

15 世紀フランドル絵画の絵画技法 (2)

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 le *dessin sous-jacent* des Primitifs flamands, en consultant et, si nécessaire, en critiquant les études de J. Taubert (1956 et 1975), J. Desneux (1958), P. Philippot (1958), R. Van Schoute (1970), J. Białostocki (1966), M. Sonkes (1970) etc. Les grands maîtres du XV^e siècle, représentés par Van Eyck, excellent dans le *dessin de modelé* et les dessin sous-jacent ainsi préparé nous permet de prévoir la phase suivante, l'exécution picturale. Cette technique change à la fin du XV^e siècle, et les peintres commencent à utiliser le clair-obscur dans l'exécution du dessin. Les œuvres de H. Memling, de Van der Goes et de G. David illustrent cette évolution. Les petits maîtres de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle, par exemple Colyn de Coter, montrent des caractéristiques nouvelles, qui sont cependant éclectiques. Il semble que de telles transformations du *dessin sous-jacent* symbolisent la modification de la vision flamande face au monde extérieur.

キーワード : dessin sous-jacent (アンダーローイング), dessin de modelé (モデリング
線描), dessin de mise en place (構図デッサン), hachure (ハッチング),
hachures de correction (Arbeitschraffuren) (修正ハッチング),
infra-rouge (赤外線), réflectographie dans l'infra-rouge (赤外線テレビ画像)

II. 個々の画家のアンダーローイングの方式と 15 世紀におけるその変遷

1) ファン・エイク、パウツ、メモリンク

Taubert が最初にファン・エイク、パウツ、メモリンクの主要作品のアンダーローイング(*dessin sous-jacent*)を比較検討し、その特徴を指摘したが、それはきわめて適正なもので彼の結論に新たに付け加えることはそれほどない⁽³¹⁾。

それゆえ彼の結論を手短に繰り返しつつ、それ以降になされた J. Desneux のファン・エイクについての研究、P. Philippot と R. Van Schoute のパウツについての研究、J. Białostocki のメモリンクについての研究、そして M. Sonkes のこの三人の画家のアンダーローイングについての研究がもたらしたいくつかの詳細なデータを念頭に置いて記述することにしよう⁽³²⁾。

ファン・エイクの場合、ドローイングはきわめて丹念に描き込まれており、ほとんど絵の最終的な状態を予示している。構図の細部はすべて同じ鋭敏さで表され、それぞれの形態の肉づけは光を明瞭に意識して粗描されている。

このきわめて入念に描き込まれたドローイングはそれにもかかわらず——たいていは最初の不透明な絵具層を塗る際に——変更されている。この変更は、おもに手や足の位置に関するもので、ファン・エイクは構図中における人物像と空間の関係を修正し、人物像の姿勢が最も総体的に調和のとれたものとなる瞬間に動勢を凝結させようとしているのである(アルノルフィーニの手や、司教座聖堂参事会員ファン・デル・パエーレの聖母と幼児キリストの手、《神秘の仔羊》におけるアダムの足、あるいは馬の蹄...)

ファン・エイクのヴィジョンの独創性のひとつは、われわれの考えでは、この凝縮された動勢の探求にこそある。それは彼の構図の不動な性格と矛盾するように思われるが、外的世界の完璧で客観的なイメージたらんとする絵画という文脈においては容易に理解される。ファン・エイクはつねにより完璧な形態を目指していたからである。

ファン・エイクのモデリング線描(*dessin de modelé*)は初期フランドル派の中でも最もニュアンスに富んだものであり、完成画面のイメージをきわめて忠実に予示している。それは本質的に絵画的であり、精緻な平行ハッチングや「細かい網目(*trame serrée*)」として現出するクロス・ハッチングの戯れによって肉づけされている。この「網目」は軽妙で、きわめて緻密なものなので、この最初の創作段階から、暗部から明部への段階的な移行を感じ取れるものになっている(図版 2^a)。

司教座聖堂参事会員ファン・デル・パエーレの聖母の顔や衣襷、アルノルフィーニの顔、宰相ロランの聖母およびルッカの聖母の衣襷のモデリング線描は、こうした技法をはっきり想起させる。

パウツの作品においては、アンダーローイングの段階での構図のヴィジョンはファン・エイクのそれとは異なっている。彼もたえまない形態の修正や「描き直し」をおこなっているが、ファン・エ

イクが多くの場合、登場人物相互のあいだの関係をいっそう強固にしているのに対して——司教座聖堂参事会員ファン・デル・パエーレの聖母は赤ん坊をいっそうしっかりと抱き締め、アルノルフィーニはいっそう親密に妻の手を握っている、等々——、バウツは反対に、人物像を自己完結したものととらえ、互いに隔てることで、人物像を孤立させようとしている。そのために、彼は輪郭線をしだいに弱めることで量感を収縮させている。こうしたやり方は、彩色段階でも継続され⁽³³⁾、そこから非常に充実した形態が生まれる。それは襷の線が複雑に重なり合う衣襷の表現に非常にはっきりと見られ、この襷は直線的で鋭い角をなして重なりあう線で表されている。衣服の起伏はアンダードローイングの段階で入念に描き込まれており、一連の大まかで、しなやかな、軽妙なハッチングが陰影部分を明示し、空間における陰影面の方向をはっきりと表している（図版 10^a）。

人体の肉づけは衣襷の起伏ほど入念には施されていない。リール美術館の《天国に昇る選ばれた人々》と《地獄へ落ちる人々》の裸体像では、長くてかなり間隔のあいた平行ハッチングが陰影部分を示しているが、あまり陰らしくは見えない。おそらく肌色の透明度が高いために、あまり入念にアンダードローイングを施すと暗部の半透明の肉づけを妨げることになったからだと思われる。同じことは《皇帝オットー三世の裁判》の登場人物たちの顔にも指摘できる。

メモリンクのアンダードローイングにはきわめて個性的な特徴がある。

形態の変更は数多く、それは主要な登場人物のみならず構図の多くの細部や建築物の細部にも及んでいる。

ファン・エイクの場合とは反対に、メモリンクの場合、構図の正確な全体像は少しずつしか現れず、創造的緊張は絵画制作の最終段階まで継続する。この「曖昧さ」はとりわけ構図デッサン（*dessin de mise en place*）において際立っている。人物形態と細部の大部分は大まかに粗描されているだけで、しばしば一本の線でかすかに描かれているので何の形か同定することが難しい。またこうしたアンダードローイングの線の多くは彩色段階では放棄されている。メモリンクはしばしばアンダードローイングを著しく変更しており、Taubert はそれを修正ハッチング（*Arbeitsstrichfuren*；*hachures de correction*）と呼んでいる。ファン・エイクやバウツとは反対に、こうしたたえまない変更は筋道どおりに行われているわけではなく、このことは Taubert によれば、この画家がドイツ出身であることを明かすものなのかも知れない。しかしこうした多くの変更は構図全体の厳密に秩序立てられ均整のとれた構成をもたらしている。

Taubert がメモリンクの《聖カタリナの神秘の結婚》、《マルティン・ファン・ニューヴェンホーフの肖像》、《フローレイン祭壇画》で初めて明らかにしたそのアンダードローイングの特徴のすべては、Białostocki によるダンツィヒの《最後の審判の祭壇画》の調書（Corpus-Musées de Pologne, 1966 でその詳細な研究を報告している）や Van Asperen de Boer によるアントウェルペン王立美術館の《父なる神と奏楽の天使の祭壇画》の調査によって再確認されている⁽³⁴⁾。

彩色段階では、これらの作品の人物の形態はしばしばアンダードローイングで定めたものより大きく描かれている。こうした傾向はすでに Taubert によって指摘されていたが、P. Philippot が

証明したように、メモリンクの構図における水平線の確定に対応している。Białostocki によれば、こうした傾向は地獄に堕ちる人々の群像表現に見られるように、登場人物の姿勢や身振りの過度に強い感情表現を和らげる傾向と重なっている。

同様にメモリンクのアンダードローイングをもっともよく特徴づけるのはその固く乾いた筆致であり、それは衣服のモデリング線描によく表れている。きっぱりとした直線軸によって表された襷に沿って、規則的で力強い線による平行ハッチングが、ファン・エイクやバウツがしたように陰影の微妙な濃淡を出すことにはまったく気遣わずに、確固として衣服の陰影部を表している。もっとも強い陰影部では、この強いハッチングは三角形を形づくる二本の直線の内側に施されている。こうした方法は、それほど秩序だったやり方ではないが、15世紀末の画家たちの絵画において発展することになる(図版 5^a)。

こうした個々の画家の特徴に関する研究を、調査分析されたアンダードローイングの諸相の比較に基づいたいくつかの個人的な考察によって補完したいと思う。

バウツのモデリング線描はファン・エイクのそれとは描^{エクリチュール}法が異なるが、精神においては近い。

衣襷は、「細かい網目」を使ったばかりの効いたハッチングではなく、一本一本ははっきりした線によるハッチングで描かれており、(暗部の塗り潰した線の効果で見せる)表面的な丸みよりも(明部に引いた線の方角を利用して)身体の線がより強調されている。人物の顔では、ファン・エイクができる限り微妙な肉づけを施しているのに対し、バウツは簡略に下描きしているだけである。

とはいえその目的は類似している。つまり、最初のヴィジョンから彩色段階へとつながる、微妙な陰影をもつ段階的な肉づけを入念に施すことによって、形態を明瞭に定めることであり、その点でバウツの肉づけの質と繊細さはファン・エイクのそれに匹敵する。

メモリンクのアンダードローイングは、たえない生成過程にあり、それ自体の本性からして、ファン・エイクのより熟考され入念に仕上げられたそれとは対照的であり、一方鋭利ともいえる冷たい絵肌は、バウツの柔らかく軽妙な線描と好対照をなしている(図版 3^aおよび 3^b)。

ファン・エイクとバウツのアンダードローイングの様式は彼らのすべての作品において一貫しているが、一方、メモリンクのそれは非常に多様な様相を示している。ダンツィヒの《最後の審判》の天使たちの衣襷に見られるような力強く秩序だったモデリング線描、《聖カタリナの神秘の結婚》や《G. モレールの三連祭壇画》の衣襷に表された、ハッチングを並べたり、しばしば交錯させたりして面を作るたくましいアンダードローイングなどがそれである(図版 4^aおよび 4^b)。実際、1467年頃に制作された《最後の審判》のアンダードローイングは、肉づけとまったく同様、いまだバウツやおそらくはファン・デル・ウェイデンの伝統の内にあることを示しているが、より後期の作品のアンダードローイング——その大部分は黒チョーク(*pierre noire*)で描かれている——は15世紀後半の画家たちのアンダードローイングといくつかの類似点をもっている。手元の赤外線写真の資料によれば、メモリンクは初期フランドル派としては最初に、そしてもっとも頻繁に黒チョークを用いた画家だと思われる。ちなみに、この黒チョークは彼のアンダードローイングに固有の粗描

きの特徴や神経質な描線にとりわけ適した画材である（図版 3^b）。

顔の肉づけをあらかじめ施すこともメモリンクではバウツよりも稀であり、「滑らかな肌」をもった肉づけは彩色段階において初めて完璧なまでに精緻に仕上げられるのである⁽³⁵⁾。

ファン・エイクとバウツのアンダードローイングは彼らの絵画の様式と一致しているが、メモリンクがその多くのアンダードローイングにおいて発揮している自由さや活気からは彼の絵画を特徴づける繊細で豊かな肉づけを予想することはできない。こうした違いはファン・デル・フースやヘラルト・ダフィットの作品についても再び触れることになるだろう。

2) フレマールの画家、ロヒール・ファン・デル・ウェイデン、ペトルス・クリストゥス

次に、その作品がファン・エイクの伝統を直接引く三人の画家、フレマールの画家、ロヒール・ファン・デル・ウェイデン、ペトルス・クリストゥスのアンダードローイングを検討することにしよう。

フレマールの画家とロヒール・ファン・デル・ウェイデンのアンダードローイングに関する研究は、M. Sonkes が詳細な発表をして以来それほど進んでいない⁽³⁶⁾。

この研究者によれば、この二人の画家の比較検討からは類似したアンダードローイングが明らかになっている。つまりそれらは純粹に線的で、ハッチングも他のあらかじめ量感を示す描線も含んでいない。こうした観察から M. Sonkes は、大多数の批評家によってフレマールの画家に帰属されてきた作品（ディジョンの《キリストの降誕》、ロンドンの《暖炉衝立の前の聖母（授乳の聖母）》、フランクフルトの三つの板絵（《悔い改めた盗賊》、《聖母子》、そして《聖女ヴェロニカ》）とその裏面にグリザイユで描かれた《三位一体》）が若き日のロヒール・ファン・デル・ウェイデンによって描かれたと確信をもって主張している。

われわれが M. Sonkes の使ったのと同じ「赤外線」写真資料を再検討したところ、説得力のよい同氏の説とは矛盾する本質的な様式的違いが浮かび上がった。ファン・デル・ウェイデンが彩色段階でアンダードローイングの輪郭を量感が縮小するように修正しているとすれば、フレマールの画家は反対にアンダードローイングの輪郭をはみ出している。形態を縮小する傾向がファン・デル・ウェイデンの優雅な様式に対応しているとしたら、形態の拡張はフレマールの画家の彫塑的な様式に固有の量感を強調しようという欲求に呼応している。

ファン・デル・ウェイデンの作品のアンダードローイングに関する最新の分析は《ボヌの祭壇画》に対してなされた N. Veronée-Verhaegen のそれである⁽³⁷⁾。科学研究室の新たな分析記録のおかげでアンダードローイングと彩色段階の様式の質的な違いが明らかになったが、この著者はそれを工房の共同作業によるものと説明している。ファン・デル・ウェイデンは独立した複数の小型の下図の形で構図全体を構築し、主要な人物のアンダードローイングは自ら描いたが、その一方で長い平行ハッチングによる肉づけを示すアンダードローイングは、構図のいくつかの部分の小型の下図と同様、助手に任されたのであろう。たとえば、力強い線によるモデリング線描を示す受難の楽器を持つ天使たちの白衣は工房の手になるものであろう。N. Veronée によれば、このアンダードローイングはメモ

リンクのそのの神経質さを想起させるというのが、きわめて妥当な指摘と思われる。実際、ゆったりとした力強い線による襞の配置と、屈曲する生地を肉づけする一連の短いハッチングは、ダンツィヒの《最後の審判》の天使たちの外衣のアンダーローイングを思い出させる（図版 5^a および 5^b）。

これに対して描き方がやや粗い場合、形を決めたり、強いハッチングを効かせて陰影部分を作り出したりするアンダーローイングの考え方は、メムリンクの様式に非常に特徴的なもので、《聖女カタリナの神秘の結婚》のアンダーローイングを思い起こさせる。

ボーヌとダンツィヒの《最後の審判》の祭壇画におけるこうしたアンダーローイングの比較を拡大すれば、メムリンクが修業していたロヒール・ファン・デル・ウェイデンの工房が《ダンツィヒ祭壇画》の制作に参加したかどうか、という問題を解決するための新たな論拠が集まるかもしれない。その場合、メムリンクはロヒールの死を受けてこの作品を完成させたのだろう⁽³⁸⁾。

《ボーヌ祭壇画》の主要人物のアンダーローイングには、ハッチングはほんのわずかしき見られない。N. Veronée によれば、肉づけが見られるときは、それらは助手の介在によるものだという。分業を認めるとしても、もっとも複雑なモデリング線描は親方に任せたと考えるのが妥当であるので、この仮説には信憑性があるとは思えない⁽³⁹⁾。しかし N. Veronée は《ブラック三連祭壇画》《コルンバ祭壇画》といった、確実にロヒール・ファン・デル・ウェイデンに帰属される他の作品の赤外線写真に基づいて、M. Sonkes が指摘した厳密に線的なアンダーローイングという説を支持している。しかしながらこうした分析記録の読み取りは決定的な結論を引き出すのに十分に明瞭であるとは思えない。同様に、ロヒールの線的なアンダーローイングという説も、その立証がプラド美術館の《十字架降下》——科学分析で得られたこの作品の調査記録は未公開〔訳註／1980年代末に公開された〕——のような代表作ではなく帰属作品に基づいているかぎり、信憑性があるとは思えない。

さらに言えば、線的なアンダーローイングという説は、グラナダのカピーリャ・レアル（王室礼拝堂）の《聖母マリアの三連祭壇画》やロンドンのナショナル・ギャラリーの《ピエタ》といった、ファン・デル・ウェイデンに帰属させられる多くの作品の赤外線写真によって明らかにされたモデリング線描とも矛盾していることが指摘できるだろう。

これらの作品のアンダーローイングは、15 世紀末のブリュッセルの画家たち——聖女バルバラ伝の画家、聖女カタリナ伝の画家、コレイン・デ・コテル——のそれとの類似を示している。衣服の襞は大きな直線で力強く描かれ、線の端は丸く止めている。主軸に対し斜め方向に、素速く引いた粗いハッチングで陰影面を形づくっている。人体の肌の部分は長めの線を密に用いたハッチングで表現している。これとよく似たアンダーローイングがやはりロヒール・ファン・デル・ウェイデンの絵画の伝統を引くコレイン・デ・コテルの作品の衣襞にも見出される。

ファン・デル・ウェイデンのアンダーローイングについて現在知られていることから、われわれは二つの仮説を主張してみたい。一つは、彼のアンダーローイングが従来述べられてきたよりも入念なものであるとしたら——われわれはそう考えるが——、それは最初から肉づけを含んだものであり、彩色段階と同様、ファン・デル・ウェイデンのライヴアルたちに影響を与えた可能性があるということ。この場合 15 世紀末のブリュッセルの諸作品のアンダーローイングはこの巨匠

のアンダーローイングの影響である可能性があるが、《十字架降下》の科学研究室での調査だけがこの仮説の可否を判断することができるだろう。もう一つは、反対に、アンダーローイングがもっぱら線のみによるものであれば——われわれにはそれはほとんどありえないと思われるが——、ファン・デル・ウェイデンに帰せられるいくつかの作品において指摘された肉づけのハッチングは、場合によっては別人の手の介在を示すものであり、何より作者認定の誤りを示しているということになる。このことは《聖母マリアの三連祭壇画》と《ピエタ》について何人かの美術史家が主張してきた説を確認することになるだろう⁽⁴⁰⁾。

一般にフレマールの画家に帰属されている作品について公表された「赤外線」調査資料も、同じようにさほど重要なことを明らかにしてはいない。唯一の例外は J. Taubert が調査したルーヴェンの《三位一体》に関するもので、この作品では、筆を用いて事物の形を描き、衣服の襷も大きなしっかりした線で表現している⁽⁴¹⁾。

アンダーローイングでは数多くの変更によって形が拡大されている。またそこではハッチングは元の輪郭と新たな輪郭を分かつ面を埋めるのに使われており、ファン・エイクの場合のように、肉づけを最初から施すのに用いられているのではない。実際それは後にメモリンクが用いるのと同タイプの修正ハッチングである。

Taubert は《三位一体》をフレマールの画家による原作の模写と見なし、Philippot と Sonkes は、反対に、この作品をフレマールの画家のオリジナル作品と認めたが、いずれの場合も、アンダーローイングが画家固有の様式を読み取る決め手を提供するはずである⁽⁴²⁾。

この画家の基準作の一つであるフランクフルトの《聖母子》の赤外線テレビ画像 (*réflectographie dans l'infra-rouge*) による最新の調査が、ルーヴェンの《三位一体》とは著しく異なるアンダーローイングを明らかにしたので、この作品の原作説は見直されなければならない。

聖母の着衣（特に外衣の裾）には、襷の配置を示すゆったりした線を含む非常に力強いアンダーローイングが見出されたが、それは《三位一体》のアンダーローイングよりもずっとしなやかな線で描かれ、数多くの平行ハッチングの面が濃淡さまざまに変化することで布地の面の方向をはっきり示している。もっとも暗い部分は、かなり規則的な斜線のハッチングですっかり覆われている⁽⁴³⁾。このタイプの、ハッチングが形態の堅固な彫塑的肉づけを形づくっているアンダーローイングは、〔訳註／赤外線フィルムの感度は720-740nm までしかないため〕通常の「赤外線」写真には表れないものであり、M. Sonkes がこの同じ絵画について記述し、やはり《三位一体》にも観察されている純粋に線的なアンダーローイングよりも、フレマールの画家のモニュメンタルな様式によりいっそう一致している。

ペトルス・クリストゥスのアンダーローイングの研究もやはり不確かな根拠に基づくもので、公表された科学研究室の調査記録もわずかな数しかない。しかしながら《キリストの死への哀悼》（ブリュッセル）と《男の肖像》（ロンドン）の赤外線写真を検討すれば、この画家のアンダーローイングの特徴をはっきりつかむことができる。Sonkes (1970, p.201) によって公表された《男の肖像》の

アンダードローイングを検討すると、人体と衣服のモデリング線描がファン・エイクによるそれと類似していることに驚かされる。顔の暗くなる部分はファン・エイクの場合と同様、細くて短いハッチングで繊細に肉づけされている。このハッチングはもっとも暗い部分では互いに絡み合うように交差している。他方、明部との中間ではこれらのハッチングの間隔は広がり、より細くなってグラデーションをつくっている。同じタイプのきわめて細くて力強さを欠くハッチングが衣服の陰影部分に何箇所か見受けられる。このハッチングの面は形の方向に沿って施され、より簡略化されてはいるが、ファン・エイク特有の緻密で抑揚のある網目状のそれを想い出させる。襷の方向は直線によって示されるが、多くの場所で粗い線を短く使ったハッチングを帯状に重ねている（図版6）。

ペトルス・クリストゥスとファン・エイクのアンダードローイングをさらに敷衍して比較検討すれば、おそらく前者が後者の工房で修業したという説を確認することになるだろう。Schabacker は、ペトルス・クリストゥスに関する近著で、残念ながらこの画家のアンダードローイングについては何も示唆していないが、彼の作品目録を再検討し、ファン・エイクの影響という問題に触れている⁽⁴⁴⁾。いずれにせよ、二つの作品の調査によって明らかになったペトルス・クリストゥスのアンダードローイングは、手法と精神において、ファン・エイクのアンダードローイングに近いものと思われる⁽⁴⁵⁾。

3) ファン・デル・フース、(ハンス・メムリンク)、ヘラルト・ダフィット

引き続いてファン・デル・フースとヘラルト・ダフィットのアンダードローイングをメムリンクのそれと比較しながら検討してみよう。実際、15世紀後半のこの三人の画家の作品の研究は一体のものとして行われる必要がある。というのもそれらの作品は15世紀末の絵画技法の変遷を明らかにすると同時に、様々な程度で16世紀初頭の技法に特徴的な諸原理を予告しているからである⁽⁴⁶⁾。

ファン・デル・フースのアンダードローイングはきわめて特殊な関心を示している。というのもそれは初期フランドル派の巨匠に典型的なアンダードローイングと15世紀末の群小画家に典型的なそれとの移行段階をなすように思われるからである。

ファン・デル・フースがアンダードローイングにしめす新しい性格は彼の外的世界について抱くヴィジョンによって説明することができる。それは先行する画家たちのそれや、またメムリンクやヘラルト・ダフィットのそれとも対照的である。ファン・デル・フースは完璧で不動なイメージによって世界を客観化することを放棄し、明暗の対比を用いた肉づけ技法によって人物の行為が強調されるような劇的な構図を創造しているのである。こうしたものの見方においては、アンダードローイングはある重要な役割、つまり画家が望む明暗 (*clair-obscur*) の効果を準備するという役割を果たすことになる。

ファン・デル・フースは陰影部分を平行ハッチングで覆っている。ハッチングの長さや強さはさまざまで、大部分はただ平面的に斜線で描かれているが、時として描く面次第で異なる方向の線を使うこともあり、もっとも暗い部分では交差線を重ねることもある。しかしこのアンダードローイングの様相は作品によっても、また同一の画面の中でも変化する。その描線は《マギの礼拝》(ベル

リン）（図版 7^a）におけるように奔放で神経質であることも、反対に《聖母の死》（ブリュッヘ）におけるように穏やかで規則正しいこともある。それゆえそこに「完成作品の劇的な性格と下描きの穏当で熟考された様相のあいだのきわだった対照」（1970, p.212）を見る M. Sonkes の指摘は、いずれにしてもファン・デル・フースの作品全体には当てはめることはできない。またこの指摘は、形態を正確に決定する前に明暗表現を施すことでその構図の劇的な性格を予告する、この画家のアンダーローイングの精神とも一致しない。

衣服の襷は連続する線で描かれることが多かったが（《マギの礼拝》）、その大部分は彩色段階で無視されており（《ポルティナリー祭壇画》）、それはファン・デル・フースやメモリンクの場合と同じように形態の探究が完成直前まで続くことを示している。輪郭を変更したり、袖を拡大したり、襷の向きを変えたりといったことよって生じた面をハッチングで修正するのはメモリンクと同様であるが、この修正ハッチングが描き直した形に重なり、陰となる部分を作っている（羊飼いの袖）。絵具の塗りがごく薄い部分では、陰影が中途での形の変更を覆い隠すのに役立っているらしい。

時には、衣服の陰影は交差ハッチングで示されることもあるが、それはファン・エイクの軽快で抑揚のある線による網目とははっきりと異なる、大まかで強く押しつけるような線による網目をなしている（図版 8^a および 8^b）。規則正しい斜線のハッチングが形態を考慮することなく人物の顔の陰影を示しており、また《聖母の死》では使徒の口を、《三位一体》では登場人物の顔を横切っている。ファン・デル・フース特有のこうしたやり方は、彼の主たる関心事が陰影の強弱を示すことよりも陰影の位置を定めることであることをはっきりと示している。

ファン・デル・フースはこのように、コレイン・デ・コテルや 15 世紀末の画家たちが発展させる傾向を予告しているが、しかしそのアンダーローイングの厳密な描法や入念な絵画技法は彼をこれらの 15 世紀末の画家たちから区別している。ちなみに後者も同じように動勢や明暗の効果を追求しているが、より簡素化された技法によってそうした効果を得ているのである。

《聖三位一体》（エディンバラ）では、キリストの上半身のモデリング線描は、初期フランドル画家の緻密な様式とコレイン・デ・コテルのより自由な様式の中間に位置づけられる。人体の量感を表しているのは大きな面をなす斜線のハッチングで、この大きな面を上半身全体に自由にちりばめられた小さなハッチング群が取り囲んでいる。

ヘラルト・ダフィットのアンダーローイングは二つのかなり異なる外見を示している。

M. Sonkes は、《キリストの洗礼》（ブリュッヘ）と《セダーノ三連祭壇画》（パリ）で主として線的なアンダーローイングが認められ、立体感は平行ハッチングによっておおまかに示されているだけと述べている⁽⁴⁷⁾。

ヘラルト・ダフィットへの帰属が一般に認められている他の絵画作品の「赤外線写真」の記録を検討すれば、補足的な詳細が得られるだろう。

たとえば、《聖母マリアに別れを告げるキリスト》（ダブリン）の赤外線テレビ画像は、メモリンクの《聖女カタリナの神秘の結婚》に類似した、力のこもった、素速くかなりしつかりした描き方

のアンダーローイングを明らかにしている。キリストの青い外衣では、モデリング線描はスケッチと言ってもいいほどすばやく描かれた細いハッチングからなっている。特に暗い陰影部では、これらのハッチングはいっそう力がこもり、ややファン・デル・フースに似て、形態を平坦に斜めに横切っている（図版 9a および 9b）。衣服のいくつかの箇所では、向きの異なる新たなハッチングが最初のハッチングに重ねられている。襷のくぼみは太くて濃い線でおおまかに示されている。通常は彩色段階で塗り潰してしまう事物の輪郭線、とりわけキリストの手と足などはごく細い筆の線で描かれている。そこでは厳密な描線による短い平行ハッチングが陰影部の位置を示しているが、その一方、掌には荒々しい性格のアンダーローイングが見出される。それゆえこの作品には二種類のアンダーローイングが共存しているわけだが、明らかにスケッチ風の線描 (*dessin esquissé*) が支配的で、これがその自由さによって 16 世紀初頭のアンダーローイングの新しい方向を告げているのである。反対に、《キリストの洗礼》においては、スケッチ風の線描が聖ヨハネの顔や首、そして手を肉づけしているにしても、いまだに 15 世紀初頭の初期フランドル画家の伝統を引く厳密なアンダーローイングがスケッチ風の描法に対して優位を占めている⁽⁴⁸⁾。

《聖母マリアに別れを告げるキリスト》の「スケッチ風の」アンダーローイングという特性は《カンビュセスの裁判》や《シザムネスの裁判》にも見出される。さらにカンビュセスの外衣には伝統的な直線やハッチングとは異なる線的描法が観察される。つまり手を離さないで描かれた波状の連続線である。これは、16 世紀初頭に、とりわけコレイン・デ・コテルにおいて著しく広まる線的描法の拡大の最初の例のひとつである。

ヘラルト・ダフィットが描く顔のアンダーローイングは、顔の形を正確に描かずに非常にすばやく顔立ちを定め、肉づけを施すことなく幅広のわずかなハッチングで陰影を示すにとどまっている。こうした傾向はコレイン・デ・コテルにも見出されるだろう。

このように、アンダーローイングと彩色段階の様式の相違が、メモリンクの場合と同様にファン・デル・フースとヘラルト・ダフィットの作品をも特徴づけているのである。

アンダーローイングは彩色の下に隠されているが、これらの画家たちは、「理想的礼拝図像」という建前に縛られて完成作品では公然と表現できないいっそう自由な様式を採用しようとしていたのだろうか。

メモリンクとヘラルト・ダフィットの作品では、二つのアンダーローイングの方式のあいだのためらいがそれらの併存に示されている。たしかに、ヘラルト・ダフィットの構図よりもメモリンクの完璧に均整のとれた構図においては、スケッチ風のアンダーローイングとの対照はいっそう強い印象を与える。同様にアンダーローイングの段階で力強い肉づけを施すことは、すでに見たように、メモリンクの絵の柔らかく滑らかな肉づけでは予想できないことであるが、一方、ヘラルト・ダフィットの発展させた明暗の対比を用いた肉づけには対応している。反対に、ファン・デル・フースの構図の劇的な外観は彼の絵画に特有の明暗効果の下地となるアンダーローイングの存在を予想させる。

15 世紀の三人の画家に見出されるこうした違いは、われわれの考えでは、外界についてのフランドルのヴィジョンの漸進的変化によって説明することができる。Taubert は、メモリンクにのみこうした傾向を指摘し、それを画家がドイツ出身であることによって説明している。

ホアン・デ・フランデス（ジャン・ド・フランドル）のアンダードローイングは、I. Vandevivere によって行われた《パレンシア大聖堂の祭壇画》とセルベラ・デ・ピスエルガの聖母マリア聖堂の《マギの礼拝》の調査によって明らかにされているが、それは初期フランドル派の巨匠のアンダードローイングの様式とは部分的に断絶している⁽⁴⁹⁾。

そのアンダードローイングは太い筆で描かれ、かなり素速く構図の主要な要素を配置し、陰影部分の位置を定めている。先行する画家たちのより厳密に組み立てられたアンダードローイングとは反対に、衣服の襞を示す線はめったに見られないが、垂直の短い線の連続的な帯がいくつかの輪郭を強調し、それが陰影の縁をなしている（図版 7b）。

非常に数多くの陰影部が様々な方向に配置されたハッチングの面によって示されており、多くの場合交差した線は大きな「編み目」を作っている⁽⁵⁰⁾。他のフランドル画家では、ファン・エイクを除くと、顔におけるアンダードローイングはごく限られているが、ホアン・デ・フランデスはすべての陰影部分をハッチングの網目によって描いている。《受胎告知》の聖母マリアの顔では、より強い一連の線が最初の平行ハッチングに重ねられ、Vandevivere が述べているように、「その網目が陰影に応じて収縮する格子模様」（1967, p.7）を生み出している（図版 2b）。われわれの考えでは、ホアン・デ・フランデスのアンダードローイングを先行者のそれに結びつけ、15 世紀末の群小画家のそれから区別しているのは、形態の非常に確固とした把握と結び付いて、陰影の強度を強調しようとする関心である。実際、これらの群小画家たちも同様に大きな面でハッチングを施してはいるが、それはもはや細部や陰影の強度を考慮することなくすべての形態を包括している。

それまでの初期フランドル派のものよりもすばやく、ずっと大雑把な描き方のホアン・デ・フランデスのアンダードローイングは、いっそう簡略化されたその彩色段階と対応しており、15 世紀末の絵画の変遷の系列に直接組み込まれているのである。

もっとも暗い陰影部分では、ハッチングが透けて見え、そのいくつかは短い描線によって表面で手直しされ仕上げの効果を生んでいるが、それは彼を 15 世紀末と 16 世紀初頭と傾向に結びつけているもう一つの特徴である。

4) 15 世紀末と 16 世紀初頭のブラバントの群小画家

15 世紀の末に、フランドルの群小画家たちのアンダードローイングの特徴は変化する。

一般に、アンダードローイングは彩色段階と同様にいっそう簡素になり、単純化された肉づけはもはや明暗の微妙な指示を必要としなくなる（図版 10a および 10b）。そのためアンダードローイングの描法は画家の主たる関心事に応じて変化することになるが、このことは 1480 年代以降の絵画の粗悪さと著しく折衷的な性格を明らかにしている。

「刺繍の葉の画家」（《聖母子》、リール美術館）や「聖女ウルスラ伝の画家」（《聖母戴冠》、シェルブル）（図版 10b）といったロヒール・ファン・デル・ウェイデンの伝統を引く群小画家の場合、アンダードローイングの描線は依然として厳格で、はっきりとした角をつくって折れ曲がる直線によっ

て襷の方向を指示し、細く長い平行ハッチングの面によって陰影部を示している。この平行ハッチングは、すべての陰影面をほぼ平坦に覆っているが、形の方に沿ったり陰影の強度を示したりはしていない（図版 11^a および 11^b）。この種のアンダードローイングによること細かな指示は、きわめて入念な描法にも同様に見られる新しい描き方を明らかにしている。これらの画家たちは先行する画家たちと競合できるような細部の表現に注意を集中しようとしているように思われる。「聖ギュデュル大聖堂風景の画家」は、その表現力の強さによって独特の絵画を描く画家であるが、彼のアンダードローイングはこの類のものである。たとえば、《司祭の説教》（パリ、ルーヴル美術館）と《男の肖像》（ロンドン、ナショナル・ギャラリー）の人体と衣服は、上に述べた特徴のすべてを示している。

「聖女カタリナ伝の画家」と「聖女バルバラ伝の画家」（《ヨブの祭壇画》、ケルン）の場合には、アンダードローイングの入念さは減じている。平坦に形を横切っている、ハッチング面の配分は、もはや秩序立ったものではない。描法もまた変化を示し、線は大まかで強くなっている。さらにいくつかの衣服では、襷のくぼみが短い線のすばやい連なりによって示されている。

1480 年から 1510 年の間に制作された多くの逸名画家の作品においては、肉づけはさらにいっそう簡素なやり方で施されている。大まかな面で配置された粗っぽいハッチングがここでは陰の中に置かれたすべての形を一樣に覆っており、時として二番目の網目が最初の網目のうえにぞんざいに重ねられている。「フレマールの画家」の模作である逸名画家の《聖三位一体》（ブリュッセル）（図版 12^a）やブラバントの逸名画家の祭壇画の翼部はこうした描き方の好例を提供している。

物語画においてはモデリング線描は一般に非常に減少しており、時としては「聖ゲオルギウス組合の画家」の場合のように肉づけが施されないことさえあるが、その一方で、構図の主要な要素を示すアンダードローイングは発展している。それはしばしば粗描きされているだけであり、ためらいがちで、描き直しも多い。彩色段階では多くの線が放棄されたり位置を変えられたりしており、画家は物語表現に役立つ要素がイメージを美しくする要素だけを採用している⁽⁶¹⁾。

最後に、記念碑的な作品を描いた画家、コレイン・デ・コテルの場合、アンダードローイングはいっそう強い個性といっそう明確に革新的な性格を示している⁽⁶²⁾。その役割は、形態をできるかぎり完璧にするため引き締めることにあるのでも、細かいハッチングの網目によって段階的な肉づけを施すことにあるのでもなく、むしろすばやい線描によって全体的な構図をつくりだし、明暗を用いて人物形象の彫塑的立体感を強調する肉づけを施すことである。

力強いアンダードローイングの輪郭は彩色段階では何度も修正され、たえず拡大されており、モデリング線描は奔放な筆線で引かれた、間隔の広い一連の大まかなハッチングによって施されている（図版 12^b）。描法に変化をつけようとするこの画家特有の意志が、小さな V 字型のタッチ、波うつ線、途切れのないジグザグの線などの新しい線描表現に表れている。同様の線描的表現はとりわけ、ヤン・ユーストの《カルカール祭壇画》⁽⁶³⁾や、ディルク・バウツ周辺の画家の作品《洗礼者ヨハネの首》（ワルシャワ）にも見出される⁽⁴⁶⁾。ある場所では、ハッチングは形の方におおまかに沿っているが、別の場所では、それは彫刻のように角ばって面のなかに収まっている。きわめて頻繁に、いっそう勢いのある二番目のハッチングの網目が最初のハッチングのうえに重ねられ、肉づ

けを著しく強調している。このように最も暗い陰影部分にさらに手を加え、アンダードローイングの形態を拡大しようとする傾向はファン・デル・フースやヘラルト・ダフィットの作品にも芽生えていたが、そこではまだ抑制がきいていた。それとは反対に、コレイン・デ・コレルにおいては、この傾向は公然と展開され、描き方は自由になり、しばしば荒々しくなっているが、それは16世紀初頭のアンダードローイングの二つの主要な傾向を告げている。

15世紀末になると、以前の宗教画を模倣したり、評判の高い宗教画主題の構図を踏襲したりする傾向が現れる。

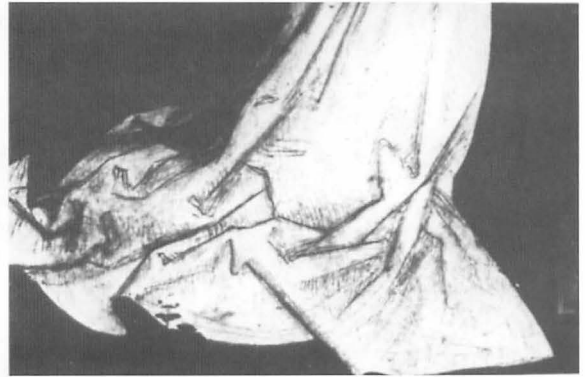
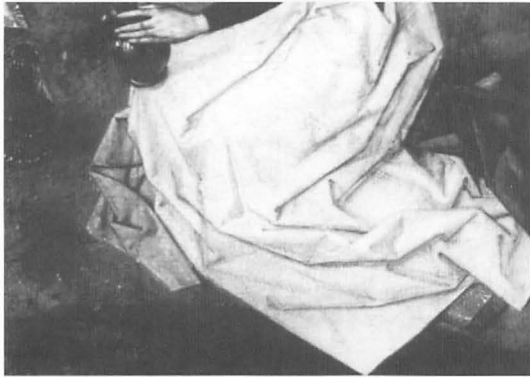
当時のフランドル絵画では、転写紙やスポルヴェロ（穿孔転写法）(*poncif*)を用いた下絵の複写技術は、これまで考えられてきたよりもずっと重要な発展を見たのである。これは工房制作が盛んになったお陰で、既存の構図を再利用して時間のかかる下絵制作の手間を省くことや、親方と弟子達での分業が可能になった、ということである。

Taubert と Arndt は、スポルヴェロで制作されたアンダードローイングの例を主にヘラルト・ダフィットとイーゼンブラントに帰される作品群に指摘しており、われわれは15世紀と16世紀初頭の他のいくつかの絵画にもその例を見出している⁽⁵⁴⁾。

註

- (31) Taubert J., *op.cit.*, Dissertation, Marburg, 1956 および « Beobachtungen zum schöpferischen Arbeitsprozess bei einigen altniederländischen Malern », *Scientific examination of early Netherlandish Painting. Applications in Art history* (*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XXVI, 1975, pp.41-70).
- (32) Desneux J., « Underdrawings and Pentimenti in the Pictures of J. Van Eyck », *The Art Bulletin*, XL, 1, (mars 1958), pp.13-15. Philippot P., *op.cit.*, *Bull. de l'IRPA*, I, (1958), pp.43-48; Van Schoute R., « Le dessin de peintre chez Thierry Bouts », *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'art offerts au professeur J. Lavalleye* Louvain, 1970, pp.327-333; Bialostocki Jan, *Corpus-Musées de Pologne*, 1966, pp.55-95; Sonkes M., « Le dessin sous-jacent chez les Primitifs flamands », *Bull. de l'IRPA*, XII, (1970), pp.197-225; 国立学術研究センター(Centre National de Recherches)が出版している *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle* シリーズ « Primitifs Flamands » (現在 13 巻までが刊行されている)に収録されている、これらの画家の作品の赤外線写真とその批評的研究も参照。
- (33) P. Philippot が《火の試練》の登場人物たちに関して述べているように、「すでにアンダードローイングにおいてなされている登場人物の体形を細くする最初の修正に続いて、二度目の修正が背景の色を塗った後でなされている」(*Bull. de l'IRPA*, I, (1958), p.37)。
- (34) Taubert J., *op.cit.*, 1975, pp.61-68; Bialostocki, *op.cit.*, 1966, pp.55-60; van Asperen de Boer J.R.J., *Recent Developments in Infrared Reflectography of Paintings and its Applications in Art History*, ICOM Committee for Conservation. Madrid, 1972, p.29, fig.2.
- (35) 間隔の広い短いハッチングが、とりわけブリュッヘ市立美術館所蔵の板絵《受胎告知》の聖母マリアの頬や、ダンツィヒの《最後の審判》の天使ミカエルと一人の亡者の顔に見出される。
- (36) Sonkes M., Le dessin sous-jacent chez Roger Van der Weyden et le problème de la personnalité du Maître de Flémalle, *Bull. de l'IRPA*, XIII, (1971/72), pp.161-206; また « Roger Van der Weyden, dessinateur. Comparaison de ses dessins autonomes et du dessin sous-jacent de ses tableaux », 同 *Bulletin*, XVI, (1976/77), pp.130-142 も参照。
- (37) Veronée-Verhaegen N., *Corpus-Hôtel-Dieu de Beaune*, 1973, pp.88-92.
- (38) Mac Farlane K.B., *Hans Memling*, Oxford, 1971, pp.16-23.

- (39) 工房制作における分業の問題は J. Bruyn (書評)によって指摘された。Veronée-Verhaegen N., *L'Hôtel-Dieu de Beaune, Bruxelles*, 1973..., *Ould-Holland*, 89, (1975), p.291.
- (40) Taubert J., « Die beiden Marienaltäre des Rogier van der Weyden. Ein Beitrag zur Kopienkritik », *Pantheon*, XVIII, München, (1960), pp.60-75; この二枚の絵画に関する問題の状況と資料は以下の文献を参照。Van Schoute R., *Corpus-Grenade*, 1963, pp.87-109 および Davies M., *Corpus-Londres*, 1954, III, pp.52-58.
- (41) Taubert J., « La Trinité du Musée de Louvain. Une nouvelle méthode de critique des copies », *Bull. de l'IRPA*, II, (1959), pp.20-33; Philippot P., *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, Torino, Einaudi, 1970, pp.26-27.
- (42) 注(41)を参照。
- (43) これらの調査記録を親切にも見せてくれたのは 1979 年にフランクフルトのシュテューデル研究所でそれらを作成した J.R.J. van Asperen de Boer である。
- (44) Schabacker P.H., *Petrus Christus*, La Haye, 1974.
- (45) 《キリストの死への哀悼》(ブリュッセル)の赤外線写真は、聖ヨハネと背後の聖母の外衣に、画面の他の部分とは著しく異質で、ファン・エイクのアンダードローイングの様式とはなんら共通するものが見られない描き方を明らかにしている。描線はいっそう太く、すばやく、数多くの描き直しと修正がなされている。襷の配置を定める軸線のいくつかは、大まかで短い、不揃いな線の連なりによって途切れているようにさえ見える。同じ一つの作品の内の異なる描法は別の画家の介在を示唆しているのではなかろうか？ 問題は未解決である。
- (46) ファン・デル・フースについては、Thompson C., Campbell L., *Hugo van der Goes and the Trinity Panels in Edinburgh*, Trustees of the National Galleries of Scotland, 1974, pp.94-101 および Sonkes M., *op.cit.*, 1970, p.211 を参照。メモリンクについては、注(32)を参照。G.ダフィットについては、Von Bodenhause, *Gerard David und seine Schule*, München, 1905 および Sonkes M., *op.cit.*, 1970, p.217 を参照。
- (47) 《セダーノ三連祭壇画》の両翼の裏面では、反対に、モデリング線描が広い範囲で施されている。モデリング線描はかなり緻密な平行ハッチングの面によって施されているのである。特に暗い部分では、形の向きにきちんと沿った二度目のハッチングの網目が、最初のハッチングの網に重ねられている。《キリストの洗礼》(ブリュッヘ)の裏面の絵の赤外線写真を入念に検証すると、そこにはスポルヴェロを用いた跡が見つか。スポルヴェロの点線は外衣の襷では、変更されたり放棄された転写の跡が筆による大まかな線で覆われた下にはつきりと見える。スポルヴェロはすでにヘラルト・ダフィットによってミュンヘンに所蔵されている《マギの礼拝》において用いられていたことも忘れてはならない (Arndt K., « Gerard David "Anbetung der Könige" nach Hugo van der Goes », *Münchener Jahrb. der bild. Kunst*, XII, 1961, München, pp.153-170 を参照)。
- (48) メモリンクの場合ほど鋭い描線ではないが、黒チョークですばやく描かれた別のアンダードローイングが《聖ニコラウス伝》(エディンバラ)の板絵に見られる。
- (49) Vandevivere I., *Corpus-Palencia*, 1967, pp.7-10.
- (50) こうした一連の平行ハッチングと混った大きな「編み目」からなるアンダードローイングと、リュカス・ファン・レイデンのような北部ネーデルラントの画家のドローイングの類似が指摘されている(たとえば、Filet Kok, *op.cit.*, p.51 に掲載された《マグダラのマリアと寄進者のいる聖母子》(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク)のマグダラのマリアの顔を参照)。
- (51) Périer-D'Ieteren C., « Deux panneaux de la Légende de Saint Rombaut conservés à Dublin », *Jaarboek van het Koninklijke Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen, 1976, pp.83-108; « Le Maître de la Gilde de Saint-Georges: catalogue critique de cinq panneaux de la légende de Saint Rombaut », 同 *Bulletin*, 1975, pp.153-201.
- (52) Adhémar H., *Corpus-Louvre*, 1962, pp.73-74; Taubert J., *op.cit.*, 1959, pp.20-33; Périer-D'Ieteren C., « Note sur les retables de Strängnäs I-II-III », *Strängnäs domkyrka*, II, (1978), 2, pp.147-148 (Sveriges Kyrkor-Södermanland).
- (53) Willemsen Ernst, « Die Wiederherstellung der Altarflügel des Jan Joest vom Hochaltar in St-Nikolai zu Kalkar », *Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege*, XXVII, (1967), pp.105-211. Bialostocki J., *Corpus-Pologne*, 1966, pp.21-25, Pl. LIII.
- (54) Taubert J., « Pauspunkte in Tafelbildern des 15. und 16. Jahrhunderts », *Bull. de l'IRPA*, XV, (1975), pp.387-401; Périer-D'Ieteren C., « Un triptyque maniériste anversois conservé à Diest. Contribution à l'étude du pontif et problème des volets », 同 *Bulletin*, XVI, (1976-77), pp.97-113. (注(47)も参照)



（上左）図 2^a ヤン・ファン・エイク《司教座聖堂参事会員ファン・デル・パエーレの聖母》部分、赤外線写真 ブリュッヘ、フルーニンヘ美術館

（上右）図 2^b ホアン・デ・フランデス《主祭壇画（受胎告知）》部分（聖母の顔）、赤外線写真 パレンシア大聖堂

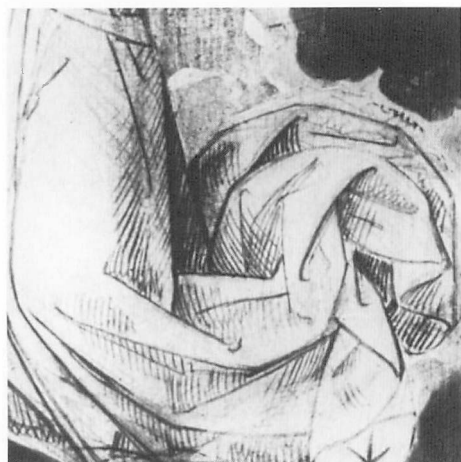
（中左）図 3^a ディルク・パウツ《聖餐の祭壇画（マナの拾集）》部分、赤外線写真 ルーヴァン大聖堂

（中右）図 3^b ハンス・メモリンク《モレール三連祭壇画》部分（寄進者の外衣）、赤外線写真 ブリュッヘ、フルーニンヘ美術館

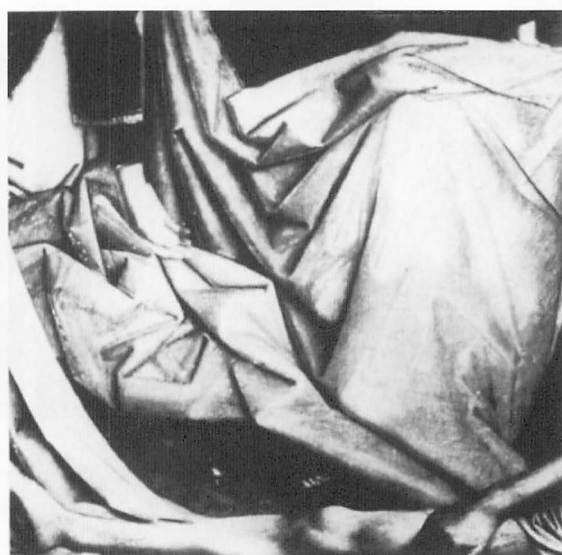
（左）図 4^a ハンス・メモリンク《最後の審判》部分（聖ペテロ）、赤外線写真 ダンツィヒ、ポメラニアン美術館

（右）図 4^b ハンス・メモリンク《聖カタリナの神秘の結婚》部分（福音書記者聖ヨハネ）、赤外線写真 ブリュッヘ、聖ヨハネ施療院





(左) 図 5^a ハンス・メム
リンク《最後の審判》
部分(天使の外衣)、赤
外線写真 ダンツィヒ、
ポメラニアン美術館
(右) 図 5^b ロヒール・フ
アン・デル・ウェイデン
《最後の審判》
部分、赤外線写真
ボーヌ施療院



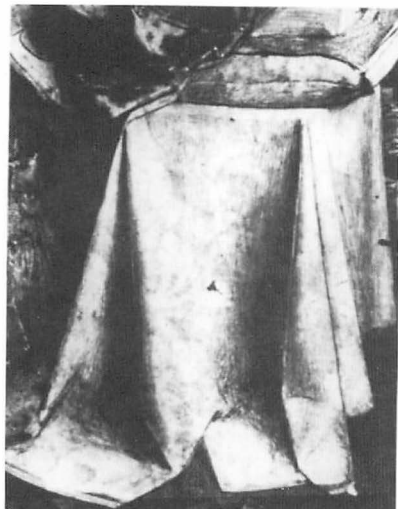
(中) 図 6^a, 6^b ペトルス・クリスト
ウス《キリストの死への哀悼》
部分(聖母と聖ヨハネのマント)、赤
外線写真 ブリュッセル、王立美術
館



(左) 図 7^a ヒューボ・ファン・デル・
フース《マギの礼拝》部分(聖ヨセ
フの外衣)、赤外線写真 ベルリン、
ダーレム

(右) 図 7^b ホアン・デ・フランデス
《主祭壇画(降誕)》部分、赤外線写
真 パレンシア大聖堂





（上左）図 8^a ヤン・ファン・エイク《宰相ロランの聖母》部分、赤外線写真 パリ、ルーヴル美術館

（上中）図 8^b ヒューボ・ファン・デル・フース《マギの礼拝》部分（聖母のマント）、赤外線写真 ベルリン、ダーレム

（上右）図 9^a ヘラルト・ダフィット《聖母マリアに別れを告げるキリスト》部分、赤外線写真
ダブリン、ナショナル・ギャラリー

（中）図 9^b ファン・デル・フース《マギの礼拝》部分（聖ヨセフの外衣）、赤外線写真 ベルリン、ダーレム



（下左）図 10^a ディルク・バウツ《火の試練》部分（皇妃の外衣）、赤外線写真
ブリュッセル、王立美術館

（下右）図 10^b 聖女ウルスラ伝の画家《荘厳の聖母》部分（着衣）、赤外線写真
シェルブール、トーマス=ヘンリー美術館



(上左) 図 11^a 刺繍の葉の画家《聖母子》部分、赤外線写真 リール美術館

(上中) 図 11^b 聖ギュデュル大聖堂風景の画家《司祭の説教》部分、赤外線写真 パリ、ルーヴル美術館

(上右) 図 12^a 作者不詳《聖三位一体》部分（着衣）、赤外線写真 ブリュッセル、王立美術館

(右) 図 12^b コレイン・デ・コテル《三位一体》部分（着衣）、赤外線写真 パリ、ルーヴル美術館

〔訳者後記〕

本稿は、1979年9月10日-9月18日に、ボロ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、前回同様、芸術学専攻4年次の吉野斉志君に第一稿を作成してもらい、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厳密な校閲をお願いし、最終的に完成した。今回の掲載分(2)は、上掲論文のpp.16-28の翻訳であるが、残る部分は本紀要の次号以下に掲載する予定である。