

## 色の間主観性をめぐって

武蔵 義弘

カントは『判断力批判』において、色彩を〈美〉の要件からはずしたが、それは、色彩は主観的な感覚であって個人間の好みの違いに左右され、普遍性を云々することが困難というものだった。ただし例外として、自然光を構成するスペクトル上の純色、および花や鳥、貝殻など自然物の色彩については〈美〉を認めてもよいとしている。こうした「妥協」は彼の美学を一貫したものにさせなくするのではないだろうか。たとえば、白はすべての可視光線の混合からなっているのだから混色中の混色と言える。逆に黒は光線をすべて吸収した状態なのだからそもそも〈色〉ではない。すると絵画における〈美〉は線描的要素 (*Zeichnung*) にあるとしたカントの主張はどうなるのか。 *Zeichnung* つまりデッサンは白地に黒でもって描かれるのが通常だが、眼に見える白・黒の対比自体に〈美〉があるのではないと彼は言うのだろうか。また、自然物における〈色〉なら〈美〉を認めてよいと言うのなら、絵の具の材料は現在は化学的合成<sup>1</sup>による場合が多いけれども、元来は粉碎した岩石や焼いた象牙である。これら自然物も顔料として精選されると〈美〉ではなくなるのか？ こういった難点を避けるには、潔くすべての〈色〉を〈美〉から追放するか、逆に〈美〉の領域に全面的に招き入れるかだと思われる。本論は後者の立場を取り、ただし『判断力批判』の大枠には従いつつ、色彩の問題、特にその間主観的性格に迫ってみることにする。

### 1. 色の見えの問題

色彩の間主観性を論ずるに当たってまず地ならしとすべきは、〈色〉は各主観にとって「同一」に現れるのかどうかである。赤いものの例を問われて、郵便ポストや熟したトマトを挙げれば普通は通じる。しかしもし、他方の眼にそれらは青く見えているのに、言語上では一貫して「赤」と呼んでいるとしたらどうなる

か. ウィトゲンシュタインは晩年の著『色彩について』でこうした問いはナンセンスだとしている. 真偽の確かめようがないと言いたいのだろう. 彼は色盲(色覚障害)<sup>2</sup>に関しては「赤緑色盲の現象を記述するためには, 赤緑色盲の人が何を習得できないか」を言うだけですむとしている(同書第三部 164 節). 古典的な例でいえば, 英語の色盲の語源となった物理学者ドルトンは, あるとき真紅の靴下で教会に列席し, 周囲を驚かせたという. 彼は服装の質素さで知られたクエーカー教徒だったが, 本人としては黒灰色の靴下のつもりだったのだ<sup>3</sup>.

各人にとっての色相の違いは本当に語りえないのだろうか. 赤と緑を等量で混ぜると黄色が生ずる(なお, 絵の具でなく光の混合である. 以下同じ). 赤や緑の「クオリア」が各主観で同じかどうかは不明としよう. ただし, 言語的には一致している. 一方が熟したトマトの色を「赤」と言うとき, 他方もそれを(青に見えているかもしれないにせよ)同じく「赤」と呼ぶ. 赤と緑を混ぜた結果を「熟したバナナの色, つまり黄色」と呼ぶのも一緒である. ところで黄色は白について明るい色だが, 白と違ってスペクトル上に位置を占めており, それは橙と黄緑の間中だということや, 同じく白と違って「透明」な状態が想像可能である. そして「明るい」とか「透明」とかは間主観的な性質である(「スペクトル上のしかじかの場所に位置する」は, 客観的な性質と言える). さらにまた, 赤と緑の混色だからと言って「黄色」を「赤緑」だとか「赤っぽい緑」だとか言わないことも一致している. ウィトゲンシュタインはこの点について執拗にこだわっているが, スペクトル上の色  $x$  と  $y$  とを混ぜて生ずる色  $w$  もまたスペクトル上に存在する場合(たとえば黄色と緑の混色の黄緑のように),  $w$  を「 $x$  っぽい  $y$ 」と呼ぶことが出来ないのは黄色ぐらいなものである. すると, 熟したバナナを見てこの(私)が感じているクオリアと, バナナの色を「黄色」と呼ぶ他人が感じているクオリアとは互いに「同一」だと言い得るのではないだろうか. もし言えるのであれば, ここから敷衍して白や黒, 灰色などの「無彩色」だけでなく「有彩色」一般についても間主観的な一致を言う途が拓けてくるのではないだろうか?

けれども, 逆転スペクトルのパズルにこだわる人間は簡単には引き下がらないだろう. 見えている色のクオリアが相互に異なっても言語使用上では一貫して齟齬が生じないとしたら, 見えの異なりは分からないままなのだから逆転の事実の有無は確かめようがないという懐疑論は, どうしたら打ち破れるの

か。

ここで思考実験を行なってみる。まず、色のクオリアが(私)と一致している人間がいるとして、それを(便宜上)健常者と呼び、そうでない人間を逆転者と呼ぼう。逆転者には、健常者から見て逆転の仕方に一定の「秩序」がある場合とない場合とがあるが、前者は、たとえば混色の法則自体は健常者と同一であることを含意する。逆転者にあっても、赤に見えている色と緑に見えている色を混ぜると黄色に見える色が生ずるのである。この前者の場合から考えてみよう。彼にあつては、スペクトル上の色の配列が規則的に入れ替わっている。一番波長の長い赤は一番波長の短い堇色と逆転しあい、赤より少し波長の短い橙色は堇色より少し波長の長い藍色と逆転しあうといった具合に。つまり、赤(波長 700 ナノメートル)と堇色(同 400 ナノメートル)とはその中間に位置する黄緑(同 550 ナノメートル)をはさんで入れ替わりあうのである(これでいくと黄色は緑と逆転しあうことになる)。しかし、色の呼び名は逆転しない。つまり健常者が「赤」と呼んでいる色は、逆転者には堇色に見えていても彼はそれを同じく「赤」と呼び、赤に見えている色のことは「堇色」と呼ぶのである。さて、健常者の場合、堇色に黄色を混ぜると白が生ずる(補色の関係)。逆転者にとっては、これは赤に見えている色と緑に見えている色とを混ぜることであり、そして彼にあつても混色の法則は保存されているという想定なのだから、結果は黄色で、彼はそれを言語的には「緑」と呼ぶだろう。以上を図表化して整理すると；

〔健常者〕	堇	+	黄	⇒	白
〔逆転者〕	赤	+	緑	⇒	黄
	(言語上は「堇」)		(同, 「黄」)		(同, 「緑」)

逆転者にとつても白は白く見えるはずである。したがって、堇色と黄色との混合は白を生ずるはずだと指摘されても、現に見えているのは白ではなく黄色であり、彼はそれを「緑」と呼ぶしかない。このことからわれわれは彼を特殊な「色盲」だとみなすことになる。また、逆転の仕方に規則性がない、あるいは、混色の法則が成り立たない場合は、上記の思考実験を要さずとも容易に言語的

な齟齬を露呈してしまうだろう。要するに、見えている色が他人と異なっても言語的には分からないままであることはありえない。ということは、色の見えに関し、言語上の齟齬をきたしていない者どうし—通常のわれわれ—にあっては、間主観的な同一性があると言って差し支えないということになるのではないだろうか。

## 2. ヴァルールについて

カントが線描的輪郭(*Zeichnung*)を絵画の〈美〉の要件としたのは、それが「形式」によって快いものだからという。確かに西欧絵画は徹底的に形式を重視してきた。例をフェルメールの「アトリエの画家」<sup>4</sup>にとって見よう(文末図版)。この絵におけるように、画面に偶然紛れこんだ要素は一つもなく、すべては幾何学的秩序の枠内に配置され、しかもその作為の跡を感じさせず自然に見えるというのが名作の基礎条件であった。しかしそのことは色彩の面でも言えることではないのか。この絵の着色版を見れば分かるように、色彩もまた画面の中でしかるべき配置に置かれ、空間的秩序の形成に与っている。白黒版でもこの絵の魅力は伝わってくるが、完璧となるのは色彩の美しさが加わってこそだ。ところがカントは、形式の快さが無味乾燥(*trocken*)であることは認めつつ、次のように言う；

輪郭を粉彩する色彩は、感覚的刺激に属する。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。(『判断力批判』14節)

色彩が形式の美しさを減殺するとは、色がついているとそれに惹かれてデッサンや構図に眼が届かなくなるということだろう。われわれが絵を前にするとき、デッサンはともかく、構図にまで注意を向けることは少ない、フェルメールの「画家のアトリエ」が如何に精緻な計算の上になりたっているかは美術研究

者にとっては関心があろうが、絵によっては、構図の工夫があからさまに分かるものもある。しかしそうしたいかにも構図の意図があらわな絵は駄作と決まっている。わざとらしさが眼について観照を妨げるのだ。つまり〈美〉を感じさせない。では、カントの言う「美しい形式が必要とするところのもの」とはどういうことなのだろう。線描的要素はそれとは別の要素の助力なしには効果を發揮し得ないと言うのなら、その別の要素とは一体何なのか。カントの議論に従うと、絵は着色版で見るより白黒版で見た方が「美しい」ということになる。デッサンの狂いや構図の不適切さを確認するには確かに白黒写真の方がよいかも知れない。だが、だとすると絵の現物を見ることも〈美〉を感じ得る上でかえってまずいことになる。これは少し変ではないだろうか？

色彩に法則的、形式的なものを認めることは本当に不可能かどうかを追求してみよう。上記の引用文の中でカントは「輪郭を粉彩する(Abriß illuminieren)」という言い方をしている。Abrißを辞書で引くと、輪郭という意味もあるが、まず出てくるのは下絵という語である。下絵とは、古典描法におけるエポーシュ、つまりタブロー(本絵)の下支えとして輪郭だけでなく明暗の量感や色彩配置もおおまかに表わしたもののことで、単なる輪郭のことはない(輪郭をillminierenするのではまるで塗り絵ではないか)<sup>5</sup>。

カントの没後半世紀あまりのちに登場する印象派ではエポーシュとタブローを分けず、また褐色の地塗りも施さない白地のキャンバスに「ぶつつけ描き」を行い、デッサンと賦彩とを同時進行的に進めていく手法に代わっていく。この手法を一番自覚的に追求したセザンヌは「素描と色彩はもう別々ではない。描いていくうちに、素描されて行く。色彩に調和が生ずれば生ずるほど、素描は緻密になる」という言葉を残している<sup>6</sup>。ただし彼は古典的な構成美については軽視したどころかその正反対であり、彼が印象派に感じた不満の一つもそこにあった。彼が構図に苦心した例を最晩年の「大水浴図」に取ろう(文末図版)。

印象派の運動は、眼に見えるままの自然光を絵の具の色に置き換えて再現しようとするところから始まった。その際、色には色自体の固有の法則性があり、それは自然光の物理的法則性と対応しているとみなされたのである。この「客観主義」は、視覚には色の恒常性のように光学理論では処理しきれない面があることを無視していたし、そもそも芸術とは主観的なものを無視して成り立つのか

という反発を引き起こすものだった。やがて運動の内部からゴーガンやゴッホの反逆が生まれたゆえんである。そういう問題はあったにせよ、印象派の登場は美術史上の一大事件だった。とりわけ重要なのは、ヴァールール(色価)の概念の転換である。伝統的な西欧絵画で重視されてきたものの一つに明暗法(キアロスクーロ)があった。これは単に対象の立体感を出すためだけでなく、画面を劇的に構成するためにも不可欠とされていた。カラヴァッジョやレンブラントの作品が好例だが、これは背景を褐色系の色彩で暗くし、強調したい対象をさながらスポットライトを当てたように一しばしば対象の内部から光が発してくるように一鮮やかに浮かび上がらせる技法である。その際、明部で発揮される色の明るさの適切さが元来のヴァールールということの意味だった。印象派はこの「わざとらしさ」を嫌い、自然のままの光で明るく均一に照らされた情景の再現を狙った。ここに絵画とは、色面によって構成された空間だという観念が成立する(影の部分も(色)であるとみなされる)。そしてヴァールールは、各色彩に固有の輝き／くすみの感じと描かれる対象自体の遠近関係とがマッチする度合いのことを指すようになる。分かりやすい例で示そう。ゴッホのアルル時代の名作「ラ・クロの眺め」<sup>7</sup>について画家岡鹿之助は次のように語っている。

全部明色で、画面の殆どが黄金色の暖色によって描かれているが、実に驚くべきほど広々と天地が広がっている。麦畑に点綴する赤い屋根の農家も、いずれもキチンと所を得て、ヴァールールの的確なことは素晴らしい。もしも、遠くの山が近くに押し出されたり、点景の家が飛び出したりしていたのなら、この絵はけっして、こんなにたっぷりした迫力を持ち得ない…

逆の例は岸田劉生の「切通之写生」である<sup>8</sup>。この有名な絵のどこがおかしいか。画面中央を貫いている坂道がその上を安心して歩いていけるようには描かれていないことだ。手前の電柱の影は辛うじて画面を引き締めているけれども、それに惑わされずに道全体を眺めてみると、前景は何かぶよぶよした感じであり、画面上部に移行するにつれ道から大地の厚みが失われ、ついには卵殻ほどの薄さとなって突然終わってしまう。いわば道の形をした書割セットであり、裏側には虚無しかない不気味さがあるのだ。これはデッサン力の不足も関係し

ていようが、ヴァルルールへの配慮が不足していることが大きいように思われる。

上で「各色彩に固有の輝き／くすみの感じ」と言ったけれども、それは画一的に固定したものではない。色は隣接する他の色と影響しあうわけで、その遠近感も、個々の画面における色彩の配置の中で決定される。これを正確に把握できるようになるには長年の制作経験と古今の傑作への虚心な観察が必要だが、最終的にものを言うのは生来の色感のよさで、これは習得され得るものではない。だが、観照する側にあっては、ヴァルルールが正確に捉えられている絵であるかどうかは、ある程度美術館に足を運ぶ回数を積みれば分かってくる。つまり、間主観的に一致するようになる。ということは、絵画における色彩には、各主観の偏好に解消されるものではないながしかの法則性があることを物語っている。もちろん、主観的な偏好の違いは残る。ゴッホの色は強烈すぎて自分の好みでないと突き放す自由はあるし、劉生の「切通し」は迫力があっていいと言いつける権利は奪えない。けれども、ヴァルルールに狂いがある／ない自体は、個人的な好みとは別に指摘し得るものなのだ。

### 3. 自然の技巧について

カントがスペクトル上の純色と並んで貝殻、昆虫の色を称揚していることはすでに述べた。自然美の優位性は音響についても言えるとして彼は、静かな夏の宵に小夜啼鳥のうるわしい鳴声が聞こえてきて陶然としていると、それが茂みに潜んだ物まね上手の小僧のいたずらであるのに気づいた場合、興ざめしてもう耳を傾ける気にはならないだろうと述べる。そうかも知れない。だが、こんな瑣末な例をもって自然美が人工美に遥かにまさっているとするのは如何なものだろうか。

カントが自然美を持ち上げるのには道徳性が関係している。芸術愛好家がしばしば軽薄で我意が強く、多淫的であるに対し、野の花や鳥などの形態を愛し、一人静かに観照することを楽しみにすることは「常に善良な魂の表徴」だと言うのだ。花好きの極悪人は存在しないのかといった揚げ足取りはこの際、抜きにしておこう。ここで問題にしたいのは、自然美には花や鳥以外に景観の美しさがあるはずなのに、なぜかカントは風景美には言及しないことだ。『判断力批判』

で(崇高)を論じた箇所においてはアルプスの景観のことが出てくる。ただし、威圧的で恐ろしい眺めとしてである<sup>9</sup>。むきだしの自然景観を受け入れるようになるのは容易でないとし、「自然の崇高に関する判断は美に関するよりも遙かに心的開発を必要とする」とカントは述べる(第 29 節)。しかしわれわれが容易になじめる景観というものもある。身近な田園風景などだ。そこにはおおむね人間の手が加わっている。では、それらは自然美とは呼ぶことが出来ないのだろうか？

この点を、先のゴッホの「ラ・クロの眺め」に見てみよう。絵の完成とともに弟テオに宛てた手紙の中で彼は地元の画家とともに現場を通りかかった際、相手が「こんなところを描くのは嫌になっちゃうだろうな」と愚痴ったことを伝え、さらに「自分はもう五十回もこの景色を眺めている。間違っているだろうか？」と反問している<sup>10</sup>。ゴッホがアルルの地を踏んだのが 1888 年 2 月、その郊外のラ・クロの風景を描いたのが 6 月で、この間に五十回も足を運んだとは、よほど気に入っていたのだろう。もしわれわれが小麦の収穫時に同地を訪れた場合、彼のように魅せられたろうか、それとも彼と同行した地元の画家のように何の変哲もない景色であることがっかりしたか<sup>11</sup>。現実より芸術の方が優れていると言いたいのではない。言いたいのは、ゴッホの琴線に触れたアルル近郊の坦々とした田園風景は、農民たちの営々とした長年の努力の所産であり、つまりは一種の人工美だということである。パリの裏町風景を「詩情あふれる」筆致で描いたユトリロや佐伯祐三の絵は、もっとあからさまに人工物が対象である。だが、田園風景なり都会風景なりは、本当に非自然的な景観なのだろうか？ ガーダマーは『真理と方法』の中で自然美と人工美との対比をめぐるカントの考察について論じているが、両者が截然と分けられるものかどうかについては態度を保留している。カントに即してこの問題に迫ってみよう。確かに彼は自然美の優位性を説いてはいる。だが、自然と人間との関係について微妙なことを言っている。彼は、人間は動物の一種(「類」としての存在)と捉えられるかぎりでは、自然の一部をなすと考えていた。ここで言う「動物の一種」とは、生存のためにあれこれ苦勞せざるを得ないということである。たとえ人間には他の動物と違って生存に必要なものをみずから作り出す能力があるにせよ、だ。自然は決して人間を優遇しておらず、それどころか他の動物以上に苦難を強い



るところがある。『判断力批判』の 83 節にいわく；

人間のうちにある自然的素質に特有な矛盾は、人間を彼自身の編み出した災禍に陥れるのである。（傍点原文）

ここに言う「矛盾」とは、歴史に関する彼のほとんど唯一の著作である『世界公民的見地における一般史の構想』にある「非社会的社交性」を指していると思われる。互いに和合し社会を作っていこうとする傾向と、そこから逃れて孤立、ないしは仲間を攻撃しようとする傾向とが「類」としての人間のうちにはあるということである。この両者が拮抗しあうことによって人間社会の発展と、そして不平等や闘争状態とが産み出される。カントはこれを「自然の技巧(Technik der Natur)」と呼んだ。アルル近郊の平野を耕した農民たちは、革命以前の貴族に隷属させられていた先祖と比べれば待遇は向上していたろうが、炎天下で黙々と農作業に従事しなければならない点は変わりなかった。彼らは別に絵になる景色を作ろうとしたわけではなく、生きんがため少しでも収穫を増大させ、他の農民の優位に立とうと骨を折ってきたわけだ。畑の畦が整然としているのは、それが農耕馬を駆使するのに都合がよかったからに他ならない。ラ・クロ平野の景観は動物としての人間の手による所産であり、つまりは自然の技巧なのである。都会の景観にせよ、人間が生きる必要から長い年月をかけて作ってきた広義の自然物であり、「自然美」なのである。こう解した方がカントのテーゼである「自然美は美しい物であり、芸術美は或る物の美しい表現である」(48 節、傍点原文)と合致するではないか。ラ・クロ平野やパリの裏町は「美しい物」であり、ゴッホやユトリロの絵はその「美しい表現」である。そしてゴッホに同行した地元の画家は単に「凡庸芸術家」に過ぎなかったのであり、「ラ・クロの眺め」の絵を見て、色がげばげばしすぎる、こんな切り紙細工みたいのは絵ではないとけなす評者は古い趣味にからめ取られていたわけだ。現在ではゴッホの関心は良き趣味のうちに座を得るところとなっている。それが彼の芸術にとって幸せなことかどうかは別だが。

ちなみに間主観性は、「類」としての人間ではなく、「個」としての人間でもない、「人々」としての人間に関係している。「人々」とは、共通感(共同体的感情)

(Gemeinsinn)によって結ばれ、「趣味」の成立する領域のことである。共通感があればこそ、構想力と悟性との自由な戯れから生ずる趣味というものも可能になる。完全に自閉的な状況下では美的判断は形成されない。ところが一方でカントは「美の理想」ということをもちだし、それは「個」としての人間、つまり人間の完成を目指す道徳主体としての人間に関係していると説いた。美男美女コンテストで求められるような外的容姿の美しさは「類」としての人間に関係し、彼に言わせれば、それらはおおむねつまらないものでしかない。また、「人々」の次元での美しい人間とは、趣味の良さを体得した温厚な常識人ということになるだろう。彼らは上品で円満ではあるが、そのことと道徳的完成とは全く関係がないと断ずるのがカントである。〈美〉を〈善〉の象徴と見る方向にもっていくのがカントの狙いだけれども、このあたりのことは説得性に乏しいように感じられる。

#### 4. 政治と色彩

前節で触れた「人々」としての人間のあり方とは、ハンナ・アレントの『カント政治哲学講義』におけるカント解釈に依拠している。彼女は美的判断(趣味判断)を成立させている共通感こそが人間社会の基盤としてあるとする。そして美的判断と政治的判断との架橋を試みているのだ。ガーダマーのように、これを深読みだとする見かたもあるが、本論ではアレントの所説を生かす方向で話を進めていきたい。

彼女は趣味というものが他人の存在を不可欠にしている点について、『判断力批判』の中の、もし無人島で単独生活しなければならないとしたら、誰も自分の家を飾ったりしないだろうという箇所を引き合いに出す。さらには、他人から趣味がおかしいと指摘された場合、人は恥ずかしく感ずるものだという言葉にも着目する。そして彼女自身のテーゼとして、「趣味にあってはエゴイズムは克服される」とまで言うのだ。

一方で人間社会には絶えず対立葛藤がある。対立があればそれを調停したり利用したりする動きも生ずるわけで、ここに「政治的なもの」が不可避免的に登場するところとなる。政治的判断と美的判断との間には直接には共通性がないよ

うに見える。〈美〉は『判断力批判』によれば、利害関心とは無縁だが、政治は露骨に利害と関わるからだ。美的判断と政治的判断の類縁性を強いて挙げるならば、ともに「表象」に関係することぐらいだろう。ビスマルクが言ったという「政治とは可能性の技術」であるとか、わが国の代議士諸公の口癖である「永田町では一寸先が闇」だとかは、政治がいかにかイメージ的なものに翻弄されるかを痛切に経験させられたゆえの言葉にちがいない。では、アレントが政治的判断と美的判断とを結びつけるポイントは何なのかというと、彼女が問題にする政治判断とは、政治の現場で当事者が下す判断というより、政治の局外にある傍観者(onlooker または spectator)が下すそれである。その範型として彼女はフランス革命の時のカントを始めとするドイツ教養人層を挙げている。彼らは革命に共感を寄せつつも、積極的に加担はせず、一貫して傍観者の地位にとどまった。アレントが傍観者の存在を重視した理由は、渦中の政治当局者には見えない事態の全体的な動きや意味を傍観者には把握し得ることや、当局者は常に自分が他人にどう見られているかを意識せざるを得ないゆえに、彼らの存在を不可欠としていること、さらに、当局者は常に自分の意図を隠蔽するが、傍観者ならその弊を免れるからだ(意図を隠蔽することこそ悪の温床に他ならないとするのがカント倫理学である)。傍観者はまた、相互に自由に意見を交換し得る。カントはそこに「世界市民」への可能性を見た。そして「類」としての人間の営みの集積である世界史は、世界市民という「人々」が地球全土で一般的な存在となった暁には、完全な国家連合が成立し、永遠平和の実現を見ることとなるとした、ただしその中途で人類はうわべだけの繁栄というごまかしの仮面をかぶった「極悪の状態(die härtesten Übel)」を経由するという不気味な留保をつけている<sup>12</sup>。

傍観者ではなく、直接に政治に携わる者の判断については、アレントは語ろうとしない。暗示的にパスカルの『パンセ』の一節を引用するくらいである。このモラリストの見るところでは、プラトンやアリストテレスは、むしろ自分を政治から遠ざけることを意図して政治について考察したのであり、あたかも精神病院のための規則を作ろうとしていたのだと。政治的なものの最も苛烈な発露である戦争に対してアレントは、カントの『諸学部の争い』の中から「戦争に加わっている諸国家は、中国人の店で互いに棍棒で殴り合っている二人の飲ん

だくれのようなものだ」という一節を紹介している。もっともそのカントは『判断力批判』の中で政治家と軍人とを比較した場合、美的判断としては断固軍人に軍配を掲げるだとか、戦争には何かしら崇高なものを備えており、幾多の困難にさらされながら屈せず戦いぬくことが出来たなら、その国民の心意はそれだけ崇高なものになるだとかの言葉を残してもいるのだが<sup>13</sup>。

政治は「類」としての人間の動物性が最も露骨に押し出される場面と言える。しかし政治につきものの党派性は、別名「色分け」と称されるように党派の内部では間主観的な一致によって維持される(たとえ利害打算を伴って容易に離合集散するにせよ)。この党派色はシンボル・カラーという即物的な形で示されることも多々あるし、「旗色が悪い」だとか「灰色議員」だとか「玉虫色の決着」だとかのように、政治の世界では〈色〉が象徴的な意味合いで登場することが多い。英語の **color** にも政治的立場という意味があるようだ。**Stick to one's color** とは、主義主張に固執するということである。党派色を分けるとは、要するに敵か味方か中立かの区分だが、その的確さは政局の見取り図の把握と相関しあう。先のセザンヌの言葉をもじれば、党派の色分けと政局見取り図とは一方が緻密になれば他方もますます正確なものになっていくのだ。ただしフレームが確定している絵画の場合と違って政治は画面自体が時々刻々と変化してしまう。敵・味方を分けたつもりが状況次第で反転することは珍しくない。具体的な例で示そう。今では古典となった国際政治学者永井陽之助の『平和の代償』の中に興味深い分析がある。第二次世界大戦後の国際秩序の大枠を決めた 1945 年 3 月の「ヤルタ会談」における米英ソの各首脳の脳裏にあった「見取り図」は互いに全く異なっていた。ルーズヴェルトのそれが市民的法秩序のイメージをそのまま国際関係に投射し、国連の設立により平和維持は可能になったとする「機構型」だったのに対し、チャーチルは西欧の伝統である力の均衡をもって秩序の回復を図る「制度型」でのぞみ、スターリンはこの機会に戦争の成果をできるだけ自国に有利な形で確保し、勢力地図そのものを塗り替えようとする「状況型」に応じた。三人が描いていた戦後秩序像はまったく噛みあわず、ディヴィドソンの「三角測量」が成立する余地がなかった。だが、間主観的な一致が得られぬまま強引に進んで行かざるを得ないのが政治の現実である。ルーズヴェルトはチャーチルのうちにある旧植民地回復の願望を嫌うあまり、それを牽制しつつソ連

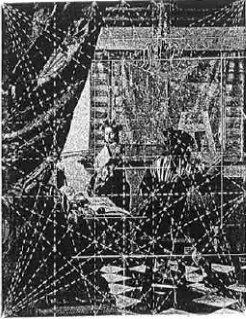
の要求を大幅に受け入れてしまう(もちろんこの背後には、軍事面でのイギリスの相対的低下と地上戦でナチス・ドイツをねじふせたソ連の実力というブルータルな現実があったし、アメリカには一国も早く戦争にケリをつけ、兵士たちを帰還させなければという自国選挙民への憂慮があった)。ルーズヴェルトの誤算によるところが大きい新勢力地図の線引きは、やがて冷戦という新たな対立を生ずるところとなる。しかし、冷戦を通じてアメリカは力の均衡の論理を学習していったし、ソ連はソ連でヤルタで得た権益を守ろうと、現状打破勢力(革命勢力)であることをやめ現状維持勢力(平和勢力)へと変質し、結局は米ソとも古典西欧的な枠組みへと落ち着くことになる(その後のソ連の自己崩壊は別の問題である)。これが永井による診断だが、果たしてこれで片づいたであろうか？ 冷戦の間、かつての敵国だったドイツと日本は米ソの緊張を巧みに利用しつついつかはやく復興し、また中国やインドなどのアジア諸国の世界史への復権があった。こと東アジアにあつては中国に主導権を握らせるということは、ルーズヴェルト構想に含まれていたことだけでも、中国が非民主的体制のまま超大国になることまでは見通していなかった。他方、全体的に地盤が低下したヨーロッパではあるが、近年、経済統合を軸に国家連合への方向に足を踏み出したように見える。中世以来何度も対決しあつた英仏両国はすでにこの二百年間、干戈を交えていない。同じく宿敵どうしだった独仏両国も第二次大戦を最後に矛を収めあつたようだ。まだ不透明な要素が消えたわけではないものの、取りあえずヨーロッパに限っては、カントの見通しは立証されたのではないだろうか。つまり、第一次大戦こそが真のヨーロッパ決戦だったのであり、第二次大戦は単なる敗者復活戦にすぎなかつた—この場合の敗者とはドイツのことだけではない。ロシアも第一次大戦の敗者だったのであり、それが「独ソ戦」という修羅場を経て再び大国の位置を取り戻したのだ。そしてドイツは敗者復活戦に破れた結果、ようやく「おとなしく」なつたというわけである<sup>14</sup>。

カントは「類」としての人間の歩みは、数々の戦乱を経たあげく、いずれは市民的法秩序の全世界化を迎え、自由な諸国家の連合がそれを維持保障することになると見た。つまりは、最終的には永井の言う「機構型」の勝利であり、ルーズヴェルトは時期尚早ではあつたけれども、根本の見通しは間違っていなかつたことになる。

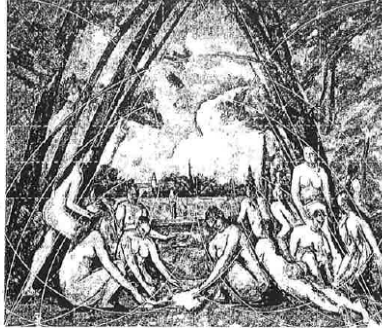
〈参考図版〉

① 構図の例：シャルル・ブーロー『構図法』藤野邦夫訳 小学館 2000より

(1) フェルメール「アトリエの画家」

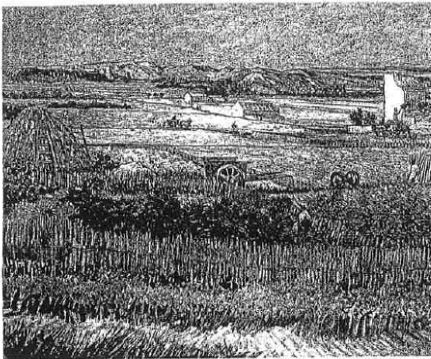


(2) セザンヌ「大水浴図」

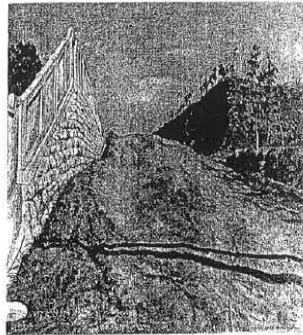


② ヴァルールの例：

(1) ゴッホ「ラ・クロの眺め」



(2) 岸田劉生「切通之写生」



## 註

1. 純化学的合成の例として、油絵の具における体質顔料(レーキ顔料)がある。これは染料を不溶性の媒体であるアルミナなどに定着させたもので、普通の顔料と比べ透明度が高いが堅牢な質感には劣る面がある。
2. 色盲(色覚障害)の分類は面倒だが、標準的には一色型(いわゆる全色盲)、二色型、三色型があり、二色型が一番多いが、これはさらに赤の識別が困難な第一障害、緑のそれが第二障害(両者併せて赤緑障害と呼ぶ)、および青の識別が困難な第三障害(例は少ない)に分けられる。三色型とは、赤、緑、青の各感覚は正常なのだが、色の混合を行なう際に混合比が健常者とは多少異なるものをいう(健常者も照明不足の時などは三色型的になる)。
3. 無彩色、たとえば白は「最も明るい色」であり、逆に黒は「最も暗い色」である。またウイトゲンシュタインがこだわっているように「透明」な白や黒は想像できない。明るい／暗いとか、透明であるといった性質については間主観的な同一性を言うことが出来る。なお色彩には、色相、明度、彩度(飽和度)の三要素があるが、このうち明度とは白を含む度合いのことであり、彩度は同じ明度の灰色から際立つ度合いであるから、やはり間主観的な同一性を言うことが出来る。赤緑色盲者にとっては赤と緑は同じ黒灰色という無彩色に見えてしまって区別が出来ないが、そのように見えていることは非色盲者に了解され得る(だからこそ色盲検査表を制作することが可能になる)。問題は非色盲者にとっての赤や緑などの有彩色の色相である。
4. この絵の本来の題は「絵画芸術」というらしい。
5. **Abriß** を「輪郭」とする篠田秀雄訳以外に、牧野英二訳では「素描」、宇都宮芳明訳では「見とり」となっている。どれも適切な訳語に苦心していることが伺えるが、描画の現場に即してみるならば「下絵」と訳するのが一番分かりやすいのではないだろうか。もっとも、カントがどの程度画家の製作過程について知っていたのかという問題があるけれども、
6. ジョアシャン・ガスケ『セザンヌ』(与謝野文子訳 岩波書店 2009)
7. 文末図版(集英社 現代世界の美術 5より)
8. 文末図版(講談社 日本近代絵画全集 5より)
9. 彼の時代に一部の先駆者によってアルプス登山が始まったが、地元の農民たちは彼らのことを「愚か者」とののしっていたという。なにしろ山麓に行く馬車は旅客の眼に入らないよう、車窓のブラインドを降ろしていた時代だった。
10. 『ファン・ゴッホ書簡集』(二見史郎他訳 みすず書房 1970)
11. この絵と前後してゴッホは地中海の漁村に赴き、浜辺に上げられた漁船を描いているが、そのエキゾチックな美しさに惹かれた彼の伝記作者が現地を訪ねてみると、何の特色もない平凡な小船の姿しかなかったというエピソードもある。
12. これは第一次世界大戦に先立つ二十世紀初頭の「ベル・エポック」のことを予見していると言えなくもない。当時は帝国主義の全盛期であり、ヨーロッパは自己満足の頂点にあった。
13. カントらしからぬこの言葉は、彼が壮年時に遭遇した「七年戦争」(1756～63)の経験から来ているように思われる。当初プロイセンはオーストリアとフランス、ロシアを敵に回して苦戦し、カントの住んでいたケーニヒスベルクや首都ベルリンも占領され、国王フリードリヒ二世(大王)は自殺寸前に追い込まれる。幸いイギリスを味方につけ、またロシアが土壇場で戦争から離脱したこともあって何とかプロイセンは立ち直り、

講和にこぎつける。これにより同国は欧州の列強の一つとしての地位を固め、百年後のドイツ統一への基礎を築いて行く。

- <sup>14</sup> ナチス批判で知られる元西独大統領のワイツゼッカーは、専門家の間ではこう言われていると逃げを打ちつつ、あの戦争はヨーロッパ兄弟間戦争、またはヨーロッパ統一戦争というべきだったと述べたという。

### 参考文献

- Kant,I. *Kritik der Urteilskraft*, Ferix Meiner,1974 “Idee zu einer allgemeinen Geschichte in Weltbürgerlicher Absicht” in: *Schriften zur Anthropologie I*, Suhrkamp,1968. 邦訳：カント『判断力批判』篠田英雄訳 岩波書店 1964.
- Arendt,H. *Lectures on Kant's political philosophy*,The University of Chicago press,1992. 邦訳：アレント『カント政治哲学の講義』浜田義文 法政大学出版局 1987.
- Wittgenstein,L. *Remarks on Colors*,Basil Brackwell,1977. 邦訳：ウイトゲンシュタイン『色彩について』中村昇・瀬島貞徳訳 新書館 1997.
- ガーダマー『真理と方法 I』饒田収・麻生建・三島憲一・北川京子・我田弘之・大石紀一郎訳 法政大学出版会 1986.
- 永井陽之助『平和の代償』中央公論社 1967.
- 岡鹿之助『油絵のマティエール』美術出版社 1951.