

キミ子方式と油彩肖像画 — 方式の応用に関する考察 —

松本昭彦

美術教育講座

Kimiko Method and Oil Portrait Paintings — Research for Application of the Method —

Akihiko MATSUMOTO

Department of Fine Arts Education, Aichi University of Education, Kariya 448-8542, Japan

1. はじめに

キミ子方式は水彩画入門のための指導法に位置づけられる¹⁾。そのため、この方式をそのまま油彩画の制作に取り入れるにはいくつかの工夫が必要となる。

筆者は水可溶性油絵具を用いてさまざまな実験を行い、三原色の絵具選び²⁾、支持体³⁾、画用液や筆⁴⁾などに関して、得られた知見を報告してきた。肖像画制作についても、全日肖展⁵⁾を中心に発表をしてきた。2004年から2005年の制作にかけては水可溶性油絵具を使用していたが、2007年以降の制作には通常の油絵具を使うようになった。その大きな理由は筆者が選んだ水可溶性油絵具の赤⁶⁾の退色性にある。2005年以前には水可溶性油絵具の耐久実験をしておらず、この時期に描いた作品(図1 a)における灰色調子の一部が黄緑っぽく変色する事態を招いてしまった(図1 c)。この絵は展覧会終了後、画室の壁に裏向きで暫く保管していたのだが、南向きの腰壁であったため、腰壁の高さを越えた部分は太陽光にさらされ、赤+青+黄+白=灰色だったものが、赤が退色し、青+黄+白=黄緑になったと考えられる。土性系顔料等では退色は起きにくく、化学化合物の有機顔料は安定性に欠ける⁷⁾ことは承知していたが、これまでテンペラや油彩を主とする制作に退色被害がなかったため、顔料の耐光性を軽んじていたと反省している。そこで本稿では、耐光性に不安のある顔料使用が目立つ水可溶性油絵具ではなく、実績のある油絵具を用いて肖像画を描く際に、キミ子方式の持つ優れた方法論をどのように生かすことができるのかについて考察する。

2. 水彩人物画と油彩肖像画

2.1 キミ子方式の人物題材と「顔」のプロセス

キミ子方式の題材の中で、肖像画制作に関連するのは、鉛筆による「髪」「似顔絵」⁸⁾と、水彩を用いた「顔」⁹⁾や「自画像」¹⁰⁾である。また、動きのある全身を描く題材として滝口泰正考案の「お団子ひとつの動く人」¹¹⁾もあるが、こちらはあくまで脇役的な人物描画法としてみるのが妥当であろう。

キミ子方式をかつての臨画教育と混同して批判する人もいるようだが、臨画では文字通り、手本の画を模倣させていたのに対し、キミ子方式では実物に即して絵を描かせる。描き初めの一点や描き抜けていくプロセスを示すことには、ものの成り立ちや構造の理解、制作のついで不安や迷いの解消、集中した取り組みが可能、どこでやめても絵になる等、いくつかの利点を挙げることができる。

人物表現に限らず、動物・植物・人工物等、ほとんどの題材で、キミ子方式では鉛筆による下描きをしない。例外は工場で作られるような瓶やバケツ等の工業製品を描くときぐらいである。輪郭を描かないことで、制作者は隣へとなりへと、色の変化をしっかりと観察することになる。そのためキミ子方式の絵には、細部描写が充実し、質感も伴う。興味深いのは黄色いチョークを使い、おおよその位置や大きさを決めておくやり方で、この方法は上述の「お団子ひとつの動く人」や「顔・レリーフ」¹²⁾等にも適用されている。

肖像画に最も近い題材である「顔」の制作プロセスは、描き始めの鼻の部分だけが見えるように、鼻の周囲を紙で隠すところから始まる。描き進め方の詳細については『三原色の絵の具箱3』や『宇宙のものみんな描いちゃおう』等に譲るとして、大雑把に言えば、鼻→鼻筋→鼻の下→上唇と下唇の境→下唇→上唇→あ

ご→目頭の窪み→目の周囲→頬→額→首→耳→目→眉毛→髪→服（→背景）の順である。

プロセス最後にあたる背景を敢えて括弧に入れた理由は、背景に「空」¹³⁾を描く例が通信講座の中級テキストの「自画像」に見られるものの、『三原色の…3』や『宇宙のもの…』では、背景らしいものは何も描かれていないからである。

また、服について補足すれば、洋服の場合は鉛筆で下描きした後、服のシワ→（シワに沿って）服の残りの部分と描き進めるが、着ているものがセーターなどのときには輪郭を描かず、「毛糸の帽子」¹⁴⁾の応用で、テンテンと絵具でいきなり編み目を描いていく。『三原色の…3』では、黒っぽいセーターを大筆による大づかみな描写と、中筆による編み目の描きこみを重ね合わせて表現している。

2.2 油彩肖像画にキミ子方式を適用する場合の課題

基本的なプロセスは、水彩画の「顔」であっても油彩肖像画であっても、鼻から描き始めて背景で終ることに異論はない。部分毎の進行にはなるが、細部を充実させながら、迷いなく描き上げていくことが出来るからである。しかし、技法・材料の違いから生じるさまざまな制作上の制約については、予め解決の手立てを検討しておく必要がある。具体的な例として以下に3つほど挙げてみる。

まず、油彩の場合、アラ・プリマ¹⁵⁾による制作でない限り、描き始めから完成までに日数を要するため、モデルと制作者の時間的都合や安定した光等の条件を考慮すると、実際のモデルを前にした制作は、室内で自画像を描く以外はかなり難しいと言えよう。また、モデルが故人の場合は相手を見て描くことなど完全に不可能である。この問題を解決するためには、写真を活用するしか有効な手立ては見当たらない。キミ子方式では人物画に限らず全ての題材で、写真を見て絵を描くことは基本的に想定していない。ものを見ることと描くことを通して、作者と描かれる対象との間に、より深いつながりを築こうとするキミ子方式の主旨からすれば、油彩肖像画の場合であっても、モデルを見ながら描く方が望ましいのであろうが、長時間の制作ではそれがなかなか困難であるため、写真の使用はやむを得ないことと考える。

2つ目は、油彩画の支持体は通常、キャンバスであるため、キミ子方式の特徴の一つである「(画用紙が)余れば切り、足らなければ足す¹⁶⁾」ことができない。これについての解決策を講じる際には、拙稿『キミ子方式と水可溶性油絵具(2)』³⁾で得られた知見がそのまま参考になろう。

3つ目に、画用紙の余白は何も描かなくても気にならないが、キャンバスの余白は布目なので、それ自体の物質的な存在感が強過ぎるため、背景も描くとか、

ただ単に色を塗るだけとかであったとしても、何らかの対策が必要である。例えば、地塗りの段階で予め工夫をしておけば、人物を描き終えた時点でやめることも可能になる。実際にこの方法を採用しているプロ画家の名を何人か挙げるができる。

他にも、絵具選びや画用液、筆等についても検討を要するので、次章では現時点までの研究成果を踏まえ、キミ子方式の「顔」から油彩肖像画への移行に欠かせない重要なポイントについて、制作のプロセスに沿いながら論じていくことにする。

3. 油彩肖像画への適用

3.1 取材

油彩肖像画では、前章で述べた通り、アラ・プリマによる制作以外は写真を使わざるを得ない。そこで重要となるのは「写真の是非が絵画作品の是非に直結する」のを忘れないことである。全日本肖像美術協会の運営委員長で審査委員の東強などもこの点を強調する。過激な言い方をはばからなければ「凡庸な写真からは凡庸な絵しか生まれてこない」という現実を直視しなければならない。そのため肖像画家には、プロの写真家にモデル撮影を依頼するケースもある。また、自ら撮影する場合には、それなりのノウハウや技術の習得が必須となる。ポートレート撮影に関する専門的な知識や技術を身につけるための読書や実践も、肖像画制作を成功させるためには重要なことだからである。

よくポートレート撮影で言われるのは、光の当て方や撮影アングルである。細かいことを言い出すとキリがないが、この他にも撮影時におけるモデルとの距離、レンズの焦点距離選び（ズームレンズの効果）、手ぶれ防止の工夫（三脚か、せめて一脚を使用すること）等にも留意する必要がある¹⁷⁾。

昨今はデジタルカメラが普及し、現像の仕上りを待たなくても、その場で撮影状態をチェックできるので、失敗しても直ちに撮り直すことが可能である。また、パソコンのソフトを使って、自分で映した写真の加工を楽しむこともできる。デジタルカメラによる撮影でとりわけ気をつけたいのは、ホワイトバランスの設定と露出補正であろう¹⁸⁾。

モデル選びを検討することは楽しいものである。しかし、写真や絵画等の作品には肖像権が伴うので、モデルを依頼する際に、相手とよく確認しておく必要がある。その他、モデルの服装や髪型、小道具や背景、太陽光で撮影するのであれば撮影時間帯等についても、事前に検討しておく方がよい。

肖像画で重要なのは、モデルとなった人物の個性を表現することであり、主題もそこにあると言えよう。モデルの衣装は、その人らしさを表す大切なファク



(左から)

図1 a 水可溶性油絵具による作例

図1 b 色鉛筆による素描(大下図)

図1 c 光による退色(上1/6ほどのところに境目が見えるだろうか)

ターであるが、半身像を超えるような大作では、衣服の面積が顔や手足等の肌部分のそれを大きく上回るようになるので、安易に考えていると、描く段階で苦労することもある。初心者は出来るだけ柄モノや質感表現の難しい素材(コーデュロイ等)は避ける方が良い。

なお太陽光の下での撮影では、昼中には影が強過ぎたり、上から光が当たることによって影のつき方が美しくなかったりする。早朝や夕方に撮影するか、影の側に反射板や白い紙を用いて陰を消したり弱めたりする等の工夫も要る。

3.2 下図づくり

キミ子方式の「はがき絵」題材¹⁹⁾の画期的なところは、はがきに絵を描くのではなく、描いた絵にはがきサイズの穴のあいた枠をあてて、構図を決めてから切り抜く点にある。これを生かせば「F30号絵」でも「P60号絵」でも制作は可能である。しかし60号を超えるような大きいキャンバスにいきなり油絵を描き、後からF30号の枠とかP60号の枠をあてて切り抜くのはかなり無駄も多い。F100号を超える制作をする場合になると、130号以上の画布や木枠を用意しなくてはならなくなり、経済的にも大きな負担を招く。そこで、こうした問題点を解決するために下図づくりを推奨したい。

予めキミ子方式(画用紙が余れば切り、足りなければ足して)描かれた水彩や素描の上に、希望サイズのキャンバスと同寸法のワクをあて、構図を決めれば、既成キャンバスでも油絵具の支持体として利用することが可能になる筈である。

上の仮説は2005年の拙稿³⁾からの引用であるが、実験としての制作を通して証明できたものと考えている。つまり、水彩絵具やコンテなどで描いた絵は、そのまま油彩の下図にもなるということである。図1 bの黒い油性色鉛筆による素描作品では、ズボンのポケットに手を入れているところまでを描いたが、水可

溶性油絵具による作品(図1 a)に応用する時点でトリミングし、腰上までの画面が大下図になった。

伝統的な油絵や日本画では必ずと言って良い程、下図をつくる。とりわけ日本画では、小下図→大下図のプロセスを経るのが普通である。小下図で画面全体の構図や色彩のバランスを検討し、それが確定されると、次の大下図では、トレース(転写)用に支持体と同じ大きさの素描を作成する。大下図は通常、木炭で描かれるので白黒の絵であることが多い。

本稿では日本画の下図プロセスに着目し、2つの提案をしてみることにする。1つ目は、取材で得られた写真を、支持体サイズと同じ縦横比でトリミングして、それをそのまま小下図として活用するというものである。但し、繰り返しになるが「凡庸な写真からは凡庸な絵しか生まれてこない」ので、価値ある取材写真を撮ることが先決であることは言うまでもない。2つ目は、拡大コピー(白黒で全く構わない)を使って、大下図を作るという提案である。

世間一般的には、写真やコピーを絵画制作のプロセスに持ち込むこと自体に抵抗感を持つ人たちがいるのも否めない現実である。しかし筆者は、肖像画制作で大切なことは、取材から大下図までの準備段階ではなく、次の絵具段階における主題の実現にあると考えている。主題とは、描き手によって異なるであろうが、例えば圧倒的な実在感を求める者がいれば、肌の描き方を追及する画家も、モデルの内面的なイメージを描きたいと言う人もいるであろう。

取材も下図づくりもきわめて大切なプロセスであることに間違いはない。この段階でのつまずきは主題の実現にとって命取りになりかねない。取材で写真を使用する理由は、前章でも述べた通り、モデルを拘束する時間が少なく済むのと、故人を描く場合には、写真を利用するしか他に手はないからである。また、カメラやコピー機は現代の画家だからこそ活用できる便利な道具として捉えても良いのではないだろうか。



図2 デューラー『裸婦を描く方法』

デューラーの『裸婦を描く方法』(図2)や『つばを描く方法』(図3)²⁰⁾等に見られるように、画家たちはこれまでも様々な道具を使って、下図作りまでのプロセスを工夫してきたのである。フェルメールが使っていたとされる暗箱(カメラオブスキュラ)も、その一例に過ぎない。

世の中に「写真のような絵画」というものがあれば、「絵画的な写真」というものもある。結局のところ、絵画は絵画であり、写真は写真である。絵画のプロセスに写真を利用するにしても、たくさんの写真を組み合わせ一枚の絵を描くことや、写真には無かったものを描き足したり、逆に、存在したものを省略したりすることもある。そうすると、空想で描かざるを得ないことだって起こり得る。いかに良い写真が一枚撮れたとしても、いつでもそれがそっくりそのまま絵に利用できるとは限らないという点だけは、本節を締めくくるにあたって強調しておきたい。

3.3 支持体と地塗り

小下図の段階で構図や絵の縦横比を決定した後は、キャンバス、あるいはシナ合板等の支持体を用意することになる。続いて地塗りのプロセスに入る。

図1 a及び図4の作品では、支持体としてシナベニヤのパネルを選んだ。その表面に地塗材(アクリルジェツ)を刷毛で3層塗布した。図5の支持体には、中目の油性キャンバスの裏面を張り直して使用した。もともと画布の裏側は生麻のままなので、植物繊維を保護するためにも油分を含まない地塗りが必要である。そのため、アクリルジェツとモデリングペーストの混合物(1:1)をゴムベラで薄く7層塗り重ねし、乾燥後に耐水ペーパーを用いて、地の表面が平滑になるまで研磨した。図6では極細目の油性キャンバスに油彩のファンデーションホワイトをペインティングナイフの腹で擦り付けては、指触乾燥後にテレピンをつけた耐水ペーパーで磨くという作業を延べ2回繰り返して地塗りをした。

画布の目の程度に関しては、全く好みの問題と言えるが、荒目を使用する場合にはそれなりの制作意図がない限り、敢えて薦めはしない。筆者は中目であっても極細目であっても、基本的にキャンバス目は地塗りの段階で潰してしまう。このため最近では、地塗り回数比較的小さく済む、つまり厚塗りしなくても早

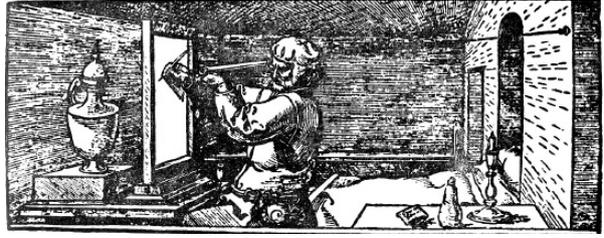


図3 デューラー『つばを描く方法』

く平滑さが得られるように極細目の画布を使っている。地塗材との相性や作品の保存を考慮し、キャンバス繊維にはなるべく上等の麻のものを選ぶようにも心掛けている。

経験上、筆者はアクリル系の塗料による地塗りの上に油絵具で描くことについて、その結着具合に幾ばくかの不安を感じるようになったため、図6の制作で試みたように、極細目の油性キャンバス上に油彩のファンデーションホワイトを薄くナイフの腹で擦り付ける地塗りにシフトしてきている。

3.4 三原色選び

単色では美しい絵具であっても、画面全体にあって破綻をきたすような色では役に立たない。目に映る多様な色彩についても、混色しながら絵として表現するのであれば、それほど多くの色数は必要ない。絵画制作で用いる色は、互いに支え合い、響き合うものを選ぶべきである。理論的に考えると、色料の三原色があれば概ね全ての色味を表現できる筈なのであるが、実際にはパソコンプリンタやグラビア印刷のように、三原色以外にも「鍵(キー)になる色」を加えると良いであろう。絵画において鍵になる色が黒であれば、古典画法のグリザイユが想起され、茶色ならカマイユが思い出されるのは筆者だけであろうか。

さて、筆者の肖像画では、図1と図4は水溶性油絵具によるもので、図5と図6は油彩画である。水溶性油絵具は全てH社の製品で、赤にはレッド、青にブルー、黄にライトイエロー、藍色にネイビーブルーを用いた。キミ子方式では、藍色は赤と黄を混ぜて、黒っぽい色味を作るときに必要な色ではあるが、先述の「鍵になる色」というわけではない。白にはパーマネントホワイトを使用した。しかし「はじめに」で述べたように、水溶性油絵具のレッドの耐光性が不安になってからは使用をやめ、通常の油絵具による制作に切り替えた。最新のH社ホームページを見る限り、現在はレッドを販売していないようである。

図5の制作では、基本三原色にそれぞれ2色ずつと、混色で黒を作るための濃茶、及び白の計8色を用意した。部分的に単色の緑も使ってみたが、画面全体の色味の調和を壊すように感じられ、使用を中止した。つまり、この作品で用いた絵具は、次の通りである。

リンシードの色味は黄色いが、堅牢性に富み、乾燥も速いと言われてきた。しかし現在では、ポピーオイルについてもメーカーが改良してきており、性質に殆ど差異はないという報告もある。また、太陽光にさらして濃縮させた粘りの強いサンシクンドタイプのリンシードオイルやポピーオイルというものも市販されている。スタンドオイルと呼ばれるものは、空気を遮断して、乾性油を沸騰して酸化重合させた油で、粘りの程度によって何種類もある。

樹脂溶液には、天然樹脂を溶解して作られるものと、合成樹脂を用いて出来たものがある。固形のダンマル樹脂は軟質の天然化石樹脂に属するが、テレピン精油でたやすく溶解するので、ダンマルニスは簡単に自作することができる。松ヤニや漆も天然樹脂であるが、とりわけ、唐松から抽出されるベネティア・テレピン・バルサムは画用として評価が高い²²⁾。2003年における先行研究²³⁾で得られた知見は以下の通りであった。

- ①コーバル樹脂は画肌の形成を助け、色層の凹凸に関係なく均一で輝きのある光沢を生む。
- ②ダンマル樹脂は画肌形成に寄与するとは考えられず、光沢についても色層の凹凸に応じて艶ムラを生じやすい。
- ③ベネティア・テレピン・バルサムは画肌の形成と光沢についてある程度の関与が認められた。
- ④アクリル樹脂は画肌の形成を助け、色層の凹凸に関係なく均一で落ち着いた光沢を生む。
- ⑤いかなる樹脂も含まず、乾性油と揮発性油のみによる混合液は絵具を緩める働きがあり、そのため画肌の恣意的形成は困難となり、光沢も色層の凹凸に伴う艶ムラが生じやすい。

この結果を踏まえ、図5及び6の制作過程で使用したのは、アクリル樹脂を混入させたM社の調合画用液であった。図1の水可溶性油絵具による制作では水のみを用い、図4では部分的に筆さばきの調整目的で描画用ペトロールも使用した。

希釈用の揮発性油には、テレピン精油や描画用ペトロール（ホワイトスピリットの名称もある）の他、芳香性に富むラベンダーオイル等がある。筆者自身は、M社の調合画用液に含まれている揮発油がテレピンであるので、画用液の希釈にも通常、テレピンを用いる。描き始めの下層段階では、M社調合画用液が20%に対して、テレピン精油を80%加えて希釈する。中層以降は画用液が40%で、テレピンが60%であるが、画用液の希釈以外の用途には、ペトロールを用いることもある。

3.6 筆

油彩肖像画を描くために用いる筆の大きさの目安は、キミ子方式の「顔」の描き方に提示されている筆



図6 油絵具による肖像画の作例

の使い分けと同じで支障はなく、細密な描写に必要な小筆の他に、中筆も大筆も必要である。毛質について言えば、水彩で描くキミ子方式では馬毛を用いているが、粘りの強い油彩の場合には、より腰の強いセーブルが薦められる。

筆の型であるが、水彩画では大中小筆ともに丸筆で構わないが、油彩画の場合には、描き込むための小筆は丸筆（ラウンド）が適しているものの、それ以外は絵具を置く感覚で用いるので、平筆（フラット、あるいはフィルバート）が良いと考えられる。

実際に筆者が油彩肖像画で使用しているものは、小筆がセーブル丸筆1号（場合によっては000～0）で、中筆にセーブル平筆6号、大筆としてセーブル平筆10号である。画肌を意識的に形成したいときはセーブルではなく、毛質を牛耳のものに替える。この他、加筆用ワニスを画面にかけるときに、豚毛の刷毛（幅3 cm程度）を使用している。

4. 油彩肖像画の展開

4.1 下図の転写

地塗りの済んだ支持体に大下図を転写する。まず、大下図の裏面に顔料のローアンバーを少量ふりかけ、ティッシュペーパーでよく延ばしながら擦りこませる。余った顔料は除去し、支持体と合わせてから、セロテープ等で大下図を固定する。赤いボールペン等の先の硬いもの（色のあるものの方が線の拾い忘れが少なくて済む利点がある）で重要な線をなぞり、転写作業を行う。転写であってもキミ子方式の「似顔絵」の順序で行くと線の拾い忘れを予防できる。これには、さらに、作業を開始して間もない意欲が旺盛な間に、最も重要な顔の部分の転写を終えることができるのも大きなメリットであると言える。なお転写が済んだら、線が消失ないようにスプレー式のフェキサチーフで定着する。

4.2 下層描き

筆者の油彩肖像画では、絵具による描き始めもキミ子方式と同じで、小筆で鼻を描くところからである。異なるのは使用する絵具で、はじめは三原色と白ではなく、ローアンバーとチタニウムホワイトだけを用いて、カマイユ（古典画法における底絵の一種）で描いていく。このときの画用液はM社調合画用液20%に、テレピン精油を80%加えたものであるが、転写作業の後、絵具で描き始める前に加筆用ワニス（ルツーセ）を薄くひくことを薦める。ここでの加筆用ワニスの働きは、地塗り面との結合をよくさせる目的で用いる。

市販の加筆用ワニスは乾燥が速過ぎて、下の層との結合力を高める効果が期待できない。そのため筆者は市販の加筆用ワニス（ルツーセ）50%をベースにして、サンシクンドリンシードオイル20%、ペトロロール30%を混ぜ合わせて使用している。加筆用ワニス使用の主目的は色艶の再生であるが、下層との結合力向上、運筆の円滑化も大切な働きである。

このプロセスで重要な点は、転写による輪郭線があるからといって、安直に塗り絵的な作業をしないことである。絵具でデッサンをする位の感覚が良い。基本的には、鼻や唇、目等の小筆の箇所は緻密に、中筆を用いるところは幾分おおらかに、大筆では、さらに大づかみに描くことを心掛けたい。下層段階で細か過ぎるのも問題ではあるが、老人を描く際等には、シワや浮き出た血管等もきちんと描いておく方が良いと思う。

キミ子方式の「顔」と異なるのは、髪の毛の描き方である。プリマ描きの場合（図1 a 参照）は「顔」の展開に従って、髪の毛を初めから小筆で描くこともできるが、カマイユやグリザイユで下層描きする段階では、明度の変化を中筆でやや大づかみに捉えておくだけで十分であろうと思うが、必要に応じて小筆で部分的に補筆しておくことも薦められる。

髪の毛の下層描きが終了すると、引き続き衣類や背景に筆を進めていく。衣類を描くときには、その下に人間のからだがあることを意識しなくてはならない。例えば、服から肌までの距離や、下着などの介在物、からだの厚みや凹凸、硬さの違い等である。衣装によっては手や足等の肌が露出した箇所を描く場合もあるが、とりわけ甲や指の描写は難しいので、小下図を拡大して観察するなどして、明度の変化をよく把握する必要がある。手の単位面積あたりの変化は顔と同じかそれ以上であり、絵の中のきわめて重要な役割を果たす部分であると言える。手足に限らず、骨格全体を理解しておくことも、リアリティのある表現を追及するためには欠かせない。

4.3 上層描き

カマイユの下層描きが終わると、三原色と白、及び濃

茶を用いて着色するプロセスに至る。図5・6の油彩画作品の黒色は、ローアンバーとウルトラマリンの混色によるもので、この色はすこぶる乾燥が速い。必要に応じてカドミウムレッドやイエローオーカーも適宜加えて使用する。黒を作るときには、少量であってもペインティングナイフで練るようにしたい。

この彩色段階では前章で述べた通り、M社の調合画用液が40%、テレピンが60%の混合液を筆者は使用している。その日に彩色する予定の箇所には、まず加筆用ワニスを引く。2日目以降は、前日までの彩色部分にもルツーセを引き、色艶を復元しておくことが油彩画制作では重要である。

小下図の写真資料はなるべく拡大して、制作中の絵と同じ大きさか、それ以上のサイズで見ることが望ましい。また、資料は平面であっても、実際の人物モデルが立体であることを忘れず、本物のモデルがあたかも目の前にいるような感覚を持ち、愛でるように資料を観察することが肝要である。肌の色はどこも同じ色ということではなく、赤味がかっていたり、青っぽかったり、白っぽかったりする。皮膚の下の毛細血管や静脈、肉質や骨格までも、イメージで見抜くように心掛けると、一層リアリティは増してくるであろう。

絵は塗るものではなく、描くものであるから、どのプロセスであっても、決して塗り絵的な感覚で制作しないことが大切である。同時に、絵具に画用液を混入させ過ぎないようにも留意しなければならない。色付きのニスや油で描くのではなく、絵具の《肉》で描いていく感覚を持つようにしたい。画用液は絵具の粘りの調整目的に使うのであって、画肌が腰砕けにならないよう、勇気を持って彩色に取り組むことが望まれる。しかし、画肌が乱れ過ぎても困るので、余分なマチエールは残さないようにしたい。

4.4 展開上の工夫

長期間に及ぶ油彩肖像画の制作では、取材を始めてから絵が完成するまで、絵を描く情熱を維持し続けることは困難である。完成までの道程を思い煩うことは避けた方が良い。一日の制作で出来るのは僅かな部分であっても、確実に前へ前へと進めていきたい。そこで薦めたいのが「15分集中法」である。

「15分集中法」とは、今からやるべきことを15分間だけ、意識を集中して取り組むというやり方である。ルツーセ引き、パレットへの絵具出し、画用液の支度等、絵を描く以外のことも構わない。最初のうちは辛抱しながらでも良い。とにかく集中しようとする気持ちが大切である。絵を描くときでも、決して画面全体のことを考えないで、いつでも小さな四角い画面を仕上げるつもりで描き進んでいけば良いであろう。小さな四角い画面は、次第に大きな四角い画面になり、頭像画はやがて胸像画になる。胸像画は半身像の絵にな

り、全身像にも成る。15分間で出来ることだけに意識を集中させ、画面を四角く四角く描き上げてさえいけば、モチベーションの維持は可能であると思われる。

5. おわりに

肖像画の魅力は、誰が見ても分かりやすいことである。モデルの人となりを描き出すという限定があるために、観察と描写の技術追求、精神的な深みの附与、背景や肌表現への工夫等、表現上の主題を明確にしやすいという利点がある。

「絵は自由に描くものである」という考え方は、今や地球上のどこに行っても通用しそうである。さらに絵画には、個性・感性・創造性(オリジナリティ)等が求められるのも慣例となっている。しかし実際、絵を自由に描いている人が世界中にどれ位いるのであろう。多くの大人たちは「自分には絵心がない」とよく言うが、冷静に考えれば、絵は心で描くのではなく、目で見て、脳で判断し、手を制御しながら描くものではないだろうか。「ヘタでもいいから自分の絵を描くべきだ」という台詞もあちこちから聞こえてくるが、《自分の》と言う以上、(たとえ相手が子どもであっても)確固としたアイデンティティを持っていなければ実現不可能な話である。立派な成人ですら「自分探し」をしているような時代である。「自分は〇〇だ」と決めなくてはならないと考えること自体が、筆者には不自由に感じられる。

われわれのリアルな肉体には、色や形、大きさやレイアウト上の僅かな差しかなくても、他人と間違えられることは殆どない。「自分は他人と違う」ということを、声高に敢えて言う必要もないだろう。意図的に取って付けたような個性などは、絵においても不要だと考えている。

注

- 1) 松本キミ子, 「キミ子方式」『現代教育学辞典』(青木一・大槻健 他編) 労働旬報社, 1988, p.143に「美術入門のための教育法」とある。
- 2) 拙稿「キミ子方式」と水可溶性油絵具(1), 2004, 愛知教育大学研究報告, 53(芸術・保健体育・家政・技術科学・創作編), pp.1-8 他, 注3)の同題(2)でも研究。
- 3) 拙稿「キミ子方式」と水可溶性油絵具(2), 2005, 愛知教育大学研究報告, 54(芸術・保健体育・家政・技術科学・創作編), pp.11-18
- 4) 拙稿「キミ子方式」と水可溶性油絵具(3), 2006, 愛知教育大学研究報告, 55(芸術・保健体育・家政・技術科学・創作編), pp.13-20
- 5) 全日本肖像美術協会(全日肖)は1950(昭和25)年の設立。1954年に第一回全日肖展開催。上野の森美術館で長期開催

してきたが、2006年以降は東京都美術館で開催。全日肖は肖像美術専門の美術団体として、肖像作品だけを公募。国会議事堂内掲額の画家を多数送り出す等、日本を代表する肖像画家が数多く在籍する我が国最大の肖像美術団体。

- 6) 前掲2)では水可溶性油絵具のローズバイオレット, 前掲3)ではレッドが適していると判断した。
- 7) R.J. ゲッテンス, G.L. スタウト, 森田恒之訳『絵画材料事典』, 美術出版社, 1973, p.133
- 8) 松本キミ子, 宇宙のものみんな描いちゃおう, 太郎次郎社, 1987, pp.104-108の他, 松本キミ子, ひろびろ三原色・彫刻編, ほるぷ出版, 1986, pp.31-35や松本キミ子, カット・スケッチの描き方, 仮説社, 1999, pp.92-99等に掲載
- 9) 松本キミ子・堀江晴美, 三原色の絵の具箱3, ほるぷ出版, 1982, pp.12-15, 前掲書8)『宇宙のものみんな描いちゃおう』pp.108-112等に描き方の記載がある。
- 10) 美術の授業研究会, キミ子方式通信講座 中級・手引き書, キミコ・ブラン・ドウ, 1990, pp.68-75には, 手鏡に紙を貼ることで, 描いている部分だけに意識を集中させるユニークな方法についての記述がある。
- 11) 前掲9)『三原色の絵の具箱3』pp.16-17, 前掲8)『宇宙のものみんな描いちゃおう』pp.159-162等, 考案者の滝口泰正は「美術教育を進める会」のメンバー。
- 12) 前掲書8)『ひろびろ三原色・彫刻編』pp.18-30
- 13) 松本キミ子, キミ子方式スケッチ入門, JTB, 2001, pp.48-55や松本キミ子・堀江晴美, 絵のかけない子は私の教師, 仮説社, 1982, pp.154-157等に掲載
- 14) 松本キミ子, ひろびろ三原色1基礎編, ほるぷ出版, 1986, pp.37-48や前掲8)『宇宙のものみんな描いちゃおう』pp.116-131等に掲載
- 15) マックス・デルナー, 佐藤一郎訳, 絵画技術体系, 美術出版社, 1980, p.232には「プリマ画」の用語で「一発で形と色を地塗りに与える方法」と説明している。
- 16) 松本キミ子, モデルの発見, 仮説社, 1999, p.12
- 17) 川合麻紀『NHK 趣味悠々 中高年のためのとってもやさしい! デジタルカメラ入門』日本放送出版(2005), 保坂健「知っておきたい人物写真の基礎知識」『人物の写し方』シリーズ日本カメラNo.101, 日本カメラ社, 1994, pp.33-48等を参考にした。
- 18) 久門易, くもん先生のカメラ遊遊塾, ニコンホームページ <Feel ニコン<知識の拡充: URL は下記の通り。
<http://www.nikon.co.jp/main/jpn/feelnikon/discovery/workshop/index.htm>
- 19) 松本キミ子, はがき絵の描き方, 日貿出版社, 1998を参照されたい。
- 20) デューラーの図版は, 太田洋三・草薙耕次, 透視図と彩色の技法, 理工学社, 1968, pp.2-3~4より転載。
- 21) 川村悦子「白い静物を描く」p.79(京都造形芸術大学編『洋画を学ぶ』角川書店, 1998)
- 22) グザヴィエ・ド・ラングレ, 黒江光彦訳, 油彩画の技術, 美術出版社, 1974, pp.46に見られる記述の他, 画家の野田弘志や青木敏郎らの文章にも, ベネチア・テレピン・バルサムの使用が認められる。
- 23) 拙稿, 画用液と樹脂の効用, 2003, 愛知教育大学研究報告, 52(芸術・保健体育・家政・技術科学・創作編), pp.1-6

(2008年9月18日受理)