

古代エジプト絵画技法・材料の解明（Ⅰ）

— 文化学園服飾博物館所蔵の葬祭用亜麻布に描かれた オシリス神胸部像断片の2002－2003年度調査・復元模写 —

鈴木まどか

倉敷芸術科学大学芸術学部

（2004年9月24日 受理）

はじめに

古代エジプト絵画技法・材料の解明の一環として、プトレマイオス王朝時代（前332－30年）に年代推定されている文化学園服飾博物館所蔵の装飾布のオシリス神胸部像断片（1）（挿図1参照）の図像調査と復元模写とを行い、プトレマイオス王朝時代の描画と古代エジプト絵画との技法を比較することとした。この2絵画技法の考察は、古代エジプトの絵画技法の変遷や制作方法の解明はもとより、王朝時代のものに比べて数多く残存するギリシア・ローマ時代の葬祭用亜麻布の形式学的分類と編年とに新知見をもたらすと思われるからである。本稿ではオシリス胸部像断片を、原画または本資料と呼称する。なお、オシリス神の胸部像断片を選んだ理由は、胸部像がミイラ・マスクの部分に該当し、この型の装飾布の中心をなすばかりでなく、最も明確に各時代を代表する図像や絵画技法が確認出来る部分と想定したためである。

復元模写に着手した2002－2003年度においては、原画に使用された顔料や媒剤の科学的分析は行わず、彩色手順の推察・検証をととして絵画技法解明の手掛かりを得ることを目指す。

彩色手順は、絵具層の調査により解明され、その調査方法とはクロスセクションによる方法、すなわち画面から採取した絵具層の薄片の断面を顕微鏡で調べることにより絵具層の構造を理解することが可能であるが、破壊を伴う調査で適用出来ないのに加えて本資料をはじめとする装飾布の場合、絵具層が極めて薄く塗り重ねがあまり出来ないために同調査の成果もさほど期待出来ない。そこで当該年度においては先ず原画の図像を分析し、原画面の絵具層の重なりを各層の塗際から前後を判断して彩色手順を推察する。次いでこの手順で復元模写を試み、第1に彩色手順から原画とエジプト絵画とを比較し、第2に模写から実際に原画のような絵画表現が得られるか否かを検証する。以上の2つの目的を掲げて実施した調査・復元模写の結果を以下の3章に分けて報告する。

Ⅰ．構図と図像の考察

Ⅱ．古代エジプト絵画技法を参考とした観察による彩色手順の推察

Ⅲ．彩色手順の特性と表現の検証：復元模写報告

I. 構図と図像の考察

まず一般的な古代エジプト絵画制作法と本資料の絵画制作法との比較に先立ち、本資料の絵画における構図と図像の概要を分析する必要があるだろう。

本資料が切断される以前の完全な形状の装飾亜麻布は、1932（昭和7）年に刊行された図録『世界古美術展覧会』（山中商会、大阪）に「麻布彩画人物神獣大額」の名のもとに掲載されている挿図から伺うことが出来る。(2) そこで装飾布全体の構成を1. 構図として、次いで構図の中心をなすオシリス神の概観を2. オシリス神全身像として、最後に模写に選んだ同神胸部像断片の描写を3. オシリス神胸部像として3項目に分けて、山中商会の図録に掲載された挿図と服飾博物館に所蔵されている断片とから考察する。

1. 構図

布には、その中心を貫く縦軸線に沿って正面を向いたミイラ姿の伝統的オシリス神の全身像が大きく描かれ、(3) 大形のヒエログリフを記した幅広の各2行の銘文帯が、布の左右両端から同神を囲み、さらに同神と銘文帯との間に生じた空間には、左右対称を意識した上下6段の神々の図像が、表現されている。また、ヒエログリフを小さく記す横書きの細い銘文帯1列がオシリスの頭頂部の左右にも配されている。

以上の絵画表現様式と銘文帯に記された文書の特徴とは、装飾布が現在までに出版物によって知られている7点のプトレマイオス朝時代と年代決定されている一連の「オシリス神形布」と呼称されている葬祭用亜麻布に属していることを示す。(4) これらの葬祭用亜麻布では、中央に大きなオシリス神の図像を配し、その周辺を数段に分割して作った各段に、「死者の書」などの葬祭用パピュルスや棺に見られる葬祭場面が描かれたが、特徴としては幅広のヒエログリフ銘文帯が、これら全ての画像を囲む構図をとる点が挙げられる。銘文帯の配置によって①銘文帯が四方を囲む構図 (5)、②銘文帯が左右と上方の三方を囲む構図 (6)、③銘文帯が左右を囲む構図 (7) の3種類の装飾布に分けられる。本資料の構図は、③の銘文帯が左右を囲む配置であるが、オシリスの頭頂部の左右に記された1列の細い小形銘文帯が、布の左右に位置する幅広の銘文帯の上端を結ぶ箇所記されているので、前述の②の銘文帯が左右と上方の三方を囲む構図の影響を留めているとも言えるだろう。

2. オシリス神全身像

ミイラ姿のオシリス神は、長髪(かつら)を被り、白色の格子状文様のある赤褐色の包み布で肩から両足の爪先までの身体部を覆う。エジプトでは図像と同様に、色彩の役割は宗教によって規定され、象徴的な意味を持たせるためのものであった。(8) 赤色は太陽の象徴で、赤褐色の包み布は、オシリスとなった死者が太陽神に合体し、永遠の生命を得たことを意味する。(9) 包み布を覆う格子状文様は、末期王朝時代に頻繁にミイラの包み布に被せられたビーズ製ネットを表す。(10) 同神は、すっぽりとネットを被せた包み布から両手を出して、来世に君臨している証しとしてのヘカ(𓆎𓅓𓏏𓏏)とネカカ(𓆎𓅓𓏏𓏏)と呼ばれた2本の王杓を握って立つ。ビーズ製ネットの上には、ミイラを守り永遠の生命を保証する役割を担った護符、有

翼スカラベ、鳥や人間の姿で表現された女神イシスとネフティス、2匹のジャッカルなどの図像が表現されている。特に興味深い図像は、足部を覆うネット上に表された1足のサンダル図である。サンダルにはサソリが描かれているが、この図は、末期王朝時代の墓から出土する、通常異国の囚人を描いた「ミイラのサンダル」と呼ばれる副葬品を継承している。すなわち悪霊の象徴としてのエジプトの宿敵をサンダルの下に押え込んだ状況を表し、死者が、魂の審判で無罪判決を勝ち得たことを暗示する。



左：挿図1
オシリス神
胸部像断片

上：挿図2
オシリス神
顔面の後補箇所

3. オシリス神胸部像（挿図1参照）

この断片は、前述のオシリス全身像から切取られた胸部像を残す。オシリスは、頭冠を着けずに、神々の典型的な髪型である長髪の鬘を被る。この鬘は、青緑色の毛筋で彩られ、胸部に二房と背中に一房との三房に分けた髪束を垂らす。オシリスの右黒目の一部とその上の瞼（まぶた）にかけて後補箇所が認められる。（11）（挿図2参照）また鼻から口にかけての表現は独特で、ルーヴル美術館が所蔵するティシクラテスの石棺の蓋裏に彫られた女神ストの目鼻立ちに似ており、（12）より正確な装飾布の年代決定に結びつく可能性を秘めているので、同部分の図像学上の調査を深める必要がある。通常人形棺の頭頂部に描かれる、死を克服したことを象徴する有翼スカラベが図案化されて前頭部を飾る。

全画面の図像を観察してみると、オシリス神を囲む小場面において横向きの神像は、手馴れた熟練した筆使いで描かれているのに対して、正面向きのオシリス像には、ぎこちなさが目立つ。装飾布を制作した絵師が、古代エジプトの伝統的絵画手法を身につけていたことを暗示する。巧みに記されたヒエログリフも同一の絵師の手によるのかもしれない。

Ⅱ. 古代エジプト絵画技法を参考とした観察による彩色手順の推察

オシリス神頭胸部絵画を残す切断された原画は、長さ約50cm巾約25cmを計る。

1. 画面構造

装飾布の画面構造は、a. 支持体（Support）、b. 下地拵え（Preparation）、c. 地塗り（Ground）、d. 彩色層（絵具層）（Paint-Film）の4項目に分けて、描画上の主として原画を観察して得られた技法に関する見解を述べる。（13）

a. 支持体（基底材）

原画の支持体に用いられた亜麻布は1対1の平織で、糸の撚り及び織密度はS撚りの単糸で平

均すると経糸10本/cm、緯糸25本/cmと薄手である。

b. 下地拵え：亜麻布の目止め

さて、原画の布に顔料の滲みが殆ど見られない事実は、描画以前に亜麻布に下地拵えが施されていた可能性を示唆する。下地拵えは、エジプト壁画においては、堅牢で滑らかにするために壁面に刻み藁を混ぜた泥土を塗る工程に該当する。(14) 装飾布の下地拵えでは、亜麻布の目止めすなわち布の織り目を固定して繊維と顔料との間を絶縁する工程に当たる。絵画の耐久性を高めるために実施するもので、支持体の劣化を防いで彩色層の維持を容易にするのである。布の目止めは、一般的に裏面への顔料の浸透の有無により確認され得るのだが、切断後に裏打ちされた服飾博物館所蔵の断片15点においては、裏面の観察が不可能なので、目止めがなされていたかは不明である。しかし筆者が裏面を観察できた他のギリシア・ローマ時代の装飾布において、いずれも裏面に顔料の浸透が無かった点を考えあわせると、本資料にも目止めが施されていた可能性は否定出来ない。

c. 地塗り

彩色層の画面への固着を助けて発色効果を高めるための地塗りは、原画の観察によって確認できた。粗粒の白色顔料が、オシリス神の図像の背景部分に薄く塗られており、図像は、この白色顔料層の上に描かれているのである。山中商会発行の図録に掲載されている黑白写真からも地塗りの白色部分を観取できる。図版には、左右の銘文帯の上端を結ぶ箇所でおシリスの頭頂部の左右に記された1列の細い小形銘文帯の上方に、地塗りの上限と考えられる塗り跡が見えるからだ。幸いにも服飾博物館は、オシリスの頭部上方に描かれた禿鷹姿のネクベト女神を図示した断片(15)を所蔵しており、この断片を調査した結果、地塗りの上限箇所すなわち地塗りを施した部分と施さない部分とを識別できた。山中商会の図録から推察した地塗りの上限の正当性が確認出来たのである。なお地塗りは装飾部分を中心に施され、布全体をおおうことは無かったらしい。ともあれ地塗りは、彩色の土台になっているので、絵画技法の解明の出発点であることには変わりない。

d. 彩色層（絵具層）

言うまでも無く彩色層とは、描画されて彩色を施した色層の総称である。色相の材質とその組み合わせとから表現された絵画の構造は、材質の用法と表現技術とを理解するための拠り所になるので、絵画技法の解明の中心となる。

彩色層は、顔料とこれを画面に接着させる媒剤とから成る。

①顔料

古代エジプト特有の顔料であるエジプシャンブルーが1807年にボンベイ遺跡で発見されて化学者らが分析し主成分をつきとめて以来、数多くの研究を経て神秘に包まれているとされていた古代エジプト顔料のはほぼ全貌が明らかになっている。(16) なお周知のようにエジプト顔料として名高いエジプシャンブルーは、エジプト・ファイアンスの製造時に焼成で自動的に上薬で覆われる胎土が溶解して出来た上薬の塊もしくは練ガラスを粉末にして得られる合成顔料で

ある。(17)

さて古代エジプト顔料製造工程の解明は十分とはいえないものの、原画の観察を通して筆者は、同一顔料でも粒子の細粗を分けて使用している状況から判断して、古代人が顔料の原材料を粉碎した後に水簸（すいひ）の工程を持っていたものと推察した。この点に関して筆者は、エジプト顔料の復元製造チームをつくり実験中なので、間もなく結果を公表する予定である。

原画に見られる顔料は5色であり、これらは主に以下の部分に用いられている。

黄褐色：第1の下描き線、肌、王杓

赤褐色：身体の包み布

エジプシャンブルー：鬘、有翼スカラベ、心臓形ペンダント、聖眼ウジャト、首飾

白色：眼、唇、鬘、有翼スカラベ、聖眼ウジャト、ビーズ製ネットのチューブ形ビーズ文様

黒色：第2の下描き線、目鼻だち、輪郭線と細部表現、ビーズ製ネットの丸ビーズ文様

②媒剤

彩色に使用した媒剤についての研究は、一般的に顔料に比べて少ない。大半の顔料が無機物で調査し易いのに対して、媒剤が往々にして有機物であり時間の経過とともに変じて検出し難くなるなど同定に困難が多いからである。古代エジプトで彩色に使用された媒剤には水性の、哺乳類の皮質、骨、腱などから抽出した膠、卵白および卵黄、アラビアゴム（*Acacia Nilotica* ?）および油性の蜜蝋が使用された。原画の媒剤は、顔料の接着状況や彩色された顔料に光沢が認められない点などから水性の媒剤が使用されたものと推測されるが（18）、部分的に蜜蝋も使われた可能性も考えられる。（19）

2. 絵画技法

元来一枚の「オシリス神形布」を構成していた服飾博物館所蔵の断片15点の中で下部に当たる断片に、使用された顔料の垂れ跡が多く見られることから、筆者は、絵師が大形にもかかわらず画布を斜めに立てかけて制作したと考える。（20）

さて、エジプト絵画制作の第1歩は、装飾布の技法が最も類似しているとされている葬祭用パピュルスの制作において最初に文書と挿図とを区画する割付線が引かれたのと同様に、（21）装飾布においても、中央にオシリス立像を描く空間を想定して、布の左右に銘文帯を割付けて構図を決定したらしい。布の全表面が装飾されることは無く、4辺の布端に未装飾の帯状空白部分を残し画面空間が決められ、地塗りは、この画面部分に施されたようだ。以下に原画を観察して推測した彩色の手順を述べる。

a. まずエジプト壁画で一般的に赤褐色、時には黒色もしくは黄褐色の絵具を用いてスケッチ的な下図が素描されたように、布の画面部分に大まかな下図としてオシリス神の輪郭が線描きされたに相違ない。（22）原画を観察すると、黄褐色の下描き線が、鬘（かつら）や肩の部分で最終的な輪郭線の外にはみだして数本引かれているのが確認されるからである。同じ黄褐色の線が顔面の耳や目や口元、頭部や胸の有翼スカラベ、聖眼形護符の輪郭線の縁にも見られ

るので、最終的に表現された全ての図像が、この黄褐色の第1の下描き線でおおよその配置が示されたものと推測される。顔の最終的な太い黒色の輪郭線とは別の細く薄い黒線が、鬘の毛筋表現と考えられる青緑色の縞文様の縁、耳の細部、首にも確認出来るので、第1の黄褐色の下描き線を引いた後に、より決定的な位置の図像個所を示す為に薄い第2の下描きの黒線が描かれたらしい。特に既に述べた鬘に見られる縞文様の青緑色の層および護符などに彩色された青緑色の層の下には、この薄い黒色が下塗りされていることが推測される。

b. 続いてオシリスの肌の黄褐色が、両眼と唇を残した頭部に塗られたようだ。黄褐色の平塗りは、均一に鬘の上の有翼スカラベを含む顔面および首と、包み布の上にしめされた2本の王杖、首の付け根の飾り、心臓形ペンダント、2個の聖眼ウジャト形護符、胸元の有翼スカラベとを覆い、その後に心臓形ペンダント、聖眼形護符、有翼スカラベの黄褐色の上に白色が上塗りされた可能性を推測した。古代エジプトの絵画技法の解明に関して、現在まで充分追及されたとは言い難い、この重ね塗り技法こそが、重要な特性として挙げられるだろう。と言うのも、重ね塗りが、少ない色数の絵具を使用しつつも、それぞれの図像に統一性を与え、同時に変化に富んだ微妙な色調をエジプト絵画に与えていると考えられるからである。他方、両眼と唇を塗り残したように、「負の重ね塗り」とも言うべき技法、言い換えれば重ね塗りの折に塗り残すことにより下の色を活かす技法もまたエジプト絵画技法の特性と言えるだろう。両眼と唇は、白色の地塗りを利用しているらしい。

次に身体を覆う包み布の赤褐色が平面的に塗られた筈である。赤褐色の平塗りは、包み布の上に図示された王杓、護符、ペンダントなどのモチーフを残して身体部を覆い、更に鬘の上に見られる有翼スカラベ飾りの左右の彩色部分にも及ぶ。

c. 既に薄い黒色で下描きされていた鬘の縞文様が、帯状にかなり被覆力（隠蔽力）の強いエジプシャンブルーで上塗りされた。(23) 同時にエジプシャンブルーの彩りが、首飾り、ペンダント、護符、有翼スカラベの細部に施されたようだ。

d. ビーズ製ネットを表現する白線文様が、包み布を表す赤褐色平塗りに上に描かれた。この白線は、鬘、眼、唇、護符、有翼スカラベなどの黄褐色に上塗りされた白色に比べるとかなり薄く、下層の赤褐色が透けてピンク色を感じさせる程である。ここにも重ね塗り技法が巧みに使用されている。

e. 最後に目鼻立ち、顔や耳の輪郭、王杓、護符、首飾り、ペンダント、有翼スカラベの細部などが黒線で描かれ、またビーズ製ネットの丸ビーズを表す黒点も施された。

以上のように推察した彩色手順で、はたして原画に近い絵画効果が現実的に表現出来るのだろうか。

Ⅲ. 彩色手順の特性と表現の検証：復元模写報告

技法解明を目ざして縮尺1対1すなわち原寸大の復元模写に使用した画材と復元模写の作業手順は以下の通りである。

a. 支持体

古代エジプト特有の経糸の少ない手織りの亜麻布の入手は困難なので、模写の支持体には服地用として一般に市販されている、経糸と緯糸の本数が同一の様々な機械織の亜麻布を支持体に使用した。なお、筆者は画布の裏面を観察し易いように各種亜麻布をそれぞれ木枠に張って模写を実施した。

b. 亜麻布の目止め

各種亜麻布の目止めの実験には、膠水、亜麻仁油、牛乳の3種類が使用された。筆者は、今回の膠水には、通常日本画で広く使用されている三千本を使用し、濃度も市販の1本にたいし、水200cc程度と日本画での媒剤並とした。亜麻仁油、牛乳は、市販のものをそのまま使用して、それぞれ刷毛で天地方向と左右方向とに1回ずつ塗布した。その結果、牛乳を除いて膠水と亜麻仁油とを用いた下地拵えでは、顔料は裏面に浸透した。下地拵えが施されていた場合には、目止めは、牛乳のような薄く弱い層であったか、あるいは目止めは地塗りと兼ねていて、全くなされなかった可能性も考えられる。(25)

c. 地塗り

筆者は、地塗りに膠、鶏卵、アラビアゴムをそれぞれ水で希釈した各媒剤でカオリンを塗布したが、いずれも発色効果において大差のない仕上がりとなった。

d. 顔料

顔料については原画に見られる顔料に近いと推定した入手しやすい以下の市販の日本画用顔料5色を加工せずにそのまま使用した。

- ① 黄褐色—黄土（水酸化鉄）
- ② 赤褐色—弁柄（酸化鉄）
- ③ エジブシャンブルー—新岩群青（フリット+酸化コバルト）
- ④ 白色—カオリン（正長石）
- ⑤ 黒色—骨炭（アイボリーブラック）（炭素）

e. 媒剤

媒剤については地塗りにあわせて水性の膠、卵白と卵黄、アラビアゴムを使用した3種類の実験を行った。顔料については比較研究資料が多いのに対して、媒剤についての資料が少ないので、3方法で実験を行えば、より多くの情報が得られると考えたからである。

f. 彩色手順

彩色は、以下の手順で実施した。

- ① 黄土の線描による第1の線描下描き
- ② 骨炭（アイボリーブラック）を水で極めて薄く希釈して第2の線描下描き（挿図3）
- ③ 両眼と唇を除いた顔面と首部、身体部の王杖、首飾り、心臓形ペンダント、2個の聖眼ウジャト形護符、胸元の有翼スカラベを黄土で平塗り（26）（挿図4参照）
- ④ 鬘、心臓形ペンダント、聖眼形護符、有翼スカラベをカオリンで重塗り

- ⑤ 身体を覆う包み布を弁柄で平塗り（挿図5参照）
- ⑥ 鬘の縞模様、首飾り、ペンダント、護符、有翼スカラベの細部に最初に骨炭（アイボリーブラック）で下描き
- ⑦ 全項目の鬘、装身具、有翼スカラベなどの下書の上に新岩群青で彩色（挿図6参照）
- ⑧ ビーズ製ネットの文様を水で希釈したカオリンで太めの線描（挿図7参照）
- ⑨ 目鼻立ち、顔や耳などの輪郭、王杓、護符、首飾り、ペンダント、有翼スカラベの細部、ビーズ製ネットの黒点を骨炭（アイボリーブラック）で線描もしくは描出（挿図8参照）



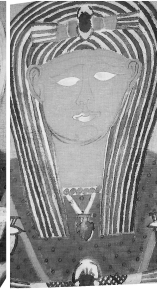
挿図3



挿図4



挿図5



挿図6



挿図7



挿図8

以上の実験的模写から筆者は、同装飾帯の顔料および彩色手順が王朝時代の本棺やカルトナーージュ棺の装飾技法と同一であり、古代エジプト絵画技法によるものである点を確認した。日本画用顔料は実験に適していたが、粒子の細粗を軽視した顔料での模写となった反省は大きい。

おわりに

プトレマイオス王朝時代に年代推定されている、文化学園服飾博物館所蔵「オシリス神形布」の断片の原図を考察し、その中心をなす「オシリス神胸部断片」の復元模写の実験を行った。

絵画技法を解明するという当初に掲げた2つの目的の中で、第1の彩色手順に関しては今回の模写によって一応の成果は得られ、プトレマイオス王朝時代の装飾布における絵画が、古代エジプト絵画技法を全面的に継承している事実を確認できた。しかし第2の原画のような表現が得られたかについては満足な結果が得られたとは言いがたい。現実再現された絵画を目のあたりにすると、原画とは異なる視覚的ニュアンスの絵画となっていることで、更なる実験的模写の必要性が生じた。2002－2003年度は、素早く結果を出すために、原画に使用された顔料の粒子の大小を無視して、ほぼ同一粒子径の顔料を使用した上に、膠、卵白と卵黄、アラビアゴムをそれぞれ単独の媒剤として実験的に模写を試みた。こうして顔料が確実に画布に固着するように配慮して高い濃度の媒剤で模写を試みたため、塗り際の明確な硬質の絵画となり、原画に見られる、比較的被覆力が強く粗粒の顔料の厚い層が下層の塗りの上に被さる接着状況や粒子の細かい顔料が布の繊維の間に僅かに吸い込まれて固着した柔らかな接着状況とは異なった仕上がりとなったからだ。そこで今後はエジプト顔料を復元製造し、これを使用して水性や油性の様々な媒剤を併用すると同時に、各顔料に対して異なる濃度の媒剤で模写を行うなどの実験を通して技法解明を推し進めたい。

註

- (1) 文化学園服飾博物館、所蔵品番号02953。
- (2) これらの断片の概要については、すでに以下の拙稿の中で述べた。「日本のコレクションの絵入りエジプト葬祭用亜麻布」『倉敷芸術科学大学紀要』第8号、2003年、pp.43-45および挿図2参照。
- (3) ミイラ化した遺体を包む亜麻布に横向の伝統的オシリス神立像を描く慣習は、第三中間期の第21王朝治下（前1000年頃）に現われた。続く末期王朝時代の同神もしくは故人を模る多色ビーズ網やビーズ網を描いた装飾布でミイラを覆う慣習を経て、第30王朝（前380-343年）に復活する。末期王朝時代以来、図像は正面向きで表現され、同神或いは故人の顔面図は、ミイラの顔面部分に重ね合うようにして包まれた。こうして第30王朝にはオシリス像は、ほぼ等身大に近い寸法で墨描きされて、オシリス神像を中央に描くプトレマイオス王朝時代（前332-30年）の大形亜麻布の出現を用意する。第30王朝時代のオシリス神像は、一般的にオシリス神特有の頭冠を戴いた新王国時代の伝統的図像に近いが、プトレマイオス朝時代のオシリスは、伝統的図像の他に、本稿で取り上げた装飾布のように変化に富む髪型で図示された。
- (4) 山中商会招来の装飾布の年代については、前掲拙稿、p.44参照。これら7点の装飾布を以下に列挙する。ホフマン・コレクションの2点（Ledrain, G., *La Collection H. Hoffmann. Troisième Partie Catalogue des Antiquités Egyptiennes*, 1894, pp.99-102参照）；フィラデルフィア大学博物館所蔵品番号36-2-1；ベルリン・エジプト博物館所蔵品番号22728（以上2点はK. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, Wiesbaden, 1966, p.159参照）；ルーヴル美術館所蔵品番号E10569；H. Portsteffenによって出版された1点（H. Portsteffen, H., “Ein bemaltes ägyptisches Mumientuch der Ptolemaischen Periode”, *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 4, 1990, p.77参照）および本稿で取り上げている山中商会招来の亜麻布。
- (5) 例えばフィラデルフィア大学博物館所蔵品番号36-2-1など。
- (6) H. Portsteffen出版の作例。
- (7) 本稿で取上げた作例。
- (8) Kischkewitz, H., *Die Altägyptische Zeichnung*, Artia Praha, 1973, p.22参照。（邦訳：H. キシュケヴィッツ『エジプトの絵画と素描』、岩崎美術社、1973、p.22参照。）
- (9) 赤色顔料と太陽信仰との関連については拙稿、前掲記事、p.46およびp.51、註14参照。
- (10) 末期王朝時代からプトレマイオス王朝時代にかけてのビーズ製ネットの包み布とその象徴性については、Silvano, F., “Le reticelle funerarie nell’Antico Egitto: Proposte di interpretazione”, *Egitto e Vicino Oriente*, III, 1980, pp.83-97参照。
- (11) 黒色と白色の顔料の付着した織の異なる布断片が接着されている。
- (12) このヌト女神の正面像は、ルーヴル美術館に所蔵品番号D-40（E-83, N-353）として所蔵されているティシクラテス（Tisicrates）の石棺の蓋の内側面に彫られている。
- (13) これらの項目は、油彩画面の材質構造上の区分けに倣った。寺田春式『油彩画の科学』三彩社、昭和50年（改訂新装版）p.140参照。同書にも記されているように油彩画の場合には、これら4項目に画面保護などの保護樹脂油層（Surface-CoatingまたはTop layer）が加わる。古代エジプト絵画においても彩色層の上に画面の全体もしくは一部に光沢を持たせる画法があり、樹脂層が塗付される場合もあったが、本資料にはこの工程が確認されなかったので樹脂層の項目は省いた。
- (14) J. Vandier, *Mmanuel d’archéologie égyptienne*, 4, *Bas-reliefs et Peintures*, Ed. A et E Picard, Paris, 1964, pp.4-5参照。
- (15) 文化学園服飾博物館、所蔵品番号02966。
- (16) Le Fur, D., *La conservation des peintures murales des temples de Karnak*, Editions Recherche sur les Civilisations, Paris, 1994, p.33参照。
- (17) A. Lucasの著作（Lucas/Harris, *Ancient Egyptian Materials and Industries*, 4th edition, 1962）以来、エジプシャンブルーについての言及は増大した。近年の言及としては、Lee, L. and S. Quirke, “Painting Materials”, Nicholson, P. T. and I. Shaw (ed), *Ancient Egyptian Materials and Technology*, Cambridge, 2000, pp.108-111参照。

- (18) エジプト神殿壁画や墓壁などの石材や棺などの木材を支持体とした絵画には水性のゴムを媒剤にした報告例が多い。
- (19) 原画に水性の媒剤が使用されたに相違ないものの、顔料の接着状況から筆者は部分的に蜜蝋併用の可能性を想定した。と言うのも墓壁画には両者の併用が一般的である上に、エジプシャンブルーを支持体の石材に接着するのにアラビアゴムと蠟とを50%の割合で使用した媒剤の実験例が報告されているからだ。Lavenex Verges, F., *Bleus égyptiens*, Editions Peeters, Leuven, 1992, pp.59-60参照。なお写真撮影に立ち会った佐藤氏は、赤褐色顔料に蜜蝋使用を窺わせる点を示唆した。今後、水性の媒剤と蜜蝋との併用技法の実験を行う必要がある。
- (20) エジプトでは、古王国時代に既に絵画を立てかけて制作していた事実が知られているからだ。P. Duell, "Evidence for Easel Painting in Ancient Egypt", *Technical Studies*, vol. VIII, 1939/1940, pp.174-192参照。
- (21) Niwinski, A., *Studies on the illustrated Theban funerary Papyri of the 11th and 10th Centuries B. C.*, Universitätsverlag Freiburg Schweiz Vandenhoeck und Ruprecht Göttingen, 1989, pp.77-80参照。
- (22) Vandier, J., *Manuel d'archéologie égyptienne, 4, Bas-reliefs et Peintures*, Ed. A et E Picard, Paris, 1964, p.10参照。下図と制作手順についてはPeck, W. H., *Dessins égyptiens*, Hermann, Paris, 1980, p.32-33参照。邦文関連記事としては、西本真一「エジプト・マルカタ王宮「王の寝室」の天井画」『オリエント』、44-1、2001年の「天井画の彩色順序」PP.87-88参照。
- (23) 墓壁画や彩色棺に使用されたエジプシャンブルーからは、アラビアゴムと蠟とが検出されている。(註19参照) すなわち粒子の粗い顔料であるため、カルナック神殿にあるトメス3世が建立したアク・メヌウ殿の同色の接着には蠟は使用されなかったらしいが、ゴムの濃度を高めたらしい。Le Fur, D., 前掲書, p.78参照。
- (24) 筆者は、以前より絵具層の極めて薄い装飾布の描画における技法解明には模写による検証が最適であると判断して、2002年3月に東京芸術大学教授佐藤一郎氏に模写の計画を伝えて同氏の快諾の内に協力体制が開始された。同年5月には先ず文化学園服飾博物館教授・道明三保子氏および同館学芸員・吉村紅花氏の助力を得て佐藤氏と筆者とが原画の観察を実施して観察記録をとり、これを機に道明氏の参加を得て、佐藤氏、道明氏、筆者の共同研究体制が整った。続いて2003年7月に佐藤氏と筆者との立会いのもとで修復家の中右恵理子氏が4X5カラーポジフィルムで原画の写真撮影を行い模写計画の実施の第一歩が踏み出された。その際筆者は、模写に日本画材の使用を決め、まず(前掲)中右恵理子・宮内盛雄氏に相談して、エジプト顔料の代用としての日本画用顔料を選定した。続いて中右氏が写真を参考に2003年8月に実験的模写を試み、模写の結果を『絵入りエジプト葬祭用亜麻布模写報告書』2003年(未出版)として報告した。次いで筆者も2003年9月から2004年2月にかけて比治山大学短期大学部美術科助教授の松本早知子氏の協力を得て、同様に観察記録と写真とを参考にしながら実験的に様々な画材を使用して複数の原寸大の模写を試みた。筆者が本稿をまとめることができたのは、上記の方々のきわめて有効な調査協力の賜物であり、これらの方々に深甚の謝意を表する。
- (25) 中右氏は、膠水の濃度を重量比で膠7に対し水100の割合のものを使用したところ、顔料は裏面に浸透しなかったとのことであった。このような厚く強力な目止め層を施して模写した結果、原画とは異なった絵具の塗り際が明確な硬質な仕上りをみせるに到ったと報告している(中右恵理子, 前掲書参照)。筆者は硬質な仕上がりになった理由を、同氏の推測に加えて粒子の大きさに差異のある顔料を使用して媒剤の濃度を調節しなかった為でもあったと考える。
- (26) 筆者は、今回の調査では肌の黄土色が、オシリス神の頭部と王杓、首飾、護符など神の衣上に表されたモチーフのみを平塗りしたのか、あるいは同神の頭部と身体部合わせた全身を平塗りしたのかのいずれかを原画から確認することが出来なかった。そこで両方の平塗りを試してみたが、結果に際立った差異は認められなかった。他の断片の調査を含めたより精密な拡大鏡使用の再調査は、今後の課題である。

付記：本復元模写の実施にあたって倉敷芸術科学大学日本画教授・下田義寛氏のお力添えは大きい。模写計画の端緒は2001年10月に同大学日本画教授・藤井康夫氏のご配慮により名古屋城障壁画復元作業を見学出来た折に起源を発する。両氏の貴重なご教示と温かいご好意とに心よりの深甚の謝意を表します。

Reconstitution d'un fragment du linceul représentant le dieu Osiris en buste, conservé au Bunka gakuen Costume Museum à Tokyo (No d'inv.02953)

Madoka SUZUKI

College of Arts,

Kurashiki University of Science and the Arts,

2640 Nishinoura, Tsurajima-cho, Kurashiki-shi, Okayama 712-8505, Japan

(Received September 24, 2004)

La meilleure compréhension de la technique picturale s'approfondit par l'observation accompagnée d'expériences de reconstitution. Ainsi, dans l'enseignement de la peinture japonaise traditionnelle "nihonga", les étudiants travaillent à la reconstitution des chefs d'oeuvres anciens dans le but de parfaire leur connaissance des divers procédés techniques utilisés. M'inspirant de ce mode de travail, j'ai décidé de reconstituer la peinture d'un fragment du linceul représentant le dieu Osiris en buste, afin de mieux comprendre la technique picturale antique. Il s'agit de l'un des 15 fragments qui proviennent d'un seul linceul ptolémaïque conservés au "Bunka gakuen Costume Museum" à Tokyo. (Fig. 1) Nous connaissons la composition picturale de l'état original du linceul grâce à une photographie publiée dans le catalogue de vente de Yamanaka & Company, paru en 1932 à Osaka.

Pour reconstituer la peinture, j'ai employé les 5 pigments employés dans la technique "nihonga". La toile de lin est enduite d'une préparation blanche, liquide, à base de gypse, qui sert de support à la peinture. Les dessins préliminaires sont esquissés d'abord en ocre jaune, puis le trait se fait plus précis, en noir, avant d'aborder les détails. Ils servent à placer les différents éléments de la composition (Fig. 3). Ceux-ci sont ensuite colorés par larges touches d'abord, puis dans les détails : la face d'Osiris, les sceptres, le collier, les amulettes, les scarabées ailés sont peints en ocre jaune. Le travail sur le maillot rouge qui couvre le corps d'Osiris, peint en poudre d'hématite, vient après. (Fig. 4) Quant aux perles de la résille qui enveloppent le maillot, elles sont représentées par des traits blancs pour les perles tubulaires et par des points noirs pour les perles globulaires (Fig. 8). La coiffure rayée du dieu est rehaussée de bleu égyptien. (Fig. 7) Enfin, les détails des yeux, du nez et de la bouche sont dessinés au trait noir et les parties peintes sont également bordées d'un trait noir qui délimite nettement les formes. (Fig. 8).

La technique "nihonga" m'offre non seulement des pigments comparables à ceux qui étaient employés par les anciens égyptiens, mais me permet également de révéler l'un des procédés égyptiens de fabrication des pigments. L'homogénéité de la taille des grains de ces pigments égyptiens me laisse supposer que les anciens avaient classé les pigments selon la grosseur des grains par la méthode dite "suihi" (tamisage avec de l'eau) pratiquée actuellement au Japon.