



東京学芸大学リポジトリ

Tokyo Gakugei University Repository

素描に関する一考察：リアリズム絵画を中心に

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2012-11-07 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 金子,亨, 速水,敬一郎, 西川,正恒, 村辺,奈々恵, 佐藤,みちる メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2309/131955

素描に関する一考察

——リアリズム絵画を中心に——

金子 亨*・速水 敬一郎*・西川 正恒**・村辺 奈々恵***・佐藤 みちる****

美術

(2012年6月28日受理)

KANEKO, T., HAYAMI, K., NISHIKAWA, M., MURABE, N. and SATOU, M.: Consideration concerning rough sketch - around the realism painting. Bull. Tokyo Gakugei Univ. Division of Arts and Sports Sciences., 64: 11-35. (2012) ISSN 1880-4349

Abstract

Drawing has various aspects and can be defined in many ways today. To answer the question what drawing is the following topics will be examined such as the traditional drawing methods as the later developed additional tools that submit complication of drawing. Further the educational system of the school of fine arts in Madrid, Spain, is to be presented as an actual successful example which has produced many famous artists.

Key words: dessin, drawing

Department of Arts, Tokyo Gakugei University, 4-1-1 Nukuikita-machi, Koganei-shi, Tokyo 184-8501, Japan

要旨: 本研究は、素描の定義と素描の現代の諸相と描画のための従来から使われてきた材料と新たに開発された描画材、描画補助用具について考察する。また、多くの作家を輩出してきた、スペインのマドリッドにある芸術学校の教育システムと作品をを通して、素描とは何かを考察する。

1. はじめに

素描・デッサンという言葉は実際に制作にかかわってきた美術家、美術学校の学生でも、瞬間に説明できることは難しい。作家にとってはアイデアスケッチだったり、日本画、洋画、版画、彫刻の下絵だったりする。入学試験にデッサンを課されてきた学生にとっては描く対象で分類された石膏デッサン、静物デッサ

ン、人体デッサン、構成デッサン、材料による分類である木炭デッサン、鉛筆デッサンを思い浮かべるかもしれない。デッサンという言葉も素描の訳語として普段無意識に使っており、素描とデッサンは言葉自体も明確な区別をしないで使用している場合がほとんどである。また、使われる分野も多く裾野が広く、曖昧さを含んでいる。

* 東京学芸大学 (184-8501 小金井市貫井北町 4-1-1)
** 東京学芸大学非常勤講師
*** 法政大学附属第二中学校
**** 東京学芸大学教育学部

若い美術家は素描とかデッサンという言葉以上により絵画的、作品としての自立性の高いドローイングという名称の使用が多くなってきている。

また、スケッチや素描等のアナログ・メディアに代わるものとして、コンピューターのモニター上で描くためのドローイングソフトも普及し、自己の内部的イメージ、外部的映像イメージを各種ドローイングソフトを使用し画面上で制作する作家、デザイナーも多い。

2. 素描の定義

2. 1. 事典、書物の定義

素描の定義はどのようにされているのか。事典をひいてみると以下のような記載がある。

世界美術大事典 (GRANDE ENCICLOPEDIA DEIL, ARTE 3) の素描 (そびょう) disegno (伊) dessin (仏) drawing (英) Zisegno (独) なんらかの支持体の上に、主として線描を用いて描いた形象のことをいう。制作の過程においては準備的・草案的段階を示す。粗描きとしてのスケッチ、モデリングを伴う完成した素描、さらに原寸大の紙によるカルトネ (イタリア語。フランス語ではカルトンという)。赤色及び褐色顔料によるフレスコの下絵シノピア、絵画制作のために画面に実物大のあたりをつけた下絵など、すべての準備的企画的な工程をいう。一方、素描はそれ自身で独立した完成品としての性格を持っている。実在のモデルの写生、他の芸術家の作品の模写、何らかの着想を表現したもの、造形的な覚書などがそれである。¹⁾

素描を何らかの「支持体の上に主として線描を用いて描いた形象のこと」と定義している。

ついで、新潮世界美術辞典では素描 (そびょう) dessin (仏), drawing (英), Handzeichnung (独) 比較的限られた紙面に人物・風景などを、黒またはセピアなどの単色の線で、ごく簡素に描き出したもの。陰影や色彩が施される場合もあるが、主体は描線である。上掲の外国語は相互にニュアンスの相違があり、厳密に言えば日本語の素描とも必ずしも一致しないが、ふつうはフランス語のデッサンとほぼ同義に使用されている。制作の目的ないし動機によって、クロッキー、スケッチ、エスキース、下絵、エポーシュ、カルトン、エチュードなどの名称で呼ばれるが、いずれにせよ素描は本来制作の予備的、準備的段階での副産物であった。しかし近代では特有の芸術的価値が認識され、素描自体を目的とする作品があらわれて、独立した絵画の一分野とみなされるようになっていく。²⁾

「黒またはセピアなどの単色の線で、ごく簡素に描き出したもの。陰影や色彩が施される場合もあるが、主体は描線である」と定義している。両者の内容の共通点は線描を核にしていることである。

日本での素描、デッサンの用語の使用と定着の経緯が、昭和12年(1937年)発行の石井柏亭著「洋画実技講座第一巻の・素描」の中に書かれている為、以下に引用しながら見ていくことにする。

素描と云ふ言葉が日本に用ひられるやうになつたのはあまり古いことではない。それはたしか白馬會が創立される頃、東京美術學校に洋畫科が新設される頃から用いられるようになったのである。しかも最初は音読されるのでなしに素描(すがき)と訓読されていたように記憶する。白馬會も東京美術學校(明治29年設置)の洋畫科も佛蘭西學の黒田清輝、久米桂一郎を首脳とし指導者としたために、其處には素描と云う訳語の前に「デッサン」(Dessin)という佛語が入って居たことは当然である。そうして爾後洋畫家及洋畫學生等の間に「デッサンなる言葉が最も多く用いられるようになった。併しそれより以前の洋畫界に在っては寧ろ東洋畫とおけるに同じ「墨畫」なる言葉を持って鉛筆畫、コンテ畫、木炭畫等の洋式素描を總稱して居た。そうして英吉利學の方ではヅローキング(Drawing)という言葉も早く用いられていた。私は先づ最初にヅローキングもデッサンも墨畫も素描も一つものであることを今更ながら断つて置かねばならぬ。「ヅローキング」という言葉の起こりは(Draw)という言葉の持つ「引く」「引っぱる」と云う意味に關聯しており、「圖を引く」「圖引紙」などの言葉もこれから出て居る。それで此のヅローキングは容器畫(Mechanical Drawing)自在画(Free hand drawing)の二つに岐れて居る。私のこれからの取扱はうとするのは無論此後者だけである。ヅローキングはあらゆる美術と工芸との基礎であり又其のアルファ・オメガであるが、これには二つの區別がある。即ち其一つは裝飾的ヅローキングであり、他の一つは裝飾的のそれである。裝飾的ヅローキングは洋の東西を問はず、長さと幅との二延長の制限のなかでものをあらハスことに満足し、物がどう眺められてどう見えるかとか遠近法とかに頓着しない。それは抽象的の傾向をとり、線と團(マッス)とを平たく使ふ、英語で圖案(Design)と云う別名を与えて居る。それから他の一つの描写的(Imitative)の方は今主として私が取り扱うとするもので、平たい表面(紙なり布なり)の上に三延長における物の外觀と、明暗及線條大氣の遠近法の援けを借りて表そうとするものである。佛蘭西では此兩者を掩

ふにデッサン (Dessin) と云う一つの言葉を以てしている。佛蘭西人の合理的な思想はこの二つを分けるのを好まないであろう。描写的の素描にしても其處に線や明暗の配置に裝飾的の分子が含まれない譯に行かぬからである。³⁾

ここから、明治期の白馬会 (明治29年)、東京美術学校での洋画科でのデッサンの導入から昭和12年代に至る素描、デッサン、ドローイングの美術界での使用状況がみてとれる。それ以前の工部美術学校では招聘されたイタリアの画家のフォンタネージや彫刻家ラギーザは工部美術学校 (明治9年開校) でデッサン教育を重視したと伝えられているが、用語はデッセーニョ (disegno) を用いたはずである。記録には単に「写生」「真写」訳語をあて、時には「墨画」「木炭画」「鉛筆画」などの個別呼称をあてている。⁴⁾ デッサンには従来日本画で用いられていた素描 (すがき) をあてたようだ。特に素描 (すがき) は素描 (そびょう) へと訓読から音読に変化した。この「そびょう」という読み方は「すがき」と並行して使われる時期があり、昭和の初めに音読みの素描 (そびょう) に定まったようだ。大正時代の文芸雑誌白樺は素描 (すがき) の表記であった。また、ドローイングの意味が自立性を持った領域としての独自性をもった現代とは違い、美術と工芸の基礎として扱われながらもデザインとデッサンの両面性を持っていたことが分かる。

もう一つ、現代のデッサンを定義した資料を取り上げる。美術手帳のデッサン特集号の「デッサン用語辞典」のデッサンの定義を以下記載する。

デッサン 英 (Drawing) 仏 (Dessin) (独) Zeichung,
素描→デッサンを見よ

用語の本来の意味では「事物の形象を線描で表したものを」をいう。またその行為を行うことを、「デッサン (を) する」のように動詞形で用いることもある。⁵⁾ との記載がある。

いくつかの美術辞典における素描の記載、昭和初期の素描に関する書籍を通して、おおよその素描の定義は理解できる。しかし、事典には別の国の言語での記載、英 (Drawing) 仏 (Dessin) (独) Zeichung、(伊) disegno の併記があるが、国家間での言葉のニュアンスも異なる点もあり、デッサンの訳語としての素描を定義することは困難な点もある。素描は各事典類の定義にあるように、線的な表現で対象を表現することの特徴としているが、素描は、最初はテンペラ画、油彩画、フレスコ画の習作画や下絵、建築の図面、手本、記録等の意味に使われてきた。しかしある時点から、素描自体が価値を見出され、収集の対象になり、独自

性を獲得するようになっていった。

2. 2. 素描 (デッサン) 関連の用語

素描 (デッサン) の用語は多様である。素描き (すがき)、ドローイング、スケッチ、アボッソ (エボッシュ)、グランデッサン、白描、クロッキー、エスキースクロス・ハッチング、陰影、ハーフトーン、エチュウード、グラデーショ、ン、, ボリューム、, パース、ハッチング、画稿、カルトン、カルトネ、グラフィック・スコア、構図、下絵、下図、シノピア、習作、, 線描、ラインデッサン、輪郭、輪郭線調子、デザイン、トロワ・クレヨン、ハイライト、マケット、マッス、イラスト、等がある。

3. 素描の諸相

3. 1. 基礎的表現力を養うための素描

広い意味で考えれば、表現者の将来的な方向性によって、表層的な表現に相違はあると考えるが、描画対象の基本的で正確な見方を養うために描く素描を指す。対象の形の比例関係、明暗関係、材質感、動き、空間、遠近感等を正確に観察し、紙の大きさに応じて対象の構図を的確に決定する訓練、所謂、三次元の空間を紙等の支持体の上に二次元の縦と横の関係を再現するための「ものの見方を」習得する訓練的要素の高い素描である。

3. 2. 絵画、彫刻等の構想をまとめるための素描

絵画制作の下絵。彩画を例に挙げると、最初にさまざまな主題に沿って浮かぶアイデアを、具体的に書き留めたものがアイデアスケッチとなる。その中から絞り込む作業を経て、全体像を描くための下絵の制作へ入る。制作者にもよるが、大作ともなると相当数の量が描かれる。作品の様式にもよるが、線描のみのもの、明暗の調子をつけたものと違いがある。

最終的な目標の作品が具象絵画、抽象絵画と違いがあっても、目標に応じた素描は必要となる。日本画、版画の下絵、フレスコ画のシノピア等。彫刻、工芸等は上記の平面系作品の素描と同じ工程をたどると考えられるが、彫刻では本質的に薄浮彫、厚浮彫、丸彫りによって、素描に要求されるものが違ってくると思われる。平面作品のような一方向からの素描ではなく、方向や視点を変えた様々な角度の素描が必要である。

3. 3. 素描作品として自立した素描

分類上、単に一般的な素描の特色である単色での表

現という区分けであるが素描作品として完結したものの。現在の分類では絵画作品に入るか、ドローイングの範疇に入るかどうかは曖昧である。

3. 4. 下絵としての素描

油彩画のキャンバス、日本画の和紙等の支持体にかかれた、彩色前の過程の描画、底絵。作者によって線、または調子をつけて描く等違いはあるが、形を単色で優先的に描いた下書き。

3. 5. 記録としての素描

美術史関係の記録スケッチ、各種アイデア書付、植物画、博物画、各種図鑑類等。

3. 6. 上記以外の領域の素描

建築の図面、各種機械・用具類の図面、アニメーションの原画、イラストレーション等。また、デッサンするという行為を広義に適用した場合、個々人が様々な意思と目的を持ち、頭の中で制作のためのイメージをする創造的な活動行為、展開作業が挙げられる。

以上のように、様々な分野での素描の諸相を見てきたが、次に支持体としての紙の役割についてみていく。紙は西暦100年代の中国において、衣服やテント用のフェルトを製造する技法の応用から発明された。製紙法は元朝の中国とサラセン帝国の接点であったサマルカンド経由でイスラム教圏に伝えられ、1150年頃に、イベリア半島のイスラム教徒からスペイン人に伝授された。それがイタリアに導入されたのは約1世紀後の1275年頃であり、ドイツで製紙がはじめられたのはさらに1世紀後の1390年頃である。しかし14世紀から15世紀初めごろには、紙はアルプスの両側の世界にかなり普及したようであり、芸術家たちによって数多くの素描が紙に描かれた。版画の勃興と隆盛もすぐに後を追った。15世紀イタリアの素描や版画に用いられた紙は非常に質が高い。水力でたたき砕いてより繊維を細かくしかつ量を計り、つなぎには動物質の膠やゼラチン（東洋では米糊）を用いて針金の簀ですいた。⁶⁾

4. 素描の材料と補助用具

4. 1. 素描の描画材料

①メタルポイント

金属の細い棒の先を尖らせ、羊皮紙や紙の上に細

い線を描き、発色させる道具。鉛筆のない時代の代表的な筆記用具である。スティルスとも呼ばれている。鉛筆が普及する以前、12、13世紀から17世紀前半までの西欧で線描画によく使われた。今日では目にする事は少なくなったが、いくつかの画材店では購入できるし、自作も可能である。金属の種類としては、金、銀、銅、鉛であり、どれも描画の原理は同じである。一番よく知られているのが銀を用いたシルバーポイントで、逆に金、銅の用例は殆どみつからない。日本では、銀筆、銀尖筆などと訳される場合もある。

メタルポイントは、下地を塗布した羊皮紙や紙の上に描くと微量の金属粉が付着し淡い灰色の跡がつき、時間の経過とともに酸化し色が濃くなっていく仕組み。銀は褐色に、銅や真鍮は緑帯びた灰色に変化していく傾向にあり、歳月とともに色は落ち着きを見せる。シルバーポイント用の銀は、一度「やき」を入れてから「なまし」を行い（十分に加熱した後、急冷却する）、先端をヤスリやサンドペーパーで研ぎ、鉛筆の芯のように先を尖らせる。他の金属もほぼ同様の処理をする。⁷⁾

また滑らかで細い線をひきやすくするために、あらかじめ支持体の表面に若干の加工を施す必要がある。15世紀までは、羊紙に膠で溶いた石こうまたは白亜を塗布したものを主に用いていた。他には、石膏や胡粉、水彩絵具やアクリル絵具を塗るなど多種多様な方法がある。また、下地を施せば、布、板にも自由に描くことが出来る。支持体の面の硬さや目の粗さで金属の擦り減り方が異なり、付着する粒子の大きさに変化が生じる。発色や濃淡の微妙な差は支持体をどう作るかによって変わってくるのである。

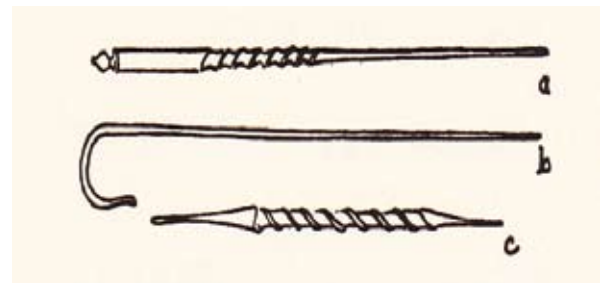


図1 3つの形のシルバーポイント

- (a) ハンス・クラナッハのシルバーポイント
 (b) ハンス・バルドゥングのシルバーポイント
 (c) ヤン・マビュースのシルバーポイント

②木炭

木炭は、最古から使われてきた画材の1つである。

美大受験のために鉛筆と共に手にした人も多いだろう。今日市販されている画用木炭は、樹木の細い枝やつる草の茎などをよく乾燥させ、蒸し焼きにしたものである。原料としてはヤナギがよく使われており、手に入りやすい。その他にはブドウ、プラタナス、ホウ、カバ、桑などと多様。木炭の主成分は不定形炭素で、それ自体は純粋な黒色である。しかし、木炭の中には灰分や木タールといった不純物が含まれており、それによって若干の色味の差が生じる。また、原料の種類が同じでも育った土地の土壌や採取の季節によっても品質、色味が異なってくる。従って市販の画用木炭は品質や色味が全く同一になることはない。また、木炭の焼き方や焼く温度によって硬さの違いがでる。太さ、硬さは種々あり、それぞれが好みや目的で使い分ければよいだろう。小枝のものは、中心に芯があり、その部分は軽い粉末状で木炭紙にのりにくく、色味も美しくない場合が多いので使用前に細い針金などで芯を抜いておく方が使い易い。木炭を使用するいずれの場合も割れやすいので力の加減に注意が必要である。木炭を消す道具としては、ガーゼや練り消しゴム、食パンが一般的である。また、木炭粉末と粘土を混合して芯にした鉛筆型のものをチャコールペンシルという。先が細く硬いので鉛筆のようにしっかり描き込むことが可能で、細部の表現に適している。しかし、消しにくいので使用には注意が必要である。

木炭は、素描用画材として1つのジャンルを確立するとともに、壁画や油絵の下描きとして古くから用いられてきた。木炭の粒子はさらさらとしていて表面に定着しにくく、ほかしや払い落とし、消すのが比較的容易に出来るためである。日本画では「焼筆」といって絹布への下描きに見当をつけるのに用いられた。油絵の下描きなどでキャンバスに描く場合は、キャンバスと油絵具の接着が不十分になるのを防ぐため、定着液で軽くとめて浮いた木炭粉末を払っておかなければならない。また、木炭は、鉛筆、コンテ、淡彩、アクリル絵具、油絵具等と併用したり、粉末状にした木炭を上からかけ接着したり、使い方は多種多様である。

木炭の粉末は、画材としても古い歴史があり、木炭画よりもずっと以前から普及していた。葡萄の木の枝や、桃、アーモンドなどの種を焼いたものは、ピーチブラック、バインブラックなど青味のある黒や灰色として親しまれてきた。油絵具にすると透明感のある黒になるのが大きな特徴である。現在市販されている絵具は、その名前だけが使われており、実際の植物は使

われていないものがほとんどである。その他、高温で焼いた硬い木炭を漆の仕上げに、金属版画の板面磨きなどの研磨剤などに、と木炭は多岐にわたって使用されている。⁸⁾

③鉛筆・色鉛筆

鉛筆は、黒鉛、粘土、樹脂、ワックスを混合して焼成した芯を二枚の木の軸板の間に挟んだものである。現代では、書きものやデッサンに使われ、ごく当たり前にあるものだが、鉛筆の歴史は素描の長い歴史に比べると新しい。1564年に、イギリスのカンバーランド山脈・ボローデル渓谷で、黒鉛(グラファイト)が発見される。当初は、この黒鉛をただ棒状にして使用していた。いわゆるチョークの1つである。黒鉛は、純粋な炭素原子が平板状に並んで結晶を作ったもので、色は純黒、平面は大変滑らかで、それによって紙の上を滑らかに滑る。だが本当に純粋な黒鉛は天然にも殆ど存在しない。大体は、砂や泥状の他の鉱物が混入していて、描きにくく、紙を傷つけやすい。この点の改良に成功したのがフランスの化学者、ニコラ・ジャック・コンテ(1755-1805)である。1795年、コンテは黒鉛の塊を一度粉末にし、少量の微粉の粘土を加え、固め直すことで滑らかに書ける人工チョーク(コンテクレヨン)を作ることに成功した。彼は、自分の名を冠したコンテ社を設立し、人工チョークを売り出した。その後しばらくして、黒鉛末と粘土末をほぼ2対3の割合で混合して焼くと、黒鉛の滑らかさと硬度が増すことを発見した。さらに、黒鉛と粘土の配合比を変えると芯は硬軟自由なものができる。硬いものほど細い芯が出来る。しかも下地を作る必要なく、どんな紙の上にも描けるようになった。コンテ社は人工チョーク発売後、まもなく、木の円柱の中央に人工チョークを挟み、コンテ木筆と名付け売り出した。これが今日の鉛筆のはじまりである。⁹⁾

現在、日本工業規格(JIS)では、鉛筆の濃さと硬さの基準として17種を定めている。6Bから9Hの順で硬さの増加、9Hから6Bの順で線の濃さの増加を表している。最も硬いものが9Hで順に2H、H、F、HB、B、2B、から6Bまでである。HBが中心硬度である。HやBなど鉛筆に付されている記号は、薄い方から濃い方へH-Hard(硬い)、F-Firm(引き締まった)、HB-HとBの中間、B-Black(黒い)、EB-Extra Black、EE-Extra extra blackと芯の濃度を表している。鉛筆は、紙の表面の凹凸の凸部で摩擦がおこり芯が擦り減って、できた黒鉛粉が凹部に入ることによって色がつ

く。表面の凹凸の少ない滑らかな紙は粒子の定着が不安定になり、消えたり擦れたりしやすい。作品に鉛筆を使用する際は、支持体の選択、その加工法が重要になってくる。

色鉛筆は、黒芯鉛筆の黒鉛部分を19世紀中頃以降にイギリスやドイツで進歩した染料によるレーキ顔料や有機無機顔料などと体質顔料（タルク）と粘土の配合加工によって生まれたものである。それぞれの配合比によって硬質、軟質のものが出来る。現在では、水性、油性、パステルなど様々な機能を備えた色鉛筆が市販されている。また、顔料に硬質の油脂を含ませたものを芯に用いて軸木の代わりに紙巻きにした鉛筆をダーマトグラフとよぶ。紙以外にもガラスや陶器、フィルムなどにも描くことが出来る。ダーマトグラフは三菱鉛筆の登録商品であり、一般には、グリースペンシルと呼ばれている。

④チョーク

現在の日本では、チョークというと学校教材の白墨を連想しがちだが、描画用のチョークとは別ものである。日本で白墨をチョークと呼ぶようになったのは、形や用法が似ているからである。ちなみに白墨は、炭酸カルシウムや石膏を水で練り固めたもの。

チョークとは本来、天然産の白亜を意味していた。チョークは、この鉱物を棒状もしくは砲弾状に削ったもので、描画材料として使用していたのである。しかしやがて、顔料を加えて着色したものや黒鉛片なども総じてチョークと呼ぶようになった。フランス語では「クレヨン」と呼び、意味は同じである。現代のフランス語で「クレヨン」は「鉛筆」を表すので注意が必要である。鉛筆の発明は、1795年であるから18世紀終わりまでのフランス語の「クレヨン」は「チョーク」を意味している。

描画用チョークは、白、黒、灰、赤の4色が基本色である。白色は、天然の白亜片で、主成分は、微生物を含む炭酸カルシウム。もしくは、石膏と滑石が混じって固まったもの。黒色は、今日の木炭か、あるいは、ピエール・ノワールと呼ばれる黒鉛を多量に含み、やや光沢のある純黒色に近い土性体積の塊である。黒鉛筆の芯の前進であるが、18世紀末までは木炭と並んで黒の線描材料として愛用された。我が国では黒鉛と呼ぶが、科学的に見た純粋な黒より遙かに不純物が多い。灰色は、ミーヌ・ド・ブロンプとも呼ばれるもので黒鉛またはスレート粉を含む土性物質で硬さと滑らかさを兼備し、銀色を帯びた濃黒灰色のものを良品とした。赤色は、赤みのもの

から褐色まで数種類存在し、赤みの多いものはサンギンと呼ばれている。酸化鉄を含む白亜または粘土質を原料とする。色味の違いは、鉄分の含有比とその科学的な構造差による。サンギンは、厳密な材質名ではなく、むしろ色名であり、組成的に必ずしも一定したものではない。描画材料としてのチョークは、これら鉱物を2～5cmくらいの棒状もしくは砲弾状に削ったもので、使用する時は、チョークホルダーと呼ばれる補助具に取り付けて使用するのが一般的であった。長さ15センチ前後の細い金属パイプの先端を3つに割ったもので、この先端にチョークを挟み使用する。¹⁰⁾

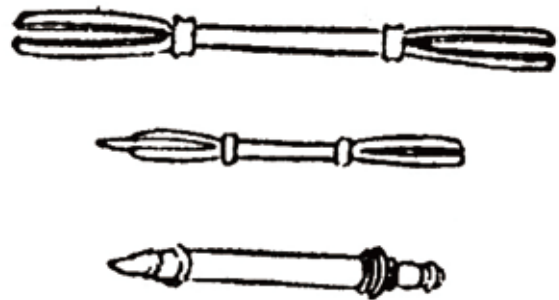


図2 チョークホルダー

チョークは元々、古くから顔料として使われてきたものである。15世紀頃に西欧へ製紙法が伝わり、紙が普及し始めたのに伴い、画家たちは、それまで顔料として使っていたものを棒状か砲弾状にして素描用画材として使い始めた。当時の紙は、厚さと腰を持たせるために、顔料粉を入れて漉いた紙で、質が硬く、チョークで描くのに適していた。その着色紙に明るさは白で、暗さは黒または濃褐色で、中間色は紙の地色をいかすように描くという、立体感が強く色の美しさも楽しめるデッサン法が誕生するのである。顔料の漉込紙とチョークの組み合わせは、デッサンの新しい分野を開拓させる一因となった。¹¹⁾

⑤コンテ

コンテは、顔料と粘土や蠟を混ぜて四角柱に固めた画材。フランスのコンテ社が作った画材でクレヨン・コンテの略称で商品面が世界的に一般化した。厚さは約5ミリ、長さ5、6センチ。見た目はパステルに似ているがパステルに比べて硬く、折れにくい。素描やクロッキーに適している。かつてのチョークと同様、色画用紙に紙の地色を中間色とし、明暗と暗色をそれぞれ描くのが効果的な方法である。

前述したチョークを使用したデッサンは、18世紀

後半のフランスで流行した。しかし、チョーク、特に黒鉛（グラファイト）には、不純物の混入により描きにくいなどいくつか難点があった。また、この頃フランスでは、ナポレオン戦争の影響で黒鉛が不足する。そこでフランスの化学者ニコラ・ジャック・コンテが、1795年、黒鉛粉に少量の粘土粉を加えて押し固め、人工の黒チョークを作ることに成功した。これをコンテクレヨンの名で売り出したのである。それまでのチョークに比べて大変描き易く、急速に普及した。コンテ社は、白と赤褐色もほぼ同じ製法で製品化した。長く親しまれてきた天然品のチョークは、コンテに取って代わることとなった。コンテはチョーク同様、基本色は4色であるが、硬、中、軟の3種があり、また黒にはツヤありとツヤ無しがある。コンテはかつてのチョークと同様に有色と白を用い、紙の地色を中間色とし、明色と暗色をそれぞれ描くのがもっとも効果的手法である。

⑥パステル

パステルは、顔料と炭酸カルシウムなどの体質顔料、それに極微量の接着剤で練って固めてつくられる。接着剤としてよく使われているのは、トラガカントゴムで、これはレンゲソウの一種から得る樹脂である。棒状体の中で顔料同士を固めておくためだけにメディウムは用いられるので、紙への定着にはほとんど関係がない。接着剤の分量の違いによって軟質（ソフトパステル）、硬質（ハードパステル）が出来る。パステルが考案されたのは、17世紀中頃で、当時はまだクレヨンと呼ばれていた。普及し始めたのは1720年代になってからで、その後流行を迎える。パステルの語源は、フランス語の「練り固めたもの」を意味する。

パステルは、メディウムの量が微量であるため、顔料そのものの色や風合いを楽しむことができ、安定した色味を得られる。コンテ、鉛筆などの固形画材は、どちらかというと線描に適しているが、パステルは線による描写はもちろん、腹を用いて線の跡を残さないように塗ったり、手や布、擦筆などを使ったぼかしの表現も自由にできる。特にソフトパステルは、柔らかく粒子が細かいので紙につきやすい。パステルは、水彩や油彩のようにパレット上で混色することが出来ないため色数を多く用意しておく必要がある。そのため、各画材メーカーからは、何種類もの色数がだされている。色名は同じでもメーカーによって若干の色味の違いがあるので、比較してみるのも楽しい。パステルは、ほとんど安定した

顔料を選んで使用し、メディウムも少ないので色の安定性や堅牢性は大きいですが、なかには、特に安価なものの中には、染料で着色した炭酸カルシウムを用いたものがあり、退色の危険性があるため注意が必要である。また、紙にこすりつけると固形が崩れて、顔料が付着して色がつく仕組みから、紙の面はパステルを擦りおろせるだけの硬さと肌の粗さが必要である。パステル紙として市販されるものは麻などの繊維質を含む硬質紙であり、灰色、茶色などの色数が多いのは紙をすく工程のときに顔料を入れて紙自体にも硬さを与えている。パステルは、粉末をこすりつけただけで彩色したものであるから、手を触れると色が落ちたり、色が汚れたりするので保存が難しい。その対策として作品完成後にパステル画用の定着液をふきつける必要がある。保存には、パラフィン紙の間紙を挟み、なるべくすれあわないように固定しておく方がよい。

⑦クレヨン・オイルパステル

クレヨンはかつて、フランス語でパステル、コンテ、木炭など棒状の固形彩色材料（英語でチョーク）の総称であった。今日では、顔料と油脂と蠟を混ぜ合わせ、練り固めたものをいう。蠟は、蜜蠟、木蠟、パラフィン、合成ワックスなど。クレヨンとオイルパステルの見かけや硬さ、描き味の違いは、これらの配合比の違いによる。描き易く簡便な材料であるだけでなく、明快な色味が得られ、どこにでも描け、描いた後の色が変わらないという利点がある。その取り扱いの簡便さから学校教材として世界的に普及した。日本では、大正時代後期に自由画教育運動を推進した山本鼎によって小学校低学年用教材として定着した。価格を低くとどめるために、白色の体質顔料に染料で着色したものを顔料として用いる場合があるので、色は美しいが耐光性に乏しく、長期に及ぶ耐久性は低いため専門家は考慮が必要である。しかし顔料が完全にろう類に包まれているので、光の直射を避けるなどの注意をすればある年数までは十分に保存できる。

⑧ペン

今日、ペンといっても万年筆やボールペン、サインペンと用途・用法によって多種多様な製品が販売され、私たちは自由に選び購入することが出来る。ペンの最も単純な形態は、棒の先に顔料を付着させ、紙などに付けて描く形であり、現代のペンは、それがインクを内蔵した金属製のものに進化した形で

ある。

18世紀に金属性のペン先が実用化されるまで、インクを付けながら筆記や描画に用いる「つけペン」が利用された。いわゆる羽ペンや葦ペンである。羽ペンは、鳥の羽で作られたペンであり、鷺や雁などの大型の鳥の羽が利用された。葦は、手に入りやすく太さも調整しやすいという利点があった。両方とも先を削ってインクを付けて利用する。金属ペンとは違う独特の柔らかい表現ができる。羽ペンや葦ペンは、もちろん現在も自作可能である。

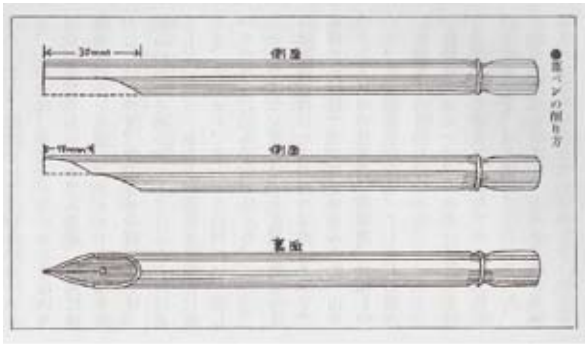


図3 葦ペンの作り方¹²⁾

- ①葦は、晩秋から冬にかけて収穫しておく。直径1 cm前後のものが扱いやすい。
- ②長さ25 cmくらいに切る。
- ③ペン先は先端3センチ位から半分削ぎ落とし、つぎに1.5 cm位のところから切り落とす。
- ④ペン先の太さは、最先端を両端から削って調節。葦の内側は柔らかく、インクを吸ってしまうので、肉厚の半分位を削ぎ落とすと良い。

⑨インク

インクは、ペンや筆を用いて、紙や布に書く時に不可欠の液体である。インクの歴史は古く、紀元前はかなり古い時期には、煤煙と膠やアラビアゴムなどを混ぜたり、練り合わせたものを使用していた。墨はその一例である。西欧ではローマ時代末から、樹脂分を多く含む木材やブナ材などを燃した油煙から抽出した顔料であるピスタがよく使われていた。ピスタと一言でいっても原料や処理方法によって、サフランイエローから黒褐色のものまで色は多様であったようだ。また、18世紀中頃から19世紀初めまで、コウイカの墨であるセピアも筆記用インクとして使われた。セピアは、非常に着色力が強く、かなり耐久性があるが、強い日光に当たると色が褪せる傾向がある。

10～12世紀頃に、消えないインクとしてブルーブ

ラックインクが考え出された。化学インクである。ブルーブラックインク（没食子酸鉄インク）は、没食子酸と硫酸鉄からつくられている。カシヤクルミの木屑や樹皮を数週間水に浸し、上澄液を集めて、鉄を溶かした硫酸液を加える。没食子酸が硫酸第一鉄と結合して無色の化合物、没食子酸第一鉄ができる。これは空気に触れると酸化して没食子酸第二鉄となり黒色となる。完全に酸化するまでには7日～10日間は必要であるため、染料や炭素粉をインクに加えて当座の色味とした。今日でもブルーブラックインクは、この同じ原理に従って工業的に処理してつくられている。酸化したインクは決して消えることがないとされ、そのためデッサンに利用した画家も多い。しかし長年月経てインクの酸化が進むと、紙にインクの着いた箇所に劣化がおこり、ピンホールが空いたり、折れたり、裂けが生じやすくなる。20世紀はじめまでインクは殆どブルーブラックインクだったが、近年は減少傾向にあり、色の鮮やかな色インクが増加傾向にある。色インクは、ほとんど水性染料を水に溶いただけのもので、色の安定剤などの添加物に企業秘密がある。今日、文具店で気軽に購入できる筆記用インクは、大方がこの仲間である。¹³⁾

⑩墨

墨は、中国の殷（B.C.17～B.C.11）の時代に既に存在し、文字や文学の発達に多大に貢献してきた。日本では、『日本書紀』に610年に伝来したと伝えられている。西欧では、17世紀始め頃に輸入され始め、18、19世紀に多用された。英語では、Chinese Ink または Indian Ink と呼ばれる。

墨は、煤煙と膠をよく練り合わせ、固めたものである。煤煙は、松煙、油煙、カーボンブラックが主に使われ、松煙は松材や松脂を燃して得た煤、油煙は菜種油や亜麻仁油、椿油などの植物性油を燃して得た煤、カーボンブラックは天然ガスや石油などを工業的に処理して得た炭素粉末である。日本では、まず松煙煤が主に使われ、平安時代後期頃に油煙が作られ始めた。松煙墨は濃黒では純黒であるが、薄い墨にすると青味を帯びる特徴がある。油煙墨は、褐色を含んだ黒色が特徴である。煤の粒子が細かく均質なものほど高級とされ、粒子が粗いと、色味は濃い伸びが悪く、にじみやぼかし効果を出しにくい。松煙は油煙より粒が細かく、カーボンブラックは、粒が粗く、学童向けの習字など安価な墨や墨汁に使用されることが多い。油煙や松煙は閉め切った無風の室内で静かに火を燃し上方に受器をかざしてそこに付着したものを採取する。受

ける位置が高い方ほど粒子が細かい。煤と膠が完全に均質に混ざり合うように時間をかけて練られ、色味の変化をつけるために香料や染料を加えることもある。今日よく使われている墨汁は、膠と松煙またはカーボンブラックを練り合わせ、固めずに防腐剤や保水材を加えたものである。1906年に特許申請が出された。硯でおろした墨汁同様に用いるが、粒子が粗く、色の伸びやにじみの効果を出しにくい。最近の墨汁は膠液の代わりに、合成樹脂のポリビニルアルコール液を用いたものが増えている。

①消し具

素描の場合、消す作業は、描く行為と同じくらい重要なものである。使用する消し具の種類にも繊細な意識を持ちたい。鉛筆で書いた字を消すには、消しゴムを使用するのが一般的であるが、木炭デッサンやパステル画には、パンの身の部分をよく使う。パンに含まれる微量の水分が木炭の粉を吸着し、きれいに落とすことができるし、紙への摩擦も少ない。よく使われるのは、食パンで水分や糖分の多いパンは、紙に影響を及ぼし描きづらくなるので使わない方がよい。また、天然ゴム系の、とくに柔軟な練りゴムもまた、素描によく使用される。紙面に押し付けてゴムの粘着力で消し、ゴム自体の中へ汚れを包み込むようにして使う。自由な変形が出来るので大まかに消すことから非常に繊細な表現まで可能である。消しゴムは、可塑剤、白土その他の体質顔料を含んだ生ゴムである。体質顔料による摩擦と、ゴムの粘着力によって紙の面に付着した鉛筆の芯や木炭の微粉を取り除く。製図用などに用いる砂ゴムは、白土の代わりに、微細な砥石粉や金剛粉、ケイ砂などを加えてある。最近、多く市販されているプラスチック消しゴムは、ゴムと体質の代わりにスチレン樹脂、ビニール樹脂などの合成樹脂のなかに微細な泡をたくさん吹き込んでちょうど軽石状にしたものである。固い樹脂で表面を削ると同時に、樹脂も形が崩れて、力が余り加わらないようにしてある。¹⁴⁾ 消しゴムは、消しすぎたり紙面を傷つけ、その後の作業に影響する場合がありますので注意が必要である。細かい作業をする場合は、適した大きさにカットして用いるのもよいだろう。

4. 2. 素描補助用具の変遷

4. 2. 1. 近世・近代における描画補助用具¹³⁾

①見取枠

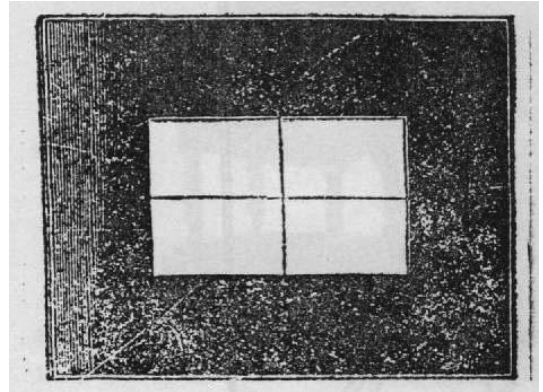


図4

はがき大の厚紙の中央をくりぬき、十字に糸を張り、周囲を黒く塗ったもの。野外写生のとき、構図を定めるのに用いる。¹⁵⁾

②見取定規

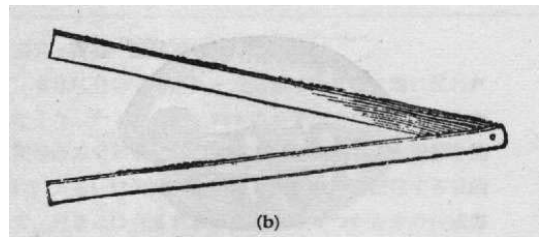


図5

両辺がまっすぐになった細い2本の定規の一端を留めて、開閉自由になるように作ったもの。建造物、その他直線で構成されるものを写生するとき、2本の定規を動かして対象物の辺の交差する角度を視測する。(大下藤次郎「水彩畫の葉」1901、東京、p.22、23)¹⁶⁾

③視測計(見取り尺)

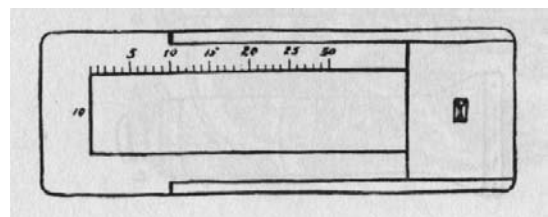


図6

視測計はボール紙を切って穴をあけた簡単なファインダー又はのぞき枠から発達したもので窓枠内にできる四角の中に一定の関係を計測できるように改良した

ものである。ファインダーの目的は視野の中から対象とすべき部分を取り出すことであるが、この視測計の目的も同じである。

適例は艶消しの黒色を塗った薄い金属の窓で、スライドして動く大きさの修正装置がつき、窓の幅を機械的に単位10と定め、長さを単位30位まで目盛りを打ってある。スライドする部分をはじから引くと窓が開き、スライドした長さに対して窓のへりに付した物指しで尺度が示される。視測計は標準品としてはあまり使用された様子はないが、19世紀末頃までは画材店のカタログに出ている。¹⁷⁾

④写生器 (又はガラス枠, 透視描画器) (15・16C～)

ルネッサンス時代によく用いられた素描を行う方法の1つに、絵を描く人と対象としておかれたもの間に枠を置き、この上に描くべき人や物を実際になぞるやり方があった。枠にはガラス板を入れ、この上に描くには一種の軟らかいクレヨンを用いる。デューラーがこの方法を何枚かの版画で表しているが、その中の一枚には画家の目の位置を定めるための道具が描かれている。メーデルはホルバイン、クルーエ、オッタヴィオ・レオーニなどがこの種の道具を用いた、と述べている。ガラスの上をなぞった形の上に紙を重ね、これからデッサンを作っていたらしい。¹⁸⁾ 透視図を作画する原理や機材はピエロ・デラ・フランチェスカ(1412～1492)によって著された。イタリアで学んだデューラー(1471～1528年)はその方法をドイツでマニュアル化し出版した。視点を固定し、画面越しに対象を写し取る。しかし、視点から画面まで腕の届く範囲に描画範囲が限定されるため、書き写す画板のサイズを自由に変更できない点に制約がある。

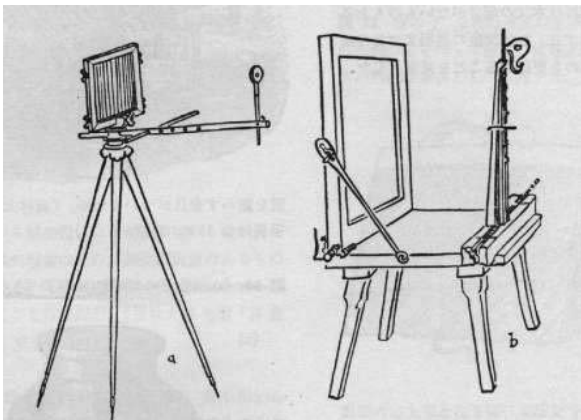


図7 (a) 1776年にフリードリッヒ・クリストス・デューラーが作成したもの
(b) 1514年のデューラーのスケッチ中に見られるもの

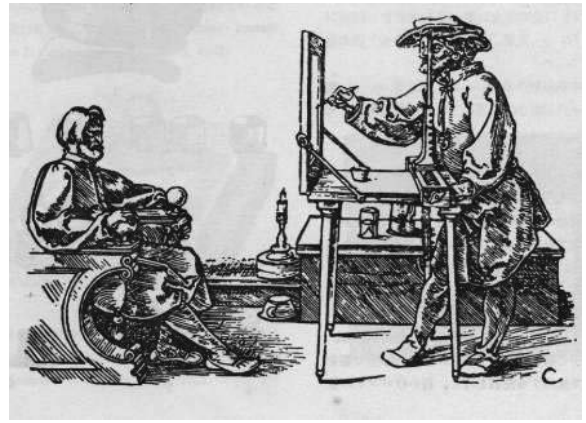


図8 (c) bに図示化された器具を使用中の図 (デューラーの木版による)

昭和12年に発行された石井柏亭の「洋畫實技講座 第一巻 素描」にも、写生器の記述がある。

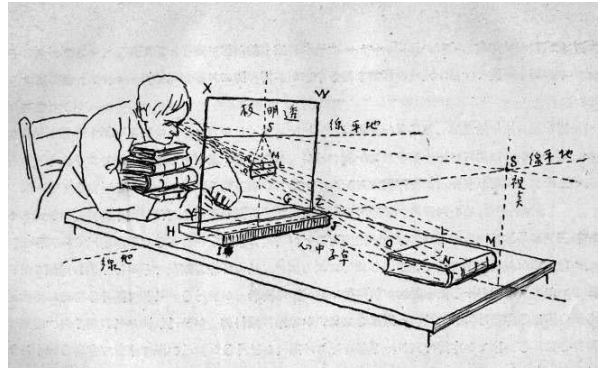


図9 「洋畫實技講座 第一巻素描」石井柏亭より透視

⑤パンタグラフ (16・17C～)

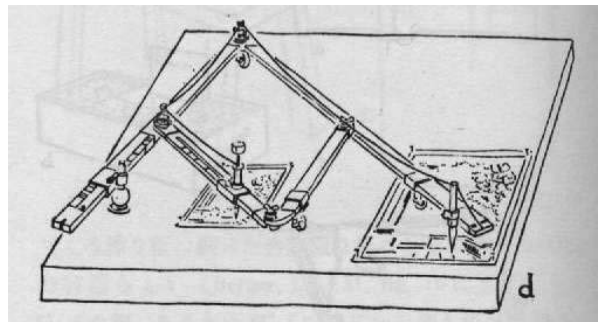


図10

ルネッサンス期にシャイナーによって発明された。図面を拡大図や縮小図を作るのに用いられる道具。一種の比例尺を利用した道具で、模写すべき作品の上をなぞることによって拡大図や縮尺図ができる。普通の構造のものは4本の木片を四角の各辺が重なり合うように組み合わせたもので、使用する者から見て紙の手前に当たる一角に基定点がついている。¹⁹⁾

4. 2. 2. 描画補助用光学機器

①カメラ・オブスキュラ (16C～)

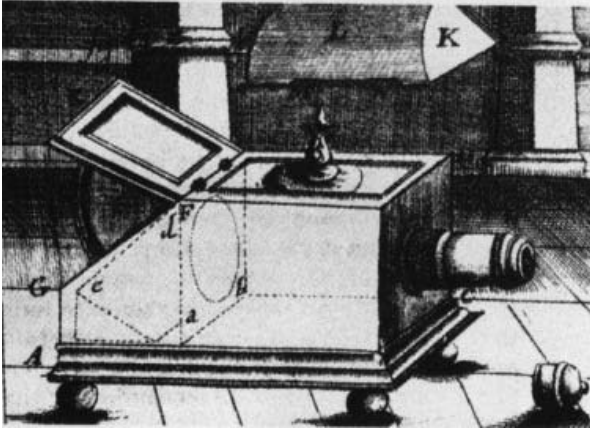


図11

カメラ・オブスキュラは、今日のカメラの原型に当たる装置である。画家のスケッチのための補助器具として用いられた。カメラ・オブスキュラの技術の原点は、暗くした部屋の小さな穴、ピンホール（針穴）を通過した光線が、反対側の壁に外の光景が上下逆に投影したものである。ことから、「カメラ・オブスキュラ（暗い部屋）」と呼ばれた。このピンホールによる倒立像の発見は紀元前5世紀の中国、紀元前4世紀のアリストテレスに発見されたといわれている。14、15世紀には、科学者や、レオナルド・ダヴィンチなどの画家が、ピンホールの映像に関与し、活用しようとした手稿が見られる。

実際に箱の形でカメラ・オブスキュラとして普及し始めたのは16世紀頃である。16世紀頃、ピンホールの穴の代わりに凸レンズを使用され始めた。レンズを使用すると、上下、左右が反転されて投影される。17世紀中期にはレンズを円筒にはめ込み、反射鏡をつけて像の上下左右の逆さまをなおす小型のものが考えられた。日本には、写真鏡として17世紀半頃には伝わっている。そして、カメラ・オブスキュラは画家たちにスケッチの描画補助用具として使われてきた。²⁰⁾

②クロード・グラス (17・18C～)



図12

風景を小さく映して見るための黒い色の凸面ガラスで、画家クロード・ローランが発明して使用したものとされている。銀色にメッキ仕上げした鏡ではないから、景色の細部は一かたまりになってかなりぼんやりした像になるが、凸面であるため広大な場面を非常に小さな面積の中へまとめることができる。このガラスに映ったものを見てスケッチやデッサンを行った。17・18世紀に多く用いられたが、今でも画家や版画家のアトリエで時々見受けられる。メリフィールドは、19世紀のさる有名なイタリアの画家がかつてパンボッチオの所有になったという黒い鏡を持っており、ここにはフランドル派の風景画そっくりに対象物が写ると語っていた、と報じている。²¹⁾

③カメラ・ルシーダ (18C～)



図13

画家のスケッチや顕微鏡のスケッチの補助器具として用いられた。描画対象から来た光をプリズムや鏡・ガラスで成り立つ本体で屈折・反射させ内部に像を作り、紙の上にあるように見える像をなぞる事に用いられる。カメラ・オブスキュラとの違いは、カメラ（部屋、箱）と呼べる覆いがなく、映像を投射する機能がないことである。カメラ・ルシーダは扱いが難しい反面、持ち歩き、どんな照明状況でも使用できる利点があった。写真史における有名なカメラ・ルシーダはウィリアム・ハイド・ウラストンが1806年に特許を取得したタイプである。カメラ・ルシーダは各国で改良が行われ、様々な種類が生み出された。ロスダカメラ・ルシーダ（フランス）、アッペカメラ・ルシーダ（ドイツ）、ナシエカメラ・ルシーダ（フランス）、アミーチカメラ・ルシーダ（イタリア）、アレクサンダーのグラフィックミラー等がある。また、顕微鏡映像のスケッチ専用のカメラ・ルシーダも多くある。現代では、アメリカのクックソンによりLUCID・ARTという名の従来のカメラ・ルシーダの難点を克服した新しいタイプのカメラ・ルシーダが発明されている。²²⁾

4. 2. 3. 現在の状況

①デジタル機器

(デジタルカメラ・ノートパソコン・プロジェクタ)

主に、描画対象を持続的に設置できる環境がない場合に使われる。大きな利点としては、モニターを通して見た時に拡大・縮小ができること、フォトショップなどの画像編集ソフトウェアを用いて、画像の歪みを直したり明暗の比率を変える等して理想的なイメージに加工できることが挙げられる。また、写真として出力して用いる場合も多い。写真は客観的に全体を傍観できる為、明暗の関係を捉え易く、その上軽く薄い為、物理的な面においても自由に自分の目線にあった位置に固定できる等使用し易い。また小作品の下絵を作る際にも、画像を印刷したコピー用紙の裏に鉛筆などで鉛をつけ、支持体の上に紙を置き、画像の輪郭線をなぞる事で転写できる。また、写真と支持体と同じようにグリッドを引くことによって、それを手がかりとして転写する方法もある。

プロジェクタは、小型PC等に接続して、大型のスクリーンに拡大された画像や映像を投影する機器である。支持体に直接投影した画像の輪郭線をなぞり転写して、下絵を作る事に用いられる。どの要素まで転写するかは、使用者による。細部まで捉えずぎると、始めの段階の描画の邪魔になることがある為注意する。

②デッサンスケール

描画対象の位置関係の確認や、構図を決めるための補助に用いるプラスチック製の板。木炭紙用、B判紙用、Fサイズ用（P・Mも含む）、F6用、F8用、F10用等、紙や画枠の規格に合わせ多くの種類がある。略称デスケル。描画対象に向かってかざして構図をさぐり、デスケルのグリッドとモチーフが重なる所を支持体に予め引いておいたグリッドに反映させて使用する。

③はかり棒

描画対象の寸法をはかるのに利用される。自転車のスポークや、編み棒で代用できる。描画対象に向かい伸ばし、はかり棒の頭を描画対象の測りたい部分の頭に合わせ、尾に親指を当てて比率を測る。ピアノ線がついているものは、垂直線を求める事や、角度の測定が容易にできる。

5. 日本画の素描

日本画は、千数百年前に中国大陸や朝鮮半島から伝わった素材、技法が、今日まで受け継がれている長い伝統をもつ絵画様式であると言われている。しかし、「日本画」という言葉自体はそれほど古くからあるものではなく、明治時代に持ち込まれた西洋画に対して、それと区別するために使われるようになった近代の名称であり、フェノロサが1882年に龍池会²³⁾で行った講演『美術真説』で使った Japanese painting の翻訳が「日本画」という言葉の始まりである。それまで様々な名称でよばれていた日本のすべての絵画の総称として「日本画」と呼称した上でフェノロサは、油絵と日本画を比較して下記のように述べている。

- 第一、油絵ハ日本画ニ比スルハ實物ニ擬似スル
- 第二、油絵ニハ陰影アリ日本画ニハ之ナシ
- 第三、日本画ニハ鈎勒アルモ油絵ハ之ナク
- 第四、油絵ノ色料ハ豊富ニシテ稜厚ナリ
- 第五、油絵ハ繁錯ニシテ日本画ハ簡潔ナリ

その後の美術界の推移をみれば、このように単純に括れないのは油絵も同じであろうが、それにしても21世紀となった現代でさえ、日本画においては19世紀に述べられたこのイメージをそのままに持つ人が数多く存在するのはなぜなのか。何をもって日本画とするのか。日本画というカテゴリーそのものの必要性すら問われるなかで、ここでは日本画を、絵画における

原点とも言える素描を通して考察を試みたい。

5. 1. 素描と写生

5. 1. 1. 素描(そびょう)と素描き(すがき)

素描(そびょう)という言葉は、近代になり編纂された辞典において次のように記されている。

* 舶来語便覧〔1912〕〈棚橋一郎・鈴木誠一〉

「デッサン 下絵素描 Dessin (仏) 絵画にて実物の形を描写すること」

* 和漢大辞典〔1919〕〈大町桂月・高木斐川〉

新語「素描(ソベウ) デッサンの訳。あらっぽく描写する、即ち絵の下地」²⁴⁾

このことから、「素描」はフランス語デッサン(dessin)の翻訳語であり、近代の新語であることがわかる。そして「描写」「下絵」「下地」という言葉はあるが、現代において素描を最も特徴づける「線」という言葉はでてこない。

現代の辞典で見てみると

* 日本国語大辞典²⁵⁾「木炭、鉛筆、筆、ペンなどを用い、黒、セピアなどの単色の線で対象をあらく描くこと。また、その画法やその画法で描かれた絵画。特に油彩画などの習作として描かれたものをさす場合もある。すがき。デッサン。」

* 広辞苑²⁶⁾「(dessin フランス) 単一色、一般に黒色の線もしくは点で、物の形象をあらわした絵。絵画の基礎となるもの。すがき。デッサン。」

とある。

現代の辞典が「素描」と一緒くたにしているこの「素描き(すがき)」という言葉は、日本画のなかで近代以前から使われていた。にもかかわらず、「素描(そびょう)」という新語を改めて作ったことから、西洋から入ってきたデッサンの描写と日本画の描写は、近代の人には別のものと認識されたであろうこと、そして、「線」で描かれた日本画を当たり前に見てきた当時の人には、西洋のデッサンの中にある「線」という要素を特段には認識できなかったことがうかがえる。

5. 1. 2. 臨写と写生

中国絵画では唐末ごろから、先人の作品を手本にして写し描く「臨写」の方法に対して、実物を観察描写する写実的傾向が強まり、「臨写」という言葉に対して「写生」という言葉が使われた。日本においては、室町時代の「文明本節集」に「写生」という言葉が初出する。しかし、日本において写生を重んじる画家が現れるのは江戸中期である。近世以前の日本画は、板絵・水墨画・花鳥画・絵巻物・障壁画…など、様々な

名称が描かれる素材・形態・技法・絵画様式・題材などにより名付けられていた。そして土佐派や狩野派、円山派、四条派、南画派などと絵師の工房が、存在し、それぞれの派による様式が明確にわかれ、画家は、いずれかの画派に所属し、その派独自の筆法を修得するために運筆からはじまり派を代表する画家のもとに継承される粉本と呼ばれる手本を臨写することで、技法や様式を修得することが最も重要であり、写生よりも臨写に重きがおかれていた。江戸時代中期に写生を重んじる円山応挙(1716年～1795年)があらわれ写生派といわれた。応挙は近現代の京都画壇にまでその系統が続く「円山派」の祖である。(図14)は応挙の、(図15)はゴッホ(Vincent van Gogh, 1853年～1890)の素描であるが、2点を比べて西洋画と日本画との違いは、実物にせまるという写生の意味においては見いだせない。応挙は、オランダ18世紀の銅版画や清国経由の西洋画を見知っていたが、応挙の方がゴッホ(オランダ生)より100年以上前の人物であることすれば、写生力において、けっして西洋に遅れていたとは言えない。



図14

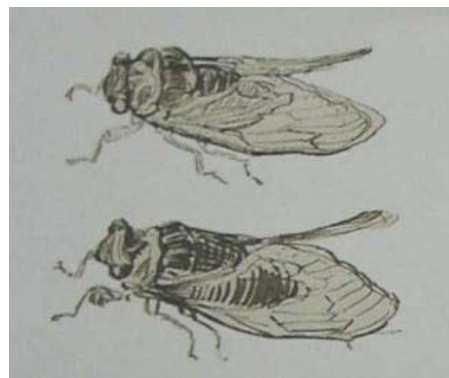


図15

応挙は「真物を臨写して新図を編述するにあらずんば画図と称するに足らんや」と述べている。「臨写」という言葉を、作品を手本にして写し描くという意味

でなく、実物を描くという「写生」の意味として使っているのは興味深い。

くしくも応挙が生まれた年に亡くなっている尾形光琳(1658年～1716年)は、後世に琳派と名付けられる装飾的意匠に優れた派の中心的画家として知られているが、「光琳鳥類写生帖」を見ると、その卓越した写生力に驚く。(図16) 編著者である真保亨氏は「光琳鳥類写生帖」の中のいくつかの図と「狩野探幽筆鳥類写生帳摸本」²⁷⁾の中の図様が一致すると述べている。氏によれば「狩野探幽筆鳥類写生帳摸本」は探幽の「探幽鳥類写生絵本」を狩野洞春が秘蔵していたものを、洞春門下の荻原洞橘が写しとり、それを模本として更に野田洞泯が臨写したものであるという。或いは、別の祖本が存在し、それを探幽も臨写したのかもしれないし、「狩野探幽筆鳥類写生帳摸本」を光琳が写したのか、もしくは祖本が存在し、探幽が臨写した祖本を光琳も臨写したのか、委細は今後の研究や新資料を待たねばならないが、何れにせよ画家たちの優れた描写力によって、粉本をも実際の写生にみるような高い表現にまで昇華していることを称賛している。²⁸⁾ いきいきとした写生としか見えない臨画が、綿々と画家たちにより写し続けられた集積のうえに成り立っていた事を知ると、三次元の実物を写す「写生」にも二次元の絵を写す「臨写」にも、写す根底に「写意」という伝統が息づいていて、それゆえ画家自身も写生画と臨画を区別せずに一つの写生帖に扱っていたことに納得ができる。応挙が実物を自身で写生することを訴えながら、なお言葉として「臨写」という言葉を使っているところにも、その精神がうかがえる。

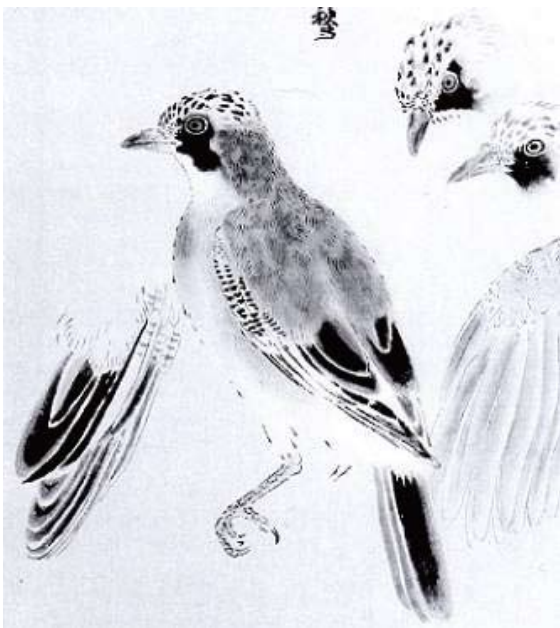


図16 光琳鳥類写生帖 部分

5. 2. 素描と白描画

白描画(白画)とは、墨の筆線を主体とした絵画である。

中国では「白画」という言葉は唐時代に始まり「白描画」の語は元代以降に用いた。矢代幸雄氏は著書「水墨画」のなかで「東洋絵画の技術は基礎的輪郭の墨書きとその上加えられたる墨による濃淡明暗の調子、および絵具による彩色、とに分離し、墨書きがそのまま発達して、はじめは単純なる線本位の墨画、いわゆる白画をなし、それが次第に水墨の調子を含んで水墨画という形式に進化した。」と述べている。つまりは、白描画を水墨画の進化過程とみている。しかし、氏をして「絵画の三要素(色彩・線・調子)のうち、色彩から離脱し、線と明暗の調子とを発展させ墨の含む精神性を主として狙うところの新絵画形式、水墨画。」というならば、日本の「白描画」も「色彩から離脱し、線と明暗の調子とを発展させ白地の精神性を主として狙うところの新絵画形式、白描画。」とはいえないだろうか。

5. 2. 1. 様々な白描画



図17 麻布菩薩像部分

唐様の白描画—麻布菩薩像(図17)は正倉院宝物の麻布に描かれた墨画の菩薩像である。抑揚のある力強い墨線や頭髮等に見られる濃淡の墨色による量感の表現、暈しの表現もまじえ奈良時代の豊かな表現力を示すとともに、唐代筆線の影響が強うかがえる。

戯画的な白描画—鳥獣人物戯画(図18)は、京都市高山寺に伝わる紙本墨画の絵巻物である。現在の構成は、甲・乙・丙・丁と呼ばれる全4巻からなる。12世紀-13世紀(平安時代末期-鎌倉時代初期)の幅のある年代に複数の作者によって別個の作品として制作、背景も異にして描かれた。当時の世相を反映して、動物や人物を滑稽に描く戯画の集大成といえる。



図18 鳥獣人物戯画 部分

やまと絵白描画—源氏浮舟帖(図19)は大和文華館に蔵される鎌倉時代の写本である。雲母を引いた光沢のある料紙を用い、頁によっては墨流しの装飾が施されている。繊細な墨線と濃墨が描く髪的美しさが、白地のためにさらに際立ち、必要最小限にいれられた薄墨の暈しが、白地の美しさを引き立てている。

枕草子絵巻(図20)は『枕草子』の日記章段の印象的な場面を抽出して絵画化したほぼ単色の鎌倉末期の墨絵である。僅かに唇に朱色を点した。墨の濃さを変え、墨色の幅は広がっているが線自体は繊細で抑揚をもたない。細い線で精巧に描かれながら優雅であり、やまと絵白描画を代表する作品。



図19 源氏物語浮舟帖 部分



図20 枕草子絵巻

5. 2. 2. 素描と白描画のもつ多様性

現代において素描は、素材や技法を限定しない。線を主体としたものが確かに多いが、絵具や墨などで面的にとらえていても作家が素描として制作すれば、それは素描となる。作画の対象を即興的にクロッキーしたもの、細密に写生したもの、イメージや構想を具現したもの、本画の構想を描いた下絵、素描そのものを作品とする目的で描いたもの等々。また、写生画がそのまま絵の構想となりうることも、下絵として描いたものが他者からはタブローと見える等、非常に多面的であり多様性を有する。白描画もまた、麻布菩薩像のように線に面白味のあるもの、鳥獣人物戯画のように即興性があるもの、そして、やまと絵白描画のようにタブローとして評価されるもの、と様々な要素を有している。

とくに、やまと絵白描画は、発達の過程で写生画、下絵、タブローと三つの素描的意味合いをもっていたと推察される。「紫式部日記」の中に、お産が近づくと慣例に従い、産室の室礼は白一色となり、すなわち御帖台や屏風、厨子、調度品にいたるまで白色のものに替え、また産婦(中宮)やお付の女房たちも白装束となる。』⁷⁾ いう描写がある。つまり、やまと絵白描画の世界は実際に存在していたのだ。豪華絢爛色取り取りの日常が白一色になり、黒髪的美しさがいつにもまして際立ったであろうことは想像に難くない。もし、これを写生したならばどうであろう。白一色の世界で、線は繊細になり抑揚を失い、髪の色が造る趣ある形は際立ち、大きな変わり目である柱や畳の線が構成的になり、少し画面が寂しいと感じたら繊細な調子を置く、線が構成する白地の面の美。まさに「源氏物語浮舟帖」ではないか。残念ながら平安時代の白描画は確認できないが、非日常の美を画家が目にしたならば、写生したと仮定してもおかしくはあるまい。二つ目は「やまと絵」の下絵として白描画は描かれていた。やまと絵について簡単に説明すると、平安時代、中国の主題を描く唐絵に対する言葉として日本の主題を描く絵画をやまと絵とよんだ。やまと絵は、まず図柄を墨線で描き、それを絵具で濃彩し、色を塗って消えた線を再び描き起す、いわゆる「作り絵」といわれるものであった。たとえば「源氏物語絵巻」のような絵巻物が墨線で描かれ、その墨線の下絵がだんだんと洗練され、独立した絵画として鑑賞されるようになり、やまと絵白描画という新しい分野が生まれた。西洋において素描が時代と共に深化し、それ自体で芸術作品と認められるものを輩出したように、日本においてのやまと絵白描画もけて水墨画の進化過程ではなく、すぐれた

素描絵画の一つと考えられないだろうか。

5. 3. 日本画の素描の行方

ここまで述べてきた日本の素描を考察すると、千数百年前に中国大陸や朝鮮半島からもたらされた優れた文化を、はじめは真摯に模倣し、それを吸収し、やがてゆっくりと時間をかけ熟成していったことがうかがえる。自然や人物の美しさに感動して素描するように、先人の優れた絵に感動し、その美をなんとか写し取りたいと「絵」を素描したのが臨画であろう。そして、日本にもすばらしい自然があり、美しい人がおり、四季があると気づいたとき、「やまと絵」が生まれた。島国で、しかも他国との交友を極端に絞り、産業革命とも無縁な日本人の生活の変化もやはり、ゆっくりとしたものであったといえよう。日本画は、開国までの長い間に、多くの流派や技法が生まれた。とはいえ布、紙、墨、顔料、膠、筆、水と同じような材料を使い続け、素描に関しても良いと心に感じた物を真摯に写し取り、思いのままに写せるよう筆づかいを修練するということが、派に関係なく共通のものであった。絵作りも大きく異なることはなかったため、下絵としての素描の変化もあまりなく、結果、線を大切にして、その線でくざられた余白をどのように生かすかを大事とし、絵具の色数も少ないので、構成でおぎなうような伝統が生まれ続けてきた。

しかし、近代になると変化の速度も大きさも激変する。平山郁夫氏が著書である「絵と心」のなかで「16世紀にポルトガル人が伝えた鉄砲を、日本人はすぐに戦に用いたのに、同時にヨーロッパの宣教師によって持ち込まれた油絵は普及しなかった。その理由は、民族性や宗教、精神、生活といった心の面と不即不離の関係で絵画の材料はあり、ヨーロッパ人が油絵の具とキャンパスという素材を造り出したように、日本人も自分たちの絵画に合う素材を自然に選んだからだ。そして近代において油絵が普及したのは、明治の日本人が技術や材料だけを利用しようとしたのではなく、ヨーロッパの思想、精神までを積極的に導入し、生活といったものまで輸入したからだ。」と述べている。そうであるとすれば、日本画の画材料も変わっていくのは必然であり、明治維新後、さらに太平洋戦争後と精神や生活が大きく変化するごとに、実際大きく日本画の材料も変化している。

近代においては、欧米の影響を受け、大きく生活が変わるとともに、精神も変化していった。人々の芸術観も画家個人の内面や個性の表出が、より強くはっきりと表れていることを重視するようになった。日本画

においても様式を重視する絵画から、様式から脱却して画家自身が自己の様式を創るようになっていった。

当然、その絵画の本質を表す素描も変化し、下絵も、下絵を作らないという事も含め、さまざまな変化をとげている。絵具が厚く塗られる絵においての下図の線の意味合いは究極の線を描くことを求めているものとは違い、構成の区切りとしての線である事が多くなっている。

現代の日本画の岩絵具は、伝統的に昔から使われてきた天然の鉱物を砕いて作った岩絵具だけでなく、近世になって今まで絵具として使っていなかった鉱物により作られた絵具がふえた。そして現代になり、新岩絵具（人口的に色を付けたガラス質のものを砕いた）、合成岩絵具（白い天然絵具の方解末を着色した）などが作られるようになると色数は劇的にふえた。輝く粒子のある絵具は物質として美しく、現代において日本画を描こうとする理由に岩絵具という素材の魅力を挙げる人も少なくない。欧米化した生活や精神の変化、そして画材の多色化もあり、色彩を重視した本画が多くなると、下絵は構図や色彩の全体観を採求する意味合いが強くなっていき、その下図には絶対的な線、線そのものの力というものとは表面的には必要とされなくなった。

しかし、線描を凌駕した物質感のある岩絵具は自由自在に塗ることができる油絵具とは全く異なり、西洋的な色彩学が全てあてはまるとは言えない。岩絵具の色数はふえたが、粒子と色の濃さには伝統的な岩絵具と同じ法則を残しているため、多くの制限が存在する。必要な色彩だけで絵具を選択すると自分が想定していないマチエールができてしまう。画面にマチエールができてしまえば色で形をかえても物質として跡がのこってしまうので、簡単に本画を描きながら形を変えていくことはできない。現代の日本画家はリアルな写生も行うが、その写生を写意に深化させ、自分で消化したうえで対象を絵画として成立させなければならないことは伝統的日本画家とかわらない。形に重きを置く作画や実感を旨とする作画においては、計画性が要求され、下図が重要なものとなる画家が多いことは、現在でも教育現場、画家の研究組織などにおいて下図研究会が行われていることからわかる。

ある意味において、素描は絵画の骨子だからこそ、絵画の本質を、あるいは本画以上に物語る。近年、色彩画材や基底材などの選択は画家ごとにさまざまな変化をみせたが、日本画が近代になり選択した画材として一番大きく、そして最も一様に変化したのは、素描材料なのである。墨と筆による描き直しが効かないも

のから、木炭、鉛筆など消して描き直しができるものを、画家が自ら選んで、一様に変えたのだ。そのことの意味を考察することを今後の研究課題としたい。

6. スペインの素描教育

6. 1. 全体の印象

スペインの美術の表面的な状況とは裏腹に、実は伝統的なものに関わっている。しかしながら、日本のように、同じような立憲君主国でありながら、皇紀2672年と言われるような古い伝統があるわけではない。美術における歴史は日本の方が伝統があるが、明治維新や先の大戦によって文化的な断絶があり、国策的背景の下に日本人は欧米の文化文明にあこがれ学び模倣した。たいへん器用に定量化し、自分たちのサイズに合わせ、縮小化し扱いやすいものに作り替えた。

それに対してスペインは国内外多くの政変や戦争をくぐり抜けながら、またピカソ、ミロ、ダリなどに代表される西ヨーロッパの様々なムーブメントや北米のセンセーショナルな文化の流入に半ば翻弄されながらも、それでもスペイン国民の個人的レベルにおいては自らの文化を対象するのではなく、自分たちの作り出したものは否応なく自分たち自身であることを認め、自信を隠さない。そして不思議な謙虚さも併せ持っている、紙と鉛筆、絵筆と絵の具、贅沢をいえばキャンバスを、そんな物さえあれば事足りてしまうような、技術的には簡素で素朴な芸術を愛している。

2006年から2009年まで断続的に主にマドリッドで取材を続けたが、世界的に有名なスペインの音楽や舞踊と同様に絵画においても、その現場において、彼らが描いている生々しいドライブ感がたまらなくいいのである。リラックスした中にも、作品と自分、自分とギャラリーの関係の中でのるかそるかの戦いを挑むような描き方をする場合がある。その場所でその時間にまさに描いている!という実感を満喫しているというわけであり、従って余計な演出や舞台装置は一切必要ないということだ。

スペインの美術全体としてはやはり北米やドイツのような先端的芸術-コンピュータ、動画、インスタレーションetc.を嗜好するし、素描においても概念性やシステムティックなものや物質性を狙った作品も多く見られるが、見ることと描くことを大切にしている精神は様々な時をくぐり抜け見失われてはいない。

それは美術教育に起因する。以下に端的に述べるが個別に詳しく記述したい。まず公立の一般向けの美術学校があること、公立・私立の美術学校の授業料が安

い事、手続きが簡単であること、老若男女誰でも分け隔て無く参加出来ること、制作時間を長くとれる。国立美術館の入館料が6ユーロであり、日曜日の夕方からは無料である、ノーチェ・エン・ブランコという日には全ての公立の文化施設が無料になる。いわゆる公募展が存在しない。各市や県で、企業主催で大人向けの絵画コンクールがあり、われわれ外国人でも作品の質が良ければ入賞する可能性がある等々。そして前に記したように美術の歴史的流れにおいて、過去に流れ込んできたイスラム文化は別としても、断絶や敷居の高さがないこと。これは何もスペインの特色ではなく、全ヨーロッパの人々が永く自由を獲得する過程で得た高度な物だ。

ヨーロッパにおいて芸術活動は、作る側・見る側の両面で、パブリックなものとして社会的立場を持っている。鷹揚ではあるが各個人が意図を持ってアクセスすることは実に容易である。今回はスペイン、マドリッドで4年間制作活動を通じて取材した素描の技術や考え方を具体的に伝現しながら、それについて考察する。

6. 2. これまでの経緯

私のこれまでの作品は油彩によって具象的な人物像を中心としながら、抽象的な流れの中にその人物像をはめ込むような設定となっており、人物像の肉体的な動きよりも顔などの描写を抽象的な形で囲い込むような設定であったが、時を経て制作点数が増えていっても、欠点として形の生硬さ、柔軟性の無さを払拭することができず五十歳前後であるにも関わらずもう一度一から素描の勉強をする必要性を感じスペインに渡った。1989年に大きく当時のベルリンの壁崩壊直前の西ヨーロッパを旅行したことが契機となっている。どの国も街の風情や国民性、美術館に収蔵されている作品が素晴らしかった。絵画においては特に上質の木材に石膏下地を施し描かれた作品は内側から輝くような特質があって、その時の感動は今も忘れることができない。

スペインの絵画はすでに日本においてアントニオロペスガルシア等の現代作家の作品が知られていたが、当時の印象としては一生懸命に海外に宣伝するようなセンセーショナルな側面のほとんどない、たいへんドメスティックで素直な感じの作品であったと記憶している。

また後述するが、物価の安さは大きな側面で、実際問題お金がないと学校に行くこともできないし移動も食事もできない。また治安に問題があるとはいえ、自らの国家を愛する大らかな国であると感じた。当時ス

ペイン以外の国で経済的に困窮するとわざわざスペインに舞い戻ったものである。

2006	一ヶ月半のイタリアとスペインの旅行
2007	三ヶ月間、シルクロデベジャスアルテスで人体素描、特にアプンテス（クロッキー）の素描
2008	文化庁海外特別派遣で三ヶ月間、アカデミアアルティウムペーニャで油彩の講習を受ける
2009	一年間、アカデミアアルティウムペーニャで素描の講習を受ける

もうすでに多くの日本のテクニックを持った若手作家達がスペインに渡り多くの成果を得ているが、私自身の速度で少しずつスペインに接近して行った経緯である。

新しく我々が熱意を持って共有できる内容にらしめるかは解らないが具体的にスペインの美術教育、特に素描の現状を以下に述べる。

6. 3. 前提

当然のことながら外国に行けばあらゆる場面で一人の外国人として振る舞うことになるが、学校においてはいわゆるアジア系の民族に対して全く差別を感じたことが無かった。

人種が異なっても、努力する者としてしっかり月謝を納めれば優遇され、セクレタリアがたいへん親日的であったため、それにはとても助けられ、味方がいることというのは重要であることを痛感した。また、制作において自分の場所を確保する場合もしくりで、アカデミアアルティウムペーニャにおいては一つのモチーフを一ヶ月継続して描くが継続してほとんどトラブルなく安心して制作することができた。国立であるシルクロデベジャスアルテスは人数が多すぎて場所の確保に躍起になる側面はあった。EU各国の人々がそうであるように、スペインではかなり多民族であり、多くの参加者が自由に語り合うことが常識であり、制作中であっても技術的なさまざまなことを共有し合うことを好む。

6. 4. スペイン、マドリッドの美術学校について

私は経済的な側面もあってほとんどマドリッドから動かず絵の勉強をした。マドリッドにはコンプルテンセ大学（マドリッドの総合大学）、王立美術学校、たくさんアカデミア（私立の美術学校）があるが、正味一年半の滞在期間の中ではシルクロデベジャスアルテス、アカデミアアルティウムペーニャのみ、やや深

く入り込むことができ、教育のシステムや技術を学ぶことができた。コンプルテンセ大学の聴講生のコースは人体解剖学の骨学と筋学を中心に講義を受け、その上で人体素描を克明に描くというものだった。実際に描いた人物の白黒のヌードデッサンの上からサンギーナなどの褐色のコンテで筋肉や骨をできるだけ正確に描くというものだったが時間的に実践することができなかった。

■シルクロデベジャスアルテス

スペイン王立の美術学校で、全体として規模が大きく、映画の上映や演劇、展覧会の開催、芸術系の書籍の販売、カフェ、版画工房、油彩や素描をするためのアトリエが充実しており、絵画や素描を制作するためには入会金30ユーロと三ヶ月分の月謝45ユーロを支払い本人写真付きの学生証を発行してもらう。制作時間は平日月曜日から金曜日まで16:00から22:00で、土曜日は16:00から20:00までで油彩と素描を自由に選択できる。いずれも教師による指導は無く、油彩のモチーフは学生同士が相談してセットする。素描は主に人体ヌードのアプンテス（クロッキー）が中心で教室によって2分ポーズ、5分ポーズ、20分ポーズ、45分ポーズが選択でき、45分ポーズは1ヶ月の継続となるので油彩や大作の制作も可能である。学生は老若男女様々で30人から40人ぐらい、プロの作家を目指す若者もいるが、むしろ年金生活を始めた老人も多く参加していて、元気に絵を描いている。日本人は少ないが一定数の常連がいて私も指導を頂いた。かつて藤田吉香、鴨居玲、磯江毅等もここで腕を磨いたことも記憶に新しい。つまり、安い料金でたっぷり人体素描を中心とした、修行と言っていいほどの濃密な制作活動、様々な試行錯誤が可能である。今も数名の若い日本の作家が験算を重ねている。

■アプンテス（クロッキー）



図21

上は2分ポーズ。有色のキャンソン紙にサインペン、セピアの水彩、2分ポーズはムビメント=動きを伴い、ポーズが絶えず変化して行く。ソルトウーラ=アカデミアアルティウムペーニャでは迅速に的確に形をとることを大切にすることを何度も指導された。



図22 5分間のアプンテス
日本製のスケッチブック
に日本製の筆ペン



図23 10分間のアプンテス
アルシュ紙に水彩のセピア
と鉛筆



図24 20分間のアプンテス
アルシュ紙に水彩のセピア
と鉛筆



図25 45分間のアプンテス
アルシュ紙に水彩のセピア
と鉛筆

■アカデミアアルティウムペーニャ

設立は1940年。プエルタデルソル広場から歩いて5分、プラサマジョール広場の一番地にある小さな私立の学校である。昼間部と夜間部、日曜コース、子供の美術コースに分かれており、教員は校長のエドゥワルド、教師のマリスル、プアン、ラモン、セクレタリアのエングラシアとマリア、全ての掃除雑用を引き受けるマヌエロの7人によって支えられている。制作時間は昼間部9:00から14:00、夜間部は17:00から22:00まで、土曜日は昼間部の時間のみ、日曜コースは10:00から14:00までである。授業料は昼間部で一ヶ月180ユーロ、3ヶ月で払うことが多いがそれ

で490ユーロで、随時入学可能である。アトリエは二階と三階で各広さは20坪弱で三つの部屋に分かれており、生徒はシルクロ同様老若男女様々な職種の人々、弁護士、医者、銀行員、主婦、画家志望、年金受給者、美術大学志望、スペイン人、ロシア人、イタリア人、コロンビア人、ペルー人、キューバ人、韓国人、日本人etc。制作は油彩も素描も基本的に1ヶ月に1点。モチーフはとても充実しており、一面ではがらくたと言っていいものも多いが、19世紀から20世紀に用いられた小物も多く用いられる、マネキンや虹色に変色してしまった鏡、不思議なフォルムの陶器、硝子容器などアンティークというレッテルを超えたと言っていいような物たちが並ぶ。石膏像もしばしばモチーフとなるが、古い石膏なので型取りは精巧ではないがそれなりの古びた魅力はある。いずれのモチーフもスポットライトでライティングされる。理想としては北側の窓からの自然光を取り入れるのがいいのだがそんな採光は現実的に不可能である。

なにしろ築400年ぐらいの建物であるのだから、それにしても光の与え方は実際的にかなり強く感じるがそれでも美しくミステリアスである。制作環境は先に述べたこともあるが、親日的であり私の言語力の拙さをフォローしてくれさえした。たった一人で絵を描いているのではなく、外国人であっても何等かの発言や返答が期待されるので適切な答えや考えを用意しておかなくてはならなかった。シルクロではどちらかという自分勝手な側面があったが、こちらでは人数も限られ、スペースも小さいのでどうにか言葉や行動で自分の立場や考えを表明しなければならなかった。

絵画以前に一人の日本人として振る舞うようなセンスが毎日求められた。日本の歌を歌ってみせ、2:00で制作時間が終わったら下階のバーでコーヒーやビールを飲んで親交を分かち合った。制作時間中もなかなか絵を描かしてくれず絵を描く時間よりおしゃべりの時間が多い日もあったりして、どうしたわけかどういいうわけか、様々奇想天外な場面の展開が発生し絵を描くところではないようなことも多数あったがおかげで少しはスペイン語も上達したのである。



図26 ヴィオレタ (胸元に
スマイルの花を抱いている像)

6. 5. アカデミアアルティウムペーニャにおける素描の技法

■前提は形を測ること

右は垂直性を測る道具で、自製したものである。鉛の錘は40gで穴に糸を通してあり、糸は50cm、プルマーダと呼ぶ。日本の美術教育でも、五円玉に糸を通してしたものを使うこと



図27 プルマーダ (錘)

があるりあくまで一時的なものであるが、スペインでは経験者でも多用する。錘をぶら下げて形の傾きを見、糸の部分で距離を測る。距離を測るときは編み棒を使うこともある。

■擦ってトーンを出すこと

右はディフミノ (擦筆)。大きい方は直径3cm、長さ12cmあり、パルプを巻き固めたもので先端を金槌で叩きほぐして使用する。日本で市販されているものより大きく、形の内部外部のトーンを滑らかに混ぜ合わせる



図28 ディフミノ (擦筆)

合わせることができ案外と使いやすい。

右はエスポンハイエストロバホ (スポンジとたわし)。広い面積を擦って滑らかにすることができ、特に木炭を使用する場合は描いた部分を壊すことなく様々な表情を作ること



図29 エスポンハイエストロバホ

ができる。硬いたわしの部分は鉛筆デッサンの時、紙に擦り込むのに有効である。またさらに目の細かい紙ヤスリで擦り出しをする場合もある。

右はガムサ (セーム皮) で、これはやや使い込んだもので、元来はきれいなクリーム色で、画面に塗った木炭をざっくりと除去するための用具であり、日



図30 ガムサ (セーム皮)

本ではしばしばガーセが使われる。また、使い込んだガムサは多くの木炭やコンテの顔料を含んでいるのでガムサで画面を押さえるように用いるとデカルコマニーのような効果を得ることができる。いずれにしても指で擦ることはほとんどしない。

6. 6. アカデミアアルティウムペーニャにおける各課題

■形を取る

形をとることをエンカハールするという。箱に入れるということで、このように線で形を追っていても立体に対する意識が働いている。プルマーダを使って腕や足の傾き=インクリナシオンを何度も計測していく。

この作品はアカデミアペーニャの指導用教材である。



図31

■ラジャード

ラジャードは日本でいうところのハッチングで描く課題でサンフェルデナンド美術学校から端を発するコンプルテンセ大学美術学部の資料には歴代に渡ってこの技法で描かれた作品が見られる。

この作品もアカデミアペーニャから提供された物である。



図32

■セピア

セピアは文字通りセピアのコンテで描く課題である。サンギーナも同様、スポンジや擦筆で擦りこみながら仕上げていく。比較的トーンの幅が出しやすく、黒色の材料との併用も違和感がない。



図33

■グラフィート

グラフィートは鉛筆デッサンのことである。鉛色に鈍くならないよう発色させなくてはならない。スポンジやたわしで擦ったりしてトーンを紙の中に擦り込んで行く。シュエジェルヤカバジョという硬いデッサン用紙を用い、課題の中でも難易度は高い。この作品はアカデミアペーニャから提供されたものである。



図34

■サンギーナ

サンギーナは褐色コンテのみで描く課題である。褐色コンテはルネッサンスの頃からしばしば用いられた素材でドイツのファイパーカステル社のものが品のよい赤褐色を提供してくれる。この像はマシアスといひ笛の名手でもある。罪を問われ鎖に繋がれた像。



図35

■カルボンシージョ

カルボンシージョは木炭デッサンのことである。通常日本では指やパン、ガーゼを用いるが、先に記したようにスペインで多くは柔らかいスポンジ先端をよくつぶしてある擦筆を用いる。



図36

6. 7. アカデミア アルティウム ペーニャにおける各課題



図37 Massias (マシアス)

木炭紙 (ingres) に木炭。この場合のみ単一素材。



図38 Diosa Victoria (勝利の女神)

木炭紙に木炭とセピアこの頃は擦るということをしていない。



図39 David (ダヴィッド)

木炭紙に木炭とセピア、白の描き起こし



図40 Venús con la Concha (ビーナスと貝殻)

有色のキャンソン紙にレヒア (漂白剤) 木炭, セピア, 色鉛筆



図41 María su Niño (マリアとその子供)

有色のキャンソン紙にレヒア (漂白剤) 木炭, セピア, 背景にガムサを使って班のある表情を作っている。



図42 Maniquin esfrazado (変装したマネキン)

有色のキャンソン紙にレヒア (漂白剤) 特に, 木炭, セピア, 色鉛筆



図43 Bodegon con dos Frascas
(二つの水差しのある静物)
有色のキャンソン紙にレヒア(漂白剤)木炭, セピア, 色鉛筆, 白の描き起こし



図44 Dama con Violeta
(翼を持つ貴婦人)
紙—パペルカバジヨ, 木炭, セピア, 色鉛筆, 白の描き起こし



図45 Relieve Gurifo
(グリフィンのレリーフ)
紙—パペルカバジヨ, 木炭, セピア, 色鉛筆

■制作プロセス

プロセス1から8までの制作過程である。課題は先に掲載したすべてのモチーフもそうであるように、各作品を一ヶ月、月曜日から金曜日まで、1日約5時間の制作である。指導は、校長のエドゥワルドと教師のマリソルの二名。モチーフは、初心者用、中級者用、そしてこのモチーフは上級者用である。日本と同じように、各生徒を循環してコメントを与える。私がよく指導されたことの唯一のことはSugerente (スヘレンテ) 暗示しなさいという言葉だった。レリーフの周辺には布やポスターがにぎやかに置かれたり貼られたりしていたが、あまり細かく説明して描くべきではないということだ。このデッサンは一年間学んだ最後のもの、前ページは、制作順に並べたものであるが、ご覧のように少しは硬さが取れて来たように感じる。



図46 プロセス1



図47 プロセス2



図48 プロセス3



図49 プロセス4



図50 プロセス5



図51 プロセス6



図52 プロセス7



図53 プロセス8

6. 8. スペインの素描教育まとめ

今までにも述べて来たように、スペイン、マドリッドでは公的機関や私立の学校を利用してたつぷりと素描や絵画の制作、あるいは研究をすることが可能であり、費用も安価である。アプンテス（クロッキー）においても何度も反復訓練をすることができ、素描、油彩においても自らの作品のプロセスにおいて考えを新たにしたり再検証したり描き込んだりすることができる。また私のようにいくら年嵩のある者であっても立ち止まって自分の絵について再考することが可能であった。現地では外国人であるにも関わらず周囲の人々から多くの応援を受けることができた。芸術活動も周囲の応援がなければやはり自分を伸ばそうとする努力や精進を成し遂げることは難しい。素描は最終的に *Intuición*（インテウイション）、感覚的なものが大切だが、一つ一つの形の成り立ちや構造を測量技師のように計測し、探求する姿勢の中で更に感覚的なものも育まれることも知ったがこれは遅々として進まない中での努力や辛抱が要る。

自然界にある様々な形態や色彩や光は何等かの整合性が存在していて、いくら人類が技術的な進歩をしても、それぞれの作家が自分の身体を使い骨を折って自然に学ぼうとするのが素描という技術であり、こんなシンプルで直接的方法は他に無いだろう。現在のスペインの様々な状況は安泰であるとはとても言えず街の人々は日本と同じようにあくせくと働いている。かつてスペインにあったゆっくりした時間の流れや心の状態は増々失われて行くだろう。

しかしスペインに滞在している多くの日本人はかつてのスペインの文化や時の流れ方をよく理解していて、フラメンコやスパニッシュギターや闘牛などでスペインに溶け込んで活躍している者も多く、他国の人々はそこまでの思い入れは無いとも聞いた。日本人達の心の中、古い記憶の中にいつしかそのようなゆったりした時間感覚が刻み込まれているのかもしれない。もう一方では私も含めて日本人の線はたいへん繊細で器用だが、確実に力強さに欠けるし、躊躇した線である。それに対してスペイン人の線は器用ではないが分厚く太く思いっきりがいい線を引く。

日本の美術教育の賜物は構造型の意識、塊を描いているという意識である。塊というものは私たちにとって否定できない重みであり、私たちの視点から見た、常に半分は未知である存在であり、視覚的なものだけに終止する素描を認めない。それに対してスペイン人は三次元のセグメントあるいはベクトル的な複合体、言い換えればポリゴンの意識と映像的な明暗感覚に偏

る傾向があった。意図的に静物や人物のモチーフにスポットライトをあててドラマチックな影を演出し、その陰影の中にミステリアスなものを印象づけようとするのは興味深い。いわゆるレンブラントトーンであるが、光の演出はもっと参考にしているのではないか。私は断続的に4年間、スペイン、マドリッドを中心に、主に素描の研究を行ったが、まだまだ未知のものがたくさんあり総括できてはいない。今後、これを私が日本で絵を描いているという生活の中に読み替え、本物の自分のものとなるよう、スペインでの多くの体験をひとつのエッセンスとして制作活動をしていかなければならない。



図54 アカデミアアルティウムペーニャの提供による制作。

7. まとめ

素描について、西洋画と日本画の実技に関わる5名によって構成した文章である。1～3, 7は金子, 4. 1は村辺, 4. 2は佐藤, 5は速水, 6は西川が担当し執筆した。あえて文体は著者を尊重し統一しなかった。つながりが悪く、読みにくい点も多いと思われる。デッサンについて記述すると、それは人類の歴史につながり、さまざまな形をとって存在している。今回は西洋と日本の一部の状況しか記載できなかった。デッサンは西洋の国々でも様々な国の言語で存在する。日本の素描はフランスのデッサンの訳語として江戸時代から使われていた素描（すがき）をあて、昭和初期に素描（そびょう）に定着したことは本文中で述べたが、それ以外、日本の場合、デッサン、ドローイング、スケッチ、クロッキー、エスキース、下絵、底絵等、外来語も同時に存在し使っている。言葉として使用するとき互いに言葉の意味の共通認識が必要なのは承知であるが、なんとなく通じてしまうところが美術界での素描、デッサンではないだろうか。

曖昧である。若い美術家が使用しているドローイングも、本来の意味とどの時点で現在の意味に変化したのかを考えることなしに、自己申告的に使用しているのが現状と思われる。これから、各自研究を深めていきたい。

<引用・参考文献>

- ・ジャン・リュデル 岡部あおみ訳、『デッサンの歴史と技法』白水社, 1985
- ・相賀徹夫(編)『世界美術大事典』, 小学館, 1989
- ・石井柏亭『素描』アトリエ社, 1995年
- ・南条守『素描学の楽しみ』ふくろう出版, 2005
- ・『デッサン—見ること描くこと 材料と表現』美術出版社 1982
- ・『画材の博物誌』森田恒之 中央公論美術出版 2001
- ・『絵画材料辞典』R・Jゲッテンス+G・L・スタウト 森田恒之訳 美術出版社 1999
- ・『画材と素材の引き出し博物誌』目黒区美術館編 中央公論美術出版 1995
- ・『アーティストマニュアル』メルヘン社 1987
- ・『パステル 用具と基礎知識』マイカル・ライト著 夏川道子訳 美術出版社 1994
- ・磯田正美,『曲線の事典 性質・歴史・作図法』, 2009
- ・グラフィック社編集部『画材全科』, グラフィック社, 1995
- ・中川邦昭,『カメラ・オブスキュラの時代』, 筑摩書房, 2001
- ・金子亨『科学的思考による図画嫌いを克服する光学装置に関する研究』, 重点研究費報告書, 2011
- ・編著者真保亨『光琳鳥類写生帖』岩崎美術社1995年
- ・米沢嘉圃『白描画から水墨画への展開』〈水墨美術大系〉第一巻 講談社1975年
- ・真保亨『白描絵巻』〈日本の美術 5 No.48〉至文堂1970年
- ・村重寧『「やまと絵白描画」の特質と展開』早稲田大学大学院文学研究科紀要 第3冊 51.81-98.2005
- ・編集 佐々木丞平『文人画と写生画』〈日本美術大全集〉第4巻 学習研究社1975年
- ・岩崎吉一『近代日本画の光芒』京都新聞社1995
- ・加藤類子『京都日本画の回想』京都新聞出版センター1997年
- ・監修辻惟雄『日本美術史』美術出版社1996年
- ・編集山川武『東京美術学校卒業制作』1978年京都書院

<図版出典>

- 図1 『絵画材料辞典』R・Jゲッテンス+G・L・スタウト 森田恒之訳 美術出版社 1999 p314
- 図2 『絵画材料辞典』 p309
- 図3 『デッサン—見ること描くこと 材料と表現』美術出版社 1982 p162
- 図4 『絵画材料辞典』R・Jゲッテンス+G・L・スタウト 森田恒之訳 美術出版社 1999 p317
- 図5 前掲書 p318

- 図6 前掲書 p313
- 図7 前掲書 p315
- 図8 前掲書 p315
- 図9 石井柏亭『素描』アトリエ社, 1995年 p15
- 図10 図4『絵画材料辞典』R・Jゲッテンス+G・L・スタウト 森田恒之訳 美術出版社 1999 p312
- 図11 中川邦昭,『カメラ・オブスキュラの時代』, 筑摩書房, 2001
- 図12 Martin Kemp, *The Science of Art; Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat* (1990, New Heaven, CT: Yale University Press, 1992)
- 図13 分担執筆者所蔵
- 図14 『円山応挙写生帖 四帖』画像提供 東京国立博物館
- 図15 『ビジュアル美術館・ゴッホ』Bernard Bruce 高橋達史(監訳) 同朋社出版 1993 P50 画像提供 田中清人 <http://www6.ocn.ne.jp/~kiyond/>
- 図16 『光琳鳥類写生帖甲巻』真保亨 岩崎美術社 1995 p42
- 図17 『水墨画』矢代幸雄 岩波書店 1969 p10
- 図18 『鳥獣人物戯画甲巻』画像提供 <http://ja.wikipedia.org>
- 図19 『源氏物語浮船帖』画像提供「大和文華館」
- 図20 『枕草子絵巻』画像提供 <http://ja.wikipedia.org>
- 図21~図54 分担執筆者 西川氏所蔵

<引用文献>

- 1) 相賀徹夫(編)『世界美術大事典』, 小学館, 1989, pp280-288
- 2) 秋山光和(編)『新潮世界美術辞典』, 新潮社1985, p852
- 3) 石井柏亭『素描』アトリエ社, 1995年 pp3-5
- 4) デッサン—見ること描くこと 材料と表現, 美術出版社 1982 p186
- 5) 前掲書 p176
- 6) 前掲書 pp105-107
- 7) 前掲書 p141
- 8) 『画材の博物誌』森田恒之 中央公論美術出版 2001 p110
- 9) 前掲書 p104
- 10) デッサン—見ること描くこと 材料と表現, 美術出版社 1982 p144
- 11) 『画材の博物誌』森田恒之 中央公論美術出版 2001 p102
- 12) デッサン—見ること描くこと 材料と表現, 美術出版社 1982 p162
- 13) 同掲載 p162-163
- 14) 前掲書 p170

- 15) R.J.ゲッテンス『絵画材料辞典』美術出版社 1973年 pp317-318
- 16) 前掲書 P318
- 17) 前掲書 P313
- 18) 前掲書 P286
- 19) 前掲書 P294
- 20) 金子亨, 他 4 名『科学的嗜好による図画嫌いを克服する光学装置に関する研究』重点研究報告書 2011 p43
- 21) R.J.ゲッテンス『絵画材料辞典』美術出版社 1973年 p282
- 22) 金子亨, 他 4 名『科学的嗜好による図画嫌いを克服する光学装置に関する研究』重点研究報告書 2011 p43
- 23) 龍池会(りゅうちかい)は, 明治時代初期の美術団体。「竜池会」と書かれる場合もある。明治20年に「日本美術協会」(にほんびじゅつきょうかい)へと改称した(日本美術協会は現在も存続している)
- 24) 日本国語大辞典, ジャパンナレッジ(オンラインデータベース), 入手先<<http://www.japanknowledge.com>>
- 25) ジャパンナレッジ(オンラインデータベース), 入手先<<http://www.japanknowledge.com>>
- 26) 編者 新村出 広辞苑第四版岩波書店 岩波書店 1993年 p1519
- 27) 編著者 真保亨 『光琳鳥類写生帖』岩崎美術社 1995年 pp13-14
- 28) 前掲 pp1-14