

研究ノート：

# “John Burnet, *Practical hints on colour in painting*, 1830” の翻訳について

重 村 幹 夫

(2020年2月28日受理)

## A translation of “John Burnet, *Practical hints on colour in painting*, 1830”

Mikio SHIGEMURA

### 1. 初めに

本考察は、画家バーネット [John Burnet (1781/1784-1868)]<sup>1)</sup>が油画の色彩について記した絵画技術書 “John Burnet, *Practical hints on colour in painting*, 1830” の翻訳についてのものである。これは、絵画技術書 “John Burnet, *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、第3部 “*colouring*” に該当する<sup>2)</sup>。

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ている<sup>3)</sup>。又、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<sup>4)</sup>。しかし、この絵画技術書はそれ以降翻訳されることはなく、本多の翻訳も翻刻されていないので、その内容についてはこれまで不明であった。

この絵画技術書は、様々な作例の具体的な解説書であり、何よりも絵画制作者にとって意義深いものである。ここに翻訳文全文を紹介したい。

### 2. 翻訳の全文

絵画における彩色の実地の心得

ベネツィア、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

「彩色について言えば、最初は単なる描画の手仕事の一部分にすぎないと思われるかもしれないが、それには決まりがあり、画家の努力を多少なりとも統制、支配する原理に基づいているのである。<sup>5)</sup>」

J.レイノルズ卿

[Sir Joshua Reynolds (1723-1792)]

第3版

ジェームズ・カーペンターと息子によって、著作権者のために印刷、販売される。

ロンドン、オールドボンド通り1830年

序

この書の第3部においては、絵画の彩色を取り上げる。私は、色彩を扱った様々な著者によって散在されている多数の不正確な助言を調べ、いくつかの明確な形に整理することに努めた。そのため、おそ

らく、どこに由来しているか留意されていないようなものを除き画家たちを導いてきた実地の決まりを集め紙面に記す。すなわちレイノルズが、「一方から他方へ流布する」と延べた様に多くの色彩の配色を、ささやかな作例によって説明するのである。ベネツィア派（彼らは、ボローニャ派と共に最初に暖色と寒色にまとめた）からフランドル派やオランダ派に伝わったのであるが、彼らは、優れた作品群によって明暗と彩色の全体理論を的確な原理によって確立したと言われており、それらは、調和と雄大な効果、自然の柔らかさや生き生きとした調子からなり、彼らの全ての作品に含まれているものである。又多様な色彩の組み合わせが見られるが、それは、その効果を確かにする配色の平易さによると思われる。

もし、それらについてのいくつかの示唆が一緒に投げかけられた場合、私は学生に何かを得られるような近道を指し示してきた。そして、彼の目に心地良かったり不快に感じたりする様々な色彩の組み合わせの吟味は、彼の心の刺激となるに違いないが、その度合いは全く彼の技量によるものであり、単に自然や作品を模写する習慣からでは得られない。私が目指したのは理論を構築することではなく、最高の色彩家の作品に見られ、我々の前に毎日過ぎ去っていくような自然の効果である。もし私の研究が過去の著者たちと異なるところに至るとすれば、真実を確立したいという願いからそうなったと信じる。それは、常に他のあらゆる考慮事項に優先されるべき感覚である。この心得は、学生を自らの道に導くには少しの力しかないことが明らかになるに違いない。というのは、色彩科学に基づいた実地の論文の状態で存在するのは僅かであり、しかもそれが支離滅裂な大衆の批評の中に散乱していることを思い出すからである。広く様々な出典から引用した挿絵によって、まとめ要約して示すことは、学生の労力を減少させより達成させるに違いない。

1827年2月<sup>6)</sup>

## 目次

### 色彩について・・・<sup>ページ</sup>1

I 版・・・6	II 版・・・12
III 版・・・24	IV 版・・・28
V 版・・・44	VI 版・・・46
VII 版・・・56	VIII 版・・・60

### 絵画における彩色の実地の心得

#### 彩色について

鮮やかな色彩は、ハイライトや強い影に置かれるべきではない。そうすると、互いの特徴を壊してしまふからであるが、繋ぐ仲介者として用いられるならば互いを結び付けるとともにより偉大な効果を保つてであろう。暖色であれ寒色であれ、主光によるものであれば、拡張して最暗部の隅まで影響を与えるものと考えられ、その明部は、暖色でも寒色でも次の配列で自ら混ざり合う。すなわち、白、黄、赤、茶、黒又は白、灰、緑、青、黒である。I 版、4 図、5 図を参照。

しかしながら、色彩が中間色を保つと、最も科学的な明暗の配列よりも自然の対象を実際通りに表現出来る。そして慎重に取り行なうと、絵画は喜びと魅力をもたらす。レイノルズは正に述べた。「これによって絵画の最初の効果は作られ、そうになると、鑑賞者はギャラリーで立ち止まったり巡ったりするのである。」この主光は他の光に影響を与えるが、それは自然や最高の色彩家に見られるものである。しかし、メンクス〔Anton Raphael Mengs (1728-1779)〕は、次のように述べる。

「最も暗い影も又、全体の調和を成立させる色合いのはずである。というのは、光は必ず通過するので、大気は既にその色に染まっていると考えられるからである。」

それゆえ、絵画の全体的な調子がまず決められねばならない。というのは、調和と真実のために全てを

一致させねばならないからである。それでこの調子は、最も重要な検討事項となる。ジョシュア・レイノルズ卿はデュ・フレノワ〔Charles-Alphonse Du Fresnoy (1611-1668) の画論〕の心得の中で次のように述べた。

「絵画の主要色は、暖色の豊かで美しい赤や黄となるはずであり、地や引き立て役に寒色を置けば、豊かで美しい色彩に価値を与えるのに十分である。又決して寒色自体を主要色にしてはならない。そのためには、画面の4分の1あれば十分であり、これ等の寒色は、青であれ、灰であれ、緑であれ、画面の地や周りの部分に散らされる。そのような引き立て役が望まれても、光の中には控えめに入れる。」

又彼は、第八論説の中で同じ助言を概括している。

「私がぜひとも言わなければならないのは、画面の明部は、常に黄や赤や黄ばんだ白等の暖色の豊かで美しい色彩であり、青や灰や緑色は、これ等からほぼ完全に遠ざけられ、これ等の暖色を支え引き立たせるものとしてのみ用いるということである。そのためには、僅かな寒色で充分である。これを逆にして考えよう。明部が寒色で周りが暖色であるとすれば、それは、ローマやフィレンツェの画家たちの作品によく見られるが、ルーベンス〔Peter Paul Rubens (1577-1640)〕やティツィアーノ〔Tiziano Vecellio (1488/1490頃-1576)〕の手によってすら、作品を華麗で調和のあるものとするのは、技術の力とは別のところにあるのである。」

さて、この助言が常に生かされていれば、学生は、マニエリストになろうとはしなかっただけでなく、彼の属する派が単調とはならなかったであろう。ただ自然に常に存在する多様さを模倣することだけが喜びを伝える。私は、ゲインズバラ〔Thomas Gainsborough (1727-1788)〕が描いた青い服の少年の肖像画で、今はグローブナー卿〔Lord

Grosvenor〕の所有となっている作品が、この教えの誤り〔暖色と寒色の形式的な対比〕を正すために描かれたと信じる。その作品は豊かな茶色の光や暖色の影に囲まれ、素晴らしい効果を持っている。ゲインズバラは常に暖色と透明な影の価値に気付いていたように思われ、彼の豊かな茶色の色合いは樹木等の引き立て役を果たしている。一方で、この色は空や遠景の青や黄の色合いに持ち込まれることで暖色と寒色を調和するようにつなげている〔参考図1〕。自然において我々は暖色と同じぐらい寒色の光をよく見るが、それは、多くのフランドルやオランダ派の絵画にも見られる。それについて、ジョシュア卿はこう述べている。

「銀灰又は真珠色が優勢であるとすれば、目利きによって、それらがもつ銀の色合いの美しさに比例して価値が高くなる。」

ベネツィア派において、彼は、ベネツィアの聖ジョルジュ教会（今はルーブルにある）の有名な「カナの婚礼」を例にして次のように述べている。

「空が画面のかなりを占め、明るい青色で、雲は完全な白である。画面の残りも同様の調子で、その明るさを働かせている。〔参考図2〕」

ルーベンスの作品には、光部が影部よりも冷たい例が多くある。この描き方による特徴的な作品は、彼の最高傑作のひとつであると思われる。それは、ミュンヘンにある（以前はデュセルドルフの画廊にあった）「墮天使の墜落」の小品である〔参考図3〕。ジョシュア卿は言う。

「この作品を見ずして、ルーベンスの発想力を考えることなど出来ない。」

画面の上部には、神の祝福を受けた者がとどまる様子が美しい真珠状の色あいで描かれており、徐々に墜落する集団へと広がっていく。一方で、下部ではひっくり返っている者らが火を噴き出した地割れの

赤い光に照らされている。この作品は細心の注意と繊細さで仕上げられており、多くの部分は洗練されたヴァン・ダイク〔Anthony van Dyck (1599-1641)〕風に描かれている。ゆえに、注意深く研究された作品であると考えられる。レンブラント〔Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669)〕やオランダ派の他の画家には、この原理の適応が見られる。冷たい真珠状の色調の光は部屋の入り口から取り入れられ、影は画面の反対側の焰に照らされている。これらは明らかにその目的によるものである。故に、ル・ブラン〔(Charles Le Brun (1619-1690)〕や他のフランス派がこのような配色による輝きをもたらすのに失敗したとすれば、その失敗の原因を他に見つけなければならない。彼が輝かせた色彩よりもはるかに重要なことは、影と中間調子における色彩であることに私は気付いた。もしこれ等が暖色であれば光部は寒色となり、豊かな効果が引き続き保てたであろうし、寒色で赤や黄色がなければ、作品を輝かせることはなかったであろう。それゆえ、強い色彩は豊かな深い影を必要とし、それが光部を表現する。ジョシュア卿自身以上にこのことに気がついた者はいない。ティツィアーノやレンブラント、コレッジョ〔Antonio Allegri da Correggio (1489-1534)〕の暖かく豊かな茶色がこのやり方の正当性を認めさせてくれる。それ故、絵画が暖色と寒色から成り立っていることは、光と影と同じように必要不可欠であるように思われる。しかし、何を影で形作るか、光で形作るかは全く画家が選ぶことである。必要なのは、それらは分離するので、画面の互いの両極を色彩の一部を交換することによって結合するべきであるということである。我々は、影が暖みを増やすにつれて光部がその影響を受けることにも気がつく。それで、レンブラントの作品では、影にバーント・シエンナや深紅色を含ませ、青や灰の上には黄色を薄くつけている。一方で、テニールス〔David Teniers de Jonge (1610-1690)〕の影はより冷たい茶で、青や灰ははるかに鮮明さを保っている。自然に見られる雄大さや調和は、ある部分の他への影響によってもたらされ、最大の対比は、気付かないような付属物によって調和

される。

このような調和は、自然がどんなに多様で無限であろうとも、具体的な教えに還元出来るのであり、それは、鑑賞者に知性が培われていようがなかろうが、最高の絵画をじっと見つめることによって同じ喜びを受け取っていることによって証明される。というのは、眼は我々が絵画による全ての感覚を受け取る器官であるため、その先入観、好き嫌い、嫌悪感等全ての感情を引き起こす状況がまず最初に吟味されるからである。色彩は眼にとって最も心地よく、その視野に現れる絶え間無い物、空の青や白や灰、草の緑、地面や道や石の茶、暖色の灰色等に慣れるようなものである。それゆえ、眼はそのような色彩を見つめ続けてきたので、その多くを画面に入れることによってのみ自然の一般的な見た目を与えることが出来るのであり、それがより強烈であればその魅力は失われる。意図的に入れた全ての色を馴染みのあるものにするのは同じ原則によるのであり、草に用いると極めて不自然な緑も服の固有色の一部として表現すれば全く自然である。しかし、最も明るく強い色彩が、自然において最も一般的であれば、効果的であり、特に画面の中で大きな部分を占めていればなおさらである。グレージングやスカンプリングによって色を弱めることは、最高の色彩家の作品においてその調和の取れた魅力をもたらす最大の理由であり、そうしなければ作品は常に未完成で不自然に見えるであろう。

色彩の原理によらず、又、自然に見られる配置の順序の調和が、プリズムによる分光であるか、虹彩に写るものによるのかを調べなくても、自然には、それぞれの対象にしかるべき配置があり、確かな調和が認められると述べないではいられない。例えば、日の出において、大気密度によりその円形が見えたとすれば、太陽を取り囲む黄色の光が繊細な灰色によって調整され和らげられ、その色合いが、風景に満ち渡り真実と調和を与えている。クロード〔Claude Lorrain (1600年代-1682)〕の作品には、そのような雄大さ、繊細さ、柔らかさが見られる。夕方、大気が澄んでくると光の色は輝きを増し遮られる事が少なくなり、その影響下にあるあらゆるも

のを同じ色合いで薄く染める。それは、同じような状況で描かれたCuypp等の作品にも見られる。

さて、ある部分と他とのつながりはどんな画家にも見られるのだから、これは調和をもたらす大きな原因であると見て、画家が取りかかる優れた基礎とすべきである。そして、このつながりは、二極の媒介物によるのであり、快い自然な見え方はそのような手段によってのみ作り出せる。白と黒は灰色の仲介によってのみ調和させることが出来、赤と青はその暖かさと冷たさを繋げる第三の色彩による。光部は主光と同じ色合いのより僅かな光で拡散させられ、影も同じ方法で拡散させられるのであり、こうして自然の雄大さを表すのである。しかし、これは多くの場合に単調となるので、第三の特性を考慮する。それは自然における多様性であり、尽きることがないので無尽蔵に引き出せる。この変化の多様性に必要な色彩は極僅かである。それを行なう時は、光と影の拡がり、バランス、暖色と寒色のつながり等を保つことに常に留意しなければならない。

#### I 版1図

1図はI. ニュートン卿〔Sir Isaac Newton (1642-1727)〕が七色とした虹色を示したものである。プリズムによるその割合は次のようになる。全体を100とすると、赤11、橙8、黄14、緑17、青17、赤紫11、青紫22である。その調和が自然の配置によるか、それぞれの比率によるのかは、絵画よりも哲学の原理によるのであり、全ての理論的研究とは無関係に心地よい感覚をもたらすに違いない。音楽の本位の七つの音符の調和と一致することが証明されるための取り決めが記されてきた。ゆえに、目によるハーブシコードは音の代わりに色によって構築され、耳によるのと同じ満足を目にもたらす。こうして、絵画と音楽は同じ調和の法則に支配されていることが証明されるよう努められてきた。この虹彩から生じる調和はレオナルド・ダ・ヴィンチ〔Leonardo da Vinci (1452-1519)〕の色彩の美の章に記されている。彼は言う。

「もし、ある色が隣接して境界をなす他の色に美をもたらすとすれば、虹を成す太陽光線にそれを見ることが出来る。」

そして、故West氏〔Benjamin West (1738-1820)〕は同様の根拠から理論を確立しようと努めたと信じる。しかし、今までに私が読んだことのないものからや、ティツィアーノから我々がレイノルズまでの最高の絵画の注意深い吟味のあとで、理論の反復によって学生を混乱させるつもりはない。これらの部分は学生に有用であろう（又、最悪の理論には私が議論しようとしていることと何らかの注目すべきな一致点があるかもしれない）。私は、その中の適切な場所にいるよう努めよう。

#### I 版2図

ここにレオナルド・ダ・ヴィンチ〔Leonardo da Vinci (1452-1519)〕の色の配列を載せよう。彼は言う。

「なによりも単純な色彩は白であるが、学者は白や黒を色彩とは認めない。というのは、前者は色彩の原因であり受取人でもあり、後者はそれらを完全に取り除いたものだからであるが、画家はどちらか無しには何も出来ず互いに他方の中に置くことになり、その順番からすると、白が最初で、黄が二番、緑が三番、青が四番、赤が五番、黒が六番である。」

愛しいダ・ヴィンチは色彩について次のように記しているが（というのは彼がこれまで決して扱われたことのなかったこのテーマについて熟考したと信じるからである）、彼は原色を二つ減らしてこう述べた。

「青と緑は自然において純然たる色彩ではない。というのは、青色は空の色のように光と影から成り立ち、太陽によって照らされた大気の透明な集まりによって作られたのであり、上空に広がる暗闇

との間に差し挟まれ、その背後の宇宙の暗さに比例してより青く見える。又、緑は青と黄色の単純な混色である。」

色彩の調和に必要なものについて、彼は付け加えている。

「色彩はその特質が同じでなければならず、対比は反対の特徴をもった他の色を入れることでもたらされる。例えば黄色の隣の青や赤の隣の緑等である。というのはそれぞれの色は、近似色よりも反対色によって対比されたほうが、より明瞭に見えるからである。」

これらの、強さと調和を作る二つの方法において、彼は、今日の最高の色彩画家の作品によってなぞられる原理の基礎を築いたと言えよう。

### I 版3図

I 版3図はメングスの配色を示しており、彼は次のように述べる。

「正しく言えば色は三色のみであるが、黒と白なしでは何もできない。」

彼は基本的な色彩を五色とした。すなわち、白、黄、赤、青、黒であり、二番目の色彩又は最初の色合いを混色したものが、橙、緑、紫、灰と茶である。調和について彼は次の様に考えた。

「様々な色彩の真の釣り合いはそれを照らす光の色合いによって統制されるのであり、例えば、光が黄であれば全ての色は同じ色合いに染まって見えるであろう。というのは、対象と観察者の目との間の空気は既にその色に染められているからである。同様に、空気が澄んで対象が太陽光に照らされていないなければ、調和は青であり、全ての調和において前景に用いられる一般的な色合いと正反対の色を特に観察する必要がある。つまり、それら

がより前景であってもそうでなくても大気の影響下にあり、互いの位置関係の元にあるからである。例えば、純色の黄を用いると紫を伴うに違いない。なぜなら、紫は赤と青を互いに混ぜた物だからである。そして、純色の赤を用いると、同様の理由で緑を加えなければならない。それは青と黄の混色であり、互いの引き立て役として機能する。もし調和が音楽が一般的に持っている効果にあると仮定すると、色の優しさと激しさは、それらが我々の視界や視神経において作られる自然な効果による。最も鮮明な色は、最も鈍い色よりも強い力を持つが、それは、視神経に当たる光線が眼球の内部全体を満たして目に不快な感覚を引き起こし部分的に直射光と同じ効果になるためである。鈍い色はこのような効果を持たない。それは、同じ強さであらゆる光線を反射することはないからであるが、鮮やかな色は我々の目に最も感覚作用をもたらしがちであり、それは観察者が引き付けられる場所や、画家が最も重要としたい場所に用いられる。」

現在、これら全ての理論は真実と自然の礎であり、多くの一致点が見られ認められてきたが、色の傑出した絵画にそれを当てはめようとしても駄目である。とはいえ、多くの配色の一致点によって、安全で確かな色の組み合わせが存在するとともに、自然の研究と最高の色彩家の作品に等しく当てはまると結論付けられる。それゆえ、目利き同様一般の鑑賞者の目をも楽しませるに違いない。色についてのこのほんのささやかな心得を不完全な模写図版とともに十分に学生に指し示すよう努めるには、(特に色そのものよりも様々な色で構成される調和が図版の中に見い出される場合に)、あらゆる寛大さが求められるであろう。しかし、これは学生の労力を減らし、より短期間に多くの仕事を試みることを可能にするのである。私は主に、画面の中の暖色と寒色の量が無限の多様な組み合わせの下でどのように平衡が維持されているか、その配置によって明暗がどのように支えられ、主要な対象がどのように目立たせられているかに気づかせよう。そうすれ

ば、彼は暖色を望む所に寒色が置かれたり、より遠方に強い色彩が置かれた作品を非難することをやめるであろう。

#### I 版4図, 5図

I 版4図と5図は、画面の暖色と寒色の割合を示しており、その適切な割合によって自然の特徴が与えられ調和が作り出されている。両配色において、最高の雄大さが保たれ、ある部分が他とつながり調和が全体を覆っている。寒色は暖色よりも柔らかな影響を目にもたらし感情を刺激することはより少なく、最高の巨匠による柔和で優しい自然が支配する主題は、絵画全体の特徴を保つため、それぞれの部分の統一に基づいている。この調和を強めるため暖色が入られる。というのは、そのような色は、より反対の特質の色に比べると互いがそれほど目立たないからである。こうして、風景中の白、青、灰、緑はより調和をもたらし、さらに赤を入れることで、とても新鮮さがもたらされその場所から切り取った様になり、より重要な場所となる。暖色は大きな興奮をもたらし、それゆえ、鑑賞者に大きな注意を引き付け魅了する。又、そこに寒色を入れることでより統一されるであろう。こうして、目を引くための赤色の人物を見ることになるのである。又、白、黄、赤、茶からなる画面の調和は、青を入れることでさらに強まる。すなわち、他の色をつなげる調和よりも、色の変化を少し加えるだけでより価値が高まるのである。

光を影と調和させる方法は、なぜ、様々な場面に暖色や寒色が入れているのかという原因の一つであり、暖色と寒色の適正な均衡によって維持された画面の調和を見ることが出来るが、寒色の側に暖色が必要とされ、又その逆も然りである。赤や青が影の中の光を取り囲む所に置かれているのがよく見られが、光の雄大さと拮抗りのためであり、それらは他のどんな色彩よりも強く相対しており、鑑賞者にその個所に注意を向けさせるために同じ人物の上に置かれることがよくある。

「二色の相反する色彩を繋げる媒介物なしに並べてはならない。」

と、デュ・フレノワ他において述べられてきたにもかかわらず、ずっと昔からあらゆる偉大な画家において実践されてきており、赤と青のその様な用い方は服に用いられるようになり、慣習として、キリストや聖母その他の人物の服に見ることが出来る。

#### I 版6図

画家は、光と影、暖色と寒色によって彼の効果を作り出すことが出来る。画面を暖色と寒色に分けることで、彼は最高の雄大さを保てるのである。彼の暖い色調は、反対や対比により輝きと豊かさを増大させるとともに、手前の人物に真っ暗な影に空気遠近法を強め堅固さを与えることも出来る。明暗の扱いにおいて調和のあるつながりをもたらしのに十分な互いの小さな部分が見られるように、暖色と寒色の均衡も必要である。同じ方法で調和が作られ、最大の雄大さも保たれるであろう。自然においては、大抵の対象は、背景のより冷たい色合いとの対比に依じて、太陽に照らされると輝きを増す。例えば、建物等が夕暮れ時の北や東の空に面した時であり、又、月や星でさえ青の深さに依じて輝きを増す。それゆえ、画家が画面に入れる1つの頭部から広大な構図に至るまでの扱いの原理が自然にも存在するのが見られる。これとは別に、寒色を壮麗さと輝きのために入れることがあるが、対比によってより大きな他の色面から区別した雄大さを与えるためであり、とても際立った特徴の変化を与え、最も取るに足りないものでありながら自然の色の最高の組み合わせでもある。

#### I 版7図

あらゆる対象に降り注ぐ自然の光はその色を対象に伝えるが、直接又は、対象の滑らかさに応じた反射によって伝えるのであり、その両方の場合もある。それゆえ、もし光が寒色であれば影響の範囲内にある他のより小さい効果を奪い去り、より強い特

徴が与えられるのである。例えば、画面の中で日常の日光を部屋に入れるとき、対象はその光によってとても強い効果を受け、冷たい感じになるに違いない。それは、戸外の青、灰、緑等によるのである。又、部屋の中の様々な色彩の反射に応じてその印象は弱まるに違いない。というのは、光が冷たい場合（そして逆も又同様であるが）全てのより暖かみのある反射光が、影に暖かみを与えるからである。これが光の主な特色であり、画家が画面で取り扱う時はその特色を保ち固有色を置き、反対の影の特色を強める。科学の使用は、自然界に存在する現象を探り、そこに表れる損なわれていない様々な特色を保つことである。

## Ⅱ版1図

様々な色合いを混ぜ繋げる色に隣接する反射による色は、多くのオランダ派による最高の成果として実践されてきたが、暖色と寒色の二極をつなぐ絆を形作っている。この色の反射は、光を受けている色の輝きに依じていくらか力強く、隣の部分の影の強さはその反射の程度による。又、様々な物の位置関係や、その物の滑らかさや粗さにもよる。というのは、反射光はこれら両方の環境に左右されるからである。例えば、滑らかな草の葉の表面に光が降り注ぐと、空の色の反射によって緑が弱くなり、その光が隣接する物にも降り注ぐと、緑色の影響は弱まる。物は隣接する色を二つの原因で受け取っていることを心に留めておかねばならない。例えば物に光が降り注ぐ時、その光は屈折してその物の色に影響され、隣接した物に移るのである。しかし、隣接した物が滑らかであれば反射をも受けるであろう。

## Ⅱ版2図

もし画面が暖色と寒色の両極でなり立っていた場合、全ての色相の幅を用いれば強くなるのは確かであり、そのような相反する特質を持つ画面が明暗を助けるため適切に扱われ、調和する統合が保たれば、中間色を介在させるよりも力強く壮麗である。

そのような作品を単に黒と白で模倣しようとする、その優越性が必ず分るのである。暖かい光が暖かい明部に囲まれた場合、発光する光の様であり雄大かつ壮大な様相を呈し、その光が冷たい色調に囲まれた場合は対比による価値が引き出される。もし最も鮮やかな色が暗い所に置かれたら、その鮮やかさによって重苦しさを防ぎ光に影響されたように見えるようになる。それは、そうしなければ伝えることが出来ない感覚である。

## Ⅱ版3図

多様さと対比を作るには、二色の結びつきから生じる第三の色による繊細な調和を決して見逃してはならない。これが、光学上に見られる何らかの法則なのか、ある色が他の色と作り出す調和の結果にすぎないのかはわからない。配色において、別々の源泉を持つ色を接触させると対比によって互いに価値が与えられる。従って、あらゆる混色を生み出す輝きを持つ原色のどちらからも、つまり緑は赤に紫は黄に価値を与える。ジョシュア・レイノルズ卿はこう述べた。「最も大きな量を成す色は、画面の様々な場所に拡散しよみがえるように見えなければならない。というのは、色が一か所では斑点や染みを作るからである。」そして彼はこう付け加える。「この決まりは決して無視してはならない。」しかし、あらゆる偉大な色彩画家の最高の絵画には、反対の実践がなされている。というのは、画面の様々な部分で色をまき散らせると、その繰り返しが価値を壊してしまうからである。それゆえ、一色だけでなく様々な調子の色に囲まれていても、それらが力を増大させるのを見る。画家が、大きな注意を引かせたい人物や興味を引かせたい箇所にはこれは最高の価値となり、色調を最強にするのみならず他の色との調和をももたらすであろう。かくして、色彩理論の知識が、画家の作品のあらゆる部分に活力を与えることを可能にし、そのような知識がなければ彼は常に破綻の危険に奔走することになるであろう。



## Ⅱ版4図

この作品には、同一色による最明部から最暗部の様々な段階による調和がある。多数の人物からなる構図の場合色の変化が必要となるが、混乱を避けるために配色の単純さも必要である。そして、画面のある部分と他とのつながりには、様々な場所における色の繰り返しを必要とするが、光と影の雄大な効果のためには、ハイライトから深い影に行くに従って明暗の影響を受けなければならない。そうして、淡い黄色は深い茶色にまで行き着き、純白が真っ黒と調和しつながり、鮮やかな赤が震え（vibrateは音楽用語である）心の琴線にそってその色の最も穏やかな繰り返しに行き着く、といったこと等でそのつながりは保たれる。一本一本これらの色彩の糸を縫い合わせることでその調和が保たれているのであり、色には、適度な形、光と影、描線の組み立てが必要だからである。絵画におけるこのような色彩の扱い方については、様々な画派が結び付けられたであろう。鮮やかな色はローマ派のラファエロ〔Raffaello Santi (1483-1520)〕の作品などに、混色した繊細な調子の色はオランダ派に、鮮やかで輝く色はベネツィア派に見られる。ルーベンスは、あらゆる異なる画派の組み合わせによって彼の様式を形作っているように見える。テニールスの小作品においてすら、最も強い赤や青と最も混色された色との調和を作るのに様々なやり方を見ることが出来る。レイノルズは言う。

「彩色はその輝き、柔らかさ、調和、類似等を視覚に自然に順応させたときに真実のものとなる。というのは、それらが自然の対象との一致ゆえの真実は、非常に正確な描写に匹敵する。これ等のことを学んだ者のみが真実を作り出すことが知られているが、全ての多様さにおいて、絵画は調和を持たねばならない。というのは、視覚が同じ量の光に混乱しかき乱されたり、調和していない色の混色によって不快感を覚えたりすることに気をつけなければならないからであり、それは、調和していない音で耳が不快に感じるのを避けるのと同

様である。」

## Ⅱ版5図

主光が主に寒色から成り立っているか、自然の屋外の昼間の光においてよく見られるような微妙な色合いの場合、暗部は対比と強さのために暖色であるべきである。というのは、あらゆる暗部は多少なりとも大気の影響下にあり、大気は暗がりの強さを奪い、冷たい色合いを与える傾向があるからである。そして、鮮やかな暗部と目障りな色は視覚に最も近く、それゆえ後退する特徴を持つ色合いによる影響は少なく、中間色の位置は、暖色と寒色の両極の間になるであろう。というのは、互いの部分への漸次の侵食によるこれ等両極間の絶え間ない調和が自然には見られるからである。例えば、風景画において空が主に青と白、遠方は青と灰、中間の地面は暖色の灰に黄や緑がちりばめられ、前景には茶や様々な暖色から成る場合、我々は大きな対比や力を得るだけではなく、絵画の色彩は空気遠近法の原理によって成り立ち、自然においては色彩の偉大な繋がりがあるということでもある。ホッペマとロイスダールの最高の作品のいくつかはこの配色によっており、ルーベンスのやり方に基づいているようであり、それは、ティツィアーノ、ヴェロネーゼ〔Paolo Veronese (1528-1588)〕、その他ベネツィア派の最高の色彩家の作品の意図から成っているものである。ゆえに、その原理は絵画における暖色と寒色の配色にあり、その基礎は自然にあり、最高の色彩家の実践を我等が行うことが許され、学生に安全に勧めることが出来るであろう。

オランダ派の多くの絵画には暖色と寒色の完璧な調和を見ることが出来、前景に含まれる暖色と中間色の中に様々な方法で織り込まれた強い暗部が見られる。地面の暖色に注意を引かせるために、赤い服を着た人物、枯れ葉、木の皮、レンガの破片等が用いられ、様々な方法でより冷たい色に入れられている。空と遠景の寒色には木の灰色や木の幹、灰色の道、空を写した水が広がっている。リチャード・ウイルソン〔Richard Wilson RA (1714-1782)〕〔参考

図4]とゲインズバラの作品の多くにはこのような配色による最も豊かな色彩の効果が見られ、暖色と寒色が結び付けられた中景の地面を描いている。

画面に光を拡散させるために、周りの対象に緩やかな影響を与え続ける必要があるが、まず第一に主光に眼が引き付けられることから、眼は、主光が含む色彩に近似した調子に合わせてしまい、その色合いを穏やかに弱めると徐々に他の色彩の影響も少なくなる。さて、主光が構成している薄い光（それは多くの場合日没や白昼に実際に存在しているのを我々は知っている）を自然の対象は受けているが、その繋がりは実際に存在するのであり、この繋がりの鎖は自然の反対の色を入れることによって壊され、目障りな効果がもたらされることがよくある。それは、何をもっても補うことは出来ない。

メンクスはと光と影における色彩について適切にも次のように表現した。色彩はその土台である雄大さを破壊するためにあるのであれば、色彩とは何のためにあるのか。色彩はそれゆえ光と影の効果を強めることにのみ用いられるべきである。むしろ恐らくそれは優先されるべきであり、光と影は色彩を輝かせる効果を助けるのに引き合いに出されるべきである。

鮮やかな色彩と光は両立しないであろう。というのは、自然において光は色彩をより輝かせるが、人物の明部を最も繊細な背景から引き離してしまう（たとえ青や黒の服を着ていたとしても）。これは対象が観察者と太陽の間に置かれたときに見られる。それゆえ、多くの困難の一つとして、画家は強い固有色で対象の丸さを描くよう取り組まねばならない。より昔の巨匠の作品では、平らにはめ込んだような人物が見られ明部は固有色で強く塗られている。次の進んだ時代の絵画では、たとえ強い色の服が着せられていたとしても明部はほとんど白で描かれている。そのような作品は、ラファエロの多くの作品で見られる。それは「キリストの変容」[参考図5]等であり、ジョルジョーネ〔Giorgio Barbarelli da Castelfranco (1477/1478頃-1510)〕の強い色彩とコレッジョの繊細な光がティツィアーノの作品で結び付けられるまで続く。ティツィアーノは、初期

の巨匠の厳格さを自然の最も柔らかな効果と結びつけた。コレッジョは特に空気遠近法の効果を最初に注意を払った画家であり、色彩に煩わされることなく光と影の雄大な効果を保った。そして、レンブラントとレイノルズが彼の後に続いた。その光部は白でとても厚く塗られ、その上からとても繊細な、あるいは半透明の薄塗りがなされ、下塗りが透けて輝かしい効果となる。絵の具にはかなりの割合の白が混ぜられている。こうして人物には丸さが描かれるが、一方で影は媒剤で満たされた豊かな暖色の透明で僅かな絵の具が漂っているのである。このようにして、表面から反射されることなく光を最暗部の中に導くのである。光に照らされた部分とその影に吸収される特質について、コレッジョはランプの光で彼の模型を研究することで学んだのかもしれない。というのは、彼の光と影の雄大さこそ彼の技量であると思わせるからである。レイノルズは言う。

「調和のためには、色彩は明部において識別されるが影の中ではほとんど同じであるべきである。というのは、単純な影の統一感の一つの色調の範囲からもたらされるからである。」

しかしながらこのことは注意して行なわれなければならないのであって、自然や最高の色彩画家の作品においては、影に多くの色彩が見られるのである。例えば赤の影の中には、他の影の色よりも固有色がより強く保たれている。明部の白が暖かければ影は冷たい。影が暖かければ、何らかの暗い青や冷たい黒を入れればすっきりとした空気感が、一方で赤を入れると暖色をまとめより真実らしい豊かさがもたらされる。又、雄大さを妨げるほど明るくない限りにおいては、対象の固有色を影で保持することよりも自然な外観を与えるものはないことにも言及しよう。というのは、それらが明確さと正確さ、ある色が別の色と異なる特定の関係を与えるのである。なぜなら影では色彩は互いの反射による移行がないのに反し、強い光の中では光線は様々な色彩によって屈折され全体が調和のあるつながりとして薄く色づくからである。

固有色の明瞭さと輪郭線の厳密さは強い光の影響から離れた対象固有の特徴である。太陽の輝きの中では対象は光を屈折させ輪郭線は緩やかで柔らかく、不明瞭な色調に囲まれている。レンブラントの作品には色彩に対する光の効果への特別な配慮を見ることが出来るが、それは彼の色彩への荒々しいやり方が少なからず貢献しているのである。ジョシュア卿は太陽の輝きに投げ入れた彼の色彩についていつも考えていたようであり、もし、状態の良いティツィアーノの作品について、彼はオランダ語版を用いたのだが、我々に英語の翻訳を与えてくれていたならば。ジョシュア卿の作品の明部の輝きは、混沌とした色合いの混色によるもので、それが価値をもたらすのである。ある色が他の色に移行することによる拡散、例えば黄色を帯びた色を白にしたり、赤を帯びた黄色にしたり、冷たい色調の黒を赤で縁取ったりすることで影は光の影響を受け均一になる。それゆえ、レンブラントの固有の特質である明暗の最高の雄大さが保たれるのである。ティツィアーノの作品は、レンブラントやレイノルズよりも白い布が肉体の色合いからよりはっきりと区別され、その中では、輝かしい肉体が白い布の明部に影響を及ぼしているように見え、その灰色の影は赤みがかった黄色に染まっている。それゆえ、色彩による光の広がりとは両方を組み合わせるやり方であり、自然や最高の色彩家に見られる。レンブラントの小品（正式にはルクセンブルクにあるのだが）、「エマオのキリストと弟子」において、キリストの体を星の輝きとともに中央に描いたが、一人の弟子は黄色、もう一方は赤の服を着せている〔参考図6〕。我々はこれら彼の光の扱いからいくつかのアイデアを得ることが出来るであろう。カイク〔Aelbert Cuyp (1620-1691)〕の作品では、同様の配置で強い光の周りが繊細な真珠状に光り輝いているのをよく見る〔参考図7〕。自然においては、日没のような場合に繊細で軽やかな色合いが地面に届いて鮮やかな色に光が通過して、その効果がそれらを染める。私はこのやり方に基づいたルーベンスの肉体の描き方の助言をよく思いだす。

「ハイライトを白で描け。そのそばには黄色、そして赤、影になるにつれて暗い赤を用いよ。そして、冷たい灰色を筆にたっぷりつけて柔らかく美しい望みの調子になるまで全体を優しく撫でよ。」

なぜなら、肌はなめらかで表面に真珠のような反射を生じ、それは色が最も弱い場所ではより明白となるからである。彼の多くの人物による構図では、画面を光が横切るのに同じ描き方を用いており、例えば、「アマゾンの戦い」では、主光は灰色の斑のある白馬にあり冷たい色の筆触で拡散される。たてがみ等の黄色は、光を拡散させるために裸である前面の人物の肌にかかり、強い赤布につながる。隣接する馬は暖かい灰褐色であり、隣は濃い褐色で、光を影に落とし込み、濃い透明な色調に囲まれた黒に焦点を合わせている。こうして、光が画面の影側に広がるにつれて光に豊かで暖かい色が加えられる。彼はアマゾンに均衡をもたらすため、赤い服を纏わせ手に槍を持って振り向かせ、影の側に寒色を反復させるため、水の中に横たわる女に緑の服を着せそれを同じ色の幾本かの草によって広げている。こうして、ティツィアーノとレンブラントの輝く陽光からP.ヴェロネーゼとルーベンスのより新鮮でより冷たい色調まで、様々な画家の作品に行き渡っている同じ原則を見ることが出来るのである。

以後の略述で様々な配色を吟味する前に、まず私自身がより明確に理解するよう努めよう。そうすれば、学生は自分の前に置かれているものをより理解出来よう。そのためには、彼は自らが何を求めているかを理解するべきである。というのは、自然の造形にも絵画作品にも、彩色という言葉ほど曖昧なものはないからである。レイノルズは言う。

「ローマ、ボローニャ、ベネツィア各派の作品間の顕著な違いは、技術のより深い卓越性よりも色によって生み出される一般的な効果にある。少なくとも、互いの色が一目で区別され知られたものであるということからなのである。」

「雄大な効果は、互いに全く反対に思われる二つの

異なる方法でもたらされる。一つは、淡彩画よりもさらに少し色を少なくすることであり、ボローニャ派の習慣として良く行われた。もう一つは、ローマやフィレンツェ派に見られるように、色を明確に強くすることである。それでも、これら二つの方法の主要な原則はその単純さにある。確かに、単調さ以上に単純なことはない。ローマとフィレンツェ派の布に見られる青、赤、黄色は、様々に弱めたり透明にして生み出されるような調和はないが、目論見通りの壮大な効果を持っている。おそらく、これらの明確な色は、それらの間に大きなつながりがないことでより強く心を打つ。崇高な感情を喚起することを目的とした勇ましい音楽は、ある音から別の音への突然で強い転調による効果を持つ一方で、より優しい感情をも動かすことを意図しており、曲調はいつの間にか互いに溶け合う。」

「これら（すなわち、ローマ、フィレンツェ、そしてボローニャ派）に次いで、フランドルとオランダ派と共に、ベネツィア派を列することが出来る。それらは、絵画の偉大な目的から逸脱することを公言し劣った資質によって称賛を受け取っているのである。私が、ベネツィア人を格下に入れることを非難する人がいることを知らないわけではないし、絵画の暖かい賛美者の多くは、彼らが不当に格下とみなされていると考えているが、私は誤解されたくない。私は決して彼らがより素晴らしい画派に列せられることを許すことはできないが、彼らは試みたことを完全に達成したのである。しかし、単なる優雅さが彼らの主な目的であり、彼らは感動させるより華麗であることを望んでいるように思われるので、彼らの行いがその適切な解決にのみ有用であると考えerことは無礼なことではなかろう。しかし、優雅さを高めることは崇高さを低下させよう。偉大な様式には単純さがあり、私はこれに厳正さを加えよう。それは、この比較的官能的な様式とはほとんど両立しないことを危惧する。」

「ティントレット [Tintoretto, 本名: Jacopo Comin (Jacopo Robusti (1518-1594))、ポール・ヴェロネーゼ、そしてベネツィア派のその他の画家たちは、彼らの絵画の手法における技巧と熟練を賞賛され、その技術の誇示以外の目的で描いていないように見える。つまり、以前述べたようにより高い様式はその追従者に技術を隠すことが必要なのである。]

さらに、

「ベネツィア派と他のイタリアの画派の構図には、色彩効果と同じくらいとても大きな違いがある。この点でベネツィア派には、その並外れた技術が認められなければならないが、たとえ、その技術を用いているとしても偉大な様式とは言えないであろう。彼らの彩色はあまりにも華麗だけでなく、敢えて言わせてもらえば、英雄的な主題に必要な堅牢さ、安定性、単純さの効果をもたらしには調和し過ぎており、それは、単純で荘重な色のみが作品に与えることが出来るのである。」

これらのくぐりから、絵画技術に適用される彩色は手元の作品の性格に応じて異なる原則に基づいて行われるべきであるとわかつろう。というのは、それはある様式に当てはまるものは他にはいくらか有害だからである。学生は、様々な画派の作品を注意深く調べることによってのみこれらの違いを理解することが出来るのであり、彼の画風にとっては特定の分野の作品はないかもしれないが、彼は芸術の最も低い枝が、より高くより崇高なものを整える原則から強さと優美さがもたらされようと安心しよう。自身への偉大な様式の注入はボローニャ派やベネツィア派の絶え間ない目的であり、カラッチはその最初の偉大な創設者であり、ミケランジェロについて、ミケランジェロの改革 [Nostro Michael Angelo Riformato] と称賛し、ティントレットは彼のアトリエの壁に「ミケランジェロの図案とティツィアーノの色彩 [Il disegno di Michel Angiolo, e il colorito di Tirian]」と記した。レイノルズは言う。

「彼ら（すなわちベネツィア派）は、ミケランジェロの力強さに色彩の力による魅力を付け加え、確かに彼らの様式の威厳を極めて高めたが、彼らの装飾的な優雅さがミケランジェロの壮大さにどれほど効果的な追加となるのかはいまだ疑問であろう。しかし、彼の様式と適切に一致すると言える描き方があるとすれば、それはティツィアーノのものであり、彼の手際、すなわち彼の絵の具のキャンバスへの置かれ方は、品のない批判は意に介さず心地よくなされているように見える。」

同様に、ラファエロの単純な壮大さやミケランジェロの崇高さは、ルーベンスの好みによってフランドル派に注ぎ込まれたが、ベネツィア派の手法を通して吸収したので極めて劣化したのである。

「この偉大な芸術を追求する上で、その発見の時代に生まれ幼少期からこの様式に慣れ親しんできた人々よりも、我々は大きな困難の下で努めていることを認識しなければならない。彼らは母国語としてそれを学んだ。彼らには学ぶ意味がなく、それを喜んで受け入れるための説得力のある論説は必要なく、その根底にある大きな隠された真実を彼らに納得させる原則の難解な吟味も必要ない。今日では、使われなくなった言語を回復する唯一の手段としてある種の文法や辞書に頼ることを強いられる。それは彼らにとっては暗黙のうちに学んだことであり、おそらく扱い方の決まりによるよりも良く学んだのである。」

「偉大な巨匠の彩色」の観点と同じくらい不明確なのは、「自然の彩色」である。評論家は「自然を見ろ」と言う。「自然は美術の真実の学校である」ということは皆が言うことである。しかし、自然を観察する技術は美術作品の熟考によってのみ学ぶことが出来る。ジョシュア卿は言う。

「我々の判断が狭い、品のない、無学の、あるいは誤った教えを受けたことによって導かれるのであれば、我々はティツィアーノやルーベンスより、

デンナー〔Balthasar Denner (1685–1749)〕〔参考図8〕や他の綿密に仕上げられた画家による肖像を好まなければならない。というのは、それらは確かに自然のより正確な再現だからである。もし我々が、カメラオブスクラ〔暗箱〕によって示される真実の自然と偉大な画家によって示される同じ場面を想定して、対象の優越による選択が考えられていない場合、一方は他方と比較してどれほど細かく見劣りするものが現れるであろうか。」

レイノルズは再び述べる。

「画家や絵画についての著述家の間で、普遍的に認められ絶えず教えられている格言がある。自然を模倣することは不変の決まりである。しかし、この決まりをどのように理解すべきかを説明した人は誰もいない。その結果、誰もが最も理解しやすい意味でそれを受け取り対象が本物のように浮き出る時に無理なく描かれる。おそらく、この感覚の決まりについて議論するのは奇妙であろうが、画家の優秀性がこの種の模倣でのみ成っていたならば、絵画はその地位を失い、もはや自由主義的な芸術と考えられず、詩の姉妹とは見なされないに違いない。このような模倣は機械的なものにすぎず、最も知性に劣るものが常に最高の成功を収めるのは確定である。というのは、天才画家は知性にとって意味のない骨の折れる単調な仕事に屈服することは出来ず、美術は作り事であり詩との相似があるが、その力は想像力を超えるのであろうか？天才画家はこの力をこそ彼の目的とするのであり、その意味で、彼は自然を勉強し言葉の狭い意味で不自然であることによってさえ彼の目的に到達することはよくある。絵画の壮大な様式は、細部への注意を慎重に避けることが必要であり、詩の様式から歴史の様式を別けるように、別けられなければならない。詩的な装飾は、歴史を特徴づける真実と平易さの雰囲気壊すが、詩の存在そのものは、その単純な記述から逸脱し想像力を豊かにするあらゆる飾りを用いることにある。オランダ派とイタリア派を混ぜ合わせ、それ

ぞれの様式の優れた点を結び付けたものを見たいとすれば、それは共存できない矛盾を、そして互いの効果を破壊するような対立を結び付けることになる。イタリア派は、落ち着いた普遍的な自然に内在する不変、偉大、全体的な考えにだけ注意を払うが、オランダ派は、文字通りの真実で細部まで精密に描かれている。それを偶然によって修正された自然と呼ぼう。これらの些細な特殊性への関心が、作品が自然である正にその理由であり、オランダの絵画ではとても賞賛されている。それが美であるとすれば、確かに低次のものでありそれはより優れた美しさに地位を譲るべきである。というのは、他から離れることで一方は得られるからである。」

これらの発言は、学生が調査する美術作品の特質を常に念頭に置く必要があることを示している。すなわち、それらから何を学ぶべきか、そしてそれらが示すような原理はどれだけ真実に基づいているかである。それは、広い一般的な考えに基づいて自然を見る時、又は絵画の細部の細かな複雑さを吟味する時にである。

### Ⅲ版1図

1図はティツィアーノの「バッカスとアリアドネ」である。レイノルズは言う。

「ティツィアーノのこの作品は、昔からとても有名であるが、その色彩の調和からもっともなことである。」

アリアドネ（評論家によると）には、彼女の後ろに描かれた海から体を際立たせるために、赤いスカーフが与えられているが、それだけではなく、絵の全体的な調和と効果のためにもっと大きな効果をもたらすものでもある。アリアドネは、大きな集団から切り離され青い服を着ており、海の色に付け加えて、ティツィアーノが、大きな集団を確かなものとし輝きを与えるために必要と考える寒色の量を

形作っており、その集団は、わずかな例外を除いて、柔らかな色彩から成り立っている。しかし、この作品の場合は2つの別個の部分、半分は寒色、残り半分は暖色に分かれてしまうので、大きい集団の柔らかな色のいくらかを画面の寒色に、寒色の部分を大きな集団に持ち込む必要があった。それでティツィアーノはアリアドネに赤いスカーフを、バッカスの巫女の1人に小さな青い布を描いたのである。画面に対角線を引くと、画面は、ばらまかれるような配置で暖色と寒色から成り立っており、互いがその反対ゆえに引き立て合っているのが分かる。青色は、小さな青い布と絵の下の方にあるいくつかの青い花によって暖色に持ち込まれる。寒色を暖色へ持ち込む次の取り組みは、遠景と木々によって作り出される緑による。そして、葡萄の蔓の冠等を被った人物によって持ち込まれ下部の草によって繰り返される。暖色は深紅色であるバッカスの布と鮮やかな赤のアリアドネのスカーフによって寒色の背景に対比され、後者〔アリアドネのスカーフ〕は、彼女の青い布に接しその強い対比によって目を引き付けるが、これは絵に動きを生じさせる部分なのである。我々は、この配色が色彩の素晴らしい雄大さを表しているだけでなく自然の普通の光景に配置されているのを見る。ティツィアーノを他の色彩家と比較すると、彼の色調は真実性と甘美さがより素晴らしく最も深い茶色の影が黒く見えることもなく赤は鮮明ではないことからそれほど目障りではない。緑も極端ではなく茶色か灰色の色合いであり、最も深い青は、はるか遠くの空、真っ青な空、又は遠い海等、自然において真実の色である。

### Ⅲ版2図

この絵画、「キリストの埋葬」においても同様の色彩の明白な扱い方が見られる。寒色は跪いている人物の緑の服によって暖色の中に持ち込まれ、それは反対側の人物の服の裏地によって広げられる。ティツィアーノはこの人物に冷たい灰色のスカーフをも与えた。暖色は、聖ヨハネの赤い服とマグダラのマリアの黄色い服と髪によって寒色に持ち込まれる。

ここでは、マグダラのマリアの服の黄色と母親の服の青色の繋がりが媒介物としての緑色を形作り、聖ヨハネの赤い服が使用人の服のより繊細な赤で繰り返されているのに気付くであろう。ヨセフの濃い緑色の服は、キリストの白い布の影としての役割を果たし、聖ヨハネの服の鮮やかな赤はキリストの体に冷たい死人のような外観を与える。ティツィアーノは赤を絵の中央近くに置くことや、多くの光を当てたり均一に保ったりすることによる明暗の比率で、その重要性を与えることが良くある。メンクスは、ティツィアーノが、人物の位置によって色彩を多少なりとも前後させるために用いたと考えた。しかしながら、それは彼のやり方ではなく、強い色は、最も際立った場所で用いられるということとは無関係に、彼の構図を支えるためにより頻繁に使用されている。我々は、ラファエロからルーベンスまで、構図を支えるために背景の人物像の上に、明るい絵の中では暗さとして、暗さの中では明るさとして入れられているのをよく見るが、目が引き付けられる箇所や影が除去されていることもある。ティントレットやP. ヴェロネーゼの作品では、濃い茜色の服の部分が暗がりに入れられているのが見られ、絵が色彩的であるほどその効果はより明るくなり、そして白昼光の自然のように見えてくる。

私は別の場所で、色を目に映る一般的な色合いへ弱めることは、鑑賞者には習慣的に最も心地よいだけでなく、それが真実と現実の外観を与えることから偉大な歴史的様式にも当てはまると述べた。対象を暖色と寒色の大きな量で配置し、それを互いに大胆に持ち込み暗い青を入れることで、暖かい光と豊かな暖かい影を混ぜ合わせ、全体に統一と素晴らしいさをもたらすことは、ティツィアーノの作品の主要な特徴の一部であり、日光の影響下にある自然に存在する原則に基づいている。「それがティツィアーノである」とレイノルズは言う。

「我々は色彩と明暗の最高の素晴らしさに目を向けるべきである。彼は、この技術における最初で最も偉大な画家である。彼は、わずかな筆さばきで描こうと思う全体的なイメージと特徴をどう表せ

ば良いか知っており、そのことだけで、髪の毛の一本一本まで描いた彼の師ジョヴァンニ・ベッリーニ〔Giovanni Bellini (1430-1516)〕やその他の先人よりも真実の描写を成し遂げた。彼の細心の注意は、全体的な色を表現すること、光と影の量を保持すること、そして自然物に不可分である堅固さを対比によって与えることにあり、たとえば作品が他の長所を持たないとしてもそれらが保持されていれば適切な距離で見ると完璧な効果を発揮する。しかし、これらのいずれかが欠けている場合、どんなに画面の細部に細心の注意を払っても全体は偽りとなり未完成に見えさえする。それは、どんな距離であれどんな光の下でもである。

肌の全体的な色合いが失われるならば、その変化に注意を払うのは無駄であり、立体的な形が見られず全体がうまくまとまっていないならば、あまりに細かく仕上げるのも無駄である。

ヴァザーリ〔Giorgio Vasari (1511-1574)〕はベネツィアの画家を支持するような偉大な素質は持っていなかったようだが、それでも彼は至る所で次のように正当に称賛する。「このようにして、私は美しい実践をする。〔*il modo di fare la miniera la bella pratica*〕」すなわちベネツィア派の賞賛すべき方法と実践である。特にティツィアーノについては、「彼は堅実で美しく素晴らしい〔*giudizioso, bello, e stupendo*〕」との名声を授けている。〕」

「この方法は世界では新しいものであったが、確立された揺るぎない真実は全ての後を継ぐ画家にとってのお手本として確立された。そしてその技術を試みる者は、その普遍的な力と利用する手段の短さと単純さに気付くであろう。『多くの画家』についても同様にヴァザーリが見解を述べている。

彼らは、自分たちの色を粗くし細部を無視する事で無知にもティツィアーノのやり方を模倣しようと考えた。しかし、彼が作り上げてきた描き方は持ち得ず彼らは彼が「つまらない絵画〔*goffe pitture*〕」と呼ぶものを生み出した。それは、知識もなく、精選もなく、そして決まった描き方も

なく、常に器用さに頼る結果となってしまう。」

#### Ⅳ版1図

この主題は、聖フランチェスコ、聖カタリーナ、聖ヨハネと聖ヒエロニムスからなる聖家族であり、暖かく豊かな色が絵の暗い側に描かれている。空から始まる寒色は、建築の影と聖フランチェスコの灰色の服の上に広がり聖母の服の濃い青に集められる。それは、最も鮮やかな赤すなわち聖ヒエロニムスの服の上部に至る。後者〔聖ヒエロニムスの服〕は彼の下着の柔らかい色によって拡散され、画面の祭壇の中に嵌め込まれた赤みを帯びた大理石に、そして敷石の上から聖母の服によって上方に至る。ヨセフの黄褐色の服は、人物の後ろの豪華な錦によって広げられている。ヴェロネーゼが黄色と青のために緑が必要であると考えたのか、他の理由からか、彼は聖母の服の裏地にその色を少し入れた。おそらくは同じ理由から、もしくはヨセフの紫色の服を繰り返すために、彼は、聖母の青と赤の服の色を映した（天使が支えている）飾り布に紫の色合いを与えた。

この絵の明暗を考察すると、(P. ヴェロネーゼの多くの作品と同様に) 明部は柔らかく保たれ、鮮やかな青、赤、茶、黄、黒で構成されている影の面よりも鮮やかな色が少なく、黒人、聖カタリーナの褐色の髪、オリーブグリーン of 枝、聖フランチェスカの本のみが明部である。彼は、下部のグループの強い光（すなわち聖ヨハネの肩と腕、そして聖ヒエロニムスの本）を、上部グループの聖母の暗い青の服による強い暗さと接触させ、祭壇の中に嵌め込まれた黒い大理石によって画面の下方へ運び、タペストリーの強い暗さによって上方へ運んだ。

画家の中には、画面の上部の強い暗闇をどう扱うか迷っている者がいる。というのは、それはいわば上部の背景だからである。おそらくそれらを取り入れることは、構図のその部分に注意を引くことを目的としており、さもなくば祭りの日に教会を飾るのに使われたのと同じタペストリーであったかのかもしれない。というのは、ベネツィアの画家がベネツィアの建築やその土地の出来事を紹介しているのをよ

く見るからである。こうして、彼らの作品に描かれている鮮やかな青い空と海、まばゆいばかりの雲と建物、斑入りの大理石、そして黒や深紅色のビロードの垂れ布の出典に遡れるのである。私はここにバリー〔James Barry RA (1741-1806)〕がP. ヴェロネーゼについて心に抱いた優れた意見に言及するのを抑えることはできない。というのは、彼の講義はいくつかの素晴らしい発言を含んでいるからであり、レイノルズのものほど知られてはいないが、多くの場合、運のよい彼の前任者の教義の解毒剤として読まれるであろう。我々は、バリーの研究に与えられた方向性を後悔することなど出来ず、彼を初期の巨匠の無味乾燥な描き方への閉ざされた固執によって台無しにされた高貴な心の持ち主の一人と考えなければならない。

色に関する講義で彼は言う。

「ポール・ヴェロネーゼは私が喜んであなた方に提供したい例である。というのは、絵全体の秩序と実際の描き方について、彼ほど注意を引く価値がある者はいないからである。彼の色合いは、多くの場合、ティツィアーノの色合いと同じではないが同様に真実であり、彼の主題の範囲が広いことから、はるかに多彩なものが必要とされるのである。彼は、灰色を混ぜてくすませた色合いのほぼ無限の多様性と、それらに付随する純粋で鮮やかな色の部分によって申し分のない感性を示した。そして、それらの光と共に、全ての多彩な色から生じる調和は、全体が優雅で神聖な描き方でなされ、芸術のこの分野においてそれ以上望まれるものは他にない。

この画派では、絵の彩色に必要とされる体系的に重視されるべき全てのものが見られる。彩色については、ベネツィア人は厳選された理想的なもので、美術の他の要素に用いたのとは全く逆の技巧と描き方がなされた。一方で理想的な構想と構成を尊重していたイタリアの他の画派は、自分たちの色彩の明暗法で同様の選択を追求しないという点で欠陥があった。」



ティツィアーノをP.ヴェロネーゼと比べると、最初に衝撃を受ける程の大きな違いは、ティツィアーノの作品全体から拡散するようなその温かみにある。透明な大気が夕日の黄色い光線で照らされているとき、広がる輝きの中で細かな色の違いは飲み込まれており、ティツィアーノの対象物はそのような夕方の空の影響下において表現されている。ヴェロネーゼの作品は、露状の湿気が繊細なパールをまとい全ての物が真珠状に輝いている朝の新鮮さを表しており、澄んだ青い空と接触する真昼の輝かしい明るさが放たれる時もそうである。

彼らの作品の全体的な様子の違いは、構図の最も細かい部分にまで広がっており、ティツィアーノの作品で、ヴェロネーゼの肌に見られるような繊細な灰色の色合いを求めるのは無駄である。ティツィアーノでは、それらは1つの全体を覆う濃いグレーズで同化されるが、ヴェロネーゼでは、建築物、白い布や雲の陰影等の灰色が、鮮度と繊細さを帯び膠色の柔らかい色合いである。一方、ティツィアーノは、それらは透明な黄色のグレーズを施した同じ色合いである。彼らが、同じ描き方に取り組んだ全ての画家よりもとりわけ優れていることから、彼ら兩人ともその作品において完璧に達したということは合理的に結論づけられよう。

ティツィアーノへ最も匹敵するのは、ティントレットの作品、特に彼の有名な「聖マルコの奇跡」であるが、豊かなティツィアーノの調子とより新鮮なヴェロネーゼの色彩の素晴らしい組み合わせである。そして、最も有名な2つの作品、つまり、ティツィアーノの「殉教者ペテロ」とヴェロネーゼの「聖ジョルジョの殉教」では、一方が暖色過ぎ、もう一方が寒色過ぎると確信しているのだが、この作品〔「奇跡の聖マルコ」〕がこれら2つの最も有名な作品の間に置かれると考えられる。絵画の勝利に値する絵があるとするならば、それはこの作品である。その存在下では、ルーブル美術館にあるラファエロの「変容」さえ冷たく因習的に見える。

なぜジョシユア卿がこの画家の描き方を吸収しないように学生に警告すべきとしたのか理解出来ない。というのも、ミケランジェロ、ティントレット、

S. ローザ〔Salvator Rosa (1615-1673)〕、ルーベンスは、絵画芸術のために生まれてきたようなものだからである。

#### IV版2図

聖ペテロから始まるこの絵の色彩は以下のようなものである。彼の服は強い青と黄であり、その青は聖母の服の上部に繰り返され空につながる。黄色は、聖ジョルジュの旗の刺繍と反対側の隅にある白い服の人物の上の金色の縞に広がり雲と建築物に覆われている。それらは、祭壇の緑の布、緑がかった調子の跪く暗い人物の光部、部分的に見られる反対側の人物のくすんだ緑の服によって絵が繋がり調和する。主要な赤は、聖ジョルジュの旗が聖母の服によって絵を横切って運ばれ、跪いた人物の鈍い深紅色の大きな量、聖人の後ろの僕の赤みを帯びた服、暗い人物の膝の上につながった赤、及び反対側に見える赤い服のごく一部等によって全体的な量となる。聖フランチェスコの温かみのある灰色の服が建物の色を集団に持ち込み、聖ジョルジュの黒い甲冑は彼の膝の上の人物で量を作り、そして旗の上の腕のいくつかの縞によって持ち上げられる。白は聖母のパール、聖ペテロの本、白いターバン、旗の上の紋章、そして絵の下の方の人物の白いドレスによる。

パウロ・ヴェロネーゼのように多数の人物が描かれている絵は、ティツィアーノにはほとんどないが、それでも彼の作品からそのような主題における彼の配色について考えを得るのに十分なものを集めることが出来るのであり、ヴェロネーゼは同じ手段によって、より複雑な性格の主題に彼の師匠の原則を拡張したと結論づけなければならない。すなわち、大きな色を広げ、同じ色合いのより鈍い色によってそれを弱め、絵を通して彼の暖色と寒色を賢明なやり方で乱す。というのは、この絵画は、レイノルズによって構図の決まりから現れた雄大さと簡潔さの例であるとされているからである。私はここで彼の発言を記すが、掲載された図版への参照というよりも学生の観察の前にそれらを置こう。

「ここでは、聖母子は台座の代わりに祭壇の上に置かれており、聖ペテロは開いた聖書を持って祭壇の上にもたれかかり、聖ジョルジョと跪いている別の人物を見ている。反対側では、聖フランチェスコがキリストを見上げて、跪いている他の4人の人物と共に身分の高いベネツィア人を守護するよう促している。これらの人物の単純さと荘重さを超えるものはない。それらは横向きに描かれ、対比や感情を表わすしぐさは何もなく、とても自然に真っ直ぐ前を向いている。反対側の人物も同様に横向きに跪いており、絵画に形式的な雰囲気を与えるが、壮大さと単純さをも加える。これはルーベンスを凌駕していることを認めなければならず、彼〔ルーベンス〕はそれを放棄したのではないかと心配している。ルーベンスの描き方は、荘厳〔*grand style*〕というにはあまりに人為的で奇抜であることがよくある。ティツィアーノは、我々が奇抜さと呼ぶ芸術のあらゆる妙技よりも、形式的又は規則的であること自体が雄大であることをよく知っていた。というのは、それは、私たちが絵画らしさと呼んでいる美術のあらゆる妙技を凌ぐ外観を与えるからであり、雄大さそのものである。

ティツィアーノの構図には静かな威厳があり、ルーベンスの構図には快活と喧騒がある。一つは素晴らしく、もう一つは壮大で雄大である。これら2つの絵は、これらの偉大な画家たちの最高の作品の1つと見なすことができ、それぞれの画家を特徴付ける。それゆえ、彼らはお互いに当然ながら対立するとともに比較されるであろう。」

「私はルーベンスの絵画の素晴らしさに圧倒させられるとともに、それ以前にその魅力的な影響の下で、芸術の中でこれほど大きな力が発揮されるのを見たことがなかったと打ち明けよう。ルーベンスに他の画家よりも劣っている部分があること認めることが出来たのは、私とその影響を拭い去ることが出来てからである。」

「ティツィアーノのこのような構図では、真ん中の

空間を空け人物はその周りに並べられている。この空間には祭壇を覆う白い亜麻布があり、私は、彼が台座の代わりに祭壇を描いたのはこの白い亜麻布のためであり、亜麻布を主光にするためにそれが絵のほぼ中央にあることに気づいた。第2光は聖母、キリスト、そして人物たちの頭である。」

この絵画の効果に関する見解について、レイノルズは、彼〔ティツィアーノ〕の前にル・フェンブル〔Valentin Lefevre/Lefebvre (1637/1677)〕の版画を見たに違いない。というのは、この作品では祭壇の布は鈍い緑であるにもかかわらず、その版画では白いからである。この版画には、常に光の雄大さを伝える素晴らしさがあるが、聖ペテロの青と黄色による布の色合いを保つことは、画面とこれらの色を調和させるように見え、より素晴らしい堅牢さを与える。しかしながら、布を白く保つことがティツィアーノとヴェロネーゼの描き方には合っていることを認めなければならず、版画では絵画にはある房べり飾りが無い。それでも、聖母とキリストをより目立たせるために画面の変更が許されてきたことが、ティツィアーノがベネツィアで高い評判とさせたと考えることはできない。最も強い明部の点は、聖ペテロの暗い服に対比される本の中の最も強い暗闇と接し、続いて聖母の白いベールに持ち上げられ画面の上部の空の光に至る。下の部分では、光は階段と白い服を着た人物によって運ばれる。おそらく、祭壇の布が白であったならば、上の部分の光、そして画面の下の部分の光はあまりにも結びつきすぎていたであろう。

英雄的な性格を持つ主題に用いられる適度な細かさや色の用い方ほど不確かに大きくなるものはないので、ここでは学生の関心を主題に向けさせる必要がある。エジプトとヘルクラネウム〔Herculaneum〕で発見された最も初期の絵画には、無計画で調和を考慮しない色が見られる。赤、青、黄は単なる装飾として、あるいは恐らくは象徴的に用いられており、今日未開の国で見られるようなものである。芸術が進歩するにつれて、絵画が詩や彫刻と歩調を合わせているのが見られ、二つの後者

〔詩や彫刻〕の遺物からそれらが絵画よりも優れているという、より正確な見解を形づくることが出来る。というのはこの芸術〔絵画〕の全ての遺物は壊れてしまっているが、それでも現代人の作品と推論の類推から何かを集めることが出来るのであり、適切に考えれば、我々はかなり正しい結果に導かれるであろう。アペレス〔Απελλης (BC 30頃)〕とゼウクシス〔Ζεύξις (BC 500頃)〕は、ギリシャ全盛期の最も偉大な二大画家とされ、フェイディアス〔Φειδίας (BC 490頃–BC 430頃)〕の断片は、彫刻家が自然の真の表われを目的としていたことを証明しており、絵画も同様の方向を向いていたと推論出来る。特に、ギリシャの画家に敬意を払う多くの逸話がそのような仮定を確かなものとする。例えば、アペレスがサンダル結び目さえ真実と一致するように改め、鳥がゼウクシスの描いたブドウをつつこうとしたと聞かされたとき、我々はその自然に忠実な細部と彩色が彼らの優秀さの一つであると結論付けるであろう。レイノルズはデュ・プレノワの心得の中で次のように述べている。

「彫刻家と同じ正確さの作品が画家にも必要とされていたことに疑いの余地はない。もし彫刻に起こったことが絵画にも同じように起こっていて、しかも古代の人たち自身が彼らの傑作を尊重するような幸運があったならば、ラオコーン〔Laocoon〕のように正確に描き、ティツィアーノのように彩色された人物が見られたに違いない。私が、古代の絵画のどの遺物よりも、彼らの彩色のほうが優れていると考える根拠は、プライニー〔プリニウス, Gaius Plinius Secundus (23–79)〕による、アペレスが用いた描画法の説明による。完成した絵の上に彼はインクのような透明な液体を塗り、その効果は輝きを与えると同時に、あまりにも強い色の輝きを弱めることであった。〔‘Quod absoluta opera atramento illinebat ita tenui, ut id ipsum percussu claritates colorum excitaret; et cum ratione magna, ne colorum claritas oculorum aciem offenderet.’〕この一節は、批評家を混乱させるかもしれないが、ティ

ツィアーノや他のベネツィアの画家たちによって実践されたグレージングやスカンプリングの効果のように真実で本当らしく画家が記したような記述である。この習慣すなわち描画法は、少なくとも優れた彩色の真実の手法を含んでおり、鮮やかな色からではなく正確な色から始め、目立ちすぎる鮮やかな色を鈍くし深い調子の輝きとなすということである。」

これらの短い言説から、細部と自然な彩色法が古人によって必要と考えられたと結論づけられよう。

13世紀の絵画の復活から15世紀の完成まで、我々はこれら二つ〔細部と彩色法〕に絶え間ない関心を持ってきた。それは、画家の才能によって成功の多少はあるものの、ミケランジェロとラファエロの作品はこれらの点で為し得る限り達成されたように見える。「キリストの変容」の前景の細部はパウルス・ポッテル〔Paulus Potter (1625–1654)〕の綿密な迫真性を示す。それゆえ、もしそのような細部と真実への意識がラファエロの作品に見られるならば、なぜ我々はそれらがティツィアーノの中にあることを非難すべきなのか。たとえ、彼の細部に手のかかっていない「ペテロの殉教」についてさえである。それで、作品に真実の外観を与えるのに必要な細部について考察しよう。彩色の調和に関しては、それが鑑賞者の注意を促し色彩が生み出す心地良い感覚で引き付けられるので、許容出来るだけでなく必要であるようにすら思われる。たとえ実際の色彩で表現されていても、心は目の満足感や最も崇高な情景が示されることで高まるであろう。

レイノルズは、彼の第四論説で、次のように述べている。

「ベネツィア派と他のイタリアの画派の構図には、色彩効果と同じくらいとても大きな違いがある。この点でベネツィア派には、その並外れた技術を認められなければならないが、たとえ、その技術を用いているとしても偉大な様式とは言えないであろう。彼らの彩色はあまりにも華麗なだけでなく、敢えて言わせてもらえば、英雄的な主題に必

要な堅牢さ、安定性、単純さの効果をもたらには調和し過ぎており、それは、単純で荘重な色のみが作品に与えることが出来るのである。歴史の偉大な歩みを論じることを熱望している人々によって慎重に研究することに証拠が必要であるとすれば、それは全ての大家の中で最も偉大なミケランジェロによって確認される。この素晴らしい男はティツィアーノの作品を見た後で、同行したヴァザーリに『彼は自分の彩色法と描き方をとても気に入っている。』と述べたが、こう付け加えている。『ベネツィアの画家たちが幼い頃に正確に描くことや、より良い研究方法を取り入れることを学ばなかったことは残念である。』

そしてさらに

「彩色の精巧な調和、色合いの華麗さ、あるものから他への緩やかで漸進的な移行は、音楽の調和のとれたコンサートが耳に働きかけることを目に見せているのであり許容出来るのだが、絵画は単に視覚の喜びに過ぎないものではないことを覚えておかなければならない。そのような良さは、優雅さ以上のものを求めないところでは当然ながら奨励されるが、作品が雄大さ、壮大さを目指す時には弱く評価に値しない。」

それでもデュ・フレノワへのレイノルズの覚え書きが発表されて12年経った今でも、彼は、ラファエロとジュリオ・ロマーノについて以下の見解を引用するのである。

「これら2人の偉大な画家たちが、自分たちの作品に錯視を用いたということを利点に付け加えるには程遠いが、ベネツィア派、フランドル派、さらにはオランダ派でさえ見られる多くのすばらしさ、卓越性、その詩的美しさの中で教えられてきたものをある程度の慎重な注意と吟味によってその多くの長所を生かさない理由などない。どんな様式とも全く矛盾しないものもあり、例えば、光と影の適切な性質、色の量による雄大さの保持、それらを地と調和させること、暖色と寒色

の適切な混色から生じる調和等、その他の多くの良さは、錯視が生み出す特性と不可分に関連してはいないため、確かに壮大な様式の効果を打ち消すことはないであろう。それらは、思いが心にひびく喜びによって、鑑賞者の安らぎとなるだけである。媒体が喜びを作り出し考えが心に伝わる。そうでなければ、混乱した対象の集合に、当惑し途方に暮れるかもしれない。それらは強さと雄大さに、ある程度の優美さと甘美さを加えるであろう。これら2人の偉大な画家の素晴らしさは私達が彼らの欠点を見落とすほどに超越的であるけれども、これらの下位の良さへの控えめな注意が、完璧な画家の考えを完成するために加えられなければならない。」

さらに、彼はフランドルを巡る旅でヴァン・ダイクの三つの作品について記している。彼は言う。

「次の部屋にはヴァン・ダイクの素晴らしい3枚の作品がある。『聖セバスティアン』、『スザンナ』、『ピエタ』である。最初の2枚は彼が極めて若い時に描いたもので色彩が強くアントワープのダッチ氏所蔵の『ジュピターとアンティオペ』と同様の手法で描かれており、同様の主題は、コヴェントリー卿所蔵の作品である。そして、グラフトン卿のもとにある彼自身の肖像がある。ルーベンスの自画像は私が所有している。彼は結局、決してそれほど輝かしい彩色は行わなかった。それは近く全ての対象を台無しにしてしまう。背後には馬に乗った人物が気品あふれる姿で描かれている。これがヴァン・ダイクの最初の描き方で、ルーベンスとティツィアーノを真似たものであり、部屋へ差し込む日の光を考慮している。彼の作品は結局普通の白昼光の効果を描いたのであり、両者〔ルーベンスとティツィアーノ〕等と同じように自然に忠実であったが、彼の最初の描き方はそれらより優れており我々の注意を引くように調整されている一方で、彼の後期の描き方は見過ごされる危険性がある。」

我々は、これらの相反する選択肢から、ジョシュア・レイノルズ卿自身がティントレットの考え方への回心者になったのではないかと疑うであろう。それは、ティツィアーノの彩色がミケランジェロの下絵にさえ優美さを加えるようにである。しかし、どうであれ学生は、ヴェラスケス〔Diego Rodriguez de Silva y Velázquez (1599-1660)〕、ルーベンス、ヴァン・ダイク、レンブラント、さらにはレイノルズ等の傑出した地位にあるこれらの派に従うよう努めることに躊躇する必要はない。そして、プッサン〔Nicolas Poussin (1594-1665)〕、ル・シュール〔Eustache Le Sueur/Lesueur (1617-1655)〕、ル・ブラン、そしてセバスチャン・ブルドン〔Sébastien Bourdon (1616-1671)〕の古典的な列を通して別の魅力がないものを付け加えることではないのである。今日では、ベネツィア派の構図や表現について我々が成すべきものは何もなく、彼らの彩色の仕方を調べている。それは派手さのない輝き、目障りではない堅固さ、親しみのない真実感、そして味わいがなくとも言えない甘さを持っていると言え、全てが色の雄大さで結びつき、他の全ての競合する作品に対して有無を言わせないのである。歴史画では、衣文が色の最も大きな部分を占めることが多く、それが最初に鑑賞者の目を引き付ける。それゆえ、最も適切な色には適切な特質を持つものか、画面の明暗に関して人物の位置を考慮したものを選択する必要がある。

色には目に及ぼす効果、又は想念の連関から生じる壮大さ又は粗悪さのいずれかを与える傾向があることに疑問の余地はない。基本的な色又は互いに大きな反対色を持っているようなものが、最初に用いられたであろう。出エジプト記の装いには青、紫、深紅がみられるが、それらは単純さや力強い特質によって神聖な、又は高貴な特質の服を描くのについて時代の画家によっても用いられてきた。又色は描かれる様々な人物の表現に適合するので、ヴィーナスの紺碧の帯、ネプチューンの青みを帯びた明るい緑の服、マルスの赤いマントが見られるのである。感情を伝える色の力については、私が既にこの本の明暗を扱っている部分で述べた。それはさまざまな

例で見られ、ティツィアーノの「アベルの殺害」は陰鬱な空に囲まれ、あらゆる明快な色は排除され、レイノルズによる「悲劇の美の女神」には、淡く暗い色が稲妻の黄色の光のみに照らされているように見える。

ラヴァーター〔Johann Caspar Lavater (1741-1801)〕は、色彩が心に悲しみや心地良さの知覚効果をもたらすことを推論し、人間に有害なものを避けるべきであるとする理論を確立しようとした。そして、全ての有毒な植物と有害な爬虫類が暗い色であることを証明するよう努めた。彼の推論が間違っているという事実を論じなくても、我々は、色の暗さが悲しみを与え、色の明るさと鮮明さが陽気さを伝えたと差し障りなく主張することが出来る。

消し去ろうとする時間から残った初期ギリシャ絵画のいくつかの断片に、絵画の復活の時代に採り入れられ多くの派の完成した期間に存在した衣文の固有色の扱い方を見ることが出来る。すなわち、明部は残したまま微かに色を付け、影には複数の色を用いることで、色だけで明暗の効果を生み出すのである。一方、影や背景の中の人物は、平面的に薄く絵の具が塗られ全体的に浅浮き彫り〔*basso-relievo*〕とし、それらの部分は最も丸みを帯び最も突出している。美術への空気遠近法の導入は調和のとれた雄大さと一つの色合いの他との融合を同時にもたらし、暖色と寒色を作ることになった。又、水色を黄色や赤色の地面に嵌め込む代わりに、結びつく配置を何もせずにそれに調和する色合いに囲まれ、鈍くされ、地面とつながり、同じ色の繰り返しによる画面の別の部分の中で他のものと調和する。そして、構図の明るい部分が様々な対象物の固有色で満たされるにつれて明部の明るい特性を保持するために暗さを強調することが必要になるが、おそらくこれは、影の調子の統一をもたらした。

芸術の上位部分が下位部分の完成にどの程度寄与しているかを吟味する前に、劣った特質を加えることによって壮大な絵画の様式を高めることが出来るかどうかを検討する必要がある。絵画を熟視することによる心の満足と増進は、壮大さ、目新しさ、又は美から生まれるに違いない。アディソン〔Joseph

Addison (1672-1719)) は言う。「我々の想像力は一つの物で満たされることや、その想像力には大きすぎる何かを掴む事を好む。」心のこの特質は、たった一人の空想的表現を喜ばせるため、又は何千人もの想像力を虜にする最も驚愕すべき考えを生み出した。心のこの感覚について、我々は美術の偉大な作品の多くに恩を受けている。「我々には義務がある」。彼は付け加える。

「世界の様々な国を彩っている最も高貴な建物への礼拝のために、寺院や公の礼拝所で働く人々を建物の素晴らしさによって神の中に住まわせるように招くだけでなく、同時に素晴らしい建物が開かれた概念に心を開かせ、その場の神聖さと対話することにも適合させている。というのは、雄大なものは全て見る者の心に畏怖と尊敬の念を刻み込み、神の实在の偉大さに心を打たせるからである。」

したがって、そのような感情を増大させる目的で彫像や絵画が持ち込まれるのであれば、それらは建物の大きさに合わせて大きさと様式の両面で壮大なものであるべきだということになった。それは作品の大胆さ、ポーズの単純さ、輪郭の連続性、そして色の広がりをもたらした。それゆえ、ミケランジェロの人間業を超えた構想、ラファエロの畏敬の念を起こさせる威厳、そしてティツィアーノとパウロ・ヴェロネーゼの雄大さ、壮大さなどがみられるのである。

別の場所で巨大に見えるものは自然に見えるであろう。形式的と考えられるものには威厳が見られ、彩色があまりに荒くまばゆいものは、壮大で調和のとれた繋がりに落ちていく。これらの一つの壮大な構造の部分の要素によって想像力は大きく広げられる。彩色はあらゆる作品への想像力を加減するのであり、彩色が増すことで増大するとともに、錯視が壊されることで減少するに違いない。画家によって扱われる主題の本質のための手による彩色よりも、詩人が抱く心象にとっての言葉がより必要というわけではない。

アディソンは、シェイクスピアの言葉を用いて次のように述べている。

「幽霊、妖精、魔女などの想像上の人物の会話は、何かとても野蛮でありながら厳粛であり、自然の存在であるという考えを抑えることはできない。そして、我々は彼らを判断する方法を持たず、こう白状するに違いない。世界にこのような存在があるとしたら、彼〔シェイクスピア〕が記したように話し振る舞うことは極めてあり得そうだ。」

この一連の論考は絵画に高い割合で適用可能であり、それによって、詩的創造の見地からミケランジェロや彼の追随者の優れた部分を調べよう。アディソンは正に述べている。

「我々は、最初に視覚を通して入ったことのないイメージを空想することはできないが、かつて受け取ったイメージを保ち、変更し、合成して、想像力に最も相応しい様々な種類の絵画や情景にする力を持っている。」

自然に存在するものを超えた色彩を思いつくことはできず、自然の源泉からあらゆる素材が引用されなければならない。それは、聖と俗の作家が同じ方法で用いてきたのである。エゼキエルの幻影では、神の栄光について描写するときでさえも、輝きを「琥珀色のように、その中に火があるように、雨の日の雲の中に出現する虹のようにそれを囲む。」と例えた。

ミケランジェロとラファエロは神の出現を擬人化した。形と色彩の偉大な着想を思い描くことは不可能であり、我々が言う「彼自身のイメージの後に創造される」ということはそれほどはないのである。もしそれらの表現がティツィアーノなら授けられた色の壮大さを持っていないとすれば、彼らの美術の力への望みは、色の良さが見られないフレスコ画、仕上げに必要な材料や迅速な処理、又は研究の別の方向への志向等の領域に帰するに違いない。レイノルズは言う。

「ラファエロとティツィアーノは自然を異なる目的で眺めていたようである。彼らはいずれも自らの視野を画面全体に広げる力を持っていたが、一方

は形態から造られる全体的な効果のみであり、他方は色彩による効果のみである。」

そして彼はこう付け加えている。

「彼（ラファエロ）が、ティツィアーノで語られるような才能や雄弁さで彼の着想を表現していたとするならば、彼の作品は決してそれほど優れたものではなく、美術のより高い達成による天才であるとする、時代や国家が彼に注いだ賞賛は、彼ら全員に広げられたであろう。」

それゆえ、この色調の自然さは、輪郭線や光と影等の様なより高度な領域と同様に妥当であるように見える。それらは、存在の真実の外観を与え、その結果として心の中で着想を自覚させるために描写に必要な確かな本質であるように思われる。ミケランジェロの「最後の審判」や、ルーベンスの「地獄への墜落」における我々そのものであるような表現は、ミルトンが継承する精神を描いた天空の霊的存在に彩られているものよりもさらに恐ろしく、我々に衝撃を与える。

我々が作り話と寓意の領域へと降りていけば、多くの点でそれがイメージをより強く心に伝え、表現の真実さはさらに重要となる。例えば、ルーベンスの描くサチュロス、シレノス、そしてファウヌス達はあたかも実際に存在しているかのように見えるが、全ての知性が失われた時に表れる人間の真実の官能性、屈託のなさ、そして粗野な情感から成り立っておりとても真実味がある。一方、プッサンは、旧式の冷たい形式偏重、生硬な彩色、全体を通した活気に満ちた甘美な特徴の欠如があり、高雅さで作品を包み込み想像力を冷ましてしまう。これらのほんの少しのヒントさえあれば、おそらく、学生はどの場所に彩色するのが目立つのか、その理由付けの練習を続けることが出来るであろう。必要とされる細部は手元の主題に依らなければならないのであり、画家は、最初の印象や、絶え間なく生じる知覚、そしてそのような知覚に基づいた熟考から成る構想を決して忘れてはならないのである。絵画は眼という媒

体を通してのみ心に届くことが出来、心の通じ合いによって興味を持たせるために十分に楽しめるものでなければならない。

もし学生がこれを常に視野に入れていれば、彼は自然で調和のとれた彩色を採用することに危険がないことを理解し、そのような手段によって彼は絵画の最も崇高な歩みに、より魅惑的なやり方を加えるであろう。

レイノルズは言う。

「崇高さに常に着目していたプッサンは、『着色に特別な注意を払うことは、学生の偉大な完成に至る上達と美術の構想にとって障害となり、この主な目的に執着する者は妥当な着色方法の訓練によって習得に至るであろう。』ということを知っていた。」

これがどんな種類の訓練を意味していたか私には言えないが、学生が早くから自然の対象を彩色することを始め、注意深く優れた彩色のなされた絵画を調べることに慣れない限り、彼の目が良い着色法を得ることは決してないのである。美術の全ての分野において、彩色ほど決まり切っていないものはない。目は、ある点から別の点までの距離や輪郭線で囲まれた対象の特定の形状を非常に正確に測るように訓練されるであろうが、彩色はずっと繊細な問題である。というのは、影の一つの色合いを別の色合いに分けるのは、明確でないだけでなく目で見ただけには見えないからであり、たとえ、何が優れた彩色を構成するかを意識していてもそうである。

アディソンは言う。

「空想はあらゆる素晴らしいもの、奇妙なもの、あるいは美しいものとして喜びを与え、喜びは一つ以上の素因から生じるので、同じ対象の中でその完全性が見られるに従いいっそう感じられる。虹の形は、色が美しさに対するほどは寄与しないのであり、それゆえ色は対象に壮大さを付け加えるものである。これらの様々な美しさの中で、目は色を最も喜びとして選ぶのであり、我々は、全体が様々な光に染められた天空の、様々な様子の雲

の中に現れる太陽の昇天と沈下ほど自然の中でより輝かしく喜びのある場面に出会うことはないのである。」

彼はさらにいう。

「対象をその固有の外観と動きでしか見ない場合、見た目は貧しくなるのであり、対象自体に存在するもの（光や色等）とは違う想念の多くが我々を刺激するのは、世界に余分なうわべを加えず想像力にとってより望ましいことになるのか？我々はどこでも楽しい見世物や驚異で喜びを感じているであろうか？我々は、天と地で架空の栄光を見出し、その幻想的な美しさが創造物全体に注がれているのを見る。しかし、我々は自然の大まかな見苦しいスケッチを楽しまなければならず、自然の色や光と影の区別は消え去っているのだが？」

#### V版1図

この主題の色、すなわち、レンブラントの「良きサマリア人」の小品は、黄、茶、赤、黒からなり冷たい灰色で和らげられている。この種の作品では、レンブラントの配色法について考えることは不可能である。というのは、配色よりも調子の卓越性に依るからである。

#### V版2図

2図は、カイプによる「オレンジ王子の朝の出發」である。主光は黄色味を帯びた白と冷たい灰色で影は暖かい茶色であり、召使いの緑の服はいくつかの葉に繰り返されそれらをつなげ強い赤の王子の服の引き立て役となる。暖色は茶色の馬と暗い服を着た召使の桃色の鞍覆いによって影に導かれそれは羽飾りによって繰り返され、茶色は使用人の緑の服の袖と犬の斑点によって繰り返される。黒は、カイプのいつもの慣習の様に非常に明確に置かれており、それは画面全体に明瞭さと軽快さを与えるためである。彼は空に対比して暗く小さな集まりを鋭く

持ち込み、暗闇に鋭く最も強い光を入れた。空と馬の灰色が、赤に素晴らしい価値を与え、緑も同様である。多くの画家は、赤と緑による対比はあまりに極端であるとして嫌がるが、それは緑が十分にくすまされた色合いではないために起こるのである。

#### V版3図

3図はルーベンスによる「キリスト降架」である。レイノルズはこの主題に対して次のように感想を述べた。

「この絵の構図は、イタリアの版画から引用してきたものであるといわれている。その版画を私は見たことはないが、見た者は、マグダラのマリアの姿勢以外は、ルーベンスはその版画から逸脱していないと言う。この版画には、『ピーター・パッサー〔Peter Passer（詳細不明）invenit〕作、ヒエロニムス・ウィーリクス〔Hieronymus Wirix（1553-1619）sculpsit〕刻』と記されている。この構図の最大の特徴は、イエスの体が横たわる白いシーツの発案であり、この事こそが恐らくはルーベンスがこの構図を採用するようになった理由であろう。彼は、肌に対応した白い亜麻布が色彩の力としてどんな効果を持つのか良く知っていたが、イタリアの画家には受け入れられそうにないもので、彼らは多分亜麻布が肌の色を損なうのではないかと恐れ、色合いを弱めていた。そして本当のところは、偉大な色彩家のみが、敢えて純白の亜麻布を肌の傍に描く利点を知っていた。それで、おそらくは、ルーベンスによって引用されたが、原作者にはそれにどのような価値があるかわからない。確かに、ルーベンスほど使い方を知っている者はいなかった。結局、これはおそらく他の賞賛者によってその剽窃が見破られることにつながるであろう。私は、ルーベンスがこの作品でキリストにどれだけ負っているのかを確かめるために、その版画があれば見たいと思うが、かつて描かれたどんな人物像よりも素晴らしいもののひとつであると考え。それはとても正確に描かれ



ており、仕上げるのが最も難しいと受け止め理解している。イエスは肩に頭をもたれかけ片側に体を倒して死の重さが表されており、これに勝るものはない。」

ダニエラ・ダ・ヴォルテッラ〔Daniele da Volterra (1509頃-1566)〕の有名な作品（この作品は、ミケランジェロの支援を受けて大きな名声を獲得した）は、おそらくルーベンスがアイデアを得た作品であろう。というのは、彼らの作品がいくつかの点で互いに似ているからである。〔参考図9〕〔以下レイノルズの記述からの引用〕

「3人のマリアのうち2人は、彼が一般に女性像に与えるものよりは美しいが優雅さはない。アリマタヤ〔Arimathea〕の聖ヨゼフも同様によく彼の作品に描かれているのだが、なめらかな太った顔でとても歴史上の人物とは思えない容貌である。主光はキリストの死体と白いシートによって形作られ、主光に比較され得る第2の光はなく、この点で、他のルーベンスの作品よりもレンブラントの光の配置に近いが、マグダラのマリアの頭と肩、二人のマリアの頭、聖ヨゼフの頭、十字架にもたれかかる人物の背中と腕など大きな量からある程度離れたところに配置された小さく分かれた光部が多く見られ、地平線の少しの光と十字架の上を除いて、全体は、暗い空に覆われている。」

ルーベンスは、最も強い暗さを極めて鋭く持ち込むことで、素晴らしい輝きを明部に与え、それを聖ヨハネの服の鮮やかな赤で支え、その色は反対側でアリマタヤのヨゼフの赤い帽子とキリストの手と腕の血等によって繰り返されている。聖母は暗く青い服を着ており、その色は十字架の上に伸びる人物の服に繰り返されている。ヨゼフの服、マグダラのマリアの髪、他のマリアの髪と服、そして地平線の光は黄色である。マグダラのマリアの服は鮮やかな緑である。梯子から降りている人物の服は紫と茶である。ティツィアーノの「埋葬」〔Ⅲ版2図〕が青を赤の隣に置きその組み合わせによる紫を見せている

ように、ここでは、緑を見せるために青と黄が組み合わせられることに気づくであろう。

## Ⅵ版

Ⅵ版は、ルーベンスによる「ザビニの女たちの略奪」である。この作品は、後にフランドルやオランダ派を通じて広められた配色の特徴の多くを含んでいるので、構成されている様々な色がどう配置されているかを詳しく述べよう。空は淡い黄と青であり、建物は灰色でかすかな小さい赤い部分によって人物と結びつけられ、光は繊細な色即ち灰、明るい肌の色合い及びかすかな黄によって女性グループ全体に広がり、桃、青、鈍い黄となり、その後黒、赤、暗い青となる。前景のグループは、暗く又は明るい紫、赤、黒、黄色で始まり、次に緑（上が少し赤色）、その後茶と青、そして鈍い調子の赤は鈍い黄に囲まれた玉座の人物に至る。建物の影は灰色で、上部の垂れ布は紫である。この構図では、強い色が光に囲まれ1つのグループが他のグループと結合する場所に配置されているのが見られる。ルーベンスではよくあることであり、こうすることで光が徐々に沈み込みすぎるのを防ぎ彼の作品の素晴らしさと力強さを保つことが出来るのである。彼は女性グループの影を美しくするために鮮やかな赤を置き、画面のその部分に寒色を持ち込むために彼の構図の暖色側に濃い青を置いている。そこでは、青と黄色によって生じた緑が調和している。ほとんどの色は繰り返され、同じような色合いによって弱められるが、緑は例外であり（すなわち上部の花<sup>はな</sup>綵<sup>づな</sup>のかすかな淡紅色はこれに相当しない）そうしなければ得られない力を獲得している。別の場所においては、主要な対象を描く場合、彼は色を単独で残すことが多く、その色は画面の他と調和させるためにあることに私は気付いた。ルーベンスは、配色する際は、常に彼の光と影に導かれるとともに、両方〔光と影〕を保持し豊かにするのに寄与する色合いを用いたようである。彼の光部は一般に繊細な色で構成され、雄大さを損なうことはない。彼の影は、鮮やかな暖色系であり、反射光の影響下にあるこれらの

人物には鈍い黄と茶を使用している。これにより、彼の主光は繊細な灰と柔らかい青が全体的に豊かな黄色のグレースに覆われているティツィアーノと比較すると、新鮮な外観を持っている。そしてルーベンスは、影から黒ずみを排除して、明暗をもたらす色を使い全体に輝かしい効果を与えている。彼の色は概して、互いに調和するように置かれ、又価値を与えるように接している。それは、赤と黒、黒と黄色、緑と茶色等である。青は、絵画の影側に冷たい色を持ち込むために、赤は、冷たい側で暖かい色を繰り返すためである。レイノルズは次のように述べている。

「ルーベンスと彼以前の画家の描き方の違いは、彩色法について最も区別し得る。それは、ティツィアーノ、コレッジョ、又他の偉大な色彩家とは全く異なるものである。彼の絵画の効果を、花の群生と比較するのは適切かもしれない。彼の色は全て、はっきりと美しく見えるが、同時にそのような華やかな色が生み出すと考えられる安っぽい効果を避けたのであり、この点で、彼は他のどの画家よりもバロッチ〔Federico Barocci (1535-1612)〕との類似がある。」

ルーベンスとティツィアーノを比較すると、ルーベンスの肌には最も強い赤から最も柔らかい灰色まで様々な色合いの集まりと変化が見られ、白い亜麻布が肌に接して輝いていることが多い。ティツィアーノの肌は、より均一でありハイライトは彼の白い布と比較すると半分の明るさである。ルーベンスの肌は、近くで見ると肉の性質を持ち、あらゆる色合いが認められるが、ティツィアーノのそれは、細かな変化が十分に取り除かれており、1つの全体的な輝きに見える。おそらく、この表現方法は細部がより少ないことからティツィアーノの肌により高い特徴の外観を与えているであろう。

ティツィアーノの作品に見られる輝かしい雄大さは、彼のイタリア式と呼ばれ、ヴァン・ダイクによってうまく模倣された。そしてこの時期の彼の絵画は完全にその特徴を持っている。彼の最も繊細な

色合いは、レンブラントの深い色調に似た豊かさと暖かさを持っている。この光の処理は、影と半光の濃い茶色と赤によって支えられており、光が重苦しく見えるのを防ぎ画面全体に影響を与えている。例えば、37ページで言及した「スザンナ」では、彼女は、背景の暗い色に支えられた深紅の服を着ており、彼の「聖セバスティアン」では、聖人は豊かな温かみのある色あいに囲まれ、それは、彼を縛る人物の肌、茶色の馬、赤い旗（馬に乗った一人の人物が持っている）が濃紺の空を背景に立ち上がることなどによって成り立っているのである。赤は、反対側で赤い服を着たアジア人によって、空の青は、小さい青い布を持つ人物によって繰り返されている。ルーベンスは、彼の作品の多くで、ヴェロネーゼの描き方を取り入れて、明るい青空に対比される肌の温かみのある色あいを表現し、素晴らしい輝きと明るい効果を作り出している。彼の赤は、ベネツィアの画家のグレースから生じる深紅の色合いを帯びることはほとんどなく、彼の青も、ティツィアーノの空で一般的に見られる深さを呈してはいないが、それらは、ヴェロネーゼの新鮮さを持ちながら彼のような冷たさはない。そして、ルーベンスの彩色は、たとえ、ベネツィアの巨匠の素晴らしい豊かさがないとしても、多くの最高の特質の欠如を完全に補う甘美さと力強さを持っている。彼が絵具の色調を壊さずに残し、軽快で的確な運筆法を行ったことが、その作品に大きな魅力を与えているのであり、彼の絵画の明部の柔らかさは作品を淡く見せているかもしれないが、おそらくは同じ目的に貢献しているであろう。

絵画の偉大な様式を支配する色彩の原則が、美術のより劣る歩みにどれだけ適用出来るかを問うには、それらの原則の構成部分と思われるものに戻る必要がある。すなわち、雄大さ、いくつかの色の大きな部分への配置、明るさと暗さを入れたり暖色と寒色を接触させたりすることによる対比、そして、パレットの色をそのまま使用したり、グレージングを繰り返して色を濃くしたりすることによる強調である。これらの特性は、輪郭線又は明暗法に関して、主題の壮大さと構図に必要な様式の偉大さとの調

和よりも、より高い歩みに唯一属しているようである。というのは、いくつかの部分が同じ大きさである場合、最も不調和な特性が調和を生み出すからであるが、それにもかかわらず、ある部分の荒々しい配置と色の最も強い対比は、美術の着実な歩みに必要であり、作品に自然にみられる確かさと魅力を与える。石筆による取るに足らない場面を初めて高みに至らせたルーベンスの時代からオランダ派の衰退までの作品を調べると、決断の不足、配色への自身のなさ、この芸術部門の正に特徴である新鮮で力強い調子の完全な欠如が見られる。自然の顕著な特徴である固有色の広がりも同様に必要であり、影や中間調子のために隣接する人物に多くの色をゆだねることもある程度不可欠であるので、人物は一般的に小さく描かれ、色を表現するには弱いため同じ人物に明から暗までの全ての中間色相が与えられる。したがって、3つの主要色を頻繁に用いる必要性も生じ、その集団での他に対する地位又は物語における重要性のいずれかを与えるため、赤、青、黄色を1人の人物に用いている。美術の下位の歩みでは、同じ大気の影響下で自然に見られる正確な色調を持っていることによる錯視への取り組みと対象の自然な外観を失うことは決してなく、ここでは、おそらく主題の扱いに違いがあり、一つは身近な生活の中でありもう一つは古代の歴史や詩的な原理に基づいている。前者には自然さが不可欠であり、一方後者の線画様式はそれに対応する彩色の様式が必要である。

クロードの風景画では、今日に至るまでの作例として役立ってきた色彩の雄大さと効果が感じられ、大地が広がる主題の表現方法のヒントを提供すると考えられよう。すなわち、大気の介在や影の雄大さによる色彩の柔らかさである。彼の緑が強すぎることはめったになく、空の青や遠方は後退する灰色の色合いで満たされている。彼の影は、照らされると冷たい反射光と接しており、その表現方法は透明なグレースから生じる豊かな色調が与えられなければ、それらが自然において持つ真実が与えられる。日の出や日没の時、彼の光はその特徴的な外観を持ち、鮮やかな色になることはめったになく、彼の最も暗い影は重くならず、鮮やかな青い服に身を包ん

だ人物が入れられることでその大気の一部を受け取り、彼の暖色の建物と地面に焦点が合わされ、よりはっきりとした色を着た人物によって、あまり目立たないようにされる。レイノルズは、オランダの風景画家を特徴付ける固有の描き方について話し、自然のそのような限定された表現とは対照的なクロードの描写に言及している。

「それどころか、クロード・ロランは自然を表現することはめったに美を生み出さないと確信しており、彼の絵画は、彼が前もって様々な美しい光景や眺望から作成した下絵の構成物である。しかし、ルーベンスは、いくつかの手段によって彼が批判される欠陥を正した。彼は、虹、嵐、又は光特有の偶発的な効果を取り入れることによりそれ以外の面白くもない場面を高め動きを与えることを考えた。クロード・ロランの描写は、彼の選択に関してはフランドルとオランダ派のそれとは反対に、風景画家によって採用されることであり、その実情は歴史画家が完璧な形を獲得するのと同じやり方に基づいていることに疑いの余地はない。風景画が、画家が自然の出来事と呼ばれるものを拒否するほどの権利があるかどうかを判断するのは簡単ではないが、確かにクロード・ロランにはこれらの出来事はめったに役に立たなかったものであり、彼は、そのような特異性は彼が公言した一般的な自然の形式に反するか、もしくはあまりにも強く注意を引くのでその種の絵画に必要と思われる静寂と安らぎを妨げると考えた。」

我々がティツィアーノの風景を鑑賞する場合、そこに彼の最も素晴らしい作品に浸透している構成と色彩の様式と同じ偉大さを見つける。彼の雲の光は、彼の暗い空色と遠景の対比に助けられて濃い色合いの輝きを帯びており、多くの暗い茶色の葉がそれに対してカサカサと音を立てることによりしばしば眩しい光を放つ。一方、彼の空の青と黄色は木の葉の緑と茶色及び木々の地面又は幹に対して調和している。彼の「殉教者ペテロ」の背景は、描かれた人物と同じ賞賛に値する。

ルーベンスの石筆のいくつかの風景の色彩と効果の雄大さは、彼の色彩の知識と美術のより高い部門での実践を彼がいともたやすく成し遂げたことを印象付ける。というのも、彼は一般に、日の出や日没の風景を表現しているため、現実のより素晴らしい状況で最も輝かしい色を使うことができたからである。空の様々な繊細な紫と青と絡み合う黄色い光は、暖かくて透明な一つの色量の前景に到達するまで、木々や牧草の上に降り注いでより深い色合いを帯び、その光は淡い黄色と白で始まり前景では濃い茶と赤となる。ジョージ・ボーモント卿〔Sir George Beaumont (1753-1827)〕によってナショナルギャラリーに寄贈された風景と、モンタギューハウスの「水飲み場」は彼の色の扱いの優れた例である。後者では、彼の中景の緑と遠方の青はよりはっきりしており、ファン・ウーデン〔Lucas van Uden (1595-1672)〕の色をいくらか思い出させる〔参考図10〕。彼の光は画面の影側に降り注ぐので、人物は自然に鮮やかな赤や茶を持ち込めるように描かれていることが多いが、鮮やかな色を前景に集中させるためでもある。彼の緑色が自然の中で見られると思われるものよりも強すぎる場合、弱められ暖かい茶色によって打ち消される。これは、ゲインズバラによって見事に模倣されたが、彼の後期の作品は黄色と同じ輝きを持ちティツィアーノの深さに近づいている。レイノルズは、現実から逸脱することが許される自由について、ルーベンスによる月明かりの表現によって例証している。

「ルーベンスは、自然よりも画面に多くの光を輝かせただけでなく、暖かく輝かしい色を与えて彼の作品を非常に際立たせた。他のどんな画家が描いた月明かりとも異なり、星を描き加えていなければ容易く弱々しい夕日と誤解されるに違いない。ルーベンスは、他のどんな事よりも目を満足させるべきだと考えたのであり、確かにより自然にすることは出来たに違いないが、それでははるかに大きな価値と考えたものを犠牲にすることになっただろう。すなわち、色彩の対比と変化による調和である。

この絵画は、我々に別の事実を提供する。すなわち、より大きな利益のためには自然から離れなければならないということである。この絵画の月の光は、照らされる対象の明るさに比べて自然のように強くはない。これも又意図的な逸脱であり、同じ理由からである。ルーベンスが月と自然の中に見られる対象の間で同じ比率の光の諧調を保っていたとすれば、画面は1つの小さな光点のみから成っていたはずであり、画面から少し離れるとこの点以外は見られないであろう。」

これは、グローブナー卿が所有している、月が点のように見えるカイクの作品のような場合のことであり、画面全体は濃い青鼠色を帯びている。ほとんどの詩人や画家は、月光が場面に冷たい影響を与えていることを表現しているが、この例ではジョシュア卿が認める以上にルーベンスに自然へのより厳格な順守をさせないことなど出来ない。というのは、月明かりに光と色の最も素晴らしい効果を感じることはよくあり、その両方がヴァンダーニール〔Aert van der Neer (1603-1677)〕によって適切に模倣されているからである。

我々は、アルベルト・カイクを、雄大さによって風景の効果を高めた別の例としよう。彼の作品の多くは彩色がより落ち着いているが、ルーベンスの作品と同じ輝きを持っている。彼の青はあまりはっきりとせず緑はより繊細である。確かに、彼の木の色は、黄色と黒の混色による色合いを超えることはめったにない。彼がよく前景の植物に用いるはっきりとした緑は、空の上部の冷たい色合いで繰り返され、遠景と中景の物に広がる照らされた大気は黄色いもやの影響が少ないことから近くに見える。この効果は、前景の葉の下にある強く黒い影によってさらに高められ、自然の対象が持つ強い色で満たされた光の効果を与える。この点で、彼は影が暖かい茶色であるティツィアーノ、ルーベンス、その他の多くの画家たちとは異なる。又、彼の空の青い色合いにも大きな注意が向けられるが、日光の下にある自然界のものよりも深いことはめったにない。一方、多くの芸術家は空の上部の青を増やして太陽に

近い部分の光の効果を強める。その部分は、一般的に考えられているよりも色への手間は少ない。又、我々は太陽光の効果を描いたカイク、ボス、他のオランダ派が、固有色の雄大さへの配慮を行ったことに気づくであろう。自然界で見られる光よりも冷たい影が暖色の地面を横切る代わりに、空の冷たい部分の反射を受け取ることで1つの全体的な調子を保っているのが見られる。その他多くの全体的な効果のための例外的な自由は、学生が取り入れるかどうか慎重に考慮する必要がある。レイノルズが正に述べているように、

「画家は手のバランスを保つことを永遠に義務付けられており、それによって様々な特質の価値を判断しなければならない、何らかの過ちを犯さなければならないとすれば、その最少を選ぶであろう。」

身近な生活の主題では、広義の科学的原理に基づいた明暗法と彩色を行うことで、他の手段では達成できない結果と関心を印象付けることが見られる。ヨルダーンズ〔Jacob Jordaens (1593-1678)〕は、お祭り騒ぎと最も品のない場面に、色彩の輝かしさと豊かな効果を与え、その場面と接触した全てのものを打ち消し、最も温かみのある光部の中に繊細な灰色の調子を取り入れることで全体を和らげ、影に最も自然で素晴らしい調和を生み出す色の確実性と手際の軽やかさを与えた。実際、ルーベンスによって取り入れられ、彼の門人であるヴァン・ダイク、ヨルダーンズ、スナイデルス〔Frans Snyders/Frans Snijders (1579-1657)〕によって拡散された彩色法を、あらゆる美術の歩みにたどることができ、これによりオランダ派は学生が熟考するに値する程の完全な色彩派となるのである。ジョシュア卿は次のように述べている。

「小規模ではあるが、ルーベンスとティツィアーノの大きな作品で実践されているのと同じ技術がここに見られる。画家はグラマースクールに行ってラテン語を学ぶように、オランダ派の元に行って絵画の技術を学ばねばならない。彼らはイタリア

に行き、より高い学識分野を学ぶ必要がある。我々は、率先して世界中に散らばっている優れたものから我々の考えを完全に作り上げなければならない。詩的な想像力、表現、特徴、又は素描の正確さすらも、それらの素晴らしさを最高に引き立ててくれる色彩の力とはほとんど結びついてはいないが、おそらくそれはオランダ派ほど優れたものはないのである。画家は、確立するのに一生、おそらく何世代もの経験を費やしたであろう描き方を、作品を綿密に調べることで数時間のうちに習得することが出来るであろう。」

## Ⅶ版1図

1図はルーベンスによる「家族像」である。これは、レイノルズによってデュッセルドルフギャラリーの解説に記されている。

「ドアの向こう側は、犬の頭に手を当てた女性の全身肖像画であり、後ろには紳士が、彼女の傍には、鷹と一緒に男の子（彼女の息子）が、犬の後ろには小人がいる。これはアランデル伯爵〔Thomas Howard, 21st Earl of Arundel, KG, PC (1586-1646)〕と夫人と呼ばれるが、確かに彼らの肖像は含まれていない。緞帳の上の紋章には、盾の両側で支えている動物としてライオンとユニコーン、そして下のレイブル〔しめ縄のような形をしたマーク〕としてのガーター〔紋章を取り巻くガーター〕がある。」

ジョシュア卿のこれらの発言にもかかわらず、私はこの絵画には伯爵とアランデル夫人の肖像が含まれており、紋章も正しいと信じている。すなわち、ライオンと馬であり、赤と白の盾を持っている。常にこの指定であり、アランデル伯爵はルーベンスの時代の大使であり、その後イギリスで彼によって描かれたことを我々は知っている。画面の主光は、繊細な色で構成されており、すなわち、空の青、灰、黄、犬の白、女性の頭と手、少年の頭、そして鷹等である。暗闇の主な量は女性の黒い服であり、鈍く

青い緞帳、小人の上着と袖、犬の斑点、絨毯等に拡散している。この絵の色彩を調べると暖色と寒色に分けられることに気づく。光の上に広がる冷たい色は、灰色の鷹、少年の襟飾り、赤い服と接触する冷たい灰色、絨毯の上の青く見える部分等によって影側に運ばれる。小人の黄色の服は、男の子の長靴下と後ろの同じ色の人物、彼の服の金の刺繍によって繰り返されている。少年の赤い服と絨毯は赤の主要な量を作り、同じ色の椅子によって黒と接触し、緞帳、紐、房の上にある紋章の赤い覆いによって画面の冷たい側に運ばれる。ここでは、青と黄色の間にある緑と、暗さに織り交ぜられた赤が見られる。ルーベンスがベネツィアの画家から学んだ絵画の影側に赤を保つこの描き方は、その強さによって光の雄大さを壊すが、影を支え重苦しくなるのを防ぐ。又、赤は、絵画がかすかな光の中に置かれた時に影に消え去る様な色であり、薄明かりでは暗くなる。これが、黒と赤が調和を生み出し、作品の豊かさと強さに貢献する理由の1つかもしれない。絵の影が暖色で支えられている場合、光は冷たくても光り輝く効果があるはずであるが、暖かくて強い色を光部に用い冷たい色で囲むと、作品が重苦しく平板になるに違いない。

#### Ⅶ版2図

2図は、ルーブルにある「ティツィアーノと彼の恋人」である。この構図では、彼のより優れた作品を統御するのと同じ単純さと雄大さが見られる。彼の主光は、素晴らしい調和とともに暖色と寒色の両極に広がり、白い亜麻布は肌の色と一体になり、その肌は髪の色によって下地の中で和らげられて繊細に扱われ、鏡を持った人物のより鮮やかな色で支えられる。すなわち、茶と深紅色である。こうして、背景に色が沈むにつれて深まる。光は下降して画面の冷たい部分の緑、灰色、青を通過するに従い弱まる。構図の反対側にある暖色と寒色の両極で明暗法を豊かに支える彩色法はこの作品にも見られるが、人物の一部を入れているだけなので、色を配置する余地はほとんどない。

#### Ⅶ版3図

3図は、フィレンツェのギャラリーのヴァン・ダイクによる「ヴェンティボーリオ〔Guido Bentivoglio d'Aragona (1579-1644)〕の肖像」である。この有名な絵は、ヴァン・ダイクがベネツィアの画家達の素晴らしい作品を暫らく勉強した後、ローマを訪れたときに描かれた。当時彼は20歳であったが、彼の最高の作品の1つと考えられている。レイノルズは、デュ・フレノワの心得の中で、単一の人物画に必要な多様性について述べ、次のように付け加えている。

「単一の人物画で推奨される多様性が、同じようにうまく彩色にも当てはまるかどうかは不確かである。難しいのは、単一の人物の服の色を画面の他の離れた部分に拡散させることであり、調和が必要だからである。しかし、この困難は、ティツィアーノ、ヴァン・ダイク、及び他の多くの作品で、単一の人物を黒又は白の服で描くことで回避されるように見える。ヴァン・ダイクは、枢機卿ヴェンティボーリオの有名な肖像画において、服を深紅色のビロードと白い亜麻に限定している。そして、彼は同じ深紅色の背景に緞帳を描きテーブルの上にある手紙によって白が拡散され、同じ目的で花が描かれている。」

又、深紅のビロード製のテーブルカバーも見られる。温かみのある色調は、オーク色の床の中間調子と調和しており、空と建物の白や冷たい灰色が統一と静けさを与える。人物の服によって背景を調整するこのやり方は、画面全体に最高の雄大さと調和を与える。ティツィアーノ、ヴァン・ダイク、及びその他の画家は、彼らのためにポーズをとった人々の服によって色を調整していたかもしれないが、彼らの実践による作品を数多くの先例にした。例えば、最暗部を最明部と接触させると光に最大の力と明るさが与えられ、暗い服は画家に最も簡単な描き方を可能にして、顔と手が安定し、威厳が与えられ、輝かしい効果が与えられるのを我々は知っている。さもないければ、明るい服を用いる場合、これらの明部

の点（顔と手）は1つの大きな光の量として人物と一体化し、背景の前で作品に堅固さを与えなければならない。多くの画家は、服が黒の場合、背景に肌と服のために中間色を用い、服が中間色の場合は、肌の明部を人物とつなぐため背景を暗く保つのであり、他のどんな絵画よりも肖像画には効果の単純さが必要である。というのは、顔は大きな魅力であり、多くの明部と様々な色は鑑賞者の注意をそらすためにあるからである。ルーベンスとヴァン・ダイクは、ここに挙げた例のように人物の色を背景に持ち込むか、又は服の一部を背景と同じ色にする等の様々な方法で、人物と背景を一体化することによる単純さを作りだした。それで、ルーベンスとヴァン・ダイクの肖像画には、石の色やくすんだ色のスカーフがあり、それが、人物と背景を結びつけるとともに、肌に透明さと繊細さを与えているのをよく見る。レイノルズは、背景の扱いには最高の技術と美術の最も広範囲の知識が必要であることを正に述べている。

「それは、ホルバインの肖像画の様に、屡々明るい緑又は青の背景に象眼されたようにではなく、人物と結びついている必要がある。それを防ぐために、背景に人物の色を加えるか、以下に示すように絵具の全ての蓄えを受け取る必要がある。加えて背景は、人物のどの場所のどの部分を引き立たせるかを調節する。形が美しいと明瞭に見られ、反対に見苦しいかあまりにもぎこちないと背景の中で見失われる。時おり、人物の明部を結びつけ拡張するために光が取り入れられ、人物の暗い側はより暗い背景に消え去る。というのは、背景に対してくっきりとした輪郭線が少ないほど効果は豊かになるからであり、逆は、いわゆる固いやり方と呼ばれるようになるからである。」

「背景によって服の貧弱さによる欠点を補う技術の一つを、モンタギュー公爵 [Duke of Montagu] の陳列室のヴァン・ダイクによる等身大肖像画に見ることが出来る。この人物の服は、優美な印象はないので、彼は明るい背景を明るい人物に対比

させ、人物の近くの光を捕らえる緞帳の助けにより全体の印象を最も豊かに見えるようにした。」

## VIII版1図

1図は、ホーホ [Pieter de Hooch / Hoogh / Hooghe (1629-1684)] による「室内」であり、彼は、美術の最高の原則を最も慎ましやかな暮らしに取り入れた画家であり、それは、最も取るに足らない場面へ明暗法と彩色の確実な扱いによって自然の確かさと真実を全体に刻みつけたことによる。彼の作品には、一般に、カイクの光が満ち溢れ暗闇が力強く表現される方法、又はレンブラントの日光の特殊な効果を描写するための弱めた調子のいずれかによる光の強い効果が見られる。

この構図では、強い暗闇と明部が最も強い特徴であり、それが集団の中心で最も鋭く接触している。黒は、窓際に座っている人物の帽子とドアの後ろのカバンによって広げられ黒い窓枠で繰り返される。主光は、女性の明るい服で構成され、クローゼットの光、窓、犬、男性のシャツによって拡張され繰り返され壁に拡散する。座っている女性のスカートの赤色は、黒と白への強い対比となり、その色の強さからどちらの重要さをも壊すことなく調和に寄与している。それは椅子の背もたれとクッションによって繰り返され、ガラスと外側の窓枠にある暖色を横切って運ばれる。黄色の上着は、テーブルカバーの黄色に焦点を合わせたり目を向けさせたりして、床や遠くの部屋の収納家具に拡散する。椅子カバーの上の青色、通路の壁や窓の冷たい色合いが絵の寒色を構成している。この画家は、黒の服が邪魔になるのを避けるために暖かい茶色を用いることが多い。全体の配置が非常に単純であり、暗がりや光や鮮やかな色がそれぞれ心地よく形作られていることが見て取れ、こうした状況により、画家は目に不快感を与えることなく配色に最大の力を与えることが出来る。多くの場合オランダの巨匠に当てはまるのだが、ここでは、最も近い対象が視線を最も遠くへ導き遠近感を助ける。椅子に接する青と赤は椅子の位置を保つのを助け、通路の冷たい色合いは遠くの部

屋に大きな光を与える。

#### VIII版2図

日光の効果を表すのに、デ・ホーホは光部を小さな部分に限定することで、これらに大きな価値を与えた。彼は暗い中間色を用い、全体が重苦しくなるのを防ぐために黒をしっかりと明白に用いた。彼は、太陽の黄色い光を赤系の中で繰り返して広げている。すなわち、女性の上着、椅子、床の靴である。又、家の外のタイル等を描くことにより、窓にも同じ色を少し与えた。彼は赤を女性のスカートの青と接触させ、壁を囲むオランダタイルの色と椅子の上の皿によって画面を横切らせて運んだ。この主題は、デ・ホーホの多くの主題と同様に自然の対象による光の単純な効果に限定されている。半分閉められた窓は、死〔mors〕という言葉が書かれた本で説明され、葬儀の行列を表す壁の絵は病室の重々しい静けさを示している。デ・ホーホのこれら2つの主題では、主要色として鮮やかな赤が使われている。他のオランダ派やベネツィアの巨匠たちにおいても同様の調和がよく見られる。

#### VIII版3図

VIII版3図は、「小屋の戸口の流しの楽師」である。A.オスターデ〔Adriaen van Ostade (1610-1685)〕によるこの構図では、暖色と寒色が互いに反対側の最も目立つ場所に描かれている。彼は、輪の最も手前に犬の斑点を描くことで強い黒と白の接触を持ち込んだ。

#### VIII版4図

VIII版4図はA・オスターデによる「室内」であり、子供の青い服と煙草を吸う男の上着による寒色は、入り口から部屋への光を伴っている。それは画面の中心を通して服に伝わり、窓の近くの人物の青い服と空の色に行き着く。赤は反対の人物から始まり、逆方向に導かれる。非常に小さければ、暖色と

寒色の配色は少ししか与えられず中間色の全体のつながりは不明確なままとなる。しかし、絵画の覚え書を作成する際、学生は主要色のみが構図の様々な方向に行きかわせることが、様々な作品の雄大さや輝きを与える二極の色の様々な利用法を見つけるのがより容易となることに気づくであろう。拡散する主要色の調和や、それらに価値を与えるために持ち込む第二の色は細心の注意を払わずに書き留めるにはあまりにも繊細すぎる。というのは、暖かすぎたり冷たすぎたりするとそれらは支えようとしている主要色の価値を傷つけるのである。私は、この書の第3部に含まれる色のついた様々な複製画を参照にしながら、いくつかの色の様々な組み合わせとその結果を示すよう努めてきたが、私が主題について十分に長々と述べないとすれば、これらの助言は学生自身が熟考すべき単なる要点と考えられることに留意する必要がある。とはいえ、熟考と研究によって得られたものは、長い論評よりも美術を追求する彼にとってより役立つであろう。というのは、多くの場合困難から得られたものは残り、努力なしで得られた知識は一時的な影響を与えるに過ぎないからである。

学生に、様々な画派の作品の熟考に意識を向けさせるには、私ならば、ジョシュア・レイノルズ卿の助言を心に留めさせるであろう。彼は、先人の画家の作品の絶え間ない研究を推奨するあらゆる機会を設けている。

「我々の先人を研究することの大きな効用は、我々の心を開き、労力を短縮し、彼らの偉大な精神が自然の中で壮大で美しいものを選んだ結果が与えられることにあり、その豊富な蓄えは全て我々の前に広がっているのである。しかし、それは一つの技術であり、容易いものではない。どのように知りどのように選択するか、又、選択した対象をどのように得て確かなものにするのか。すなわち、形態の素晴らしい美しさは自然から持って来なければならないが、どうやって見つけるかを知るには長い推論と多くの経験による技術が必要である。我々は単に賞賛し楽しむだけで満足しては



ならず、作品の念入りの描き方に入り込む必要があり、それらは表面上を漂うことはないの、表面しか見えていない観察者には開かれていない。

完璧な技術は見栄えがするものではなく、隠れてその効果を発揮しそれ自体は見えない。際立った美しさの隠された原因を明らかにし理解することは、画家ならではの研究と仕事であり、そこから彼自身の描き方を形作っていく。そのような吟味は、おそらく自らの作品を研究している画家のそれと同じくらい素晴らしい知的なゆめぬ努力である。賢明に作品から学ぼうとする者は、単にそれぞれの巨匠の描き方や天賦の才にどのような違いがあるかを区別するだけでは満足せず、構図の工夫、光の処理方法、効果の生み出し方、巧妙にある部分を背景から消し、ある部分を大胆に蘇らせる方法等の全てが、作品への思慮と計画によって相互に変更され交換されるかということに入り込む。彼は彩色の調和だけを賞賛するのではなく、ある色がその隣にとって引き立て役であるのはどのような技術によるのかを調べる。彼は色

合いをよく見て、明確な考えがまとまるまでそれがどのような色で構成されているかを調べ、調和と良い彩色とは何であるかを学ぶ。このようにして他人の作品から学んだことは、本当に我々自身のものになり深く身につき決して忘れることはなく、おそらく、その手がかりをつかむことで前に進み、絵画の原則を拡大し価値を高めることが、もっと、もっと出来るであろう。」

終

### 3. 終わりに

内容の分析、著者バーネットが引用した出典、本多による「彰技堂」での訳述講義ノートと筆者の翻訳の対比による翻訳の傾向の分析等は別の機会としたい。

なお、翻訳や差し替えた図版、参考図版に過ちがあれば筆者の責任である。喜んで修正したい。

#### 図版



参考図1



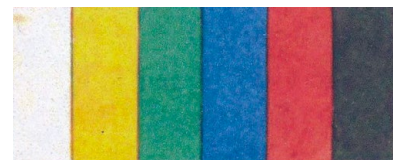
参考図2



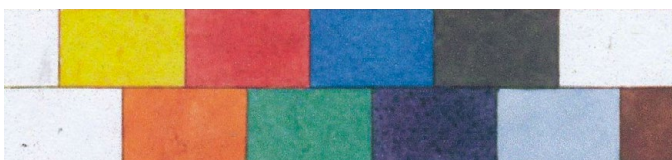
参考図3



I 版1図



I 版2図

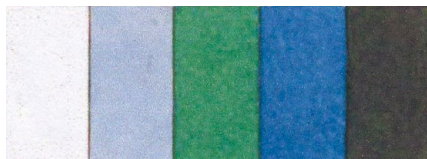


I 版3図



I 版4図





I 版5図



I 版6図



I 版7図



II 版1図



II 版2図



II 版3図



II 版4図



II 版5図



参考図4



参考図5



参考図6



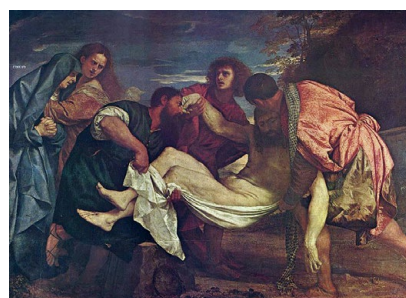
参考図7



参考図8



III 版1図



III 版2図





IV版1図



IV版2図



V版1図



V版2図



V版3図



VI版



参考図9



参考図10



VII版1図



VII版2図



VII版3図



VIII版1図



VIII版2図



VIII版3図



VIII版4図

## 註

- 1) 以後、初出の人物は氏名及び生没年を記した。その他、原文中のラテン語やイタリア語、英語、その他筆者の追加記述は、〔 〕中に記した。
- 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) “Sir Joshua Reynolds, KT. *Discourses on Painting and the Fine Arts, Discourse IV*, Delivered at the Royal Academy, LONDON: PRINTED FOR JOHNS AND CO. 3, ACTION PLACE, KINGSLAND ROAD. p.19, 1825”  
本書でバーネットが引用している文献の中で、レイノルズ卿の著作の講和集については、相澤照明、「ジョシュア・レイノルズ卿の講和集-翻訳と注解、第1講和～第15講和」、佐賀大学文化教育学部研究論文集、2005～2012.に翻訳がある。
- 6) 序文にもあるように初版は1827年であるが、本多が翻訳に用い国会図書館に寄贈された原書は1830年の第3版であるため、第3版の翻訳を掲載した。なお、この原書は損傷が激しく現在閲覧のみ可能である。筆者が翻訳に用いた第3版は、以下の電子書籍である。(以後最終アクセス2020.2.29)  
<https://books.google.co.jp/books?id=RbAsAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=john+burnet+practical+hints+on+colour+1830&hl=ja&sa=X&ved=0ahUKEwj19KmG98XnAhVHxosBHR25DMAQ6AEIKTAA#v=onepage&q=john%20burnet%20practical%20hints%20on%20colour%201830&f=false>  
第1版と3版の本文は全く同一である。なお、原書の図版は200年近く前の印刷であり判読しづらい。特定できたものは鮮明な図版と差し替えた。また、原書に図版がなくても参考図版を挿入した。

## 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。

- 参考図1 <http://blog.livedoor.jp/kokinora/archives/1024312689.html>
- 参考図2 <https://www.musey.net/7643/7644>
- 参考図3 [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/The\\_Fall\\_of\\_the\\_Damned\\_by\\_Rubens\\_%281621%29\\_-\\_Alte\\_Pinakothek\\_-\\_Munich\\_-\\_Germany\\_2017.jpg?uselang=ja](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/The_Fall_of_the_Damned_by_Rubens_%281621%29_-_Alte_Pinakothek_-_Munich_-_Germany_2017.jpg?uselang=ja)
- 参考図4 <http://imgcc.naver.jp/kaze/mission/USER/20160905/92/968932/32/1200x923xf5e892ca516cf1a2f7a5e39.jpg>
- 参考図5 [https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%A9%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A8%E3%83%AD%E3%83%BB%E3%82%B5%E3%83%B3%E3%83%86%E3%82%A3#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Transfiguration\\_Raphael.jpg](https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%A9%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A8%E3%83%AD%E3%83%BB%E3%82%B5%E3%83%B3%E3%83%86%E3%82%A3#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Transfiguration_Raphael.jpg)
- 参考図6 <http://webmagazin-amor.jp/2017/04/14/%e5%be%a9%e6%b4%bb%e3%81%97%e3%81%9f%e3%82%a4%e3%82%a8%e3%82%b9%e3%81%a8%e5%87%b>

<a%e4%bc%9a%e3%81%a3%e3%81%9f%e5%bc%9f%e5%ad%90%e3%81%9f%e3%81%a1/%e5%be%a9%e6%b4%bb3/>

- 参考図7 [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#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Aelbert\\_Cuyp\\_-\\_Rivierlandschap\\_met\\_ruiters\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](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#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Aelbert_Cuyp_-_Rivierlandschap_met_ruiters_-_Google_Art_Project.jpg)
- 参考図8 [https://www.reddit.com/r/ArtPorn/comments/6086ui/balthasar\\_denner\\_head\\_of\\_an\\_old\\_woman\\_733x737/](https://www.reddit.com/r/ArtPorn/comments/6086ui/balthasar_denner_head_of_an_old_woman_733x737/)
- Ⅲ版1図 [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Titian\\_Bacchus\\_and\\_Ariadne.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Titian_Bacchus_and_Ariadne.jpg)
- Ⅲ版2図 [http://img-cdn.jg.jugem.jp/bb6/136710/20120523\\_2265191.jpg?\\_ga=2.15946483.413910929.1581927393-1238999276.1581927393](http://img-cdn.jg.jugem.jp/bb6/136710/20120523_2265191.jpg?_ga=2.15946483.413910929.1581927393-1238999276.1581927393)
- Ⅳ版2図 [https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%86%E3%82%A3%E3%83%84%E3%82%A3%E3%82%A2%E3%83%BC%E3%83%8E%E3%83%BB%E3%83%B4%E3%82%A7%E3%83%81%E3%82%A7%E3%83%83%E3%83%AA%E3%82%AA#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Frari\\_\(Venice\)\\_nave\\_left\\_-\\_Altar\\_of\\_Madonna\\_di\\_Ca'Pesaro.jpg](https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%86%E3%82%A3%E3%83%84%E3%82%A3%E3%82%A2%E3%83%BC%E3%83%8E%E3%83%BB%E3%83%B4%E3%82%A7%E3%83%81%E3%82%A7%E3%83%83%E3%83%AA%E3%82%AA#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Frari_(Venice)_nave_left_-_Altar_of_Madonna_di_Ca'Pesaro.jpg)
- V版1図 [https://blog.goo.ne.jp/phantom\\_o\\_t\\_o-0567/e/8038f6d63b5f219e1d1d3852d7751794](https://blog.goo.ne.jp/phantom_o_t_o-0567/e/8038f6d63b5f219e1d1d3852d7751794)
- V版3図 [https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%AD%E3%83%AA%E3%82%B9%E3%83%88%E9%99%8D%E6%9E%B6#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Descent\\_from\\_the\\_Cross\\_\(Rubens\)\\_July\\_2015-1a.jpg](https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%AD%E3%83%AA%E3%82%B9%E3%83%88%E9%99%8D%E6%9E%B6#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Descent_from_the_Cross_(Rubens)_July_2015-1a.jpg)
- 参考図9 [https://it.wikipedia.org/wiki/Daniele\\_da\\_Volterra](https://it.wikipedia.org/wiki/Daniele_da_Volterra)
- 参考図10 [https://www.wikidata.org/wiki/Q21730534#/media/File:Lucas\\_van\\_Uden\\_-\\_Landscape\\_with\\_Hunters\\_-\\_WGA23247.jpg](https://www.wikidata.org/wiki/Q21730534#/media/File:Lucas_van_Uden_-_Landscape_with_Hunters_-_WGA23247.jpg)
- Ⅶ版1図 <https://www.amazon.co.jp/Alethea%E3%83%8F%E3%83%AF%E3%83%BC%E3%83%89%E3%80%81Countess-Arundel-Peter-Paul-Rubens/dp/B076MZPNQT>
- Ⅶ版2図 <https://www.musey.net/6636/10588>
- Ⅶ版3図 [https://www.frick.org/blogscuratorial/van\\_dycks\\_portrait\\_cardinal\\_bentivoglio](https://www.frick.org/blogscuratorial/van_dycks_portrait_cardinal_bentivoglio)
- Ⅷ版3図 <https://uploads2.wikiart.org/images/adriaen-van-o>