

15 世紀フランドル絵画の絵画技法 (3)

La technique picturale de la peinture flamande du XV^e siècle

カトリーヌ・ペリエ＝ディエトラン

Catheline Périer-D'Ieteren

(翻訳) 森田義之・吉野斉志

Le texte que nous avons traduit a étudié la technique de l'exécution picturale des Primitifs flamands. Bien que Van Eyck ait développé le modelé et la structure stratifiée des glacis transparentes, la technique des peintres flamands a changé à la seconde moitié du XV^e siècle. Le clair-obscur s'est substitué à la volume-lumière pour présenter l'expression dramatique, la structure picturale s'est simplifiée et les hautes lumières extérieurement empâtées sont devenues fréquemment employées. La facture est devenue de plus en plus soulignée en raison de l'intérêt pour l'effet de surface. Les peintres ont renoncé à l'objectivation du monde extérieur par la représentation picturale et ont suivi la sensibilité esthétique nouvelle.

キーワード：*modelé* (モデリング), *structure stratifiée* (絵具の層構造),
glacis (グレース), *transparence* (透明性), *empâtement* (インパスト
／厚塗り), *blanc de plomb* (鉛白), *radiographie* (X線写真), *clair-
obscur* (明暗), *hautes lumières / rehauts* (ハイライト), *facture* (画肌)

III. 15 世紀における個々の画家の彩色方法とその展開

様々な初期フランドル画家におけるアンダーローイングの分析からモデリング (肉づけ) の特徴とその展開を読み取れることはすでに述べた。

われわれはそれを細部において観察しながら、彼らの絵画自体が示している美的動機によってその特徴を説明してみたい⁽⁵⁵⁾。

ファン・エイクに始まる初期フランドル派の偉大な技法的革新は、14世紀の油性展色剤の使用の一般化と絵具の層構造 (*structure stratifiée*) の完成にあったことを思い起こそう。この絵具の層構造の完成によって、透明な絵具層と濃密な絵具層の交互の重ね合わせや、半透明なグレイズのいちじるしく精妙な用法がもたらされた。

1) ブルーデルラムとフレマールの画家

ファン・エイクより以前に、ブルーデルラムは絵具を層状に重ねる原理を適用していたが、そのモデリングは、後に比類ない洗練された技法をもって登場する巨匠ファン・エイクとはとても比較できるようなものではなかった。Kockaert は、この違いは、乾性油ではなく蛋白系エマルジョンをベースとした展色剤を主に用いていた結果だという⁽⁵⁶⁾ (図版 13^a および 13^b)。

実際、《シャンモル修道院の祭壇画》を調べてみると、ファン・エイクの作品よりずっと厚く絵具が塗られており、また透明色によるよりむしろ白を加えた不透明色や絵具の厚塗り (*empâtement*) によって明部が描かれているのがわかる。《キリストの降誕》の聖母マリアの顔のモデリングはいまだに14世紀のモデリングときわめてよく似ている。ファン・エイクのモデリングの滑らかでエマイユのような性格とは反対に、異なる色を対比的に並べる色面構成を用いている。立体感の表現は、明部ではブラッシュ・ストロークを利用し、特にハイライト (*hautes lumières*) は全体に溶け込まず凹凸のある細かい筆触で描かれている。暗部はどちらかというところと不透明である (図版 14^a および 13^a)。

この技法はフレマールの画家の初期作品のひとつ、《キリストの降誕》(ディジョン) にも反響している。この作品では、天使たちの顔のモデリングは、ブルーデルラムの描く人物のそれと顕著な類似を示している。すなわち、重厚な絵具づかい、同じような暗部の不透明性、そして同じような中間の調子の部分への白の混合であり、その結果モデリングには奥行き感が乏しくなっている。この種のモデリングは《暖炉の聖母》(レニングラード) (図版 14^b) の顔や《授乳の聖母》(ロンドン) の衣襲でも特徴的である。フレマールの画家の後期の作品、たとえばフランクフルトの三枚の板絵のような作品においては、技法は変化し、ファン・デル・ウェイデンの初期作品 (プラド美術館の《十字架降下》) に見られるような、いっそう微妙な諧調と透明感のあるモデリングを生みだしている。それにもかかわらず、《聖母子》と《聖アンナ》の板絵の X 線写真からは、フレマールの画家がなおもモデリングに多量の鉛白 (*blanc de plomb*) を用い、それを明部のなかでもひとときわ目だつ広い面に利用しているのがわかる。

それゆえ、フレマールの画家における人体表現の絵具層の厚みは、ファン・エイクおよび特にパウツの場合との関係においてかなり重要になってくる。

2) ファン・エイクとバウツ

絵具の透明性、モデリングの明るさ、微細な部分にまで及ぶ並はずれて精緻な表現がファン・エイクの作品を特徴づけているが、それは形態と密接に結びついた技法の変化の結果であり、技法の変化それ自体も新たな美意識の誕生によって促されたものとわれわれは考える。

ファン・エイクが描いた顔の前では肉体が実在しているという特別な感覚が感じられるが、こうした感覚は、ある部分はモデリングに内在する肉体の明るさに、またある部分は、包み込むような光によって完璧にモデリングと統合された細部の鋭敏な描写によっている。

そのことをよく示す作例が、司教座聖堂参事会員ファン・デル・パエーレと《神秘の仔羊》の寄進者であるヨドクス・フェイトの顔である。これらの作品のX線写真は、モデリングの精緻さが半透明なグレース (*glacis*) と鉛白のうっすらとぼかすような使い方の見事な組み合わせから生まれていることを示している。明るさはもっぱら白色下地による光の反射を利用しており、ごくわずかな厚みをもつ白色のインパストはハイライト部分にしか認めることができない。ファン・エイクにおいて陰影はかなり濃く描かれるが、その奥行き感を生み出す彩色法は完全なまでに滑らかで、モデリングにも透明感を与えている。

ファン・エイクのすべての作品においては細部が最も重要な役割を演じている。というのもP. Philippot が指摘するように、細部が構造を担っている、つまり細部が空間を生みだしているからである。完璧に表現されたそれぞれの細部は、それらを包む同じ光によってくっきりと示された他の細部へ視線を導く。たとえば《宰相ロランの聖母》において天使が手に持つ宝冠の真珠を思い浮かべてほしい。

その透明感の表現の完璧さという点でファン・エイクのモデリングにもっとも近いのは、ペトルス・クリストゥスとバウツである。

とりわけバウツの場合、《生命の泉》(リール)の裸体群が好例であるが、絵具の薄さと繊細な使い方に特徴がある。皮膚は特別に明るい輝きをもち、その白を多用した半透明の肌の下には明るい地塗り層と、さらにはアンダードローイングさえもが透けて見える。その一方で薄いグレースが陰影に深さを与えている。暗部から明部へのグラデーションはきわめて微妙で、ともすると感知できないほどである。

突出した量感をもつ白い衣をまとった人物の、顔のハイライトを示すためにやや不透明な鉛白層を用いる場合でも、それはごく薄いインパストとしてであり、エマイユのように滑らかな表面の連続性をこわすことはない。この厚塗りは測光写真(《火の試練》の皇后の顔)でしかはっきり見ることはできず、さらにX線写真(《生命の泉》の登場人物)では白色の滑らかな処理と絵具の厚みの均質さがはっきり見てとれる。《リールの祭壇画》は非常に保存状態が良く、X線写真を見ると、どの人物の外形もすべてこくのある白をきわめて厳格な筆遣いで薄く重ねてシステマティックに描かれていることが分かる(図版15)。このように絵具をただ塗り広げるのではなくはっきり輪郭どるやり方は、

引き締まった量感を好むバウツ特有の考え方に対応しているように思われるが、それはアンダードローイングの段階でも見られた。このX線の映像からは、風景でも、プロケードや顔でも、同じ鋭敏さをもって細部を丹念に描く、バウツの堅固で精確かつ神経質な描法もはっきりと読み取れる。

総じて、バウツの作品の絵具層は、ファン・エイクのそれよりも薄い。モデリングの明るさはいっそう強く、絵具の透明性はいっそう大きい。バウツの作品では肌の色調もまたより白く、よりエマイユ状の様相を示しているが、これは《リールの祭壇画》で観察された「油性展色剤 (*liant gras*)」を用いたためであろう。ファン・エイクの絵画においては、光は逆説的にも細部を全体へと統合しながら形態の分析的な表現に寄与しているのに対し、バウツでは、光はエマイユのような表面の完璧さを強調し、やや硬い形態に非物質的な表情を与えている (図版 16^a および 16^b)。

3) ファン・デル・ウェイデン

ファン・デル・ウェイデンの後期作品——《ボーンの祭壇画》、《ブラック家の三連祭壇画》、《コルンバ教会の三連祭壇画》など——の絵画技法は、深さと明るさをともなうモデリングという点でバウツの技法に似ている。しかしこれらの祭壇画のX線写真は、その肌のモデリング技法がファン・エイクとフレマールの画家の中間に位置すること、鉛白はかなりうっすらと施され、バウツの場合ほど構造化され洗練されてはいないことを示している⁽⁵⁷⁾。それに対しファン・デル・ウェイデンの初期作品においては、絵具はまだフレマールの画家のそれによく似ており、バウツのそれよりも明らかに厚塗りである。

彩色方法の類似がもっともよくわかるのは衣服の扱ひである。ファン・デル・ウェイデンとバウツの作品ではプロケードや布地の色彩と触感に同じような豊かな表現が見られる。加えて、深みのある鮮やかな色、絵具の厚塗りを利用した装飾模様と金糸の精緻な彩色、そして暗色調へとなだらかに移行する背景の処理も、両者のモデリングに共通する特徴である。

ファン・デル・ウェイデンは、とりわけ布地の模様をゆったりとした平塗りで描いてしまうが、他方バウツは、いったん形を定めたうえで、きっちりとした小さな筆致で細い金糸を描いて布地を覆うのである。

4) メムリンク、ファン・デル・フース、ヘラルト・ダフィット、ホアン・デ・フランデス

メムリンクの作品の主題と様式は総じてファン・デル・ウェイデンのそれに近いが、絵画技法の明白な類似についての研究はずっとなおざりにされてきた。その技法的な類似がもっとも明白に現れているのは《最後の審判》(ダンツィヒ、1467)である。この祭壇画はファン・デル・ウェイデンの伝統に則って制作されており、厳密で秩序立てられたアンダードローイングと、奥行きがあって明るいエマイユのようなモデリングを用いている。メムリンクは、調和のとれた構図とフランド

ルの伝統的ヴィジョンに特有な宗教図像の客観性を保持しながら、彩色の方法をかすかに変えている。こうした変化はすでに《ドンヌの三連祭壇画》(1479-80頃)に見られ、《聖カタリナの神秘の結婚》(1479頃)と《モレール家の三連祭壇画》(1484頃)にはっきりと現れている(図版17^aおよび17^b)

絵具の層構造は単純化され、絵具層の数が減少すると同時に、モデリングの外観も変化している。肌の色にはそれほど深い変化がつけられておらず、より均質に赤が混ぜられているが、白を加えることで明るさを作り、また画肌(*facture*)の効果によって生気を与えられているように見える。画肌の効果は、まだ薄い力強い短い細線できわだたせられている陰影部分において顕著である。メモリンクは、衣服でも同じ技法に訴えており、ピロードの表現は特に画肌の効果に適している(《マルティン・ファン・ニューヴェンホーフェンの肖像》)。

画肌を強調するこの新しいやり方——反対にファン・エイクは、表現する事物の純粋な現前を主張するためにこれを消し去っていた——は、メモリンクにおけるモデリング概念の変化を示している。つまり、メモリンクはモデリング表現に当たって、絵具の塗り重ねのみならず表層をも活用している。そのため事物とそれを柔らかく包む周囲の光とのあいだに相互浸透が生まれ、手で触れられるような人体や布地の表現が生みだされているのである(図版18^aおよび18^b)。

G.モレールのたいへん美しい肖像画(ブリュッセル)はこうした「表層の」モデリングのもう一つの例を提供している。ここでは画肌は消え、重さを感じさせない陰影と肌の色を震わせるような半透明の明部がみえる。真っ向から対立するように思えるこの二つの傾向——^{エクリチュール}筆法を示す傾向と消す傾向——は新しい共通項をもっている。つまり表面効果の探求である。これらの傾向は、《フローレン三連祭壇画》(パリ)における人物の肌の処理の多様性が示すように、しばしば共存している。衣服、とりわけ赤い服(《ドンヌの三連祭壇画》中の聖ヨハネ、《聖カタリナの神秘の結婚》)では、布地の明るい部分に薄いグレーズの下に薄く平塗りした鉛白層があり、モデリングに表面的な奥行きを与えているが、これは伝統的な透明性の効果に代わるものである。

X線写真はモデリングのこうした変化をはっきり示している。X線の透過率がほぼ均一なことから、薄い鉛白層の使用がほとんど一般化していることが、とりわけ顔と衣襲に見とれる。この鉛白層の筆遣いは明部においてもきわめて一様であり、それは特に衣服においてよく分かる(19図版^aおよび19^b)。白色は形態の方向に沿って塗られており、ヘラルト・ダフィットの絵画(《カナの婚礼》)におけるように、盛り上がりのある線的な筆致を使ってはいない。このX線写真を実際の画面と照合してみると、メモリンクは薄い鉛白層を中間調として使用し、明部ではやや厚塗りにしながらも滑らかな外観を保ち、そして暗部においてはほんの少し濃い色の薄いグレーズを重ねていることがわかる。

《聖カタリナの神秘の結婚》のX線画像はまたアンダーローイングの輪郭線と彩色された形態の輪郭のあいだに細い線があることを明らかにしている(「塗り残しの輪郭(*contour négatif*)」)。初期フランドル派に広まったこの手法は、この作品やヘラルト・ダフィットの《最後の審判》にはっきりと見られる。

ファン・デル・フースの絵画においても、衣服の絵具の層構造にはメモリンクの場合と同じ傾向の変化が見られる。中間調とハイライトに白を加えることは、まだ一般化してはいないもののメモリンクの場合よりも頻繁に行われており、薄いがかなり不透明な乳白色のヴェールのような外観を呈している。こうした方法は、《聖母の死》の使徒たちの纏う青やマダーレーキの外衣に非常によく示されているが、ところどころでモデリングの構築原理を逆転させ、明るさの源として地塗り層よりも重要になっている。これとは反対に、陰影部においては、グレース層の塗り重ねによって深い色調が生みだされている。

これらの観察からは、15世紀におけるモデリングの展開の方向について問い直す必要が生じる。Wolters が重要視するような、モデリングにおける鉛白の「量的配分」の研究は、検討すべき唯一の基準であるとは思えない⁽⁵⁸⁾。

鉛白が絵具層の中のどの層にあるのか、そのもっとも重要な役割は何なのか、ということを確認にする余地もあるだろう。ファン・エイクやフレマールの画家、ファン・デル・ウェイデンやバウツにおけるように、白は、わずかな量を絵具に加えられることで、主としてモデリングに微妙な変化を与えるのに役立っているのか、あるいはファン・デル・フースやメモリンク、ヘラルト・ダフィットの場合のように、表面に近いところに、薄くて均質な鉛白層として施されることで、モデリングに明るさを補うことを保証しているのか、それともコレイン・デ・コテルやその同時代の画家の場合のように、モデリングの外側にペースト状の絵具を加えることで、下地から発せられる明るさの代わりをしているのか⁽⁵⁹⁾。

顔と手の肌の色の処理は、ファン・デル・フース独特の明暗への新たな関心を示しており、そのことはすでにアンダードローイングにも示されていた。この明暗処理はまだモデリングを補完するものとしてあるが、鉛白層と同様、しだいに表面でも感知できるようになっている。筋肉の色味はかなりきわだった灰色や褐色を帯びているが、絵具層の薄さのおかげで透明性を保っている。髪の毛と髭のきわめて線的な表現は人物の力強い動きに参与している（図版 20^a）。衣服においては、暗部から明部への移行がいくつかの短いハッチングによって示されているが、これは15世紀末の群小画家が発展させることになる方法である。

ファン・デル・フースはこのように、15世紀末の群小画家の大半の絵画を特徴づけることになる技法と美意識の方向性をつくったが、他方そのきわめて洗練された技法によって、つまりその手法の確かさと入念さによって初期フランドル派の巨匠たちともしっかりと結びついているのである。

ヘラルト・ダフィットの作品においても、ファン・デル・フースやメモリンクによってもたらされた彩色技法の変化が新しい特徴と結びついているのが見られるが、全体としては、メモリンクと同様、伝統的なタイプの構図のうちに留まっている。

人物の肌はほとんどすべて明暗法によってモデリングされているが、ファン・デル・フースと同様、色彩のコントラストは初期フランドル派独特の「色の明るさと量感の対応 (*volume-lumière*)」の効

果を損なっていない。たとえば、《カンピュセスの裁判》の登場人物たちの顔は、驚くべき奥行きを保ちながらも、パウツの描く象牙色の一様に明るい顔からはほど遠く、それはとりわけ濃淡さまざまな褐色と後から描き込まれた光のアクセントによっている（図版 20^b および 21^a）。画肌はメモリンクよりもずっとはっきり強調されている。それは暗部ではすばやい小さな濃い色の筆触によって、明部ではやや厚みのある細線によって描かれている。加えて、「グレーズ層を無視する」傾向がシサムネスの顔には見てとれる。処刑されている男の表情は、コレイン・デ・コテルの描く《聖アルバンの祭壇画》における罪人たちのそれに似ているが、しかしもっと濃密な盛り上がりのある塗りの力強い筆捌きによって描かれている。ここでは、先行する画家たちの滑らかなで純粋に内的なモデリングは、エマイユのような表面の下から見えてくるモデリングに取って代えられている。

《カナの婚礼》（ルーヴル）においては、ヘラルト・ダフィットが用いていた様々なタイプのモデリングが同じ画面に共存しているのがわかる。つまり、いまだ伝統的ではあるが明暗対比のいっそう強い滑らかなモデリング、明部がグレーズに入り込むようになり始めているモデリング、そしてペースト状の絵具で強いアクセントを施すことで明部が描かれているモデリングである。

X線写真ではこうした技法的变化が非常によくわかる。《カンピュセスの裁判》（ブリュッヘ）の技法的变化は《カナの婚礼》のそれと同じ傾向を示している。鉛白を多用したモデリング、神経質な筆遣いで材質感を描いている襷の折返し部分における系統的な画肌の効果、ブロードの描写における均等な濃さでたっぷりと描かれた金糸、そして大きな明色のアクセントや簡潔な線状の盛り上げで顔をきわだたせるやり方などがそれである（図版 21^b）。

装飾的な過剰さのみならずモデリングの図式化も群小画家を予告している。同様に風景の扱いも単純化している。ファン・エイクやファン・デル・ウェイデン、パウツのような並はずれた細部表現の世界は消え、それまでの奥行き各段階に内在する微妙な抑揚にとってかわって、青がしだいに弱まってゆく型どおりのグラデーション（《キリストの洗礼》）が一般化するのである。

このようにファン・デル・フース、メモリンク、ヘラルト・ダフィットの作品の彩色方法の比較検討から、われわれはアンダードローイングについてと同様、15世紀前半の絵画伝統といまだに深く結びついているこの三人の画家に、この世紀の末にフランドル絵画がとる新たな方向性を見とることができるのである。

ホアン・デ・フランデスは、反対に、伝統に従うよりも革新的な技法を採用している。

I. Vandevivere による《パレンシア大祭壇画》の詳細な調査は、ホアン・デ・フランデスがアンダードローイングでもすでに見られた制作を迅速化しようとする意志をもっていたことを明らかにしているが、それは先行する画家たちの技法的遺産をしっかりと継承することを妨げてはいない。

この意志は絵具層の単純化や早描きの筆遣いから確かめられるもので、この筆遣いは激しい筆触を用い、非常に顕著な表面効果を作り出している（図版 22^a と 22^b）。この表面効果には、すでにファン・デル・フース、メモリンク、そしてとりわけヘラルト・ダフィットに観察された傾向が増幅しているのが認められる。

これに対して、人物の姿がより激しい表現力をもって描かれ、絵具層の構造が単純化したかわりに表面の抑揚が増しているのは、16世紀初頭の群小画家、特にコレイン・デ・コテルによって導入される典型的な変化を予告している。しかし、こうした表面の抑揚を出すために用いられている技法はホアン・デ・フランダース特有のものである。そこには「生乾きの彩色の上に筆の柄を使って描いた線描。タンポンと指を用いて施されたグレーズやインパストによる細かい凹凸のある表面」(Vandevivere, 1964, p.56) が認められる。

5) コレイン・デ・コテルとブラバントの群小画家

コレイン・デ・コテルの作品はまちがいないく15世紀末のフランドル絵画に起こった技法的变化のもっとも代表的な例である。実際、この古風な作風の画家は、ファン・デル・ウェイデンと15世紀末のブリュッセル派、フレマールの画家、バウツ、さらにはマセイスの影響を受けて制作しながら、初期フランドル派の巨匠の作品の技法と精神を自らのものとし、絵画の新たな要請に完璧に同化している。彼の作品を特徴づける技法的な特徴は、多少の相違はあるものの同時代のブリュッセル派の群小画家の多く、たとえば「アフリゲム大修道院の画家」、「マグダラのマリア伝の画家」、「聖女バルバラ伝の画家」、「聖女カタリナ伝の画家」の他、「聖女ルチアの画家」のようなブリュッヘ派の画家たち、さらにはアントウェルペン派の画家たちの作品にも見出される。

ファン・デル・フースが伝統的な宗教主題の作品に「演劇的な登場人物 (personnages-acteurs)」を導入することで成しとげようとしたイコニック的図像の変革は、物語的性格の絵画においてその発展の頂点を示している。これらの作品では、絵画表現の意味そのものが変化すると同時に、きわめて根本的な技法上の変容が起こっている。画家たちは、自然観察に基づいて外界を不動の象徴として捉える世界観から生まれた、ファン・エイクの統一的な空間を放棄した。そのかわりに、彼らは並置された人物像の結合に基づいた、まったく新しい考え方によるダイナミックな空間を創造する。それらの人物像を結びつける唯一のものは語られた物語の展開である。このタイプの物語画のもっとも大きな関心事は、人物の場面配置や動き、表情の写実的表現^{リアリズム}によって観者の心をうつことであり、観者に理想的な人物像を示すことではなかったので、技法はずっと簡略化している⁽⁶⁰⁾。同様に、伝統的な宗教主題においても、画家はもはやモデリングの深さと明るさによって物質をのり超えようとも、各細部を正確に描こうともせず、絵画構造の単純化によって得られた直接的な効果を目指すようになる。

コレイン・デ・コテルと15世紀の最末期のブラバントの群小画家において、それまでの初期フランドル画家の奥行きある、明るさにみち、滑らかでエマイユのようなモデリングに取って代わったのは、表面効果のためにその透明性も滑らかさも捨てて単純化されたモデリングである(図版23^aおよび23^b)。基調色はいっそう不透明な厚塗りになり、明部は、精緻にモデリングを施すかわりに、鉛白を一樣に混ぜていることがX線写真でははっきりと見られる(図版24^aおよび24^b)。つまり、モデリングの明部は、グレーズ層を透して見える地塗り層の明るさによってではなく、基調色に多量

の鉛白を加えたり、また後から絵具で描き起こしたりすることによって生みだされている。暗部は不透明で、明部は盛り上げを利用しているが、何よりも明度の異なる色彩を乱暴に塗り分けており、互いに混じり合うことはない。こうした技法が彫塑的な明暗効果を生みだしているが、それはファン・デル・フースの場合と違ってもはや明るさを利用した量感と一体にはならず、この時代の絵画の特徴でもある後から施された強いアクセントによって形づくられている。とりわけコレイン・デ・コテルはアンダーローイングの段階からこうした明暗表現を用いている。

こうしたモデリングでは、多くの場合、非常に沈んだ不透明色の陰影部分と明部の中間では濃色の細かい線がよく使われている。《聖アルバンの祭壇画》における《罪人たち》の肉体の色は、この技法をよく示している。

画肌は、15 世紀前半の初期フランドル画家の場合のように隠されるのでも、ファン・デル・フースやメモリンク、ヘラルト・ダフィットのように「表層的なもの」でもなく、モデリングの内的な抑揚の欠如を覆い隠すため、また表現上の配慮によって、意図的に強調されるようになった。同様に、ホアン・デ・フランデスを除くと以前の画家にはあまり見られなかった線状の描き起こしが、顔の表現で顕著になってくる。とりわけ「サント・ギュデュル大聖堂風景の画家」の描く顔の表現が好例である。

さらに、もっとも装飾的な部分だけが画面効果や美の源として活用され、それ以外の部分は軽視されるようになるが、これはすべてのものが完璧な一つの全体に属しているゆえにいかなる部分も同等の厳格さで制作していた以前のフランドル画家では考えられない態度である。ブロケードの描写に装飾的效果への好みがはっきり見られるメモリンクやヘラルト・ダフィットの作品においてさえ、装飾モチーフはすべて、かなり単純化されながらも、非常に入念に描かれている。

何が初期フランドル派の巨匠の彩色方法をコレイン・デ・コテルやその同時代の画家たちの彩色過程から区別しているかをよく把握するために、《聖アルバンの祭壇画》翼部の《罪人たち》の肌のモデリングと、先に検討したパウツの《地獄に落ちる罪人たち》のそれを比較してみよう。

パウツの描く深味があり明るい肌のモデリングは、褐色味の強い肉体においてもごく微妙な諧調をしめしており、明部や暗部がどんなに強められても、連続性とエマイユのような輝きを台なしにすることはない。というのも、純粋に形態の内にある抑揚はすべて、Philippot が一つの同じ「明るい色彩のマス」と呼んだものの内に統一されているからである。コレイン・デ・コテルは、反対に、主題のドラマティックな面を強調するために、《罪人たち》の肌を色彩のコントラストを強調して描いており、濃い暗色の平塗りに濃色の細線を重ねた面と明色の厚塗りを並置して、主として後から塗り重ねた形で表現力にとんだ明暗効果をつくりだしている。その結果、モデリングはその透明性を失っているが、表現力は増している。

同様に、ファン・デル・ウェイデンやパウツが、ブロケードのテクスチュアを基調色から明部に向かう段階的なモデリングと盛り上げを使った金糸の効果によって描いているのに対し、コレイン・デ・コテルは、こうした洗練されたモデリングを図式化し、いっそう簡略な線描システムにおきかえている。この画家はもはやモデリングの施されていない不透明な中間調の上に平塗りで模様を描

いてしまうことが多く、濃色や明色の平塗り面の移り変わりがもっぱら装飾的效果を果たしているが、他方、明部を表す細い線はどの平塗り面でも同じ濃さである（図版 25^a および 25^b）。

また明部から暗部にかけて、装飾模様と糸の描線では二つの異なる色調——ハイライトでは黄色、中間部では赤——を用いてグラデーションが表されているが、一方、陰の中に置かれた部分はかなり手抜きして描かれている。

15 世紀末の群小画家の作品における初期フランドル派の「伝統的」技法のこうした簡略化は、たんに絵画における精神の変化の結果なのではない。それはまた、一部が輸出に向けられた工房作品（ブラバントの祭壇画の翼部）の大量生産の発展によって生じたものでもある。

迅速な生産の欲求に応えるため、技法は次第にブロードの描写に見られるようなシステムに頼るようになる。そのため作者帰属の基準を確立することはしだいに困難になり、違いはもはや制作の質によってしか分からなくなるのである。

結論

14 世紀末から 16 世紀初頭にかけてのモデリングの展開を検討すると、15 世紀の最末期の絵画を特徴づける技法的変容のうちには、ファン・エイク以前の作品に用いられていた単純なやり方でモデリングを施し、同時に、絵具により多量の鉛白を加えるやり方への回帰が見てとれる。実際、14 世紀の作品やフレマールの画家の初期作品における塗り重ね回数の少ないモデリング表現の方法を、ファン・エイクは塗り重ねの回数を増やすとともに、重ね方や透明なグレースの効果を併用し、非常に洗練されたものに発展させたわけだが、この構造は 15 世紀末から 16 世紀初頭にかけての群小画家の絵画では、多くの場合、単純な彩色構造に戻ってしまうのである。この構造は、図式的に見ると、不透明な色調や暗部と明部を「後から」描き加えるという点で 14 世紀の絵画とよく似ているが、初期フランドル派の巨匠の技法的伝統を引き継いでいる点でそれとは区別される。彩色構造の単純化は、時代の要求に応えるため絵画制作を簡易化することが目的だったが、しかしそうした変化がありながらも、外見上はそれまでの巨匠たちのやり方を模倣しているのである。

絵具の塗り重ね回数を減らしたり、薄いグレースを置く部分の下に明色を平塗りしたりする方法はメモリンクに始まる。明暗を強調する方法はファン・デル・フースに、画肌と装飾的な加筆の効果を用いる方法はヘラルト・ダフィットに始まるが、これらの様々な傾向は 1495 年以前には公然と現われることはなかった。これらの傾向はまずホアン・デ・フランデスの作品に、ついで物語画に、さらにはコレイン・デ・コテルの作品に見いだされる。

それゆえ、15 世紀フランドル絵画の彩色方法のいちじるしい複雑さはごく限られた時期の現象にとどまっている。実際、厳密に言えば、外界を可能な限り完璧に客観的に再現するというファン・エイクの原理から生まれた絵画表現の完成度の高さや繊細さは、15 世紀前半に生まれた画家の作品群にしか当てはまらない。すなわちファン・エイクの作品、フレマールの画家の何点かの作品、ファ

ン・デル・ウェイデンの「厳正で」「抒情的な」作品、そしてパウツとペトルス・クリストゥスの作品などがそれに当たる。それに対して、ファン・デル・フース、メムリンク、ヘラルト・ダフィット、ホアン・デ・フランデスといった世紀後半に生まれた大画家たちは、それぞれの独自の美意識を追求しながら、モデリングの構築の基本的な原理を変化させ始めていたのである。

初期フランドル派の絵画技法に関するあらゆるデータを総括することは、本論の枠内で実現するにはあまりに大きすぎる目標である。それゆえここでは独自のアプローチをとる必要があった。つまり、まず油彩画の発展においてファン・エイクが占める位置を明確化することを試み、次にいまだ議論の多い初期フランドル派の展色剤の同定に関する諸説を要約した後に、15世紀の様々な画家におけるモデリングの研究をおこなうことである。制作の二つの主要な段階——アンダードロ잉と厳密な意味での彩色過程——を総括するこの研究には、Taubert と Wolters によって始められた光学的方法による比較研究が生かされた。こうした方法によって15世紀におけるモデリングの展開の概略を提示することができたのである。

対象とする画家の選択には三つの点が基準となった。個々の画家の様式と技法の独創性、利用することのできた諸研究機関の調査記録の数とその質、そして先行研究の存在である。

参照の鍵としては三つの画家のグループを提示した。15世紀前半のモデリングの傾向をもっともよく示すファン・エイクとパウツのグループ、15世紀後半のモデリングの傾向をよく示し、様々な度合いで世紀末の群小画家の技法の方向性を予告するファン・デル・フース、メムリンクとヘラルト・ダフィットのグループ、そして最後に、ブラバントの群小画家ととりわけコレイン・デ・コテルのグループである。調査記録がないため、ペトルス・クリストゥス、フレマールの画家、そしてファン・デル・ウェイデンの作品については、ごく部分的に触れただけである。ヨース・ファン・ヘントの作品はまったく検討されておらず、またヒエロニムス・ボスの作品の研究は著しく異なる問題系に繋がっているため、あえて避けている。

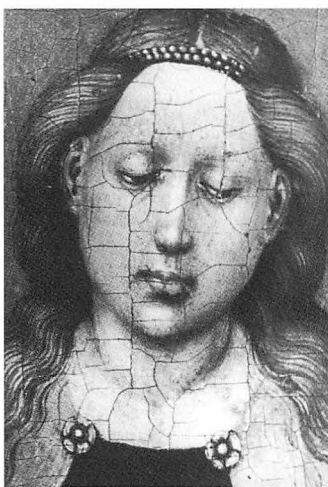
本論で提示された方法を念頭に置きつつ、15世紀末のフランドル画家の技法についての認識を深化させるためには、次の二つの点で努力がなされる必要があるだろう。すなわち、いまだにあまりにも断片的で説得力に乏しい技法調査資料を補完してゆくこと——とりわけ、クロス・セクションと赤外線テレビ画像の不足を強調しておきたい⁽⁶¹⁾——、そしてそれらのデータを技法的知識を様式的観察に結びつける発展的で通時的なパースペクティヴのもとに新たな解釈に委ねることである⁽⁶²⁾。

- ⁽⁵⁵⁾ Wolters Ch., *Die Bedeutung der Gemäldedurchleuchtung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte*. Frankfurt, Prestel Verlag, 1938.
この著作において、著者は絵画における鉛白の使用に関する明確で詳細な分析をはじめて行い、美術史と、とりわけモデリングの研究における X 線検査の重要性を明らかにした。
- ⁽⁵⁶⁾ 《シャンモル修道院の祭壇画》の翼部の研究は、ディジョン美術館の所蔵作品集成公刊の一環としてなされた。展色剤についてのデータは L. Kockaert 氏に閲覧させていただいた。また、M. Comblen-Sonkes 氏のおかげで赤外線写真を調査することができた。お二人には心から感謝申しあげたい。これらの翼部の赤外線写真からは初期フランドル派のそれを予告するアンダードローイングの存在が明らかになっている。このアンダードローイングには、ヴァルケールの《受胎告知》と《聖母マリアのエリサベツ訪問》やナミュールのファン・エイク以前の聖遺物匣のような、陰刻された素描だけでなく、筆による線も見られる。筆で描かれているのは主として構図デッサンで、国際ゴシック趣味のつよい様式——とりわけ衣服の襞における——によるしなやかな線描を示している。ただモデリングの緊密で長いハッチングが、人物の外衣のいくつかの部分と風景では陰影を示している。
- ⁽⁵⁷⁾ この観察は、ファン・デル・ウェイデンの絵画はファン・エイク経験を通したフレマールの画家の絵画の再省察であるとする、E. Panofsky の説を支持している。(Panofsky E., *Early Netherlandish Painting*, I. Icon Editions, 1971 [アーウィン・パノフスキー『初期ネーデルラント絵画—その起源と性格』(勝国興・蜷川順子訳、中央公論美術出版、2001)])。
- ⁽⁵⁸⁾ 注 (55) を参照。
- ⁽⁵⁹⁾ これら様々な仮説は、クロス・セクションの研究によって検証することができるはずだが、残念ながらクロス・セクションは希少で入手にくい。クロス・セクションの研究はさらに、モデリングの個人的な方式に応じて鉛白層とグレイズの厚みがどのように変化したかを追跡することを可能としてくれるだろう。
- ⁽⁶⁰⁾ 15 世紀末のフランドル画家が初期フランドル派の巨匠たちの絵画技法にもたらした変化の研究は、1980 年にブリュッセル自由大学 (P. Philippot 科長) に提出された私の博士論文『コレイン・デ・コテルと 15 世紀末および 16 世紀初頭のブラバントの絵画工房 (*Colyn de Coter et les ateliers brabançons de peinture de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e*)』の重要な一章をなしている。
- ⁽⁶¹⁾ Van Asperen de Boer J.R.J., *Infrared Reflectography. A contribution to the examination of earlier European Paintings*. Amsterdam, 1970. アムステルダム大学に提出された学位論文。
- ⁽⁶²⁾ 所蔵する科学的調査記録を参照する許可をいただいた諸研究所に感謝したい。特に、ベルギー王立文化財研究所 (ブリュッセル) の科学研究室のファイル、国立初期フランドル派研究センター (ブリュッセル) の技法写真コレクション、フランス美術館総局科学研究所 (パリ) によって撮影されたパウツの《罪人たち》と《生命の泉》の X 線写真、ヘラルト・ダフィットの《カナの婚礼》の X 線写真、そして最後に Eich 氏に閲覧させていただいたフレマールの画家の《聖母子》と《聖ヴェロニカ》(フランクフルト) の技法調査記録については特別に感謝申しあげたい。また、ルーヴル美術館 (パリ) の保存修復担当者、とりわけ主要な 15 世紀フランドル絵画の技法調査を実現させていただいた E. Mâle と S. Bergeon の両女史にも心からの感謝の意を表したい。



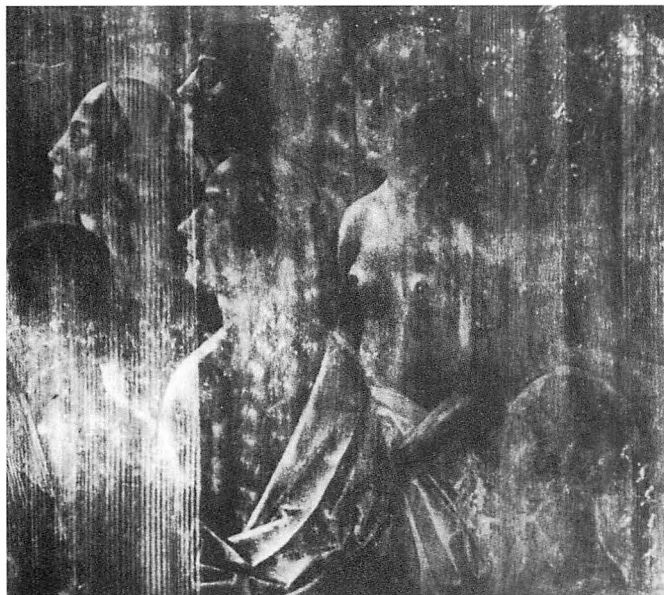
(左) 図版 13^a
メルキオール・ブルーデルラム
《シャンモル修道院の祭壇画 神
殿奉献》部分(幼児キリストの顔)
ディジョン美術館

(右) 図版 13^b
ヤン・ファン・エイク《宰相ロラ
ンの聖母》部分(幼児キリストの顔)
パリ、ルーヴル美術館

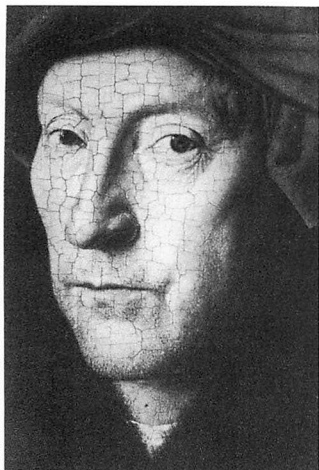


(左) 図版 14^a
メルキオール・ブルーデルラム
《シャンモル修道院の祭壇画(キ
リストの降誕)》部分(聖母の顔)
ディジョン美術館

(右) 図版 14^b
フレマールの画家《暖炉の聖母》
部分(聖母の顔)
レニングラード、エルミタージュ美
術館



図版 15
ディルク・バウツ《生命の泉》部分、
X線写真 リール美術館



(左) 図版 16^a
ヤン・ファン・エイク《赤いターバンの男》拡大写真
ロンドン、ナショナル・ギャラリー

(右) 図版 16^b
ディルク・バウツ《男の肖像》拡大写真
ロンドン、ナショナル・ギャラリー



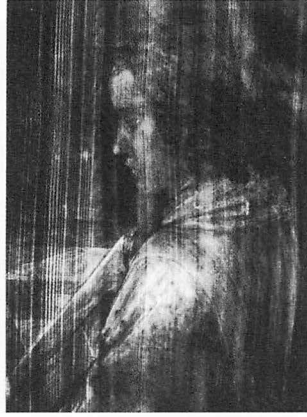
(左) 図版 17^a
ハンス・メムリンク《最後の審判》拡大写真（選ばれた者の顔）
ダンツィヒ、ポメラニアン美術館

(右) 図版 17^b
ハンス・メムリンク《モレール家の三連祭壇画》拡大写真（寄進者の顔）
ロンドン、ナショナル・ギャラリー



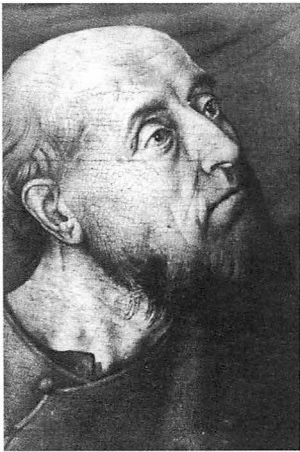
(左) 図版 18^a
ヤン・ファン・エイク《アルノルフィーニ夫妻の肖像》拡大写真（妻の顔）
ロンドン、ナショナル・ギャラリー

(右) 図版 18^b
ハンス・メムリンク《モレール家の三連祭壇画》拡大写真（寄進者の妻の顔）
ブリュッヘ、フルーニンへ美術館



(左) 図版 19^a
ハンス・メムリンク 《聖カタリナ
の神秘の結婚》中央パネル、部分(天使)、
通常光写真
ブリュッヘ、聖ヨハネ施療院

(右) 図版 19^b
同、X線写真

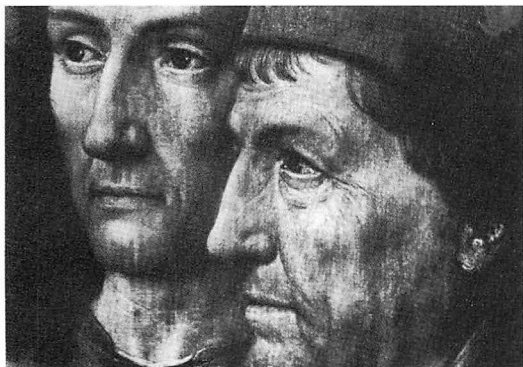


(左) 図版 20^a
ヒューボ・ファン・デル・フース 《聖
母の死》部分(使徒の顔)
ブリュッヘ、フルーニンへ美術館

(右) 図版 20^b
ヘラルト・ダフィット 《カンピュセ
スの裁判》部分(判事の顔)
ブリュッヘ、フルーニンへ美術館

(下左) 図版 21^a
ヘラルト・ダフィット 《カンピュセスの裁判》部分(顔)、通常光写真
ブリュッヘ、フルーニンへ美術館

(下右) 図版 21^b 同、X線写真





(上左) 図版 22^a

ホアン・デ・フランデス《主祭壇画（オリーブ園のキリスト）》部分（キリストの頭部）、通常光写真
パレンシア大聖堂

(上右) 図版 22^b 同、X線写真



(中) 図版 23^a

フレマールの画家《悔い改めた盗賊》の断片、部分
フランクフルト、シュテーデル研究所



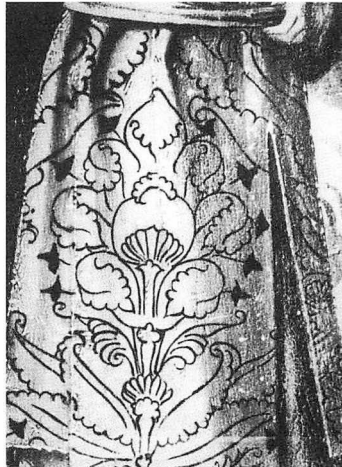
(下) 図版 23^b

コレイン・デ・コテル工房《悪魔憑きを払う聖ロンボー》部分（顔）
メヘレン、聖ロンボー大聖堂



(左) 図版 24^a
ブリュッセル派の工房《聖エティエンヌの祭壇画》1510年頃、翼部、部分（聖アガタの顔）、通常光写真

(右) 図版 24^b 同、X線写真



(左) 図版 25^a
ディルク・バウツ《火の試練》
部分（ブロケード）
ブリュッセル、王立美術館

(右) 図版 25^b ブリュッセル派
の工房《キリストの受難の祭壇画》
1510-1515年頃、翼部、
部分（ブロケード）
ヴェックホルム教会

〔訳者後記〕

本稿は、1979年9月10日ー9月18日に、ポーニャで開かれた第24回国際美術史学会大会の第3分科会「14-15世紀の絵画：技法分析の美術史への寄与」において口頭発表された報告で、次の学会報告論集に収められている。

Cathline Périer-D'Ieteren, La technique picturale de la peinture flamande du XV^e siècle, in *La pittura nel XIV e XV secolo: Contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, a cura di Henk W. van Os e J.R.J. van Asperen de Boer (*Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Comité International d'Histoire de l'Art), Editrice C.L.U.E.B., Bologna, 1983, pp.7-71.

今回の訳稿も、前回と同様、芸術学専攻卒業生の吉野齊志君が第一稿を作成し私が訂正、推敲して一応の完成を見た。さらに訳文全体と絵画技法用語に関して、本学客員教授で絵画技法史・保存科学の第一人者である森田恒之先生に校閲をお願いし、最終的に完成した。今回の掲載分(3)は、前掲論文の原註および図版ページをのぞいた pp. 28-38 の翻訳である。