

吉岡堅二の制作過程における下図の役割と変遷

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：吉岡堅二／下図／形態

要旨

吉岡堅二（1906－1990）は、新美術人協会や山樹社など幾つもの在野運動を展開し、1948年には現在の創画会の前身である創造美術結成に携わるなど、昭和期における日本画の革新運動を牽引した画家である。しかし、吉岡に関する先行研究は、画集や展覧会図録等に掲載されたわずかな作家論にとどまっている。

本稿は、先行研究では詳細に触れられていない制作過程の一端を提示する事を目的とする。特に、筆者が吉岡の制作で重要な役割を果たしていると推測した、下図における画面構成の検討と本画の関係について考察を試みる。

はじめに、吉岡に関する研究の現状を明示する。次に、本稿の着眼点である下図について述べるために、まず日本画における下図の役割を概観する。そして、吉岡の制作に関わる資料について整理した上で、制作過程を分析し、吉岡における下図の重要性を示す。

本稿を進めるにあたり、旧吉岡家住宅の資料の整理を行っている、東大和市立郷土博物館の協力を得て調査をした。吉岡の所有していた文献資料から、1930年頃には西洋の美術思潮に関心を寄せ、徐々に形態の表現に注目し始める様子が見受けられた。そして、それらを咀嚼した下図作りは、1950年では、画家の頭の中に漠然と存在しつつも、捉え処のないイメージから制作が発射したといえる。それが、基準線や幾何形体を用いた下図作りを契機に、イメージの具現化の課題が解決されていった。本画においても、下図で検討された幾何形体が保持されていた。吉岡が、当時の美術思潮に注目しながら、制作の中で画面構成を重視していたことが写生から下図、本画という制作過程に一貫して見受けられた。

先行研究で吉岡の作風が「合理的」、「造形的」と表されることに対し、さらに吉岡の表現について考察を深めるために、本稿で下図の役割と変遷から考察し、その中でも「下図」に新たな糸口を見出したことは成果の一つである。

Role and Transition of the Studies in the Process of Creation by Yoshioka Kenji

SAWADA Mami

Graduate School of Comprehensive Human Sciences, University of Tsukuba
Doctoral Program in Art and Design

Keywords: Yoshioka Kenji / Studies / Form

Annotation: "Studies" is word means "preliminary drawing" and closer to the specific Japanese word "Shitazu".

Summary

Yoshioka Kenji (1906 – 1990) is an artist painter, who led reforming a movement of the Japanese-style painting in early Showa period. He committed the movements such as Shin-Bijutsujin-Kyokai, Sanju-sha and foundation of Souzou-Bijutsu, which is current Souga-Kai, in 1948. However, research material on him is limited to some articles on art book or record of exhibitions.

In this article, I aim to show some parts of the process of his creation work, which have not been introduced in detail in former researches. I attempt to examine the association between his finished painting and his composition on studies, which I surmise playing important role on Kenji's creations.

At first, I show the current status of studies on Kenji, then survey the roles of studies in Japanese-style paintings in order to describe on studies, which is the view point in this article. Based upon the summary of the materials on Kenji's creation, analyzing his process of creation, I will set out the importance of studies on Kenji's creation.

I started research with cooperation by Kyoudo Musiam of Higashi-Yamato City, who has been organizing historical record of the house of ex-Yoshioka family. Through the historical record, I found that Kenji already had interest to Western art thought and configuration in 1930. The work of such studies started out of elusive image in 1950s, while such understanding of Western art was vaguely existing in his mind. It turned to be concrete driven by studies using datum line and geometric form. Also on this creation, geometric form still remains, which was studied at "studies". Through out the process of this creation including sketch and studies, you can find that Yoshioka was paying attention to the trend of art at that time, and placing emphasis on composition.

Yoshioka's works are said as "rational" and "formative" in former advanced studies. To attempt deeper analysis on it, I made a study in aspects of role and transition of studies. It is one of the achievement that I found new clue in "studies".

1. はじめに

吉岡堅二(1906-1990)は、新美術人協会や山樹社など幾つもの在野運動^{注1}を展開し、1948年には現在の創画会の前身である創造美術結成に携わるなど、昭和期における日本画の革新運動^{注2}を牽引した画家である^{注3}。

1930年から1940年代前半の制作では、アンリ・ルソーの影響が見受けられる人物画をはじめ、ピカソに感化された馬や、古代洞窟壁画を連想させるトナカイなどを描いていた^{注4}。1940年代後半になると、鳥を主たるモチーフとした制作を行った^{注5}。そして吉岡について、次の美術評論家たちによって、以下のような評価がされてきた。

河北倫明(1914-1995)は、「吉岡堅二の素描」^{注6}の冒頭文で、「吉岡堅二は、昭和期における新日本画のパイオニアとして、すでに歴史的評価を確立している画家である。」^{注7}と述べている。

また田中穰(1925-2005)は、「吉岡堅二の人と芸術」^{注8}のはじめに、「この人の得意とする花鳥画は、世間といういわゆる花鳥画ではなく、前衛的に新しいものである。」^{注9}と述べ、吉岡の芸術が本格的すぎるあまりに一般的に異端で前衛的であるとみられると指摘している^{注10}。そして田中は、創造美術の発端時の「我等は世界性に立脚する日本絵画の創造を期す」という宣言を引き合いに、吉岡の芸術について「現代日本画の花鳥風月ではなく、世界性に立脚するものに置き換えていこうとする会の方向を持っていたのである。」^{注11}と述べている。

草薙奈津子(1946-)もまた、「吉岡堅二こそ、この西洋近代絵画の影響をうけ、それとの同化をはかりながら、東洋の基盤に立つ新しい日本画を興そうとする新団体の立役者」^{注12}と評した。

しかし、戦後の日本画の開拓者として活躍した吉岡に関する先行研究は、管見の限り画集や展覧会図録等に掲載されたわずかな作家論にとどまっているといえる。その原因には、吉岡自身による著書がないことや、雑誌等への寄稿も少ないことが考えられ、地位が確立された同時代の画家たちと比べても、その情報は少ない。加えて、諸事情により約20年もの間、作品調査が途絶えていたことがあげられる。このことについては後述する。

吉岡に着目した基盤には、筆者が現在「動物の動き」を主題に日本画の制作を行っていることにある。筆者の現段階における「動物の動き」とは、基本的に動作や仕草、変化、うつろいなどを指す。そして、鳥という日常的に「飛ぶ」姿を目にする題材を多く手掛けてきた吉岡の作品を展覧会で見たことを機に、吉岡の直線や対角線を用いて画面を分割するような構図と動物の形態との関係に興味を持った。

筆者は、2016年に茨城県天心記念五浦美術館で開催された「佐久市立近代美術館の名作 日本画、新しき風にのせて」(7月23日(土)~9月4日(日))の展示で、吉岡の1986年《翔》(図1)を実見した。その際筆者は、ウミウの飛ぶ姿、つまり動作を含む形態を描いているにも関わらず、生き物というより静物のような印象を受けた。《翔》もモチーフに限らず、画面全体に点描

のような短い筆致が並置され、使用された絵具の粒子の粗さや塗り方、マチエール等も画一的であった。それは、鳥の飛ぶ形態に特化するため、抒情感といった鑑賞者の心理的な介入までも許さないような、徹底した形態への執着を感じた。このことから吉岡が、動物の動作を捉えながらも、形態を際立たせるために筆勢等には頼らない表現を求め、動物のポーズの選択は勿論、絵具の塗る順序まで計画的に行っていることが推測される。

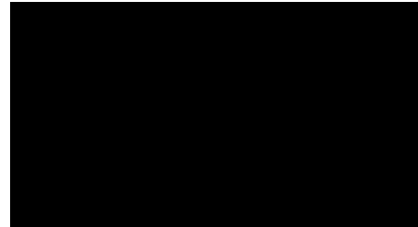


図1 吉岡堅二
《翔》1986年、紙
本彩色、151.0×
273.3cm、佐久市
立近代美術館蔵

1988年に山種美術館で開催された「吉岡堅二展—新日本画のパイオニア—」(4月2日(土)~5月22日(日))の図録には、いくつかの下図が掲載されている。図録からわかる範囲であるが、1954年に制作された《くじゃく》(図2)の小下図(図3)では、画面を縦半分分割し、その左半分はさらに横に二等分、右半分は十字に等分し、対角線が引かれていることが見受けられる。これらの等分線を軸にクジャクの配置や配色、コントラストが構成されていることが推測される。

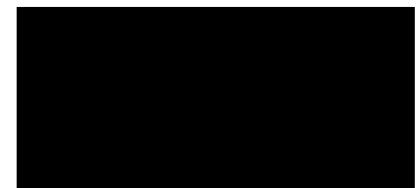


図2 吉岡堅二《く
じゃく》1954年、
二曲屏風、紙本彩
色、各181.8×
191.0cm、衆議院
会館蔵

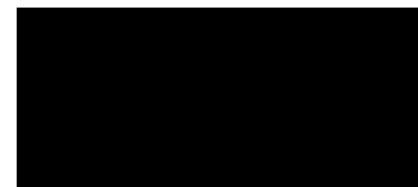


図3 吉岡堅二
《くじゃく》1954
年、小下図、紙、
コンテ、16.0×
35.5cm

この作品に描かれたクジャクの動きに注目してみると、羽根を広げる、羽根を休める、首を伸ばす、振り向くなど様々な動作や仕草が表現されている。筆者は、多様なクジャクの仕草が描かれていながらも、それぞれの動作の機微が際立つのは、この小下図で吟味されたシンプルな構図に由来するものと考えられる。《くじゃく》の作品から推測される構図法を用いれば、画面の均衡が保たれ構図や形態が安定し、動作の妙が再現される。

つまり、吉岡の動物の動作や仕草を取り入れながらも、形態に重きを置いた表現において、モチーフや色の配置と選択、比率といった画面構成は重要な役割を果たしていることが推測される。

本稿では、吉岡の制作と下図の関係について明らかにするため、まず、吉岡に関する研究の現状を明示する。

次に日本画における下図の役割を概観し、吉岡の制作に関わる資料について整理した上で、制作過程の分析を試み、吉岡の制作における小下図の役割を示す。

2. 吉岡堅二に関する研究の現状

本章では、まず先行研究でどのように吉岡の芸術について述べられているのか概観する。次に、吉岡の画業における時代の区分整理について触れる。そして現在、吉岡に関する資料整理が進められている東大和市立郷土博物館での実見調査について述べていく。

東大和市立郷土博物館は、郷土の歴史、民俗、自然に関する事業に携わり、旧吉岡家住宅の管理や吉岡のご遺族から寄託された作品の管理と調査を行っている施設である。

2-1. 先行研究

①吉岡堅二の画業について

現在、筆者が確認している吉岡の画業全般について述べられた先行研究を表1に示す。

表1 吉岡堅二の画業全般に関する先行研究（筆者作成）

タイトル	著者	掲載文献	年号
吉岡堅二の芸術	和田定夫	三彩 81号	1956年
吉岡堅二の作風	北川桃雄	三彩 152号	1962年
吉岡堅二の人と芸術	田中穰	現代日本画全集 全18巻	1982年
吉岡堅二の芸術	河北倫明	昨日今日の作家たち	1987年
吉岡堅二の人と画業	草薙奈津子	三彩 487号	1988年
吉岡堅二・その人と芸術	草薙奈津子	吉岡堅二展—新日本画のパイオニア—(図録)	1988年
吉岡堅二の画業とその変遷—モチーフと表現を中心に—	吉田有紀子	武蔵野美術大学大学院 博士後期課程研究紀要 2015 no.09	2015年
吉岡堅二の軌跡	三谷渉	生誕110年記念 吉岡堅二展 (図録)	2017年

表1にまとめた先行研究のおおよその構成は、吉岡が画家を志すまでの道のりを示した後、日本画の革新児として活躍したいきさつと、頭角を現し始めた1930年《奈良の鹿》からの表現について述べられることが典型的である。そして、その作風は「装飾的」、「合理的」、「知的」、「造形的」といった言葉で表される場合が多い。

吉岡の画業に関しては、生前の吉岡に直接インタビューを行った草薙と、近年の三谷渉（生年不詳）による先行研究を参考に以下にまとめた。

吉岡は、日本画家吉岡華堂（1874—1917）の次男として東京の駒込に生まれた。吉岡が10歳の時に父は没した¹³。駒込に住んでいた時期に、近所にいた彫刻家山崎朝雲（1867—1954）と親交があり、吉岡は、しばしばアトリエに遊びに行き、彫刻の量感ある形態の面白さに興味を抱いていたという¹⁴。後年、彫刻家を志望して朝雲に相談したところ、彫刻家ではなく画家の道を進められ、1921年に父と同門であった野田九浦（1879—1971）の画塾に入門した¹⁵。この九浦の塾で、伝統的な日本画の画材の扱いや技法を着実に吸収したことが、後に吉岡が前衛であると同時に正統であると評され

る所以になっている¹⁶。1926年の第7回帝国美術院美術展覧会（以下、帝展と表記する）に初入選し、ここから画家としての道を着実に歩み始めた¹⁷。1930年に第11回帝展に出品した《奈良の鹿》が、当時吉岡が傾倒していたルソーの影響を色濃く感じさせながら、大和絵を土台に置いた表現¹⁸が斬新であるという評価もあり特選を受賞した。

以後吉岡は、新たに流入してくる西洋美術の潮流を貪欲に吸収した表現で新たな日本画の表現の展開を図った。それは画家自身の言葉からも読み取ることができる。

僕が若い時にですね、パリ東京展¹⁹というのがあって、1932年だと思うんですけど、パリの作家の作品はこれまで日本に来ていなかった。ピカソ、マティス、キリコ、タンギー、そういう人の作品がどつと日本へ集まって来たんです。上野の美術館で、かなり大きな展覧会で、かなり期間も長く開かれていまして、私も驚きというか、何というか、今まで閉鎖されていた日本画壇にこれだけの作品が集まって展覧会をするというのは、驚きだったわけです。それで、何回も繰り返して観に行きまして、非常に刺激になってですね、日本画の世界でも、床の間の芸術みたいなものから解放されて、俺たちも少し新しい雰囲気をつかんでやろうじゃないかといった頃、独立協会が始まる頃だったんですね。（中略）日本画の新しい運動として、率先してこういうものに食いついたわけです。²⁰

この言葉から看取される影響が顕著に出現してくるのが、草薙によりキュビズムの傾向がうかがえる1939年《馬》の作品の頃からであると指摘されている²¹。吉岡は、この時期から自身の芸術的体質ができてきたと述べている²²。

ここまで、師である九浦に学んだ日本画の基礎と、吉岡自身が当時の閉鎖的な画壇の風潮や画風の突破口として解決先に見つけた西洋美術の要素が合いまった表現が「新日本画のパイオニア」といわれる所以であることを概観した。

次に、現在まで先行研究で行われてきた吉岡の画業における時代の区分整理について述べていく。

②画業における時代の区分整理

吉岡の画業の変遷を解明するにあたり、表1に示した先行研究の中で、画風の変化の時期を分けた画業における時代の区分整理を行っているのは、表2の中田宗男（生没年不詳）、河北、草薙、吉田有紀子（生年不詳）の4パターンである。

この中で最も新しい時代の区分整理が吉田によるものである。吉田の研究は、先行研究を基に新たに画業における時代区分を捉え直したもので、筆者の着目する下図の役割については論じていない。吉田は武蔵野美術大学大学院博士後期課程在籍時に、後述する旧吉岡家住宅の資料整理への参加をきっかけに吉岡の研究を行った²³。

他3名の時代区分の特徴については、吉田の研究^{注24}が詳しいため、本稿では吉田の研究に任せる。

表2 先行研究による画業における時代の区分整理(筆者作成)

注25

中田宗男 【3期】	河北倫明 【4期】	草薙奈津子 【6期】	吉田有紀子 【5期】
①1935-1944 初期動物シリーズ ②1945-1949 中期湿原シリーズ ③1950~ 第三の時代	①1926-1934 帝展出品時代 ②1935-1944 昭和10年代 ③1948-1959 創造美術結成から東京藝術大学就任 ④1959~ 藝大就任以後	①1934-1945 山樹社結成から終戦 ②1945-1951 終戦から新制作派協会合併 ③1951-1959 創造美術と新制作派協会合併 ④1960-1970 中国旅行から豊四郎が亡くなるまで ⑤1971-1977 回顧展開催 ⑥1978~	①1926-1933 帝展時代 ②1934-1947 在野運動の開始と終戦 ③1947-1958 新美術人協会解散、創造美術結成 ④1959-1977 東京藝術大学就任以後 ⑤1978~

時代区分の内容は、前項と重複する部分が多いため割愛する。吉田は、吉岡が1959年から1969年まで東京藝術大学で教鞭を取っていたこと、さらに在野団体での活動も重なったことが、作風に影響を与えた一つであると考察している^{注26}。

次節から、吉田の研究の契機にもなった、旧吉岡家住宅の資料調査について述べていく。

2-2. 旧吉岡家住宅(国登録有形文化財)の資料調査 —東大和市立郷土博物館

東京都東大和市清水にある吉岡の住んでいた旧宅は、現在登録有形文化財に登録されている^{注27}。吉岡は1944年から亡くなる1990年まで、半世紀近く住み続け創作活動を行った。アトリエには画材などが残され、画家の制作当時の様子を知る手掛かりとして貴重な史料となっている^{注28}。現在、春と秋の年に2回邸宅の特別公開が行われており、筆者も実見した^{注29}。

旧吉岡家住宅は、1990年に家屋の資料調査が始まった。翌年1991年には、アトリエを中心とした現物調査、作品調査が20名の調査員により半年かけて行われた。2013年から、吉岡の作品状態や研究のため調査が再開された^{注30}。現在は、東大和市立郷土博物館が作品の現物資料や整理を行っている^{注31}。しかし、作品の分析や考察に関わる資料は、未だ整理段階であるため研究段階に及んでいないのが現状である。

本章をまとめると、吉岡が歴史的な地位と評価を確立した画家でありながら、その研究について進展しているとは言い難い。吉岡自身による資料が少ないことや、今まで研究者が少なかったこと^{注32}が原因であると考えられ、画業全体を俯瞰的に考察するという点にとどまっているといえる。筆者は、吉岡の表現について追究するために、制作の根幹に関わる素描や下図といった画稿類を調査することで、一段階掘り下げた知見が得られるのではないかと考える。そしてそのような研究は管見の限り

ない。

そこで本稿では、吉岡の制作資料で、特に画稿類を中心に調査し、その中でも吉岡の制作における小下図の手法と役割を明らかにする。

3. 研究の方法と目的

本稿では、以下の方法で調査と考察を行った。なお、先行研究による図版や文献、東大和市立郷土博物館の資料は、年代が判明しているものを選択した。

①文献調査

- ・吉岡本人が執筆した雑誌への寄稿など。
 - ・第三者による、吉岡に関する文献及び、雑誌での評論、画集に掲載された論文。
 - ・日本画における下図に関する文献。
- 以上の文献調査を中心に進める。

②現物資料の調査

東大和市立郷土博物館に寄託されている、吉岡の素描と下図といった画稿類、邸宅調査で整理された文献や写真集、吉岡自身が撮った写真のネガフィルムなど、現物資料を研究対象とした。

③聞き取り調査

東大和市立郷土博物館に所属している吉岡の研究を担当する山本悦子(1981-)に聞き取り調査を行い、文献には記載されていない研究の現状や、ご遺族らによるエピソード等を明らかにした。

④実見調査

研究方法②に同じく、同館に寄託された素描、下図、本画の実見調査を行った^{注33}。素描と小下図は、画帖119冊、大下図1点、制作途中の作品2点、本画7点を実見した。ならびに、2018年に平塚市美術館で開催された「いきもの図鑑 夏の所蔵作品展」(7月7日(土)~9月2日(火))に出品された、1973年に吉岡が制作した《孔雀》における画面のマチエールについて詳細に観察し、東大和市立郷土博物館で実見した年代の作品と比較した。

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吉岡の制作手法について考察する。そして、吉岡の制作における小下図の役割について示し、吉岡の表現について今後研究されていくための一つの指針とすることを目的とする。

4. 日本画における下図の役割

吉岡の作品における下図の役割を示す前段階として、まず日本画における下図の役割について述べる。

玉蟲玲子(生没年不詳)は、「本画と下絵—芸術創作の契機と過程」^{注34}の中で、「私達は、彼等の作品を理解する上で、本画とその一連の下絵類より、実に多くの発見と示唆を得ているのである。」^{注35}と述べており、日本画における下図を再評価し、画家の制作の経緯を知る上で下図が重要であることを示している。

本章は、下図という着眼点から論考されている上述の

玉蟲³⁶、島田康寛（1945—）による『近代日本画に見る本画と下絵』³⁶、玉蟲敏子（1955—）による『絵の始まり絵のおわり—下絵と本画の物語—』³⁷の研究を基にしている。制作過程における下図については玉蟲³⁶と島田、歴史的な変遷や意義については3名の研究に拠った。

4-1. 日本画の制作過程

日本画の場合、絹や和紙という極めて繊細な素材を使用し、また水干絵具や岩絵具といった粒子の異なる顔料を用いる関係上、その制作の過程は非常に複雑である³⁸。下図から本画に至る工程にも、制作の初期の構想を示す簡略なラフスケッチ、それぞれのモチーフの詳細な写生、さらに画面構成の検討を進める上での小下図や習作、そして完成画と同寸の大下図など様々な段階がある³⁹。その日本画の制作方法の一例を先行研究に基づき図4に示した。この過程の中で筆者が特に注目するところが、構想のラフスケッチから小下図までである。

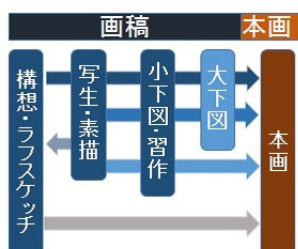


図4 日本画の制作工程の一例（筆者作成）

日本画で「下図」と述べる際は、「小下図」と「大下図」の双方を総称する場合や、大小をつけずに「下図」と呼ぶことがあり、制作順序も画家により多様である。

冒頭で述べた玉蟲³⁶は同稿の中で、下図で鮮やかだった線などが、本画に進むとかたく閉ざされ、沈潜した画面になってしまうと問題提起している⁴⁰。そして玉蟲³⁶は、その背景に日本美術の基本的な性質である優美性と装飾性、明治以降、本格的に導入された西洋絵画の遠近法や明暗法といった近代的描画法と、日本画にも強く求められた迫真性—写実主義という、相矛盾する美術思潮の厳しい相剋の所産があることを述べている⁴¹。つまり日本画は本画に限らず、その制作過程における下図の意味について疑問を抱えるようになったといえる。しかし、日本画の綿密な制作過程の中でも下図は、本画に至る制作の着想と構想を知る手掛かりになるとも考えられる。

4-2. 下図の役割の変化

下図を含む画稿類と本画の関係は、連続的な性格のものではなく、例えば、図4に示した小下図までの順序が逆転する、あるいはラフスケッチの段階で小下図を作る場合もしばしばある。また小下図を作らずに本画に取り掛かることもある。よって、それぞれの画家や作品ごとに、一括りにできない複雑な関係を示していることに留意する必要がある。

従来、下図類は体系的に調査・整理され、公表される機会は、あまり多くないものであったが、一般の鑑賞者に作品理解と作家への理解を深めるため、近年の展示や

出版物によって徐々に公開され、研究されるようになった⁴²。

ここで下図の歴史を簡単に振り返ると、6世紀半ば頃から宮廷絵所を中心に行われてきた「紙形」ないしは「絵様」と呼ばれる制作方法は、線描きの下絵を制作し、それに基づく彩色などの過程をたどるものであった⁴³。

「下絵」という言葉は、平安時代では、和歌を書く料紙の装飾としての用例があるが、下絵や下書きの意味での登場は比較的遅い⁴⁴。漸く、16世紀半ばに宮廷絵所預の土佐光元（1538—1569）が戦没したのを契機に、伝統的な方法は当時の新勢力画壇に拡散された。特に、狩野派は絵画の効率的な制作と図様や技法の継承を組織的にするため、多くの模本や粉本を蓄えた⁴⁵。厳格な技術教育の上に近世以前の絵画は成り立ち、画派独特の技法や様式を熟知し、発展させていくために下絵は重要な意味を持っていた⁴⁶。墨で描く線は、描き直しがきかず、図4に示した日本画特有の工程を踏むには下図が必要不可欠になってくるのである。

明治以降、急速に取り入れられた西洋の美術思潮は、無論日本画にも影響を与えた。カンヴァスに木炭などで当たりをつけて、その上に絵具を重ねていく油絵の手法を日本画の制作工程に置き換えて制作すると、下図の工程を踏まない制作が可能になる。このような西洋絵画の手法の影響を受け、様式を重視する日本画の中で下図の必要性について問い直しはじめた⁴⁷。

従来の大下図は、日本画の特色である描線を、スケッチや小下図や習作によって模索した後に最終的に決定し、その描線によって本画と同寸の図を描くものである⁴⁸。戦後の日本画の場合は、下図における描線は図柄の形を指す、あるいは色面の境界を示すものにすぎなくなってしまった⁴⁹。戦後の下図は、画面全体の中で占めるそれぞれの色相の組み合わせなど、構成を見るための試みとしての性格が表面化し、本画制作の試作や習作としての性格を強めていった⁵⁰。

ここまで触れてきたように日本画における下図の意義は変化してきた。今日、先人たちの画稿が公開され、制作過程が見直されるようになったからこそ、下図に注目し再考していくべきではないだろうか。筆者は、下図を本画に対する副次的な存在として見るのではなく、下図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きたい。

5. 吉岡堅二の制作に関わる資料

ここまで、吉岡に関する研究の現状を確認した。そして、前節で本稿の着眼点である日本画における下図について概説的に歴史を振り返った。

文献や先行研究で不明瞭であった吉岡の制作過程や、制作に必要な画稿、用いていた技法、さらに本画における画面全体のマチエール、描写といった変遷について詳細を明らかにするため、東大和市立郷土博物館に協力を得て実見調査を行った。本章では、これまで明らかにされていない、同館に寄託されている吉岡の画稿について

調査を行った。

以後例示する図版は、素描については線に強弱があるもの、下図は構図の検討のために補助線が引かれているもの、本画は彩色の方法が推測できると筆者が判断した作品を取り上げた。

5-1. スケッチ・素描

現在、同館が調査し、整理されているスケッチや素描は、素描 792 点、画帖 119 冊、草稿 416 点である。

この中で多く描かれているモチーフは植物であり、吉岡の大作には出てこないような季節の花々が迷いのない線で精巧に描かれていた（図 5）。花の柔らかさや艶やかさを描きとめるというよりも、花の輪郭、構造を的確に捉えた線によって描かれる場合が多い印象を受けた。

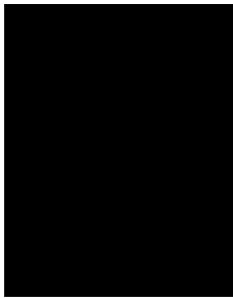


図 5 吉岡堅二《月下美人》
（写生帖より）1979 年、紙、鉛筆、45.0×36.7 cm、東大和
市立郷土博物館寄託

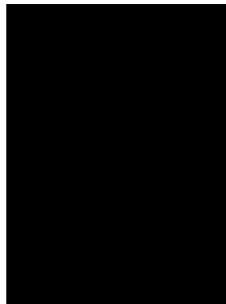


図 6 吉岡堅二《雀》（写生帖より）1956 年、紙、鉛筆、42.0×31.5 cm、東大和
市立郷土博物館寄託

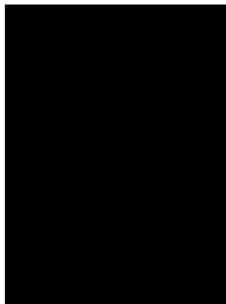


図 7 吉岡堅二《鶴》（写生帖より）1949 年、紙、鉛筆、35.2×24.0 cm、東大和
市立郷土博物館寄託

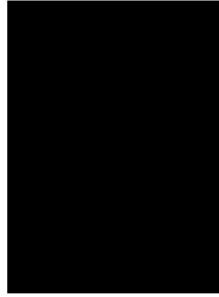


図 8 吉岡堅二《鶴》（写生帖より）1949 年、紙、鉛筆、35.2×24.0 cm、東大和
市立郷土博物館寄託

次に多いものは、本画で主題となる鳥である。鳥のスケッチは、生きている姿を描く場合と標本や死体を描く場合では、羽根の枚数や身体の構造、顔のつくりといったような鳥の姿における詳細な描写に違いが表れる。図 6 のスズメの写生では、仰向けになった状態や不自然な身体の向きで描かれていることから、死んだ状態が写生されていると考えられる。動いている時には見られないスズメの腹部分や、羽根の枚数までメモし、動物の形態を詳細に分析し、構造を理解しようとしている様子がかがえる。あくまでスズメの構造を理解するために、冷静に観察を行っていることがわかる。

一方、生きている姿の動物のスケッチについて、吉岡は次のように述べている。

動物をスケッチする。それは風景、静物、花などをスケッチする場合とは少し違っているかも知れない。その対象になるものが、たえず動いていることが多く、また、その動いている時が美しいポーズをつくって呉れる（ママ）からである。（中略）その時々に変化する動作を鋭く観察しながら、敏捷にスケッチしなければならない。眼と手が一体となって、その動作をキャッチしなければならないのであるから、確かな観察力と、敏捷な描写力を持たなければならないのである。

注 51

この言葉の通り、写生帖に鳥が描かれる場合、飛ぶ、首をかしげる、啄むといった動作の印象を即写的なタッチで捉えている（図 7、図 8）。

写生では、その場で観察できる最大限の情報を得ようとする吉岡の姿勢がかがえ、この積み重ねが、小下図の作成段階における形態の慎重な検討につながっていくものと考えられる。

5-2. 本・雑誌・写真集

次に、吉岡が所有していた本や雑誌、写真集について述べていく。これらを検証することにより、吉岡が当時のような美術思潮に影響されたかを確かめる重要な手掛かりになると考えた。

同館から提供して頂いた現物資料の調査報告を基に筆者が整理したところ 807 冊の文献を確認できた。その中で、美術関連のものが 469 冊と半分以上を占めた。ただし、吉岡のアトリエは当時の様子を後世に残すため、管理及び保護されており、アトリエ内の文献は含めない。年代ごとの内訳は、1920 年代 7 冊、1930 年代 17 冊、1940 年代 84 冊、1950 年代 32 冊、1960 年代 59 冊、1970 年代 102 冊、1980 年代 168 冊である。1920 年代から 1930 年代では海外の本が含まれる。その中にはフランスで出版された本が 9 冊確認できた。1930～1931 年にかけて 4 巻に渡り刊行された「FORMES」という東西の彫刻や工芸品、壁画等の形態に特徴の見られる作品を取り上げた作品集が含まれていた。山本からの聞き取り調査によれば、これらの本以外にも吉岡は海外の美術関連の本を入手するために足しげく神保町の古本屋に通っていたという。吉岡もまた海外の美術思潮の情報を取り入れようとしていた一人であったことがわかる。つまり、1920 年代頃から既に海外の美術思潮に関心があったことを示唆している。1940 年代から美術雑誌が増えていき、山本によると「三彩」や「みづゑ」を購読していたそうだ。吉岡が当時の日本の美術界における情報に意識を向けていたことが推測される。その後、法隆寺模写に参加した 1960 年代は法隆寺関係の文献が増え、地位を確立していくにつれて自身の画集、同志たちの個展集が増えていく傾向がみられる。

5-3. まとめ

筆者が年代、文献の種類別に文献資料を整理し直したことにより、吉岡が1920年代には既にフランスをはじめとする海外の美術思潮に関心を抱いており、日本国内における美術思潮にも留意していたことが明らかになった。なおかつ、日頃から写生を大事にし、確かな観察眼を養っていったことが写生帖、草稿、素描を実見したことで確かになった。吉岡が1939年の《馬》の作品の頃から自身の芸術的体質ができ上がったと述べ、草薙によってキュビズムの傾向がうかがえると指摘されている。本章で筆者が、写生帖の実見調査と文献資料の整理を行ったことは、この一つの裏付けになる可能性として提示できるのではないだろうか。

次章から、小下図を構想する以前の情報の蓄積がどのように表現に表れていくのか、その制作過程について考察していく。

6. 吉岡堅二の制作過程—小下図の変遷を中心に

1987年に収録された『日本の巨匠 次世代へ伝えたい芸術家二百人の素顔 第38巻』の吉岡特集の映像で、吉岡は制作について次のように述べている。

近代絵画というものが、日本画とか、洋画とか、油絵とかいうなしに、画家も彫刻家ですけれども、全体がそういう風に盛り上がった時期で、私もやはり、印象派っていうものから抜け出す、という気持ちで、ただ自然描写ではなく、やはり一つの自分の考えを持った、構図なり、色彩なりを考え出さねばならない、と思ってこういう運動^{注52}を始めたんです。ですから、デッサンをやるにしても、所謂写生そのものだけでなく、自分の意志を盛り込んでやらなきゃならないと思ってこういう運動を始めたわけです。^{注53}

吉岡の言葉から、制作に対する考えや目的が明瞭であることがわかる。吉岡が日本画の制作において、他分野の芸術の要素を取り入れ再考していこうとしている様子がうかがえる。そして、写生を基盤に置きつつも、構図に自分の意志を盛り込むというこだわりがあるように捉えられる。構図を重視した制作であれば、そのため

に下図の制作にも重きを置いていることが推測される。吉岡の制作において下図が、構図の決定と最終的な本画に至るまでにどれほどの役割を果たしているのか、小下図の工程から本画までの制作過程を辿ることで検討する。

6-1. 下図と構図—小下図の役割—実見調査

1950年に制作された《楽苑》(図9)は、田中によれば吉岡自身がその美しさに魅せられてスケッチに通ったという尾瀬の沼畔が題材になっているとされる^{注54}。その作品解説には、吉岡が湿原の中にクマやキツネ、リスを描いた経緯と「尾瀬の取材で得た作者のさまざまな見聞が、この作品には華麗な夢として画面に構築されて

いて(中略)」^{注55}という田中の見解が示されている。

その小下図(図10)を見てみると、写生を重ねたからといって精緻な小下図が作られているわけではないことがわかる。むしろ、田中が「さまざまな見聞」と「構築」と言い表わすように、画面の中に手探りで形を新たに見つけ出していくような荒い筆致で表わされている。茶色味のあるグレーの画用紙に淡いピンク、水色、黄色の色鉛筆が強い筆圧で用いられ、それらの淡い色彩と対比させるように、クマが黒い塊で描かれている。筆者が実見した限り、《楽苑》は吉岡の小下図の中でも用いられた色彩の種類が多く、この小下図の最大の特徴といえる。

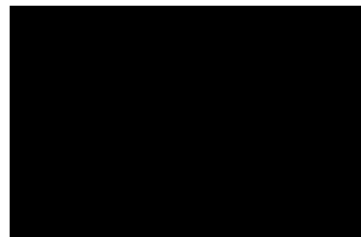


図9 吉岡堅二《楽苑》
1950年、紙本彩色、
162.3×250.0cm、東京
国立近代美術館蔵

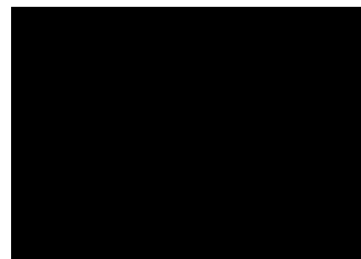


図10 吉岡堅二《楽苑》
1949年、小下図、紙、
色鉛筆、35.2×24.0cm、
東大和市立郷土博物館
寄託

吉岡は、《楽苑》の制作と同年に『三彩』に掲載された「制作手帖」で次のように述べている。

このところ数年描き続けているモチーフを切り離すことができない。画用紙の切端しなどにエスキースとも、小下図ともつかない丸や三角・黒い塊など何ともわからぬものが描き続けられている。幾枚も幾枚も比例のちがった紙に、または缺で切り落とされてゆくうちに何やら三角が鳥になったり、黒の塊が動物になったり一歩一歩現存するものに近よって夢が具現化していく。^{注56}

この時期は、頭に思い浮かぶイメージを具現化するために、丸や三角といった幾何形体を手掛かりにしていたことがわかる。また、この作品の数年前から最終的に決定したモチーフの形態には、幾何形体が内在していたと考えられる。

《楽苑》と前後するが、1949年《湿原》の小下図を実見した際、画面の外枠に対し薄くX線状に対角線が引かれていた。しかし、この段階では構図を考える際に、補足的に用いているのではないかという程度であった。

それが1959年《鶴》の小下図(図11)では、縦に四分割、横に五分割され、各辺の中心をつなぎ、ひし形の構図を用いている。そして、その線も定規で引いた直線である。この線について筆者は、小下図から大下図への

拡大のために引かれた線ではなく、構図を検討する基準として用いられた線ではないかと考える。



図 11 吉岡堅二《鶴》(写生帖より) 1959年、小下図、紙、鉛筆、36.0×26.5 cm、東大和
市立郷土博物館寄託



図 12 吉岡堅二《飛び立つ》
(写生帖より) 1974年、小下
図、紙、色鉛筆、18.8×13.8
cm、東大和
市立郷土博物館寄
託

その理由として、この翌年 1960 年《飛翔》の小下図(図 13)は、飛ぶツルの構図の配置を練るために図 13 を含め 3 パターン作成していることを挙げたい。図 14 は図 13 の小下図に引かれた線を抽出した図で、縦に四等分し各辺の対角線をつないでいる。他の 2 つはさらに複雑に分割する線が増え、これは拡大転写のためではなく、ツルの構成を慎重に計画しているからだと思える。立ち返ると、《鶴》の小下図で定規を用い画面の構造を吟味した経験が《飛翔》の小下図に展開したのではないだろうか。すなわち、《鶴》の小下図における線は構図を熟考するためのものと推測できる。再度《鶴》の小下図を見ると、ひし形の中にツルの胴体が収まり、ひし形に沿うように首の向きが構成されている。これによって、4羽のツルが一塊にまとまり、画面上に統一感を生む。さらに、ひし形の枠線に首を配置することでより画面外に出ないようなまとまりが強調される。直線や斜線の区画によって生まれる幾何形体が基準となり、構図の基盤がシンプルだからこそ、それぞれの仕草の妙が際立つように構成されていると捉えることができる。

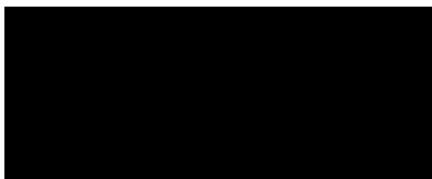


図 13 吉岡堅二《飛翔》
1960年、小下図、紙、色鉛筆、墨、16.0×40.2 cm、東大和
市立郷土博物館寄託

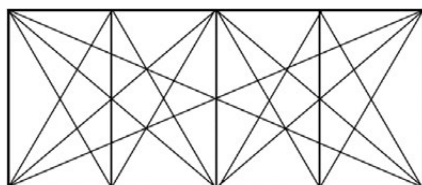


図 14 《飛翔》小下図の斜線(筆者作成)

1974 年《飛び立つ》の小下図(図 12)になると、基準になる対角線は《鶴》と異なり歪みが見受けられることから、定規を使わずに線を引いたことがわかる。筆者が実見した限りの小下図は、ほとんど図 12 のような細

部に配慮するというより、ラフな基準線や幾何形体にモチーフの形を当てはめていくようなものだった。《飛び立つ》の直角に配置された頭部と羽の関係、対角線と右端の垂直線による三角形に収まる翼や脚の仕草がそれらの一例である。次第に《飛翔》のような複雑な基準線は減り、ある程度基になる線や幾何形体が定型化していく傾向がみられた。

このことを裏付けるように、吉岡は鳥を題材とした制作について次のように語っている。

今のところ鳥を随分テーマに描き続けておりますが、鳥というのは動物とまた違った一つの美しさがあるので、羽を広げたとき、群になって飛んでいるとき、そういう姿を勿論スケッチなんかを基にするんですけど、ただスケッチを基にするだけじゃなくて、一つの、やっぱし絵画構成といいますか、画面をまとめる意味での、自分の気持ちや伝わって表現できないと気が済まないんで、そんな気持ちで絵を描いております。^{注57}

吉岡にとって、画面構成が如何に重要な意味を持つかがわかる。また、歳月を経て吉岡自身の中で構図の決め方や幾何形体による構成の方法が確立されていったのではないかと考えられる。

図 12 から年代の下った 1986 年《濤》の小下図(図 15)では、パネルの連結部分又は屏風の折り目の目印となる線はあるものの、今までの小下図で見られた対角線や垂直線、斜線といった補助線はなくなる。それよりも展開が進み、本画に入ってから計画が行われるようになる。図 15 を見ると、画面の構成を色鉛筆で決めた後、そこに用いる箔の種類について指示されている。例えば、白くさせたい雲や水の部分には、硫化しないプラチナ箔、少し硫化させて色をくすませる又は黒変させる部分には銀箔、鳥には玉虫箔といった具合である。このように、本画での作業工程を見据えた小下図へと変化している。

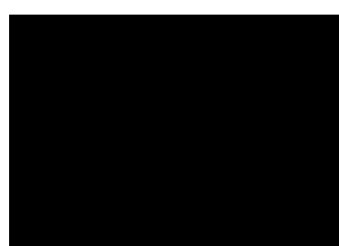


図 15 吉岡堅二《濤》(写生帖より) 1986年、小下図、紙、色鉛筆、20.0×13.5 cm、東大和
市立郷土博物館寄託



図 16 吉岡堅二《枯雪》
1977年、大下図、紙、色鉛筆、116.7×91.0 cm、東大和
市立郷土博物館寄託

筆者は、吉岡の《枯雪》大下図(図 16)も実見したが、大下図は小下図で不明瞭な鳥の形態の細部を描き込む程度で、この段階で構図の練りなおし等はほとんど見られなかった。

本節では、吉岡が小下図を制作する際に、対角線や幾何形体を手掛かりに構図を検討する手法が明らかになった。

6-2. 本画一制作途中から

前節まで、現段階で筆者が実見している範囲における吉岡の下図の変遷を概説してきた。本節では、さらに小下図の役割の重要性を示すため、吉岡の未完に終わった作品から本画における制作工程について考察を行う。

制作を途中で止め、未完に終わった《群鶴》(図 17)を見ると、吉岡の本画での制作手順を推測することができる。まず、大下図を転写した後、墨線で描きおこすのではなく、赤色系の岩絵具で転写の線を描きおこす⁵⁸。これはツルの輪郭線だけに用いて、この時点でツルの形態を強調させておき、羽根の毛並みといった内部の構造は具墨⁵⁹を用いて薄く描く。次に、ツルの形を避けて背景に箔を押す。ここから小下図で計画した箔を用いる場所に箔を押していき、岩絵具の彩色に入る。ここで重要なのは、転写を赤系の岩絵具で描きおこしツル以外の背景に箔を押すこと、つまり、制作の最初の工程からモチーフと空間、図と地の関係を明確にさせ形態を際立たせている点である。箔は金属でできているため、物質的な輝きから紙や岩絵具に比べ存在感がある。岩絵具が粒子であるため、相当厚塗りをしない限り箔は隠れない。言い換えれば、箔は後戻りのしにくい画材と捉えられ、吉岡のように小下図等での計画が重要になってくる。

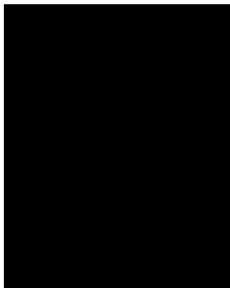


図 17 吉岡堅二《未完・群鶴》制作年不明、紙本彩色、162.0×130.3 cm、東大和市立郷土博物館寄託

完成まで至った作品を見てみると、《群鶴》(図 18)でも背景に箔が押され、ツルのまとまった塊との差異を示し、ツルの形態を赤い線で囲うような誇張した表現が見られる。筆者は、円を描くような首の向きが、画面全体に環流するような動きを与え、一羽一羽のツルの動作の機微を引き立てていると考える。草薙による「吉岡堅二・その人と芸術」では、この作品に対して「画面に速力や時間の経過を取り入れようとする未来派的表現ともいえる」と指摘している⁶⁰。

筆者が実見した 1973 年《孔雀》(図 19)では、プラチナ箔、数種類の金箔、黒箔が用いられ、クジャクの煌びやかさが表現されている。ここで筆者が目したいのは、マチエールの変遷である。筆者が実見した 1932 年～1986 年までの中の完成作品 7 点を見る限りではあるが、吉岡は筆致やマチエールを均一にしていることがうかがえた。東大和市立郷土博物館で実見した作品と晩年の《孔雀》を見ても、吉岡は分厚く絵具を重ねる、ある

いは偶発的な筆勢を用いてはいなかった。山本への聞き取り調査でも、現段階で吉岡の作品において分厚く凹凸を作るような作例は見たことがないとのことだった。



図 18 吉岡堅二《群鶴》1953 年、紙本彩色、181.0×189.0 cm、神奈川県立近代美術館蔵



図 19 吉岡堅二《孔雀》1973 年、紙本彩色、211.0×120.0 cm、東京都美術館蔵

まだ分析の余地があるものの、吉岡が均一なマチエールの形成にこだわり続けていたことが推測される。筆者は、この均一なマチエールが吉岡の堅牢な構成を際立たせていると考える。そこに行きつくために構図の検討の積み重ねが重要となり、それは小下図に帰結するのである。

6-3. まとめ

1950 年の「制作手帖」に掲載された言葉から、画家の頭の中で漠然と捉え処のないイメージから制作が出發し、補助線や幾何形体を用いていた小下図をつくることで、イメージの具現化への手掛かりにしていることがわかった。実見調査によって本画においても、小下図で検討された幾何形体が保持されていることがうかがえた。

7. おわりに

本稿では、今まで吉岡の作家論と区分整理にとどまっていた研究に、下図という着眼点を取り入れ、吉岡の制作過程から検証を行った。

吉岡の所有していた文献資料から、1920 年代には西洋の美術思潮に関心を持ち、1940 年代には日本の美術思潮にも注目していたことがわかった。吉岡自身の言葉と実見調査を照らし合わせると、制作の中で画面構成を重視しており、それは写生から下図、本画という制作過程に一貫して見受けられた。特に、本稿で着目した下図のうち小下図に焦点を当てると、1949 年に制作された《湿原》の小下図から、対角線といった補助線が使われるようになったことが明らかになった。それが吉岡の中で発展していき、補助線の区画によって生まれる幾何形体に当てはめるような構図の検討に変化していく様子うかがえた。筆者は、写生や下図の実見調査から、吉岡の本画の彩色や均一なマチエールは、モチーフの構造や画面構成を引き立てるためではないかと推測する。先行研究で吉岡の作風が「合理的」、「造形的」と表されることに對し、さらに吉岡の表現について考察を深めるた

めに、本稿で下図の役割と変遷から考察し、その中でも「小下図」に新たな糸口を見出したことは成果の一つである。

今後は、より詳細な下図と本画の分析を行い、現物資料の整理を継続する。加えて、吉岡の作品の特徴を考察するために、同時代の作家達との比較を行う予定である。

謝辞

本稿は、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出来ました。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ことをここに記し、心より御礼申し上げます。

注

- 注 1 吉岡の場合、官展の審査制度に疑問をもったメンバーで結成した研究会を指す。(『創画会 50 年記念展』、毎日新聞社、1997 年、185 頁参考)
- 注 2 本稿では、創造美術が掲げた「世界性に立脚する日本絵画の創造を期す」という理念も含めた、戦前までの伝統のみの継承に捉われない因習打破を試みた芸術運動を指す。(同上、参考)
- 注 3 東大和市立郷土博物館作成『東大和ゆかりの日本画家・吉岡堅二』、『吉岡堅二』、東大和市立郷土博物館、2017 年、37 頁参考。
- 注 4 同上、38 頁参考。
- 注 5 同上。
- 注 6 河北倫明「吉岡堅二の素描」『現代日本画素描集⑩ 吉岡堅二』、日本放送出版協会、1980 年、頁数なし。
- 注 7 同上、引用。
- 注 8 田中穰「吉岡堅二の人と芸術」『現代日本画全集 第十一巻吉岡堅二』、集英社、1982 年、78-79 頁。
- 注 9 同上、78 頁引用。
- 注 10 同上、参考。
- 注 11 同上、78 頁引用。
- 注 12 草薙奈津子「吉岡堅二・その人と芸術」『吉岡堅二展—新日本画のパイオニア—』(展覧会図録)、山種美術館、1988 年、107 頁引用。
- 注 13 草薙奈津子「吉岡堅二の人と画業」『三彩』、三彩社、487 号、1988 年、86 頁参考。
- 注 14 前掲書(注 12)、107 頁参考。
- 注 15 三谷渉「吉岡堅二の軌跡」『生誕 110 年記念 吉岡堅二展』、田辺市立美術館、2017 年、8 頁参考。
- 注 16 前掲書(注 12)、108 頁参考。
- 注 17 前掲書(注 15)。
- 注 18 同上。
- 注 19 筆者が調べたところ、1952 年にパリ東京展という展覧会はなく、出品作家から推測して、1931 年フランス美術展覧会の可能性が高い。
- 注 20 1987 年に収録されたビデオ内での発言。(『日本の巨匠 次世代へ伝えたい芸術家二百人の素顔 第 38 巻』、同朋舎メディアプラン、2003 年)
- 注 21 前掲書(注 13)、88 頁参考。
- 注 22 同上。
- 注 23 吉田有紀子「吉岡堅二の画業とその変遷—モチーフと表現を中心に」『武蔵野美術大学大学院博士後期課程研究紀要 2015 no.9』、武蔵野美術大学、2015 年、56 頁参考。
- 注 24 同上、55-69 頁。
- 注 25 吉田の研究を基に筆者が作成した。
- 注 26 前掲書(注 23)、57 頁。
- 注 27 東大和市立郷土博物館が作成した「登録有形文化財・旧吉岡家住宅」のレジュメを参考。
- 注 28 同上。

- 注 29 2018 年 10 月 27 日(土)の特別公開を実見した。
- 注 30 東大和市立郷土博物館の吉岡堅二の研究員である山本悦子氏からの聞き取り調査による。
- 注 31 同上。
- 注 32 同上。
- 注 33 2018 年 8 月 4 日(土)、22 日(水)、28 日(火)に調査した。
- 注 34 玉蟲玲子「本画と下絵—芸術創造の契機と過程」『絵になる最初—京都画壇の本画と下絵』、静岡県立美術館、1986 年、9-13 頁。
- 注 35 同上、9 頁引用。
- 注 36 島田康寛『アサヒグラフ別冊 近代日本画に見る本画と下絵』、朝日新聞社、1993 年。
- 注 37 玉蟲敏子「概観・絵の始まり 絵の終わり—下絵と本画の物語—展」『絵の始まり 絵の終わり—下絵と本画の物語—』、武蔵野美術大学美術館・図書館、2015 年、8-15 頁。
- 注 38 前掲書(注 34)、9 頁参考。
- 注 39 同上。
- 注 40 同上、12 頁参考。
- 注 41 同上。
- 注 42 同上、9 頁参考。
- 注 43 前掲書(注 37)、9 頁参考。
- 注 44 同上。
- 注 45 同上。
- 注 46 島田康寛「近代日本画における日本画の魅力」『アサヒグラフ別冊 特集編 2 近代日本画に見る本画と下絵』、朝日新聞社、1993 年、5 頁参考。
- 注 47 同上。
- 注 48 島田康寛「近代日本画における下絵の意義—日本人の美意識の中でとらえる—」『アサヒグラフ別冊 特集編 4 近代日本画に見る本画と下絵Ⅲ』、朝日新聞社、1993 年、5 頁参考。
- 注 49 同上。
- 注 50 同上。
- 注 51 注 20 に同じ。
- 注 52 山樹社といった小会派の結成や、創造美術設立などの在野運動。
- 注 53 注 20 に同じ。
- 注 54 前掲書(注 8)、83 頁参考。
- 注 55 同上、108 頁引用。
- 注 56 吉岡堅二「制作手帖」『三彩』、美術出版社、47 号、1950 年、17 頁引用。
- 注 57 注 20 に同じ。
- 注 58 山本からの聞き取り調査により、吉岡が辰砂を使用していた可能性が高い。
- 注 59 絵具に墨や胡粉を混ぜたもので中間色を得ることができる。(『図解 日本画用語事典』、東京美術、2007 年、47 頁)
- 注 60 前掲書(注 12)、110 頁。

図版典拠

- 図 1、3、9、18、19 『吉岡堅二展—新日本画のパイオニア—』(展覧会図録)、山種美術館、1988 年、64 頁、31 頁、26 頁、25 頁、47 頁。
- 図 2 『生誕 110 年記念 吉岡堅二展』(展覧会図録)、田辺市立美術館、2017 年、31 頁。
- 図 4、14 筆者作成。
- 図 5、6、7、8、10、11、12、13、14、15、16、17 筆者撮影。