

イタリアに於けるテンペラ技法

増 谷 直 樹*

(昭和62年10月31日受理)

要 旨

日本人が西洋の絵画に触れ始めたころ、ヨーロッパでは絵の具を不透明に使用する新しい油彩画の技法を用いた印象派絵画が始まろうとしていた。そのために、最近まで我々は印象派以前の洋画に触れる機会が少なく、まして油彩画以前に数多くあった絵画技法について知る人は非常に少なかった。我々が普通に知っている現在の油彩画は、チューブ入りの絵の具を使いセリユーズと呼ばれる油性タイプのキャンパスの上に描く、いわばインスタント絵画とも言える物であり、いずれも画材メーカーによって製造されている。その便利さが油彩画を我々の身近な画材としている要素でもあるが、一方で画材やその組成に対する関心を持たずにいる人が多い原因にもなっている。しかし近年グザビエド ラングレやマックス デルナーなどの技法書などが翻訳され、種々の絵画技法が紹介され始めた事もあって、急速に西洋の古典絵画技法に対する関心が高まりつつある。なかでも、テンペラ技法は油彩画の中にもその技術が脈々と流れており、西洋画の本質をつかむ為にもかかせないものであることが解明されつつある。

KEY WORDS

tempera	テンペラ	fresco	フレスコ
pittura a olio	油彩画	guazzo	グワツシユ
metallizzazione dei fondi	金箔被覆下地	Cennini Cennino	チェンニーニ

はじめに

テンペラ¹⁾はフレスコ²⁾とならんで、15世紀のルネッサンス前期に新しい技法である油彩画が開発されるまでイタリアを中心に長い間広く行なわれていた絵画技法であり、その後盛んになった油彩画を始めとする、各種の絵画技法の母体となった技法である。西洋絵画はテンペラ技法の基礎の上に成り立っているといえる。かつての油彩画は現在の物とは組成もだいふ異なったものではあったが、その表現方法の多様さや、特にヴェニスにおいて麻布を使用したキャンヴァスが開発されてから大画面の制作が可能になった事もあり、その便利さからテンペラにとって変わる事になった。しかしテンペラ画の堅牢さ、変色の少なさ、画面の輝きや明るさは油絵の到底及ぶところではない。

テンペラと一般に呼ばれているのは、油彩画が油を使うように、顔料の展色剤としてかなり多様な材料を使う絵画技法のことで、その材料の中には、にかわ(魚、兎、鹿などのかかわ)、

* 芸術系教育講座

ゴム(アラビアゴム, トラガントゴム), 乳液, 卵, 蠟などがある。顔料を溶くのに使われる様々な材料によって, テンペラは次のように分類することが出来る。

1. にかわによるテンペラ。

動物性のかわで顔料をませ, 水で薄めながら描く方法。デトランプと呼ばれることもある。

2. ゴムまたはグワツシュによるテンペラ。

これは, にかわによるテンペラの変種で, その違いは動物性のかわのかわりにアラビアゴムかトラガントゴムで顔料を混合し, 白を多く使う点にある。にかわによるテンペラよりも濃度が薄く, 手早く描ける。舞台の背景画は多くがこの技法によっている。

3. 卵の黄身によるテンペラ。

顔料を卵黄, あるいは卵黄と卵白で混合する技法。

ルネッサンス時代の絵画技法を特徴づけたこの技法は, 15世紀のチェンニーニ Cennini による有名な *Il libro dell'arte*, 『芸術の書』に詳細かつ明確に記述されている³⁾。

4. 蠟によるテンペラ。

これはエンカウストとも呼ばれ, 古代エジプトから中世まで盛んであった技法である。ここでは17世紀の技法と, 市販チューブ入り油絵の具を使用した新しい蠟テンペラを紹介していく。

5. 混合テンペラ

卵テンペラは時代と共に変化しいろいろなバリエーションが派生し, その中から油彩画が生まれてくる。ここでは, そのうち近代ミックステンペラと, 卵と油のエマルジョンによるテンペラの二例だけを挙げておく。

本稿では, まずテンペラ画の歴史, 油彩画とのかかわりを, その後各種のテンペラ技法, 顔料にかかわる諸注意点を述べていく。この中でさまざまな西洋絵画がテンペラを母体として発達してきた事を明らかにしたいと思う。テンペラの技法は国によって多少の違いや特色があるが, ここではテンペラの最も発達したイタリアで伝統的に用いられた技法を中心に稿を進めていく。

テンペラの歴史

古代のテンペラについて

イタリアに現存する古代絵画の代表例として, 紀元前6~2世紀にかけてのエトルスクの墓の装飾がある。特にタルキニア Tarqunia⁴⁾と, キウーシ Chiusi⁵⁾が有名である。エトルスクの墓の画家達が展色剤としてどのような物質を使っていたかは知られていない。壁画は漆喰の下塗りの上に描かれているが, それがフレスコであるか, あるいは一種のテンペラであるか議論がわかれている。同様の技法がギリシャでも使われていたと思われる。また, 古典期のギリシャ絵画を他の古代人達のそれとは違った物にしていた特徴的な技法としてエンカウストと呼ばれる蠟画(絵の具を蠟に溶かして火力で押し付ける方法)の技法が発達していた。しかし, 古典絵画に関してはデータ不足の為にまだよく解っていない。

ローマやポンペイの壁画では, テンペラがフレスコと一緒に使われている例をしばしば見受

ける。科学検査や顕微鏡で、テンペラが卵白と軽石の粉末で作られているのが認められる。軽石の粉末は完全に透明な性質を示し、色彩物質を吸いこむことによってその色彩を固定する性質をもっている。エジプトのファイユーム Fayyum⁹⁾のミイラにみられる肖像画に於いても、いくつかのテンペラの例がある。特に布に描かれた物が多いが、シナの木やエジプトイチジクの木にジェッソ（石膏）の下塗りをした物や、木に張り付けた布の上に描いた物もある。

中世以降のテンペラ画

中世期には、テンペラ画は動物性にかわを使用するのが普通であった。チエンニーニの時代になると顔料と卵黄を混合するようになる。当時の画家達が良く寝かせて熟成させ、念入りにカンナをかけた板を準備し、その上に布を張っていたことが残された作品から判る。全体が十分に乾燥したところで、ナイフで表面の浮き上がりやざらざらした部分を取り去り、にかわで良く溶かしたジェッソを何度も塗り、最後に適当な鉄製の道具でこのジェッソの表面を擦って滑らかにした⁷⁾。描き方について、チエンニーニは「まさに貴人の如く」*proprio di dentiluomo*と言っている。普通、衣服を3種の色調に塗ることから始めた。1つは暗色、1つは中間色、もう1つは明色。次いで地と背景を描いた。最後に頭部。この点についてチエンニーニは次のように書いている。「このように、何度も繰り返して上述の顔料で描いて行く。それぞれを少しずつ浮き上がらせ、適当な割合で着色しつつ、また繊細にぼかしをいれていく。絵が充分にはっきりし、上述の3色の着色が済んだところで色を変えるときは常に筆を洗う様にすれば、より明るい色から更に明るい色が出る。そしてこのより明るい色から、また更に明るい色を出し、それぞれの間にほとんど際立った違いが無いようにする。次に鉛白 *biacca pura* を使って一番浮き出させたい部分にそれを塗る。」⁸⁾

壁の絵や粗野な作品を描いていた古代の画家達が、テンペラにいちじくの木乳液をまぜていたことが知られている。チエンニーニがテンペラに混合されたいちじくの木断片について言及している⁹⁾のをみれば、1300年代の画家達もそれを使用していたに違いないと思われる。この乳液は卵黄の流体性を高める作用や、保存剤の役目をしたと考えられる¹⁰⁾。また空気や水のような溶解力の有る物にたいする強い抵抗力のある固いテンペラを作るのに都合が良かった。より優れた仕上げの必要な板絵に対する更に念入りの作業の為に、彼等が重きをおいたのは卵黄身だけを使用することであった。だがこれにはなかなか乾き切らない性質があって、変化にとんだ細部の仕上げや成型には困難をきたした。彼等が輪郭を描いたり縁をとったりする方法を採用したのはこの理由からである。これを確認するには、現在残っている古い絵のほとんど全てが絵筆で描かれた線によって特色付けられているのを見るだけで充分である。

粘着性の強すぎるテンペラを薄めるのに、1300年代の画家達はよく葡萄酒 *vino* を使っていた。ヴァザーリ¹¹⁾は、*Buffalmacco* という画家の生涯について述べているところで、この画家がある修道女達からサルディニア産の特級辛口白ワインを手に入れる為に、修道女達の青ざめたように見える肌色を血色ある物にする為に顔料にその葡萄酒をまぜて使うことを納得させようとしている様子を述べている。イタリア以外の北方の画家達は葡萄酒のかわりにビールを用いていたらしい。時が経つにつれて、優秀な芸術家の中に、純粋なアルザス産 *Trementina d'Alsazia* にテンペラに適した希釈剤が含まれていると信じる人達が現われ、水、蜂蜜、いちじくの木乳液、卵黄、などで濃密な顔料を調合し、実際に描く時には作業を楽にし、また有る程度の乾燥を顔料に与えるフランスの純粋テレピンにその調合物を溶かして使っていた。また他の画家達はジェッソを引いた表面に蠟とテレピンに溶かした顔料で描けることを明

らかにした。

油彩画の発明について

ヴァザーリのお蔭でながい間、油彩画は古代には知られて居らず、1386~1440に生きたフラマンの有名な画家、ヴァン アイク Giovanni Van Eyck¹²⁾によって発明されたものとされてきた¹³⁾。しかし現在では、既にギリシャ人もローマ人も胡桃油や他の多くの油はいうまでもなく、亜麻油の特質さえも知っていたし、この時代の画家達はそれ等の油を壁画に使用していたことが解っている。

2世紀にガレヌス Galeno¹⁴⁾は一酸化鉛によって油を密にし、乾燥性のものを知っていたし、ディオスコリデス Dioscorido¹⁵⁾油を太陽に晒すことで漂白していた。またヴィトルヴィウス Vitruvio¹⁶⁾は絵画的目的でにかわと蠟にまぜられた油のことを話している。

一方、ローマの二人の画家の墓で、樹脂と乾燥した物と思われる物質で一杯になった壺が見つまっている¹⁷⁾。プリニウス Plinio¹⁸⁾からも、我々は油が絵の構成要素であった事を知ることが出来る。亜麻油 *olio di lino*, あるいは、亜麻仁油 *olio di linséme*, については、12世紀の修道士エラクリウス¹⁹⁾と、テオフィルス²⁰⁾が話している。テオフィルスは、第20章の論文の中で、ドアーやあるいは他の木の彩色の為の油絵の具について述べているし、第26章では、人物画にも油絵の具を使っていることを明記している。

エラクリウス、テオフィルスそしてチエンニーニは油の不純物を除去し、後でニスがかかけられ、顔料を溶かすのに適した油に加工する方法にまでも言及している²¹⁾。(チエンニーニも、上記の二人も、このニスがどのような物質で成っているかは語っていない。)更にテオフィルスは、第23章で、顔料を油に溶かす手順は恐ろしく時間が掛りうんざりすると言っている。またギベルティ Ghiberti²²⁾は、ジョットが油でかいたと確信している。油彩画の発明者とみなされているヴァン アイクより前に生きていたチエンニーニは、彼の有名な絵画論の中で、油絵の具の使い方について次に引用するように、明確に述べている。「フレスコでやった様に各色素の調合に戻る。水で調合したところを除いて今度は油で調合する。各色素の調合が済んだら(サンジョバンニの白以外の色素は油を受け付ける。)、鉛かスズの小さな容器に入れるとよい」²³⁾。チエンニーニはこのように油絵の具で描く方法を熟知していたが、彼自身はテンペラのほうを好みテンペラ画を油彩画よりも重視していた。

以上のようにヴァン アイクは油彩画の発明者という伝説には根拠がなく、いふなれば単にこの絵画システムの完成者に過ぎないことははっきりしている。多分、彼はテンペラ画と油彩画を融合させるシステムを導入したとき推測されている。その為に、彼は新材料(ニス、水、卵、など)を用いてうまくそれ等を配合したし、いくつかのニスの改良も行った。この新方法によってテンペラの特長、及び絵画素材を可塑性が高く、造形し易くするという油の性質を最大限に活用することで得られたより扱いやすいテンペラの種類、つまり、油彩画を描き扱うという全く新しい手順あるいは方法を開発したのであろう。言うまでもなく、これは画面にニスを塗りいつまでも光沢を持たせて保存する全く新しい方法である。

ヴァザーリは、メッシーナ Antonello da Messina²⁴⁾の生涯の伝記の中で次のように書いている。「彼がヴァン アイクの色彩の鮮明さ、絵の美しさ、その均等性に、驚嘆し取る物もとりあえずナポリを発って、フランドルにこの大画家を尋ねて行ったのは、まさに上記の新絵画方式を知るためであった。ヴァン アイクは喜んで自分の油による彩色手順をアントネロに見せている」²⁵⁾。また、フィラレーテ Antonio Filarete²⁶⁾もその未完の「建築論」の中で、油で描くの

は「また別のやり方、方法がありその方法を知っている者には素晴らしい物だ。」「まさにこの様式で Giovanni da Bruggia (つまり ヤン ヴァン アイク) や大画家 Ruggieri²⁷⁾は仕事をしたし、彼等はこの油絵の具をとともうまく使いこなした。」と言っている。上記の言葉からもフランドル人の描き方、つまり油彩画の天才的な完成者であったヴァン アイク達が全く独特な顔料の使い方をしていたことがわかる。しかし、ヴァン アイクによってもたらされた改良 (完成) について、すなわち彼が具体的にどの様に描いていたかは、今だによく解明されていない。現在でも彼の技法の秘密は熱心な研究の対象になっている²⁸⁾。

古い時代から使われていたテンペラ画法では、イチジクの乳液と卵黄が、薄い層で何層にも塗られる絵の具を溶かし結び合わせる役目をしていたし、仕事を遅滞なくはかどらせる為に乾きがはやいという利点があった。反対に油で溶いた絵の具を使うと (油絵の具の方法を順守していると)、画家は絵の具が乾くまで仕事が続けられなかった。この不都合さの為に油彩画は時間が掛り過ぎてうんざりすると言う非難を受けるようになった。だからこののろさが解決されるまでは常にテンペラで描くそれまでのやり方が好まれた²⁹⁾。テンペラに於いてはずっと簡単で、特別なニスを掛ければ、油彩画に大体似た様な効果が得られたからだ。

ヴァサーリによれば、ヴァン アイクも最初の頃はこの方法で描く習慣であったらしい。しかしながら経験を積むうちに、こんなにもその使用を困難にしている油絵の具のこの煩わしい性質の中にこそ、その最高の良さが隠されていることに気がつくようになった。この最高の良さこそ、彼によって案出されながら、なお不確かなままの新しい方法を使って、彼の驚くべき彩色方法を達成する為に必要な主要条件であった。彼はこの方法の為に恐らく新しい油を作り出したか、新しいブレンドの仕方や特別な媒体を考え出したのであろう。それ等は確かにそれぞれに特有の性質を油絵の具に与えるのに貢献したに違いない。その性質とは、画家の個人的要求に応じられるように常に絵の具の湿気を保ち、可塑性を持たせておくものであった。これはちょうど、非常によく改良され完成された一種のテンペラ画のようで、いわゆる近代テンペラに認められるいくつかの特質をもっていた。色彩の輝きと絵画素材の融合で、他に比類するものの無いヴァン アイクの作品によって、この偉大な画家が到達した偉大な絵画的完成を知ることが出来る。

テンペラ技法

テンペラ用顔料³⁰⁾についての諸注意

テンペラ用の顔料は通常油彩画用の物よりもあらく砕かれている。油と共に使用出来ない顔料であってもテンペラ用としては優れた顔料になり得る、例えば雄黄、岩群青(アズライト)、岩緑青(マラカイト)、などは優れたテンペラ用顔料になり、荒い粉碎により優れた被覆力と輝きを示す。また同じ顔料であっても油彩用とテンペラ用とは異なった性格を持つことがある。以下にテンペラ用顔料として特徴的な諸注意を中心に述べた。

白 BIANCO

ジンク ホワイト zinc。紙用テンペラにもちいる

チタニウム ホワイト titanio。たまごテンペラにもちいる

スペイン白 (炭酸カルシウム、ムードン白とも呼ばれている) は、にかわによるテンペ

ラにはとりわけよく使われる白である。しかし、にかわ水で溶いて画面の下塗りに使うと描く段階でその上に繰り返し加筆していくと柔くなる恐れがある。チェニーニの言うように腐ったジェッソ gesso marcio を使った方がよい。

黄色 JIARO

カドミウム黄 cadomio。テンペラ、油用。我々が知っている黄色の中で最も強烈で明るい黄である。よくのびて堅く豊かで、黄金のような色味をもっている。ジンクホワイトとまぜると輝くような美しい色になる。鉛化合物(全ての土質顔料、ペルシャ青、コバルト青、アイボリー黒、)と共に用いないこと。科学変化を起こして硫化物を生じ黒変する。ナポリ黄 giaro di naponi。純度の高いものであれば下塗りに使うか、すぐ変質するので上塗りをして保護すること。特に女性の肌の色や光のある種の効果には絵画的に面白い結果が期待出来る。繊細で光るような変化にとんだ色調をもっている。この色はどの白とも混合出来るが、一般的な茶 terra、オーカーのような鉄を含む色とはまざらない。また鉄製、及び銅製のナイフで使用しない様にする必要がある、薄緑色に変色してしまう。堅牢で不便の少ないネーブルスイエローの簡単なイミテーションは、ジンクホワイトとカドミウムイエローとイエローオーカーを混合して作ることが出来る。

赤 ROSSO

ヴァーミリオン vermiglione。天然辰砂 cinabro natunaie は有毒で単独で用いれば安定した顔料である。鉛化合物と混合しないこと(クローム類、ナポリ類、特にシルバー白は厳禁)。

茶 BRUNI

全てのタイプの技法にカッセル Cassel 茶(酸化鉄炭素)が最上である。非常に堅牢で、無害の美しい茶色である。

天然のシエナの土(酸化鉄からなる天然土)はかなり安定性がある。全ての白、固有色とよくまざる。絵画作業で最も使い道の広い色である。

青 BLE

コバルト青は変質変色しない。人工のウルトラマリン青や鉛基底物の顔料と混用しないこと。ウルトラマリンは酸とまざると簡単に変質してしまうので、酢を使ったテンペラに使用してはならない。

インディゴはテンペラ画では大変利用価値が高く、非常に美しいトーンを出しペルシャ青などでは得られない光の効果も得られる。

緑 VERDE

緑茶 terra verde は堅牢性が高く酸にも変質しない為、フレスコやテンペラ画に使いやすい色である。

黒 NERO

アイボリー黒はカドミウム黄ライト、ペルシャ青と混色不可。強い隠蔽力を持つ。

にかわテンペラ TEMPERA A COLLA³¹⁾

これは絵画上技法としてほぼ無限にあるテンペラの中でも、最も簡単にかわを使った技法である。これを使って布、壁、紙、絹の上に描くことが可能である。日本画の技法に大変良く似ている。技法的にはほぼ同様の画法が西洋に存在していたのに驚かされる。

材料 うさぎにかわ colla di coniglio。顔料 pigmenti in polvere。水 aquea。

処方 紙に描く処方。紙の上になんらの下地塗り無しに直接描くことが出来る。あるいは弱いかかわをいちど引きしその後フレームにぴんと張ったり、板にはりつけたりすることも出来る。

板の処方 弱いかかわをいちどはけ塗りして、良く乾燥させるだけで十分である。

画布 tela の処方 布を枠に注意してはり、にかわをいちど塗りする。次に良く乾燥させた後 gesso marcio にかわを一度、より望ましくは二度塗り広げる。

絹 seta の処方 絹は、明ばん allume di rocca をいちど塗りして下地を作る。

壁 muro の処方 スペイン白とにかわを一度塗りして上塗りをしっかり作る。

顔料の処方 まず始めに顔料を微粉状になるまで十分に砕き、澄んだ水を少しずつ加える。このようにして団子状にした物に前もって溶解してあるにかわを加える。その量は採用する材料や技法のタイプに応じて、より多くしたり少なくしたりして加減する。

このテンペラの最大の難しさは、顔料が呈する湿った状態のときと乾いた状態のときとの大きな相違からきている。この違いはヴァールールだけでなくトーンにも起こるし、色によってもその変化の幅が異なる。そして普通は濡れている色の調子の幅は乾いているときよりもずっと劣っている。充分になれていないと欲するままのものを正確に得るのは難しい。完成された絵は粉っぽい不透明な材料を使用しているのにもかかわらず、明るい輝きをもっていてパステルの感じに近いがパステルの持つピロードのような感じはない。水を使う事によって手早く描けるといふ最大の利点と共に、上記の性質は装飾、特に舞台の背景画にテンペラを非常に多く使う理由になっている。このテンペラは特に迅速な仕事に適しており確実な結果をもたらす。

にかわの処方 テンペラ画、及び一般に絵画に適したにかわは皮片から抽出され、トタンにかわ colla di totin、兎にかわ colla di coniglio、などの名前で市販されている。冷えたにかわが悪くなるのを避ける為には、ワインビネガーか酢酸を交ぜると良い。しかしこれはシルバーホワイト、ウルトラマリン、プルシアンブルーには有害。一番いいのはにかわを湯煎にして保ち、その都度少量ずつ作っていくことである。紙には非常に薄いかわ（皮革にかわが良い）でひと塗りするだけで充分である。布の場合は中濃度で一塗りして、下書きをしそのうえからもう一度にかわを塗る。多孔性のカルトン紙には更に濃度の高いものを、剛毛の筆で冷めないうちに塗り充分に引きのばす。カンソン紙または、または同様の紙に使う「柔らかいテンペラ」には、ほんの少しにかわをいれた水でわずかに湿らせて、板かフレームに縁をはりつけて紙を延ばす。

ゴムテンペラ TEMPERA A GOMMA²⁹⁾

一般的にグワッシュ guazzo³²⁾と呼ばれている。特徴としては、全体に白味がかった色調をしており直ちに手早く実施出来る。にかわテンペラの一つであり、非常に不透明にも関わらずピロードのように非常に柔らかさをもっている。

処方 良く引いた粉末色素（顔料）にアラビアゴム（顔料によってはトラガントゴムかまたは少量のにかわ）をませ合わせる。この種の絵には確実な筆さばきとデッサン力が要求される。絵の具がすぐに乾燥するので、最初の色付けを正確にしないとデッサンや彩色のやり直しがきかない。グワッシュにも、にかわテンペラと同様に著しい不都合がある。絵の具が水気を含むとトーンがぐんと下がり、乾くにしたがって最初のヴァールールに戻るといふ事である。この為、最終的に得られる色を前もって推定する為に、トーンの変化を厳密に調べておく必要がある。ゴムテンペラに使う絵の具には、にかわテンペラや水彩用の一連の絵の具を使うことが出来る。多くの場合グワッシュ用に調整されたものが市販されている。ブリストル Bristol カートン紙

か普通の紙に描くちょっとした仕事の場合は、白を混ぜた水彩絵の具を使うことが出来る。だが重要な仕事の場合は、ルフラン社などの本物のグワッシュ絵の具を使用したほうが良い。白はジンクホワイト（酸化亜鉛）が良い。これは変色しないし、他の色を変色させる事もない。チタニウムも勧められる。粉末顔料を使用する場合はよく洗浄し、塵から絵の具を守る為に適当なガラスか瀬戸物の小さな壺に入れておくこと。顔料は前もってガラス板の上でゴムと調合しておくか、あるいは絵を描く時にその場でゴムを加えて整えても良い。シエナ焦げ茶、イングリッシュレッドにはトラガントゴムが、全ての天然土、インディゴ、ピアッカには、にかわ（アイジンググラス）が適している。

アラビアゴムの調整 粉末のアラビアゴムをきめの細かい布か、モスリンの小さな袋に入れる。この袋を出来ればろ過した綺麗な水をいれた容器に吊して入れる。そのままゴムが完全に溶けるまで置いておく。ゴムが酸化しない様にデキストリン少量か、フェノールを一滴加える。

この技法は次のように要約出来る。

1, 下描き。描きたいもののデッサンをする。地が明るければ鉛筆で、暗ければチョークで、軽く手早く輪郭を描く。次に局部の色、または主要部の色を置く。このさい、実際よりも明るめにトーンを作るのが望ましい。この始めの段階では絵の具の練りを強くしないで、地の色を塗るにしても絵の具の層を厚くしないこと。絵の具は十分に平均化させて平坦に塗ること。始めに塗る部分がかなり広くて単一トーンの場合、必要とする充分な量の色を作ること。そうしないと色が不足した時に、その同じ色をあらたに作ることは不可能ではないにしても難しい。最も重要な作業である下描きは特に素早く、湿った状態のうちにゴム剤をほとんど使っていない絵の具で描くこと。ゴム剤はこの段階では塗っているうちに粉状になったり、剥がれたりしない様に着色出来る程度に分量をへらすこと。次の上描きの時に初めてゴムの量を増やす。しかし絵の具に気になるような光沢がでたり、重さが過剰にならない程度にする。

2, 最終段階。上述のようにして、注意深く、軽く、均一な絵の具を塗った下描きが出来上がったら、色彩と影を付ける最終段階に移る。まず暗色で調子を付け、次に徐々に細部の色に移る。これはほとんど乾いた筆で活気を付ける。こうして柔らかいタッチを得る。続いてローカルな色の上に光を付け、最後に最もはっきりした明るい部分を付ける。この最後の色付けは全体の造形的効果を決定するのでほとんど水を使わず、テカテカしない程度に、多めにゴムを加えて、強めに練った色を使うこと。

3, 上塗りについて。グアッシュでは普通上塗りはしないが、場合によっては、下の色を変えないように慎重に手際よく、透明色で上塗りすれば、驚くほど繊細で、透明な感じが出せる。グアッシュは乾いたとき、場合によっては、適切な用心さえすれば（ゴムを少なくする）、ぼろ布を巻いた指で色をぼかしながらパステルのように色付けをすることが出来る。また濡らした筆で色を軽くこすったり、本物のパステルで上から塗り直したりして、背景を均一化することが出来る。

蜜蠟テンペラ TEMPERA A CERA

念密な仕事が可能な技法で中世において多用された。エンカウストとも呼ばれる。

1. レクエノによる蜜蠟テンペラ

これは17世紀に、スペインの修士レクエノ Requeno の考案した大変興味深い技法である。蜜蠟と水、それに洗濯石鹼の乳濁液で成りたっている。ちょうど油が卵の黄身によって乳化されるように、蜜蠟も洗濯石鹼に含まれる特に炭酸カリウムによって水溶性になる。

材料 密蠟，マルセル石鹼，水，卵黄，亜麻油，テレピン，

処方 蠟一定量を，同量のマルセル石鹼と，同量の水と一緒に弱火にかけて沸かす。火にかけている間じゅう常に掻き回し続け，出てくる固まった泡を取り除く。全ての泡をスプーンで注意深く取り除くことが非常に大切である。そうしないと，石鹼に含まれている不純物が描かれた絵を全く駄目にしてしまう。その後でのこった水溶液を大きな器に移し，完全に冷えて白いクリーム状になるまで数時間掻き混ぜ，泡を拾い続ける。

一方にかわと石膏 gesso で下塗りしておいた板，または板にはりつけた紙が乾いたら卵黄と亜麻油 1：1 の混合液を 2 度塗りする。

粉状にした顔料を上記のテンペラと同量ずつ練り合わせる。このようにして作った顔料は，小さなチューブか小瓶に入れて密封して低温保存する。このテンペラ絵の具は上塗りにもボディ corpo にも使用出来る。顔料は卵と亜麻油で溶かす。仕事が終わったら良く乾燥するまで置くこと。次に画面を火の近くで（夏には太陽光で）暖める。前もって同量のあついでテレピンで溶かしておいた密蠟を柔らかな筆で一度塗りする。注意して非常に手早く均等に引くこと。冷えるまで 30 分位置く。最後に表面をもう一度軽く暖め，十分に暖めたラシャで絵の表面を充分につやがでるまで円を描くように擦る。いと屑が出ないようにラシャを注意して用いること。このようにして得られたマチュールは象牙の表面のような高貴な美しさをもっている。密蠟は磨くことによって画面の小孔の中に入り込み，絵の輪郭をぼかす作用をし，柔らかさと神秘的さを与える。それはポンペイの絵画を強く思い起こさせる。よりあつく蠟塗りするのが望ましい，そうすることによってより神秘的でファンタスティックな効果が得られる。パネルに蠟を刷毛塗りするかわりに，小さじ pipetta を使って絵の表面に直接あついで蠟液を注ぐことが出来る。もし表面が平らにならなければ，高すぎない温度のアイロンを使ってならずと良い。

表面にワニス塗りをすることが出来るがあまり勧められない。全てのワニスは絵の色彩を暗く変化させるし，蠟によるつや出しの絵は特別な魅力をもっていて，ワニス塗りはその魅力を弱めてしまう。

2. 市販のチューブ入り油絵の具を使用した蠟テンペラ

この絵はチューブ入り絵の具と，以下の割合でテレピンに溶かした蠟との混合物で成りたっている。精製した密蠟 1/4，テレピン油 3/4。

チューブ入り油絵の具はテレピンに溶かした密蠟と混合する前に，以下のどちらの方法によって含まれている油を取り除く。1，チューブの絵の具を水取り紙片の上に絞り出し，その油性部分を取り去る。2，またはチューブの絵の具の固まりを小瓶にいれ，そこにテレピン精油を注ぐ。3～4 日後にはすべての油と精油，それに顔料はどろどろしたこね物状になり，密蠟と溶解出来る状態になる。密蠟テレピン溶液を作るには湯煎して暖めるとよい。溶液は密閉した容器に保存すること。

3. 密蠟を水溶性化する方法

密蠟を水溶性化し，水彩画やテンペラに使用する為には以下の方法による。10 ㊳の密蠟の固まりを細かく碎き，100 ㊳の水と 100 ㊳のグリセリンに入れて暖める。密蠟が溶解したらアンモニアを数滴少しずつ入れ，手早く掻き回す。密蠟は乳濁液に直ちに溶解する状態になり，この状態のまま密閉した瓶に入れて長時間保存出来る。こうして調合した密蠟は仕事の過程で水彩絵の具にも，テンペラ絵の具にも混合出来る。しかし彩色または再彩色の最初の第一層に引くのが最上である。

卵の黄身によるテンペラ **TEMPERA AL ROSSO D'UOVO**³³⁾

かつて中世とルネッサンス時代に、イタリアを中心に非常に多く用いられた技法であり、にかわテンペラに比べてより滑らかで堅牢であり、より念密で完成した仕事に適している。数多くのヴァリエーションがあり、今だに近代的絵画技法に影響を与えている。想像に反して黄身は顔料の色を著しく変化させる事はない。黄身はトーンに新鮮で輝かしく、堅牢な感じを与える。絵の具層は色に変化する事なくすぐに乾き、速く堅くなる。

材料 新鮮な卵黄 *tórlo*、注意深くその薄膜を取り去った物。25 ℓ (卵のから半分) の水。数滴のワイン酢。

ヴァリエーション 卵黄 20 ℓ。アラビアゴム 80 ℓ。スプーン 1 パイのワイン酢。少量のグリセリンを含む場合もある。

処方 以上を良く掻きまぜ、顔料 pigment 50% と練り合わせる。顔料は前もって水だけで溶いて堅いペースト状にして置くこと。仕上げの仕事に於いては必要なだけの顔料を用意するのが望ましい、しかし残った顔料が乾いてしまっても水で再び溶解することが可能である。

卵テンペラは油彩画以前最も良く用いられた技法であり、様々なヴァリエーションがある。そのうちのいくつかは興味深く有効なものである。いずれの場合も卵黄が主要素になっている。以下にそのうちのいくつかを挙げる。

乳液と卵のテンペラ

昔は卵にイチジクの木の乳液、あるいは乳液状のものを加えていた。これはイチジクの木の枝の先端の断片から抽出したもので、卵テンペラを余り乾燥させない効果をもっていた。中世には、プリニュウスの観察によればイチジクの木の乳液のほかに、酢やブドウ酒、ビールなども使っていた例もあるがイチジクが一番好まれていた。

卵白のテンペラ

アルブミン(卵白)を泡立てて沈殿した液の中にグリセリンを少量加えて作る。このテンペラで描きアイロンを掛けた絵は、絵の具が堅くなって画面に損傷を与えないで洗うことが出来る。

水を使わない卵黄の下塗り

テンペラ画ではつぎの方法で水なしで用意した卵黄を使うことが出来る。赤味の少ない、アルブミンから充分分離した卵黄を選ぶ。水で溶いて卵と同じ濃度にし上澄みだけを取り出した同量のアラビアゴムと一緒に掻き混ぜる。次いでたくさんの小さな陶器の皿に薄い層にして注ぐ、塵から守るためにガラスで覆うこと。そして太陽に当てて乾かす。その後こうして乾かした黄身をガラス容器に集めてコルクで塞ぐ。このメジウムは数箇月持ち、描く前に水で柔らかくすると良い。

下地(基底材)の金属被覆法 **METALLIZZAZIONE DEI FONDI**³⁴⁾

これは中世以来のテンペラ画にひんぱんに用いられた技法で、各種の金属またはその模造の薄板による下地の準備の解説である。金を用いる事が多い。

処方 板材をジェッソ gesso と、兎ニカワ colla di coniglio 溶液 (100 ℓ のにかわと 1 ℓ の水) で準備しようとするならば、毎回前回と交差する方向にジェッソ引き繰り返す。各回の間によく乾かして置くこと。8回から10回のジェッソ引きが適当である。板のそりを防ぐ為に、ジェッソ引きの前に板の両側にニカワを1回塗ること。ジェッソの最後の塗りが乾いたら、次に紙やすりで同一方向に磨く。やや荒目の紙で始め、仕上げ用の紙で終わらせる。そして磨いた面

に赤あるいは黄色のアルメニアとのこ bolo armeno (assiete 仏) を引く。とのこ bolo は小片を用意して、微温の薄いニカワ colleta に少しずつ溶かすのが良い。割合は砥の粉 1 に対してニカワを 3。塗る前に良く溶けていない小さな固まりがあることがあるので、良くろ過すること。砥の粉を 2 回塗りしたら (1 回目の後良く乾かして置くこと)、次に出来るだけ細かい紙やすりで磨く。その後、めのう石で表面に完全に光沢が出来るまで磨く。これで金属の薄板 (箔) を置く準備がすべて整った。

ピロードの小枕 cusuinetto の上に寝ているタブレットから箔を慎重に離す。その直前に画面のごく一部分に、水で薄めた微温の薄いかわ colleta を手早く塗る。箔を竹か金属の箔用のナイフで切り、張り付けに取りかかる。画面を縦に立て掛け、colleta をちょっと付けた筆の先で箔を運ぶ。その後、乾燥した筆か綿の固まりでタンポンして完全にくっつける。

少なくとも丸一日おいて乾燥させる。次に非常に柔らかい毛の筆で撫でて磨く。箔がとれてしまった所には二度目の箔塗りをする。最後にめのう石か猪の歯で磨く。模造の金を使う場合、磨いた後に少量の色素を交ぜた蠟、またはアルコールに溶かしたラックゴムをそのうえに引くことによって、強すぎる黄色味を弱める事が出来る。

大切なのは、色を付ける部分の縁のところを奇麗にすることである。その部分は彩色するのに適するように、良く紙やすりで磨き、にんにくか玉葱の汁または牛の胆 fiele di bue を塗る。

混合 テンペラ TEMPERA MISTA

1. 近代ミックステンペラの処方

丈夫なファブリアーノ Fabriano 紙を、明ばんを加えたニカワと小麦粉半分ずつ使ってパルプ板に糊張りする。紙は前もって約 1 時間水に浸し、その後良く乾かして板に貼る事。同じにかわを数回引く。各回の間に良く乾かすこと。並行して顔料を用意する。市販のテンペラ絵の具 1 容量と水彩絵の具 1 容量を交ぜ合わせながら、1 容量以上の蒸留水と数滴のグリセリンを加える。(白とすべての土質顔料に対してはグリセリンの量を増やす)このようにして混合した顔料は、小さな皿 piatti の中でも数日間は新鮮さを保っている。堅牢な白を求めるならばチタン白を用いる事。卵黄をその殻半分の蒸留水を加えて掻きまぜる。次に殻半分の生亜麻仁油 lino に、同量のマスティックワニスをよく掻きまぜて澄ませる。この二つの混合物を時間をかけてまぜて乳化させ、次に再び掻きまぜながら殻半分のワイン酸を少しずつ加える。この乳化物をより長い間保持する為には、高温度に晒さないように配慮すること。冷蔵庫の中で保存すると良い。この乳化物は市販のチューブ入りのテンペラ絵の具をとがしたり、まぜたりするのに適している。

2. 卵と油のエマルジョン

これはドイツ以北でよく用いられたもので、わが国でも比較的知られている技法である。このあたかもマヨネーズのようなエマルジョンは、卵黄テンペラよりはつやのある仕上がりになり、乾く時間は遅くなるが、乾けばより堅くなる。また油絵の具とまぜたり、濡れた油絵の具の上に描いたりすることも可能である。卵黄テンペラに比べて黒変しやすいという説もある³⁹⁾。

材料 卵 1 容量 (黄身+白身)。1/2 容量のダンマー ワニス。1/2 容量のサンシクンド リンシードオイル。

処方 まず卵黄を注意して取り出した小瓶にいれる。ダンマー ワニスとサンシクンド リンシードをいれ強く振ってかきまぜる。次によく攪はんした卵白を加え強く攪はんする。使用す

る直前に1~2容量の水を加える(水を加えると腐敗し易くなる)。ダンマーとリンシードの割合は任意に変えることが出来る。ダンマーのみで使用すると非常に脂肪分の少ない、あたかもフレスコのようなつや消しの画面になる。ダンマーのかわりにマスティック ワニスやコパールワニスを使用することも出来る。

ま と め

これまで、テンペラの歴史を簡単に解説し、また各種のテンペラ技法を紹介することにより、現在、我々が普通に使用している油彩画をはじめとする、西欧絵画技法が、テンペラ技法の伝統の上に成りたっていることを明らかにしてきた。すなわち、水彩画やグワッシュはゴムテンペラを母体としているし、油彩画は混合テンペラ、ひいては卵テンペラから派生したものである。また卵テンペラ以前に盛んに用いられ、中世にはテンペラの代名詞であったにかわテンペラは日本画の技法に驚くほど似ている。これらのテンペラ技法は、過去の物と思われがちであるが、ルネッサンスに盛んに用いられた卵黄テンペラを始めとするいくつかのテンペラは、油彩画よりはるかに明るく、耐久性がある完成された技法である。現在、われわれはテンペラ技法を知ることにより、西洋絵画をいま一度見直すべき時代にきている。

拙稿は1985年7月より1986年4月までの間、主として、フィレンツェ修復研究所 *Isutituto per l'Arte e il Restauro*、に於いて行なった研究をもとにしている。研究所では Bona 教授と、Giannoni 教授より有益な指導をいただき、また、研究所の指導書や Gino Piva 氏の著書 *Acquerello e tempera*、Hoepri、社より多くの新しい知識を得ることが出来た。

テンペラ技法に関する研究は近年多くなっているが、まだ未知の部分も多い。拙稿が、未だ不完全ではあるが、いくつかのまだあまりよく知られていない新しい技法を紹介することによって、西欧に於けるテンペラ技法の全体像をつかむための一石になるのではないかと思っている。なお、先にのべたようにテンペラは近代にいたるまでさまざまに変化、発展して行き、数多くのヴァリエーションがある。かの油彩画の完成者と言われているヴァン アイクの技法も混合テンペラであった可能性が強い。今後もさらにテンペラ技法について研究を続けることによって油彩画の可能性を広げることが出来ると考えている。

付 記

フィレンツェ大学の Andrea Baldi 氏、やフィレンツェ修復学校の谷 保美氏には、なれないイタリア語の翻訳などにいろいろと力になっていただいた。ここに記して感謝します。

注

- 1) テンペラ *tempera* については『世界美術辞典』新潮社版 1985に次のように紹介されている。「油とにかわ質からなる乳剤による展色材と顔料を練り合わせた絵の具。葡萄酒に水を割る事や、絵画で顔料を練り合わせて絵の具にする為に固着剤をまぜる事を、テンペラーレ *temperare* と言ひ、そのまぜ物すなわち固着剤をテンペラと称したのが語源である。卵をはじめ、にかわ、アラビアゴム、樹脂、油など多種にわたるが、中でも卵が代表的な物であつ

た。一方、固着剤を必要としないフレスコが14世紀より広く普及するに及んで、これと区別する為に、固着剤を用いる画法や、その画法による絵画に対してアテンペラ a tempera という呼称が定着する。16世紀以降、油絵が絵画の主要な位置を占めるにつれて、油以外の、主として卵を用いた従来の画法をテンペラとよぶようになる。今日では合成樹脂の新溶剤による絵の具を用いたものも、テンペラと称することもある。」(P. 997)

- 2) フレスコ fresco；本来は新鮮なという意味のイタリア語。壁画の代表的技法で、壁に塗った漆喰が乾かない新鮮なうちに顔料を水で溶いて描くのでこの名がある。一日に制作出来る面積(ジョルナータ giornata)に漆喰の上塗りを塗り、その日のうちに描くので漆喰のつぎ目が出るのが特徴である。13世紀から16世紀にかけて、ジョット、マサッチオ、P. D. フランチェスカ、ミケランジェロ、等が数々の名作を残している。
- 3) チェンニーニ Cennini Cennino (1370-1440)；イタリアの画家 Colle di val D'elsa の生まれ。ジョットーの弟子、タッデオ ガッディの子アニオロの弟子であった。何よりも彼を有名にしているのは彼の著書 *Il libro dell'arte*。『芸術の書』で、この本により我々は当時の絵画技法をつぶさに知ることが出来る。Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*. Neri Pozza Editore Vicenza 1982. 中村彝訳、『芸術の書』中央公論美術出版。1964, 再版 1976. (フランス語版よりの和訳)
- 4) 5) いずれも中部イタリアの町で、それぞれかつては、タルクイニイー、クルーシウム、と呼ばれエトルリア人の都市国家であった。現在でもよく保存された遺跡があることで知られている。
- 6) ファイユーム Fayyum；上部エジプトの地名、1世紀から4世紀にかけてのミイラの肖像画群が発掘された。
- 7) Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*. Stuttgart 1954, 佐藤一郎訳『絵画技術体系』美術出版社 1980 P. 456 参照。
Cennini Cennino 中村彝訳、『芸術の書』中央公論美術出版。P. 134 参照。
- 8) 同上。P. 157, 158 参照。
- 9) 同上。P. 104 参照。
- 10) Max Doerner, 佐藤一郎訳『絵画技術体系』美術出版社 P. 457 参照。
- 11) ヴェザーリ Giorgio Vasari (1511-1574)；アレッツォ生まれのイタリアの建築家、画家、美術史家。ミケランジェロ、アンドレア デルサルト等に学ぶ。フィレンツェやローマで活動、主要作品はフィレンツェのパラッツォヴェッキオの壁画など。彼の著書『美術家列伝』*Le vite de eccellenti pittori, scultori ed architettori*. 1550 はチマブエから彼の時代までのイタリアの美術家の生涯および作品について述べたもので、ルネッサンス研究に欠くことの出来ない重要な典拠である。和訳本に『ヴェサリ美術家伝1』富永惣一、等訳青木書店 1943 と『ヴェザーリ ルネッサンス画人伝』平川祐弘、等訳、白水社 1982 があるが膨大な量の原著のごく一部しか紹介されていない。本稿の引用はすべて Gino Piva, *Acquerello e tempera*. Editore Ulrico Hoepli Milano, による。
- 12) ヴァン アイック Van Eyck；ブリュージュ生まれのネーデルランドの画家兄弟のことで、兄はフーベルト 1370?-1427 弟はヤン 1390?-1441 という。特にヤンは油絵の技法の完成にもっとも功績のあった画家とされているが、その内容については未だ解明されていない部分が多い。アントワープにある「神秘の小羊」が有名。(Giovanni は Jan のイタリア語読み)
- 13) ヴェザーリは美術家列伝の中でヴァン アイック兄弟を油彩画の発明者と述べている。二百年の間、これは異論の余地のない事とされて来たが、その後、ゴットホルト エフレイム レッ

- シングがヴォルフエンビュッテルの図書館で修道士テオフィルスの「さまざまな技法について」を発見し、1774年に表した著書『油絵の年代について』の中で疑念を初めて表明した。Nicolaus kunt, *Dumont's Handbuch der Gemaldekunde: Material, Technik, Pfllege*. 1979, 黒江 光彦 和訳監修『絵画学入門』美術出版社 1981 P.161~162 参照。
- 14) Garenno=ガレヌス Garennes C.; 生没年代不詳だが、2世紀に表した書物の中で亜麻仁油の乾燥性についてと、胡桃油の絞り方について言及している。
R. J. Gettens and G. L. Stout, *Painting material a short encyclopaedia*. 森田恒之訳『絵画材料辞典』美術出版社 1973 P. 43 参照。
- 15) Dioscorido=ディオスコリデス Dioscorides; ギリシャの軍医。一世紀ごろ手稿本を表わし、その中で顔料や油のことについて述べている。
- 16) Vitruvio=ヴィトルヴィウス Marcus Vitruvius Pollio; 紀元前1世紀にローマで活躍した建築家。『建築書』*De architectura* 10巻を表わす。現存する最古の建築理論書であり、第7巻に壁画の技術及び色材についての記述がある。『ウィトルウィウスの建築書』森田慶一、東海大学出版会 1969 参照。
- 17) 1つは St. Medrad des pres で、もう1つは Herne st. Hubert で発見された。
Dr. Scoofs, *Com. rend. Congrès. Archeologique de bergique*, 1902 参照。
- 18) Plinio=プリニウス Plinius, (23-79 A.D.); ローマの博物学者、旅行家。37巻に及ぶ『博物史』*Naturalishistoria* を表わす。古代ギリシャ芸術の知識を得るための貴重な文献のひとつ。ヴェスヴィオス火山の大爆発を視察中に有毒ガスの為に窒息死した。Max Doerner, 佐藤一郎訳『絵画技術体系』美術出版社 P. 148, 168 参照。
- 19) エラクリウス Eraclius; 11~12世紀のローマの画家。画論 *De coloribus et artibus romanorum* (大英博物館スローン写本 1754) がある。Max Doerner, 佐藤一郎訳『絵画技術体系』美術出版社 P. 455, 457 参照。
- 20) テオフィルス Theophiles; エラクリウス同様アルプス以北の何処かの国出身の修道士と思われる。彼の表わした *Diversarum artium schedula*『諸芸提要』は中世最大の技法書として知られている。
Max Doerner, 佐藤一郎訳『絵画技術体系』美術出版社 P. 463 参照。
以上の二人については Eastlake, *Methods and materials of painting*. Reprinted by Dover publications, 1960 に詳しく述べられている。
- 21) Max Doerner, 佐藤一郎訳『絵画技術体系』美術出版社 P. 148 参照。
- 22) ロレンツォギベルティ Ghiberti (1378-1455); イタリアルネサンスの代表的な金具師、彫刻家。R.J. Gettens and G.L. Stout, *Painting material a short encyclopaedia*. 森田恒之訳『絵画材料辞典』美術出版社 1973 P. 43 参照。
- 23) 中村彝訳、『芸術の書』中央公論美術出版社。P. 120 参照。
- 24) アントネロ ダ メッシーナ Antonello da Messina (1430-1479); シシリアのメッシーナ出身の画家。フランドル絵画の影響を受け、イタリアで初めて油絵を描いたとされている。
- 25) ヤン ヴァン アイクの没年 1441年には、アントネロは10才にもなっていない。彼はイタリアに於ける油絵技法の伝播者のひとりではあったのだが、ファン アイクから直接に秘密を教示されたことはなく、恐らくナポリで学んだのではないと思われる。黒田重太郎著『油絵技法の変遷』中央美術社 1928に詳しく解説がなされている。
- 26) フィラレーデ Antonio Filarete (1400-1469); イタリアの彫刻家、建築家。ローマのサンピエトロ寺院の扉のレリーフが有名。「建築の書」を表わした。

- Max Doerner, 佐藤一郎訳『絵画技術体系』美術出版社 P. 466 参照。
- 27) レッジエリ Reggieri ; 子細は不明であるが、ボローニア出身でフォンテンブローで 1596 年に没した画家と思われる。
- 28) Xavier de Langlais, *La technique de la peinture a l'huile*. Flammarion Paris 1959. 黒江光彦訳『油彩画の技術』美術出版社 1968 に詳しく解説されている。
- 29) 修道士テオフィルスは 12 世紀にゴム溶液による顔料の練り合わせと、乾性油による練り合わせに言及している。そこで彼は「油絵の具に比べてすぐに乾くゴム絵の具のほうを優先する」と述べている。
Nicolaus Kunt, *Dumont's Handbuch der Gemaldekunde : Material, Technik, Pflege*. 1979, 黒江光彦, 和訳監修『絵画学入門』美術出版社 1981 P. 150, R.J. Gettens and G.L. Stout, 森田恒之訳『絵画材料辞典』美術出版社 P. 30, A.P. Laurie, *The materials of the painter's craft*. Philadelphia 1911 P. 164 参照。
- 30) 顔料の混色に関しては油絵の具よりも注意をはらう必要がある。顔料どうしが直接にまざり合い科学変化を起こす機会が多いからである。
- 31) かつてはテンペラと言うとにかわテンペラをさしていた。
Moreau Vauthier, *La peinture*. 大森啓助訳『絵画』1941 P. 102, 113 参照。
- 32) デルナーはにかわ絵の具とグワッシュをテンペラと呼ぶのは良くない習慣であると言っているが Piva 氏はテンペラ的一种としている。イタリアではグワッシュもテンペラ絵の具として販売している。Max Doerner, 佐藤一郎訳『絵画技術体系』, 美術出版社 P. 30, 及び Gino Piva, *Acquerello e tempera*. P. 71 参照。
- 33) デルナーは「このテンペラ絵の具は気紛れでも偶然でもなくひとつの練りに練った厳密な画構築の法則である。この法則にもとづいてあらゆる材料の可能性が使いこなせ失敗が避けられる。傑出したテンペラの安定性はその後のいかなる技術でも越えられていない。」と述べている。Max Doerner 佐藤一郎訳『絵画技術体系』美術出版社 P. 460.
- 34) 金箔被覆法については、田口 安男氏の著書に詳しく述べられている。この技法の複雑さ、熟練を要することがネックになっていたが、ここに挙げた方法はかなり簡略なもので容易に取りかかれる。例えば下地磨きは紙やすりのみで充分満足行く結果が得られるし、箔張りも画面を縦にすることによって簡単に行なえる。
田口安男『黄金背景テンペラ画の技法』美術出版社 1978 参照
- 35) Colin Hayes, *The complete guide to painting and drawing techniques and materials*. Maar London 1978, 北村孝一訳『名画にみる絵の材料と技法』マール社 1980 P. 83, 97 参照。

La technique de Tempera en Italie

Naoki MASUTANI

RÉSUMÉ

Pour apprendre l'essence de la peinture européenne, il faut connaître la technique de la Tempera qui est employée depuis longtemps surtout en Italie.

Cette recherche est le résultat de l'étude que j'ai faite à l'Institut per l'Arte e il Restauro de Florence, et pourra contribuer à notre métier de peintres.

Ce travail se compose des suivants paragraphes.

L'histoire de la technique de la peinture à tempera jusqu'à peinture à l'huile.

Usage de pigments pour la tempera.

Technique de *tempera a colla*.

Technique de *tempera a gomma*.

Technique de *tempera a cera*.

Technique de *tempera al rosso d'uovo*.

Technique de *metallizzazione dei fondi*.

Technique de *tempera mista*.