

油彩

(テンペラ併用)

シクラメンを描く②

三浦明範の静物画講座

みづのあまのり 1953秋田 東京学芸大学卒 文化庁主催現代美術展、セントラル美術館
油絵本賞展、昭和会展、安井賞展、具象絵画ビエンナーレ、日本の絵画新世代展、両洋の眼現
代の絵画展、21世紀の旗手展などに出品 文化庁芸術家在外研修員としてヘルギーに滞在(96
〜97) 春陽会会員

前々号では、樹脂について書き
ました。飛び飛びになってしま
いましたが、今回は、油絵具のも
つとも重要な成分である、乾性油に



(図1) 食用リンシード・オイル

ついて述べてみます。

■ 油絵具のメディウム(3)

— 乾性油について —

「絵具」は顔料とメディウムから
成ります。このメディウムに含ま
れる成分のほとんどは、かつては
(現在でも) 薬用・食用として用
いられていたものでした。
いくつか挙げてみるだけでも、



(図2) ヤン・ファン・アイク「アルノルフィン夫妻」
油彩画の祖とされているが、実際は現在の油絵具とは異なるものであり、部分的にはテン
ペラ技法も併用している。詳しくは、98年新書号参照。

卵膠(ゼラチン)骨や皮の煮凝
り)、カゼイン(牛乳から造られ
る)、小麦粉、澱粉、蜂蜜、等々。
油についても同様で、現在でも

ヨーロッパの自然食品の店には、
食用(乾性)油が並んでいます。

私は、試しに食用リンシード・オ
イルを買って来て、絵具を作っ
てみましたが、なかなか良い絵具が
出来ませんでした。これは、専門的に言
うと低温搾法という油の抽出法
が、画用液としては最高のものな
のですが、この自然食品はまさに
この方法で抽出しているからなの
です。ちなみに値段は、画材店と
比較して格安でした。(図1)

この乾性油を絵画に取り入れた
のは、一般的には、15世紀のファ
ン・アイク(図2)をもつて祖と
されています。しかし、正確には
解明されていませんが、かなり古
くまで遡ることは明らかです。

たとえば、13〜14世紀のジョッ
トはテンペラの上に、油彩のグレ
ーズを行っています(図3)。さら

に遡ると、12世紀のテオフィルス
は、「さまざまな技能」の中で、ワ
ニスとしての亜麻仁油の製法や、
鉛白、朱などの顔料を練る方法、

さらには透明画法におけるメデ
ウムとしての亜麻仁油の使用につ
いて記述しています。また、画用
を考えなければ、すでに2世紀に
は、ガレスルが亜麻仁油などの乾
燥性、すなわち乾性油としての存
在を著しているのです。

このように乾性油は、古くから
研究されてきた材料のひとつであ
るわけですが、現代の絵具の成分
に近いものが出来るのは、やはり
ルネッサンスを待たなければなら
ませんでした。

■ 乾性油の種類と性質

① 生油

今日一般的に用いられているも
のに、リンシード・オイル(亜麻
仁油)とホビー・オイル(芥子油)
があります(注1)。

リンシードは、古くから北ヨー

ロッパで用いられてきました(注
2)。ホビーより早く固まるので
が、これを使った画面は、暗いと
ころで保存しておくとき黄変する
という欠点があります。しかし、こ
れは一時的なもので、明るい所に
置くと元に戻ります。この黄変を
嫌って、特に白などの明色のみ、
ホビーで練っているメーカーもあ
ります。

② 加工油

加工油は生油を太陽光線や熱な
どを加えて処理したもので、ドロ
ッとした粘性の強い、いわば半分
固まった状態のもので、下記の種
類があります。

(A) サンシクンド・オイル

サンシクンド・オイルは、空
気が入る状態で日に晒して濃縮
したものです。つまり、半分乾
いた(酸化重合)ものですので、
粘性が強くなりますが、元の性
質をそのまま受け継ぎながら乾
きが速くなるのです。

(B) スタンド・オイル

(図3) ジョット「サン・エステバン」
14世紀の技法を著した、チェニーノ・チェニーニ「芸術の書」は、ジョットの技法を基にしているが、テンペラの上に乾性油で練った顔料(油絵具)をグレースしたとしている。



(図4) 各種リンシード・オイル
左より、生油、サンシットンド・オイル、スタン・オイル、ポイルド・オイル



乾性油を密閉した容器で加熱すると、スタン・オイル(注3)になります。酸素を絶つていまますから、油の分子だけで重合反応が起こります。乾きはむしろ遅くなりますが、リンシードの欠点の黄変はなくなり、透明で

強靱な皮膜を形成します。

(C) ポイルド・オイル

この加熱処理を、酸素を供給しながら行うものがポイルド・オイルです。一般的には、マンガンを鉛などを加えて加熱しますので、大変乾燥(酸化重合)が早く、画用としてよりむしろペンキなどの用途に向いています。

■ 用法

生油は、油絵具の主成分です。チューブから出したままでは硬いという時、これを混ぜることで、絵具の固着力を損なわずに緩めることができます。つまり単純に絵具の硬さを調節する時や、早描きなどの筆の勢いを生かすよう

な表現に使用することになります。それに対し加工油は、もともとワニスとして使われたものですので(注4)、輝きを強く出したい時に威力を発揮します。またこの強い粘性を生かして、筆目を消す表現、特にグラッシーなどの薄く透明な層を作る時などのほか、重厚な盛り上げ表現を行う時にも適しています。これらの効果をより強く求めるならば、絵具に含まれる生油を取り除いて、新たに必要な油・樹脂を加えます。それには、新聞紙などの上にチューブから絵具を出してしばらく放置し、油分を吸収させます。その後、パレットの上で必要な油・樹脂を加えればよいわけです。

水性絵具は体積を減らして固まりますが、乾性油では体積を減らしません。乾いた表面は、水性絵具ではデコボコしているのに対し、油性のものはガラスの表面のようにツルツルしてしまいます。このことが原因で、生油を単独で油描きに用いると、はじいたり固まるのが遅く感じたりします。

対して加工油は、その粘性ゆえに単独で用いてもはじくことはありません。これは、生油が悪いというのではなく、他の成分を補うことで解決する問題なのです。それが、前回説明した樹脂分です。このベタベタした粘性性が、吸着力に一役買うのです。

しばらく置いておいた絵に加筆する時、ルツィセ(注5)を塗布しますが、これは「濡れ色」を戻すためだけでなく、この吸着力を回復するためでもあります。このルツィセの主成分も、やはりダンマルなどの軟質樹脂なのです。これらの成分を加えた状態で、筆の運びが重い場合には、もうひとつの成分、揮発性油を加えます。これについての詳細は次の回に廻しますが、このように、乾性油とともに、樹脂、揮発性油を用いることで、各々の欠点を補い、その役割を十分に発揮することが出来るのです。市販のペインティン

にテレピンを混ぜています。

■ シクシメンを描く

物体に太陽光線が当たると、ある波長の光を反射します。私達がモノを見る時、この反射した光の波長によって、その固有色を感じているわけですが、実はこの太陽光線は周りの他の物体にも当たって、乱反射を起こし、二次的な光源となっているのです。それは目に見える物体のみならず、空気にさえ乱反射して、モノに届きます。

グ・オイルなどには、これらの成分が割合含まれています。その処方、100人いれば100通りありますので、絶対というものはありません。この講座では、フラットな画面作りと透明画法に油彩を使用していますので、加工油が向いていることになりました。特に、スタン・オイルは明るく強靱なフィルムを形成しますので、これを用いています。そして見かけの硬化促進と光沢に、ダンマル樹脂、筆運びの良さのため

私達があるモチーフを表現しようとする時、この直射光と乱反射による二次光源の両方の「光」を感じて描くことになるのです。周りの状況によって、その乱反射の光の色は変化します。よく「空気を描く」と言いますが、言い換えれば、この乱反射を描くということなのです。

さらに、花や葉などの薄い物体は光を透過してしまいますので、直射光、反射光、透過光と、3種類の光源での色彩を描くことになります。今回のいわゆる逆光での表現では、この透過光は顕著に表現されることとなります。

具体的には、透過した光はさらに他の葉や花の光源になりますか

ら、その色に染まっていくことになりません。たとえば、赤い花びらを透過した光は赤い光となつて二枚目の花びらを透過します。これを繰り返していくと、奥にある花びらは真っ赤な（ごく弱い）光を浴びることになります。したがって、花芯部は単純に暗くなるのではなく、その花の色彩を凝縮したものに感じられるはずなのです。

このように複雑な光を、一度に描くことは不可能ですので、今回の描き方の手順としては、大筋では次のように表現していきます。

- ①透過光の色、②反射光の色、



（制作過程8）
前号までの制作。

- ③直射光の色、④ハイライト

■制作の続き

(1) 先月号は、花と葉に固有色を乗せたところまででした（制作過程8）が、この固有色は花や葉の透過した色彩を表現したものでした。

(2) 花と（制作過程9）葉に（制作過程10）テンペラ白で浮き出しを行います。これは、さらに明るい透過光と、直射光・反射光の大まかな表現を描くものです。
(3) 葉に油彩固有色（制作過程11）、葉の色彩の明部と暗部の幅を広げます。



（制作過程9）
花にテンペラ白の浮き出し。

げます。

(4) シクラメンが大体見えてきたところで、背景に取りかかります。外と壁の固有色を油彩で乗せておきます。また、葉にはテンペラ白を置きますが（制作過程12）、ここでは直射光の当たる葉を描くこととなります。

(5) 花に最後の油彩固有色（制作過程13）、反射光と直射光の色を置くことで花の色彩の幅を広げます。
(6) 葉に最後の油彩固有色、すなわち反射光と直射光の色彩を塗ります。また、花にテンペラ白で描き



（制作過程10）
葉にテンペラ白の浮き出し。

ハイライトを入れます。壁は明部の強調を行います（制作過程14）。これは、混合白で行いますが、テンペラと油の混合物で、性質もちょうど中間のものです。

(7) 葉のハイライトをテンペラ白、外の風景もテンペラ白で描き始めます（制作過程15）。
(8) 壁と風景の油彩固有色（制作過程16）。
(9) 風景をさらにテンペラ白で描き込みます（制作過程17）。
(10) 風景の樹木の油彩固有色（制作過程18）。



（制作過程11）
葉に油彩固有色…ヴィリジアン、ハイエロー・オーカー、バート・シェンナ、アイボリー・B。

(11) 細部を描き込み、ハイライトのテンペラ白の残っている所には、ごく薄く油彩をかけて完成です（完成図）。

（注1）他に、胡桃油、桐油、ひまわり油、大豆油などが乾性油である。
（注2）南ヨーロッパでは、専ら胡桃油が使われていた。
（注3）スタンド（stand）というのは「立つ」というのではなく、「ある状態を継続すること」を意味している。これは、かつては、スタンド・オイルというのは、単に燻などで長期間寝かせておいたものだったことによる。
（注4）油ワニスとは、その黄変しやすさと除去の難しさのため、現在は使われていない。
（注5）Retoucher（仏）英語ではRetouch（レタッチ）、手を加える。



（制作過程12）
葉にテンペラ白、背景に油彩。空…シルバー・W、コバルト・ブルー。壁…ヴィリジアン、アイボリー・B。

(制作過程16)
 壁に油彩・セルリアン、イエロー・オ
 ーカー、アイボリー・B、シルバー・W。
 樹木に油彩・ヴィリジアン、ロー・シェ
 ンナ、バート・シェンナ、シルバー・
 W。



(制作過程13)
 花に油彩固有色・クリムソン・レーキ
 シルバー・W、コバルト・ブルー、アイボ
 リー・B。



(制作過程17)
 樹木にテンペラ白。空に油彩・コバル
 ト・ブルー、シルバー・W。



(制作過程14)
 葉に油彩・ヴィリジアン、ロー・シェ
 ンナ。花にテンペラ白。壁に混合白。



(制作過程18)
 樹木に油彩・ヴィリジアン、コバル
 ト・ブルー、ロー・シェンナ、バート・
 シェンナ。



(制作過程15)
 葉にテンペラ白。遠景の樹木もテンペ
 ラ白。



(完成作品) 「冬の花」 F8号

パネルに和紙、アクリリック・チョーク、テンペラ・油彩。

