

油彩画における構図と彩色について

野村 正則

Color and Composition My Oil-Painting

MASANORI NOMURA

はじめに

この活動報告は、本年7月16日から8月30日までの約1か月半、武蔵野美術大学において、根岸正教授の指導の下に実施した制作研究の概要である。

この活動報告に関する制作及び研究は大きく5期に分けることができる。第1期は、本学における制作期であり、根岸教授の指導以前の構図の模索期である。第2期は、根岸教授の第1回目の指導の後のスケッチブックによる構図の練り直し時期である。第3期は「子どものいる風景Ⅳ(窓辺)」の制作過程を追って根岸教授の指導を受けながら油彩による構図及び色彩追求をした時期である。第4期は、第3期の経験を基盤としての「子どものいる風景Ⅰ(家族)」「子どものいる風景Ⅱ(アーチ)」「子どものいる風景Ⅲ(カラス)」の制作時期である。第5期は、これらの制作を通して経験した構図法や色彩に関しての技法の理論的な裏づけや整理考察期である。

武蔵野美術大学における制作及び研究は、このうちの第2期～第4期である。第2期は7月16日から19日までの4日間であり、第3期は7月20日から8月10日までを費し、本研究の主要部分となっている。

研究テーマについて

絵画の構成要因を二つに大別するならば、一つは色彩や構図などによって決定される造形的要因であり、もう一つは描かれている物の社会

性や内容の物語り性などの心情的要因である。絵画はこの2つの要因が互いに絡みあうなかで成立するのであるが、ここでは造形的要因に焦点をしばって考察してみた。

造形的要因を生み出す造形要素は数限りないがそれらを整理すれば、構図に関する造形要素、色彩に関する造形要素、マチエールに関する造形要素等に集約することができよう。

ここでは「油彩画における構図と色彩について」という広範囲におよぶ模然としたテーマとなったが、これは制作過程を中心とした活動報告であるため、作品の制作という総合的な形態をとった場合、個々の造形要素のみで仕事を進めることが不可能なためである。

また、構図や色彩等のそれぞれの造形要素については考慮しながらも、今回は特に色彩が構図上において働かかける位置関係に注目して制作を進めた。しかしながら、絵画を制作していく場合、他の造形要素や、心情的な諸要因が複雑に関与して初めて作品となるのであり、テーマはあくまでも作家の作品に取り組む際の意図的な注意価値の高いものに与えられたといえよう。

制作過程

第1期 私は2年前より、子どもと大人を組み合わせた構図による、「子どものいる風景」というシリーズを制作している。人物を組み合わせながら「風景」としているのは、人物画としての人の追求や、群像のもつ心情性に焦点を合わせた絵画ではなく、あくまで

も人を1つの有機的な形体として、画面の構成上の要素の一つに使用しようと意図しているからである。この時点において色彩は画面分割における平面的な構成要素として扱われた傾向が強い。この中から半ば描きあげた(自分では、ほぼ完成と思っていた)作品2点、構図を決めた段階の下絵2点、(いずれもF100号)計4点を7月16日根岸教授のアトリエに搬入した(写真1~4)。

第2期 それぞれの作品における構図上の問題点、色彩上の問題点等の指摘を受けた後、構図法の1つの考え方として「絵画という考え方」という構義を受けた。また、しばらくはスケッチブックの上で構図の深化のための練り直しをするよう指示され、7月20日まで続けられた。

第3期(前半) 4点の中で最も多くの問題点を内在していた下絵「子どものいる風景IV(窓辺)」(写真4)を描き進めながら油彩による構図の追求に取りかかった。

最初は水平線と垂直線を基調とした構図であったが、第2期におけるスケッチブックでの構想(写真5)をみた根岸教授より、菱形を主体とした構図の方がおもしろいのではないかというアドバイスを受けた。そこで第一段階では菱形を主体にした構図に取り組んでみた(写真6, 7)。

この過程において、色彩の鈍化が目につくようになったため、根岸教授により「油絵技法の系譜」についての講義がなされた。

第3期(後半) 前半において鈍化した色彩はヴェネチアン技法をとり入れることにより、徐々に発色をとりもどしていった。しかしながら構図には行きづまり、菱形主体の構図になにか物足りなさを感じた(写真8)。

再びスケッチブックにもどり構想を練り直した結果、窓^わくを組み入れることにより、菱形の構図に加え水平線と垂直線とを組み入れてみることにした。こうして構図が決定され、画面の色調が整えられて「子どものいる風景IV(窓辺)」が完成したのである(写真16)。



写真1 子どものいる風景I(家族)制作過程1
下絵の段階



写真2 子どものいる風景II(アーチ)制作過程1
半ば描かれた状態



写真3 子どものいる風景Ⅲ(カラス)制作過程1
ほぼ完成に近い状態

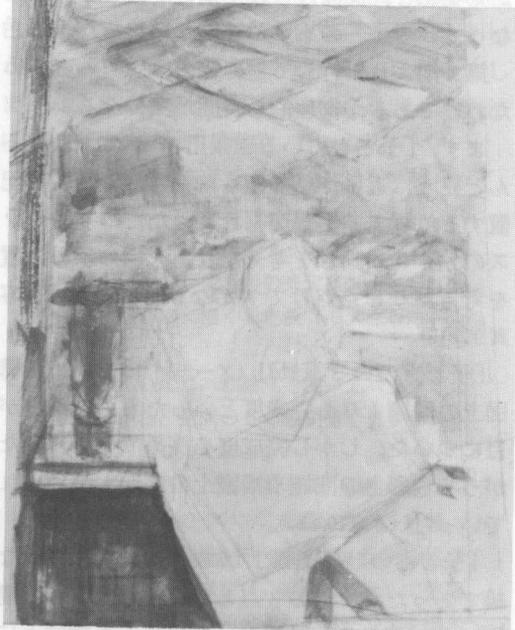


写真5 子どものいる風景Ⅳ(窓辺)
スケッチブックによる構想



写真4 子どものいる風景Ⅳ(窓辺)制作過程1
下絵の段階



写真6 子どものいる風景Ⅳ(窓辺)制作過程2

第4期 この時期になると一枚の絵が完成した充実感と、反面残された期日があとわずかになっていることの不安が交錯しはじめた。

第3期より平行して他の絵の構想も練っていたわけであるが物理的な時間が気になる。

まず、「子どものいる風景Ⅲ(カラス)」はほとんど完成に近い作品であったものにカラスを配置する位置まで構想が練れていたため多少カラスの大きさや動きを考えたり、人物の手の位置を考えたりしただけですんなりと完成した(写真9, 15)。

「子どものいる風景Ⅱ(アーチ)」においては構図上の問題よりも完成度といったものの不足が目についた、しかし完成度を高めていくにしたがって色彩上の問題や構図上の問題も深められていった(写真10, 14)。

「子どものいる風景Ⅰ(家族)」は最も未完成的な絵であったが、他の3点と異なり床面のある構図であったため、絵画という考え方を構図上にすんなりと取り入れて行くことができ構図の決定が早かった(写真11, 12, 13)。

第5期 この一か月半におよぶ研修にあたって感じたことは、絵画の制作の難かしさの再認識であり、また充実感であった。集中して制作時間を取ることの大切さ、あいた時間から制作への気持の切り替えの難かしさなどを今更のように痛感した。

研究資料

「絵画」という考え方

画面構成成立の基礎的条件の一つとして、西洋絵画においては画面を絵画として考える構成法がある。

これは絵画空間を画として幻視する考え方で、画面の縁を画の前面としてとらえ、そこから一点透視のような奥行きのある世界を画面の中に構築していく方法である。そこでは奥行きは画の側面として順次位置づけられ、最も奥行きの深い部分が画面の底という言葉で位置づけられる。描かれる物体はすべて画の中に幻視さ



写真7 子どものいる風景Ⅳ(窓辺)制作過程3

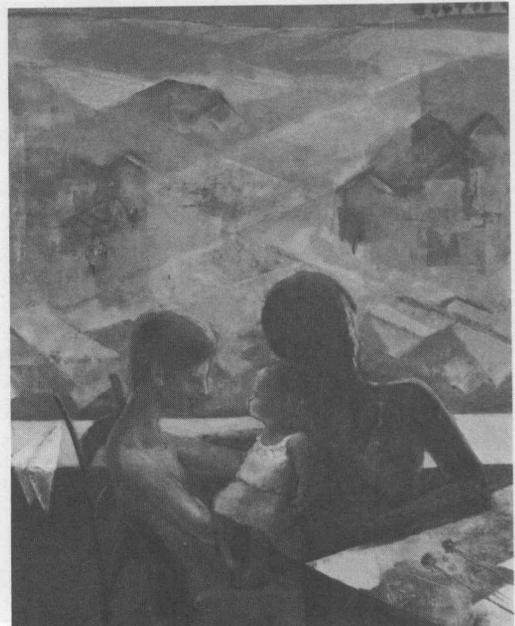


写真8 子どものいる風景Ⅳ(窓辺)制作過程4

れ、位置と方向が決定される。したがって幻視された物体が、画面の縁である空間の始まりと、画面の底である空間の終りととの間のどの位置にあるかによって、色彩の強弱や彩度が決定され、色彩的遠近関係が成立する。このような考えのもとに色彩を決定し、構図を構築していこうという考え方が絵画という考え方である。

油絵技法の系譜

現代の油絵の技法は印象派以降、瞬時に変わりゆく風光を描くという、速写法の必要性から、画面に必要な色を直接パレットの上に作る方法が主流となっている。また、色彩の科学的な究明の結果、新印象派によって点描法が生み出された。点描法は並置混合という視覚上での色の混合を生み出す方法で直接色を混ぜることによって生じる明度や彩度の低下をふせぐ近代的な描法である。しかし速写性という要求には答えることは困難である。

現代絵画においては様々な方向性が志向され技法も多種多様で混沌としているのが実状である。そんな中で印象派以前の古典的な技法に目を向ける人も多い。

古典的な技法は、フランドル技法とヴェネチアン技法に大別される。

〈フランドル技法〉 アマニ油、ケシ油、クルミ油という現代の油絵の具に使用されている油は古代から展色材として用いられていたが、15世紀前期にフランドル地方(現在のベルギーおよび北フランスの一部)で活躍した、ファン・アイク兄弟によって洗練された技法として確立されるまでは補助的に使用されるのみであった。

ファン・アイク兄弟によって確立された油絵画法はフランドル地方の画家達に受けつがれ、北方ルネッサンスを開花させる一つの要因ともなった。17世紀には、ルーベンス、レンブラントといった巨匠達が活躍するが、彼等はすでに堅牢で完成された画法を駆使していた。この技法は今日フランドル技法と呼ばれているが、これはカマイユおよびグリザイユ技法という下絵部分と、グラッシーやフリーイドという彩色部分から成りたっている。

カマイユ技法とは、単色(多色という説もある)の濃淡で浮彫のように描き出す技法で、特に灰色の一角でこれを行なう場合をグリザイユというが、グリザイユ技法の方が一般的になってしまったようである。寺田春式はグリザイユ画法について次のように解説している¹⁾。

「グリザイユ画法というのは明暗画法であるが、油絵具の白(シルバーホワイ)と黒(パインブラック=ピーチブラック)で、白黒の明暗階調(灰色調)でものモデリングを空間との関係で具体的に描く単色画(モノクロミー)である。

判り易くいえば、油絵具を使ってバックも共に描きながら、空間のものの関係でデッサンを研究する方法なのである。

この方法は石コウ像のように、自然からローカルな色を取りのぞいて、形態、質量、動勢、実在を描き出す訓練から入る方が、理解を得易いと思う考え方ではない。絵画構成として空間の造出と共に、もの実在とモデリングを描きながら画調の成立を考え、更に絵を知るために体験的な仕事として考えられているのである。従ってものは空間を実証する手がかりというか、握りどころを実践方法として、実験的に空間との関係を見つめているのである。もうひとつ大切な事は、生の対象からローカルな色を画面上で階調に翻訳してみる訓練を伴っている事である。

更に実際の油絵の具で実施するので、絵具の粘りある体質の塗りつけ方の工夫や、絵具層のつき方、つけ方で質の変化を生み出すことが体得されるようになる。その結果マチエールに関する感覚が喚起され、堅固な画面と共に絵具のつき方を仕組としてとらえ、マチエールの構図といえる感覚が覚醒されてくる。

具体的に物を描かなくても造形の仕組が判るようになると同時に、画面が「絵」を感じさせるバランスとか、安定の働きの在り方や材質美の世界が判るようになる。

ものを描くにしても、調子の面積と構造から空間における正しい絵画の形が研究できるのである。

このようにして完成したグリザイユ画は、完全な乾燥を待ってから、その上に彩色すると絵の具の色層は発色の冴えを保ちつつ、下地の明暗が透過して、造形性を維持した堅牢な画面が

作られる。

このようなことは使用されるシルバーホワイト(塩基性炭酸鉛)の材質が油との関係で固化安定する理化学性を持つことと、混ぜられるパインブラックは、同じ黒色でも材質が植物性炭化物であるため、他の黒色顔料と異なり呈色成分の炭素に灰分として、珪酸分を含有しているため、油と練られた状態で透明性を維持する事と、混色しても濁る事のない性質がある。

この白と黒で作られた灰色の下地は、常に安定した造形性の基調となるし、またその上に塗られる色層の発色を抑制したり浮揚する働きを持っている。この原理は後世、カラーが自分の技法の仕組みとして多く取り入れている事実を見れば判るのである。”

グリザイユ画法で描かれた明るい灰色の下絵は次にグラッシーといって透明な色彩を樹脂油で溶いで被覆していく方法で彩色される。従って彩色層が重なれば重なる程色彩は暗くなり色層も厚くなっていくわけである。この他にも、フリーイドといって絵の具がドロツとした状態になるまで樹脂油を混ぜて薄い半透明の層をつくっていく方法や、油性分を少なくした絵の具を擦り込んでいく彩色法などがある。

〈ヴェネチアン技法〉 ファン・アイクによって確立された油絵の技法は、1460~1470年頃、アントネルロ・ダ・メッシーナによってイタリアに伝えられたと言われている。

ルネッサンス後期ヴェネチアでは油絵が隆盛を極め、その中心的人物がティツィアーノであった。ティツィアーノ、チントレットと受けつがれるヴェネチア派と呼ばれる人々の画法は暗色調の中に効果的に明色を配したドラマチックな様相を呈し、バロック美術へと移行していっ

た。このヴェネチア派が駆使した技法がヴェネチアン技法である。

この技法は下塗り(シルバーホワイト)の上にモノクロームで下絵を描き、調子的効果、色彩的効果を見ながら下塗りをしていく、次にほどこす中塗りには暗めの中間色を用いその上から明るめの中間色を塗り重ねていく。この段階では白や黄といった明るい色は使わず、最後の仕上げの段階でこれらの色によってアクセントを入れて画面をひきしめたり、ハイライトとして画面に変化やドラマ性を強めたりする役割を持たせている。従って彩色層はフランドル技法とは逆に、下塗りを除けば下層になるほど暗く、表層になるほど明るくなっているわけである。これがバロック特有の華美でドラマティックな画面を生みだす要因となったのであろう。

おわりに

この活動報告は今夏(1984年)1か月半におよぶ油彩画の制作および研究の研修報告である。この研修は本学の国内研修として認められ、費用の一部の補助を受けたことを付記しておく。

また、研修内容に関しては、本研修の指導にあたられた、武蔵野美術大学の根岸正教授の「所感」をもってまとめにかえたいと思う。

引用文献

- 1) 寺田春式 『古典画法から学ぶ油絵の基礎技法』アトリエ出版社 1975
今泉篤男・山田智三郎 『西洋美術辞典』東京堂出版
竹内敏雄 『美学事典』弘文堂 1978



写真9 子どものいる風景Ⅲ(カラス)
制作過程2



写真11 子どものいる風景Ⅰ(家族)
制作過程2



写真10 子どものいる風景Ⅱ(アーチ)
制作過程2

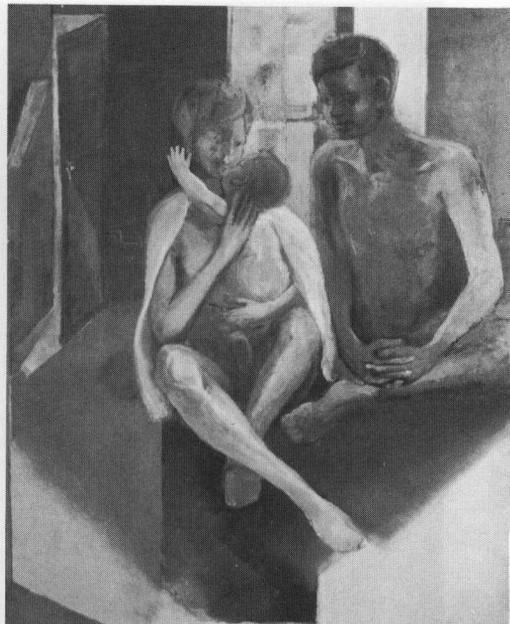


写真12 子どものいる風景Ⅰ(家族)
制作過程3



写真14 子どものいる風景II (アーチ)

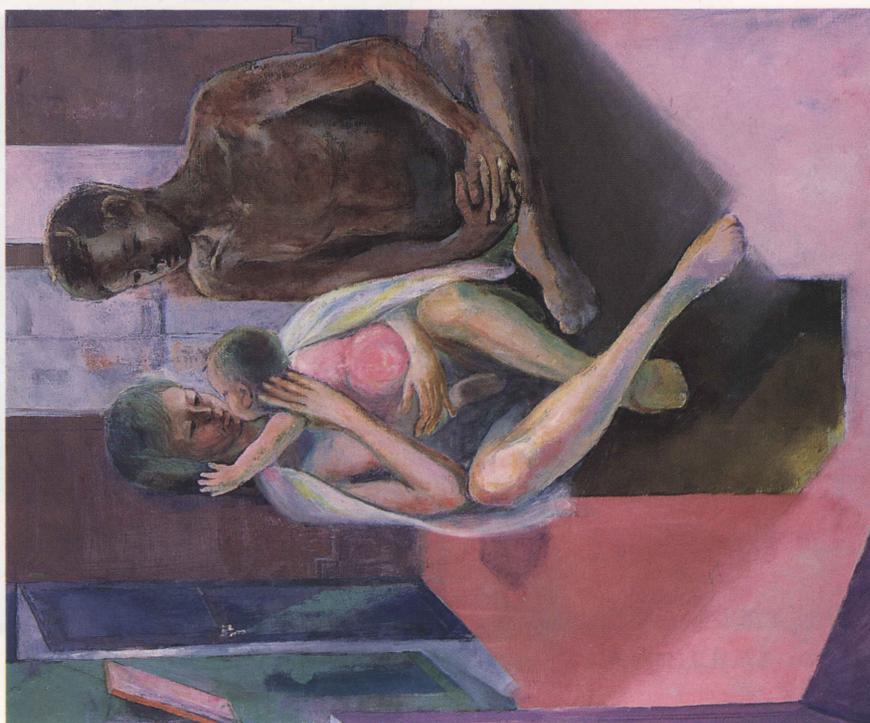


写真13 子どものいる風景I (家族)



写真15 子どものいる風景Ⅲ (カラス)



写真16 子どものいる風景Ⅳ (窓辺)

所 感

指導教員 武蔵野美術大学教授 根岸 正

テ ー マ 「構図と色彩構成について」

制 作 100号F油絵 4点

期 間 昭和59年7月16日～8月30日

構図という問題を考えるとき、基本的には、positiveな形体(form)とnegativeな空間との「絡み合い」の関係を意図することが重要である。

この二者の関係は、「何を画くか」という発想から下絵作製の第一次段階において、—(後から第二次、第三次に訂正されるにしても)— 分明化されていなければならない。

野村君の場合は、そのことをあいまいにしたまま、色面構成の整理(のみ?)を意図して制作を進めようとしていたかのようにであった。従って、甘美なパステルカラー調の色彩感覚がありながらも、その色面関係が構成的に、形体と空間の表現に結びつかない状態であった。

本研修では、以上の点において、人体のデッサンと空間的形体の見直しから始めた。この問題で大半の時間を費したが、これが進むにつれて、次には、最初の下書きのような作者本来の色彩感が鈍化してきた。

後半では、それを取り戻す作業に移った。この段階において、細部の描写があいまいになる点が欠落部分として残りがちになる。

それらの点をおさえながら纏め終った。

今後の問題としては、色彩の感覚的表現に意識を向け過ぎて、デッサン(モチーフの形体、空間状況の把握、構図のバランス)があいまいにならぬよう留意する必要がある。