

グリザイユ画法の研究 4

寺田 栄次郎

一、はじめに

かつて、寺田春式は、油彩画の基礎学習として、グリザイユ画法を提唱した。その方法は、シルバーホワイトとピーチブラックというもつとも基本的な絵具を、溶き油を使わない、もつとも純粹で基本的な状態でもちいるもので、絵具でデッサンすることにより、素材の違いから生ずるデッサンと油絵のあいだの溝を取り除き、油絵具と油絵のマチエール上の要点、すなわちマチエールの構造とマチエールの構図を習得し、あわせて組成構造、すなわちレイヤー・ストラクチャーの核となるアンダーペインティングを理解させるためのものであった。これについては、「グリザイユ画法の研究1」（本学紀要第四一号）で詳述し、検討した。さらに寺田春式は、この方法でもちいるピーチブラックを、ローシェンナーとバーントシェンナーに置き換えた「カマイユ画法」も提唱した。これは、銀灰色調にたいする、いわゆる脂色調にあたるものであり、この二つが油彩画の大きな伝統的色調の系列である。この二系列を順に学ぶことにより、無彩色から有彩色へ、モノクロームからダイクロームへと展開される。

しかし、混色によるこの方法では、階調が無限に増え、それらを統御するのが難しいこと、それに絵具の特徴はメディウムにあり、とくに油彩画では溶き油をもちい、これが重要な役割を担うから、氏の溶き油をもちいない方法ではその基本を学ぶことができない。

そこで、使用する顔料を、明暗描写に基づくマチエールの構造にした

がって役割分担を与え、有色顔料は溶き油の基本用法にしたがって使用し、さらに素材の用法において、先のグリザイユ画法と対極に位置する素材の用法も学びうるように変えたのが、本稿で論ずるやり方のカマイユ画法である。

先のグリザイユ画法では、非吸収性の地をもちい、溶き油を使わず、無彩色で制作したのに対し、ここでは吸収性の地に、白以外の絵具は、グレイズを中心に溶き油をもちい、中間色を二色もちいて制作する。これにより、透明と不透明、厚塗りと薄塗り、鉛白を含む絵具と含まない絵具、溶き油を含む絵具と含まない絵具、それに凸凹と平滑という、マチエールの構造の、すべての条件において強いコントラストを持って実感することができる。

以下にその材料と用法を制作順に検討する。

二、材料

1. 下地

硬い支持体も使うことができるが、通常はカンバスをもちいる。カンバス布には、目のつんだ亜麻布をもちい、最良質の膠一に対し水一〇（重量比）の溶液を、ゲル化しはじめる温度よりごくわずか高めで刷毛塗りし、一晚乾かしたのち地塗りを施す。

地塗りは、固着成分として膠やカゼインによる水性地も、乾性油による油性地も、また前者の塗料の中に油成分を加えたエマルジョン地も、

すべて使用できる。しかし、膠による白亜地が最も適している。

先の「グリザイユ画法」では、練り上げたままの油絵具を、溶き油を加えずにもちいるため、吸収性のない油性地しか使うことができなかった。地塗りとして、これに対極的に位置するのが、乾性油をまったく含まない水性地で、吸収性が強く、同じくもつとも基本的なものである。

「グリザイユ画法」では、非吸収性の地をもちいたわけであるから、ここで吸収性の地をもちいれば、油彩画で最も基本となる地塗り塗料の、両極を体得することができることになる。

この白亜地の標準は、次のようなものである。

| | |
|---------------|-----|
| 膠水（膠一対水一〇―一五） | 一容量 |
| 体質顔料 | 一容量 |
| 白色顔料 | 一容量 |
| 水 | 二容量 |

体質顔料には、白亜、大理石粉、胡粉などの炭酸カルシウム系、天然の二水石膏や無水石膏、焼き石膏を消和したいわゆる「殺した石膏」などの硫酸カルシウム系、重晶石などの硫酸バリウム系、それにカオリンやポールスなどの粘土系など、様々なものももちいられ、また炭酸カルシウムや硫酸バリウムでは、人工合成したものも用いられている。

しかし、この油絵具をもちいるカマイユ画法では、炭酸カルシウム系が乾性油と反応して、堅牢な石鹸を形成し、安定なものとなるため、望ましいものである。ただし、地塗りでは顔料粒子が極めてこまかく、かつ粒度の一定しているものはひび割れを生じやすい。それゆえ、古くから白亜がもちいられてきた。したがって、油絵具で溶き油を使い、しかも伝統的な方法をもとにした、この方法のカマイユでも、沈降性炭酸カルシウムや、良質の胡粉ではなく、白亜をもちいるのが最も良いと思われる。

白色顔料には、鉛白、亜鉛華、チタン白、それにリトポンなどが使われてきた。これらはすべて一長一短である。鉛白は地塗り材料としては

堅牢であり、とりわけ油絵にもちいるばあい、やはり乾性油と反応するが、これは炭酸カルシウム以上に堅牢な鉛石鹸を形成する。粒子も比較的大きく、ひび割れしにくい。欠点は、毒性があることで、膠による地塗り、とりわけ鉛白と炭酸カルシウムと膠による地塗りでは、表面がかなりザラザラになるため、紙やすりをかける必要があり、そのさい粉になつて舞うのは望ましくない。また着色力が弱いため白さが幾分劣ることと、顔料の比重が重いため、塗料の中で沈澱しやすいものである。

亜鉛華は適当な着色力を持ち、水にもなじみやすいためダマができてくれない。しかし乾性油と反応して脆弱な石鹸を形成するから、油絵の下地には望ましくないとされる。したがって、同じ亜鉛系の成分を含むリトポンも、油絵のための地塗り塗料には避けたほうが良いと考える。

チタン白は、乾性油に対してまったく不活性である。着色力もとても強い。下地に使うには、顔料粒子が小さいため、単独ではひび割れしやすいと思われる。

これらの性質を考えると、亜鉛系の白色顔料は油との反応からまず排除し、残る二つからの選択ということになる。学生相手の授業では、毒性と作業性の点で、鉛白をもちいないのが良いと考えている。チタン白は着色力が強いから〇・五ないし〇・七容量にし、白亜を一・五ないし一・三容量と、両者の配合比を変えることで、ひび割れしやすい欠点を押さえられると思われる。

膠は、膠引きと同じ膠水をもちいる。上記の考察から処方を整理すると、このカマイユにもちいるカンパス地は、次の処方が望ましい。

| | |
|---------------|-------|
| 膠水（膠一対水一〇―一五） | 一容量 |
| 白亜 | 一・五容量 |
| チタン白 | 〇・五容量 |
| 水 | 二容量 |

または

| | |
|---------------|-----|
| 膠水（膠一対水一〇―一五） | 一容量 |
| 白亜 | 一容量 |
| 鉛白 | 一容量 |
| 水 | 二容量 |

2. 油絵具

a. シルバーホワイト

現在の油絵具にもちいられている白色顔料には、亜鉛華やチタニウムホワイトなどもあるが、この技法は油絵の基本であるから、シルバーホワイト、すなわち鉛白をもちいる。

現在市販されている油絵具のシルバーホワイトには、顔料として、鉛白のほかには亜鉛華や体質顔料を添加したものが多く、しかし古典的油絵の、マチエールの美しさを支えている、重要な要素が鉛白である。先のグリザイユ画法と同じく、このカマイユ画法も純然たる古典画法ではないが、古典画法に基づいて考えられた方法であり、それゆえ十九世紀と二十世紀から使われ始めた亜鉛華やチタン白ではなく、油彩画の発生以前から使われ、かつ古典絵画のマチエールの美しさと堅牢性を支えてきた鉛白をもちいるべきである。ここでは、油彩画本来の伝統的な油絵具によるマチエールが求められるわけであるから、体質顔料も添加しないものが望ましい。

したがって、練り合わせるメディウムも同様で、古典画法の処方そのものではないが、古典画法で使われたような処方に基づきつつ、なおかつ現代の油絵具を使ったとき、ここで学んだことが基本として応用できる絵具にすることが望ましい。

油絵具のメディウムの主成分は乾性油であり、伝統の中で最も多く使われてきたのは、亜麻仁油、すなわちリンシードオイルである。ただし、鉛白のみをリンシードオイルだけで練っても、流動性が高くて流れやすく、それでいて筆に重く、厚塗りすると表面に油が浮き上がる。このよ

うなシルバーホワイトはきわめて使いづらく、そのうえ技法的にもかなり限られたものになり、とりわけカンバスの絵には不向きである。しかも市販の油絵具とは、かなり性質が異なる。

前述のように、ここでは、あくまでも古典絵画のマチエールを実感でき、しかも現在の市販油絵具をもちいるばあいにも、そのことが有効に生かせるような絵具が望ましいはずである。さらに、この技法では、溶き油を使用するから、乾燥した絵具層の上ばかりではなく、生乾きのグレイズにシルバーホワイトをからませたり、濡れているシルバーホワイトの上からグレイズを掛けたりしても、不都合を生じないことが望ましい。これには、生油で練ったシルバーホワイトは適さない。

これらの点を考慮すると、油絵具であれ溶き油であれ主体となる乾性油は、スタンドリンシードオイルまたはサンシクンドリンシードオイルが望ましい。しかし現在、溶き油用に市販されているこれらの油は、いささか濃度が高すぎ、油絵具を作るには適さないものである。これらの油だけで練ったシルバーホワイトは、艶は強いが、筆に重くて流れやすく、この傾向は、生の油で練ったものより強く、とりわけ手練りで実施したばあい一層強くなる。これを矯正するには、多めの金属石鹼を必要とするが、このことは本来の目的に反することになる。したがって、これらの加工油を、できればもつと緩めに調製し、それで練ったシルバーホワイトが良い。

以上のように考えると、生のポピーオイルで練られ、しかも金属石鹼のほかには、亜鉛華や化学合成した体質顔料なども添加されていることもある市販のシルバーホワイトは、必ずしも望ましいものではない。そこで、次のような処方を試みた。これは、古典絵画に使われた絵具と、現在市販されている油絵具の中間的な性質を持つものであり、一つの提案と考えていただきたい。

油の調整は次のように行なう。

生リンシードオイル

五〇〇グラム

一酸化鉛（試薬）

三〇—三五グラム

上記の割合で両者を透明なガラスビンに入れ、密栓し、日光に晒す。ビンの上部に、わずかしき空気が入らないようにし、これを一日に数度振って、沈澱している一酸化鉛を油に分散させる。これをほぼ一ヶ月続け、その後、冷暗所で数ヶ月ないし一年間放置する。

メデイウム処方は次のようにする。

上記、調整リンシードオイル 一〇〇グラム

樹脂 八グラムまで

金属石鹼 三グラム

添加する樹脂の種類は、ランニングしたコーパル、マステック、ダンマーが薦められる。古典絵画に視点を置くならマステックまたはコーパルを、現代の制作に視点を置くならダンマーがよからう。樹脂の添加量は、幾ら少なくてもよい。また、増やすならさらに倍の一六グラムまで加えてもかまわないが、このばあいは、テンペラと油彩の混合技法にもちいるような、いわゆる樹脂油絵具になる。

金属石鹼は、マグネシウムステアレートで良い。樹脂をほとんど添加せず、絵具に可塑性が欲しいばあいは、三グラム加える。しかし樹脂の添加量が多く、それほど可塑性のある絵具を必要としないばあいは、幾分量を減らしてもよい。

純粹な油絵具の鉛白の調子を覚えることも、目的の一つであるから、絵具の調子を変えるための体質顔料の添加も、行なわないか、あるいはごく少量の天然白亜を加える程度にとどめるべきであろう。

とはいえ、油絵具のシルバーホワイトを自製することは、かなり大変である。そこでやむなく市販の油絵具を使うばあいは、添加物の少ない絵具を選び、いったん油抜きしたのち、市販の硬いスタンドオイルを加えて練りあげれば、ある程度改良することができる。

b. 有色顔料

カマイユ画法には、茶系統の土性酸化鉄顔料二色がもちいられ、その一つはバアントシエンナー、もう一つはイエローオーカーまたはローシエンナーを使うことが多い。

白と黒のみをもちいた灰色のグリザイユ画法から、多色の作画へ向かっての次の段階であるから、ここでの色顔料の選択は、溶き油の使用とともにカマイユ画法の一つの「かなめ」であろう。使用する二色は、有色ではあるが中間色であり、同系色、かつ伝統的な基本色調であって、しかもアンダーペインティングにも適する顔料が望ましいわけである。

さらに、ここで提示しているカマイユ画法では、グレイズをもちいるから、二色のうちより暗いほうの絵具は、ある程度の透明感があることが望ましい。したがって、油絵具で伝統的に使われてきた、いくつかの赤色土性酸化鉄顔料のなかで、ライトレッドやインディアンレッド、テラローサなどより、幾らか透明感のあるバアントシエンナーが望ましい。また、もう一つの顔料が、黄色系土性酸化鉄であるから、紫味を帯びた赤色土性酸化鉄より、やや黄色みを帯びたそのほうが、画面での色の同調性が良く、絵具によるデッサンとして、白黒から同系統中間色による展開としても、バアントシエンナーが、より望ましいものである。

もう一つの間色、黄色系土性酸化鉄で、一般的にもちいられているのは、イエローオーカーとローシエンナーである。では、カマイユ画法で、バアントシエンナーとともに用いるには、どちらの顔料が望ましいのであろうか。

イエローオーカーもローシエンナーも、基本的には同じ顔料であり、含水酸化鉄と粘土が主成分で、これに若干の炭酸カルシウムを含むものである。ローシエンナーは、さらに一%前後の酸化マンガンを含んでいる点だけのことなる。そのため、ローシエンナーのほうが若干色の暗いものが多く、乾燥性も幾らか良い。ただし、多くの絵画技法書のなかでは、ローシエンナーのほうが、吸油量が多いと記している。一般に、市

販油絵具では、イエローオーカーよりローシエンナーのほうが透明感の強いが多いのは、このためであろうか。もつとも、古典絵画の分析データでは、この両者をとくに区別せず、共にオーカーとのみ記していることが多い。

したがって、シルバーホワイトやバントシエンナーとのなじみ具合については、きわめて近似した顔料であるから、ほとんど違いはないと考えられる。それゆえ、ここでは、両者の色調とマチエールの相違のみが問題となる。画面の効果からいえば、色調は、明るい黄色のものが望ましく、さらに少量の溶き油を混ぜて中間調子部分に、薄くトロトロの状態でなじませたり、あるいはバントシエンナーのグレイズが半乾きのところへからませたりする使いかたをする。マチエールの点では、こうした使いかたをしたとき、この絵具が半透明に感じられることが望ましい。これらのことを、画面上で判断すると、ローシエンナーよりイエローオーカーのほうが適しているように思われる。

オーカーであれ、シエンナーであれ、油絵具を自製するばあいは、シルバーホワイトとほぼ同じ方法で、さらに金属石鹸をいくらか減らして実施することができる。ただし、土性酸化鉄顔料の油絵具作りでは、シルバーホワイトほどの練りの面倒はない。

もつとも、これらの有色顔料は溶き油とともに使用し、とりわけバントシエンナーはグレイズで施すものであるから、絵具の体質感が求められるわけではなく、それゆえ市販の油絵具で代用してもほとんど問題はない。

3. 溶き油

油彩画とかテンペラ画とか水彩画といった、西洋絵画技法の分類が、絵具の種類の違いによるものであり、その絵具の種類は、その接着成分の違いによる分類によるものである。とりわけ、油絵具では、テンペラ絵具とならんで、その接着成分（メディウム）の種類と組み合わせ

せの多さが特徴であり、さらにこのカマイユ画法では、グレイズを多くもちいるから、溶き油は、この技法のもつとも重要な要素といえよう。

溶き油は、接着成分と希釈剤、それに助剤に分けることができる。接着成分の主体は乾性油であるが、これに補助的に樹脂が加えられることもある。

現在、ひろく油彩画に使用されている乾性油は、リンシードオイルとポピーオイルであるが、油絵具の項で述べたように、伝統の中では、圧倒的にリンシードオイルが多くもちいられてきた。このカマイユ画法では、茶系統のみに溶き油をもちいるから、リンシードオイルによる黄化はほとんど問題にならない。したがって、油彩画らしい光沢の強さと、さらにアンダーペインティングの問題も考慮するなら、ポピーオイルより乾燥性に富み、皮膜も強いリンシードオイルのほうが、はるかに望ましいといえよう。

さらに、リンシードオイルには、様々な加工油があり、一般的にはスタンドオイル、サンシックスンドオイル、ポイルドオイルの三種類が知られていて、全て古くから使用されてきている。従ってここでは、これに生油を加えた四種類の中から選択することになる。このうちのどれをもちいても問題はないが、油絵の特徴である光沢に富み、堅牢性が高く、さらにマチエールが美しいこと、制作時の作業性が良いこと、これに普段の制作への直接的な展開をあわせて考えると、基本的にスタンドオイルをもちるのが良いと思われる。

溶き油のなかに、樹脂あるいは樹脂油を添加することは必ずしも必要というわけではなからう。古典絵画にもとづく、多くの絵画技法研究家の処方では、マックス・デルナーであれ、グザヴィエ・ド・ラングレであれ、かなり樹脂の割合が高い。しかし、実際に古典絵画の修復時の分析データを見たり、古い写本の記述を見たりしても、絵具のメディウムであれ、溶き油であれ、決して多量の樹脂の添加は見当たらない。油絵具や溶き油のなかに樹脂を多く添加すると、見た目は古典絵画のような表

情になるが、本来の用法とは異なるうえ、樹脂は不安定な要素も有するから、堅牢性を欠く可能性も高くなる。とはいえ、樹脂も油絵具のメデイウムの重要な要素であることには変わりない。

したがって、基本的には溶き油のなかに樹脂を添加せずに実施し、添加するばあいもできるだけ少量にとどめ、添加しないばあいの違いを比較観察するのが良からう。こうした樹脂油も、自製することによって、より深く理解することができる。そのばあい、油絵具の練り合わせメデイウムと同じく、古典絵画にこだわるならマスティック樹脂、またはラニンングしたコーバル樹脂をもちいるが、もう少し近代的な材料で行ないたいのなら、ダンマー樹脂にすれば良い。

揮発性油は、現在、テレピン油とペトロロールが広くもちいられており、これ以外にアスピック油もある。しかし、古典絵画ではもっぱらテレピン油がもちいられていたから、テレピン油を使うべきであろう。

助剤には、絵具の乾燥を早めるための乾燥促進剤すなわちシツカチーフ、反対に乾燥を遅らせるアンチ・シツカチーフ、そしてよく乾燥した絵具層に、次の絵具の付きをよくするための、溶解力の強い揮発性油などがあるが、これらはいずれも、とくに必要というわけではない。

多くの色数が必要とする通常の制作では、あらゆる系列の顔料をもちいるわけであるから、溶き油の絵具に対する反応もさまざまにことなる。しかし、このカマイユ画法で、溶き油とともに使用する絵具は、同系統の土性酸化鉄のみである。このように絵具を制限することにより、画面全体での溶き油の性質をはつきりと見極めることができる。

グリザイユ画法からカマイユ画法へ展開するのと同じように、溶き油も最初はスタンドオイルとテレピン油のみといった、要素の少ない単純な処方からはじめ、数枚描くごとに、一つだけ成分を変えたり加えたりすれば、個々の溶き油成分の性質をいっそう良く知り、理解することができるようになるだろう。

三、方法

このカマイユ画法は、先のグリザイユ画法と同じく、油彩画の基礎技法であるが、しかしさらに一歩進めた学習段階である。

グリザイユ画法では非吸収性の油性地を使うのに対し、ここでは吸収性の白亜地をもちいる。吸収性下地をもちいるばあい、そこに直接硬い絵具を乗せることは望ましくない。なぜなら、絵具の中の油が地に吸収され、脱脂状態になって固着力が弱くなるからである。したがって、この地のうえに、溶き油を使わず絵具を厚塗りする前に、ある程度吸収を止めておかなければならない。これを、極めて薄い溶き油でグレイズ状に行なえば、描き始めの、大きな形や空間、明暗、それに構成を探る段階をより長く持つことができる。非吸収性の地でこれを行なうときにくらべ、揮発性油が蒸発したばかりの段階で描き重ねても、前の絵具が完全には流れにくく、加筆したり拭き取ったりして修正しながら、すなわちフォルムを動かしながら制作することが容易である。

パースペクティブのみを、溶き油をもちいてグレイズするが、透明水彩と同じように、淡い調子を重ねて徐々に濃くしていくわけである。ただし、油絵具は乾燥が遅いから、濡れているグレイズの層に、絵具を加えて調子を強めることも、あるいは完全乾燥を待つて塗り重ねることもできる。こうして徐々に調子を濃くしながら、空間の中の形を少しずつ描き進めるが、グリザイユ画法と同じく、輪郭的な形は取らないで進める。絵具そのものはパースペクティブのみで、白を混ぜずに描き進める。画面上での調子は、薄いグレイズを何度か重ねることにより、中間調子にしておく。

透明水彩であれば、ハイライトは紙のまま、何も手を加えずに残すが、この方法のカマイユでは、明るいパートに、シルバーホワイトを、溶き油を使わず、そのまま施すから、ここにも、溶き油のみを吸収止めとして、パースペクティブを加えずに引いておくべきである。この段階で、

画面全体の大きな構造がまとまっており、なおかつ、均一な半光沢を呈していることが望ましい。シツカチーフを使用する場合は、この段階あたりまでで良く、それ以後は必要なかろう。

ここ迄でいったんよく乾燥させたのち、明部の描き起こしに入る。明部はバーストシエンナーによる影の部分とは反対に、シルバーホワイトを、溶き油をもちいずに施す。明部からはじめ、ハーフトーンから影にかけて、はじめは薄く、刷り込むようにして、全体に薄く施し、徐々に明部を厚く付けていく。

バーストシエンナーで中間調子に落とす上に被せたシルバーホワイトで、全体に明るい調子に引き戻すことになるが、この白は明るさを表すと同時に、不透明感を与え、物の抵抗感を与える役割がある。また、画面の中の、物体の光のあつた面を白で明るくすることは同時に、描き起こすことであるから、これにより、物体に量的な丸みを与える。

こうして、バーストシエンナーによるグレイズで、影から明部へ向かって描き進める段階と、その層の乾燥後、シルバーホワイトによる明部から影に向かっての描き起こしを交互に繰り返す。はじめは、空間の構造を動かしながら探り、徐々に画面の中のフォルムを定め、大きな構成から中間の構造へ、そして少しずつこまかい部分へと描き進める。

この、鉛白の描き起こしと、バーストシエンナーのグレイズの制作過程を交互に繰り返しながら、それぞれを徐々により明るい方とより暗い方にすこしづつ狭めていく。こうすることにより、明部はより絵具層が不透明で厚く、暗部は透明で薄くなり、中間調子は最初の段階が残ったとしても薄いままになる。

ある程度描き進めたら、中間調子の部分には、生乾きのシルバーホワイトのうえからバーストシエンナーをグレイズしたり、あるいは反対に生乾きのバーストシエンナーのグレイズにシルバーホワイトをからめたりすると良い。

この段階ではほぼ六割程度まで進める。透明なバーストシエンナーのグ

レイズと不透明なシルバーホワイトの厚塗りのみであるが、それらを様々な条件で塗り重ねることにより、溶き油をもちいないグリザイユ画法では得られない、油絵の多彩なマチエールが、明暗描写との関わりの中で、はつきりと観察されるだろう。

このうえから、中間調子にイエローオーカーをからませる。明部の不透明、暗部の透明に対し、この部分は半透明でなければならない。したがって、油絵具の有色顔料の項で記したように、乾燥したうえからは、イエローオーカーに少量の溶き油を練り混ぜ、トロトロの半流動状態にしてもちいるか、あるいは、ほとんど溶き油だけに近い薄いバーストシエンナーのグレイズが濡れているうちに、生の絵具をからませるように施す。バーストシエンナーとシルバーホワイトだけの段階から、ほんの少しイエローオーカーが加わり始めるだけで、画面の色彩は、きわめて多彩な表情を呈し始める。できるだけ少ない手数で、軽やかに、ほとんどひと筆のタッチで彩色するとよい。このイエローオーカーは、白とバーストシエンナーで、ある程度描き進んだ段階からもちいる方が、結果は良い。しかし、遅すぎた場合、つまりバーストシエンナーがかなり濃い調子になってからもちいると、とくに離れて画面を見たとき、イエローオーカーの色が効かなくなる。

この部分は、明部と暗部のつなぎの部分であるが、絵具層のなかでは、本来もつとも薄い部分であり、それがひとタッチでの確に決まってこそ、油絵本来の最も美しいマチエールが獲得される。

明部はシルバーホワイト、暗部はバーストシエンナー、そして中間調子はイエローオーカーが主調色であるが、これによって描写を成り立たせると同時に、この三色が画面のなかで、複雑に重なり合いながら、色とマチエールが同時に構成されることが意識されねばならない。

このイエローオーカーは、何層も描き重ねるべきではないが、必要に応じ、乾燥を待って、この上からバーストシエンナーを薄くグレイズしたり、白を軽くかぶせたりしても良い。

通常のデッサンやグリザイユ画法と同じく、最後にディテール及びハイライトと最も暗い部分のアクセントを加える。

溶き油をもちいないグリザイユ画法に比べ、有色でしかも二色であること、透明不透明の差がもっとも大きいこと、絵具の厚みも最大の差で実施できることがこのやり方の特徴である。したがって、色において、グリザイユから制作に向かつて一歩進めると同時に、油絵の基本的なマチエールの特性を最大限のコントラストのなかで体得できるのが、この方法によるカマイユである。

四、おわりに

この方法は、様々な展開が可能である。板や合板などの硬い支持体に、白垂のような体質顔料と膠のみの地塗りを施したうえでは、より透明感を生かした硬質な画面で作品を成り立たせることができる。このばあいには、明部の描き起しをさらに薄く狭めて実施すれば、よりその効果が生かされる。

カンバスであれパネルであれ、白垂地に少量の有色顔料を添加して有色地に変えることもできる。使用する油絵具と同じメーカーの、同じイエローオーカーやバーントシエンナーの顔料を加えても、油絵具とはことなる色調のニュアンスを生じる。土性酸化鉄以外の、とくに原色の色顔料や補色の顔料は望ましくないが、他の赤色または黄色酸化鉄は勧められるものである。これら以外では、きわめて明るい灰色も、まったくことなるニュアンスの画面を生じる。さらに、様々な少量のリンシードオイル系加工油を添加しても良い。これらのことを経験することは、下地の理解につながる。

同様に、溶き油もさまざまに組み合わせたり、しかも、できれば絵具も溶き油と同じ乾性油をもちいて自製したりすれば、より確かなメデュムの理解を得ることができよう。

グリザイユ画法と、ここで提示したカマイユ画法の中間として、シルバーホワイトと土性酸化鉄系一色だけで行なう方法もある。その場合、溶き油を使わずに、混色して作った階調で行なえば、先のグリザイユ画法に近く、溶き油を使ってそれぞれを混色せずに行なえば、ここでのカマイユ画法に近くなる。ここでもちいる顔料は、アンバーのようにバーントシエンナーより暗いものが良く、あまり赤味の強くないものが望ましい。

さらにもうひとつ、このグリザイユ画法とカマイユ画法の中間として、グリザイユの上から、バーントシエンナーと、イエローオーカーまたはローシエンナーをグレイズする方法がある。このばあい、暗い影の上には、さらにバーントアンバーを薄くグレイズしても良い。この薄いバーントアンバーのグレイズは、今回提示したカマイユ画法にも応用することができる。

この土性酸化鉄系二色に、黒と若干の中間色の絵具を加えて制作するリミテッドパレットを行なえば、このカマイユ画法と通常の制作との中間段階になり、さらに必要に応じて徐々に彩度の高い絵具をこれに加えていけば、素材とマチエールの基本とその応用を身に付けつつ、モノクロームから多彩な表現へと、自然に移行することができる。

また、カマイユ画法で描写したのち、これをアンダーペインティングとして、このうえから彩色することができる。このばあい、茶系統の上の彩色であるから、上層はこの色の影響を強く受ける。つまりバーントシエンナーのうえでは、赤系統の透明色は強く、鮮やかに発色するが、青や緑の透明色は暗く沈むことになる。塗り重ねで発色させるといふ、油絵具の基本を学ぶのに、この点でもカマイユ画法は、グリザイユ画法から一歩進んだ段階にあるといえるだろう。

参考文献

- 寺田栄次郎「グリザイユ画法の研究(1)―(3)」『金沢美術工芸大学紀要』第四一―四三号、一九九七―一九九九年
- 寺田栄次郎『絵画下地の研究』金沢美術工芸大学、美術工芸研究所、一九九一年
- 桑原利秀、安藤徳夫『顔料及び絵具』共立出版社、一九七二年
- 寺田春弐、ほか『アトリエ ZOSS 古典画法から学ぶ油絵の基礎技法』アトリエ出版社、一九七五年
- 寺田春弐『油彩画の科学』三彩社、一九六九年

(てらだ・えいじろう 絵画組成)

(二〇〇五年十月三十一日受理)