

日本画の制作工程における下絵の役割 —創造美術創立者の作例を中心に—

澤田麻実

筑波大学大学院人間総合科学研究科博士後期課程芸術専攻

キーワード：日本画の制作工程／下絵／創造美術

【本論の章立て】

序章

- 第1節 研究の背景
- 第2節 研究の目的と方法
- 第3節 本論の構成

第1章 伝統的な日本画の技法の成立

- 第1節 粉本からの展開
 - (1) 粉本についての先行研究
 - (2) 粉本の活用
- 第2節 技法の継承と普及
 - (1) 日本画の技法書—粉本との関係
 - (2) 技法書の役割—師弟関係から教育へ—美術学校の設立
- 第1章まとめ

第2章 日本画における下絵と表現

- 第1節 下絵について
- 第2節 時代ごとの表現の傾向と下絵の関係
 - (1) 時代ごとの表現の傾向
 - (2) 戦後以降の下絵に影響した事象
- 第2章まとめ

第3章 創造美術創立者にみる制作工程—動物を事例に

- 第1節 創造美術と動物を描いた作品
 - (1) 表現の傾向
 - (2) 動物の種類と数
- 第2節 上村松篁—実見調査を中心に
 - (1) 松篁の画業における動物を題材にした表現
 - (2) 松篁の制作工程
 - (3) 松篁—まとめ
- 第3節 吉岡堅二—実見調査を中心に
 - (1) 堅二の画業における動物を題材にした表現
 - (2) 堅二の制作工程
 - (3) 堅二—まとめ
- 第4節 福田豊四郎—実見調査を中心に
 - (1) 豊四郎の画業における動物を題材にした表現
 - (2) 豊四郎の制作工程
 - (3) 豊四郎—まとめ
- 第3章まとめ—創画会会員、滝沢具幸への聞き取り調査から

第4章 筆者の制作工程

- 第1節 下絵の作成
 - (1) 小下絵
 - (2) 大下絵
- 第2節 直描き
- 第4章まとめ—松篁・堅二・豊四郎の制作との比較

終章

- 第1節 各章の概括及び結論
- 第2節 今後の課題と展望

【各章の概要】

序章—研究の動機と背景

日本画の彩色で用いられる岩絵具は、鉱物を粉砕してつくった粒子状の顔料であり、一般的に膠を定着材として混ぜることによって絵具として使用できる。岩絵具は同じ鉱物の種類でも、粒子の大きさを十段階ほどに分けることによって、粒子が細かいほど淡く、粗いほど濃い色調になる。チューブ状の絵具とは異なり、岩絵具の「粒子」という特性から混色や重色が難しいとされている。

筆者は、岩絵具が粒子状だからこそ生まれる光の乱反射したキラキラと輝く状態や、ざらついた質感に魅力を感じている。筆者は、この岩絵具の特性を活かした制作を模索する中で、動物を題材にするようになった。そして筆者は、動物の質感を表現するために岩絵具の粒子のざらつきを利用し、粒子の重なりによる厚い盛上げや、粒子の粗さの違いによる斑な刷毛跡や筆致を活かしながら、単なる再現に留まらない動物を題材にした表現を目指している。

岩絵具の厚塗りを可能にした背景には、昭和元年の麻紙の開発を契機に画材が豊富になったことが挙げられる。一方で、岩絵具の厚塗りが行われるようになった戦後日本画は、「西洋風」「洋画的傾向」と批判された。

しかし、画家たちにとって画材が豊富になったことは、彩色方法を多様にさせたと考えられる。自身の制作で、岩絵具の厚塗りを積極的に用い、肯定的に捉える筆者は、戦後以降、特に否定的な意見が見受けられる傾向に対し疑問を持った。また、今までの日本画の研究で取り上げられてきたのは、本画における彩色方法であることが考えられ、それまでに至る写生、小下絵、大下絵といった制作工程について研究が進展していないと推測される。

基本的な日本画の制作工程は、①写生、②小下絵、③大下絵、④転写、⑤骨描き、⑥隈取、⑦彩色をする本画、という流れになっている。これらの工程の中で筆者は、岩絵具という画材だからこそ必要な工程が「下絵」であり、この工程に着目することで日本画の制作工程について紐解いていけないかと考えている。なぜならば写生については、多くの日本画家たちがその重要性を説いており、また、本画の彩色では、先述したように今までの研究の主軸であったと考えられるため、研究の新規性を求めることが難しい。さらに、麻紙や新岩絵具の開発によって、描き足しや描き直しを可能にしたことで、どのような手順で彩色していったかを分析することは、慎重を要する。つまり、写生や本画における彩色については、画家たちや先行研究によって注目され考察され続けてきた。一方、下絵に関しては、写生や本画に比べて副次的なものとして捉えられ、その工程がある意味や役割について十分な考察がされてきたとは言い難いのではないだろうか。

現在、様々な画材が発展している中で制作する筆者は、日本画の制作工程の中で下絵の工程の役割に疑問を抱いている。下絵で検討された形態は、転写の工程を踏むことで希薄になる場合もあり、その後の彩色で調整し直すこともできる。そこで筆者は、大下絵の工程を省き、本画に直接鉛筆などでモチーフを描く「直描き」という方法をとるようになった。そ

の結果、筆者は、第一になぜ下絵の工程を省いた制作が可能になったのか、第二に一方で、なぜ伝統的な制作工程が継承され続けているのか、という疑問を持ち、本論の動機となった。

制作工程に対する疑問から、本論では近年の画稿が公開されるようになった傾向に着目した。下絵に関する先行研究を整理すると、いずれも取り上げられる作品が近現代のものを中心としていること、本画から下絵を考察するのではなく、下絵から本画を新たに捉え直し、下絵自体を再考しようとしている点が共通していた。したがって、制作工程が注目されつつも、根本的な日本画における制作工程の成立背景について整理及び調査が進んでいないと推測される。まず、戦後日本画において画家たちが様々な技法や表現を模索していったために、「多様化した」という言葉によってまとめられ、十分な考察がされているとは言い難いことに一因があると考えられる。次に画家たちも、新たな表現を求められ、それに挑戦することに精一杯で、制作工程の成立について疑問視する余裕や機会がなかったのではないだろうか。さらに言えば、近年まで画稿が公開されなかったのは、日本画の分野においてあまり本画に至るまでの手法を見せるものではないという傾向も少なからず影響していると考えられる。

本論では、先行研究で取り上げられた近現代の中でも、特に戦後を中心に考察を試みたい。なぜならば、戦争によって社会的にも美術界としても閉鎖され、価値観を変化させた転換期に当たると考えられるためである。戦後、急激に押し寄せた様々な西洋美術の影響を受けて、戦後日本画に求められる表現が変化した。例えば、西洋美術及び洋画にみる油絵具の重厚な画肌と比較されるようになったことで、日本画はそれに対しての憧れや対抗心から、先述している岩絵具による「厚塗り」を行うようになった。これと共に画材が発展し、彩色による描き直しができるようになり、彩色の手順は決められたものではなくなっていった。つまり、本画上で描き直しができるのであれば、その前の工程である下絵は必要性が薄れていったのではないかと推測されるのである。

このような岩絵具による厚塗り、西洋美術からの影響、それに伴う下絵の役割の変化の可能性が考えられ、これらの手掛かりになる団体として本論では創造美術を取り上げたい。創造美術は発足時に「世界性に立脚する日本絵画の創造に期す」という宣言文を掲げており、表現だけでなく「制作工程」にも、東洋と西洋の融合、又は戦後に流行した西洋美術の影響を色濃く受けているのではないかと推測され、本論において重要な団体として位置づけられるのではないかと考えられる。

以上から、まず近年ようやく本画の表現だけではなく、下絵が再考されつつあること、その一方で下絵に関する展示や論考はあるものの、その成立背景や展開について疑問視されていないことがわかる。本論ではこの点に着目し、日本画の制作工程における下絵の役割について、制作者の立場から考察を試みたい。

序章 一 研究目的

本論は、日本画の制作工程における下絵の役割の変遷について示すことを目的とする。

この目的を果たすために、本論では各章ごとに、以下の3つについて考察する。

- 1.日本画における制作工程の変遷について検証すること
- 2.下絵の役割について表現の変化を辿り、その変遷を示すこと
- 3.創造美術創立者の表現から、その制作工程を明らかにすること

以上3つの項目について考察するために、本論では次の方法で研究を進める。

- ①文献調査
- ②聞き取り調査
- ③実見調査
- ④資料調査

以上の方法で、先行研究に基づき、今まで詳細に論じられてこなかった本画に至るまでの制作工程について考察を試みる。それによって、昨今の本画と下絵を関連付けさせて展示する方法に関しても、現在進行形での試行に視座を加えるという点で、本論の有意義な活用が期待される。

第1章 伝統的な日本画の技法の成立

第1章では、今日に至る日本画の制作工程の成立背景について言及されることが少なく、そこに疑問視や体系化されていない現状を踏まえ、「日本画における制作工程の変遷について検証すること」を試みた。まず、伝統的な日本画の制作工程を成立について糸口を探るために、狩野派を中心にみられる粉本に着目し、その展開を検証した。

「粉本」という用語には①画稿、②模本、③手本としての意味が含まれており、その中でも②と③における学習効果の賛否が分かれた。それについて、「表現」との関係が述べられる場合、マンネリ化に陥っていったという否定的な意見が多い。しかし、「制作工程」との関係から見直すと、蓄積された粉本による「制作の効率化」という利点を見出すことができる。それは、障壁画という大画面の制作で特にその効果を発揮した。障壁画制作といった共同作業の場合、制作の効率化を高めるため、また一定の筆様に揃えるために、吟味された同じ制作工程を踏んでいったのではないだろうか。そして、このような過程の中で研磨された制作工程が技法の一つとして継承されていったと考えられる。

秘伝であった「粉本」は、やがて流派の存続や技法の継承のために、画譜や技法書として公開されるようになった。これらは、地方にも伝播し、地方の画家たちにとって貴重な制作の資料になったとされる。江戸時代後期から技法書を通して、全国的に伝統的な日本画の制作工程が浸透しつつあったといえる。

このように技法及び制作工程が広まった状態で、明治時代に美術学校が設立された。師弟関係や画塾における技法書の使用は確認されたが、美術学校においてはその確証を得ることはできず、今後の課題となった。しかし、師弟関係といった特定の流派内での学習に比べて、美術学校は様々な流派の

画家たちが教鞭を取ったことで、流派を越えた指導を可能にした。そこで、それぞれの流派に伝わる技法が徐々にまとまっていき、制作工程が確立され普及していったと考えられる。

本章を通して日本画の制作工程の変遷は、「粉本」の変遷の中にその端緒を見出すことができるのではないかという結論に至った。

第2章 日本画における下絵と表現

第2章では、「下絵の役割について表現の変化を辿り、その変遷を示すこと」を試みた。

本章における文献調査の結果、江戸時代の障壁画における下絵は、注文主との意見交換の際の資料として機能していたことがわかった。さらに江戸時代後期には、地方の画家が中央にいる師匠に下絵を送ることで、添削をしてもらうというシステムもあった。江戸時代の下絵の役割で特徴的な点は、制作の注文主の意見が下絵に反映されることにあったといえる。

明治時代からは、注文主からの依頼された制作ではなく、画家が展覧会に出品する作品のための下絵に変化したため、現在と同様の画家個人が、本画制作に際して、構想を練るための準備としての役割になった。

戦後になると、さらに表現が多様化していき、これには展覧会や美術雑誌の復活、画材の開発が関係した。展覧会の復活によって、戦前から蓄積のあった西洋美術が日本画家たちに影響を与えた。同時に、琳派をはじめとする日本絵画の見直しが行われるようになった。制作者としての展覧会は、美術館という大きな空間に展示されることに伴う大作化をもたらした。額装へ変化し大作化したことで、油絵に負けない堅牢な画面を模索させ、岩絵具の「厚塗り」を生じさせた。戦後日本画における制作工程の展開は、本画の中での彩色方法の試行といえる。しかし、戦後日本画の表現に西洋美術の影響があるのならば、本画の直前の工程である下絵は何らかの形で変化していると考えられる。このことに関しては、第3章で具体的な画家たちの制作工程から検証を行う。

田中日佐夫は、美術館という環境で芸術を享受する鑑賞者も「芸術作品の完成度とは一体なんなのか」ということを考えなければならぬと問題提起している。いわゆる絵画は、継続的な変化の過程における休止点に過ぎないことを制作工程の提示によって伝えることが大切であると、田中は述べている。画家は、制作するために、目に映る形態や動きを追い写生として描きとめ、イメージを具現化するために下絵を作成し、構想を練る。下絵は、注文主の依頼に応え、完成作の意見交換の際の資料やイメージを共有する際の資料として機能しながら、画家が自分の完成作に至るまでの一過程や修練としての傾向を強めていった。

今日、先人たちの画稿が公開され、制作工程が見直されるようになったからこそ、下絵などの画稿に注目し再考していくべきではないだろうか。筆者は、画稿を本画に対する副次的な存在として見るのではなく、下絵などに描き込まれた無数の修正の中に、最終的な本画での決定した形態や構図に至るまでに起こった様々な試行を見出し考察していくべきなのではないかと考える。そして、なぜ日本画は制作工程が多いのか、下絵の工程を踏むのかといった疑問を持ち、今日に至

る日本画の制作工程の成立を知ることも、制作者として日本画のどのような脈絡の中に位置するのかを考える上で、大切な視点であることを提示することで結んだ。

第3章 創造美術創立者にみる制作工程—動物を事例に

第3章では、「創造美術創立者の表現から、その制作工程を明らかにすること」を試みた。

まず、創造美術は、先行研究によって、戦後日本画において動物を題材にした表現及び、その種類が多いと指摘されていた。それについて確認するために、戦後日本画の三大美術団体である、日展、再興日本美術院、創造美術における動物を題材にした表現の傾向について調べた。これらの美術団体の表現に共通していた点は、日本の古典に学びながら、戦後急激に流入した西洋美術から影響を受けていることである。三大美術団体の日本の古典への回帰の傾向としては、やまと絵と琳派という二つに分かれた。

筆者は、どのような動物が描かれているのかについて、『日展史』と『日本美術院百年史』の1930年から1960年までを調査した。その結果、動物が作品に取り入れられ、種類も多くみられるのは戦前であることがわかった。ただし戦前は、中心的なモチーフとして動物が取り入れられているものは少なく、風景の一部といった画題的な要素が強い傾向にあった。やがて、戦後になり動物園が復活したことに伴い、珍しい動物は描かれるようになったが、作品数の増加に繋がることはなかった。

筆者は日展、院展の調査に加え、創造美術第1回展から第3回展の創立会員の作品を調査した。その結果、創造美術の作品は、日展、院展に比べて動物の種類や数が多いわけではなかった。つまり、創造美術における動物の描かれた作品は、多様であるというよりも、新鮮に捉えられたという方が正しいといえる。その理由として、創造美術が創立時に掲げた「世界性に立脚した日本絵画の創造」という理念から、古画からの踏襲や今まで描かれてきた花鳥画の応用ではなく、当時の美術思潮を積極的に取り入れた表現が見られると推測され、制作工程にもその影響が反映されていると考えられるためである。

そこで、本章では、創造美術創立会員で伝統的な花鳥画を引き継ぎながら展開を図った上村松篁、画業の中で鳥を題材として多く扱った吉岡堅二、画業の一環の中で動物を描きながら、画風を変化させていった福田豊四郎を「戦後」、「動物」、「制作工程」という視点から作品を検証した。さらに、堅二に師事し創画会会員である滝沢具幸からの聞き取り調査を行って補完した。

三者の作品の実見調査を、松篁は松柏美術館、堅二は東大和市立郷土博物館、豊四郎は秋田県立近代美術館を中心に行った結果、次のことが判明した。松篁は戦前と戦後で作風は大きく変化せず、あくまでも花鳥画の分野で「リアリズム」を追求していた。松篁の制作工程については、写生を徹底的に行うことで対象の理解を深め、下絵の段階から要素を集約し省く「単純化」をしていく様子がかがえた。堅二は、戦前からピカソなどの影響を色濃く受けた制作を行い、戦後になると造形的な対象の形態や構成を模索していた。堅二の制作工程について、堅二は本画で堅牢な形態を追求するため、

戦後を中心に金属箔を多く用いている。堅二に関する実見調査を通じ、制作工程の中でも小下絵での検討が重要であることが見出され、小下絵と本画が密接な関係を持っていることがわかった。豊四郎は、戦前からシュールレアリスムの影響を受け、戦後になるとマチスなどの西洋美術の摂取と共に、中国敦煌の訪問を機に、線にこだわった表現が見受けられた。豊四郎の制作工程の特徴として、作品によっては大下絵を作成していない可能性を挙げたい。筆者は、豊四郎が直接本画の基底材に描くことで、描き直しができない緊張感の中で画面を構築していたと考える。

滝沢からの聞き取り調査では、滝沢が堅二に師事していたため、堅二に関する内容が多く語られた。その中でも、先行研究で創造美術の作品に動物を題材にした表現が多いと指摘されたいことについて、滝沢から「在野精神による対抗意識から今までの動物を題材にした表現に囚われないことが考えられる」という重要な見解を得ることができた。

第3章の調査から、特に、堅二の小下絵の作成方法に西洋美術との関係性を見出せたことは、「下絵」の役割が変化しつつあることを示唆している。つまり、戦後日本画における下絵は、その役割や在り方がより自由なものに変化していると考えられる。

第4章 筆者の制作工程

第4章では、本論での考察と課題から、筆者の動物を描いた作品で下絵を応用した表現を行い、日本画の制作工程への理解を深めることを目指した。そして、筆者の動物を描いた作品について下絵を作成する場合と直描きする場合の制作工程について述べた。

筆者は下絵を単なる同寸大の下描きとして用いるのではなく、同じ下絵を同じ本画の中で何度か使用することで、動物の動きのブレといった残像の表現へと昇華させた。下絵を作成せず基底材に直描きを行った場合、元の形態を確認する下絵がなく、岩絵具の厚塗りや盛上げによって下描きの線も薄れていく。このことによって、筆者の動物を描いた作品に、偶然性を取り入れた表現を試みることができた。

筆者の動物を描いた作品において、動物を単体で描く場合は、躍動的な動きよりもわずかな仕草が集約された形態に重きが置かれる。そのため、単体の動物をモチーフにした筆者の制作は、静的な動きという一面で松篁と近いものがある。下絵を作成した場合は、堅二と同様に小下絵と本画が密接に関係する場合が多いことがわかった。下絵を作成せずに直描きを行い、偶然的な要素も含めた表現は豊四郎の方法との関連性を見出せた。

終章

本論による調査と検証の結果、下絵の役割は、作品の需要される状況や外来の美術の影響により、徐々に変化してきたことがわかった。具体的に下絵は、以下のことが考えられる。

- ①江戸時代後期の障壁画制作における共同作業を円滑に進めるための下絵
- ②江戸時代から明治初めに見られる作品の注文主の意見を請うための下絵

- ③明治時代に展覧会が開催されたことによる、画家個人で制作の構想を練るための下絵
- ④戦後以降の展覧会の復活、美術雑誌の復刊によって得やすくなった外来の美術の方法を取り入れた下絵の作成
- ⑤戦後以降の画材の開発と発展によって、本画上で描き直しができるようになったため、下絵を作成しないという方法を取りやすくなった

つまり、下絵を用いる工程は、画家の意図によって取捨選択できる柔軟な工程へと変化したといえるのではないか。

特に、戦後日本画については「戦後」の研究自体が進んでいるとは言い難い。そのため、筆者が第3章で中心的に取り上げた上村松篁、吉岡堅二、福田豊四郎の先行研究や画集、過去に開催された展覧会図録などを見てもそれほど多くは紹介されていない。その中で本論は、戦後日本画で注目された美術団体である創造美術創立者の制作工程について、実見調査を加えた考察を行い、上述の結論を導き出したことは成果の一つとして挙げたい。

本論の調査を進める中で、日本画の制作工程について疑問視されず、特にその成立背景について定説を得ていないことが判明した。このことに対し、本論では先行研究の文献調査から、粉本を糸口とし、そこから派生した障壁画の下絵にみる分業制作を背景の一つとして考えられることを提案したことは、今後の日本画の制作工程について研究されていくための視点になり得る。

本論では、現在進行形で、日本画を制作する一制作者の立場から、制作工程に対して疑問を投じた。その中で、制作工程の成立背景や展開に迫ったことや、実見調査から戦後日本画家たちの画稿の一部を明らかにし、下絵の役割を画家が決められるようになっていく変遷の一端を示したことが、本論の意義といえよう。

今後の課題と展開

本論の調査を通して以上の結果を得られた一方で、日本画の制作工程の成立に関する研究自体が進展していないことも浮き彫りになった。そのため本論は、今まで疑問視されてこなかった日本画の制作工程及び下絵について調査と検証を行ったため、未解決な点や裏付けが不足している点がある。

まず第1章では、成立背景を探る糸口を「粉本」に設定したが、今後の調査によって新たな視点を見出し、より多面的な考察をする必要があるといえる。次に第2章では、江戸時代、近代、戦後に時代を分け、下絵の役割の変化を追った。しかし、江戸時代については、その期間が長いため、江戸時代後期の障壁画制作を中心とする点だけに留まっている。近代については、文献資料に図版は多く残っているものの、先行研究において検証まで至っていないことから、詳しい裏付けが不足している。戦後については、まだ画稿自体の整理や公開が進んでいないため、取り上げられる画家が限られている。よって、時代ごとに画稿の整理と検証を加えると共に、江戸時代以前、現代など時代の範囲も広げていくことが望まれる。また、画稿類だけでなく、岩絵具という素材の特性からも下絵の役割について考察できれば、客観性の向上に繋がると考えられる。

そして第3章では、取り上げた画家は、動物を事例とした3人のみである。そのため、近年における画稿の公開を機会に、調査する団体や画家を増やし、交流関係等も調査できれば、より日本画家たちが受けた影響を明確にでき、制作工程の変化について具体性を増すことができるものと見込まれる。

本論は、日本画の制作工程という大きな命題に対する一考察にすぎないが、表現だけではなく制作工程の成立や展開について少しずつ明らかになっていく契機になることを期待したい。

謝辞

本論を執筆するにあたり、多くの先生方からご助言を頂き、ここに仕上げることができました。心から感謝の意を申し上げます。

筑波大学芸術系日本画研究室教授、太田圭先生には、指導教員としてご指導を賜りました。本論の審査に際して、予備審査から約1年間、版画研究室教授の田島直樹先生には主査として熱心なご指導を頂き、洋画研究室教授の仏山輝美先生には副査としてご精読を賜りました。そして外部審査員として東京藝術大学大学院保存修復日本画研究室教授の荒井経先生には、論文の内容だけでなく、取材の作法など、博士課程の学生としての責任を根気強くご教示賜りました。また、筑波大学芸術系洋画研究室教授の内藤定壽先生には副指導教員としてご助言を頂き、同大学日本画研究室の程塚敏明先生と山本浩之先生からも温かいご支援を賜りました。さらに同大学芸術学研究室の水野裕史先生には、専攻を超えてゼミに参加させて頂きました。退任された日本画研究室の藤田志朗先生と芸術学研究室の守屋正彦先生からも、在任中に温かくご指導を頂きました。本論は、大変多くの先生から完成に至るまで懇切丁寧なご精読とご指導を賜りました。

本論に際して、東大和市立郷土博物館の山本悦子様をはじめとする学芸員、職員の皆様に、取材のご協力とご教授により執筆することができました。貴館に寄託された吉岡堅二の貴重な作品の実見調査及び撮影に協力して頂きました。

また、秋田県立近代美術館の保泉充様、鈴木京様をはじめとする学芸員の皆様に、取材のご協力とご教授を賜りました。貴館の所蔵する福田豊四郎の貴重な作品の実見調査及び撮影に協力して頂きました。

創画会会員の滝沢具幸先生は、聞き取り調査をご快諾頂き、創造美術と動物を題材にした表現についてご助言を賜り、本論で取り上げた上村松篁、吉岡堅二、福田豊四郎が存命していた時のエピソードなど、文献には記されていない、実際に当時関わっていた人にしかわからない事実を丁寧に優しく教えてくださいました。

お忙しい中、本論の執筆にご協力とご助言を賜りましたことを、ここに記し心より御礼申し上げます。