

## 灰色をめぐる考察

武蔵 義弘

### 1 中間色の問題

色彩学では色を大別して純色、清色、濁色に分ける。純色とは、赤、黄、緑など、色というتماまず思い浮かべる彩度の高いタイプのもを指す。純色どうしの混合も純色となる。次に清色は白と黒、およびそれと純色との混合をいう。たとえばピンク色は白と赤、茶色は黒と橙とからなる清色である。最後に濁色とは、灰色およびそれと純色や清色との混合のことで、別名を中間色と呼ぶ。この規定は通常とは異なるように受け取られると思われる。日常的な理解では2つの色の「中間に位置する」のが中間色というものである。本節では、この理解が当を得ないことを示してみたい。

色を似ているどうし並べていくと円環状をなすことはよく知られている。ニュートンが発見した太陽光線のスペクトル——いわゆる虹の7色は赤、橙、黄、緑、青、藍、紫からなり、波長の長さに対応しているが、一番長い赤と一番短い紫とは色味が全然異なるかという、両者の間に赤紫を挟むことで手をつなぎ得ることが分かる。つまり円環を形成している。円環を作っている色数については諸説ある。ニュートンの7色は特に根拠はない<sup>1</sup>。スペクトルの色味は連続的に変化し截然とは分けられないからである。他の説として、例えばウィトゲンシュタインは『哲学的考察』(1930)の中で赤、黄、緑、青の4色を基本色とし、隣り合う各基本色の間に補助的に橙、黄緑、青緑、紫を加えた計8色からなる円環を呈示している。今日国際的に広く通用しているマンセルの色票系では上の基本色に紫を加えて5色とした上でやはり「中間色」を交え計10色からなる円環をベースにしている<sup>2</sup>。円環上に位置を得ない色、例えばピンク色はどう呈示するかという、円環の中心点を白とし、それと円環上の赤とを結ぶ直線上にあるとすればよい。茶色の場合は白を反転して黒とし、それと橙とを結ぶ線上に位置づけられる。

<sup>1</sup> 虹の色数は6~10と一定しない。スペクトルは連続的に推移し明確な境界がないからである。

<sup>2</sup> ただしマンセルはウィトゲンシュタインよりずっと早く1905年にこれを公表している。彼が5や10の数を選んだのは、単に十進法に乘せやすかったかららしい。

一見したところ、これでさまざまな色の間に幾何学的秩序が成り立つように取られるかもしれない。だが、ウィトゲンシュタインは円環に対し懐疑的であった。最晩年の『色彩について』(1951/1977)の第Ⅲ部の26節に；

…多くの人は、緑は青と黄の中間色であると見なしてきたが、例えば私には、すべての経験を離れても間違っていると思われる。

青と黄は、赤と緑のように対立しあっているように私には見える——しかしそれは多分、その2色が色環上の向かい合う位置にあるのを単に見慣れているせいであろう。

ウィトゲンシュタインはすでに『哲学的考察』の時点で色環に疑問を呈していた、色環上で近い位置にある赤と黄の混合が橙であるとは言えても紫と橙の混合から赤は出てこない。『色彩について』ではさらに、赤と緑の「中間」に黄があるけれども、黄を「赤みがかった緑」とは言えないことを強調する。赤と緑は補色どうしであり、混合すれば色味を打ち消し合って黒ずんだ灰色を生んでしまう。

これらのことから言えるのは、中間色——日常的な意味での——と混合色とは混同すべきでないということである。混合色は、2つの色を物理的に混ぜ合わせれば文句なく生ずる。しかし「中間色」という概念には妥当性があるのかどうか。ここでピンク色について述べたところの、色環の中心点を白とした場合を考えてみよう。赤から白までと黄から白までとは、後者の方が短いことは直観的に分かる。黄は赤よりずっと明るく、白に近いからだ。橙や黄緑、青や紫などから中心点までの距離にしてもそれぞれ違う。つまり円環といっても本当に丸いのではなく、かなりゆがんでいるわけだが、さしあたり今は取り上げない。赤から白までの距離と黄から白までのそれはともに直線で表示され、長さが異なる。ここで赤から白までの距離(赤 - 白)を表わす直線上に黄から白までの距離(黄 - 白)を表わす直線を重ねてみる。すると、赤から黄までの距離(赤 - 黄)を表わす直線も同時に示すことになる。要するに；

赤 \_\_\_\_\_ 黄 \_\_\_\_\_ 白

すなわち、(赤 - 黄) + (黄 - 白) = (赤 - 白) …①

ところが赤から黄までの距離（最短距離）は円環上の赤と黄を結ぶ直線で示すこともできる。この線と、赤から白までを結ぶ線および黄から白までを結ぶ線との3本で3角形を形成するのだが、3角形の性質上、長辺である赤と白を結ぶ線よりも他の2辺の和の方が長いはずである。

すなわち、(赤 - 黄) + (黄 - 白) > (赤 - 白) …②

①と②の矛盾はどうして生じたか？ それは、色どうしの関係を円環や直線をもちこみ、幾何学的に処理しようとした点に求めるしかないように思われる。つまり色という質的存在に量的・空間的尺度を当てはめようとしたカテゴリー・ミステイクに原因があるのだ。中間色を2つの色の「中間に位置する」色と規定する日常的理解が当を得ないゆえんである。冒頭にあげた色彩学における中間色の規定は混色ということだけで色味の違いを扱おうとしており、カテゴリー・ミステイクの錯誤から免れている。ただし、なぜ灰色が「濁色」なのか。

## 2 灰色は本当に「無彩色」か

ウィトゲンシュタインは、最終的には自ら否定するのだが、円環からさらに色立体へと進んでいる。すなわち円環の中心に頂点は白、底辺は黒の灰色の柱を貫かせ、頂点と底辺からそれぞれ円環上の8色に至る直線を引いて16面体とし、すべての色はこの立体の表面および内部に閉じこめられるとした。マンセルの色票系にしても発想はほぼ同じであり、ウィトゲンシュタインのより一段と芸が細かくなっているだけである。以下、マンセルのカラー・システムを批判的に検討してみることにする。

このシステムは色の3要素である色相、明度、彩度を3次元の形状の上に表示しようとしたもので、まず色相は円環上の10色——その内部がさらに10等分され、番号がつけられる。赤を例に取れば一番赤紫に近いのが10R(redの頭文字)、逆に橙に近いのが1Rで、中間の5Rが典型的な「赤」となる——によって示される。各色相をさらに10段階に(必要なら各段階もさらに10段階に)均分するのだが、例えば橙における一つ一つの段階と赤紫の場合のそれとで質の差は果たして同じかどうかといった疑問が生ずる。それはさて置き、一応このシステムの概略を述べてしまうと、円環の中心には灰色の柱が貫いており、

これは明度を表わし、下底部は黒でこれを0とし、上底部は白で10とした上で<sup>3</sup>、中間の灰色を1から9までの段階に分ける。最後に彩度は、中心柱の各段階から円環上の各色相に放射状に向かう直線に表示される。つまり中心柱から遠ざかるほど灰色っぽさが減じて行き、灰色っぽさが完全に消失する地点まで放射直線は伸びて行くのだが、そこに至るまでの長さは明度や色相ごとにまちまちである。そして一番遠くまで達している箇所がその色の最高彩度値を示すことになる。例えば赤 red は色相が 5R で明度 5 の時に最高彩度に達し、その場合矢印は 14 段階を経るが、黄 yellow の場合は色相が 5Y 明度は 8 の時、最高彩度値はやはり 14 である。なお、明度と彩度とは色相を表わす表記のあとに明度/彩度という分数形式で示すならわしである、3R 4/5 のように。

このシステムへの疑問はただちに生ずる。先ほど挙げたピンク色を例にとると、この色は赤と白の混色であり、明度は赤より高いが彩度は赤より低いことは直観的に分かる。だがマンセル系では赤と白の混色を端的な形で表示することはできない。なぜなら明度値 0 の白と明度値 5 の赤を直接に結ぶことは不可能——結ぶことができるのは同じ明度どうし——だからだ（ちなみに赤と明度が同じなのは、かなり黒ずんだ灰色である）。ピンク色のマンセル値は 4.8R 7.6/6.8 とされているが、明度値が 7.6 とは赤の場合の 5 よりずっと高いのはこの色が赤と白との混色であるのを見れば別に不思議ではない。だが、ピンク色の系列の中心柱から一番外側の色が灰色成分を全く含まないのは彩度の定義から当然だが、その直前までは灰色成分を含んでいるのは少し変ではないだろうか。われわれは普通、ピンク色の色合いの変化を赤と白の含有の割合でもって把握している、赤の含有量が増せば赤っぽいピンクであり白の含有量が増せば白っぽいそれというように。マンセル系では、この変化の把握が難しい——というより、白（や黒）が混じった清色はこのシステムでは本当は例示するのが不可能のはずである。

日本語では白と黒の混色である灰色の微妙な色合いの違いを表わす語彙（主に江戸時代に染色業者が生み出したのだが）が豊富にあって、薄鼠、濃鼠、源氏鼠、銀鼠、白鼠、絹鼠、梅鼠、白梅鼠、薄鼠、牡丹鼠、暁鼠、鶉鼠、桜鼠、青磁鼠、藍鼠、柳鼠、薄雲鼠、紺鼠、錆鼠、紫鼠、藤鼠、千草鼠、桔梗鼠、江戸鼠（以上は鼠を「ねず」と読む。素鼠、葡萄鼠、紅消鼠、深川鼠、鳩羽鼠、利休鼠、井鼠（以上は「ねずみ」）などさまざまである。たとえば源氏鼠は紫が

<sup>3</sup> 厳密には白の明度値は 9.5。反射率 100%の白色媒体が存在しないからである（それを言うなら、反射率 0%の完全黒体も存在しないのだが）。

かった薄い上品な灰色であり、鴝鼠はピンクがかった灰色で、江戸鼠が茶色を帯びているのに対し、深川鼠は青緑である。同じ緑っぽさでも利休鼠は抹茶色がかすかに感じられる灰色だ。紅消鼠に至っては、赤紫がかった黒みの強い灰色という複雑さである。

同じ灰色のこうした微妙な違いをマンセル系ではどう扱うかという、そもそも灰色には白/黒の含有量の差に応じた10段階しか考えられていない。逆に、このシステムの内側にある色はすべて灰色を帯びている。どういうことかという、マンセル系では全色彩はゆがんだ球体のうちに閉じ込められるが、球の外皮に当たる色はそれぞれ彩度最大であり、灰色っぽさを含んでいない——つまり、球の内部はどの色相にあっても多かれ少なかれ灰色っぽさ、つまり濁色を帯びているのだ。その結果、灰色のヴァリエーションはかえって把握されにくくなる。江戸鼠は茶色の色相、深川鼠は青緑の色相へと分散配置され、灰色自体のヴァリエーションとしては扱われなくなってしまう。

これはわれわれの色彩経験に背馳することではないのか。そもそもマンセル系で明度の基準となる中心柱の灰色系列は、色みを完全に含まない、いわば純粋な灰色を前提にしているわけだが、そのような灰色は果たして存在し得るだろうか。灰色は白と黒の混色のわけだけれども、純粋な白は現実には存在せず、純粋な黒にしても同様である。このことからして、雑成分を全く含まない純然たる無彩色の灰色というのも抽象的な存在ということになる。

灰色のことを昔はねずみ色といったが<sup>4</sup>、厳密には灰色とねずみ色とは異なり、後者はずっと黒みが強い。白と黒を等分に混ぜた色を典型的な灰色と呼ぶとすれば、これはかなり黒ずんだ色で、ねずみ色の方が典型的な灰色といえよう。だが重要なのは、ねずみ色は単に黒っぽいだけでなく、青みも帯びていることだ。対して白みの濃い灰色の方は黄みからさらには赤みを帯びている。これをジャッド・ヘルソン効果といい、灰色系列の特徴となっている。さらに、色というものは隣接する他の色の影響を不可避免的に受ける。画家は常にそのことを念頭に置き、画面全体に色をどう配置すれば色の価値（ヴァルール）を効果的に発揮できるかに腐心している。また、見えない色の影響ということもある。映像美の傑作であるアラン・レネ監督の『去年マリエンバートで』（1961）では室内撮影の際に壁の色をピンクにし、非常に奇妙だったらしいけれども、できあがったモノクローム画面では美しい灰色になっていた。あの映画を見て、壁の本当の色がピンクであるのに気づいた人間はよほどの専門家だったろう。

<sup>4</sup> 江戸時代にも灰色という語はあったが、もっぱら骨灰の色を指すものだった。

灰色を単純に「無彩色」で処理してしまうマンセル系では、こうした問題に対処できない。色というものを固定的にしか捉えていないからだ。そのため、もともと実用の便のために考案されたものだけでも、当の実用にも齟齬をきたすことがある。この方式に基づいた色見本から選んだ色で壁面を塗りつぶしてみると、何か見本帖で見た時とは感じが異なってしまうのを防げない。

### 3 輝く灰色の問題

ウィトゲンシュタインは『色彩について』の中で透明な白はありえないことを色に関するアプリアリ命題の筆頭に掲げている。確かに透明な赤や黄、青などはあり得ても白については想像しがたい。透明とは、可視光線がすべて反射し返されもせず、対象の内に吸収し尽くされてもいない状態の知覚なのだから、透明な白（および黒そして灰色）が存在しないのは定義的なことといえる。ウィトゲンシュタインはさらに、灰色が輝いて見えることはないことを再三にわたって強調する。つまり銀色を灰色の変種とは認めず、白が輝いている状態だと見るのだ。マンセル系では銀色や金色は独立の色とは扱われてはおらず、「色立体」上の位置をもたないけれども、ウィトゲンシュタインはそこまでは徹底しない。一応は「色」のうちに認めていながら、普通の色とは論理を異にするという。

では、どう異なるのか。彼は「レンブラントは金の兜を金色で描かなかった」と指摘する（第Ⅲ節 79 節）。このオランダ派の巨匠は兜を暗い黄色で処理し、ハイライトの部分を対比的に白くすることで金色に見える効果をあげているというのだ。つまり金色は黄色の物体の特殊な表面状態にすぎず、いわば準色 *quasi-color* と言いたいのだろう。

それならば銀色は灰色の物体の特殊な表面状態として処理してよいように思われるのだが、ウィトゲンシュタインはなぜか白に固執する。銀器を写実的に描いた静物画を見てみると、本体は黒ずんだ灰色に、ハイライトは白——金器の場合ほどは輝いていない——で処理されている。ウィトゲンシュタインのいう白が輝いている状態とは、むしろ白磁の器が光を受けている場合であろう。白磁器と銀器とを白黒写真で見くらべれば違いは容易に分かるであろう。白磁ではハイライト以外の箇所は相対的に暗く写っているけれども、そこを灰色と取ることはない。銀器の場合は、地の色は濃い灰色と理解されるはずだ。

こうした「見え」の違いは経験的なものだろうけれども、ほかならぬウィトゲンシュタイン自身が『色彩について』の第Ⅲ部 271 節で白黒写真に関し、次のような問いを提起している。

私は写真に写った少年のブロンドの髪を本当に (wirklich) 見ているのか?! それとも灰色に見ているのか?…私は、このように写真のうちに見えているものは何であれ、本当はブロンドに違いないと**推測**しているだけなのか?… **ある**意味で私はそれをブロンドと見、別の意味ではより明るい、またはより暗い灰色と見ている。(強調は原文)

さしあたりこれは例の「アヒル-ウサギ図形問題」のヴァージョンと取っておこう。ここではブロンドの例をもっと細かく分けて、写真に写っているのがブロンド(金髪)なのか、それともプラチナ・ブロンド(銀髪)か、あるいは単なる白髪なのかを見分ける場合、何に基づいてそうしているのかを考えてみよう。人間の顔という、われわれが一番関心を持たざるを得ないものを単なる色のかたまりとして捉えたりはしない。白黒写真で見える場合も、写っているのが年配者なのか青少年なのか、日本人か西洋人かなどを判断したうえで、金、白金、灰色、白の各物体が白黒映像ではどう映るかの経験的了解をもとに、被写体の毛髪の「本当の色」が何であるかを推察する、たとえばプラチナ・ブロンド、つまり「輝く灰色」だろうというように。そして上に引用した文においては、ウィトゲンシュタインは輝く灰色はあり得ると認めているわけである。

それにしても金色や銀色は物質表面の特殊な状態なのだから独立に存在する色ではなく、準色どまりだとするのは当を得ているだろうか。この理屈で行くと茶色もまた準色になってしまう。なぜなら茶色という独立の色は本当は存在しないからだ(ウィトゲンシュタイン自身も「茶色の光はない」と明言している)。自然光のもとでのものの「見え」を追及した印象派の画家たちがパレットから茶色を追放し、茶色い対象を赤、紫、青の斑点の組み合わせに置き換えて表現しようとしたゆえんである。しかしこの描法は一流儀にとどまった。現在では茶色の絵具をあえて用いない画家は皆無に近いだろう。金色や銀色の絵具によらずとも金銀器の感じを表せるのは確かである。だが、だからと言って金色や銀色に独立性を賦与しない手はない。日本画における金屏風や銀屏風、西洋の古い宗教画における金や銀の背景色が発揮する独特の効果は、他の顔料をもってしては代替不可能である。

## 4 灰色の美学

色彩学で灰色を濁色と呼ぶこと自体が価値評価的である。確かに灰色は不活発、陰気、退屈、態度がはっきりしないなどのマイナスのイメージを伴うところがある。絵画にあってもこの色はとかく嫌忌されがちである。興味深いのは、やたら多種の絵具を用いすぎると混濁して画面全体が灰色っぽくなるとされることだ<sup>5</sup>。しかし他方で、色の魅力は灰色にこそあるという主張もある。セザンヌは「ねずみ色を描いたことのないうちは画家とは言えない」と友人に語り<sup>6</sup>、さらにルーブル美術館を一緒に回りながらお気に入りのヴェロネーゼの《カナの婚姻》を前にしてこう興奮する：

これこそ絵画だ。部分も全体も、もろもろの容積も色価も、構成も戦慄も、すべてここに入っている。…大きな色の波動しか知覚されないでしょう。虹色の輝き、色の宝庫、絵はわれわれにこれを与えてくれなければならないんだ。…お聞きなさい、私の思うのでは、ヴェロネーゼとはね、色彩の中の思考の充満なのだ。彼は画布をねずみ色めいた色ですっかりおおっていた…

ルネサンス期のヴェネツィア派の巨匠ヴェロネーゼのこの大作(666×999cm)は聖書の中のイエスの奇跡譚を主題にしているが、描かれているのは作者と同時代のヴェネツィア貴族の豪奢きわまりない歓楽生活である。そして本当の主題は、多種様々な色彩の総合的調和それ自体と見るべきである。セザンヌが感服したのも、この「秘められた」主題のゆえだったのだ<sup>7</sup>。

ヴェロネーゼには時代をはるかに飛び越えて近代絵画に接する面があったが、ここで簡略に近世以降の西洋美術史をまとめておこう。ヴェルフリンの『美術史の基礎概念』によれば、16世紀と17世紀の間に重要な分水嶺があった。線的構成から絵画的構成への転換であり、様式的にはルネサンスからバロックへの移行である。線的とは、全ての部分が均等に明確な可視性に貫かれていることであり、絵画的とは、全てを色彩の塊として処理する方式である。対象を

<sup>5</sup> カラリストと呼ばれるタイプの画家はむしろ色数は少ない。岡鹿之助の『油絵のマティエール』(美術出版社、1953)によれば、マティスは17色で結構多いが、デュフィは14色、ルノアールは11色、色彩の魔術師といわれたボナールは10色しかパレットに置かなかったという。

<sup>6</sup> ガスケ『セザンヌ』(与謝野文子訳 岩波書店 2000)

<sup>7</sup> こうした作風のゆえにヴェロネーゼは教会から嫌疑をかけられ、異端審問を受けている。

「あるがまま」に描こうとしたのに対し、「見えるがまま」に描こうとしたのだ。そのため輪郭線は曖昧となり、事物は色の斑点の集合へと解体される。加えて画面の背景部分は奥へと大きく後退し、深奥空間が形成されるようになる。こうした特徴はすでにルネサンス盛期のヴェネツィア派に芽生えていた、線の構成の牙城だったフィレンツェ派に対する反旗として。その先鋒だったティツィアーノの芸術についてヴェルフリンはこう述べる：

（彼の）色彩は原理的にもはや単に物体に付着するようなものではなく、物が可視性を得るための大きな要素であり、関係づけるものであり、統一的に動くものであり、瞬間的に変化するものである。

彼の作品は晩年に近づくにつれますます流麗さを増し、画面全体が銀色に輝くようになる。バロック様式は反宗教改革において芸術が布教の有力手段と目される状況下で誕生するが<sup>8</sup>、その尖兵たる役割を担ったのがティツィアーノの孫弟子のカラヴァッジョだった。その光と闇を劇的に対比させる画風はやがて北ネーデルランドのレンブラントにおけるように宗派を越えて広がっていく。またティツィアーノに端を発する色彩主義も南ネーデルランドのルーベンスやスペインのベラスケスという傑出した後継者を生む。やがて美術の中心はフランスに移り、バロック様式は宮廷風に洗練かつ繊弱化され、優美なロココ様式へと転ずるが、その代表画家であるヴァトーにおいて画面を覆う銀色の微妙な魅力は一つの頂点に達する。ところが大革命とナポレオン戦争にかけての激動期に線描主義からの一大反撃が巻き起こり、画壇の主導権を握ってしまう。すなわちダヴィッド、アングルと続く新古典主義であり、その下でバロック的なものは悪趣味の権化とみなされ、ヴェルフリンの言葉を引用するなら「散々な目にあわされてしまう」。しかしこの新古典主義に対する反抗という形で 19 世紀フランス美術界ではさまざまな運動が起こり、世紀後半には色彩のゆらめきを縫って銀の輝きが湧出する印象派の出現——それはブルジョワの勝利の花飾りだったが——をもって近代絵画の幕開けとなるのである。

<sup>8</sup> 宗教改革期においてイタリアに興ったのは末期ルネサンス様式である技巧的で幻想的なマニエリスムだったが、描法としてはフィレンツェ派の線描主義を受け継いでいた。ただしポントルモやフィオレンティーノのように色面による画面構成へと脱皮した作者もいた。また、ティツィアーノを継いだティントレットやヴェロネーゼらヴェネツィア派の巨匠はマニエリスムの影響を受けつつも、豪放な画面構成や色彩主義により前バロック・スタイルに到達している。

絵画における銀色——輝く灰色——の魅力が発揮されるのは、文化の爛熟ということと密接にかかわっていると思われる。日本にあっても、それまでは喪服の色として不浄扱いを受けていた灰色が「渋い色」として趣味の洗練を意味するようになるのは、九鬼周造の『いきの構造』(1930)を待つまでもなく、江戸の化政期以降だった。

## 5 カントにおける灰色

ゲーテは灰色の魅力について次のように述べている：

無彩色の絵やこれに類似した芸術作品の巧みに取り扱われた明暗を見てわれわれが感ずる非常に快適な気分は、主として、一つの全体を同時に知覚するところから生ずると思われる。この全体は通常、視覚器官によって単に契機的に、生み出されたというよりはむしろ探し求められ、いかによりうまく行っても、決して固定されえないものなのである。(『色彩論』教示編 34)

ゲーテがカントの『判断力批判』に心服していたことは有名である。同書の中でカントは絵画の美は色彩にではなく *Zeichnung* つまりデッサンにあるとしていた<sup>9</sup>。彼が色彩に重きを置かない理由として；

色彩は、なるほど対象自体を我々の感覚に対して生き生きとしたものにする。しかしこれを観照に値するもの、美しいものにはできない。むしろ色彩は、美しい形式が必要とするところのものを、多くの場合著しく減殺する。(第 14 節)

カントは色の感覚であっても純粹であればよいとする。彼は光の波動説に依拠し、色の場合の「純粹」とは規則正しい波動周期を有していることだから、その限りの色、つまり虹の 7 色については美をみとめる。これに対し、混合色は純粹と言ってよいのか不純としてよいのかを判定する標準がない。しかしカントはこのことから混合色には美はみとめられないとは即断せず、それが有す

<sup>9</sup> *Zeichnung* を篠田訳では線描的輪郭としているが、『判断力批判』第 14 節では少しあとで「形態の遊び」と言い換えもしているから、簡潔にデッサンとすべきである。

る感覚的刺激が形の美しさを損なわない限りにおいて、美のうちに受け入れてもよいとするのだ。これは上で引用したゲーテの無彩色画賛美と呼応している。白や黒、そして灰色の無彩色も「色」ではあるのだが、描かれた対象の形自体を端的に示す点で有彩色に勝るとは一応言えるであろう——画家の間からは反発が起こるに違いなく、たとえばセザンヌは実作の苦闘の末に「色彩が緊密になるほどにデッサンはますます正確になる」と語っている。

絵画に対するカントの評価を伺わせるのは芸術の分類を論じた『判断力批判』の51節である。その中で彼は芸術を大別して、言語芸術、造形芸術、感覚の遊びの芸術の三者に分けているが、絵画は建築と彫刻に並んで造形芸術に属し、かつ諸芸術の優劣を論じた53節では造形芸術中で第一位を占めるとしている。その理由は、理念に深く至り得ること、およびデッサンを通じて造形芸術全般の基礎をなすからだという。カントによれば、デッサンとは「形態の遊び」が趣味判断の対象となるところのものである(14節)。『判断力批判』に傾倒して止まなかったアランはこの規定を敷衍して、デッサンとは「動きのある対象を線によって捉える手法」としている。建築にせよ彫刻にせよ、当の対象は静止しているが、我々の視線は各部分を撫でるように次々に追ったうえで、全体の形のよしあしを判定する。そのことの訓練のためにデッサンが不可欠ということだろう<sup>10</sup>。

それで、カントが好ましいとみなす絵画——デッサンの魅力に富み、色彩は極力控えめな——とは具体的にどのような流派の作品か。彼はそれを「自然の美的描写の芸術」とし、これこそが「本来の絵画 *eigentliche Malerei*」だという。具体的には17世紀のオランダ派の風景画である。その特徴は西洋画の王道である歴史画におけるような主題<sup>11</sup>を欠き、ごく平凡な景色をもっぱら無彩色や褐色を用いて描写する点にある。ロイスダールのように、大気の透明感の微妙さ——銀の輝き——を捉えた名手も出たが、概して風景画は歴史画や肖像画が不得手な二流画家の分担とされた。しかしその安価さや親しみやすい画風から新興の市民階級に支持され、さらには輸出品として欧州各地に流布していく。カントが故郷の港町ケーニヒスベルクで目の当たりにした絵画の実作もオランダ

<sup>10</sup> 裸体素描がデッサンの訓練に用いられるのは、人体ほど複雑微妙な構成物はなく、細心の観察を要し、そしてデッサンの狂いは誰の目にも容易に分かるからである。

<sup>11</sup> 主題(テーマ)には広義と狭義があり、前者が例えばキリストの賛美だとすれば、後者はそれを最後の晩餐の場面に求めることで、題材(シュジェ)とも呼ばれる。シュジェはさまざまな画材(モチーフ)の組み合わせからなる。風景画は歴史画の背景をなすモチーフの一つだったが、主題から離れ、それだけで独立したものである。近世初期にオランダで発生した。

渡りのこの種の作品だったにちがいない。彼はこれこそ「本来の絵画」とみていた。

彼の同時代には、イギリスから起こった突兀峩々たる山岳や怒涛逆巻く海洋の景色を描く「ピクチャレスク画」や、古代の廃墟を画面に取り入れた「イタリア趣味」の風景画が幅をきかせていた<sup>12</sup>。カントはこうした傾向に対しては、絵画と文学性の結合とみなして評価しなかった。第52節で彼は「芸術は、かかる結合においていっそう作為的 *künstlich* なものになる」と述べている。では、ピクチャレスク画や伝統的な歴史画など、カントに言わせれば非本来的な絵画一般はどこに位置づけられるかということ、芸術の第三の部類としている「感覚の自由な遊びの芸術」のうち、音楽と並んで置かれている「色彩芸術」が該当する。カントは、音や色は身体的な快適 *das Angenehme* をもたらす場合は美ではないけれども、静かに観照し得る適意 *das Wohlgefällene* にあずかる限りは美感的判断の成立をみとめてよいとする<sup>13</sup>。彼は「本来の絵画」は無彩色でなければならないとまでは断じていないので、色彩に関しては、オランダ派の自然風景画と他の絵画一般との間に截然とした違いはないはずである。

ならば、両者の本当の違いは「主題」の有無ということになるのではないか？つまり、色彩とデッサンだけを必須要素としている絵画をカントは「本来的」とみなした。ということは、印象派以降の近代絵画のありかたを彼は予見していたわけである。ただし、バロック様式においてすでに到達していた色彩の自立性に対しては守旧的だったが。

#### 〈参考文献〉

Kant, *Kritik der Urteilskraft*, FELIX MEINER VERLAG, Hamburg, 1974. (イマヌエル・カント『判断力批判』篠田英雄訳 岩波書店 1974)

<sup>12</sup> そのためロイスダールなどは失職し餓死している。オランダで自然風景画が復活するのは19世紀にフランスのバルビゾン派に刺激されたハーグ派による。ゴッホの出発はこの派からだった。

<sup>13</sup> 『判断力批判』51節は、色や音に関し快適と適意を截然とは分けられないとする。つまり、どんな絵画や音楽も芸術である限り「美」が語れることを不承不承ながら認めているわけだ。なおカントは芸術が成立する条件の一つに「趣味」との合致をあげるが、趣味の枠を決めるのは間主観性（彼の言い方では共通感覚）であり、そのありかたは社会とともに推移し、かつアレントの言うように政治性（イデオロギー性）と無縁ではない。江戸後期にねずみ色が粹な色へと昇格し、このセンスが通じない者を野暮と排斥する形で江戸の文明が成熟していった経緯を見てもよい。

- Wittgenstein, *Remarks on color*, BLACKWELL, Oxford, 1977. (ルートヴィヒ・ウィトゲンシュタイン『色彩について』中村昇・瀬島貞雄訳 新書館 1997)
- アラン『芸術論集』桑原武夫訳 岩波書店 1941
- ルートヴィヒ・ウィトゲンシュタイン『哲学的考察』奥雅博訳 大修館書店 1978
- ハインリヒ・ヴェルフリン『美術史の基礎概念』海津忠雄訳 慶應義塾出版会  
2010
- ナタリー・エニック『芸術家の誕生』佐野泰雄訳 岩波書店 2010
- 岡鹿之助『油絵のマティエール』美術出版社 1953
- ジョワシャン・ガスケ『セザンヌ』与謝野文子訳 岩波書店 2000
- 金子隆芳『色彩の科学』岩波書店 1988
- 『色彩の心理学』岩波書店 1990
- 九鬼周造『「いき」の構造』岩波書店 2007
- ケネス・クラーク『風景画論』佐々木英也訳 岩崎美術社 1998
- ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ『色彩論』木村直司訳 筑摩書房 2001
- 高山宏『奇想天外・英文学講義』講談社 2000
- アルバート・マンセル『色彩の表記』日高杏子訳 みすず書房 2004
- アラン・レネ監督 DVD『去年マリエンバートで』スターライトフィルムズ 2009

(むさし よしひろ／千葉大学大学院人文社会科学研究所 特別研究員)