

着色紙における素描表現の多様性についての考察

花澤 洋太^{*1}・金子 亨^{*2}・南雲 まき^{*3}・佐藤みちる^{*3}・畑林 和貴^{*4}・
深見 俊介^{*4}・沼田 愛実^{*4}・尾関 亜也^{*5}・北嶋 梓^{*5}・千野希帆子^{*5}・
石崎 永遠^{*5}・本間 千晴^{*5}・権田明歌音^{*5}・由佐 万織^{*5}・畠 利加子^{*5}

美術分野

(2016年6月15日受理)

HANAZAWA, Y., KANEKO, T., NAGUMO, M., SATOU, M., HATABAYASHI, K., FUKAMI, S., NUMATA, M., OZEKI, A., KITAJIMA, A., CHINO, K., ISHIZAKI, T., HONMA, C., GONDA, A., YUSA, M. and HATA, R.: A Study on the Possibilities of Expression by Using Colored Paper. Bull. Tokyo Gakugei Univ. Division of Arts and Sports Sciences., 68: 113-132. (2016)

ISSN 1880-4349

Abstract

White bleached paper is widely used for drawing activities, including for university entrance examination. Supports for oil painting are also prepared with a white base applied on canvas, wood panels or other fitted material.

This study will present how our using of color papers as supports for drawings influences our approach to oil painting.

Keywords: Art Education, Drawing

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

要旨: 一般的に美術系の大学の入試も含め、大学での素描実習においても製造元、紙質は違っていても脱色された白色紙を使う事が多い。油彩画の実習においても油性・水性・エマルジョン地も白色の地塗りのされたキャンバス、キャンバスボードである。また、自制するカンバス・パネルにおいても水性系白亜地、石膏地も基本形は白色である。使用にあたっては、制作者が必要に応じて有色の下地、もしくは目的と効果を考え素描の上に有色の地を塗り重ね描くこともある。本論は素描の支持体と描画材の歴史を追いながら、最終的には着色紙への素描制作が油彩画の制作の実践にどのように影響するか、学部授業での有色紙への素描実践をとおして、制作者の紙の色の選択を踏まえた制作経験が、どのように油彩画制作に繋がるかを考察したものである。

*1 東京学芸大学 美術・書道講座 美術分野 (184-8501 小金井市貫井北町 4-1-1)
*2 東京学芸大学 名誉教授, 研究員
*3 東京学芸大学 個人研究員
*4 東京学芸大学 大学院教育学研究科 在学生
*5 東京学芸大学 教育学部 在学生

1. はじめに^{注1)}

現在、私たちは日常生活で様々なデジタル機器を使用している。近年コンピューター技術の発展により我々を取り巻く環境はアナログからデジタルに移行し、誰もが気軽にデジタル表現を行う事ができるようになった。写真に関しては従来のフィルムが不要になり現像、プリント作業も自宅で行える。芸術表現においても絵画をはじめ様々な創作活動においてもデジタル使用の選択肢が生まれることで新しい表現も生まれた。ただしデジタル表現に頼りきると表層的傾向になりアナログとの違い、情報データの物理的な有無に気づく。絵画制作において、これまで各作家が様々な表現方法、素材を思考錯誤、研究して独自の完成度と物質感を探求した。そこに共通している点は表現と物質性の密接な関わりであり、制作過程、層構造の理解を無くしては独自の物質感の獲得は不可能であり作品は成立しない。基本的にデジタル技術、ツールは従来のツール、過程をデジタル処理し従来の制作過程をトレースしているだけであり画像作成ソフトを使用すれば実感できる。それらのソフトは表層的な制作にならないように制作過程、層構造をレイヤー（層）として幾重にも作成可能にして従来の制作過程に近づけている。

実際に絵画制作の準備を進める際、まず描画素材と支持体を選択する。支持体とはキャンバス、木板、紙など絵の具、描画を支える土台部分である。これまでの絵画史を見てわかるように描画素材と支持体の組み合わせは多種多様な表現、効果を生み出してきた。描画素材、支持体についての研究は各時代、地域性を取り入れ科学技術の進歩と共に発展した。いつの時代も制作者は独自の新たな表現、技術を探求し作品の劣化のない展示、保存の研究を行っている。

現在の私たちが日常を振り返ると日々使用する紙の大半は白色洋紙であり、木材系原料（パルプ）による近代の技術によって生まれている。以前は地域ごとの非木材植物原料が（麻、楮、ミツマタなど）研究、使用され独自の有色紙が製造された。有色下地による描画活動は遡ること洞窟壁画から行われている。

時代を問わず作品は制作者の主体性に関わっている点は同様であるが制作者は表現活動を行う際に今まで以上に選択を迫られる。今まで使用された描画素材、支持体の歴史研究、制作実践を通して技術の発達を理解することは非常に重要であり、現在のデジタルツールの進化過程の理解にもつながり新たな表現活動の可能性を意味する。

2. 支持体・描画材の歴史^{注2)}

素描の歴史は、絵画全般の支持体と描画材の歴史と切り離して論じることはいかなる。そのため、本章では大きく先史からルネッサンスまでと、ルネッサンスから現代までに分けて素材と技法の変遷を辿っていくことで、着色紙に描くという行為がどのようにして始まったか、どのように展開して現代に至るのかについて考察を深めていくこととする。そのなかで、素描の発展が絵画全般とどのような関係にあるのかということもあわせて考えていきたい。

2. 1 ルネッサンス以前^{注3)}

支持体とは、絵具が塗られるあらゆる絵画材料のことである。その存在は、古くは先史時代の洞窟の岩壁や天井までさかのぼり、その後、漆喰、木板、羊皮紙、粘土、石盤、金属、紙、織布、厚紙、ガラス、陶板など、様々な材料が出現した。そして、描画材とは、それらに線や色彩を施すための道具、または材料である。支持体と描画材は相互に影響しあっており、それぞれの材質により適した組み合わせが用いられるよう、絵画史に影響を与える形で展開されていった。

まずは支持体について述べる。支持体には通常、支持体や使用予定の絵具の性質を考慮した地塗りが施される。地塗りの前にも支持体の多孔性を調整する下準備が行われ、そうしてそれぞれの層で堅牢な結びつきを得た画面が構成される。

人類史上最も絵画と古いとされる洞窟壁画の事例としては、後期旧石器時代、フランスモンティニャックのラスコー洞窟、スペインカンタブリア州のアルタミラ洞窟などがある。顔料は、赤土・木炭を獣脂や血、樹脂で溶かしたものをを用い、時には岩肌の凸凹した特徴をいかしつつ、動物の毛や木の枝、指を使って、牛、鹿、馬などの動物や吹付による手形が描かれた。

その後作られるようになった人工の石壁には漆喰モルタルが塗られ、フレスコ画がうまれた。事例としては、クレタ美術の最盛期である新宮廷時代（紀元前1700～1400）に描かれたものや、イタリアポンペイのものがある。

支持体としての木板は、すでに古代のミイラ肖像画が薄い木板上に描かれていた。紀元前200年頃のギリシア、エジプトの作品は、現存する最古の木板画である。12～13世紀のトスカナ地方のキリスト磔刑像は、運搬できる木製板画の先駆となり、絵画は壁から独立した。また、金箔処方には硬い下地が必要なため、そういった場合には木板が支持体として使用された。

紙は、今日使われている最も一般的な支持体の一つであるが、その元祖にあたるのがパピルスである。パピルスは、パピルス葦の茎を薄く裂いて並列、交互に並べ脱水、乾燥させたもので、筆やペンによって筆記、描写され、すでに5000年以上前にエジプトで使用されていた。『死者の書』はパピルスに書かれている。

主にメソポタミアで使用されていた粘土板も、紙が登場する前の支持体の一つである。板状にした柔らかい状態の粘土に葦の茎などで文字を記し、乾燥、または焼くことで保存した。

古代後期には羊皮紙が登場した。羊皮紙は、羊か山羊の皮で作られ、下地を施し、表面を磨いてから使用された。磨くと柔らかな光沢が出るため、ペンの作業に適した支持体であった。羊皮紙による写本は10世紀に紙写本へと移行していくが、羊皮紙はその希少価値の高さと美しさゆえに17世紀においても使用され続けた。

紙は、105年頃、中国の蔡倫によって発明される。しかし、中国ではすでに紀元前2世紀頃から製紙法が試されていたとも言われている。麻やぼろ布で作られた初期の頃の紙は、紙質が悪く、それまで羊皮紙に描かれていたような繊細なデッサンをするには適さなかった。14世紀半ばを過ぎると、薄さや木目の細さが改善され、鉛尖筆と筆、または銀尖筆を用いてデッサンされた。その後着色紙が登場するが、これらはあらかじめ彩色された支持体として、後の絵画史にも影響を与えた。

織布は、硬い支持体としての木板と比較して、弾力性のある支持体といえる。中でも麻織物は古代より知られており、支持体としての亜麻はすでにエジプト絵画に使われている。時代とともに木板の大きさが大きくなると、利便性の面からか、木枠に張った織布の使用が増えていく。

ガラスに関して、ガラスモザイクは、古代ローマの港町オステリアに早期の作例がある。また、ステンドグラスは9世紀ごろから登場するが、12世紀中頃のゴシック建築の始まりによりその技術はより高度になっていった。

次に描画材、特に素描用具について述べる。デッサンと素描用具の関係性は非常に深く、用具が多様化、発達するにつれ、より複雑な表現が可能になっていった。

まず、古代から16世紀末頃まで使用され続けたものとして金属尖筆がある。初めは、粘土や蠟のような柔らかい素材に刻線を刻むために用いられたが、次第に描画材料として使用され始めた。薄く細かい、彫られ

たような線跡を特徴とする。主に金、銀、銅、鉛、ブロンズ、蒼鉛などがあり、金属の種類によって線の色が異なる。また、支持体には羊皮紙や子牛皮紙が用いられ、それに薄い下地が施された。

次に、ペン、主に植物性の葦ペンと動物性の羽根ペンである。両者とも6世紀以降その存在が確認でき、素描にも使用され始めたのは中世初期以降である。葦ペンは、羽根ペンに比べインクの吸収が早いいため比較的短い線になってしまうが、太く力強い線が描ける。羽根ペンは羽根の種類によって線の調子が異なるため、使用者の好みに応じて選択でき、筆致の繊細な強弱もつけやすい。陰影をハッチングで表す効果などは、14世紀から羊皮紙や紙の素描に使われ始め、ペン画の技法が高められた。

最後に木炭であるが、これは今日でも基本的な素描道具の一つである。すでに古代から使用されており、原料は主に柳か菩提樹の小枝である。取り扱いが簡単で様々なタッチの線が引けることや、美しい明暗が表現できることから魅力的な描画材であるが、効果的な定着方法が考案されるまでは保存が困難であり、ペンなどの下書きとして用いられた。

2. 2 ルネッサンス以降から現代まで^{注4)}

15世紀になると、イタリアルネッサンスの中心地であるトスカナ地方でデッサンの質が高まるとともに、独創性が獲得されてゆく。デッサンは、もはや機械的な作業ではなくなり、現実を把握しそれを再構築する自由な表現となった。また、認識の手段として、すべての芸術における共通言語としての価値が付与され始める。このようなデッサンの発達に特にトスカナ地方に顕著だったのは、工房の活発な絵画の制作と、当時として例外的ともいえるデッサン教育の伝統によって考えられている。具体的な技法としては、当時の彫刻の地位の高さと相まって生じた量感のある表現、また形態の観察や、配置（構図）の発達による表現が挙げられる。こうした素描は主に銀や鉛の尖筆、ペン、もしくは天然のチョークなどによって描かれた。一五世紀の末頃からは、木炭も徐々に使用され始める。

こうした技法の発達の過程で、方々で問題とされたのが、線とパッサージュ（面から面への推移）の処理法であった。トスカナでは特に形を捉える線を重視する傾向が見られ、輪郭線にハッチングを施し、白のガッシュで加筆し、その白と黒のコントラストを弱めるために着色した紙が使われるようになったが、その結果、線そのものが再考されることとなった。つまり、輪郭と言うのは、見える面から見えない面への移りの

パッサージュ、移り変わりとして表現せねばならないということが意識され始め、さらにはパッサージュによって生じる陰影こそがリアリイをもたらすという認識が高まるにつれ、たとえば疑似的な陰影によって輪郭線を凌駕しようと試みたり、輪郭線を薄く引いたり、一部の輪郭線を途切れさせたりという工夫がなされた。

ところで、当時明暗法の研究はイタリア中で活発に行われていたが、この明暗を表す手段として長期間、平行線、または交差する線によるハッチングが行われていたことに留意したい。やがて曲線が生じ、ミケランジェロに見られるような薄い繊細な線が使われるようになった。これは当時の石墨の質の悪さによって、尖筆やペンに頼らざるを得なかったためであるが、これも輪郭線を重視する傾向を生じた要因の一つだろう。後に、黒チョーク、ついで木炭が使用され始めると、ハッチングの線の質感に変化が生じ、さらには陰影を被膜として表現できるようになり、輪郭の表現も自ずと変化してゆく。

このようにして、下書きとしてのデッサンは発達していった。油彩による繊細な描写が可能になるにつれ、一段と複雑な下書きが必要となったことから分かるように、それまで密接に関係していた絵画とデッサンの間に、しかし徐々に隔たりが生じてくる。次第に、デッサンを特徴づける要因とみなされた制作主体の思考やその個性的な創作の側面が重視されるようになり、とりわけ16世紀になるとますます影響力を持ち始めたアカデミックな美術教育の影響もあって、デッサンは新たな価値を獲得し始めることとなる。

17世紀は、イタリア美術の影響のもとで、ヨーロッパ素描史における偉大な世紀を形成した。ルーベンスの作品に現れているように、それまでの素描研究や技術が一応統合され、素描用具としては、従来のペンが相変わらず使用されてはいたが、それ以上に、黒チョークやサンギーヌ、そして白チョークによるデッサンが増えた。それは定着の方法が発見されたためであり、木炭やパステルなどの描画材料も格段に使いやすくなった。しかしこうした画材を用い、比較的明るい陰影で自然な効果を表したグイドレーニやゲルツィー等のデッサンでも、輪郭線の強さは、しばしば明暗のニュアンスによって緩和されることはあっても、かつての質の高さをそのまま保ち続けた。なおこの頃になると、良質の石墨が用いられ、柔らか味のある線を引けるようになった。フランスでは、イタリア美術の影響からデッサンの新たな動向があり、古典主義の理想を掲げ、精神の楽しみを実現すべくおびただ

しいデッサンが描かれた。それはプッサンの表現に見られるような、擬態を通して得た理想的な均衡でもって、明確に配置された、リズムを伴った形態である。またこの頃には、素描が色彩より優れていること、素描によって画面の本質的な構成が行われることなどを主張する理論も現れ、素描派と色彩派による論争なども活発となる。

18世紀になると、デッサンはより自立性を獲得し始めるとともに、ロココとの関連で絵画的な要素も増し、また「自然」への参照にも一層気を使うようになった。一般的に言って、素描作品の評価は一段と高まったと言える。この頃のデッサンを見ると、絵画的な表現のために彫塑性のある描写がしばしば犠牲になっているものがあるが、それは対象のマチエールを、周囲の雰囲気と直結させて表現しようと試みた結果であった。表現はますます多様化したが、その要因は、技術材料そのものの多様化、素描に関する議論の刺激、主題の変化、また文化的な背景などが挙げられる。たとえば、イタリアでは、バロック美術の隆起によって、一種反古典的とも言える傾向が広まった。それは、先に述べたように、絵画性が彫塑性を凌駕して行った結果である。そうしてヴェネツィア派の絵画が名声を得始め、それがさらにその素描の評価を高める役割をした。その技術的な傾向としては、薄いビスタの淡彩か、水彩の色調を湿らせた紙にぼかす表現が挙げられ、そこには一種の規律からの解放が見受けられる。一方この頃フランスでは、アカデミーが独占的な教育体制を強いるようとし、基本的にデッサンの優劣はその裁定によっていた。しかしそのような中でも、デッサンによって瞬間的なまたたきや生きる喜びをも記録しようとする努力がなされた。

なお、この頃の芸術家の中のデッサンの流行の一因としては、16, 7世紀からデッサンがコレクションの対象として、日に日に重要性を帯びてきたことが挙げられるだろう。デッサンは作家の個性がより良く反映されるものだという認識も広まった。そのような中で、デッサンの市場価値もが高まってゆき、やがて資料的価値から、文化的な財産という認識へと変化していった。そのようにして、18世紀にはデッサンが「ジャンル」として程度確立し始めた。

19世紀における素描の歴史も、当時の理論的な立場から引き続き多くの影響を受けていた。それはたとえば、「道徳的な美」や「絶対的な美」というような美学的観点である。また同時に、その素描の歴史はデッサンの繊細なヴァルールに対する特異な関心によっても特徴づけられる。それから、たとえばドラクロワに

代表されるようなロマン主義の画家にとって、デッサンとはまず、生き生きとしたムーヴマンを描き出す手段であり、さらにドーミエなどは、そのような方法を風刺に持ち込んで、デッサン本来のプリミティヴな活力を復活させた。

そして、19世紀の末には、印象派の台頭による、「伝統的な芸術観念の解体」の後、デッサンと色彩の関係が再びクローズアップされる。デッサンはあらゆる芸術においてイメージを構成し、組織するという根本的な原理を正確に定義しなおそうとする気運が起こった。この運動はやがて20世紀になって、グラフィックアートの新たな出発にもつながることとなる。19世紀はまた、素描技術の進歩が大いに話題を提供した時代でもあった。それは当時まだ身につけていた素描家の伝統的な技術と、最新の発明、たとえばコンテや金属製のペン先などの相乗効果によってもたらされた。傾向としては、アカデミックな静的デッサンと、ムーヴマンの本質を理解しようとする動的デッサンが対照的に見られ、ドラクロアやドガのこの動的な手法を助けたのが写真技術であった。ここで特筆すべきは、印象派の引き起こした「解体」の後に、20世紀の新たな表現へ向けて、セザンヌやスーラによって提出された、強固な形態への回帰と言う問題であるだろう。この頃には、日本の浮世絵への関心や、プリミティヴな表現の復権などの、様々な影響が、それぞれ異なる形でとらえられ、多様で大胆な表現が一気に生じた。80年代前後からはゴッホに代表されるように、線を最も重要な位置に置くデッサンが再び生じ、ムンクなどはこうした線の表現力にさらに独特な象徴主義的ニュアンスを加味した。また輪郭線や平面性を尊重するナビ派を生じさせ、フランスでのフォーヴィズム運動、ドイツでの表現主義運動などを巻き起こした。マティスやモディリアニの作品に脈打つ豊かな線の系譜は、キュビズムを経て独自の画境に至ったピカソにも同様に反映してゆくが、これは当時の版画や印刷物とも無関係ではない。そして伝統的な形態解釈の因習を攻撃したキュビズムもまた、線描による形態構造が見られ、それは実際のところデッサンの本質的な要素のいくつかを再評価しようとする試みであったと言える。すなわち線の持つエネルギーや、印影面の表示の価値の再認識などが行われたのである。

以上ルネッサンスから現代までのデッサンの発達と変遷を簡単に追って来たが、何千年も前から続いてきた「線描表現の文法」はけして失われることが無かったと言えるだろう。

2. 3 総括^{注5)}

本章では旧石器時代から現代までの素描の歴史について振り返ってきた。ラスコー洞窟の壁画から始まり、現代にまで続く素描の歴史は言い換えれば平面表現の模索の歴史である。

素描と絵画の関係は地域と時代によって定義が様々であるが、日本では、素描というと制作の下書きであり、作品ではないという評価が一般的である。また、デッサンという語を用いると、美術大学の入試の石膏デッサンのような習作というイメージも強い。

しかし、イタリアやフランス等では素描も絵画の一種のジャンルとして独自の価値をもち、愛好家たちによって高い評価と固有の価値を獲得している。実際のところ、素描は絵画表現の基礎であり、様々な描画材を用いて多様な表現を行うことができる可能性をもっていると考えられる。そのような考え方にに基づき、本論では「絵画」と「素描」を同列に扱っていきたいと考える。前項でも形態と色調のどちらを重視するかという論調のもとに、素描と絵画の対立が起こった時代について述べてきた。そのような議論は、古代、彫刻のような立体作品が絵画のような平面作品よりも秀でたものと考えられてきたことや、工芸品と美術品の対立などから類推することができるように、その時々、社会思想が芸術作品の優劣の対立を発生させる大きな要因であると考えられる。

しかし、振り返ってきた歴史が描き出すように、描く行為とは、時代ごとに人間の周囲にある素材との関わりのなかで生まれる行為である。生活の周囲にある染料や顔料と、展色材、基底材、支持体を用いて観察し、表現する行為が行われた。科学の発展の歴史は、芸術表現の発展と推移の歴史である。

ハッチングを用いた魅力的な陰影法は、当時、柔らかく、伸びの良い描画材がまだ発明されておらず、線描によって陰影を表現するための工夫であった。ペンや天然の白墨を用いて、ハッチングの線の密度を変化させることによって、濃淡を、陰影を描く技術が発達していった。

技法のみならず、理想として求める表現も、時代ごとの考え方を色濃く反映している。時には物質自体の価値を重んじ、羊皮紙に金箔を施した写本が多く作られた。時には、パッサージュによって生じる陰影を重んじ、線表現から面の表現への移行が起こった。そして浮世絵等の影響から、また線の表現が注目された。

神秘的、数学的な考えによって、現実の姿からかけ離れた、理想的な美しい形が求められた時代もあり、逆に素描を行うという行為自体が、対象を正しく見て

把握することと考えられる時代もあった。対象を把握するための行為としてのデッサンは現在も考え方として根強く残っている。ドラクロアやドガのように対象への関心がムーヴマンに向かった場合は対象の動きをより強く捉えるための補助的な道具として、カメラ・オブ・スキュラなど、現在の写真技術に繋がるような光学機器も使用している。以上に述べてきた事柄から、材料・技法と思想の変遷の歴史のなかで、素描と絵画を明確に区別し、優劣をつけることは非常に困難ではないかと考える。

本論では、制作者の表現の一形態としての素描に重きを置き、現在の西洋絵画に強く影響を与えた着色紙から始まる、有色下地を用いた表現について再度注目していく。有色下地の発明は素描、ひいては絵画の歴史を大きく変えていくこととなった。あらかじめ支持体が中間色に着色されていることで、暗色と明色を用いて自然な陰影を描くことが容易にできるようになった。暗色で影をつけるだけでも、手をつけていない部分が白く飛んで見えることもなく、逆に、濃い有色下地に白色で描き起こすことも可能になり、表現の幅が大きく広がった。

有色下地を用いた技法は素描のみに留まらず、油絵の表現に引き継がれることとなった。有色下地の上に明暗で描き起こし、その上に色の層を重ねていく技法は、長く西洋絵画の基本となった。現代の油彩表現でも、有色下地の上に明暗を描き起こすだけでなく、一番下の層の色が、絵画作品の最終的な表現に影響を及ぼすことは良く知られている。我々、現代の人間は新しい表現方法を学ぶとともに、以上に述べたような絵画表現を大きく変える歴史的な発明に学び、学んだ知識や技法を現代の絵画にも大きく活かしていくべきと考える。そのため、次章からは有色下地の油彩への応用と、歴史的な各時代の作家がどのような色合いの有色下地を使用してきたかについて述べていく。その内容を踏まえて、最終的に、東京学芸大学の美術を専攻とする学生を対象とした授業のなかで、有色紙を用いた素描を描く実践を行う。そして実際に制作を行った学生の作例や、描くことを通して得た学びから、有色紙における素描表現の多様性と可能性について考察を深めていく。

3. 油彩への応用—地透層の違いにおけるグリザイユ^{注6)}

ここでは、インプリマトゥーラ（地透層）の違いによるグリザイユの色見表を作成し、制作に生かす方法を探る。白亜地に紫、青、緑、黄、橙、赤のインプリ

マトゥーラを施し固化乾燥させた後、上層に白から黒への諧調をつくったものを色見表とした。絵具や油の種類や濃度、メーカーによって色の違いが出てくる事が容易に考えられるが、今回は厳密に計ることはせず、筆者が恣意的に選んだ彩度の高い絵具、油はペインティングオイルとテレピンを混ぜたものを使用した。まず触れておきたいのはオプティカルグレーである。オプティカルグレー（光学的灰色）とは、マックス・デルナーの著書「絵画技術体系」において述べられている、有色地上の白色浮出を行う中で下地を完全に被覆せず、透層して得られる混色によるものでない灰色の事である。オプティカルグレーは、デルナーの著書の中では項目を立てて明確に定義はされていないものの、幾度も言及されている。今回はこのオプティカルグレーも併せて検討したい。

インプリマトゥーラに使用した絵具は図1の上方から、スーパーモープ（マツダスーパー）、ウルトラマリブルー（ホルベインヴェルネ）、ブルシャンプルー（マツダスーパー）、フタロブルー（ルフラン）、カドミウムグリーンディープ（マツダ）、カドミウムグリーンペール（マツダ）、カドミウムイエロー（マツダ）、トランスペアレントゴールドオキサイド（ホルベインヴェルネ）、カドミウムレッドパープル（マツダ）、ブリリアントピンク（マツダ）である。

白と黒の組み合わせは、図2ではチタニウムホワイト（マツダ）とピーチブラック（ルフラン）、図3ではシルバーホワイト（ホルベイン）とピーチブラック（ルフラン）、図4ではチタニウムホワイト（マツダ）とカーボンブラック（ルフラン）で行った。色ごとに上方は指で擦ることで彩色し、下方は筆で彩色した。

色見表のみだと制作にどのように生かせるか想像し

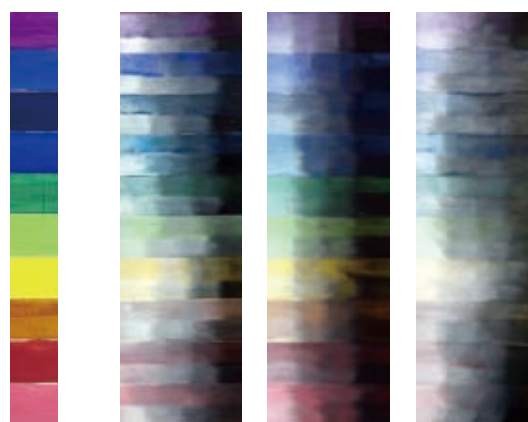


図1



図2



図3



図4

難い為、筆者の制作途中作品を載せる（図6・図7）。白亜地に、イエローオーカー（マツダ）のインプリマ



図5



図6

トゥーラを施したのち、トランスペアレントゴールドオキサイド（ホルベインヴェルネ）、フタロシアニンブルー（ホルベインヴェルネ）を部分によって濃度を変えつつ塗布した。白色地の上にイエローオーカーを塗布せず直接フタロシアニンブルーなどを塗布する事も考えたのだが、筆者の作品の下層は部分によって色を塗り分けているため、全体の調和を保つためにもイエローオーカーを塗布した。また、背景はトランスペアレントゴールドオキサイドにセラミックホワイトを加えて塗布した。

固化乾燥させた後、その上からセラミックホワイト（ホルベイン）とピーチブラック（ルフラン）、カーボンブラック（ルフラン）を使い分けて透層させながら描画した。白色の光の周辺は白を擦過して諧調をつくることでオプティカルグレイを利用し、さらに左側にかけて少しずつピーチブラックを加えて自然な諧調になるよう心がけた。前方の棒状の部分は、他の部分よりも濃いオキサイドオレンジを塗布した上で混色による灰色とカーボンブラックで透層させて描いた。このようにオプティカルグレイや透層を利用すると少ない色数でも絵に幅が出てくる。

今回は、オプティカルグレイを使用することで、グリザイユ表現の幅が広がることが分かった。これはそれぞれのモチーフに適するインプリマトゥーラを選択する事でさらに表現が広がる事が考えられる。絵の具の種類・メーカー・濃度など様々な条件下で行うことや、制作においてもより多様な可能性を試してみる事は今後の課題としたい。

4. 各時代の作家が使用した色彩^{注7)}

ここでは各時代の作家が素描する際に使用した有色地の色彩をまとめた。また以下の集計は株式会社講談社発行の世界素描体系（全4巻）からのみのものとし、さらに作家の傾向を判断するため3作品以上の作品が掲載されている作家に限定し集計を行った。

今回の統計では有色地の色を大きく分けて無彩色、寒色、暖色、その他の4種に分類した。それらの内訳は無彩色（白色、灰色、薄茶色、白灰色、クリーム色）、寒色（緑色、紫色、緑灰色、青緑色、青色、青灰色、灰褐色）、暖色（褐色、オレンジ色、黄色、ピンク色、赤色、淡黄色、淡紅色、暗褐色、赤煉瓦色）、その他（褪色した紙、金の塗料で塗られ、再び洗い落とされたもの）とした。

以上のような条件で地域別、時代ごとに分類する。まずはイタリア、15世紀から16世紀までの国際ゴシック様式（表1）、15世紀から17世紀までのイタリア・ルネサンス（表2）マニエリスム様式（表3）、それ以降17世紀から18世紀（表4）の作家が挙げられる。

次にフランス、17世紀から18世紀までのバロック様式（表5）、18世紀から19世紀までのロココ様式（表6）、19世紀終わりまでの新古典主義、ロマン主義、写実主義（表7）、さらに19世紀以降（表8）の作家を取り上げる。

続いて15世紀末からのドイツ（表9）、フランドル・オランダ（表10）、加えて16世紀以降のスペイン（表11）、18世紀以降イギリス（表12）、アメリカ（表13）の作家をまとめた。

これらの分類を改めて確認すると、今回挙げられた作家数が多いということもあるが特にイタリアの作家に有色地を多く使う傾向が見られた。さらに全体でも暖色の有色地が多い傾向が見て取れる。地域によってはほとんど有色地が使われていないこともあったが、しかしながらその中でもかなり多くの割合を有色地（しかも同系色のもの）を使用している作家も見られ作家自身の好みも多からず反映されているように感じた。

また今回は有色地の色を大きく 4 種類に分類したが同じ色の表記でも鮮やかなものから淡い色のものなど差が見られた。鮮やかな色の地にはメタルポイントなどで白く起こしながら描画するなど、描画用具との相性もあるようだ。

今回は資料を限定し、取り上げる作家や作品数も限られていたが、より多くの作品を描画用具との関連性を考慮し分析することでより多面的な結果が見られるのではないだろうか。以下に各時代の作家名と、無彩色、寒色、暖色、その他の 4 種類に有色紙を分類したものをまとめた表を記載する。

5. 各時代の作家名と有色紙の色の傾向

表1 国際ゴシック様式

作家名	無彩色	寒色	暖色	その他
パリ・スピネリ	5	0	0	0
ピサネルロ	7	0	0	0

表2 イタリア・ルネサンス

パオロ・ウッチェルロ	0	2	0	0
ベノッツォ・ゴッツォーリ	0	1	5	0
フラ・バルトロメオ	1	0	5	0
ピエロ・ディ・コジモ	2	0	1	0
ルカ・シニョレリ	5	1	2	0
アンドレア・マンテーニャ	5	1	1	0
ジョヴァンニ・ベルリーニ	6	1	0	0
ヴィットーレ・カルパッチョ	0	4	2	0
アンドレア・デル・ヴェロッキオ	2	0	2	0
ボライウオーロ	4	0	0	0
フィッピノ・リッピ	5	2	3	0
ロレンツォ・ディ・クレディ	1	0	4	0
ギルランダイオ	3	0	2	0
サンドロ・ボティチェリ	3	0	3	0
レオナルド・ダ・ヴィンチ	17	2	3	0
ミケランジェロ・ブオナローティ	20	0	0	1
セバズティアノ・デルピオンボ	2	1	2	0
ティツィアーノ・ヴェッチェルリオ	2	3	1	0
パルマ・ジョーヴァネ	3	0	2	1
ペルジーノ	1	1	1	0
ラファエル・サンティ	13	0	2	0

表3 マニエリスム様式

ティントレット	1	4	0	0
ヴェロネーゼ	3	2	0	0
フェデリーコ・バルッチ	2	0	2	0

表4 17世紀以降

ゲルチーノ	4	0	0	0
ジョヴァンニ・ヴァティスタ・ティエボーロ	5	1	0	0
フランチェスコ・グアルディ	6	0	0	0

表5 バロック様式

ニコラ・プッサン	10	0	0	0
クロード・ロラン	11	2	1	0

表6 ロココ様式

アントワヌ・ヴァトー	5	1	6	0
フランソワ・ブーシェ	2	0	2	0
ジャンオノレ・フラゴナール	6	1	0	0

表7 19世紀末までのフランス

ジャン＝オーギュスト＝ドミニク・アングル	6	0	1	1
テオドール・ジェリコー	7	0	0	0
ウジェーヌ・ドラクロワ	12	0	0	0
ジャン・バティスト・カミーユ・コロー	9	0	0	0
オノレ・ドーミエ	9	0	1	0
ジャン・フランソワ・ミレー	3	0	0	0

表8 19世紀以降・フランス

カミーユ・ピサロ	3	0	0	0
エドガール・ドガ	6	1	11	0
エドゥアール・マネ	4	0	0	0
ピエール＝オーギュスト・ルノワール	10	0	1	0
ポール・セザンヌ	11	0	0	0
ポール・ゴーガン	6	0	1	0
トゥルーズ＝ロートレック	9	2	0	0
ジョルジュ・スーラ	5	0	0	0
アンリ・マティス	4	0	0	0
パブロ・ピカソ	3	0	2	0

表9 15世紀末以降・ドイツ

アブレヒト・デューラー	28	5	2	1
ハンス・ズース・フォン・クルムバッハ	3	0	0	0
ハンス・レオンハルト・ショイフェライン	3	0	0	0
ハンス・バルドゥンク	6	0	5	0
ルーカス・クラナッハ(父)	4	0	3	0
マライアス・グリューネヴァルト	9	0	9	0
アブレヒト・アルトドルファー	2	1	4	0

ヴォルフ・フーバー	2	0	2	0
ウルス・グラーフ	3	0	0	0
ハンス・ホルバイン (子)	3	1	3	0

表10 フランドル・オランダ

ヒエロニムス・ボス	8	0	0	0
ルーカス・ファン・ライデン	5	0	0	0
ヤン・ホサールト・ファン・マビュース	2	1	0	0
ピーターブリューゲル(父)	18	0	0	1
ヤコブ・デ・ヘイエン	4	0	0	0
ピーター・パウル・リュベンス	20	0	3	0
アンソニー・ファン・ダイク	14	0	0	0
ヤコブ・ヨルダーンス	4	0	0	0
レンブラント・ファン・レイン	35	0	0	0
アドリアーン・ファン・オスターデ	2	1	2	0
フィンセント・ファン・ゴッホ	6	0	2	0

表11 16世紀以降・スペイン

エル・グレコ	4	0	0	0
ディエゴ・ベラスケス	4	1	0	0
アロンソ・カーノ	4	0	0	0
バルトロメ・ユステバン・ムリーリョ	3	0	0	0
フランシスコ・ゴヤ	15	0	0	0

表12 18世紀以降・イギリス

トーマス・ゲインズボロ	2	0	2	0
ウィリアム・ブレイク	4	0	0	0
ジョン・コンスタブル	5	0	0	0
オーガスタス・ジョン	3	0	0	0
ヘンリー・ムーア	3	0	0	0

表13 18世紀以降アメリカ

ジョン・シングルトン・コブリー	1	3	0	0
ウィンズロー・ホーマー	1	1	2	0
トマス・エーキンズ	3	0	0	0
ジェローム・マイヤーズ	2	0	1	0



図7 ギルランダイオ 黄褐色地



図8 デューラー緑色地

6. 素描の授業実践からの考察^{注8)}

本章では、東京学芸大学で行われた素描の授業実践をもとに、論述と考察を行っていく。モチーフは女性のマネキン人形にブラウスとスカートを着用させたものである。木炭紙大の有色紙に学生が素描を行い、それぞれの作品制作において有色紙に描くことがどのような効果をもたらしたかを学生が各々記述していくこととする。

学生は主に淡い色調や、寒色系の色合いを多く選び、制作を行った。それぞれの学生が工夫して描画材を選び、鉛筆や木炭のみでなく、色鉛筆やカラーコンテを使用して描画を行った。色鉛筆やカラーコンテの色合いも、素描の重要な要素であるため、有色紙の色調と、使用した描画材を明記していく。

そして、素描も絵画の一部であるという視点から、それぞれの作品の主題、コンセプトについても作品の制作者が記述を行い、作品の制作過程や、完成後の反省点や課題点、または効果的であった描画法や表現方法について、なるべく詳しく述べていくこととする。

まずは、東京学芸大学の教育学部の美術の実態と、そこで行われている絵画領域の授業実践について紹介を行う。そして、そのうえで、学生による作品と記述について見ていくこととする。

6. 1 教育学部の絵画実習科目^{注9)}

教育学部の中にある初等教育教員養成課程での絵画領域は1科目が必修（映像・メディア表現を含む）、7科目が選択で履修可能、中等教育教員養成課程に於いては絵画領域の科目は2科目必修（1科目は映像メディア表現を含む）、8科目が選択で履修が可能である。たっている絵画領域の科目は図画工作、中学校美術、高校美術の内容関連で、免許科目の指定を受けており、内容も学校現場での教育内容に縛られている。教員になる為にはある程度の実技力も伴っていなければ、指導に支障が出ると考えるが科目は体系的に絵画領域の内容を深めるといふより、体験するというレベルにとどまっている。特に学校現場で教える領域は絵画だけでなく様々な領域を含んでいるため、中学校、高等学校の教員免許取得の科目といえども芸大・美大のような専門的な教育は、目的としていない。

6. 2 教員養成大学の美術の絵画領域の素描^{注10)}

初等教育教員養成課程、中等教育教員養成課程の必修科目では、映像メディア表現とともに素描の授業を必修としている。入学試験に素描を課してきた経緯も

あるが、大学での実習への導入として、また基礎力の確認として実施している。モチーフは胸像を中心とした単体の石膏像、もしくは組み石膏である。

良質の紙が手に入る現代において、白い紙に描くのが一般的ではある、学部学生は入学時の描画用具は、紙も白の画用紙・ケント紙に描くための鉛筆デッサン用具一式か、木炭紙に描くための木炭デッサン用具一式のどちらかを持っている。どちらの用具も持っている学生は稀である、ただ、洋画を志向する学生には鉛筆、チャコールペンを木炭と併用する為に揃えている学生もいる。それ以外に、紙の大きさのカルトンとスケッチブックを揃えている。

入学後、1年間は、白色の木炭紙、画用紙、ケントを使用し、木炭か鉛筆による素描であり、モチーフも石膏像、および人体デッサンである。残念ながら、モデル授業は予算の関係から、在学中1度経験する程度になってきている。

素描の実習に関しては初等教育教員養成課程美術必修、中等教育教員養成課程の学生にとって素描は終了となる。

教養系の芸術スポーツ文化課程・美術専攻は現在、新規募集を停止し、3年、4年が在籍しているが、教育目的に専門的な美術の知識と専門的な指導力を持った美術関係者の養成を掲げていたことから、カリキュラムもある程度体系化されていた。有色紙に素描を行う実習に関して限れば年度によって変わるが1年後半から2年にかけて、最初は茶系のコンテを支持体である紙にスポンジや布で刷り込み全体を茶系にして、その上に同じく白と茶系のコンテで素描する実習を行っていた。その後、有色紙に素描を行う実習がある。紙は描く対象、描画材の色彩との兼ね合いで選択される。

その実習をふまえて、2年次後半、過去の実習ではキャンバスに有色下地を敷き、グリザイユ、カマイユ技法による単色油彩画制作を行い、その上に油彩画での彩色を行う方法を用いての制作とつながることができた。モチーフは胸像、組石膏、大型石膏と描きながら、人体モデル素描に進んでいくという流れが作られ、ある程度体系化できていたといえる。

今回は教養系の芸術スポーツ科学系、美術専攻のある授業で有色紙を使用した最後の素描実習受講者で、油彩画に興味のある3年生の学生が実習授業で2年時に制作した素描を振り返りながら、なぜ、この色を選択したか、有色紙に描く上で意識したこと、工夫したこと、描画材は何を使ったか等を記載することとした。

6. 3 絵画関連実習授業制作^{注11)}

週90分の素描実習の授業のなかで、各学生が2作品の制作を行い、1点を選び、提出を行った。本稿では、各々が提出済みの制作記録を再度振り返り、制作者本人が手直しを行い、再考察した記録を以下に記載していく。

6. 3. 1 着色紙での素描制作についての考察^{注12)}

尾関亜也



図9

紙の大きさ、色：木炭紙大

支持体：キャンソンミタント（Ivory）

描画材：木炭、鉛筆、色鉛筆（白）

制作に関しての意図と工夫した点

油彩の下書きに近い形の完成を目指すところとした。カマイユのような色味の有色デッサンの経験がすでにあったため、今回の制作においてはシラーユをイメージできるような、やや黄色みがかっている有色紙を選んだ。

また紙を表で使用するとあまりに粗目すぎて鉛筆での描写やハッチングの線が活きにくく、自分の作風を壊すことに繋がるため裏に制作している。

構図について

本制作のモチーフは女性のマネキン人形であった。しかし彼女をモデルとして扱い、人物画を描くつもり

で構図をとるように努めた。敢えて正面ほぼ紙の真ん中に配置したため、画面の隅から隅まで意識が向かうようにモチーフを入れるなどの工夫が必要であった。

生身の人間にはない儚さや冷たさ、また纏っている衣服の柔らかさなどを霞みがかったように表現しようと考えた。ただ霞を手掛かり無く描くと絵が単調になるので、壁設定にして要所を描写していくことにした。

描画材と表現方法について

鉛筆と木炭を併用している。シフォン生地 of 服などの繊細な表現を、当初の予定では黒鉛を刷毛で乗せて淡い調子を作り白でぬいていくといった技法で行おうと考えていた。しかし紙の上での発色が好ましくなかったため黒鉛の代わりに木炭をやすりで削った粉を使用することにした。

また途中まで白色の色鉛筆も明部に用いていたが、色価の微妙なずれがあったため、最明部の要所のみの使用に抑えた。

壁の描写は主に2H～6Hの鉛筆でのハッチングで行っている。壁の汚れや掲示物も同様。壁、紙、チュールの布、ブラウスの布、プラスチック、ガラス、木、金属など素材の違いにも反応し、作品全体の雰囲気壊さぬよう配慮しながら差異を表していった。

有色の支持体に素描することについて

先述の通り、着色された基底材に素描を行うことは、油彩の制作をする上で重要な過程の「下層描き」の状態に近いものであると私は認識している。

すでに置かれている色から出発して、それを基準に明と暗の区分けをしていくことでモノや空間を整理していく描き出し方の場合、その最初に置かれる色が作品全体の空間であったり雰囲気、ニュアンスであったりを決定する。有色の支持体を吟味・選択するところから作品制作は始まっているとも言える。

また通常の白色の紙に行うデッサンの場合、練ゴムで抜く描画以外はすべて足し算の作業になる。しかし有色デッサンの場合白色の色鉛筆又はコンテを用いることで「明るくする」すなわち、引き算の作業も可能である。足し算だけで描き出すより、足し引きを繰り返しながら描く方がモノの本質に迫りやすいと思っている。まさにその点が油彩制作と有色デッサン制作に共通している。

油彩より道具の制限が少なく、手軽に取り掛かれるため、油彩制作のための習作として日ごろから有色地にデッサンを行うのは意義のあることだと思った。今後も有色の支持体への素描を通して、描写力を継続し

て身に付けていきたいと考えている。

6. 3. 2 着色紙での素描制作についての考察^{注13)}

北嶋 梓



図10

紙の大きさ、色：木炭紙版、桜鼠色

支持体：ミューズコットン紙

描画材：鉛筆（uni, STEADLER）、ダーマトグラフ白

制作に関しての意図と工夫した点

着色紙に描くことに関して 有色地への描画というと、美大受験専門の予備校パンフレットで目にしたデッサンの作例が思い起こされる。私自身は美術予備校で有色地デッサンをしたことはないため正確ではないが、通常大学受験時に行う、白地に鉛筆や木炭で行うデッサンのほかにもこのような描画方法があるという、表現方法へ幅を持たせるための指導だと推測される。また、自分自身の絵画体験の中においては高校時代に授業内で行った戦闘せる女神像を90分制限でドローイングした際の支持体が有色地の木炭紙版の紙であった。支持体を紙に限らず言えば、油画制作時には第一層にイエローオーカーのカラージェッソを塗布し、そこからバンダイキブラウンとシルバーホワイトを用い明暗での描画から描き始めている。

以上の認識を踏まえ、私の中では有色地へ一色の暗色と白で描画を進めていく行為は基礎的な描写を鍛錬

することや形態の把握、かねては短時間での明暗表現を行う際に地の色を生かし中間色の表現をショートカットするものであると考えている。

今回授業時に有色地への描画を条件とした課題を設定され、以下の点に留意して描画を進めていこうと計画した。まず、ただ「デッサン」として形状把握として描くのではなく表現を伴った絵画にしようということ。そして表現をするために描画時のマチエールへの意識を高めた。その目的のために、紙の色は像の中で暗く遠い部分のトーンと合わせた。

留意した点に特記する。あくまで主観であることを念頭に述べるが、今日の日本においてデッサンという言葉が最も多く飛び交うのは美大受験の現場である。そのような文脈で語られるデッサンとは、形状の正確性、構図、描画による遠近の表現に留まっていると感じる。描画する対象となるものが置かれている空間に対する演出や表現に対してはあまり目が向けられていないものも多い。美術系の大学受験を経験した一個人として、私自身もまた同様の指向性を抱えていた。そのような技術偏重型のデッサンを脱し、鉛筆を描画材とした絵画を描くという心持でこの課題に取り組んだ。

描画するにおいてマチエールにどのような工夫をしたかは以下の通りである。遠く奥へ入り込んでいる部分は紙に手を入れず表現したいと考えたため、その部分に合わせた色の紙を選択した。背景は、まず質の柔らかい鉛筆で全体を塗りつぶし徐々に硬い鉛筆で密度を高めることで紙の元々の質から変化をつけ、紙の目をつぶし平滑なものにすることを目指した。像の最も手前に来る部分には、STEADLERの10Bの鉛筆の炭のままのようなガサガサした描き心地を生かし他の部分より実体感の出るように仕上げた。白い部分の描写に関しては、有色地デッサンではダーマトグラフを使用するイメージがあったためそれを選択した。

完成し、成功した点と反省すべき点がそれぞれあった。最も成功した点はマチエールによる背景と像の描きわけである。紙の目をつぶした高密度の黒と紙の元々の質感で変化を付けることにより、光の加減によりかなり質感の違うものとなり著しい効果を表した。一方反省すべき点としては、紙の目が粗かったということだ。紙自体の質感よりも色を重視して選択したことが敗因となった。加えて、白の描画材はダーマトグラフよりもコンテのほうが適しているように感じた。ダーマトグラフは高い筆圧をかけなければ紙に乗らず、必要以上にトーンが明るくなってしまった点が少なからずあった。

総括として、今後今回と同様に有色地に描画を行う場合は描画材・支持体のそれぞれの特性や質感をより考慮した選択が重要になると考える。

6. 3. 3 着色紙での素描制作についての考察^{注14)}

千野 希帆子



図11

紙の大きさ、色：木炭紙大、群青

支持体：カラーケント

描画材：鉛筆、白コンテ、木炭、チャコールペンシル（白、黒）、オイルパステル（白）、パステル（白）

制作に関しての意図と工夫した点

着色紙に描くということで、モチーフを発表されてから紙を選ぶまでに作品の完成イメージをより具体的に考える必要があった。着衣のマネキンがモチーフとして選ばれ、その衣装が白のブラウスに白のフレアスカートがひととき印象的だったため、その『白』が映える紙を選ぶことを決めた。

「白」が映える画面というと、私は日本画における白の表現を思い出す。暗がりにジワリと浮き出るようなあの独特の表現がとても好きだ。そのような好みに影響し、暗めの画面から鮮やかに白が浮かび上がらせたいという願望が芽生え、寒色の有色紙に描画をしたことがなかったことから濃い目の青色を選択した。

描画材に関しては、カラーケントにしっかりと馴染

む白を求めて、今までデッサンに使用したことのないものも購入して、実際に使用し、向き不向きを考える時間があった。また暗い色に関しても、いつもとは違った観点で色を選ぶ必要があると考えた。それは、白を画面で最も明るい色に、支持体の色を中間の色にすると想定した際に、最も暗くなる色にどの画材を当てるかということだ。この三色が気持ちよく一列になる色は何か、この三色をもとに、細かな色の幅を広げることが可能になる画材は何かを考えた。暗い色のメインを鉛筆にした場合、鉛筆の原材料である黒鉛特有のテカリが気になってしまうと考え、鉛筆は形決めのときのみの使用で、メインは木炭を使用することにした。しかし、カラーケントに対して木炭は画面に残りにくく、白と混ざってしまった際にも画面を濁らせる原因を作るなど、扱いやすさといった点では色々な問題があった。その反面、支持体の色を活かしながら画面にやわらかなグラデーションを付けるという点では他の画材よりもあっていたので、ところどころ木炭を使用しながら、画の中で一際暗いところに関しては黒のチャコールペンシルを使用した。黒のチャコールペンシルは黒鉛の代わりに木炭が顔料として練られて作られて画材だ。私は木炭デッサンの際に、目立たせたい部分にポイントとして少し使用することが多かった。このデッサンにおいて、木炭より固着性があり、しっかりとした暗さが表現できるこの画材は、修正はかけにくいものの、自分の表現にとっても合っていたと考えられる。

このデッサンの間は、終始色が分離していないかを確かめながらの制作となり、今まで取り組んでいた白の支持体に木炭のデッサンでは持たない視点で作品を見つめていた。紙の白を残す方法で画面の中の明るさを表現する普段のデッサンとは違い、白を乗せて明るさを作っていく今回のデッサンは、油彩の制作の際に絵の具を重ねていく工程に類似するものがあった。支持体を持つ微妙な凹凸によって、白を乗せた部分から微かに青色が透ける美しさを上手く作品に活かさないかと考えることが多くあった。今回のモチーフに関していえば、洋服におけるやわらかな布の表現でその特徴を生かしたいと考えながら取り組んだ。明るさを描くことで同時に影を描くということをつかりやすく感じることができ、これから行う油彩の制作にも活かせる部分が多いだろう。

今回は暗さの表現において黒の使用があったが、画の中で最も暗い色を支持体を持つ色に設定する際には、白によってより多くの色を作ることを意識するため、また違った表現になるだろう。挑戦してみたい課

題の一つだ。このように着色紙を使用するデッサンは描画材の選択によってもまた違った表現を追求できる題材である。白い支持体のデッサンになれてしまった自分にとっては、視野を広げるための良い機会になった。

6. 3. 4 着色紙での素描制作についての考察^{注15)}

石崎 永遠



図 12

紙の大きさ、色：木炭紙大、グレー

支持体：紙の種類 キャンソン

描画材：鉛筆、白コンテ、色鉛筆

制作に関しての意図と工夫した点

着色紙に描くことに関して

制作は先ず、紙の色を選択することから始めた。鉛筆デッサンにおいて、白から黒の明暗で一から作品を描き進めていく白紙のデッサンとは異なり、有色紙は紙の色が作品の世界観の土台となって作品の印象を大きく左右する。私は教室の窓からの光や蛍光灯の明かりが混在する空気感と、その中心にあるマネキンの白い衣服の存在感を描きたかったため、奥行きが描きやすく、白の発色を良く描写できる紙の色を意識して選んだ。

次に、描く場所を設定し、構図を考えていく行程では、教室の窓からの光を大きな明として配置したかつ

たため、そこをマネキンの衣服の白と反発しないように組み入れた。しかし、この構図をとってモチーフの配置のバランスを考える行程では、のちに改善点として判断した点が多くあり、その中では、主に遠くからモチーフを見つめたことにより、上下の目線の高さから生まれるパースの喪失や、マネキンを真横から望み、窓のある壁と書き手自身が平行に向かい合ってしまったことによる、空間を構築するために有効な線の角度の喪失などがあげられる。

デッサンをしていく段階では、最初に決めた紙の色とそれに伴うイメージを壊していかないよう、注意しながら描いた。光の差し込む教室の空気感を描写していくために、マネキンとその衣服を単独的に描いていくのではなく、メインのマネキンと背景の二つのバランスを調整し、背景はマネキンの引き立て役として徹すると同時に、マネキンは背景を引き立て役として存在を主張できるような陰影を心掛けた。しかし、白から黒で世界観を構築していくのとは違い、紙は固有の色を持って陰影のバランスの基盤となる暗さを画面において設定し続け、且つ、この作品の中で使用した白と青の色鉛筆により、色の選択の幅が拡張したため、実際のモチーフが持つ色を画面上にアウトプットする過程がとても難しく感じた。そして、窓からの光の逆光ということもあり、明と暗のコントラストをはっきりとしている空間で、背景の暗いところに位置する個々のモチーフをどう形作っていくべきかが工夫を要した。

また、逆光はマネキンの衣服における光の向きを捉えにくくしたため、メインとして描きたいが、大胆な明暗さを出せず、緻密な服のしわの描写ができないもどかしさと、存在感を出すために白を乗せ続けることしかできなかった表現手段の乏しさがマネキンの描写における反省点へとつながった。

そしてデッサンを続けていくと、壁の描き方という新たな問題点に直面した。逆光に対する創意工夫を背景の左側に位置する多くのモチーフに向けていて失念していたが、まるでマネキンを境に背景を二分してしまうかのように配置された壁の処理が難しかった。構図の問題点としても考えられるが、背景全体の印象まで二分してしまわぬよう、光の差し込み方を調整し、色鉛筆の色を背景の左右のモチーフの多さの差異と調和させる手段として工夫を施していった。そうして試行錯誤するうちに結果として壁としての抵抗感が生まれてきたのを感じたため、試行錯誤の末、意図したことが良い方向に功を奏したという点では、デッサンを仕上げていく過程で面白みを得られた瞬間であったと

感じる。また、描く技術以外の問題点として、鉛筆、白コンテ、色鉛筆の相性の問題があり、鉛筆の描写の上から色鉛筆を乗せることが困難であり、多種の画材を使用する時は互いの相性なども視野に入れるべきだと学んだ。

有色紙を用いるデッサンは、有色にすることで表現の幅が広がり、作品をより面白いものにできるが、場面によっては自由な表現の拘束ともなり得る表現方法であるという印象を持った。

6. 3. 5 着色紙での素描制作についての考察^{注16)}

本間 千晴



図13

紙の大きさ、色：木炭紙大、銀鼠

支持体：マーメイド

描画材：鉛筆、白コンテ

制作に関しての意図と工夫した点 デッサンとして、明暗や形状を正しく描きとること、加えてこの像特有のなだらかな布の流れを自然に表現することを目標とした。

着色紙に描くことに関して

選んだ紙の銀鼠という色は中間色のワントーンと捉え、暗部と明部を鉛筆と白コンテにより幅を出していく方法で描き進めた。描き終えた今ではより暗いトーンの紙に光を拾うような手法で描いていくのも興味深

かったのではと感じるが、この中間色のトーンの着色紙では明・暗ともに自らの手で調節できる点も、また魅力のひとつであった。石膏像やもとが白色に近い石膏像であること、着色紙ゆえに似たようなトーンの目立つ画面になる恐れがあったため、注意する必要があった。

多少個人的な話にはなるものの、デッサン制作において一番気を遣うのは「ひかり」であるように思う。これは描くたびに課題ののこる結果となつてはいるのだが、むろん光源などはデッサンにおける重要すぎる要素のひとつであるし、少々抒情的な表現をすれば、やみの中に沈んだものを浮かび上がらせる「ひかり」を描く工程は、何とも言い難い喜びがある。これは白色の紙に行うデッサンでも練ゴムなどで「ハイライトを抜く」などのように言い表される作業にも通じるが、今回はこれを白コンテによって行った。白コンテは定着が難しく、なかなか思ったように明るくならない、扱いの難しい画材だったが、これを一番光が当たっている部分に使用した。結果、石膏像のもつ表面の硬質さの表現につながったと感じている。

明暗について述べたが、着色紙である以上、彩度も白色紙にはない要素として考える必要があるだろう。今回選んだのは彩度の低い銀鼠であったが、オリーブグリーン、ネイビー、等ほかにも様々な候補はあった。ただ、彩度がある着色紙を選んだ場合、さらに気を遣って、意図をもって制作する必要はむろんあっただろうと感じている。

言うまでもなく着色紙はそれだけである種の力をもった紙であり、単に白色紙にワントーンのデッサンをするよりもより絵画性の高い作品に仕上がるのではないかと考えている。むろん、ワントーンのデッサンを見るときもそのモチーフの迫力、その空間の雰囲気などを感じ取ることはできるのだが、着色紙の場合、すでに色がついているそこに描きはじめるわけだから、すでにトーンのひとつが決められている状態、いわば追い風の状態で描きすすめるような感覚があったことを、個人的に記憶している。これは大変興味深いことであった。

デッサンをする、という行為の中にはむろん絵画を制作する、という目的意識も必要だと常々感じてはいるが、かたち・明暗の的確さ、表現の的確さととらわれて普段意識しきれていなかった、「これは絵画である」という事実を、今回の制作ではリフレッシュすることが容易であった。着色地に描く、というのは油画で言うところの下塗りの工程にも通じるのではないだろうかと思案中ふと考えたが、地の色そのままトー

ンのひとつとして採用する・活かすこの制作方法は油画のそれよりももっと完成時の画面に直接影響を与える。言うまでもなく作品全体のもつイメージに直結する要素だろうと思う。着色紙の場合、紙をえらぶ段階からすでに制作が始まっていたのだと今ならば理解できる。

今回、みずから着色したわけではない有色紙を用いてデッサンを行うのは初めての経験であった。加えて、白コンテも使い慣れない画材ではあったが、制作の最終段階ではその特性もおおむね理解できたように感じている。なにより、繰り返すが、トーンのひとつがそこにおかれた状況、というのに戸惑いがなかったわけではなかった。が、それが結果的に作品のイメージを決定する大きな助けになったということを、ここに書き記しておきたい。

6. 3. 6 着色紙での素描制作についての考察^{注17)}

権田 明歌音



図14

紙の大きさ、色 : 木炭紙大、青竹色

支持体 : マーメイド紙

描画材 : 鉛筆、白コンテ

制作に関しての意図と工夫した点

着色紙に描くことに関して

今回の作品を制作するにあたって、見たものを描く

ことと、マネキンの周りの空間と画面を見た感じをよく納めること、つまり画面を一つの作品として分かりやすくなるように、ということを意識して進めた。マネキンだけ、あるいは背景だけ目立たせるようになることにはならないように注意して制作を行った。

モチーフはマネキンが、白のブラウス、スカートを着用したものであったので、マネキンの人間味のない、固そうな無機質感と、人間味はないにしろ、無理のない、人間がとる自然なポーズ、白いブラウスと白いスカートがその物体の上におおわれている柔らかさ、透け感などの質感、様子を意識し、白コンテの調子の強弱で表現することに努めていった。

背景は空間的な情報、パースなどがあり、自然に描くにはそこにも重点を置いて、注意しながら描いていかないといけないので、不自然な空間にならないように、マネキンが台の上に立つように、奥の空間などを描き入れたことが、とても難しいと感じた。蛍光灯の光が一番強い明度だったので、服を白く書きすぎないように工夫した。しかし、後になって、白い服ではないように見えるように終わってしまったかと、課題を感じる結果となった。

いろいろと意識し、白いコンテを慎重に置いたことは、よかったこともあったのだが、最終的に画面全体が暗かったと感じ、もう少し白と黒を勢いよく入れるのが理想だと最終的には感じている。

私は、背景とモチーフの区別をつけるために、マネキンに多く白コンテを用いようとしたしましたが、背景にも用いて、はっきり区別しない方が自然に見えるのご指導頂いた。

有色紙に描くことは、白紙に描くことと異なって、初めから中間色前後の色がついているため、強弱をつける労力が半減し、一見楽ではあるが、初めから描写される雰囲気が変わってくるので、難しいが興味深いと感じた。

今回、青竹色という、難易度の高い色を選んだのは、緑の背景にマネキンと白い服を描いたらどのような表現になるかと興味を抱いたからである。少し懐かしい感じ、すたれた感じ、発展途上な感じ、そのなかに強く抜けていく白い無機質な光、など抽象的な単語ではあるが、イメージを浮かべながら制作を進めていった。単色のデッサンとは違い、背景色の設定で、そのモチーフに、追加のモチーフを加えることなく、雰囲氣的な意味づけ、イメージを付加しながら作品を制作していくこともできるのではないかと考えた。

明暗をつける際に、「色を抜く」のではなく「白い色を置く」というのが楽しいと感じた。当たる光を思

い切り置く、反射光を置きつつ抜く、強弱のつけ次第でいろいろなことができるのではないかという可能性を感じた。この技法を応用して、通常の白い紙のデッサンでも用いたら表現の幅が広がるのではないかと考える。紙の色の違いで、寒色と暖色でも作品の表現はさまざまに変化させることはでき、白コンテの代わりに、彩度や明度の高い色を置くことでさらに変わってくるのではないかと、興味が湧いた。

今回、有色紙にデッサンをしてみて、デッサンした作品も一つの絵画である、ということを再認識した課題であった。背景の表現については、今までもご指導いただいたが、有色で背景に何も描いていないと、有色紙でせっかく描いたのに、埋めない部分がある、というのが私なりにより気になると感じ、背景があることで可能な表現があるということを実感することができた。

6. 3. 7 着色紙での素描制作についての考察^{注18)}

由佐 万織



図15

紙の大きさ、色：木炭紙大、Y-3

支持体：タント

描画材：鉛筆、白コンテ

制作に関しての意図と工夫した点

今回有色紙で石膏の全身像を描くにあたって、自分

がこれまでモチーフとした中では大きかったものだが、像を最初に見たときにまず感じた繊細さを意識して描こうと思った。元が作られた当時はもしかしたらもっと大きく神殿に目上に飾られ雄大な姿として人々の目に映ったかもしれないそれはモチーフとして目の前で眺めたとき、運んだ時にその重量が重いことは分かっていたが、緻密で繊細な少し触れるのが恐ろしい印象を受けたのを覚えている。私が座る位置から見えた風景はごちゃごちゃとエアコンや窓などがあるが薄暗くどこか心細くて、像にも何故かよく似合っていた。

私はそれまで木炭でのデッサンを主にしており、慣れない鉛筆の粉の乗りの違和感に終始困惑させられた。まず指で伸ばすことや消すことができないことが大きな違和感であった。指で消してよほど明るいところは消しゴムで消して、主に削るという作業をすることで形を描こうとしていたからだ。そして、白コンテを使用することで、消しゴムで消したその先の描画が可能である事実には驚いた。描いた部分がこちらに向かってくる感覚はひどくむず痒くて、これはデッサンといいながらこれまでに無い全くの新しい制作過程に違いないと思った。

像ひとつでは求めているものとは違う種の寂しさを感じて途中から背景を入れてみたものの、先程も述べたようにメインである像に分かりやすい強い衝撃を与えるつもりもわからず、全体としてぼんやりとした印象になってしまったが、もともと紙が緑がかった灰色という寒色系を思わせる色だったために抱き続けた寂しさや迷いが明るみに出てきたようにも思える。

不慣れとは面倒ながらも面白いもので、最初は鉛筆のみで形をせっせと取っていたが、支持体が重い色だからか突如現れた白が異質に思えていっそのこと全体に撒いてみたり、鉛筆の黒とコンテの白の感触やマチエールの違いが目障るために上からさらに鉛筆を重ねて調和を図ってみたりと実験の繰り返しだった。終始この像にはもの静かな感想をそのまま抱きつつも制作途中はああいえばこういう、一筋縄では収まらない、まるで悪友のような会話を交わした一枚であった。

着色紙に描くことに関して

真っ白い木炭紙を見慣れている自分にとって、有色紙はそこに何も描かれていなくても常に何かが存在しているように思えた。しかし、立ち返ってみればそれは当たり前のことで、空虚なんてものは目の前に存在はしない。像があり、その後ろには背景と呼ぶような景色があり、それらや自分自身までもを含み囲む空気があり。デッサンという姿勢を意識してするときに、まるで理屈として当然かのように無視していたような

事実を改めて突き付けられたようだった。

すでに着色された有色紙には、まずその色を選んだ意図、または描いた結果もたらす効果、着色剤、制作過程に変化をもたらすなど意味や効果を持っている。私たちがそれに向けて付けたものと同時に、元々それが持っている色やマチエールから放たれた影響を受け取ることもある。絵の具は物質だという話はよく聞き解かっているつもりだったが、紙を含めた絵を描く素材、支持体にもそれぞれから発せられるメッセージが込められていることを改めて感じる事ができた。それらはよほど力を込めて塗りつぶしてしまわないかぎり黙ってはくれない。

私たちは材料を選ぶときからそれが制作の相棒として会話ができるか十分注意しておくことが必要で、白とは違う少し捻くれたけども明らかな色のメッセージ性も持つ彼から放たれる言葉にに応じていく楽しみを持つ姿勢が求められるだろう。

6. 3. 8 着色紙での素描制作についての考察^{注19)}

畠 利加子



図16

紙の大きさ、色：木炭紙大、ブルーグレー
支持体：(不明)

描画材：鉛筆、白色鉛筆、

制作に関しての意図と工夫した点

石膏デッサンということでは有色紙にはなるべく落ち

着いた色のものを使用した。有色紙でのデッサンは今回が初めてであったため、手探りの中での作品制作となった。最初は白色の紙に描くときと同じような感覚で制作を進めていった。なかなか有色紙にデッサンをしているのだという意識ができず、さらに普段白色の紙でのデッサンでは使わない白の色鉛筆になかなか手を出すことができず有色紙の良さを引き出せなかった。しかしハイライトとしての白色を入れたとたん印象が変わった。脳内で下地の色をないものとしていたものがデッサンの中での色として認識できた感覚がした。この感覚は油絵を制作するときに明るい色を乗せた時の感覚に似ている気がする。もっと濃く白色を出せばより有色紙としての良さを引き出せたのではないだろうか。この作品を制作するうえで大切にしたいことは石膏のもつしっかりとした質感を目指すことである。石膏像に気をとられてしまい、背景の処理が甘くなってしまったことが結果として石膏像の部分にも影響が出てしまったと感じる。石膏のかっちりとした印象を出すためには背景のトーンを落とすべきだったのかと考えた。また、目標として全体の光の雰囲気を出したいと考えながら制作していた。白色鉛筆で特に明るい部分を描きこんだ。これは有色紙だからこそできることだろう。だがそれでも見ているものを描くことに集中してしまい、絵の中での像の光の加減というものを表現できなかったと感じている。今改めて作品と向き合い、全体的に白色をもっと効果的に使うとよかったのではないかと考える。

今回ハイライトの白色は主に色鉛筆を使用した。色の幅や白としての色をはっきり出すためには白コンテをもっと使うべきであったと感じた。一回の有色紙デッサンでは表現することはできなかったが、有色紙を使うことで石膏デッサンでは特に石膏特有の白さというものを、白色紙を使う際よりうまく表現することが出来るのではないかと考えた。また白色紙デッサンの時とは違い白色の描画材が増えることによりその白色の中でも色の表現の変化をつけることが可能になるのではないかと考えた。例えば一番光が当たっている部分にはコンテのはっきりとした白を使用し、その他下地の色より明るくしたい部分などは柔らかい色が出る白色鉛筆を使用する、など。今回この作品では描かなかったが背景を描くのであればその対比の表現としても活用できるのではないだろうか。

有色紙でのデッサンを通して感じたことは、有色紙を使う上では白色の使い方がもっとも重要になるのではないかと考えた。白を使わなければ白色紙をつかうこととあまり変わりはないのではないかと気づい

たからだ。また有色紙を使う上での利点を自分なりに考察してみると、一つに紙の色に何を使うかによって表現の幅が広がるのではということがある。白い紙を使うデッサンでは色を乗せていくことしかできない。だが、描画材で白が増えることで白の色を乗せるという行為ができるようになる。ほかに色や彩度、色の濃さなどを変えていろいろ試してみるのも面白いのではないかと思う。今回この作品は石膏デッサンだったが、マネキンのデッサンだと来ている服が白で統一されており、レースを使ったスカートを_using_しているため、それらを表現するための紙を選ぶなど、描いているものにあった紙、描画材を選ぶとよいのかもしれない。

いままでデッサンには白い紙に鉛筆、または木炭紙・木炭、など決まった画材、それらの組み合わせでしか描くことをしてこなかった。有色紙に変えたことにより自分の中で画材の工夫や表現をどうすべきか考えるきっかけとなることが出来た。今回考察したことを通してもう一度有色紙を使ったデッサンを試してみたい。

7. 有色紙への素描を振り返って^{注20)}

有色紙を使用した、石膏像素描、マネキン素描の実習を振り返ってみる。紙の色の指定と明度に関しての指定はしなかった。逆にどのような選択をするのか、興味のあるところであった。

紙の選択

紙の色の選択によって画面全体の基調になる雰囲気が決まる。明るい色から暗い色調の色、彩度を落とした色から高彩度の色彩が施された紙がメーカーから市販されている。

紙の選択モチーフを見たときに見えている状況に沿って紙の選択をするか、自分のイメージに沿って選択するかが大きく絵画性を左右する。

作例をご覧いただければ分かる事だが、寒色系グリーン・グレイ、ブルー・グレイ系、ベージュ系の紙の選択者が多かった。茶系に関しては、前回の課題が茶系のコンテを描きだす前に画面前面に下塗りし、石膏像(ニケ像)素描の課題があったことによるのかもしれない。黒、低明度の紙の選択も少なかったといえる。

紙の明度と色調の選択は、技術的な面でその後の描画法を左右する。特に対象のモデリング法は変わると考えられる。

明るいトーンの紙を選んだときには、明るいトーンが最初に意識され、中間トーン、最後に暗いトーンに

進む。この描画システムは白い紙に鉛筆や木炭等で素描したり、透明水彩を使って描くのに似ている。

暗めの色調の紙の選択には暗いトーン、ミドルトーン、明るいトーンの順に描くシステムは黒い紙にパステルで描く方法に似ている。

また、ミドルトーンの紙の選択はミドルトーンが最初に意識され、暗いのと、明るいのが次という順で、描きやすく合理的だと考える。描くものにとっても中間調子が紙の色に設定されるので、明度の基準が設定しやすく、明部と暗部の両方からの作業が出来る利点がある。ミドルトーンの紙の選択が良いといえる。

学生たちの選んだ紙の選択はミドルトーンに明度、低彩度の紙の選択がなされており、合理的な選択である。



図17 紙の色見本

描画材料の選択

画用紙やケント紙に鉛筆、木炭紙に木炭、組み合わせが美術の基礎教育では一般的であり、木炭、鉛筆はある程度使い慣れている。色鉛筆、クレヨン、クレパス、コンテ、パステル等は中々使用する機会がない。しかし、学生用素描用具として市販されている。学生が用具としてあまり持っていないようなので、以下数点図版入りで掲載する。色の組み合わせは合理的に、過去の巨匠たちが使用していた色を中心にセットになっている。



図18 Faber-Castell



図19 Faber-Castell

上記のセットになっている描画用具は白から茶系、黒まで用意されている。下段のセット組はやはり抑えられた色調でセットが組まれている。白い紙やグレー系、ベージュ系の紙には茶系～黒にかけての色調が会うのであろうか、学生の有色紙への素描実習でブルー系、グリーン系の紙が多く選択され、成功していると思えるのは、なぜなのだろうか、鉛筆とコンテの併用のできるコンテの白、鉛筆の黒のトーンと寒色の紙のつくりだすトーンは、良いハーモニーを醸し出していた。効果は白と黒のつくりだす紙の下地の色の上に重ねられ、下の色を通かしながらできる淡くデリケートな光の移り変わりの調子にある。白色紙では表現できない淡い色彩を含んだトーンの変化のハーモニーである。

8. おわりに^{注21)}

ジャン・リュデル、岡部あおみ訳の「素描の歴史と技法」には大学院の授業のテキストとして長い間お世話になった。今は絶版になっている。その中の一文を引用する。

「すでにある色彩に染められた紙の表面は、それだけで制作者の視覚を、絵画的な領域に誘引する効果を持っていた。こうした作用は後に画布に施される地塗りと類似した働きがあり、あらかじめ彩色された支持体の効果は、モネの絵画にまで引き継がれていく、グレーやブルーに染められた紙は大気のような感覚を表すのに適していた」

本稿では学部生、大学院生、研究員の力を借りなが

ら素描の歴史を材料・技法面からたどり、学部での素描実習を検証する目的で書かれた。有色紙を使用しての実習で油絵に興味のある学生がどのような紙の選択や、自分の選んだ色のついた紙の色彩をどのように感じ、自分の表現法に取り込んでいくのか、興味があった。結果は予測以上の成果を得たと感じている。

白い紙に描いた以上に画面は空間性を持ち、明暗の諧調は紙の色彩をとりこんで自然な存在感を醸し出していた。

(付記) 執筆担当者名

花澤 洋太	注 1)
金子 亨	注 9, 10, 11, 20, 21)
南雲 まき	注 2, 5, 8)
佐藤 みちる	注 6)
畑林 和貴	注 7)
深見 俊介	注 4)
沼田 愛実	注 3)
尾関 亜也	注 12)
北嶋 梓	注 13)
千野 希帆子	注 14)
石崎 永遠	注 15)
本間 千晴	注 16)
権田 明歌音	注 17)
由佐 万織	注 18)
畠 利加子	注 19)

参考文献

- 1) クルト・ヴェールテ著『絵画技術全書』、佐藤一郎+戸川英夫+真鍋千絵訳、美術出版社、1993年
- 2) マックス・デルナー著『絵画技術体系』、佐藤一郎訳、美術出版社、1980年

引用文献

- 1) ジャン・リュデル著、岡部あおみ訳『デッサンの歴史と技法』白泉社、1985年
- 2) 小林秀雄、東山魁夷 山田智三郎監修『世界素描体系(全4巻)』講談社、1976年