

翻訳・解題：ヤコブ・クリストフ・ル・ブロン『カラリット、あるいは絵画における色彩の調和』

大森弦史

基礎教育課程

An Annotated Translation of Jacob Christoph Le Blon's *Coloritto; or the Harmony of Colouring in Painting*.

OMORI Genji

Division of Liberal Arts and Science

(Received October 29, 2021 ; Accepted December 7, 2021)

キーワード：版画史、色彩版画、カラー印刷、CMYK印刷、メゾチント

Abstract

This note is Japanese translation of the full text of *Coloritto; or the Harmony of Colouring in Painting...*(London, 1725) by Jacob Christoph Le Blon, with its bibliographical introduction.

[解題]

本報告は、ヤコブ・クリストフ・ル・ブロン『カラリット、あるいは絵画における色彩の調和』(Jacob Christoph Le Blon, *Coloritto; or The Harmony of Colouring in Painting: reduced to mechanical practice, under early precepts, and infallible rules; together with some colour'd figures, in order to render the said precepts and rules intelligible, not only to painters, but even to all lovers of painting*, [London, 1725]; 以下『カラリット…』と記す)の全文訳である。

著者のヤコブ・クリストフ・ル・ブロン (Jacob Christoph Le Blon, or Jakob Christoffel Le Blon, 1667-1741)ⁱ⁾ はドイツ・フランクフルト出身の画家・版画家・タペストリー製作者であり、とりわけ減法混色の原理にもとづくフルカラーの色彩版画を発明したことで知られている。数年の実験を経て1710年にはじめて実践されたその方法は、彼が〈原色(Primitive)〉と呼んだ赤(Red)・黄(Yellow)青(Blue)の3版のメゾチントⁱⁱ⁾——ときに画面を引き締めるための黒による主版(Key-plate)を追加して4版とした——を用いて、各原色の混色によってありとあらゆる色を再現しようとするものであつ

た [参考図1]。

この「RYB (またはRYBK) 印刷システム」は、今日のカラー印刷の標準であるCMYK印刷ⁱⁱⁱ⁾の先駆的事例であり、また18世紀後半フランスで流行したパステル・マナー、19世紀に相次いで誕生・実用化されたカラー・リトグラフ、バクスター法、カラー木口木版^{iv)}などにも応用され、色彩版画(すなわちカラー印刷)の発展史にとって欠かすことのできない里程標のひとつに位置づけられている。そして『カラリット…』は、ル・ブロンがその「色彩調和」の理論について自ら書き遺した一次資料としてきわめて重要である。

本書には出版地や出版年の記載はないものの、1725年に著者が居を構えていたロンドンで刊行されたことが確実視されている^{v)}。その構成はエピグラフ(p.[i]; 1頁)、献辞(pp.[ii]~vii; 6頁)、本文(pp.6~27; 20頁)の計27頁のテキストと、5点のカラー図版([図I]~[図V])からなる。また別刷りの付録(Appendix)もあり、それにはテキスト(pp.4~7; 4頁)およびカラー図版4点([図VI]~[図VIII])が含まれる^{vi)}。ただし本書のテキストは見開きに英文(左)・仏文(右)の2ヶ国語併記となっていることから [参考図2]、実質的には総頁数の半分にすぎないごく短い論考である。

本稿の主眼はあくまで翻訳にあるため、その内容に関する詳細な考察は別稿に譲ることとするが、「カラリット (Coloritto)」という耳慣れない単語の由来と、本書に対するある「誤解」については若干言及しておきたい。

まず表題に冠された「カラリット」について。この単語は1725年以前の使用例がまったく確認できないことから、本書のための造語と考えて差し支えない。そしてそれが英文にのみ含まれている点には留意すべきである。仏文では表題に「カラリット」はなく[参考図2]、本文でもこれに相当する箇所では、「絵画などの配色法・彩色法」を意味する仏単語「コロリ (Coloris)」が一貫して用いられている。つまり「カラリット」は、英語の語彙にはない「コロリ」を訳すためにル・ブロンがひねり出したと考えるのが妥当であろう。ただそもそもの問題として、ル・ブロンがどちらの言語で先に執筆したのかは定かでない。しかし両テキストを比較するかぎりでは、仏文のほうがより簡潔で要領を得た記述がなされている一方、英文には文意が曖昧であったり不自然であったりする箇所が散見される。彼が16世紀後半にフランスから逃れたユグノーの末裔であったこと、渡英以前は仏語圏での生活が長かったこと、また美術を論じるにあたって英語は未だ標準たりえなかったことなども考えあわせれば、『カラリット…』は仏語でまず書かれた可能性が高い。つまり、仏語原文を出版地にあって英訳する際、伊語・仏語に比べて美術に関する語彙が圧倒的に少なかった英語に「コロリ」に相当する単語が存在しなかったことから、「カラリット」という新しい用語が生まれたというわけである。この点はテキスト全体を通じて共通しており、伊語・仏語には備わっている美術用語を英語に置き換えるのに、ル・ブロンはかなり苦心しているように見える。しかし18世紀当時のイギリスは自他ともに認める「美術後進国」であり、大陸の美術事情に深く通じていたル・ブロンが国王や大政治家から庇護を受けたのも、「遅れた」英国美術を教化しその水準を高めんとする国家的意図が働いていたからであろう。ロバート・ウォルポールの後援^{vii)}で出版が叶った本書もまた、こうした目的に資することが求められたに違いない。だからこそ英語を第一言語とする必要があったし、もし単語・語彙がないのなら創らなければならなかったのである。

ではなぜ「カラリット (Coloritto)」だったのか。この語は「色 (Color)」に伊語で縮小の意を付加する(もとの単語の語意を弱め、小さい・可愛いなどといった含意を与える)接尾辞「-etto」をつなげたものだと思われる。第一には「コロリ (Coloris)」に語音を似せる意図が働いたのであろうが、その意味を字義通りに捉えるな

ら「彩色法を理論に則った知識へと還元すること」すなわち「コンパクトにまとめること」といったニュアンスを託したのかもしれない。さらに想像を膨らませるなら、AllegrettoやLarghettoなど、「-etto」が多用される音楽用語からの連想が作用した可能性もある。というのも、ル・ブロン^{viii)}の3色印刷の構想にはニュートンの『光学』(1704年)^{viii)}が決定的な着想源となっており、そのニュートンが光のスペクトルを7つの音階(ドリア旋法)になぞらえて論じたことを彼は当然知っていたはずだからである。また「カラリット」の言い換えである「色彩の調和 (Harmony of Colouring)」にしても、それが音楽でいうところの「和声 (Harmony)」と同語であることに無自覚であったとも考えづらい。つまり赤・黄・青の3色が奏でる見事な和声で絵画に調和をもたらす方法こそ「カラリット (Coloritto)」というわけである。もちろんその本当の意図を確かめる術はもはやないものの、ル・ブロンが世に問わんとする新しい理論と方法に相応しい名称としてこの語が選択されたという事実を疑う余地はない。残念なことに「カラリット」は日常語としてはもちろん、美術の専門用語としても後世に定着することはなかったが、本稿では著者がその響きに込めた何らかの意図を尊重して、そのままカタカナで訳出することとした。

次いで『カラリット…』にまつわる「誤解」についてである。それは、本書が「3色による色彩版画術(カラー印刷術)の指南書と見なされてきたこと」である。しかしル・ブロンは献辞のなかでこのように述べている。「とある発明がまた別の発明の進歩を促すことがよくあるように、印刷術の発明は私をこの術のさらなる探求へと誘うこととなり、ついに絵画における色彩調和を、絶対確実な法則にしたがい機械的工程を通じて実践できる技術へと辿りついたのです」(傍点筆者)。つまり、本書は色彩版画に関する本ではないのだ。その関心はもっぱら絵画(すなわち油彩画)で裸体像や人の肌を「自然に再現する」ための絵具の調合方法、よりわかりやすいえば〈肌色 (Flesh-Colour)〉^{ix)}の適切な調合方法に向けられており、赤・黄・青の3色混合理論はあくまでその前提として、「I. 前置きとして」のなかで簡単に触れられるにすぎない。また収録された図版([図I]～[図VIII])でも3色印刷技法はまったく披露されていない。それぞれの詳細については図版ごとに説明を付したが、いずれも1版か2版のメゾチントの刷りに透明水彩・不透明水彩で手彩色されたものである。

『カラリット…』の刊行によってル・ブロンが目指したのはむしろ、色彩版画家としての評価からの脱却であったと考えるべきである。彼が版画で実践してきた3

色調和論をここで絵画制作に適用しようとしているのは、版画家の地位が画家につねに劣後してきたことと決して無関係ではない。ル・ブロンがここで主張しているのは何より、絵画であろうと版画であろうと、絵筆で描こうとインクで刷ろうと、色彩調和に関する「絶対確実な法則 (infallible rules)」は普遍的に通用するということである。その大仰な献辞からも溢れ出ているように、単なる物珍しい色彩版画の制作者としてではなく「高貴なる芸術」たる絵画の「秘密」を解明した画家・理論家として公に認められたいという野心こそが、本書執筆の大きな動機だったのである。

上記の点は本書を一読すれば明らかなのだが、なぜこうした「誤解」がかくも流布したのだろうか。それはおそらく、ル・ブロンの死 (1741年) からかなり経過した1756年にパリで出版された『絵画の複製印刷術：ル・ブロンの著作、制作工程、口伝にもとづく』^{xj} に原因がある。表題が物語るように、この本は生前ル・ブロンが遺したさまざまな仕事を後継者・後援者がまとめあげたものであり、その焦点はもっぱら3色 (または4色) によるカラー・メゾチントの制作方法に向けられていた。しかしそのなかに、まるで巻頭論文のような形で『カラリット…』がほぼまるまる再録されたのである^{xii}。そして『絵画の複製印刷術』のほうがかに多くの読者をもったことによって、『カラリット…』はあたかも3色印刷のための理論書・技法書であるかのように誤解されるに至ったというわけである。

そもそも『カラリット…』は、1725年初版の時点でほとんど反響を呼ぶことがなかった。なぜならあまりにも部数が少なすぎたからである。ステインマンの調査によれば、現存する『カラリット…』は18部 (うち半分が付録つき) しかなく、他には第二次世界大戦中にドイツで焼失した2部、所在不明の2部が知られるばかりであり、また図版に使用したメゾチントの耐久性を考慮すれば、その総部数は30を越えなかったと推測される^{xiii}。

つまり『絵画の複製印刷術』への再録がなければ、『カラリット…』は確実に歴史のなかに埋もれていたはずであった。それが再び日の目を見たということはル・ブロンにとって僥倖であったのかもしれないが、そのせいで彼本来の目的が必ずしも正しく伝わってこなかったというのは皮肉でしかない。もちろん本書が18世紀の色彩理論およびその美術への応用の取り組みとしてユニークかつ重要であった点に変わりはない。しかしいまだにこの種の「誤解」が払拭されているとはいえないのが現状である。ましてや本邦では、その内容はおろか書名さえほとんど認知されていない——本稿が、今後の色彩版画史研究のわずかな一助となることを期待する。

[翻訳]

・訳出にあたって

- ・付録および図版9点すべてが揃っているパリ国立図書館所蔵版¹⁾を底本とした。
- ・原則的に本書の第一言語である英文にもとづき訳出した。ただし英文で不明瞭な箇所については仏文を適宜参照し、必要に応じて語句や文意を補った。
- ・原文ではボールド・スモールキャピタル・イタリックなどの文字装飾が多用されているものの、その使用規則は必ずしも統一されていない。したがって原則的には通常体とそれらを区別せずに訳したが、字体の別が内容理解の助けになる場合にかぎっては、その語句を太字にする、または「」〈 〉で括るなどし、必要があれば現綴も併記した。
- ・訳文内の〔 〕は、簡略な補足あるいは省略された文意を補うために訳者が追記した箇所を示す。
- ・レイアウト・行位置はできるかぎり原文を尊重したが、紙幅の関係でそれが困難な場合には適宜改変した。

・表題全文

カラリット、あるいは絵画における色彩の調和／簡便な教訓と絶対確実な法則にしたがった機械的工程の実践方法／数葉のカラー図版収録／画家のみならずすべての絵画愛好家に向け、前述の教訓・法則をわかりやすく解説／ヤコブ・クリストフ・ル・ブロン著

・エピグラフ²⁾

ギリシアの巨匠が色つけしもの／いまや何処にも見る影はなし／われらに助けも教えもなく／色のわざはもはや戻らず／かつてゼウクシスが操りし／アペレスに伍すは魔術のごとく／線の王と並ぶは至高の彩色／その名の誉れ久遠にあまねく轟かん³⁾

(シャルル＝アルフォンス・ドゥ・フレノワ⁴⁾)

・献辞

わが敬愛なる財務大臣、ロバート・ウォルポール卿に捧ぐ⁵⁾

閣下、

ご公務の並外れた重責が高貴なる地位におられる閣下の学芸振興の意気を挫くことのないように、閣下の名誉に捧げるこの献辞を慎ましやかに済ませてしまうことなど私には到底考えられませんでした。

閣下が選りすぐられた膨大かつ興味をそそられる絵画コレクション。これこそ絵画に対する閣下の敬意と趣味

の証左であり、芸術への惜しみのないその奨励の念を後世へと伝える金字塔であります。そして閣下の高貴なるご後裔のみならず、後の世にあらわれる傑物たる方々は、この称賛に値する閣下の^{ひそ}響みに倣わんと駆り立てられるに相違ありません。そうなれば英国は早晩、この高貴なる芸術〔絵画〕のあらゆる領分において完全無欠の女王となることでありましょう——そしてその領分のうち、もっとも美麗で優艶で魅力あふれる「カラリット」こそが、拙著の主題なのです。

閣下もご存知の通り、古代ギリシア人は〈色彩の調和〉もしくは〈着色の調和〉を確実に理解していましたし、近世の偉大なる色彩家たち⁶⁾もそれを知らなかったはずはありません。しかし当代の画家たちだけがこうした知識を強力な秘密として懐深くに仕舞い込み、人々から大いなる宝を奪ってしまったのです。

この色彩調和の術を探求していくなかで、私は「自然色による印刷術」の発明へと辿り着きました。寛大にも国王陛下はこの発明に対し特許状をくださいましたが⁷⁾、私の指示のもと（というのも他の誰かに説明できないので）上流趣味人のお歴々の御前で刷られた版画の数々は、そのわけを自ずと物語ってくれましょう。この発明は当初不可能だと考えられておりましたが、今やヨーロッパ中で認められております。王室付き解剖学者たるサン・タンドレ氏監督のもと、私が目下取り組んでいる『解剖学図表』の制作はこの印刷術の有用性を疑いの余地なく証明してくれることでしょう⁸⁾。そして、とある発明がまた別の発明の進歩を促すことがよくあるように、印刷術の発明は私をこの術のさらなる探求へと誘うこととなり、ついに絵画における色彩調和を、絶対確実な法則にしたがい機械的の工程を通じて実践できる技術へと辿りついたのです。いまや謹んで、私が考案したこのシステムを博識なる諸氏のご裁可に委ねる次第です。非凡なる画家諸兄ならば、私の記した法則を熟読した上で多少なりとも実践してみれば、「カラリット」の理論にティツィアーノ、ルーベンス、ヴァン・ダイク⁹⁾が知悉していたことに関して、彼らが秘技を身につけていたとする通説や伝承がはたして頼りになるのかどうか、またこれら三巨匠を除いてこうした明快かつ規則的な「カラリット」の知識を持ちあわせていた画家がいたかどうかを正しく判断することができるでしょう。しかし管見ながら、私はこれまであらゆる滞在先で著述家や画家に意見を求めてきましたが、彼らのほとんどが「カラリット」に関する確固たる定まった法則はついぞなかったと断言していたことを率直に告白させていただきます。多くは色彩調和が芸術の一定法則として還元可能であると信じてはおりません。彼らはそれを画家ごとに特

有の、伝承できない才能か靈感としか見なしておらず、学んで習得できるものではなく、長きにわたる実践によってのみ習熟へと至る技能の類と考えているのです。一方で、古代には「彩色の術 (Ars Chromatics)」のようなものが存在していたと確信する者もわずかながらおりましたが、彼らは喪失を嘆くばかりで、その復活を絶望視しているのです。

ですから閣下、私はこれまでに発見したあらかぎりの「カラリット」の知識を、ここに惜しみなく明らかにする所存です。そしてそれは将来にわたって秘匿されることはなくなり、時がくればやがて、より熟達した芸術家の手によってさらに改善されていくことでしょう。学識と才気にあふれる諸氏ならば、この論考にきっと賛辞を送ってくださることを私は微塵も疑っておりません。そしてとりわけ閣下のご後援によってこのたび上梓が叶いましたこと、そのご厚情に対し、私はあらゆる責任と感謝の念をこの身のうちに抱きつづけることでしょう。

閣下の恩顧に与りし僕
ヤコブ・クリストフ・ル・ブロン

・本文

I. 前置きとして

カラリット、あるいは絵画における色彩の調和とは、色を調合する術のことであり、人の肌の色やその他ありとあらゆるものの色を、真の〈純粹なる〉光のもとであらわれるのと同じように、〈描かれた〉光と陰によるあらゆる階調を用いて自然に再現することを目的としている。

絵画では目に見えるものをあまねく黄・赤・青の3色を用いてあらわすことができ、それ以外のすべての色は、私が〈原色 (Primitive)〉と呼ぶこの3色で組みあわせることが可能である¹⁰⁾。例えば、

黄色と赤色で、橙色ができる。

赤色と青色で、紫色・すみれ色ができる。

青色と黄色で、緑色ができる。

そしてこれら3つの原色の混合は黒となるので、その他どのような色であってもつくり出すことができるのだ。この点については私が「自然な色による絵画・図版の印刷術の発明」¹¹⁾においてすでに提示した次第である。

ただし私はあくまで〈物質的な〉色について、つまりは画家が用いる絵具の色について申し上げている。とい

うのも、感じとることのできない〈触知不能な〉原色はそのすべてを混ぜあわせても黒にはならず、そのまったく逆で白となるからである。これはかの偉大なるアイザック・ニュートン卿が『光学』のなかで詳らかにされた通りである¹²⁾。

白とは、光が集中している、もしくは溢れていることである。

黒とは、すっかり隠されること、つまりは光の欠如のことである。

しかしそのどちらも、すべての原色——前者が触知不能な色で、後者が物質的な色ではあるが——を重ねる・混ぜあわせると生じる点では同じである。

真なる絵画では、

1. 白によって、光を
 2. 黒によって、陰を
 3. 黄によって、反射¹³⁾を
 4. 青によって、回り込み¹⁴⁾を
- それぞれあらかず。

[注意点] 自然界における通常の反射色は黄色である。ただし、そばに向かいあって置かれた人やものによって生じたあらゆる〈偶発的な〉反射には、その原因となった人・ものの色が含まれていることには留意されたい。

画家が「カラリットを巧みに操る芸術家」といった場合、それは裸体や着衣から覗く肌を真実に即して自然にあらわすことができる者を意味する。それが可能ならば、目に見えるものなら何であっても、さしたる困難もなく見事に描くことができるからである。

裸体像や色のついたあらゆるものを巧みに描く力を身につけたければ、まず白い物体を再現するところからはじめるのがよい。例えば石膏首像などを描く場合には、白で光を、黒で陰をあらわすことができる。しかし白と黒だけでは、自然そのもののように描くには不十分である。[図I]を見ればわかるように、これは確かに版画や図案ではあるけれども、白い物体を再現しているとはいえない。

こうした白い物体を描くためには陰を足し、その陰に反射あるいはその色、すなわち黄色を加えなければならず、また丸みのある回り込んだ部分には、回り込みの色、すなわち青色を加える必要があるのだ（[図II]参照）。

ただし自然物を見る場合では、回り込みや丸みの色はほとんど感じとることができないという点だけは覚えておきたい。

では、色のあるものを再現するため、肌色に染めた石膏首像を良好な光のもとに置いてみることにしよう。そ

うすると陰にも、中間調あるいはメゾチンタ¹⁵⁾にも、また反射のなかにも、回り込み・丸みを帯びた部分にも、首像の全体にわたって同一の肌色が確かにはっきりとあらわれることがわかるだろう。[図III]はそうした様子をあらわしたものである。

そして[図IV]は、陰・反射・中間調などを施した[図III]と同じ首像に、唇の赤、頬・顎・鼻・耳などに見られる赤（あるいは赤み）、こめかみなどにあらわれる青みなど、付随的・局所的な染色もしくは彩色を加えたものである。

II. 実践にはいる前に

カラリットの実践にあたっては、〈チンキ (Tincture)〉と〈色 (Colour)〉¹⁶⁾の用語の違いと、これらの語がここでどのように用いられるかについて知っておく必要がある。

1. チンキは、液状の色で透明であり、(わかりやすくいえば)何も隠さない色のことである。染物師がつくる染料のようなものであり、これで着色してもその覆った物体のものの色を隠すことはない。

2. 色は、「III. 画家のための実践編」で〈物質色 (Material Colour)〉と呼ぶものであるが、実体ある色のことであり、その物体そのものに含まれていて、その内側にあるものすべてを覆い隠すものである。とはいえ、色のなかにも湿り気を帯びていたり透明であったりして、ほとんど覆いとして機能しないものもある。例えばラッカまたはラック¹⁷⁾、ピンク、インディゴ〔藍色〕、アイボリー・ブラック¹⁸⁾などはほとんどチンキに近いところに位置づけられるかもしれない。しかしこれらも画家が用いるその他の色と同じように、実体ある色である。

しかしながら、光やものが照らされた部分をあらわすために、白を染める用途で物質色が用いられる場合には、それが物質色であってもチンキと呼ぶ。例えば、

1. ヴァーミリオン¹⁹⁾と白の組みあわせで肌色となるが、この場合、ヴァーミリオンは染料〔チンキ〕に相当する。つまり白は光であり、ヴァーミリオンによって染められているのである。

2. ヴァーミリオン、ラッカ、白を組みあわせるとまた別の肌色になるが、この場合も、ヴァーミリオンとラッカの混色が肌の染料、すなわちチンキとなる。これを〈合成チンキ〉または〈複合チンキ〉と呼ぶ。

肌色のチンキに用いられる基本色は、以下の通り

1. ヴァーミリオン
2. レッド・オーカー [赤土色]²⁰⁾ / パーント・イエロー・オーカー [薄茶色]²¹⁾
3. パーント・ブラウン・オーカー [濃い茶色]
4. ラッカ
また、以下もしばしば用いられる。
5. ロー・アンバー [赤みがかった黄土色]²²⁾
6. パーント・アンバー [赤みの強い黄土色]

以上の色は単独で、それと調合する白の多寡によってさまざまに異なった肌色をつくることができるので、肌色の〈基本チンキ〉または染料といって差し支えない。

しかし互いを混ぜあわせることで、数多の〈複合チンキ〉もつくれる。例えば、以下のようなものである。

1. ヴァーミリオン + ラッカ
2. レッド・オーカー / パーント・イエロー・オーカー + ラッカ
3. レッド・オーカー + パーント・ブラウン・オーカー
4. レッド・オーカー + ロー・アンバー / パーント・アンバー
5. パーント・ブラウン・オーカー + ロー・アンバー / パーント・アンバー

このように、一方あるいは他方を多くしたり、そこに白を多く・少なく混ぜたりすることによって、私たちは心の赴くままに、また想像力が及ぶかぎりにおいて、数え切れぬほどの多様な裸体や肌をあらわすことができるようになるだろう。

III. 画家のための実践編：絵画制作における普遍的かつ簡便・迅速な色彩調合法について

基本チンキであれ複合チンキであれ、チンキをひとつ選んでみよう。例えば、ヴァーミリオンとラッカを混ぜたチンキをパレット【*原註：[図V] 参照】の所定の位置に置くことにする。そして使ってみると、このチンキが光と陰のあらゆる階調であられる対象全体を統制し支配することがわかるだろう。それゆえ、ここでは〈第一チンキ (Principal Tincture)〉と呼んでおくことにする ([図V] のA) [以下、本文中の () 入りアルファベットは図V内の表記と対応している]。

というのも、この第一チンキを少しとって白と混ぜる

と、人体の四肢を描く際にもっとも光があたっているところから中間調までをあらわす正しい色ができるからである。これを〈真の肌色 (True Flesh-Colour)〉と呼ぶ (B)。

メゾチンタまたは中間調をつくるには

前述の真の肌色 (B) をとり、少量の黒 (黒の配合量によって、望みのさまざまな中間調をつくることのできる) と混ぜ、そこに第一チンキ (A) を少量加える。第一チンキをどの程度加える・配合すべきかについては、すぐにわかるようになるだろう。なぜならその量が不充分なら中間調は青みがかってしまうか、(画家がいうところの)「冷たすぎる」感じになってしまうからである。かといって逆に第一チンキを入れすぎると、今度は汚く不快なものとなってしまう。しかしいずれの場合も、画家の眼にかかれれば即座に容易く見出せるものである。そうやって正しい調合比率を見つけ出せば、目当ての〈中間調色 (Mezzatinta)〉をつくることのできる (C)。

中間調は、ものに光があたった部分と陰がかかっている部分との間に位置している。

[注意点] 自然物の中間調は、明るみ (または光) と陰が交わったところにあられる。ただし自然界にあるこの陰は触知できない黒であり、実体はなく、物体からチンキ [の色] を損ねることはない。つまり物質色すなわちパレット上の黒がするように、肌色に混ぜられた第一チンキをすっかり舐め取ったり覆い隠したりすることがないわけである。そうして物質色たる [絵具の] 黒は、自然物から私たちが普段感じているような調和の喜びや甘美をすっかり奪ってしまうのである。したがって、中間調色をつくるにあたっては、物質色の黒によって生じる損失を補うのに充分な量の第一チンキを加えて調合しなければならない。

主要な陰、または反射した陰をつくるには²³⁾

第一チンキ (A) を適量とり、そこに自然界において通常の反射の色に相当する黄色を同量程度混ぜるとよい (絵画においては、ブラウン・ピンクにアスファルト²⁴⁾ をいくらか混ぜた色がこれにもっとも近くなる)。こうして反射した陰の部分を描くための基調となるチンキ、つまり〈反射チンキ (Reflected Tincture)〉ができる (D)。
[細目] 少量の反射チンキに、中間調色 (C) をつくる際に混ぜたのと同量の白を混ぜると、通常の反射のもっとも明るい階調が得られる。これを〈反射色 (Reflex)〉とする (E)。

なお、中間調色とつくるのと「同量の」調合であることを強調しておきたい。というのももし中間調色よりも明るくするために反射色に白を加えすぎると、別の顔肌用いるべき明るい色になってしまうからである。また中間調色よりも暗くするために反射チンキを混ぜすぎると、今度は本来の肌色が要求するよりも濃い色に染まった肌の反射をあらわすものになってしまう。

[細目] この通常の反射色 (E) から、[外的条件に] 強いられたもの・偶発的なものなどを含めた、ありとあらゆる特殊な反射色は生み出される。つまり、向かいあわせに置かれたもの——さまざまな反射を引き起こし、そのもの〈固有の〉色を反射へと伝える——の色をいくらか混ぜることによってつくることのできるわけである。

そして通常の陰・反射した陰のすべての階調は、この反射色 (E) からつくられる。反射色に黒を混ぜ、その物質色たる黒によって損なわれた分の反射チンキ (D) を加えればよい。こうしてあらゆる段階の陰を生成できる。ここでは〈主陰色 (Grand Shade)〉と呼ぶところの3段階を示した (F,G,H)。

ここで留意すべきは、配合の際に黒を入れたら入れた分だけ反射チンキを加えなければならないという点である。そしてついにはもっとも深く濃い段階へと至るわけだが、この場合には白を用いず、黒と反射チンキのみを調合する。この配合は多くの場面でタッチを際立たせるのに役立つので、〈筆致色 (Touche)〉²⁵⁾ と呼んでおく (I)。

またラッカやアスファルトを混ぜたピンクなど、湿り気のある透明色で主に構成された筆致色もある。これは鼻や耳など、薔薇色を帯びた透明感のある部位のタッチを効かせる際にしばしば重宝される。

「輝き」、つまりは肌のもっとも明るくきらめいている部分、(よりうまくいうなら) 光が過剰なまでに統治・支配している部分の色をつくるには、白に黄色、すなわちマシコット²⁶⁾ かイエロー・オーカーを調合するのがよい。すると照らされたところがすっかり光にあふれたかのような色を得られるだろう。これを〈光輝色 (Highest Glittering)〉とする (L)。

[注意点] マシコットは女性・子供などの白っぽい肌をあらわすのに適しており、[イエロー・] オーカーは男性など、より色づいた肌を描くのに相応しい。

画家であれば、白にどの程度の量の黄色を調合すればよいか、簡単に理解できるだろう。というのも黄色が多すぎれば、光輝色は肌色を際立たせるほどの明るさにはならないし、反対に白が多すぎると、今度はぎらぎらとしすぎて、まるで汗をかいた身体のように見えてしまうからである。

[細目] 真の肌色 (B) に対する光輝色の配合量を多くしたり少なくしたりすれば、さまざまな「輝き」の具合を望み通りに生み出すことができる。ここでは、真の肌色と光輝色の中間に相当するふたつの異なる調子の〈輝色 (Glitterings)〉を挙げておく (M, N)。

回り込み、つまりは後退やものの丸みをあらわす色は、青色を調合してつくる。例えば、青を混ぜた〈真の肌色〉に少量の第一チンキ (A) を加えると、光のそばで用いる〈回り込み色 (Turnings off)〉ができる (O)。

[注意点] 中間調色をつくる際の物質色の黒がそうであったように、同じく物質色の〔絵具の〕青によってもたらされる損失を補うため、第一チンキは必ず加えなければならない。

そして陰のなかにある回り込みや丸みをあらわすには、[主] 陰色に青を調合し、そこに適量の反射チンキ (D) を足す必要がある。これが〈回り込み反射色 (Turnings off Reflected)〉である (PおよびP)。

こうして [図III] に見られるように、肌色の人体を描くにあたって必要な、ありとあらゆる光と陰の階調をあらわす色が揃ったわけである。

しかし完成に至るには、[身体のさまざまな部位にあらわれる] 〈偶発色 (Accidents)〉²⁷⁾ とでも呼ぶべき特殊な要素も加味しなければならない。偶発色をもつ部位は、光のもとであっても陰のもとであっても、またその対象を回転させるにつれてあらわれるあらゆる階調下においても、そのもの自身の色をつねに保ったままなのである。この偶発色を、ちょうど [自然の] 光のもとで見えるのと同じように、絵画のなかでも明るく照らされた肌色に付け足さなければならない。またそれが陰のなかであれば、同じく絵の陰のなかに加えなければならないし、中間調色であっても他のどのような階調であっても、偶発色があるところには同様のことをしなければならない。

赤もしくは赤みがかかった偶発色には、強いものもあれば弱いものもある。例えば、口・頬・耳・顎・鼻・目・指などである。

こめかみ・鼻と目の間・口の周辺などには、青みがかかった偶発色がある。

黄色の偶発色は、腋の下の汗ばみなどに見られる。

緑色の偶発色は、青と黄の偶発色が互いに交わるころにあらわれる。

また [赤・黄・青の] 3つの〈原色〉すべてが混ざりあった偶発色もあり、太陽や大気などによって身体に刻印されたもの²⁸⁾ がそれに相当する。

[注意点] こうした偶発色を透明感のある湿り気を帯び

たものとして捉えれば捉えるほど、より繊細で自然らしく描くことができるようになる。

そのような〈偶発色〉をすべて付け加えたものが、[図IV]である。

光を「割る」ことについて

「光の縮小」²⁹⁾とでもいえる現象がある。それは陰でも中間調でもないのだが、視覚の中心、あるいは(画家用語を借りるなら)絵の中央部に配されるべき「舞台の主役」からどれくらい離れているかによって、多かれ少なかれ生じるものである。

例えば

両手が描かれた人物画の場合である。というのも眼差しが視覚の中心(ここでは顔)に固定されている間、そこに近い方の手には怪しげな光があたっているように見え、顔のようにくっきりと見えなくなるからである。そして中心からより遠い方の手はというと、さらにぼんやりとしか見えなくなるだろう。

したがって、絵の視覚の中心から離れていて結果的に鮮明にならないところで主役と同じ肌色をあらわそうとするならば、(その鮮明さを引き下げる分だけの割合で)白に黒を混ぜる、または(画家たちの言い方を借りれば)白を黒で「割る」必要がある。さらにその割ってできた白に、主役の肌色とまったく同じに見えるようになるまで第一チンキを混ぜなければならない。そして主役を純粋な白(つまり黒で割っていない白)を用いて描くのとまったく同じ要領で、あらゆる光と陰の階調においても「割った白」を使って制作をすすめるのである。

視覚の中心からそれぞれ異なる距離に描かれたふたつの手を表現するのに、ふたつの異なる調子の「割った白」が必要となることは容易に理解されるだろう。つまり手が中心から遠ざかれば遠ざかるほど、白を割る黒の配合を増やさなければならない。その事情は大構図であれ大作であれ、例えば歴史画であってもまったく同様である³⁰⁾。視覚の中心から異なる距離に隔たった多種多様な部分や人物群を描くためには、同じく多種多様な「割った白」をつくっておかなければならないのだ。

以上で述べてきたことは、目に見える対象のうち描くのがもっとも難しい裸体表現のための教えとしては充分なものであり、ほんの少しの注意を払いさえすれば、きわめて容易に習得できると私は確信している次第である。

なお絵画芸術に関する専門用語についての詳しい説明を省いたことを最後に断っておく。何より簡潔さを旨としたためであるが、熟達した画家に教えを請うか同様の主題を扱った書物を繙けば、こうした用語はすぐに身につくものだからである。

・付録

[カラリットによる]色の調合方法が、異なる色合いをもつ裸体や肌をあらわす際にいかなる効果をあげるのか。それを確かめたくて仕方がない物好き諸氏にご満足いただくには、それぞれ異なる顔色用に、異なる調合をした2枚のパレット([図VII]・[図VIII])を用意し、異なるチンキで色づけしたまったく同じ首像をさらに2体([図VI]・[図VIII])あらわしてみるのがよからう。これらの図には、各々専用に調合された光と陰のあらゆる階調を見て取ることができるだろう³¹⁾。

I.

ひとつめの首像、すなわち[図VI]では、第一チンキ(A)として[図VII]のパレット上に置かれているヴァーミリオンを使用した。

17頁³²⁾で述べたように、このヴァーミリオンに白を加えると、真の肌色(B)となる。そして17頁以降で説明したのと同じやり方で調合していけば、以下の通り、あらゆる階調が得られる。

- 中間調色 (C)
- 反射チンキ (D)
- 反射色 (E)
- 3段階の主陰色 (F, G, H)
- 筆致色 (I)
- 光輝色 (L)
- 2段階の輝色 (M, N)
- 光のそばで用いる回り込み色 (O)
- 2段階の陰で用いる回り込み色 (P, P)

II.

ふたつめの首像、すなわち[図VIII]を描くのに用いた第一チンキは、レッド・オーカーまたはバート・イエロー・オーカーである。これは[図VIII]のパレットの所定の位置に示してある。

そうしてこちらでも、第一チンキを使って17頁以降の手順に沿っていけば、この首像をあらわすのに必要なすべての階調を調合できる。

この2体の首像を互いに比較すれば、私が目指してい

るところが、ある種単純ではあるが確かな多様性、あるいは変化に満ちた豊かな簡潔さ、すなわち「調和」なのだということがご理解いただけるだろう。そして、こうした理論にもとづき確立された私の方法を用いて、より優れた成果をあげる「調和をよりよく実現する」のは私の才では叶わないことである。というのも、すでに私は経験を通じて身に沁みているのだ。よく知られた一般的な法則にしたがおうと、長い時間をかけた機械的実践によってのみ得られる方法によろうとも、さらに悪い結果にしかならないということ。

【註】

- i) ル・ブロン の生涯については以下を参照。Otto M. Lilien, *Jacob Christoph Le Blon, 1667-1741: Inventor of Three- and Four Colour Printing*, Stuttgart: Hiersemann, 1985; Sarah Lowengard, "Jacob Christoph Le Blon's system of three-color printing and weaving" in *The Creation of Color in the 18th century Europe*, New York: Columbia University Press, 2006. (http://www.gutenberg-e.org/lowengard/C_Chap14.html, 最終アクセス: 2021年10月29日); Ad Stijnman, "Le Blon, Jacob [Jakob] Christoph [Christof]", *Grove Art Online*, updated 1 Mar 2005. (<https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T049838>, 最終アクセス: 2021年10月29日)
- ii) メゾチント (Mezzotint) は、1640年頃に発明された凹版による版画技法の一種。ロッカーと呼ばれる道具で銅版表面を事前に細かく荒らし、その後バニッシャー、スクレイパーを用いて表面を削ったり均したりして版を制作する。この方法で粉状の凹凸による柔らかな階調効果を生み出すことができる。反面、版の耐久性が低いため刷数はかぎられ、また印刷するごとに版面が摩耗するので印象は徐々に薄まっていく。詳しくは以下を参照。アントニー・グリフィス、『西洋版画の歴史と技法』、越川倫明ほか訳、中央公論美術出版、2013年、85-92頁。
- iii) CMYK印刷は、色材の3原色であるシアン (Cyan)、マゼンタ (Magenta)、イエロー (Yellow) にブラックの主版 (Key-plate) を組み合わせた減法混色によるフルカラー印刷プロセスのこと。
- iv) パステル・マナー (Pastel Manner)、カラー・リトグラフ (Chromolithography)、バクスター法 (Baxter Process)、カラー木口木版 (Chromoxylography) はいずれも、複数の版を1枚の紙に刷り重ねて制作する色彩版画技法の名称。色彩版画の歴史については以下を参照。Bamber Gascoigne, *Milestones in Colour Printing 1457-1859*, Cambridge University Press, 1997; グリフィス、前掲書、117-124頁。
- v) 当時ロンドンで刊行されていた『デイリー・ポスト』1725年5月31日付け1772号に『カラリット…』の出版・販売を告知する記事が掲載された。The Daily Post, Issue 1772, 31 May 1725.
- vi) *Ibid.* なお、付録なしの通常版は1ギニー、付録ありは2ギニー半で販売された。
- vii) [翻訳] の献辞、および5)を参照。
- viii) Isaac Newton, *Opticks: or, A Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, London, 1704. (ニュートン、『光学』、島尾永康訳、岩波文庫、1983年)
- ix) Flesh-Colour (仏文ではCouleur de la Chair) は、裸体表現を詳しく論じた『カラリット…』に頻繁に登場する語である。「肉色」と訳されることもあるが一般にまったく馴染まないため、本稿では原則的に「肌色」と訳出した。ただし、21世紀の日本人の多数派が「肌色」として想起する色と、18世紀の白人であったル・ブロンが意図した「肌色」の色は一致しないという点には注意が必要である。本稿での「肌色」はあくまで、18世紀ヨーロッパで漠然と共有されていた白色人種の多数派が思い浮かべた肌の色を指している。なお近年では「肌色」は人の肌の色へ固定観念を与える可能性が指摘され、世界的に色名としての使用が避けられつつあるが、本稿では原文の歴史的脈を尊重した。
- x) Jacob Christoph Le Blon, Antoine Gautier de Montdorge et al., *L'art d'imprimer les tableaux. Traité d'après les écrits, les opérations et les instructions verbales de J. C. Le Blon*, Paris: Lemercier & Cie., 1756.
- xi) *Ibid.*, pp.[xiii]-xxv; pp.[28]-71. 付録は含まれない。また [図 V] のパレット以外の図版は割愛され、それに伴って本文も改変されている。
- xii) Ad Stajinman, *Ink and light - Le Blon's Coloritto and Newton's Opticks*, posted 19 Mar 2018. (<https://www.thinking3d.ac.uk/LeBlon1725/>, 最終アクセス: 2021年10月29日) 本ウェブサイト記事は、2018年4月10日~12日にロンドン大学で開催されたカンファレンス (PRINTING COLOUR 1700-1830: Discoveries, Rediscoveries & Innovations in the Long 18th Century. [<https://www.printingcolourproject.com/conferences/pci17001830/>, 最終アクセス: 2021年10月29日]) での講演をもとにしたものである。
- 1) RESERVE 4-YC-1332. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8538846c/>, 最終アクセス: 2021年10月29日)
- 2) エピグラフはラテン語原文・仏語訳・英語訳の順に3ヶ国語で併記されている。ただし仏文・英文とも大きく意識されているため、ここではラテン語原文にもとづき訳出した。
- 3) ゼウクシス (Zeuxis) は、前5世紀に活動した古代ギリシアの画家。巧みな明暗・色彩表現による奇跡的な写実で名声を誇ったと伝承される (大プリニウス『博物誌』など)。一方アペレス (Apelles) は前4世紀後半に活動したヘレニズム期の画家で、アレキサンダー大王に仕えたことで知られる。アペレスもまた数々の超人的な逸話を遺しており、ここでは「素描 (線)」の天才たるアペレスと「色彩」の巨匠たるゼウクシスが対比されている。
- 4) シャルル=アルフォンス・ドゥ・フレノワ (Charles Alphonse du Fresnoy, 1611-68) は、17世紀フランスの画家・著述家。絵画芸術を詠じたラテン語詩『デ・アルテ・グラフィカ (De arte graphica)』でとくに知られる。この詩はドゥ・フレノワが死去した1668年に世に出たが、直後にロジェ・ド・ピール (Roger de Piles, 1635-1709) による註釈付き仏語版が出版、また英語版 (1695年)・独語版 (1699年) など各国語に相次いで翻訳され、18世紀を通じてヨーロッパ中で広く愛読された。エピグラフはその第253~260行からの引用である。ドゥ・フレノワについては以下を参照。Alexandra Skliar-Piguet, "Du Fresnoy [Dufresnoy], Charles-Alphonse", *Grove Art Online*, published 2003. (<https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T023956>, 最終アクセス: 2021年10月29日)
- 5) ロバート・ウォルポール (Robert Walpole, 1676-1745) は、17~18世紀イギリスの政治家。1721年、第一大蔵卿 (First Lord of the Treasury) に就任して責任内閣制を実践したため、英国史上「初の首相」と見なされている (~1745年)。『カラリット…』出版当時の1725年、ウォルポールはすでに第一大蔵卿

の地位にあったが、献辞では彼が兼務していた「財務大臣もしくは第二大蔵卿 (Chancellor of the Exchequer[sic])」の方に捧げられている。

- 6) 色彩家 (Colorist) は、「色彩を巧みに操る画家」「色彩主義者」を意味する。具体的には16世紀ヴェネツィア派や17世紀バロックの画家、後世では19世紀フランス・ロマン主義の画家を賞する際にしばしば用いられてきた。17世紀フランスの「色彩論争」(絵画において線と色彩のどちらが優位にあるかを争った美学上の論争)に代表されるように、素描家 (Dessinateur[fr.]) と色彩家 (Coloriste[fr.]) の比較は、近世の絵画論・画家論にしばしば見られたものである。エビグラフにあるアベレスとゼウクシスの対比もそれと呼応したものであるが、概してラファエロに連なる素描(線)重視の古典主義的伝統と16世紀ヴェネツィア派から17世紀バロックへと至る色彩主義の潮流との対立軸が想定されてきた。そうしたなかで『カラリット…』は、歴代の色彩家が各々に駆使してきた「秘術」を科学的に捉えなおし、その理論化・体系化を試みたものと見なすことができる。9)も参照。
- 7) ル・ブロンが最初にロンドンを訪れたのは1710年のことで、その後1718年から1736年にかけて移住、会社を興して精力的に色彩版画を手掛けた。1719年にはジョージ1世 (George I, reigned 1714-1727) から色彩版画による絵画・図案の複製に関する特許を与えられた。しかしその経営は難航し『カラリット…』を出版した1725年に倒産した。Lowengard, *op. cit.*, p.1.
- 8) ナサニエル・サン・タンドレ (Nathaniel St André, 1679/80-1776) は、18世紀イギリスで活動したスイス出身の医師・解剖学者。1723年にジョージ1世により王室付き外科医兼解剖学者に任命された (Dennis Todd, "St André, Nathanael", *Oxford Dictionary of National Biography*, updated 3 Jan 2008. [https://doi.org/10.1093/refodnb/24478, 最終アクセス: 2021年10月29日])。なおここで言及されているサン・タンドレ監督による『解剖学図表』の存在は確認できないが、ル・ブロンは1719年にフルカラーによる男性器解剖図を制作している (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1928-0310-101, 最終アクセス: 2021年10月29日)。
- 9) ティツィアーノ・ヴェチェッリオ (Tiziano Vecellio, 1488/c.1490-1576) は、「色彩の魔術師」との異名をとった16世紀ヴェネツィア派を代表する画家。ピーテル・パウル・ルーベンス (Peter Paul Rubens, 1577-1640) は、17世紀フランドルの画家でありバロック最大の巨匠。アンソニー・ヴァン・ダイク (Anthony van Dyck, 1599-1641) は、ルーベンスの弟子であったフランドル・バロックの画家。いずれも名声を誇った「色彩家」として列挙されている。6)も参照。
- 10) 絵具などを混ぜあわせて別の色をつくること (減法混色) は、古代から知られ実践されてきたので、ル・ブロンはそれ自体新しいものではない。しかしすべての色を生み出すための「原色」(primary、混色でつくりだすことができない独立した色)が何かについては、時代ごとに見解がわかれてきた。伝統的な赤・黄・青の3色 (RYB) に緑を加えることもあれば、明暗を司る白・黒を数えることもあったのである。ル・ブロンはここで、それが3色で可能であることを改めて主張しようとしている。またiii)にも記した通り、今日ではRYBであるかわせる色域に限界があることがわかっており、代わってシアン・マゼンタ・イエロー (CMY) が減法混色で用いる原色 (色材の3原色) とされている。減法混色の原理については以下を参照。千々岩英彰、『色彩学概説』、東京大学出版会、2001年、86-87頁。
- 11) 7)を参照。
- 12) 現在の色彩学に則れば、光の3原色と呼ばれる赤 (Red)・緑 (Green)・青 (Blue) のRGBをすべて混ぜあわせると白にな

る加法混色 (千々岩、前掲書、83-85頁)を意味していると捉えてしまいがちだが、それは誤りである。というのはニュートンが『光学』において提唱した光の原色は3色ではなく、いわゆる「虹の7色」だからであり、これが3色で足りることがわかったのは19世紀以降のことである (Stajinman, *op. cit.*, 2018)。いずれにせよ、〈触知不能な〉光の原色と〈物質的な〉色材の原色とでは性質が異なること、同じくすべてを混ぜあわせても結果は逆になることがここでは示されている。viii)も参照。

- 13) 反射 (Reflexions) : 私たちが想像しやすい「光の反射」に限定されていない点に注意されたい。後段に「陰の反射 (Reflexion of Shade)」「反射した陰 (Reflected Shade)」といった表現が出てくることからわかるように、描く物体の周辺に置かれているものなどから「はね返ってくる」「反響する」のは、光だけではなく、陰やその色も含むからである。
- 14) 回り込み (Turnings-off) : 本文では他に Roundings や Goings-off も同一の概念をいいあらわすのに用いられている。これらの意味するところは「立体の対象物のある面が画家の視線に対して平行になっていく様子、そしてその面が対象の裏側へと回り込んで見えなくなるところ」である。現代日本におけるデッサン指導の現場ではそれをしばしば「回り込み」と称することから、ここでも用いることとする。
- 15) 中間調あるいはメゾチンタ (the Demishades or Mezzotintes) : Demishade は仏文の Demi-Ombre の直訳で「半陰、すなわち中間調」を、Mezzotinta も伊語で「半分の色合い、すなわち中間調」を意味する。いずれも「光と陰の中間の明るさ・色合い」を指し示す語として用いられている。本文中では他にも Half-Shade と言い換えられていることから推察するに、当時この「中間調」を意味するちょうどよい英単語がなかったと思われる。現代英語では Halftone (中間調、ハーフトーン) がもっとも相応しいが、これは19世紀後半に網点印刷 (Halftone Process) が誕生・普及してから定着した単語である。以上から、翻訳では上記した単語は原則的に「中間調」と訳出し、文脈を尊重する際には「メゾチンタ」も適宜用いることとした。なお凹版技法の一種であるメゾチント (Mezzotint) は「Mezzotintaをつくる技法」という意味で命名されたものであるが、ここでは無関係なので注意のこと。ii)も参照。
- 16) ここで論じられている〈チンキ (Tincture)〉と〈色 (Colour)〉の区別は、現代的に解釈すれば、染料と顔料の区別に近い。しかしそれは組成上の区別ではなく、あくまで絵画制作に用いる際の役割の違いとして便宜上呼び分けているにすぎない。その点の誤解を生じさせないため、それぞれ「染料」「顔料」という訳語は避けた。また Tincture は「ハーブなどの薬効成分を抽出した液状製剤」を主に意味し、日本語には「ヨードチンキ」「アヘンチンキ」など、省略されたカタカナ音写がすでに定着している。しかしこの単語はラテン語の tinctura (染料) に由来し、仏文にある Teinture (染料・染色剤) を置き換えたものである。今日の Tincture には確かに「染色・色調・色合い・着色」の意味も含むが、英文で「染料 (Dye) のようなもの」と仏文にはない説明をわざわざ要していることから、18世紀当時の英語ではこの単語があまり用いられなかったことを示唆している。以上から、耳慣れない単語を英文で用いたという文脈を尊重するため、Tincture の語感を残した「チンキ」と訳出することとした。
- 17) ラッカまたはラック (Lacca or Lack[sic]) は、ラック (Lac) のこと。ラックは樹肌に寄生する昆虫ラックカイガラムシ (Tacchardia lacca) から抽出される樹脂性分泌物であり、古代から染料として用いられた。(ラザフォード・J・ゲッテンス + ジョージ・L・スタウト『新装版 絵画材料事典』、森田恒之訳、美術出版社、1999年、31-32頁)。なおその色は無色、黄色～

赤色を帯びたものなどさまざまだが、ここでは赤色系絵具のひとつとして挙げられている。

- 18) アイボリー・ブラック (Ivory Black) は、黒色系顔料の一種。古代より象牙を焼成して製造したところにその名の由来がある。ほかの黒色顔料に比してやや赤みを帯びているところが特徴 (同書、119-20 頁)。
- 19) ヴァーミリオン (Vermilion) は、赤みの強い朱色に近い顔料。赤色の硫化水銀が原料で、天然では鉱石の辰砂 (Cinnabar) を砕いて顔料としたが、古くから水銀と硫黄を化合させた人工辰砂がつくられてきた (同書、168-170 頁)。
- 20) 英文では Red Earth であり、仏文にある「赤土 (Terre Rouge)」の直訳と思われる。色名としてはあまり用いられないため、訳文中では、より一般的な呼称である「レッド・オーカー (Red Ochre)」に置き換えた。
- 21) オーカー (Ochre) はシリカと粘土からなる天然土であり、古来より顔料として広く活用されてきた。うち「イエロー・オーカー (Yellow Ochre)」すなわち「黄土」が一般的であるが、オーカーが必ずしも黄土色のみを指すとはかぎらないという点には注意が必要である。土の組成・含有物によってレッド・オーカー、ブラウン・オーカーなどがあり、また焼くことでパーント・イエロー・オーカー、パーント・ブラウン・オーカーなど、色はさらに変化する (ゲッテンス+スタウト、前掲書、132 頁)。
- 22) 英文では Ombre、仏文では Terre d'Ombre と記述されているが、これはロー・アンバー (Raw Umber) に相当する。ロー・アンバーはオーカーに似た褐色の天然土性顔料であり、ウンブリア州から産出されたことが呼称の由来となった。これを焼いたものがパーント・アンバーであり、赤みはより強く暖かみのあるものとなる (同書、165 頁)。
- 23) 主要な陰 (Capital Shade) は、本文中では General Shade、Grande Shade とも言い換えられており、仏文でも同様である。これは中間調~完全な陰の間に位置する段階のことを指しているが、相応しい用語が定まっていなかったようだ。これらを「主要な陰」「主陰」と訳す。そして反射した陰 (Reflected Shades) は、主要な陰 (Capital Shade) の一種としてここでは捉えられている。なぜなら、物体に落ちる陰は何か光を遮断されて生じるのであって、それも周辺から「はね返ってきた」「反響してきた」ものだからである。なお「主要な陰」も「反射した陰」も日本語としてはややぎこちない表現ではあるが、そのほうが原文のニュアンスにむしろ近いと判断した。反射については 13) も参照。
- 24) アスファルト (Asphalt) は、炭化水素からなる黒褐色の化合物のこと。天然アスファルトは瀝青 (Bitumen) と呼ばれ、主に防水材などの用途で古来より活用されてきた。褪色やひび割れが生じるため、今日では絵具として用いることはあまりないが、高温で熱して揮発させてからメディウムと混ぜると半透明で赤褐色の皮膜を形成する (ゲッテンス+スタウト、前掲書、88-89 頁)。
- 25) タッチ (Touche [fr.]) は筆が画面に接触することから「筆致 (筆触・運筆)」を意味するが、その芸術家特有の「手法・様式」という含意もある。原文の make the Touches といった場合、「タッチ (の個性によってその芸術家らしさ) を際立たせる」ということも意味している。つまり、黒と反射チンキを混ぜたこの強い色はそうしたアクセントを効かせるのに相応しいため、それを〈筆致色〉と呼ぶということである。
- 26) マシコット (Massicot) は、古代から使用されてきた黄みがかつた薄茶色の顔料。和名の「密陀僧」に相当する。原料は一酸化鉛であり、その毒性から今日ではほとんど使用されない (ゲッテンス+スタウト、前掲書、126-27 頁)。
- 27) 偶発色 (Accidents) : 原文でも用語としてこねられたものとは

いい難い。まず前提として、人の肌の色は第一チンキを基準に法則にしたがって絵具を調合していけば必ずと正しい色がつくれる、というのが本書の趣旨である。しかし人体には唇の色や目の色など、そうした法則から外れたまるで「事故 Accidents」のような、予期できない不確定要素が数多く存在する。そうした法則に落とし込めない色をそう名付けた、ということである。ここでは原文の語感を残す意図から〈偶発色 (Accidents)〉との訳語を当てた。なお本書でとくに言及はないが、髪の毛・眉など、人の肌の一部ではなく肌から生えているものはここに含まれていないと考えられる。

- 28) 英文・仏文ともその文意があまり明瞭ではないが、身体に先天的に備わっている偶発色ではなく、太陽の日差しや温暖・寒冷な気候などの環境によって後天的に生じた偶発色を意味していると思われる。「3つの原色の混合は黒となる」として生じる肌の黒ずみ・染み・そばかす・黒子・皸などを念頭に置いているのだろう。
- 29) 光の縮小 (Diminution of Light) : Diminution は「減少」「漸減」などとも訳すことができるが、音楽用語の「縮小 (変奏曲などに見られる、旋律中の音を細かい音価の音符に細分すること)」になぞらえている可能性がある。
- 30) この一文には、ル・ブロン色彩調和論に対する強烈な自負がもともとよくあらわれている。絵画のなかでも最高峰に位置づけられてきたのが歴史画 (古代ローマの歴史を描いたものだけでなく、偉大な「物語」を描く絵画も意味する) であり、その歴史画においてすら自身が提唱する理論は普遍的に適用されると述べているからである。そして歴史画でもっとも重要なモチーフこそ、『カラリット…』が論じている裸体像であった。
- 31) 付録に記載された () 入りアルファベットは、[図 V] ではなく [図 VII]・[図 VIII] いずれかのパレットと対応する。
- 32) 17 頁 : 原文の頁番号であり、本稿のそれではない。[翻訳] 中の「III. 画家のための実践編」の冒頭部以降に相当する。

[図版出典一覧]

参考図 1 : British Museum, Department of Prints and Drawings.
参考図 2、図 I ~ 図 VIII : Bibliothèque nationale de France, Département estampes et photographie.

[謝辞]

本報告は JSPS 科研費 (JP20K00179、研究代表者 : 大森弦史) の助成を受けたものです。

[図版]



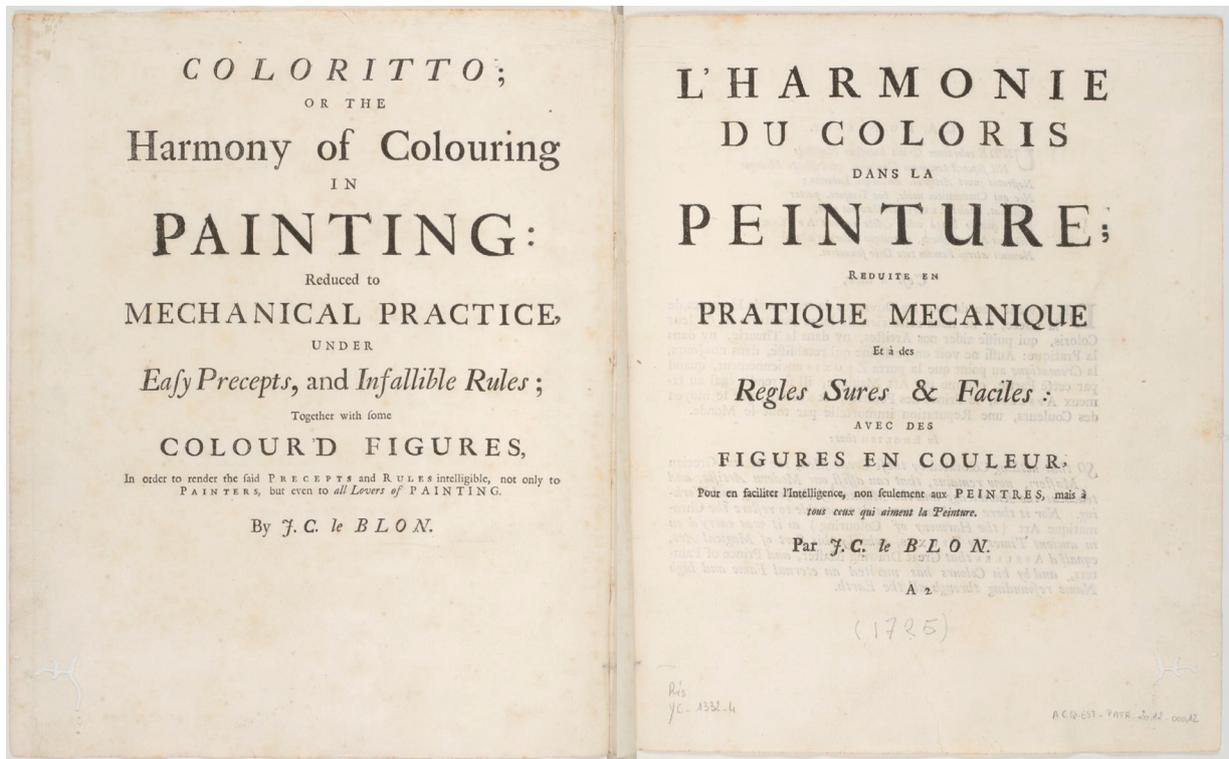
[参考図1]

ル・ブロン《フルーリー枢機卿の肖像》(イアサント・リゴールの原画)、1738年、カラー・メゾチント(赤・黄・青3版)、各61.2×46.2 cm、ロンドン、大英博物館

本作は1738年、ロンドンからパリへ移住後に制作された円熟期の作例であり、ル・ブロンが実践した「RYB(またはRYBK)印刷システム」の実際の工程を伺うことができる。

この版画には、赤版(左上)・黄版(右上)・青版(左下)の各版のみの刷り以外にも未完成の合わせ刷りが残っており、そこから黒の主版(K-plate)も用意されていたことがわかっている。しかし4版すべてを合わせた完成刷りは残念ながら現存しない。

右下は、主版を除いた赤・黄・青の3版を重ね刷りするとどのようになるか、画像処理ソフトを用いてシミュレートした結果である。



[参考図2] 『カラリット…』表題紙見開き



【図 I】

一連の首像の図版制作に用いられた2枚のメゾチント版のうち、1枚目のみを黒インクで印刷したもの。若い刷りのため、その印象は強く濃く出ている。紙の地の白で光、インクの黒で陰をそれぞれあらわすが、これはあくまでモノクロームの像に過ぎず、白い物体として描かれているとはいえない。



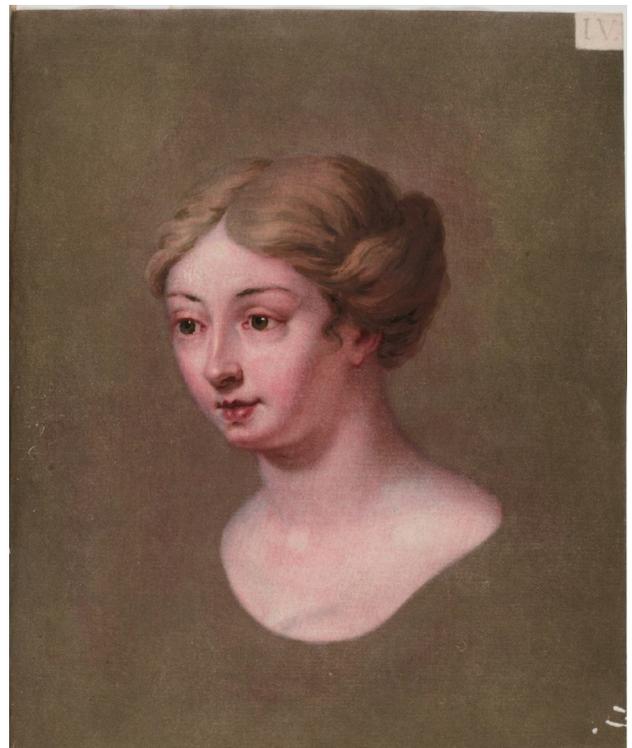
【図 II】

メゾチント版の摩耗で【図 I】よりその印象がずっと薄まった首像に、反射の色（黄）と回り込みの色（青）を透明水彩による手彩色で加えたもの。背景は茶の不透明水彩で塗りつぶされている。結果、モノクロームの像が白い物体としてあらわれる。なお黒版が修正され、虹彩は削り取られている。



【図 III】

【図 II】に、2枚目のメゾチント版を赤インクで重ね刷りしたもの。2枚目の版の印象はまだ濃いため赤味がやや強く出ている。首像全体に統一的な赤味が追加され、〈肌色〉の物体、すなわち人体の表現へと近づいている。なお背景は黒に近い焦げ茶の不透明水彩で塗りつぶされている。



【図 IV】

「カラリット」（色彩調和）にもとづいた肌色の着彩の完成。【図 III】に、本文中で〈偶発色〉と呼んでいる各部位の付随的・局所的な色が透明水彩で手彩色されている。また虹彩・眉・髪の毛などには不透明水彩が用いられ、背景もやや淡い焦げ茶で塗りつぶされている。



〔図 V〕

色見本として収録されたパレット。裸体像または人の肌の光と陰のあらゆる段階を描くために調合された色がアルファベット A～P (J と K は欠番、P は 2 箇所あり) とともに配置されている。パレットとアルファベットはメゾチント版から茶インクで印刷されたもの。A～P の各色は、印刷ではなく、水彩絵具でそれぞれ手彩色された。ただし絵具の白に鉛白を用いたため、調合された硫黄化合物を含む絵具と反応し、その大半が黒変してしまっている。黒変がみられないのは、鉛白が含まれない第一チンキ (A)、反射チンキ (D)、筆致色 (I) のみである。



【図 VI】

付録に含まれた1点目の首像。【図IV】と同様の手順で制作されたもの。ただし【図VII】のパレットにもとづいた着彩のため、【図IV】よりもやや明るく、澄んだ調子となっている。



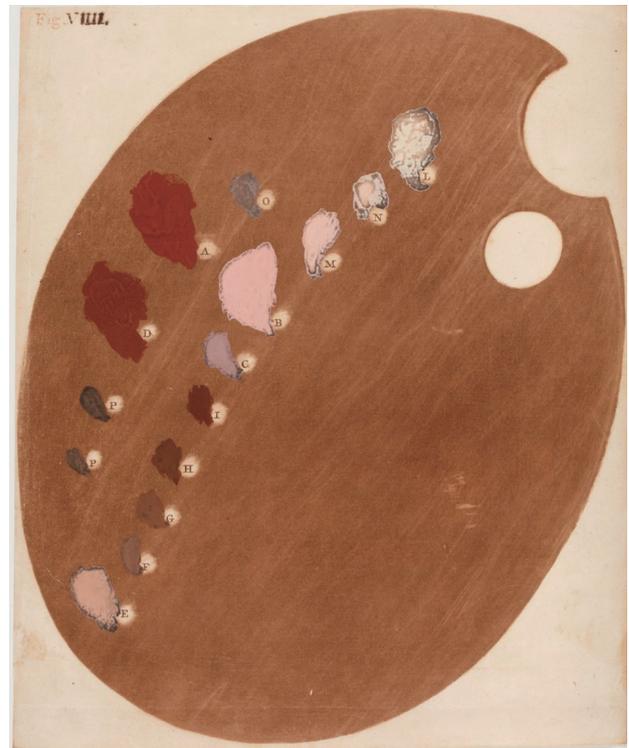
【図 VII】

ヴァーミリオンを第一チンキとして各色を調合したパレット。【図V】と同様、鉛白を含まないA、D、Iを除き、すべて黒変してしまっている（一部の黒変は掻き取られた状態）。



【図 VIII】

付録に含まれた2点目の首像。こちらは【図VIII】のパレットにもとづき、【図IV】【図VI】と同じ手順で制作された。暗めの第一チンキが選択されているため、全体としてやや冷たく引き締まった調子が生まれている。



【図 VIII】

レッド・オーカーまたはバート・イエロー・オーカーを第一チンキとして各色を調合したパレット。【図V】【図VII】と同じ黒変が生じているが、ここではその大半が削り取られているため、白っぽく見えているにすぎない。