

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
ー使用可能な現代的処方へー

II

赤木範陸

VERGOLDUNG UND TEMPERATECHNIK

bei CENNINO CENNINI

-zu Ihrer möglichen Verwendung in der Gegenwart -

II

N O R I M I C H I A K A G I

二部の内の第二、黄金背景上における卵黄テンペラ画の処方(模写による)

序文

此処で取り扱う卵黄テンペラ画技法は、「二部の内の第一」に続くものであり、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』に収められた処方を現代の私たちが実践的に再現できるよう考察、再現したものであり、一般に流布しているような翻訳や、実践家の主観による偏った経験と不用意な知識によって書かれた個人的な似非古典技法の処方箋ではない。現代の多くの画家達は自分の表現に適した技術を古典に求めはするが本来の姿を知ろうとする事は稀であると云える。残念なことだが現実的に多く普及しているのはこちらの方である。ここで云う再現とはチェンニーニの時代のそのままの再現という事ではない。中世を追体験する事が主旨ではない故である。とはいえ現代の便利で簡易な材料にすべてを置き換える事も意味しない。それでは似非古典技法と変わりがない。ここではジョットに始まりチェンニーニの頃に終わりを告げる金地背景上のテンペラ画技法について、再現性を重視する事でやむなく材料を置き換えられなければならないにせよ、今日もはや失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。

チェンニーニは十四、十五世紀、パドヴァの宮廷画家であり、ジョット・ディ・ボンドーネ（1266～1337）の直系の弟子にあたることを自らも自負して已まないが、彼の真の功績は『IL LIBRO DELL'ARTE』を残した事のみであり、画家としてではない。天才の末裔にあたる凡庸な弟子がそうであるが故に師の言葉を忠実に伝え、技法書として至り、今日に残されたのだ。運良く残ったと云うべきかも知れない。凡庸であったという事はしかしながらチェンニーニの場合肯定されるべきだろう。それがゆえに受け継がれた伝統としての絵

画技術を大事に暖めていたかに思われるからである。ある偉大な画家の工房でいったいどのような画材が使われ、そしてまたどのように制作が進められていたかの製作過程の痕跡をうかがい知る事が出来るのも、多くの場合才能に乏しい弟子達の作品においてである。彼らはマエストロの技を手順通りに再現する事に腐心することで手一杯で、その作品にはマエストロを超えた技術の移入は見受けられない。そして（私たちにとって）幸いにもその作品からは工房の秘密（制作手順）が見え隠れしている。

もちろん工房のぬしである師自身が凡庸であればその退屈な作品の技は知る必要もないか、知りたいとも思わないのだが、。皆が常に知りたいのは天才の技なのだ。ただ以って知るべきは天才はその使う処の材料や技法によってのみそうあるのではないという事である。人はいつも”そうである人”の秘密を道具や材料の故であるのだと思って子供のように知りたがる。凡庸で終わった弟子もそばでいつもマエストロを見てはまね、同じ材料と道具を使っていたという事を忘れてはいけない。この事についてはもうこれ以上進めないで話しをもとにもどすことにしよう。

IL LIBRO DELL'ARTEだけでなく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、かなり広範囲にわたる記述がされているが、それは当時の画家が絵を描く以前にどれほど多くの修行を強いられていたかを示している。IL LIBRO DELL'ARTEに限って言えば、粗見するとそれぞれの項目は分かりやすく丁寧に書かれているといってもいいが、今日の画家たち、特に日頃から絵画技法などに親しんでない者にはとってはいまだ不十分であり、実際に再現してみようとするとかかなりの不自由を覚えなければいけない。それでも破格に良く書かれているのである。その他の時代や土地で書かれた処方箋集はどうかと云えば、当時の職人社会では常識であったギルドの監視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か、僅かな言葉でまるで暗号のようにしか述べられていない部分もかなりある。ギルドの制約を除いても錬金術師たちの使う処方箋がそうであったことを思えば、間接的であれ其の流れを引いている当時の画家達たち（錬金術で作られる顔料の多くを画家達は自分で作っていたし、修道僧や薬剤師も錬金術に通じていた）が故意に仲間内にしか知れないような記述を選んでいた事もうなづけるだろう。そしてこの事が現代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。さらにそこには今日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が、異なる時代の異文化に生きる私たちには注意がいるだろう。

しかしながらいまま少しここで考えておくべき事は、なぜチェンニーニだけが名のある工房の秘密を大判振る舞いしてまで伝えようとしたか、或は伝えなければならなかったか、という事である。私にはチェンニーニがおそらくある危機感を抱きながらこの書を書いたのではなかろうか、と思えてならない。それはジョットの流れを引く名門ガッディ工房が、チェンニーニの時代には閉鎖せざるを得ないと云う憂き目にあっていたと云う事実と深く関連しているはずである。

ドイツ人(§89)たち（中世のイタリア人たちはアルプスより北の人たちをひっくるめてこう呼んでいたが、主にフランドル人をこうと呼んでいる）は徒弟修行の間に技術を習得し、工房において共同制作の役割を終えると遍歴の旅にでることが当時の職人たちのならわしであり、工房を持つために課せられた義務でもあった。一方イタリアの画家たちがアルプスを越えた遍歴の旅に行く事は稀であったようだが、国や工房の情報が（たとえ秘密であったにせよ）盛んに交換され始めていたことは想像に難くない。古い中世のイタリアが復古的な人文主義に変わろうとしていた時代、画家たちはそれまでのように神のためのまばゆい黄金の空間とは違う、人間の身の丈で見た空間をリアルに表すパースペクティヴ（遠近法）の研究に没頭していた時代である。そこに十五世紀初めには完成していたと思われるフランドルの油彩画技法（正確にはテンペラと油彩を交互に重ねた緻密な累層技法）が遍歴の画家たちによってもたらされた。このような画家たちの新しい技法はかつての天才から伝承された絵画技術を、そのエマイユのようなマチエールによる空気の厚みのリアルな表現に於いて凌駕していた。異国の絵画技術はまるでそこにあるように見える即物的写実性を絵画の平面空間に持ち込んだのだ。神はなおも玉座に鎮座し、子羊はいまだ神の子の威厳を持って描かれていたけれども、人の肉に包まれ、本当にそこに居るように描かれていた。やがて時代は人の痛みを持つ神の子と、十字架上の我が子を悲しむ、ひとの親である聖母と、愛に満ちた聖家族を目の前に見たいと望み始めた。古い体質のガッディ工房も変わるべきであった。ジョットからの芸術の方法を三代受け継いだ名門工房も、遠近法の流行とフランドルからもたらされた最新の油彩技法の自由さと写実性の前にはもはや時代遅れとなっていた事は間違いない。一世紀以上の間工房の秘密であった技術が失われようとしていたこの時期、チェンニーニの想いは、尊敬してやまないジョットへと向かったように感じられる。工房で代々語り継がれた天才の技術を後世に残そうとの、その想いが感じられないだろうか。そして其の口調は誇りに満ちて卑下する様子などはまるでない。チェンニーニはパドヴァの宮廷画家となり中世の絵画技術書はパドヴァ執筆され、その後長らく忘れ去られた。

第一のパラグラフ

中世絵画の材料と其の性質について

1-1

十五世紀当時すでに使用されていたメディウム(媒剤)と絵の具

全ての絵画作品にとって表現の手段である色彩を画面に現出し、それを定着させるためには顔料とメディウム(媒剤)が不可欠である。通常それに加えて若干の添加物が必要となる。つまり我々が一般的に呼び習わしている「絵の具」とはこれらの混合物にはかならない。

メディウムに卵黄を使い、顔料と混ぜ合わせた色を持つ捏ね物が「卵黄テンペラ絵の具」である。十五世紀頃のタブロー(移動可能な板絵)の制作にあたっては描画用メディウムの主役は鶏卵の卵黄のみであったと言ってもよい。ウルトラマリンなど非常に高価でな顔料を使用する場合、卵黄の黄色みがらった色により色彩を損ねないように卵白や膠やゴムで練られる事があったが例外的と云っていいだろう。

云うまでもなくアラビアガムは主に水彩絵の具に使われていた。その他にはフランドル地方で使用されていたグレア(Glair)と呼ばれる、泡立てた卵白を水で濾過し、顔料を溶いて描くものがあるが、これは時祷書や装飾写本などの細密画において羊皮紙や紙に使用された。

教会を飾る祭壇画(概念的にはタブローに含まれる)と平行して制作されていたフレスコ画はローマ時代以降ヨーロッパの多くの教会や修道院で見ることが出来るのは周知の事である。其の技術はかなり古くから知られ使われていて、簡単に云うと、まず水で消和した石灰を壁に塗ると、壁が湿っている間に水で溶いただけの顔料で固着剤を混ぜずにそのまま絵を描く事が出来る。この壁が乾燥した後は顔料もそのまま壁に固着されてしまうというのだ。これは今日ではフレスコ・ブオノ(Fresco buono)と呼ばれ、乾燥後の補筆のための技法はフレスコ・セッコ(Fresco secco)と呼ばれるが、双方ともフレスコ技法であることには変わらない。(フレスコ)セッコと現代画家が呼ぶのは石灰とギ乳(Quark, 独)を混ぜ合わせて作った乳濁液であるギ乳石灰カゼインをつかったフレスコの加筆にのみ使われる技法である。

フレスコ技法はジオットの時代には、ほとんど完成されたと云ってよい制作順序(§67)があった。今日ではトルリザチオ、アリチオ、イントナコの順に混ぜ合わせる砂の比率を変えながら準備され、最終層のイントナコ上に彩色されるが、チェンニーニはトルリザチオとアリチオにあたる下層塗りとイントナコにあたる仕上げ層の塗りとに分けて説明している。チェンニーニの云うセッコ技法(§72)とは今日のものとは違い、全卵に無花果の汁を加えたもので、または卵黄で顔料を練って乾燥後の壁に使用するとあるから、これは卵黄テンペラ技法のフレスコに於ける応用であると考えた方が良さそうである。

なお一連のシステムを化学式で説明すると次のようになる。生石灰CaOに水を加えると $\text{CaO} + \text{H}_2\text{O} \rightarrow \text{Ca}(\text{OH})_2$ であり、結果として水酸化カルシウムができる。この水酸化カルシウム、 $\text{Ca}(\text{OH})_2$ が乾燥課程で二酸化炭素 CO_2 を吸収し H_2O を空气中に失うと、 $\text{Ca}(\text{OH})_2 + \text{CO}_2 \rightarrow \text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{O}$ となり消石灰である炭酸カルシウム(CaCO_3)にもどると云うわけである。水分が蒸発し乾燥する際にアンドレデカルボニカと呼ばれる皮膜が形成されそれが顔料を固着させると考えられている。付け加えて云うと炭酸カルシウム CaCO_3 は約800度で焼くと炭酸ガス CO_2 失い生石灰となる。

1-2

卵黄テンペラ絵の具について

イタリア語のTenperareは「混ぜ合わせる」事を意味するラテン語からの転用であるが、混ぜ合わせる中でも特に「粉体と液体を混ぜ合わせる」事を意味することばである。卵黄(液体)をメディウムとして顔料(粉体)とが大理石板の上で練りあわされて卵黄テンペラ絵の具となる。これはまぎれもないエマルジョン(乳濁液)によるテンペラ絵の具であり、今日的にはエマルジョンと顔料の混合物である描画材料のみをテンペラ絵の具と呼ぶが、チェンニーニの生きた十五世紀当時はエマルジョンではないディスペルジョン(分散液)との混合物、例えば膠やアラビアガムをメディウムとした顔料との混合物もテンペラと呼んでいた。卵黄テンペラ絵の具に限らず全ての「絵の具」と汎称されるものは言うまでもなく、メディウムと顔料(その他の助剤を含む場合もある)の混合によって成立している。もともとエマルジョンの状態で存在する卵黄を使った卵黄テンペラ技法は高度な絵画技法として、ヨーロッパでは十二、三世紀あたりから使われ始めた考えられる。ジオットの師であるチマブーエ(1240-50-1302-3)がギリシャからイタリアにこの技法を輸入したのが始まりだとされているが、だとするとイタリアにもたらされたのは十三世紀の半ば以降ということになるだろうか。

卵黄テンペラは卵黄そのものがエマルジョンであり、已に中世の頃には添加物として少量ではあるが希酢酸(CH_3COOH)である食酢が防腐剤として加えられる事があった。しかし生ものである卵黄は新鮮な方が固着力

に優れ、また固有の乳化状態により顔料の分散を安定させるため、その日のうちに使い切ってしまうことをチェンニーニも勧めている。

その他の添加物としては全卵に無花果の樹液を加えるよう書かれた処方箋もあるが、これは無花果の樹液自体が白濁している事からも察せられると思うが、卵黄と同様エマルジョンであり、それが卵黄の乳化状態を補助し安定させるのと同時に樹液のアルカリ性が腐敗を遅らせる役割を果たすためだと考えられる。このような添加物の処方は化学的にも根拠があると頷けるが、後世の技法書に時々見受けられるあまり信用のおけない処方箋のおおかたは魔術的な効果を期待しただけの無意味なものが多い。

ここで鶏卵の構成成分の比率をみると大体は次のようである。

卵黄…卵油 22%, アルブミン及びビテリン 15%, レシチン 9%, 無機物(硫黄) 1%, 水分 51%, その他
卵白…卵油 0.2%, アルブミン及びビテリン 12%, レシチン微量、水分 85%、その他

卵黄と卵白は其の基本成分に於いてはほぼ同様であり、ただ含まれる成分のパーセンテージが異なるのみである。

構成要素からも推察できるように卵黄はそれ自体が已にエマルジョンとしての存在であり、アルブミンやビテリンのタンパク質、及び脂肪酸であるレシチンの強力な乳化作用によって理論的には全卵に対してほぼ同量の油をOW (Oil in Water) エマルジョンとして受け入れる事が可能である。卵白は油の含有量が微量であるが理論上は同様にエマルジョンであるといえる。

1-3

エマルジョンについて

ここではテンペラ絵の具として使われるエマルジョン (乳濁液) について簡単に話す事としよう。已に上に示したようにテンペラ絵の具は今日的解釈からすればエマルジョン型のメディウムによって顔料を練り合わせた絵の具という事になる。

エマルジョンは乳濁液と訳され、文字通り通常は白濁した状態で見受けられる。これは、チンダル現象によって光が乱反射するためエマルジョンの特徴の一つであると云える。そしてこの「ある液体中に通常分散しない別の液体が微粒子状になって分散して存在している状態」がエマルジョンである。

この定義からすると、例えば蜜蝋乳濁液のような常温では固体である蠟が水中に分散しているような場合はエマルジョンではなく本来ディスペルジョン (分散液) であるがその白濁した外見から経験的にエマルジョンと呼び習わしている。同様なものにアクリル絵の具の媒剤であるアクリルエマルジョンがあるが、アクリル樹脂は水中に固体で分散しているにもかかわらず、やはりその白濁した外見からエマルジョンと呼んでいる。しかしながらこの外見上の特徴も含まれている油性、水性物質の量によっては白濁しなくなるため絶対的なエマルジョンの特徴であるとは言い難い。上記の卵白が白濁していないのは含まれている油脂が非常に微量である為であり、卵黄が濃い黄色なのは水性分に対する乳化剤物質と油脂分がほぼ同量であるから外見上そう見えるのである。試しに、卵黄の少量をコップの水に溶かしてみると良い。すぐに白濁してあの黄色は何処にも見当たらなくなるだろう。

さらにエマルジョンの状態には油脂分と水性分の比率によってOW型とWO型とに分けられる。OWエマルジョンはOil in Waterであり、油滴が水中に分離せずに分散した状態をいい、WOエマルジョンはWater in Oilを意味し、微細な水滴が油中に分離せずに分散した状態を云う。

さて卵黄、卵白の成分中のアルブミンやビテリンはタンパク質であり、レシチンは $C_{42}H_{84}NP_3O_9$ の化学式で示されるように脂肪酸が窒素やリンと鹼化した状態で卵黄中で乳化剤として働いている。

テンペラ絵の具が他の水性絵の具と違う点は簡単に云うと、描くときは水で溶けて自由に描けるが乾燥後非水溶性になる、という事である。これはまさにこのエマルジョンの性質によるものであると云ってよい。

2、チェンニーニによる顔料の分類

次に当時の顔料について主要な説明を加える事とするが、これらはチェンニーニの時代に使用された顔料であり当時は貴重或は重要であったが今日では殆ど使用されていないものもある。使用されなくなったが使う事の出来るものと、已に法律によって (環境保護のため) 規制され使用できなくなった顔料もある。このような現代的事情のなかで古い顔料を知る事の意味がどれほどのものかを思案するまえに、まず今使っている絵の具の来歴を知る事を勧める。

チェンニーニは、それ自体が土性のものに黒、赤、黄、緑の4種と天然顔料であるが人の手を加える必要のあるものに白であるピアンコサンジョヴァンニ (bianco-Sangiovanni), オルトレマリーノまたは群青そし

てジャロリーの3種を挙げている (§36)。ここには純粋なフレスコに使う顔料とその補筆に使うセッコ技法の顔料ともに挙げられているが、チェンニーニの教えるままとを要約し、顔料とその処方、性質等を挙げ若干の補足 (*は著者による補足) を加えるのみとし以下に記述する。しかしながら已に云ったことではあるがここに翻訳を載せる気はないので原文に記述されている通りのまま書いてはいない事を断っておく。

黒色顔料 (§37)

黒には多くがあり、黒色の柔らかい石で作った黒は粘りがある。アーモンドや桃の種から作る黒も完璧で粒子が細かい。

*チェンニーニは金箔を置く時のボルスと緑土以外はどんな顔料でも粘り気が少ない方が良い、とここで黒色顔料以外についても土性顔料を選ぶ時の注意について触れている。

葡萄の蔓から作る黒; (§37)

葡萄の蔓を蒸し焼きにして作る黒である。葡萄の蔓を焼いて作る黒は粘り気の少ない黒で完璧である。この他に植物性の黒についてアーモンドの核と桃の核からも同様にして黒が得られる。

*焼けたら水で冷ます、、、と云っているから蒸し焼きではなく、普通に焼くことを意味しているのだろう。

油煙(ランプブラック); (§37)

亜麻仁油の入ったランプに火をつけ、炎の先から指2-3本のところに器の底が来るようにして暫くそのままにしておき、煤がいたら絵の具つぼに掻き落として採取する。特に粒子が細かいので特別、練ったり挽いたりしなくてよい。

赤色顔料

Sinopia(シノーピア); (§38)

ポルフィドと呼ばれるものもある。粘りが少なく練れば練るほどに良く、タブロー(板絵)や、湿式と乾式(セッコ)双方のフレスコ画技法に用いてよい。

Cinabrese(チナブレーゼ); (§39)

最も美しいシノーピアとフィレンツェでビアンコ・サンジョバンニと呼ばれている良く練られた石灰から作られる。シノーピア2(容量)に対してビアンコ・サンジョバンニ3分の1(容量)の割合で練られた色で、フレスコで人の顔や手を描くと辰砂のように発色する。

*ビアンコ・サンジョバンニ3分の1が辻茂編訳の処方ではシノーピア2:白1 (§39, p25)。

辰砂(ヴァーミリオン); (§40)

化学的な方法(錬金術)によって蒸留器を用いて作られるのだが、その製法は煩雑であるから示さない。薬屋で買い求めることを勧める。

朱は天然産出する硫化水銀以外に、錬金術の副産物として古くから作られており、修道士と知り合いになれば処方を教えてもらえる。

*中世には一部だが画材に使えるものが薬種問屋で売られていた。また当時の修道士たちが幾ばくかの錬金術を心得ていた事が分かる。

鉛丹; (§41)

化学的な方法(錬金術)によって作られるが壁画に使用すると黒ずみ、大気に触れて色調を失う。それゆえタブローに適している。

Amatisto(アマティート); (§42)

この顔料は天然に産し非常に堅牢であるため金箔地を磨く時の磨き棒(多くは瑪瑙石が用いられる)を作るのに使う。

表面を研磨するとまるで黒のような深い色味を呈するが原石はパゴナツツ或はもレッコ色(赤紫色)で辰砂に似た石理をしている。顔料に砕く場合青銅の乳鉢の中で細かく挽き砕き、その後必要な量を練り板に置いたら綺麗な水で練り上げる。フレスコにのみ適し、テンペラに使うのには適していない。

麒麟血; (§43)

写本装飾で使うことがあるくらいで別段名誉をもたらすものではない。

*これは竜血樹から取る樹脂であり、アルコールやエーテル、その他の揮発、不揮発精油に溶け、18世紀にはヴァイオリンのニスにも使用された。

ラッカ; (§44)

この顔料は人工のもので幾つも処方があるが、良いものを見分け買い求めることを進める。注意することはこれは明礬で処理されて出来ているため常に粘りを帯びていて、結合剤と混ぜても混ぜなくても退色しやすいことである。

代りにゴムから作る、粘りがなく、粒子が粗く、黒ずんでいてサングイーニョ色をしたラッカを入手できればこれこそ完璧である。石の上で砕き、綺麗な水で良く練ればフレスコにも結合剤を使ってタブローに付かっても良い。

*今日、レーキ顔料と呼ばれている染料系の有機顔料で、近代になるとかなり研究され退色しにくくなっている。

黄色顔料**黄土**; (§45)

黄色顔料の一に黄土は硫黄のある山岳地帯にあり、シノーピア、緑度その他の顔料も見つけられる。黄土には明、暗の二種類がある。きれいな水で練る必要があり練れば練るほど完璧になる。特にフレスコで他の色と混ぜて肌、衣服、山、頭髪など多くのものを描くのに使える。この顔料はその性分により粘り気がある。

*チェンニーニはこの顔料について父のアンドレア・チェンニーニと採掘に出かけた事に触れ、特に思い入れを持って語っている。その時発見した黄土のことを、ジャロリーノほど明るくないがこの黄土以外に髪や服には最適であるものを見た事がない、とまで云っている。

Giallorino(ジャロリーノ); (§46)

これは人工のもので大変硬く、石のように重く砕くのに相当苦勞する。フレスコにもタブローにも使える。練るのに時間を掛ける必要はないが青銅の乳鉢で砕いておく必要がある。人工的なものではあっても化学的(錬金術)なものではないと私チェンニーニは考えている。

*「練るのに時間を掛ける必要はない」という意味は粒子を細かくしすぎると色の力を失うという事。

Orpimento(石黄); (§47)

人工的にも化学的(錬金術)に作られ真に有毒である。他のどの色にもない金に近い美しい色をしている。空気に触れると黒ずむのでフレスコにもテンペラ(セッコ)でも壁には適さない。外気に触れると黒変するからである。テンペラにする(展色剤で練る)時は膠以外不適當である。この顔料である種の病気が治癒する。この顔料は我々が扱うものでは最も難しいものである。練る時は両方の石の間で少しずつ擦るように潰すように、砕いたガラス末を混ぜながら練る。というのはガラス末が石黄の荒い部分と互いにぶつかり合い削り合うからである。これを練る時はきれいな水で練るが、もしも十年間練るならますます美しくなるだろう。これが口に入らないよう気を付けること。

*この場合のテンペラとはフレスコが乾燥した後の補筆として使われるフレスコセッコのこと。当時はまだ今日のようなギ乳石灰カゼインは使われていなかった

Risalgallo(鶏冠石); (§48)

この顔料は毒そのものである。時々タブローに使う以外は使用しない。他の顔料と練る事は出来ない。今までの顔料で云ったように行ない、きれいな水で練る事が大事である。

Safran(サフラン); (§49)

サフランと云う名の色がある。かなり濃い灰汁にこのサフランを浸し、石の上で練る。麻布を染めるのにより美しい染料が出来る。紙を染めるのにも良い。すぐに退色するから気をつけること。美しい草色を塗りたければ、銅緑青に三分の一のサフランを入れると完璧な緑が出来る。

Arzica(アルジカ) (§50)

これは化学的 錬金術 に作られるが、まれにしか使われない。ほとんどはミニアチュールに使用され、他の地域よりもフィレンツェで多く使われている。最も微細な顔料で、空气中に触れると退色するので壁画には適さない。少量のアズライトとジャロリーノを混ぜると奇 なる緑になる。

緑色顔料**Verdeterra(ヴェルデテラ); (§51)**

天然土性顔料でヴェルデテラと呼ばれる緑土がある。これは非常に粘りの強い顔料である。顔、衣服、建物に使える。フレスコでもセッコ技法でもテンペラでも良いきれいな水で練れば練る程よくなる。卵白を混ぜて 金箔を置く為のボルスに使える。古い人たちは鍍金する際にはこの緑色以外を知らなかったのだ。

Verde azzuro(ウ`エルデアズーロ); (§52)

これは半天然であり人工物であり、Azzurro della Magna アズライト から作る。卵 を混ぜるセッコ技法に適していて木や草の葉を塗る。明部をジャロリーノで描くのだ。この顔料は粒子が少し粗い。練る時は軽く練る。練りすぎると色味がなくなり、灰色が買ったものになる。きれいな水と混ぜて二、三時間放っておいて水を捨てる。これを二、三度繰り返すとより美しくなる。

チェンニーニはこの色の製法を詳しく知らなかったのだろうか 特別煩わしい製法があるとは思えないがどう作るかなど気に病まずに買え、と云っている。

銅緑青; (§56)

銅と酢とから化学的 錬金術 に作られる。この顔料は膠を展色剤としてタブローに使うのに良いが、鉛白には近づけない事。見た目は美しいが長くは持たない。

酢と相性がいいので素手練るように勧めているが、酸化で支持体や他の顔料を変色させる可能性がある。

白色顔料**Bianco-Sngiovanni(ビアンコ・サンジョヴァンニ); (§58)**

この白は天然の白であるが、人が作るものと云ってよい。真っ白な消石灰を 水の入った 桶に入れ八日間放っておく。水は毎日変え、良くかき混ぜて粘りを取っておく。それを団子に丸めて干して、乾燥したら水を加えて石の上で練り再び団子にして乾燥させる。このような事を二度すると完璧な白になる。

ビアンコサンジョヴァンニは壁画にのみ使用する白であり、組成は炭酸カルシウム(CaCO₃)であるためテンペラメディウムで練ると被覆力を持たなくなる。テンペラには使えないが重要な白なので記述した。

鉛白; (§59)

この白は鉛から化学的 錬金術 に作られる。鉛白は猛毒である。練れば練るほどますます完璧となる。テンペラに適している。壁画にも時々使われるが時間とともに 変るので出来るだけ控えること。テンペラではこの白こそが唯一であって、フレスコのビアンコ・サンジョヴァンニと同じである。

青色顔料**Azzurro della Magna アズライト ; (§60)**

アズライトは天然の顔料で銀の鉱脈の近くにある。この顔料はフレスコ、セッコ、タブローに適している。展色剤は卵 でも膠でも君の好きなもので良い。

Azzurro ultramarino ウルトラマリン (§62)

ウルトラマリーノは真に 貴な色であり、全ての色を凌駕している。これ以上多くを云う事よりもどうやるかを示そう。注意して聞くが良い。そうすれば名誉を手にするだろう。

ラピスラズリを用意するが、灰のような部分が混じっているが少ない方が良い。しかしスマルトに似たアズライトと間違えないように。青銅の乳鉢で挽き砕き、石 Porphyry の上で水を加えずにすり潰す。覆いのある振るいに掛け、必要な分を再度すり潰す。ラピスラズリ ポンドにつき、松脂 oncia マスチック樹脂 乳香 oncia 蜜蝋 oncia を粉にしたラピスラズリ ポンド(12oncia)と一緒に鍋に入れて溶かし、器に白い 布で濾過する。これらを一緒に混ぜ捏ねる。毎日少しずつ捏ねてから最低でも三日三晩は寝かしておく。何日間寝かしておいても良い。ここから顔料を抽出する時は次のようにする。

ちょうどどの太さの棒を二本用意し両端を丸く削る。捏ね物を入れた大きめの器の中に適度に暖めた灰汁を椀

一杯分入れる。其れを二本の棒を使ってパンの生地を捏ねる時の様に捏ね回す。灰汁がまったく青くなったらそれを別の器に移し、同量の灰汁をもう一度捏ね物に注ぐ。さっきの棒で同じように捏ね回して、汁が青くなったら最初の器とは別の器に移す。何度もそのようにして捏ね物が汁をもちや染めなくなるまで続ける。そうしたらこの捏ね物を捨てる。いくつかの器が集まっただろうから並べる。最初の方の器が良質で最後の方は灰にも劣ると云ってよい。だから質のいいものに質の劣るものを混ぜて台無しにしないよう眼を慣らしておきたまえ。この顔料を乾燥させ皮や膀胱で作った巾着に入れておくこと。

*1 onciaは約28g, 英語のオンスに当たる語, 1ポンドは12 oncia.

第二のパラグラフ

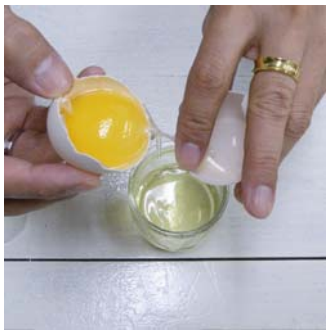
卵黄テンペラ絵の具による腑彩の方法

1、卵黄テンペラメディウムの製法

卵黄は卵膜と云う皮膜によって保護されている。卵黄テンペラメディウムとして、特に希釈して使用する時この皮膜が細筆に絡むと煩わしい。理想的にはこの卵膜を卵黄から取り除く事が勧められる。

IL LIBRO DELL'ARTEにはこの方法は書かれていないのだが、こうすることで卵膜が筆に絡み付く事もなく、また卵白が混入する事もない。実際にはメディウムとしての卵黄は常に顔料とよく練られる為に卵膜は粉碎され、もしも描画に際して息のように微細な線影法（ハッチング）によって表現しないのならば、例えば広い面積を刷毛で塗るような場合には別段気にするほどのものでもないだろう。それでも卵膜を除くこの方法には別の利点もある。つまり卵黄は手に触れてはいないので雑菌による腐敗の進行はかなり低くなる。しかし空気中や、容器あるいは筆からの雑菌によっていずれは腐敗する。しかしその日のうちに使い切ってしまうのを原則とする制作態度ならば、腐敗を気に病むことはない。

仮に数日置くのであれば冷蔵庫に入れるか、昔ながらの方法では防腐剤として食酢（希酢酸）を数滴ほどを加えると良い。著者の経験では食酢の代わりにアルコールを数滴垂らすだけで常温の画室でもかなりの効果がある。次にその製法（正確には卵黄の取り出し方にすぎないのだが）を写真によって解説しよう。鶏卵以外に卵黄を入れる器と卵白の器、清潔な布巾を用意する。



1



2



3



4--



5



6---

1 鶏卵の殻を割り卵黄と卵白を分ける。卵白は捨てるでも構わないが、金箔地の寝床となるボルス地を練る際に使えるので予定がある場合は取っておくと良い。

2 卵白が出来るだけ卵黄についてない状態のほうが良いので二、三度殻を移動させても良いが、卵黄を割らないように注意する。卵黄にまわりついてるカラザは殻の縁で取る。卵黄を手のひらに乗せてゆっくりと手の上を転がすとぬめりが手に移る。

3 卵黄をもう片方の手のひらへ移し、同じようにゆっくりと転がし卵黄のぬめりを移し取る。最初の手を清潔な布で拭い、手についていたぬめりを取る。これを二三次繰り返す。
 4 表面のぬめりが無くなり、少し手に付着するような感じになったら、親指と人差し指を写真のように横にして乗せる。縦に指をおくと爪で膜を破る事がある。この時2 cmぐらいの幅をあけてそのままゆっくりと適度な力で摘む。5 そのまま容器の上まで持ち上げる。6 殻の破片などを使って卵膜を破ると中身が容器に滴り落ちる。上で云ったように使用するに合わせて適当な防腐処置をする。

2-1

三階調グラデーションの準備と調整

この賦彩の方法についての起源は相当に古いと思われる。ある特定の色（純色でも混色でも良い）を三つの階調に分け、それを暫時暗部から明部に描き分ける方法が三階調グラデーションの法である。チェンニーニはIL LIBRO DELL'ARTEの中では、これらの彩色法を板絵（卵黄テンペラ）の章にではなく、フレスコ画の章で記述している。已に1-1の項で記したが、チェンニーニは今日で云うフレスコ・ブオノを単にフレスコと呼び、漆喰が乾燥した後に行なう加筆技術を単にセッコと呼んでいるが、これは事実上卵黄テンペラ技法と同じであるから、セッコ技法での三階調グラデーションはそのままタブローでの卵黄テンペラでの三階調グラデーションとして使える。IL LIBRO DELL'ARTEでフレスコ技法がテンペラよりも前頁に記述されてあるのは、チェンニーニにとってこの上なく偉大なジョットはまさにフレスコ画においてその才能を示したからだと見るべきなのだろうか、あるいは単に当時まだフレスコ画の注文が優勢だったからとか、技法的に重要だったからだろうか。三階グラデーションの方法も重複を避けるためにテンペラでは記述が省略され壁（フレスコ）で教えたように、（§145）としている。しかし使用する色に関して云えばテンペラには使えるがフレスコには使用できない顔料があから、フレスコの色をテンペラで使う時にはべつな色に置き換える必要がある。無論チェンニーニもこの事には触れている。それは顔料をビアンコサンジョヴァンニからシルバーホワイトへ（§72）、チナブレーゼからパーミリオンに（§147）、と云った具合である。しかしこれはヴァーミリオンがチナブレーゼと同じ色相であるというのではない。色身は違うけれども壁画から板絵に置き換える場合そうすると云うのである。単純な置き換えで代用できるのは白の場合だけだろう。他の色の場合は、ある色を代用するために混色して同じ色味にしなければならなくなる。

さて十四世紀頃までの人の肌や衣服や建物、その他の明暗法によって陰影を与えられる表現の彩色法は基本的には三階調グラデーション法によって行なわれていたと云って構わないだろう。それは工房での制作課程では多くの弟子達との共同で行なうために必然的に発生した理にかなった方法であった。

いま仮に人物の衣服（肌ではない）を彩色したいとする。ここでまず三つの溶き皿を用意する。その内の一つの皿にこれから塗りたいと思う望みの色を用意する。この色は暗部の色であって、つまり赤色にしたいならば朱のみでもよいし、朱にラッカ（レーキ顔料）を混ぜ合わせたものとか適当と思う色で良い。ただし、それに白を僅かに混ぜてやや明るみをだすよう調整した色を暗部の色（第一の色）とする。

次に二つ目の溶き皿に最初の色に多めの白を加えて衣服の襷の突出部に置きたい明るい色を作り、これを明部の色（第三の色）とする。この色は明部に塗る色であってもハイライトに近い色であってはならない。

これらの二色を半分量ずつ混ぜると中間色（第二の色）が出来る（§71、72）。

この三色目の色は前の二色のちょうど中間に位置する色であって、この中間色を中心に明部と暗部とに描き分け、明暗法によって平面に立体感を作りだすのがこの三階調グラデーションの方法である、といえれば理解しやすいだろう。実際はこれらの三段階の色を置いた後、白を混ぜない純色を影の中でも最も暗い部分に使い、陰の輪郭を確定する。明るい部分には三階調の一番明るい色にさらに白をたして明るくした色で突出部を塗り、そして最後に白色だけでハイライトを点ずる。といった作業がくる。



顔料は指で皿にこすり付けるように練る。



赤の三段階色調。

左の写真のような顔料の練り方は元来、日本画で絵の具を溶く時、つまり「膠と顔料」を均一にむらなく練るのに使われるやり方であって、テンペラにも応用できる優れた方法である。もちろんテンペラの場合は筆で混ぜても、大理石板の上ならナイフで練ってもよいが、何かで覆いをしないとすぐに乾燥してしまう。

2-2

三階調グラデーションによる衣服の腑彩の手順

ここでの扱いは石膏地に金箔地が施され、卵黄テンペラで描く事が前提になっている。つまり素描は已に出来上がっていることになる。そこで望む色がどのような色であれまず三階調の色を準備する事から始める。さて、人体と云うのは丸みを持っているので衣を明部の襞と暗部の襞に分けて塗るようにする。三階調の色が準備出来たところで、その中から一番暗い色をとり、細い筆で衣服の全ての襞の最も暗い部分に線を並べるようにして、つまりハッチング（線影法）で描いてゆく。次に中間の色をとって半分に分けた暗部の襞の一番暗い部分から明るくなっていくふくらみと襞の盛り上がりを描いてゆく。ハッチングで描いた諧調の変わりめは全て、線と線の間を埋めてゆくように互いの線を並べながら、それによってグラデーションの効果が生じるようにする。暗部の襞の峰を描いた中間の色で、衣の明部の襞のふくらみになっていく明るめの陰をつける。三つ目の最も明るい色をとり、明部の襞の最も盛り上がった峰に明るさを描いて突出部を作る。この一連の作業を納得いくまで繰り返したら、さらにこの三つ目の明るい色に白を加えてより明るい色を作り、一番明るい突出部を完璧にする。それから白だけをとり必要な二、三箇所点ずる。最後に純粹な、白を混ぜない色で一番暗い襞の輪郭を定める。このようにこの色を仕上げるのであり、別な色を混ぜて濁らせるような事は、それが眼に心地よい場合以外はやってはならない。



[聖母、襞部分] ジョット・ディ・ボンドーネ

3、混色による衣服やその他のための色調

これから混色の調整をその顔料名と共に示す事にするが、チェンニーニが記述している処方箋の多くは壁画（フレスコとセッコ技法）のためである。これらの混色が原典では卵黄テンペラ画のためではないことをこ

とわっておく。これらの混色を用いて対象を立体的に明暗法を用いて描く場合も、§145にもあるように三階調グラデーションを作り彩色していく事には変わりはない。今日でもこれらの混色は絵画のさまざまな表現に使える。今日の絵画制作においてもはや日常的で特に記すほどの特性を持たないと思われる一部の混色は割愛した。しかし已に聞き慣れなくなっている特別な名前の混色は記す事とした。また別な章で扱われているが、紙や羊皮紙を染める方法は下地色として染める方法であるのでここには記さない。

3-1

ウ゛ェルダッチオ、VERDACCIO

この混色でかなり重要な位置を占めるものがあるが、3-1以下に示す衣服などのための混色とは一緒に説明されてはいないがここに書く事とする。この色はチェンニーニがフィレンツェでverdaccio（ウ゛ェルダッチオ）、シエナでbазее（バツゼーオ）と呼ばれている（§67, 68, 69, 71, 85, 87, 90, 147, 148, 150）、と云っている色である。顔の輪郭線や陰等に使われていたというから殆ど頻繁に、と云うことは其の時代の全てのフレスコやタブローに使われていたことになる。それにもかかわらず今日の技法書で緑土のウ゛ェルデテラと混同

視されて書かれていることがあるから始末が悪い。

チェンニーニの記述にも曖昧な所があるが、この色についても違う箇所やや異なる処方を記している。

一つは 暗い 土(なければ明るい方)を空豆 個分、レンズ豆 個分の 、空豆三分の 個分の白(ピアンコ・サンジョバンニ)、小刀の歯先程のチナプレーゼ §67

別には を 、 土を 、それに白(たぶん 土の三分の一)を足す §85

チェンニーニは§ 67では、ウ`エルダッチオに鉛白を混ぜるように、と云って、白(この場合の白はピアンコ・サンジョバンニではない)を足す事を明示している。§65には、1に対して 土 からなるウ`エルダッチオを作れ、とあるから、 を 、 土を の割合で混色したものを一般的にはウ`エルダッチオと呼んでいたのだろうと推測できる。実際はこれに白を混ぜてくすんだような緑のほうが一般的だったとも考えられるのだが、だとするとウ`エルダッチオに白を混ぜることを付け足すことをわざわざ云いはしないだろう。

§67の処方にあるように、 土に を混ぜると光学的には視覚にやや緑がかって映ずるが、これに白を加えるとその段階で緑っぽいが鈍い中間色となる。赤色のチナプレーゼが少し入ると、緑味がやや相殺されて汚れた茶緑色 になる。チェンニーニがIL LIBRO DELL'ARTEの中で最初に記しているウ`エルダッチオの処方はこれなのだから、これが完璧なウ`エルダッチオと云うことなのだろうか。

著者は 土に を混ぜたものが最も単純な「基本形ウ`エルダッチオ」だったのだろうと考えている。それに白を足した「緑っぽいが鈍い中間色」のウ`エルダッチオ、或はさらに赤を混色した「くすんで鈍くやや茶色に近い汚れた緑色」を呈するウ`エルダッチオの処方があるのだからこれもウ`エルダッチオであるのは間違いない。この四色の混色の方が現存している実際の中世絵画に使われているウ`エルダッチオに近いように見えるが、古い混色は一部の色が退色することによって起こる変色や汚れの沈着によって、本来の色味を変えてしまっている事も多いので注意が必要である。

著者は以前フィレンツェの古い画材店でVERDACCIOという名で売られていた顔料を購入した事があるが、これがややくすんだような緑色で、たぶん単体として自然に存在する顔料ではなく、混色をしたものであらうと思われる。この買った色が 土と を混ぜ合わせて作った処方箋の色と殆ど同じ色であった事を考えると、これも処方箋どおりに作ったウ`エルダッチオなのだろう。

この色に鉛白や辰砂を混ぜてみたが、研究室で調整した色と殆ど同じ色味になったことを云いたしておく。



フィレンツェの絵の具屋で購入した顔料のウ`エルダッチオ。



水練りの状態。

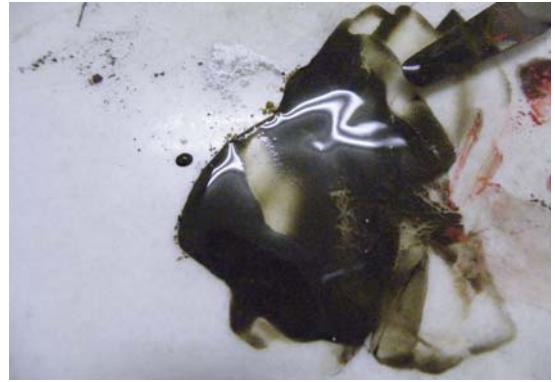
verdaccioは緑を意味するverdeが語源だが少しくすんだ緑色を意味する語であると云えばこじつけのようでも納得できるような気がする。



上の写真中の二つの混合物は、左側がフィレンツェで顔料として購入したものに鉛白と辰砂をまぜたもので、右側は 土、 , 白に朱の四色からなるウ`エルダッチオであるが両方とも同じ色味を呈している。



ウエルダッチオのための顔料四色。
左から鉛白，黄土，象牙黒，辰砂。
と四色の顔料の上にはそれらを混ぜ合わせたもの。



黄土2と黒1だけを水練りしたものだが、
市販のウエルダッチオとほぼ同じ色相
をしている。



黄土，黒，白，の三色を混ぜ合わせて水練り
したもの。明度が上がったせいでくすんだ，
よごれたような緑色の中間色になっている。



左にさらに赤を混ぜ水練りをしたもの。



【嘆きの聖母、部分と拡大部分：フレスコ画の参考例】ジョット・ディ・ボンドーネ

目や口の輪郭線にウエルダッチオが使われているジョットのフレスコ画である。まぶたの上の線は黒。顔や鼻の輪郭線と口にある朱色は、チェンニーニが§67で云っている仕上げのためのシノーピアだと考えられるが、§71で衣服にはあるがシノーピア2にビアンコサンジョバンニ1を混ぜ合わせたチナブレーゼで仕上げると云って、§39でチナブレーゼは壁では朱のように見える、と云っていることを考えると朱に近いこの色はチナブレーゼなのかも知れない。

3-2

ビッフォ色 (§73)

ビッフォ色（青紫色）を作りたければラッカとオルトレマリーノをそれぞれ同量を混ぜ、それらを練り合わせる。

3-3

パゴナッツォ色 (§76)

ラッカに似たパゴナッツォ色（赤紫色）はアマティートとビアンコ・サンジョヴァンニを混ぜる。

*顔料の混合比は記されていない。フレスコにだけ使える混色のようにだが聞き慣れない色なので記した。

3-4

緑に輝く玉虫色 (§77)

もしも天使の衣を玉虫色で描きたいなら明るいのと暗いもの二種類の肌色で衣の明暗を塗る。色同士の境目を目立たないよう十分ぼかす。肌色の暗い方にはオルトラマリーノで暗部に陰をつけて、明るい方の肌色にはヴェルデテラで陰をつける。

3-5

チネーロニョーロ色の地に玉虫色 (§78)

この玉虫色を作りたいたならビアンコ・サンジョバンニと黒でチネーロニョーロと云う灰色を作り、下地色を塗り、ジャロリーノかビアンコ・サンジョヴァンニで明部を描く。暗部には黒かビッフォ色か或は暗い緑で描く。

3-6

ラッカの地に玉虫色 (§179)

ラッカで下地色を塗り肌色かジャロリーノで明部を描き、暗部はラッカかビッフォ色で描く。

3-7

黄土に地に玉虫色 (§80)

黄土を下地色にして白で明部を描き、陰の明るい部分は緑色で、暗い部分は黒とシノーピア或はアマティートで描く。

3-8

ベレッティーノ色 (§81)

ベレッティーノ色の衣服の襷を描きたいなら黄土2と黒1の割合で教えたとおりの描き方で描く。

3-9

材木色に相応するベレッティーノ色 (§82)

黄土2に対して、黒とシノーピアを合わせて黄土の半分の量、つまり1の混合比で混ぜグラデーションを作って描く。

3-10

オルトレマリーノ青の衣服の描き方 (§83)

聖母のマントか他の衣でも青で描きたければシノーピア2と黒1を混ぜて全体を塗る。其の上にオルトレマリーノ青で二度か三度塗り、陰をつけたいなら上質のラッカと少量の黒を取って、出来るだけ丁寧に絵の具を少なくして筆の穂先だけで塗る。

3-11

山を彩色する法 (§85)

黒1に対して黄土2で混ぜたウ^グェルダッチオを作るがよい。鉛白を加えてグラデーションを作り、暗部を塗りふくらみをもたせて描く。山をより遠くに見せようとするなら色を暗くし、より近くに見せたいなら色を明るくする。

3-12

草木や緑を彩色する法 (§86)

上に記した山を木や草で覆いたいなら、まず純粋な黒で気の幹を塗る。次に葉の濃い色をウエルデアズーロで塗る。葉は十分描き込んで密集させる。ジャロリーノを混ぜた緑で出ているところを描いて少し明るくし、より突出している部分は葉がより少なくなっていくようにする。

3-13

建物を彩色する法 (§87)

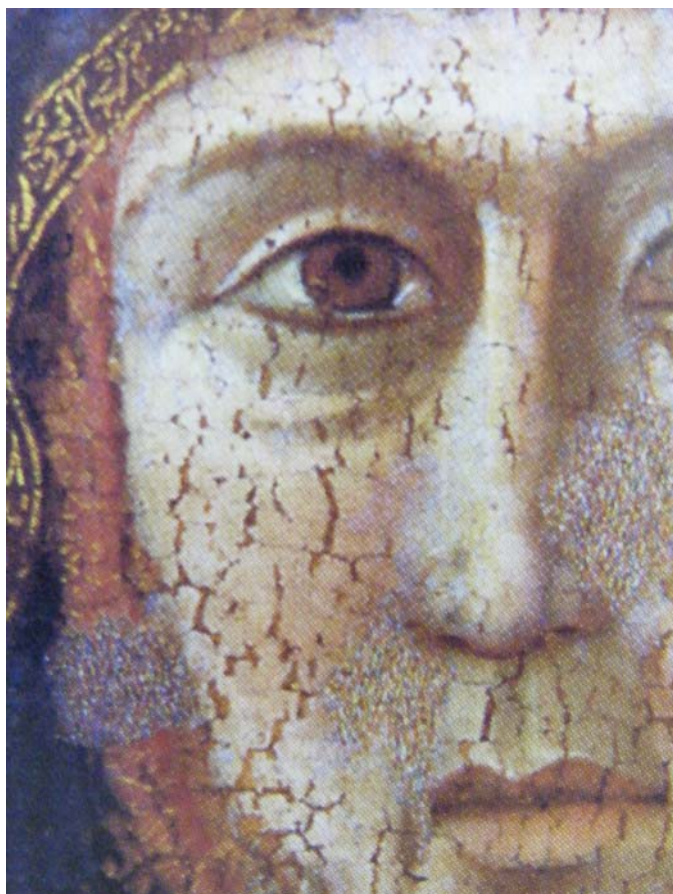
ウエルダッチオとウエルデテラ(緑土)で下地を塗り、其の上にビッフオ色でも、チネーロニョーロ色でも緑でも、ベレッティーノ色でも好きな色で描いて構わない。

第三のパラグラフ

卵黄テンペラによる肌身部の賦彩

この章では卵黄テンペラによる石膏地上の肌身部の腑彩の方法を模写によって再現してみることにするが、そのまえにIL LIBRO DELL' ARTEの§147でチェンニーニが伝えているジョットの方法を見てみたい。

この描き方はジョット工房に於ける肌身部の描画法であって、かつては工房の秘密として厳格に伝承されていった技術である。現代でも十分通用し、また応用の利く描き方であるが、かなりの部分の理解は読者諸子の経験測に委ねるしかない。



[聖母子の拡大部分] ジョット・ディ・ボンドーネ

衣服や背景を描き終えたら次に顔や手や足のような肌身部の彩色に取りかかるが、チェンニーニは板絵というものは壁画よりも色の塗り重ねが何度か余分に必要である (§147) と云って、手間と時間を惜しまないよう促してから、板絵(卵黄テンペラ)の賦彩の技法に関して、フレスコとの違いは次の三点を除いては全く同じである (§145) といっている。其の三点とは、

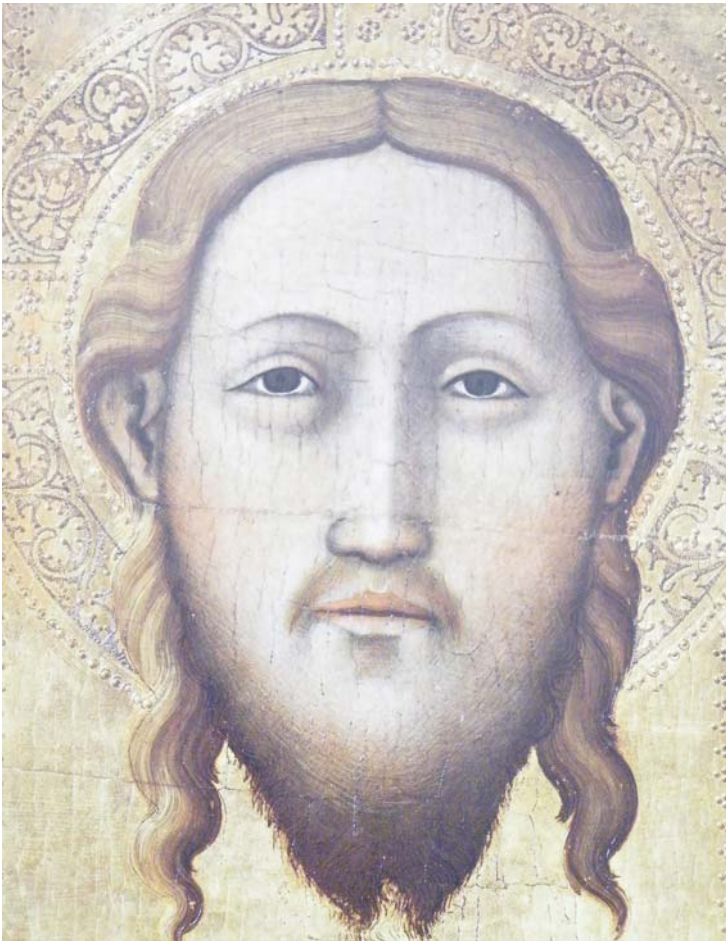
第一点は、衣服や建物を顔よりも先に描くこと。

第二点には、つねに卵黄を結合材として顔料を絵の具に溶き、卵黄と顔料は常に同量とすること。

第三点目はより粒子の細かい顔料で水溶液のように練ること、である。

とは云っても描画の方法に於いてはフレスコとテンペラでは相当の違いもあり、チェンニーニもそれぞれで個別に記しているのだが、。

ここでの卵黄テンペラの彩色では、まずこれから話す全てに先立って背景や場合によっては絵画部にも金箔が施され磨き上げられていることが前提となっている。つまり聖母や聖人の素描は鍍金の前に木炭でされ、それがインク（ビスタ？）によってなぞられて確実なものとなっている状態であると云うことである。



[ヴェロニカの布] アニョーロ・ガッディー

これから使う色は顔料と同量の卵黄で練る（白には鉛白を使う）。そして描画方法はハッチングによる細線の塗り重ねである。

まず、ウエルデテラ（緑土）に少しの鉛白を混ぜた色（この緑色の層は次ぎにくる層によってかなり重要になるので慎重に行なう）で顔や手、足の肌身部全体を薄く二度にわたり広く塗る。

ウエルデテラから透けて見えている目、鼻、唇、耳、顔（手、足）の輪郭をウエルダッチオでもう一度描いたら、次に陰の部分を描くのだが、このウエルダッチオには鉛白を少し混ぜる。目や鼻や口そして顔の輪郭からあまりはみ出ないように顎の下から初め、何度もハッチングによる陰をつける。眉の下、目頭から鼻の方へは濃く、目尻から耳にかけては薄く、と云った具合にである。しかしあまり暗く塗りすぎないように（べったりと調子が溜まらないように）する。

ウエルダッチオで陰をつけ終わったなら、次に朱（辰砂）1に対して白（鉛白）1の割合で練った「薔薇の色」をまだウエルデテラのままになっている唇と頬の赤みの部分におく。アニョーロ・ガッディー（多分ジョットも）はこの色を頬に使う時には、鼻よりも耳に近い部分におくのが常であった。この頬の色は周辺をぼかすようにグラデーションを施す。そうすることで人の顔らしい膨らみがでる。

これから顔全体に例の三階調で肌身色をおいてゆく。辰砂に鉛白を混ぜて三階調の色を作るのだが、卵膜から取り出した卵黄とほぼ同量よく練り合わせて絵の具にすることは云った通りである。この場合、三階調の

肌身色の中の一番暗い色をさっきの頬に使った「薔薇の色」よりもさらに半段階ほど明るくするのである。つまり顔の中では頬と唇の色が一番暗い赤と云うことになり、三階調の赤は全てそれよりも明るいことである。



薔薇の色；水練りで混ぜ合わせた状態

薔薇の色は鉛白(塩基性炭酸塩)1と辰砂(硫化水銀)1を練り合わせて作るのだが、日本の絵画技法書などにはこの二色を混ぜ合わせると黒変すると書かれているが、実際には常温で絵画制作のために行なうに於いて著者が知る限りこれまで全ての場面で変色は起こっていない。写真；上は鉛白と辰砂の顔料とその混色。

三階調の肌身色が用意できたなら、初めに一番明るい肌身色で顔の突出部の明るい部分を描く。次に、中間の肌身色をとって顔の中明度の部分、もしも裸体ならば手、足、胸などの全ての中明度の部分に筆をさまよわせながら、明るさから暗さにつながる調子を探る。そして三番目の器をとって陰の周縁部分を仕上げてゆくが、この三つのうちで一番暗い(と云っても頬や唇よりも明るい)この肌身色は汁状にして薄く煙のように柔らかい調子にする。そしてこの三番目の肌身色はウ`エルダッチオの陰に近づきすぎてはならない。つまり最下層のウ`エルデテラが常に透けて見える位が良いのである。ウ`エルダッチオの陰と肌身色のすき間からウ`エルデテラが見え隠れするぐらいがよいということである。

そうすることで調子にオプティカルグレー(光学的死色)が生じ、人の視覚はこの重なりあった薄い二色の相(Phase)に光学的な厚みを感じる。このオプティカルグレーは暗く純度のある透明色の上に、白を多く含むやや暗めの不透明色が薄く半透明状態に塗布された時に起こる現象である。古典の画匠の絵にはこのオプティカルグレーが確認されることが多く、今日に於いてもこの理論は不変である。仮に不透明な色を上から何度も塗れば絵の具層が分厚くなり後年剥落する危険が生じる上、オプティカルグレーは消滅し、絵は退屈で凡庸になる。素人や才能に乏しい画家の絵が永遠に退屈である一つの理由にオプティカルグレーの有無があると著者はしばしば思う。

こうして顔のあらましが仕上がったなら、三階調の一番明るい肌身色に白を加えてもう一段明るい肌身色を作り、顔のさらに明るい部分を探りながら注意深くおき、最後に鉛白だけで眉の上や鼻の頭にハイライトをおく。

続いて黒で上まぶたと睫毛、鼻孔をつける。そして暗いシノーピアに僅かな黒を混ぜた色(sanguigno)で目、鼻、眉毛、髪、手足など全体にわたって再度輪郭部を描くのは、壁に於いてシノーピアである(3-1のウ`エルダッチオのところでジョットの「嘆きの聖母」の輪郭部に見られる)のと同じである。

*肌身部の腑彩法の記述に際して、チェンニーニ自身は壁画の章で已に顔の描き方を説明しているせいで、テンペラでは壁画との違いを挙げて少なくしか書いていない。板絵(卵黄テンペラ)での理解を容易にするため§6.7の壁画の章に書かれているが板絵にも共通すると思われる描き方とともに記述した。チェンニーニ自身も、壁画と同じ方法で、と云うふうに書いているのだからその箇所はそうするのが自然であろう。

顔の賦彩の実際（模写）



これは模写であるために、実践的な制作とは手順が一部だが異なる。左は鍍金後の背景を描き始めたあたりだが、手順を単純化する為に単色のパートシェンナで輪郭とモデリングがされている。右は背景を完成させたところ。展色剤は云うまでもないが卵黄である。



§145でチェンニーニも云っているように鍍金が終わった後に、人物の背景や衣服などが先に描かれる。



この模写の作品には図版から転写された黒鉛の線が真っ白い石膏地の上に見えている。この黒鉛の目、鼻、口や顔の輪郭の線は本来木炭で描かれてからインクでなぞられていた。



これからウ゛ェルデテラに匂わせる程度の鉛白を混ぜた色で顔全体を広く塗る。これから使う色は必ず卵黄で溶く。太めの柔らかい先が丸い筆で全体に薄く二度塗るが、仮に筆跡がついても気にする必要はない。もしも不で後をつけたくなければ、色を塗る前に全体を水だけで軽く湿らしておくが良い。



薄く二層に塗られたウ`エルデテラの上から、ウ`エルダッチオで目、鼻、口や顔の輪郭の線をなぞる。そのウ`エルダッチオに鉛白を僅かに混ぜて、顔はもちろんのこと目や鼻、口に腰のある細めの筆でハッチングによって陰をつける。



赤色の三階調グラデーション(辰砂に鉛白を混ぜた三階調)によって赤みが与えられると、肌身部がとたんに現実味を持ち始める。目や鼻、口そして顔のの輪郭部にあるウ`エルデテラの陰の部分には三階調色で完全に覆われてはならない。



上はジョットの(聖母子の聖母部分)との比較である。剥落と修復あとが目立つが同様の方法で描かれている。下は完成した模写作品であるが、多層のハッチング(線影法)で描かれた肌。鼻や口元あたりには最下層に用いたウ`エルデテラがのぞいている。鼻や頬の輪郭部にはウ`エルダッチオが確認できる。チェンニーニには書かれてはいない(ジョットの方法ではない)のだが、顔の賦彩の場合赤色の三階調グラデーションの後には黄土の三階調グラデーションによる彩色がなされるとこの最終層によって肌身色はかなりの複雑な色相を呈するようになり、下の完成のように肌に格段の血の気を感じるような表現が可能になる。



完成した模写作品 (松村卓志)



黄土の三階調色



補足：金箔地上の彩色；光背のような鍍金部分に彩色したけれ

ば, 其の部分を中心に片か馬鈴薯を短冊状にしたもので擦っておくと其の上に置く色が弾かれずにうまく載る. これは金箔地の表面張力が低下し, 金箔を透過しボルス地と絵の具が接点を持ち固着するためである.



模写参考作品

クリヴェッリ模写 西美紀



ファブリアーノ模写 廣戸絵美

結辞

ここではこの「美の技法書」の著者であるチェンニーニの素性についてもう少しだけ書いておきたい。チェンニーニ自身が執筆した書物は已に失われ、現在残っているのはマニュスクリプト(写稿本)のみであるが、その表紙には「CENNINO CENNINI DA COLLE DI VALDELSA」と書かれてあり、ここからチェンニーニがトスカーナ地方の町コッレ・ディ・ヴァルデルサの生まれであることが分かる。その冒頭の序文にも同様のことが記されている。父親の名はコッレ・ディ・ヴァルデルサ出身のアンドレア・チェンニーニであり、チェンニーニは師であるアニョロ・ガッディ(ジョットの孫弟子)のもとで12年の歳月を修行と奉公に費やしたとある。アニョロはその父タッデオ(ジョットの弟子)から其の技術を直接学び、タッデオの洗礼の際にはジョットが立ち会ったと云うから、ガッディ一家はもともとジョットとなんらかの交流があったのだろうと思われる。チェンニーニはさらに続け、ジョットは絵画の技をギリシャ語からラテン語に変えて近代のものとし、完璧な姿に完成させた、と。偉大な天才の系譜を語るチェンニーニの誇らしげな顔が見えるようで興味深く、また当時の画家がラテン語にも精通した教養人であったことが知れる。

チェンニーニはパドヴァで宮廷画家としてその生涯を終えたが、その生年や没年についてはいまだ不明である。しかし500年以上の歳月を経て記録に残っていないのは、それほど不思議なことではない。全ては十四世紀末から十五世紀初頭のイタリアでのことである。

ところでこの書が書かれた時期についてであるが、フィレンツェにあるラウレンティアーノ古文書館に1437年の「IL LIBRO DELL'ARTE」のマニュスクリプトが已にがあることからそれ以後であるはずはなく、おそらく1400年前後に書かれたものであろう、という事が推測できる。私たちがチェンニーニについて知れるのは僅かに其の程度にすぎない。後世にこれほどに大きな影響を与えた画述書の著者の作品さえ知られないのだから当時どれほどに見なされていたかが窺えるというものだろう。時代というのは、いや人というものは常にそういうもので、新しいものに眼を奪われ、見慣れたものにはその真の価値さえ麻痺してしまうのだ。チェンニーノ・チェンニーニはそういう時代に生まれたのだ。

注：本文中例えば(§145)とあれば、1970年にオスナブリュックで出版されたアルベルト・イルク(Albert Irg)のドイツ語訳のIL LIBRO DELL'ARTEの145章を意味している。

参考文献

Fresko- und Sekko-Technik des HANDBÜCHLEIN der KUNST von P. WILLIBRORD VERKADE
O. S. B. STRASBURG 1916

ILL LIBRO DELL' ARTE von Cennino-Cennini von OTTO ZELLER VERLAG, OSNABRÜCK 1970

Die Fresko- und Sekko-Technik des Giotto Verlag von Georg D.W. Callway
in München

QUELLENSCHRIFT für KUNSTGESCHICHTE und KUNSTTECHNIK DES MITTELALTERS
und der RENAISSANCE von WILHELM BRAUMÜLLER

BUCH VON DER KUNST oder TRACTAT DER MALEREI DES GENNINO GENNINI COLLE
DI VALDELSA von ALBERT ILG.

MALMATERIAL und seine VERWENDUNG im BILDE von Maxderner Ferdinand Enke
verlag Stuttgart

Vergolden und Bronzieren von C. Hebing Verlag Callway Muenchen

Restaurierung von Gemaelde und Drucken von Francis Kelly Verlag Callway
Muenchen

「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 美術出版社

Painting Materials A short Encyclopaedia by RJ Gettens and GL Stout
Copyright 1942 by D Van Nostrand Company, Inc

「画家のための処方箋」 ロバート・マッセイ 山添耕治訳 (株)鴨川出版

「絵の具の事典」 ホルベイン工業(株) 中央公論美術出版