

日本画の制作過程と素材研究(2) ——西安追想 大地に刻まれた風土を憶う——

下川辰彦¹⁾ 原田千夏子²⁾

Education Report of Japanese Painting, Study for the Working Process and Materials (vol 2) : Thinking about the Climate is Being Express Something that in the Earth

SHIMOKAWA Tathuhiko HARADA Chikako

要 約

日本画制作研究のなかで、古典技法と素材研究を合わせて行っている。今回は前号の、作品制作および墨と胡粉についての素材研究にひきつづき第2編にあたる。現在取り組んでいるシリーズ作品の表現と関わりの深い、和紙と顔料研究の一部を中心に記録した。とりわけ中国への取材旅行を機に強く実感した乾いた大地の匂いや感触の記憶をきっかけに、人間本来が抱く生命へのイメージの一面として、永遠に続く悠久の時間と自然を表現するため、特に黄土や朱色、臘脂などの顔料の性質や、それらの効果を上げるために工夫を施す特別な伝統的な和紙の下地作りなどを研究し、現代の自身の作品に表現を試みたのでその制作の過程を紹介する。

本文では、筆者が以前に共同研究で現代語訳を試みた、昭和初期に編まれた日本画の伝統的な技法をまとめた書物を基礎として、その他の参考文献や様々な作家との交流において、筆者自身が実制作を通じて確認をとった研究の成果を一部紹介する。さらに現代の作家たちの作品制作を比較しながら、自身の制作から見出した技術とテーマ性も含めて追記して再考察を試みた。伝統文化と隔たりを持ってきた現在の状況は、我々現代人にとって大きな損失ではなかったかと省みている。本稿がその空白を少しでも埋めていく一助となればと願う。

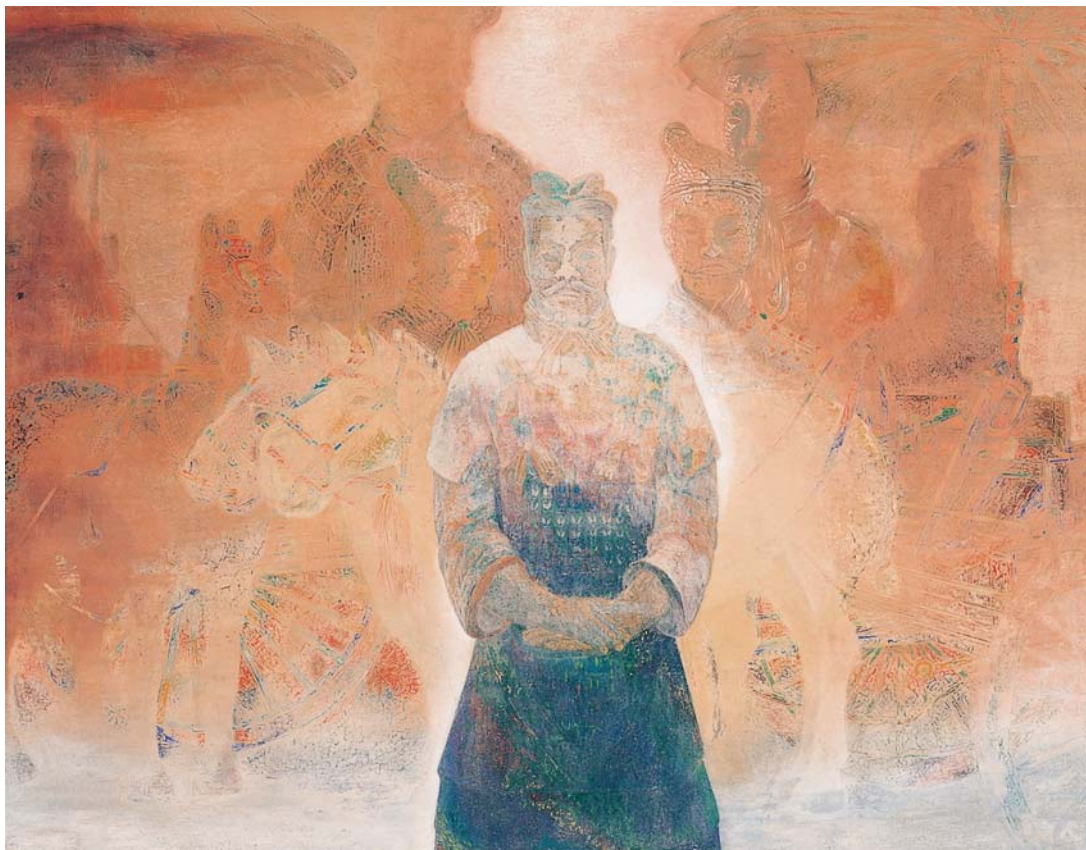
キーワード：現代日本画 和紙 顔料研究 古典技法研究 古墳彩色壁画

1) 中部大学現代教育学部児童教育学科

2) 美術史学会 学校法人中部大学広報出版室

下川辰彦作品

「西安追想」2008年（和紙著色、額装 217 cm×172 cm）



「西安追想」2007年（和紙著色、額装 217 cm×172 cm）



〈はじめに〉

日本画の研究において、筆者は近年の制作モチーフの一つに、秦の始皇帝の「兵馬俑」¹⁾をシリーズで描いている。事物の形を通じて、その背景にある精神的なものを表現したいと思い、表現の可能性を試みている。

太古から現代に続く悠久の時代を経てきたものに宿る古色の美しさは一際である。その原点には、筆者が十代の頃に九州北部に多く点在する古墳群を訪ねた記憶からである。当時所属していた私設の美術研究所で行った夏の研修活動の一端で、東京の研究者について近隣地域における古墳内部を調査するという大がかりな計画に参加したものだ。なかでも紀元 500 年頃の古墳時代の制作と推定される有名なチブサン古墳、竹原古墳、千金甲古墳群、井寺古墳、江田船山古墳群などが深い印象となっている。これらの石室内部の壁は朱色に塗られ、直弧文や三角文などの幾何学文様が描かれるなどして、墓室と呪術的な信仰との結びつきが想定されている²⁾。長い年月が経ち、顔料は一部剥落するなどしているが、時代を経てもなお褪色していない朱の古い色合いは、現代の新しい絵具ではすぐには表現できない深みを持っていた。

近年中国に取材旅行で訪れた際に、大陸の大自然を目前にしたとき、独自の天然の乾ききった土の匂いと田園風景との対比の美しさを感じるとともに、始皇帝の陵墓では、風化していくなかで形をとどめている副葬品の圧倒的な存在感に衝撃を受けた。少年の日々の古墳を訪れた記憶や、以前に従事した国宝法隆寺金堂壁画の模写制作において指導を受けた恩師の言葉の数々が思い起こされ、心が引き付けられた³⁾。

これをきっかけに、自身の日本画制作において、古^{いにしえ}の事物の内部に宿る、永遠の生命力、温もりのようなものを表現したいと思うようになった。

古の雰囲気表現するためには、色を塗り重ねるだけではなく、色を洗い落したり、削るなどして画面を作り上げる方法についても様々な工夫を試みた。また、顔料の取り扱いで複雑で難しい技術の工程を続けるために、下地となる画面に用いる和紙自体も、通常よりもさらに一層丈夫に仕立てる技術を

必要とする。そのためには、和紙に関する伝統的な古典の技法を参考に、耐久性のある画面作りの研究も合わせて行ってきた。

本稿では、前回の墨と胡粉の説明につづき⁴⁾、第一章では、まず和紙の種類と取扱いについて、第二章では、絵具の古色の表現に特に取り上げてきた赤色や黄色を中心に、朱や臙脂、黄土の性質と取扱い方について考察していく。技法と出典の説明については、筆者が以前、共同研究で現代語訳を試みた、伝統的な日本画の技法についての昭和初期の記録を基礎として⁵⁾、その他の様々な文献を参考に、また他の作家との交流から、筆者自身が制作を通じてその裏づけを確認し研究結果を追記してまとめた。第三章では、前章でとりあげた絵具を中心に、絵具の性質を生かした表現効果を再確認し、今回掲載する筆者自身の作品制作で工夫した点を紹介する。

〈第一章 和紙について〉

日本画の材料のうち、和紙の種類の名前は、一般的に「鳥の子」^{ほそかわがみ}、「美濃紙」^{まし}、「細川紙」^が、「麻紙」^{せんし}、「宣紙」^{せんし}の6種に分類することができる。紙の種類に応じて自由自在に使いこなすためには、性質を十分理解し高度な技術を習得するよう経験を積む努力が最も大切だと筆者は考えている。

特に、今回掲載した作品制作にあたり、紙の選別や取扱いについて重要性を感じている。現代の美術においては、絵画の作業は、「塗る」行為だけではなく、「描く」行為として、「色を幾層にも塗り重ねたり」、「削ったり」、「洗い落したり」するなど、表現に必要な作業は様々ある。西洋で発達した油絵やテンペラ画に行われるこのような作業は、日本画においても同様で、制作課題において表現方法は自由である。しかし、作品を永く保存していくためには、画面の素地となる和紙の扱いに特に注意しなければならない。

まず、和紙の種類や性質を確認していこう。

紙は中国の蔡倫の創意により作り始められ⁶⁾、飛鳥時代の推古天皇 18 年 (610 年) に高句麗の僧侶曇徴によって紙漉きと墨の製法と、紙の原料を伝播されたと『日本書紀』に記載されている⁷⁾。また製紙技術の伝来から百年程経過してから、本格的な紙の国

産化が始まった。『正倉院文書』によれば、天平9年(737年)には、美作、出雲、播磨、美濃、越前などで紙漉が始まった⁸⁾。その後日本独自の水を使った製法で行われるようになった。^{こうぞ}楮を素材とする紙は、日本の紙の特徴で、堅牢な性質は世界に類がないものだった。その後、室町時代に雁皮紙の発明がなされ、さらに改良され丈夫な質を持つもののができた。江戸時代の文化文政の頃、^{みつまた}三桮紙が発明され、現代では漂泊の方法も完成し、真白な日本紙を使用するようになる。

紙は、はじめ公的な文書を記録として残すことを目的として、まずは保存にこたえる耐久性が求められた。一方、和紙の持つ材質は、東洋の人々の美的感性を育むひとつのきっかけともなった。和紙は繊細な繊維の層でできており、繊維の重なりによって紙の表面には繊維の重なりが厚いところと薄いところとで凹凸ができる。そのため陽にかざせば光も透けて通す。この和紙の性質が、文字や絵を描く際に、かすれやにじみなどの独特の仕上がりをもった味わいを作り出す。日本では平安時代から、切金や金泥を和紙に散らせてかな文字を書くなど装飾紙も発達した。その後、手で触れる鑑賞物としての絵巻物、冊子、扇紙、軸などの美術工芸品の素地として活用されるなか、その手触りの感触もあわせて鑑賞されてきたといえる。現代ではその性質を生かしたインテリアの工芸装飾品に活用されることも多い。和紙の持つしなやかさと強さを、用途にあわせてさらにその性質を活かして用いる技術的な工夫も発達してきた。種類による性質を確認してみよう。

画紙として用いられている紙

【鳥の子】^{がんび}雁皮、三桮を主な原料に漉いてある淡い卵黄色の紙。平滑で光沢もあり、繊細で柔らかい紙肌のため各種のたらし込みや、ため塗り絵の具のたまりを利用して彩色を行う場合に、顔料の美しさを引き立たせることに効果的である。仏画、屏風絵、襖絵に適している。国宝「源氏物語絵巻」においてもこの紙が使用されている。現代では機械漉きもあるが出来るだけ手漉きを使用する。「裏打ち」を必ず行うことを忘れてはならない⁹⁾。「鏝張り」をする¹⁰⁾とさらに丈夫である。ただし、気候によって紙は伸縮するものなので、特に扱いに難しい。

【美濃紙】書院紙とも言う。^{こうぞ}(楮を多く使った紙)美濃で生産された和紙9×13寸(美濃版)が基本となっている。現在では繊維質がよく用途に応じて様々な種類の2×3尺等の色々な紙もでまわっている。この紙の主なる原料の楮は、一般には写生や文書の写し障子紙として利用されている。また「裏打ち」用としてこの紙を利用するとよい。

【細川紙】大判の楮紙で、裏打ち用や下図の紙として使われている。もとは紀州の細川村で作られていた。そのため名称が残っている。しかし現在では埼玉県小川町にて生産されている。

【麻紙】最近の作品制作には一番多く使われている紙である。過去には石膏、石灰、陶土などの鉱物性白色粉末を塗布することで墨のにじみ(遊水現象)を防ぐ技術を行っていたが現在では明礬と膠の混合^{どうさ}(礬砂)によって防いでいる。紙の種類には雲肌麻紙、土佐麻紙(厚手)、白麻紙(中厚手)、薄麻紙があり、麻と楮の混合繊維でできている。福井県の紙職人、岩野平三郎氏(初代)が正倉院に残されていた美しい品のある麻紙を再現することに成功したという。

サイズは3×6判、から7×9判、生(礬砂を引いていないもの)、礬砂引き、裏打ち礬砂引がある。

【画仙紙】^{がせんし}中国の宣紙(別名は宣城)で作られた紙をいう。日本にも同じような種類の紙がある。中国の唐紙には、「宣紙」と呼ばれるものがあり単宣、夾宣(二層紙)、三層紙、玉版箋などがある。また、日本の「和紙」には画仙紙と加工紙、などがある。日本では、中国産の「宣紙」のことを「中国画仙」と呼び、日本産の「画仙紙」を「和画仙」と呼んで区別している。また画仙紙は「画箋紙」、「画宣紙」、「雅宣紙」、「雅仙紙」、「雅箋紙」とも書く。写生や水墨画に使う。

【その他の紙】

奉書：美濃直紙といい、また目録という。目録は奉書用が名となったもの。この紙質が柔らかく厚く、艶があることから品格があるとされ、これを大判に漉かせて大和絵の白描画用にする人もいる。杉原紙

というのも同様の質である。

てんぐちょう

典具 帳：楮原料の薄紙で礬水引のものは粉本用に用いる¹¹⁾。薄い紙で、ぼかし紙である。絵具を塗ると濁ることもある。それを防ぎ、下塗りに新橋（薄水色）などを塗ると紙が反るので注意すること。

まにあい

間似合：鳥の子の一種で、半間の尺に合う「間に合」といったという。生間似合、土間似合、色間似合などある。

がほうかみ

雅那紙：橋本雅那の特製である¹²⁾。丈夫な性質で、滲むことなく、色が少しうるむ。画用として賞用される。また、金泥や銀泥、プラチナ、箔、切金、砂子などを利用して描くには適している。

白雲紙：白雲紙も近代の製品で、色白く質厚く、半透明で滲まない。粉本用に賞用される。

唐紙：黄はだで染めてあるのは、虫を避けるためであるという。そのままに絵を描く場合は袱紗唐加味といい、また礬水引として用いる。数二百枚を一本という。寸法は曲尺縦4尺5寸から4尺8寸（136.35～145.44 cm）、巾1尺9寸から2尺2寸（57.57～66.66 cm）ある。切口に種々品によって印がある。ほかに和唐紙、台湾唐紙などある。

白唐紙：唐紙大で、白色で滲みは唐紙に似ているので最近賞用される。中国からの輸入というが、ドイツ製もある。

松岡映丘の談¹³⁾：日本画のうち南画では唐紙を用いるが、その他は国産の和紙を用いる。産地に分けると越前産と土佐産とある。越前産の方は、鳥の子の多くは礬水引にして用いる。

せいほうかみ

栖鳳紙：その他画家竹内栖鳳の好みで職人が名づけているが¹⁴⁾、素材は雁皮と三桎。質は多少違うかもしれないが似通ったものである。薄塗かまたは細密描写にも適している。

土佐産：高知の日本紙である。これは薄い紙を貼っ

て画面をぼかして表現する場合に使用することにも適している。土佐麻紙は丈夫で扱いやすい。筆者は、今回のシリーズ制作に活用した。

壁画紙：明治神宮の絵画館の壁画材料として選ばれたのがきっかけとなって用いはじめられている。筆者は薬品でさらすことを保存上疑問に思い純生紙にすかせている。これは純日本紙楮紙で柳が少し入るという。

以上のように、紙の性質を用途や作品のテーマによって使い分けることが基本である。産地により紙の性質が異なる点をよく理解し、作家自身の制作における好みを作っていくなかで、求める仕上がりのために改良が重ねられてきている。かつては作家もまた、職人と共同して微妙な紙の性質や表現の違いを研究していく環境があったが現代には少なくなった。

〈第二章 顔料 ～朱、臙脂、黄土〉

日本画の顔料のうち、以下に赤色系統と黄色系統のものを主に取りあげてみる。

(1) 赤色

漢画の技法で伝えられる赤色の顔料には、朱、辰砂（天然朱）、丹、朱砂、丹砂などがある。主成分は硫化水銀（HGS）であり、天然産の朱でその良質のものほど色調が鮮やかである。化学的な材質の分類では、硫化水銀（硫化汞）である。中国でその製法が発明され、日本でも大陸より伝来してから作られてきた。製法は様々であるが、主に水銀と硫黄を研和（混ぜて）し、苛性ソーダを加えて熱し、赤色に変色させたもの。

絵具として用いるときは、水簸（沈澱させて）させて用いるのは、粒子を一定に均一にすることで、色合いを一層深めるからである。

【水簸法】

大皿で朱を澄んだ水で溶き、水を溢れるくらいに注ぐ。それを半日程度置いておくと、朱の成分が沈澱し、上に黄色く色付いた水が浮かぶ。皿の下部で

沈澱した部分を残して上部の水を別の器に移す。再び水をたくさん入れて乳棒でかき回してから、しばらく置いておき、上水を取り去るという工程を1日に三度、それを3、4日ほど繰り返す。この後に最も下部に沈澱した粗粒子を取り出し、内部のドロドロとした部分を皿に置いて乾燥させる。これを標朱という。

絵に用いるときは、濃い膠水で指を用いてよく溶いておく。朱は、絵具のなかで最も重いもので、水との比重が8対2ほどになるので、すぐに沈下しやすい。そのため、画面に塗る際に筆によるムラができやすい。膠の濃度を強めて、顔料が膠のなかで浮かぶ時間を長くするような工夫が必要である。リスリンを加えるとよい。

朱の製法は様々ある。そのうち純度が高いものは耐久性があるが、粗雑な製法によるものはすぐに黒色に変色してしまう。油絵具として用いると耐久性があるが、水彩絵具としては2年位でやや褐色に変化してしまいますという実験結果もある。色名として、赤口、中口、黄口などがある。探幽画流より「日本と中国の朱色は同じではない。日本製の方がよい」¹⁵⁾

【朱の下地】肉色を用いる。肉色を表すためには丹の絵具を用いる。

【朱の平塗】漢画の技法に「まず、肉色を塗り、次に丹を塗り、その次に朱と丹を加えて塗り、さらにその次に朱で仕上げる」という。

【鹿田桓齋の技法¹⁶⁾】「朱は、少しカラ擦り（膠を入れずに粉末の状態で磨る）をしてから、薄い濃度の膠を少し加えながら、とろりとするまで溶く。そして皿ごと火にかけて温めてから用いる」という。

【朱の黄色】人間の顔を描くときに用いる。あるいは、胡粉と混色して顔を描く下地に用いる。

【北斎の『彩色通』¹⁷⁾】「朱 — 極製、光明、本朱」紙の上から押して色白く見えるものがよい。赤みが強い色は注意する。

朱は、粒子が細くなるので粉になるまでよく磨

り込む。丹のように膠に強いものがよい。

【結城素明の技法¹⁸⁾】朱を焼いて、赤黒い色合いを出したいときに、朱を焼いていったん黒くなったとしても、日を経つとまた赤くなってしまう。壺の中に入れて釉薬で密閉して焼くとよい。しかし現在では、朱が焼けなくなり、特別に加工している。また有毒ガスが生じるので注意して扱う。

【朱が膠にすぐ混ざらないときの工夫】朱は、浮いてしまい、すぐに膠に混ざりにくいものである。まず、酒を混ぜて練り、それから膠を加えるとよい。そうすると黄色の部分が少なくなる。黄色い部分と下の朱の部分に分けてそれぞれの特色に応じて使用する。

【銀朱 (Vermillion)¹⁹⁾】化学成分は天然朱と同じだが、人工の朱である。現在多く利用されている。製法は乾性法と湿性法がある。乾性法は硫黄と水銀を弱火で溶かして作る。湿性法は水銀、硫黄、苛性アルカリ溶液を用いる。また黒色硫化水銀をアルカリ溶液で処理する場合もある。絵具として利用する場合、特に注意しなければならないのは鉛白（白色系統）と混ぜないようにする点である。後で化学変化を起こし表面の色が濁り、くすんでしまうことが多い。

【鉛丹 (黄丹・鉛華・光明丹・赤鉛)²⁰⁾】四酸化三鉛 (Pb_3O_4) で鉛から作る黄味の赤である。不透明なので下に描いたものを隠すことができるが、朱よりも日光に弱く安価格なので朱の代用として利用される。奈良時代の建築や仏像などに朱土と混合して使われていた。「正倉院文書」に朱沙、真赭、真朱²¹⁾として記録がある。中国の主要産地は広東省（広州）と湖南省（辰州）このことから辰砂と呼ぶようになった紀元前一千年頃エジプトで製造もされている。製法は鉛を反射炉約 600 度前後で溶かして空気で酸化させる (Pb_3O_4)。次に同じ炉で 400 度～450 度で酸化させる (Pb_3O_4)。また鉛白を反射炉で焼いて作る（オレンジの鉛）。95%以上の (Pb_3O_4) を含有している。また、「丹生」と言う地名は、日本各地で朱が採取されたところで付けられた。

【烟子、生燕脂】猩燕脂、綿燕脂、胡燕脂、生胭脂、調脂、烟子（烟紫、焉支、烟支、燕支、燕脂）

紅色料である生燕脂は、直径3寸～7、8寸（9.09～21.21、24.24cm）の薄い円形の綿に染められて中国から輸入する。それで綿燕脂の名前が付いている。女性の頬紅の料もこれを用いていた。また、それを熱湯に入れて用いる場合もある。色は暗紅色であるから、日本人の嗜好には鮮紅のものより好まれ、日本画家は絵具溶きの作業を厭わずに賞揚している。暈染にはのびが悪く使いにくい。しかしその性質から、最も近似しているのは帯暗紅である洋紅（クリムソンレーキ）である。焼群青、焼緑青、墨、その他を加えて暗紅色とすると深みのある表現ができる。烟子は植物性と動物性のものがある。

『日本絵画史』に「生臘脂は中国紅蘇省楊州の産を良品とする」という¹⁹⁾。『本朝画史』に「生燕脂は蘇木の汁で染めたもの」といい²⁰⁾、茜草の汁であるといわれているが、その原料は中国に産しないものらしい。これは中国人が胡燕脂ということからも想像される。中国人もまた古来その原料において様々にいわれている。

『伏候中華古今註』に「燕脂は紂（ちう）より起こる。紅藍花の汁で凝固させて作り、脂を入れて調合し、女性の顔を描く。燕地に産するために燕脂という²¹⁾。またえんじという。匈奴の人妻を閼氏という。その音燕脂と通じるために、その顔色を好む者を臘脂（えんじ）のようだという。」という。

時珍に²²⁾、「燕脂四種あり、一は紅藍花の汁によって胡粉を染めて作る。（紅藍花はベニバナであろう）または山燕脂花の汁によって粉を染めるもの、山榴花の汁によって作るもの、紫鉚によって綿を染めて作るものを胡燕脂という。李珣の『南海薬譜』にこれが伝承されている²³⁾。今南人多く紫鉚を用いる。燕脂を俗に紫梗と呼ぶのはこのためである。」という。

綿臘脂はその昔は中国の紅料によって作ったものが、しだいにその原料が変遷し、近年ではコチニール原料が中国に入り、コチニール原料が高価なので他の原料を加え昔のように綿臘脂としたものであろうと思われる。それは現代はコチニールが含有するからである。

またコチニール・レーキはどのようにして出来て

くるのか。それは粉末を銅の窯の中に入れ炭酸ソーダの稀薄溶液で熱し、この溶液（明礬及び酒石酸は朱、または石灰乳パープル・レーキ、カルミン（ $C_{22}H_{20}O_{13}$ ）カルミン酸）を代用して利用した時代があった。

日本画が、「日本画には臘脂がいい。何ともいえない落ち着いたいい色をしている」というのは、ただその色相の外貌のみに惹かれているものであって、例えば洋紅はコチニール色素によってドイツで澱粉その他を合わせて混合物としたかのようである。そうすると、その原料を同じくする生臘脂と洋紅とは、その中間処理の方法によって東西相異なるものであると知ることができよう。

【生燕脂を溶く法】

【恒川鶯谷の法²⁴⁾】綿燕脂の綿を細かく丁寧にほぐし、荒い粉は落とし棄て、ほぐした綿をお猪口に入れ、あまり多くない適度な量の熱湯を注ぎ、箸で絞り、色を出して綿を取り捨て、美濃紙、吉野紙などの日本紙によって漉し、日光に乾かし濃厚にして用いる。また湯煎で乾かすことがあるが、あまり乾固させてはいけなない。潤いがあり乳汁のように粘りのあるものを良品とする。膠水を加えないで清水で溶いて用いる。

【北斎の法】生燕脂をよく揉んで、中に含む明礬をはたき、ぱらぱらと砂のように落とす。ほくちのように細かにつまみきり、また揉んでははたき、皿に水を少し入れ、火にかけて、かなり熱い中に生燕脂を浸し、よくよく搾り出して、さらにあぶり燻（あぶりこ）に入れ、火にかけて手を休めずに皿をまわし、焼きつかないように手をかえして煮詰まっていくにしたがい、下火を温かくする。やがて少しになる頃には、皿の温もりで煎りつける。明礬を除かないで煮詰めると、その色は黒ずみ、麗しくはない。夏は天日で焼き付けること。

【渡邊香涯の法²⁵⁾】生燕脂をほぐし、荒い粉をとった後、熱湯を注ぎ、搾ったものを日光または湯煎で乾かすことは同様であるが、その乾かす前に良質の酒を1、2滴加えると、色、光沢ともに良くなるという秘法が伝承された。筆者が実際に行うと、色が

鮮やかになり大変良い。

また、搾るとき、手の油が入ることを嫌うために、綿を竹の皮に包んで搾ることがある。

【北斎『彩色通』法】猩燕脂は明礬で色を出したものである。だから、古法で手の油を嫌い、箸で絞り湯煎で焼付け、また夏は天日にあてて煮詰めるのであるが、水分が多すぎて扱いにくい。

新たには、まず手でよく揉んで、綿にしみた箇所
の明礬を落とすことが肝心である。そのうえ、指で細かにむしり、火口のようにして明礬を振り取って、皿に水を少し入れて火にかけ、湯になったら猩燕脂を入れて浸し取り上げ、よく搾り、綿の白くなるまで搾り出し、また火にかけ焼きつかぬように度々皿をまわし、煮詰まっていくなしたが、下火を弱くして、わずかになる頃は火から遠ざけ、温もりで乾かしつける。用いるときは朱の上澄みで溶いて用いるとその色が最もよい。その元の具の質によって色の差が出てくる。

【生燕脂の手についたものを落とす法】

【『芥子園画伝』²⁶⁾】

「燕脂は手に染めてはいけない」といい、また諺に「藤黄は口に入れてはいけない。燕脂は手にのせてはいけない」といっているのは、生燕脂を手につけるとその色が数日経っても落ちないためである。それは生燕脂の中に含有する樹脂質によるものである。この点を利用して確実に定着させるにはホルマリンを使用すると、面白い色調を出す。他の色と対比関係において表現できる。

手指についたときは、酢によって洗うとよい。または油で拭うとよい。

【植物性（正燕脂）】紅花（べにばな）の色素を取り出して作る。このべに（燕国）は中国の名前をとって燕の脂（えのべに）といわれている。

【動物性（生燕脂・綿燕脂）】コチニールは天然の色で真紅・ピンク（胡粉）トルコ絨毯などに使用され日本の桜を初めいろいろな植物を描くのには必要とされている。現在の原産地はメキシコや地中海などのサボテンなどに寄生するカイガラ虫の雌の体液を

採集して殺し乾燥させ粉末にして利用する。これをカルミンという。紅色染料、食物着色料、染料、化粧品などにも利用されている。別な製法には色素を綿に染み込ませて使うことが多い。（綿燕脂）という。または釜に入れて熱湯によって色料を出す。この液を移して透明な明礬水を加え、しばらく静置する。そして後日、天日で乾燥させる。

(2) 黄色

代表的には藤黄、石黄、黄土がある。その他に雄黄なども挙げられる。化学顔料にはクローム黄、カドミウム黄など一般的に用いられる。黄土を焼くと赤みが強くなり、「朱土」、「岱赭」とよばれる。

【黄土】

黄土は、天然産の含水酸化鉄で、黄色の粘土質の物質である。大阪府（摂津地方）、東京都（武蔵地方）、愛知県（尾張地方）、岐阜県（美濃地方）、宮城県（羽前地方）、鳥取県（因幡地方）、山口県（周防地方）などで産出されている。産地によって多少性質や色合いが異なる。粒子が粗く粒状になるものを粒黄土という。焼黄土は色が暗い色あいである。性質は、非常に堅く、その他の絵具と配合して用いると耐久性が強まる。特に空気に触れた状態における変化は影響を受けにくい。これも水簸して用いる。

【鹿田恒齋の技法】土から作られている黄土はよく潰し、膠と水を同じ比率で等分で混ぜて使うこと。

【北斎『彩色通』の技法】黄土は、石黄に弁柄を少し加え、胡粉をわずかに加えるという新しい方法がある。これを弁柄黄土と名付ける。弁柄以外でも朱で代用してもよい。絵に品が表現できる。

水黄土は、丹を濃度の強い膠で溶き、水を多く入れて作っておき、その上澄みを取って使う。古典的な技法にならない、黄土といって実は藤黄と朱を加えて用いることもある。だが、朱は水銀でできているので重く、下へ沈む。藤黄は水絵具であるので上へ浮かんでしまい、うまく溶け合わない。一回塗るごとに筆の色調が異なる。丹の上澄みはそのような煩わしさが無い。

現在日本画において黄土を使いこなす事が胡粉と

同様に大変難しい絵の具の一つとなっているのである。

(3) 橙色

代表的な日本画の顔料ではたいしや岱赭が挙げられる。化学顔料にはカドミウムオレンジなどがある。

【岱赭・赭土】

主成分が天然の赤土酸化鉄で、各地で産出されるが中国の岱赭土が特に良質なことからこの名がついた。古代の文献にある紫土しどは同じく酸化鉄を主成分とする弁柄を指したものだといわれる。あるいは赭石という。赭石は、天然の酸化鉄鉱で、岱赭は赭石を粉末としたものである。赭石は中国山西省の代州産が良質であるので、岱赭という名はここからきているという。

戦前の日本でも、岐阜県（美濃地方）、静岡県（駿河地方）、大分県（豊後地方）、佐渡地方で産出されるが、産地によってその色合いは多少異なる。一般的に色が少し黒色を帯びている。顔料として用いるときに、日光に直接触れても褪色はしないなど、赤色顔料の中で最も耐久性がある。

弁柄は、メッキ工場から出る液状化した鉄で作る酸化鉄である。色合いは、人工のものの方がより一層赤く鮮やかで美しい。ただし、絵具としては濁りや褐色があるものの方が（表現の幅や深みが生まれるので）喜ばれる。現在では、公害問題との関連でわずかしかな作られないので貴重なものとなっているので代用品が作られている。

【使用法】

粉末状の顔料を皿に入れて、水を少しずつ加えながら磨り、溶かしていく。膠と水を加えて、皿ごと温火にかけて皿を熱する。さらに少量ずつ澄んだ水を加えて、指先で溶く。皿の底に沈んだ粗い粒子は残して、粒子の細かい部分を別の皿に移して保管しておく。描くときにまた戻して使用する。

皿に水を加えて、力を入れずによく磨る。それを乾わかせておき、薄い濃度の膠と水で溶き、指先で溶いて用いる。

【北斎「彩色通」の技法】 弁柄とは、つまり艶印、極印、たま印、吉印、上妙印、山小中妙印。

【赭土（アンバー）】 酸化鉄の赤土がある。これもまた弁柄として用いられる。これを鉄板の上で焼くと紫色になり、赤色の色味を増す。その紫色の状態のものを紫土という。

【紫土】 紫土は、水簸してから摺り、そこへ膠を加えて用いる。大地の地下の地熱によって紫色となった自然の紫土などもある。

【弁柄（Right Red、鉄丹「Rouge」）】 黄土を焼いて作った人造の赤土。品質の良いものほど黒褐色色味少なく赤味多い。粒子が大きくなるにつれて橙赤色から赤味を増す。

インドのベンガル地方から輸入されたのでこの名がある。

【丹の法】 橙赤色の化学製品で、酸化鉛である。鉛に明礬を加えるか、または鉛に硫黄、硝石を加え加熱して製品とする。日本産は大阪府堺市周辺の長吉丹が有名である。空気に触れても変化することはあまりないが、その他の鉛の顔料と同じように硫化水素と合わさると変色する。丹は、通常は膠と水で用いる。

【鹿田恒齋の技法】 「丹は、水簸して用いるとよい。水簸しないで用いるときは、薄い膠を混ぜて、水を少し加えて入れる。それをとろりとするまで磨る。描くときには筆先に菜種油を少し付けて用いる。これは秘伝である。」という。

【『画鵠』の技法²⁷⁾】

「丹は粒子が細くなるまでよく磨ってから、水を少しずつ入れて磨る。描くときは膠を合わせて使う。上に浮かぶ水を丹の上澄という。」

【北斎『彩色通』の技法】

丹（長吉、しょう吉、光明、市兵衛、勝印、宗久）

丹は、よく粉ずり（粉になるまで磨る）して、膠と水の調合をよく見計らって合わせる。描くときは、少し油を加えて用いる。水と油の対比が同じくらい的时候には、油が弾き、その様子はまるで玉緑青のようである。膠の濃度が強いと色合いが良くな

る。絵具の色には、日本独自の色の呼び名がある。
赤色の種類には、例えば、からくれない 韓紅花、けしあか 減赤、ちようしゅんいろ 長 春色、
しょうじよう ひ 猩々緋、す おうこう 蘇芳香、こきあけ 深緋などがある。

〈第三章 作品における表現効果〉

比較として、現代日本画の作品の中で、朱、臙脂、黄土の特徴をよく表現している例をとりあげてみよう。

例えば、速水御舟の「炎舞」(1925年)は²⁸⁾、燃えたる炎と乱舞する蛾や蝶の群れを描いている。炎の描写は、古代朱の下地に、明るい朱色で炎を描いている。同じ赤色系統ではあるが、下地が渋く古墨の深みのある色合いゆえに、炎の鮮やかさが一層引き立っている。炎の抽象的な描写は、仏画における不動明王の光背の表現や地獄絵に描かれる表現などにも共通している。また「供身像」(1926年)には、埴輪を朱色で画面に大きく描いている。赤土を焼いて作るテラコッタの色はまさに天然の色を焼いて生まれる自然の経過の色合いである。細密描写でよく知られている速水の作品のうちでは意外にみえるが、表現を模索していくなかで、古来の色合いへも関心を寄せていたところに興味深い。これらの作品は絹に描かれているために、重ね塗りはできない。この点でも顔料そのものの持つ色への直接的な関心として伺うことができる。

次に、顔料の色調表現の性質をよく研究している事例として、前田青邨をあげよう²⁹⁾。

「黄色い屋根(紫禁城)」(1960年)や「赤い壁(天壇)」(1960年)において、中国の都市景観を、単純な形と色の構成に高めて表現している。建物の屋根と城壁の関係を、単純化した画面構成において、色調の変化をつけた黄土とわずかな朱という色彩の対比で表す。これは、それぞれの顔料の持つ性質をよく理解していることによって、その清澄な色合いを最大限に引き出すことができる感性和技量を習得していることがわかる。

黄土は、その名のとおり、素材は土であり、自然から抽出されたものであるため、耐久性に優れている。また、顔料のなかでも濃淡の色幅を持ち、微妙なグラデーションを表すことができ、繊細な表現にも適している。朱もまた、鮮やかな色のために、わ

ずかに用いるだけで朱独特の効果を出す。よって配色のバランスは画家の感性が左右するのである。これらの画面構成と色彩の絶妙な表現は、その後の「石棺」(1962年)において、より高められている。石棺の内側に朱色を一面に塗り込めている。朱と胡粉を重ねて塗っていることで、朱の紅味は和らぎ、明るい暖色系の色合いをよく表している。その周囲の石棺には淡い黄土の表現には、胡粉を引いた画面に金泥を塗り、その上に再び水をたっぷりを含んだ胡粉をたらし込みの技法で塗り重ね、また洗うなどという工程の結果、生み出された表現である。

朱と黄土、そして胡粉の白色との配色の関係性は、画面に大きく描かれた石棺の単純な四角形の形を中心とした画面構成によって単純に、かつ顔料の持つ明るく美しい色調を中心にして見事に捉えている。

次に、岩橋英遠の「土」(1938年)では、冬の雪の中から覗かせる春の大地の様子を、わずかな黄土と朱を用いて、北国北海道の春の心象風景を表現している³⁰⁾。同じく「歴史」(1940年)においては、大半の樹木に白を用いているが、画面中央の一本のみは、枯れた樹木のようにして黄土色と筆触を残して渦を巻くような幹の表現を通して樹木の内部に潜む生命力を力強く表現している。その後、岩橋は、晩年のシリーズ作品となる「触」(1959年)において、黄土と朱、胡粉の白との対比的関係を、単純化した山の景観によって幾度も表現の可能性について挑戦している。これも作者自身が法隆寺壁画制作から得た技術の一つではないかと言われている。

日本画の表現テーマに自体は、自然を象徴的に表現し、造形的には平面構成を主としており、西洋のように空と大地を区分する考え方があまりないために、土を直接表す作品が少ないなか、北海道出身の岩橋の作風は、本州とは異なる北海道の大地をテーマに独自の自然表現と向き合うもので、自然の土の匂いまでを、黄土や朱の効果によって象徴的に表現しようとする、それまでにはなかった日本画の一境地を開拓したといえる。

その他、奥村土牛は、「僧」(1978年)において、乾漆の興福寺十大弟子像をモチーフに黄土を用いて表現している³¹⁾。淡く目立たない色のために扱いが難しい黄土を、幾度も塗り重ねることによって、淡色の明るい清澄さを表している。塗り重ねていくな

かで色調を失わずに表現できているのは、非常に微妙な色調を選びとる繊細な色彩への感受性を持ち、丹念に丁寧に絵筆を進めていることによって実現されている。向かって左側の像の黄土の明るさは、右側の像の衣に墨をたらしこみによって混ぜて濁った色合いを持たせていることで両者の対比関係を作っているために、一層輝きを増している。

このように、先人たちによる研究の道程をみると、顔料の朱や黄土を使っているにあたって、単色によってではなく、周囲の色との配色のバランスによって相互に色彩の美しさを引き立て合うことで、清澄さを際立たせて表している事例が多い。また、中心となる色に対比的な存在として、別の対象を暗褐色にした色合いで表す事例も多い。これは現在の顔料の色を意図的に変えて色合いを調整し、好みの色調にして用いることで、画面に深みを表現する試みである。日本画の顔料を扱う際に、古代朱の生成工程にもあるように、顔料を焼きつけることによって、黒味を増した色を作る。また、顔料の色調を画面全体で他の色との配色の関係によって引き出すために、薄く重ね塗りを行ったり、塗った色を洗うなど、丁寧な工程をくわえて、微妙な色調を表現する研究の積み重ねがなされている。これらの技術を参考に習いながら、筆者も研究を続けている。古い壁画の剥落したような表現に近づけるために、画面に色を置いて塗った後、洗い、また色を置き、乾いた後に必要なところを磨き削るなどして、乾いた雰囲気や大地の温かい感触といった、目に見えない感覚を最終的には再現したいと試行錯誤している。

このような顔料研究を実現させていくためにも、前述したような和紙の研究においても並行して行い、丈夫な画面を作るため和紙の仕立て方にも工夫を施し、結果的に作品全体において、大陸の風土に感じた感動を心象風景に高める仕上がりを求めている。

〈むすびにかえて〉

日本人の感覚的な趣向の一つとしていわれるのは、例えば日本建築において、左右非対称の構成を好むことや、また茶道におけるわびさびの美のように、完璧なものにだけでなく、一方で形が欠けたも

のに心惹かれ、内面において想像することに価値を見出すという点があげられる。絵画においても類似して、渋い色合いに、原色の強く鮮やかな色合いの傍に、暗褐色のものを求めて心が落ち着くという趣向を日本人は持っているようである。例えば、古い寺社建築に残る杉戸の彩色画に、花鳥が描かれている。極彩色の色合いだけで描かれたものよりも、褐色に変化したところや、剥落しかけたなかに、わずかに残る金箔や朱などが残る箇所を見つけるとき、それら全体を含めて控えめな色合いとなっている古色の美しさに、懐かしい感覚を覚えるものである。

時代を得た証を伝える壊れかけた形や色の造形全体の醸し出す雰囲気、日本人は精神を落ち着かせ、また尊敬に似た意識を抱く。このような変化を受け入れるという感覚は、四季を持つ日本の風土が育んできた自然への崇拜の念を抱く意識とやはり関係の深いものなのだろうと思う。

天然の鉱物や動植物を素材とする日本画の材料は、自然の温もりを伝えるものであるとともに、生から死へ、そして土に戻るといった「生」の過程を想像させる、いわば自然哲学に通じるように筆者は考えている。長い年月のなかで色褪せていくものと永遠に褪色しないものが組み合わさる姿を目にするとき、人はそこに時間を超越した生命の息吹の存在のようなものを感じるのではないだろうか。今回取り上げた、黄土や紫土、朱などは、特にその性質から表現に適した素材なのである。

古のものと対話から、筆者自身が何故日本画に引かれて表現を続けているのかということにも今回改めて思いを馳せてみた。再び、かつて感じたように、人間が原初から本来持っている素朴な生命力への祈り、生き抜いていく情熱のようなものを作品に託して表したい思いを強めた。

またあわせて、先達の遺志を継ぎ、日本画の魅力を少しでも多くの人々へ伝えていく場に恵まれるならば、ひきつづき古代の色に通じる顔料のうち、次回は群青や緑青の性質にも触れてみたいと考えている³²⁾。

註

- 1) 兵馬俑とは、古代中国における墓の副葬品で、兵士を

- かたどったもの。陝西省の秦の始皇帝の陵墓周辺から発掘されたものが有名。1987年に世界遺産に登録されている。『世界美術大全集 東洋編2 秦 漢』小学館1998年、呉曉叢編『2200年前の帝國雄兵 一秦の始皇帝陵兵馬俑』世界図書出版社西安会社2000年を参考。紀元前250年頃までの造形表現を概観すると、この兵馬俑の人体や馬の彫像は非常に写実的表現を重視して作られているという特徴がある。人体のプロポーションの取り方は完璧なものではないとしても、これほどの写実性は、いかに現実世界へ向けられた明確な強い意志のもとで創造されたかという状況を伝えている。形の一部分が風化したり破損しても、その造形的な表現力は強く見る者に訴えてくる。
- 2) 九州北部の古墳群については、山根有三監修『日本美術史』美術出版社1977年を参考。
- 3) 筆者が参加したのは、昭和59年から平成元年まで愛知県委託事業で愛知県立芸術大学において行われていた法隆寺金堂壁画模写制作事業である。片岡球子教授（当時）を筆頭に、東西の日本画家らと共同で行った。これ以前にも、前田青邨、平山郁夫等、日本美術院の作家たちは同壁画模写事業に携わっている。日本画の技術研究に重要な作品として位置づけられる。
- 4) 前号については、下川辰彦「日本画の制作過程と素材研究～宇宙を求めるための華」（中部大学現代教育学部紀要第1号2009年3月所収 191～197頁）参照。
- 5) 本間良助『日本画を描く人の為の秘伝集』厚生閣出版昭和8年のこと。
- この文献については、平成17年から19年までメトロポリタン東洋美術研究センターより受けた助成金を受け、共同研究で現代語訳を試み、さらに筆者の制作研究をもとに内容を大幅に補足した。その他、技法については、坂崎担『日本画の精神』ぺりかん社1995年、市川守静・正木直彦『丹青指南』1924年（青木茂編『明治日本画史料』復刻版所収）、林功・箱崎陸昌『画材と技法』同朋舎1977年(1) 2001年(5)、神内生光『日本画用画材について』1994年（研究記録）を参考。山中雪人、水谷愛子両氏からの指摘等も参考にしている。
- 6) 蔡倫は、中国、後漢代の宦官。製紙法を改良した人物として知られている。
- 7) 『日本書紀 下』（日本古典文学大系22）岩波書店1965年。194頁。
- 8) 『正倉院文書』は、『大日本古文書』編年文書、25冊1901～1940年に活字化。
- 9) 裏打ちとは、裏に和紙や布を張って厚く丈夫にすること。
- 10) 鎧張りとは、少しずつ板を重ねて張る外壁施工の方法で、絵画では和紙を裏から貼り合わせて丈夫に仕立て、耐久性を高める方法。
- 11) 粉本とは、下書き、画稿のこと。
- 12) 橋本雅那（1835～1908年）。江戸幕府の御用絵師、狩野派の家に生まれる。日本美術院創立に参加。
- 13) 松岡映丘（1881～1938年）。日本画家。橋本雅那に師事。後に住吉派の山名貫義に入門し大和絵を研究。
- 14) 竹内栖鳳（1864～1942年）。日本画家。戦後の京都画壇の代表。四条派で習い、第一回文化勲章受章者。
- 15) 狩野探幽（1602～1674年）。江戸時代の狩野派を代表する絵師。二条城、名古屋城、大徳寺などの障壁画の制作に従事する。日本や中国の古画の模写も精力的に行い研究していた。探幽画流とは本間氏が周辺より聞き書きしたものか。
- 16) 鹿田恒齋（生没年不詳）。本間氏の身近で書や日本画の素養を持っていた人物と思われる。
- 17) 北斎（1760～1849年）。江戸時代の浮世絵師。『彩色通』などの絵具の扱いについての記録を残しており、顔料研究を深めた。永田生慈『画本彩色通 初編二編』（『北斎の絵手本 三』岩崎美術社 1986年所収）
- 18) 結城素明（1875～1957年）。日本の画家。川端玉章に師事。
- 19) ここで記載される『日本絵画史』の出典は不明だが、本間氏の記録にあるので昭和初期当時の一般的な認識として参考掲載。
- 20) 『本朝画史』狩野永納による画史、画論書。全6巻。原題は本朝画伝。
- 他に小林 忠他監修『日本絵画論大成』ぺりかん社1997年より参考。
- 21) 『伏候中華古今註』について出典不明。本間氏の記録にあるので参考掲載。
- 22) 時珍（1518～1593年）。薬学者の李時珍か。
- 23) 李珣の『南海薬譜』について出典不明。本間氏の記録にあるので参考掲載。
- 24) 恒川鶯谷（1846～1928年）。尾張の書家。油絵にもおぼえあり。文人といったところか。
- 25) 渡邊香涯は、大正から昭和にかけての古美術研究に参加。「寧楽」第10冊（1928年8月21日）と同第15冊（1932年11月5日）に正倉院御物についての報告を掲載している。
- 本間良助氏と親交のあった日本画家と思われる。
- 26) 『芥子園画伝』は、中国、清代に刊行された彩色版画絵手本。山水、花鳥の技法を解説。
- 草薙奈津子『現代語訳 芥子園画伝』芸艸堂1993年よ

り参考。

- 27) 『画鵠』は、安永～文化年間に活動した浮世絵師、窪俊満（1757～1820）が1783年（天明3年）に出版した絵の技法書。
- 28) 速水御舟（1894～1935年）。日本画家。画塾で古画の模写研究を行う他、細密描写に長けた。京都国立近代美術館『速水御舟の芸術展』日本経済新聞社1980年他参考。
- 29) 前田青邨（1885～1977年）。日本画家。日本美術院。法隆寺壁画の再現模写など文化財保護事業に参加。秋山光和監修『前田青邨展』名古屋市美術館、中日新聞社、中部日本放送 1995年他参考。
- 30) 岩橋英遠（1903～1999年）。北海道出身の日本画家。文化勲章受章。『画業70年岩橋英遠展』朝日新聞東京本社1993年他参考。
- 31) 奥村土牛（1889～1990年）。日本画家。日本美術院理事、文化勲章受章。刷毛で胡粉を100、200回かけて丁寧に塗り重ねて微妙な色調を表現。「別冊ART TOP3号（11号）」（特集第63回 院展 総評 吉村貞司）（株）芸術新聞社1978年他参考。
- 32) 日本美術院創設者の岡倉覚三（天心）と美術教育については、下川辰彦・原田千夏子「美術教育における墨

と日本画の意義について」（春日丘高等学校研究紀要「桃園」第7号 2007年所収 39～48頁）を参照。その他、『岡倉天心集』（近代日本思想体系7 筑摩書房1976年）、木下長宏『岡倉天心』ミネルヴァ書房2005年参考。

また、明治期の美術教育については、金子一夫「フェノロサ・岡倉の新日本美術運動」「普通教育図における毛筆画」（『近代日本美術教育の研究 明治時代』中央公論美術出版 1993年(1) 2000年(3) 所収 38～50頁）他参考。

付記

今回の和紙、顔料及び古画技法の研究については、本学の平成20年度特別研究費A（2年間）の助成を受けて行った研究（源氏物語絵巻、扇面古写経、平治物語絵巻の模写制作／愛知県立芸術大学日本画専攻研究室との共同研究）成果の一部である。

註については、あえて日本画の基礎的な語句についての説明を加えさせていただいた。

受付日 2009年9月30日

受理日 2009年11月19日