

テンペラ画の制作と演習の意義について (I)

種 倉 紀 昭*

(1999年6月9日受理)

序

本稿で筆者は、テンペラ画制作及び演習(ゼミ)が今日の大学の絵画教育において、どのような芸術学的、美術教育学的な意義を持つのかについて論ずるものである。以上の意義を論ずることは、とりも直さず、画家のテンペラ画に関わる制作と研究の現代的価値や意義を論ずることに他ならないのである。同時に、現代から未来に通底するテンペラ制作・研究の固有の価値を、絵の表現と絵画作品享受に関して論ずることになる。

頁数の関係からこの論文を2つに分け、本論(I)では主として大学でのテンペラ画制作とその技法・材料研究の状況と意義とについて述べ、次回の論(II)では主として有色地とインプリマトゥーラの表現上の効果を中心に絵画技法論的にその意味を分析して論ずる。

本論1はまた、テンペラ画研究をメカニク的な技術に留まるものとしな。と同時に、絵画の付帯技法としてそれを矮小化して捉える立場や、油彩画技法こそが西洋画の中心であるとする偏見が無意識にポピュラリティーを持っている状況等に批判を加えたい。

また、いわゆるマルチメディア社会で絵画制作研究はどのような意味を持つのかを論じ、現代美術との関連について述べ、モダニズム、ポスト・モダニズム論争とも無縁の偏見から来るテンペラ軽視、油彩画重視の在り方にも疑問を投げたい。テンペラ画に対して興味を欠く画家の眼にはその技法・材料研究はマニュアル的規則に満ちた窮屈なものとして映ずる。その結果、表現の自由や現代美術志向にとってテンペラ画技法・材料研究は全く対立するという一面的な誤解を招き易い。

そうした誤解に一つの反論を以下に記そう。テンペラ画技法・材料研究はフレスコ、油彩画、アクリル画、日本画の技法・材料研究と密接に関連を持つものであり、未来に通ずる表現への広がりをもたらすのである。更に、文献と対照しながら西洋画の中世以来の現代までの各時代の画法を追試制作できる絵画原論的要素を持っている。

テンペラ画研究は古今の絵画材料の実際的な収集や表現媒体の創作、絵具や地塗の自製や媒材の異なる絵具層を工夫して結びつけるヴァリエーションを制作者に可能にする原理を包含するのである。他方で現代の絵画の創造を促進し、作品享受に資する側面を持つ実態がある。しかしこれらのことが意外に知られていない。その研究は東洋及び西洋を含め比較美術史等にも関わり、現代の美術を理解し探求する上でも美術家、美術教育者、生涯教育者、社会教育者等の養成や美術教育に密接な関係をも持つものと考え。テンペラ画研究は自ずと学際的な教養

* 岩手大学教育学部

によって可能性を増すこと、しかし、現代美術のすべての課題を解決する訳ではないことを冒頭に述べておきたい。

1 絵画技法・材料研究と絵画の表現・享受との関連について

(1) 絵画における表現と作品享受との関連について

テンペラ画研究が表現と作品享受とに果たす役割を論ずる前に、絵画技法・材料研究と絵画の表現・享受との関連について一般的に論じてみよう。

絵画作品は、材料、技術のいわばメカニズムから生ずるのであるが、それだけに留まるものではない。例えば、絵画形象や記号はメカニズムから生ずるのではない。

作品は内容と形式に、また、作家の世界観や思想、美術に対する観点に関わりが深い。作家の自然、環境、人間等への意識、認識、無意識、感性、人格性を顕にする。そして作品制作においては無意識、感情、直観、感覚、知覚、運動神経、身体反応等の諸要素が、フィードバックを繰り返しつつ表現対象や表現主題の認識と作品形成作用に参加する。

作家の表現意図・表現形式は上記の諸要素とは複合的な関わりを持つ。作家は技法・材料や色彩・形態・材質・線・面・点・明暗、更にそれらの組合せで生ずるハーモニー・バランス・対比・リズム・動勢・構図・筆触（タッチ）・量塊等という表現媒体に関わって形成的（plastic）¹⁾に造形言語的表象を誕生させる。絵画作品はこのような二次元の造形芸術的な創作物である。

印象派以後の近代絵画、現代絵画では作品形成の方法や作家の気質によって上記の諸要素や表現媒体のうちの幾つかが殊更、重点的に選択される。かようにして自律性に溢れた作品傾向やジャンルの区別は生ずる。

その作品が作家にとって意味あるもの、完成度の高い表象群を示すものと自覚された時に、作品の造形言語的表象が表現媒体を通じて美的享受者（鑑賞者）にとって観照を通して共感的理解を以て受容されれば作家と享受者のコミュニケーションが成立する。作品の美的享受者側には造形言語的表象に対する、想像性や創造的な観照態度が必要とされる。

当惑と理解不能、または拒否反応が享受者にもたらされる時、その原因は作家と享受者の作品に関わる芸術上の意識の齟齬にある。その責任の所在は作家の表現力の不足に帰するものと単純には論じられない。美術評論や批評や解説によって齟齬が解決する場合もあり、作家の表現力の不足、享受者の観照の方法や態度、教養、創造性、想像力に問題がある場合もある。

(2) 絵画の専門性における作品享受と技法・材料研究との関係について

絵画の専門家の成長にとって他者の作品や文化財を美的に享受することが意味を持つとすれば、一般人の共感的な理解以上のことが必要とされ、創造的態度と専門的資質が必要となる。他者の自己表現や作品の造形言語的表象をより創造的に受容する態度、教養の蓄積が必要である。とりわけ作品を形成している表現媒体と造形言語的表象の關係に細心の関心を払うこと、表現衝動・表現意図・表現態度を読み取り、上記の作家の自己表現を構成する諸要素や人格性にまで到達する複合的な理解力と能動的態度が求められる。

直観的、精神的、感覺的、知的な作品に内在する解放感を絵画の専門家または作家としての受容力、鑑識眼により獲得することは作品享受の重要なファクターである。

通常の場合の絵画作品の美的享受(鑑賞)とは、完成作品を創作のプロセス方向と180度異なる方向から直観的にまた共感的に観照によって受容しようとする行為である。カントやガイガーの現象学的な観点からすれば、作品に対する美的享受は作品の充実相について、自己の採る美的観照作用への無関心性(非措定性)に基づく享受である²⁾。観照の際の享受者自身の感情や気分の内方集中に重点が置かれてはならない。ディレクタントィズムに陥るからである。しかし、受動的な観照に留まる限り、共感的理解そのものが成立しにくい。能動的に作者の創作営為の方向からの追体験をも可能にする必要が生ずる。

享受と創作とは必ずしも可逆的な関係にはないからである。

それを解消する方法には、時として美術史的領域での図像学的あるいは精神分析的等での多面的な側面での分析が必要であり、もう一つには享受者にも制作経験や材料や技法や創造のプロセスの分析的理解が必要となり、作品享受の感覚の先鋭化が前提として無ければならない。でき得る限り傑作の絵画の実物を絵画層を読み取るように観察すること、過去の巨匠や他者の未完成作品やデッサン、スケッチ、下絵(カルトーネ)から生動感、構想を読み取り体感すること、表現スタイルが完成する以前の大家の習作を多く見ること、作家の自伝や言葉、作家の技法に関わる文献資料の研究が重要である。

(3) 制作プロセス研究と作品の美的享受との関係について

近年、主体の「見る→感じる→考える→記憶する、反応して描く、言葉にする→概念形成する、自己表現する→世界観を示す」こと等の流れに関わる絵と表現、脳や神経、筋肉等の相互の働きは「視覚情報処理のモジュール」との関係性とも作品形成は密接に結びついている事が脳神経医科学的な研究によって明らかになりつつある³⁾。輪郭線や図形の読取りは、例えば一見無意味な羅列的、分散的な多数の点のある平面上に、点集合体を読取り平面を分割する境界線を見い出したり、動物形態等を見いだす「見立て」等と関わる脳の働きと関係を持つ。描画行為は視覚のみの働きではない。精神的、神経的、理性的行為と関連し、造形心理学、美学、芸術学、美術教育学の研究対象とも関わる行為である。

未完成作品やデッサン等を漫然と見るのではなく作家の作品生成のプロセスから見る態度と想像力が必要である。

古典的な技法の絵画の制作プロセスを遡及できるものの一つに、前述した方法とは別の次元での絵画組成的プロセスのメカニクな方法がある。具体的には絵画修復技術に伴う赤外線、X線、蛍光X線、クロスセクション、ガス・クロマトグラフィー等による光学的透視分析や定性分析的な絵画層、顔料等の科学的分析である⁴⁾。

赤外線反射法は絵画の下描き素描を、X線透視は鉛白の所在と白色浮出を、蛍光X線はワニスの所在を、クロスセクションは地塗層や彩色層の構造を、ガス・クロマトグラフィーは顔料の化学成分を明らかにし、同時に、修復研究の成果は後世の補筆と原作者の筆との違いをも明らかにするからである。従って、これらと結びつけて想像力を駆使して作品生成のプロセスを追体験する試みの方が容易である。

また、現代美術の場合に作品生成のプロセスを共感的に理解するための課題は、絵画の材料や技法からアプローチすると同時に、先ず、作品のメッセージを感じ取ることが大切である。それにより作家の資質や絵画観、美術観、文化観を理解することが先決である。

それを現代の問題として捉える場合に例えば、次のような課題を孕む。すなわち、絵画の造

形性と非形象性，東西文化の交流・比較，物質性と精神性，自律性と匿名性，地域性と国際性，日常性と非日常性，政治性と非政治性，マイクロコスモスとマクロコスモス，ジェンダーと非ジェンダー，シンボルと意味連関の変質あるいは消去等の対立項等の様々な課題である。現代の作家はこれらの課題の選択と創作方法の関連に直面しているからである。

但し，これらの課題はテンペラのみで解決が迫られている訳ではない。前述したようにメカニク的な技術としてとらえる限り，油彩画技法，日本画技法等の研究と同様にテンペラ画技法の習熟や技法研究のみが以上の課題を解決する訳ではないからである。

以上の絵画技法研究のみに閉ざされた場合に持つ限界を認識しながら，その限界を打破することが必要となる。その上で，テンペラ画の制作と研究がどのような効果的な役割を現代美術の課題で一部担うのか，また，既製絵具を使用する多くの絵画と異なっている点は何であるかを技法論を中心的に以下に考察する。

2 今日の絵画表現におけるテンペラ画技法の位置について

(1) テンペラ画技法に対する否定論と肯定論

今日の絵画表現におけるテンペラ画技法の位置が否定されるとすれば，いくつか理由があるであろう。例として，現代的表現の技法の独創性に反するという理由，一見してテンペラ画技法が手仕事の的であり，伝統的であるために現代的でないという理由，現代的表現は自由な発想による技法や材料の自由な活用を前提とするため，伝統的なテンペラ画技法の学習の際のように塗り重ねの技法や材料が前提となるのは前提で食い違っており，表現法の個人的自由や創造の自由の無視につながるのではないかという理由等が考えられる。

しかし，反伝統的理念が現代美術理論に繋がる現代的表現の独創性や自由を誘発するという理念で表現を加速させるならば，それは一つの流れとして成立する一方で，過去の表現行為の否定と克服のみが新しい真の芸術であるとするいわゆる「芸術発展史観」や「芸術進化論」ともいうべき偏狭さのみに捉われる結果に陥るであろう。

その一例として，時にニューメディアを至上のものとして，物質や材料と関わる手仕事への関心性の現代的価値をテクノロジーや電子機器の操作よりも下位に置く態度も生じ易い。作品制作と作品享受の在り方を狭め易い。しかし，筆者は，物質や材料と関わる手仕事の現代的価値が常にテクノロジーや電子機器の操作のそれよりも，いかなる場や時においても常に優位・上位であると主張する心算はない。後述するように，両者の現代的価値は役割分担が異なるのである。修復や美術史でのCG（コンピューター・グラフィックス）の使用による原画の再現は美術史の研究や鑑賞教育に貢献するが，美術史的教養や絵画剤技法史的知識を欠いては本来成立しない。

ともあれ，「発展史観」，テクノロジー優先観及び反伝統主義は，それらが皮相的である場合に，現代の表現手段として古典画法に関わるテンペラ画技法を軽視し，時代遅れのものとして軽視するであろう。しかし，例えば，工芸分野での原素材に関わる伝統的造形材料や技法への現代的な解釈が新しい工芸やデザインを生み自律的表現やコンセプチュアル・アートでの工芸技法の適用・応用にまで高めている事実を現代の美術家は識っている。同様な意味から，工芸をテンペラと置き換えてはならないとする正統な理由は無い。なぜならば，テンペラ画の技法と材料はフレスコ画，東洋画と並んで原始絵画，古代から現代までの絵画の原素材や技法理解

に関わる自己表現、世界観の表現を担って来たからであり、前述の通り、油彩画、アクリル画、フレスコ画、パステル画、日本画を含めた東洋画、水彩画を技法的に理解する上で絶好の通過点であり、実験教材であるからである。新しい自律的表現やコンセプチュアル・アートでのテンペラ画技法の適用・応用の可能性をも否定できない。

以上に述べたことは、「近代」再考やポスト・モダンに関わる文化論、絵画技法を巡る芸術学的な文脈でも本来論じられなければならない。

テンペラ画技法研究に伴う伝統的技法・材料への関心と活用は現代における絵画の制作表現や作品享受を絵画の発生期に遡って原初的な意味を明らかにし、楽しみを倍加するであろう。また、伝統的技法を理解することは表現や作品享受の方法や態度に広がりを持たせるのである。テンペラ画技法を考える際に、ある時代の流派の技法・材料の研究成果を自ら調べ、指導者の提供する材料とテキスト・マニュアルの実施の繰り返しに終始せず、その価値を考え画法を自ら制作を通して工夫し開拓することが大切である。

テンペラはその経験の少ない画家にとっては単なる過去の一技法に過ぎない。しかし、西洋画の今日までの展開上の流れを西洋近代絵画からアメリカ中心の現代美術に向かうものとしての発展史観からのみ概観したり、あるいは逆に現代美術を始めから否定して見るのではなく、今日的価値観から「近代絵画」の意味、現代の美術の可能性を見直す必要がある。その時テンペラ画はフレスコ画と同様に絵画の原初性を常に明らかにする表現性を持つ、また「工芸」の側面を持つ教材として今なお存在理由を持ち、表現の自律性や日本の美術アカデミシズムと古典技法的マニュアル性との狭間で再評価され、今日の我が国の絵画技法として必要不可欠であると目されて大学等の絵画実習制作や画家のアトリエで実施されていると考えるべきであろう。

色彩物質としての顔料と今日的な色彩の関係性を考えることにも今日的な意義があるであろう。なぜならば、今日の絵画は、モノと視覚情報の関係性の意味、人間性の回復と作品の物質化、即物化との関係や視覚情報メディア化との関係等が中心課題になり、原点や重点を人間性に引き戻すか、モノに依拠するか、視覚情報やコミュニケーション媒体に移行するか等が作家に問われているからである⁵⁾。

(2) わが国でのテンペラ画の普及の現状について

今日、わが国の画家の制作で扱われ、テンペラ画の邦文入門書や美術雑誌の特集等で取り扱われているテンペラ画の処方には大別して、卵黄テンペラ画あるいはそれに準ずるものと混合技法(樹脂油絵具・全卵ワニス入り全卵テンペラ絵具・ワニスの相互的な塗り重ねによるもの、以下、混合技法と略記)とそれに準ずるものの2種類があると思われる。そして、わが国のテンペラ画技法の専門書については、私見になるが学術的に信頼すべき出版物や書籍や情報が洋書、邦訳書、研究報告書あるいはインターネット上のアメリカの大学美術系学部のホーム・ページ等⁶⁾に限られている。

しかも、テンペラ画は一部で画家や画学生やカルチャー・スクール等で普及しているにも拘らず、邦文のテンペラ画の専門書として手軽な田口安男『黄金背景テンペラ画の技法』⁷⁾、佐藤一郎『絵画技術入門』⁸⁾が絶版で入手困難であり、図書館利用以外では講読しにくい。一方でわが国の画壇において、西洋画は日本画と明治以来おおかた分離し続けて「洋画」あるいは「油絵、油画」を主流と考え、テンペラ画は付帯技法程度に誤解している人が多い。「洋画」は油彩

画や水彩画が中心であり、洋画の周辺にアクリル画やテンペラ画、フレスコ画も含まれるという認識の多さが実態であろう。しかし、取り扱いや材料の入手、使用がポピュラーであることと本格的であることとは同義ではない。

日本画は基本的にデトランプ (détrempe) の膠テンペラである。従って、技法的に卵黄テンペラ技法と共通点が多い。テンペラ画を本格的に経験した者は誰しもが、日本画とテンペラ画の描画プロセスの類似性に気付き、また、ヤン・ファン・アイクの描画プロセスがテンペラ画と描き始めの段階で似ていることにも気付くのである。日本画は下図・スケッチに始まり、下図草稿描き、念紙等による本紙への転写、墨と筆による骨描き (こつがき)、胡粉・岩絵具と膠水による下塗り・マチエール作りと鈎勒法・没骨法による彩色を中心として含み、明治以来、今日まで直観的な自然把握を絵画の基礎としながらも近代西洋画のデッサン法や「油絵」のマチエールからの影響を強めて来た。

版画はまた洋画と日本画との両者に境を接して、我国において版画家独自の画壇を形成しているが、西洋においてはデューラーの小口木版画や銅版画、レンブラントやゴヤのエッチング、ロートレックの石版画等に例をとるまでもなく版画と絵画はデッサンを通じて本来、不可分のものであった。

そして他方で、伝統よりも、自己表現や表現の自律性、様式展開の新しさや先端を競う西洋やアメリカのモダニズムに倣った指向が存在する。

しかし、テンペラや日本画に関わる画家や美術家がすべて油彩画や現代美術の傾向に無関心であるとは言えない。また、西洋のテンペラ画技法の持つその理念から西洋絵画の本質を解き明かし、近代絵画以降の閉塞的現代絵画の隘路を自律的な方法で打破して表現法の自由を確立することは個々の作家により可能である。

湿度の多い我国の気候に、特に寒冷地での耐候性において保存に注意が必要であるという理由から、また黴や虫害の問題からテンペラが我国では普及しないように見えるが、実際はテンペラ画家人口は少なくないとも思われる。以下に著者の現在知り得るテンペラに関わる現存画家名と美術系大学・学部・学科名 (指導教官名) を記す (順不同)。

[テンペラに関わる画家名] 田口安男, 石原靖夫, 佐藤一郎, 川口紀美雄, 大矢英雄, 紀井利臣, 吉岡正人, 東賀津絵, 宇田川宣人, 坂田哲也, 高橋常政, 寺田栄次郎, 鈴木民保, 斎藤国靖, 小尾修, 岩井康頼, 河村正之, 三浦明範, 司修, 大津英敏, 有森正, 藪野健, 石山かずひこ, 室越健美, 長谷川健司, 木津文哉, 瀬本容子, 渡辺一郎, 常松正敏, 櫻庭裕介, 滝純一, 斎藤望, 橋本礼奈, 山本靖彦, 中嶋修, 安達博文, 沓間宏, イヌボウ・マリレ・オノデラ, 小池悟, 鈴木和道, 小鮎知行, 坂田哲也, 赤木範陸, 今道松久, 村上寛人

[テンペラに関わる美術系大学・学部・学科名 (指導教官名)] 東京芸術大学美術学部技法材料研究室 (坂本一道, 佐藤一郎), 金沢美術工芸大学美術工芸研究所 (寺田栄次郎), 高岡短期大学 (安達博文), 武蔵野美術大学 (鈴木民保, 斎藤国靖, 小尾修), 多摩美術大学 (大津英敏), トキワ松女子短期大学 (沓間宏), 女子美術大学, 東京造形大学 (太田国広), 愛知県立芸術大学, 東京学芸大学教育学部 (河村正之), 跡見学園女子大学文学部 (紀井利臣), 筑波大学芸術学群 (石井武夫), 弘前大学教育学部美術科 (岩井康頼), 岩手大学教育学部特設美術科 (筆者)

前節でテンペラ画技法研究に携わる研究者や制作者は増加していると述べたが、時代のブームで一時的と思えるきらいも無いわけではない。一般的に、わが国の画家たちの大半に本格的にテンペラ画技法研究が普及しているとは決して言い難い。黄金背景卵黄テンペラや西洋中世

の宗教絵画の持つ美意識や金箔処方を含む触覚性を持つ絵画、いわば「工芸」としての絵画の理念を追体験することに例をとっても、材料、用具と知識の周到な準備が必要なことであり、こうした安直に取り組みない秘传的「手わざ」と本格性が一つには取り組み難さに原因しているのである。

古代、中世、ルネッサンス時代の絵画技法や顔料を理解する上で邦訳で参考となるのは以下の文献である。古代ローマ時代の建築・美学書である『ウィトルーウィウスの建築書』⁹⁾ (Vitruvius, *De Architectura libri decem*), 11世紀前半の中世ドイツの絵画技法を伝えるテオフィルス『さまざまの技能について』¹⁰⁾ (Theophilus, *De diversis artibus*), 14世紀末から15世紀初頭の頃のイタリアの絵画技法書であるチェンニーニの『芸術の書』¹¹⁾ (Cennini, *Il Libro dell'Arte*) や現存3写本を基にした詳細な邦訳解説書『絵画術の書』¹²⁾, 16世紀のイタリア・マニエリスム時代の画家・伝記家ヴァザーリの著作研究書に関わる『ヴァザーリの芸術論』¹³⁾等である。

過去の画家の制作過程を以上に挙げた当時の技法書等やこれまでの古画のクロスセクションやX線、赤外線、蛍光X線撮影を含む修復報告書に基いて追体験するという再現マニュアルの一般化すなわち文化財の技法研究の追体験は、作家が自己表現・自己実現・自己形成する一つの可能性を作り出す。しかし、マニュアルに基づく制作が、大衆化するとその技法の根拠を確認せず、規律に縛られた訓練や熟練に終わる危険性もあり、逆に厳密さを欠いた俗っぽい口伝のテンペラ風の付帯技法に墮する危険性もある。

テンペラ画技法研究は本来、単なる学ぶべき教材として終始するものではなく、原素材の組合せの方法的原則と理論的な応用技法を可能にし、現代作家に自律的表現を誘発する技法群である。実際の描画経験で実施する場合、先人の苦心の技法群を確認、選択しながら応用した時、画家一人一人の表現意図に適した処方が初めて可能となる。

顔料、岩絵具とアクリルメディウム、和紙の組合せやオブジェや彫刻に彩色を工夫するなど、テンペラ技法の持つ触覚的な表現の可能性を拡げることが可能であり、それを実施している作家は既に多い。

テンペラ画制作と演習は以上のことに留意した場合に学習効果を発揮するのである。

(3) 現代美術とテンペラの関係について

技術革新とメディア相互の価値について 現在の絵画には、近代絵画以前の西洋の伝統絵画の手法を取り、あるいは作風を引用して、現代的に、あるいは日本的風土で独自の絵画作品を展開しようとする傾向も見られる。現代美術の捉え方として、「原素材による表現」の時代を経て、「工業社会の生産物による表現」あるいは、「手仕事の集積による表現」の時代から「万人が可能な媒体による表現」に、更には「情報から表現へ」の時代に造形芸術は移行し発展して来たので情報機器での表現作品が原素材や手仕事に基づく表現作品の持つ価値よりも優位であるとする主張があるとすれば、各種メディアの相互の価値評価の論を避けており、デザインに傾斜した考えとなり皮相的である。W. ベンヤミン『複製芸術の時代』に既に複製絵画の時代と作品の「アウラの消失」に対する予見の問題提起があった⁷⁾。

皮相的であると筆者が考えるのは、西洋や東洋中世の宗教画の美的享受に例を取ってみても、「図像学」、「様式論」、「図像解釈学」の対象になり得る「表現意図・表現内容の情報」を持ち、同時に「技法意図論」と仮称できる「技法材料の効果と表現意図との関係についての情報」を含むからである。例えばミケランジェロがしばしばテンペラ板絵を描きそれが現代に残って

いること。同時代のレオナルド・ダ・ヴィンチの『最後の晩餐』がジョットーの壁画よりも描かれた時期が新しいのにも拘らず損傷が激しく、保存状態が悪い原因は卵テンペラとブオン・フレスコの併用による技法の誤り、彼の表現意図と技法意図の齟齬の問題に関わるのである。ステンドグラスやモザイクについても他の絵画技法で表せない表現意図がある点は同様である。

コンピューターの映像は光学的な色彩と表現様式モデルを含んだソフトに関わる電子メディアによるデジタル的な集積情報である。また、近代から現代まで、機械文明・物質文明との対比で物質性が前面に出る作品や身体性を強調する作品が多く出現し、殊に現代はその傾向は続いている。擬似体験時代における直接体験の大切さも重要なテーマである。しかし、コンピューターや映像機器、印刷機器等の機器の活用がナンセンスであると述べる積もりは無い。こうした機器の活用では、擬似体験という欠点はまた長所でもある。

身体や衣服を汚さずに画像を制作し、編集ができるし、写真や映像をスキャナやデジタルカメラで取り込み加工できる。コンピューターの画像処理の例を挙げると、瞬時での、画像の移動・変形・拡大・縮小・複製、着彩、線描、色彩の変換、彩度・明度、色域の調節、類似色の統一、画像のクリア度を高めること、文字の入力、適性画像効果や色調バランスの調節、材質感（フレスコ、エンボス、パステル表現等）、透明感の調節、記憶ファイル（レイヤー、背景）とそれら等の組合せ表示等が可能である。

しかし、コンピューターの画像処理はプリントとしても絵画とは異なる。印刷された複製画も同様の欠点を持つ。重層構造的な彩色層の塗り重ねやインパスト（厚塗り）、混色の発色は絵画のようにはできず、耐光性や保存、耐水性、対候性、発色性等を含めた諸点でも水彩画、油彩画、アクリル画、エッチング、リトグラフ等と視覚効果において異なる。もし、効果を若干近付けるとすれば、同一の紙に種類の異なる画像を重ねてプリントアウトする必要がある。また、筆や鉛筆による線描と異なり筆圧の調整ができにくい上に、思うような自由闊達な線が引きにくい。

また、映像でのコンピューターの画像処理の場合、色彩を例にとると原素材を欠くために、色彩は情報的になる。また、機器による画像制作の場合には制作者の脳や神経の働きが画像処理ソフトや映像ソフトを媒介にするために、絵画制作と類似する点と異なる点がある。

ただし、コンピューターの画像処理では個性が発揮できないと断言するのは誤りである。画像処理ソフトや映像ソフトの活用には、すぐれた表現メディアとしての可能性があることは認めなければならない。

また、例えば、最近、レオナルド・ダ・ヴィンチの『最後の晩餐』の剥落した未解明部分の復原が、片桐頼継氏（美術史家）の監修によって現存素描資料や修復資料をもとに、NHKのCG（コンピューター・グラフィックス）映像画面で可能となった成果がある⁸⁾。

しかし、前述したように、修復や美術史でのCGの使用による原画の再現は美術史の研究や鑑賞教育に貢献するが、美術史的教養や絵画の材料史的・技法史的知識を欠いては本来成立しない。お互いの協働作業で成立した成果というべきであろう。

このように、コンピューターや映像機器、印刷機器等の活用が担う編集機能の優位性と、画家の構想による手仕事、色材、絵画層の操作からなる自律性の担う優位性とを区別しなければならない。すなわち、創造的機能や教育上の機能、社会的人材養成機能や人間形成機能においてこの二つは分担範囲が異なることに注目することが重要であり、単純に両者の優劣を問う議

論は無意味なのである。

現代美術とテンペラとの関係 西洋絵画だけの側面で現代美術を見る時、様式発展史の一般の見方からすれば、新たな実験や試みは既に大方、為され尽くされているように一見したところ思える。また、近代絵画が既に近接の近代美術アカデミズムと絵画の再現性（イリュージョニズム）、宗教性・物語性に関わる他律性をいずれをも否定したことによって、作家個人の「自己表現の自律性」と「絵画の造形的な自律性」の二つを制作理念の基本とした。これらの流れを「様式発展史」として（誤解的に）見れば、近代絵画の意味を探求し、また、「近代絵画」以前に芸術表現の価値を探求することは旧弊に見えるであろう。

しかし、自律性への傾向は、あくまでも美術史上での大筋の流れである。実際は、作家個人に関わる宗教性や神話性、物語性、文学性が近代絵画において完全に払拭された訳ではなかった。ゴッホ、ゴーギャン、初期のセザンヌ、またモロー、ルドン、シャガール、ダリ、キリコ、初期のカンディンスキー、ピカソ、表現主義絵画等を見ると思い当たる点である。

一方で、近代絵画の自律性への流れは時代の進行とともに、いわゆる「近代美術の革命」に則り、絵画の造形作品としての「純粋化」と云う「造形的自律性」と作品と作家の立脚点の孤立化、分極化、非日常性を一方で先鋭化させた。また、他方で産業革命、技術革新、帝国主義、近代戦争、階級闘争のイデオロギーの出現の影響と様々な絵画流派と制作理念の並立や対立が近代絵画以降の絵画にはあった。

ダダイズム以来、M. デュシャンにつながる流れは、市民芸術や近代芸術の社会や日常性との関わり方を問い直す、更に、芸術作品の商品化や近代芸術の社会的ステータスそのものに批判を加える「前衛 (avant-garde)」や「アンダー・グラウンド (under-ground)」の傾向や反芸術的傾向、さらには、系統性・体系性やディスクール (discour) やパラダイムを否定あるいは再構築する思想も誕生させ、美術評論家の役割を重視するようになった。結果的には最早、画家の主観や個性を表現内容に盛り込むと云う手法を採らない作品、それまでの造形性や近代絵画理念を捨象・否定した概念芸術 (conceptual art) 作品が出現した。

明治以来、現在までの我が国の西洋画を見ると、西欧の近代アカデミズムや近代絵画の様式の導入、影響の歴史が続き、日本的なアカデミズム、フォーヴィスム、前衛絵画、シュルレアリスム、抽象絵画等が生まれた。現在もそれらの各傾向や絵画理念は温存させられている。同時に、各時代を風靡した海外作家の影響を踏襲する個々の作家が存在する一方で、近代絵画以前の西洋の伝統絵画の手法を採る作家、あるいは古典絵画の作風を模倣、応用する作家、表現主義的にまた、物語性や神話的な主題幻想絵画作品を展開する作家、あるいは日本の風土で独自の絵画作品をとる作家もあり、デザインとしての絵画を指向する作家、概念芸術の影響を受ける作家の傾向も流行として見られる。混沌としており、多層的、重層的である。多様な価値観で見なければ理解や共感は不可能である。

現代美術傾向では西欧の幾何学的抽象絵画、アンフォルメル (非形象絵画、ノン・フィギュラティブ)、アメリカの抽象表現主義、キネティック・アート、ミニマル・アート、スーパー・リアリズム、ニュー・ペインティング (新表現主義)、プライマリー・ストラクチャーやその時々の前衛美術の影響があり、独自の前衛指向も誕生させ、現代指向の最先端を目指す方向は上記の運動等の影響から非絵画、反絵画、「行為としての絵画」の傾向、無名性、寡黙化を強め、芸術と政治間の「前衛意識の分離」の方向で先鋭化している。

以上の分離は、近年一層懸隔性を増している。そのことが現代美術から自己表現や文明批判

等の真の意味を失わせ、卑近な自己主張、自己満足、発表意識を美術家に促進するアカダンス的非芸術性に到らせる危険性をも強めている。

現代のテンペラ技法は、これらのすべての問題点と無関係に存在するのではない。しかし、技法論での解決を拒む要素と技法と接点を求める要素も同時に持っている。

テンペラ技法と共同体意識との関係 テンペラ技法の共有から、現代において絵画理念、絵画技法の共通性や系統性をもとに表現者たちが共同体意識を持つことはあり得るであろうか。厳密に言えば、絵画技法の共通性のみでなく世界観をも共有する時のみ、初めて作家間の共同体意識や連帯感を生ずるであろう。

このことは、レームデン(1929～)、フックス(1930～)、ブラウアー(1928～)、フッター(1928～)、ハウズナー(1914～)等の「ウィーン幻想派」の呼称を例に採ると明白である。1945年ウィーンでのシュルレアリストのグループが結成され、「ウィーンを超現実派」と呼ばれ展覧会もウィーンで開かれた。彼らには当初、仲間意識があった。しかし、1951年には次第に独自の作風を深めるようになり分裂した。それでもなお、彼らの後継者が「ウィーンの幻想派的リアリズム派」と呼ばれ、1962年以後、「ウィーン幻想派」の呼称は国際的に知られるようになった。5人の作品は日本の1965年、青木画廊(東京・銀座)での我が国での紹介を端緒に1972年、朝日新聞社主催で、小田急百貨店、兵庫県立近代美術館、愛知県美術館において「ウィーン幻想絵画展」が開かれた。ハウズナーと美術評論家の故・坂崎乙郎氏の貢献が背景にあった⁹⁾。

すなわち、ウィーンのこれら作家たちは、絵画のシュルレアリスト的共通理念を持つ運動体グループを継続したり、絵画技法上の連帯意識をウィーンで継続したりした訳ではなかった。彼らは混合技法や絵画技術やに関わってウィーン美術学校で共通の師を持つ多くはユダヤ系の独創的創作をする画家である。むしろ、当地のウィーンでは最早、ライバル的な関係にあり交流の少ない個性的な個々人であるという。このことはイヌボウ・マリレ・オノデラ氏の証言から明らかである¹⁰⁾。

結論的に言えば、日本画家がそうであるように、テンペラ技法の絵画理念、絵画技法の共通性や系統性をもとにテンペラ技法に関わる表現者たちが厳密な意味で共同体意識を持つことはあり得ないのである。

触覚性、視覚性、感情性、直観性、思考性等の個人の個性や適性の相違を理由として、また、画家の絵画観や創作・制作理念の相違を理由として表現方法に相違が生ずるからである。テンペラ画も混合技法においても同様の相違が大きく個人差となって生ずる。

テンペラ技法と作家理念の共有点 テンペラ技法に関わる表現者たちが厳密な意味で共同体意識を持つことはあり得ないとしても、テンペラ技法に関係する個々の作家の持つ理念に共有点があるとすれば、それは何であろうか。筆者の考えでは以下のことになるであろう。

現代の絵画制作のアポリアを、次のようにして乗り越えられると仮説していることである。すなわち、今日的価値観から絵画と美術の「近代」と「近代性」の肯定的価値を発掘し直すこと、美術学やデザイン学の現代までの成果の再評価をも含めて、今まで近代絵画、現代美術、前衛美術が捨象して来た方法や美術史、絵画史の幾つかの不連続点・断絶点、絵画理念を再検討することにより、原素材に基づくテンペラ技法の可能性が見い出せるのではなからうかと考える仮説である。これは、テンペラ画を絵画教育の重要な基礎と考える絵画教育の観点でもある。

3 テンペラ画実習、演習での顔料研究がもたらすもの

(1) テンペラ画実習・演習で取り扱う顔料について

筆者の担当するテンペラ画実習・演習での材料研究には樹脂や顔料の研究が含まれる。それらは材料を巡る東洋・西洋での文化交流や名称の文化史をも明らかにし、古美術研究や文学や工芸とも関連を持つ。ここでは、顔料研究の中心に一例を挙げそのことを論じたい。古代から伝わる天然有機顔料と天然無機顔料の研究は同一の色材が名称を変化させ人工顔料を加え現代の顔料に繋がっている顔料の歴史を明らかにする。天然有機顔料は植物性と動物性（昆虫・貝の分泌物）で染色と深い関わりを持ち、天然無機顔料は主として鉱物性である。

天然有機顔料と天然無機顔料 天然有機顔料の多くは本来原料を天然有機染料に負う。コチニール（胭脂）、カーマイン・レーキ、ローズ・マダー（ラック・ド・ガランス、茜の根）、貝紫、ターメリック（クルクマの根）、サフラン、ガンボージ（藤黄、雌黄）等で体質顔料に染め（加工し）て用いるか、染料のままワニスの着色に用いる。

天然無機顔料は酸化鉄と粘土を含んだ天然土を原料とする顔料、また、鉱物を砕き水簸して精製する顔料等である。前者は黄土（イエロー・オーカー）、天然代赭（岱赭）、レッド・オーカー、テール・ヴェルト（緑土）、ヴェローナ土、ボヘミアン・グリーン、テラ・ローザ（テール・ド・プゾール）、ロー・シェンナ、ロー・アンバー、レッド・チョーク（sanguine）、後者は雲母（きら）、辰砂（朱砂、銀朱、シナバー、天然ヴァーミリオン、天然硫化水銀）、Lapis Lazuli（天覧石、瑠璃、天然ウルトラマリン）、malachite マラカイト（岩緑青、孔雀石、緑色塩基性炭酸銅）、azurite アズライト（岩群青、藍銅鉱、青色塩基性炭酸銅）、Realgar 鶏冠石（天然硫化砒素）、岩黒、瀝青炭、天然石膏、白亜（天然チョーク）等がこれに該当する。

これらのうち前者の土性系顔料は入手が比較的容易であるが、後者の天然辰砂、岩緑青、岩群青等は日本画画材店で辛うじて入手できるものが一部ある場合を除き、一般の画材店では市販されていない。印象派の顔料や絵具に親しんだ制作者にとっては、さらには印象派の顔料や絵具にさえ縁の無い、大半が合成有機顔料の普及品の絵具に親しんだ制作者にとっては、以上の色材・顔料と次に挙げる合成無機顔料の大半は認識されない。例えて云えば文学における古語または死語に近い。

しかし、テンペラ画制作者、演習経験者にとってはかなり親しみのある、また、ものによっては、海外や国内の岩石、貴石を扱う店等で入手が現在でも可能なものも多く、テンペラ演習（ゼミ）等の場で文献と実物で確認することが現在、テンペラ実習・演習を実施する大学で行なわれている。

古典的な合成無機顔料 古くから使われた合成無機顔料の代表的なものには人工的に作られた鉛白や硫化水銀、木炭（有機物を若干含む）、酸化鉄を主成分とするバート・シェンナ、バート・アンバー、人工代赭（ライト・レッド）、マルス・ヴァイオレット、カプット・モルトウム、ヴェネシアン・レッドがあり、入手が容易である。他にネーブルス・イエロー（アンチモン酸鉛）、丹鉛（一酸化鉛）、smalt スマルト（コバルトガラス、紺青）が合成無機顔料の代表的なものであるが、現在も専門の画材店で入手は可能である。

特殊なものとしては金蜜陀（マシコット、一酸化鉛β型）、Orpiment オーピメント（石黄、雄黄、硫化砒素）、Verdegris ヴェルデグリ（酢酸銅）、樹脂酸銅、Lead-tin Yellow 巨匠の黄（オルト錫

酸鉛)等があり、入手はやや難しい。

(2) 西洋絵画史上での色材の消失と作品享受について—油彩画基礎実習制作の場合

油彩画実習と顔料との関係 油彩画基礎実習制作での油絵初心者の市販セットの油絵具箱を見るとこの10年程の間にはかなりの変化が見られる。

そのパレット色の構成は Yellow Ochre, Burnt Sienna, Burnt Umber, Ivory Black, Ultramarine Blue を除き印象派の基本色を欠き, Zinc White や Crimson Lake さえ場合によっては消失していることに気付く。無いものは、例えば基本色の以下である。

Viridian (含水酸化クロミウム), Vermilion (朱, 硫化水銀), Cadmium Red (硫化カドミウムとセレン化カドミウムの固熔体), Cadmium Yellow (硫化カドミウム), Rose Madder (本来は茜の根, 現在はアリザリンとアルミニウムのレーキ), Chrome Yellow Silver White (主成分, 鉛白), Cobalt Blue (アルミン酸コバルト), Cerulean Blue (錫酸コバルト), Cadmium Green (Cadmium Yellow と Viridian の混色), Chrome Green, (Chrome Yellow と Viridian の混色), Cobalt Violet Deep。

その代わりとして何があるかという、黄・赤・朱はアゾ系の Permanent Yellow, Vermilion Tint (Hue), Bright Red 等, 青は銅フタロシアニン系青の Cobalt Blue Tint (Hue), 緑は銅フタロシアニン系緑を用いた Permanent Green か Viridian Tint (Hue) がある。

以上に加え、白は Titanium White, 新顔料のホワイト, 有彩色にピンクの蛍光色, 透明なメディウムを多く添加した油絵具等が加わるという様子である。白を除き、殆どの使用顔料が透明, 半透明, 半被覆の傾向を持つ。それらの絵具は単独で厚層に用いる場合は、彩度を保つが、有彩色同士で混色すると彩度を失う。

メーカー側の世界に共通する意識としては、大量生産の普及品の油絵具セットを製造する場合に、生産従事者の健康保障と工程上の公害防止、及び購買者と自然環境への安全性、制作後の絵具の廃棄での公害の防止の諸観点が重要である。大量生産でない専門家用にも有害な顔料に替わるキナクリドン系、ベリレン系等の高級有機顔料等の新色開発に変化しつつある。これらの観点は誤ってはいない。絵画制作人口の増加に貢献している点で止むを得ないことである。

しかし、このことは、必ずしも過去の絵画を絵画組成材料的に専門的に理解する人々の増加には厳密な意味でならないことも示している。軽便な制作によって過去の油彩画を簡単なものとして誤解してしまうからである。例えば印象派の使用顔料を認識しないままの印象派の絵画愛好家を多く作り出す結果となる。美術雑誌をも含めての文献資料に興味のある制作者や美術史研究者のみに、使用顔料等の理解を通しての作品享受は許されることになるからである。

このような状況を念頭に、油絵初心者の絵具の補充の仕方の例を観察すると、適切な助言を欠いた場合には、追加すべき上記の基本色の収集を怠って、例えば以下のようないわゆる中間色の油絵具チューブの収集への偏りの傾向が見られる。Compose Blue, Compose Green, Blue Grey, Violet Grey, Jaune Briant, Coral Red, Naples Yellow 等である。

白色顔料絵具の他に二種類以上のいわゆる基本有彩色顔料絵具を混色した結果できたこれらの油絵具チューブ色は、制作者がパレット上で自ら混色して得た色よりもメーカーの技術により彩度が良好であるが、不透明に油彩画を描くことにメーカーの販売の重点が置かれている。

しかし、これらのみの多用による制作は、初心者に二次的な混色のもとになっている基本顔

料の化学構造的、物性的、光学的等の性格の違いへの興味や重色効果への興味を惹起しない。顔料名を記憶せず、基本顔料の知識の獲得や混色体験を素通りさせてしまう弊害がそこに結果として生ずるのである。

具体的には、基本色と白との混色による色彩トーン（ヴァールール）の調整や有彩色同士の減算混合、重色としての透層（glazing）や薄白がけ（scumbling）、被覆等のそれぞれの効果の体験が、先ず初心者には必要である。絵画表現上の可能性はそれらの体験を顔料の選択を伴って行なった時に確実性を増すと思われる。

油彩画基礎実習制作における混色・重色への基本的理解への道筋は、テンペラという媒材（卵入りメディウム）と各基本顔料の組合せによる原初的な描画実験を通して行なわれる時、より確かな専門性を増すものになるのである。

絵具の補充にあたって追加すべき基本色の例 油絵初心者が専門性を深める場合、絵具の補充にあたって、先の基本色以外に追加すべき油絵具の顔料色の例について以下に挙げて見よう。

Aureolin, Mars Yellow, Cobalt Green, Oxide of Chromium, Prussian Blue, Indigo Blue, Nickel Titan Yellow, Strontium Yellow (Lemon Yellow), Indian Yellow, Peach Black, Lamp Black, Sap Green, Terre Verte (Green Earth), Mars Violet, 成分 Italian Pink (stil de grain jaune), Brown pink (stil de grain brun), Vandyke Brown, Manganese Blue, Baryta Green。有害であるが、Cobalt Violet Light (砒酸コバルト), Naples Yellow (アンチモン酸鉛), Emerald Green (アセト亜砒酸銅) や、またはそれらの Tint (Hue)。

4 テンペラ画の原理, テンペラ画について

本章の記述には筆者の独創によるものは少ない。一般的なテンペラ画の地塗法として技法書に記述されていることを概略しつつ、筆者の見解を加えたものである。しかし、この章の記述を欠くと、筆者がどのような知識や経験でテンペラを考えているかを本論の構成上、具体的に示すことができないために記すのであることを始めに断っておきたい。

(1) テンペラ画の地塗の主たる地塗の工夫について

現在まで一般的な地塗の方法は多くの技法書に示されて来た。ここでは、数量的な成分比の記述を省略し、テンペラ画に適する一般的な地塗についてその特徴を中心に以下に略記する。

白亜地 (Chalk-ground) 本来、古くは天然白亜 (chalk, craie, moudon, whiting, スペイン白等, 主成分 CaCO_3) のみ、現在は多くの場合、市販のムードンや沈降性重質炭酸カルシウムや胡粉を用い、チタニウム白 (TiO_2) と 65°C 以下で湯煎した膠 (glue) 液とを加えて、前膠済み布着せ木板 (あるいは合板パネル) 基底材に塗布する。現代では石膏地も含めて gesso ground と通称する。

前膠にアンモニア、グリセリン、防腐剤を加えるべきとする説がある。なお、ルーベンスの時代に前膠と白亜地塗り塗料を特殊な包丁状のナイフで施していた例証が後述の『マイエルヌの手記』に凶入りで見られる。現在は熊刷毛 (あるいは駒刷毛)、木ペラ、ゴムペラ、ペインティングナイフ等が用いられる。テンペラ画および混合技法に最適である。印象派の多くの画家は好んで木枠に張った白亜地画布をそのまま使い、ターペンタインを多用したと云われる

が、絵画保存上は絵具の白亜化を招き好ましくないとされる。しかし、絶縁層を施せば油彩画にも適する。

白亜地は物理的性質としては、柔軟性に欠け、石膏地よりも乾燥後硬質になる。石膏地と同様に厚層にするには、必ず板絵的な基底材にする必要がある。木枠に張った画布に一举に厚層で塗ることは、乾燥後の亀裂発生の原因になるため避けるべきである。

K. ニコラウス『絵画学入門』(邦訳 1985, 美術出版社, p. 77) は以下のように記す。「ネーデルランドにおいてもまたドイツにおいても十六世紀中頃まで白色の白亜地塗が支持されたが、その後は有色地塗が全体に、あるいは部分的に代用されるようになった。しかし、板絵の地塗として白色の白亜地塗りはフランドルとオランダでは十七世紀まで使用された。」

石膏地 石膏地塗の石膏は焼石膏(ではなく、結晶水を持つ硫酸カルシウム ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) を主成分とする天然のポローニア石膏, plaster of Paris あるいは人工のジェッソ・ソッティーレ(二水石膏)を用い、 65°C 以下で湯煎したトタン膠(兎の皮膠, la colle de peau de lapin, Rabbit Skin Glue)液に静かに混入させた後、気泡が生じないように攪拌して用いる。

古典的な方法では、ジェッソ・グロッシを下層塗りに用いる。天然のポローニア石膏は高価であるが、経年変化が少なく、湿気で侵されることもジェッソ・ソッティーレに比べて少ない。

石膏地は卵黄テンペラに最適である。混合技法にはそのままでは不適である。物理的性質としては、白亜地と同様に柔軟性に欠けるため、必ず板絵的にする必要があり、木枠に張ったキャンヴァスは布の伸縮と振動が亀裂や剥落の原因になるため不適である。木板かシナ合板パネルのみに適する。箔置き、刻印に他の地塗りの場合、他のいずれの体質顔料よりも厚塗りでき、塗層のクッション性に優れ最適である。

卵黄テンペラ画実施後に適切な絶縁層を施せば、混合技法での描き加えは可能である。しかし、油絵具媒材ではダンマー樹脂液(ワニス)ではなく、コーパル樹脂液(ワニス)かアルコールで希釈したシェラック・ワニスにより適している。

基底材の目止め(sizing)は前膠で行なう。

5 テンペラの原理, テンペラのエマルジョン, 絵画技法の原則について

テンペラは卵黄を主原料に用いた媒材で顔料粒子同士を接着させ、また画面に定着するプロセスである。卵黄がエマルジョンである性質を利用している。他の多くの絵画のようにレディー・メイド(ready-made)のチューブ入り絵具は原則として使わず、すべて作家自らが手作りで仕事をしなければならない。

(1) テンペラのエマルジョンと絵画技法の原則について

テンペラのエマルジョン コロイド科学での卵黄テンペラは水中一油滴エマルジョン(emulsion, 乳濁液)である。これをO/W型あるいはO-W型のエマルジョンと呼ばれる。これは石鹼という(親油基と親水基を併せ持つ)界面活性剤の働きで油脂・蠟分の粒子が水中で分離せず、また溶解せずに水中に漂っている洗濯中の石鹼水と同じ構造である。自然界には卵黄、牛乳等に例がある。人工物ではマヨネーズソースに似ている。

卵黄はレシチンが界面活性剤の働きをして水分と卵油の粒子とを結びつけている。卵黄を用いてテンペラ画用の乳濁液を作る場合は、卵黄のみを初めに充分、攪拌した後に、少量ずつ乾

性油や加工乾性油等を加えて、次にその他のもの(ワニスや膠液等)を少量ずつ加えると乳濁液にならない失敗を避けることができる。

粉体の顔料をあるいは岩絵具を水練りしたものと、適量のO-W型のエマルジョンを混ぜることにより、初めてテンペラ絵具ができる。適量であることを確認するには、ガラスのパレット上で絵具を乾燥させた後に一枚のまとまった層としてパレットから容易に引き剥がせることで確認できる。

O-W型のエマルジョンは油絵具の展色材にならない。しかし、樹脂油や加工乾性油を混ぜたテンペラ絵具と油絵具は混ぜることができる。乾性油とゲル化直前の膠液のエマルジョンや、また、乾性油とカゼイン糊のエマルジョンによる卵黄を用いないテンペラ画も可能性を持ち、一部で制作結果の良好さが明らかにされている。

テンペラ画技法の原則 テンペラ画技法の原則は「油彩画の原則」に対比して、かつて佐藤一郎氏が指摘したテンペラ画の絵画層の法則である¹¹⁾。佐藤氏に依れば「油彩画の原則」はドイツ語では“Fette auf magar”「脱脂上の油脂」であるがテンペラ画はこの逆で「脱脂上の更なる脱脂」“Magar auf fette”であり、顔料に対して描き始めは水と乳濁液を多く、描画層段階が進むにつれて次第に水と乳濁液を少なめに顔料を多くするべきだという。

英語では、“Lean over fat” フランス語では、“Maigre sur grasse”となる。マイヤーによれば、“fat”とは“oily, resinous and waxy”である。すなわち、正確には、テンペラ画技法の原則とは「油性分、樹脂分、蠟分の少ないものの層上にそれらの成分が更に少ない層が次第に厚層に乗ってゆく原則」である。

また、テンペラの濡れ色と乾燥色の違いは、油彩画に比べて著しい。

(2) テンペラ絵具と油絵具による混合技法について

樹脂油入りテンペラ絵具と樹脂油絵具を交互に塗り重ねて実施する技法がテンペラ絵具と油絵具による混合技法である。ファン・アイク兄弟の技法を研究する中から、ドイツのマックス・デルナーやパリの国立美術学校の教授ニコラ・ワッケル等が考案した。

ワニスと若干の加工乾性油と全卵からなるエマルジョン(全卵テンペラ・メディウム)と水練りした顔料を用いる。始め、下図の転写、白亜地上の卵テンペラ絵具による簡単な陰影描写、続いて地透層(インプリミトゥーラ)を施し、適宜、ダンマーワニス等による透層(グラッシー、ラズール、グレーズ)を施したり、卵テンペラ絵具による白色浮出(White Hightening, blanc haut, Weisse Hohung)単色画風のモノクロミー(monochromie)画やポリクロミー(polychromie)画の下層描き(エボッシュュ ébauche, アンダーペインティング under painting)を行い、次に樹脂油絵具やテンペラ絵具による彩色を佐藤氏の用語を使えば被覆、半被覆、半透層、透層の描き加えによって交互に行なって絵を完成する方法である。

すなわち、混合技法の描き始めは、形態形成と色面構成の線描きと面描きを初めに行なうのが基本であるが、インプリミトゥーラに続く彩色プロセス段階では形態形成の明暗調子の諧調的ヴァルール形成と色面構成的ヴァルールの形成とが行なわれる。その際、それに上描きされ、重なる予定の彩色層の発色性や彩色層と下層描きにより発生する絵肌(マティエール)や色調ヴァルールの構想しなければならない。

(3) 混合技法での地透層の工夫について

佐藤『絵画技術入門』(p.98)の混合技法の方法では白亜地上に最初に来る彩色層として少量の油絵具(テール・ヴェルト等)とを混ぜた着色ダンマー樹脂液(中間ワニス)で白色地塗が透けて見えるように地透層(インプリミトゥーラ)を施すことを勧めている。これは絵画組成上は絶縁層であり、審美上の効果としては有色下塗層である。

ウィーン派では乾性油を掌で画面に塗りこめる方法が勧められているという。これは、後述するティツィアーノに始まる地透層に学ぶものと考えられる。

すなわち、画面全体の基礎ヴァールール形成として計画的、創造的に混合技法の下層描きは行なわれる必要がある。また、下層描きの形態形成においては概ね色調を抑制して酸化鉄系や白色のテンペラ絵具で単色画を描く必要があるが、画面に明快な発色を求める場合、全卵樹脂テンペラ絵具での下層描きの段階で彩度を殊更に低下させるような混色は避ける必要がある。また、中間ワニス、油彩・展色材(媒材)にダンマーワニスに代わってコーパルワニスを用いる。

頁数の都合から、本論では「結論」を記さず、次の論(2)で扱うものとし、論(2)では主として混合技法や古典的の油彩画技法とインプリミトゥーラとの関係および有色地との関係について論述する。

[注・引用文献]

- 1) 後藤狷士「形成」,「美意識」,『美学事典 増補版』(弘文堂, 1984) 176-7 頁参照
- 2) 木幡順「現象学派の美学」,「美的享受」『同上書』92 頁, 164-5 頁参照
- 3) 岩田誠「脳から見た絵画の進化と視覚的思考」,「絵画における創造性」,『見る脳, 描く脳』(東京大学出版会 1997) 127-185 頁参照
- 4) クヌート・ニコラウス著, 黒江光彦監修, 黒江信子, 大原秀之訳『絵画学入門』(美術出版社 1985) 280-293 頁参照
- 5) 種倉紀昭「今日の大学における西洋画教育での近代性(modernity)の意味と課題」,『大学美術教育学会誌第 26 号』(大学美術教育学会 1993) 217 頁参照
- 6) <http://www.eggtempera.com> また, <http://www.eggtempera.com/whatisaneggtemperapainting.html>
- 7) 田口安男『黄金背景テンペラ画の技法』美術出版社 1978
- 8) 佐藤一郎『絵画技術入門』美術出版社 1988
- 9) 森田慶一訳『ウィトルウィウスの建築書』(東海大学出版会 1969)
- 10) 辻茂, 高階秀爾, 佐々木英也, 若桑みどり, 生田円他の『ヴァザーリの芸術論』(平凡社 1980)
- 11) チェンニーニ著, 中村彝, 藤井久栄訳『芸術の書』(中央公論美術出版 1976)
- 12) チェンニーニ著, 辻茂, 石原靖夫, 望月史訳『絵画術の書』(岩波書店 1991)
- 13) テオフィルス著, 森洋訳編『さまざまな技能について』(中央公論美術出版 1996)
- 14) W. ベンヤミン著, 佐々木基一訳「複製技術の時代における芸術作品」,『複製技術時代の芸術』(晶文社 1970) 17-19 頁参照
- 15) NHK スペシャル, 片桐頼継監修『よみがえる最後の晩餐』1999 年 5 月 9 日, 午後 9 時~9

時 50 分。NHK 総合テレビで放映された。

- 16) アルフレッド・シュメラー、坂崎乙郎訳「ウィーンの幻想リアリズム」、『ウィーン幻想絵画展図録』(朝日新聞東京本社企画部編集・発行 1972) 9-15 頁引用
- 17) 『イヌボウ・マリレのウィーン派古典技法の紹介 (1986 年 12 月 6 日京都ドイツ文化センターにて) I・II』(ビデオテープ)、(京都・和蘭画房 1986) 参照
- 18) 佐藤一郎「テンペラと混合技法」、『アトリエ No. 605』(アトリエ出版社 1977) 55 頁引用

[参考文献]

- デルナー著、佐藤一郎訳『絵画技術体系』(美術出版社 1980)
- K. ニコラウス、黒江光彦、黒江信子監修、原田秀之訳『絵画学入門』(美術出版社 1985)
- マティ・カネリスク著、富山英俊、梅正行『モダンの五つの顔』(せりか書房 1989)
- 林功、箱崎睦昌監修『画材と技法』日本画の技法②、(同朋舎出版 1994)
- 石踊紘一、高嵩三朗『日本画の表現技法』新技法シリーズ、(美術出版社 1992)
- 種倉紀昭「近代の我国に於けるテンペラ絵画技法についての一考察」『岩手大学教育学部研究年報 第 48 巻第 1 号』(1988)
- 寺田栄次郎他『報告書 テンペラ技法の研究』(金沢美術工芸大学美術工芸研究所 1992) 寺田栄次郎他『報告書 絵画下地の研究』(金沢美術工芸大学美術工芸研究所 1991)
- Januszczac 著、辻茂監修、森田義之、大宮伸介訳『名画の技法』(メルヘン社 1987)
- ゲッテンス、スタウト共著、森田恒之『絵画材料事典』(美術出版社 1978)
- Consultant Editor Waldener Januszczac, "Techniques of the World's Great Painters", Chartwell Books Inc. New Jersey, 1988
- Ralf Mayer, "The Artist's Handbook", Viking, Penguin Group, New York, 1988
- Ralf Mayer, "A Dictionary of Art Terms and Techniques", Harper&Row Pub., New York, 1981
- Robert Massey, "Formulas for Painters", Watson-Guption Pub., New York, 1979