

(博論様式5)

学 位 （ 博 士 ） 論 文 要 旨

学生番号 DS17-006

氏 名 中村 彰吾

研究指導教授 泉谷淑夫

研究領域 絵画

題 目

古典技法に学ぶ油彩画制作 ―グリザイユ技法の応用

※芸術制作研究分野のみ記入

※作品テーマ 古典技法に学ぶ油彩画制作 ―グリザイユ技法の応用

※論文題目 古典技法に学ぶ油彩画制作 ―グリザイユ技法の応用

要 旨（1200字以内）

本学位申請論文は、制作における自身の問題解決と油彩画における古典技法の現代への応用を目指し考察したものである。具体的には、古い絵画技法の文献調査とグリザイユ技法に焦点を当て、油彩画の必須要素である画溶液と絵画組成を重点的に検証した。

その結果、第1～2章では、油彩画の古典技法における描画材料や絵画技法の変遷を追うことで乾性油や下地の改良が油彩画にとって重要であることを確認した。また、実際にリンシードオイルの加工を試み、その結果、どのような違いが生まれるのかを検証した。第3章では、グリザイユ技法について作品の比較を基に検証し、グリザイユ技法による彩色法の変遷を考察した。一言でグリザイユ技法といえども、線描で形体把握したグリザイユ層に彩色する描き方と明暗で形体把握したグリザイユ層に彩色する描き方というように、大きく分けてふたつの描き方があった。また、アングルのようなヴェネツィア風のグリザイユ層に彩色する描き方など多様な展開も発見した。どのようなグリザイユ層を形成するかは、画家の表現したい絵画によって変わってくるだろう。加えて、現代においてグリザイユ技法は、一部の画家が使用する

のみであり、グリザイユ層を用いずに彩色のみで油彩画を描くウェット・イン・ウェットと呼ばれる技法に一元化しつつある。しかし、どちらが優れた描き方であるかは問題ではなく、どの描き方を選択するのも画家の制作スタイルによるものである。このような絵画技法の比較は、本論文の趣旨と外れるのでグリザイユ技法に焦点を当てて検証した。グリザイユ層は制作の完成段階では消えてしまうが、作品の根底をなすものであり、筆致を追求する画家たちのたゆまぬ努力の軌跡である。私の絵画においても消えてしまうグリザイユ層こそが制作を支えている。そして、これらの検証を基に、第4章では実際にグリザイユ技法に基づく絵画制作を行い、その過程を示した。

現代における古典技法の応用として、自身の制作に合わせた乾性油の加工や画溶液の調合を行うことは、乾燥速度の調整や画面の艶感、絵具の伸びなどを改良することができる点において有効であろう。また、グリザイユ技法の描き方は、ひとつではない点から自身の完成に合わせた下絵作りが求められる。デジタル技術の発展により、今や絵具も筆も不要になり始めている現代において、改めて手仕事による絵画の魅力を制作者として発信していきたい。

以上が、本論文の概要である。(総字数：27,391 字)

目次

序論	2
第1章 油彩画への移行期	4
1-1 テンペラ	4
1-2 テンペラが主流であった時代の乾性油の評価	6
1-3 乾性油の加工法と過渡期における油彩の混合技法	8
第2章 油彩技法の成り立ち	13
2-1 ヤン・ファン・エイクと揮発性油の発見	13
2-2 ヤン・ファン・エイクと樹脂の添加	16
2-3 下地の改良	18
第3章 グリザイユ技法の変遷と受容	22
3-1 ふたつのグリザイユ技法	23
3-2 グリザイユ画の展開	32
3-3 アングルによるグリザイユ技法の改良	36
第4章 私の絵画制作におけるグリザイユ技法の受容	42
4-1 グリザイユ技法への移行	42
4-2 ポートレート制作	47
結論	54
参考文献	57
謝辞	61

序論

油彩画の古典技法とは何を指すのだろうか。古典技法というと、古くから伝わる確立された技法のように聞こえるだろう。しかし、油彩技法は各時代の巨匠たちによって、幾度も改良を加えられることで変化し、画家個人の使用用途に応じた多様化の上に成り立つ。そのため、古典技法に明確な基準はなく、ひとつの絵画技法と規定することはできない。また、とりわけ日本において古典技法という言葉は、曖昧に扱われる。我が国で古典技法が本格的に考察の対象となり始めたのは、1960年代後半にマックス・デルナー(Max Doerner, 1870-1939)やグザヴィエ・ド・ラングレ(Xavier de Langlais, 1906-1975)などに油彩画のオールド・マスター(18世紀以前に活躍したヨーロッパの巨匠、工房の親方)たちの絵画技法を体系的に記した絵画技法書が翻訳されてからであり、研究の歴史が比較的浅い技法である。現代の油彩技法書やネット、画材メーカーの出す画材の取り扱い冊子などによると、古典技法はテンペラ絵具と油絵具の混合技法のことを指したり、あるいは単にグリザイユ技法やグラッシなどを指したりする。しかし、総じてそれらの語がオールド・マスターたちの使用した絵画技法のことを指す点では異論を見ない。つまり、古典技法とは油彩技法に絞れば工房制作が中心であった15世紀から19世紀初めの絵画技法のことを指すと言える。

私が古典技法に関心を持つようになった契機もデルナーやラングレの絵画技法書にある。20世紀のヨーロッパでは、美術教育が工房から学校教育へ移行し、絵画技法が多様化したことによって、デルナーたちは古い手仕事の技術が消失することに危機感を持った。そのため、彼らはオールド・マスターたちの絵画技法を可能な限り残そうと努力した。しかし、デジタル技術の発達により、今や絵画制作に絵具も筆も不要となり、手仕事の意義が希薄になり始めている。私は、油彩画を描く制作者として、古くとも存在意義のある絵画技法を残していかなければならないと感じている。私が制作の中で、特に有用性が高いと考える古典技法は、「古い画溶液の生成法」と「グリザイユ技法」である。しかしながら、古典技法が最上の描き方であるとは思わない。絵画技法において重要なことは、どの描き方が最も優れた技法なのかではなく、どの描き方が制作者自身の表現に最も適すのかを追求することなのではないだろうか。この問題は、制作者としての能力に大きく起因する。まず私の場合は、初めから彩色して絵画を仕上げる現代の油彩画の描き方に適応できず、制作上の問題を抱えていた。私が彩色を再考する過程において、上記で触れた「古い画溶液の生成法」と「グリザイ

ユ技法」は、私が基本へ立ち返るきっかけを与えてくれた。すなわち、自身の好み(乾燥速度や粘り、艶感)の画溶液やグリザイユ層での線描の形体把握、明暗表現によって上層での彩色を簡易化し、制作の質を高めることができたのである。そこで、このふたつの古典技法が持つ可能性を追求することを目指した。また、それは古い手仕事の保存に繋がることでもあった。

本学位申請論文は、油彩技法の変遷を追い、油彩画における古典技法を確認し、自らの絵画制作へ応用することを目指す。具体的には、油彩画の画溶液やグリザイユ技法について、現代の画溶液及び、絵画層の成り立ちの違いに焦点を当て、グリザイユ技法の有用性を考察する。まず、第1章「油彩画への移行期」で、テンペラ画から油彩画への技法の転換の経緯を検証することで、油彩以前の絵画技法の変遷を追い、第2章「油彩技法の成り立ち」で、ヤン・ファン・エイク (Jan van Eyck, 1395 頃-1441) が成し遂げる油彩技法の高度な発展から、彼以前の油彩技法との材料や描画の違いを確認し考察する。次いで第3章「古典技法の変遷と受容」で、グリザイユ技法がどのような絵画技法であるかを確認し、第4章「私の絵画制作におけるグリザイユ技法の受容」で、絵画制作を通して、現代において油彩画の古典技法が、どのように受容できるかを制作で示す。

第1章 油彩画への移行期

油彩画誕生以前の絵画として、ラスコーの洞窟などに描かれた洞窟画、神殿などに制作されるモザイクやエンコースティック（蜜蝋画）、フレスコ、テンペラなどが挙げられる。この中で、油彩画に深く関わる絵画技法にテンペラがある。従来の絵画技法史は、テンペラから油彩画へ徐々に移行し、油彩技法が完成に至るとする。加えて、その過渡期の技法として混合技法を認める。そこで本章では、まずテンペラ技法について述べ、しかる後にテンペラから油彩画への移行期において展色材¹として用いられた乾性油の役割を検証する。

1-1 テンペラ

テンペラは、板絵や装飾写本に用いられ、場合によっては壁画にも使用された²。『トリノ＝ミラノ時祷書』（図 1-1）の上部に描かれた《洗礼者ヨハネの誕生》（図 1-2）と下部に描かれた《キリストの洗礼》（図 1-3）は、ヤン・ファン・エイク（以下、ファン・エイク）筆とされる挿絵である。ファン・エイクの油彩技法の詳細については、第2章で述べるが、彼は、油彩画の他にテンペラで装飾写本を描くなどミニアチュールの画家としても知られる。

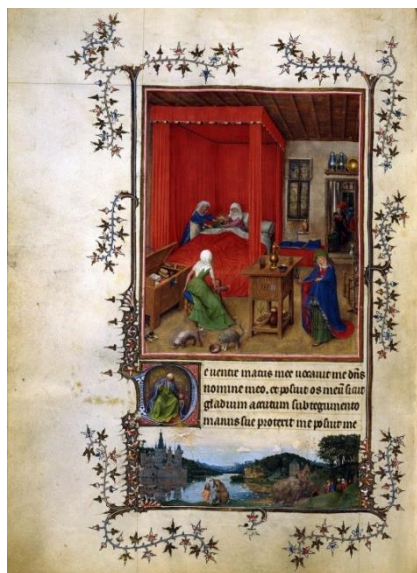


図 1-1 ヤン・ファン・エイク

『トリノ＝ミラノ時祷書』の画家 G 筆とされる挿絵

上部《洗礼者ヨハネの誕生》

下部《キリストの洗礼》

1424 年頃、トリノ国立図書館

¹ 顔料や染料を均質に分散させて支持体へ固着させる媒体のこと。油彩画では顔料や染料を支持体に定着させる接着剤として、乾性油や樹脂が挙げられる。

² テンペラによる壁画の作例として、レオナルド・ダ・ヴィンチの《最後の晚餐》があるが、壁画には不向きでありダメージが深刻なものになっている。



図 1-2

《洗礼者ヨハネの誕生》

上部挿絵の拡大



図 1-3 《キリストの洗礼》下部挿絵の拡大

テンペラで描かれた絵画の中でも、《洗礼者ヨハネの誕生》と《キリストの洗礼》は異彩を放つ。油彩によるファン・エイク兄弟の《ヘントの祭壇画》と比べると表現にやや硬さが残るが、輪郭線を強調せずに色彩のグラデーションによって、頁サイズ 284mm×203mm のヴェラム（上質皮紙）の上に驚異的な描写を成し遂げている。両作は絵画史に忽然と現れる、油彩による《ヘントの祭壇画》の到来を予感させ、それに先駆けた細密で写実的な質感描写を随所に見て取ることができる。また、描写の硬さは描画材料によるものであろう。油絵具はテンペラ絵具に比べ、量しが容易であり絵具同士がよく混ざる。後に、油彩技法に習熟したことで、より滑らかな量しや複雑な

混色が可能になったのは想像に難くない。加えて、《キリストの洗礼》の遠近表現には、空気遠近法が使用され、山脈の青白く霞む大気による遠近感が見事に表出されている。

テンペラの起源は判然としないが、油彩画の登場する 15 世紀頃までは、あらゆるメディウム（樹脂、卵、膠など）を顔料と混ぜ合わせた物の総称として扱われた。水性の絵具を指すものとして使われ、ラテン語の *temperare*（混ぜ合わせる）を語源とする。現代では、技法としてジャンル分けされており、顔料と卵を混ぜ合わせた絵具を水で溶かして描く卵テンペラ³が一般的である。その他に、カゼインテンペラや膠テンペラ（デトランプ）⁴もこれに含まれる。このようにテンペラは、複数の技法であるが、どの材料を使用するにしても乳化作用のある媒体であり、溶剤は水を使う。また、乾燥も速く、乾いた上から容易に絵具を重ねることができる。この技法については、画家チェンニーノ・チェンニーニ（Cennino Cennini, 14 世紀後半・15 世紀前半）著『絵画術の書』（1400 年頃）の中で詳しく記される。しかしながら、テンペラは油彩画の普及と共に技法の継承が途切れ、忘れ去られていった。テンペラの復興について森田恒之氏は、フィレンツェのラウレンツィアーナとリッカルディアーナの両図書館でチェンニーニの技法書が再発見され、1821 年にタンブローニ版が発刊されるまでの間、技術体系として 2 世紀以上の中断があると指摘する⁵。つまり、この期間はテンペラの技術が失われていたことになる。これは、テンペラに代わる油彩画のメリットの発見によって、技法の一大転換が起こったことを示す。

ここまで、テンペラの概要について確認してきた。次にテンペラから油彩画への移行の変遷を追うが、まずテンペラが主流の時代において油彩技法が確立するまでの間、乾性油はどのように展色材として扱われたのかを考察する。

1-2 テンペラが主流であった時代の乾性油の評価

油彩技法が確立する以前から乾性油は、顔料と混ぜられ展色材として用いられたことが知られている。修道士であり画家のテオフィルス（Theophilus Presbyter, 1070-

³ Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, neubearbeitet von Hons Gert Muller, Vierzehnte Auflage, 1954, 1976 von Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart
〔マックス・デルナー『マックス・デルナー：絵画技術体系』佐藤一郎訳、美術出版社、東京、1980 年、298-319 頁は、卵黄や卵白を用いたテンペラ画の処方その他にも、油成分や樹脂を含むテンペラ画を数多く紹介する〕。

⁴ 日本画技法と呼ばれるものは、この膠テンペラの一種と言える。

⁵ 森田恒之『画材の博物誌』中央公論美術出版、東京、1986 年、25-26 頁。

不明)は、チェンニーニの『絵画術の書』に約 300 年先立って、乾性油を用いた技法を『さまざまな技能について』(1110~40 年)の中で紹介している⁶。テオフィルスの著書は、テンペラが主流であった時代に乾性油が展色材として、どのように扱われたのかを知る手掛かりを示唆する。その第 20 章「扉を赤く塗ることについて及び亜麻仁油について」の中で、油絵具に欠かせない乾性油である亜麻仁油(以後リンシードオイルと表記する)の精製と顔料の練り方が記される。リンシードオイルは、顔料と支持体とを結合させる乾性油としての役割がある。そのため、油彩技法は、この乾性油がなければ成り立たない。しかしながら、この第 20 章においてテオフィルスは、絵画技法としてではなく、現代でいうペンキのような、扉を塗る塗料としての活用法しか示していない(おそらく、耐水性の絵具が油絵具しかなかったため)。その理由は、第 25 章「油と樹脂とで磨^{ママ}らるべき顔料について」に次のように記される。

その最初な色^{ママ}が乾かない限りは、第二の色を汝はその上に置き得ないからである。
このことは、人像^{ひとがた}においては、余りにも長く且退屈である⁷。

上記のように、テオフィルスは、描画面の乾燥が遅いことから、リンシードオイルを扱いづらいものと考え、退屈を招くと嘆く。そして、代わりに樹脂と卵白を用いたテンペラ技法を紹介する。

もし仕事を速めたいならば、桜か杏の樹脂を細かく刻んで、水と一緒に液化するまで土器の中で攪拌させる。冬は炭火で温める。それを布で漉し、顔料と卵白を練り施す。ただし、鉛丹と鉛白、臘脂は除く。また、スペイン緑は、油と混ぜず樹脂と練ること。樹脂はどの顔料とも混ぜられる⁸。

テンペラについて彼は、油絵具の艶のある表面は樹脂で代用でき、さらに手早く制作できることを説く。テオフィルスは、描く際に乾性油を使用することに何のメリットも見出していない。

⁶ Theophilus, *De Diversis Artibus* [テオフィルス『さまざまな技能について』森洋訳, 中央公論美術出版, 東京, 1996 年, 18-21 頁]。

⁷ 同書, 66 頁。

⁸ 同書, 66 頁。

加えて、この時代の乾性油は太陽に晒すことで乾燥すると考えられたが、実際は乾性油が空気に触れる酸化重合によって硬化する。さらに、油彩技法が確立されなかった要因として、テンペラ絵具のような速乾性の絵具に慣れた当時の画家は、油絵具の特性を十分に熟知していなかった可能性がある。なぜなら、テオフィルスにとって乾性油を用いた描画は、乾燥の遅い退屈な描画材料であり、彼は油絵具の優れた特質を何ら記していないからである。つまり、彼の生きた時代には、油絵具特有の緩やかな乾燥が可能にする暈しや、乾性油による絵具の透明な塗りを実現できる画家が存在しなかったのだろう。油絵具が油彩技法として確立され描かれていく時代は、ファン・エイクが活躍する 15 世紀まで待たなければならないし、乾性油を油彩画へ使用できるよう加工する技術は、文献上はチェンニーニまで認められない。

1-3 乾性油の加工法と過渡期における油彩の混合技法

次に、乾性油が改良され、油絵具とテンペラ絵具を併用した技法をチェンニーニの『絵画術の書』から考察する。

チェンニーニは、油彩画に適した乾性油について、第 92 章「太陽に晒して良質の完璧な油をつくる法」の中で、サンシクンド・リンシードオイル（以下、略称しサンシクンドオイルとする）の生成法について次のように記す。

第 92 章「太陽に晒して良質の完璧な油をつくる法」

…亜麻仁油を用意する。そして夏に、青銅か銅製の盥、あるいは水盤に、その油を入れる。太陽が獅子座にあるとき、太陽に晒す。そして油が半分になるまで晒したら、これは彩色用として完璧である。しかし、私はフィレンツェで、存在しうるものとしては最良で、最も使いよいものを見つけたので、心得ておくがよい⁹。

この加工油は、生のリンシードオイルに比べ乾燥が速く、画面に釉薬のような光沢を与える。製造法は、夏の時期に平らな容器に薄くリンシードオイルを張り、それが半分になるまで太陽に晒し続けることで彩色用として完璧な油ができるとされる¹⁰。

⁹ Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte di pittura* [チェンニーノ・チェンニーニ『絵画術の書』辻茂、石原靖男、望月一史訳、岩波書店、東京、1991 年、59 頁]。

¹⁰ デルナー『マックス・デルナー：絵画技術体系』、前掲書、154 頁は、実際に制作するには、リンシードオイルを 2～3 mm の層の厚さで張り、容器にコルク栓をつけ、ガラス板を乗

つまり、予め酸化重合させることで乾燥を促進させ、また太陽に晒すことで、脱色させ透明度を増した油である。現代においてサンシクンドオイルの製造法は、水を張った容器に油を注ぎ、それを太陽に晒しながら、およそ3ヵ月間1日1~2回攪拌することによって、リンシードオイルを濃縮させて製造する。また、水と油を攪拌することで、油の中にある不純物を取り除くことができる。このように、自家製サンシクンドオイルは透明であるが、市販物は保存のために加熱処理が施されている。そのため、飴色をした一種のボイルドオイル¹¹のような状態で売られる。図1-4は、筆者がサンシクンドオイルを生成している状況で、図1-5は自製したふたつのサンシクンドオイルと市販物との比較である。



図 1-4 吊った小瓶は、リンシードオイルを水と空気とで1日1~3回、棒で攪拌することで生成するサンシクンドオイルで、小瓶の下にある平たいガラス容器はチェニーニの製法に基づいたものである。埃防止のためにラップを張り、ラップに複数の穴を開けて空気を循環させる。



図 1-5 左の瓶が6/19~8/20まで太陽に晒し空気と攪拌して生成したサンシクンドオイルで、中央の瓶が6/19~9/25までリンシードオイルを水と空気と攪拌して生成したもので、右の瓶が市販物である。

せると空気口が確保でき、ゴミの混入が防げると紹介する。

¹¹ リンシードオイルを水と空気と攪拌しながら加熱して制作する加工油。長時間の過熱で焼き色が付く、飴色になる。

水と攪拌したサンシクンドオイルの透明度が一番高く、市販物が一番濃い色をしている。このように透明度に差異があるが、制作者としてこれら 3 つのサンシクンドオイルの使用感を述べると、白色や寒色系の色に若干の影響が窺えるが現代の絵具は発色力や隠蔽力が強いいため、絵具への干渉は僅かであり大きく色調変化することはない。むしろ、大きな違いは乾性油の粘度であった。一番粘度が高いものが市販物で、次にチェンニーニの製法、水と攪拌して日に晒したリンシードオイルの順であった。粘度が低いほど絵具の伸びが大きくなり、フラットな質感であった。逆に粘度が高ければ柔らかなマチエール形成ができ、絵具の混ざりが滑らかであった。どちらにも良さがあることから、画家の制作スタイルや目指す画面の質感によって選択は変わってくるであろう。

次いで、この油と顔料で練られた絵具の使用法を確認する。チェンニーニは、『絵画術の書』第 93 章「油彩用顔料はどのように練り上げ、そして壁に用いるか」¹²の中で、まず絵具の保存法として、鉛または錫製の小壺、釉薬をかけた小壺（素焼きでは油が染みてしまう）に保存することを奨励する。絵具の練りの粘稠度についての記述はないが、この保存方法から現代の絵具に比べて柔らかく練ったであろうことが分かる。筆者は、硬練りした自家製油絵具を瓶に保存したことがあるが、絵具の表面やペインティングナイフでの取り出しの際にできる絵具の溝に空気が溜まって乾燥し、硬練りの油絵具の保存に失敗した経験がある。表面乾燥を防ぐため、乾性油の膜を張る方法も聞いたことがあるが、絵具の取り出しの度に、それを除去する手間を考えると硬練りの絵具は、チューブ入り油絵具の容器に保存する方が良いだろう。当然、チェンニーニの生きた 15 世紀にはチューブ入り油絵具は存在しない。つまり、壺内での表面乾燥をしないようにするには、表面に十分な油分を保ち、取り出しも容易でなければならない。また、彼は同章の中で彩色に銀栗鼠毛のような柔らかな動物毛を用いると記すことから、流動性の高い絵具である可能性が高い。これらのことを加味すると、チェンニーニの時代の絵具は、現代と比べ流動性が高く、柔らかな練りの絵具であったと推測できる。現代の固練りされたチューブ入り油絵具は、豚毛などの剛毛筆との相性がよく、柔らかな筆で描く場合は、乾性油を主成分とする調合油で溶き、予め絵具と調合油を練り直し好みの柔らかさにする必要がある。

¹² ここで、チェンニーニが記す壁は壁画のことである。

続いて、ここでチェンニーニによる油絵具を用いた描き方と、油絵具とテンペラ絵具との併用する彩色法を確認する。まず、第 93 章の後半は、油絵具を三段階の色調（明色、中間色、暗色）を作り、混ざらないように塗り分け、乾燥後に再び塗ると説く。同章は、素描に言及していないが、彼は著書の中で繰り返し、彩色の前に素描し、輪郭線を確定させることを説くから、輪郭線を描き込んだ後に陰影を面で塗り分け、その描画層が乾いた後に細かく彩色することと理解される。このことから油彩画の制作者であれば、現代の描き方と比べるとテレピンなどの揮発性油の存在が無いことに気付くだろう。実際にチェンニーニは、著書の中で油やモルデンテ¹³、ワニスなど粘度の高い溶剤を指や手の平で薄く延ばすことを説いており、揮発性油で希釈する現代の一般的な用法は、この時代は知られていなかったたのであろう。『絵画術の書』第 144 章「ビロードや毛織や絹地を壁や板に描くにはどうするか」は、この絵具の流動性の問題解決法として、油絵具とテンペラ絵具を併用した技法を記している。

もしも、ビロード地を再現したければ、卵黄で溶いて、望みの色を、その衣服に塗る。次に、銀栗鼠毛の筆を用いてビロードがそなえているような毛羽を、油で溶いた顔料で描いてゆく。しかしその毛羽というのは、粗目に描くように、この方法で、黒でも赤でも、どんな色のビロードでも、顔料を上述の方法で溶きさえすれば、出来るのである¹⁴。

ここでチェンニーニは、下層に乾燥性と流動性の高いテンペラ絵具で彩色し、上層においてビロード地の毛羽立ちや艶を出すために、油絵具を用いて仕上げると説いている。つまり、現在において行われるテレピンなどの揮発性油を用いた「下層描き」に近い描画を乾燥性と流動性の高いテンペラ絵具で解消し、仕上げの質感に油絵具を用いたのであろう。

また、150 章「壁や板で、魚のいる池や河はどう彩色するか」の中で、テンペラ絵具で描いた魚の上層に、油で溶いた銅緑青を地の部分全体に広げて塗り、下層に描かれた魚を透けさせ、池や河で泳ぐ魚を描く技法を説く。これは、現代でいうグラッシ¹⁵と

¹³ 金箔を接着させる溶剤。

¹⁴ チェンニーニ『絵画術の書』前掲書、89 頁。

¹⁵ グラッシは、フランス語の *Glacis* であり、英語ではグレーズ *Glaze*、グレージング *Glazing* と呼ばれる。日本では、佐藤一郎氏が名付けた透層という言葉が普及している。

いう技法に当たる。一般的に、この技法は不透明に描かれた色層の上に透明な層を重ねることで、画面上の色彩を混色する（例：不透明な黄+透明な青＝緑）。例えば、具象絵画に限定して説明すると、主に奥行きを表現するために暗色を重ねて対象物や空間を透けるように描くことや、顔や人体に白色などの明色で布のヴェールを描いて肌が透けるように描くことなどに用いられる。

以上のことから、チェンニーニの時代に描かれた油彩画は、加工油が用いられ、下層描きにおいて乾燥の速いテンペラ絵具を用いることで、素早く上層の仕上げに移行できたことを確認した。現代の油彩技法では、下層描きに揮発性油を使用し、薄塗りの描画層の上に彩色することで、油彩画の基本原則である「下層貧油上層富油（Fat over lean¹⁶）」の状態を目指して制作するが、チェンニーニの時代の油彩画は、下層が水性で上層が油性であるためこの基本原則に基づいた完璧な状態と言える。

また、このテンペラ絵具と油絵具を併用した技法は、混合技法と呼ばれる古典技法の応用として現代でも知られる。現在この技法については、多くの画家たちの間で議論されており、本稿では混合技法について書かれた技法書を紹介するに留めておく。デルナー『絵画技術体系』、佐藤一郎『絵画制作入門―描く人のための理論と実践』¹⁷がそれである。

ここで、話をチェンニーニに戻す。テオフィルス時代に比べ、チェンニーニの時代は乾燥が遅く描画に適さないとされたリンシードオイルをサンシクンドオイルへ加工し、テンペラ絵具と油絵具の併用技法によって作業速度の改善を確認することができた。現代の油彩画と比べると揮発性油の存在が見られないだけであることから、油彩技法の完成へと近づいたことが分かる。続く、第2章において油彩画の誕生する草創期を確認する。

¹⁶ 油絵具を重ね塗りする際に、下層より上層の油分を多くすることで、下層に比べ上層が柔らかな層になる。このことによって、画面のひび割れが起きにくくなる。

¹⁷ 佐藤一郎、東京藝術大学油画技法材料研究室『絵画制作入門―描く人のための理論と実践』東京藝術大学出版、東京、2014年。

第2章 油彩技法の成り立ち

本章では、草創期の油彩画を検証する。油彩画に不可欠な揮発性油の絵画への使用から始め、ヤン・ファン・エイクが使用した画溶液や支持体に施された下地の改良（絵具層の前に施す絶縁層 *Isolation*、有色下地である地透層 *Imprimatura*）を確認する。ファン・エイクの絵画技法は、未だ十分に解明されていないが、デルナーやラングレ、森田恒之、佐藤一郎、小林典子諸氏の研究及び、ロンドン・ナショナル・ギャラリーの科学的成分調査の結果を踏まえて、論を進める。

2-1 ヤン・ファン・エイクと揮発性油の発見



図 2-1 ヤン・ファン・エイク

《ターバンの男の肖像》1433 年、
ロンドン・ナショナル・ギャラリー
一説では、自画像とされる。

油彩技法の歴史は、画家による絵画材料研究の連続であった。この歴史の中でヤン・ファン・エイク(図 2-1) は、展色材として、乾性油、揮発性油、樹脂を使用する油彩技法を最初に打ち立てた画家である。また、油彩画の発見者について言及したジョルジョ・ヴァザーリ (Giorgio Vasari, 1511-1574) は、『美術家列伝』に次のように記している。

第 21 章 板やカンヴァスに油彩を描く方法

油彩による彩色を発見したことは、絵画芸術にとってこの上なくすばらしい発見であり、大いなる便宜をもたらした。その最初の発見者は、フランドルのブルッヘ出身のヤン〔・ファン・エイク〕で、彼はナポリのアルフォンソ王に板絵を、ウルビーノ公フェデリーゴ二世に浴室用の作品を送った。またロレンツォ・デ・メディチが所有していた聖ヒエロニムスの絵や、その他多くの評判になった作品を描いた¹⁸。

このヴァザーリの記述によって、ファン・エイクは油彩画の発見者として位置づけられた。前章でテオフィルスやチェンニーニが乾性油を使用した絵画技法を説いたことからファン・エイク以前にも油絵具を用いた絵画はあったことが分かるが、彼はそれら前時代とは比肩できないほどの質の高さを達成した。一体ファン・エイクとテオフィルス、チェンニーニの違いは何であったのであろうか。そこには、油彩技法に不可欠である揮発性油の存在が関わってくると思われる。

時代は下り、揮発性油の使用に関する記述が初めて技法書に現れるのは、17 世紀テオドール・デュルケ・ド・マイエルヌ（Théodore Turquet de Mayerne, 1573-1654）の『マイエルヌ手記』が引用するピーテル・パウル・ルーベンス（Peter Paul Rubens, 1577-1640）の発言である¹⁹。マイエルヌは、ルーベンスと親交があり、この画家に行った取材を書き留めていた。この手記は、17 世紀フランドルの絵画技法を知る貴重な資料である。それによると、揮発性油の存在は、絵画技法の秘密とされたようだ。森田氏は、ファン・エイクの秘密と思われるテレピンなどの揮発性油が広く普及し始めたと言及する²⁰。カーレル・ファン・マンデル（Karel van Mander, 1548-1606）によれば、ファン・エイクは晩年に絵画技法を弟子のロヒール・ファン・デル・ウェイデン（Rogier van der Weyden, 1399-1464）に教えるまで秘密にしてきたようだ²¹。ルネサン

¹⁸ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, 1568 [ジョルジョ・ヴァザーリ『美術家列伝』第一巻, 森田義之, 越川倫明, 甲斐教行, 宮下規久朗, 高梨光正監修, 中央公論美術出版, 東京, 2014 年, 79 頁]。

¹⁹ 森田恒之「マイエルヌ手記」『別冊 みづゑ ルーベンス』No.61, 美術出版社, 東京, 1970 年, 102-103 頁。

²⁰ 同論考, 102 頁。

²¹ Ed.by Hessel Miedema, Karel van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, Vol. II-V, Commentary on Lives, 1997 [カーレル・ファン・マンデル『北方画家列伝』尾崎彰宏, 幸福輝, 廣川暁生, 深谷訓子訳, 中央公論美術出版, 東京, 2014 年, 53 頁]。

ス期には、多くの画家や工房が、絵画技法を秘密としたが、ファン・エイク工房も同様であった。また、彼が絵画技法を記した書物を意図的に残さなかったのか、時代が下り消失してしまったのかを知るすべはない。しかし、ファン・エイクの溶剤が鋭い芳香を放っていたという逸話をヴァザーリが伝えることから、デルナーはファン・エイクが使用した揮発性油はテレピン²²やスパイク²³であると考え²⁴。これが現代の定説となっている。同時代の研究者ラングレも『油彩画の技術』において、一連の油彩技法が確立されていく過程でも第一級の地位を与えるに十分な技法的改良だと述べる²⁵。

ラザフォード・J. ゲッテンス (Rutherford J. Gettens, 1900-1974) とジョージ・L. スタウト (George L. Stout, 1897-1978) は、共著『絵画材料辞典』の中で、揮発性油の絵画への使用はその起源が不明としながらも、大プリニウス (Gaius Plinius Secundus, 23-79) の『博物誌』に揮発性油テレピンが記載されていること、また中世初期には蒸留技術が完成し一般に普及したことを指摘している²⁶。加えて、ファン・マンデルもファン・エイクが蒸留技術に精通していたことを伝えている²⁷。揮発性油は蒸留技術によって生成することを踏まえると、ファン・エイクが揮発性油を使っていた可能性は高い。また、彼の絵画が持つ薄く美しい塗りは、揮発性油によって樹脂や絵具を自在に希釈し、画面に薄く塗られていなければ説明が難しいだろう。

以上のことから、ファン・エイクはテレピンやスパイクなどの揮発性油を蒸留生成し、絵画技法に最初に取り入れた画家として位置付けられる。

この他に、ヴァザーリはファン・エイクが多くの油やワニスの実験をしたことを伝える。ヴァザーリの記述から、リンシードオイルと胡桃油を他の混合物²⁸と煮沸させた

²² 松脂から蒸留分解で精製されたもの。乾性油や樹脂の溶解に用いる。英語表記でターペンタイン (英: Turpentine) である。

²³ スパイクラベンダーから蒸留分解で精製されたもの。別称でスパイクラベンダー油、アスピク油と呼ばれる。

²⁴ デルナー『マックス・デルナー：絵画技術体系』、前掲書、469 頁。

²⁵ Xavier de Langlais, *La technique de la peinture à l'huile*, 1959 Flammarion, Paris [グザヴィエ・ド・ラングレ『[新版] 油彩画の技術—増補・アクリル画とビニル画』黒江光彦訳、美術出版社、東京、1974 年、37 頁]。

²⁶ *Painting Materials A Short encyclopaedia*, R. J. Gettens and G. L. Stout, New York, D. Van Nostrand Co., 1942 [R. J. ゲッテンス, G. L. スタウト『絵画材料辞典』森田恒之訳、株式会社美術出版社、東京、1999、217—218 頁]。

²⁷ カーレル・ファン・マンデル『北方画家列伝』前掲書、40 頁。

現代における加工油²⁹や混合油³⁰がこの頃から使用されたことが窺える³¹。

現代の油彩画制作において、揮発性油は基本的な画溶液として扱われる。ファン・エイクを起点に、現代まで脈々と受け継がれる油彩画の基本材料(乾性油と揮発性油)がようやく揃ったと言える。その点において、彼が最初に油絵具を発明したかどうかは定かでないが、少なくとも油絵具を用いた油彩技法の基本原則を打ち立てたことに疑いはないであろう。油彩画の古典技法における材料として乾性油と揮発性油が出揃い、また後述する樹脂を添加する試みもファン・エイクによって生み出された。ここで加工油や混合油について確認しておく、マイエルヌはその手記の中で、ブラックオイルの生成法を記した。このことから、ファン・エイクを始めルネサンス期の画家たちは、乾性油の乾燥性を調節し加工したが、17世紀には、酸化鉛³²や鉛化合物などの乾燥促進剤を加えて加工したことが分かる。現代では、画材メーカーが販売している生のリンシードオイルに予め合成樹脂や乾燥材を調合した画溶液が一般的だが、古典技法の乾性油は、サンシクンドオイルやブラックオイルなど乾性油の加工及び、樹脂を混合し生成することが基本であったことが分かる。

2-2 ヤン・ファン・エイクと樹脂の添加

ファン・エイクは、樹脂を添加したと伝えられる。ラングレは、揮発性油や乳剤の使用に加えて、ファン・エイクが画溶液に琥珀樹脂を添加したと考えた。また、多くの画家や絵画技法の研究者による模写などの制作から得た研究成果を示した³³。そのうちファン・エイクの技法として最も有力な説は、揮発性油説と樹脂を加えたとする説である。揮発性油説に関しては本章1節で確認した。ヴァザーリは、樹脂添加について次のように記す。

²⁸ 古典技法研究において、ヤン・ファン・エイクの処方は、秘密が多く、油だけでは成し得ない光沢や画面の強度は、琥珀などの樹脂が添加されていたと考えられた。

²⁹ 混合油と違い、何も添加させずに加工する。基本的には、生の油を煮沸させるボイルドオイル、日光に晒し水と攪拌しながら酸素との結合を断つことで作るサンシクンドオイル、酸素を断ち高温で加熱重合させたスタンドオイルなどがある。

³⁰ 混合油とは、生の油だけでは、乾燥が遅く扱い辛いことから、乾燥を速めるために、油(加工油も含む)と樹脂や鉛白を混ぜることで狙った乾燥速度を得る油であり、絵肌に光沢をもたらせ、筆運びの伸びも良くなるなど、表現にも直接影響するものでもある。

³¹ ヴァザーリ『美術家列伝』第一巻、前掲書、319頁。

³² 別称で密蛇僧と呼ばれる。多くは、シルバーホワイトの顔料として使われる。

³³ ラングレ『[新版]油彩画の技術―増補・アクリル画とビニル画』前掲書、37―49頁。

…亜麻仁の種油と胡桃の種油が他のどの油よりも速く乾くことを発見した。これらの油を他の混合物と煮沸すると、彼が、というより世のすべての画家たちが長いこと望んでいたワニスがつくり出されたのである。その後、彼は他の多くの材料によって実験を重ねて、色料をこの油類と混ぜると非常に堅牢な固着性を生み出すこと、そしてそれが乾くとどんな水の危険性からも作品を守るばかりか、色を鮮烈に際立たせ、ワニスなしでもそれ自体で色に光沢を与えることが分かった。また、さらに驚くべきことと思われたのは、テンペラ溶剤より絵具がずっとよく融合し合うということであった³⁴。

ヴァザーリによると、ファン・エイクの使用した画溶液は、リンシードオイルもしくはウォルナットオイルであったことが分かる。また、ラングレは「他の混合物」とは樹脂であり、仕上げニスを塗布しなくとも光沢のある画面効果を与え、油の艶が引かない画面であったことから、それが琥珀や特別な樹脂を添加した画溶液であったと考えた。加えて、ラングレの時代に琥珀樹脂は、溶かすことが不可能な物質と考えられていた。つまり、当時は溶解技術が消失していた。そのため、マスチック樹脂やダンマル樹脂などの軟質樹脂をテレピンなどの揮発性油に溶解させて、乾性油と混合して使用する処方が行われた。現在は、油との過熱処理を行うことで琥珀樹脂が溶解することが分かっており、市販のテレピンに溶解させて使用するコーパル樹脂³⁵として購入できる。

他方、樹脂の加熱処理の仕方について、テオフィルス『さまざまの技能について』は、フォルニスという樹脂を油と煮て溶解させる油と樹脂の混合物であるワニスの処方を記していた³⁶。デルナーは、フォルニスが黒く粘度の高いことから、琥珀樹脂の可能性があると指摘する³⁷。だが、フォルニスがいかなる樹脂であるかは現在でも定かではなく、ファン・エイクが知っていたとするのは憶測の域を出ない。それでも、仕上げニスを塗らずに光沢を保っていたことを踏まえると、何らかの樹脂を添加していた可能性は十分にあるだろう。

³⁴ ヴァザーリ『美術家列伝』第二巻、前掲書、319頁。

³⁵ コーパル樹脂は半化石であり、化石化したものを琥珀樹脂と呼ぶ。

³⁶ テオフィルス『さまざまの技能について』前掲書、60-61頁。

³⁷ デルナー『マックス・デルナー：絵画技術体系』前掲書、168-169頁。

では、現時点では何が解明できているのか。ロンドン・ナショナル・ギャラリーによるファン・エイク筆《マルガレータ》(図 2-2) の成分調査報告³⁸によると、検出されたのは、ボイルドオイル(リンシードオイルを煮た油)のみであった。そのため、樹脂の添加に否定的な意見がある。しかしながら、《マルガレータ》のみで判断するのは早計であろう。また、ファン・エイクの描き方は初期から晩年にかけて変化し続けたことが分かってきた³⁹。したがって、他作品に樹脂の添加がなかったと結論づけることはできない。いずれにせよ、ファン・エイクの絵画技法は、未だに解き明かされていないのが現状のようである⁴⁰。今後の科学的調査が待たれる。



図 2-2 ヤン・ファン・エイク

《マルガレータ》

1439 年、グルーニング美術館

2-3 下地の改良

まず、下地の改良を確認する前に、油彩画の構造について説明しておく。基本的な油彩画の重層構造について述べると、膠による目止めが施された支持体に始まり、地塗り層、油の吸油を調節する層(絶縁層/地透層)、下素描、絵具層(下層描き+上層描き)、

³⁸ ロンドン・ナショナル・ギャラリーによる「ファン・エイク兄弟の油絵具の取り扱い」の報告書は下記のロンドン・ナショナル・ギャラリーの WEB ページに掲載されている。

<https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-papers/the-restoration-of-margaret-the-artists-wife/van-eycks-handling-of-oil-paint>

³⁹ 秋山聡, 小佐野重利, 北澤洋子, 小池寿子, 小林典子『西洋美術の歴史 5 ルネサンスⅡ—北方の覚醒、自意識と自然表現』中央公論新社, 東京, 2017 年, 262 頁。

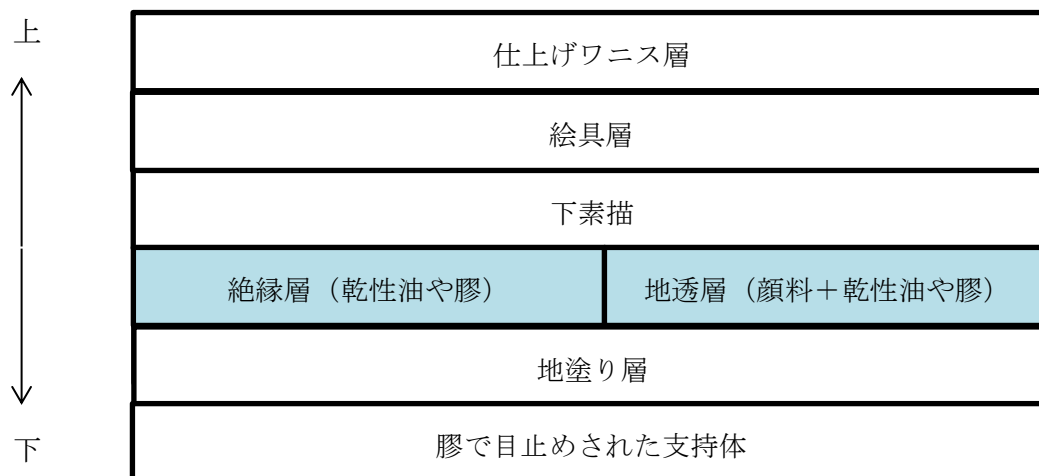
⁴⁰ 同書, 246—250 頁。

最後に仕上げワニス層という層状で成り立つとされる⁴¹。

この油彩画における重層構造の中で下地改良に関するものに、絵具層の下に施される油の吸収を調節する絶縁層と地透層がある。一般に、透明な膠や乾性油などで油分の吸収性を落とす層を絶縁層、同じくその処置の際に顔料を混ぜて施す有色下地を地透層と呼ぶ（図 2-3）。どちらも油分を調整する役割があり、下地の白を活かすのか、予め着色した上に描画していくのかは、制作する絵画によって変わるだろう。

ルネサンス期の支持体は、吸収性の石膏地や白亜地であり、テンペラを描く際に使用されたものと同じである。この吸収性下地は、油彩画を制作するにあたって厄介な点がある。それは、油分を必要以上に吸収し油絵具特有の伸びのある筆さばきや塗り、絵具の持つ艶や耐久性を奪ってしまうことである。それを避けるためには油分の吸収性を調整する必要がある。ファン・エイクの地塗り層を例に挙げると、彼は初めに極めて薄い膠の溶液で油が支持体に浸透することを完全に防ぎ、その後、乾性油を塗布し油分の調整をしたことが科学的調査から確認される⁴²。その点で、前時代の油彩画と比べると下地の改良が見られる。

図 2-3 油彩画の重層構造における 絶縁層（左）と 地透層（右）の位置



また、膠による絶縁層の後に描く方法と、地透層による有色下地についてヴァザーリは、『美術家列伝』の第 21 章において次のように説く。

⁴¹ 佐藤一郎、東京藝術大学油画技法材料研究室『絵画制作入門―描く人のための理論と実践』前掲書、21－22 頁。

⁴² 森田恒之「ヴァン・エイクの秘密」『別冊 みづゑ ヴァン・エイク兄弟』No.58, 美術出版社、東京、1970 年、92－96 頁。

…ごくうすく溶いた膠を、海綿で四層か五層塗る。次いで、顔料を胡桃油か亜麻仁油で練る（胡桃の方が黄味が少ないので適している）。こうして顔料を溶剤である油で練ったら、顔料には他のものを加える必要はなく、絵筆でそれを伸ばすだけでよい。しかし、その前にまず鉛白、明黄土、天然黄褐色土、のような乾燥しやすい顔料と一緒に混ぜ合わせて単色にした混合塗料をつくっておくと便利である。それを膠が乾いてから板に塗り、それから手のひらで叩いてむら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⁴³。

ヴァザーリの記述から、多くの画家たちが描画前に膠で絶縁層を施したことや地透層による有色下地を用いて、吸収性下地の吸油量を調整していたことが分かる。それに対して、ファン・エイクは膠と乾性油で絶縁層を施していたことから、若干の違いがあるが、どちらも絵具層の油の吸収を調整していたことに変わりないだろう。

地透層を施す理由についてヴァザーリは記述していないが、第 16 章において紙の白色を光彩として素描することは、相当な熟練が必要と説くことから、中間色を塗った着彩紙に素描することを薦める⁴⁴。したがって、地透層においても同様の効果を得るためだろう。なぜなら、有色下地は中間色を活かしながら陰影を付けることができ、白い下地から描き始めるより明部を白で描き込みやすくなるからである。

ここまで、ファン・エイクの支持体に関する科学的調査やヴァザーリの記述から絶縁層や地透層による下地の改良を確認したが、現代において絶縁層はあまり使われなくなった。なぜなら、市販のキャンバスは、半吸収性下地と呼ばれるアクリルを主成分とした下地材を塗布したものが一般的だからである。このキャンバスは、すでに油分の強い吸収性を調整した下地であり、絶縁層が無く最初から最後まで油絵具で油彩画を描くことができる優れた支持体である。しかし、その吸油性の低さから有色下地である地透層の工程には不向きである。吸収性下地は、地透層を行った後にある程度の乾燥でスムーズに次の工程を行うことができるが、半吸収性下地の場合、完全乾燥しなければ次の工程を安全に行うことが難しい。

このことから現代において期待できる下地改良は、有色下地である地透層にあるよ

⁴³ ヴァザーリ『美術家列伝』第一巻、前掲書、81 頁。ここでは地塗りとなっているが、インプリマトゥーラと翻訳されていることから、制作における専門用語である地透層 *Imprimatura* と同義である。

⁴⁴ 同書、72－73 頁。

うに思われる。なぜなら、絶縁層の問題は、現代の市販される半吸収性キャンバスにおいて解決され、絶縁層が必要ないからである。また、吸収性下地が古典技法の下地として用いられるが、それだけでは意味を成さない。吸収性下地は絶縁層もしくは地透層と併用してこそ、油絵具の特性を生かす有用性があるということを忘れてはならない。

第3章 グリザイユ技法の変遷と受容

ファン・エイクによって古典技法の完成度が高められたことはここまで検証してきたが、本章では申請者が古典技法の中でも特に重要と考えるグリザイユ技法について考察する。

グリザイユ技法とは、灰色を基調とした明暗の変化で対象を描き、場合によってはその上に彩色する（グラッシで薄く透明に絵具を重ねたり、厚く不透明に彩色したりして仕上げる）技法を指す。また、厳密にモノトーンでなくとも褐色調で明暗の変化を描くことも含む⁴⁵。原語は、フランス語の *grisaille* であり、*gris*（灰色）から派生する。イタリア語ではキアロスクーロ *chiaroscuro*⁴⁶と呼ぶ。本論文では完成されたグリザイユ画と区別するために、制作途中のグリザイユ画をグリザイユ層と呼ぶことにした。加えて、グリザイユ技法の中にも、線描または明暗による形体把握の違いがあることから、本論文では便宜的に大きくふたつに分けて考察することにした。第1は線描で形体把握したグリザイユ層に彩色する描き方と、第2は明暗で形体把握したグリザイユ層に彩色する描き方とした。

グリザイユ層は油彩画の重層構造の中で、下素描から絵具層の下層描きの位置にあたる（図3-1）。

それでは、グリザイユ技法の描き方についてルネサンス期の画家ヤン・ファン・エイクの作品から検証してみたい。

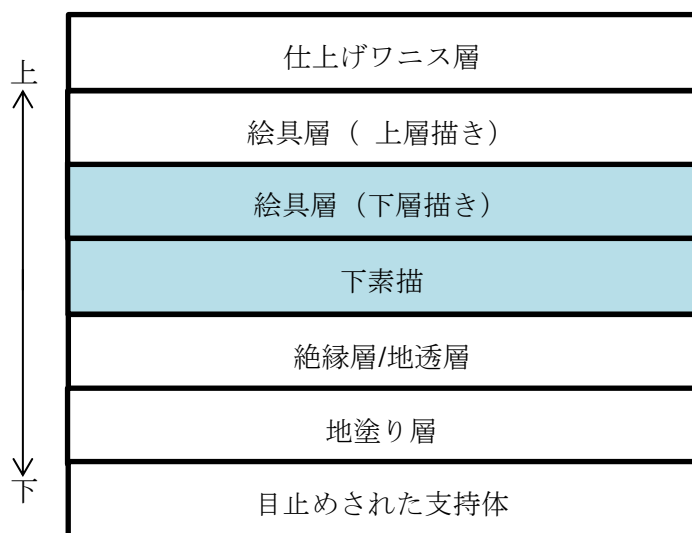


図3-1 油彩画の重層構造における
グリザイユ層の位置（水色表記）

⁴⁵ カマイユ(*camaïeu*)技法とも呼ばれる。

⁴⁶ イタリア語の「明るい *chiaro*」と「暗い *oscuro*」が語源であり、元々は単色表現された絵画のことを指していたが、15世紀には油彩画の表現としての「明暗法」となり、必ずしも単色とは限らない。

3-1 ふたつのグリザイユ技法



図 3-2

ヤン・ファン・エイク
《聖バルバラ》1437 年、
ベルギー王立美術館



図 3-3 ヤン・ファン・エイク《受胎告知》1436 年、
ティッセン＝ボルネミッサ美術館

ファン・エイクの《聖バルバラ》(図 3-2) は未完成と考えられているが、それゆえに作品の途中経過としてのグリザイユ層を示す貴重な作例の一つだろう。丹念な線のハッチングと柔らかな濃淡の陰影を付けることで構図が描き起こされ、背景の空は予め淡い青色で彩色したことが確認できる。したがって、この作品は当時の油彩画において制作過程でグリザイユ層がいかなる機能を持ったかを知る手がかりを示唆する。これに対して、《受胎告知》(図 3-3) はそれだけで彫刻作品と見紛うほどの完成度を持っている。また、そもそも《受胎告知》のようなグリザイユ画は、彫刻だと目を錯覚させるだまし絵 (trompe-l'oeil) の効果を持っており、祭壇画扉絵の外絵に完成したグリザイユ画として配置された。これは当時のフランドルでは一般的なことであり、《受胎告知》は彫刻的装飾として描かれたグリザイユ画である。《聖バルバラ》と《受胎告知》は、ファン・エイクがさまざまな目的でグリザイユ技法を用いたことを示す。



図 3-4 レオナルド・ダ・ヴィンチ

《荒野の聖ヒエロニムス》

1480 年、ヴァチカン絵画館

次に制作途中で残存する作品、レオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci, 1452-1519) の《荒野の聖ヒエロニムス》(図 3-4) を挙げる。《聖バルバラ》と比較すると、黄褐色で画面の彩度を調整した地透層が施されており、レオナルドは黄褐色の有色下

地を作り、上層での素描を容易にしたかったと推測される。第2章3節で述べたが、着彩紙に陰影とハイライトを描き込んで仕上げる方法は、ルネサンス期には一般的であったことから、《荒野の聖ヒエロニムス》においても同様の効果を得るための処置だと言える。空の描写部に着目すると、ファン・エイク同様に薄く青色が塗られたことが確認でき、さらに胸元や陰影部にも淡い青色が確認できる。両作ともに、上層の絵具層を意識した下層描きと言える。このことから、ファン・エイクの《聖バルバラ》とレオナルドの《荒野の聖ヒエロニムス》におけるグリザイユ層は、完璧に仕上げるというより上層に描く絵具層の工程を効果的に補助する役割が強いことが分かる。また、多くのファン・エイクの作品は、X線によって下層と上層の描写に違いが確認できることから、この段階で構図を確認し、上層での彩色の検討をしていたのだろう。

ここで、少しルネサンス期の絵画論に触れておく。有名な絵画論として、フィレンツェではレオン・バッティスタ・アルベルティ (Leon Battista Alberti, 1404-1472) 『絵画論』やヴァザーリ『美術家列伝』があり、ヴェネツィアではロドヴィーコ・ドルチェ (Lodovico Dolce, 1508/10-1568) 『アレティーノまたは絵画問答』やパオロ・ピーノ (Paolo Pino, 1534-1565) 『絵画問答』が挙げられる。その他には、レオナルドが手稿にまとめた『絵画について』やフランシスコ・デ・ホランダ (Francisco de Holanda, 1517-1585) 『古画論』などが挙げられる。また、『古画論』は、ミケランジェロ・ブオナルローティ (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) との対話が記された貴重な著書である。

以下の絵画論の引用は、第1のグリザイユ技法に関するものである。

アルベルティ『絵画論』

- ・私は、立派な構図の良い素描が、巧く彩色されればよいと思う⁴⁷。
- ・画家の任務とは次のようなものである。すなわち、与えられたどんな画板や壁の上にも、眺められた面を線^{原文ママ}で以って描写し、色彩を以って色どることである⁴⁸。

⁴⁷ L. B. Alberti, *On Painting/De/pictura* (1435), trans. C. Grayson (Harmondsworth, 1991) [L・B・アルベルティ『絵画論』三輪福松訳, 中央公論美術出版, 東京, 1992年, 57頁]。

⁴⁸ 同書, 62頁。

ヴァザーリ『美術家列伝』

絵画とは、すなわち、板、カンヴァスの画面において、屈折した線による巧みな素描によって人物像をかたどる前述の輪郭線を、色面で覆った平らな面のことである⁴⁹

ドルチェ『アレティーノまたは絵画問答』

私の考えでは、あらゆる絵画は3つ要素、つまり画面構想、素描、彩色に分けられる⁵⁰。

このように、彼らの絵画論は共通して、絵画とは輪郭線や素描に始まり、彩色によって成り立つと説く。《聖バルバラ》や《荒野の聖ヒエロニムス》は、これらの絵画論を実際に視覚を通して理解できる貴重な作例であろう。

次いで、17世紀の画家から第2（明暗で形体把握したグリザイユ層に彩色する）のグリザイユ技法を確認する。その代表の画家に、ミケランジェロ・メリージ・ダ・カラヴァッジョ（Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610）やニコラ・プッサン（Nicolas Poussin, 1594-1665）、レンブラント・ファン・レイン（Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669）が挙げられる。カラヴァッジョの《法悦のマグダラのマリア》（図3-5）とプッサンの《55歳の自画像》（図3-10）は、筆者が直接作品を実見分析できた数少ない例である。これに対して、レンブラントの《夜警》（図3-12）は、アムステルダム国立美術館が公開していた高精細の画像を基に考察した。

⁴⁹ ヴァザーリ『美術家列伝』前掲書、71頁。

⁵⁰ *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato L'Aretino*, Venezia, 1557〔ロドヴィーコ・ドルチェ『アレティーノまたは絵画問答』森田義之、越川倫明訳、中央公論美術出版、東京、2006年〕。



図 3-5

カラヴァッジョ

《法悦のマグダラのマリア》

1606 年、個人蔵

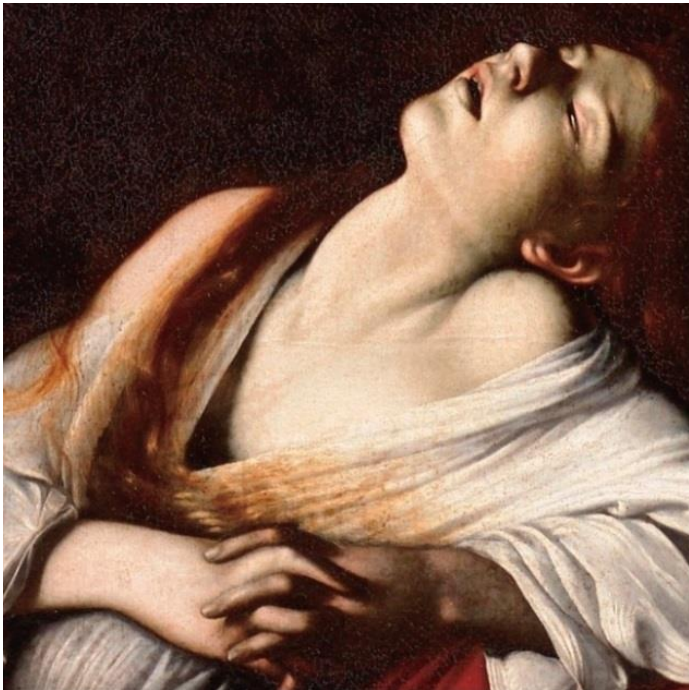


図 3-6 カラヴァッジョ

《法悦のマグダラのマリア》

身体の拡大部分



図 3-7 カラヴァッジョ
《法悦のマグダラのマリア》
ア》

カラヴァッジョの《法悦のマグダラのマリア》は、悔悛した女の肉体と着衣がグリザイユで描かれ、うっすらと彩色されたことが窺える。彼女の下唇は、ほぼ灰色であるのに対して、上唇は血色を僅かに感じられる程度に彩色が施されている。さらに、組まれた指に注目し、左腕の陰影を見ていくと、彩色された手首の辺りに下層から強く黒色が見て取れる（図 3-6）。加えて、着衣は白を基調とした灰色で描かれ、彩色された箇所は褐色に薄く施された髪のかかった右肩と胸元部分、下腹部から脚を隠す赤い布と僅かである。また、画家が死の直前まで携行していたとされることから未完の可能性もあるのではなかろうか。もし、そうであるとするならば、下唇の灰色や肌全体の薄い彩色にも納得がいく（図 3-7）。いずれにせよ、グリザイユ層の上に薄く彩色して描いたことが見て取れることから、厳格に下層描きをしていたことが窺える。また、背景や影部にグラッシを施し陰影に温かみを与えていたことも特徴的である。



図 3-8 カラヴァッジョ

《病めるバッカス》

1594 年頃、ボルゲーゼ美術館



図 3-9 《病めるバッカス》顔の拡大部分

同様に、グリザイユ層が確認できるカラヴァッジョの絵に《病めるバッカス》(図 3-8) がある。この絵は、画家の自画像として伝わる作品である。また、画家が当時病院で療養していたことと描写的特徴から、マラリアに感染していたとされるが、実際は馬に蹴られたことによる負傷であった⁵¹。そのため、なぜ赤色のみが画面(目頭、唇、爪、桃)から排除されたのか説明が付かない。しかし、いずれにせよ顔の描写を見ると、混色による暈しではなくグリザイユ層の上に肌色を重ねるように表現していることが見て取れる(図 3-9)。このことから、彼が制作初期から晩年にかけて厳格に下層描きをしていたことが窺える。

⁵¹ Luigi Ficacci, 小佐野重利『カラヴァッジョ展』北海道立近代美術館, 名古屋市美術館, あべのハルカス美術館, 北海道新聞社編, 北海道新聞社, 北海道, 2019 年, 72 頁。



図 3-10 ニコラ・プッサン

《55 歳の自画像》1649 年、
ベルリン国立絵画館



図 3-11

《55 歳の自画像》顔の拡大

フランス 17 世紀を代表する画家ニコラ・プッサンにおいても同様のことが言える。彼の《55 歳の自画像》は、一見すると暗闇に見える背景に墓碑が描かれており、全体的に黒を基調とした色調である。仮に、この画面からプッサンを取り去ることが可能であれば、完璧なグリザイユ画となる。では、プッサンは自画像をどのように描いたのだろうか。彼の肌色表現は、カラヴァッジョの《法悦のマグダラのマリア》と共通し、暗部に強い灰色が見て取れることから、グリザイユ層を描いた上に彩色したことが窺える。特に、グリザイユ層を活かしながら柔らかに肌の赤味を塗っていることが魅力である。また、微小の盛り上げによってグリザイユ層が形成され、その陰影や溝を活かしながら彩色を施したことが見て取れる。したがって、彼は背景と自画像を一度グリザイユ層で仕上げた後に彩色作業をしたと推測する。なぜなら、透けるような頬や鼻先の赤味は形を描いた後に薄く塗る方が合理的であり、この絵の描写をより自然に表しているからだ（図 3-11）。



図 3-12 レンブラント《夜警》

1642 年、アムステルダム国立美術館



図 3-13 レンブラント《夜警》

中央部フランス・バニング・コック隊長の顔の拡大部分

以上のことから、カラヴァッジョとプッサンは彩色層の前にグリザイユ層を用いた点で共通した描き方をした画家だと言える。また、イタリアやフランスのみならずネーデルランドの画家レンブラント・ファン・レインの《夜警》にも同様の描き方が見られ、彩色層の隙間から下層のグリザイユ層が確認できる。特に、画面の中央手前に描かれたフランス・バニング・コック隊長の肌の隙間から覗くグリザイユ層は分かりやすいだろう（図 3-13）。小尾修氏は、制作者の立場から行った実地調査として優れた成果を挙げている⁵²。小尾氏によるとレンブラントは、下層描きを行うにあたり、最初の層に茶色のトーンを使い、それは必ずしも白と黒の厳密なグリザイユではなかったという。加えて、小尾氏は上層にくるグラッシの工程で色調を強めることを想定しており、上層描きをウェット・イン・ウェット⁵³で彩色し、レンブラントの模写を示した。また、ロンドン・ナショナル・ギャラリーの科学的調査により、レンブラントの絵具は顔料にサンシクンドオイルと卵黄を少量加えていたことも発見された。その結果

⁵² 小尾修「レンブラントのメディウム—模写によるレンブラントの技法研究」『武蔵野美術大学研究紀要』43 号、武蔵野美術大学、東京、2012、99-111 頁。

⁵³ ウェット・イン・ウェット（英: wet in wet）は、絵具が濡れているうちに絵具を重ねたり、ぼかしたりしながら絵を仕上げていく技法である。乾いた画面に加筆もするが、その場合も加筆した層が濡れた状態で仕上げていく。

を踏まえ、小尾氏の模写作品は、絵具に卵黄を少量添加し、絵具に可塑性を持たせることで、レンブラントの独特なマチエールを再現した質の高いものである。このように、17世紀のイタリアやフランス、ネーデルランドにおいてもグリザイユ層の上に彩色する画家が居たことが分かる。

3-2 グリザイユ画の展開

これまで、第1（線描で形体把握したグリザイユ層に彩色する）と第2（明暗で形体把握したグリザイユ層に彩色する）のグリザイユ技法について述べてきたが、本節ではグリザイユ画の展開について検証してみたい。なぜなら、本章3節で後述するジャン＝オーギュスト＝ドミニク・アングル（Jean Auguste Dominique Ingres, 1780-1867）の芸術観においてグリザイユ画は重要な役割を果たすからである。また、前節で確認した第2のグリザイユ技法において彩色前のグリザイユ層がどのように描かれたかを想像する助けにもなると思われる。

先に見たファン・エイクの《受胎告知》に連なるグリザイユ画として、ヒエロニムス・ボス（Hieronymus Bosch, 1450-1516）の《天地創造》（図3-14）がある。《天地創造》は、彫刻的でないにしろ彩色画との対比を目的とする従来慣例に沿ったグリザイユ画として、《快樂の園》（図3-15）二翼祭壇の扉絵に描かれた。

そもそも、祭壇画は教会の規則上で四旬節⁵⁴の時期に扉を閉めた状態にしておく必要があり、外面には厳粛な雰囲気を持つグリザイユ画が好まれた⁵⁵。閉じられたモノトーンの扉絵が開かれ、中から鮮明な色彩が現れてくる様は、復活祭の演出において当時の人々に驚きを与えたことだろう。このような祭壇画は、グリザイユ画のモノトーンによる厳粛な世界の描写と彩色画の鮮明で華やかな世界の描写との対比が効果的に構想された絵画である。

⁵⁴ カトリック教会など西方教会において、復活祭の46日前の水曜日から復活祭前日までの期間のこと。

⁵⁵ 森洋子『BRVEGEL ブリューゲル全作品』中央公論社、東京、1988年、302－303頁。



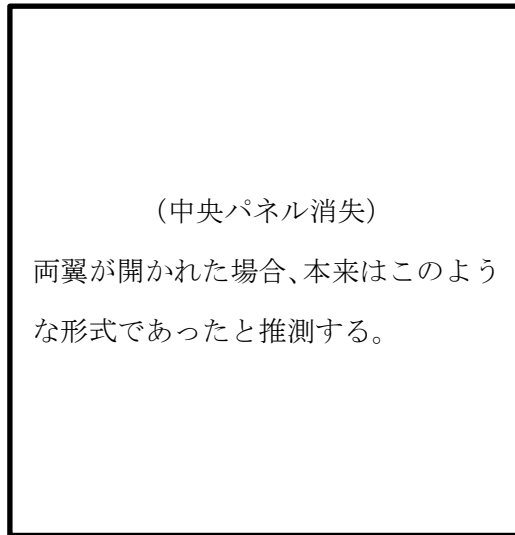
図 3-14 ヒエロニムス・ボス《天地創造》1500 年頃、プラド美術館
(両翼が閉じられた状態)



図 3-15 ヒエロニムス・ボス《快樂の園》1500 年頃、プラド美術館
(両翼が開かれた状態)



←閉じられた状態



(中央パネル消失)

両翼が開かれた場合、本来はこのような形式であったと推測する。

図 3-16 (左上) ヒエロニムス・ボス《大洪水》の祭壇画左側外扉《亡びる者と救われる者》

1500 年頃、ボイマンス・ファン・ボイニンヘン美術館

図 3-17 (右上) ヒエロニムス・ボス《大洪水》の祭壇画右側外扉《家の中の悪魔と戸外の悪魔》、1500 年頃、ボイマンス・ファン・ボイニンヘン美術館

悪魔》、1500 年頃、ボイマンス・ファン・ボイニンヘン美術館

図 3-18 (左下) ヒエロニムス・ボス《大洪水》の祭壇画左側内扉《悪の世界》

1500 年頃、ボイマンス・ファン・ボイニンヘン美術館

図 3-19 (右下) ヒエロニムス・ボス《大洪水》の祭壇画右側内扉《大洪水後の世界》

1500 年頃、ボイマンス・ファン・ボイニンヘン美術館



図 3-20 ピーテル・ブリューゲル《聖母の死》1564 年頃、
アプトン・ハウス



図 3-21 ピーテル・ブリューゲル《キリストと姦通を犯した女》
1565 年頃、コートルド・インスティテュート

しかし時には、従来の祭壇画に配置されるグリザイユ画と異なった描かれ方もあった。ボスの《大洪水》の祭壇画両翼の外扉に描かれた《亡びる者と救われる者》(図 3-16) と《家の中の悪魔と戸外の悪魔》(図 3-17) や、その内扉に描かれた《悪の世界》(図 3-18) と《大洪水後の世界》(図 3-19)、またピーテル・ブリューゲル(Pieter Bruegel、1525-1569) の《聖母の死》(図 3-20) と《キリストと姦通を犯した女》(図 3-21) など、彫刻的装飾ではなく予めグリザイユ画として構想された代表作と言える。《大洪水》の中央パネルは、消失しているが、両翼内扉の《悪の世界》と《大洪水後の世界》

から中央パネルもグリザイユ画であったと考えられる⁵⁶。加えて、両翼の外側扉絵《亡びる者と救われる者》と《家の中の悪魔と戸外の悪魔》には、それぞれふたつのグリザイユ画が円形で描かれていることも、中央パネルが予めグリザイユ画として構想されたことを裏付けている。これらボスとブリューゲルの描いたグリザイユ画の共通点は、彫刻的装飾が目的ではなく、ひとつの情景として完成された状態を描いたことと、色彩がないことによって観る者に強い印象を与えることのふたつである。モノトーンによる静寂に満ちた世界の描写は、厳粛な世界を画面の中へ表出しており、観る者の精神性によって自由に色彩を補完できるという利点がある。特に、《聖母の死》は『黄金伝説』⁵⁷に依拠し、聖母の周りに使徒たちや族長、殉教者、証聖者、乙女たちが集まり、聖ヨハネがひとり仲間たちから離れて暖炉のそばで居眠りをしている⁵⁸。つまり、この情景は聖ヨハネの夢として描かれ、今まさに死を迎えようとしている聖母に印象深い光を表出することで、見事なグリザイユの効果を演出している。

また、写实的表現において色彩は、誰もが共通認識できるように対象物を模倣し彩色するため客観的性質を持つが、グリザイユ画のモノトーン表現は観る者が内心で色彩を補完するという意味において主観的性質を持つ。このことは、私が画家として興味深いと思う点であり、自らの制作に繋がる点でもある。

3-3 アングルによるグリザイユ技法の改良

18 世紀中頃にヘルクラネウムとポンペイの遺跡が発見されると共に、彫刻、絵画などの美術品も発掘され、西欧において古代ギリシャ・ローマ文化への関心と復古的気分が高まった⁵⁹。また、バロックやロココなど、それまで支配的であった美術様式への反発を背景に新古典主義が美術の主流となっていく。新古典主義においてグリザイユ技法の使用が認められる画家の代表にアングルが挙げられる。研究者アンリ・ドラボルトは、アングルの残した 10 巻のノートと彼のメモ、アングルの弟子たちが書き残した記録を基に、アングルの研究書⁶⁰をまとめ挙げている。以下は、その中でグリザイユ

⁵⁶ 高階秀爾『ヒエロニムス・ボッス全作品』中央公論社、東京、1978 年、257 頁。

⁵⁷ Jacobus de Voragine, *Legenda aurea* [ヤコブス・デ・ウォラギネ『黄金伝説』全 4 巻、平凡社ライブラリー、東京、2006 年]。

⁵⁸ 森洋子『BRUEGEL ブリューゲル全作品』中央公論社、東京、1988 年、300 頁。

⁵⁹ 大野芳材、中村俊春、宮下規久朗、望月典子『西洋美術の歴史 6 17～18 世紀—バロックからロココへ、華麗なる展開』中央公論新社、東京、2016 年、48-49 頁。

⁶⁰ Henri Delaborde, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine d'après les notes manuscrites*

技法について記録されたものである。

- 1) 処女の肉体（の下塗り）は、ほんの僅か堇色を帯びた灰色で、褐色の肉体はもっと濃い灰色で、茶色の髪も同様に濃い灰色で。
- 2) 緑の布は黄で、青は白で、赤と空の色もこれに準ずる。（中略）このように準備された画面は、単色で描かれたものであっても、賦彩画の感じを与えるものになっていなければならない。そしてこれに再び取りかかって完成させるまでには、少なくともたっぷり1ヵ月間は乾燥させておかなくてはならない。それが済んだら、白い布を描いた部分を除いたすべての部分に重ねて色を塗らねばならない⁶¹。

アングルは手記の中でこの描き方について、英国の画家（某ルイス氏）の描いたエスキース（ティツィアーノの《キリストの埋葬》ルーブル美術館）から着想を得たとし、描くものによって下絵の色を変え堇色や褐色調の色合いなどを帯びた灰色の下描きに彩色し、色調の透明さと美しい温かみを得ることをヴェネツィア風と称した⁶²。グリザイユ技法は、モノトーンで描いた後に彩色することで、寒色を帯びた独特の陰影を生む。しかし、時にはその陰影が強すぎる画面になることがある。この描き方は、寒色が強くなる傾向にある従来のグリザイユ技法からヴェネツィア風の柔らかな色彩様式に改良した技法だと言える。カラヴァッジョの《法悦のマグダラのマリア》の影部は、暗褐色をグラッシすることで温かみを生んでいたが、予め灰色基調とした微かな有彩色で下描きした上に彩色することで寒色を抑えた陰影に仕上げることを目指したと推測できる。それが彼の絵画が持つ独特な陰影の美しさに直結するのだろう。また、明暗と色彩を同時に描くより、彼のように滑らかでフラットな質感と柔らかな色調を描く画家にとって、明暗と色彩を分業することの方が合理的な描き方である。

et les lettres du maître, Paris, 1870 [鈴木杜幾子「芸術と美について —アングルの手記から」『ヴィヴァン 新装版 25人の画家 第一巻 アングル』株式会社講談社、東京、1997年]。

⁶¹ 同書, 100 頁。

⁶² 同書, 100 頁。



図 3-22 アングル

《グランド・オダリスク》1814 年、ルーブル美術館



図 3-23 アングル 《グリザイユのグランド・オダリスク》

1824 年頃、メトロポリタン美術館

彼の代表作である《グランド・オダリスク》(図 3-22) は、解剖学的に脊椎が 3 つ多いと批判のある作品であるがそれ以上に、派手な色合いの装飾品にもかかわらず、画面の中で柔らかく主張しすぎることなく描かれた裸婦の独特な肌の色味と陰影の美しさが目を引く作品である。また、前述したグリザイユ技法によってアングルは、柔らかな色調に描いたグリザイユ層の上に彩色することで、本来は裸婦より派手な色味を

持つ装飾品を落ち着いた色調に仕上げ、裸婦と調和させて描いた。加えて、アングルは下記のような言葉を残す。

美しい形とは、丸味を帯びた簡潔な形である。美しい形とは、堅固さと豊かさを持ち、細部が大きなマスの外観を損なっていないような形である⁶³。

…（対象の）特徴を表現するためにはある種の誇張は許されるし、時には必要である。…⁶⁴

《グランド・オダリスク》は、ここに述べられたアングルの芸術観が色濃く出た作品と言え、解剖学的性質より作品の優美さを優先して描いたことが分かる。興味深いのはアングルが、この《グランド・オダリスク》のおよそ10年後に、同じ構図でグリザイユ画を制作したことだ（図3-23）。《グリザイユのグランド・オダリスク》はアングルの芸術観をより強く表す。なぜなら、彼は色彩よりもデッサンを重視する画家であり、色彩は絵画の装飾的役割しかなく、素描こそが真の芸術であると考えたからだ⁶⁵。《グリザイユのグランド・オダリスク》は、色彩と装飾品が取り払われ、裸婦や布の形体が持つ美しさをより際立たせる。そして、アングルにより彩色された絵画の多くが、このような淡いグリザイユ層の上に彩色されたことは想像するに難くない。

加えて、アングルは数多くの弟子を抱えていたことから手本として残した可能性もあるのではなかろうか。グリザイユ層は完成後には消えてしまうことから、一見しただけで描き方を理解することは難しい。しかし、このように言葉としてだけでなく、下絵として残っていると弟子たちにとって理解しやすかったであろう。

⁶³ 鈴木杜幾子『ヴィヴァン 新装版 25人の画家 第一巻 アングル』前掲書, 100頁。

⁶⁴ 同書, 101頁。

⁶⁵ 同書, 98－100頁。

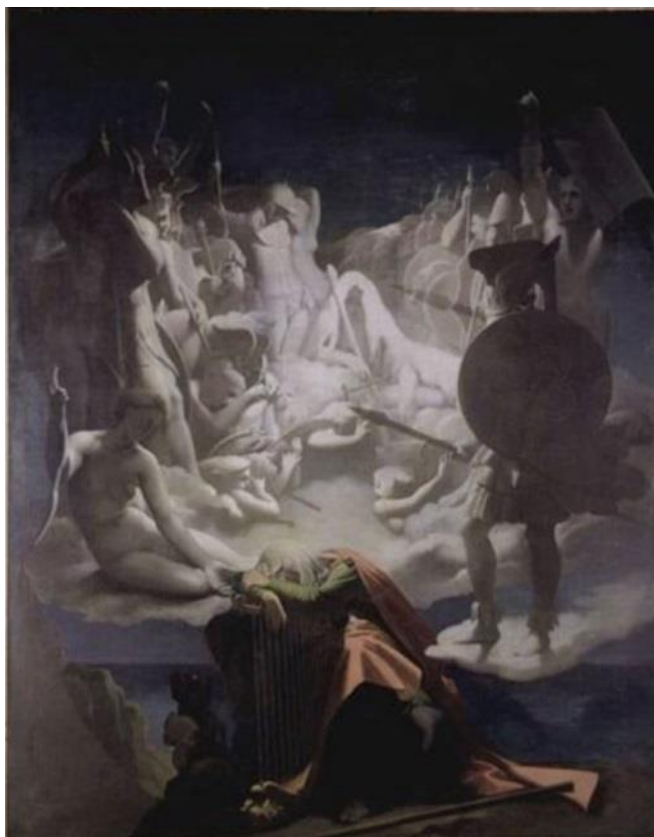


図 3-24 アンゲル

《オシアンの夢》

1813 年、アンゲル美術館



図 3-25 《オシアンの夢》グリザイユで描かれた部分拡大

また、彼が《グラン・オダリスク》を描く 1 年前には、グリザイユと彩色を併用した《オシアン・の夢》(図 3-24) が描かれた。この絵画は、古代ケルト民族の詩人オシ

アンの叙事詩『オシアン』⁶⁶に着想を得て描かれた。前景中央で豎琴にもたれて眠るのがオシアンであり、彼の頭上には殺害された息子オスカールが右側で武装して佇み、その左側で妻マルヴィーナが手を伸ばす。その中央には雪の王スタルノが戦士や豎琴弾きの演奏者たちを引き連れて鎮座する（図 3-25）。

この絵の興味深い点は、従来の祭壇画扉絵に彫刻的装飾として描かれたグリザイユ画とは明らかに異なる性質を示し、グリザイユ画が絵の中で死者の世界として描かれた点である。ロバート・ローゼンブラムが指摘するように、グリザイユで死者の世界を描くことによって現実世界と隔絶された世界を効果的に表出しているのである⁶⁷。この彫刻的装飾でない絵画は、グリザイユと彩色が混在した特殊な例と言えるだろう。

以上述べてきたことをまとめると、グリザイユ層の描き方は、時代と画家によって違いがあるが、基本的に灰色または黄褐色で描いた上に彩色するプロセスは同じである。グリザイユ技法を大きく分類すると、第1（線描で形体把握したグリザイユ層に彩色する描き方）と、第2（明暗で形体把握したグリザイユ層に彩色する描き方）に分けることができた。また、新古典主義の画家アングルは、従来の寒色が強くなるグリザイユ技法からヴェネツィア風の温かなグリザイユ層を形成することで、柔和な色彩様式をもたらし改良を加えていた。現代において、このふたつのグリザイユ層の受容方法を示すと、第1の描き方は、油彩で線描し上層で彩色する描き方ができ、第2の描き方は、先にグリザイユ層を形成することで、描く対象の明暗を定着させたまま彩色することができる。第1と第2の描き方の改良として、どのように上層を彩色するかを考え、アングルのような温かみのあるグリザイユ層を施しても良いだろう。グリザイユ技法においては、画家の持つ完成イメージによって、下絵の状態を線描中心にするのか明暗による形体把握を中心にするのかを選択することが求められるのである。

⁶⁶ James Macpherson, *Fragments of ancient poetry collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse language*, 1760 [ジェームス・マクファーソン『オシアン—ケルト民族の古歌』中村徳三郎訳、岩波文庫、東京、1972年]。

⁶⁷ Robert Rosenblum, “Jean-Auguste-Dominique Ingres (The Library of Great Painters)” New York, Harry N. Abrams, 1967 [ロバート・ローゼンブラム『INGRES』中山公男訳、美術社出版、東京、1970年、96頁]。

第4章 私の絵画制作におけるグリザイユ技法の受容

最終章では、私が制作においてグリザイユ技法を使用するようになった経緯と、その応用を自身の制作を基に示す。ここで古典的な油彩画に使用する画溶液についてまとめておくと、テレピンなどの揮発性油、マスチック、ダンマル樹脂及び、コーパル樹脂などの天然樹脂類、リンシードオイルやウォルナットオイルなどの乾性油が挙げられ、サンシクンドオイルやブラックオイルなどの加工油が確認できた。また、支持体は吸収性の石膏地や白亜地に絶縁層や地透層が施され使用されてきた。加えて、描画について、第1（線描で形体把握したグリザイユ層に彩色する）と第2（明暗で形体把握したグリザイユ層に彩色する）の描き方やアングルによるヴェネツィア風のグリザイユ技法を確認した。これらを基礎に自身の制作過程を記述していき、現代において油彩画の古典技法のひとつであるグリザイユ技法がどのように受容できるかを考察する。

4-1 グリザイユ技法への移行

本節は、自身の作品を基にウェット・イン・ウェットからグリザイユ技法への制作の転換を比較し、描画の変化を確認する。私は素描と明暗による形体把握を主軸に写実的絵画を描く。しかしながら、ウェット・イン・ウェットで制作していた時期の私は、彩色のみで油彩画を表現することに行き詰まり、自身の彩色法について再考せざるをえなくなった。このことが基本に立ち返る契機となり、その過程において素描と明暗による下層描きと彩色作業が分業になっているグリザイユ技法に着目した。つまり、私の制作において基盤となるグリザイユ層を描いた後に、彩色することで色彩の明暗問題を解決しようと試みたのである。



図 4-1 《不在の存在 》
変形パネル、油彩、
2014 年。

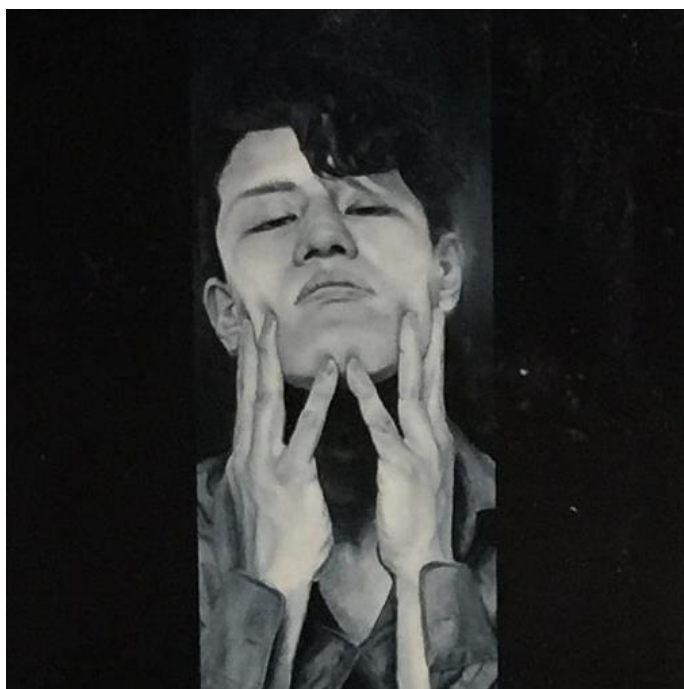


図 4-2 《不在の存在》
描写の拡大部分。

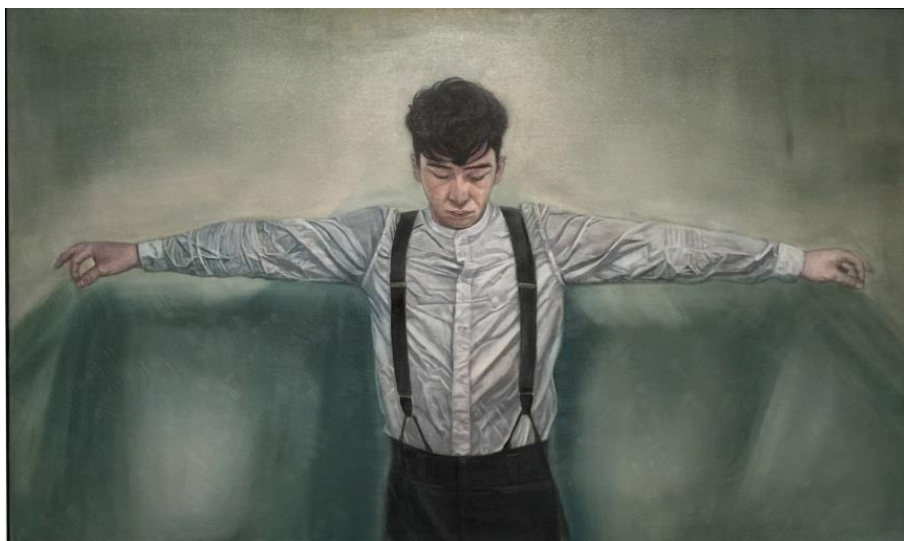


図 4-3 《影の王国》M100 号、油彩、2017 年。

2014 年の《不在の存在》(図 4-1) は、不在という描写不可能なものを如何にして表出するかを試みた作品である。そのため、明暗法によるグリザイユ画で人物像を描き、現実世界では色彩を持つ人物を無彩色の非現実的な人物像として強調し、仕上げた。また、描かれた人物像は虚像であるが、画面の中では存在感を持ち佇むことから、実在しないものが持つ存在感もここで表現しようと試みた。加えて、変形パネルにも機能がある。通常の方形キャンバスであれば、描かれた対象だけを注視するが、歪な形のパネルにすることで、パネルの外形を注視する瞬間をつくる。その瞬間、描かれた対象は不在になるのである。《不在の存在》は画面の中で虚像性(非現実的な人物像)を表出させることで実在性(現実の人物)の不在を強調し、また変形パネルによって描かれた対象が不在になる瞬間をつくることで、視覚から対象が不在になることを狙って制作した。

これに対して 3 年後の《影の王国》(図 4-3) は、ウェット・イン・ウェットで最初から彩色し仕上げた。そして彩色後、絵の中に描かれた影に蜜蝋と乾性油を混ぜた透明な絵具による筆跡で模様を施した。それにより、影という実態を持たない対象に光の角度によって、浮き上がる存在感を与えた。また、絵の中に表現された光ではなく、現実世界での光によって目に見える(図 4-4)、いわば虚構と現実の領域の違いを表現しようと試みた作品である。描かれた影という虚像と現実の光を画面の中で織り交ぜることで実在の無いものに存在感を与える点では、《不在の存在》と繋がるコンセプトである。ウェット・イン・ウェットに話を戻すが、この技法は現代において主流の描

き方と言ってよい技法である。この技法は、グリザイユ技法など古典技法を使わない画家の多くが使用し、優れた色彩感覚の能力が必要とされ、画家の描く作風や色味に直結する。私はこの点において彩色による形態把握に問題を抱える。



図 4-4 《影の王国》の描写した影に光を当て、模様が浮かび上がった状態。光の反射を分かりやすくするため角度をつけて撮影。

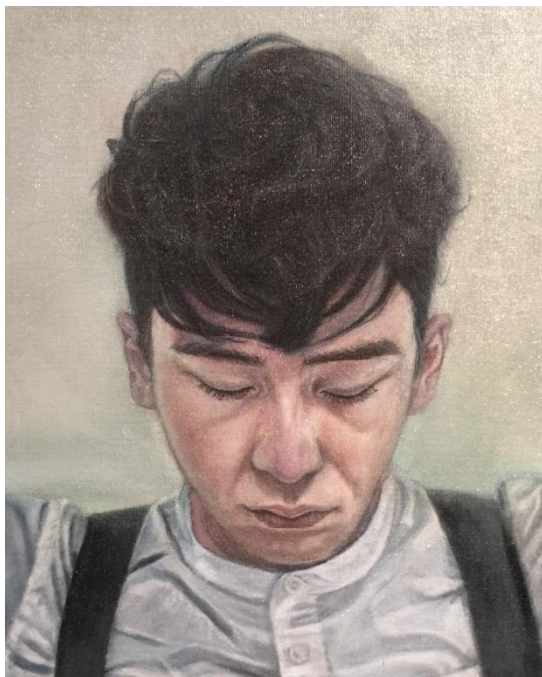


図 4-5 《影の王国》顔拡大部分。



図 4-6 《memento mori》F 20 号、
油彩、2018 年。



図 4-7 《memento mori》のグリザイユによる
下層描き。

絵画表現において重要なことは、言うまでもなく描写の質である。いかにコンセプトを練ろうが絵画としてより良く実現されなければ作品として成り立たない。特に描写することに、多く比重を置いて制作する写實的絵画で言えば、描く対象を適切に描けるか、そうでないかで作品の質が決まってしまう。《影の王国》の顔の描写を確認すると、色彩の鈍さと明暗の表現が整っていないことが分かるだろう（図 4-5）。《不在の存在》（図 4-2）と比較しても描写の点で明らかに稚拙な表現である。

《memento mori》（図 4-6）は、グリザイユで下層描きをした後に、一部にグラッシを施し、その上に彩色することによって仕上げた。図 4-7 は、上層の彩色前のグリザイユでの下層描きである。予めモノトーンで明暗による形体を把握することができたので、彩色の際に頭の中を随分と整理して描くことができた。また、下層の明暗を活かしながら描くことで、彩度を保ちながら彩色でき、自身のウェット・イン・ウェットで描く手法より作品としての精度が高くなった。この下層描きと彩色の分業作業によって《影の王国》と比べると彩色の質が上がった。私にとってウェット・イン・ウェットよりもグリザイユ技法が合っていたということでもある。どちらが優れた描き方であるかという問題ではなく、彩色能力の問題点を補うために、私はグリザイユ技法

を使用する。下層描きのグリザイユ層は、仕上げの彩色をする際に下へ隠れてしまい、陰影部に独特な冷たさを残す程度しか画面効果は無いように思う。しかしながら、一見目に見えない工程であるグリザイユ層こそが、私の制作において作品の質を高めてくれるものなのである。

4-2 ポートレート制作

本節では、油彩画におけるグリザイユ技法を応用した人物画制作を通して実際の過程を追う。本節で制作する作例は、グリザイユ技法の完全再現というより、現代におけるグリザイユ技法の受容や応用の可能性を目指して制作した。また、グリザイユ技法の層状工程を分かりやすくするために、スケッチ的性質の強い制作を心がけた。まず、シナの木パネルに膠で目止めを施し、その後、綿布を張り白亜で地塗りした吸収性下地を用意し、描画においては自作した画溶液（濃度はブラックオイル 8.5:コーパル樹脂 1.5 の混合油をテレピンで 50%薄めたもの）（図 4-8）を使用し、絵具はブラックオイルで練ったものを使用した（図 4-9）。



図 4-8

左の瓶は筆者が溶解させたコーパル樹脂、右の瓶は市販のブラックオイルである。
調合には、上記の樹脂とオイル、テレピンを使用した。



図 4-9

シルバーホワイトをブラックオイルで練っている場面。



図 4-10 鉛筆で、輪郭を描き起こした場面。



図 4-11 地透層を施した場面。

次いで、下地に直接鉛筆で下素描した後に線の固定を行うため、少量のアイボリーブラックとローシェンナを自作画溶液とテレピンで溶いて画面へ薄く塗り、褐色で落ち着いた色調の地透層を施した。鉛筆が開発される以前では、木炭を使用し、素描の上から水性の墨で描き起こした後に木炭を叩き落とししたり、あるいは有色下地に直接白チョークで素描したり、レオナルドのように素描を画面に当て、小さな点を打って輪郭を定めたりとさまざまな方法が取られた。今回は、鉛筆で輪郭線と軽い陰影を付けて描画した。鉛筆と石膏地及び、白亜地の相性は良く、程よい定着力で支持体に線が引ける。鉛筆の素描後に水性の墨で線を固定しても良いと思うが、今回は上述した地透層によって固定することにした（図 4-10）。この工程が有色下地になり上層での絵具を用いた描画作業を楽にする（図 4-11）。また、この作業をしなければ、吸収性下地である白亜地は、油分を吸収しすぎて絵具の艶を奪い、上層での塗りの際に色価が狂った画面での作業することになってしまう。その後、壁の質感や量感を出すために背景を厚塗りした。この段階で壁の厚みを作り込む（図 4-12）。



図 4-12 壁にマチエールを作った場面。



図 4-13

肌の部分にグリザイユ層を形成した場面。背景の影にも当たりを付ける。

絵具を使用したグリザイユ層の形成に入る。アイボリーブラックとローシェンナ、シルバーホワイトを用いて明暗と形体及び、量感を描き込んだ。この時の盛上げや絵肌の質感は、上層で彩色する際に微妙な凹凸が複雑な色味を生むので形の起伏に添って盛上げなどを行う（図 4-13）。衣服は、フラットな質感の生地であるため、全面を覆う必要が無いと判断し肌の彩色行程で同時に彩色した。衣服は、グリザイユ層の第 1 の線描で形体把握した後に彩色する描き方で留め、人物の肌は第 2 の明暗で形体把握した後に彩色する描き方で作業を行った。



図 4-14 背景を塗り終わった場面。

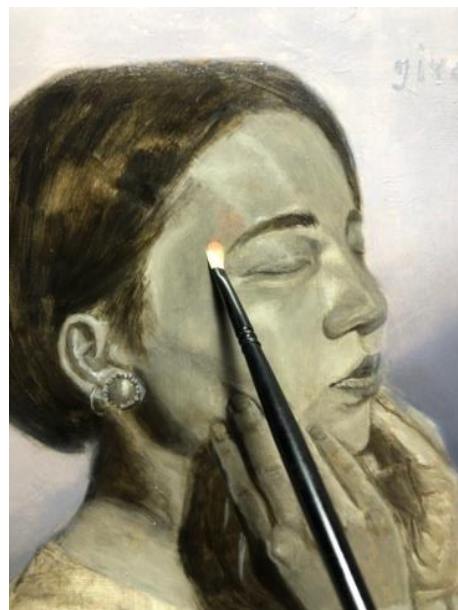


図 4-15 絵具の厚みで陰影を出しながら塗る。



図 4-16 グリザイユ層が陰影部に効いていることが分かる。



図 4-17 衣服に青のグラッシを施した場面。

図 4-14 は人物の彩色前に背景から彩色した場面である。背景を彩色することで、先にグリザイユ層で形成した人物がローシェンナの落ち着いた色調で際立って見える。

ここから人物の彩色に移る。下層にあるグリザイユ層の暗さを活かしながら絵具を薄めるというより乗せる厚みの調整で濃淡を生むことを意識し彩色する（図 4-15）、（図 4-16）。図 4-17 で、衣服を青色でグラッシを施し彩色しておく。ファン・エイクの《聖バルバラ》やレオナルドの《荒野の聖ヒエロニムス》の空の部分が予めグラッシで青に塗ってあることが観られるように、上層の仕上げ塗りを楽にすることを目的とする。

図 4-18 は、ある程度、一層目が乾いた所で人物の仕上げ塗りを施した状況。肌の陰影部に下層のグリザイユ層の色味が活きた表現に繋がったことが分かる。



図 4-18 肌の色味を足して仕上げ塗りをした場面。



図 4-19 衣服を描き起こした場面。

続いて、衣服の彩色を仕上げていく。衣服の皺を描き起こしていき、模様も描き込んだ（図 4-19）。最後に再度グラッシを施す。ウルトラマリンプールを衣服に薄く塗り、布の青味を引き出した。加えて、背景全体に青味の強い暗色を薄く塗り、壁の質感を出した。最初に絵具で作った壁のマチエールにできた溝が自然に見える影を作り出す効果に繋がった（図 4-20）。



図 4-20 衣服と壁の仕上げにグレースを施した場面。



図 4-21 完成。

本作は、ここで完成とした（図 4-21）。制作の全体的流れを整理しておくと、第 3 章で確認した第 1（線描で形体把握した後に彩色する）と第 2（明暗で形体把握した後に彩色する）のグリザイユ技法及び、アングルのようなヴェネツィア風のグリザイユ層を意識しながら、輪郭線だけの下素描を行い、地透層を施し、グリザイユ層の形成を行った。その後に彩色に移り、仕上げ塗りとグレースを施して作品を完成させた。また、完成作品からグリザイユ技法の層状工程も確認できる状態にした。画用液は、第 2 章で確認した乾性油と樹脂、揮発性油を独自に配合し、濃度がブラックオイル 8.5:コーパル樹脂 1.5 の混合油をテレピンで 50%薄めたものを使用した。乾性油への樹脂の添加は、乾燥速度の向上というより、制作上での画面乾燥後の絵具の弾きを緩和する役目を強くしたかったので、乾性油を主体とし少量のコーパル樹脂を添加するだけに留めた。油だけで油彩を描く場合、乾燥した画面への上塗りの際に弾きが生じる。そのため、現代では上塗り工程の前に乾燥後の画面にルツーセというダンマル樹脂を主成分とした弾き止め液を用いる。しかしながら、経験上少量の樹脂（ダンマルやコーパルなど）を添加した画溶液は、画面の弾きを緩和する。加えて、乾性油だけで描く場合、制作途中に濡れた色と乾燥した色の明暗と彩度に落差が生じ、色価の狂った画面に陥りやすい。その結果、画面に艶のある色とマットな色が混在し、色調が確認し

辛い状況になることがある。しかし、少量の樹脂を添加した画溶液を用いれば常に濡れた色の状態を保ち制作途中から完成まで色調の変化が少なく制作できる。また、画面の透明性を上げるために多く樹脂を添加する処方も存在するが、耐久性に難がありテレピンなど溶解性のある揮発性油を使用する際に画面を溶かす危険性もある。私の制作において樹脂は、あくまで乾燥画面の弾き止め効果による上塗りの補助及び、制作途中における色彩の濡れた色と乾燥した色の落差を軽減するために添加する。

現代においてグリザイユ技法は、写實的絵画を描く場合に未だに有効な技法だと言える。私の制作においてグリザイユ技法は、彩色前にグリザイユ層を描くことで、彩色の際に明暗や形体の問題から解放され、絵具の厚みで陰影の調子を取ることができ、画面のバランスを保ったまま制作できた。また、グリザイユ層が中間色の働きをするので、それを活かしながら彩度を高く保ったまま彩色することが可能であった。その点において、理に適った彩色作業であると言える。画溶液に関しても乾性油を加工することで、制作速度や用途に応じた配合にできることも利点である。今後も画溶液の配合の研究に加え、描画の向上に努めながら制作していく。

結論

今回の油彩画における古典技法に関する本研究は、制作における自身の問題解決と現代の油彩技法への応用を目指し考察した。具体的には、古い絵画技法の文献調査とグリザイユ技法に焦点を当て、油彩画の必須要素である画溶液と絵画組成を重点的に検証した。

その結果、乾性油や下地の改良、グリザイユ技法による彩色法の変化が確認できた。下記の図 1 は、どのような画溶液が使用されたかを文献表にまとめたものである。

図 1 画溶液の記された文献表

年	著書	画溶液	備考
テ オ フ ィ ル ス (1070 - 不明)	『さまざまな技能 について』 (1110～40 年頃)	乾性油：リンシード オイル、ウォルナッ トオイル	絵を描くことに適し ていないと説く。
チェンニーノ・チ ェンニーニ (14 世紀後半 - 15 世紀前半)	『絵画術の書』 (1400 年頃)	乾性油：サンシク ンドオイル	文献上初めて、乾性油 の改良が明記された。
ジョルジョ・ヴァ ザーリ (1511 - 1574 年)	『美術家列伝』 (1550 年)	乾性油： リンシード オイル、ウォルナッ トオイル 樹脂： ギリシア産の 松脂、何らかの樹脂	ファン・エイクが乾性 油に揮発性油や樹脂 が添加していたこと を示唆する。
マイエルヌ (1573 - 1654 年)	『マイエルヌ手記』 (17 世紀)	文献上、初めて揮発 性油について記され る。 揮発性油：テレピン、 ラベンダー 乾性油：ブラックオ イル	巨匠ルーベンスの取 材が記録されている。 ルーベンスから揮発 性油の秘密を聞き出 している。乾性油に乾 燥材を添加する処方 を記す。

また、一言でグリザイユ技法といえども、第1の線描で形体把握したグリザイユ層に彩色する描き方や第2の明暗で形体把握したグリザイユ層に彩色する描き方、アングルのようなヴェネツィア風のグリザイユ層に彩色する描き方など多様な用途を示していた。本論文は下記の図2のようにグリザイユ技法と画家を分類して検証した。

図2 グリザイユ技法と画家の分類表

第1のグリザイユ技法	第2のグリザイユ技法	グリザイユ技法の改良
ヤン・ファン・エイク レオナルド	カラヴァッジョ プッサン レンブラント	アングル

どのようなグリザイユ層を形成するかは、画家の表現したい絵画によって変わってくるだろう。また、グリザイユ層は制作の完成段階では消えてしまうが、作品の根底をなすものであり、筆致を追求する画家たちのたゆまぬ努力の軌跡である。私の絵画においても消えてしまうグリザイユ層こそが制作を支えている。加えて、素描や明暗と彩色の分業による絵画制作は、自身の制作においてグリザイユ画を元来主軸に制作していたことから相性が良かったのだろう。

現代においてグリザイユ技法は、一部の画家が使用するのみでありグリザイユ層を用いずに、彩色のみで油彩画を描くウェット・イン・ウェットと呼ばれる技法に一元化しつつある。しかし、どちらが優れた描き方であるかは問題ではなく、どの描き方を選択するのかは画家の制作スタイルによるものである。

また、本論文は文献調査を主体で行ってきた。実際に文献から乾性油の作り方や、描画についての記述を確認することは、古典技法だけでなく、絵画論に触れることができた。このことは、制作者として過去の理論家や画家たちとの対話的で貴重な経験になった。とりわけ、実際に古い画溶液の生成法や描画法を応用し制作したことが、制作者として絵画観を大きく変えることとなった。現代では常に新しさが要求されるが、古さや新しさという価値観より何が本当に重要であり必要とされているか見極めることが大切ではないだろうか。デジタル技術の発展により手仕事希薄になりつつある現代において、絵画という古いメディアが持つ魅力を制作者として発信していきたい。

最後に、今後の課題として模写を取組みたいと考える。科学的調査による絵具や描画層を基に、模写を行うことで描画への理解を高めていきたい。また、本論文では、触れることができなかったが絵具の退色についても調査したい。古い絵画を観ると色が退色し下層が現れていることを目にすることがある。当然、当時の画家たちも色の退色について知識を持っているであろうし、また修復の観点から下層に厳格な下絵が存在する場合、後世で捕彩することは可能である。加えて、油彩画は自然界から採れるものを加工し描かれてきた。染料や顔料は光の照射時間や紫外線、大気ガスなどさまざまな要因によって、僅かであるが絶えず退色し続けている。無論、これらの要因を限りなく断ち、後世に作品を残していくことが我々に求められているが、これらの諸問題は自然摂理の問題であり、過去の画家たちの品位を落とすものではない。私たちは古い絵画を鑑賞する時、その作品が現存し続けた時間や歴史をも観ている。むしろ、その時間経過による画面の変化が我々に畏怖の念のようなものを与える。たとえ、不可逆的な問題に作品が侵されようと、作品価値が下がることはないのである。

また、美術史研究において、筆者の知識不足は不徳の致すところである。技法論だけでなく、美術史をより深く理解し画家や歴史についての造詣を深めていきたい。

以上、このようなことを今後の課題として調査していきたい。少しでも本論文が油彩画を描く人々にとって有益であれば幸いである。

参考文献

書籍

- ・ 秋山聰, 小佐野重利, 北澤洋子, 小池寿子, 小林典子『西洋美術の歴史 5 ルネサンス II—北方の覚醒、自意識と自然表現』中央公論新社, 東京, 2017 年。
- ・ Ash. I.—Ashburnham, Bibliothèque nationale de France. Ravaission-Mollien.
〔レオナルド・ダ・ヴィンチ『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記 (上)』杉浦明平訳, 岩波書店, 東京, 1954 年〕。
- ・ Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte di pittura* [チェンニーノ・チェンニーニ『絵画術の書』辻茂, 石原靖男, 望月一史訳, 岩波書店, 東京, 1991 年]。
- ・ Daniel V. Thompson, *The Practice of Tempera Painting Materials and Methods*
〔ダニエル・バニー・トンプソン『トンプソン教授のテンペラ画の実技』佐藤一郎監, 美術の図書 三好企画, 千葉, 2005 年〕。
- ・ *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato L'Aretino*, Venezia, 1557 [ロドヴィーコ・ドルチェ『アレティーノまたは絵画問答』森田義之, 越川倫明訳, 中央公論美術出版, 東京, 2006 年]。
- ・ Erwin Panofsky, *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Published by Verlag Bruno Hessling, Berlin, 1960 [E・パノフスキー『アイデア』中森義宗, 野田保之, 佐藤三郎訳, 思索社, 東京, 1982 年]。
- ・ Ernst H. Gombrichi, *Norm and Form*, London, 1966 [E・H・ゴンブリッチ『規範とルネサンス—ルネサンスの美術研究』岡田温司, 水野千依訳, 中央公論美術出版, 東京, 1999 年]。
- ・ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, 1568 [ジヨルジョ・ヴァザーリ『美術家列伝』第一巻, 森田義之, 越川倫明, 甲斐教行, 宮下規久朗, 高梨光正監修, 中央公論美術出版, 東京, 2014 年] [同書, 第二巻, 2020 年]。
- ・ 石井元章『明治期のイタリア留学—文化受容と語学習得』吉川弘文館, 東京, 2017 年。
- ・ 石井元章『ルネサンスの彫刻—15・16 世紀のイタリア』株式会社ブリュッケ, 東京, 2001 年。
- ・ Jacobus de Voragine, *Legenda aurea* [ヤコブス・デ・ウォラギネ『黄金伝説』全 4 巻, 平凡社ライブラリー, 東京, 2006 年]。

- ・ James Macpherson, *Fragments of ancient poetry collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse language*, 1760 [ジェームス・マクファーソン『オシアン—ケルト民族の古歌』中村徳三郎訳、岩波文庫、東京、1972年] .
- ・ Kurt Wehlte, *Werkstoffe und Techiken der Malerei*. 6, Überarbeitete Auuflage 1967, 1985 und 1992 Ravensburger Bushverlag Otto Maier GmbH, Ravensburg [クルト・ヴェールテ『クルト・ヴェールテ：絵画技術全書』佐藤一郎、戸川英夫、真鍋千絵訳、美術出版社、東京、1993年] .
- ・ Ed.by Hessel Miedema, Karel van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Paniters*, Vol. II-V, Commentary on Lives, 1997 [カーレル・ファン・マンデル『北方画家列伝』尾崎彰宏、幸福輝、廣川暁生、深谷訓子訳、中央公論美術出版、東京、2014年] .
- ・ L. B. Alberti, *On Painting/De/pictura* (1435), trans. C. Grayson (Harmondswotth, 1991) [L・B・アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、東京、1992年] .
- ・ Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, neubearbeite von Hons Gert Muller, Vierzehnte Auflage, 1954, 1976 von Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart [マックス・デルナー『マックス・デルナー：絵画技術体系』佐藤一郎訳、美術出版社、東京、1980年] .
- ・ 水野千依『イメージの地層』名古屋大学出版会、名古屋、2011年。
- ・ 水野千依『キリストの顔』筑摩書房、東京、2014年。
- ・ 森田恒之『画材の博物誌』中央公論美術出版、東京、1986年。
- ・ 武蔵野美術大学油絵学科研究室『絵画組成』株式会社武蔵野美術大学出版局、東京、2019年。
- ・ Nicolaus Knut, *DuMont's Handbuch der Gemäldekunde : Material, Technik, Pflege*, Köln : DuMont, 1979 [クヌート・ニコラウス『絵画学入門—材料+技法+保存』黒江信子、大原秀之訳、美術出版社、東京、1985年] .
- ・ 大野芳材、中村俊春、宮下規久朗、望月典子『西洋美術の歴史 6 17～18世紀—バロックからロココへ、華麗なる展開』中央公論新社、東京、2016年。
- ・ 小佐野重利、京谷啓徳、水野千依『西洋美術の歴史 4 ルネサンス I—百花繚乱のイ

タリア、新たな精神と新たな表現』中央公論新社、東京、2016年。

- ・ *Plinii Naturalis Historia*. The Loeb Classical Library version translated by H. Rackman (Cambridge, MA, and London, 1952) [大プリニウス『プリニウスの博物誌』中野定雄、中野里美、中野美代訳、第三巻、雄山閣出版、東京、1985年] .
- ・ *Painting Materials A Short encyclopaedia*, R. J. Gettens and G. L. Stout, New York, D. Van Nostrand Co, 1942 [R. J. ゲッテンス, G. L. スタウト『絵画材料辞典』森田恒之訳、株式会社美術出版社、東京、1999] .
- ・ 佐藤一郎、東京藝術大学油画技法材料研究室『絵画制作入門―描く人のための理論と実践』東京藝術大学出版、東京、2014年。
- ・ Theophilus, *De Diversis Artibus* [テオフィルス『さまざまな技能について』森洋訳、中央公論美術出版、東京、1996年] .
- ・ Xavier de Langlais, *La technique de la peinture à l'huile*, 1959 Flammarion, Paris [グザヴィエ・ド・ラングレ著、黒江光彦訳『油彩画の技術』美術出版社、東京、1968年] [グザヴィエ・ド・ラングレ『〔新版〕油彩画の技術―増補・アクリル画とビニル画』黒江光彦訳、美術出版社、東京、1974年] .

論文・記事

- ・ 越川倫明「フィレンツェ、ヴァザーリ邸に描かれた古代芸術家伝説」『西洋美術研究』No.3, 三元社、東京、2000年。
- ・ 森田恒之「マイエルヌ手記」『別冊 みづゑ ルーベンス』No.61, 美術出版社、東京、1970年。
- ・ 森田恒之「ヴァン・エイクの秘密」『別冊 みづゑ ヴァン・エイク兄弟』No.58, 美術出版社、東京、1970年。
- ・ 小尾修「レンブラントのメディウム―模写によるレンブラントの技法研究」『武蔵野美術大学研究紀要』43号、武蔵野美術大学、東京、2012。
- ・ 小佐野重利「フランシス・デ・ホランダ著『古画論』および『ローマでの対話あるいは古画論第二書』」『西洋美術研究』No.13, 三元社、東京、2007年。

図版・カタログ

- ・ 五木田聡『ルイ・ユイグのまなざし フランス絵画の精華 大様式の形成と変容』東

京富士美術館，東京，2019 年。

- Luigi Ficacci, 小佐野重利『カラヴァッジョ展』北海道立近代美術館，名古屋市美術館，あべのハルカス美術館，北海道新聞社編，北海道新聞社，北海道，2019 年。
- 森洋子『BRVEGEL ブリューゲル全作品』中央公論社，東京，1988 年。
- Robert Rosenblum, “Jean-Auguste-Dominique-Ingres(The Library of Great Painters)” New York, Harry N.Abrams,1967〔ロバート・ローゼンブラム『INGRES』中山公男訳，美術社出版，東京，1970 年〕。
- 鈴木杜幾子『ヴィヴァン 新装版 25 人の画家 第一巻 アングル』株式会社講談社，東京，1997 年。
- 高階秀爾『ヒエロニムス・ボッス全作品』中央公論社，東京，1978 年。

謝辞

本学位申請論文を執筆するにあたり、本学の横溝秀実教授（2020 年度退任）、泉谷淑夫教授、石井元章教授、いしだふみ客員教授に多大なる指導を賜ったことに深く感謝致します。私の論文執筆の遅さから主査であった横溝秀実教授の任期中に書き上げられなかったことは痛恨と不徳の致すところであったが、修士課程から制作を見て頂き、制作について議論することは貴重な時間であった。横溝教授に代わって主査に就いて頂いた泉谷教授は、ご多忙にもかかわらず快く引き受けて頂き、論文の問題点に作家の目線から鋭いご指摘と考察を多数頂いた。論文指導の石井教授は、稚拙な私に数多くの示唆を与えて下さった。また、本研究がここまで進むことができたのは、先生が温かく叱咤激励して下さり大きなお力添えを頂いたおかげである。いしだ客員教授からは、版画を専門にしておられるのにもかかわらず幅広い知識で、本論文で取り上げた画家について深い洞察で貴重な意見を頂いた。

重ねて、私の本論文に多くの時間を費やして頂いたこと、示唆を頂いたこと、私を支えて頂いたことに深く感謝の意を表します。

また、本学の助手や副手、画家の友人たちの励ましは、筆者の原動力であった。最後に、至らない私を常に諦めず支えた家族に心からの感謝を捧げる。

中村 彰吾