

## アクリル絵の具による描画法に関する一考察 II

桶 田 洋 明

(2005年10月18日 受理)

### A Study of Drawing Technique in Acrylic Painting II

OKEDA Hiroaki

#### 要 約

アクリル絵の具を用いて写實的繪畫を制作するための描画法を、油彩画の技法的變遷を元に考察していく。油彩画に見られる描画法をアクリル絵の具で実践することで、アクリル画独自の描画法を導き出す。ハッチングや染み込み、擦り込みといった方法を描写に取り入れて、それぞれの特徴を挙げて油彩画との相違点を考察していくことで、独自のマチエールと色調を表現することが可能となり、過去の油彩画作品を継承した新しい作品を生み出すことを助長する。

キーワード：繪畫，アクリル絵の具，油絵の具，描画法，ハッチング

#### I はじめに

本稿は、平成17年3月発行の鹿児島大学教育学部研究紀要第56巻掲載の拙稿に続いて研究したものであり、アクリル絵の具を用いた写實的繪畫表現の技法的特色をさらに詳細に分析していく。前研究では、油絵の具とアクリル絵の具との描画法による違いを述べることで、アクリル絵の具に適した描画法を導き出した。しかしながら、アクリル絵の具独自の描画法について述べた箇所が多く、油彩画作品に見られる特徴を、アクリル絵の具を用いて表現することの可能性については詳細まで触れていない。アクリル絵の具は本来、油絵の具に変わる色材として誕生した側面もあることから考えると、油彩画にみられる特徴は、アクリル絵の具で表現することも可能でなければならぬ。しかし、アクリル絵の具の長所でもある、軽快な色調やマットで平滑なマチエールは、裏を返せば深みのない色調で重厚感がない作品にもなると言える。油絵の具の展色剤である乾性油がもたらす、深みのある透明感と重厚なマチエールは、やはり他の色材では表現できない独自のものなのであろうか。

そこで本研究では、油彩画に見られる特徴を詳細に考察した後、アクリル絵の具における表現方法との比較を具体的に述べていく。その後、前稿に引き続きアクリル絵の具の特徴を生かした描画法をより具体的に考察していく。本研究により、水性色材であるアクリル絵の具を用いた表現の多様性を理解することとなり、アクリル絵の具では不向きとされていた表現方法でも積極的に取り入れることが可能になり、より幅広い表現をすることができるようになると思われる。

## II 油絵の具の特色とその描画法

### 1. 油彩画の描画法の変遷

15世紀フランドルの巨匠、ヤン・ファン・エイク（Jan Van Eyck, 1390-1441）は油彩技法を確立した人物とされている。それまでの技法の中心はフレスコやテンペラであったため、不透明で乾燥の早い両者の技法の性格上、滑らかな階調表現をするにはハッチングや点描を駆使して表現せざるを得なかった。ファン・エイクは固有色のモデリングを施した後、亜麻仁油を中心とした展色剤で透明な固有色を重ねていく工程によって、堅牢で透明感のある画肌を手に入れている（図1, 2）。「筆の跡は布や指先ですべて拭い去られており、ドレスのところのグレースに彼の指紋が残っている<sup>(1)</sup>。」とい調査結果からも、



図1 ヤン・ファン・エイク「ヘントの祭壇画」

彼は視覚的な現実感を求めて筆跡を消し、透層（グラッシ）技法によって制作したことが理解できる。このような技法を用いて表現するには、白を混ぜた不透明色で、完成予定より明るめにモデリングを施し、上層の透層の発色を落とさないようにする必要がある<sup>(2)</sup>。その結果、フランドル絵画は陰影部で透層を繰り返す回数が多いので、明部の絵の具層が薄く、暗部の絵の具

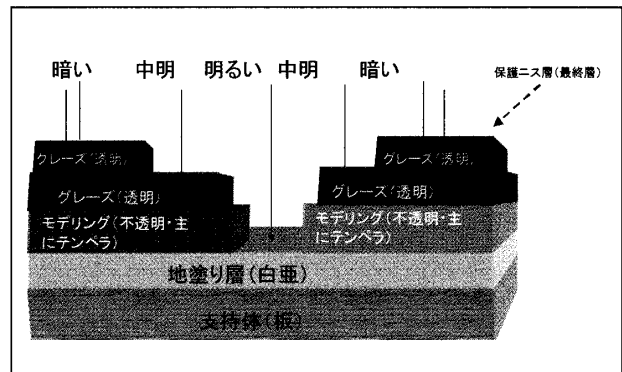


図2 15世紀油絵の基本的技法（断面）

層が厚くなっており<sup>(3)</sup>、また明部と暗部の光の透過の差を発生させることで、画面から突出することのない、きわめて自然な遠近感と立体感を出すことに成功しているといえる。

「絵画の第一の目的は平な表面に浮上りのついた物体を浮出させて見せる事である<sup>(4)</sup>。」と、レオナルド（Leonardo da Vinci, 1452-1519）が述べているように、フランドルで確立された絵画（油彩）技法は、イタリアルネサンスにて事象の量感表現をより強めるため、画面からの突出を徐々に追求

していく。そしてバロックの時代において「現実よりも現実らしい装いを求めて現実を取捨選択し、構成する<sup>(5)</sup>」欲求がピークに達したのである。画面前体のグレースはほとんど使用されなくなり、かわって量感、立体感を助長させるインパスト（絵の具の盛り上げ）が意図的に用いられている。バロックの代表的な画家であるレンブラント（Rembrandt Harmnsz. Van Rijn, 1606-69）の作品からその技法が読みとれる<sup>(6)</sup>（図3）。インパストを効果的に用いたこの描画法は、前節のフランドルの作家を中心とした透層技法の特色である、画面の奥へと引き込む表現と違い、画面より前へ突出させるべくモデリングが施されている。暗部の薄塗りと対比させた明部のインパストは、絵の具の物質的な立体感をもって3次元表現をめざしているのである（図4）。

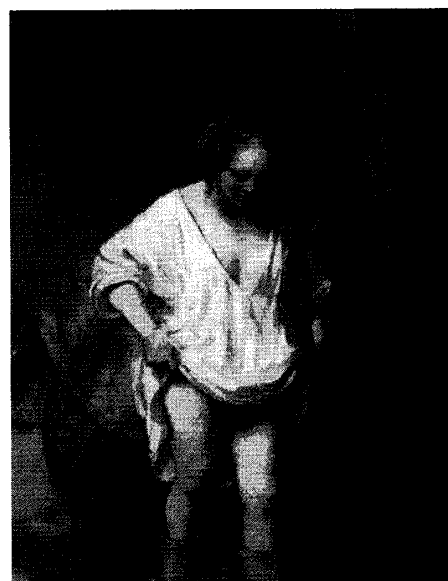


図3 レンブラント「水浴の女」1655

このような描法になったのは、絵の具の粘度増加や、基底材の変化、社会情勢や流行の変化もあるのだが、フランドル絵画の緻密な画風からスタートした作家達が、それらを越えるべくより立体感・存在感のある画面をめざした末の結果であろう。

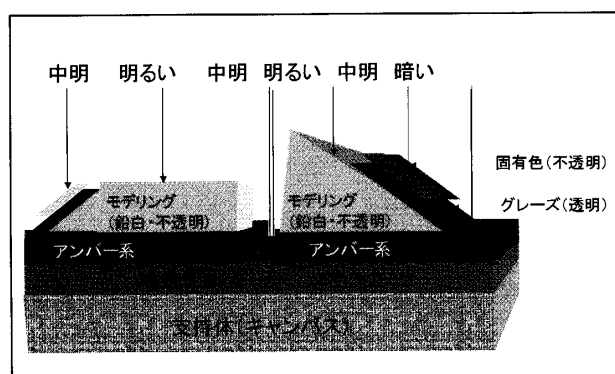


図4 17世紀油絵の基本的技法（断面）

同じ時代の巨匠の一人であるフェルメール（Jan Vermeer, 1632-1675）の場合、初期の作品こそレンブラントの作品同様、明部の厚塗りが見られるのだが、成熟期の作品では、より繊細さを求めて絵の具層は薄くなっている。その結果、「下塗りの黄土色が透けて見え微妙な明暗の効果にひと役買っている<sup>(7)</sup>。」という15世紀フランドル技法に通じる表現効果をねらっていたことが読みとれる。そのため作品に描かれた対象物は、あくまでも奥行きを重視した空間表現の中で画面より前へ不自然に飛び出すことなく、きわめて自然な日常の場面を再現することに成功している。

19世紀初頭から、ゲーテやルンゲらにより色彩理論が数多く発表されると色彩に対する関心が高まり、シュヴルール（Michel Eugene Chevreul, 1786-1889）による色彩における科学的研究の著書出版においては、「印象派ならびに新印象派の画家たちの学問的基礎をなすもの<sup>(8)</sup>」となった。明暗表現から色彩表現へと絵画の表現要素の中心が移行することにより、描画法もおのずと変化していくこととなる。結果として描画法の中心は、透層を繰り返すことなく直接色を画面に置き一気に仕上げるプリマ技法（Alla prima）となっていく。この描画法は、透層技法のようにグレースをほとんど施さないため、描画段階での顔料と展色剤との割合の違いはほとんど見られない。したがって展色剤の同一濃度、同一透明度（不透明度）で完成している作品がほとんどである（図5, 6）<sup>(9)</sup>。

プリマ技法は、前節に考察したバロック時代のインパストの使用を明暗から色彩に変換させ、画面全体に敷き詰めたものとも言える。

明度・彩度を生かした着色を追求すれば、顔料に含む展色剤の割合をおさえて、不透明な絵の具を画面に多く置くことは自然の流れである。この時代の作品群は、透層技法による重層構造に代わって、画面の上で隣り合う色彩を視覚混合によって彩度を生かしたまま表現している。言い換えれば、縦の階層である透層技法から、横の階層のプリマ技法への移行が見てとれるのである。

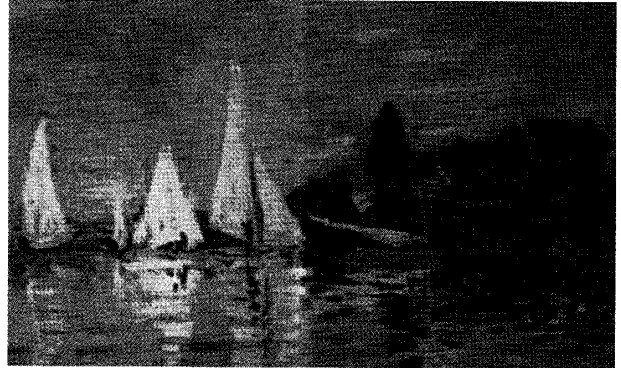


図5 モネ「アルジャントゥーユのヨットレース」1872

## 2. 現代の油彩描画法

20世紀後半から現代までの写実絵画には、過去の描画法である透層技法とプリマ技法を作家独自に解釈し、複合的に使用しているものが多く見受けられる。ここでは写実表現をしている3人の画家を例に述べてみたい。

アンドリュー・ワイエス (Andrew Wyeth, 1917-)

はハッチングやスパッタリングの描法を多用して仕上げているが(図7<sup>(10)</sup>)、彼がこれらの描

法を用いる理由は、テンペラやドライブラッシュの技法に適した描法のためだけではなく、印象派の一部の画家が用いた点描法の効果である視覚混合を求めたからであろう。ワイエス自身が「ドライブラッシュは少しずつ色を塗り重ねていく。それは織物の工程に似ている<sup>(11)</sup>。」と述べているように、これらの描法を用いて絵の具を薄く、重層させることにより、透層技法にみられる透明感を得ることに成功しているのである。ワイエスは、プリマ技法と透層技法のそれぞれの特色をうまく生かし、独自の描画法を取り入れた作家であると言えよう。

写真を利用して主観をまじえずに克明に明暗描写で表現するアメリカのスーパーリアリズム作家の一人、リチャード・エステス (Richard Estes, 1936-)

は、透層技法の特色である光の透過の差を一切求めずに、不透明な絵の具で画面のほとんどを埋め尽くしている。色彩を利用した主観的表現や透層による重層構造を用いずに、筆跡を消して客観的に再現したその画面は、プリマ技法によって不透明な明暗表現をしたものであることがわかる(図8<sup>(12)</sup>)。

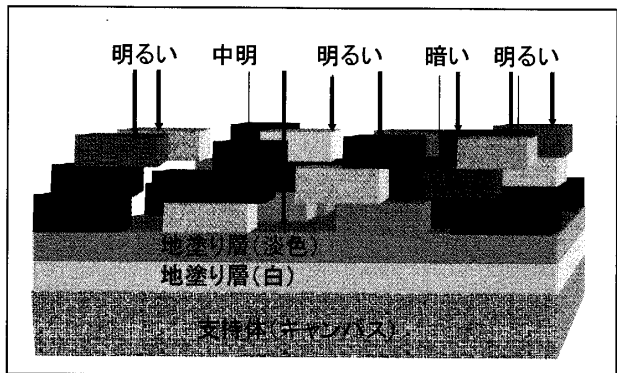


図6 19世紀後半～油絵の基本的技法(断面)

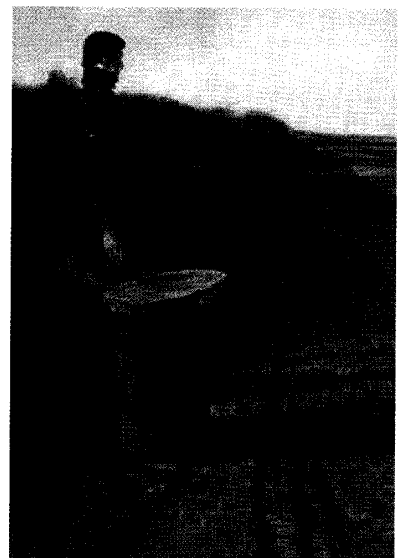


図7 ワイエス「焼き栗」1956

アントニオ・ロペス (Antonio Lopez Garcia, 1936-) も、エステス同様色彩を主張させずに冷静に事象を明暗表現している。もちろんエステスとは異なる写実を追求する彼は、作品1点にかかる制作時間の長さもあり、エステスにはない絵の具の重層を顕著に見ることができる。不透明な絵の具で事象を面での確にとらえ、インパスト気味に画面に置いていくのだが、制作時間に比例するかのごとく画面に重層されていくため、上層の絵の具と、隙間やわずかに透過して見える下層の絵の具とは微妙な色の調和を出している。また、観賞者は長い年月をかけて重層された絵の具層から、作家の制作そのものの『行為における時間』を読みとることができる<sup>(13)</sup>。「対象物とは情熱的な関係を持つことにしている<sup>(14)</sup>。」というロペス自身のことばからも、作品は内に抱いた画家の情熱の続く限り何年にもわたって手が加えられていることが理解できるのである(図9)。

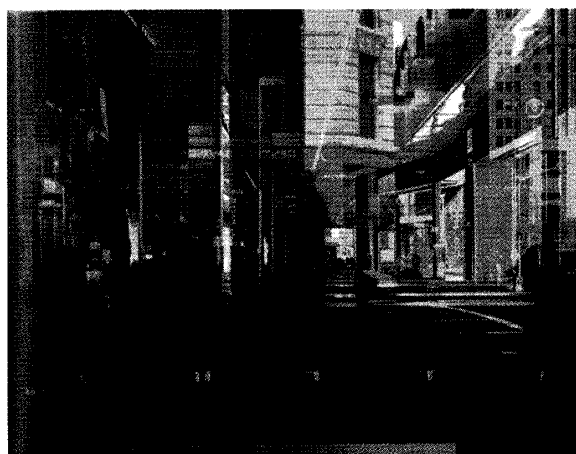


図8 エステス「Central Savings」1975



図9 ロペス「Lirios rosa」1977-80

以上、色彩構成よりも明暗描写を重視している3画家を挙げてみたが、それぞれの描画法を考察すると、エステスはプリマ技法、ワイエスとロペスは透層+プリマ技法となる。ワイエスとロペスの違いは、ワイエスは透明色による透層も施すが、ロペスはほとんど透明色を用いず、不透明色の重層だけで仕上げるところであろう。

### 3. 油彩画と色彩

前節で述べたように、油彩画の確立から印象派以前までの時代の絵画は、透層技法による明暗描写に終始していたと言える。そしてバロック以降、光と陰の劇的なコントラストを追求することで「光を描くために、かえって画面の大半を闇に塗り込める<sup>(15)</sup>」結果となり、色相そのものの魅力は除外されていった。画面の中心主題に当たる箇所は、もっとも明度の高い白色に近づき、その周りにはもっとも明度が低い黒色に近づいていったのである。印象派の画家たちは、「光は色彩である<sup>(16)</sup>。」という認識のもとで生まれたプリマ技法で全く新しい描画法を作り上げたのである。そして色彩による光の変化を追い求めた結果、スーラ (Georges Pierre Seurat, 1859-1891) の作品に取り入れら

れている点描法を筆頭に、事象そのものの存在感よりも、事象の表面で変化する色彩だけで画面を構築しはじめた。

点描法による不透明な彩度の高い色の斑点は、視覚混合によって美しい色の階調を表現することに成功しているが、その反面、それぞれの物質が持つ材質感や重量感はあまり感じられない。印象主義は、「無数の光の輝きに解体され撒きちらされて、マティエールは振動する光のいけにえとされた<sup>(17)</sup>」ことから、光を表現する色彩と材質感(マティエール)とは、同調できない関係にあることが理解できるのである。

また、これらの関係は、材質感だけではなく、空間表現にも当てはまる。

「絵画は物体の全表面に渡り、その遠近法は物体と色彩の増大と減少とに渡る。瞳を越えるものは遠離るに比例して大きさと色彩とを失ふ<sup>(18)</sup>。」というスフマートの原理は、前後の距離の差を演出するために手前よりも後ろの箇所の彩度を落とし、明度差も低くすることによって奥行きのある空間を表現することである。点描法を駆使したスーラの作品(図10)からも確認できるこの原理から、色彩と空間との同調の難しさが読みとれる<sup>(19)</sup>。

一方、スーラと同時期に活躍したクリムト(Gustav Klimt, 1862-1918)は、初期に経験したモザイクの技法を生かして、ビザンティンのモザイク装飾を取り入れた画面を作り上げている。人物の肌の部分こそわずかな陰影による写実的な表現が見られるが、人物の衣装、バックに至っては抽象的な螺旋模様などによる高彩度で平面的な表現に終始している。「視覚の本質や象徴的な関連性に合わせて形と色彩を記録していく<sup>(20)</sup>」この制作法は、従来の写実絵画が持つ画面全体における空間表現というものを捨てて、写実的な奥行きとプリマ描きによる装飾的な色彩の配置という、折衷的な様式を用いて彩度の高い画面を作り出している(図11)。

ウィーン幻想派のフッター(Wolfgang Hutter, 1929-)やハウズナー(Rudolf Hausner, 1914-)らは、クリムトの時代の装飾性やシュールレアリスムの要素を受け入れて、独自のスタイルを作りあげている。テンペラ・油彩・アクリルそれぞれの描画材の特質を理解し、それらを複合させて制作している彼らの作品からは、濁色を避けて高彩度色による構成を細密な明暗描写で追求したことが読みとれる。クリムトは一枚の画面の中で、明暗表現の部分と色彩構成の部分とを分けてまとめた



図10 スーラ「シャユ踊り」1890

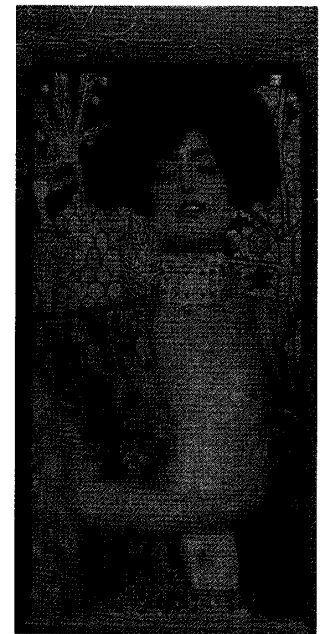


図7 クリムト「ユディット」1901

のだが、ウィーン幻想派の画家はその二つの部分を一枚の画面上で同時に展開させている。ハウズナーは、透明色を中心とした油彩を基本的な描画材として用いながら、人物など細かい部分はテンペラを駆使して点描で表現するという、いわゆるテンペラと油彩の混合技法を使用した作品が多い。油彩の透明色は、古典技法の定番である透層という意識ではあまり使用せず、彩度を失わずに奥行きを表現することを心がけていることが作品（図13<sup>(21)</sup>）の空の部分から読みとれる。フッターは油彩だけで仕上げた作品が多いのだが、肌など滑らかな階調が必要な箇所は透層技法を用いず、油絵の具の乾燥の遅さを利用したぼかしによって表現し、他の箇所はストライプやモザイク状に色を配置して装飾的に仕上げている。彼の高彩度色で装飾性の高い画面からは、クリムトの作風の影響が見受けられる（図12<sup>(22)</sup>）。

「幻想的リアリズム<sup>(23)</sup>」とも言われたウィーン幻想派の高彩度で絵の具層の薄い画面からは、作品のテーマとの絡みもあり、「頹廢的なマニエリスムが見えてくる<sup>(24)</sup>」といった低い評価も一方ではある。しかし、彼らの高い描写技術と、色彩を生かした独自の描画法の確立は、多くの日本人がウィーンに留学しその技術を学んでいることから、現代の写実絵画に大きな影響を与えていると言えよう。

以上、簡単に油彩画の変遷を述べてきたが、まず色彩について着目すると、19世紀までの深みやこくのある典型的な油彩表現から徐々にそれらの要素が失われて、明るく彩度の高い色彩が使われてきていることが理解できる。マチエールにおいては、現代の表現でもさまざまなタイプが見られるのだが、色彩の高彩度に併せて比較的平滑なものが多く見られるようである。このような流れは、油彩画からアクリル画への転換を容易にさせる一要因になっているともいえる。このような中において、アクリル画はどのような技法的特色を持っているのかを次章にて考察していく。

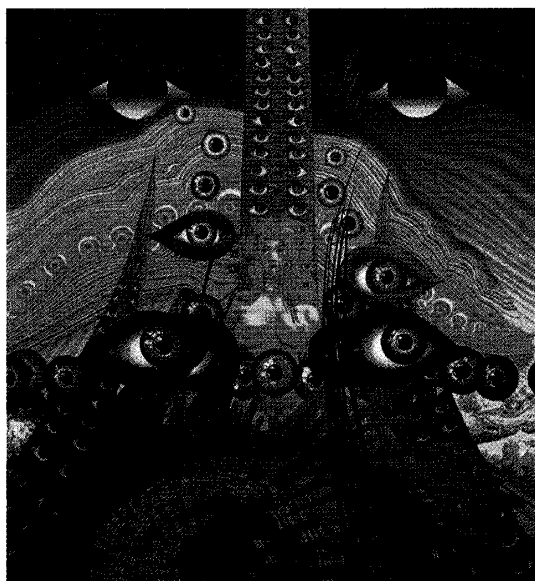


図12 フッター「大きな好奇心」1978

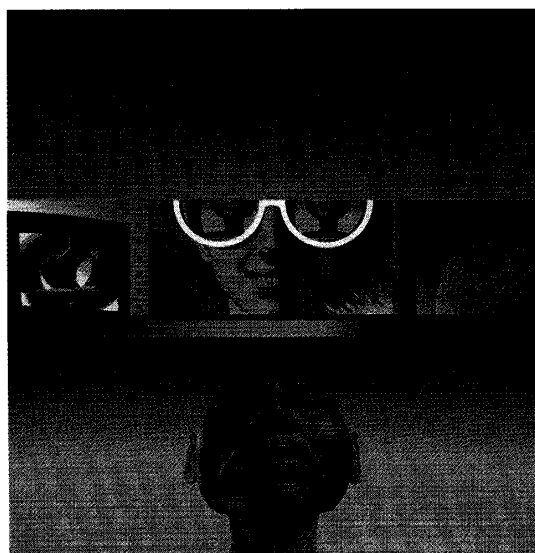


図10 ハウズナー「アダムと対峙して」1870

### Ⅲ アクリル画の特色とその描画法

#### 1. アクリル絵の具を用いた油彩的描画法

第56巻掲載の拙稿でも述べたとおり、アクリル絵の具による作品は1958年ころからアメリカで少しずつ登場し、60年代末には多くの画家に認知されていた。筆で絵の具を塗るということにこだわらず、早描きや偶然性の尊重といった新しい絵画観の一方で、この新しい絵の具に素直に取り組もうとする合理精神が、新たな表現につながったのである。また、この時期の代表的な絵画様式が抽象的表現であったために、平滑にすばやく描画することができるアクリル絵の具は油絵の具よりも便利な色材だったはずである。また、その後抽象画の世界だけではなく、具象画においてもアクリル絵の具で表現する画家が出てきている。その背景には、抽象画と同じくこの時期のアメリカ絵画の代表的表現である「ポップ・アート」がある。ポップ・アートは文字通りポップでカラフルな色彩によって作品が形成されており、このような表現に適した色材はアクリル絵の具だったのである。

以上、時代の変化とともに作品の傾向も変化し、その変化がアクリル絵の具の特徴を発揮しやすいものであったことは確かであろう。しかし、半面でアクリル独特の軽さや平滑さを嫌う傾向も見られるようになった。アクリル画と油彩画を並べたとき、どうしても油彩画の重厚感に



図14 著者作品 F30号 2003

負けて作品そのものが軽く見えてしまうといった印象がある。そこで本節では、アクリル絵の具を用いて油彩画的な重厚感を出すための描画法について試作を元に考察してみたいと思う。

第一に、前稿でも触れた、上層の絵の具層の一部を隔離させて、下層の絵の具層を見せることで、結果的に上層と下層の2色の色相が表出されることにより、印象派の作品に見られる点描やハッチングと同様の視覚混合の効果を得る技法である。もう少し具体的に述べれば、下層の絵の具層を厚く、または好みのマチエールをつけておき、上層の絵の具を剥離させた際に下層の凸部が表出されるようにする方法である。この技法は本来油彩画において多用しているものであるため、油彩画の重厚感を演出するには適した描画法であるといえる。油彩画において上層の絵の具を剥離させる方法としては、上層が生乾きのときに布にしみこませた揮発性油でふき取る方法と、上層が完全に乾燥後、サンドペーパー等で削り取る方法の2つが一般的であろう。一方、アクリル画においてこの2つの方法を用いるときは、前者は上層が生乾きの際に水に濡れた布でこすると剥離する。しかし油彩画以上にシャープに色面を表出させることができる。後者は油彩画同様、サンドペーパー等で



削るが、アクリル画は水を使って耐水ペーパーで磨くと、油彩画以上にきれいな色面が表出する。したがってこの描画法は、アクリル絵の具において最も効果を発揮することができると思われる。作品（図14）の背景にあたる地面の部分はこの描画法を元に表現されている。下層の明度の低い色相が上層からわずかに見えることで、より自然な色調の変化を生み出している。また、下部にみられる植物の葉にも同様の手法がとられている。注意する点は、下層をモデリングする際の絵の具にモデリングペーストを混ぜると厚塗りがしやすいのであるが、あまり混ぜすぎると、上層の絵の具を塗布した際下層の絵の具に染み込みすぎてしまい、下層の発色が失われてしまうことがあることであろう。



図15 著者作品 F4号 2004

第二には、アクリル絵の具の脆弱さを補うために絵の具に他のメディウム等を混入することである。混入剤としてモデリングペーストは前述したとおりであるが、他には、砂や貝殻粉、岩絵の具等が挙げられる。これらを混ぜた絵の具を塗布することにより、単なる増量剤としてではなく荒いマチエールが得られるため、アクリル合成樹脂が持つ独特の滑らかな絵肌からバロック時代のレンブラントの作品のような荒々しい絵肌へと変容させることが可能となる。最近では絵の具メーカーが粒子の大きさが異なるさまざまなマチエール剤を発売しているため、比較的安易に用意することが可能となった。また、若干このタイプと方向性が異なるが、コラージュ的技法を利用してマチエールの変化を得る方法も挙げておきたい。作品（図15）の背景には箔が貼られている。箔は背景の絶対空間の表現などで西洋、東洋ともに使用されてきた描画剤であるが、ここでは、箔を削りだして下層を表出させている。この描画法により、光の屈折率を変化させることにもなり、マチエールや色調の微妙な変化を表現することができる。

最後に、油彩画表現において最も効果的な描画法のひとつであるグラッシ技法を、アクリル絵の具で表現する方法の一例を述べておく。この技法は、前章の15世紀フランドルの画家が多用した描画法である。これに関しても前稿にて述べたとおり、乾性油が転色剤である油彩画に比べ、アクリル合成樹脂が展色剤であるアクリル絵の具ではどうしても色が痩せてしまい、グラッシ本来の深みのある透



図16 著者作品 F3号 2004

明感はなかなか得ることができないのが現状である。そこでひとつのやり方として、絵の具の透明度をあまり高くせず、不透明な状態で透層し、乾燥後濡れた布で磨き、調節する方法が挙げられる。結果的に不透明色の透層ということで「スカンプル」技法ともいえよう。作品(図16)は上層に青色のグラッシを施した後、部分的に下層部を布で磨きだしている。なお、磨きだしやすくするために、規則的な凹凸を地塗りで作り出している。これを行うことで凹部にのみ青色が残り、自然なグラデーションを得ることができる。

以上3つの描画法は、あくまでも一例に過ぎないが、これらの描画法を用いることで、前章で述べたクラシックな西洋画に見られる作品の特徴をある程度表現することが可能であろう。その上で本来アクリル絵の具が持ち合わせる現代的な雰囲気融合されることで、名画の模倣に留まらない斬新な作品を生み出すこともできると思われる。最後に次節において、アクリル絵の具の特徴を生かした描画法の一部をまとめてみたい。

## 2. アクリル絵の具の特徴を生かした描画法

アクリル絵の具は水溶性であり、それゆえに速乾性が高い色材であることは前述してきた。ここではそれらの特色を最大限に生かした描画法をいくつか挙げてみたい。

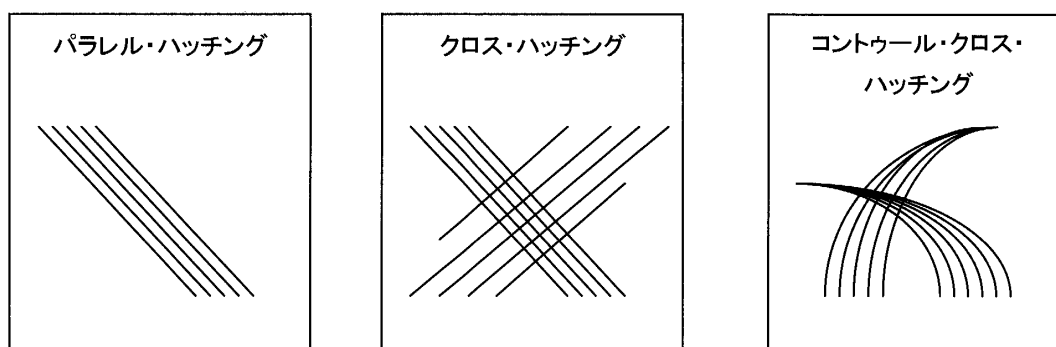


図17 主なハッチングの種類



図18 学生作品(部分) F6



図19 学生作品 F6号

第一に、ハッチング技法が挙げられる。前稿で述べたとおり、ハッチングに関しては、テンペラ絵の具、特に卵を展色剤にした卵テンペラ絵の具によるハッチングがもっともシャープで強い線を引くことができる。さらには、テンペラ・油彩の混合技法においてもっともその効果が得られるのは周知の事実であろう。アクリル絵の具を用いたハッチングは筆の伸びをよくするために水で薄めなければならず、結果的にそれほど不透明でシャープな線を引くことは難しい。しかしながら速乾性を生かして、水で薄めた半透明な色を何度もクロスさせることで線を集積して、透明な箇所と不透明な箇所を作り出して滑らかな色調を表現することができる。ここでは(図17)の中のカロス・ハッチングを用いることが最適であろう。



図20 学生作品 F6号

(図18)は、学生作品(図19)の部分であるが、人物の肌の部分はクロスハッチングを用いて表現している(図20も同様)。肌の下層は赤色系を平滑に塗り、その上にベージュ色でハッチングを施す。かなり根気の要る作業であるが、すべてプラスの作業のため、思ったほど時間はかからない。ただし画面のすべてをハッチングによって表現することはさすがに肉体的に不可能であるため、ハッチングをする箇所の選定と、また、他の描画法部分との相性も考慮していく必要がある。

第2は、アクリル絵の具の水溶性を利用した、染み込みの描画法である。透明水彩絵の具と同様、水溶性で吸収性の下地によく染み込んで定着する性質を生かした方法である。支持体を紙などの浸



図21 著者作品 F6号 2005



図22 著者作品 F6号 2005

透力の高いものを利用して、水墨画ののにじみに見られる効果を利用する。アクリル絵の具は油絵の具のように厚塗りが可能なため、絵の具を盛り上げることによる立体感や画面より前に飛び出して見せることは可能である。一方で紙にも描くことが可能なため、染み込ませて奥行きを表現することもできる。この両者の技法を取り入れることで、画面がより空間的となり、油彩画には見られない深みを出すことが可能となる。作品(図21)と(図22)はともに支持体は紙である。両作品ともに染み込みを意識して制作している。(図21)はグラッシ的技法も多用して透明感を追求した。(図22)は下地をある程度つくってから、人物等をモノクローム色で描きだしていった。紙の柔らかさも相まってやさしいパステルのような色調を得ることができる。

最後に、前節で述べた磨きの技法に近い、擦り込みの技法を挙げておく。このやり方は前節の技法のような下層を磨きだして見せるのではなく、上層の絵の具を擦り込むことで表現するものである。前述したアクリル絵の具の特性である速乾性は、欠点でもある。あまりにも早く乾くためにぼかしをすることができない。そのやりにくいぼかしをあえて行うための描画法である。具体的に述べると、絵の具を塗布した直後に指等で擦りこんでぼかしをする方法である。油絵の具で同様のことを行うと、まったく乾いていないために絵の具が動きすぎてしまうが、アクリル絵の具だと擦っているのと同時に乾燥していくため、結果として定着感のある色調でぼかすことができる。作



図23 著者作品(下層描写時) F8号 2005



図24 著者作品 F8号 2005

品(図24)の肌の部分はその一例である。下層は(図23)のように青色で厚くモデリングしておき、その後上層で赤、ピンク系の暖色で擦りこみながらぼかしをしていく。この方法により、ハッチングや点描とは違った滑らかで自然なグラデーションが、半透明な絵の具層で表現することができる。

以上、3つの描画法を挙げて述べてみたが、他の描画法としてはエアブラシやシルクスクリーンを用いた描画法も挙げられる。それぞれ油絵の具でも可能であるが、アクリル絵の具のほうが取り扱いが簡単であり、発色を生かした描画となるため向いていると思われる。もちろん他にも数え切

れないぐらい技法は存在するわけであるが、写實的繪画に特に適した描画法をここでは考察してみた。油絵の具以上に自由に混色もできて、色材以外のものを混ぜることも比較的自由にできるアクリル絵の具は、単に過去の写實的繪画の模倣に留まらず、斬新な表現方法を生み出すために適した色材であろう。

#### IV おわりに

前稿同様に、アクリル絵の具を用いて写實的な表現を行う場合の、油彩画の描画法とは異なった独特の描画法が存在することが理解できた。不透明で可塑性に乏しいというアクリル絵の具の欠点を、他の物質を混ぜ合わせることで解決し、またその欠点である技法をあえて利用して独自のマチエールを生み出すこともできたと思われる。また最近、あるメーカーからは可塑性に乏しいアクリル絵の具の欠点を補うべく、あらかじめ可塑性や粘性を上げたアクリル絵の具も登場してきた。これらの絵の具を併用することで画家は今まで以上に表現に幅が広がることであろう。しかしながら、特に写實的表現をするためには、フレスコ・テンペラ・油絵の具に代表される、過去の色材から生まれた描画法を学習しておかねばならないことはいうまでもない。現在において存在するすべての技法は、過去の技法を模倣し発展させたものである。過去の巨匠が残した、多くの優れた描画法を現代の色材で応用することを考えることで、斬新で現代的な表現が可能になるとと思われる。今後もより新しい独創性の高い描画法を、アクリル絵の具を中心に研究を継続して進めていくこととする。

#### 註、および引用文献

- (1) クロス中山慶子編、『週間アートギャラリー』、(No.52 ファン・エイク)、デアゴスティーニ・ジャパン、2000、p.1649
- (2) 『「いかにしてモナリザは描かれたか？」展図録』、集巧社、1989、p.95参照
- (3) クロス中山、前掲書、参照
- (4) 加藤朝鳥訳、『レオナルド・ダ・ヴィンチの繪画論』、北宋社、1996、p.171
- (5) 小林頼子、「フェルメールの製作法を探る。』『BRUTUS』、(No.370)、マガジンハウス、1996、p.541
- (6) 刈部康編、『週間グレート・アーティスト』、(No.67 レンブラント)、同朋舎出版、1991、参照
- (7) 小林、前掲書、p.54
- (8) 大智浩訳、『ヨハネス・イッテン 色彩論』、美術出版社、1971、p.10
- (9) 刈部康編、『週間グレート・アーティスト』、(No.3 モネ)、同朋舎出版、1991、p.13参照
- (10) 『アンドリュウ・ワイエス展』、日本経済新聞社、1974
- (11) 桑原住雄訳、『ワイエス画集Ⅲ ヘルガ』、(株)リプロポート、1987、p.156
- (12) 『The Art Of New York』、ABRAMS、1983、p.93
- (13) 先行研究に、拙稿『時間を表現する繪画』、筑波大学大学院修士論文、1991、p.98-108がある。
- (14) 「現代スペイン・リアリズムの旗手 ロペス」、『美術の窓』、(No.116)、生活の友社、1992、p.56。

- (15) 西岡文彦, 「絵画の読み方」『別冊宝島 EX』, JICC 出版局, 1992, p.109
- (16) 赤穴宏, 「画家と色彩」『色 その科学と変化』, 朝倉書店, 1979, p.208
- (17) 中山公男・高階秀爾訳, 『見えるものとの対話 1』, 美術出版社, 1962, p.284
- (18) 加藤, 前掲書, p.34
- (19) 刈部康編, 『週間グレート・アーティスト』, (No.13 スーラ), 同朋舎出版, 1990, p.11参照
- (20) 刈部康編, 『週間グレート・アーティスト』, (No.20 クリムト), 同朋舎出版, 1990, p.13。
- (21) 『ウィーン幻想派展』カタログ, 読売新聞社, 1992, p.61
- (22) 同上, p.82
- (23) 「ウィーン幻想派に学んだ日本の精鋭15人」『月刊美術』, (No.205), サン・アート, 1992, p.47
- (24) 同上, p.52