

尾形光琳「燕子花図屏風」再現的模写の試作

野見山由美・渡会 千鶴・坂根 妙子・倉持 智敏・杉浦あゆみ・友松 美枝
(教育学部清水ゼミ30期生)

制作指導：清水 由朗・堀館 秀一

研究課題

尾形光琳筆 国宝「燕子花図屏風」を可能な限り、描かれた当時と同じ技法・材料で再現的模写を試み、17世紀のわが国で行われていた絵画制作の一端を体験する。

I はじめに

2001年以来、本学教育学部における美術演習(清水ゼミ)では、創造性を育むことを研究テーマに、共同で行う作品制作を実験的に行ってきた。今回の研究では、技能の習熟を私たち自身に課し、これを体験することにした。

本研究は、専門性の高い日本画の古典模写を共同制作で行うという実験である。この試みは、一人では不可能な技術も、知恵を出し合えばあるいは実現できるという可能性を考慮してのことである。「学習指導要領 図画工作編」には、共同して表現することや友人と一緒に鑑賞することを通して、様々な発想やアイデア、表し方などのあることに気付き、自分の表現や鑑賞に生かされる¹⁾ことが指摘されている。当然技能というものは、一朝一夕に身につくものではない。ものづくりは成功することもあるが、失敗もある。また教師が一度指導したからといって応用が利くものでもなく、粘り強い実践の中で、個人の技に変容して、初めて意味を持つものである。古めかしい考えかもしれないが、基礎技能については、私たち同士の中で触発することで、忍耐や粘り強さといった性質を獲得していくと考える。

本研究では、実験的な美術演習の場で、古典模写を深く学び、模写を通じての技能習熟を、創造教育の分野に位置付けることを試みるものである。

日本画の模写は、主に文化財の保存および修復の分野で、二次資料作成の意味において、あるいは画家が古典絵画から深い技術を学び取るための修行として制作が行われることがある。これらの模写実習は、ハイレベルな技術を伴うため、芸術大学においても、大学院にその講座が開設されている。

また東京藝術大学においては、1995年に修士課程と博士課程からなる文化財保存学科が開設され、本格的な保存および修復の実習が行われるようになった。ここでは国宝修理装演師連盟に所属する工房で第一線で修復に携わっている専門家が指導を行っている²⁾。最近の想定復元模写の研究成果としては、「[国宝 平等院鳳凰堂内板壁絵(北面側壁) 中品中生図(部分)]における絵具の経年変化および想定復元に関する研究」³⁾などがある。また2001年には「よみがえる日本画—伝統と継承・1000年の知恵—」と題し、研究作品を一堂に会し、更にコン

ピュータを使った模写の可能性など未来に向けての可能性を提示した、大掛かりな展覧会が開催されている。

描かれた当時の技術を探り出しながら再現する研究模写は、化学分析などがどうしても必要になるため、保存科学など、他の領域からの支援が必要不可欠である。また最大の前提条件として、描き手の技能が既に習熟していることが求められる。このため、このような研究模写は、芸術大学などの高等教育機関で始めて実現が可能なのである。

美術教育の現場においては、鑑賞学習の一環として、作品の鑑賞力を養うために模写が取り入れられることがある。これはあくまでメモ的な要素が強く、厳密な意味での模写ではない。

初等、中等教育においては、ある特定の作品について、高度な理解を促すような学習は不可能である。むしろ鑑賞の対象の広がり視野に入れた情報収集活動を考慮した学習活動の展開や図像学の読み解きを軸にした鑑賞が普通である。共同学習では、友達との情報交換できる場を設定した鑑賞として、「はじめに作品ありき」ではなく、あくまで子どもの関心から出発するような学習が考えられる。そして自分たちの目で見て自分たちの感性で選んだ作品について、スケッチをすることにとどめられている。このことを通じて、その作品の深い理解にはつながらないが、気付くことや知ること、そして試すことで、よさや美しさを享受できる感性を高めるといふ、教育的意味での鑑賞のスキルを養うことが、十分可能であるといふのがその主な理由であろう。この意味において、専門性の高い研究模写というものは、本来美術教育には馴染みの薄い類の研究であるといふことができる。

II 図工科における技能の問題

従来から日本では、美術を単なる知育偏重への癒しに過ぎない、理念のみの情操教育として位置づける感覚があるように思われる。美術は表現であり、創造力である。現在日本の美術教育は、徹底した技術修練の場ではなく、ともすればマニュアルどおりの作品制作を主とした教育方法論を求めがちである。教育学部に所属する私たちが、何かを上手に表現したい、世に問いたいとの欲求があっても、技術的問題、あるいはいけ場の問題、さらには心情的側面から、専門的創造活動は、あきらめてしまうのが通例であった。いってみればそれは微温的な環境であったといえまいか。専門家養成の課程ではない演習では、無理からぬことではあるかも知れない。図工科教育の教材研究においては、子どもの造形能力の差異に配慮しなければならない為、造形活動を行う際、心情第一に考える必要がある。

図工科の教科書を見ると誰でも感じることはあるが、アメリカを中心としたコンテンポラリーアートの影響がかなり強い。いわゆる造形遊びという考え方自体、その中にゴールフリーの作品づくりという考え方があり、つまり、造形活動した後、その痕跡らしきものが残らなくても良いという概念である。現代美術でいうところの、ハプニングやパフォーマンスアート、アースワークなどはこれに含まれる。私たちが見る限り現代美術は、作品をただ美しいものとする時代から、積極的に社会とかわかり、発言の場ととらえる時代への転換を目指したものであったように思う。創造性を重んじるこの考え方自体、現代的であり、社会の中で確固たるアートとしての地位を獲得し、今日ではさまざまな表現があるにせよ、日常的に人々に受け入れられている。

第二次大戦後の美術科教育論において、技法指導は自由な表現や個性・創造性を妨げるものとして排除されてきたが、問題は子どもたちの美術科教育における技能の低下である。すでに手や目を使って物を「つくる」ことが特殊な活動になり、ほとんどの生活必需品はレディメイ

ド、筆記具も自分で加工することは全くなくなった。このような時代にあって、材料の抵抗を感じながらものをつくることに喜びを見出すことは困難である。仕事の丁寧さが意味を失い、はさみひとつを使いこなせない子どもが増加することは、子どもの幸福の度合いに反比例するのではないかという危惧を抱く。生きる力を自分で育むことができず、困難に立ち向かえない子どもは、結局のところ、自由をつかむことができない。

この背景にもうひとつ大きな要素がある。それは美術科教育における技能観に、大きな転換があったからである。従来の唯一教えることができる知識・技能をしっかりと押さえるという指導観から、美術の主体的な関心・態度・意欲を第一にするという技能（教育）観に転換した。それは、美術は教えられない科目であり、創造性や豊かな情操を「育てる」ものであるという観点である。

この新学力観においては、「[技能]は感じたり考えたりしたことを基に、想像力を働かせて豊かに発想、構想する中で、子どもが表現の意図に応じて生かす[創造的]技能」へと変容する。それは、教師主導で与えた技術ではなく、自分の目的に合った材料・用具を自らの意志で選択し使用し創造的に表現していく能力であると説明される。すなわち、既存の技術の習得や道具の習熟だけではなく、子どもが個性を生かして新たにつくり出す能力自体を技能としてとらえている¹⁰⁾のである。

この場合、教師は子どもが自分の主題を十分表すために、ふさわしい技術を習得し活用して独自の表現をする感覚や技能が育ってきたかを見て取る役割をするにすぎなくなる。十分な材料が教師の代わりに務め、児童生徒は材料とのかかわりの中で自然に技能を身につけるといいう指導観である。これは、技能主義、結果主義からの脱却を目指してきた美術科教育の産物であるということができる。

今日の美術・図工科教育の学習指導要領では、この造形遊びのみが、個性を伸ばす教育内容であるとうたってはいない。しかし教育現場で、どれだけの教師が、自由と放逸の違いを間違わずに理解し、戸惑いなく活用できるだろうか。

もし子供たちが徹底的環境に順応しているとすれば、子どもたちそれぞれの能力を同化するといった、消極的平等主義を植え付けられはしまいか危惧するものである。何より造形遊びは、何かのために絶対の完成を目指すという目的論があって、初めて生かされる方法論である。

私たちは、子供のころから、もっと技術的に向上したい、そのために学びたい。またそれが肌にならなくて無理であったとしても、制作者の専門的な見地から、作品を理解したいと願ってきた。あるいは夢のような話であったかもしれないが、それは現代の子供たちにもいえる思いとして、私たちはとらえている。

美術・図工科は、音楽と同じく豊かな情操を養い、表現・鑑賞する教科であるが、基礎・基本というものが、音楽のようにはっきりした形で示されてはいない。確かに美術の場合、安易な方法論は、すぐにドグマ化し、建前に過ぎなくなる危険性が常にあるからである。しかし今後、教育現場に携わる私たちが、この基礎・基本というものを「育む」ことを目指すならば、技能の習熟を、限定的な場にせよ獲得しておくことも必要である。そうすることで、ものづくりの奥深さや作品にこめられた思いなどを、より正しく学ぶことができる。延いては美術・図工科の教育方法論を観念的にすることなく、ものづくりという観点で、教育現場に位置づけることも可能になることを目指している。

ここで、逆説的ではあるが、今の教育の欠陥の一つとなっている問題に触れてみよう。それは創立者が主張するような、「知識の個別性」である。パトリシオ・エイルウィン前チリ共和

国大統領との対談には次の問題提起がある。

「一見して物知りのようにでありながら、知識の一人歩きや肥大化は、人間の幸福と生きていく価値にはつながりません。必要なのは、「知識の個別性」を『知恵の全体性』へつなげていく努力です。自分さえよければという、小さなエゴイストではなく、『知恵の全体性』を問いながら、自分の生き方を他者の幸福へと連動させ、大きく人類の運命をも考えていく『全体人間』を育成する教育です。』⁵⁾

ここにあるように、単なる知識の獲得は、一步間違えば、ただのエリートの養成という、教育の大きな目的論の喪失につながる危険性があるという問題がある。美術・図工科に置き換えていえば、技能を磨くことのみ目指せば、格調高い一人の名人芸をする、単なるエリートを育ててしまう可能性があることを考慮せねばなるまい。

およそ、エリートの芸術家は、私たちから最も遠い存在である。専門大学や後続の専門家を養成するためには、必要かもしれないが、私たちにとって、ただの名人芸を獲得することは無意味である。それは、青少年一人一人を暖かく育むという、教育の性質を持って初めてその価値を発揮することになるからである。

Ⅲ 本学教育学部と演習の特質からの発想

本学は美術教育の専門大学ではない。教育分野をはじめとして、さまざまな領域で授業が開講されている。その中で勉学に励む私たちは、何か専門的な知識で、他に対する優越感を感じたり、あるいは技能で名人芸に陥ったりすることはなかった。今現在から、専門的技能の特訓を課すことも、専門家になることが目的ではない個人としては、現実味がない。その一方で、アクティブな創造の場を作り出し、自分の制作活動の意味を積極的に見出していくためには、専門的な分野に一步踏み出すことも必要であると考え。この専門的技能を、個人ではなく、本演習の共通財産として全員で育むならば、そこに大きな目的論を発見することができるかもしれない。そこで、私たちが得意な共同制作という方法を用いて、専門性を学び、また個々人の創造性を引き出す造形活動を、古典模写で行うことを考えるに至ったわけである。

Ⅳ 古典模写の意義

冒頭でも触れたが、古典模写は通常、描かれていた当時の形や色を復元・再現し、各種研究に役立つ再現・推定模写と、オリジナル作品保護のため、その代替物、あるいは二次的資料としての意味を持つ現状模写がある。これらは、専門的知識を持つ画家があたり、その技量を発揮する。

描かれた当時と同じ技法・材料で再現的模写を試みる模写には、絵師の息遣いを追体験し、その時代の知恵に触れることができるという意義がある。これも専門家にとっては、その修行上大きな意味を持つものであるが、模写作品の選択によって、その知恵を私たちの自己教育に生かすことが可能になると考える。

Ⅴ 模写作品の選定

古典作品は、時代がさかのぼるにつれて、その痛み具合も比例する。絵具の変色や剥落等に

より、形も色彩も不明瞭である場合が多い。そこで今回は、保存の状態が良好であり、かつ分かりやすい図柄の作品を選定することになった。私たちに馴染み深い古典作品については、一般の美術書籍からピックアップするのが最短である。演習では日本画の技法を学んでいることもあり、日本画の中で、この条件を満たす作品を選定する作業に入った。その結果、最も馴染みの深い作品として、尾形光琳筆の「燕子花図屏風」を取り上げるようになった。

この「燕子花図屏風」は、光琳壮年期の作品であるが、見る限り、平易な図柄を繰り返して使用していることに加えて、色彩も単調である。これが選定の第一の理由である。

また注文主の納期要請にこたえるため、当時は絵師の工房があり、弟子たちが共同で作業していたことは、大いに推測できる。

大正時代に書かれた、狩野派の技法書である『丹青指南』には、次のような記述がある。

狩野家にて、従来施したる彩色の仕方は、一の絵面を門弟等が施すべき彩色の部分と、師が施すべき仕立の部分との差ありて此兩者合して、其絵の彩色を完成したるものなり。されば彩色するに参考の爲めとして、其事柄をしめすべし。

先ず絵所の師が、何れの絵様にも、其素書を施し、然して、其絵の彩色配合を立案して、之を門弟等にまかせたるものなり。されば門弟は、師の命ずるに従ひて、其彩色を施し、之を師の許に差出せば、師に於ては、仕立と称する最後まで加筆を施して、其絵を完成したるものなり。斯して絵所の彩色は、謂ゆる分業の仕方なるが故に、師が一代の間に於て、幕府はもとより、諸侯よりの需に応じて書きたる彩色絵の幾多なるは、全く分業の助成によるものなり。されば門弟等に於ては、専ら彩色を手伝ふ義務ありて、絵を学ぶと共に、彩色を研究したるは極めて切なり。然して彩色の術は、謂ゆる天稟の素性ありて、妙手に達すといふが如き、独特のわざには非ずして誰にても、只管覚えむとして、種々の面倒なると、時間を要するとの、煩を厭はずして、根気よく絵具の溶融方および、其塗附方を研究すれば総ての絵具の性質を知るとともに、優良なる彩色を施し得るものなり⁶⁾。

第二の選定理由として、共同作業することにより、役割分担や合理的な作業手順などについても、推定しながら模写することができるということが挙げられる。

このようにして今回は、「燕子花図屏風」の再現的試作を通じて、日本画の古典技法・材料を学び、美術、図工の基礎・基本というものについて、検討する機会を得ることとなった。また絵師の息遣いに触れるとともに、そのプロセスで得た体験を通じて、次の表現を模索する創造の場とすることを願っている。

VI 尾形光琳（おがたこうりん）筆 国宝「燕子花図屏風」の構成について



江戸時代 六曲屏風 1双 各150.9×338.8紙本金地著色 国宝 10301 根津美術館蔵⁷⁾

外界と隔絶した金箔地一色の大画面に、群青と緑青だけを用いて燕子花の群生を没骨描で表出して

いる。左隻は水平線、右隻は対角線構図と対比させ、中間に花のない一叢を布置する。二種のパターンが夫々二箇所に出現する律動的な画面構成である。題材を「伊勢物語」八ツ橋にとりながら、人も橋も流れも全部省略して、ただ燕子花の群落だけを描出する象徴的な画法は、装飾画家でありながら漢画の精髓をも学んだ筆者の独壇場である。紅白梅図と双壁をなす光琳（1658-1716）の代表作であるが、これは画風や落款からみて、その四十五、六歳の作になるものと見られている⁹⁾。

「伊勢物語」第9段の八つ橋の一節は、琳派の画家が好んで描く場面であるが、光琳は本図において、一切の物語性を省き、燕子花の群れの構成そのものを主題としたのである。全く同じ型の花の群れが繰り返されている部分が見られることから、型置きを利用した小袖模様との関連がよく問題にされるが、一見装飾化、抽象化された花の群れが、実は自然美の本質をも表現しえており、飽くことのない魅力に満ちた作品であるといえよう⁹⁾。

Ⅶ 本屏風の写真資料について

本屏風の写真資料は、所蔵先の根津美術館に依頼し、オリジナルポジフィルムからのプリント2枚を借用した。

Ⅷ 再現模写の基本的要素

本研究は、大要、次の諸要素を考慮に入れて行われた。

1. 本研究における諸要素の考慮

① 原作の解明

描かれた当時の材料については、制作記録などが無いため、写真から得られる情報や、原作観察に基づく情報を集める一方、推定できる絵具を、その発色などから推定した。現在修復中の原作を丹念に観察したのは、2001年5月であった。

② 文献的検索

法隆寺の壁画が制作された時代から、さほど日本画の材料は変化していない。中国古来の技法書である「芥子園画伝」については、わが国でも古来絵師のバイブル的技法書として存在してきたのでこれを参考にした。更に近代に至る狩野派の技法を記述した「丹青指南」も参考にし、当時使用した可能性のある材料について考察した。

2. 再現の具体的な方法の検討

① 模写のサイズ

原作品（六曲屏風 1双 各150.9×338.8）原寸大の屏風の制作は、時間的、空間的、経済的観点から無理がある。表具の費用だけでも莫大なものとなるので、価値的ではない。そこで模写作品は（1双 各90.9×217.0cm）とした。

② 木製パネルの制作

模写作品を屏風仕立てに準じた体裁をとるため、屏風の一曲を一枚のパネルに置き換え、全体を屏風に見立てるように工夫をする。これに和額で額装することとした。

③ 基底材となる用紙について

屏風に使用されている和紙は、雁皮を繊維原料としている。この雁皮を原料とした和紙に鳥子（とりのこ）と呼ばれる、光沢のある和紙がある。厚さは様々であるが、今回使用

した紙は、比較的厚く、耐久性に優れた一号紙を使用した。

④ 金地について

「燕子花図屏風」は、全面金箔を背景に描かれている。箔の種類には、純金箔・青金箔・水金箔といった金系統のもの、銀箔・黒箔・玉虫箔といった銀系統のもの、プラチナ等の箔がある。肉眼による観察では、この燕子花図に使用された箔は、ほぼ純金箔であることに間違いはないと考えた。尚、模写では、金沢製の純金箔約400枚を使用した。

⑤ 転写について

古来、日本画の技法では、下絵の転写に、念紙と呼ばれる、一種のカーボン紙を使用した。念紙は、朱土や岱緒など、土系の絵具を日本酒で溶いたものを染み込ませたものである。この念紙を数枚作って、実際に使用した。

⑥ 使用されたと考えられる顔料の観察記録

「燕子花図屏風」は、単一モチーフによる、大画面装飾画である。使用された絵具は、燕子花の花の部分の群青と、葉の部分の緑青のみである。それぞれの色の発色を観察すると、相当鮮やかな色合いである。このような発色をもたらす絵具は、不変色の天然顔料のうち、かなり粒子の粗いものである可能性がある。NHKの番組でこの屏風を撮影した場面があったが、側光を照射していたため、絵具の盛り上がり具合や、粒子の粗さまで、ある程度視認できた。

尚、東京美術学校で使用されていた、狩野派の技法書、「丹青指南」には、絹に描く場合の裏彩色について、群青には藍の具（藍と胡粉）。緑青には白緑青を使用した旨の記述がある¹⁰。この屏風の場合、上に塗った絵具の発色を助けるため、また上塗りをし易くするために、粒子の細かい絵具で下塗りをしたことが考えられる。群青の下地には白群青、また緑青の下塗りに白緑青が使用されたと推測する。

a. 花の色

花の部分の青は、写真では、ほとんど暗い青につぶれて見えるが、原作を初めて見た時の印象は、写真より軽快感があった。しかし生の天然群青の色彩から受ける印象より暗い。この青は、群青の上から、何らかの上塗りをして仕上げたものであることが推定された。花の上塗りについては次の2点に絞って試作、考察を試みた。まず考えられるのが、染料である藍を使用して、群青を染める技法である。「芥子園画伝」には、次のような記述がある。

靛花は石膏、石緑、泥金、硃砂の中にあつて、草から出来る色であり最も賤しいものというべきである。しかし種々の緑を合成し、石膏に加染するものであり、石膏・石緑・泥金・硃砂の中において、決して欠くべからざるものである¹¹。

一方、中国伝来の色で、「紺青」と名のつく色があり、深みのある青は、この顔料である可能性もある。「日本の色辞典」には、次のように述べられている。

『正倉院文書』には、金青、紺青、空青の名前が見られることから、この色は飛鳥時代から使用されていたようである。紺青は群青と同じくアズライト（藍銅鉱）を原料とする顔料だが、その中でも色が濃く結晶して、紫がかった色を呈するものを紺青と呼んでいる¹²。

燕子花の花は紺青という顔料で描かれたといわれ、その色彩の鮮やかさは人の目を引き付けてやま

ないものがある¹³⁾。

江戸時代まで「紺青」が中国から輸入されていたとすれば、光琳はこの良質な「紺青」を使用したことも考えられる。「日本の色辞典」によると、江戸時代後期以降は、こうした良質な「紺青」は日本へもたらされなくなったということであり、現在でもこの色が生産されていないことから、私たちは、この色がどんな色調であったのか、推測することができない。

そこで今回の模写では、まず、現在手に入れることのできる天然顔料から、群青と染料の藍を使用して、試作することになった。

実際、藍を上塗りに使用すると、色味は原作の雰囲気近づいた。藍は染料であるためにムラができやすい。加染するのに熟練した技術が必要であることが、事実として確認された。

一方、群青をフライパンに載せて、ガスコンロで加熱し、急速に酸化させて深い色味に調整したところ、原作に近い色になった。高価な天然群青の発色をわざわざ変化させて使用するこの知識は、現代の日本画では常識となっている。しかし、古典絵画でこのような技法を使用した例は記憶になく、果たして光琳は、絵具を焼く技術を使っていたかどうか、知る由もない。このような技法は、いわゆる秘伝であり、記録として残すことは、通常考えられない性質のものであるからだ。

しかし、光琳晩年の傑作である「紅白梅図屏風」には、現在でも解明されていない技術が駆使されており、光琳は既に材料を作り変える技術を持っていたことが伺える。光琳独自の技術として、化学変化を利用しながら、色数が限定された顔料を加工して、様々な色彩のパリエーションを生み出していたことも想像できるのである。この模写では、藍と焼群青を併用して花の色を再現することにした。

b. 葉の色

この「燕子花図屏風」には、葉の部分に数箇所、剥落した痕があり、上塗りの緑青の下から、パステルトーンの白緑青が露出している。視認による観察の結果、今回使用した絵具は下塗りに緑青の白（びやく）番とした。また上塗りには松葉緑青の9番を使用し、仕上げとした。

模写に使用した顔料一覧

	下塗り	上塗り	仕上げ塗り
a. 花の色	濃口群青 白	群青9番	焼群青9番 日本藍
b. 葉の色	緑青 白	松葉緑青9番	

IX 研究経過

1. パネルの製作

木製パネル6曲（各曲90.9×36.1cm）を1双分、（各隻90.9×217.0cm）を制作した。

2. 基底物の紙を貼りこむ作業

木製パネルを屏風に見立てるため、基底物の料紙を貼りこむ。和紙は、その繊維が洋紙ほ

ど密ではないので、木製パネルの天板に使用しているベニヤ板の色を透過する。そのため、絵柄の発色に少なからず影響を与えてしまう。このことに配慮し、紙を貼りこむ作業は、次の工程で行なった。

- ① 発色を良くするための下張りをする。新鳥の子紙をパネルの大きさに合わせ、裏に全面糊付けをして、天板に貼りこむ。



- ② 本紙を貼りこむ

鳥の子1号紙をパネルの大きさに合わせ、裏に湿りを入れて、縁を水貼りテープで接着する。

(袋貼り)

3. 金箔を押す

料紙に金箔を貼る、いわゆる箔押しは次の工程で行なった。

- ① 礬水(どうさ)引き

礬水は、明礬(硫酸アルミニウムカリウム)の混合液で、絹地や紙の撥水性や親水性を抑制ないしは調節する素地処理(サイジング)材¹⁰⁾である。主に、基底物の紙に絵具の膠が吸収されて剥落するのを防ぐ目的で塗布する。

今回の料紙の鳥の子紙は、比較的繊維の密度が濃いので、膠の吸収やにじみがない性質であった為、逆に料紙が膠を吸収せず、絵具が定着しにくい状況をつくってしまった。

尚、使用する料紙の種類や季節に応じて礬水の濃度は変化するが、もっぱらその用法・用量は、作者の経験や工房内での口伝によるところが大きく、一概に決まった答えが存在する訳ではない。今回使用した礬水の濃度は、水600cc中三千本膠が1

本、明礬が約5グラムであった。



- ② 箔をあかす

金箔をあかすには、蠟付きあかし紙を使用し、箔の上にそっと載せた後に、軽く箔箸でこすり取り、静かに吸い上げる。この作業を次々に行なう。

- ③ 膠引きと箔押し

箔下に塗る膠は、できるだけ乾燥の遅い方が仕事がしやすいので、膠に少量のふのりを混ぜておき、それを紙の上に1度塗っておく。乾いた後、今度は下地の膠をもどし、多少粘つくような具合にしておき、片側から順々にあかし終わった箔を置いてゆく。その後脱脂綿で軽くおさえ、次に和紙を全面において、手のひらでよく撫でる。





④ 礬水（どうさ）引き

金箔の上に礬水を施す理由は、金のぬめり感を抑え、絵具が定着しやすいようにするためと、金の発色をつや消しの落ち着いた雰囲気にするためである。

4. 念紙による大下図転写

パネルと同寸の大下図をつくり、これと本紙の間に念紙を挟んで、下図の線をボールペンでなぞると、下に薄く線描きが残るようになる。これで描く準備が整う。



5. 下塗り

全員で担当の箇所を決め、協力しながら、下塗りを施した。前述のとおり、葉の色に緑青の白番、花の色に濃口群青の白番である。これらを溶く膠の分量は、多すぎると発色が悪くなり、ひびが入る原因となる。この下塗りの技術に慣れるまで、しばらくの期間を要した。『丹青指南』には理由は書かれてはいないものの、膠の分量に注意を呼びかけている箇所がある¹⁵⁾。



6. 上塗り

前述のとおり、花には群青9番、葉には松葉緑青9番を使用した。粒子が粗いので、アウトラインをきれいに描くのに、時間がかかった。仕上がりが予測できる段階に入るので、一番集中的に作業に打ち込める段階である。



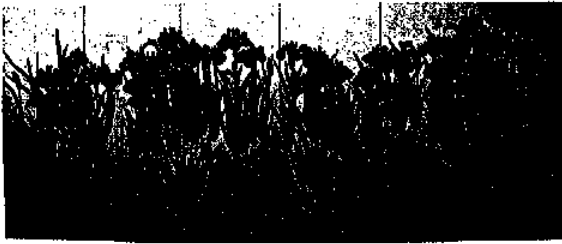
7. 仕上げ塗り

『芥子園画伝』にあるとおり、光琳は花の仕上げとして、日本藍を使用したことを想定し、群青を藍で染めた。藍は染料のために、塗りムラができやすい。また技術的に不明な点が多く、筆の跡が残るケースが多かった。そこでもうひとつの方法、焼群青9番（群青を焼いて明度彩度ともに抑えた絵具）を仕上げに併用し、印象を整えた。

尚、葉の仕上げは、可能性として、「草の汁」（藍汁に藤黄を混ぜたもの）¹⁶⁾を使用したことも考えられるが、同じく塗りムラにより、全体の印象を損なう可能性を感じたため、今回

は使用しなかった。

〈完成作品〉



X あとがき—学生の立場から

本研究を思いついたのは、昨年度の後期、10月のことであった。普段から個人の制作に励んでいたが、私たちの演習では、初めての試みとして、昨年度前期に、共同制作による絵本づくりを実験的に行ったことがその淵源となっている。本来なら、ストーリーやキャラクターを、一人ないし二人で考えるほうが効率がよいのであるが、6人の主体的な協力により、ストーリーから絵の仕上げまで、難なくこなせたことが、全員の驚きであった。そもそも芸術作品は、個人の名人芸的な側面があり、どうしても一般大衆にはまねのできない技であることが、芸術を芸術たらしめている要因であるにもかかわらず、素人の私たちがあるレベルのものを完成させることができたということ自体、ひとつのハードルを越えられたような気がしたのである。

私たちの中で、知らず知らずのうちにコラボレーションが得意であることが分かり、更にハイレベルな芸術に挑戦することを夢見るようになった。指導教員である清水助教授の専門が、日本画であり、しかも大学院での専攻が、保存修復技術研究科だったことから、全員で話し合いの結果、古典絵画の再現模写に挑戦してみようということに決定した。

しかし、専門性の高い日本画の技法で描かなければならず、このことが制作プロセスの途中に、大きな壁となって、私たちの前に立ちはだかることになるのである。

日本画の絵具は、膠と顔料を中指で混ぜて調整するところから始まる。この膠と顔料の分量を間違えると、絵具の剥落や、ひびが割れの原因となる。しかも数字で表されるような割合ではなく、調整する自分の指先の感覚と、塗った時の筆の具合で、絵具の調子を聞くのである。このことは、取りも直さず、失敗と経験を重ねることが作者の財産となることを示している。

およそ日本画は、忍耐なしには完成しない。安易な手直しなどは、必ずといってよいほど裏目に出る。専門家でない私たちが最後まであきらめず、完成することができたのは、光琳には忍耐力で負けたくないと思う心であったと自負している。また本研究に関して、同じゼミの先輩で、多摩美術大学大学院で日本画を研究している堀館氏から、献身的なご協力をいただいたことに、心から感謝申し上げたい。

そして、普段から私たち学生に対し、何よりも忍耐が勝利につながることを教えてくださっている、創立者池田大作先生に、深く感謝申し上げる次第である。

引用・参考文献

- 1) 文部科学省 小学校学習指導要領解説 図画工作編 1998年5月 日本文教出版 p.92
- 2) 東京藝術大学大学院美術研究科保存学日本画研究室編 「よみがえる日本画」 2001年 東京藝術

大学大学美術館協力会 p 100

- 3) 平成14年度東京藝術大学博士展実行委員会 『図録平成14年度東京藝術大学博士課程研究発表展
図録』 2003年 pp 70-71
- 4) 茂木一司 技能・技術と美術教育 『美術科教育の基礎知識』 所収 2000年 建帛社 p 207
- 5) パトリシオ・エイルウィン 池田大作 『太平洋の旭日』 p 250
- 6) 探春 市川守静著 『丹青指南』 1926年 東京美術学校 pp 36-37
- 7) 根津美術館所蔵写真資料より転載
- 8) 根津美術館作品データベースによる <http://www.nezu-muse.or.jp/> 2003年 5月28日
- 9) 西本周子 燕子花図解説文 『週刊朝日百科世界の美術』 第125号 所収 1980年 朝日新聞社
p 126
- 10) 前出 探春 市川守静著 『丹青指南』 1926年 東京美術学校 p 38
- 11) 草薙奈津子 現代語訳 『芥子園画伝』 1993年 芸艸社 p 327
- 12) 吉岡幸雄 『日本の色辞典』 2000年 紫紅社 p 115
- 13) 前出 吉岡幸雄 『日本の色辞典』 2000年 紫紅社 p 103
- 14) 前出 東京藝術大学大学院美術研究科保存学日本画研究室編 『よみがえる日本画』 2001年 東
京藝術大学大学美術館協力会 p 40
- 15) 前出 探春 市川守静著 『丹青指南』 1926年 東京美術学校 p 38
- 16) 前掲書 探春 市川守静著 『丹青指南』 1926年 東京美術学校 p 18

その他の参考文献

- 別冊太陽 spring '74 『琳派百図』 1997年 平凡社
小林太市郎著 『光琳と乾山』 1974年 淡交社
水墨美術体系 第10巻 『光悦・宗達・光琳』 1975年 講談社
太田昭雄 他編 『造形美術教育体系7』 高等学校・教員養成編 1983年 美術出版社