

グリザイユ画法の研究 (3)

一、はじめに

古典の絵画は、表面的に見れば、近代の絵画と異なる造形を持っているように見える。しかし、そのどちらも、あくまでも絵画であることに変わりはなく、それゆえある面では、時代や地域を越えて共通する要素もあわせ持っているはずである。

ところで、この古典絵画の造形は、技術的な面から見ると、油彩画だけに限っても、板絵の場合と布の場合とで幾らか異なるものである。カンバスに描かれた油彩画の技術は、ヨーロッパの伝統や、それに続く印象派以後と、この表面だけを受け入れた我が国とは、異なるものであることを確認しつつも、まだそれなりに馴染みのあるものであろう。

これに比べると、我が国で板に油彩が描かれることは大変少なく、あるとしてもいわゆるスケッチ板のような、カンバスの代用品としての意味合いで用いられてきた程度であろう。それゆえ、伝統的な板絵の油彩技術はほとんど受け入れられてこなかった。

絵画を学ぶものにとつては、常にその時代その時代の現代が基準になるのは勿論であるが、その現代としての横軸に対し、古典の絵画を学ぶことは、それを支える歴史的な縦軸として、補助的な意味があるといえよう。

問題はこれをいかに学ぶかである。画家が古典を学ぶには、それらの作品を見ること以外に無い。本稿ではその拠り所を模写に求めるものである。見ることが一種の追体験、追創造であるならば、創作家としてで

あれ研究者としてであれ、より深く、より精確に作品を見る力を養うには、模写が最も適した方法といえよう。そして、この意味で模写をする以上、少しでもその画家がその作品を描いたのと同じ条件に近付けて実施することが最も望ましいと思われる。

とはいえ、複雑な彩色作品を、できるかぎり実際に即して再現模写することは、極めて難しいことである。しかし、グリザイユ作品ならば無彩色であるから、いわゆる色が無くなるばかりでなく、組成構造もより単純になる。つまり絵画の広い意味でのデッサンの要素とマチエールの要素のみに限られる。そして、これに加えて、作品の部分模写であるならば、上記の問題は少なくともかなり楽になる。

この十年あまり、筆者は本学で芸術学を専攻する学生を対象とする授業で、グリユーネヴァルトの板絵グリザイユ作品、聖ラウレンティウス¹の右手部分²の模写を毎年実施してきた。これは、美術史を学ぶ者達が、板絵の構造を知るとともに、作品をよく見るための訓練として実施してきたものである。とりわけ我が国で西洋美術を研究するには、現物を見る機会が限られるため、どうしても図版に頼らざるをえない。こうした場合に、限られた図版から少しでも多くの情報を得るための、即ちより深く、より精確に読み取るための訓練としても役立つに違いないと考えたからである。

しかしながら、当該作品に関するながしかのテクニカルデータがあるわけではない。それ故、図版そのものを見つめる事とともに、同時にいかに他のさまざまなデータを集め、それらから作品が如何に描かれた

寺田 栄次郎

かを類推するかという訓練も含めて実施しているものである。

この模写は、毎年、素材やその用法を少しずつ工夫しながら実施してきた。油絵の経験もほとんど無い学生たちが、授業という時間的にも物質的にも限られた範囲で行なったものであるから、決して厳密なものではなく、とりわけ支持体などは、別の素材で代用している。その他も、幾つかの点で途中段階といえる部分もあるが、あくまでも授業のなかで実施し、一応のまとめを見たことの報告である。

二、支持体

古典絵画の支持体に使われた木の種類は、地方により異なる。イタリアではほとんどの板絵にポプラが用いられたが、これに対しドイツやフランドルなどでは櫟の木が多く用いられた。

グリユーネヴァルトのこのグリザイユは、図版からも木目がはっきりと認められる。板は柾目であり、木目は縦方向に走っている。この木目以外に、支持体に由来するなにかの表情は、図版からは感じられない。それゆえ、板のうえにたとえ薄手でも、布や紙などを貼った、いわゆる複合支持体を使用した可能性はないと考えた。

図版で見られるこの木目は、他の櫟の板絵作品の木目の表情によく似ている。地域的な使用頻度をも考えるなら、このグリユーネヴァルトのグリザイユ作品も櫟の板を使用している可能性が高いであろう。しかしながら、ヨーロッパ産の櫟の木の板は入手しがたく、これを国産に置き換えても、通常の学生の実習ではいささか高価になる。また組成構造のなかでは、最終的な効果に対し、他の構成要素よりは、比較的影響の少ない部分と考え、支持体についてはシナベニヤとパーティクルボードで代用した。

三、地塗り

図版で見た画面からも、また、時代から考えても、さらに画面そのものが灰色のグリザイユであることから考えても、地塗りは白と考えるべきであり、なにかの色を有する地塗りはまず考えられない。

また、地塗り塗料に用いられる接合剤には、油性と水性、それに水性のエマルジョンが用いられるが、これも、時代と板絵であることを考えると、油性地の使用された可能性はほとんど無く、水性地、それも膠を接合剤に用いたものと判断すべきであろう。

この時代の西洋の板絵の地塗りは、殆ど体質顔料と膠からなるものであり、用いられた体質顔料は、イタリアやギリシャでは石膏であるが、その他の地域、とりわけドイツ、フランドル、或いはフランスでは白亜が用いられることが多かった。事実、この時代及びその前後の板絵作品の分析データを見るかぎり、上記の国では、通常、白亜と膠の地塗りが用いられており、例外は殆ど無いといって良い。

前述のように、図版から判断する限り、かなりはっきりと木目が見える。それゆえ、地は割合薄いと考えるよからう。この様な、いわゆるゲッソ地の塗り方には、刷毛塗り又は筆塗りとはラ塗りの二通りが考えられるが、薄い地の場合、刷毛塗りの方が処理しやすいものである。実習では、ヘラ塗りとは刷毛塗りの両方を実施した。

四、吸収止め

白亜と膠による地塗りを薄く施した場合、白亜は体質顔料であるから、その上に油彩で彩色すると、絵具層の油を吸収して地は透明になり、絵具層を支える明るさを損なうことになるうえ、場合によっては支持体の色が透過して見え、彩色層の色調に影響を与えることにもなる⁴。

地塗り塗料に含まれる膠を強くすれば、吸収性は弱くなるが、同時

に地は割れやすいものになるから、望ましいものではない。とはいえ、膠分の弱い地は吸収性が強く、それゆえ上記の欠点のほかにも、油絵具の伸びが悪く、彩色の作業性が悪くなる場合もある。それ故、こうした薄い水性地の場合には、吸収止めが必要である。

一般的に、吸収止めにも油性と水性の二種類がある。

吸収止めに用いる油性材料は、乾性油かニス、又はその混合であり、希釈剤には揮発性油を用いる。しかし、この様な吸収止めを、薄塗りした体質顔料と膠からなる地に施すと、やはり地は透明になる。油性の吸収止めは、希釈剤で薄めて用いる場合と、濃い溶液そのままを薄くすりこむ場合と二とおりあるが、とりわけ希釈剤を用いた場合には浸透力が強く、透明になりやすい。

水性の吸収止めには、膠、カゼイン、卵（白身、黄身）等が用いられている。水性の場合には、体質顔料のみによる地でも、白さを殆ど損なうこと無く、吸収を押さえることができる。ただし、あまり強すぎる溶液を施すと、地にひび割れを生じやすくなる。上記の水性の吸収止めの材料数種類の中では、過去においても、また現在においても共に薄めの膠溶液が最も一般的であろう。

それゆえ、白色顔料を含まない薄塗りの水性地には、水性の吸収止めだけか、あるいはまず水性の吸収止めを施し、乾燥を待ってその上から油性の吸収止めをするのが最も具合が良い。ベルギーのガンにあるシント・パーフ教会の、ヴァン・エイク兄弟による神秘の小羊祭壇画についても、両者を用いたとのデータが報告されている⁵⁾。

膠溶液だけを用いるのと、膠溶液と油性吸収止めの両方を施すのは、どちらも可能であるが、実習を見るかぎりでは、後者の方が作業性は良いように思われた。油性の吸収止めは、アンダードロウイングを実施した上から、乾燥を待って、揮発性油で薄めたものを施した。

五、アンダードロウイング

通常、十五、六世紀の板絵のアンダードロウイングに用いられた素材には、テンペラ、インク、膠、それに木炭があげられる。

とはいえ、この聖ラウレンティウスのグリザイユはもちろん、その他のグリユーネヴァルトのグリザイユについても、さらには他の彩色作品についても参考となるテクニカルデータ、とりわけアンダードロウイングを示す赤外線写真図版も手元に無い状態である。

ところで、現代と異なり、この様な古い時代では、同時代の同じ国や地方では、絵のスタイルばかりでなく、素材の用法においても極めて近似しているものである。それゆえ、それらの幾つかを参考に用いた。

同じドイツルネサンスの画家、A・アルトルファアの、ナショナルギャラリー・ロンドンに所蔵されている作品の赤外線写真は、明らかに水性絵の具の使用を示しており、ペン、又は筆のタッチを見せている。絵の大きさから判断すると、当時用いられていた羽ペンにしてはかなり大きく大きなタッチであり、またかなり柔かみがある。それ故この作品ではペンでなく、筆を用いて行なわれていると思われる。このアンダードロウイングはドイツルネサンスに特徴的な、形態の丸みにそった、いわゆるコントゥールハッチングで実施されている。

同じドイツルネサンスの画家、デューラーの一五〇〇年の自画像の赤外線写真⁷⁾も筆と思われるが、これは極めて細かい直線のクロスハッチングで実施されている。

一方、アンダードロウイングではなく、グリユーネヴァルトの下絵デッサンでは、その殆どすべてがチョークで実施されており、その内の幾つかでは、白でハイライトが施されている⁸⁾。古典の絵画においては、とりわけそれが古いものであるほど、下絵のデッサンとアンダードロウイングとは技法においても表現においても、より近いものである。しかし、チョークをアンダードロウイングに用いた例は、殆ど報告されてい

ないし、他の素材以上に可能性が高いとは考えにくい。

当作品そのものの図版から判断すると、右手の薬指の部分が描き直されておき、それがペンティメントイを見せている。この描き直し部分は、細い線で比較的柔かい調子を呈している。これを再現的に考えれば、筆が最も近似した表情をだすことができると思われる。

用いられたメデイウムについての報告は比較的少ないが、ヴァン・エイク兄弟は、彼らに特徴的な極めて細密なアンダードロウイングを、卵白粘液、即ちグレアを用いて実施したことが報告されている。

アンダードロウイングへのインクの使用については、一四〇〇年頃イタリヤのチェンニーニが記しているが、実際に実施された例は見えない。この時代に用いられたインクは、櫂の没食子等を用いたタンニン鉄や、硫酸鉄によるものである。

ただし、日本と言う墨汁、即ち油煙を膠液で溶いたものも英語ではインディアンインクとか、チャイニーズインクと呼んでいるから、用いられたとするなら、こちらの方が可能性は高いであろう。なぜなら、その他の十三―十六世紀の板絵についての修復報告書の記述ではカーボンブラックの使用が多く、またそこに掲載されている断層写真を見る限り、地塗りのうえに木炭などカーボンの粒子が認められるものが多いからである。

なにがしかの炭素の粒子を水性絵の具にして用いる場合、単なるデッサンやミニアチュールならアラビアゴムやチェリーゴム、或いはトラガカントゴムのような水性のゴム樹脂や、その他に膠も可能性はあったであろうが、再現的に見ると、アンダードロウイングには卵が最も一般的であったように思われる。

この目的に鶏卵を用いる場合は、卵白、卵黄、全卵、いずれもが可能であり、さらに卵黄を含む場合には、これにニスや油を添加して用いることもできる。そしてこの卵に油性成分を添加したテンペラメデイウムの使用は、北方に由来するものといわれている。しかし、十五世紀イタ

リアのテンペラ画にも乾性油を含んだ卵テンペラの使用例が報告されている¹⁰。

再現においては、卵白粘液（グレア）と、全卵に油とニスを加えたテンペラメデイウムの二種類を実施した。

顔料は黒のみを使用した。グリザイユという、白と黒による灰色の画面による彩色層から考えて、例えどのような彩度の低い色であっても、黒以外の有色顔料を用いることはありえないだろう。では如何なる黒色顔料が用いられたのか。

結論から言えば、用いられた黒顔料が、植物性のものか、動物性のものか、或いは油煙のいずれなのかは不明である。これを知るには、なにがしかのより精密な分析データが報告されない限り、不可能であろう。通常、他の絵のアンダードロウイングでも、また彩色層に用いられた顔料の分析でも、発色成分が炭素であることから、カーボンブラックとのみ報告され、それ以上の分析報告の無い場合がほとんどである。

これらの三種類の黒色顔料について言えば、植物性黒、即ちバインブラックやピーチブラックの場合、着色力が小さく、それ故、上層への色の影響が少ない。しかし、顔料粒子が大きいから、用法如何によっては、仕上がり表面の滑らかさに欠けることもあり得る。

これに対し煤や油煙、即ちランプブラックの場合、粒子が細かく、それゆえ作業成は良いものである。しかしながら着色力が強いからアンダードロウイングの線が濃く強いものになりがちであり、そうした場合、薄塗りの絵では、上層に影響を与える可能性も大きい。

動物性黒のボンブラック、或いはアイポリブラックは、粒子も細かく、それゆえ作業性も良く滑らかであり、着色力も上記の二種類の中間に位置する。

実習では、この三種類すべてを試みたが、夫々一長一短であり、はっきりした結論は得られなかった。

他のグリザイユも含め、はっきりしたハッチングの線は認めにくい。

ただし、図版からは、かすかにアンダードロウイングと思われるアウトラインの線が認められ、また人物の影の部分にはアンダードロウイングによる明暗調子ではないかと思われる部分が認められる。

前述のように、下絵の表情とアンダードロウイングの表情は極めて近いのが古典絵画の特徴であるが、ドイツルネサンスの画家たちのデッサンを見ると、コントゥールクロスハッチングによるものが一般的である。さらに、グリユーネヴァルトの絵のフォルムは、捻れた形、歪んだ形による、とりわけ表出的なものである。それ故、これらのことを総合的に考慮し、実習では筆によるコントゥールクロスハッチングで実施した。

トレーシングペーパーでトレースしたアウトラインを、グリユーネヴァルトのグリザイユ部分を見つつ、彼の他のチョークによる素描と、さらに前述のアルトドルファーの赤外線写真やデューラーのインクと筆によるデッサンの図版などを参考にしつつ実施したわけである。

描き始めは、やや強めにアウトラインを描き入れ、そこに幾らか薄めの調子をコントゥールクロスハッチングで描き込んだ。図版を見るかぎり、この明暗調子の線はかなり少ないようにも見えるが、模写の場合は、実際より丁寧にせざるをえないものであるから、このハッチングの線は、やや丁寧、かつ多めに描き込んでいる。

このテンペラのアンダードロウイングの乾燥後、上からテレビン油で希釈したサンシックスドリンシードオイル、又はボイルドリンシードオイルによる油引きを、薄く一層刷毛塗りし、二度目の吸収止めとした。この吸収止めの層は、乾燥後、半光沢になるよう心がけた。絵の具層は、この層の完全乾燥を待ってから施した。

六、絵の具層

1 顔料

十九世紀に亜鉛華が用いられ始めるまで、西洋の油彩画に用いられた

白はすべて鉛白である。それ故、この作品で用いられている白も、鉛白以外には考えられない。

ただし鉛白や鉛白を含む地塗り、或いは鉛白によるアンダーペインティングに、増量剤として白亜や陶土などの体質顔料が加えられた事もあると言われている。それ故、他の添加物があるかどうかが問題になる。もしあるとするなら、白亜が最も可能性が高いものであろう。

図版を見るかぎり、とりわけハーフトーンの部分は、幾らか透明感のある、即ち半透明な絵具層であるように感じられる。白亜等の体質顔料は、屈折率が乾性油のそれとほとんど同じであるから、油絵具にこれらを加えた場合、その量に応じて絵の具は透明性を増すことも考えられるわけである。また、もし油絵具にながしかの増量剤を混ぜるとするなら、少なくとも、通常の有彩色の彩色画よりも、この様な無彩色の画の方に可能性はあるのかも知れないが、それでもアンダーペインティングや地塗りとは異なり、何も添加されていない鉛白を用いた方がはるかに可能性は高いと思われる。多くの彩色層の分析からも、白亜の添加された鉛白についての報告は入っていない。

それ故、この絵具層が、幾らか透明性を帯びて感じられるのは、恐らく絵具層そのものの厚みが薄いことと、経年変化による酸化によるものであると判断し、模写の制作にあたっては、白亜を加えず、鉛白のみの絵の具で実施した。このシルバーホワイトについては、絵の具を自製した。黒は、絵の具の製造が鉛白より難しいことと、絵の暗い部分には、より薄くグレイズ状で絵の具を用いることから、絵の具の体質そのものの影響が鉛白より少ないと考え、市販のものを用いた。

黒の絵の具は上述の三種、植物性（バインブラック、ピーチブラック、チャーコールグレイ¹¹⁾）、動物性（ボーンブラック、アイボリーブラック¹²⁾）、油煙（ランプブラック）を夫々実施した。

三種類の黒は夫々に特徴はあるものの、グリユーネヴァルトがこのグリザイユで、そのいずれを用いたかは、アンダードロウイング同様、図

版からはまったく不明である。また、この時代の他の絵の分析を始め、他の時代のものであっても殆どの場合、単にカーボンブラックとのみ表示されており、まれにしかその種類は特定されていない。

ただし、再現的に見れば、初心者にとつて、とかく明暗のコントラストが強くなりがちな模写にあつて、軟らかい調子は、着色力の強い黒でない方が出しやすいものである。

2 メディウム

このグリザイユの絵具層は油彩であろう。この絵が描かれた時代（一五〇九、一〇年）は、それ以前のテンペラから油彩画に移行している時期である。グリユーネヴァルトの様式的にも古風な、即ちルネサンス的というよりはゴチック的な点から見て、より古いテンペラの技術を含ませていることも考えられなくはないが、図版の表情から判断するかぎり、すべて油彩によるものと考えた。

この時代に北方で用いられた描画用油の分析データは、殆どすべてがリンシードオイルであることを示している¹³。古い文献資料では、十五世紀、ドイツ語で書かれたシュトラスブルク写本中に、油彩画の材料と技法に関する記録があり、そこにはリンシードオイル、麻実油、クルミ油の使用が指示されている¹⁴。同写本には、油彩画に用いる油の加熱処理についての指示が記されている。これは上記の油に、白く煨焼した骨灰と軽石の粉を加え、浮き滓を掬い取りながら直火で加熱し、火から降ろして冷ました後、さらに皓礬を加え、これを三日間太陽に曝すものである。この写本の著者は、「これで油は蜂蜜のように濃く、かつ透明なものになる。」と記している。

それゆえ、実習においても最も可能性の高いリンシードオイルを用いた。しかしながら、使われた油が生油なのか、或いは加工したものなのか、加工油であるとするなら油をどのように処理したかは、不明であり、上記の写本以外には拠り所が無い。それ故、再現においては加熱したり

ンシードオイルに乾燥促進性のある金属塩を微量加えて太陽に曝したものの、乾燥促進剤を加えず、単にリンシードオイルだけで太陽に曝したサンシックンドリンシードオイル、それに乾燥促進剤を加えて加熱したポイルドリンシードオイルの三種類を用いた。

このうち、ポイルドリンシードオイルは、極めて乾燥が早い。しかしながら時間とともにひどく黄化した。他の二種類については、それほど差は感じられなかった。

なお重要な問題のひとつに、グリユーネヴァルトがテレピン油を使用したかどうかということがある。樹脂油としてのテレピンバルサムは古くから知られ、かつテレピン精油やアスピック油も同様に知られてはいたが、絵画材料として文献上初めて現われるのは一六世紀になつてからであり、揮発性ニスとして、即ち樹脂の溶剤として記されている¹⁵。

しかしながら、描画用メディウムの希釈剤として、なにがしかの精油が用いられたかどうかは不明である。とはいえ、実習での作業性を考えると、揮発性油なしで行なうことは、相当に困難をとまなうものである。それゆえ、制作の際の溶き油には、シルバーホワイトを練つたのと同じ、加工した乾性油をテレピン油で希釈して用いた。

3 絵の具

図版から判断する限り、グリユーネヴァルトによつて用いられた絵の具は、幾らか粘り気のある、かなり軟らかいもののように感じられる。タッチは柔かく、とりわけ中間調子部分では軽やかで、塗りも薄く見える。画面全体に絵の具の盛り上がり無く、筆溝も認められない。

それゆえ、シルバーホワイトは上記の油を用い、シュトラスブルク写本の指示に従いつつ、この様な肌合いを得られる絵の具を作るよう努めた。即ち、大理石の練り板の上に鉛白を置き、これに前述のリンシードオイルを加え、やはり大理石でできた練り石を用いて、始めはやや固めに練り、さらに少量の油を加えながら軟らかめのペーストにした。最後

に、シュトラスブルク写本の指示に従い、若干のニスを追加した。

ニスには、揮発性ニスと油性ニスがあるが、油性のニスを調製して用いた。なぜなら揮発性ニスは、一六世紀後半にイタリアで用いられ始めたとき、この絵の描かれた時代に、北方で用いられたニスは、油性ニスのみの可能性が強い。さらに通常絵の具練りに添加する場合、揮発性ニスは用いられないからである。

調製したニスの処方、やはりシュトラスブルク写本中に記されている、リンシードオイルにマステックを溶かしたものをを用いた。この写本では、ニスに対する絵の具の割合はつきりせず、最後に数滴とのみ記されている。ただし、伝統的に絵の具の量はクルミひとつ（茶匙一杯）くらいとされるから、この量に対し三滴の割合でニスを加えた。

同様に、松脂を用いたニスも試みた。ただし、量的にかなり少ないせいか、樹脂の種類による違いは分からなかった。

4 技法、その他の材料

実習にあたっては、次の様に三つの方法をとった。第一は、寺田春式のグリザイユの方法を応用したもので、最初に白と黒の絵の具を混ぜた中間調子を三乃至五階調用意し、この中間色で全体を描画したのち、より明るい調子とより暗い調子を描き重ねるものである¹⁶。この方法の場合、画面全体に灰色味が支配的となり、鈍い感じになりがちである。溶き油を使っても、全体にやや絵具層が厚めになりやすかった。この二つの点から、中間調子が重苦しい感じのものになった。

第二の方法は、あらかじめ混色した灰色を作らず、必要に応じパレット上で筆で混ぜながら白と黒で実施するものである。この方法の結果は、明暗のコントラストが強いものになりがちであり、中間調子の柔らかい灰色が抜けてしまいやすい。それゆえ、明るい調子が強くて白くなり過ぎたり、反対に影の調子も黒くなり過ぎたりし易かった。

第三は、この中間的な方法である。あらかじめ白に少量の黒を混ぜた

白に近い明るい灰色と、黒に少量の白を添加したかなり暗い灰色を調製しておき、制作が進むに従って、その添加する量を少しずつ減らしてゆくといいものであり、最後は純粋な白と黒のみを用いた。結果的には、この方法が最もうまくいった。

上述のように、溶き油にはサンシクンドリンシードオイル等の加工油とテレピン油を用いたが、「油つ気の少ないうえに油つ気の強いものを」という油彩画の原則に従い、制作の進行とともに、サンシクンドリンシードオイルに対するテレピン油の割合は減らしていった。

絵具層の厚みを見ながら、明部も暗部も中間調子も、すべての絵具層に溶き油が加わる様にしたつても、明部には溶き油が少なめに、中間調子は幾らか多めに、そして暗部は最も多くしてグレイズで、というようにそれぞれ使い分けた。つまり、こうすることによって、マチエールの構造が崩れないよう配慮したわけである。

七、おわりに

グリザイユ画法で学ぶべき問題は、次の三点である。第一にはデッサンの問題、即ち油絵具で一種のデッサンすること。第二には、油絵具の材料技法、即ち最も基本的な種類の油絵具を用いた最も基本的な油絵具の用法。そして第三には、油絵具の組成構造の問題、即ち支持体から最終的な絵具層、又は仕上げニスに至る重層構造による表現である。これらについては、すでに報告しているのでそれを参照したい¹⁷。ここでは、模写との関係で補足の必要な点のみを記すことにする。

第一の点については、普段のデッサンと油彩画の隙間を埋めることがあげられる。模写という範囲のなかで、彩色の油彩作品、グリザイユの油彩作品、そのアンダードロウイング、下絵のデッサンと一つながりの連関を認めることである。それ故、本学での実習においては、アンダードロウイングの前に、あらかじめグリユーネヴァルトのデッサンの模写

を実施させている。また、グリザイユの模写を行なっている最中においても、常にその全体図を見て部分との関係を確認することも勿論であるが、常に他の多色の作品図版も見て比較するよう指導している。

次には、油絵具でもっとも基本的な材料であるシルバーホワイトが制作の主体になることは他のグリザイユと変わりはない。寺田春式の提唱した方法では、溶き油を一切使わないわけであるから、これが基本的な絵の具の使い方であり、油絵具の体質感とマチエールを学ぶには最も良い方法である¹⁸。しかしながら、実際の制作において、溶き油をまったく使わないことは殆どないだろう。しかも、板絵に於いては、カンバス画と異なり、板の抵抗感があるため、絵具層の厚みで絵の強さを持たせる必要はない。即ち薄塗りの方が効果的なのわけである。それには、溶き油を用いる必要がある。

とはいえ、ただ単に溶き油を用いるのではなく、マチエールとの関わりの中で用いねばならない。即ち、ここにおいて、単に絵の具の性質と用法というにとどまらず、マチエールの構造¹⁹の問題が浮かび上がってくることになる。マチエールの構造を学ぶには、古典の作品を学ぶのが最もよく、そうした古典のマチエールとその構造を学ぶには、この様なグリザイユ作品が、単純かつ基本的な様子がはっきりしているから、理解しやすく最も適していると考えられる。

絵画における、このマチエールの構造は、その組成構造を要求する。なぜなら、絵の最終的なマチエールは、組成構造、即ち、支持体から地塗り、絵具層、場合によっては、その上に掛けられたニスに至る全ての積み重なりからなる構造が一体となって決定される。そして、そのマチエールが、形態および明暗と一体になり、描写表現を担っているのが、マチエールの構造だからである。そして、このマチエールの構造が、画面のなかで一定の変化と調和をもって配置されていることが、マチエールの構図であって、これもまた絵画の表現を担う、重要な意味を持つものである。

それ故、絵は、色と形ではなく、色と形とマチエールというべきであり、この様なグリザイユ画でも立派に絵画としての意味を担っていることを考えるならば、ある意味では、色彩以上にマチエールの意味は重要であるとも言えよう。

註

- 1 いわゆるヘラー祭壇画のグリザイユ四点のうち的一点。約九九×四二センチメートル。一五〇九、一〇年。フランクフルト私立美術館蔵。
- 2 この聖人の右手とその手が持つ書物を中心に、縦二五・五×横二センチメートルの部分に模写させた。
- 3 通常の彩色画では、この時代の直後から有色地が広まり始める。
- 4 白亜の屈折率は一・五一乃至一・六五、リンシードオイルのそれは一・四八であるが、油は乾燥固化と共に屈折率を増し、一・五を越えるといわれる。
- 5 P. Coremans : Les Primitifs Flamands : III. Contributions a l'Etude des Primitifs Flamands 2. L'Agean Mystique au Laboratoire :1953. De Sikel, Anvers. Bruxelles
- 6 A. Smith & M. Wylid : National Gallery Technical Bulletin vol.7 pp.59-61 :1983. National Gallery : London
- 7 Isander : Restauro :1998 Nr.3 p.163. Callwey. München
- 8 E. Rüthner : Grünewald drawings :1970. Phaidon : London
- 9 註5参照。
- 10 National Gallery Technical Bulletin : Analyses of Paint Media : 各号 National Gallery : London
- 11 市販のもの。商品名はチャールコルグラーであるが、顔料は木炭のもの。
- 12 市販のもの。商品名はアイポリブラックであるが、顔料はボーンブラックのもの。
- 13 註10参照。
- 14 The Strasbourg Manuscript : V & R. Bortolotta p.55 :1966. Alec. Tranti : London
- 15 ニコラス 黒江光彦監修 絵画学入門 美術出版社 :1985
- 16 寺田栄次郎「グリザイユ画法の研究」金沢美術工芸大学紀要第41号
- 17 註16参照、並びに寺田栄次郎「グリザイユ画法の研究」金沢美術工芸大学紀要第42号。
- 18 註16参照。
- 19 註16、17参照。

(てらだ・えいじろう 美術工芸研究所／絵画組成)

(平成十年十月二十日受理)