

研究ノート：

“John Burnet, *Practical hints on light and shade in painting*, 1829” の翻訳について

重 村 幹 夫

(2019年3月5日受理)

A translation of “John Burnet, *Practical hints on light and shade in painting*, 1829”.

Mikio SHIGEMURA

Key words：油画技法材料 明暗 光 影 画塾「彰技堂」 受容

1. はじめに

本考察は、油画の明暗について、画家バーネット〔John Burnet(1781/1784-1868)〕¹ が記した絵画技術書“John Burnet, *Practical hints on light and shade in painting*, 1829”の翻訳についてのものである。これは3部からなる絵画技術書、“*A practical treatise on painting. In three parts. Consisting of hints on composition, chiaroscuro, and colouring* LONDON: PRINTED FOR THE PROPRIETOR, AND SOLD BY JAMES CARPENTER AND SON, OLD BOND STREET”の一部であり、その内の第2部 “*chiaroscuro*”に該当する²。

この絵画技術書は、明治前期の画塾「彰技堂」主、本多錦吉郎(1850-1921)によって、「彰技堂」において訳述講義された。本多が翻訳に用いた原書は、本多の子孫によって国会図書館に寄贈されたことが分かっている³。また、塾生によって明治15年(1882年)に筆写されたノートも見つかっている⁴。原書と本多の翻訳の比較をすることは、彰技堂の学習環境や明治前期の洋画受容について考える上で意義深いと考え、以前、対比分析を行なった⁵。

その中で、油画技法材料の観点から特筆に値すると思われることを再度記す。それは、訳者本多が、塾生の理解の為、原書にはない解説を追加記述して

いる点である。油絵の具には、顔料と媒剤の光学的特性の関係によって、透明感の強い絵具と、不透明感の強い絵具がある。そして、それぞれの絵具の違いを明瞭に意識し、それぞれの特性を技法によって使い分けるべきである。このことについて、本多は油画技法が記されている原書の“*impasting*”の部分に、「透明」、「不透明」を明瞭に意識した追加記述をしていたのである。

筆者の知りうる限り、このような油絵具の「透明」、「不透明」の特性と技法との関係が明瞭に示され、わが国の油画技法材料研究や絵画制作者において定着したのは、デルナー〔Max Doerner(1870-1939)〕の絵画技術書の翻訳である『絵画技術体系、佐藤一郎訳、美術出版社1980.』が初めてであると考え。それより100年ほど前の明治初年の画塾において油画技法材料について深い理解がなされていたことは驚きである。

原著者の記述は、様々な画家の作品図版に対する、具体的な解説である。それは、画家バーネットならではの、豊富な実技経験の蓄積がなければ書けない内容と思われる。そして、絵画制作者にとっては、制作に役立つ有意義な内容が多く含まれていると考える。ただし、解説の中には、文章のつながりが分かりにくい部分も見られる。

例えば、ヴァン・ダイク〔Anthony van Dyck (1599-1641)〕の作品〔Ⅲ版3図〕についての記述では、前半部に、人物が、異なった色合いの明るい背景等に描かれた場合、画面が平板になる危険性がある事等を記している。一方、後半部では、ヴァン・ダイクの作品を直接取上げ、様々な色彩が相互に関連を持ちながら配置されていることを記している。この前半部と後半部には、全くつながりがないわけではないが、前半部のどの記述が、ヴァン・ダイクの作品の記述と直接関係しているのか、明確に特定することは困難である。しかし、それは序文で著者が「…単に思い浮かぶ心得を何の関連もなく…」と記していることから、いくつか納得がいくのである。

また、油画の明暗についてではないが、高度な造形上の解釈の記述も見られる。特にポッテル〔Paulus Potter (1625-1654)〕の作品〔Ⅵ版3図〕についての記述は、特質に値する。それによると、切り取ったような平面的な近景と、それよりもさらに緻密に描き出された遠景との描写において、空間が成立し自然の力強さが表現されているという。しかし、この解釈は難解であり、訳者本多は、明治初年においてオランダ、ハーグにあるこの作品を鑑賞することができず、また原書図版も不鮮明である為、全てを翻訳することはせず、原文をそのまま紹介している。

筆者が以前行なった翻訳の対比分析では、紙面の都合で、翻訳の簡潔な概要を示すにとどまり、全文を載せることは出来なかった。原書の内容は、なによりも絵画制作者にとって有意義な内容であると考え⁶。ここにその翻訳文全文を掲載したい。

2. 翻訳の全文

絵画における光と影の実地の心得
-イタリア、フランドル、オランダ諸派の作例による-

ジョン・バーネット著

「作品の最高の仕上げは、光と影の雄大な効果が伴わない限り、無駄な骨折りとなってしまう。」

レイノルズ〔Sir Joshua Reynolds (1723-1792)〕の
デュ・フレノワ〔Charles-Alphonse Du Fresnoy
(1611-1668)の画論〕への覚え書きより

ジェームズ・カーペンターと息子によって、
著作権者の為に印刷され、販売される。
ロンドン、オールドボン通り1829年

序

私は、これから、「絵画の実地の心得」について第2部を始めたい。それは、第1部が激励を受けたからであるが、何より特に、現代の多くの最高の画家の賞賛によるのである。彼らは、間違いなくこの本の有用性についての素晴らしい評論家である。第2部では、光と影の処置法を扱うが、第1部と同じく、単に思い浮かぶ心得を何の関連もなく、また時として、秩序だった学術論文として綴ってみたい。人の心は、自然に多様性を見出し、イメージの連鎖を通じてそれらの優れた点が示され、説明され、そうしてついに教授は成し遂げられるものである。学習を伝える方法に決まりは無い。それらのイメージは、極めて簡潔に書き記されることで、論考のつながりとして、読者自身の心の中で結び付けて考えることが出来、彼らにとって有益となる。そして、その存在と有益性を証明する為のとても長い論述には利点は見出せず無益であろう。

私は、論点に当てはまるような様々な画家を思い出して、様々な方法で出来るだけ効果が出るよう努めながら辿ってみた。彼らが規範によっているか、

模倣的な傾向があるのかは、ここでは決めることはできない。また、学生自身に助けとなる、より良い流儀のようなどんな原則も教え込みたくは無い。いつも思い出される、ジョンソン博士〔Samuel Johnson(1709-1784)〕の言葉を別に引用しよう。

「偶然による雑多な構造の状態は、それらを結び付ける物をきっかけとして解消する。しかし、原初的な質の単純さにまとめるのは、物を増やすことでも、減らすことでも成すことは出来ない。」

目次	
光と影… ^{ページ} 1	図版Ⅰ…4
図版Ⅱ…14	図版Ⅲ…16
図版Ⅳ…20	図版Ⅴ…22
図版Ⅵ…26	図版Ⅶ…34
図版Ⅷ…38	

絵画における光と影の実地の心得

光と影

様々な複雑な場面における明暗を検討する前に、いくつかのより明白で、自明の組み合わせを指摘したい。そして、より良く理解出来るようにする為に、それを5つに分けたい。すなわち、明部、半明部、中間色〔中間調子〕、半暗部、暗部である。画面が主に明部と半明部から成っている時は、暗部はより強く目立つ。しかし、強い色彩による堅固さが無い場合は、弱く見える傾向がある。そして、画面が主に暗部と半暗部からなる場合、明部はより輝くが、それらをひろげつなげる為に、半明部を求めて一様にならない傾向があり、暗く重くなる恐れがある。絵画が主に中間色よりなる場合、暗部と明部も同様に注意をひくようになるが、全体的な効果は普通で退屈になる恐れがある。

光と影は多くの良い結果をもたらす事が出来るが、中でも、浮出、調和、雄大な効果〔広がり〕の3つが重要である。まずは、浮出により、画家は自然の明瞭さと立体性を作品に与えることが出来る。

2番目に、調和により、部分と他の部分の統合と調和がもたらされる。3番目に、雄大な効果には、広がりと偉大さが欠かせない。これ等3つの特質を賢明に扱うことは、イタリア、ヴェネツィア、フランドル派の最高の絵画に見られ、それは学生に細心の注意を払った訓練に努めさせる事になる。なぜなら、あまりに浮出をし過ぎると無味乾燥で固い効果をもたらしてしまうし、和らげすぎ各部を混ぜすぎてもぼやけて特徴の無いものになってしまうからである。そして雄大な効果を保つ為には平板であるべきである。

浮出は大作において最も必要とされるものである。なぜなら、それらはイーゼル絵画よりも遠距離からみられるので、固く切り取ったように見えるのを防ぎ、重苦しさを相殺するのに必要不可欠な効果として鋭さや明快さを与えるからである。ラファエロ〔Raffaello Santi(1483-1520)〕やその他イタリア派だけがこの特質を持っているのではなく、パオロ・ヴェロネーゼ〔Paul Veronese(1528-1588)〕とティントレット〔Tintoretto(1518-1594)〕の作品〔ヴェネツィア派〕にもその最も偉大な完全性が見られるのである。そして、ティティアン〔Tiziano Vecellio(1488/1490-1576)〕やコレッジョ〔Antonio Allegri da Correggio, 1489頃-1534〕のよりいっそう大きな作品には平板さや明確さがみられるが、後に続くカラッチ〔Annibale Carracci(1560-1609)〕派とその弟子に求めるのは無駄である。グイド〔Guido Reni(1575-1642)〕は除きたい。

構図の様々な部分の調和や統一は、互いの媒介物によって繋がれ結びつけられることによる。すなわち、同色に感じるものをすぐ隣に移行させることや、2つの極端な形の突出したとげとげしさを中性化し壊すことによって、つながりと一致を作り出すのである。

雄大な効果は、画面に行き渡る光と影の雄大な広がりによってのみ作り出される。屋外の昼光の表現はカイク〔Aelbert Cuyp(1620-1691)〕等に見られる。それは、中間色の部分を除外することで、最高に達成される。そしてより広がりのある明部と半明部を表現出来る。このことは、自然の持つ力に対応

した暗がりを与えることでもある。もし、レンブラント〔Rembrandt Harmenszoon van Rijn(1606-1669)〕に見出せる様な影の雄大な効果が必要であれば、それらの作品は中間色と半暗部から成り立たせるべきである。扱い方によっては、暗がりは強い白昼光の特徴であるように鋭く切り取ったように見えるであろうし、一方で明部が暗部に包まれると強く輝いて見えるに違いない。

様々な構図における影がもたらす影響について述べると、必要以上に、浮出に必要な深さがあり過ぎたり、いくつかの部分がはっきりし過ぎたりした場合は、中間色の多くを緩和し、影の切り取りを弱めれば、雄大な効果となるのである。そして輪郭がより少なくしか見えないことでまとまりを得る。これをもとに、鑑賞者自身がその想像力で不明瞭な形を実体化し、確かな雄大さを空間に伴わせることで、心地良さが喚起されるのである。例えば森であれば、木を通した瞬く光や強い色、明瞭な形がなくはっきりしない葉等によって、その陰鬱な暗さが増すのである。レンブラントはこのような特徴を持った影を何よりも優れたものとして扱い、それで最も取るに足らないような主題を雄大さの一部として纏わせた。もし我々自身が空想に感化されてしまえば、どんな恐ろしい話よりも、はるかに恐怖を感じるであろう。なぜなら、想像力は心の働きで増大して、現実よりもはるかに大きくなるからである。ミルトン〔John Milton(1608-1674)〕は、墮天使の状況描写にこの特質を用いた。

「…その焰は光を放ってはいない。ただ眼に見える暗黒があるのみなのだ。そして、その暗黒に照らし出されて、悲痛な光景が、悲しみの世界が、きこくしゅうしゅう鬼哭啾々たる影の世界が、展開している…。」⁷

しかしティティアンの作品、「聖ローレンスの殉教」の冷たく黒ずんだところは許容できない。

こうして、いくつかの影の特徴的な特質を説明してきたが、雄大な光の効果は自然に向き合っている時に、光そのものが最も説明してくれる。その魅力的な効果は、鑑賞者が、村の休日の祭りを見る時で

あれ、自然全体に光が拡散しているのを注視している時であれ、その心に働きかける。これを絵画におけるアレグロ〔活発さ〕と呼ぼう。

I 版1図

レンズを用いて光を壁に斜めに映すと、その主な特質が説明出来るであろう。これで多くの画家が光と影の原理を見出してきたのである。光の束は集められると明るさを強める。そして、拡散すると自然と弱まり中間調子になる。この例から描画法に役立つ最も本質的な光の特質を見出すことが出来る。光線を集めて作った強い光を、地面の最暗部に接した部分に当てると、輝きが増す。光は消え去るまでに無数の段階がある。画家の中には、あらゆる光はたとえ小さくても集中させたり、他よりも明るい部分を作ったりするべきであると当然のように主張する者がいる。それは自然の中で一般的な法則として見出せ、確かに根拠がある。同様の理由で、ある部分を他よりも暗くすべきである。これ等2つの両極がぶつかる時、対比の効果によって、一方はより明るく、他方はより暗くなるのを助けるのである。これ等の効果が画面の反対側に置かれたら、雄大な効果とより十分な均衡を得るであろう。これから、これ等の特質が絵画の光と影の扱いにおいてどのように用いられているか検討しよう。例えば、レンブラントの頭部を例に取ると、主要光が顔の上部に焦点が当たっているのがわかり(その場合、彼は顔をより輝かせる為に、黒いボンネットや帽子をかぶらせ、それを寒色にすることで肌により魅力を与えている)、その光は体に降りていき、それゆえ統一をもたらし、光は体と同じ色合いで消え去っていく。彼のより大きい作品の制作法を見ても、同様の原理を見ることが出来る。100ギルダーの版画のように多くの人物があるものであっても、もっと小さなナショナルギャラリーにあるキリスト降誕図のようなものであってもそうである。このように最も複雑な構図であっても、光と影の最も単純な原理が役に立つ。中間調子の地の上で簡単な実験をしてみよう。一方は白で埋め、他の部分は黒で埋めると、学生は

この原理によってもたらすことの出来る変化を理解することが出来る。

I 版2図

対角線を画面に引き、最暗部と最明部を反対側に置くと、作品に必要な雄大な効果を出せるに違いない。両側の均衡や統一が欲しい場合は、ある側の部分を反対から借りて交換するしか方法はない。このやり方は、全体の調和を作る為に用いられるだけではなく、光と影をこのような対比の力によってより力強くさせることにもなるのである。暗部が光部の側に置かれていれば、それが極めて小さくても、大きくても、逆も同じであるが、それは、絵画における最も力強く自然な効果をもたらされる基本原理を得ることになる。例えば、光が地平線の近くにあり、夕暮れの空を表していれば、それはカイクの作品であることが屢々であるが、その光は、画面の上部の中間色に消え、中間色は木や人物等の影として下降していく。このようにして、画面を視線がめぐり雄大な効果をもたらす素晴らしい状況が与えられているのである。もし両極点が、一つの形を作るのではなく、集団として媒介する形態によって結び付けられたら偉大な安定感を得るが、それは、明部群は暗い地によって、暗部群は明るい地によって際立たせられるからである。もし、反対のことを進めると、つまり、暗部群を暗い地に、明部群を明るい地に置くと、雄大な効果が出て柔らかくなるであろう。自然においても絵画においても、これらのどちらの例にも事欠くことはない。

I 版3図

時おり、画面の中央に主光があり、段階を経て徐々に画面端の暗部に至り、それが画面全体を結び付けている作品を見ることがある。この場合、光はとてもまぶしく、小さな暗部が光と接している場合はなおさらそうである。このような影に溶け込む光は、コレッジョやレンブラントにおいて素晴らしい完全性をもって為し遂げられている。彼らは人物の

暗い部分を静かなより暗い背景の中で蘇らせる事をととてもよく行なう。それは、レイノルズ(彼はこの方法を多くの作品でやっている)が「豊かな効果」と述べたものである。

この方法は、手や頭に降り注ぐ光の取り扱いにおいても、より大きな作品と同様に適用出来る。クロード〔Claude Lorrain(1600年代-1682)〕の風景画において、彼は構図の中心近くに太陽を置くことが屢々であるが、同様の広がりのあるやり方で光を扱っているのを見る。それは、キャンバスの端に建物や船等を用いて徐々に暗くしていくのであり、屢々光の塊に暗い木の茂みが突き出している。このようにして、輝かしい効果を与え、同時に画面に暗部をもたらしめているのである。彼は時々レンブラントの雄大な効果を思い出させるが、コレッジョにおいては、光と影のつながりは柔らかいである。黄昏の夕方や晩の美しい景色の中を少し歩けば、自然は様々な効果を見せてくれ、学生には自然の神秘を解き明かす力が与えられるであろう。クロード、コレッジョ、レンブラントが作品を互いに知っていたかどうかはわからないが、我々は、彼らが自然の作り出す最も強い効果についての原理に良く精通していたという全く明らかな証拠を持っている。そして、光と影の雄大な効果や、色彩を柔らかく弱めること、そして、あらゆる画家の心がけを形づくるのに必要不可欠なものが、同じ派で学んだ者達にも引き続き見られるのである。

I 版4図

光が暗い調子の地から引き立っているとすれば、形体と大きさの変化によるだけではなく、画面上の配置の的確さにもよるのである。それは地がより明るい時よりも大きく注意をひきつけるであろう。

ここで、レイノルズの著書の一説を引用したい。それは、観察による統一と的確さに勝るものは無いということである。彼のフレノワの光と影についての一説には、次のように記されている。

「人物群に見られる決まりが、光の配置にも見ら

れるに違いない。ある光は他に対して優位であるであろう。それらは、分離され形体が多様化している。そして少なくとも3つの光がある。第2光は主光と殆ど同じ明るさであるが、調和と統一の為に同じ強さではない。

オランダの画家たちは、明暗の扱いにとりわけ長けている。そして、そこで、手際が見えることを完全に隠すような完璧な技術を見せるのである。

ヤン・ステーン〔Jan Steen (1626-1679)〕、テニールス〔David Teniers de Jonge (1610-1690)〕、オスターデ〔Adriaen van Ostade (1610-1685)〕、デザルト〔Cornelis Dusart (1660-1704)〕、そのほか多くのオランダ派は、若い画家に求められるような慎重な学びと注意を促すような作例を描いた。

画家が描く手法と、その作品の効果は、明暗と暖色、寒色にかかっている。それが取り扱いと処置の手腕であることは、容易に認められるであろう。同様に確かなことは、この手腕は優れた作品の注意深い吟味によって得ることが出来るということである。

ここでこれ等の画家の明暗の扱いについての最高の解釈である作品の、吟味の結果を示そう。そしてそれらはこの手腕の派生の例と考えられる。

ティティアン、パオロ・ヴェロネーゼ、ティントレットは、それまで行われていた、決まった原理が何も無いやり方を変えた最初の画家たちの中に含まれる。従って、よく無視されるのである。ルーベンス〔Peter Paul Rubens (1577-1640)〕はヴェネツィアの画家たちから構図法を得たが、それは同郷人にすぐ理解され用いられた。そしてオランダ派の日常生活を描く二流の画家たちにさえ広まった。

私がヴェニスにいた時、自身に役立った方法の本質は以下のものである。いくつかの作品から、その明暗の素晴らしい効果を見出したので、ハンドブックの1ページを出して、全体を作品同様の明暗になるようにした。すると、残された手を加えていない白い紙が、何の主題や描かれた形に対する意識も持たないにもかかわらず、光を表した。このようなちょっとした試みでも光の扱い方を得る方法として十分であろう。この実験をいくつか行なった後、同様の綴じた紙を用意した。それらの一般的な描き方

は、画面の4分の1以下の部分を明部として、この部分に主光と第2光を入れるのである。他の4分の1は出来るだけ暗くする。残った2分の1はメゾチント、すなわち半暗にする。

ルーベンスは4分の1以上を明部に行っているようである。レンブラントはずっと少なく、時には8分の1である。レンブラントの明部はとても明るい、とても高くつく。つまり画面の残りの部分が光の為に犠牲になるのである。明部は強烈に輝くが、それは彼に相応しい膨大な量の影に囲まれている。

このような方法によって、描き入れられた様々な物とともに、明部の様々な形や暗部を見ることが出来るであろう。そして、人物、空、白いナプキン、動物、家庭用品等は屢々この目的の為にだけに持ち込まれるのである。加えて、ある部分は強く蘇らされるとともに、多くの部分は地と一体化される。なぜなら、ある部分（小さい部分で十分であるが）が地からはっきりと切り取ったようになる必要があるからである。それが、暗い地の上の明部であれ、明るい地の上の暗部であれである。それが作品にしっかりとした確かさを与える為である。一方で、それはあたかも地にはめ込まれているかのように、あらゆる表面で蘇っている。そのような綴じた紙から目を離すと、その明暗の優れた配置が鑑賞者を感動させるであろう。しかし、彼はそれが歴史画であるか、肖像画であるか、風景画であるか、狩猟画やその他であるかは、区別がつかない。なぜなら同様の原理は、あらゆる絵画のジャンルに広がっているからである。

理由を引き出すことや、これ等の画家の光の量を分類することに大した結論は無い。各自が試して自身で判断すればよい。このようにして絵画を試みる方法を示すだけで十分である。そしてそれは少なくとも作りだされた方法を手にすることを意味する。」

上記引用は、注釈が必要でないほど素晴らしい。そして、光と影の扱いは絵画の全体的な見え方に影響するから消えてなくなることはないのである。

I 版5図

壁や平滑な表面が光部から後退する様な場合、徐々に暗くする必要がある。そして輪郭線は多かれ少なかれ形を決めるので、前出や後退の性質がある。これ等は、説明を必要とするにはあまりに明らかな特性に思える。しかし、前景を見る時、枠の端に来る場所では、坂のように下っていくように見える場合は、画家が、明暗が遠近法を助けるという原理を知らないか、自然を見る能力が無いかいずれかであることを考えなければならない。水平な平面が広がる風景を考える時、それに対抗する垂直の面があれば、強い光、鋭い暗がりや暖色によって、前出する特質等を助けるとともに、地面のより遠くの部分を、柔らかい影や寒色によって弱めなければならない。

I 版6図

絵が暗く、影の塊が画面の中央に形作られ、空や水や明るい前景による光が周りを取り囲んでいる。暗がりや孤立させることで、とても力強く重要なものとなる。これは第3図の逆であり、それと同様の単純で適用範囲の広い原理が顕著に見られる。そして、木の茂みであれ、暗い服を着た人物の全身であれ、同じ決まりを見出すことが出来る。肖像画であれば、顔が背景を背に光が当てられた場合、安定感を得る為に足や人物の足元を地面の上で暗くする必要があるが、後ろにいて体がより隠れている場合は、人物の中央部を暗くすべきである。クロードの作品によく見られるような木の茂みは、幹が同様に暗い地面から伸び、それで地面に写る木の影をつなげている。暗い色合いの中央の光は威厳を増さなければならないので、明るい色合いの真ん中の暗がりも同様に重要となるのである。

I 版7図

光の繰り返しによる画面のある部分と他との統一については、別のところで述べたい。それゆえ、こ

こでこれ以上述べる必要は無い。そこで、光ではなく、色彩の繰り返しについて述べよう。カイクの作品はその主要な光部は黄色であることが多く、黄色のカーテン、牛、羊や僅かな黄金色等によって、彼の光の大小の望みに従い、画面の暗部中に用いられている。もし主光が青や白のように冷たい場合、その反復を水の反映か、同じ寒色の服を着た人物に見ることが出来る。肖像画家は、一般に空の光を同じ色で頭や手に反復させる。

II 版〔1図、2図の解説〕

レンブラントは、画業の始まりから、いつも光の輝きを表現するのに熱心で、その他の全ての特質を犠牲にしてきた様に見える。そして、彼の初期の作品は屢々区切られたような部分が見られる。それは、レイノルズが的確に述べているように、「光部は多くの影に囲まれてとても明るいに違いない」ということである。こうすると、太陽であれ、蠟燭であれ、その他であれ、光の最強の特質を画家が表現することが出来るが、極めて重要な他の特質や、それを照らす様々な物体の効果と争い易くなってしまふ。レンブラントは、自然へのきめ細やかな関心によって、速やかに彼の方法を発展させた。例えば、蠟燭の焰はその周りのあらゆる物の10倍の明るさを超えると、全体を暗くすることによってのみ表現することが出来るが、焰の光の点を残すと有効な効果が消されてしまうことに気付いた。しかし蠟燭そのものが隠されれば、その影響によるあらゆる物体はより容易に表現されるだけでなく、全体の効果は、より人の目を欺き自然になる。彼の絵画において光が巡らされることは、徐々に拡大した。そして最も暗い影でさえ、赤や深い茶色の光によって照らされる。そのことによって(彼の主要な光が暖色であることから)光と影による雄大な効果が壊されることなく、つながりを保っているのである。

図1は「ジェイラス〔jairus〕の娘を治療するキリスト」であるが、そこには彼の多くの作品を構成する原理を見ることが出来る。すなわち、部屋に光が注ぎ、自然に物体がその光線を反射して、取り囲

む物体が照らされる。こうして主要光は、そのものの特質を明らかにするのである。あらゆる物体の影は、そのような直射光を受ける。我々は、時折、それが自然における場合のように、はっきりと示されているのを見る。それは、またレンブラントが、そのような影を表現する為に物体を入れるのを見るのだが、それは、全体の効果に真実の外観を与えるのである。時として、影が光の輝きを吸収してしまうことがあるのを見る。それは、彼が、影の雄大な効果が妨げられるのを恐れているかのようである。また、時として、彼の強い光と強い暗がり、暖色と寒色の全てが1点に集中していることがある。また、中間色をはっきりさせる為に、暗がりを隠したり、光と影をつなげる為にとても強い色を置いたりすることがある。要するに、彼が行っていることはどのようなことであれ、やり遂げる為にやったと思われることは、このような状況において、自然の効果からは離れているのだが、それは、彼の無知から引き起こされたものではないことは明白である。ホーホ〔Pieter de Hooch/Hoogh/Hooghe(1629-1684)〕や、他の画家たちが、空や屋外の物体における光の描写を試みているが、一方で、それは室内の人物にはわずかにしか見られない。これに対して、レンブラントの人物は光り輝いているが、それはあらゆる付随する光を消し去っており、我々は、自然の一般的な原理では、それを説明する事が出来ないことが屢々である。

Ⅱ版の下方の作品〔2図〕はルーブルにあり、どれだけ僅かな光がレンブラントの関心を捉えているかを示している。枠の端に描いており、幼児用寝台の下で暗闇や人物の黒い服が価値を与えている。カーテンは鈍い赤色で、同じ色が子どもの服に用いられている。

Ⅲ版1図、2図

図1と図2はダウルビー〔Daniel Daulby、レンブラントの画集の著者(1745/1746-1798)〕による「十字架降架」と「神殿での奉獻」であり、彼の画集によれば、さらに2回のエッチングの改版がある

という。調べてみると、これ等は十分に〔インクが〕拭き取られていなかった版にすぎないことがわかった。それゆえ全体を汚れが覆っている。例外は〔「神殿での奉獻」の〕牧杖を持つ人物の帽子のハイライトや「十字架降架」の松明の光の部分であり、そこは、版が綺麗にされている。レンブラントのエッチングは変化に富んでおり、彼は、多くの作業によって作り出されたとと思われる効果によって信用を得たが、それは、版画そのものの出来栄によるものである。「十字架降架」では、主要光は画面の上部に置かれ、それは強暗部と接している。もう一方の版画〔「神殿での奉獻」〕は、下部に光部が置かれ、様々に関係し繋がりがながら牧杖の頂部に至る。王室コレクションの「賢者の献納」のように、光が画面の片方や下部に偏ると、彼の初期の作品で行なわれていた、光が中央にある作品よりも、影の雄大さの為に豊かな広がりを見ることが出来る。彼は、キャンバス全体の半分をそのままにしておき、残り半分に全ての光や暗闇、色彩を限定する構図にしようとする可能性があるようである。極たまに、この二つがつながることがある。それは、もし、適度なつながりの中に保たれ、背景が弱くならず、しかも、色彩が光ではなく暗がりとして存在するのでなければ、重苦しくなることなく、豊かな色調を与えることが出来るのであり、レンブラントの暗がりの扱い方は他のあらゆる画家に対して有利である。そして我々は、ティティアン、ティントレット、ジョルジョーネ〔Giorgio Barbarelli da Castelfranco(1477/1478頃-1510)〕、レンブラント、そして我等がレイノルズ等に、同様の傾向があるのを見いだすのである。

Ⅲ版3図

構図の明るい部分が、暗い背景におかれた場合、また暗い部分が明るい側におかれた場合、より雄大な安定感と立体感、さらなる均衡が得られる。反対の方法は、より雄大で柔らかい効果を持つ。しかし、明部が異なった色合いの明るい地の上に置かれたり、暗部がそれを取り囲む影より暖かみや冷たさ

を持っていたりすると、実体を失い平板になる危険がある。ヴァン・ダイクは、この構図において、明暗の配置の助けになるように人物の色を用いた。子どもの白い服と女王の黄色い服が主要光をなす。白色は他の人物の帽子や襷襟等で繰り返される。黄色は王の服の刺繍に至り、空の下部に拡散する。暗部は鈍い緑色で王や子供の暗い服によって形作られる。後者は画面を横切り同じ色のカーテンの一部に至る。カーテンそのものは鈍い黄色と茶色で女王の服の背景の役割を担っている。テーブルの赤い布は2つの椅子に繰り返されている。床は暗い灰色で両人物の足元に安定感を与えている。もし学生が、絵画の光と影を吟味するのであれば、どのような色がどのような目的で用いられているかに気をつけられ、僅かな試みで、一見複雑で解明が困難に見えることでも、たやすく有益なものとなろう。そして彼の考えをすばらしく強めるのに役立つであろう。

Ⅲ版4図

この例で示すように、暗部が画面の最も大きな影を形作ることが多い場合、暗部が最明部と接する前に、いくつかの物の固有色によって、暗さが増大され1点に集められる。ここでは、女性の黒い服が描かれ、その最暗部が白い服の最明部と対比されている。そうすると、背景の最暗部に空間を与えるとともに、対象により大きな安定感を与え、生き返らせることになる。一つの頭部に全ての光を、他に全ての影を集めると、それが、画家の色彩に偉大な力を与える。画面の反対側に強力な活力を与える為に、メッー[Gabriël Metsu (1629-1667)]は強い色にものをいわせ、視線の近くにある椅子の上におかれた手袋によって、赤と青を対比させた。暖色は反対側の犬などによって用いられ、女性の白色は男性が持つハンカチやネクタイなどに反復されている。

Ⅳ版1図〔2図、3図の解説を含む〕

〔画面に〕頭部が1つの場合、明部も1ヶ所だけの場合が多い〔1図〕。それゆえ、影を背景や服で

調和させることが必要である。レンブラントは服の明部を顔の影の側と同じ色で塗ることが多い。このようにして、統一と単純さを保っているのである。2図では、手が第2の光を形成しているのがみられる。3図では、シャツと両手の袖の襷が3つの光の点を示している。これは、現在はミュンヘンにあるティティアンの作品であり、レイノルズは、デュッセルドルフのギャラリーについての記述の中で次のように記している。

「これは、ティティアンによる半身肖像画である。腰に当てた手は見えず、襷がわずかに見えるだけである。もう一方の左手は、彼の剣に置いている。彼は目をそらしている。この肖像画はとても気持のよい冷静さを持っているが、それほど手早く描かれたわけではなく、まったく個性の強いものでもない。影には色は無い。衣襷は黒く、背景はそれと同じぐらい暗く、腰に張られた両手が邪魔になっている。いかに手前に光を入れるか、いかに影を持ち込むかを知るのは技術上の問題であり、無視することはできない。」

この画や大部分のティティアンの作品において、白い下着は光と切り取った感じを、肌は半光を形成している。レイノルズは、ルーベンスの十字架降架について、「彼は、彼の色彩の力の元である肌に対比された白い亜麻布がもたらす効果を熟知していたに違いない。そして、偉大な色彩家だけが、思い切って純白の亜麻布を肌の近くに描き、その効果を知っているのである。」と言う。レンブラントは、たいいてい同じ様な表現方法だが、亜麻布を顔の近くに描いた場合に寒色のままであるのをよく見る。肌を明るくする為にその側に寒色を入れる。そして他に何も無い時は亜麻布の影をその為に用いる。ヴァン・ダイクは、初期イタリアの手法においては、亜麻布を彼の後期作品よりずっと明るく描いているが、それはより重苦しくなっている。

IV版4図、5図〔6図の解説を含む〕

4図のように、時には、頭と手に光を反復させる為に、空の光が取り入れられたり、5図のように、頭部の光が拡散拡大して、より重要性を持ったりすることがある。この作品では、手の位置を保つ為に帽子と椅子の影でそれを決めている。各物体の位置関係は鑑賞者の視線を考慮する事が多いが、このように、各部と接する暗い影を用いて、それを定めるのは優れた方法である。そして奥行きの部分は、より対比の弱い背景で囲むのである。なぜなら、輪郭線が強く鮮明であれば近づき、和らぐ特質があれば、遠ざかるのを我々は知っているからである。このような弱め方は、以後、画家の工夫として扱われる。これは人物の背景にも適用され、それは技術上最も困難で本質的なものである。

光と影は、全ての物体の凹凸を決める。それがなければ、大変な確な輪郭線であっても、地図や平らな表面のようになるであろう。例えば、コップの光と影の影響を調べると、自然におけるその原理を、画家が絵画の様々な目的に当てはめているのがわかる〔6図〕。我々は、明るい側が影と接することで手前の端が強く表され、コップの方へ行くにしたがって暗くなっているのを見る。このようにして、暗部が明部を明瞭にさせ、最も単純で効果的に、真実の特質の表現が与えられる。これは自然が行なっていることを明らかにしているのであり、単に技術の基本を示しているというわけではない。しかし私は、最も複雑な絵画の原理が、自然の最も単純なほんのわずかの源泉から発しているであろうことを確信している。我々の眼に入るものは全て手本に満ちており、学生の心がけとしては、物体の調査と吟味を、描き始める前やその途中でやることだけが求められる。彼は、自分が何を意図しているかを知るだけでなく、その意図を表現する最良の方法を持たねばならない。

V版、1図

画面の真ん中を影が横切るような場合は、雄大な効果が得られるだけでなく、遠のく空の部分や地面の眺望が、それらの鮮やかさに助けられて調和するのである。V版の1図を見よ。

V版、2図、3図

主要光が一方にある時は、光が中央にある時よりもより多い割合の影を入れることが出来る。特に作品に静けさが必要であれば、それが、最も重要であることが多い。

2図のように多くの小さい物を画面に入れる場合や、多数の人物からなるよくある配置の場合、光や暗がりの広がりとなるようにそれらの多くが同じ強さで結び付けられない限り、光と影の雄大な効果を得ることは不可能である。しかし、技術をもってこれを成し遂げるのは最も困難なことのひとつである。なぜなら、知識はある程度隠されなければ、それはもはや知識ではないからである。例えば、戦闘における混乱の場面の場合、光の塊を作る為に魅力があるわけでもない2～3頭の白い馬を集合させることがあるが、その方法は、サルヴァトーレ・ローザ〔Salvator Rosa、(1615-1673)〕〔参考図1〕や、ワウエルマン〔Philips Wouwerman / Wouwermans、(1619-1668)〕の作品に見ることが出来る。又、狩猟図においても同様の奇抜さを見る。ヤン・ウエーニクス〔Jan Weenix / Joannis Wenix (1640/1649-1719)〕〔参考図2〕の作品には、同じ目的の為に白鳥が描かれている。このような明らかな小細工をしなくて済むように、P. ヴェロネーゼ、ティントレット、その他の画家は、多くの人物が描かれた大作において、空や光の当たった建物を用いている。オランダ派の小品においては、この目的に、室内の壁や床、窓等に光が当たっているのを見る。また屋外の白昼光においては空等である。

ヘラルト・ドウ〔Gerard Dou (1613 -1675)〕は、過度の仕上がりであるにもかかわらず、光と影の雄大さを保つのに成功している。それはレンブラント

派が彼に伝えた教えによるものである。小品においては、この雄大な効果を保つのはより困難となる。なぜなら自然に見られる中間色や暗がりや光、反射光の為には空間が小さすぎるからである。その上、輪郭線が粗いので小さい模型のように見えてしまうのを防ぐのは難しい。レイノルズは、フレノワの覚え書きにおいて、この特質を説明している。

「我々はティティアンの葡萄の房を参考としよう。それは、光と影の拮抗を受けとめる為におかれていると考えられるからである。ここでは、葡萄の房の個々の右側に光と影、そして反射があるが、それらがいっしょになって一つの光の塊となっているのである。それゆえ、ちょっとしたスケッチがあれば、この雄大さが保たれ、巨匠の手によるものより良い効果をもつのであり、他の言葉で言えば、雄大さが失われたり配慮されたりしていない大変手のかかった仕上げよりも、自然の特徴や一般性[*generale*]を持つ。」

多くの中のこの一手法が、時としてG. ヘラルト・ドウに当てはまるのを見ることが出来る。仕上がりが高める為、そして自然の雄大さを保つ為、肌合いを与えたり、色合いを変えずに対象の表面を仕上げたりしている。例えば、一組のカーペットやタペストリーを描く時、彼は、広範囲に光や影を置いているように見える。そして全体に織糸の印象を与える為に、まだ絵具が乾いていない時に、繊細な布を押し付ける。そして、それぞれの織糸に光を、影には暗さを与えると、糸が折り目のうねりに沿い、活力と真実の繊細さがもたらされる。

絵画が完成されたように見せる技術は描画の中で最も難しいものの一つである。なぜなら、そこには、様々な影や色彩の力を引き出さねばならないことが含まれているからである。そして、全体の雄大さを妨げることなく、画面上の相互の位置を決め、微小な部分の導入を行い、様々な物に別々の適切な特質を与えなければならないのである。仕上げという言葉は、色彩について言えば、対象そのものが自然において持つ正しい調子が自然と同様に表現され

ることを意味する。それは、透明に薄めたグレイズの繰り返ししか、なによりもパレットにおける入念な混色によって為される。

画面の側面に光をおく方法は、既にⅢ版で述べた。それで、ここに示した3図では色彩についてのみ論じよう。

主要光はキリストの白と青の服に表され、同じ寒色の空によって繰り返される。天使の暖かい光がキリストの頭と手を重要な物となし、それは、遠景の松明を持つ人物に繰り返されている。光があまりに冷たい色で、画面が重苦しくなるのを防ぐ為に、影に暖色が望まれる。それで、コレッジヨは影を豊かな茶色にしている。レンブラントはこのような技術に熟達しており、光が冷たい場合は、影を暗くなるに従って暖かくしている。ルーベンスは色彩法をヴェネツィア派から作り上げたが、これと同じ考えによって導かれたようである。彼は格言の中の一つで、次のように述べた。

「影を明るく始めて僅かな白色も持ち込まないよう注意を払え。それは明るい部分を除いて絵の毒である。もし影がこの有毒な色によってだめにされたら、あなたの作品の調子は最早、温かみも透明感もなく、重苦しく鉛色になってしまう。光においてはそうではなく、正しいと思うまで色を重ねることが出来る。」

だれでも偉大な色彩家の作品を調べると、明部が厚く塗られ、影は豊かで湿っており、透明である。これが、共通した実践である。この主題の現物は、ウェリントン公爵[Duke of Wellington]が所有しているもので、その特徴を備えているが、確かにコレッジヨ自身が全て描いたものである。オーピー[John Opie, 1761-1807]は彼の講義の中で、コレッジヨの明暗法の扱いについて以下のようにはっきりと定義している。

「広く深く透明な影の中の、微細ではあるが澄み切った中間調子と暖かい反射が、色彩に諧調をつけ、それを明暗のいくつかの大きな塊に慎重に分けるこ

とによって、はかない光を優しく仕上げている。彼は激しい両極の光と影をたくみに結びつけ、強い対比を持つ反対色を調和させ、最高の効果を、甘美で柔らかな考え得る最高の安らぎと結び付けた。」

Ⅵ版1図

別の観点から述べよう。暗い対象等が明るい背景におかれた場合、雄大な堅固さが得られ、より活気が出る。明るい背景は白昼光特有の特徴である。カイブはそのような場所に、画面を横切る長い影のある人物を置くことで、太陽光の雄大さを表した。強い影が繊細な半光に置かれた場合、強い光とは違って地面がより後退するようになってより素晴らしい力を持つ。強い色彩は、まぶしい光に対比させられた場合、そのまぶしさは壊され、より自然に見えるようになる。

画面の暗部に光を持ち込むには、ほんの僅かな光で十分であり、影の重苦しさを取り除く。背景がとても暗い場合、鏡や金属、甲冑などの光り輝く物が強い光を発している、その雄大な効果が壊されることはなく、影が光とつながり、むしろ、深さがもたらされる。

Ⅵ版2図

明るい方の人物群が明るい背景に置かれると、十分過ぎるほど堅固になってしまう為、さらに雄大な効果が必要となる。ヴァン・ダイクは、この作品で主要光を上着の袖(それは最も突出しているが)に当て、空に拡散させている。上着の影は寒色で、空の下部から離れた青いリボンの部分は暖色である。召し使いや彼が持っているマントの暖色や、王のズボンの鈍い赤が配色を助ける。馬や木の切り株、鞍の布等のこげ茶色によって、画面の影部に暖色が持ち込まれる。空の冷たい青色は、木の葉と混ざること、より重要な帽子の邪魔にはならない。そして、画面の側面の影のバランスをとると共に、鑑賞者が、頭に注意を引くようにもしているのである。肌の暖色が、寒色の背景から必然的に引き離させて

いるが、このような状況では、ルーベンスや彼の全ての弟子達の場合は、頭に接した強い青を入れている。それは大きな価値と眩い効果をもたらす。こうして我々は明るい人物が明るい背景におかれていても、色彩が互いに対比させられることで、強く引き立たせられているのを見る。それゆえ、素晴らしい光の雄大さが保たれているのである。

Ⅵ版3図

この主題では、暗い一群が明るい背景にとっても堅固におかれ、輪郭線の多くの割合が鋭く切り取ったようになっており、力強さを持った自然の対象ではあるが、一見するととてもどぎついようにも見える。実物の存在が、光と影のどぎつさを調和させるのを可能にするのであれ、ある部分が他と分かれている場合、平滑な表面において両立しない色彩の強さを入れたり、キャンバス上に輪郭線を入れたりするのであれ、学生には考察する価値がある。なぜなら、自然においては、最も遠い対象物が元も近い物の輪郭線よりも鮮明で切り取ったようになり、それでいてそれぞれの位置を保っているのがよく見られるからである。これをキャンバスに描くには最も熟練した取り扱いが必要である。なぜなら、作品をある部分と他との関係で考慮する時、作品は単なる再現ではなく、自然の強さや新鮮さを持つからである。

ポッテルはこの作品において(描かれているものは実物の大きさである)、最も単純で確固とした光と影の原理を用いている。一群が暗い背景からの光や明るい背景の影によって強く区別される。ある方向からの確固とした形態が見られ、光が他方から横切っている。それゆえ自然の力強い表情が表されるのであり、それは単純さ、確実さ、強さを持つ。

初期の巨匠は、このような特質を屢々高いレベルで持っていた。そしてそれは、平面的にはめ込まれたように見えることが少なく、近年のより光と影が柔らかに調和した作品より価値があるであろう。しかし、自然の物は多少丸みを帯びているのであり、力強いとともに繊細であり、どぎつい色彩も明暗の影響下にあることを忘れてはならない。

Ⅵ版4図

明部の一群は、背景の明るい部分に対比させられ、影の強さは、対象中に置かれた固有色によって強められる。光をもたらししている黄色い雌牛は、落ち着いた鈍い赤と茶色に囲まれているが、静かな暗い背景によって生き生きとしている。これは、雄大な効果をその一群に与えている。空の上部の寒色は、画面を横切り、牧草や草の冷たい緑に至る。暗く鋭利に描かれた角や眼等は、明るさと全体の完成をもたらす。なぜなら、広範囲の光や影をより統一させるからである。カイクの作品では、物の固有色が暖色であれ寒色であれ、それが光や影によって妨げられることは無く、屋外の白昼光における雄大さと明確さを与えている。

Ⅵ版5図

この主題では、明るい人物が暗い背景に描かれており、その逆も見られる。我々は、自然の中に、単純で明確な原理による強い効果を感じ取る。それがもし一度にスケッチされれば、学生には、明暗の知識への洞察力が与えられ、素晴らしい価値となるであろう。そして、屢々より大きなつながりを形作ることを始める為の手がかりとなるであろう。レイノルズは、有名な画家の肖像画を引き合いに出し、他をそれと対応させることで、雄大な様式を全体に与える方法について述べた。こうして、自然から何がしかのスケッチを始めることが、画面の他の部分に確固たる真実の描写を与えるのである。

多くの画家は、光と影の真実の描写を得る為に、人物群の模型を作る。小さい人形は、粗末であったとしてもこの目的を果たし、多くの非常に貴重なヒントを与える。

ティントレットとコレッジヨは、明暗の偉大な画家であり、この方法を役立てたことで知られるが、学生は自身の技術に対し、非常に誤った考えを持つに違いない。すなわち、優れた表現は何の補助物の助けもなしに得られるということである。最も精通した明暗の配置は、驚愕すべきものである。ただ

し、自然の明暗法は圧倒的な影響をもたらす魅力があるのである。

Ⅵ版6図

この主題では、暗い一群が最も単純で明確な方法で、明るい背景より描き出されている。そして、光と影の原理が自然を力強く見せるのに用いられている。すなわち、地面の雄大さと堅固さ、空の光と拡がりである。レンブラントは、屢々その作為的な効果で非難されるが、彼は光の拡散や、影の深遠のいずれの目的も決して失っていない。そして、対象の質感や色彩の特有の特徴と表れは、あらゆる人にとってよく思い出されることであるが、それを伝えるには、詩であれ絵画であれ僅かな力しかないのである。

レンブラントは彼の作品において、常に重要な特徴を表現し、それを見失うことはないように見える。彼の版画の異版は、少なくともその証拠であり、我々は、彼の重要な特徴を維持したいという熱望が、あらゆる障害を壊そうとするのを見る。それは、一群全体を影に覆い隠したり、埋没させたり、他の一群を、形を決める輪郭線のみで未完成の異版としてそのままにしておくこと等によるのである。例えば、大型版画「この人を見よ」の初版を取上げれば、彼は、キリストを群像の中心の、静まり返った光の拡がりの中に描いている〔参考図3〕。そして、キリストから左右に段階的に強い影となり、彼は中間調子の塊に囲まれている。このようにして、レンブラントは群像の中の主要群を彫り始め、ピラトの右手で終わる。その部分は強い光があり、様々な強い影を点在させていて、これが、強い輝きと動揺を表現している。そうして、キリストの穏やかさや優越性は、一群の中心で、他の頂点に登ることで保たれるのである。これが、フュースリ〔Henry Fuseli (1741-1825)〕が記した「下方の激しい波に聳えるピラミッドのように」ということである。

彼の羊飼いの前に現れる天使の版画の初版では、広い影の塊が対角線の中心を横切ることで、素晴らしい壮大さがもたらされている〔参考図4〕。上部は中央から差し込む主要光が当てられるが、大

勢の嬰兒達がその光線の中で運動をし、天使は、その外の影の深遠を超えて羊飼達に話しかけている。版の下方部の2番目の光の部分は、第2版において、多くの影と光を不規則に配置して彫り上げ、羊飼達の混乱と恐怖を表現し、家畜はあらゆる方向に飛ばされている。多くの作品のうちこれ等2つの例から、学生は自身の考察を見つけ出すであろう。それは、光と影が、主題の特徴と適合性に寄与することを示すのに十分であり、それをうまく行なうことによって、レンブラントは不動の地位を保っているということである。

VII版〔1図、2図、3図の解説〕

作品が主に光と中間色で成り立っている時に、半影が弱すぎる場合は、それが人物の価値を奪い去ってしまうので、人物の暗部をととても強くする必要がある〔1図〕。白昼の太陽の下、あらゆる大気中の粒子が強烈な光で充満している時は、屋外の効果の強い特徴である様に輝いて見え、人物が暗い固有色であれば、光線の吸収によって力を減らされずに保ち、その場が弱く見えるのを防ぎ、堅固で快活さが与えられる。自然においては、人物が直立していると、空から降り注ぐ光によって、その水平の影が弱められ、より大きな結果がもたらされる〔2図〕。なぜなら、空全体は光で満たされており、光は、あらゆる方向に降り注ぎ反射するからである。またそれらが動いていると目をひきつける。このような、画家によって興味を持たれるような状況は、画面にその状況に関係のある価値を与える。なぜなら、それらは真実味を持っているからである。これ等のあらゆる状況は、多くの画家に影響を与え、パレットの最強の暗さをを用いさせることになる。強い白昼光の一般的な特徴と主要な特質は、何らかの犠牲によって獲得される。批評家はこれ等のことを十分に吟味もしないで空気感が欲しいと不平を言うが、学生が対象に注意深く近づいても「大気が無い〔*sans vapeur*〕」と叫んで容易に怖がるようなことは無いであろう。

大気中の鳥や水上のボート、砂上の人物、麦畑、明るい道等は全てこれらの特徴を強く持っている。

すなわち、とても明るい調子の上の中間色である。

カイクは画面の全体調子を暖色に、そして影を茶色くすることでこれを成し遂げている。このようにして、青い緞帳や冷たい黒色がよりすぐれたポイントになるのである。P. ヴェロネーゼとルーベンスも同様の方法を多くの作品で行っている。

色彩の対比は明るい調子を扱う上でとても重要である。なぜなら、それは、光の雄大な効果を損なうことなく、雄大な浮出と明瞭さを与えるからである。例えば、暖色の地の上の青や寒色の上の赤、冷灰色の上の輝く黄色等である。3図において、クロードはそのような対比を見事に用いている。画面が全体的に暖色に見える時に、水の暗い青は人物の暗い青の服に導かれ、空の上部に作用する。赤色はボートや人物たちに点在している。そして建物の近くの暖色は屋上のバルコニーから見下ろしている人物や空の2つの赤い旗に繰り返されている。空の暖色の部分には、2つの青い旗が描かれて寒色が繰り返されている。

暗い調子の上に描くことは多くの利点があることを述べてきた。それで、偉大な色彩家達に当てはめて来た。しかし、暗い調子の絵画は、豊かな影や鮮やかな光が描かれないと重苦しく黒ずむ傾向がある。同様に、明るい調子の上に描くと、細心の注意を払わない限り、平板で未完成になる傾向がある。自然においては、空の強い光や大気は、無数の反射で満たされ、その場全体が明るく輝いている。画家が白を多く用いるだけでも、とても不十分な仕上がりになってしまう。そして、それゆえ、白昼の拡散する輝きや夕方の空の輝かしい効果を真似るのはとても困難である。それは、繊細な半光を細心の注意を持って用いない限り、粗野で未完成に見える。なぜなら、調子は互いにととても密接に関連付けられており、それらを明瞭に区別する為には、スカンプリングを繰り返したり、そしてなによりも、正しい色合いに混色したりしなければならず、最高に洗練された卓越性への配慮と学習が必要である。そうでなければ、影は真珠状ではなく粉っぽく、光部は輝かず白っぽくなる。他の配色においては、繊細な寒色が、暖色に

なりすぎるのを防ぐのには必要であり、自然において光が持つ震える揺らぎを与えるが、もしそれを除くと、黄色が重苦しい褐色となってしまう。

明るい絵画において、光と影の繊細さの為に、青と赤にせよ、黄色と冷たい灰色にせよ、最大の繊細さで扱い、色彩を互に対比させる必要がある。さもなければ、光と大気の全ての見た目の力強さは破壊されてしまうであろう。明るい絵画において、強い色は中間色としてのみ存在出来る。すなわち、影に光を導く時、光を目立たせるのに強い影で引き立たせることによってのみ可能である場合である。我々はそれをP. ヴェロネーゼ等によく見出す。それらには、絵画の全体的な光を壊すことなく、暗がりとして直立した物が入れられたり、対象に堅固さが与えられたりしている。

第Ⅷ版

ここで、光と影の体系の重要な一部である様々な配置方法を概観する為に、中間色について繰り返そう。なぜなら、絵画の全体的な見え方はその多くを占める中間色によるからである。中間色は、最暗部と最明部を媒介するものである。しかし、あらゆる諧調の間が余りに反対の特質で極端すぎる場合は、明快さを得る為の中間のつながり、すなわち半暗と半光を用いる。背景の影が主に半暗と中間色であって、強い光を入れる場合は、半明部を入れて、その粗さを拡散し弱めることが必要であるとわかるであろう。最暗部が中間色の中に置かれたら、逆に半光との結合に寄与するし、それが半暗に置かれたら、影と柔らかな雄大な効果がもたらされる。暗い諧調から生じる粗い効果は、極く一般的には、十分な量の中間色と半光が必要であり、それゆえ、主光がとてもくっきりと明確にされる。それは、ミケランジェロ〔Michael Angelo(1475-1564)〕やカラヴァッジオ〔Michelangelo Merisi da Caravaggio(1571-1610)〕の作品の中によく見られる。

レンブラントとコレッジオは、他のどんな画家達よりも、中間色の使い方において秀でており、それが彼らの作品の最も暗い影を照らすのである。彼ら

の作品や自然においては、中間色のもっとも暗い部分に、暖色や何らかの活発な黒や青が入れられることで、その黒ずみを取り除かれ、それらの中に空気が漂っているように見える。

中間色の正しい量は主題の配置や画家の好みによるが、極端な光と暗がりの間に、常にそれをどっちつかずに入れておくようなことは、絶対に避けねばならない。

光が影に判で押したように徐々に減じていくことは、ヴァン・デルヴェルフ〔Adriaen van der Werff(1659-722)〕の多くの作品の無味乾燥さの原因の一つであり、まさにそれは、ジョシュア・レイノルズが自然における効果と合致すると述べたことなどではないのである〔参考図5〕。構図のどこか一部を、鋭さや切り取った感じにすることは、画面の変化の為に必要であり、その豊かさは背景の上で時として暗くなったり明るくなったりする絶え間ない部分の変化によってのみ得られる。そして絶え間ない自然の変化は、輪郭線と背景との複雑な織り込みによってのみ再現出来る。画面全体の扱いにおいて為されるのと同じ適切な方法が、細部の扱いにおいて繰り返されるであろう。

明るく描かれた絵画の中間色は、反射光や、明確な半光のいずれかを入れて、適度に取り除かれねばならない。なぜなら、それがキャンバスの中であまりに大きい割合を占めていると、その作品は必然的に特徴的な外観を失うに違いないからである。それゆえ、絵画が弱くなるのを防ぐ為に、何か他の媒介物を当てにしなければならない。そして、最も繊細な自然の造形物が備えている固さを取り除くのである。それで、他の場所で見られる小さく鋭い暗がりを取り入れるのが見られる。そして(最も重要なのであるが)全体にわたって光と半影が鋭い端を持つのである。

テニールスとカイクの明るい画面は、この点で筆触が全て正確であり、影は平滑で、筆遣いが冴え、極めて類似した色であってもはっきりと識別出来る。これのみで、全体的に雄大な効果が保たれ、最も輝かしい光は(空でさえ)美しさで満たされている。

この、画面の中間色や背景についての言及が、私

がこの本の他の部分で述べたことを要約出来るように思える。しかし、私が持つありとあらゆる見識の力が、学生があらゆる視点を持つ前に、それを与えるように急がせてしまうとすれば心配である。

光と影の取り扱いは、全体に関係するので、学生が常に気に留めて置くべきである。なぜなら、作品は、もっぱらその不注意によって、多くの場合描く過程において壊されてしまうからである。絵の描き始めでは、最も重要な部分だけがしっかりと決められ、目立たされる。その他の部分には捉われずに、目立たないままとされる。しかし、作品を描く過程において、後者〔その他の部分〕を〔光と影の取り扱いに〕適切に従わせることは、悪いことに減少していくことが多い。

対象の全体的な特質は最も重要な主眼であり、もし他の条件で保持できないのであれば、他の全ての特質の代償として保持される。これこそが、皆の心に刻みつけられているものであり、それゆえ他の全ての特質に優先するのである。もし、対象物がキャンバス上でこの特質を持たなければ、鑑賞者を引き付け、興味を持たせることは出来ない。なぜなら、その他に考えうる全ての特質は、細心の注意を持って試みられたもので、画家以外には始めて明かされるものであるからである。例えば、我々は、肖像画において、完成した時よりも、頭部のみ描き終えて観る時の方が喜びが大きい。我々の注意はおもわずその表情に向かうのであり、それは実物に引き合わせることにしろ。このような自然に存する優位性は、完成した作品の他の部分がより重要性を持つ場合には、その必要性は減少するに違いない。表情、素肌の全体的な特徴、すなわちその透明性、固有色の雄大な効果、輝き等は、絵画の他の部分の光や影、中間色等画家が切望する豊かな効果や、多彩な色彩の強さがもたらす輝きや調和への願いによるのだが、無思慮な描き方をすると損なわれてしまう。

自然から風景をスケッチする時に、主な特徴しか描く時間が無い場合、その細部が印象的で興味深ければ、鑑賞者は、より完成された作品よりも、その真実の現れが彼の心に残り、満足することがよくある。より完成された作品は、画家が雲の影を木と混

ぜる等の為に、空の雄大な効果と明るさが壊され中和されて平滑になるか、色彩のどぎつさを和らげる為にその強さが取り除かれてしまう。画家が作品の完成の為にそれぞれの部分を明確にするには、彼の目の前に現れるものを、全体的に絶え間なくずっと扱うようにしない限り、空の拡がりや、自然の色の新鮮さや鮮やかさ、大気の奥行き灰色の調子やその柔らかさ等の全ては消え去ってしまい、劣ったものしか出来ないに違いない。

自然の全てはとてもすばらしく、それだけで皆の知覚に強い印象を与える。もし画家が、ひとたびそれを深く「人の胸中」に与えるならば、それは最高の仕事であり、一生懸命行なったが無駄骨であった、というわけではないのである。対象の特徴は、その形体や素材に即した、固有の色やタッチ、光の集中や拡散による。それを得るには、学生は絶え間ない学習をすべきである。それは芸術の語法であり、一般的に理解され得る唯一のものである。

私は、この光と影の技法についての短い覚え書きで、様々な場合のその力の体系的な配置の確立について指摘し、それらを様々な主題に当てはめるよう努めてきたが、それは今や学生の手の中に在るであろう。その変化は無限であるが、自然や絵画における注意深い考察によって、彼はその源泉が僅かで簡潔であることに気付くであろう。オーピーは、彼の講義において、明暗法について話し、その分野で秀でたいくつかの巨匠について勉強するよう強く勧めた。

「明暗法に秀でた巨匠の作品について学ぶことで、輝きや雄大な効果の為の浮出としての光と影や色彩同士の対比、ボリュームを作る為に明るい物や暗い物同士をつなげること等の全てのきまりを、徐々に身につけるようになるであろう。例えば、物の全体や部分が影に沈んで輪郭線が地に消えていると、柔らかさと調和が、また、突然の破断や際立った変化によって活気と息吹がもたらされる。そして、物を形作る為の自然の決まりや、それを重厚であるか、快活であるか、雄大であるか過酷であるか、といった自然の主題に合わせて強くするか和らげるかする

ことについても学ぶであろう。それで、球体の形をした光や、画面を横切る流れを表す時にそうするに違いない。また、暗い形を明るい地に、明るい形を暗い地に描く時に。また、微細な諧調で光を減じる時、また光を雄大な拡がりとし豊かさで拡散させる時、また眩い閃光を適切に集める時等にである。」

この記述はとても優れており、無数の光と影の扱い方の最良のやり方として取り入れられ、学生に、理解され実践出来る。またこの技術については、これ以上の助言は必要ない。彼は自然の蓄えの豊かさを解き放つ鍵とともに、自然の移ろいゆく効果を記す一種の速記法を得る。そして、自然の存在理由を理解することで、それを彼の記憶にとどめるのである。彼自身が自然の観察をそのようにする事に慣れない限り、彼の人生は、絶え間なく眼前に過ぎ去るものをいつまでも探し続けることに費やされることになるであろう。

光と影は、欺きをもたらすという意味では、画面の一部を前出させ、他を後退させて全てを相対的な場所に保ち、鑑賞者に距離感を感じさせる。それは遠近法に必要な付随物である。しかし、優れた作品では、雄大な効果や美しい形の光部を保つ為に、それは破られることが多いのである。ともあれ、遠近と明暗が両立すれば、最高の結果である。そして画家は、そのような目的に最高のやり方で完璧な知識を当てはめることによってのみ、自然の競争相手となることが出来るのである。

豊かな効果は、二重の輪郭線をもたらす為に光と影を混合することや、様々な強さの背景によって輪郭線を和らげることによる。平滑さに囲まれた形体の明瞭さは、どこかの部分を目立たせたい場合であれ、穏やかな表現を望むのであれ、絶対的な服従の元にある色彩配置全体を支配する明暗法の支配下にある。

詩的な観点から光と影の扱い方をみると、鑑賞者の想像力が失望しか感じないということはなく、着想の連想を創造することが出来る。例えば、我々が衝撃的な惨事や難破船の場面を思い描いたとする。心は興奮し期待は高まる。しかしそれは、芸術家の

詩的な技術によってのみ我々を満足させることが出来るのである。すなわち、その場面を自然の衝突の不穏な効果で覆うことによってである。影は次のいずれであろうか。

「それなのに闇夜が空を旅するあかりの首を絞めている……いのちをもたらす光が口づけすべき大地の顔を暗闇が埋葬してしまった。」⁸

「空も真黒な焦げ臭い汁を降らせそうに見えます、波が天の頬を打って稲妻の火を消してくれるからいいようなものの。」⁹

シェイクスピア〔William Shakespeare (1564-1616)〕はあらゆる詩的な技術を持っていたが、彼の描く場面は主題が求める数多くの愉快さや恐怖の感覚を喚起する出来事を身に纏っている。それは、いずれであろうか。

「朝の灰色の目が夜のしかめつらにはほえみかけ、天翔る光の縞で東の空を染めなしている。」¹⁰

それとも

「輝く太陽は大空にあって錬金術師の役を演じている。見ろ、その貴重な美しい目の光でもって卑しい土くれの大地をきらめく金に変えている。」¹¹

このような時はどうだろう。

「薄暗くなってきた。カラスが森のねぐらに帰っていく。」¹²

それとも彼がこう述べている時であろうか。

「…暗闇の夜、どす黒い地獄の煙に身を包んで…」¹³

我々は彼がコレッジヨから柔らかさと雄大な効果を、ヴェロネーゼ、ルーベンスや カイブから壮麗さや豪華さを、レンブラントや ミケランジェロ、

カラヴァッジオから不吉な黄昏や深夜を学んだのを見る。彼の光と影は自然の明暗法であり、そのとても素晴らしい印象を受けた心を通して、鑑賞者の眼の前にその効果を示すことが出来るのであり、「その光線が減じられてはいない」または、その荘厳さが損なわれていないのである。

終

図 版



I 版1図



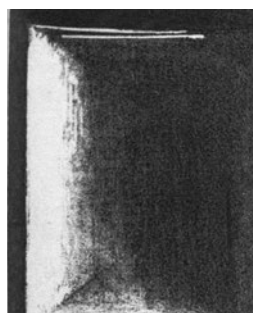
I 版2図



I 版3図



I 版4図



I 版5図



I 版6図



I 版7図



III 版1図



III 版3図



II 版1図



II 版2図



III 版2図



III 版4図



IV 版1図



IV 版2図



IV 版3図



IV 版4図



IV 版5図

3. おわりに

原文は、難解な構文の長文が多い上、前後の文章のつながりが分かりにくい部分もある。翻訳するにあたっては意識に努めたが、平易とは言い難い部分もある。しかし、絵画制作者にとっては実践に参考となる有意義な記述が数多くあると考える。

なお、翻訳や、差し替えた図版、参考図版に誤りがあるとすれば、筆者の責任である。喜んで訂正したい。



IV版6図



V版1図



参考図1



参考図2



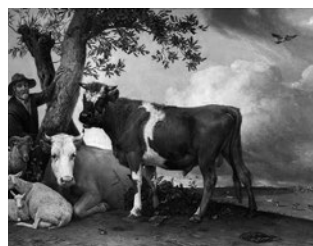
V版2図



V版3図



VI版1図



VI版3図



VI版4図



VI版6図



VI版2図



VI版5図



参考図3



参考図4



VII版1図



VII版2図



VII版3図



参考図5

註

- 1) 以後、初出の人物は、氏名および生没年を記した。その他、原文中のフランス語や筆者の追加記述は、〔 〕中に記した。
翻訳文は全体を枠で囲み、版や図番号ごとに区切った。
- 2) 青木茂編、「油画道志留辺」、『明治洋画史料〔記録篇〕』、中央公論美術出版、p.150,1986
- 3) 尾崎尚文、「国澤新九郎・本多錦吉郎手沢の洋画技法書」『参考書誌研究』、15,pp. 17-34,1977
- 4) 金子一夫、「画塾彰技堂における西洋画教育-岡忠精資料を中心に-」、『近代日本美術教育の研究-明治時代-』、中央公論美術出版、p.108,1992
- 5) 重村幹夫、「画塾彰技堂の講義録『画図中ノ明暗』と英語原書の比較について」、『美術教育学研究』(48)、大学美術教育学会、pp.217-224,2016
国会図書館の原書は1829年の第3版であるが、損傷が激しく、現在閲覧のみ可能である。したがって、筆者の翻訳には1834年の第4版を用いた。内容は全く同一である。https://books.google.co.jp/books?id=RbAsAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=ja&source=gbbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
(以後最終アクセス、2019.3.8)
- 6) 実地に用いることが出来るように翻訳を見直した。従って、以前発表した翻訳の対比分析による引用文と比較すると、細かな修正が見られる。しかし、文意に変更はない。
原書の図版は、昔の印刷技術による為判読しづらいものが多い。その為、該当図版が判明したものは、鮮明な画像に差し替えた。また、原書に図版がなくても、該当図版が推測できるものは、理解を助ける目的で参考図として掲載した。Ⅷ版は、原書には図版があるが、本文と図版との関連の特定が出来なかった為省略した。
- 7) “...from those flames
No light, but rather darkness visible
Served only to discover sights of woe,”
ジョン・ミルトン作、平井正穂訳、「失樂園」、岩波書店、1981、第1巻63-65行から訳を引用した。
- 8) “strangles the travelling lamp.
.....
That darkness doth the face of earth entomb
When living light should kiss it?”
ウィリアム・シェイクスピア作、小田島雄志訳、「シェイクスピア全集」,「マクベス」,白水社、1983、第2幕第4場。
以後「シェイクスピア全集」から訳を引用した。
- 9) “The sky seems to pour down stinking pitch,
But that the sea, mounting in the welkin's cheek,
Dashes the fire out.”「テンペスト」,第1幕第2場
- 10) “The gray eyed morn smiles on the frowning night,
Checkering the eastern clouds with streaks of light.”
「ロミオとジュリエット」,第2幕第3場
- 11) “The glorious sun Stays in his course and plays the alchemist;
Turning with splendour of his precious eye
The meagre cloddy earth to glittering gold”「ジョン王」,第3幕第1場
- 12) “Light thickens, and the crow
Makes wing to the rooky wood,”「マクベス」,第3幕第2場
- 13) “Thick night,
Pall herself [thee] in the dunnest smoke of the hell,”「マクベス」,第1幕第5場

図版出典

原書から差し替えた図版、及び参考図版の出典を記す。

- I 版4図 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_-_The_Mennonite_Preacher_Anslor_and_his_Wife_-_Google_Art_Project.jpg
- II 版2図 <http://livedoor.blogimg.jp/sketchingsbebe26b8cd.jpg>
- III 版1図 <https://www.the-saleroom.com/en-us/auction-catalogues/clars-auction-gallery/catalogue-id-src110041/lot-5a8a537e-b0f7-48ce-95e1-a546000e45e5>
- III 版2図 <https://www.themorgan.org/rembrandtprint180001>
- III 版3図 https://www.arthistorynews.com/articles/4047_Royal_Collection_acquires_Van_Dyck_grisaille
- III 版4図 <https://www.sears.com/art-oyster-gabriel-metsu-soldier-paying-a-visitp-SPM8206664625>
- 参考図1 https://www.google.com/search?q=Salvator+Rosa+horses&tbm=isch&tbs=ring:CcWzg7ZDPRJtIjLqdUh89ql40-Dmpmhj26bJKJIXX-TNFIQv7kOakYGzEV67vCqdC9QVkwf4hB3m1H4LKisZJ6sdSoSCYUp26Hz2qXjEea-SQui9GseKhIJT4OamaGPbbsR4QH3GKy36kqEgkkokhdf5M0UhHOcbJ55ef8OCOSCRC_1uQ5qRgBMEY2M4AmI1wSaKhIJRXru8Kp0L1ARunT-h4DyWxcqEglWTB_1iEHebURGvhKomiJMbEioSCfsgqKxknqx1EYr7EbYBxSWz&tbo=u&sa=X&ved=2ahUKEwILCQodvgAhWFULwKHUBDCJAQ9C96BAGBEBg&biw=1366&bih=625&pr=1#imgsrc=xbODtkM9Em0WVM
- 参考図2 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Jan_Weenix_003.jpg
- V 版3図 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/Correggio%2C-orazione_nell%27orto%2C-apsley_house.jpg
- VI 版1図 <https://www.pubhist.com/w9173>
- VI 版2図 <https://scatteredheritage.blogspot.com/2010/08/draft-empty.html>
- VI 版3図 https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%91%E3%82%A6%E3%83%AB%E3%82%B9%E3%83%BB%E3%83%9D%E3%83%83%E3%83%86%E3%83%AB#mediaFilePaulus_Potter_-_De_Stier.jpg
- VI 版4図 https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%A2%E3%83%AB%E3%83%99%E3%83%AB%E3%83%88%E3%83%BB%E3%82%AB%E3%82%A4%E3%83%97#mediaFileAelbert_Cuyp_-_Landscape_near_Rhenen_-_WGA5838.jpg
- VI 版6図 <http://www.ntv.co.jp/rembrandtworksworks15.html>
- 参考図3 <http://rembrandt.louvre.frenhtmlr05.html>
- 参考図4 <http://www.ntv.co.jp/rembrandtworksworks5.html>
- VII 版1図 [https://ja.m.wikipedia.org/wiki/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%ABHet_Strand_van_Scheveningen_Adriaen_van_de_Velde_\(1658\).jpg](https://ja.m.wikipedia.org/wiki/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%ABHet_Strand_van_Scheveningen_Adriaen_van_de_Velde_(1658).jpg)
- VII 版3図 <http://part.pro.tok2.com/LLorrainez006.htm>
- 参考図5 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Adriaen_van_der_Werff_noli_me_tangere