

# 日本画の水簸絵具と その美術教育における活用法に関する考察

早川 陽

Utilization of Elutriated Pigments of Japanese Traditional Paintings in  
Today's Art Education

Yo Hayakawa

## Abstract

In the field of Japanese art education, the pigments employed in traditional Japanese paintings are rarely used, though using them in an educational context could be very valuable in imparting an understanding of *Bijutsu Bunka* (art culture) currently required in curriculum guidelines. In an attempt to explore how they can be adopted in today's art education, this paper explores two Japanese traditional painting technique books from the Taisho Period and highlights the common characteristics of the pigments described in the books and compares them with pigments that have survived from those times, or have been more recently developed for use in traditional-style paintings. The origins of various Japanese pigments are organized in such a way that they can be used as educational material.

In order to provide background for this research, the first chapter considers how Japanese traditional paintings are created, displayed and enjoyed today. Also the significance of *Bijutsu Bunka*, which was newly specified in curriculum guidelines, is discussed. The second chapter, focusing on the refinement and elutriation of pigments used in Japanese traditional paintings, categorizes and organizes the features of the pigments used. The third chapter refers to the above two books and considers the changes made since then in the types of the pigment.

The final chapter summarizes the characteristics of the pigments and gives a general view of how they were traditionally used and concludes that the pigments, many of which have been refined by elutriation, can be utilized effectively in the field of art education today. The author believes that intercourse between the past and present, and understanding and appreciating traditional art, offer new possibilities in the future of art education.

*Key words:* art education (美術教育), elutriation (水簸), Japanese traditional paintings (日本画), pigments (顔料), art culture (美術文化)

## I. 研究の目的と背景

### (1) 研究の目的と構成

現在の日本の美術教育の現場では、伝統絵画とされる日本画<sup>1</sup>の絵具の使用はほとんどみられない<sup>2</sup>。現行の学習指導要領で求められている「美術文化<sup>3</sup>」について、より深い学びを獲得するためにも、伝統的な絵具を実際に活用することは価値があると考えられる。本論文は、様々な日本画の絵具の成り立ちの中で特に水簸<sup>すいひ</sup>精製された絵具に活用の可能性があることに着目し、大正時代の日本画技

法書の絵具に関する記載内容を整理し、現代に伝わっている絵具の使用法と比較することで、水簸絵具の特徴を示し、教育現場への水簸絵具の導入の可能性について考察する。

第Ⅰ章では研究の目的と背景として、日本画の位置づけと、日本画絵具との関わり、土を使用した現代アートについて述べる。第Ⅱ章では主として日本画絵具の水簸という精製方法について概説し、日本画に使用される絵具の特徴を分類整理する。第Ⅲ章では、大正時代の日本画技法書を参照して、その頃までの絵具の使用法を整理し、現状と比較することで種類や使用法の変遷を考察する。第Ⅳ章では、学習指導要領の「美術文化」の内容を踏まえ、特徴として日本画の絵具の多くが水簸精製されていることを示し、今後これがどのように美術教育の現場で生かせるのか、課題とともに提示する。

## (2) 日本画絵具との関わり

美術の素材や道具は、古来より自然物由来のものが多い。日本画では和紙（楮・三股・雁皮）をはじめ、筆（動物の毛・竹）、硯（石）、墨（煤・膠・香料）、絵具（岩・土・貝・動植物の染料）等、道具全般に亘っている。筆者は大学時代に日本画を専攻し学んだ経験を持つ。そのため卒業後に美術科講師として担当した中学校の授業<sup>4</sup>では日本画を紹介し、日本画絵具を使用することで生徒の表現の幅を広げたいと考え、幾つかの方法で実践した。

また筆者自身、土の絵具や、水簸精製による伝統的日本画絵具を使用して制作しており、水簸絵具



図1 筆者の水干絵具による制作例（途中）（裏彩色と表面に水干絵具を使用、2010年頃）



図2 白麻紙裏から水干絵具による彩色を入れ、乾燥後裏打ちをしてパネルに貼り本紙とする



図3 裏彩色をしたあとに裏打ちをした本紙を作り、木製のパネルに貼ったもの（途中）



図4 裏から水干絵具彩色による彩色をしたところ



図5 実際の展示風景（松戸市の戸定邸におけるインスタレーション）

は表現活動にとって外すことのできない素材となっている。美術の価値から考えると、便利で安価な素材が全て良い訳ではなく、扱いづらくコツを必要とする材料を、その質感の美しさや過去を捉える視点から意識的に選択することが日常的である。素材の成り立ちを深く学ぶことは表現の幅に影響するため、制作する上でもその知識は価値として大切に語られることが多い。

一方で日本に古くから伝わる有色絵具は、その扱いの難しさ、経済的な負担、歴史的経緯<sup>5</sup>から学校教育の場では使われることが美術教育史を振り返っても稀である。今日では水墨画で使用する墨ですら、カーボンを合成樹脂・乾燥防止材・防腐剤・香料で溶いた墨液の使用が一般的であり、絵画においてはアクリル樹脂を展色剤とし、色彩のみを和風とした絵具等によって補われることがある。日本画の世界では度重なる改革を繰り返してきたことは一般には余り知られていないが、絵具の顔料に膠という展色剤を混ぜて使用する方法は基本的に今日も変わらない。膠を使用することで、絵具を溶くにも実際には手間がかかるが、効果として素材そのものの質に意識が向くこと、さらにプリミティブな原料に土地との連続性を実感できる利点がある。

### (3) 日本画の位置づけと土のアート

実際の日本画は一括りで定義づけることが難しい絵画である<sup>6</sup>。1990年以降、日本画の成立や近代美術の制度論、歴史的な位置づけは、佐藤道信『〈日本美術〉誕生—近代日本の「ことば」と戦略—』（講談社、1996）や北澤憲昭の主催した「日本画」シンポジウム記録集編集委員会編による『「日本画」内と外のあいだで』（ブリュッケ、2004）等によってなされ、意味が問い直された。そして、こうした活動は絵具の素材も、単に伝統として語るのではなく、時とともに新しいものが混在していく事実を示し、伝統が再編されていく様相を強調することで、日本画の位置の再考を促したと言える。

更に、様々な芸術概念、例えば抽象表現主義や環境芸術<sup>7</sup>、シミュレーションイズム<sup>8</sup>等、一見すると日本画に関係のないオルタナティブなアートシーンさえも、現代のテーマとして深く制作の動機や課題として入り込んでいる。伝統とは発生当時より創られていくものであり、変化することで、逆説的に続いている<sup>9</sup>と考えられる。

ここで日本画に限らず、現代アートとして発表される作品の中に、プリミティブな素材を強調することで、逆に日本画らしさを感じさせた表現として、以下二例を紹介する。

ひとつ目は土や泥を使用した大掛かりなインスタレーションの『土のコレクション』である。栗田宏一<sup>10</sup>は複数の展覧会で、日本各地10万ヶ所以上で収集し、精製した土のコレクションを展示している。2012年の第5回妻有アートトリエンナーレでは、新潟県各地の土576種を素材にガラス瓶に詰めた『ソイル・ライブラリー/新潟』等、土を素材として整然と示すミニマルな表現を行った。

この作品に関して筆者は直接観る機会があったが、あたかも日本画の絵具専門店にあるような、ガラス薬瓶に絵具顔料を詰めて並べた展示で、色の変化が大変に美しく静謐な印象を受けた。栗田の作品は美術の教科書にも掲載され、小学校の国語では著書『不思議コレクション (3) 土のコレクション』（フレーベル館、2004）が推薦図書として取り上げられている。また児童向けの「土」に着目した本として栗田宏一『土の色って、どんな色?』（福音館、2011）等があるが、土の色の美しさとともに、素材を探究したことへの評価が高いと考えられる。

また、インスタレーション作品や泥絵具と称する土を使用して大きな壁面に現代の泥絵を描く浅井裕介<sup>11</sup>の作品も印象深い。土で描かれたイメージは、展覧会終了後に拭き取られ姿を消してしまう一

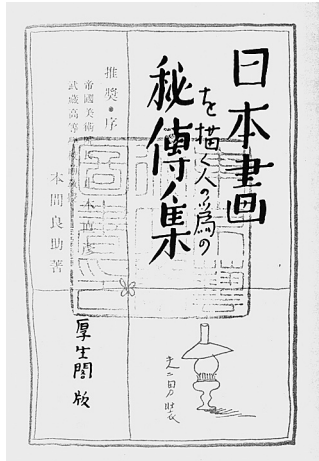


図6 『日本画を描く人の為の秘伝集』扉

流れをくむ、日本画の中心的な狩野派の技法書や、本間良介『日本画を描く人の為の秘伝集』(厚生閣, 1933) 等と同じ時代背景を持つ結城素明『日本画講義 画法一斑』(日本美術学院, 1925) と、川合玉堂『日本画実習法』(二松堂, 1927) に記された絵具の活用法を照合し、大正期までに行われた技法の特色を探り、更にこれを今日の現状と比較する。これがそれ以降の変遷の一端を照らすことになり、今日の日本画の在り様を考える縁となるだろう(第3章に詳述)。

その前にまず次章で、伝統的な「美術文化」や絵具の活用について纏め、他の有色画材に比して粒子の粗い日本画の顔料に特有の水簸精製を概観する。

## II. 日本画の絵具と水簸

### (1) 日本画の基本的な絵具

現在の日本画の絵具には岩絵具(天然・新岩・合成)と水干絵具、胡粉、水絵具(棒絵具・顔彩・チューブ入り絵具)、墨、植物性の染料、泥と呼ばれる金属絵具等が使われている。この中でも比較的安価で、初学者の入門時代によく使用される膠を混ぜる絵具として水干絵具、土を原料とした絵具、胡粉、墨等がある。ここでは主に水干絵具と土から造られる絵具について、活用方法を探る。読み方は同じであるが、水干には異なる呼称があり、胡粉は水飛、胡粉や白土に色料を加えたものは水干と呼ばれている。また詳しくは第2節で述べるが、水干や水飛の語源は水簸精製の水簸である。

日本画の代表的な素材として、天然岩絵具が知られるが、日本画絵具の特徴をホルベイン工業の研究室長であった植本誠一郎は次のように述べている。



図7 絵具原料になる岩(上2つは藍銅鉱, 下5つはラピスラズリ)

時的なものもあるが、展色剤を混ぜ、固着する絵具として描いたものも美術館等に収蔵されている。原始的なイメージを喚起させる絵柄が特徴で、土の温かみを感じることができる作例と言えるだろう。

このように現代の表現者も土そのものの美しさに惹かれ、洞窟壁画を描いた古代人と同様に、表現材料として土という素材を選択することがある。

現在、日本画を素材から定義することは安定的ではない<sup>12</sup>。顔料や天然の材料に膠を混ぜる基本的な方法ですら材料生産者の減少もあり、販売が途絶えること<sup>13</sup>がある。そのため代用品が開発され変化することを踏まえると、素材の限定だけで日本画を規定することは難しい。

一般に日本画と言った場合、多くの人が思い浮かべるのは浮世絵や墨絵のイメージだろう。しかし、本稿では市川守清『丹青指南』<sup>14</sup>の

日本画における絵具とは顕色材である顔料や染料そのものを指していて、洋画の顕色材と展色材を練りあわせすぐに使用できるものを指すのとは異なった使い方がされている。

日本画の顔料としては、古来より鉱物が使用されてきたが現代においては化学合成の顔料も使用され、大変幅の広い材料が使われている<sup>15</sup>。

ここでは展色剤としての膠も話題になるが、顔料や染料としての絵具そのものの理解が絵画の成立に大きく関わっていることが示されている。基本的に日本で使用されてきた絵具は油絵具等に比べ顔料粒子が粗くできている。学校教育では溶き方に経験がある膠だけではなく、近年開発された日本画用のアクリル系の展色剤、更にはアラビアゴム、木工用ボンド、糊の類等様々なものを混ぜることが考えられることから、以下のように水簸製法による顔料の精製を主軸に考察を進める。

<b>水簸によって精製される絵具</b> a. 岩絵具 b. 土絵具 c. 胡粉 d. 水干絵具 e. 泥絵具	<b>その他に精製される絵具</b> f. 水絵具 (棒絵具・顔彩・鉄鉢・チューブ入り絵具) g. 墨 h. 混色 (具墨・何々の具) i. その他
--	---

## (2) すいひ ふるい 水簸と篩分け

簸は、箕を左右に傾け、穀物の中に混ざっている糠や、塵をあおって取り去ることを言う。箕は農作業において穀物の収穫物を、簸することで脱穀する、不要な屑を吹き飛ばして選別するために使用されてきた道具である。水を使用した簸は、水簸と呼ばれ、対象物を水に混ぜ、攪拌し、上澄みと沈降物を分ける際に使用する。そのため陶土に使われる土の分類や砂金採りにも使われており、湿式分級法と呼ばれている。

一方、篩分けは、網の目の粗さを利用して粒子の大きさによって、落ちるものと落ちないものを分級し、原料の岩や砂や土を、大きさの違う粒子群に分ける方法である。日本画で使用される顔料や絵具の多くは水簸によって丁寧に分級される場合が多い。本節では篩による簡易な精製法1種類と、水簸の方法2種類を下記の枠内に示した。学校教育で授業として行う場合、その1・その2を活用することで、身近な材料で簡易的に行うことが可能である。日本画の絵具精製の方法は、市販されている専門書<sup>16</sup>を開くと写真付きで紹介され、事例も豊富にみつけることができる。その3は専門的な方法であり、日本画絵具の製造に利用され、顔料と展色剤を混ぜることにより使用できる。

### その1 篩分けにより土絵具を造る

1. 野外に出て土を採取する。
2. 新聞紙に広げ風で飛ばないように天日に干す。
3. 篩にかけ肌理を整える。
4. 粉状の土に膠液を混ぜる。
5. 絵具として塗布する。

### その2 水簸法により土絵具を造る

土の微細な固体粒子を水中に懸濁させ、放置すると、粗い粒子が微細な粒子よりも速く沈降する。容器を傾け、沈殿物から上液を分離し、ある程度の分級をする。

1. 野外に出て土を採取する。
2. ペットボトルやガラス容器に水と一緒にに入れて攪拌する。
3. 上澄みは捨て、沈殿物の上層部を掬い上げる。
4. 板に乗せ、泥状の顔料を乾燥させる。
5. 乾燥したものを保存する。
6. 絵具として使用する場合は、適量を紙にはさみ筆の柄や木槌で粉状に砕く。
7. 粉状の土に膠液を混ぜる。
8. 絵具として塗布する。

### その3 水簸法により土絵具を造る

懸濁液を供給した容器の下部から連続的に給水を行う方法で、粒子の沈降速度と上昇流の速度との均衡関係により、分級を行う。水槽をいくつか並べ、水を継ぎ足しながら、浮かんだ粒子を特定の時間によって先に送る。

## (3) 水簸精製される絵具

次に、水簸によって分級される各種の日本画絵具について、実際に扱った経験を踏まえて紹介する。種類は、a. 岩絵具、b. 土絵具、c. 胡粉、d. 水干絵具、e. 泥絵具、f. 水絵具（棒絵具・顔彩・鉄鉢・チューブ入り絵具）、g. 墨、h. 混色（具墨・何々の具）、i. その他、の順である。

### a. 岩絵具

天然岩絵具は、世界の各産地から輸入した鉱物をハンマーや粉碎機で細粒にし、水簸精製して、分級したものである。不純物を取り除くために手間がかかるので、岩の種類にもよるが高価なものが多い。日本で産出される原料は限られていた。

また天然石ならではの色は、鍋やフライパン等で焼くことで酸化を進め、更に深みのある暗い色味を出すこともできる。代表的なものに藍銅鉱から精製する群青、孔雀石から精製する緑青等があり、もともとの色数は限られている。これらの岩絵具は古くから世界各地で使用された。また顔料の粒子は粗いため、綺麗に塗るには経験が必要で、仕上げの際に主に使用される。

新岩絵具は、釉薬を体質にして金属酸化物を混合し700度から1000度で焼成したガラスフリットと呼ばれる石塊状のものを、天然岩絵具と同じ手順で粉碎水簸精製したもので、均一な色味になる。天然の鉱物には出ない色相のものが開発され、現在は広く普及している。一見すると伝統的な色の名前がついているが、後発の色材であり、戦後の厚塗りの日本画に多用されている。天然岩絵具と同様、粒子の粗さがあるので、塗るのに斑<sup>むら</sup>が出やすく、経験が必要である。

合成岩絵具は、方解末や水晶末を体質に、染料や合成顔料で色調を加えたものである。方解末は染料を染み込ませたものが多く、耐光性に若干劣るとされ、展色剤を混ぜる際に色料が出てくることがある。水晶末は耐光性のある顔料を樹脂によって定着させたものである。そのため新岩・合成は共に焼くことはできない。また、絵具の質感は趣に乏しく明るい印象である。

### b. 土絵具

天然の土絵具は、様々な地域から産出され安価であるので、学校教材としては大きな可能性を持っている。土は古くから顔料として使用されてきた。日本画の天然土絵具の場合は、色味の選別されたものを水簸精製した後に、販売されている。主なものは、朱土（酸化鉄）・黄土（含水酸化鉄）・岱赭（酸化第二鉄）・弁柄（酸化第二鉄）等で、この他に白土、緑土等から黒に近いものまである。これら天然の土は、鍋等で火にかけることで酸化させ、深い色合いにすることもできる。土の種類によって柔らかいものや、フレーク状に固まっているもの等様々であるが、固まっているものは展色剤ですぐに溶くと粒が残るので、搦り鉢で空搦りをしてから使用するか、ふたつ折りの紙等に挟み、筆の柄で搦り潰すか、ハンマー等で砕いてから展色剤と混ぜるようにする。発色は天然ならではの温かみがある。また海外から輸入精製した土絵具も近年では専門店等で買うことができ、その産出される土地の名前が色名となっている場合がある。

自ら土を採取して精製する場合は、水簸法にあげた3種類の方法のどれかで造ることができる。よく天日に干し、ハンマーや石等で砕いたあと、篩にかける。日本画の制作者はこの土による絵具を下

地等も含めて使用している。

筆者は2008年に水簸した土からクレパスをつくる本田晴彦氏のワークショップに参加した。この時は十数種類の土に適量のタルクと蜜蝋を混ぜて温め、型に入れた状態で冷まして固化することで数種類のクレパスを完成させることができた。展色剤を膠に置き換えて考えても、このような経験から身近な土が絵の材料になるという新鮮な驚きをイメージすることができる。



図8 土からクレパスをつくる<sup>17</sup> (写真左上にタルク、右に水簸精製した各産地の土が入っている。トレイの上は実際に固化したものの。)



図9 張子の下地として胡粉を全体に塗装し、上に水干絵具を重ねて彩色をした作例 (張子細工には泥絵具や土絵具、胡粉や墨が使用される。)



図10 中学校で水干絵具を使用した木版画作業風景 (絵具を机上で溶いた。)

昨今、土を絵画の材料として精製するワークショップは、環境教育の意識の高まりによって、比較的多く開かれているようである。CiNiiでは「土絵具」や「マッド・ペインティング」というキーワードで実践報告等が検索できる。東京学芸大学の紀要にも「理科嫌いをなくすため<sup>18</sup>」にマッド・ペインティングに着目した実践と研究報告が詳細になされている。児童の成果物やアンケートによって研究報告として情報が多く、実践例としてのまとまりがある。

また絵具以外にも、土で造形物をつくったり、紙を染めたり、その色彩の豊富さに着目した体験型のイベントが各美術館を中心にワークショップ等で開かれている。

### c. 胡粉

胡粉は、<sup>いたば</sup>板甫牡蠣の貝殻を数年間野積みし、選別したものを機械で洗出し、粉碎の後、湿式石臼にて水簸精製によって絵具にしたものである。古来胡粉は鉛白を指していたが、鉛は有害なので牡蠣殻に置き換わった。また牡蠣殻だけでなく、帆立貝や蛤等の貝殻を使って精製する会社もあり、チョークの原料とすることもある。これらは、日本画にとってなくてはならない絵具であるが、絵画だけでなく、人形の顔を白く塗ったり張子の下地に塗ったりすることもある。白さの精度には種類等級があり、くすんだ白から細やかな白まで幅がある。下地には粗い胡粉、仕上げには細やかな胡粉を使う場合が多く、盛り上げる場合はそれに適した技法を使用する。板絵等の盛り上げは膠分を一度腐らせてから使用する「腐れ胡粉」と称する技法も伝わっている。また板甫牡蠣は広く食用とされてきたが、現在は自然に産出するものは貴重になっている。

### d. 水干絵具

水干絵具は、胡粉や白土を体質に様々な染料を混ぜて水簸精製した絵具である。胡粉同様板上で干すので干の字があてられているという。また乾燥してフレーク状のものも多いため、乳鉢で空掃りするか、ふたつに折った紙に挟んで筆の柄等で細かく粉碎して使用する。染料を染み込ませた藍など

は筆が染まることがある。水干絵具の粒子は細かく、比較的均一であるため混色も可能で、値段も安価であるので下塗りや、初心者用として広く普及している。顔料を調合することで近年色数が豊富になり、日本画らしさを感じさせる絵具でもある。

筆者は学校の授業等では、伝統木版にも使用される水干絵具を活用することが多い。以下は授業で行った制作例である。

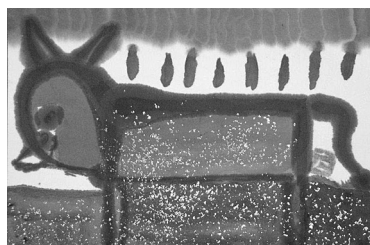


図 11

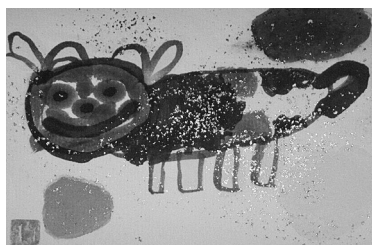


図 12

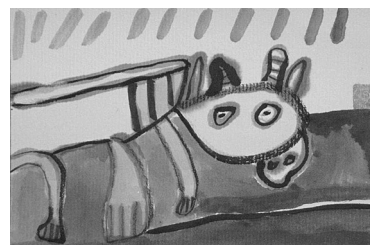


図 13

特別支援学校の高校1年生を対象にした研究授業で作成した丑年の年賀状3例  
(葉書サイズの画仙紙に水干絵具で描く。点状に光っているところには砂子を蒔いた。)



図 14 中学校2年生対象の釘打ち木版画の絵具として水干絵具を使用した作例  
(絵具は用意した色を各自1色溶き、他の色は共有した。様々な色を試せるので、気に入ったものができるまで取り組んでいた。展色剤は膠、ヤマト糊を若干加えて粘りを出してある。)

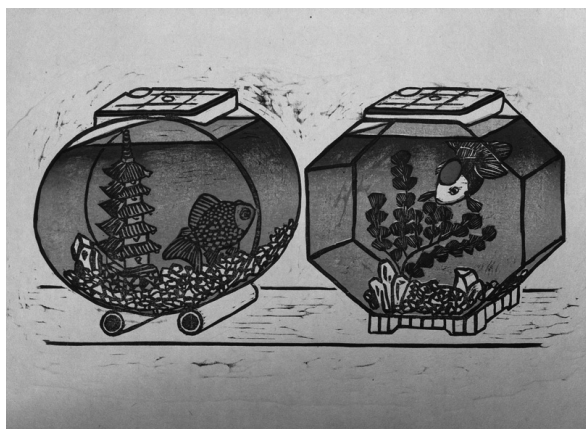


図 15 水干絵具や漬け墨、藍による片量しを使用した伝統木版技法による木版  
(図 14 に示した釘打ち木版は1版多色刷りであるが、こちらは多数の版による。2つの水槽をイメージした。2005年筆者制作。)

## e. 泥絵具

泥絵具は、古くは山から取り出した泥や土を使用した、泥状の安価な絵具を指した通称名と考えられ、範囲が曖昧に広く使用されている。江戸後期には、泥絵・大津絵<sup>19</sup>・眼鏡絵・硝子絵等の民画<sup>20</sup>・奈良絵・絵馬<sup>21</sup>・芝居の書割絵、土人形<sup>22</sup>、張子等の実用品に使用され、この時代の最も代表的な絵具のひとつである。他にも羽子板、提灯絵、扇絵等の普及品には彩色の主要な材料として使われてきたという。伊達仁美(代表)「近世の小絵馬・大津絵・人形にみる泥絵彩色の製作技法とその保存に関する研究」<sup>19</sup>によると、下塗りは全体として黄土から胡粉への過渡期が認められ、また注文主の意向によっては岩緑青等の高価な色材の使用も求められていたようである。

その中でも、「泥絵」は泥絵具とも関係が深く、遠近法等の西洋画の影響を受けて、胡粉が基調の不透明な青で描かれるようになった江戸期の絵画を指す。長崎に始まり、上方、後には江戸へと伝播



し、眼鏡絵や名所絵図として量産され芝の辺りで土産物になっていた。使用される絵具は主に胡粉だったため「胡粉画」という名称も伝わる。当時輸入されたプルシアン・ブルーと胡粉のベースか、墨と胡粉のグラデーションをベースに一気に刷毛塗りをして下地をつくる。そこに建物を遠近法で描き、人物や船を添景として添える。顔料は弁柄と黄土も少量使用している場合もあり、いずれも発生当時から瞬く間に普及した人気の絵具で早描きが特徴である。

佐藤守弘<sup>23</sup>によると、泥絵の名称は大正期に使われるようになり、顔料の特性として胡粉にプルシアン・ブルー（別名に紺青、ヘロリン、ベル、ペロ藍）を混ぜたものであり、他に鉛白、酸化鉄による茶（岱楮）、石黄が使用された。錦絵による版画では1830年代になって流行したとされ、江戸の泥絵も色材の特徴から同時期に創作されたことを窺い知ることができる。磁器に施される青絵から藍で染められた織物まで、江戸時代を代表する色としての青が強く全体に影響を与えている。

染料としての藍や科学的に合成されたプルシアン・ブルーは水簸して造るものではないが、水簸される胡粉を体質とすることで、日本画絵具との関係性を見出すことができる。日本画の絵具として使用される絵具は、徐々に、胡粉と西洋の耐光性のある顔料を混ぜて（そのため不変絵具と呼ばれた時期もあった）いくことで、色数を増やしていった。

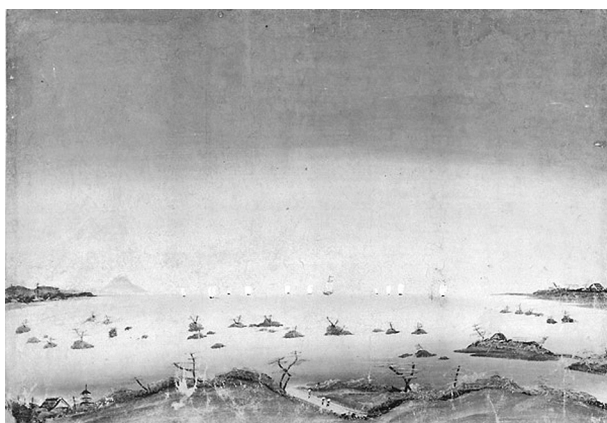


図 16 泥絵『松島』江戸時代 32.5×47.5 cm  
(日本三景のひとつ松島とされるが詳細は不明、大胆な空が青で暈してある。筆者蔵)



図 17 右側(左上)水干絵具ガラス器入り,(右上)顔彩,(中央)水干絵具(1両目(15g)単位で購入する。今日、水干絵具として発売されている絵具の色数は多い。)

また、現在の木版画も伝統を踏まえた色材を使用することがあるが、「泥絵」と同じ時期に広まった「浮世絵版画」は、紅や藍といった植物性、朱などの鉱物性の絵具が元々の中心であったとされ、紫や草色等の中間色は顔料を掛け合わせて表現されてきた。藍は高価であったので、露草を使用したのが退色が早く、プルシアン・ブルー（ペロ藍）が安く輸入されると青色が大流行したとされる。そして明治期に入ってから化学染料が台頭し、水干と結びついて販売されたと考えられる。

一方で舞台美術や、看板絵等は、歌舞伎の芝居の書割絵や絵馬の系譜を引き継いで、昭和時代になっても現場の職人の間では「泥絵具」と呼ばれていたようである。今では「泥絵具」という言葉だけが残り、ターナー社「ネオカラー」、浅井社「ボタンカラー」、「スーパーボタンカラー」など後に開発された絵具も同様に「泥絵具」とされている。一方で学校現場では様々な支持体に使用できるよう、アクリル系の絵具が発達し、皮膜力の強いものが多用されるようになった。

#### (4) 水簸以外の方法で

##### f. 水絵具 (棒絵具・顔彩・鉄鉢・チューブ入り絵具)

日本画の絵具には、他に水絵具と呼ばれる棒絵具・顔彩・鉄鉢・チューブ入りの絵具がある。棒絵具は染料等を膠で棒状に固めたもので、皿の上に水を少量入れ、直接溶くことで使用する。水にのびるので、薄塗りや混色等、色味を足す際に利用する。顔彩はアラビアゴムを使って顔料を練って、小さい陶器やプラスチックの皿に注いで乾燥させたものである。小さい四角の皿に入れたものが顔彩で、大きい丸皿に入れたものが鉄鉢と呼ばれている。鉄鉢は金属の絵具や藤黄を溶き固めたものが古くから使用される。チューブ入りは後発の絵具で、水干絵具等を膠で練り、金属製かビニール製のチューブに入れてある。携帯性に優れるが、日本画の岩絵具との混色はできない。

##### g. 墨

墨は松を燃やして煤を回収して膠と香料で練り固めたものと、菜種油を燃やして回収した煤を同じく練り固めたものがある。松の方を青墨と言ひ、少し青みがかっている。また菜種油の方を茶墨、油煙墨と言ひ、黒さが強く出る。水墨画等は奥行のある青墨を使用することが多いが、日本画の下描きのあと「骨書き」をする際には油煙墨を使用することが多い。古い固形墨は膠分が枯れてくるので、新しく膠を足して使用する。また墨は粒子が細かいので水簸精製は用いない。

##### h. 混色 (具墨・何々の具)

日本画絵具の中で、岩絵具は基本的に混色が難しい。岩の粒子の細かさが分級によってある程度分けられているので、同じ番号同士は比較的似ているが、塗ったあと乾くまでに、粒子が沈降する過程で軽いものが上に来るので、分離して見えてしまう。

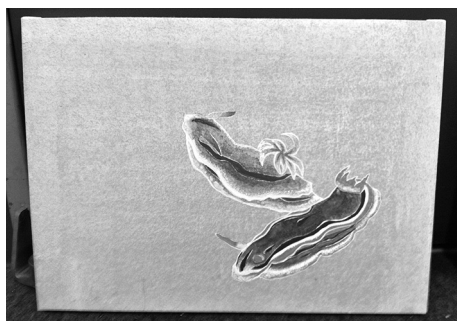


図18 背景を広く具墨で下塗りをした日本画 (大学生の作例。ウミウシを描いている。)

一方水干絵具や、土絵具は粒子が岩絵具に比べて細かいので混色が容易である。また日本画の場合、これらの絵具は下地に使用するので、多少の塗りむらがあっても、上からかぶせる色によって修正が効く。伝統的に水干絵具と墨を混色して使用する場合を「具墨」と言ひ、他の天然顔料に絵具を混ぜる場合は「何々の具」と言った。次章表1で一覧にした大正時代の用法にこれらの使用例を確認できる。

##### i. その他

その他の絵具としては金属絵具である金泥・銀泥などがあり、泥は「でい」と読む。また植物 (サイカチ・矢車など) を煮た汁による古色の彩色、臘脂、コチニール等、特殊なものが存在する。

### Ⅲ. 大正期の絵具法

昭和2 (1927) 年に『書画骨董叢書』第4編として、二松堂書店より発行された川合玉堂『日本画実習法<sup>24)</sup>』に当時の絵具の用法が示されている。同書の「凡例」には、日本美術院発行の講義録 (日本美術学院の誤植か)、アルス (ARS社) 発行の『大美術講座』その他既刊の数書から書画骨董叢書刊行会編成部が内容を複用したとある。

日本美術学院発行のシリーズ本『新日本画講義』『日本画講義』の中の一冊である結城素明『画法

一班』に同様の記載が確認できるが、アルス発行の『大美術講座』には該当の記載は見当たらない。及川益夫の著書<sup>25</sup>第2章に当たる「日本美術学院と掬田口鏡次郎」によると日本美術学院の発行教本は大正期の通信教育の頒布方法をとっており、昭和2年当時は経営が厳しい時期であったという。そのため元々の著作には結城素明の著者名が見られるが、『日本画実習法』は一時的に川合玉堂の名義を借りて刊行されたものである可能性がある。また及川の「日本美術学院発行の時期別講師名と通信講座タイトルの発行時期別表2A」により、筆者が入手した『日本画講義 画法一班』は大正7年3月～同年10月にかけて発行されたものであることが確認できた。

ここでは、大正末期から昭和初期にかけての絵具法が具体的に書かれている川合玉堂『日本画実習法』と結城素明『日本画講義 画法一班』を見比べながら、共通する画法を表1に示し、現代の絵具と使用法を比較する。またⅡ章で述べた絵具の使い方(a.~i.)の、どの部分に該当しているのかを、同表の「分類」にアルファベットで表示した。ここからおおよそ90年前の日本画絵具の種類と用法が、現在どの程度変わっているのかを検討することができる。

### (1) 結城素明と川合玉堂による絵具法

表1は前述した結城素明『日本画講義 画法一班』(表中では『画法一班』と略記)と川合玉堂『日本画実習法』からの絵具に関する部分からの抜粋である。現在の技法と比較して、変化を考察した。

表1 絵具法一覧

画法一班	日本画実習法	絵具の種類と技法名	色名	特徴	素明又は玉堂の説明	分類	考察
PP. 28-29	PP. 33-34	墨	油煙, 松煙, 和墨, 唐墨	日本で上物は油煙奈良産	和墨は膠が多い 唐墨は膠が少ない	g	現状と同じ
P. 30	P. 7	油絵具, テンペラ絵具, 水絵具		よい色を日本画の絵具と混用するのもしつかえない	水絵具は日本画の絵具と同様	f 他	発展している
P. 30	PP. 7-8	水彩絵具		鉄葉製黒塗りの箱に入っている	14色の上に, 16~24色位まである, チューブ入り, 稽古に使用してもよい	f 他	発展している
P. 31	P. 8	顔彩	朱, 黄, 岱緒, 藍, 紅, 草, 紺, 胡粉	8種1組又は6種1組	携帯用か, 小品を描くとき	f	現状は色数が豊富
P. 31 PP. 110-114	PP. 8-9	胡粉	純白色(白色)	玉の形は駄物	油煙, 松煙, 和墨, 唐墨	c	使用しない
P. 31 PP. 110-114	PP. 8-9	胡粉	純白色(白色)	板の形は支那製		c	使用しない
P. 31 PP. 110-114	PP. 8-9 PP. 11-12	胡粉	純白色(白色)	粉末は上等, つかいよい 1号2号3号があり, 細かいものがよい	すればするほど光沢が出る	c	現状に近い 等級の呼び方は変化
P. 31 P. 114	P. 12	天然岩絵具	紺青	濃紺色の粉末 むらが出る	下塗りが必要	a	現状と同じ
P. 32 PP. 114-115	PP. 12-13	天然岩絵具 新岩絵具	群青	濃青色の粉末, 砂状	ガラス製もあり偽物, 値が高い	a	新岩絵具に触れる記載が興味深い
P. 115	P. 13	天然岩絵具	黒群青(黒紺青)	黒味, 砂状	群青の一層濃厚なる色	a	現状と同じ
P. 32 P. 115	P. 13	天然岩絵具	薄群青	群青の青味をおびたもの		a	現状と同じ
P. 32 P. 115	P. 13	天然岩絵具	白群青	薄群青よりうすい色		a	現状と同じ
P. 32 PP. 115-116	P. 13	天然岩絵具	緑青	優雅な色, 砂状, 小3番, 白2番等の粗密の区別	輸入品は花緑青という	a	分級に触れている, 今と違う区分け
P. 32 P. 116	P. 14	天然岩絵具	白緑青	白緑のこと, 淡緑色	花鳥にも山水にも多く用いる	a	現状と同じ
P. 32 P. 116	P. 14	天然岩絵具	茶緑青	褐色を帯びる緑青		a	現状と同じ
P. 32 P. 116	P. 14	天然岩絵具	黄緑青	緑青の黄褐色のもの		a	現状と同じ

P. 32 PP. 116-117	P. 14	土絵具 水箴絵具	黄土	暗黄色, 粉末	黄土はむらが出やすい、 代用品として胡粉に岱緒 をすりませ雌黄を加えた 代用が黄土よりよい	b d	現状と同じ
P. 32 P. 117	PP. 14-15	棒絵具 顔彩 土絵具 水干絵具	岱緒	鈍褐色	棒状と、角形がある すったあと火で乾かし再 び溶いてつかう、近年粉 末性もできてつかいよい	f b d	現状と同じ
P. 32 PP. 117-118	P. 15	粉末	朱	黄口, 中口, 赤口 (支那 製)	工業用は不向き	i	現状と同じ 工業用は不明
P. 33 P. 118	P. 15	棒絵具 水干絵具	洋紅	鮮紅色	棒状と膠で固めたものと ある、すって一度火にか ける、粉末は不便	f d	現状と同じ
P. 33 P. 118	P. 15	粉末	朱土	朱の鈍色	朱に墨を混ぜたものもあ る、使用法は狭い	b	現状と同じ
P. 33 P. 118	PP. 15-16	その他	黄臘脂	淡紫色, 優雅な色	斑出やすい、隈取不可、 のび悪い、筆にしみる	i	珍しい
P. 33 P. 119	P. 16	その他	丹 (丹砂)	黄赤色	酸化して黒変しやすいか ら朱に黄を加える、精製 した丹砂は変色恐れなし	i	現状と同じ
P. 33 PP. 119-120	PP. 16-17	その他	猩臘脂	鮮紅色, 綿に染みこませ てある	胡粉について面倒、多く は洋紅で代用する、綿を 解し磁器にいれ熱湯を かけ混ぜて絞り、汁をこ して皿で湯煎して水分を 飛ばす	i	珍しい
P. 33 P. 120	P. 17	水絵具 その他	雌黄	鮮黄色, 固形	よく使用される	f	現状と同じ
P. 33 P. 120	P. 17	棒絵具 水干絵具	藍	棒状を火にかける、粉末 もある	よく使用される	dfi	現状と同じ
P. 33 PP. 120-121	P. 17	天然岩絵具 合成岩絵具	水晶末	水晶の粉末, 硝子の粉も ある	波頭等に妙	a	現状と同じ
P. 33 P. 121	P. 17	天然岩絵具 その他	珊瑚末	淡赤色, 砂状	化学的作用にて朱と同様 に製したのものもある	a	天然は現状と 同じ
P. 33 P. 121	P. 18	天然岩絵具	瑪瑙末	淡き赤色		a	現状と同じ
P. 33 P. 121	P. 18	金属	金泥	純金の粉末	よくすって使用する	i	現状と同じ
P. 34 P. 121	P. 18	金属	銀泥	純銀の粉末	よくすって使用する	i	現状と同じ
PP. 121-122	P. 18	その他の絵具 淡彩色の場合	水絵具 (岱緒・ 藍・洋紅・猩臘 脂・朱・白緑青)	水絵具, 上澄みを使う	他に砂上のものはつか ない、下塗りを必要とし ない場合使用する	f	現状と同じ
P. 122	PP. 18-19	下塗り法	群青 (上) (紺青)	藍の具 (下)		a	df 余り習わない
P. 122	P. 19	下塗り法	群青	同		a	a 余り習わない
P. 123	P. 19	下塗り法	黒群青	同, 濃いもの		a	a 余り習わない
P. 123	P. 19	下塗り法	白群青	藍の具	胡粉に藍を混じたる絵具	a	df 余り習わない
P. 123	P. 19	下塗り法	緑青	浅黄の具, 胡粉に草の汁 を混じしたもの	又は白緑青を塗ることあ り	a	ci 余り習わない a
P. 123	P. 20	下塗り法	白緑青	同		a	a 余り習わない
P. 123	P. 20	下塗り法	茶緑青	同		a	a 余り習わない
P. 123	P. 20	下塗り法	黄緑青	同		a	a 余り習わない
P. 123	PP. 19-20	下塗り法	朱	固の具 (丹の具)	胡粉に丹を混じたる絵具	i	h 余り習わない
P. 123	P. 20	下塗り法	水晶末	胡粉		a	c 余り習わない
P. 123	PP. 19-20	下塗り法	珊瑚末	固の具 (朱の具)	胡粉に朱を混じたる絵具	a	h 余り習わない
P. 123	P. 20	下塗り法	瑪瑙末	同		a	a 余り習わない
P. 123	P. 20	下塗り法	金泥	黄土		i	b 余り習わない
P. 123	P. 20	下塗り法	銀泥	淡き藍の具, 或いは胡粉		i	c 余り習わない 他
P. 124	PP. 20-21	暈しに用うる色		朱の上は洋紅, 或いは猩 臘脂		i	i 習わない
P. 124	PP. 20-21	暈しに用うる色		胡粉の上は淡き藍		c	df 習わない
P. 124	PP. 20-21	暈しに用うる色		黄土の上は岱緒		b	b 習わない
P. 124	PP. 20-21	暈しに用うる色		白緑の上は草の汁	群青・紺青等にて暈すこ ともあれど、此れ等は手 腕を要する	a	a 習わない

※白部分は引用、網掛け部分は筆者書き込みによる。なお旧字体は新字体に、歴史的仮名遣いは現代仮名遣いに改めた。「分類」の記号はそれぞれ a. 岩絵具, b. 土絵具, c. 胡粉, d. 水干絵具, e. 泥絵具の系譜, f. 水絵具 (棒絵具・顔彩・鉄鉢・チューブ入り絵具), g. 墨, h. 混色 (具墨・何々の具), i. その他, を表す。彩色法的一般として、淡彩色は水絵具で彩色する方法、極彩色は下塗りをしてから順々に着色していく方法を指す。

## (2) 水簾絵具と大正期の絵具法の比較

水彩絵具の顔料は明治初年にお雇い外国人アーネスト F. フェノロサが日本に持ち込み、狩野芳崖が〈仁王捉鬼〉<sup>26</sup>制作の明治19年に使用したことが知られている。明治20年代に日本画の名称は広まり、『新日本画講義』（『日本画講義』の前出のもの）の執筆された大正2～4年には、油絵具、テンペラ顔料、中でも水彩絵具の普及は日本画の入門者には一般的に知られる絵具になっていた。

そして、結城素明『日本画講義 画法一斑』から川合玉堂『日本画実習法』発行の時期は水彩絵具が広まっていく過渡期であり、彼ら自身は水彩絵具を練習用として推奨している。一方で日本画制作でこれを使用することは困難なことも同時に記している。

また当時の絵具法を分類すると、天然絵具、土絵具、金属絵具、天然のその他の絵具に加え、棒絵具、水干絵具、ガラスフリットによる新岩絵具、水晶末や他画材による絵具、更には今見ることのできない輸入物、当時粗悪と記されている化合物等が幾種類もあったことを確認できる。

この時代に日本画画材として普及していた絵具は、直ちに学校教育で活用することが困難な材料もあるが、水干絵具・胡粉・墨や天然の土の顔料等、混色や暈し、重ね塗りも可能で、今日でも十分に使用に耐えうるものである。

大正期の日本画と比較すると、現在の日本画は後発天然絵具、新岩絵具、合成絵具、水干絵具、更には顔彩まで色数が飛躍的に増加している。逆に下塗りの法とされる重ね塗りの決まり事や、暈しに必要だとされた色の組み合わせは、現在技法として習うことがほとんどない。大正期は薄塗り、現代の表現技法は厚塗りに向けたものが広まったと考えられる。

このように、日本画は水簾精製絵具を多用する絵画であると特徴づけることができる。そして胡粉や土絵具、水干絵具は色数も豊かになり学校でも活用の範囲が広いと考えられる。このことから、比較的安価な、日本で独特に広まった色材を学校教育で活用する方法に可能性を見出すことができる。

## IV. まとめと課題

2013年に実施された佐賀大学の「自然素材を用いた絵具作りと描画に関する研究<sup>27</sup>」では研究結果から、描画材の特質を知ることが、絵画表現の理解や質を高める重要な要素であると考察している。またチューブに入った市販の絵具<sup>28</sup>を購入し、そのまま使用している点を踏まえ<sup>29</sup>、絵画のでき上がる一連のプロセスを認識し、生活環境の中にある、身近な色の精製から、再び創造力の基礎として材料を位置づける必要があるとする。

また近年「土」を採取して水簾<sup>30</sup>し絵具にするワークショップ等、素材の成り立ちと精製方法に興味関心を向ける企画が多くある。学校教育での職場体験や、テレビ番組等での工業製品の製造現場の特集は、製造される過程を知る意味で素材や方法に意識が向くことから、同じ問題と背景を持つのではないかと考えられる。つまり、新しいメディア表現に関する授業を増やすだけでなく、素材の元来の文化的価値や、美術のあり方を授業で足元から学ぶ姿勢が高まっている。

また2006年に教育基本法が改正され、「伝統や文化を尊重する態度を養うこと<sup>31</sup>」が新たに規定された。そのため各教科では様々な視点から教材化の動きが進んでいると考えられる。美術科においては変更点のうち、「美術文化」「伝統文化」「文化遺産」等への言及がなされた。中でも「美術文化」については主に、鑑賞教育において課題を取り扱うよう学習指導要領（平成20年3月告知）に記載され、それによって教科書への日本画作品（屏風・障壁画・絵巻物・墨絵・近代日本画の紹介等）の掲載が

増加した。伝統的、創造的な側面を重視して、身近な環境や日常にある「美術文化」も含めて、鑑賞する題材を扱う機会が増えたと言える。

一方で、美術科の時間数の減少で、専任教員の減少、複数校の兼任、非常勤講師や免許外教員の増大を生み、美術を通して学校文化に係わる教員が減ったことも指摘されている。伝統的な表現技法を学んだ教員が学校にいることも少ないと考えられることから、専門性の高い教員の確保が難しい学校では、課題を深く見出すことは困難になることが予測される。

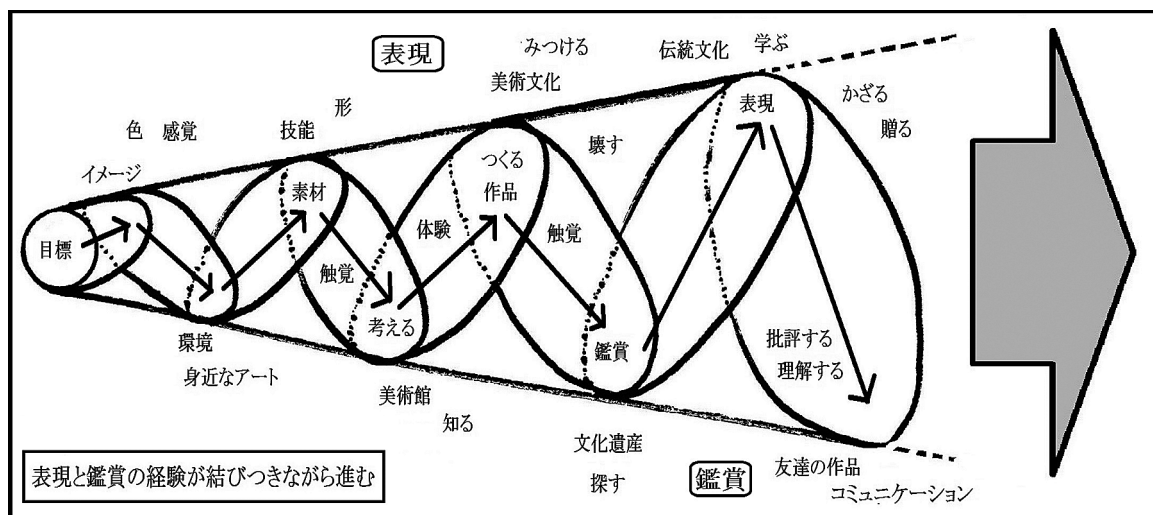


図19 「美術の学び」イメージ (筆者作成)

図19に例示したように、制作体験から得られる鑑賞は「表現」と「鑑賞」がそれぞれ切り離されたものではなく、相互を往来する、進行する学びによって成されている。ただ知識として「表現」を捉えるのではなく、制作のヒントを得る動機をもった「鑑賞」が成されることで、次の「表現」に繋がり、目的を達成するまで相互に更なる未解決の探求を「美術文化」全体に結び付けながら、興味関心が広がって行くと考えられる。主体的な動機を持った、連続する学びを引き出すための、「表現」のあり方を改めて考える必要がある。

そして日本画の材料の系譜や特徴を知ることによって、「美術文化」「伝統文化」を踏まえた、深い理解と、創造性を育むための、「表現」と「鑑賞」の往復進行の学びへと繋げたい。「美術文化」「伝統文化」を受動的な鑑賞として学ぶのではなく、学校教育の中でどのように実体験していくのか。文化的な繋がりのある素材を知ることが、より一層求められていると言えるだろう。

日本画の絵具として代表的な素材は水簸精製される岩絵具に限らない。土絵具や胡粉、水干絵具等、水簸精製される絵具には、伝統的で活用しやすい色が多くあることを確認した。そして、大正時代の技法書との比較検討からは、廃れた技法もある一方で、土絵具や水干絵具は色数が大きく増え、可能性の広がりが確認できた。

岩絵具は専門性の高い材料であり、表1 絵具法一覧によると、大正期には天然絵具は重ね塗りや暈しの際、決まった方法で用いられていた。しかし新岩絵具や合成岩絵具の開発により、値段は現在も高いままだが、表現の幅が広がり、重ね塗りや暈しの概念が制作技法として変わったことを理解できる。

水彩絵具等の安価な有色画材を、そのまま消費するのではなく、色の造られてきた歴史的な経緯を伝え、どの時代に何が必要だったのかを理解し、実際に日本画に繋がる不便な絵具を扱う体験をする

ことで、日常に使用する道具や素材への関心が高まり、画材に対する興味や関心が増すと考えられる。また、精製や製造の知識を、日常の生活に引き戻すことで学びの機会や経験の幅は増えると考えられる。「表現」と「鑑賞」が相互に関係し合う制作進行のプロセスの中で、経験の振れ幅が大きければ大きいほど、美術の深い学びに繋がっていくのではないだろうか。

比較的安価な、日本で独特に広まった色材を学校教育で活用する方法に意義を見出すことで、今後より一層の実践が求められる。美術教育の歴史を眺めても画材の開発と教育の内容は切っても切れない関係にあり、教材の発達が発達内容の発展に影響を与えてきたと言っても過言ではない。具体的な比較は更に詰めて考察する必要があるが、大正期あたりまでの技法から割り出した画材の用い方と、現在の有色画材の広がりや普及の実際を見ることができた。

日本画の彩色法と学校教育における絵具の活用の変遷を見ることは、何が「美術文化」「伝統文化」であり、どの素材を継承していくのかを考えることになる。また絵具の活用法に関する考察は、学校教育における図画工作・美術・芸術の可能性を広げるものである。そして伝統の理解は手間が大変にかかるものであり、短期的な比較では困難で、簡単な材料で代替できないものも多い。「鑑賞」によって学ぶだけでなく「表現」活動との循環の中から得られる気づきや発見を通して、本質的な意味での「美術文化」理解に繋げていく必要がある。

一連のプロセスである、イメージをする、材料を集める、実際につくってみる、意味を考える、記録する、かざる、批評する、等について図 19 に示した「美術の学び」イメージは、図画工作科・美術科・芸術科で育む「生きる力」そのものを主体的に身につける土壌にもなりうる。日本の絵画に伝わる素材理解を深め、また素材の成り立ちと背景を知り、活用を試みることから、大きな振幅を持つ「美術文化」「伝統文化」への、興味関心を高めることが期待できる。

## 注

- 1) 日本画には近代以前の日本絵画を含む場合と、明治維新後の明治 20 年代に定着した近代日本画を指す場合があり、後者には近代以前から近代に引き継いだ技法ものこされている。
- 2) 現在の学校教育における図画工作科・美術科・芸術科（美術・工芸）等では、多くの児童・生徒は一般に普及する絵具セットを購入し使用している。小学校で推奨されるのは、学校教材向けに開発された不透明水彩絵具である。また児童によっては透明水彩絵具・ガッシュと呼ばれる不透明水彩絵具・アクリル絵具等を使用する場合もある。中学校では、課題によって各種水彩絵具に加え、ポスターカラー等の不透明水彩絵具、高等学校では、アクリル絵具や油絵具等の使用頻度が増え、課題や目的によって、適宜段階的に絵具が使い分けられている。その他にも有色画材として、クレヨン・パステル・色鉛筆・カラーペン・インク類・油絵具・ジェッソ・版画用絵具・カシュー・木工用の水性塗料・金属用の油性塗料等、塗装する支持体の素材に合わせて顔料の定着するものを選択することになる。また、水に溶いた顔料そのものと、漆喰を反応させてフレスコ画を描いたり、染料で布を媒染する場合もある。更にコンピューターグラフィックスや撮影したデジタル写真の加工等を通して、色彩の価値や構成について学ぶこともある。
- 3) 近年、教育基本法の改正（学習指導要領は、小学校：平成 23 年 4 月、中学校：平成 24 年 4 月、高等学校：平成 25 年 4 月からそれぞれ実施されている。）によって、「伝統文化」や「美術文化」といった日本美術の価値を授業で取り扱うようにする流れは強まっている。しかし美術においては今のところ鑑賞教育が中心で、上述したような絵具の使用は復活していない。
- 4) 都内私立中高一貫男子校 2 校で 8 年間の美術科講師歴がある。
- 5) 墨は書道を行う際に学校教育でも扱われることがあるが、美術・図画工作等では扱われる機会が少ない。アーネスト F. フェノロサによる日本美術の再評価と、明治 30 年代に岡倉天心や小山正太郎らによる「毛筆画鉛筆画論争」があったことから、これに配慮して学校教育においては鉛筆と毛筆が併用され、結果的

に鉛筆が普及した経緯がある。美術教育の課題として、墨絵の授業は近年、比較的多く試行されているが、墨そのものに伝統的とされるものには限定的な製法があり、学ぶ価値があると考えられる。

- 6) 筆者は『藝術と環境のねじれ—日本画の景色観としての盆景性—』(清水弘文堂, 2012, P. 22) で図1の「日本画モデル+景色」を示し、描かれてきた景色の価値が揺れ動いていることを前提に、美術と生活文化と学校教育には価値のねじれが起こっていることを明らかにした。以下、本稿中で言及する書誌名は原則として新字体表記とする。
- 7) 1950年代から環境を扱った芸術はアースワークやランドアートと呼ばれ、地球規模の一過性の表現であり、実物の残りにくいものとなった。期間を限定して発表し、行為やパフォーマンス等、美術館に回収されないアートがつくられ、オルタナティブな方向性を意識させる表現が増えている。土の絵具で描く行為は、実はこの環境芸術の流れを汲んだ運動であると考えられる。
- 8) シミュレーションイズム概念以降、サンプリング、カットアップ、リミックスの文脈を盗用(アプロプリエーション)する手法は、絵画の常套手段でもある。アートシーンを俯瞰すると、日本画の美しさに繋がるようなプリミティブな表現や、素材の価値の意味を再構築する表現も見られる。
- 9) キトラ古墳や飛鳥古墳の石室装飾の類から現代絵画までを日本絵画の流れとして捉えることもできるが、大きな視点から、細かい文脈を観察する力が大切になった。文化財修復の現場では日々修理される美術品は様式も技術も多様である。技法の一部に連続性が認められるものの、時代ごとに材料も主題も大きな変化が続いている。
- 10) 栗田宏一 1962年山梨県生まれ。主な作品・展覧会・プロジェクトに2010年瀬戸内国際芸術祭(小豆島/香川), 2009年『moon water soil sun』静寂と色彩 月光のアンフラマンズ(DIC川村記念美術館/佐倉/千葉), 『Terres du Centre, Centre de la Terre』(ノワールラック修道院/シェール), 2007年アート・記憶・場所(岩手県立美術館/盛岡/岩手), 森のなかで(熊野古道なかへち美術館/和歌山, 田辺市立美術館/和歌山, 和歌山県立近代美術館)がある。2012年の展示では、[新潟の土]新潟県の112市町村(平成の大合併以前に存在した)のすべてを網羅した576種類の土を田や畑等土が表出した地点から採取し、篩にかけてものを瓶に詰めた。(KINARE 紹介文より)
- 11) 浅井裕介 1981年東京都生まれの画家・アーティスト。1999年, 神奈川県立上矢部高等学校美術陶芸コース卒業, 個展・グループ展・イベント多数。土やマスキングテープを素材にプリミティブなイメージを大画面で描く作品が知られる。
- 12) 制作者の視点で様々なアートシーンをみると日本画の価値は変化し続けているとの印象を持つ。学校教育における表現(造形)・図画工作・美術・芸術(美術・工芸)といった括りにも発展性が認められる。また「アート」や「ART」, 「絵画」や「日本画」の用語も解釈が様々である。
- 13) 2011年頃, 三千本膠(牛から採る和膠)の生産中止が日本画関係者に衝撃を走らせた。これを機に膠研究会等の研究グループが発足し, 材料研究や再製品化への運動に繋がった経緯がある。
- 14) 『丹青指南』狩野派の技法を受け継ぐ市川守静が残した技法書。明治維新から40年以上過ぎ, 絵画の彩色への危惧から狩野派の技法を残すべく口述筆記された。それから約10年を過ぎた大正15年(1926年)東京美術学校の「校友会雑誌」に付録として配られた。
- 15) 「色材協会誌」Vol. 75 (2002) No. 8 植本誠一郎「日本絵画と日本画絵具」PP. 401-407
- 16) 東京芸術大学大学院文化財保存学日本画研究室編『日本画の伝統と継承—素材・模写・修復—』(東京美術, 2002, P. 26)
- 17) 本田晴彦は, 美術家・アトリエ村資料室代表「アトリエ村資料室」を企画し, 池袋モンパルナスを中心とした画家の発掘をはじめとする, 近現代の美術史資料の研究を行っている。
- 18) 「「理科嫌い」の意識を減らすための試み: マッドペインティング(泥絵)を利用した効果と評価」細川雅史, 本間久英(2004)「東京学芸大学紀要」第4部門 数学・自然科学 Vol. 56 PP. 67-95, 「自然を再認識する教材の開発: マッドペインティング(泥絵)による教育効果と評価・「ミニ総合学習」へ向けて」細川雅史, 本間久英, 中田正隆, 佐藤佳栄(2003)「東京学芸大学紀要」第4部門 数学・自然科学 Vol. 55 PP. 73-159
- 19) 大津絵は江戸時代初期から東海道の宿場町大津近辺で描かれ土産物として売られた。図柄は庶民信仰の神仏画に始まり, 道訓的な世俗画等が加わった。伊達仁美(代表者)・植田直見・山内章(研究分担者)「近世の小絵馬・大津絵・人形にみる泥絵彩色の製作技法とその保存に関する研究」(科学研究費助成データベース 基礎研究(C) 1999年度研究報告書概要)によると, 大津市円満院所蔵品の大津絵は, 製作年の記



録がなく、図柄や彩色から近世期の作と推測される。これを対象に確認した絵具は、胡粉、黄土、丹、ベンガラ、藍、岩緑青、墨で、丹の具、具墨が若干使われている。1点あたりの色数は5色前後であると報告にある。

- 20) 民画は柳宗悦が民衆の美を肯定する文脈で使用した言葉。民間で描かれた絵画のこと。早描きで略筆され素朴さが特徴とされポジティブに評価する意味で使用される。
- 21) 近世中期から明治初年までの船図、歌舞伎図、高砂図、伊勢参宮図等の量産型の絵馬を対象とした研究である、伊達仁美「近世の小絵馬・天津絵・人形にみる泥絵彩色の製作技法とその保存に関する研究」に詳しい。「彩色の下地は時代的な傾向があるように考えられ（船図の場合、宝暦から文化期までは黄土下地が多く、天保期以後はほとんどが胡粉下地であり、黄土から胡粉へ移行する傾向は他の画題にも当てはまるようである）、使用する絵具は下地との組み合わせで決まってくるので、絵の雰囲気は、黄土下地が多い文化期頃までは黄土を基調に鉛丹・ベンガラ等の暖色系の作画が多く、胡粉下地が多くなる天保以後は、白を基調に青・緑系色と朱系色とを主とした配色が多くなる。確認した絵具は、胡粉、黄土、藤黄または石黄、丹、ベンガラ、朱、藍、岩緑青、墨、鉄砂で（安政期以後は青の彩色に合成群青が多用される）、胡粉に色料を混色した絵具（藍の具や丹の具等）や、紫や草緑等の合わせ絵具も使われる。1点あたりの色数は絵馬の代金に関係すると推測」されている。
- 22) 前述の論文では「人形は伏見郷土人形（京都市）・堤郷土人形（仙台市）等の土人形と三春の張り子人形（福島県郡山市・三春町）を調査した。人形は製作年の記録が無く、様式と彩色から近世期の作と推測されるものを対象とした。絵具は、胡粉、黄土、藤黄または石黄、丹、ベンガラ、朱、臘脂、藍、ペロ藍、岩緑青、墨、鉄砂で、胡粉に色料を混色した絵具（藍の具や丹の具等）や、紫や合わせ黄土等の合わせ絵具も使われる。また、根子町の土人形（福島県）は彩色の上に乾性油のような光沢がある塗料が塗られ艶を出している」とあり、詳細に報告されている。
- 23) 佐藤守弘、コロンビア大学大学院修士課程修了。同志社大学大学院博士後期課程退学。博士（芸術学）。芸術学・視覚文化論専攻。著書に『トポグラフィの日本近代—江戸泥絵・横浜写真・芸術写真』（青弓社）など。「泥絵」を視覚文化の視点から捉えている。
- 24) 川合玉堂『日本画実習法』二松堂、1927年
- 25) 及川益夫『大正のカルチャービジネス 絵画通信教育と広告イラスト』皓星社 2008年。日本美術学院についての資料分析が詳細に載る。
- 26) 『狩野芳崖筆「仁王捉鬼」の蛍光X線分析による顔料調査報告』による顔料調査報告」荒井経、高弘実、二宮修治、新免歳靖、難波道成、佐藤香子、松崎広子、伊東聡、初井基充（2007）『東京学芸大学紀要』芸術・スポーツ科学系 Vol. 59 PP. 43-57によると、「江戸時代絵画と現代日本画の技法材料は大きくかけ離れたもの」であったと指摘し、〈仁王捉鬼〉に輸入顔料が使われたという伝承と、その輸入顔料が18世紀後半～19世紀のヨーロッパで盛んに開発された合成無機顔料類であったことを科学的に裏づけている。
- 27) 「自然素材を用いた絵具作りと描画に関する研究」古川由子、前村晃、田中嘉生、田中右紀、栗山裕至、小木曾誠、石崎誠和（2013）『佐賀大学文化教育学部研究論文集』第17集第2号 PP. 81-89
- 28) 絵具は顔料と展色剤をその都度準備して画材として使用する。しかし18世紀から19世紀にかけてチューブ入りの絵具が発明され、絵具はチューブ入り絵具を画材店や文房具店で購入して使用することが当たり前になっている。
- 29) 北川民次の著した1970年発行の『子どもの絵と教育』では「児童に使わせる簡単な絵具と画布の作り方」と題して「ガッシュの作り方」「カンバスの作り方」「油絵具の製法」が付録として掲載されている。チューブ入りの絵具の開発は18世紀から19世紀にかけて進んだが、日本ではこの時点で、経済的で普及している市販品がまだ世の中に少なかったことが考えられる。
- 30) ここでは、ペットボトルなどを使用する。土の微細な固体粒子を水中に懸濁させ、放置すると、粗い粒子が微細な粒子よりも速く沈降する。容器を傾け、沈殿物から上液を分離し、ある程度の分級をする。
- 31) 改訂した教育基本法第1章教育の目的及び理念（教育の目標）第2条5に「伝統と文化を尊重し、それらをはぐくんできた我が国と郷土を愛するとともに、他国を尊重し、国際社会の平和と発展に寄与する態度を養うこと」とあり、そのうち伝統と文化の尊重が、図画工作科や美術科、芸術科の学習指導要領の改訂に影響を与えた。

（はやかわ よう 初等教育学科）