

「キミ子方式」と水可溶性油絵具(2)

— 三原色選び (続編) と支持体 —

松本 昭彦

美術教育講座

‘Kimiko Method’ with Water Soluble Oil Colors (2)

— Selection of Three Primary Colors (Sequel) and Support —

Akihiko MATSUMOTO

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

1. はじめに

前稿ではキミ子方式の応用的な技法として、水可溶性油絵具を使用するときに必要な三原色と白を選ぶための実験及びその結果について報告した。しかし単色による予備実験の段階で除外した絵具の混色実態について正確な把握ができていなかったことは前稿の末尾に記したとおりである。

油絵に应用する場合、実際にキミ子方式では具体的にどのような色を指定しているのかについて前報の入稿後に筆者がキミコ・ブラン・ドウに尋ねたところ、松本キミ子より「油絵を指導しているのではなく、キミ子方式の水彩で描けるようになった(油絵科を出ている)生徒さんが当然のように、油絵具も三原色にしているのです。その場合、赤・青・黄の絵具だけを何種類かそろえるようです。その中から、自分の好みを見つけるようです。ですから、赤ならこの色と決めていないのが、現状です。』¹⁾との回答を得た。油絵の経験を持たない人にとって、数ある色の中から自分の好みの色を見つけることは難しいものである。筆触、光沢、重厚感など油絵具そのものが持つ物質的な魅力を活かして、キミ子方式を多くの人に楽しんでもらうためには、より多くのより詳細なデータに基づく適切な三原色選びをしておく必要があるだろう。

また、現在キミ子方式で使用する色は赤・青・黄の三原色と白及び黒を作るための藍を加えた5色であり、調べてみると1986~7年辺りを境にキミ子方式に関する著作では、「山吹色」の使用が見られなくなること気づいた²⁾。

これらの理由から、前稿において予備実験で除外した色も含め、水可溶性油絵具による制作をキミ子方式で行うのに適した三原色と白を選ぶため、再び実験を

試みたので本稿で報告する。もう一つの課題であった支持体についても、キミ子方式の代表的な題材である「はがき絵つくり」³⁾をヒントに、仮説を立てて実験をおこなったので併せて報告する。

2. 方法

2.1 混色実験の方法

実験で使用する水可溶性油絵具は、先報の予備実験用に選んだものと同じである。色の領域別内訳は赤9色、黄8色、青9色のほか、白がチタニウムホワイトを除いた1色だけであり⁴⁾、計27色である。

赤：(9色)

- DU001 アリザリンクリムソン
- DU002 マダー
- DU003 ローズ
- DU004 スカーレット
- DU005 レッド
- DU006 ディープレッド
- DU007 パープルレッド
- DU008 バーミリオン (アゾ ピグメント)
- DU009 ローズバイオレット

黄：(8色)

- DU023 ジョーンブリヤン
- DU024 クリーム
- DU028 レモン
- DU030 オーレオリン (イソインドリノン)
- DU031 ライトイエロー
- DU032 イエロー
- DU033 ディープイエロー
- DU034 マリゴールド

青：(9色)

- DU070 コバルトブルー

(ウルトラマリン ピグメント)

- DU071 セルリアンブルー (フタロシアニン)
- DU072 ウルトラマリンブルー
- DU073 プルシャンプルー
- DU074 インジゴ
- DU075 ブルー
- DU077 ネイビーブルー
- DU078 マリンブルー
- DU079 グリーンブルー

白：(1色)

- DU160 パーマネントホワイト

なお、実験のために用意した支持体はF10号(53×45.5cm)の油彩・アクリル併用可能なキャンバス3枚で、画布の表面上にアクリルジェツとモデリングペーストの混合物(混合比は1:1)をゴムペラで5層塗布し、乾燥後に耐水ペーパーで研磨して平滑にしたものである。

1枚目のキャンバスでは、赤と青による二次混色である紫の状態を調べることにする。図1のように4cm四方のマスを縦横に10ずつ計100マス分作っておく。左列の2マス目以下には赤の各色を、上列2マス目からは青の各色を、それぞれ単色状態で、厚塗り時の画肌の形成具合、普通塗り時の色味、水溶性の3項目で調査する。

それぞれの赤と青の交差するマス目では、さらに図2のように9つの調査を行う。1つのマス内をさらに縦横に3×3に分割するつもりで、直径1cm程度の円を描くようにして、左上では混色によってできた紫を厚塗りし、画肌の形成具合を調べ、中上では普通の(画肌が目立たない程度の)塗りを施し、色味を調査する。右上では水溶性を調べる。中段と下段は白(パーマネントホワイト)を混色したときの様子を見る。中央では、赤と青が概ね半々のとき、その紫色に白を加えて厚塗りをした際に形成される画肌の状態と色味を、中

央下ではその水溶性を調べる。左中では混色の比が青く赤のとき、白を加えて厚塗りしたときの画肌形成と色味について、左下ではその水溶性を調べる。右中では赤く青のとき、白を加えて厚塗りした際の画肌形成と色味について調べ、水溶性についてはその下段で調査をする。

2枚目のキャンバスでは、青と黄による二次混色である緑の状態を、3枚目のキャンバス上では、赤と黄による橙の状態を調べることにする。4cm四方のマサ目は、2及び3枚目では縦に青又は赤の各色用に10、横に黄の各色用に9必要であり、それぞれの支持体に90マス分ずつ作成しておく。また、2枚目では左列2マス目以下には青の各色を、3枚目では赤の各色を、2枚目・3枚目とも最上列2マス目からは黄の各色を、1枚目と同様に単色状態で、厚塗り時の画肌の形成具合、普通塗り時の色味、水溶性の3項目で調査する。

各赤又は青と各黄の交差するマス目では、先述の要領で9つの調査を行う。

なお、塗布に際しては全て清潔な綿棒を使用する。

2.2.1 支持体に関する事前の検討










油彩画の支持体と言えば、通常の場合キャンバスをイメージすることが多い。支持体の歴史について本稿で敢えて論じるつもりはないが、木枠に張られた画布、即ちキャンバスの他にも、板や金属、紙なども油彩画の制作のための支持体として使用されてきた経緯があり、今日でも、それらを活用する制作者は存在している。因みに“The Artist’s Handbook”のSUPPORTSの項目⁹⁾を引くと、天然板材や合板、アルミニウムや鉄板・銅板等の金属類、ガラス繊維、紙等のほか、様々な皮革などについて見ることができる。

キミ子方式における支持体は、「余れば切り、足りなければ足す」ことが出来なければならない。また、キミ子方式そのものが「弱いものを基準にする」¹⁰⁾という考え方から始まって多くの実践を通して今日に至っている訳であるから、誰もが出来るやり方でなければキ

図1 支持体の分割例(紫)

紫
...									
...									
...									
...									
...									
...									
...									
...									

図2 1マスあたりの9つの観点項目(紫の場合)

		
二次色厚塗り時の画肌具合	二次色普通塗り時の色味	二次色の水溶性
		
二次色(青<赤)+白の画肌と色味	二次色(同量)+白の画肌と色味	二次色(赤<青)+白の画肌と色味
		
二次色(青<赤)+白の水溶性	二次色(同量)+白の水溶性	二次色(赤<青)+白の水溶性

ミ子方式ではなくなる。この2点を考慮しつつ、次の①から⑤までの支持体の可能性について論理的に検討を加えてみることにする。

- ①市販キャンバス ②シナ合板 ③銅板
④紙 ⑤布

①市販キャンバスには、人物型(F)・風景型(P)・海景型(M)・正方形型(S)などの規格があるが、画面が余って切る場合には木枠から外して新しく特別寸法で木枠を作り、張り直しをしなくてはならない。足らなくなったときでも、足りない部分のキャンバス用にやはり木枠を特別に作る必要が生じる。これでは継続的な制作活動が中断されてしまい、地塗りの色や厚みなどを揃える必要性までを考えると①は実践向きであるとは言えない。

②シナ合板は、ノコギリさえあれば簡単に切ることが出来る。通常、三六判と呼ばれる概ね一枚分のサイズが一般的であり、かなりの大作にも対応できそうである。しかし、描き始めの一点の位置によっては必ずしも安心することは出来ないほか、継ぎ足す場合には①同様に継続的な制作活動が中断されてしまう点、地塗りの色・厚みを揃えなくてはならない点で、②もあまり実践向きではないと言える。

③銅板はかなりの重量があるうえに、入手すること自体があまり一般的ではないため、不向きであると考えられる。この他、切断や継ぎ足しの際にも不便が予測される。

④紙に描かれたわが国の代表的な油彩画の作品は、高橋由一の『鮭』であろう。紙は容易に切ったり継ぎ足したりできるが、油彩画を描くとなると、たとえそれが水可溶性油絵具であっても、絵具に含まれる油分から紙を保護しなければならない。紙に限らず、②板や⑤布などにも言えることであるが、植物繊維から成る支持体では、主たる構成物質であるセルロースの油分による繊維老化や構造破壊⁷⁾に留意する必要がある。これを防ぐために膠水を事前に塗布しておく処方が古くからあり、ラングレは「地塗塗料でもって塗りおってしまう必要がある⁸⁾と警告しているが、膠は今日あまり一般的な代物であるとは言えない。デルナーは(アクリルジェソッソやジェルメディウム等の)合成樹脂分散液による地塗り⁹⁾を示しており、これは膠水よりも簡便な処方であると言える。しかし合成樹脂地を施した紙であっても、継ぎ足す場合には地塗りの厚みや色味の他、肌合いまでを均一に揃えた予備の紙を用意しておく必要があり、不便が予測される。

⑤布は、縦横の糸がほつれてしまわないように、画面を切った場合でも足した場合でも、端の処理が必要となる。このほか、継ぎ足すときの手間についても憂慮される。何より柔軟過ぎる支持体は動きやすく描きづらいため、裏打ち補強をする方が良さそうである。

こうなると結局⑤もあまり実践向きとは言い難い。

2.2.2 支持体についての仮説と実験の方法

前項で「余れば切り、足りなければ足す」ことのできる支持体について検討したところ、最適といえるものは何一つ存在しないことが明らかになった。

そもそも油絵具による制作とは、油彩画黎明期であったフランドルの時代より、アラ・プリマ「プリマ描き」形式¹⁰⁾などではなく、綿密な下絵やエスキース画を経て、それから完成されていくタブロー画の形式¹¹⁾でなされる筈のものである。一方、キミ子方式の水彩画の描き方は「練習しなくてもすぐできる¹²⁾」という点ではアラ・プリマ形式に属するものであり、下絵に頼らず、キャンバス上に直に絵具を乗せていった近代絵画のやり方と同類であると言える。グランマ・モーゼス(Anna Mary Robertson Moses, 1860-1961)の絵のように、フォークアートの分野では、生き生きとしたプリマ描きの油彩画も存在する。しかし、誰もがグランマ・モーゼスのように描ける訳ではないので、たとえアラ・プリマ形式であっても油彩画制作の場合には、やはり下絵を作るべきだと筆者は考える。キミ子方式で描かれた水彩画の位置づけを油彩画のための下絵と見なすことは、水彩の地位そのものが低くなるような気がして寂しいが、そういうことではない。水彩画を下絵として捉えること自体が間違いなのである。

筆者が「油絵や日本画というものは、まず水彩画や素描という(下図的な扱いを受けたりしていますけど)ホンモノの絵があって、そのホンモノの絵を土台にした、三次元的な材料の特性を生かしたタブローという名の工芸品に過ぎないのではないかと、最近思っています」と松本キミ子に私信を送ったところ、「考えに同感です」との返事を得た。筆者が水彩画や素描を本物の絵と位置付けした理由を説明するのにちょうど良い文章が野見山暁治にある。

ときには、素描の方により生き生きと、その画家の感性や思惑を読みとることがある。(中略)いわば直接、その人間と出会ったような思いがした。

(中略)力を入れたはずの油絵の数々の作品とちがって、デッサンには感心させられた。(中略)油絵の方は完成に向かって、精密な下図と油彩の周到な過程をふんで、予知したとおりの効果をあげているように思われる。その描法や画面の構成が、わたしは好きではない。(中略)日本画とか油絵の作品はどこかで、人に見せるといった気持の張り方がある。(中略)外ヅラと内ヅラの状況をかなりちがえて暮らしているのだろう。絵は生活だ。正直に滲み出す。(中略)素描や水彩は、わたしたちの体内から漂ってくるような、ごく自然な気楽さだ¹³⁾。

ところで、松本キミ子の「はがき絵づくり」のユニークな点は、ハガキに絵を描くのではなく、画用紙に絵を描いて、ハガキのワクをあて、切りぬく¹⁴⁾ことにある。このやり方を生かせば、支持体についての問題解決への仮説が次のように立てられる。

予めキミ子方式で（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。また、合板ならば、誰でもノコギリで切断できるので水彩や素描と同じ寸法でも利用できる筈である。

上記の仮説について実際に制作を行ってみることで実証を試みることにした。実験には、筆者が自ら6点の作品を水溶性油絵具で描き、絵画作品として視覚的に良好な結果が得られるかどうかで仮説の正否を判定する。実験作品は以下の(1)~(6)であり、使用する水溶性油絵具は、パーマメントホワイト及び、前節2.1の要領による実験の結果、選ばれた三原色（実際には藍色と白を加えた5色）である。溶き油の類は使用せず、希釈が必要なときには水を最低量だけ用い、油彩画らしい画肌を形成する。また小筆として0号、中筆用に4号、大筆として10号のホルベイン社製マンガース毛の丸筆を使用した。

(1) 「絵を描く自画像」

素描をキミ子方式で描く。但し『鉛筆などの「消せる道具」は真剣さを失わせ¹⁵⁾るので、描き直しがきかない油性色鉛筆（ゲーマトグラフ）を使って白い画用紙を足しながら全身像に仕上げる。その後、既成のF30号大（91.0×72.7cm）のワクをあて、構図を決める。水溶性油絵具によるタブロー作品の支持体用にシナベニヤ合板を切断し、それを既成F30号木枠の裏面に木工用接着剤で貼り付けてパネル仕立てにしておく。油分の浸透を防ぐための地塗りとしてアクリルジェッソを刷毛で3層塗布しておく。

水溶性油絵具による制作プロセスは、鼻から小筆で描き始め、隣となりへと描き広げていくキミ子方式の「自画像」と全く同じ要領である。

(2) 「自画像」

素描をキミ子方式で描く。ゲーマトグラフを用い、白い四つ切画用紙1枚に胸像形式で描き上げる。既成のF4号大（33.3×24.2cm）のワクをあて、構図を決める。タブロー作品の支持体には市販のキャンバスを用い、ジェッソとモデリングペーストを練り合わせた混合物（混合比は1：1）をゴムベラで5層塗布し、乾燥後、耐水ペーパーで平滑に研磨しておく。

制作プロセスは、(1)と同じくキミ子方式である。

(3) 「春の草花七題」

7種の草花を黄土色の四つ切色画用紙にキミ子方式

の水彩で描く。その後、F4号大のワクをあて、構図を決める。タブロー作品の支持体には市販のキャンバスを用い、ジェッソとモデリングペーストを練り合わせた混合物（混合比は1：1）をゴムベラで5層塗布し、乾燥後、耐水ペーパーで平滑に研磨する。さらに、水彩制作のときに使用した色画用紙と同じような色合いになるようアクリル絵具を混色して2回分下塗りしておく。

水溶性油絵具での制作プロセスは、キミ子方式の「季節の草花」と同じ要領である。

(4) 「ネギボウズ」

四つ切の赤い色画用紙を足しながら、根っこネギボウズ付きのネギを水彩でキミ子方式に従って描く。その後、既成のP8号大（45.5×33.3cm）のワクをあて、構図を決める。タブロー作品の支持体にはシナベニヤ合板を切断し、油分の浸透を防ぐための地塗りとしてジェッソを刷毛で3層塗布する。さらに水溶性油絵具を混色して、水彩制作のときに使用した色画用紙と同じような色合いで下塗りを1層施しておく。

水溶性油絵具による制作プロセスは、キミ子方式の「ネギボウズ」と同じ要領であり、根っこから小筆で描いていく。

(5) 「ドクダミ」

八つ切の黒い色画用紙にキミ子方式の水彩でドクダミを描く。その後F4号大のワクをあて、構図を決める。タブロー作品の支持体にはシナベニヤを同寸法に切断した後、裏面に市販の木枠を取り付けてパネル仕立てにして用いる。表面にはアクリルジェッソを刷毛で2層塗布し、乾燥後、色画用紙と同じような色合いになるようアクリル絵具の黒色を2層施しておく。

水溶性油絵具による制作プロセスもキミ子方式に従って根っこから小筆で描いていく。

(6) 「ガクアジサイ」

緑色の四つ切色画用紙1枚にガクアジサイの水彩画をキミ子方式で描く。その後F4号大のワクをあて、構図を決める。タブロー作品の支持体にはシナベニヤを同寸法に切断して用い、アクリルジェッソを刷毛で2層塗布した後、色画用紙と同じような色合いになるようアクリル絵具を混色して下塗りを2層施しておく。

水溶性油絵具による制作プロセスは、キミ子方式の「ガクアジサイ」と全く同じ要領であり、中央の部分から中筆で描き始める。

3. 結果と考察

3.1 混色実験の結果と考察

赤と青による二次混色については表1のような結果になった。最も彩度の高い紫色を作るための赤には、ローズバイオレットが適している。この色は画肌の形成や水溶性にも極めて優れているものの、単色の状態では透明である。とはいえ、キミ子方式では「どんな

表1 混色実験の結果 (紫)

紫 (赤×青)	b 1	b 2	b 3	b 4	b 5	b 6	b 7	b 8	b 9
r 1 ΔOO	○×○ ○	○×△ ○—△	○○△ ○	○×○ ○—△	○×× ○—△	○○○ ○	○○○ ○	○○○ ○	○×△ ○—△
r 2 ΔOO	○△○ ○—△	○△△ ○	○○○ ○	○△△ ○—△	○×× ×	○○○ ○	○○○ ○	○○○ △	○×△ △—×
r 3 ΔOO	○△△ ○	△×× ○—△	△○△ ○	△×× △	△△× △—×	○○○ ○	○△△ △	△△△ △	○△× △—×
r 4 ○×△	○×○ ○—△	○×△ ○—△	○○○ ○	○×○ ○	○×× △—×	○△△ ○—△	○△△ △	○○○ ○—△	○×△ △—×
r 5 ○○○	○×○ ○—△	○×○ ○—△	○○○ ○	○×△ △	○×× ○—△	○○○ ○	○○○ ○	○○○ ○	○×△ △—×
r 6 ○○○	○○○ ○	○×△ ○—△	○○○ ○	○×△ △	○×× △	○○○ ○	○○○ ○	○○○ △	○×△ ×
r 7 ○×○	○×○ ○—△	○×○ ○	○×○ ○—△	○×○ △	○×× ○—△	○×○ ○—△	○×△ ×	○×○ ×	○×△ ×
r 8 ○×△	○×× △	○×× ○—△	○△× ○—△	○×× ○—△	○×× △	○×× △	○×× △—×	○△× △—×	○×× ×
r 9 ○○○	○○○ ○	○△○ ○—△	○○○ ○	○○○ ○—△	○△△ ○	○○○ ○	○○○ ○	○○○ ○	○△△ ○—△

表2 混色実験の結果 (橙)

橙 (赤×黄)	y 1	y 2	y 3	y 4	y 5	y 6	y 7	y 8
r 1 ΔOO	○○× ○	○×× ○—×	○○○ ○	○○△ ○	○○○ ○	○×○ ○—△	○△△ ○—△	×○△ ○
r 2 ΔOO	○○× ○	○×× ○—×	○○○ ○	○○△ ○	○○○ ○	○×△ ○—△	○×△ ○—△	×○× ○
r 3 ΔOO	○○× ○	××× ○—×	○○○ ○	○○△ ○	○○○ ○	○×△ ○—△	○×△ ○—△	×○× ○
r 4 ○×△	○○× ○	○×× ○—×	○×○ ○—△	○×△ ○—△	○○○ ○—△	○×○ ○—△	○×△ ○—△	××× ○—△
r 5 ○○○	○○× ○	○×× ○—×	○○○ ○	○○△ ○	○○○ ○	○×○ ○—△	○×△ ○—△	××× ○—△
r 6 ○○○	○○× ○	○×× ○—×	○○○ ○	○○△ ○	○○○ ○	○×○ ○—△	○×△ ○—△	××× ○—△
r 7 ○×○	○○× ○	○×× ○—×	○×△ ○	○△△ ○—△	○△△ ○—△	○×△ ○—△	○×△ ○—△	××× ○—△
r 8 ○×△	○○△ ○	○×× ○—△	○×○ △—×	○×○ ○—△	○○○ ○	○×○ ○—△	○×△ ○—△	××× ○—△
r 9 ○○○	○○× ○	○×× ○—△	○○○ ○	○○△ ○	○○○ ○	○△△ ○—△	○×△ ○—△	××× ○—△

※1 表1～3中のr1～r9, b1～b9, y1～y8の略号は以下の絵具名を表す。

- ・r1: アリザリンクリムソン r2: マダゲ r3: ローズ r4: スカーレット r5: レッド
- ・r6: ディープレッド r7: パープルレッド r8: パーミリオン (アゾピグメント) r9: ローズバイオレット
- ・b1: コバルトブルー (ウルトラマリンピグメント) b2: セルリアンブルー (フタロシアニン)
- ・b3: ウルトラマリンブルー b4: プルシャンブルー b5: インジゴ b6: ブルー b7: ネイビーブルー
- ・b8: マリンブルー b9: グリーンブルー
- ・y1: ジョーンブリヤン y2: クリーム y3: レモン y4: オーレオリン (イソインドリノン)
- ・y5: ライトイエロー y6: イエロー y7: ディープイエロー y8: マリゴールド

※2 表1～3は、各枠内の左上より、二次混色時の画肌形成の具合、水溶性、色味について、また下段ではパーマネントホワイト混入時の水溶性について3段階(○: 良い, △: どちらとも言えない, ×: 悪い)で評価をしたものである。またホワイトの混入程度や水加減によって評価が変動する場合には「-」を付けて幅を持たせた。色の略号付の枠では、左より単色時の画肌形成の具合、水溶性、色味についての評価を記した。

表3 混色実験の結果(緑)

緑(青×黄)	y 1	y 2	y 3	y 4	y 5	y 6	y 7	y 8
	○××	○××	○○○	○○△	○○○	○×○	○△△	×○△
b 1 ○×○	○××	○×△	○×○	○×△	○△△	○△×	○△×	○△△
	△-×	×	○-△	○-△	○	○	△	△
b 2 ○×△	○××	○×△	○×○	○×△	○△○	○×○	○××	○×△
	×	×	○-×	○-×	○	○-×	○-△	△
b 3 ○○○	○○×	○×△	○○△	○○△	○○△	○△△	○○×	△△△
	○	×	○	○	○	○	△	△
b 4 ○×○	○△×	○×△	○△△	○△○	○△○	○×○	○△×	△×○
	△	△-×	△-×	○	○	○	△	△-×
b 5 ○××	○△×	○××	○△×	○××	○△×	○××	○××	○××
	○-△	×	○-△	○-△	○-△	○	△	△-×
b 6 ○○○	○○×	○×△	○○○	○○△	○○○	○×○	○××	○×△
	○	×	○	○	○	○	△	△
b 7 ○○○	○○×	○×△	○○○	○○△	○○○	○×○	○△△	○○△
	○	×	○	○	○	○-△	△	○
b 8 ○○○	○○△	○×○	○○○	○○○	○○○	○△○	○△△	△△△
	○	×	○	○	○	△	△	○
b 9 ○×△	○△△	○×○	○△○	○△○	○△○	○×○	○×△	△×○
	○-△	×	○-△	○-△	△	△	△	△-×

色をつくるときでも必ず、たとえちょっとずつでも混ぜて¹⁶⁾使用するので、このことはあまり気にする必要はないのかもしれない。逆に彩度が最も低くなる赤は、パーミリオンであった。この他、アリザリンクリムソンやローズのような透明色も十分な紫の彩度をつくるには適していない。しかしマダーは透明色ではあるが、比較的彩度の高い紫を作ることができた。水溶性の観点で避けた方が良さそうな赤はスカーレットとパープルレッドと前出のパーミリオンである。一方、青ではインジゴが最も彩度の低い紫を作ってしまう。この絵具は水溶性の面からも避けることが望ましい。同様に彩度と水溶性の両面に問題があるのはグリーンブルーである。コバルトブルーとセルリアンブルー、プルシャンブルーは単色時にも混色時にも水溶性の面で難があった。

青と黄による混色については、表2のような結果になった。黄ではジョンブリヤンとクリームがどの青と組み合わせても混色による緑の彩度は望ましくなかった。水溶性の観点から避けるべきであると判断されるのはイエローとディーアイエローである。一方、青側から検討すると、インジゴが最も低彩度の緑を作ることがわかった。ウルトラマリンブルーも彩度の点で支障がある。

赤と黄による二次混色については表3のような結果になった。ジョンブリヤンとクリームはどのような赤と組み合わせても、混色による橙はその彩度が望ましくない。色味や画肌形成に難があると判断されるものはマリゴールドである。一方、赤側からみた場合には、アリザリンクリムソンやローズ、マダー、ローズバイオレットなど単色時に透明な赤は他の不透明な赤に比べて混色時の橙の彩度が低くなる傾向が認めら

れた。

これらの結果を総合的に踏まえると、使用できそうな赤として、マダー、レッド、ディーレッド、ローズバイオレットの4色が、青としてブルー、ネイビーブルー、マリブルーの3色が、黄としてレモン、オーレオリン、ライトイエローの3色がひとまず残ることになる。さらなる絞り込みを試みようとする、その判断は極めて難しい。紫作りには不都合な青(マリブルー)が一方で緑作りには最適であったり、紫には好都合な赤(ローズバイオレット)が橙のためには不都合であったりするからである。

それでも敢えて判断しようとするなら、先ず紫を作るための青を彩度重視で選んだ場合にはブルーということになろう。そのブルーとの掛け合わせで緑を見ると、都合の良い黄はライトイエローである。その理由として、レモンでは緑が白っぽく、オーレオリンでは彩度が不足しているように思われるからである。またライトイエローと相性の良い赤を橙作りの結果から選べばレッドまたはディーレッドということになるが、ブルーとの混色で紫を再び見るとレッドの方が彩度の点でより良さそうである。

また、黒に近い色を作るのに必要な「藍色」としては、紫や緑を作る際に最も明度を低くすることの出来たネイビーブルーが適していると考えられる。

3.2 支持体実験の結果と考察

(1)~(6)の実験制作の結果、シナベニヤに描かれた場合でも、市販キャンバスに描かれた場合でも、油彩画作品として判断すると満足のいくものであった(図3参照)。但し、(4)では、P 8大のワクをあてて構図を決めたときに、根っこに近い部分を選択したため、主要

テーマであったネギボウズの部分が画面に入らなくなり、ひとまずその部分が完成した後、強引にあとからネギボウズを2つ描き加えたせいか、最終的な構図には不満が残る結果となった。このことから、水彩や素描の段階で決定した構図は、タブロー移行時には変更しない方が良いと思われるが、そのことを補足すれば前章で立てた仮説については実証されたと考えて良いだろう。

実際に筆者が本学の図画工作・美術専攻学生1年31名、3年14名、芸術教育専攻美術分野の大学院生11名、合計56名に対し、水彩の段階で決定した構図を変更させないようにして本実験と同じ手続きで授業をしたところ、全員の水可溶性油絵具による作品も納得のいく出来栄であった(図4参照)。ちなみに学生らには5.5mm厚のシナベニヤを支持体として使用させた。

筆者の実験では4号サイズから30号サイズまでを用い、比較的大きさに変化を持たせうえに、頻繁に使用されるF型ばかりでなくP型をも使用した。学生らにおいてはハガキサイズから大きめの縦長変形に至るまでさまざまであった。したがって支持体の寸法が規格サイズであっても規格外の矩形であっても仮説の正当性は認められたものと考えられる。

この他に気づいたこととして支持体に施された地塗りについていくつか触れておきたい。市販キャンバスを用いた場合にはジェッソとモデリングペーストの混合物による平滑な地塗りがキャンバス面の凹凸を目立たなくさせて油絵具らしい豊かな物質感を伴う表現をするのに役立った。また色画用紙と同じような色で施された有色下地による効果も大きかったと言えるが、アクリル絵具による地塗りと水可溶性油絵具による地塗りを比べると、地塗りの乾燥時間が大きく異なるほか、制作時の描き心地も異なった。この件に関しては

今後の研究課題とする。

4. ま と め

ホルベイン社の水可溶性油絵具 DUO を使用して、キミ子方式で絵を描く場合の三原色選びについて前稿に引き続いて混色実験を通して検討したところ、次のような知見が得られた。

- (1) 使用できそうな赤としては、マダー、レッド、ディーブレッド、ローズバイオレットの4色、青としてブルー、ネイビーブルー、マリンプルーの3色、黄としてレモン、オーレオリン(イソインドリノン)、ライトイエローの3色の名をあげることができる。
- (2) 敢えて色数を絞り込んだ場合、赤にはレッド、青にはブルー、黄にはライトイエロー、藍色にはネイビーブルーが適していると考えられる。

また、支持体については次の仮説が実証されたものと考えている。

予めキミ子方式で(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。但し、構図には修正を加えない方がよい。合板ならば、誰でもノコギリで切断できるので水彩や素描と同じ寸法でも利用できる筈である。

筆者にとってキミ子方式は、「過去を切りすて、現在で勝負し、未来へ向かう」¹⁷⁾姿勢で「今・ここ」の一点だけに集中して描いていくうちに、世俗的な欲求や日常の不安や不満などによるストレスを忘れさせてくれ



図3 「絵を描く自画像」



図4 学生作品「雑草と空」(学部1年)

るものでもある。無欲無心で描き始めることは難しいが、キミ子方式で一点から隣となりへと描いていくうち自然にそういう状態になってしまっているのである。江戸時代の画家浦上玉堂が好んだ句に「山水を描き以て俗を掃う、俗ならざれば何ぞ掃うを用いん」というのがあり、陶淵明にも「但琴中の趣を得れば、何ぞ弦上の音を勞せん」の言葉がある¹⁸⁾。

今日「癒し」とか「セラピー」という言葉をよく耳にするが、受動的にただ癒されるだけではなく能動的に自分が自分に自信を持てるようにすることが大切なのだと思う。松本一郎著『はじめてでも楽しみながら絵が描ける』に添えられた副題が「キミ子方式によるアートセラピー」というのも頷けることなのである。

本稿がキミ子方式の応用技法として溶き油の要らない水可溶性油絵具を使って油絵を描いてみたいと思われる方々にとって一助となれば幸甚である。次稿では水可溶性油絵具による基礎4テーマの制作をとおして、道具及び技法について考察する予定である。

注

- 1) キミコ・プラン・ドゥは1989年に教育活動の拠点として松本キミ子により開設された。私信の原文では、かっこ内部分の位置が異なるほか、色名についてはひらがな表記であったが漢字に改めた。
- 2) 山吹色の使用が明記されている出版物には、キミ子方式に関する最初の著作である松本キミ子・堀江晴美共著『絵のかけない子は私の教師』（仮説社、1982）及び『三原色の絵の具箱』（ほるぷ出版、1982）のほか、松本キミ子著『宇宙のものみんな描いちゃおう』（太郎次郎社、1987）と『たのしい授業』編集委員会編『だれでも描けるキミ子方式・たのしみ方・教え方入門』（仮説社、1993）がある。一方『ひろびろ三原色』（ほるぷ出版、1986）や『はがき絵の描き方』（日貿出版社、1988）、『三原色のフィールドノート』（山海堂、1995）、松本一郎著・松本キミ子監修『はじめてでも楽しみながら絵が描ける』（生活ジャーナル、2002）には山吹色の使用は見当たらない。出版年こそ1993年ではあるが『だれでも描けるキミ子方式…』は『楽しい授業』創刊時から10年間にわたって掲載されたキミ子方式に関する描き方や実践報告をまとめたものであり、山吹色の使用については初期の実践がそのまま掲載されたものと受けとめてよい。
- 3) 松本キミ子：モデルの発見、仮説社、1999、p.186では、①色作り、②モヤシ、③イカ、④毛糸の帽子、⑤絵はがき、⑥ザリガニ（か、カメ）、⑦大根（か、ニンジン）、⑧空、の8題

材を終えると「どんなものも描けるようになる」としている。実際、これら8題材は松本キミ子が指導を行っているキミ子方式通信講座初級入門コースにも採用されている。このほか、はがき絵づくりについて詳述された著作として『はがき絵の描き方』・『三原色のフィールドノート(4)・はがき絵』がある。

- 4) チタニウムホワイトを外した理由については、拙稿「キミ子方式」と水可溶性油絵具(1)、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)2004、p.5を参照されたい。
- 5) 詳しくは、Ray Smith: The Artist's Handbook, Alfred A. Knopf, 1987, pp.46-59を参照されたい。
- 6) 松本キミ子：絵を描くってことは、仮説社、1989、pp.15-32
- 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.232
- 8) 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、p.129
- 9) 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.219
- 10) 前掲書『絵画技術体系』p.232によると、「alla prima（第一層上に）ということからくる描画方法である。下層描きという下準備や、透層での上層描きを行わず、一発で形と色を地塗りに与える方法である」としている。
- 11) タブローとは本来、フレスコ絵画のような壁画と区別する意味で、板に描かれた画を指していた。エチュードと呼ばれる習作や着彩見本・部分見本としてのエスキース等の下絵作業を経て板画作品の制作に至ったため、こうした下準備と区分するために、やがて支持体が板であれ画布であれ、最終的に完成された作品の意味でこの言葉が用いられるようになった。この観点で言えば、日本画も下図の段階を経て作られるので一種のタブローであると解釈できる。
- 12) 松本キミ子：八〇歳の母が絵を描いた、日貿出版社、1993、p.4
- 13) 野見山暁治：デッサンは絵描きの素顔、美術手帖「デッサン——見ること描くこと」増刊号、美術出版社、1987、pp.23-25
- 14) 前掲書『はがき絵の描き方』p.8
- 15) 松本キミ子：カット・スケッチの描き方、仮説社、1999、p.10
- 16) 前掲書『だれでも描けるキミ子方式・たのしみ方・教え方入門』p.44
- 17) 前掲書『宇宙のものみんな描いちゃおう』p.179
- 18) 脇田秀太郎：日本美術絵画全集(20)浦上玉堂、集英社、1978、p.103

(平成16年8月27日受理)