

# 近代日本絵画における下層・旧作の創造的活用 —関根正二《子供》(1919年)を中心に—

小林 俊 介

(絵画・近代美術史)

孝 岡 睦 子

(近代美術史)

## 1. はじめに

ここでいう「下層」とは、絵画の彩色層における表層より下の彩色層を指す。西洋絵画、とくに油彩画の場合、絵画は板やキャンバスといった「支持体」、その上に塗られる目止め層や地塗り層の上に彩色が重ねられて完成する。作品を前に私たちが直接目にするのは最後に塗られた表層の塗りが中心であるが、一般に油彩画は地塗り層から最終的な塗りに至るまで何層かの塗り重ねによる多層的な構造によって成立している。

本論で問題にしたいのは、近代において作者が制作の過程で、かつて塗られた「下層」を意図的に露出させ、表現効果として扱おうとする場合である。具体的な手段としては、表層の絵具を布などで「拭き取る」、ナイフやニードルなど鋭利な道具で「掻き取る・削る」、「引く搔く」などして除去することなどである。また、地塗りや下層をあえて被覆せずに、「塗り残す」ことによって表現効果を出す場合も含まれる。

もちろん、19世紀以前の西洋の古典的絵画の場合、下層が完全に不透明に被覆されてしまうことはむしろ少なかった。マックス・デルナーがその大著「絵画技術体系」<sup>1</sup>で詳述したように、半被覆やグレーズといった下層の塗りを生かす仕上げがしばしば行われ、またレンブラントは光輝表現として明部の「削り」を行っている<sup>2</sup>。ただし、古典絵画においてはこうした下層を生かす作業は、あくまでも具象的な再現描写の手段であってその技法自体が表現として強調され、前景化するような性質のものではなかった。しかしながら、近代絵画、とくに19世紀後半から20世紀の絵画においては、表現効果として下層の存在を強調するような「再利用」が行われるようになった。

本論で問題とする下層の再利用の典型的な例として、作者が自身の旧作（場合によっては他者の作品）に上描きをして、別の新たな作品を制作することが挙げられる。こうした事例

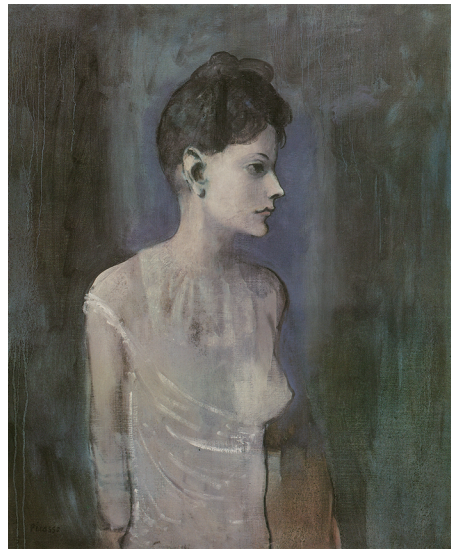
<sup>1</sup> デルナー（1980）、原著はMax Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde : nach den Vorträgen an der Akademie der bildenden Künste in München*, Muenchen : F. Schmidt, 1921である。

<sup>2</sup> Kickert, C. (1922)。なおこの技法は黒田重太郎『洋画メチエー技法全科の研究』、文啓社書房、1928年など日本の戦前期の技法書にしばしば著者キッケルトの名前とともに紹介されている。

は、かつては経済的理由（新たなキャンバスが購入できなかった）から説明されることが多かったが、近年ではむしろ創作の積極的な要素としての下層・旧作の活用とみなされるようになった。

このような近代における創造的な下層の再利用について考える際に、パブロ・ピカソ (Pablo Picasso, 1881-1973) の作例は看過し難いであろう。たとえば、《悲劇（海辺の貧しき人々）》(1903年、ワシントン・ナショナル・ギャラリー蔵) では、所蔵館での光学調査によって、下層に油彩の風景画、複数のデッサンやメモ書きが存在することが確認され、このキャンバスが手控えとして使用されていたことが解明されている<sup>3</sup>。このような、とりわけ1900年初頭の、支持体に対してある意味、無頓着にも見えるピカソの態度は、当時の経済的な状況からやむを得なかった策としてとらえることもできるが、近年ではピカソの表現方法のひとつとして積極的に解釈しようという傾向がある。1900年初頭のピカソの作品について、光学調査の結果も踏まえつつ、ピカソが自分、あるいは他人が使用した画布を頻繁に、時に同じ画布を何度も繰り返し、創造的に再利用した可能性が明らかにされた<sup>4</sup>。何度も再利用された絵画は、おのずと重層化し厚塗りとなるが、そのような絵画層や強調されたマチエールを利用したピカソの画面構築は実に多彩であり、ピカソが絵画をイメージ形成の場のみとしてとらえていなかったことを示してくれるだろう。

とりわけ興味深い点は、旧作をすべて不透明絵具で覆うことによる再利用ではなく、薄塗りによって上描きすることで下層を透かして見せる、すなわち、先行するイメージの色彩、ないしは形象や着想を上層に組み込み、絵画層の重層構造自体を視覚的な表現に活用するピカソの創作である。たとえば、《シュミーズの女》(挿図1) は、所蔵館であるテートでの光学調査により、少なくとも先行してふたつの作品が描かれていた可能性が明らかにされている<sup>5</sup>。最初に描いたとされる作品は削り取られたか、ないしはこすり落とされたため光学調査でも図像を特定し難いようであるが、中間に位置する作品の図像については、X線透過撮影画像によってアルルカンと推測される少



挿図1：ピカソ《シュミーズの女》  
1905年頃、油彩・キャンバス、72.7×60.0cm、  
ロンドン、テート

<sup>3</sup> Hoenigswald, A. (1997-1998).

<sup>4</sup> Frank, S. B. and Brummel, K. ed. (2021).

<sup>5</sup> King, A. and Townsend, J. H. and Ormsby, B. (2017).

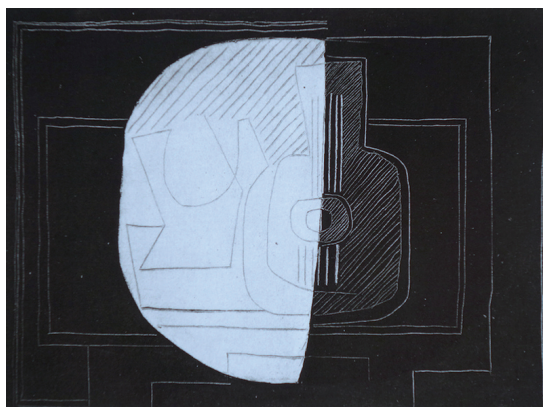


## 近代日本絵画における下層・旧作の創造的活用

年のプロフィールが見出されており、その上にピカソが最小限の絵具を加えることで、現在の女性の側面像を作り上げたことが指摘されている。

薄いシュミーズを身につけただけの女性の首元には、下層に描かれた少年の大きな襟のような形象が目視でも確認できる。そこでは、溶剤で薄めた半透明の絵具を旧作の上に重ねることによって、旧作で使用した色彩が最終作に視覚的な奥行きを与えることをピカソは許しているのである。最初の作に使われた暗い色調、中間に位置する少年像にある襟の不透明な白、それらを完全に隠さない上層に塗り重ねられた半透明な肌色や青色などというように、本作品にある絵画の重層構造とその露出は、最終作における描写が陰影や奥行きを生み出すことに寄与しているのである。そして、このような表現方法は、ドローイングや銅版画、彫刻やグアッシュなど、1905年頃にピカソが手がけていたさまざまなメディアでの経験を油絵具で応用しようという試みの表われであると考えられている<sup>6</sup>。

なお、半透明の絵具を旧作の上に塗布することで下層の表現を完成作に組み込むという、ピカソによる下層の創造的活用は、《シュミーズの女》でも確認された「引っ掻き」にも同様のしくみを見ることができよう<sup>7</sup>。ピカソの「引っ掻き」もまた1900年代初頭の作例から見とめられるが、とりわけ1920年代半ばには、絵画の重層構造を前提とし、一度覆い隠した下層を、上層を削り落とすことによって再び表面化させるこの技法を、ピカソは絵画制作で多用しており、《ギターと果物鉢》(挿図2)のように「引っ掻き」なしには成立し難い作品をも生み出すのであった。ここにおいて「引っ掻き」は再現描写のための手段であると同時に、絵画の重層構造、制作のプロセスとそこに費された時間を強調するものとなる<sup>8</sup>。このような「引っ掻き」を含める下層、ないしは旧作の創造的なりサイクルを、絵画に対する近代的なアプローチの一端として考察することもまた、本論では視野に入れていきたい。



挿図2：ピカソ《ギターと果物鉢》  
1924年末、油彩・キャンバス、77.0×105.0cm、  
モナコ、ナーマッド・コレクション

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> 《シュミーズの女》には、女性の頬に鋭利なニードルなどで縦線を施すことによるマチエールの工夫も試みられている。

<sup>8</sup> 孝岡睦子 (2020)。

## 2. 関根正二における下層・旧作の再利用

近代日本の絵画において、ピカソにみられるような下層の創造的な活用、創作の方法として下層・旧作を再利用している例はあるだろうか。本論で注目したいのは関根正二（1899-1919）である。最初期の《菊川橋辺り》（1915年、福島県立美術館寄託）には既に効果としてのキャンバスの塗り残しに加え、画面下部や年記に「引っ掻き」が利用されている（挿図3）。また原（2019）はじめこれまで多くの研究者が指摘してきたように、「一度描かれたものの、その上から塗りつぶされた絵が複数存在」<sup>9</sup>していることである。関根の代表作である《信仰の悲しみ》（1919年、大原美術館蔵）の下層にも別の絵が存在していたことが画面左端の樹木



挿図3：関根正二《菊川橋辺り》  
1915年、油彩・板、23.3×33.3cm、  
福島県立美術館寄託



挿図4：関根正二《信仰の悲しみ》  
1918年、油彩・キャンバス、73.0×100.0cm、  
大原美術館蔵  
画面左端に樹木の形象を思わせる凹凸がある。

<sup>9</sup> 原（2019）、p.145。

## 近代日本絵画における下層・旧作の創造的活用

上の凹凸から推測されている<sup>10</sup>。本論の観点からいえば、画面左端にある樹木上の凹凸を避けるように人物が配置されており、下層の凹凸が明らかに上層の描写に影響を与えているのは見過ごせない点である（挿図4）。また原（2019）によれば、関根の数少ない静物である《チューリップ》2点（板絵とキャンパスのものがある、2点とも1918年制作）はともに下層に別の絵があり、キャンパスに描かれた方の下層には風景画があることが推測されている（挿図5・6）。また、田中（1992）、原（2019）によれば、3人の群像である《三星》（1919年、東京国立近代美術館蔵）の下層にも風景画の存在があることが科学調査によって明らかにされている（挿図7）。

原（2019）は関根が「画材が不足した際には、過去の作品の上に別の絵を描き重ねていくことも厭わなかった」<sup>11</sup>ことを指摘する一方、《三星》や、後述する《子供》（1919年、石橋財団アーティゾン美術館蔵）のように、関根は「下の絵を塗りつぶして描く際画面を90度回転させて描く場合が多い」<sup>12</sup>ことを指摘し、それが創作上の必要からでもあったことを次のように述べている。



挿図5：関根正二《チューリップ》  
1918年、油彩・板、33.0×23.3cm、  
個人蔵



挿図6：関根正二《チューリップ》  
1918年、油彩・キャンパス、  
45.3×33.2cm、個人蔵



挿図7：関根正二《三星》  
1919年、油彩・キャンパス、60.5×45.5cm、  
東京国立近代美術館蔵

<sup>10</sup> 塚本・大下(2019)。

<sup>11</sup> 原(2019)、p.151。

<sup>12</sup> 原(2019)、p.150。



さすがに同じ向きそのままではキャンバス上の図像が目飛び込んで、新たな絵を描きにくかったという理由がまず挙げられよう。そこで角度を変えて、新しい絵を上から描いていったと考えられる。しかし、完全に塗りつぶすのではなく、下の層の絵をある意味生かして効果的に表現していると感じられる部分も存在する。例えば、板に描かれた《チューリップ》の上部の褐色や白色に見える部分、《子供》の左端の部分などは、上から塗り重ねずにあえて下の層の絵具のままにしたとも思われる。塗り重ねなかったことにより、背景のトーンが単調にならず、かえって画面を引き締める効果をもたらしている。絵具が不足していたから塗り残してしまったということもあるかもしれないが、案外、関根自身はタブラ・ラサ（Tabula rasa、「白紙」の意）にはない、完全には塗り込められていない下層のイメージが発する力を味わい楽しんでいたのではないだろうか。目の前の作品に上書きする際、生まれつつある上層の絵は、隠れつつある下層の絵と常に緊張関係を持っていたはずである。そこには彼自身も驚くようなイメージ同士の響き合いもあったかもしれない<sup>13</sup>。

### 3. 《子供》にみる下層・旧作の再利用

原（2019）が指摘するような、関根作品における下層と上書きの緊張関係は、まさに本論が注目する絵画下層の創造的活用であり、旧作の創造的再利用であるといえる。

関根の作品のうち、下層の活用、旧作の創造的再利用という点でピカソの《シュミーズの女》に比すべき効果をあげているのは関根の《子供》（挿図8）であると筆者は考えている。先にみたように原（2019）は同作の左端部分の「塗り残し」を指摘しているが、これ以外にも下層の旧作の創造的な活用が同作には随所に見られる。筆者（小林）は具体的にこれを検証するために、同作の制作過程を踏まえた模写を行った。以下の分析は実作の観察とともに、模写による制作過程の再現を通じて得た知見に基づいている。

《子供》における下層の活用の具体例を分析する準備として、同作の成立した経緯を見ておきたい。田中（1993、1992）によれば、《子供》に先行する関連作品として《三人の顔》（1919年、ポーラ美術館蔵）（挿図9）がある。同作品は2人の横向きの女性像の上に《子供》と同様な子どもの顔が描かれ始めたところで中断されている。同作品の現在の姿



挿図：8 関根正二《子供》  
1919年、油彩・キャンバス  
60.9×45.7cm  
石橋財団アーティゾン美術館蔵

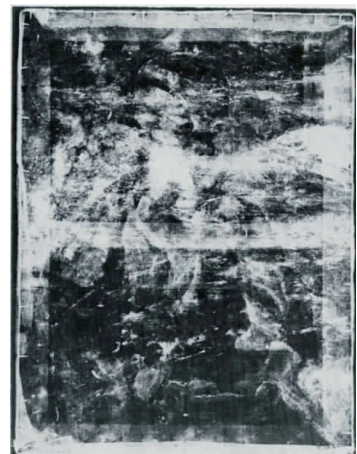
<sup>13</sup> 同前。



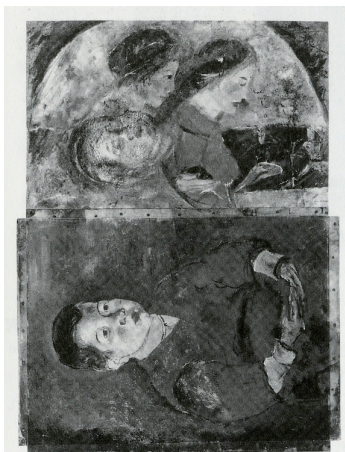
は41.1cm×65.2cmだが、もともとこの作品は倍程度の大きさがあり、2人の横向きの女性像の下半身を伴うものであった。田中（1992）によれば、《子供》はこの元の絵の下半身部分を切断して90度横向きに回転させた物の上に描かれたものであることが、《子供》のX線透過画像から分かる（挿図10）。すなわち《三人の顔》と《子供》はもともとつながっていたのであり、最初、《三人の顔》の子どもの顔から描き始め、途中何らかの理由があって、左側の子どもの描写に移ったのである（挿図11）。おそらく女性の顔を塗りつぶすのが忍びなかったのではないかと推測される。また田中（1992）は、「画材を満足以買うことの出来なかった関根は、下層に描かれた女性の衣服の朱色を〈子ども〉の着物の色に流用したのであろう」と推測している。そして田中（1992）や貝塚（2013）が指摘するように、下層にある2人の女性の衣服の色である白と朱の色相、およびその「境界線」は、ところどころ目視で認識できるほど画面に塗り残されている。



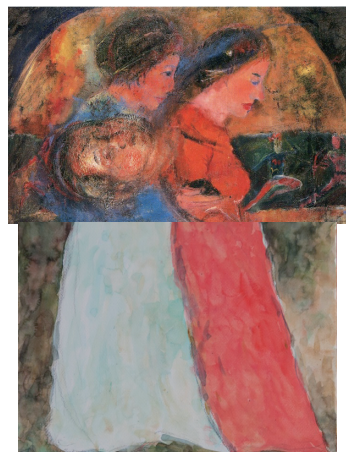
挿図9：《三人の顔》  
1919年、油彩・キャンバス、41.1×65.2cm、  
ポーラ美術館蔵



挿図10：《子供》のX線透過画像



挿図11：《三人の顔》と《子供》を90度回転させたキャンバスの色面は一致。両作品は繋がっていた。



挿図12：《三人の顔》の下部に《子供》の下層の推定図（筆者・小林作成）を補ったもの。

以上の経緯から、《子供》の描写には下層の《三人の顔》の下半身部分の形態や色彩・マチエールが大きく影響していると考えられる。ここまでが先行研究によって明らかにされてきた部分である。

次に筆者（小林）が行った模写の課程を簡単に説明しておこう。《三人の顔》と《子供》のX線透過画像からは、切断前の《三人の顔》における横向きの女性2人の下半身部分が推測できる。これを補ったものが挿図12である（補った部分は模写の都合により横幅が狭くなっている）。この補った下半身部分を90度右に横倒し、この上に《子供》からトレースしたアウトラインを転写したものが挿図13であり、これを頼りに再現描写を進めた。

途中経過をみても分かるように（挿図14）、《子供》における子どもの上部は下層の白色の衣服の上に描かれており、胸あたりから下は下層の朱色の衣服の上に描かれている。この白と赤の衣服は画面右端を中心に、ところどころ目視で認識できるほど明確な明度差を維持しながら塗り残されている。この下層の白色の衣服と朱色の衣服との間を横切る線を境界として、《子供》における子ども像の胸から上あたりは明るく、胸から下あたりは暗く感じられる。また、向かって左の袖部分には「引っ掻き」がある。この「引っ掻き」は朱色の絵具を塗った後から行われているため、下層の白色が露出してこの部分をより明るくみせている。

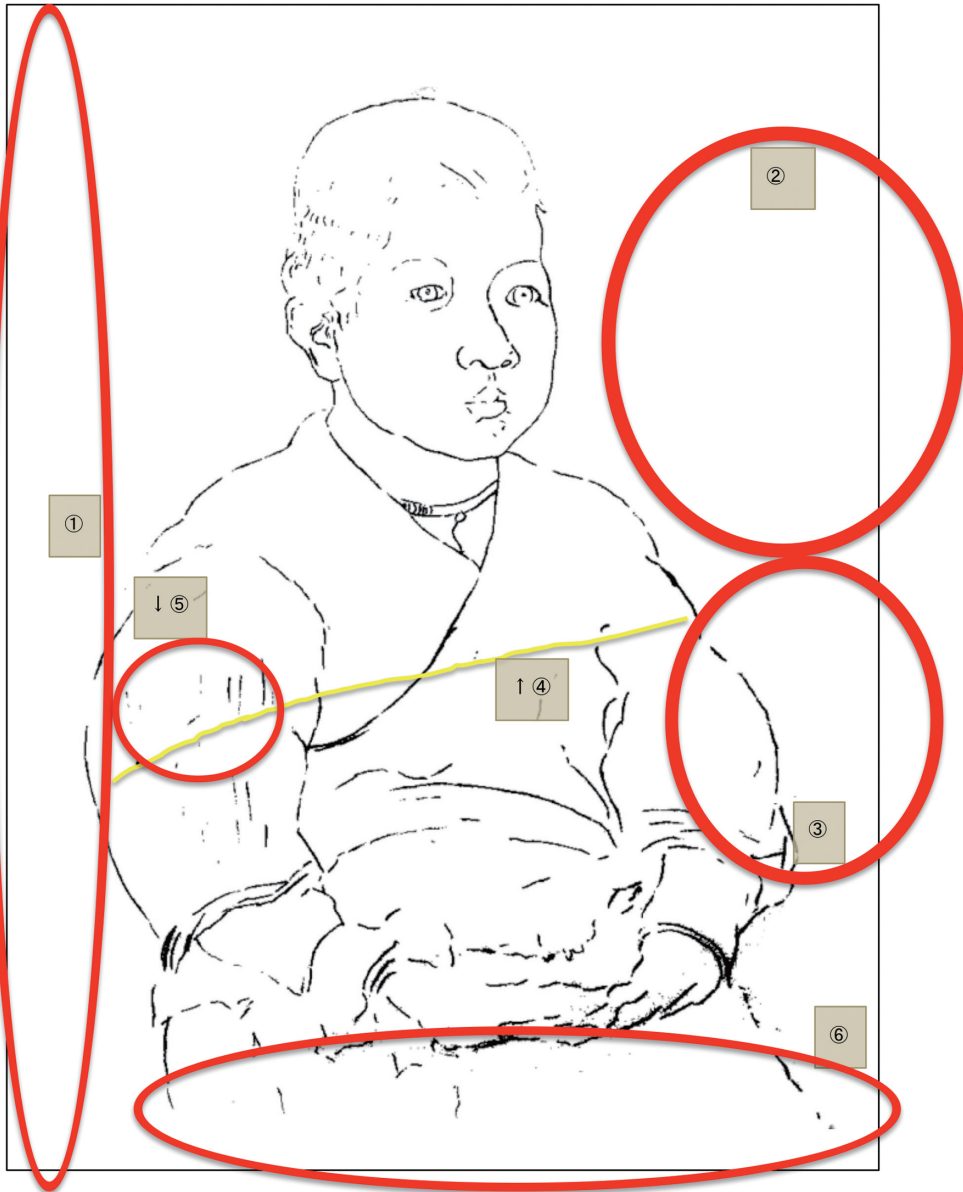
以上のような再現模写の過程から得られた知見から、《子供》における下層の活用については主に以下の6点にまとめることができる（挿図15）。原（2019）が指摘する左端の緑色の塗り残しの効果（挿図15の①）に加え、下層の白い衣服（挿図15の②）と朱色の衣服（挿図15の③）の塗り残し、およびその境界線を境とする明度差（挿図15の④）が完成作に大きな影響を及ぼしていることがわかる。先述のように、この境界線を境に《子供》における子ども像の上部は明るく、下部は暗く感じられる。上部向かって左の上腕部分においては「引っ掻き」によって明部が強調され（挿図15の⑤）、下部では衣服部分の明部における不透明な上塗りによって上部との明度差が緩和されている。衣服の最下部においてはスカンブル（scumble・擦り描き）的に塗られた衣服から下層の色彩が見えている（挿図15の⑥）。具体



挿図13：《三人の顔》の下半身部分推定図の上に《子供》からトレースしたアウトラインを転写したもの。



挿図14：《子供》模写の途中経過。下層の白と赤の衣服の境界線を境に上部は明るく、下部は暗くみえる。



挿図15：《子供》にみる下層の活用：

- ①画面左端：下層の緑 ②下層の衣服の白 ③下層の衣服の赤
- ④下層の白と赤の衣服の境界線 ⑤「引っ掻き」
- ⑥下層が透けて見える上層の朱色の塗り：オブティカルグレーを形成



的には、下層の褐色や緑色が上塗りの朱色の隙間から透けてみえており、下層の色彩と上層の色彩の相乗効果が生じている。このような上層の隙間から下層が透けてみえるような塗りからは、下層と上層の色彩の視覚混合が生じてオプティカルグレー（optical gray・視覚的灰色）を形成する。デルナー（1980）が指摘するように、オプティカルグレーは絵具を混合して作った灰色より鮮やかに見え、また混色によって彩度が下がり、画面が鈍重になるのを防ぐ役割を果たしている<sup>14</sup>。この衣服の最下部の他にも、袖や手にも上層の色彩の隙間から下層がみえ、オプティカルグレーが生じている箇所が見られる。

オプティカルグレーの活用は、彩度の高さを維持しながら明度や調子の変化を生み出すことに寄与しているようである。子どもの衣服上部のスキャンブル気味の描写や腕の「引っ掻き」は、白色の混入した不透明な絵具による被覆とは異なり、彩度と明度の高さを両立させた軽さと鮮やかさがある。背景や衣服の明部における不透明な厚塗りを除けば、画面は全体的にむしろ薄塗りで、これは先行研究が指摘するような経済的な要因もあつたであろうが、オプティカルグレーを形成するうえでは有効な選択であつたといえる。

この《子供》にみられるような下層との相乗効果、すなわち絵画の多層構造を活用した色彩効果は当時珍しかった。大正から昭和戦前期の日本の洋画の主流は不透明画法であり、それは里見勝蔵（1895-1981）ら独立美術協会周辺の画家に典型的に見られるように、白色の混入した不透明な厚塗りで画面全体を被覆するものであつた<sup>15</sup>。不透明な絵具で画面全体を被覆してしまうとオプティカルグレーを形成するところが少なく、色彩がやや鈍重にみえることがある。これに対して《子供》の色彩が鮮やかにみえるのは、衣服に塗られた朱色（ヴァーミリオン）と背景の水色との対比効果だけでなく、画面全体に彩度の高い色彩が塗られているからであろう。そして先述のように明暗の階調は混色によらず、色彩の層状効果、すなわちオプティカルグレーによっており、画面全体の彩度の高さが維持されている。

下層の白色と赤色の衣服の境界線、およびその境界の上下に生じている明度差は目視でも認識できるほど明確であり、一見不自然に感じられるほどである。しかしながらこの境界線と境界線上下の明度差は人体上部の明るさと下部の暗さの表現につながっており、画面全体の効果としては人体の立体感や存在感を強める働きをしてはいないだろうか。

このような《子供》における造形的特徴は、ピカソの《シュミーズの女》に比すべき下層・旧作の創造的活用というべきではないだろうか。ちなみに《子供》における「引っ掻き」は、本研究が目指すような下層の創造的活用という意味では、1933（昭和8年）頃の三岸好太郎（1903-1934）作品に先行しており、管見では近代日本絵画における最初期の例といえる。

<sup>14</sup> デルナー（1980）、p. 245およびp. 277。

<sup>15</sup> 近代日本洋画における不透明画法への偏向については小林（1998）も参照されたい。



おわりに

本論では関根の《子供》を中心に取り上げたが、昭和戦前期には三岸好太郎、須田国太郎（1891-1961）、野田英夫（1908-1939）、松本竣介（1912-1948）、鬘光（1907-1946）、難波田龍起（1905-1997）ら多くの画家が「引っ掻き」や「削り」など、絵画の重層構造を意識した下層の活用を行っている。これらの画家における下層の活用、特にそれがどこまで意図的なものであったかという点はまた別に研究検討すべき課題であるが、関根はこれらの画家に先駆けて下層の創造的活用を行っていたという点で注目すべき画家であるといえよう。三岸好太郎は1933（昭和8）年頃集中的に「引っ掻き」を用いた作品を制作しており、野田英夫も「引っ掻き」やスクランブル的な半被覆を多用している。松本竣介や鬘光、難波田らはこれらに加えグレイズ（glaze・透明な上塗り）技法によって下層を生かした色彩効果を得るような作品を残している<sup>16</sup>。須田国太郎はその理論的著作において油彩の重層構造に注目するとともに<sup>17</sup>、作品においてもこれらの技法を併用して独特の絵肌を形成していると考えられる。関根はグレイズ技法こそ用いていないものの、油彩画の重層構造を意識した下層の活用を行ったという点においてこれらの画家に先行しており、近代日本絵画においていち早く下層・旧作の創造的活用を行った画家として位置づけることができるのではないだろうか。

関根がこうした技法を着想するに至った経緯については不明な点が多い。旧作に重ね描きをする経験の蓄積から下層の活用へと至ったのではないかと推測されるが、《菊川橋辺り》のような最初期の作品にも「引っ掻き」があることから、河野通勢（1895-1950）らを通じた西洋古典絵画の影響、安井曾太郎（1888-1955）らを通じた西洋近代絵画の影響に加え、関根の最初期の作画環境についても今後検討していきたい。

引用・参考文献

- Frank, S. B. and Brummel, K. ed. (2021), *Picasso: Painting the Blue Period*, Exh. Cat., Art Gallery of Ontario; Washington, D. C., The Philips Collection.
- Hoenigswald, A. (1997-1998), "Works in Progress : Pablo Picasso's Hidden Images", *Picasso : The Early Years , 1892-1906*, Exh. Cat., Washington, D. C., National Gallery of Art ; Boston, Museum of Fine Arts. pp.302-304.
- Kickert, C. (1922), La technique de la peinture à l'huile, *L'Amour de l'art*, (3), p.148.
- King, A. and Townsend, J. H. and Ormsby, B. (2017), "Girl in a Chemise c.1905 by Pablo

<sup>16</sup> 拙稿（小林、1998）で難波田らのグレイズ技法の使用とその背景について指摘した。

<sup>17</sup> 須田国太郎「油絵の光輝表現法に就きて—セガンチーニの手法に及ぶ—」、『アトリエ』11巻1号、1934年1月、ほか絵画技法について多くの著作がある。

Picasso”, *Tate Papers*, no. 28, Autumn 2017,

<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/28/picasso-girl-chemise> (accessed 30 June 2022).

マックス・デルナー（1980）、『絵画技術体系』、佐藤一郎訳、美術出版社、1980年。

原舞子（2019）、「中止された絵画—関根正二作品の下層の図像をめぐる」、『生誕100年・没後100年 関根正二展』、福島県立美術館、三重県立美術館、神奈川県立美術館、中日新聞社。

貝塚健（2013）、「関根正二《子供》のいま」、『館報』、61号（2012年度）、ブリヂストン美術館、石橋美術館、2013年3月。

小林俊介（1998）、「難波田龍起・松本竣介・鬯光の油彩技法について」、『美術史』145冊、1998年10月。

孝岡睦子（2020）、「パブロ・ピカソの絵画における層と時間」大高保二郎、永井隆則（編著）『ピカソと人類の美術—模倣と創造』、三元社、pp.136-160。

田中千秋（1992）、「関根正二の『三星』と『子供』塗り重ねと切断」（特集 絵の下の絵 絵画の光画像計測法）、『現代の眼』453号、東京国立近代美術館、1992年8月。

田中千秋（1993）、「作品調査報告 関根正二《子供》」、『館報』、40号（1991年度）、ブリヂストン美術館、石橋美術館、1993年2月。

塚本貴之・大下浩司、「《信仰の悲しみ》の光学調査—金色顔料と下層絵の存在—」、前掲『生誕100年・没後100年 関根正二展』、pp. 68-72。

#### [挿図出典]

挿図1 神吉敬三（編）『ピカソ全集2 バラ色の時代』講談社、1981年より転載

挿図2 Josep Palau i Fabre, *Picasso: des ballets au drame(1917-1926)*, Robert Marrast, trans., Cologne: Könemann, 1999より転載

挿図3、5、6、7 『生誕100年・没後100年 関根正二展』、福島県立美術館、三重県立美術館、神奈川県立美術館、中日新聞社、2019年より転載

挿図4 大原美術館提供

挿図8 石橋財団アーティゾン美術館提供

挿図9 ポーラ美術館提供

挿図10 《子供》のX線透過画像）、田中（1992）より転載

挿図11 田中（1992）より転載

挿図12~15 筆者（小林）作成

※本稿は科学研究費補助金21K00125「引っ掻き、削り、塗り残し — 近代日本絵画における多層構造の活用に関する研究」の助成を受けたものである。

# The Creative Utilization of the Lower Layers of Paintings and the Previous Works in Japanese Modern Paintings: A Study of *Child* (1919) by Sekine Shoji

KOBAYASHI Shunsuke  
TAKAOKA Chikako

This article focuses on the reuse of the lower layers in modern painting, namely, in works in which the artist intentionally exposes the lower layers during the painting process. The multilayering of painting and the visualization of its structure as a form of expression can be considered one aspect of self-referentiality in modern painting. For example, Pablo Picasso's *Girl in a Chemise* (c. 1905, Tate, London) was painted over an older work by Picasso, and he reused the lower image partly to represent the upper layer of the painting.

This study focuses on the work *Child* (1919, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo) by Sekine Shoji (1899–1919), which is an example of a modern Japanese painting that shows a creative use of the lower layers of the painting comparable to that of Picasso. The bright tone of the vermilion garments is impressive in this work, and in some areas, the white and vermilion colors from the older work on the lower layer have been left so that they can show through the colors of the overcoat. Such brushwork forms an optical gray (visual gray) due to the synergistic effect of the upper and lower layers. It contributes to creating a gradation of light and shade while preventing the loss of color saturation due to color mixing, and the difference in brightness created by the border between the white and vermilion in the lower layer serves to emphasize the solidity of the figure. In addition, the lower layer is exposed via lines "scratched" onto the figure's sleeve. This adoption of "scratching" by Sekine preceded the paintings of Migishi Koutaro (1903–1934) around 1933, in which a similar technique was used, and it is remarkable as one of the earliest examples of the use of "scratching" in modern Japanese painting.