

フラ・アンジェリコのフレスコ画における円光の技法 Ⅰ: サンマルコ修道院の「受胎告知」を中心に

著者	大村 雅章, 江藤 望
雑誌名	美術教育学研究
号	48
ページ	121-128
発行年	2016-03-01
URL	http://hdl.handle.net/2297/46072

フラ・アンジェリコのフレスコ画における円光の技法 I

—サン・マルコ修道院の「受胎告知」を中心に—

The Technique of Making Nimbuses in the Fresco of Fra' Angelico

A Study Focusing on "Annunciation" in the San Marco Museum

大村雅章¹, 江藤 望¹

Masaaki Omura¹, Nozomu Etoh¹

[要旨] 金沢大学は、サンタ・クローチェ教会主礼拝堂壁画アーニョロ・ガッディ作『聖十字架物語』(1380頃)の修復プロジェクトに携わった。このプロジェクトを契機に、『聖十字架物語』のフレスコ画の描写法に加え金属箔に覆われた漆喰や蜜蝋を主材料とした盛り上げによる工芸的装飾技法の解明に取り組み、オリジナルの技法に肉薄した。この工芸的技法の研究に引き続き、同時代の他のフレスコ画の技法に調査研究を拡大した。その結果、円光の技法に関して、多くは『聖十字架物語』と同じ技法で制作されていたものの、初期ルネサンス時代の巨匠、フラ・アンジェリコの『受胎告知』に施された円光は異質であった。本小論では、このフラ・アンジェリコの円光技法の特異性を明らかにするとともに、板絵テンペラの手法が応用されている可能性を説いた。さらにこの仮説を、復元実験を通して実証的に明らかにした。

[Abstract] Kanazawa University participated in a project restoring the fresco "The Legend of the True Cross" made by Agnolo Gaddi in the Basilica of Santa Croce around 1380. In this project, we explored the painting style of the fresco "The Legend of the True Cross" and the decorative arts techniques of making nimbuses with stucco bosses, of embossing beeswax, and of using metal leaves. We came close to producing the original technique. After that, we expanded the range of the study to focus on other frescos in the same age. As a result, we clarified that most of the fresco were made with the same technique as "The Legend of the True Cross". However, the nimbuses of the "Annunciation" made by Fra' Angelico in the initial Renaissance differ from the other fresco. In this essay, I discuss this difference and the possibility that the tempera technique has been used for the fresco. Then I demonstratively examine this hypothesis through the experiment of restoring.

[キーワード] フラ・アンジェリコ, フレスコ画, 円光, 絵画技法, 受胎告知

[Key words] Fra Angelico, Fresco, Halo, Painting techniques, The Annunciation

[所属] ¹金沢大学 (Kanazawa University)

[受理日] 2015年12月12日

序

金沢大学は、2004年にフィレンツェ国立修復研究所およびサンタ・クローチェ教会との国際共同プロジェクトとして、同教会主礼拝堂壁画アーニョロ・ガッディ^{★1}作『聖十字架物語』の修復に着手した^{★2}。このプロジェクトによって、総面積820m²、高さ26mの巨大フレスコ画に9階建ての足場が設置され、綿密な壁画診断が行われた。この貴重な機会を契機に『聖十字架物語』の技法研究を開始するに至ったわけだが、フレスコ画の描写法の研究に加えて当時の絵画に特有の、国際ゴシック様式が色濃くあらわれた工芸的装飾技法の解明にも取り組んだ。

本研究における工芸的装飾技法とは、①聖人の頭上に輝く円光に導入された漆喰盛り上げの技法(円光の技法)、②聖人や貴族等の服飾や馬具の鉾、さらには兵士

の甲冑にみる留め金等に用いられた円い粒状の蜜蝋を主材料とした盛り上げの技法(蜜蝋の技法)、③服飾の錦糸模様や兵士の甲冑等メタリックな表現に取り入れられた金箔等の箔材を用いた金属箔の技法(金属箔の技法)、以上の3技法である。これらの技法を、ルネサンス絵画の始祖ジョット直系の画家アーニョロの下で、12年間弟子として働いたチェンニーノ・チェンニーニ^{★3}が記した『絵画術の書』^{★4}に則って、現地足場での復元をはじめ実証実験を数多く繰り返し、オリジナルの技法に肉薄した^{★5}。

この一連の研究に基づき、次にはフレスコ画における工芸的装飾技法をアーニョロ以外の同時代の作品に調査を拡大し、比較検証を行った。その結果、円光の技法に関して多くがアーニョロやチェンニーニの技法と同じであったが、初期ルネサンスの巨匠フラ・アンジェリコ(1387-1455)の円光には他との違いが確認できた。彼は



写真1

サン・マルコ修道院に多くのフレスコ画を残しているが、彼独自の工芸的装飾技法による円光は、主に彼の代表作である『受胎告知』と聖堂参事会室に描かれた『キリスト磔刑』に導入されている。しかも、この2壁画の円光にはそれぞれ異なった技法が使われていたのである。後者の『キリスト磔刑』の円光に関しては次稿で論ずることとし、本稿では『受胎告知』における円光技法の特異性について述べるとともに、この技法を実証的に解明する。

1 フレスコ画における円光の技法

1-1 円光

神像や聖人像の頭上で放つ後光を造形化した円光は、像の神的人格を表したものであり、像全体から発する後背も含めたこれらの表現は、洋の東西を問わず古くから絵画や彫刻に導入されてきた。中でも、西洋美術における神格化のシンボルは円光が最も代表的で、しかも研究対象である『聖十字架物語』が誕生した14世紀後半のイタリアは、ヨーロッパ全土に国際ゴシック様式^{★6}が流布した時期と重なり、円光の表現が豊かかつその技術も巧みになった時代であった。とりわけ、国際ゴシック様式の源流とも言われるシエナ派の絵画には、円光内部に刻印や粒印によって極めて巧みな装飾が施され、その精緻な美しさは美術史上他に例を見ることができない。

1-2 チェンニーニの技法

イタリア、ゴシック期の絵画技法を『絵画術の書』に克明に記したチェンニーニは、フレスコ画における円光の技法を次のとおり述べている。なお、出典の岩波書店出版の邦訳本^{★4}では、本稿で述べる円光を光輪と表記している。

光輪の盛り上げは、塗りたての漆喰の上に、小さな鋺を用いて行うが、それは、このようにする。人物の頭部を素描したら、コンパスをとり、光輪の円

を印す。次いで、石灰を少量用意するが、それは十分に粘りのあるものを、軟膏あるいは練り粉の状態にして用いる。周辺部分をぐりと厚目に、頭部に近づくほど薄くなるよう、この漆喰を塗る。その漆喰の表面を十分に均したら、もう一度コンパスを用いて、小刀でコンパスの線に沿って漆喰を切りとれば、これで盛り上げが出来たことになる。このあとで、丈夫な木製の棒切れをとり、光輪をめぐる放射線を刻んでゆくのである。この方法は、壁画のばあいには用いられるものである。¹

この技法手順^{★7}をまとめると、次のとおりである。

- ①上塗り漆喰であるイントナコ^{★8}を塗る
- ②頭部の下描き
- ③コンパスで円を印す
- ④漆喰で円光を盛り上げる
- ⑤表面を十分に均す
- ⑥再度コンパスで円を印し形を整える
- ⑦木製の棒切れで放射線を刻む

1-3 アーニョロ・ガッディの円光

『聖十字架物語』に施された円光の多くは、内部に放射線を表す細長い溝が線刻され、漆喰で盛り上げられたもの(写真2・3・4)と盛り上げのないフラットなものがある。盛り上げによる円光の厚みは調査の結果、約3から5mmであった^{★9}。実証実験の結果、製法としては先に引用したチェンニーニの手法とほぼ同じ^{★10}と考えてよい。ただ、『聖十字架物語』における主たる聖人の円光には、盛り上げ漆喰の骨材として使用される砂に代わり、大理石粉が配合された可能性がある^{★11}。これは円光の表面を平滑にするため、その上から覆う金箔の乱反射を防ぐ目的と考えられる^{★12}。

円光の表面に貼られた金属箔は、金箔のみのものと、後に詳述する錫箔もしくは錫板を下地材としてその上に金箔を貼った金貼り錫箔の2種類が存在した。写真3は『聖十字架物語』右側壁最上段に描かれた死んだアダム



写真2



写真3

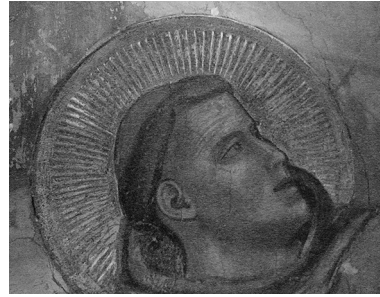


写真5

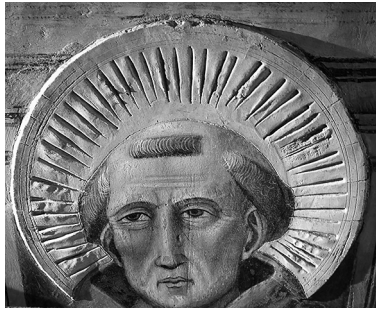


写真4



写真6

である。円光は大理石粉が混入された漆喰盛り上げによるもので、表面には黒変した錫箔が確認できる。金貼り錫箔を用いると、漆喰面に金箔を直接貼るより錫箔が金箔の平滑さを高めることで、乱反射が抑制され輝きが増すと考えられる。しかしなぜ1つの作品内に2種の手法が混在するかは明らかになっていない。

また、上記した円光の技法手順⑦における放射線の刻み方にも大きく分けると、木の棒による引っ掻き式（以後、インチジョーネ式）と型押し式（以後、スタンパ式）の2タイプが存在した。

『聖十字架物語』以外のアーニョロのフレスコ画は、同じサンタ・クロッチェ教会内にあるカステッラーニ礼拝堂、そしてプラートの大聖堂内にある聖なる腰帯の礼拝堂に描かれたものが有名である。これらの壁画の円光を目視調査したところ、『聖十字架物語』の円光と同じ手法によるものであった。

1-4 同時代のフィレンツェ派の円光

(1) ジョット (1267-1337)

サンタ・クロッチェ教会のジョット作『聖フランチェスコの聖痕拝受』には、漆喰盛り上げによる円光が2つ、磔のキリストと聖フランチェスコの頭上（写真5）に存在する。両者ともインチジョーネ式のものである。また、同教会美術館にある同じくジョット作とされる『悲しみの聖母』（1305-1310）の円光も漆喰盛り上げによるもので、放射線の刻みはスタンパ式である（写真6）。

この他、パドバのスクロヴェーニ礼拝堂のジョットの

壁画を詳細に調査した宮下によれば、同壁画にも漆喰盛り上げによる円光と盛り上げのないフラットな円光の混在が確認されている。なお、放射線のタイプに関しては明らかにされていない★¹³。

(2) ターデオ・ガッディ (1290-1366)

ジョットの高弟でしかもアーニョロの父であり師でもあるターデオ・ガッディは、サンタ・クロッチェ教会の聖具室、食堂、そしてバロンチェッリ礼拝堂に壁画を残している。すべてに『聖十字架物語』と同様の漆喰盛り上げによる円光が確認でき、それらにはスタンパ式の放射線が施されている。写真7はバロンチェッリ礼拝堂のフレスコ画『聖母伝』の中の「聖母の神殿奉献」に登場する聖アンナの頭部である。彼女の円光は漆喰盛り上げによるスタンパ式のものであることが窺える。

(3) アンドレア・ディ・ボナイウート

アンドレア・ディ・ボナイウートはアーニョロと同時期に活躍した画家で、サンタ・マリア・ノヴェッラ教会



写真7

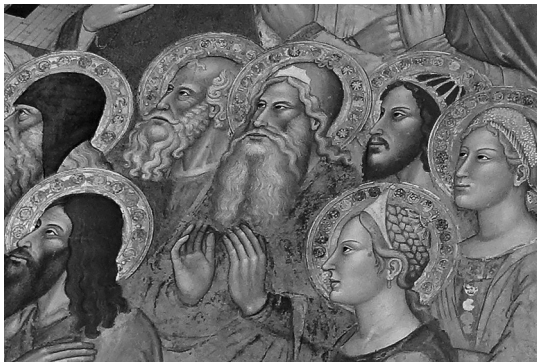


写真 8



写真 9



写真 10

のスペイン人礼拝堂内壁画（1366-68）の作者として知られている。この作品には主に2種の円光が採用されている。1つはアーニョロのものと同じで、一例を挙げると、主礼拝堂に向かって左側に描かれた、自ら架けられた十字架を担ぎゴルゴダの丘へ行くキリストの円光である。もう1つのタイプの円光は、同右側に描かれた『キリストの地獄訪問』に登場する聖人たちのものである。円光内に繊細かつ優美な装飾が刻印されている（写真8）。両者とも漆喰盛り上げによるものであることには変わりないが、後者に関しては円光内の装飾がシエナ派を彷彿とさせる。

(4) ロレンツォ・モナコ (1370頃-1425)

アーニョロの影響を受けとされるロレンツォ・モナコは、国際ゴシック様式を取り入れた作家として知られている。サンタ・クロチェ教会附属美術館に所蔵された彼の工房による作品『天蓋の中の聖ヨハネ』は、盛り上げのないフラットな円光にインチジオエーネ式の線刻、そして金属箔は金貼り錫箔が確認できる。

(5) パオロ・ウッチェロ (1397-1475)

フラ・アンジェリコとほぼ同時期に活躍したパオロ・ウッチェロは、フィレンツェのサンタ・マリア・ノヴェッラ教会の緑の回廊に『創世記の物語』（1447-48）を主題とした一連のフレスコ画を残している。この壁画の円光は描写されたもので、遠近法の研究に没頭した彼は、円光に対しても奥行きのある楕円で描写している。

2 『受胎告知』に用いられた円光の技法

2-1 『受胎告知』

フィレンツェのサン・マルコ修道院（現在は博物館）の一階の階段を上ると、2階入口に見えてくるのがフラ・アンジェリコの代表作、フレスコ画『受胎告知』である。「天使のような修道士」と呼ばれた画僧の集大成とも言えるべきこの作品は、1438年から45年に制作されている^{★14}。

サンタ・マリア・デル・フィオーレ大聖堂のクーポラが完成した翌年の1437年に計画が始まり、メディチ家のコジモが資金援助を行い、ミケロツォ・ミケロツィの建築とフラ・アンジェリコのフレスコ画のコラボレーションによる、新時代を開く修道院として着手された、当時としては最先端の修道院である^{★14}。

サン・マルコ修道院は、40室あまりの大きささまざまな部屋に、フレスコ画で内部装飾を施した建築と絵画空間が合体した、当時においては壮大な試みであった。その中でも『受胎告知』は空間演出のスタート地点にあり、フラ・アンジェリコ自身、この作品に懸ける思いは人一倍強かったことが容易に想像できる（写真9・10）。

絵画技法としては、他の部屋と同等のごく標準的なブオン・フレスコ画である。その技法をロレンツォ・モナコから受け継いだことで、アーニョロ・ガッディ、タッデーオ・ガッディ、ジョットと、脈々と流れるフィレンツェ派たちのフレスコ画技術の源泉が辿れる。ただ時代は、13世紀のゴシック期から14世紀のシエナ派、国際ゴシック様式と変化する、15世紀はルネサンス期である。

2-2 特異性

フラ・アンジェリコが活躍した15世紀初頭は、時代

がルネサンスへと移行する中でヒューマニズムが台頭し、絵画は自然主義的な描写へと変化していった。その結果、宗教画でありながら神格化が徐々に希薄になり、神の像はより人間に近い姿で表され、神格化の象徴であった円光も徐々にその存在が消えていった。盛期ルネサンスでは円光のない神や聖人までが描かれるようになった。

フラ・アンジェリコの『受胎告知』を見てみると、描写は線遠近法や立体的陰影画法が採用されるルネサンス期の自然主義的描写に則っているにもかかわらず、円光表現には先のウッチェロの描き方と違い、ゴシック期的な奥行き感のない正円が踏襲されている。円光の放射線を見ると、先に示したチェンニーニの言にある木製の棒切れによるインチジョーネ式でもスタンパ式でもない。定規による微細な線刻がミリ間隔で線刻されている。円光の表面にはイントナコの上に漆喰とは異なるものが、盛り上げがほとんどなく塗られている。これが漆喰ではないとする根拠は、これまでの円光技法の解明に際して漆喰盛り上げによる円光を数多く制作してきた経験から、漆喰であればこのような円光内の微細な放射線を整然と線刻することは極めて難しいと感じたからである。3章で改めて検証したい。

このように、これまで見てきたアーニョロをはじめとするゴシック期の円光を、正円を用いた形態としては踏襲しているものの、線刻等の詳細な手法に関しては彼オリジナルの技法を採用しているのである。

2-3 板絵テンペラ画の技法援用の可能性

フラ・アンジェリコによる『受胎告知』における円光は、フラ・アンジェリコ自身がフレスコ画とともに多く制作した板絵技法、いわゆるテンペラ祭壇画の円光に酷似している。特に極細の放射線がその特徴を示しており、もし円光表面に塗られたものが他と同じ漆喰であれば、素材の目の荒さや硬度によって、これだけの繊細な表現は不可能に近い。

板絵テンペラ画で用いる円光の技法は、チェンニーニの『絵画術の書』IV章^{★15}にあるとおり、ジェッソ・ソティーレ^{★16}と膠を混ぜたものを使用する。このジェッソ・ソティーレを盛り上げ、研磨したものに、箔下ボーロ^{★17}を塗布し金箔を貼り、直後に貴石で表面をさらに磨く。乾燥後、貴石を先端に取り付けた専用コンパスや、先を尖らせた貴石などで金箔の上から刻線を入れる。また金属製の鑿^{たがね}などを用いて、独自の模様パターンや文字などを、点描を用いて精緻な装飾模様を仕上げるのである。

円光部分のみ、この技法の援用であれば、フラ・アン

ジェリコの『受胎告知』に見られる、従来のブオン・フレスコ画ではほとんど見ることはできない、精細な刻線や装飾が可能であると推測できる。いくつかの諸問題、例えば壁面であるイントナコと石膏の材料的な相性や、実際の手順の問題などが浮かび上がる。前者に関しては、湯煎による膠の温度と壁面の石膏の平滑の必要性等の技術的な問題である。これに関しては次章で検証する。後者の手順の問題に関しては、ブオン・フレスコ画の円光に板絵テンペラ画の技法を用いて、緻密な細工を施すための円光を制作するとすれば、先のチェンニーニの技法の通り、膠を混ぜたジェッソを壁面に盛り上げた後、一度乾燥させなければならず、さらに乾燥後に装飾模様に従い、刻線や柄に沿った凹みを削り取るという手間のかかる作業が必要である。この手間のかかる複雑な工程の問題に関しては、『受胎告知』が描かれた修道院そのものが、作者であるフラ・アンジェリコの工房であったと考えると、この様な手の込んだ工程もクリアできたはずである。フラ・アンジェリコがサン・マルコ修道院の画僧であったことは言うまでもない。

3 実証実験

3-1 実験の目的

『受胎告知』の円光に板絵テンペラ画に用いられる技法を応用している可能性を検証するために、以下の通り想定できる円光表面の塗布剤で実証的に検証した。想定した塗布剤は、チェンニーニの技法および当時一般的に使用されたイントナコと同じ①漆喰モルタル。オリジナルには砂の混入が認められないので②石灰クリーム。板絵テンペラに用いられる③ジェッソ・グロッツ^{★18}とジェッソ・ソティーレ。なお、ジェッソ・ソティーレに関しては、④ジェッソ・グロッツを下地剤に塗ったものと⑤そうでないものの2通りで実験を行った。

これらの実験では次の2つの検証を中心に行った。一つは、イントナコである漆喰面と円光の塗布剤の相性の問題で、特にジェッソ・グロッツとジェッソ・ソティーレが亀裂や剥落がなくしっかり固着するかということである。二つ目は、それぞれの塗布剤で線刻が最もオリジナルに近づくかの検証である。

関連するその他の検証として3つを行った。a 金箔の接着剤が塗布した材料にしみこまないための絶縁体の実験。b 板絵テンペラでは金箔貼りの後に線刻を引くので、フレスコによる工程は金箔を貼る前か貼った後かの実験。c 金箔を貼るための接着剤の同定。

3-2 実験方法

アリッチョとイントナコを塗ったパネル（30 cm × 23 cm）を4分の1に分け、上記の5種の塗布剤による円光のテストピースを作成して検証した。なお、塗布する前のイントナコはすべて乾燥した状態で、実験は壁を見立ててイーゼルに掛けて行った。その他、詳細は以下のとおりである。なお、ジェッソの実験においては、技法プロセスは『絵画術の書』に則り、材料の分量に関してはD. V. トンプソンによる「テンペラ画の実技」^{★19}を参照した。

(1) 漆喰モルタル

- ①イントナコが塗られたパネルに霧吹きで水分を含ませる
- ②イントナコに使用した石灰クリームと40メッシュで振った砂を容量比1:1で配合したものを塗布
- ③塗布剤の乾燥後にサンドペーパーで研磨
- ④瑪瑙棒による線刻

(2) 石灰クリーム

- ①イントナコが塗られたパネルに霧吹きで水分を含ませる
- ②イントナコに使用した石灰クリームと同じものを筆で塗布した
- ③塗布剤の乾燥後にサンドペーパーで研磨
- ④瑪瑙棒による線刻

(3) ジェッソ・グロッソ

- ①『絵画術の書』の第109・110章^{★20}に則って、チェンニーニが板絵や祭壇画の石膏下地にこそ用いて欲しいと絶賛する羊皮紙による膠をつくる
- ②イントナコがパネルに、塗られた①の羊皮紙膠を水10に対して1の質量比で羊皮紙膠水をつくり、イントナコを塗ったパネルに塗布、そして乾燥を3回繰り返す（1回目は膠水をさらに水で倍に薄めたものを使用）
- ③②の羊皮紙膠水とジェッソ・グロッソを湯煎しつつ配合しペースト状にしたものを、パネルに木篋で8層^{★21}塗布^{★22}
- ④塗布剤の乾燥後にサンドペーパーで研磨
- ⑤瑪瑙棒による線刻

(4) ジェッソ・ソティーレ

- ①『絵画術の書』第116章に倣ってジェッソ・ソティーレをつくる
- ②(3)-①を参照
- ③(3)-②を参照
- ④(3)-②の羊皮紙膠水と①でつくったジェッソ・ソティーレを湯煎しつつ配合しペースト状にしたもの

を、パネルに木篋で8層^{★21}塗布

⑤塗布剤乾燥後にサンドペーパーで研磨

⑥瑪瑙棒による線刻

(5) ジェッソ・グロッソ+ジェッソ・ソティーレ

本塗布剤の工程はほぼ(3)と同じで、違いは(3)-③の工程においてジェッソ・グロッソを4層塗った後にジェッソ・ソティーレを4層塗った。

(6) その他の検証

a 絶縁体の有無

金箔用接着剤の吸収性を制御する層の存在確認のため。

b 線刻を入れる過程

研磨した石膏地に刻線を入れてから金箔を貼ったか、もしくは金箔を貼った後、乾燥させて刻線を入れたか、比較するため2種類のサンプルを作成した。

c 金箔用接着剤の同定

水性の金箔用箔下ポーロ、または油性の亜麻仁油系の接着剤かを同定する。

3-3 実験結果と分析

(1) 漆喰モルタル

強く筆で塗るとようやくイントナコ上に盛り上げが可能となる。硬化後は安定するが、研磨すると表面が粗すぎて一気に削れてしまう。刻線を引くのはほぼ不可能。金箔貼りは実施せず（写真11）。

(2) 石灰クリーム

筆で塗るのは容易であるが、乾燥後はやや硬化が弱い。研磨すると表面が柔らかすぎて一気に削れてしまう。刻線はなんとか引けるが、形状は崩れが激しい。金箔貼りは実施せず。

(3) ジェッソ・グロッソ

筆で容易に塗れ、乾燥後はしっかりと硬化。研磨するとやや柔らかいので削りにくい。刻線は引けるが、線と線の間が崩れてしまう。金箔貼りは実施せず。



写真11

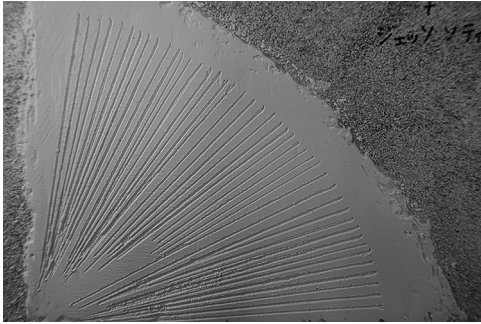


写真 12



写真 14

(4) ジェッソ・ソティーレ

筆で容易塗れ、乾燥後はしっかりと硬化。研磨しても表面が硬いので削り易い。刻線は綺麗な細い線が引ける。金箔を貼っても綺麗に刻線が残る。

(5) ジェッソ・グロッソ+ジェッソ・ソティーレ

筆で容易塗れ、乾燥後はしっかりと硬化。研磨しても表面が硬いので削り易い。刻線は綺麗な細い線が引けるが、力を入れすぎると下層のグロッソまで達し、線が崩れてしまう。金箔を貼ると線は崩れた太い凹みとして残る(写真 12)。

(6) その他の検証

a 絶縁体の有無

亜麻仁油系の金箔用接着剤を使用した場合、差は特に見られなかった。しかし、刻線を直接石膏地に入れたところ、膠水による絶縁体がない方が、ある方より綺麗な刻線が引けた。したがって、刻線の凹みの形状から判断すると、絶縁体はないと考える。

b 線刻を入れる過程

金箔を貼って乾燥後に刻線を入れると、金箔が簡単に剥がれてしまう(写真 13)。刻線後に金箔を貼った場合は、鮮やかな刻線の凹みが見られる(写真 14)。

c 金箔用接着剤の同定

目視による観察では、金箔用箔下ボーロの痕跡は見つからなかった。作業の難易度から判断しても、金箔用の接着剤は、当時よく使われた亜麻仁油系のものと同定し

た。ブオン・フレスコ画の金属箔装飾によく使われた、亜麻仁油が主成分のもの(ボイルド・リンシードオイル 16:1 ギリシア松脂を加熱混合した)^{★23}を使用した。

3-4 考察

塗布剤の同定について、5種類の材料はそれぞれが乾燥後、支持体の漆喰層にしっかりと固着し、堅牢さを示していた。表面強度はほぼ同じ程度で、大差は見られなかった。また金箔貼り用の接着剤との相性も、特段材料の違いによる差は出なかった。

このことから、オリジナルに接近する最終ポイントは、刻線の凹みによる形状の違いが、塗布剤の同定に繋がると考えられる。

結

実証実験の結果、最終的に塗布剤として最もオリジナルに近い材料は、ジェッソ・ソティーレのみによるものであった。この結果、『受胎告知』の円光技法には、板絵テンペラ技法が応用された可能性が高いことが判明した。

想定される円光の技法プロセスは次の通りである。まず漆喰乾燥後、円光部に羊皮紙膠水(水 1:10 膠)とジェッソ・ソティーレをよく混ぜ、乾燥させながら8層^{★21}塗布する。乾かした後、平滑に研磨する。貴石を取り付け

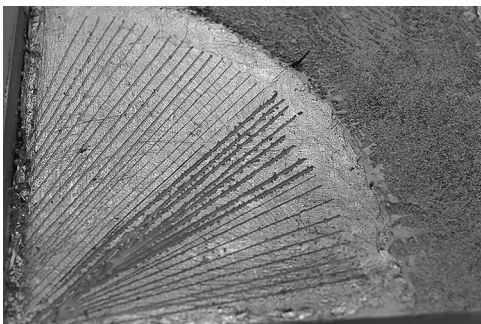


写真 13

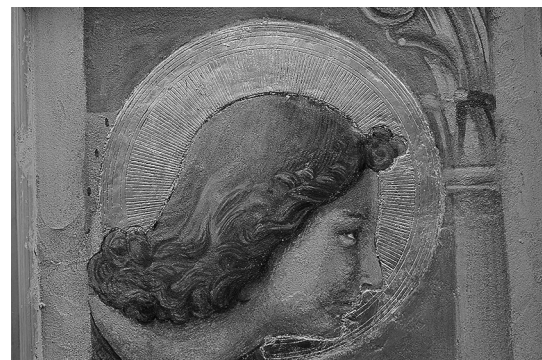


写真 15



写真 16



写真 17

たコンパスで円、先端の尖った貴石で放射状に刻線を入れる。先日の金箔貼り用接着剤を筆で塗布して、金箔を貼りさらに乾燥させる。写真 15, 16 は復元模写で、写真 17 のオリジナルに近づいたことが判る。

[謝辞]

本研究を進めるにあたり、技法の復元実験に取り組んでくれた金沢大学学校教育学類美術教育専修絵画ゼミの羽場美里さんと加来由香里さんに、心より感謝申し上げます。なお、本研究はJSPS 科研費 26350375 の助成を受けたものです。

[註]

- ★¹ アーニョロ・ガッディ (1333?-96) は、ルネサンス絵画の始祖ジョットの所で 24 年間弟子として働いたターデオ・ガッディを父に持つ、ジョット直系の画家。
- ★² 2004 年にはじまった『聖十字架物語』の修復プロジェクトは、宮下孝晴金沢大学名誉教授が統括責任者を務め、約 10 年後の 2013 年に終了した。
- ★³ チェンニーノ・チェンニーニはアーニョロ・ガッディの弟子として 12 年間働いた。彼の技法書『絵画術の書』には中世ヨーロッパの

絵画技法が克明に記されている。

- ★⁴ 原著は『*Il Libro dell'Arte*』。邦訳本は、チェンニーノ・チェンニーニ (著)、辻茂 (編訳)、石原靖夫・望月一史 (訳)、2004、『絵画術の書』、岩波書店
- ★⁵ 江藤望 他 (著)、2015、『アーニョロ・ガッディ作『聖十字架物語』に施された工芸的装飾技法の研究』、金沢大学人間社会研究域
- ★⁶ 国際ゴシック様式とはゴシック後期にヨーロッパ全土にわたって流行した絵画様式で、金属箔等による工芸的装飾技法を駆使した幻想的で細密な絵画スタイル。シエナ派が源流と言われている。
- ★⁷ 円光はフレスコ描写と並行して製作される。円光を盛り上げた後に押さえや均しを行う間にも、描写は進められたはずである。この技法手順には途中のフレスコ描写は省略されている。
- ★⁸ イントナコとはフレスコ画における上塗り漆喰のことで、最終的な描画面の漆喰層のことを指す。
- ★⁹ 江藤望 他 (著)、2015、『アーニョロ・ガッディ作『聖十字架物語』に施された工芸的装飾技法の研究』、金沢大学人間社会研究域、p. 11
- ★¹⁰ 『聖十字架物語』における円光技法の解明のための実証実験は、下記報告書を参照。
江藤望 他 (著)、2015、『アーニョロ・ガッディ作『聖十字架物語』に施された工芸的装飾技法の研究』、金沢大学人間社会研究域、pp. 7-18
- ★¹¹ 江藤望 他 (著)、2015、『アーニョロ・ガッディ作『聖十字架物語』に施された工芸的装飾技法の研究』、金沢大学人間社会研究域、pp. 11-14
- ★¹² 江藤望 他 (著)、2015、『アーニョロ・ガッディ作『聖十字架物語』に施された工芸的装飾技法の研究』、金沢大学人間社会研究域、p. 13
- ★¹³ 宮下孝晴 (著)、1997、『壁画技法論からみたスクロヴェーニ禮拜堂』、『金沢大学教育解放センター紀要』、17、pp. 8-10
- ★¹⁴ 宮下孝晴 (著)、2010、『メディチ家 12 の至宝をめぐる旅』、アスキー新書、pp. 123-124
- ★¹⁵ チェンニーノ・チェンニーニ (著)、辻茂 (編訳)、石原靖夫・望月一史 (訳)、2004、『絵画術の書』、岩波書店、pp. 65-78、第 104-130 章
- ★¹⁶ ジェツソ・ソティレ (gesso sottile) は、仕上げに用いられる細口石膏。
- ★¹⁷ 箱下ポーロ (bolo) は、微粒子で赤土系粘土質の土。箱下との粉やアシェットともいう。色味は赤茶や黄色など産地によって異なる。イタリアの板絵テンペラ画の金箔の下には必ず塗られている。
- ★¹⁸ ジェツソ・グロッソ (gesso grosso) は、下地に用いられる荒口石膏。
- ★¹⁹ ダニエル・バーニー・トンブソン (著)、佐藤一郎 (監修)、中川経子 (訳)、2005、『トンブソン教授のテンペラ画の実技』、三好企画
- ★²⁰ チェンニーノ・チェンニーニ (著)、辻茂 (編訳)、石原靖夫・望月一史 (訳)、2004、『絵画術の書』、岩波書店、pp. 67-68、第 109、110 章
- ★²¹ オリジナルを目視調査した結果、8 層が適した厚さであった。
- ★²² チェンニーノ・チェンニーニ (著)、辻茂 (編訳)、石原靖夫・望月一史 (訳)、2004、『絵画術の書』、岩波書店、pp. 71-73、第 115、117 章
- ★²³ 江藤望 他 (著)、2015、『アーニョロ・ガッディ作『聖十字架物語』に施された工芸的装飾技法の研究』、金沢大学人間社会研究域、p. 26

[文 献]

- 1 チェンニーノ・チェンニーニ (著)、辻茂 (編訳)、石原靖夫・望月一史 (訳)、2004、第 102 章「壁画の光輪を漆喰で盛り上げる法」、『絵画術の書』、岩波書店、p. 63