

素描と施彩

(前號の續)

— 繪畫美論の一部 —

教授 佐久間 政 一

第二 施彩論〔續〕

ヴェニス派を除いては凡べての文藝復興期の名家は、色彩の調和を光の調和の下位に置いたのである。リオナルドオの畫法のうちで最巧緻も極めたものは明暗の取扱である。彼は其著すところの繪畫書に述べて謂ふ、『明暗即ち日向と蔭とは、其間に光とも蔭とも、名づくべからざる一階段を有して居る。これは明暗の兩方に全く同一の程度で關與して居るが、或時には全一の割合で兩者に遠ざかり、或時にはいづれか一方に偏寄する。表面縮寫〔縮〕Verkleinerung;〔甚〕Forsortening〕と聯關した明暗は繪畫術に於て最重要なものである』。彼は美しい施彩のみを重んじてこれを、モデリングの爲めに犠牲とするを好まざる畫家を揶揄して、内容なき美辞を連ぬる演說家に比した。更に彼は畫家に忠告するに、描かるべき物象に決して強烈な照光を與ふることなく、穩和な明暗を賦與すべきを以てした。強烈な照光になつて生ずる反射に就いて彼は謂ふ、『此反射を用ゐるとは多くの畫家によつて遵奉されてゐるけれど、反對にこの使用を避くる人も少くはない、而して兩派は相互に譏笑して居る。兩者から非難を受けない爲めに、必要に應じて雙方を用ゐるがよい。然し其原因を——詳しく云へば反射と其色彩の原因を明瞭に示すことを要するのである。』

【註】畫家ハントは嘗つて謂つた。『反射光レフレクツスリヒドを用ゐた畫に良いものはない』と。

さればリオルドオは尊ぶべき『中庸』の把持をすゝめたのである。

【註】

リオルドオは其繪畫書に於て、光の性質と光線の物理學的法則と、並びに眼の主觀的感覺及幻視に就いて論じて居る。彼は阻光・散光・反射光・若くは有色光が諸種の色彩に及ぼす影響等を研究して之を繪畫に應用しようとし、更に進んでは之を畫用顏料の混合にも應用しやうと試みたのであつた。其他に彼の覺書は繪畫に有利なる或は不利なる光の選擇や分賦の方法に關して、極めて價值ある意見を包有して居る。——されば彼の物理學的考察は既に後人によつて凌駕せられ修正されてゐるけれども、その日向と陰とに對する理論は今になほ畫家に對して最内容に富める最有用な、また最刺戟に豊かな教訓たるを失はないのである。(ルウヴルツェ「技巧」臺・二四)

畫家クニルレはリオルドオの前述の教訓を綜合して結論した、曰はく『照光の與へ方に於ては出来るだけ自然の眞を保たねばならぬ』と。リオルドオが千五百年以後フロレンスに於てミケランジェロと競争した時、彼の新らしき畫法は明らかに勝を制したのである。此時から約千五百十二年までは、賦彩の方法が最完全な域に達したが、拾六世紀の末葉には、伊太利に於て色彩感の一般的廢頽が現はれ來り、漸次に歐州全体に行き亘つた。拾七世紀に入つて初めて、色彩は再び勢力を得て來たのであるけれど、以前の施彩的努力に於て部分色が重視せられたのに對して、今や統一的照光を顧慮しつつ、光線を其個々の成分に分解し初めたのである。^{*12}そこで光線と反射との變化に富み又効果多き照映が畫面にあらはれることになつたが、ティツィアンはすでに其晩年に於て此方面に努力したのであつた。

ヴェニスに於ては拾八世紀になつて畫家ティエーポロ (Giambatt Tiepolo 1693—1770) を以て再び色彩隆盛の時代が初まつたが、此世紀の末になると、古典主義の復興になつて、色彩の價值と彩畫的の技巧全般とに對する思想が衰滅して、輪廓が施彩を凌駕して仕舞つたのである。

老グロオ (Antoine Jean Gros

佛の歴史畫家
一七七一—一八三五)

が目して以て『繪畫の虐殺』となしたドウラクロアの『スキオの

『虐殺』で彩畫的特質の復活は初まるのである。ドウラクロア (Eugene Delacroix 1779—1863) 浪漫派の頭目で立派なカラリストである。

の考へに依ると、一個の繪畫の價値は線の構成や形似の無味乾燥な確固さではなくして、畫面の上の濃淡いろいろな彩色と、その一般的な調和的諧調に存するのである。この考へ方に反對して戰つたのはアングル Jean Ang. Dominique Angres 一七八一—一八六七、素描家 である。彼の思想に依ると、彩色はたゞ副への役を勤

めるに過ぎないのであるから、彼は即ち形似主義への復歸を意味するものでなくてはならぬ。『彩色は繪畫に或粉飾を興へるけれど、それは單に王女の化粧を掌る更衣の宮女のやうなものである。藝術の眞の完成に一層の愛らしさを添ゆるに過ぎない』と彼は云ふ。千八百三十一年フォンテンブロオ (Fontainebleau) に生じ

た風景畫家の一派と共に、彩畫の第二復興期は來るのである。ルンオ (Theodore Rousseau 1812—1867) 有名な風景畫家

は從來行はれた色彩の法則——光が多ければ多い丈け、影はますます暗くなるといふ法則——を打破して、陰影の濃度インテンシティーは光の強度インテンシティーと相反的關係を有するものであるといふ意見を發表した第一の人であつた。『空氣と光とを、これらによつて生活し又照さるゝものに一致せしめ調和さすることによつて、私は諸君が樹木の北風ノルに呻めき、百鳥がその雛を呼ぶ聲を聞き得るやうにしやうと思ふ』と彼は謂つた。また往々彼は『形似は觀察に際して第一の要件である』とを力説した。彼は又附加して謂ふ。『一個の繪畫に完成を與ふものは全体の關係ばかりである』と。彼にあつて特に卓越せるのは素描や形似の巧妙や輪廓の堅實、凸面描寫の手法等であつた。此方面に關しては彼は屢其門下生と談つたけれど、施彩については何等物語つたところになかつたのである。一体コロオ (Jean Bapt. Camille Corot 1796—1875) を除くは、フォンテンブロオ一派の施彩には常に傳習的なところが附隨して居た。コロオになると色彩そのものが心的ゼレインテリヤム情調の神秘的

を表現する媒介物であつて、かゝる繊柔な性質を有するものは、素畫の如き堅固しい性質を持つたもので表現されることが出来るものではないと考へたのであつた。事實彼の色彩は靡るげな銀灰色の調子のうちに融け合つて居て、覆面を通して一切を眺めしめるやうな趣がある。色彩の高調も形似の抑揚も何處にも發見されない。色も形も影のやうに透明に取扱はれてゐて、恰も彼の空想が生み出した夢のやうな形像に似通つてゐる。實際彼はまたかうした形像に與ふるに、目睹し得べき表現を以てしやうと欲したのであつた。コロオに對峙する畫家はクウルベエ (Gustave Courbet 1819-1877) である。彼は純然たる寫實派畫家で理想を虚偽とし空想を愚とし、自然に對する尊敬を時人に説いて止まなかつた。然しながら施彩の方面では彼はなほ舊派に屬してゐたとは否み難い事實であつて、外光の下に生れた彼の藝術に、矛盾と非眞實とが混入した所以はまさに此點に基因するのである。『繪畫のための繪畫』(これはクウルベエ自身では排斥したことであるが、)を生んだ印象主義が彼れに胚胎せるものなるとはまた留意されなければならぬ。千八百七十年頃に至つて、あらゆる材料上の興味や、翰林風の構圖的諸式や古典派や、或はまた幾世紀かの間認されて來た凸面描寫的畫法（イムプレッションニズム）と同然絶縁した偉大なる繪畫上の奇蹟が出現した。新らしき容器のうちに新らしき内容は作られた、即ち新色彩觀が生じたのである。¹⁵『近世的的繪畫的理解のうちには、光と色との遍在といふ眞實にしてまた失ふべからざる思想が内在して居り、これによつてまた繪畫に描寫さるべきもの、範圍が擴大せられ、殊に情調を呼び起す事物の方面に主として廣がつて行つたのである。』今や嘗つての滑らかなまた肉少（ニクヤク）な施彩法は巾の幅い豪放な肉厚（ニクアツ）な取扱に歩を譲つて、投射する光が凸面を現はし、強い筆觸が陰影と輝光とを示すことになつた。人々は藝術的に見ることを學んだのである。物体の有色な反射が彼等に對しては生命を意味する

ものであつた。彼等は繪畫的對象を積み重ねて、其調和的價値の如何に従ひ、これを豊富な色調的總體のうちに排置することを喜んだのであつた。拾八世紀以來色彩取扱上に於けるかゝる力と豊潤と、或部分は人を魅するやうに古匠的精巧を有する詩的な色彩趣味は見られなかつたのである*19。』

近代の繪畫に於ては到る所に無数の個人的變化を有する施彩的努力が現はれて居る。

従つて施彩に重大の影響を有する個性的要素が、現代ほどひどく濫用されたといづれの時代にもなかつたであらう。自然そのものゝ色彩的描寫がたとへざれば個人であらうと、それ丈で直ちに藝術品としての價値を要求し得る譯ではない。何となれば『彩畫に重要などは、單に使用された色彩そのもの——たとへそれが完全に自然と一致して居ても——ばかりではなく、色彩分賦の方法と色彩相互間の調和的劃域と漸移とに*20あるのである。個々の色彩を感覺する時のやうに、その調和的配置に關しても、生理的根抵に立つ差別が當籤る。然しながら色彩調和に關しては、一般に通用すべき若干の見解が立てることが出来る。例へばけばけばしい色や華美なものや、一般に押し付けがましい色彩は色の調和のためには累るとなるものである。『一般に眼に快いのはプロオクンな鈍い色であるが、濃い飽和された色彩に對する懸念——これはしばらく行はれて、遂に灰色を以て色の調和の目標であると認めるに至つたのであつたが——もあまり極端に推擴してはならぬ*18』近代の畫家は色彩だけに美的効果を歸するから青、白、黄又はその他の色に於ける所謂調和によつて一個の調和的諧音を得やうと試みたのであつた。然しベルゲルは之れに就いて云つた。『かうした試みは眼を刺戟するだけの事で、絨布の模様などには手本ともならうが、斯る『藝術的出來心』は藝術に益するところはほとんどない』と。

一個の色彩の單獨な美的効果は謂ふまでもなく否定することは出来ない。既にフォンデス、アグレステス

Fondes Agrestes

年代、生地、經驗は譯者にはわからない

が云つて居る。『或一定の色と形とがどうしてわれらに快感を與へるかといふ疑問は、なせわれらが砂糖を好み、苦蓬ニガヤモギを嫌ふかといふ問と同じである』と。

【註】 捨六世紀に於て既に Fulvio Pellegrino Marato, Scilio Araldo などの人々が色彩の意義に論及した。Tomazzo は其論文に於て、これ

に關して詳述して居る「或色は精神的の眼に對しては悲哀、幽愁、遲鈍、憂鬱より以外のものを意味せず。また或色は可憐、快活、觀喜、悅樂の外の感じを與へない」云々。L. Battista は其著「繪畫に就いての三冊」に記述して曰ふ「白は描畫の性質に快活を感じ與へ、黒は眞摯にして威嚴ある感じを賦與する」云々。

前世紀の初めにゲエテは其色彩學で、色彩の心理的作用を精密に説明した。『經驗はわれらに教ゆるに、個々の色彩は各特殊の情調を與ふるものなるを以てする。——プラス側の色は黄・橙黄・帶黄赤色（朱・辰砂）ツニンゲ等で、これらの色の喚起する情調は、活潑・快活・努力的の性質を有する。マイナス側の色は青・帶赤青色及帶青赤色で、不安な柔かい憧憬的の感じを起さしめるのである。——青はわれらに寒冷の感じを與へ、事物を悲しく見せるものである云々』。ルウドウイツヒ・リヒテル（Ludwig Richter 1803—1884 風景及風俗畫家）は其自傳中に於て色彩の詩的排列に就いて述べてゐるが、——此排列を實際に用ゐたものは、ラハアエル、ティツイアン及プウサン位の僅かな人々に過ぎないのである其一節に曰ふ『いづれの色もそれ自身で特殊の作用を感情のうへに及ぼすことは明白である。同様に他の色と共に置かれた時——但この場合は勿論或一個の關係が遵奉せられなければならぬのだが——も特殊の効果を生ずるものである。例へば緑は清新・澄澗、赤は喜悅・華麗紫は沈鬱な感じを喚び起すもので、黒は最多くの國民の間に悲哀と死との色として認められて來た。黄と青とを並置する時は無力・悲哀・衰死の思ひを與へ、緑と薔薇紅色ロゼンロイトとを並置する時は、可憐又は豐騰の趣きを添

へ、緑に青を併べると眞摯・崇高の感を起さしめる。例へば牧場とオリイヅの森との色はいかに憂鬱の感じを起さしめるか、菩提樹の暗い灰綠色がいかに陰鬱の思を興ふるか、或はまた山毛櫨の淡綠色がいかに快活の感じを起すかを想見せよ。黒い枝をあらはした秋の黄色な樹々と凋んだ草と枯れた花とは、如何なる感じを起さしめるであらうか?! また雪が皚々として地を覆ひ枝に懸つた時、冬の黒い樅の木立は、いかに幽姿に見ゆるであらうぞ。かゝる精神的配置はその取扱に於ても其作用に於ても音楽と相似するところが多い。色は音である。色は單純になればなる程、感動をより強く興へるものであるから、出來得る丈の單純化と大なる分量とが顧慮されねばならぬ。』ベックリンもまた色彩情調がその特性を有するを述べて、黒や緑や白は非常に眞面目に、赤や黄や青は快活な作用をなすものであるとなした。所謂情調畫の主要な立脚地はこれらの觀察の裡に包含されて居るのである。此派の企圖する主眼は『特に象徴的な描畫にあつては、或一定の配色が主宰して居て、此配色は正當な選擇によつて、又これに用ゐられた諸色と諸色相互間の關係によつて、描かるべき物体とは全く獨立に、觀者に一種の影響を及ぼし、云はゞ心理的魅力を供給するもので、かくして描寫された物体に對する一個の主觀的に好良な情調が喚起されるのである。』

『色彩のコムピネシオンに於て、或色調が特に個人的愛好によつて殊遇され、もしくは他の相當の理由なくして漫然と屢繰り返されるときはその結果は即ち習癖マナー黒守（譯）〔Mannerism〕、〔癖〕〔Maniertheit〕、自己の型を癖風を黒守して改むるを知らざるを云ふでなければならぬ。』(Woyvermanns)。ベックリンの意見に依ると、一箇の彩畫の上には色の全色階スケールが代表されなければならないのである。

【註】ベックリンの「泉のニムプフェ」は色彩と色調との最廣い範圍を掩有して居る。空の青、草原の緑、赤色、黄色、ヴァイオレット、森の

神フアウネの赤く灼けた肉体、洞窟の暗黒、プツテン(小供の姿し)の明るい身体、これらすべてが彼のパレットを要求したのであつた」(Schick 215)——ベックリンはまた色彩を目的とせる色彩(或手段に色彩を用ゐるのではなく、色彩そのものが目的となるもの)で、コロリスムス(Kolorismus, colourism)をも稱すべき考へ方、(譯者註)を排してかかる考へ方は無意味であるとなした。(Floerke, Zehn Jahre mit Boecklin S. 54)——色彩のあらゆる効果は對比に基くものである。「單一なる顔料ピグメントそれ自身だけでは色彩的の効果を與へるものではない、他の顔料の側にあつてのみ、これらのものとの對比によつて効果をあらはし來るのである。補色論の如きはほんの初歩程度のもので、云はば兒童階級に屬する理論である。例へば自分は綠色の効果をあらはさうとする場合には、其側に(補色たる)赤を置かないで、却つて只暗色を配するだけである。この計畫は積極色と中性色との對照を以てて立てたものである。元來明暗、冷温の對照的意識は補色説と同じく極めて粗雑なものである——この事は風俗畫家と雖も知悉する所である。一次に考察するべきとは、積極色(橙黄、赤等)はその側に中性色を置くことに依つて、自らの効果を強めると共に後者は前者によつて押しつけられる觀を呈するものである。(然し朱色であつてすら、その側に暖い褐色を置く事によつて後退(色が後退的に見ゆる)せしめる事が出來、隨つて背景に用ゐる事が出來るのであるから、鋭く目に入り來る青色でも、前進的先立的に見ゆるとが出來ない譯はない)——色彩價値とそれら相互間の作用に關する精密な知識は、空間を作り出す爲めには眞に必要な繪畫的手段であつて、いかに精妙な線條遠近法であつても、施彩の如何によつては再び破却されるのである。(Foerke, Boecklin, S. 58, 59)

『ヴェニス派の畫家はほとんど凡そすべての色を其繪畫の上に用ゐたけれど、全体を貫いて行く調子(黄又は褐色)のために諸色の銳さが破られてゐる』*23

ベックリンはまた近代の畫家がその畫のために或照光を採取したり、その畫に統一と調和とを與へんがために、すべての物象に白色又は灰白色の光を注ぎかける試みを猛然として非難した。まづ彼は曰ふ、自然にかゝるものなしと。『最明るい光線のうちでは色彩と色調との一切の區別は最大の明瞭さと最廣い階程スケールであらはれて來るのであるが、光の缺乏するに従つて色調も薄くなり、完全な無光線は完全な無色即ち黒とな

るのである^{*24}。されば充分な光のうちに存在すべき筈でないところのものは、色彩的効果に抵觸する憂なくして、これに黒色の透明顔料を塗ることが出来る。或繪畫がいかなる色階のうちに動いて居るかを檢し、色の強弱の程度及いかなる色が其畫に適するかを知らんがために、ベックリンは屢バレット又は他の強い色を有する物体を畫の側に置いて比較した。彼は嘗つて其友シツクの作畫に、非常に美しく金褐色に燻された海泡石のパイプをさじつけて、^註此色こそ最此畫に適合するであらうがまだ用ゐられてゐない』と云つた。彼は通常作畫の色階スケールを灰色又は弱い色圏から強い方に昇せて行つた。彼はまた畫の情調と題材とに従屬する狭い色彩調和と充分な色彩調和とに就いて説いた。彼自らの作『アナデヨオメネ』は『ヴァイオレットブリユウ、ブリユウグリーン、淡黄色及濃い帶赤黄色の間に於て』狭い調和を有し、『これによつて全体が愛らしく又温順に見るのである。彼は此畫に於てあらゆる色の十分なる調和（例へばこれになほブライتنا赤色を用ゐる等）をあらはしてはならぬ。さうするには自ら別種の情調と題材とを要とするからである^{*25}』と云つてゐる。白色を畫中に用ゐれば著しく色圏を擴大する。白はいづれの色にも釣合ひ、二個の並列せる別な色を調和的に見せしめ、之に飽和（文末の註を見よ）を與へるから、一般に色彩並置上に於て調和を大ならしめる。黒もまた並置された他の諸色間の光度（文末の註を見よ）の價値が甚しく異なる時、即ち一方に多く他方に少なき時は、これらの傍に置かるゝ時、調和の役目を果すのである。例へば黒・黄・赤のやうな並列に於ては、黒は缺ぐべからざるものである。然し黄と空色と黒とは不調和で、黄と濃藍色とはよく適和するけれど、これに黒を添加するのは蛇足である^{*27}。ベックリンは其作ペトラルカに就いて云つた言葉に、『ヴァイオレットは常にグリーンと美しく調和する。然し其際或積極的の色、例へばこの畫にては赤を入れなければ、人はグリー

ンとヴァイオレットとの間を彷徨去來して、遂に知らず知らず黒ばんだ色を見るやうな危険に陥り易い^{*26}とある。彼は此畫に適當するものを黃に於て發見した。強い黄色で、灰色の岩の上に畫かれた黄葉は穩かに見えるけれど、青をこゝに用ゐるならば不調和に陥るのである。

繪畫の調和に於て或色は許容され、他の色は許容されざる理由についてはベックリンは種々の考察を費した。これに對する彼の解案に曰ふ、丁度音樂に於て二個の音だけでは未だ以て不調和を起すには至らないやうに二つの色はかりでは未だ調和を破るとはないのではないのである。第三の色が加はり來るに及びて、初めて不調和が生ずるのであると。

また彼は繪畫で用ゐる所の暖かい冷たいと云ふ言葉の意義如何を探究して謂ふ。「氣持よい親はしげな調和は暖かい、一般に畫中に於ける諧調和合は暖かい」と^{*27}。

色彩の配置に就てはベックリンは只自己の感じに従つて行ひ、自己の繪畫的目的を達せんが爲めには、嚴格な自然的眞實すらも放棄して、蔭が日向に對する割合によつて冷かさ暖かさを變換した^{*28}。或色が其色彩により或は内在的活力に依つて、他の色と同一の強さで眼を刺戟する時は、これと相並んで其存在を保持して行くものである。色彩は最高の乗算に於ては相並立し得るものであつて、只それが不調和に選ばれるときのみ、けばけばして見るのである^{*29}と彼は説いた。大なる光度(註を見よ)で描かれると諸種の色彩(往々にして相對立するものも)は最早不調和ではなくなるのである。色が飽和の度(註を見よ)を増しブライヤントになればなるほど其効果は分離的になつて個々獨立し、其間の不調和が漸次に感じられ易くなり、往々にして不快を感せしめられるけれど、此不調和は陰影(註を見よ)の度を増すに従つて減少するのである^{*30}。光

輝ある色彩を用ゐるを素描と凸面描寫とはあまりよくあらはれない。この反對も亦眞であつて、素描があまり明かにあらはれて居ない色彩は光つて居る。——餘りに強い形体の作り方にあつては、光は失はれるのである。

- *9. Ludwig, H. Technik der Oelmalerei. I. 22.
- *10. Feuerbach, A. Ein Vernächtnis. 1890. 156.
- *11. Wouvenmanns, A. Von Farbenlehre. 1891. 161.
- *12. Justi, O. Michel Angelo. 1900. 19.
- *13. Seidlitz, Farbengebung 38.
- *14. Arréat, L. Psychologie du peintre. 1892. 86.
- *15. ” ” ” ” 85.
- *16. Muther, R. Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert, 1893. II. 569
- *17. Raehmann, E. Ueber Farbensehen und Malerei. 1901. 40
- *18. Berger, E. Kathedismus der Farbenlehre. 238
- *19. Richter, R. Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. 1887. Bd. II. 33.
- *20. Raehmann, E, Ueber Farbensehen und Malerei. 35

*21. Schiek. Boecklin-Tagebuch. 66

*22.	”	”	”	343
*23.	”	”	”	288
*24.	”	”	”	314
*25.	”	”	”	324
*26.	”	”	”	38
*27.	”	”	”	320
*28.	”	”	”	5
*29.	”	”	”	360
*30.	”	”	”	189
*31.	”	”	”	74

譯 書 目

此號に譯出した下部分には頗難解の場所が多い。殊にベツクリンの議論の如きは、彼の色彩觀を全豹に亘つて知悉して居ない限り、また彼の作物を實際に觀察し精査せざる限り、これを正確に理解するのは大なる難事でなければならぬ。私は此章を譯出するに當つて私の貧弱な頭腦が許すだけ考へても見、乏しい書庫が提供し得る文け諸種の書物にあつて調べても見たけれど、遂に列然するに至らなかつた

ところもある。——かう云ふのは此文の譯者としての態度は決して没良心的ではなかつた事を理解していただきたいからである。——私は最後に譯文にあらはれた色彩に關する若干の術語の説明を試みて、此篇を讀む人の了解に資したいと思ふ。

序でながら云ふが、前號の素描論は主として輪廓素描コントールツァイヒnungに關したものである。

註

〔一〕飽和。飽和した色と云ふのは、或色が其純粹な性質をあらはしたもので、例へば飽和の完全な色は太陽スペクトラムに現はれるのがそれである。

〔二〕濃淡及陰影。さて飽和せる各色に白を加へると、その色は不純になり（即飽和が不完全になつて）、こゝに『濃淡』の區別が生ずる。白を入れるれば入るほどその色は白又は灰色に近づいて來るのである。更に各色に黒を加へると、その加へられた度合に比例して、各色は段々暗くなつて、黒に近づいて來る。即ちこゝに『陰影』の區別が生ずるのである。但し此『陰影』と畫中の蔭とを混同してはならぬ。

〔三〕光度。これは色の明るさと暗さの區別について云ふのであつて、又『明暗』とも云ふ——『明暗』といふ言葉も色について云ふときと畫について云ふときとを混同してはならぬ。——今赤い光について云ふと、その光が弱いときには黒く見ゆ、次第に光度が増して明るくなると褐色から暗い赤となり、それから明るい赤となり、石竹色となつて終に白に近くなるのである。

〔四〕色彩の調和。いくつかの色彩を並置し組合せるとに依つて、それに對する調和感情を起すのは争はれぬ事實であるけれど、これについては千古不磨と云つたやうな定説はまだないやうである。ゲエテは赤と綠・橙黃と青・黃と紫と（即ゲエテの云ふ對照色）は調和的であつて、其他の各色の調和は其對照の色を待つて出

來るものだと云つた。グントの實驗に依ると、赤は最よく暗青と調和し、次に綠と調和するけれど、ヴァイオレットは赤とは著しく不調和で、橙色はヴァイオレットに次いで不調和であることが解つた。そこで彼は質の上の差異の最大な二個の色を組合すときにわれらは最大の調和を感ずると結論した。然しこれと異つた意見を抱いて居る人もあるやうで、要するに此方面の研究はまだ十分でないらしい。序でに大槻快尊氏著『實驗心理學』にあげた色彩調和の略表をかゝげて置く。

色	結		基礎色
	不調和	調和	
桔梗 牡丹	黄	暗青 綠	赤
青 綠	赤	空 桔梗	橙
青 綠	赤 桔梗	青 牡丹	黄
青 橙	牡丹 黄	赤 桔梗	綠
青 赤	黄	綠 橙	桔梗

調和の度は光度の方からも研究しなければならぬが、此譯文の末にあるベックリンの意見は、かゝる方面に注目したものだと思ふ。彼は「大なる光度で描かれると諸種の色彩は最早不調和ではない」と云つたが〔二〕にあげた白と黒とはまた光度と關係するもので、各色に白を加へると色は淡くなつて光度が強くなり、黒を加へて陰影の度を増せば光度が減少するから、彼の意見を言ひ換へると、各色は飽和が不完全で光度が強ければ、不調和でなくなり、飽和が完全に光度が中間だと不調和が目立ち、更に飽和が不完全で光度

が弱ければ不調和は再たびなくなると考へたのではあるまいか。これならば何人にも理解されるかと考へる。

最後に、此註を記すに當つて、私は其材料、を上野陽一氏著『心理學講義』、大槻快尊氏著『實驗心理學』、小川政修氏著『自然科學者としてのゲーテ』などから餘程拜借したことを附記して置く。

——一九一七・二・十四・夜稿了——