

ディオニシオスの「エルミニア」

技法編の翻訳

上田恒夫 寺田栄次郎

翻訳にあたって

本稿は、イコン画指南書として名高いフルナスのディオニシオス著「エルミニア」(古典ギリシア語読みでは「ヘルメネイア」)のうち、図像編の前に置かれた材料・技法にかかる部分の翻訳である。同書冒頭の聖母マリアへの献辞と画家を志す者への二つの序文は技法について直接の関係が薄いと判断して、省略した。

翻訳の底本には P. HETHERINGTON, The 'Painter's Manual' of Diosius of Founa, 1989 (1st ed. 1974, London), Redondo Beach (Oakwood Publications) の英訳を選び、英訳注も今回の日本語訳に加えた。英訳者ヘテリントンには、パドプロス・ケラメウス A. Papadopoulos-Kerameus によるギリシア語刊本 (ΔΙΟΝΤΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΡΠΝΑ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ, St. Petersburg, 1909) からの翻訳にあたって、このギリシア語版の底本となったサンクトペテルブルグ国立図書館所蔵の写本 (cod. gr. 708) と詳細に校合しており、この英訳はイタリア語訳と並んで最も優れた訳であるばかりでなく、注は各国語訳の中で群を抜いて充実している。

「エルミニア」の技法編は、材料・技法についての事実在即した平易な文章で綴られており、文芸作品の場合と違ってレトリカルな表現や多義的な語彙の使用は少なく、重訳にありがちな文意の取り違えは最少限におさえられたと思う。英訳によっては理解の及ばなかった箇所については、木戸雅子(共立女子大学)、中沢敦夫(新潟大学)両氏の協力を得て、複写として取り寄せた上記写本と、パドプロス・ケラメウスの刊本を参照した

ほか、ウスペンスキイのロシア語訳(一八六八年)、シェーファアのドイツ語訳(一九六〇年)、グラッソのイタリア語訳(一九七四年)に当たった。それでも解決のつかない箇所が残ったが、これはギリシア語テキストからの翻訳を待つて改めて検討することとし、今その準備を始めたところである。今回の訳はそのための予備的作業といふべきもので、不備な点や解釈の誤りについては率直にご批判を仰ぎたいと思う。

「エルミニア」について

「エルミニア」はディオニシオスがアトス山の画僧らの間で古くから使用されてきたテキストを編纂し、これに独自の体験から得た多くの知識を加えて、十八世紀の前半にまとめたものである。ディオニシオスの原テキストは失われたが、ヘテリントンのリストによると、実に三十五点もの写本がアテネ、ブカレスト、アトス山ほかに蔵されており、この著述が広範に使用されていたことをうかがわせる。

イタリア語訳に序文を寄せたセルジョ・ベッティーニは、ディオニシオスのテキストには中世ビザンティン以来の処方と、彼の時代にアトス山の画僧らによく知られていたヴェネツィア系クレタ派の技法などが多く混在していて、これを一概にビザンティンないしポストビザンティンの技法書として扱うことはできないと言っているが、同書を読む上に重要な指摘である。板絵イコンについての記述に比べて壁画技法の比重が比較的少ないのも、時代の反映であろう。

しかし、絵画技法に関心のある人には、「エルミニア」は西欧近代絵画と根本的に違うイコンの成り立ちを技法の面から知りうるという大きな魅力

をもち、ディオニシオスの著述は西欧の学芸にかたよった我々の知識を正す大きな力となる。リオネロ・ヴェントゥーリは「エルミニア」について、批判的直観性などにも見当たらない、と酷評しているが、『美術批評史』、事実の指摘としてはそのとおりだとしても、西欧的基準からは評価しきれない部分にこそ「エルミニア」の真価を認めたい。また、この認識がなかったら「エルミニア」を積極的に読み、これを現代によみがえらせることは意味のないものになってしまう。

西欧化を志向し、イコニック表現からの脱却を試みる画家たちが出はじめていた近代ギリシアの芸術風土の中で、ディオニシオスはいわば保守派であった。それ故、現代の読者は「エルミニア」に蓄積されているはずの歴史の処方に興味をそえられるばかりでなく、ディオニシオスも押しとどめることのできなかった西欧の影響について具体的に検討でき、西洋の東西の交流という観点からも、同書は第一級の著述であると言ってさしつかえなく、ここからくみ取られる研究テーマは少なくないはずである。

なお、今回は翻訳しなかったが、「エルミニア」には技法編のほか相当な分量の図像編が含まれ、この両編からなる組み立てに、宗教と美術が分離することなく近代に至ったギリシア正教世界独自の状況を見ることができ、この事実を認めて、図像編についてもギリシア語テキストからの翻訳を進めていることをつけ加えておく。

翻訳凡例

英訳からの重訳であることをわきまえて、英訳の解釈と体裁を保持することにつとめ、英訳とそれ以外の現代語訳との間で解釈が分かれる場合にも、英訳を尊重した。ただし、以下の事項に変更を加えたので、これらの変更事項を示して翻訳凡例に代える。

一、英訳タイトルについて。The Painter's Manual of Dionysius of Founaを「エルミニア」と改めた。我が国では同書は古典ギリシア風に「ヘルメネイア」の表記で知られるが、ヒザンティン式表記とした次第である（いずれにしても、このタイトルはディオニシオス自身が与え

たものではない）。同じ趣旨からする表記の改正はほかにもある。例ディオニシウス↓ディオニシオス、ペジリ（英語では *pezzini*）↓ペジリ、等。

一、技法用語について。今日実体の分からない技法や西欧の用語に移し換えにくい独自の用語についてはなるべくギリシア語に即して表記したが、それ以外の用語については、デッサン、オーカーのごとく、今日の画家が通常使用している名称を用いた。

一、節番号の付与。英訳の本文欄外に記されたギリシア語写本及びパバドプロスIIケラメウス版テキストとの対照丁付をこの翻訳にも添えるべきであったが、印刷技術上困難なので省略し、これに代えて、パバドプロスIIケラメウスが読者の便宜を計ってテキストに付与した節番号を各節冒頭のタイトルにアラビア数字で示した。例「1」いかにして写しを作るか

ギリシア語版テキストと対照するにはこの方式は実用的で、最近のイタリア語訳もこれを踏襲している。

一、括弧について。「」は本文においては、英訳にならって、ギリシア語テキストにおける空白ないし欠落であることを示すが、注においては日本語訳の補足注である。英訳者による略号を用いた文献の引用も、日本語訳では全データを復元して「」に入れた。そのほかこれに類する事項や補足説明も同じ。要するに「」はディオニシオスの与えたものではないと了解していただければよい。なお（）は、本文中で用いられる場合はギリシア語版テキストのまま、つまりディオニシオスの与えたものである。注においては英訳者の補足説明。

一、英訳注に散見される明らかな誤植等に関し訂正したが、本訳では特にその旨を断らない。英訳注は、英訳テキスト頁ごとに独立した通し番号をつけているが、本訳では注全体の通し番号とした。

ディオニシオスの「エルミニア」技法編

「1」いかにして写しを作るか

写しを作りたい時には次のようにせよ。もし、もとの板の両面に絵が描いてあったら、加熱していないペジリを紙に塗り、日陰で一日寝かせてそれを浸み込ませよ。次に手本をそこねないようにふすまでよくこすって十分油抜きし、塗りたい所の色つきをよくせよ。もとの絵の四隅をこの紙にくつつけたら、少量の卵で黒色を作り、ていねいに形を敷き写し、陰影をほどこせ。この後、白色を用意し、水で薄めた白で画像を塗り、ハイライトをほどこせ。こうすれば紙が透明で、もとの絵のすべての形が透けて見えるから、アイコンらしくなる。しかし、剥げ落ちないように白は薄く塗るように注意せよ。もし、もとの板の裏側に何も描いてなければ、油引きしない紙を上置き。そしてそれを窓の日差しに、つまりガラスか窓枠にかざせば、形はくっきりと透けて見える。手を支え、ていねいに形を紙に敷き写し、赤の絵具でハイライトをほどこせ。こうすれば、もとの絵とそっくりの写しが得られる。しかし、手本が油引きした紙に描いてあったら次のようにせよ。黒色を、金箔の細線に使ったのと同じにの絞り汁と一緒に帆立貝の貝殻に入れて、かき混ぜよ。次に、写そうとする聖人が、油引きした紙、板、壁、そのほか何に描いてあるものでも、像全体の形をなぞれ。次いでにの絞りの汁を赤色に混ぜ、顔や衣服の白い部分をなぞり、もしそうしたければ第三、第四の色を選んでハイライトを置け。ただし、色と色を塗り分けるように心がけよ。次に原型と同じ寸法の一枚の紙を濡らし、別の紙に挟んで水分を吸い取らせよ。ただし少々の湿りは必ず残せ。次にそれを手本の上に当てがい、位置がずれないように注意して手で押さえつけよ。隅をつまみ上げて、印影がついたかどうか確かめよ。もしついていなければ、もう一度もつとしっかりと押さえつけよ。こうして、あらゆる点で原型と同一の捺しの写しを得たことになる。壁画が古い

板絵のどちらであれ、もし手本が古い絵であれば、にんにくの絞り汁を多く用いねばならないが、新しい壁画や新しくニスがけしたアイコンや油引きした紙に描いた絵なら、にんにくの絞り汁は少なく、絵具は多くせねばならないことだけは、わきまえておくべきである。最初、小さな紙片に一筆か二筆色置きして試してみよ。そしてうまくいったら残りを写せ。仕事が無駄にならないよう、必ず最初に小さなので試してから取りかかれ。

「2」いかにしてデッサン用の木炭を作るか

ハシバミの木かギンバイカの木のいずれか、丈夫で乾いた木材の太いのを一本選び、鋸でいくつにも挽け。次いで手斧で割って細長くし、小刀でさらに切って鉛筆ほどの細長さにせよ。それを壺一杯に入れ、上に布を置き、全体に粘土をかぶせよ。次に窯を暖め、ほぼ十分に火がまわったら壺をその中ほどに置け。そうすれば壺の中で木切れは焼け、炎も出ず。炎がやんだらすばやく壺を取り出し、灰と乾いた土をかぶせよ。冷える前に蓋を取ると中で木切れが燃えて仕事かむだになってしまうから、冷え切るまで壺から木を取り出さないように注意せよ。もつと手早く木炭を作ったかったら、次のようにせよ。木切れを何本か紙か布で包み、燃えている石炭の中に埋めよ。木切れはやがてよく燃えて煙を出す。煙がやんだらすぐに、すばやくシャベルで木切れを全部取り出し、その火が消えるまで冷えた灰か土に埋めておけば、これで「出来上がり」である。このようにして、画家たちはデッサンに用いる木炭を調製する。

「3」筆の作り方について

画用の筆を作りたいければ、穴熊の尻尾を見つけ、毛を残らずむしり取らねばならないが、それを取るの尻尾の周囲からだけにせよ。さて、筆がハイライトや肌の部分を描くのに適するように、まっすぐで均一の傷のない毛を選べ。次にそれを缺で切り、一本一本はぐして板の上に寝かせよ。そしてそれをていねいに集め、水で濡らし、右手で毛先と反対の端をつか

んで左手の爪で毛先をしごけ。これができるだけ一回に少しずつやり、ていねいに毛を伸ばし、長過ぎる筆にならないか確かめながら、蠟引きした絹糸で要領よくそれをしばれ。筆をはめ込む軸は、毛が抜け落ちないようように、あらかじめ水で濡らしておくべきである。下塗り用の大刷毛を作るのに使えるように、尻尾の先の毛は全部集めておけ。¹¹⁾

「4」膠の作り方について

膠を作りたければ次のようにせよ。石灰処理をした皮を取り、それを温目の水に入れてよく水を浸み込ませよ。それを洗って肉質や汚れを残らず取り除き、銅のうつわの清水に入れて煮よ。皮が煮えて濃くなるのを見とどけたら、布の漉し器か布切れで漉せ。そうしないと皮は焦げついてしまう。そしてもつと水を加えよ。これを二、三度繰り返し、皮がすっかり溶けるまで漉せ。¹²⁾石灰処理をした皮が見つからなければ未処理の皮を使うが、牛の足か耳の皮を選んでよいし、ほかに用途のない皮か値打ちのない皮でも何でもよい。皮は厚くてもかまわない。水牛や羊でもよい。それらを次のように処理せよ。生石灰を取り、たらいに入れ、水を加えて、それが全部溶けるまでかき混ぜよ。皮をこの溶液に入れ、毛が一本残らず抜けるまで一週間放っておけ。そしてこれを取り出し、十分に洗い清め、乾かせ。膠を作りたい時には、我々が諸君のために上に書いたようにせよ。しかし、急いでいてしかも石灰がない場合には、石灰処理をしていない皮を柔らかくするために皮を水に浸してしばらく煮よ。それを取り出し、脂肪と肉質をよく洗い落とし、すぐ煮えるようにそれを肉切り包丁で切れ。漉す段になつてしまたげとならぬように、皮切れは切り離してしまわず、お互いにつながつたままにしておけ。皮をこのように煮れば膠が得られる。膠を乾燥させたければ、残りの膠液だけをとり火にかけ、煮詰まるまで煮よ。泡立ち過ぎることがあるからよく見守り、その時には鎮めなければならぬ。だから、泡立ったら火からおろせるよう、いつ煮立つか注意し、煮立ったら冷水を張つたうつわに入れ、底を水につけて泡立ちを止めよ。煮詰まる

まで数度火に戻し、火からおろしてさませ。弓鋸に糸を張り、小さく切り、固くなり始めるまで二、三日の間、板の上に置いておけ。次にそれに糸を通し、空中に吊つて完全に乾かし、ゲツソを塗る時のためにとっておけ。暑い時には臭くなるし、仕事がかうまくはかどらないから、膠作りはいつも寒い時節にするものと心得よ。

「5」いかにして石膏を焼き、混ぜるか

石膏を焼き、混ぜたい時は次のようにせよ。まず石膏を精選し、次に金槌でこまかく砕け。白く艶のあるものだけをを使うものと心得よ。窯が赤くなるまで熱してから石灰を取り出し、窯が冷えないようにすばやく小枝でよく窯を掃け。石膏を一度に入れ、あらかじめよく選んでおいた粘土を上にかけて覆いとせよ。こうすれば窯が覆われ、石膏が乾かないうちに熱をどこからも外にのがさなくてすむ。熱をのがさないように、慎重に石膏を密封せよ。三日後にそれを取り出し、うまく焼けていれば申し分ない。十分に焼けていなくても石膏がだめになることはないが、すりつぶすのが大変やつかいになる。窯から取り出したら、大理石板の上ですりつぶし、目の細かい篩にかけ、篩に残ったのはもう一度突き砕き、こまかな粉になるまでもう一度篩にかけよ。もし消化させたければ次のようにせよ。銅のうつわで水を少し暖め、これとは別に、水を切らさないためのぬるま湯と冷水とを用意せよ。それは、石膏を入れようとする水が冷たくも熱くもなく、ぬるま湯でなくてはならないからである。このぬるま湯に君の手を入れ、別の一人が石膏を少しずつ注いでいる間、石膏がお互にくつつかないようにうつつわ全体をかき混ぜよ。後で石のようになって粉にならなくなるから、大きな粒も小さな粒もまったく残らないように篩え。また、小さなうつつわにたくさん石膏を入れ過ぎないように気をつけよ。なぜなら、石膏が水を吸わず、うつつわのへりにこびりついて石のように硬くなり、うつつわを壊さないと取り出せなくなるからである。だから五十オーカの水に、二十オーカないしそれ以下の石膏を入れることとし、それ以上を加えてはな

らない。石膏は常に、水を一杯に張った大きなうつわに少しだけ入れるものと心得よ。そうすればすべてうまく行く。石膏が沈澱するように一兩日放っておいてから、石膏が底に溜るまで少しずつ水を流し出せ。それをある程度乾かしたら、板の上に延ばして完全に乾かせ。急を要するならば、石膏を目のつんだ袋に入れ、すばやく漉せ。そして、上に述べたようにして板の上で延ばして乾かせ。よく乾かしたら、もう一度窯を熱し、石膏を中に入れよ。それをすりつぶし、手を加え、板の上に流して乾かせ。急を要するならば、暖めた窯にもう一度それを入れるか日に当てる乾かせ。そうすれば石膏をだめにせず、仕上がりがよくなる。次によくすりつぶし、必要な時に膠と混ぜてゲツソ¹⁷が作れるように、とっておけ。

「6」いかにして板にゲツソ地を塗るか

板にゲツソの地を塗りたい時、板が大きくて何枚もあるならば、先に指示した方法で皮を煮て新しい膠を作れ¹⁹。古い膠は板に塗るまでに長く放っておくと力が弱くなるからである。急を要する上に板が少しだけならば、次のようにせよ。乾いた膠を砕いて粉々にし、膠が悪くならないように、陶製の壺か何か別のうつわの水につけて涼しい所に一晚置いておけ。次にこれを煮て、膠が溶けるまで棒でかき回せ。手持ちの板に足る分量の膠をすくい取り、水を加えて希釈して、板に薄く一層を塗れ。板に塗った膠が艶やかな表面にならず気泡をつくらず、板に吸収されるように気を配れ。もし日がさしていたら、最初の層が乾き切るように板を日に当てよ。ゲツソが剥がれてしまうから、後になってこれをやってはならない。板がすっかり乾き切った後、五、六層の塗りに足る量の石膏と上質の膠とを混ぜ、小さな板切れで試してみよ。それがあまり硬ければ石膏と湯を足して柔らかくせよ。もしそれが柔らか過ぎれば、適当な粘り気になるまで膠を足し、板に二層目、三層目を塗れ。四層目にはベジリ²⁰とほんのわずかの石けんを加え、さらに二、三層を塗って仕上げとせよ。板を迅速に整えようとして急いだり、ゲツソを厚塗りしたりしないように注意せよ。なぜなら、板を

磨く段になって、最初の層から二層目が剥がれてしまい、画像にむらが出てきてしまうからである。だから、ゲツソはごく薄塗りにし、よい地を作るためにこれを何度も塗れ。季節が夏で、ゲツソに気泡のできる心配があれば強い膠を作り、漉して涼しい所に置いて、持ちをよくせよ。ゲツソ地を塗りたいた時は、この膠を少量、一層を仕上げるのに十分と思う分だけをよく混ぜ合わせて塗れ。二層目のゲツソ塗りを終えたいと思うかどうかの分量でもう一度やり、次の層にも同量を加えよ。以下、同じようにやって仕上げに至れ。このようにすれば気泡が生ずるのを避けられよう。もし膠を石膏と混ぜたまま長く放置しておくためになる。次にゲツソを磨き、デッサンして箔置きせよ。

「7」いかにしてイコノに光輪を置くか

イコノに人体を描く時には、コンパスで光輪を添え、その部分に、先に板を整えた時と同じ要領でゲツソを置け。ゲツソに浸してそれをたっぷり含ませた木綿糸を取り、これをコンパスでつけた印しの上に置いて光輪を一巡りさせよ。次に、光輪を均一にし光輪のどこもいびつにならないように、コンパスでこの糸の内側にもう一つ円を引け。小さな光輪には細い糸を、大きな光輪には太い糸を使うこととせよ。光輪を浮彫りにしたければ、糸が乾いたらゲツソをもっと塗れ。その後、入れたいと思う模様をテッサンし、筆に含ませたゲツソでこの装飾と糸に二、三層を塗り、盛り上げよ。鋭利な骨でいいねいに模様柄をくまなく彫り込み、箔置きせよ。模様の盛り上げに使うゲツソは、先に使ったゲツソと違うものと心得、違いをはっきりとさせるために、このゲツソにはオーカーを入れ、黄色にせよ。

「8」いかにして組み立て前のイコノスタシスにゲツソを置くか

組み立て前のイコノスタシスにゲツソを置きたければ、まず皮を煮て膠を作れ。次にイコノスタシスを地面に広げよ。そして、季節が夏で、適当な場所があれば、それを日差しに広げて木を少し暖めよ。一層でイコノス

タシスを全部塗り尽くすのに必要な分量を見越して、膠を、銅のうつわの少量の水に混ぜて薄めよ。膠は熱くなくてはいけない。さもないと固まってしまふ。次にイコノスタシスの部品を一つ取って、うつわの上に手で持ち、うつわの中の薄めた膠をコップに取り、うつわの上に持っている彫り物に膠がすっかりまわるまで注げ。そして刷毛を取って彫り物をこすり、膠をよく浸み込ませよ。この部品を裏返して、余った膠を滴らせてうつわに戻せ。これを全部の部品に少しずつ順番にやり、イコノスタシスの片側から反対側へと作業を進めよ。もし膠が冷えてきたら、二、三回ないし必要回数だけ暖めるよう心がけるが、これは膠を濃くするためではなく、タマをつくらずに膠を彫り物に薄くかけるためである。もし部品が大きければ、別の一人二人がこれを裏返して膠を滴らせ、もう一人が刷毛でこれに手を加えるのを、手伝うべきである。日差しが強過ぎない限りは部品を戸外に置いて乾かし、万一気泡ができたならこれをナイフでつぶせ。それゆえ、いつでもまず膠を小さな木切れに試し塗りし、膠が濃過ぎて乾いた時表面に艶ができないように気をつけよ。そうすると、ゲツソを置きたい箇所からそれが剥がれてしまうからであるが、部品が膠をよく吸い込めば万事うまく行く。次に、同じうつわで、十分な水で薄めたゲツソを作り、彫り物にそれがよく行きわたるまでコップで彫り物の上に注ぎ、彫り物を裏返し、膠でやったのと同じ要領で余分のゲツソを滴り落とせ。最初、小さな部分に試し塗りし、ゲツソを乾かせ。これがうまく行ったら、残りの部分にゲツソを塗れ。ゲツソが柔らか過ぎたり硬過ぎたら、先に板についての節で記したようにして混ぜ直し、全体に一層をかけよ。暑い時にはゲツソは彫り物にしつくりとつかず、そうすると、滴り落ちずに彫り物のすき間を埋めてしまうということをわきまえておけ。もしそれが「濃」過ぎてうまく滴り落ちてくれなければ、ぬるま湯を少々足し、また、薄過ぎてゲツソ地を二、三層置いてもまだうまくつかないようであれば、これに石膏と膠を混ぜて地塗りをやり直し、よく固まらせ、しかる後に次の層をかけよ。もし日差しがあまり強くなくわずかに温かい程度であれば、最初の二層だ

けをかけ、それ以上はやるな。これをやりおさせるには一度にたて続けにかけてはならず、日陰に置いてはよく固まらせねばならない。なぜなら、日差しの下で一気呵成にこれをやってしまうと、彫り物の肉高の部分からゲツソが剥げ落ちたりひび割れを生じて、仕事が進まなくなるからである。地塗りの仕上げになったら、三層目四層目にベジリ少々と、ぬるま湯で溶いた石けん少々とを慎重に加え、地塗りする前にこれをゲツソに混ぜよ。もし気泡があったら、板についての節に記した要領でやればゲツソは磨く必要がまったくないほど滑らかになる。冬場であれば、ゲツソが硬くなつてどうしても滴り落ちなくなるのを防ぎ、木の部品に膠をよく吸い込ませるために、ゲツソを置く時広い部屋の真ん中に大きな火をおこせ。組み立て前のイコノスタシスにゲツソ地を置くにはこのようにする。この地はまったく研磨する必要はなく、ただポーロを塗るだけで箔置きすればよい。

〔9〕いかにして組み立てずみのイコノスタシスにゲツソ地を置くか

イコノスタシスが据えつけられていたら、まず最初に梯子を作れ。次に板についての節で記したのと同じ要領で、一番高い部分からゲツソ塗りをはじめ、刷毛で五、六層を塗れ。これを乾かしてからスクレーパーでよく均し、以下に説明するところに従ってポーロを塗り、箔を置け。

〔10〕赤ポーロ⁽²⁸⁾の調製について

最上のポーロを、すなわち、赤みが強過ぎる部分ではなく中に白い縞のある部分を取り、それを次のようにして試してみよ。もし縞が柔らかく、石のように硬くなければ、よいポーロ、そうでなければよくないポーロである。その十八ドラムと、コンスタンチノープルのオーカー二ドラム、ラベンジつまり鉛丹半ドラム、水銀半ドラムとを混ぜよ。⁽²⁹⁾水銀をアマalgamにするには次のようにやる。それを片方の手の平に少々乗せ、唾を加えて別の手の指でこすると、それは分離する。この混ぜ物をまるごと大理石の鉢に入れ、しっかりとすりつぶせばポーロの出来上がりである。どんな物

にでも二、三回そつと箔置きしたければ、ラキ³¹を使って箔置きせよ。すると君がやれることに驚くはずである。

「11」そのほかのボーロ

上に記した通りに、ボーロ及びそれと同量のオーカーを取り、両方をよくすりつぶせ。石けんをほんの少々及びそれと同量の卵白を加え、これらを残らずしっかりと練り上げ、前の通りに塗り、箔を置き。

「12」そのほかのボーロ

キレルメニ、すなわち同じボーロを八ドラム、水銀一ドラム、獣脂の蠟一ドラム、鉛丹一ないし二ドラム、シナブル一ドラム、胆汁³²一ドラム、コンスタンチノープルのオーカー五ドラム、そして少量の卵白を取り、これらをよく練り上げ、それをやり終えたら箔置きに使え。

「13」いかにしてアイコンに箔置きするか

細い尖筆で画像を印せ³³。次によく拭つて木炭を取り除け。少しでも汚れていたらきれいに拭き取れ。これに二、三層のボーロを塗るが、一層目を乾かしてから二層目を塗れ。ボーロがほどよく乾いたら、手前に板を仰向けに寝かせ、金箔を取つて板に置くが、風で、あるいはラキを注ぐ時ラキで金箔がずれてしまわないように、箔置き用の鋭利な骨を使って金箔の重なる部分がくっつくよう一枚一枚を押さえよ。ガラスの水差しにラキを取り、アイコンの縁に注いだら、片側を持ってラキがくまなく浸み渡るまでアイコンを傾けよ。しかしゲツソが犯されないように、すばやくやるように注意せよ。アイコンを立て、仕損じをすべて直し、乾かせ。次に磨いて³⁴、その上に描け。

「14」いかにして組み立て前のアイコンスタシスに箔置きするか

アイコンを作る時の要領で、ボーロで処理し、箔を置きたい部品を手前に

置き。もし彫りが浅ければ、金箔を置いた後、装飾の高肉の部分に金箔がよくつくように骨で押しえつけ、彫り物にたっぷりラキをかけ、装飾の全部がラキを吸い込むまでたくみに彫り物を傾けよ。濡れていない装飾があったら、ガラスの水差しからラキをもう少し装飾にかけるか刷毛で装飾に塗り、金がかまくつくように綿でそれを押しえつけよ。これを立てかけて乾かした後、磨け。浸み込みにくい深い彫り物や丸みのある木の部品には、まず海綿か綿を使ってラキで濡らせ。そして紙に金箔を乗せ、まずラキを含ませた筆で金箔の四隅を軽く触れよ。それから湿った箇所金箔を置き、くっつけよ。そうすれば金箔を落としたりしわをつくることはない。注意して裏紙を持ち上げればゲツソにくっついた金箔が下に残る。羽根を持って金がついていない部分の金を払い、上に説明した要領で水差しのラキかそれをよく含ませた筆でそれを繕い、磨け³⁵。

「15」いかにして組み立てずみのアイコンスタシスに箔置きするか

ゲツソ塗りの場合と同じように足場を組んだら、すきま風が入つて箔置きがだめにならないように足場を毛布か敷物で囲い、次に上に記した要領でボーロを塗れ。まず、必要とする大きさの箔片に金箔を切り、海綿か穴熊の毛の刷毛ないし綿布を取り、ラキに浸してボーロを塗つた箇所を濡らせ。すばやく金箔を取り、置くばかりになつた部分に箔片をぴったりとそろえて置き、ていねいにこれを磨け。次に、皮膠か卵で彫り物に色を塗り、これを経て仕上げに至れ。もし望むなら、次に述べるようにせよ。そうすれば経験豊かな親方の教えから学ぶことができる。すなわち、コンスタンチノープルのオーカーを取り、それに膠少々とクロッカス³⁶少々を加えて練り上げ、箔を置きたい所に塗れ。この後赤ボーロを装飾の肉高の部分に塗り、ラキで箔を置き。

「16」パンセリノス³⁷による肌の下色の調製について³⁸

壁画で用いるのと同じような白「ドラムとオーカー」「ドラ

ムと緑³⁹」「テンキを、そして黒」「テンキを大理石に乗せ、これらを一緒に挽いて粉にせよ。これを集めて鉢に入れ、肌を描きたければ下色に使用。

〔17〕同じ「パンセリノス」による、肌色で塗った画像の眉毛などに絵具を塗る方法

黒に酢を混ぜ、好むように塗るが、最初は軽く、後は濃く。瞳や目の隈や眉毛や鼻孔は純粹の黒で入れよ。あるいは、望みとあれば、アンバー⁴⁰「ドラムとボーロ」「ドラムを取り、これらを大理石板の上で混ぜよ。これを集めたら、望む所にこれを塗れ。影は純粹のアンバーで強め、瞳と鼻孔には黒をさせ。これがパンセリノスのやった方法である。

〔18〕同じ「パンセリノス」による肌色の作り方

ヴェネツィアの白か、上質のフランス白——フランスでは球状にして紙に包んである⁴¹——を「ドラム、ヴェネツィアのオーカーか、ヴェネツィアのがなければこれに似た別のオーカーを」「ドラム、シナブル⁴²」「ドラムを取れ。もっと専門的にやりたければ次のようにせよ。シナブルをすり上げ、水を加えて沈澱させよ。沈澱したら、別のうつわに水をあけて沈澱物を乾かせ。肌色を塗るために、これを別の色と混ぜれば申し分ないものとなる。

〔19〕同じ「パンセリノス」による、その他の肌色

白「ドラムと赤みがかった黄色のオーカー」「ドラムを取れ。これらを一緒にすり上げ、肌の部分の塗りに使用。赤みがかった黄色のオーカーがなければ、別のオーカーを取り、これにボーロ少々を混ぜてほんのりと赤みを添えよ。そして上に記した要領で肌の部分を塗るが、赤を多用しないように用心せよ。もしタソスのオーカーがあれば、ボーロはいらぬ。

〔20〕肌色の中間色⁴³の作り方

肌色二に対して下色一ないしそれ以下の割合で貝殻に取れ。これらを混ぜて肌色の中間色を作り、肌を表したい部分はまず最初、この色で塗れ。肌色の中間色はこのようにして得られる。

〔21〕いかにして肌を塗るか

下塗りを置き、顔のほか望むどの部分にも陰影を塗ったら、まず、上に述べた肌色の中間色で肌の全体を塗るが、境い目は薄塗りにして肌色が下塗りに溶け込むようにせよ。次に、突出する部分に肌色を塗るが、肌色の中間色と同じように徐々に薄くしていけ。老人にはこの色ですべての皺を、青年には眼窩だけを塗れ。その後、この肌色の絵の突出部に任意に白を加えて明るくする。すなわち先に置いた塗りのうちで白くさせたい所にそれをさすのである。それは軽くさせ。つまり、白も同じように、最初は軽いタッチでやり、次に、形がもっと強調されるこの白の突出部に、さらに強いタッチで白を置く。パンセリノスの肌色はこのようにして得られる。

〔22〕赤色について

聖母や若い聖人らには、シナブルに肌色を混ぜ、顔の中ほどに⁴⁴軽く赤をさすにとどめるべきものと心得ておけ。陰の部分と手の描写にはごく軽くボーロを置くが、老人の深い皺にもボーロを軽く使うべきである。眼の上にあるその他の部分は、先に述べたように肌色の中間色を使って、それと識別できるようにすべきである。

〔23〕髪と髭について

色の濃いオーカーを取り、これが赤黒くなるまで火にかけてよく熱せよ⁴⁵。キリストや若い聖人らの髪を描きたかったら、黒少々を混ぜて、まずこれを塗れ。もう一度この下色を少量取り、黒少々を混ぜて塗り、軽く陰影を

ほどこせ。純粹な黒を暗い陰に置いてから、オーカー少々に前と同じ下色少々を混ぜ、二層目の仕上げとせよ。地色⁴⁶となる二層目には純粹なオーカーを使い、際の部分に軽く陰を置き、唇を塗るには白とシナブルを混ぜ、口にはシナブルだけを使え。シナブルとほかの色を混ぜて塗り、濃い陰に黒か純粹のアンバーを置き。睫毛⁴⁸には、まず肌色の中間調を軽く塗ってから、肌色でしっかりと塗り。若い男の髪、唇、口、睫毛を描くにはこのようにやる。老人の髪や髭は次のように描く。

白と黒少々を取って灰色にし、下塗りに使い、陰を塗るには、さらに黒を入れてもっと暗い混合色を作り、その上に塗り。必要なら一番強い髭のハイライトに灰色がかつた白を置くが、最初の塗りをこの色ですっかり塗りつぶしてはならない。次に、水で溶いた白を用意し、地色の層⁴⁹に薄くかけよ。口髭の陰には純粹の黒を、口には純粹のポーロを塗るが、唇にはポーロで暗くしたほんのりと赤い肌色を使え。望むなら、睫毛には肌色の中間色を少々加えよ。でなければ何色も加えるな。老人の髪、髭、唇はこのようにしてやる。

〔24〕いかにして衣服にハイライトを置くか

どんな色であれ、望みの色で衣服にハイライトを置きたい時は、まずその色少々に白を混ぜて塗り。この淡い色でその部分を塗り、最初の層の仕上げとするが、この下色は君が望む衣服のどこにも塗り。次に、この混合色からもっと濃い色味を作り、陰に溶け込むように塗り。次に、この色を最初の絵具よりももっと淡くしてハイライトに置き。一番強いハイライトには白を使うが、白を陰に使うことは避けよ。これが自然なハイライトを作る方法である。

〔25〕いかにして真珠層に描くか

卵白を水で溶いた状態にして、真珠層に下地層を塗り、絵具のつきをよくせよ。次に、描きたいと思う聖人像の輪郭のぐるりを細い尖筆で印し、

その上に鉛白の下塗りを一層置き。水で溶いたリノン⁵⁰で聖人をしっかりと線描し、次に色を置き、これに軽くハッチングをほどこし、色が剥がれたり色がニスに混ざらないように乾かせ。モルダント⁵¹カリノコピア⁵²で光輪を置き。

〔26〕いかにしてひび割れをつくらずに布に卵で描くか

まず四本の木を釘でとめ、それに布を張れ。次に、適量の膠、石けん、蜂蜜、それに、ぬるま湯で溶いた石膏の混ぜ物をキャンヴァスに二層塗り、よく浸み込ませてまったくむらがないようにする。それをよく乾かし、骨の棒で磨け。次に卵でデッサンし、描け。モルダントで光輪に金を置き。これに軽くニスを一層かければ上々である。

〔27〕リノコピアに用いる接着剤について、すなわち、金箔で細線を置くのに用いるにんにくをいかに扱うか

七月か八月に、大きな玉のにんにくを必要なだけ選び、これを剥け。これを乳鉢ですりつぶし、きれいな布に通してうつわに漉し、十分濃くなるまで日差しに置き。髪の毛や昆虫が中に入らないように見張れ。金箔で細線を置きはじめたいと思ったら、どんな色にせよ望みの色をこの接着剤に混ぜ、仕事にとりかかれ。ただし、絞り汁の分量以上には色を入れないものと心得よ。そうすると金箔がくっつかなくなるからである。この混ぜ物を塗ったら、べとつきがなくなるまでしばらく放っておき、そうしたら時々温かい息を吹きかけながら金箔⁵³を置き、野うさぎの足でこれを払え。このイコンにニスをかけたければ、まずこれを日差しに当てて暖めよ。さもなにとリノコピアが湿り、剥がれてしまうからである。

〔28〕いかにしてベジリを濃くするか⁵⁶

ベジリを取り広い平鍋に入れ、四十日間、「夏の」炎天下に出せ。ある種のベジリはすぐに濃くなるが別のは遅いから、あまり濃くなり過ぎないよ

うに注意して見張れ。そしてこれが蜂蜜ほどの粘り気になったら上々である。濃過ぎると、ほかの材料を入れた時非常に硬化して、アイコンに塗れなくなったり、ひびが入ったりする。夜露でだめになってしまうから、毎晩それに蓋をするか家の中に取り込むのを怠ってはならない。濃くなったら、薄い布に通して漉し、髪の毛や昆虫が中に落ちていたら残らず取り除け。天日でベジリを濃くするにはこのようにする。

〔29〕いかにしてロジン⁵⁷を得るか

必要なオーカだけ松脂を取り、入れる量の二倍が入るほどの大きさの銅のうつわにこの樹脂を入れ、火にかけて熱せよ。ひどく泡立つから、煮え過ぎないように注意せよ。泡立つのを見届けてこれを火からおろし、あらかじめ用意しておいた両手つきふいごでこれ以上泡がたつのを止めるか、冷水を張った別のうつわを用意し、これに銅のうつわの底を入れて泡立ちを止めよ。そうしたらもう一度火に戻せ。泡立ちがやむまでこの処理を数度繰り返せ。こうすればロジンが得られる。火からおろしてから、あらかじめ用意した水を目一杯に入れたうつわに注げ。これを集め、大切に取っておけ。

〔30〕ベジリから作るニス⁵⁸について

天日で乾かしたベジリ百ドラムとロジン七十五ドラムを取り、これらを陶製の壺に入れ火にかけてよく混ぜ合わせよ。次に日差しの中でニスを空けるが、ひびが入らないように一層目はできるだけ薄く塗るものと心得よ。ニスが濃過ぎて塗れなかったら、これがのびるようにナフサ⁵⁹を少々加えるか、もしこれがなかったら加熱していいベジリを加えれば、うまく行く。マステイク⁶⁰をたくさん持っていたら、ロジン五十ドラムとマステイク二十五ドラムを入れよ。こうすればよいものになる。強い光沢と輝く仕上げを生む最上のニスはこうして得る。

〔31〕サンダロジ⁶¹から作る別のニス

サンダロジ百ドラムを取り、大理石板の上に置くか乳鉢に入れて細かい粉になるまですり上げよ。これを陶製の壺に入れ、少量のナフサかベジリを加え、サンダロジが融ける時、焦げたり黒ずまないようにする。これを灼熱した炭にかけ、石板で蓋をするが、絶えず蓋を取って中身がすっかり融けるまで棒でかき混ぜよ。融けて泡立ちはじめのを見届けたらすぐに火からおろし、天日で乾かしたベジリ半オーカをあらかじめ暖めておいて、これに加えよ。次に目のつんだ布でこのニスを漉し、うつわに取っておけ。もしこれが固いと分かったらナフサを加え、ニスを薄く塗る時のためにゆるくしておけ。こうすればひび割れができず、よい仕上がりとなる。

〔32〕ナフサから作るニス⁶²について

サンダラック⁶³十二ドラムとロジン三十ドラムを取れ。サンダラックを大理石板の上ですりつぶし、篩に入れてごく細かくせよ。次にロジンをすりつぶし、まず最初、この二つの材料を別々の陶製の壺に入れ、炭火にかけて融かし、その後これらを合わせ、ナフサを加えて棒でかき混ぜよ。サンダラックが固まらないように、ナフサは少しずつ入れよ。万が一固くなったらナフサを全部取り除き、固まった分は捨て、十分融けるまで炭火にかけてかき混ぜ、もう一度ナフサを加え、混ぜたものをよく熱してから、目のつんだ布で漉せ。それが濃ければ、ニスがけに必要な量だけナフサをもう少し足せ。このニスは日陰で一日以内で乾き、艶のある仕上げを生む。ニスを塗ろうとする時、まずアイコンを天日で、日がさしていなければ火で暖め、リノコピアが剥がれないようにする。ニスが流れるからアイコンを立ててはならず、横に寝かせておけ。このニスは簡単に塗れるが、最上のニスではない。

〔33〕黄色のニスについて

サンダラック二十ドラムとサリサンブリ、つまりアロエ⁶⁴二十ドラムを取

り、これらをよくすり上げて粉にし、篩え。この混合物を陶製の壺に入れて溶かし、天日で乾かしたベジリ五ドラムを加えよ。このニス塗るうとする時、これにナフサを入れれば、薄く塗れるようになる。銀に塗って黄色にできるニスはこれで出来上がりである。

〔34〕日陰で乾く、ラキから作るニスについて

四、五回オレンピックに入れた非常に強いラキを取り、その二十ドラムを小さなうつわに入れよ。粘土でこれをふさぎ、おき火にかけて煮立てよ。煮えたら、細かく砕いたサンタラック十ドラムを入れよ。サンタラックが熱いラキに溶けたら、ロジン五ドラムを加え、この混合液をまるごとしばらくの間加熱してから目のつんだ布に通して漉せ。こうすればよい結果が得られる。アイコンにニスがかけたければ、まずアイコンを天日に当てて十分暖めるが、太陽が照っていないなかつたら、火の前に置け。同じようにしてニスを暖め、アイコンに一層を刷毛塗りし、それが少し吸収されたらもう一層を塗るが、それ以上は塗るな。

ヴェネツィア人はアイコンに金を使わず、その代わりに彼らは自分たちのアイコンに塗るニスを持っており、ドイツ語ではこれを「ゴリ・ファルペ」⁽⁶⁷⁾と呼び、我々の言葉では金色と言うことを知っておけ。

〔35〕いかにして古いアイコンを洗うか

古いアイコンを洗いたければ、まずアイコンが入るほどの大きさの桶にこれが隠れるだけの十分な水を張れ。次に、アイコンを仰向けに、つまり表を上にして寝かせ、少し暖めた強い火酒⁽⁶⁸⁾を取れ。これをアイコンに塗るが、アイコンに下塗りするのに使うのと同じ豚毛の大刷毛ですりつける。刷毛でこすり回すが、火酒は強いから、色を剥がさず、汚れとニスを少しずつ取り除くように注意せよ。一度にアイコン全部を洗わず、それをだめにしないように一度にほんの少しずつやるように注意すべきである。だから、まず火酒と刷毛で小さな部分を洗ってから、アイコンをさっとに桶に浸し、洗った部

分の汚れと火酒を取り除き、その後また最初から別の部分を刷毛と火酒で洗い直し、もう一度アイコンを桶に浸せ。こうすれば少しずつアイコン全部が洗われ、アイコンをだめにすることがない。画面全体を一度に洗いたければ、洗っている途中に休みを入れてはならない。なぜなら、火酒がずっとアイコンに残っていると、色とゲツソが落ちてしまうからである。あくまで我々が教えたようにやれ。アイコンをよく洗った後、色を損じた所すべてをつくらってニスがけすれば、新しいアイコンのようになる。最初、小さなアイコンで腕試しをし、小さなのでうまく行ったら、もっと大きなのに取りかかれ。うまく行かなかつたら、アイコンを損ねて持ち主の怒りを買わないように作業をやめよ。私がこうしたことを記すのは諸君に作り話を聞かせようとするのではなく、私自身はこれを試みて成功したが、ある人は経験もなくこれをやろうと試みて剥き出しの板だけが残ったということがあったからである。⁽⁶⁹⁾

〔36〕磨いて光沢の出せる絵具をいかにして作るか

膠と火酒⁽⁷⁰⁾と白蠟をいずれも同じ分量だけ取り、火にかけ、混ぜてよく溶かせ。これに顔料を加えよくかき混ぜたら、望みのものに刷毛塗りして乾かせ。次にこれを磨け。必要なら、置きたい所に金箔を置いて磨けば上々である。ただしこれにはニス引きしない。

〔37〕いかにして金箔を溶かすか⁽⁷¹⁾

金箔を磁器の碗に入れ、蜂蜜ほどの粘りのアラビアゴムの溶液⁽⁷²⁾を加えよ。指でしばらくよくかき回して金を完全に粉にし、次に碗の上で指を水で洗い、碗にもつと水を入れて一杯にしてから金を沈澱させよ。金箔が踊らないように注意して水をあげ、すっかり澄み切るまで二度三度水で満たせ。次にこれを見殻に集め、アラビアゴムを少々足してこれをアイコンに使用せ。

〔38〕いかにして金文字を作るか

赤すなわちアクシフオス⁽⁷³⁾と、水銀を取り、錫と一緒に壺に入れよ。強い酢と鉛と銀を加えよ。これらを練り上げて液状にせよ。この液体を薄め、これで、りす毛の筆を用いて文字を書き、乾いたら磨け。

〔39〕いかにして金のケファレア⁽⁷⁴⁾を作るか

かたつむりを捜し、見つけたらその粘液を取り、かき貝の殻か別の好みのうつわにこれを入れよ。その粘液を得るにはどうしたらよいかよく聞け。すなわち、火をともしたらうそくを鼻にたらずと、粘液を出す。これを取り、明礬⁽⁷⁵⁾少々及び金と一緒に大理石板に乗せ、練り上げよ。アラビアゴムを加えてから望みの文字を書けば、出来ばえに驚嘆するだろう。

〔40〕いかにして紙に金を置くか

まず、紙に膠かアラビアゴムを引き、次にそれがまだ湿っているうちにすばやく、金箔を置き、乾かせ。その後これを磨けば上々である。

〔41〕いかにしてクリミジ⁽⁷⁶⁾から採るレーキ⁽⁷⁷⁾を作るか

半オーカの水とソーダ二ドラム半を錫のうつわに入れ、これを火にかけてよく加熱せよ。次に火からおろし、別のうつわに漉して炭火にかけよ。挽いて粉にしたクリミジ五ドラムをあらかじめ用意しておき、これを一回に少しずつ加え、細い棒でかき混ぜよ。煮えはじめののを認めたら、クリミジほどに細かく挽いたロテイル⁽⁷⁷⁾二ドラム半を用意し、これを入れてかき混ぜよ。少しして火からおろし、よく挽いた明礬半ドラムを加えよ。この混合液を漉して二つのきれいなうつわに入れ（最初のうつわに漉した方は二番目のうつわのよりも質がよいものと心得ておけ）、沈澱させよ。匙で要領よく上澄みの水をすくい取り、一兩日放置してもう一度沈澱させてから、また上澄みをすくい出せ。水がほとんどなくなってもう匙ですくい出せなくなるまで、これを二、三回やれ。または次のようにしてもよい。溶液が沈澱したら、羊毛少々を振って燈芯状のものを作り、これを湿らせてその

片端を色の溶液の入ったうつわに入れよ。ただし、顔料そのものには触れさせず、水だけに触れさせるものと心得ておけ。顔料に触れると、それも吸い上げてしまうからである。別の片端をうつわの外にたらしおけ。これとは別のうつわを下に置いて水を受けさせよ。そうすれば驚くほどたくさん水が浸み出る。次にこれをよく陰干しすればよい。残った水は沈澱物を練るのに使え。こうすれば、同じように良質のレーキが得られる。このようにしてクリミジから最良のレーキを作るが、冬は乾燥が長引いてレーキがだめになるから、レーキは夏に作るものと常に心得ておけ。

〔42〕いかにしてヴェルデグ⁽⁷⁸⁾リを作るか

銅の薄片をいくつか、強い酢の入った銅のうつわに入れ、しっかり蓋をして、酢が濃くなるまで炎天下に置け。その後、銅の薄片を取り出し、別のうつわに入れて乾かせ。ヴェルデグ⁽⁷⁸⁾リすなわちツェンキア⁽⁷⁹⁾リはこうして作る。

〔43〕シナブルの調製について

水銀百ドラム、硫黄二十五ドラム、ムルタサンキ⁽⁸⁰⁾八ドラムを取れ。硫黄とムルタサンキを大理石板の上で別々にすり上げ、細かい粉にせよ。次に三つの材料を別々のうつわに入れて椗の木の赤いおき火にかけ、用意した細い鉄の棒でそれらが溶けるまでかき混ぜよ。次に、これらを水銀と混ぜてアマalgamにし、黒くなるのを目にするまで鉄の棒でかき混ぜよ。次に、このアマalgamをきれいな板の上にあけて冷まし、その後、最初にやったようにもう一度すり上げ、あらかじめ用意したスラギすなわち長首の水差しに、この粉を入れて蓋をし、鉄の棒が白くなりはじめのを目にするまでこの棒でかき混ぜよ。次にこの水差しをていねいに密封し、粉の入っている高さの所まで、すなわち首の所まで水差しをおき火に埋め、火をよくおこせ。一昼夜これをそのままにしておけ。その後うつわを壊せば、質のよいシナブルが得られる。

〔44〕いかにしてプラクンディすなわち鉛白を作るか⁽⁸¹⁾

鉛を取り、これを幅広の断片に断ち、陶製の深鍋、すなわちズカリに酢を入れよ。鉛の断片をこの鍋の内側に吊し、ていねいに封をして発酵していない糞の中に、すなわち温かい所に埋め、十日ないし十五日間放っておけ。その後これを取り出し、鍋の中に入れてあった断片を振り落としたり、よくすり上げ、大鉢に入れて乾かせ。こうすれば上々である。

〔45〕いかにしてジマリズマからラズリを作るか⁽⁸²⁾

生石灰を一、樫の木の上質の燃えがらを同量の割合で取り、まず湯をよく沸かしておけ。沸騰しはじめたら、この灰と生石灰を加えてよく煮立てよ。火からおろし水を少々加え、それを沈澱させよ。沈澱物から分離した清水を汲み出し、新しい壺に入れよ。ジマリズマを必要なだけ取ってこの灰汁に入れ、灰汁がジマリズマの色になり切るのを認めるまで、よく煮立てよ。それを火からおろし、布でしっかりと別のうつわに漉し、ジマリズマを捨てよ。次に、壺をよく洗い、その色と、必要とする量の粉末明礬とを卵白少々と一緒に入れ、よく混ぜ合わせよ。これを少々煮立て、火からおろせ。すると欲しい色が分離する。あるいは、この混ぜ物を清水に入れ、目のつんだ布で漉してから清水をあげれば、顔料が底に残る。そして糸が布から出てジマリズマに入ると、言い換えれば糸がほどけると、同じ色の、赤かセラニウム色になる。

〔46〕ラズリを作る別の方法について⁽⁸³⁾

細口付きの新しいうつわを取り、小麦粉ほどの細かさの消化させた石灰をうつわの半分かそれ以上に入れよ。強い酢を細口の所まで満たし、よく混ざるまで小さな棒でかき混ぜよ。これを火にかけ、酢がなくなるまで煮立てよ。火からおろし、石灰が浸るに足るだけの酢をさらに加え、蒸発してしまわないように詰め物とペーストでしっかりと密封し、それを未発酵の

馬糞の中——この中に置けば温かい——に埋め、ていねいにそれを覆え。三十六日が過ぎるまで、三日ごとに別の温かい糞の中に移しかえよ。そしてそれを取り出し封を取れば、良質のラズリが得られる。

〔47〕インクの作り方⁽⁸⁴⁾

トネリコの木の樹皮を一オーカまで取り、それを一オーカ半の水と一緒にうつわに入れよ。一、二週間それを水につけておき、必要な時に日差しに出せ。次に半オーカの水を取り、ヒマの漿果十ドラムと十五ドラムの緑礬を練り合わせ、それを全部銅のうつわに入れ、半分の量に目減りするまで加熱せよ。それを目のつんだ布で漉し、残滓を十ドラムの水で洗い、あらかじめ目のつんだ布で漉しておいたインクの中に入れよ。次に、インクを加熱するのに使った最初のうつわにこのきれいなインクを入れ、十二ドラムの非常にきれいなアラビアゴムをすりつぶして入れてから、火にかけてゴムが溶けるまでしばらく加熱せよ。加熱せずに溶かせればもっとよい。これはごく上質のインクだから、ガラスのうつわにとっておけば、いつでも必要な時に差し障りなく文字が書ける。

〔48〕いかにして紙に文字を書くためのシナブルを作るか

シナブル「」ドラムを取り、大理石板の上でできるだけ細かくすり碎き、舌に触れると水のように感じられるほどにせよ。大理石板からそれをていねいに集め、インク壺に入れよ。次にアラビアゴム「」ドラム（及び氷砂糖「」ドラム）をすり碎き、これらを加え混ぜ合わせれば、この溶液で文字が書ける。濃い赤色で書けなければ、次のようにせよ。シナブルをインク壺の底に十分沈澱させてから、淡くなり切った液体を少々、別のうつわに入れて取っておけ。インク壺に残っている分をよくかき混ぜ、潮時になったらこれで書け。それが艶やかな表面にならなかつたら、前にやったようにインク壺から液体をもっと取り除き、ためらわずに書け。

〔49〕いかにしてモスクワ人のように制作するか

聖人をイコンの上にデッサンしたら、金は光輪に置くにとどめ、背地は次のようにせよ。白を取り、純白に見えるのをおさえるために、これにはんのわずかのインディゴを混ぜよ。さもなくば、インディゴの代わりにペルシアのラズリかツェンキアリと、卵少々を加えて背地を塗り、衣服には好みの色を少量の卵で溶いて使い、薄く下塗りし、衣服の縁取りに金の点を、またハイライトを加えよ。ハイライトは、色の場合と同じように、まず弱い金でやってから、突出する部分を強調せよ。それが乾いたら骨で磨け。同じようにして聖人の銘やそのほか背地の裝飾などを金箔で入れ、前述のごとくに磨け。モスクワ人はこのように制作する。

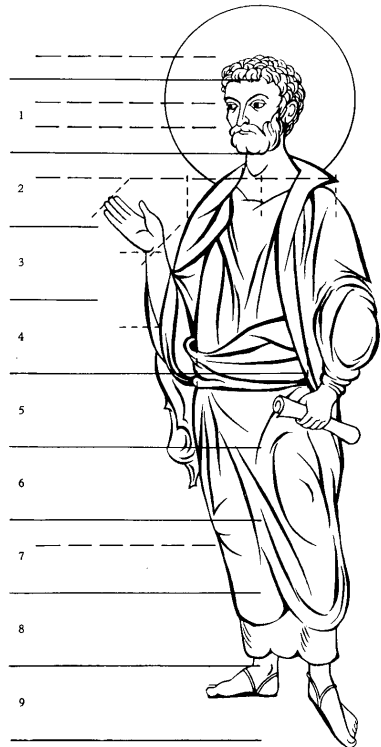
〔50〕いかにしてクレタ人のように制作するか

衣服は次のように塗り、暗い下塗りを置いてから、ハイライトを二、三層と、次いで白とで置き、顔は次のように塗り、暗いオーカーに少量の黒とごく少量の白を混ぜて塗り、これを下塗りとせよ。目鼻立ちは明るい黒の線で描き、目のアウトラインと瞳は純粹の黒で描け。次に、肌が白っぽくなり過ぎず赤みがかった白になるように、白と少量のオーカーと適切と思量のシナブルとを混ぜ、顔の皮膚を塗り、顔の際まで塗り込めず、薄塗りの筆づかいで顔の主なつくりだけに肌色を塗るよう、心せよ。主な形にはほんのりと淡い肌色を、またハイライトには白を置き、同じようにして手足の皮膚も塗る。青年の髪は次のようにせよ。明る目の黒の下塗りを一層置き、黒でデッサンし、もう一層下色を加えてから、肌色と少量の白で突出する部分を塗り、老人の髪と顎ひげは、下塗りにまず黄色を置き、軽い筆づかいで白を塗って明るくせよ。

〔51〕人体の比例についての説明

弟子よ、人の全身には額から足裏まで九つの顔が、すなわち九尺度があることを知っておけ。まず第一の顔を作り、これを三つに分け、その第一

の部分は額、第二は鼻、第三は顎ひげとせよ。髪は顔の上に鼻一つ分の高さで描け。顎ひげと鼻の間をさらに三分せよ。顎はその二つ分を、口はその一つ分を占めるが、喉首は鼻一つ分の長さである。次に顎から体の真ん中までを三つの尺度に分け、またそこから膝までをさらに二つの尺度に分けよ。それぞれの膝には鼻一つ分の長さを取る。くるぶし骨までに、さらに二尺度を取り、そこから足裏までにさらに鼻一つ分の長さを、またそこから爪先までにもう一尺度を取れ。喉のくぼみから肩までは一尺度であり、別の肩までもこれと同じである。上腕の太さに鼻一つ分の長さを取り、上から肘までに一尺度を当て、手首までにもう一尺度を取れ。そこから指先まではもう一尺度である。両目の長さは等しく、両目を分ける間隔は目一つ分に等しい。頭が横向きの場合、鼻と耳には目二つ分の開きがあり、正面向きの場合は鼻と耳に目一つ分の間隔を与えよ。耳は鼻と同じに



ディオニシオスの記述にもとづく人体比例図

すべきである。人が裸体の場合、その腰は鼻四つ分の横幅に、また着衣の時顔一つ半とすべきである。腰帯は体の真ん中の、肘が届く所に置くべきである。

〔52〕実物どおりに描く絵具の調製について、また、いかにして布に油で

描くか

まず水で色をよく練り、完全に乾かしてから、加熱したベジリでもう一

度練りなおせ。それを大理石板から集め、壺に入れよ。それが壺の中で皮を作りはじめ、それで描きたいと思つたら、隅から皮をめぐつて必要なだけ絵具を取り、絵具がまた皮を作らないように指で皮を戻せ。鉛白は胡桃油で練るべきである。なぜならこれと同じようにうまく行くから。次に四本の本木を釘でとめ、描こうとする布をこれに張れ。絹の布ならじかにデッサンして描きはじめるが、亜麻布か別の布なら、固練りした色で下塗り置き、布の上で均一になるように大きなナイフで塗り広げ、乾かせ。その上にチョークでデッサンし、次のようにしてこれに描け。一方向に長さ一スパン、他方向にいくぶん長めの板を用意するが、これには、左手でこれをにぎるために親指を差し込める穴が隅にあってあり、板のそれ以外の部分は前腕に乗せ、板は肘のところに来る。この上で絵具を混ぜ、テレピン少々を加えて薄め、描きはじめよ。まず陰を、次いで明るい色で初層を置き、次いで二層目を塗り、鉛白で仕上げとせよ。ただし、一層を別の層に塗り重ねず、それぞれしかるべき部分にたくみに塗るように注意せよ。なぜなら、一層を別の層に塗り重ねるとすぐに乾かないからである。肌のグラデーションも同じようにせよ。すなわち、まず陰を描き、その後で主な形を塗る。一色を仕上げたら絵を仰向けに寝かせて少し乾かせ。こうすれば一色を別の色に重ねなくて済む。仕上がったら、望みとあれば一回ニス引きをして完成である。絵具ごとにそれ専用の筆を使うべきであり、筆は硬い丸筆とし、軸からほんの少しだけ出ているものと心得ておけ。また、筆にはほりがつかないように筆を入れておける多くの穴を仕事台に作っておくべきである。筆を洗いたければ、中を二つに仕切った金属製の小箱を用意し、仕切りのひとつに加熱していないベジリを入れておく。筆にこれを取つて、手にこすりつけて絵具をゆるめよ。次に指で筆を絞り、箱のもうひとつの仕切りに入れてから、ぼろでしごいてきれいにし、汚れた油は箱の中のもう半分仕切りに滴らせよ。必要ならこの油はもう一度画用に使える。この後石けんか精油で筆を洗えばすっかりきれいになる。同じように、精油は大理石板を洗うのに使える。これが、布に油で、すなわち実

物どおりに描く方法と説明である。

〔53〕壁画技法の教え、すなわち、いかにして壁に場面を描くか、また、いかにして壁画用の筆を調製するか

壁画用の筆は、ろばのたてがみ、雄牛のひづめ毛、雌やぎの毛（これらはどれも同じくらいによい）、ないし、らばのひげから作るものと心得よ。それらを次のようにして作れ。必要とする量の毛を鷲の羽根軸に固定すれば、肌を描いたり絵具層を重ねたり、そのほかやりたいと思うどんなことにも使える。荒あらとした下塗りに使う筆は豚の毛で作れ、まずその根をシンジミで蠟づけしてから、羽根軸を使わずに木の棒にしばりつけよ。壁画用の筆はこのようにして作る。

〔54〕いかにして石灰を精製するか

壁に場面を描きたければ、獣脂ほどの粘りがあり未焼成の塊を含んでいない良質の石灰を選べ。もしそれが薄い上に未焼成の塊があつたら、次のようにせよ。四角の木箱を用意し、その下に必要な大きさのくぼみをつくれ。石灰をこの箱に入れ、十分溶けるまで水を注ぎ、うまく混ざるようにするはしでたんねんにかき混ぜよ。石のような塊だけが残るだろう。箱の口を籠をかぶせてそれをあげ、白い石灰水を籠に流し込め。そうすれば石のような塊があとに残る。くぼみに注いだ乳白色の水を乾燥させて固くすれば、シャベルで石灰を取り出せる。

〔55〕いかにして切り藁の入った石灰を作るか

精製した石灰を適量取り、大きなたらいに入れよ。そして細かな切り藁——言い換えれば中くらいのもので、粉ではない——を手に入れたら、つるはしで石灰に混ぜよ。濃過ぎたら水を加え、これで制作できるほどの粘り気にせよ。二、三日発酵させれば、漆喰塗りができる。

〔56〕いかにして亜麻くずの入った石灰を作るか

消化した石灰の上質の部分を取り、小き目のたらいに入れよ。そして亜麻の繊維が中にたくさん入らないように切り刻んだ亜麻くずを見つけたら、それを太い縄に縫って二重にし、角材の上でできるだけ細かに刻み、積み上げ、揺すって木の繊維を振るい落とせ。この切りくずを篩に集め、たらいの上で軽く振るい、シャベルとつるはしで混ぜよ。石灰が亜麻の繊維にからまむまでこれをもう五、六回繰り返し、壁からそれが剥げ落ちないようによよせよ。別種のものと同じようにそれを発酵させよ。このようによよれば石灰は亜麻くずとからまり、つまりは仕上げ塗り「に使える」。

〔57〕いかにして漆喰を壁に塗るか

教会の中に場面を描きたい時は、まず上の部分を描いてから下の部分を描かなければならない。そのために、まず梯子を用意し、次にたつぷりに入るうつわに水を入れ、杓子で水をかけて壁を濡らせ。泥煉瓦の壁であれば、先のとがった鍔でできるだけ壁を引つ掻け（なぜなら、表面が穹窿の場合、後で漆喰が剥げ落ちてしまうからである）。壁をもう一度濡らしたら漆喰を一層塗れ。煉瓦壁であれば、五回か六回濡らし、その上に描いている間中湿っているように漆喰を指二本分かそれ以上に厚く塗れ。もし石壁なら、石は冷たく漆喰はそれほど早く乾かないから、一、二回濡らすにとどめ、漆喰も薄めに塗れ。冬場には昼間の終りに漆喰を塗り、翌日早く仕上げ塗りをやれ。夏場には君が心得ているとおりにやれ。左官用の鍔でむらなくうまく仕上げ塗りをやったら、固まらせてその上にデッサンせよ。

〔58〕壁に描こうとする時いかにしてデッサンするか

壁にデッサンしたければ、まず表面を平らにし、次に、金属コンパスの両脚に木の棒を結びつけて両脚を望みの長さにし、片方の先に筆をしばりつけるが、それは人物像の比例を絵具で印し、その光輪を描くためである。人物像の比例を印したらオーカーを取り、まず水でよく溶いてデッサンせよ。

よ。その後、同じオーカーでこれをなぞり、もしデッサンがうまく行かなかったら、黄味がかった白でやり直せ。光輪を線刻し、背地をよく磨き、すぐに黒を塗れ。次に衣服を磨き、下塗りを置け。一時間以内に手早くなめらかに仕上げるものと心得よ。なぜなら、遅れるとこれに膜ができ、絵具を受けつけなくなり、後で色が剥げ落ちてしまうからである。もし実際に遅らせてしまつて漆喰が色を受けつけてくれないと思つたら、鍔でこれを叩いてから絵具を塗れば剥げ落ちることはない。同じようにして顔を磨き、鍔か石またはナイフとして特別に取つておいた骨で、印しをつけよ。これを使つて衣の襷を刻印してから、顔を塗りし、肌色を塗れ。もし手間取つて被膜ができたなら、先に教えたとおりにせよ。

〔59〕いかにして、壁に描くための石灰白を作るか

古い石灰窯から石灰を取り、それを次のようにして吟味せよ。すなわち、舌に少量乗せ、それに苦味も渋味もなくて土のようであれば、よいものである。それを適量選び、すりつぶして壁画に適した白にせよ。もしこのよくな石灰が見つからなかったら、前に絵が描いてあった古い漆喰を取り、色を削ぎ落とし、大理石板の上ですりつぶして乾いた粉にせよ。升に入れ、水を満たして沈澱させよ。次に、亜麻くずや切り藁がもう水に出なくなるまで、それを一、二回漉して練り上げれば、よい石灰白が得られる。しかしこのどちらも見つからなかったら、次のようにやれ。塗ろうとする石灰を取り、日差しに出して乾かせ。次に、天火に入れるか火にかけて強く加熱してからすり上げ、それで塗れ。いつでも、君の舌で吟味し、もし漆喰を作る別の石灰のような苦味か渋味があれば、皮を張るまで放っておき、制作してはいけない。苦みがなく土のようであれば、ためらわずにそれで塗れ。

〔60〕壁画用の下塗り絵具を作るには

テルヴェルト（註）「ドラム、濃いオーカー」「ドラム、壁画用の

石灰白「」ドラム、そして黒「」ドラムを取れ。それらをよくすり上げ、肌色を塗る時の下色として使え。

[61] 肌を描くのに、眉毛やそのほかの部分を描くには

アンバーないし黒と、それと同量の別の青黒色を取り、よく混ぜ、目、鼻、手、足に塗り、陰にはアンバーか黒だけを置き。背地や着衣に塗る黒を使うと剥がれてしまうから、瞳には松煙から採った混じり気のない黒をさせ。

[62] いかにして壁画用の肌色と肌色の中間色を作るか

壁画に使う白を「」ドラム、タソスのオーカーを「」ドラム、ボーロを「」ドラム取り、それらを大理石板の上でいねいに練れば、美しい肌色が得られる。この肌色と下色を取り、混ぜ合わせれば肌色の中間色ができる。

[63] 壁画ではいかにして肌を描くか

肌色の中間色を取り、アイコンの場合とまったく同じように、肌の部分と顔の主な部分を描け。もっと手早く描きたければ、まず肌色で顔の主なつくりを塗り、肌色の中間色と肌色でハイライトを軽く塗り。こうすればもっと早くこなせる。

[64] いかにして赤の絵具を塗るか

青年の口は純のボーロで塗り、赤い部分はボーロと肌色の混色で軽く塗る。唇もこれと同じ。手やそのほかの部分の陰には、純のボーロを使つてごく軽くさす。老人にも同じようにするが、髪や顎ひげは、アイコンの描画について指示したようにやれ。

[65] いかにして壁画にラズリでハイライトを置くか

パレットにラズリを取り、いわゆるヒンデイ伝来のインデイゴ少々をこれに加えよ。なぜなら、ラズリは壁にかびを生やすからである。壁画用の白を同量加え、それを全部十分にすり上げ、木の碗に集めよ。まず暗黄色の下塗りを置いたら、陰を黒で塗り、ラズリでハイライトを置き。ハイライトは黒Ⅱアンバーの部分や明るい黒の部分にも置き。

[66] 壁画に使える色と使えない色は何か

アイコン画に使う鉛白、またヴェルデグリ、ラズリ、レーキ、砒素——これらは壁画を描くには適當ではない。そのほかの色でならどれでもよく描ける。もし外気にさらされた教会の外部に描こうとするなら、シナブルは黒くなるから決して使つてはならず、純粋な白を塗るものと心得ておくべきである。教会の外部に描こうとするなら、石灰白にコンスタンチノーブルのオーカー少々を混ぜて塗れば、黒くなることはない。

[67] いかにして壁に高肉の光輪を作るか

聖人をデッサンしたら、コンパスで光輪を印し、次に、漆喰の最終層を置いて光輪を型取りするが、ただし髪を損じないように注意せよ。盛り上げた部分に金箔紙を貼りつけて、漆喰を完全に隠し、この紙の上からもう一度コンパスで円輪を描いて光輪をはつきりと印せ。次に、あらかじめ型を彫つておいた木を取り、これにコンパスで注意深く輪を印せ。手斧でこの木を打ち、光輪を一巡する段々の刻印をほどこせ。紙を剥がしたら鏝で漆喰の部分ならし、石灰白と酢の混合液を光輪の全体に塗り、モルダントで箔置きができるように十分に乾かせ。

[68] いかにして壁にラズリを塗るか

ふすまを取り、それを洗ったら漉して水を切り、ためたその水は残して沈澱させよ。次に濃い残滓だけを残してあげ、煮立てよ。煮立ったらラズリを混ぜ入れ、これを壁の平らな部分に塗り。多くの人は、ふすまをきれ

いにするのに使った水は流してしまい、ふすまを丸一時間煮立てるには二回目の水を使うべきであると言っている。その後、漉せばふすまはとてもよい接着材となる、と彼らは言う。そうしたいかどうかは君自身が判断すべきである。また、ラズリを塗る時壁がよく乾いていることを、しかと見極めなければならない。

「69」いかにして箔置き用のモルダントを作るか

スリゲニ⁽⁶⁹⁾を三十ドラム、きめ細かなオーカーを三ドラム、卵殻を五ドラム、ヴェルデグリを一ドラム、白⁽⁷⁰⁾を一ドラムずつ取れ。この山をまるごと、ほかのものは何も入れずに大理石板の上ですり上げて乾かし、次に、大理石から集めて紙の上に置け。金箔を置きたい時、なすべき仕事に足りるだけそれを桶に入れよ。あるいは、もし望むなら乾いたスリゲニ⁽⁶⁹⁾だけを取れ。次に、蜂蜜の粘りほどに濃くなるまでベジリを煮立てよ。加熱したこのベジリを絵具⁽⁷¹⁾に等しい量だけ加え、この二つのものが混ざるまで棒か指でよくかき回せ。こうすれば、壁の聖人たちの光輪にこれを塗って金箔を置くことができる。同様にして、皮、ガラス、大理石を問わず、屋内、屋外を問わず、何かに金箔を置きたい時には、まずこのモルダントを塗ってから箔置きせよ。ポリ⁽⁷²⁾に金箔を置きたい時は、一度戸外でリンシードオイル⁽⁷³⁾を浸み込ませてから、三日間それを乾かせ。そうしたらモルダントをそれに塗って乾かし、その上に箔置きせよ。ポリ⁽⁷²⁾が戸外にある場合は次のようにせよ。すなわち、もしそれが別の素材で囲ってあったら、膠を使って箔置きせよ。鉄やブロンズや鉛に金箔を置く時も同じようにせよ。布に金箔を置くには、箔置きする箇所がどこであれ、まず布を膠に浸み込ませてからモルダントを塗って金を置けば、うまく行く。モルダントは翌日までに固まってしまう、うまく行かなくなるから、混ぜ過ぎないように注意せよ。

「70」壁ではいかにして、光輪など望みの箇所に金箔を置くか

絵を描き終えたらしっかりと乾かし、次に、やろうとしている部分を塗

るのに十分と思ふ量のモルダントを作れ。聖人たちの光輪、さらには星があればそれにも、モルダントを塗れ。ラズリ⁽⁷⁴⁾の後から星を描き込むと、当座はよく見えるが後になって剥げ落ちてしまうから、星はラズリ⁽⁷⁴⁾を塗る前にデッサンするものと心得ておけ。だから、星やそのほか何でも望むものにやりたい時は、少々のおつきになるまで放っておき、その後次のようにしてそれらを試せ。すなわち、指で触れてみてモルダントに粘りがあり指につかないようであれば、皮を張ったのであるから、裏紙⁽⁷⁵⁾と一緒に金箔を缺で切って仕事に必要な大きさにせよ。そしてこの紙と一緒に金を持ち上げ、しわにならないように注意してその箇所に置き、次に指で軽く、しかし金がよくつくようにたくみに押さえつけよ。紙をめくり、野うさぎの足でその部分を払え。もし破れがあったら、野うさぎの足でぬぐい、つくろって膠引きしておけばよろしい。こうすれば、星や細い線のほか必要などんな物にも金箔が置ける。万一、壁に箔押しする部分で、刷毛が滑らかに運ばずモルダントに引っかかりがあるようだったら、ナフサを少し加えてそれに混ぜれば、その場面を仕上げられる。ごく繊細なイコンの場合と同じように、リノコピア⁽⁷⁶⁾はにんくと混ぜて、素通しで外気にさらされてはいても実際に湿気のない場所の壁に使われるということも知っておけ。しかし、湿り気のある場所や閉じて外気にさらされていない場所では、時がたつとかびが生えてだめになるから、リノコピアをにんくと混ぜて壁に塗ることのないように注意せよ。だから、上に指示したようにモルダントで箔置きするだけにせよ。

「71」いかにして古くて傷んだイコンを直すか

古くて傷んだイコンを直したければ次のようにせよ。もし裏が腐ったり虫に喰われていたら、まず腐った箇所をきれいに取り除いてくずを振るい落とせ。次に、板に膠をよく浸み込ませ、日差しに出して乾かせ。ただし、膠が反対側まで浸み通って絵をだめにならないように注意せよ。その後、おがくずを取って膠と混ぜ、これで穴を埋めよ。乾いたら裏にゲッソンをかけ

るか、膠で布きせして補強せよ。もしイコンの表側の背地はやられていて、も聖像が無事なら、まず古いゲツソをまわりの背地から掻き取ってから、前のようにしてその部分を膠に浸し、おがくずをつけよ。新しいゲツソをそれに塗り、金や絵具を置いて修正しニスがけすれば、それは新しくよみがえる。

〔72〕金文字についての正しい知識

例えば金貨のような純金を手に入れたら、水銀とザパリコン⁽¹⁾と一緒に坩堝に入れ、燃えさかる多量の石炭の真ん中に置き、石炭の山で坩堝がほとんどかくれるようにせよ。坩堝が赤くなるまで石炭に風を送ると、水銀が蒸気を出して燃えるのが見える。煙がやんだら、金が融け水銀が蒸発したことが分かる。そうしたら、金がまた凝固してしまわないように間を置かずに坩堝を引き出せ。坩堝がさめたら金を取り出し、金の二倍の量の純粹な硫黄を混ぜ、この二つを斑岩の練り石で斑岩板の上ですり上げよ。力を込めてよくすり上げたら、ていねいに集め、もっと大きな坩堝に入れなおし、前のように加熱し、それが燃え尽きて煙が出なくなるまで金を硫黄と一緒に焼け。それを坩堝から出して火からおろし、今使った斑岩板の上に置き、粉々に砕かれ砂のようになるまで長時間ていねいにすり上げよ。この二回目のすり上げの時、水を少しと上等のきれいな塩⁽²⁾を足せ。指示どおりにそれを十分練ったら、もう一度ていねいに集め、きれいな碗に入れ、ごみが洗い流されるまで数回洗え。それを貝殻に取り、望むものに使え。

注

〔1〕は日本語訳者の補足注。

〔第1節冒頭の「もしもとの板絵の画面に絵が描いてあったら」にある「もとの板絵」は英訳では original panel、ギリシア語テキストでは *autogolon* (写しのための手本) である。イタリア語訳も意識であると断った上でフランス語訳を踏襲して *tavola originale* とする。板絵を想定してこの文を読むと、これに続く光に透かして、手本を写す方法が理解できな

くなるので、この用語は、ロシア語版と S・ペッティーニ(イタリア語版序文)の解釈に従って、敷き写しのできる絵手本・見本帳と理解するのがよい。後に述べられる紙に描かれた聖人像をその類と考へればよい。この場合、画面に描かれた画像は光に透かせば二重像になって敷き写しがむずかしくなるから、光にかざさず、単に透明なトレーシングペーパーをそれに重ねて写すわけである。これに続く「もしもとの板絵の裏側に何も描いてなければ」の場合はその反対で、油引きしてない紙を重ね光に透かして手本を写すことができる。この節で、ディオニシオスは *autogolon* を手本 *dixerunt* などと言い換え、板絵イコンの原型 *parotimov* とは一応区別しており、この事実も *autogolon* の意味を上のように解しうる根拠のひとつとなろう。〕

(1) 「エルミニア」のこの箇所とはかの部分、特に第28節以下の文脈から判断して、ベジリ *periti* という用語は乾性油のひとつをさすものと思われる。胡桃の実か罌粟の種から採った油が使われたこともありうるが、ディオニシオスが言わんとするのはまず間違いなくリンスードオイル「亜麻仁油」であろう。トレーシングペーパーを作るのにリンスードオイルを使う類例は C. Cennini, *Il Libro dell'Arte* (ed. D. V. Thompson), New Haven, 1932, page 14 [辻茂編訳「チェンニーノ・チェンニーニ 絵画術の書」十三頁] に記述がある。第69節では、明らかにリンスードオイルをさすリネリ *lineri* という言葉を使っており、この事実はディオニシオスが用いたさまざまな原典に起因すると考えられる。J. R. Partington, *Chemical Arts in the Mount Athos Manual of Christian Iconography*, ISJS, 22 (1934-6), page 147 が見よ。

(2) おそらく油煙のようなカーボンブラックの顔料であると思われる。水で薄めた卵黄と混ぜて使用する。

(3) ここに用いられるプシミシ *psimisi* は鉛白と石灰白の区別なく全テキストに用いられる。たいていの場合文脈から白の顔料の性質を推定することが可能であり(石灰白は湿った漆喰壁に、鉛白はテンペラ技法による制作にそれぞれ用いるのが通例であった)、これが可能な場合には鉛白と石灰白の訳語を用いた。文脈から顔料の性質を明らかにできなかった場合にはプシミシを単に白と訳した。(第44節の鉛白の作り方と第59節の石灰白の作り方の節を見よ。)

(4) ギリシア語のイコン *ikon* は文脈次第でイコンないし画像と訳した。前出 page 11 n.1 を見よ[当該注でこれと同じ趣旨のことが述べられる]。

(5) ここに用いられた意味不明の用語 *psimisi* *konostylas* は文字どおりには「金筆」「正しくは「金線」である。この用語は後の第27節と第70節に用いられる。なんにくの絞り汁は金箔のモルダント「箔用接着材」に用いられたほか、中世では筆記や描画のための媒材としても広く使用されていた。この目的から、なんにくの絞り汁は粉末の顔料と混ぜ合わされたが、これに鉛白のような不活性の増量材を加えることもあった。

(6) 後期ビザンティンの画家たちにとって昔の巨匠の模写が重要だったことについては G. Ostrogorsky, *Les décisions du 'Stoglav' concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine. L'Art byzantin chez les Slaves, Orient et*

Byzance, IV, 1st ser., pl.2, Paris, 1930, pages 395-6, 398-9 and 407-8を参照。この種の写しの利用を示す好例については A. Xyngopoulos, *Avlißbala õno êkrouvau rotõ @eodõpou Ilovlãkri; Delãtõu rñs Xarãtrauxñs Aþkavoloxñs 'Eraspeias*, 1962/3, pages 75-82 を見よ。

(7) 素挿用木炭を作るのによいとされる最も一般的な木は柳とハシバミと葡萄の木であるが、木目の均一な木であれば何でもこれに適しておりディオニシオスの指示はその地方の植生に影響を受けたものと思われる。

(8) デイオニシオスは通常コンテリヤ *kontõrãla* を筆・刷毛の意味で用いているから、おそらくここでは筆の柄をさすか。この用語は明らかに木を切るべきサイズを示唆している(前出注5を参照)。

(9) 尻尾の先から取った毛は毛先がいたんでいることが多く、今日でも細筆は尻尾の周囲の毛のみで作る。理想的には、自然のままの毛先を刷毛の穂先とすべく残しておき毛をその根もとで切って適正な長さにするべきであるが、ディオニシオスはこれについて明言していない。

(10) つまり画像の中で最も繊細緻密な部分。

(11) 正確な文意不明。細毛の筆には向かないが柔らかな大きな刷毛に使える尻尾の先の毛 (Gennini, *op. cit.*, page 39 参照 [前掲訳書四十頁]) について言うか。あるいは尻尾の周囲の毛を切り取ったものについて言うか。[日本語訳では前者をとった。]

(12) 膠作りに用いる皮は毛の分解を促進させるために石灰処理するのが最もよい。ここには触れられないが、そのために古い石灰を使うということは大切なことである。

(13) つまり、皮に含まれるゼラチンがこれ以上水に溶け出さなくなるまで。R.J. Getgens and G.L. Stout, *Painting Materials A Short Encyclopaedia*, New York, 1942, pages 25-27 [マッテンス/スタウト(森田恒之訳)『絵画材料事典』二十六―二十八頁]を参照。

(14) この「さ」は中世の「おさのこ」の類か。この鋸の場合枠の一端に張り渡した糸の張力で鋸の刃のしなりを防ぐ。A History of Technology, Ed. C.Singer, E.J. Holmyard, A.R.Hall, T.L.Williams, II: The Mediterranean Civilizations and the Middle Ages, page 391. [平田・八杉訳編『増補技術の歴史』(筑摩書房)第四巻 三四八頁及び三五一―三八五頁]を参照。

(15) 石膏(硫酸カルシウムの二水塩 $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) は天然にはセリナイト [透明石膏]、サテン石膏 [繊維石膏]、アラバスター [雪花石膏]、若石膏の鉱石として産出する。石膏 *gypsos* は通例、か焼した粗石膏をさし、硬化性がなく膠に混ぜる不活性の増量材に使える。石膏をかくとこれに結合していた水が放出され、石膏の名で知られる半水化合物 $\text{CaSO}_4 \cdot \frac{1}{2}\text{H}_2\text{O}$ が得られる。この半水化合物の状態に少量の水を加えるとすみやかに再結晶し非常に硬い二水化合物の状態になる。半水化合物の状態に多量の水を加えると、本文に説かれるように粒子が結合して凝固することがなく、分離したままの状態で大変細かい粒子の物質として沈澱する。ここに説かれる方法はチェンニーニの説明する方法に近いが、チェンニーニは少なくとも一か月は焼石膏を多量の水につけておくように勧める (Gennini, *op. cit.*, page 69 [前掲訳書七十一

頁]) に対して、ディオニシオスは数日だけつけておくように勧める。使用する水が少な過ぎないようにディオニシオスが注意を促しているのは、石膏を摂氏二百度以上に加熱した場合に得られる無水状態についてではなく、およそ百二十度で化学反応をおこして半水化合物になる状態について言っていると解すべきである。最後に記される再加熱とすりつぶしの工程は石膏を純化するためである。

(16) オークは元来トルコ、ブルガリア、ギリシア、エジプトの諸国で使われた液体の計量単位であり、一オークはおおよそ二・二三クォーター (二・二八リットル) に相当する (Webster's *New International Dictionary of the English Language*, London, U.S.A., 1916, page 1337 を見よ)。重量単位にも使われ近代ギリシアの用法ではおよそ二・二ポンド (一キログラム) に等しいが、計量単位としては基本的にかさの単位であり、これは時代と国の違いによって異なっていたと思われる。

(17) ゲツソは白亜、石膏ないし焼石膏と、結合材である膠ないしゼラチンとを混ぜ合わせたどろろの溶液である。彩色する前に平滑な表面にするために板に塗ったり彫り物に塗る。板にゲツソを塗り重ねる方法については次の第6節を、ゲツソを広い面積や不定形のものに塗る方法については第6―8節を、それぞれ参照せよ。

(18) 文字とおりにはイコンであるがディオニシオスは板絵をすべてイコンとしているのでここでは板と訳す。

(19) 前出第4節「膠の作り方について」を見よ。

(20) ベジリについては注1を見よ。

(21) イタリアの処方でも夏期には強い膠を使うことを勧めている (Gennini, *op. cit.*, page 68 [前掲訳書七十一頁])。

(22) この節の後半から判断するとディオニシオスがここで言うのは壁画ではなくむしろ板絵であることがはつきりする。イコン *εικων* は画像、人像ないし絵をも意味する。

(23) この言葉は花模様をさす。

(24) 東方正教会の教会堂において至聖所と堂内主部とを分ける隔壁「聖障」である。十八世紀に至るまでビザンティンのイコノスタシスは規模を拡大し豪華な装飾を加えて行った。この節に記される彫り物はイコノスタシスを構成する基本的枠組のすべての部分にはどこもこれにイコンが置かれる (イコノスタシスについては page 89 も見よ) [この箇所ではディオニシオスはイコノスタシスに配架される大祭図の主題を列挙する]。

(25) 暑い季節にはゲツソはとするとすぐに硬くなり彫り物のくぼみを埋めてしまう。[この箇所はギリシア語テキストでは「ゲツソは熱くないと彫り物にしつくりとつかず……」となっている。ドイツ語訳、イタリア語訳ともこのように解している。]

(26) 第6節を見よ。

(27) この箇所および箇書きに関係する本文のほかの箇所に見られるアンポリ *ανπολι* の用例から判断して、これはポーロの名で知られる一種の粘土を意味すると考えて大過なく、これを訳語に当てた。「ディオニシオスはアンポリのほかヴォロス *βολος* も同じ意味で使っているので、日本語訳では以下ポーロの訳語で統一した。]

(28) ボーロは鉄分を含む珪酸アルミニウムで、白色と有色のものがある。箔置きに一番よく使われるのは基本的に赤ボーロで、これには淡いピンクから深い赤まで色合いに幅がある。ゲッソ地に塗る場合、通常これを泡立てた卵白(クレア)と混ぜて薄く数層塗った。この塗膜は非常に滑らかなので、箔置きに適した表面がえられる(D.V. Thompson, *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, London, 1956, pages 207-208 を参照)。

(29) ドラムはドラクマの縮約形で、最初は重さの単位であった。ドラムは二七・三四グレーン・アヴァルドボイズ(一・七七グラム)に相当し、四百分の一オーカに当たる。ドラムとオーカがデオニシオスの使用する主な計量単位である。

(30) ボーロにオーカーと鉛丹を混ぜるのはおそらく天然ボーロの色味を増すためであり、これによってボーロの上に置いた金箔の色合いに深みが出る。水銀がこの処方方で用いられる理由は今ひとつはっきりしない。中世の処方には、にせ金を作るのに水銀を用いる例がいくつかが(Thompson, *op. cit.*, page 184 参照)、水銀は金と容易にアマルガムをつくるので金と別にして保存するのが普通であった(Cennini, *op. cit.*, pages 96-97 参照「前掲訳書百一頁」)。

(31) ラキはマステイックとアニスの実から作るギリシアのアルコール性蒸留酒。ここでラキがモルダントとして使われるのは、高濃度のアルコールはたっぷりとしても比較的早く蒸発するが、砂糖分は金箔のつきをよくするからである。「ボーロに混ぜた卵白が蒸留酒中の水分で膨潤し、これも金箔のつきをよくすると考えられる。」

(32) 胆汁を加える理由は不明。「ただし胆汁には界面活性剤の働きがある。」獣脂の蠟燭を加えるのはたぶん卵白に気泡ができるのを防ぐためであろう。同じ目的でクレアに耳垢を加えることもあった(Thompson, *op. cit.*, page 207 を参照)。

(33) これはおそらく、ゲッソ地に尖筆で画像のアウトラインを罫引きするという伝統的な作業をさすのであろう。こうすればアウトラインはボーロを塗っても消えず、箔置きする部分の目印しになる。従ってその次にある拭き取りは、最初の木炭素描の拭き取りということになろう。

(34) 金箔を接着するモルダントが乾いた後、通例金箔を磨いて非常に平滑な面とする。この磨きを使う道具についてデオニシオスは触れていないが、小さな部分の磨きには犬の歯のような硬く小さな物を、広い部分には瑪瑙か(マタイト)「赤鉄鉱」のような滑らかな石を磨き石に使ったと思われる。金箔の上に絵具を塗ることもよくある。

(35) 見られるように本文には磨きの工程についてこれ以上の説明はない。この文章は磨き方について記した別の史料からデオニシオスが写したものと想像される。金箔を扱ったことのある人なら金箔を「扱う」ことの意味をよく知っていたであろう。金箔は肉高の部分にはつくが低くぼんだ部分にはつかない。

(36) サフランの用法について言うか。これはサフラン *Crocus sativus* の花の柱頭を乾かし水かクレアにつけて抽出する黄色の色素である。十六世紀の成立とされるバドヴァ手稿にこの色素の製法についての記述がある。Mrs. M. Merrifield, *Original Treatises on the Arts of Painting*, London, 1849, (repr. New York, 1967) page 707 参照。サフラン

は非常に高価な色素であり、ここでもおそらく金箔を透過して見えるオークルの色味と明るさを増すためにごくわずか用いられただけのようである。

(37) パンセリノスについては page 200 を見よ。「(テリントンの当該注によれば、マヌエル・パンセリノスはテサロニキの生まれ。存命中から高名な画家であったことが知られ、その作風は月の輝きにたとえられたが、確証ある真作は一点も知られない。彼が生きた時代についても十一〜十二世紀、十四世紀前半、十六世紀初頭とする三説がある。本稿では訳出しなかったが、「エルミニア」の冒頭に置かれた画家を志す者への序文の中でデオニシオスはパンセリノスの絵を模写した自らの体験を述べ、古の巨匠の模写の必要を説き、これを受けて技法編本文が「いかにして写しを作るか」の一節ではじまるわけである。パンセリノスの問題についてはイタリア語訳巻頭の S・ベッティニの序文に詳しい。』

(38) 第55〜70節の処方と指示は特に石灰壁に描く場合に関するものであるから、第16〜24節前後の処方・指示は板絵、おそらくは卵テンペラの板絵に関するものであろうと推測されるが、ここでは展色剤について何ら触れられていない。ここに説かれる「肌の下色」とは、ほとんどの中世の画家たちが「肌色」で顔を肉づけするさいに広く用いた緑色の下塗り絵具であろうと思われる(次節以下を参照)。

(39) 緑土(チェンニーニのテラヴェルデ Terra Verde)をさすか。白は石灰白か(注3を見よ)。

(40) テンキはトルコの計量単位であるが、その量と用法には大きなばらつきがある。ここではデオニシオスの処方方で用いられた最少量をあらわすと考えられる。数量が入るべき箇所は写本では空白となっている。

(41) この句の意味不明。石灰白のある状態を指すか。

(42) ここと第22、23節に説明のあるシナプルは壁面に使うと変色し黒くなるから、通常壁面には勧められなかった(第66節を見よ)。

(43) 「肌の中間色」はテクストでは「甘美」[*λυγαγωγός*]。これは明らかに下塗り肌色との中間調のことである(次節参照)。

(44) これは観者に対する四分の三正面の顔についての指示であろう。この場合、観者の側に向いた顔は顔の輪郭のほぼ「中ほど」になろう。人体をこのように描写するのは中世のどの画家も踏襲した図式的表現の定形である。(第51節「人体の比例についての説明」を見よ)。

(45) この赤変は、未加工の含水オーカーから暗赤色の無水酸化第二鉄が形成されることによつて生じるのであろう。この場合、未加工のオーカーが熱作用によつておそらく暗黄色ないし褐色になるのであろう。

(46) すなわち、顔全体の調子。「地色」basisはギリシア語テクストでは *βασις* すなわち「基礎」「基本部分」であるが、これを「顔全体の調子」と理解すると、それを塗る前に髪を黒く塗ることに描画の手順からして不合理である。手順からすれば「地色」となる二層目には「で始まる説明が冒頭に来るべきであろうが、デオニシオスは必ずしもそれにとらわれずに記述しているのであろう。顔の肉づけをするのにまず中間色を塗り次に陰影、明部へと進める手順は当時の画家にとって自明のことであったたろうから、中間色と暗部と明部との関係

の説明が粗略になり、その結果文意が通りになくなったものと思われる。ハイライトについて述べた次節を併読すればこの節の理解は容易になろう。」

(47) ギリシア語のコロレ *kyklope* はイタリア語起源の言葉であると思われる、ディオニシオスにとって特殊な顔料を意味していたのであろう。

(48) 睫毛よりは臉と解した方がこの意味の通りがよいようである。

(49) 前出注46を見よ。

「第24節「いかにして衣服にハイライトを置くか」にある「ハイライト」は、ギリシア語テラクトでは *taiza* (ポストビザンティンの絵画用語で、諸種の色をもってグラデーションをほつすこと)である。この節では、今日我々の言うハイライトつまり最も明るい部分だけでなく、広く暗部に対する明部を表すのにも *taiza* を使っているから、この点読む場合注意を要する。本文においてハイライトと訳された場合はすべて同様に理解されたい。」

(50) ギリシア語の *lynon* *lynon* は普通、亜麻布か亜麻をさすが、(51)では淡い黄褐色の顔料にこぼす言いか。J.R. Partington, *op. cit.*, page 147 も見よ。

(51) 光輪に金箔を置くためのモルダントには、ガム樹脂、グレア、膠、あるいは第10節及び13節と、第27節にそれぞれ説かれるラキとにんじくの絞り汁が考えられる。

(52) 意味不明のこの言葉の用例については索引を見よ「索引には第27節と第70節の用例が挙げられる」。文字通りには亜麻糸ないし亜麻布裂の意。いくつかの用例ではディオニシオスはこの意味で使っているとしてよい。しかし(53)では何らかの金色の絵具と解した方がモルダントにふさわしかったであろうから、この絵具を楕形の細線として塗るといのがこの用語を用いた理由であろう。

(53) (53)では *pan kanz* をキャンヴァスと訳してよいだろうが、第52節では何種類かの布の意味に使われるから、この言葉は両様の意味で広く用いられていたであろう。

(54) モルダントとしてのにんじくの絞り汁を作る処方では中世以降の絵画技法書にしばしば出てくる。チェンニーニはこれと似た処方を説くが、にんじくの絞り汁を使う前に尿をこれに混ぜるよう勧める (Cennini, *op. cit.*, page 93 「前掲訳書九十七頁」)。モルダントの処方にこぼすはサンマルコ図書館の十六世紀のマニエスクリプト (Martiana MS published by Mrs. Merrifield, *op. cit.*, page 623) も参照せよ。リノコピアが何を意味するかはさきりしないが、(53)では亜麻糸ないしはビザンティンのアイコンで衣裝を楕型のパターンであらわす「細線」の意か。前出注52を見よ。

(55) 金箔にてはなく、にんじくの絞り汁に息を吹きかける。

(56) 乾性油を空気と光にさらすと濃くなるのは、まず最初油の酸化により、次いで酸化した物質の重合による。(57)に説かれるやり方は中世とそれ以降のヨーロッパにおいて広く見られ、リンシードオイルを濃くするチェンニーニの処方 (Cennini, *op. cit.*, page 57 「前掲訳書五十八頁九頁」) と似ている。ペシリについては注1を見よ。

(57) 生の松脂やバルサムに熱を加えると揮発性のテレピン成分が飛ばされコロホニウムないしロジンの名で知られる樹脂が残留する。したがって、ペグラ *pegryka* 「ロジンはこの訳語」はこの残留樹脂をさすものと思われ、これは次の油性ニスをつくるのにも使われる(次節

参照)。「ベッチーニ(前掲書序文はペグラを、ディオニシオスがヴェネツィア絵画から学んだ言葉のひとつであると指摘する)。」

(58) このニスと次節および黄色のニスの処方はいずれも油性ニスに関するものである。これらのニスは基本的に樹脂を乾性油に入れ加熱して溶かしたものである。希釈剤にテレピンカアルコールを用いることがある。

(59) 明らかにナフサはこのニスをつくるのに用いる希釈材である。今日では石油を摂氏百四十度から二百度の範囲で分別蒸留して得られる生成物をナフサと称するが、この文脈では何らかの蒸留物ないし軽油をさすか。原油ないし石油の蒸留法は中世のアラビアで知られていたが (Manuel de la cosmographie du moyen-âge par al-Dimasqu, publ. by A.F. Mehren, Copenhagen, 1874, pages 264 and 271 を参照せよ) ナフト *nat* という用語は石油製品そのものに限らず引火性ないし可燃性のあらゆる物質をさすのに用いられてきた (R.J. Forbes, *A Short History of the Art of Distillation*, Leiden, 1948 また Partington, *op. cit.*, page 148 を参照)。

(60) マステックは、ギリシア領エーゲ海の島々に産する木ビスタキア・レンティスクス *Psittacia lentiscus* 「つるし科の常緑喬木」から採る樹脂で、キオス島がその主産地である。しかし注意を要するのは、十八世紀に至るまでこの種の技法書ではいくつかの種名が区別なく使われていたことで、マステックのような名称が今日その名で知られる特定の樹脂をさすとは限らないことである。後述のサンタラックについても同様である。

(61) (53)に言うサンタラックは、ニスの調製に用いる特定の樹脂であるとして差し支えなく、名称は地名ないし地域名に由来するか。

(62) この処方と、一節置いて次の節のラキから作るニスの処方は揮発性ニスに関するものである。これらのニスは通常マステックのような軟質樹脂をテレピンカアルコールに溶かして作る。これは、ルニエール (G. Lounyer, *Les Traditions Techniques de la Peinture Médiévale*, Bruxelles/Paris, 1920, page 64) が「九なごし十世紀に成立した筆者不詳のルッカ手稿 (Luca, Biblioteca capitolare, Canon. Arn. I.C.L.) と比較した処方の中でである」ペルガー (E. Berger, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik*, Munich, 1897, III, pages 9-21) はルッカ手稿の処方を検討している。

(63) サンタラックは針葉樹カリトリス・クアドリワールウィス *Callitris quadrivalvis* から採る樹脂。古代にはこの樹脂は主にペレニチエとアフリカ東海岸 (ナンガジ) から輸出されていたのでペレニチエの名称で知られていた。しかしマステックの名称と同じようにサンタラックという用語もしばしばルニエールに使われ、ネズミサシの樹脂やさまざまな赤色顔料をサンタラックと呼ぶ場合もあった (Getens and Stout, *op. cit.*, pages 34 and 59-60 「マツテンス/スタウト前掲訳書五十九頁六十頁」を参照)。

(64) 植物性の黄色染料。おそらく熱帯に産するユリ科の一種の絞り汁から採ったと思われる。(57)では明らかにニスに黄味を加えるのに用いられる。

(65) 前出注31を見よ。

(66) すなわち、蒸留した、の意「オレンピックは蘭引、蒸留器」。

(67) おそらくディオニシオスが極力 Gold Farbe の発音をまねた表記であろう。

(68) ここに言う火酒は、葡萄酒の蒸留物(葡萄酒の酒精)か別の何らかのアルコール液をさすか。これに続いて、火酒を塗ったイコンの部分を水に浸すがこれは、アルコールが急激に水に薄められてその作用を止めるからであろう。

(69) イコンが板まで剥き出しになった状態か、あるいはゲツソ地はまだついているが画像は消えてしまった状態かはつきりしない。アルコールは絵具を溶かしただろうが、極端に拙劣な洗滌方法では水がゲツソもゆるくしたことは十分ありうる。

(70) ここでは火酒(ギリシア語アクトスでは前節の火酒と同じ用語が用いられているが)は松脂の蒸留物(テレピン油)をさすか。蠟はこれに溶けるがアルコールには溶けないからである。テレピン油には前節の洗滌方法に述べられたような作用はない。

(71) 要するにこれは金泥の絵具の処方であり、トンプソン(Thompson, *op. cit.*, pages 191-192)が検討したいくつかの処方に近い。「薄い金箔はお互いにくっつく性質があるから、金箔から金泥を作るには何らかのメティウムに入れて混ぜ合わせる。日本でも工芸や日本画で使う細かい粒子の消し粉や金泥は金箔から作り、これを水飴や膠水に入れて指で混ぜ合わせ水を加えて沈澱した金粉を採取する。」

(72) アフリカやインドに産する数種のアカシアから採るゴム樹脂、アラビアゴムを溶かすには、ゴムを粉にし沸騰した蒸留水に入れてかき混ぜる(A.H.Church, *The Chemistry of Paints and Painting*, London, 1901, page 80 参照)。

(73) この処方にある赤の成分は今ひとつはつきりせず、このままの状態では実際に使えないか、使ってもうまく行かないと思われる。赤をあらわすスリマス *sovaluzge* はディオニシオスのあまり使わない言葉であるから、アキシフォスは鉛丹か硫化水銀であろう。ここに説かれる処方とはトンプソン(Thompson, *op. cit.*, page 182)が記す金の代用としての黄色の錫硫化物の製法と幾分似ているが、塩化アンモン石がここでは抜けており熱処理の説明もない。

(74) この文脈ではケファレアは章題の装飾文字や、頭文字ととって間違いない。

(75) ここに言う物質は今日の明礬ではなく明礬を含む物質をさすことが多かったものの、明礬の名称は(ギリシア語のステイプシス *stēphos* の意味とおり)に「収斂性・止血性のあるさまざまな物質をさすのに用いられた。普通これは明礬を含む泥板岩から採る。すなわち焼いた泥板岩の抽出物として得られる明礬アルカリ溶液に、腐らせた尿を加えて採るが、これには不純物に緑礬や硫酸鉄を含む場合が多い」(E.von Meyers, *A History of Chemistry*, London, 1909, page 99 を参照)。十六世紀以降、明礬は染料(モルダント)として広く使われ、(76)に説かれるのは明らかにモルダントの作用である。「しかし、金泥を扱うこの処方では染料のモルダントは必要とは思われないから、明礬を加えるのはおそらく、かたつむりの粘液を、乾燥後に溶けにくくするためであろう。」

(76) 中世およびそれ以降、赤色のレーキ類は主にラック、ブラジル、グラナの三つから作られた。(77)に言うレーキはグラナをさすか。事実クリミジはケルメス *kermes* の転訛した形とされ、ケルメスとグラナは同じ物ではないがよく似た染料だからである(Thompson, *op. cit.*, pages 111-116)。ラテン語グラナ *grana* は漿果を意味するギリシア語のコロス *κόκκος*

に由来し、これはケルケクス・コキフェラ *Quercus coccifera* 「ぶな科の常緑低木」の枝に堆積する死んだ昆虫コクス・イリキス *Coccus ilicis* を称するのに用いられた言葉である。

ディオニシオスは通常の赤色を言う場合コキナティア *kokkudāra* の語を使う(第22節、第64節)。ディオニシオスの処方に見ることく、十六世紀以降粉末のケルメスは赤色染料の通常の原料であった。粉末のクリミジをアルカリ溶液で煮ると染料が抽出され、明礬を加えると染料は水酸化アルミニウムとともに沈澱してクリムソレーキとなる。

(77) この物質の性質もこの処方におけるその働きも不詳。

(78) この処方は青緑色の結晶体を呈する普通の酢酸銅 $\text{Cu}(\text{C}_2\text{H}_3\text{O}_2)_2$ の製法を記す。緑色顔料のヴェルデグリーは塩基性酢酸銅 $\text{Cu}(\text{OH})_2 \cdot \text{Cu}(\text{C}_2\text{H}_3\text{O}_2)_2$ であり、これは普通の酢酸銅を空気にさらして作る事ができる。

(79) デイオニシオスは往々、明らかに同じ物質をさすのに別の名称を用いる(注87も見よ)。(80) シナブルすなわち赤色硫化水銀は、水銀と硫黄を少量の苛性カリ溶液(ムルタサンキはこれをさすか)で練り上げて作る事ができる。最初にできる黒色の非晶質硫化物はゆるやかに赤色の結晶体に変わる(J.R.Partington, *General and Inorganic Chemistry*, London, 1946, page 401 を参照)。

(81) ここにディオニシオスが説く鉛白の製法は通常の「積上げ」法と違わないが、ただ容器を密封する点が異なる。これは発酵中の糞に容器を埋めておく間、二酸化炭素を鉛に触れさせないためである。(77)に記されるように、酢酸鉛(通常、酢酸鉛はこの方法で作られるが、鉛白として使用する塩基性炭酸鉛になるのは発酵期間の末にこれが空気にさらされた時に限られる。ディオニシオスは明記していないが、鉛は酢につけず単に酢の蒸気中に吊しておく。これは十二世紀以降広く行われた方法でトンプソンもこれを検討している(Thompson, *op. cit.*, pages 92-93)。

(82) ラテン語のラザリウム *lazarium* はペルシア語の *laioard* に由来し、元来はペルシアに産する青色の鉱石ラズリスラズリをさしていたと思われるが、後になって一般に青色をさすようになった。ラズリ *lazuri* という用語は、あらゆる青色のみならず緑色(次節の処方を参照)をも区別なくさすのに用いられたようである。(77)で赤色の調製についてこの語を用いているのは、ヴァーミリオンを意味するアラビア語の *alqir* ないし *azanar* と、青を意味するラテン語 *azurium* を混同した結果であると思われる。このような間違いは中世から十七、十八世紀まで続いた。Thompson, *op. cit.*, page 155, #4 Partington, *op. cit.*, (Chemical Arts in the Mount Athos), page 144; A.Raft, *About Theophilus' blue colour*, *Lazur*, *Studies in Conservation*, 13, 1968, pages 1-5 を参照。したがって、マリスマは赤色染料の原料であり、灰汁の溶液で抽出した後、明礬を加えて沈澱させる。

(83) (77)で使われるつわは素焼きか陶製のそれであろう。この処方では得られる最終生成物は酢酸銅すなわちヴェルデグリーであろうから、この場合ラズリは緑色顔料の意味に用いるか。しかし銅から人工的に青を作るのは中世以来行われて来た。だから、この処方は当初そのような製法について述べていた可能性もあるが、目下の処方は不完全である「テキストでは銅の添加について記されていない」。塩基性酢酸銅に石灰と塩化アンモニウムで処理してアンモニウム

銅の青を作る通常の処方については例えは Thompson, *op. cit.*, page 153を見よ。ラズリに関する問題の立ち入った検討については上の注82に掲げた参考文献を見よ。

(84) この処方は鉄インクの製法を記すから、(二)に言う「礬類は緑礬(硫酸鉄)であらう」。

(85) インディゴは東洋のインディゴフェラエ *Indigoferae* spp. [「マツナギ属」]の諸種かヨーロッパのイサティス・ティンクトリア *Isatis tinctoria* [「ホソバタイセイ」]から採る青色染料の呼称であるが、時にインディゴの名称は多種類の植物性青色色素をさす場合もある [Thompson, *op. cit.*, page 140 参照]。この説明では淡い青灰色を求めているか。

(86) 十八世紀に至るまでラビスラズリのほとんどはもっぱらベルシアから輸入されていたから、(二)に記されるベルシアのラズリはウルトラマリンの使用について言っか。

(87) 注79を見よ。ツェンキアリは緑色顔料ヴェルデグリスと思われる。しかしヴェルデグリスもオービメントも鉛白と一緒に用いられることはなかったから、(二)に記される白色顔料は骨の白か卵殻粉の類であらう (Thompson, *op. cit.*, pages 94-95参照)。

(88) 文字とおりには「水のような金」。文字とおりの意味とは違ってこの言い方に、まばらな箔置きの意味を含ませていると思われる(第13-15節の金箔押しの説明を見よ)。「ギリシア語そのままに訳せば「水で溶いた金」*νεροποιον χρυσον*」したがってこれは第72節に説かれる金泥と解するのが適切か。金のハイライトについては「弱い金」から始め、目立たせるべき部分に移るように指示するこの部分は、第24節「いかにして衣服にハイライトを置くか」に記される色による明部のグラデーショナルの処理に似ており、事実ディオニシオスは本節でも、金によるハイライトは「色の場合と同じように」やれとつけ加えている。金箔だけで明部のグラデーショナルを表現するのは非常に困難だが、金泥ならたやすい。イタリア語訳も金泥を念頭に置いて訳している。

(89) このような方法で描くと、アイコンの外観は全体として箔置きなしの淡い背地をもつことになるが、事実これはモスクワに限らずそのほかの地域の多くのロシアアイコンに認められる特徴である。「本節にある「背地」backgroundは、ギリシア語テキストでは *χρυσος* で背地のほか下地・下塗りの意味にもとれる。その場合には、すぐ次の第50節「いかにしてクレタ人のように制作するか」に述べられる暗い下塗りと対照的な明るい白の下地について言い、ローロの色をおさえて石膏地の色と同調させるための処理であると解釈することが出来る。」

(90) すなわち「一番暗い色から白まで全部で四層ないし五層の下塗り。(二)に用いられるのは鉛白であらう」。

(91) 明らかに(二)では明度の違う二つの黒について言っており、その違いが形容詞「明るい」と「純粋の」で示された。

(92) おそらく「純粋の」黒。

(93) あるいは黄褐色か。注50を見よ。

(94) トウ・ナトゥラレ *τοὺς νάτουραλε* 「人体の」はその訳という語はイタリア語起源であることを暗示する。この語は次節の処方でも用いられ、「実物どおりの」の意味に訳す。

(95) この比例の図式は基本的に人体の全高を九つの「顔」とすることから出発している。これらに、髪(顔の上)に鼻(一つの長さ)が、また(二)にある「とく」足裏から爪先まで「にもつ

一尺度すなわち一つの「顔」が加わった。これは、立像の片足が「垂下し」すなわち下向きにあらわされ、もう一方の足が横向きにあらわされた場合どれほどの長さが当てがわれるかの基準と解することができる。したがって頭部全体と足裏までの全身との比率は1/9、また足が「垂下する」場合(二)までの比率は1/7、対10となる。言い換えれば、それぞれの比率は「垂下する」場合(二)と(一)との比、とされる。これらの指示がかなり複雑であまいなのは、これが基本的に数学的な根拠によるのではなく、もとを正せば既存の画像を相当局部的に観察して数値化されたものであることをうかがわせる。ディオニシオス自身の作品を調べて見ると彼自らは必ずしもこの比例を守っていないかという驚くべき事実が明らかになる (Xyngopoulos, *Tetragona Theophrastou Ekthesis tou Dionysiou*, fig. 3参照)。非常に明快で充実した人体比例の説明がサント・テルブルグ国立図書館本 *cod. gr. 255* に、また本節のものと同様の人体比例の説明が Dionysius of Fourna, *Egyptiaca*, ed. by A. Papadopoulos-Kerameus, St. Petersburg, 1909, pages 237-239 and page 245にある。「後者は(テリントン)の英訳の底本であるパドプロス・ケラメウス版所収。ただし、当該頁は同版の巻末に付録として登載された異本のテキストであり、英訳されていない。」これらの指示の応用については後出第58節の「壁に描こうとする時いかにしてデッサンするか」を見よ。

(96) 字句とおりには「肩と上腕との丸みの中に……」。

(97) 加熱したペジリについては第28、30節を見よ。「ギリシア語テキストでは「未加熱のペジリ」。絵具を油で練る方法は中世後期のさまざまな処方書に説かれていたが、この技法はまれにしか用いられなかったようである。十三世紀のエラクリウス手稿 (Mrs. Merrifield, *op. cit.*, page 232)「十二世紀(推定)テオフィルス」(「*επιμαμα*」の技能(125))」Theophilus De Diversis Artibus (ed. C. R. Dodwell), London, 1961, page 24の説明を参照。「美術史」第六十五号所収、前川誠郎・森洋「テオフィルス」(「*επιμαμα*」の技能について)「第一巻試訳(三)」三十三頁」。

(98) ギリシア語では単に「*πυρίτις πυρίτις*」であるが、(二)では鉛白と訳してまず間違いない。「リンシードオイルで鉛白を練ると後で黄変するが、胡桃油なら黄変することは少ない。」

(99) リンシード *κιννάμω* は(二)では絵具ではなく亜麻布をさすに違いない。注50を参照(注53も見よ)。

(100) 文字とおりには石膏。どんな鉱物性の白でも白地に描いては目立たないから、地は白ではありえなかったと思われる。

(101) 第3節「筆の作り方について」を参照。本節の方が第3節よりも明快であり、(以下の節ととも)「エルサレム原典」no. 2 (in: Dionysius of Fourna, *Egyptiaca*, ed. by A. Papadopoulos-Kerameus, St. Petersburg, 1909, pages 255-260)に酷似している。

(102) テレピン油か。

(103) 文脈から、この言葉は毛を整え固着させる、溶かしたワックスに違いない。

(104) この処方の詳細は不明だが、意味するところは明快である。すなわち箱の中で混ぜた石灰を籠籠は篩の役目を果たす)に流し渡し、うがったくばみに入れると水分が蒸発するか水が

抜けて純粋な石灰があとに残る。

(105) 初期の文献及び「エルミニア」と、現存するモニュメンタルな絵との比較を含めて、ビザンティンの壁画技法の検討に(105)は D.C. Winfield, *Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods A Comparative Study, Dunbarton Oaks Papers, 22 (1968), pages 61-139*を見よ。漆喰塗りの問題の立ち上がった検討については同書 pages 64-79を見よ。本節と次節に説かれるように、切り藁や大麻、亜麻のような有機質材料はいずれも不活性の充填材に使用されたことが知られる。漆喰の上塗りには普通細かいのを用いるから、これをさすギリシアの特殊用語(オプシス *ὀψις*) が次節に使われているのはそのためである。page 102を参照「本節のタイトルと写本目次中のタイトルとの不一致を指摘」。「日本では漆喰に混ぜる切り藁や麻などを総称して「すき」と言うが、ここではテクストに従って二種類の材料名を訳し分けた。」

(106) 絵具や漆喰が飛び散って描いたばかりの部分が汚れるのを避けるためである。

(107) すなわち、浸透性に乏しいから水分は少量目で漆喰層も薄くてよい。

(108) 一晩置く必要がある冬季よりも夏季の方が初層の乾きが早いからである。

(109) ギリシア語は *μαρμαράς*。この目的に使用する特殊な鏡で、*μιστορί μαρμαράς* とは異なる鏡である。

(110) ここに説かれるアンタドローイニングは仕上げの漆喰層にほとんどすもので、アリッチョに描くイタリアのシノーピアのテッサンとはまったく異なる。

(111) ここにある用語 *λεπρός*・*οξύς* は、第50節にある黒色顔料の強度の弱い状態と同じ意味を含むが(注91を見よ)。ここでは白についてのみ言う。

(112) この磨きの方法をめぐる諸説の検討については Winfield, *op. cit.*, pages 71-74 を見よ。

(113) これは漆喰中の水分を表面に戻すのに役立つ。ディオニシオスが基本的なフレスコ画技法について書いていることは明らかである。

(114) すなわち、固まりはじめたら、線刻の補助線の使用に関する検討(参考文献付) については Winfield, *op. cit.*, pages 96-99 および figs. 11-17 を見よ。

(115) デイオニシオスはここではじめて石灰白の特定の使用目的を示し、石灰白と鉛白がはっきり区別される(注3を見よ)。ここに説かれる石灰白を得る最初と三番目の方法は Thompson, *op. cit.*, pages 96-97 の検討した標準的な二方法である。使い古した漆喰は不活性のメデイウムをつくるだけであるから、第二の方法はおそらく満足に行く方法ではない。「英訳者はここで石灰白をチェンニーニの言うビアンコ・サンジョヴァンニと同じに解しているが、以下の記述から判断しても、ア・フレスコの壁面に用いる白色顔料について言っているのだから、三種類のどれを使用しても問題はないはずである。」

(116) 文字どおり緑土で、天然の緑色顔料。

(117) 注43を見よ。

(118) すなわち石灰白。

(119) 言い換えれば、イコンに使う暗い緑の下色は壁画には使用しない。「これに続く文章で「肌

色の中間色」をハイライトに使うよう指示があるが、この色は肌色より暗いはずで、文意がはつきりしない。」

(120) おそらく壁画のための指示か。

(121) 第23節を見よ。

(122) ラズリはここではアズライトかウルトラマリンをさすと思われるが、両方ともフレスコ技法の壁面には使用されないから、なぜ石灰白を加えるのかはつきりしない。「本節に言うラズリがアズライトであるとすれば、セッコ技法の壁面でしか使えず、第68節に説かれるふすまから調整した糊を用いねばならず、この接着材が微を生やすと考えられる。この場合、壁面用の白には完全に炭酸化した石灰しか使えないから、それがごく少量でない限りさらに相応の接着材を加える必要が出てくる。反対にラズリがもしラピスラズリないしは天然のウルトラマリンであるなら、ア・フレスコ(アオン・フレスコ)の壁に使い、消石灰と混ぜることもできる。しかし、ラピスラズリは最も着色力の弱い顔料のひとつであるから、たとえ少量のインディゴや白と混ぜても青の色味はほとんど消えてしまい、非常に高価なラピスラズリを使う意味はなくなってしまうし、第68節の「ラズリを塗る時壁がよく乾いていることを、しかと見極めなければならぬ」と言う指示とも矛盾することになる。」

(123) これは「インド伝来と言われるインディゴ」を意味すると思われるギリシア語の直訳である。写本ではこの種の固有名詞に大文字は使用していないから、確かな訳出は不可能である。「ただしインディゴに防黴の働きがあるのは事実である。」

(124) すなわち石灰白。

(125) ここに用いられるリノン *λίον* は布地ではなく色を意味している(注50を見よ)。

(126) 注91を参照。壁画の彩色法をめぐる検討については Winfield, *op. cit.*, pages 99-131 and figs. 19-28 を見よ。

(127) ラズリはここではアズライトか。砒素はここではオービメントないしリアルガをさすか。両方とも硫化砒素である。同じようなフレスコ技法に使えない顔料のリストは *Comini, op. cit.*, page 48 「前掲訳書五十頁」にもある。

(128) あいまいな表現である。なぜなら最後の文章は、伝統的な箔置き法で仕上げる光輪について述べるが、その技法では紙にのせた箔を下ごしらえした表面にモルダントでつけるからである。この箔紙は、ディオニシオスが次に記す木型に漆喰が固着するのを防ぎ、湿った漆喰に溶けずに光輪から剥がせるある種の紙をさすに違いない。型押しで放射光を盛り上げた光輪はアトス山の絵画と十三、十四世紀のイタリアの壁画に共通する。「なおこのすぐ前に、あらかじめ型を彫っておいた木を取り、これにコンパスで注意深く輪を印せ。」とあるが、木型に円を印すの意味がないから「あらかじめコンパスで描いた光輪の円に、注意深く木型を当がえ」と言うことであろう。」

(129) 湿った漆喰の盛り上げ部分に木型を押しつけるためである。

(130) この文脈からすればアズライトであろう。この用語の使用にかかる問題については注82を見よ。

(131) この物質の正確な性質は不詳であるが、使用量からすると明らかに基本的な材料であって

乾燥膠の類かも知れない。

(132) 卵殻粉は時々白色顔料としてヴェルデグリに混ぜて使われた。二番目の白色顔料 *Plumbe* (マゴ) は(132)では白亜であろう。

(133) すなわちこの処方前半に記された物質。

(134) ポリと言う語は多孔質の何らかの物質をさすに違はなく、油につけて吸収性を弱めることができる。

(135) 写本でこの特殊な語リネリ *Λυβελυ* 「リンシードオイルはその訳」が見えるのはこのみである(注1を参照)。

(136) それゆえ油を浸み込ませることができない箇所。

(137) ここではアズライトか。

(138) 金箔を扱う時、常に箔に裏紙が必要であり、これがないと箔がくずれ。「我が国ではこの裏紙を「あかし紙」と称している。なお、その後「もし破れがあったら、野うさぎの足でぬぐい……」とあるのは、「野うさぎの足で金を持ってきて……」とすべきであろう。」

(139) イコンに関する限り、画面に糸をつけるならわしは稀にないわけではないが、フランスロ画の場合には記録がないようである。したがって問題の多いギリシア語 *Λυβελυ* *Αποκορτα* は、この用例では何らかの亜麻糸のようなものを意味するのであろう。注52を見よ。この語の別の用例については索引も見よ「索引では第27節と本節の用例を挙げる。」「これに続く」素通して外気にさらされてはいても実際に湿気のない場所」は「素通して外気にさらされてはいても実際に湿気のない場所」とすべきであろう。」

(140) 純金を細かにつぎすのは非常にむずかしく、しばしば中世の処方ではすり上げる前に金を調整するさまざまな方法を提案している。ザバリコンはこの調整のプロセスを助けるための物質であろう。ここに見られるように水銀は金をすり上げて粉にするのを促進するのによく用いられた(Thompson, *op. cit.* [Chemical Arts in the Mount Athos], page 194)。Partington (*op. cit.*, page 141) はザバリコンを塩化アンモニウムとするがこの解釈の根拠となる何らの史料も示していない。

(141) おそらく硫黄も塩もすり上げを容易にし、金に含まれる不純物を除去しやすくするために加えられたのであろう。純金製の金貨はありえず、加熱と洗浄処理は金の純化を助けたのである。

(142) この種の金泥の一番具体的な用途は、結合材に混ぜるだけで別の顔料とまったく同じように塗ることである。この処方のタイトルからして、得られた混合物はイコンの聖人や大祭などの名称を入れるのに使われたと思われる。Lounmyer, *op. cit.*, page 64 はこの処方を中世の錬金術書 *Περὶ τῆς χρυσουργίας καὶ πολεμίου χρ. σοκλήης*, ch.xx に収録の処方と比較し *cf.* M.Berthelot, Collection des anciens Alchimistes grecs, II, Paris, 1888, page 327 を見よ。

謝辞

この日本語訳を進める上で、次に記す方々から教示とご協力をいただいた。ここに厚く感謝いたします。

英訳者ポール・ヘリントン氏は我々の翻訳の意義を認められ、日本語訳を本紀要に掲載することを快諾されたのみならず、翻訳にかかる貴重な情報を提供して下さいました。入手困難な英訳を最初に複写して下さいしたのは、テンハークのビザンティン美術史家アジレ・M・D・クリークハールさんである。新潟大学の中沢敦夫さんにはサンクトペテルブルク国立図書館本写本、パドプロス・ケラメウスのギリシア語刊本、ロシア語訳、ドイツ語訳を複写する労をとっていただいた。また中沢敦夫さんには、ロシア語訳の検討のほかギリシア語についても助言をいただいたが、中世ギリシア語については共立子大学の木戸雅子さんのご協力によるところが大きい。壁画技法については富山大学の丹羽洋介さんからご教示をいただいた。最後に、東京藝術大学の辻茂教授はイタリヤ語訳を快くお貸し下さった。

ACKNOWLEDGEMENTS: We would like to express our thanks, first of all, to Prof. Paul Hetherington, English translator of the HERMENEIA of Dionysius of Fournā. He generously consented that we would make a Japanese translation of the technical part from his English edition, and publish it in the present form on our Bulletin. Moreover he gave us some practical informations regarding the bibliography of the HERMENEIA. To say nothing of his text interpretation, his encyclopedic knowledge shown in his preface and notes to the work lead us to accurate interpretations. Our thanks should be addressed also to Drs. Désirée M.D. Krikhaar, who sent us form The Hague photocopies of the material. (Tsuneo UEDA/ Ejiro TERADA)

本稿のキーワート

エルミニヤ フルナスのディオニシオス イコン