

テンペラ画の制作と演習の意義について (II)

種 倉 紀 昭*

(1999年11月1日受理)

序

本論では前論 (I) に続き、主として混合技法や古典的絵画技法における「インプリミトゥーラ」、「下塗り」の絵画技法史的意味に触れ、それらの「地塗り」、「彩色層」との関係を中心に論ずる。(テンペラと油絵具による) 混合技法に必須の「インプリミトゥーラ (インプリマトゥーラ)」が、かつてどのような絵画層であったのか、また、「地塗り」とどのような関連を以て発生した技法用語概念であったかを文献によって確認し、現代の絵画技法用語の在り方を追究しようとするものである。

本論を通じて、テンペラ画の制作と演習は、絵画の作品享受と表現の領域において、単なる油彩画に従属する付帯技法やマニュアルに留まらず、むしろ油彩画を技法史的に理解する可能性をさえ持つことを実証することになるであろう。

また、前論 (I) に述べたとおり、テンペラ画の制作と演習は、それがマニュアル的な技法・材料研究に留まる限り、他の造形芸術と同様に限界を持つ。美学、芸術学 (美術史、表現論等)、絵画技法論、絵画技法史と近代・現代の美術、環境、人間・社会等との関係を無視できないのは他の造形芸術と同様であり、技法・材料研究の限界を解決するには、別の視点から制作主体の感性と絵画思考を重んじ、制作の意義を考察する必要がある。前論 (I) と同様に本論 (II) は、その限界を認めることを前提としつつ、テンペラ画の制作と演習での現代的意義と可能性を現代の大学での絵画教育、絵画研究の視座で論ずるものである。なお、前論 (I) の4章の節立てに大きな不備があった。本来は4章で5章の内容の大半を論ずべきであった。ここにお詫び申し上げる。

1 絵画組成論の用語法から見たインプリミトゥーラと有色地塗りの関係について

(1) 混合技法におけるインプリミトゥーラの限定的な定義について

インプリミトゥーラ (伊語 *imprimitura*, 古語では *imprimatura*, 独語 *imprimitura*, 地透層) の用語について、日本の文献でどのように扱われてきたかを述べる。

「インプリマトゥーラ *imprimatura*」の語の使用例はヴァザーリの著書に見られ、邦訳ではヴァザーリ研究会編『ヴァザーリの芸術論』¹⁾に示されている。我が国で「インプリミトゥーラ (またはインプリマトゥーラ)」の語が実際の絵画技法用語として技法書に記述されるように

* 岩手大学教育学部

なったのは近年であり、森田恒之『『マイエルヌ手記』覚書』(1970)²⁾や佐藤一郎「テンペラと混合技法」(1977)³⁾、デルナー著、佐藤一郎訳『絵画技術体系』(1980)⁴⁾が先駆けとなっていると思われる。

因みに、フランス語では有色地塗りの混合顔料をアンプリムール *imprimeur* と云い、有色地塗りをアンプリムールと云う場合もある。

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、前論 (I) で触れたようにテンペラ絵具と油絵具による混合技法である。「脱脂の油絵具あるいはそれよりもっと良いのだが透層する樹脂油絵具による黄土や緑土などを用いた有彩の調子づけである地透層⁵⁾」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ール形成と色面構成的ヴァールの形成との分業が行なわれる。その際、それに上描きされる、例えば薄層の絵具層の彩度の効果や重色(重ねた彩色層による二次色)の発色性、また絵肌(マティエール)やヴァール(色価)の効果的絵画のデザインを構想しなければならない。デルナーは以下のように説明する⁶⁾。

できあがった白亜地・半白亜地・油地には、薄くて透過する任意の調子をつけられる。いわば透層地になる。それには樹脂油絵具またはワニステンペラが使われ、固地には膠塗りが使われる。少量の顔料をセラック絶縁剤に混ぜても、透層効果が得られる。ゴシック期と早期ルネッサンスの画匠たちは白色石膏地に赤味・黄味・緑味を帯びた土性絵具塗り (Imprimitura) で調子をつけた。このことによりその地の吸収性は減少し、さらに下層描きまたは白色浮出のための中間調子として用いられた。

以上のように、混合技法を白色地塗りを生かして実施する場合にインプリミトゥーラ(地透層)は必要となる。また、被覆する顔料、例えばライト・レッドをテンペラで白色地塗りの全面あるいは部分を被覆、下塗りして制作を進めても良い。しかし、後者の場合、画面の表面層が経年変化で暗色化することを避ける工夫が必要となる。デルナーの説明では後述するクッシュ・ダンプレッションと同様に、白色地塗りや明色地塗りが透層や下塗り薄層を透かして見えるように初めて施される場合に、その透層や下塗り薄層をインプリミトゥーラと呼称することに注意する必要がある。それは後述するガルシアのクッシュ・ダンプレッションと同様である。

しかし、後述するように、不透明な(被覆色)の下塗りをも含めて、絵画技法史では地塗りの上に密着して置かれる下塗り層をすべて「インプリミトゥーラ(またはインプリマトゥーラ)」と呼称しているケースがしばしばある。

現代の古典的白亜地パネル上の油彩画と他の絵画技法の場合での「インプリマトゥーラ」に関して、ことにその役割について、R.ケイは次のように言及している⁷⁾。

膠・白亜地塗りを終えたパネルは吸収性である。良い紙の表面のように絵具を吸い込み、直接その上から水彩絵具やテンペラで描くことが可能である。しかしながら、油彩画の地塗りとして満足なものとするにはその吸収性を減じなければならない。もし白亜地パネルに薄められた一筆が入れられると、非常に多くの固着剤が白亜地に流れ込んでしまう筈で、絵具層が粉末化されて不満足なものになろう。この状態を避けるためには、油絵具が最適な「卵殻」状表面で使われる

ことができるように、ワニスか膠によるインプリマトゥーラ *imprimatura* あるいは弱い目止めが実施されることになろう。《筆者抄訳》

ケイは続いて、ターペンタインで希釈したダンマーワニスかアルコールに溶解した漂白シェラックニスか兎の皮膠水を幅広い刷毛で塗った後、直ちに清潔な布で拭き取ることをインプリマトゥーラの方法として勧めている。この解説は明らかに16世紀前半までの伝統的な技法、地塗り上の絶縁層 (*impermeabilisation*) の技法に倣ったものと言えよう。

ケイはワニスのインプリマトゥーラの場合には少量の油絵具が必要で、古典的な方法に倣い、塗布後直ちに布で拭き取って白亜地が透けるように中間調子を作ったら、それが完全に乾燥した後に描画するべきとし、吸収性の調整が必要な場合には更にその上からターペンタインで希釈したスタンドオイルを塗り、あるいはターペンタインを浸み込ませた布で画面を徐々に撫でることを記す。

ケイの記述で注目すべき点は、「中間調子に染められたこれらの地は、特に描画の初期の段階で純粋に白い地が何人かの画家にとって制作上の支障となり無感興であると見做される時、描画を統一する傾向がある。」とすることや「油性地塗りで非技術的な理由からインプリマトゥーラが採用されることがあるとしても、油彩画メディウムにとって吸収性の点でバランスが採られている場合には、油性の地塗りの基底材に対する目止めは保存上不必要であり、アクリルジェッソ地の場合も、同様にインプリマトゥーラは必ずしも必要がない。」⁸⁾としていることである。

従って、ケイの考え方で「インプリマトゥーラ」は吸収性の強い地塗りの場合にのみ目止めと同じ理由から施されるのであり、ケイの「インプリマトゥーラ」の捉え方は技術的機能と審美上の機能の両者に意義を認めるものであることが明らかである。

そして、「白亜地が透けるように中間調子を作」としていることから、現在の混合技法におけるインプリマトゥーラの定義やデルナー著、佐藤訳『前掲書』の「インプリマトゥーラ (透層)」の解釈はケイの「インプリマトゥーラ」の考え方と一致し、また、後述するニコラウスや森田恒之の絵画技法史でのインプリマトゥーラ (またはインプリマトゥーラ) の広義な定義と異なり、より限定された定義になっているのである。

(2) 西洋画におけるインプリマトゥーラと有色下塗り、有色地の参考例について

ボッティチェリ、ピエロ・デッラ・フランチェスカ、プロヴァンス派レフェランクス、印象派以後の近代画家の数人を参考例に、それぞれの画家の有色下塗り、有色地の意味について述べよう。

ボッティチェリは『春 (*primavera* プリマヴェーラ)』の制作で明暗構成を予め構想して画面の明暗を白と黒のインプリマトゥーラで色面分割したとする解説が、美術雑誌『アトリエ No. 734』(1988) の「イタリアルネッサンスの巨匠たち ボッティチェリ」としてある《執筆者不明》⁹⁾。ここでは、石膏地上の白と黒のインプリマトゥーラの色彩を生かして彩色層が重層的に乗せられて行く過程を画面各部での使用顔料等を示し、図解、作品部分写真、クロスセクション写真、X線写真で「プリマヴェーラの技法」として3頁に亘り解説している。頁下部に Umberto Baldini, “La PRIMAVERA DEL BOTTICELLI, Storia di un quadro e di un restauro, 1984” と記されていることからイタリアの絵画修復報告書の同書に基づいて解説して

いると思われる。

テンペラ・グラッサで描かれたと思われるこの作品の絵画組成的魅力は、石膏地塗りと白色のインプリミトゥーラの反射面からの反射光を生かした明部と、光の吸収を基礎にした無反射面の黒色インプリミトゥーラで形成される截然たる形態対比を前提に（写真1参照）、明部、暗部でそれぞれ独立した色面の隣接的組合せと重層構造で描画を展開している点にある。

ボッティチェリの主要作品でのインプリミトゥーラの所在は、A cura di Marco Ciatti, "L'incoronazione della vergine del Botticelli" (1990) によれば彼の作品によって認められたり、認められなかったりするという。そのことは幾つかの修復報告として詳述されている¹⁰⁾。また、同書によれば、上に述べた明部と暗部の独立した色面同志の隣接的組合せばかりでなく、重層構造での二次色の効果すなわちヴァールの工夫が多様であることが使用顔料の明記によって示されている。

チェンニーニの『絵画術の書』¹¹⁾には肌色彩色層の下層にテール・ヴェルトで有色下塗りを施す方法が述べられている。シエナ派の黄金背景卵黄テンペラ祭壇画等にその実例は多く見出せるが、典型的な実例としてしばしば挙げられるものに¹²⁾、ロンドン・ナショナルギャラリー所蔵のミケランジェロ『聖母子と幼い洗礼者ヨハネ』《未完》のテンペラ画がある（写真2）。また、画面全体にテール・ヴェルトでインプリミトゥーラを下塗りした例として肉眼によって分かる絵に、同じくロンドンナショナルギャラリー所蔵のピエロ・デッラ・フランチェスカのテンペラ画『キリストの洗礼』がある。

レフェランクス（1493-1505 プロヴァンス派）の『キリストの磔刑』（1500-1505頃？、ルーヴル美術館、油彩）の作品を見ると、雲の表現に白亜地上の黄土色のインプリミトゥーラを半被覆して残している方法を見ることができる。他の部分は不透明な彩色層で被覆されている（写真3, 4, 5参照）。フランドル派の板絵の特徴の影響が認められる。画面の統一感を黄土色のインプリミトゥーラで下層から支えている。

(3) 印象派以後の近代絵画の有色地、有色地塗りの参考例について

白いキャンヴァスに高彩度の色彩を置いて絵を短時間で描くことは、晩年のマティスやピカソのように線や色彩や形態と絵画イメージの天才が初めてなし得ることであり、使用画材の適切さと修練した画家の資質とが共働している。色彩の調和や対比の効果、色面の面積比がもたらす表象的效果は、功を奏した場合には有色地塗り（fond teinté）に描いた場合よりも遙かに色彩効果は強烈である。

無心の幼児や表現の純粹さを持つ知的障害者等にも類似の資質は時として宿っている。同じことを、再現的な常識に縛られた制作者が行なった場合には、精神性を持つ豊かな表現とは程遠く、説明的な固有色の羅列にしかならないことが多い。

印象派以後の近代絵画の中に有色地、有色地塗り、下塗りを使った優れた作品があることに注目する必要がある。以下にピカソ、ゴッホ、G.ブラック、ロートレック等の例を略記する。

ピカソの桃色の時代の群像はテラ・ローザと白の混色による肌色で有色下塗りされている油彩画やグアッシュ画が多い。

印象派の影響後のゴッホの油彩画の風景画や静物画の多くは、麻布の色がそのまま有色地色として使われていたり、黄褐色、肌色、紫色がかったグレイ等の有色下塗りが使われ、それらの有色下塗りに対して補色対比的に彩色層が置かれている。また、1880年代にオランダで描か

れた農民や風景等のデッサンには、白い紙に黄褐色のインプリミトゥーラが施された後に形態や明暗を鉛筆や黒褐色のインクとペンにより描き、ハイライトを白や赤のチョークで描き起こしている作品が何点か見られる。

ロートレックには『マルセル』(アルビ美術館, 1894, 写真6)に見られるように油彩画で黄土色のカルトン(厚紙)の黄土色を有色地色として利用して油彩画で描いた作品が多い。その他、印象派の画家の作品には、ヴァイオレット・グレイの下塗りに描かれた作品が多い。

ウィーン派の在日女性画家イヌボウ・マリナ・オノデラ氏その他の画家の試みとして、アクリル絵具で画面全体にインプリミトゥーラを塗り、テンペラ絵具で白色浮出を行なう方法がある。

(4) 混合技法, 古典的油彩画における地塗り, 下塗り, 有色地の絵画組成について

混合技法, 古典的油彩画において, 基底材(支持体, suport)に施される層は, 順に, (a)プレパレーション *préparation* 層であるところの①絶縁層(目止め層)と②(布着せ, 紙張り等のマルフラージュ *marouflage* 層と)地塗り層, (b)彩色層とプレパレーションの中間に属する層であるところの③絶縁層, インプリミトゥーラ(地透層)もしくはクッシュ・ダンプレッション(下塗り)層, (c)彩色層(*painting-film, couche picturale*)であるところの, 下層描き, エボッシュ, 白色浮出, 透層, 半被覆, スカンプリング(*scumling*, 薄白がけ), 掠層(*frottis*, フロッチェ)等の順番になる(表参照)。

以上の分類は, インプリミトゥーラ, プレパレーション層, クッシュ・ダンプレッションに対する筆者の観点をとりあえず示したものであるが, どのような古典的油彩画もがこれらの層をすべて具備している訳では勿論無い。また, インプリミトゥーラの層やクッシュ・ダンプレッションが, それぞれ「プレパレーションの最終層」, 「最初の彩色層」のいずれに属するのかを巡って, 解説の仕方により判断の相違が生ずる。

この観点の相違は技法用語(*technical terms*)の定義や解釈の違いに起因する。例えば, 前述したようにデルナーの解説では「不透明な有色地塗り層」と「インプリミトゥーラ(地透層)」とが区別される。

表 絵画層の分類

種倉紀昭

プレパレーション <i>préparation</i> 層	中間層	彩色層 <i>painting films</i>
<ul style="list-style-type: none"> ・絶縁層(目止め層) (<i>impermeabilisation</i>) ・布着せあるいは紙張り (<i>marouflage</i>) ・白地塗り層あるいは有色地塗り層 (<i>préparation blanche ou colorée</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> ・絶縁層 ・クッシュ・ダンプレッション <i>couch d'impression</i> (下塗り層)またはインプリミトゥーラ(地透層) <i>imprimitura</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ・中厚塗り <i>impasto</i> ・被覆, 半被覆 ・<i>glacis, Lazur</i> (透層) ・<i>scumbling</i> スカンプリング (薄白がけ) ・エボッシュ <i>ébauche</i>, (アンダー) ・ペインティング <i>under painting</i> ・掠層 ・被覆, 半被覆 ・fluid 描き

しかし、後述するようにニコラウスの西洋絵画技法史の解説等では「有色地塗り」や「有色下塗り」がともに「インプリマトゥーラ」とかつての画家たちに呼ばれたと思われる文献紹介がある。後述の森田恒之『『マイエルヌ手記』覚書』の解説では「有色下地」の用語が使われている。このように、単語の意味が時代により変遷するのと同じように、技法用語も技法の時代的变化とともに「揺らぎ」を持つものと思われる。このような技法用語の使用者による見解の相違は、論争と言える程のものにはなっていないと思われる。用語法は自由な解釈に委ねるべき性質の問題であるかも知れない。しかし、混乱の原因を探ることは技法用語と西洋画技法史との関係を明らかにし、また、現代の大学等における絵画教育をより平易にかつ専門的にするために必要な課題である。

2 西洋絵画技法史における「インプリマトゥーラ」と地塗りの関係について

(1) 『ヴァザーリの芸術論』に見る「インプリマトゥーラ」の広義性について

『ヴァザーリの芸術論』によるとヴァザーリは「インプリマトゥーラ」を以下のように記した¹³⁾。

この仕事は以下のように着手される。画家たちは仕事を始めようとする場合、板あるいはカンヴァスに石膏を塗った後、削って滑らかにする。次に海綿で非常に薄い膠を四、五層塗り、顔料を胡桃の油ないしは亜麻仁油で（胡桃の方があまり黄色くならないので良い）練る。このように顔料をそのつなぎ剤である油で練れば、顔料には他に加える必要はなくそれを伸ばすだけでよい。しかしその前に先ず鉛白、ジェルローノ、デルラ・ダ・カンパーネのような乾性の顔料と一緒に混ぜ合わせて単色にした混合塗料メステイカを作らなければならない。それを膠が乾いたならば、板に塗り、[それから掌で叩いてそれが等しくむらがなく全体に広がるようにする。]これを多くの人は地塗りと呼んでいる。《以下略》

英訳の Vasari, *On technique* では「インプリマトゥーラ」は‘imprimatura’ (priming) となっている¹⁴⁾。‘priming’は今日、「下塗り」や油性地塗り等の「地塗り」の意味を持つ。

この「地塗り」の訳はデルナーやケイの狭義の「インプリミトゥーラ」、インプリマトゥーラ「インプリマトゥーラ」の定義と一致しない。なぜならば、デルナーやケイの考えに基づけば、ヴァザーリの文脈での「石膏」こそが「地塗り」であるからである。順に、膠による石膏地上の絶縁層、混合塗料の透明、半透明な「下塗り」を「インプリマトゥーラ」と考え、地塗りの最終層とは考えないであろうからである。

さて、ヴァザーリはマニエリスム期の画家でイタリア・ルネッサンスの美術家列伝を著した文筆家でもあった。ヴァザーリの時代にインプリマトゥーラ *imprimatura* の用語が普及したことは、それまでのテンペラ画に用いていた水性地塗りに油彩で画家が描き始めた時代であったことと関連があると思われる。また後期ゴシックの時代（北方ルネッサンス期）に絵画の主流が油彩画に転ずるフランドル技法がイタリアにも影響したことと関連すると思われる。ことに、水性の板絵地塗りを油彩画に転用するメカニックで審美的効果を伴う下塗り技法の説明に「インプリマトゥーラ」の用語が現われるからである。

インプリミトゥーラについて、K. ニコラウス『前掲書』(邦訳)は以下のように記す。「また

同時にこのインプリトゥーラは絵画の発色の必要に応じて、透明であったり、透けて見えたり、明暗さまざまな色調を呈していたり、半透明であったり、あるいは完全に不透明であったり、多様であった。」¹⁵⁾

上記のインプリトゥーラが「あるいは完全に不透明であったり」したことは広義の「インプリマトゥーラ」の用語使用が西洋絵画技法史上で存在したことを示唆するものであるが、先のデルナーやケイの「地透層」的な狭義の定義や筆者の制作・演習での技法用語の統一性への志向の見解とは相容れない。

(2) 『マイエルヌ手記』覚書に見る「有色下地 (インプリマツウラ)」の広義性について

ルーベンスの時代のフランドル画家の技法については森田恒之『『マイエルヌ手記』覚書』に詳述されている。同書によれば、「17世紀の地塗りはかつての白色下地に対して有色下地が大流行であった。」「16・17世紀のイタリアやスペインの画家たちは好んでレッドオーカーやバントオーカーなどの濃色の顔料をそのまま有色下地に使用した。フランドルの画家たちが同じ方法を彼らから学んだにしろ、異なる点はそこに白(鉛白)を加えてより明色の地色を作った点である。彼らはまた地塗りを複層にし、下層を明るく厚く上層は有色の薄層にして明るさを保った。」とする¹⁶⁾。

また、続いて森田「同上書」は『マイエルヌ手記』を邦訳し以下のように紹介している¹⁷⁾。

^{インプリマツウラ}有色下地は鉛白にごく少量ずつのオーカー、鉛丹、その他適当と思われる色を加えたものが最も良い(とされる)しかし上記の鉛丹や緑青、油煙などは上から重ね塗りする色を殺してしまう有害な性質を持つことは銘記し、注意せねばならない。従ってこれらの色は地塗りには避けるべきである。しかしこの地色も二度目に塗るには良い。これを使いたい時はまずオーカーを塗り、上塗りとしてその他の色を用いればよいからである。

続いて、「第二層は鉛白に黒(炭末)を混ぜて塗る。《以下略》」[fol98v, B・214, G・18]と邦訳紹介している。しかし、続く本文で「後者に見られる灰色の地塗りはルーベンスが大変好んだ方法である。」と記す¹⁸⁾。

すなわち、16・17世紀のイタリアやスペインの画家たちが黄土や赤褐色の暗色の「地色」をそれまでの「白色下地」に替わって「有色下地」として塗り、影響を受けたフランドルの画家たちが白(鉛白)を加えて明色の地色を「有色下地」として塗ったこと、また、「有色下地」を「インプリマツウラ」と呼んだと理解できる。しかし、上記のように「インプリマツウラ」、「有色下地」、「地塗り」を同一の技法用語として邦訳や解説で使用していることには疑問が残るのである。なぜならば、混合技法の技法用語や今日明らかになっているルーベンスの画法の分析に基づけば前節のヴァザーリの著書の解説と同様に混乱した用語法であると思われるからであり、インプリミトゥーラや下塗りを地塗りとは同一視できないからである。同一視できるのは、インプリミトゥーラや下塗りを「地塗りの最終層」と捉える観点が成り立つ時のみである。ただし、邦訳と解説が総論的には非常に優れており、示唆に富み、専門的で貴重であることは認めなければならない。

以上の技法用語の混乱をさらに拡大する「下塗りの地塗り化」の解説がある。技法用語の定義はここでも混乱する。その解説は後述するような、絵画(タブロー)の技法史上に起こった

板絵からキャンヴァス画への変化に伴う、分厚い白色地塗りから薄層化する白色地塗りへの変化、それに続く時代の白色地塗りの放棄、インプリミトゥーラの有色地塗り化への変遷についてのものである。

(3) 「インプリミトゥーラ」と地塗り法をめぐる絵画技法の変遷について

16世紀後半から有色地は有色地塗り（プレパラシオン・コロレ *préparation colorée*）として赤、茶、黒褐色で用いられた。画面の色調の調和を得るためであった。しかし、ボルス地（箔下砥の粉地）の場合等で経年変化によって上層絵画層が透明化し、土性顔料粒子がコロイド状に変化し画面を暗色化させていることが知られている。いわゆる有色地塗りの「裏映り」である。17世紀の多くの絵画が赤味を帯びている。プッサン（N. Poussin 1594-1665）にも同種の例が指摘されている。

17世紀のイタリアでは、キャンヴァス糸の交差する方向に任せた間隔で、ペインティングナイフを使ってインパストを置く方法が見られるようになった。18世紀には油性地塗りが流行し、プーシェはバラ色の地塗りをしたといわれている。

ニコラウスは有色地塗りに関して以下のように記す¹⁹⁾。

暗い地塗りはいいて二層から構成されている。第一層は膠か油で結合された顔料からなっている。それは色調と基礎を与えた。ついで透明な、あるいは半透明な黄色あるいは褐色からなる第二層で、深みの効果をねらったものである。

16世紀後半以降、イタリアの絵画においては、暗い地塗りがますます頻繁に確認されている。赤色、褐色、黒褐色が好まれた。明るい、力強い色彩を使用したため、そのコントラストとして彼らは黒い地塗りを必要とした。《中略》

また灰色のインプリミトゥーラを施した赤い地塗りも使用された。その源泉はイタリアにあると推定される。従来1535年から40年ごろに制作されたティツィアーノの《聖母子、洗礼者ヨハネとアレクサンドレイアのカタリナ》がその最も古い例と考えられた。層の調査によって、石膏と膠の地塗りの上に油を含んだうす塗りの黄褐色の層と、鉛白と黒による灰色の層が明らかとなった。また、これにも乾性油が拭き込まれていたことがわかった。

続けて、ニコラウスは17世紀の有色地塗りのイタリア、オランダでの流行について以下のように記している²⁰⁾。

17世紀の文献からは、有色地塗りの人気を推測させるおびただしい数の処方伝えられている。この時代のオランダの絵画技法に関しては、テオドル・テュルケ・ド・マイエルン（1573-1655）の非常に詳細な記録があるが、それは各種地塗りの製法についてくわしく立ち入って述べている。奇妙なことに彼はキャンヴァス地塗りの製法については非常に詳細に取り扱っている一方で、板絵の地塗りについてはほんの僅かしか報告していない。多分このことは、その時代には北部でもだんだんと基底材としてキャンヴァスが好まれてきたことを証明しているのだが、ピーテル・パウル・ルーベンスのような例外もあった。《中略》

イタリア同様にネーデルランドにも、このキャンヴァスに施された赤褐色地塗りがあった。同時にオランダでは、伝統的な白亜と膠による地塗りが板の地塗りとして持続していた。

以上は、南欧から伝統技法は近代絵画に通ずる方法に取って替わり、伝統技法を守っていた北方にも次第にそれが伝わって行ったという通説である。

『名画の技法』では、スペインでエル・グレコが前膠を施した画布に直接ナイフを用いて亜麻仁油練りのレッド・オーカーを有色地塗りとして塗ったこと、また、ボッシュ(1453?-1516)が伝統技法に則り、オーク板に前膠、白亜地塗りを施し、乾性油で絶縁し、さらに膠と白亜の下塗りを施し、アンダー・ドローイングをして彩色層を乗せていることを解説している²¹⁾。

ニコラウス『前掲書』の「有色地塗り」、「17世紀以後の地塗り(白色および有色)の発展」及び「インプリマトゥーラ」の各節の記述に示されている概略は、16世紀後半以後、イタリアでは次第に暗い地塗りが施され、あるいは石膏地上に油性のインプリマトゥーラ、その上に(それぞれ黄褐色の上に灰色、灰色の上に赤色の組合せ等で)有色下塗りを塗ったこと、更に、17世紀以後になるとイタリア、フランドルでその方法が流行し、次第に白色地塗りが薄塗りとなったこと、彩色層を不透明に塗る画家は、ついには板にもキャンヴァスにも白色地塗りを省略して、「インプリマトゥーラ」のみを塗るようになったことである²²⁾。この記述での「インプリマトゥーラ」にはデルナーの「地透層」の意味は無く、ヴェザーリの「混合塗料(メスティカ)による地塗り(インプリマトゥーラ)」やマイエルヌの時代の森田の「インプリマトゥーラ」の解説の「地塗り」、「有色下地」《筆者の解釈では地透層の不透明化、有色下塗りの地塗り化》の意味が当てはまる。

このように有色の地塗りは突然発生したのではなく、板絵に代わるキャンヴァス画の流行、そして白色吸収性地塗りの簡素化(薄層化)、次いで白亜地塗りや石膏地塗りの消失、インプリマトゥーラ(地透層)の不透明化、有色下塗りの有色地塗りへの変貌、彩色層の不透明化という経過を辿って西洋画技法史に有色の地塗りが発生した。「インプリマトゥーラ」の語義の拡大が行なわれたと理解できる。

3 プレパレーション、クッシュ・ダンプレッション、ルーベンスの技法、エボッシュについて

(1) プレパレーションの定義について

ボードリーによれば、プレパレーション(*préparation*)はパネルと画布とで、また、時代や流派で方法が異なるという²³⁾。プレパレーションは基底材に吸収性の調整をし、彩色層の接着性を保障し、基底材の不均一さを減少させて絵画の審美的な仕上がり効果に貢献するとその役割を説明する。そして前膠塗り、地塗り、下塗りの各層をまとめてプレパレーションと総称し、次のように三つに分類している。

一つ目は基底材の絶縁層、いわゆる「目止め」としてのプレパレーション、すなわち「前膠塗り」等、二つ目は基底材の小穴を埋める地塗り層としてのプレパレーション、例えば膠水と石膏(漆喰、あるいは体質顔料)が一層か数層塗られる「地塗り」層で、軽石で研がれる(あるいはざらざらさせられる)。三つ目は無色あるいは有色の「下塗り」としてのプレパレーションで、地の吸収性を調整あるいは作り変え、その上へのデッサンや様々な彩色の実施を可能にする層であるという。

地塗りには脱脂状地塗り(動物性膠か植物性の糊と石膏、白亜、カルシウム)と油性地塗り(油と鉛白または他の混合顔料)、混合地塗り(脱脂状地塗りの上に油性地塗り)が行なわれたが、15世紀から16世紀まで小麦粉、澱粉、蜂蜜、砂糖、グリセリン、蜜蠟、牛乳等といったも

のも使われたという。

以上のボードリーの定義をまとめると、プレパレーションは基底材上の絶縁 (encollage, 前膠塗り) 層, 地塗り層, 下塗り層のいずれをも指すことになる。しかし、筆者の考えでは、以上の三つの層はマルフラージュ (布着せ, 紙張り等) 層を含めてプレパレーション層としてのメカニク的な概念で一括りできても、下塗り層のみは画家の個性や技法を決定する特殊なものに思えるのである。

前節で述べたように、「インプリマトゥーラ」の語意がマニエリスム以後次第に拡大した。この広義の「インプリマトゥーラ」は狭義の「インプリミトゥーラ (地透層)」, 次節に述べるクッシュ・ダンレッション (有色の半透明下塗り) 層, 有色不透明地塗り層の三つのうちいずれの意味にも取れるような曖昧な概念規定を持つ「下地」の技法用語を邦訳や技法書に生んでしまった。

従って、「下地」の技法用語については、その多義性を認識し、機能を分類して解釈する必要があると思うのである。ことに「白色地塗り」, 「前膠」, 「布着せ」のようにメカニク的なプレパレーションに入るものと、有色不透明下塗り, 有色半透明下塗り, 地透層, クッシュ・ダンレッションのようにメカニク的, 美意識的 (審美的) の両方の役割を持つものの二つに分類されなければならないのである。

(2) クッシュ・ダンレッションの定義について

フランス語のアンプレッション *impression* の絵画技法用語としての語義は「印象」ではなく、「半透明の有色下塗り」の意味でインプリマトゥーラとほぼ同義であると同時に英語の *priming* (下塗り, 地塗り) と同じ意味でも使われる。

フランスの絵画修復研究家ピエール・ガルシアによれば、このアンプレッションの用語は17世紀に初めて使われ出したという。地塗りを表すプレパレーションは本質的に、メカニク (機構的) な役割を持ち、基底材と絵画層の間に入り込む濃い層やマルフラージュ層の組合せで、時に着彩が可能である層を示す。アンプレッションは既に置いたプレパレーションの上に、より表面的に色彩的に置かれる下塗り層を示すが、その役割は専ら審美的効果であるとする²⁴⁾。

すなわち、ガルシアによればプレパレーションは基底材に彩色層が定着するために施される地塗り層等を意味し、またクッシュ・ダンプレッション *couche d'impression* は白色地塗り層上に置かれる薄層の複数の有色半透明下塗り層に属し、画面の仕上がり効果を予定して審美的観点を主眼に彩色層をの色調を調節するために置かれるという考え方を示す。この考え方からすれば、有色地塗りであるプレパレーション・コロレ *préparation colorée* は名称通りに解釈した時にはプレパレーション層の定義内に留まるが、これについては後述する。

アンプレッションに関して、リュデル著、黒江光彦訳『絵画の技法』は18世紀のF. ウードリーの美術アカデミーでの講演「絵画制作についての考察」の忠告を以下のように記している²⁵⁾。

それは次のように要約できる一粗描は、うすくではあるが、簡単に擦るだけでなく、しっかりとやらねばならない。よく乾いてから、絵具の厚みを均一にならす。ニスを塗布して下層の塗りを固着させ、こうすると色褪せのないように絵具がよく「流動」する。古い画法、とくにフランドルの手法に戻ってみれば、その半調子の「インプレッション」(下塗り) はウードリーによって

全体の色調に対する効果にとって最も安定したものとして推賞されている。

以上の記述は、粗描を兼ねた半調子の「インプレッション」(下塗り)の役割がフランドル派的描画法に必須であることを立証するものであると思われる。

(3) ルーベンスの技法について

フランドル派ルーベンスのインプリミトゥーラについては諸説がある。デルナー著、『絵画技術体系』によれば、ルーベンスの作品の灰色のインプリミトゥーラについて「木板上のままゆいばかりの白色石膏地に、硬い素描木炭を碾いた粉末と少量の鉛白と、ある種の展色剤(膠?)との混合物を上塗りしていた。この上塗りは、すばやい一度だけのものであり、縞目の銀灰色効果があり、その上にくる薄い色層にある種の並でない自在さと活発さを与える。」としている²⁶⁾。

しかし、『名画の技法』の「スザンナ・フルマン」(ロンドン・ナショナル・ギャラリー)の解説では、灰色のインプリミトゥーラについての説明は無く、「板には、先ず膠が塗られる。つぎに、動物膠で溶いた白亜が塗られ、表面が磨きあげられる。」「ついで、この地塗りに油がしみこまされ、さらに、大きなタッチで、褐色の下塗りが施された。」とする²⁷⁾。

白色地塗りの吸収性を抑制し、その白色の反射光を生かすための絶縁層が「油」である。「褐色の下塗り」がインプリミトゥーラであるとの言及はないが、現存する彼の作品群からは半透明のインプリミトゥーラであると考えられる。

筆者は一つの仮説として、以下のように「スザンナ・フルマン」の技法を考える。

板に前膠塗りをし、次に膠水を用いた白亜地塗りを施し、乾燥後、これに乾性油を沁み込ませる。次いで薄層でエマルジョン系絵具による(鉛白を含む)灰色の半被覆のインプリミトゥーラ層が施され、その上からテレピンで希釈した黄土の油絵具のウオッシュ(薄描き)による下層描きが第2層目のインプリミトゥーラを兼ねてなされ、続いて油絵具での彩色描画層が被覆、半被覆、透層により施された。

ルーベンスのインプリミトゥーラは前節の「クッシュ・ダンプレッション」と同一の概念で括れるのである。

(4) エボッシュの意味について

チェンニーニが *Il Libro d'Arte* の第147章に肌色の下塗りにテール・ヴェルトを *lette* (*couche*) として置くように勧めたのは²⁸⁾、同様に審美的意味があった。イタリア語のレッテ、フランス語でのクッシュ *couche* は「絵画層」の意味である。

フランス語のエボッシュ (*ébauche*)、イタリア語でのアボツァ (*abbozza*) は「下描き」であるがメカニックな意味は少ない。フランス語 *ébaucher* は「下描きする」の意味の動詞である。

ドミニク・ボゾによると「エボッシュは最初の絵画層 (*première couche de peinture*) に初めに描かれるスケッチである。そして画家によって、他の部分を描く前に部分的に描き進められたり、総合的にそしてしばしばせいぜい明確な輪郭だけにしたりする。美術家の気質によることが多い。ある画家はインスピレーションに駆られて素早く描いた数本の筆致だけで済ませたのち、仕上げや試行錯誤の際にそれらを消す。ドラクロアは『帚でエボッシュし、針で仕上

げる必要がある。』と記した。²⁹⁾《筆者抄訳》という。

エボッシュ *ébauche* は「下描き粗描」としての意味が強い絵画技術用語であるが、我が国では *grisail* (グリザイユ) や *camaiue* (カマイユ) 程には用語としての使用頻度は多くない。美術家の気質によることが多い下層の彩色層として捉えるべきであろう。

黒田重太郎、鍋井克之『洋画メチエー技法全科の研究』(文啓社、1935)には「エボウシュ(下描き)」の記述がある³⁰⁾。また、M. ヴォチエー(ヴォティエ)著、大森啓助訳『絵画』(春鳥会、1942)はチェンニーニの技法について以下のように述べている³¹⁾。

その彼は、一言もパレットのことに触れてゐない。フレスコの場合でもテムペラの場合でも、彼は、数個の小さい壺を用いたにすぎず、あらかじめいろいろな色調を用意したもののやうである。彼が顔、衣裳、樹木などを描く手引きを与ふときは、その都度きまって混合色を明確にし、これを、三ツ四ツの壺のなかにつくりをくことを奨めてゐる。即ち、第一の壺には光の色調を、第二の壺には陰の色調を、といふ風なぐあひに。而して、非常に精密なデッサンの上に、画家はまづ陰の部分全体を塗ることからはじめ、次に半色調の部分全体を、最後に光のあつた部分全体を塗ることによって仕事を終つた。かくの如く同じ色調をもつ部分を、全体に、いちどきに塗ってしまふのであるから、例へば、陰の部分をとごとく塗りをはらなければ、決して次なる半色調にとりかゝらなかつたのである。したがって、エボオシユのごときは全然知られていなかった。

このヴォチエー『前掲書』のファン・アイク兄弟の説明にエボッシュの訳語は無いが原著では、「ファン・アイク兄弟は膠を用いた地塗りに、その白色地塗りが顕れるくらいの薄く軽やかで透明なウォッシュ描き (*lavis* 描き) のエボッシュをした。」《筆者抄訳》とあり³²⁾、さらにまた、『前掲書』のヴェネチア派やティツィアーノの説明で「厚いパートを以てしたエボオシユは、修正も利くし変更することも容易であるが、」の記述や、原著の「しかし、フランドルのルーベンスはまた、デトランプで地塗りにしたパネルに薄く軽やかなエボッシュを実施した。しばしば、稀にはあるが、明るい灰色の油絵具で下塗りされた画布に (*sur des toiles imprimées à l'huile en gris*) も描いたのである。」³³⁾《筆者抄訳》、さらに、『前掲書』の「ヴァン・ダイクにあっては、その師ルーベンスのお汁描きに代つてパートのエボオシユが見うけられる。」³⁴⁾の記述を併せて判断する限り、イタリアやフランドルで、ウォッシュ的薄描きからパート的厚描きまでの下層描きがエボッシュとされたことが分かるのである。さらに、彼はウードリーの口演『絵画実技上の省察』(『絵画制作についての考察』)の筆稿内容を次のように紹介している³⁵⁾。

《前略》これは、その時代に行なはれた彩描法の手引きと目すべきものであるが、このなかでウードリーは、トアルの地塗りに、赤褐色を使用することを堅く禁じてゐる。当時やうやくこれの危険が感じられだしたからである。

[註] にも拘はらず、これの使用は相変らず旺盛をきはめ、画布の第一層として、テール・ドオムブルと混ぜたブラン・ルージュ、またはテール・ドオムブルそのままが用ひられた。十八世紀の末葉(1450-1780)には、乾燥を早めるために酸化鉛(蜜陀僧)を加へたが、これはよほどよく溶かないと、画面に汚いつぶつぶができた。

しかし、彼はおなじく白色のそれをも禁じ、白は、暗色や半色調を拒否し、あるひはこれを消滅させると難じてゐる。そして、黄とか褐色そのままの色を避けて、代わりに半色調の下塗を契め「トーンが変らずに永持ちする」と言ってをゐる。またもうひとつの口演において、彼はグリザイユを以てしたエポオシユをも非難し、色としても彩料としても、これは白の範疇に属するがゆゑなりとしてゐる。グリザイユは多分に白を含んでゐるから、常に上層と分離し、上なる色を十分に支え得ない。つまり、白は乾燥が早くて非常に固くなるために、上層の絵具とうまく結合しないし、彼の前言にもあるやうに、これを拒否する傾きがあるのである。そこで彼の意見によれば、良いエポオシユは薄彩色にあらずして、堅牢な下層をつくるパートでなければならぬとある。

彼が脂肪油についても大いに語ってゐるのは、その頃、むやみと多量に使用する向きがあつたからであらう。そして彼は、いよいよ筆をとる場合には、あらかじめ「エポオシユに軽くヴェルニをかけてから」描くやうに契めてゐる。だが、その際いかなる艶油を用ふべきかは明らかにしてゐない。

以上は、油彩画下層描きにおける brun rouge (弁柄, 赤褐色) と Terre d'ombre (Raw Umber) の弊害, 鉛白と脂肪油の多量の使用の弊害, また、堅牢なエポシユ上には中間ワニスが時として引かれたことを述べているのである。そしてまた、ヴォッティエにより下層描きとしての単色画であるグリザイユもエポシユの一つであつたこと、ヴァン・ダイクにその作例があることが分かるのである。

4 テンペラ画制作におけるプレパラシオンについて

(1) テンペラ画の地塗りの処方と工夫について

テンペラ画の場合は吸収地であるいわゆる白亜地、石膏地、カゼイン地(『地』は『地塗り』の意味)が適する。白亜地、石膏地については、本論冒頭に述べたように構成上のミスがあり、前論(I)で既述したので省略する。なお、「石膏地塗り」については前論に「(」の誤記があるので以下のように訂正したい。「焼石膏ではなく、結晶水を持つ硫酸カルシウム ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$)、天然のボローニア石膏あるいは人工のジェッソ・ソッティーレ (gesso sottile 二水石膏) を用い、トタン膠(あるいは兎の皮膠)液に静かに混入させ用いる。」

カゼイン地 (casein ground) 粉末牛乳カゼインを冷水で膨潤させた後に弱アルカリのアンモニア水か炭酸アンモニウムを加えて糊状に変化させ、体質顔料や白色顔料を加えて基底材に薄層で塗布する。木枠に張ったキャンヴァスに厚層で塗ることは、柔軟性に著しく欠けて亀裂の原因になるため避けるべきである。また、石膏地や白亜地で可能な平滑な地塗りは期待できない。木板か木板パネルが適し、混合技法に適するが、白亜地よりも彩色層は冷たい発色になる。カゼインテンペラ画を描く際には最適である³⁶⁾。カゼインテンペラのメディウムは、カゼイン糊にスタンド・オイルあるいは樹脂精油ワニス、ヴェネチア・テレピン・バルサム等や(乳化した)蜜蠟等を少量混ぜてエマルジョン化(乳化)して作る。

半白亜地 (half-chalk ground) 半白亜地には天然白亜(ムードン)あるいは重質炭酸カルシウムとチタニウム白(TiO_2 酸化チタニウム)と膠液と加工乾性油、スタンドリンシードオイルを使用する。混合技法、油彩画に適する。卵黄テンペラには吸収性が乏しく不適である。膠液

を冷却するとゲル化する。ゲル化直前の膠は暖かい膠液よりもはるかに乾性油や加工乾性油とエマルジョンを形成し易い。このことを利用する。一度膠液と加工乾性油のエマルジョン化に失敗しても、混合液を冷却したのち再度攪拌すればエマルジョンを形成できる。

柔軟性に富むため、板絵的な基底材、木枠に張ったキャンヴァスのいずれにも適する。欠点としては、使用後の刷毛の洗浄が難しいことが挙げられる。O-W型エマルジョンであるために、水洗浄を始めにせずに洗剤や石油系洗剤で洗浄するとO-W型エマルジョン構造が崩れ、刷毛にこびりつき何時までもベタつき、塗料が取れにくくなる。

アクリル・ジェッソ地 この地塗りはアクリル画に最適であるのはいうまでもない。樹脂ワニスを含む媒材と卵、あるいはカゼイン等による混合技法のテンペラに適用できる。卵黄テンペラでの使用は、石膏地・白亜地に比して絵画層の定着が悪く不適である。

膠を用いる白亜地・石膏地に比べて、乾燥後に耐水性の層を形成し非吸収性が強くなるため混合技法のテンペラ絵具がはじかれて乗りにくい。混合技法の場合は、塗り重ねの樹脂油絵具層（の油絵具媒材）やワニス層の乾燥が緩慢となることがあるので吸収性を持たせる改良の工夫が必要となろう。制作日数や制作時間が差し迫った時に乾燥時間の短縮を望んでアクリル・ジェッソ地に頼り、混合技法を実施し却って乾燥の緩慢さに手こずる結果になることがあるからである。

油（性）地 この地塗りは混合技法・卵黄テンペラのいずれにも不適である。ただし、油（性）地の上に中間ワニスを施しテンペラ絵具層が施されれば、その上に部分的な混合技法は可能となるが、絵具層相互の定着の問題がありあまり適切とは云い難い。

(2) テンペラ画の基底材（支持体）の選択とプレパラシオンについて

基底材（支持体）の選択とプレパラシオンは、画家が求める絵画層の発色効果とに関わる。前節の記述と重複し関連するが、以下にまとめて箇条書きする。

a. 麻布か綿布を木枠に張ったキャンヴァス

半白亜地、アクリル・ジェッソ地、油地に最適である。前述のように、白亜地では薄塗りで可能であり石膏地では不適である。

b. 麻布か木綿布を布着せした木板パネル

白亜地、石膏地、カゼイン地、半白亜地、アクリル・ジェッソ地、油地のいずれにも適する。

c. 寒冷紗を布着せした木板パネル

石膏地に最適である。白亜地、アクリル・ジェッソ地にも適する。

d. 麻の紗を布着せした木板かシナ合板のパネル

黄金背景テンペラ画の石膏地に最適である。

e. 和紙（薄美濃紙など）を着せた木板パネル

そのまま卵黄テンペラに適する。また、平滑な白亜地作りに最適である。

(3) テンペラ画技法の絵画層の工夫について

卵黄テンペラから混合技法へ 基底材は選択に吟味した天然木板か合板パネルで伸縮・捻れの動きの無い厚さと強度を持つものを用い、麻の紗か寒冷紗をトタン膠（グルー、兎の皮膠）を用いて布着せする。石膏地塗りにトタン膠を用いる。

本格的には一年を経過した後に(急ぐ場合はその限りではない)、保護ワニスとしてシェラック(セラック)ニスをアルコールで希釈して画面に刷毛塗りする。このことにより、卵黄テンペラ特有の乾いた明るい色調は濡れ色に変化し透明度が増す。

保護ワニス実施後の加筆は混合技法に依る。ただし、ターペインの油絵具媒材への加え過ぎは、時として絵画層と絶縁層とを共に溶解させ、石膏地塗をも溶解させることがある。混合技法の場合、石膏単独の地塗りによらず、白亜やチタン白を混入した地塗にしたり、膠をトタン膠ではなく工業用膠に替えたり、保護ワニスを施す前に明礬入りの膠水を塗布したりすることにより溶解をある程度さけることは出来よう。また、市販のコーパルワニス(商品名としては、他に *siccatif flamand* シッカティーフ・フラマン、コーパル・ワニス)を用いると良い。また、卵黄テンペラの代わりに、膠・オイル・テンペラあるいはカゼイン・オイル・テンペラの絵具や地塗りをを用いて油彩画との混合技法を図ること、更には、アクリル・ジェッソ下地とカゼイン・オイル・テンペラ絵具とアクリル絵具を組合せて混合技法を実施する可能性もある。溶け合わせ二種類の液体でのエマルジョンと乾燥後の耐水性がテンペラの要件である。

混合技法での油絵具媒材の工夫 混合技法は、ワニス入りの全卵樹脂メディウムと水練りした顔料を用いて、全卵樹脂テンペラ絵具を自製して描いた下層描きに適宜ワニスによる透層(グラッシー、ラズール、グレース)を施したり、全卵樹脂テンペラ絵具や樹脂油絵具による被覆、半被覆、半透層、透層の描き加えをする方法である。

デルナーの方法では白亜地に最初に来る層として少量の油絵具を混ぜたダンマー樹脂液(中間ワニス)でインプリミトゥーラ(地透層)を勤めている。これは物理的には絶縁層である。一説に、これに替えて乾性油を掌で画面に塗りこめる方法が勧められている。いずれにしても、画面の吸収性の調整の問題である。

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、続くプロセス段階では形態形成の明暗基礎ヴァルールと色面構成の明暗および色調の基礎ヴァルールの形成が行なわれる。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ぬ。すなわち、画面全体の基礎ヴァルール形成として計画的、創造的に混合技法の下層描きが行なわれる必要がある。

下層描きの形態形成においては色調を抑制して全卵樹脂テンペラ絵具で単色画を徐々に形成して描き進める必要があるが、上描きの彩色層においては、全卵樹脂テンペラ絵具や樹脂油絵具の使用色で明快な発色を求める場合や透層に用いる使用色に関する限り混色を避ける必要がある。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。

地塗りでマチエールの工夫の処方例 a. アクリル・ジェッソを使う場合にタルク(石)を添加する。b. 前膠塗り層が生乾きの間に、砂状にした貝殻(シェル・マチエラー)または珪砂(シリカ・サンド)を振り撒き定着させる。定着していない砂を払い除き、その上から地塗り塗料を施す。あるいは、地塗り塗料をペースト状に作り、シェル・マチエラー)または珪砂を混ぜて塗る。筆跡(ブラッシュ・ストローク)を残さない混合技法が可能となる。c. 膠水あるいはカゼイン糊と石膏の地塗りあるいはジェル・メディウムモデリング・ペーストとジェッソの混合の地塗り等の組合せでブラッシュ・ストロークを生かした地塗りを施す。

プレパレーションと特殊技法について 黄金背景テンペラのボルス下塗り、デカルコマニーに

おける非吸収性の地塗りは、プレパラシオン上の彩色層の定着のみの観点では解決できない特殊な技法を必要とする。ともに吸収性を極力抑えることによって成立するからである。

水性の光沢金箔処方には紗布を着せた木板パネルの基底材に石膏地塗りが最適である。その理由は、瑪瑙棒で研く際に抵抗感のある基底材であることと石膏地塗りが他の地塗りに比べ最も弾力があり、削り易く、厚塗りの地塗り層と平滑な安定した表層が容易に得られるために刻印に適し、光沢金箔処方で最も光沢のある研ぎが得られるからである。

田口『黄金背景テンペラ画の技法』に依り「箔下とのこ」と命名され、水性の光沢金箔処方に用いられるポーロはイタリア語であり、その基本化学組成は、油性分を含むカオリン系鉱物のデッカイトおよび酸化鉄で、膠灰粘土、膠塊粘土といわれるものであると説明されており、また、英語で bole, ドイツ語で Bolus, フランス語で bol である³⁷⁾。

フランスのルフラン・ブルジョア社その他から「assiette à dorer」(金箔置きのための受け皿)等の商品名で市販されている。そのため技法書に依ってはポーロは「アシェット」と記される。薄い膠水とポーロを混ぜ、石膏地塗りに薄層に数度塗布して乾燥したのち、瑪瑙棒等で発水性を持つまで磨き上げ、箔置き直前にアルコールを若干添加し水をその上に置き、箔を次々に水の上に置き、置き終わって水を逃がした後、頃合を見て瑪瑙棒で磨き上げる。

デカルコマニーをタブロー画で行なう場合は、地塗りや下塗りが次に来る彩色絵具層を定着させるのに必要な吸収性を許される限り無視して、反発性を強めたプレパラシオンか、絶縁効果を施すことによって成立する。同時に彩色絵具層が瞬時に濃淡を作り乾いて固まる性質(速乾性、固化性、粘稠度、流動性、透明性)をテンペラ絵具の媒材の調整で高めることによって成立する。とは云え、彩色絵具層が地塗りや全く下塗りに全く定着しなければ、彩色絵具層の剝落の危機を招くだけである。そのような矛盾を孕む地塗りや下塗りでの工夫が必要となる。水性地塗りであれば絶縁効果を施すことによって、油性地塗りであれば地塗り塗料の fat 成分を強める必要があり、絵具の媒材に以上の条件を満たす練り合せ媒材をテンペラの技法研究を応用して考えることができる

結 論

本格的にテンペラ画や混合技法を研究することは、近代以後の油彩画制作の方法の特質を明らかにするだけでなく、技法的解釈を伴った過去・現在の作品享受での共感的理解の可能性を増し、そうした能動的な鑑識眼の向上が現代的な表現技法の可能性をも提供するのである。

また、技法用語・術語や技法概念についての現代的な考察を行なう場合、技法組成論に基づく、また、古典絵画の文献に基づく分析的思考が必要となる。同時に、その分析的思考と現代美術での技法意味論、造形言語的考察とは、双方の応用により一致する場合と、伝統尊重対伝統否定の理念上の二極対立となって相容れない場合とがある。現代を含めてどの時代の技法が正解であり正統であるかは制作者の表現上の価値観による判断と絵画の持つ機能に左右されるからである。

さらにまた、テンペラ画研究は「インプリミトゥーラ(インプリマトゥーラ)」の本論(Ⅱ)での研究例に見られるように、技法用語における概念の不一致や不統一をどう考えるべきかの課題を孕んでいる。技法や技法用語の定義の「近代化」と統一化は制作と演習にとって必須であるが、そうして定義付けられた技法や技法用語は美術史、技法史上での歴史的事実の変遷や

文化と言語の対応関係よりもア・プリオリにあるわけではなく、その逆であることを念頭に入れておかなければならないからである。そのことは、現代的な技法用語の定義付けの抽象化・概念化を皮相的に優先するあまり、歴史的で個別的な事実や技法用語の相互の関連や表現様式、精神史的美術史の変遷に対する考察をすべて排除することが誤りであることを示している。

以上の問題点の所在を前提とした上で、現代におけるテンペラの本格的な制作や演習は、美術雑誌等に多く見受けられる技法紹介の掲載記事のような技法用語や技法論を避けた形では行なわれるべきではなく、狭義での語義を含むことを認識して、技法用語の混乱を来さぬように定義を特定し技法論と表現論、文化史との関係を明確にして実施されるべきであると思うのである。

また、本論の序で既述したとおり、テンペラ画の制作と演習は、技法・材料研究に終始した場合に自ずと限界を持つのであって、美学、芸術学（美術史、表現論等）、絵画技法論、絵画技法史と近代・現代の美術、環境、人間、社会等との関係を考慮し、制作者の主体性を重んじ、別の角度からその限界を打破する必要がある。考えるに、技法・材料研究に重点を置いた場合にも、伝統尊重と伝統否定の狭間にテンペラ画の制作と演習は常に位置するのである。

以上のことを研究に携わる者が強く自覚した時、現代世界での人類的な切実な教育的課題の一つである異文化との交流、文化財に対する実体験的な共感的理解を獲得すること、さらに造形芸術的創造活動を達成することにテンペラ画の制作や演習は貢献するのであると思われる。

[注・引用文献]

- 1) ヴァザーリ研究会編(辻茂, 高階秀爾, 佐々木英也, 若桑みどり, 生田圓翻訳・註解・研究)『ヴァザーリの芸術論』(平凡社, 1980) 137頁参照。Giorgio Vasari, translated into English by Louisa S. Maclehorse, *Vasari on Technique* (Dover publications, Inc. New York) 231頁参照。
- 2) 森田恒之『『マイエルヌ手記』覚書 残された17世紀フランドル絵画の技法』、『別冊みづゑ 冬』(美術出版社, 1970) 99頁参照。
- 3) 佐藤一郎「テンペラと混合技法」、『アトリエ No. 605 古典画法の生かし方』(アトリエ社, 1977) 36-60頁参照。
- 4) デルナー著, 佐藤一郎訳『絵画技術体系』(美術出版社, 1980) 244頁参照。
- 5) デルナー著, 佐藤訳『同上書』331頁より引用。243頁参照。
- 6) デルナー著, 佐藤訳『同上書』243頁より引用。
- 7) Reed Kay, *The Painter's Guide to Studio Methods and Materials* (Prentice-Hall International, Inc. New Jersey, 1983) 125-6頁より抄訳して引用。
- 8) R. Kay, op. cit. 126頁より抄訳して引用。
- 9) 「WORK OF MASTERS 1 イタリアルネッサンスの巨匠たち ポッティチェッリ」《執筆者不明》、『アトリエ No. 34』(アトリエ社, 1988) 18-44頁参照。
- 10) R. Bellucci, F. C. Passeri, C. Giovanni, P. Petrone, C. R. Scarzanella, *La tecnica pitorica del Botticelli: un'analisi comparata*, A cura di Marco Ciatti, *L'incoron della vergine del Botticelli* (Edifir, Firenze, 1990) 104-5頁参照。
- 11) チェンニーニ著, 辻茂, 森田義之, 石原靖夫訳『絵画術の書』(岩波書店, 1991: Cennini *Il*

- libro d'arte*”) 92-3 頁参照。
- 12) K. ニコラウス著, 黒江光彦監修, 原田秀之, 黒江信子訳『絵画学入門』(美術出版社, 1985) 33 頁参照。
 - 13) ヴァザ-リ研究会編『前掲書』137 頁より引用。
 - 14) *Vasari*, L. S. Maclehorse, *ibid.* 231 頁参照。
 - 15) K. ニコラウス著, 黒江監修『前掲書』78 頁参照。
 - 16) 森田恒之『前掲書』99 頁より引用。
 - 17) 森田『前掲書』99 頁より引用。
 - 18) 森田『前掲書』99 頁より引用。
 - 19) K. ニコラウス『前掲書』78 頁より引用。
 - 20) K. ニコラウス『前掲書』79 頁より引用。
 - 21) W. Januszczak 編, 辻茂監修, 森田義之, 大宮伸介訳『名画の技法』(メルヘン社, 1987) 44, 30 頁参照。Consultant Editor Waldener Januszczak, *Techniques of the World's Great Painters* (Chartwell Books Inc. New Jersey, 1988) 44, 30 頁参照。
 - 22) K. ニコラウス『前掲書』78-83 頁参照。
 - 23) M. T. Baudry, 'PRÉPARATION', A. Chastel, *Dictionnaire des termes techniques, l'atelier du peintre et l'art de la peinture* (Larousse Paris, 1990) 311 頁参照。
 - 24) Pière Garcia, *Le métier du peintre* (Dessain et Tolra, Paris, 1990) 199-200 頁参照。
 - 25) J. リュデル著, 黒江光彦訳『絵画の技法』(白水社, 1995) 28 頁より引用。Un discours par Français Oudry, *Réflexions sur la pratique de la peinture* であることが原書 Jean Rudel, *Technique de la peinture* (Presse universitaire de France, 1950) の 22 頁で分かる。
 - 26) デルナー著, 佐藤訳『前掲書』244 頁参照。
 - 27) W. Januszczak 編, 辻, 森田, 大宮訳『前掲書』52 頁より引用。
 - 28) チェンニーニ著, 辻茂, 森田, 石原訳『前掲書』92-3 頁参照。
 - 29) D. Bozo, 'É BAUCH', édit. A. Chastel, *ibid.* 107 頁参照。
 - 30) 黒田重太郎, 鍋井克之『洋画メチエ-技法全科の研究』(文啓社, 1935) 38 頁参照。
 - 31) M. ヴォチエ- (ヴォティエ) 著, 大森啓助訳『絵画』(春鳥会, 1942) 17 頁より引用。
 - 32) Ch. Moreau-Vauthier, *La Peinture* (Librairie Hachette, Paris, 1933) 26 頁より抄訳して引用。
 - 33) C. M. Vauthier, *op. cit.* 33 頁より抄訳して引用。
 - 34) M. ヴォチエ-著, 大森訳『同上書』32 頁より引用。
 - 35) M. ヴォチエ-著, 大森訳『前掲書』41-2 頁より引用。25) と同種の講演と思われる。
 - 36) R. Kay, *ibid.* 154-6 頁参照。
 - 37) 田口安男『黄金背景テンペラ画の技法』(美術出版社, 1978) 134, 65 頁参照。

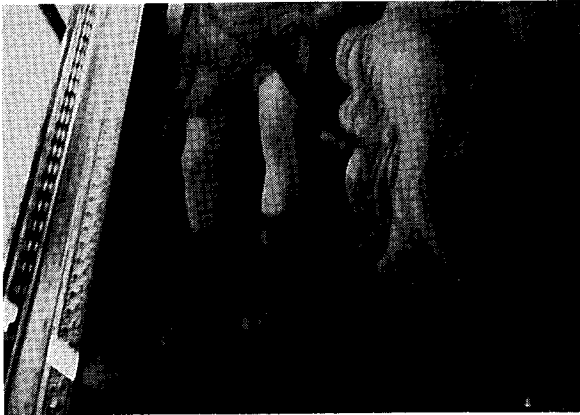


写真1 ボッティチェリ『春』(1601-2, ウフィッツ美術館, テンペラ, 板, 203×314cm)の左下部分。



写真2 ミケランジェロ『聖母子』(1501-3, ロンドン, ナショナル・ギャラリー, テンペラ, 板, 102×76cm)同ギャラリー制作スライドより引用。



写真3 レフェランクス『キリストの磔刑』(1500-5頃, ルーヴル美術館油彩, 板, 170×126cm)



写真4 レフェランクス, 同部分。

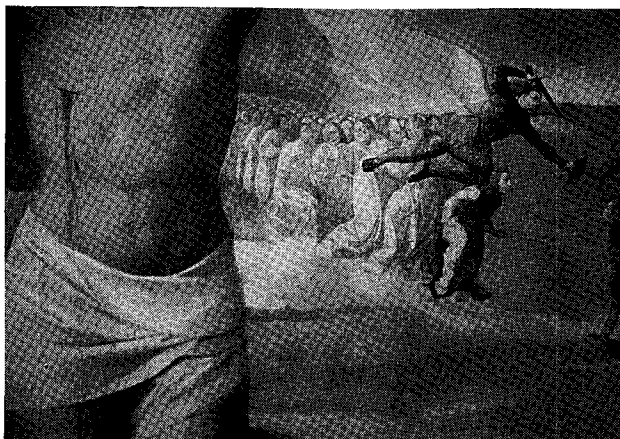


写真5 レフェランクス, 同部分。

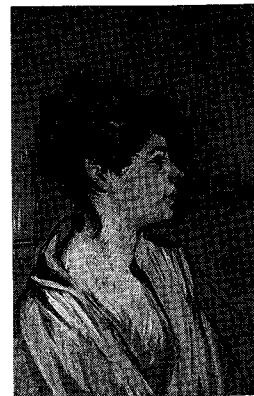


写真6 ロートレック『マルセル』(1894, アルビ美術館, 油彩, 板, 46.5×29.5cm)千足伸行監修『ロートレック展カタログ82-83』(アート・ライフ, 1982)40頁より引用。