

# 15世紀フランドル絵画の絵画技法 (1)

## La technique picturale de la peinture flamande du XV<sup>e</sup> 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

Ce texte expose le bref historique de la technique picturale des Primitifs flamands (de Van Eyck à Bouts, de Memling à G.David). Les sources variées, qui sont des archives, des reconstitutions de techniques anciennes et des données fournies par les examens de laboratoire, contribuent à élucider la question. À partir de 1950, les examens menées par Coremans à Bruxelles ont montré que le liant des Primitifs flamands est l'*huile siccativ plus x*, mais depuis lors la recherche du liant n'a pas beaucoup progressé. Pour Eibner (1928) et Ziloty (1947), la véritable révolution technique de Van Eyck est l'utilisation de l'*huile essentielle* alors qu'il est impossible d'identifier ce matière par l'analyse scientifique. La *résine* est aussi difficile à identifier. Kockaert (1973/74) et Verrier (1978/79) formulent la thèse de l'*émulsion*. En même temps, l'étude stratigraphique des peintures flamandes du XV<sup>e</sup> siècle révèle la structure picturale, qui se compose de la *préparation*, du *dessin sous-jacent*, de la *couche d'imperméabilisation* (ou de la *couche d'impression*) et des *couches de couleurs*. À côté des peintures sur panneaux, il existe aussi les 《Tüchlein》 dans les Pays-Bas dès XV<sup>e</sup> siècle, mais il n'y a guère de recherche de ces peintures sur toile.

キーワード：huile siccativ plus x (乾性油+x), huile essentielle (揮発性油), résine (樹脂), émulsion (エマルジョン), préparation (地塗り層), dessin sous-jacent (アンダーローイング), couche d'imperméabilisation (絶縁層), couche d'impression (インプリミトゥーラ), glacis (グレーズ), glacis de garance (マダーレーキのグレーズ), empâtement (インパスト), stratigraphie (彩色絵具層の構造), chromatographie en phase gazeuse (ガスクロマトグラフィー)

## I. 初期フランドル派の技法の概観

フランドルの画家たちが用いた技法について述べた技法書では、1300-1400年代のイタリア絵画について書かれたチェンニーノ・チェンニーニの『絵画術の書 (*Il libro dell'arte*)』<sup>(1)</sup> に比べられるものは存在しない。カーレル・ファン・マンデルの『絵画の書 (*Schilderboek*)』(1604) を参照するのも確かに役立つだろうが、この本はどう見ても古い時代の技法の手引書と見なすわけにはいかない<sup>(2)</sup>。

古い技法に関する重要な情報はさまざまところからもたらされる。昔の技法書や古文書、古典技法に関する研究書 (Laurie)、そして、近年では、科学研究室での調査から得られたデータが問題の解決に貢献している。

18世紀までは、ファン・エイクが油彩画の発明者だと考えられていた。この通説は、ヴァザーリが「アントネッロ・ダ・メッシーナ伝」で述べている油彩画の発見についての詳しい記述に基づいているが、それは15世紀と16世紀に書かれた全ての文献に反映している。

グイッチャルディーニはこのファン・エイクによる発見の時期を「1410年頃」としている<sup>(3)</sup>。

1774年にレッシングは、テオフィルスの『さまざまな技能について (*Diversarium atrium Schedula*)』を典拠として、油彩画はファン・エイクの数世紀前から実践されていたと主張した<sup>(4)</sup>。この主張は、その後、次のような多くの技法書を検討することによって確認されている。『エラクリウス手稿 (*Manuscrit d'Eraclius*)』(10世紀前後)、『ピエール・ド・サン・オドマル手稿 (*Manuscrit de Pierre de S. Audemar*)』(13世紀)、チェンニーノ・チェンニーニの『絵画術の書』(15世紀初頭)——この本は「壁、板、鉄など、望みのところに油彩で描く法」に数章 (89-94章) を当てている——、そして最後に、『ストラスブール手稿 (*Manuscrit de Strasbourg*)』(14世紀末-15世紀初頭)<sup>(5)</sup>。

古い技法書類では、14世紀後半以前に板絵の全体に油を用いたことは言及されていないが、近年の科学分析調査では、ティンゲルスタット聖堂に由来する一群のノルウェーの「祭壇衝立」(1250-1300) や、1300-1430年頃のいくつかのケルン派の絵画に油が使われていたことが明らかになっている<sup>(6)</sup>。

これらの二つの作例では、技法的な構造は初期フランドル派とほぼ同様である。つまり肉づけの明部は透明な絵具や、白色下地 (白亜と膠) を生かした光の反射によって表されている。

絵具の層構造 (*stratigraphie*) を見ると、すでに明暗の肉づけのなされた不透明な下地の色調の上に透明なグレーズ (*glacis*) (薄い透明色の塗り) がかけられ、それが肉づけに深みを与えているのがわかる。

《ナミュールの聖遺物匣》の側面画や、ヴァルクール (ベルギー) の参事会聖堂の祭壇画の両翼《受胎告知》および《聖母マリアのエリサベツ訪問》といった、14世紀末のファン・エイク以前のフランドルの二つの作品は、調査の結果、いずれも一、二層からなる絵画構造と、初期フランドル派の技法を予告する技法を示している<sup>(7)</sup>。

さらに、絵具の重ね塗りとグレーズの使用は、シャンモル修道院の祭壇画の両翼画にも観察されている。これは1391-1399年に初期フランドル派の最初の画家メルキオール・ブルーデルラム・ド・イーブルによって描かれたものである<sup>(8)</sup>。しかし、この作品で用いられている技法は油をほんの少量加えたテンペラであり、そのため作品の外観はファン・エイクの絵画とはまったく違ったものになっている。

これらの作例がはっきり示していることは、油彩画が「突然に発見」されたのではなく、長い期間にわたって実験が行われ徐々に発展してきたこと、それが15世紀のファン・エイクによる油彩特有の可能性の天才的な開拓につながったことである。P. Philippot は、油彩画の発展においてファン・エイクが占める正確な位置をきわめて的確に述べている。「ファン・エイクは革新を行ったとしても、革命を起こしたわけではない。彼の寄与は動揺を起こさずに伝統と一体化し、それを豊かにした。」<sup>(9)</sup>

ファン・エイクが発展させた絵画構造の原理は、白色の下地 (*préparation blanche*) あるいは不透明な明色からの光の反射と、グレーズの重ね塗りやそこに生じる半透明効果を同時に活用することにある。明るさは、主として下地で反射した透過光として生じ、絵具に加えられた白はごく少量で、インパスト (*empâtement*) もごく一部に限られ、ほとんどわからないようなものである。陰影部はもっぱらグレーズ層を重ねることによって表され、陰影のもっとも暗い部分では本来の色がわからないほどになっている。このため、15世紀フランドル絵画でもっとも頻繁に使われたマダーレーキのグレーズ (*glacis de garance*) は、何層も重ねて塗られた時には、ほとんど黒に近い盛り上がりを呈することになる。

以下に明らかにするように、こうした複雑な色層構造を洗練された形で用いることこそが、ファン・エイクとその後のファン・デル・ウェイデン、ペトルス・クリストゥス、パウツやメムリンクに、彼らの絵を特徴づける明るい、釉薬をかけたような、深みのある肉づけを可能にしたのである。

ファン・エイクが展色剤だけでなく色層構造にももたらした技法的変革の原点は、おそらく新しい美意識にこそあり、彼はそれに解釈を与えたのである。15世紀のフランドルのヴィジョンの創始者であったファン・エイクにとって、絵画表象は外界を客観化する手段であり、光の効果や質感が細部におよぶ精細な描き込みとあわせて、触覚的な表現を可能にしている。技法的革新はこうして、あるイメージをそれを取りまく空間の中に完璧に表現するのに役立った。かたちがつ造形的量感は光を利用した肉づけで表現される。この光が表面に現れることで、磨き上げた釉薬越しに見る色絵付けのような絵肌が生まれ、下にある色彩の輝きはステンドグラスを見ているように感じさせるのである。Ch. Wolters と J. Taubert が見出すまで、研究者はフランドル絵画の層構造にはほとんど関心を向けなかった。絵具の重層性がフランドル絵画の技法の基本的特徴をなしていたにもかかわらず、誰もがファン・エイクの絵画技法の特徴は使用された展色剤の性質のみによって説明できる、と考えていたのである。

これまでの文献研究は三つの異なる技法の存在を明らかにしている。テンペラ画、油彩画、それ

にエマルジョン画（油、卵、水+ワニス？）である。油彩画という枠組みのなかに、樹脂の添加や揮発性油による希釈も含まれていたのだろうか？

### 展色剤の問題

この主題は今も論争的であり続けている。ここではわれわれも現在の主要な説を取り上げるに留めよう。

Eastlake<sup>(10)</sup>によれば、ファン・エイクの手法の革新的な特徴は、油性展色剤にかなりの量の樹脂 (*résine*) を混ぜたこと、硫酸亜鉛 (*sulfate de zinc*) を乾燥剤 (*siccatif*) としてワニスに加えたこと、そして油自体を希釈剤 (*diluant*) として用いたことにあり、また彼によれば、揮発性油 (*huiles essentielles*) は15世紀末になって初めて導入されたという。

Eastlake は慎重に次のように結論づけている。「彼の実践の主たる新しさがどこにあったのかと問うならば、われわれは直ちに、それはそれまで知られてなかった卓越した段階を画したことにあと答えるだろう。」

E. Berger<sup>(11)</sup> は、テオフィルス『さまざまの技能について』に基づいて、油とテンペラをエマルジョンとして混合したという仮説を主張し、このエマルジョンによってファン・エイクは絵具を水で薄めることができたのではないかとしている。

A. Laurie<sup>(12)</sup> も同じようにエマルジョン説を支持しているが、希釈剤として水を使用したという説は退けている。彼の考えは、ファン・エイクが油彩技法を「上層」に、テンペラ技法を「下層」に用いたというもので、「15世紀フランドル絵画の奇跡は、平行して歩んできた二つの方法が一人の巨匠の手の中で初めて結びついたことにあるのではなからうか」と述べている。しかしLaurie は、ファン・エイクが揮発性油を使用していたことを認めていない。というのも彼によれば、揮発性油の商品化は15世紀末か16世紀初頭になってようやく始まったからである。その後の著書では、Laurie はもはやエマルジョン説を採っておらず、ファン・エイクの展色剤は重合された亜麻仁油 (*huile de lin polymérisée*) で、乾燥剤は加えてない、と考えている。この濃厚な油は流れにくく、通常の油ほど黄化せず、固まる時にはワニスのように光沢のある表面を形成する。

M. Doerner もまた、ファン・エイクはエマルジョンと油を組み合わせて作品を制作したと考え、一方、G. Loumyer、A. Eibner、A. Ziloty は、卵とワニスのエマルジョンという説は十分な史料の裏付けを欠く、と見なしている<sup>(13)</sup>。

Ziloty によれば、これらの様々な説はファン・エイクの手法に新しい性格を認めていない。実際、油性展色剤に樹脂を加えることや、ニスに硫酸亜鉛を加えることは既に『ストラスブール手稿』の著者が勧めており、エマルジョンの使用もファン・エイクよりずっと前から実践されていた。ちなみに、Berger が述べるようなファン・エイクの絵画制作の方法はヴァザーリ（『美術家列伝』1550/1568年）の記述と矛盾する。Berger によれば、エマルジョン絵具は乾くと光沢を失うので、ファン・エイクは一回塗り重ねるごとにワニスを塗ったという。しかし、ヴァザーリは次の

ように書いている——「油の展色剤はひとたび乾くと燃えるようなたいへん強い色を呈したので、ワニスなしでもそれ自体で光沢をおびることになった。」

Eibner と Ziloty の説では、ファン・エイクは油性樹脂を含む油 (*huile oléo-résineuse*) を揮発性油 (*huile essentielle*) で薄めて用いたという。揮発性油の導入こそファン・エイクの手法の真の技法的革命をなしていた。この揮発性の希釈剤を使用することで、油彩画の技法は水性絵具の技法に近づくことになり、展色剤の粘り気が少ないおかげで、細部を綿密に仕上げることも可能になった。油彩技法には他にも、色調の深みを増し、ひとつの色から他の色への移行を比類なく精緻なものにするという新しい利点がある。

Ziloty は、自説を裏付けるために、ヴァザーリの記述（「アントネッロ・ダ・メッシーナ伝」）から三つの重要な文節を引いている。ファン・エイクの「二つの発明」、すなわち「新しいワニス」と「新しい展色剤」に関する箇所と、「ワニスの特性」について記述している箇所、そして「描かれたばかりの板絵の強烈なおい」に触れている箇所である<sup>(14)</sup>。

これらの記述の検討は揮発性油の仮説を裏付けている。実際、揮発性油をワニスに加えると乾燥を促進する新しい性質を与えることができるし、揮発性油は実際に「手法の秘密を暴露」しかねない刺激性のつよい臭いをもっている。また揮発性であるため、残念ながら後からその痕跡を見出すことはできない。結局、Ziloty によれば、ワニスの質を改良すると同時に絵画制作を容易にしえた唯一のものは、この揮発性油の使用なのである。ファン・エイクは、錬金術に熱中し、後になるまで商品化されることのなかった揮発性油の蒸留を試みたのかも知れない。

Coremans も、Ziloty の説に賛同しているが、1345-46年以降にはブリュージュでテレピン油 (*térébenthine*) が知られていたことが古い記録資料から明らかにされ、この説はいっそう広く認められるようになった。しかしながら、Coremans は使用された揮発性油の性質を特定してはいない<sup>(15)</sup>。

1950年以来、ブリュッセルの科学研究室によって行われた調査——最初はディルク・パウツの《聖餐の祭壇画》、次いでファン・エイクの《神秘の仔羊》に関する調査——によって、展色剤の性質のいくつかが明らかになったが、しかし完全に解明されたわけではない<sup>(16)</sup>。

Coremans は、1952年に、初期フランドル派の展色剤の物理的=化学的調査とクロスセクション（絵具層の断面）の顕微鏡観察から、彼らがテンペラではなく油彩画の技法を使用していたことを確信をもって結論づけられる、と書いている。

クロスセクションの調査からは、二つの祭壇画の絵具層の展色剤は、下地層では乾性油 (*huile siccativ*e) を主成分とし、グレーズでは添加物<sub>x</sub>を加えた乾性油を主成分としていることが明らかにされている。水性の展色剤も使われているが、それはラピスラズリ (*lapis lazuli*) のグレーズとアンダードローイングの部分のみで、後者にはボーン・ブラック (*noir d'os*) の粒子の凝固が見られる。添加物<sub>x</sub>の性質は不確かなままである。

15世紀の他の絵画について行われたそれ以降の調査も、乾性油こそが、初期フランドル派の展色剤の基本をなすものであることを確証してきた。それに対して、添加物<sub>x</sub>の性質は今なお不明で

ある。Coremans はそれに天然樹脂 (*résines naturelles*) に近い特性の物質を認めている。パウツの祭壇画に関する研究において、彼は、この素材は樹脂か、あるいは、油に混ぜるとエマルジョンに似た特性を展色剤に与えるような別の物質ではないか、と述べている。《神秘の仔羊》の調査後、彼はより明確な見解を出している。つまりxは乾性油に完全に溶ける天然樹脂であり、その溶液は均質な構造の被膜を形成していたはずだ、と述べている<sup>(17)</sup>。

「乾性油+x」(*huile siccatif plus x*) は、それ以来、初期フランドル派の展色剤を規定する際の最も一般的な通説として認められてきた。

1973-74年、L. Kockaert は「初期フランドル派のエマルジョンに関する研究ノート」において、別の仮説を提出している。彼は15-16世紀のフランドル絵画の大部分においてエマルジョンが使われていたことを突きとめたとしている。しかしこの観察には、黄色部分のハイライトのみを対象としている、という指摘があるかもしれない。これらの箇所には、絵具の厚みに違いがあり、表面に気泡 (*bulles*) が見られ、その気泡の窪みに埋まっているのはワニスではないか、とされてきた。Kockaert の所見では、そこにはむしろ無色透明で、光をわずかに二重に屈折させる物質が含まれているが、顔料は含まれていない。それはなんらかの蛋白質、おそらくは乾性油に混ぜられた魚膠 (*colle de poisson*) タイプの膠 (*gélatine*) である。

このエマルジョンに含まれる乾性油の性質は特定できず、樹脂の存在も証明できなかった。著者は以下のように結論づけている。「初期フランドル派の画家が用いていた絵具は、エマルジョンの揺変性 (*propriétés thixotropiques*) のためにマヨネーズ状の粘りをもち、それによって細部の精緻さを保ちながら厚塗りすることが可能になったにちがいない」<sup>(18)</sup>。

パウツの《地獄へ落ちる人々》の調査の際にも、Kockaert は同様に肌色と背景の褐色に蛋白質を含む油性展色剤 (*liant huileux*) が用いられている、と指摘している。鉛白層のたっぷりとした展色剤の使用は一見グレースに似ており、その白が透けて下の色がはっきり見えることもそのことから説明できよう<sup>(19)</sup>。

最後に、「染色色素を利用したファン・エイクの展色剤の同定 (*Application des colorations à l'identification des liants de Van Eyck*)」に関する未公開の研究において、L. Kockaert と M. Verrier は、ファン・エイクが用いていた展色剤の性質について新説を主張している。「《神秘の仔羊》、《画家の妻マルグリットの肖像》、《司教座聖堂参事会員ファン・デル・パエーレの聖母》のクロスセクションで染色試験 (*analyses par coloration*) を行った結果、絵具の色によって展色剤は様々に異なるが、通常は油に多少の蛋白質を加えた油性エマルジョン (*émulsion grasse*) のタイプであることがわかった」。実際、ファン・エイクの作品には三種類の展色剤が使われていると思われる。つまり、純粋な青色に使われているのはテンペラ (*détrempe*) を主とした展色剤である (これについては先のブリュッセルの研究所での調査ですでに観察された)。蛋白性展色剤 (*liant protéique*) は乾性油を主としたエマルジョンである。不透明層では卵 (?) 蛋白を適量加え、厚みのある明色部分では膠を加えている。残るひとつは油性展色剤 (*liant gras*) である。油と樹脂を成分とするが、たとえば樹脂酸銅 (*résinate de cuivre*) によるグレースや、透明度の高い白などの場合にはおそらく

樹脂分のみである。(白色の場合には、リール美術館の《地獄へ落ちる人々》の肌色についてすでに触れたように、この油性展色剤は下の色が透けて見える原因となっている)<sup>(20)</sup>。

これらの分析結果は Coremans が主張した説を補完しているように思われる。Kockaert は、主たる展色剤は乾性油であり、青色にはテンペラが使用されていたこと(14世紀から普通に行われていた)、また蛋白系エマルジョン (*émulsion protéique*) が使用されていたことを認め、これが物質xだろう、としている。とはいえ、この説は樹脂の存在と相容れないわけではない。樹脂の同定は難しいが、その場合には成分yとするほうがよからう。

Caroline Villers によれば、油彩画の発展は基本的に、乾燥が速いととも、透明度が高く不純物も少ない油の精製法の発見と結びついている、という<sup>(21)</sup>。

たしかに、油は十分には乾かないと見なしたテオフィルス(『さまざまの技能について』)の不満や、油に硫酸亜鉛を加えることを勧めた『ストラスブル手稿』の著者が思い出されることだろう。

さらに Villers によると、科学研究室による分析の大多数は、「乾性油+x」が初期フランドル派の普通に用いていた基本的な展色剤であることを裏づけており、エマルジョンやこの二種類を混合した技法の使用を示唆しているのは、まだ結果の疑わしいいくつかの分析だけである<sup>(22)</sup>。初期フランドル派の作品の外見だけでなく、文献や処方の研究からも見られるように、「物質x」はおそらく樹脂であろう。残念なことに、ガスクロマトグラフィーによる調査ではこの物質を同定することができないので、この見解を支持しうる客観的なデータはまったくない。テレピン系の揮発性希釈剤の使用についても同様で、ありそうではあるが、使用を証明する物的証拠は作品中にはまったく残っていないのである。

こうした科学研究室での調査から得られたデータを概括してみると、初期フランドル派の展色剤についての知識は、Coremans によって指導された研究以降あまり進歩していないことがわかる。分析結果は、依然として論争的になっているのである。

これまで得られた分析結果は、いまだにあまりに限定された数の作品に関してのものであるためかなり不確かであり、そこから結論を出すのは時期尚早と思われる。したがって、イギリスやベルギー、オランダで現在も進められている初期フランドル派の展色剤についての研究が、新しいデータに基づいて、これまでに提出された説を確認するか否定するまでは問いは開かれているのである。

### 15世紀フランドル絵画の絵具層に見る層構造研究

科学研究室での研究が進み、非常に多くのクロスセクションが集まったおかげで、ファン・エイク以降のフランドル絵画の絵具層の構造に関するますます正確なイメージを形成することが可能になった。

こうしたクロスセクションを使った研究は、また各層に固有の機能を明確にするのにも役立つ

た。すなわち地塗り層、アンダードローイング、絶縁層、そして絵具層それ自体である。

地塗り層 (*préparation*) は、白色系の塗りで、さまざまな厚みを示し、白亜と膠から成っている。そして、おそらくオーク材に、何層かにわたって塗られている<sup>(23)</sup>。

この地塗り層は、乾燥したら、表面が完全に平滑になるまで磨かれる。この滑らかな表面が、絵具層を透過してくる光線を反射し、色彩の下に光源をつくるのである。この地塗り層はまた絵具を重ねてゆく土台の色調を提供する。

アンダードローイング (*dessin sous-jacent*) は地塗り層の上に施される。絵画制作の第一段階で、このアンダードローイングは画面において二つの不可欠な役割を果たす。すなわち、構図の中に形態を配置して、輪郭を明確にすること (線描による構図の配置)、そしてハッチングによって陰を描いて肉づけすること (モデリング線描 (*dessin de modelé*)) である。初期フランドル派のアンダードローイングのほとんどは、筆によってテンペラ (ポーン・ブラックを水性の展色剤で練ったもの) で描かれたものである。黒チョーク (*Pierre noire*) で描かれたものもいくつか見られる (メモリンクの作品では頻繁に用いられている)。さらにメタル・ポイント (*pointe métallique*) (金属尖筆) で地塗り層に陰刻されたものもあるが、これは一般に形の配置を指示したり、建築物の細部を描き込んだり、遠近法を組み立てたりするためのものである。15世紀末の絵画では、いわゆるスポルヴェロ (*spolvero ; poncifs ; calque perforé*) (穿孔転写法) も用いられた。その場合、下描きは点線の形で表される。

絶縁層 (*couche d'imperméabilisation*) の役割は、絵具層の展色剤が地塗り層に吸収されるのを防ぎ、色彩が鮮やかさを保つようにすることである。これは乾性油の透明な薄い層であり、Coremans がバウツ《聖餐の祭壇画》やファン・エイク《神秘の仔羊》において初めて見出したものである。

この最初の絵画層を指すのに用いられた用語は、混乱を招き、それはいまだに続いている。これを「絶縁層」と呼ぶ人もいれば (Coremans)、それが疑問の余地なく、絵画構造の中で初層かつ一層だけである場合には、「インプリミトゥーラ (*imprimatura ; couche d'impression*)」(英語では *imprimatura* といわれる) と呼ぶ人もいる。

Doerner によると、この層は、地塗り層への油の浸透を防ぐだけではなく、その色調が中間調を作るという役割も果たしている。したがって、Taubert はまさに色がついているかどうかでこの層の呼称を変えるよう提案している<sup>(24)</sup>。

絶縁層とアンダードローイングとの位置関係からもう一つ問題が生じる。《神秘の仔羊》について行われたクロスセクションの調査からは、この層の下にアンダードローイングがあることが明らかになったが、他の作品ではアンダードローイングの正確な位置を知るのは困難である<sup>(25)</sup>。インプリミトゥーラ層が無色もしくは淡色透明な場合にはアンダードローイングは「層の下に」、有色不透明な場合にはアンダードローイングは「層の上に」、と考えてよいだろう。

15世紀フランドル絵画においてはインプリミトゥーラ層の使用は予想以上に頻繁に見られる。とりわけ——われわれには妥当と思われるが——非常に薄く、大きな筆さばきで塗られているため、ほとんど透明な鉛白の層をインプリミトゥーラに含めるなら、なおさらである。

この種の薄い白色層は広く普及しており、なかでもヨース・ファン・ヘント (ジュスト・ド・ガ

ン)の《ゴルゴダのキリスト》、ヘラルド・ダフィットの《最後の審判》、ホアン・デ・フランデス(ジャン・ド・フランドル)の《パレンシア祭壇画》両翼などの作品に見られる。部分的に使用されているものとしては、ディルク・パウツの《皇帝オットー三世の裁判》やメムリンクの《聖カタリナの神秘の結婚》がある<sup>(26)</sup>。

これらの作品において、このインプリミトゥーラ層の役割は、地塗り層と絵具層の境界を作ることにとどまらず、肉づけの明るい部分を強調する視覚的な役割も果たしている。逆に、「フレマールの画家」の作品やヴァーテルフリートにある「フランクフルトの画家」の《十字架降下の祭壇画》、それに「聖ゲオルギウス組合の画家」の板絵《聖ロンボー伝》で見出された灰色の層といった他の色のインプリミトゥーラ層の役割は、地塗り層の白さに変化を与え、上に重ねられる色味の視覚的效果を高めることにあると思われる。それゆえに、こうしたインプリミトゥーラ層は、リュベンスの場合と違って、その透明性によって肉づけに固有の奥行き感を強調することには貢献していない。

上述した15世紀末の絵画では、構図の中の位置に応じて明度の異なるさまざまな色の「有色」インプリミトゥーラ層が使われたことが分かっている。たとえば、N. Goetghebeurは《ヴァーテルフリートの祭壇画》において、明るい部分では鉛白層を最終的なインプリミトゥーラ層として用いているが、青や緑、赤の暗色部分では、おそらく肉づけを容易にするために、鉛白層に灰色のインプリミトゥーラ層を重ねていることを明らかにした。したがってその構図は下描きと完成画の中間的なグリザイユ (*grisaille*) のように見えるのである<sup>(27)</sup>。

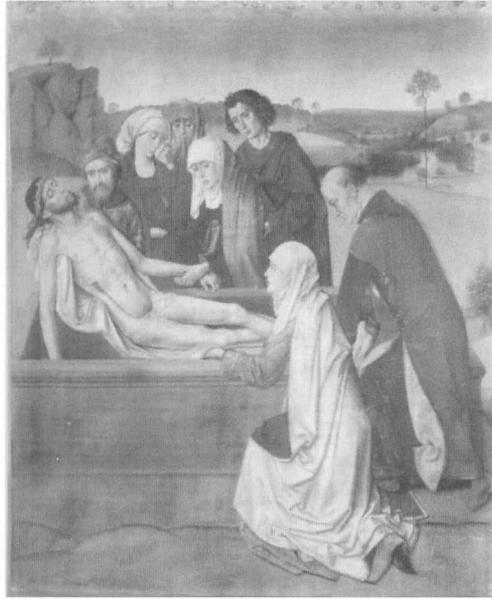
《聖ロンボー伝》の板絵では、灰色に加えて青や時おりオレンジ色がかかった下地が見つかっている<sup>(28)</sup>。こうした着色下地は最初の着彩となり、それによって画家は構図の主要な面の色彩配置を目に浮かべることができたのだろう。

すでに見たように、画面のイメージと絵画の発色効果を決定するのは、文字どおり何層も重ねられた絵具層 (*couches de couleurs*) である。初層の幾層かは、不透明であれ透明であれ、形態の輪郭にそって塗られ、中間調を作る。この中間調ではすでに、白を加えることによって明るさを描き分け肉づけをしている。しかし本格的な量感の表現はその上にグレイズ層を重ねることによって実現される。このグレイズ層は透明で、その厚みの変化によってその下層の肉づけを増幅させ、視覚的效果を調節するのである<sup>(29)</sup>。

15世紀フランドル絵画には、板に油彩で制作されたものの他に、布地に制作された絵画も存在し、「画布 (*Tüchlein*)」(このドイツ語は地塗り層なしの麻布に描かれたテンペラ画全般をさして用いられることもある。英語では膠テンペラ (*distemper*) という) と呼ばれるが、美術史家は今日までほとんどそれに注目してこなかった。しかしこの布絵は、15世紀のネーデルラント南部で広く普及し、16世紀にはさかんに描かれたのである<sup>(30)</sup>。

この絵画はテンペラ(水と卵あるいは膠)で生<sup>3</sup>の亜麻布 (*toile de lin brut*) に描かれる。初期フランドル派の場合、この亜麻布はとても薄く、硬い支持体の上には張れない。画布は、膠で一、二層の目止めがされているが、イタリアのカンヴァス画とは対照的に、なんの地塗り層も施されていない。布地の色をそのまま生かして使い、インプリミトゥーラ層の場合と同様、この色がごく薄塗

りの絵具層を通して透けて見えることがよくある。ハイライトは一般に線描のような明色の描き起こしで、一方陰は濃色の細線の集合によって表現する。こうした布絵で探求されたのは、強い赤を除くと、明るめの色づかいによって得られる艶消しの表面（*surface mate*）という効果である。したがって、それは板に描かれた油彩画の艶やかな画面や深みのある生き生きとした色調とは好対照をなしている（図版1）。



図版1<sup>a</sup>. ディルク・バウツ《キリストの埋葬》  
ロンドン、ナショナル・ギャラリー



図版1<sup>b</sup>. ディルク・バウツ  
《キリストの埋葬》部分



図版1<sup>c</sup>. ディルク・バウツ  
《キリストの埋葬》部分

文献史料によれば、初期フランドル派は誰もが布地を用いて絵画を制作していたらしく、この布絵には主に三つの役割が認められている。つまり装飾的役割（祝典の際に掲げる旗や垂れ幕）、評判の高い作品の複製という役割、そして板絵と対等の役割である。

しかし布絵の保存は難しいため、残念ながら作品の大部分は失われてしまった。ファン・マンデルは『絵画の書』（北方画家列伝）において、ロヒール・ファン・ブリュッヘ（別名ロヒール・ファン・デル・ウェイデン）が布絵の大家であったことを教えてくれている——「この時代には大きな布（*doeken*）に大きな絵を描く方法があり、そうした絵がタピスリー（*tapijteserije*）のように部屋を埋め尽くしていた。これらの絵は卵や膠をメディウムとして描かれた。この分野ではロヒール・ファン・ブリュッヘが大家であった。ブリュッヘ（ブリュージュ）にある彼の作品に、私は画布の中でも屈指の傑作を見たように思う…」（原文オランダ語）。

現在残っている15世紀の数少ない「オリジナルの」布絵としては、ディルク・パウツの《キリストの埋葬》（ロンドン）、《キリストの磔刑》（ブリュッセル）、そしてヨース・ファン・ヘントの《東方三博士の礼拝》（ニューヨーク）が挙げられる。

反対に、巨匠の作品を複製した布絵はかなり多く残っており、布に描かれた複製が、おそらく、以前の宗教画、特に祈念画の構図と作風を広めるのに役立った。フランドルの画家は16世紀にも布絵を描き続けており、その最も有名な作品はブリューゲルの《盲人の寓話》（ナポリ）である。その後、この布地にテンペラ（*détrempe sur toile*）という技法は、油彩によるカンヴァス画の創案にとって代わられたのであろう。

しかし技法と材料の歴史はそれ自体が目的なのではない。P. Philippot が述べているように、観察された技法上の変革の原動力をなす芸術家たちの基礎研究こそ考慮に入れなければならないのである。こうした視点に立って、われわれはこれから15世紀における肉づけの変遷を素描してみることにしたい。

初期フランドル派に関して行われた研究の大多数において、著者たちはモデリング線描（*dessin de modelé*）についての研究を怠ってきた。彼らは下絵の構図と形態の輪郭だけを念頭に置き、その見かけを完成作品のそれと比較してきただけなのだ。われわれはそうした研究を、ハッチング（*hachures*）による明暗表現で量感を描くモデリング線描の研究と結びつけたいと考えている。実際、こうした系統的な技法研究、とりわけ彩色段階と比べてモデリング線描がどれほど描き込まれているかについての研究が、画家の芸術的個性のみならず絵画観そのものの変化、ひいては美意識の変遷までも明らかにしてくれるように思われる。

(1) Cennino Cennini, *Il libro dell' arte ; Livre de l' Art ou Traité de la Peinture*（最初のフランス語訳は G. Tambroni の注釈つきで出版）、V. Mottez 訳、Paris, Lille, 1891、〔チェンニーニ『芸術の書』（中村彝・藤井久栄訳、中央公論美術出版、1961）；チェンニーニ・チェンニーニ『絵画術の書』（辻茂編訳、石原靖夫・望月一史訳、岩波書店、2004）〕

(2) Karel Van Mander, *Het Schilderboek*. Haarlem, 1604 (facsimilé édition 1969, Davaco Publishers, Utrecht), f° 197-301. 著

- 者はとりわけ、ヤン・ファン・エイク、ブリューゲル、ボスの画法についての情報を提供している。Karel Van Mander, *Den Grondt der edel vrij Schilder-Const*, Hessel Miedema 訳・注解, Utrecht, 1973, pp.256-261, 597-601を参照。邦訳が東北大学美学美術史研究室の尾崎彰宏教授の研究グループによって進行中である(『文化紀要』第41号、第43号-第46号(弘前大学教養部発行)、『人文社会論叢 人文科学篇』第2号(弘前大学人文学部発行)、『東北大学文学研究科研究年報』第54号(東北大学大学院文学研究科発行)、『美術史学』第27号-第30号(東北大学大学院文学研究科美術史学講座発行))。
- (3) Facio, *De Viris illustribus* (1454-1455); Filarete, *Traité d'Architecture* (1464); Vespasiano da Bisticci, *Vie des hommes illustres du XV<sup>e</sup> siècle* (15世紀末), Guicciardin, *Description de tous Pais, autrement dict la Germania inférieure ou Basse Allemagne* (1567) などの著作。
- (4) Lessing G., *Vom Alter der Oelmalerei aus dem Theophilus Presbyter*. Braunschweig, 1774; Theophilus, *Diversarum atrium Schedula*, (ラテン語原典から英訳) *The Various Arts*, C.R. Dodwellによる序文, London, Paris, 1961. [テオフィルス『さまざまの技能について』(森洋訳、中央公論美術出版、1996)]
- (5) *Manuscrit de Pierre de S. Audemar* および *Manuscrit de Strasbourg* については以下を参照。Merrifield M.P., *Original Treatises dating from the XII to XVII centuries on the art of painting*, London, 1849 (再版 New-York, 1967).
- (6) これに対して、絵画に部分的に油を使用することはごくふつうに行われていた技法だったようであり、とりわけイタリアで行われていた。それゆえ、チェンニーノ・チェンニーニは、絵具に最大限の透明性と強度を保証するため、下層をテンペラで描き、部分的に油彩、とりわけグレイズを用いる方法を説明しているのである。この「混合」技法 (*technique «mixte»*) は、ウォルターズ・アート・ギャラリー所蔵の14世紀のイタリア絵画の科学研究室における分析によって確認されたが、これらの作品は樹脂酸銅 (*résinate de cuivre*) でグレイズをほどこす場合にのみ油が用いられ、他はテンペラで描かれている。Johnson M., Packard E., 《Methods used for the identification of hindig media in Italian paintings of the fifteenth and sixteenth centuries》, *Studies in Conservation*, XVI, (1971), p.155. 祭壇衝立に関しては Plahter Leif Einar, Skaug Erling, Plahter Unn, *Gothic painted Altar Frontals from the church of Tingelstad. Materials, Technique, Restauration*. Universitetsforlaget, Oslo Bergen Tromsø, 1974 および Philippot P., *Les techniques de peinture murale au Nord des Alpes aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles et leurs rapports avec les courants stylistiques*, (本書【本論文が収録されている学会報告論集のこと。訳者後記を参照】所収) を、またケルン派の絵画に関しては Kühn H., 《Farbmaterial und technischer Aufbau Altkölner Malerei》, in *Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1430*, Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Köln, 1977, pp.179-190 を参照。
- (7) Goetghebeur N., Declaire-Goossens A., Kockaert L., Vynckier J., 《La chasse peinte pré-eykienne de Namur. Essai d'identification. Examen et traitement》, *Bull. de l'IRPA*, XVI, (1976-1977), pp.18-23 および Colman P., 《Les panneaux pré-eykiens de Walcourt》, *Bull. de l'IRPA*, III, (1960), pp.35-54.
- (8) Folie J., 《Les oeuvres authentifiées des Primitifs flamands》, *Bull. de l'IRPA*, VI, (1963), pp.189-191.
- (9) Philippot P., 《Vision et exécution eykienne》, *L' Agneau Mystique au laboratoire. Examen et traitement*, Anvers, 1953, p.97 (P. Coremans 監修)。
- (10) Eastlake C.L., *Methods and Materials of the great schools and Painters*, London, 1874 (再版 Dover, New-York, 2001)。
- (11) Berger E., *Quellen und Technik der Fresko -, Oel -, und Temperamalerei des Mittelalters*, München, 1912 (再版 Sandig, 1973)。
- (12) Laurie A. *The pigments and mediums of the Old Masters*, London, 1914 および *The Technique of Great Painters*, London, 1949.
- (13) Doerner M., *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde ; The Materials of the Arts and their Use in Painting*, E.

- Neuhaus 英訳, 1949, (再版 New-York, 1960) [マックス・デルナー『絵画技術体系』(佐藤一郎訳, 美術出版社, 1980)]; Loumyer G., *Les traditions techniques de la peinture médiévale*, Bruxelles-Paris, G. Van Oest, 1974; Eibner A., *Entwicklung und Werkstoffe der Tafelmalerei*, München, 1928; Ziloty A., *La découverte de J. Van Eyck et l'évolution de la peinture à l'huile du Moyen Age à nos jours*, Paris, Floury, 2<sup>e</sup> edit. 1947.
- (14) Vasari G., *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Firenze, 1550. および *Le Opere di Giorgio Vasari*, Milanesi G., (éd. Firenze, 1878) 1906. 「アントネッロ・ダ・メッシーナ伝」については、Ziloty, *op.cit.* の全文再転載 (1947, pp.95-100) を参照。われわれが注意したいのはとりわけ新しいワニスについての言及である。「日陰で乾く、世界中の画家が長い間望んでいた」このワニスの使用者ファン・エイクは「多種多様な絵具を発見しようとしていたが、大変な錬金術の愛好家だったので、たえず油を蒸留してワニスやその他様々の物質をつくりだした」。また「一緒に混じり合った絵具と油が、特に描きたての時に放っていた、板絵の強烈なおい」という一節。
- (15) Coremans P., 《Technische inleiding tot de studie van de Vlaamse Primitieven》, *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, XII, (1950), pp.116-117. C. Villers も同様に、Mark le Grec の *Liber ad Comburendos Hostes*, 1438年版に加えられた一連の新しい処方に、蒸留されたテレピンについての言及を見出している (1980年2月14日の書簡)。
- (16) Coremans P., Gettens R.J., Thissen J., 《La Technique des Primitifs flamands. I. Etude scientifique des matériaux, de la structure et de la technique picturale II. Th. Bouts le retable du Saint-Sacrement (Louvain, église Saint-Pierre) 》, *Studies in Conservation*, I, (1952), pp.1-29; Coremans P. (監修), *L'Agneau Mystique au laboratoire. Examen et traitement*. (Les Primitifs flamands, III. Contribution à l'étude des Primitifs flamands, 2). Anvers, De Sikkel, 1953.
- (17) Coremans P., *op.cit.*, 1952, p.2 と note 2, および *op.cit.*, 1953, p.76
- (18) Kockaert L., 《Note sur les émulsions des Primitifs flamands》, *Bull. de l'IRPA*, XIV, (1973/74), pp. 133-139
- (19) 《La Chute des Damnés de Thierry Bouts au Musée des Beaux-Arts de Lille. Note de laboratoire》, *Bull. de l'IRPA*, XIII, (1971/72), p.20
- (20) L. Kockaert と M. Verrier はこのデータを、*Bull. de l'IRPA*, XVII (1978/79) において発表する前にわれわれに教示してくれた。心から感謝の意を表したい。展色剤に関する問題については、Johnson M., Packard E., *op.cit.*, *Studies in Conservation*, XVI, (1971), pp.145-164 および Gay M.C., 《Essais d'identification et de localisation des liants picturaux par des colorations spécifiques sur coupes minces》, *Annales du laboratoire de recherches des Musée de France*, 1970, pp.8-24 も参照。
- (21) コートールド美術研究所の C. Viller は、現代の科学的研究に照らし合わせて、ファン・エイクの「発明」説の価値を評価しようとした。彼女は親切にも、ここで簡潔に要約したような研究の状況について教示してくれた。
- (22) G.ダフィット《諸聖人と寄進者のいる聖母子》(ロンドン、ナショナル・ギャラリーで修復された)のクロスセクションについてなされた研究は、二箇所(聖母の肌とタイル貼りの床)に、卵または卵と油のエマルジョンを主成分とする展色剤があることを明らかにしている。Ashok Roy はこれを、明るい色調が時とともに黄化するのを抑えようとする画家のできる限りの試みと解釈している。しかしながら、ガスクロマトグラフィーで展色剤を調査して得られたデータは、これらの観察について結論を下すには不十分だと彼は考えている(Wyld Martin, Roy Ashok, Smith Alistair 《Gerard David "The Virgin and Child with Saints and a Donor"》, *National Gallery Technical Bulletin*, III, 1979, pp.51-65 中でも Ashok Roy, 《A note on materials and technique》, pp.61-62 および note 8, p.62)。
- C. Viller は、異なる種類の油とワニスをどれくらいの比率で用いるかが絵画の外見に及ぼす影響について疑問を出している。ここで思い出されるのは、『ストラスブール手稿』の著者が、別のメディウムについて「透きとおった油 (*l'huile fine*)」あるいは「濃い油 (*l'huile épaisse*)」に似ている、と述べていることである (1980年2月14日の書簡)。

- (23) チェンニーノ・チェンニーニがイタリア絵画について書いているように、この地塗りはおそらく何層か繰り返して塗られたと思われるが、調査の際に層の違いを見分けることは不可能である。
- (24) Taubert J., *Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen*. Inaugural-Dissertation, Philipps-Universität, Marburg, 1956, pp.61-63; M. Doerner, *op.cit.*, 1949, p.24.
- (25) Coremans P., *op.cit.*, *Agneau Mystique*, pp.75-76.
- (26) ヨース・ファン・ヘントの《ゴルゴダのキリスト》においては、下描きはごく薄い白色のインプリミトゥーラ層の下にある。インプリミトゥーラ層の問題については——フランドル絵画の絵具層構造の調査についても——以下を参照。ヨース・ファン・ヘントについては Coremans P., Thissen J., 《Het Calvarie, drieliuk toegeschreven aan Justus van Gent en de bijbehorende predella. Samenstelling en structuur van der verflaag》, *Bull. de l'IRPA*, IV, (1961), pp.28-32。ホアン・デ・フランデスについては Vandevivere I., *Corpus-Palencia*, 1967, p.6。ディルク・パウツについては Philippot A., Philippot P., 《La Justice d'Othon de Thierry Bouts. Examen stylistique et technique》。また Sneyers R., Thissen J., Examen de laboratoire, *Bull. de l'IRPA*, I, (1958), pp.31-48 および 49-55。メムリンクについては Coremans P., Sneyers R., Thissen J., 《Memling's Mystiek Huwelijk van de H. Katharina, Onderzoek en behandeling》, *Bull. de l'IRPA*, II, (1959), pp.83-96。最後に、あるフランドル絵画の構造に関する最新の研究状況については J.P. Filedt kok, 《Underdrawing and other technical aspect in the paintings of Lucas van Leyden》, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XXIX, 1978. Haarlem, 1979, pp.13-14。
- (27) Goetghebeur N., Lefèvre R., Philippot A., Thissen J., 《Het Nood-Gods-drieliuk van de Kerk te Watervliet. Materiële beschrijving, bewaringstoestand en behandeling》, *Bull. de l'IRPA*, IX, (1966), pp.73-88。
- (28) Périer-D'Ieteren C., 《Le Maître de la Gilde de Saint-Georges; catalogue critique de cinq des panneaux de la légende de Saint Rombaut》, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen, 1975, pp.155-203。
- (29) Périer-D'Ieteren C., 《L'application des méthodes physiques d'examen à l'étude du modelé dans la peinture flamande du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle》, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, I, 1979, pp.41-56。ヴァザリはファン・エイクによる新しいワニスの「発明」に言及しているが、それが絵画の表面に塗られていたのかどうかについては、明らかにしていない。科学研究室のデータもこの点に関しては何も教えてくれない。
- (30) 以下の学位論文が初めてこの主題を扱った。Baisieux J.P., *Contribution à l'Etude des Peintures sur Toile dans Pays-Bas méridionaux, 1400-1530* (1977-78年、P. Philippot の指導でブリュッセル自由大学に提出された)

#### 〔訳者後記〕

本稿は、1979年9月10日-9月18日に、ポーロニャで開かれた第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<sup>e</sup> 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

この国際美術史学会（当時の会長はローマ大学の Giulio Carlo Argan 教授）では、東京大学教授（当時）の高階秀爾氏が記念講演「日本美術の四世紀」（フランス語）を行い、日本からも多くの西洋美術史研究者が参加した（前川誠郎、辻茂、佐々木英也、若桑みどり、森洋子、辻成史、田中英道、越宏一、千足伸行などの各氏）。

当時ローマ大学に留学中であった私も参加し、私の師である東京芸術大学教授の辻茂先生の研究発表 “Il cartone non era spesso : il vero significato del cartone da pittura（カルトーネの真の意味）”（イタリア語）をはじめ、Paul Philippot, Eve Borsook, Leonetto Tintori, Joseph Polzer など、著名な美術史家や絵画技法研究者の発表を聴いたことをなつかしく思い出す。本稿の発表者 Cathline Périer-D'Ieteren 女史の報告は、第3分科会の初日の冒頭に行われた。

著者の Catheline Périer-D'Ieteren は、現在ブリュッセル自由大学の美術史の教授で、美術史と絵画技法史、文化財保存学にまたがるユニークな学際的研究を展開している。主な著書には、以下のものがある。

*Les Volets peints des retables bruxellois conservés en Suède et le rayonnement de Colyn de Coter* (Stockholm, 1984).

*Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV<sup>e</sup> siècle* (Bruxelles, 1985).

*Restoration in Belgium from 1830 to the present – La restauration en Belgique de 1830 à nos jours* (Bruxelles-Liège, 1991).

*Dieric Bouts* (Bruxelles, 2006).

今回の試訳は、英語、仏語、西語、独語、伊語、蘭語、デンマーク語の七ヶ国語を習得している芸術学専攻3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。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。本訳稿が絵画技法の専門家や学生にたいしても客観性をもつものになっているとしたら、ひとえに森田恒之先生の専門的チェックのおかげである。記して感謝申し上げたい。

今回の掲載分 (1) は、前掲論文のpp.7-16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。

2011年1月 森田義之