

日本画のこころを学ぶ



生きて
生きている
素材
日本画

日本画事始

にほんがことはじめ

村松秀太郎

中国文化の影響色濃い日本の文化

最初に、基本となる知識と技法を知るために、日本画の歴史を簡単に遡上してみたいとおもう。私たちの先祖はいったいどんな絵を描いていたのか、という始原の思いをもって。

私は学生時代に九州の装飾古墳群を見てまわったが、そのなかで一番に感動したのが珍敷塚古墳であった。当時は、畑の中にちいさな小屋があり、その扉を開けると大きな石に舟や太陽、鞍、蔽などが真つ赤な朱となつて耀き放った。私は圧倒された。そしてなんともいいようなない高揚感に打ち浸った。

いまでは、装飾古墳群は嚴重に保管され、容易に見ることはできなくなつたが、じつはこれは後になつて分つたことなのだが、その装飾の原画は高句麗にあるということだった。ショックだった。しかし考えてみれば、古代より日本は中国文化の影響の下にあり、日本の文化は、中国や朝鮮からの帰化人やその子息が伝えた技能をぬきに語れないのである。

はじめて日本画の材料を伝えたのは、六一〇年、高句麗の僧曇徴であるといわれている。曇徴は、紙の漉き方、

ない。

さてこのテキストの目的の一つは、初歩のひとから経験者のひとまで、かなり専門的なことまで幅広く教えようとして編集している。何事もそうだが、はじめは物をしっかりと見て写生することからはじめよう。上手に描こうとおもわなくてよい。古代の土偶を見れば分かる。素朴さが心を打つが、それは作者の心が生き生きと伝わってくるからである。かように日本画も、根気よくやるうちに少しずつ面白くなるもので、そうしたらしめたものである。

日本画の精神を受け継ぐということ

世界に誇る法隆寺金堂の壁画も、たどればアジャンタからシルクロードを通り、敦煌、中国、朝鮮などからの渡来人たちの助けで出来たものである。この立派な壁画も焼失したが、いまも残っている壁画は白黒のモノクロームとなつているが、天然の絵具だったため、焼けたその美しさは黒のバリエーションとしてまた違った感動を与えている。

ではつぎに、法隆寺以降の日本絵画のあしあとについて簡単に素描してみたい。

まずは正倉院宝物から、「鳥毛立女屏風」の樹下美人。下図の墨線から原画が偲ばれる。薬師寺の「吉祥天像」も墨線が美しい。絵巻物では、「源氏物語」や「鳥獣人物戯画」、「信貴山縁起」「地獄草紙」「平治物語」「蒙古襲来絵詞」などの物語絵の力作が、仏画では、高野山の「阿弥陀聖衆来迎図」や「涅槃図」「不動明王」などの宗教絵の秀作がそれぞれ数多く残っている。

絵具や墨、硯などの製造法を教えた。がしかしそれより前の五五二年には仏教伝来があり、仏教関係の諸物は日本へ大量にもたらされていた。とすれば、材料についての知識もこのときいっしょに伝わっていた可能性があるのだろうか。

日本画を学ぶということ

日本画の特徴である岩絵具や水干絵具は、膠を接着剤として和紙などにのせることだが、これが簡単そうではなかなか上手に付かないものである。はじめは結構忍耐が必要となる。だがいったん基礎を修めれば、あとは制作が面白くなる。自由にでき上がってゆくのは心地よいものだ。

昨今の絵具事情は種類も豊富で、選ぶのに苦労するほどである。それぞれに粒子の粗いものから細かいものまで大方揃っている。箔や水干や、いろいろと魅力のあるものが多い。しかし日本画は、油絵具や水彩やクレヨンなどのようにはいかない。すぐ手取り早く描くことはできないからだ。もどかしさはあるが、そこが日本画のよいところでもある。絵具を皿にのせ、膠で溶くあいだの「間の楽しさ」は日本画をやったものでないと分らない。

人物肖像画では、有名な神護寺の「源頼朝像」がある。

水墨画では、雪舟や狩野正信などの狩野派が台頭し、狩野永徳「洛中洛外図」「唐獅子図」、長谷川等伯「松林図」「桜楓図」などの力強い障壁画が生まれた。京都では、宗達、光琳派が活躍し、円山四条派もでた。

いっぽう文人画では、与謝蕪村、浦上玉堂、池大雅、富岡鉄斎らが健筆をふるった。江戸期は、浮世絵が一世を風靡し、岩佐又兵衛、菱川師宣、鈴木春信、歌川国芳、東洲斎写楽、喜多川歌麿、安藤広重、葛飾北斎とキラ星のごとく絵師たちを輩出した。

明治に入ると、岡倉天心が中心となり橋本雅邦、狩野芳崖をみだし、横山大観、菱田春草を生んだ。そのながれは弟子の前田青邨、小林古径へと受け継がれた。また京都でも、竹内栖鳳、速水御舟らが先導し、その教えは「京都画壇」へと結実していった。

かけあしであったが、日本画の歴史は日本の絵画史そのものであることを理解していただけたとおもう。私たちはこれら先達の導きのなかで、その精神や技法をいまに取り入れ、消化しながら自分を全面にだして仕事をしてきた。その熱い思いを学び舎に集まる諸兄姉に注ぎたいと強くおもう。

(むらまつひでたろう)



「ウイグル族の子供」(墨、鉛筆、パステル) 43.5×35.5cm



「トッカン」 242.0×212.0cm

■朱を溶く



①比重が重く微粒子の朱系は濃いめの膠水をつく少量加えながら粒子をつぶすように練る



②膠水を少量ずつ足しながらいいに練り合わせる



③ホットプレートで温め水分をとばしながら練り合わせたあと、水を加えて溶き下ろす



④さらに水かぬるま湯を入れよく混ぜしぼらく置き、浮いてきた黄目を捨てて使う

★黄目は硫黄分をふくみ変色の原因にもなるので捨てます。これを3〜5回くりかえすと朱の純度を高め発色のよいものが得られます。最初に膠水を入れすぎると絵具が浮いて溶きにくくなります。また変色しやすい朱系の絵具とほかの絵具との混色には十分に注意しましょう。

★【絵具を焼く】天然の群青や緑青は焼くと色変化が起こります。フライパンなどに入れ電熱器やホットプレートにかけ、ゆっくりと焼きます。イメージよりやや濃いめに焼いておくと、冷めたときイメージどおりの色調が得られます。また水銀をふくんだ辰砂や朱系の色は危険なので焼くのはやめましょう。

■岩絵具を溶く (膠水は7ページ「膠を溶く」参照)



①絵皿にとった岩絵具に膠水を少量加え、指で粗練りする



②絵皿にこすりつけるようにしてよく練る



③膠水を少しずつ足しながら絵具の一粒一粒をくみ込む気持ちでいいに練り合わせる



④適量の水を加えてほどよい濃度になるまで溶き下ろす

★【膠ぬきと絵具の保存】絵皿に残った絵具に水か湯をたっぷり入れよく混ぜ、絵具が沈んだところで上澄み液を捨てます。これを1〜3回(泥は3〜5回)おこなったあと、絵具を乾かせほこりが入らないようにして保存します。使うときは新しい絵具を溶くときと同じです。

★膠は粒子の粗い絵具や下ぬりでは濃いめに、細かい絵具や彩色では薄めに使うが、膠の量はデリケートです。使いながら発色も定着もほどよい自分に合った目安を覚えていきましょう。

きや貝墨で使う墨、黄金に輝く箔や泥、水だけで使える顔彩や棒絵具など、ほんとうに多彩となりました。

「二」天然岩絵具

長いあいだ日本画家は、天然の顔料を大切に大切に扱ってききました。藤黄と藍の混色で緑をだしたり、群青のベースに辰砂を薄く重ねて紫をだしたり、さまざまに工夫を重ねて少ない色数のなか秀作を生みだしてきました。色数の増えた現在では昔話となりましたが、天然岩絵具はやはり大切に扱いたいものです。粒子の大きさによって番数はかわり、4番から13番(番数は上るほど粒子は細かく、色は淡くなる)、そしてさらに細かい白で表されます。初心者の方は、扱いやすい10番から白程度の絵具を選び、膠水でいいに溶いて使うようにしましょう。つぎに、代表的な天然岩絵具をあげておきます。

群青(白群)まさに絵具の王様です。絵具のいのちである純度といい、豊かな色調といい、これほどの美しいものはほかに見いだすことはできません。原石は藍銅鉱(アズライト)。泡状の層の中で一番純度の高い部分から作られ、適度の比重があつて筆のさばきはこころよく、彩色もなめらかです。緑青とともに古くから使われてきた日本画には欠かせない絵具です。粒子の細かいものは白群と呼ばれ、淡い瑠璃色をしています。白群よりも少し粒子の粗いものは薄群青と呼び、ウルトラマリンに近い感じですが、これより粗くなると粉状から砂状になり、深みと厚みが増えます。さらに粗くなると少し紫がかつてきて、紺青と呼ばれます。

群青(白群)まさに絵具の王様です。絵具のいのちである純度といい、豊かな色調といい、これほどの美しいものはほかに見いだすことはできません。原石は藍銅鉱(アズライト)。泡状の層の中で一番純度の高い部分から作られ、適度の比重があつて筆のさばきはこころよく、彩色もなめらかです。緑青とともに古くから使われてきた日本画には欠かせない絵具です。粒子の細かいものは白群と呼ばれ、淡い瑠璃色をしています。白群よりも少し粒子の粗いものは薄群青と呼び、ウルトラマリンに近い感じですが、これより粗くなると粉状から砂状になり、深みと厚みが増えます。さらに粗くなると少し紫がかつてきて、紺青と呼ばれます。

緑青(白緑) 群青について重要な絵具です。原石は孔雀石(マラカイト)。天然に産する唯一の緑色の顔料で古くからさまざまに使われ、絵巻物や山水屏風になくはない絵具でありました。粒子の細かいものは白緑と呼ばれ、エメラルドグリーンに似た色をしています。群青と緑青とを混ぜて作った中間色は群緑と呼ばれ、コバルトグリーンにあたる色です。自分で混ぜて作ることもできますが、両方の粒子(番数)が同じでないとい不完全なものになります。出来上がった絵具を買うのもよいでしょう。

辰砂 石英などの中に六方結晶形の赤い染鉱となつて存在し、中国の辰州のものが良質であるといわれています。純度のよい辰砂は美しい赤紅色をしています。粒子の粗いものは深紅色で、細くなるにしたがい黄味をおびます。比重は重く、とくに粒子の粗いものは扱いにくく、中間ぐらいの番数なら朱と同じように使うことができます。

その他 青系では、藍―蓼藍から作られた植物染料。赤系では、朱―水銀と硫黄から作られ、その混合比や温度調節によって黒朱、鶏冠朱、赤口朱、黄口朱など色調は



(上段左から) 水干絵具33色、新岩絵具【群青10番・緑青10番・辰砂10番】天然岩絵具【群青5番・緑青5番・辰砂5番】(中段左から) 三千本膠、鹿膠、粒(パール)膠、胡粉【1級・S級・下ぬり】(下段左から) 古端溪【梅花坑】油煙墨、松煙墨

第一部

素材の

こころを

知る

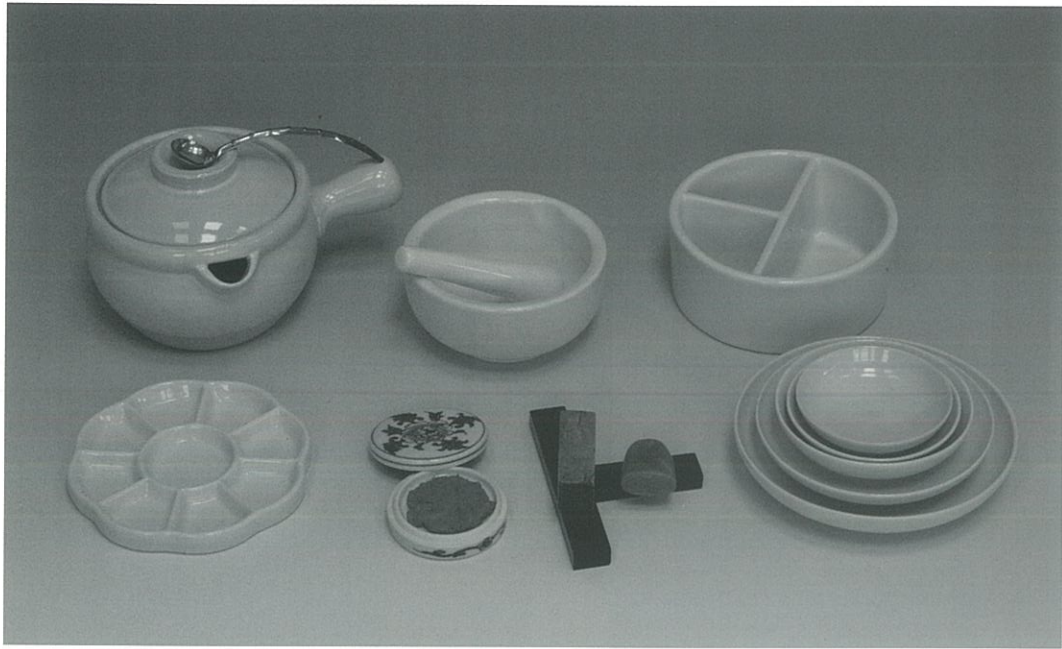
まっすぐな日本画 生きていく素材

初々しいまっすぐな日本画を学ぼうとする方々へ、いまのその気持ちを忘れないでください。と申しますのも、日本画は短期間ですらすら描けるような絵画ではないからです。すこしばかりの困難を要します。自分の思いを自由に表現できるには、材料や素材について熟知しなければなりません。途中で投げだしたくなる時もあるでしょう。でもそのときこそが大切です。初心にもどり、困難を楽しみむ気もちで取り組めれば、かならず、その何倍、何十倍もの深ぶかい喜びとなつてかえつてきますから。画家となつた私たちも、そうして日本画の真の魅力と出逢つてきました。いま私たちは願っています。一人でも多くの方に「この日本画のすばらしさを伝えたい。知っていただきたい」と。そのための労は私たちの喜びでもあります。

日本画の材料店へ行くと、いつもこころがうきうきはずみずみ。硝子瓶に収まった色とりどりの美しい絵具を眺めているだけで、幸せな気持ちになります。それはきつと、日本画の素材が自然からの贈物だからでしょう。鉱物や貝殻を砕いて作る岩絵具や胡粉、獣毛を選りすぐり手間をかけて作る筆や刷毛、獣魚の皮や骨を加工して作る三千本膠、楮や雁皮を漉いた和紙、みんなひとつとして同じものではなく、手わざのぬくもりと材料のいのちが素材に息づいています。そのため、万人向きの公式はなく、ひとつの基準に添つて一人ひとりが自分にあつた材料を見つけ、自分なりの使い方を考えなくてはなりません。たいへんではありますが、それだけやりがいも大きく、ほんとうに贅沢な絵画といえるでしょう。

第一章 絵具

日本画の絵具といえは、天然に産する鉱物や動植物の色素から作られるものでした。ところが近年、そこに化学合成された新しい絵具が加わり、色数は一気に増えました。深い落ち着きとやわらかみのある天然岩絵具、豊富な色数と耐久性にすぐれた新岩絵具、初心者にも扱いやすい水干絵具、日本画には欠かせない白い胡粉、骨描



その他の用具
(上段左から)
膠鍋と水さじ、乳鉢と乳棒、丸筆洗
(下段左から)
菊皿、印泥、印矩、印材、絵皿各種

日本画の絵具は、近年まで天然に産出されるものから作られていました。しかし良質の原石は少なくなり、植物から抽出する色料も先細り、なかなかよいものは手に入りなくなっていました。そんななか登場したのが新岩絵具でした。色数、耐久性、価格、三拍子揃ったすぐれた絵具で、これにより日本画は身近なものになったといえます。使い方は、天然岩絵具とまったく同じです(三ページ「岩絵具を溶く」参照)。

コバルト、クロムなどの発色性の金属酸化物と長石、硼砂などのフリット(ガラスの材料)を溶かし、そのときの温度差を利用して発色させた色塊(溶岩状の人工岩石)を砕き、水を使い分級して作ります。それぞれの絵具は5番〜13番と白番の十段階に湿式分級機で分けられますが、その精度は寸分たがわず、同じ番数であればどの色もすべて同じ大きさの均一の粒子となつています。コンピュータでシステム制御され、二十四時間休みなく作られています。

【五】墨

日本画には、絢爛豪華な障壁画や美しい絵巻物や色艶のある浮世絵など、彩り鮮やかな色絵の流れと、墨一色で自然の変化をとらえ、そこにすべての色をふくませた墨絵の流れがあります。いまの日本画は前者の方ですが、私たちの「こころの故郷」ともいえるべきほんとうの風景は、水墨画の方にあるのではないのでしょうか。

墨に五彩ありの言葉のとおり、墨は黒色としてだけではなく、濃淡、滲み、ぼかしなど筆勢を駆使することによってあらゆる色を生みだします。墨と水、墨と金箔、墨と岩絵具、この緊張関係のなかに夢幻の美しさと躍動があります。

墨はまさしく生きています。水を引いた画面に墨の筆を置くと、墨は瞬時にはじきとび、予測のない濃淡の美しい彩りの宇宙となつて広がります。四季の変化に富み、

日本画にはさまざまな基本の修練があります。どれも大切なものばかりですが、なかでも膠と胡粉の重要性ははかり知れませんが、岩絵具や箔や泥のように自己主張しませんが、胡粉なくして日本画はなりたないといえます。ほんとうに胡粉は不思議な絵具なのです。いろいろな顔をもつていぶし銀の活躍をします。

白い絵具としてはもちろん、絵具の発色をよくするための下地として、また混色してやわらかみのあるさまざまな中間の色調としていろいろに用います。墨に少量混ぜれば、膠のつやが消え、墨一色ではだせない深い黒色を表すことができます(具墨)。そのほか胡粉を細筆に含ませ、水滴が落ちるように何度か置いていくと画面を盛り上げることができます(盛り上げ胡粉)。

奈良時代、シルクロードを通じて中国から日本へ渡つてきた白い粉は鉛白でした。しかし鉛白は鉛の化合物であるため、湿度の高い日本においては黒変しやすく、また白土は粒子が粗く微細な表現には不向きでした。そのため鎌倉時代ごろから貝殻を砕いて作られるようになり、現在にいたっています。原料の牡蠣(イタボガキなど)の貝殻は、五十年風化させたものを使います。胡粉には用途に応じた種類があるので、下ぬり用と仕上げ用などと使い分けるとよいでしょう。

【その他の用具】

膠鍋 膠を煮るときに使用します。六〜七〇度の温度でゆつくり溶解させますので陶製のものがよいでしょう。またドウサ鍋としても使えますから、できれば少し大きめの土鍋を準備しましょう。

水さじ 水や膠水をすくうときに使います。筆洗から絵皿へ水に移したり、膠鍋から膠水をすくったりするときのさじです。

乳鉢と乳棒 胡粉の空すりに使いますが、その場合はやや大きめのものがよく、胡粉を溶くときは中ぐらいのものがよいでしょう。水干絵具や黄土などの粒子の細かい絵具を空すりするときは小さめのものが重宝します。

筆洗 間仕切りのある陶製のものが使いやすいでしょう。丸型、角型、どちらでもよいですが、少し大きめのものが使い勝手がよいです。筆や刷毛を洗いますから、水は小まめに新しくかえ、いつもきれいなものにしておきましょう。

絵皿 陶製の無地の白い皿を大、中、小それぞれ用意しておきましょう。日本画の絵具は膠ぬき(三ページ「膠ぬきと絵具の保存」参照)さえしてあげれば、再利用できます。制作中、皿が足りなくなっても困りません。また絵具を大切に扱ひ、さいごまで使いきるためにも皿はたくさん用意しておきたいものです。

印材 石材のものが種類も多くよく使われています。ほかに象牙、木材、竹根なども作られています。

印矩 落款を押すときに使います。直角になつているところに印材をあてて押せば、まっすぐに美しく押すことができます。押しが弱く薄いとくも、そのまま二度押しできます。

印泥(印朱) 一般に市販されているものとは別です。印朱は天然の朱に松脂などを練り合わせています。油分が滲まぬよう、つよくつけすぎないように注意しましょう。

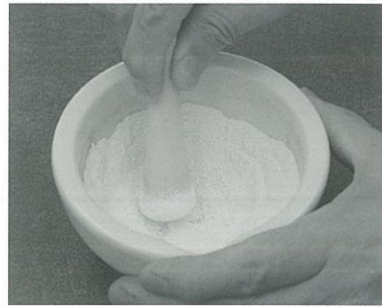
【四】胡粉

日本画にはさまざまな基本の修練があります。どれも大切なものばかりですが、なかでも膠と胡粉の重要性ははかり知れませんが、岩絵具や箔や泥のように自己主張しませんが、胡粉なくして日本画はなりたないといえます。ほんとうに胡粉は不思議な絵具なのです。いろいろな顔をもつていぶし銀の活躍をします。

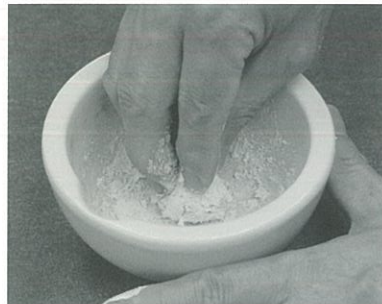
白い絵具としてはもちろん、絵具の発色をよくするための下地として、また混色してやわらかみのあるさまざまな中間の色調としていろいろに用います。墨に少量混ぜれば、膠のつやが消え、墨一色ではだせない深い黒色を表すことができます(具墨)。そのほか胡粉を細筆に含ませ、水滴が落ちるように何度か置いていくと画面を盛り上げることができます(盛り上げ胡粉)。

奈良時代、シルクロードを通じて中国から日本へ渡つてきた白い粉は鉛白でした。しかし鉛白は鉛の化合物であるため、湿度の高い日本においては黒変しやすく、また白土は粒子が粗く微細な表現には不向きでした。そのため鎌倉時代ごろから貝殻を砕いて作られるようになり、現在にいたっています。原料の牡蠣(イタボガキなど)の貝殻は、五十年風化させたものを使います。胡粉には用途に応じた種類があるので、下ぬり用と仕上げ用などと使い分けるとよいでしょう。

■胡粉を溶く



①乳鉢に入れた適量の胡粉を乳棒ですりつぶし、片栗状のなめらかさまで空すりする



②濃いめの膠水を少量ずつ加え乳棒でこね、その後つかず離れずの状態まで手でこねる



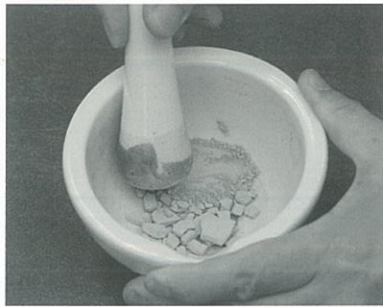
③乳鉢からとりだし団子状にし、絵皿へ百叩きや伸ばし丸めたりして中の空気を追いだす



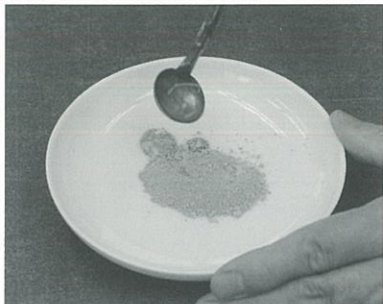
④使う分だけを絵皿にとり、水を少しづつ加えて溶き下ろす

★【胡粉の保存と少量の場合の溶き方】胡粉はひび割れや層状剥落を起こしやすく、昔から「胡粉が溶けて一人前」といわれてきました。あく抜き後団子状にし、水を張った大口瓶などに入れ冷蔵庫で保存すると1、2週間ぐらゐ使用できます。使うときは使う分を絵皿へとり、ぬるま湯で溶き下ろします。

■水干絵具を溶く



①水干絵具の多くは板状のため、乳鉢にとつて乳棒ですり細かい粉にする



②細くなった絵具を絵皿に移し膠水を少しづつ加えながら指でよく練り合わせる



③このとき、中指の上に人さし指を重ねて練ると力が無理なく入りやすくなる



④なめらかになってきたら水を加えてよく混ぜ、描きやすい濃度に溶き下ろす

★日本画の絵具(岩絵具や水干絵具)は、少しの膠のさじ加減で発色がよくなったり悪くなったりします。自分の絵具を自作しているという意識で精神を集中させましょう。大切なことは根気よくいねいに溶くことです。

【合成絵具】

岩絵具には、天然岩絵具や新岩絵具のほかにもう一つ、第三の絵具があります。それが合成絵具です。この絵具は、水晶末や方解末を対光性のある染料で染めつけ作ります。天然岩絵具や新岩絵具とくらべると、色相はやや軽めで深みに欠けますが色相環(赤からはじまり、オレンジ、黄、緑、青、紫までの色が連続した色の輪)の基本色が揃っています。

合成絵具は、すべての色が同じ比重のためどの色とも自由に混色できます。また酸性にもアルカリ性にもつよく、膠以外のメデイウムとも混ぜることができ、油絵具やアクリル絵具などの併用も可能です。このような合成絵具の性質を生かすことで、いままでになかったような面白く、新しい色調を生み出すことができます。

【水干絵具】

日本画における水干絵具の役割は大変大きいものがあります。初心者から上級者まで、それぞれの用途で使われます。そのため、岩絵具を使った本格的な本画制作に入る前のところで、水干絵具による本画制作を課して、日本画の色調や色遣いを習熟させるところもあります。

本来は、水を使って粒子分けをして精製する「水箒」の技術で作られるところから水箒絵具といわれています。原料はかつては天然のものだけでしたが、新岩絵具と同様に、いろいろな色を求める時代の要請から、最近では科学的な素材も使われています。代表的な黄土や朱土など本来の色に胡粉や熱を加えたり、色と色を混ぜ合わせたりすることでいろいろな色が作られます。「吉野山」「雁来紅」「利休茶」などの美しい絵具名(画材店によって呼び名はことなる)も楽しめそうです。

いろいろな色調ですが、他の絵具との混色には注意が必要。茶系、岱赦、臘脂、珊瑚、黄系、黄土、藤黄、金茶石、白系、胡粉(五ページ参照)、白土、水晶末、雲母など。

日本画の絵具は、近年まで天然に産出されるものから作られていました。しかし良質の原石は少なくなり、植物から抽出する色料も先細り、なかなかよいものは手に入りなくなっていました。そんななか登場したのが新岩絵具でした。色数、耐久性、価格、三拍子揃ったすぐれた絵具で、これにより日本画は身近なものになったといえます。使い方は、天然岩絵具とまったく同じです(三ページ「岩絵具を溶く」参照)。

コバルト、クロムなどの発色性の金属酸化物と長石、硼砂などのフリット(ガラスの材料)を溶かし、そのときの温度差を利用して発色させた色塊(溶岩状の人工岩石)を砕き、水を使い分級して作ります。それぞれの絵具は5番〜13番と白番の十段階に湿式分級機で分けられますが、その精度は寸分たがわず、同じ番数であればどの色もすべて同じ大きさの均一の粒子となつています。コンピュータでシステム制御され、二十四時間休みなく作られています。

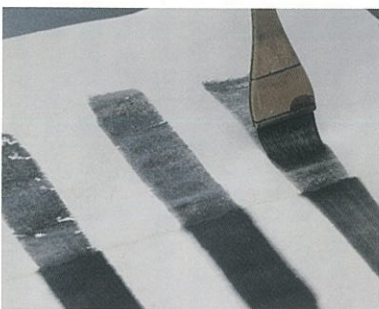


■膠を溶く
三千本膠を切って200ccの水に一晩浸けた膠を湯せんでゆっくりに溶かす(ホットプレートにかける場合は70℃ぐらいの中温)。焦げつかないようにかきまわし棒で混ぜ、十分に溶かしたあと、きれいな布などで濾せば終了。
★三千本膠など乾燥させてあるものは、必ず事前に水に浸して水分をしっかりとふくませておくことが大切です。また膠は高温で溶かすと接着力が落ちますから、必ず湯せんか中温でゆっくりに心掛けてください。

■ドウサを引く



①ドウサを引く(「膠を溶く」と同じ手順で濾した膠を火にかけ70℃ぐらいで止め、生明礬を入れ静かにかきまわして作る=夏期はよく冷ましてから、冬期は冷めきらないうちに使う)



②ドウサを引いたところと引かなかったところ
★紙の繊維にそって同じ方向にドウサ引きします。表面に1回引き、乾燥後に裏面にも1回引きします。ここで裏に引いたドウサ液が表に滲んでこなければドウサは利いています。

ドウサの強弱は使用する基底材(和紙や絹など)によってちがいますが、大方を引るせば、三千本膠一本、明礬五割に対して、水一割(絹は一・八割)ぐらいでよいでしょう。

【七】膠
膠の役割は、絵具を紙や絹などに接着させることです。と申しても一筋縄ではいきません。「膠と絵具との関係」はとてもデリケートなのです。岩絵具の粒子の大きさ、下ぬりや彩色などのプロセスの違い、絵の傾向、そのつど膠の濃さと量は微妙にかえていきます。そのさいもつと心がけたいことは、「いつもいま、画面上の膠の状態はどうか」ということを意識しておくことです。この感触がつかめたら、もう鬼に金棒です。膠の濃さを定量化することはできませんが、ひとつの目安の分量は、水二〇〇ccに対して三千本膠なら一、二本ぐらいでしょう。

細かい絵具では薄めに使います。本画制作においては、最初の下ぬりでは細かい粒子の絵具を、仕上げに近づけたら、和紙などに全体を押しつけてなじませ、自然乾燥させ、綿などで油分をふきとります。そして、絵具の定着と箔の変色防止のため薄めのドウサ液を全体にぬっておきましょう。
★「箔の補修」また箔が押せてないところや小さな穴やキズは、その部分にもう一度膠水(ドウサ液)をぬり、半端の箔などを押しします。

【八】ドウサ
薄ぬりの品よく見える本画でも、下ぬりだけでも三、四回、多ければ七、八回施しています。筆を置くまでにどれほどの絵具が画面を行き交ったことでしょうか。絵具の必要以上の滲み透きを防いでいるのはドウサが引かれているからです。このようにドウサは、膠とともに日本画を描く上でなくてはならない大切な役割をもっているのです。

【七】膠
膠の役割は、絵具を紙や絹などに接着させることです。と申しても一筋縄ではいきません。「膠と絵具との関係」はとてもデリケートなのです。岩絵具の粒子の大きさ、下ぬりや彩色などのプロセスの違い、絵の傾向、そのつど膠の濃さと量は微妙にかえていきます。そのさいもつと心がけたいことは、「いつもいま、画面上の膠の状態はどうか」ということを意識しておくことです。この感触がつかめたら、もう鬼に金棒です。膠の濃さを定量化することはできませんが、ひとつの目安の分量は、水二〇〇ccに対して三千本膠なら一、二本ぐらいでしょう。

第二章 膠とドウサ

膠とドウサはあうんの関係です。そしてどちらも黒衣です。ドウサを引き込みを止めた和紙に、膠水で溶いた絵具をのせていく。このありふれた制作風景を陰で支えているのが膠とドウサなのです。

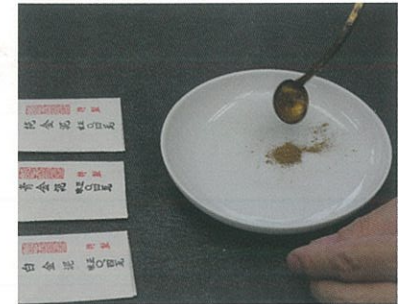


③火から下ろしてぬるま湯をたっぷり加えよく混ぜ合わせる



④しばらく置いたあと、上澄みのあくを捨て(さらに①~④を2、3度くりかえす)

■金泥を溶く



①金泥を絵具にとり薄めの膠水を少量ずつ加えながら指で練る(左上から、純金箔、青金箔、水金箔)



②絵具をホットプレートにかけて温め、水分を蒸発させる(焼きつける)

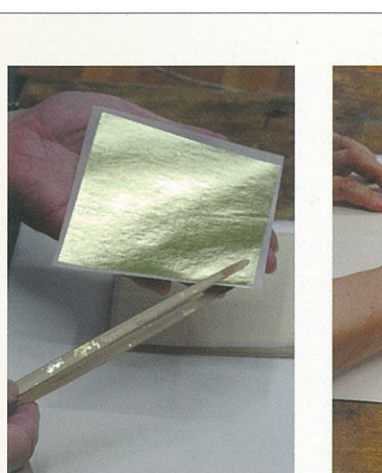
★金泥は膠が濃すぎると発色が悪くなるので注意しましょう。純銀泥や銀の混ざった泥の場合は、加熱すると変色しますから焼きつけはしません。いずれの場合も膠水でよく練り合わせた後、ぬるま湯をたっぷり入れ上澄みのあくを捨てる作業を2、3度くりかえすと美しい発色が得られます(金泥の保存は3ページ「岩絵具を溶く」参照)。



★箔はあかしてから長く置くことと薄紙に密着して箔押しが困難になります。そのためあかしは必要な枚数だけするのがよいでしょう。
★「箔押し後の仕事」画面の端の半端な部分はカッターナイフなどで切った箔を使います。すべて押し終わったら、和紙などで全体を押しつけてなじませ、自然乾燥させ、綿などで油分をふきとります。そして、絵具の定着と箔の変色防止のため薄めのドウサ液を全体にぬっておきましょう。
★「箔の補修」また箔が押せてないところや小さな穴やキズは、その部分にもう一度膠水(ドウサ液)をぬり、半端の箔などを押しします。



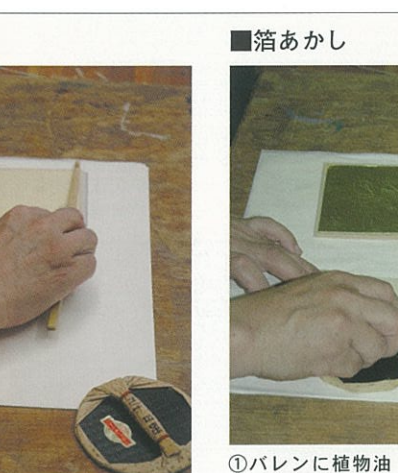
③2枚目からは1枚目の箔と2、3重重ねて(箔足)2枚目の箔を押し



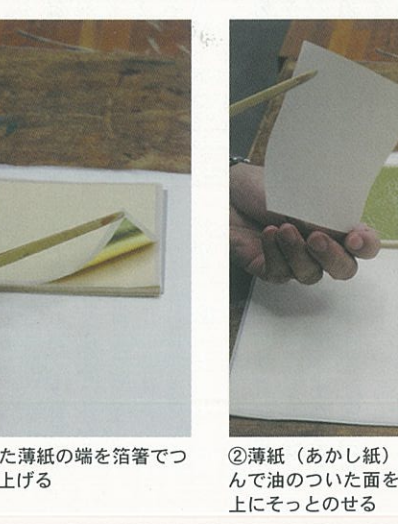
⑤箔の面を上にして置けばあかしは終了



①下準備として箔を押したい画面全体に膠水(またはドウサ液)を刷毛でぬる(捨て膠)



③箔箸の背で上から静かになげおさえる



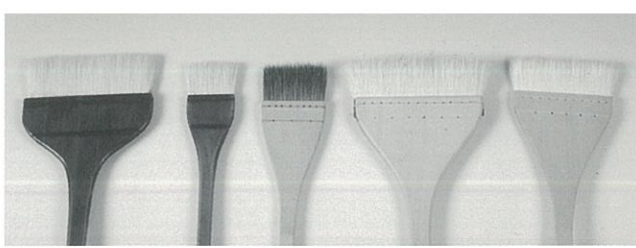
④箔のついた薄紙の端を箔箸でつまんで引き上げる

【二六】箔と泥
絵具のなかにあつて箔は一般の席でなく特別席に腰かけています。あらゆる色を超えたところにいます。墨はすべての色の総和としてありますが、箔は別次元です。この世(三次元)とあの世(四次元)をつなぐ精神の「色ならぬ色」と申せましょう。
桃山時代の金碧障壁画の部屋も、能舞台のうしろに描かれた老松・若竹の金色の鏡板の空間も、仏画や時絵などに施された鍍金の技法も、それらはたまたか疲れたころの平安と亡き者へ捧げる鎮魂の意味が込められていました。通常の色ではあらわせない世界を箔は唯一あらわせることができました。
古くから箔や泥は、とりあえず使えばよい、画面を作ればよいというわけではなく、箔や泥でないとは表現できないものとして画面の中で積極的に生かされてきたとい

えます。とはいえ箔の扱いはたいへんに難しく、そのおおくは専門の箔師の手にゆだねられてきました。しかし近年、絵画の技法として箔を使った下地作りが行われるようになりまし。マチエールの効果に加えて、表現そのものとしても使われはじめました。そのため、箔師の手を待つことなく、箔の技術をとり入れるようになってきました。箔のあかし方、その押し方について触れておきますので、習熟されることをおすすめします。
金箔の種類は、純度が高純金、銀をふくみ青みをおびた青金、さらに銀分をふくみ白みをおびた水金、この三種に大きく分けられます。そのほか銀のみを

使用した純銀箔、銀箔を黒変させた黒箔。使用する金属によりプラチナ箔、アルミ箔、錫箔。めずらしいところでは赤貝箔や青貝箔などがあります。
泥は成形したあとの残りの切りまわし箔で作りまし。箔と同じに純金泥、青金泥、水金泥、純銀泥、プラチナ泥などがあります。また水だけで使える(丸い容器入りの泥)も便利なものす。純金箔やプラチナ箔は変色することはありませんが、銀をふくむ箔は注意が必要す(泥も同じ)。空气中の酸素にふれると酸化しまし。また朱の硫黄分による硫化で黒変する場合があります。朱とはいっしょに使われないほうが賢明でし。朱と

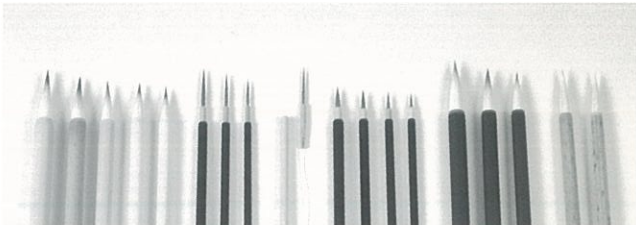
★【筆の手入れと保存】筆や刷毛は使ったあとが大切です。材料の動物の毛はたんぱく質が多く、たいへんデリケートなのでいいに扱きましょう。手入れと保存がよければ長い寿命があります。使用後はすみやかに、水またはぬるま湯で膠分を洗い落とし、指で軽くおさえ水気をとりながら穂先をととのえます。吊るすか乾いた布の上で乾かせますが、刷毛はかならず吊るして乾かせましょう。



(左から) 絵刷毛 2本、空刷毛、ドウサ刷毛、水刷毛



(左から) 平筆 [12・10・8・6・4号] 連筆 [5・3連] 隈取筆 [大隈取・大] 円山派 [大・中・小]



(左から) 鋭尖筆 (削用筆) [特大・大々・大・中・小] 長鋒 鋭面相筆 [大・中・小] 貂毛書 [穂と軸とがはずれる筆] 鋭八景 [大々・大・中・小] 茶軸彩色筆 [大・中・小] 白妙 (則妙筆) [中・小]

第三章 基底材

なにに描くのか。この「なに」にあたるものが基底材(支持体)といえます。その昔、私たちの祖先は洞窟の壁に狩りの様子や動物を刻みました。子どもころ私たちが、棒切れで大地に汽車ぼつぼを走らせたり、意味不明の模様を描きました。洞窟の壁も大地も立派な基底材(画面)だったのです。

では日本画における基底材とはなにか。膠という接着剤で絵具を定着できるものなら、すべてが基底材です。古くは、石、土、布、木、いろいろありました。もちろん紙や絹もありました。古墳の石室には幾何学の図柄が描かれ、高松塚古墳や法隆寺金堂の壁面には鮮やかな絵模様、群青、緑青、朱、弁柄、黄土などの顔料を用いて描かれました。醍醐寺五重塔には「曼荼羅図」「真言祖師絵」の板絵が残されています。

これらから日本画の顔料は、使い方や保存の状態がよければ千年を超えてなお、美しい耀きをいまに見せてくれるのちの絵具であることを私たちに教えてくれます。原始の絵画のすばらしさでありましょう。

ところが昨今は、基底材といえはそのほとんどを紙が占めるようになりました。手漉き和紙のすばらしさは申すまでもありませんが、絵絹のなんともいえない上品さや、麻布、綿布がもつ堅牢性、木が醸し出す素朴なあじわいなど、もつともっと探求されてよいでしょう。若い日本画家を中心にはじまったさまざまな試みが、時代に適った基底材を新しく登場させるかもしれない。いずれにせよ、表現の幅を広げるために真剣に考え、挑んでみたいものです。

ここでは、主要な基底材である和紙と絵絹について述べておきましょう。

和紙 文化財の保存に和紙は欠かせません。和紙の強靱さの秘密は、水のはたらきをうけた和紙の繊維が上下左右どの方向にも絡み合う性質をもっているからです。その繊維を傷つけずに自然のままとりだし、練りをかけて漉きます(紙料が中性でない紙は漉けません)。

麻紙 日本画の基底材としてもっとも使われている紙です。麻紙は、その強すぎる繊維のため、紙漉きがたいへんで、天平時代以降その姿を消していました。それを復興したのは、越前の名匠岩野平三郎(初代)でした。中

第四章 筆と刷毛

筆は描き手(画家)の気持ちやダイレクトに画面へ伝えます。筆と画家とは一心同体です。画家の思いは腕から手へ、筆から筆先へと瞬時に奔って画面を刻みます。刻まれた画面の思いはまた、筆先から筆持つ手へ、そして画家の熱い脳細胞へとまばたきもどります。このダイナミックな往還を中心でささえるのが筆の真の役割だといえるでしょう。

日本画は線をととても大切にしてきました。それは毛筆とのたたかいでありました。そこからさまざまな日本画の技法は生まれてきました。日本画上達の秘訣は、毎日のように筆(刷毛)に親しむことでしょう(先人たちは運筆を日課としてかかっています)。

【九】筆

筆の種類はたいへん多く、同じ毛筆でも大、中、小や号数に分かれています。穂や穂先の長さもいろいろです。たくさん筆のなかから、自分にあった筆を見つけただすことは至難です。でもあきらめないでください。「とりあえず一通り揃えておこう」と安直に考えないでください。

国史の大家内藤湖南に見せられた正倉院の色麻紙の美しさにいたく感動し一念発起した話は有名です。

厚手の雲肌麻紙は、繊維が長く強さがあるため、粒子の粗い絵具にも定着しやすい。そのため、厚ぬりの絵やマチエールを効かせた絵、大作などにも適しています。中間から薄手の白麻紙、薄麻紙は、ドウサの加減で滲みやぼかしが表現できるため、薄ぬりの絵に適しているといえるでしょう。

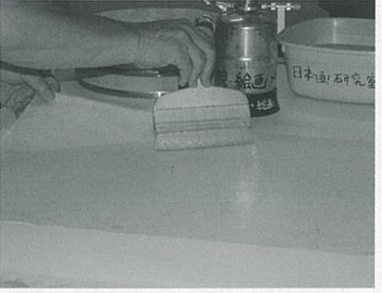
鳥の子紙 雁皮や三極を紙料とした紙で、光沢があり、卵のような地肌とやわらかな紙肌ゆえ、いろいろな表現ができます。ためぬりやたらし込み、絵具のたまりを利用した彩色にも効果的です。

その他の料紙 日本の和紙の主な原料である楮紙、きめ細かく艶のある雁皮紙(水にぬれると扱いづらい)、下図用に適した薄美濃紙、裏打ち用に適した細川紙や厚美

■裏打ち



①本紙の裏面を水引きし、本紙が動かないよう四方を水でとめる



②裏打ち用紙の裏面に糊を均一につける



③一辺を物指しにつけて持ち上げる



④本紙の糊代部分に合わせて重ね、撫刷毛で中の空気を手早くおいだす

■くいさき



①紙を二つ折にして星突きで印をつけ、定規を当てつけまわし刷毛で湿らす
②くいさきべらでこすり、ちぎるようにつまみ裂く(長い繊維がのこる)

濃紙など、用途に応じてさまざまな和紙が漉かれ、日々、研究開発されています。

絹のもつ風合いは独自です。ほかに代用できるものは見当たりにません。品のよい耀きと絵具の美しさを引きだしてくれれます。その一方、水をふくむと縋りの強い縦糸のほうが強く縮みます。この縮み幅の加減が、絹を扱う第一の難しさでありましょう。厚ぬりをしたり、膠の加減をすこしでもあやまる剥落のもとになります。絹の裏面に箔をはってやわらかい光を演出する描き方もあります(裏箔)。

■水張り 日本画の絵具は水分を多く含んでいるので、仮張りなどに水張りしてから描きましょう。まず沈糊を水で薄めておき、本紙の裏面(ざらざら面)に水刷毛で均一に水を引きます。つぎに、糊代の部分に薄めた糊または膠水をぬり、表にかえて張り、撫刷毛で空気をおいだせば終了です(本紙と仮張りの間に小さな紙をはさんでおくと、はがすときに簡単です)。

いわれます。画面へ筆を下ろしたときの感触と腰とが大切なので、良質の毛材を使い、一本一本でいいに作られます。穂と軸の部分とはずれて、穂の長さが調節できる筆(写真参照)もあります。

彩色用 粒子のある絵具を使って彩色しますので、絵具のふくみやおりのよいものがよいでしょう。彩色用の筆としては、いろいろな特色をもった彩色筆や白妙筆(則妙筆)などがあります。

骨書筆は、その名のとおり線描用の筆です。線の表情をつけるのに適しています。

面相筆 細かい線を描いたり、細かい彩色を施したりするときに使います。その昔、目鼻や口耳など人物の細かい部分を描くのに用いられたところからこの名がついたといわれます。

自分の作画や技法を追い求めていけば、かならず自分にピッタリの筆と出逢えます。筆を作っている画材店で筆師の話をよく聞くとよいでしょう。

線描用 筆勢のある剛直な宋画の線、やわらかで優美な大和絵の線、さらびやかで自在な琳派の線など、東洋画の線は時代の美意識を代表するシンボルでもありました。線描用の筆としては尖筆(削用筆)や骨書筆などがあります。

尖筆は、穂先が利き、腰(筆元)が強く、絵具のふくみもよいいため、細い線も太い線も自由に描けます。筆先がととのって使いやすい筆です。

骨書筆は、その名のとおり線描用の筆です。線の表情をつけるのに適しています。

面相筆 細かい線を描いたり、細かい彩色を施したりするときに使います。その昔、目鼻や口耳など人物の細かい部分を描くのに用いられたところからこの名がついたといわれます。

連筆 上質の羊毛筆や山馬筆を数本束ねて作られています。平筆や刷毛よりも絵具がくみよく、彩色やぼかしのほか描くこともでき、幅広い用途に使えます。独特の

やさしい筆触が魅力です。

隈取筆 水をふくませて絵具をぼかしたり、墨や絵具を隈取したりします。きれいにぼかせるよう、筆をおろせばずんぐりした形になります。

付立筆 運筆用筆ともいわれます。この筆のふくらみを生かし、輪郭線を使わずに直接に描く方法は付立法(没骨法)といい、水墨画の基本修練となっています。素材や穂の長さの違さのちがいが、山馬、円山派、長流、玉蘭、如水などいろいろあります。

【十】刷毛

筆と同じく刷毛も作画に欠かせません。筆とちがいが刷毛は、用途別に揃えておくほうがよいでしょう。ドウサ刷毛、水刷毛、絵刷毛、空刷毛、読んで字のごとくです。刷毛もまた、目的に合ったよいものを選びたいものです。絵具や水を引いて、穂先が曲がってもどらないもの、穂先が割れてぬりむらのできるもの、絵具ののりの悪いものなどはよくないものです。木の膨張で毛が抜けやすいように柄の部分に漆やラッカーをぬったものもあります。

ドウサ刷毛 ドウサを引くときだけでなく、紙を湿らせたり、箔押しの際に下地に引いたり、いろいろな用います。ドウサ液にふくまれた明礬が絵具に混ざると、絵具をはじいたり、絵具のりを悪くしますから、絵刷毛との混用はとくにさけないものです。使用後は十分に洗っておきましょう。ドウサ液は刷毛をいためやすいものです。

水刷毛 紙や絵絹などの画面に水引きしたり、大画面をぼかしたり、水張り用テープに水をつけたりします。水のふくみのよい少し厚みのあるものがよいでしょう。

絵刷毛 下ぬりなど幅広い画面を均一にぬるのに使います。よく使いますので、できれば一寸幅ぐらいのものから四寸幅ぐらいのものまで何本か揃えたいものです。羊毛(白毛)と夏毛(茶毛)とがあり、胡粉や水干絵具など細かい粒子の絵具のときは羊毛のもので、岩絵具など粒子の粗い絵具のときは夏毛のものがよいでしょう。

空刷毛 水も絵具もつけず乾いた状態で使用します。画面の上で絵具がまだ乾かないうちにむらをとったり、絵具を均一にのぼしたり、大きな面積をぼかしたりします。そのため、刷毛はいつも乾いて使います。刷毛がぬれてきたら布などで水気をとりながら用いましょう。

第二部 技法のこころを知る



私たちの身近に充ち充ちている美の原石を磨き。組み立てる術が造形の創造である。それは日々の修練と描くことの喜びから生まれる

美しく深い日本画 ささえる基本の技法

いま私たちは幸せな芸術環境にいます。なにを描いても、なにを表現しても許されます。でもその幸せが、ときとして絵を描く者にすべり、棘となって返ってきます。芸術は自由なものです。技術のともなわれない表現からは、少しの感動しか得られません。富士山は美しいですが、ほんとうの美しさを知ることはいへんです。中腹までクルマで行って眺めるご来光と、長くのびた裾野から一歩一歩ふみしめ登って眺めるご来光と、その美しさのちがいははかり知れないでしょう。

とくに日本画には特別な技法がたくさんあります。そのどれもが大切なものばかりです。そしてこの技法のなかにこそ日本画の秘宝がかくされています。画材への愛情も、技法への理解も日々の取り組みとおしてはじめて培われるものです。基本技能の修練なくして個性的な表現も、オリジナリティ（独創）も生まれません。

長年、絵の指導に心血をそそいだ画家のことばは、私たちの指針でもあります。その老画家はいいました。「技術にたよると創造の精神を失い、アルチザンの職技だけのつまらん絵になる。ぼくはまよわず造形の創造をおしえた。自分の意志で美を組み立てることを。それはまちがいでないが、若い諸君には誤解を与えた。なぜか。技術の訓練ができていなかったからだ。弱々しい土台には弱々しいものしか積めない。それ以来、ぼくはもてる力のすべてをそそぎ日本画の基本技法をおしえた。卒業後、彼らは水をえた魚のように、自分に必要な技法は新しく生みだした。創造する力を身につけたのだ。日本画は、とくにはじめの四、五年は、技術の大切さをからだでおぼえることにつぎます。そうすれば放つておいても独創を發揮するだろう。これがぼくのたどりついた答えだった」と。

絵を描くことは根気と忍耐の連続です。それを支えるのが描くことへの情熱です。少しばかりの才能や、少しばかりの絵のうまさ、そんなことはささいなことです。基本をよくよく学び努力を惜しまず、富士山のように自分を大きく育ててみましょう。

第五章 線と色と空間

日本画という絵画は、描かれた線が意志をもち、ぬられた色が装飾性をおび、表現が平面的であることです。よく日本画は線の芸術であるといわれますが、線にさまざまな意味をもたせています。また日本画の絵具はその性質から、見たとおりを描く写実の表現には不向きですが、感じたままを描く写意の表現には向いています。さらに平面的な描き方は、画面の空間をつよく意識させ、装飾的な要素をもちます。

ルネサンス以後の西洋で主流となった遠近法や陰影法は、東洋では採用されませんでした。そればかりか逆に、遠くのものほど大きく描いたり、上から見下ろしたように、山をつみ重ねたり、部屋の人たちの様子を追ったように「吹抜屋台法」、遠近や陰影にかわって線が鳥の眼のように自由に動きまわりました。このおどろくべき東洋独自の様式は、後期印象派以後の西洋によい影響を与え、ゴッホやマチスが日本の木版画から表現のヒントをえた話は有名です。

〔十二〕 日本画の線

日本画における線は、ただふつうに引かれた輪郭の線ではありません。この場合の線は、描く対象（モチーフ）

がもっているすべての要素をふくんだものをいいます。形姿はもちろん、その構造や材質感、動きや立体性、色彩や陰影感までもふくめた意志と感覚をもった線のことです。このような線を身につけること、それが私たちの目標なのです。そのためにすべきことは、初心の方も経験の方も絵描きも、老若外なく日々「描く」ことです。一筆入魂の思いをもって寸暇を惜しんで「描く」ことでもあります。

このような線には、画家の思いが感情の起伏となって表れます。一筆として同じものはありません。おだやかな気持ちのときは優美な線が、荒々しい気持ちのときは剛直な線が表れるでしょう。淡い濃い、柔らかい硬い、細い太い、痩せて肥えて、遅い速いなど、ときに応じて筆線は作者の姿を語ってくれます。

鉄線描 描きだしから描き終えるまで均一の太さの線
遊糸描 筆が糸を引くように細く流れるようにのびる線
白描 彩色やぼかしのない毛筆によるデッサンの線
直筆 筆を画面と直角に立て穂先の中心にとおる線
側筆 筆を片側にねかせて引く変化をだせる線

〔十二〕 日本画の色

日本画における色も、単純ではありません。粒子をもち、膠の微妙なさじ加減で発色や接着に影響をおよぼします。岩絵具の美しさを損なわない彩色法が必要でしょう。そのためには、絵具の長所や欠点、基本のルールや得失をよく知ることが大切です。その上ではじめて、色を混ぜたり、重ねたり、ぼかしたり、たらし込んだり、ためぬったり、いろいろな彩色の技法が表現のなかに生

かされます。

重色 先にぬった絵具が乾いた上へぬり重ねることを重色といえます。重ねる回数や色の組み合わせによって色はどんどん深まります。下ぬり、上ぬり、厚ぬり、薄ぬり、いろいろな目的で重ねぬりをします。

混色 別々に溶いた二色以上の絵具を混ぜ合わせることを混色といえます。色は混ぜるほど純度をなくし、にごります。粒子や比重の同じものをえらびましょう。

ぼかし ぼかすことを隈といい、日本画の表現に欠かせない技法です。隈には、全体をぼかすぼかし、片方をぼかす方ぼかし、胡粉などを入れてぼかす**照隈**（かえり隈）、対象をぬらず外側をぼかす**外隈**などいろいろあります。**掘りぬり** 最初に描いた墨線だけを残して彩色する技法です。線を大切にしたい気持ちとぬりまちがいを防ぐ気持ちが入り込められています。

平ぬり 絵具を均一にぬることで、ふつうは重色によって均一感をだします。広い画面のときは、さきに水引きをしてから平ぬりします。

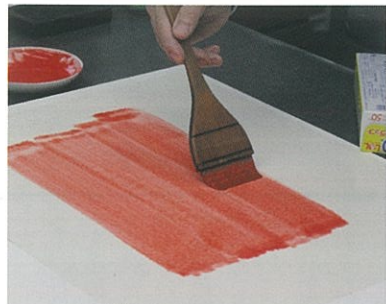
たらし込み 琳派によく見られる技法です。異なる絵具の混ぜりや水の動きによる予期せぬ効果を楽しめます。濃さのちがう同色でおこなえば、ためぬりといえます。このほか、付立、破墨、墨流しなどがあります。

〔十三〕 日本画の空間

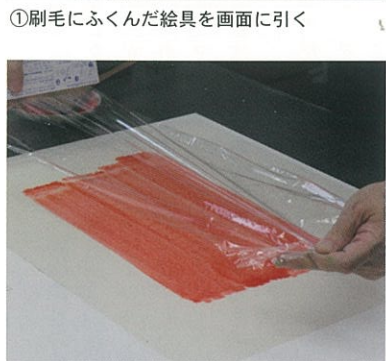
まず、日本画（東洋画）における空間の考え方を理解しておきましょう。例えば、油彩画では空間（バック）もまた造形の一つであるとの考えから、画面の隅々まで描きこもうとします。静物や人物の場合でも、さまざま



墨を引いたあと金泥をたらし込むと、墨と金が混ざり合っしてしぶい効果が生まれる（さまざまな技法）



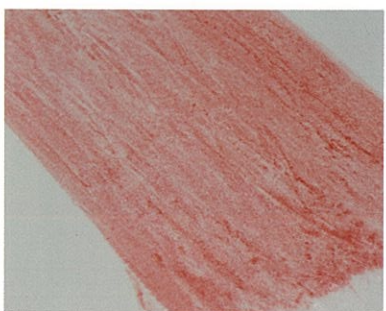
なまざり
まてー
さまざり
まてー



①刷毛にふくんだ絵具を画面に引く



②サランラップを画面にのせる



③適度に手でなで押える



④サランラップによるマチエール

私の術法

描くことは探ること

三待成司

私の草稿は、かなり自分流のものです。若いころ油彩をやっていたこともあって「これぞ日本画」というものには少し抵抗をおぼえます。美しいものへの憧れはつよいのですが、その一方で、美しければ美しいほど何かさっぱりさっぱりを感じてしまう。小さいころからの資質です。ほんとうのもの、真実とおもえるもの、リアルなもの、そんな普遍なものへの思いをどう画面につたえるか、あれこれ試行しているところです。写生から草稿まで、かなり時間をかけ、一見無駄とおもえるような作業も手を抜くことはしません。私は草稿紙ではなく、あらかじめ胡粉で地取りし、ドッサを引いておいた画面に直接描きます。木炭あたりをとりながら、イメージの線を探ります。「ああでもない、こうでもない」と、納得のいくまで探ります。線が決まれば墨を入れ、余分な木炭を拭きます。

私のマチエールは、自分探しの旅のようなものです。美しいものを探るのでなく、ずっーと私のなかに潜む「なにか」を探している感じなのです。朱などの比重の重たい絵具で骨描きするのも、朱の赤い線が、あるところで画面に現れてたりして、思いがけないマチエール効果を見せてくれるからだと思う。もっと軽やかな絵肌の「清楚なマチエールもいいな」と思うが、私にはなかなかしっくりこない。より複雑な色の乗せ方であってほしい、そう思うのです。「描くということは、探ること」そのシグナルの主は、じつはほかならぬ私自身の内なる声なのかもしれません。もし才能というものがあるとしたら、それは思いをためておく内蔵の強さだと自戒しています。

(みまちせいじ)



「帰りの道」90.9×145.4cm

天然群青と絵刷毛

村居正之

私の群青は、ギリシャの「光と影」から生まれました。はじめてのギリシャで描いたスケッチ。何枚描いてもおもうようなスケッチにならず、途方に暮れるばかりでした。リアリティのない絵空事になってしまう。白い紙に黒いコンテで描かれたスケッチと、ギリシャの強烈な光と影の建物とを見くらべながら模索しました。私は日本画のスケッチをはなれ、感じるままに光と影とで形をとりはじめた。するとどうだろう、それまでがうそのようにどんどん形になっていくのです。そこで私はある閃きを試みてみた。白いスケッチブックから色の紙へ、とくに青地の紙に色鉛筆やコンテで描いたスケッチは、地中海の青い風景を、その存在感までも簡潔にとらえていたのです。スケッチがそうであるなら、表現方法も「光と影」を意識してみよう。そうして生まれたのが「群青によるギリシャシリーズ」でした。

私の絵刷毛は、いまや私の分身です。画面の大半を占める空間をイメージどおりの密度に仕上げるため欠かせません。最初のころはなかなかうまくいかず、何回も何回もぬり重ねていたものです。気がつくとも十数回というときもありました。おかげで刷毛さばきは、少しは自負できるようになりました。大画面を均一に引く技も、空刷毛を併用したやわらかなグラデーションの技も、自在に操れます。絵具のほとんどは天然ものを使っています。少ない色数でもそれで十分です。色を探し歩く方が楽しいし、絵具屋に自分の色を作ってもらうのも勉強になります。天然絵具がもつ深みと耀きに感謝する毎日です。

(むらいまさゆき)



「五月の風」100.0×72.7cm

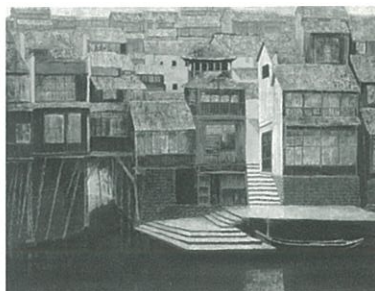
絹本に墨と金箔

竹原城文

私の写生は、「対象を描く」というより「対象への同化」でしょうか。距離をおいて眺めるのではなく、目でみて手でさわって、そしてひたすら骨組みをさがす。その連続です。この作業を私は筆でやる。筆の線は消せないから「ここはこうだよ」「ここはこうなんだ」と確認しながら描いていく。そうして組み立ての線を見つけようとするのです。この骨の線がわかれば、あとは目をつむっていても全部がわかるわけですから。これが難しいのです。道路工事をしている、家を解体している、橋を作り直している、こんなうれしい出逢いはそう簡単にやってこない。たとえば、石畳を剥がすとそこにはちゃんと下水があったりする。ここまで私は確認したいのです。だから一週間、中国へ行っても一枚とか二枚とかしか描けない。だけど全部おぼえている。「ここはこういう木で」「ここはこういう組み立てで」と。自分が描こうとするところは全部、それが私の写生なのです。

私のマチエールは、「絹本の墨染め」「辰砂の骨描き」「箔の絵具化」から生まれます。生の絹本に墨を染み込ませた画面が私の土俵。ゆったりとたくようにして施す辰砂の骨描き。すると墨のうえの辰砂の線と色とのせめぎあいが私の作画というわけです。線を引き、そのまわりに絵具を重ね、箔を重ね、拭きとる。さいごに洗いだすと、絵具と絵具のあいだにわずか一%ほどの辰砂の線が残ります。この一本の線は、写生のとき私が探した組み立ての線です。みるたびに動いて、そのたびに私の手も動いて生まれた線なのでした。

(たけはらしろふみ)



「舟宿」(絹本、墨、岩絵具、金箔) 200.0×260.0cm

まな背景を構築的に描写します。そして平面のなかに遠近や陰影をとり入れ、より写実性をもたせようとしています。それに比べて日本画は、おなじ平面のなかにまったく別の性格をもたせました。写実性ではなく、写実の奥にあるもの、目に見えない深いものを掴もうとします。そのため、遠近や陰影から解き放たれ、ここが感じるままがそのまま空間となつたのです。

「ここが雪野のようにまっ白なときは、紙のままの白さ以外ほかに必要ありません。でもこんな心境になれるひとはめったにいませんが。ある動物画家がつぶやくようにいったことば、それは、「ぼくね、いつか、空間をなにも描かないでも画面がふるえてくるような絵、描きたいんや」。このことばのなかに、日本画というものの、日本画における空間というものが見事にいい表わされているとおもいます。古来より、「描かざるどころもつとも難し」という態度が、日本画家のとるべき態度でありました。

その結果、当然のこととしていろいろなマチエールが生まれました。そのための小道具は身の回りにあふれています。その一端を以下に紹介しておきましょう。

けずる ペインティングナイフや竹刀、塗装用のコテなどを使用して絵具をけずったり、おさえたりして変化をつけます。絵具のぬれぐあいや、力の入れ加減で強弱のある面白いマチエールが生まれます。

きざむ 千枚通しや棒切れを使って画面をきざむように引けば、たくさんの線状の痕跡を作りだすことができます。本紙を傷つけないよう軽く持って、わずかの凹凸をつけるぐらいの気持ちがいいでしょう。

おさえる サランラップ(十一ページの写真参照)やローラーを用いて、ぬれている絵具をおさえるとひだ状や水紋状の模様が生まれます。

こする サンドペーパーや布切れを使ってこすると、地の絵具が部分的に拭いとられたりしておもわぬ変化が生まれます。

たたく スポンジや海綿、ティッシュペーパーを使って絵具をふくませたり、水気をしぼったりしてたくと画面をなごませます。

その他 エアブラシによる美しいぼかし、押し葉によるやわらかな転写、さばいた筆による点描など。

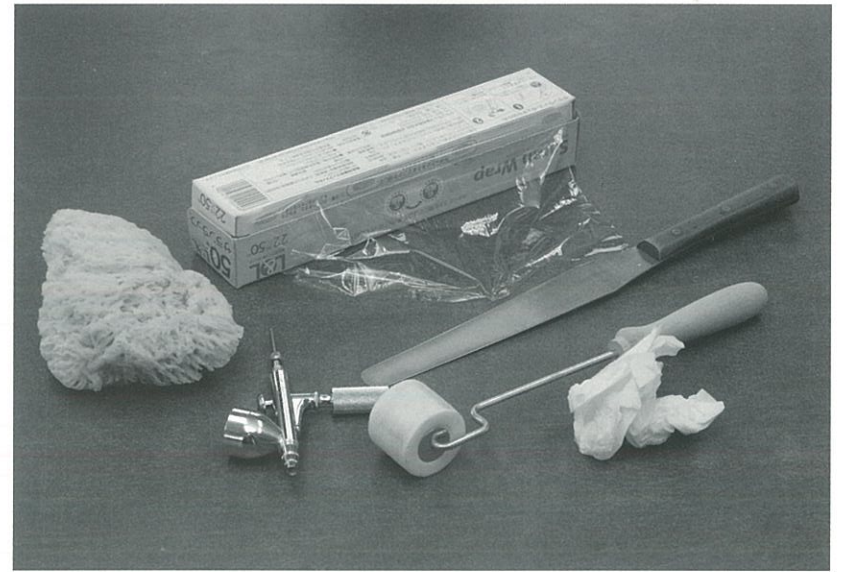
「十四」箔による表現

箔を使った表現は日本画の装飾性を表わす代表です。箔に勝るものはほかに見当たりません。古来より私たちの先達は、箔を用いた数多くの名品を残しました。「平家納経」のきらびやかな見返しや、「源氏物語絵巻」の華やかな絵巻帖には、細やかな砂子や粋な箔ちらしがほどこされています。

一本ずつ箔箸でとって画面へ置いてゆく野毛や截金は、かなり高度な技法ですが、砂子まきはそんなに難しく



箔による表現一箔をあかし、5倍に薄めた膠水を部分的にぬり箔を押す。刷毛で払うと箔のつくとところ、つかないところが生まれる

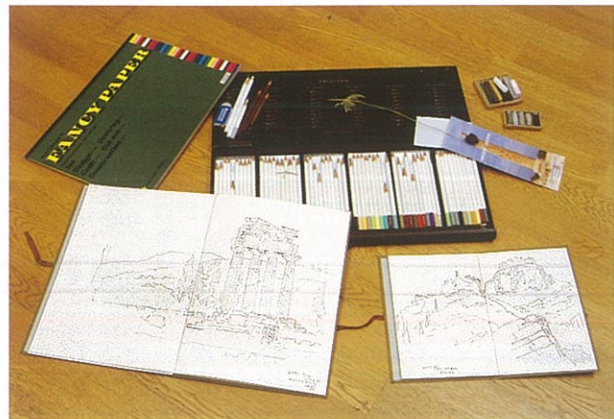


身の回りにあるさまざまなマチエール作りの小道具

★【面ぶた】 面ぶた(縁ぶた)とは、切り抜きたい絵の部分に箔や絵具がかぶらないようにマスキングをすること。ドッサ引きした薄美濃紙を本紙の上へ置き、骨描きの線を写してカッターで切り抜く。ズレの有無を確かめ、5倍に薄めた膠水を左右交互にぬり、それぞれ面ぶたを済ませれば終了

第六章 運筆

日本画の基本は毛筆にあります。けれどもいまの時代は、毎日の暮らしのなかで毛筆を使うことはほとんどありません。筆の力は衰える一方です。筆力をつけるための効果的な方法は、いまも昔も運筆です。運筆を古くさい過去のものと思わず、いまに生かしたいものです。運筆の大きな特徴は、線を用いないで墨(または色)をたつぷりめにふくませた付立筆で一気呵成に描く技法です(没骨法)。手本はよく描けた自筆の写生がよいでしょう。身近な野花や魚などの筆のデッサンを見ながら、筆の運びや勢い、墨の濃淡や滲みの変化をとらえます。

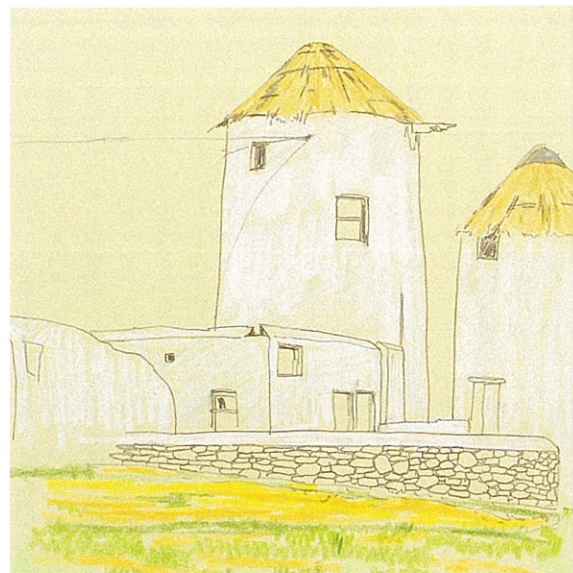


写生帖には感動がいっぱい詰まっている。ページをめくれば、瞬時にその時代のその景色のなかにタイムスリップしている自分がいて胸が熱くなる

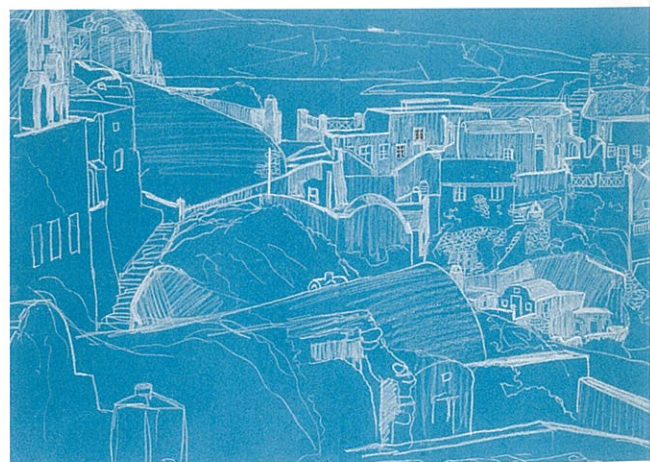
ここまで日本画の素材や技法について述べてまいりました。日本画とはどういうものか、どういう絵画なのか、おおよそのポイントを押さえてもらいたいのではないかとおもっています。大きくいえば、日本画は制作前にすでに出来上がっている、そして途中でやり直しができない絵画と申せましょう。もちろん日本画といえども、その傾向は多様で、マチエールを効かせた構画的なものもあり、途中のプロセスを変更したりもします。しかしこれは、たいへん高度の技術を身につけた者のみができる技であることを知っておきましょう。

第七章 描く前に

く知って、岩絵具の美しさを失わない表現を心がけたいものです。絵を描く動機は写生を見ればわかる

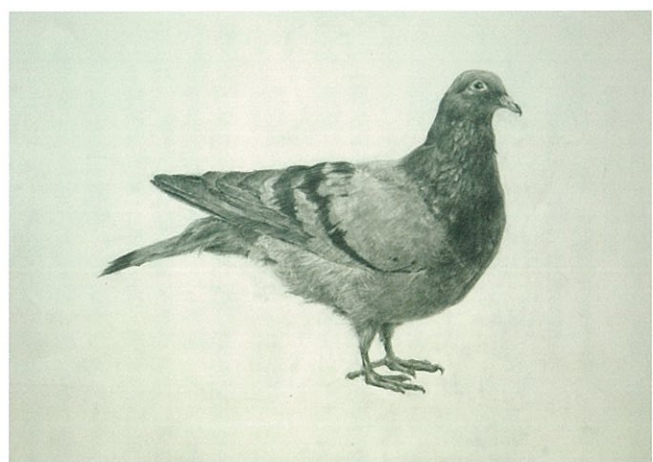


色鉛筆とコンテによるデッサン



色の紙を使ったデッサン

本画制作をはじめるとは、これから自分が描き上げるプロセスをしっかりとイメージしておくことが大切です。できれば、頭のなかで絵物語のように描けるとよいのですが、まず最初に大切なものは、この絵を描こうとした動機です。感動といってもよいでしょう。これがどれほどつよいか、で絵を描く純度は決まります。この大切な動機や感動を具体的に表すのが写生で、このときの写生の出来ぐあいがさいごまで影響を与えます。



精密写生の参考例。写生は大きく分けると精密描写と省略描写とにわかれる。精密描写は粘りづよく対象に向き合い、形や質感を知り、描く力を養うもの。省略描写は描き手の気持ちのままに強調や省略する本画制作を意識したもの。



デッサン風景一画架に立てかけ、モデルのポーズの奥に秘す「骨と肉」をさぐって、人体の着色デッサンを何枚も何枚も描きつける

第三部

作画の こころを 知る

原始の色におう日本画
素朴なままの作画

文明は森を求めて移動するといわれます。大きな文明が栄えた地はいずれも、かつては豊かな森が広がっていました。文明の回廊（シルクロード）をとってもたらされた日本画の顔料は、東のさいはての地に残った森の国でうけつがれました。緑豊かな自然と、夏湿潤のしつとりとした気候風土につつまれ、私たちの日本画は息づきます。豊かな森がつづくかぎり私たちの日本画も元気に描きつけられることでしょう。

日本画は原始のかおりを色濃くのこした絵画様式をいまにつたえています。白亜紀に絶滅したとおもわれたシーラカンスにはとてもおよびませんが、日本画も生きた化石として世にはばかりでたいものです。さてこれから制作をはじめられるとき、まず感じられることは、日本画のもつさまざまな不便でありましょう。野外で、美しい風景を前にして湧き上がる感動をぶつけることは適いません。少数の例外を除き、ほとんどは画室に持ち帰らねばならないでしょう。たしかに「最上川シリーズ」を遺した小松均は、晩年ふるさとの大河にちいさな小屋を建て、くる日もくる日も最上川を描きつけました。遠くのものに近くに見る画伯独特の写生法で描きつけました。

現場で描けないことはつらいことですが、そのぶん絵に向う姿勢はきびしくなります。なぜか。現場では何度でも見れます。迷ったら目のまえの景色を見ればよいのです。ところが日本画では、それは許されません。ではどうするか。迷うことのないような写生をするのです。「日本画は写生に始まり、写生に終わる」といわれるのはこのことを指しています。写生のとき、すでに本画をイメージし、頭のなかで絵の設計図を組み立て、絵具の置き方、その順番、仕上げのスパイスまで、おおよそのシミュレーションをしています。油彩画家は制作中にきびしい試行を課しますが、日本画家は制作前にきびしい集中を求められるのです。

第八章 描く準備

「十五」写生・構図・小下図

思い入れのはいった写生をみながら、そのときの情景や感動を思いだすと自然と絵の組み立て（構図）が浮かんでくるものです。ここに浮かんだ形や色（構想）をアイデアメモを描くような軽い気持ちで、いろいろと描いてみましょう（小下図）。小下図を何枚も何枚も納得のいくまで描いて描いて、そしてイメージを固めていきます。この作業をはっきりとした意志をもっておこなうと、形や空間、線や色に対する感覚や感性を鍛えてくれるはずですよ。



静けさのただよう制作前の画室風景

「十六」下図（草稿）

構図がはっきりしたら、決定版の小下図を作ります。ここまでが準備の第一です。小下図ができましたら、つぎは大下図（下図・草稿）にとりかかります。また絵の大きさが決まっていなかったら、ここで絵の大きさを決めます。

つぎに、模造紙や草稿紙などを使い本紙とおなじ大きさの下図を作ります。拡大転写する方法は、方眼紙のように日盛りを入れておき、その比率で拡大する方法やコピー機を使う方法などいろいろです。小下図を拡大すると少なからずの大きさの狂いや空間のズレを生じるものです。ここでこの形や線や空間の狂いは致命傷となります。最後の仕上げまで残る形ですから、納得のいく線を追求すべきですよ。

第九章 描く

下図ができたら、念紙などを使い下図を本紙へ写します。写す線は墨の線で、骨描きと呼ばれるとても大切な線です（作品によっては骨描きしないこともあります）。この線をもとにこのあと彩色していきますから。「なぞる」という写し方はもつとも避けねばなりません。気持ちを込め、あわてず、ゆつくりと確かめながら引いていきます。なにを写しているか、「これは花びらの二枚目、これは表の葉、これは裏の葉・・・」などと声にだして墨線を引くとよいでしょう。線が生きてきます。ときには小下図や下図を作らず、直接本紙に木炭などで描いていくときもあります。この場合は、頭のなかにより鮮明なイメージ画像が作られているといえます。

画室は無から有を生み出す聖なる場所といえます。部屋の大小に関係なく、いつも清楚でありたいものです。手元に必要な材料や用具を準備します。写生や小下図は左側の傍らに置かれていますか。筆洗の水は並々と注がれていますか。膠水はできていますか。墨と硯はありますか。筆も刷毛も揃っていますか。絵皿は十分に用意されていますか。使う絵具はできていますか。膠ぬきをした絵具もできていますか。

さあ、気持ちも新たに絵具を溶きましょう。溶きながら、今日一日の制作の手順やポイントを考えます。幸せなひとときです。ほんとうに幸せな瞬間です。そして制

日本画のモチーフ

芸術は感動できるすばらしい題材。モチーフとの出逢いからはじまります。でもほんとうのところは、この出逢いを求めることの方にあるようにおもわれます。このころの奥底からしんと訪れるふるえるような感動に、もしも出逢えたら、もしも打ち浸れたら、それはどんなにか幸せなことでありましょう。この思いは芸術を志す者の共通の希いです。

この希いを求めて私たちは日本画に向います。その鍵は、日本画のもつ限りのなま温かさにあります。日本画においては、モチーフのすべてが生きています。生きて生きて動いています。その徹底した花鳥風月へのやさしい語りかけは、私たちのところを芯からなごませ、筆持つ手を解放させ、画家と自然、このいのちある者同士をかたく結びつけます。

自然は「感動」という贈物を画家へプレゼントし、画家はその贈物に対し「感謝」のこころを自然へお返しするのです。「日本画のこころを学ぶ」とは、このことの満ち足りた深い契りに触れることにほかなりません。日本画を学ぶことのまことの幸せを、私たちはこころ静かにかみ締めたいたいです。

■花鳥画

日本画を象徴するモチーフです。古くはエジプトやポンペイの壁画やアルタミラの洞窟画のなかに花鳥や動物を描いたものは残されていますが、花鳥画というジャンルは東洋画の独自です。花鳥画という私たちには花と鳥をイメージしますが、日本画における花鳥画は、とてもおもしろく幅の広いものです。魚や虫、動物、静物、風景の一部を切り取った樹林や岩肌や海のさざ波など、それらすべてが花鳥画のなかへ入れています。

さらに、花や鳥を単独で扱う場合もよく、花卉や木々に小鳥や動物を組み合わせた場合、また四季の風景や花鳥をひとつの画面におさめた場合なども花鳥画といえるのです。風景画や人物画以外はこれすべてが花鳥画だ、といえるぐらいのおおらかさです。自然と語り合うとき、私たちのとるべき態度はただひとつでありましょう。「濁」をぬぐい、どれほど「素」になれるか。花は素のまま美しく、鳥は素のまま愛らしいのです。それを描く私が素になれたとき、花や鳥

はおごそかな清しい美の扉を開けて、私たちを招き入れてくれることでありましょう。

花 形の美しい花を探しましょう。ですが、おあつらえ向きのものはそうそうないものです。不必要なものを除き、花の本性を見いだす単純化（省略描写）の写生が必要となります。描く箇所が決まれば、見る位置をかえていろいろに写生しておきます。

写生に没頭して枚数を重ねると、やがて花の美しさが単純化され、美しさだけが素のまま見えてくることがあります。このとき、花と私とがほんとうに向き合った瞬間といえるでしょう（写生の極致）。

花を描くポイントとは、花の中心軸となるシベを茎の延長線上にきちんと描くことと、葉の表と裏の色の違い、重なっていろところとひっくり返っているところの見えない線を正しく描くことでしょう。花たちが歌うやさしい響きに耳を傾けてください。

小鳥 せわしく動くものを描くときの態度は、根気と粘りにつぎでしよう。「三日三晩の土用干し」といわれるように、三日三晩つづける覚悟でのぞめば、小鳥の習性はよく分かってくるということです。くり返し見せるポーズから描きはじめましょう。またできれば小鳥を飼って一緒に暮らせば、小鳥の動作や気持ちまで細かく交感できます。

魚 色や形の美しい健康的なものを見つけましょう。魚も動きますので、大きな動きをとらえることからはじめます。魚が休んでいるときはチャンスです。実物大に正確に写しますが、目と口とエラに注意して魚の相をうまくとらえましょう。その他、背と腹の線の関係、うろこの枚数やその並び方など、魚それぞれの特徴を知って写しとらねばなりません。

動物 小鳥ほどに細かい動きはありませんが、やはりいろいろなポーズを速描きし（クローッキー）、おおまかな骨格と肉つけをとらえます。とくに胴部のボリューム感に注意しましょう。ここがうまく表現できるかどうか動物画のポイントです（難しいですが）。毛の質感や流れ方にも注意を向けましょう。心引かれた一瞬の表情、まなざしや動作を写しとり、動物たちの心情にせまらいたいものです。

静物 まず大事なことは、すべての静物は生きているということ。伊万里の大皿に盛られた果物や野菜はもちろん、更紗の敷き布、鉄製の置物や石細工、硝子コップに注がれたオレンジジュース、みんな生きています。決して西洋流の「死せるが物」ではなく、日本画の静物

作ははじまり、一日の筆を置くときを迎えます。その日の進みぐあいや反省点をふりかえり、散らかった画室を片づけ、明日の制作への思いを募らせます。日本画とは淡々としたなかに訪れる深い喜びを知る絵画なのです。（以上本文、雲母坂静）

【執筆者一覧】

- 村松孝太郎 HIDEFARO MURAMATHU
一九三五年 静岡県生まれ
東京芸術大学卒業
- 日本画家、大阪芸術大学教授、創画会会員
- 竹原城文 SHIROFUMI TAKEHARA
一九四八年 愛知県生まれ
愛知県立芸術大学大学院修了
- 日本画家、大阪芸術大学教授、創画会会員
- 村居正之 MASAYUKI MURAI
一九四七年 京都府生まれ
池田遙郷に師事
- 日本画家、大阪芸術大学教授、日展評議員
- 三待成司 SEIJI MINACHI
一九六〇年 広島県生まれ
大阪芸術大学卒業
- 日本画家、大阪芸術大学講師、創画会准会員
- 雲母坂静 SHIZUKA KIRASAKA
一九四七年 京都府生まれ
立命館大学卒業
- 哲学者、美術編集者

日本画のこころを学ぶ

二〇〇六年八月十一日 発行

編者 大阪芸術大学通信教育部日本画研究室
撮影 かのこういち、大阪芸術大学日本画研究室
発行者 細川信一
発行 細川美術総合研究所
〒606・8143
京都市左京区一乗寺堀ノ内町十一番地
電話075・722・7693

編集・制作 まち絵る社
印刷・製本 株式会社 平田弘文堂
協力 彩雲堂、夏苺琴可

は画面のなかで素のまま生きて呼吸しています。これはとても重要です。このことの一端でも理解できないあいだは静物画を描く資格はないといえるでしょう。

■風景画

風景画にいのちを入れるのは「空と雲」だといわれます。私たちの眼は、ともすれば目の前に広がる山河や岩礁に、寺社や建物に向かいます。なるほど、錦繡に染まる山並みは美しく、綿雪におおわれた五重の塔もまた美しいものです。でも風景画において空の仕事はとても重要だといいたいです。なぜなら空は、自然の躍動を素のまま表せる唯一のスペースだからです。雲や霧の流れを描くことで画面を活気づかせます。描くこつは、写生中、形や色よいよ雲や霧が現れた直ちに描きとめることでしょう（すぐ動いていきますから）。

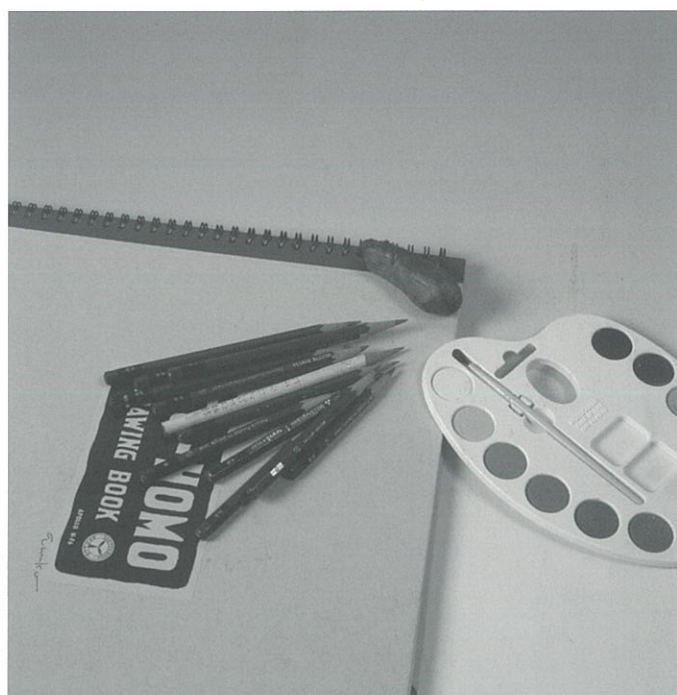
私たちが見ているように、風景もまたこちらを見ています。波長が合えば、どのような風景であっても美しい風景画となるでしょう。お目当ての風景と出逢えなくても、天候に恵まれなくても、風景を見る眼にくもりがなければ、かならず新しい出逢いが訪れることでしょう。

■人物画

人物画の基礎力の勉強には、木炭デッサンが有効な方法といえるでしょう。納得のいくまで描いては消し、消しては描き、枚数を描くことからはじめます。その一方で、鉛筆による写生をはじめるとよいでしょう。人物を写生するときは、自分が一番描きたい美しいポーズをいろいろに見て探します。つぎに骨格を探ります。重心の位置と動線に注意しながら大まかな形姿を掴み、細部を描いていきます。

人物は顔と全体のバランスが大切ですが、なかでも目は重要とさえいわれます。書画一体の独自の墨線を遺した三枝茂雄は、刀筆を刻むような気迫で目から描いたといえます。表情のしやすい手、安定感の決め手となる首、体の線や動きを感じさせる衣服のしわなどもよく観察し、正しく表しましょう。人物の内に秘めた思いまで伝わってくる絵にしたいものです。日本画の絵具の特徴は平面性にあります。そこから、いかに厚みと深みをもたせるか、大きな課題といえるでしょう。

（雲母坂静）



迷いを捨て写生に出よう