

# アーニョロ・ガッディとタッデーオ・ガッディの描画技法における相違 復元模写によるブオン・フレスコ画と 14 世紀絵画技法についての考察

## Difference in Painting Technique of Agnolo Gaddi and Taddeo Gaddi

Consideration of Buon Fresco Painting by Restoration Duplicate and Painting Technique of the 14th Century

大村 雅章

Masaaki, OMURA

### 要旨：

アーニョロ・ガッディとタッデーオ・ガッディは親子3代続く画家の家系に生まれた。フィレンツェのサンタ・クロチェ教会に数多くフレスコ画を残しながら、長い間 15 世紀ルネサンス美術の影に隠れ、作品も名声もスポットを浴びることなく埋もれてきた。中央大礼拝堂を飾る 8 枚の連作、アーニョロ・ガッディ作「聖十字架伝」の原寸大復元模写を行った際、当時の絵画技法水準の高さに改めて驚かされた。特筆すべきは、線描を重ねることで人物肌の透明感を高めている、アーニョロ・ガッディ独自の描画技法にある。これまでのフレスコ画技法の概念を覆すかもしれない、アーニョロ・ガッディとタッデーオ・ガッディの 2 人の画匠の描画法を比較しながら、他の場所にも点在している作品を調査し、その技法についてのひとつの仮説に至った経緯と考察をまとめた。

キーワード：フレスコ画、復元模写、絵画技法

### Summary：

Agnolo Gaddi and Taddeo Gaddi were born in the lineage of painters which follows three parent and child generations. They left a lot of fresco paintings in the Santa Croce church in Florence. Both their fame and their works were obscured by the shadow of Renaissance art for a long time during the 15th century. When the original size restoration duplicate of "Information on the sage cross" by Agnolo Gaddi, which are eight series of works that were decorated at Chuo University chapel, was completed, it surprised people with the high level of painting technique for its time. What should get special mention is the original painting method of Agnolo Gaddi in that people's skin looks real by drawing in multiple lines. While comparing Agnolo Gaddi's drawing method that might overturn the concept of current fresco picture technique with Taddeo Gaddi's drawing method, I investigated and considered the works scattered in other places and concluded the details of one hypothesis of the technique.

Keywords: Fresco painting, Restoration, Painting technique

### I. はじめに

アーニョロ・ガッディとタッデーオ・ガッディは親子であり、画工としての師弟関係であると考えられている。アーニョロ・ガッディは 14 世紀後半に活躍した画工で、タッデーオ・ガッディの息子である。アーニョロ・ガッディの工房には、15 世紀初頭に「絵画術の書」を記したチェンニーノ・チェンニーニが 12 年間、弟子として仕えていたことは自らの書で語っている。またタッデーオ・ガッディはアーニョロの父であり、ブオン・フレスコ画技法を完成の域までに高め、その後の歴史に多大な影響と痕跡を作品に刻ん

だ巨匠ジョットの弟子でもある。つまり、この親子の技法を調査することで、ジョットの時代のフレスコ画法の解明とチェンニーノ・チェンニーニ著「絵画術の書」の実践的検証を行えると考えられる。そこで以下、2つのプロジェクトによる経緯と、2010 年 9 月に実施した現地作品調査の結果をふまえて、歴史の影に埋もれた 14 世紀の絵画技法を辿り、その真実とは何かについて考察した。

## 1. 原寸大フレスコ画復元プロジェクト

2007年8月、金沢大学角間キャンパスで、中世イタリアのフレスコ画復元プロジェクトが始動した。復元の対象は、フィレンツェにあるサンタ・クロッチェ教会、1380年に描かれた中央大礼拝堂壁画の「聖十字架伝」8場面うちの1枚、「十字架の発見と検証」を画角、視点の観点から選択した。作者はアーニョロ・ガッディで、当然チェンニーノ・チェンニーニが弟子として手伝っていた可能性があったので、復元に関わった大学教員、大学院生、学部生、卒業生有志のべ25人は、始動以前約2年かけて「絵画術の書」の読み合わせと解説の勉強会を行った。当時使用された顔料や消石灰は、国立フィレンツェ修復研究の分析をもとに同じものをイタリアから空輸し、32のジョルナータは現地調査の写真画像を用いカルトネを作成した。描画法も14世紀当時に近い道具でできる限りの再現を試みた。色彩については正確を記すため現地の足場にて、44箇所の部分サンプルを水彩絵の具で写し採取したものを準備し、横7メートル×縦5メートルの壁画は約100日間かけ、2008年3月に当時の行程に従って完成した。



十字架の発見と検証



復元された原寸大フレスコ画

## 2. 現地足場での部分模写復元プロジェクト

原寸大フレスコ画復元プロジェクトから約2年後の2009年9月、フィレンツェのサンタ・クロッチェ教会中

央大礼拝堂の画面クリーニングが全面終わりを迎え、約600年前の鮮やかな色彩が蘇りつつあった。そこでサンタ・クロッチェ教会と国立フィレンツェ修復研究の承諾を得て、世界初の足場での現地部分模写を計画し決行した。模写場面は原寸大フレスコ画復元プロジェクトと同じアーニョロ・ガッディ作、「聖十字架伝」8場面うちの1枚、「十字架の発見と検証」の人物像を中心とした4箇所部分である。材料を日本やフィレンツェで調達し、漆喰パネルは現地で組み立て作成した。1日1部分早朝より開始し、夜のミサが始まる日暮れまで制作して4枚の部分模写復元が完成した。当時と同じ材料、道具、技法を用い、特にチェンニーノ・チェンニーニ著「絵画術の書」に書かれてある手順を重視した。



色彩の比較

## II. 復元について

### 1. 復元模写とは何か

研究対象物としての復元模写の存在意義とは、復元模写から当時の描かれた技法の解明にある、ということがいえる。したがって絵画における復元模写とは、技法の種類問わず以下の項目が重要であると考えられる。

- ①支持体の材料と手順
- ②絵の具層または最終層の材料と手順
- ③原寸大サイズ
- ④環境条件（道具や気候、設置場所など）

絵画の復元模写では、支持体の構造から絵の具層または最終層（例えば装飾に用いる金属箔など）までの用いられている材料および描画された手順が肝心である。材料に関しては、化学的分析で同定されたものと同じ、もしくは現物からの目視観察で得られた情報をもとに、現代においても入手できないものがあればそれに近いものを選定し、使用しなければ復元模写としてほとんど意味をなしえないであろう。見た目は近い感じが出てまったく別物であると判断すべきである。

また画面サイズは原寸大でなければ、実際のプロセスで得られる情報は正確なものとはやはりいえない。特に1日分の仕事量をジョルナータとするブオン・フレスコ画には、この方法でなければまったく有効的効果は生まれない。幸い移動が困難な壁画においては原寸大サイズの模写が許されているケースが多いが、逆に他の絵画技法では強制的に縮小サイズでの模写しか許可されないことがほとんどなので、難しい事態であることは間違いない。

環境的条件に関しては温度や湿度が絵画に与える影響について、今更語ることもないほど重要な関係があることはいうまでもない。当時使用されていた道具については、作品に残された痕跡をもとに想定しなければならない。現代において使われなくなったものが当然存在し、時代考証を考えて道具の再現、もしくはより近いものを選択しなければならない。もともと復元模写作品が設置してあった場所については、作品が掲げられていた高さや、作品を見る画角などを考慮しなければならない。なぜなら、14世紀以前の時代にはまだ遠近法が確立されておらず、画角や視点によって当時の画工たちがいわゆる職人的な勘をもって人物のプロポーションや、遠景の風景や建物を描いたからであり、それを通常の美術館や展示会場の目線に合わせても合致することはほとんどないことを考慮しなければならない。

## 2. フレスコ画復元のための条件

さらに絵画における復元模写をフレスコ画に限定した場合、以下の3つの条件が必須となるであろう。

- ①顔料と媒材の同定
- ②絵の具層の厚みと層構造
- ③色彩の比較

フレスコ画に使用されている顔料の同定について、ある程度専門的な化学分析が必要である。例えば2007年の金沢大学キャンパス原寸大復元プロジェクトには、国立フィレンツェ修復研究の分析データを利用した。ただ国立フィレンツェ修復研究も更に詳細な専門的な分析は外注に出しているようである。顔料に比べて分析が困難な媒材の同定に付いても同様である。ただ幸いなことに14世紀という時代に使用された顔料は大抵想像がつく。産業革命以降、爆発的に増殖した金属系の顔料がほとんどないからである。古代から存在する金属系の無機顔料である、ヴァーミリオンやシルバーホワイトはブオン・フレスコ画に用いると変色してしまうので除外できる。(もっともセッコ画の場合は別であるが。) 媒材について同様である。したがって驚くほど顔料の種類は少なく、ほとんど天然無機顔料

に絞られるので、極端に言えば実物を目の前にすれば目視でもある程度は判別可能になる。色相の近いものでも色名に迷ったら、出土する地域性を考慮すれば比較的判断は容易となる。前述の復元に用いたブオン・フレスコ画とセッコ画に用いた顔料や媒材のリストを以下に記しておく。

《ブオン・フレスコ用》テルベルト、シノピア、ローシエナ、パーントシエナ、ローアンバー、パーントアンバー、ピーチブラック、ビアンコ・サン・ジョヴァンニ

《フレスコ・セッコ用》ラピスラズリ、アズライト、ジャルリーノ  
《媒材：セッコ、金属箔接着用》蛋白質(卵、膠)、乾性油(亜麻仁油)、赤色箔下ボーロ

同じ材料を用いたとしても同じ風に仕上がるとは限らない。ここでもっとも重要で難しいのは、その色がどのくらいの厚さで、どのような状態に塗られているのかが復元の正確さを左右する。特にブオン・フレスコ画ではあまり絵の具を重層しないので、1層の厚みを知ることがポイントとなる。残念ながら現在、厚みを一定の尺度で測定や比較することはほとんど不可能である。実物の壁画を目の前にしてルーペで観察して、その情報を得るしか今は方法がないと考える。これも幸運なことにアーニョロ・ガッディのケースでは、ハロゲン光源を用い(LEDも使ったが今ひとつ鮮明ではなかった)ルーペでじっくりと何カ所も観察することが可能な状況であった。このようなケースはほとんど希で通常では不可能なので、非接触または間接的な接触で色彩そのもののデータを数値化する方法を考えなければならない。それぞれの必要ポイントの色相、彩度、明度をサンプリングし、数値化したものを比較することで絵の具層の厚みがある程度解明できることをこれから証明していかなければならない。オリジナルの壁画と復元模写との色彩の比較においても、科学的装置による測定と水彩を使用した手作業によるサンプリングを繰り返し用いる。



ルーペによる調査

### 3. 復元模写の本質

絵画は物質である。ごく当たり前のことであるが、広く世の中に出ている複製画からCGによる復元作品について考えてみると、実は絵画は物質であるというが全く理解されていないのではないかと考えてしまう。つまり表面の色相だけが再現されていればいいのであるという理屈だけがまかり通っているようにさえ感じる。もともとCGや映像、またはプリントそのものである版画や浮世絵などの複製や復元は構造上同じなのでは違和感はない。しかし、絵画とは支持体と絵の具が層構造をとって、成立している物質でありことを把握しなければならない。支持体には石や煉瓦、布や紙があり、その上にはさまざまな形体の顔料が無数に媒材により接着している状態である。色そのものが下層から色の影響を受けながら発色している。この物質的層構造が成立していない限り、絵画の復元模写となることはないといえる。

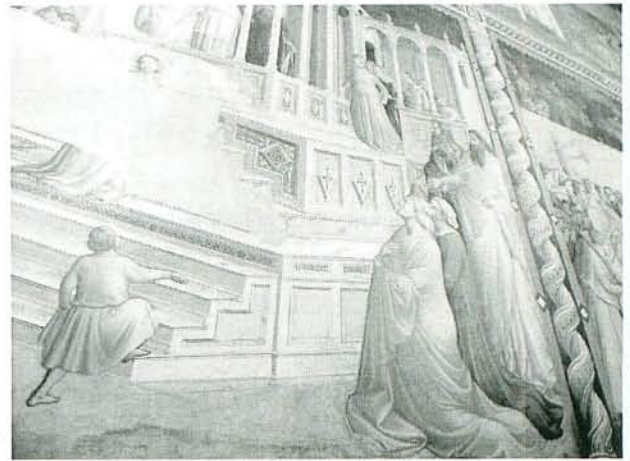
### Ⅲ. イタリア 14 世紀壁画および板絵の現地調査について

#### 1. フレスコ画技法の真実

フィレンツェ、サンタ・クローチェ教会の中にはガッディ親子が礼拝堂に手掛けたフレスコ画はいくつかある。息子アーニョロ・ガッディなら中央大礼拝堂（アルベルティ家）以外にも、カステラーニ礼拝堂にも大作が描かれてある。また父タッデーオ・ガッディは同じく隣区画にパロンチェッリ礼拝堂や修道士食堂にも大壁画を残している。この14世紀を代表する2人の画匠の集大成をここでも十分に堪能できるのであるが、他の地にも散在しているフレスコ画はもとより、板絵（テンペラ画）を調査することで描画法の違いや相似点を探り、2人の絵画制作におけるバックボーンとは何か、そして成し遂げようとした工房の痕跡を辿ることで、失われたフレスコ画技法の真実を探求する。



カステラーニ礼拝堂壁画



パロンチェッリ礼拝堂壁画

#### 2. 技法的観点のポイント

実際に14世紀のフレスコ画を目にすると、ブオン・フレスコ画技法をベースに、かなりのセッコ部分と金属箔による装飾、そして人物の円光部盛り上げとピッチ（樹脂や蜜蝋を混ぜて粒状に成型したもの）による立体的装飾が多いことがわかる。したがってフレスコ画をトータルで見た場合、以下の3ポイントによる比較が描画技法の違いを見つけるヒントになるのではないかと考えた。

- ①人物の顔（肌部）における絵の具層厚みの違いについて
- ②フレスコ・セッコ部分について（背景）
- ③人物衣装部分のカンジャンテ（\*1参照）表現について

#### 3. 調査対象の作品について

- ・アーニョロ・ガッディ作テンペラ画、「聖者：祭壇画右翼の一部」、ピサ国立絵画館 ※（撮影不可）
- ・アーニョロ・ガッディ作テンペラ画、「聖母マリアと幼児キリスト像」、ペルージャ大聖堂博物館 ※（撮影不可）
- ・アーニョロ・ガッディ作フレスコ画、「聖十字架伝」、フィレンツェ/サンタ・クローチェ教会
- ・タッデーオ・ガッディ作フレスコ画、「聖ヨハネの物語」カステロ・ディ・ポッピ/礼拝堂

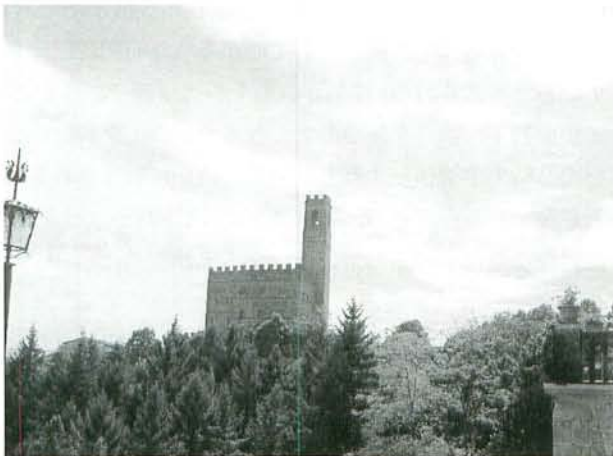
その他にもウフィツィ美術館（タッデーオ・ガッディとアーニョロ・ガッディのテンペラ画）、プラート壁画博物館などにフレスコ画の部分を取材することができたが、残念ながら大きさや画風の違い、または保存状態の悪さであまり参考にはならなかった。アーニョロ・ガッディの作品に関しては、プラート大聖堂の聖腰帯礼拝堂と中央大礼拝堂のアーニョロ・ガッディ工房作のフレスコ画は時間をかけて観察することができたが、至近距離での調査はできなかった。



アーニョロ・ガッディ作/プラート壁画博物

#### 4. 調査のポイント

ここでは主として、アーニョロ・ガッディ作フレスコ画、「聖十字架伝」(フィレンツェ/サンタ・クロッチェ教会)と、タッデーオ・ガッディ作フレスコ画(カステロ・ディ・ポッピ/礼拝堂)の2つのフレスコ画の部分と比較することで、描画法の相違点を具体的に検証する。



カステッロ・ディ・ポッピ



礼拝堂壁画

○人物の顔(肌部)における絵の具層厚みの違いについて  
《タッデーオ・ガッディ》絵の具層はアーニョロに比べてやや厚く、肌部に関しては陰部のヴェルダッチョが透けてはいるものの、ほぼ下の絵の具層を被覆している。【fig.1】

《アーニョロ・ガッディ》一つ一つの層が薄く、特に最終層に下層の肌色を透かすように白色のハッチングを施している。【fig.2】



fig.1



fig.2 口絵6  
(聖女ヘレナ 拡大図)

○フレスコ・セッコ部分について(背景)

《タッデーオ・ガッディ》ブオン・フレスコによる仕上げが大部分を占め、セッコについては特に背景に限って用いていると思われる。【fig.3】



fig.3

《アーニョロ・ガッディ》背景はもちろん、装飾の多い衣装に工芸的装飾とともにセッコ技法が多く見うけられる。

【fig.4】



fig.4

○人物衣装部分のカンジャンテ表現について

《タッデーオ・ガッディ》多少見られるが、ほとんど作品には見ることができない。【fig.5】

《アーニョロ・ガッディ》代表作において各場面別に多用している。【fig.6】



fig.5



fig.6

#### IV. 考察および結論

##### 1. 考察

タッデーオ・ガッディ作とアーニョロ・ガッディの親子関係、師弟関係としてたしかに全体的な配色や奥行きなどの空間構成などいわれてみれば繋がりを感じるが（あくまで雰囲気であるが）、それぞれの代表作に描画技法にあまり接点は見られないように感じる。むしろ父タッデーオの描画法は、フィレンツェのサンタ・クローチェ教会にあるバルディー家礼拝堂に描かれてあるジョットの技法と比較して、ほぼそのまま襲踏しているように思われる。だとすれば、息子アーニョロ・ガッディが、父であり師であるタッデーオ・ガッディを超えて、進化しなければならなかった技法的变化とは何であったのか、を考えなければならない。そこで各地のアーニョロ・ガッディの作品を見て回った結果、その特徴的な観点から以下の3項目について考察してみた。

①ペルージャ大聖堂附属博物館の地下に展示されていた「聖母マリアと幼児キリスト」は、制作年代は不明であるが作風から考えて、画家として脂が乗った時期に制作されていると考えられる。作品が金地テンペラ画であることと、表現に若干の拙さを感じることからサンタ・クローチェ教会の「聖十字架伝」よりも前の若い時期に制作されていると想像できるが、その画風はまさに14世紀シエナ派作品の影響を受けているのではないだろうか。

②アッシジのサン・フランチェスコ教会地下廊の「蒼穹の回廊」にある、ピエトロ・ロレンツェッティ作、「聖母子と二人の聖者」；俗称「黄昏の聖母」の聖母マリアを肉眼による至近距離での観察の結果、描画された肌質がアーニョロ・ガッディの表現に最も近いと思える。つまり14世紀シエナ派は主題である聖母マリアの肌質の表現を、これまでの表現より特別に突出させなければならなかった。なぜなら、これまでにない絵の具の重ね方で肌の透明感＝女性らしい優しさを演出する技法を生み出す必要があったからだろう。

③技法的な観察から見ても、アーニョロ・ガッディのフレスコ画に見られる女性肌部の最終層にある無数の白色ハッチング（スカンプリング技法：\*1参照）は、密度こそ違いますがピエトロ・ロレンツェッティの作品にも見うけられる。このことからアーニョロ・ガッディは同じフィレンツェで活躍していたロレンツェッティ兄弟の描画法の影響があると考えて間違いのないであろう。場合によっては相似点から、壮年期に直接的な接触があった可能性も否定できないと感じている。

## 2. 結論

純粹にジョットからのフレスコ画技術の伝承という点では、正当に引き継がれたことは確実として、タッデーオ・ガッディとアーニョロ・ガッディの表現技法としての継承はあまり見られない。タッデーオ・ガッディはジョットに弟子として24年間仕え、その技法の後継者としてかたくなにその職人技術を守ったが、アーニョロ・ガッディは父の元で修行しつつ、次の時代を読みながら独自の技法を体得していったのではないかと予測される。

以上の点から、アーニョロ・ガッディの透明肌の表現は14世紀シエナ派の影響ではないかと考えた。調査ポイントから、カンジャンテ表現を多用するのは14世紀シエナ派以降であることと、タッデーオ・ガッディの作品の背景以外のセッコ部が少ないこともシエナ派以降の影響と判断すれば、衣服の装飾部分の多様化がセッコ技法の多用を生んだと考えれば合点できる。チェンニーノ・チェンニーニ著『絵画術の書』との実践的検証を継続し、実際の描画法の手順と効果を記録していくことが必要とされる。なぜなら描画の結果がかならずしも著述と一致することばかりではなく、矛盾する点も多くある。また描画法のベースがタッデーオの技法なら、アーニョロの技法との分岐部分を探すことを考えなければならないだろう。

今回のアーニョロと14世紀シエナ派との関連性については、調査前半で見たピエトロ・ロレンツェッティ作「黄昏の聖母」がきっかけであった。その後、調査後半の帰国2日前にペルージャ大聖堂附属博物館の、アーニョロ作の金地テンペラ画、「聖母マリアと幼児キリスト像」を見るまで、描画技法的な結びつきに気付くことには至らなかった。そのため今後はシエナでのシエナ派全般の作品調査における検証を行いたい。



ペルージャ大聖堂

## 3. 調査を終えて

ボローニャ国立絵画館では、テンペラ画中心ではあるが14世紀絵画の間があり、まとめてじっくり観察することができた(写真撮影も可)。またフレスコ画ではメザラツ

タの間として、同じ14世紀のシノピアを見ることができ、シノピアの描画に於ける色の使い分け(シノピアとベルダッチョ)の法則も垣間見ることができた。その他にもペルージャ国立絵画館、サン・ジミニャーノ国立絵画館、アッシジ国立絵画館、プラート壁画博物館(一部改装中のプラート市立美術館の作品も展示)にて相当数の14世紀に描かれたテンペラ画、フレスコ画を見る機会が得られた。



ボローニャ国立絵画館



メザラツタの間

これらを通して感じたことは、地域や表現やレベルの差は多少あるが、14世紀とは想像以上におよそ絵画技術的には成熟した時代であって、ある意味完成された技術を持った工房同士の競争世界であったと予想できた。13世紀絵画様式の呪縛とその時代の新しい技法を周到しつつ、その魁として14世紀最初にシエナ派が台頭し、その斬新で華やかな表現と技術を超えようと、大都市フィレンツェの画工たちが14世紀終盤に艶やかな花を咲き誇らしたように思う。したがって14世紀絵画は、どの地方都市よりも大都会であるフィレンツェ絵画が表現と技術レベルにおいて最高であり、その頂点にアーニョロ・ガッディたちがいたといっても過言ではないだろう。

これ以降、中世イタリア絵画において工房制度が解体され、技巧的衰退期を迎えるという解釈でとらえるのなら、15世紀には国際ゴシック派が絵画の装飾方法において、

14世紀の輪郭線に沿って繰り返し、さらにその後の時代の作品は、14世紀の方法論を、他の違う新しい時代の方法論で覆すことに心血を注いだ結果の産物なのかもしれないと感じた。

今回の調査では、例えばタッデーオ・ガッディの作品は、技法的にはジョットのコピーだとしたら、アーニョロ・ガッディの作品は前の世代の表現と技法を背景に、人物の質感や画面の色彩構成、工芸的装飾法においてオリジナルとしてほぼ完成の域に達し、そしてオリジナル＝画家の独創性という概念の発芽を、次の時代の大輪の花に繋げる橋渡しとしての役目を果たした画匠だったといえるのではないだろうか。

## V. 南イタリア壁画群の復元プロジェクトについて

10世紀以前の南イタリア壁画作品における絵画的技法については多岐にわたると想像される。フロン・フレスコ画（湿式）やセッコ・フレスコ画（乾式）以外にも想像を超える技法に巡り会う可能性が高い。いずれにせよイタリア壁画の技法的な過渡期にある作品がほとんどであるので、ミックス型が多いと予想される。当時の技法のまま残されている作品はまだしも、後世の修復の手がはいている作品も多いであろう。この辺の見極めがもっとも重要と考えられる。

### 1. 写真撮影と画像データー

写真画像はより一層の緻密なデーターが必要とされる。レイヤーとして薄く一層色彩を被せていく描き方が比較的多いフレスコ画においては、特に下の層を透かすように発色している絵の具層の様子を的確に捉える必要がある。銀塩フィルムカメラの8×10の域をすでに超えていると思われる中判のデジタルカメラ（4000万画素）にて撮影し、描画行程の解析に利用したい。

### 2. 色彩データー

色彩の比較方法として、色相、明度、彩度を数値化する必要がある。非接触または間接的接触型の色差計（ハンディタイプ）で計測し、コンピューターで光源別にシミュレーション解析をし、基礎データを算出する。

### 3. 現地復元の画材について

媒材の同定が困難な場合、現地復元模写の画材として卵テンペラ絵の具を選択するのが無難と思われる。足下が不安定な場所が多いところでは、ボード紙のような支持体を用意した方が良さそうである。

## 4. 過去の調査を生かして

大きくいえば絵画技法、特に壁画技法は点ではなく、線として必然の歴史的背景とつながってきたのであるが、ある時代突然として途絶え、失われてしまうのである。今、13世紀までの中世の点がようやく線としてなぞられるようになりつつある段階であると仮定したら、南イタリアの壁画群の作品は10世紀前後、もしくはそれ以前の中世絵画技法の起源という点を探しに行く調査であろう。だとすればまたその点を線までにたどれるまで、時間をかけて解明しなければならないであろう。また今後の実現性からいえば可能に近いのは、タッデーオ・ガッディの師であるジョットのフレスコ画法の研究である。今年度フィレンツェのサンタ・クローチェ教会大礼拝堂正面右脇のジョット作「聖痕を受ける聖フランチェスコ」の修復が開始される。そのデーターをもとに再び金沢大学キャンパス内に原寸大復元模写を制作したいと考えている。14世紀の絵画技法を軸に更にフィードバックし、タッデーオ・ガッディとジョットの活躍する13世紀の絵画技法の神髄を知る絶好の機会と捉えている。



聖痕を受ける聖フランチェスコ

### 注釈

\*1) 「色変わり」「衣変わり」などと呼ばれ、主に衣服の表現に見られる。同じ色相の中で大きく明暗差を付け、補色や白色による浮き出し表現をもたらすことで立体感を強調できる。サテン生地質感を出すための玉虫色の表現とも考えられる。

\*2) 薄白がけ技法。薄く溶いた白色絵の具を下の色を透かしながら、ペールをかけるように重ね色調を和らげる効果をもたらす。