

# 油 彩 画 の 基 礎 技 術 と し て の グ リ ザ イ ユ 技 法

## Grisaille technique as a basic technology for oil paintings

### グリザイユ技法

### Grisaille Tchnique

a k a g i n o r i m i c h i  
赤 木 範 陸

## 序

グリザイユとはフランス語の **Grisaille** であり、それは灰色を意味する *gris* から派生した言葉である。一般にモノクローム（単色）の絵の具で描かれた絵画、あるいは絵画の制作過程における単色の絵の具による描画段階をさして云うが、特に白と黒の混合色（白と黒の混色による単色の灰色）で描かれた作品、或は其の技法自体を単にグリザイユと呼んでいる。この言葉の来歴が「灰色」を意味している事を考えれば理解は難しくないだろう。

この灰色（グレー）が混色からできている事をグリザイユの概念として捉えれば、同じように灰色の諧調であっても木炭や鉛筆による単色のデッサンのように紙（支持体）自体の明度を利用して白色絵の具を使用せず明暗を描き分ける手法（明暗法）はグリザイユとは呼ばれない事が納得できるだろう。つまり白色から暗灰色（黒色のみはあまり使われない）までの本来不透明な灰色の調子の諧調（グラデーション）で半透明に、あるいは不透明に使い分けて描いた絵、或は其の技法自体をグリザイユと呼んでいるのである。グリザイユ技法と云う場合は絵ではなく技法のみを指す。古くからあるステンドグラス技法に於いて単一の色ガラスのはめ込みに顔の立体感や布のドラペリー（襷）を表すのにも明暗法が使われるが、この場合にもこの技術は用いられる。この色ガラスのグラデーションには灰色のくすんだ色の諧調が使われていた。透明水彩画の場合（単色或は数色の場合もある）は淡彩と云ってグリザイユと呼ばないしグリザイユ技法でもない。混同視してはならない。水墨画がグリザイユでないのと同様である。

その他、バーントシェンナのような褐色系の土系顔料による中明度の地調子上の明暗の描き分けをカマイユ（*camaieu*; 仏）と呼ぶが、これは貝殻に浮き彫りを施したカメオ（貝殻のものは特にシェルカメオと呼ぶ）の色合いに由来した名称であり、緑土によるものがヴェルダイユ（*verdaieu*; 仏）と呼ばれるのは緑土を意味する *verde*（ヴェルデ）から来ている。付け加えると黄土色はシラーユと呼ぶ。これらはグリザイユの場合とは少し違い、褐色や暗緑色の地調子に白色で明部を地調子と同色または類似色で地調子より暗い色を暗部に使用する。この暗部の色には白色絵の具の混色は伴わない場合が多い。このように地調子の色彩により異なった名称が与えられるのだが、これらの呼び名を其の由来によって議論する無意味を此处では避けたい。ある種の人達はこの辺りの議論に終始し時間と文字を費やすのを好むが、遥かに重要なのは名称の来歴よりも其の絵の具層の構造とそれが及ぼす視覚効果を明らかにすることにあり、本論考の目的もまたそこにある。

グリザイユという語がいつ頃から私たちが知る絵画技法用語として一般的に使われ始めたかと云う問いはその語の起源や由来とは別に考えなければならない。油彩によるグリザイユ技法は中世のテンペラ技法から今日私たちの知る油彩画技法に至る中で18～19世紀あたりから次第に使われ始めたもので、技法用語としても同じ時期から使用され始めたものと考えられる。少なくとも中世のイタリア、ドイツあたりの技法書などにはグリザイユと云う技法名は見当たらない。フランス語であるこの言葉が中世のドイツやイタリアの技法書に見当たらないのは当然と云えば当然である。中世からルネッサンス期のイタリアで知られ用いられていた、グリザイユと同義で、明暗をかき分ける合理的な絵画技術はキアロスクーロ（これは後述する）と呼ばれるものでイタリアが文化、経済の中心であった頃からの呼び名で知られている。余談だがグリザイユと云うフランス語が18世紀には常識的になったと云う事は、世界の中心が当時已にフィレンツェやヴェネチアからフランスに移譲された事を意味している。

ここではしかし、ファン・アイクの作例のように15世紀あたりの古い絵にもグリザイユあるいはグリザイユ的効果、と云うようにこの語を使用している。当時の人達がそのように呼んではいなかっただろうが、今日の日本の私たちにとってそれが一番イメージしやすいからであるし、ファン・アイクのトロンプルイユ（trompe-l'oeil 仏）をキアロスクーロとは呼ぶにはあまりに完成しすぎている。今日的に云うグリザイユは灰色の諧調による描き分けであればそれら全てであって、キアロスクーロとは合理的な明暗の簡易な描き分けによるデッサンの作品、またその技法の意味しか持たない。カマイユやヴェルダイユなどが理論的にキアロスクーロ技法を反映しているといえる。

上の場合とはコンテキストが異なるし、全くの余談になってしまうのだが、技法用語の意味の当時と今日の違いを云うなら、テンペラに於いてもまたラテン語のテンペラーレ（混ぜ合わせる）が由来のイタリア語であって、中世のチェンニーにあたりでは私たちが使う時のような狭義の意味はなく、粉と液体を混ぜ合わせるものならばすべてテンペラと云っていたようである。膠絵の具もテンペラであった。私たちが考える卵と油のエマルジョンであるテンペラと当時のテンペラは已に意味が違っている。私たちは当時の人達が呼んでいた一部をテンペラとよんでいる事に気づくだろう。卑近な例ではこれもまたコンテキストが違うが、私たちが日本で云う素描はデッサン（伊）でもドローイング（英）でも間違いではなく、近代になって好んでドローイングと呼んだりもするがこの二つの言葉の間には交え難いニュアンスの相違がある。デッサンと云えばファインアート（純粋芸術）でやや古くさくも感じるがドローイングといった途端に現代アートの匂いがしてくる。このように多くの場合、技法用語は近代になってから細分化され、特定のものを指すようになったのだが、古くはその用法が判然としていないまま使用されていた。古い技法書などを読み解く場合には注意が必要であるが、一種の共通言語として使われその意味が通用するならばそれもまた善しとするべきであろう。

## I | 本論考で扱われるグリザイユ技法について

此处で扱うグリザイユ技法は油彩画の制作課程の中で、対象物のモデリングを白黒の油彩絵具による明暗法で確定し、次ぎにくる有彩色である固有色の彩色を容易にするための、いわば中間的描画技法であって、下図に示すファン・アイク兄弟の手によるシント・バーフ大聖堂の「神秘の子羊の礼拝」の祭壇画の表扉のようにグリザイユのまま密度を持たせ、それをそのままで完成作品とするものではない。このようなグリザイユのみで完成作品として描かれたものの古い作例としてのほとんどは多翼祭壇画の扉部分にだまし絵的に描かれたものであり、中世末期から初期ルネッサンスあたりのフランドル地方の画家に見られる作例がそのほとんどであるが、ファン・アイク兄弟らの十五世紀初頭の古いグリザイユはテンペラと油彩のいわゆる混合技法



神秘の子羊の礼拝の多翼祭壇画を閉じた状態で表扉。一番下の段に描かれているのは寄進者夫妻であり、二人に挟まれ、彫刻のように描かれた中央の2作品は古いグリザイユ技法で描かれた作例で、向かって左が洗礼者ヨハネ、右が福音書記者ヨハネである。 次頁に拡大部分図





グリザイユで描かれた洗礼者ヨハネ（左）の部分と福音書記者ヨハネ（右）の部分

（Mischtechnik 独）で描かれてあり、この場合前頁にある祭壇画の人物や天使とは違い、上層描きとしての彩色を施す事を目的としていない。このような作品の本来の目的が大理石の彫像のだまし絵（Trompe l'oeil ; 仏）的模倣である以上その時点で完成していると云う事になる。下図の作例は混合技法における静物画の制作途中のグリザイユ段階の作例であるが、グリザイユで作品として完成とする場合（上図）と上層に彩色を施す事を前提とした場合（下図）、つまり下層画きとしてのグリザイユ段階との違いは、次の段階で彩色がなされる事を前提としているか否かによる違いである。後者の場合には上層描きを意識した緻密な駆け引き、つまりある部分は控え目に抑え、ある部分（主に明部）は強調するということが必要となる。この場合、途中段階の高い完成度は上層描きを妨げる。もしも完璧すぎるグリザイユへ彩色するとしたならば、白黒写真への直接の色づけが申し分ないカラー写真にならないのと同様に、そこには上層描きに於ける彩色の最高度の効果は期待できない。本論考で扱うグリザイユとはファン・アイクのゲントの祭壇画にある大理石のような、テンペラと油彩によるグリザイユの maximum



上図作品；テンペラ白と着色樹脂を用いたグリザイユ的段階；全体と部分 赤木範陸

なトロンプイユの技法の解析、あるいは再現を目的にしてはいない。また、上述した著者の作例のような中世末期からルネサンス期の混合技法の場合のようにテンペラ層と油層の複雑なかさなりによってグリザイユ的段階を画面全体に、或は一部だけに作り出すのでもない。グリザイユの効果が論理的に油彩画制作の途中段階の技法として応用されるに至った18〜19世紀の使用法によるもので、油彩絵の具の上層描きに対して油彩絵の具によるグリザイユ技法のoptimum（最適）な技法を考察し、油彩画制作の基礎技術として再認識し、これを初心者の絵画制作理解と絵画技術の習得に応用しようとするものである。この事はしかしこの論考が初心者が読んで絵画技術を習得する為のものである事を意味していない。Ⅱの章はそれなりの実技的経験と絵画的知識とわずかの想像力が必要だろう。それでも相当に要領を得るように配慮して書いているつもりである。Ⅲ以降は簡易で実践的である。

次にグリザイユに時折現れる美しい副次的効果に触れる事にしよう。オプティカルグレーである。

## Ⅱ | グリザイユに現れる<sup>灰</sup>オプティカル<sup>死</sup>グレー<sup>色</sup> (Optical gray)

### 単色と呼ばれる2色、グレー；

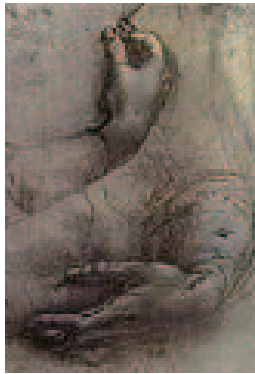
グリザイユ技法は通常、白黒2色の絵の具の混色からなるグレーの諧調によるモノクロームの表現であるが、この時に使用されるモノクローム (monochrome) と云う語は通常、日本語では単 (一つの) 色と訳されている。已に序章で言及したように紙にチョークなどの黒色で描いたデッサンは単色であって、その上に白色を使ってもそれを2色と勘定する事はない。やはりそれも単色と云うのだ。つまりこの場合の白色は明るさを表す光の意味であり、紙の白と同等に扱われ、次頁図のレオナルドの素描のように紙の地調子が黄色みを帯びていても (或は茶色であって) その上に黒チョークで描き白色を使って明るさを描いても、同様に単色と云っている。つまり黒色に白色を混ぜ合わせた明灰色から暗灰色のグレーの諧調も2色と規定せず単色と見なす。紙に色がついていれば有色地に単色となる。したがって灰色を意味するグリザイユ技法は白と黒の混合色からなるグレーと云う単色を用いた技法 (表現) と理解してよいだろう。

### オプティカルグレー；

私たちが日常、普通に云う素描にはグリザイユを用いないが、次頁のレオナルドの素描には上下に描かれた左右の手に、相当量の白色が暗くなりすぎた手に明るさを取り戻すため使用されている。それが形態と陰影に使っている黒チョークと混ざりあって灰色の諧調を作り出し、グリザイユに似通った表情になっているのがわかるだろう。この白色は白チョークによるもので絵の具ではないが、このようにデッサンに於いても光を描く為に白を使うと黒チョークなどで描いた陰の調子上に (意図していなくとも) 灰色の濃淡による灰色諧調が形成される。つまり

白色は表面に浮いている一部の黒色と混ざり合い灰色を形成し、それが下層の地色をすかして見えるほどの、まるで息のように薄い色層を形成する。チョークだけでなく、望むなら木炭や鉛筆ビスタやセピアなどのインクによって描いたデッサンにも同様にできる。

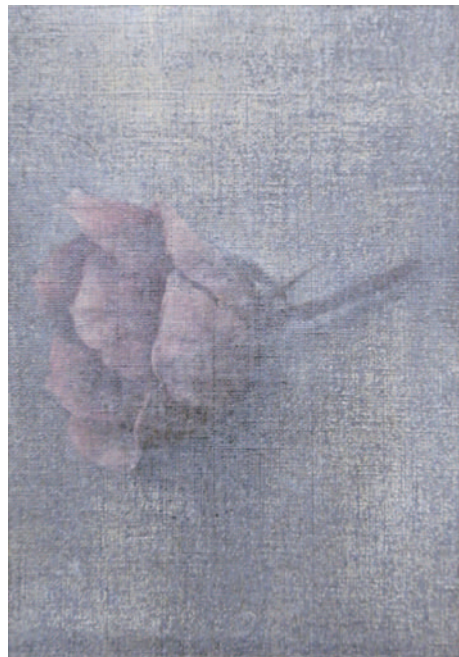
そしてこの時に現れる特殊な視覚効果、つまり本来は不透明な灰色の調子が透明色の地調子（白色を混ぜない地調子）上に描かれた形態を半透明にそして部分的に透過するようにモデリング



レオナルド・ダ・ヴィンチによる手の習作（素描）

する時、或はやや不透明気味に、しかし完全に不透明に被覆する箇所がないように、また半透明であっても全てを覆い尽くしてしまわないようにモデリング（立体としての肉付け）する時、中世のマエストロ（巨匠）たちの溜め息が聞こえてくる。その灰色は息のように薄い着色層にも関わらず肉厚で重く厚みを感じさせる視覚効果を持っている。この視覚的に厚みを感じさせる現象が**オプティカルグレー**である。

このオプティカルグレーは通常デッサンに現れるものではなく（デッサンは紙自体の明るさを使うためオプティカルグレーは現れない）、古典絵画では不透明なテンペラと透明な樹脂や油を層状に数層重ねあわせて使ったときに魅力的に顕れる現象の一つなのだが、ある一定条件を満足さえすれば水彩にでもレオナルドの例のようにデッサンにも現れ、習熟すれば全く意図して効果的に使う事ができる。オプティカルグレーに成功した絵画の表面は薄い絵の具層であっても視覚的な厚みを感じ、深みがあり、深淵でさえあり、死んだ子供の皮膚のようにうつくしい。故に灰死色と名付ける。そしてこのオプティカルグレーは灰色だけを意味してはいない。



#### 無彩色と有彩色に現れるオプティカルグレー

赤木範陸「薔薇」

オプティカルグレーの効果とそれが現れるときの条件はここに至る迄に上述の様に簡単に記し

たが、私の経験からもう少しだけ考察しておこう。今日私たちは筆記具によって文字（ここでは黒色としよう）を書くが、書いた文字を消そうとして修正用の白色を使い、その上から誤ってこすってしまった時、そこが灰色になってやたらと汚れて目立ってしまった、と云うような経験はないだろうか。文字の黒色と混じった白が灰色になって周囲よりも沈んで汚く見えるため起こる現象であるが、この例の是非は別としてこれが灰色（グレー）の持つ力である。レオナルドのデッサンの例もこのグレーが効果的に絵画面に現れた（これをオプティカルグレーと呼ぶのだが）だけに他ならない。ただ異なる事と云えば紙の地調子の色が白ではなく有色地であり、文字の修正の失敗だとの明度の低いグレーの不透明さ故に薄汚れるが、絵画だと物質感を帯び、空間として位置を持ち魅力的に存在すると云う事だけだろう。

一般にグレーより地色の明度が遥かに高く、地色が透けて不均一になった場合、灰色は薄汚れて見えることが多く、地色の明度が低すぎる場合の灰色は軽く、軽やかに見えるか、やや間が抜けて見える事が多い。退屈な画家たちがむかしよく灰色を画中に持ち込むと絵が汚れるとか絵が死ぬと云っていた所以である。それはグレーの力を知りながらオプティカルグレーとして生かしきれなかった愚鈍の所以でもある。愚直の所以と云えば良かった。つまりただの灰色がそのまま美しいオプティカルグレーとして機能するのではない、オプティカルグレーは魔術ではないと云う事だ。うまく使えばしかし絵は魔術的にさえ深みを帯びるとも云える。一方、多用しすぎたり使い方を間違えば、絵は途端に汚く不愉快に汚れて愚鈍になってしまう。話を戻そう。



グレーがオプティカルグレーとして機能する時その下にある地調子が重要になる。全く不透明な灰色をある色調の上に塗るなり置くなりならば色彩学で云う対比として扱えば良いが、ここで色彩学の話をするつもりはない。簡単な実験では、まずキャンヴァスなり紙なりの白色の支持体に任意にデッサンをしておく。その上に有彩色絵の具を薄く塗ると**有色地にグリザイユ；制作途中の学生**

半透明の地調子とそれに覆われた素描が出来る。有彩色にはキャンヴァスならばテレピンで希釈した油絵の具を、紙なら透明水彩を使えば良い。色は任意で良いが、グレーに映えて美しいと思える色ならいい。バーントシェンナにカーマインを少し混ぜると美しい赤みを帯びた地調子になるし、イエローオーカーを加えれば少し古典的にも見える。この地調子に明部から暗部迄のグレーの諧調でモデリングしながら描いていくのだが、下地色に近い明度のグレーが最も魅力的で美しい。このグレーが地色を透かし、やや不透明にそして半透明に立体を捉えた時、溜息が出るほど美しい。それはその上に固有色を載せるのがもったいないと思うほどだが、こ



れがグリザイユに現れるオプティカルグレーなのだ。前頁の学生の習作にも一部に現れかけている。そして著者の薔薇の作品に見るようにオプティカルグレーはまた有彩色でも現れる。これはグリザイユのオプティカルグレーと同様の理論でヴェラチューラと呼ばれる技法だが、やや複雑になるうえにこれはグリザイユの上層描き、つまり色を載せる段階で有効な効果であるため、グリザイユの論考からはそれてしまうため詳細は割愛し、概要を簡単に説明することに留めよう。その前にオプティカルグレーの最も効果的な利用例として、ルーベンスのオイルスケッチと呼ばれる一連の小品群を参照することを勧める。以下に簡単に紹介しよう。

### ルーベンスのオイルスケッチ

ルーベンス (peter paul Rubens 1577-1640) はオプティカルグレーを良く解した画家で、その一連の小作品にオイルスケッチと通称されるものを数多く残している。このオイルスケッチはグリザイユを巧みに使用した例が多く、オプティカルグレーが恣意的に有効に利用されている。マエストロと、器用だが二流以下の画家達との違いが分かるだろう。ルーベンスはこのオイルスケッチをまた短時間で仕上げる為に全く効果的にオプティカルグレーの効果を利用している。



ルーベンス「眠る二人の子供」のオイルスケッチ

つまり、これは何度も云って来た事だが簡単に素早くそれでいて絵画的に厚みのある効果である。通常、ルーベンスのオイルスケッチは大型の作品に移る前段階の小型の試作品（マケット）とも云えるもので、ルーベンスはこのオイルスケッチで作品の構想をクライアントに見せ承諾を得た後に、それをもとに弟子達にタブロー（本画）の多くをオイルスケッチから拡大転写させて下絵を描かせている。オイルスケッチはタブローの全体を描いてあったりまた部分的なものであったりもする。ルーベンスの作品が時々同じルーベンスとは思えないほどにそのレベルに差があり、巧くは描かれているが評価に値しないほど全く退屈な出来になっているのはオプティカルグレーを解しない二流の弟子達の作だからである。それでも多くの美術館が大広間に飾りたがるのはルーベンスの手がほとんど入ってなくても、当時の工房制作の慣習からすればそれはルーベンス工房の作であるのは間違いではなく、それはルーベンス作として一般に通用し、ひょっとするとどこかにルーベンスの手が入っている可能性もあるからだ。ヨーロッパの美術館でルーベンスにうんざりするのにはルーベンスのせいではない。もしかするとルーベン



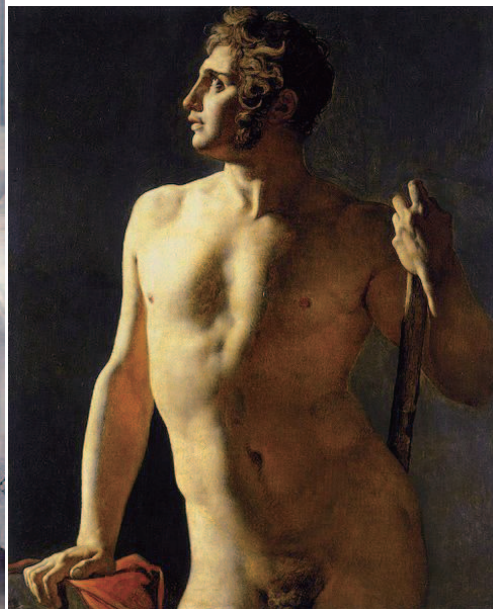
スを真似しても超える事が出来なかった可哀想な二流の弟子達の嗚咽が聞こえるからかもしれない。一流の技を会得しない二流の弟子達はしかし永遠に二流であって師を超える事は金輪際ない。大木の下に大木は育たないのだろう。

### ヴェラチューラ (Veratura 伊)

これまでにグリザイユのオプティカルグレイについて話して来たが、如何にグリザイユに美しいオプティカルグレイが現れようとも、グリザイユ自体は途中の段階的役割であって、上層描きの際に油絵の具によってローカルトーン（固有色）を載せてしまえばその効果は減少するか消えてしまう。一部に効果的に残す事は考えられるが非常に難しい。もしもこれが簡単に使いこなせる技ならばルーベンスの弟子たちもすべて皆、巨匠の名を冠せられていたに違いない。アングル（Jean Auguste Dominique Ingres 1780-1867）の作品2点を見てもらいたい。この時代は已に人物画、とくに裸体に対する様式美と云うものが完成していたせいで裸婦を描くのにグリザイユが使われていた。いわゆる新古典主義の時代である。美術史的解釈はまたにして、双方の絵にオプティカルグレイが出ているのが分かるだろうか。そしてその違いが分かるだろうか。簡単に話すと云ったのに、もったいぶっている訳ではない。説明に少し窮しているのだ。それほどに理解してもらうに難しい。いかに説明を加えながら話していこう。



ドミニク・アングル「浴女」1808年



1800年の裸体習作

アングルの1800年の習作では、分かりにくいかもしれないが陰の中のやや明るめに見える地調

子はほとんど手つかずで、光が陰に吞まれる移行部や陰のなかの筋肉の形を暗灰色のオプティカルグレーを使って描いている。陰の暗さを損なわずに最小限の手数で肉の厚みを出している。さらに明暗のコントラストがこれほど強烈ならば陰が相当に暗いはずだが意外と明るい。これは地色の明るさの利用によるもので、白を混ぜない有色の下地の上に灰色の諧調で陰の形態をフロッティ（frottis 仏；すり込み描き）で描いて下地をすかせてオプティカルグレーを出しているからである。陰のやや明るく見える調子が最初、絵全体を覆っていたのである。人体を残して背景を暗く塗り、明部は厚めの明るい絵の具で描き、陰にはオプティカルグレーを使って厚みを描きだす。絵を知っている人間の描き方である。

もしも初心者がよくやるように陰をいきなり陰として、明部と同じように暗く厚ぼったく塗ってしまえば、全体はどんよりとして重く、たとえデッサンがうまく出来ていたとしても二度は見たくないほどに退屈になる。それにしてもアングルのこの絵は完成画に近いがやはり習作の感じがぬけない。陰の地調子よりも暗いグレーを使ってオプティカルグレーをだしているせいだろう、その部分がやや煤けた感じがしないだろうか。ここには地調子と同じ明度のオプティカルグレーがない。そのせいである。

このような途中の段階から完成まで描ききった作品例が 1808 年の作品「浴女」であると云える。ここにはグリザイユで入念に描かれた下層画きに透明色でローカルトーンが施され、その上には灰色を混ぜられた有彩色が半透明に置かれている。この行程がグリザイユの上に何度か行なわれている。そしてこのアングルの完成作品に多く使われているようなグレーを帯びた色彩、またその技法をヴェラチューラと呼んでいる。このヴェラチューラは有色であり、灰色が混ぜられている為に少しにぶい不透明色の色調である。これがグリザイユに透明色で彩色された色調の上に塗られるとオプティカルグレーを生じる。しかしこれもまたグリザイユで云ったように、部分的には不透明であっても薄く半透明に、あまり均一でないように、そして全体を覆いすぎないように施さなければならない。もしも調子に乗って使いすぎれば絵はにぶく透明感がなくなって、それこそしんでしまう。多くの二流画家や知りたがり屋の素人がこうして絵をだめにするのを私は良く知っている。オプティカルグレーはかつての工房の秘密であったが今はそうでない。そして処方箋として書けない。知ったからと云って錬金術を手にした訳ではない。ここで理想を云うならば、まずグリザイユでオプティカルグレーの魅力的な表情をだし、それを損なわないように薄くローカルトーンの透明色を置いたならヴェラチューラで仕上げる。成功すれば絵は透明感を持ち半透明に輝いて存在するだろう。

### キアロスクーロからグリザイユへ

古い絵画技術にキアロスクーロ（chiaroscuro、伊）と呼ばれる技法があるのはこれまで言及したので已に知っているだろう。キアロスクーロはイタリア語で明暗法を意味する言葉であるが、実際の絵画技術では、紙の地色を利用して明部と暗部を描き分けるきわめて合理的技法として

使われる。その手順は、あらかじめ彩色（各種のオーカーや緑度とその混合色）がされた紙にモチーフの輪郭線と陰影を地色と同色か近似色のより暗い色で描き、明部は白色絵の具のみでハッチングによって調子の移行を描きだす。明暗の互いの調子が移行し重なり合うこともあるが、本来は明部と暗部に挟まれた中明度部（背景と同じ色調と明度）は地色の紙のままで手を付けずに完成させる。レオナルドの手の習作のようなオプティカルグレーが見られることもあるが、それを目的とした技術ではなく、素早く対象の形を立体として平面に捉える為の最も合理的な方法である。下のデューラー（Albrecht Dürer 1471-1528）の習作の図版はその優れた作例の一つである。



デューラー「祈る手」

それは今日的に考えればデッサンよりも絵画的であるが、タブロー（額画用絵画）に比してみればやはり習作の感が強く、双方の中間的位置にあるようにも思われる。これがキアロスクーロ（技法）である。空間と対象物を名部と暗部の描写で描き分ける中世、ルネッサンスのキアロスクーロ技法はそのままカマイユやヴェルダイユといった技術に反映され、多くはタブローの為の美しい習作として残っている。

グリザイユ技法は古い画家たち達の工房生制作に於けるこのような合理的絵画技術<sup>しとね</sup>を 茵<sup>しとね</sup>として18、19世紀のマエストロたちの作品に中間的技法として、特に人体表現に用いられて来た。グリザイユはキアロスクーロを踏襲し、発展させた絵画技術であると云える。

### Ⅲ | グリザイユのための画材—支持体；(市販) キャンヴァス

#### Ⅲ-1 キャンヴァス (canvas : 英) の歴史 (略)

我が国では**カンヴァス**や**画布**などとも呼ばれるが、英語の canvas の語源はラテン語の *cannapaceus* に由来していることが読み取れる。またギリシャ語の麻を意味する *Kárvαβις* にもっと古い来歴があると考えられる。キャンヴァスが絵画用支持体としてもはやされるようになる 17 世紀までのヨーロッパはその過去十数世紀のあいだ、絵画の基底材としてのほとんど加工された板材を使用してきたことは已に知られている。画家たちは制作をしていた近隣の地域に生育する木の中から、反りや亀裂などに対して安定していると思われていた木材を選び出し基底材として使っていたが、15 世紀後半あたりから 16 世紀（ネーデルランドなどの北方の地域では 17 世紀）にかけて徐々に地塗りをした麻布の基底材、つまりキャンヴァスが使われ始める。布にかかれた絵は大型であっても持ち運びが容易であり、材料が入手しやすく廉価であったためと考えられるが、これらは当初、頑丈な枠の内側に糸で麻布を宙吊りにしたような格好で張られたままで地塗り、制作され、完成後に別な木枠に張り替えられた。18 世紀後半から次第に私たちがよく見るキャンヴァス木枠に張られ地塗りを施されたキャンヴァスが見られるようになった。ここ迄は全て画家や画家の弟子達が手作業で行っていたのだが、やがて工業生産化されるようになり、今日誰もが知る絵画用支持体にまで普及すると同時に画家は絵の具や筆と同様にかつての知識と技術を売り、工場で大量生産されるようになったキャンヴァスを画材屋から買うようになった。

#### Ⅲ-2 (市販) キャンヴァスの種類と寸法

キャンヴァスの種類と寸法は次ページの通りであるが、これは現代の日本における寸法である。大きさは号数で表され、号数が大きくなるほど寸法が大きくなる。ここで誤解してはならないのは、この寸法は完成時のキャンヴァス、別な言い方をすれば木枠の大きさであって、布としてのキャンヴァスは張りしろとなる余白の部分が必要になるため少なくとも縦横 10 cm 以上余分にとられなければ木枠に張ることが出来ない。

日本の木枠の寸法はしかしながら少々いわく因縁のあるもので少し注意しなければならない。明治期に日本に本来欧州で通用していたヨーロッパサイズを日本に入れる際、其の寸法を当時日本で日常的に用いられていた尺貫法に直し、更にその時に発生した端数を切り捨てて使っていた。戦後その尺貫法の寸法をそのままメートル法に直した上で出た端数を此処でもまた切り捨てた。其のため例えばヨーロッパで市販されている額縁に日本サイズに描いた作品を入れようとしても已に元のヨーロッパサイズとは違っている為に収まらず、日本でしか通用しない日本サイズの誕生と云う事態とあいなった。今日のヨーロッパでは多く 30×40 のように簡略化し



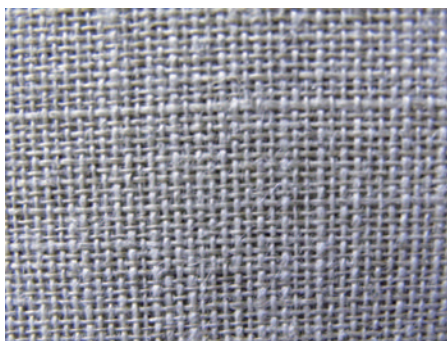
ている事が多く、以前のヨーロッパサイズに戻すくらいならば単純化した寸法に統一したほうが合理的である。以下に 0 号から 500 号迄の日本の木枠サイズを表にして示す。

**F** (Figure・人物)、**P** (Paysage・風景)、**M** (Marine・海景)、**S** (Square・正方形)

号数	F	P	M	S
0号	179×139	179×118	179×100	180×180
SM	227×158	227×140	227×120	-
1号	220×160	220×140	220×120	220×220
2号	240×190	240×160	240×140	240×240
3号	273×220	273×190	273×160	273×273
4号	333×242	333×220	333×190	333×333
5号	348×273	348×242	348×212	350×350
6号	410×318	410×273	410×242	410×410
8号	455×380	455×333	455×273	455×455
10号	530×455	530×409	530×334	530×530
12号	606×500	606×455	606×410	606×606
15号	651×530	651×500	651×455	652×652
20号	727×606	727×530	727×500	727×727
25号	803×652	803×606	803×530	803×803
30号	909×727	909×651	910×606	910×910
40号	1000×803	1000×727	1000×651	1000×1000
50号	1167×910	1167×803	1167×727	1167×1167
60号	1303×970	1303×894	1303×803	1303×1303
80号	1455×1120	1455×970	1455×897	1455×1455
100号	1621×1303	1621×1121	1621×970	1620×1620
120号	1939×1303	1939×1121	1939×970	1940×1940
150号	2273×1818	2273×1620	2273×1455	2273×2273
200号	2590×1940	2590×1818	2590×1620	2590×2590
300号	2910×2182	2910×1970	2910×1818	2910×2910
500号	3333×2485	3333×2182	3333×1970	3333×3333

木枠には号数以外の規格として型番が有り、F 型、P 型、M 型、S 型と分類されているが、F は「人物型」と呼ばれ **figure** (仏) フィギュールの頭文字の F をとり、P は「風景型」 **paysage** (仏) ペイサージュの P であり、M は一倍細長い形で「海景型」 **marine** (仏) マリーンの頭文字からなっている。通常市販されているのは F,M,P の 3 種類で S の **square** 「正方形」は F 型の長辺同士の組み合わせとなる。通常 F 4 号とか P 6 号と云うように型番と寸法を一緒にして言い表す事が多い。キャンヴァスはまた地塗りの種類によっても非吸収、半吸収、吸収性と分類される。そしてそれら各々に細め、中目、荒め、とあつて選ぶには事欠かない。ここで非吸収性キャンヴァスについて話すと、実はこれが油彩画にはなじみが深くまた入手しやすい。非吸収性キャンヴァスと云うのは一般に画材店で良く見受ける、所謂油性地塗り (セリューズ) のキャンヴァスの事であり、油絵用のキャンヴァスと云えばもっとよくわかるだろう。鉛白 (その毒性のため近年はあまり使われない) や亜鉛華に炭酸カルシウム ( $\text{CaCO}_3$ ) などの体質顔料を混合し、これを乾性油と練り合わせて前膠塗りをして準備を施した麻布に塗布する。この後数ヶ月は乾燥させて完成する。油性であるため当然吸収性はほとんどない。したがって塗られる絵の具の画地への食いつきを考えれば危なく、ペインティングナイフでインパスト (Inpasto) した絵の具が歳月を経てはがれ落ちる場合もある。このような不都合を防ぐには、描きはじめをテレビンのみで希釈した油絵の具でエボーシュ (ébauche 仏; 粗描き) し次第に乾性油を増しながら描き進めていくという定石を守る事である。

下は市販キャンヴァスの見本カードであるが、各メーカーがいくつかのキャンヴァスをだしていて種類がかなり豊富である。種類の異なる麻布と仕上げられたキャンヴァス

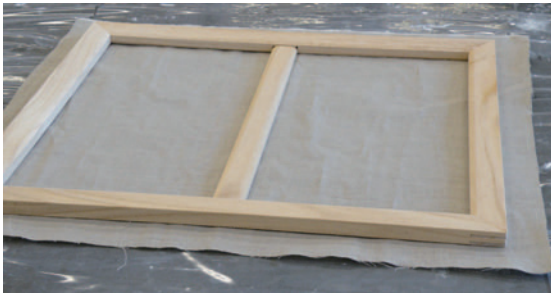


キャンヴァスに仕立てられる前の亜麻布



地塗りをされ完成したキャンヴァス

### Ⅲ-3 キャンヴァスを木枠に張る



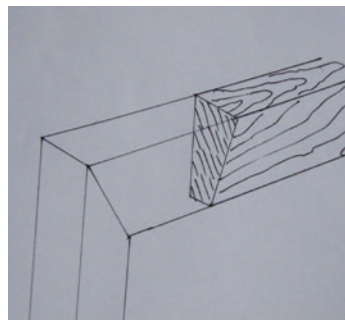
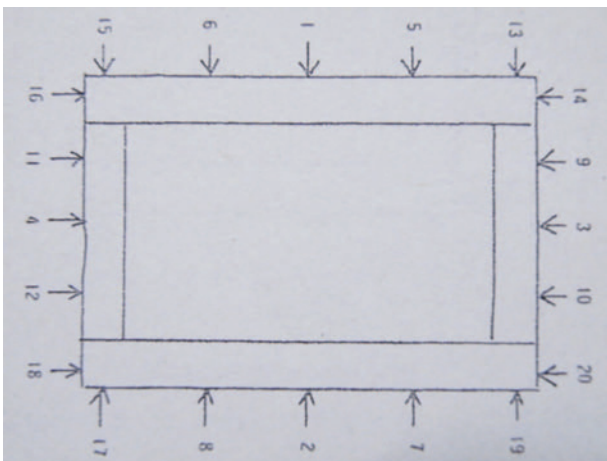
木枠は表面、つまり布を張る面が少し斜めに削られたようになっている。中木も表面からやや引っ込むように取り付けられているのが分かる。これは布に筆圧が加わっても木枠の痕がフロッタージュしたように浮き出してこないようにする為である。

キャンヴァスを張る面を上にした木枠と裏面の市販油性キャンヴァス



キャンヴァス釘を打つ間隔は木枠の大きさにもよるが3〜5cm程が適しているだろう。キャンヴァスがたるんだりよれたりしない限り任意と考えてよいが、間があきすぎて強く引っ張られたキャンヴァスが木枠面で弓状に弧を描くようでは間隔が開き過ぎであり、その部分は木枠から浮いてしまっている。

市販の油性キャンヴァス（プレパレ済）をキャンヴァスプライヤーで強く引っ張りながら、釘の頭を親指でキャンヴァスの上から強く押し込み、金槌で釘を木枠に打ち込む。



木枠を裏面から見ると接合部は直角になり、表面は45度に組み合わされ、更に内側に削がれたような構造になっている。絵画用の木枠は杉材などの比較的加工のしやすい木材から出来ていて、反りやまがりもあり見受けられないがもしそのような木枠があれば購入すべきでない。くぎを打ち込む順番は上図の通りにすると完成時にキャンヴァスがよれたり一部が緩く浮き上がった事はない。もしもそうなったなら力の加減が不均一だからである。



キャンヴァス布が木枠の中央から各辺に向かって菱形に引っ張られているが、順番通りに張るとこの形が外側に広がっていく。角は折り込んで釘を打つ（上、右2図はプレパレ前の麻布のため釘が2本打たれているがプレパレをした市販キャンヴァスは普通釘1本で十分である）。

## IV | グリザイユ技法の実際

### IV-1 下素描（デッサン；dessin 仏）作例1

下素描とはいわゆる下描きとしてのデッサンのことであり、キャンヴァスに鉛筆や画用木炭を使ってモチーフを素描することであるが、この場合描き方や道具は規定されないが、空間を意識する素描ならば画用木炭で陰影を面的に捉えるのがよく、輪郭に拘るならば鉛筆による線的な、輪郭を意識した素描でよいだろう。完成した下素描はフィキサチーフで定着する。



モチーフ実写



鉛筆による輪郭線を重視したデッサン

### IV-2 インプリマトゥーラ（Imprimatura 独）

インプリマトゥーラとはデッサンをしたキャンヴァスなどの支持体に着色した樹脂（ダマール）や乾性油を塗布することで下素描を完全に固定し、画面全体を中間調子で覆う層を云う。油性のキャンヴァスには樹脂はなくテレピンで希釈した油絵の具を使うほうが次ぎにくる描画の為



には理想的である。樹脂は油性キャンヴァスの表面に光沢のある皮膜を作る可能性が有り、油彩絵の具は已に乾性油で練られているためテレピンで任意に希釈するだけでも色の層は十分に固着する。この段階では常に半光沢の状態が望ましい。艶があると次の段階で非常に煩わしい。



テレピン精油で油絵の具を希釈するが濃度は任意で構わない。チューブ入りの油絵の具はペースト状になっているのでダマにならないように十分に溶く。そうしないと画面に刷毛の塗り<sup>むら</sup>叢が出来る。是非避けたいのは濃さの極端に違う塗り叢である。それは制作にも影響を与える。



テレピン精油で希釈した油絵の具をデッサンをしたキャンヴァス上に刷毛塗りするが、刷毛の最初の着地点をキャンヴァスのやや内側にしてから途中迄練り、再び戻り今度はキャンヴァスの端から塗り進めると側面に絵の具があまり垂れずに塗ることができる。

部分拡大図 ↓



インプリマトゥーラが完了した画面

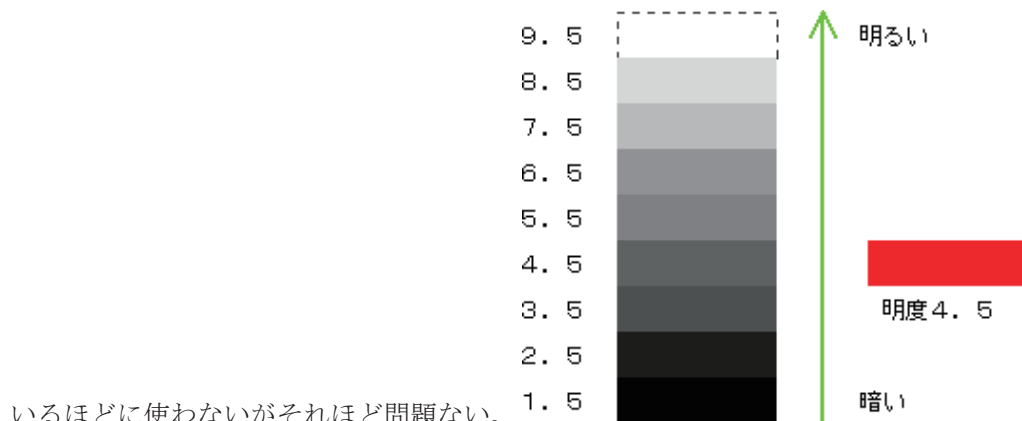


### IV-3 グリザイユ混合色の作成

下図は市販のチューブ入り油絵の具の混色であるが、白にはジンクホホワイトを使い、黒にはアイボリーブラックを用いている。私たちが日常的に制作に良く使う絵の具である。

グリザイユ混合色の基本は白黒2色を同量ずつ混合していきながら明度の異なるグレーを数種類作るのだが、それは恒常的なグレーである方がいい。

まず白黒2色を混合し、明度 5.5 の中明度のグレーを作り、その明度 5.5 の絵の具グレーを適量として、また白を同量混ぜ、明度 7.5 の明るいグレーを作る。同様にして明度 5.5 に黒を混ぜると明度 3.5 の暗いグレーが出来る。これで3種類の明度の異なるグレーが出来た。最初の白と黒を合わせれば5種類である。これでもいいが、しかし実際に使ってみると少し使いづらい事に気づくだろう。純粋な黒はほとんど使わない、と云うよりも使わない方が良い。実際に真っ黒な陰はなく、また闇のような影も現実世界でほとんどない。無垢の白色絵の具は思っ



いるほどに使わないがそれほど問題ない。

最も明るい白を明度 1.5 と呼び、最も暗い黒を明度 9.5 と表現する。真ん中が明度 5.5 である。

黒を進めない理由はしかしもっと現実的であって、グリザイユは透明色の上層描きの為の、いわば下描きである事を思い出してもらいたい。純粋な黒の上の色は色相も彩度も失ってただ沈んでしまうだけである。透明色は光を喰う。これでは下層描きとしての意味をなさない。かなり暗い調子のグレーもほとんど同様である。次頁の説明図では白とグレー（暗く見えるのだが）を混色した5段階の調子（トーン）を作っているのだが、実際には上層描きの絵の具の発色を考慮したもう少し明るめのグレーを基準色にして白とその間のそれぞれの調子を段階的に作る事を勧める。5段階ぐらいで十分である。白は黒ほどに問題がないのはその上に載せるどのような透明色も正しく発色するからである。ついでに云うと上層描きは勿論透明色だけで完成するのではないが、グリザイユ上の第一層にはまず透明色が置かれる。その第一層が乾燥した後、部分的に白や灰色調子が混色された不透明色が適切に置かれると已に話したオプティカルグレーが形成され、部分的にはまた透明色が置かれ、と云うようにして順次完成に向かう。

黒の代わりの基準となる最初のグレーは使うと思っている以上に多めに作っておくべきである。同量ずつ混ぜ合わせるのだから少なく作るとそのうちに足りなくなってしまう。チューブから絞り出した白と黒を基準にすると便利なのはこの点である。混ぜ合わせの際に暗い色が足りなくなってもそれはチューブから絞り出せば良く、明るい色も同様に簡単に足せるが黒自体は上述したようにあまり役に立たない。

もっと早く云っておくべきだったかもしれないのだが、ジンクホワイトとアイボリーブラックの同量の混合が必ずしも明度 5.5 になるかどうかは画材メーカーの材料の混合比によっても異なってくるので、混合比あるいは絵の具自体は使用者の経験則によって考えられるべきである。シルバーホワイトはその毒性から近年あまり使われなくなっているため、ここではジンクホワイトを例に取っただけで他意は無い。使い慣れている絵の具が有るのならばそれでいいだろう。



1



2

図 1；白と黒（グレー）をナイフで混ぜ合わせて明度 5.5 の最初のグレーを作る。

図 2；双方から三分の一ずつ取れば最初の絵の具から三分の二の分量の絵の具が三種できる。



3



4

図 3；最初の明度 5.5 のグレーと黒（グレー）をまた三分の一ずつ混ぜ合わせて明度 3.5 のグレーをつくる。

図 4；同様に最初の明度 5.5 のグレーを白と混ぜて明度 7.5 のグレーをつくる。



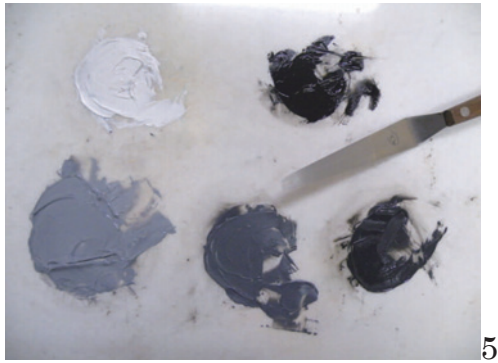


図5；最初のグレーだけが他の調子のグレーと比べて半分量になるが両極の2色を混合しただけの単純なグレーなのでもう一度混色して足してもたいした労ではないだろう。

#### IV-4 グリザイユによる制作手順

この章の制作にあたっている学生はデッサンの経験はあるものの油彩画は初めてである。云うまでもないがグリザイユによる油彩画制作も初めてである。油彩画の初心者にありがちな失敗に、原色を多く使用した為にヴァルールを損ない空間を壊してしまうものがあるが、このような素人の絵は、二度は見たくない、と云うよりは出来れば一度も見たくない。グリザイユ技法の使用によってその様な絵にならない事を期待して検証を試みたい。無駄な話をしてしまった。ここからは必要な事だけを出来るだけ<sup>かいいじゅう</sup>晦渋な表現を避け簡潔に話していきたい。



左は油絵の具のバーントシェンナのインプリマトゥーラにグリザイユで描き始めたところだが、まずはデッサンの陰影部から暗いグレーを置いていく。一つのモチーフに拘らずに、全体の陰影部には均等に暗めのグレーの調子を配していく。次に中明度のグレーを明部に部分的に置いていく。このようにして絵の具によってデッサンを確定しながら、次第にグレーの密度を増していく。絵の具はテレピン精油のみで希釈している。

バーントシェンナのインプリマトゥーラへの明暗法による描き分けはカマイユに近く、テールヴェルトならヴェルダイユに近いと云えるが対象を描くのはグレーの調子によってのみである。





部分拡大図

最初に陰影の調子を置いた後、絵の具が乾燥するのを数日待ってから描き始めている。揮発精油のみで希釈した絵の具は乾性油が使われていないため比較的乾燥が早い、油絵の具自体が乾性油で練られ、ゆっくり酸素を吸収して乾燥する酸化乾燥なので水彩のような蒸発乾燥とは訳が違う。この時間差を利用して生乾きの状態に筆を入れ修正したり、絵の具の調子を画面上で少し混ぜ合わせたりできる。しかし乾燥は温度や湿度によっても違うため、慣れが必要であるもし絵の具の乾燥を早めたいならシッカチーフ（乾燥剤）をテレピンの入った油壺にほんの数滴落とすといい。

ここでは中明度のグレーで描き進めているが、右側中央の石膏製の幾何形態にメリハリがなく単調になっている。瓶や布の下から透けて見えるモチーフ台の辺の感じは良いだろう。拡大図の花瓶には、最初に置いた暗いグレーが明るいグレーを透かして見えている。最初の絵の具が乾燥していないと互いの明度は混ざり合って汚く濁る。

グリザイユでは明度だけで色相も彩度も考えなくて良い。



グリザイユ完成

グリザイユの完成である。  
正確にはグリザイユ段階の  
完成と云った方がいい。  
グレーの諧調が自然な感じ  
でいいだろう。筆叢が気にな  
いならない訳ではないが  
滑らかすぎるグラデーショ  
ンは多くの場合物質感を壊  
してしまうので、上層描き  
を意識するならばこのくら  
いでも良いだろう。ここ迄  
全てテレピン精油でのみ絵  
の具を希釈して描いている  
がそれも上層描きの彩色を  
考慮した結果である。

ここからが本来の描画段階なのだが、この論考の目的は彩色に導かれる前の、いわば途中段階のグリザイユの役割に焦点が有るため、彩色段階の詳細な論及は控えなければならない。ついでに云うとこの論考では描画材料や道具の類いにしても殆ど説明していない。絵の具の組成や絵の具を構成している顔料の種類などにしても描き始めればきりがなくなる。同じように見える黒でも顔料だけでも数種類はある。混ぜ合わせるメディウムとその混合比は絵の具の数だけ説明しきれない。グリザイユではテレピンのみを使ったが上層描きでは絵の具に乾性油を混ぜる。乾性油の乾燥するメカニズムも書きたいがなかなかそうもいかない。ここで必要な最小限度の事は書き始めはテレピンのみで油絵の具を溶いて、次第に乾性油を多くしながら描いていくと云う事だろう。油絵を描く時に誰でもが云われる事だがつい忘れがちになる。テンペラ絵の具を間に使うなら別の話になるが、酸化乾燥をする油絵の具は下層に多く使いすぎると呼吸が出来なくなって生乾きの状態が長く続いて、そのうち画面は不規則で大きめのひび割れを起こす。



## IV-5 油彩絵の具による彩色、完成へ

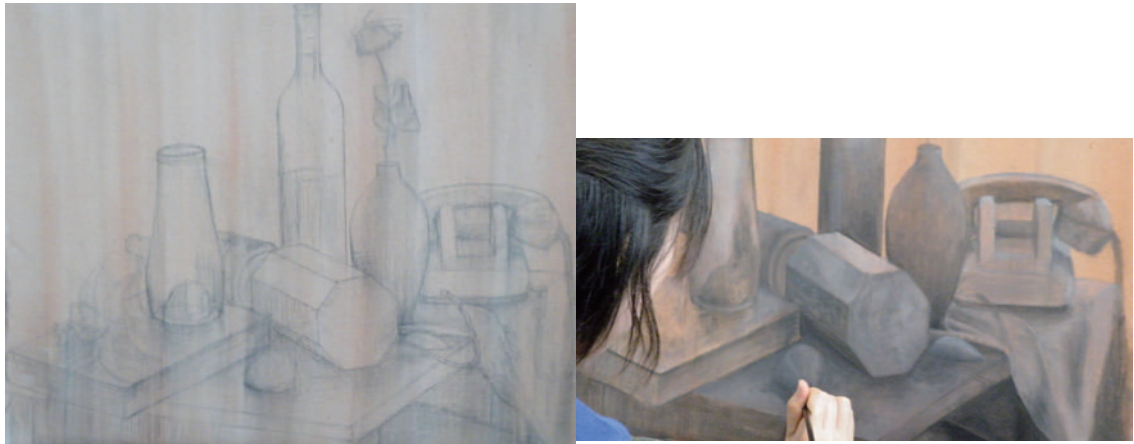


カーマインの透明色で本に薄く彩色している。始めは透明水彩のようでも構わないが絵の具の乾燥後はその上から部分的に不透明色を置いて乾燥させる。これを繰り返しながら完成に近づけるが、これ以上の制作の説明は残念ながら紙面上割愛しなければならない。



背景には手をつけていない状態だが不自然さはあまりない。この段階からでも背景の彩色は遅くないが、輪郭（コントロール）部には注意が必要だろう。油彩画の初心者でこの辺り迄出来ればまずは善しとすべきだと思う。陰影のコントラストが少ないが物の位置関係や存在感が出ているのは、グリザイユ段階で明暗が確定されているからである。画面の一部にはヴェラチューラのオプティカルグレーが現れかけているが、有彩色絵の具の載せ方がグリザイユの効果を破壊しないよう意識しているので絵の具層としてはやはり薄くなっている。

## 参考作例Ⅱ：インプリマトゥーラからグリザイユ、上層描き



グリザイユの完成



完成



### 参考作例Ⅲ



部分拡大図

↓ グリザイユ と 彩色 →





完成

### 参考文献

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

Restaurierung von Gemaelde und Drucken von Francis Kelly Verlag Callway  
Muenchen

HANDBUCH DER GEMAELDERESTAURIERUNG von Knut Nikolaus Koeneman Verlag  
Die Fresko- und Sekko-Technik des Giotto Verlag von Georg D.W.Callway  
in Mnchen

QUELLENSCHRIFT fuer KUNSTGESCHICHTE und KUNSTTECHNIK DES MITTELALTERS  
und der RENAISSANCE von WILHELM BRAUMLER

BUCH VON DER KUNST oder TRACTAT DER MALEREI DES CENNINO CENNINI COLLE  
DI VALDELSA von ALBERT ILG.

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) 中央口論美術出版

「色彩」 フランソワ・ドラマール、ベルナール・ギノー 創元社