

レンブラントのメディウム

—模写によるレンブラントの技法研究

小尾修（本学非常勤講師・油絵学科、絵画組成）

The Medium of Rembrandt

—A study of Rembrandt's painting technique by copying

OBI, Osamu

レンブラントほどその絵画技法について多くの関心を集めてきた画家はいないだろう。フランドル絵画の持つ絵具の透明性、ヴェネツィア派以降改良された固練り絵具がもたらした絵具の不透明性と可塑性、それら油絵具の持つ特性を見事に統合し、作品に結実させた彼の技法は、油彩の技法史の上から見た一つの到達点と言っても過言ではない。近年になって発達した絵画の科学分析は、これまで長い間定説とされてきた彼の技法に関する常識とは全く違った事実を明らかにしつつある。今、それら新たな情報をもとに模写研究を行うことは、彼の技法を読み解く上で大きな意義がある。

本論ではメディウム研究をその中心とし、文献から得られる情報をもとにした事前の絵具の製作、実際にルーブル美術館でオリジナル作品を前に模写することから得られた成果と問題点、そこから導かれる一つの仮説と、実作への適用について段階を追って記述していくことで、それらの情報を検証すると共に、画家としての視点から、科学分析からだけでは得られない彼の技法の一端を探っていきたい。

Perhaps no other artist has attracted as much attention for his painting technique as Rembrandt, who splendidly blended the special qualities of oil painting characterized by the transparency of colors seen in Flemish painting and the opacity and plasticity of colors created by the thick paste paints developed after the Venetian school. It is no exaggeration to say that Rembrandt's technique, brought to fruition in his works, was a salient point in the history of oil painting techniques.

The chemical analysis of paintings has developed immensely in recent years and is bringing to light facts that completely differ from the accepted theories of Rembrandt's technique that occupied the mainstream for a long time. Today, copy research based on this new information is very meaningful in terms of elucidating his technique.

In this paper, focusing on medium research, the author describes the results and problems obtained by producing preliminary paints on the basis of information gleaned from literature and actually standing in front of Rembrandt's original paintings in the Louvre Museum and making copies. He sets forth one resulting hypothesis and, stage by stage, the application to actual works. The author examines the information gained and, from his perspective as an artist, explores a part of Rembrandt's technique that cannot be obtained only from chemical analysis.

はじめに

技法史からみたレンブラントの技法

15世紀にフランドルで発達した油彩画の技法は、テンペラやフレスコでは得られない絵具の透明性と粘調性を生かして、明暗の移り変わりの微妙なトーンのコントロールと、絵具を重層させることによって得られる空間の深い奥行き表現を可能にした。やがてキャンパスの使用の始まりとともに、イタリア、ヴェネツィア派の画家達により改良された固練りの絵具は、これまでの油絵具の透明性という特性に加え、もう一つの特性である可塑性を得ることになる。不透明な厚塗りの使用は、それまで下地の白に頼ることで得ていた明度を物質感のある絵具の白によって表すことを可能にし、同時に制作途中での形の変更を容易にした。そのことによりそれまで輪郭線重視だった造形法独特の硬さから、より自由でダイレクトな色面的明暗とボリュームの表現へと移行していくことになる。ヴェネツィア派によるこのような新たな技法は、17世紀フランドル、オランダなど北方において、ルーベンス (Peter Paul Rubens, 1577-1640)、レンブラント (Rembrandt Harmensz. van Rijn, 1606-1669) らにより再び透明性を取り戻す。下層の明るさを生かすフランドル派の透明な絵具層を持ちながら、一方で不透明な厚い絵具のインパストを対比させることで深い空間と物質感を伴う明部の表現を可能にした彼らは、ある意味では油彩の技法的な完成者ともいうことができる。

そのような意味でレンブラントの技法は、これまでも多くの研究者、画家達にとって大きな興味の的であった。近年、各国美術館による修復の際に行われる科学分析の発達により、それまで視覚判定に頼らざるを得なかったメディウム分析についても新たな方法が用いられることで、それまでの常識を覆すような結果が出されている。

今回はそれらの新しい情報を踏まえ、可能な限り当時に近い方法を用いて直接原画を前に模写をすることにより、それら文献から得られる内容を検証した。主にメディウム研究を中心とすることにし、分析結果から得られるものと、実際に模写を通してオリジナル作品を前に比較する中から浮かび上がる問題点をも含め、画家の視点から考えていきたい。

模写対象となる作品について

今回模写の対象とした、フランス、パリのルーブル美術館所蔵の作品、「緑なし帽をかぶり、金の鎖をつけた自画像 Portrait de l'artiste à la toque et à la chaîne d'or (1633) (図1)は、レンブラントの初期に描かれた作品である。レンブラントは生涯にわたり板とキャンパス、両方を使い分けているが、初期のものほど板の上に描かれているものが多い。板に描かれた本作品は、地色とし

て施された褐色の透明なインプリマトゥーラ(註1)を効果的に利用している。顔の陰影の中にある反射光に照らされたわずかに明るい色調、また頭髮の基調色として下地の白亜地を透かして見せる効果は、レンブラントが板地を利用するときに見せる特徴的な手法であり、絵具の透明性を最大限に生かしたこの方法は初期フランドル派の技法に通じる。一方、明部にはシルバーホワイトを主とするしっかりとした厚塗りによって、強い物質感が与えられている。こうした明部の不透明な厚塗り表現は、ヴェネツィア派により使われるようになった固練り絵具の特徴を示している。明るさを絵具の白で表現することを可能にした彼らの技法は、それまで輪郭線が支配的だった造形法から、じかに絵具を色面として用いることのできる大胆な明暗表現をもたらした。その明暗法をさらに推し進めたカラバッジオ (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610) の影響は、レンブラントの作品の中にもはっきりと認めることができる。

レンブラントはさらに明部の絵具の可塑性そのものを表現として使い、質感表現とともに絵画に物質としての強さを与えるところまで推し進めている。今回の模写対象である作品では、金の鎖などの部分にみられる装飾的な盛り上げ表現など、そんな彼の作品の特徴をよく表していると言えよう。

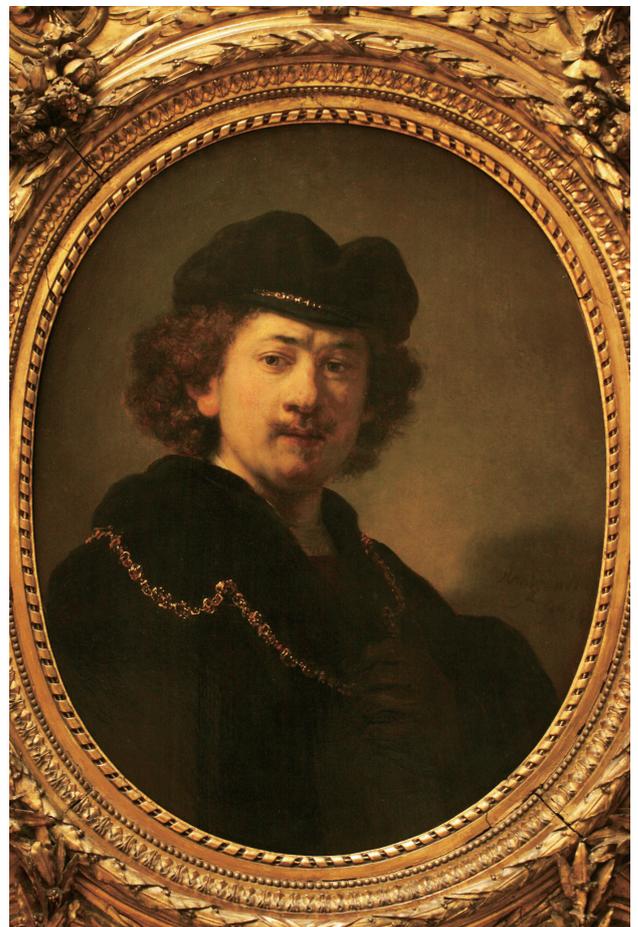


図1 緑なし帽をかぶり、金の鎖をつけた自画像

検証、レンブラント—絵具の可塑性

レンブラントのメディウムについて

20世紀初頭、ドイツ人マックスデルナー (Max Doerner, 1870-1939) は彼の著書、『絵画技法体系』の中で、レンブラントのメディウムについて「ヴェネツィア樹脂と濃縮油とマスチックの樹脂を含む溶剤」…つまり樹脂分の多いメディウムを使ったと記している(註2)。レンブラント作品に特徴的な、厚く塗られた絵具の粘調性と可塑性、グレイズ層の透明性を実現するための鍵は樹脂にあるとするデルナーの考えは、その後も長い間有力な説の一つとして認められてきた。しかしデルナーの時代にはまだ有機質の科学分析は充分進んでおらず、メディウム分析はもっぱら目視判定に頼るほかなかった。近年、各国美術館などの修復に際したメディウムの科学分析が進むことにより、デルナーの時代にはわからなかった分析データが得られるようになってきている。

イギリスのロンドン・ナショナルギャラリーの分析によると、レンブラントのメディウムは主にリンシードオイル、もしくはクルミ油 (明色などにまれに使用) など乾性油単体の使用という驚くべきシンプルなものだった(註3)。それまで使用されていると思われていた樹脂は、レンブラントの周辺画家たちの作品の中に少量使用された例はあるものの、レンブラント自身の作品に関しては全く検出されていない。問題は、果たして単に乾性油のみで練った絵具でレンブラントのような可塑性と透明性のある作品が描けるかどうかである。絵具の透明性については、時間の経過とともに屈折率が上昇する乾性油の特質から、経年変化によって透明感が増した結果とも考えられている。しかし、厚塗り部分の可塑性についてはどうだろう。まずはリンシードオイルを用いて、実際に絵具を練ってみるところから始めてみることにする。

シルバーホワイトを用いた絵具練りのテスト

レンブラントの活躍していた時代、絵具はまだ工房で弟子たちによって手練りされていた。現在のように大量生産されたチューブ絵具が使われるようになったのは、19世紀半ばに金属チューブが発明されて以降のことである。大量生産され始めることにより求められた絵具の性能は、安定性である。チューブ内で分離や変質をすることなく長期保存できることが商品として求められたことにより、分離防止や流れ止めのための助剤、絵具間の乾燥速度をそるえるためのコバルト、マンガン、鉛などの乾燥促進剤、価格を抑えるための体質顔料など、チューブ絵具には様々な添加物が加えられている。当然それらによって出来上がった現在の絵具はレンブラントのそれとは異質なものであろう。そこで今回は、レンブラントの特徴であ

る可塑性を生かした表現において最も重要な顔料であるシルバーホワイトの顔料を用い、レンブラントの時代に可能であったと考えられるいくつかのメディウムを使用し、絵具を練ってみることでレンブラントのメディウムの可能性について検証してみることにする。

まずは生のリンシードオイルのみでシルバーホワイトを練る。練り上がった絵具を実際に筆にとって描いてみると、可塑性という意味では問題なく、筆も自由に動く絵具になる。ただし油にあまり粘調性がないため、レンブラント独特の粘りのある丸みを帯びた濃厚なマチエールとは違い、さらっとした感じの残るものとなった。さらに最大の問題は、シルバーホワイトという本来乾燥促進性の高い顔料の使用にもかかわらず、指触乾燥に約1週間から10日以上かかったことだ。厚塗りのパートが内部まで乾くまでにはさらに数週間が必要になる。実際レンブラントの絵具が何日で乾いたかを知ることはできないが、レンブラントの作品数の多さや、工房としての制作効率を考えるならこの乾燥にかかる時間は長すぎると言えるだろう。また、遅すぎる乾燥は画面のべたつきが長時間続くことを意味し、その分だけ画面に埃の付着しやすい状態を作り出すことになるのだが、実際の作品からそのような過度の埃の付着は観察できない。当然何らかの乾燥を速める方法がとられたはずである。乾性油の乾燥を速める方法としては多くの処方考えられるが、レンブラントのとった方法が何なのか、分析結果からはその詳細までは知ることができない。今回はそんな中から当時があり得たであろう2つの方法、1. ブラックオイル (図2)、2. サンシクンドリンシードオイル (図3) を、実際にリンシードオイルを用いて作り、それらで絵具を練り、塗布してみることで比較することにした (図4)。



図2 自家製ブラック オイル 図3 右から生のリンシードオイル、自家製サンシクンドリンシードオイル、市販のサンシクンドリンシードオイル

ブラックオイルは、乾燥促進作用のある鉛を添加物として利用したオイルである。リンシードオイルに約10パーセント弱のシルバーホワイトの顔料を入れ、150度以下で加熱、次第に色がコーヒー状の色に変わるので、その色の具合を見ながら加熱時間を調節した。時間をかけ黒変するほどに乾燥は速まるが、あまり速すぎる乾燥はウエツ



図4 シルバーホワイトによる塗布実験。左からリンシードオイル、ブラックオイル、サンシクンドリンシードオイル、サンシクンドリンシードオイル+卵黄を使用。

ト・イン・ウエット^(註4)で長時間作業をする上ではかえって妨げになるうえ、オイルの黒さがシルバーホワイトに影響を及ぼし絵具の白さを損なってしまう。いくつか試した結果、黒くなりきる前のやや鉛色がかかった程度のものを使うこととした(図2)。

サンシクンドリンシードオイルは、添加物、加熱処理を伴わない方法で加工したオイルである。オイルを長時間空気と水とに合わせ、日光に晒すことで乾燥性を速める。水を張った容器にリンシードオイルを数センチの厚みで浮かせ、空気と日光に晒し、毎日かき混ぜながら夏場で約1か月半、冬場では3か月以上で出来上がる。日光に晒すことによってリンシードオイルの持っている黄色味が抜け、澄んだ色になる(市販のサンシクンドリンシードオイルは最後に水気を完全に飛ばすため加熱処理されることにより、鉛色に変化している)。また、空気に晒されることで酸化重合があらかじめ進むことにより、蜂蜜状のとろみのある油となる(図3)。

出来上がった2種類のオイルを用いて同じようにシルバーホワイトの顔料を練り、筆にて塗布してみる。

その際、塗布実験でのチェックポイントは、1) 乾燥時間、2) 可塑性、3) 筆による絵具の扱いやすさの3点とする(表1)。

ブラックオイルを使用したものは指触乾燥まで約1日から1日半ほどと、今回実験した中では最も乾燥が速かった。150度以下での加熱は、乾燥促進剤としての鉛成分を溶解させるためのものであり、この温度では油の重合自体は進まないため、粘調度はほとんど生のリンシードオイルと変わらない。練り上がった絵具も描き味そのものに多少の粘りはあるものの、ほとんど生のリンシードオイルと変わらず可塑性を持つと同時に筆ののびもよい。ただしやはり粘調性が足りないために筆跡そのものが立ちす

ぎ、マチエールに粘りが出ない。古典絵画の絵具というよりも、現代の絵具に近い描き味と言える。

サンシクンドリンシードオイルを使用したものは指触乾燥までに約1日半から2日ほどと、生のリンシードと比較しても明らかに速くなっており、制作には十分な速さである。ただしオイルの粘調性が強いので絵具練り自体、かなりの労力を必要とする。出来上がった絵具を筆にとると粘りつくような重さがあり、また強く糸を引く。いったん画面に塗布した絵具は直ちに形を失い、厚く塗った部分は時間とともに下に垂れていきはじめ、表面の乾燥から2週間以上が経過すると厚塗り部分に縮緬皺を生じた(図5)。可塑性を持たせるためにさらに固練りにすると、筆で動かすことが困難なほどの粘りとなり、明らかに作業性に欠けたものとなる。そのままではレンブラントの厚塗り特有のスピード感とのびのあるストロークの再現は難しいと思われる。



図5 (図4) サンシクンドリンシード練りのシルバーホワイトサンプル塗布後、2週間後の状態

メディウム、もう一つの可能性

ナショナルギャラリーの分析結果をもとに推測をし、テストをしてみた2つのメディウムの結果は残念ながら充分なものとは言えなかった。絵具の乾燥性と可塑性、作業性という意味ではブラックオイルは申し分のないものと言

えたが、その可塑性の中にレンブラント特有の粘調性が足りない。メディウムの加工実験の中で、絵具の粘調性は乾性油の重合の度合いと関係があるということはわかったが、同時に重合度が増すことに反比例するように可塑性は急速に失われていくこともわかった。樹脂や蜜蝋などの添加なしに、この2つの矛盾した要素を両立させることは可能だろうか。

ナショナルギャラリーの分析ではもう一つ、いくつかのサンプルで、レンブラントの使ったシルバーホワイトの中に白亜の混入が認められている。当時少なくとも2つの等級のシルバーホワイトが使われており、その1つには増量剤として白亜が混入されていたというものだ。それらは主に仕上げ層ではなく下層描きに使われている。白亜の使用は絵具の透明化とともにある程度の可塑性をも与えると考えられる。レンブラントが絵具の可塑性のために白亜を使ったとは考えられないだろうか。しかし同時にナショナルギャラリーの分析では「ルーカス・フィリップスの肖像」の分析で、レースの襟の表現で純粋なシルバーホワイトによるインパストの使用を認めており、白亜の混入がなくとも絵具の可塑性が保たれていることがわかる。

1997年に出版された「Rembrandt: The Painter at Work」の中でErnst Van De Wetering^(註5)は、アムステルダム王立美術館所蔵の「ユダヤの花嫁」、「アムステルダムの織物商組合の見本調査官たち」の修復に伴う科学分析で、レンブラントのメディウムの中に卵が検出されたと述べている。同書の中では「Art in the Making Rembrandt」に示されたナショナルギャラリーのメディウム分析結果で乾性油以外の添加物が検出されなかったという事実にも触れ、実際にレンブラントのメディウムに含まれていた卵の含有量が非常にわずかであったこと、ナショナルギャラリーのとった分析方法が主に従来からレンブラントのメディウムについて言及されてきた樹脂や蠟を対象にしたものだったことを指摘している。卵のほかにも赤レーキのメディウムの中からは植物性ゴムなども検出されており、また顕微鏡写真からは水の抜けた痕跡と思われるピンホールの存在も確認されていることから、いずれにしてもタンパク質を含むエマルジョンであった可能性が考えられる。卵の添加の理由については、当時、毒性のあるシルバーホワイトの取り扱いの上で、飛散防止のために水が使われていたことから、卵の添加によってエマルジョン化する必要があった可能性に言及している。また、エマルジョン化することで絵具の性質上考えられる効果については、可塑性の保持と、より滑らかな流動性、つまり筆での取り扱いの向上を挙げている。もしそれが事実なら、粘調性が強すぎ、また可塑性を保ちにくいサンシクンドリンシードオイルへの適用は一つの効果を生む可能性がある。そこで実際、先の方法で一度練り上げ

たサンシクンドリンシードオイル製のシルバーホワイトにごくわずかに、ナイフの先につける程度の卵黄を練り込み塗布してみたところ、驚くほどに筆の動きが滑らかになり、同時に可塑性を保持した。しかも適度な粘調性を保ち、レンブラントにみられるような丸みのあるマチエール効果を得ることが可能になった。わずかな卵の添加によって粘調性と可塑性の間の矛盾に一つの可能性が与えられたと言える。

以上を踏まえ、今回はシルバーホワイトをサンシクンドリンシードオイルで練ることにし、可塑性を求められる部分では適宜卵黄を絵具に混ぜ込みながら描くこととした。

	乾燥時間 (指触乾燥)	可塑性	筆による絵具 の扱いやすさ
リンシード オイル	10日以上	有(粘調性少)	良(軽い)
ブラック オイル	1日～1日半	有(粘調性少)	良(軽い)
サンシクン ドリンシード オイル	1日半～2日	有(粘調性大)	筆が重く動か しづらい。
サンシクン ドリンシード オイル+卵黄	2日	有(粘調性中)	良(粘りあり)

表1 メディウム実験の結果

実証、レンブラント作品模写

使用する色について

レンブラントが使っていた顔料については様々な分析結果から知ることが可能である。彼の時代は現代ほど多種多様な顔料が存在していたわけではない。主に安価な天然の土性系顔料を使用し、そこにいくつかの鉱物顔料、透明なレーキ系顔料、シルバーホワイトや、バーミリオンなどの人工顔料が加わった構成となっている。その中には鉛錫黄、スマルトのように現在絵具としては製造されていないものもある。

今回はできる限りレンブラントのとったであろう方法に近付けるため、基本的には絵具は手練りすることとしたが、バーミリオンのように使用量のごく少ないものや、レーキ系顔料のように使用に際し多めのメディウムで希釈するものについては、チューブ絵具にもともと含まれるメディウムの影響は少ないであろうと考え、市販のチューブ入り絵具を使用し、必要に応じて手練り絵具との併用することとした。実際に準備した色は以下のとおりである。

白—シルバーホワイト

黒—アイボリーブラック

赤—バーミリオン、アリザリクリムソン
 黄—イエローオーカー、イタリアンピンク、鉛錫黄
 青—アズライト、スマルト
 茶—バートシェンナ、バートアンバー、バンダイクブラウン、イングリッシュレッド

以上のうち鉛錫黄とアズライトについては、実際に模写を進める中で、今回は不要であるとの判断から実際には使用していない。

支持体とプレパレーション

レンブラントは主に板とキャンバスという2種類の支持体を使い分けている。板地の場合オーク材が用いられ、板の上に直接膠が塗られ、その上に膠を固着材とする白亜の薄い層が塗布されている。さらにその上に乾性油を固着材とし、シルバーホワイト、白亜、少量のアンバーの混合による、非常に薄い下塗り（インプリマトゥーラ）を施し、明るい有色地としている。このインプリマトゥーラの主な目的は、画面に中間色を作ることにより、描画の際、明部におかれる白の使用を効果的にすることと同時に、白亜地の持つ吸収性をコントロールして油の過度の吸収を抑える働きの2つを兼ねる。

キャンバス地には2つの基本形があり、いずれも乾性油を固着材としている。1つめは比較的安価な土性系顔料による初めの1層でキャンバスの目止めをした上に、シルバーホワイトを主成分とした灰色、明るい褐色、鈍い

灰色がかった黄色などの2層目が続く、いわゆるダブルグラウンドである。これはルーベンスやヴァン・ダイクなどにも使用が認められる、当時一般的に使用されていたタイプのようだ。もう一つのタイプは1640年代から現れてくるもの



図8 模写用下地（板地に褐色のインプリマトゥーラ）

で、シリカを主成分とし、ブラウンオーカーと少量のシルバーホワイトとを含む、粗い表面を持つ単層の下地である。シリカの使用の理由についてははっきりしていないが、おそらく材料の価格の安さと入手しやすさからくるものではないかと考えられている。

今回の模写対象である「縁なし帽をかぶり、金の鎖をつけた自画像（1633）」を実際に間近で見ると、インプリマトゥーラの褐色は顔の陰影部分の反射の色として、また頭髮部分の基調色として彩色層のグレイズを通して観察することができる。ただしそれはじかに見えるのではなくあくまでも上層の絵具を透かして見ているにすぎず、その正確な色までを判断することはできない。ロンドン・ナショナルギャラリー所蔵の作品「水浴の女」(図6)は板地に描かれたものであるが、その一部、絵具のストロークの合間に直接インプリマトゥーラの色が露出しているのが観察される(図7)。今回はその色を参考にインプリマトゥーラの色を決めることにした(図8)。



図6、図7 レンブラント「水浴の女」(ロンドンナショナルギャラリー) 絵具の合間にインプリマトゥーラの色が観察できる



図 9



図 10



図 13 下層描きの完成



図 11



図 12



図 14

模写の実際

今回の模写は作品の所蔵美術館であるルーブル美術館においてオリジナル作品を前に行った。

1) ウォッシュによる描き出し

パネルに水性白亜地を施し、褐色のインプリマトゥーラによる有色下地とする。

描き始めは主にバンダイクブラウンによるウォッシュによる荒描きで、大まかな形態と明暗構成を探っていく(図9)。



図 15 完成模写

2) デッドカラーによる描き込み

いわゆるグリザイユと言われる完全な白黒のモノクロームではなく、土性系顔料も含むややモノトーンと言える色による作業。後にグレイズによって色を強められることになる準備としての「さえない色」の段階と言える^(註6)。下層の暖色を透かせて見せることで、暖色から寒色までのある程度色幅を持つ調子となる(図10)。

顔の明部はおもにシルバーホワイトを用い、厚く不透明に絵具を置き(図11)、暗部は半透明の薄塗りにより下層の明るさを透かして見せている(図12)。

頭髮部分の明るさの表現には白が使われていない。下層の明るさだけを利用し、暗色のみで描き進める。衣装の黒も間に不透明なグレーを挟むことなくダイレクトに黒の濃淡により描き進めるが、一部、明部にわずかな白の混色を行うことでボリューム感を与えた。金の鎖の表現は顔の明部と同様、シルバーホワイトを練る際、少量の卵黄を加えることによって十分な可塑性を得ることになり、レンブラント独特の厚塗りの効果のある程度再現することが可能となった(図13)。

3) グレイズを用いた彩色

乾燥した下層描きの上にグレイズを施すことで色の深みと画面の奥行きを与える。分析によれば肌のグレイズにはパーミリオンのほか、いくつかの土性系顔料、レーキ系顔料、白、黒、など、複雑な顔料構成によるウエット・イン・ウエットで描かれている(図14)。レンブラントやルー



図16 模写部分

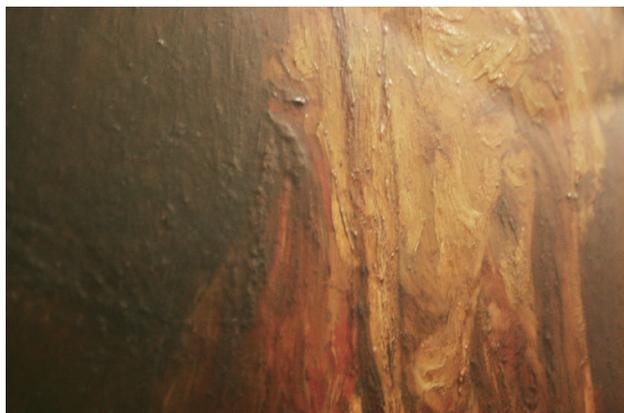


図17 「屠殺された牛」

ベンスの作品にみられる特徴の中に、明部から暗部への移行部分に使われる寒色があるが、ロンドン・ナショナルギャラリー所蔵の「フィリップス・ルーカスの肖像」ではグレイズ層でのアズライトの使用が報告されている。今回の作品でも当初アズライトの使用を考えていたが、実際には白+黒によるグレイの使用でほぼ原画に近い効果が得られたため、アズライトの使用は見送ることにした(図15)。

考察と適用、体質感を伴うグレイズ

模写を終えて

実際にオリジナル作品の前に模写をした中で、絵筆を通して検証できた部分と同時に新たな疑問点も見えてきた。レンブラント作品の大きな特徴の一つ、明部の可塑性を生かしたマチエールについては、サンシクンドリンシード+わずかな卵黄の使用により、十分に再現可能であることが確認できた(図16)。一方で意外にも今回再現に困難を覚えたのは暗部のグレイズだった。基本的にヴェネツィア派以降の絵画においては明部の不透明な厚塗りに対して暗部は透明な薄塗りという構造を持つ。しかしレンブラントやルーベンスなどの作品を観察してみると、暗部の中に意外なほどの体質感を感じるものがある。同じルーブル美術館所蔵の「屠殺された牛」では、つるされた牛の肉の暗部に明らかな厚塗りの透明色による盛り上げ表現がみられ(図17)、「トビトの家を去る大天使ラファエル」では、天使の羽の描写において一枚一枚の羽根の暗部が盛り上がったレリーフ状の表現がみられる(図18)。これらは今回の方法によっては再現困難なもののひとつである。今回の「縁なし帽をかぶり、金の鎖をつけた自画像」についていえば、黒い衣装の部分。下層の褐色のインプリマトゥーラがわずかに透けて見える透明な色の扱いにもかかわらずその部分には明らかな筆跡が観察されるほどの厚みがある。

また、人物の陰影部分は、グレートーンの絵具が半透明に用いられ、下層のインプリマトゥーラを通して白亜地



図18 「トビトの家を去る大天使ラファエル」部分

の明るさが観察されるが、その半透明のグレーの絵具にも明らかな体質感が感じられる。本来不透明のグレーを半透明に扱うためには、ごくごく薄塗りにしなければ下層の色をすっきり覆い隠してしまう。明らかな体質感を与えるためには絵具自体に相当な透明感を持たせる必要があるだろう。

油絵の経年変化による絵具の透明化についてはすでに知られている。今回観察されたレンブラントにみられるこのような絵具の透明感を経年変化と考えるなら、実際それらが描かれた当時は不透明な厚塗りだったということになる。しかし仮に衣装部分の黒を下層の褐色を無視して一様に不透明に厚く塗ってみると、その色は著しく深みがなく、また空間の奥行きも失われる。人物の影の部分についても同様である。やはり明らかにある程度の透明な効果を狙っていると思えない。

オイルスケッチから見てとれるメディウムの性質

レンブラントやルーベンスはごく短時間で描き上げられたオイルスケッチを多く残している。オイルスケッチのような短時間で描く作品は、何よりも他のもの以上に“描き易



図19 レンブラント Portrait of a Young Jew

さ”が優先されるはずだ。そんな作品の中にやはり「透明な厚塗り」は観察される。1648年に描かれた「Portrait of a Young Jew」はそんなオイルスケッチによる作品である(図19)。おそらく1日で描き上げたうえで乾燥後軽くグレイズが施されたこの作品をよく見ると、顔の明部にはしっかりと不透明な絵具の盛り上がりが見て取れる一方、衣装などは褐色のインプリマトゥーラの上にじかに半透明のごくわずかな絵具で一気に仕上げられている。その部分をよく近くで観察すると、いかにもオイルリッチであたかも油の中に顔料が浮いているようにさえ見える。それほど油の量ならまず筆跡など残らないはずなのにもかかわらず、そこにははっきりとした筆跡が見て取れる。毛髪などの暗い部分の表現を見ても、透明でありながらかなりはっきりした筆跡が見られ、しかもしっかりした厚みを持っている。数時間で描き上げ、かなりの油を使った場合、普通は隣り同士の色が溶け合い、メリハリのない画面になるはずだが、実際の作品はかなりシャープな筆跡を残している。もちろん絵描きの腕の間

題はあるにしても、やはり、かなり描き易い絵具の状態にあったであろうことは容易に想像できる。

つまりここから考えられるメディウムの性質は、

- 1) メディウムそのものにある程度可塑性がある。
 - 2) 短時間で描く作業でも容易に隣り合った色と混じり合うことがなく描き進めることができる。
- ということであろう。

透明な厚塗りの絵の具層

このような体質感を伴う透明な絵具層を実現するためには2つの可能性が考えられる。1つは着色力の弱い顔料、つまり体質顔料の使用。もう1つは顔料に対するメディウムの量を増やすことである。

これらの可能性を検証するため、文献から得られるデータをもとにアイボリーブラックの顔料を用いた塗布実験を試みた。

体質顔料の添加については

- 1) 白亜の使用
 - 2) スマルトの使用。
- メディウムの増加については
- 3) サンシクンドリンシードオイルの使用。
 - 4) サンシクンドリンシードオイルに卵黄を添加したエマルジョンの使用。
- 以上、4種類とする。(図20)

体質顔料としての白亜の使用については、実際ナショナルギャラリーの分析結果の中にも記されている。塗布実験では一定の透明性と可塑性に対する効果があったものの、ある程度の透明感を出すためには約7割近い量の白亜の混入が必要であり、また一定量を超える厚塗りは絵具の垂れを生じさせた。今回のレンブラントの模写では、一部、黒い衣装の部分で試してみて、それなりの効果は得ることができた。しかしこのような目的で白亜を使用するとすれば、かなり広範囲に於いて、しかもかなり多量に白亜の使用がなされる必要がある。分析結果で出ているアンダーペイントのシルバーホワイトへの増量剤的な使用と、一部、グレイズ層の中に認められる程度のような内容とは合致しないように思える。

スマルトの使用も一種の体質顔料として考えられる。スマルトはコバルトガラスを砕いた顔料であり、透明な青色顔料であるが、着色力は弱い。実際は青色顔料としての使用以外に、乾燥の遅い絵具に混入されて乾燥促進剤として使用されることが多かった。ナショナルギャラリーの分析では、暗部のグレイズに厚みを持たせる目的での使用にも言及されている。しかし、スマルトの使用が際立ってくるのはおもにレンブラントの後半の作品に於いてのようであり、初期の作品である今回の作品に積極的に用いられていたかどうかは疑問である。塗布実験ではほぼ白

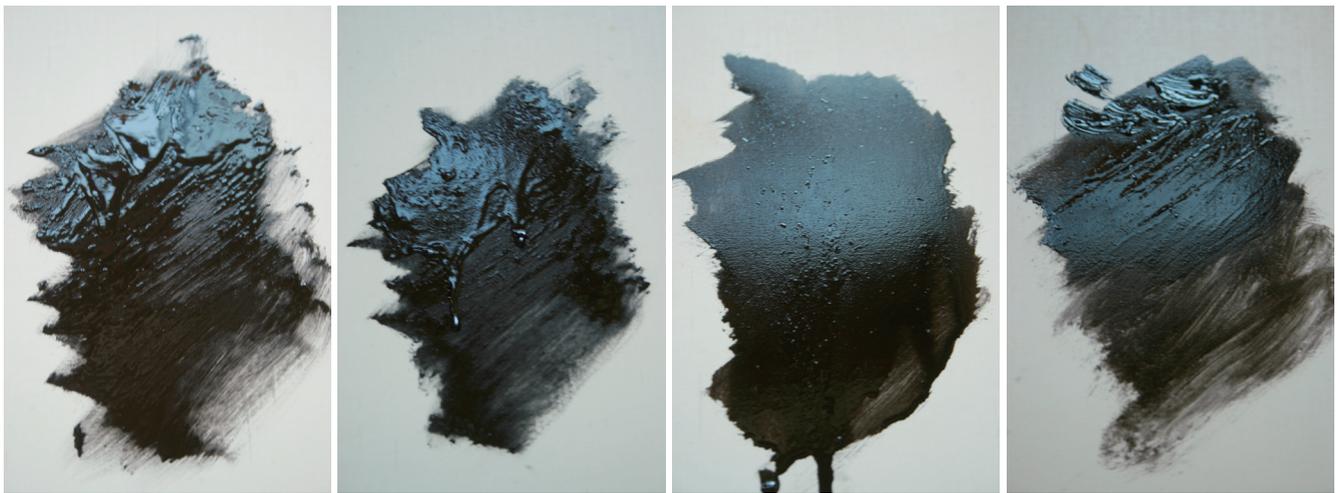


図 20 アイボリーブラックを用いた塗布実験。左から白亜、スマルト、サンシクンドリンシード、サンシクンドリンシード+卵黄エマルジョン使用。

亜の場合と同じような結果が出ている。実際今回の模写で、帽子の部分に試してみた感じではあまりいい結果は得られていない。

メディウムの量を増やすことについては、実際に作品を観察すると、今まで思っていた以上にレンブラントを始め、古典絵画はかなりオイルリッチだという印象を持つ。ただし、実際乾性油で希釈することによって透明感は増すものの、可塑性は減少すると同時に一定量を超える油は絵具を垂れさせる。塗布実験の結果では、ほぼ可塑性はないということがわかる。

最後の可能性は卵の使用である。模写に於いては主に可塑性の必要なシルバーホワイトに必要に応じて添加するという方法をとっていたが、果たしてこれを、希釈材としての画溶液そのものに添加したらどうなるのか。

少量の卵黄に等量に近い酢を混ぜ、そこにサンシクンドリンシードオイルを添加しながら攪拌し乳化させていく。すると、卵黄に対し約5倍の量のオイルが入ったあたりで急激にマヨネーズ状の形を保つ状態になる。これを用い、顔料を練り、絵具とする。適宜、希釈材として筆にとり、混ぜて描くと自由に透明性をコントロールすることができる。実際の塗布実験に於いては厚塗りしてもある程度形を保持し、透明性を持ちながらも可塑性を保つことがわかる。

これらの実験結果から、レンブラントのメディウムについて、可塑性を必要とする部分に限定的に卵黄の混入を行ったという方法からさらに踏み込んで、絵具の練り合わせ材、また希釈材としてのメディウムそのものが、卵黄を含むエマルジョンであったという仮説が浮かび上がった。この方法の利点は、画面上での筆の動きを滑らかにする目的でのメディウムの使用と、絵具の透明化とが一

体化しているという点である。ただ単にメディウムで希釈するという行為によってごく自然に透明感と可塑性が生じることになるため、透明な絵具の厚みと可塑性という目的のためだけに白亜やスマルトなどの体質顔料を添加するという、描く上での不自然な動きをする必要がない。問題点があるとすれば、乾性油を多く含んだ希釈材の使用は、初めから画面にかなりの油過多の状態を生じさせることにもなり「上層へ行くほどにメディウムを多く」という油絵具の使用の原則に一部反することになりかねないという点だが、基本的に下層を不透明に、仕上げ層を透明にという構造を持ったレンブラントの制作手順の中ではこの原則は自然に守られることになる。一部、最初から透明度の高い状態で描き始められる部分に関しては、その後も透明感を持って仕上げられる場合が多く、間に顔料分の多い不透明な絵具層が挟まることがないため、やはり「上層へ行くほどにメディウムを多く」の原則はここでも破られることはない。

そこで次に、このエマルジョンメディウムを使用して実際にオイルスケッチを行い、その有用性を検証した。

エマルジョンメディウムによるオイルスケッチ

水性白亜地のパネルを準備し、あらかじめ褐色のインプリマトゥーラを施した。

下層描きは約3時間で行った。バンダイクブラウンを用いたウォッシュでの荒描きに始まり、そのまま乾きを待たずに明部にシルバーホワイトを含む厚塗りの絵具をのせていく。影の調子は下層の褐色の色を透かしながら薄塗りをのぼすように描き進め、髪の毛はメディウムで希釈した絵具で透明感を生かしながら思い切った筆さばきで一気に描き進めた(図 21)。数日後、乾燥を待ってグレースを重ねた(図 22)。約2時間の作業。

明部の盛り上げ(図 23)、暗部の体質感を伴った可塑



図 21 下層描き

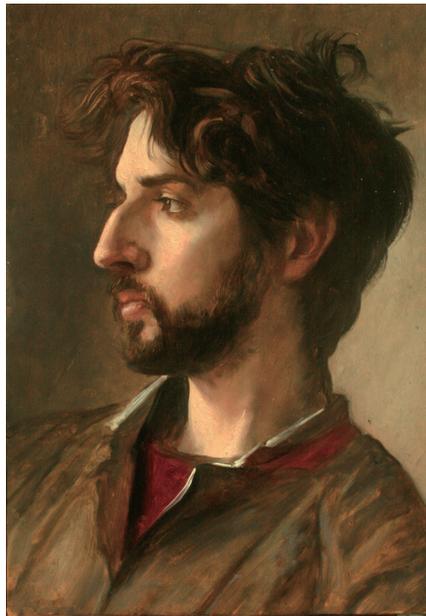


図 22 乾燥後のグレース

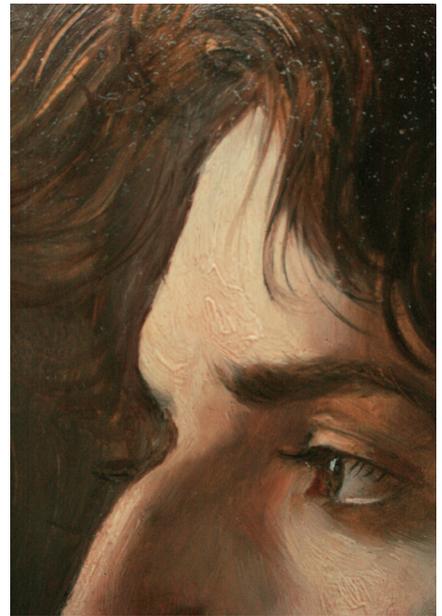


図 23 明部の盛り上げ



図 24 暗部のマチエール



図 25

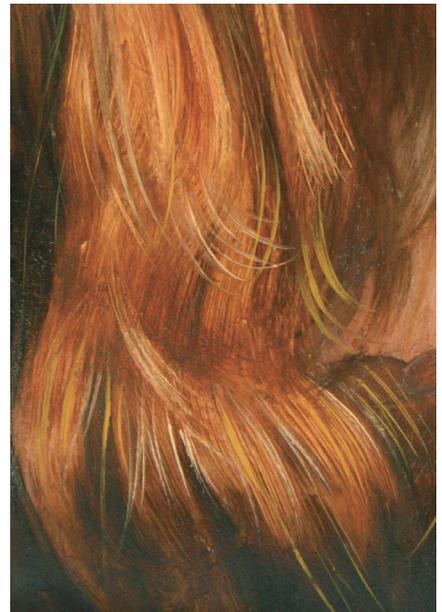


図 26 図 25 の髪の部分

性のあるマチエール（図 24）は、共に描くという行為の中でごく自然に生じた。

もう一つ、描きながらの感触として、色を重ねる際、濡れた状態にもかかわらず、完全に下の絵具と混じり合うことなく色をのせられることが挙げられる。髪の毛のハイライト部分を描き起こす際、通常濡れた上に描くと下の色と混じり合ったりぼやけたりしてシャープな線にはなりにくい。この方法では軽くのせると下の絵具層を壊すことなくその上のにる感じがあって、濁りがあまりなく、ある程度透明感を生かすことができる（図 26）。これは「オ

イルスケッチから見てとれるメディウムの性質」の中で挙げたメディウムの条件とほぼ合致する。

以上の結果から、レンブラントのメディウムが卵黄を含むエマルジョンであったという仮説は一つの可能性として充分成り立つものであると考える。なお、この仮説についての検証には、今後さらに詳細な文献の調査、また新たな分析結果の読み込みが必要となるだろう。

おわりに

レンブラントのメディウムとフランドル絵画

今一度、技法史の中でレンブラントを見てみたい。

レンブラントの技法の特徴は、初期フランドル絵画の持つ絵具の透明性と、ヴェネツィア派の持つ絵具の可塑性とを統合したことにあるというのははじめに述べたとおりである。当初それは、おもに明るさを下層の明度に依存するのか絵具の白に頼るのかといった、絵具の重層構造の問題として考えていた。しかし実際に絵筆をとって模写をする中で浮かび上がってきたもう1つの問題は、メディウムという、もっと材料的な側面だった。

最近のメディウム分析によって、ファン・アイク (Jan van Eyck, 1395-1441)(図 27)、ロヒール・ファン・デル・

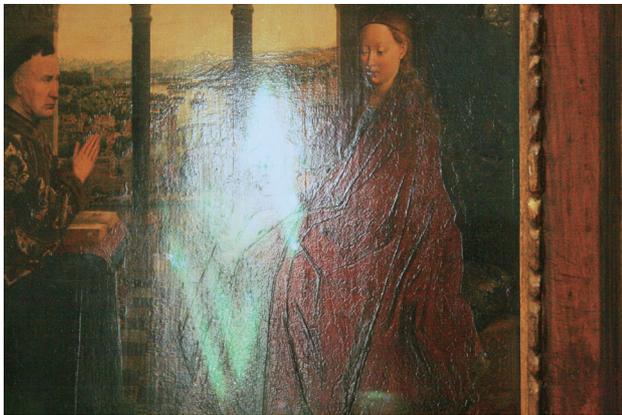


図 27 ファン・アイクにみられる暗部の盛り上げ表現

ウェイデン (Rogier van der Weyden, 1399/1400-1464) (図 28、図 29) など、15 世紀、初期フランドル画家達の作品の中にも卵、膠成分が検出されている。ここでもメディウムがタンパク質を含むエマルジョンであった可能性が示唆されていることになる(註7)。その可能性について考える上で、実際に、代表的な透明色の赤顔料であるクリムソンレーキを練ってみると、卵、膠の混入は屈折率

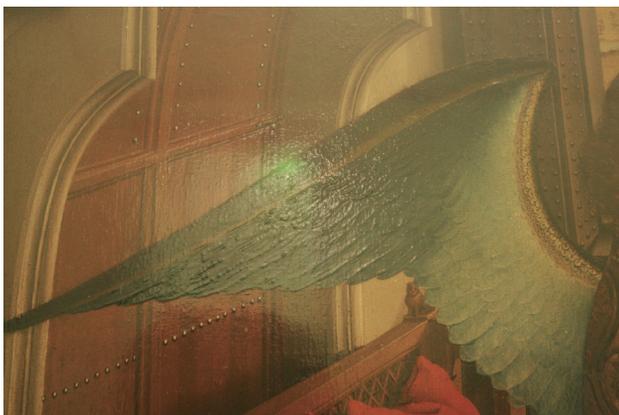


図 28、図 29 ウェイデンに見られる暗部の盛り上げ表現

の関係から、その量に比例してメディウムの透明度を失わせることがわかる。しかしごく少量の混入は、絵具の流れ止めの効果を示すことにより、一度に絵の具層を厚くできることでグラデーションのコントロールを容易にする効果をも持つことがわかる。そのような効果としてエマルジョンが選択されたと仮定して作品を見る時、初期フランドルの作品群と、レンブラント、またルーベンスの作品の比較から見えてくるのは、彼らの間に共通する独特のグレイズ表現、つまり体質感を伴う透明な暗部の表現である。

レンブラントやルーベンスの作品を見ると、その主な表現方法から見れば、初期フランドル派にみられる、油絵具の透明感を生かしてグレイズを重ねる技法というよりも、むしろティツィアーノに始まるヴェネツィア派の技法を強く示していると言える。つまり、彼らによって改良された固練り絵具による、不透明な明部の厚塗りとその上に透明色を重ねることによってもたらされる、大胆な明暗表現である。しかしそれをメディウムや材料の側面から見てみるなら、そこから生まれる暗部の表現は明らかにフランドル派の持つ独特のメチエを示している。その意味で言えば、レンブラントをファン・アイクらによって始められたフランドル絵画の系譜に属する最後の画家の一人として位置づける見方がこれまで以上になされるべきではないだろうか。

彼と同時代を生きた画家、ヴァン・ダイク (Anthony van Dyck 1599-1641) はルーベンスの弟子として画家の人生をスタートした。しかしヴァン・ダイクの作品を見ると、師匠であるルーベンスの影響が顕著であるにもかかわらず、そこにはもはや、フランドル絵画の伝統ともいえる暗部の絵具の盛り上がりはほとんど見てとることができない。その間に彼によってなされた素材の選択がなんであっ

たかについては今後研究の価値がある課題として残しておくとして、いずれにしてもこの時代がフランドル絵画とその後の絵画とを隔てる一つの技法的転換期にあったことがうかがえる興味深い例と言えよう。

註

1. 画面全体を有色地にすることで中間色を作り、明部の白の使用を効果的にする技法。絵具をうすく溶いた状態で全面に刷毛塗りすることで透明な中間色を作ることができる。
2. マックスデルナー著 佐藤一郎訳『絵画技術体系』P513
3. 『Art in the making Rembrandt-New Edition - (National gallery London)』
4. 濡れたままの画面の上で絵具を自由に混色したり、ぼかし込んだりする技法。酸化重合によってゆっくり乾く乾性油の特性を最も生かした油彩の方法と言える。
5. 「レンブラント・リサーチ・プロジェクト (RRP)」責任者、アムステルダム大学美術史名誉教授。1997年『Rembrandt: The Painter at Work』を執筆。
6. グリザイユという用語を厳密に言えば白黒、つまりモノクロームによる描画を意味するが、この言葉は実際はもう少し広義の意味で使われているようだ。『Art in the making Rembrandt』の中でもレンブラントのグリザイユについて、「グリザイユの最初の段階は直接この茶色のトーンを使った。」というような記述がある。これはむしろカマイユの概念に近い使われ方と言える。
7. 『Rogier van der Weyden - St.Luke drawing the Virgin (The Museum of Fine Arts, Boston)』
『Rembrandt: The Painter at Work (Ernst Van De Wetering)』

参考文献

1. National gallery London: Art in the making Rembrandt-New Edition- (2006)
2. Ernst Van De Wetering: Rembrandt: The Painter at Work (1997)
3. 斎藤國靖: ティツィアーノとレンブラントの模写による技法研究 武蔵野美術大学研究紀要No.27 (1996)
4. Lloyd Dewitt: Rembrandt and the Face of Jesus (2011)
5. The Museum of Fine Arts, Boston: Rogier van der Weyden - St.Luke drawing the Virgin (1997)
6. マックスデルナー著 佐藤一郎訳: 絵画技術体系 (1980)