

羊皮紙が秘める作家の想い——梅原龍三郎とパウル・クレー

Reading Artists' Minds in Parchment: Works by Umehara Ryuzaburo and Paul Klee

八木 健治

YAGI Kenji

アーティゾン美術館と「羊皮紙」。どことなく違和感を覚える組み合わせではないだろうか。

羊皮紙は、主に中世ヨーロッパの書物に使用されてきた「紙」である。ヒツジや山羊、仔牛の皮を脱毛し、木枠に張って伸ばして削って乾燥させたものだ。毛が生えていた面を「毛側」、動物の身体に付着していた面を「肉側」と呼ぶ。何とも生々しい響きだ。

その中世の遺物ともいえる羊皮紙が、アーティゾン美術館所蔵の2作品に支持体として使用されている。

梅原龍三郎(1888–1986)作《ノートルダム》(1965年)、およびパウル・クレー(1879–1940)作《ホフマン風物語の情景》(1921年)だ。

近代作品として珍しい素材を用いていながら、いずれの作品もほぼ全面に描画／印刷しており、羊皮紙の存在感は薄い。

「羊皮紙」とされている支持体は、はたして本当に羊皮紙なのだろうか。であるとしたら、動物種や毛側／肉側の特定は可能だろうか。また、あえて羊皮紙を使用したのには何か理由があるのだろうか。

これらの疑問を解くため、2作品の支持体調査を行った¹。また、関連資料と合わせて考察することで、その使用意図を推察する。

1. 梅原龍三郎作《ノートルダム》の作品概要と支持体調査結果

〈作品概要〉

本作品は、梅原龍三郎が1965年にパリで制作した油彩画である。作品紹介には支持体として「羊皮紙」と書かれているが、全面に油彩が施されており支持体は一切見えない。

1989年の修復記録には、支持体として羊皮紙の使用が明記されている²。また、梅原自身による手紙にも同年カンヌで制作した作品に「羊皮」を用いたという記述がある³。

これらの記録から、本作品に羊皮紙が使用されていることはほぼ確実であるようだが、改めて支持体の観察を行ってみた。



fig.1
梅原龍三郎《ノートルダム》1965年、油彩・羊皮紙、42.6×35.0cm、
石橋財団アーティゾン美術館
UMEHARA Ryuzaburo, *Notre-Dame de Paris*, 1965, oil on parchment,
Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo

〈支持体調査方法と結果〉

作品を額縁から取り外したところ、全面板張りのため裏側からの観察は不可であるとともに、側面もテープ貼りされており観察できない。作品の描画面右上に、幅1.5mm、長さ50mmほど絵具が剥離した部分があり、支持体が露出していた。観察できるのはこの極小面積のみである。

目視では、支持体が純度の高い白色であることしか認められなかったため、簡易マイクロスコープでの拡大観察を実施した。当該部位を倍率60倍にて撮影したところ、長いコラーゲン線維束が直線的に走っていることが観察できた。線維束は太めで線維束間の隙間も比較的広く、密度は粗であった。これを基に、現場ではヒツジ皮の肉側を描画面としていると推定した。

さらなる判定のため、現代のヒツジ皮の肉側と毛側、山羊皮の肉側および仔牛皮の肉側を同倍率で撮影。それらの画像を基に線維束構造を比較した結果、「ヒツジ皮の肉側」との高い類似性が見られた。

作品の支持体には直接触れることができず、露出面積も微小であるため観察には限界があるが、その範囲において本作品は「ヒツジ皮の羊皮紙」を支持体とし、「肉側」を描画面として使用していると推定した。

2. ヒツジ皮の使用と肉側を描画面として採用した意図の考察

この観察結果に基づいて、梅原がなぜヒツジ皮を使い、肉側を描画面として採用したのかを考察してみよう。

〈羊皮紙の油彩画作例〉

一般的に、油彩画の支持体として羊皮紙が用いられている事例はそれほど知られていないが、歴史的には少なくない。油彩画が確立した15世紀から、木の板に羊皮紙を貼った作品が作られてきた。板に下地として平滑な地塗りを施すよりも、羊皮紙を貼ったほうが手軽だったという理由が大きい。アルブレヒト・デューラー（1471–1528）の自画像（1493年、パリ、ルーヴル美術館）が、羊皮紙に施された油彩画の代表的な作品であろう。

カンヴァスが登場してからは、油彩に羊皮紙が使われることは稀になった。印刷術の開発と紙の普及などにより羊皮紙のニーズが激減し、入手も容易ではなくなった。身近で手軽な素材だからという理由で羊皮紙が使われる時代は去り、何か特別な目的がある場合に調達・使用されるのみとなった。あるいは、たまたま羊皮紙を入手し、「珍しいから何か描いてみよう」という実験的な試みではないかと思える作品も見受けられる。

〈20世紀半ばフランスの羊皮紙事情〉

梅原作品と同時代、1960年前後のフランスでは、出版者ジョゼフ・フォレ（1901–1991）主導の豪華羊皮紙本『ヨハネの黙示録』が制作されていた。藤田嗣治（1886–1968）の他、サルバドール・ダリ（1904–1989）など、当時を代表する7名の画家が黙示録を題材とした作品を3点ずつ羊皮紙に描き、カリグラファーが文章を筆写して制作した一点ものの書物だ。

同作品の記録動画⁴によると、羊皮紙メーカー Bodin-Joyeux が製造する羊皮紙の中から、良質な仔ヒツジ皮の羊皮紙200頭分が厳選されたという。現在山梨県立美術館にて所蔵されている藤田作品3点の描画面を観察すると、毛側に描かれていると見られ、全体的に毛穴の凹凸が目立つ。

また、ブリュッセル出身の画家ニコラス・エクマン（1889–1973）がパリで制作した羊皮紙のペン画作品（1939年、筆者蔵）にも、ヒツジ皮が用いられている。毛側はかなり粗く削られており、鋭い削り痕が残っている。反面、肉側は平滑だ。

このように、20世紀半ばのフランスにおいて、羊皮紙は作品づくりに少なからず用いられていた。ただし、毛側は毛穴が目立っていたり、削り痕があったりして完全に平滑ではないもの

が多かったようだ。逆に、アール・デコのインテリアデザイナー、ジャン＝ミシェル・フランク（1895–1941）は、この毛側の自然な不均一さを景色として家具の表層材に活用している。

〈肉側利用の意図〉

梅原が羊皮紙の肉側を描画面として用いた理由として、極力平滑な表面を望んでいたことが考えられる。おそらく梅原自身は「毛側」「肉側」の意識はなく、単により平滑で描きやすそうな側を描画面としたのだろう。

ただ、実際の作品を見てみると、油彩絵具が厚塗りされている。毛穴や削り痕の微細な凹凸など気にする必要がないほどだ。むしろ、厚塗りをするのなら支持体表面がある程度粗い方が絵具の固着がよいだろう。制作当初、描画面の平滑さにこだわったのだとしたら、どのような理由だろうか。

ひとつの可能性として、金箔の使用が挙げられる。本作品を見ただけでは金箔を視認できないのだが、1989年の修復記録にははっきりと「金箔はほぼ全面に貼られているが、中央の建物部分では確認できなかった」との記述がある⁵。

極薄の金箔は、下地の影響を大きく受ける。下地が平滑であればあるほど、金箔の輝きも増す。当然、羊皮紙が滑らかであればあるほど金が輝く。中世ビザンティン帝国の写本職人は、金箔や金泥を輝かせるために羊皮紙を滑石で磨いたり、羊皮紙に卵白コーティングを施したりしたほどだ。

本作品は、眩いばかりの朝の陽ざしと川面のきらめきの中に佇むノートルダム寺院の堂々たるシルエットを描いている。織目の凹凸が目立つカンヴァスではなく羊皮紙を用い、さらに平滑な肉側を選んだというのは、背景の金箔を輝かせることで、鮮明な光のコントラストを表現するという意思が、制作当初にあったように思われる。

しかし、後にその金箔部分は金・銀・ブルーの絵具で塗りつぶされた。完成作品では、金箔の輝きも羊皮紙の存在感も見取れない。

環境光に左右される素材自体の輝きよりも、不変の光を描画で表現しようと途中で気が変わったのだろうか。それとも何か、より深い理由が秘められているのだろうか。それは今後の研究課題である。

次に、パウル・クレーの羊皮紙作品を見てみよう。

3. パウル・クレー《ホフマン風物語の情景》の作品概要と支持体調査結果

〈作品概要〉

本作品は、パウハウス教師陣の作品集として1921年に110部刷られたリトグラフ作品のひとつである⁶。

梅原作品と同様、作品紹介には支持体として「羊皮紙」と書

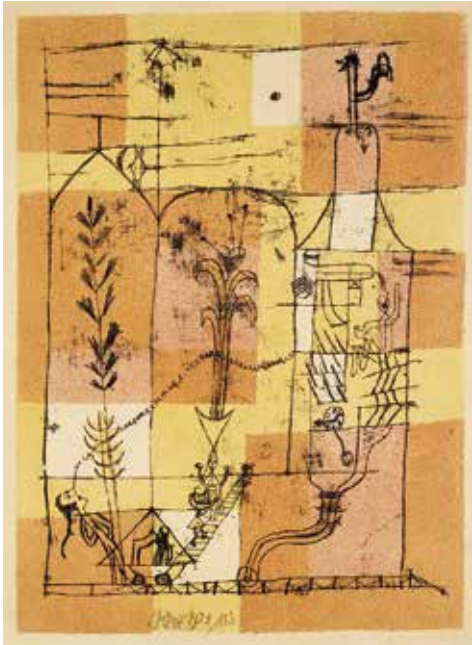


fig.2
パウル・クレー《ホフマン風物語の情景》1921年、
リトグラフ・羊皮紙、31.6×22.8cm、
石橋財団アーティゾン美術館
Paul KLEE, *Scene from a Hoffmann-like Tale*, 1921,
Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo

かれているが、ほぼ全面に印刷が施されているとともに、余白部分を目視観察してもそれといった特徴がないため、支持体が羊皮紙であることを視認するのは難しい。

〈支持体調査方法と結果〉

作品は白色台紙に、上辺をヒンジ固定した状態でマウントされている。上辺を支点として作品を持ち上げ、厚み計測や裏側の観察も可能な状態だ。

まずは目視観察と手触りの確認を行った。印刷面はややくすんだクリーム色で、裏面は白色である。手触りで平滑度を確認したところ、印刷面は通常のコピー用紙と同等で、裏面は桃の皮の表面に似た細かく硬めの毛羽立ちがあった。毛羽立ちは一定の度合いで裏側全面に認められた。

毛穴など凹凸のほとんどない質感、硬い手触り、表裏の色などを総合して、ほぼ確実に仔牛皮であると判断した⁷⁾。

毛側はメラニン色素により色づいていることが多い。また、裏面の毛羽立ちは仔牛皮の肉側で見受けられる処理である。したがって、本作品は毛側に印刷されていると特定できる。

梅原作品と同様、マイクロ스코プにて撮影したところ、線維束の絡みがほとんど見えない緻密な構造が認められた。これも仔牛皮であると判断した根拠である。

さらに、デジタル厚み計で厚みを測定したところ、作品上部は約0.5mmで、下に行くにつれて薄くなってゆき、最下部は約0.4mmであった。

動物の皮において、体幹を保護する部位は分厚く、腹部など伸縮する部分は薄く柔らかい。このことから、本作品の羊皮紙

は仔牛の背骨に当たる部分を上辺とし、脇腹にかけて横向きに採ったことが推定される。

4. 高価ながらも印刷と相性のよくない仔牛皮を用いた意図の考察

羊皮紙の中で、仔牛皮は最高級のものといなされている。一般的に羊皮紙は「パーチメント」とも言われるが、仔牛皮は「ヴェラム」と称して他の動物種と区別される⁸⁾。中世において、ヴェラムは王侯貴族に献呈されるような高級写本や、金を含めた極彩色で彩られた祈祷書など特別な写本に使用されることが多かった。

ただし、その利用は地域的に大きな差がある。ドイツをはじめとするヨーロッパ北部では、他の地域よりも仔牛皮の利用率が高い。そのため、クレー作品がヴェラムを使用しているのは、ドイツという土地柄を考えれば一般的と言えるだろう。

〈ヴェラムの仕入先〉

本作品は、ワイマールにあるバウハウスの版画工房にて印刷されたものだ。そのワイマール近郊にある街アルテンブルクには、1882年から現在も操業しているAltenburger Pergament & Trommelfellという羊皮紙メーカーがある。

現オーナーのシュテフェン・ケルプス氏にメールで当時の販売記録について伺ったところ、バウハウスやクレー本人との直接の取引記録はないが、当時近隣で羊皮紙製造を行っていたところはないため、小売店などを介して入手した可能性はあるとのことであった。

当時は他国でも羊皮紙製造が行われており、イギリスでも良質のヴェラムは生産されていた。ただし、ワイマールにてヴェラムを調達するとしたら、近郊のアルテンブルクから仕入れたと考えるのが自然であろう。

〈印刷との相性とコスト〉

ヴェラムは通常の版画用紙に比べると値が張る。本作品1枚の支持体コストを試算してみよう。

本作品の用紙サイズは355×258mm、つまりB4サイズと同等である。筆者が所有する現代のアルテンブルク製ヴェラムでクレー作品と同等の厚みのもの1頭分に、本作品の用紙サイズをレイアウトしてみたところ、6枚採れることがわかった。

当時の正確な金額は不明であるが、現在アルテンブルク製の仔牛皮1頭分は日本円にして約12000円であるため、作品1部当たり、つまりB4サイズ相当のヴェラム代は現代の価値でおよそ2000円前後となる計算だ。小売店が介在している場合はもう少し高いだろう。当時の価値と多少の差異はあったとしても、少なくとも1枚数百円のレベルではない。

高コストながら、ヴェラムは版画と相性のよい素材とは言え

ない。羊皮紙における油性インクの乾燥速度は、紙と比較するとかなり遅い。筆者による簡単な実験では、羊皮紙は紙に比べて乾燥に約5倍もの時間がかかった。

特に他の動物種と比べて線維構造が緻密な仔牛皮にはインクがほとんど浸透しないため乾燥速度がさらに遅い。加えて、本作品は4色の多版多色印刷だ。羊皮紙は水分による伸縮や波打ちが紙よりも激しいため、正確な見当合わせ(位置決め)を行うことは至難の業に違いない。

〈ヴェラムの使用意図〉

これだけの手間をかけ、高価なヴェラムを使用した意図は何だったのだろうか。

ほぼ全面に印刷していることから、羊皮紙という素材を見せようとした意図は感じられない。仔牛皮の毛側はその発色の良さが特徴であり、ボタニカルアートなど繊細かつ鮮やかな色彩を重視する作品には好まれるが、本作品を見る限り、繊細な線や発色の鮮やかさを重視したとは思えない。考えられる理由として挙げられるのは、本作品のテーマである。

本作品は、E.T.A.ホフマン(1776-1822)の小説『黄金の壺』をモチーフとしている。主人公であるアンゼルスが古文書の筆写係をしていることから、小説中には「羊皮紙(Pergament)」という文言が16回出現する⁹。クレーは、作品の支持体として実際に羊皮紙を使うことにより、素材からも主題を表現しているとも考えることもできる。

本作品は、額装ではなくルース状態でポートフォリオに入れて販売された。所有者が支持体に直に触れることができる状態だ。モチーフとしている物語の主人公、アンゼルスが羊皮紙の古文書をめくる際に感じている指先の感覚を、まさにその所有者が共有できるという隠れた仕掛けがあるのかもしれない。作品に直接触れる所有者にしか感じることでできない「アンゼルス体験」を演出するためのツールとして、ヴェラムを使用したとも考えることもできるだろう。

実際にそのような意図があったかどうかは確認のしようがないし、その他無数の解釈も可能であろう。ただし、さまざまな支持体を実験的に制作・利用しているクレーの作品群を見ると、そのような仕掛けがあったと考えるのも一興ではないだろうか。

5. 羊皮紙が秘める宝

古代に生まれ、中世に花開き、ルネサンス以降は影を潜めた羊皮紙。すでに一般的ではなくなったこの素材が、近代作品で支持体として用いられることは稀である。そのような環境において、20世紀半ばに活躍した2人の作家は支持体にあえて羊皮紙を採用した。

本稿では、羊皮紙使用の事実確認を行うとともに、動物種と描画/印刷面の特定を行った。その結果を基に、それぞれの作

家が羊皮紙を使った理由を模索してみた。

羊皮紙は、「宝の地図が描かれている」というような、どこかファンタジーを連想させる素材だ。羊皮紙自体を掘り下げることにより、額装状態では見えにくい「作家の想い」という宝が見つかる可能性を秘めている。

(羊皮紙工房主宰)

註

1. 本調査は2018年10月27日実施のワークショップ「羊皮紙」って何だろう～知って触って使ってみよう～の内容構築を主な目的に実施した。
2. 石橋財団ブリチストン美術館『ブリチストン美術館報第38号(1989年度)』(石橋財団ブリチストン美術館、1991年、22-23頁)。
3. 岡村多聞堂編『「書簡集」梅原龍三郎先生の追憶』(岡村多聞堂、1995年、193頁)。
4. Joseph Foret, *L'Apocalypse de Saint Jean illustrée par des surréalistes*.
5. 前掲註2。
6. 以下に収録。Neue europäische Graphik, Erste Mappe: Meister des Staatlichen Bauhauses in Weimar (New European Graphics, 1st Portfolio: Masters of the State Bauhaus, Weimar), 1921.
7. 販売のためにほぼ毎日各種羊皮紙に触れている経験を基に判断。
8. 「ヴェラム」はラテン語で仔牛を表すvitulusを語源とする。ただし、薄いシート状になると動物種の判別が困難なため、上質なパーチメントを動物種にかかわらず「ヴェラム」と称する場合も多い。
9. 英語では仔牛皮はVellumと言って他の動物と区別することが多いが、ドイツ語では仔牛皮も含めてPergamentと総称される。