

日本画技法の研究

— 絵絹に関する彩色技法と表現の変遷 —

大河原 典子（児童学科・准教授）

1 はじめに

日本画の伝統的な描画素材として絵絹がある。絵絹は、製作された時代や国によって糸の太さや風合いに違いがあることが日本の古典絵画研究者や修復家の間で知られている。また、絵絹は木枠に張り、絹糸の透明感や織の隙間を生かして裏面から彩色を施す裏彩色技法がよく用いられてきた。現在ある伝統技法書の多くは、絵絹と裏彩色は表裏一体の技法と表現と捉えて解説してきた。しかし、平成29-30年度に行われた調査で大正7年、昭和10年制作の日本画2点には裏彩色が用いられていないことが明らかになった*1。その原因は、絵絹が手織りから機械織にかわったことで、絵絹の特性が変化し、裏彩色が技法としてあまり効果をもたなくなったためではないかと考えられる。

そこで、本研究では絵絹とその取扱いの変遷を探るとともに、絹糸の太さ、織密度、手織りと機械織の相違で分類し、それが技法と表現にどのような変化をもたらすのかを探りたい。研究としては、文献研究、サンプルによる実証実験を行うこととする。

絵絹自体の年代に関する報告については、泉武夫氏による稿で作品調査に基づいた分析結果が画像と共に述べられており*2、時代が平安、鎌倉の古い物ほど織り目が詰まっていた、均一な表面であり、14世紀以降は粗くなる傾向が見られるということである。今回は詳細に調査できる作品に恵まれなかったため、この報告を絵絹の時代による変化を理解する指標としたい。

2 絵絹とその種類

絵絹は生の絹糸を平織した布で、通常、経糸が2本ずつ引きそろえた形態で織られる。絹糸は、蚕がつくる一本の糸（図1）を複数本、撚り合わせて1本の糸として用いる（図2）。糸の紡績は手撚りと機械紡績があるが、その方法によって糸の形状が変化し（図3）、絵絹になってからその使用感や表面の凹凸に大きな影響がでるとされている。

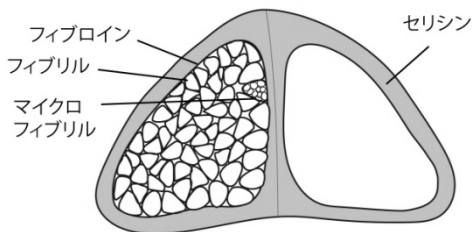


図1 蚕がいた糸の断面模式図

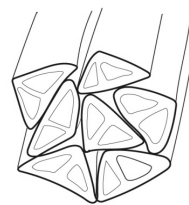


図2 1本の絹糸の構造

絹糸は単位長さあたりの重さで区別されるため、絵絹も基本的には糸の重さによって区別される。手織り絹は、糸の重さ（中）と単位面積当たりの織密度（目）、緯糸の本数（入り）を組み合わせる。一般的な機械織の絵絹は、後述の『日本画実習法』（昭和2年）^{*3}の記載とほぼ変化はなく、二丁樋、二丁樋半、三丁樋である。画材店の店主によると、同じ種類といっても、横幅が長いもののほうが厚くなる傾向があり、製品のロットで多少の厚みの違いがでるそうである。実際の絹の種類は以下の図4の通りで、手織り、機械織の違いや、糸の太さによって絵絹の風合いに変化があることがわかっている。^{*4} 機械織と手織りは経糸の張りが異なり、機械織は強く緊張した状態で織り上げられるため、描画によって水が入ると経て方向が大幅に縮む。

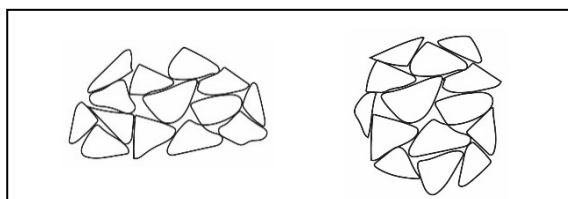


図3 同じ重さの糸でも撚り方によって糸の断面の形状が異なる。左が平目に撚られた糸。

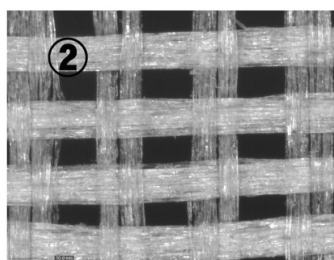
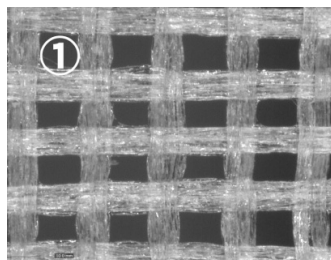
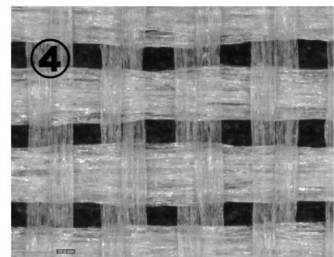
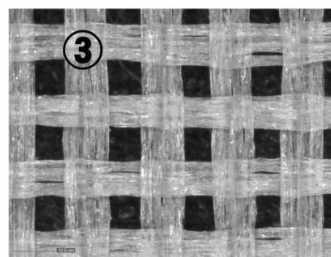


図4 絵絹写真
(メモリ 1 mm)

- ①手撚り手織り
- ②手織り風機械織
- ③機械織（2丁樋）
- ④機械織（3丁樋）



3 絵絹に関する文献資料

絵絹に関する記述は、絵具や描画技法の記述と比較するとあまり見あたらないが、江戸時代初期と清朝の各1冊、幕末1冊、昭和初期1冊を対象とした。時代の変遷に伴う記述の変化を含めて、記載内容を比較していきたい。文献は、『本朝画史』（延宝6年、1678年、狩野永納）^{*5}、『芥子園画伝』（康熙18年、1679年、王安節他）^{*6}、『丹青指南』（大正4年、市川守静。大正15年正木直彦により出版）^{*7}、『日本画実習法』（昭和2年、川合玉堂）である。

3-1 『本朝画史』

1678年に狩野永能と黒川道祐によってまとめられた、わが国の能画家名を記した書で五卷からなる。絵描きを百工の一つと捉えており、画所、画題、画材などから近世の画家までが記録されている。作家評が主要テーマのため絵絹に関する記載は少ないが、最終巻の付録に以下の通り記載がある。

五卷 付録（画器）

画絹 糸目織細而無片織、色清白而無縷節者尚之

解釈 糸目が織細で片織ではないもの（字は異なるが同音で固織という言葉があり、綾織りを指す。平織に対して綾織りは織り目が斜めに見え、厚みがあるが柔らかく仕上がる。ここでは平織りという指定はないが、綾織りでない布を指すと考えられる。）、色は清く白く、糸の節や紬あとがないものがよい。

3-2 『芥子園画伝』

1679年に王安節らによって編まれた実技入門書で、画論、画説の要旨や画材の解説、実際の樹木、岩石、花鳥を描く際の運筆方法などが具体的に記され、全三巻からなる。東洋山水画の指南書として広く読まれていた。絹については三カ所記述がある。草薙奈津子氏訳本をまとめると、以下のとおりである。

【絹素】

古画について、唐初は生絹を使う。盛唐（8-9世紀）になり絹を熱湯で処理し、打って表面を平らにして用いるようになった。南唐（10世紀）には絹の目が麻布のように粗いものが使われていることがある。

宋時代には画院でおられた院絹があり、ムラがなく絹目が詰まっている。一丁梭でおられた独梭絹という糸が細く紙のように目が細かいものがある。元の絹も極めてむらなく綺麗である。浙江省で織られた宓機絹と呼ばれている。明の宮廷で作られた絹も宋絹と同様に珍重されている。

【礬法】

絹は織り目が織細で紙のようであり（詰まっているということ）、糸が浮き出ていないものを使う。

木枠の上左右に糊で絹を張り付け、下は竹串を通して縄で引き、平らになるように調節する。礬水は三回に分けて引く。

目の粗い絹に引くときは、少し湿らせて石の上で打って、絹目を平らにして用いるとよい。

【絹に礬す】

絹枠に三辺を糊付けで固定し、下は竹の棧を通して平らになるように張る。礬水は三回引き、絹を弾いて音がするようになれば良い。

3-3 『丹青指南』

丹青指南は幕末安政年間に狩野派繪所にて修行した人物の口伝を基にしており、大正4年に記され、大正15年（1926年）に東京美術学校校長（1902～32年在職）を務めた正木直彦によって出版された。タイトルの通り主に絵具の種類や彩色について記述されて幕末から明治にかけての日本画濃彩技法のありようがよくわかる。絹に関する記事は、彩色方法の裏具の項に見られる。

【裏具】

此の裏具を塗るのは絹地に限る。人物花鳥をモチーフにした絵に用いることが多く、表面に使う絵具を最初に裏塗をする。裏塗りだけで、表からはぼかしを入れるだけでも良い。通常は表と裏は同じ絵具を使うが、五種類は違うものを使う。表群青は裏藍の具、表緑青は裏白緑青、表金泥か朱は裏丹の具、表銀泥は裏胡粉を使う。

裏具というのは絹の透ける性質を利用して裏から絵具を塗り、複雑な重ね塗りや線描を活かした彩を容易に行う手法である。本書では絹の種類や貼り方には触れていないが、絹が透けること、裏打ちをしない状態で、表裏両面から描くことが大前提となっている事がわかる。

3-4 『日本画実習法』

昭和2年に東京美術学校教授（1915～1936年在職）の川合玉堂が記したもの。藤島武二による『西洋画実習法』とセットにして、書画骨董叢書として発行された。章立ては、総説、材料、一般画法、彩色法、花卉鳥獣の描法、風景画法、人物画法、付録（芥子園画伝要訳）である。内容は絵の哲学的側面から、画材の取り扱いに関する具体的な記述、描画にあたっての技術と精神両面からのアドバイスが画家の視点からわかりやすく書かれている。絹に関する記述は三カ所で、以下の通り詳述されている。

【紙と絹】

○紙、絹の一般

種類はたくさんあるが、一般的なものを使用していればよい。それより筆の使い方のほうが絵の結果に影響する。

○絵絹について

日本では千年前から用いられていた。絹の横幅は通常一尺（約30cm）から三尺まであり、絵描きの要望によって五、六尺まで対応できる。産地は京都西陣が有名であり、ほかに岐阜がよい。福島川俣のものはやや劣る。

○絵絹の種類

熱を加えていない絹を平らに織ったもので、節や斑がないものがよい。二挺杼と一挺杼があり二挺杼のほうが厚手で描きやすい。他に三挺杼もある。

○杼（紉の活字間違いか？）

紉は絵絹同様の巾のもので縺子のような表面。一般の日本画家はあまり使わない。物によっては面白いので試しに描いてみるのはよい。

○枠

絹を張るのに用いる。絹の寸法に合わせて作り、礬水を引くと絹が縮むので引っ張りに堪える強度が必要である。簡易的な枠ならば自作することもできる。

【礬水法】

○礬水の引き方

晴れた日の室内で行う。絹には一回で効果が出るように引く。

○絹への引き方

木枠に張って、枠張りの面にだけ引く。一回では効果が出にくいから、表二回、裏一回引く。絹は礬水を引くと一割ぐらいつまる（縮む）ので、枠に貼るときはぴんとさせず、ゆるい気味で張る。礬水を引くとぴんとはって太鼓のような音をする。礬水するとき絹が剥がれるのを防止するために鋏で縁にとめておくとよい。

東京美術学校教授であり、文化勲章を受けた画家でもある玉堂本人の弁によると思われる本書は、非常に具体的なおかつ感覚的に理解できるように記述されている点が注目される。技術解説にからんで玉堂の絵画観の端緒を感じさせる点において、技法書としてだけでなく、画家としての心得書という一面もある。また江戸時代前期に日本に紹介された芥子園画伝が参考書として付録されている点から、約二五〇年の間、付け立ての筆法に関してあまり変化が起きていなかったことを示唆している。

4 絵絹に関する美術・芸術大学における指導内容

平成時代の美術系大学の日本画専攻において絵絹の取り扱いに関する講義では、絹の製造手法によって張り方を変えている。まず機械織の絹の場合は、木枠四辺に糊を付けて、丸めた絹をそのまま張る。その後、絹の中心を手のひらで少し押し下げ表面の下がり具合として1センチ以上は弛むようにする。この後湯引き一回、礬水を二～三回引くと絹が縮みぴんと平らに張る。絹をたたいてボンボンと音が鳴ればよい。一方、手織りや手織り風絵絹の場合は、木枠四辺に糊をつけ、糊しろを3～6センチ幅とった絹を張り込む。このときは、絹が弛まないように糊が乾くまで手のひらで絹を全体的に外側に向かってひっぱり続ける。乾いて絹表面を押すと、はじき返す弾力があればよい。その後礬水を引くが、塗布後に部分的に縮んで絹の表面が大きく弛んでしまった場合は張り直したほうがよい。ぴんと張るための補助として、糊と画鋏を併用することもできる。

また、関西の貼り方では、木枠四辺のうち、上側だけに糊をつけ、絹を一辺だけ固定したのちに、残り三辺に糊を付けて張る方法もある。

5 まとめ

以上の検証からは、絵絹の組織は平織りの生絹、使い方は木枠に糊を使って張り込んで固定する事が基本となっている。絹が礬水によって縮むので、機械織の場合は弛ませてはり、手織りの場合は、三辺を固定し一辺には竹串などの可動枠を用いて表面の張りを調整できるようにしている。

また今回取り上げた技法書の時間的差異二五〇年の間、絹の張り方は変わらないが、日

本画実習法に出てくる貼り方は機械織の絹の張り方であると思われ、技法書がただ伝統書をまる写しするのではなく、現状に合わせて扱いを変化させていることがよくわかる。また、弛ませて張るように指示があるのは昭和2年の『日本画実習法』からであり、その頃には機械織の絹が一般の画材として出回っていたことが伺える。

江戸初期に中国で記された芥子園画伝は18世紀中ごろには日本でも読まれるようになり、文人画の発達に影響したといわれている。しかし、その後昭和2年の日本画実習法においても要録が付録として記載されており、江戸から明治、大正期を通じて、日本の絵画指南書として必要とされ続けてきたことがわかる。その後、東京美術学校での教授方法に影響を与えつつ、実際は漢文調で記述された言葉の難解さによりあまり読まれることがなくなったといわれる。ほかにも、1940年代以降、日本画の表現が線描淡彩から彩色の重ね塗りが主流になったことも、筆法を説く画伝書が読まれなくなった一因ではないかと思われる。

少ない文献資料ではあるが、実技と照らし合わせながら検証することによって、その意味することを明確にくみ取ることができたことは、大きな意味があったと考えている。玉堂の文章の中に、大切なことは良い絵をしあげることであり、道具はその支えであると示唆されていることが、絵描きのあり方を示すように感じ、大変興味深く思った。

参考文献

- 1 「上村松園筆『焰』（東京国立博物館蔵）の技法と表現」大河原典子・高林弘実・紀芝蓮、2018年、第41回文化財保存修復学会要旨
- 2 「素材への視線-仏画の絵絹」泉武夫 平成二十四年 京都国立博物館「学叢」第三十四号
- 3 「絹本著色古典絵画の模写制作における基底材に関する研究－在来製糸製織絵絹をもとにした描画実験を通して－」森田早織 2013年 第35回文化財保存修復学会要旨
- 4 『日本画実習法』川合玉堂 昭和2年 二松堂書店
- 5 『訳注 本朝画史 編狩野永納、訳注笠井正明、佐々木進、竹居明男 1985年 同朋社出版
- 6 『芥子園画伝－東洋画の描き方－』訳草薙奈津子 2016年 芸艸堂
- 7 『丹青指南』編市川守静 1926年 東京美術学校校友会