

五島本「源氏物語絵巻夕霧詞書第一紙第二紙」現状模写

—美術の制作手法における一考察—

Goto Museum possession

"The Tale of Genji picture scroll evening mist explanatory notes first second"

present conditions copying

—One consideration in the production technique of the art—

永吉 秀司

Hideshi NAGAYOSHI

緒言

近年の画像解析などを含めたデジタル技術の向上は目覚ましく、文化財の修復・保存の観点からも大きな役割を担っている。そのような時代背景の中、肉筆で描く模写の存在価値が問われるような状況があるが、過去の模写の制作背景としてどのようなものがあつたのであろうか。平成17年(2005年)7月20日～9月11日まで東京国立博物館で開催された「模写・模造と日本美術—うつす・まなぶ・つたえる—」の特別展覧会の図録の冒頭には、『「模写」とは平面的な作品を写すことであり、「模造」とは立体的な作品を実物に似せて造ることを意味します。洋の東西を問わず古くから多くの芸術家たちが先人の作品を模写し、模造してきました。それは美術品の制作において、模写・模造こそが創造を生み出す原点であり、古典の再生をもたらす原動力となってきたからです。芸術家は模写・模造することによって、形を写すことだけでなく、技法さらには造詣精神などを学び取ったのです。』とあり、模写・模造は“創造を生み出す原点”あるとし、古典を模写、模造することが、洋の東西に共通する美術制作の基本であるとしている。この記述に関係した内容として、画家であり、元東京藝術大学学長で、文化財保護にも尽力した故平山郁夫氏は「金堂壁画と歴史的遺産模写の意義」の論述の中で、「優れた模写は、優れた創作をする画家によって成功する。原画の精神世界を原画に復元する技術力などが必要とされるが、これには深い感性や、造形力、表現技術を以て当たると、優れた模写が出来上がる。その結果が、原画の持っている芸術性を写し取り、再現することに繋がってくる。決して、偽物を作るのではなく、古典絵画の持つ、芸術性を学ぶために行うのが、正しい模写の研究である。

(中略) 模写は、模倣に陥りやすい点もあるが、画家として、高い理念や芸術主張を持った人や、個性のある人は、この点を超えて大成している。かつて岡倉天心は、東京美術学校創設時、この教育方針を確立し、若き横山大観、菱田春草、下村観山の諸先輩は優れた古典模写を残している。菱田春草の普賢菩薩の模写作品は、原画の持つ画品や迫力を十分に描き出して、その非凡な才能をこの作品の中からも窺うことが出来る。こうした、大観、春草、観山の一定期間の古典研究から、一転して制作に入り、意欲的に近代日本画史上、数多くの名作を残している。」と述べており、模写は単なる模倣ではなく、画家の発想や時代背景などを研究して描くものであり、原画の持っている画格・品格がにじみ出たものでなければならないとしている。このことは、美術の作家教育としての重要性のみではなく、模写作品に対する作品性の高さの必要性を説いているともいえる。

過去に生み出された文化のさまざまな文化財は、淘汰を繰り返しながら今日まで伝えられ、保存されてきた。それらは、次の世代に伝えなければならないことは当然であり、同時に、その文化財を教育の資料として利用することも考えなければならない。しかし、一点しか存在しないような特別貴重な文化財、あるいは諸般の事情で移動することが困難な資料である場合には、博物館やそれらを公開する施設としては、それ相応の品を代用しなければならず、そこに模写・模造品の重要性があり、正確な知識の普及が考えられるのである。また、材質論的な見地からも、基本的に日本画の顔料は鉱物由来のものが多く、彩色した場合、不均等な粒子の形による独特な色の発色があり、デジタル媒体では表現できない材質感や存在感があるため、その現物の作品性を写し取るために、肉筆で描く模写の必然性がある。

その他学術的な見地においてもその時代時代に現状模写を描写することは、経年経過による原本の退色状況や欠損状況などを知る貴重な資料ともなり、その当時模写に使用した素材などが明確に理解することができればより正確な学術的資料の意味を持つ。そのために、模写作品の保存のみではなく、その模写作品の研究手法に関して明文化し、資料として後世に伝える必要があると考え、その一考察として「源氏物語絵巻現状模写 平成本」の五島美術館所蔵「夕霧 詞書第一紙第二紙」現状模写に関する表現手法を明らかにしたものである。

—彩色上げ写しによる模写の制作—

一般に、紙本における現状模写の制作工程は、上げ写しと表彩色の2つの工程に分けられる。上げ写しというのは、薄美濃紙などの薄く透過性がある和紙を使用し、原寸大に引き伸ばした写真の上にあてがい、その和紙を捲りながら写真の残像を目に焼き付けて、細い筆で写し取ることである。描画制作でいえばいわば下書きのような工程である。その後、写し取った和紙を裏打ちし、和紙を堅牢な状態にしてからベースとなる色を彩色し、細かい個所を一つずつ丹念に描き写してゆく。この工程が表彩色と言われ、どちらの制作過

程も失敗を許されない模写の作品性を左右する重要な工程である。紙本の模写制作をする場合、基本的にはこのような工程で制作してゆくのであるが、今回制作研究を行う五島本「源氏物語」夕霧詞書第一紙第二紙のような紙の材質感が顕著に表れている作品に関しては、上記の上げ写しの段階において、一つの問題点が挙げられる。それは、上げ写しにおいて、油煙由来の墨のみで制作するという点である。

現状模写という視点から、原本の風味を損なわずに模写を制作する場合、上げ写しの段階において使用した墨による明度の後退が問題となってくる。今回担当する「夕霧詞書第一紙・第二紙」の場面では、原本の状況から、具体的に描画表現がなされている文字の部分や銀の退色部分の彩色などは通常の上げ写しの方法で対処できるが、金色の砂子・錐金の部分や、紙の退色した部分・汚れなどにおいて通常の上げ写しを行った場合、墨の彩色により明度低下が生じる。原画自体がそのような状況であるならば問題にならないが、彩度の高い汚れなどの場合は、皮膜効果の高い絵の具を利用して地の彩色を加えて修正し、再度加筆しなければならない状態になる。このような制作過程を踏んだ場合、基底色の彩色が厚い、「つくり絵」の原画であるならば問題ないが、原画自体に紙の風味が基調となっているものや、摩耗部分が多く存在する原画のものでは作品の持つ風味を著しく損なうという問題が生じる。

そこで本制作研究では、その対応策として、原画の持つ風味を第一に、「夕霧詞書第一紙・第二紙」で見られる紙面の持つ材質感を維持するために、文字の部分や銀の退色した部分は在来の墨による上げ写しで形を起こし、金色の部分・汚れ・退色などについては、絵具の彩色により上げ写しを行うといういわば、彩色上げ写し法という手法を提案するものであり、今回の現状模写の制作研究で実践するものである。

(1) 制作計画

本手法の考察は、東京藝術大学美術学部日本画研究室と五島美術館・徳川美術館の共同事業である「源氏物語絵巻現状模写 平成本」制作・保存プロジェクト（2005～2011）に制作担当研究者（2009年度担当）として参加し、約1年間の制作期間に実際の原本と比較検証を行い、制作研究をしたものである。また、一定の期間を設け、個々の研究成果を発表し、プロジェクトに活かしつつ、ガイドラインを設けるために進捗状況確認検討会を年4回設置し、実証研究として原画の色彩状況と制作研究している模写の色彩状況の確認・照合・彩色調整をするため、特別観覧（実証研究）の機会も年4回設定し、制作研究に臨む。



A：制作工程

基本的な制作研究の流れとして、計4回設定されている実証研究の中で、総合的に判断するのは、実証研究4の段階のみとし、他の実証研究では、実証研究①：上げ写しの段階における古色の彩色状況の把握、実証研究②：基底色の選定、実証研究③彩色表現部の色彩調査、というように個別の段階に応じた模写の現状の理解に努め、配色カードと模写を活用し実際の原本と照合し、本研究を進める。


月日	項目	場所	実制作過程
	制作依頼	東京藝術大学	
	制作研究		ドーサ引き 第一紙・第二紙古色明部ベース塗り。 文字上げ写し・銀退色部・古色上げ写し
5月8日(木)	↓		
	制作研究		制作研究におけるガイドラインの確認
5月8日(木)	進捗状況確認研究会①	東京藝術大学	制作研究におけるガイドラインの確認
	制作研究		全体の濃淡の再調整・文字描き起こし 金色部の上げ写し 上げ写し完了。
6月5日(木)	↓		
	制作研究		制作研究におけるガイドラインの確認
6月5日(木)	進捗状況確認研究会②	東京藝術大学	制作研究におけるガイドラインの確認
	制作研究		裏彩色 パネルへの張り込み・彩色カード作成
6月19日(木)	↓		
	特別観覧① (実証研究1)	五島美術館	彩色カード・模写の色合わせ他 (「B：特別観覧における制作計画と準備道具」参照)

月日	項目	場所	実制作過程
	制作研究 ↓		第一紙・第二紙古色明部ベース彩色。 文字部彩色①※1 古色・汚れ彩色
7月10日(木)	進捗状況確認研究会③	東京藝術大学	制作研究におけるガイドラインの確認
7月16日(水)	特別観覧② (実証研究2)	五島美術館	ベース古色の色合わせ他 (「B:特別観覧における制作計画と準備道具」参照)
	制作研究 ↓		第一紙・第二紙中間古色ベース彩色。 帯部の彩色 文字部彩色②※2 銀退色部の彩色①
9月4日(木)	進捗状況確認研究会④	東京藝術大学	制作研究におけるガイドラインの確認
9月10日(水)	特別観覧③ (実証研究3)	五島美術館	第一紙・第二紙中間古色ベース彩色他 (「B:特別観覧における制作計画と準備道具」参照)
	制作研究 ↓		銀退色部の彩色② 金色部の彩色 基本部分の彩色完了
11月17日(月)	進捗状況確認研究会⑤	東京藝術大学	制作研究におけるガイドラインの確認
11月27日(木)	特別観覧④ (実証研究4)	五島美術館	全体古色の最終調整。 (「B:特別観覧における制作計画と準備道具」参照)
	制作研究		各部の彩色調整
12月11日(木)	進捗状況確認研究会⑥	東京藝術大学	文字の軌道の再調整

※1:①は上げ写しの段階 ※2:②は表彩色の段階

B:実証研究時における制作計画と準備道具 第1回目			
原本色合わせ日	制作計画	実制作内容	備考
特別観覧① (実証研究①)	○原画の現状の把握 ○主要部所の配色見本との色合わせ ○第一紙・第二紙各場面の最明部の色の照合	基本的には制作計に準ずる形であるが、主に第一紙・第二紙各場面での最明部の把握及び第一紙において中間的濃度での古色付着状況の把握を中心に原本との比較調査を行う。	ベース以外の配色見本との比較・色合わせは時間の都合上見合わせる。
	—使用道具— 配色カード・試作紙 連筆(5連筆)・金泥平筆(9・6)・洋画ぼかし筆(大・中) 墨・絵具類 松煙墨「寸心千古」 ・ 油煙墨「茶墨」古梅園 田原白土(喜屋) 日本黄土:黄口(放光堂) 日本黄土:淡口(放光堂) 聚楽黄土(喜屋) 生臘脂末A(放光堂)・岱楮(彩雲堂)+聚楽黄土(喜屋) 金泥・青金泥・棒絵の具:黄土・岱楮 皿絵の具:黄土(彩雲堂) 皿絵の具:岱楮(彩雲堂) 皿絵の具:黄土(白狐印) ※準備のみ 他上げ写しで使用した絵具	 	

B：実証研究時における制作計画と準備道具 第2回目

原本色合わせ日	制作計画	実制作内容	備考
特別観覧② (実証研究②)	○①で確認した明部の色彩状況の確認・修正 ○第一紙・第二紙各場面の中間色のベースの古色の色合わせ	明部ベースの確認の結果、明るめではあるが、大きな変更点は認められず問題はなかった。中間濃度の古色・銀の退色部・墨色の配色カードでの色の照合を中心に比較調査を行う。	文字色・銀の退色部など表現に関係する部位の色合わせを中心に行う。
	<p style="text-align: center;">—使用道具—</p> <p style="text-align: center;">第1回目で準備した道具と同じ</p> 		

B：特別観覧における制作計画と準備道具 第3回目

原本色合わせ日	制作計画	実制作内容	備考
特別観覧③ (実証研究③)	○②で確認したベースの明部・中間色の彩色したもの確認・調整。 ○金箔色の色合わせ ○各部の彩色状況の確認	制作計画の内容に準じて調査を行う。第二紙の明部に関しては原画と比較しながら現地にて直接彩色を行う。第一紙の銀の退色部分の色が原本より浅いため、色見本の再調整を行う。	第二紙の古色が原画の方がやや暗めだが、銀の退色部の拾い直しをすると印象が変わるので今回はやや明るめにベース調整を行う。
	<p style="text-align: center;">—使用道具—</p> 配色カード・試作紙・フレーム 白玉面相(小)・金泥平筆(9・6) 洋画ぼかし筆(大・中・小) 則妙(小) 穂先を切断した白玉面相(小) 穂先を切断した則妙(小) 松煙墨「寸心千古」 油煙墨「茶墨」古梅園 田原白土(喜屋)・金泥・青金泥 薫銀泥1号と2号を調合した色 黄土(彩雲堂) 岱赭(彩雲堂) 炭(松煙)を調合した古色5種類		

B：特別観覧における制作計画と準備道具 第4回目

原本色合わせ日	制作計画	実制作内容	備考
特別観覧④ (実証研究④)	○全体を通じての原画との色合わせ ○古色の最終調整。	全体に具墨(松煙)を薄く三回重ね塗る。第二紙の汚れ部に黄土・岱楮・墨を調合したものを洋画ぼかし筆(中)で叩き塗る。第一紙右端の白部も墨で叩いて弱める。	ベースの古色の明度調整以外の部分の描き起こしは全て終了した段階で色合わせに臨む。
	—使用道具— 配色カード・試作紙 白玉面相(小) 金泥平筆(9・6・4) 洋画ぼかし筆(大・中・小) 則妙(小) 穂先を切断した白玉面相(小) 穂先を切断した則妙(小) 田原白土(喜屋) 金泥と青金泥を調合した色 薰銀泥 と を調合した色 黄土(彩雲堂) 岱楮(彩雲堂) 炭(松煙)を調合した古色5種類		

(2) 描画表現の考察

描画方法による特性上、描画過程において単元化し、細部においては項目化して述べ、表現方法に関しては具体的な手法について試作実証を踏まえて考察する。

① 上げ写し



色彩のバランスが均等に行き渡るように手元の照明機器から検証を行い、その結果色彩の判別が容易である「アイメイト：三菱インバータースタンドBS0001WCH」を手元の照明機器として採用する。



上げ写しの軸となる道具は一枚の新聞紙を細く詰め込むように丸めた軸を利用し、視覚残像を活かした在来の方で上げ写しを行う。その過程としては、原画の視覚的印象を第一に考え、色彩や濃度などが視覚的に著しく強く見える箇所制作過程の優先順位をおき、本研究を進めることとした。そのことから、上げ写しの描画過程の進行順序としては「A：ベースの退色部の彩色」→「B：文字の墨の濃色・中間色」→「C：銀の退色部の切金部・砂子部」→「D：汚れ・部分的な退色部」→「E：全体の濃淡の調整」→「F：金色部の彩色」の手順で制作を進める。

上げ写しA：ベースの退色部

本研究課題である「夕霧」の詞第一紙・第二紙の大きな相違点は、紙面全体を通じての退色状況の違いが挙げられる。そこで、最初に全体の色調を合わせるため、紙面のベースに古色の彩色を施す。また、彩色道具として図のようにラファエル社製の洋画用ぼかし筆を使用する。

この筆は、油絵などの描画材としての使用は無論であるが、東京藝術大学大学院での敦煌莫高窟壁画の現状模写事業の制作研究において壁面の材質感や古色を表現する時によく利用される道具である。通常の日本画の描画材ではなくこの道具を選定した理由としては、刷毛や筆の加筆より和紙が水分を含み乾燥すること

で生じる和紙の収縮を軽減させたいと考えたからである。なぜならば、夕霧の第一紙と第二紙の退色状況が極端に異なるため、色調を押えて彩色するにしても刷毛などで塗れば第一紙の紙面に多量の水分を含ませる結果となり、左右の紙の収縮差により正確な上げ写しが困難になる。そのため、図のようにぼかし筆を利用することで、紙面の吸水を極力軽減し、叩き込むように塗ることが良策であると判断し、本道具を使用する。また、彩色に使用した絵具に関しては、棒絵の具の黄土と具墨を調合して使用するが、原寸写真などの写植で生じる色調のズレ（特に黄土の黄色味や赤味）に対応できるよう、中間色の調合色を施す。



↑下に上質紙を敷いた時の様子

上げ写しB：文字の墨の濃色・中間色

具体的に形を描き起こすための上げ写しとしては、文字部分の描写より始め、筆の選定として原画では筆の息が長くある程度穂の長い筆で書かれたことが筆跡などより判断できるが、現状の夕霧の詞書第一紙・第二紙の状態としては、摩耗による文字部の欠損、剥落などが著しく、穂の長い筆を利用した場合、剥落・欠損などを再現する際に現状の風味を損なう可能性があるため、穂は短い筆の保水性の高い「白玉面相（小・中）」を選定することとした。



この筆の利点として主に2つの事由があり、ひとつは、この筆の特性として先の利きが良く、保水性も高いため、細かい擦れや細かい点状に残った文字部などを再現するのに適しているという点で、もうひとつの理由としては、描画材としての描きやすさである。

上げ写しの基底材として使用している薄美濃紙は、紙の表面がわずかに起毛しており、ドーサなどを引いてもある程度の紙の起毛は否めない性質がある。その中で微妙な擦れなどを表現するには、穂の長い筆で墨付けする際、穂先が起毛に阻まれ定まらず、現状の再現描画という立場において正確な上げ写しが困難となる。従って穂先が詰まっており筆先に腰がある「白玉面相」の方が有効な筆と判断し、文字を表現する筆としてこの道具を選定したのである。

彩色のための墨としては、油煙由来の古法で製造された栄寿堂の「玄香」を使用し、文字の具体的な表現方法として、はじめに濃い部分の墨（墨だまりなど）を描き起こし、その後墨の濃淡を調整しながら擦れた部分を表現し、最後に筆の軌道に合わせて筆跡を抑えるという手順で上げ写しを行う。



↑文字部分の拡大写真

しかし、現時点では、原画の彩色状況との最終的な整合性をとれるよう、一番色が濃いと予想される所や一番薄いとされる所を原寸写真よりやや薄めに上げ写しを施す。このようにすることで原画と比較検証時において再調整が可能となる。

上げ写しC：銀の退色部の切金部・砂子部



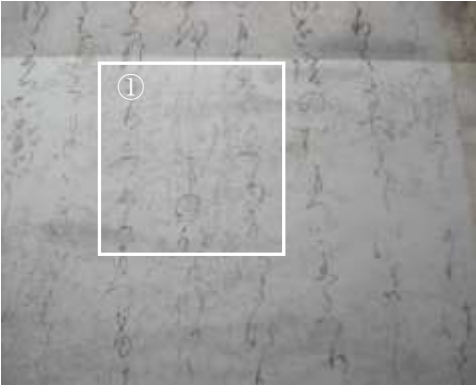
選定した筆としては、基本的には上げ写しBで使用した白玉面相（大）（中）（小）を使用し、その他の筆として穂先を切断した白玉面相（中）・則妙（小）を使用する。穂先を切断した筆は白玉面相・則妙ともに砂子の蒔きつぶしをした箇所表現に用い、キワや形状がしっかりした箇所に関しては通常の面相で形を起し、蒔き粒の判別が難しいような箇所の細密点描をする場合には穂先を切断した筆を使用する。

尚、穂先を切断する筆の選定としては、削用・イタチ面相なども切断して試用したが、削用は内周部の毛と外周部の毛

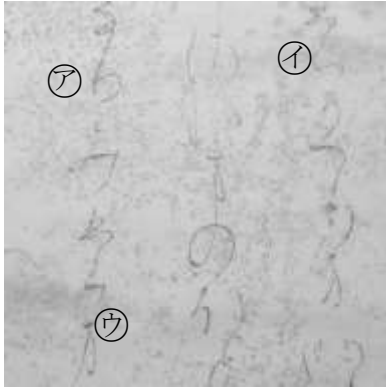
質の違いにより調子にばらつきが生じるため、本模写の制作表現において望む効果は得られず、イタチ面相に関しては、毛自体の太さがあるため、ある程度望む効果は得られるものの筆で表現できる程度の細密点描にしかならず、使用する必然性がないため選定外とした。

墨に関しては、古梅園製の千心寸古を利用したのだが、この墨は古式に習って製造された松煙墨で、玄香と比較すると青みのかかった灰色であり、文字部との描画区別に有効と考え、今後の加筆効果にも色調の影響がないと判断し、この墨を選定した。

彩色方法としても前頁の「A：ベースの退色部」「B：文字の墨の濃色中間色」と同様、今後の色彩展開を考慮し、色調をやや弱めに描き起こすように本制作研究を進める。



↑ 第二紙の現段階での上げ写しの状況



↑ ①の拡大図

○：粒子の把握できる砂子
…白玉面相（小）（中）

①：蒔きつぶしに近い箇所
…穂先を切断した白玉面相

②：蒔きつぶしと粒子のある砂子部
…粒子部をアの方法で描き起こした後、穂先の切断した筆を使用。

上げ写しD：汚れ・部分的な退色部

この工程で選定した筆は、白玉面相・則妙（小）（中）・穂先を切断した白玉面相（中）・彩色筆（小）の6種類の筆を状況に応じて使用し、上げ写しを行う。また、絵具の選定としては、茶墨（古梅園）か黄土（彩雲堂）・岱赭（彩雲堂）・具墨（喜屋）の絵具を状況に合わせて調合し、彩色を施す。



冒頭でもふれたが、本来、在来の方法では汚れなどを上げ写しで描き起こす場合も墨を使うのが通例であるが、本来描画してあるわけではない汚れなども墨で描き起こすことでその箇所の明度が低くなり、画面全体の色調が本来のものより重くなる可能性がある。その難点を軽減するために実際の汚れと同色に近い配色で上げ写しを行い、当時描かれた描画表現部の彩色と区別することで、今後の加筆表現が自然な色調でまとめることが可能となると推測し、本研究課題において実践する。また、具体的な彩色の事例としては、以下のようなものである。



← 第一紙拡大図①・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・

②（文字後ろの汚れ）：
白玉面相（小）と穂先を切断した白玉面相（中）で彩色。
絵具[黄土：岱赭：具墨]

③（文字「ひ」右隣汚れ）：
白玉面相（小）と切断した則妙（小） 絵具[○と同様]
※白玉面相（小）で強弱を描き起こした後カットした則妙（小）で淡い部分を表現。



←第一紙拡大図②・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・

⑦ (汚れの酷い部分) :

絵具 [黄土 : 岱楮 : 具墨]

※大体の汚れの形状を則妙 (中) (小) で薄く形取り、その後、濃淡と雑味を白玉面相 (小) と切断した則妙・白玉面相で表現。その後状況に応じて叩き筆 (油画用ぼかし筆) も使用。

第二紙もこの描画方法で上げ写しを行う。

上げ写しE : 全体の濃淡の調整

A~Dの過程では各部ごとの形を中心に上げ写しを行ってきたため、全体の色調のバランスを補修する必要があり、本研究課題においては銀の退色による色彩の濃い箇所が多く存在するため、文字の印象が弱くなる傾向があった。そのため文字を再加筆するという過程をここで加え、調整を行う。また、第一紙・第二紙ともに存在する中間色の汚れの濃淡も洋画用のぼかし筆 (大) (中) (小) を使用して色調し、再度バランスの修正を行う。



上げ写しF : 金色部の彩色

原画では主に砂子と切金により表現されていた箇所だと考えられるが、ここでは現状の再現描画という見

地から正確に形を再現するという目的に主眼を置き、上げ写しの選定材料として青金泥を使用した。

素材の選定に関しては、試作実験の段階では、「A : 墨で形のみを起こす。」「B : 籐黄を使用する。」「C : 金泥を使用する」「D : 青金泥を使用する」の4つの材料を試用したが、Aでは銀の退色部の中にある金色部では有効だが、紙面の色を基底とした場所においては、表彩色時に金色部の摩耗を表現する段階において、かたどった線が不自然に露出し、弊害が出る可能性がある。また、B・Cの試用実験の結果としては、ともに同じ理由から選定材料から外す結果となった。主な理由として両素材とも原画と比較して色彩に明らかな相違が見え、今後の表彩色の影響も踏まえて、色味の主張が比較的少ないDの青金泥を上げ写し用の絵具材に適していると判断し選定した。

使用筆としては、基本的な用法として銀の退色部と同じ方法で上げ写しを行ったが、摩耗した部分に関しては、筆の擦れなどを利用して表現する方法も行う。



←①の拡大図



②裏彩色

夕霧詞書第一紙・第二紙の目視による原画検証の結果、現状の再現描画をするためには、和紙自体の基底材の効果を生かした表彩色が今後の描画展開において最も有効と考えると同時に、彩色上げ写しの効果を最大限活用するために、本研究課題においては、白土による裏彩色も実践研究として導入した。

通常、裏彩色というのは、裏絵、裏具ともいい、おもに絵絹の裏から彩色を施す技法で、基底材となる材質の透過性を利用し、表面からの彩色のみではなく、裏面からの彩色効果を活用するもので、日本では9世紀頃には行われていた表現方法である。『丹青指南』などの文献によれば、表彩色の色に合わせて有効な裏彩色の色などが記されているが、本研究課題で実践する裏彩色の目的としては、個別の彩色効果として色の発色を高めるといった本来の目的ではなく、①紙の材質感を維持し、全体の発色効果を高める、②彩色上げ写しの彩色効果を表彩色においても有効に活用する、という目的において裏彩色の色彩効果である固有色の彩度を高めるといったことと、基底材の材質効果を活かしつつ明度を高めることができるという効果を応用することで、①の原画に近い基底材の材質感を維持し、表彩色の色彩効果を有効的に実践でき、②においては、彩色上げ写しで表現した部分が、全面に裏彩色をすることにより、描画部分が明確になり、彩色上げ写しで得られた効果を有効に活用しながら表彩色の表現が可能となると判断し、今研究課題において実践することとした。

その彩色方法としては、刷毛による毛の材質の相違、塗り方などを基本として、選定の検証を行ったが、その他の方法としてより効果の高い彩色道具はないかと考察した結果、スポンジローラーと羊毛製の平刷毛の2点を最終候補として挙げ、彩色状況の検証を実践した。



㊦：スポンジローラーでの彩色

上げ写しした紙面に負担をかけずに彩色する方法はないかと模索した中で試用したが、絵具の定着が安定せず彩色の濃度に斑がうまれ、壁面のような材質感のある塗付面が発生する。また、表面への影響も多く、斑に絵の具が浸透している箇所が見られた。



㊧：塗り刷毛での彩色

通例として用いられる方法である。裏面への絵具の浸透が危惧されたが、試験の結果、1回目の彩色が完全に乾燥してから2～3回程度塗ると滑らかな色の発色が得られる。

㊦・㊧の試験彩色により、彩色方法として㊦の方法は、偶然性によるところが大きく、原本の材質感と適合するか否かのリスクが高いため、今後の彩色方法に融通がきく㊧の在来の方法で彩色を行った。尚、毛布の下に敷いた状態で彩色を行い、塗り重ねた回数は6回で、最終的な絵具の濃度としては下に敷いた物の色の影響がなくなるまで塗り重ねを繰り返す。この塗り重ねをおこなう理由としては、裏彩色をしっかりと行うことにより、裏打ちで使用する和紙の色味の影響を排除するため、淡墨の色味をより鮮明に見せることが可能となる。



↑㊦：裏彩色以前 ↑㊧：裏彩色後

図㊦㊧はその効果を比較したものである。また、絵具の選定としては「天然：田原白土〔喜屋〕」を使用した。試験的に比較した絵具としては「花胡粉」「白狐印胡粉：飛切」も彩色検証をしたが、胡粉独特の発色が、原本の古色の風味を損なう危険性があるため、その当時使用されていたと推測可能な白土を使用することが有効だと考え、現在販売されている白土の中で原本の色に近い白土を選定し、彩色することとした。

③配色カードの作成

今回の現状模写は、上げ写しの制作過程において彩色が施されており、上げ写しの彩色が直接表彩色にも反映されるため、原画の色彩調査・検証などで試用する配色カードにおいても上げ写しと同じ状況下で彩色見本を作成する必要がある。

そのため、本研究課題の基底材と同一紙である薄美濃紙に上げ写しで使用した絵具・墨を彩色し、裏彩色など基底材と同じ状況を再現してから各配色における候補の作成を行った。また、これらの彩色方法としては、上げ写しの彩色表現をする過程ではフラットに彩色することがないため、洋画用ぼかし筆の大を使用し、

接着性のあるテープなどは使用せず、画用紙などでマスキングをして微妙な色の移り変わりなども配色カードに反映できるよう配慮した。尚、実際の色彩検証のための色見本の彩色方法に関しては、通常の制作の彩色と同様に、金泥平筆（9）・連筆（5連）を使用して彩色をした。また、配色カードに彩色見本を作成する場合において、実寸写真と原画では配色に大きな差が生じることもあり、ひとつの明部を想定した古色を作成する場合においても複数の候補を作成し、色の照合に備えることとした。



←上げ写しを再現した地の作成



—本色合わせで使用した配色カード—

配色のみでなく、上げ写しの色彩名や今後色合わせにおいて加筆される色彩名を記入する欄も設け、後日色の再現が効率よく行えるよう彩色状況を明確にする。また、各配色カードに夕霧の全体図をのせることで、具体的な観察状況の類似点を随時記入できるようにし、原画との色彩検証に臨む。

各項目・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・

- ①：全体図記入欄
- ②：部位・詳細情報記入欄
- ③：上げ写しの彩色名記入欄
- ④：彩色名記入欄（2か所）
- ⑤備考欄
- ⑥配色パターン（基本パターン6色）

—準備した配色見本数—

配色カード総数 17枚
配色パターン 119色

④基底色の彩色

基底色の配色を考える上で留意すべき点は、色味においての赤の色調と黄の色調のバランスがあげられる。その中でも特に黄土の持つ黄色味の色調には、彩色する段階において特に留意すべき点である。もし原画との検証比較で原画より黄色味の色度が強い場合、その黄色みを軽減するためには皮膜効果の高い白土系の顔料を使用するか、補色を彩色することにより色調を落とす必要が生じ、色味を調整する制作工程を加えなければならない。その場合すべての配色において色調のズレが起これ、再調整を行わなければならない。それらのリスクを軽減するために、原画との比較検証前の配色に関しては、赤味・黄色味のどちらにも合わせられるような色調でベースの古色を合わせ、特別観覧①（実証研究1）の段階で原画と比較しながら具体的な色調を合わせていくという手法を採用した。しかし、明度の調整に関しては文字や銀の退色部・金色部を描きこんだときに生じる補色残像効果にも配慮し、



明度の調整は、最終段階で加筆することとした。また、原画との比較検証前の基底色の具体的な彩色工程としては、以下のような手順を踏まえて彩色を行う。

①全体に発色効果を高めるため、田原白土を薄塗りで3回彩色。

↓

②第一紙のみ聚楽黄土と岱赭（少量）を調合した色を薄く2回彩色。

↓

③赤味が弱いため、岱赭のみ極薄で2回彩色。

↓

④黄土の黄色味を軽減するため、水分を含ませた羊毛製の平刷毛で第一紙の画面を洗う。

↓

⑤特別観覧①（実証研究1）での原画との比較検証

※この時点で使用した膠は、①の白土を塗る場合は、膠による絵具の流動を軽減するため、粒膠を使用し、②③の工程では、軟靱膠素を使用する。

⑤文字の描写

上げ写し時と同様、玄香（栄寿堂）を使用して彩色を行う。彩色候補として、この他にも純黒朱・岩黒なども用意したが、顔料系特有の厚みが原本にはなく、時代考証的にも墨の可能性が高いと判断し、この材料を選定した。また墨の種類の中でも玄香（栄寿堂）を選定した理由としては、当時の描写時において墨の濃淡表現は見られず、摩耗による濃淡はみられるため、黒味の強い墨を選定することで同一の効果表現できると判断し選定した。このほかに文字を描き起こす手法としては、できる限り正確に形を取ることに、図のように手ぶれを軽減するため両手を使用し、上げ写しの描画表現と実寸写真の臨写という両面から検証し、制作研究にあたる。具体的に描き起こす工程としては以下のような描画手順で制作を進める。

【文字の制作過程】

①ひとつの文字の中で一番濃い色の墨を白玉面相（小）で彩色。

↓

②文字内のキワにある墨だまりなどを見極め、その部分にのみ白玉面相（小）で形状線を引く。

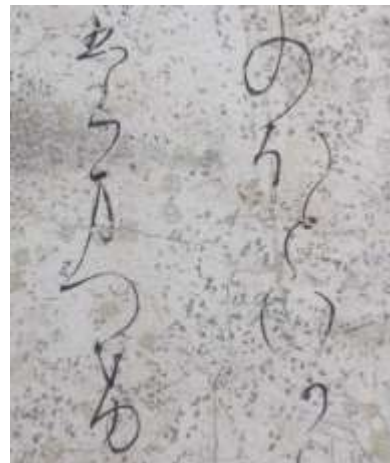
↓

③①②で使用した墨の面相に含ませる水分量を減らし、筆の擦れを利用しながら摩耗部分の墨の濃い部分を彩色。

↓

④墨の弱い部分などを水で薄めた墨を利用して再現。白玉面相（中）を使用。筆跡の軌道確認・調整も合わせて行う。

※第一紙に関しても、同様の制作過程で行う



文字を描き起こした後の第二紙の部分

①の拡大図→



↑ 第一紙上部 ↓ 第二紙上部



⑥古色・汚れの彩色



試作用紙面

上げ写しの段階で、予め最小限の色味は彩色してあるが、その後の工程の中で、紙面上彩色として白土（田原白土：喜屋）や古色の基底色（特に第一紙）を彩色しているため、古色・汚れの彩色の際は、予め試作用の紙面で彩色検証してから実践研究を進めることとした。彩色道具としては主に白玉面相（中）・彩色筆（小）・金泥平筆（4）（6）（9）・洋画用ぼかし筆（大）（中）（小）・則妙（小）の穂先を切断した筆・白玉面相の穂先を切断した筆を使用。また、それらの筆の用法としては以下のような手順で行う。

〔紙面全体としての古色の制作過程〕

①全体の色調を彩色することで伴う視覚残像効果を配慮し、やや明るめに調子を金泥平筆（9）・5連筆・刷毛（羊毛）で合わせる。



②中間色として見られる紙面の退色部分を洋画用ぼかし筆でたたきつけて彩色。

※材質感の表現のため絵具の水分は極力減らし、筆跡が出ないところまで水分を別紙に吸水し彩色。



③中間色の中で色調の後退した部分を彩色筆（小）・金泥平筆（6・9）などで微調整を行う。

※紙の摩耗により紙の部分的な退色部やシミが斑に存在する場合、則妙の穂先を切断した筆・白玉面相の穂先を切断した筆を利用し、水分を②のときよりやや多めにして筆跡による効果を活かしながら彩色。



〔部分的な汚れ・退色の制作過程〕

①白玉面相の穂先を切断した筆で汚れのある部分の調子を合せる。



②白玉面相（中）で汚れのキワ・具体的な形などを描き起こす。



③彩色筆（小）で濃淡の調子を合わせる。



④平筆に水をつけて塗り、紙面に彩色した汚れを馴染ませる。

※水を塗ることにより、彩色部を小規模に洗うのと同じ効果があり、汚れを自然に紙面に馴染ませることが可能。

※状況や汚れの様子などにより①から④の過程を繰り返す。



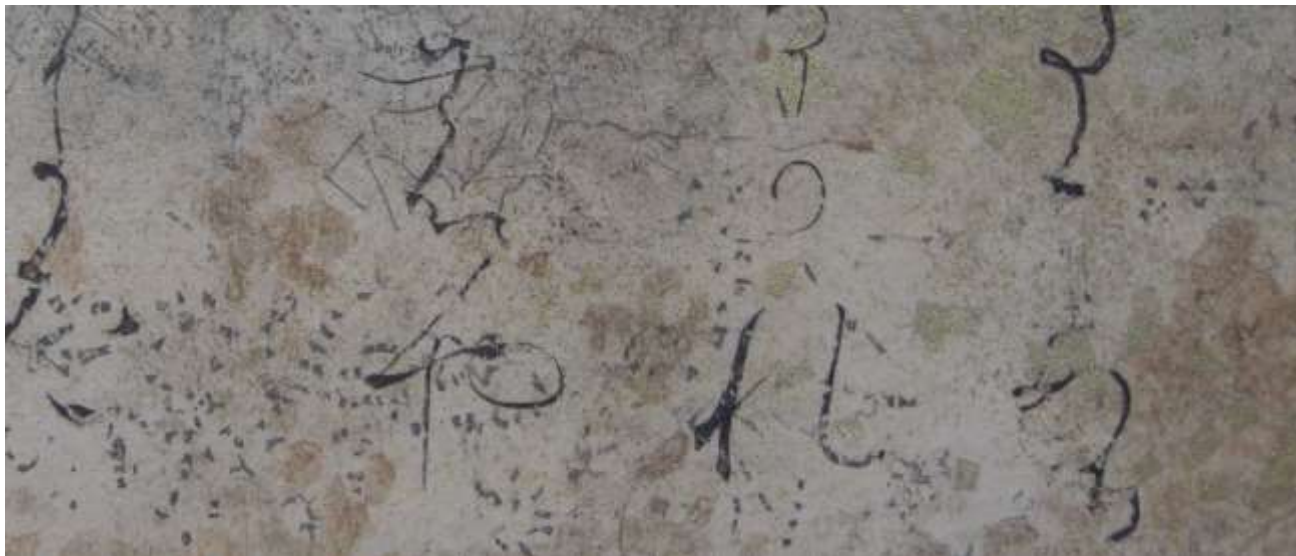
（ ↑第二紙：右下部 ↓第一紙：右下部 ）



尚、この制作過程において使用した絵具は、岱楮（京都：彩雲堂）・黄土（京都：彩雲堂）・具墨（喜屋）

の三色を状況により調合して彩色をする。また、第一紙の紙面においてはベース部の彩色として田原白土（喜屋）を彩色した上に聚楽黄土（喜屋）と岱楮（彩雲堂）を調合したものを薄塗りで1回彩色しており、第二

紙においては、田原白土（喜屋）の彩色がベースとなり、聚楽黄土・具墨（喜屋）・岱楮（彩雲堂）を調合した色が中間色の退色部として彩色されているため、その色の影響を考慮し、常に試彩色で検証し、本彩色を進める。



↑第一紙下左部の彩色再現状況の拡大図

⑦砂子・切金部・野毛の彩色

原画の砂子・切金部・野毛の彩色状況を目視により判断すると、材質的には本来金箔・銀箔を使用していたものが摩耗や退色等の原因などにより現状のような金色部・銀の退色部（黒ずんだ部分）になっているように推測できる。そのため、本来ならば黒箔・金箔などを使用して模写を再現する必要があると考えられるが、夕霧の詞書の紙面においては銀の退色部分にまだ若干ではあるが、銀のわずかな光沢が残っているところもあり、色彩再現の観点から黒箔を使用するには無理があると思われる。また、金箔部の色調においても

原本の金色部の色は現在市販されている金箔の色より青みがかかっており、こちらも同観点から金箔を使用するのは難しいと考えられる。そのため金泥・薫銀泥等の色の調合による彩色が一番有効な手段と考え、他の箇所と同様彩色による描画表現で砂子・切金部・野毛の再現に取り組んだ。基本的には上げ写しの段階の中で述べた「C：銀の退色部の切金部・砂子部」の図で示した通り、粒子の把握できる砂子表現は白玉面相で描写し、蒔きつぶしに近い箇所は穂先を切断した筆で、蒔きつぶしと粒子のある砂子部のような複合的部分は、粒子部を描画してから穂先の切断した筆で表現するというような方法で彩色をしたのであるが、通常の彩色のみでは、塗付面の起伏が箔の本来もつ平面的な質感と異なる可能性がある。そのため、本来ならばメノウ棒を利用して塗付面を磨り潰すことにより、箔のような平面的な材質感と金属的な光沢をひきだすが、光沢面が点在し広範囲に亘っていることと、経年の摩耗により、箔の発色が本来の金箔などの発色とは異なり、落ち着いた発色が見られることから、メノウ棒などで磨くのではなく、絵具皿を裏面にして軽く磨くことで原本と同じ質感を得ることができたため、本研究課題においても実践した。また、光沢が原面と比較し、不自然に際立った場合には、洋画用ぼかし筆を使用し、水を含ませて叩くことで光沢の調整が可能であった。それ以外の使用材料な



↑皿による塗付面の均一化 ↓水とぼかし筆での光沢の調整



どについては下記のような内容である。

[銀の退色部分の彩色]

○使用した絵具：薰銀泥 1号銀 : 薰銀泥 2号銀 (絵具比率 1 : 1)

○使用した筆：白玉面相 (小) (中)

彩色筆 (小) ※蒔きつぶし彩色用

穂先を切断した白玉面相 (中)

穂先を切断した則妙 (小)

↓蒔きつぶし部の彩色の様子



[金色部分の彩色]

○使用した絵具：純金泥 (金沢) : 青金 (金沢)
(比率の目安 4 : 1)

○使用した筆 (彩色)：白玉面相 (小) (中)

穂先を切断した白玉面相 (中)

穂先を切断した則妙 (小)

○光沢の調整：洋画用ぼかし筆 (ラファエル社) (大)

※共通：膠は流動性の少ない粒膠を使用 (上からの彩色による絵具流れを軽減できるため。)

⑧：原本との古色の統一

本研究課題における当初の計画では、①～⑦までの描画段階すべてを完了させて⑧原本との古色の統一の工程に進む必要があるのだが、その主な理由としては、全体を通じての古色の定着と明度調整など最終的な色の識別判断を正確に検証し、より原画に近い描画状況にするためである。最終的な明度調整は先入観で判断すると全体の色調バランスをも壊す恐れがあり、その対応方法として、原本と比較しながら彩色することは必要不可欠であり、そこでの最終調整が、その模写の画格を決めるといっても過言ではない。そのため、原画との古色の統一には細心の注意が必要となり、実証研究 4 (特別観覧④) に向けてさまざまな色調を想定した上で、7種類の古色を皿に薄く溶き、乾燥させて本彩色に臨むこととした。用意した調合としては以下の表のような内容である。

[実証研究 4 (特別観覧④) のために準備した古色]

No.	調合した色名 (A+B+C)	目安としての比率 (A+B+C)	備考
①	A 黄土+B 岱赭+C 具墨	A 3 : B 5 : C 2	ベースで使用した色
②	A 黄土+B 岱赭+C 具墨	A 3 : B 7 : C 2	ベースで使用した色
③	A 黄土+B 具墨	A 1 : B 7	
④	A 岱赭+B 具墨	A 1 : B 7	
⑤	A 岱赭	単色	
⑥	A 黄土	単色	
⑦	A 具墨	単色	

※色調を抑えるための基本としては、本来焼白緑を使用するのが最も一般的であるが、今回の模写制作においてはベースで使用した黄土自身が聚楽黄土という黄身が抑えられた黄土を使用しており、黄土の黄色味を調整する調合過程が軽減されたため、明度調整に重点を置き、具墨 (ケンボウ) を使用して古色の色調の調合を行った。

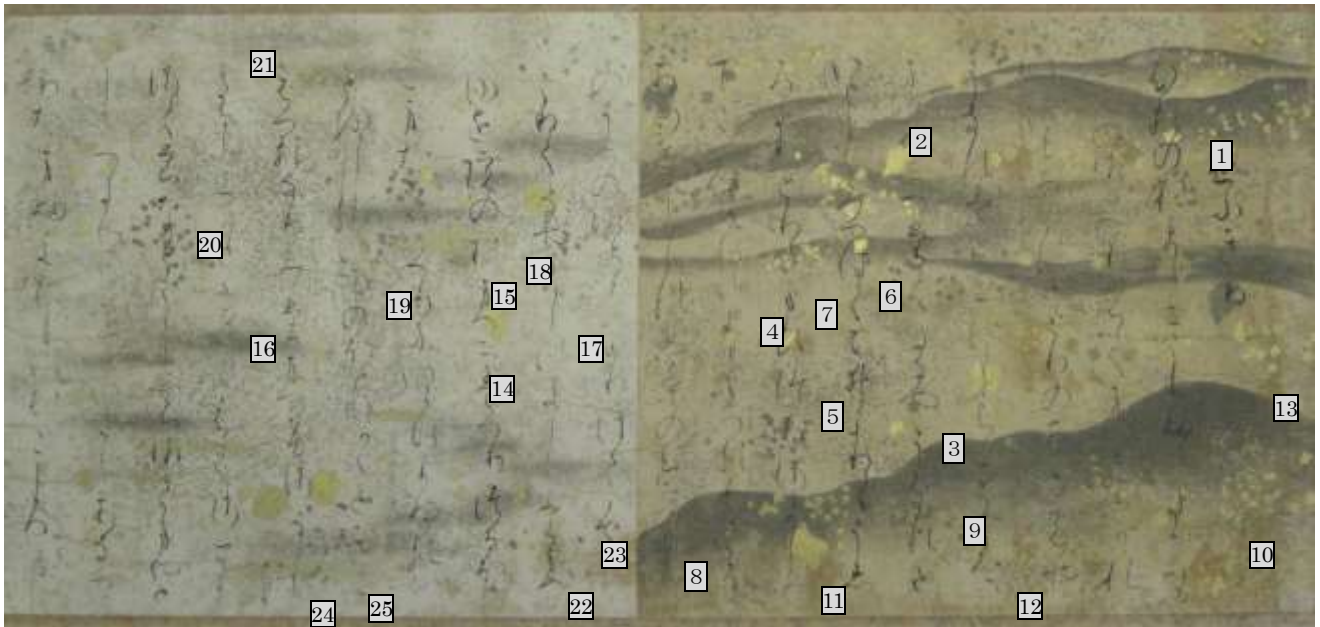
彩色方法としては、金泥平筆 (9号) (6号)・洋画用ぼかし筆 (大) (中) (小)・穂先を切断した則妙 (中) を使用し状況に応じて彩色をする。実際の制作工程としては、両紙面共通として、上記表⑦を水で多めに溶いた絵具で、様子を見ながら金泥平筆 (9号) を使用して3回塗付する。続いて第一紙の中の部分的に色度がおちている箇所においては、上表②と⑦を再調合したものを洋画用ぼかし筆で色調を整える。第二紙では、僅かであるが摩耗による汚れが中央付近を中心に存在しているため、上表



④と⑦を再調合した色で洋画用ぼかし筆を利用して色調を整える。

実証研究4（特別観覧④）での検証後、局部的な銀退色部の蒔きつぶし部分の色調の再度強調と、第二紙の部分的な僅かな赤味の調整と、文字の導線の流れに再調整の必要が生じたため、それらの調整を行ってから、最終確認として再度原画との比較検証を行った上、本研究課題の制作を完了した。

(3) 図解による各部の色彩状況の一覧



※写真撮影資料：作者本人の模写による。デジタルカメラ（700万画素）にて撮影

ア：詞書第一紙における各部の色彩状況の一覧表

※尚、絵の具等の比率はあくまでも参考としての目安である。

番号	名称	使用画材等（主に絵具）		備考
		上げ写し時	彩色時	
1	文字部	玄香（栄寿堂）	①田原白土 ②聚楽黄土+岱赭 ③玄香（栄寿堂）	
2	金色部	青金泥	①田原白土 ②聚楽黄土+岱赭 ③青金泥+純金泥	③（比率1：4）
3	銀退色部	寸心千古（古梅園）	①田原白土 ②聚楽黄土+岱赭 ③薰銀泥1号+薰銀泥2号	③（比率1：1）
4	地色明部	黄土+具墨	①田原白土 ②聚楽黄土+岱赭	②薄塗り1回
5	地色中間部	①黄土+具墨 ②寸心千古+①	①田原白土 ②聚楽黄土+岱赭 ③代謝+黄土+具墨	
6	汚れ部 A	①黄土+具墨+岱赭 ②岱赭+黄土	①田原白土 ②聚楽黄土+岱赭 ③岱赭+黄土+具墨	③（比率4：2：1）

番号	名称	使用画材等（主に絵具）		備考
		上げ写し時	彩色時	
7	汚れ部 B	①黄土+具墨+岱赭 ②岱赭+黄土	①田原白土 ②聚楽黄土+岱赭	※上げ写しの地の色を生かす。
8	汚れ部 C	黄土+具墨+岱赭	①田原白土 ②聚楽黄土+岱赭 ③茶墨	
9	汚れ部 D	①黄土+具墨+岱赭 ②岱赭+黄土	①田原白土 ②聚楽黄土+岱赭 ③岱赭+黄土+具墨	③（比率3：2：1）
10	汚れ部 E	黄土+具墨+岱赭	①田原白土 ②聚楽黄土+岱赭 ③岱赭+黄土+具墨 ④具墨	基本的には9と同様だが、彩色後、具墨を薄く溶いて絵具で薄く叩く。
11	帯部（色薄）	①黄土+具墨 ②黄土+岱赭	①田原白土 ②聚楽黄土+岱赭 ③岱赭+黄土+具墨 ④田原白土 ⑤具墨	4と同様 ③（比率3：3：1）
12	帯部（色濃）	①黄土+具墨+岱赭 ②黄土+岱赭+具墨	①田原白土 ②聚楽黄土+岱赭 ③岱赭+黄土+具墨 ④田原白土 ⑤具墨	4と同様 ③（比率4：3：2）
13	右側白濁部	①黄土+具墨+岱赭 ②各部位の彩色	①各部位の彩色 ②田原白土 ③具墨	黴のような箇所。ぼかし筆で叩く。

イ：詞書第二紙における各部の色彩状況

※尚、絵の具等の比率はあくまでも参考としての目安である。

番号	名称	使用画材等（主に絵具）		備考
		上げ写し時	彩色時	
14	文字部	玄香（栄寿堂）	①田原白土 ②玄香（栄寿堂）	第一紙の彩色と同様
15	金色部	青金泥	①田原白土 ②青金泥+純金泥	②（比率1：4） 第一紙の彩色と同様
16	銀退色部	寸心千古（古梅園）	①田原白土 ②薰銀泥1号+薰銀泥2号	彩色時
17	地色明部	黄土+具墨	①田原白土 ②具墨	②（比率1：1）
18	地色中間部	①黄土+具墨	①田原白土 ②黄土+具墨+岱赭 ③具墨	
19	汚れ部 F	①黄土+具墨+岱赭 ②茶墨（古梅園）	①田原白土 ②黄土+具墨+岱赭 ③具墨	②（比率3：2：1）

番号	名称	使用画材等 (主に絵具)		備考
		上げ写し時	彩色時	
20	汚れ部 G	①黄土+具墨+岱赭 ②茶墨 (古梅園) ③具墨+岱赭	①田原白土 ②黄土+具墨+岱赭 ③茶墨 ④具墨	② (比率 3 : 2 : 1)
21	汚れ部 H	①黄土+具墨+岱赭 ②茶墨 (古梅園)	①田原白土 ②黄土+具墨+岱赭 ③茶墨 ④黄土+具墨+岱赭 ⑤具墨	② (比率 3 : 2 : 1)
22	汚れ部 I	①黄土+具墨+岱赭 ②茶墨 (古梅園)	①田原白土 ②黄土+岱赭 ③具墨	② (比率 3 : 2 : 1) ④ (比率 2 : 2 : 1)
23	汚れ部 J	①黄土+具墨+岱赭 ②茶墨 (古梅園) ③黄土+岱赭	①田原白土 ②黄土+具墨+岱赭 ③黄土+岱赭 ④具墨	② (比率 1 : 1)
24	帯部 (色薄)	①黄土+具墨 ②黄土+岱赭	①田原白土 ②聚楽黄土+岱赭 ③岱赭+黄土+具墨 ④田原白土 ⑤具墨	② (比率 3 : 2 : 1) ③ (比率 2 : 3)
25	帯部 (色濃)	①黄土+具墨+岱赭 ②黄土+岱赭+具墨	①田原白土 ②聚楽黄土+岱赭 ③岱赭+黄土+具墨 ④田原白土 ⑤具墨	③ (比率 3 : 3 : 1) 基本は 11 と同様 白濁部に④を彩色する

○選定した材料・道具 (筆・絵具・墨・膠・金泥類)

分類	名称	メーカー	使用区分	備考
紙	本美濃紙 2,6~2,7 匁	長谷川和紙工房	共通	小津和紙博物館より購入
筆	金泥平筆 9号・6号・4号	不朽堂	共通	
	5連筆	喜屋	共通	
	刷毛 (羊毛)	喜屋	共通	
	白玉面相 (大) (中) (小)	喜屋	共通	
	彩色筆 (小)	喜屋	共通	
	ぼかし筆白玉面相 (中)	喜屋	共通	穂先を切断した筆
	ぼかし筆則妙 (小)	喜屋	共通	穂先を切断した筆
	洋画用ぼかし筆 4342-12	ラファエル社 [フランス]	共通	
	洋画用ぼかし筆 4342-08	ラファエル社 [フランス]	共通	
洋画用ぼかし筆 4342-02	ラファエル社 [フランス]	共通		
墨	玄香	栄寿堂	共通	油煙墨
	寸心千古	古梅園	上げ写し	松煙墨

分類	名称	メーカー	使用区分	備考
	茶墨	古梅園	上げ写し	油煙墨
	具墨	喜屋	喜屋	柳煙を膠で固めたもの
絵具	黄土	彩雲堂	共通	
	日本黄土：黄口	放光堂	配色見本	
	日本黄土：淡口	放光堂	配色見本	
	生臙脂末 A	放光堂	配色見本	
	岱赭	彩雲堂	共通	
	田原白土	喜屋	共通	
	聚楽黄土	喜屋	共通	
	棒絵具黄土・岱赭	得応軒	上げ写し	
	皿絵具黄土・岱赭	彩雲堂	共通	
泥	金泥	喜屋（金沢金）	本彩色	
	青金泥	喜屋（金沢金）	共通	
	薫銀泥 1号・2号	喜屋	本彩色	
膠	軟靱膠素	妻屋膠研究所	共通	
	粒膠	喜屋	共通	
ドーサ※	膠（40m l）＋水（熱湯 1.5l）＋ミョウバン（1.3g：一つまみ）			

※ドーサは両面に1回ずつ、合計2回を薄美濃紙にゆっくりと浸みこませるように塗る

〇結言

本研究課題である五島本「源氏物語絵巻夕霧詞書第一紙第二紙」現状模写の制作研究にあたり、現状模写をより精度高く再現するという観点で検証・制作を進めたが、進行計画として原画との配色検証の設定が4回設定されていたため、かなり綿密な色合わせを行うことが可能であった。そのため、薄く塗り重ねる微妙な色彩の時点で原画との比較検証が可能であり、現状模写の精度を高めるのに大きな効果をもたらしたのであるが、その他にも本制作過程で採用した「絵具の彩色による上げ写し」という手法も最終的な仕上げにおいても効果的な手法であったといえる。

「夕霧詞書第一紙・第二紙」の原本の現状から判断するに、多少ではあるが表面を彩色した形跡は視られるものの、絵画的な意味で紙面の上に厚く塗り重ねるような表現は見られず、紙の紙面が基調となって表現されている詞書であると判断できる。つまり、当時、原画が描かれた状況として、地塗りをしたかどうかの判断は別としても、比較対象として絵画部分のような「つくり絵」の手法によらず、紙面を基調とし、その上に金銀による砂子・切金・野毛を施し、文字を書画したものが、積年の汚れや退色が積み重なり現状の状態になっているといえる。

そのため、紙の材質感を残したまま描画を進めていくことは、原画のもつ材質感に近付ける表現手法として必然性があり、そのために彩色上げ写しの手法は非常に有効的な描画方法であった。

また、本制作過程での特筆すべき点として、①彩色上げ写しの導入による効果とその弊害、②配色カードの活用、③裏彩色による技法効果としての導入の三つの点があげられるが、基本的な考え方としてはこの3点は、①の手法を導入したことによるその弊害の対策として、②と③の方法を制作過程に導入した経緯がある。つまり、①の彩色上げ写しを導入することで発生する弊害としては、表彩色をする上で、原画との色彩検証が上げ写しで彩色した色を念頭に置いて配色を考えなければならないことと、上げ写しの段階で繊細な色彩で彩色しているためコントラストが弱く、その描画表現を表彩色に活かすための手段を施さなければならなかったということである。しかし、現状模写をより精度高く再現するという点で、弊害以上に得られた効果も多く、①を導入することで、古色など上げ写しで配色した色彩表現が、下地としての効果を発揮することで、表彩色のみの表現では得られない立体的な色彩幅のある再現が可

能となった。それに紙の材質感の表現においても表彩色をする上で基底色の彩色の厚みを軽減できるため、原画に近い表現効果が得られ、また、制作工程においても、モノクロ表現から、カラー表現へと移行する際、制作課程において生じる色彩換算に要するストレスも、カラー表現からカラー表現へと制作過程が移行するため軽減でき、制作効率の向上にも一定の効果があった。

しかし、予想以上に下に上げ写しで施した色の影響は大きく、表彩色を施す段階で上げ写しにより表現した部分が原画と異なる場合は、大きな弊害となった。だが、その対処法として、表彩色の基底色として使用した田原白土をその個所に多く重ね塗り、上げ写しでの色彩の印象を和らげてから彩色することで対処は可能で、致命的なところまでは至らないが、最善策として上げ写しの段階でかなり綿密に原画との色彩検証・描写表現の確認を行い、細心の注意を払い制作研究を進めることがより確実に効果的であると思われる。

そのほか表彩色の彩色照合をするために使用する配色見本の準備にも熟考を要した。その結果導入したのが、②で示す配色カードである。上げ写しの彩色状況をデータとして記録するとともに、検証するために試彩色した配色見本の下地にも上げ写し時の配色を施すことで、上げ写しで得られた彩色効果を応用するための参考資料として、また、ひとつ彩色効果に対して文字情報が記載してあることで、原画と異なる彩色状況がみられた場合にもその軌道修正の情報として大いに役立ち、彩色上げ写しの効果と表彩色の効果の整合性を取るのに有効な資料となった。

もうひとつの特筆すべき点として③の裏彩色の活用であるが、彩色上げ写しの発色とコントラストを高めるのに一定の効果がみられたが、裏打ち紙の選定で白麻紙などを使用することでも同等の効果が得られるため、絵具の選定や裏彩色の彩色方法にも再考を要し、今後より一層の実践検証の必要性がある。

その他特記事項として選定した絵具に関し、現状における原画と極力色味の一致する絵具を選定したため、通例としてはあまり選定されないような材料を多く選定していることが挙げられる。例えば古色を再現する場合、慣例では、放光堂の日本黄土などを主として焼白緑、朱土などを調合し再現するが、今回の制作研究で選定した黄土は、黄土の種類の中でも候補をいくつか出した上で厳選し、聚楽黄土という黄土色の中でも、原色自体に黄色味の少ない彩度の絵具を使用して古色を再現している。その理由として、複雑な混色を避けることで色彩の再現が容易になり、今後の現状模写の制作研究において効果的な素材として活用できると判断したため、本研究課題で選定した絵具が、今後どのような経年変化を得るのか一定の経過観察の必要性はある。

本研究の今後の課題として、彩色上げ写しの手法において、その有効性は本研究を通し、一定の成果が認められたものの、絵具の濃淡や筆による描写表現など個人の技能に依存する所が大きく、その点を精査し、より具体的な事例の対処方法や絵具の濃度などを明確に提示することで、美術の専門教育としてどのような現状模写にも対応できる手法として確立が可能ではないだろうか。また、配色カードや裏彩色の導入方法などにおいても、精査する必要がある、今後の現状模写表現の手段としてより明確な形として提示し、研究を深める必要がある。

〈参考・引用文献〉

- 椎名仙卓著 『近代日本と博物館 - 戦争と文化財保護 - 』株式会社雄山閣 平成 22 年 12 月
東京国立博物館編『特別展 模写・模造と日本美術』平成 17 年 7 月
東京藝術大学美術館・同大学美術学部日本画研究室編『国宝源氏物語に挑む』平成 23 年 9 月
東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室編『日本画用語辞典』株式会社東京美術 平成 19 年 5 月
東京藝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』株式会社東京美術 平成 14 年 3 月
文化財保存修復学会編『文化財の保存と修復 11』株式会社クパプロ 平成 21 年 10 月
宮脇理監修『美術科教育の基礎知識』株式会社健帛社 平成 12 年 6 月
黒田日出男著『謎解き伴大納言絵巻』小学館 平成 14 年 7 月
折橋俊英発行『日本美術館 全一卷』小学館 平成 14 年 11 月
京都造形大学編『美と制作シリーズ日本画を学ぶ 1』角川書店 平成 10 年 5 月
辻惟雄著『日本美術の歴史』東京大学出版会 平成 17 年 12 月