

グリザイユ画法の研究(1)

寺 田 栄次郎

一、はじめに

グリザイユ画法とは、洋画の世界にあって、普通、白と黒の絵具で描かれた灰色の絵、またはもう少し広くはその他の彩度の低い有色顔料と白色の絵具を用い、モノクロームで描かれた絵を指すものであり、古くは古代ローマの壁画にも認められる。建築にあつては、その後も、あまり重要でない壁画や、だまし絵的な装飾模様に使われている。また祭壇画扉にも使われ、油彩画の発達とともにアンダーペインティングとして独自の意味を担うようになった。

ところで、我が国の洋画は、明治以降、主に西洋の外光派から印象派にかけての様式から出発したこととあいまって、このような古典の絵画技法は、多く、過去のものとして蔑ろにされてきた感がある。その結果近代、現代日本の油彩画は、材料のもつ美しさ(マチエール)と堅牢性の点で著しく劣ることが指摘されるようになった。こうした状況の中で、二、三十年程前にこの古いグリザイユ画法を現代の画法としていわば翻訳し、新たな意味付けを行なうべく試みたのが寺田春式である。

寺田春式はグリザイユ画法を、「審美性を担った絵画材料の秩序ある用法(絵画組成)」と、当時は非が論議されつつあった「石膏デッサンに変わるデッサン」の、新たな基礎教育の方法として提出した。しかしこのグリザイユの方法はあまり理解されず、広まることもなかったようである。

本稿ではこの現代のグリザイユ画法の概略を記し、その主眼とする油彩画の基礎教育としての意味について考察するものである。

なお、寺田春式はグリザイユ画法の他に、土性酸化鉄系二色を用いたカマイユ画法も提出しているが、これについては稿を改めて検討することにした。

二、寺田春式の提唱した方法

(1) 使用する絵具とその混色

パレットの上で、よく練り混ぜた灰色階調を作り、それで制作するわけであるが、基本的には、白黒同量ずつを混ぜた灰色から半量を取り、順次それと等量の白を加えていくものである。

グリザイユに使用する絵具については、白がシルバーホワイト、黒はバインブラック又はピーチブラックを用いるよう指示されている。シルバーホワイトは、鉛白をリンシードオイルだけで練った、所謂セリューズを用いるのがもっとも良いと述べている。

まず油絵具のシルバーホワイトとピーチブラックを等量ずつ取って良く混ぜ合わせ、基本色調を作る。これを最も暗い調子とする。この混ぜ合わせた灰色を半分ずつに分け、一方はそのままパレットに並べて第一の(最も暗い)階調とする。残りの半分に、さらにそれと同量の白を混ぜて少し明るい第二の灰色を作る。それを再び半分に分け、一方を第一の灰色の隣に並べたら、残る半量を再び等量の白と混ぜてさらに明るい第三の灰色を作る。順次この作業を繰り返し、全部で十階調作る。ある程度描き進んだのちに、自分の見せ場となるべきトーン、即ち、十段階のうちの一階調の

みは、それを三階調に分割し、さらにその調子を細かくする。全て、絵具は均一になるようナイフでよく混ぜ合わせる。

あるいはまた、最初に画面の基本となる調子を作り、その前後に明暗各六階調ずつ増えるやり方も記している。

(2) 画法手順

寺田春式の提唱する方法は次のようなものである¹⁾。

支持体はパネルでもカンバスでも良いが、膠引きしたうえ、リンシードオイルで練った鉛白(セリューズ)を施したカンバスが適している。また、パネルの場合には、炭酸カルシウムか石膏を膠と混ぜて塗り、乾燥後リンシードオイルを拭き込んで乾かしたものを推奨している。通常はカンバスが用いられた。

最初、中間調子(ハーフトーン)のみで画面全体を大きく探る。この場合、画面全体の空間の構造だけを問題にし、いわゆる形(輪郭)を取ることをすべきではないとしている。画面のなかの造形空間が決まり始め、形(フォルム)の位置が見え始めてきたら、少しずつ空間を細かく、即ち大きな面から中間の大きさの面へと、画面を処理しながら制作を進める。この時、同時に明暗の階調を少しずつ広げることを忘れてはならない。順次このようにして描き進め、仕上げるに至る。形(説明)は最後に、最小限のタッチで決める。

明暗による描写だけでなく、むしろマチエールによる描写とその構図をより重視し、堅牢でリッスなマチエールの画面を心がける。

制作中、描いている調子が正しいかどうか、茶色のセロハンをかぶせて確かめるよう薦めている(茶色のセロハンが入手できなければ、オレンジ色で代用する)。

完成後一カ月を経たら着彩しても良い。着彩は、グレイズのみの場合と、フリュイッド描法の場合と二通りあがる。この内、グレイズの場合はローシェンナーとバーンシェンナーの二色で行なうのが基礎的な着彩方法の一つで

ある。その場合、グレイズにはグラッシー液(寺田春式処方)²⁾を用いるのが最も良いとしている。

三、油彩画の基礎教育的意味

(1) デッサンとして

従来、わが国で行われてきた油彩画の基礎教育は、石膏木炭デッサンから始まり、人体木炭デッサンに移り、さらに人体油彩習作を経たのち制作へと移るのが常であった。これは、十九世紀フランスアカデミズムに由来するシステマティックな勉強方法であった。

この十九世紀フランスアカデミズムは、新古典主義に端を発するもので、石膏像と時代様式がとがびたり一致している方法である。

当時の絵は、アングルに代表されるように、ギリシャ、ローマの彫像のような人物、(体型、ポーズ、顔立ち、主題……)を描いている。そして、技法的に見ても、彩色層の下には、グリザイユ、カマイユに依るモノクロームのアンダーペインティングを実施している。

さらに、木炭デッサンの素材上の問題としては、当時描いたり消したり出来る唯一の素材が、木炭紙と木炭とパンの組合せであった事が挙げられる。

つまり、当時の絵を描くには、ギリシャやローマの彫刻をモデルにするのがもっとも適切な方法であり、その上、艶の無い均一な白さの石膏像は、初心者にとって明暗を確認するうえでは好都合であり、しかもアンダーペインティングでは、描く対象全てを、白くて光沢の無い物として取り扱うのが基本の一つであったから、石膏像を使うことは、本物の大理石彫刻を使う以上に好都合だったわけである。

従って当時の石膏デッサン、人体デッサン、人体習作、制作(アンダーペインティングを施して)と、順に進むカリキュラムは、極めて合理的な方法であったといえよう。

このような、デッサンと制作との近似性は、古い板画のアンダードロウ

インクと下絵のデッサンとの間にも認められる。

しかし、現代では上記の条件の全てが変わってしまっている。第一に、わが国では、石膏デッサンが単なる入試テクニックに変わってしまった事、二番めには、近代、現代の絵画で、描写以外の要素が強くなったこと、第三に形そのものもギリシャ、ローマに由来するフォルムでは無くなっている事等が挙げられよう。

さらに素材的な緊密さから考えても、紙に木炭でデッサンするより、油彩の制作と同じくカンバスに油絵具でデッサンした方がより密接なものである。これが、従来の石膏木炭デッサンに変わるものとして、寺田春式が油絵具によるグリザイユ画法を提出した第一の理由であらう。

第二の理由は、石膏像に変わり、自然物を描く方がより良いと考えたことである。グリザイユ画法では、自然から受ける感動を疎かにせず、その感動を素直に、直接画面にぶつけることから始め、観察と感動を併せて制作を進めるものである。この方法では、さらに同時に油彩画の造形要素、すなわち形、構成、空間、質感、光、マチエール、動勢等を全て学ぶことができるものである。

(2) 基本的絵画材料の基礎的用法として

このグリザイユ画法では、最も基本的な材料を、最も基本的な用法で実施するものである。基本材料とはシルバーホワイト（鉛白）と植物性黒であり、基本技法とは溶き油を使わないことである。以下に、材料、技法、マチエールを中心に記す。

1、材料

シルバーホワイトは、油彩画で最も基本的な絵具であり、油彩画の伝統的なマチエールの美しさと堅牢性は、もっぱらこのシルバーホワイトに依るところが大きい。技法史的に見ると伝統的な油彩画では、これを用いて絵画描写の肉付けを行なっている。

さらにシルバーホワイトは、絵画で体質顔料を除く白色顔料の中ではギリシャ時代から、十九世紀に亜鉛華が作られるようになるまで、唯一の白色顔料であった。伝統的なものであるばかりでなく、しかもこれより優れた白は、現在まで他に現われていないものである。

つまり油絵、および油絵具の中で、最も中心となる絵具がこのシルバーホワイトであり、またあらゆる顔料の油絵具のなかで最も堅牢なものである。

植物性の黒は、ラスコー、アルタミラ時代から使われ、それゆえ一般に用いられている三種類の黒色顔料のなかで、最も古い歴史をもつものである。さらに、他の二つの黒に比べて着色力が最も弱い顔料であるため、アンダーペインティングとして、下層に用いた場合、上層の絵具の色調を汚し難いものである。また、顔料粒子が最も大きく、この為、下地や下塗りに適する。さらに、黒色顔料は三種とも変色し難く、発色成分である炭素は、最も安定した顔料である。

三種の黒色顔料の中では、アイボリーブラックが最も微が出やすく、植物性の黒とランプブラックの方が発色し難い。

色調としての特徴は、青味がかった灰色で、美しい銀灰色調を作ることができる。

つまり、植物性の黒はシルバーホワイトと共に、最も古くから用いられ、かつ安定性のある重要な顔料であり、絵画の歴史を支えてきた素材のひとつと言っても過言ではなからう。

2、技法について

このグリザイユの方法は、溶き油を使わないで制作するから、最も基本的な油絵具の使い方である。油絵具は、基本的にそのまま使ったとき最も良い状態になるよう、即ち堅牢で、発色もマチエールも良い状態になるように作られているものである。したがって、グレイズやフリュイド描法は、ある意味でその応用といえよう。

しかしながら、組成の知識と技術を伴わない場合、制作時に筆の作業的便宜のみで溶き油を加える事が多いため、油絵具本来の体質や、マチエールの美しさを損ねていることが多い。そこで、油絵具の性質を知るには、この最も基本的な絵具のシルバーホワイトを、練り上がったそのままの状態でも加えずに使うのが最も良いものである。

ところで下地には、吸収性、半吸収性、非吸収性の三種がある。この内最も良く用いられているのが非吸収性下地であり、この下地には溶き油を用いないで油絵具を付けるこの方法が、最も基本的な使い方であるといえよう。溶き油を用いるのは、この基本的な用法と体質を身につけたうえで、いわばその応用として、或いはその対照として使うようにするべきであろう。

寺田春式のグリザイユ画法では、絵を線的ではなく、絵画的なフォルムと空間のとらえ方をするものである。これについては、寺田春式が、H・ヴェルフリンの、「基礎概念」を知っており、それを方法論の底に意識していたのではないだろうか。したがって最初にアウトラインをとらず、まず画面に絵具で、作者がモチーフから生じた印象と感動をぶつけることから出発し、それを空間のなかに定着させ、それをフォルム化してゆくものである。この結果、制作や修練の過程で無感動になったり、画一的になったりすることを防ごうとしている。

3、マチエールの勉強として

a、マチエールの構図（構造）として 1

古典絵画においては、描写に伴い、次のようなマチエールの構造がある。

明部		暗部	
I 厚塗り	最も薄い	薄い	
II 不透明	半透明	透明	
III 鉛白が多い	やや少ない	少ない	
IV 荒いタッチ	弱いタッチ	平ら	
(凹凸)	(筆溝が無い)	(滑か)	

以下このマチエールの構造の諸要素IからIVまでを、ここでのグリザイユ画法において如何に学び得るかを、順次確認してみよう。

I、厚塗り、薄塗り

このグリザイユ画法では中間色のグレーの上に、順次少しずつ明るい調子と暗い調子を重ねるから、自ずからハーフトーンは最も薄い状態を保ち、最も明るいパート、最も暗いパートに向かい、少しずつ厚みを増すことになる。

シルバーホワイトとピーチブラックを混ぜると、黒の量が多い暗灰色は大変軟らかくなり、シルバーホワイトが多くピーチブラックの少ない明るい調子の絵具は、硬い練り上がりになる。それゆえ、画面の明るいパートと暗いパートを較べた場合、特に意識しなくても、ひとりでに明るい方は厚く、暗い方は薄く絵具がつくことになる。そして中間のパートは最初、画面全体に塗り付けたハーフトーンが、そのままほとんど塗り重ねられる事無く、最後まで残るわけであるから、このパートが最も薄くなる。

この上に、なお意識的に明るい側の厚みを付けたり、タッチを荒くしたりして、さらに厚みを調節するわけである。

II、透明、不透明

黒絵具は基本的に植物炭、すなわちピーチブラックやバインブラックを用いるわけであるから、透明性がある。暗いパートほどこの黒が多く含まれ、明るいパートほど少なくなるわけであるから、黒と白を混ぜ合わせたグレーの絵具そのものを較べた場合、暗いほど透明性に近付き、明るいほど不透明性が強くなる。

また、影部は絵具層を薄くというマチエールの意識と、混ぜ合わせた絵具の柔らかさの為、明部に比べ影のパートはより薄めになるのが常である。これも、影のパートの透明性を強める要因である。

ところで、他の絵具と比べた場合、油絵具は透明性の高いことが大きな

特徴の一つである。そのため、不透明性の高い顔料といえども、他の水性メディウムで艶の無い絵具に比べた場合、薄く付けた絵具層が、幾らか透明性を有することになる。ところでこの傾向は、下にある絵具の層が、上にある層より明るい場合一層強くなり、逆の場合は弱まるものである。

つまり、ある色調のうえに、それより明るい調子を重ねると、上に重ねた調子はより不透明性を増し、逆により暗い調子を重ねると透明感が増して見える。同じグレーの絵具でも、その絵具より明るいグレーの上に重ねれば幾らか透明感が強く感じられ、逆に、より暗いグレーの上に重ねれば不透明感が強く感じられるようになる。

本稿で考察しているグリザイユ画法では、最初に画面全体を中間調子で埋め、そのハーフトーンの上に、順次より明るい調子と、より暗い調子を重ねるわけである。明部は、より明るいパートに向かって順次面積を狭めながら塗り重ねるわけであるから、より明るいパート程一層絵具層が厚くなると同時に、より不透明感も強くなる。暗いパートは、これと反対に、より透明感を強く呈することになるわけである。

下地には、白い地塗りをを用いることが最も多い。その場合、最初に薄く一層塗られたハーフトーンは、先の明るい調子の上の暗い調子と同じ理屈になるから、本来の調子より透明感を持つはずである。しかし、このパートに使われる絵具には、暗い調子に使われるそれに比べ、より多くの鉛白を含んでいるから、それだけ不透明性が強めになり、その結果この部分は明部、暗部と比べた場合、幾らか不透明感の強い半透明のパートとして感じられるようになる。

III、鉛白（シルバーホワイト）の多い、少ない

黒とシルバーホワイトを混ぜて絵の具を作るわけであるから、明るいパートほどシルバーホワイトの割合が多く、暗いパート程黒の割合が多くなる。基本となる寺田春式の練り合わせ方で行なった場合、最も暗いパートが白黒半々の混ぜあわせであれば、順次明るい方へシルバーホワイト三対一

チブブラック一、同じく七対一、十五対一と進み、こうして十段階を調整した場合、最も明るい調子では、ほぼシルバーホワイト千（計算どおりなら千二十三）対一チブブラック一ということになり、十二段階では約四千対一、十五段階では約三万三千対一になる。しかも、その明るい絵具を、明部ではより厚く重ねるわけであるから、鉛白の量は一層多くなる。

反対に暗い方にさらに一、二段階調節した場合は、シルバーホワイト一対一チブブラック三、同じく一対七になる。

IV、タッチの有無

この二色を混ぜた絵具は、ピーチブラックが多い程軟らかめになり、幾らか流れやすい性質になる。この傾向は、顔料に鉛白のみを用いた場合ほど強く、また練り合わせのメディウムではリンシードオイルを用いた場合と、金属石鹼を少なくした場合にも強くなるようである。この場合の暗い部分に用いる絵具のパートは、タッチが残りにくい。反対に、シルバーホワイトの多い明るいパートは、絵具も硬めで可塑性が強いものとなる。

したがって、明るい絵具と暗い絵具を全く同じように塗り付けても、明るいパートはタッチが強くて残りやすく、暗いパートは幾らか流れ気味になる。

このグリザイユ画法では、こうした性質を多に利用し、厚塗りと相まって、明るい部分のタッチを強め、逆に暗い部分では薄塗りでタッチを弱めることで、マチエールによる描写表現を支えているのである。

b、マチエールの構図として 2

さらに、上記の透明・不透明・半透明、厚塗り・薄塗り、タッチの強弱、さらには描画道具と塗り付け方による違いといった様々なマチエールを、画面の中で構成することを学ぶことも重要である。

つまり、絵画を色と形による造形ではなく、色と形とマチエールによる造形として捉えるのであり、その油絵具で表現するために必要な、フォル

ムとマチエールを直接油絵具で、しかも最も基本的な材料の姿で学ぶのがこのグリザイユ画法である。

つまり、さまざまな色の絵具や溶き油を使わないことで、視覚的にも明暗とマチエールだけに制限され、素材的にも基本的なものに限定されることで、これを学びやすくするわけである。

(3) アンダーペインティングとして

1、油彩画の層構造

油彩画は基本的に、次のような組成構造をもっている。

・板絵の場合

支持体

膠引き

地塗り

吸収止め

アンダードロウイング

(場合により、アンダーペインティング)

彩色層

グレイズ

ニス

・カンバスの場合

支持体

膠引き

地塗り

吸収止め

アンダーペインティング

彩色層

グレイズ

ニス

2、アンダーペインティングとグリザイユ

現在の油彩画で支持体にパネルが用いられることは少なく、殆どがカンバスである。

油彩画の支持体にカンバスを用いた場合、板の持つ抵抗感が無いため、それに変わるボディ（体質感）が必要になる。歴史的に観ても、タブローの支持体が、板からカンバスに移行した時、油絵具がそれまでに比べ、幾らか厚塗り出来るようになったこと、有色地が使われ始めたこと、アンダードロウイングに代わりアンダーペインティングが実施されるようになった事は、それぞれ密接に関係しており、絵画の表現技法として一つにまとまる問題であった。そして、このアンダーペインティングこそが、伝統的なカンバス画の組成構造（積層構造・重層構造）の中で最も重要な要素であり、絵画の肉付けとなるものであった。

伝統的なアンダーペインティングの方法は、土性酸化鉄の茶系統と鉛白で実施することが最も多く（カマイユ画法）、次いで灰色（黒と鉛白）即ちグリザイユ画法で行なわれることが多かった。

ところで、アンダーペインティングでは、次の諸条件を満たすことが望ましい。

・下地との接着性が良いこと。

・描き直し、修正が効くこと。

・それ自体、堅牢であること。

・顔料粒子が大きい。

・吸油量が小さい。

・ヒビ、亀裂、剥落、艶引け等を生じにくい顔料とメディウム。

・乾燥が早い。

・彩色層とのなじみが良く、絵具層をよく受け付ける。

・ある程度の吸収性がある。

・上層の色の邪魔をせず、その発色を助ける。

・彩色層より、油分が少ない。

・美しく良いマチエールを作る。

本稿では扱っているグリザイユ画法では、主にセリューズ加工したカンバス、又は市販のカンバスを用いた場合について考察している。このセリューズカンバスは、本来、鉛白とリンシードオイルのみを良く練り合わせるか、あるいはそれに、増量材として若干の体質顔料を加えて調製したものである。それゆえ油絵具のシルバーホワイトとは、最も馴染みの良いものである。グリザイユで、リンシードオイル練りした鉛白を用いるのが最も良いのは、やはりこの理由からである。

ところで、市販のカンバスを使用する場合、かつて布にしみ込ませてルツィセを拭き込んだり、テレビンで薄めたルツィセを刷毛塗ることが勧められたが、これは、戦直後の接着力の弱いカンバスの時代のことであり、現在では、むしろ行わないほうが良からう。又、同様に、市販のカンバスは、既に地塗りがされているわけであるから、改めてその上にファンデーションホワイトやシルバーホワイトを何層も重ねる必要はないし、場合によってはかえって害になることさえあるかもしれない。

このグリザイユ画法では、最も堅牢な絵具を、どのパートもほぼ同じ組成条件で制作するわけであるから、絵具間の歪みが無い。従って、絵具層が過剰に厚くならないかぎり、描き直しや描き加え、あるいは修正が容易である。

又、顔料について云えば、鉛白も植物炭の黒も共に粒子の大きな顔料であり、下層に適するものである。主体となる鉛白は、全ての油絵具の中で最も吸油量の小さな顔料であり、このことは油分の少ないうえに油分をとる原則から見ても、鉛白が下地やアンダーペインティングに最も適したものであることを示している。

さらにまた、鉛白は油と反応して堅牢な金属石鹼を生じるといわれている。古典絵画の堅牢性はこのシルバーホワイトによるところが大きい。鉛白はヒビ、亀裂、剥落、白亜化を最も生じにくい顔料の一つである。

加えて鉛白は鉛系顔料であるから、乾性油に対し、内面乾燥型の乾燥促

進剤としても作用する。また鉛白は最小量の油で練られた場合、乾燥後絵具の表面に強い艶を残すこともなく、最小限度の吸収性を有するものである。これらの点も下層に適した絵具の性格と云えよう。

上記のごとく、鉛白は最も吸油量の少ない顔料であり、そのうえ、この画法では、溶き油をまったく使わないから、グリザイユのアンダーペインティングに含まれる油の量は、極めて小さい。

3、グリザイユ上の彩色について

グリザイユは、色そのものが無彩色の灰色であるから、そのうえに彩色層を施した場合、暖色、寒色、中間色、赤色系、青色系、黄色系のどの色をも美しく、かつ落ち着いて発色させる事が出来る。

ところで一般的な油絵具の彩色法は、溶き油の加え方により次の三種類に分類される。

- ・ 溶き油を用いず練り上げられた絵具をそのまま用いる。
- ・ 溶き油の中に少量の絵具を加えて用いる（グレイズ）。

・ 絵具に少量の溶き油を加え、柔らかい粥状にして用いる（フリユイド描法）。

グリザイユ上の彩色には、このどれをも用いることが出来るが、最初の方法単独で行うことは少なく、この場合には他の方法と組合せて用いることが出来る。

二番目の方法は、グリザイユの上に比較的よく実施されるものであり、レンブラントにその作例が認められる。しかし、グリザイユとしては無く彩色画としてみた場合、これはかなり特殊な画法であり、一般的なものではない。先のレンブラントの作例の彩色も、むしろグリザイユ画法の延長として考えるべきであろう。

とは言え、油彩画の基礎教育としてグリザイユ画法を行なう場合、このグレイズによる彩色を施すことは、次の点において意味のあるものである。

第一には、溶き油を使わない方法に対する、溶き油を主体とするグレイ

ズ技法として、正反対のマチエールを組み合わせることにより、彩色技法の両端を対照的に確認できることである。第二には、デッサンの問題として、グレイズを施すことにより、調子の狂いがはつきりすることである。三番目には、グレイズを施すことにより、グリザイユのマチエールがはつきりし、とくに、厚塗り、薄塗り、あるいは塗り付け方による違いが強調され、マチエールの確認ができることである。

現代の画法として見た場合、グリザイユによるアンダーペインティングを実施し、その上に彩色をすることは、それも、とりわけグレイズのみによる彩色はあまり一般的ではないであろうが、油彩画の基礎教育として観るならば、十分意味のあるものと思われる。

四、終わりに

これまで考察してきたところから判断すると、この寺田春式の提出したグリザイユ画方は、油彩画の基礎として、十分、木炭の石膏デッサンに変わり得る、意味あるものであったと考えられる。にもかかわらずこの画方は、ほとんど広まることはなかった。

これには二つの理由が考えられる。一つには、テンペラや下地などの表面的な流行はあっても、この画法の本質、ひいては絵画組成の本質的な部分が、十分に理解されていない現状が挙げられる。

第二には、絵画そのものが、新しい美術の動きのなかで、ということは若い画家や画学生の中で捨て去られてきているということがある。時代の動きは、立体半立体を中心とした現代美術へと移り、絵画そのものが円寂しつつあるように思われる。又、平面作品にあっても、彩色に使用される材料が、アクリルや他の塗料に移行し、油絵具の使用が減少しつつあることが挙げられよう。絵画と共に、油絵も、油絵具も又過去のものになりつつあるのかもしれない。

とはいえ、古典古代から現代に至るまで、絵画、彫刻、建築、工芸の分

野を問わず、常にデッサンが最も重要なテーマとして存在してきたことを考えるならば、そして又、その中のいくつかの分野に関わりながら、常にグリザイユ画法が存在してきたことを考えるならば、我々も又、現代の美術に対応し得る、新しいグリザイユを考える必要があるかも知れない。

註

- 1、寺田春式他『古典画法から学ぶ油絵の基礎技法』アトリエNo. 586、アトリエ出版社、一九七五
- 2、寺田春式『油彩画の科学』三彩社、一九六九
- 3、ハインリッヒ・ヴェルフリン、守屋謙二訳『美術史の基礎概念』岩波書店、一九三六、一九七〇

(平成8年10月31日受理)