

中国画における伝統の復興と発展
—日本画材料・技法研究を通して—
2018

森山知己 教授

倉敷芸術科学大学大学院
芸術研究科
芸術制作表現専攻
趙同家

目 次

はじめに	4
------	---

第一章 日中画論研究、模写による実践研究

1.1 中国画論からみた日本画論の分析	6
1.1.1 運筆	12
1.1.2 「墨分五色」の概念	14
1.1.3 「墨分五色」の調合法1	15
1.1.4 「墨分五色」の調合法2	17
1.1.5 「墨分五色」の調合法3	19
1.1.6 日本の水墨家の「墨分五色」の例	20
1.1.7 若沖の筋目描き技法	21
1.1.8 技法による実践授業の応用例	24
1.2 日本、中国絵画の相違	27
(1) 日本画	27
(2) 中国画	28
1.2.1 日本と中国画論の比較	30
1.3 模写による実践研究	32
1.4 模写の技法に関する研究の意味	39
1.4.1 中国の模写	39
1.4.2 日本の大学の模写	40
1.4.3 模写研究の意味	41
1.4.4 模写と創作の関係性	42
1.4.5 両国での絵画の学習方法	43
1.4.6 模写の是非の問題	44

第二章 日本画制作における材料・技法について

2.1 絵画の定義	46
2.2 絵画材料・技法に関する研究意味	47

2.3	日本画の材料、道具、技法	50
2.4	中国画の材料、道具、技法	51
2.5	西洋画との相違点	54

第三章 制作における材料、技法の研究

3.1	金属材料	57
	(1) 銀箔を硫化させる	57
	(2) 二重銀箔を硫化させる	58
3.2	泥絵具の作り方及び使用方法	60
3.3	岩絵具の表現	62
3.4	胡粉と墨	64
3.5	伝統技法を用いた絵画制作	64
3.6	第72回春の院展入選作品について	67
	(1) 発想	68
	(2) 人物	68
	(3) 構図と表現	70
	(4) 表現、材料、技法	71

第四章 修了制作について

4.1	修了制作について	72
	4.1.1 テーマ	72
	4.1.2 山水画を描くステップ	73
4.2	小下図の試し	74
	4.2.1 その一 『秋泉』	75
	4.2.2 その二 青緑山水の試作 『新緑』	76
4.3	修了制作本画	78
	4.3.1 制作プロセス	79
	(1) 本紙の試し	79
	(2) 裏打ち	79

(3) 下描き	80
(4) 下地塗り	83
(5) 天然岩絵の具により着色	86
(7) 霧の表現技法	87
4.4 結び	92

おわりに	95
------	----

[表1] 中国絵画史の流れ	99
[表2] 中国芸術年表	101
主要作品集目次	103
主要作品集	105
博士修了展示会場風景・加計美術館にて	133
参考図版	138
注	149
付記	157
謝辞	170

はじめに

中国において天然の鉱物等を色料として用いて描かれた最古の絵画（天然岩彩画）は、太古中国の半坂原始人の《人面魚紋彩陶盆》^{図1}や湖南省長沙市の馬王堆漢墓から発掘した帛画^{図2}まで遡ることができる。帛画は、緑色に染めた絹の上に主に鉱物性の顔料を用いて色彩豊かに描かれている。帛の着色方法は主に輪郭を線描してからモチーフの色を平塗りし、部分的に暈かしを行った後、線描、仕上げをして描かれた。画面全体に朱紅、土紅、暖褐を使用し、石青、藤黄、白粉などを使用している。唐代では主に洞窟壁面として描かれた。加えて寺院等では、仏教を題材とした壁画や大青緑金碧山水の形式で描かれ隆盛を極めた。その後、経済・文化発展の高度成長期を過ぎると、戦争などによって国力は衰え、宋・元朝以後に勃興した「文人画」と「水墨画」の隆盛によって天然岩彩画は工匠の作品と見做され、絵画の主流から排斥されるようになった。

筆者の母は、裁縫と刺繍が得意だ。様々な小下図を作ってから刺繍に取り組む。図案の制作では、全体のバランスを考慮しながら、以前から所持している図案と自分で構想した図や写生した花や蝶などを合成して作業を進める。その作業を見て育つうち、筆者は影響を受けて、絵を描くことに興味を持つようになったのかもしれない。

将来、画家になりたいと心を決めて、中国の美術大学で中国画専攻を選んだ。そこで、宋代から清代までの山水・花鳥（宋）・道釈人物画《永楽宮壁画》^{図3}など幅広く大量に臨模した。例えば、李唐の《万壑松風》^{図4}、夏圭の《溪山清遠》^{図5}、呉道子の《八十七神仙卷》^{図6}、張昞端の《清明上河図》^{図7}、清代の仏画像等である。

臨模で作成した青緑山水・壁画等を実際に本物と比較すると、その形や色合いは良いが、材料の質感が全く違うことに気づいた。その原因として考えられたのは、使用した材料が現代の化学によって

作られたものであり、またチューブに詰められ、古代の天然材料の質と全く異なっているからである。加えて接着剤や描画方法も異なっている。伝統的な顔料の生産工法や使い方の伝承が途絶えたため、いくら工夫して臨模を行っても古代絵画の美しさが再現出来ないのだ。

北京の中国美術館で開催された『平山郁夫絵画展』がきっかけで、初めて近距離で実際の日本画を見ることができた。その際、日本画の素晴らしさ、絵具の美しさに強く心を打たれた。材料はどのように塗られたのか、キラキラと輝く材料は何なのか、金箔はどのようにして貼られたのか、またどのような道具を使って描いているのかと考えるようになった。このような疑問を解くため、2012年に尾道市立大学大学院美術研究科の日本画コースに進学した。それまでまったく触れることがなかった日本画ではあったが、修士課程で材料、道具、描法等に関する研究を行った。その後、より一層研究を深めるため倉敷芸術科学大学の博士後期課程で研究を継続することにした。

本論文は、博士課程後期期間中に実際に描いて研究した日本画の制作過程で、自分が体得した絵画材料と技法、及び東西における古典絵画材料と技法の実際の応用と理解を記したものである。また、材料と技法の可能性を絵画作成に応用すると同時に、画論と実践の両面を比較し論じた。筆者は中国帰国後、日本画の技法を中国画制作に生かし、また学んだ材料についての理解を様々な表現、平面絵画、立体彫像などに応用したいと考えている。

第一章 日中画論研究、模写による実践研究

1.1 中国画論からみた日本画論の分析

筆者は絵を描く時、いつもこころの中心に守るべき画論を持って臨んでいる。その画論は、論説、画評、構図、技法、材料などを含む。中国画についての画論は数多く存在している。『中国美術辞典』^{注1}に掲載された中国画に関する画論は、唐時代から民国まで合わせて138種類ある。文字による記録が行われるようになって以後、最も古い画論は、主に老子^{注2}、孔子^{注3}、孟子^{注4}たちの文章の中に、簡条書きのかたちで残っている。その後、東晋の顧愷之^{注5}（344～406年）は、絵画について『魏晋勝流画賛』『論画』『画雲台山記』という三つの画論を書き、それらは唐時代の張彦遠の『歴代名画記』^{注6}に収められている。顧愷之の画論は、謝赫^{注7}に影響が大きい。中国で一番詳細で確固とした画論は、南齊（479～502）の謝赫が著わした『古画品録』^{注8}に認められる。『古画品録』は中国で最初の絵画理論と言われた。そこで説かれた「画之六法」^{注9}とは、『氣韻生動』^{注10}『骨法用筆』^{注11}『応物象形』^{注12}『随類賦彩』^{注13}『經營位置』^{注14}『伝模移写』^{注15}をいう。その核心は『氣韻生動』になる。『氣韻生動』を達成するために、他の五法は欠かせないものである。『歴代名画記』にもとりあげられ、以後東洋（日本）画の画論に与えた影響は大きい。

本章は中国の『古画品録』、『歴代名画記』、『介子園画伝』^{注16}などから日本の画論、『本朝画史』、『画道要訣』、『本朝画法大伝』、『丹青指南』（参考・日本画材料店・金開堂による現代語訳本^{注17}推訳注）までの繋がりを説明して比較する。日本における中国画の画論研究は、歴史が長く、江戸時代に翻訳された画論書がいくつかある。例『介子園画伝』や、張彦遠の『歴代名画記』などがそれである。日本の土佐派^{注18}、狩野派^{注19}は、ともにこの「六法」^{注20}を自派の画論の中心においている。

『画道要訣』^{注21}は延宝八年（1680年）に狩野派の直系である安信が著したもので、日本で初めて

書かれた本格的な画論とされる。内容は当時知られていた中国画論を中心にし、これに狩野派の画論・作法を書き加えたものである。この『画道要訣』から当時の絵画理論・作画姿勢を読み取ることができる。同時にこれらは室町時代から江戸時代にわたる山水画・花鳥画を觀賞するおりに大変参考になると筆者は考える^{注22}。

『本朝画法大伝』^{注23}は当時知られていた中国画論からの六法に加え、三品^{注24}、十二忌^{注25}、山水論、その他を伝え、加えて土佐派の画論、彩色法、絵の具の作法を門外不出として書き留めたものである。内容には、以下の中国画論書を参照していると考えられる箇所が見受けられる。例、『古画品録』『画学秘訣』『歴代名画記』『筆法記』^{注26}『林泉高致』^{注27}『図画見聞誌』^{注28}『山水画法』^{注29}『宣和書画譜』^{注30}『山水純全集』^{注31}『画継』^{注32}『図絵宝鑑』^{注33}。これらの本が持っている特徴的な論を援用しながら、土佐光起はその家流の作法を書き述べている。

『丹青指南』^{注34}は、狩野派に集積された彩色技術を身につけ継承した技術者が、日本絵画の彩色法の行く末を案じ、家伝の作法を次代に書き残した渾身のメッセージともいえる。主に、『介子園画伝』を参照し、日本画の制作に沿うように材料、技法、描き方などについて書かれている。文の最後には、画筌（1712年）、丹青指南（1915年）、現代技法書（2000年頃）のそれぞれについて材料、描き方、道具を比較している箇所もある。これらを読むことによって筆者は、日本画と中国画の関係性について、また伝統的な材料の使用や技法が継承されていることを理解した。

『画筌（粉本）』^{注35}は、粉本とも言われる。「粉本」について林守篤は『画筌』の『伝模移写』^{でんもいしや}のなかで次のように記している。「師匠の絵本を借りて、膠地をした紙に写し取って蓄えておき第一に宝とする。「粉本」とはこのことである。絵を学ぶには、まず粉本を写すことである。粉本を持たないと絵を習うことができないし、目利きもできない。粉本を持って初めて一家を成すことができる。

また、写す間に格の存在を覚えるものである。古人の筆跡を多く集めて、見慣れるようにし、又、写し覚えて、一家を構える時には、当然のことながら目利きもくわえることである」^{注36}。「粉本」の図は「本邦、中華の図録を集めて「粉本」としてまとめる」と林守篤が書いている。よって狩野派の様式と中国絵画の様式には共通点が必ず存在している。

粉本とは、画家が写生を抜きにして、古代の秘伝を模写することで技法と画法を習得し、一定の技術に達することをいう。清代になって粉本主義の最も代表的な画家たちは清時代の四王（王時敏・王鑑・王翬(おうき)・王原祁(おうげんき)）であった。当時、粉本主義が盛行したが、後世への影響はあまりない。後世に最も影響のあった画家は石濤であり、石濤の画論の中には「搜尽奇峰、打草稿」がある。書かれている内容は、絵を学ぶには大自然の中に入って写生すべきであり、また絵画創作においては多種多様な素材を用いるべきであり、物事をよく観察してこそ靈感が湧き、奇妙な作品が生まれ、「搜尽奇峰」に至る、ということだ。画作というものは常に練磨し、繰り返し試行錯誤する中で「搜尽奇峰」から産生した靈感と異境が限りなく作品に体现され、「打草稿」の過程で境地に至る。奇峰を探ることが分かると理論の善さが分かり、スケッチ、下図をたくさん描くと年功が積み、それらが相まってこそものになるということだ。

1680年頃から1700年のはじめにかけて、江戸時代の中期になるが、日本でも狩野派、土佐派の画論が書かれた。1680年に狩野安信が狩野派の家伝書として『画道要訣』にその画論を、1690年には土佐光起が土佐派の画論として『本朝画法大伝』を門外不出のものとして残している。いずれの家門の長がその門下に絵を描くにあたっての考え方を中心に示したものだ。それに続いて具体的な作画技術書が書かれ始めているが『画筌』はその出発点と言えるだろう。

「粉本」の使用は、古代絵画を学ぶおり、入門時における最初の学習として有効である。まず理論

と技法を身につけ、次に写生、自由制作を行う。表現手法の展開に基礎として有効に活かすことができると筆者は考えている。

近代になっても、中国の古代画論は重視されている。岡倉天心の著した『東洋の理想』(原著名は、The Ideals of the East)は1930年にイギリスのインド研究者ニヴェディタ氏の序文をつけてロンドンで出版された。中に謝赫の“六法論”について紹介された。そこでは『六法』の中の“気韻生動”と“骨法用筆”の二つだけが翻訳されているが、西洋に初めて東方の謝赫及び画論を理解させた。岡倉天心は「気韻生動」を“The life-movement of the spirit through the Rhythm of Things”、「骨法用筆」を“The laws of Bones and Brush-Work”と翻訳した。つまり天心は中国絵画概念の中の「気」と「韻」を‘Spirit’と‘Rhythm’に一致させており、この翻訳は、後に多くの西洋翻訳者にとって基本的な根拠となった^{注37}。

以上から見て中国と日本の画論が繋がることや、あるいは中国画論を含めて日本独自の絵の見方が成立していることが分かった。

絵画は文字と同様、記録機能を持っている。美術史からみると、人類文明の発展につれてその表現形式はますます豊かになり、時期によって美に対する理解もそれぞれ違う。美意識が変化するからこそ、芸術の発展があるわけで、後人は文字の記録に基づいて先人の発展過程が分かり、新たなヒントを得られるのだ。これは美術理論が未来を教えてくれることだと筆者は考えている。いわば、現代の美術表現というものは先人の経験抜きでは語るができないのだ。

中国画は丹青、国画とも呼ばれる。中国芸術の原点では、書と画は不可分である。書画同源の思想は、『論説』のなかに論じられている^{注38}。中国の絵画は、人物、山水、花鳥、竹石の四系統に分けられる。その発展過程をみると、一番早く現れたのは人物画で、次いで山水画、そのあと花鳥が登場

し、竹石画は宋元以後に現れた文人の余技として出てきたものである^{注39}。用いられた材料、道具は宣紙、絹、墨、顔料、膠、筆である。また、それらの要素自体も「絵」の中に含めているのが中国文化である。中国絵画では、時代に沿って絵画の鑑賞、様式、材料、表現も変化した。唐宋間では、描く対象が変わった。盛唐ごろまでは人物画・故事画（道釈画を含む）が主流であったが、次第に花鳥画・山水画に主流が移る。そして宮殿や寺院の大壁画が盛んであった時代から次第に、絹本・紙本の鑑賞画の時代が変わる^{注40}。元、明、清、民国時代は、掛け軸、屏風、絵巻、画帳、扇子などが主流であり、現代においてはさらに多種多様になって、例えば、アニメーション、映画、西洋の様式絵画、版画などである。

中国画は、中国の伝統造型芸術の一つである。美術史からみれば、現在の中国では、民国前の絵画を、通称古画と呼ぶ。中国画について古くは決まった名称がなかった。一般に丹青（水墨丹青）と呼ばれ、世界美術分野で独自の体系を成している。そして、内容と創作の上からみると自然、社会および政治、哲学、宗教、道徳、文芸などへの古人の認識と関わりが認められる。主に毛筆または指（清時代遼寧省鉄嶺の高其佩（1660-1734）は“指頭絵”の祖である）を用いて、色と墨で絹や宣紙に創作し描かれた、中国の伝統的な絵画形式である。

中国画はその形式上からみると、だいたい地上、地下の兩種に分けることができる。地上は、寺院壁画、屏風、掛け軸などがある。地下は、例えば、古墳壁画、および出土された副産品などを指す。基底材料には二種類ある。ひとつは硬い基底材に描かれた絵画で、例えば壁、石壁、木板の上にある。もうひとつは柔らかい基底材に描かれている。例えば、帛、紙、絹、皮などである。画材は主に岩絵の具、染料、土絵の具、金属材料、墨、膠などが一般的である。

中国では現在も中国画を学ぶおりは必ず優れた古典絵画の臨模から始める。清時代の乾隆帝の頃に

西洋の透視図法が中国に入ったが、影響はあまり大きくなかった。しかし、民国（1911年）の時代から大きな変化が起こった。徐悲鴻^{注41}は日本、フランス、ドイツに留学して、帰国後に美術学校の教師になり、人物モデル、デッサンや色彩を基礎として絵の勉強を行う方法に大きく変わった。

中国画は、西洋画と異なり独特の伝統、技法、理論を構築する。現在の中国画は西洋美術の影響を受けながら、西洋的な表現と中国の伝統的な表現形式が共存している。

筆者は大学時代、大学の教師が学生たちに何度も「中国画とは何ですか」という質問をしたのを聞いている。答えは非常に難しく、さまざまだった。

中国画の形式としては、

- 1) かならず裏打ちを施し表装を行う。掛け軸、絵巻、扇子、屏風である。
- 2) 硬い素材に表現する形式には、内画鼻炎壺（^{めのう}瑪瑙・ガラス・水晶などのガラス質の瓶の内側に細密画を描いた工芸品）、陶・磁器上の絵画、版画、壁画などいろいろな形式がある。
- 3) 使う材料や道具（筆、墨、絹、宣紙、硯、水、）に特徴を認める。中国画の絵画技法に「皴法」^{注42}がある。
- 4) 同じく「筆墨」がある。
- 5) 「筆墨」では、線で十八描^{注43}の表現、三遠法^{注44}・散点透視等もの見方、余白・点・線・面という画面構成が認められる。
- 6) 写意・詩・書・画という芸術観が認められる。
- 7) 自然観に・老荘思想^{注45}・天人合一という思想が認められる。

中国画とは、材料・技法・表現手法・見方・思想等の多方面から考えなければならないだろう。

筆、墨、宣紙、水は重要な道具だが、それを使ったからといって中国画ではない。「筆墨」による表現とは、筆法墨法とその効果の実現を目指すのみならずその表現を生み出したものの見方、その基となる思想を理解することも含んでいる。筆墨（運筆^{注46}と墨分五色^{注47}）による点・線・面の表現と、それを支える写意性と自然観、謝赫の六法、人品・画品のそれぞれが中国画の核となっていると筆者は考えている。

また、中国人が描いたものが必ずしも中国画とは限らない。それは国籍に関係がなく、中国画画材で描かれ、審美上、形式上中国画の審美理念に適していれば、中国画なのである。

1.1.1 『運筆』

運筆は筆の使い、筆の運び方。筆を動かして点、線、面を書くことである。運筆の際に、軽重、粗細、抑揚、遅速、緩急などの変化をつけることによって、自分の感情、意思を表現することができる。

運筆と墨は離れないものである。

また、現在の言葉に“運転”がある。運転とは人が車を動かすことである。つまり、人間の意識の通りに車を動かすこと。同じく、運筆も人間が筆を自在に動かすことであり、筆が人間を運ばせることになってしまったら、運筆とは言えないだろう。運筆には次のような種類がある。

干筆＝渴筆(かっぴつ)：水墨画技法の一つである。墨の量が少なく、飛白効果が出やすい。元代は山水画に渴筆法を多用している。例えば、元代の黄公望、倪瓚、清代の髡残、現代の黄宾虹等はこの技法の代表的な画家である。彼らは渴筆を多用した表現を行っている。水墨画の山石に多用されることが多いが、枝や茎にもこの類の方法で質感と硬度とかすれた効果が出せる。濃墨であれ、淡墨であれいずれも渴筆が適用できる。

起筆(きひつ)：運筆の起、承、転、結の第一段階である。紙に筆をおろした一番はじめを指し、逆鋒起筆、露鋒起筆、蔵鋒起筆、側鋒起筆、中鋒起筆を含む。

逆鋒=逆筆(ぎゃくひつ)：順と反対。逆鋒は中国書法における基本的な技法の一つである。順向と相対する逆方向の運筆方法である。逆鋒運筆の反力は増えるが、筆鋒が聚集し、きつさの変化は順筆と意味が違う。目的は運筆の変化を求めるためである。特徴は筆力が強く、柔軟性に欠けているため、適切に運用して多くは使用されない。

湿筆=潤筆(じゅんぴつ)：筆に墨(水>墨)を含む量がやや多め、描く時、形を崩れないように、十分注意すること。

蔵鋒(ぞうほう)：蔵鋒起筆、蔵鋒收筆、蔵鋒運筆。筆先は筆画の端から出なくて、穂先を点画の中に包み込むようにして運筆することを指す。

側鋒=側筆(そくひつ)：側筆の運筆は筆を取る時にやや偏っている。筆鋒を傾けて運筆するといひ。筆鋒は墨跡の端にあり、筆鋒と紙面は一定の角度を保ち、その効果という墨の線に変化に富んである。葉、茎、皴法、擦法、暈し、大きい面積に墨を使用するとき多用される。

中鋒=直筆(ちよくひつ)：筆軸を紙面に垂直にすると、筆鋒が紙面と垂直になり、筆鋒が墨線の中にあれば、中鋒と言えるのである。運筆の力は均一でなければならず、その効果は滑らかで力強く穏やかである。筆先と紙面が垂直の状態に運筆することがポイントとなる。

飛白(ひはく)：筆の堅さ、柔らかさと関係なく、墨の量が少なく硬い表現である。筆跡の中のところに墨がつかず白い紙の地色が見える。渴筆(干筆)の場合はよく出る。

1.1.2 「墨分五色」の概念

墨の使用において「墨分五色」という考え方がある。意味は墨色を濃いものから淡いものまで5段階に分類することである。中国では水墨画に対応するものとして西洋絵画の油絵を想起する。油絵は大自然に近い色彩を油絵の具で描き出し、物体の形状、色彩、光、空間を現す。中国画の場合は、水と墨を用いて、濃・淡・干・湿を工夫し、物を表現する。西洋絵画が理性を重視するのに対し、中国画は感性を重視する。

「墨分五色」は、中国水墨画の技法の一つで、最も基本的で重要である。この言葉は唐代の張彦遠の『歴代名画記』によるもので、「运墨而五色具（墨を運らして五色は具わる）」^{注48}と指摘しているが、用墨上の豊かな変化とそれによる完璧な表現の可能性を意味している。

「五色」に関しては色々な説がある。「焦、濃、重、淡、清」と表したり、「濃、淡、干、湿、焦」と表したりする。両者の間には異同点が存在する。以下で五色について説明する。

焦（焦墨） — 磨った墨を一定の時間置いてから、一部の水分を蒸発させ、凝固する前の状態を焦墨という。焦墨は含水量が最も少なく、濃墨より黒い。水と墨の比例は、水が極少なく、画面上で一番濃い黒を出す時、皴や点を表現する時に用いられる。

濃（濃墨） — 磨られたばかりの墨である。水を加えなかった状態で、近距離の物や物体の暗さを出す時に用いられる。

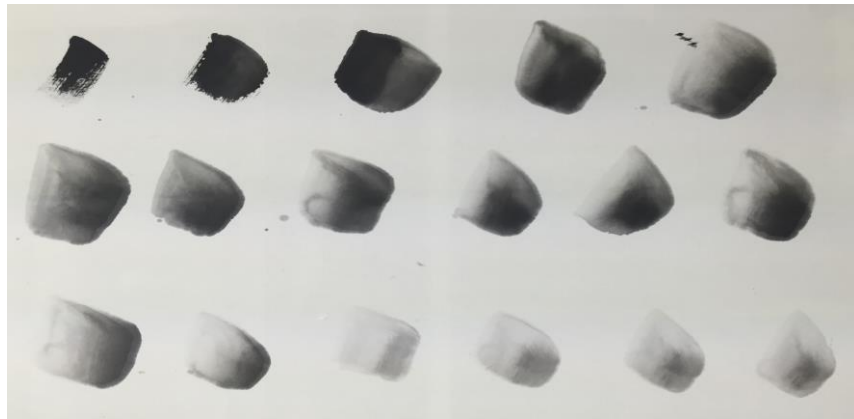
重（重墨） — 濃墨に少しの水を加えた状態で、筆による墨の効果は濃墨より少々潤っている。水と墨の割合は墨が水より多い。

淡（淡墨） — 重い墨に水を加えて淡墨を得る。淡墨は淡いが混濁していない。水と墨の割合は水が墨より多い。

清（清墨）— 淡墨に水を加えて清墨が得られる。清とは澄み切っていて透明で絵画用の紙や絹などが見られる。水と墨の割合は含水量が最も多い。

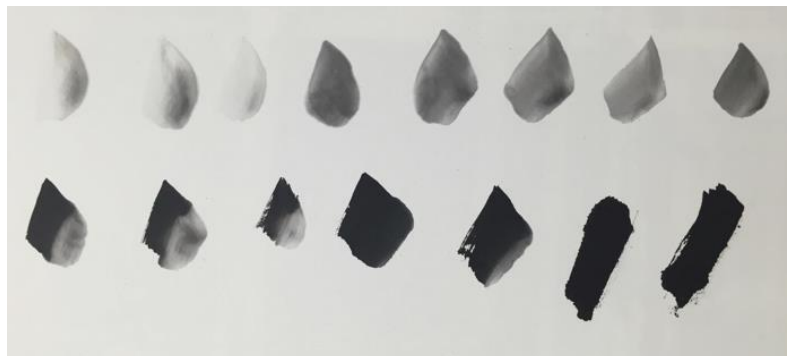
どの様にしてこのような段階に分けられているのか。下に行けば行くほど含水量が多く、墨色も淡くなる。

1.1.3 「墨分五色」の調合法1（支持体が宣紙である。）



(1) 左上から右下まで焦、濃、重、淡、清の順に17段階の表現

(1) は左上に近づくほど含水量が少なく、墨色も濃く深くなり、焦になる。右下に近いほど墨色は淡く水の量が多い。潤（淡、清）になる。



(2) 左上から右下まで清、淡、重、濃、焦の順に15段階の表現

(2) は右下に近づくほど含水量が少なく、墨色も濃く深くなり、焦になる。左上に近いほど墨色は

淡く水の量が多い。

それでは「濃、淡、干、湿、焦」は何を指しているのか。

「焦、濃、重、淡、清」と「濃、淡、干、湿、焦」を比べると「焦、濃、淡」は共通している。「淡、清」についてはすでに述べた。残る「干、湿」については、字の意味と同義で水分が多いか少ないかということである。実際に干、湿の語が指しているのは、筆に含ませる墨の量のことである。筆に含ませる墨の量が少ない場合は干であり、墨の量が多い場合は湿である。



(3) “干” = 干墨のグラデーション

“一笔将墨用尽法”（一筆で墨を使い切る。豊かな筆墨の変化をさせる。）

“干”は干墨の意味である。筆に含水の量を少なくして描き、面として塗った折、かすれて墨が着かず、部分的に紙の地を残すような墨跡の効果を「飛白」と呼んでいる。各段階の墨色でも干墨を表すことができる。水墨画で制作をするときに、用墨は大切に欠かせないものだ。干墨は用筆する時に“干筆「」枯筆”ともいわれる。

“一笔将墨用尽法”は実際に制作する際に非常に大事なことである。水墨画で写意の表現をするとき、幅広い墨・色のグラデーションができる。



(4)



(5)

上の (4) ~ (5) は干墨の拡大図である。

1.1.4 「墨分五色」の調合法2

同量の墨を絵皿に入れて、加える水の量で墨の濃淡を作る。



(1)

(1) 皿に同じ量の墨をそれぞれ入れておく。



(2)

(2) 膠匙で、左端から右へ、水を二倍ずつ増やして入れ1 2段階の濃度差がある墨を作っておく。



(3)



(4)

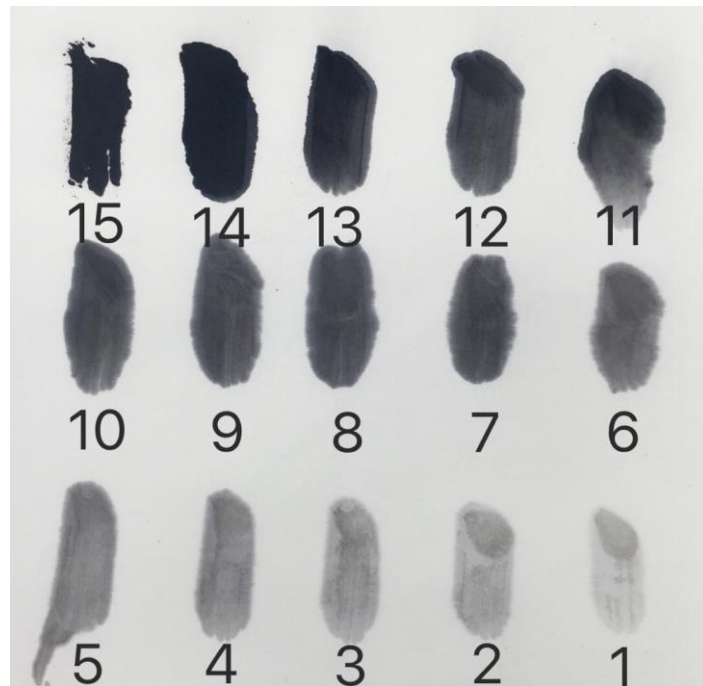


(5)

(3) は墨の12段階のグラデーションを表している。

(4) ~ (5) は (3) を裏打ちして、完全に乾燥した後、撮影したものである。

1.1.5 「墨分五色」の調合法3



先ず15個の皿にグラデーションの墨を作っておき、一番薄い墨から順番に筆で直接付けて生宣紙に書く。15段階のグラデーションをだす。今回は韓国の墨を使用した。墨の粒子はやや荒いが、発色は美しい。

私たちは弁証的、論証的に「五色」を絵画の上で適用しなければならない。「五」というのは単なるアラビア数字ではない。それは日本語・中国語の成語の中で指す「十人十色（人の性格、思想、好みそれぞれ）」「学富五車（多くの書を読み学問が深い。学識が豊かである。）」「才高八斗（文才が極めて高い様）」であり、数学上で意味する具体的な数ではない。もしそうであるならあまりにも皮相的である。ここで「五」の意味するものは、多く、豊かであることである。

墨色の濃淡対比は相対的なもので、絶対的な存在ではない。濃の中に淡があり、淡の中に濃があつて、相互補完で虚実相生の関係にあり、変化に富んでいる。これこそ「墨分五色」の核心的な点である。

1.1.6 日本の水墨家の「墨分五色」の例

江戸中期の画家、伊藤若冲の水墨画は以下のように描かれたと筆者は考えている。

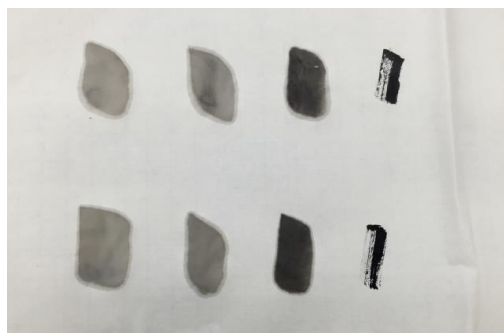


伊藤若冲作《果蔬涅槃図》江戸
縦 181.7×横 96.1cm 京都国立博物館蔵

まず、各色の淡墨を作っておく。そして、淡墨でまずモチーフを描き、それが乾かないうちに、重墨で葉や葉の筋など必要なところを描き加えて描いたと推測している。



(1)



(2) ①番 ②番 ③番 ④番

(1) 墨を調合して濃淡4種類の墨を用意しておく。 (2) 生の画仙紙に墨の発色を試して見る。



(3)



(4)

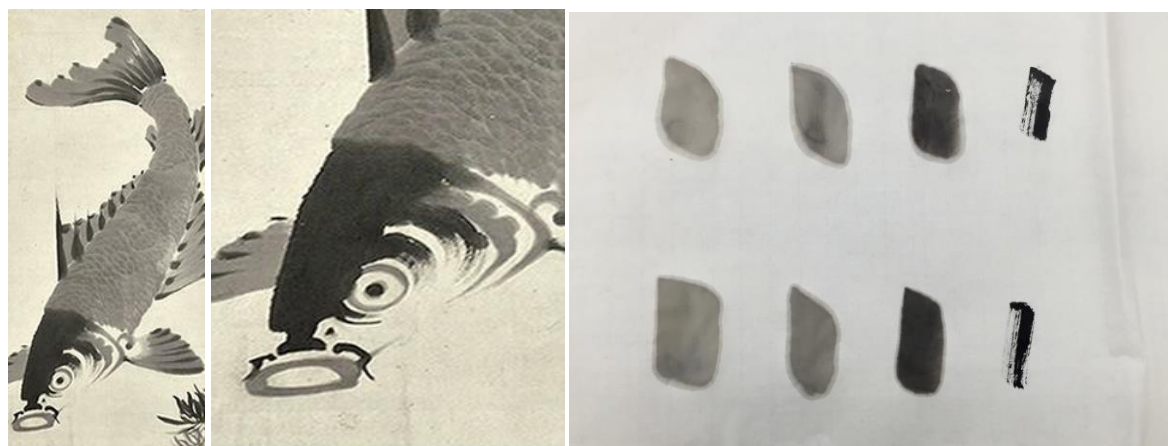
(3) 淡墨で大根から描き始める。

(4) 筆者《果蔬涅槃図》部分臨模。裏打ちし、完成。35×79cm

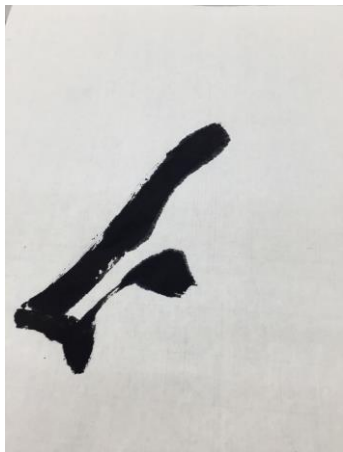
1.1.7 若冲の筋目描き技法

筋目描きを行う場合は、まず適した画用紙を探す必要がある。すべての用紙は筋目がでるわけではない。筋目ができる生の宣紙や画箋紙などを探しておく。濃墨では筋目あまり出ず、淡墨を用いると効果がよく出る。鱗や花びらや鶏、鶴の羽など表現の幅が広がる。以下、鱗を表現することの例を挙げる。

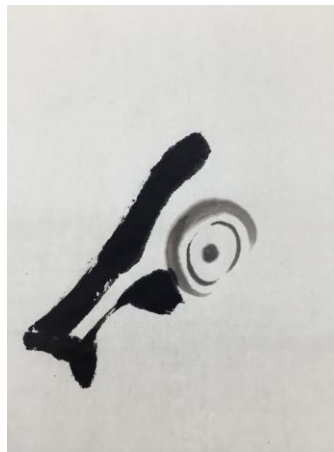
鯉の鱗を描く時、描く面積に応じて絵皿に必要な各色淡墨の量を作っておくと、鱗を描く時、表現の効果が均一になる。一筆一筆で墨を調合すると色はムラになり、鱗の表現が非常に難しくなる。



例の1 臨模を行う若冲の作品を選んで、模写のプロセス、墨の濃淡、運筆をよく分析しておく。墨を調合、準備を行う。



(1)



(2)



(3)



(4)



(5)



(6)完成 35×45cm

(1) 重墨で書のように運筆し、鯉の口から描き始めてゆく。

(2) 淡墨で目を描き加える。

(3) 淡墨で各部分に輪郭線を書く。

(4) 淡墨で鱗を描く。

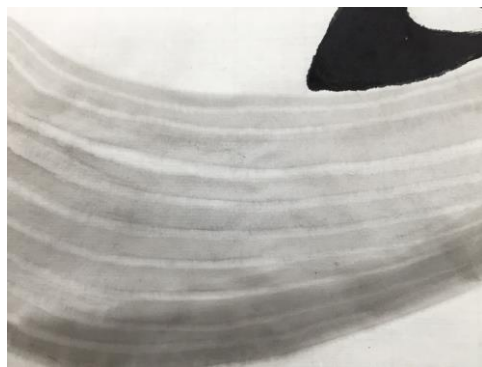
(5) 背びれと細部を③番墨で描き、目を④番墨で描き足す。(前例の墨参照)頭の形を整え完了。

(6) 本紙裏面に現れた筋目の効果を生かし、本紙表面として用いる。よって裏打ちは、本来の表面に行う。

例の2



(1) 濃淡4段階の墨による若冲の筋目描き技法を試す。 (2) 鱗の拡大図。



(3) 暗部を量かしてみた。

(4) 長い筋目もできる。



(5) 筆者（若冲の筋目描き技法を部分臨模）完成図 35×65cm

1.1.8 技法による実践授業の応用例

『墨によるマーブリング』技法—日本画授業体験特別講座—

対象：明誠学院高校生

日程：2017年10月21日

場所：倉敷芸術科学大学

時間：10：00～15：00(休憩時間約50分)

講師：趙同家 倉敷芸術科学大学 美術研究科日本画専攻博士後期3年生

マーブリングの定義：

「マーブリング」(marbling)とは、水に水より比重の軽い絵の具を垂らし、水面に浮かぶ複雑な模様を紙、皮革などに写し取る技法のことである。取られる模様が大理石の模様に似ていることからこの名が付いた。

この技法は、15世紀ころにトルコで生まれたとされ、ヨーロッパで17世紀ころから一般に使われるようになった。日本では「墨流し」と呼ばれ、中国では「水拓」と呼ばれている。

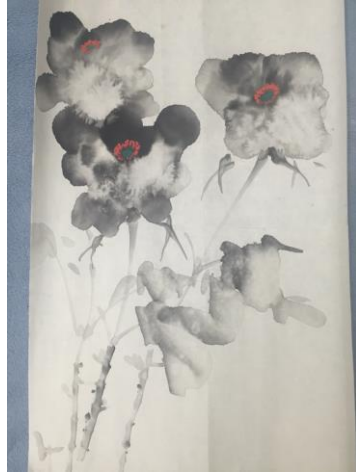
マーブリングは、油絵の具、アクリル絵の具、マーブリング専用絵の具などできるが、今回は、水墨画によく使われる墨により実施した。

材料：液体墨、花蓮箋(台湾産)、筆、水、水容器、新聞紙、毛布。

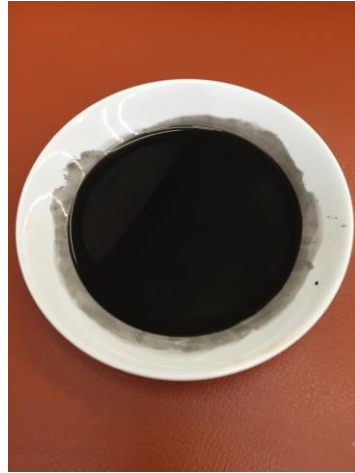
ポイント：紙は吸水性が高い方がよい、墨の状態を見極めるため白い水容器がよい。

制作のプロセス：

(1) 墨を用いて、花蓮箋に描いて出来上がった作品を完全に乾かせて用意しておく。



(1)



(2)



(3)



(4)

(2) 皿に液体墨を出し、水を加えて薄め調合する。

(3) 筆で墨をたっぷりつけて、水面に垂らす。

(4) 意識をして、面白い模様を手で引っ張る。



(5)



(6) 例を完成

(5) 作品を持ち、静かに水面の模様を写し取る。完全に写し取ったら、丁寧に作品を取り出し、毛布、あるいは新聞紙の上に置き乾燥させる。場合によっては、必要な回数を写し取ることが可能である。注意点は作品を完全に乾かせてから作業を行い写し取ること。

(6) 陰（黒）と陽（白）の対比、疎密、墨の流動性を考えて制作した完成図。

(注)：『水中花』では、この作業は表と裏を一回ずつでマーブリングを写した。先ず絵の裏から写し、完全に乾いた後に絵の表からもう一度写し取った。

意図：単にマーブリングの模様を写し取ることのみが目的ではなく、絵画の一部として、背景模様の偶然性を筆で描いたモチーフに巧妙に融合させることを目的とした。品格^{註49}のよい作品を制作するべく探求したい。筆者の作品の例と生徒たちの作品例。

* 作品の画像は参考図版（147-148 ページ）に参照。

1.2 日中絵画の相違点

(1) 日本画

日本画は、染料系水性絵具に加え、土、貝殻、鉾物等による顔料に膠を接着剤、また展色材として用いて描く絵画。古来中国より材料、描法が伝来し、日本で描かれてきたが、江戸末期以降、顔料を油で溶いた西洋絵画である油絵が認知され普及するにつれ、いわゆる洋画と対照する言葉として使われるようになった。ただし言葉の意味のみをとらえると、日本の絵という意味でしかない^{注50}。

日本画の定義については、日本国内でも異論があって統一的な見解は難しい。現状、定義は確立していないように見える。ある意味で日本国内からよりも外国人（筆者）の立場から見る方が現在の日本画についての理解はし易いと思う。日本画とは、古来よりそのおりの自国文化と外来文化を融合した絵画である。それは時代とともに変化し、形式も変化する。

筆者は高校生に対する日本画特別講座や県内での一般を対象としたワークショップを行ったことがある。その際、受講者に「日本画とは何ですか」と質問したところ、「和紙、膠、岩絵の具の使用」などの答えが受講者から返ってきた。その答えから現在一般に定着している日本画についての理解は、和紙、膠、岩絵の具を使って描く絵画であるということだ。しかし、実際にはそれだけではなく日本画の範囲はもっと広いと筆者は考えている。明治以前の日本画には、南画、狩野派、土佐派、浮世絵、やまと絵などいくつもの呼称があったにせよ、西洋との違いを確認しやすい一つのまとまりをもった絵画であった、加えて南画や中国画とも材料、技法、理論を問わず多くの類似性が見られ、総じて同じ形式、東洋画と総称できるものだったと思われる。しかし、明治以後、日本美術は西洋絵画理論と技法を導入し、中国絵画と大きく異なるようになった。

一般的な現代日本画^{注51}の形式は、画面構成は非常に西洋的だが、いくぶん宋元時代の絵画様式を

感じることができる。またそれらに見られる落款は西洋には無く、やはり中国的或は日本古典絵画の狩野派や南画のようである。中国画の画面構成には詩、書、画、印4つの要素が含まれる。中国絵画では名前だけの落款は「単款」や「窮款」とよばれ、また元時代以前では、基本的に落款を用いないか、或は石の隙間に隠しているものもあった。これは書が精妙でないために画面を損ずることを恐れたためである。倪雲林に至っては、書法が^{しうけい}遒勁にして超脱していたので、詩の後に跋を書いたり、或は跋の後に詩をかいたりしていた^{注52}。また、印も篆字である。名前と印鑑の二要素からできており、伝統のかたちと繋がっていることがわかる。

現在の日本画は色を塗る時に平筆をよく使う。また画面の中で用いる線についても明治以前の表現法とは異なる場合が多い。もはや西洋の道具に類する筆を使うことと同時に、この道具の特徴を活かして描くことで、明治以前の日本画のいくつかの要素をその表現中に含めることはあっても、より明治以後西洋美術の影響受け合わせて生まれた新しい描き方だと考える。

(2) 中国画

中国画^{注53}中には、工筆重彩画も含まれている。工筆重彩画は膠、岩絵の具を使っている。用いられている“重”には、材料の「重さ」と「重ねる」という2つの意味が含まれていると筆者は考えている。工筆重彩画には、日本画と違う中国工筆画特有の特徴がある。日本画の岩彩画と混同しないために、以下のように理論上区別される。

中国での技法と日本画の技法は両者の相違点がいくつかある。具引き、暈かし、線描きなど、同じ技法と呼ばれても、出てくる効果が異なる。中国の場合は余白に基底材をそのまま残す。描きたいところだけで具引きを引く。

日本画制作のとき、具引きを画面全体に引く、基底材はそのまま残ることがあまり無くて、余白の部分に背景として色を塗ることが一般的である。水や滝を描くときよく胡粉を塗って表現するが、中国画は水を表現する時、白い部分が素材色そのまま胡粉を塗らずに表す。日本画では絵を描くことを制作というが、“書く”のではなく西洋絵画のように点描や絵具を重ね、また、工芸性も含まれる。特に、明治以前の日本画は写実ではないと思う。絵画の形式や表現手法などから見ると、やはり作者がここで感じることをシンプルに表していることが多い。

中国画には岩彩画を強調する理論がある。重彩であろうと、岩彩であろうと、いずれも鉱物色である。重彩は中国絵画の伝統に基づいており、中国文化自体を伝承するものである。その枠の中で新しい絵画の創造と鉱物性絵の具の使用を含む。

鉱物絵具の使用による工筆重彩画のジャンルは学問として非常に大きな領域を持つ。その表現形式において豊かな広がりをもつからこそ、中国工筆画の発展において多様な画風様式を見ることが出来る。中国の歴史を見渡すと、工筆画には基本的に二つの流れがある。一つは、壁画を主流とする壁画形式の鉱物色を用いた基本的構図法によるもので、厚塗りが施された画法である。もう一つは、巻軸画のような巻軸本（卷子本）の薄塗の画法である。

もちろん、巻軸画も鉱物絵具を使用しているが、支持体が異なるだけでなく、絵具の使用方法も異なる。壁画形式と巻軸画形式はまったく異なる絵画形式である。

中国画の学習を始めた折、巻軸画より壁画から習い始めたほうが大きな差別があり、格も高くなると思われる。壁画は非常に想像性に富み、芸術的靈感を激発させる。巻軸画は保存による大きな変化はない。ただし巻軸画は黒ずみやすく、時代を経ることで絹本によく見られる重々しい黒のベース色を纏う。そこには良し悪しはあっても、風格上の区別は見つけにくい。

壁画は違う。何百年から何千年の時間を経て、且つ壁画自体の制作された当時の観念、手法、壁画に含まれた多元化した絵画の外来要素、地域的区別、色に対する認識上の区別、例えばキジル石窟では、内地の工筆重彩画や壁画と色使いがまったく違う。西洋人の微妙な色彩の捉え方は、内地の中原人（黄河流域、主に山東省、陝西省、河南省）の色使いに比べより繊細に行われており、これらの点で異なる。敦煌壁画をみると、色彩の使い方や表現が非常に豊かであることがわかる。

これらのもつ表現は、伝統に基づいてはいるが同時に現代的な要素も含む。そして同時に現代人に呈しているのは完全で豊かな完成された絵画芸術のひとつの姿でもある。事実上、それらは私たちが現代絵画を制作する上で参考とするのに欠かせない要素であるのだ。

壁画制作において鉋物色の使用は、基底と絵画形式のもとめから基本的に掘塗り法を用いられ、勾填法（モチーフの輪郭を引いて、線の中に色を塗る）もあり、そこには色々な表現手法が含まれる。例えば、平塗り、掘り塗り、暈かしなどである。また元、明、清の壁画ではモチーフの輪郭の黒線が非常に太く引かれているのに対して、唐代の壁画と唐代五代の壁画では線が非常に薄く引かれる。

1.2.1 日本と中国画論の比較

画家の中には画論は不必要という人もいるが、実際には非常に重要な存在だと筆者は考えている。

日本と中国の古代（中国で民国以前、古代と呼ばれる）絵画理論は、古代から現代に至る絵画に対する創造、鑑賞、批評それぞれの面について包括的・理論的にする研究の表れである。すなわちそれは日本と中国古代絵画における審美の根拠となるものであり、技法理論と絵画批評のまとめたことでもある。日中古代画論は広義と狭義に分けることができる。広義の画論として題材には、画論、画評、画師、題画詩文、流派などの多種の領域を含んでいる。分類からいうと、人物、山水、花鳥、楼閣建

築など多種類の分野がある。狭義からいうと、画論を指すことが多く、主に画評と題画詩文を指し、時には一部の著録の序文などの単に絵画理論を含む。

古代画論は美術史の中で最も総括的な理論である。それによって、作者の創作レベル、創作上の心理状態、作品の学術レベル、内容、絵画流派の芸術風格および鑑賞者の審美心理を分析し、まとめることができる。

日中画論は、明治以前にはそれほど差はなく美術史上で最も豊かな理論である。古代画論は特殊なものに着手し、一般的な規律を抽出することにより、また他の文芸理論を集合し共通した古代美学を成立させた。古代文人と士大夫、貴族、武士の文人画への参与は、両国の画論を限りなく豊かなものになっている。また、歴史、自然の流れの中で、それはまた代々伝統的な芸術精神を増す。

西洋の文化思想が入ってくるようになり、両国古代画論における超論理、感性的、老荘哲学、伝統的な考え方、およびそれらに基づいて書かれた典籍は、現代人にとって見慣れぬものとなった。この点において十分な反省と伝統文化遺産の見直しが今日求められており、古代芸術を明らかにし発揚する必要性を感じる。

時代の移り変わりにより、先人と異なる新たな絵画理論が生まれる。理論は空想によって生まれるのではなく、時に先人への批判と総括であり、時に外来の文化や芸術の影響を受けて本国の芸術発展動向を見直す学説ともなる。したがって芸術理論研究の深層には、伝統芸術の見直し、および外来芸術との比較が含まれ、継承発展を促す大事な役割がある。よって盲目的な伝統継承や、盲目的な芸術創作を行わずに済むのである。画論研究により意味の無い古いしきたりへの固執を改め、また何を継承すべきであり、不足点は何かを明らかにする必要がある。芸術理論を研究することによって表現の多様性は生み出される。それは芸術多元化を支える重要な基礎となる。

1.3 模写による実践研究

模写とは、似せて写すことで、実物どおりに写し取ることである。模写の目的は日本では主に四つがある^{注54}。

(1) 宗教上の教義に基づいた図像を継承する。

密教図像は儀軌により厳密に定められており、尊像の姿を線のみで描いた白描図像により継承される。師から弟子への伝法の際に、覚え書きとして白描図像により写し取られ、それを手本（粉本）として描かれることから密教図像は模写の手法が活かされているといえる。

(2) 様式を継承する。

禅などの思想的な背景から描かれるようになった絵画様式を、精神性を会得するために写し取るとも広義の模写といえる。

(3) 修業としての模写。

日本の絵画は伝統を継承することで、今日では発展してきたともいえる。古くから画家は古画の模写を行い、芸術や精神性を学びとり、自身の絵に活かして新たな創作の糧としてきた。今日でもその伝統は受け継がれ、美術系大学などでは模写を授業に取り入れているところも多い。

(4) 保存としての模写。

文化財の保存と公開を両立させるために、損害の危険性が著しい作品の模写を行い、原本の代わりに展示をする方法がある。模写は原本と同素材で図像を記録するとともに、古典絵画の技法を修得した人材を後世に継承する上でも異義のある文化活動といえる。

東アジアにおける模写の歴史を概観すると、模写の手法には大きく分けて現状模写と復原模写がある。単純な模写・転写と創造的な模倣の、およそ二系統に分類可能である^{注55}。一つは、単なる模写

で、そのままできるだけ正確に原本の複製を作る作業を指す。現状模写に用いることが多い。現状臨模とは、歴史の痕跡が充満する壁画や古代紙本、絹本絵画の現状を如実に客観的に表現する臨模方法であり、複製の性質を持つ。その製作目的は壁画、書画の変遷過程を克明に記録し、絵画の現存状態をとどめ記録することである。



筆者が模写するときの様子



筆者による模写 吴炳《嘉禾草虫图》 南宋 (原寸) 27.3×45.7cm
台北故宫博物院藏

中国において南齊謝赫『六法』の一つである「伝模移写」は、模写の方法として長らく尊重されてきた。その方法には、原本を側に置いて見ながら写す「臨模」と、原本の上に薄い紙を置いて写す「搨模りんも（透き写し）」があり、書では双鉤填墨（籠字）とうも注⁵⁶を用いた搨本が原本の厳密な模写として盛んに行われた。例えば残された中国東晋の書家、王羲之の『蘭亭序』注⁵⁷に、後世は双鉤填墨と言う技法が使われたと記されている。日本画の模写には、「透写し」と目の残像を利用して写し取る「あげ写し」の方法がある。例えば、法隆寺壁画の模写はほとんど「上げ写し」の技法を使っている。

そうこうてんぼく かごじ
双鉤填墨（籠字）法は、模本原画、もしくはコロタイプ原図の上に紙を置き、筆で細く点画の輪郭をとり、その中に墨を塗っていく方法をいう。



筆者 上げ写しの作業中



筆者 《法隆寺10号壁画》部分模写（原寸）

墨による上げ写しの段階。5段階の墨の濃淡を作り、描き込む。また、焼いた緑青と胡粉、方解末まぜ、濃淡がある5段階の絵の具で描き込む。

もう一つは、創造的模倣で、その筆勢、動感などを中心とした雰囲気重視した模写である。復原模写の方に使うことが多い。



筆者 西村五雲《遅日》(原寸) 部分模写

素材：絹、岩絵の具、胡粉、三千本膠。

技法：臨模法、暈かし、濃破淡、墨破色（先ず色を暈して、乾いてないうちに、慎重に墨で黒い模様を描き出すこと）、泥絵具で仕上げ。



筆者 酒井抱一《黒犬讃》(原寸) 部分模写

素材：絹、胡粉、松煙墨（中国上海産）。墨の輪郭線に面相筆を使用する。墨付け筆と暈し筆。

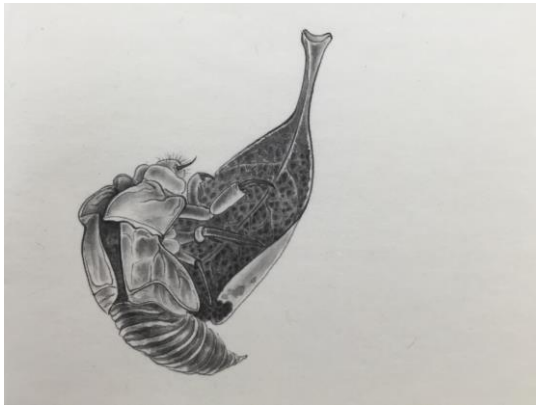
技法：暈かしの技法。

ドーサ液：500cc 水、三千本 1 本。

表-裏-表の順にドーサを引き。

胡粉の団子を作る用膠：60cc 水、三千本 1 本。

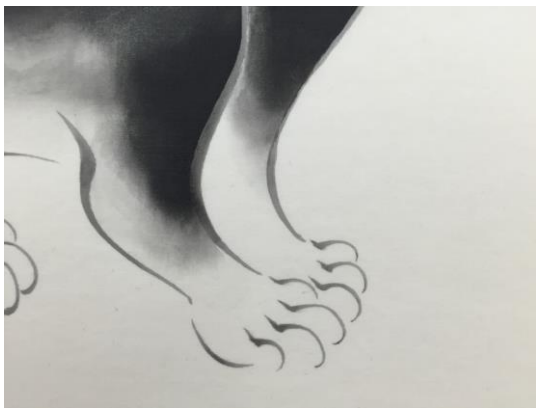
具引き：表の全面に胡粉を薄く塗ること。



1



2



3



4

1～4 模写作品の部分画像

* 原画には枯れた葉と蝉殻はない。

不注意のため、洗筆水で絹に汚れが出来てしまった。工筆画を描き加えて画面を整えた。

具引き：この絵にはドーサを引いた絹に、線描きをし、乾燥後、膠で胡粉の団子を作りのちに水で溶き下ろす（牛乳状に薄め）幅10センチの刷毛を使って、満遍なく胡粉汁が溜まらないように薄く均一に塗る（刷毛目が出ないように、刷毛の使い方を工夫する）。

注）具引き 胡粉を薄く全体に塗り下地を作ること。

具引きした下地の上に墨を量すと、具を引いてない場合の墨とまったく発色が違うことが分かった。

具引きによって暈しほか、墨による濃淡変化が豊かに生かせる。墨と具引きした胡粉が合わさり、層となって“具墨”の効果ができ、単に墨だけの暈しより厚みを持ち、墨の質感が強くなった。また、墨と胡粉を混ぜて“具墨”が作られるが、混ぜて作った具墨を暈かそうとすると難しく、墨の美しさも落ちるので、先ず具引きをして乾燥後に墨を暈した方が良いと考える。“具引き”の優れた特徴を確認できた。

1.4 模写の技法に関する研究の意味

「模写は学習を目的としている。模写の技法に関する研究は、大きな意味がある。決して偽物を作るのではない」と平山郁夫画伯が言われた。研究によって新しい絵画形式の可能性を見つけることは、今後の絵画創作に対して大きな役割を果たす。このことは古今東西、変わることはない。伝統的な絵画の学習では、模写を非常に重視している。例えば、南齊謝赫の『六法論』では、「伝模移写」と明確に指摘している。優れた作品を写すことで、技法のみならず作者の優れた感性、意図などを学ぶ。日本画では現状模写が非常に重視されているが、中国では、中国画を習うおり「臨」（見本を見ながら描く）が主流である。以下では、両国それぞれの描き方や技法、材料について例を挙げながら論じていく。

1.4.1 中国の模写

中国の模写は一般的臨模の方法で行われていることが多い、敦煌壁画の模写には主に三種類の形式がある^{注58}。すなわち現状臨模、整理臨模、復原臨模であり、それぞれに目的と製作の原則と方法を持っている。

(1) 現状臨模

現状臨模とは、風化、劣化など時の経過した痕跡が見える壁画の現状を客観的に忠実に表現する模写であり、複製の性質を持つ。その製作目的は壁画の変遷過程も含めて記録し、絵画のまさに現在の状態を表現することである。

(2) 整理臨模

整理臨模とは、壁画の状況により、模写を目的とする箇所について、その劣化の状況など、ひび割れ、剥落などそれぞれにおいて必要かどうかを判断し、状況に応じて壁画の現存を保留する選択を行う。場合によっては、主要形象のみ重点的に復原作業を行う。

(3) 復原臨模

復原性臨模とは壁画の製作された当時の状態を再現する方法を示す。目的は、正確で科学的に壁画の描かれた当手を再現することである。

1.4.2 日本の大学の模写

筆者は法隆寺壁画の模写を行うにあたって、実施例のある東京芸術大学、愛知県立芸術大学、京都市立芸術大学のそれぞれを見学に訪れた。その結果、各大学の模写に異なる点を見つけることができた。東京では、法隆寺や敦煌の壁画の部分を原寸で行った模写が多い、絵を学ぶための模写であり、技法材料の使用が独特でオリジナルであった。

愛知芸大の模写作品については、印象が強く残った。法隆寺金堂の実空間を模して展示空間を建築しており、壁画の配置、寸法も同一である。金堂内壁画の全てを模写制作する計画によって、その作業は膨大となり、同大学の学生たちによって代々継続され完成されたものである。大変精緻で繊細な

仕上がりであった。

京都芸大の模写では、紙本によるものを見た。仕上がりは、柔らかい印象を受けるもので、軸装とされたものが多くあった。絵具の塗り方は非常に薄塗りに見えた。三大学共に、模写作業では、天然の岩絵の具を使い、上げ写しの技法を使うことを教えてくれた。

筆者が見たところでは、東京は、やや明るい印象を受ける画面作りで、愛知では少し暗く感じた、京都では明度差ではなく、薄くて柔らかい雰囲気というものを画面から感じた。どれが正しいということではなく、それぞれに模写における目標があって、その主張に基づいた特徴をおのおの持っているため違いが現れたと私は理解した。

1.4.3 研究の意味

現代日本画を語るおり、「独創」・「個性」・「自由」などの言葉が使われることが多い。このため過去作品を手本として用いる模写は、どちらかというとながティブな要素として捉えられることが多い。しかし、歴史を顧みること無く、「独創」・「個性」・「自由」が存在するののかについてを問う必要があるのではないだろうか。

絵画の歴史を見ると、「独創」・「個性」・「自由」よりも、模写の歴史であることがわかる。中国において最も基本となる画論の南齊謝赫『六法』にさえ「伝模移写」の記述があるのだ。確かに時代や地域、環境それぞれにおいて、特異な才能を持った者が新しいものを生み出している。しかし、それらに評価を与えることこそ、すなわち過去との比較であり、批評だからだ。外国からの移入によるもの以外では、過去に全く類例のないものは見当たらない。また、模写による相互の切磋琢磨^{せつさたくま}によって美的洗練が生まれ、まったく基なつた存在に比べより美的に優れたものが登場してくる。絵画の発展

はこの様な繰り返しによると言っても良い。

哲学者の土屋賢二（1944～）は、芸術についても同様のことを述べている。土屋は「実際の芸術的創造は、まったくの無から作り出すのではなく、模倣から出発して、先行するものを変形するという仕方でおこなわれる」と断言する^{注59}。世界中のだれもが知る大天才の芸術家ピカソやゴッホなども模写を行ったことがある^{注60}。日本では山本芳翠^{やまもとほうすい}が、1883年（明治16）年頃、滞欧期に多く模写を手掛けた。それらの中に代表作として、H. J. フランドランという画家の《若い娘の肖像》（ルーブル美術館）がある。山本は、手本とすべき優れた伝統的油彩画のない日本に、多くの模写を持ち帰ることで、その価値を後進に伝えることを考え、熱心に模写に取り組んだ^{注61}。

1.4.4 模写と創作の関係性

写生は、大自然の模写と捉えることもできる。写生には、目の前にモデルをおいた直接写生と、頭の中、心にあるものを表出する記憶写生が含まれる。描かれた写生からは、画家の目が見た対象に関する形の捉え方と、また受けた感情の動きが見られ、その行為は実質上、自然の模写となるのである。

ある時、画家たちは写真を写生の代わりにした。それは1960年代から70年代にかけて欧米、特にアメリカを中心に現われた動向で、抽象表現主義の対極的反動として表われたものである。スーパーリアリズム（もしくはハイパーリアリズム）という写真を超えた写実的な絵画が生まれた。技法は写真を撮ってから二次創作を行うのであるが、これも模写の一種として捉えられる。大自然を描くおり、直接・記憶写生であろうと、或いは写真を参照してであろうと、もしくは古典絵画の模写であろうと、いずれも画家の絵画描写能力と絵画表現能力を必要とする。その制作過程で画家自身の個性、特徴も自然にその中に生まれる。

以上から見ると、洋の東西を問わずとも一般的に模写することは重要であることがわかる。以下は、私の体験から模写を研究して得たことである。

(1) 古典の様式、技法を守ることは重要である。一般には模写について、先人の作品コピーをするイメージがあるかもしれないが、実際に模写を行ったなら、そうではないと考えるようになるに違い無い。

(2) 洋の東西を問わず、絵具の塗り方、もしくは古典的な制作のプロセスを知ることが、重要である。例を挙げるなら、西洋のフレスコ支持体の作り方や、テンペラ絵画（水性と混合技法）支持体、地塗り、絵の具層、ダンマール樹脂溶液（ダンマールワニス）、ダンマールメデウム（描画用油絵の具媒剤）など。また日本画の場合の膠の溶き方、ドーサ液、天然絵具の焼き方、金属（箔、金泥など）の使い方などである。

(3) 日中絵画の模写技法において、たとえ同じ名前と呼ばれるものであっても、実際に行うことで、その手法と出来上りの効果が異なるものがあることが分かった。両方を試すことで自分なりの技法を身につけることができた。

(4) 自己表現に大きな役割を果たし、制作に役立つ。例、具引き、古色出すため、上澄みを利用する。染料と胡粉を混ぜて各色の具絵の具を作る。

1.4.5 両国での絵画の学習方法

中国では、臨模-写生-制作-模写-制作の順に、絵画を学ぶことにした。

現在でも中国で中国画を学ぶおりは、必ず優秀な古典絵画の臨模から始める。得た技法を用いて写生を行う。そうしないとその写生作品は、西洋絵画のように見える存在になってしまう。次に重要な

ことは、制作-模写-制作を順に何度も繰り返して、自己表現としての絵画の完成を目指すこと。西洋の透視図法は、清代の乾隆のころに中国に伝えられたが、あまり影響は大きくでなかった。しかし、民国（1911年）になると状況は大きく変化した。美術関係の大学入試で西洋絵画手法のデッサン、色彩、クッロキーが設けられたからである。現在の中国画の動向は、中国元からある固有の絵画理論を基本として、それに西洋の美学、造形学、色彩学など、また技法を融合して制作することが一般的である。

日本では、日本画を学ぶおり、制作-模写-制作の順に繰り返して研究を行った。

筆者は日本に来てから、日本画を学び始め、同時に技法・材料を研究しながら制作を行った。二年間でF150号の作品を何枚か制作したが、技術面での疑問がまだ残った。特にこの期間では古典日本画の模写、技術の習得を満足なものとする事が出来なかった。そこで古典日本画の材料、技法、制作のプロセス習得を目指して、宋元画と法隆寺の壁画模写を行った。そのことによって以前からの疑問も解くことができた。古典模写と自由制作には同じ絵を描く作業として通じるところもある。しかし、古典模写の制作プロセス、技術をより知ることによって、優れた歴史文化、描法の存在と出会うことができる。私は、このようにして知りえたことこそが古典日本画の“真髄”だと考えている。そして古典絵画から得た知識を次の制作に活かすことができた。

1.4.6 模写の是非の問題

“写し崩れ” 模写する画家が、模本に何が描かれているのか十分に理解せず、機械的に写して行く過程で生ずる意味不明な部分を、写し崩れという。模写は必ず優れた古典絵画を選択しなければならない。模写作品の各時代の特徴をよく分析することも重要である。単に作品の構図、材料、技法だ

けではなく作品の“品格”^{注6 2}も考える必要がある。現状模写をするのか、復原模写をするのか、いずれにしても模写作品の『気韻生動』を出すように仕上げた方がよい。ただ手を動かすことのみで終始し、考えずに写すと、模写の本質が無くなってしまう。

模写は何のために行うのか。学んだ体得と技法を今後の創作に用いることが重要である。

模写の消滅は、伝統技法・材料・描き方などが途絶える原因ともなりうる。模写がなければ、古代の優秀な技法、道具、様式などの伝承発展は望めない。多くの留学生が日本に来て日本画を学ぶのは、中国において伝統的な絵画技法、材料、特に岩彩、膠、箔の使用 방법이伝承されなくなったためである。

古典技法を学んでいないと美術館に行っても原作に対面しても描けない。材料、技法、描く順がまったく分からないからだ。中国画においては中国絵画の材質、技法、西洋古典絵画の混合技法、テンペラやフレスコも知っておく必要がある。

第二章 日本画制作における材料・技法について

2.1 絵画の定義

「人類史にとって絵画が先か文字が先かと言う議論がよくされるが、むしろ絵画が先といえる。絵画の方は意味伝達よりも、感情や意志の表現が含まれる初源的なものが含まれているのです」^{注63}。

西洋絵画は最初フランスに現れ、約 15000 年前に洞窟壁画に関してはだいたい中国の 5000 年前に岩壁画^{図8}、彩陶等が現れた。

世界中各国とも自国の絵画を持っている。中国にも絵画に対するいろいろな考え方があり、史皇は黄帝の臣である。中国最初の絵画の名人で、画の体裁・法則をみだして後世にしめした。画は天地をかたどり、技法は造化（大自然のはたらき）そのものであった。あまたの工匠に抜きんじていたのも、もっともではないか《『世本』にみえる。蒼頡（巻一、四頁参照）と同時代である》^{注64}。有虞（舜）氏が、色模様をほどこすようになってから、絵画として成立した。克明に色彩がほどこされたうえ、絵画的造形性が深められた^{注65}。また、晩唐（9世紀）の張彦遠（ちょうげんえん）は、漢の劉熙撰の『釈名』（字典の名、別の名は『逸雅』ともいう）にもとづき、「画」とは類であり、また形であり、また「かぎる」「くぎる」また「掛ける」であり、これらの作用、限定が「^{えが}画く」ことの根元的意味だとする。殷周銅器（鼎鐘）の表面に鑄刻される（形づくられ、くぎられ、掛けられる）と魍魎が饗饗文・夔鳳文などとして識別される^{注66}。『歴代名画記』の中で言われるように、中国の絵画の原点を遡ると、象形文字の時代が現れる。その時代の象形文字は“書”と“画”を統一した存在であり、張は図と字を分離してから絵画は独立の芸術になっていると主張した。絵画技法の詳しい研究は遅れて秦漢時代から始まった。魏晉に至って各名家が出て来るのは、絵画の技術が成熟したことを表している。

絵が描かれたからといって、全てが芸術として認められるわけではない。あえて「絵画」となるためには、そこに芸術的価値があると人々から認定される必要がある。つまり、「近代」^{注67}になって、それは多くの絵画の中で秀でた価値を認めたからこそ美術館に展示されるのだ。よって、「絵画」が芸術として認められたからといってよい^{注68}。

絵画は訓練を受けたものと、受けていないものに分かれる。また、知的障害者が描いたものや、プロとアマチュアに分かれていたり、児童画もある。本論の中の絵画は専門的訓練を受けた者の絵画作品を対象としている。学院派と非学院派がある。前者は正規の訓練を受け、代々伝わる派であり、後者は独学であるかもしれない。

しかしこれは「近代」に限ったことではない。「絵画」の最も大事な要諦で、何よりも生き生きとした気韻が伝わってこなければよい作品と言えない、といている。単に技巧をこらして、うまく描いても、決してよい「絵画」とはいえないのだ^{注69}。

2.2 絵画材料・技法に関する研究意味

材料の応用は大いに芸術の表現力を広め、視覚芸術言語の伝達システムを充実させ、単一した芸術概念をより広くし、その可能性も確実にした。材料は画家が作品を完備させる一つ的手段であるわけで、最終目的と結果ではない。材料の多様性は画家の表現手段を豊かなものにする。

筆者はこれまでの勉強と研究および創作実践を通して、材料、膠、基底材、絵具などの面で中国の工筆画、日本画、西洋古典絵画（フレスコ、テンペラ・水性と混合技法）の技法、三者の芸術技法の共通性を統合し、日本画創作の材料と表現手段を広め、創作研究への情熱と積極性がさらに高まった。今後日本画芸術技法の発展過程で、新材料の運用は大きな役割があるだろう。それでは、なぜ絵画の

材料を研究しなければならないのか。材料の運用が分らないと、古典絵画の模写ができなくなるからだ。西洋絵画の大芸術家達でさえ、伝統的絵画材料、技法と運用を重視している。例えば、1908年頃から、ピカソは立体派の考え方にしたがって材料を試し始めた。ピカソは若い頃、油絵の具の使い方に詳しくなかった。つまり、絵具の運用の知識を分かった上で、思う通りに自由に活用するのが大事だということだ。

例えば、クリムトの作品中《バウアの肖像》^{図9}、《接吻》^{図10}などは、伝統的な油絵でありながら、日本画の表現方法の影響が感じられる。本作品にみられるように、クリムトは金箔を多用したが、これは琳派の影響を受けてのことと考えられる。自作において巧みに金粉、金箔などを使用することで、物の韻致を高め同時に全画面が光輝く、よりよく画家の芸術想像性を生かし、油絵の限界を乗り越えた装飾効果を出している。

また、キーファーは《ニュルンベルク》^{図11}や《リリトの娘たち》^{図12}の作品で下地に日常生活によくある砂、^{わら}藁、金属、衣服、写真、灰、木炭などを混ぜたオリジナルなマチエールを用いて、画面に描き出すのを特色とする。西洋画家の作品では、多様な材料が使用されていることが多い。画家たちは作品の題材、内容、表現しようとする思いによってさまざまな材料を選び、独自の絵の雰囲気を出しているが、実に新鮮な表現形式である。

画家によって作品に用いる材料と風格は異なる。材料の選択と使用は、ひとつの絵画表現となり、原始的な生命力を生み出す。材料はそれぞれ自然、物理、化学的特性を持っており、芸術家は模索と実践を経て、材料の持つ物性を創造的に引き出し、最大限に絵画の表現を強め、作品の表現力と審美価値を高めた。かつ、作品は最大限に画家の創作潜在力を放出し、芸術形式の多様性を可能にした。画家たちは各種の材料の特性を利用し、画面上で特殊なマチエールを作り出し、作品の芸術性、思想

性、および鑑賞性を高めた。画家は、模写を繰り返し、同時に新たな創作を通じて芸術追求と審美欲望を伝え、絵画芸術の発展に深い影響を与えた。そうすることで伝統的な絵画芸術は単純な「描く」から「描く+造る」となり先導的な位置を占める創作へと変わった。

日本画の材料はそれ自体が非常に美しい。日本画作品の中でどのように材料の表現力を引き出すかは、画家に一定の情感と美意識、および材料・道具を使いこなす力を要求する。新素材材料と伝統的絵画材料の用途は違うものではなく、画家の主観世界が現実世界に対して表現をするための道具であり、多様性に満ちている。

画家はこれらの認知と感情を精練昇華し、自分の思いを巡らせ、適切な媒介となる材料を画面上で調和統一し、材料の属性と感情を結びつけるのだ。こうして材料の使用自体が絵画言語として表現され、画家は外部世界に感知したものを伝える。材料は芸術における靈感のキャリアの一種とも言える。画家は材料の特性とそれに応じた独特な技法を活かして自分の思想や感情を作品の中に入れ込む。

もちろん、どのような材料でも限界がある。科学技術の発展、文化的差異、および画家が材料へ向ける認知や理解とその作品が表現する現実との大きな隔たりの存在。東洋と西洋が使用する材料の使用には大きな違いがあり、東洋（日本）ではより自然、天然材料を重視し、西洋では化学材料をより多く使用している。

筆者は岡山市内の美術館で具体美術協会の白髪一雄の作品を見たとき、画面の迫力、油絵の絵の具の厚み、絵画の痕、特殊技法には大きく揺り動かされた。白髪氏はキャンバスに多量の絵の具を注ぎ、天井に吊り下げたロープにつかまって素足を筆にして描くという激しいアクションを伴った絵画制作を行っている。厚く塗った絵の具は、表面からみると不思議な皺の疎密や皺の流れ、マチエールの奥行き感、また放射状線の強さ、それらに特別な生命力を感じた。白髪一雄の作品は西洋絵画に大き

く差をつけた。東洋式の審美、線の流動性、疎密は書道のように独特な自分の世界観を伝えている。

他にも、《水滸伝シリーズ》などの多くの作品がある。白髪氏の作品に日本、中国、西洋のそれぞれの要素が含まれていると考えている。

2.3 日本画の材料、道具、技法

絵の具：天然絵具、新岩絵の具、水干絵具、染料、金属（金箔、銀箔、銅箔、アルミ箔、錫箔、金泥、プラチナ泥など）。



(1)

(2)

(3)

(4)

(1) 天然岩絵の具と水干絵の具。 (2) 染料系絵の具と棒絵の具。 (3) 胡粉。 (4) 金箔と黒箔。

日本画用紙：絹、板、壁、和紙厚口、薄口産地によって様々な種類がある。肌雲麻紙、鳥の子、美濃紙白麻紙、高知麻紙など。本論で使っている画用紙は雲肌麻紙、鳥の子、白麻紙、高知麻紙である。

パネル：ベニヤパネル。

膠：三千本膠、牛膠、魚鰾膠など。筆者は主に三千本膠を使っている。

明礬：水に溶けやすい方が良い。

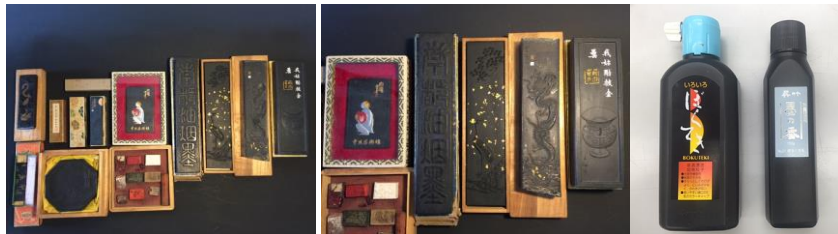
日本画の用具

筆：丸筆、平筆、刷毛など（線用、色彩、暈かし用）。



(1)丸い筆と連筆 (2)各サイズの色刷毛 (3)ドーサ刷毛

墨：松煙、油煙、墨汁。



日本産の墨

日本の墨汁

硯とその他



(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)

(1)赤間硯（産地、山口県）。(2)硯砥石^{注70}。(3)雨畑硯（産地、山梨県）。(4)筆洗と水匙。(5)

絵の具の皿。(6)膠なべと水匙。(7)霧吹き。(8)乳鉢。

* 技法：修了制作と本論文の各章の実例に参照。

2.4 中国画の材料、道具、技法

中国では中国画を表現するための特殊な材料、技法、道具がある。一般的には筆、墨、紙、硯であり、“文房四宝”とも呼ばれている。基底材は主に宣紙、絹、皮革、綿布（チベットの曼荼羅絵画用）である。古い時代から材料についての説明が残っている。職人は、上手に仕事をしようとするれば、か

ならず先に用具・材料から吟味してかかるものだ。齊の国（山東省北部）の（ねりぎぬ）や、呉の国（江蘇省蘇州）の練（ねりぎぬ）の、氷のような素（しろぎぬ）、霧のような絹（うすぎぬ）は、なめらかで、きめが細かく、機織（はたおり）技術の傑作である^{注71}。

中国で制作するとき使っていた山水画画用紙や絹は、主に生宣紙、生絹（生状態）、熟宣紙、熟絹（ドーサ引き状態）、半生半熟宣紙（大豆汁を引き、あるいは、紙と棉布に合わせて棒に巻き、滑らかな平面石板の上に捶打で得る）の三種類である。筆者が山水画を制作する場合はよく生状態とドーサ引いた状態の浄皮単宣^{注72}と絹を使う。

以下の道具はすべて筆者が使っている物である。

筆：筆の形は円錐形。筆の毛の堅さから大体三種類に分けられる。すなわち、硬、中、柔である。

硬：狼豪（鼬毛）、山馬毛、豚毛、馬の立てがみなど。

中：兼毫、兔など

柔：羊毛、鶏毛など



墨：中国製墨の歴史は長い。明代頃の僅か残っている墨（唐墨）は、金より高い価値を持っている。

程君房の名墨は、当時皇帝御用にされた。墨中に漢方薬や金など混ぜて作られた。現在なかなか手に入らない。清時代ごろ、海外から制墨用の炭（機械製造）が輸入され、大量の墨が造られた、書写には向くが水墨画には不適で、特に、淡墨を量かすことが出来ない。原因は炭の粒子が細か過ぎ、宣紙紙面の繊維にすぐに吸い込まれてしまうからである。

安徽省胡開文の墨は、伝統製法を用いて作られている。質、製法とも優れ、発色がよく使いやすい。

また 1960 年ころ、上海産油煙 101 大好河山、鉄斎翁 101 などの品質が高いと言われる。その後土産物として作られた墨、かつての墨とは異なり同じとは言えない。



(1)

(2)

(3)

(1) - (2) 新中国建国後～1980 年以前の墨である。 (3) 清時代胡開文造の墨である。

膠：牛膠、植物膠（桃の木の樹脂、膠の柔軟性と宣紙に合う）。

明礬：水溶けやすい方が良い。

硯：中国の硯の種類が多いが、たんけいけん端溪硯、きゅうじゅうけん歙州硯、とうがろくせきけん洮河緑石硯、ちようでいけん澄泥硯を四大名硯ともよばれる。



(大) とうがろくせきけん洮河緑石硯と老坑端溪（中、小）

筆者用の水墨画道具：筆洗、水滴急須、朱肉、筆洗いと匙、絵皿、膠なべと水匙、乳鉢。



朱肉の伝統製法：紅宝石、紅珊瑚、珍珠、金箔、朱砂、麝香、冰片を細かい粉末にして艾と百年以上貯蔵したヒマシ油を混ぜて作られている。



(1)

(2)

(3)

(1) 上海産のチューブに入り「中国画顔料」。 (2) 天雅（中日合作）北京天雅美術顔料厂（会社）産、絵画用鉱物色。

(3) 日本画と中国画用絵の具、筆、刷毛などの対照図、博士修了展に展示。

* 技法：修了制作と付記 2 参照。

2.5 西洋絵画との相違点

19 世紀以前の伝統的な画法によって描かれた日本絵画や、中国絵画は、造形、空間、色彩、透視法、光の表現方法など、西洋絵画と根本的な相違がある。加えて材料と展示、保存方法も異なる。西洋絵画は、掛け軸のように巻くことができない。多くは壁画や額縁に入れるかたちで保存したり、鑑賞したりするのである。日本、中国絵画に用いられる墨、絵具の接着剤は膠である。また、水も大切である。支持体は、絹、宣紙、木板、壁などがある。

造形：西洋画は物を現すとき輪郭線が描かれていない。日中絵画ではモチーフの輪郭線を描いて表現する。（線とは日本絵画、中国絵画で特有な線の描き方、十八描などである。）

空間：透視法が異なる。西洋絵画は一点透視、遠近法が一般的である。東洋は多視点、三遠法（散点透視と呼ばれる）。

色彩：着彩方法の違い。西洋絵画は、絵の具を混色して用いる。東洋は染料系絵の具を用いる場合には混ぜやすいが、岩絵の具については、混ぜ合わせる粒子の大きさ、比重に注意が必要である。同じ粒子の大きさと比重であれば混ぜることができるが、そうでない場合、絵の具が分離し混色することが難しい。

支持体：西洋画の支持体はキャンバス、木板、壁が一般的である。日中絵画は宣紙、絹、木板を支持体として描かれている。

光：影が違う。西洋画は影を表現する。また、背景も見た通り描写する。日中絵画は、影や反射の光などを表現しない。背景は支持材の色そのままである。余白とも言われる。陰陽という“道家”の思想を含めて表現する。

東西絵画用の絵の具顔料はほぼ同じが、接着剤は違う。以下の表を示す。

絵の具の顔料と接着剤の比較表

日本画	天然染料、顔料（岩絵の具）＋膠
中国画	天然染料、顔料（岩絵の具）＋膠
テンペラ	顔料＋エマルジョン
油絵の具	顔料＋乾性油など
水彩絵の具	顔料＋アラビアゴム
アクリル絵の具	顔料＋合成樹脂

* 注：現代の中国画顔料はチューブに入れた物がほぼ、化学的合成材料で作られている。

日本画、中国画、西洋画三者の共通点：描きおこす。絵具を重ねる。薄い層を何度も重ねることで描き込んで進めてゆく。塗った絵具を良い発色させる。

また、東西絵画史の中で写実が主流になっているのが分かる。写実の特殊性は鑑賞者にわかりやすくさせ、文字の記述特性に似ている。すなわち文字で説明しなくても、絵の鑑賞者は絵を通して言おうとする絵画の内容および情感を理解できる。カメラのなかった時代に、記録性、宣伝性、説明性を具備することができたのだ。国境、言語に制限されることなく、幅広く芸術の影響力が発揮されるのだ。

第三章 制作における材料、技法の実践

3.1 金属材料

- (1) 銀箔を硫化させる。その後、上に岩絵具を塗り、制作をはじめ。



①

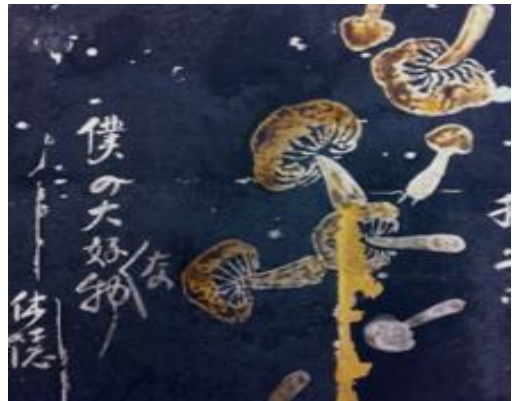


②

- ① 銀箔にドーサ液による、蓮の茎の形を、描いておき、完全に乾燥した後、硫黄末を均一におく。3日かけて、ドーサ液の無い部分を硫化させたが、黒くなってきたので、モチーフを表すことが出来た。
- ② さらに、必要な部分に色を塗り、効果を出して行く。作品の全面に柔らかい雰囲気が出た。



③ 完成図 F50 2015年



④ 上図は小作品の例

- ③ この作品は岩絵の具をあまり多く使わなかった、黒い下地は墨のように見えるが、実際は銀箔を硫化させて黒い色になったものである。蓮茎の色は銀色だ。僅かな部分に天然の群緑を塗った。画面の絵の具はかなり薄いので、巻でも大丈夫だと思われる。厚塗りに対して柔軟性を持つので、作品の“寿命”はもっと長くなると思われる。

④ 硫化させたあと、残った銀箔の上のドーサ液を洗って、さらに湯の花という液体を塗り、もう一回硫化させ、モチーフの立体感を描き出す。ドーサ液を用いて書を書き、硫化させて文字が出来る。

下の中間部の金色は純金箔を貼った。それを硫化させても、あまり変化がない。このことを利用して制作すると画面の構成に役立つと思われる。

(2) 金、銀二重箔を硫化させる。

前例では箔を硫化するおり、高知麻紙に貼った銀箔の表面に硫黄を用いたが、今回は、箔を流化する工程を二段階（箔と箔の間に湯の花の液を塗る）に分け作業を行った。

以下に銀箔を硫化させる例をあげる。



①

②

③



④

⑤

⑥

⑦

- ①ドーサ液に正麩糊を僅かに混ぜ、銀箔をキャンバスに貼り、一日乾燥させる。
- ②「湯の素」を絵皿に出す。水を入れ薄めに調合する。
- ③④銀箔に薄く塗って乾燥させる。完全に乾燥したら、ドーサ液を用いて模様を描いておく。乾燥させる。乾いたら、もう一層銀箔を貼付ける。
- ⑤⑥⑦ドーサ液で模様を描いたところは銀箔の色を残り、かけない所は硫化して黒くなって来る。銀箔と箔の間に硫化させることにより新しい表現手法が出来る。
- ⑧完成図。



⑧ 筆者《遠方》 完成図 F50 2017年

3.2 泥絵の具の作り方及び使用方法



(1)



(2)

(1) 高知麻紙は生の状態で、点、線、面の配置を考えながら墨による濃淡を分けて下図を描き始め。「経営位置」と考える。

(2) 陶芸用の顔料と方解末、水晶末を混ぜた絵の具を用いて、下地色としてモチーフのかたちを作り出す。(中国でも販売されていて、値段は安くて大量に使っても安心である。色の種類が多いので、制作表現の幅が広がる。)



(3)



(4)

(3) 陶芸顔料により裏彩色する。乾いたら、表、裏にドーサを引く。

(4) 完全に乾いたら、F150号のパネルに張り込み、これから、岩絵の具を用いて、モチーフを描きおこす。



(5) 完成《留得殘荷聽雨聲》 F150 2015年

(5) 第(4)の段階を完成し、パネルを立たせて、岩黒7番、岩緋7番を画面の上から下に雨のような線
を流し込み、画面全体に線によって層を作る。また、赤、黄、青の岩絵の具を画面に投げつけて柔ら
かい効果が出で来る。この線の流れは中国で書の線の表現で「屋漏痕」という。このような線の表現
から発想した。



(6) 岩絵の具を流れの線の拡大図

3.3 岩絵具の表現

(天然絵具を焼くことにより階調、明度の差を作って絵を描く)



(1) 墨を用いて障子紙に描き込む。



(2) 肌裏打ちする。



(3)



(4)

(3) 画の表面に絹を張り、絹の半透明性を利用して柔らかい雰囲気を表現することができる。

(4) 全面に黄土を塗って、焼いた群青 12 番と方解末 12 番、水晶末 12 番、大極上水飛花胡粉を混

ぜ、色の階調がある絵の具を用いて描き込む。



(5) 完成図 《林の風》 F50 2018年

(5) 第(4)の段階の上に、まず、濃淡が5段階の胡粉で地面の小石などを描き込んで、上に、岩絵の具を用いて地面の質感を描きおこし、更に、植物の枝や葉を丁寧に描写する。岩絵の具を薄く丁寧に重ね塗っておく。絵の具を重ねる時、必ず前の段階が完全に乾いてから次を塗ること。そうしないと絵の具が混濁する。また、画面が割れやすくなる。

3.4 胡粉と墨

“何の具”というのは各色の絵の具（染料）と胡粉を混ぜて作ったものである。

具墨の方法：墨に胡粉を加えた絵の具を具墨という^{注73}。

一般に墨に胡粉を加えると光沢がなくなり、さらに他の顔料を混ぜて使用することがある。今回の作品には墨と胡粉を混ぜて5段階の段差を作り、それを用いて濃淡のある描写を行い、加えてモチーフによって、（岩絵の具）色を塗ってゆく。

岡山県美術展に出品した作品では、墨、焼いた絵の具と胡粉を混ぜた濃淡5段の絵の具を作り、制作に使用した。（作品集図17参照）

3.5 伝統技法を用いた絵画制作

透過する絹の性質を生かした表現。裏色彩（絹目の隙間から裏に塗った色が表面に効果となって現れる表現技法）により直接的な表面への描画ではない柔らかな色彩、形態の表現。下描きの制作段階で絹を貼り、画面に柔らかい雰囲気を表す。

柔らかい雰囲気は昔から日中両国の絵画の中で優れた表現となっていることが分かった。例えば、日本の芦雪の絵や横山大観の朦朧体など、和風の水墨画を色彩化したような雰囲気や西洋の色彩の透明感、あるいは明るさを日本画に持ちこんだ画面の効果はとても柔らかい^{注74}。

中国の宋、元、明、清各時代の優れた山水絵画は、よく近、中、遠の形式で風景を表現していた。その画面の遠景部分や麓の雲、霧などは、ほとんど輪郭線が描かれておらず、墨、あるいは（花青＋墨）で描き暈かされて、柔らかく、朧な効果を表すものが多く存在している。西洋の印象派の絵画材料の質は東洋と違うので、作られた画面の質感、効果、感覚は東洋絵画と異なる。横山大観の朦朧

体、中国山水絵画の中、遠景雲、霧などの暈かし技法はたいへん近いと筆者は考えている。以下に《菜の葉》^{図13}と馬遠《華灯侍宴図》^{図14} 2点の参照図をあげる。

筆者は大学時代や大学院修士課程の頃に、絹本の絵を制作したことがある。絹の半透明性の特徴を活かし、そして複数の層を作ってその朧な雰囲気を出してみる。博士後期課程一年目で試した制作のプロセスを以下に示す。

材料：墨、岩絵の具、絹、金箔4号、銀箔、魚の模様が付いているポスター。



(1) 作品の部分 (層)



(2) 部分の拡大図



(3) 作品の部分



(4) 試作完成

裏彩色、具墨による試作（裏色彩はテンペラや西洋の絵画にないので、東洋画の特色である）。この段階で、まず層のマチエールを作っておく。

(1) 絹の裏に墨で猫を描く。

(2) 乾いたら、絹の表、裏に金箔、銀箔を貼る。

(3) マチエールが付いている用紙を裏打ちする。

(4) パネルに水張り、乾いたら、ポスターから切り取った魚の型紙を画面の表面に構想した通りに貼って装飾する。

《静音》は絹の層による2番目の試作である。



筆者 《静音》 F30 2015年

(1) 鳥の子四号に墨を染めて、揉み紙をしておく、裏打ちした後、パネルに貼る。

(2) 表面に、水干絵の具、陶芸釉顔料、墨、膠とよく混ぜて、垂らし込み技法により、木の枝を作り出す。動物は林から出てきたかのように生命感が感じられるように丁寧に描く。

(3) 乾いてから、膠と漿麩糊をよく混ぜて絹を裏打ちするときと同じように、糊を絹と画面に均一に塗る。

(4) 絹を持ち上げ画面に付け貼る。

(5) 完全に乾いてから、全体画面の色味を見ながら岩絵の具をつけて必要なところを描きおこす。

上記制作から得たものは、層を作ると作品全体の雰囲気不思議な感じになり、背景の奥深さが描くより面白くなる。画面の柔らかい雰囲気により、日本画画材特有な機能を最大限に活かしてできた。絹だけではなく、紙及びその他の、透明あるいは半透明の材料を活かして、豊かな表現をすることも出来ると考えている。モチーフは作品の層の中にあるが、実際はこの効果を鑑賞者に見せたい。西洋の古典絵画では、出来上がった後完全に乾いてから、保護のために透明感のあるワニスを何回か塗って、層が出来た。その作品を観るとき、モチーフがまるでガラスの中にあるようだと思う。この効果に影響を受けて、「層」という発想が生まれた。

3.6 第72回春の院展入選作品について

院展とは明治31年(1898)岡倉天心が東京美術学校の校長を辞任する際に、同時に辞職をした橋本雅邦を主幹に創設した日本画、彫刻、工芸の伝統的な美術分野を擁する在野の美術団体。横山大観、よこやまたいかん下村観山、しもむらかんざん菱田春草ひしだしゅんそうなど俊英の画家が名を連ねたが、数年後に経営不振になり明治39年(1906)11月に日本画の活動の拠点いづらを蠶茨城県の五浦に移転するなど苦難の時代が続いた。天心没後に再起をかけて開院したのが在興日本美術院である。展覧会を院展という^{注75}。

(1) 発想

現代、身の周りで感じる事、また、自身の思う事と理想の世界を表現しようと思っている。今回のテーマは『繋ぐ』という、現代の人物像である。

繋ぐとは物と物を結び止めることである。そこから離れたり、逃げたりしないようにすると言う意味がある。

現代の社会では、どこへ行っても、人々はスマートフォンを持って、何かを見るか、聞くか、調べるかしている・・・その姿は私の目に強く焼きついている。すでに、人々はスマートフォンから離れることが出来ない。これが現代社会の日常的な光景であろう。

今回は、赤い闇の中に、少女がスマートフォンを持って、音楽を聞いている様子を描いてみたいと思い、挑戦した。

(2) 人物画

人物の形体、衣服、裸体の関係

裸体と衣服、骨に沿って肉を描く、肉に沿って服を描く・・・表面ではなく、骨組みにある^注76。人物を描く時、まず、人物の形を正しくデッサンする、着衣人物の場合は、その服は人物の胴体、骨格、関節に正しい位置に合わせないといけない。ただ、その服のデザイン、模様ではなく、服の下にある人体の正確な形がもっと重要だと考えている。

手は人物画を表現する際に有効に面部の表情を補い、人体美の中で非常に特殊な地位を占める。人物を表現する作品で、手の表現と処理は人物造形の特徴を表し絵画の美学と精神が含まれていると言える。手が人の視覚にもたらす効果は顔の表情に負けないほどであるため、手は人物を表現する第二の顔と言われている。絵画の中で身分の異なる人物の手の造形は千差万別の特質があり、手の造形に

よって人物の豊かな内包が表現されるのだ。手の表現を通して人物の絵画に対する画面、構図関係の対比、人物形体の強調、色彩の処理、空間の区分などが細心な考慮に入れられ、この要素によって人物の性格、心理、身分、年齢、地位、などの様々な感情的情報が伝わる。同時に画家の様々な感情の変化が十分に表現される。

筆者は絵を描く時、線で手の基本的動態を表現し、着色する。まず、淡墨を用いて素描の明暗関係で手の立体感を出す。着色する過程で色は薄く塗り次々と色を重ね、寒暖色対比の方法で、先に寒色群青で暗部を描き、次に、テンペラ技法を応用して、(ハッチングにより) 細い筆で幾度も短い線を重ねて描き、明暗を描き出す。飽満感に溢れた暗部を出し、完全に乾燥したあと、岩緋紅を用いて、群青色の上に重ね、少女の手の皮膚色の固有色を出す。それを完全に乾燥させたら、全体にグレージングする(製作中の作品に、全体の調子を整えるため、部分あるいは全体に色をかける方法。テンペラ、油絵だけではなく、中国工筆絵画にも使う技法である)。純白でないため、色が比較的に和やかである。

最後に、ハイライトのところを白色で描きおこす。色彩と線は肉と骨のようなもので、絵には欠かせない。この絵は具体的で、細緻で、丁寧で、明快で、謹厳で、鮮やかさで完成されたものである。同時に謝赫の『六法論』中の「随類賦彩」に符合する。すなわち、基本的色彩は人物の年齢、身分、手の姿態から出発し、それにふさわしい色彩で表現されるべきである。画面の中の手の主従関係は、画面が表現しようとする情感内容で決まり、手の形によって作品に隠された内面的意味を伝える。画面は静的なものではあるが、手の造型表現で、静的な人物が生き生きとしてくる。そうすることで構図と人物の内心を表現する。動的な手の部分の造型は絵画の中で主要な位置を占め、画面により豊かな叙述性を付与する。

(3) 構図と表現 (西洋的な造形と東洋的な空間・雰囲気を表す)

今回は人物を写実の表現手法として制作した。小下図からテーマを決めたら、小下図を作っておく。



小下図のサイズ : 15×30cm

① ② ③

- ① 写実的に構成し、手前から奥まで全部細かく描き込むようにした。
- ② 普通に見える。少女は手で携帯を持って何がしたいのか、顔、身長、服装から見たら、何くらい見えるのか、顔の表情、あるいは携帯からの光がどういう風に少女の顔に照らされるのか。
- ③ 少女の身の回りの植物や花などを消し、もっとシンプルにしたいが、全体の雰囲気が硬くなってしまったので、中断した。
- ④ 見えない部分を表現出来るようになったので、3番に決定した。

小下図の作り方

まず、本作を作るように、プロセスも計算しておき、墨と岩絵の具を混ぜて、たらし込み、そして、水を加えて、少し時間を経て、乾かないうちに緑系統の岩絵の具をもう一回たらしに行く。番目の荒さが違い岩絵の具はどういうふうに混ぜるか、寒、暖色、補色の配置、絵具の粒子の荒さ、比重も考えて、分けて重ねて塗る。

鳥の子画用紙の特性で^{注77}、ドーサが入らないので、すぐ使える。具引きを引いて、墨の流動性も考えた。

春の院展と同じ寸法でデッサンをした。デッサンをした過程による、もっと各部分に正確かどうかを確認することが出来る。

デッサンを見ながら、描き込んで行く。また、完成に近い段階で写真を撮って、プリントした画像を作品の側に貼って参照しながら、気がついたところを完成まで微調整する。

(4) 表現、材料、技法

技法というものは元々ないが、自分は自分なり表現したいものを探さなければならない。例、着色するとき模写（法隆寺壁画、フレスコ、テンペラ）から得た技法を活用する。画面に水をかけて色を塗るや西洋印象派のような点描法やグレースなどである。



筆者《繋ぐ》

鳥の子 墨 岩絵の具 三千本膠 胡粉 75×150cm 2017年

第4章 修了制作について

4.1 修了制作について

筆者は動物、花鳥、風景を題材としていろいろな日本画作品を制作している。それを見ることは身の回りの事物や景色に個人の見方や感情を投影することである。写生をして作品に表現したい内容を考えるなかで、動物、景色や植物は単なる自然物ではなく作者の内面や感情を投影する存在となる。

作品の制作は作者の考え方や感じ方を作品にオリジナルに描くことであり、そのような個人的なものの見方を表現する絵画の制作に魅力を感じている。物を描くとした作品画面効果の表現、画面の構成、色の表現などの意図を考察して、日本画材料で表現したいこと、あるいはそのものの表現の可能性を整理していく。

これから、博士課程修了制作にいろいろな絵画の形式を考えながら、技法、新たな表現の可能性を出発点として制作過程を振り返り、日本画の材料の表現の可能性を検討する。筆者は今まで、古典模写（中国の古典山水、花鳥、日本の壁画、フレスコ、テンペラ）と自由制作をした。模写から、試作から得た技法、体得、を含めて修了制作を行う。いろいろを試した、付記をした。

4.1.1 テーマ

修了制作の提出作品については山水テーマと決めた。中国画のなかで山水画、人物画、花鳥画と三つのジャンルがある。今まで日本画の材料、技法を用いて花鳥画と人物画をテーマとして公募展に出し、入選、入賞したことがあるが、山水画をテーマして、まだ、創作したことがなかった。筆者は大自然の風景が好きで、どうしても自分の理想とする山水画を創作したいと考え続けている。今まで身につけている中国山水画表現の伝統技法と研究して得た技法を融合し、自分なりの技法・材料の表現、

可能性として制作し、日本で学んだ知識をどういうふうに中国山水画に融合するのかを考え、制作したい。中国古典山水画技法を絵の下地として染料系絵の具、岩絵の具や金泥、胡粉なども含めて新しい様式の作品を表現してみる。

中国の山水画は「天地与我并生，天地与我合一」（天地は私と共に生き、合一する）という道家思想を融合し、氣勢と境地をより重視するので、ただの景物絵画ではない。山水画の創作は主観的審美感と本物の大自然に対して、写生、取捨選択、変形、精錬、概括などを通してこそ、芸術的な与える力を表現形成できるのである。

4.1.2 山水画を描くステップ

山水画は勾法、皴法、染法、点法のいくつかのステップからなっている。創作前は写生を行い、生活の中で自然を感受し、境地を醸し出すのだ。筆者は今度松煙墨と伝統的技法を用いて、山、石、樹木を描く表現法を取った。墨は積墨を主とし、薄い墨でぼかし何度も重ね、繰り返して墨の層を重ねることによって、薄いながらも厚みを感じる効果を出した。着色時は胡粉で具引きし、乾燥したあとは、黄土を底色として分染し、乾かした後は天然鉱物色で、「賦彩随類」の原理に基づき、モチーフに対して着色を行った。

中国の山水画は南宗、北宗と呼ばれる。ところが、南宗にしる北宗にしるいずれも絵の中で観るものがあり、旅ができ、住めるといった要素を山水画の境地として表現する。境地は山水画の本質でも、魂でもある。それでは如何に境地が表せるのか、まず、生活と大自然に入っていってその中で感受性を高め、自分の絵画の言葉とも言えるものを探し出すことで、本物の山水から靈感を養うべきである。これこそ、いわゆる「外師造化、中得心源（大自然が内心の悟りと相まってこそ、画家はいい作品が

創作できる)」ということだ。* 山水画の構図など、付記2を参照。

4.2 小下図の試し

中国古典山水画技法を絵の下地として染料系絵の具、岩絵の具や金泥、胡粉なども含めて新しい様式の作品を表現してみる。

筆者は以前山水画制作とき、よく浄皮宣紙を使っていた。他種類宣紙と比べるとやや丈夫で発色も綺麗である。しかしながら、浄皮宣紙は水墨画や小青緑山水や浅降山水などには最適だが、もし、修了制作で浄皮宣紙を使うと岩絵の具と膠に合わないと考えている。その理由は宣紙の繊維が短く紙も薄いので強い膠を何回も塗ると、破れやすいので、今回は安徽宣紙より丈夫な紙（障子紙）を選択し使用している。

生状態画用紙とドーサ引きの画用紙の両者の区別はいくつかある。一番大きい違いは生状態だと滲みがあることである。ドーサ引きの方はそれを止める。滲みの画面効果というのは紙が色を吸い込んで顔料、膠、水が紙の中に行く。厚塗りの時は剥落しやすく良くないが、薄塗りの場合は絵の柔軟来る。絵の柔軟性が悪いので巻いたら、画面の絵の具がパリパリと割れ、剥落してしまう。パネルに貼ったままの状態では保存するしかないと思う。

今回の修了作品には、まず、生状態の画用紙に墨による作品全体の雰囲気を作っておく。

次に、絵の両面にドーサを引き、乾いてから、着彩するというプロセスを想定してある。画面が割れないように紙に薄塗ると考える。

4.2.1 その一 《秋泉》



(1)

(2)

(3)

(4)

(1) 障子紙を裏打ちして乾燥させてから、パネルに張り、50年前の中国製松煙墨（101）を用いて、画面の一部から“書き”始め、墨の濃淡、用筆、峯巒の流れ、岩の質感を考え、各皴法を併用しながら、大胆に進めていく。

(2) 部分の拡大画像。

(3) 滝のかたちも崩れないように、紙の白さを利用して水の質感を表したい。

(4) 岩の質感、位置関係、空間、谷、疎密、濃淡、奥行きや霧の模様にも注意する。



(5)

(6)

(7)

(8)完成

(5) 全体が出来上がったら、清墨で暈かす。場所により暈かし回数を分けていくことがポイントである。

(6) 墨暈しが完了したら、膠で敦煌黄土、辰砂（白番）、淡口辰砂（白番）を混ぜて空、岩を暈かす。

墨の暈かし方法と同様に分けて行う。

(7) 山と空の暈かしを完成した。

(8) 空に群青（12番）と淡口（12番）を混ぜて、空の色味を塗り出し、完成。

4.2.2 その二 青緑山水の試作《新緑》



筆者 《新緑》 35×35cm 2017年

障子紙 墨 岩絵の具 金泥



(1) 拡大図



(2) 拡大図



(3) 拡大図



(4) 拡大図

以上二点を試した、筆者の修了制作の表現に近い効果は『秋泉』の滝部分と『新緑』の全体雰囲気、特に岩、雲、霧の表現を本作に取り入りたい。

4.3 修了制作本画

今まで得たことを含めて展開して、修了制作に力を入れることである。

中国の河北省に近く、太行山^{たいこうさん}の風景を取材した。夏秋の季節のある日、山の一瞬感じる匂い。初秋の空気の新鮮さ、モヤモヤした大自然の光は山に柔らかな光を映している。山の岩と植物たちは交錯しているので実に美しい情景だった。その印象を通して、現場で写生したそのままの姿ではなく、北宋時代の山水のイメージによって構成している。山の岩、滝、木樹形の点、線、面の要素をもってその山の雄大さ、美しい風景を構成しようと思っている。墨、岩絵の具、金箔を用いて豊かな大自然の空間を、心をこめて描き出せればと思い制作した。

材料：雲肌麻紙（機械制、サイズ 194×194cm）、サイズ S120 号のパネル、裏打ち用紙と道具一式、松煙墨、天然岩絵の具、金箔、砂子道具一式、三千本膠、狼毫筆（皴法、描き用）、即妙（大、中、小、色彩用）、刷毛（8.5cm と 17.5cm、色彩、暈かし用）、ホッチキス（水張り止め用）。

中国絵画の着色法は西洋画と異なっている。南齊の画家謝赫は以下のような考え方を提案した。「六法」中の「随類賦彩（物によって色の施し法も違う）」は中国画は如何に客観的物質そのもののつまり物体固有色を選択するかを重視するかを示したものである。物を認識した上で、自分のニーズに合わせて色加減をすることで、画面の色彩を調和統一させ鮮明な対比を現す。

着色は墨を主に使い、色は補助的に使う。雲煙の効果を表現するために、今回は湿画法を取った。即ち着色の前に、水で画用紙にスプレーをして湿らせ、雲煙の効果を暈かし出しておく。岩絵の具の使用においては絵の具を焼いて、薄塗りの方法を取り、厚塗りで巻けなく、剥がれやすくなる欠点を避け、画面に一定の柔軟性と長期保存性を保たせる。

4.3.1 制作プロセス

(1) 本紙の試し

今回選択した画用紙は、機械製品だから滲みがあまり出ないので、ドーサ引きの必要がない。作品のサイズは大きいので、補強のため、裏打ちする。裏打ちする前に、実際に画用紙の表と裏に描いてみた、本作の効果にどちらが合うかを確認した。



① 本紙の表



② 本紙の裏

① 紙の表の方が滑らかな質感で暈かしもう美しいが、絵の具を重ねる時に気を使うので表を使用することを、不安があるので、中断した。

② 紙裏の方がザラザラしている質感があり、山石を表現する効果によく合っており、また、絵の具を重ねるときしっかり定着することができるため、裏に描く事を決めた。

(2) 裏打ち



① 裏打ち。



② ホッチキスでパネルに止める。

* 画用紙の裏に絵を描くと決めたので、表に裏打ちをする。

① 糊刷毛、撫で刷毛、のり、バット、裏打ち紙、巻棒。30×40cm サイズの裏紙を用意して（一人でやりやすいサイズ）、貼り続く。

② 本来は糊で水張りをするのだが、作品を外すとき、非常に取り難いので、ホッチキスでパネルに止める。

注意点：裏打ち後、完全に乾いたら、もう一回水を引いて、画用紙をよく伸ばさせて、乾かないうちに、額縁の中心から画用紙を引っ張りながら、全体のバランスを調整して皺を出ないようにホッチキスでパネルに止めること。針と針の間隔は3cmくらいしておく。

(3) 下描き

前に制作する時には、小下図、大下図、本紙に写す順にしたが、今回の制作は、小下図を決めた後、直接本紙に木炭で構図を描き込んでいく。制作するときには作者の気持ちが大重要であるとする。



①



②

① 木炭による、全体構図を下描きおく。

② 木炭による、山頂の拡大図。



③

③ 狼毫筆を用いて、山石の質感により、墨の濃淡、皴法を応用して描きおこす。



④

⑤

⑥

④⑤⑥淡墨の干墨で山頂を描きこんでいる。



⑦



⑧

⑦⑧山石、木樹の質による墨の濃淡干湿、運筆、皴法を応用する。



⑨



⑩

⑨⑩木樹、小釜劈皴の拡大図。

(4) 下地塗り

薄く塗った下地（黄土＋墨）、各部分の拡大図





⑪ 墨、黄土、群緑による下地塗る一回目。



⑫ 下地に三回目を塗る。

各部分の拡大図



⑬



⑭

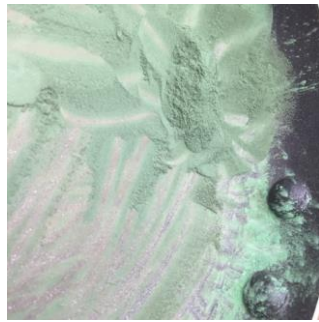


⑮

(5) 天然岩絵の具により着色



①



②



③

①と②天然末緑青を焼く。③上汁を取り除く（岩絵の具発色を奇麗ために、不純物を取り出す）。



④



⑤



⑥

④⑤⑥絵の具を薄めに画面において描く。



⑦

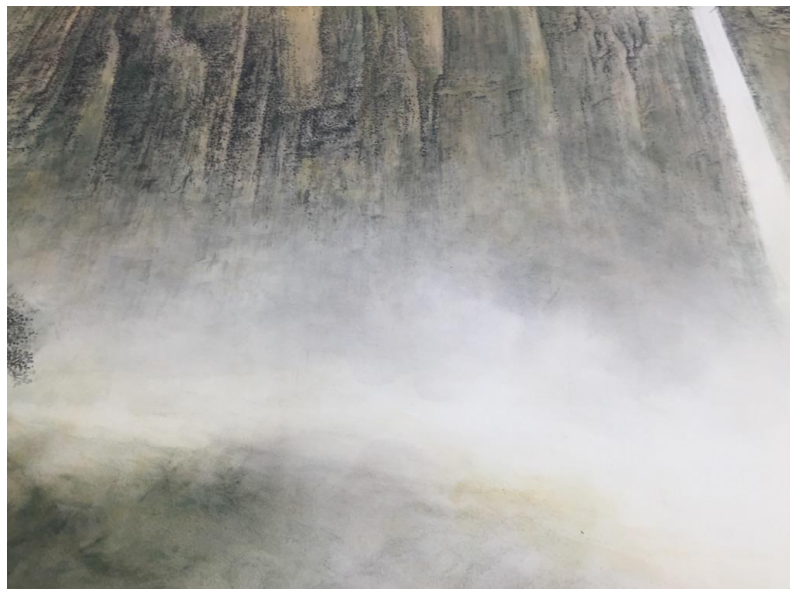


⑧

⑦⑧焼いた天然群緑絵の具を一層目塗った、乾燥後の画像。

(6) 霧の表現技法

湿画法で霧を表現する。まず、画用紙に水刷毛で清水を薄めに引く、そして、超薄い松煙墨を用いて、溜まらないように幅(8.5cmと17.5cm)の刷毛で方量かし、乾燥させ、何回で繰り返して重ねる。最後に、霧を着彩する時、落ち着いて丁寧に薄い岩絵の具を重ねておく。暗部に岩紫(白番)を用いて同じ方法で調合する。刷毛の端から半分くらい絵の具、半分水を付け、自然のようなグラデーションを表現することができる。霧の質感はものが薄絹から透き通るような効果を表現である。



① 具引きした上に、「湿画法」で、薄めで淡墨を重ねる。



②



③

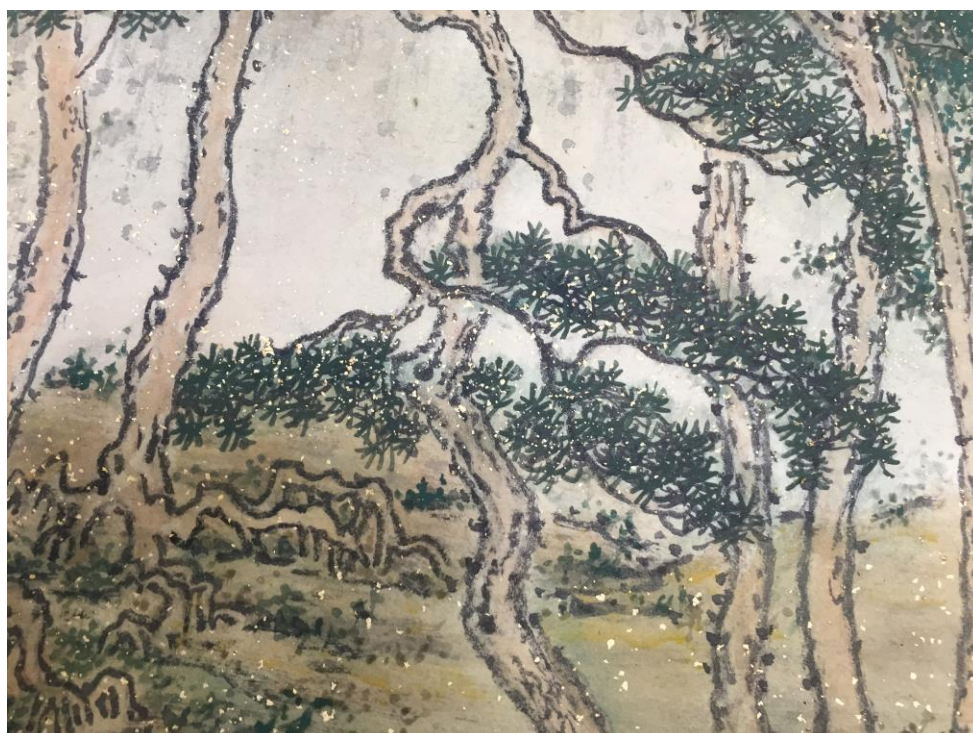
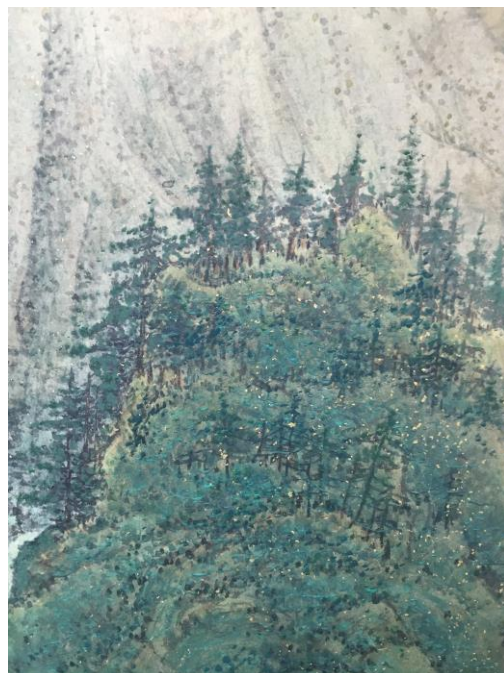
② 金泥、黄土、金茶（12番）を混ぜ、霧の厚みを現す。

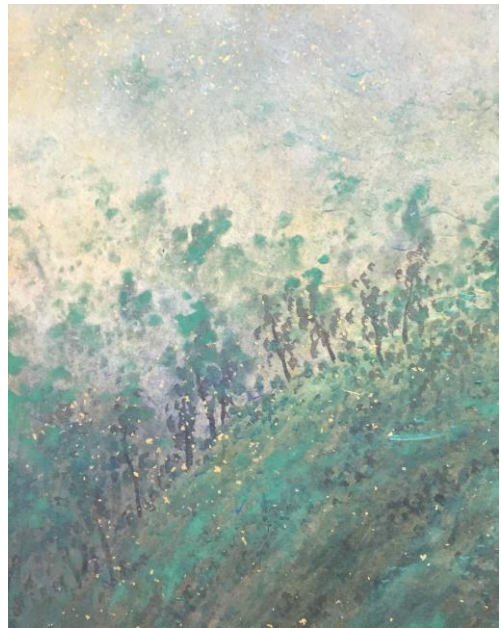
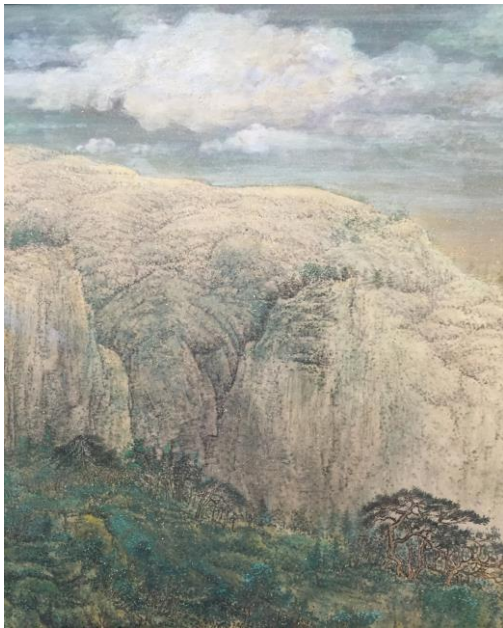
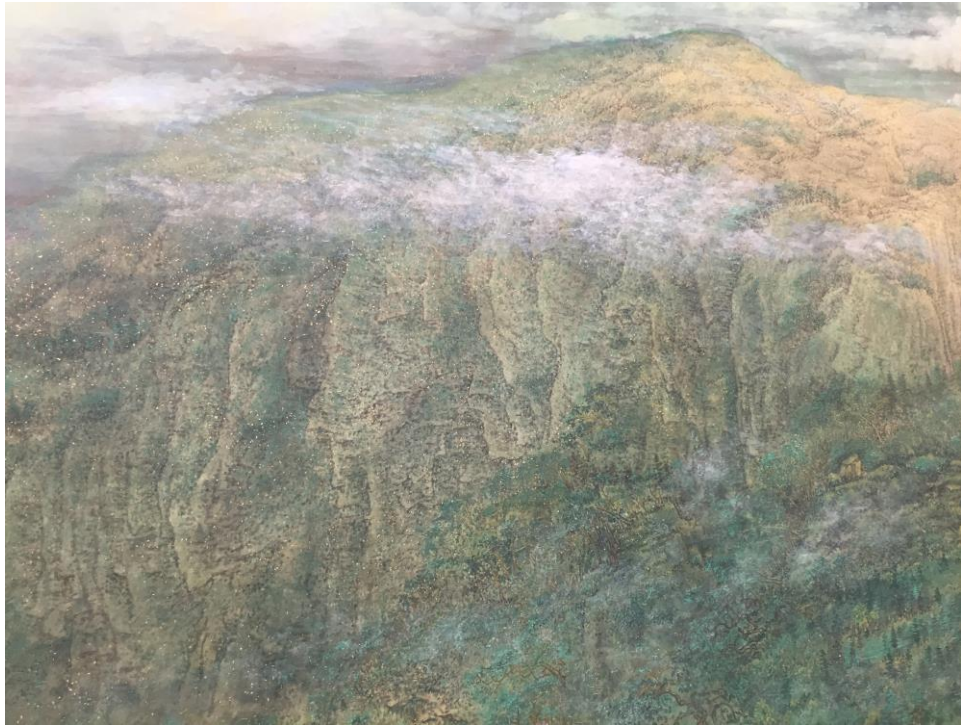
③ 乾いたら、上に焼いた群緑（12番）を植物の葉色を描き出す。薄めて重ねることが重要である。



④ 全体の色を調整中。山の遠近、虚实、陰陽考えながら、色を塗ってゆく。

各部分の色彩









⑥ 《源泉》 雲肌麻紙 墨 金泥 金箔 天然岩絵の具 水干絵の具 194×194cm 2018年

4.4 結び

本論文を書き終えてみると、感慨無量である。本論文は水墨画を主とした中国伝統山水画に基づき、3ヶ月間をかけて、博士課程後期修了審査作品を完成させた。日本留学以来学んだ日本画、テンペ

ラの伝統技法と材料の使用法を融合して作成された。例えば、天然岩絵の具の焼ける特徴を利用して色彩の豊かな変化を出し、謝赫六法の「随類賦彩」のもの固有の色を主とし、同類の色彩の中で豊富な色を表現する方法を取った。テンペラ絵画の中の「グレンズ」、岩絵の具、金沙子で画面全体を暈し乾いたら描きおこす、この作業を繰り返して作品を仕上げた。

この修了作品は主に以下のようないくつかの特徴がある：

材料：天然岩絵の具を焼いて色彩豊富で変化に富んだ特徴を利用し、山石、樹木の色彩を表現した。

まず、基底色は主に松煙墨と黄口黄土を土台にし、天然岩絵具（11番、12番の若松緑青、12番の群青）を焼いて同一色系、異なった色相の絵具を用いた。次に、金泥、金箔で装飾を行い全体に多回でグレース、暈しを施し、画面効果は明るく全体統一した。

技法：中国伝統山水画技法を、日本画材料と西洋テンペラの「グレース」を運用して、描き起して繰り返して完成まで。

表現：宋元山水の境地を参考し、透視点は東洋の「多点透視」を主としているが、空の雲と頂上の光および麓の岩石の反射方法は西洋ルネッサンスの要素を含めて表現した。

6年間を研究を通して、日本画材料の使用と技法に絶え間ない試行錯誤を行った。その研究結果を如何に中国画に運用できるかは、博士課程後期の修了作品で十分に生かされていると言えよう。

(1) 東洋の視点と西洋絵画の要素で山水画を再構築した。そこには伝統山水絵画の皴法、筆、墨、「随類賦彩」（固有色の運用）、郭熙の三遠法を含む。天然鉱物絵の具は透明色ではないものの、粒子の細かさ及び薄塗りで色彩の変化が得られ、厚みの効果が見られる。薄塗りであるからこそ、効果的に画面の割れと脱落を防ぎ、絵画作品が長期保存を可能にした。絵画の命は長く伸びることができる。光の表現法は、西洋絵画中のレンブラントの表現法に倣って、太陽が頂上を照らす効果を出した。

色彩の塗り方は、テンペラの絵画技法「グレース技法」と、描きおこす方法を取り、乾いてから、再び繰り返して制作する。

多点透視とは、一つの画面でいくつかの視点が見られ、いくつかを景色を見るような透視を指す。この点は西洋の一点透視と異なる。これは中国画と古代日本画の特有な表現法で、最も代表的な作品は例えば絵巻絵画である、《清明上河図》や《源氏物語》などである。

泉の循環性、水から霧へ、霧から雲へ、雲から水への循環で自然資源の循環を表す。画面上には円を呈される。

(2) 岩彩の重複量しで色彩の変化を生み出す。

(3) 西洋絵画の参考 : 頂上の光の表現は西洋のルネッサンスの雲の表現を参考した。テンペラ絵画のグレース技法で山泉の下部の雲を表現し、霧は薄塗りの画法を用いている。まず、紙の支持体に薄く具引いてから、紙本来の白色で霧を表現し、霧の朦朧感と半透明感を出す。良い発色のため、水の量をやや多いめで、量かし前によく表現対照の形、位置を考え、慎重に迷わなく刷毛を一気に動かす。量すとき、絵の具つけているところに意識がない動作しないよう。何度もやり過ぎると汚くなってしまふ。

終わりに

長い歴史を持つ日本は中国と一衣帯水の隣国である。隋唐時代から日中の文化交流は盛んになった。日本から中国へ遣唐使や学問僧が大勢渡って、日本の歴史と文化の発展を促進し、日中交流史に貢献した。正に両国間の架け橋となった。

日本文明と日本文化はその自身の土壌の中で繁盛すると同時に、政府から民間に至るまで幅広い交流と発展を遂げてきた。両国間における文化などの輸出入はいずれも民族間の交流と発展を推進したといえる。例えば、文字、仏教、芸術、建築、お茶などである。岡山県出身代表的な人物と言えば真備、雪舟たちがいる。

この時期に、中国に渡って留学する風潮は隆盛期を迎えた。日本の地理位置がゆえに、民族性には「治にいて乱を忘れず」という考え方がある。日本は高度な学習精神と创新意识がある。中国の文化を日本に持ち帰った後、日本流に改造し発展させた。日本と中国の文化は相通じているが、伝統文化の伝承は日本のほうがずっと優れていて、著しい発展を遂げた。日本文化は長い間の変遷の中で、他国の真髄を吸収し、独自の文化を形成した。

特に伝統芸術面は、日本でとてもよく伝承され保存されている。例えば、古代伝統絵画の中の材料、技法などで、中国ではとっくに失伝されてしまった。古代典籍の中では文字として記載されているものの、文字的記載に過ぎず、実際にそれを絵画に応用するに際して、完成は不可能である。

日本留学の6年間は、日本画材料と技法の研究の日々でもあった。各種の絵画「人物画、山水画、花鳥画、抽象画、立体、焼き物」の応用表現において一定の成果をあげることができた。筆者は日本画研究の過程の中で、理論と実際との結合の方法で対照研究を行った。

模写研究の過程では宋代の絹本花鳥画《草虫図》、日本の酒井抱一《黒犬讃》(絹本)、西村五雲《遅

日》(絹本)と日本法隆寺壁画を選定したが、両国古代絵画技法及び材料の真髄を探求するのを目的とし、現状模写、復原模写、臨模の三つ方法で研究を行った。絹本絵画を主に選んだのは天然鉱物絵具と染料が如何に柔らかい基底上で薄塗りをするかを研究するためである。

一方、法隆寺の壁画を選んだのには二つの原因がある。一つは、時間的に唐代に相当するからで、絵画技法と材料の使用がより敦煌壁画の画法に近いからである。二つは、硬い基底の上で鉱物絵具の厚塗り画法が原因となる。それではなぜ絹本と壁画を対象に研究を行ったのか。それは主にそれぞれの基底材料の上で、鉱物絵具が如何に表現されているのかを知りたいからである。基底材料によって鉱物絵具の運用も異なってくる。両国の異なった基底材料の古典絵画の模写と対照研究を通して、両国絵画表現の相違点「具引き、掘り塗り」を見つけた。したがって中国で滅びた鉱物絵画の絵画技法及び鉱物絵具の制作方法を解決した。

両者の模写および異なった題材の創作から異なった結果が得られ、研究は日本画形式をそのまま中国に持っていくのではない。まず、古代絵画の材料と技法を中国に持ち帰って、幅広く伝えることによって、中国古代絵画の大事な絵画の真髄に対して再復興するべきである。次に大事なのは、研究成果を如何に中国画の創作と融合し、微力ながら中国画創作と未来の発展に貢献できるかである。

陶芸と彫刻を選んだ。博士一年級の時に一年余りの時間をかけて、陶芸課題を研究した。主に日本産の呉須、粘土、磁器を中心に制作した。粘土陶板、半分乾燥した時にレリーフ造形で素焼をし、自分の中国水墨画技法と結合して古染め付け、古染め付けと白い絵具(青花+白)(焼き物専用)の創作をして、中国景德鎮磁器と違った芸術表現形式を手に入れた。

博士二年級の時は、一年余りの時間をかけて立体彫刻造型を研究した。それから石膏彫刻に着色すると樹脂彫刻に対して金、銀、銅箔を貼った後に硫化処理を施したうえで、実行可能性研究を行った。

石膏の着色は材料上では日本画絵具(膠接着剤を使用し、天然岩絵具と土絵具を主とする)を使用し、テンペラ(吸い込む基底材とグレース技法)の着色原理を利用して、石膏彫刻に対して着色し、成功を収めた。

樹脂に金属箔を貼る接着剤は天然漆で接着し、乾燥した後密封した空間で、硫黄を燃やす方法で、純銀箔、洋箔、銅箔に対して煙熏硫化させる方法を使い、もとの金属色に硫化による変化を起させて、色相が豊かな金属色効果を得て、成功を収めた。金属箔が引き続き硫化するのを防ぐために、表面上に天然漆またはドーサ液を薄く塗り、隔離層を作り、処理を行った。

東洋と西洋の伝統材料と技法の研究を通して、現代絵画分野(平面絵画、立体彫刻)で如何に応用・融合・発展し、その可能性を探求し実践した。

作品上に表現されたものには異国情緒や地域特性が現れる。材料は絵画の最終目的でなく、材料には善し悪しがない、重要なのはどちらがもっとも適しているかだ。材料だけでは作品になれるわけではない。材料の選定は非常に大事であって、選択を間違えると画家の創作才能、思想が制限され、同じく、作品の表現も選択する材料から離れることができない。よって、画家たちは常により多くの材料を求め、現有の材料の制限を打ち破り、各種の芸術分野における限界を乗り越えようとして、様々な絵画表現形式を作り出している。合うものを取り入れ、合わないものは打破し、新しいものを探すのだ。今後、絵画は受動的に材料の制限を受けることから、多種多様な材料技法を用いて絵画表現の世界を切り開く方向へと進んでいる。

伝統的な材料が絵画に使われることで作品がこれまでになかった違う風格を表すようになって、一部の人たちの審美習慣と伝統芸術への鑑賞を変えた。材料の運用は現代化の進歩と緊密な関係がある。画家たちは材料を使って創作する過程で、先に材料に対して認知分析し、比較選定し、自分の芸術思

想と想像力と材料をどの様に繋げるかを考え、材料を通して直感的に画面の上に表現する。

材料そのものの性質などで表現しようとすることを伝え、材料の属性と韻致を表現し、両者を統合し、巧みに演出する。画家は実際の創作の中で、ある時は各種の材料で、想像をしながら、表現しようとする理想の画面を頭に思い浮かべさせる。やたらに色々なものをくっつけるのではなく、主題に合わせて、現実と芸術を求める時に、もっともよく表現できる材料を使うことになる。材料技法の使用は画家自身の個性的な表現力の表れで、伝統絵画技法、また、模写から得られた技法を含めて、絵画創作の技法を豊かにし補充してきたと思う。

画家の一員として、失われた伝統を見つけるために、筆者は留日し、現在日本に身を置いている。筆者は失われた伝統文化を再び中国に持ち帰ろうとしている。これは筆者の夢でもある。もし、当時の文化交流がなかったら、この夢を叶えるのは不可能だろう。文化の交流は決して一方的ではない。その特性の一つに外への拡張性がある。当然、文化発展の歴史からいうと、両国文化は一旦形成すると、互いに交融する関係にある。「交融」と「交流」というものの存在の仕方は双方向性である。このような双方向的交流は文化交流においてまさしく核心的な部分である。一人の留学生として、筆者は文化交流の担い手と架け橋になりたい。

[表 1] 中国絵画史の流れ

史前 (公元 5 世紀)	内蒙古陰山岩画、動物、人物、神靈、器物、天体等
新石器 (約前 2528 年-前 2029 年)	仰韶類の彩陶、西安出土の半坡陶盆《人面魚紋盆》は代表的である。
先秦 (夏商西周東周)	夏、商、西周、春秋時期の青銅時代。(夏：前 2029-前 1559 年。商：前 1559-前 1046 年。西周：前 1046-前 771 年。東周：前 770 -前 221 年。)
秦 漢	帛画、壁画、漆画、秦始皇陵の兵馬俑坑、石窟壁画、墓室壁画。霍去病墓前の石刻群。秦 (前 221-前 206 年)。漢 (前 202-公元 220 年)
魏 (220-280 年) 晉 (265-420 年) 南北朝	石窟壁画、墓室壁画、石、磚刻及漆など、顧愷之はこの時期の代表的な画家である。 南北朝 (公元 420--公元 581 年)
隋 (581-619 年) 唐 618-907 年)	宗教、貴族生活題材。青緑山水と水墨山水画は成熟した。
五代 (891-979 年) 兩宋 (960-1279 年)	写実的な院体画、文人画。關仝、荆浩、範寛。南宋の山水画の代表的な人物“南宋四家”的李唐、劉松年、馬遠、夏圭。文人画、士人画が生まれ。
遼 (916 -1125 年) 金 (1115-1234 年) 元 (1271-1368 年)	遼、契丹民族で、人物鞍馬画が多い。金は唐、五代、兩宋を影響受け、山水は範寛、郭熙の流派。元、文人画が主流になる元 (1271-1368 年)
明 (1368-1644 年)	戴進の浙派、沈周、文徵明の吳門画派、張宏の晚明吳派、藍瑛の武林派等等、

清（清の前期 1636-1840年）	山水、花鳥各画科は全面発展した。 文人画は画壇の主流になった，水墨写意画が盛行した。
民間	壁画、版画、年画、民俗。 明時代：1603年杭州双桂堂所刊《顧氏画譜》；墨譜は万曆年丁云鵬《程氏墨苑》 明代的出版家、書画家胡正言氏、1633年《十竹斎画譜》、1644年の《十竹斎箋譜》。 清時代。1679年运多版水印木刻法《芥子园画傳》初集。
近代	1840年アヘン戦争から。西洋文化芸術を影響うける。
清末民初（1840年 -1912年）	徐悲鴻はフランスに留学をして帰国、国立中央大学芸術科、北平大学芸術学院 和北平芸専の教師。1949後中央美術学院院長。海派・呉昌碩代表。北京「四王派」。西方様式美術学校が始まる。「美術革命」創新と保守。
民国中後期	1927年呉昌碩没、齊白石北京で「衰年変法」。1931年魯迅は上海で「新興木刻版画」運動を提唱する。
新中国前期（1949 年以前）	ソ連社会主義現実主義と徐悲鴻の写実主義
建国後絵画（1949 年以後）	社会主義リアリズム、政治のため絵画、文化大革命期の絵画
現代絵画	1966年ごろから
当代絵画	現在多種多様、中国固有の様式と外国の影響を受け生まれた絵画表現

[表 2] 中国芸術年表

年 代	事 項
<p>近 世：近古と現代の間。中国では明代末期から清代までをいい。日本では江戸時代をいう。</p> <p>(近古：中国では多くの場合は、宋・元・明・(アヘン戦争までの) 清の各時代をさす。)</p>	
<p>満州王朝の興起／大清帝国の形成／北京遷都／辮髪制度／伝統芸術の継承／康熙・乾隆の盛世／民間芸術／宮廷芸術</p>	
<p>近 代：中国ではアヘン戦争から (1840 年－1949 年)</p>	
1840 年	アヘン戦争／上海派、揚州派／辛亥革命／美術教育／西泠印社の創立／文人絵画
1915 年	新文化芸術の革命運動／芸術たちの帰国／振興版畫運動／芸術の社会的役割
1937 年	盧溝橋事件／農民洞窟の芸術／「延安の文学芸術座談会の講話」／の発表
1949 年	中国人民共和国の成立／社会主義リアリズム／中華全国文学芸術代表大会／「百家争鳴・百花齊放」の芸術方針
1958 年	大躍進／人民公社の発足
<p>現 代：中国では 1949 年以後</p>	
1966 年	プロレタリア階級文化大革命／マオイスト・モデルの様式／ポリテイカルな芸術様式
1976 年	第一天安門事件の発生／「朦朧」芸術
1979 年	中国前衛芸術の誕生／ヒューマニズム／風土・傷痕リアリズム／反「精神汚染」キャンペーン
1985 年	八五美術運動／モダニズム／ダダイズム／シュルレアリズム

1989年	六四天安門事件／中国現代アート展／反体制の芸術感／虚無・無頼派／シニカル・リアリズム／ポップとキッシュ
1994年	パフォーマンス・アート
1997年	香港返還とナショナリズム
1999年	中華人民共和国建国50年のパレード／芸術の産業化
2001年	人体彩絵と人体撮影
2003年	「新政」の発足
2004年	芸術の国際化
2005年	海外在住の中国画家を招聘

出典：王凱 『中国芸術の光と闇』 秀作社出版 2005年

主要作品集目次

1. 《荷塘月色》障子紙、岩絵の具、墨、膠、97×162cm、2012年。
2. 《おはよう》鳥の子、岩絵の具、墨、膠、116.7×910cm、2013年。
3. 《三思図》高知麻紙、岩絵の具、金砂子、墨、膠、F150号（227.3×181.8cm）、2013年。
4. 《古画臨模》宣紙、墨、中国画顔料、岩絵の具、膠、68×68cm、2014年。
5. 《古画臨模》宣紙、墨、中国画顔料、68×68cm、2014年。
6. 《夢》雲肌麻紙、墨、岩絵の具、銀箔、162×162cm、2014年。
7. 《法隆寺10号壁画》（原寸）部分模写、97×145cm 2014年。
8. 《留得殘荷聽雨聲》高知麻紙、岩絵の具、金砂子、墨、膠、F150号（227.3×181.8cm）、2014年。
9. 《山亭待客》宣紙、墨、中国画顔料、岩絵の具、膠、33×150cm、2015年。
10. 《相依》安徽生宣紙、墨、朱、45×65cm、2016年。
11. 《秋韻》高知麻紙、岩絵の具、寒水石、墨、膠、162×130cm、2014～2015年。
12. 《蓮》銀箔を硫化させ、岩絵の具、膠、116.7×910cm、2015年。
13. 《初冬》高知麻紙、岩絵の具、金砂子、墨、膠、F150号（227.3×181.8cm）、2016年。
14. 《留得殘荷聽雨聲》高知麻紙、岩絵の具、墨、膠、F150号（227.3×181.8cm）、2016年。
15. 《新装》高知麻紙、岩絵の具、墨、膠、F150号（227.3×181.8cm）、2016年。
16. 《遠方》キャンバス、金銀箔、岩絵の具、膠、F50号（116.7×910cm）、2017年。
17. 《耕耘》高知麻紙、岩絵の具、墨、膠、105cm×105cm、2016年、岡山県美展県展賞
18. 《憩う》高知麻紙、岩絵の具、墨、膠、105cm×105cm、
京都花鳥館奨学金2016 日本画最優秀賞
19. 《繫ぐ》鳥の子、岩絵の具、膠、墨、75×150cm、2016年。第72回春の院展初入選。
20. 《留伝》高知麻紙、岩絵の具、金砂子、墨、膠、F150号（227.3×181.8cm）、2017年。
21. 《悠悠》古染め付き、28×28cm、2016年。
22. 《秋古》染め付き、20×20cm、2016年。
23. 《窓から透き山水》古染め付き、33×33cm、2016年。
24. 《遊ぶ》染め付き、28×28cm、2016年。
25. 《山水》古染め付き、32×32cm、2016年。

26. 《子竹》 古染め付き、17×22cm、2016 年。
27. 《幽古》 染め付き、28×28cm、2016 年。
28. 彫刻作品《孫》 FRP 材、漆。高さ 24cm、2017 年。

主要作品集



1. 《荷塘月色》 障子紙 岩絵の具 墨 膠 97×162cm 2012年



2. 《おはよう》 鳥の子 岩絵の具 墨 膠 116.7×910cm 2013年



3. 《三思図》 高知麻紙 岩絵の具 金砂子 墨 膠 227.3×181.8cm 2013年



4. 《古画临模》 宣紙 墨 中国画顔料 岩絵の具 膠 68×68cm 2014年



5. 《古画临模》 宣紙 墨 中国画顏料 68×68cm 2014年



6. 《夢》 雲肌麻紙 墨 岩絵の具 銀箔 162×162cm 2014年



7. 《法隆寺 10号壁画》(原寸) 部分模写

白麻紙 天然岩絵の具 胡粉 敦煌黄土 三千本膠 染料 97×145cm 2014年



8. 《留得殘荷聽雨聲》 高知麻紙 岩絵の具 金砂子 墨 膠 227.3×181.8cm 2014年



9. 《山亭待客》 宣紙 墨 中国画顔料 岩絵の具 膠 33×150cm 2015年



10. 《相依》 安徽生宣紙 墨 朱 45×65cm 2016年



11. 《秋韻》 高知麻紙 岩絵の具 寒水石 墨 膠 162×130cm (2014~2015年)



12. 《蓮》 銀箔を硫化させ 岩絵の具 膠 116.7×910cm 2015年



13. 《初冬》高知麻紙 岩絵の具 金砂子 墨 膠 227.3×181.8cm 2016年



14. 《留得殘荷聽雨聲》 高知麻紙 岩絵の具 墨 膠 227.3×181.8cm 2016年



15. 《新装》 高知麻紙 岩絵の具 墨 膠 227.3×181.8cm 2016年



16. 《遠方》 キャンバス 金銀箔 岩絵の具 膠 116.7×910cm 2017年



17. 岡山県美展県展賞《耕作》 岩絵の具 胡粉 墨 105×105cm 2016年



18. 京都花鳥館奨学金 2016 日本画 最優秀賞
《憩う》 岩絵の具 金箔 105cm×105cm 2016年



19. 《繋ぐ》 第72回春の院展初入選
鳥の子 岩絵の具 膠 墨 75×150cm 2016年



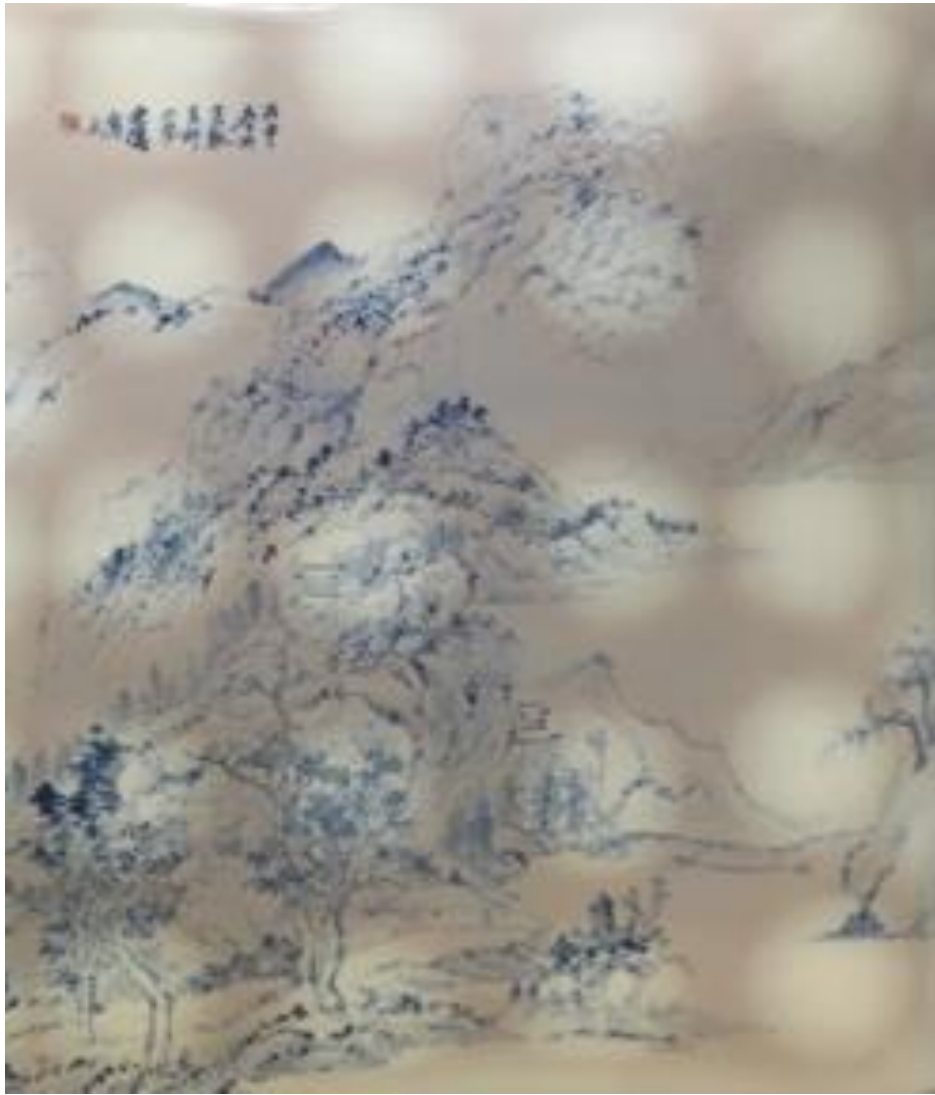
20. 《留伝》 高知麻紙 岩絵の具 金砂子 墨 膠 227.3×181.8cm 2017年



21. 《悠悠》 古染め付き 28×28cm 2016年



22. 《秋》 古染め付き 20×20cm 2016年



23. 《窓から透き山水》 古染め付き 33×33cm 2016年



24. 《遊ぶ》 古染め付き 28×28cm 2016年



25. 《山水》 古染め付き 32×32cm 2016年



26. 《子竹》 古染め付き 17×22cm 2016年

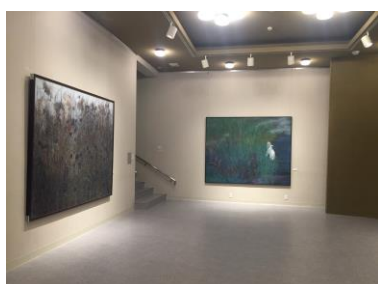


27. 《幽》 古染め付き 28×28cm 2016年



28. 彫刻作品《孫》FRP材 漆 高さ24cm 2017年

博士修了展示会場風景・加計美術館にて





《十人十色》 FRP材 漆 金・銀・銅箔 高さ 24cm-35cm 2017-2018年



お茶道具







参照図版



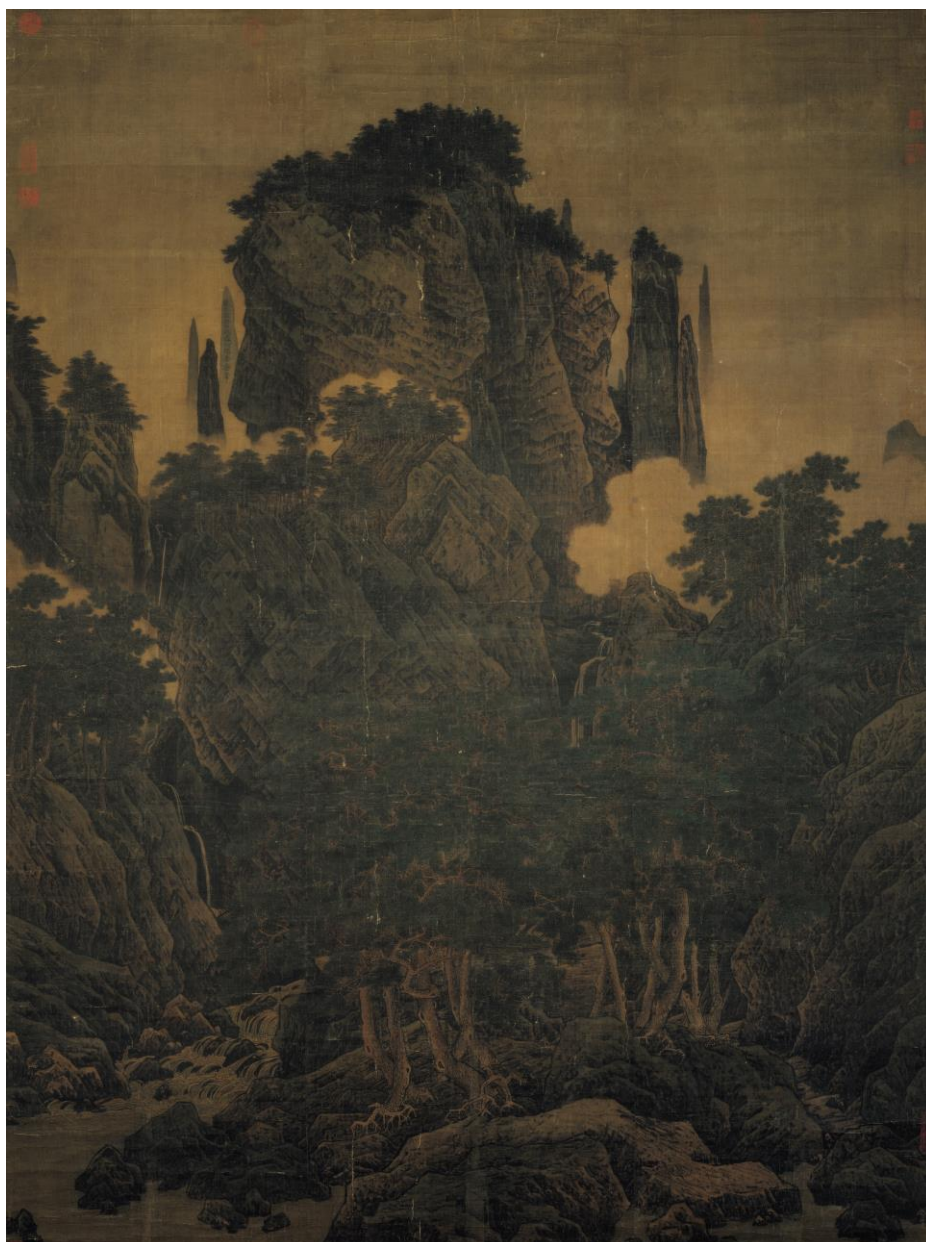
[図1]《人面魚紋彩陶盆》 新石器時代
高さ 19cm 直径 41cm 西安半坡博物館蔵



[図2]《1号墓のT型帛画》
西漢 長さ 205cm 上端部の幅 95cm
湖南省博物館蔵



[图 3] 元時代 三西省芮城三清殿《永樂宮壁畫》部分



[图 4] 李唐《万壑松风》 北宋（1124年） 纵 188.7cm 横 139.8cm

台北·故宫博物院藏



[図5] 夏圭（伝）^{けいさんせいえんず}《溪山清遠》 南宋 縦46.5cm 横889.1cm
台北故宮博物館蔵



(1)



(2)



(3)



(4)

上記の1-4の画像は『^{けいさんせいえんず}溪山清遠』の部分画像である。

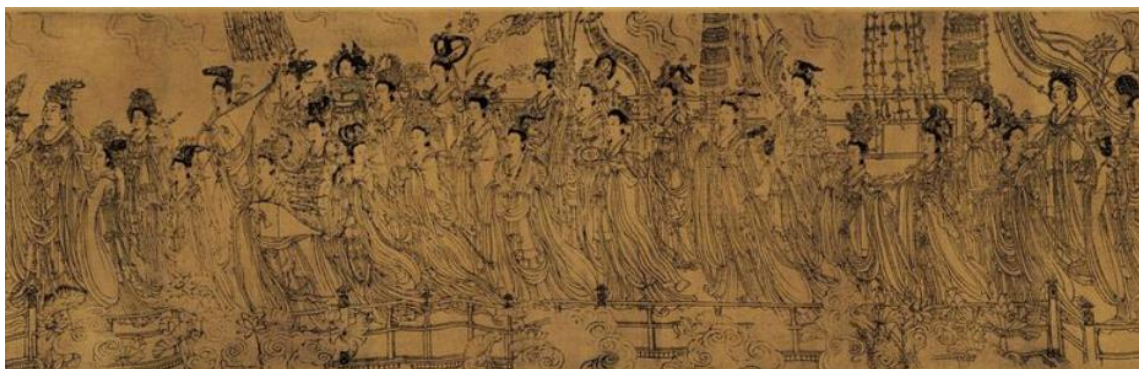
夏圭^注（かけい、生没年不明）は、字は禹玉、錢唐の人、寧宗朝の待詔であった。人物を描くに醜釀で墨色は傳粉の色のように、筆法蒼老であり、雪景は范寛を学んだ。院中の人で山水を書くもの李唐から以下彼に勝るものはなかった。南宋人。

注：山本元著『芥子園画伝国訳釋解』 芸艸堂 昭和四十九年（1974年）

附録 芥子園畫傳人名錄3 ページ。



絵の右端



絵の中央



絵の左端

[図 6] 呉道子《八十七神仙卷》 唐 縦 30cm 横 292cm 徐悲鴻記念館蔵



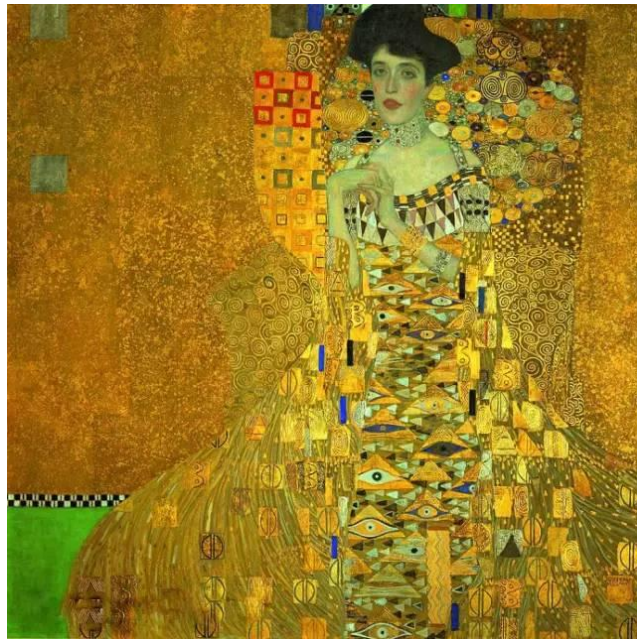
[图 7] 張昉端《清明上河圖》 北宋 縱 25.2cm 橫 528.7cm 北京故宮博物院藏



《清明上河圖》（部分）



[図 8] 初期の壁画 《狩猟図》 新石器時代 縦 104cm 横 46cm
内モンゴル自治区陰山几公海勒斯太地区



[図 9] グスタフ・クリムト 《バウアの肖像》 1907 年
縦 138 横 138cm キャンバスに油彩 銀 金箔
所蔵ノイエ・ガレリエ、ニューヨーク



[図 10] グスタフ・クリムト 《接吻》 1907-08 年
縦 180c 横 180cm キャンバスに油彩 銀 金箔
所蔵 オーストリア美術館



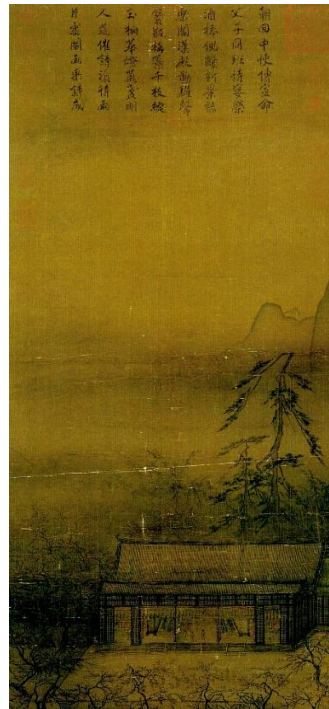
[図 11] アンゼラム・キーファー 『ニュルンベルク』 1982 年
縦 280 横 380cm キャンバスにアクリル絵具 乳剤 藁



[図 12] アンゼラム・キーファー 《リリトの娘たち》 1991 年
縦 230cm 横 225cm 衣服 鉛写真 灰木炭



[図 13] 横山大観 《菜の葉》
1900 年 個人蔵



[図 14] 馬遠 《華灯侍宴図》
宋 縦 125.6 横 46.7cm
台北故宮博物院蔵

筆者 授業中の例



《出》 30×30cm



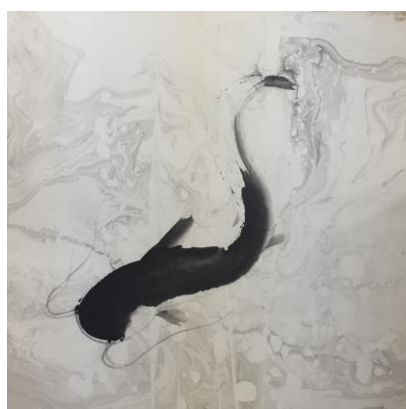
《霧非霧》 30×30cm



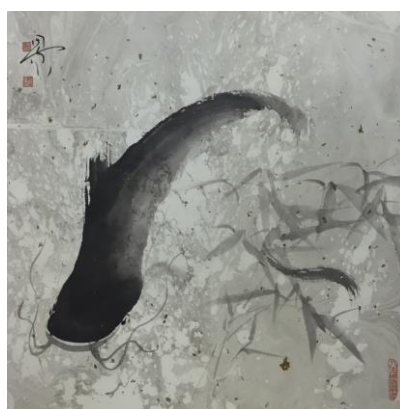
『昇』 30×60cm



『花非花』 40×68cm



『踊』 68×



『躍』 35×35cm

生徒たちの作品例



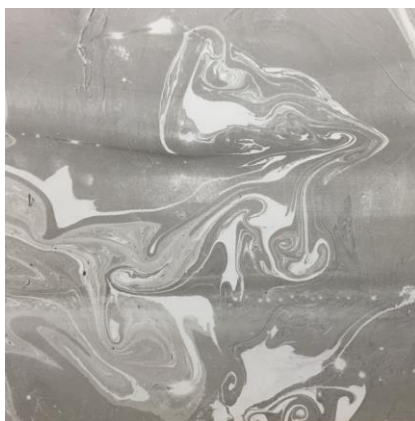
(1) 33×33cm



(2) 33×33cm



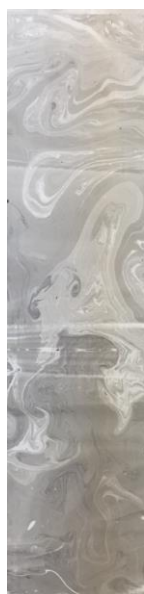
(3) 33×33cm



(4) 33×33cm



(5) 33×60cm



(6) 20×60cm



(7) 33×60cm

注

1. 雄獅中國美術辭典編輯委員會 『中國美術辭典』 雄獅圖書有限公司 1993年 286ページ。
2. 老子：人名。^{ろうたん}老聃。^{ろうらいし}老萊子^{たん}周の太史儋。上編を道経、下編徳経というので、「道德経」ともいう。中国の古代の思想書で、八十一章、五千余言からなり、無為自然を主とした道家の思想を説き、道家思想を代表する経典として尊ばれる。
出典・鎌田正 米山寅太郎 『大漢語林』 関山製本社 1142ページ。
3. 孔子：孔子（紀元前551年-紀元前479年）春秋時代の思想家・教育家・政治家。儒家の開祖。^ろ魯の昌平郷、^{すうゆう}陬邑、^{きょくふ}（山東省曲阜市）の人。名は丘、字は仲尼。
出典・鎌田正 米山寅太郎 同著 366ページ。
4. 孟子：書名。戦国時代魯の^ろ孟軻^{もうか}の著。孟子の言行を記したもの。^{りょう}梁恵王・^{こうそんちゆう}公孫丑以下の七編からなり、当時の為政者や門人たちとの問答を主な内容とする。その思想は、孔子の思想を継承するものであるが、人間本来の性を善とする立場から、仁義を説き、徳書の一として重んじられ、また、その巧みな表現は、後世文章の模範とされた。
出典・鎌田正 米山寅太郎 前掲書 371ページ。
5. 顧愷之：字は長康、小字は虎頭。晋陵無錫の人なり。才芸多く、尤も丹青に工なり。
出典・長廣敏雄訳注 『歴代名畫記-1張彦遠』 平凡社 316ページ。
6. 『歴代名画記』^{げんえん}張彦遠撰 唐（850年頃）中国絵画史の基礎となった書である。10巻からなり、始めの3巻で画の源流、書と画の関係、六法、作家の心境、山水画風の変遷、鑑定、作家の流れ特徴などを記し、後の7巻で太古いらいの371人の評・伝記を納めている。画史書の体系を作ったもので歴史的名著といわれる。
出典・土佐光起撰 『本朝画法大伝』「土佐派家伝書（1690年）」 三盛社 平成18年（2006年） 41ページ。
7. ^{しゃかく}謝赫^{なんせい}は南齊（479～502年頃）の人物画家。
8. 『古画品録』 謝赫撰 序に「画之六法」としてその画論を示し、それまでの画人27人の評を載せている、「画之六法」は後世長くの基本として重要視される。現存する最古の画論書といわれる。
出典・土佐光起撰 前掲書 同ページ。
9. 『画之六法』：『気韻生動』『骨法用筆』『応物象形』『随類賦彩』『経営位置』『伝模移写』という。
出典・長廣敏雄訳注 『歴代名畫記-1張彦遠』 東洋文庫 305 1977年 平凡社 66ページ。
10. 『気韻生動』：すぐれた精神が生き生きと脈動していること。
11. 『骨法用筆』：力つよい骨格を形づくる用筆の法。

12. 『応物象形』^{おうぶつしょうけい}: 対象に応じて形をうつすこと。
13. 『随類賦彩』^{ずいるいふさい}: 対象にしたがって色彩をほどこすこと。
14. 『経営位置』^{けいえいいち}: 画面を構成すること。
15. 『伝模移写』^{でんもいしや}: 模写すること。
出典・長廣敏雄訳注 『歴代名畫記－1張彦遠』 平凡社 67～68 ページ。
16. 『介子園画伝』^{かいしえんがでん}: 明末から清初期に活躍した文人李魚^{りぎよ}が、明末の画家李長蘅^{ちようこう}の画譜を当時の画家王安節に編集させたもので3集からなり第1集を清初の1679年に、2・3集を1701年に出版している。中国古来の画論・画法を集大成下ものでの本には元禄年間(1688～1703年)頃舶載されたとされる。狩野派の“画筌”(1712年)にはその影響が見受けられ、日本南画に大きいな影響を与えたといわれる(祇園南海、池大雅がしられる)。
出典・市川守静編 『丹青指南』 三盛社 2008年(平成20)7ページ。
17. 「金開堂」金開堂推訳注 1930年(昭和5年)日本画画材専門店として現在地に設立、今日に至る。
18. 土佐派: 絵画の一派。平安時代以来の大和絵の伝統を継ぐもの。風俗描写を主とし、濃厚な色彩と繊細な筆致を特色とする。絵巻物に傑作が多い。
19. 狩野派は狩野正信(1434～1530年)を始祖とし長男元信(1476～1559年)の代には室町幕府の御用絵師をつとめ家流を確立する。正信は京都相国寺に足跡があり、雪舟と同じく周文を師として漢画を学び土佐派の画法も取り入れながら日本的な漢画を描く。正信-元信-直信と続き四代目に安土城の障壁画で有名な狩野永徳^{くにのぶ}州信(1543～1685年)があり、その次男孝信の子で永徳の孫にあたる探幽守信(1602～1672年)が1617年に江戸幕府の御用絵師に任じられ、弟の尚信^{なお}(1607～1650年)、安信(1613～1685年)と共に京都、江戸で活躍する。
出典・狩野安信著『画道要訣』『狩野派家伝書(1680年)』。
20. 「六法」
- 一曰氣運生動^{きうんしょうどう} 氣運とはまず描こうと思う時、己の心気を身体にめぐらせ^み充たすことである。生動とは、例えば鬼神人物から禽獸草木にたるまで皆それぞれに靈気を含み、さながら目前にそのものを見る様に、将士は武威を輝かし、官女は艶色の姿を現し、僧侶は方便の顔を現す。
- 二曰骨力用方^{こつりきようほう} 骨力とは、筆の持ち様のことである。画に精神が入る、というのは皆指骨の力にあり、それ故に骨力という。
- 三曰応物写形^{おうぶつしやきよう} (物に応じて形を写し) 千体万形を皆それぞれ物毎に相応じるように描くことである。四曰随類賦彩^{ずいるいふさい} (類に従い彩色する) その品物の種類に従って似合っ

た画具を用いる事である。

五曰経営位置 模様をはかって質画を書く事である。

六曰伝贍模写 師匠たる人より画本を借りて膠地紙に写しとり、これを貯え置いて第一の宝とする。これを粉本という。

出典・土佐光起撰 前掲書 13～15 ページ。

この「六法」は謝赫の六法とことば使いが違うが意味はほぼ一緒と考えられるが、日本の土佐派、狩野派ともにこの六法を自派の画論の中心においています。この六法の最終節に、“六曰、伝贍模写”として、その内容を自分の言葉で後進に伝えようとしたものである。画筌でもこの“六法”を、当然ながら、巻一の書き出しにおいている。

出典・『画筌（粉本）』林守篤撰 『狩野派技術書（1712年）』『画筌（粉本）』三盛社 2010年。

21. 狩野安信著 『狩野派家伝書（1680年）』『画道要訣』 三盛社 2006年。
22. 『画道要訣』は延宝八年（1680年）に狩野派の直系にあった安信があらわしたもので、日本で書かれた本格的な画論の初めとされる。前掲書 3 ページ。
23. 『本朝画法大伝』土佐光起撰 金開堂 推訳注 「土佐派家伝書（1690年）」 三盛社 平成18年（2006年）。
24. 夏文彦曰。氣韻生動。出於天成。人莫窺其巧者。謂之神品。筆墨超絶。傳染得宜。意趣有餘者。謂之妙品。得其形似。而不失規矩者。謂之能品。

譯：

夏文彦曰く、氣韻生動して、天成に出で、人、其巧を窺ふこと莫き者、之を神品と謂ふ。筆墨超絶にして、傳染、宜しさを得る、意趣、餘り有る者、之を妙品と謂ふ。其形似を得て、規矩を失はざる者、之を能品と謂ふ。

解：

夏文彦曰ふ、氣韻生動して、天稟に出で、その巧妙なること、他人の學び得る所に非ざる者を、神品と謂ふ。筆勢墨色卓越して、いろどりの法、宜しさに叶ひ、餘韻少からざる者を、妙品と謂ふ。畫く所能く其物に似て、法式に違いはざる者を能品と謂ふ。（此の三階級の區別は、東西を問わず、諸芸何にでも善くあてはまるであらう。）

出典・全譯 『介子園畫傳』 第一冊 總説 小杉放庵 註解 公田連太郎 譯文 東京アトリエ社刊行 昭和十年（1935年）26 ページ。

25. 元饒自然曰。一忌布置拍密。二遠近不分。三山無氣脈。四水無源流。五境無彝險。六路無出入。七石只一面。八樹少四枝。九人物尙儻。十樓閣錯雜。十一滷澹失宜。十二點染無法。

譯：

元の饒自然曰く。一には布置の拍密なるを忌む。二は遠近分たず。三には山に氣脈無し。四には水に源流なし。五には境に彝險無し。六には路に出入無し。七には石只だ一面のみ。八には樹に四枝少し。九には人物尙儻なり。十には樓閣錯雜す。十一には滄澹、宜を失ふ。十二には點染に法なし。

解：

元の饒自然曰ふ、畫には十二個條の忌むべきことがある。一には構図のごちゃごちゃと込み入りたることを忌む。二には遠い處も近い處も一樣にして區別の無いことを忌む。三には山々に連続せる氣脈無く離ればなれになりたることを忌む。四には水に水源と下流との區別無きことを忌む。(谷川などならば、流れの上下は有るべきだが、平野の流れに強ひて上流下流を現すのも、どうかと思はれる、此邊に所謂古法の缺點があるわけ。)五には土地に平坦なると險阻なるとの區別無きことを忌む。六には道路に見える處と見えざる處の區別無きことを忌む。(林にかくれ崖に現はれなどして斷續の趣あるを善しとする意味。)七には石が只一面あるのみにして平たくみえることを忌む。(側面正面上面などを表現せよとの心。)八には樹木に四方に出でたる枝無きことを忌む。九には人物が前かゞみになることを忌む。(つまり點景人物は高士逸人を思はしめたく、下品陰氣にならぬやう。)十には樓閣は規矩正しからざることを忌む。十一には隈とりの濃淡が宜しさに叶はざることを忌む。十二には點苔と色彩とが法式に叶はざることを忌む。

出典・全譯 『介子園畫傳』 第一冊 總説 前掲書 24～26 ページ。

26. 『筆法記』^{けいこう} 荆浩著 五代(900年初頃) 荆浩、学者であったが乱を避けて隱遁し山水樹石を画している。「画之六要」に触れている。

出典・土佐光起撰 前掲書 41 ページ。

27. 『林泉高致』^{かくき} 郭熙 宋(1080年頃) 宮廷画院の中心画家であった。郭熙の論を子の郭思がまとめられている。山水訓、画意、画訣、画格、画題を論述している。山水画の主旨、山水画人の心構え、自然の觀察、風景、添え物の選択、画面構成、山水画技法を述べている。高遠、深遠、平遠を図の基本とした三遠の法、画面上の山、木、人の大きさの相對關係を説明した三大、山水画での雲煙の効果を述べている。

28. 『図画見聞誌』^{かくじやくきよ} 郭若虚 宋(1080年頃) 唐の『歴代名画記』を受けて、唐の末期から宋の1070年代初までの画人評、画の制作法式を論じている。郭若虚の家は多くの書画を蔵していたといわれる。

29. 『山水画法』^{じょうしぜん} 饒自然著 宋(1100年頃) 中国南宋、1100年代の画法書。この中に“十二忌”が書かれている。

30. 『宣和書画譜』^{きそう ちよく} 宋徽宗 勅撰 宋(1120年頃) 皇帝徽宗が宝蔵品を編集させたもの。書譜 20 卷、

画譜 20 巻。画譜には画論と画人評があり、道釈（1179 軸）、人物（505）、宮室（71）、蕃賊（133）、竜魚（117）、山水（1108）、花鳥（2786）、墨竹（148）、蔬菓（25）の 10 部門 6396 軸が収録されている。

出典・土佐光起撰 前掲書 42 ページ。

31. 『山水純全集』^{かんせつ}韓拙著 宋（1120 年頃）韓拙は徽宗画院の画家。『歴代名畫記』など先行記述された画論を援用しながら山・水・林木・石・雲煙・人物・四季と山水画法を論じ、画の病、画の鑑識、画学者のありかた等々方面に渡っての論を展開している。
32. 『画継』^{とうちえん}鄧椿著 宋（1170 年頃）「図画見聞誌」の後を受けて、1075～1167 年間の画作品を取りまとめている。古近時代論がある。鄧椿は名門の出であるらしい。家蔵の画書を多く見る機会がありこれにより画の道に入り「図画見聞誌」を継いだといわれる。
33. 『図絵宝鑑』^{かぶんげん}夏文彦編 元（1370 年頃）夏文彦は画人。三国時代の呉（250 年前後）から宋、金、元までの画人評と画論。画人評、画論ともに先行した画書の書き直しで構成された箇所が多く見られる。その“巻 1”に六法、三品、三病、六要、六長、制作措模が納められている。“巻 5”には外国編があり日本画を論評している。日本には室町時代にもたらされ、日本画壇に与えた影響は大きいといわれる。
34. 市川守静編・金開堂編述・注『丹青指南』三盛社（平成 20 年） 2008 年。
35. 「画筌」^{がせん}は狩野派で狩野探幽の孫弟子にあたる林守篤が、市井の絵を志す人々に狩野派の専門絵師はこのような考え方、方法で絵の修練をしている。お役に立てばと世に出した専門技術書だった（1712 年）。

出典・『画筌（粉本）』林守篤撰 「狩野派技術書（1712 年）」『画筌（粉本）』三盛社 2010 年。

36. 林守篤撰 『画筌（粉本）』三盛社 2010 年。
37. 邵宏『中国画学域外传播考略』『新美术』2009 年第 1 期 61 ページ。
38. 長廣敏雄訳注『歴代名畫記—1 張彦遠』平凡社 1977 年 3 ページ。
39. 国立故宫博物院 『故宫名畫選萃』国立故宫博物院印行 1974 年 78 ページ。
40. 長廣敏雄訳注『歴代名畫記—2 張彦遠』平凡社 1977 年 334 ページ。
41. 徐悲鴻^{じょひこう}（1894?～1953 年）画家。国画に西洋の技巧を取り入れることで中国絵画界に新風を送り込み、国内外に名を馳せた。特に走る馬を描いた『奔馬』は有名である。日本とフランス、ドイツに留学した経験を持つ。

出典・相原茂・荒川清秀・大川完三郎 『東方中国語辞書』 2004 年 1461 ページ。

42. 皴法

原文：

學者必須潛心畢智。先攻某一家皴。至所學既成。心手相應。然後可以雜採旁收。自出鑪冶。陶鑄諸家。自成一家。後則貴於渾忘。而先實貴於不雜。約略計之。

披麻皴 亂麻皴 芝麻皴 大斧劈 小斧劈 雲頭皴 雨點皴 彈渦皴 荷葉皴 礬頭皴 骷髏皴 鬼皮皴 解索皴 亂柴皴 牛毛皴 馬牙皴更有披麻而雜雨點。荷葉而攪斧劈者。至某皴創至某人。某人師法於某。余己具載於山水分圖之上。茲不贅。

譯文：

学者は必ず須く心を潜め智を畢し、先づ某の一家の皴を攻むべし。学ぶ所既に成り、心手相應ずるに至って、然る後に、以て雜採旁收し、自ら鑪冶を出し、諸家を陶鑄し、自ら一家を成す可し。後には則ち渾て忘れてしまうことを貴ぶ。而れども先には實に雜ならざるを貴ぶ。約略して之を計ふれば更に、披麻にして雨點を雜へ、荷葉にして斧劈を攪ふる者有り。某皴は某人より創まり、某人は某を師とし法るに至っては、余己に具に山水分図の上に載せる。茲に贅せず。

披麻皴 亂麻皴 芝麻皴 大斧劈 小斧劈 雲頭皴 雨點皴 彈渦皴 荷葉皴 礬頭皴 骷髏皴
鬼皮皴 解索皴 亂柴皴 牛毛皴 馬牙皴。

注：計皴：皴の種類を列挙すること。心手相應、心と手が一致すること。莊子に、之を手にて得て而して心に應ず、とあり。雜採旁收、ひろく他の諸家の法を採用すること。自出鑪冶、自身に工夫を運らす。陶鑄諸家、諸家の法をこね混ぜること。

出典・全譯 『介子園畫傳』 第一冊 總說 前掲書 41～42 ページ。

43. 十八描：中国の人物画において定められた 18 種類の衣文(えもん) 描の毛筆技法。人物十八描ともいう。明の周履靖が歴代の衣文描を分類したもの。人物画のほか山水・花鳥画の描線にも用いられた。高古遊糸描、鉄線描、釘頭鼠尾描、けっ頭描、馬蝗描、曹衣描、棗核(そうかく)描、減筆描、折芦描、琴絃描、行雲流水描、混描、橄欖描、柳葉描、竹葉描、戰筆水紋描、枯柴描、蚯蚓(きゅういん)描の 18 種。蘭葉描を加えて 19 種類とすることもある。

44. 三遠法「三遠」とは高遠(仰角視)、平遠(水平視)、深遠(俯瞰視)の三つ。

45. 老莊：老子と莊子。また、その学説。

出典・鎌田正 米山寅太郎 前掲書 1142 ページ。

46. 運筆＝用筆、筆の使い方。

出典・全譯 『介子園畫傳』 第一冊 總說 前掲書 48 ページ。

47. 出典・長廣敏雄訳注 『歴代名畫記－1 張彦遠』 平凡社 117 ページ。

48. 「运墨而五色具(墨を運らして五色は具わる)」

そもそも陰陽が化育して、万象がさまざまに現出する。造化のはたらきは言葉なく、自然のたくみはひとりでの展開する。花咲く草や木は丹碌あかあおの絵の具を必要としないし、飛揚する雲や雪は鉛粉しろえのぐがなくても白い。山は空青（銅青石の絵の具）を借りずとも緑であり、鳳凰は五色がなくても色どおりがある。だから墨を運用して五色が表現されるのだし、このことを「得意」（本意をつかむ）というのだ。五色に気をとられるようだと、物象〔の真の姿〕はうしなわれる。

出典・長廣敏雄訳注 前掲書 118 ページ。

49. 品格：自然 神 妙 精 謹細

この五等級は、極めて高等な、芸術哲学的価値判断にもとづくことは明らかである。しかし、張彦遠、ここに六朝以来、世間にひろくおこなわれていた九品（上中下の三品のおのおのを更に上中下に分ける）を当てはめてみる。自然は上品上。神は上品中。妙は上品下。精は中品上。謹細は中品中。

出典・長廣敏雄訳注 『歴代名畫記－1 張彦遠』 平凡社 120 ページ。

50. 和英対照日本美術用語辞典編集委員会 和英対照 『日本美術用語辞典』 1990 年 489 ページ。

51. 一般的な日本画（現代日本画）：本論文では明治以降の日本画を示す。主に日展、院展、創画展などの描き方。

52. 全譯 『介子園畫傳』 第一冊 總説 前掲書 112 ページ。

53. 中国画について古くは決まった名称がなかった。一般に丹青（水墨丹青）と呼ばれ、「絵」の中に中国文化も含めている。世界美術分野で独自の体系を成している。用いられた材料、道具は宣紙、絹、墨、顔料、膠、筆である。

54. 東京芸術大学大学院文化財保存学日本画研究室 『日本画用語辞典』 東京美術 2007 年 108～109 ページ。

55. 出典・醍醐書房 『美術フォーラム 21』 2015 年 vol. 31 43 ページ。

56. 双鉤填墨（籠字）法そうこうてんぼく かごじは法帖の上に紙を置き、筆で細く点画の輪郭をとり、その中に墨を塗っていく方法をいう。

57. 『蘭亭序』王羲之が 33 才の頃、“蘭亭”の序を書いた。後世、書の模本とし、“天下第一行書”とも言われる。

出典・狩野安信著 『画道要訣』「狩野派家伝書（1680 年）」 22 ページ。

58. 京都市立芸術大学創立 130 周年記念展 「日本画をつなぐ」 2010 年小島徳朗 田中プリント 7 ページ。

59. 土屋賢二 『猫とボットとモーツァルト 哲学論集』 勁草書房、平成 10 年、42-43 ページ。

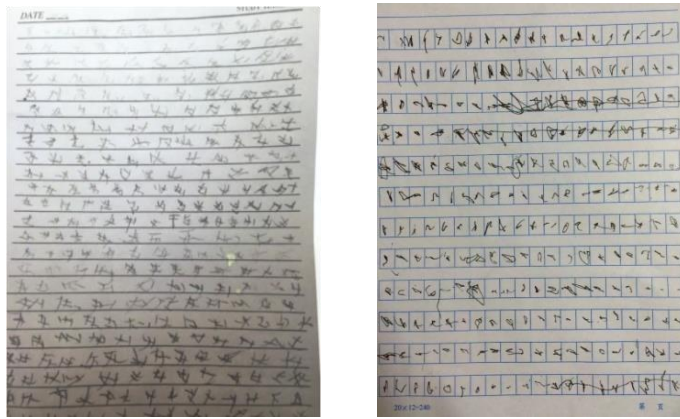
60. 谷藤史彦 『ピカソ展』 ふくやま美術館 2015年9月 10-11 ページ。
61. 『日本の洋画史のみる一人間を描いた名作展』 富山県民会館美術館 71 ページ。
62. “品格” 同注 47。
63. 小澤基弘 渡邊晃一 『絵画の教科書』 日本文教出版株式会社 平成 13 年 (2001) 12 ページ。
64. 出典：長廣敏雄訳注 『歴代名畫記－1 張彦遠』 平凡社 270 ページ。
65. 長廣敏雄訳注 前掲書 12 ページ。
66. 長廣敏雄訳注 前掲書 13 ページ。
67. 近代：歴史学における時代区分の一つで、中世と現代の間。ただし、中国の歴史学界においては中国史に中世を設けず、古代からすぐ近代に移る。1840 年の“鴉片戦争”（アヘン戦争）から 1919 年の“五四运动”（五四運動）までを近代とすることが多い。
日本語の「近代」にあたる「進んだ」「モダンな」は中国語では“現代”を用いることが多い。
68. 小澤基弘 渡邊晃一 『絵画の教科書』前掲書 12 ページ。
69. 小澤基弘 渡邊晃一 『絵画の教科書』前掲書 12 ページ。
70. 硯砥石：工業的に作られたセラミック砥石、また、硯の原石を採掘した近くの地層からその硯に適した自然の硯砥石が産出されるそうです。墨を上手く擦られない場合は墨と硯があっていないか、あるいは硯の後始末が悪く、鋒銚の機能が損なわれているのかもしれませんが。後者の場合は硯砥石で研ぐことで改善します。
出典・森山知己『THE BOOK OF JAPAN 畫の本<技之巻>』 グラフィック 2017 年 18～19 ページ。
71. 出典・長廣敏雄訳注 『歴代名畫記－1 張彦遠』 前掲書 122 ページ。
72. 宣紙は宣州（いま安徽省宣城県）で産する紙。書画に適する良質紙として現在有名である。
出典・長廣敏雄訳注 『歴代名畫記－1 張彦遠』 前掲書 130 ページ。
73. 小川幸治編集 『日本画画材と技法の秘密伝集』 日貿出版社 2011 年 71～74 ページ。
74. 明治美術学会国際シンポジウム『日本近代美術と西洋』 中央公論美術出版 1992 年 228 ページ。
75. 東京芸術大学大学院文化財保存学日本画研究室 『日本画用語辞典』 前掲書 24 ページ。
76. 神原正明 『西洋の美術』 勁草書房 128 ページ。
77. 鳥の子紙：鳥の子紙ともいう。雁皮を主原料に漉いた和紙。名称の由来は淡黄色の紙色が鶏卵を思わせるため。紙面は柔軟で緻密。料紙や絵画用紙として用いられる。現在は純雁皮の特号、三極混合の一号、パルプ繊維入りの二号、純パルプの三号がある。産地は福井県今立。
出典・東京芸術大学大学院文化財保存学日本画研究室『日本画用語辞典』 前掲書 36 ページ。

付記1

修了展制作の一

素材：高知麻紙、胡粉、岩絵の具、金銀箔、三千本膠、2016年、F100号。

絵画制作については単純に材料のことだけではなく作者の意識を活かすことも大事で、物を描くことだけではなく、もっと現代の意識をもって、様々な作品を試す。また、伝統の技法、材料を用いて幅広く制作することが作者のオリジナルな作品を作り出す可能性であるだろう。



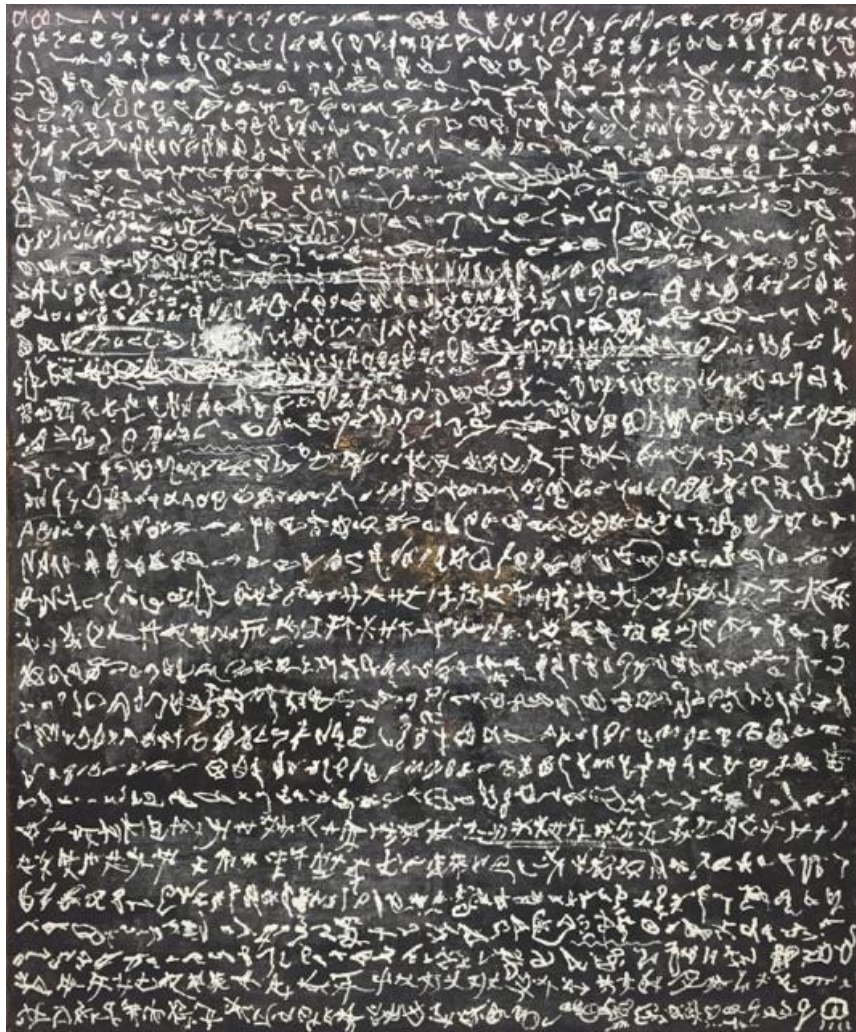
制作する前に、先ず文字のような模様を造っておく。原稿紙の全体のバランスを考えながら、消したり、直したりのイメージを表現する。



パネルに貼った麻紙に5番～8番を混ぜた胡粉を使って、壁のような下地を作る。さらに、上に、各色の岩絵の具を塗っておく。



銀金箔を貼り、しっかり下地を作りおき、それから、層を作って、下地の色を微妙に表す。



筆者 《ミューズへの手紙・巻》 2016年 F100号

高知麻紙 胡粉 岩絵の具 金銀箔 三千本膠

寒水石、胡粉、膠、岩絵の具、金、銀箔材料を用いて、現代表現の意識を含めて制作した。文字のイメージ、拓本のイメージとして制作する。全体は手紙のように制作した。一見文字のようだが、実際は読めない。

画面の質感は西洋と違う日本画の材料の特性を表す。

金堂寺壁画模写から得た技法を活かして、壁のような下地を作っておく。さらに、テンペラから得た技法、層を作り金色を微妙に作り出す。最後に、胡粉、白系統の絵具を混ぜて文字模様を描き込んで行く。

修了展制作の二



筆者 《ミューズへの手紙・貳》 2016年 F50号

鳥の子 金砂子 朱 岩絵の具 三千本膠

* 石灰釉薬調合表

横断領域研究陶芸 趙同家

釉薬調合(%) 単位:(g)

NO	混合長石	河東カオリン	珪石	石灰石	水
01	40.68	0	36.43	22.89	100
02	34.39	0	46.27	19.34	95
03	31.92	0	50.13	17.95	87
04	41.53	8.2	26.91	23.36	91
05	35.27	6.96	37.93	19.84	89
06	29.82	5.89	47.51	16.78	82
07	43.24	17.06	15.37	24.32	91
07-1	43.24	17.06	15.37	29.32	95
07-2	43.24	17.06	15.37	34.32	105
07-3	43.24	8.5	15.37	24.32	107
08	36.80	14.52	27.99	20.70	89
08-1	36.80	14.52	27.99	25.70	109
08-2	36.80	14.52	27.99	30.70	113
08-3	36.80	7.25	27.99	20.70	91
09	32.02	12.64	37.33	18.01	79
10	28.35	11.19	44.52	15.95	82
11	40.94	24.24	11.79	23.03	91
12	34.04	20.15	26.66	19.15	80
13	29.13	17.24	37.23	16.39	79
14	25.46	15.07	45.15	14.23	79
15	36.04	28.44	15.25	20.27	93
16	29.76	23.49	30.00	16.74	83
17	25.35	20.01	40.38	14.26	83
18	27.23	5.38	52.04	15.34	85
19	26.78	10.58	47.55	15.09	85

上記の調合の合計は100%になっている。調合の際%をgに置き換えて調合できる。

*石灰石とカオリンの再調合

上記の表の中に07-1番と07-2番は石灰石の割合は07番の24.32gを基準として、5gと10g

を加えた、07-3番は河東カオリンの量だけで、07番の17.06gを基準として、半分に減らした、

8. 5gになっているが、他の割合には変わらない。08-1番から08-3番まで、石灰石とカオリンの

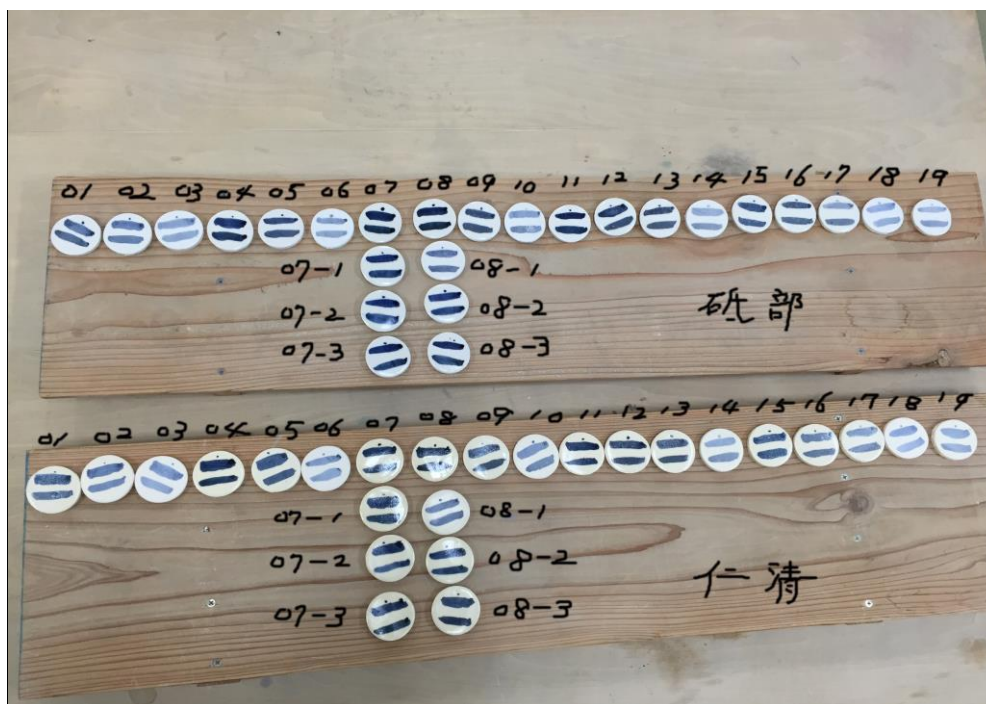
調合のやり方は同上。

古付の発色を選ぶ

釉薬調合を気になるものは、今週の木曜日の授業にもう一回よく見たら選ぶ。選択範囲は04番、07

番～08-3番までの中から選ぶ。

*今回は07-2を使用する。



修了制作展の彫刻作品に着色の一



(1)『西安青年』(粘土で造形)

(2)石膏を取り

(3)日本画材料による着色(完成)

『西安青年』(石膏に日本画絵具を着色)

西洋の着色彫刻に対してアジアの絵画材料による表現の可能性(日本画画材)を試して見る。

中国の西安は、1980年以前は農業授業者ばかりで、非常に貧しい地域だった。改革開放の政策になって以来、人々の生活は、だんだん富裕になってきた。この作品はちょうどその時期の青年のイメージとして、制作した。

やせている青年が頭に白いタオルを結んで帽子のようにかぶっている。顔がすこし上に向き、視線が高く遠いところを見ている。未来、希望を見つけるような目をしている。日本画の材料を用いて、着色する。

*石膏に着色の制作プロセスは日本画の制作と同様にした。

修了制作展の彫刻作品に着色の二



(1)表 《お金さえあれば》

(2)裏 《顔をみせる、そして……》

《お金さえあれば結婚する》

《お金さえあれば結婚する》 中国で改革開放以来、経済力が益々成長して来るが、一方で、物価が高騰して行く。昔と比べてみると、男の婚活は大変難しくなっている。その理由は結婚する前に、男性の方が家、車、貯金などを用意しなければならず、それはなかなか容易なことではないと思われ、現在の社会問題の中の一つである。



《祖と孫》

《孫の像》

天然漆を着剤として、金、銀、銅箔を貼りつけている。



《少女》



純金箔を貼付けている

石膏彫刻作品に着色を試すことについて。彫刻品に着色することは世界中で珍しいことではない。例えば、石膏彫刻作品の表面に水彩絵具、油絵の具、アクリル絵具を用いて着色した作品は一般的だが、岩絵の具、箔を使って着色した例は今まで見たことがない。日本の平櫛田中は木彫に日本画の絵の具を用いて着色することが分っているが、私は絵の具を使う可能性の研究テーマとして今回、樹脂彫刻に日本画絵の具、金銀箔など試す。接着剤は生漆を使用して、試してみる。

* 金銀銅箔硫化させる例



①



②

① 箱にいり、硫黄末を燃させる。 ② 煙が漏れないように、しっかり閉める。今回は1時間をかけて硫化させた。時間により、箔色の変化が違う。

付記 2

山水画の構図

構想または構成ともいう。構図は対立統一の規律を運用して、主客、遠近、虚実、疎密、離合、開合、蔵露、黒白、大小などの関係を現す。構図上においては二段式あるいは三段式に分かれ、「Z」、「Y」、「C」、「△」形の構図などの類型があり、自分の創作に相応しい選択を行えばいい。

山水画は構図と空間において虚実などの要素が相生し互いに引き立てる関係にある。近遠も相対的なものである。

郭熙は『林泉高致集』の山水篇で（山には三つの遠がある。下から山を仰ぐのは高遠という。山の前から山の裏を覗くのは深遠という。近山から遠山を眺めるのは平遠という）」と言っている。

高遠は高山を仰ぎ見るという意味で、高山の雄大さを表現するときに使う。深遠は高から見下ろすという意味で、どこまでも続く山々を表現でき、平遠は平野あるいは高くない丘陵を表現できる。

山水画を描く時の毛筆と墨

絵を描く時は特に筆遣いと墨が重要になってくるが、絵画における書道の要素が強調されている。つまり、書道の筆遣いを絵画に生かすということになる。例えば、「軽重、速さ、執ると押す、順逆、転折、正側、蔵露」の変化がある。中国北宋時代山水画の意境、気韻、運筆は“描く”ではなく、書のような用筆で絵を“書く”意識して考えている。“書く”線の運筆と着色“随類賦彩”両方とも重視し画面を構成する。

墨にも拘りがある。大体破墨法、澆墨法、積墨法などの技法がある。そのうち、破墨法は濃破淡、淡破濃、水破墨、墨破水、色破墨、墨破色などに分けることができる。

景物描写の時は石法、樹法、雲法、水法に分かれ、石法はまた勾法、皴法、染法、点法のいくつかに分類できる。皴法は披麻皴、斧劈皴、托泥帶水皴、解索皴、折帶皴雲頭皴、点子皴等が含まれている。樹法は木の種類によって枝、茎の描き方も異なる。木の葉の表現には大混点、米点、椿葉点、松葉点、円点、梅花点、介字点、個子点等がある。景物には棟屋、高殿、舟、車、人、動物等がある。以上は山水画の表現技法である。

伝統的な山水画の着色は、大体水墨淡彩、浅絳、青緑、金碧、没骨などに分けられる。

水墨淡彩：水墨を主とした、極小部分に淡彩をつける画法である。元代の王蒙は（赭石あるいはガンボージをやや入れて山水画の中の皮膚および松の皮を描き、あるいは青、緑だけでコケや木の葉を着色し、赭石で小石や坂に色をつけるなど、要するに色は少なくて色浅い）」と指摘している。

浅絳山水：絳は暗い土色の紅色を指す。浅絳山水は水墨の勾法、皴法、染法、点法に基づき、赭石あるいは墨を加えた色を主とした、花青や汁緑などを補助的に使った淡彩山水画である。一般に秋景を表現するのに使う。

青緑山水：大青緑と小青緑に分けられる。大青緑は色を主とし、墨で山と石の輪郭を取り、筆は少々皴法または皴法を用いない、所謂「空勾无皴（輪郭だけあって皴法がない）」というものである。小青緑は水墨淡彩あるいは浅絳山水に基づきその上に薄い石青と石緑を施した絵である。

金碧山水：大青緑山水の基礎上で、金泥と勾法と皴法を用いて山の輪郭、石模様、土砂や勾配、夕焼けおよび露台、宮室などの建物を描く方法である。金色でぼかしたり、木の葉の上に色を加え勾法を使ったりする。金泥で山を描いて日の出や陽光を表現する場合は没骨法が多用される。そうすることで景色が豪華絢爛になり、同時に画面全体に調子がとれ統一される。一般的に朝暮および晴れの日の景色を描くのに使われる。たまに、雪景色にも泥金が施されるが、画面に清らかで静かな凜とした質

感を与える。

没骨山水：澹墨山水ともいう。墨で勾法皴法を使うのではなく、直接的に色彩や墨で物を描く。あるいは先に色と墨をかけたりして、勾法皴法点法擦法で画面を整える。

山水の着色

それなりの理屈や作業のステップがあるが、そのルールを超えることも必要である。所謂「法无定法（法無定法）」のほうが提唱される。例えば、浅絳山水は主に赭石、花青、ガンボージを使うが、三色が必ずしも同時に使われるとは限らない。実際に着色するときは、暗部か明るい部分の着色があるが、日陰は墨しか使っていないなかったり、両方とも赭石を使い、コケは青緑で染めたり、両方ともに青緑で着色し、墨で浮き立てる場合もある。また、明るい部分は青色で暗部は赭墨（赭石に墨を加えた色）で塗りつけたり、赭石だけで土の坂の片方を染め、色は赭石で方法は勾法と皴法を取ったりする。そのほかに、赭石だけで人面や木の幹を染めたり、色は緑でコケや木の葉を点法をつけたり、青緑だけがかき立てるものもある。

中国北宋時代山水画の意境、気韻、運筆は“描く”ではなく、書のような用筆で絵を“書く”を意識して考えている。“書く”線と色の“随類賦彩”を両方とも重視し画面を構成する。

試し作品の素材：鳥の子、障子紙、墨、岩絵の具、水干絵の具、三千本膠、金泥。

技法：「小釜劈法」もとは劉松年・李唐から始まった。唐寅はそれを学んで深くその奥義を得た。周東村・沈石田も皆それを用いた^{注1}。「折帶皴法」元時代の倪雲林が用いた^{注2}。「黄子久皴法」黄子久は（こう・こうぼう、1269年 - 1354年）は、中国元朝末期の水墨画家。常熟の人である^{注3}。「解

索皴法」は范寛が主に用いた。范寛は950年頃から1031年の間、北宋時代に活躍した山水畫の大家である。本籍は華原（現在の陝西省銅川市耀州区）で、本名は不詳、字は中立^{注4}。「荆浩・關仝皴法」は中国、五代の畫家である。荆浩（けい こう）を師とし、水墨山水畫を描いて宋代の畫家に大きな影響を与えた。荆浩（けい こう）に山水を学んで出藍の誉れをうたわれ、關家山水と称する独自の様式を成就した^{注5}。「王叔明皴法」は披麻から解索を帯びた皴法である。王蒙（1308年-1385年、一説1298年-1385年）、字は叔明（一作叔銘）、號香光居士、浙江湖州人。元末明初の畫家である^{注6}。「董源巒頭法」では董源は峯巒が清深であって、意趣は高古である^{注7}。「郭熙巒頭法」河陽県の人、画院の芸学となった。山水寒林を善くし、李成を法として、雲煙出沒、峯巒隱顯の態を得た。布置筆法は一時に独歩した。北宋人。^{注8}。今まで身につけている中国山水畫表現の伝統技法と研究して得た技法を融合し、自分なりの技法・材料の表現、可能性として制作し、日本で学んだ知識をどういふふうにな中国山水畫に融合するのかを考え、制作したい。

*** 注 1 ～ 8**

出典：山本元譯及び釋解 『芥子園畫傳國譯釋解』 東洋畫の描き方詳解 芸草堂 付録 芥子園畫傳人名録 昭和四十九年十二月十日（1974年）

謝辞

博士論文を作成するにあたり、長期にわたって厳しくも熱意のあるご指導、ご鞭撻を賜りました森山知己教授に心より御礼申し上げます。研究の面は絵画材料の表現に至るまで幅広い助言とご意見をいただきました。テーマの検討、研究の進め方、まとめ方、論文のチェックなど丁寧にご親切に指導してくださいました。

また、本論文の審査の場において副指導教員の神原正明教授と松岡智子教授は月に四回論文のご指導をいただき、論文の執筆に入ってから日本語の言葉遣いや論文の構成から展開、論文の書き方、論文のチェックまで最初から最後まで熱心にご指導していただき、心から感謝しております。普段もよくご相談に乗ってもらいました。

陶芸においては、副学長でいらっしゃる児島塊太郎教授の熱心なご指導を受け、展覧会に参加できるように多大なご協力をいただきました。井上昌崇先生は私の陶芸制作の面で大変お世話になりました。田丸稔教授には彫刻の面におけるご指導・コメントをいただき、材料なども使用させていただきました。そして、五十嵐英之准教授には古典油絵技法を伝授していただき、加計美術館の学芸員松村麻太さんには加計美術館で展示のご支援や絵画についてのお話を下さって、磯谷晴弘教授、近藤千晶教授には多大なご指導とご親切なご助言をいただき、生活の面も暖かく見守ってくださってありがとうございました。また、川上幸之介先生と一緒に取材に行ってくださいたり、翻訳・現代芸術に対して交流をしたりしました。心から感謝しております。

なお、尾道市立大学美術研究科の吉原慎介教授（日本美術院特待）、小田野尚之教授（日本美術院同人）、中村譲教授（日本美術院同人）と元本大学の井手康人教授（日本美術院同人）（現愛知県立芸術大学准教授・倉敷芸術科学大学客員教授）、日本画院展小下図研究会の先生方々にはお礼の言葉もないほどひとかたならぬご指導を受け、お世話になりました。

留学生科の白神浩子、康為民先生方々及び経済的にも精神的にも支えてくださった熊平奨学金、小林外来奨学金、京都花鳥館奨学金2016、文部科学省学習奨励金、『ひまわり』図書文化奨学金の皆様方にも、心より感謝いたします。また、経済的に一番困難な時に絵を購入してくださった西原江里子先生、井上弘行先生、光畑さんに感謝の意を表したいです。プライバシーを守るために、名前を全部公開できませんが、皆様のご協力なくしては、論文は成り立たなかったと思います。本当にありがとうございました。

最後に、6年間私が留学生活を続けるにあたって理解と協力を惜しまなかったご家族、研究一筋に没頭できるように陰で激励と勇気を与えてくれた妻張雪梅と息子の趙星霖に心から感謝したいです。