

# チェンニーノ・チェンニーニによる金地背景及び卵黄テンペラ画の処方 —使用可能な現代的処方へ—

赤木 範陸

## VERGOLDUNG UND TEMPERATECHNIK bei CENNINO CENNINI —Zu Ihrer möglichen Verwendung in der Gegenwart —

NORIMICHI AKAGI

### 二部の内の第一、卵黄テンペラ画の為の金地背景の処方

#### 序文

此処にいう卵黄テンペラ画の為の金地背景処方とは、十四、十五世紀パドヴァの宮廷画家であり、ジョットの直径の弟子にあたることを自らも自負して已まないチェンニーノ・チェンニーニ (Cennino・Cennini) の絵画技術処方箋集である『IL LIBRO DELL'ARTE』に収められた絵画用黄金背景の処方を現代の私たちが実践できるよう再現性を重視し実験を通して詳細に考察したものであり、一般に流布しているような翻訳ではない。

チェンニーニの時代の絵画技法を、たとえ今日の方法に置き換えられなければならないにせよ、出来る限り正確に当時の方法を再現する事で、今日すでに失なわれてしまったかに思える絵を作る行為あるいは手仕事の原風景を再認識できるのではないかと考えている。

IL LIBRO DELL'ARTE に限らず現存している古い絵画技法書には今日の常識から考えると絵画制作には不必要と思われるような処方箋も多く収められており、しかもその多くはかなり不親切とさえ思えるような記述の仕方では書かれていない。当時の社会では常識であったギルドによる秘密の保守が画家たちに最小限の言葉で語らせたのだろう。IL LIBRO DELL'ARTE にはかなり広範囲にわたる記述がされていて一つ一つの項目は一見すると微に入り細に渡って、と言ってもいい程に書かれているが、今日の私たちにそれはそれでもいまだ不十分であり、実際に再現しようとするとなんかの不自由を覚えないわけにはいかない。僅かな言葉でしか述べられていない部分はなおのことである。この事が今日の私たちの理解を妨げ、あるいは誤解を生む最大の理由に他ならない。そこにはすでに忘れられてしまった共通言語としての工房の約束ごとが存在したし、同じような徒弟制度の中で修行した同時代人にはいちいちの説明は不必要だったに違いない。

さらに計量の方法や単位までもが異なっている。一つの言葉を取り上げて今日との意味合いの

隔たりは大きく、原文に於いては単語の綴り方さえも今日とは違っている。その内容に至っては言わずもがなであろう。注意が必要である。

現代ではたとえ画家であっても技法に精通していなければそれらは無意味な処方箋の収集にすぎない。しかしながらこれまでにこの技法書に画家の為の実践的解釈がなされてきたかと云えばそうではない。不思議な事だが、翻訳をされ様々な技法書に例として取り上げられ、多少の論及はされることはあっても忠実に当時の方法にしたがってこれらの技法を再現しようとする考えはほとんどなかったようである。今忠実な実践的再現が試みられる意味がここにある。

注：通常下記の方法により完成された黄金背景地上には続けて卵黄テンペラ絵の具による絵画層が施される。ここでは金箔地処方のみを記すが本来は支持体から地塗り、下素描、鍍金を経て賦彩に至る。しかし鍍金の過程で後に続く描画の準備をしなければならない為、第三のパラグラフが本来は賦彩に関わるものでありながら金地処方中に記される事となった。

次の章からはチェンニーニ存命中のイタリアに於いて当時の実情と実際に制作がどのように行われていたかを IL LIBRO DELL'ARTE の内容に接近して話した後、現代の私達が今日流通している材料でどの様にするべきかを”実施”としてそれに続く項で話すことにする。

## 第一のパラグラフ

### 基底材

ヨーロッパにおいて十五世紀迄の絵画は木材による基底材の上になりたっており、多くはその国や地域に多く産出する木材が使用された。例えばイタリアでは九割方がポプラ材であとは科の木か柳であり、ドイツは菩提樹やドイツ唐檜、フランドル地方なら樺材のみといった具合である。ギルドの規定では木材は最低でも数年間は寝かされ、樹脂分を流し水分代謝が安定した後に心材のみで板に加工されねばならなかった。また加工に於いては十四世紀末に鋸が使用されるようになるまでは、手斧や長斧によって荒い加工が施されるのみだった。鉋の使用はもっと後のことである。この事実は基底材の上に来る材料やその処方に非常に重大な影響を及ぼしている。チェンニーニはこの平らに加工された板に脂肪分が残っていない様に完全に除去するために、その場合は板を削るように、さらに板が小型のものか形状がそれをゆるすならば釜で茹でることをすすめている。

### 実施（用意する板材）

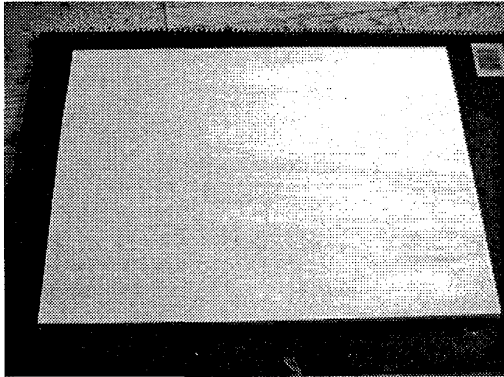
当時使用されたと同じような制作に適した良質のポプラ材は今日入手しにくく高くつくため積層合板を使う事がすすめられる。中でもシナ合板がよいとされるが、当時の荒仕上げの基底材を考えるならばあえて表面の荒いラワン材を使用するのもあながち悪いともいえない。言うまでもなく現代の合板の表面仕上げは当時の手仕事による無垢材に比べ格段に美しく加工されている。

\*用意するもの：8号、10号ぐらいで12mm厚のラワン材パネルあるいはシナ合板

### 前膠塗り

中世においても前膠塗りは非常に重要であり、羊皮紙の裁ち屑からとった膠で念入りに行われた。この膠は沸騰しないよう三分の一の量になるまで煮詰められたもので固着力はそれほど強力ではないと考えられるが、どろりとした粘度があり乾燥すると水には溶け出しにくく、その上にくる麻布（最も古くは動物の皮）張りの作業のためには十分な接着性があった。

この膠は板のこれから石膏地を施そうとする全ての面に塗られた。それは当時の粗雑に加工された板の表面を埋める意味でも交互に二度塗り重ねられた。この濃い羊皮紙膠の前には板によく吸収されるよう三分の一の水でうすめられたものが塗られていた。そしてそれは次に来る作業を良好なものにした。



#### 実施

羊皮紙膠は自製する以外入手不可能なため、日本画でつかう三千本膠に明礬をまぜて前膠塗りと次に来る麻布張りのために使う。（石膏地塗りに使う兔膠でもよいが高価もであり、強すぎる為当時のような分厚く塗る使用法は出来ない）

用意するもの：三千本膠、明礬

三千本膠 3本：水 200cc

兔膠の場合の比は 70g : 1000cc

三千本膠を水に入れ数時間膨潤させ、それをゆっくりと湯煎する。膠が完全に溶けきったところに膠に対して10分の1gの明礬を入れ、溶けきるまでゆっくりかき混ぜる。明礬（硫酸アルミニウムカリウム）はタンパク質を硬貨させるためこの膠水は乾燥するとふたたび水には溶けにくくなる。これで三千本膠は改良され羊皮紙膠に近づくだらう。



この膠水がまだ熱いうちにまずパネルの裏面とする面に1度幅広の刷毛で塗る。膠がやや吸収され、垂れたり流れたりしなくなったらそれをひっくり返し、本来表面になる面にさっきと同じようにこの熱い膠液を塗布する。熱い膠液は流動性があり表面に吸収されやすく支持体は安定する。2度目以降は1度目がやや乾いてから交差する様に塗

る。

表面をわざと荒くした無垢板、あるいは絵画用には本来不向きだがラワン合板などに2-3度塗る事で当時の厚塗りの前膠の意味が理解されるだろう。シナ合板は表面の加工は相当に滑らかな為、前膠塗りはうすめたものを1-2度でよい。

これを風通しの良い日陰で乾燥させる。

### 麻布貼り

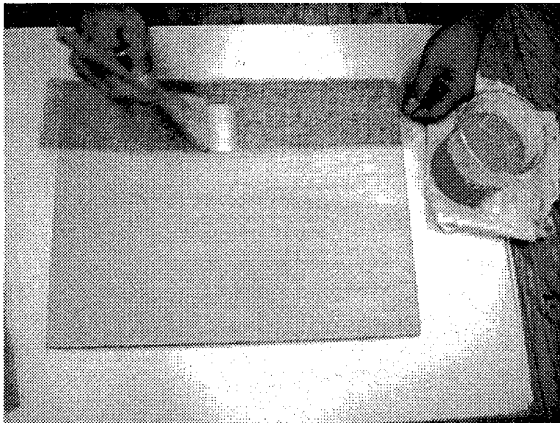
過去においても麻布張りは2つの非常に重要な役割を持っていた。まずその上層に来る地塗り層との接着を確実なものにするとともに、湿度や温度の変化によって起こるパネルの反りが直截に分厚い地塗り層に作用し、亀裂や剥落をおこさないよう緩衝材の役割を担っていた。これにより1mm以上の厚さの石膏地塗りを持つ中世イタリアの祭壇画は今日までつたえられている。

十～十二世紀ごろのマニスクリプト（手稿本）には麻布ではなくさまざまな動物の皮革を張るよう伝えている。実際には麻を張ったものと何も張っていないものとの比は半々であると思われるが、今日部分的に剥落している作品の殆どが荒削りの板地の上にじかに石膏層が塗られていた。また麻布は大きな作品で板どうしを継ぎ合わせられた支持体の接合部にのみ細長く補強のためにだけ貼られることもあった。

用意された薄手の麻布はまず大小の帯状に切断され、羊皮紙の膠液に浸された。そして用意した板材の表面に順次張られていった。こうして二日間乾燥された。

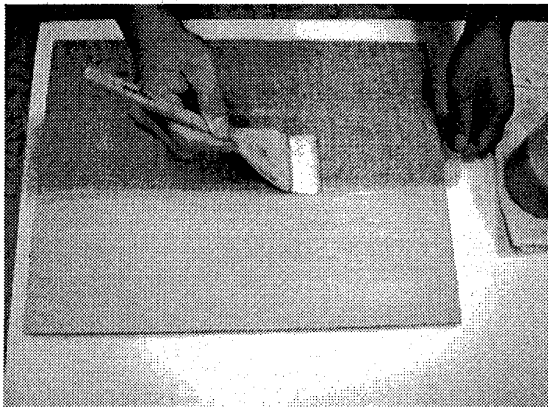
## 実施

\*用意するもの：前膠塗りに使ったと同様の膠、8～10cm ぐらいの幅に裁断した麻布



前膠塗りを終え充分乾燥させたならば、目のつんだ8～10cm 幅に裁断した帯状の麻布をパネルを覆うに十分な量準備する。接着には前膠塗りに使ったと同じ膠でよい。

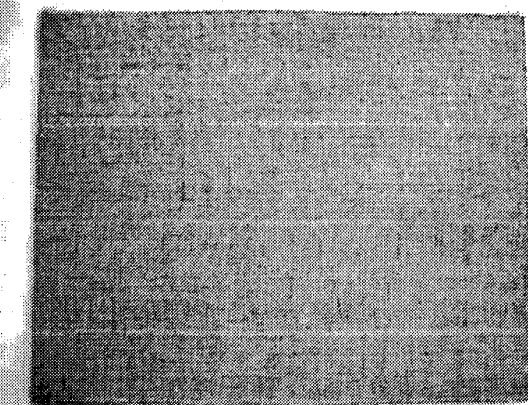
チェニーニが云うに大小の帯状に切った麻布を湯煎した膠液に浸し、それをゆっくり取り出したならば、パネルの表面に置きパネルと布の間に空気が入らないよう気を配りながら接着する。つぎの帯を張るときは、前に張った帯との間が開きすぎたり、反対に重なり合いすぎて接合面が盛り上がったたりしないよう気をつける。もし帯の長さが足りなくても気にする必要はない。次の帯を継ぎ足せばよい。同じ要領でパネル表面全体を覆うまで張る。



このやりかただと空気がパネルと布の間に溜まって火膨れのようなになるのを容易に防げる。

空気の溜まりは布がまだ濡れているときは見つけにくく、見つけて上から押してもゲル状の膠液を含んだ麻布は空気を外ににがさない。上から押しても空気の塊は別な場所に移動するだけで布目を通してぬけることはない。それはもうパネルの端まで苦労してしごきだすか、あるいは乾燥してから穴を開け再び膠で着けるしかない。

表側を終えたならば裏面も同様にすることをすすめる。裏面にも施すだけの十分な麻布がない場合は膠だけを塗り（捨て膠塗り）して乾燥させる。しかし出来れば裏面も同じく麻布張りしておくにこしたことはない。これは中世から変わらぬやり方であり、このことが守られない場合、パネルは必ずといっていいほど反る。



## 第二のパラグラフ

Gesso Grosso ゲッソグロッソ（荒石膏地塗り）及び

Gesso Sotiele ゲッソソチーレ（仕上げ石膏地塗り）

ゲッソグロッソとはきめの荒い石膏を意味するイタリア語で、ものと一緒にそのままドイツに輸入されドイツ語読みされるようになった。かつては良質の羊皮紙膠が混ぜられ、大理石板の上で顔料を絵の具にする時の要領で練られた。そして絵が描かれる面には木製のパレットナイフのような道具で平になる様に塗り重ねられた。額縁の部分（16C頃迄板絵は額縁といっしょに組み立てられ地塗りや金箔を施された）や縁飾りの上には豚毛の筆を使って塗り重ねられ、つづいてへらで塗られた面にも同様に塗られた。そのあと鉄製の板で全体を平らに削ってならし、さらにゲッソソチーレと呼ばれるきめの細かい石膏層が8~12層、順次今度は豚毛の中筆を使って塗られた。塗り終わると厚さは2~3mm程にもなりその上に鉢で砕かれた木炭がまんべんなく擦り込まれた。そしてそれは再び鉄製のパネルで、しかし今度は木炭の灰色が消えるまで入念に削り取られた。

ゲッソグロッソにはヴォルテッラと呼ばれる石膏がつかわれた。これは焼成した半水石膏 ( $\text{CaSO}_4 + \frac{1}{2}\text{H}_2\text{O}$ ) で水を含むと結合材なしでも硬化する。ゲッソソチーレには一日以上桶の中で水に浸して晒された二水石膏 ( $\text{CaSO}_4 + 2\text{H}_2\text{O}$ )、つまり消和された石膏が使用され、ゲッソグロッソよりもうすめの膠液に混ぜられた。これはまったく理にかなっていない。つまり粒子の大きいものの上に粒子の細かいものを、濃度のこい膠液の上に濃度のうすい膠液を、こうすることで分厚い地塗り層はひびわれることもなく、しかも鍍金の際に加えられる相当の圧力にも耐えられる。

### 実施1（ゲッソグロッソ）

石膏地塗りでは今日、羊皮紙膠が手に入らないため代わりに兎膠が使われる。この膠は水に膨潤させてもそのまま溶け出すようなことはなく、したがって石膏地が水に塗れてもその部分だけ膨れ上がったり溶けてしまうようなことはない。石膏地にはこのような長時間で膨潤はするが溶け出すことのない膠のみが奨められる。既に言及したように他の膠を明礬で改良することもできはするのだが。

\*用意するもの：新鮮な焼石膏、兎膠

兎膠に対する水の比は1：10の重量比（例；兎膠100g：水1000cc）でよい。

兎膠を出来るだけ低温の水に入れ一晚膨潤させ、これをゆっくりと溶けるまで湯煎する。

次にこの膠液の上から焼石膏を静かに振り込み入れる。粗めの金網を通してふるいながら振り

込み入れた石膏が膠液の表面に達するまでしづかにつづけ、固まりのまま落とし込まないよう気をつける。この粉は液

体の中でだまになりやすく、そうなった場合裏漉しするより手だてがない。

既に云ったように焼石膏は水を加えるだけで硬化するの



だが、膠液のようなゲル状の液体の中ではより緩慢に丈夫な構造物となりその上に来るゲッソソチーレの層をひび割れないよう安定して支える。



この膠石膏液を麻布張りを終えたパネルに穂の長い腰の強い豚毛の丸刷毛で押さえつけるように、そして気泡が出来ないように塗っていく。無限大の記号を書くように筆を運び、塗り残しがないかを確認しながら全体へと至る。この塗りが少し乾いてから、しかしまだ生乾きのうちに二度目を同じように塗る。同じ要領で3～4層まで塗り、最低でも一度は裏面にも塗布し、日陰で乾燥させる。



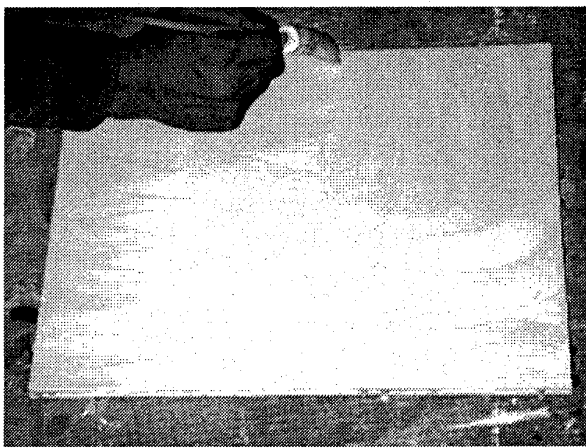
乾燥後、鋼鉄製の削り板で表面をある程度まで平滑に削る。仕上げのように完璧である必要はない。

## 実施2 (ゲッソソチーレ)

上記と同じ要領で薄めた膠液にボローニャ石膏をゲッソグロッソの時と同様に振り込み入れ、膠石膏液をつくる。

ゲッソグロッソを終えたパネルに刷毛で水引きをするが、瞬時に染み込み乾いてしまうようでも反対に溜まってしまうようでもいけない。この作業は次に来る層、つまりゲッソソチーレをゲッソグロッソによりよく接着させるよび水の役割を果す。

\*用意するもの：上記の兎膠液に約10%量の水を足して希釈したもの、ボローニャ石膏



今度は8～10層をやはり気泡が出来ないように注意深く塗布する。塗り方ゲッソグロッソの時と同じである。三度に一度は裏面にも同じ石膏液を塗ることをすすめる。こうすることでパネルの反りが防げる。これを日陰で良く乾燥させる。

## 石膏地削り

古い時代に於いてもこの下地は特に念入りに削り取られた。まず乳鉢で木炭がすりつぶされた。その後それは粉袋に入れられ良く乾かされた石膏地塗りの上に振りまかれ、鳥の羽を使って全面にまんべんなくひろげられた。そしてこの灰色の地に鉄製の削りパネルがあてがわれ削り取られた。こうして削り取られた部分は牛乳のように白く、残りの面とは明らかに区別がついた。画面全体が同じように幾度も削られ、そして最後の灰色のシミが画面から削り取られると、石膏地パネルはまるで溜息が漏れるほどになった。

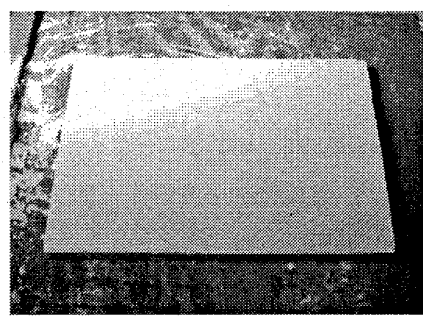
## 実施

既に述べたとおりこの地塗りは中世の頃から変わらぬ方法で削られる。(上記参照)



\*用意するもの：厚さ1～2mmの鋼鉄製削りパネル、乳鉢、木炭を用意(画用木炭でよい)

もし用意した鉄製の削りパネルの削り面のエッジがまだ形成されていないか或いは充分でないときは、まず削りパネルの削り面を荒砥石に垂直に当て、エッジが正確に90度の角をなすように力を入れて削り出さなければならない。これを中砥石、仕上げ砥石で続けて研ぐ。研ぎあがった削りパネルのエッジを触るとざらざらとしたかえり出来ている。このかえりは石膏地を容易に傷



つけてしまうため、削りパネルを今度は水平に砥石に当て、あまり力を加えずにかえりを研ぎ落とす。非常にうまく研ぎあげられたパネルの削り面のエッジは指でふれると斬れそうなほどに滑らかに鋭くなる。

## 第三の Paragraph

### 素描

中世の時代にはフレスコ画と同様にこの石膏地にも芦の管や細い棒につけられた柳の木炭で下素描がされ、デッサンがほぼ決定されたところで木炭はうすく残る程度にまで羽根を使って払い落された。つづいてインクを小筆につけ輪郭と陰影が墨入れされた。(模写の場合は素描の替わりに転写をする。)

中世から既にいくつかの転写の方法があったがここでは二例を挙げるのみとする。

### 転写1

通称穴あきカルトンと呼ばれるものが今日迄数多く存在しているが、これはモチーフを素描した紙の上から顔や目鼻や衣装の輪郭線に沿ってニードルで数耗間隔で穴をあけていったもので、その下にはもう一枚の薄紙がずれないように留められあった。この下の紙には当然オリジナル素描と同じ穴が開いている。この二枚目の紙を転写したい面に固定し、上から木炭粉か顔料の入ったスポルヴェロと呼ばれる小袋で叩くようにして転写した。こうする事でオリジナルの素描は汚さずに保存し得る。もしも別な教会か修道院がその完成した絵のレプリカを欲しがっているなら

ば、画家は再びオリジナル素描の下に薄紙を敷き、もう一度同じ様にして転写をし、制作することが出来た。この方法はプレスコやタブローで使用された。

### 転写2

原寸大素描に穴をあける代わりにその裏面に土性顔料が塗布され、それを転写したい面に固定し、上から金属尖筆で強く輪郭線がなぞられ転写された。

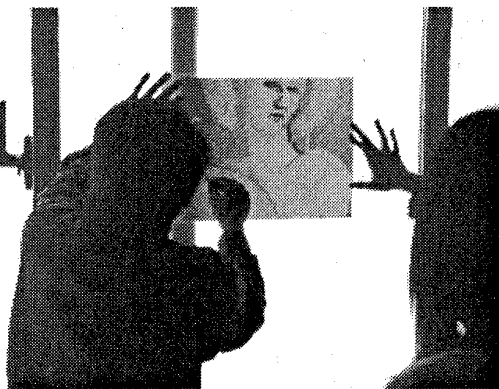
### 墨入れ

画家たちは上記のようにして点の集積で、あるいは線で転写された下絵を、オリジナル素描と見比べながら小筆につけたビスタのインク（15c以後）で確定し、顔の暗部や衣装のドラペリーをハッチングで陰影づけした。

### 実施

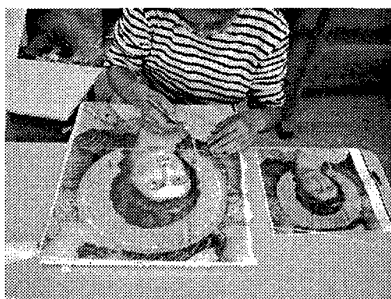
模写をする事とし 転写2 を参考に最も効率のよい方法を使う。

\*用意するもの：木炭あるいは4Bぐらいの濃いめの鉛筆



図版から一点を選択しコピー機にかけパネルの大きさに拡大する。紙を裏返しガラス窓に押し当てる。透けて見えるコピー図版の顔、目、鼻は云うまでもないが必要と思う線の上を全て木炭かB以上の鉛筆で濃く塗りつぶす。

コピーをパネルに紙テープ等で固定する。コピーがパネルの上でずれたり動いたりしてはならない。ボールペンでコピー図版の形を強くなぞっていく。ボールペンが一番よい。線をなぞったあとが良くわかる上に強く押しつけても



紙が破れることはない。途中パネルに接着した紙テープの一部を剥がし様子を見ながら作業をすすめるとよい。終わったら紙を剥がし、転写された図版をフィキサチーフで定着する。

その後更に薄めのインクや墨で線をなぞると次の作業が容易になる。

### 線刻

下描あるいは転写の作業を終えた石膏地パネルは次に、墨入れされた一番外側の部分が鉄のニードルで線刻された。この部分を境に背景には金箔が置かれるため、もしこの線刻がなければ輪郭線は箔置きの際にはみ出した金箔で覆われ隠れてしまい彩色する部分がもはや確定できなくなる。もしも箔を置く部分が衣装の上などにあるときはその場所も同じ理由から線刻された。背景の細かい装飾もこの段階で線刻され、箔が撃たれた。



### 実施

今日でも中世と同じわけで同様の方法がとられる。(上記参照)

\*用意するもの：杖の付いたあまり鋭すぎずまた太すぎないニードル

線刻は金箔と彩色面の接する輪郭部のみを明確に隔てる為のものである。顔の中など金箔と接しない箇所には必要ない。



### 石膏地の盛り上げ（レリーフ）

中世の祭壇画では時折、鍍金した背景の装飾部やラテン語の文字を盛り上げ誇張した。

あらかじめ型を作っておきそれをパネルに貼り付けたり、じかにパネルに膠石膏で盛り上げた。この膠石膏には箔置きの際に使用するボルスを少量まぜ込んであり、盛り上げをした場所や形がひと目で分かるようになっていた。乾燥後盛り上げの余分な箇所を削り形を思う様に整えるために上から膠石膏液がうすくかけられ、再び削られ整形された。

### 実施

この盛り上げはあまり小さな装飾にはむかない。技術的には可能だが苦労が多いわりに効果が期待できない。このことはチェンニーニも言及している。

\*用意するもの：中ぐらいの水筆、膠石膏液（ゲッソソチーレで使った残りでよい）、ボルス

膠石膏液を適量小皿に取り、ボルスを僅か着色する程度に加え良く混ぜ合わせる。これから盛り上げる部分に水を引いておくと膠石膏の接着が確実になる。ボルスを混ぜた膠石膏液を水筆でたっぷり取り、盛り上げたい場所に溜め込むような要領で垂らしていく。膠石膏液にはボルスの色があるので盛り上げた部分や量は見間違えることはない。ただし量は乾燥後目減りする事を考慮しなければならない。乾いたらサンドペーパーなどで形を理想と思えるまで整えておく。

## 第四の Paragraph

### ボルス塗り

さて金箔を置き、それをまるで黄金の延べ板のように磨き上げる為のボルス塗りの話をしよう。

このボルスはきめの細かい粘土の一種であり、脂肪質である。チェンニーニはアルメニア産のボルスを用意するようにすすめた後で下唇に触れてくっつくようなら良質のものであるとっている。中世の時代にボルスは赤口と黄口の二種が代表的であったが黒や白色のものもあり、それらはある時期一部の画家たちに使用された。ボルスの色は多かれ少なかれ酸化鉄や水酸化鉄の含有比によって左右され滑らかさなどの違いも多少はあったが、使用されたボルスの違いはその固有の色によってのみ決定されていた。それはその上で磨きあげられた金地の輝きのニュアンスに幾分左右したとともに後年箔がかすれて下地が露出したとき、もし赤口なら重厚な調和を呈し、黄口ならばかすれた箔もさほどに目立たずにすんだ。

イタリアでは十五世紀迄赤色ボルスがつかわれ、それ以降黄色ボルスが多くなった。ドイツやネーデルランドでは十三、四世紀頃迄は黄色、十五世紀には赤色ボルスに取って代わられた。

この赤口あるいは黄口ボルスが大理石板で卵白といっしょに練りあわせられ真っ白な石膏地に4度ほど塗り重ねられた。

卵白との練り合わせには古くから次の二方法があった。

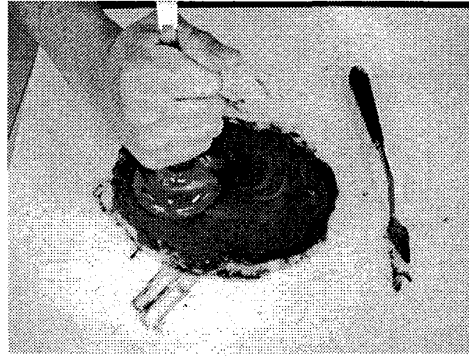
- 1：清潔な深目の器に卵白だけをいれ、カラザをとりだし、小枝を束にしたかき混ぜ棒で器が白い泡でいっぱいになるまで激しく攪拌する。それに半分に割られた殻で二〜三杯分、つまり卵白の量とほぼ二〜三倍量の水を注ぎ一晩放っておく。かき混ぜられ組織が破壊された卵白の泡が自然に水中にとけ込むにまかせる。この水で濾過する方法は最低でも数時間はかかる。使用前に表面に浮いた残余物はすてる。これでボルスを練る。大理石板にとったボルスにこの液を少しずつ加え、練り棒でゆっくりと練り、水筆に含ませ筆先から垂れるかどうか試してみる。いまだかたいようであればもう少しこの卵白液を加え再び練る。この卵白液はこれ以上水で薄めない。
- 2：卵白からカラザを取り除く。ボルスと同量の卵白をとり大理石板の上で練り棒を使って練る。それに少しずつ新鮮な水を加えながら同じようにして練る。さらっとして水筆で軽く塗れるようであればよい。

1か2の方法でよく練ったボルスが小さめの水筆で箔を置く面全体にさっとふれるようにためらわずに塗られた。このボルスが塗られる石膏地は前もって柔らかい海綿に軽く水を含ませてそっと拭かれてある。当然一筆一筆の重なり部分にはむらが生じるが中世の画家たちは気にとめなかった。一度目はやや薄目に塗られた。途中水分が蒸発して塗りづらくなったときは水だけが加えられる。この様にして四度塗られるともはや塗りむらはめだたなくなった。そのあとそれは乾燥させられ、小さく折った麻布で空磨きがかけられた。石で空磨きをかけるとさらに良いとチェンニーニは云っている。

実施

今の金箔職人達は黄色ボルスの上に赤色ボルスを塗り重ねる。私達は中世アルプス以南の画家達（イタリア人）のように赤色ボルスを使おう。あるいは北方の古い画家達（フランドル人）のように黄色ボルスを塗るのもわるくない。望みならば黒色あるいは白色ボルスもある。

ボルスを練る方法は今日も昔日と変わらない。ボルスを練る卵白の処方箋としては上記の 2 の処方がすすめられる。



\*用意するもの:ボルス、練り板と練り棒、水筆(リス毛等あまり腰のないものがよい)

鶏卵(卵白を取り出し、卵黄は小瓶に入れ描画の際迄保存する)

塗り方もまた上記の昔からの方法と同様である。絵の輪郭線の内側にあまり多くはみ出さないように、しかしあまりためらわずに塗りすすめてゆく。塗り終わる度に次の層が塗られる様になるまで待つ。四度塗りほどする。輪郭線からはみ出した塗りはそのままにしておいて構わない。それは箔打ちの後に、前もって掘り込まれた輪郭線までけずりとられる。



四度塗りほどする。輪郭線からはみ出した塗りはそのままにしておいて構わない。それは箔打ちの後に、前もって掘り込まれた輪郭線までけずりとられる。

\*用意するもの:角を丸めた空磨き用のメノウ石 あるいは 麻布の切れ端

ボルスを四層程度塗り終えたならばしばらく乾燥させる。古い中世のやり方のように麻布を折り畳んで丁寧に磨きをかける。それだけでも良いが、そのうえからメノウなどの半貴石で空磨きをかけるといっそう良い。どうしても空磨き用の石を調達出来なければ箔磨き用のメノウ棒が使えるが、石に傷が付かないよう気をつけなければならない。はじめから力を入れすぎたりしないよう、特にボルス地と石膏地の境目では勢いあまって石が石膏地のほうに走らないよう注意する。もし石で石膏地を擦ると石の表面にかすかに傷が入り、箔磨きの際に金箔を傷つけてしまう。よく磨き上げられたボルス地は独特の滑らかな艶を持ち次の箔磨きを良好なものにする。



## 第五の Paragraph

### 金箔撃ち

中世の工房では次のように作業がすすめられた。

まずパネルが水平に置かれた。大きめの正方形をした紙の上に厚手の金箔がのせられそれは左手に持たれた。右手には水筆が握られている。少量のやや酸敗した卵白を加えたコップ一杯の水にリス毛の筆が浸され、いまも箔が置かれる部分に箔よりも少し大きめの面積にたっぷり盛りに盛らされるように水がひかれた。

金箔が一枚四隅の角を切り取った四角い紙の上に置かれ、箔置きの際にその紙が濡れないように箔の一边は数枚だけ紙からはみ出している。

ボルス地の濡らされた部分に箔の一边が触れば箔はもはや引き寄せられるように水の表面に吸い付けられてゆく。この時箔がのっている紙は慎重に、しかしためらわずにすばやく抜き取られた。この瞬間をドイツの職人達は古くから箔を撃つ(Schiessen)といいならわしてきた。

二枚目の箔が用意され、次の箔が撃たれる場所に水がひかれて箔と箔が重なる処に息が吐きかけられるとそこが白く曇る。曇りが消えないうちに次の箔の一边がその上に重ねられ前の箔と同じようにされた。

こうして数枚が続けて撃たれたあと最初の箔に戻り、磨くに程良い頃合いかどうか磨き棒で軽く擦られ、石膏地が濡れから乾きに移る僅かなあいだに磨きがかけられた。この磨き棒は通常貴石や半貴石で出来ている。またそれらの石が手に入らない場合は狼や犬などの動物の牙が代用された。

こうして全てに箔が撃たれ鏡のように磨き上げられると輪郭線の内側にはみ出して付着した金箔は、白い石膏地が再び現れるまで丁寧に削りとられた。

### 実施

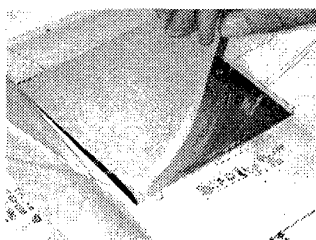
いよいよ金箔を置き磨き上げる技術を使うときがきた。もしうまくいけばひょっとすると昔のヨーロッパの画匠達が手に入れた光のみに留まらず、大聖堂で礼拝者達がそこに見たと同じ神の領域をも再現する事が出来る。

金箔撃ちは上に記した昔の方法と殆ど変わることがないが、ここにおいてはもっと詳しくそしてほんの少しだけやりやすくしよう。この項が最も大事であり、常に緊張していなければならない。

\*用意するもの：箔版、箔ナイフ、箔刷毛、メノウ棒(平型と牙型 or く のじ型)、ピンセット、水筆、金箔を必要枚、箔あかし紙、エタノール

まず金箔のことから話そう。黄金の箔は十五世紀には既にある一定企画のもとに作られていたことはジョット直系の弟子であるC. チェンニーニの嘆きからはっきりと伝わってくる。

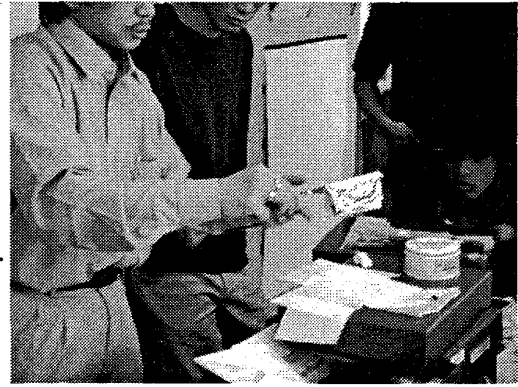
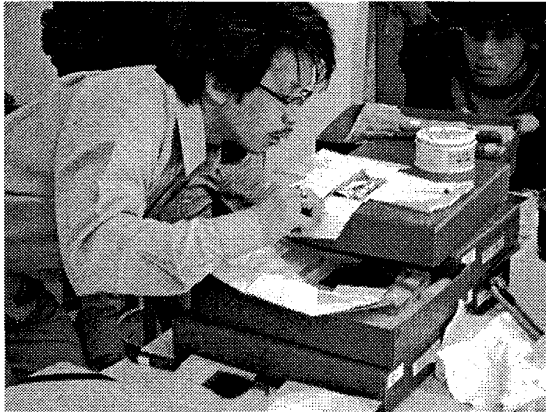
彼は「1 ドゥカーテン金貨(3, 4g)から百枚の金箔にして使うべきである。にもかかわらず、人々は百四十五枚にもしている。」とその手稿本(マニエスクリプト)の中で云っている。しかし私達が今日ヨーロッパで目にするものは当時の約十分の一の薄さでしかない。そして日本のものは更に薄い。



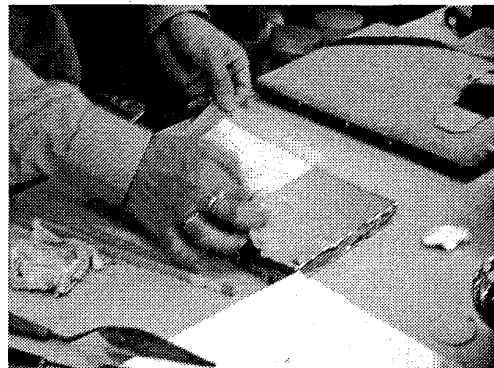
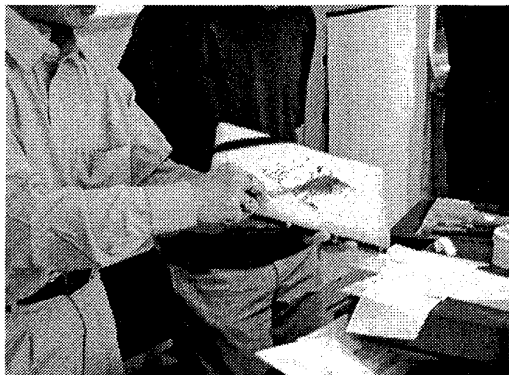
この息のように薄い金箔はヨーロッパでは赤いやや厚めの紙に一枚ずつはさんであり、一边を冊子のようにとじてある。日本のものも

薄い和紙に挟まれているので箔どうしが癒着する事はない。(次からの作業は風のない室内で行わなければならない)

この箔の中程に箔ナイフの背を軽くあてやや斜め上から囁くように軽く息を吐くと、箔は天使の衣服のようにゆれながらナイフにまとわりつく。これをゆっくりと箔版に移し、上から箔あかし紙の蠟の塗られてある面(つるつるしている面)を箔に押しつけ、ナイフの背で軽くなでると箔はあかし紙に付着する。

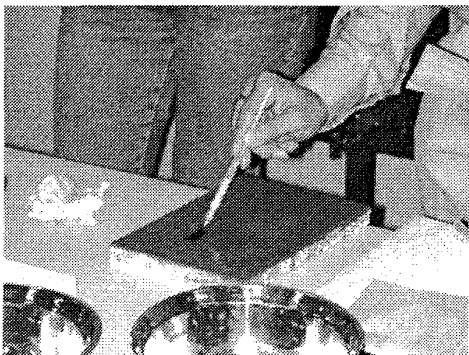


もしも箔を切らなければならないような時は、箔版の上でナイフを直接金箔に押しあて、一瞬わずか数秒だけ引くと箔は裁断できる。箔ナイフの刃は僅かに殺してあるので、よほど不器用でもない限り箔版を傷つけることはないだろう。



裁断した箔はあかし紙につけるか、箔刷毛に付着させるかするが、箔刷毛を使う場合は箔の長辺の長さに近い幅のものを選び、顔の額や鼻のあたりのおおい部分をさっと撫でてから、そのまま箔の一边に触れるとこの僅かな油分で金箔が箔刷毛に付着する。

箔はけを使用する場合は金箔を半分か或いはそれ以下の大きさに裁断した方が仕事をしやすい。一枚の箔をそのまま使う場合はやはりあかし紙に箔を接着させて使うのがよい。



箔を用意したら既にボルスを塗ってあるパネルにやや太めの水筆で、不純物の浮遊していない水を今から撃とうとする金箔よりも少し広めの面積にたつぷりと盛り上がるように置く。水は少なめよりはやや多めのほうが磨きの際にうまく行く。水が少なすぎると箔を撃つ前に水が全て石膏地に吸収されてしまい箔の付着にむらが生じ失敗の原因になる。

さてこれで箔を撃つ準備ができた。これからの作業はほんとうに一瞬のうちに終えなければならない。あかし紙と箔刷毛の使い方は次のようである。



A あかし紙の対角線になる両端の片方を指で摘みもう片方をピンセットか竹箸で中程が弛むように持つ。この時箔には絶対に触れないようにしなければならない。水を引いたボルスの上へ狙いを定めるようにそのまま真っ直ぐに降ろす。弛ませた真ん中の部分が水につくや否や指で摘んだ方の端を離すと箔はあかし紙といっしょにボルス地に付着する。

しかしピンセットを持った指は離さずそのまま素早く濡れたボルス地に箔が着くまで下降させ、箔が水に触れるとすぐにそのままピンセットを持ち上げる。すると箔が濡れたボルス地に残りあかし紙は剥がれる。

B 箔刷毛を使う場合はまず箔版の上で金箔を半分以下の大きさに裁断する。箔刷毛を額や鼻などの油分のおおい部分に軽く触れさせ、油分を移してから任意の大きさに裁断された箔に軽く押し宛てるようにする。この時箔刷毛全部ををべったりと金箔に押し宛てるのではなく箔の一部がL字型に残るようにし、そのまま濡れたボルス地へ上から真っ直ぐに降下させる。箔が水の表面張力でピンと張ったら風で木の葉が翻るような感じに箔刷毛を金箔からはなす。

A, Bいずれかのやり方で箔を撃った後、箔の表面がまるで火傷の時の火袋のようにふくらんでいるのを確認するだろう。これは箔の内側に溜まった空気の塊であり、箔刷毛の先で軽くつつくと水面へ吸着される。この時点では金箔には出来るだけ触れないようにする。

次の箔を撃つ時は前の箔に水が絶対触れないよう注意しなければならない。そして前の箔と次の箔が重なる部分に息を吐きかけ白く曇らせ、まだ曇っているうちに箔どうしが重なる部分を三、四耗程度にして前の箔と同じように撃つ。今度は箔の重なり部分をまず先に箔刷毛で軽くつついて着けておく。

しばらくもすると水は石膏地に吸収され、金箔はあまり光沢のない、ちょうど金屏風に張られた箔のような印象になる。そして恐らく無数の縮緬皺や粟粒状の空気の溜まりができています。これを丸めた脱脂綿で上から丁寧に押さえると、未だ湿り気を持っているボルス地にぴたりと着く。

このようにして通常は二、三枚の箔をつづけて撃ち、後戻りしながら前の箔を確実に付着させていくようにするとよい。

箔を撃つあいだに出る切れ端はとっておき、破れの修正に使う。この修正は出来るだけ早いうちに行う方がうまく行く。ボルス地がまだ湿っていれば息を吐きかけ、箔刷毛につけた箔片を素早く置き、上から丸めた脱脂綿で軽く押さえておくだけでよい。

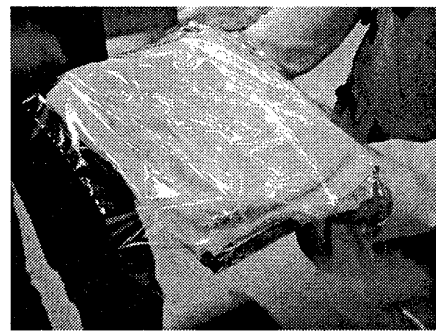
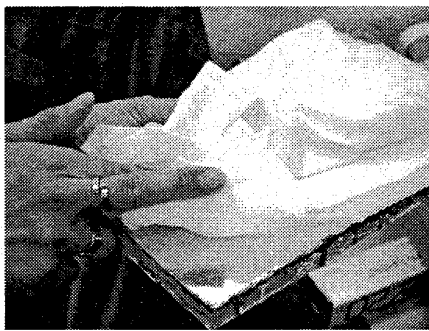
金箔には製造過程で打ち述べられるときに出来る無数の小さな穴があるため、磨きをかけた後でも息を吐きかけしばらくのあいだ白く曇るようであれば、ボルス地に含まれる卵白のタンパク

質が僅かに膨潤して二枚目あるいは三枚目の箔をも付着させる。しかしボルス地が完全に乾燥してしまうと不可能になる。その時は一度むろ（後述）にいれ、最低でも数時間から一晩放置して石膏層とボルス地を膨潤させておかなければならない。

さて、そのようにして数枚を撃ったならば箔を持つ手を少し休めて前に戻り箔磨きに取りかかるとしよう。箔磨きについては後に記す事とする。この様にして箔を数枚撃っては磨き、又箔を撃つっては磨く、というようにタイミングをつかんで作業を進めることがたいせつである。

ここで箔磨きにかかる前にむろの作り方を書いておこう。箔を撃つ際に失敗した箇所を修復する場合も一度むろに入れた後に行うほうが容易である。

むろは簡単に作れる。清潔な布切れを幾重かに折りたたみ、まずは水にたっぷり湿した後ゆるめにしぼっておく。後で再び磨きたい金箔地の上に寒冷紗のような密度のない水を吸い込みにくい布等をふわりとした状態に軽く置き、その上からさっきのしめった布を軽くのせる。さらに湿気を逃がさないためにラップなどで裏側まで柔らかくくるんでおく。



### 箔磨き

チェンニーニのいた中世の頃も今も何も変わってはいない。

箔をしかるべき場所に撃ち終えたならば、こんどは磨きに取りかからなければならない。

石膏地が乾燥しすぎたはメノウ棒で磨く際に傷が入ってしまう。箔磨きは濡れた石膏地が濡れから乾きに移る僅かな間に行われなければならない。濡れすぎても乾きすぎてもよくない。

中世の画家達は箔磨きの為の石も自らの手で磨いて作らなければならなかった。この石には半貴石から宝石と呼ばれるにふさわしいものまでも使われた。石の平らな面は指を横に二本ならべた程の幅で、艶が出るまで丁寧に研磨された。

室温が低い日ならばその石を懐中に入れるか汚れていない布の上で擦るかしてやや温めてから使うと、空気中の湿気が石に結露するのをふせげる。石で画面を軽く擦って光沢が出るようならば磨くタイミングとしてはわるくない。あるいは石を使って軽く叩いてあまり高くないやや鈍い音がすればこれも悪くはないだろう。もしも乾いたような堅い音がしたらそれはもはや遅すぎるかも知れない。これらはまったく経験によるしかない。(磨きはじめに軽く叩いたり擦ったりするときの石は平形よりも牙形の様な細いもののほうが使いやすい)

箔が磨けるような状態と判断できたならばまずは一方の側からあまり力を入れず用心深くゆっくりと石を動かす。もしも口に砂が入ったときに感じるあのざらざらした感触がしたり、石がキ

ユッと吸い付くような感覚があったならばすぐに石を金地面から離して清潔な布で石を拭い、もう一度様子をみる。まったく理想的な状態とは石が金地面で吸い付くように滑らかにすべる状態のことである。

この箔磨きの後に必要ならば刻印が打たれ、賦彩が施される。

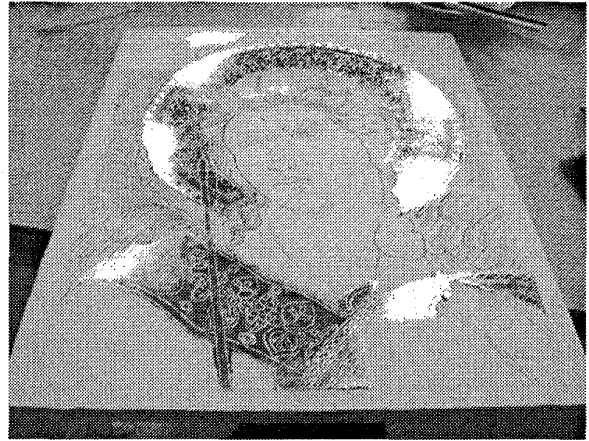
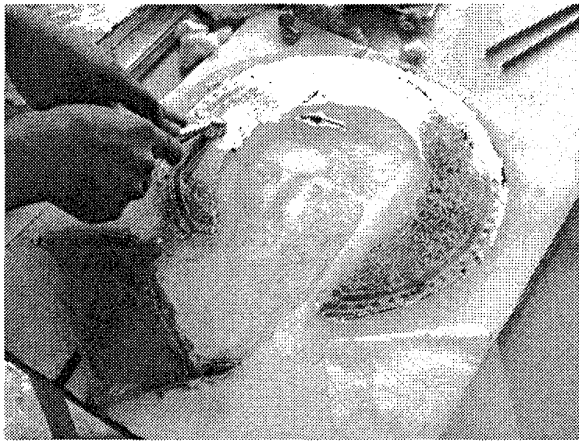
### 実施

このやり方は上に記した中世の頃と全く変わらない。(上記参照)

\*用意するもの：メノ一棒（平形、牙形など）

とはいえここでは修復について少しだけ触れておこう。

もしも箔磨きの際に破れたりかすれたようになって艶がなくなりもはやいくら磨いても輝かないような場合は次のようにする。まず箔撃ちの時に出了た端切れの金箔か新たに箔板の上で切った箔辺を箔刷毛にとり、気になる部分に息を吐きかけ、そこがまだ白く雲っている間にためらわずに箔を撃つ。箔刷毛の先でつつくようにして浮いた箔を軽く押さえる。気になるようならばさらに脱脂綿で押さえる。すかさずに瑪瑙棒をとり、既に述べたようにして磨く。しかしもしも石膏地パネルが乾きはじめていて、息を吐きかけてたぐらいでは箔が着かないようならばそこで一旦仕事を終え、一晩室に入れてから翌日からまた始めるなり修復をするなりすれば良い。この方法はうまく行かなかった場合常にすすめられる。



完成した金箔地は息をのむほどに美しくあたりを飲み込み、光に換えてしまう。





## 結辞

知らなければならないのは、当時の絵画は、今日私達が画材屋で買う錫やアルミニウムのチューブに入った油絵の具とプレパレーションずみの油性カンヴァスで出来ていないということである。

ここで私があえてこのように言うのは、700年をこえる異国の古い絵画技法を知ろうとするとき現在の私達の状況からはあまりにもかけ離れすぎているということなのである。なにも絵の具とカンヴァスのような支持体に限ったことではなく、全てに於いて私達は中世の芸術家を想像するに難いということなのだ。

当時、彼らの殆どは絵筆から絵の具の製法までを熟知し自らの求めるものを自らの手で作ることが出来た。顔料など幾つかの材料は商人から買わなければならなかったにせよ、それを砕きメディウム（媒材）を加え、絵の具に練る。黄金の箔を打ち、聖母の波打つゆたかなドラペリーを純金にも匹敵する高価な顔料で描く。装飾と絵画がいまだ分離せず互いが表現の領域へ昇華し芸術へと至った。その技術は今日の私達にとってまさに錬金術にも等しい。

そしてこれらの技術に習熟することは現代の画家にとっては”賢者の石”を得るほどに至難といえるだろう。しかし、その困難さ故にあるいはそれに対する反発や無知がもたらす『古いものに対する無意味な否定』、または習得までの修行が面倒くさいという怠慢から今日の画家たちの多くが、作品を数百年生きながらえさせるかつての画匠たちの秘術を敬遠し、自らの浅い見聞に支えられた『自分の描き方』に終始している。画材メーカーが提供する新製品に頼りきった技術で描いた絵づらのおもしろさを個性あるいはオリジナリティーと称している。善悪を云っているのではない。過去をほんの少し知る事を勧めているのだ。

中世の画家達は自分で練った絵の具で光を模倣するすべだけでなく、光そのものをも彼らの表現として手に入れることに成功していた。純度の高い金箔を打たれ、鏡のように磨き上げられた黄金の背景を持つマドンナや聖人たちの絵は、神の庇護を受け数百年のあいだ大陸を凌駕した。

それらは祭壇に据えられ、巨大なクーポラの構造に対峙して光を集めては薄暗い教会堂の内部を満たし、文字を知らない人々の魂を信仰で支配した。人の魂の領域にまで介入することを前提とした絵画（あるいは芸術）。これを完璧なインスタレーションと呼べば不敬だろうか。それを可能にしたのは長年の修練に裏打ちされた手の技術と、ほとんど不自由な宗教上のシェーマ（規範）の中で自由を見いだした感性にほかならない。

しかしながら当時の芸術家もまたすぐれたマエストロ（師匠）のもとで長期の修業を通してのみ、絵画技術をはじめ当時の芸術家に必要とされた諸々の技術を習得する事が出来た。そしてそれを終えるとさらに遍歴の旅によって各地の別なマエストロのもとに留まり、技術と感性を磨く事が要求された。

だが幸運と云うべきだろう。現代の画家達には長期の徒弟修業は必要ないと思われる。かつてのマエストロの工房に代わって芸術大学がその役割を担い、一部ではあるが優れた研究室では望みさえすれば口述伝承によってのみ伝えられた昔日の秘術は明瞭な処方箋として与えられる。

もしも、現代の日本人画家達がこれらの本物の西洋古典画法に熟知するならば私達はもはや西洋美術の膨大な過去を前にしても何一つ臆することはないだろう。工房の秘密をあつめたそれらの絵画ももはや謎めいて見えることはなく、ロマンチズムによる夢想に傾斜して終わることも、美術史家がよくするイコノグラフィーのみの味気ない、時として全く見当違いな解釈に嵌って悦

に入ることもないだろう。

現代用に改良された普遍的ではあるが一般論的な解釈による古典技法<sup>いまよう</sup>今様と云うべきものでも初心者には十分かもしれない。全く個人的で科学的根拠にも乏しい似非古典画法は排除されるべきである。残念な事ではあるが世に出回っている技法集の類いには胡散臭いものも多い。

出来る限り信用に資する文献を文証とすべきである。科学的論拠をもち今日使用可能な材料に置き換えても安定した再現性が保証されるならば、それは作品に数世紀の保証が与えられたと同じ事だ。画中に取り込むことは常に奨められる。

大事な事は技法の為の絵画ではなく、習得した技法をもって自らの血肉となし時代や社会状況における必然性を受容して変容させていくことであることは論をまたない。

顕著な史実を例にとれば、ルーベンスの絵画技法はいわば改良型の古いフランドル派の技法であり、中世からルネサンス期にかけてフランドル地方で受け継がれていた技法とヴェネチア派の技法を十七世紀の当時の社会情勢に叶うよう大画面化、大量生産化に適したものに改良したのであって、無からの発明ではない。グザヴィエ・ド・ラングレ教授はルーベンスの技法をフランドル第二の技法と呼び、中世フランドル派のファンアイク兄弟らの Mischtechnik (混合技法) の延長線上に位置づけている。

このように技法や材料は芸術家が生きている時代と社会の要請を受けて変化を続けていく過程にあって、画家は自らの絵画様式に合った技法を確立していくものだ。それは古く正しい来歴を持った絵画技法に違いない。そしてそれは百年の後の若い世代にも影響を与えるに違いない。

自らの感性により自らの表現に至り、生きている現在を呼吸するならば、その表現がどのカテゴリーに帰属するとしてもその作品は同時代と未来への影響力を失うことはないだろう。

来歴と過去を知らない人は悲しい、水に浮く根無し草に似ている。機をてらい、新しさのみに心を奪われる者はまた手品をする大道芸人に似ている。珍しがられるのは最初だけで二度目からは空気のようにあつかわれる。私達はそのどれにも属さないようにしよう。

自らの絵画技術の過去を知り、清き流れの源に至る。永遠に古く而も常に新しい何かを作り出すならば。それはもはやどのような時代にも失われることはないだろう。私達の同時代はそのことを忘れてるかあるいは知らないでいる。

そして未来は過去を知り今を息するものの前に香を焚いている。

## 参考文献

- 「HANDBÜCHLEIN DER KUNST」 von P. WILLIBRORD VERKADE O.S.B. STRASBURG 1916
- 「LIBRO DELL'ARTE」 von Cennino・Cennini staatsbibliothek München
- 「絵画術の書」チェンニーノ・チェンニーニ 石原靖夫、望月一史訳 岩波書店
- 「芸術の書」チェンニーノ・チェンニーニ 中村彝訳 中央公論美術出版
- 「黄金背景テンペラ画の技法」田口安男著
- 「MALMTERAL und seine Verwendung im Bilde」 von Max Doerner Ferdinand Enke Verlag Stuttgart
- 「Vergolden und Bronzieren」 von C. Hebing Verlag Callway München
- 「Restaurierung von Gemälde und Drucken」 von Francis Kelly Verlag Callway München
- 「Quellen u. Technik der Malerei des Mittelalters」 von Ernst Berger Sändig Reprint Verlag Vaduz/Lichtenstein
- 「DAS BUCH VON DER KUNST oder TRACTAT DER MALEREI DES CENNINO CENNINI DA COLLE DI VALDELSA」 von ALBERT IRG WILHELM BRAUMÜLLER WIEN 1871