

日本画の制作過程と素材研究 宇宙を求めるための華

下 川 辰 彦¹⁾

Education Report for Two Pieces of Japanese Painting, Study for the Working Process and Materials : The Flower for being Symbolic of the Universe

SHIMOKAWA Tathuhiko

要 約

日本画の伝統的な古画技法についての実践的な研究は、近世まで各流派による秘事口伝として伝えられてきたこともあり、未だ解明されていない点が多く残されている。多くの画家が経験を積み重ねながら独自に研究をすすめているのが現状である。

本文では、日本画作品の実践的な制作過程における材料と技法について、特に下地作りと対象を描く工程における和紙、顔料、墨の基本的な役割に焦点をあてて、今日の日本画が古画技法をもとに現代の制作に応用し工夫を行っている状況について報告する。

さらに、日本画で用いる材料の性質や取扱いのみでなく、表現に求める象徴性、内面的なテーマにいたるまで、自然との密接な関連性がある点を再認識することによって、日本の風土、自然環境を背景として日本の絵画が発達してきた様子を魅力として改めて確認してみたい。

筆者は、今後機会に恵まれることがあれば、これまでの実験記録を具体的に報告していきたいと考えている。今回はその第1回として位置づけたい。

写真掲載する作品は、筆者が連作として描いているテーマ「月下美人」の花をモチーフとした「宙」と「双」の二作品（2008年制作）である。

〈はじめに〉

研究旅行で訪問したインドから帰国した夜、偶然「月下美人」の開花に立ち会った。この花は、夏のたった一夜にだけ蕾を開き、そして朽ちていくことで知られている。わずか三時間ほどの短い時間の中かで、蕾がほころび、純白の花弁が闇夜にしばしのあいだ光っていたが、たちまちのうちに再び萎んでしまうのである。

私は、刻々と移り変わる花の姿を目の当たりにしながら、一心にスケッチを行ううち、生命の誕生か

ら死までという時間の流れを、心の中で体験していく思いだった。仏教では自然を「森羅万象」という言葉で語るが、まさに形なき無限の宇宙の神秘の存在を、小さな植物を借りて実感することが出来た。有限の形の内奥に凝縮された命のいとなみの尊さを想像せずにはいられなかった。自分自身も、この宇宙の中で、自然の摂理とともに存在し、生命と向き合っている小さな生物であることを改めて思い知らされ、生命をもつことに深く感銘を受けたのだった。

このことをきっかけとして、私は、「月下美人」をテーマにした作品を、ここ二十年近く連作として描き続けている。それとともに、東西の絵画の特質についても勉強を続けている。東洋絵画の成り立ちに

1) 中部大学現代教育学部児童教育学科

は、東洋の自然観が深く影響している¹⁾。自己の制作過程の中でも自然観を意識しながら物事をみつめる眼を養いたいと考える。洋画家の中村彝が、自身で著した芸術理論『芸術の無限感』のなかで、「心眼」という言葉を用いているように²⁾、私もこの言葉が好きである。「心眼」の存在性を信じ、有形無形のものゝの形を借りて、雄大な宇宙をいかに表現するか、ということ課題としている。日本画の極意・本質もまた同様で、雨や風、光や空気、気配など具体的な自然の現象を花鳥風月の四季の風物によって表現するよう試みられてきたのである。現代に生きる私は、自己の感性を通じて感じ取った自然を素直に描いていきたいと考えている。

自然の植物そのものを尊い存在として、植物を通じて自然や宇宙を描いてみたいと考えていくうち、キリスト教における聖人を描いたイコン（聖画像）のように、植物を捉えてみるところから始めた³⁾。以来、祭壇画をヒントに、円窓や扉絵の形式に画面空間をかたどって様々な四季の花を描いた。そして個展では「月下美人」を屏風絵の形式として表現した。今年度は、本稿に掲載した二つの作品を集大成として完成させたが、しかし、今なお思い通りに表現するまでに至っていない。今後も繰り返し自分自身と向き合い、表現の可能性を試みたいと考えている。

本稿では、作品の制作過程における材料や技法について紹介することによって、日本画制作に接する機会の少ない方へ理解の糸口となれば幸いである。日本画というと古典的なイメージがつきものであるが、実際の制作事情では、古典の技法を研究しながら、内的な面を学びつつ、同時に現代の環境に適した技法を改良する工夫も行い、伝統の継承と現代への挑戦との両面が求められる分野でもある点を知っていただきたい。第一の項目では、作品制作にあたっての下地作りの工程で、和紙の選定とエスキースの作成における墨や顔料の扱いについて、第二の項目では、対象を描く工程で、胡粉や光沢のある金箔・金泥などの使用による余白の表現について説明する。

〈1 下地作り〉

■和紙を選ぶ

和紙は、日本全国各地に産地をもち、また職人に

よっても仕上がりが異なるともいわれており、その数は千種類以上ともいわれている⁴⁾。その中からこの作品には「薄麻紙」と「雁皮紙」を使用した。

紙の種類を選択する場合に特に重要に考えている点は、描く対象をどのように表現し内面的な心象を描き出せるかということである。今回は、「月下美人」という花を通じて、宇宙の深遠さを表現するために、特に花卉の白色と背景の色面とに透明さをより美しく表現したい。「薄麻紙」の特徴は和紙の中でも特に薄く丈夫であり、手に取るとうっすらと透けるほど繊細に仕上げられ最高級の品質を持つ紙といわれる。紙の薄さに種類があるので作品に応じて選択する。江戸時代には、一つの技術として、紙を重ねて貼ることで下地を透かしてみせる効果を意図して用いる「紙暈し」に利用されてきた。

今回の私の作品には、絵具の濁りや重ね塗りによる分厚さを避けるためにこの技法を採用した。雁皮紙に下地の色を塗ると顔料（絵具）が発色し紙自体の特徴の意味を持ち始める。また効果も表すことができ、空間に神秘性を表現するために適していると考え選択した。絵具を塗り重ねる仕上がりとはまた異なる不思議な表現をねらうことができる。

■画面作り(1) エスキースの重要性和形態の単純化

主題となる花のエスキースを作るために仮張りのパネルを準備する。また一方では毛布を用意して薄麻紙を乗せてその上に磬水（膠と生明磬水を混合したもの）を最低 裏表二回ほど塗る。この作品は、大きな屏風の画面なので、大きな刷毛（25cm 以上）で丁寧に時間かけて塗る。四季に応じて磬水の濃度を変えることを忘れずにこの工程を行う。和紙をコーティングし丈夫にするためではなく、必要以上に顔料が滲まないように防ぐ工夫ともなる。それだけ和紙はデリケートな性質を持っているので取り扱いに十分注意をはらわなければならない。

仮張りの M20 号パネルに薄のりで袋張りを行い、花を具墨（胡粉と墨）で素描しておく。刻々と移り変わる花の姿を捉え、平面の画面に複数の花を画面に配置構成する。角度、方向性、重なりあう部分の前後の花の関係性を的確に理解し、花卉が重なり合い隠れて見えない部分までも骨線で正確にデッサンを描く様に心がけている。形を極めていくには、一

本の線によって、三次元空間を無限空間（主題と余白）に置き換えて奥行きを描いていく。大変難しいが実に面白く不思議な宇宙観や世界観を生み出す。

スケッチしておいた花の様々な表情を再度検討しながら、現実存在していた立体的な形態を画面に二次元の世界空間の存在として描き換える。このとき、平面と立体の両方の構成を同時に移行して考えることのできる「心眼」のデッサン力が必要となる。このことが最終的に作品の完成度にまで影響を及ぼすことになる。ここで重要な点は、現実そのままの姿を写し取るのではなく形態を単純化して捉え、スケッチの細密描写から無駄な部分を省略しながら象徴化することによって、内面的な表現として高め、心の花が最も美しくみえる形を探し出す点である。またエスキースを日本画の顔料で色々なパターンを描くことにおいて自分のイメージに少しでも到達するように、何度も思考することが作品制作に重要であり、そのこと自体が作家の個性につながっていくと考えている。

■画面作り(2) 本紙（雁皮紙）の地塗り

本紙（雁皮紙）の地塗りの準備を行う。雁皮紙は大変扱いに難しい紙だが、水墨画に適している。

また泥（金・銀・プラチナ）や箔などを利用して描く場合には渴きが遅く、たらしこみ技法にも便利で大変良いとされている⁵⁾。なぜならば伸び縮みの激しい紙であり、墨や顔料の特性を利用できる。そのために裏打ちを丈夫にし、伸び縮みを少なくするために、「^{よろいば}鎧張り」を行わなければならない⁶⁾。その結果、厚手の紙を用意することとなり、やはり礬水を塗る。その紙に水を刷毛または霧吹きで塗ってパネルに仮張りをする。

ここで、絵具の準備をする。日本画に用いる絵具のことを顔料・岩絵具という。岩石や鉱物を原料とするものが多い。「月下美人」の作品に用いた絵具は花や花卉の白色には「胡粉・^{ごん}方解石・^{ほうかいせき}水晶石・盛り上げ胡粉・^{はくど}白土」、赤色は虫の唾液「コチニール」と「朱色」、背景には「^{ぐんじょう}群青」と「金箔・金泥・プラチナ泥」と天然珊瑚末である。胡粉は貝殻を潰して精製した粉である。胡粉の種類（花胡粉・寿・白鳳・飛切・チタン胡粉・腐れ胡粉・）特に腐れ胡粉は大変貴重なもので、年に僅かしか入手出来ないので大切

にしようしている。また胡粉は剥落しやすい、ひび割れにも気をつけなければならない。使い慣れないと地塗した絵具まで消してしまうことになる。

■胡粉の技術について

- ① 乳鉢で空摺りを出来るだけ丁寧に、時間かけておこなう。
- ② 少しずつ膠を入れる（膠の量に応じて胡粉の色が変化する。膠が多いと透明的になり下地が見えてくる）。
- ③ 普段より少し濃い膠で溶き、使用するだけ他のお皿に移して塗る。残りは水につけておく。胡粉を別の大きな皿に移し、解きおろす時は少しずつ生ぬるいお湯で（とくに冬）おこなったほうが良い。うわ水と区別して使用したほうがむらなく出来る。
- ④ 顔料の13番ぐらいから特に粗い粒子のうえに使う場合は、先に水をひいて空刷毛で刷き、その上に胡粉を塗る。下地を出来るだけ出したときは空刷毛で刷く。
- ⑤ 胡粉の種類で腐れ胡粉・チタン胡粉・飛切等は一般的に三分の二の薄い膠で溶く。
- ⑥ 練習のために紙の上に朱・岩緋・群青・白群・緑青（美緑青・松葉緑青）・白緑その他の色を塗る。そして胡粉の種類を塗り分けておく
- ⑦ 乾いてからサウンドペーパーや水で洗うと胡粉の特徴が出る。その後描き続ける場合は極薄の礬水を塗る。

群青は、宝石のラピスラズリを粉にして精製したものと天然の岩石の中にある青色である。金泥は金の粉であり全て膠で溶いて用いる。

■泥の技術について

（純金泥・青金・水金・プラチナ泥）なでの不純物を取り除く技術

- ① 絵皿をすこし温め、その中に金泥を入れる。極薄めの膠で溶き出す。
- ② 金泥が膠によくからめるように練り込んで絵皿に貼り付けるように溶く。
- ③ ぬるめの湯で溶きだして、三倍の水を入れてまた火にかけて沸騰させる。

- ④ 沸騰させたものを冷やし、上層の水を捨てる。再度少しずつ水を入れて溶き沸騰させる。三～五回行う。回数を多く行えば金泥の美しさがより効果をだす。
- ⑤ 冷やした金泥の皿の、上層の水を捨て、乾かして他の不純物が入らないように保存する。例 サランラップ（一度その様な工程で保存すれば何十年と使うことが出来る。）
- ⑥ 実際の作品に使用する時は他の皿に移す（水で指に湿らせて取る）。顔料を溶く時よりも膠の濃度を少し控えめに溶く。細かい粒子のため（胡粉同様な技術と考えても良い）。
- ⑦ 面相筆などの筆で描く場合は、溶いた皿を斜めにして金泥の濃度を自由に操作して描く。（空刷毛を使用すると描きむらができにくい、きれいに描くことができる。）

他の顔料の種類によっては昆虫の唾液や貝殻や植物から精製するものも多くあり（紙面上の都合のため次の機会に）、日本画は鉱物や植物、生物など自然の様々な貴重な有機物を要素として用いる。例として、高松塚古墳壁画や法隆寺金堂壁画、世界に目を向けるとバーミヤンの壁画、高句麗の壁画などのように百年、千年、千五百年以上の長い年月を経ても色彩が残るのである。また墨も同様に法隆寺金堂壁画を注意深く見れば、焼けた法隆寺金堂壁画の墨の線だけは残っている⁷⁾。

また、顔料を和紙に定着させるためには、日本古来の^{にかわ}膠という接着剤の役目をするものを用いる。動物性の油脂や魚油脂を固めたものである。（現在では化学的な進歩により新しい接着剤も開発されている。膠や新しい接着剤の考察については次の機会に説明する。）これを水でふやかして温めて液体にし、顔料の粉を入れ皿の中で徐々に粒子と密着するまでに指で溶き、描きやすくなる状態にまで手間と時間をかけて混ぜ合わせる。一つの色を作るごとにこの作業を行う。画面に塗った部分は、基本的には、濡れている間は重ねて塗らない場合が多い。しかし例外として重ねた場合面白い効果もある。このような作業工程のなかで、作品の構想を練り、作品に対する内面的な思いを込めていく。例えば群青一つとっても、日本画の顔料には、十数種類の群青の種類が

あり、その色幅からどの色を選択するか、自分が描こうとしているテーマによって感性を大切にしながら選びとる。

作品の本画面の地塗りには、墨で濃淡を使って描き、その上に胡粉（白鳳）と金泥でたらし込みの技法で表現する無限空間として考える。有彩色の青（群青）色のみでなく、赤（岩緋・コチニール・古代朱）、緑（緑青・群緑）、黄色（黄録・黄樺）、天然^{さんごまつ}珊瑚末・黄土などのいくつかの色を、最終的な完成を念頭におきながら同時に感覚的構成を考えて、画面上の定めた箇所^{箇所}に絵具を塗っておく。色と色が重なる箇所や、ずれて下層の色が見える場合などによって、色の深みが生じる。本作品では、画面の中央に白い花を想定し、下地の中央に青色を塗っておく。その上にくる胡粉の白さ（胡粉を塗るには特に技術が必要である。）と下地の青が重なることによって、白色によりよく青みを加えた深さが生じる。この作品では、宇宙の深遠さを表現するために、群青の特徴を利用して深さと透明さを出す事によって、自然の中の水や風、または光と闇などの具体的な形にならない、不可思議な余白の空間世界を表現できるのではないかと考え試みた。

〈2 対象を描く〉

■薄麻紙を貼る

磐水を塗っておいた薄麻紙に、具墨で花を線描し、その上に別代胡粉（腐れ胡粉）で描く。紙を仮張りのパネルから外し、本画面に重ねて貼る。画面にとっては薄いヴェールを掛けて透けたような効果ができる。これが江戸時代から行われている紙量かしの技法である。画面の透明感と色合いに柔らかさを加える。

下図を再度検討し、個々の花卉と花びらに遠近感を出すために地塗りとして方解末、水晶末、盛り上げ胡粉を選び塗っておく。ここで特に注意しなければならないのは膠・水・顔料の関係である。最近では新しい接着剤もあるので、それを使用しても良いと考える。さらに白色（胡粉）は日本画の中で大変難しいとされ、扱いにくいと考えられている。数回に分けて薄く丁寧に重ねて描いて行くことにより、下地の色彩の発色も良くなり透明感を際立たせ、白の清澄さをひきたて、背景の色との対比した美しさ、

花の存在の気高さを表す。また、画面の剥落とひび割れを防ぐため時間をかけて何回も塗り重ねる手法を用いなければならない。ここで捨て水の利用を忘れてはいけない。顔料と膠の濃度の割合をまちがえると、画面が乾いたと同時に瑞々しい胡粉の美しさが損なわれる場合がある。経験不足の時にそのような原因が多く見受けられる。材料を扱う難しさが、日本画が一般的に普及されにくい要因であろうといわれている。

いったん、地塗りや胡粉で描いておいた画面では、さらに描いた具墨の線描の線が薄く透けて見える状態であることが好ましい。ここからスケッチとエスキースと自己の感性をたよりに最後の「月下美人」の花そのものの形態を作り上げるために必要な輪郭線を強調し形をとっていく。日本画は筆のタッチやばかして形態をごまかすことなく形の良し悪しが明らかに眼前に現れるため、線描と彩色の技術は相当に注意して学習・訓練及び経験して筆を運ぶ必要がある。それが作品の品格や情緒にまで影響し作家の個性となっていくと考えている。

■余白（背景）と周囲の空間への広がりを考える

次に、画面全体の群青と金泥で空間を描き出す。金泥は不純物が多く付着しているので時間をかけて取り除かないと金そのものの効果がなくなるため注意を払って作業を行う。金泥は、純金・青金（三歩金）・水金・その他二十種類ぐらいある。金の割合に応じて異なる発色をするため、それぞれの特徴を生かしながら併用する。この作品では、金色の箇所を半円、または扇形の形でかたどるように構成した。これは、日本美術の伝統的な平面的な空間表現の一つの方法である。仏画、障壁画、襖絵、さらには庭園設計制作の空間構成、工芸品や着物まで、大小を問わず、限られた空間をより広い別空間に置き換えるように、伝統的空間表現の手法を試みた。この作品に求めた、生命の営みを表現するために、宇宙の広大な空間を作り上げなければならないと考え、その結果、深い青と透明な白との重なりと、金の光とを対比することによって、画面の内から光が静かに放つ清澄感を表現しようと思い、このような画面構成を試みた。

〈結びにかえて～表現に託す思い〉

日本画制作を通じて、古典的な表現と現代的な解釈との精神的なせめぎ合いの中に、内面的な抽象・具象の心象風景を生み出し描き出せるのではないかと考えている。そのためには、先人の教えを受けながら、また自身で東西の文化史を学習しながら、インド、ネパール、中国、西欧諸国、アジアやの国々に取材旅行を続けていくなかで、表現とは、心と技の両面が深く関わりあうものであることを学びつつある。特に東洋の自然観、宇宙観には興味を持っている。冒頭でも触れたように、東洋絵画はヒンズー教や仏教の哲学思想に強く影響を受け育まれてきた。そのことをふまえ、日本画においては、東洋の自然観を通じ、形態を象徴的な表現として描くために、結果的に近像的な表現が発達してきた。ものの形態を借り、その背後の大きな自然や宇宙を表そうとする考えに基づいているのである。

このような考え方は、日本においては表現者の人生観にも影響を与えている。例えば、日本の芸道の思想においては、人間の一生を俯瞰的に捉え、幼年、青年、中年、老年という大まかな時期に分けて、それぞれの時期に行うべき無償の目標に対し努力することとしての意義がおかれている⁸⁾。つまり、一つの生を限定した空間として捉えることにおいて、内部を死から逆の視点でいくつかの段階に分けるという見方も存在すると考える。これを基本とし、若い時にこそ出来る表現、また老年でないとできない熟達した内面的表現があり、それぞれに同等の価値があると信じられている⁹⁾。生涯を通じて修行を続けるものとし、それぞれの時期に到達すべき地点へ努力することが自己を高める結果となり、そうすることにおいて次の段階へ進むことができると考えられてきた。自己の進み行く道が想定できているということは、生涯全体を見渡し、客観的に自己の現在の立脚点をみつめ直すことができる。それにより、移り変わっていく時間を受け入れながら、今現在の時間を一層大切にするとともに価値を見出すことにつながるであろう。

このような生への考え方は、日本画の世界に特に画塾における師弟関係のなかで名残があるといえるだろう。私は、恩師から、生前に「先人の生き様から

学びとる努力を怠らないように」と厳しく指導を受け、日々黙々と学び続けることこそ第一としている。

最も大切なことは、名誉や型や技術を取得することが目的ではなく、常に物事の本質を追究する心を養い、嘘のない真実を描き求め表現を高めること、また内面的な成長が伴わなければ到達できない境地であろうと考えている。大変難しい課題であるが、一生に一度、自己が納得する作品を一枚でも描くことができるように常に精進努力したいと思っている。

以上のことから、日本画は、精神的にも物質的にも気候風土との強い結び付きのなかで育まれてきた素材・技法であることが少しでも想像していただけるのではないと思う。そしてまた、歴史、光学、生物学、化学、数学などの諸分野を包括する学問でもあり、現代においてもなお、日々の研究発展と向上が続けられている表現方法であることを感じ取っていただけるのではないだろうか。

今後、機会があれば、日本画において、伝承及び秘伝とされている伝統的な古画技法、また他の作家の絵具の独自性について考察している様々な問題を紹介してみたいと考えている¹⁰⁾。

〔註〕

- 1) 東洋絵画については、矢代幸雄『日本美術の特質』岩波、1948年他参照。
- 2) 「殿堂に入る」(中村彝『芸術の無限感』中央公論美術出版社、1989年所収)。
- 3) イコンとは、ギリシア教会でまつるキリスト・聖母・聖人などの画像のことである。6世紀以後、ビザンチン美術の一表現として修道士たちが祈りを捧げるために描いたことが始まりとされる。H. W. ジャンソン、A. F. ジャンソン著/木村重信他訳『西洋美術の歴史』創元社、2001年他参照。
- 4) 和紙については、柳橋眞『和紙―風土・歴史・技法』講談社、1981年他参照。
- 5) 「たらしこみ」とは、江戸時代の琳派が好んで用いた技法で、たっぷりと水分を含んだ墨を筆に含ませ、画面上に置き、半乾きのときに金泥や岩絵具を置くようにして描く。それにより自然に乾いていくときに墨と顔料との技術的妙味が生まれる。膠の配分によって大きく変化する表現である。琳派については、「原色日本の美術」¹⁴⁾、小学館、1969年他参照。

6) 鎧張りの技法は、城郭建築が盛んに行われるようになった安土桃山時代より、屏風絵や襖絵が発達するなかで用いられるようになったという。狩野派の絵師たちによって江戸時代まで継承されてきた技。伸び縮みの激しい厚手の紙(鳥の子、雁皮)を裏から貼ることで、気候の変動に順応するような紙となっていく。作品を保存維持する工夫である。(小林忠他監修『日本絵画論大成』ペリカン社、1997年他参照)

7) 筆者は、愛知县委託事業であった法隆寺金堂壁画の模写制作に愛知県立芸術大学にて昭和59年から平成元年にわたり参加し古画研究を行った。

8) 芸道については、『花伝書』(日本中世芸術論、岩波、昭和36年)他参照。

世阿弥の人生観は以後、能以外の様々な芸道(画道も含む)に普及していることは周知のとおりである。

9) 同上。

10) 筆者の、古画技法に関する研究試論の一部については、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、39～48頁において、筆者が所属する(財)日本美術院の創始者である岡倉天心(現東京藝術大学初代校長、東洋美術研究者)が明治における近代美術教育の草創期に、墨を通じた教育の重要性を説いていた点に触れながら、現代生活に通じる日本画の特徴を技法の点から考察を試みた。

原田千夏子(下川辰彦実験考証、監修)「日本画における秘伝として伝承されてきた墨と胡粉」愛知県立芸術大学紀要、第35号、2006年、129～141頁(平成17年～19年3月までメトロポリタン東洋美術研究センターによる研究助成をうけて行った研究「日本絵画における墨と箔、膠、胡粉の材料表現について」成果中間発表)にて、報告している。

また、中部大学において、平成20年度 特別研究費Aによる研究助成をうけ、現在、日本画の古典絵画作品の再現模写制作を通じて、技法及び素材研究を愛知県立芸術大学日本画研究室委託事業と共同で行っている。

〔付記〕

恩師、片岡球子先生(日本美術院理事、文化勲章受章)は、平成20年1月に103歳で永眠されました。ここに記し、先生への弔意と謝意を表します。

受付日 2008年9月30日

受理日 2008年11月4日

作品「宇宙を求めるための華」

1 題名「宙（そら）」

（岩絵具、顔料、紙本、額装、四曲半双、2008 年）



2 題名「双（そう）」

（岩絵具、顔料、紙本、額装、30 号 P、2008 年）

