

日本画領域における幻想表現の一考察  
-重層構造としての寒冷紗の可能性について-

平成 28 年度

沖縄県立芸術大学大学院芸術文化学研究科  
芸術文化学専攻芸術表現研究領域

平良 優季

## 凡例

本論において表記を以下のように統一した。

### 本文に関する事項

- ・ 年号はすべて元号表記と括弧内に西暦を英数字で併記した。  
例) 明治15(1882)年
- ・ 書籍名、雑誌名等の刊行物名に関しては『 』で括った。
- ・ 画題、作品名に関しては《 》で括った。
- ・ 雑誌等の記事名、引用語句、筆者による造語は「 」で括った。
- ・ 文中の補足部分は、( )で括った。
- ・ 文中の人名は、以下のように表記した。
  - (1)すべて敬称を省略して表記する。
  - (2)作家名は雅号を優先し用いるが、それ以外は姓を用いて表記する。
  - (3)外国人名は初出の際、カタカナ表記の後に( )内に英語のスペルを表記する。
  - (4)原則として常用漢字を用いるが、旧字体を使用している人名はそれを優先して表記する。

### 図版に関する事項

- ・ 本論に使用されている図版は、左を章番号、右を図版番号で表記した。  
例) 図2-10
- ・ 図版のキャプションは、作家名、《作品名》、全図または部分、素材、サイズ、制作年、所蔵先、場合によっては撮影者の順で表記した。  
例) 横山大観《山路》全図、絹本著色・掛軸装、150.5×69.4cm、明治44(1911)年、永青文庫蔵(熊本県立美術館寄託)

### 表に関する事項

- ・ 本論で示した表は、左を章番号、右を表番号で表記した。  
例) 表3-1

### **引用文に関する事項**

- ・ 原則として、引用元の表記のまま用いる。
- ・ 旧字体や異体字、仮名遣いなどが用いられている古書等は、可能な限り表記の通りに従う。変換が叶わなかった一部の漢字については、現在の常用漢字を使用した。

### **実験に関する事項**

- ・ 拡大撮影した写真のキャプションに記載されている倍率は、試料の長さに対するの倍率を表記する。

日本画領域における幻想表現の一考察  
—重層構造としての寒冷紗の可能性について—

— 目 次 —

序章	p.1
第1節 本研究の背景と目的	p.1
第1項 背景	p.1
第2項 目的	p.3
第2節 寒冷紗に関する先行研究	p.4
第3節 本論文の研究方法	p.5
第4節 本論文の構成	p.6
第1章 日本画材の変遷	p.9
第1節 日本画と会場芸術	p.10
第1項 「日本画」の成立について	p.10
第2項 会場芸術の導入	p.14
第2節 日本画材について	p.16
第1項 基底材の種類とその変遷	p.17
第2項 絵具の種類とその変遷	p.21
第3節 公募展から見る日本画表現の変遷	p.25
第4節 まとめ	p.30
第2章 日本画材としての寒冷紗について	p.33
第1節 寒冷紗について	p.34
第1項 明治期における寒冷紗	p.34
第2項 寒冷紗の種類	p.40
第3項 明治期における絹本の代用としての寒冷紗	p.43
第2節 寒冷紗を使用した近代の作家たち	p.45

第1項 野長瀬晩花	p.45
第2項 秦テルヲ	p.49
第3節 寒冷紗を使用する現代の作家たち	p.55
第1項 長沢明	p.55
第2項 白田誉主也	p.57
第3項 小谷津雅美	p.59
第4節 まとめ	p.66
第3章 日本画基底材と寒冷紗の表現実験	p.69
第1節 グラデーションによる布素材の比較実験	p.70
第1項 実験目的と試料について	p.70
(1)目的	p.70
(2)実験の着目点	p.70
(3)試料の選定	p.71
第2項 実験方法と行程について	p.71
第3項 実験結果と考察	p.73
(1)結果	p.73
(2)考察	p.82
第4項 まとめ	p.86
第2節 裏打ち材による比較実験	p.87
第1項 実験目的と試料、技法について	p.87
(1)目的	p.87
(2)実験の着目点	p.87
(3)試料の選定	p.89
第2項 実験方法と行程について	p.90
第3項 実験結果と考察	p.96
(1)線描	p.96
(2)定着	p.99
(3)発色	p.104

(4)素材性	p.108
(5)盛り上げ技法	p.112
(6)箔の定着	p.116
第4項 まとめ	p.117
第3節 重層性による布素材の比較実験	p.118
第1項 実験目的と試料について	p.119
(1)目的	p.119
(2)実験の着目点	p.119
(3)試料の選定	p.119
第2項 実験方法と行程について	p.120
第3項 実験結果と考察	p.126
(1)定着	p.167
(2)発色	p.168
(3)素材性	p.169
第4項 まとめ	p.171
第4節 重層性を用いた日本画技法の比較実験	p.171
第1項 実験目的と試料、技法について	p.172
(1)目的	p.172
(2)実験の着目点	p.172
(3)試料の選定	p.172
第2項 実験方法と行程について	p.174
第3項 実験結果と考察	p.177
(1)透過	p.181
(2)絵具の定着と発色	p.182
(3)素材性	p.183
第4項 まとめ	p.183
第5節 まとめ	p.184
第4章 作品テーマ「幻想」と重層性	p.187
第1節 幻想について	p.188

第1項 幻想の定義	p.188
第2項 幻想芸術について	p.190
第3項 表現方法	p.193
第2節 自作における幻想表現について	p.195
第1項 自身の作品から	p.196
(1)作品《つむぐ》	p.196
(2)作品《余薫》	p.200
第2項 表現要素	p.204
(1)変容・移り変わり	p.205
(2)融解	p.205
(3)発色	p.206
(4)少女性	p.207
第3項 重層性の可能性について	p.208
第3節 まとめ	p.211
第5章 作品テーマ「幻想」の制作	p.215
第1節 作品設定	p.215
第1項 主題について	p.216
第2項 表現について	p.216
第2節 制作行程	p.217
第1項 下書き	p.218
第2項 着彩①	p.219
第3項 寒冷紗の貼り込み	p.220
第4項 着彩②	p.222
第3節 寒冷紗の構造がもたらす効果	p.224
第1項 裏打ち材による効果	p.224
第2項 絵具の粒子による効果	p.226
第3項 箔による効果	p.228
第4節 まとめ	p.230

結論 .....	p.231
第1節 各章の概要 .....	p.231
第2節 結論 .....	p.234
第3節 今後の課題と展望 .....	p.235
参考文献 .....	p.237



## 序章

### 第1節 本研究の背景と目的

#### 第1項 背景

本研究で取りあげている日本画は、膠という接着剤に顔料を混ぜ合わせ、水で接着濃度を調整した絵具で描かれた作品においてそう呼ばれている。基本的に紙や膠、岩絵具、水干絵具、箔等が主な使用画材で、なかでも岩絵具と呼ばれる砂状の絵具は、特に他ジャンルの絵具と比較すると異質な絵具である。油絵具や水彩絵具、アクリル絵具のように顔料と接着剤が混ぜ合わされ、チューブから直接出して使用し易く加工された絵具とは異なり、絵具の濃度や接着度は作家各々のブレンドによって変化し、使用する用途に応じて作っていく。岩絵具は粒子が粗いため、混色を試みても岩絵具によって比重が異なるため、時間が経つと分離し、きれいに混ざり合わない。ましてや油絵具のようにたっぷり絵具をつけて無理に厚塗りしようものなら、亀裂が入り剥落してしまう。

日本画の絵具に限らず、基底材にも同様のことが言える。古来より使用されている絹も、粒子の粗い岩絵具を厚く塗ろうものなら、剥落や亀裂が入ってしまう。発色にはとても優れているが、あくまでも薄塗り向きの基底材である。そして水に触れると収縮が激しく、描いている途中でも画面がたわんできたり、せっかく作品が完成しても裏打ちをし損じては、剥落や亀裂を生じ、そして画面も歪んでしまう。経験を積んで慣れようにも、値段が高価なためなかなか手が出し辛い。絹と同じく紙に関しても、一度描き損じてしまった場合、なかなか修正が利かない。また、しみ止めの髹水液を生紙に塗っていく際も、髹水液の調合や塗り方に失敗してしまうと、画面に絵具を乗せても完成まで失敗の跡が残る場合もある。その痕跡を消そうものなら、大量の絵具で修正するしかない。

以上のように、日本画材の欠点ばかりをあげてきたが、ここまで手間や癖が多々あるにも関わらず、それでも今日まで「日本画」というジャンルは揺るがずに存在する。筆者も日本画に触れてから約9年になるが、日本画材に触れ始めの頃は、日々剥落や亀裂、髹水抜け、紙が風邪をひいたり、絵を仕上げる以前に、画材に振り回されることの方が多かった。それでもこの画材と向き合えているのは、単純に他の素材には見られない日本画の画面の粒子感や重厚さ、光を受けて岩絵具がきらりと光る、その魅力に惹かれ

たからである。

筆者の場合、本研究でも取り上げる寒冷紗を使用し始めたことが、日本画材と上手く付き合えたことにもつながっている。寒冷紗を使用し始めたきっかけは、作品の亀裂や剥落の解消のためであった。それまで寒冷紗は授業の中で、銅版画の演習をした際にインクの拭き取りに使用していたり、油画のエマルジョンの下地材として使用されており、存在は身近なものであった。しかし、実際に日本画の基底材として使用するには相性が良い印象はなく、むしろ組み合わせすら想定していなかった。それまで日本画の参考書や技法書のなかでも、寒冷紗という言葉は目に触れてこなかった。だが日本画のある展覧会のアーティストトークを見学したことで、寒冷紗が日本画の基底材として使用できるという事実を知った。トークのなかで、ある作家は岩絵具の定着を良くするために寒冷紗を使用していると語っていたのだ。それまで筆者は、絵具の剥落に悩んでおり、また寒冷紗が身近な素材だったこともあり、実験的に使用し始めたことが今日までに至っている。寒冷紗を使用し始めてから、剥落や亀裂が起こることは少しずつ解消されていた。

筆者の情報不足ということもあったが、後に調べてみると寒冷紗を日本画の基底材として使用している作家は少なからず現在までおり、作品の使用素材に寒冷紗の名前をあげている者や、あえて素材にあげず、隠し素材として使用している作家と多々存在した。先ほどのアーティストトークで話していた作家も、使用素材に寒冷紗をあげておらず、あくまでもテクニックの一つとして語っていた。技法書や参考書に寒冷紗が触れられていないのも、認知度の低さというよりも、作家各々の裏技としての解釈が強いため、あえて基底材として取り上げていなかったことも推測できる。

ところが実際に寒冷紗を使用した際、絹のように木枠に仮張りして描こうものなら、水気を吸ったと同時にたわんでしまい、絵を描くどころではなかった。しかし、絹に裏打ちをするような感覚で、寒冷紗の裏に麻紙を裏打ちして描いてみたところ、今まで以上に岩絵具は難なく定着した。寒冷紗の粗く織られた構造が、岩絵具の粒子の粗さと上手く絡み合わさったためである。加えて粗く織られた布目に絡んだ岩絵具の輪郭がぼやけた質感は、麻紙では表現できない効果を生み出すことを可能にした。

また筆者は「夢」や「幻想」といった非現実的な世界をテーマに制作しており、学部生の頃は、物語の一部分を切り取ったような作品を描いていた。人物と植物、動物等のモチーフを組み合わせて描いていたが、モチーフ各々の意味合いよりも物語を演出する

ために装飾的に用いていた。やはりその頃から紙に墨等でスッと引いた実線よりも、岩絵具の粒子で輪郭がぼやけた表情に惹かれており、紙をくしゃくしゃに揉んで出た柔らかな表情や、金泥をかけてふわりと漂う空気感等が、描かれた物語の輪郭を曖昧にし、想像をかき立てるのに適していると感じた。特に寒冷紗のマチエールは、そのテーマをより引き立たせるのに打ってつけの素材であると、制作を通して確信した。

先述したように、寒冷紗を使用し始めた背景については、日本画材の扱いの難しさや、制作テーマとの相性の良さを実感したことがきっかけであった。もちろん、自身の経験不足からなる剥落や亀裂であることは重々承知しているが、実際に寒冷紗を使用し始めてから、剥落や亀裂の心配は少なくなり、むしろ麻紙で描くだけでは得られなかった表情を得ることが出来た。だが、寒冷紗を貼り込むには多少の技術を要した。過去に寒冷紗を使用してきた作家の作品を参考にしようと研究を進めていくと、明治期より使用されていた記録が残っていた。後に別章のなかで取りあげるが、一番古い記録では明治期に基底材として使用されていたことが、文章のみの記録であるが残っており、現存する作品では大正期に描かれたものが残っている。つまり寒冷紗は明治以前から流通しており、日本画の基底材として使用され始めたのは、現代に限ったことではないということが分かった。

以上のように、寒冷紗を使用し始めたことで、様々な不透明な部分が浮かびあがった。今後、寒冷紗を使用していくためには、これらの不透明な部分をクリアにしていく必要がある。自身の作品テーマである「幻想」といった非現実の世界を描いていくのに寒冷紗の特徴が必要不可欠であり、寒冷紗の特徴を証明していく上でも、本研究を行うに至った。

## 第2項 目的

前項でも触れたように、本研究では寒冷紗を使用していく上で、様々な矛盾や不透明な部分が浮かび上がってきた。

1 つは明治期から寒冷紗は流通しており、絵画の基底材としても使用されていたが、現在において日本画の基底材として取り上げられていないという点である。

2 つ目に、日本画の画材と寒冷紗の相性についてである。

3 つ目に、どういった特徴を持っているのかである。

寒冷紗の特徴はもちろんだが、基底材としての価値を分析していくことは、現在ほぼ未開拓である寒冷紗の研究を進めていく上で、また使用し続けていく上でも、制作に還元することができる。さらに、自身の制作テーマである「幻想」といった非現実的な世界を表現していくなかで、寒冷紗の特徴がいかに重要であるかを説明していく上でも、これらの分析が必要である。

そして自身の制作テーマ「幻想」が、こういった手法や意図で表しているのか、自身の制作だけでなく他分野における幻想芸術についても分析していく。そして自身の「幻想」表現を明確化していき、それらを表現していく上で寒冷紗のこういった特徴が効果的なのか、幻想表現について分析していく。

したがって本研究は、日本画材の変遷と日本画材としての寒冷紗の立ち位置の追求、他の素材との比較実験を行い、筆者の幻想表現に寒冷紗のどのような特徴が効果をもたらすのか着目し、紐解いていくことを目的とする。

## 第2節 寒冷紗に関する先行研究

では実際に、日本画と寒冷紗についての研究はどこまで進められているのか。

日本画と寒冷紗に限定した研究は、現時点で筑波大学の白田誉主也が唯一の先行研究者である。平成23年度の筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術専攻の博士論文で『日本画における寒冷紗を用いた表現の考察』と題し、日本画における寒冷紗研究を行っている。

白田は寒冷紗の特徴に、「二重構造」をあげている。「二重構造」とは、「絵具の物質感に、支持体の持つ物質感を加えることで、絵具の塗り重ねだけでは為し得なかった表現を可能にする手段」<sup>1</sup>としている。つまり絵具の物質感に、寒冷紗の透けた支持体の物質感を利用し、重ね合わせることで、絵具と寒冷紗単体では得られなかった質感を得ることができるというものだ。白田はそれらを証明していく上で、寒冷紗の歴史や寒冷紗を使用した作家と作品、自身の寒冷紗を使用した作品、制作に準じた実験として寒冷紗の「定着力の測定」や「割れ防止効果」の視点から構成している。特に論文のなかで、

---

<sup>1</sup> 白田誉主也『日本画における寒冷紗を用いた表現の考察』、筑波大学、2012年、博士論文、p.21

日本画制作に寒冷紗を使用した作家を過去と現代に大きく分け、文献や作品から、寒冷紗の表現や特徴について述べている。過去の作家には、国画創作協会のメンバーである野長瀬晩花(1889-1964)や同世代の秦テルヲ(1887-1945)、亀井玄兵衛(1901-1977)<sup>2</sup>をあげ、現代の作家に小谷津雅美(1937-2011)や長沢明(1967-)を例にあげて、寒冷紗の使用方法や特徴等を述べている。なかでも秦テルヲの作品や使用意図に焦点をあてた寒冷紗の分析を行っていた。

また実験やコラージュ、制作の途中段階で寒冷紗を剥がす「引き剥がし」を通して、自身の制作における検証等を併せて研究を行っていた。実験の結果として、寒冷紗には割れ防止の効果はあまり期待できないとしていたが、特徴としては布の網目に気泡がまだらに入り込んで生じる「斑表現」と先述した「二重構造」も寒冷紗の特徴の一つであるとしていた。

### 第3節 本論文の研究方法

ここまであげてきたように、本研究を行っていく中で寒冷紗の特徴を示していくのに際し、自身の作品のみで特徴を示していくには情報は偏ってしまう。そこでこれまで寒冷紗を使用してきた作家の作風や作品、使用意図等を分析し、寒冷紗の特徴を紐解いていく必要がある。日本画と寒冷紗についての研究は、先述した白田の論文が有力だが、寒冷紗の特徴と述べていた「二重構造」以外にも寒冷紗の可能性のあることを、筆者は制作を通して感じており、それらを実証していく上でも、寒冷紗を使用した作家や作品、当時の時代背景も踏まえて自身の見解から再分析していく必要がある。

そこで再分析を通しながら、(1)寒冷紗の日本画基底材としての価値、(2)日本画材と寒冷紗の相性、(3)寒冷紗の特徴について、3点の解明を行っていく。

そのために1つ目にあげた、日本画の基底材としての価値を分析していくために、日本画材の変遷や寒冷紗を画布として使用してきた歴史や作品調査を行う必要がある。日本画材を基底材と絵具の2つに大きく分けて、その変遷や表現の移り変わりを「日本画」という言葉が成立した前後に焦点を当てて明らかにする。国画創作協会やパンリアル美

---

<sup>2</sup> 亀井玄兵衛は博士論文には取り上げられていなかったが、白田誉主也「日本画における寒冷紗を用いた表現の考察」(『芸術学研究』第15号、筑波大学大学院人間総合科学研究科、2010年12月、p.54)のなかで取り上げられている。

術協会等を例にあげて、日本画表現を模索し、新しい試みを探求していた画壇に着目し、画材の使用手法や表現について分析を行う。またこれらと合わせて、画布としての寒冷紗の変遷も分析していく。そして、従来の日本画基底材の比較実験を取り入れることで、寒冷紗の基底材としての価値を考察していく。

2つ目に日本画材と寒冷紗の相性を見ていくために、先述した日本画材における寒冷紗の画布としての変遷を分析していく必要がある。また従来の日本画基底材との比較実験もあげることで、日本画材と寒冷紗の相性を分析していく。

最後に寒冷紗の特徴について、寒冷紗の繊維の種類やそれによって使用される用途、方法から、どのようなことが指摘できるのか分析していく。画布としての特徴分析も、先述した比較実験から考察していく。

そして以上のように文献や歴史、作品や使用例から寒冷紗の基底材としての価値や特徴、日本画材との相性について分析したものが、自身の作品テーマ「幻想」の中で、どのような効果を示しているのか紐解いていく。

自身の実制作のなかで「幻想」とテーマを掲げているが、言葉が抽象的で表現は多岐にわたる。自身の幻想がどういったものを示し、寒冷紗のどういった特徴を利用して表現しているのか述べていくためにも、幻想表現について幻想絵画の作品に限らず、幻想文学や幻想音楽等の幻想芸術と呼ばれる作品を取り上げて、幻想表現について考察を行う。目に見えない非現実的な部分を表していく際に、作家はどのような表現を行っているのか。自身の作品を客観的に分析していく上でも、これらの作品を取り上げて、どういった幻想を表現しているのか明らかにしていく。

そこで自身の幻想表現を明確化していき、表現要素を紐解いていくことで、これらの表現要素が寒冷紗のどのような特徴と結びつき表されるのか、考察していく。

#### **第4節 本論文の構成**

以上の問題意識や研究方法に基づき、本論文は以下の5章立ての構成で進めることとする。

まず第1章では「日本画材の変遷」について、「日本画材の変遷」と「会場芸術の導入」、「日本画表現の変遷」の3つの視点から分析を行う。日本画材を基底材と絵具に分けて、その種類や特徴について「日本画」という言葉の成立前後と比較しながら、変

遷を分析していく。その結果に応じて、日本画の表現が「日本画」成立前後から現在に至るまで、どのように変化したのか。「日本画」に対する意識を、公募や画壇、展覧会制度の導入部分にも焦点を合わせ、画材の変遷と照らし合わせながら考察する。

第2章では第1章をベースに、日本画材としての寒冷紗の関わりについて「寒冷紗について」や「画布としての寒冷紗」、「寒冷紗を使用した近現代の作家」に分けて見ていく。そもそも、寒冷紗とは一体どういったものか。定義や構造、使用されている分野や素材の種類等を見ていき、そのなかでも画布としての起源を探る。また寒冷紗を日本画の基底材として使用している作家を、近代と現代に分類して取り上げた中で、使用方法や表現、作家の寒冷紗作品についての意識や当時の価値観、認識を実作品や文献等も踏まえながら、その特徴を明らかにしていく。

そして第3章では、現在において使用されている日本画材を用いて、日本画の基底材と寒冷紗を、日本画技法を用いたり布の貼り込み手法を変えたり、テストピースを作成し、比較実験を行う。絵具の定着や発色等の観点から、どういった特徴が見出されるのか。実制作に即した効果を分析するための実験を行う。

第4章では第3章までにあげた寒冷紗の特徴を経て、その表現が自身の制作テーマ「幻想」とどのように結びつくのか。様々な「幻想」をテーマとした作品を取り上げて、その表現方法を分析し、自作品の表現要素を相対的に分析していく。またそれらが、寒冷紗のどういった特徴と結びつくのか考察を行う。

そして第5章では、第4章で自身の「幻想」表現を明確化した上で、実制作のなかで寒冷紗が表現とどのように関わってくるのか。作品を1点あげて、コンセプトや制作工程、寒冷紗の構造がもたらす効果について分析していく。

以上の研究や考察を通して、結論として寒冷紗にどういった特徴があり、自身の制作テーマ「幻想」にどのような効果をもたらすのかをあげて、本研究をまとめていく。



## 第1章 日本画材の変遷

序章のなかでも述べたように、筆者にとって日本画材は当初、他の画材と比較すると非常に扱いにくいものであった。絵具を作ったり塗布していく際に、膠の濃度や塗り重ね方によっては、剥落や亀裂が生じてしまう。筆者はこれら岩絵具の剥落や亀裂の防止対策として寒冷紗を使用し始めた。現在において、筆者を含めて寒冷紗を使用している作家が多く見られるのは、日本画材と寒冷紗の相性が少なからず良いということが仮説として立てられる。しかし現代の日本画の技法書や素材集等を見ても、日本画の基底材のなかに寒冷紗は記載されていない。そこで日本画材としての寒冷紗を分析していくために、現在の日本画において使用されている画材について考察していく。

まず「日本画」という言葉の定義や在り方は現在においても、様々な議論がされている。現在の日本画は、油絵と見間違ふほどに重厚な画面を作り出すことが可能になっている。日本画は以前からそのような重厚な画面ではなく、日本画の源流とされる文人画や水墨画、浮世絵のように、薄塗りで色数も限定された画面であった。では一体、いつからこのような画面へと変化したのか。ここでは日本画材の変遷をみていくこととする。日本画の言葉や概念が誕生した成り立ちについて見ていき、日本国内において、日本画がどういった立ち位置であったのか着目していく。同時に会場芸術の導入前後における画材の変遷に着目し、基底材と絵具の2つに大きく分けて考察を行う。そして画材の変化とともに表現がどのように変化したのか、どのような特徴が生まれたのかに言及していく。

これらを遂行していくために、まず第1節では日本画の概念や言葉の成り立ちを、国主催の会場芸術に焦点を当てて見ていく。「日本画」という言葉が成立する前後で、国をあげて行われた展覧会や博覧会、美術大学設立等における分野や出品区分から「日本画」とは一体どういった意味を持ち、どういった成り立ちを担って誕生したのかを考察していく。

第2節では第1節を踏まえて、日本画とくくられる以前の絵画にはそれまでどういった基底材や絵具が用いられており、どのように変化したのかについて、基底材と絵具それぞれの変遷について述べる。

そして第3節では、画材の変化に伴う日本画の表現の変化に着目する。「日本画」という言葉や概念が誕生したなかで、公募展や博覧会、展覧会等の会場芸術の導入、戦後の日本画の解体といった展示形態や思想の変化等から、表現がいかんして変遷を経てきたのか、第2節で取りあげた日本画材の変化を念頭に概観していく。

## 第1節 日本画と会場芸術

日本画の定義については、様々な議論が現在でも行われている。そもそも「日本画」は、岩絵具や水干絵具に接着剤の膠と水を混ぜ合わせ、紙や絹といった基底材(または支持体とも言う)に、筆で描いていく絵画とされている。筆者は日本画に触れる以前から「日本画」という言葉は知っていたが、浮世絵や水墨画等の色数が限られた薄塗りの作品が思い起こされていた。実際に日本画材に触れてからも、現在目にしている日本画とそれにつながるとされる浮世絵や水墨画等が結びつかなかった。現在の日本画は、絵の表面がざらざらとした岩肌のような質感である。この質感は、後にあげる岩絵具と呼ばれる日本画材の特徴的な画材によって作り出されている。そしてこの岩絵具は、絵肌を見ても日本画なのか油絵なのか判別し辛くなりつつあるほどに、重厚な画面を作り出すことを可能にした。油絵と日本画の絵の表面の違いとしては、岩絵具は光を受けた際にきらきらと粒子が輝くのが特徴である。

では、水墨画のような薄塗りの表現から現在の岩絵具が誕生するに至るまでには、どのような変遷があったのか。ここでは日本画材の変遷や表現を見ていくために、第1項で「日本画」の言葉の起源を分析していく。それらを踏まえた上で、第2項で国をあげて行われた展覧会や博覧会における日本画の区分方法について見ていき、会場芸術における「日本画」を考察する。

### 第1項 「日本画」の成立について

日本画の定義は今日まで様々な議論がなされている。前述したように「日本画」と聞くと、浮世絵や水墨画等が連想される。しかし実物を見ても、それらが現在の「日本画」の系譜になるものとは連想し辛い。では「日本画」という言葉は、一体いつ頃から誕生したのか。

「日本画」という言葉の起源として、お雇い外国人であるアーネスト・F・フェノロ

サ(Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908)が、明治15(1882)年に龍池会<sup>1</sup>主催による上野の教育博物館で行われた講演会がきっかけで、使用し始めた言葉であるという説が有力である。この講演会の内容を記した『美術真説』(龍池会、1882年)のなかで、大森惟中の日本語訳で「日本画」と記載されたのが始まりであるとされている。

しかし大森が日本語に翻訳した『美術真説』は現存しているが、英語の草稿が残っていない。村形明子はフェノロサがこの講演会以前に行った4つの講演会で、『美術真説』とほぼ同内容のスピーチをしていると指摘した。村形の記した「『美術真説』とフェノロサ遺稿」のなかで、この4つの講演会に「東京の美術家達を前にした美術に関する講演 I・II」と「講演(III)」、「講演IV」をあげ、これら講演会の内容を要約したものが龍池会主催の講演会であると指摘している<sup>2</sup>。『美術真説』の中で「日本画」に言及した内容に近い「講演(III)」におけるフェノロサの草稿を、村形が「『美術真説』とフェノロサ遺稿」の中でまとめている。そのなかから英文と『美術真説』の内容と照らし合わせて見てみる。例えば日本画と油絵の違いをあげているなかの1つに、『美術真説』では「油繪ニハ陰影アリ日本畫ニハ之ナシ」<sup>3</sup>という部分が、英文では「Japanese pictures have no shadow.」<sup>4</sup>という部分に当たると推測される。また「Japanese pictures are simpler. This is much better. In oil paintings we must fill up all the corners.」<sup>5</sup>は、『美術真説』の「油繪ハ繁錯ニシテ日本畫ハ簡潔ナリ」<sup>6</sup>というように翻訳されている。そして美術学校を設立して、日本の画を教育させるという案を話した部分においては、「Government may set the example. Found a school for Japanese painting」<sup>7</sup>という部分にも重なる。

以上のことから、おそらく『美術真説』における「日本画」とは、Japanese painting(または Japanese picture)と演説していたことの翻訳であることが推測できる。つまり当初は、油絵の対比や日本の国画という意味合いで「日本画 (Japanese painting, picture)」

<sup>1</sup> 龍池会とは、明治12(1879)年に明治初期の急激な西洋化に危惧した佐野常民(1823-1902)、河瀬秀治(1840-1928)、九鬼隆一(1852-1931)らによって結成された美術団体である。後に明治20(1887)年に「日本美術協会」と名を改めている。

<sup>2</sup> 村形明子『『美術真説』とフェノロサ遺稿』『英文学評論』49号、京都大学教養部英語教室、1983年、p.53

<sup>3</sup> フェノロサ『美術真説』大森惟中訳、竜池会、1882年、p.36

<sup>4</sup> 前掲、村形明子『『美術真説』とフェノロサ遺稿』、p.53

<sup>5</sup> 同上、p.72

<sup>6</sup> 前掲、フェノロサ『美術真説』大森惟中訳、p.40

<sup>7</sup> 前掲、村形明子『『美術真説』とフェノロサ遺稿』、p.75

と語り表されていたのである。

ではフェノロサの示す「日本画」と括られる以前においては、こういった呼び方がされていたのか。それまでは、中国に対しての「大和絵」「漢画」ということばで表されていた。しかし、開国とともに世界のあらゆる文化や技術が流れ込み、日本は海外の文化を目にする機会が増えた。なかでもウィーン万国博覧会の参加準備を兼ねて行われた明治5(1872)年の文部省博物館主催の博覧会で、他国と交流し、自国の技術や文化をアピールするという場が設けられた。そのような機会や、海外の技術の浸透を危惧した日本は「日本」と「他国」との違いを表す意味合いを持った言葉を模索する。

公募展や博覧会のような会場芸術においては次項で詳細を述べていくが、国をあげて明治10(1877)年に開催された明治十年内国勸業博覧会では、明治28(1895)年の第四回内国勸業博覧会まで第二区に美術分野が設けられ、日本各地から様々な美術品が出品された。第二区のなかでも特に第二類では、「書画」や「絵画」という分類に分けられ、さらにそのなかに「油絵」や「着色画」、「墨画」と表記して分けられていた。また当時は優秀な作品に賞牌が与えられるということで、作家はこぞって作品制作に精を尽くして描いた。佐藤道信の「内国勸業博覧会の出品分類や出品形式が万博にならって設定されたのも、万博と内国勸業博覧会という内外二つの博覧会を、二重のトランス装置として機能させ、国内各地の地場産業と国際市場を連結・同調させるためだった」<sup>8</sup>という指摘のように、以降博覧会が国家政策の一つとして急激に発展していったのである。博覧会は「自国の技術アピール」の場であったが、ここではまだ「日本画」という言葉は登場してこない。恐らく内国勸業博覧会の出品目録に記載されている「着彩画」や「墨画」等が、現在の「日本画」の要素を含むものと考えられる。

その後先述した明治15(1882)年に、フェノロサの講演会によって「日本画(Japanese painting, picture)」が登場したのである。同年に油絵や工芸を除外して自国の絵画作品のみの出品に限定して開催された第一回内国絵画共進会においては、作品の出品分類を第一区から第六区まで分けた。第一区は巨勢・土佐、第二区は狩野、第三区は南宗・北宗というように、絵画の流派によって出品を区分している。このような国粹主義が前面に押し出された展覧会においても、「日本画」という言葉は登場していない。ところが明治16(1883)年に龍池会主催で鴻盟会によって発行された『大日本美術新報』におい

---

<sup>8</sup> 佐藤道信『<日本美術>誕生 近代日本の「ことば」と戦略』、講談社、1996年、p.174

て、「曲木高配君演説略筆記」のなかで日本の画のことについて「日本畫」<sup>9</sup>と述べられていた。

公募展の出品区分に留まらず、美術教育のなかでも変化が起きる。明治 20(1887)年には、フェノロサや岡倉天心(1863-1913)が中心になって東京美術学校が設立される<sup>10</sup>。明治 22(1889)年には授業が開始し、美術は絵画科(日本画)、彫刻科(木彫)、美術工芸科(金工または漆)に分けられ<sup>11</sup>、明治 29(1896)年には「日本画科」と「西洋画科(のちに油画と改名)」の二科制を採っている<sup>12</sup>。当初、狩野芳崖(1828-1888)や橋本雅邦(1835-1908)、狩野友信(1843-1912)、結城正明(1840-1904)が中心になって開校に努めた。メンバーの顔ぶれを見ても分かるように、狩野派の絵師たちが東京美術学校の設立に携わっていた。芳崖は教鞭を執る前に亡くなってしまったが、教育機関はまずこの狩野派のメンバーによって、東京美術学校の「日本画」はスタートしたのである。対する京都においては、明治 13(1880)年に京都府画学校を開校しているが「日本画」という括りはなく、東宗、西宗、南宗、北宗の 4 科に分類されていた<sup>13</sup>。専攻を日本画と区分していないものの、実際に「日本繪畫ヲ攻究セムトスル」<sup>14</sup>学校を設けたのは、明治 42(1909)年に設立された京都市立絵画専門学校からである。

先述した内国勸業博覧会においても、明治 36(1903)年に行われた第五回内国勸業博覧会で、書画や絵画が「日本画」と「洋画」に分類された。明治 40(1907)年に開催された文部省主催の文部省第一回美術展覧会においては、第一部に日本画を置き、続く第二部に洋画、第三部に彫刻を置いて分類されている。

以上のように国をあげての大規模な公募展や美術教育のなかで、「日本画」という分野が登場し、現在までその名称が受け継がれている。公募展や日本画の表現の変遷については後述するが、「日本画」とは先述したような、日本絵画の流派を総合したものの呼び方であったり、日本の国画として、または対西洋画として等、様々な定義に揺れな

<sup>9</sup> 『大日本美術新報』第一号、鴻盟会、1883年、p.7

<sup>10</sup> 東京芸術大学百年史刊行委員会編『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第1巻』、ぎょうせい、1987年、p.103

<sup>11</sup> 同上、p.109

<sup>12</sup> 同上、p.112

<sup>13</sup> 東は大和絵諸派と四条円山派、西は洋画を指し、南は南宋文人画、北は狩野派や雪舟派を示す。

<sup>14</sup> 京都市立美術工芸学校他編「京都市立美術工藝學校沿革畧」『二葉 創立第五〇年記念号』市原印刷所、1930年、p.1

がら現在の「日本画」を形作ったのである。

## 第2項 会場芸術の導入

第1項のなかでも述べたように、「日本画」とは明治期につくられた言葉であった。国をあげて行われた博覧会や公募展の出品分野においても「日本画」が登場したが、これら会場芸術においても、明治期に取り入れられたものである。

では博覧会や公募展が取り入れられる以前は、作品はどのように展示されていたのか。また取り入れられて以降、展示方法がどのように変化したのか分析していくため、会場芸術はいつからどのように導入されたのか着目し、その変化を見ていく。

そもそも今日美術作品を目にする機会といえば、美術館や博物館または画廊に足を運んで見るのが一般的となっている。しかし日本画が誕生する以前は、掛軸や襖絵、浮世絵、水墨画というように、現在のようなホワイトキューブが施された場所に展示するのではなく、生活の一空間に飾られる「床の間芸術」と呼ばれるものであった。そんななか会場芸術は、明治4(1871)年に京都の西本願寺で開催された博覧会や、明治5(1872)年に開催された文部省博物館主催の博覧会が皮切りとされている。現在のような展示形態とは異なるが、これは翌年の明治6(1873)年に開催を控えたウィーン万国博覧会(以下、ウィーン万博と略)の参加準備を兼ねた博覧会であり、国内の作家にウィーン万博を意識させ、技術の向上を煽るために手がけられたものでもあった。また同時に、文明開化と共に流れてきた西洋文化の勢いに危惧したものでもある。日本の文化を継承していき、また海外に日本独自の文化を誇示していく上でも、博覧会の開催は重要なものであったのだ。

先述した明治10(1877)年に開催された明治十年内国勸業博覧会は、先にあげたウィーン万博を意識し、参考にした博覧会であった。現在の東京、上野公園に値する場所に、農業館、園芸館、機械館、美術館、動物館等が建設され、国独自の文化や技術を示していく上で、国をあげての一大イベントとなったのである。この博覧会を先導した、初代内務卿の大久保利通(1830-1878)は内国勸業博覧会の主旨について、次のように述べている。

博覧会ノ主旨ハ天造人工中外古今ノ物品ヲ一場ニ蒐集網羅シテ其質ト用トヲ詳ニシ各部門ヲ分テ之ヲ陳列シ普ク衆人ノ縦観ニ供シテ智見ヲ擴充シ技藝ヲ開達セシムル

ニ在リ夫人心ノ事物ニ觸レ其感動識別ヲ生スルハ悉ク眼視ノ力ニ由ル古人曰ク百聞  
 ハ一見ニ如カスト人智ヲ開キ工藝ヲ進ムルノ捷徑簡易ナル方法ハ此ノ教ニ在ル而已  
 是即近時歐洲各國皆此館ノ設アリテ守内萬邦ノ珍品要器ヲ羅列シテ人民ノ縦觀ニ供  
 シ智識工藝ヲ觀導鼓舞シテ輟マザル所ナリ<sup>15</sup>

つまり当時、美術館の設立は現在のような  
 作品保護や文化財の収集、展示を目的とし  
 たものというよりも、内国に向けて自国の  
 知識や技術を見せる場として捉えられてい  
 た。図 1-1 は当時の会場内の風景を描いた  
 作品であるが、現在のような分野ごとに分  
 けたり作品を一点ずつ横に陳列するスタイ  
 ルとは異なり、壁いっぱい天井まで作品  
 を並べて展示しているのが分かる。この博  
 覧会の出品目録である『明治十年内国勸業  
 博覧会出品目録』（内国勸業博覧会事務局、  
 刊年不明）を確認すると、軸装に限らず額装  
 の作品も存在していた。作品が額装されて  
 いたり展示ケースに入れられて陳列してい  
 るという点においては、現在の展示方法と  
 同様の部分が多々見受けられる。当時の日  
 本国内に博覧会が浸透しつつあるなか、明  
 治 36(1903)年に開催された第五回内国勸業  
 博覧会をもって幕を閉じてしまう。

その後明治 40(1907)年には、国をあげて行われた大規模な公募展である文部省第 1  
 回美術展覧会(以下文展と略)が開催される。先述した内国勸業博覧会でも指摘したが、  
 文展のなかでも室内に飾られていた掛け軸等が「展覧会場という場所で作品を展示する」  
 現在の展示形態に変化し始めた。また文展の出品規則において、次のように記されてい



▲図 1-1 広重《内国勸業博覧会美術館之図》  
 明治 10(1877)年  
 (国立国会図書館デジタルコレクションより)

<sup>15</sup> 大久保利通『大久保利通文書 第 6』、日本史籍協会、1927 年、p.398

る。

第十三條 出品ハ其ノ性質若ハ状態ニ依リ額面若ハ軸物ト爲シ又ハ枠縁ヲ附スル等  
出品人ニ於テ適當ノ裝飾設備ヲ爲スヘシ<sup>16</sup>

このように、軸装に限らず額装も義務付けられている。このことから、西洋の展示様式である「額装」が着実に、国主催の展覧会において浸透しつつあるのが分かる。

ここまで見てきたように「日本画」は、本来日本独自の文化を形成するための国画として、または西洋に対抗するための対義語として、またこれまでの日本絵画の流派を総称した意味を持って美術教育や公募展の一ジャンル等において誕生した。そして博覧会のような会場芸術の導入に伴い、国画の「日本画」をうたいながら、日本の美術作品の展示方法は徐々に変化した。それだけに留まらず、会場芸術の導入は皮肉にも西洋の展示スタイルを取り入れており、それに見合う形で軸装から額装へと変容した。しかしそれは「日本」という冠をかぶりながらも、西洋化された会場と様式で展示するという矛盾を帯びたものであった。それが現在に至る、会場芸術を生み出していったのである。

## 第2節 日本画材について

日本画の言葉の成り立ちや、それに伴う会場芸術の導入を見てきたが「国画」や「対西洋画」等といった意味合いよりも、現在の「日本画」は岩絵具や水干絵具に接着剤の膠と水を混ぜ合わせ、紙や絹といった基底材(または支持体とも言う)に筆で描いていくという行程において呼ばれている。

先述したように筆者は、日本画の画材に触れてからも現在目にしている日本画とそれにつながるとされる、薄塗りで色数の少ない水墨画等の類いがイコールにはならなかった。だが現在の日本画は、絵の表面がざらざらとした岩肌のような質感である。この質感こそ、後にあげる岩絵具と呼ばれる日本画材の特徴的な画材である。

では水墨画のような薄塗りの表現から、現在の岩絵具が誕生するに至るまでに、どのような変遷があったのか。ここでは日本画材の変遷や表現を見ていくために、前節を踏

---

<sup>16</sup> 「美術展覧會規程」『官報』第7181号、大蔵省印刷局、1907年、p.202

まえて第1項では基底材、第2項では絵具の種類と変遷を「日本画」誕生前後に着目しながら見ていく。

### 第1項 基底材の種類とその変遷

そもそも日本画の基底材にはどういった種類があり、作品にどういった効果をもたらすのか。先述したように現在において美術作品を見るには、美術館や博物館または画廊に行くが、日本画が誕生する以前は、掛軸や襖絵、浮世絵、水墨画というように、現在のような白い壁に展示するのではなく、生活の一空間に飾られる「床の間芸術」と呼ばれるものであった。基底材においては紙<sup>17</sup>、絹(絵絹または絹本と言う)に主に描かれていたが、他にも麻布や石壁、木に描いた作品もあった。

現在ではほとんど見られなくなった基底材の石壁にも、日本画材を用いて描かれた作品がある。木地を基底材として描く作家は現在においても多々存在する。特に木地は時間の経過とともに、木の脂が浮いて絵具が退色してしまう。対する石壁も風雨に晒されたり、湿度の管理が保たれないと、剥落やカビの原因になってしまう。さらに付け加えるのなら、描く際に下処理でも手間を要する。下処理の方法は作家によって様々だが、例えば木地に描画を施す際は、下処理に礬水液という滲み止め液を画面に何度も塗り重ねてから描き始める方法や、石壁は作品によって、石の表面を処理した後、描画をし易くするために漆喰などで整えていく方法等がある。

それらに描かれた作例に木地では俵屋宗達の《白象図》を、石壁では《高松塚古墳壁画西壁女性群像》があげられる。前者に関しては装飾的な意味合いで描かれたとされ、後者に関しては美術作品として描かれたというよりも、儀礼的なものを念頭にして描かれていたのではないかとされるが、詳細は現時点では十分に解明されていない。しかし描かれたモチーフや描写を見る限り、描き辛さや保存の難しさが作品の価値の低さというわけではないことが分かる。

では最も主流の基底材である紙は、どういった種類や使い方がされていたのか。例をあげるなら、巻物仕立てになっている日本最古の漫画と言われる《鳥獣人物戯画》や、大乘寺の襖に描かれた円山応挙の《松に孔雀図襖》などの例がある。どちらも、紙に(《松

---

<sup>17</sup> 詳細は後述するが、紙は中国産の紙を用いて描いていた作品もあるため、ここでは和紙(=日本の紙)ではなく、幅広い意味で「紙」と呼ぶこととする。

に孔雀図襖》はその上に金箔をあしらって)墨で描かれたものであった。線描で動きを意識し、絵巻をもって物語仕立てにした《鳥獣人物戯画》に対し《松に孔雀図襖》は、日の光の移り変わりのなかで孔雀の墨色が青味がかったり緑がかるのを、楽しむものであった。描画を施さない部分は、紙の地を生かしており、作品の余韻を引き立たせている。どちらも同じ墨と紙を用いた作品であるが、墨の扱い方や魅せ方は、現在のようなホワイトキューブが施された空間で展示されるものではなく、人と居住空間の中に存在するものであった。

なかでも襖に用いられる紙や絵巻物に用いられる紙、多様な種類の紙がある。前項でもあげた明治十年内国勸業博覧会では、芸術分野に出品された作品の使用素材において紙の使用が絹に次いで多く見られた。そのなかでも「大雅仙紙」や「唐紙」などが主に用いられていた。雅仙紙とは書画などに使用される紙で「雅宣、雅箋、画仙、等種々の字を当てている。江戸時代は画心紙と呼」<sup>18</sup>ばれるものを指す。特徴として「もろい欠点はあるが吸湿性があり、墨がにじみ偶発性の効果を出す」<sup>19</sup>紙であるとしている。また唐紙とは「江戸時代から今に続いている福建省産の紙」<sup>20</sup>のことである。唐紙の使用が多いことから、国内産の紙に留まらず輸入品の紙も使用していたことが分かる。

輸入品のみならず、作家の要望に応じて漉かれた紙も存在し、竹内栖鳳(1864-1942)の栖鳳紙、小杉放菴(1881-1964)の放庵紙といった紙もある。なかには、墨を混ぜたり楮や雁皮の割合を変えた紙もあり、現在も使用されるに至っている。

最後に布の基底材として、絹と麻布をあげる。絹は今日の日本画につながってくる膠彩画や文人画、水墨画等に主に使用されていた基底材である。絹はとても高価であるが、光沢を持った布素材であり、絵具の発色がとても良いのが特徴である。また他の素材には見られない特徴として、「裏彩色」や「裏箔」という技法を用いることが可能である。絹繊維自体の透明度が高く、細く密に織られていることから先述した、裏に絵具や箔を施すのに適している。それに対する麻布は、絹に比較すると安価で発色は良くないが、麻布の渋みと色味が絵具と混ざり合い、他の基底材では表れない独特の色調を引き出す。なかでも麻布に描かれた《吉祥天像》は、良好の状態に残っている。

絹と麻布のどちらも、布素材であるため軸装に仕立てられることや、他の基底材に比

<sup>18</sup> 宇野雪村『必携文房古玩事典』、柏書房、1983年、p.90

<sup>19</sup> 同上、p.90

<sup>20</sup> 同上、p.91

較すると軽く、巻いて持ち運べるため運送に便利であることがあげられる。ただ、巻き取る際などは、粒子の粗い絵具だと剥落の原因につながるため、あくまで薄塗りに適していた。木地や石壁の例でもあげたが、どちらの作品も描かれている対象は、生活空間に飾って愛でる花鳥風月等の作品だけでなく、信仰する事物を描いている作品も存在していた。

ここまで「日本画」と大きく括られる以前の、主な基底材の種類をみてきた。文中でも取りあげたように、今日における美術館や博物館で展示するような美術作品としてだけではなく、生活空間と共に作品を作り込むものもあった。それも見て楽しむ娯楽としての作品だけではなく、アニミズムのように崇拝する対象を描いたり、儀礼の意味合いを込めた作品等も存在していた。

会場芸術の導入により、展示形態が変化したことは前節で述べたとおりである。展示形態が変化したことによって、基底材においても変化が生じた。大正 6(1917)年の 10 月に発表された聖徳記念絵画館の壁画構想によって基底材が大きく変化していく。ここで現在において、最も使用されている麻紙の開発について着目する。それまで雅邦紙や栖鳳紙、放庵紙といった作家の要望に応じて漉かれた紙や、作家が好んで使用していた紙は存在していたが、聖徳記念絵画館の壁画構想は、国が関わる開発であった。これらの研究に関しては、荒井経の「日本画と和紙 —壁画用紙の系譜」『明治神宮宝物殿・聖徳記念絵画館重要文化財指定記念展 和紙に魅せられた画家たち 近代日本画の挑戦』を参照し、建設や議論等、当時の記録が残された『明治神宮叢書 第 19 卷(資料編 3)』(明治神宮社務所、2006 年)や『明治神宮外苑志』(明治神宮奉賛会、1937 年)から考察を進めた。

聖徳記念絵画館は、明治天皇の事績を描いた作品を陳列した絵画館である。これらを建築し、作品を展示としていくにあたり、まず壁画を日本画で描くか西洋画で描くかの議論が浮上する。後にどちらも併存させる方向が取られたが、日本画の基底材の開発に目が向けられることとなった。その理由として「壁画」ということから、作品は大画面であることが前提であったが、当時の和紙は 1 枚で大判を取れるようなものがなかった。日本画と西洋画の併存決定に伴い、大正 12(1923)年に両ジャンルとも、キャンバスを

支持体とする方針が採られるが、大正14(1925)年の12月10日には、特製キャンバス<sup>21</sup>と和紙の選択制をとった。壁画作品は大判の規格であったため、西洋画の様に木枠にキャンバスを貼り込むか、パネルに貼り込むということがあげられた。そのため作品によっては、日本画の絵具を用いながらもキャンバスに描かれた作品も存在している<sup>22</sup>。紙匠の中田鹿次(1872-1950)がこの開発に携わり、大正15(1926)年の2月に初めて9尺6寸×9尺(290.9×272.7 cm)の大きさの和紙、「神宮紙」の開発を成功させた。その後、正式に聖徳記念絵画館壁画の壁画和紙に採用が決定したのだった。後に神宮紙は「土佐紙」と呼ばれるものである。つまり明治天皇の事績を讃えるために、壁画は大画面であることが前提であった。また油絵と同列して展示するために、作品のサイズに合わせて1枚で貼る大判の紙が必要であったのである。これは、日本画が油絵に見劣りしないための開発でもあったが、同時に日本画が油絵と張り合える形に進化したということでもあった。

国が絡んだ開発ではないが、同じ頃早稲田大学図書館の直径15尺(454.5 cm)の巨大壁画の制作に、横山大観(1868-1958)と下村観山(1873-1930)らが着手していた。その年の11月に、大観が紙匠の岩野平三郎(1878-1960)に巨大壁画用の和紙制作を依頼し、翌月には16尺四方(484.8 cm)の壁画和紙(後に「岡大紙」と名付けられる)を完成させている。

したがって中田が大正15(1926)年に開発した神宮紙、同年12月に岩野の開発した岡大紙は、今日における巨大和紙に関わる大きな躍進であった。また岡大紙の開発は現在最も日本画基底材として使用されている「雲肌麻紙」へとつながっていく。

この聖徳記念絵画館の壁画構想は、建物が西洋風のスタイルであることや油絵と日本画の併存展示、そして巨大画面、それに張り合うような形で開発された岡大紙、いずれも今日に続く基底材の系譜であった。しかしこれらは、先述した内国勸業博覧会のように油絵と張り合う形で日本画が発展してきたということでもある。日本独自の文化となるはずであった「日本画」は、その意思とは裏腹にさらに西洋画へと形態を近づけたの

---

<sup>21</sup> 特製キャンバスとは、「当社製紙<sup>ア</sup>麻布ニ施シタル日本畫用ノ塗料」(明治神宮編『明治神宮叢書 第19巻(資料編3)』、国書刊行会、2006年、p.526)というように、麻布に「化學上不變白色ノ稱アル純正ノ硫酸「バリウム」ノミヲ使用」(明治神宮編 前掲書、p.527)した塗料を塗布した、オリジナルキャンバスのこと。

<sup>22</sup> 「一、日本畫部壁畫下地ノ件 本件ハ原則トシテ「カンヴァス」帝國製麻會社製麻布ヲ採用シ特ニ紙(土佐紙)ヲ希望スル向ヘハ之ヲ許容スルコトニ決定」(「明治神宮奉賛會通信 第八十二号」『明治神宮外苑志』、明治神宮奉賛會、1937年、p.982)

であった。

## 第2項 絵具の種類とその変遷

では対する絵具は、どのように変化してきたのか。冒頭でも述べたが、日本画の作品を想像すると、水墨画や浮世絵等を思い浮かべる人も少なくない。紙に水を含んだ絵具でさらりと描くことを想像するが、現在の日本画の画面は油絵と見間違ふようなマチエールを作り出すことを可能にした。言い換えれば、油絵と同様の仕事量を生み出すことを可能にしたということでもあるのだ。表面は岩肌のような質感で、光を受ければ反射してきらりと輝く。しかし明治期の作品を見てみても、現在のようなごつごつとした表面や光を受けて輝く絵具で描かれた作品は、あまり見受けられない。

では一体、いつから絵具は変化してきたのか。第1項であげた紙の開発は著しいものであったが、絵具においても同様のことが言える。

そもそも現在のように、絵具の色幅が何百色と増える以前の絵具はどういった種類があったのか。木田寛栗(1875-没年不明)が記した絵画の技法・画材書『絵画之栞』(松声社、1902年)のなかでは胡粉や雲母、朱、丹、臙脂、洋紅、朱土、藤黄、黄土、紺青、群青、模造群青(西洋群青)、緑青、白緑、代赭、墨といった絵具が使用されているとあげられていた<sup>23</sup>。「模造群青(西洋群青)」<sup>24</sup>とは、ウルトラマリンのことである。なかでも当時使用されていた岩絵具は、群青は天然鉱物の藍銅鉱から砕き、緑青は孔雀石を砕いたものを使用していた。砂の粒子の粗さや細さに応じて色の濃淡が変化し、作家はそれを使い分けて用いていた。

ところが先にもあげた明治40(1907)年に国をあげての大規模な公募展、文部省第1回美術展覧会(以下文展と略)が開始されてから、新しい絵具を目にすることとなる。その5回目にあたる明治44(1911)年に行われた文展では、横山大観の《山路》や北野恒富(1880-1947)の《日照雨》等において、新しい岩絵具が使用されていたのである。

先述したように、日本画と総称される以前の岩絵具は本来、群青と緑青の2種類の天然岩絵具のみであった。当時、群青や緑青の色味は粒子感のない絵具がなく、天然鉱石で作られた岩絵具のみであった。画家たちは、あえて粒子のある群青と緑青を岩独特の

<sup>23</sup> 木田寛栗『絵画之栞』、松声社、1902年、p.22

<sup>24</sup> 同上、p.36

物質感を出すために用いていた、というわけではなかった。

しかしこの2作品は、岩絵具の物質感を多いに利用した作品であり、群青や緑青以外の、新しい色味の岩絵具であった。当時は様々な評価に分かれた。例えば美術評論家の坂井犀水(1871-1940)は、大観の《山路》について「大観氏の『山路』は獨特の面目を發揮」<sup>25</sup>しているという意見もあれば、蒲原有明(1875-1952)は、次のように述べている。

大観氏の「山路」は非常に面白いと思つた。樹林の描法などは西洋の印象派と南画の筆致とを融合したやうな気がする。あゝいふ方面を進めて行つたら面白い物が出来るだらう。<sup>26</sup>

このような見解や、「大観の山路は拙劣極まつたものだ、僕は腹が立つて引き裂かうとした」<sup>27</sup>という過激な意見まであった。また恒富の《日照雨》については、以下のよう  
に述べられていた。

恒富氏の作は(中略)水晶沫を使つたとかいふ雨の線や、着物の彩色などを非常に新しい事のやうにして讃め立てた新聞もあつたやうだが、私は別に感心もしなかつた。普通の通り胡粉で雨の線を描いたつて大した變りもないやうに思はれました。<sup>28</sup>

以上のことから岩絵具を多用した画面は、当時としては斬新で異質な画風であったことが指摘できる。

また大観の作品は、東京文化財研究所によって研究されており、それらの情報が集約された『美術研究作品資料 第6冊 横山大観《山路》』(中央公論美術出版、2013年)を参考に見ていく。この岩絵具は荒井経、小川絢子、平諭一郎らによって科学分析・調査されており、粒子の比較的細やかな枯葉色の岩絵具は鉄を含んだ鉱物から成る、後発の近代岩絵具であることが判明した。さらに、メインとなる目の粗い赤褐色と黄褐色の岩

---

<sup>25</sup> 犀水「第五回文展概観」『美術新報』第11巻第1号、畫報社、1911年11月、p.3

<sup>26</sup> 蒲原有明「好きな作と嫌ひな作」『美術新報』第11巻第1号、畫報社、1911年11月、p.12

<sup>27</sup> 田口眞作「投票読者の感想(其二)」『美術新報』第11巻第1号、畫報社、1911年11月、p.42

<sup>28</sup> 中村星湖「記憶せるゝを」『美術新報』第11巻第1号、畫報社、1911年11月、p.13

絵具は、当時「茶緑(「茶緑青」の略)」<sup>29</sup>と呼ばれるもので、この後発の近代岩絵具は『洋畫材料品日本畫用品明細目録』(大日本繪畫講習會販賣部、1909年)によって「近頃新たに製造したる繪具」<sup>30</sup>とされており、当時としては新しい岩絵具であったのだ。また人造岩絵具について、石田放光堂(現在の放光堂のこと)では、「本模造岩繪具ハ本岩繪具ト殆ント差ナキ迄ニ精巧ヲ極メ變色又は褪色ノ憂ヒ絶無」<sup>31</sup>い絵具であると記述されている。「模造岩繪具」というように、群青や緑青といった従来の岩絵具に模して作られた人工の岩絵具であった。

《山路》の樹木のマチエールは、西洋の印象派を思わせる筆致が図録からも確認できる。この作品は当時の日本画表現においても一つの分岐点となった。後ほど詳細を述べるが、同じく北野の《日照雨》においても、後発の天然岩絵具である「水晶末」が画面全体に使用されていた。

岩絵具の変遷を述べていく上でさらに特筆すべき事柄として、狩野芳崖(1828-1888)の《仁王捉鬼図》(図1-2)があげられる。この作品は、古典的な画題であるにも関わらず、これまでの天然顔料や墨による色調とは異なる、ビビットな色味で描かれた異質の作品である。この色味は岩絵具によるものではなく、18世紀後半に西洋で開発された合成顔料による色味であった。それも日本画の色幅の無さを指摘したフェノロサが、色相の増幅を狙って芳崖に使用を提案したものである。従来から用いられていた墨や胡粉、群青、緑青といった色彩よりも、西洋画のような色を想定して語られていたため、色の増幅においては成功したものの、当時としては異質の色彩を生み出



▲図1-2 狩野芳崖《仁王捉鬼図》

彩色・紙本・軸、123.8×64.0 cm

明治19(1886)年

東京国立近代美術館蔵

Photo:MOMAT/DNPartcom

撮影: ©上野則宏

<sup>29</sup> 荒井経・小川絢子・平諭一郎「岩絵具の新表現—《山路》の材料と技法」『美術研究作品資料第六冊 横山大観《山路》』、中央公論美術出版社、2014年、p.46

<sup>30</sup> 荒井経「<資料>「商品目録」近代日本画の材料(色材篇)」『東京藝術大学美術学部紀要』第48号、東京藝術大学美術学部、2011年、p.51

<sup>31</sup> 同上、p.54

すこととなった。また合成顔料がその後一旦途絶えた理由としては、西洋顔料であることがあげられており、日本の文化を形成する上で、輸入品の顔料は邪道としていたのである。現在においては岩絵具の開発もそうだが、水干絵具に留まらず、油絵具でも使用されているような顔料が膠と混ぜて使用できるように加工され、販売されている。

色幅の無さはフェノロサ以外にも、日本の美術愛好家であるヘンリー・P・ブイ(Henry Pike Bowie, 1848-1920)が1911年に出版した自身の著書のなかで「日本画家は概して絵具を節してつかう。ごく少量の絵具を大切につかう。(中略)多くの画家は色のセンスをもっていないか、色を毛嫌いし、ほんとうにごくまれにしかつかわない」<sup>32</sup>と述べている。また洋画家でもあり書家でもあった中村不折(1866-1943)は、日本画の色彩に対して「近頃になって漸く色の研究入門といふやうな氣運に向つて來たが、まだ一幼稚の域を脱することが出来ない」<sup>33</sup>といった指摘をしている。色幅の乏しさは日本画の課題であるとしており、芳崖の作品発表以降も当時の絵描きや画材店においては、絵具の開発と改良を重ねていった。先にも述べたように、「日本画」という言葉が用いられた頃は、日本の画を主張するためや西洋画に対抗し、国粋主義的な立ち位置の絵画でもあったため、以降日本画の独自性を追求していく上でさらに岩絵具の開発に力を注がれた。

以上のように「日本画」の絵具の代表となった岩絵具は、このような批判と開発を繰り返すなかで、昭和 27(1952)年には新たな人造岩絵具の大規模な生産が始まり、その数は数千百色というほどまで色幅は格段に増え、現在に至っている。

ここまで日本画材について言葉の誕生に伴い、会場芸術の導入について基底材と絵具がどのように変遷したのか着目して見てきた。本来、日本独自の文化形成であるはずの「日本画」は、色幅の乏しさの指摘による絵具の開発、そして油絵の並存に張り合うように大判紙の開発が行われ、油絵と見間違ふほどの重厚な画面を作り出すことを可能にしたのである。これらは第1節でもあげた「日本画」の成立と同様に、定義に留まらず画材においても「日本」「画」という名称を掲げながら、西洋画と競い合うような形で発展するという矛盾を持ちながらも、現在に至っていることが指摘できる。

---

<sup>32</sup> ヘンリー・P・ブイ『日本画の描法』平野威馬雄訳、濤書房、1972年、p.63

<sup>33</sup> 中村不折『画道一斑』、嵩山房、1921年、p.76

### 第3節 公募展から見る日本画表現の変遷

ここまであげたように日本画の紙や絵具は明治時代以降に、西洋画に対抗するためであったり、国画を形成するために色幅の拡張を目指して開発された物だということが分かった。特に前節では紙と岩絵具の開発に触れたが、それは展示形態の変化が原因であることも指摘できる。展示形態に応じて、基底材や絵具の使用方法の変化が伴ったということである。

では日本画材の変遷とともに、日本画表現は一体どのような変化を遂げてきたのか。ここでは公募展と、それら作品の表現の変遷について見ていく。先に触れた横山大観の《山路》の発表以降、岩絵具の使用量と開発が増加し始めた。部分的に岩絵具を用いた表現から、画面全体を岩絵具で描き、絵の表面が厚みを持った作品へと変化していく。特にそれらの根本的な原因は前項であげた、明治以降に導入された博覧会の制度が取り入れられたことが起因でもある。

それまで生活空間のなかで掛軸や襖絵、浮世絵等が存在していたが、美術館や博物館、画廊の空間に展示されることとなった。軸装から額装へと展示スタイルが変化したことや公募展等の開催に伴って、様々な作品と並列する機会が増えてきた。当時の公募の出品規則の中でも、軸装または額装が義務付けられている。また公募展の入選を考えたとき、作品の画面をより大きく、色味を強く、印象づける手法を取る作家も存在した。そのなかで大観の《山路》と同じく、第五回文展に出品していた恒富も作品《日照雨》について、以下のように述べている。

色彩なども従って艶なものにしたのは勿論であるが、わけても當時にあって色彩を全部岩絵具でやったのは随分使ひ悪かった、単に帯や傘ばかりでなしに、浴衣や雨まで全然岩絵具でやって見た、その方が強烈な感じをそゝるやうに思つたのである<sup>34</sup>

このように、出品作品のなかで徐々に粒子の粗い岩絵具を使用する作品や絵具の量が多くなった。それが現在の日本画表現にもつながる絵の表面が岩肌のような質感を持っている理由につながる。先述した聖徳記念絵画館壁画や国主催の博覧会、公募展の例と同

<sup>34</sup> 北野恒富「第五回文展三等賞 日照雨」『帝国絵画宝典 一名・文展出品秘訣 本文之部』、帝国絵画協会、1918年、p.213

じく、画面の巨大化と額装化に伴って、画面を強く印象付け引き立たせるためにも紙と絵具の開発が余儀なくされたのである。

以降「日本画」の在り方、団体展や公募展の存在によって表現が大きく変わっていく。大正7(1918)年に発足された「国画創作協会」(以下、国画会と略)は、当時の文展の審査を不服として出来た日本画の革新運動の一つである。初期メンバーには小野竹喬(1889-1979)や土田麦僊(1887-1936)、村上華岳(1888-1939)、野長瀬晩花(1889-1964)、榊原紫峰(1887-1971)、入江波江(1887-1948)といった、文展の出品経験をもつ作家たちばかりであった。国画会の宣言文は、以下のように述べられている。

素質ニ溶解セル傳統ニ依頼シ日本畫本來ノ特質ヲ發揮スル點ニテハ、同人ハ極メテ保守的ナルコトアルモ、然モ日本畫ト云フ一個ノ定義ヲ以テ自己ノ創造的要求ヲ拘束シ様ニヨリテ胡盧ヲ畫クノ舊人ヲ模セザルナリ。<sup>35</sup>

つまりあくまでも「日本画」の伝統を保守しつつも、自己の創造欲はそれに拘束されないことを目的としている。宣言文通り第1回国画創作協会の展覧会に出品された麦僊の《湯女》(図1-3)や、晩花の《初夏の流》(図1-4)といった作品では、それまでの花鳥風月を描いた作品から、女性の自由奔放で官能的な姿を描いている。これらの作品については、当時賛否両論の意見があった。高木長葉(1887-1937)は晩花の作品について以下のように述べている。

「初夏の流」は其の色の強烈なことに於て場中を壓してゐるばかりでない、之れまで見た日本畫のうちに於て之れだけ強いものは先づあるまい、日本畫の繪具を用いてこゝまで強烈にやりとげた技巧は大に推賞するに足りやう。<sup>36</sup>

このように、これまでとは異なる色彩表現であることが評価されていた。しかし、彼らと同世代である竹久夢二(1884-1934)は国画会全体に対して、次のように述べている。

<sup>35</sup> 「國畫創作協會宣言書 並ニ規約」『畫論』、中央公論美術出版社、1982年、p.441

<sup>36</sup> 高木長葉「國畫創作協會と其感想」『藝術』第1巻第2号、芸術社、1918年12月、p.74

◀図 1-3 土田麦僊

《湯女》全図

絹本・屏風二曲一双、

197.6×195.5 cm、

大正7（1918）年、

東京国立近代美術館蔵



◀図 1-4 野長瀬晩花

《初夏の流》全図

木綿・顔料、六曲一隻、

176.5×555.5 cm

大正7（1918）年、

京都市美術館蔵



君達のやうな日本畫の傳統的遺産を受繼いだ幸福な青年畫工が、「白樺」に出る外國人の言葉や、いろんな活字や、ジャアナリズムにかぶれて「森嚴な實在」だの「現實を掴む」だのと言ふ氣が知れぬ。<sup>37</sup>

また晩花も、後に訪れたフランス留学に行った際に記した日記の中で、ゴッティンに対する憧憬も垣間見える記述があった<sup>38</sup>。国画会に出品された自由奔放な女性像もそうだが、彼らの作品や態度、発言から『白樺』を意識していることや影響を受けていることが指摘できる。加えて、国画会の前身である「黒猫会(シャ・ノワール)<sup>39</sup>」の結成からも鑑みるに、この時期の画家たちは少なからず『白樺』の影響が強かったことが推測さ

<sup>37</sup> 竹久夢二「國氏見物の記(二)」『讀賣新聞』、読売新聞社、1919年11月4日

<sup>38</sup> 晩花は自身の日記の中で「ゴッティンは、タヒチ島でいい繪を描いた」(大正(1921)10年12月16日付)(和高伸二『野長瀬晩花』、近野振興会、1975年、p.144)と書き綴っている。

<sup>39</sup> 黒猫会(シャ・ノワール)とは日本画家の土田麦僊や小野竹喬らを含めた、秦テルヲ(1882-1945)、樗野南陽(1887-1956)と、洋画の津田青楓(1880-1978)、黒田重太郎(1887-1970)、田中善之助(1889-1946)、新井謹也(1884-1966)、批評家の田中喜作(1885-1945)らで結成された画壇。『白樺』の初期に、作品を掲載していた津田青楓によって形成された。

れる。彼らの作風や言動、行動、周囲からの評価からも、異国情緒あふれるタヒチ島に滞在し、制作を行ったゴーギャンの制作態度や作品に、感化されていたことが指摘できる。

また晩花の《初夏の流》は、2014年に高知大学の野角孝一らによって科学分析・調査が行われている。作品調査の結果の詳細は第2章で述べるが、この作品は画面全体に岩絵具が用いられている。使用されている基底材も、紙や絹ではなく木綿が用いられており、彼らの表現手法は画材、画題においても、それまでの日本画に捕われない自由なものであった。

以上の国画会にとどまらず、明治期から大正期に至るまでに文展対反文展、日本画対洋画といった様々な構図で、数々の団体展が結成された。後に国画会も、経営難が重なり10年で解散を余儀なくされたが、あくまでも日本画の伝統は継承しつつも、自身の自由な制作を損なわせないという彼らのスタイルは、当時の日本画基底材や絵具の使用方法、画題においても革新的なものであった。

他にも昭和4(1929)年に川端龍子(1885-1966)が創立した、「青龍社」が登場した。「青龍社」は特に宣言文をあげてはいないが、「繊細巧致なる現下一般的の作風に對しての健剛なる藝術」<sup>40</sup>を志しに掲げている。また昭和20(1945)年には、第二次世界大戦の終結とともに「日本画滅亡論」が浮上する。これは敗戦と同時に、日本の国画としての敗退を意味しているのだ。その3年後に「世界性に立脚する日本絵画の創造を期す」<sup>41</sup>という綱領のもとに結成された「創造美術<sup>42</sup>(現在の創画会の前身)」や、その約2ヶ月後に「パンリアル」が発足された。その目的も「“日本画”(膠彩)に象徴された日本文化の革新を指向するため」<sup>43</sup>としていた。翌年に「パンリアル美術協会」と改名し、その宣言文が以下である。

---

<sup>40</sup> 川端龍子「青龍辞」『青龍社第一回展覽會出品目録』、川端龍子、1929年、p.7

<sup>41</sup> 創画会「創画会小史 創造美術」『第40回記念 創画会』、創画会、2013年、p.124

<sup>42</sup> 創造美術は当初、秋野不矩(1908-2001)、上村松篁(1902-2001)、奥村厚一(1904-1974)、加藤栄三(1906-1972)、菊池隆志(1911-1982)、沢宏韜(1905-1982)、高橋周桑(1900-1964)、橋本明治(1904-1991)、広田多津(1904-1990)、福田豊四郎(1904-1970)、向井久万(1908-1987)、山本丘人(1900-1986)、吉岡堅二(1906-1990)の13名で結成された。

<sup>43</sup> 不動茂弥『彼者誰時の肖像 —パンリアル美術協会結成への胎動—』、不動茂弥、1988年、p.12

吾々は従來の繪畫藝術に凡ゆる角度から綜合的批判を加え、常に社會生活の生成發展との深い關連の自覺の上に立ち、その生活感情の激しい内燃から、科學的實驗的方法によつて、繪畫におけるリアリテを徹底的に追求しようとする従つてモチーフ、マチエールにおいても無自覺な傳襲によつて宿命づけられた限界を撤廢し、膠彩藝術の可能性を擴充し具體化しようとする努力する<sup>44</sup>

この宣言文から、それまでの繪画芸術を総合的に批判したうえで、モチーフやマチエールから、繪画におけるリアリティと膠彩藝術の可能性を追求するものへと志を新たにしていることが分かる。初期メンバーは三上誠(1919-1972)、星野真吾(1923-1997)、山崎隆(1916-2004)、大野俣嵩(1922-2002)、下村良之介(1923-1998)、野村耕(1929-1991)、不動茂弥(1928-)らで結成された。昭和 24(1949)年に京都で行われた第1回目の「パンリアル展」は、当初は以下のような反応であった。

若人たちのたくましい探求意欲は必ず何らかのプラスをもたらすであろう。しかし現状で日本繪具で油繪に迫る効果を見せ、前衛的洋画と同じ理論と思想性を表現できるのを立証したに止る<sup>45</sup>

このように、協会の宣言文にも掲げられている日本画の新しい可能性を追求することやモチーフとマチエールの限界の撤廢というように、彼らの出品する作品は、油畫と見間違うほどの重厚なマチエールと素材を駆使して描かれていた。結成初期の作品において、「ホルマリン」と「ベニヤ板」の使用が特徴としてあげられる。

ベニヤ板パネルに直接紙を貼る直貼りや、紙等は貼り込まずベニヤ板に直接描く手法を取っていた。下村良之介の《よろこび》のように、ベニヤ板そのものを画面に表出させている部分や、繪具のかすれで板目を見せる手法が取り入れられていた。また彼らの初期頃に描かれたモチーフは、デフォルメされた人物や動物、建物、自然物等が描かれていた。

また素材にスレートやセメント、綿壁、ダンボール等が使用された作品もあり、宣言

44 パンリアル美術協会「パンリアル宣言」『—戦後日本画の革新運動— パンリアル創世紀展 カタログ』、西宮市大谷記念美術館、1998年、p.3

45 村松寛「“因襲”打破が課題 京都画壇に三つの世界」『朝日新聞』、朝日新聞社、1949年6月19日

文通り日本画の形式立った伝統の廃棄と画題の拡張によって、日本画ないし膠彩画から大きく飛躍したことは間違いない。だがこれらの新しい素材の融合は、戦後の物資の不足から伴ったことでもあった<sup>46</sup>。

展覧会も第20回を回る頃には、先述した下村や星野らの作品からは、従来の日本画のマチエールを生かした画面作りへと転向している。星野の《人体による作品》では、皺をつけた紙を貼り込んだマチエールを利用し描かれている。

したがって、彼らの表現スタイルは作品の画題は日本画のそれまでの古典的なものではなく、西洋の表現手法を取り入れた自由なものであった。画材においては、新しい絵画作品の探求に努めて、様々な素材を駆使してマチエールを作り出した作家や、下村や星野といった日本画本来の素材を生かしたマチエールを作り出した二者の表現法が存在した。

ここまで日本画表現の変遷を追ってみてきた。それまで床の間や襖絵、屏風というように生活空間とともにあった作品は一変して、会場芸術が取り入れられたことにより現在の展示方法であるホワイトキューブが施された空間に展示する方法となった。その変化も相まり、めまぐるしく日本画の表現も変化した。西洋画に対抗し、国独自の文化形成であったはずの日本画は、絵具や基底材の開発や国内外におけるあらゆる情報が流れ込むのと比例し、それまでの薄塗りの手法から、厚塗りで多様、自由な表現を手に入れたということが言える。しかし前述した国画創作協会からパンリアル美術協会に至るまで、「日本画」とは一体何かと問い続けながら描いた作品は、当時としては異色であった。しかし彼ら、彼女らの作品に共通していたことは、古典的な画題や画材に捕われない新たな日本画の追求であり、表現の開拓であったことは間違いない。

#### 第4節 まとめ

ここまであげてきたように、「日本画」は1868年の明治維新より普及し始めた西洋の文明や西洋画に対抗し、日本独自の文化を守り継承していこうとする意図のもと出来た言葉であった。しかし作品の展示スタイルの変化に伴って行われた、基底材と絵具の

---

<sup>46</sup> 眞鍋千絵、松田泰典 「パンリアル美術協会初期作品群技法材料研究」『東北芸術工科大学紀要』第10号、東北芸術工科大学、2003年、p.64

開発により、日本独自の文化形成での概念のもとに誕生したはずの「日本画」は、西洋画にも引けを取らない画面を作り出すことを可能にした。現在のようなホワイトキューブの展示スタイルへと移行する以前は、居住空間での展示であり、見て楽しむ娯楽としての作品だけではなく、アニミズムのように崇拝する対象を描いたり、儀礼の意味合いを込めた作品等も存在していた。その当時使用されていた絵具も、限られた色材を組み合わせて使用し、色数は乏しいものであった。

徐々に博覧会や展覧会といった会場芸術が、国独自の技術や文化を示していく意味で国をあげて取り入れられた。作家たちはこぞって入選を競い合ったり、油絵と並存して展示する機会に伴って、作品を大きく、他の作品や油絵にも見劣りしないようにと強調していくことで、紙や絵具の開発、改良に目が向けられることとなったのだ。実際にそれらは大判の和紙の開発、今日につながる雲肌麻紙の開発が岩絵具の開発と共に、厚塗りやマチエールを作り出すことができるようになったのである。つまりは作家の表現したいものに依じて、多様な表現を生み出すことを可能にしたということである。表現においても、横山大観の《山路》のような表現や色の乏しさの指摘による岩絵具の開発を契機に、画面中に岩絵具を多用した作品が多く出品され始める。作品を大きく、そして目立つようにと存在を主張していくことに加担したことで、作品の表現方法も変化した。今日の日本画の岩肌のような絵肌を形成しているのである。日本独自の文化となるはずであった「日本画」は、「日本」の「画」とは何かを模索した作家の道のりや政治的な意図から、ここまでの変貌を遂げた。それは一見異質に見えながらも、新たなジャンルを形成したと言える。



## 第2章 日本画材としての寒冷紗について

ここまであげたように、今日使用されている日本画材は、粒子の粗細と色彩のバラエティに富んだ岩絵具と、それに耐えうる強靱で、なおかつ大きさも小作品から大判までが一枚で取れる麻紙へと変化した。岩絵具に限らず水干絵具においても、海外からの粉体の合成顔料や染料系の顔料が取り入れられ、色幅はさらに広がった。今では油画にも引けを取らない、色彩豊かで重厚な画面を作り出すことが可能になった。

このような変化が起こる以前までは、限られた色材と紙や絹といった基底材で、薄く塗り重ねたり線を生かした表現手法が主流であった。しかし現代の日本画表現は、画面全体を粒子の粗い岩絵具で埋めつくす描き方が多くなった。本研究で取り上げる寒冷紗は、このような粒子の粗い岩絵具の定着を良くするのに、適した基底材であると言える。

序章のなかでも述べたが、筆者が寒冷紗を使用するに至った理由は、絵具の定着を良くするために、寒冷紗の裏に麻紙を貼り付けて描いた日本画家の手法を取り入れたことがきっかけである。それまで岩絵具の定着に苦心しており、剥落や亀裂に悩まされていた。その打開策が寒冷紗の使用であった。使用し始めは絵具の調整に苦勞し、多少亀裂や剥落が生じたが、寒冷紗を貼る前の絵具の定着や発色具合を比較すると、その差は歴然としていた。さらに制作を通して、感覚的に定着性だけでない寒冷紗の特徴をいくつか発見した。寒冷紗の粗い布目によって、箔や絵具に掠れや独特のマチエールができ、麻紙のみで描くものと異なる表情が生まれた。また裏打ち材である麻紙に描いた層と、その上に重ねた寒冷紗に描いた層と、二つの層が透けて重なり合い、寒冷紗独特の表情をもたらしたのである。

また筆者は寒冷紗を使用しながら「定着性」と「発色性」、「透過性」、「重層性」という特徴を発見した。寒冷紗は、麻紙や絹のような表面が滑らかな基底材に比較すると布目に凸凹があり、そこに絵具が引っかかり、定着を良くするのである。加えて、寒冷紗は白く晒されているため、絵具そのものの色味を退色させない。そのため、必然的に発色が他の素材よりも良いことがあげられる。つまり変遷を経た現代の日本画材が寒冷紗との相性をよくしたと考えることができる。

そこで本章では寒冷紗の特質を確認するために、寒冷紗の定義や構造、歴史、材質の

種類とそれぞれの特徴といった視点から見ていく。また、明治期における絹本の代用としての使用例についても述べる。そして寒冷紗を代用品としてではなく、積極的に使用した近代から現在に至る日本画作家をあげていく。使用方法や作家の言葉等から、寒冷紗のどういった特徴を利用し、何を表現しようとしたのかを論述していく。

## 第1節 寒冷紗について

ここでは、寒冷紗の定義や素材の種類と特徴、絵画作品以外の分野においての使用方法をみていき、寒冷紗の特徴を見い出していく。

### 第1項 明治期における寒冷紗

日本における最も古い寒冷紗の使用例として、明治10(1877)年に製造された西郷札<sup>1</sup>と同年に開催された第一回内国勸業博覧会の記録がある。

西郷札(図2-1)について、所蔵先である宮崎県佐土原歴史資料館で調査を行った。今回調査した西郷札は、2枚の寒冷紗の間に薄い紙が挟まれ貼り合わされた構造になっていた。現在筆者が使用している寒冷紗に比較すると、布目はきつちりと詰まって織られており、一見綿布のようにも見えた。文字は寒冷紗そのものに印刷されており、布目の凸部分にインクが乗っていた。インクは近づいて確認してみると、光沢を帯びていた。西郷札は「桐野利秋の発案



▲図2-1 西郷札(左から20銭、50銭、10銭)、宮崎県佐土原歴史資料館蔵

<sup>1</sup> 西郷札とは、明治10(1877)年の西南戦争の際に用いられた軍用札のこと。

で新たに紙幣を発行する事にし、本宮付きの加瀬田工、木原宗之丞、仲馬甚七らを製造係に任命し<sup>2</sup>て作られており、札の印字は佐土原の職人森喜助が版木を彫っている<sup>3</sup>。この製造方法は次のような記録が残っている。

札は紙を芯にして、その表裏へ<sup>かんれいしゃ</sup>寒冷紗を<sup>わらびこ</sup>蕨粉で張り合わせ、<sup>つげ</sup>黄楊版木で判を押して、漆で印刷することで耐水性をもたせている。<sup>4</sup>

以上のように、前述した光沢を帯びたインクは、漆で黄楊を使用した木版で印刷されていることが分かった。当時、この寒冷紗の仕入れは「広瀬の酒屋中武伝次と宮崎の間屋つしま屋主人とが協力して、大阪から仕入れた」<sup>5</sup>のものであると記録が残っていた。このことから、大阪で寒冷紗が出回っていたことが指摘できる。また図2-1でもあげているように、紙幣の価格に応じて布が着色されており、淡黄色や淡い桃色、水色といった種類があった。

西郷札の製造は瓢箪島と呼ばれる場所で製造され、印刷を行っていたという記録があった。このように、布を貼り合わせた簡易な紙幣を製造していたということから鑑みるに、恐らく、制作費をなるべく抑えて、早急に製造するために、当時安価に流通していた寒冷紗を使用したことが推測できる。

もう一方の博覧会の出品目録『明治十年内国勸業博覧会出品目録』（内国勸業博覧会事務局、刊年不明）のなかには、東京府からの第三区第一類の出品物に、「上絵紋(一)寒冷紗、桔梗 酸漿、金銀、粉絵 富沢町 山口三之介」<sup>6</sup>という記載がある。上絵紋とは着物に紋を手書きで入れる伝統技術で、紋章上絵とも言う。その技法を用いて桔梗紋や酸漿草紋を描き、金銀も使用していたのが窺える。また同じく東京府第三区第二類の出品物に「額(一)寒冷紗、公郷参内之図 田村町 松本寛嶺」<sup>7</sup>という記載があった。この詳細については、後の第3項で取りあげる。

さらに同博覧会には、内務省勸商局が第二区第十八類<sup>8</sup>に出品した、輸入品の寒冷紗

<sup>2</sup> 『佐土原町史』、佐土原町、1982年、p.336

<sup>3</sup> 同上、p.336

<sup>4</sup> 『宮崎県史 通史編 近・現代1』、宮崎県、2000年、p.299

<sup>5</sup> 前掲『佐土原町史』、p.337

<sup>6</sup> 『明治十年内国勸業博覧会出品目録』、内国勸業博覧会事務局、刊年不明、東京府第三区第一類

<sup>7</sup> 同上、東京府第三区第二類

<sup>8</sup> 第二区は「製造物」を、第十八類は「人民營業上ノ諸體裁方法」を示している。（「區類畧表」『明治十年内国勸業博覧会出品目録』、内国勸業博覧会事務局、刊年不明）

が記録されている。一つは次の通りである。

米紙穴明 板状挟 鵝ペン 寒冷紗 綴針<sup>9</sup>

以上のように、文房具のなかに寒冷紗が並んで記載されていることから鑑みるに、恐らく製本道具として寒冷紗が出品されていたと推測できる。もう一つはイギリスからの輸入品として「佛更紗 英寒冷紗 唐棧 英天鷲絨」<sup>10</sup>と記載されている。これはフランス製の更紗やイギリス製の天鷲絨などとともに列記されていることから、織物として輸入されたものと考えられる。

同出品目録では他にも、福島県の大町堅丁からの出品で「寒冷紗 (九)信夫摺、信夫郡福島町(七) 同町 山崎良助」<sup>11</sup>という記載がある。恐らく、寒冷紗に信夫摺<sup>12</sup>が施されたものが出品されていたことが窺える。信夫摺が施されているが、染めの分野ではなく、製造物にあたる第二区の第六類「植物礦物ノ線及ビ織物」<sup>13</sup>に出品されており、織物としての寒冷紗が福島県において生産されていたということが分かる。

さらに明治28(1895)年に開催された第四回内国勸業博覧会では、第一部第五類<sup>14</sup>に岐阜県美濃國羽栗郡川島村から出品された「生寒紗 全 横山清四郎」<sup>15</sup>といった記録や、同じ部類に福井県今立郡栗田部村の福田六平が出品した「寒紗(二)」<sup>16</sup>という記載がある。明治28(1895)年において、岐阜県と福井県でも寒冷紗が生産されていたことが確認できた。

次に、神戸港と大阪港における寒冷紗の輸出入について記されている『大阪外国貿易調』(大阪府内務部、1911年)を取り上げる。このなかには明治22(1889)から明治40(1907)年に至るまでの、寒冷紗の輸入量が記載されている。表2-1はそれらをまとめた表である。

<sup>9</sup> 前掲『明治十年内国勸業博覧会出品目録』、内務省第二区第十八類

<sup>10</sup> 同上、内務省第二区第十八類

<sup>11</sup> 同上、福島県第二区第六類

<sup>12</sup> 信夫摺とは「忍草の葉を布帛に擦りつけて染めたもの。その模様の乱れた形状から、しのぶもじずりともいう。」(『日本国語大辞典 第二版 第六巻』、小学館、2001年、p.940)

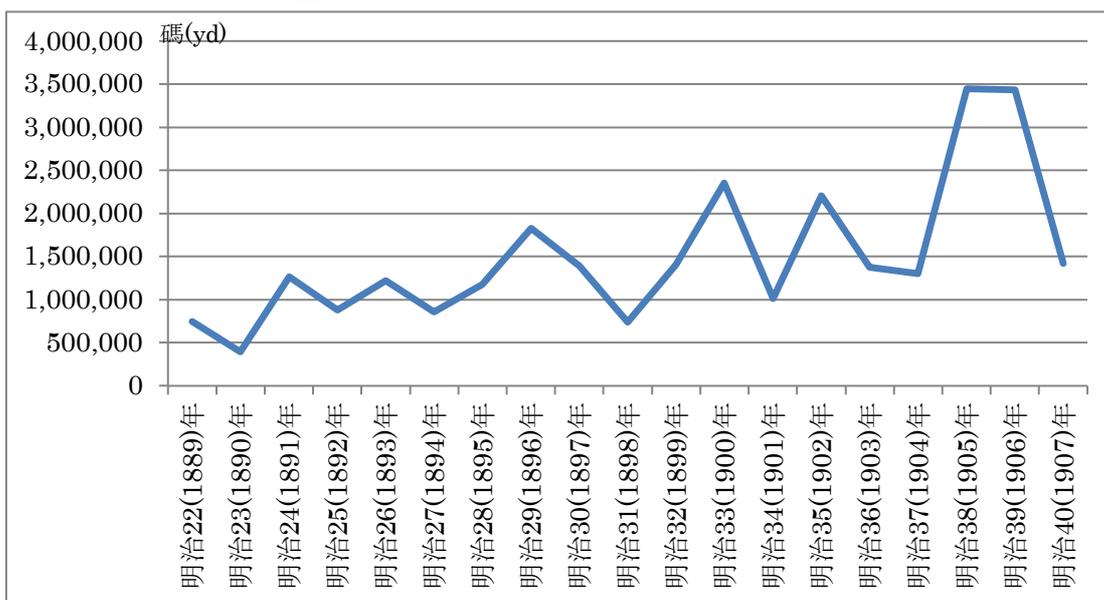
<sup>13</sup> 前掲「區類畧表」『明治十年内国勸業博覧会出品目録』

<sup>14</sup> 第一部は工業、第五類は織物を表わしている(『第四回内国勸業博覧会出品部類目録 第一部 工業 下』、第四回内国勸業博覧会事務局、1895年、p.2)

<sup>15</sup> 同上、p.353

<sup>16</sup> 同上、p.521

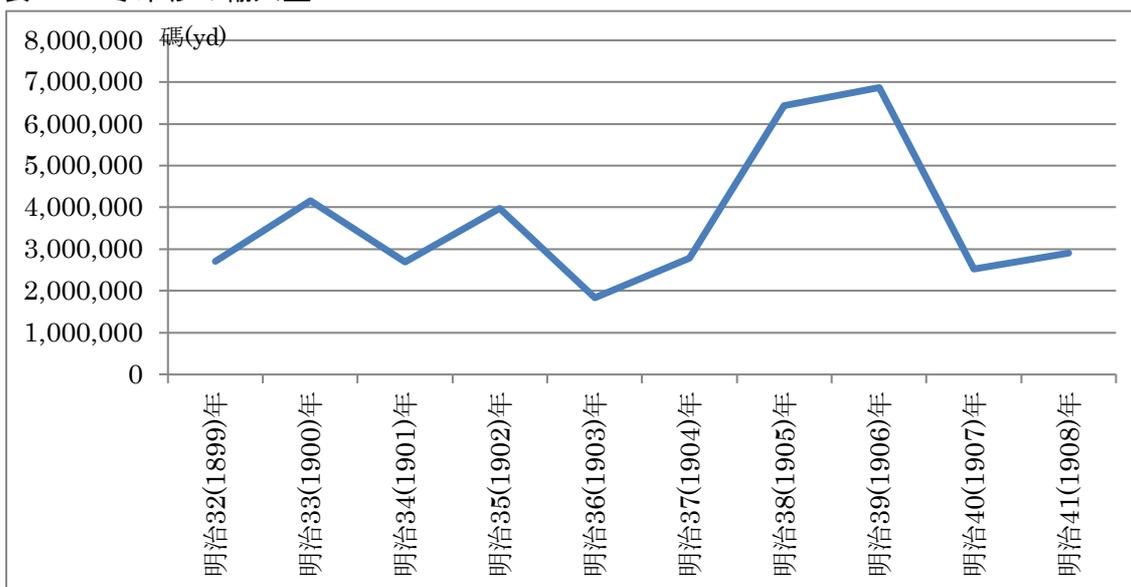
表2-1 寒冷紗の輸入量



※本表は『大阪外国貿易調 明治26年』(大阪府内務部、1911年)、『大阪外国貿易調 明治33年』(大阪府内務部、1911年)、『大阪国貿易調 明治34年』(大阪府内務部、1911年)、『大阪外国貿易調 明治40年』(大阪府内務部、1911年)に記録されている輸入量をもとに作成した。

また農務省が重要輸入品についてまとめた『重要輸入品要覧 中編』(農務省商務局、1909年)のなかでも、寒冷紗が取り上げられていた。これらは、明治32(1898)年～明治41年(1908)年までの記録が掲載されている。表2-2はそれをまとめたものである。

表2-2 寒冷紗の輸入量



※本表は『重要輸入品要覧 中編』(農務省商務局、1909年)に記録されている輸入量をもとに作成した。

寒冷紗は綿布類に分類されており、なかでも神戸港での輸入量が圧倒的で、取引の相手国はイギリスがほとんどを占めていた<sup>17</sup>。表2-1のグラフを見ても分かるように、寒冷紗は明治31(1898)年を皮切りに増加している。さらに表2-2と併せて見ていくと、明治36(1903)年で一度急落するが、明治38(1905)年に輸入量が増加している。その原因について『重要輸入品要覧 中編』のなかで、以下のような言及があった。

輸入本品ニハ並寒及絹寒ノ二種アリ兩者共ニ極薄地手織物綿布ニシテ並寒ハ絹寒ニ比シ粗薄ナル普通ニ寒冷紗ト稱スルモノニシテ軍用及荷札其他ノ雑用ニ使用セラレ絹寒ハ極メテ細緻ナル布帛ニシテ手巾(麻代用)造花原料及其他ノ加工布帛ノ材料ニ供セラル、モノナリ右ノ如ク本品ノ用途ハ他ノ布帛ト異ルカ故ニ内地ニ於ケル製産業未ダ起ラサルニ拘ラス輸入額ハ多カラス殊ニ近年運用送用ニ格安ナル紙札ヲ使用セラル、モノ多キニ至リ並寒ノ需用減少ノ傾キアリ而シテ輸入寒冷紗中並寒大部分ヲ占メ絹寒ハ金額ノ一二割ニ過キス然レトモ賣行ハ絹寒頗ル好況ナリト云フ<sup>18</sup>

以上のように、当時輸入していた寒冷紗は2種類あることが記されている。それが「並寒」と「絹寒」である。どちらも綿素材であるとしているが、引用文中にあるように「並寒」は粗くて薄く、軍用や荷札、もしくは雑用に使用されていた。対する絹寒は麻の代用として手ぬぐい、または造花の材料などとして使用されていた。

明治36(1903)年で輸入量が急落し、その後急激に増加しているのは、明治37(1904)年に起きた日露戦争が関係しているとも考えられる。戦争に向けて軍用や荷札、その他の雑用に使用するために寒冷紗が大量に必要であったと推測できる。しかしその一方で、国内における寒冷紗生産の見込みについて、以下のように記されている。

#### 第四 内地製産ニ關スル將來ノ見込

本品ハ需要範圍狭少ナルヲ以テ多大ノ望ヲ屬スルニ足ラサルト其原料ハ精撰ヲ要シ製織整理亦多少ノ困難アリ特ニ絹寒ニ關シテハ現時ノ程度ニ於テハ到底見込ナシト稱スルヲ得ヘシ故ニ本品ノ製織ハ先ツ近キ將來ニ於テ内國需要ヲ目的トセル

<sup>17</sup> 農商務省商務局『重要輸入品要覧 中編』、農商務省商務局、1909年、p.319

<sup>18</sup> 同上、p.320

製産ハ起ラサルヘシ<sup>19</sup>

このように需要範囲は狭いが、原料が精選を必要とするため国内において原料の生産に困難があることが述べられている。そのため需要に生産が追いつかず、今後の国内生産の見込みがないということが指摘されている。当時、寒冷紗の使用用途は軍用品だけではなく、先述した内国勸業博覧会で出品されていた製本道具、造花、手巾等、あるいは西洋から移植された産業においても需要があった。このような使用方法以外にも、当時は葉タバコの栽培にも寒冷紗が使用されている。使用方法は、現在の農業で使用されているように遮光や風通しを良くするため、葉タバコの苗を覆い被せる目的で用いられている<sup>20</sup>。様々な分野において寒冷紗は使用されており、戦争による品薄も相まり輸入量が急激にあがったことが推測できる。

先述したように、寒冷紗の国内生産の見込みがないという指摘があったが、現在においても寒冷紗は国内でも製造されている。使用例であげた葉タバコに使用される寒冷紗は「栗田煙草苗育布製造株式会社」で「明治28年当時、秦野(神奈川県中西部)で使われていた寒冷紗と養蚕網をヒントに改良を重ねた、煙草栽培における霜害防止と発育促進に効果を発揮する織物」<sup>21</sup>として、明治40(1907)年に栗田佐市郎によって煙草苗育布が開発され、現在に至っている<sup>22</sup>。また昭和5(1930)年に創業された、蚊帳農造業の「丸山商店」も昭和35(1960)年に蚊帳の一貫生産工場を設け、「蚊帳織りの技術を活かした農業資材(寒冷紗)の生産へと事業を転換」<sup>23</sup>している。そして昭和40(1965)年「丸山繊維産業株式会社」を設立した後、昭和43(1968)年に現在の「ユニチカ株式会社」から、ビニロン寒冷紗の受託生産を現在まで取り扱っている<sup>24</sup>。このビニロン寒冷紗は農業用として製造されている。他にも昭和25(1950)年に、初の国産合成繊維である「ビニロン」の本格的な生産を始めたクラレは、防虫や遮光等の特徴を備えた「クレモナ寒冷紗」も

<sup>19</sup> 前掲、農商務省商務局『重要輸入品要覧 中編』、p.321

<sup>20</sup> 大久保弘見『煙草栽培新書』、含英堂書店、1908年、p.37

<sup>21</sup> 栗田煙草苗育布製造株式会社ホームページ「苗育布の歴史」、<http://www.kuritatabaco.jp/product/byouiku.html>、2016年10月26日 最終アクセス

<sup>22</sup> 栗田煙草苗育布製造株式会社ホームページ「会社沿革」、<http://www.kuritatabaco.jp/company/history.html>、2016年10月26日 最終アクセス

<sup>23</sup> 丸山繊維産業株式会社ホームページ「蚊帳織りへのこだわり」、<http://www.maruyama-seni.co.jp/policy/>、2016年10月26日 最終アクセス

<sup>24</sup> 丸山繊維産業株式会社ホームページ「沿革」、<http://www.maruyama-seni.co.jp/company/history.html>、2016年10月26日 最終アクセス

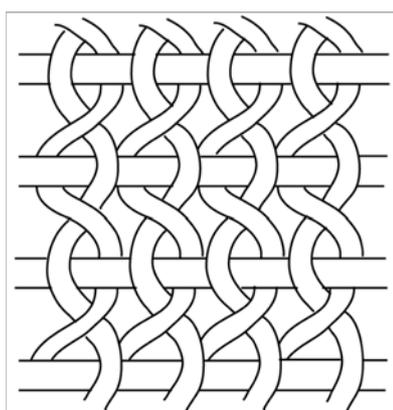
販売している<sup>25</sup>。

ここまで見てきたように、明治期の日本において「寒冷紗」はすでに様々な用途で使われ、社会に定着していたことが分かる。明治10(1877)年に製造された西郷札にも寒冷紗が使用されていたが、葉タバコや蚊帳、造花、軍用の荷札などに用いられていたことから、多分野にわたって寒冷紗が使用されている。また寒冷紗のほとんどは輸入品で賄われ、国内生産の増加は見込めないものとしていたが、様々な技術の開発も伴い、繊維の種類拡大によって、現在も使用されている。

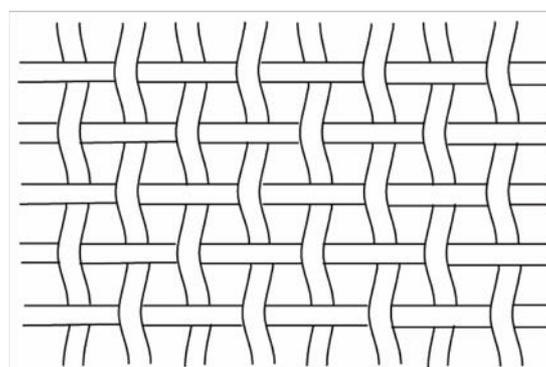
## 第2項 寒冷紗の種類

そもそも寒冷紗とは「紗」という言葉を用いながらも、布目が平織りで粗く織られた布のことを指す。寒冷紗の繊維の素材は、綿素材や麻素材、レーヨン素材と様々な種類がある。各々の使用方法に応じて、素材を変えて用いられている。

本来ならば紗織りとは、緯糸に2本の経糸が交差して絡む織のことを指す(図2-2)。もともと日本では、夏の衣料に使われる薄い織物を、織り方によって「紗」「絹」「羅」等に分けてきた。しかし、紗という名前を持ちながらも、現在使用されている寒冷紗は平織構造である(図2-3)。ヨーロッパでは、それら目の粗い織物は「ゴーズ(独:Gaze)」で統一されている。ゴーズという名称は、パレスチナのガザが由来だとする説があり<sup>26</sup>、



▲図2-2 紗織り構造



▲図2-3 平織構造

<sup>25</sup> クラレ 『創新:クラレ80年の軌跡 1926-2006』、クラレ、2006年、p.18

<sup>26</sup> 小笠原小枝 『染と織の鑑賞基礎知識』、至文堂、1998年、p.52



▲図2-4 寒冷紗(綿素材)×20倍



▲図2-5 寒冷紗(レーヨン素材)×20倍

日本の医療用で用いられているガーゼのことを指している。ガーゼは「綿紗」と書き、構造は平織りであることから、恐らく本来の紗の意味から派生し、平織り構造でありながらも紗という字を用いたのではないかとされている。加えて蚊帳に対しても「寒冷紗」という言葉を用いていたとされ、近代化に入る直前の日本で用いられていた蚊帳はシナノキの皮から取った繊維素材を使用し<sup>27</sup>、平織り構造が多かったとされる。

寒冷紗には、第1項であげた綿素材以外にも、様々な種類が存在する。今日における寒冷紗の素材は大きく「天然繊維」、「再生繊維」、「合成繊維」、「無機繊維」の4つの繊維に分類される。さらに天然繊維は綿(コットン)(図2-4)、麻(ヘンプ)に分けられる。再生繊維はレーヨン(図2-5)。合成繊維はポリエステルとビニロンで、無機繊維はガラス繊維といった種類の寒冷紗が存在する。

特に様々な分野においてよく使用されている素材には、綿や麻、レーヨン等があげられる。綿繊維は「長さ方向に対して天然のよりをもっていることが特徴で強度を増加させる役割を、中空構造は吸水性、保湿性などを与える役割を果たし」<sup>28</sup>ているとされている。

次に麻は綿と同様のセルロースで構成される繊維であり、綿繊維に比較すると繊維の構造は直線的である。麻の種類によって利用方法が異なるが、亜麻は吸湿性及び放湿性に優れている<sup>29</sup>。

そして再生繊維のレーヨンは、絹を模して製造されたことから「人絹」とも呼ばれて

<sup>27</sup> 相賀徹夫『日本民俗文化大系 第十巻 家と女性＝暮らしの文化史＝』、小学館、1985年、p.60

<sup>28</sup> 上野和義『繊維のおはなし 天然繊維から機能繊維まで』、日本規格協会、2009年、p.20

<sup>29</sup> 同上、p.24

いた。木材パルプを原料としてビスコース法<sup>30</sup>という手法を用いて製造されたセルロース繊維のことを指す。ファッション衣料や版画のインク拭き取り等にも使われているが、レーヨンの結晶化度が低く吸湿性が大きいため強度が低く、湿潤時は更に構造が弱くなる特徴があるとされている<sup>31</sup>。海外においては、明治3(1905)年にイギリスのコートルズ社がレーヨンの工業生産を開始しており<sup>32</sup>日本では「銅安法によるレーヨン糸の製造実験にわが国で初めて成功した中島朝次郎が、大正4(1915)年に中島人造絹絲製造所を三重県松阪に設立して製造を開始」<sup>33</sup>している。また先述したクラレも昭和3(1928)年に、レーヨン糸の生産と販売を開始している<sup>34</sup>。

前項でも一部あげたが、寒冷紗の主な使用例としては農業・食品加工・建築業・版画・漆芸・製本など、幅広く使用されている。農業では夏の高温を避け、風通しが良く、防虫・防鳥対策に適していることから、植物を寒冷紗で被覆するために使用されている。主に劣化の少ないポリエチレン素材が用いられており、遮光率をあげるために黒い寒冷紗も存在する。

食品加工では、チーズを製造する際に濾し布として使用されており、建築業ではコンクリートや漆喰を接合するための強化材として用いられ、例えば壁に凹凸が生じた場合に、寒冷紗を貼り込んで調整している。素材は主に、綿や麻が用いられている。

漆芸でも「布着せ」という木地強化のための行程があり、素材は主に綿素材の寒冷紗や麻布が使用されている。製本では背の部分に寒冷紗が貼られ、本文と表紙をしっかりと接着するために用いられている。先述した版画においては、銅版画などのインクを拭き取る際に用いられ、綿素材かレーヨン素材の寒冷紗が使用されている。

このように、寒冷紗は現代においても多岐にわたって使用されている。使用方法も物と物を接合したり、害虫や食品等を寒冷紗で濾過し、風や水通りを良くするために使用されている。このことから、寒冷紗の粗く織られた構造は物質を「固着」、「濾過」させ

---

<sup>30</sup> ビスコース法とは、「木材パルプを原料として、水酸化ナトリウムでアルカリセルロースにし(中略)一定温度で一定時間保持して、硫酸・硫酸亜鉛・硫酸ナトリウムから成る凝固液に押し出」(前掲、上野和義『繊維のおはなし 天然繊維から機能繊維まで』、p.49)されて出来るのがレーヨン糸である。

<sup>31</sup> 同上、p.50

<sup>32</sup> 同上、p.46

<sup>33</sup> ユニチカ社史編集委員会編「日本レイヨン編 序章 レーヨンの夜明け(～大正14年)」『ユニチカ百年史』、ユニチカ株式会社、1991年、ページ番号無し

<sup>34</sup> 前掲、クラレ『創新:クラレ80年の軌跡 1926-2006』、p.11

るのに適しており、他分野に渡って様々な用い方を可能にしている。技術の発達により繊維の種類は増え、使用用途に応じて繊維を選び、用いることで、その効果を助長させており、ニーズに合わせた使用が可能になったと言える。

### 第3項 明治期における絹本の代用としての寒冷紗

では実際に、寒冷紗を日本画の基底材として使用した作家は、いつ頃からどのように使用していたのか。現段階で分かっている最も古い文献として、先述した明治10(1877)年に開催された内国勸業博覧会の出品目録があげられる。このなかに、東京府からの出品物として「額 (一)寒冷紗、公郷参内之図 田村町 松本寛嶺」<sup>35</sup>と記載されている。出品されたのは第三区の芸術、第二類の書画の分野である。恐らくパネルに寒冷紗が張り込まれ、額装が施されており、寒冷紗が基底材として使用されていたことが推測される。

次に明治15(1882)年頃に寒冷紗を使用していた例として、画家の淡島椿岳(1823-1889)があげられる。椿岳の姓は服部であったが「士族の廢家の株を買って再興したので、小林城三と名乗」<sup>36</sup>り、その後前妻の苗字である「淡島」に姓を変えている。淡島の師である大西椿年(1792-1851)に付けられた「椿岳」という画号から、淡島椿岳と名乗っている。当時画家として椿岳は、あまり名が通っていなかったが、椿岳の画風に触発されて「椿岳化」していった画家も多かったとしており<sup>37</sup>、当時としては異彩を放ち影響力があったのではないかと推測できる。内田魯庵(1868-1929)は著書『おもひ出す人々』のなかで、椿岳の作品について以下のように述べている。

椿岳が第一回博覧會に出品した畫は恐らく一生に一度の大作であらう。一體椿岳が博覧會に出品するといふは奇妙に感ずるが、性来珍らし物好きであつたから畫名を賣るよりは博覧會が珍らしかつたのである。俺は貧乏人だから絹が買へないと云つて、寒冷紗かんれいしゃの裏へ黄土を塗つて地獄變相圖を極彩色で描いた。尤も極彩色と云つても泥畫の小汚い極彩色で、故更に寒冷紗へ描いた處に椿岳獨特のアイロニイが現れてをる。<sup>38</sup>

<sup>35</sup> 前掲、内国勸業博覧会事務局『明治十年内国勸業博覧会出品目録』、東京府第三区第二類

<sup>36</sup> 内田魯庵『おもひ出す人々』、春陽堂、1932年、p.139

<sup>37</sup> 前掲、内田魯庵『おもひ出す人々』、p.156

<sup>38</sup> 同上、p.163

「貧乏人だから絹が買へない」というように、画材を購入するのにも困窮していたことが分かる。引用であげた寒冷紗に描いたとする「地獄變相圖」は「第一回博覧会」に出品したと記されているが、内田魯庵は地震による火災で恐らく作品は消失しているだろうと述べている<sup>39</sup>。

次に美人画で有名な鏑木清方(1878-1972)と師の水野年方(1866-1908)にも、寒冷紗を使用していたとする記録がある。清方は自身の著書『こしかたの記』で、年方に師事していた明治24(1891)年～明治32(1898)年頃を振り返り、以下のように述べている。

何事も質素な時分なので、材料も絹地を使わず寒冷紗に<sup>どうき</sup>礬水を引いて用いたので、それも私たちばかりではなく年方先生もこの粗末な材料に画かれたのである<sup>40</sup>

清方は寒冷紗を「粗末な材料」と述べ、絹の代用として使用している。師の年方は「先生は芸事に趣味はあったけれど師の芳年とは似つかわない堅人で、なんの道楽も持ち合わさず、派手な生活、派手な振舞を嫌われた」<sup>41</sup>というように、生活においてはあまり贅沢はせずに過ごしたとされている。作画においても、絹の使用を極力控えて寒冷紗を使用していた事が想像できる。

また明治35(1902)年に出版された、木田寛栗(1875-没年不明)が記した絵画技法書『絵画之葉』をあげる。この書物では、基底材について水の吸水性や画面の滑らかさ等に着眼した指摘が多々見られた。寛栗は基底材を、絹類と紙類に大きく分けている。絹類の説明のなかに「羽二重、甲斐絹等」という分類があり、寒冷紗のことが以下のように記されている。

○羽二重、甲斐絹等、

羽二重、甲斐絹、縮緬、鹽瀬等の絹布にも時として畫を作ることあり、即ち帛紗、羽織裏等のごとし、此等の絹布は固より礬水を施す可からざるが故に、墨痕浸潤し

<sup>39</sup> 前掲、内田魯庵『おもひ出す人々』、p.163

<sup>40</sup> 鏑木清方『こしかたの記』、中央公論社、1977年、p.56

<sup>41</sup> 同上、p.92

て甚だ書き難きものなり、此時には墨又は繪具に生薑<sup>ショウガ</sup>の搾り汁を交ぜて用ゆれば、幾分か其浸潤<sup>シミル</sup>することを防ぐ得可し、又た罕には葛布、芭蕉布、寒冷紗等に畫を作ることあれども、其地質疎なるか故に固より、十分の好結果を得難しとす<sup>42</sup>

この本が出版された明治32(1902)年において、すでに寒冷紗が絵画の基底材として認識されていたという点は驚きであるが、寒冷紗の布地は基底材として「地質疎」、つまり織物としての組織が粗いため、作品の出来上りに良い結果は得難いという見方がされていたことが分かる。

以上のことから、明治10(1877)年の内国勸業博覧会の際には、寒冷紗は絵画の基底材として使用されていることが確認できた。しかし、内国勸業博覧会出品者の松本寛嶺や椿岳、清方、年方の寒冷紗を使用したとされる作品は現存していないため確認できないが、『絵画之栞』からも分かるように、彼らの生きた時代において寒冷紗は、安価で粗末、そして絹の代用品といった認識であったことが指摘できる。

## 第2節 寒冷紗を使用した近代の作家たち

ここまで述べてきたように、明治期における寒冷紗は粗末であり絹本の代用品に過ぎなかった。しかし大正期に入ると、基底材に寒冷紗を積極的に使用する作家が現れてくる。それは、大正期の野長瀬晩花(1889-1964)と秦テルヲ(1887-1945)である。なかでも秦は、寒冷紗を基底材とした作品を数多く手がけており、寒冷紗の特徴を生かす先駆者であると言える。

ここでは、彼らの作品に限らず生い立ちやことば、当時の作品の流行等も考慮し、寒冷紗にどのような特徴を見い出して使用しているのか、その特徴を利用してどのような画題をいかに表現しているのか分析し、寒冷紗の特徴と可能性について考えていく。

### 第1項 野長瀬晩花

現存する寒冷紗作品といっても、数は多くはない。ここであげる野長瀬晩花は第1章

<sup>42</sup> 木田寛栗『絵画之栞』、松声社、1902年、p.14

のなかでもあげたが、明治22(1889)年に和歌山県西牟婁郡近野村字近露(現在の田辺市中辺路町近露)に、野長瀬家の三男(本名は弘男)として誕生した。明治36(1903)年、13歳であった晩花は円山派の中川盧月(1859-1924)のもとに入門し、その2年後に画号を野長瀬盧秋とする。明治42(1909)年には、新設された京都市立絵画専門学校別科に入学し、小野竹喬や土田麦僊らと同級生となった。ここで、名を野長瀬晩花に改めている。

当初、晩花は円山派を学んでいたこともあり、薄塗りで線描を生かした作品が多かった。しかし、明治44(1911)年に京都市立絵画専門学校を退学し、その翌月に《被布着たる少女》(図2-6)を発表して作風を変化させることになった。この作品の調査を行ったが、少女たちが着ている着物の柄は、自由なタッチで鮮やかに描かれている。基底材には絹を使用し、薄塗りだが、鮮やかな色彩は水彩絵具によるものであった。少女たちの着物は、太いペン先で円を描いたように、着物の柄が塗られていた。竹内栖鳳はこの作品について、次のような評価を残している。



▲図2-6 野長瀬晩花《被布着たる少女》  
絹・顔料・水彩・額装、114.4×135.0cm  
明治44(1911)年、和歌山県立近代美術館蔵

被布の色調に官能的な新しみがある、慥かに被布着たる少女の情緒が見られる、現代の匂ひのする画である。近き将来に希望を寄せてよい人だと思ふ<sup>43</sup>

描かれている右端の少女は、外国の女の子の顔立ちをした人形を持っており、他の少女たちもそれぞれ色鮮やかな着物と髪飾りを付けて裕福そうな風貌である。中央前方に座っている子どもは、背後にいる少女5人の格好と比較すると、無地で色彩が地味な身なりである。足下を見てみても、靴下の指先は穴が空いており、彼女たちの暮らしぶりとは対照的であることが窺える。画面の左端にはピエロと思われる人形が、手前の子ども

<sup>43</sup> 竹内栖鳳「当面の画壇の管見(下)」『京都日出新聞』、日出新聞社、1911年5月9日

と同じ姿勢で座っている。被布を着た少女5人が手前の子どもをいじめているかのようにも見て取れる。絵の描法や描かれているモチーフ、作品が額に仕立てられていることから、恐らく西洋絵画を意識し始めた頃の作品ではないかと推測する。栖鳳の指摘から鑑みるに、花鳥風月を描くのが主流であった当時としては、異彩を放った表現手法であったことが指摘できる。

その後、晩花は大正7(1918)年に国画創作協会(以下、国画会と略)の発足に加わった。文展の審査を不服として出来た、日本画の革新運動の一つである。国画会は、あくまでも「日本画」の伝統を保守しつつも、自己の創造欲はそれに拘束されないことを目的としている。第1章のなかでもあげたが、彼らは宣言文通り、第1回国画創作協会の展覧会に出品されたメンバーの土田麦僊(1887-1936)の《湯女》や、晩花の《初夏の流》といった作品は、それまでの花鳥風月を描いた作品とは異なり、女性の自由奔放で官能的な姿を描いている。この《初夏の流》は、岩絵具を画面全体に用いた描き方をし、色彩も赤や青、黄色、緑といったように、より鮮やかなものであった。そして基底材には紙や絹ではなく木綿が用いられている。このように画題や岩絵具の使い方、基底材で木綿を使用していることから、西洋画のキャンバス地を、日本画材を用いて試みていることが推測できる。また木綿の布目の粗さを利用して、岩絵具の定着を良くするために用いているともとれる。

そしてこの作品は、平成26(2014)年に野角孝一らによって科学分析と調査が行われており、野角は以下のように述べている。

溪流の描いた部分を観察すると、支持体である布目を確認することができるため、胡粉は薄塗りであって布の織り目を埋める目的で塗られたのではないことがわかる。(中略)従来の日本画で行われてきた発色を良くするための下地と考えられる<sup>44</sup>

彼らの表現手法は画材、画題においても、それまでの日本画に捕われない自由なものであった。しかし野角の調査から、この時点における麻布の使用方法は、西洋画のようなキャンバス地を作るために木綿が使用されていたり、絵具の定着を良くするために使用された作品では無いことが分かった。この頃の晩花は第1章でも述べたように、ポール・

---

<sup>44</sup> 野角孝一ほか「日本画における支持体と表現技法 —野長瀬晩花の作品調査を通して—」『高知大学教育学部研究報告』第75号、高知大学教育学部、2015年、p.253

ゴーギャン(Paul Gauguin,1848-1903)の影響を受けている。自身の日記で述べられていたことや、国画創作協会の前身である「黒猫会(シャ・ノワール)」の結成から鑑みるに、この時期の画家たちは少なからず『白樺』の影響が強かったことが指摘できる。つまり、当時としては新しい日本画表現を模索していた頃である。

また晩花は大正10(1921)年10月には欧州へと発ち、パリ、スペイン、ドイツ、イギリスを訪問している。翌年の大正11(1922)年にはフランスのアカデミー・ド・ラ・グランド・ショミエールに入り、約1年間の滞在の中で油彩画も学んでいる。同年の9月には日本へ帰国している。その2年後に制作された《スペインの田舎の子供》(図2-7)は、基底材に寒冷紗を使用した作品である。作品を実見したが、寒冷紗を使用しているということが把握しづらいものであった。絵肌から推測するに、寒冷

紗を基底材に用いて、細かい粒子を厚く塗り重ねている。寒冷紗の布地を感じさせないほどに、重厚な画面を作り出している。描かれた少女たちの顔の輪郭や目と鼻、口等は線で表現されているが、それ以外の部分は没線描法で描かれている。先にあげた《初夏の流》同様に、色彩は鮮やかで、描かれた少女の服装や髪型、手に持っている人形からは、西洋文化が感じられる。右端の少女のマフラーの陰影部分には、鈍い青色が用いられており、西洋の油絵のような陰影処理を試みているのが分かる。

晩花の記した文章などには、寒冷紗について言及した記述はないため、使用意図は不明だが、晩花の作風や日記に記されていた西洋への憧れと志、そしてフランスで油画を学んでいたことから鑑みるに、寒冷紗の粗く織られた構造を利用し、キャンバス地のような絵肌を作りたかったのではないかと推察できる。

この作品も、野角によって科学分析と調査が行われている。先にあげた《初夏の流》に対して《スペインの田舎の子供》について、野角は以下のように述べている。



▲図2-7 野長瀬晩花《スペインの田舎の子供》  
顔料・寒冷紗・二曲一隻、108.2×135.4cm、  
大正13(1924)年、和歌山県立近代美術館蔵

渡欧後に描かれた《スペインの田舎の子供》は、一見すると油彩画やフレスコ画と区別がつかない作品となっており、その要因には油彩技法を参照したと思われる下地処理の導入があった。《スペインの田舎の子供》の下地処理に用いられたとされる胡粉と具墨を混ぜた絵具は、布の織り目を埋めて平滑な画面とする油彩技法の下地処理を日本画技法に転用しようとした晩花の工夫であり(中略)使われたものと考えられた。<sup>45</sup>

このフランス留学を経た後に描かれた《スペインの田舎の子供》は、前述したような西洋画のキャンバス地を作るために寒冷紗が用いていたことが考えられる。寒冷紗の布目を利用することにより、絵具の「定着」が良くなるために用いられていたことが、使用方法や画題において推測できる。

## 第2項 秦テルヲ

次に取り上げる秦テルヲは、野長瀬晩花と同世代の作家で、寒冷紗を使用した作家として特に重要な一人である。明治20(1887)年に本名、秦輝男として広島市で生を受ける。明治37(1904)年に、京都市美術工芸学校を卒業し、その後千總の輸出天鷲絨友染工場に勤めていた。秦は先述した「黒猫会(シャ・ノワール)」に明治43(1910)年に参加し、その翌年には黒猫会の出品監査を巡って論争となり脱会している。当時、作品のみならず風貌や行動、言動からも異色の画家として知られており、新たな日本画表現の開拓に寄与した一人である。

秦は寒冷紗や麻布といった、布地のテクスチャーを利用して、独特のマチエールを作り出す作家であった。当初、作品の画題は風景画であったが、次第に吉原の遊郭の女性たちといった過激なモチーフを描くようになった。その後は仏教画を中心に描き、晩年には自画像を描いている。ここでは、寒冷紗を使用していた大正5(1916)～昭和6(1931)年頃を中心に論じていく。

寒冷紗を使用した初めての作品とされるのは、大正3(1914)年頃に制作された《桃割れの娘》である。その2年後に《安来節の女たち》(図2-8)を手がけている。筆者は《安来節の女たち》の調査を行った。目視ではかなり近づいて確認をしないと、寒冷紗であ

---

<sup>45</sup> 前掲、野角孝一ほか「日本画における支持体と表現技法 —野長瀬晩花の作品調査を通して—」、p.255

ることが把握できないほどに、細かい粒子の絵具が厚く塗布されていた。女性の腕や着物の袖にかけて滲みが生じており、恐らく水分を多めにして作った絵具を塗布したのではないかと推測される。寒冷紗の肌質を利用して描かれているというよりは、前項であげた《スペインの田舎の子供》のように、粗い布目を利用して絵具の定着を良くするために使用しているように見える。作品は軸装されており、多少の巻き癖による折れ皺があったものの大きな損傷はなかった。保存性に関しては、同じ布素材である絹本との差はさほど無いように思えた。

この作品以降、先述したように秦の描く女性は陰鬱とした生々しいものへと移り変わる。それらには《拘留されたる女》や《血の池》、《妊みし女》といった、刺激的な題目が付けられている。秦は大正12(1923)年に開催した、秦テルヲ作絵画展覧会の目録に、これらの作品について「労働者を崇拜し、女郎を讃美し、地獄を憧憬したのと同じ様に、それ自身が私である」<sup>46</sup>と記載している。この言動から、山や花、動物といった古典的な自然美を美しく描くのではなく、人が目を背けたくなるような生々しい現実と自身の苦悩を画面のなかで表していると考えられる。この頃の秦の作品として《淵に佇めば》(図2-9)をあげる。この作品について、上菌四郎は以下のよう



▲図2-8  
秦テルヲ 《安来節の女たち》  
寒冷紗着色・軸、121.6×40.6cm  
大正5(1916)年頃  
和歌山県立近代美術館蔵

この時期の特徴であるカンバスを支持体として、岩絵具を強く塗り込めていき、油彩画のような重厚なマチエールを生み出そうとしている。そして、《淵に佇めば》の人物背景にはっきりと見られるように、この時期から頻繁にカンバス地や寒冷紗

46 小倉実子編「秦テルヲ略年譜」『デカダンから光明へ 異端画家秦テルヲの軌跡—そして竹久夢二・野長瀬晩花・戸張孤雁...』、日本経済新聞社、2003年、p.222

地の地塗りにアルミニウム泥を用いて、その掠れや剥落を一つの効果としている<sup>47</sup>

このように、《淵に佇めば》の頃より寒冷紗や麻布の布地独特の凸凹を利用して、絵具を掠れさせたり、剥落させたりする表現手法を取り入れて描き始めていることが分かる。

しかし、この秦テルヲ作絵画展覧会の翌月に秦の弟である輝正が亡くなり、さらに4ヶ月後に関東大震災が起こった。2年後の大正14(1925)年には、秦自身も脊髄炎にかかっている。その年に神戸元町のデパートで開催された作品展では「吉原と千束町に興味を失って東京を去り 山村に落ち付いて既に四年」<sup>48</sup>と、展覧会プログラムにコメントを残してい

る。それまで遊郭に対して「憧憬」という言葉を発して描いていた秦が、それらに興味を失った様子が窺える。さらにこの展覧会には、タイトルが《聖観音》や《生まれしものに近づく死》、《弥陀三尊》といった作品が出品されており、それまでの生々しく人間性を表現した画題から一変して、仏教の信仰心が増した画風へと変化していく。

筆者は秦テルヲ作品を数多く収蔵している星野画廊で、調査を行った。仏教的主題を持つ作品のなかでも《阿弥陀三尊佛》と《楊柳観音》は、寒冷紗の特徴を生かした作品であった。

前者の《阿弥陀三尊佛》(図2-10)は、先にあげた《安来節の女たち》に比較すると寒冷紗の布地が露出しているのが分かる。上菌が言及していたアルミニウム泥と見られる絵具が、画面全体に薄く塗布され、特に光背部分(図2-11)と画面下部には濃く着色されているのが確認できた。仏が画面下部の光から浮かび上がってくるように描かれており、アルミニウム泥の効果も相まって、仏の神々しい姿が演出されている。星野桂三氏は、



▲図2-9 秦テルヲ《淵に佇めば》

麻布着彩・額、45.2×53.0cm

大正6(1917)年頃

京都国立近代美術館寄託(星野画廊蔵)

<sup>47</sup> 上菌四郎「秦テルヲのデカダン」『デカダンから光明へ 異端画家秦テルヲの軌跡—そして竹久夢二・野長瀬晩花・戸張孤雁...』、日本経済新聞社、2003年、p.181

<sup>48</sup> 前掲、小倉実子編「秦テルヲ略年譜」、p.223

この作品で使用されている光沢を帯びた泥は、アルミニウム泥ではなく「エナメル泥」と指摘した。先ほど挙げた、《淵に佇めば》のような絵具を厚く塗りたい人物の表現が、油画の絵肌を意識した描き方であったのに対し、三尊仏の主線は茶褐色の岩絵具で引かれており、寒冷紗の布目を利用して、線をぼかして描かれていた。この《阿弥陀三尊佛》は、描かれているモチーフの神々しさを引き立たせるために、画面全体にエナメル泥を用いて光沢を持たせ、また絵具の量を必要最低限に抑え、布地を露出させて描くことで三尊仏の透明感を引き出している。使用されている寒冷紗も布目が詰まったもので、現在使用されているような布目の粗くおられた寒冷紗ではなかった。

次にあげる《楊柳観音》(図2-12)は、寒冷紗の特徴を特に意識した使用例であると指摘できる。《阿弥陀三尊佛》同様に、絵具は全体的に薄塗りで、観音の光背や衣服の明度の高い部分には、先述したエナメル泥が薄く塗布されていた。岩絵具は、観音の顔部分と画面右に添えられた柳の描写以外に、ほとんど使用されていなかった。

この作品の驚くべき点は、金箔を用いた裏箔が施されていたということである。黄褐色の裏彩色も布全体に背景色として施され、寒冷紗の透ける構造を利用して裏彩色と裏箔が使用されていた。また図2-13のように、寒冷紗の裏に無数に引かれた黄色い縦線は、切箔にされた金箔である。図2-13にもあげているように、寒冷紗が一部破れており、そこから裏箔を確認することができた。目の



▲図2-10 秦テルヲ《阿弥陀三尊佛》

寒冷紗・軸装、63.8×52.1cm

昭和14(1939)、星野画廊蔵



▲図2-11 秦テルヲ《阿弥陀三尊佛》部分

粗いふるいにかけてられた砂子も、画面全体に施されていた。表から見ると観音の体に切箔と砂子が透けて重なり、透明感が表れていた。使用されている寒冷紗は、先にあげた《阿弥陀三尊佛》と同様に布目が細かいものであった。

他にも秦は《瓶原の山畑》(図2-14)のような風景画を描いている。この作品は、先述した2点よりも布目が粗く織られた寒冷紗が使用されていた。秦はその構造を利用して、裏打ち材に、ある程度モチーフのあたりをつけて下色を塗っている。ほとんどが裏打ち材に着色され、寒冷紗の表面には部分的に岩絵具を掠れさせて塗布していた。いずれにしても、この作品においても寒冷紗の特徴を用いた描き方がされており、絵具の掠れや裏彩色、裏打ち材による彩色を駆使している。近景では胡粉と見られる絵具を厚く塗布して掠れさせ、遠景になるほど布目に絵具をなじませて、風景の遠近感を演出していた(図2-15)。

ここまで秦の寒冷紗を使用した作品を取り上げて考察してきた。寒冷紗を使用し始めた頃の《安来節の女たち》では、寒冷紗の肌質を利用したものというよりも、絵具の定着をしやすくするために、粗く織られた寒冷紗の平織り構造を利用して、細かい粒子を厚く塗布していた。

麻布に描かれた《淵に佇めば》からは、遊郭の女性を生々しく描いており、女性の描



▲図2-12 秦テルヲ《楊柳観音》  
寒冷紗・軸装、43.8×27.9cm  
昭和8(1933)年頃、星野画廊蔵



▲図2-13 秦テルヲ《楊柳観音》部分

き方も《安来節の女たち》とは変化して、  
絵具を厚く塗布するようになった。この  
作品より、それまでの軸装仕立ての作品  
から額装へと変わったことや、先述した  
絵具の塗り方等の理由から、西洋画のよ  
うな表現を意識したことが窺える。その  
後、《阿弥陀三尊佛》や《楊柳観音》にか  
けては、絵具の分量が減少しており、寒  
冷紗を露出させて透ける効果を利用して  
いる。このことから、寒冷紗と裏打ち材の  
2層の「透過性」や「重層性」の効果を  
利用した描かれ方がされていると言える  
だろう。つまり、この透ける効果を利用  
することで、布の表面に描かれた絵具部  
分と裏彩色、または裏打ち材による彩色  
部分の2つの層が透けて重なり、遠近を  
感じさせる表現に変化していったのであ  
る。



▲図2-14 秦テルヲ《瓶原の山畑》  
昭和16(1941)年、  
寒冷紗・着色、星野画廊蔵



▲図2-15 秦テルヲ《瓶原の山畑》部分

寒冷紗の粗く織られた布目の凸凹は絵具の定着し易い構造である。晩花の《スペインの田舎の子供》では、キャンバス地を意識した下地づくりが寒冷紗を用いて使用されている。絵具が寒冷紗の布目の凸凹を埋めるように塗布されており、寒冷紗の「定着」の良さを意識した使い方であった。

そして一方の秦の作品は、寒冷紗を使用し始めた頃と晩年において、使用方法が大きく変化していた。秦が寒冷紗を使用し始めた頃の作品は、晩花のように絵具の定着の容易さを求めていたと考えられる。それらは絵具を厚塗りし、荒々しいマチエールを作り出した表現であった。その後、晩年の作品は一変して、絵具は薄塗りに変化し、寒冷紗の布目を露出させて描いている。寒冷紗の表面と裏面に着色を施し、寒冷紗の持つ特徴である「透過性」や「重層性」を用いて描いていることが分かった。秦には、寒冷紗を使用した作品が多数存在しており、今回の星野画廊で調査した作品には布目の粗いもの

や細かいもの、様々な織り目の寒冷紗が使用されていた。布の織りの密度に応じて、絵具の塗り方や作品の表現を変化させていたことから、秦は寒冷紗の構造と特徴を十分に意識していたと指摘できる。このように寒冷紗の特徴を的確に捉え、積極的に使用していたということから、秦は寒冷紗使用の先駆者と言えるだろう。

### 第3節 寒冷紗を使用する現代の作家たち

前節では寒冷紗を作品の基底材として使用した野長瀬晩花や秦テルヲをあげて、近代における寒冷紗の表現手法について述べてきた。ここでは、現代において寒冷紗を積極的に使用する作家たちである長沢明(1967-)や白田誉主也(1984-)、小谷津雅美(1933-2011)をあげて述べていく。

#### 第1項 長沢明

まず長沢明をあげる。長沢は現在東北芸術工科大学美術科の教授であり、個展やグループ展、公募展で数々の受賞歴を持ち、無所属で活動している作家である。長沢の作品は巨大な画面であり、動物を中心としたモチーフが描かれている。ほとんどの作品において、下地には寒冷紗や綿布を使用している。

今回平成28(2016)年5月23日から6月4日まで、東京のギャラリー・グラフィカで長沢の個展が開催されており、その作品解説も交えて寒冷紗の使用意図や方法について、本人にインタビューを行った。まず今回出品された作品について長沢は、「今までの重厚な作品、粗い仕事から薄く塗り重ねる仕事になった。それまでは、厚く塗り重ねた絵具をヤスリで削っていたが、今回は筆の柔らかい線、墨を使いたくて薄塗りの仕



▲図2-16 長沢明《ミナボシ》  
パネルに寒冷紗・岩絵具・石膏・土・ニス・  
墨、210×125cm、平成28(2016)年

事になった。」<sup>49</sup>と語った。また長沢は、寒冷紗を使い始めたきっかけを以下のように話した。

麻紙のようなまっさらなものではなくて、もともと風化した岩盤、壁のような画面が好きで、そんなマチエールの作品を作りたくて使用した。絵具を洗ったり削ったりするため、和紙だと弱くて、それと剥落の防止も兼ねて使い始めた。<sup>50</sup>

展示されていた作品《ミナボシ》(図2-16)を見ても分かるように、長沢の述べた「風化した岩盤」状にマチエールが作られ、墨で動物や植物の模様が描かれている。この作品を拡大してみると、寒冷紗の布目を用いて、意図的に絵具の掠れや剥落を起こし「岩盤」や「壁」のようなマチエールを作り出しているのが分かる(図2-17)。

次いで、どこで寒冷紗の使用方法を知り得たのかという質問に対しては、以下のように答えた。

▲図2-17 長沢明《ミナボシ》部分

寒冷紗を使用していた人たちは(昔は)いたかもしれないけど、絵具の剥落防止や食いつきも兼ねて使用した方法は独学。最初は化繊の寒冷紗を使っていたけど、今は綿を使っている。時折、綿布も使ったりしている。理由は、寒冷紗の布目を極力抑えるときに使っている。<sup>51</sup>

つまり長沢は誰かから見聞きした情報ではなく、自身の作品イメージが基にあり、それを表現するために寒冷紗や綿布といった布素材を選択し、使用している。作品の素材に寒冷紗の使用していることを隠す作家がいるなか、長沢は臆せず使用素材として寒冷紗をあげている。その理由を以下のように述べた。

<sup>49</sup> 長沢明インタビュー談(2016年6月4日)

<sup>50</sup> 長沢明インタビュー談(前掲同日)

<sup>51</sup> 同上

もともと、日本画っていうものに疑問を持っていて、反抗心として素材に寒冷紗をあげた。ん？なにそれ、って思って欲しかったから(伝統的な)和紙に対する反抗から、あえて素材にあげている。<sup>52</sup>

以上のように、長沢は彼が好む「岩盤」や「壁」のような画面を作り出すために、また絵具の「定着」を良くするために寒冷紗を使用していた。これらの下地づくりによって、長沢作品の重厚なマチエールは成り立っていることが分かった。

## 第2項 白田誉主也

次に、寒冷紗と日本画の関係を追求する、唯一の先行研究者であり作家でもある白田誉主也について述べる。白田は平成23年度の筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術専攻の博士論文で『日本画における寒冷紗を用いた表現の考察』と題し、寒冷紗研究を行っている。論文の中で白田は、寒冷紗の製造手法から始まり、歴史、技法といった、様々な視点から論述を行っている。また白田自身も寒冷紗の特徴を利用し、動物を中心とした作品を数多く制作している。なかでも「引き剥がし(または剥がし取り)」や「部分貼り(またはコラージュ)」と呼ばれる手法を編み出したことが特筆できる。

例えば《野性の勘》(図2-18)という作品では、「引き剥がし」という技法を用いて描いている。白田の述べる「引き剥がし」とは「寒冷紗を剥がし、偶発的な絵具の剥がれ方を作品に活かそうと試み(中略)全体を描き、描き込んだ後に剥がす行程のことである。この作品では、中央の犬部分全体に寒冷紗を貼り込んでいる。その上からジェッソと珪砂を混ぜたオリジナルの下地材を、寒冷紗を固定するために塗布している。さらに描画を加えて、全体に絵具が乗ったところ



▲図2-18 白田誉主也《野性の勘》  
パネル・麻紙、162.0×112.0cm  
平成22(2010)年

<sup>52</sup> 長沢明インタビュー談(前掲同日)

<sup>53</sup> 白田誉主也『日本画における寒冷紗を用いた表現の考察』、筑波大学、2011年、博士論文、p.180

で寒冷紗をすべて引き剥がし、平織り構造の跡を残したマチュールを作り出している。白田はその上に更に絵具を施して描いている。

ではもう一方の「部分貼り」とはどういったものか。その技法が取り入れられた作品の例に《以心伝心》(図2-19)をあげる。白田はこの作品において、犬の鼻周り部分を落水紙<sup>54</sup>で毛羽立った質感を出し、犬全体に寒冷紗を切り貼りし、質感を分けている。このように、動物の耳や鼻といったパーツによって素材を切り、コラージュして貼り合わせることを「部分貼り」と言っている<sup>55</sup>。そうすることにより「寒冷紗が持つ柔らかさと、紙の持つ上品さを混在させることが

出来た。そして何より動物らしい質感を強調することに繋がった」<sup>56</sup>と述べている。つまりこの作品では、基底材の麻紙の持つ特徴と寒冷紗の持つ特徴、落水紙の特徴を用いて、一つの画面の中で様々な質感を存在させているのである。

また白田は、寒冷紗の特徴の一つに「二重構造」をあげている。白田の言う「二重構造」とは「絵具の物質感に、支持体の持つ物質感を加えることで、絵具の塗り重ねだけでは為し得なかった表現を可能にする手段のこと」<sup>57</sup>である。

筆者は白田の作品調査と本人に直接会い、インタビューをすることが出来た。まず白田が寒冷紗を使用し始めたきっかけ等について聞いた。寒冷紗を使用し始めたのは、版画で使った寒冷紗の布切れを見つけ、日本画で使用できないかと思い、画面に使用したのがきっかけであった<sup>58</sup>。特に寒冷紗を使用するにあたりどういったことに着目し使用したか、という質問については次のように話した。



▲図2-19 白田誉主也《以心伝心》  
寒冷紗・パネル・麻紙・落水紙  
162.0×162.0cm  
平成22(2010)年

<sup>54</sup> 落水紙とは和紙を薄く漉き、それらがまだ湿った状態の際に、水を噴霧状に落として小さな穴をあけた紙のことを指す。紙の種類によっては、雲のような模様をしたものや、霧のように細かな模様のももある。

<sup>55</sup> 前掲、白田誉主也『日本画における寒冷紗を用いた表現の考察』、p.145

<sup>56</sup> 白田誉主也「日本画における寒冷紗を用いた表現の考察」『筑波大学芸術学研究』第15号、筑波大学大学院人間総合科学研究科、2010年12月、pp.59

<sup>57</sup> 前掲、白田誉主也『日本画における寒冷紗を用いた表現の考察』、p.21

<sup>58</sup> 白田誉主也インタビュー談(2014年10月22日)

寒冷紗独特の現象を、「箔表現」や「斑表現」、描画の途中段階で寒冷紗をはがす「引き剥がし」、紙の地を生かした部分と寒冷紗を貼った部分に分けて描く「描き分け表現」等を使って、寒冷紗の質感を利用した作品を描いている。また絵を描くときには、作家は画面に自分が描き易い様に下処理をしてから描く。寒冷紗も同じで、パネルの段階からの描写、そこから麻紙の張り込み、寒冷紗の張り込みと、いくつもの層を作り、一つの画面中の描写だけでなく、基底材から下処理をする手法も実験した。そうすることで、より寒冷紗の特徴を見出せた<sup>59</sup>

このように白田は、「引き剥がし」や「部分貼り」による描き分け表現、そして層を利用した表現が可能なのが寒冷紗の特質であると述べた。なかでも、寒冷紗を用いて一つの画面の中で様々な質感を描き分けることが出来るという点を特徴としてあげていた。これらから、白田はこれまであげてきた作家とは異なり、寒冷紗を基底材の一つとしてもそうだが、特にマチエールを作り出す素材として捉えていることが分かった。

### 第3項 小谷津雅美

最後に、寒冷紗の特徴を筆者と非常に近いものとして捉えている小谷津雅美をあげる。小谷津は昭和8(1933)年に、日本美術院(以下院展と略)に所属する父、小谷津任牛(1901-1966)の長男として、東京都に誕生した。日本画家の父の元で育ったということもあり、小谷津は自然と日本画の道へと向かっていく。昭和28(1953)年の再興第38回院展において《夢の調べ》で初入選を果たし、その後は安田靫彦(1884-1978)に師事している。

平成2(1990)年代に入るまで、小谷津は《普賢》のような仏画をテーマとした作品を数多く出品している。普賢菩薩の背後にある彩度と明度の高い絵具を塗布した空間と、逆光気味に描かれた普賢菩薩、そしてそれに重なった蝶の群れといった3つの空間が、一つの画面のなかに重なり合って描かれている。以降は花鳥画や風景画を主に描いたが、平成13(2001)年に開催された第86回再興院展から、技法において変化が現れた。それについて、小谷津は下記のように述べている。

---

<sup>59</sup> 白田誉主也インタビュー談(前掲同日)

長いこと出品画を描いているので他の方もそうであろうが、数々の工夫をしてきた中で第86回院展出品作の「悠久の賦」から寒冷紗（カンレイシャ）を張っている。最初、普通に岩絵具で描き、ある程度仕上がってから張って、もう一度絵具で仕上げていく。下の絵を掘り起こしていくのではなく、又、新しく描くことによって、絵に深みや遠近感が出る様に思い、しばらく続けている。寒冷紗は古くは団扇や襖に用いられ、目の粗いものは園芸で虫除けや日除けにも使われるらしい<sup>60</sup>

このように、《悠久の賦》から寒冷紗を使用し始め、さらにこの作品について、次のようにも語っている。

西武線秩父駅<sup>ちちぶ</sup>近辺の畠の中に大銀杏<sup>いちよう</sup>の樹が天を突く様に立っている。夏から晩秋迄写生をした。大きさは大人3人が手を廻しても足りない程太く、真ん中は雷が落ちたらしく大きく二つに裂けていた。しかし、葉の形や色は大変美しく優雅で、風も無いのに1枚、2枚と葉の落ちる<sup>さま</sup>様に、時の流れを忘れさせてくれる。出来ればもう一度春芽吹く頃に写生に行ってみたいと思っている。<sup>61</sup>

作品の図版を見ると、銀杏の枝葉を描いた前景と後景、そして間に立つ木の幹といった3つの層が銀杏の壮大さと空間を引き立たせている。先にあげた《普賢》においても同様に、小谷津の作品はモチーフとモチーフの間の間に存在する空間を意識した作品が多く見受けられる。寒冷紗を使用した経緯からも、麻紙に描いた層の上に寒冷紗を重ねて、さらに描くという、筆者が寒冷紗の特徴の一つと捉える「重層性」を意識した使い方をしていることが窺える。

筆者はさくら市ミュージアムの荒井寛方記念館において、小谷津の寒冷紗を使用した作品の調査を行った。まず平成16(2004)年に制作された《月夜見桜(けやき)》(図2-20)は、画面右から中央、そして左へと幹が連なり描かれている。タイトルに「桜」とあるが、桜の花は描かれておらず、画面の3分の2を覆うほどに葉が描かれている。同じくタ

<sup>60</sup> 日本美術院ホームページ「小谷津雅美 技法について」、[http://nihonbijutsuin.or.jp/colum/koyatsu\\_masami.html](http://nihonbijutsuin.or.jp/colum/koyatsu_masami.html)、2016年10月26日 最終アクセス

<sup>61</sup> 茨城県天心記念五浦美術館編「小谷津雅美」『天心記念茨城賞の画家たち 今、煌めく院展の精鋭 1995-2004』、茨城県天心記念五浦美術館、2005年、p.40

イトルに「月夜」という言葉が入っているように、画面全体として淡い青色と白い絵具のコントラストにより、さわやかな夏の月の光を表現したような作品である。

この作品に近づいて確認すると、一度麻紙に描いた上から、寒冷紗を貼り込んで描写しているのが見て取ることができた。寒冷紗は、画面全体に貼り込まれていた。寒冷紗の布目は粗く、画面のほとんどの部分において露出していることや繊維が均一の太さであったことから、恐らくレーヨン素材の寒冷紗が使用されていることが窺える。桜の幹の部分は図2-21のように、絵具が所々隆起するほどに塗布されていた。対する葉の部分は、裏打ちの麻紙に描かれた葉が寒冷紗の布目の合間から確認できるほどに、布目を露出させており、その寒冷紗の透けた効果をそのままに、その上から薄く絵具が塗り重ねられ、葉が描かれていた(図2-22)。そして、画面全体に銀泥が薄くかけられて画面の色調が統一されていた。画面右手にある幹と画面中央に描かれた幹を比較すると、右手の幹の方は絵具が盛り上げられ、対する中央の幹は、寒冷紗の布目が露出するように描かれていた。このことから、寒冷紗の布目が表れていない右手部分は近景で、中央から左手の布目が露出している部分は、遠景になっている。



▲ 図2-20 小谷津雅美 《月夜見桜(けやき)》、紙本・彩色、161.8×251.8cm(額寸)、平成16(2004)年、  
荒井寛方記念館蔵



▲ 図2-21 小谷津雅美 《月夜見桜(けやき)》部分



▲ 図2-22 小谷津雅美 《月夜見桜(けやき)》部分

次に平成18(2006)年に制作された、《桜韻》(図2-23)について述べる。この作品についても前作の《月夜見桜(けやき)》同様に、画面いっぱいに桜の花を描いている。桜の花のほとんどは、淡い桃色の絵具を用いて点描で描かれている。寒冷紗が画面全体に貼り込まれ、この作品も前作と同質の寒冷紗が使用されていた。先述したように、麻紙に描いた作品に寒冷紗を貼り込む手法が用いられたと思われるが、画面全体に絵具が盛り上げられていた。桜の花の表現(図2-24)は、光沢を帯び、膠が濃く溶かれた淡い桃色の

絵具が画面全体に点描で描かれている。桜の幹となる部分は、寒冷紗の布目を感じさせつつも、粒子の粗い岩絵具が塗布されているのが確認できた(図2-25)。この作品においては、「重層性」を用いたというよりも、寒冷紗の「定着性」を利用して、粒子の盛り上がりがある部分は近景を、粒子があまり盛り上げられていない部分は遠景を表わしており、粒子の盛り上がりの高さに応じて桜の遠近を描き分けていた。



▲図2-23 小谷津雅美《桜韻》、紙本・彩色、152×220cm、平成18(2006)年、荒井寛方記念館蔵



▲図2-24 小谷津雅美《桜韻》部分



▲図2-25 小谷津雅美《桜韻》部分

最後に《藤悠遊》(図2-26)について述べるが、これは寒冷紗の「重層性」と「定着性」、「素材性」を利用した作品であった。「素材性」とは、寒冷紗独特の粗く織られた布目の凸凹を利用し、絵具や箔を掠れさせる表現である。この作品は、藤が暗闇のなかに浮かび上がるように画面全体に描かれている。その周りを蝶が何羽も飛び回り、画面左下から右上に向かう様子が描かれている。タイトルに《藤悠遊》とあるように、藤の雄大さや花そのものの柔らかさを、蝶が戯れているところを描くことで表現したように見える。

この作品も先述したように、麻紙に一度描いた上に寒冷紗を貼り込んだ後に加筆した形跡が残されていた。そして藤の花全体に淡い水色と桃色の絵具が、たらし込みの技法で薄くかけられており、絵具の塗布の方法を変えて、藤の柔らかさを表現していた(図2-27)。この作品では、所々に星の輝きを象って銀箔が押されている。また寒冷紗の布目を利用し、箔を布目の凸部分に押しつけて掠れさせることで、金属箔特有の強い照りが弱まり、柔らかな光となっていた。藤の重なり絵具の掠れや盛り上げを利用し、柔らかな空間を表現した作品となっている(図2-28)。



▲図2-26 小谷津雅美《藤悠遊》、紙本・彩色、152×220cm、平成19(2007)年、荒井寛方記念館蔵



▲ 図2-27 小谷津雅美《藤悠遊》部分



▲ 図2-28 小谷津雅美《藤悠遊》部分

以上のように、小谷津の作品は寒冷紗の特徴を大いに利用したものであった。寒冷紗を使用する以前の作品である《普賢》では、モチーフの重なりを意識し、描写で空間を引き出していた。しかし、麻紙に描いた作品の上に、寒冷紗を貼り込む手法を用いることで、粗く織られた布目の合間から麻紙を「透過」させる。また麻紙に描かれた部分は、寒冷紗の布目によって描写をぼかした。さらにその上に絵具をかけて描いていき、麻紙に描かれた層と寒冷紗に描かれた層が重なる「重層」の特徴を用い、作品により深みが出ていると言えよう。寒冷紗の布目を利用して絵具や箔を掠れさせた「素材性」が使われ、画面を柔らげる効果も引き出されていた。

小谷津の作品やコメントを見ていても、物と物の重なりとその距離感、空気感を意識している事から、小谷津は寒冷紗の「透過性」と「重層性」、「定着性」、そして「素材性」を利用していたことが指摘できるだろう。

ここまで寒冷紗を使用する現代の作家たち3名をあげて、寒冷紗のこういった特徴を見い出して使用しているのか、分析してきた。まず長沢については、作品のマチエールを作り出すための、絵具の「定着性」の高さに着目した使用方法であった。これは、第2節であげた晩花や、初期の秦の作品に用いられた手法と類似していた。次に先行研究者であり画家でもある白田は、寒冷紗を基底材として使用しているというよりも、モチーフのパーツに合わせて寒冷紗を切り、コラージュとして貼り合わせる「部分貼り」を使用していた。そうすることにより、一つの画面のなかで、麻紙の質感と寒冷紗の質感が併存することになる。上記の作家と異なり、白田は寒冷紗をマチエールの一つとして捉えていることが指摘できる。最後にあげた小谷津は、晩年の秦の寒冷紗の使用手法と類似するものがあつた。麻紙に作品を描き、その上に寒冷紗を貼り込む手法を用いてい

た。寒冷紗の粗く織られた構造は、麻紙の描写を「透過」させる効果がある。そして、さらに寒冷紗の上に描写を施すことで、寒冷紗に描いた層と麻紙に描いた層の2層が透けて重なる「重層」の効果を用いていた。寒冷紗の布目の凸凹を利用し、絵具や箔を掠れさせた寒冷紗の「素材性」も取り入れていた。

#### 第4節 まとめ

本章では寒冷紗の特徴を見出していくために、寒冷紗の定義や構造、歴史、素材の種類と素材に応じての特徴をあげて分析してきた。まず、現存する最も古い使用例としてあげられる西郷札に使用されていた寒冷紗は、現在使用されているものよりも布目が詰めて織られており、綿布に近い物であった。製造元は明らかにされていないが、西郷札が製造されたのと同じ明治10(1877)年に開催された第一回内国勸業博覧会の出品作では国内生産が確認でき、イギリスからの輸入品である寒冷紗の出品が確認できた。また『重要輸入品要覧』では明治32(1899)～明治41(1908)年の間に、「並寒」と「絹寒」の寒冷紗が2種類存在していたことが明らかとなり、軍用や荷札、造花、手巾等に使用されていた。国内外における技術の開発に伴い、寒冷紗は様々な分野にわたって使用し易い素材に改良・開発されていた。明治後半より国内生産と需要が追いつかず、輸入した寒冷紗で増大する需要を満たしていたことも指摘できた。

そして寒冷紗を使用していた作家の作品分析から、寒冷紗の特徴として絵具の「定着性」や「透過性」、「重層性」、「素材性」があげられた。

まず「定着性」では、第1章でもあげたように岩絵具の開発に伴って寒冷紗との相性を良くしたことが言えた。明治10(1877)年の内国勸業博覧会から、寒冷紗は絵画の基底材として使用されていた。内国勸業博覧会出品者の松本寛嶺や椿岳、清方、年方が寒冷紗を使用したとされる記録は残っているが、作品は現存していないため確認できない。だが『絵画之栞』からも分かるように、彼らの生きた時代において、寒冷紗は安価で粗末、そして絹の代用品といった認識であったことが指摘できる。しかしそれは、現在のように岩絵具の開発が進められていなかったことが言える。後に野長瀬晩花や秦テルヲらの生きた時代より、日本画従来の画題や表現手法に囚われない作品が登場し始めた。晩花はフランス留学を経た後に、《スペインの田舎の子供》を描いた。この作品では、西洋画のキャンバス地のように見立てるために寒冷紗が用いていたことが考えられる。

寒冷紗の布目を利用することにより、絵具の「定着」が良くなるため、使用されていたことが使用方法、画題において推測できる。秦も同様に寒冷紗を使用し始めた頃の作品は、晩花のように絵具の「定着」の容易さを利用して用いていたことが指摘できる。それらは絵具を厚塗りし、掠れを用いた表現で、西洋を意識した作品であった。岩絵具の開発が進んだ現代においては、長沢明は壁画のマチエールを作り込むために寒冷紗を使用していた。使用方法は、絵具の「定着」を良くするために用いており、先にあげた晩花の《スペインの田舎の子供》で取り入れられていた手法と同様であることが指摘できる。寒冷紗の粗く織られた構造は、岩絵具のような粒子の粗い絵具を容易に定着することができる。そのため、マチエールづくりにおいても寒冷紗は使用し易いことがあげられる。

次に寒冷紗の粗く織られた構造には、「透過性」がもたらされた。先にあげた秦や現代の小谷津雅美は寒冷紗の表面と裏面に着色を施し、この2層が透けて重なる構造を利用した描き方であった。彼らの作品は、寒冷紗の特徴を大いに利用したものであった。麻紙に描いた作品の上に、寒冷紗を画面全体に貼り込み描くことで、寒冷紗の粗く織られた布目の合間から、麻紙に描かれたものが「透過」して見えた。さらにそれは、寒冷紗の持つ質感が画面全体をぼかした構造になっていた。

この「透過性」を利用し、寒冷紗を貼り込んだ上からさらに加筆していくことで、麻紙に描かれた層と寒冷紗に描かれた層が複雑に絡み重なり合う「重層性」を持った画面を作り出していた。

そしてこの「重層性」は、寒冷紗の布目を利用し、絵具や箔の掠れを引き出す「素材性」を用いることで、画面全体に柔らげる効果を与えていた。この効果は、白田誉主也が寒冷紗の「部分貼り」によるコラージュや「引き剥がし」による描き分け表現から、寒冷紗の布目を利用し、マチエールとして捉えて用いていた。先述した秦や小谷津は、寒冷紗の「透過性」から「重層性」を表すために「素材性」を利用して描くことで、画面の奥行きやモチーフとモチーフの重なりを意識して用いていた。

以上のことから、明治期において粗末な材料で使用し辛いとされていた寒冷紗は、現代の作家においては表現の一つとして使用されるようになった。作家たちは、寒冷紗の持つ構造的な特徴とその作品における効果を理解して使用している。それらは、具体的に言えば「定着性」や「透過性」、「重層性」、「素材性」であり、近代から現代における

岩絵具の発達とともに、寒冷紗は日本画表現を広げる重要な素材となったと言えるだろう。

### 第3章 日本画基底材と寒冷紗の表現実験

ここまで日本画材と寒冷紗の歴史や変遷を文献や作品、作家の聞き取り取材から調査を行ってきた。第2章のなかで、寒冷紗の歴史やそれらを使用した作家の作品分析から、寒冷紗の特徴がいくつかあげられた。それは「定着性」と「透過性」、「重層性」、「素材性」である。

前章でも述べたが、寒冷紗は明治期においては粗末で使用し辛い材料とされていた。しかし第1章でもあげた日本画材の変遷から、岩絵具や基底材の改良、そして表現の変化に伴って、寒冷紗は日本画材と相性の良いものへと変化したことが指摘できる。それを示すように、大正期では秦テルヲが寒冷紗の特徴に着目し、使用していた。それら作品は寒冷紗の「透過性」や絵具の「定着性」を利用し、「重層性」を持った作品を描いていた。これも日本画材の改良はもちろん、特に岩絵具の発達が相まって寒冷紗の構造と日本画材の相性が良くなったことが指摘できる。

冒頭でも述べたが、筆者は日本画を学び始めた当時から一貫して、「幻想」というテーマを設けて制作を行っている。筆者が考える、物と物が移り変わり重なり合う現象や、形を変容させる現象、時間の経過といった「幻想的な風景」を表現するのに、寒冷紗は非常に適していた。筆者の作品にとって、寒冷紗は必要不可欠だと考えている。

ではこれらの特徴が、寒冷紗に限定した効果とあげて良いのだろうか。本章では寒冷紗の特徴を見出すために寒冷紗と他の基底材の比較実験を行う。日本画の主な基底材である麻紙や絹、木地、麻布等を比較した際に、寒冷紗にどのような特徴や効果があるのか、表現の比較実験を次の4種類あげる。

- 1.日本画の絵具と寒冷紗の相性が良いのか分析するために「グラデーションによる布素材の比較実験」を行う。
- 2.寒冷紗の裏に麻紙を用いて日本画技法を各素材にごとに施した際に、どのような違いが表れるのか、制作に則した「裏打ち材による比較実験」を行う。
- 3.寒冷紗の重層性を用いた「重層性による布素材の比較実験」を行う。
- 4.制作に則した「重層性を用いた日本画技法の比較実験」を行う。

実験を以上の4種類に分けて、寒冷紗と日本画の布基底材とを比較分析し、特徴を見出していく。

## 第1節 グラデーションによる布素材の比較実験

### 第1項 実験目的と試料について

#### (1)目的

まず寒冷紗が基底材として単体で成立するのか確認すべく、従来の日本画基底材を比較対象としたグラデーションの比較実験を行う。

#### (2)実験の着目点

そこで、本研究の対象素材である寒冷紗と日本画絵具の相性が良いか測るために、絵具の「定着」と「発色」、「濃淡」の3つのポイントに着目し、基底材として単体で使用できるのか分析を以下のように行う。また作品の基底材として成立するには、絵具の定着の良さや発色が損なわれていないか、または水分を含んだ時の素材の反応が重要であると考ええる。

1. 「定着」では、対象となる試料に絵具がしっかりと定着しているか着目する。発色が良くても、定着しなくては基底材として成立しない。
2. 「発色」では、絵具本来の明度と彩度が発色できているか着目する。絵具が定着できたとしても、発色が損なわれてしまえば絵具の良さを十分に引き出しにくい。
3. 「濃淡の表れ方」では、絵具が塗り重ねられていくごとに濃淡がきちんと表れているのか着目する。定着や発色が良くても絵具の濃淡の幅が無いと、色の深みも出ないことが指摘できる。塗り重ねによって、試料がどのように変化するのか、絵具と水分を吸収した後の変化に着目していく。

以上の3点を充して基底材として成立すると考える。そのために布素材を中心とした、日本画の基底材を比較対象としてあげる。

## (3)試料の選定

寒冷紗の日本画基底材としての相性を測るために、次の4つの観点から試料を選定した。

- 1.従来基底材として使用されている麻紙を試料に取り入れる。
- 2.日本画の布基底材として使用されている絹と麻布を試料にあげて、寒冷紗との比較を行う。
- 3.基底材として認識されていない布素材に、経糸にパイナップル繊維と緯糸に絹で織られた新素材のピーニャ布を試料にあげる。
- 4.寒冷紗のなかでも、綿素材とレーヨン素材に分ける。

以上の観点から、実験の試料を以下のように選定した。

- 1.麻紙            2.絹            3.麻布            4.ピーニャ布
- 5.寒冷紗(綿素材)    6.寒冷紗(レーヨン素材)

またこのグラデーションによる絵具の選定は、水干絵具の藍を選択した。理由として、他の水干絵具の黄土や朱土等の泥絵具と比較すると、色味もはっきり識別でき、白く晒された布に絵具を塗った後、細かな変化を見分け易いことがあげられる。

これらの比較観点と基底材としての着目点を踏まえて、寒冷紗の特徴について分析していく。

## 第2項 実験方法と行程について

この実験では藍色でグラデーションを描いたとき、絵具が布の繊維にどのように定着しているのか、各布素材の定着度の差異を分析していく。

実験に際し、同じ分量の絵具を同じ要領で塗布し、基底材ごとで色の濃淡の表れ方や絵具の定着、発色においてどのように異なるのか、グ



▲図 3-1 藍絵具の制作

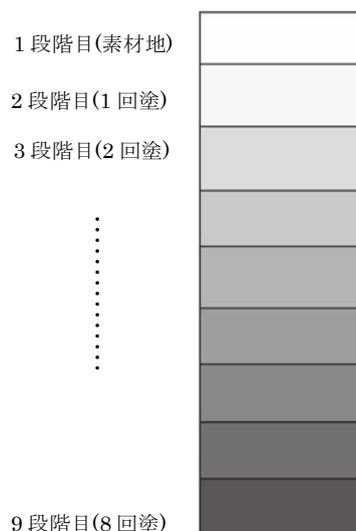
グラデーションを9段階に分けて分析を行った。実験条件を統一するために、使用した絵具、膠、水の分量を記載した。絵具と水の比率は、筆者の普段使用している割合で溶いた分量である。

始めに膠は粒膠を使用し、粒膠 20g に対して水 200g の分量で湯煎に溶かして作った。水干絵具の藍絵具を以下の分量で作成(図 3-1)、それぞれの布素材に着色していった。

水干 藍 1.0g、膠 5.5g、水 28.0g

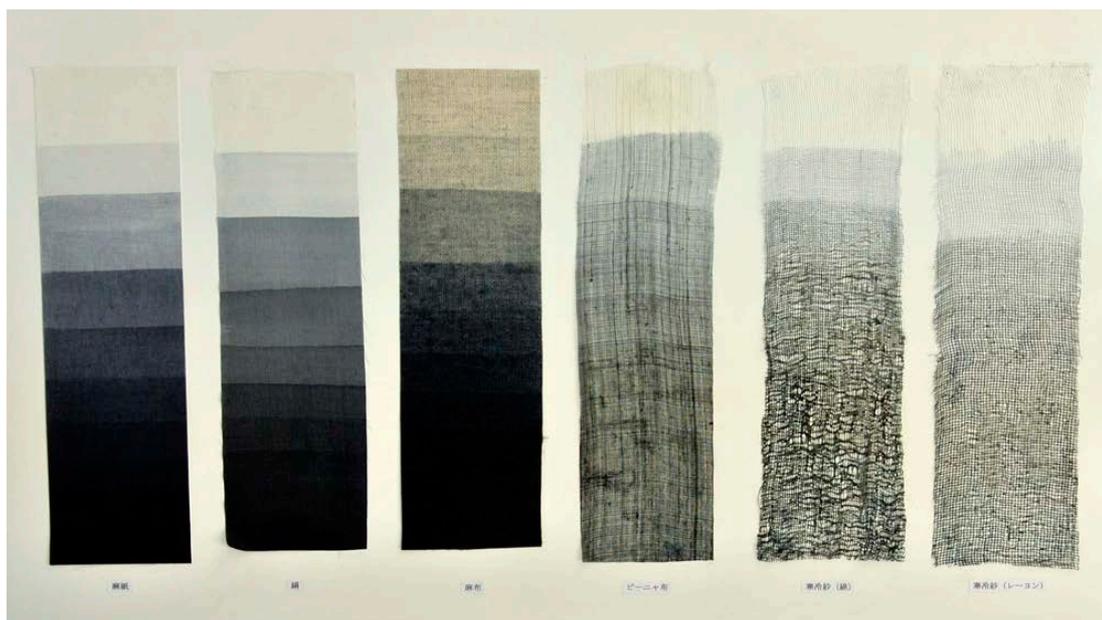
以上の絵具を、それぞれの布素材に平刷毛を用いて一番薄い色から塗った。乾燥した後に3段階目を、1段階下げて全体に塗布していった。1段階目は試料そのものの色味で、2段階目は1回の塗布、3段階目は2回の塗布、以降の4段階目は3回分の絵具が塗られたということである(図 3-2)。乾燥と塗り重ねを、試料そのものの色味も含めて9段階まで繰り返した。

以下が出来上がった全体図である(図 3-3)。



▲図 3-2 グラデーションを9段階

階に分けて塗り重ねていく。



▲図 3-3 全体の比較(左から麻紙、絹、麻布、ピーニャ布、寒冷紗(綿)、寒冷紗(レーヨン))

### 第3項 実験結果と考察

グラデーションの実験結果から、各試料の目視による結果と接写撮影において差異が生じた。これらを分析するにあたり、グラデーションの「濃淡の表れ方」や絵具の「定着」、「発色」の観点から分析と考察を行った。

#### (1)結果

全体図の撮影には、EPSON EP-977A3 のスキャナを利用し、各布を解像度 400dpi でスキャンした。次の図 3-4～図 3-9 のような結果となった。



◀図 3-4 麻紙  
9 段階ともはっきりと識別できた。麻紙は表面が滑らかであるため、絵具の定着は塗り重ねる度に安定し、色の濃さや発色の強さも深まった。



◀図 3-5 絹  
9 段階ともはっきりと識別できた。絹は麻紙よりも表面がより滑らかであるため、絵具の定着は塗り重ねる度に安定し、色の濃さや発色の強さが深まった。



◀図 3-6 麻布

9段階識別できたが、7段階以降は濃淡が見分け辛かった。麻布自体の色味が強いので、藍の彩度は落ちてしまった。定着において問題はなかった。



◀図 3-7 ピーニャ布

目視では5段階以降は確認できなかった。ピーニャ布は、絹繊維はグラデーションが識別できたが、パイナップル繊維は絵具の定着が良く、早い段階で濃く絵具が定着した。



◀図 3-8 寒冷紗(綿)

4段階まではグラデーションを確認できたが、それ以降は識別し辛かった。発色や定着は良いが、早い段階で繊維に絵具が定着しきってしまい、繊維の格子がたゆんでしまった。



◀図 3-9 寒冷紗(レーヨン)

綿素材同様、4段階まではグラデーションを確認できたが、それ以降は識別し辛かった。発色や定着は良く、早い段階で繊維に絵具が定着しきってしまった。レーヨン素材は繊維が太いため、綿繊維ほど格子は崩れなかった。

以上のような結果から、両素材の寒冷紗共に4段階以降の濃淡は識別し辛かったが、定着や発色においては従来の日本画基底材に引けを取らなかった。

しかし寒冷紗やピーニャ布のような、織りの密度が粗く背景色が透ける布素材は、背景の画用紙の白色が膨張してグラデーションの見え方を阻害している可能性もある。布素材によって織りの密度が異なるため、各布素材の繊維そのものに着目し、接写撮影で絵具の定着具合を調査した。接写撮影はマクロレンズを逆づけにし、布素材の各段階11×14 mm四方を撮影した。使用した機材は以下の通りである。

露出固定：1/60、f/11

カメラ本体：NIKON D700、レンズ：AF MICRO NIKKOR 60mm f/2.8

接写リング：NIKON BR-5・NIKON BR-6・NIKON BR-2A

ストロボ：NIKON AS14、接写台：NIKON BELLOWS PB-6

ベローズ：NIKON AR-10

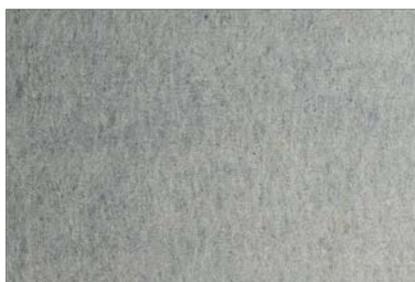
拡大撮影は、次のような結果となった。



▲図 3-10-1 麻紙 1 段階目(×3.9)



▲図 3-10-2 麻紙 2 段階目(×3.9)



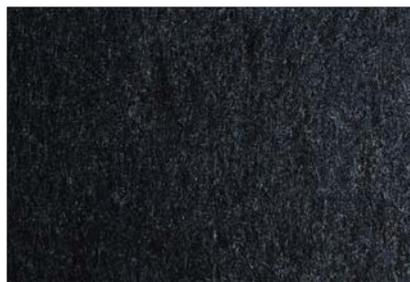
▲図 3-10-3 麻紙 3 段階目(×3.9)



▲図 3-10-4 麻紙 4 段階目(×3.9)



▲図 3-10-5 麻紙 5 段階目(×3.9)



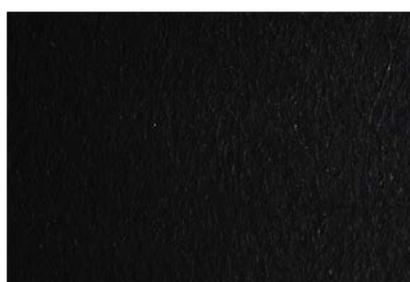
▲図 3-10-6 麻紙 6 段階目(×3.9)



▲図 3-10-7 麻紙 7 段階目(×3.9)

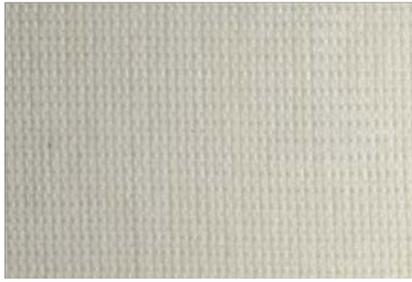


▲図 3-10-8 麻紙 8 段階目(×3.9)



▲図 3-10-9 麻紙 9 段階目(×3.9)

目視同様に9段階の明度が識別できた。  
3.9倍の撮影では、麻紙繊維の溝に絵具の粒子が入り込み、塗り重ねが進むにつれて絵具が重なっているのが確認出来る。



▲図 3-11-1 絹 1 段階目(×3.9)



▲図 3-11-2 絹 2 段階目(×3.9)



▲図 3-11-3 絹 3 段階目(×3.9)



▲図 3-11-4 絹 4 段階目(×3.9)



▲図 3-11-5 絹 5 段階目(×3.9)



▲図 3-11-6 絹 6 段階目(×3.9)



▲図 3-11-7 絹 7 段階目(×3.9)



▲図 3-11-8 絹 8 段階目(×3.9)



▲図 3-11-9 絹 9 段階目(×3.9)

目視同様に、9段階のグラデーションが確認できた。3.9倍を通してみると、段階を経ながら、絹の繊維と布の凹凸部分に絵具が入り込んで重なり合い、塗り重ねる度に絵具が定着していた。



▲図 3-12-1 麻布 1 段階目(×3.9)



▲図 3-12-2 麻布 2 段階目(×3.9)



▲図 3-12-3 麻布 3 段階目(×3.9)



▲図 3-12-4 麻布 4 段階目(×3.9)



▲図 3-12-5 麻布 5 段階目(×3.9)



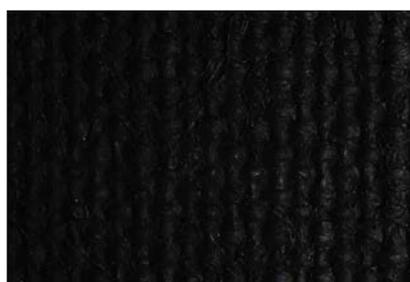
▲図 3-12-6 麻布 6 段階目(×3.9)



▲図 3-12-7 麻布 7 段階目(×3.9)



▲図 3-12-8 麻布 8 段階目(×3.9)

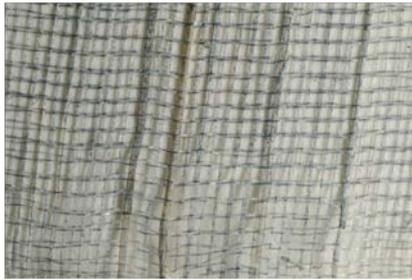


▲図 3-12-9 麻布 9 段階目(×3.9)

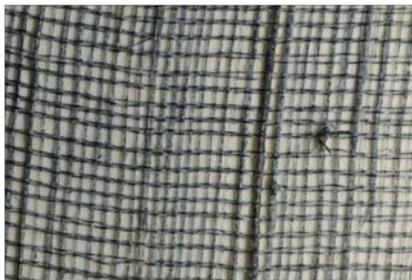
目視でも十分に絵具の定着は確認できたが、3.9倍の撮影を通して見ても、麻布の粗い繊維の溝に絵具が溜まって絡んで定着しているのが分かる。6段階目以降は、塗り重ねる度に絵具が定着していた。



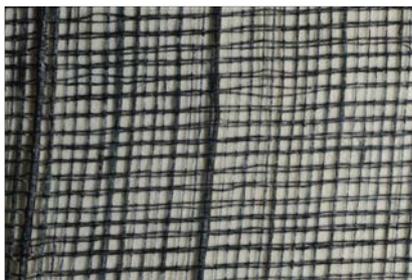
▲図3-13-1 ピーニャ布1段階目(×3.9)



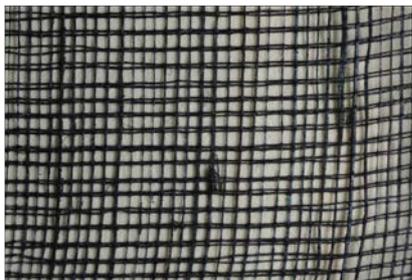
▲図3-13-2 ピーニャ布2段階目(×3.9)



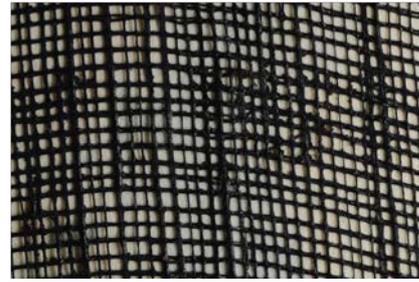
▲図3-13-3 ピーニャ布3段階目(×3.9)



▲図3-13-4 ピーニャ布4段階目(×3.9)



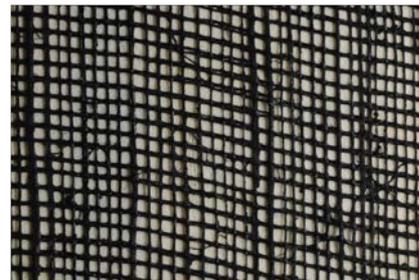
▲図3-13-5 ピーニャ布5段階目(×3.9)



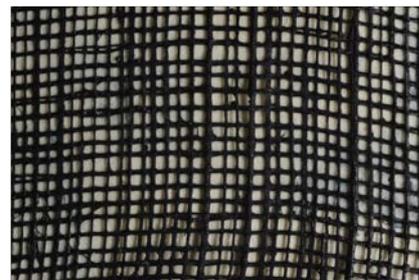
▲図3-13-6 ピーニャ布6段階目(×3.9)



▲図3-13-7 ピーニャ布7段階目(×3.9)



▲図3-13-8 ピーニャ布8段階目(×3.9)



▲図3-13-9 ピーニャ布9段階目(×3.9)

目視では5段階以上は識別し辛かったが、7段階まで識別が可能となった。3.9倍の撮影で確認すると、緯糸の絹繊維は絵具が定着しているのが分かる。経糸のパイナップル繊維は、絹糸に比較すると繊維は太く、5段階以降は絵具が定着し尽くしていた。



▲図 3-14-1 寒冷紗(綿)1段階目(×3.9)



▲図 3-14-2 寒冷紗(綿)2段階目(×3.9)



▲図 3-14-3 寒冷紗(綿)3段階目(×3.9)



▲図 3-14-4 寒冷紗(綿)4段階目(×3.9)



▲図 3-14-5 寒冷紗(綿)5段階目(×3.9)



▲図 3-14-6 寒冷紗(綿)6段階目(×3.9)



▲図 3-14-7 寒冷紗(綿)7段階目(×3.9)



▲図 3-14-8 寒冷紗(綿)8段階目(×3.9)



▲図 3-14-9 寒冷紗(綿)9段階目(×3.9)

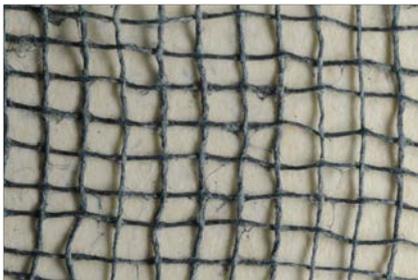
目視では4段階までの識別であったが、3.9倍を通して撮影してみると、7段階目まで識別できた。5段階目から絵具の定着度は一気に増し、以降緩やかに定着度をあげているのがわかる。7段階目からは、膠によって繊維同士が定着され、布が弛んでしまった。



▲図 3-15-1 寒冷紗(レーヨン)1段階目(×3.9)



▲図 3-15-2 寒冷紗(レーヨン)2段階目(×3.9)



▲図 3-15-3 寒冷紗(レーヨン)3段階目(×3.9)



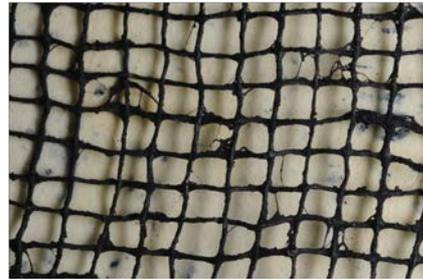
▲図 3-15-4 寒冷紗(レーヨン)4段階目(×3.9)



▲図 3-15-5 寒冷紗(レーヨン)5段階目(×3.9)



▲図 3-15-6 寒冷紗(レーヨン)6段階目(×3.9)



▲図 3-15-7 寒冷紗(レーヨン)7段階目(×3.9)



▲図 3-15-8 寒冷紗(レーヨン)8段階目(×3.9)



▲図 3-15-9 寒冷紗(レーヨン)9段階目(×3.9)

綿素材の寒冷紗同様に、目視では4段階までの識別であったが、3.9倍を通してみると7段階目まで識別できた。5段階目から一気に絵具の定着度が増し、以降緩やかに繊維に絡んで定着している。レーヨンは綿素材よりも繊維が太く粗く織られているため、繊維同士が接着しづらく弛みは生じにくかった。

ここまであげた結果から、寒冷紗と日本画絵具の相性をはかるため、従来から使用されている日本画の基底材との比較、その他布素材との比較を絵具の濃淡の表れ方や定着、発色の観点から以下の表に順位づけを行った(表 3-1)。

表 3-1 絵具の濃淡、発色、定着の評価

	濃淡	発色	定着
麻紙	A	A	E
絹	A	A	E
麻布	B	D	C
ピーニャ布	C	B	D
寒冷紗(綿)	D	C	B
寒冷紗(レーヨン)	D	C	A

グラデーションを確認できる段階数を、目視(図 3-4～図 3-9)と接写画像(図 3-10-1～図 3-15-9)に分けて分析し、以下の表にしてまとめた(表 3-2)。

表 3-2 グラデーションが確認できる段階数

	麻紙	絹	麻布	ピーニャ布	寒冷紗(綿)	寒冷紗(レーヨン)
目視	9	9	9	5	4	4
接写	9	9	9	7	7	8

## (2)考察

以上の結果から、各試料の比較を①定着、②発色、③濃淡の表れ方の観点から考察を行った。

### ①定着について

定着は、絵具が基底材に定着するか着目した。絵具の塗布時はもちろんだが、絵具の乾燥後に剥落がないか焦点をあてて比較を行った。結論として絵具の定着は、どの布素材においても可能であった。大きな剥落は特に見られなかった。

まず日本画基底材は、絵具の定着はどちらも問題は無かった。麻紙や絹、ピーニャ布は絵具の定着は悪くは無いが、布の表面が滑らかであるため、塗り重ねていくことで、緩やかにその効果が強化されていくことが分かった。

次に寒冷紗は目視では確認し辛いですが、接写画像を見ても分かるように、両寒冷紗の繊維1本1本に絵具の粒子が隙間無く定着しているのが分かる。それは、麻紙(図3-10-9)や絹(図3-11-9)、麻布(図3-12-9)のような従来の日本画材の接写図と比べても、その差は歴然である。麻紙や絹、麻布の9段階の濃さは、ピーニャ布(図3-13-7)と綿素材の寒冷紗(図3-14-7)、レーヨン素材の寒冷紗(図3-15-7)の7段階目に相当する。つまりピーニャ布と両素材の寒冷紗は、早い段階で定着することが分かる。



▲図3-10-9 麻紙×3.9 9段階目

紙の繊維が見えなくなる程に、絵具が定着している。



▲図3-11-9 絹×3.9 9段階目

細く透明度のある絹糸に、絵具が満遍なく定着している。



▲図3-12-9 麻布×3.9 9段階目

麻布の糸は1本1本太く、布目の溝や繊維の束に絵具が入り込んで定着している。



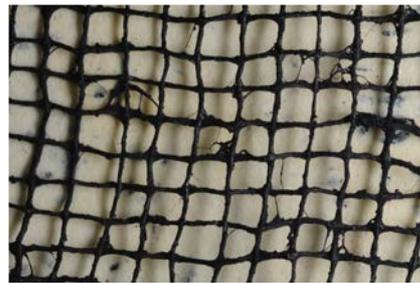
▲図3-13-7 ピーニャ布×3.9 7段階目

パイナップル繊維において絵具の定着が著しく効果的に表れた。繊維1本に隙間無く絵具が定着している。



▲図 3-14-7 寒冷紗(綿)×3.9 7段目

綿繊維1本に、絵具が隙間無くが入り込んで定着している。絵具が定着しきってしまい、布がたゆんでしまった。



▲図 3-15-7 寒冷紗(レーヨン)×3.9 7段目  
綿繊維に比較すると、レーヨンの方が繊維は太かった。絵具の照りを確認できる程に繊維の隅々に定着している。

寒冷紗は先述した通り、綿素材とレーヨン素材を比較すると定着の差はほとんど見られなかったが、レーヨン素材(図 3-15-8)より綿素材の寒冷紗(図 3-14-8)は、絵具が満遍なく繊維に定着、塗り重ねていくごとに平織りの格子が縮んで崩れてしまった。

両素材の寒冷紗は、5段階目の塗り重ねで定着度が一気に増し、6段階の塗り重ねの時点ですでに繊維に絵具が隙間なく定着していた。



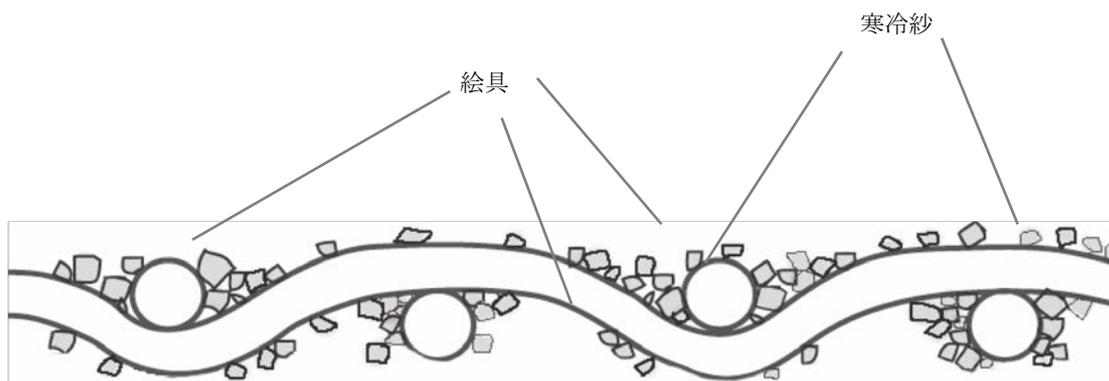
▲図 3-14-8 寒冷紗(綿)×5.5 8段目

繊維1本に絵具が隙間無く定着しつくしてしまい、経糸と緯糸が所々でくっつき、格子が崩れてしまった。



▲図 3-15-8 寒冷紗(レーヨン)×5.5 8段目  
繊維1本に絵具が隙間無く定着してしまい、格子は多少の崩れが生じているが、経糸と緯糸は接着している部分はなかった。

両素材における寒冷紗の定着度の高さは、図 3-16 のように絹や麻紙等と比較すると布の表面が凹凸しているため、その隙間や繊維に絵具が絡んで定着し易い事があげられる。定着が良いことから、発色の良さを引き出している事も指摘できた。



▲図 3-16 寒冷紗の断面図 寒冷紗の布のくぼみや織り目の隙間等、他の素材と比較すると表面の凹凸があるため、繊維そのものに絵具が絡んで定着し易い物になっている。

## ②発色について

発色は、絵具本来の色味を損なうことなく表れているかに着目して比較を行った。まず従来の日本画基底材である麻紙(図 3-4)と絹(図 3-5)は、鮮やかに藍の色味を塗り重ねていくごとに引き出していた。麻布(図 3-6)は、先にあげたようにグラデーションは 9 段階識別出来たものの、麻布そのものの色味が強いため、藍の彩度を鈍くするという結果になった。そのため日本画基底材に分類されているが、麻紙や絹のような鮮やかな発色を表現するには適していないと言える。だが他の布素材に比較すると、同じ絵具であるにも関わらず、麻布の色味と混ざり合って独特の色味が得られた。

同じ布素材でも、絹の鮮やかさに対して引けを取らなかったのがピーニャ布(図 3-7)であった。パイナップル繊維においては、絵具の定着が良いため早い段階でグラデーションが識別し辛くなった。絵具の彩度の幅も、塗り重ねるたびに見られなかったが、ピーニャ布のなかに含まれる絹の繊維がそれを補助するように発色していた。綿素材の寒冷紗(図 3-8)もレーヨン素材の寒冷紗(図 3-9)も、繊維の発色においては全体として引けを取らなかった。

## ③濃淡の表れ方について

絵具の濃淡は、先述したように絵具が塗り重ねられていくごとに、絵具の濃さと試料がどのように変化しているのかに焦点をあてた。日本画の基底材である麻紙(図 3-4)や絹(図 3-5)は、グラデーションの濃淡や変化が細かに表れ、グラデーションはほぼ 9 段階が識別できた。だが同じく日本画基底材である麻布(図 3-6)の濃淡は 9 段階識別でき

るものの、麻布自体の質感や色味が強いため7段目以降は、鈍く緩やかに濃さを増していた。

対するピーニャ布(図3-7)や両素材の寒冷紗(図3-8、図3-9)は、どちらも布目が粗いため、先に上げた日本画基底材と比較すると、細かな濃淡は表れなかった。先述したように、織りの密度が異なるために、グラデーションが見受け辛かったこともあげられる。表3-2を見ても分かるように、目視によるグラデーションは従来の日本画基底材である麻紙や絹、麻布は9段階識別できた。その他の布素材であるピーニャ布は5段階、綿素材の寒冷紗とレーヨン素材の寒冷紗は共に、4段階までの認識となった。

ところが接写撮影では、従来の日本画基底材は9段階を識別できたのに対し、その他の布素材のピーニャ布と両素材の寒冷紗は7段階も識別することが出来た。グラデーションの識別できる段階は、従来の日本画基底材と比較すると少ないが、ピーニャ布や両素材の寒冷紗共に、布目が粗く織られているだけで、繊維単位で見る絵具の定着度は、日本画の基底材と引けを取らないものであった。むしろ寒冷紗のように繊維が太い素材は、布の凸凹部分に絵具がよく絡み、定着し易いことがあげられた。

両素材の寒冷紗は、接写撮影で細かなグラデーションの変化は確認できたが、従来の日本画基底材と比較すると、目視ではあまり変化が識別し辛かった。綿素材の寒冷紗に関しては、早い段階で繊維に絵具が定着しきってしまったため、5段階以降は布の格子がたゆんでしまい、単体で使用するには不向きであった。

#### 第4項 まとめ

ここまでの実験から、寒冷紗の特徴を以下のようにまとめられる。

- 1.寒冷紗は基底材として、単体で使用するのには不向きであった。理由として、接写撮影で細かなグラデーションの変化は確認できたが、従来の日本画基底材と比較すると、目視では変化が識別し辛かった。
- 2.綿素材の寒冷紗に関しては、5段階以降は布の格子がたゆんでしまった。理由として、早い段階で繊維に絵具が定着しきってしまったことがあげられる。
- 3.発色においては全体として引けを取らなかった。しかし、両素材の寒冷紗ともに布目が粗いため、接写撮影を通して確認しないと、グラデーションの幅が感じられず、単体で使用するにはこれらの課題が多く残った。

4.寒冷紗は絵具が定着し易い事があげられた。理由として、布の表面が凹凸しているため、その隙間や繊維に絵具が絡み、定着し易いことがあげられる。

以上の結果から単体での使用は、やはり麻紙や絹、麻布が基底材として成立することが、この実験を通して改めて確認できた。

## 第2節 裏打ち材による比較実験

第1節では寒冷紗に絵具を塗り重ねた場合、基底材として単体で使用できるか立証するために、「定着」や「発色」、「濃淡の表れ方」について項目ごとに分けて考察を行った。その結果、寒冷紗は発色や定着は良いが、単体で使用すると塗り重ねるごとに布が縞れてしまった。また布目が粗いために、濃淡の表れ方が非常に分かり辛く、使用し辛いものであった。

では寒冷紗のたゆみを防ぐために、木製パネルに貼り込む手法を取るとどのように表現が変化するのか。その際、木製パネルに麻紙を貼り込み、その上に寒冷紗を貼り込んだものと、木製パネルにそのまま寒冷紗を貼り込む2種類のパターンに分ける。そこで日本画の技法を併せて描いた場合、素材ごとにどのような効果が生じるのか。ここでは制作に則し、日本画技法を用いたパネル実験を行う。

### 第1項 実験目的と試料、技法について

#### (1)目的

この実験は日本画技法である絵具の「盛り上げ」や「たらし込み<sup>1</sup>」、「箔」の技法を用いて、裏打ち材によって寒冷紗と他の試料がどのように変化するのかを比較・検証し、寒冷紗の特徴をより見出すことを目的とする。

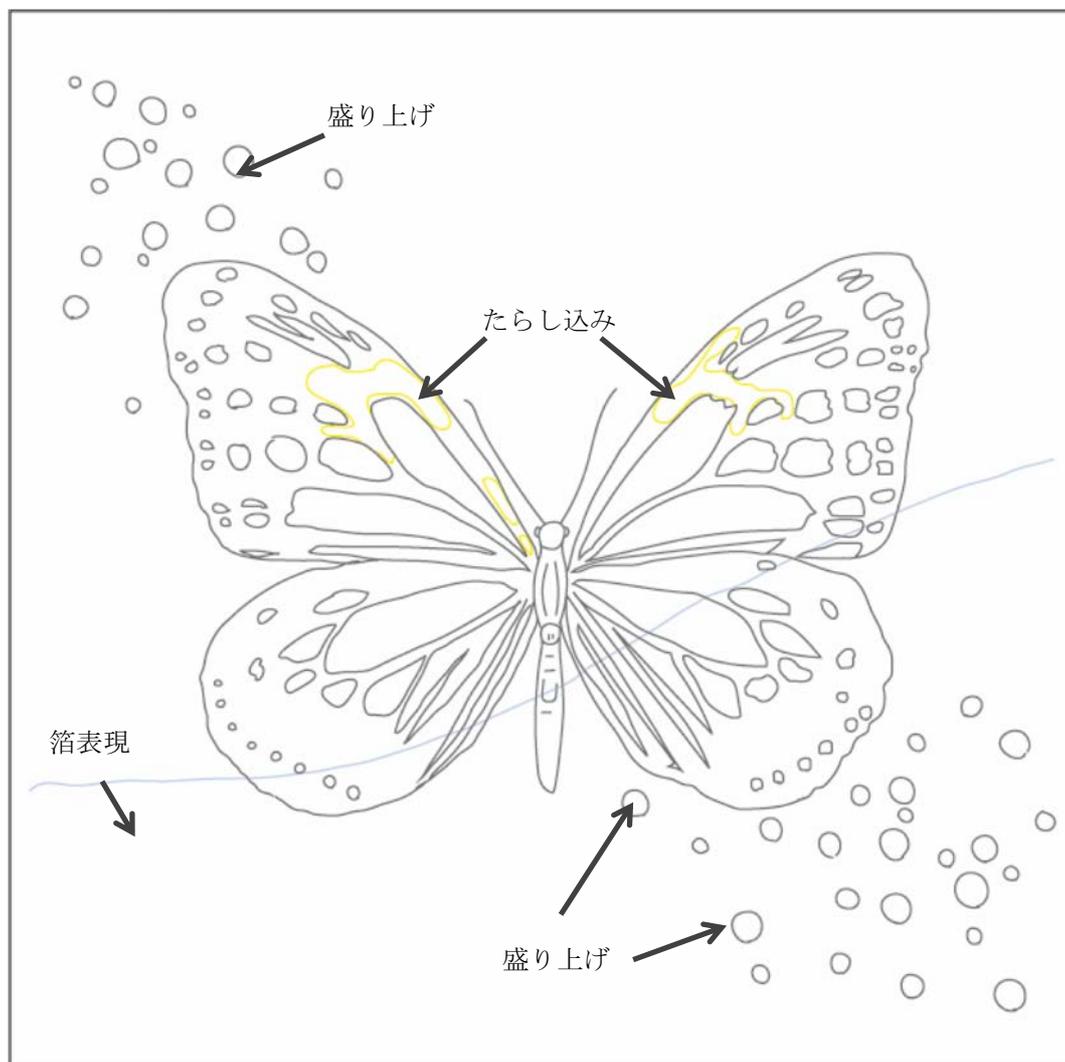
#### (2)実験の着目点

第1節同様に、寒冷紗の基底材としての相性を測るために、「線描」や絵具の「定着」と「発色」、「素材性」、「盛り上げ」、「箔」の項目に着目して考察を行っていく。

---

<sup>1</sup> たらし込みとは、水墨画等で用いられる技法の一つである。塗った絵具が乾かないうちに、絵具を流し込むと筆や刷毛では表現できない滲みが生じる技法のこと。

1. 「線描」では試料に線が描けるか、またはどのような線が引けたか描き心地や線の表情に着目する。
2. 「定着」では、絵具や箔がどのように試料に定着しているのか USB デジタル顕微鏡の撮影を用いて繊維の特徴に注目しながら分析を行う。
3. 「発色」では同じ絵具、同じ分量を用いたなかで、試料によって絵具の発色がどのように変化しているのか着目していく。
4. 「素材性」では布素材に限定し、布素材それぞれの繊維や織りの違いによって、絵具や箔がどのように定着し、どのような表情が生じるのか分析を行う。
5. 「盛り上げ」では、試料に絵具がどのように定着し、異なるのか着目していく。
6. 「箔」では試料に箔がどのように定着し、どのような効果となって表れているのか着目していく。



▲図 3-17 実験比較技法部分

図 3-17 は、それら日本画技法を施す予定の箇所である。

### (3)試料の選定

比較対象として取りあげる試料は、次の 4 つの観点から選抜した。

- 1.従来の日本画の紙基底材として使用されている麻紙を取り入れて寒冷紗との比較を行う。
- 2.日本画の布基底材として使用されている絹と麻布をあげて、寒冷紗との比較を行う。
- 3.基底材として認識されていない布を試料に取り入れて、寒冷紗と比較する。ここでは、その試料にピーニャ布を用いることとする。
- 4.寒冷紗を綿素材とレーヨン素材に分けて、対比させて分析していく。

以上の観点を踏まえて実験に際し、試料を貼り込み無しの木製パネル(以下、木地と略)を含めた次の 11 パターンに分けて木製パネルに貼り込むこととする。

- 1.木製パネル(木地)      2.麻紙      3.麻布      4.絹      5.麻紙+絹
- 6.ピーニャ布      7.麻紙+ピーニャ布
- 8.寒冷紗(綿素材)      9.麻紙+寒冷紗(綿素材)
- 10.寒冷紗(レーヨン素材)      11.麻紙+寒冷紗(レーヨン素材)

以上のように、日本画の従来の基底材である木地や麻紙をあげ、布基底材に絹や麻布をあげる。その他の布素材では、前節同様に新素材のピーニャ布を用いる。木地と麻紙、麻布のような透過性をもたない試料以外で、布素材をさらに裏打ち材である麻紙の有無に分けた計 11 パターンを用意する。裏打ち材となる麻紙は、髹水引きが施された高知麻紙を使用する。

以上の比較試料の観点や着目点を踏まえて、ここでは寒冷紗が麻紙に裏打ちされることによって、どのような変化が生じるのか、裏打ちの有無における表れ方の違いに着目する。また日本画技法を用いた際に表れる、寒冷紗の特徴について分析していく。

## 第2項 実験方法と行程について

この実験では第1節の実験同様に、使用した絵具、膠、水の分量を記載する。絵具と水の比率は、筆者の普段使用している感覚で溶いた分量であり、実験結果に差が生じないように、同じ要領で描いていく。また全行程において、第1節と同様の要領で膠は粒膠を使用し粒膠 20g、水 200ml の分量で湯煎に溶かし作った。絵具を作成する際は、この膠を溶き合わせて作ることにする。

実験行程をあげていく。まず S0 号(18.0×18.0 cm)のパネル 11 枚を準備し、裏打ち材で使用する麻紙(礬水引きされた高知麻紙)を貼り込むパネルは、脂止めのジェッソを塗って下処理を施す(図 3-18)。また、裏打ち無しの素材を貼り込むパネルには、滲み止めの液を予め塗布しておく(図 3-19)。

パネルを十分に乾かした後、ジェッソを塗ったパネルに麻紙を各 5 枚張り込んでいく。麻紙が乾いた後、麻紙を貼り込んだパネル(図 3-20 左)と滲み止め液を塗布したパネル(図 3-20 右)各々に、寒冷紗(綿素材、レーヨン素材)と絹、麻布、ピーニャ布の布素材を貼り込んでいく。その場合、水分を含んだ布は素材によっては膨張、収縮し、よれてしまうことがあるため、先に素材に水分を含ませてから貼り込むことにする。絹は水分に触れると収縮するため、この方法は用いない。

そして膠と水を 3:2 の割合で溶いたものを定着剤として、麻紙または木地の画面全体に塗布して布を貼り込む。その上から刷毛で抑え(図 3-21)、経糸と緯糸の縞れを整えながら端を画鋏で止めていく。それを各 11 枚行う。

各々の布素材を張り込んだパネルを乾燥させた後(図 3-22)、余分な布素材を裁断していく(図 3-23)。原寸大の下図を用意してトレーシングペーパーに写し、各々のパネルに念紙<sup>2</sup>で転写していく(図 3-24)。ここでは先に図 3-17 であげたように、モチーフに蝶を選び描いた。

それぞれに転写が済んだら、念紙がなぞられて画面に移った部分を鉛筆で描き起こしていく。麻紙や木地、絹の場合は絵の表面がマットであるため、なぞられた部分が画面に転写できたが、絹以外の布素材は布目の凸部分にのみ念紙材が定着され、ほとんど転写が移らなかった。そのため、転写が移っていない部分は下図を見ながら鉛筆で描き起こすこととした。

---

<sup>2</sup> 念紙とは、下図を本画に写す際に用いる転写紙のこと。薄美濃紙のような、薄い和紙に木炭やベンガラ、朱等を日本酒と混ぜ合わせて塗られた紙のこと。



▲図 3-18 パネルの下準備。ジェツを塗布する。



▲図 3-19 パネルの下準備。滲み止め液を塗布する。



▲図 3-20 裏打する麻紙(左)と裏打ち無し(右)のパネル。



▲図 3-21 布素材を貼り込む。



▲図 3-22 乾燥させる。



▲図 3-23 余分な布を裁断する。

鉛筆の描き起こしが済んだら、粒膠 10g、水 500g、明礬 1.3g の分量で作った礬水液を、霧吹きで画面全体に吹きかけていく(図 3-25)。これは、布素材に滲み止めをすると共に、鉛筆を画面に定着させる役割も担っている。本来であれば礬水刷毛で礬水液を塗布していくが、刷毛で鉛が落ちるのを防ぐため、このような手法を取った。

礬水液が十分に乾いたところで、鉛筆部分をなぞりながら墨で骨書き<sup>3</sup>していく(図 3-26)。墨が定着したところで、水干絵具 黄土 3g、膠 5.5g、水 28.0g の分量で下地となる比較的、水分の多い黄土絵具を作った。画面全体に塗布して乾燥させ後、さらに塗布した。塗り重ねを 2 回繰り返して、画面全体に重ねて塗っていく(図 3-27)。

下地の絵具を乾燥させている間、蝶の羽部分や胴体の下色となる絵具を作り、画面が乾燥した後に図 3-28 のようにそれぞれ塗布していく。分量は次にまとめる。

またここでは、下色となる絵具の膠は、少し強めの分量で混ぜ合わせている。理由として、最初に麻紙(または木地)のような表面が滑らかな基底材に岩絵具を塗っていく際に、粒子の粗い岩絵具は接地面と不安定な構造で接着するため、剥落し易い。したがって、下色となる絵具の膠を強く混ぜ合わせていくことで、剥落の予防になる。

羽地の下色／水干 代赭 1.2g、水干 牡丹 0.9g、天然 方解石 9 番 4.0g、膠 6.0g、  
水 12.0

羽模様の下色／水干 黄土 0.4g、胡粉 6.0g、天然 方解石 9 番 2.0g、膠 4.2g、水  
2.0g

蝶の胴体下色／水干 黄土 0.6g、水干 鶯茶 0.1g、胡粉 2.0g、天然 方解石 9 番 2.5g、  
膠 1.3g、水 2.0g

---

<sup>3</sup> 骨書きとは名前の通り、絵の骨格となる主線を描いていくことを指す。



▲図 3-24 各々のパネルに転写をする。



▲図 3-25 霧吹きで髹水液をかける。



▲図 3-26 骨書きをする。



▲図 3-27 黄土を全面に薄くかける。



▲図 3-28 部分ごとに下色を塗る。



▲図 3-29 盛り上げ技法を背景部分に取り入れる。

蝶全体の下色が乾いたら、下色を生かして岩絵具を塗り重ねる。水干絵具よりも岩絵具の方が透明度が高いため、蝶の羽色の複雑さを引き出すことが出来る。分量は次のようにまとめる。

羽地の描写／新岩 岩黒 11番 2.0g、新岩 岩黒 上11番 1.0g、膠 3.9g、水 3.2g

羽筋の描写／新岩 焦茶 11番 1.2g、膠 1.5g、水 4.6g

羽模様の描写／新岩 古代群青 11番 1.0g、膠 2.0g、水 2.3g

次に、比較技法の一つである盛り上げを行う。盛り上げ材を花胡粉 29.0g、硃石 7番 19.6g、膠 21.0g、水 6.8g の分量で作った。これまで塗布した他の絵具に比較すると、膠を強めに配合した。一度に大量の岩絵具を塗布すると剥落の原因になるので、3回に分けて塗り重ねていった(図 3-29)。盛り上げの部分が完全に乾ききるまで、画面をしばらく寝かせる。画面が完全に乾いた後、箔を押す。図 3-30 のように画面の下半分部分に銀箔を貼り、余分な箔を落とした後、乾燥させる。完全に箔が乾いた後、このままだと銀箔の金属の照りが強いので、画面全体の色調を統一させるために絵具を画面全体にかけていく(図 3-31)。分量は水干絵具の黄土 3g、膠 5.5g、水 28.0g で配合し、塗布する。

さらに、背景色を作っていく。画面全体にかける絵具と上端から中段部分の絵具、上端の濃い絵具といった3層に分けて塗布していく(図 3-32)。各々の分量を次のようにした。

かけ色(全体)／水干 黄土 6.0g、水干 鶯茶 0.3g、水干 代赭 0.3g、胡粉 24.0g、膠 13.5g、水 36.0g

背景色(中段まで)／水干 洋紅 0.2g、水干 代赭 0.5g、水干 牡丹 0.1g、膠 2.5g、水 7.0g

背景色(上部)／水干 牡丹 2.0g、水干 代赭 0.5g、水干 黒 0.6g、膠 8.6g、水 13.3g

ここで作った絵具は、これまでに作った絵具よりも膠を弱く、水分を多めに作った。基底材に近い下色部分においては、膠の濃度を濃くしたが、膠の分量が多いと膠自体の色味が絵具に影響してしまう。そのため、完成に近づくほど濃度を弱くすると、膠による

絵具の変色を防いで絵具本来の色味を発色する。加えて基底材に近い絵具ほど定着度が強く、徐々に濃度を下げていく事で、絵具の定着を安定させる効果もある。

画面が乾いた後、日本画の技法であるたらし込みを、蝶の上羽部分に行う(図 3-33)。たらし込みに用いた絵具の分量は、新岩 岩黒 上 11 番 0.5g、膠 1.0g、水 3.0g を用いて塗布した。

最後の仕上げで、背景色を全体にかけたときに沈んでしまった部分をさらに描き起こしていく。絵具は以下の分量で作成した。

下羽仕上げ／新岩 辰砂 11 番 1.0g、膠 1.0g、水 1.2g

羽模様仕上げ／銀灰末 3 号 0.2g、膠 0.8g、水 1.3g

以上をそれぞれ塗布していき、完成である (図 3-34)。



▲図 3-30 画面半分に銀箔を貼る。



▲図 3-31 画面全体に黄土をかける。



▲図 3-32 蝶の上部分の背景色を画面全体になじませる。



▲図 3-33 羽の黒地部分にたらし込み技法を施す。



▲図 3-34 完成図(上段左から、裏打ちなしのピーニャ、絹、寒冷紗(レーヨン)、寒冷紗(綿)。中段左から、裏打ちありのピーニャ、絹、寒冷紗(レーヨン)、寒冷紗(綿)。下段左から、麻布、麻紙、木地。)

### 第3項 実験結果と考察

ここまでの「日本画技法」を用いた結果から、他の素材と比較・検証することで寒冷紗の特徴はどのように表れたのか。(1)線描、絵具の(2)定着、(3)発色、(4)素材性、(5)盛り上げ、(6)箔の定着の6つの観点に分けて、実験結果の比較と検証を行う。

#### (1)線描

線描は先述したように、線の引き心地や線がどのように表れたのか着目していく。

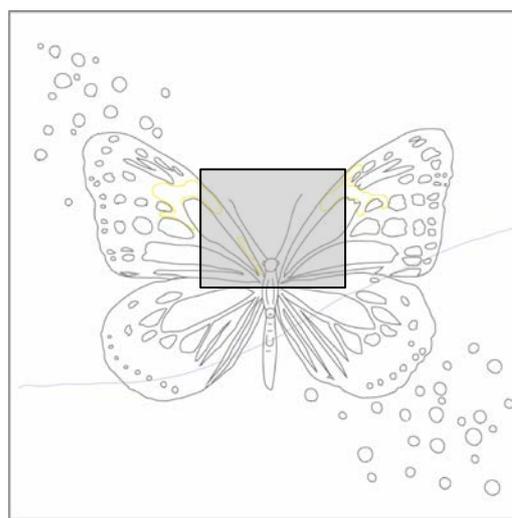
#### ①結果

実験の結果を撮影するにあたり、機材は以下を用い、図 3-35 で示す部分を撮影した。

カメラ本体 : Nikon 1J1

レンズ : Nikon1 NIKKOR VR 10-30 mm、

f/3.5-5.6



▲図 3-35 撮影箇所



▲図 3-36 木地 部分

基底材の表面が滑らかなため、線を容易に引くことができた。墨の濃淡も表れている。



▲図 3-37 麻紙 部分

基底材の表面が滑らかなため、線を容易に引くことができた。墨の濃淡も表れている。



▲図 3-38 麻布 部分

麻布の布地に筆がつかえて線が引き辛かったが、布の凸部分に線が引かれ麻布独特の線が引けた。



▲図 3-39 絹 部分

基底材の表面が滑らかなため、線を容易に引くことができた。墨の濃淡も表れている。



▲図 3-40 麻紙+絹 部分

基底材の表面が滑らかなため、線を容易に引くことができたが、裏打ちが有る方が図 3-29 に比較するとくっきりと線が表れた。



▲図 3-41 ピーニャ布 部分

絹のような滑らかな線が引けたが、パイナップル繊維に筆がつかえて、所々線が引き辛い部分があった。



▲図 3-42 麻紙+ピーニャ布 部分

絹のような滑らかな線が引けるが、パイナップル繊維に筆がつかえて線が引き辛い部分があった。裏打ちが有る方が線がはっきりと表れた。



▲図 3-43 寒冷紗(綿) 部分

布の凸部分に筆がつかえて線は引き辛かったが、線の際がぼけて、寒冷紗独特の線が引けた。



▲図 3-44 麻紙+寒冷紗(綿) 部分

布の凸部分に筆がつかえて線は引き辛かったが、線の際がぼけて緩やかな線描になっている。裏打ちが有る方が、より線がはっきりと表れた。



▲図 3-45 寒冷紗(レーヨン)部分

レーヨンは綿素材に比較すると繊維が太い。そのため布の凸部分に筆がつかえて線は引き辛かったが、線の際がぼけて、寒冷紗独特の線が引けた。



▲図 3-46 麻紙+寒冷紗(レーヨン) 部分

レーヨンは綿素材に比較すると繊維が太い。そのため布の凸部分に筆がつかえて線は引き辛かったが、線の際がぼけて、寒冷紗独特の線が引けた。裏打ちが有る方が、より線がはっきりと表れた。

## ②考察

線描は結果として、従来の日本画基底材である木地(図 3-36)や麻紙(図 3-37)、絹(図 3-39、3-40)は筆がつかえずに線が引けた。また墨による濃淡も表れ、墨の表情を良く拾い上げていた。麻紙や木地は表面が滑らかな材質のため、線も滑らかな線が引け、自在に筆が運べた。特に麻布(図 3-38)は最も線が引き辛かったが、布目の粗さが麻布独特の表情になって表れた。

絹は麻紙同様に滑らかな線が引けたが、対するその他の布素材は線が全く引けないことはないものの、従来の基底材に比較すると前述した通り筆の穂先がつかえて多少の描き辛さを感じた。寒冷紗(図 3-43～3-46)やピーニャ布(図 3-41、3-42)は布地の凸凹をランダムに伝って独特の線描が引けた。

線描の引き心地は、麻布を除く従来の日本画基底材の方が引き易く、滑らかな線が描けた。その他の布素材においては、布地独特の線描が引け、各素材の布地に応じて様々な特徴を引き出していた。

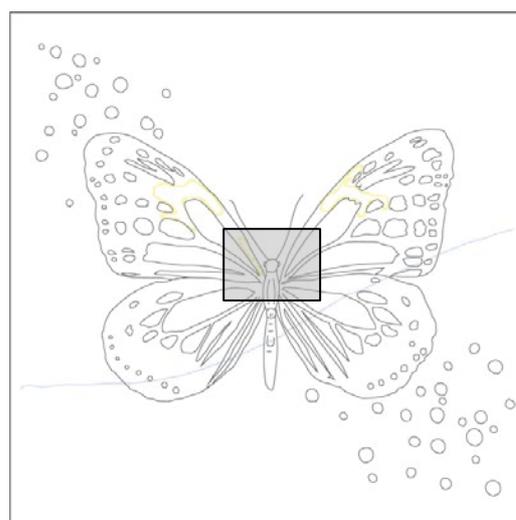
したがって線描から見る寒冷紗は、布目が凸凹しているため筆が運び辛く、線描による表現にはあまり向いていなかった。だが寒冷紗の布目によって線描の際がぼやけ、寒冷紗独特の線が引けた。

## (2)定着

## ①結果

次に絵具の定着をあげる。撮影は絵具が特に塗り重ねられている、蝶の胴体部分を撮影した(図 3-47)。絵具の粒子がどのように定着しているのか確認するため、撮影機材は以下のマイクロスコープを用いて撮影を行った。

USB 接続デジタルマイクロスコープ：  
Dino-Lite Pro2(型番：DINOAD413TAI2V)



▲図 3-47 撮影箇所

撮影は内蔵されている LED ライトで、一定の光量をあてて各試料 6.16 倍と 20 倍に分けて撮影を行った。以下がその結果である。



▲図 3-48 木地の拡大図(×6.16 倍)

滑らかな木地に絵具が重なり定着しているのが分かる。



▲図 3-49 木地の拡大図(×20 倍)

20 倍で確認すると、ベースとなっている白い岩絵具の隙間や上に、黒い岩絵具が入り込み重なって定着している。



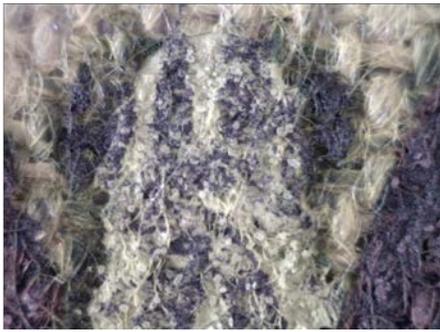
▲図 3-50 麻紙の拡大図(×6.16 倍)

麻紙の繊維に絵具が絡み合っ定着している。



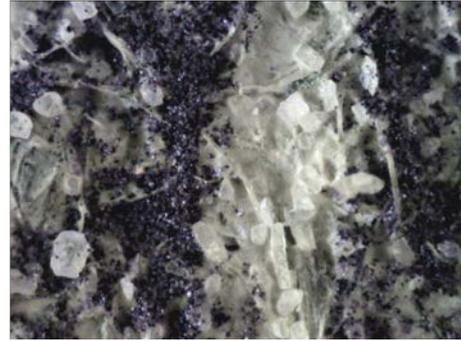
▲図 3-51 麻紙の拡大図(×20 倍)

20 倍を通してみると、麻紙の繊維に絵具が絡んで定着しているのが分かる。



▲図 3-52 麻布の拡大(×6.16倍)

布目が粗いため、細かな描写は劣るが麻布  
繊維に絵具が絡んで定着している。



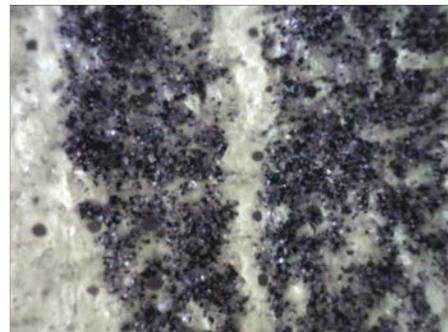
▲図 3-53 麻布の拡大(×20倍)

20倍を通すと、繊維に絵具が絡んで定着して  
いるのが確認できる。



▲図 3-54 絹の拡大(×6.16倍)

絹の細かな布目に絵具が入り込み、定着し  
ているのが分かる。所々に気泡がみられる。



▲図 3-55 絹の拡大(×20倍)

粒子の細かい絵具は、絹繊維の凹部分に入  
り込み、重なるように定着している。所々  
に、布の凹部分に気泡が入り込んでいるの  
が分かる。



▲図 3-56 麻紙+絹の拡大(×6.16倍)

裏打ちが有る方が、凹部分に気泡が生じて  
おらず、麻紙と絹の2層で定着しているの  
が分かる。



▲図 3-57 麻紙+絹の拡大(×20倍)

粒子の細かい絵具は、絹繊維の凹部分に入  
り込み、重なるように定着している。気泡  
は生じておらず、麻紙と絹の2層で絵具が  
定着しているのが分かる。



▲図 3-58 ピーニャ布の拡大(×6.16 倍)

定着の仕方は絹と同様、粒子の細かな絵具が布の凹部分に入り込んで定着している。所々に気泡が見られる。



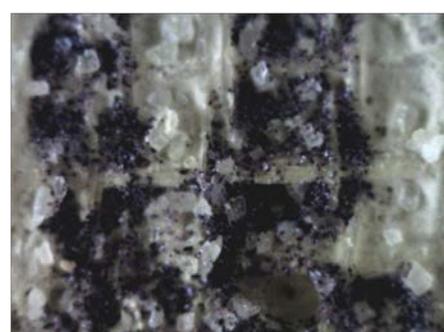
▲図 3-59 ピーニャ布の拡大(×20 倍)

粒子の細かな絵具が布の凹部分に入り込んで定着しており、その上に粒子の粗い絵具が定着している。



▲図 3-60 麻紙+ピーニャ布の拡大(×6.16 倍)

布の凹部分に絵具が入り込み、定着しているのが分かる。裏打ちが有る方が気泡も減少しており、絵具が良く定着した。



▲図 3-61 麻紙+ピーニャ布の拡大(×20 倍)

布の凹部分に絵具が入り込み、麻紙とピーニャ布の2層で絵具が定着しているのが分かる。裏打ちが有る方が気泡も減少し、絵具が良く定着した。



▲図 3-62 寒冷紗(綿)の拡大(×6.16 倍)

綿繊維と布の凹部分に、絵具が入り込んで定着している。



▲図 3-63 寒冷紗(綿)の拡大(×20 倍)

粒子の粗細に関わらず、綿繊維と布の凹部分に絵具が入り込み定着している。



▲図 3-64 麻紙+寒冷紗(綿)の拡大(×6.16倍)

綿繊維と布の凹部分に、絵具が入り込んで定着している。裏打ちがある方が、さらに絵具を良く定着しているのが分かる。



▲図 3-65 麻紙+寒冷紗(綿)の拡大(×20倍)

20倍を通して見ると、寒冷紗の布目が見えなくなるほどに、布目を埋めて定着している。



▲図 3-66 寒冷紗(レーヨン)の拡大(×6.16倍)

綿素材よりも布目が厚く、粒子の粗細に関わらず、布の凹部分やレーヨン繊維に絵具が入り込んで定着している。



▲図 3-67 寒冷紗(レーヨン)の拡大(×20倍)

レーヨン繊維そのものや布の凹部分に、絵具が入り込んで定着しているのが確認できる。



▲図 3-68 麻紙+寒冷紗(レーヨン)の拡大(×6.16倍)

裏打ちの麻紙が有る方が、絵具の定着が良く表れた。特に粒子の細かい絵具が麻紙に良く定着しているのが確認できる。



▲図 3-69 麻紙+寒冷紗(レーヨン)の拡大(×20倍)

裏打ちの麻紙と寒冷紗との2層で、粒子の粗細に関わらず絵具を定着しているのが分かる。特に布の凹部分に絵具が入り込んで定着している。

## ②考察

絵具の定着は、麻布を除く日本画基底材の中で木地(図 3-48、3-49)や麻紙(図 3-50、3-51)、絹(図 3-54~3-57)のように、絵の表面が滑らかな素材は塗り重ねとともに微量の絵具が動いた。岩絵具のような粒子の粗い絵具を定着させるには、何度も塗り重ねをして定着を安定させないと剥落しやすい不安定なものであった。特に麻紙は岩絵具の塗り始めは剥落し易いが、何度も塗り重ねることで岩絵具の定着が安定した。絹も麻紙同様に塗り重ねることで絵具が繊維に絡んで定着し、それを伝って絵具が塗り重なるため定着度は増すものであった。しかし絹は粗い粒子よりも細かい粒子の絵具の方が、繊維そのものや布の凹部分に絵具が染み込み、空間として深みが出るのが特徴であった。その点、麻布(図 3-52、3-53)は従来の日本画基底材の中で定着し易い構造であった。

寒冷紗のような目の粗い布素材(図 3-62~3-69)は、布の凹部分と繊維に岩絵具がよく絡み合い、定着しやすい素材であった。布がパネルに貼り込まれることによって、布のくぼみに絵具が落ちたり、繊維に絡みつき定着を助長させる構造であることが指摘できた。その例に、裏打ちありのレーヨン素材の寒冷紗(図 3-68、3-69)をあげる。寒冷紗繊維と布の凹部分において絵具がよく絡み、定着しているのが分かる。レーヨンは、後にあげる「素材性」の比較で効果を示しており、繊維が綿素材に比較すると太いため、構造的に綿素材よりも絵具が定着し易いと言える。

裏打ち材の有無で言うと、綿素材の寒冷紗(図 3-64、3-65)やレーヨン素材の寒冷紗(図 3-68、3-69)、ピーニャ布(図 3-60、3-61)は裏打ち材のある方が、無いパネルと比較すると定着がし易い。

したがって、絵具の定着から見る寒冷紗は構造上、繊維や布のくぼみに絵具が入り込み、定着し易いものであった。また前述したように、同じ分量の絵具でも裏打ち材である麻紙と布素材の二層の構造になることで絵具をより定着させ易くすることがこの実験を通して判明した。

## (3)発色

### ①結果

次に絵具の発色の違いを、完成後の全体図から見ていく。撮影機材は「線描」同様、以下の機材を用いた。

カメラ本体 : Nikon 1J1

レンズ : Nikon1 NIKKOR VR 10-30 mm、f/3.5-5.6

次がその実験結果である。



▲図 3-70 木地 全図

水干絵具等の粒子の細かい絵具は、木地に吸い込まれてしまい、発色が白んでしまった。



▲図 3-71 麻紙 全図

現段階で発色は悪くはないが、完成までは絵具の塗り重ねが不十分であった。



▲図 3-72 麻布 全図

発色は麻布そのものの色味と混ざり合って、鈍く発色するが独特の色彩が生まれた。絵具も定着し易いため、従来の日本画基底材のなかでは早い段階で発色した。



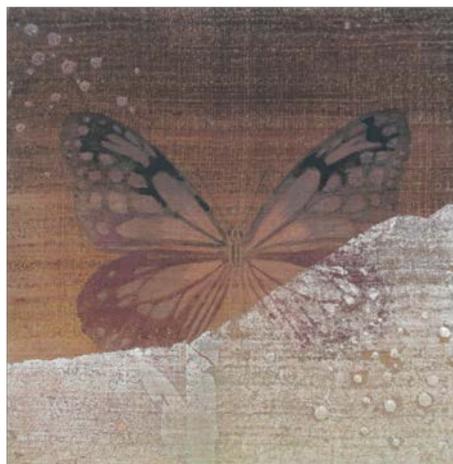
▲図 3-73 絹 全図

絹そのものの発色は悪くはないが、麻紙同様に、現段階で絵具の塗り重ねが足らず、完成までは不十分な発色であった。



▲図 3-74 麻紙+絹 全図

絹のみの発色よりも、裏打ちの麻紙が有る方が発色がよく表れた。麻紙と絹の2層で絵具が定着するため、早い段階で発色が見られた。



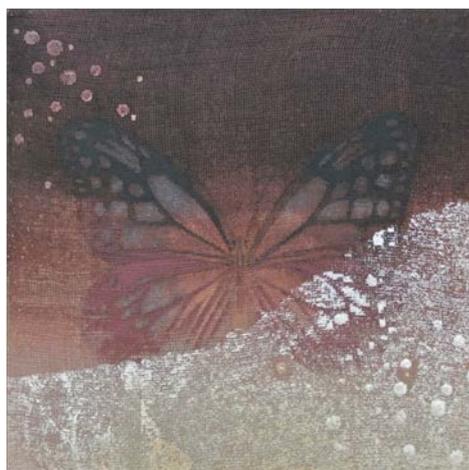
▲図 3-75 ピーニャ布 全図

絹同様に、塗り重ねが不十分であった。粒子の細かい絵具は、木製パネルに吸い込まれて、著しく発色が損なわれてしまった。わずかながら、経糸の絹繊維と緯糸のパイナップル繊維の定着スピードや発色が異なるため、独特の発色が表れた。



▲図 3-76 麻紙+ピーニャ布 全図

麻紙とピーニャ布の2層で絵具を定着するため、裏打ちが有る方が発色が良かった。経糸の絹繊維と緯糸のパイナップル繊維の定着スピードや発色が異なるため、独特の発色が表れた。



▲図 3-77 寒冷紗(絹) 全図

発色がとても良く表れた。粒子の細かい水干絵具や粒子の粗い岩絵具共に定着が良いため、早い段階で絵具が定着しきってしまい、発色が良く表れた。



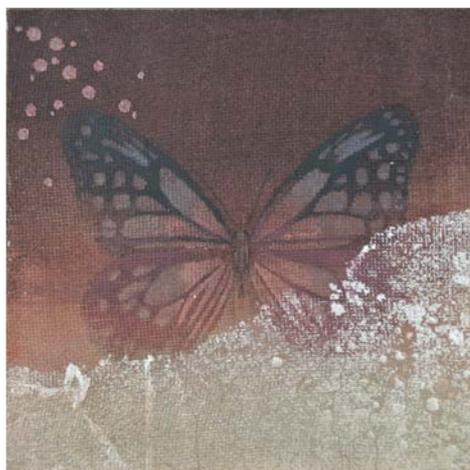
▲図 3-78 麻紙+寒冷紗(綿) 全図

裏打ちの麻紙が有る方が定着度が増して、発色が良く表れた。



▲図 3-79 寒冷紗(レーヨン) 全図

綿素材の寒冷紗よりも繊維自体が太いために、繊維そのものや布目の凹部分に絵具が入り込み、よく発色を示した。



▲図 3-80 麻紙+寒冷紗(レーヨン)全図

麻紙と寒冷紗の2層の構造で定着しているため、発色において最も早い段階で定着、発色を示した。

## ②考察

実験結果から、従来の日本画基底材として使用されている木地(図 3-70)や麻紙(図 3-71)、絹(図 3-73、3-74)は、岩絵具や水干絵具の発色を損なわせなかった。しかし第1節の実験結果にも通じることとして、同じ絵具の量を同じ要領で描いた際、他の素材と比較すると、絵具の量はまだまだ不十分であることを感じた。理由としてこれらの基底材は、絵の表面が滑らかであるため塗り重ねるごとに、絵具の定着が安定し、色の深さや発色が良くなるということが指摘できる。麻布(図 3-72)に関しては、水分が多く粒子の細かい絵具を塗布すると、麻布独特の風合いではあるが麻布そのものの色味と混ぜ合わさり、他の基底材に比較すると発色が鈍くなってしまった。

対する綿素材の寒冷紗(図 3-77、3-78)やレーヨン素材の寒冷紗(図 3-79、3-80)においては、従来の日本画基底材に比較すると、同じ分量の絵具を塗布したにも関わらず、発色に大きく効果を示した。寒冷紗で描かれた作品の方が、発色が比較的鮮やかに表れた。理由として従来の日本画基底材と比較すると、布目が粗く織られた寒冷紗は、布の凸凹に岩絵具や水干絵具が定着し易い。そのため、他の基底材と比較して、定着のスピードが一段も上回っていたために、発色が飛び抜けてその効果を示したということである。

裏打ちの有無による違いについては、裏打ちがない場合だと全体的に絵具の発色が損なわれてしまうことが判明した。裏打ちが無い場合、布素材に定着していない絵具は布を通過し、パネルに発色が吸い込まれてしまうことが原因の一つであると推測する。その分、裏打ちがある方が麻紙と布素材の二重の構造で絵具を定着させるため、発色、定着においても効果が著しく表れた。裏打ち材の有無については、ピーニャ布に著しく差異が生じた(図 3-75、図 3-76)。

以上の結果から、絵具の発色から見る寒冷紗は、構造上従来の日本画基底材よりも絵具が定着し易いために、比較的早い段階で発色が鮮やかに表れるということが言えた。

## (4)素材性

次に素材性の比較をあげる。素材性とは先述したように、絵具を塗り重ねた際に布の織り目の凹凸によって、布目のくぼみに空気が入り込んだり、絵具が布目によって定着して生じる模様や、布地独特の表情のことを指す。

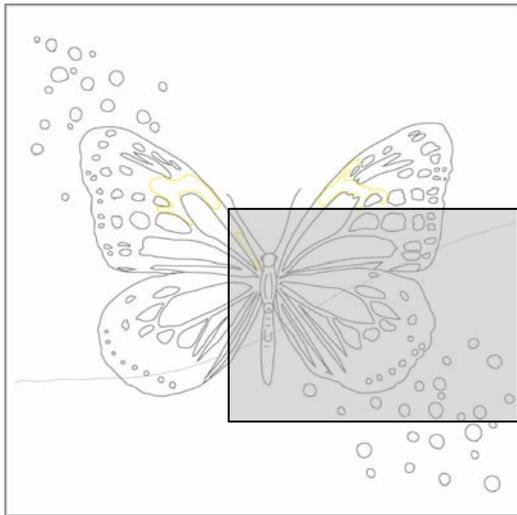
## ①結果

この比較については、木地や麻紙以外の布素材を比較試料としてあげる。比較部分については、絵具や箔の表れ方が確認できる蝶の右下羽部分を撮影した(図 3-81)。機材は「線描」や「発色」と同様の撮影機材を用いた。

カメラ本体 : Nikon 1J1

レンズ : Nikon1 NIKKOR VR 10-30 mm、f/3.5-5.6

次がその結果である。

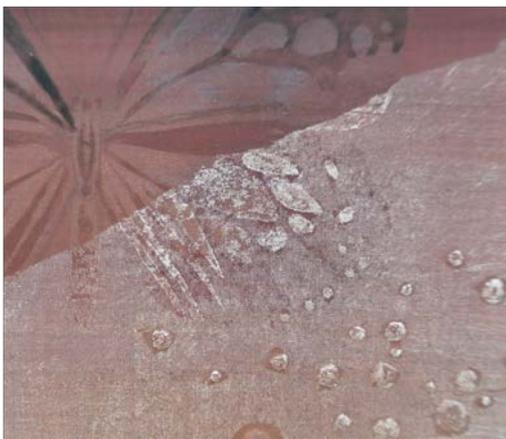


▲図 3-81 撮影箇所



▲図 3-82 麻布 部分

布の繊維は粗いが織り目は詰まっているため、布目が所々に表れた。



▲図 3-83 絹 部分

絹は繊維が細く、密に織られているため布目が細やかに表れた。



▲図 3-84 麻紙+絹 部分

裏打ちの有無に関わらず、素材性において絹は繊維が細く、密に織られているためとても細かな表情で表れた。



▲図 3-85 ピーニャ布 部分

パイナップル繊維の部分に絵具や箔が伝って定着しており、絹繊維の部分には細かな布目に微量に定着する、2種類の効果が得られた。



▲図 3-86 麻紙+ピーニャ布 部分

裏打ち材がある方において、絵具や箔が良く定着した。また、緯糸のパイナップル繊維に沿って布独特の表情が表れた。



▲図 3-87 寒冷紗(綿) 部分

寒冷紗は、繊維は太く布目は詰めて織られていないため、布の凸部分に箔や絵具が定着し布目が良く表れた。



▲図 3-88 麻紙+寒冷紗(綿) 部分

裏打ちの有無に関わらず、布目の凸部分に箔や絵具が定着し布目が表れた。



▲図 3-89 寒冷紗(レーヨン) 部分

レーヨンは綿素材に比較すると繊維が太く、粗く織られているため繊維の凸部分と凹部分の高低差から布目が良く表れた。



▲図 3-90 麻紙+寒冷紗(レーヨン) 部分

裏打ちの有無に関わらず、粗く織られているため繊維の凸部分と凹部分の高低差から、布目が良く表れた。

## ②考察

素材性においては、日本画の布基底材では絹(図 3-83、3-84)のような、繊維が細く目の詰まった構造ではあまり表れず、繊維が太く密に織られた麻布(図 3-82)に効果が表れた。

寒冷紗のなかでも特に綿素材の寒冷紗(図 3-87、3-88)よりも、レーヨン素材の寒冷紗(図 3-89、3-90)に著しく素材性が表れた。原因として、綿素材の寒冷紗に比較すると、レーヨン素材の寒冷紗の繊維の方が太く、布目が粗いことがあげられる。また綿素材の寒冷紗と比較すると、布に厚みがあるためパネルと布の表面に距離があることから、布の凸部分に沿って箔や絵具が定着し、布目を生じ易いことが指摘できる。加えて絵具や箔を施す際に、布の表面と麻紙までの距離が離れているほどに空気が入り易いことも原因の一つであることが推測される。つまり、平面に寒冷紗の繊維の厚みが貼り込まれたことで、構造は半立体となる。その効果も相まって素材性がより生じ易いこともあげられる。

ピーニャ布(図 3-85、3-86)は、経糸と緯糸が2種類の繊維で織られているため、絹繊維の部分には絵具や箔が定着し、パイナップル繊維には絵具は定着するが箔は押されず、1つの布素材で2つの表情が表れた。

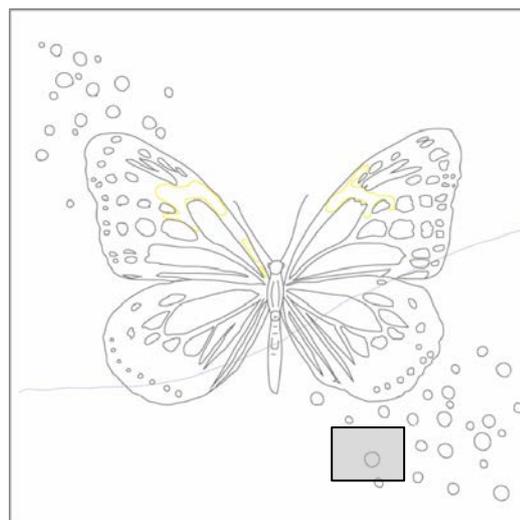
以上の結果から素材性から見る寒冷紗は、粗く織られた構造上、布の凸部分に絵具や箔が定着し、また布のくぼみに沿って絵具が入り込み、布独特の表情が良く表れた。

(5)盛り上げ技法

①結果

ここでは、絵具を部分的に塗り重ねた「盛り上げ」技法において分析を行う。撮影は背景色をかける前の右下の盛り上げ部分を撮り、比較対象とした(図 3-91)。絵具の粒子がどのように定着しているか撮影するために、撮影機材は以下を用いた。

USB 接続デジタルマイクロスコープ : Di  
no-Lite Pro2(型番 : DINOAD413TAI2V)



▲図 3-91 撮影箇所

撮影は内蔵されている LED ライトで、一定の光量をあてて各試料を 6.16 倍と 20 倍の 2 パターンを撮影した。以下がその結果である。



▲図 3-92 木地の拡大(×6.16 倍)

木地の滑らかな表面に絵具が乗って定着している。



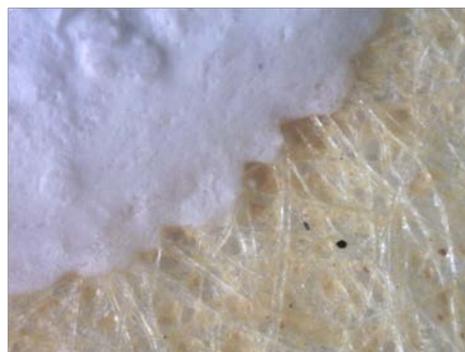
▲図 3-93 木地の拡大(×20 倍)

20 倍に拡大し確認しても、木地のわずかな凹凸部分に粒子の細かい絵具が定着している。



▲図 3-94 麻紙の拡大(×6.16 倍)

麻紙の繊維に、粒子の細かい絵具が絡んで定着しているのが分かる。



▲図 3-95 麻紙の拡大(×20 倍)

粒子の細かな絵具が麻紙の繊維に絡んで定着し、その上に粒子の粗い絵具が定着している。



▲図 3-96 麻布の拡大(×6.16倍)

繊維の粗い麻布に絵具が絡んで、良く定着している。早い段階で絵具の盛り上がりが見られた。



▲図 3-97 麻布の拡大(×20倍)

麻布の粗い繊維や織目に絵具が絡んで、良く定着しているのが確認できる。



▲図 3-98 絹の拡大(×6.16倍)

粒子の細かい絵具が、絹繊維に定着している。なだらかな盛り上げとなり、隆起した形になるまでは、塗り重ねが必要であった。



▲図 3-99 絹の拡大(×20倍)

粒子の細かい絵具が、絹繊維や布の凹部分に入り込んで定着しているのが確認できる。その上に、粒子の粗い絵具が定着している。



▲図 3-100 麻紙+絹の拡大(×6.16倍)

盛り上げ技法において、麻紙の有無による変化は特に見られなかった。同じくなだらかな盛り上げとなり、隆起した形になるまでは、塗り重ねが必要であった。



▲図 3-101 麻紙+絹の拡大(×20倍)

盛り上げ技法において、麻紙の有無による変化は特に見られなかった。同じく粒子の細かい絵具が、絹繊維や布の凹部分に入り込んで定着しているのが確認できる。



▲図 3-102 ピーニャ布の拡大(×6.16倍)

絹よりも目は詰めて織られてはいないが、粒子の細かな絵具が絹繊維に絡んで定着している。なだらかな隆起となった。



▲図 3-103 ピーニャ布の拡大(×20倍)

絹に比較すると目は詰めて織られていないが、粒子の細かい絵具が絹繊維やパイナップル繊維、布の凹部分に絵具が入り込んで定着している。



▲図 3-104 麻紙+ピーニャ布の拡大(×6.16倍)

特に裏打ち材の有る方が、2層の構造で粒子の粗細に関わらず絵具を定着していた。



▲図 3-105 麻紙+ピーニャ布の拡大(×20倍)

麻紙を裏打ちすると、ピーニャ布と麻紙の2層の構造で粒子の粗細に関わらず定着しているのを確認できた。



▲図 3-106 寒冷紗(綿)の拡大(×6.16倍)

絵具の粗細に関わらず、絵具が綿繊維や布の凹部分に入り込んで定着しているのが確認できる。



▲図 3-107 寒冷紗(綿)の拡大(×20倍)

定着の仕方は麻布と類似しており、絵具の粒子の粗細に関わらず、繊維や布の凹部分に絵具が入り込んで定着している。



▲図 3-108 麻紙+寒冷紗(綿)の拡大(×6.16 倍)

繊維と麻紙の 2 層で絵具が定着され、安定している。



▲図 3-109 麻紙+寒冷紗(綿)の拡大(×20 倍)

絵具の粒子の粗細に関わらず、繊維や布の凹部分に絵具が入り込んで定着している。綿繊維と麻紙の 2 層で絵具が定着され、絵具が安定している。



▲図 3-110 寒冷紗(レーヨン)の拡大(×6.16 倍)

綿素材の寒冷紗に比較すると繊維が太いが、盛り上げによる大きな変化はみられなかった。



▲図 3-111 寒冷紗(レーヨン)の拡大(×20 倍)

20 倍を通して確認すると、絵具の粒子の粗細に関わらず繊維に絵具が定着しているのが分かる。



▲図 3-112 麻紙+寒冷紗(レーヨン)の拡大(×6.16 倍)

裏打ちの麻紙が有る方が、2 層の構造で絵具をより安定して定着しているのが確認できた。



▲図 3-113 麻紙+寒冷紗(レーヨン)の拡大(×20 倍)

20 倍を通して確認すると、寒冷紗単体の定着に加えて、粒子の細かい絵具が麻紙に定着しているのが確認できる。

## ②考察

(2)定着の結果同様に、今回の盛り上げ技法の定着は全素材において成功した。しかし日本画の基底材である木地(図 3-92、3-93)や麻紙(図 3-94、3-95)、絹(図 3-98～3-101)のような表面が滑らかな基底材は、粒子の粗い岩絵具の定着が定着し辛く、塗布当初は微量ながら塗り重ねるごとに剥落する部分があった。そのなかでも麻布(図 3-96、3-97)は盛り上げに向いていた。理由として、麻布の繊維の粗さと織りが岩絵具を定着し易い構造であることが指摘できる。

次にこの盛り上げ技法は、寒冷紗(図 3-106～3-113)が特に適していることが判明した。前述した通り、寒冷紗の構造が粗い粒子から細かな粒子までを固着するのに適した構造であることがあげられる。例えば綿素材寒冷紗の盛り上げの定着部分(図 3-108)と木地(図 3-92)の盛り上げの定着部分の拡大図を比較すると、その差は歴然である。寒冷紗は繊維に胡粉と岩絵具が絡み付いて定着しているのに対し、木地に定着している岩絵具は、絵具が基底材全体に絡み定着しているのではなく、パネルの接地面に絵具が乗っている状態である。実験パネルの制作の途中段階においても、木地や麻紙、絹などは絵具が安定して定着するまでに塗り重ねのなかで剥落が多々見られた。

以上のことから、盛り上げの技法から見る寒冷紗は、従来の日本画基底材よりも岩絵具を早い段階で安定して定着させる機能を持っていた。

## (6)箔の定着

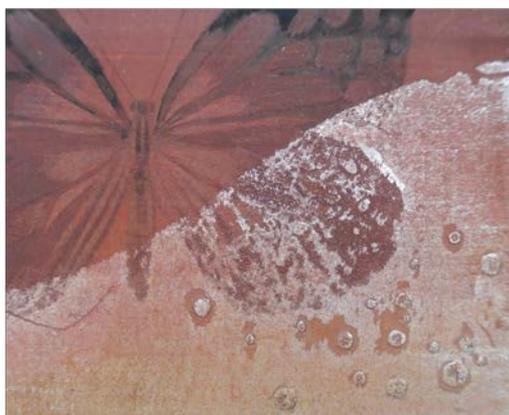
### ①結果

箔表現の比較では、ねらいとして全面に箔が押される部分と盛り上げ表現で隆起した絵具の上に箔を貼って、絵具部分をこすり出す二つの技法でどのような違いがあるのか検証を行った。先にあげた(4)素材性の比較対象と類似するため、布素材は図 3-82～3-90を用いる。布素材以外の試料である木地と麻紙は、先述した手法と同様の撮影機材を用いた。

カメラ本体 : Nikon 1J1

レンズ : Nikon1 NIKKOR VR 10-30 mm、f/3.5-5.6

次はその結果である。



▲図 3-114 木地 部分

木地は絵の表面が滑らかであるため、箔全体が押された。盛り上げによるこすり出しにおいては、絵具の表面に応じて箔が剥落していた。



▲図 3-115 麻紙 部分

木地と同じく麻紙は、絵の表面が滑らかであるため箔全体が押された。盛り上げによるこすり出しにおいては、絵具の表面に応じて箔が剥落していた。

## ②考察

日本画の基底材である木地(図 3-114)や麻紙(図 3-115)、絹(図 3-83、3-84)は、箔がほぼ全面に押された。麻布(図 3-82)は粗い繊維を伝ってランダムに箔が定着することから、布素材独特のテクスチャーが生まれた。

ピーニャ布(図 3-85、3-86)においては、パイナップル繊維に箔が定着した部分と、絹繊維に箔が全面に押された部分の 2 種類の表情が一つの布素材のなかで表れた。

寒冷紗に関しては、箔の定着は裏打ち材の有無に関わらず、どの素材も大差はなかった。しかし、繊維の物質感が強いレーヨン素材の寒冷紗(図 3-89、3-90)は、裏打ち材との距離があることや布の表面と麻紙に距離が空いているため、布目そのものに箔がよく絡みついてきた。

## 第4項 まとめ

以上の実験結果から、試料を(1)線描、絵具の(2)定着、(3)発色、(4)素材性、(5)盛り上げ技法、(6)箔の定着の 6 つの着目点で分析してきた。その結果を、以下のようにまとめた。

- 1.従来の日本画基底材は線描において、とても描き易いものであった。

- 2.麻布を除く従来の日本画基底材である木地や麻紙、絹は絵具の定着や発色においては、粒子の細かなものに効果を示したが、粒子が粗くなるごとに定着や発色に塗り重ねを要した。
- 3.両素材の寒冷紗は、絵具の粒子の粗細に関わらず、早い段階で絵具の定着と発色が見られた。そのため、盛り上げ技法や発色において著しく効果を示した。
- 4.両素材の寒冷紗は布が粗く織られているため、布独特の「素材性」も布の凸凹に応じて絵具や箔が押されて、他の試料に比較すると表れ易かった。

したがって、この実験で寒冷紗の構造は従来の日本画の基底材よりも、絵具の定着と発色において著しく効果を示した。さらに絵具や箔の塗布の方法や寒冷紗の素材性を用いることで、麻紙や絹では表せなかった表現を可能にする。特に裏打ち材として麻紙を寒冷紗裏に貼り込んだ方が、その効果を期待できることが明らかとなった。

### 第3節 重層性による布素材の比較実験

第1節では、寒冷紗が単体で成立するのか実験を行ったが、単体での使用は不向きということが分かった。第2節ではそれらの結果を踏まえて、寒冷紗の裏面に裏打ち材の麻紙を貼り込んで実験を行った。すると従来の日本画基底材と比較すると、絵具の定着や発色において効果を示した。また寒冷紗の織り目から、他の基底材では成し得られなかった表情を得ることができた。

冒頭でも述べたように、筆者は寒冷紗を使用していく中で寒冷紗の粗く織られた構造が、裏打ち材を透かすという特徴を発見した。それが「透過性」である。またここであげる「重層性」とはその透過性を利用し、さらに加筆していくことで麻紙と寒冷紗の2層の重層の効果を得ることを示す。第3節では寒冷紗の持つ「重層性」を利用することで、どのような効果が得られるのか、従来の日本画基底材と比較したテストピースを作成する。

## 第1項 実験目的と試料について

### (1)目的

この実験では、寒冷紗の持つ「重層性」がどのような特徴を持っているのか、従来の日本画基底材と比較・分析していくことで、その特徴を見出すことを目的とする。

### (2)実験の着目点

寒冷紗がどのような「重層性」を持っているのかを測るために、麻紙に塗布された絵具と貼り合わされた布に塗り重ねられた絵具を「定着」と「発色」、「素材性」の3つのポイントから分析していく。このポイントから、布素材の「重層性」の違いを分析するため、次の点に着目していく。

1. 「定着」では、麻紙に塗布された絵具と貼り合わされた布素材の上に塗布された絵具が、定着しているか。またどのように定着しているのか着目する。
2. 「発色」では、麻紙に塗布された絵具の上に布素材が貼り合わされることによって、発色の変化と布素材の上に塗布された絵具の発色に着目する。
3. 「素材性」では各布素材の織りや繊維の違いによって、どのように重層しているのか着目する。

以上の3点に着目し、寒冷紗がどのような「重層性」を持っているのか、分析を行っていく。

### (3)試料の選定

実験の着目点を踏まえて、寒冷紗の「重層性」を測るために、次の4つの観点から試料を選定する。

1. 従来から日本画の基底材として使用されている麻紙を取り入れて、布素材ではない試料として取り入れる。
2. 日本画の布基底材として使用されている絹を試料にあげる。麻布は重層性を持っていなかったため、試料として除く。
3. 基底材として認識されていない、重層性を持つ布素材を試料に取り入れる。

4.寒冷紗の中でも、綿素材とレーヨン素材に分けて比較を行う。

以上の観点を踏まえて、用いる試料は次の5パターンとする。

1.麻紙    2.絹    3.ピーニャ布    4.寒冷紗(綿素材)    5.寒冷紗(レーヨン素材)

また実験で用いる絵具は、次の5つの観点から選定した。

- 1.従来から用いられている胡粉や、泥絵具、染料系絵具を取り入れる。
- 2.岩絵具を取り入れ、そのなかでも寒色と暖色に分ける。
- 3.発色の強い顔料の絵具を取り入れる。
- 4.日本画独特の画材である、金属箔を取り入れる。
- 5.裏打ち材となる麻紙に塗布はせず、布を貼り合わせて、その上に着色するパターンを取り入れる。

これらの観点から、絵具を次の7色、8パターンを用いる。

1.塗布なし(麻紙の素材地そのまま)    2.胡粉    3.水干 黄土    4.水干 藍  
5.新岩 岩緋 11番    6.新岩 群青 A11番    7.オーロラピンク(蛍光ピンク)  
8.銀箔

以上の観点から選定した試料をもとに、寒冷紗の「重層性」を見出していく。この「重層性」が実制作でどのような効果を示すのか、次節の「重層性を用いた日本画技法の比較実験」の土台的な立ち位置を担うこととする。

## 第2項 実験方法と行程について

この実験では前節まであげてきた実験同様に、使用した絵具、膠、水の分量を記載する。絵具と水の比率は、筆者の普段使用している感覚で溶いた分量であり、実験結果に差が生じないように、同じ要領で描いていく。全行程において膠は粒膠を使用し、粒膠20g、水200mlの分量で湯煎に溶かして作った。絵具を作成する際は、この膠を溶き合

わせて作ることにする。

実験行程をあげていく。F10(53.0×45.5 cm)のパネルを準備し、麻紙(髹水引きされた高知麻紙)を貼り込む。F10号パネルを図3-116のように、試料を貼り込む部分を5分割する。

この「重層性」を取り入れた実験では、布の透過性を見るために布素材を貼り込む前に絵具を塗布していく必要がある。そのため、それぞれの箇所に絵具を塗布していく。

図3-117のように下地の絵具を図3-118の順で塗布した後、上から各布素材を膠:水を3:2で溶いた定着液で貼り込み、乾燥させる。絵具は以下の分量で各々塗布した。

胡粉 5g、膠 0.7g、水 1.0g

水干 黄土 0.5g、膠 1.3g、水 2.0g

水干 本藍 0.1g、膠 0.4g、水 1.8g

新岩 岩緋 11番 0.5g、膠 1.2g、水 1.7g

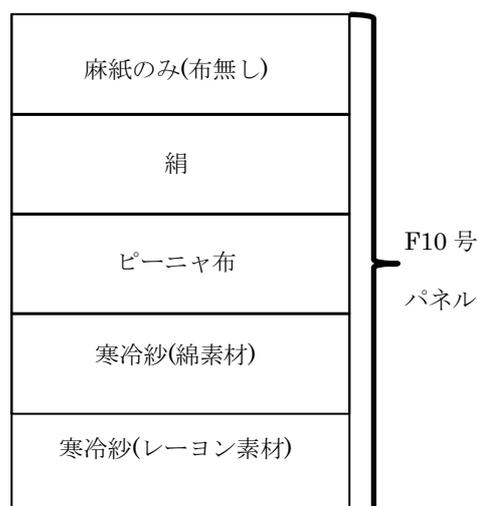
新岩 群青 A11番 0.5g、膠 1.2g、水 1.7g

オーロラピンク 0.4g、膠 1.5g、水 2.5g

銀箔 膠 2.0g、水 10g

下地となる絵具が十分に乾燥したら、布素材を各部分に貼り込み乾燥させる。先述した分量の絵具を再度、同じ要領で図3-119の順で塗り重ねていく。乾燥させた後、銀箔部分は余分な箔や画面から浮いた部分を、刷毛などで落として完成である。

テストピースの上段(横)から、麻紙に塗布無し、胡粉、黄土、藍、岩緋、群青、蛍光ピンク、銀箔の順で塗布した。布を貼り合わせた後、左列(縦)



▲図3-116 布素材を貼り込む部分



▲図3-117 下地をそれぞれ塗布していく。

から塗布無し、胡粉、黄土、藍、岩緋、群青、蛍光ピンク、銀箔の順で塗布した。次の表3-3は下地となる絵具の箇所と、布を貼り込んだ後に絵具を塗布する箇所をまとめたものである。

塗布無し	} 試料
胡粉	
水干 黄土	
水干 藍	
新岩 岩緋 A11 番	
新岩 群青 A11 番	
オーロラピンク	
銀箔	

▲図3-118 各試料に下地となる絵具を塗布する部分。

塗布 無し	胡粉	水干 黄土	水干 藍	新岩 岩緋 A11 番	新岩 群青 A11 番	オーロ ラピン ク	銀箔	} 試料
----------	----	----------	---------	-------------------	-------------------	-----------------	----	------

▲図3-119 各試料に布を貼り込んだ後に塗り重ねる絵具部分。

表 3-3 布素材と絵具の塗布箇所

	下地の絵具	上から塗布する絵具							
		塗布無	胡粉	黄土	藍	赤系11番	青系11番	蛍光ピンク	銀箔
麻紙布無し	塗布無								
	胡粉								
	黄土								
	藍								
	赤系11番								
	青系11番								
	蛍光ピンク								
	銀箔								
絹	塗布無								
	胡粉								
	黄土								
	藍								
	赤系11番								
	青系11番								
	蛍光ピンク								
	銀箔								
ピーニャ布	塗布無								
	胡粉								
	黄土								
	藍								
	赤系11番								
	青系11番								
	蛍光ピンク								
	銀箔								
寒冷紗綿	塗布無								
	胡粉								
	黄土								
	藍								
	赤系11番								
	青系11番								
	蛍光ピンク								
	銀箔								
寒冷紗レーヨン	塗布無								
	胡粉								
	黄土								
	藍								
	赤系11番								
	青系11番								
	蛍光ピンク								
	銀箔								

※「水干 黄土」は「黄土」、「水干 藍」は「藍」、「新岩 岩緋 11 番」は「岩緋 11 番」、「新岩 群青 A11 番」は「群青 A11 番」、「オーロラピンク」は「蛍光ピンク」と省略して表記した。

全体図の撮影には、EPSON EP-977A3 のスキャナを利用し、各布を解像度 400dpi でスキャンした。以下がその結果である(図 3-120～図 3-124)。



▲図 3-120 麻紙 全図



▲図 3-121 絹 全図



▲図 3-122 ピーニャ布 全図



▲図 3-123 寒冷紗(綿素材) 全図



▲図 3-124 寒冷紗(レーヨン素材) 全図

### 第3項 実験結果と考察

制作行程の結果、図 3-120～図 3-124 までをしてみると、特に絹(図 3-121)やピーニャ布(図 3-122)において、布の定着不足による滲みが出てきた。特に絹は麻紙に塗布した下地の絵具を引きずりながら収縮し、部分的にたわんでしまったり、気泡が入り込んでしまった。

ピーニャ布は、絹繊維とピーニャ繊維の異なる繊維を織り込んでいるため、水分の含んだ場合と乾燥する際の反応が繊維によって異なるために、貼り込みに手間を要した。また絹繊維より太いピーニャ繊維との隙間に、水干絵具の滲みが所々に生じてしまった。それも各布素材の表情でもあるが、特に絹はこの技法を用いる際は、別の行程で貼り込んだ方が良いということが結果として表れた。

ここまでの「重層性」の比較実験結果から、他の素材と比較・検証することで寒冷紗の特徴はどのように表れたのか、絵具の(1)定着、(2)発色、(3)素材性の3つの着目点に分けて、実験結果の比較と検証を行う。

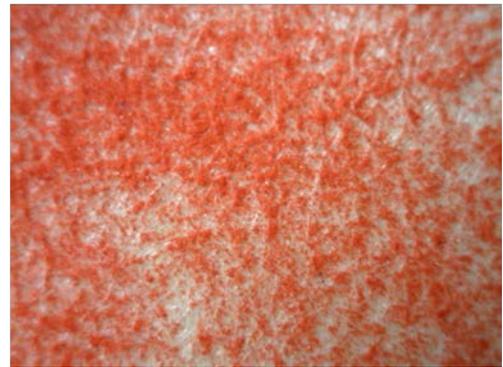
実験の結果を撮影するにあたり、次の機材を用いて撮影した。

USB 接続デジタルマイクロスコープ : Dino-Lite Pro2(型番 : DINOAD413TAI2V)

キャプションの表記は、水干や新岩、粒子番号、オーロラピンクは蛍光ピンクと省略して表記した。またキャプションは「素材名 下地+布を貼った後に塗布した絵具」の順に表記する。結果は次の通りである。



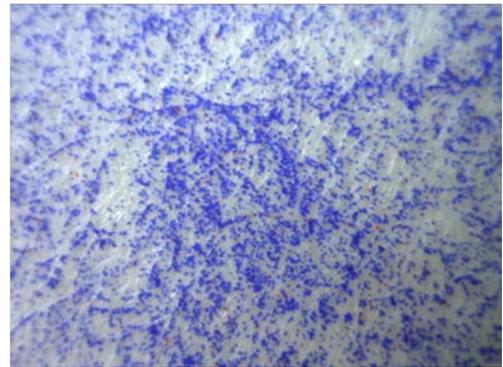
▲図 3-125-1 麻紙 塗布無し(×6.5)



▲図 3-125-5 麻紙 岩緋+塗布無し(×6.5)



▲図 3-125-2 麻紙 胡粉+塗布無し(×6.5)



▲図 3-125-6 麻紙 群青+塗布無し(×6.5)



▲図 3-125-3 麻紙 黄土+塗布無し(×6.5)



▲図 3-125-7 麻紙 蛍光ピンク+塗布無し(×6.5)



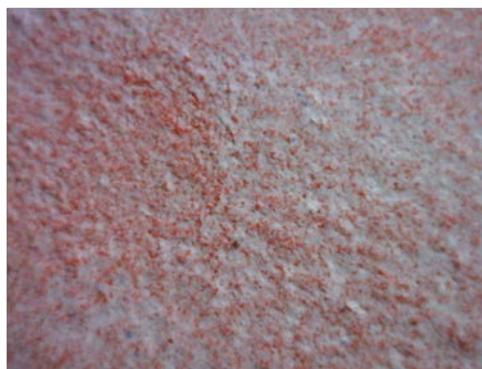
▲図 3-125-4 麻紙 藍+塗布無し(×6.5)



▲図 3-125-8 麻紙 銀箔+塗布無し(×6.5)



▲図 3-126-1 麻紙 塗布無し+胡粉(×6.5)



▲図 3-126-5 麻紙 岩緋+胡粉(×6.5)



▲図 3-126-2 麻紙 胡粉+胡粉(×6.5)



▲図 3-126-6 麻紙 群青+胡粉(×6.5)



▲図 3-126-3 麻紙 黄土+胡粉(×6.5)



▲図 3-126-7 麻紙 蛍光ピンク+胡粉(×6.5)



▲図 3-126-4 麻紙 藍+胡粉(×6.5)



▲図 3-126-8 麻紙 銀箔+胡粉(×6.5)



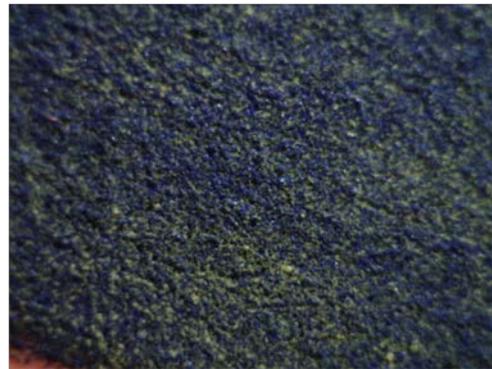
▲図 3-127-1 麻紙 塗布無し+黄土(×6.5)



▲図 3-127-5 麻紙 岩緋+黄土(×6.5)



▲図 3-127-2 麻紙 胡粉+黄土(×6.5)



▲図 3-127-6 麻紙 群青+黄土(×6.5)



▲図 3-127-3 麻紙 黄土+黄土(×6.5)



▲図 3-127-7 麻紙 蛍光ピンク+黄土(×6.5)



▲図 3-127-4 麻紙 藍+黄土(×6.5)



▲図 3-127-8 麻紙 銀箔+黄土(×6.5)



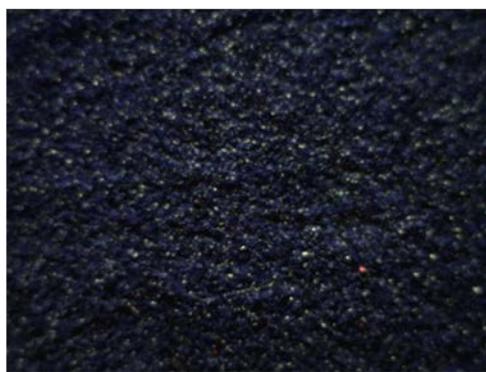
▲図 3-128-1 麻紙 塗布無し+藍(×6.5)



▲図 3-128-5 麻紙 岩緋+藍(×6.5)



▲図 3-128-2 麻紙 胡粉+藍(×6.5)



▲図 3-128-6 麻紙 群青+藍(×6.5)



▲図 3-128-3 麻紙 黄土+藍(×6.5)



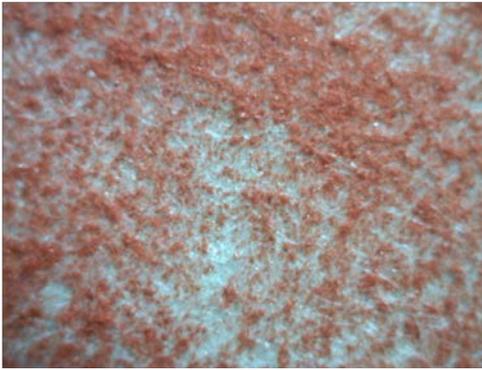
▲図 3-128-7 麻紙 蛍光ピンク+藍(×6.5)



▲図 3-128-4 麻紙 藍+藍(×6.5)



▲図 3-128-8 麻紙 銀箔+藍(×6.5)



▲図 3-129-1 麻紙 塗布無し+岩緋(×6.5)



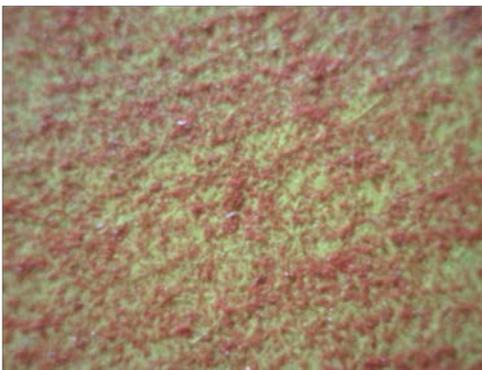
▲図 3-129-5 麻紙 岩緋+岩緋(×6.5)



▲図 3-129-2 麻紙 胡粉+岩緋(×6.5)



▲図 3-129-6 麻紙 群青+岩緋(×6.5)



▲図 3-129-3 麻紙 黄土+岩緋(×6.5)



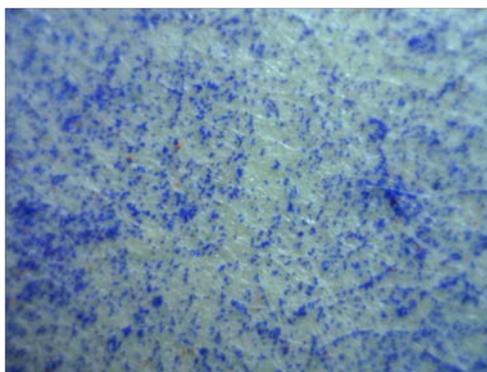
▲図 3-129-7 麻紙 蛍光ピンク+岩緋(×6.5)



▲図 3-129-4 麻紙 藍+岩緋(×6.5)



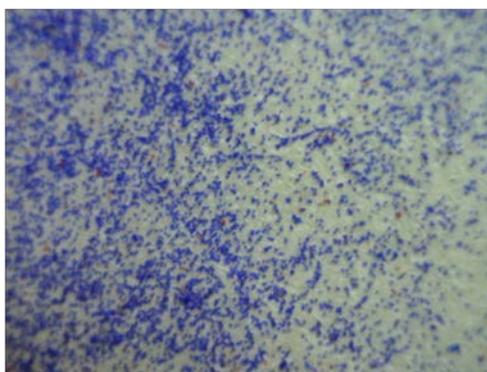
▲図 3-129-8 麻紙 銀箔+岩緋(×6.5)



▲図 3-130-1 麻紙 塗布無し+群青(×6.5)



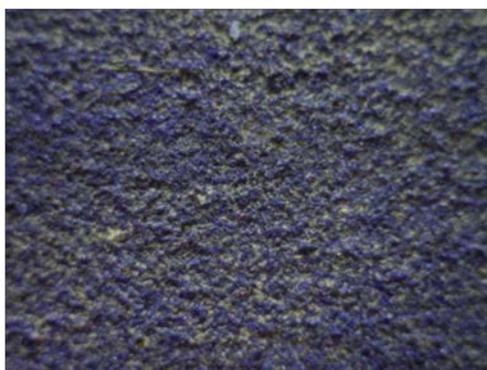
▲図 3-130-5 麻紙 岩緋+群青(×6.5)



▲図 3-130-2 麻紙 胡粉+群青(×6.5)



▲図 3-130-6 麻紙 群青+群青(×6.5)



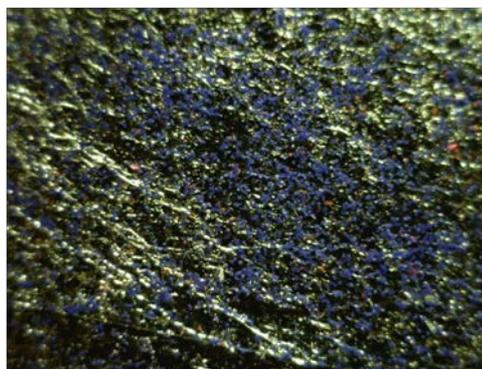
▲図 3-130-3 麻紙 黄土+群青(×6.5)



▲図 3-130-7 麻紙 蛍光ピンク+群青(×6.5)



▲図 3-130-4 麻紙 藍+群青(×6.5)



▲図 3-130-8 麻紙 銀箔+群青(×6.5)



▲図 3-131-1 麻紙 塗布無し+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-131-5 麻紙 岩緋+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-131-2 麻紙 胡粉+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-131-6 麻紙 群青+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-131-3 麻紙 黄土+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-131-7 麻紙 蛍光ピンク+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-131-4 麻紙 藍+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-131-8 麻紙 銀箔+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-132-1 麻紙 塗布無し+銀箔(×6.5)



▲図 3-132-5 麻紙 岩緋+銀箔(×6.5)



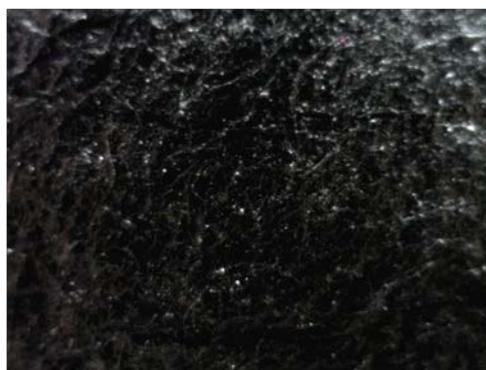
▲図 3-132-2 麻紙 胡粉+銀箔(×6.5)



▲図 3-132-6 麻紙 群青+銀箔(×6.5)



▲図 3-132-3 麻紙 黄土+銀箔(×6.5)



▲図 3-132-7 麻紙 蛍光ピンク+銀箔(×6.5)



▲図 3-132-4 麻紙 藍+銀箔(×6.5)



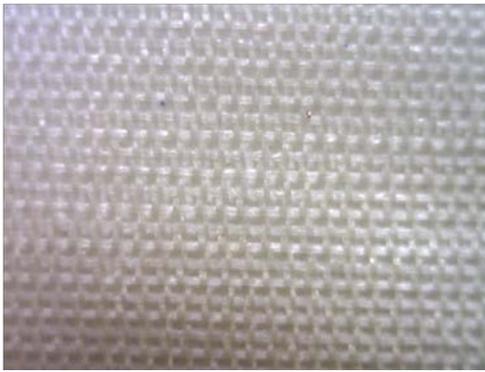
▲図 3-132-8 麻紙 銀箔+銀箔(×6.5)



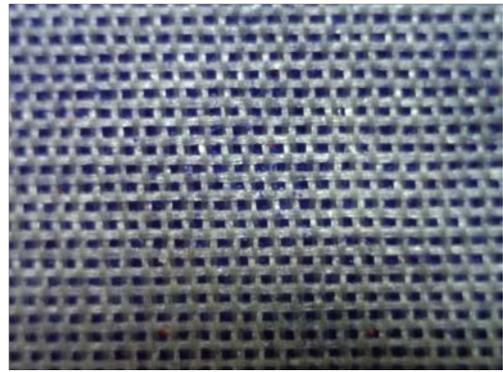
▲図 3-133-1 絹 塗布無し+塗布無し(×6.5)



▲図 3-133-5 絹 岩緋+塗布無し(×6.5)



▲図 3-133-2 絹 胡粉+塗布無し(×6.5)



▲図 3-133-6 絹 群青+塗布無し(×6.5)



▲図 3-133-3 絹 黄土+塗布無し(×6.5)



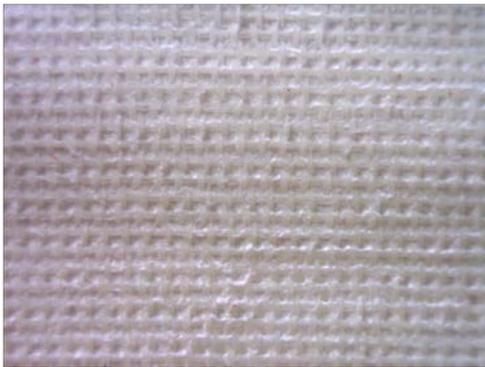
▲図 3-133-7 絹 蛍光ピンク+塗布無し(×6.5)



▲図 3-133-4 絹 藍+塗布無し(×6.5)



▲図 3-133-8 絹 銀箔+塗布無し(×6.5)



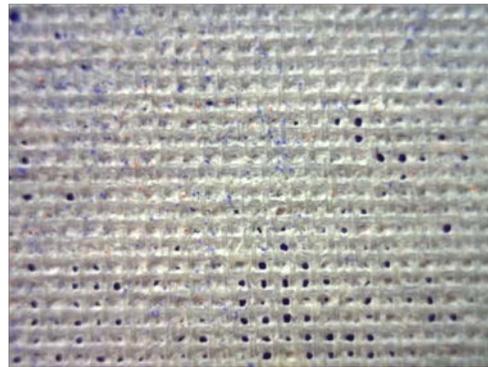
▲図 3-134-1 絹 塗布無し+胡粉(×6.5)



▲図 3-134-5 絹 岩緋+胡粉(×6.5)



▲図 3-134-2 絹 胡粉+胡粉(×6.5)



▲図 3-134-6 絹 群青+胡粉(×6.5)



▲図 3-134-3 絹 黄土+胡粉(×6.5)



▲図 3-134-7 絹 蛍光ピンク+胡粉(×6.5)



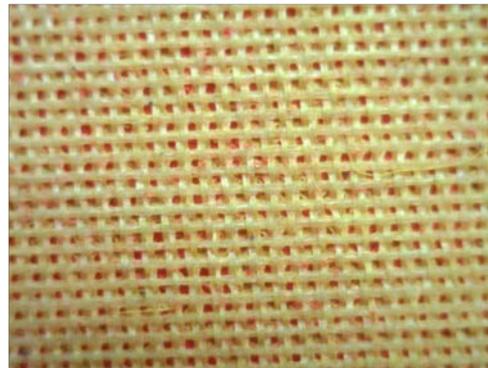
▲図 3-134-4 絹 藍+胡粉(×6.5)



▲図 3-134-8 絹 銀箔+胡粉(×6.5)



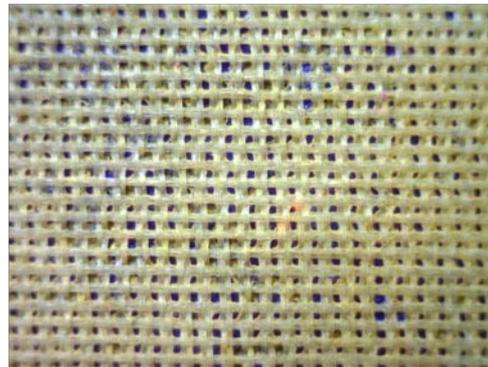
▲図 3-135-1 絹 塗布無し+黄土(×6.5)



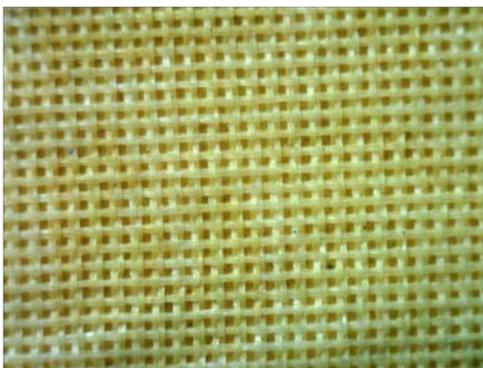
▲図 3-135-5 絹 岩緋+黄土(×6.5)



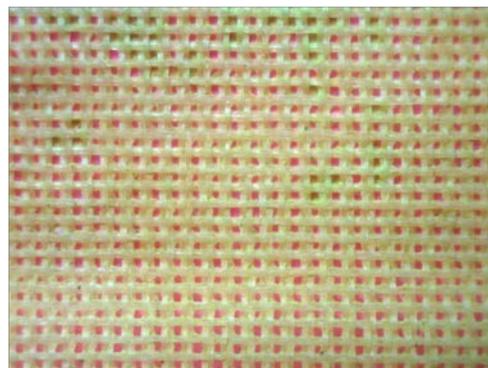
▲図 3-135-2 絹 胡粉+黄土(×6.5)



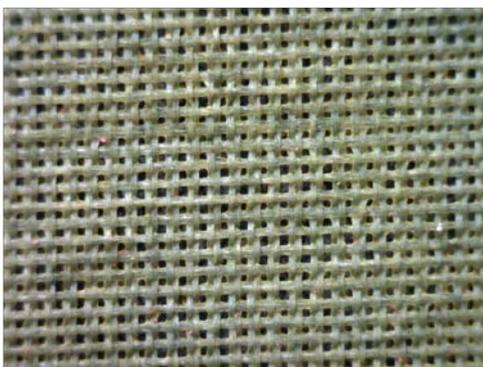
▲図 3-135-6 絹 群青+黄土(×6.5)



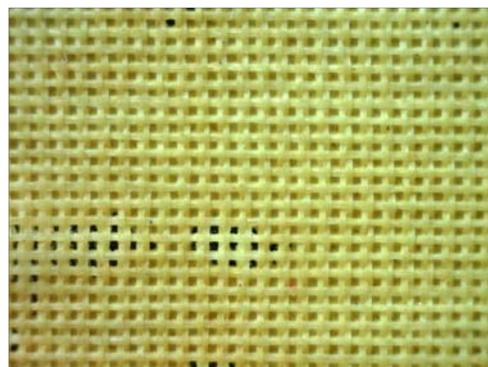
▲図 3-135-3 絹 黄土+黄土(×6.5)



▲図 3-135-7 絹 蛍光ピンク+黄土(×6.5)



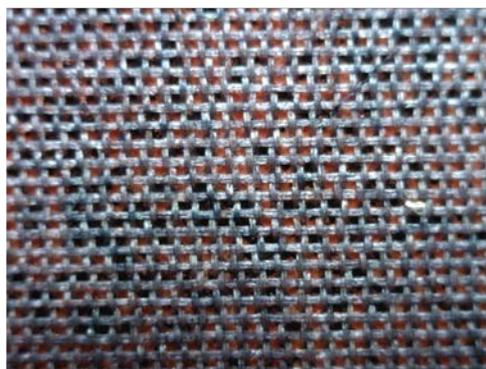
▲図 3-135-4 絹 藍+黄土(×6.5)



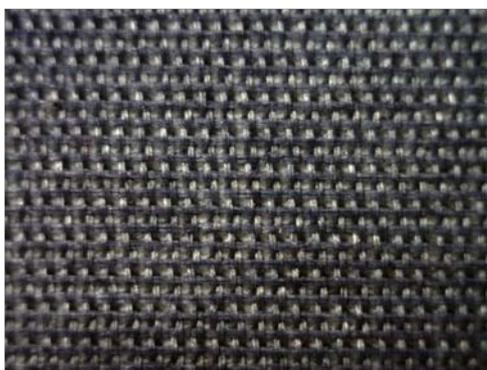
▲図 3-135-8 絹 銀箔+黄土(×6.5)



▲図 3-136-1 絹 塗布無し+藍(×6.5)



▲図 3-136-5 絹 岩緋+藍(×6.5)



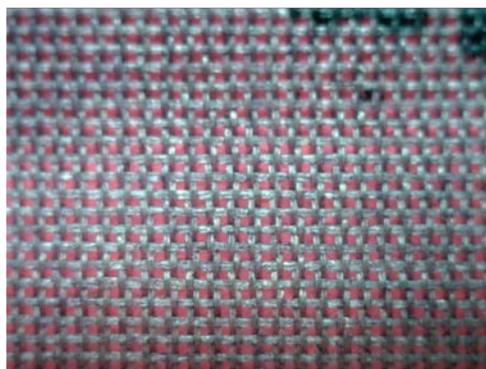
▲図 3-136-2 絹 胡粉+藍(×6.5)



▲図 3-136-6 絹 群青+藍(×6.5)



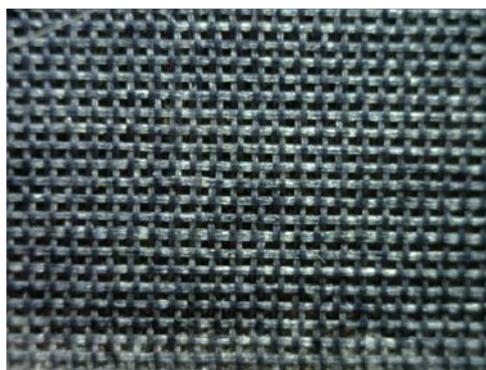
▲図 3-136-3 絹 黄土+藍(×6.5)



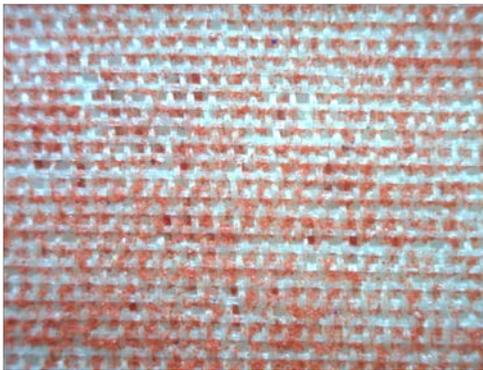
▲図 3-136-7 絹 蛍光ピンク+藍(×6.5)



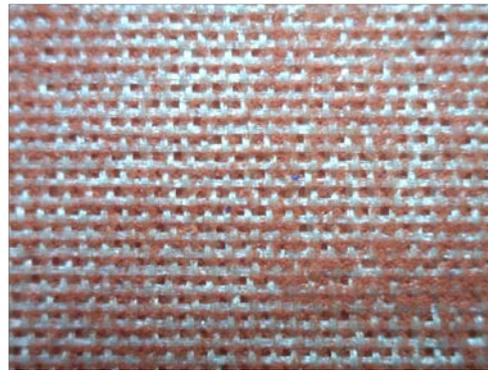
▲図 3-136-4 絹 藍+藍(×6.5)



▲図 3-136-8 絹 銀箔+藍(×6.5)



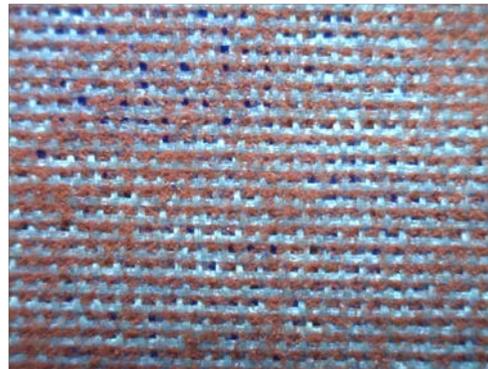
▲図 3-137-1 絹 塗布無し+岩緋(×6.5)



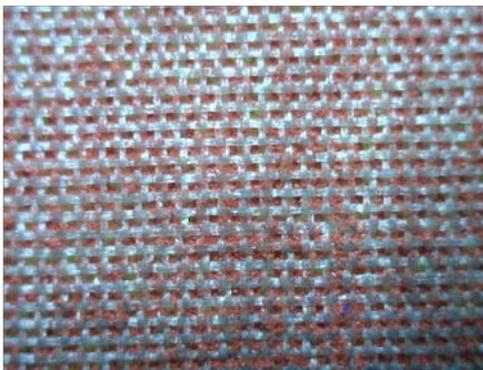
▲図 3-137-5 絹 岩緋+岩緋(×6.5)



▲図 3-137-2 絹 胡粉+岩緋(×6.5)



▲図 3-137-6 絹 群青+岩緋(×6.5)



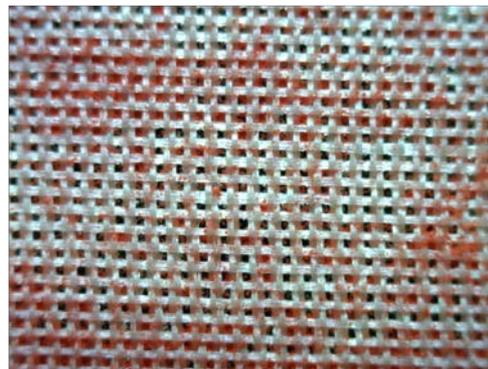
▲図 3-137-3 絹 黄土+岩緋(×6.5)



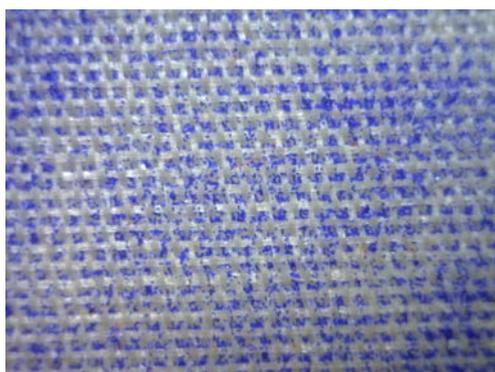
▲図 3-137-7 絹 蛍光ピンク+岩緋(×6.5)



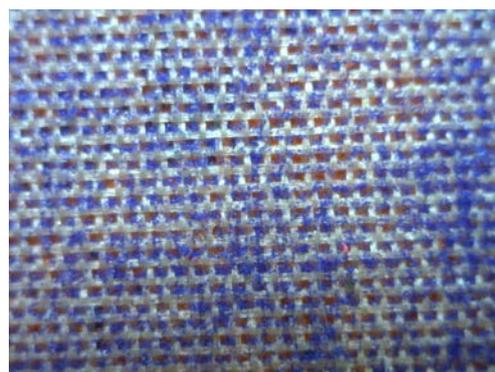
▲図 3-137-4 絹 藍+岩緋(×6.5)



▲図 3-137-8 絹 銀箔+岩緋(×6.5)



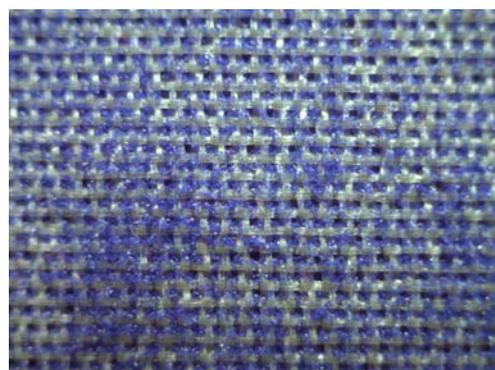
▲図 3-138-1 絹 塗布無し+群青(×6.5)



▲図 3-138-5 絹 岩緋+群青(×6.5)



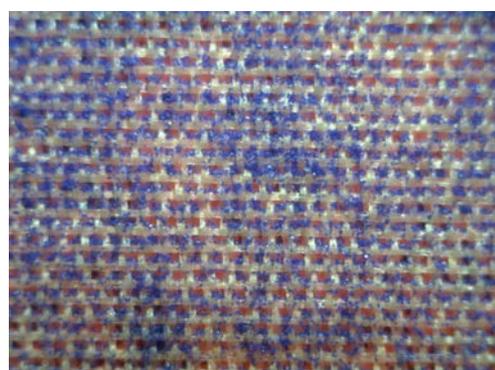
▲図 3-138-2 絹 胡粉+群青(×6.5)



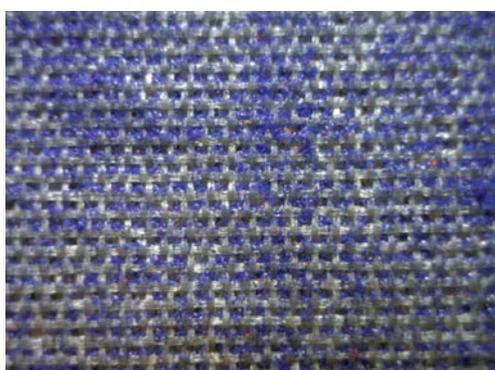
▲図 3-138-6 絹 群青+群青(×6.5)



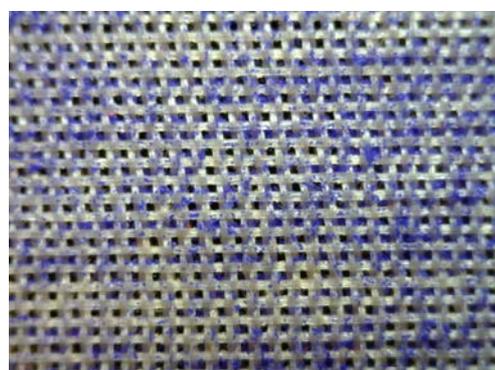
▲図 3-138-3 絹 黄土+群青(×6.5)



▲図 3-138-7 絹 蛍光ピンク+群青(×6.5)



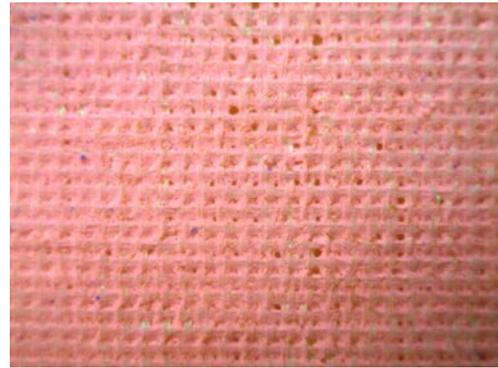
▲図 3-138-4 絹 藍+群青(×6.5)



▲図 3-138-8 絹 銀箔+群青(×6.5)



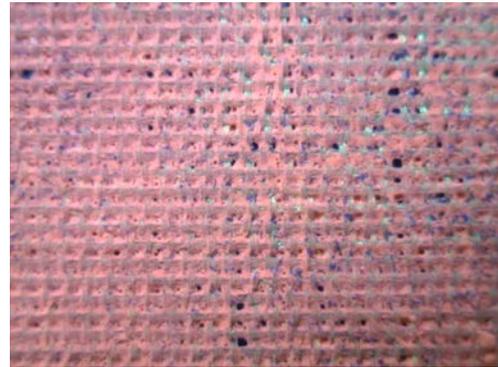
▲図 3-139-1 絹 塗布無し+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-139-5 絹 岩緋+蛍光ピンク(×6.5)



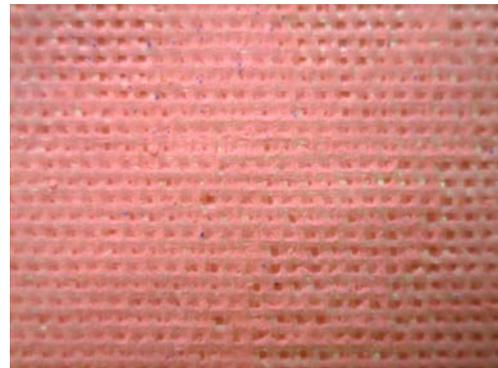
▲図 3-139-2 絹 胡粉+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-139-6 絹 群青+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-139-3 絹 黄土+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-139-7 絹 蛍光ピンク+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-139-4 絹 藍+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-139-8 絹 銀箔+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-140-1 絹 塗布無し+銀箔(×6.5)



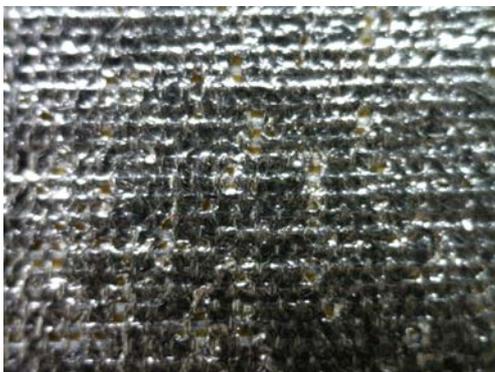
▲図 3-140-5 絹 岩緋+銀箔(×6.5)



▲図 3-140-2 絹 胡粉+銀箔(×6.5)



▲図 3-140-6 絹 群青+銀箔(×6.5)



▲図 3-140-3 絹 黄土+銀箔(×6.5)



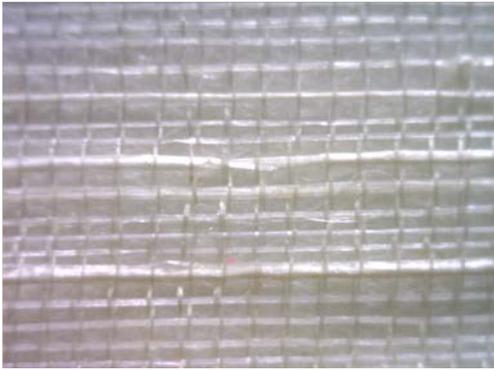
▲図 3-140-7 絹 蛍光ピンク+銀箔(×6.5)



▲図 3-140-4 絹 藍+銀箔(×6.5)



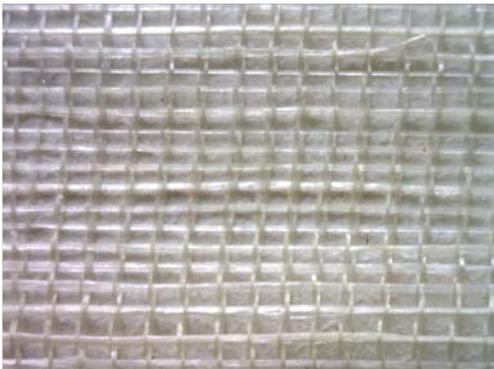
▲図 3-140-8 絹 銀箔+銀箔(×6.5)



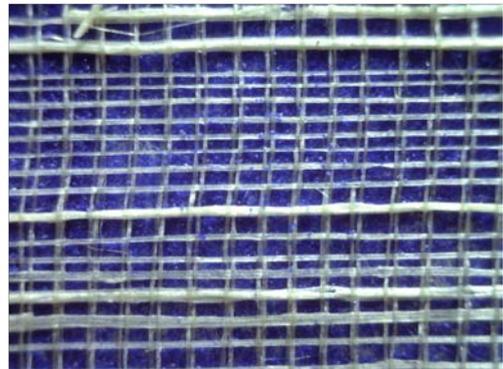
▲図 3-141-1 ピーニャ布 塗布無し+塗布無し(×6.5)



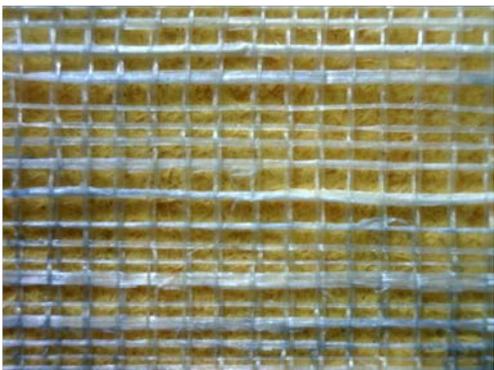
▲図 3-141-5 ピーニャ布 岩緋+塗布無し(×6.5)



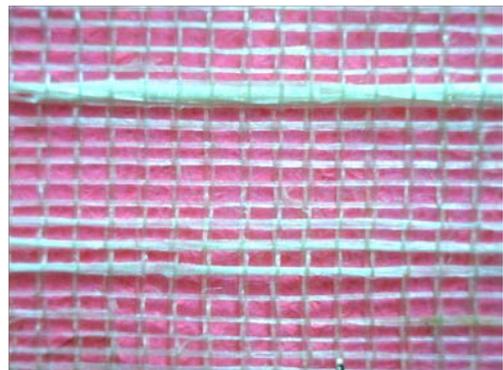
▲図 3-141-2 ピーニャ布 胡粉+塗布無し(×6.5)



▲図 3-141-6 ピーニャ布 群青+塗布無し(×6.5)



▲図 3-141-3 ピーニャ布 黄土+塗布無し(×6.5)



▲図 3-141-7 ピーニャ布 蛍光ピンク+塗布無し(×6.5)



▲図 3-141-4 ピーニャ布 藍+塗布無し(×6.5)



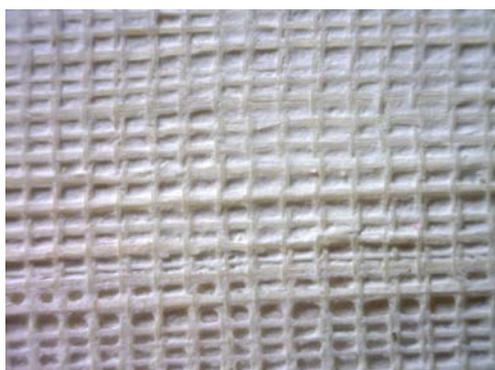
▲図 3-141-8 ピーニャ布 銀箔+塗布無し(×6.5)



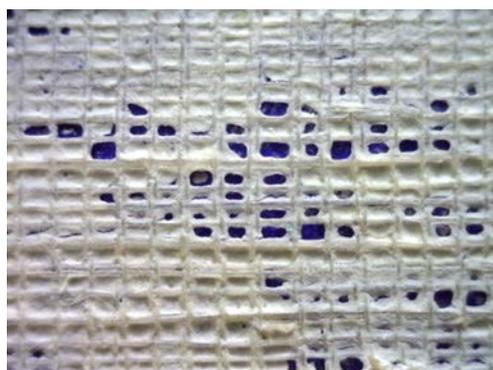
▲図 3-142-1 ピーニャ布 塗布無し+胡粉(×6.5)



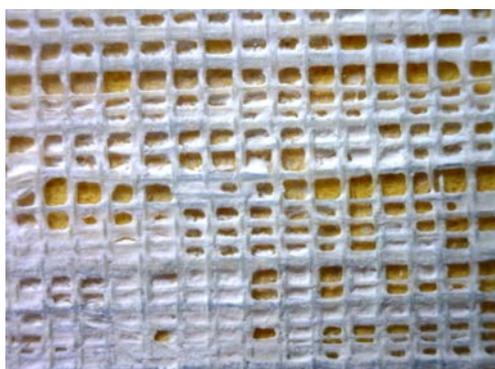
▲図 3-142-5 ピーニャ布 岩緋+胡粉(×6.5)



▲図 3-142-2 ピーニャ布 胡粉+胡粉(×6.5)



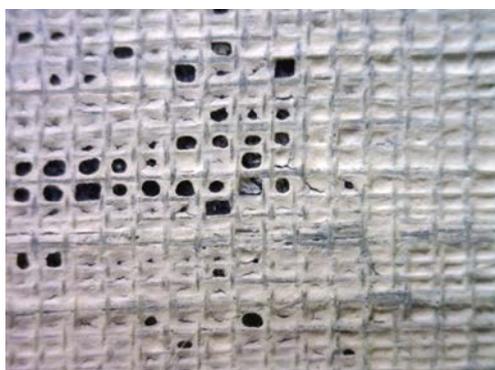
▲図 3-142-6 ピーニャ布 群青+胡粉(×6.5)



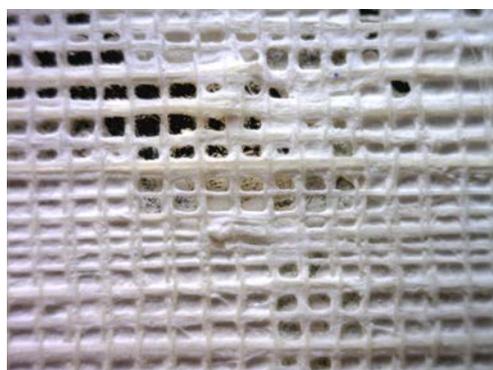
▲図 3-142-3 ピーニャ布 黄土+胡粉(×6.5)



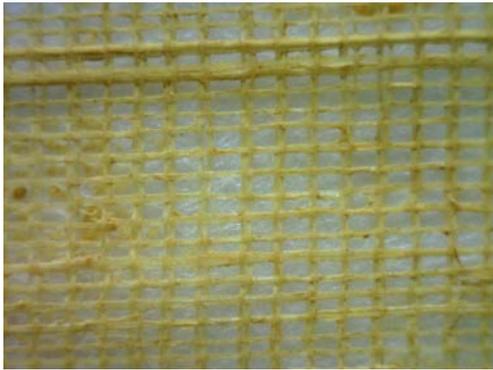
▲図 3-142-7 ピーニャ布 蛍光ピンク+胡粉(×6.5)



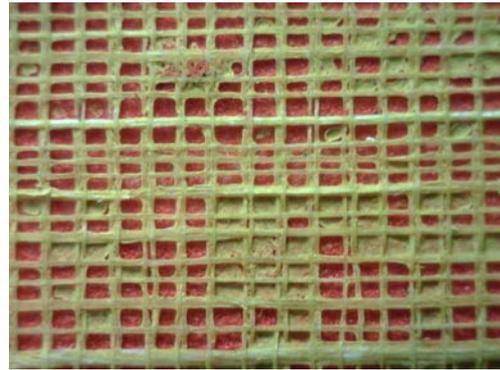
▲図 3-142-4 ピーニャ布 藍+胡粉(×6.5)



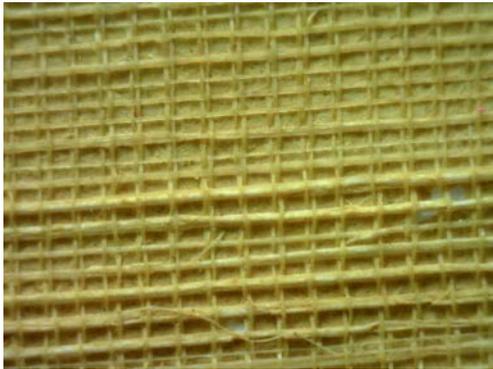
▲図 3-142-8 ピーニャ布 銀箔+胡粉(×6.5)



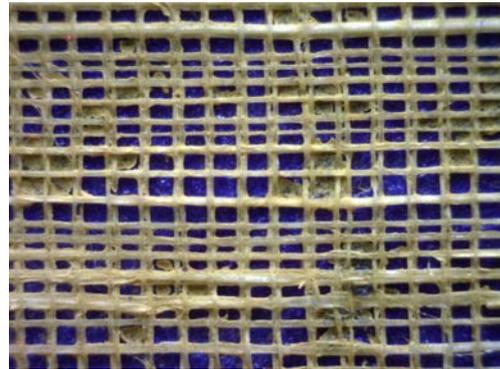
▲図 3-143-1 ピーニャ布 塗布無し+黄土(×6.5)



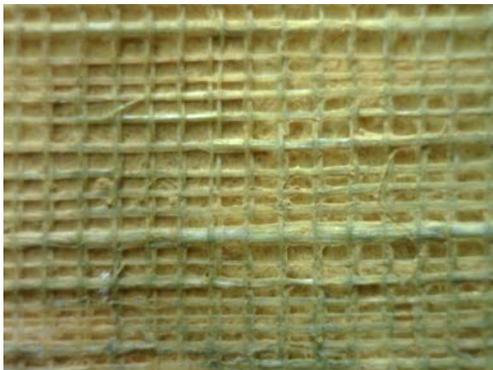
▲図 3-143-5 ピーニャ布 岩緋+黄土(×6.5)



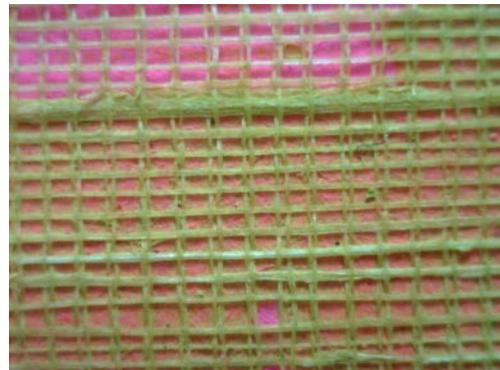
▲図 3-143-2 ピーニャ布 胡粉+黄土(×6.5)



▲図 3-143-6 ピーニャ布 群青+黄土(×6.5)



▲図 3-143-3 ピーニャ布 黄土+黄土(×6.5)



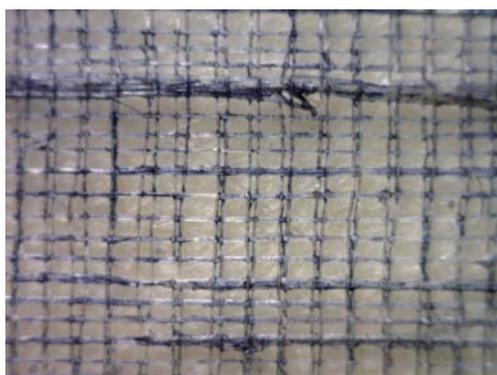
▲図 3-143-7 ピーニャ布 蛍光ピンク+黄土(×6.5)



▲図 3-143-4 ピーニャ布 藍+黄土(×6.5)



▲図 3-143-8 ピーニャ布 銀箔+黄土(×6.5)



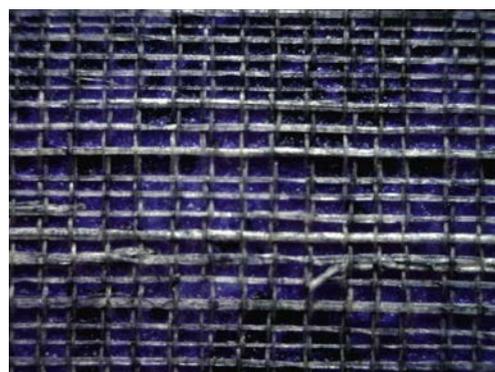
▲図 3-144-1 ピーニャ布 塗布無し+藍(×6.5)



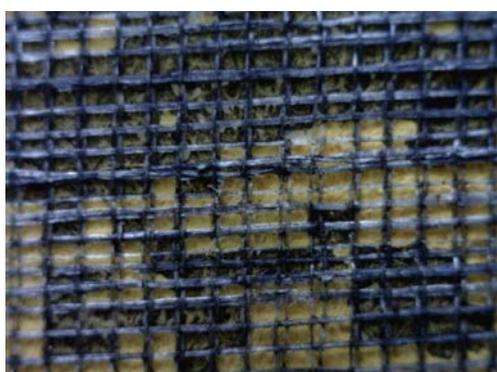
▲図 3-144-5 ピーニャ布 岩緋+藍(×6.5)



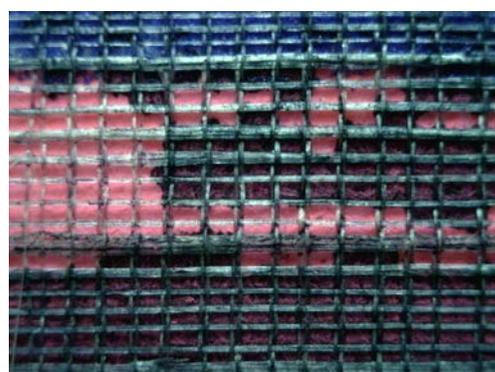
▲図 3-144-2 ピーニャ布 胡粉+藍(×6.5)



▲図 3-144-6 ピーニャ布 群青+藍(×6.5)



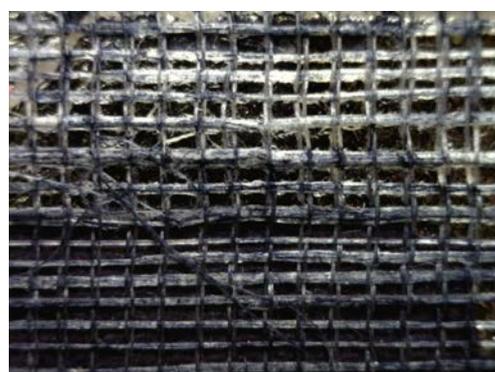
▲図 3-144-3 ピーニャ布 黄土+藍(×6.5)



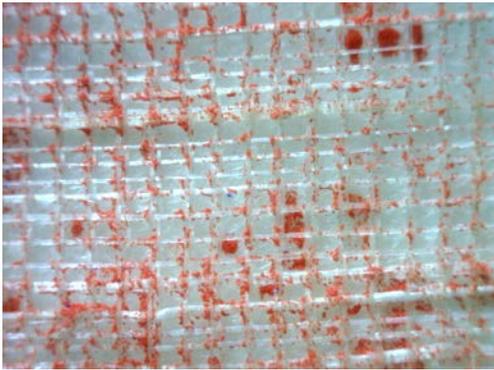
▲図 3-144-7 ピーニャ布 蛍光ピンク+藍(×6.5)



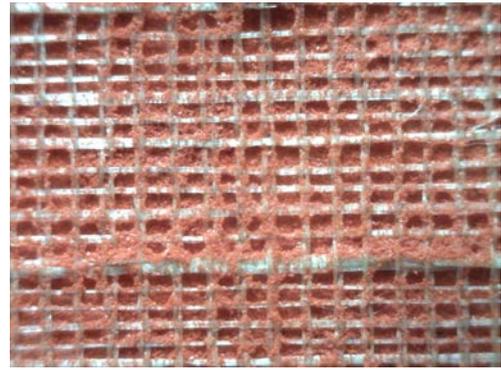
▲図 3-144-4 ピーニャ布 藍+藍(×6.5)



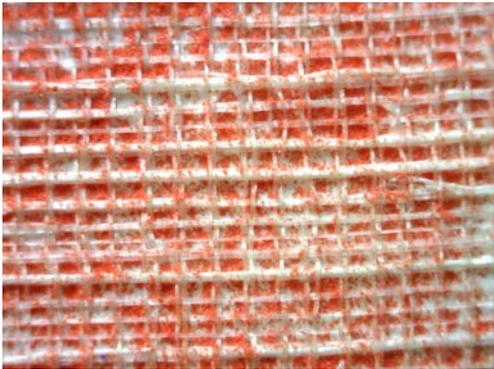
▲図 3-144-8 ピーニャ布 銀箔+藍(×6.5)



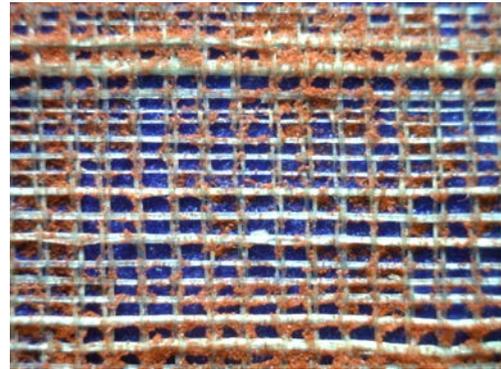
▲図 3-145-1 ピーニャ布 塗布無し+岩緋(×6.5)



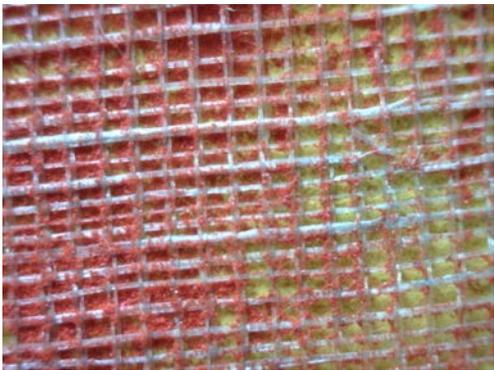
▲図 3-145-5 ピーニャ布 岩緋+岩緋(×6.5)



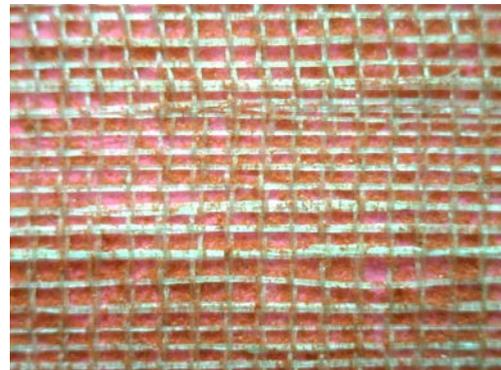
▲図 3-145-2 ピーニャ布 胡粉+岩緋(×6.5)



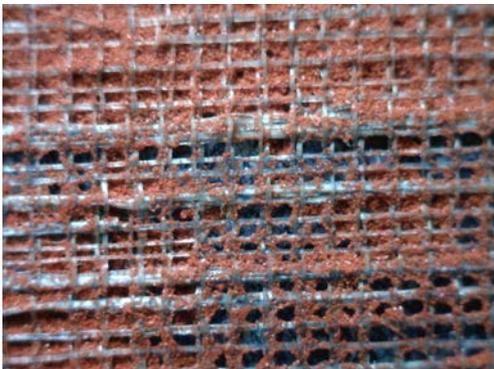
▲図 3-145-6 ピーニャ布 群青+岩緋(×6.5)



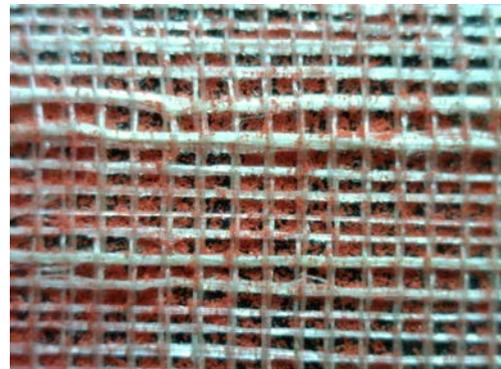
▲図 3-145-3 ピーニャ布 黄土+岩緋(×6.5)



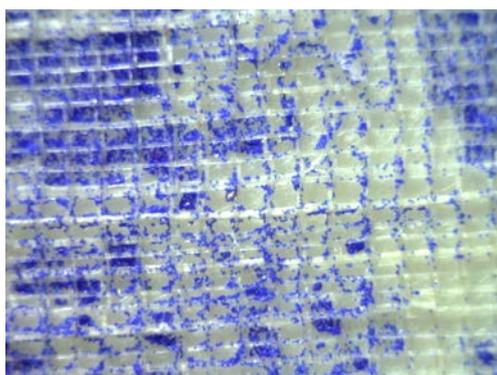
▲図 3-145-7 ピーニャ布 蛍光ピンク+岩緋(×6.5)



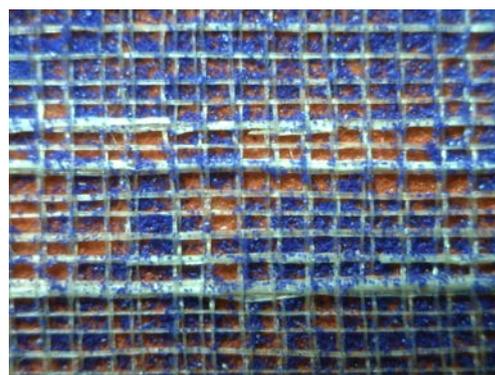
▲図 3-145-4 ピーニャ布 藍+岩緋(×6.5)



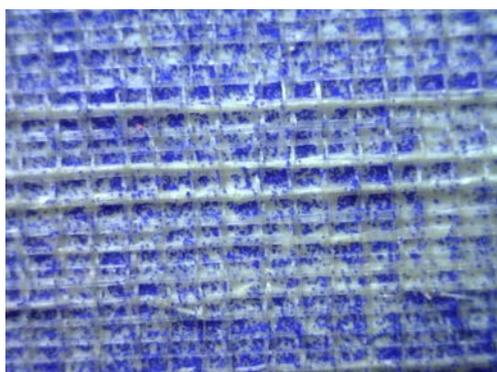
▲図 3-145-8 ピーニャ布 銀箔+岩緋(×6.5)



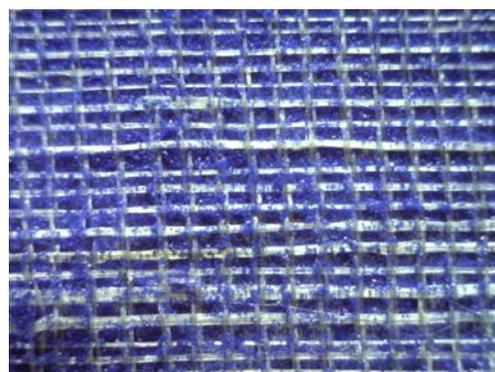
▲図 3-146-1 ピーニャ布 塗布無し+群青(×6.5)



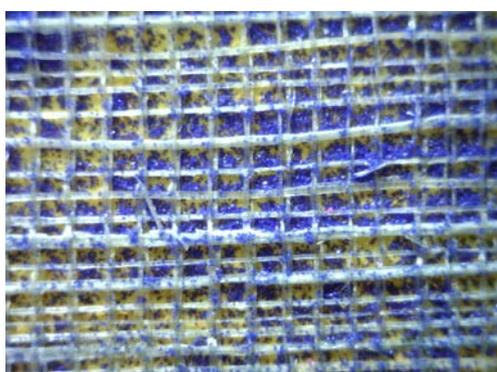
▲図 3-146-5 ピーニャ布 岩緋+群青(×6.5)



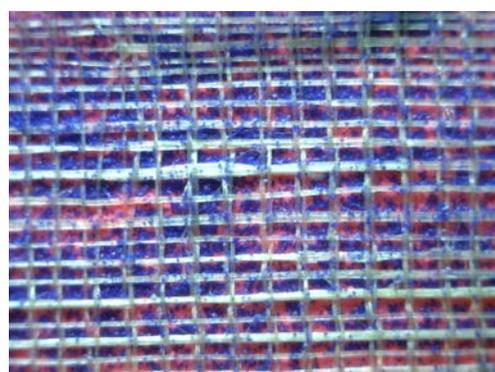
▲図 3-146-2 ピーニャ布 胡粉+群青(×6.5)



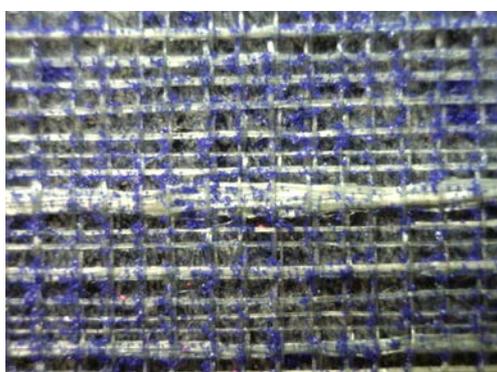
▲図 3-146-6 ピーニャ布 群青+群青(×6.5)



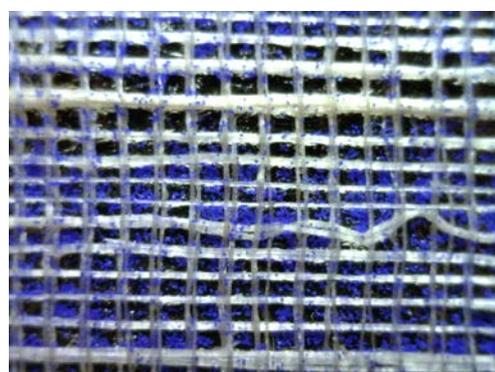
▲図 3-146-3 ピーニャ布 黄土+群青(×6.5)



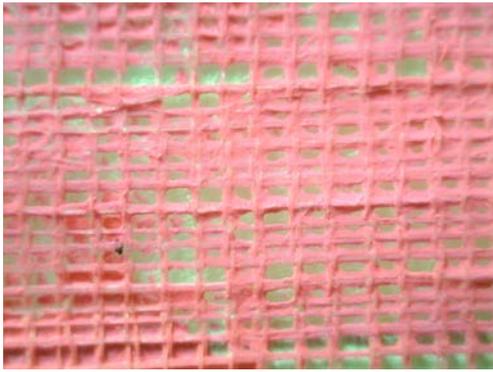
▲図 3-146-7 ピーニャ布 蛍光ピンク+群青(×6.5)



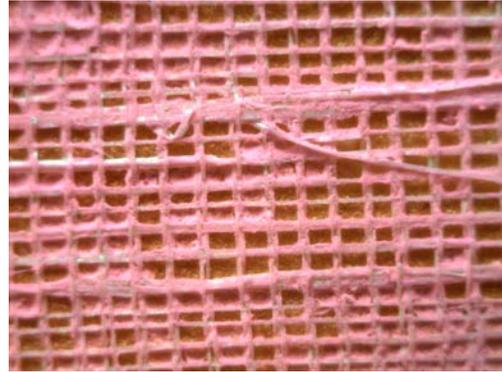
▲図 3-146-4 ピーニャ布 藍+群青(×6.5)



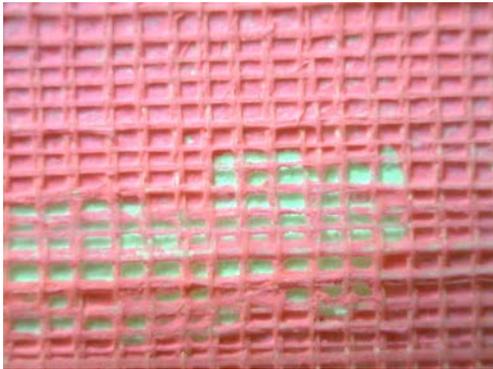
▲図 3-146-8 ピーニャ布 銀箔+群青(×6.5)



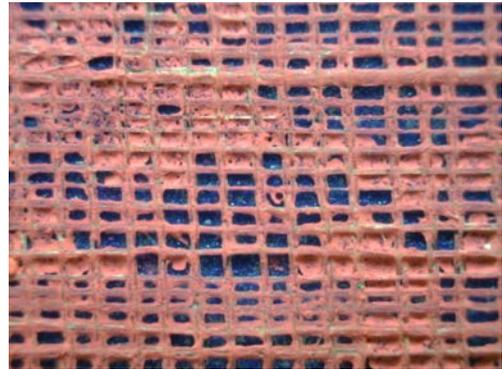
▲図 3-147-1 ピーニャ布 塗布無し+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-147-5 ピーニャ布 岩緋+蛍光ピンク(×6.5)



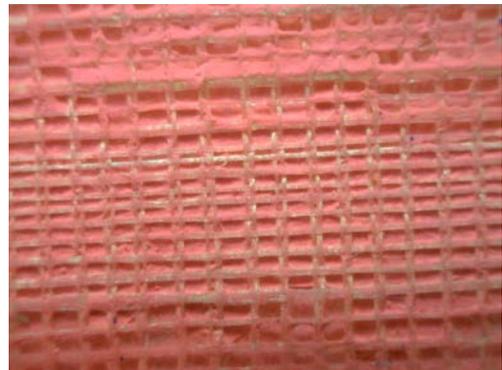
▲図 3-147-2 ピーニャ布 胡粉+蛍光ピンク(×6.5)



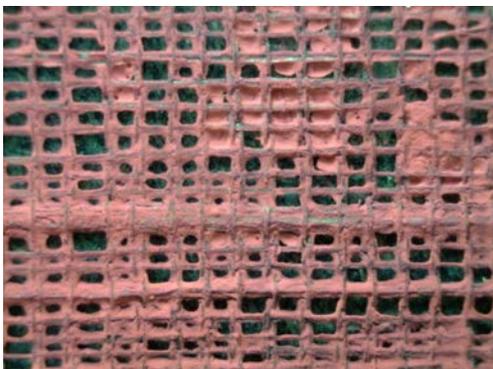
▲図 3-147-6 ピーニャ布 群青+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-147-3 ピーニャ布 黄土+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-147-7 ピーニャ布 蛍光ピンク+蛍光ピンク(×6.5)



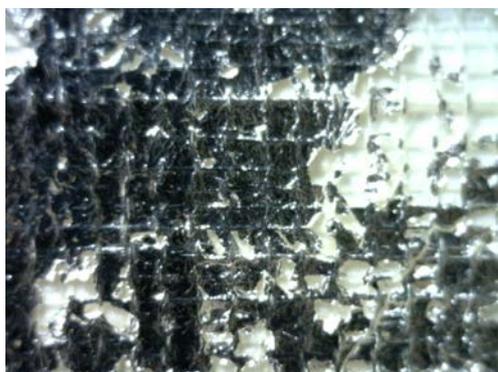
▲図 3-147-4 ピーニャ布 藍+蛍光ピンク(×6.5)



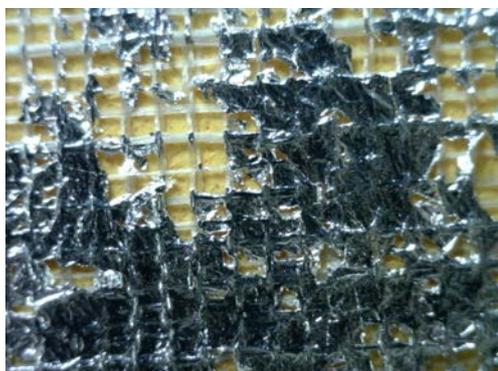
▲図 3-147-8 ピーニャ布 銀箔+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-148-1 ピーニャ布 塗布無し+銀箔(×6.5)



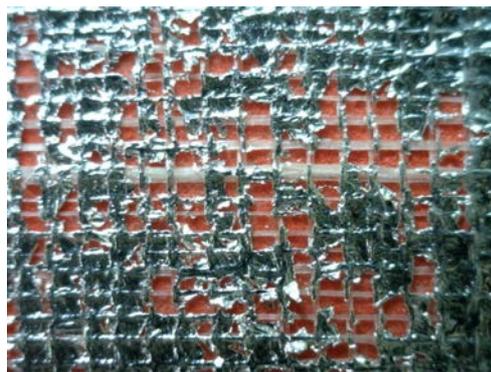
▲図 3-148-2 ピーニャ布 胡粉+銀箔(×6.5)



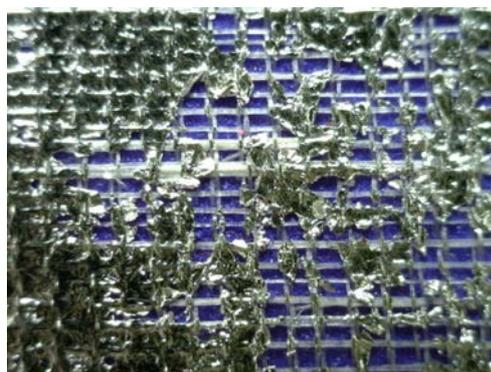
▲図 3-148-3 ピーニャ布 黄土+銀箔(×6.5)



▲図 3-148-4 ピーニャ布 藍+銀箔(×6.5)



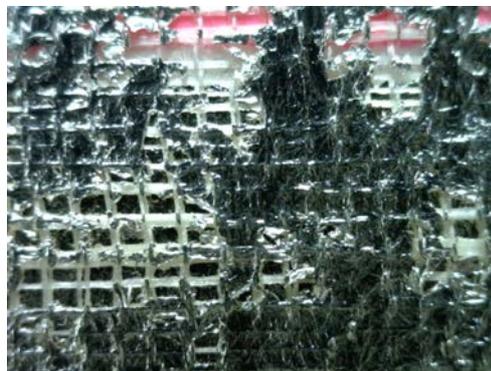
▲図 3-148-5 ピーニャ布 岩緋+銀箔(×6.5)



▲図 3-148-6 ピーニャ布 群青+銀箔(×6.5)



▲図 3-148-7 ピーニャ布 蛍光ピンク+銀箔(×6.5)



▲図 3-148-8 ピーニャ布 銀箔+銀箔(×6.5)



▲図 3-149-1 寒冷紗(綿) 塗布無し+塗布無し(×6.5)



▲図 3-149-5 寒冷紗(綿) 岩緋+塗布無し(×6.5)



▲図 3-149-2 寒冷紗(綿) 胡粉+塗布無し(×6.5)



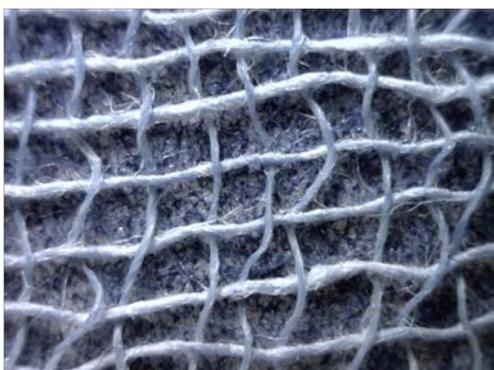
▲図 3-149-6 寒冷紗(綿) 群青+塗布無し(×6.5)



▲図 3-149-3 寒冷紗(綿) 黄土+塗布無し(×6.5)



▲図 3-149-7 寒冷紗(綿) 蛍光ピンク+塗布無し(×6.5)



▲図 3-149-4 寒冷紗(綿) 藍+塗布無し(×6.5)



▲図 3-149-8 寒冷紗(綿) 銀箔+塗布無し(×6.5)



▲図 3-150-1 寒冷紗(綿) 塗布無し+胡粉(×6.5)



▲図 3-150-5 寒冷紗(綿) 岩緋+胡粉(×6.5)



▲図 3-150-2 寒冷紗(綿) 胡粉+胡粉(×6.5)



▲図 3-150-6 寒冷紗(綿) 群青+胡粉(×6.5)



▲図 3-150-3 寒冷紗(綿) 黄土+胡粉(×6.5)



▲図 3-150-7 寒冷紗(綿) 蛍光ピンク+胡粉(×6.5)



▲図 3-150-4 寒冷紗(綿) 藍+胡粉(×6.5)



▲図 3-150-8 寒冷紗(綿) 銀箔+胡粉(×6.5)



▲図 3-151-1 寒冷紗(綿) 塗布無し+黄土(×6.5)



▲図 3-151-5 寒冷紗(綿) 岩緋+黄土(×6.5)



▲図 3-151-2 寒冷紗(綿) 胡粉+黄土(×6.5)



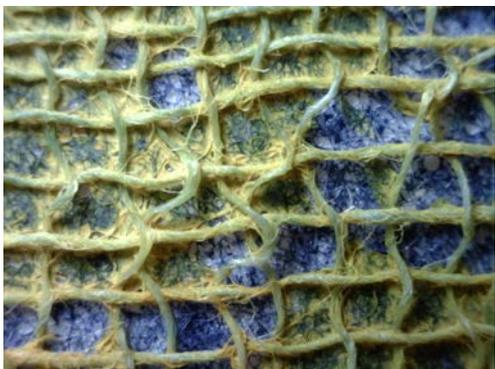
▲図 3-151-6 寒冷紗(綿) 群青+黄土(×6.5)



▲図 3-151-3 寒冷紗(綿) 黄土+黄土(×6.5)



▲図 3-151-7 寒冷紗(綿) 蛍光ピンク+黄土(×6.5)



▲図 3-151-4 寒冷紗(綿) 藍+黄土(×6.5)



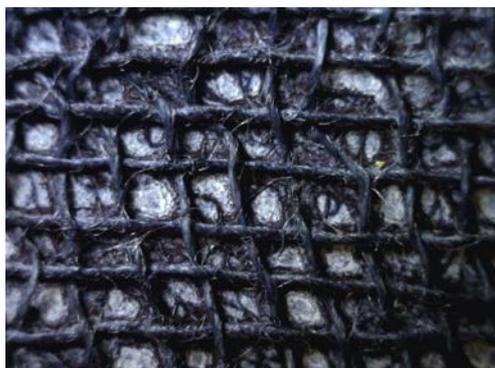
▲図 3-151-8 寒冷紗(綿) 銀箔+黄土(×6.5)



▲図 3-152-1 寒冷紗(綿) 塗布無し+藍(×6.5)



▲図 3-152-5 寒冷紗(綿) 岩緋+藍(×6.5)



▲図 3-152-2 寒冷紗(綿) 胡粉+藍(×6.5)



▲図 3-152-6 寒冷紗(綿) 群青+藍(×6.5)



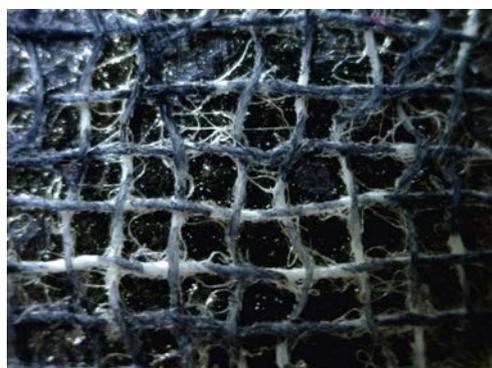
▲図 3-152-3 寒冷紗(綿) 黄土+藍(×6.5)



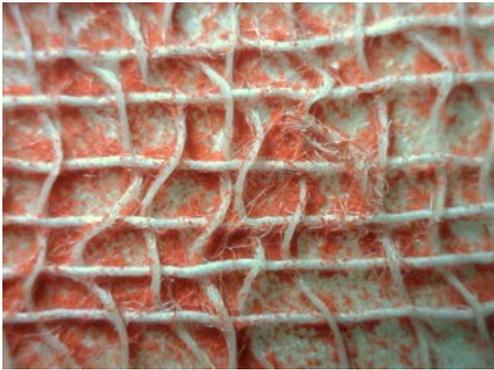
▲図 3-152-7 寒冷紗(綿) 蛍光ピンク+藍(×6.5)



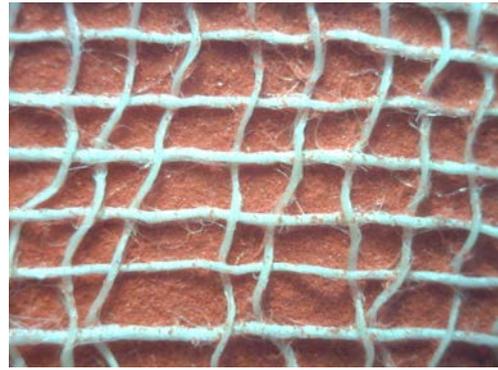
▲図 3-152-4 寒冷紗(綿) 藍+藍(×6.5)



▲図 3-152-8 寒冷紗(綿) 銀箔+藍(×6.5)



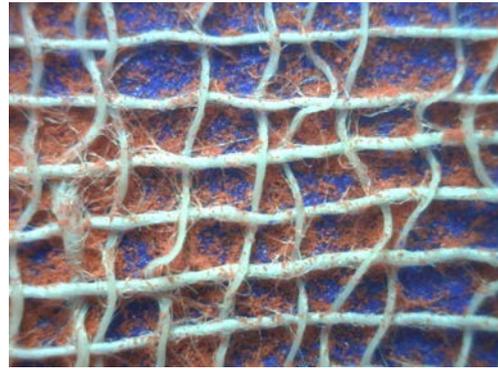
▲図 3-153-1 寒冷紗(綿) 塗布無し+岩緋(×6.5)



▲図 3-153-5 寒冷紗(綿) 岩緋+岩緋(×6.5)



▲図 3-153-2 寒冷紗(綿) 胡粉+岩緋(×6.5)



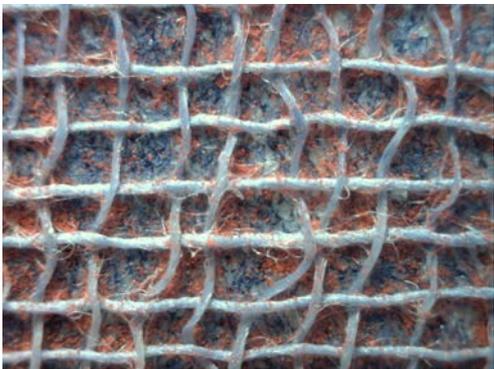
▲図 3-153-6 寒冷紗(綿) 群青+岩緋(×6.5)



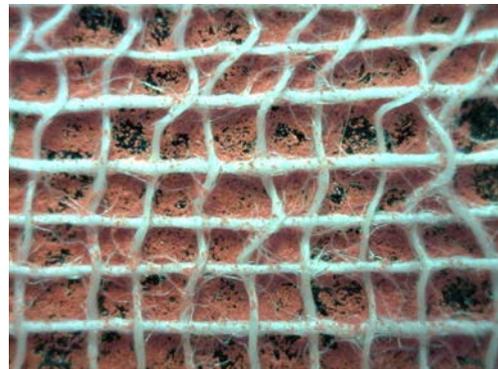
▲図 3-153-3 寒冷紗(綿) 黄土+岩緋(×6.5)



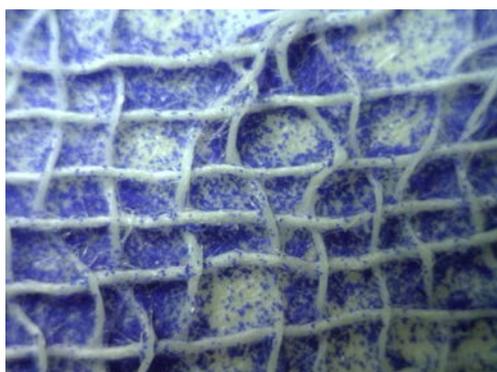
▲図 3-153-7 寒冷紗(綿) 蛍光ピンク+岩緋(×6.5)



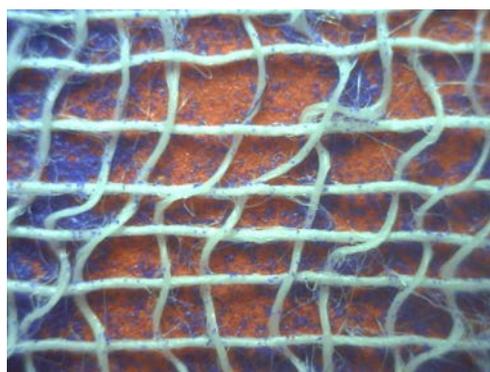
▲図 3-153-4 寒冷紗(綿) 藍+岩緋(×6.5)



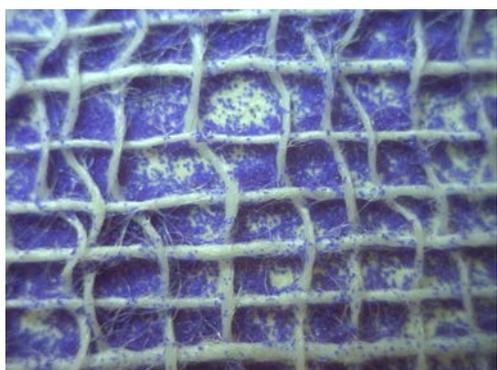
▲図 3-153-8 寒冷紗(綿) 銀箔+岩緋(×6.5)



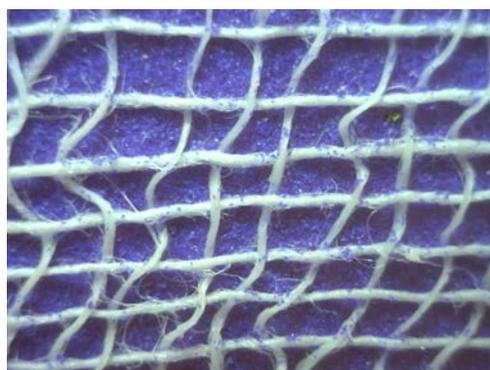
▲図 3-154-1 寒冷紗(綿) 塗布無し+群青(×6.5)



▲図 3-154-5 寒冷紗(綿) 岩緋+群青(×6.5)



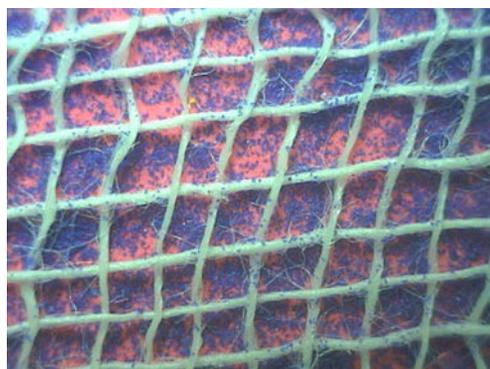
▲図 3-154-2 寒冷紗(綿) 胡粉+群青(×6.5)



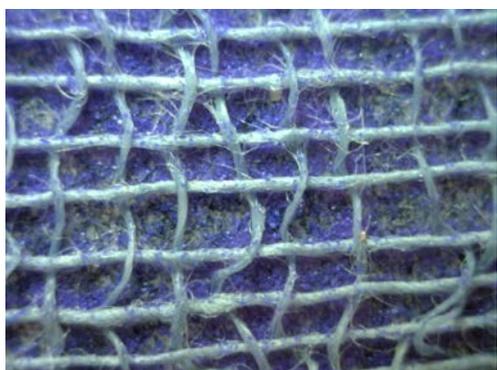
▲図 3-154-6 寒冷紗(綿) 群青+群青(×6.5)



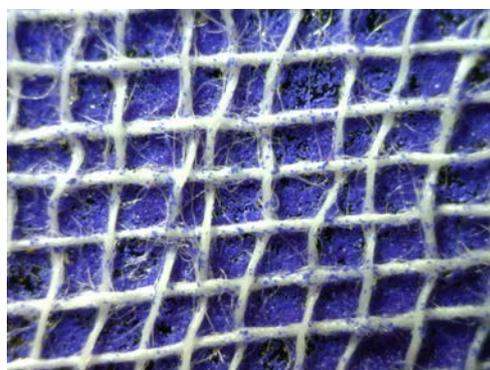
▲図 3-154-3 寒冷紗(綿) 黄土+群青(×6.5)



▲図 3-154-7 寒冷紗(綿) 蛍光ピンク+群青(×6.5)



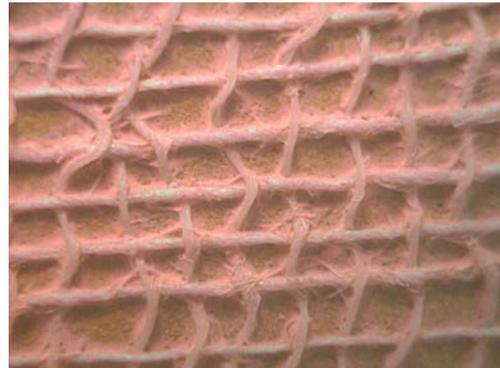
▲図 3-154-4 寒冷紗(綿) 藍+群青(×6.5)



▲図 3-154-8 寒冷紗(綿) 銀箔+群青(×6.5)



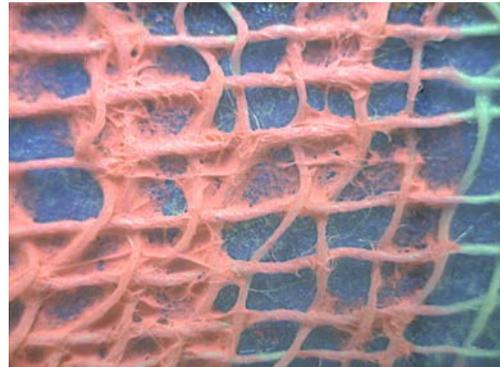
▲図 3-155-1 寒冷紗(綿) 塗布無し+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-155-5 寒冷紗(綿) 岩緋+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-155-2 寒冷紗(綿) 胡粉+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-155-6 寒冷紗(綿) 群青+蛍光ピンク(×6.5)



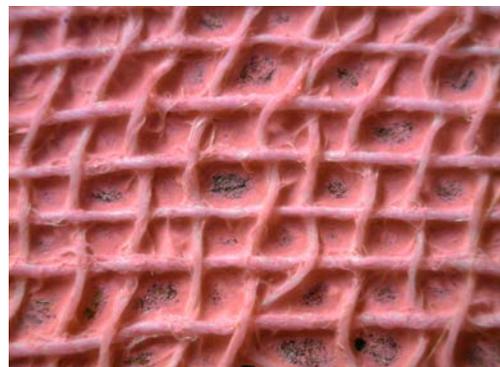
▲図 3-155-3 寒冷紗(綿) 黄土+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-155-7 寒冷紗(綿) 蛍光ピンク+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-155-4 寒冷紗(綿) 藍+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-155-8 寒冷紗(綿) 銀箔+蛍光ピンク(×6.5)



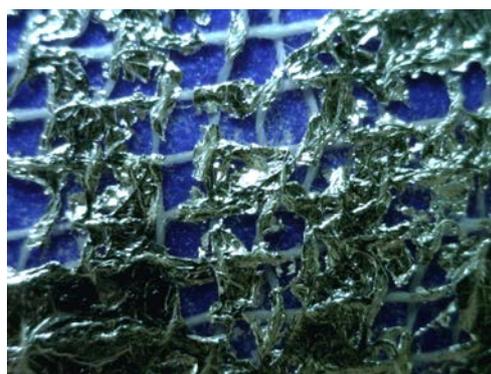
▲図 3-156-1 寒冷紗(綿) 塗布無し+銀箔(×6.5)



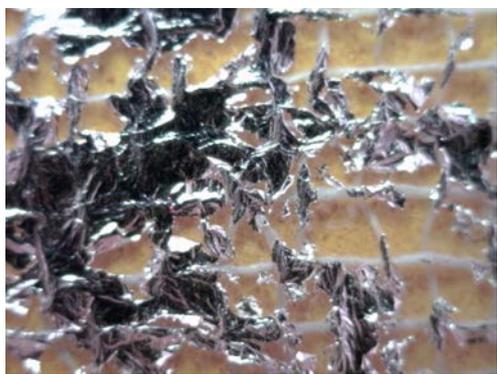
▲図 3-156-5 寒冷紗(綿) 岩緋+銀箔(×6.5)



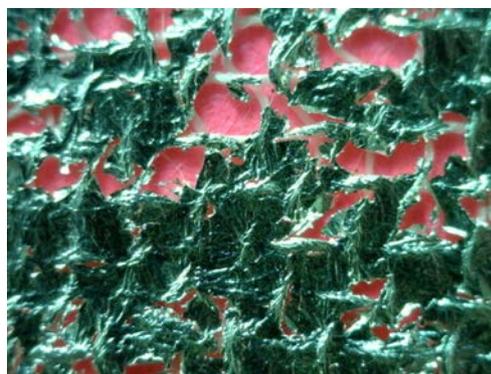
▲図 3-156-2 寒冷紗(綿) 胡粉+銀箔(×6.5)



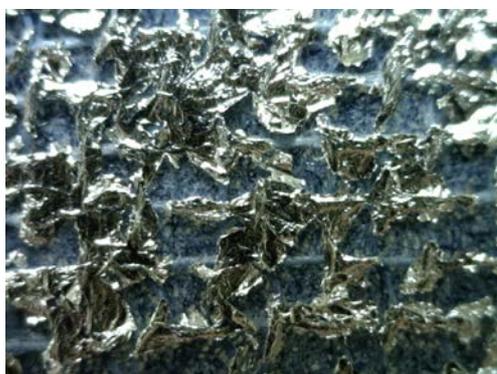
▲図 3-156-6 寒冷紗(綿) 群青+銀箔(×6.5)



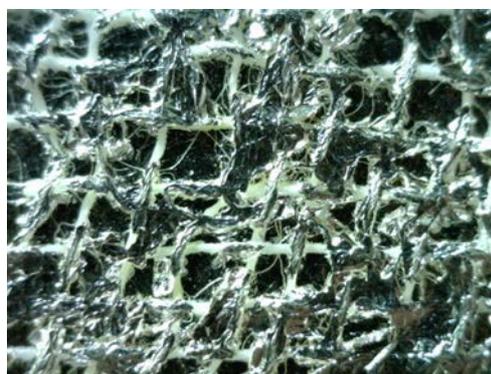
▲図 3-156-3 寒冷紗(綿) 黄土+銀箔(×6.5)



▲図 3-156-7 寒冷紗(綿) 蛍光ピンク+銀箔(×6.5)



▲図 3-156-4 寒冷紗(綿) 藍+銀箔(×6.5)



▲図 3-156-8 寒冷紗(綿) 銀箔+銀箔(×6.5)



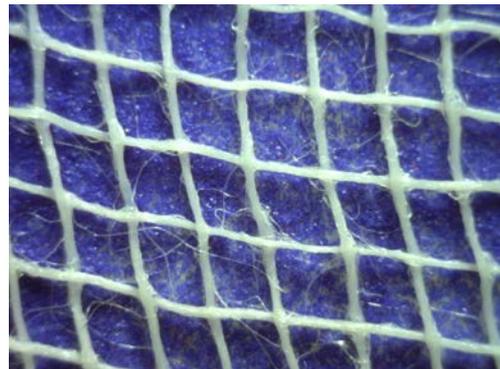
▲図 3-157-1 寒冷紗(レーヨン) 塗布無し+塗布無し  
(×6.5)



▲図 3-157-5 寒冷紗(レーヨン) 岩緋+塗布無し(×6.5)



▲図 3-157-2 寒冷紗(レーヨン) 胡粉+塗布無し(×6.5)



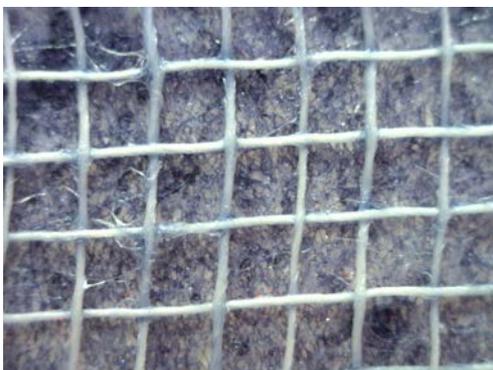
▲図 3-157-6 寒冷紗(レーヨン) 群青+塗布無し(×6.5)



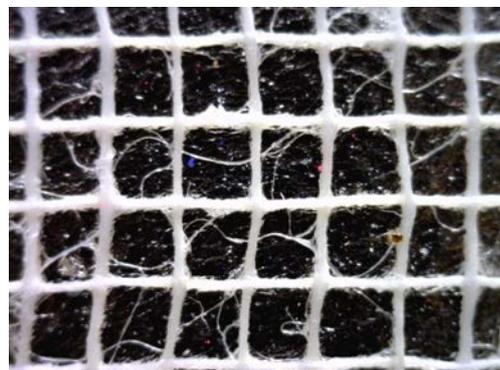
▲図 3-157-3 寒冷紗(レーヨン) 黄土+塗布無し(×6.5)



▲図 3-157-7 寒冷紗(レーヨン) 蛍光ピンク+塗布無し  
(×6.5)



▲図 3-157-4 寒冷紗(レーヨン) 藍+塗布無し(×6.5)



▲図 3-157-8 寒冷紗(レーヨン) 銀箔+塗布無し(×6.5)



▲図 3-158-1 寒冷紗(レーヨン) 塗布無し+胡粉(×6.5)



▲図 3-158-5 寒冷紗(レーヨン) 岩緋+胡粉(×6.5)



▲図 3-158-2 寒冷紗(レーヨン) 胡粉+胡粉(×6.5)



▲図 3-158-6 寒冷紗(レーヨン) 群青+胡粉(×6.5)



▲図 3-158-3 寒冷紗(レーヨン) 黄土+胡粉(×6.5)



▲図 3-158-7 寒冷紗(レーヨン) 蛍光ピンク+胡粉(×6.5)



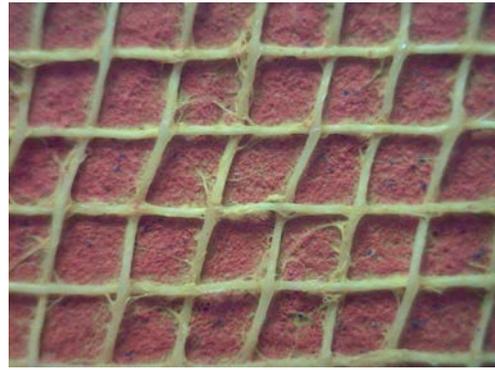
▲図 3-158-4 寒冷紗(レーヨン) 藍+胡粉(×6.5)



▲図 3-158-8 寒冷紗(レーヨン) 銀箔+胡粉(×6.5)



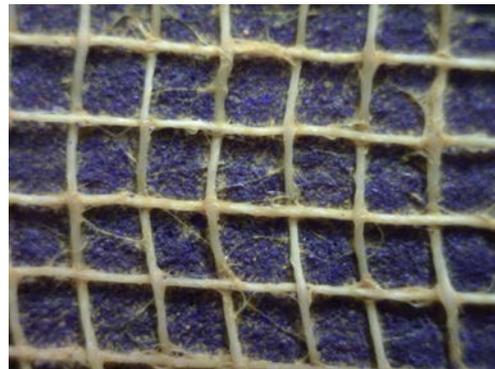
▲図 3-159-1 寒冷紗(レーヨン) 塗布無し+黄土(×6.5)



▲図 3-159-5 寒冷紗(レーヨン) 岩緋+黄土(×6.5)



▲図 3-159-2 寒冷紗(レーヨン) 胡粉+黄土(×6.5)



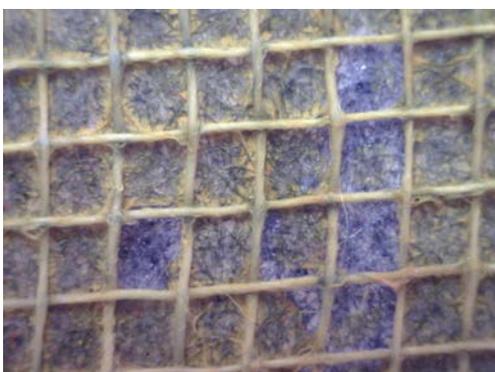
▲図 3-159-6 寒冷紗(レーヨン) 群青+黄土(×6.5)



▲図 3-159-3 寒冷紗(レーヨン) 黄土+黄土(×6.5)



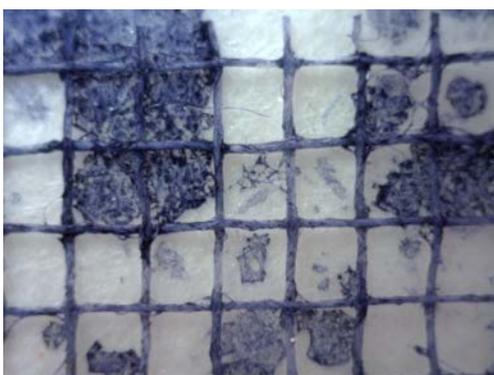
▲図 3-159-7 寒冷紗(レーヨン) 蛍光ピンク+黄土(×6.5)



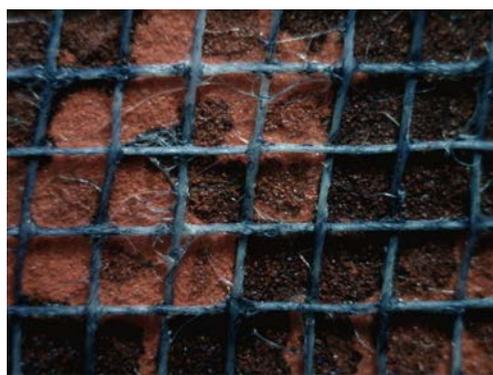
▲図 3-159-4 寒冷紗(レーヨン) 藍+黄土(×6.5)



▲図 3-159-8 寒冷紗(レーヨン) 銀箔+黄土(×6.5)



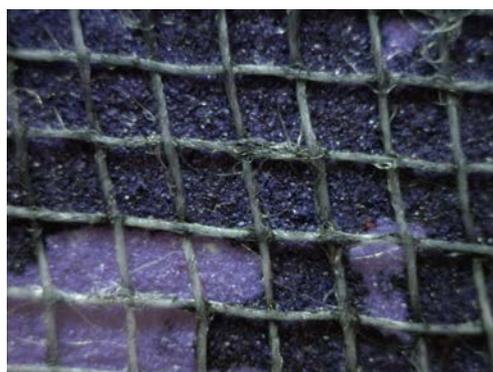
▲図 3-160-1 寒冷紗(レーヨン) 塗布無し+藍(×6.5)



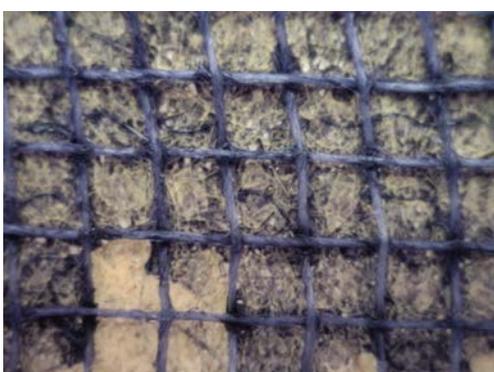
▲図 3-160-5 寒冷紗(レーヨン) 岩緋+藍(×6.5)



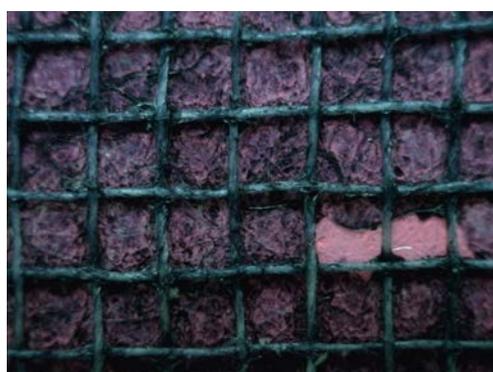
▲図 3-160-2 寒冷紗(レーヨン) 胡粉+藍(×6.5)



▲図 3-160-6 寒冷紗(レーヨン) 群青+藍(×6.5)



▲図 3-160-3 寒冷紗(レーヨン) 黄土+藍(×6.5)



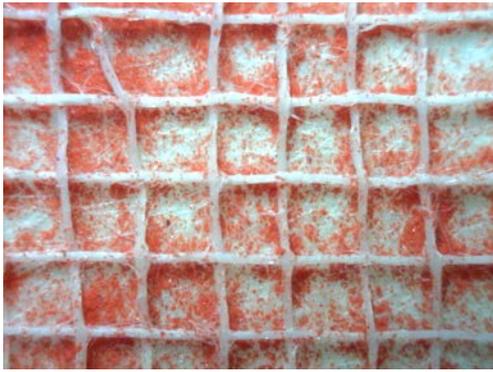
▲図 3-160-7 寒冷紗(レーヨン) 蛍光ピンク+藍(×6.5)



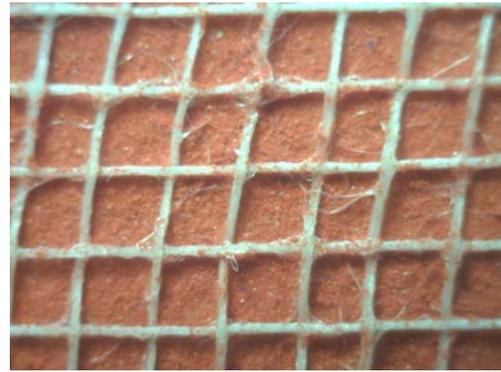
▲図 3-160-4 寒冷紗(レーヨン) 藍+藍(×6.5)



▲図 3-160-8 寒冷紗(レーヨン) 銀箔+藍(×6.5)



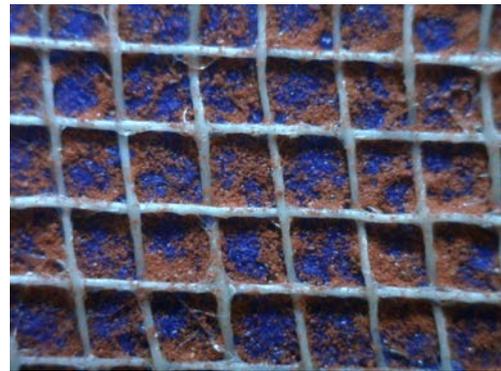
▲図 3-161-1 寒冷紗(レーヨン) 塗布無し+岩緋(×6.5)



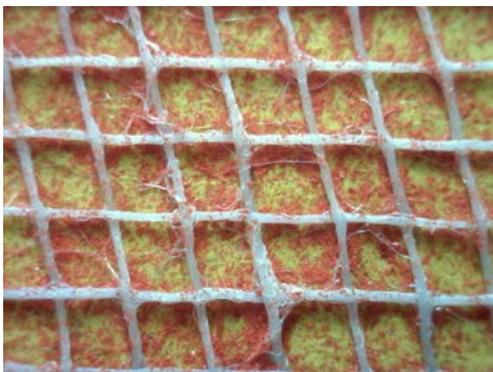
▲図 3-161-5 寒冷紗(レーヨン) 岩緋+岩緋(×6.5)



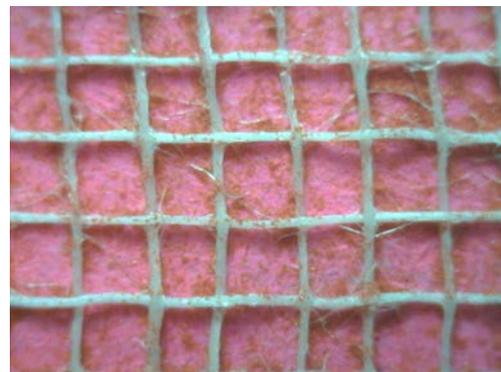
▲図 3-161-2 寒冷紗(レーヨン) 胡粉+岩緋(×6.5)



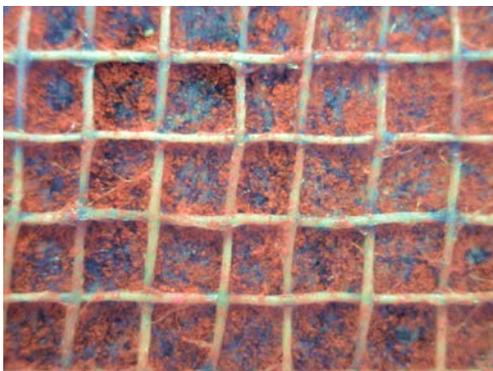
▲図 3-161-6 寒冷紗(レーヨン) 群青+岩緋(×6.5)



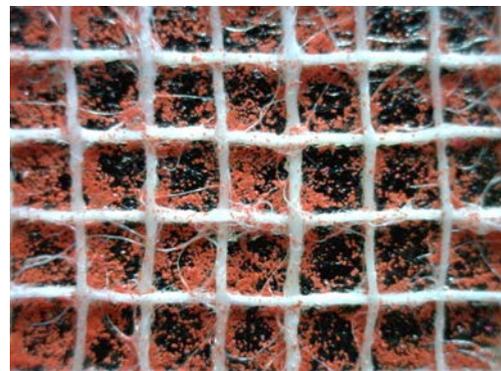
▲図 3-161-3 寒冷紗(レーヨン) 黄土+岩緋(×6.5)



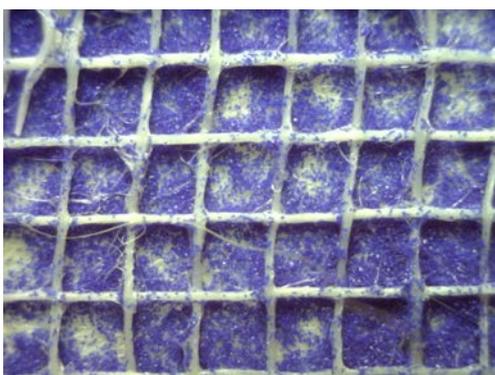
▲図 3-161-7 寒冷紗(レーヨン) 蛍光ピンク+岩緋(×6.5)



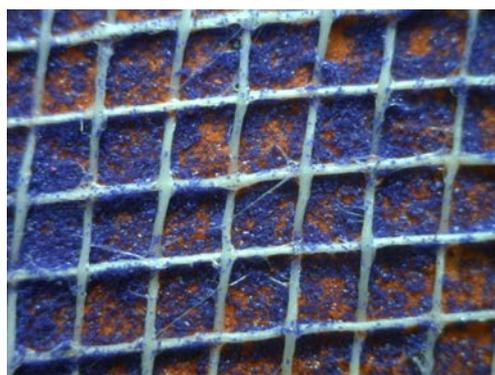
▲図 3-161-4 寒冷紗(レーヨン) 藍+岩緋(×6.5)



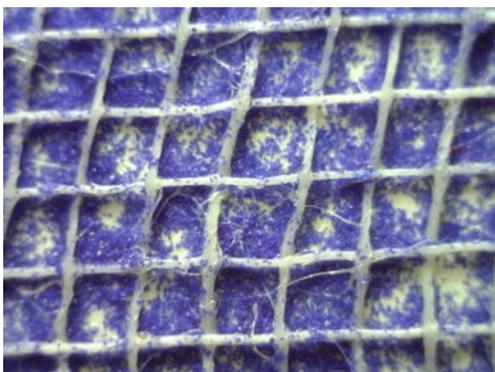
▲図 3-161-8 寒冷紗(レーヨン) 銀箔+岩緋(×6.5)



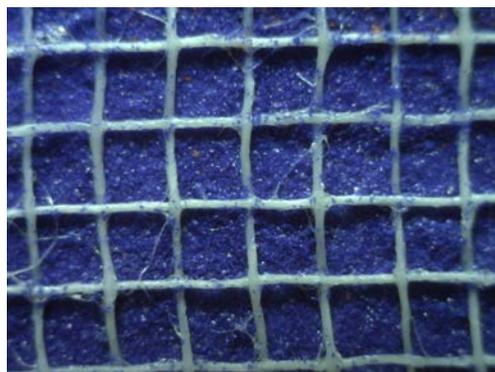
▲図 3-162-1 寒冷紗(レーヨン) 塗布無し+群青(×6.5)



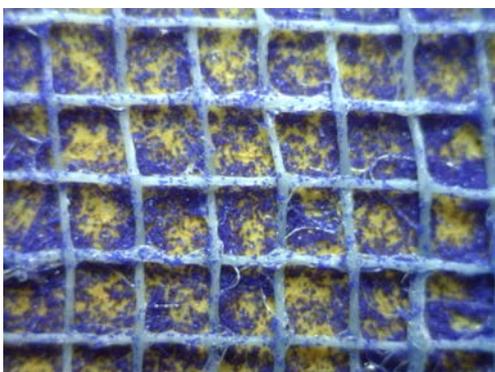
▲図 3-162-5 寒冷紗(レーヨン) 岩緋+群青(×6.5)



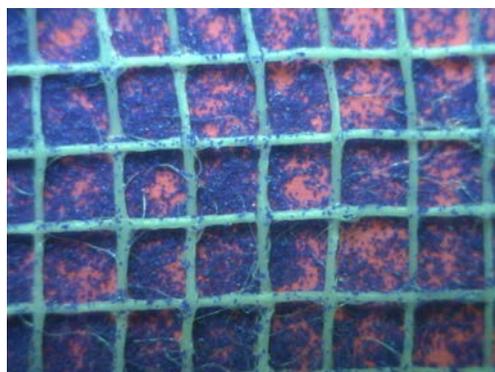
▲図 3-162-2 寒冷紗(レーヨン) 胡粉+群青(×6.5)



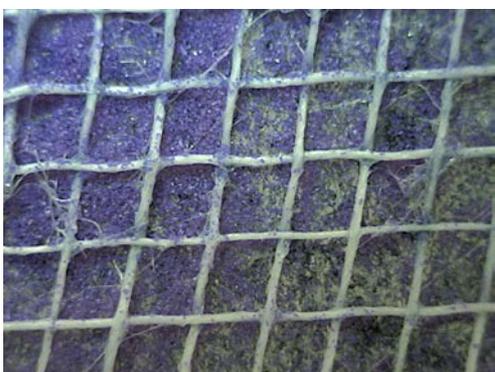
▲図 3-162-6 寒冷紗(レーヨン) 群青+群青(×6.5)



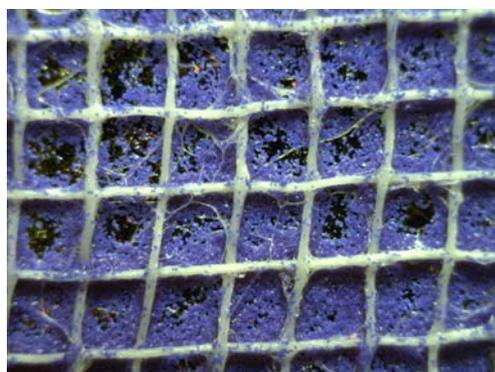
▲図 3-162-3 寒冷紗(レーヨン) 黄土+群青(×6.5)



▲図 3-162-7 寒冷紗(レーヨン) 蛍光ピンク+群青(×6.5)



▲図 3-162-4 寒冷紗(レーヨン) 藍+群青(×6.5)



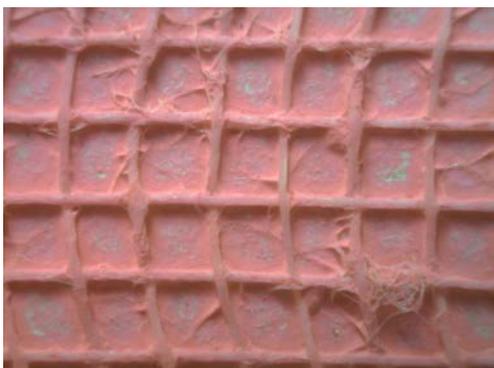
▲図 3-162-8 寒冷紗(レーヨン) 銀箔+群青(×6.5)



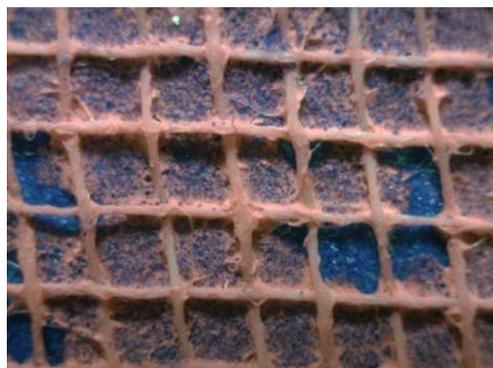
▲図 3-163-1 寒冷紗(レーヨン) 塗布無し+蛍光ピンク  
(×6.5)



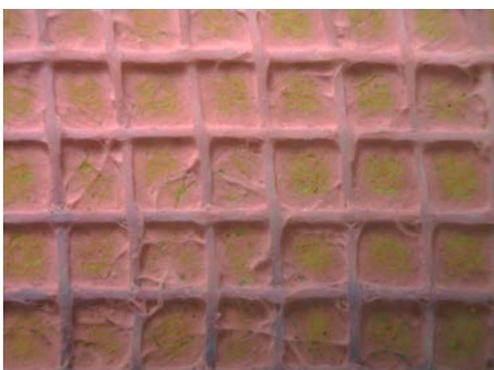
▲図 3-163-5 寒冷紗(レーヨン) 岩緋+蛍光ピンク(×6.5)



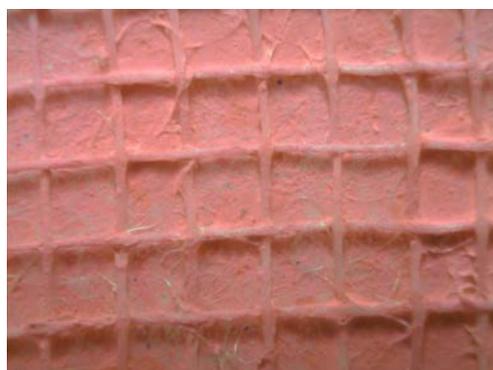
▲図 3-163-2 寒冷紗(レーヨン) 胡粉+蛍光ピンク  
(×6.5)



▲図 3-163-6 寒冷紗(レーヨン) 群青+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-163-3 寒冷紗(レーヨン) 黄土+蛍光ピンク  
(×6.5)



▲図 3-163-7 寒冷紗(レーヨン) 蛍光ピンク+蛍光ピンク  
(×6.5)



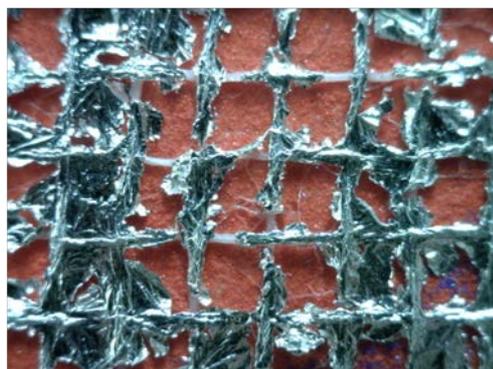
▲図 3-163-4 寒冷紗(レーヨン) 藍+蛍光ピンク(×6.5)



▲図 3-163-8 寒冷紗(レーヨン) 銀箔+蛍光ピンク(×6.5)



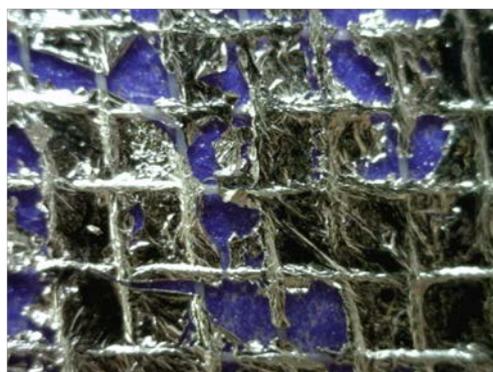
▲図 3-164-1 寒冷紗(レーヨン) 塗布無し+銀箔(×6.5)



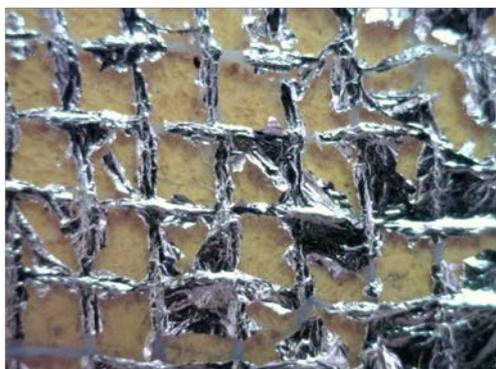
▲図 3-164-5 寒冷紗(レーヨン) 岩緋+銀箔(×6.5)



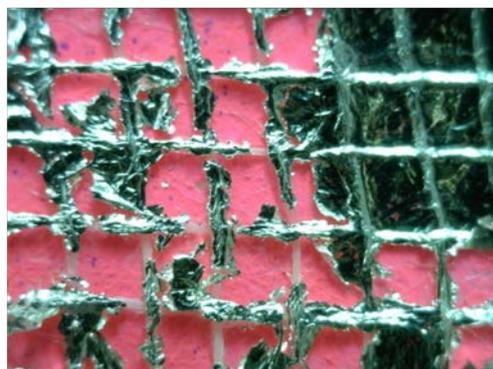
▲図 3-164-2 寒冷紗(レーヨン) 胡粉+銀箔(×6.5)



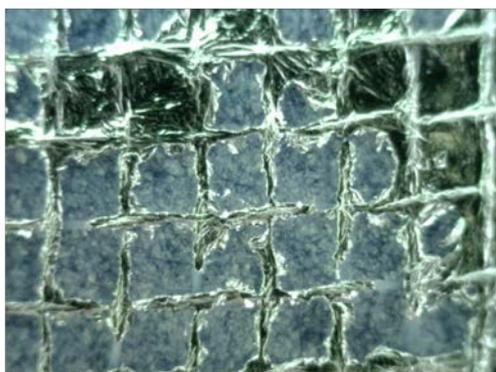
▲図 3-164-6 寒冷紗(レーヨン) 群青+銀箔(×6.5)



▲図 3-164-3 寒冷紗(レーヨン) 黄土+銀箔(×6.5)



▲図 3-164-7 寒冷紗(レーヨン) 蛍光ピンク+銀箔(×6.5)



▲図 3-164-4 寒冷紗(レーヨン) 藍+銀箔(×6.5)



▲図 3-164-8 寒冷紗(レーヨン) 銀箔+銀箔(×6.5)

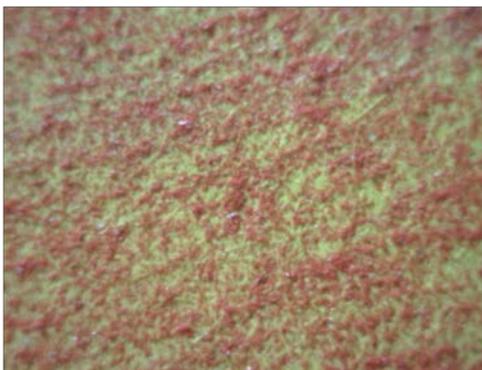
ここまであげた結果を踏まえて、絵具の(1)定着、(2)発色、(3)素材性の3つから比較と分析を行い、寒冷紗がどのような「重層性」を持っているのか考察していく。

(1)定着

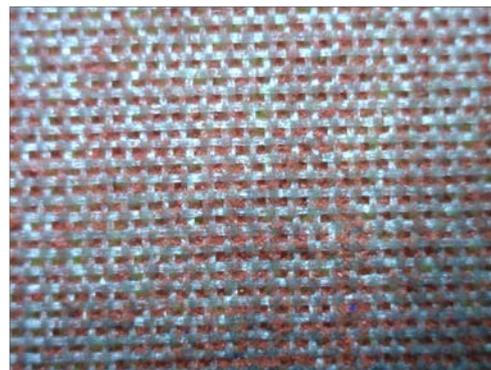
定着は第1項でもあげたように、麻紙に塗布された絵具と貼り合わされた布素材の上に塗布された絵具が、定着しているか。またどのように定着しているのか着目する。

実験の結果として、以下のことがあげられた。比較の一例として、図 3-129-3、図 3-137-3、図 3-145-3、図 3-153-3、図 3-161-3 をあげる。

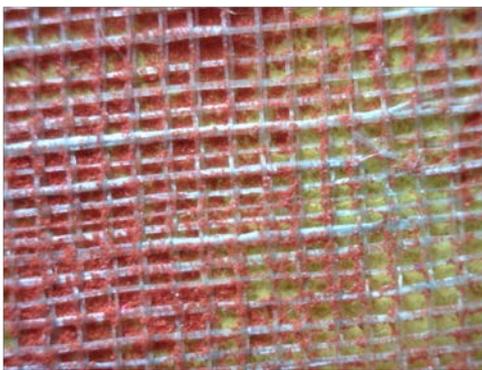
1. どの試料においても、著しく定着性を欠くような差はなかった。
2. 絹(図 3-137-3)は麻紙の層を透かしながら、繊維全体に定着した。
3. ピーニャ布 (図 3-145-3)は、ピーニャ繊維に絵具が引っかかるように定着した。
4. 第2節の実験同様、寒冷紗(図 3-153-3、図 3-161-3)は特に絵具を定着しやすいも結果となった。



▲図 3-129-3 麻紙 黄土+岩緋(×6.5)



▲図 3-137-3 絹 黄土+岩緋(×6.5)



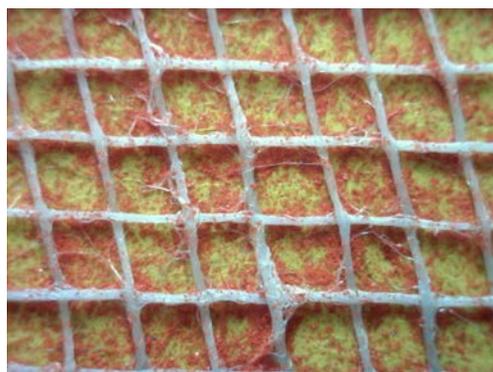
▲図 3-145-3 ピーニャ布 黄土+岩緋(×6.5)



▲図 3-153-3 寒冷紗(綿) 黄土+岩緋(×6.5)

5. 寒冷紗(図 3-153-3、図 3-161-3)は布目に沿って絵具が定着した。

以上のことから、麻紙に描いた上に布素材を貼り込み、再度その上から描く手法を用いても、定着性に問題はないということが分かった。また寒冷紗は麻紙に塗布された絵具を透過しながら、上から塗布された絵の具は繊維に沿って絵具が定着し、独特の表情となって表れた。



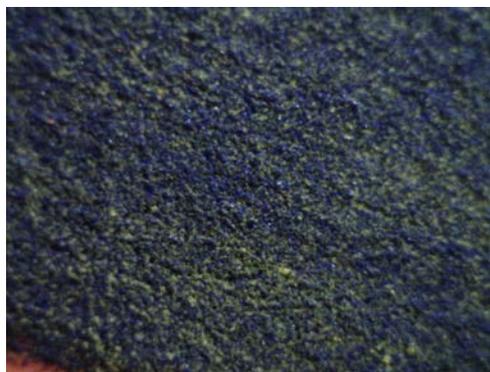
▲図 3-161-3 寒冷紗(レーヨン) 黄土+岩緋(×6.5)

## (2)発色

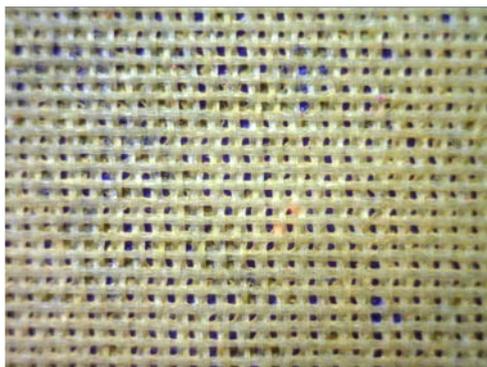
次に発色は麻紙に塗布された絵具の上に、布素材が貼り合わされた後の発色の变化と布素材の上に塗布された絵具の発色に着目していく。その比較の一例として、図 3-127-6、図 3-135-6、図 3-143-6、図 3-151-6、図 3-159-6 をあげる。

実験の結果から、以下のことがあげられる。

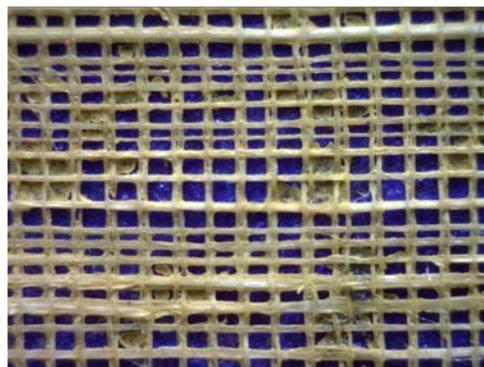
1. どの試料においても、著しく発色を損なうことはなかった。
2. 藍のような染料系の絵具の上に布を貼り付けた後、水分を含んで布の表面まで色が浮いて出てしまい、表面の絵具に影響があった。
3. 絹(図 3-135-6)の定着は安定しているが、緩やかに定着度が増していくため、発色は他の試料より不十分であった。
4. 絹(図 3-135-6)やピーニャ布(図 3-143-6)は、繊維自体の透明度が高いため、裏打ちの麻紙の絵具を透かしながら絵具が重なって発色した。
5. 寒冷紗(図 3-151-6、図 3-159-6)は裏打ちの麻紙の絵具を透かし、また関わり合いながら繊維に沿って絵具が塗り重なったため、発色に強さが増した。



▲図 3-127-6 麻紙 群青+黄土(×6.5)



▲図 3-135-6 絹 群青+黄土(×6.5)



▲図 3-143-6 ピーニャ布 群青+黄土(×6.5)



▲図 3-151-6 寒冷紗(綿) 群青+黄土(×6.5)



▲図 3-159-6 寒冷紗(レーヨン) 群青+黄土(×6.5)

以上のことから重層性を用いることで、大きく発色を欠くということはなかったが、特に寒冷紗は裏打ち材の絵具と関わり合いながら、繊維に沿って絵具が塗り重ねられるため、より色味に複雑さが増す結果となった。

### (3)素材性

素材性では各布素材の織りや繊維の違いによって、どのように絵具や箔が塗り重なっているのか着目する。

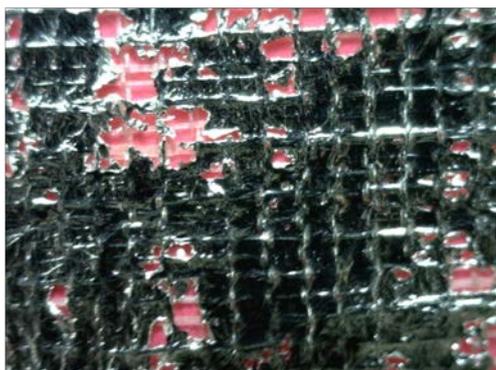
実験の結果から、特に布を貼り込んだ後、銀箔を貼った際に著しい効果が得られた。その比較の一例として、図 3-132-7、図 3-140-7、図 3-148-7、図 3-156-7、図 3-164-7 をあげる。これら結果から、次のことがあげられる。



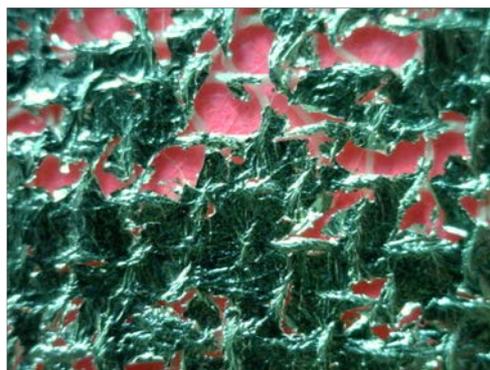
▲図 3-132-7 麻紙 蛍光ピンク+銀箔(×6.5)



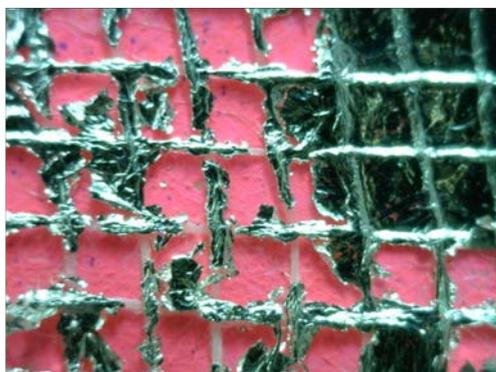
▲図 3-140-7 絹 蛍光ピンク+銀箔(×6.5)



▲図 3-148-7 ピーニャ布 蛍光ピンク+銀箔(×6.5)



▲図 3-156-7 寒冷紗(綿) 蛍光ピンク+銀箔(×6.5)



▲図 3-164-7 寒冷紗(レーヨン) 蛍光ピンク+銀箔(×6.5)

1. 麻紙(図 132-7)は絵具の上に銀箔を貼り込むと、前面に箔が押された<sup>4</sup>。
2. 絹(図 3-140-7)は繊維が細く、布目が詰めて織られているため、疎らに箔が剥落した。
3. ピーニャ布(図 3-148-7)は、繊維の太いピーニャ繊維周辺部分において箔の剥落が見られた。
4. 両素材の寒冷紗(図 3-156-7、図 3-164-7)は繊維に箔が定着し、格子状に残って剥落

<sup>4</sup> ただし、岩絵具を隆起させて箔を貼り込み、隆起した部分の箔を擦り落とす「こすりだし」という技法もあるが、ここでは取り上げないこととする。

した。

先述した(1)定着でもあげたが、寒冷紗の粗く織られた構造は、裏打ち材を透かしながらも繊維に沿って絵具や箔が定着する独特の素材性となって表れた。

#### 第4項 まとめ

ここまで試料を(1)定着、(2)発色、(3)素材性の3つの着目点で寒冷紗の「重層性」を分析してきた。その実験結果を以下のようにまとめた。

1. 寒冷紗の粗く織られた構造は、裏打ち材を透かしながらも繊維に沿って絵具や箔が定着する独特の素材性となって表れた。
2. 裏打ち材の絵具と関わり合いながら絵具が塗り重ねられるため、より色に複雑さが表れた。

絹と寒冷紗を比較しても、絹が裏打ち材を透かしながら、上に別の層として絵具が塗り重なっていくのに対して、寒冷紗は裏打ち材の絵具を透かし、繊維上に絵具が塗り重なる「重層」となって表れた。

#### 第4節 重層性を用いた日本画技法の比較実験

第1節の実験における寒冷紗は、絵具の塗布中に布がたゆんでしまうことから、基底材として単体での使用は不利であった。それを踏まえた上で第2節では、パネルに麻紙を貼り込んだ後、さらにその上に布素材を貼り込む手法を用いて、布のたゆみを抑えた。そこで従来の日本画基底材と寒冷紗を、絵具の定着や発色等の観点から比較・分析したが、この手法は、絵具の「定着」を良くするために適した技法であった。しかし冒頭でも述べたように、筆者は寒冷紗を使用しながら、寒冷紗の「重層性」といった特徴を発見した。前節ではそれらを利用し、麻紙に描いた上に布を貼り込み絵具を塗布する実験を試みた。その結果、他の日本画の布基底材では表れなかった「重層性」が表れた。

については、ここではさらに寒冷紗の「重層性」に着目した実験を行い、特徴を掘り下げていく。寒冷紗と同様に、絹やピーニャ布を比較した際に、どのような「重層性」が表

れるのか、第2節同様に日本画技法を用いたパネル実験を行う。

### 第1項 実験目的と試料、技法について

#### (1)目的

この実験は、日本画技法である「盛り上げ」や「箔」、「たらし込み」を用いて、寒冷紗の重層性にどのような違いが生じるのか、他の試料と比較、検証を行う。また第2節と第3節の結果も踏まえながら、「重層性」にどのような特徴があげられるのか見出すことを目的とする。

#### (2)実験の着目点

日本画技法を用いた際の、寒冷紗の「重層性」を見出すために(1)透過、(2)絵具の定着と発色、(3)素材性の3つのポイントに着目する。以下がその詳細である。

- 1.「透過」では布素材を貼り込んだ際、描写や箔、たらし込み等がどのように透けているのか着目する。
- 2.「絵具の定着と発色」では、布素材を貼りこみ描写する前後での、絵具の定着や発色がどのように変化したのか。また日本画技法を用いた場合、定着と発色がどのように変化するのか着目する。
- 3.「素材性」では各布素材の織りや繊維の違いによって、日本画技法を取り入れた部分がどのように重層しているのか、第3節も踏まえて着目する。

以上の3点に着目し、寒冷紗がどのような「重層性」を持っているのか分析していく。

#### (3)試料の選定

実験の着目点を踏まえて、寒冷紗の「重層性」を測るために、3つの観点から試料を選定する。

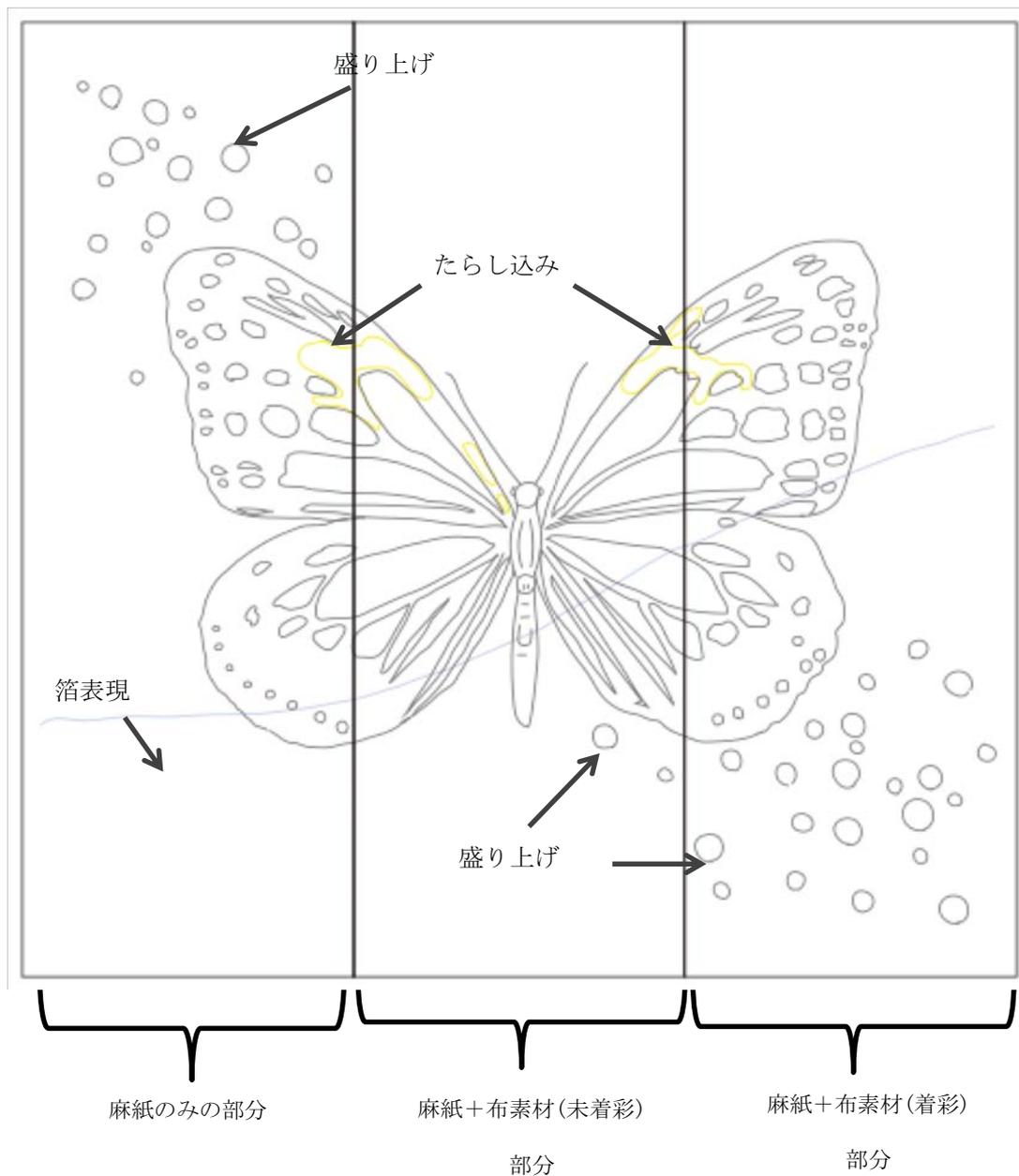
- 1.日本画の布基底材として使用されている絹を試料にあげる。麻布は重層性を持っていなかったため、試料として除く。
- 2.基底材として認識されていない、重層性を持つ布素材を試料に取り入れる。

3.寒冷紗の中でも、綿素材とレーヨン素材に分けて比較を行う。

以上の観点を踏まえて、用いる試料は次の4パターンとする。

- 1.絹    2.ピーニャ布    3.寒冷紗(綿素材)    4.寒冷紗(レーヨン素材)

これらを用いて、麻紙に4パターン分のモチーフを同様に描き、布素材を貼り込む。布を貼り込む前後と、絵具を布の上から塗布した3段階に分けていく(図3-165)。



▲図3-165 技法対応箇所

以上の比較試料や着目点を踏まえて、日本画技法を描いた後、布素材を貼り込むことにより、寒冷紗の重層性にどのような特徴が指摘できるのか分析していく。

## 第2項 実験方法と行程について

この実験では第2節と同様、裏打ち材となる麻紙の制作行程は、同分量の絵具と技法を用いる。その理由として、第2節のように麻紙に着色せず、布を貼り込んで描く手法と今回の「重層性」の手法を比較した際に、どのような違いが生じるのか比較するねらいがある。

調合した絵具の比率においても、筆者が普段使用している分量を数値化している。

使用した膠は全行程において、粒膠 20g、水 200ml の分量で湯煎に溶かして作り、絵



▲図 3-166 墨で骨書きを行う。



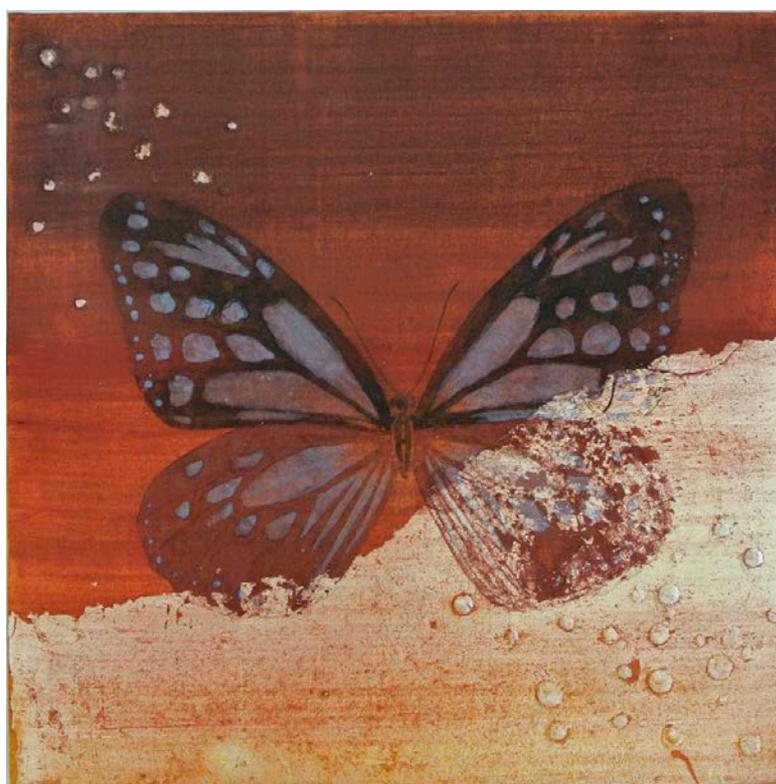
▲図 3-167 下図を転写した後、鉛筆で描き起こす。

具にこれを混ぜて使用した。

パネルのサイズと同様の下図を描き、それを元に各々のパネルに転写していく。転写した線を、鉛筆で描き起こし、礬水液で鉛筆を定着させる。礬水液は粒膠 10g、水 500ml、明礬 1.3g の分量で行い、同じく霧吹きで画面全体にかけ、木炭を定着させた。さらに鉛筆の線をおさえるために墨で骨描きをした(図 3-166)。図 3-167 はその全体図である。

墨が乾ききった後、前節の実験で作成した絵具と同様、同種、同分量の要領で各 4 枚を描いていく。

以上の行程を経て、その完成が図 3-168 である。



▲図 3-168 麻紙 全体図

ここから、布を貼り込んでいく。麻紙の絵具が完全に乾ききった後、各布素材を図 3-165 であげたように、画面の 3 分の 2 部分のみに貼り込んでいく。その際に絹以外の素材は水を含むと膨張したり、たゆんでしまうため、先に水気を霧吹き等で与えて、布が伸びきった状態で貼り込んでいく。貼り込む際の定着液は第 2、3 節と同様に、膠:水を 3:2 の割合で混ぜて用いた。乾燥後、布素材にしみ止めの礬水液を前回同様の分量で塗布する(図 3-169)。

礬水液が完全に乾いたところで、麻紙のみの部分(左端)と布素材を貼り込み未着彩の部分(中央)、着彩した部分(右端)と三分割し、右端の着彩部分に麻紙が透けている部分を見ながら着彩を加えていく。前節同様に、蝶の背景部分に次の分量で彩色を施していく(図 3-170)。

背景色(中段まで)／水干 洋紅 0.2g、水干 代赭 0.5g、水干 牡丹 0.1g、膠 2.5g、水 7.0g

背景色(上部)／水干 洋紅 2.0g、水干 代赭 0.5g、水干 黒 0.6g、膠 8.6g、水 13.3g

羽部分たらし込み／新岩 岩黒 上 11 番 0.5g、膠 1.0g、水 3.0g

ある程度背景の絵具を塗り重ねて十分に乾燥させたところで、さらに蝶の羽は以下の絵具を用いて、部分的に描き加える(図 3-171)。



▲図 3-169 布を貼り込み乾燥させた後、礬水液を塗布する。



▲図 3-170 背景色を塗り重ねる。



▲図 3-171 羽の描写部分図。

羽描写①／新岩 辰砂 11番 1.0g、膠 1.0g、水 1.2g

羽描写②／銀灰末 3号 0.2g、膠 0.8g、水 1.3g

以上をそれぞれのパネルに塗布していき、次が完成である(図 3-172)。



▲図 3-172 完成。(画面上段左から麻紙+寒冷紗(綿)と麻紙+寒冷紗(レーヨン)、下段左から麻紙+絹と麻紙+ピーニャ布)

### 第3項 実験結果と考察

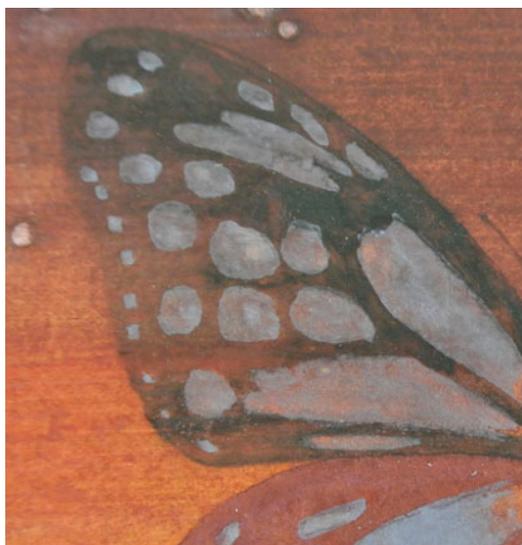
ここまでの実験結果を、先述したように(1)透過、(2)絵具の定着と発色、(3)素材性の3つの観点に分けて比較と検証、考察を行う。

裏打ち材である麻紙の左部分と布を貼り込み描画を施した右端部分で比較を行う。撮影機材は以下を用いた。次がその結果である。

カメラ本体：Nikon 1J1

レンズ：Nikon1 NIKKOR VR 10-30 mm、f/3.5-5.6

①結果(布貼り込む前)



▲図 3-173 麻紙のみ 部分

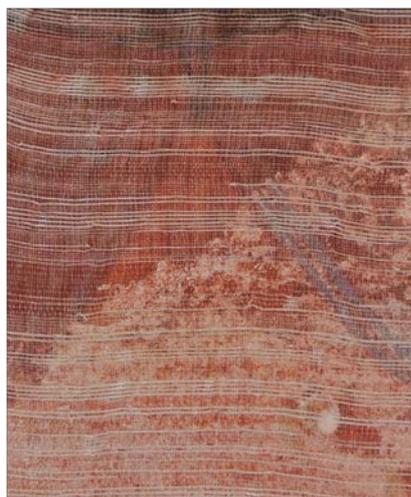
麻紙の絵の表面は滑らかであるため、絵具を塗り重ねることで定着度が増し、色味が強くなった。

②結果(布貼り込み後)



▲図 3-174 麻紙+絹(未着彩) 部分

箔の細かな表情や絵具の濃淡を細かに拾い上げて、透けている。発色は全体的に1トーン白く鈍くなっている。



▲図 3-175 麻紙+ピーニャ布(未着彩) 部分

緯糸のパイナップル繊維を強調させながら下色をほぼそのままに透過している。下の蝶のシルエットや箔の照りを1トーン白く鈍らせている。

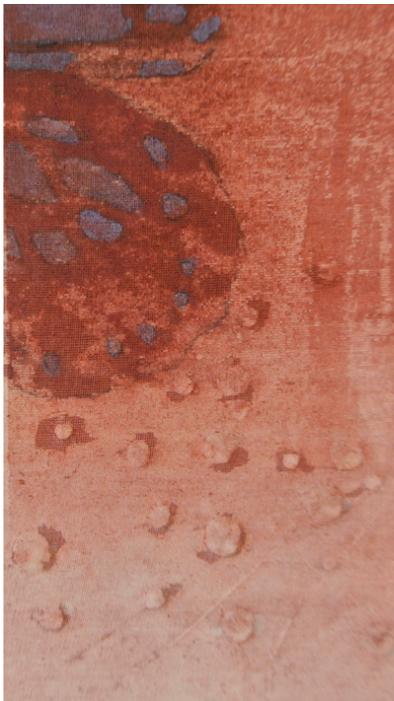


▲図 3-176 麻紙+寒冷紗(綿)(未着彩) 部分  
下色の発色はほぼそのままに透けている。粗く織られた構造が、下の描写や箔の照りを和らげる効果が表れている。

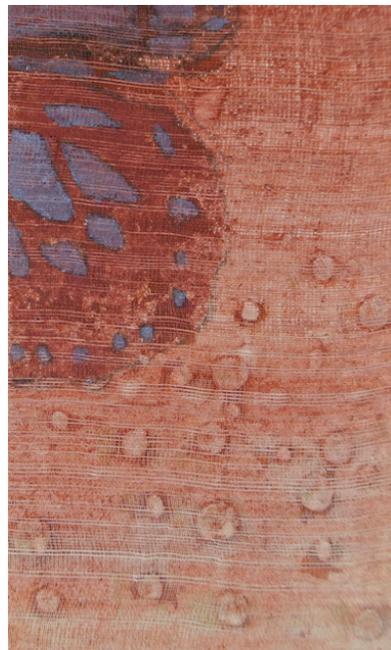


▲図 3-177 麻紙+寒冷紗(レーヨン)(未着彩) 部分  
綿素材よりも、寒冷紗の物質感を感じさせながら透けている。下色の発色はほとんどそのままに、箔などの照りやシルエットを和らげている。

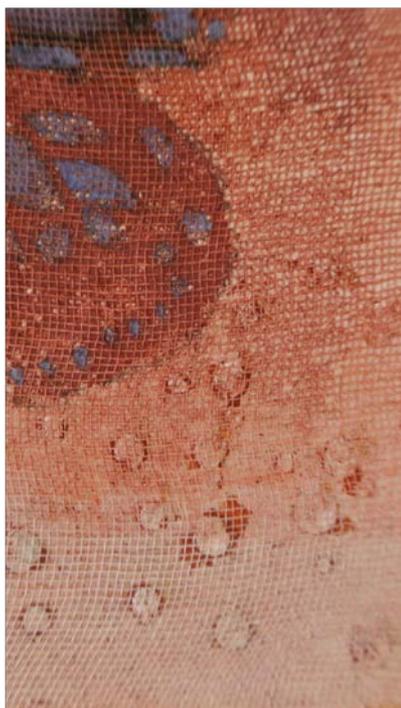
### ③結果(布貼り込み着彩後 1)



▲図 3-178 麻紙+絹(着彩) 部分  
下色の層を透けながら、絵具が塗り重ねられた。麻紙の層と絹の2つの層が重なり合って透けていた。



▲図 3-179 麻紙+ピーニャ布(着彩) 部分  
麻紙の層が透けながら絵具が塗布されているが、緯糸のパイナップル繊維の物質感が強く表れた。

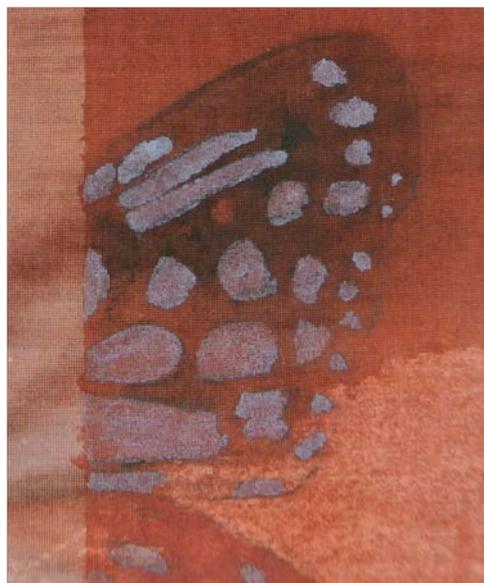


▲図 3-180 麻紙+寒冷紗(綿)(着彩) 部分  
麻紙に塗られた絵具と寒冷紗の上に塗られた絵具が繊維に沿って、2つの層が重層した。

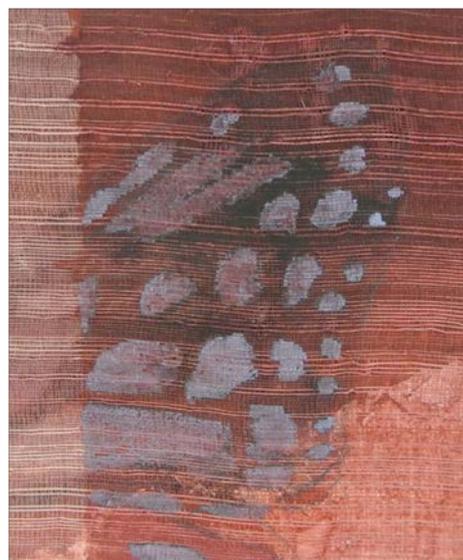


▲図 3-181 麻紙+寒冷紗(レーヨン)(着彩) 部分  
綿素材に比較すると、レーヨンの物質感が強く、布の凹部分に絵具は入り込まず、寒冷紗の絵具が格子状に塗り重ねられた。

#### ④結果(布貼り込み着彩後 2)



▲図 3-182 麻紙+絹 部分  
裏打ちの麻紙と同様に、絹の表面は滑らかであるため絵具を塗り重ねることで定着度が増し、色味が強くなった。たらし込み部分も滑らかに表れた。

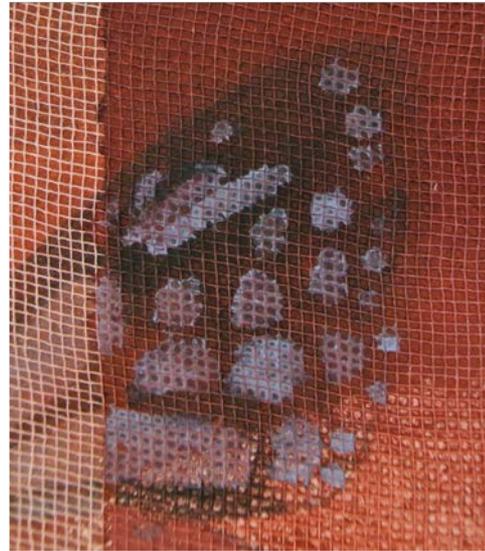


▲図 3-183 麻紙+ピーニャ布 部分  
緯糸のパイナップル繊維に沿って、絵具が溜まり定着した。絹同様に、絵具を塗り重ねていくことで定着と発色が増す。たらし込みも繊維を伝って定着し、独特の表情となって表れた。



▲図 3-184 麻紙+寒冷紗(綿)部分

布の表面の凸凹に絵具が引っかかり定着した。たらし込みも繊維を伝って、布の凸凹と絵具が混ざり合いぼやけた表情が得られた。



▲図 3-185 麻紙+寒冷紗(レーヨン)部分

綿素材の寒冷紗と同じく、布の表面の凸凹に絵具が引っかかり定着した。レーヨンの方が、繊維が太いため特に布の格子が強く表れた。

### (1)透過

ここであげる「透過」とは先述したように、布素材の裏面に加筆した麻紙をあてたときに、表から見える透けた効果を示す。これは布の織りの密度や質感に応じて表情が異なる。麻紙に描写後、布素材を貼り込んだ際に布素材によってどのような透過が生じるのか着目した。

「透過」は、布素材のなかで絹(図 3-174、3-178、3-182)が非常に優れていた。やはり裏彩色や裏箔に適しているだけあって、その効果は著しく表れた。麻紙に描かれた部分の、細やかな表情が分かるほどに透過していた。布目は他の布素材よりも詰めて織られているが、絹繊維自体が透明度を持つため、たらし込みや箔、盛り上げ部分の細かな表情が透けて表れた。しかし貼り込み方にもよるが、欠点として水に触れるとそこから激しく収縮する絹は、布を貼り込んでいく際に、水気に触れた途端に麻紙に描かれた描写を引きずりながら収縮した。今回の実験では、画面の3分の2部分を貼り込んだために生じたことでもあるが、画面全体を絹で貼り込んでいくにしても、裏打ちの麻紙に描いた描写を消してしまう恐れがあるため、とても技術を要する行程であることが分かつ

た。

対する綿素材の寒冷紗(図 3-176、3-180、3-184)は絹には劣ってしまうが、レーヨン素材の寒冷紗(図 3-177、3-181、3-185)と比較すると布そのものの物質感も半減され、絹とは異なった色調でたらし込みや盛り上げ、箔の金属独特の照りを和らげる効果もあった。また寒冷紗の粗い織りが、麻紙の描写をぼやかし、曖昧に見せる効果も表れた。先述したように、寒冷紗も水気を含むと膨張し、たゆんでしまうが、行程のなかでも述べたように一度水気を含ませてから貼り込むと、絹のような収縮は起こらず難なく貼り込む事が出来た。

これらの結果から、第3節同様に「透過」のなかでも絹は透明度の高い層が重ね合わさる効果が得られた。対する両素材の寒冷紗は透けの効果は持ちつつも、裏打ちの麻紙に描かれた絵具とかけ合わさる重層となって表現された。ピーニャ布(図 3-175、3-179、3-183)においては、絹のような透過の効果に加えて、緯糸のピナップル繊維が麻紙の描写を暈す効果となって表れた。

## (2)絵具の定着と発色

ここでは「重層性」における、絵具の発色と定着の比較を行っていく。発色においては、従来の日本画基底材である絹(図 3-178、3-182)は、少量の絵具でも発色を損なわなかった。だが布を貼り込んだ際、絹は裏に貼り込まれる麻紙の表面となじまなかった。絹は繊維も細く布目が密に織られているため、貼り込む際に盛り上げの凸部分と絹が密着し辛く、盛り上げ部分に気泡が入り込んでしまった。絹は布上から塗布していく際、麻紙の絵具とは関わり合うこと無く絵具が定着、発色した。

次に寒冷紗のような粗く織られた布(図 3-180、3-181、3-184、3-185)は、今回あげた試料の中で絵具を良く定着させるため発色が他の素材に比較すると強く表れた。また寒冷紗は麻紙の絵具と関わり合いながら定着、発色したため、他の試料の中でも定着と発色に効果を示したことが言える。特にたらし込み部分において、他の試料よりも定着良く鮮やかに現れた(図 3-184、3-185)。

ピーニャ布(図 3-179、3-183)のような、オリジナルの布素材は、絹同様に塗り重ねが足りない結果となった。貼り込みに関しては、ピーニャ繊維と絹繊維の異なる繊維で織られているため、水の吸収や乾燥において反応が異なり、部分的に空気が入り込む部分が所々見られた。

絵具の発色や定着の観点において、裏打ち材の描写の有無については前節の結果より大きな変化は特に見られなかった。しかし寒冷紗は、裏打ち材の麻紙に着色した絵具が透ける効果も相俟って、右端の着色では絵具の種類も量もそこまで必要としなかった。それでも、彩度や発色の変化は前節よりも変化がなかったため、膠や絵具の量が少ないまま発色をキープできるという点は、多いに有効的であることが分かった。

以上の結果から、寒冷紗は裏打ちで塗布された絵具と掛け合わされ、麻紙のみの着彩とは異なる色の表れ方であった。

### (3)素材性

ここであげる「素材性」とは、先述したように絵具を塗った際に、布繊維上に絵具が定着したり、布のくぼみに空気が入り込んで生じる、布地独特の表情のことを指す。この比較においても、布素材ではない麻紙は比較対象から省き、絹や両素材の寒冷紗、ピーニャ布を比較していく。

素材性において日本画基底材の絹(図 3-178、3-182)は、他の布素材に比較すると繊維が細く、布目が詰めて織られているため、素材性はあまり表れなかった。

対する寒冷紗は、なかでもレーヨン素材の寒冷紗(図 3-181、3-185)に良く表れた。それは、レーヨンの繊維が他の布素材よりも太いため、布の表面と裏打ちの麻紙までの距離が、他の布素材と比較すると差が大きいことがあげられる。そのため絵具を施すと、布の凸部分に絵具が引っかかり、布の窪み部分を強調させて定着しているため、素材性を生み出しやすいということである。

ピーニャ布(図 3-179、3-183)に関しては、絹との素材性にそこまで大きな違いは生じなかったが、織りの密度が絹に比較すると広く織られていることや、ピーニャ繊維が織り交ぜられているため、細かな布目が所々に表れた。

## 第4項 まとめ

ここまでの「重層性を用いた日本画技法の比較実験」を、絵具の「定着」と「発色」、そして「透過」の観点から分析していった。その結果、寒冷紗の特徴を以下のようにまとめられる。

- 1.寒冷紗は「透過」の効果は持ちつつも、裏打ちの麻紙の絵具とかけ合わさる「重層」

の効果となって表れた。

2. 絵具の「定着」や「発色」は、第2節の実験結果同様に他の基底材に劣ること無く効果を示した。
3. 寒冷紗の特徴である「透過性」や「重層性」を引き出すためには、今回の手法を用いた方がより効果的に引き出した。

第3節で取り入れたテストピースの結果からも出ていたが、寒冷紗は裏打ち材の絵具と関わり合いながら、その上に層を作り出す「重層」の性質を持った素材であった。日本画の箔技法も伴うことで、麻紙や絹では得られなかった表情を得ることができた。

## 第5節 まとめ

ここまで4つの実験を行った。1つ目の「グラデーションによる布素材の比較実験」では、寒冷紗が基底材として単体で成立するのか、従来の日本画基底材を比較対象とした実験を行った。絵具の「濃淡」、「定着」、「発色」に着目したところ、寒冷紗は塗り重ねる度に布が弛んでしまい、単体で使用するのには不向きであることが明らかとなった。

2つ目の「裏打ち材による比較実験」では寒冷紗の特徴を見出すべく、日本画技法である絵具の「盛り上げ」や「たらし込み」、「箔」の技法を用いて、裏打ち材によって寒冷紗と他の試料がどのように変化するのかを比較検証した。その結果、寒冷紗の構造は従来の日本画基底材よりも、絵具の「定着」と「発色」において著しく相性が良いということが効果として表れた。

3つ目の「重層性による布素材の比較実験」では、寒冷紗が他の基底材と比較するとどのような「重層性」を持っているのか「定着」、「発色」、「素材性」の着目点から麻紙に描いた作品の上に布素材を貼り込み、布の透過を利用し「重層性」を取り入れた実験を行った。その結果、寒冷紗は裏に貼り込まれた麻紙を透かしながらも、その上に施された絵具と関わり合いながら塗り重なる「重層」の性質を持っていた。

4つ目の「重層性を用いた日本画技法の比較実験」では、日本画技法である「盛り上げ」や「箔」、「たらし込み」を用いて、寒冷紗の重層性にどのような特徴が生じるのか、絵具の「発色」や「定着」、「透過」、「素材性」に着目し、その差異を分析した。その結果、寒冷紗は裏面に貼り込まれた麻紙の絵具と関わり合いながら、その上に層を作り出

す「重層」を持っていることが明らかとなった。

これらの実験結果から寒冷紗の特徴として、絵具の「定着性」と「発色性」が良いこと、「透過性」、「重層性」、「素材性」があげられた。まず「定着性」では、絵具の定着が良いが、塗り重ねる度に布が弛んでしまうため、単体での使用は不向きであった。しかし、寒冷紗の裏に麻紙を裏打ちすることで繊維は安定し、なおかつ絵具の定着を容易にした。また他の基底材と比較すると、絵具の定着が速いため、必然と絵具の「発色性」も上がった。また白く晒された寒冷紗は、絵具の色味を妨げることが無かったため発色の良さにも繋がったことが指摘できる。

寒冷紗の粗く織られた構造は、裏打ち材を「透過」した。絹のように繊維自体の透明度が高く密に織られた布は、裏打ち材を透かすが、1トーン白く鈍らせて透過した。対する寒冷紗は、裏打ち材の描写の色味を損なうことなく透過させた。

この透過性を利用し、その上からさらに描写を加えて重なった層を描く「重層性」では、裏打ち材に描かれた部分と関わり合いながらも、繊維上で絵具を定着させて下の層を見せる表情となって表れた。

そして寒冷紗の粗く織られた構造は、布の繊維に沿って絵具や箔が押されたり、布の窪みを弾いて絵具が定着するという、寒冷紗独特の「素材性」となって表れた。これらの要素が合わさることで、裏打ち材に描かれた描写と布表面に描かれた描写が重なり合わさることで、構造的にも画面としても深みと複雑さを持った作品を生み出すことが出来る。

特に最後の「重層性を用いた日本画技法の比較実験」は、第2節の実験に比較すると、寒冷紗の「重層性」を引き出すことを可能にした。透過の良さに関しては、絹はもちろんだが特に寒冷紗は絵具の定着度も高く、発色も著しく高いことがあげられた。さらに素材性を利用した着彩や、絵具の盛り上げ等を混ぜ合わせれば、さらに表現の幅が生まれるものであった。

以上の実験結果から、寒冷紗の特徴として「定着性」や「発色性」、「透過性」、「重層性」、「素材性」をあげることが出来た。寒冷紗は現在使用されている粒子の粗い岩絵具も制限なく使用することができ、日本画材と相性の良い素材であることが言える。特に寒冷紗を麻紙に貼り込むことによって、「透過性」、「重層性」、「素材性」を生かした、新たな表現が可能であり、絵具の「定着性」や「発色性」も十分であることを本章で明

確にすることができた。

## 第4章 作品テーマ「幻想」と重層性

ここまで日本画の歴史や画材の変遷などを踏まえながら、寒冷紗の歴史や実験から特徴について考察してきた。結果として寒冷紗の特徴に、絵具の「定着性」や「発色性」、「透過性」、「重層性」、「素材性」とまとめることができた。

そこで本章では、実際に寒冷紗の特徴が自身の制作テーマである「幻想」のどのような部分に効果的なのか。繰り返し述べている「幻想」表現について着目する。本論の冒頭でも述べたように、筆者の制作テーマにおいて寒冷紗の効果は非常に適していると感じた。制作していく過程で、学部生の頃より人物、特に少女を描いていた。少女と植物、または町、動物というように少女を飾りつける装飾品の一部としてモチーフを組み合わせ、物語を彷彿とさせるような作品を描いていた。物語とは言いつつも、具体的な話を取り入れていたわけではなく、あくまでも素材と素材を組み合わせ、物語を感じさせるように描くが、物語の具体的な内容は鑑賞者の主観に委ねたものであった。人物を中心に描き、人物の周囲にモチーフを装飾的に組み合わせ配置していたため、現在のような「幻想」が主題ではなく「人物を描く」という意識が重点におかれていた。

しかし制作を経ていくなかで、人物を主題とした作品は減少した。理由は人物の感情や心の揺れはもちろんだが、季節の移ろいや気温、湿度、おぼろげな記憶といった日常生活のなかに潜む「目に見えないもの」を描くことに関心が移り変わったためである。「目に見えないもの」といっても、モチーフを取り入れないというわけではなく、単純に抽象画というわけでもない。植物や生物といった様々なモチーフの形や色に仮託し、強調させたり組み合わせ描く。例えば、先にあげた季節の移ろいを構成していく際に、形や色を仮託するモチーフ各々は日常生活に存在したものを選び写生に基づいて描いていくが、本来結びつくはずのない領域の存在が一つの画面のなかで重ね合わさることで、非現実の世界へと誘う。それらを「幻想」と呼ぶのが、自身の作品に一番当てはまると感じた。

これらを分析していくにあたり第1節では、自身の作品における「幻想」とは一体どういうものかを考察するために、「幻想」の定義や幻想作品と呼ばれるものを、文学や絵画などのジャンルから紐解き、その表現方法について概観していく。

そして第2節では自作品3点をあげて、第1節であげた幻想表現を基に、自身の「幻想」観と表現を比較、分析しながら自身の幻想表現について考察する。それらの表現要素を絞

り、寒冷紗が自作品の「幻想」表現にどのような効果を示しているのかまとめていく。

## 第1節 幻想について

ここでは自身の「幻想」表現について触れる前に、幻想の言葉の意味合いや他の芸術作品を例にあげて、「幻想」の主題とその表現方法に着目して考察を行う。特に自作の表現手法の一つである、モチーフとモチーフの重ね合わせた「重層性」を用いた作品について分析し、次節の自作品の幻想表現を考察するための布石的な立ち位置を担うこととする。

### 第1項 幻想の定義

そもそも幻想という言葉一つにしても、様々な意味が含まれている。なかでも幻想文学や幻想絵画、幻想オペラ、幻想曲といった「幻想」と名のついたジャンルが存在はするものの、その定義やあり方はそれぞれであり、時代によっても解釈、表現手法が異なる。一律に「幻想」はこうであるという定義がつけ辛い。

例えば幻想文学を例にあげる。文学における「幻想」の定義づけについては諸説あるが、フランスを中心に1950年代から幻想文学を位置づける議論が為された。そのなかでは、フランスの文芸批評家であるロジェ・カイヨワ(Roger Caillois, 1913-1978) (以下、カイヨワと略)は、幻想文学(カイヨワは「幻想的小説」と述べている)について以下のように述べた。

現実の世界の信用を傷つけたりその統一を破壊したりしないで、現実の世界を補足する超自然的な世界が妖精の世界である。これに反して、恐慌的混乱を引き起こし異常な裂け目を作り唐突で非道な侵入という形をとって、幻想的小説の世界は現実の世界の中に姿を現す<sup>1</sup>

このように、妖精の世界は衝突も争いもない世界であるとし、それに対する幻想小説の世界における超自然は現実世界を揺るがし、恐ろしく異常な出来事や恐怖を与えると述べている。その例として、カイヨワは幽霊の存在をあげているが、その超自然が幽霊といった

---

<sup>1</sup> ロジェ・カイヨワ『イメージと人間』塚崎幹生訳、思索社、1978年、p.8

恐怖にイコールされるという点は疑問である。これに対し、カイヨワと同じくフランスの文芸批評家であるツヴェタン・トドロフ(Tzvetan Todorov,1939-) (以下、トドロフと略)は、幻想文学を以下のように述べている。

恐怖感が読者において見い出されなければならぬだとすれば、ある作品のジャンルはその読者の冷静さ次第で左右されると推論しなければならなくなる(中略)妖精物語だとて恐怖譚でありえる。(中略)一方、いかなる恐怖もない幻想物語もある(中略)恐怖はしばしば幻想と結びついているけれど、その必要条件ではないのである<sup>2</sup>

以上のように、一見幻想文学と聞くとホラー小説や怪奇小説を想起させる。しかしあくまでも、トドロフのようにそれに帰結しない幻想文学も存在するし、読み手の感受性によって恐怖かそうでないかが判別されることもあるため、全てがそれに当てはまらないとされている。このように、幻想文学の「幻想」の定義一つにしても、批評家や作家にとってもその解釈は多様である。

また言葉として日常会話の中で「幻想」と耳にするときに、浮ついたことや実際にはありもしないようなことを話したり、想像する人に対して「幻想を言う」といった表現がある。だが幻想＝戯言、妄想というように、あまりポジティブな印象はない。しかし、例えばライトアップされた夜桜を見るとする。昼間は明るい空間のなかで、桜の美しい姿を見るが、夜になると一変、暗闇のなかに光に照らされた桜が浮かび上がり、「まるで幻想的である」という表現もある。つまりイルミネーションや絵画、写真といった、現実世界を逸脱した空間に対して、「幻想的な」という言い表し方が見られる。

日本語に対して、英語における幻想＝ファンタジー(fantasy)でも「現実離れた[空想の]世界に住む。」や「(非現実的な・異様な)心象、幻想。」(『ジーニアス英和大辞典』、大修館書店、2001年)という意味がある。幻想の世界というと幻獣や妖精といった、現実世界に存在しない生き物や浮遊する小人もそうだが、有名なテーマパークも **fantasy land** と言われるように、英語のファンタジーにおけるニュアンスにおいても、現実に非現実が組み合わさったことを示している。

---

<sup>2</sup> ツヴェタン・トドロフ『幻想文学—構造と機能』渡辺明正、三好郁朗訳、朝日現代叢書、1975年、p.56

加えて現実には起こるはずのない、見たことがない霊や UFO、宇宙人といった超常現象に対して「現実には起こりうるかもしれない」という期待を持ったり、惑わされたりし、現実世界と混同させてしまう事柄に対しても「幻想」と呼ばれる。

夢や想像、夢想などは、現実世界と合わさって現れるというよりも、脳内に限定して起こったり、現実世界と異なるものであることを理解しながらも見る非現実に対して言われる言葉であり、若干ニュアンスが異なる。

幻想の意味は単純に「妄想」と捉えられているが、会話のなかでの用いられ方や英語の解釈から見ても、幻想はあくまでも本来目に映ることのない「目に見えないもの」が現実世界に登場しているという意味で捉えることができる。

「幻想」は以上のようなニュアンスで用いられながらも、現在の意味合いは夢や妄想、空想のことが示されていることが分かる。つまりこれらの言葉に共通することとして、物理的な現象に限らず、幅広い要素を含んで現実世界や脳内において、非日常的なことが組み合わさるということが「幻想」という言葉を形作っていることがあげられる。

その方法も、超常現象のような異世界の介入というパターンや、現実世界のもの同士がありえない組み合わせを引き起こすこと、またはそれらが発光、浮遊といった現象を起こしたりすることとまとめることができる。幻想芸術と呼ばれるものの「幻想」が、どのように表現されているのかは、次項であげていく。

ここまであげてきたように、「幻想」という言葉一つにしても様々な意味合いや解釈を持つ。それも分野によってそれらは大きく異なり、また時代によっても定義づけや解釈が異なることから、「幻想」は広義的な要素や意味を含んだものである。このことから、本研究における「幻想」は自作品の表現手法である、本来結びつくことのない現実に存在するもの同士が一つの画面のなかで重なり合い、「重層」する「幻想」に限定して述べていくこととする。

## 第2項 幻想芸術について

「幻想」は幅広い意味を含みつつも、異世界の介入や本来組み合わせることのないものが組み合わせること、またはその現象と説明した。しかしその定義は曖昧で厳密に示し辛いものであり、分野によっても解釈は様々である。では幻想作品と呼ばれるものは、一体どのようなものがあるのか。幻想と名が付いたジャンルを見ていくだけでも多様である。

広義的なものでは幻想芸術というものがあるが、幻想絵画はもちろん、詩や小説などを含んだ幻想文学、幻想曲、幻想オペラ等が幻想作品としてあげられる。

文学においては幻想文学作家で知られる E.T.A.ホフマン(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann,1776-1822)(以下ホフマンと略)は、ロマン主義に属する。19世紀フランスの幻想文学に、大きな影響を与えた作家である。ホフマンの小説はホラー小説や怪奇小説とも言われているが、総合して今回あげる幻想文学にも位置づけられ、当時としては異色を放った小説家であった。またホフマンの作品は、現実世界に潜む怪奇さや不快感が、多数散りばめられ「不気味」という言葉がよく当てはまる。ホフマン以後の幻想文学を書く小説家に、エドガー・アラン・ポー(Edgar Allan Poe, 1809-1849)(以下、ポーと略)などもあげられる。代表作では1845年に発表された物語詩とよばれる『大鴉』がある。

絵画においては、日常生活のなかに潜む非現実を描くというよりも、聖書や神話を題材にした「幻想」が描かれていた。後に象徴主義の先駆者とされるギュスターヴ・モロー(Gustave Moreau,1826-1898)(以下、モローと略)の登場により、描く対象が自己の内面へと移り変わり、人間の夢や想像、精神を表現することに変化していく。モローの生きた時代は「目に映る現実」をありのままに描く自然主義の時代であった。しかし、先にあげたような神話や聖書を題材にした「目に見えない世界」を描くことに惹かれ、当時の流行に逆行し、「感じとった現実」を幻想的に描くことに重きを置いていた。モローの代表作の一つである《出現》は神話をベースにし、モローの解釈のもとで描かれた。作品のモチーフは女性と生首のように、実在するものを描いているが、生首の浮遊や光り輝く効果も相まって、異空間をより際立たせる作品である。

だが必ずしも自分自身の視覚で見ているものが、他人と同様であるとは限らない。なかにはウィリアム・ブレイク(William Blake,1757-1827)のように、本来目に見えるはずのない蚤の幽霊が見え、それを《蚤の幽霊》と題して作品に表す者もいた。

またモローの作品に影響された画家にオディロン・ルドン(Odilon Redon,1840-1916)(以下、ルドンと略)があげられる。ルドンはまさに象徴主義の代表とされる画家であるが、モローの作品に影響を受けて、彼と同様の題材をもとに作品を手がけている。作品は次項で詳細をあげていくが、同じ題材とモチーフを用いながらも、作風や視点はルドン独特の作品である。またルドンは先述したポーの影響を受けており、石版画集『エドガー・ポーに』と名付けられた作品集や、彼の作品『大鴉』を題材にした作品も手がけている。ルドンの独特の世界観は、次の言葉からも垣間見ることができる。

私は何時間も、というよりは一日中、人のいない野原で地面に仰向けに寝て、雲が通って行くのを見ていました。はかなく変って行く、幻のような雲の輝きを、無限の喜びを感じながら追っていたのです。私はただ内面で生きて、あらゆる肉体的な努力がいやでした。<sup>3</sup>

このような発言や「客観的に描く勉強をする時は、理性、義務、道徳的な努力が必要でしたが、私が描きたかったのは、心にむらがる想像のものばかりでした」<sup>4</sup>と述べるように、現実世界を目にしながらも内面世界のなかで生きていたとする彼の作品は、自身の内面を映し出す鏡そのものであったと指摘できる。後にジークムント・フロイト(Sigmund Freud, 1856-1939)(以下、フロイトと略)の、1900年に発売された『夢判断』によって夢や無意識の研究が開拓されることにより、「目に見えない」内面世界の表現に着目され始めた。

現実のものを重ね合わせて非現実を生み出す手法としては、写真技術の進化とともに「多重露出」を用いた撮影技法が登場する。「多重露出」とは写真の撮影技法の一つで、以下のような手法を指す。

同一のネガに2回以上の露光を行うことを指す(中略)2枚以上のネガを重ねて焼き付ける特殊な技法(重ね焼き)を指す場合もある。<sup>5</sup>

このように、現実世界にある2つの像を重ね合わせることで、異空間を一つの画面の中で作り込む手法である。

現実世界にあるものをデフォルメ、脚色して組み合わせて描くという点では、象徴主義からシュールレアリスムへと移り変わってくると、サルバドール・ダリ(Salvador Dali, 1904-1989)(以下、ダリと略)のように現実のものを用いながらもモチーフを変形、脚色して組み合わせ、非現実な世界を描く画家が登場し始めた。ダリは先にあげたフロイトの『夢判断』を読んでおり、それから自身の制作技法を「偏執狂的批判的方法」と呼んでいる。これは日常生活にあるモチーフ等を用いて、これらを変形させることにより、人が

---

<sup>3</sup> オディロン・ルドン『ルドン 私自身に』池辺一郎訳、みすず書房、1983年、p.10

<sup>4</sup> 同上、p.14

<sup>5</sup> ジル・モラ『写真のキーワード・技術・表現・歴史』小林美香監訳、昭和堂、2001年、p.99

見ている物は潜在的に何か別の物であるという意識を利用し、世界を不安定化する方法とし、自身の妄想世界を作品の中で作り出そうとする方法である。

以上のことから、ここまで幻想芸術と呼ばれる作品の大きな流れを見てきたが、象徴主義の誕生は、美術にとどまらず文学、心理学において大きな影響を及ぼした。これまで神話や宗教などの信仰によって「幻想」世界を映し出す手法から、自己の内面世界を絵画や文学の中で表すということは、自身の複雑な内情や妄想を映し出す鏡そのものであり、現在の幻想世界の系譜としての立ち位置を担っていると言える。

### 第3項 表現方法

では先述した幻想作品のなかでも、特に自身の「重層」表現に近い作品について表現方法を見ていく。

重層表現とは2つの世界が交錯し、重なり合い重層して異空間を引き出すことを指す。例えば自身の表現に近いものとして、ルドンの作品があげられる。ルドンが憧れるモローは、神話や聖書のような目に見えない世界を描く手法から、自身の内面に目を向けた作品を展開している。対するルドンの《オルフェウスの死》という作品では、モローが描いた《オルフェウスの首をかかえるトラキアの娘》から着想を得たものであるが、神話の一部を切り取り、現実にあるモチーフを写実に基づいて構成し、再現したモローの作品と比較すると、ルドンは神話から感じ取った空気感や感情、オルフェウスが奏でていたであろう琴の音色といった「目には見えないもの」を自己の解釈で描いていることがわかる。画面中央の、琴の上に横たわるオルフェウスの首とそれらを取り囲みように描かれた、パステルカラーの葉っぱの形や地面が、色鮮やかに装飾的に構成されている。オルフェウスの表情は、陰影をつけて僅かながら立体感を感じさせる描写であるのに対して、オルフェウスの象徴となる琴はほとんどシルエットと色彩のみで描写が済まされている。この表現から、どこからが現実でどこからが非現実なのか曖昧にさせる効果が伴っている。

これらのことから、ルドンはオルフェウスの生前奏でていたであろう琴の音色を感じさせるために、あえて細部に捉われずに描いていたことが指摘できる。大胆にデフォルメされた植物や人物、そして画面右上に配された光の装飾が、琴の音色を感じさせる効果を引き出している。またこれらを重ねて描くことにより、現実と非現実の境界を曖昧にさせて、観る側の視点を交錯させる効果となって表れている。2つの世界が重なり融合する部分を

つくる。そうすることで鑑賞者に、どちらの世界なのか交錯させる効果が表れることが分かった。

そして前項であげた「多重露出」を用いた作品の中で、写真家の内藤忠行(1941-)の写真集『ある写真家の花見』(フォトハウス オム、2016年)に収められている写真を例にあげる。内藤は先述した、多重露光という2つの像を重ね合わせる技法を用いることで、異質で非現実的な空間が生み出している。内藤はこの作品の技法や表現について、以下のように述べている。

アナログはハッセルブラッドにフィルムを入れて桜を撮っている。(中略)マン・レイやモホリ＝ナジがそうだったように、私はハッセルブラッドで撮ったモノクロフィルムをベースにもう一枚を重ねる方法を創造した。イメージにあうモノクロフィルムを選び、赤血塩(フェリシアン化カリウム)を水で薄めた溶液を筆につけ、注意深く不必要な映像箇所を塗り消してゆく。オリジナルフィルムを使うので失敗は許されない。出来上がったネガフィルムにキュービズム的感觉でカラーフィルムで撮った桜を重ねる。大きなライトテーブルの上いっばいにフィルムを並べ、まるでパズルのように絶妙の組み合わせを探し続けた。梶井基次郎や坂口安吾の桜感にインスパイアされ到達したこの方法は、時間と空間から解き放たれリアルでありながら幻覚を伴い、見る者の脳の中の桜と反応し幻想的花見をまぶたに映す。精霊の化身のような枝と花びらの組み合わせは雅な桜だけではなく、艶やかな闇の中にミステリアスな桜の森が現れた。<sup>6</sup>

このように、2つの異なる写真を重ね合わせて、どれがどの像なのか原型を曖昧にさせ、交錯させる効果となって表れている。図4-2の写真においても、桜を撮影した写真と写真を組み合わせて遠近感を交錯させているが、同時に時間の経過や空間も重ね合わさることで、より幻想的な空間を引き立たせていると言える。

ここまであげたように、「幻想」という言葉一つにしても多様な意味合いをもっている

---

<sup>6</sup> J-カメラ「繋がる、カメラ回想録 No.8」、<http://j-camera.net/kaisouroku.php?d=20140806153849>、2016年10月26日 最終アクセス

が、幻想芸術と呼ばれる分野においても幻想絵画や幻想文学のなかでも「幻想」の解釈や表現などは様々で、定義づけがし辛いほどに多様な解釈を含んだものであった。

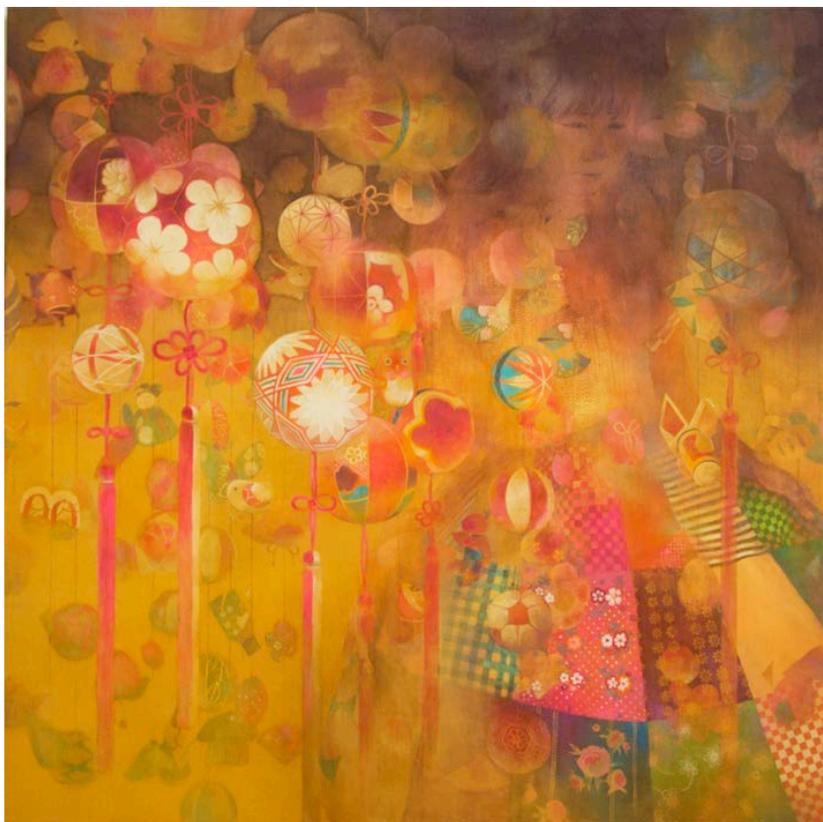
幻想芸術の大きな流れを見ても、幻想文学のように現実と非現実を対比、交錯させることで何が現実で何が非現実なのかを曖昧にする表現や、現実のモチーフを浮遊や変形、融解させることで、非現実を生み出す作家もいた。そして、自作品の表現手法の一つである「重層」に限定して考察を進めていくと、ルドンや内藤のように「幻想」的な非現実空間を生み出すために、異なる像を重ね合わせることで時間や空間が重なり合い、より異空間を助長させる表現手法もあった。

## 第2節 自作における幻想表現について

ここまで「幻想」の言葉の定義や幻想芸術の作品における、幻想の表現方法をあげて分析してきた。筆者の描く幻想はどういったものか。「幻想」という語で筆者が考えるのは、妖精や幻獣といった全く現実からかけ離れたもの(領域)や超自然的な現象を単なる空想によって描くということではない。むしろ、現実に存在するものの思いがけない組み合わせや、実際には見せてくれない生命や息づかいのようなものを表現することが「幻想」世界につながるのではないかと考える。そのような表現のなかに含まれるいくつかの要素について、これまで寒冷紗を使用した自作を例に取り上げながら考えていく。

第1項 自身の作品から

(1)作品《つむぐ》



▲図 4-1 平良優季《つむぐ》麻紙・岩絵具・箔・寒冷紗、116.7×116.7 cm、  
2015年、作者所蔵

まず図 4-1 の作品《つむぐ》から見ていく。この作品は3月のひな祭りに飾られる、つるしびなを主題に描いた。先にもあげたように、この頃筆者は目に見えない感情や生命、息づかいといったものを描くことに対象が移り変わっていった。それまでは見た風景や植物、動物等を少女と組み合わせて描いていたが、人物の感情の揺れや季節の移ろい、気温、湿度、おぼろげな記憶といった日常生活のなかに潜む「目に見えないもの」に関心が移り変わった。そんななかで制作の主題を探しており、つるしびなの存在を知った。

つるしびな人形の一つ一つに紡がれた縫い目は、親が子を見守り、健康を祈る気持ちを「吊るす」という行為によって表したものである。つるしびなの造りは、飾り紐一本に等

間隔で何体もの人形や鞠が結ばれ、それを飾り用の吊るしリングに何本も吊るされて飾られている。人形には、それぞれに願いや意味が込められ飾られており、ちりめん模様の皺が入った布を用いて草履や座布団、うさぎ、はと、さくら、ヒトガタ等といったカラフルな色調や模様で作られた人形である。従来だと吊るしリングに、おおよそ5~7本のつるしびなが吊るされ飾られる。これらが何本も吊るされる空間や重層する空気からは、子を産み育て、成長するまでを見守った時間の経過や思いの積み重なりを感じた。そこで、これらを表現することとした。

つるしびなの他に少女も、10代後半から20代前半の子どもから大人の境の少女を描き、チェックや花柄のカラフルな色調と模様のスカートを着用させた。

まずこの作品では、親の子を思う願いや思い、時間の経過という目に見えない感情を描くにあたり、つるしびなの連なり吊り重ねによる空間と、その微動する空気、そして少女のスカートの揺れが重なり合わさるように、人形のカラフルな色調と、少女の着ているカラフルな柄のスカートが同系色になるようにする。特に小さな頃から紡がれ、降り注がれてきた親の気持ちの時間の経過や積み重ねを表現するために、つるしびなの模様からスカートの模様へと色彩が重なり合うように描き、それを作品のメインとして描く。そのため少女の顔や背景等の周囲の色調は抑え、つるしびなからスカートを目立たせ、また視線の導線を意識し着色していくこととした。

画面構成においては、この作品では飾り紐5~7本のみならず画面全体につるしびなを配置した。そして先述したように、つるしびなから少女へと視線の誘導を図るために、少女を画面中央よりやや右に配し、つるしびなは少女を取り囲むようにそして溶け込み重なり合うように描いた。特に鞠は作品のメインとし、画面の左上に配して、左上から少女の着用しているスカートが描かれた画面右下へと、視線を移動することを念頭に画面を構成した。また作品のメインとなる子を思う親の気持ちの、時間の経過や積み重ね、力強さをより強調させるために、つるしびなの発色を良くして描くことを念頭に制作に取り掛かった。

この作品では、つるしびなの層と少女が立っている層が重なり合う効果をねらう。そのためつるしびなと少女が重ね合わさるように、つるしびなが背景や少女の衣服と溶け込んでいくように描きたく、麻紙に描いたものの上に、さらに寒冷紗を貼り込み描写をしていく手法を用いた。また画面全体に描かれたつるしびなの手前から奥への空間を表すために、

画面の深みを引き出す上でも、寒冷紗と麻紙の重なった構造を利用して描くこととした。

作品を制作するにあたり、まず麻紙に直接下書きと下色を施していく(図4-2)。ある程度下色を塗り重ねた後、寒冷紗を貼り込む(図4-3)。麻紙に描かれた部分の透けた効果を拾いながら、描写を描き進めていく。メインとなる画面左上の鞠は、特に描写を施し、寒冷紗の布目を利用して線を弛ませたり、絵具を掠れさせて、ちりめんの質感を出していくように描いた(図4-4)。また先述したように、発色を意識しながら描いていく。対する背景部分は、麻紙に描かれた部分の透ける効果を見ながら、なるべく着色を必要最低限に留めて描いた(図4-5)。

少女のスカートとつるしびなが重なる部分は、麻紙に描かれた部分の透けた効果を拾い上げながら描いていく。なるべくスカートと人形は同系色を用いて、人物がスカートに溶け込むように描いた(図4-6)。全体のバランスを見ながら図4-1のように仕上げた。

この作品では寒冷紗を用いることで、重なり合う層や色彩の鮮やかさが自身のイメージしていた子を思う親の気持ちの時間の経過や積み重ねという目に見えないものの表現にわずかだが近付いた。しかし自身のイメージしていた表現よりも、モチーフの象徴するものに捉われて過ぎていたため、それ以上のイメージが膨らまず表現が固くなってしまった。自身のイメージのためのモチーフというよりも、モチーフの象徴するものを土台として、その上に自身の色彩感覚や寒冷紗を用いた表現になってしまった。また技法的にもこの手法を取り入れ始めたばかりであったため、寒冷紗の透ける効果が予測できなかった。そのため、先に麻紙に描く部分の描写の密度が足りず、透過の効果をあまり活かせなかった。透過の効果の上に、足りない表現や描写を補足するような形で絵具を塗り重ねたため、寒冷紗の布目が埋まってしまう部分が出来てしまった。

しかしそれまでの、絵具の定着を良くするために寒冷紗に麻紙を裏打ちして描いた作品から鑑みると、絵具の分量が極端に減った。そして、つるしびなの層と女性の層が重なり合う効果を引き出すことを容易にした。



▲図 4-2 平良優季《つむぐ》部分



▲図 4-3 平良優季《つむぐ》部分



▲図 4-4 平良優季《つむぐ》部分



▲図 4-5 平良優季《つむぐ》部分



▲図 4-6 平良優季《つむぐ》部分

(2)作品《余薫》



▲図 4-7 平良優季《余薫》麻紙・岩絵具・箔・寒冷紗、162.0×162.0 cm、2015年、  
京都府福知山市所蔵

前作の《つむぐ》ではモチーフの意味合いに捉われすぎて、自身の表現が固くなってしまった。モチーフの象徴するものを意識するのは良いが、もっと自身の身近なところに着目して描く方が自身の感性を素直に引き出せるように思った。今回の作品では自身のイメージを土台にし、そこからモチーフを選んで描くことにした。そこで作品《余薫》(図 4-7)では、季節の夏から秋へと移り行く季節の変化をテーマに描いた。季節が移り変わっていく際のおいよ温度、湿度といった目に見えないものの微妙な変化を表現しようと、このテーマで描くこととした。

夏から秋への季節の移り変わりを主題に選んだのは、県外に赴く機会が増えたことがきっかけである。県外をいろいろと回ったなかで、改めて沖縄の「色」というものに気付くことができ、もっと自身の生まれた土地の季節の変化に注目していこうと思った。したがって、今作品では季節の選択に亜熱帯の色がよく表れる夏と、寒気が流れ込み鮮やかな色

が減少してくる秋の移り変わりに着目して描くこととした。

夏から秋への移り変わりを表すのに際し、夏を象徴するような色彩イメージにクロトンを選んだ。クロトンは様々な場所に自生して育つ植物で、楕円型や槍型などの葉の形をした植物である。また「トウダイグサ科の植物で、原産地はマレーであるが、熱帯各地で庭木として植えられている」<sup>7</sup>というように、熱帯アジアに生えている。和名は、変容木と呼ぶ。クロトンは、1枚の葉に蛍光色に近い橙色や黄、赤、緑の模様が掛け合わされて構成されており、この模様や色彩の造形的な面白さや力強さを借りて、夏の色彩豊かな表情を描くこととした。

そして季節の移り変わりや変化を運ぶ存在として蝶を選び、リュウキュウアサギマダラという種類を選んだ。リュウキュウアサギマダラの羽は黒地に水色の模様を持ち、「沖縄では各島で普通にみられ、成虫は冬季に近づくと、南向きで北風の吹き込まない岩陰や谷間に集まり、そこで冬を越す」<sup>8</sup>蝶である。このリュウキュウアサギマダラの水色の模様や自由に飛び回る浮遊感を利用し、夏から秋へと寒気が吹き込む存在として描くこととする。

また、それに少女を加えて描く。クロトンや蝶だけで季節の移ろいを描くだけではなく、人物を間に介して移ろいの現象を感じる中間的な立ち位置とする。前作に引き続き、10代後半から20代前半の少女を描いた。子どもと大人の狭間であるこの年齢を描くことで、移り変わっていく季節や立場の変化を表現するための中間的な立ち位置の少女を選択した。

そしてこの作品で取り入れる色彩は、夏を象徴する鮮やかな赤や黄、ピンク、橙色、水色といった原色に近い色を用いて表現する。それに対する秋色は、枯葉色や寒さや寒気を感じさせる鈍い白色等を使用して表現することとする。また夏の日差しを表すために、銀箔を用いて表現する。銀箔を貼り込んだだけでは金属特有の照りが強いいため、上から胡粉や淡い黄色の絵具を重ねて照りを和らげ、なおかつ日差しを表現することとする。特に先述した色彩をこの作品では、夏から秋へと移り行く色彩の流れを、画面を下段、中段、上段と大きく分けて描く。下段は夏の日差しや生命の生まれる視線の導入部分とし、中段は亜熱帯の温風を受けて、生命力溢れる、湿り気を帯びた作品のメインとする。そして上段は冬に備えて眠りにおちていくように、秋に向かって色彩や描写をゆるめ、上段の空気の

<sup>7</sup> 城間朝教『カラー 沖縄の植物』、新星図書、1972年、p.100

<sup>8</sup> 東清二他『琉球の蝶』、新星図書出版、1983年、p.45

なかに溶け込んでいく部分の3段で構成する。3つのモチーフと季節による色彩の移り変わりといった要素を重ね合わせて、より複雑に幻想世界を生み出すことを目的にモチーフを配した。

視線を下から中段、そして上段へと誘導していくために、蝶の色や配置はこの作品で重要なモチーフである。それらを考慮しながら構図を決める。まず画面のなかで葉の陰に隠れたり、葉を思わせる形になるよう群れを形成するように描くこととする。またクロトンの色彩と共鳴し合うように、そしてリュウキュウアサギマダラの群れを成して季節の移ろいを運んでいくように点在させて配置した。画面下から上に向かっていくにしたがって、蝶を写生に基づいて描き、部分的にリアルに描かれた蝶を画面の至る所に点在したり、画面下の光に溶け込む蝶を描いたり、またはクロトンに溶け込んだ蝶を描く。そうすることで、視線の誘導を用いながらどちらが現実で非現実かを曖昧にさせるような効果を引き出す。

少女は、画面上に左手を横に延ばして配した。先述したように人物は10代後半から20代前半の年代をモデルにし、子どもから大人へと変わる境を意識して描く。なかでも子どもから大人へと揺らぐ少女の心のうつろいや、存在の揺らぎを表す。そのため人体そのものをぼかし、少女の腹部から下半身にかけて身体のディテールはあまり描かず、両手と顔、胸部の服のディテールのみで描写をおさえて、植物や蝶の世界が重ね合うように溶けて消えていくように描く。人物はあくまでもメインではなく、季節の移り変わりを感じる存在として表す。

以上の点を踏まえて、色彩の変化とともにクロトンの層と女性のいる層、そしてリュウキュウアサギマダラの3層を重ね合わせるように構図を組んだ。

これらを表現していくために今回の作品においても、麻紙にある程度描写をした上に寒冷紗貼り込む手法を用いる。使用方法は人物のいる層と植物、蝶の層を重ね合わせるために、麻紙に描く部分と寒冷紗の表面に描く部分を考慮しながら描き進める。また先述したように、夏の日差しに銀箔を用いて表現する。そのため、一度麻紙に銀箔を貼り込んだ上に寒冷紗を貼り込み、透けた効果を利用して銀箔の金属質を和らげる効果を引き出すこととする。

まず麻紙に下書きをして、彩色を施していく。その際、クロトンの鮮やかな色や彩度の

高い色を下色に置き、寒冷紗の透過を考慮しながら塗っていく(図4-8)。人物の体が見えなくなるまでクロトンの葉を描き重ねていった後、画面下部に銀箔を貼っていく。銀箔は元々の形である正方形で貼り込むのではなく、1枚1枚手でちぎって不定形な形を作り、貼り込んだ。理由として、銀箔を光として捉えた際、正方形をただ貼り込んでいくだけでは均一な光となってしまう。それよりも、日差しのなかにも光の強さに強弱をつけるために、敢えて手で千切り貼り込んだ。十分に乾燥させたのちに、画面全体に寒冷紗を貼りこむ。素材は綿素材の寒冷紗を選択した。今回の作品では、レーヨン素材だと繊維の物質感が強いので、やわらかな日差しや移り変わりを表現するために柔らかい表情となって表れ



▲図4-8 平良優季《余薫》部分



▲図4-9 平良優季《余薫》全図



▲図4-10 平良優季《余薫》部分

る、綿素材の寒冷紗を使用した。寒冷紗を貼り込み乾燥させた後、中央のクロトンをメインに描いていく。また人物や蝶の透けた部分を拾い上げて描き（図4-9）、作品の所々に現実に近い描写の蝶を点在させて、視線の誘導を考慮して色を乗せていく（図4-10）。全体のバランスを見ながら描写していき、完成である（図4-7）。

ここまで寒冷紗を使用した自作品をあげてきたが、前作ではモチーフの象徴するものを土台にし、その上に自身の表現を用いていたため、モチーフの象徴するものに意識が向き、表現が固くなってしまった。それに対し今作品では、自身の表現したい部分を土台に置いて描くことができた。しかし裏打ち材となる麻紙で描いた部分の色味に捉われてしまい、透けた後の作業で画面の深みや色幅の広がりや上手く表現できなかった。秋色となる部分の描写や色彩が乏しく、同系色で抑えて描くには色味や描写ともに、表情が乏しい結果となった。日差しの部分も偶然生じた銀箔の掠れや、その上に胡粉をかけた部分の美しさに惹かれ、描写や色彩を加えることに躊躇してしまい、日差しとしての表情が乏しくなってしまった。

## 第2項 表現要素

ここまで「幻想」を主軸とした、寒冷紗を使用した自作品2点をあげた。これら作品の「幻想」表現の一つとして、「重層」をあげた。そもそも「重層」とは層と層が重なり合うことを表している。先にもあげたように自身の「幻想」世界は、現実に存在するものの思いがけない組み合わせや、実際には見せてくれない生命や息づかいのようなものが重層することであるとした。

自作品における「重層性」は、作品《つむぐ》ではつるしびなの層と女性が描かれた層の重ね合わせを描いた。《余薫》では人物と植物、蝶の各層を重ね合わせて描いている。この効果を用いることによって、像だけでなく時間や空間が重なり合い、何が現実で何が非現実かを曖昧にさせる効果をもたらす。作品のなかで取り上げられているモチーフは、実在するものであるが、それらが重なり合うことで非現実な空間を引き立たせる効果をもたらす。

特に寒冷紗を麻紙の描写後に貼り込む手法は、この「重層」の効果を引き立たせるものであった。麻紙の層部分を透過させながらも寒冷紗という層を張り込んで、2つの層が重なり合う。さらにその上に描写を加えることで、麻紙の層と寒冷紗の層、その上に施され

た絵具の層から、構造的にも描写や空間にしても、いくつも層を生み出すことを可能にした。

さらに重層の表現要素は、次にあげる(1)変容・移り変わり、(2)融解、(3)発色、(4)少女性の4つの表現から成立すると分析する。

#### (1)変容・移り変わり

まず「変容」や「移り変わり」は、モチーフ同士の空間の変化や別の物に形を変化していくことを示す。

自身の作品では、これらの要素が多用されている。まず作品《つむぐ》のなかでは、つるしびなが配された画面右から少女の着ている画面左のパッチワークスカートへと、色の強さや色調が継承されながら変化し、最終的にスカートの柄に重なり合うように消失させて描いた。そうすることで、テーマとしていた「紡がれる親の子を思う気持ち」を表現した。また《余薫》では、画面下段に配された光の空間から蝶の姿が浮かび上がり、蝶の色や形を借りてクロトンの葉と見間違えるように擬態化や形を変容させて描いた。ソテツの中に紛れ込ませたりすることで、画面全体の色彩の移り変わりを補助する、視線の導線的な役割を担った。夏から秋へと色彩が移り変わっていく様子を表していくうえでも、この手法は必要であった。

寒冷紗を用いることで、これらの効果はさらに期待できるものであった。先述したように層と層が重なり合いながら、形を変容させたり移り変わる効果をより安易に引き出せることが指摘できた。構造的に層を重ね、この効果を用いることで鑑賞者に、何が現実で何が非現実かを錯覚させる。そして寒冷紗の粗く織られた構造は、絵具の掠れを表現し易くなり、構造的にも視覚的にも変容や移り変わりを多用できた。

したがって「変容」や「移り変わり」の要素は、モチーフの色彩や形を借りながら画面の導線的な立ち位置として、画面に動きをもたらすものであった。

#### (2)融解

そして「融解」は物と物同士が溶け合ったり、空間に溶け込んでいくことを指す。2作品に共通して言えることだが、《つむぐ》や《余薫》では画面上下部分が空間に溶け込み、シルエットを残しつつも消失しかけている。自作品における「融解」とは、そういった物と物が溶け合い消失する様を示す。

《つむぐ》では「子を思う親の気持ち」を表していくために、つるしびなを人物に融解させることで、つむがれる「思い」の重なりを表現した。《余薫》では、夏の日差しから蝶が浮かび上がっていく部分や秋の寒さへと向かっていく様子を表していく際に、この「融解」を取り入れた。またモチーフの色彩や形を消失させていくことで、これらが非現実のもの、現象であるということを強調させる働きがある。

ここでも寒冷紗の構造が、この効果を引き立てた。寒冷紗の粗く織られた布目に岩絵具が絡み定着することで掠れが表される。また麻紙に描いた上に寒冷紗を貼り込み、さらに描写を加えることで、麻紙に描かれた描写を布目から透過させて、視覚的に描写をぼかす効果が表れる。「掠れ」や「ぼかし」、いずれにしても「融解」という、物が消失したり溶けて消えていくことを表す際に、寒冷紗の構造がそれらを表現するのを容易にした。

### (3)発色

次に「発色」をあげる。ここであげる発色とは、色彩の鮮やかさや色味の力強さを示す。今回あげた自作品2点において、色の発色も重要な要素の1つであると考えられる。例えば《つむぐ》において、作品のメインとなるつるしびなの部分は本来の色味よりも脚色して、色の彩度をあげて描くのはもちろんだが、あえて周囲の人物などの色の彩度を鈍くさせたり、色を限定して同じ色調で描いていくことで、メインに目を引かせる効果がある。

自作品において《つむぐ》であげた「親の子を思う気持ち」や《余薫》の「夏の生命力」といったものを表すのに、色彩の鮮やかさや力強さが必要であった。そのため周囲の彩度を落としたり、描写や彩度を抑えることで、よりメインを引き立てる手法を取った。モチーフは写生に基づいて描くが、脚色して彩度を高くし、それらが現実か非現実かを交錯するねらいもある。

これらのことから、特に主題として目を引かせるところや強調する部分において、この色彩の鮮やかさや力強さは自身の作品のなかで必要である。また第3章の実験のなかでもあげたように、従来の日本画基底材である麻紙や絹に比較すると、寒冷紗の発色は群を抜いてその効果を示した。これらのことから、寒冷紗を用いることでより「発色」の効果を助長させた。

## (4)少女性

本章の第1節のなかでも述べたが、自作において人物、少女は繰り返し登場している。以前までは、人物を写生に基づいて描くということに意識が置かれていたため、作品における人物の取り入れ方も線と面で表現し、モチーフを組み合わせ描いたものが多かった。しかし現在において、この「幻想」のテーマを主軸に置くことにより、人物はあくまでもそれらの現象を仲介する役であり、現実と非現実を行き交う中間的なポジションとして描いている。

先にあげた自作品2点においても、現実世界に存在するものを用いて描いているが、画面にモチーフを重層させたり、融解したりといった要素を組み合わせ、現実感や非現実感ともつかないような描き方で表している。それらの理由として、人物をありのままに描いてしまうと、本来描きたいメインである「幻想」表現よりも人物に目が引かれてしまう。人物を描かないという選択もあるが、あえて人物を描くことで現実感が画面に添えられ、「幻想」の表現を引き立たせる効果もある。

また単なる女性ではなく「少女」という点も、筆者の制作のなかで重要な意味を占める。女性を描く場合、制作側の意図とは裏腹にその身体フォルムや顔の表情において、女性のエロティックな部分も引き出される可能性もある。子どもを描くという選択もあるが、子どもが見ている夢と解釈されるのを避けたいという点で、大人でもなく子どもでもない「少女」を描くことにした。

本来民俗学における少女については、民俗学者の大塚英志は次のように述べている。

近代より前に<少女>はいかなかった。存在したのは性的に未成熟な幼女と成熟した女の二種類だけである。<sup>9</sup>

このように、子どもと大人の間に入り込んだ期間が「少女」というわけである。つまり少女とは、妊娠、出産のできる大人の身体を持ちながらも、義務教育という子どもの立場に属する期間のことを指しているのである。具体的な年齢は制服を着ている期間である13～18歳頃を示しており、身体的に大人であるが、立場は子どもであることから、子どもと大人の間に「少女」という、アイデンティティの揺らぐ中間的なポジションが配されたの

<sup>9</sup> 大塚英志『少女民俗学』、光文社、1989年、p.18

である。

同じく子どもと大人の間を描くのなら、男性を描くという方法も選択できるが、筆者と同姓である少女の方が、自身の想像や表現を仮託させやすい。また自作品のなかでもあげたように、目に見えないものである感情や実体験を表していく際に、異性を用いて描くよりも少女を描く方が自身のイメージの投影を容易にする。描かれた人物はモデルを立てているが、他人の仮面をかぶり筆者のイメージを代弁し、幻想世界を映し出す鏡の存在でもある。特に自作品2点に共通していることは、少女を表現していく際に少女の体が所々消失している点である。少女は、身体的に大人であるが子どもではない。また立場としては子どもであるが大人ではない。その混沌とした心の揺れを表す存在である。作品のなかで部分的に描き、全体としてぼんやりと描くことで、少女のアイデンティティの揺らぎを表現した。

つまり筆者の作品において、少女を描くことは現実と非現実を行き交う立ち位置の存在となる。子どもから大人へと移り変わる不安定な時期や、女性としてのアイデンティティをしっかりと確立する以前の存在が、筆者の描く自然や風景といったものに溶け込み、風のように揺らぐ、揺らぎ易いあり方を、少女を用いることで表現しているのである。

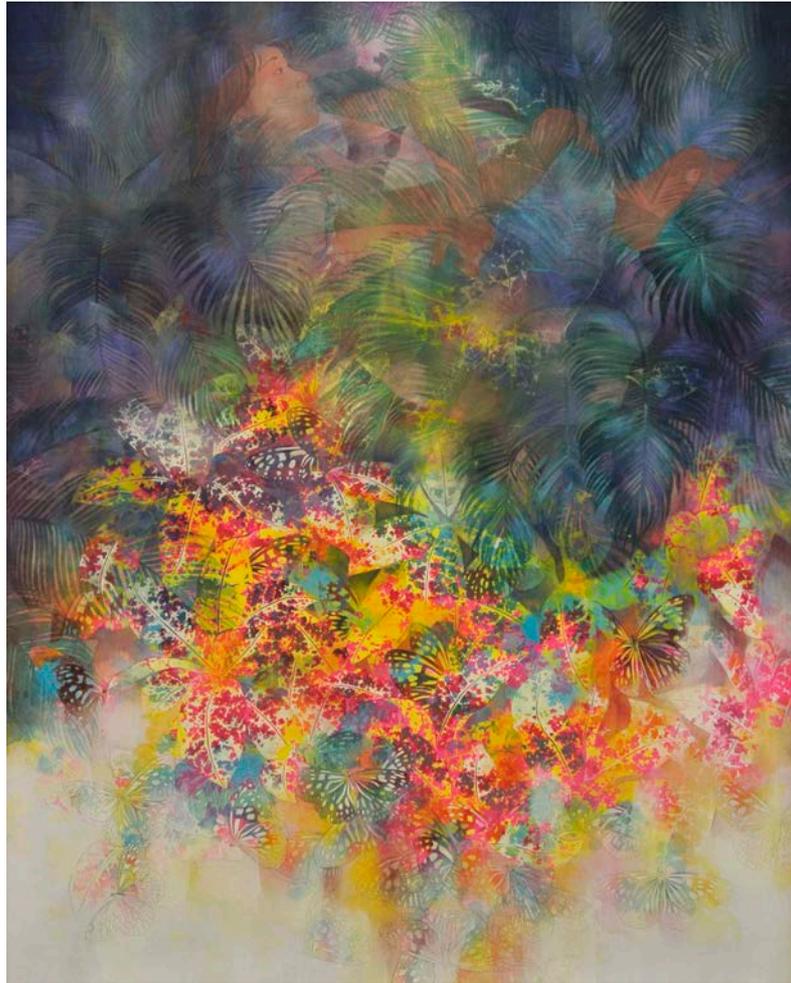
以上のように、重層の要素を4つ重ね合わせて、自身の作品の表現を「幻想」としている。

### 第3項 重層性の可能性について

先にあげた2作品においては多々課題が残るものであった。本来、幻想が持つ抽象性を表すために形象に固執することを防ぎ、心象を深めていくこととした。現在はこれらの課題や反省から、「幻想」を表す上でドリッピング<sup>10</sup>を用いて抽象化を測る手法も取り入れた。ドリッピングを用いることで、画面に叩きつけられる絵具の形から、自身の意思では表せない偶然性が生じる。これらの不定形な形は、これまでのようにモチーフの形にとらわれずに自由な形を紡ぎ出すことができると思い、この手法を寒冷紗の持つ重層性で取り入れた。

---

<sup>10</sup> ドリッピングとは「[したたり]という意味。床に広げたカンヴァスに絵具をしたたらせて(ドリップ)描く現代絵画の技法」(益田朋幸・喜多崎親編著『岩波 西洋美術用語辞典』、岩波書店、2005年、p.216)を示す。



▲図 4-11 平良優季《夢の境界》麻紙・岩絵具・箔・寒冷紗、162.0×130.3 cm、  
2016年、作者所蔵

この《夢の境界》(図 4-11)では、眠りに落ちて夢を見るまでの狭間に着目し、その境界をテーマとして描いた。実際に見た夢に出てきたモチーフを直接描くのではなく、その現象や感情に焦点を当てて、別のモチーフに仮託させて描くこととした。

この作品においても、先の2作品同様に寒冷紗を貼り込む前に麻紙に先に描く方法を用いた。先述したように前回までの作品では、麻紙で描いた部分の色や構図に固執しすぎてしまい、画面に深みや色が乏しくなってしまった。そのため今作品では寒冷紗を貼りこむ前に、麻紙の段階で極彩色の絵具を用いてドリッピングの手法を用いる。理由として、先述したようにドリッピングを用いて偶発的に落ちた絵具が、画面のなかで自由な動きを与えるきっかけになると思い、取り入れることとした。

作品を制作していくにあたり、まず寒冷紗を貼りこむ前に麻紙に下書きを施し、下色となる絵具をモチーフの各パーツごとに塗っていく(図4-12)。その後黄色やピンク、水色といった絵具をドリッピングで画面の流れが下から上へと運ばれていくように、色を施していった。この時、寒色と暖色の入り混じる部分を計らいながら絵具を配していく(図4-13)。

絵具が乾いた後、記憶の曖昧さをより引き立たせるために、粒子が細かい銀箔の砂子を画面下段に施し、絵具のドリッピングで垂れた絵具の形をぼかす効果をねらい、砂子を振りかけた。乾燥させた後に寒冷紗を貼り込み、麻紙のドリッピング部分をそのまま残した部分と、その上からさらに描写を施す部分を作った(図4-14)。上から描写を施す部分は、クロトンやソテツ、蝶の写実に基づいた形を部分的に描いた(図4-15)。理由として夢を見た際に、記憶に残っている部分を表すために描写を施した。全体のバランスを見ながら描写を進めて、図4-11の完成となる。



▲図4-12 平良優季《夢の境界》部分



▲図4-13 平良優季《夢の境界》部分



▲図4-14 平良優季《夢の境界》部分



▲図4-15 平良優季《夢の境界》部分

今作品では麻紙で施したドリッピングが効果を示し、画面下段から中段まで画面に動きのある色の流れを作り出すことができた。前作の画面の固さを改善する効果は得られ、このドリッピングを麻紙部分に用いることで、上から寒冷紗を貼り込んだり、砂子を施すことにより、透過して絵具のシルエットをぼかす効果が表れた。画面における色のつながりはまだ改善の余地があるが、絵具の偶然性を用いた動きのある効果に寒冷紗を掛け合わせることは、今回テーマとしてあげた現実と夢の効果を促すのに非常に効果的なものであった。

このようにドリッピングの技法と寒冷紗の重層構造を用いることで、自身のイメージする「幻想」の持つ抽象性を引き出すことに近づいた。この偶然に落ちた絵具の重なりから、現実と非現実の混沌としたあり方や曖昧さを引き立たせることが出来た。寒冷紗の「重層性」の効果は、先述した「幻想」表現の要素とドリッピングの手法を用いることで、今後自作品の「幻想」表現を引き出すことが期待出来るものであった。

### 第3節 まとめ

ここまで「幻想」について言葉の意味合いや幻想芸術、自作品をあげて見てきた。幻想芸術における幻想の意味合いは、定義づけが難しいほどに多様な表現があり、分野や時代によっても解釈は変化するものであった。だがこれらの幻想芸術と呼ばれる作品を、自作品の「重層性」に着目して考察を行うと、現実世界のモチーフ同士が結びついたり重なり合う異質さを表すことにも用いられていた。

これらを概観していったなかで、自作品における幻想表現は「重層性」を主軸としたもので、重層性に「変容・移り変わり」、「融解」、「発色」、「少女性」といった要素を併せ持って表現することで、自作品の「幻想」を表現している。特にこの重層性は、麻紙の層を透過させながら寒冷紗の層を貼り込み、2つの層が重なり合う手法を用いて、麻紙の層と寒冷紗の層、その上に施された絵具が合わさり、構造的にも描写や空間にしても、いくつもの層を生み出すことを可能にした。そうすることで、幻想表現をより裏打ちする効果を示した。日本画材を用いた作品ではないが、これらは第1節でもあげたオディロン・ルドンや内藤忠行の作品で用いられた手法でもある。ルドンの作品では、生首の空間にオーラや植物、花々を模した装飾の層が組み合わされ、内藤は桜の幹と花のシルエットを重ね合

わせて、時間や空間が重ね合わされ「幻想」世界を表現していた。

この手法や構造を用いた「変容・移り変わり」といった要素では、モチーフの色彩や形を借りながら画面の導線的な立ち位置として、画面に動きをもたらす効果を引き出した。

「融解」においても、モチーフの色彩や形を融解させ消失していくことで、これらが非現実のもの、現象であるということを強調させる働きがある。寒冷紗の粗く織られた布目に岩絵具が絡み定着することで掠れが表される。また寒冷紗の重層性を用いることで、麻紙に描かれた描写を布目から透過させて、視覚的に描写をぼかす効果が表れる。擦れや融解という、物が消失したり溶けて消えていくことを表す際に、寒冷紗の構造がそれらを表現するのを容易にした。

「発色」では、作品のなかで特に目を引かせるところや強調する部分において、この鮮やかさや力強さが必要となってくる。従来の日本画基底材である麻紙や絹に比較すると、寒冷紗の発色は群を抜いてその効果を示した。これらのことから、寒冷紗を用いることでより「発色」の効果を助長させた。先述したルドンの作品において、物語のメインであるオルフェウスの頭部は彩度を落とし、背景や周囲の植物などを色鮮やかに描いている。そうすることで、オルフェウスが生前奏でていたであろう音色が想起されるように、かつ装飾的に用いられていた。

最後に「少女性」では、子どもでもなく大人でもない、中間的なポジションを描くことで現実と非現実を行き交う立ち位置となる。つまり大人へと移り変わる不安定な時期や、女性としてのアイデンティティをしっかりと確立する以前の存在が、筆者の描く自然や風景といったものに溶け込み、揺らぎ易いあり方を、少女を用いることで表現している。少女の身体的に大人であるが子どもではなく、立場としては子どもであるが大人ではない。その混沌とした心の揺れを表すことで、現実と非現実を行き交う立ち位置の存在として描いている。

したがって、これらの要素が組み合わさり重なり合うことで、自身の幻想表現は成り立っている。女性をあえて、子どもと大人の境界である「少女」として描くことにより、そのアイデンティティの揺らぎが現実と非現実の境界を行き来する立場となる。「少女」の存在は、同性である筆者自身の感情や内面世界を投影する、鏡そのものである。また少女に植物や生物を重ね合わせて描くことにより、時間や空間を重ねて、より非現実な幻想世界を生み出す。これらを表していくために、また寒冷紗における絵具の「定着性」や「発

色性」、「透過性」、「重層性」、「素材性」といった特徴が、自身の「幻想」表現をさらに引き立たせていると言える。



## 第5章 作品テーマ「幻想」の制作

ここまで日本画材の変遷や寒冷紗の歴史、作品調査、実験などを踏まえて、自身の作品テーマ「幻想」と寒冷紗の特徴がどのように結びつくのか述べてきた。そこで自身の制作テーマ「幻想」表現は、寒冷紗の特徴の一つである「重層性」を用いて「変容、移り変わり」、「融解」、「発色」、「少女性」の要素が伴って表現できるとした。

では実制作において、これらがどのように寒冷紗と制作に関わってくるのか。本章では作品のテーマを表現するにあたり、寒冷紗によってどのように「幻想」表現がもたらされるのかを、寒冷紗と日本画材の構造とその効果を併せて総合的に見ていくこととする。一つの作品を取り上げて、分析を行う。

そこでまず第1節では、作品のテーマ設定について取り上げて「幻想」表現のなかでも、どのような「重層性」をあげるのか言及していく。第2節ではその設定に則して、制作行程をあげてどのような重層を意識したのか段階的に取り上げて見ていく。それらを踏まえて第3節では、寒冷紗のどのような構造によって重層性が生じたのか、そのなかでも「裏打ち材による効果」と「絵具の粒子による効果」、「箔による効果」に分けて分析を行う。

### 第1節 作品設定

ここでは《奏想》(図5-1)という作品を取り上げて、テーマの「幻想」を元に作品構想から制作に取り掛かるまでの過程をあげていく。まず主題について、作品を制作する



▲図5-1 平良優季《奏想》全図、麻紙・岩絵具・箔・寒冷紗、210.0×600.0 cm、2015年、沖縄県立芸術大学所蔵

上での経緯や背景などを述べる。そしてそれらを制作していくために、表現についてどのようなモチーフを取り上げ、どういった色彩を用いて構成しているのかあげていく。ここでは、次節であげる「制作行程」を述べていくための土台的な立ち位置とする。

### 第1項 主題について

まず作品《奏想》はタイトルに「奏」とあげているように、目に見えない音楽の抑揚と生命が生まれて消えていく様を例えて表した作品である。第4節であげた《余薫》と同様に、若葉や花が咲いて色彩豊かな夏から一変、秋へと移りゆき、寒気が流れ込み、植物の色彩が減少していく、そんな植物の生命が巡る様を描くこととした。特に夏の色彩あふれる生命力の力強さを表現するために、《余薫》同様に亜熱帯植物を用いて描いていく。

作品は縦 210 cm、横 600 cmと大作ではあるが、その中で前述した自然のめぐりゆく雄大さを表現したく、この規格で描くこととした。また単純に横一直線上に植物群を描くのではなく、メロディーの抑揚のように視点を上下するように植物を配して描くこととする。移りゆく季節の寂しさ、生命力の減少などをモチーフの色彩の力強さを受け継ぎながら画面を誘導し、生と死、陰と陽の二極の狭間を描きたく思いこの主題に取り掛かることとした。

### 第2項 表現について

これらを制作するにあたり、植物の色彩の力強さや配置などをメロディーの抑揚に例えとしたが、モチーフとなる植物はヒルガオ、クロトン、テッポウユリ、ストレッチャー、芭蕉、蘇鉄の5種類を画面に取り入れることとした。理由として、自身に身近な植物を描いた方が、作品に季節感や植物の生命力に、より説得力が添えられると感じたからである。

またこの移ろいを誘導していく立場としてグルクン(和名:タカサゴ)を、現実と夢の境界の立場に10代後半から20代前半の少女を用いて描くこととする。少女は手や表情は見えるものの、衣服や身体はシルエットと色で表し、背景に流れる植物や魚群は少女の身体を通過して重なるように表現することとする。理由として、人物をしっかりと描き込んでしまうと、テーマにあげた生命の始まりと終わりがかき消されて、人物に視点が入ってしまうのを避けるためである。あくまでも少女は、それらを感じる境界として描

く。少女は温室にいるという設定で描くが、温室の窓の格子や地面などを具体的に描くのではなく、部分的に窓の格子を描くことで、現実なのか非現実なのかを交錯させて描くこととする。そして少女に重ね合わさる植物やグルクンは、本来組み合わせることのない海と陸の世界が重なり合い、色彩や形を調和し、共鳴することで生命の始まりと終わりを表す。

色彩は大きく生命力あふれる色鮮やかな部分と、色が鈍く落ちて生命力を失っていく部分の二極で構成する。色鮮やかな部分は植物の生命力あふれる色彩を表現し、陰となる部分は色彩を必要最低限に抑えて、背景の鈍く暗い色調に溶け込んでいくように描くこととする。そうすることで、テーマにあげた生命力の光り輝く様と衰退、虚しさを表す。さらに各モチーフの色鮮やかな部分を連鎖させて描くことで、生命力あふれる部分を引き立たせることとした。その効果を引き立たせる一つとして、銀箔の砂子を用いてモチーフのシルエットをぼかしたり、色を鮮やかに引き立たせる効果として用いる。

画面構成においては先述したように、海と陸の2層が重なり合う部分を描く、人物はその境界として描く。そのため、寒冷紗の裏に貼る麻紙には骨描きと着彩を施し、寒冷紗を貼り込んで透過性を利用した重層表現を用いることとする。先にあげた植物も、各々が重なり溶け込むように描き、色彩の力強さを連鎖していくように重層さあせて描く。また使用する寒冷紗は、綿素材を用いる。第3章のなかでも述べたが、レーヨン素材は物質感が強いので絵具となじみにくい。そのため、綿素材を用いることとする。

## 第2節 制作行程

特に制作において、物と物の重なりを意識した。幻想表現の「重層性」にもあたる部分だが、海の世界と植物の世界の重なりはもちろん、形や色といった全ての世界と人物の重なり合い、各々の世界の重層が重要であった。これらを重ね合わせるため、寒冷紗の重層性を用いていく。

まず制作はモチーフ各々の写生に基づき下図を経て、下書き、着彩①、寒冷紗の貼り込み、着彩②の大きく4行程に分けられる。この作品においては、寒冷紗の「重層性」を用いて表していくために、第3章でも行った麻紙に骨描きと着彩した後に寒冷紗を貼り込み、さらに加筆する手法を取り入れることとする。

### 第1項 下書き

この《奏想》は横幅が6mを越えるため、縦210×横150cmの木製パネル4枚に分割した。それぞれのパネルに麻紙を袋張りし、下図を元に麻紙に鉛筆で直接下書きを描いていった(図5-2)。モチーフ同士の重なりも含めて描き、お互いの形が崩れないように意識してモチーフを組んだ(図5-3)。



▲図5-2 《奏想(下書き)》全図、210.0×600.0 cm、2015年



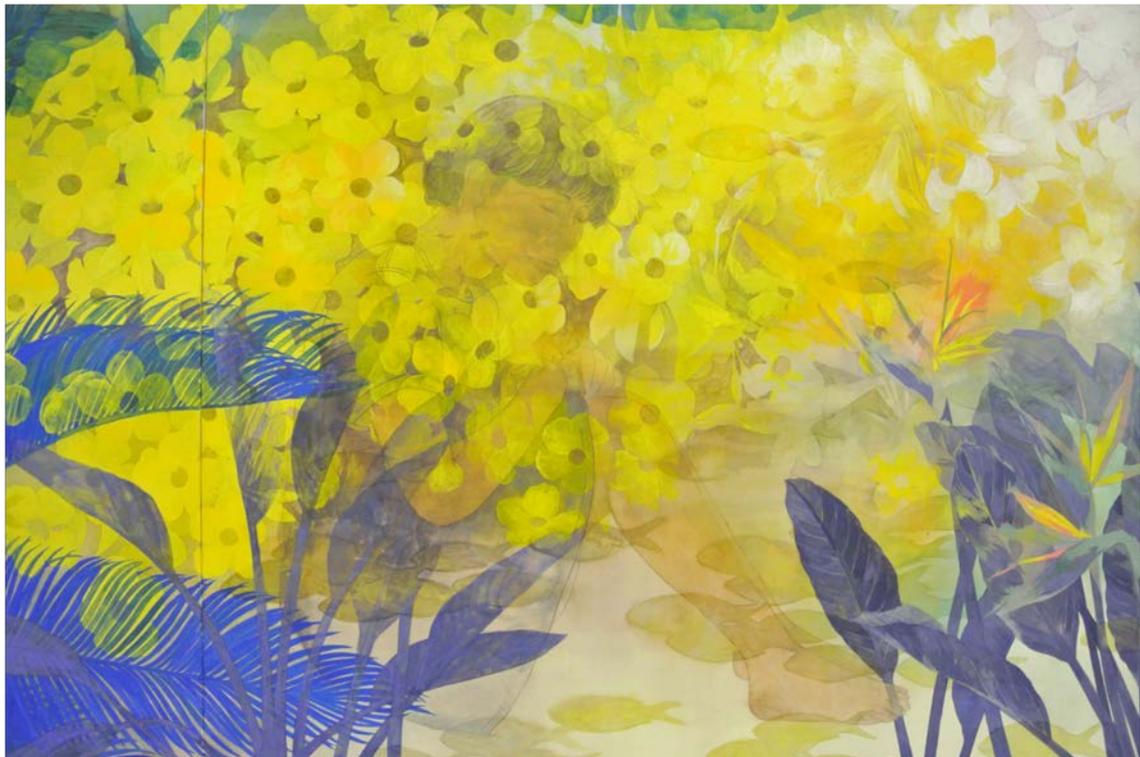
▲図5-3 平良優季《奏想(下書き)》部分

第2項 着彩①

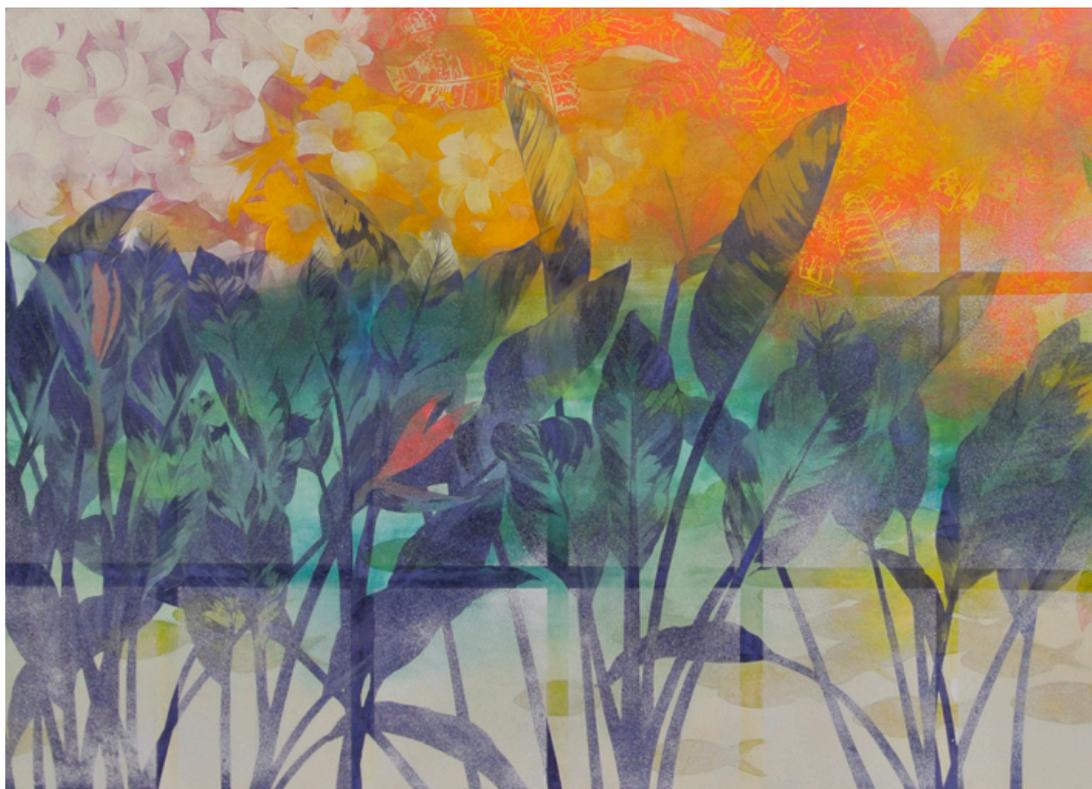
下書きを終えたところで、木炭を定着させるために礬水液を霧吹きでかけていく。画面が乾ききったところで着彩を施していく。この段階で後に寒冷紗を貼り込む際に、その透過を想定し、上から絵具を着彩する部分と、着彩せず透過した色を残す部分の2つの効果を念頭にして着色をしていく(図5-4)。その際に寒冷紗を貼り込んだ後、その透過した効果だけで表現したい場合は、現段階で描写を整えて仕上げていく(図5-5)。また、寒冷紗を重ねる前後での箔の重なりも表現するため、現段階で銀箔の砂子で少女のいる温室の窓の格子を表現する(図5-6)。



▲図5-4 《奏想(着彩1)》全図、210.0×600.0 cm、2015年



▲図5-5 平良優季 《奏想(着彩1)》部分



▲図 5-6 平良優季《奏想(着彩1)》部分

### 第3項 寒冷紗の貼り込み

寒冷紗を貼り込む前の作業を経て、ある程度絵具や箔が乾き、定着したのを確認したら、寒冷紗を貼り込んでいく。

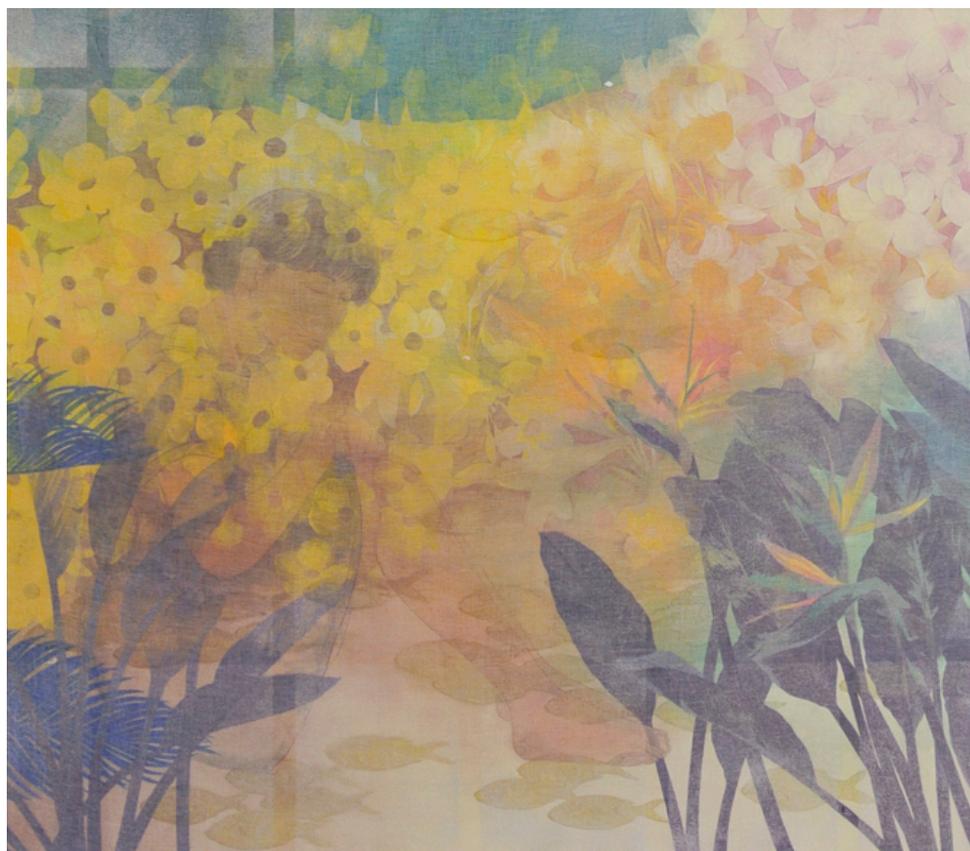
そこでパネルに貼り込んでいく前に、寒冷紗についた糊を洗い落とす。先述したように、寒冷紗は平織りに粗く織られ糊付けされている。この糊を十分に落とさないと、絵具の発色を鈍くしたり、後々絵具の剥落の原因にもつながるので、なるべくきれいに洗い落としていく。

寒冷紗や絵具が乾ききったところで貼り込んでいくが、貼り込む際に下の絵具がよれたり岩絵具や箔が剥落しないように意識しながら、それぞれのパネルに貼り込んでいく。また、寒冷紗は水分を吸収すると布自体が少し伸び、乾いていくとともに収縮してしまう。そこで、貼り込む際は霧吹き等で寒冷紗を湿らせて伸びきった後、膠:水を 3:2 の割合で溶いた定着液で貼り込んでいく。

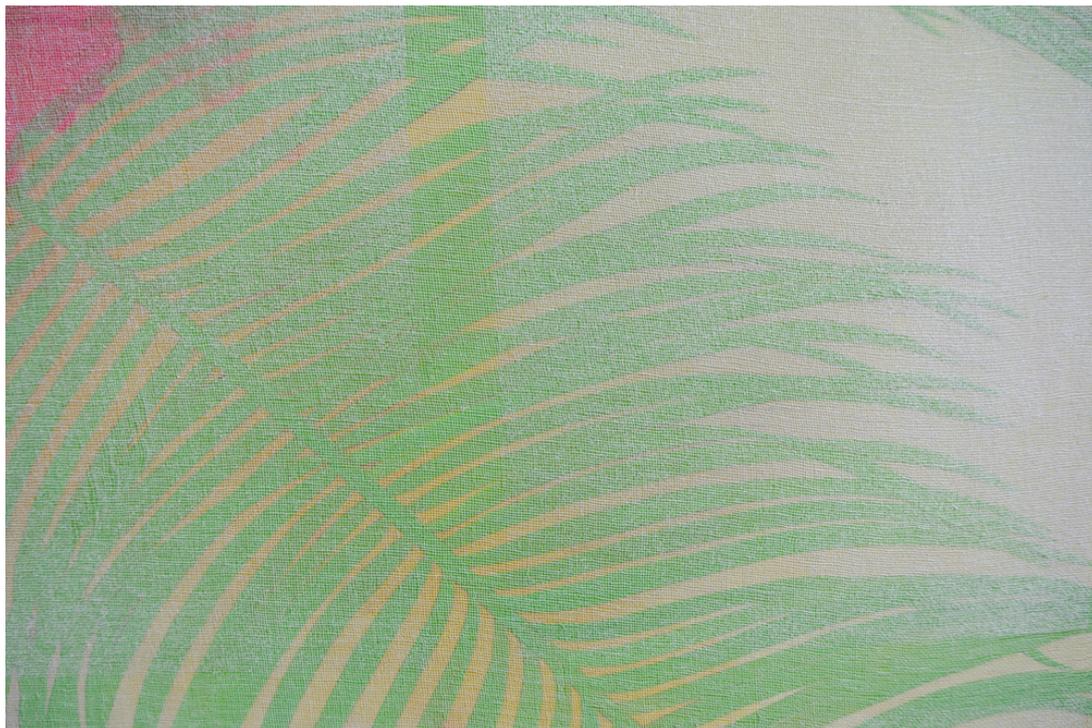
寒冷紗を貼り込み、乾いた状態が次の通りである(図 5-7、5-8、5-9)。



▲図 5-7 《奏想(寒冷紗貼り込み後)》全図、210.0×600.0 cm、2015 年



▲図 5-8 《奏想(寒冷紗貼り込み後)》部分



▲図 5-9 《奏想(寒冷紗貼り込み後)》部分

#### 第4項 着彩②

画面の上下部分は箔が寒冷紗の下から透ける効果をそのまま残し、メインとなる植物は加筆していった(図 5-10)。画面左部分においては、暗の空間に溶けていく雰囲気を引き出すために、布目と麻紙の差を縮めることが必要であった。そうすることで、麻紙の着彩部分と寒冷紗の着色部分が構造的にも描写的にも近い距離で重なり、芭蕉や蘇鉄が溶け込んでいく表情を引き出す。寒冷紗の布目を通過して麻紙にも絵具が落ちていくこ



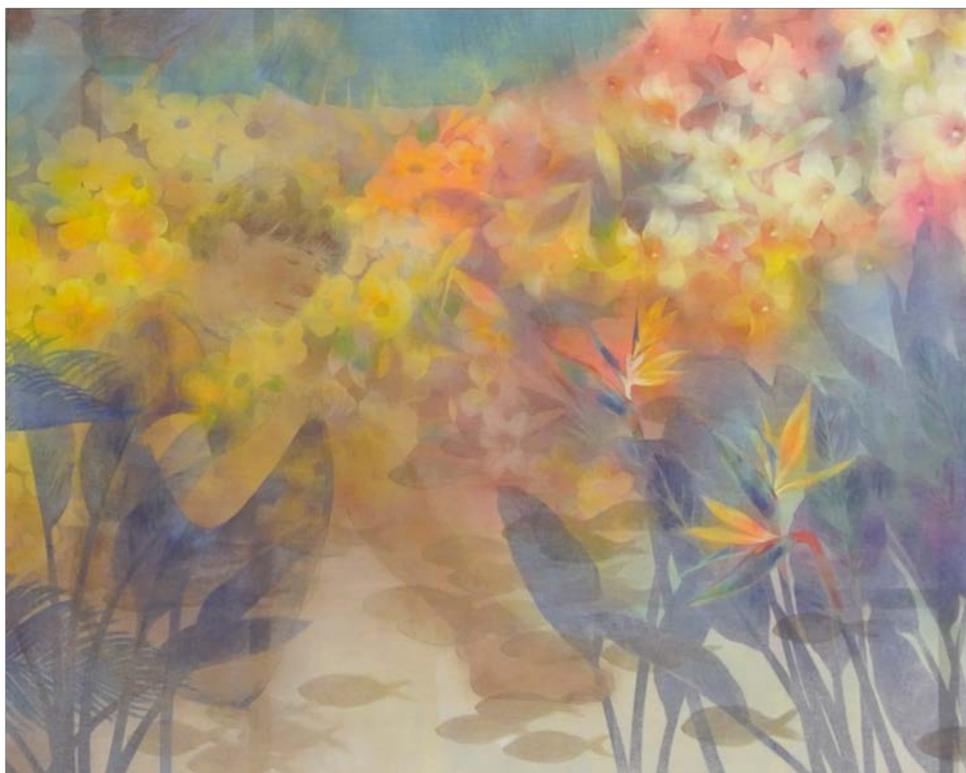
▲図 5-10 《奏想(着彩 2)》全図、210.0×600.0 cm、2015 年

とを想定し、粒子の細かい絵具で塗布していった。すると、寒冷紗の布にも絵具が染まり、また麻紙にも絵具が塗り重ねられるため、寒冷紗の空間と麻紙の空間に絵具が定着し、溶けて重なる層を得ることができる。

魚群の着彩部分においても、麻紙に魚のシルエット部分を着色し、その上に寒冷紗を貼り加筆を加えていった。魚群が寒冷紗の奥に描かれているのか、手前で描いているの



▲図 5-11 《奏想(着彩2)》部分



▲図 5-12 《奏想(着彩2)》部分

か、交錯する効果をねらい描いていった(図 5-11、5-12)。

以上の行程を経て加筆修正していった後、図 5-1 のような仕上げとなる。

### 第3節 寒冷紗の構造がもたらす効果

第2章や第3章でも触れたように、寒冷紗の特徴の一つに「重層性」をあげた。本作でも、植物の世界と魚群の世界、そして人物が重なり合う効果を示していく上で寒冷紗の構造が必要であった。

絹のように繊維そのものに透明度があり、裏箔や裏彩色の技法に長けた基底材を使用するという手もある。だが、第4章でも触れたように、自身のテーマである「幻想」を表していく上で、モチーフが形態を変容させていくことや融解を表現する場合、寒冷紗の粗めの織りが必要不可欠であると言える。岩絵具を用いることで、この粗めの布地が、掠れやぼかしを表していくのに非常に効果的なのである。絹はぼかしやグラデーションを用いるのに適してはいるが、岩絵具のような粒子のある絵具を用いたとしても、使い方によっては剥落や亀裂の原因にもなり得る。やはりある程度の彩度を持ちながら使用し、重複した層を描いていくのには、絵具の塗り重ねにも限界があると感じた。

今回の制作過程で示したなかでも、寒冷紗の効果について述べたが、ここではさらに「裏打ち材による効果」、「絵具の粒子による効果」、「箔表現による効果」に分けながら、寒冷紗の構造が本作品にもたらす効果について説明していく。

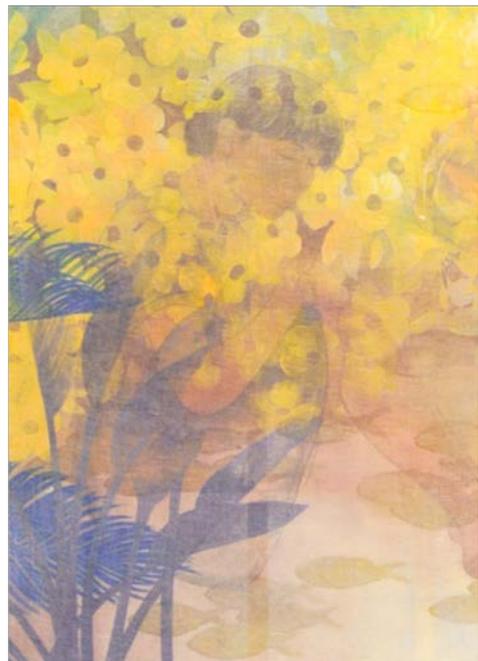
#### 第1項 裏打ち材による効果

まず、裏打ち材による効果を述べる。第3章の実験のなかでもあげたように、寒冷紗の「重層性」は裏打ち材の描写量によって、その効果の幅が広がることが期待できた。そもそも裏打ちとは、本来紙や絹の裏面に生麩で紙を貼る行程に呼ばれている。効果としては、作品を補強するということがあげられるが、絹においては本画に裏彩色を施したり、裏打ち紙を墨で染め、本画に染織部分が透けて表れるというように、絹の透過効果をねらった裏打ちの技法もある。それと同じ要領で、寒冷紗の「透過性」の効果を用いて、骨書きと着彩を経た麻紙を寒冷紗に裏打ちを行った。

撮影や印刷によって多少の色の差はあるが、図 5-13 は寒冷紗を貼り込む前、図 5-14 は寒冷紗を貼り込んだ後の途中過程である。寒冷紗を貼り込んだ後だと、フィルターが



▲図 5-13 《奏想(着彩1)》部分



▲図 5-14 《奏想(寒冷紗貼り込み後)》部分

かけられた層が得られた。

第3章のなかでも述べたように、この「重層性」を用いた手法を取り入れるまでは、何も描画をしていない麻紙を寒冷紗に裏打ちして描いていた。画面に骨書きをしていく際に、本来であれば大下図をもとに転写していくが、寒冷紗の布表面は凹凸であるため、うまく転写できなかった。方法を変えて小下図をもとに裏打ちされた寒冷紗に直接鉛筆等で描いていった。しかし全く描けないという訳ではないが、鉛筆の消費の激しさや細かい描写をしていくと繊維が鉛筆の先に引っかかってしまい、描き辛さを感じた。

そこで本作では寒冷紗に直接描くのではなく、裏打ち材の麻紙に骨書きをすることとした。さらに骨書きに加えて着彩を施し、寒冷紗を貼り込むことで、画面が一つ奥まり「重層」の構造を得ることができた。麻紙に塗られた絵具と寒冷紗の上に施された絵具とでは、発色や質感が異なり、画面の奥行きだけでなく2つの異なる質感で重層の効果も得ることができた。

また自身の作品のなかで、色の鮮やかさや強さは重要であった。従来の日本画基底材である麻紙や絹にしても、絵具を用い始めの発色は良く、絵具を塗り重ねていくと画面に深みが増していく。しかしその反面、塗り始めの彩度はほぼ失ってしまう。さらに絵具が乾ききる前に画面を触ったりすると色が濁ってしまう。少しでも濁らせてしまうと、

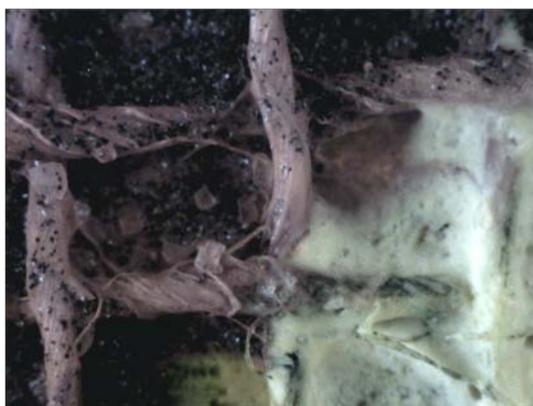
絵具本来の美しさを取り戻していくのは手間を要す。だが第3章の実験パネルの中でも、裏打ち材(麻紙)の有無で色彩の差が歴然であったが、麻紙の発色と寒冷紗の発色が重層し、この効果を用いることで様々な表情の色味を表現することが可能となったのである。

## 第2項 絵具の粒子による効果

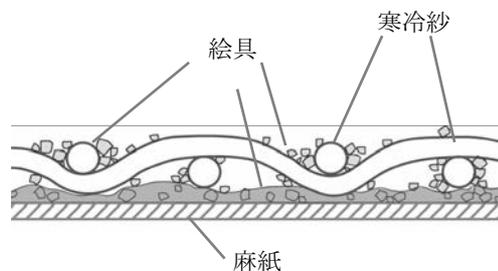
先述したように、寒冷紗に麻紙を裏打ちすることで「重層」の効果を得ることができた。それは重ね合わさった構造上の都合もあるが、寒冷紗の粗く平織りされた構造にも様々な効果を期待できた。第1章でもあげたように、本来であれば粒子が細かくなると淡く、粒子が粗くなると色彩は濃くなる。しかし、岩絵具の発達は著しく、現在は粒子が細かなくても色彩の濃い岩絵具も登場し、色数にしても粒子の粗細に関わらずいくつものバリエーションが表れた。

序章の中で、筆者は絵具の剥落や亀裂に悩んでおり、寒冷紗を使用することで解消に至ったと述べた。しかし、寒冷紗に剥落や亀裂の解消の期待は薄いという指摘もあったが、使用し始めてからそれらの現象は起こることは少なくなってきた。恐らく前項であげた重層の効果を表現していくために、麻紙に描かれた描写とのバランスを見ながら着彩することで、自然と絵具の量も調整されたことが原因ではないかと推測される。麻紙に絵具をある程度塗り重ね、寒冷紗を貼り込み塗布していく。そこで、麻紙の着彩部分との兼ね合いや「透過性」を利用して描いていくことで、使用する絵具も洗練されていくのである。

また第3章の実験パネルでもあげたように、寒冷紗の粗く織られた構造は、刷毛や筆を使用し絵具を塗り重ねていくと図5-15のように、布目に沿って繊維に絡まり着色されていく。着色断面を図で表すとこのようになる(図5-16)。



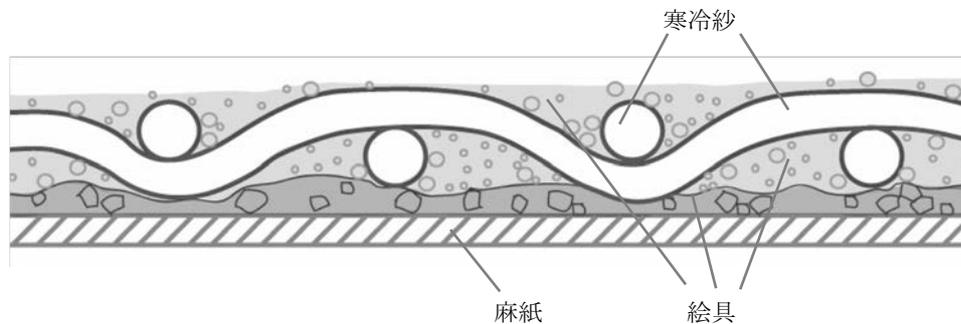
▲図5-15 実験パネル部分(×20)



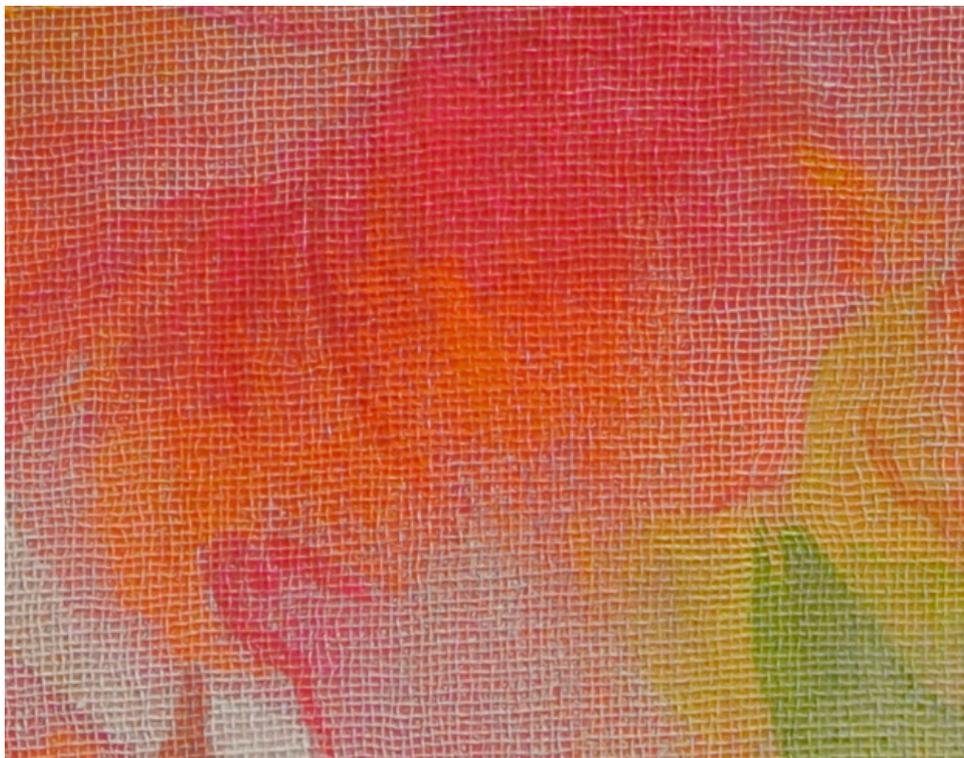
▲図5-16 画面断面図

この構造を利用し、寒冷紗の布目を見せたくない部分においては布を貼り込まない部分を作り、布をコラージュしたり、粒子の粗い岩絵具や粒子の細かい絵具を塗布していくことで、布目が表出しないように調整も出来る(図 5-17)。対して、布目はあまり表出しないように見せたいが、絵具は塗布したいという場合においても、粒子の細かい絵具を塗り重ねていけば、布目を感じながら描くことができる。さらに布目の凹凸を利用し、粗い岩絵具をかけていくと布目に絵具が引っかかり、掠れた表情を生み出すこともできる。図 5-18 では、赤色と橙色部分の絵具において掠れを表現した。

このように寒冷紗の構造は、岩絵具の粒子の粗細を利用して、布目の表出の調整や麻紙と寒冷紗の二層の距離感の調節をも可能にするのである。



▲図 5-17 画面断面



▲図 5-18 《奏想》部分

### 第3項 箔による効果

制作行程のなかでも述べたが、この作品は少女が温室にいる想定で、温室の格子を銀箔の砂子で表現した。そもそも箔は、金や銀といった金属を薄く延ばし正方形の形に加工されたものであり、そのまま画面に格子の形に切り取って貼り込む方法もある。しかし金属の照りや物質感が強く、画面の中で浮いてしまう。そこで金属特有の照りを利用しつつも、粒子の細かい砂子を用いることで、格子を表現することとした。格子を表現するにしても縦軸と横軸が強調された物質がいきなり画面に描いてしまうと、違和感が出てしまう。加えて植物や人物、魚群の柔らかさや、右から左へと移り変わる流れを分断してしまうこともあるため、砂子で格子を表現した。金属の光沢を持ちつつも、それはまばらに柔らかな光となって浮かびあがってくるのである。

今回の制作では、寒冷紗を貼り込む前に麻紙に砂子を蒔き(図 5-19)、そして寒冷紗という層をかぶせ、金属の光沢を和らげる効果をねらった(図 5-20)。次がその結果である。

以上のように、自作《奏想》の「重層」を表していく際に、寒冷紗の持つ絵具の「定着性」や「発色性」、「透過性」、「重層性」、「素材性」といった特徴は、裏打ち、岩絵具、箔を用いていく上で、その効果を引き出す素材と言える。



▲図 5-19 《奏想(着彩 1)》部分



▲図 5-20 《奏想》部分

#### 第4節 まとめ

ここまで作品テーマ「幻想」を元に制作した作品《奏想》から、寒冷紗を用いた「幻想」表現を分析してきた。まず自身の「幻想」を表現していく上で、第4章でもあげた、モチーフとモチーフが重なり合い異空間を生み出す「重層性」が必要であった。そのなかでも「変容、移り変わり」、「融解」、「発色」、「少女性」といった表現要素が重なり合っていて、自身の幻想表現は成立すると述べた。

そこで寒冷紗の、絵具の「定着性」や「発色性」、「透過性」、「重層性」、「素材性」といった特徴は、自身の「幻想」表現を表すのに効果を示した。特に日本画特有の素材や技法である「裏打ち」や「岩絵具」、「箔」は、寒冷紗の構造と相性良く表現することができた。

さらに寒冷紗の裏に麻紙を貼り込む「裏打ち」の手法を取り入れることで、寒冷紗の透過性や重層性が引き出され、幻想の表現要素である「重層」を引き出すことが出来た。加えて少女や植物などのモチーフの存在や形をぼかし、曖昧にさせる効果となって表れた。

また岩絵具は、寒冷紗の定着性や発色性の良さから、《奏想》のなかで蘇鉄や芭蕉を表現するのに用いた「変容、移り変わり」といった要素を引き出すのにも効果を示した。岩絵具の構造と寒冷紗の構造を利用することで、絵具の掠れや布目を埋めたりする調整も容易に取り入れることが可能となった。

そして箔を用いることにより、寒冷紗の「素材性」によって布の凸部分に箔が押されたり、砂子と布目が複雑に絡み、独特の効果となって表れた。

以上のことから、自身の作品テーマ「幻想」である《奏想》のなかで「重層」は必要不可欠であり、それを表現する上で寒冷紗の持つ特徴は、日本画特有の技法や素材である、裏打ち、岩絵具、箔がこれらの効果を引き出し、自身の表現を裏打ちする素材であると言える。

## 結論

ここまで「日本画領域における幻想表現の一考察 —重層構造としての寒冷紗の可能性について—」の研究テーマのもと、5章立ての構成で考察と分析を行った。本章では、ここまであげてきた各章を総括していく。そこで日本画材としての寒冷紗にどのような特徴があげられるのか、また自身の「幻想」表現にどのように効果を示すのか述べていき、今後の課題と展望をもって本研究の結論とする。

### 第1節 各章の概要

まず第1章では「日本画材の変遷」について、「会場芸術の導入」と「日本画材の変遷」、それらに伴う「日本画表現の変遷」の3つの視点から見てきた。文明開化と共に流れ込んできた西洋文化に、自国の文化の衰退を危惧したことで日本の美術の在り方が大きく変わった。絵具においては、色幅の無さを指摘され絵具の開発を慮るが、粒子感の無い西洋顔料を用いず、従来より用いられていた岩絵具の群青や緑青を補う形で様々な色の岩絵具が開発された。

基底材においても、国の象徴であった明治天皇の偉業を展示する聖徳記念絵画館の創設に伴い、並列する西洋画にも張り合える形で、巨大紙が開発された。また自国の技術を示していく意味で、国をあげての博覧会や公募展の開催というように会場芸術が導入され、展示形態も掛け軸や屏風から額装へとスタイルが変化した。作品は賞や入選を目指すにあたり、より作品を大きく、インパクトを重視した手法も取り入れられ、部分的に用いられた岩絵具は画面全体に用いることで画面を強調させた。現在において広く使用されている雲肌麻紙は、この粒子の粗い岩絵具を厚塗りしても耐えうる強靱な麻紙であり、多様な表現をも可能にしている。

このように第1章では、日本の文化を象徴するはずであった「日本画」が、画材の開発に伴い、より西洋画へと近づいたことが明らかとなった。つまり薄塗りから厚塗りまで、自在の表現に耐えられる画材へと発展していったということである。

第2章では第1章をベースに「日本画材としての寒冷紗について」と題して、「寒冷紗について」、「寒冷紗を使用した近代の作家たち」、「寒冷紗を使用する現代の作家たち」

の視点に分けて寒冷紗研究を行った。まず寒冷紗は明治期において使用し辛く、安価で粗末な絹の代用品として仕方なく使用していた。しかし第1章でもあげたように、絵具の開発に伴い、平織りで粗く織られた寒冷紗の構造は物質を定着するのに適しており、相性が良い素材となった。現在寒冷紗を使用している作家の作品をみても、寒冷紗を基底材の一つとして認識し、岩絵具の引っかかりを良くするために用いたり、その構造を利用して掠れやコラージュ等を駆使して使用していた。

ここであげた作家の作品分析から、寒冷紗の構造上の特徴として絵具の「定着性」や「透過性」、「重層性」、「素材性」が明確となった。「定着性」では絵具の定着度を上げる役割を、「透過性」は寒冷紗の裏に色彩などを施すことで、表からそれらが透けて見えることを指す。「重層性」はさらに、その透過した像の上から描写を加えることで、重層した像を生み出すことを指す。そして「素材性」は、寒冷紗特有の粗く織られた平織り構造によってもたらされるテクスチャー等を示し、また自在に素材を切り貼りし、加工が容易に出来ることも特徴としてあげられた。

第3章では第1章と第2章を踏まえて、「日本画基底材と寒冷紗の表現実験」と題し、日本画基底材と寒冷紗の比較実験を行った。そのなかでも「グラデーションによる比較実験」と「裏打ち材による比較実験」、「重層性による布素材の比較実験」、「重層性を用いた日本画技法の比較実験」の4つの実験を行った。この実験は日本画材と寒冷紗の相性を測り、他の日本画基底材と比較、検証することで寒冷紗の特徴を見出す目的のものと実践した。

結果として寒冷紗の平織り構造は、岩絵具を定着させることに適している「定着性」、それに伴って発色が早い段階で効果を示す「発色性」という特徴があげられた。また粗く織られた布のくぼみに気泡が生じて、斑模様が出来たり布の表面に箔が押される「素材性」、寒冷紗と裏打ちの麻紙の2層が透過して重なる「透過性」や、その上からさらに描写を加えることで生じる「重層性」が特徴としてあげられた。

「グラデーションによる比較実験」では、寒冷紗は単体での使用は不向きという結果であったが、寒冷紗の裏に麻紙を貼り込む手法をとることで、以上のような特徴が明らかとなった。これらの実験から現在の岩絵具と寒冷紗は相性が良く、麻紙だけでは表現できなかった効果を引き出すことが可能な素材であると言える。

そして第4章では自身の制作テーマとなる「幻想」について、言葉の定義や幻想文学、幻想絵画といった幻想芸術における「幻想」とその表現方法について考察した。自身の

制作における「幻想」について他角度から分析していき、自身の幻想表現の明確化を行った。

「幻想」は定義付けが難しいほどに多様な表現があり、分野や時代、人によっても解釈は様々であった。自身の幻想表現の一つである「重層性」に着目して考察を行うと、現実世界のモチーフ同士が結びついたり、重なり合う異質さを表すことを示した。それらを比較、考察していったなかで、自作における幻想表現は「重層性」の中でも「変容、移り変わり」、「融解」、「発色」、「少女性」の要素を合わせることで表現される。また「少女」の持つアイデンティティの揺らぎやすい存在が、現実と非現実の境界を行き来する立場となる。

以上のような要素を重ね合わせて描くことにより、時間や空間を重ねて、より非現実な幻想世界を生み出す。これらを表していくために、寒冷紗の絵具の「定着性」や「発色性」、「透過性」、「重層性」、「素材性」といった特徴が、自身の「幻想」表現をさらに裏打ちさせていると言える。

第5章ではこれまでの調査や分析を実証すべく、実制作における「幻想」表現を寒冷紗を使用した作品をあげて制作を行った。制作のなかで、寒冷紗の裏に麻紙を貼り込む技法を用いることで、自作の「幻想」がどのように表現されるのか「裏打ち材による効果」と「絵具の粒子による効果」、「箔表現による効果」の3つの視点から表現の解析を行った。

「裏打ち材による効果」として、寒冷紗の透過性や重層性が引き出され、幻想の表現要素である「重層」を引き出すことが出来た。さらに少女や植物などのモチーフの存在や形をぼかし、曖昧にさせる効果となって表れた。

「絵具の粒子による効果」では寒冷紗の定着性や発色性の良さから、「変容、移り変わり」といった要素を引き出すのにも効果を示した。加えて岩絵具の構造と寒冷紗の構造を利用することで、絵具の掠れや布目を埋めたりする調整も取り入れることが可能となり、先述した「変容、移り変わり」を容易に表現できることを可能にした。

そして「箔による効果」を用いることにより、寒冷紗の「素材性」によって布の凸部分に箔が押されたり、砂子と布目が複雑に絡み、独特の効果となって表れた。それは物質の形やディテールをぼやかしたり鈍くしたり、または霞みがかかったような効果を生み出すことを可能にした。

したがって、この実制作を通して自身の作品テーマと寒冷紗の効果が重ね合わさり、

重層する幻想世界を表現することができた。幻想という曖昧さや抽象性を持ったテーマであるからこそ、この寒冷紗の粗く織られた構造や特徴が、それを助長させているといえる。

## 第2節 結論

第1章の日本画材の変遷、第2章の日本画と寒冷紗について、第3章の日本画基底材と寒冷紗の表現実験、第4章の作品テーマ「幻想」と重層性、第5章の作品テーマ「幻想」の制作から、日本画領域における幻想表現の考察と重層構造としての寒冷紗の可能性について見てきた。

日本画材の変遷のなかで、明治期における寒冷紗の素材としての価値は低いことがあげられた。明治期においては、現在のようなバラエティに富んだ岩絵具があるわけではなく、薄塗りの表現であるため、薄塗りで発色に特化した絹は重宝されたが、粒子の細かい絵具を定着するのに、寒冷紗は使用し辛い素材であったということが指摘できる。岩絵具の色数、粒子がバラエティに富んだ現代において、本研究の対象である寒冷紗との相性が非常に適していることが、実験や実制作を通して立証された。

特に第2章であげた秦テルヲの作品において寒冷紗は当初、絵具を厚く塗り重ねるための定着材として使用されていた。ところが、秦が寒冷紗を使用した作品の経過を見ていくと、次第に絵具は薄塗りに変化し、岩絵具は部分的に用いられるのみであった。加えて寒冷紗の裏に砂子や切金が貼られ、裏から表面に箔が透ける効果をねらい、描かれていた。また現代の作家である小谷津雅美においても、一度麻紙に作品を描いた上に寒冷紗を貼り込み、その上に加筆をしている。さらに寒冷紗の構造的な特徴を利用し、岩絵具を盛り上げている部分と麻紙の描写が透けて見える部分を掛け合わせ、絵具の粒子を利用して遠近感を表していた。また寒冷紗の布目を利用し、箔の掠れやモチーフとモチーフが重なる空間を作り出して、風景の幻想性を引き立たせていた。長沢明に関しても、以前までは寒冷紗の定着性を利用して描かれた重厚なマチエールであった。しかし、現在に至っては寒冷紗を用いて岩壁の質感をベースに描いているが、薄く塗り重ねた表現へと変化していた。

いずれにしても寒冷紗は本来絵具の定着材として用いられたが、各々の作家が使用していく中で寒冷紗の持つ透過性や重層性に気づいていることが作品やインタビューな

どから指摘できた。そしてこれらは、自身の「幻想」表現の一つである「重層性」の移り変わりや変容、融解等の要素を表すうえで、効果的な素材であると言える。これも現在に至る岩絵具の開発や表現の多様化があつて寒冷紗と日本画材の相性をよくしたことが指摘できる。また寒冷紗の粗く織られた構造も、モチーフの輪郭をぼかしたり子どもと大人の境界である少女のアイデンティティの揺らぎを表すのを引き立たせた。

以上のことから、自身の作品テーマ「幻想」の表現である「重層性」を表現する上で、寒冷紗の特徴は自身の表現を引き出すことを容易にする素材であると結論づける。

### 第3節 今後の課題と展望

今後の研究課題として、寒冷紗の画布としての起源や定義が曖昧であることがあげられる。『明治十年内国勸業博覧会』の出品目録に記載されていた、松本寛嶺や山口三之介の出品作品についても、現在作品の消息が不明であるため、これを明らかにしていきたい。この記録は寒冷紗を絵画の基底材として使用した最古の例であり、今後現物調査が可能となった際は、当時流通し使用されていた寒冷紗の材質や使用方法を特定することが出来る。

加えて現物調査を行った西郷札や秦テルヲ、野長瀬晩花や現代作家の作品で使用されていた寒冷紗の材質が、時代ごとに異なっていたことが指摘できた。技術の発達で、繊維の質感や織りに、多少の変化が生じていることも指摘できるが、それらの調査を踏まえて『重要輸入品要覧』に記載されていた、明治期の寒冷紗である「並寒」と「絹寒」がどういった材質、形状なのかを、当時流通していた手ぬぐいや造花などの現物調査を行い、先述した作品と比較検証を行うことで、寒冷紗の変遷をより裏打ちさせたいと考える。

また自身の制作においても第4章のなかで示したように、自身の幻想表現を深めていく上で、寒冷紗の裏に麻紙を裏打ちする技法は、麻紙にドリッピングの技法を用いて寒冷紗を貼り込むことで、さらに表現の可能性が広がったと感じている。裏打ちの表現は麻紙に限らず、紙の材質や揉み紙などの加工紙、または箔等を裏打ちすることで、さらに重層性の表現の可能性が広がるのが、自作品の今後の展望としている。これらの手法を取り入れることで、それまでモチーフに固執していた表現に抽象的な要素を加える

## 結論

ことで、幻想の持つ曖昧さや抽象性を引き出すことを可能にし、表現の幅が広がると言える。

以上の課題も含めて、これらを寒冷紗研究の開拓と自身の制作に還元していくことを今後の展望としている。

## ＜参考文献＞

### ■図書

- 東清二・湊和雄『琉球の蝶』、新星図書出版、1983年
- 東雅夫『世界幻想文学大全 幻想文学入門』、筑摩書房、2012年
- 荒井経『日本画と材料 近代に創られた伝統』、武蔵野美術大学出版局、2015年
- 宇佐美斉編『象徴主義の光と影』、ミネルヴァ書房、1997年
- 内田魯庵『おもひ出す人々』、春陽堂文庫、1932年
- A・ブルトン『シュールレアリスム宣言集』森本和夫訳、現代思潮社、1982年
- 大塚英志『少女民俗学 世紀末の神話をつむぐ「巫女の末裔」』、光文社、1989年
- 岡田隆彦『夢を耕す 幻想絵画論』、小沢書店、1981年
- 小川幸治『狩野派絵師から現代画家までに学ぶ 日本画画材と技法の秘伝集』、日貿出版社、2011年
- 小笠原小枝『染と織の鑑賞基礎知識』、至文堂、1998年
- 鏑木清方『こしかたの記』、中央公論社、1977年
- 木田寛栗『絵画之栞』、松声社、1902年
- 北澤憲昭『「日本画」の転位 [新装版]』、ブリュッケ、2011年
- 北澤憲昭『眼の神殿 - 「美術」受容史ノート』、ブリュッケ、2010年
- 木野光司『ロマン主義の自我・幻想・都市像 -E・T・A・ホフマンの文学世界-』、関西学院大学出版会、2002年
- 京都市立芸術大学編『10年史 京都市立芸術大学創立120周年記念』、京都市立芸術大学、2000年
- 京都市立芸術大学創立百三十周年記念十年略史編集委員会『十年略史』、京都市立芸術大学、2011年
- クラレ『創新:クラレ80年の軌跡 1926-2006』、クラレ、2006年
- 国立文化財機構東京文化財研究所企画情報部編『美術研究作品資料第六冊 横山大観《山路》』、中央公論美術出版社、2014年
- 佐藤道信『＜日本美術＞誕生 近代日本の「ことば」と戦略』、講談社、1996年
- 佐土原町史編纂委員会編『佐土原町史』、佐土原町、1982年
- 上野和義ほか『繊維のおはなし 天然繊維から機能性繊維まで』、日本規格協会、2009年

参考文献

- ジル・モラ『写真のキーワード -技術・表現・歴史-』青山勝ほか監訳、昭和堂、2001年
- ツヴェタン・トドロフ『幻想文学 -構造と機能』渡辺明正・三好郁朗訳、朝日現代叢書、1975年
- 東京芸術大学大学院美術研究科文化財保存学日本画研究室『よみがえる日本画—伝統と継承・1000年の千恵—』、東京芸術大学大学美術館協力会、2001年
- 東京芸術大学百年史刊行委員会編『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第1巻』、ぎょうせい、1987年
- 東京芸術大学百年史刊行委員会編『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第2巻』、ぎょうせい、1987年
- 東京芸術大学百年史刊行委員会編『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第3巻』、ぎょうせい、1987年
- 東京国立文化財研究所編『内国勸業博覧会美術品出品目録』、中央公論美術出版、1996年
- 東京文化財研究所編纂『日本近代アート・カタログ・コレクション 内国絵画共進会』第1巻-第4巻、ゆまに書房、2001年
- 中村不折『画界漫語』、服部書店、1906年
- 中村不折『画道一斑』、嵩山房、1921年
- 「日本画」シンポジウム記録集編集委員会『「日本画」—内と外のあいだで』、ブリュッケ、2004年
- 野間清六『日本の絵画』、創元社、1953年
- 白田誉主也『日本画における寒冷紗を用いた表現の考察』、博士論文、筑波大学、2012年
- フェノロサ述、大森惟中筆『美術真説』、龍池会、1882年
- 不動茂弥『彼者誰時の肖像 -パンリアル美術協会結成への胎動-』、不動茂弥、1988年
- ヘンリー・P・ブイ『日本画の描法』平野威馬雄訳、濤書房、1972年
- ホフマン『砂男／クレスペル顧問官』大島かおり訳、光文社、2014年
- 松尾正人編『日本の時代史 21 明治維新と文明開化』、吉川弘文館、2004年
- 宮崎県編『宮崎県史 通史編 近・現代 1』、宮崎県、2000年
- 宮廻正明ほか編『日本画 名作から読み解く技法の謎』、世界文化社、2014年

- 武蔵野美術大学日本画学科研究室『現代日本画の発想』、武蔵野美術大学出版局、2004年
- 武蔵野美術大学日本画学科研究室『日本画—表現と技法』、武蔵野美術大学出版局、2002年
- 村方明子編著『アーネスト・F・フェノロサ文書集成—翻刻・翻訳と研究(上)』、京都大学学術出版会、2000年
- 村形明子編訳『ハーヴァード大学ホートン・ライブラリー蔵 アーネスト・F・フェノロサ資料(全4巻) 第2巻』、ミュージアム出版、1984年
- 村上華岳『畫論』、中央公論美術出版社、1982年
- 明治神宮奉賛会『明治神宮外苑志』、明治神宮奉賛会、1937年
- 明治神宮編『明治神宮叢書 第19巻(資料編3)』、明治神宮社務所、2006年
- 湯本豪一『図説 明治事物起源事典』、柏書房、1996年
- 吉田班嶺編『帝国絵画宝典：一名・文展出品秘訣 作品之部』、帝国絵画協会、1918年
- 吉田班嶺編『帝国絵画宝典：一名・文展出品秘訣 本文之部』、帝国絵画協会、1918年
- ルドン『私自身に』池辺一郎訳、みすず書房、1989年
- ロジェ・カイヨワ『イメージと人間』塚崎幹生訳、思索社、1978年
- ロジェ・カイヨワ『幻想のさなかに—幻想絵画試論—』三好郁郎訳、法政大学出版局、1975年
- 和高伸二ほか『野長瀬晩花』、近野振興会、1975年
- 渡部周子『<少女>像の誕生 近代日本における「少女」規範の形成』、新泉社、2007年
- 図録
- 『ある写真家の花見』、フォトハウスオム、2016年
- 『岐阜県美術館蔵 ルドンとその周辺—夢見る世紀末』、中日新聞社、2011年
- 『熊野古道なかへち美術館開館10周年記念特別展 野長瀬晩花展』、熊野古道なかへち美術館、2008年
- 『「国画創作協会の画家たち」展図録 新樹社創立会員を中心にして』、星野画廊、2005年
- 『戦後日本画の一断面—模索と葛藤—』、山口県立美術館、1986年
- 『—戦後日本画の革新運動— パンリアル創世紀展 カタログ』、西宮市大谷記念美術館、

1998年

『地平線の夢—昭和10年代の幻想絵画』、東京国立近代美術館、2003年

『デカダンから光明へ 異端画家秦テルヲの軌跡—そして竹久夢二・野長瀬晩花・戸張孤雁...』、笠岡市立竹喬美術館ほか、2003年

『天心記念茨城賞の画家たち 今、煌めく院展の精鋭 1995-2004』、茨城県天心記念五浦美術館、2005年

『秦テルヲの仏さん展 図録 没後55年』星野画廊、2000年

『明治神宮 聖徳記念絵画館壁画』、明治神宮外苑、2008年

『文部省第五回美術展覧会図録』、審美書院、1907年

『揺らぐ近代 日本画と洋画のはざまに』、東京国立近代美術館、2006年

#### ■雑誌

『美術新報』第11巻第1号、畫報社、1911年11月

赤石敦子「横山大観と画紙 —岩野家書簡資料から—」『百万塔』104号、紙の博物館、1999年、pp.41-53

紅野敏郎「「白樺」と国画創作協会 —「制作」を中心に—」『国文学研究』25巻、早稲田大学国文学会、1962年3月、pp.202-210

荒井経「〈資料〉「商品目録」近代日本画の材料（色材篇）」『東京藝術大学美術学部紀要』、第48号、東京芸術大学美術学部、2011年、pp.43-87

荒井経「日本画と和紙 —壁画用紙の系譜」『明治神宮宝物殿・聖徳記念 絵画館 重要文化財指定記念展 和紙に魅せられた画家たち 近代日本画の挑戦』、明治神宮、2012年、pp.8-23

澁澤龍彦「幻想美術とは何か —「日本現代幻想絵画展」を見て—」『芸術新潮』、新潮社、1971年12月、pp.79-87

村形明子「『美術真説』とフェノロサ遺稿」『英文学評論』49号、京都大学、1983年12月、pp.45-76

野角孝一ほか「日本画における支持体と表現技法 —野長瀬晩花の作品調査を通して—」『高知大学教育学部研究報告』第75号、高知大学教育学部、2015年、pp.249-260

野長瀬晩花<sup>スーヴニール・ド・パリ</sup>「想ひ出の巴里(二) —畫家と貧乏—」『かびれ』21巻7号、加毘礼社、1951年7月、pp.25-29

- 白田誉主也「日本画における寒冷紗を用いた表現の考察」『筑波大学芸術学研究』、第 15 号、筑波大学大学院人間総合科学研究科、2010 年 12 月、pp.51-59
- ユニチカ社史編集委員会編「日本レイヨン編 序章 レーヨンの夜明け(～大正 14 年)」『ユニチカ百年史』、ユニチカ株式会社、1991 年
- 眞鍋千絵・松田泰典「パンリアル美術協会初期作品群技法材料研究」『東北芸術工科大学紀要』第 10 号、東北芸術工科大学、2003 年、pp.52-73

## 謝辞

まず本論文の作成にあたり、私が日本画の道を志すきっかけを作って頂いた、平山英樹先生に感謝申し上げます。主査であり、指導教官であります平山英樹先生には本学の学部、修士、博士課程に至るまで、制作での基礎はもちろん技法のご指導を始め、教員としてだけでなく作家としての助言や背中を見せてくださり、多くのことを学びました。作品指導や論文指導のなかでいただいた先生の言葉は、作家として、研究者の卵として志す私にとって、大きな糧となり、大きな財産となりました。

また実技系博士が開設された翌年、本学進学するにあたり、いろいろと不安の多いなか、研究指導会議メンバーの中嶋鉄利先生ならびに柳悦州先生、小林純子先生には、論文の構想から完成に至るまでの長い歳月にわたり、論文執筆に不慣れな私にたくさんのご指導や激励を頂き、本論を完成させることができました。そしてこの3年間で、改めて沖縄で制作する自分自身を客観的に考える、貴重な経験と機会をいただくことができました。

東京藝術大学の荒井経先生には、私が博士課程に入学して右も左もわからない中、他大学の博士課程についてや先生ご自身の経験を元に、たくさんのご助言を頂き、至らなく視野が狭い私にとって、世界観が広がるきっかけを頂きました。論文作成、そして口頭試問において、たくさんのご指摘、ご指導、経験を頂きました。心より御礼を申し上げます。

絵画専攻の田中睦治先生ならびに知花均先生、香川亮先生、高崎賀朗先生、関谷理先生、山城司雄先生、宮里秀和先生、屋宜久美子先生、喜屋武千恵先生、上江洲由里先生には、博士課程の受験から修了するに至るまでの約9年間、制作のみならず人生相談も含めてたくさんのご助言やご支援、叱咤激励を頂きました。

博士課程では長嶺亮子先生、助手の杉山晶子氏をはじめ、先輩の遠藤美奈氏、古謝麻耶子氏、鈴木耕太氏、鈴木良枝氏、呉海寧氏、新田撰子氏からは論文執筆に向けてのたくさんのおアドバイスやご指導をいただきました。また兼島翔子氏、平川信幸氏、増井愛華氏、倉成多郎氏、陳佑而氏、本間千晶氏、大城貴幸氏、趙英鍵氏、和田信一氏、和田静香氏、樋口美和子氏には学位取得に向けて論文を執筆する者同士励ましあったり、実技系博士としての悩みや不安を共有し、切磋琢磨することができました。

インタビューならびに資料の収集において、東北芸術工科大学の長沢明先生、寒冷紗の先行研究者である白田誉主也氏に、多くのご協力やご助言をいただきました。また史資料や作品の熟覧調査、作家や作品に関する情報のご教示において、次の関係各位に大変お世話になりました。

荒井寛方記念館、京都市美術館、東京国立近代美術館、萩原市蔵商会、星野画廊  
宮崎県佐土原歴史資料館、和歌山県立近代美術館、(以上、敬称略)

最後に、直接言葉で伝えることは叶いませんでしたが、女手一つで私をここまで育ててくれた母に、改めて感謝を申し上げます。制作や研究でくじけそうになった時、投げ出したくなった時、いつもそばには母の支えがあったからこそ、応援があったからこそ、本論文を書き上げることができました。

以上の皆様のご厚意と多大なるお力添えの支えがあつてこそ、本論文及び作品が完成いたしました。ここに今一度、厚く御礼を申し上げるとともに、深く感謝の意を表します。

平成 30 年 3 月 18 日

平良 優季