

模写から見えてくる壁画の描画特性 (プーリア州グロッターリエ, パラジャネッロ編)

大村雅章*

The Painting Characteristic of the Mural Painting which is in Sight from a Copy

Grottaglie and Palagianello in Puglia

Masaaki Omura*

As a result of I established three places of places after having investigated the cave fresco which same Puglia was dotted with in January for .2012 years when the full-scale copying that I did a fresco in front chose three points than the second and the work which it was and was removed and rebuilt last year in south Italy, the Fondazione Ettore Pomarici Santomasi in Gravina in Puglia, and were saved in since September, 2011 and copied the first actual size with an object close at hand in advance, and having considered difference or the state of preservation of the drawing method, I decided the copying of 3 works.

The copying production is done about .3 works which I carried out in September of the year after a run-up of about a half year with 1100-1300 generations as the generation when these works which I chose it each, and were pictured as a cave church by the church which in late years was discovered in Gravina di Riggio east church and the individual residence basement in Grottaglie of Puglia, Sun Nicola church of Palagianello were pictured by a feasibility study and it is nameless monk painters and is a fresco pictured as ascetic practices and is imagined about the producer as well as last year when it was knowledge and the priest with the technique as such.

Key Words: Fresco painting, Restoration, Painting technique

キーワード: フレスコ画, 復元模写, 絵画技法

1. 模写・準備編

1.1 はじめに

壁画を目の前にしての原寸大模写は, 2011年の9月以来2回目となる。昨年は南イタリア, プーリア州のグラヴィーナ・イン・プーリアにあるフォンダツィオーネ博物館に移築され保存されている作品より, 3点選択し対象を目前にして, 初の原寸大模写を行った。2012年1月, 同じプーリア州に点在する洞窟壁画を事前調査した上で3ヶ所の場所を確定し, 描画方法の相違や保存状態などを考慮した結果, 3作品の模写を決定した。

模写制作は, 事前調査から約半年の準備期間を経て, 同年9月に実行した。3作品については, プーリア州のグロッターリエにあるグラヴィーナ・ディ・リッジョ東教会と個人邸宅地下に近年

発見された教会, パラジャネッロのサン・ニコラ教会からそれぞれ選定した。洞窟教会として描かれたこれらの作品は, 描かれた年代として1100~1300年代とされている。制作者については昨年同様, 名もなき修道僧画家たちであり, 修行として描かれた壁画であり, それなりに知識と技術を持った僧侶だったと想像される。

絵画的な様式としては, ギリシャ正教の画風であるビザンチン様式と, ローマ教会のラテン様式の両面を兼ね備えた独特の画風である。凝灰岩の壁に漆喰を塗り, 絵の具で彩色されており, 場所によっては複数層が塗り重ねてある。

年代から考察してテンペラ画や, プオン・フレスコ画とは考えにくく, 昨年と同様で消石灰を用いた技法の一種であることが, 実際の画面からも伺える。表面模写にとどまらず, 制作された当時に近い材料と手順で, 絵画の持つ物質面からの再現(復元)模写を目標としているが, 状態が中でも良好とはいえ, 描かれてから1000年を経過しているので, 現状に近づくことは容易ではなかった。また模写を通じ, 失われた絵画技法の源流と解明を紐解くきっかけとなれば幸いと考えている。また制作環境面での体験と

* 人間社会研究域 学校教育系

フレスコ壁画研究センター

* Institute of Human and Social Sciences, Faculty of Education

Research Center of Italian Mural Paintings

して、昨年度は博物館での室内制作のみだったが、今年度は3ヶ所による野外、半野外、室内制作となったことを付け加えておく。

1.2 色材の準備

顔料に加えられた展色材（メデュウム）を同定するのは非常に困難である。事前の調査で石灰化が確認しているの、おそらく消石灰を駆使した技法であることは予想できる。しかし、今回の調査までの半年間、技法的な実験で確証を得ることはできなかった。したがって現地での実験や試行錯誤、また材料の調達など困難と判断し、昨年と同様に調査期間と制作時間、環境の制約（現地で顔料と卵を混ぜ合わせるのは困難）などがあり、今年度も市販のチューブ入り卵テンペラ絵の具（イギリス：ラウニー社製）を持参することを決定した。（Fig. 1）

但し、この原稿を執筆しているこの時点で、このメーカーのチューブ入り卵テンペラ絵の具は廃盤となり、来年度からもう持参できない。



Fig. 1 チューブ入り卵テンペラ絵の具

1.3 支持体の準備

運搬上の制限から木板パネルのサイズを60x45cmとし、数ミリ厚のシナベニヤに枠と寒冷紗を貼ったものを現地用に数枚用意した。洞窟壁画と同じ岩盤の凝灰岩を採取、粉碎し篩いにかけて後、同量の消石灰と酢酸ビニール樹脂を混ぜたものをアッリッチョとして、刷毛で1回塗布し乾燥させる。（Fig. 2）（Fig. 3）（Fig. 4）（Fig. 5）

乾いた画面に砂と消石灰を同量混ぜたモルタル漆喰で、イントーナコを鏝で一層重ね塗り、乾燥させて完成させる。（Fig. 6）

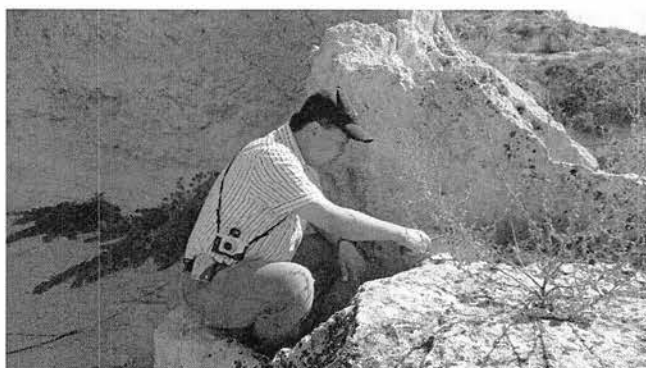


Fig. 2 凝灰岩の採取



Fig. 3 凝灰岩の粉碎

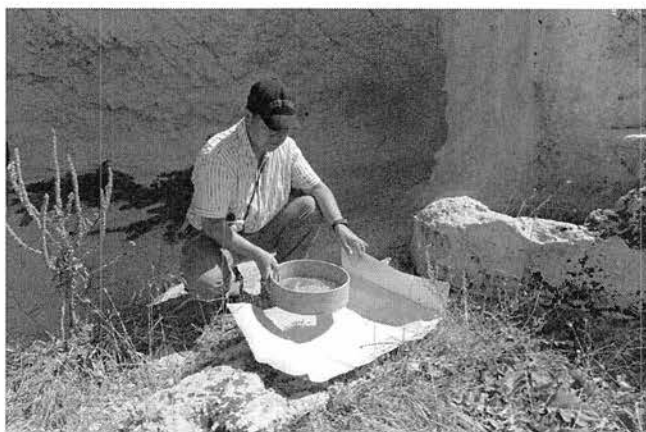


Fig. 4 篩い作業

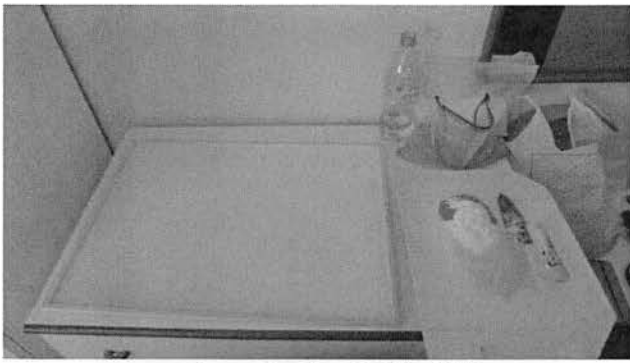


Fig.5 アッリッチョ層の準備

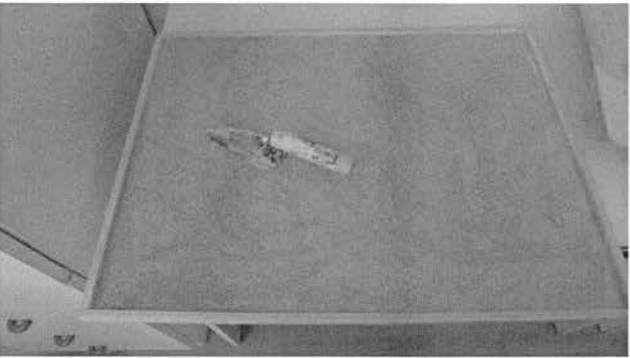


Fig.6 インターナコ層の塗布

1.4 原寸大転写用下絵の作成

原寸大模写にあつたて、下絵を転写する方法を以下の手順で拡大した。

- 1)原画にスケール (図形+数字) を入れて、デジタルカメラで撮影し、マイクロSDカードに保存する。(Fig.7)
- 2)画像を小型液晶プロジェクターのマイクロSDカードスロットから投影し、画面にあわせて構図を決定する。(Fig.8)(Fig.9)
- 3)拡大縮小の微調整をしながらスケールをあわせ、柔らかい木炭鉛筆でなぞって輪郭線を写し取る。



Fig.7 スケールを入れて撮影



Fig.8 小型プロジェクター投影



Fig.9 スケールに合わせて転写

1.5 模写対象の壁画現状について

模写対象作品は、保存状態と図像学上の相違点の観点から判断して、以下の3点に絞った。(※以下、番号は制作順による)

1)正面右後陣 [人物像] (グラヴィーナ・ディ・リッジョ東教会：
グロッターリエ)

※画面全体の大半が欠落し、複数重層あり(Fig. 10)

2)聖ニコラウス像 (近年発見された教会：グロッターリエ)

※保存状態がとても良い。(Fig. 11)

3)聖マッテヤ像 (サン・ニコラ教会：パラジャネッロ)

※雨風に晒されていて全体的に細かい欠落有り。(Fig. 12)

記録として文章から確認できる事柄は、いずれもこの壁画群は19世紀末から近年までの比較的新しい時代に発掘されたもので、それまでの数世紀間は空気に触れることなく地中で天然の保存状態にあったものと思われる。いずれも発見後の画面等の修復跡は見られない(未修復)。パントクラトールのキリスト像(グラヴィーナ・ディ・リッジョ東教会)のみ。時代が異なる漆喰層が2~3層程度重なっており、肉眼でもはっきりと複数の断片が確認できる。古い壁画を塗りつぶすために、複数回このような行為が行われたと想像される。



Fig. 11 聖ニコラウス像
(近年発見された教会)
— グロッターリエ —



Fig. 10 正面右後陣 [人物像]
(グラヴィーナ・ディ・リッジョ東教会)
— グロッターリエ —



Fig. 12 聖マッテヤ像
(サン・ニコラ教会)
— パラジャネッロ —

1.6 制作の手順

＋模写対象作品の大まかな制作手順については、以下の通りである。

- 1) イントーナコ層にシノピア。(酸化鉄による輪郭の下描き線)
- 2) 各部分別に固有色を1層から2層程度、塗り重ねる。
- 3) 原画の凹凸や欠損分を意識しながら彩色を施す。
- 4) 漆喰の層が重なっている部分は、なるべく忠実に塗り重ね立体的に再現する。

1.7 原画の色見本作成

色の正確さは、デジタルである写真データのみでは不完全なので、今年度も人間の目を通して見た色をアナログデータで記録に残すことにした。

道具は画用紙のスケッチブックに、チューブ入りの透明水彩絵の具(ウィンザー&ニュートン社製)を用いた。原画から約120カ所の色見本を作成する方法は、作品の前で混色し比較し2名以上で確認をすることとした。3cm四方のマス目に、色がマッチングするまで塗り続けるといった、大変根気がかかるこの作業には、金沢大学の壁画研究調査チームの比較的色彩の扱いに手慣れている学生が担当し、のべ3日以上を要した。(Fig. 13)

こうして作成した色見本は、主観的なデータではあるが、模写の色合わせの確認作業や、色彩差計の測定分析などにも大変役立ち、貴重な資料として記録することができる。



Fig. 13 水彩絵の具による色見本の作成

1.8 その他の道具

昨年はイーゼルや椅子、水周りの確保など環境が恵まれていたが、今回は完全に屋外での作業なので、アルミ製の野外用イーゼル、折りたたみ簡易椅子を国内で準備し、現地などで水入りのペットボトルなどを調達した。また描画用の照明として、写真撮影用の携帯LDEライト(乾電池式)を転用した。

2. 色彩と顔料

壁面に用いられている色材である顔料は基本4色であり、以下に示した種類に分類される。

- 1) 黄土顔料 (伊: オクラ・ナチュラルレ/英: イエロー・オーカー)
- 2) 酸化鉄顔料 (伊: シノピア/英: レッド・オーカー)
- 3) 炭素黒顔料 (伊: ネーラ・ヴィーテ/英: ピーチ・ブラック)
- 4) 白色顔料 (消石灰)

2.1 肌部に使用されている色彩と顔料

顔や手に用いられている色彩は、やや黄色みが強い肌色。顔料は黄土顔料(伊: オクラ・ナチュラルレ/英: イエロー・オーカー)と白色顔料の混色。輪郭線や陰影部には炭素黒顔料(伊: ビーテ・ネッロ/英: ピーチ・ブラック)、もしくは酸化鉄顔料(伊: シノピア/英: レッド・オーカー)を少量混色したもの。白色顔料は消石灰と考えられる。

2.2 衣装に使用されている顔料

衣装や装飾模様用いられている色彩は、以下の顔料を単独使用、塗り重ね、混色の3パターンで構成されている。顔料は全4色である酸化鉄顔料、黒色顔料、黄土顔料、白色顔料が使用されている。

2.3 背景に使用されている顔料

背景に用いられている色彩は、一見渋い青色に見える青味かかった灰色が全面に例外なく彩色されている。昨年の模写時にも同様の色が見られたが、その正体を突き止めるまでにはまだ至っていない。顔料の混色によるもの、黒色顔料と白色顔料の混色と考えるのが妥当である。植物性炭素系(木の枝や種を焼いたもの)の黒色顔料を消石灰と混ぜ合わせ、黄土または酸化鉄顔料を下地に置いた上に重ね塗りすることで、青味を強く見せる工夫しているのではないかと推測される。

2.4 展色材(展色材)

利用可能な展色材についての可能性について述べる。雨晒しの壁面でも絵の具層が残っていることから、画面は石灰化しており、ある程度表面には保護膜ができ、劣化も最小限であると考えられる。漆喰が乾く前に描くヴォン・フレスコ画なら、一挙に大画面を描くことは不可能なので、必ずジョルナータ痕が見つかるはずであるが、どの壁画からも確認することはできない。壁画群は空気が乾燥時にはやや白っぽく、雨などが降ると翌日には濡れ色になっていることから、白い石灰水に顔料に混ぜた場合、乾燥後にはやや白っぽい画面になる現象と共通していると考えられる。以上の理由から壁画群に用いられた展色材は、使い方の相違いはあるものの消石灰であると仮定した。

3. 利用された壁画技法

3.1 描画の下準備に用いられた技法

絵の具で描画するまでには、構図を決めたり、下描きを施し、正確な直線や曲線を画面上で計測したりする。描き始める課程において、下準備として用いられた技法を、痕跡をもとに推測、整理してみる。

3.2 シノピア

シノピアとは下描き、または下描きを行う行為を意味し、下描きに用いる色（顔料）そのものを指すこともある。シノピアの顔料は赤褐色で酸化鉄を多く含むレッド・オーカー系の色である。産地や時代で色味が多少違う。シノピアには炭素である黒色顔料を用いたケースや、酸化鉄と混ぜたケースも見られる。

今回の壁画では、ほとんどの作品に酸化鉄系と炭素系の両方の顔料を用いたシノピアが確認できる。いずれもフリーハンドで輪郭線を大まかに（描き直しの跡も見られる）描かれている。

シノピアの輪郭線が残っていることから、イントーナコが完全に乾かないうちに描かれたものと推測できる。

3.3 転写法

中世において壁画技法では、13世紀に始まるボン・フレスコ画以降、インチジョーネ法（刻線方式）とスポローヴェロ法（穴あけ透し方式）の2種類の転写方法が知られている。

インチジョーネ法は、未乾燥のイントーナコ層に直接、先端が尖っている硬質の木片または金属片を用い、線を刻むように輪郭を入れていく方法で、刻線の入った部分は凹み線を残す。カルトーネ（下絵）を画面に当て、上からなぞる場合もあり、1200年代以降、特にボン・フレスコ画に希に見られる。

スポローヴェロ法は、羊皮紙や紙にあらかじめ下絵を描いたカルトーネに、針などで輪郭線に沿って穴を開け、その上からシノピアの顔料などを布に包んで、タンポ状にしたものを叩くことで、穴から顔料を落とし定着させる。これを全体的に繰り返すことで、未乾燥のイントーナコ層に下絵を写し取る方法で、1400年代以降、ボン・フレスコ画に多く見られる。

今回調査対象の壁画では、聖ニコラウス像（最近発見された教会）の顔の部分にインチジョーネの刻線が確認された。（Fig. 14）

インチジョーネのためのカルトーネが存在したかどうかは不明であるが、紙が普及していない時代の壁画と考えれば、転写するためにつけられた痕跡ではないと考えるのが自然である。



Fig. 14 顔にあるインチジョーネの刻線

3.4 墨縄

大きな面積に渡って直線を一気に引く技法であり、絵画に限った技術ではないが、古今東西知られている。日本では大工道具にある墨壺のことであるが、中世では陶器壺などに水溶きのシノピア顔料を入れ、麻紐などを浸して用いた。浸した麻紐の両端を固定し、弾くことで線を写すことが可能となり、墨縄の跡には必ず飛沫痕が残る。模写対象の作品には、いくつかの墨縄痕が見つかり、特に大画面であるパントクラトルのキリスト像（グラヴィーナ・ディ・リッジョ東教会）の背景などの垂直線に多く用いられている。

3.5 コンパス

主に円光の正円を描くための道具で、ルネサンス期以前、木製や金属製のコンパスはすでに存在している。模写をする壁画の円光に用いられたコンパスは、もっとも原始的なコンパス（木製または金属製の軸と先端に麻紐などを通したもの）が用いられたと想像する。円の中心にあるはずのコンパスの針穴が残っていないことと、円光が必ずしも正円ではないことから、シノピアまたは絵の具での描画段階にて、フリーハンドによる方法で描いたようである。

4. 模写・実践編

4.1 グラヴィーナ・ディ・リッジョ東教会

4.1.1 全体像について

時代の異なる2つの絵の具層から形成されており、全体的に残っている色は鮮明であるが、後世のはつり跡や欠損部が多数見られ、複雑な画面の様相になっている。模写の対象としては、それぞれ異なる時代に描かれた画面の、一番古いと思われる最下層に描かれている左右の人物像2体である。もっとも新しいと考えられる、最上層にも人物らしき図像が部分的に読み取れるが、ほぼ

剥落状態にあり判別不能である。背景には青味かかった色が一層施されている。複雑なイントーナコ層の重なり合いの状態も、忠実に模写パネル上で再現した。(Fig. 15)



Fig. 15 複雑なイントーナコ層 (模写)

4.1.2 人物の顔の描写について

4.1.2.1 顔の肌部陰影法

わずかに残る顔の部分からうかがえる描き方としては、シノピア、黄土、酸化鉄と白色を混ぜ合わせた皮膚の色を全体に塗っている。明部として表現される顔の凸部には、より明るい皮膚色を塗り重ねてあるはずだが、不鮮明ゆえ確認できない。

暗部として用いられる顔の陰影については、酸化鉄や炭素黒の顔料を混ぜて、眼の下や鼻筋に沿って僅かな面積に暗色を置くことで、凹みを表現している。(Fig. 16)



Fig. 16 顔影部の表現 (模写)



Fig. 17 表情は輪郭線のみ (模写)

4.1.2.2 顔の表情および輪郭線

眉、目、鼻、唇、耳については、左右の人物像共に輪郭線の強弱による簡素な描写に留まっている。(Fig. 17)

顔と手など同様な、輪郭線や関節の皺や耳などの複雑な形状に対しても、量線のみでの表現が見られる。



Fig. 18 髪、髭はベタ塗り

4.1.2.3 頭部 (毛髪)、髭の表現

左人物像は欠損していて確認できないが、右人物像に残る髪や髭の表現を見る限り、黒または灰色によるベタ塗りで表現されている。(Fig. 18)

4.1.2.4 衣服に施された装飾と描写法

左右の人物像に施された、装飾と衣装の描写パターンについて記しておく。左右の人物像には首あたりから胸元にかけて、衣装の装飾パターンが僅かに見ることができる。黒またはシノピアによる装飾模様であるが、欠損と面積が僅かなためははっきりと読み取れない。最上層の人物像も同様に、襟元の装飾模様や下半身に当たる部分の衣服の皺らしき形状が、かすかに判別できるがそれ以上の解釈はできない。

4.1.2.5 円光及びフリーズに関する描写

4.1.2.5.1 円光について

断片であるが全部で3つの円光が確認でき、それら全てフリーハンドで描かれてある。円光本体はどれもが黄土顔料でベタ塗りされており、模様や文字などは描かれていない。円光外側の輪郭線の表現については、下層部と上層部それぞれの人物像で違いが見られた。下層部の左右の人物像は、いずれもシノピアの太い带状の輪郭線のみで外円を描いている。外円の形に沿ってさらに外側に、白色顔料で盛り上げたドット状のパターンを並べて表現している。上層部の人物像については外円の輪郭はなく、円の形に沿って外側に並べた白いドット状のパターンを並べてあるのみである。(Fig. 19)

4.1.2.5.2 フリーズの装飾モチーフについて

正面右後陣は、特に周囲の劣化、損傷が激しく、フリーズの痕跡は僅かに残っているが、判読ができない状態である。



Fig. 19 フリーズのドットパターン (模写)

4.2 近年発見された教会

4.2.1 全体像について (聖ニコラウス像)

絵の具層はしっかり固着されていて、全体的に色も鮮明に残っている。やや画面が白っぽく感じるが、まるで昨日描かれたかの

ような状態である。これまで見たビザンチン様式の壁画では、最も良好な状態に保たれている。背景には青味がかかった色が一層施されている。

4.2.2 人物の顔の描写について

4.2.2.1 顔の肌部陰影法

顔の書き方として、極めて細い線によるシノピアが多少見られる。シノピアの後、黄土顔料、酸化鉄と白色顔料を混ぜ合わせた中間色をベースとして塗る。明部である目の上、鼻筋、頬、顎などの凸部にはやや明るめの皮膚色を塗り、膨らみを表現している。

顔の陰影については全体的には少なく、酸化鉄と少量の炭素黒の顔料を混ぜて、額の皺や頬骨の影のみに筆を入れている。

4.2.2.2 顔の表情および輪郭線

眉、目、鼻、耳、手などは、ごく薄い絵の具を一層程度の厚みで描写している。眉、目、鼻、耳、手の輪郭線はやや強調されていて、色彩は灰色や酸化鉄などを混色した柔らかい色調で表現されている。(Fig. 20)

目の周囲と鼻下から顎髭にかけて細い線状のくぼみが多数確認できる。これはインチジョーネによる転写した線の跡であれば、最古の線刻ということになる。しかしファイバースコープで線状のくぼみを拡大したところ、くぼみの縁が盛り上がっていることがわかった。このことから、まだ乾燥していないイントーナコ層に先端が細い棒状の道具で刻線を入れたと考えられる。目の周囲、特に瞼の上下に見られる刻線の目的としては、転写用というよりは輪郭線の強調に用いられているようだ。

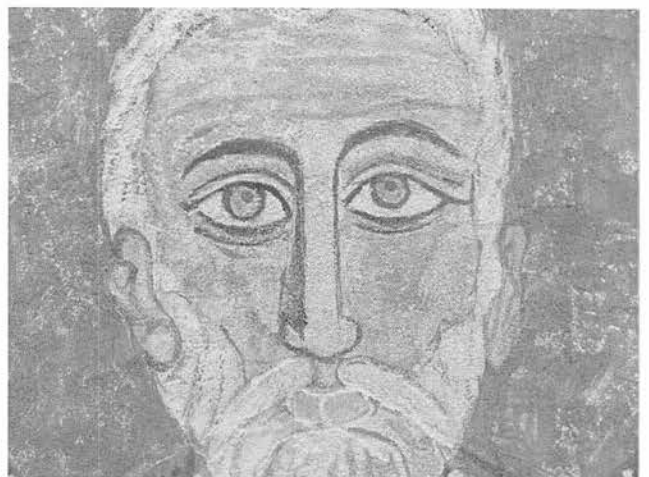


Fig. 20 顔の柔らかい色調 (模写)

4.2.2.3 頭部 (毛髪)、髭の表現

聖人の頭髪から顎髭にかけては、ややなだらかなウェーブ髪で、全体を白色ベースで塗られ、影部に少量の灰色を用いている。口髭から顎髭までに複数の刻線が見られ、口髭は輪郭線、顎髭は量

線の表現のために無数用いられている。口髭の輪郭線は強調するため、顎髭の量線は質感を出すために凸凹を表現したものと想像する。(Fig. 21)



Fig. 21 顎髭の凹凸 (模写)

4.2.2.4 衣服に施された装飾と描写法

聖ニコラウス像に施された、装飾と衣装の描写パターンについて記しておく。聖人の衣は3枚重ね着で表現されている。衣の輪郭線や襷は黒褐色で描かれており、衣装の皺などは濃淡や陰影で描かれている。(Fig. 22)

下衣は黄土が全体的にベース色として塗られ、暗い部分は黒褐色、白のドット模様は盛り上げ白で装飾が施されている。

中衣はシノピアで全体が表現されており、一層のみの薄い絵の具で塗られている。また左手に持っている聖書表紙の装飾模様も、中衣と同様のパターンで表現されている。

上衣は全体の基本色が白色で、輪郭と十字架は黒褐色で、内側の輪郭線は黄土、縁取りのドットは盛り上げ白が用いられている。



Fig. 22 衣服の皺の濃淡 (模写)

4.2.2.5 円光及びフリーズに関する描写

4.2.2.5.1 円光について

円光はフリーハンドで描かれてあるが、比較的精巧な円が描かれてある。輪郭線の外側に白色顔料で、ドットが形に沿って並べであり、いずれも筆の穂先を使って盛り上げたかのような厚みがある。円光内部は黄土顔料で一層のみ平板に塗られてあり、特に模様や文字らしきものは見て取れない。(Fig. 23)

4.2.2.5.2 フリーズの装飾モチーフについて

聖人像の上部にアーチ状のフリーズが確認できる。アーチ状のフリーズには、内側の輪郭線として白色の細い線で描かれている。フリーズそのもの全体は、シノピアでベタに塗り込まれている。

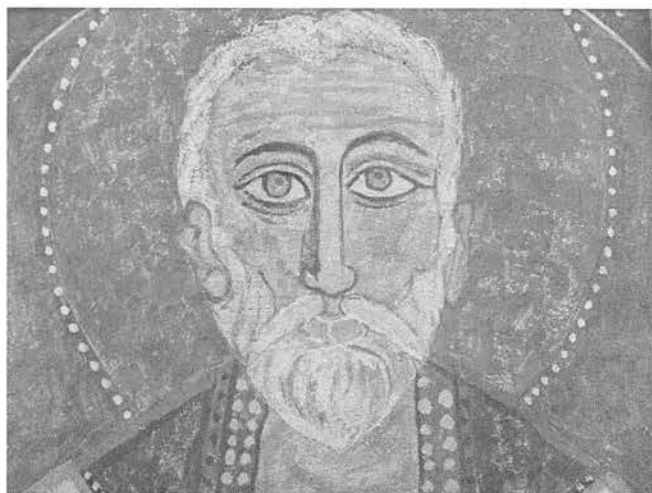


Fig. 23 円光の表現 (模写)

4.3 サン・ニコラ教会

4.3.1 全体像について (聖マッテヤ像)

絵の具層はしっかり固着されていて、全体的に色は鮮明に残っているが、後世のはつり跡が多く見られ不鮮明な部分も見られる。背景には青味かかった色が一層施されている。

4.3.2 人物の顔の描写について

4.3.2.1 顔の肌部陰影法

顔の描き方の手順としてはシノピア後、黄土顔料、酸化鉄と白色顔料を混ぜ合わせた中間色をベースとして塗る。明部である目の上、鼻筋、頬、顎などの凸部にはより明るい皮膚色を塗り重ねて表現している。(Fig. 24)

顔の陰影については、酸化鉄と炭素黒の顔料を混ぜて、比較的細やかな面積に暗色を置いている。

4.3.2.2 顔の表情および輪郭線

眉、目、鼻、唇、耳などは、2次元的な輪郭線だけのシンプルな描写に留まっていますが、表情を出すために細やかな描画が施されている。(Fig. 25)

顔全体の輪郭線はやや強調されていて、色彩は酸化鉄や黒色顔料を混ぜ合わせたような黒褐色で描かれてある。

4.3.2.3 頭部(毛髪)、髭の表現

聖人の頭髪はなだらかなややウェーブ髪で、顎髭も不鮮明ではあるが同様の表現と思われる。手順としてはともに共通しており、一番下には灰色の中間色のベースがあり、明部は白色顔料、暗部は炭素黒の顔料で彩色されている。毛髪も髭も長く細い線描きで仕上げている。(Fig. 26)

4.3.2.4 衣服に施された装飾と描写法

聖マッテヤ像の装飾と衣装の描写パターンについて記しておく。聖人の衣は3枚重ね着で表現されている。衣の輪郭線や襷は黒褐色で描かれてあり、生地の折目などは線の強弱でもって細かく表現されている。(Fig. 27)

下衣は黒で表現されており、一層のみ塗られている。中衣は背景と同じような青味かかった色で表現されており、特に模様らしき色彩は施されていない。上衣は全体的にシノビアの濃淡で表現されており、模様パターンらしきものが見て取れるが、はつた痕跡も多いので不明である。



Fig. 25 細やかな表情の描写 (模写)



Fig. 26 線によるウェーブ髪の表現 (模写)



Fig. 24 顔のふくらみである明部 (模写)



Fig. 27 衣装の折り目の表現 (模写)

4.3.2.5 円光及びフリーズに関する描写

4.3.2.5.1 円光について

円光はフリーハンドで描かれており、輪郭線外側は細く白色顔料で、内側は黒褐色で太く力強い線で描かれてある。円光内部は黄土顔料で一層塗られてあり、模様や文字らしきものも見て取れるが、状態が悪く不鮮明である。(Fig. 28)

4.3.2.5.2 フリーズの装飾モチーフについて

聖人像の左側に半アーチ状、右側に縦直線のフリーズが確認できる。半アーチ状のフリーズには、シノピア（外側）と黄土顔料（内側）が二本帯状に塗られている。直線のフリーズはシノピアのみの一本帯になっている。



Fig. 28 円光の状態 (模写)

5. 模写・考察編

5.1 模写を終えて

今回が2回目の調査だったので、道具や材料、手順に関して多少は準備できたように思う。また模写そのものについても、現状模写を中心に現地の壁画の状態によりケースバイケースで対応することとした。

模写を終えてみて、ビザンチン期特有の表現方法は、単純化された色彩と形を画面に定着していく力強さを昨年より強く感じた。今回の描画で一番感じたことは、修復の手が入っていないオリジナルの絵の具層にはあまり塗り重ねがなかったことである。来年度以降の研究調査のため、南イタリア各地の壁画群のさらに視察をして廻った。プーリア州を中心にカンパニア州、バジリカータ州の教力所を訪れて感じたことは、支持体が凝灰岩か否かで漆喰の塗り重ね方も異なっているということである。

あきらかに乾いた漆喰壁にセッコによる描画とは異なるので、次年度は今回の調査で得られたヒントを基に試作を繰り返し、よ

り技術的に近い壁画を再現しなければならいと感じている。

加えて昨年同様、今回も背景に使われている青味かかった色については、以前謎のままである。顔料分析の結果、黒色顔料と白色顔料の2色しか用いられておらず、青色顔料の成分はまったく検出されていない。白色顔料が消石灰と仮定するなら、黒色顔料が特殊な性質を持つ物質であると断定できるので、その物質の正体を突き止めなければならない。

5.2 石灰画の可能性について

顔料の定着を可能にしている展色材に、消石灰が関わっているのは確実であり、今回の調査で消石灰を介して顔料を定着させた痕跡が、パラジャネッロのサン・ニコラ教会の壁画部分から見つかった。漆喰壁に薄く水に溶かし込んだ消石灰水が、壁面つたいに流れている状態が確認された。(Fig. 29)

また近年発見された教会の所有者の証言として、壁画が発見された時よりも色が白っぽくなってきていると聞いている。このことは壁画が発見された状態が、長年（おそらく数百年）大きな石窯に壁面が覆われていたので、空気に触れた瞬間から乾燥が促進し、もとの色に変化していったことを裏付けている。

漆喰が乾かないうちに顔料で描くフオン・フレスコ画の技法を使わずに、画面を石灰化する技法のひとつにメツォ・フレスコ画が古くから知られている。しかしヴァザーリの「芸術論」にも出てくるメツォ・フレスコ画の技法は、あくまでフオン・フレスコ画技法を補助するための技法で、フレスコ・セッコと同様に乾燥後に用いる技法として扱われている。

この石灰画がもしフオン・フレスコ画よりも古い時代からあった技法だとすれば、フオン・フレスコ画技法の普及とともに、片隅に追いやられたとも考えられる。もともとは壁画技法の主流であり、言い方を変えるなら絵画の起源となる技法だと仮定するなら、石灰画の再現には美術史を塗り変えるほどが価値があるものと信じている。



Fig. 29 消石灰水が流れた痕跡

5.3 展望と課題

顔料と消石灰を用いて何らかの方法で画面に定着させるには、以下3通り方法が考えられる。

- 1)乾燥した漆喰面に、顔料と消石灰水を混ぜて直接塗る。
- 2)乾燥した漆喰面に、薄い消石灰水を塗り、直後にその上から水で溶いた顔料で彩色する。
- 3)乾燥した漆喰面に、薄い消石灰水を塗り、乾燥または半乾き状態の上から水で溶いた顔料で彩色する。

実際に筆跡や乾燥後の色の鮮やかさから考えて、3)の方法が一番可能性としては高いと予測される。これらいずれかのパターンでのテストピースを複数作成し、乾燥後の状態を観察することで近い方法を探すことが当面の課題である。

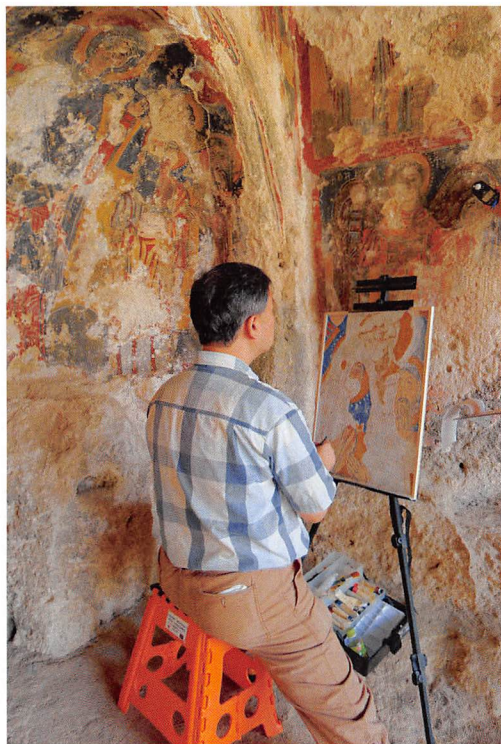
5.4 おわりに

今回の3ヶ所について、グロッターリエの農家と陶器屋の私邸、ポッサルドの模写体験は、環境や時間的な制約を受け、困難を極めた。遺跡が大自然の中にあるというあたりまえの環境が、いかに人間という存在を無力するかということをもつて体験した。

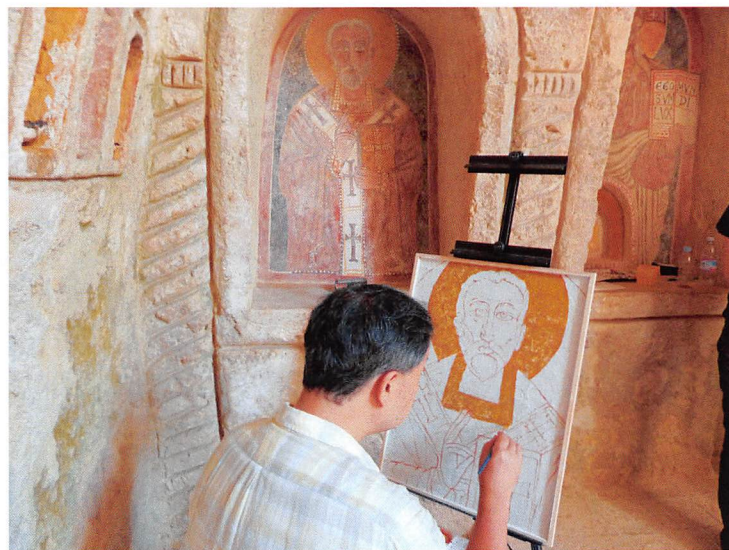
また調査中における昼食の確保が難しく、農家での昼食の提供は非常にありがたかったが、その他の場所では前日または当日の朝に携帯食を準備しなければならなかったのが想定外であった。

気候や洞窟の構造が時間的な制約をもたらすということが今回ははっきりとわかったので、次年度、しっかりと対策を練って制作にあたりたい。

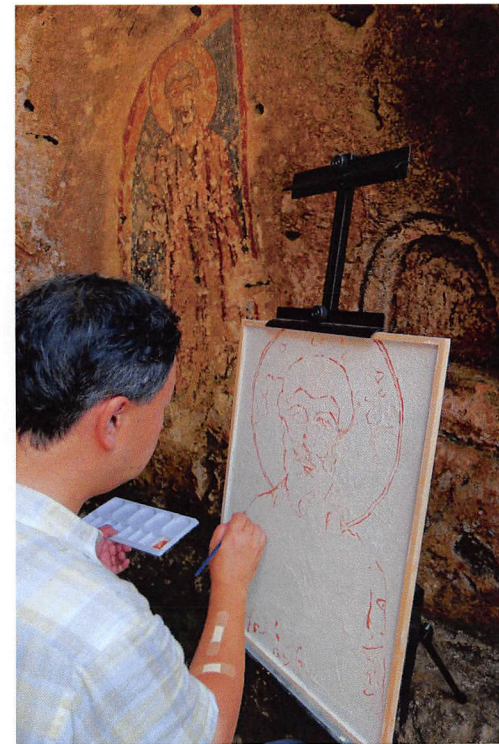
今年度も協力的な現地の人々や金沢大学壁画調査チームの助けがなければ、3枚の模写の完成はなかったと思う。この場を借りて感謝を申し上げたい。



口絵. 1 正面右後陣の模写制作風景



口絵. 2 聖ニコラウス像の模写制作風景



口絵. 3 聖マッテヤ像の模写制作風景



口絵. 4 正面右後陣 [人物像] 模写完成作品
(グラヴィーナ・ディ・リッジョ東教会)
- グロッターリエ -



口絵. 5 聖ニコラウス像 模写完成作品
(近年発見された教会)
- グロッターリエ -



口絵. 6 聖マッテヤ像 模写完成作品
(サン・ニコラ教会)
- パラジャネッロ -