絵画の色づかいの秘密

北　畠　耀(あきら)

絵画に限らず芸術の表現は，何を表すかという内容の構想力と，どう表すかという表現技術，の均衡によって成り立っている．この両立なくして作品は完結しない．また，視覚的造形物はすべて，ある主題が色と形と材質とを伴って表現されるため，色だけを抜き出して語るということはできない．そのゆえに色彩を基軸として説かれた美術の通史は乏しい．しかし色彩は造形要素のなかでも特に人の心の奥深くと通じあっている．

本稿では先達の研究を借用しながら，技術の説明も手短かに加え，絵画の色彩美を解いてみたい．ただし現代絵画を欠いた内容をお許しいただきたい．図版の少ない不親切には何らかの画集を参照してくださるようお願いする．

1. ルネッサンスにおける色彩画

文化の特質は常にその時代の社会規範と生活慣行から生まれ，当然ながら絵画の色彩表現にも発揚される．だが時代の様式美にとらわれることなく，色彩が独自の造形要素となり感情表出の役割を担うものとして自覚されるのはルネッサンス期に至ってである．むしろ中世までは絵画そのものが建築に属する要素として未発達であり，彫刻に比べてもその役割は小さかった．極言すれば，絵画の本格的な歴史は約600年ということができる．

封建体制が成熟したあとの14世紀後半から，イタリアにルネッサンス時代が到来した．新しい知識階級と富裕階層の誕生により，古代文化を範とし近代の黎明を告げる空前の文化が200年にわたって咲き乱れる．この波は15世紀にアルプスを越え，ドイツとネーデルランド地方で北方ルネッサンスを生んだ．

ルネッサンス期のイタリア美術は，フィレンツェとヴェネツィアの2都市を核に形成された．フィレンツェとは“花の都”を意味しているが，巨大な富と権力を手中にしたメディチ家が芸術を保護し，多数の天才画家を輩出した．ヴェネツィアは，オリエントに接する商港都市共和国として繁栄し，経済と文化の黄金期を迎えてフィレンツェとは異なる豊饒な画派を生んだ．

両者の性格は大いに異なる．フィレンツェ派は主知的で秩序を重んじ形態の理想的な正確性を求めた．それにに対しヴェネツィア派は開放的でドラマ性があり官能的な色彩主義を最大の特徴としている．ルネッサンス期の色彩画家を数人だけ挙げてみる．

筆者はまずピエロ・デラ・フランチェスカ（Pero, 1416-1492）を挙げたい．理知的で澄んだ空間構成，気品のある色彩美で彩られた人物像．後にスーラが影響を受けたが詩情に満ちた画風は見事に両者に通じている．ピエロは当代一流の数学者でもあり透視図法の研究書を著している．その資質から生まれた画面構成は時空を超えたように静かで，よく見ると色の諧調と濃淡で巧みに遠近表現を行っている（図1）．

ボッティチエルリ（Botticelli, 1444-1510）も色彩画家であり，線の詩人と呼べる．『ヴィーナスの誕生』『春』が代表作として名高い．装飾的な構図と妙味のある線的表現の官能的な人物．甘美さの底に哀愁もたたえているのが人気の秘密なのであろう．絵に近づいてみると，卵で顔料を溶く技法のテンペラ画で，きめの細かい透明絵具の積層から彼の息づかいが見てとれる．彼は晩年，理想美追求のはて狂信的な神秘主義的傾向を強

文化女子大学生活造形学科（〒151 東京都渋谷区代々木 3-22-1）

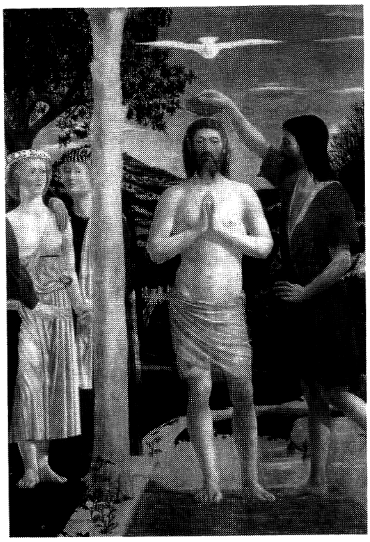

図1　ピエロ・デラ・フランチェスカ「キリスト洗礼」(1440年頃，部分).

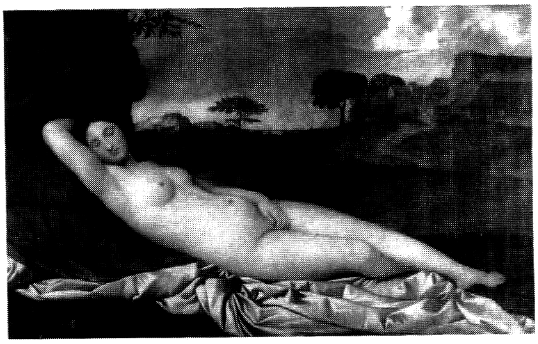

図2　ジョルジョーネ「眠れるヴィーナス」(1510年).

める.

色彩画家の系譜を辿ると，そこには詩情や幻想性を深く問う作家が多く，神秘的・象徴的な面でボッティチエルリと通有の資質が感じられる．現代になって心理学で解釈されている<色・形問題>では，色反応は情念的資質に関係し，形反応は知性的資質に関係している，とされるが，これは絵画史にもあてはまるであろう.

ヴェネツィアでは多数の色彩画家を輩出した．ここでは繁栄する文化的土壌のほかに外国との交易が幸いした．テンペラ画を油彩技法に発展させ完成させた画家は，フランドルのファン・アイク（Van Eyck, 弟・1390-1441）とされる．油絵具は速乾でないため技法上の幅が広く重厚な量感表現が可能となった．この油彩技法がまずヴェネツィアに伝えられ，同時にヴェネツィアには鮮明で品質の良い高価な顔料も輸入された.

ヴェネツィア派から色彩画家をあえて選べば『眠れるヴィーナス』(図2）で名高いジョルジョーネ（Giorgione, 1478-1510）であろう．牧歌的な田園風景を背景に，衣をまとわぬヴィーナスのまどろみ，すみずみまで気品が満ちている．はじらう風情のないところがいかにもヴェネツィア的である．色づかいは空気遠近法による諧調で叙情性が醸し出されている．この絵は，横たわる裸婦の近代までの典型になった傑作である.

ジョルジョーネはヴェネツィア派盛期様式の創始者であったが短命であった．その様式を引き継ぐのがティツィアーノ（Tiziano, 1490？-1576）である．彼は色彩の魔術師と呼ばれる名手でヴェネツィア派の本領を発揮する．特に知られたものはジョルジョーネを模した『ウルビノのヴィーナス』であろう．そして晩年に近づくにつれて色づかいは明確，かつ筆勢は熱情的となり，彩色法は後のリューベンスやヴェラスケスに影響をもたらした.

ティツィアーノの後を継いだ色彩画家はヴェロネーゼ（Veronese, 1528-1588）である．緻密で壮大な構図，劇的な人物描写，金銀を使った高貴で複雑な色彩画面は，ヴェネツィア派最後の享楽主義を歌うものであった．この現世的な陶酔は不安と幻想性を内包し，次のマニエリズム時代からバロック時代へと引き継がれていく.

ヴェネツィア派がフィレンツェ派へ与えた色彩の影響では，ラファエロ（Raffaello, 1483-1520）が挙がる．彼はレオナルド，ミケランジェロに並ぶルネッサンス三巨星の一人で，短い生涯でありながら盛期ルネッサンスの古典様式を完成させた．彼は色彩描法をヴェネツィア画家から教わった．繊細でまろやかな数々の聖母子，香り立つような気品はヴェネツィア派の色づかいに負うところが大きい（図3)．ラファエロの完成された調和的表現は，19世紀の古典派まで西洋絵画における美の基準とされた.

アルプス山脈以北では，豊かな市民生活と厳しい自然を精緻に描く固有の写実主義が育ち，油彩技法が生まれたことにもより特色のある画派が形成されてゆく．ネーデルランドの異色画家ボッス（Bosch）はシュールレアリズムを予告するような奇怪な幻想絵画を残し，この思想と細密な表現様式はブリューゲル（P. Breughel）に受け継がれていく．北方ルネッサンスの代表画家としてドイツのデューラー（Durer）を筆頭に，クラナッハ（Cranach)，ホルバイン（Holbein）がいる．しかし色彩画家としては，グリューネヴァルト（M. Grunewald,

図3　ラファエロ「小椅子の聖母」(1515年頃).

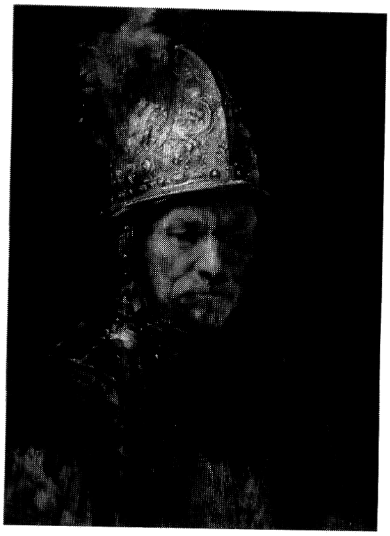

図4　レンブラント「黄金の兜を被った男」(1650年).

1470/5-1528) が挙げられる．デューラーが重厚な線描を得意としたのに対し，内面性を色彩で劇的に描出したのがグリューネヴァルトである．彼の代表作は『イーゼンハイムの祭壇画』で，黄金に輝くキリスト復活の像が色彩で表した超現実的表現で名高い．

2. バロック，ロココにおける色彩画家

17世紀のヨーロッパ絵画は地域により特徴と盛期を異にするが，バロック絵画の特質は市民文化の活力を反映し総じて想像力と躍動感があふれた幻想性にある．

典型的なバロック画家はフランドルのリューベンス (Rubence, 1577-1640) である．彼は資産家の子に生まれ，若くして才能が認められ，各地の王侯貴族の寵愛を受け，語学の才により外交官をこなし，絵の工房は大繁盛，のみならず53歳にして16歳の娘と再婚，等々，美術史の中でも信じがたい例外的境遇の人物であった．燃えるような色彩を用いて肉感的な女性の生命賛歌を大画面に託し，当時の代表画家として君臨する．

バロック絵画のドラマ性は陰影表現で画期的な作家が出現したことと関わる．光の効果に積極的な自覚を持ったのはレオナルドやティントレット (Tintretto) などのルネッサンス画家に始まる．明暗は重要な造形要素であり，立体感・空間表現の技法としては特にキアロスクロ (chiaroscuro：明暗の意) と呼ぶ．レオナルドのキアロスクロはなだらかな明暗の移行で量感を出し，それを彼自身スフマート (煙のような) と説明した．だがバロック時代に波及した技法は窓から差し込む光の強い反射と暗い影とを対比させた画面の構成であり，このような誇張された明暗技法をテネブリズム (tenebra，闇の意) と呼ぶ．テネブリズムの先駆者はイタリアのカラヴァッジョ (Caravaggio) である．闇を背景にして浮かび上がる群像，ありふれた庶民の生活場面，それに波瀾万丈の彼の遍歴が多くの画家に影響を与え，カラヴァジェスキ (カラヴァッジオ様式) といわれる流派を生んだ．

オランダのレンブラント (Rembrandt, 1606-1669) はその一人である．彼は20代半ばに肖像画家として脚光を浴びるが，50歳で経済的な破綻を来たす．だが悲惨な後期に奥深い心の様を形象化し，画家の頂点を極める．ハイライトに盛り上がる絵肌は激しさと神秘的な輝きに満ちており，魂の画家と呼ぶのにふさわしい (図4).

北方バロックを代表する一人のフェルメール (Vermeer) も光の画家である．だが彼の場合はレンブラントと異なり，片側の窓から差し込む柔らかな光の中で，ふとした瞬間の家庭の情景がのびやかに描かれている．

フランスのラ・トゥール (George de La Tour, 1593-1652) も光の画家で名高い．ローソクなどの光源そのものを画面に持ち込んだ点が独創的であり，それゆえに闇の世界まで深い精神性が漂う．

17世紀に絵画の黄金時代を迎えるのはスペインであり，最大の巨匠は『王女マルガリータ』等の宮廷画で知られるヴェラスケス (Velazquez, 1599-1660) である．的確で洗練されたリアリズム，画面は明暗の諧調を遠近

法に結びつけてゆるぎなく構成されている．

17世紀後半のフランスには太陽王ルイ14世（在位1643-1715）が君臨，ヴェルサイユ宮殿建設に芸術家を総動員して壮大なバロック様式の装飾芸術を完成させた．男性的な重厚さを求めた王の没後，反動的に雅びと遊戯性があふれたロココ文化の時代に入る．絵画に室内装飾に服飾に，しなやかな曲線模様と明るい色が響きあっており，ロココ文化は本質的に女性的である．ルイ15世の愛人ポンパドール夫人，ルイ16世皇太子妃マリー・アントアネットがそれを象徴している．

ロココ絵画は3人の画家に代表され，情緒性の濃いスフランドル派と色彩豊かなヴェネツィア派の影響を受けたヴァトー（Watteau）に始まる．軽妙な筆さばきではかなさを伴う夢幻の世界を描き，代表作に『シテール島（恋人が巡礼する島）への船出』がある．ヴァトーに傾倒したブーシェ（Boucher）は官能性と装飾性に優れる．ブーシェに師事したフラゴナール（Fragonard, 1732-1806）はさらに進めて恋の戯れを甘美に奔放に描いた．やがてルイ王朝は過飾の末にフランス革命に襲われ，フラゴナールの晩年は悲惨であった．

3. 光学研究・写真術と画家との関係

光学の研究が美術にもたらした成果の代表的な例は写真術であろう．大まかにその歴史を辿ってみたい．

光学と画家の関係は，遡れば約一千年前，アラビアの物理学者アルハーゼン（Alhazen, 965-1039）がピンホールカメラの原理を使ったカメラ・オブスキュラ（暗い部屋の意，大きな暗箱）という装置を考案したことに始まる．ただし小穴による投影現象そのものの発見は紀元前4世紀のギリシア哲学者アリストテレスである[1]．

やがてこの原理を用いながら遠近法が確立していく．15世紀にブルネレスキを始めとする美術家がこれに寄与し，ドイツでも画家デューラー（Durer）がイタリアで学んだ経験を生かし，透視装置の開発を進めた．

レオナルドも遠近法に取り組み，多数の手記やスケッチを残している（図5）．例えば『モナリザ』を見れば，徐々に移行する背景の色調変化に彼の遠近法の考えがよく表れている．

「遠近法の三つの性質について――第一は，縮小の理法に関するもので，眼から遠ざかってゆく対象を縮小遠近法という．第二の性質は，眼から遠ざかってゆく色彩の変化する方法をば意味する．第三のものは，いかに対象が遠ざかれば遠ざかるだけぼやけねばならぬか，という証明に関するものである．以上の名称は，線的遠近法，色彩遠近法，消失遠近法とでも言おうか．」

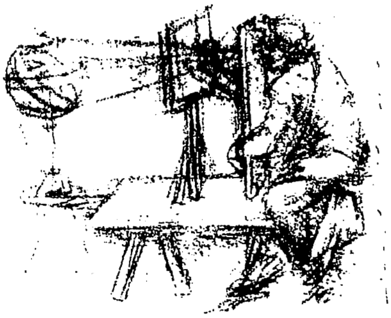

図5　レオナルド「ガラス透写装置のスケッチ」（1500年頃）[3]．

「空気遠近法について――このほかに私が空気遠近法と称するもう一種が存在する．密度の等しい空気の中では，山脈のようなはるかな物象は，眼との間に介在する大量の空気のために，青く見え，日の出るときにはほとんど空気と同じ色合いを呈する（一部中略）．」[2]

カメラ・オブスキュラは16世紀にレンズと絞りの機構を備え，写生道具として一般に知られるようになる．その開発者で＜遅れてきたルネッサンス的万能人＞と呼ばれる哲学者・物理学者・画家のデラ・ポルタ（Giambattista Della Porta, 1535-1615）は（彼はニュートン以前にプリズムでスペクトルを観察し，その図解を1593年に発表している），「絵を描けない人は，この装置を使って鉛筆でものの輪郭を描けばよい．（中略）器用な人ならなんでもないことである」と語っている[3]．彼は，何と，カメラ・オブスキュラを使ったいたずら芝居をナポリの名士に見せて驚かせ，危うく極刑になるところだった，という逸話がある．

17世紀には，哲学者で数学者，特に音楽学で功績を残したキルヒャー（Athanasius Kircher, 1610-80）が光と陰影による視覚表現についても論じ，移動式暗箱の説明図を残している（図6）．この頃，高度にカメラ・オブスキュラを用いる画家が現れる．なかでもオランダのバロック絵画を代表するヤン・フェルメール（Vermeer, 1632-1675）は最大の利用者であった．彼は投影された輪郭をなぞり，広角レンズのように誇張して室内空間を描いた．フェルメールの筆法を特徴づけているハイライト部分の光の点描（ポアンティエ）は視覚的効果を強める役割をもった巧みな工夫であるが，それは同時に，不十分な仕上げのレンズで映された光の効果に酷似している（図7）．

18世紀は光学研究が加速し，絵画制作や景観記録の

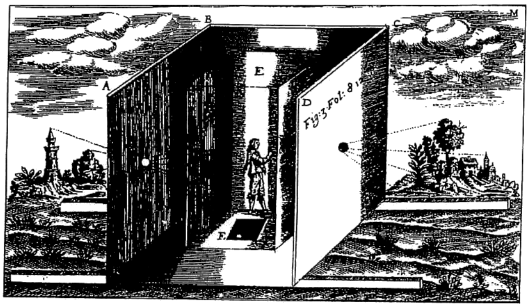

図6　キルヒャーの移動式暗箱[1]．

図7　フェルメール「牛乳を注ぐ女」(1658～60年)．

図8　アングル「泉」(1856年)．

補助手段として便利な器具が普及する．1807年イギリスのウォラストン（Wollaston, 1766-1826）は，プリズムを用いて対象物と画板とが左右の目で同時に見えるスケッチ用具，カメラ・ルシーダ（明るい部屋の意）を考案した．そして一方では感光剤や定着剤の開発が取り組まれ，19世紀に写真術が一挙に進展する．舞台装飾画家のダゲール（Daguerre, 1787-1851）が非常に鮮美なダゲレオタイプと呼ぶ銀板写真法を1839年に完成し，これが以降の絵画史に多大な影響を及ぼすことになる．

衝撃的に出現してきた写真の効用に対する画家の態度はどうであったか．危惧や不信の発言が繰り返し現れつつも，おおむね肯定的に受け止められていった．

新古典主義の旗手で類まれな描写力をもつアングルは1846年に「写真は不正競業であるから禁止せよ」とフランス政府に訴えた[3]．事実失業した肖像画家があり写真家に転向した画家もいた．肖像画が得意なアングルにとって，写真は不愉快な競争相手でしかも複製ができることは脅威であった．だが間もなく彼は写真の利点を知って肖像画に逆用し始めた．そして1856年にはナダールの撮ったヌード写真を使って名作『泉』(図8) を制作し，写真術に賛辞を呈するようになっていた．

アングルに激しく対立したロマン派のドラクロアも同様で，彼はフランス写真協会の創立会員になっている．

色彩画家のドガ（Degas）は熱心な写真愛好家で，写真を効果的に利用した．バレー舞台や競馬場の躍動的な一瞬をさらりと描いているように見える彼の絵は，実は写真を用いながら極めて慎重な熟慮と丹念な技法に基づいた制作で，決して即興的に描いたわけではない．

見える通りに描く，と言った写実派のクールベ（Courbet）は陰部のあるヌードを余りに写真的に描いたため，ナポレオン三世より発表禁止令を受けている．絵画史のレアリズムは，写真の出現がその促進役を担っていたし，瞬時をとらえる写真は，対象を見つめる画家の目を変革させたといえる．当時は報道写真が印刷媒体に現れるようになった．印象派の父といわれたマネ（Manet）は，遠くの地で起きた目撃しない場面を写真を基に描いている．『マクシミリアン帝の銃殺』である．

19世紀後半は近代絵画の黄金期が築かれる．1874年に行われた第1回印象派展の会場は写真家ナダールの提供によって催されている．そして世紀末には絵画は写真と切り離せない関係になっていた．印象派を代表するモネ（Monet）はポータブルのボックスカメラを4台持っ

ていたと記録されている．

この通り写真を最大限に活用した画家は数知れない．名前だけを挙げれば，ルドン（Redon），スーラ（Seurat），ミュシャ（Mucha），ロートレック（Lautrec）等がいる．しかし実は，画家にとっての写真は再現や模倣よりも表現がより重要であることを改めて自覚させた．ドラクロアは日記に書き残している．「人は興味あるものしか見ないのに，写真はすべてを写してしまう[4]」と．またドガは言う．「写真は心も趣味も持っていない[5]」と．

20世紀に入ってからは，ボックスカメラの普及，写真雑誌の発行，国際写真展の開催等が相次ぎ，写真は視覚表現として独自の文化領域を確立する．絵画の世界ではダダイズム，シュールレアリズム，抽象絵画等の非写実の嵐が吹き，それと共に写真と画家との19世紀的な共生関係は乖離し始める．

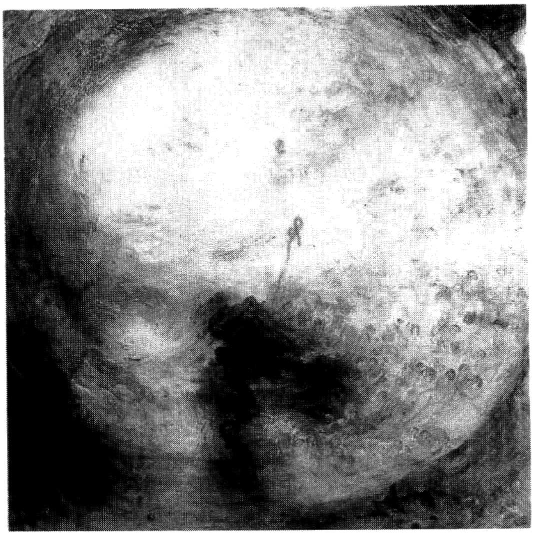

図9　ターナー「光と色彩（ゲーテの理論）―洪水のあとの朝―　創世記を書くモーゼ」（1843年）．

4.　19世紀における画家と色彩学

イギリス産業革命とフランス大革命を契機に，19世紀中葉までヨーロッパ中が動乱に揺れた．絵画史でも同じで，結果的に自由な主義・主張が生まれ，様々な流派が反発し合いながら互いに発展を促した．目まぐるしい変化こそが19世紀絵画史の特質であり魅力である．

多くの画家が色彩における多分野の研究成果に影響と恩恵を受けた点もこの世紀の著しい特徴である．19世紀は，自我の拡大・主観性の重視という欲求の一方で自然科学の実証性に重きを置く風潮が絵画界にもあり，色彩そのものへの関心が画家の間で強まった．

色彩研究の進展，わけても色彩体系・色彩調和論の登場（ルンゲ『色球体』1810年，ゲーテ『色彩学』1810年，ショーペンハウエル『視覚と色彩』1816年，フィールド『色彩学』1835年，シュヴルール『色の同時対比の法則』1839年，ルード『モダン・クロマチクス』1879年他），石版多色印刷の普及，屋外携帯用絵具の発売，合成着色料（染料・顔料）の発明，等々が複合的に画壇に作用した．ここに色彩を自覚した近代画家が生まれてくる．

なかでも色彩理論を積極的に学んだ画家は，19世紀前期ではターナーとドラクロア，後期ではスーラである．一方，画家に対し最も影響を及ぼした色彩論は，ゲーテとシュヴルールであった．以下，3人の例を考える．

1810年にゲーテ（Goethe, 1749-1832）が労作『色彩学』を発表したが，ニュートニアンの批判をよそに，彼の卓越した観察と見解は画家たちに広く深くじわりと影響を与えた．イギリスロマン派のターナー（Turner, 1775-1851）は1840年に刊行の英訳版を読み，3年後にゲーテ説に則る連作を発表した．ノアの洪水がテーマの『影と闇』『光と色彩（ゲーテの理論）』（図9）である．

ターナーが最も関心を示したのは，色彩における正と負の解釈（ゲーテ『色彩論』第4編696[6]，正は黄色・光・明・強・熱・近，負は青色・陰影・暗・弱・冷）であった．連作は負が夕方を，正が朝を表している．いずれも色と形が渦巻くように溶け合う幻想的な光景で，朝の絵では，シャボン玉の表面がプリズムの色とするゲーテの持論も描き込まれている．シャボン玉ははかなさをも意味しターナー特有のペシミズムが漂う．

ただしターナーはゲーテの色彩論に次のような意味深い書き込みを残していた．「確かにこれは真実である．的を射ている．しかし鳥に翼をつけるところまでは行っていない[7]」．つまりこの絵はゲーテの刺激を受けたが正しくターナーの絵なのである．

19世紀初頭のフランス画壇は古代ギリシアを規範とした理想美を求める新古典派が支配していた．ナポレオンに寵愛されたダヴィッド（David）が君臨し，ドイツの美術考古学者ヴィンケルマンの美学がそれを支えた．ダヴィッドの栄誉を引き継いだのがアングル（Ingres, 1780-1867）である．彼はイタリアに長期遊学の後，サロン出品作が絶賛を博しパリに帰る．このサロンにロマン派のドラクロア（Delacroix, 1798-1863）も大作を発

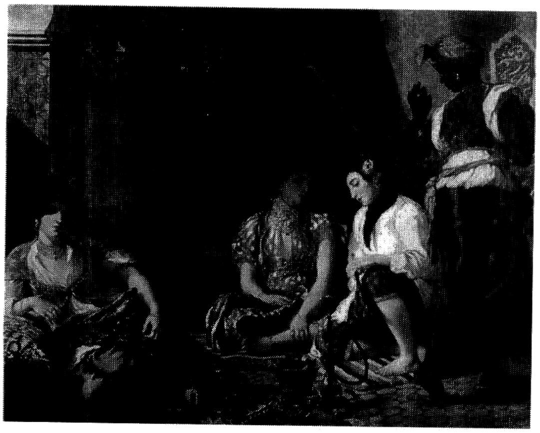

図 10　ドラクロア「アルジェの女たち」(1834 年).

表した．静のアングルと動のドラクロア，ここに生涯にわたる 2 人の対立が始まった．

1820 年代は文学にも音楽にも心を高揚させるロマン派の傾向が強まった．時代の流れは，ユゴーやショパンと親交をもつドラクロアに味方した．

絵画において劇的表現を求めれば必然的に色彩重視に傾く．ドラクロアは新しい手法を求めて熱心に色彩理論を学んだ．アングルが当時の色彩理論をまったく受けつけなかったのとは対照的である．

ドラクロアの反対色を並置する色づかいはサロン出品第一作から始まっている．34 歳で北アフリカを旅行，その装飾性と光と色に魅せられて傑作『アルジェの女たち』(図 10) を残す．反対色が美しさを生む好ましい配色である，とする説は，レオナルド，ゲーテ，フィールドをはじめ 20 世紀でも信奉者が続く．ドラクロアは反対色づかいの先駆として近代美術史の転換点に立っている．多くの画家は形で構図を考えるが，彼は色彩で骨組を考えながら作画した．

補色混合がグレーになるとするメリメ (Merimee) の色相環説明図をドラクロアは日記に自分流に写し取っているが，これは逆用するためであった．ドラクロアは「色の敵はグレーである」と言う．色は対比でこそ効果が出るのであり「泥土を与えてご覧，私はヴィーナスの肌色に描いて見せる」とも豪語した[8]．

補色の理解には貴重な偶然があった[9]．ある日の夕暮にルーブル近くを散歩中，金色に輝く馬車が通るのを見た．その金色が消えた瞬間に紫色を感じ取ったのである．メリメの色相環との符合がこの時確認された．

ドラクロアが最も影響を受けたのはフランスのシュヴルール (Chevereul, 1786-1889) である．彼は油脂研究で名高い化学者で，ゴブラン織の染織研究所を経て長くコレジュ・ド・フランスの教授を勤めた．教職時代の 1839 年に染織工場の経験を生かし『色の同時対比の法則』を著した．色相環とトーンスケールによる半球状の色立体を開発，それを用いて配色を論述するという画期的な大著である．この書は後に印象派画家が色彩のバイブルと呼んだ．シュブルールは補色関係を定義し，柄や織物を色刷で示しながら，色は対比によって互いに強めあったり弱めあったりするという法則性を説明した．絵画の色づかいについてもこと細かに解説している．

この時ドラクロアは 40 代であり，既に対比効果を十分に実践していたが，それまでの色づかいが意味づけられ，勇気づけられる．以後晩年に向かい色づかいはいっそう荒々しくなり，筆勢が重なる効果 (専門用語で筆触画法) で色のビブラートが激しくなる．

ドラクロアは病弱だったが驚くべき努力家であった．生涯に油彩画だけで 853 点，素描・水彩画・版画等を加えると作品は延べ 9000 点を超える[9]．のみならず彼は執筆活動にも熱心で，美術誌に論陣を張り，『美術辞典』公刊を意図したメモを日記に書き残している[10]．そしてドラクロアの精神と技法は印象派に引き継がれていった．セザンヌは言う．「ドラクロアほどに豊かな色彩を駆使した画家はこの世にいない．我々はみな，ドラクロアを通して描いているのだ[9]」と．

印象派という呼称はジャーナリストが蔑視して用いたことに始まるが，今では日本でも諸外国でも最も人気のある画家達である．その大きい理由に色づかいがある．モネ，ルノアール，ドガ等の印象派，ゴッホ，ゴーギャン，セザンヌ等の後期印象派，スーラ，シニャックの新印象派，これらの一群の人気画家はすべて色彩においても独自性を競っている．なかでも色彩学と画家の関係で考察に値する画家はスーラ (Seurat, 1859-1891) であろう．彼は感性と知性が見事に融和した画家で，光や水や外界を虹に見立てて交響詩のような絵を描いた．

スーラは勉強家で，デッサンと理論を重視した．初期には色彩に対する関心は他の印象派画家と同じくドラクロアへの傾倒から始まった．しかし徐々に理論面の強化に徹し始める．画学生時代にシャルル・ブラン『デッサン術の法則』(1867) を読んでいたが，併置混合の解説があった．後にシュブルールの著作から「網膜の上で色を混ぜることが出来る．色彩は視覚現象である」という解説に最大の啓示を受ける．マックスウェルの回転混色の実験やヘルムホルツの色覚三原色に関する著作からも学んだ．アメリカのオグデン・ルード (Rood) の

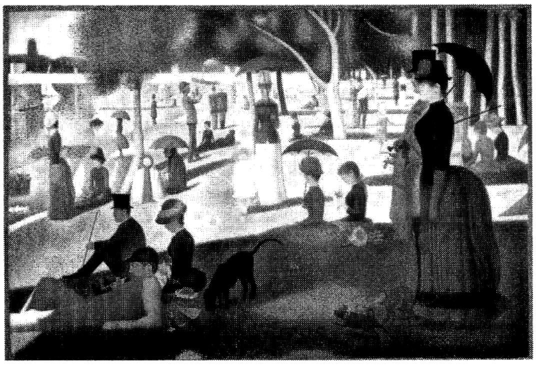

図11　スーラ「グランジャッド島の日曜日の午後」(1886年).

『モダン・クロマティックス』(1879年) も啓示を受けた一冊である．さらには形態論の習熟も怠らなかった．ダヴィッド・シュテル等の論文から直線と比例関係の意義を知り，作画に生かす．

このような学習は友人たちとの議論を熱くした．そのなかにはゴッホやロートレックなども加わっていた．彼らはいずれも色彩理論の有効性を素直に信じていた．もちろん同じ色彩画家でも個性の違いには大きな幅がある．ゴッホの色彩は情念のほとばしりであり，モネの場合は直感と経験から生まれ，スーラは論理の帰結であった．

スーラの絵は画集から想像する以上に画面が大きく，制作の苦労はさぞやと思われる．なかでも大作かつ傑作は『グランジャッド島の日曜日の午後』(図11) で横幅が3mを超える．習作を積み重ね2年ごしの完成作を1886年の印象派展に出品，非難と喝采を同時に浴びた．

スーラの絵は論理に立つだけに，見れば見るほど謎が解けてくる．例えば額縁を描き込んだ絵は（これもシュブルールの提唱により実行したもの)，額縁の色によって絵の見え方が影響されることを防ぐためである．また絵が大きければ見る人との距離もそれだけ隔たるので画面のサイズにより色点の大きさを変えている．ただしこの方法に金子はビレンの観察を引用し，離れ過ぎると対比でなく融合が起きる，との意見を述べている[11]．

スーラは1891年アンデパンダン展に大作『サーカス』を出品，その会期中突然の死に襲われる．風邪をこじらせたとされるが31歳であった．ピサロは息子にこう書き送っている．「私はこのむごい知らせを今朝受けたばかりだ．芸術にとってこの上ない損失だ[12]」．

点描派の技法はスーラの忠実な信奉者シニャックで終りを告げた．スーラを超えるスーラ主義者は今後はあり得ないであろう．余程の才覚がない限りスーラの論理と様式に呑み込まれ，陳腐な模倣を余儀なくされるからである．スーラは永遠にスーラだけと言うべきか．

人々が絵画に関心を示すのは，非日常的で心地よい美的世界を求めている場合が多いであろう．芸術における創造性は遊びと類縁関係がある．ピカソは形に遊び，マチスは色に遊ぶ．優れた作品は何らかの驚きを伴い，人々の日常的な規範からの逸脱願望を満たしてくれる．

また人々の芸術への関心は，情念の深さを通して自らの生き方を問う，ということと潜在的に重なっている．そのため創造性は，時に狂気とも隣り合わせている．

例えばゴッホの耳切り事件なるものがある．ゴーギャンを襲うつもりのカミソリで自らの耳を切り落とし，あろうことか，それを娼婦に届けたのである．この狂気の沙汰は町の大騒ぎとなった．これは彼の胸の内に渦巻くマグマが噴出したのだ．この2年後に麦畑でわが身を撃ち，弟テオに手をとられ37歳でこの世を去る．不遇の生涯であった画家は数知れない．ゴッホの生前に売れた絵はただの1点に過ぎなかった．この極限の生活のなかで築かれた彼の作品は，つつがなく過ごすわれわれの日常生活に鋭い問いを突き付けてくる．ゴッホの絵の実物をみるとき，筆者の体に言いしれぬ痛みが走る．

本稿はこのような本質論を語ることが課題でなかったが，絵に接するときの心すべきこととして書き添えておきたい．

文　　献

1) 辻　　茂：遠近法の誕生（朝日新聞社, 1995).
2) レオナルド・ダ・ヴィンチ：レオナルド・ダ・ヴィンチの手記　上（杉浦明平訳, 岩波書店, 1954).
3) 伊藤俊治：写真と絵画のアルケオロジー（白水社, 1987).
4) 粟津則雄：思考する眼（美術出版社, 1969).
5) フェブル：叔父ドガ（東　珠樹訳, 東出版, 1981).
6) ゲーテ全集第17巻（石原　純訳, 大東出版社, 1942).
7) ウォーカー：ターナー（千足伸行訳, 美術出版社, 1991).
8) Shevreul and Faber Birren: "Shevreul, the Principle of Harmony and Contrast of Colors" (Reinhold Pablishing, New Yoek, 1967).
9) 富永惣一：ドラクロア（新潮社, 1975).
10) 高階秀爾：創造力と幻想（青土社, 1986).
11) 金子隆芳：色彩の心理学（岩波書店, 1990).
12) サラ・カー・ゴム：世界の巨匠スーラ（廣田治子訳, 岩波書店, 1996).

他に次を随時参照.

John Gage: Color and Culture (T & H, London, 1993).
Chevreul: Chevreul on Colour (George Bell and Sons, London, 1899).

(1997年4月15日受理)