

349

336



始





249-336



新  
說

石川欽一郎著

大正  
3. 7. 2  
内交



朱塗の橋

□橋の上へ落ちた光を引立てる爲に周囲の調子を  
押へるやうに描いたのである。

□初め橋の邊へ人物を付けて見たが餘り賑やかに  
なり過ぎて静肅の趣を害するから止めにしたの  
である。



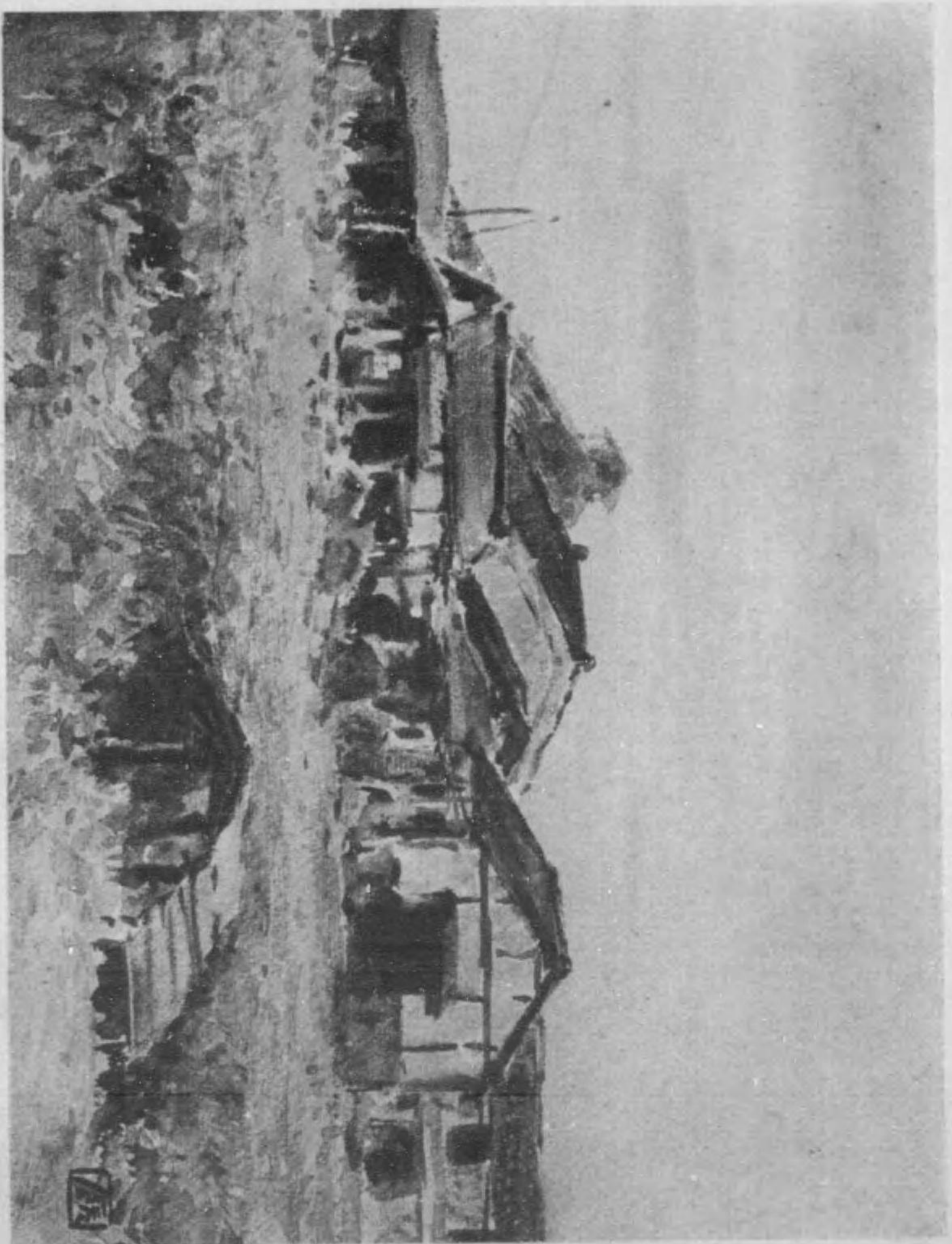




暮れ方

- 田舎家の夕暮は静かなる好い気分を現はすもので
- 之は場處としては平凡であるが、感じとしては捨難があるから描いたのである。
- 此種の位置は、日中明白なる場合には何等の美感をへぬのであるが、早朝又は夕暮に於ては甚だ餘情あふる趣を現はすものである。
- それ故、日中に面白くない場處であるからとて、そのわけには行かぬ。





方 丸 塔

塔 状

この塔は、その名の通り、塔の形をしており、その頂上には、  
石製の鐘が吊るしてあり、毎朝、僧侶が鐘を撞く。  
この鐘の音は、遠くまで響き渡る。  
また、この塔には、多くの石製の彫刻が施されており、  
その中には、龍や鳳凰などの神獣の姿が刻まれている。  
この塔は、その歴史が古く、その建築技術もまた、  
その時代の特色を色濃く残している。  
また、この塔には、多くの石製の彫刻が施されており、  
その中には、龍や鳳凰などの神獣の姿が刻まれている。  
この塔は、その歴史が古く、その建築技術もまた、  
その時代の特色を色濃く残している。





老 樹

- 河岸の砂地に倒れかゝつた老樹の趣が面白いから描いたのである。
- 之を描くには凡て油畫筆を用ひて見た。又初めに輪廓を取らずに、紙面をレモンイエローを以て薄く染め、半乾きの處へ、アイゼリアブラックを用ひて細く大体の輪廓を描き、其上へ着色したのである。
- 油畫筆を用ひたために筆致が少し變つて大まかた感じが出たやうである。又筆の毛が硬いために發色は冴えたやうに思はれる。
- 紙は極荒目のものを用ひたのである。









薄曇

- 薄曇の程やかなる午後の日光が前面から来て居る光景である。
- 天主堂は赤煉瓦と白壁とで非常に賑やかな建築であるけれども、光線の関係で、それは見えずには一色の陰を現はして居る。他の家屋も亦同じ関係である。
- 前面から日を受ける場合には、毎も斯う云ふ具合に色彩が現はれるのである。即ち日を真正面に受けては非常に複雑して見える處も、日を背けてはそれが程やかに隠れて能く調和するものである。







屋 島

- 鼠色のコンパー書用紙へ不透明描法を用ひて、凡てホワイトを混せて描いたのである。
- 之は信濃丸の甲板で寫生したのであるが、船の進行が早いから餘程手廻しが好くなければ島も流船も皆直ぐに逃げて行く、それゆゑ細かい仕事は出来ない。
- 乾いて居る紙面へ、アイボリアラックを用ひて極大体の圓取の輪廓を引く、之を引く時には島がまだ餘程遠くに在つたのである。併しこの位の手廻しをしなければ逃げられてしまふ。それでも繪具を塗る時分には丁度目の前へ来るやうになるのである。
- 海や空は大きく變らぬから忙がぬもよい。山や島、又流船などは直ぐに變るから急いで捉えぬといかぬ。
- 輪廓の上へ、繪具にホワイトを混せて、丁度油畫を描くやうにして、細かい處へは構はずに描いて行く。
- 凡て十五分位で描き終るやうにしなければ景色は全然變つてしまふのである。







目次

一 寫生の準備.....	一
二 寫生に出かける方面.....	一九
三 戶外寫生の描き方.....	三二
四 畫面の構成.....	六五
五 調子の纏め方.....	八三
六 色彩と感じ.....	一〇〇
七 寫生畫の引延ばし.....	一一九
八 研究上に注意すべき事項.....	一三四
九 自然と畫.....	一五四
十 風景の變遷に就て.....	一六九



# 寫生新説

## 寫生の準備



例へば明日は早朝から郊外へ寫生に出かけよう云ふならば、仕度は今夜して置くに限る。間際になつてから急いでやれば必ず何か忘れものをする、他の忘れ物ならば途中で調辨も出来やうが寫生の諸材料ばかりは然うは行かない。強ひて間に合はせやうとしても、遂に寫生の興味と描畫の成績とは甚だしく害はれぬわけに行かないのである。

寫生に必要な品々は一定して居るのであるから平素から置場處さへ

石川 欽一郎



整へて置けば決して忘れる筈はない。油畫ならば油畫の繪具箱に繪具、筆、油の類は皆入れて置くのであるから箱と杵と三脚と畫架とを持つて出なければそれで揃つて居るのであるが、水彩畫の方でも寫生箱を用ゐる場合には筆も繪具も水筒も這入るやうに出来て居るから此點は便利である。寫生箱を使用せぬとすれば必要な品々は袋又は風呂敷包に揃へて入れて忘れものゝないやうに注意することが肝要である。

自分には充分注意した積りでも尙ほ手落ちがあつて不便を感じる事が往々ある。寫生に行く途中、紐で肩から掛けて居た畫架が、身体の動搖のために螺旋鉸が抜け出して遂に一つ落ちてしまつた、それを知らずに寫生の場處へ行つて、いざ着手しようとする段になつてから鉸が紛失して居ることが分つたが最う仕方がない、甚だ不興に終はつた例もよくあることである。又私が嘗て御殿場附近へ富士山を描きに行つた時に、畫架と三脚とを一處に縛つて肩にかけて方々を歩いた間に、藪の繁りを潜つて小川を一つ飛び越えた。それから又方々を歩いて途中の掛茶屋で一息休んだ時

に氣が付いたのは三脚の皮が紛失して居ることであつた。私の三脚たるや非常な古物で無論鉸留ではなかつたのだから皮が抜ける憂ひはある、尤も是まで一度もそんなことはなかつたから安心して居たところが遂に其憂が實現した。それで仕方がないから又今まで歩るき廻つた同じ途を繰返へして探がし乍ら小川の處へ來かゝると藪の繁りの中に引懸かつて居たのを發見して大いに喜んだ經驗もある。

それゆゑ毎も用意周到と云ふことを忘れてはならない。

材料に就て少し述べて見れば、繪具を調べてみるのである。水彩繪具ならば數に不足はないか、乾き過ぎて堅くなつては居らぬか。乾いた繪具では水に溶けにくいから寫生に手間が取れて甚だ不愉快である。若し乾いて居る場合には箱入りならば繪具の上にグリッピンに水を少し混ぜたものを一滴づゝ垂らして置く、之はグリッピン計りでは濃過ぎて急には繪具にしみ込まぬから必ず水を混ぜぬといかぬ。グリッピンが無い場合には白砂糖を少し濃い目に水に溶かして用ゐても宜い。斯うして置けば翌朝



までには繪具が適度に柔らかくなつて居るのである。併し餘り濡り過ぎ  
て繪具が流れるやうでも無論困まるから此邊の加減が必要である。

鉛管入りの繪具が堅くなつた場合には管の末端の方を開けて、右に述べ  
たグリスリン水を滴らし乍ら楊枝のやうな尖つたもので突いてグリスリ  
ン水を内部まで充分滲込ませるやうにして、後で又末端を元の通りに塞い  
で置けば一晩位経てば、すつかり柔かになつて居る。鉛管入りならば少し  
柔になり過ぎて居ても流れる憂はない。若し又た非常に固結してグリ  
スリン水を滴らしても突き入れることの出来ぬやうな場合ならば、仕方がな  
いから鉛管を斷ち割つて繪具を取出して、小さな盃に入れ、之にグリスリン  
水を繪具が丁度隠くれる位の分量だけ入れて、埃の入らぬやう蓋をして一  
日一晩も置けば充分柔らかになつて居るから、之を清潔なる玻璃板の上に  
取出して、竹又は象牙の筥で充分に練り返へし、之を蓋のある入れ物に入れ  
て置いて、必要に応じて少しづつ取出して使用するのである。

金屬製の筥は用ゐぬ方がよいと云ふのは、往々化學變化を起こして繪具

が變色する場合があるからである。之は水彩繪具でも油繪具でも同様に  
心得て間違ひはない。殊に水彩繪具には金屬製の筥の錆が混ざる恐れも  
ある。油繪具の方ならば油氣があるから金屬製の筥も錆の恐れは尠ない  
わけであるが、それでも殊にカドミウム類のには金屬製の筥を用ゐぬ方が  
宜いとしてあるのである。

繪具の色数は水彩畫でも油畫でも普通十色乃至十五色位を用ゐて居る  
のである。此數は畫家の隨意であるが餘り多過ぎるよりも、適當の色を選  
定すれば少なくとも差支ない、寧ろ少ない方が便利である。

繪具の選定に就ては、最初から自分の嗜好に適する色を見付けることは、  
困難であるから、何れにしても先輩の教へに依るか、又は繪具箱に入つて居  
る一組を其儘採用するより外はないのであるが、此期間は餘り長くはない。  
自分に一通り繪具の種類と性質と發色の具合とが分るやうになるまで  
ある。繪具が一通り分りさへすれば、自ら自分の慣用色も出てきて使  
用の種類を選択することが出来るやうになるのである。



畫家に依つては中間色例へば緑とか紫とか云ふ類の色は混ぜて作ることが出来るから繪具には持たぬとも差支ないと云つて居る人もある。緑は黄と青とを混ぜ、紫は赤と青とを混ぜれば出来るからである。其他にも混合して作れる色は澤山ある。又風景畫に多く現はれる緑や紫のやうな色は、其色の繪具を用ゐるよりも、混ぜてこしらへた色の方が變化が付いて且つ自然に近い趣きが現はれてよいと云ふ畫家もある。之は其通りであるが、只餘り繪具の數を制限して一々混ぜて色を作る方針のみでは着色に不便はないとするも、希望の色を出すまでに手間が取れるから急ぎの寫生には返つて具合の悪いこともある。此邊の加減は克く考へぬといかぬ。要するに色は三原色即ち黄赤青が原で、之が混合した間に橙色と紫と緑とが出来て都合六色になる。此六色でも畫は描けぬことはないのであるが、併し實際に就て見れば、繪具の黄色の中にも種々なる種類がある。又赤にも青にも幾通りの繪具があるから、原色として理想的の色は果して何れであるかが問題である。従つて之から出来た混合色も亦同じく代表的の色を

決めるには困難がある。それ故理想としては三原色を用ゐて畫が描けぬことは理屈でありながら實際に於ては困難があるから、畫家は研究の目途としては自然の色と云ふよりも寧ろ自然の感じとか自然の調子とか云ふ方に意を用ゐるのである。

それならば繪具の色では自然の通りを寫すことが出来ぬであらうかと云ふに、元より自然の色の力と繪具の色の力とは非常な相違で、逆も比較すること出来ぬ、即ち繪具の力で行つたのでは逆も自然の色の強さを其儘現はすことは出来ないから、調子の方でこなければならないと云ふことになる。

繪具は價が高くとも變色するものもあれば、安くとも變色しないものもある。紅色でロースマダーの如き透明色は光に逢へば褪色する恐れがある。寧ろ安いアリザリンクリムソンのやうなものが安全となつて居る。又カドミユムの類は安全色となつて居るが、私の經驗では之も褪色する。カドミユムを用ゐてある水彩畫を額に入れて、直接日光に觸れない畫室の壁に



二三ヶ月の間懸けたきりにして置いてから引出して見たらば、畫が臺紙の下に隠れて居た部分と出て居た部分との間に筋が明瞭に付いて、臺紙に隠れて居た部分は最初の通りの鮮明なる色をして居るが、現はれて居た部分は餘程褪めて居たのである。無論玻璃をかけてあつたのであるから直接外氣には觸れない、又書室のことであるから有害の瓦斯や煙の來る憂ひもない。又北の窓からの光りの外には日光には觸れることもなかつたのである。然るに右の如き結果であつて用ゐた繪具はニュートン製のもので、ニュートン製ものを併用したのであつたから、是等の安全色と雖も矢張變化しないわけには行かぬものであることを知つたのである。

使用して不安の恐れがある色は主にカドミウム、ヴァミリオン、フレンチブリュイ、エメラルドグリーン、ローズマダー、マダーカルマイン、センドルブリュイの類で、其他の色は大して心配はないやうである。殊にカドミウムとエメラルドグリーンとヴァミリオンとを一處に使用することは注意した方が宜いと私は思つて居る。尙ほ注意すべき色の中にフレンチブリュイも

加へた方が安心である。それで私は例へばエメラルドグリーンを用ゐる場合にはカドミウム、ヴァミリオン及びフレンチブリュイを止めて居る。インヂャンイエローは用ゐても安全であるやうである。

是までの經驗上大抵安心して使用の出来る色を水彩繪具で擧げて見れば、

黄色の部には　レモンイエロー。オーレオリオン。イエローオクタール。パーマネントイエロー。インヂャンイエローの類。

赤の部には

ヴァミリオン(前記の不安色を一處に用ゐざる場合)。ライトレッド。インヂャンレッド。ヴェネチヤンレッド。アリザリンレーキの類。(インヂャンレッドをレーキの類の代り用ゐても大抵差支へなく畫が描ける、此色は至つて安全である)。

青色の部には

コバルト。インヂャー。インヂャーは不安色と云ふ人もあるが、私は十



餘年以前に描いた畫に用ゐたインデゴが少しも變はつて居らぬことを經驗して居る。

褐色の部には

ロー及びバイント、シンナ。ロー及びバイント、アンバー。セビヤの類。

綠色にはヴィリヂヤン。紫色にはコバルトヴァイオレット。

油繪の繪具も水彩繪具と同じ關係であるが、油繪具は水彩繪具よりも肉が厚いので、油を用ゐて練製してあることなどに依つて、水彩繪具よりも耐久力が強いのである。油繪具でもヴァミリオンとカドミウムとエメラルドグリーンとフレンチブルーとは一處に使用せぬ方が安全であることは同じで、又は等の色を煉るに金屬製パレットナイフを使用せぬ方が宜いとなつて居るが實際上皆構はずに金屬製のものを使用して居て著るしい障害もないやうである。

参考のために左に繪具の耐久表を擧げて見る。之は英國のモーローヴオシャー氏の研究に係はるものであるが、此中には我々の經驗する處と多

少相違して居る處もあるが暫く其儘に記して置く。

### 黄色表

極耐久	マースイエロー。
極耐久なるも吟味を要す	デープカドミウム。ミッドルカドミウム。ストロンシヤンイエロー。イエローオクトル。オーレオリン。インヂヤンイエロー。
耐久なるも吟味を要す	ネーブルスイエロー。ウルトラマリンイエロー。レモンイエロー。クロムオレンヂ。クロマートオフヂンク。
使用す可からざるもの	ジョーンブリヤン。ライトクロムイエロー。ミッドルクロムイエロー。グリーンネーブルスイエロー。イエローレキ。ゴードレキ。ガンボーヂ。

### 赤色表

耐久	レッドオクトル。ヴェニシヤンレッド。マースレッド。カドミウムレッド(カドミウムヴァミリオン)。
使用すべから	コチニールカルマイン(蟲より製したる)。マダーカルマイン。



ざるもの

マーキユリーヴアミリオン。ジエラニアムレーキ。

### 緑色表

極耐久

エメラルドグリーン(オキサイド、オブ、ハイドレレート、クロミユム)。クロームグリーン(オキサイド、オブ、クロミユム)

耐久なるも使用に大なる注意を要す

ヴェロニスグリーン。

不安なれば吟味を要す

コバルトグリーン。マラカイトグリーン。イングリツシユエメラルドグリーン(アセト、アルセナイト、オブ、コツバー)

使用す可からざるもの

テルヴェルト。ミネラルグリーン。ヴェルチグリス。

右の中、ヴェロニスグリーンは單獨に使用すれば甚だ安全なるもので又ストロンシャンイエロー、コバルト、シルヴァホワイト等に混せても毫も變色の恐れはないが、少しでも硫黄性に觸れる時には黒色に變化するからカドミユム、ヅアミリオン、ウルトラマリン等とは一處に使用することが出来

ない。ジルクホワイトと混せても變色するのである。此色は先づ使用しない方が安心であらう。

### 青色表

極耐久

コバルトブリユ。セルリアンブリユ。ラピスラズリ(真正ウルトラマリン)。

耐久なるも吟味を要す

フレンチウルトラマリン

不安

ブラツシャンブリユ。

不良

インヂゴ(植物性繪具)。ブリユヴァデター。スカイブリユ。アンチクブリユ。

### 紫色表

極耐久

ミネラル、ヅアイオレット。マースヅアイオレット。コバルトヅアイオレット。

不良

アニリン製各色。



褐色表

極耐久	耐久なるも吟味を要す	不良
マースブラオン。カッパブラオン。ヴェロナブラオン。バートンシエンナ。マースオレンヂ。トランスバレントブラオン。ツイバートブラオン。セビヤ。	ブラツシヤンブラオン。ロシエンナ。オクフル。ゴールズンオクフル。ブラオンオクフル。ローアンバー。バートアンバー。	ビチエーメン。ムンミー。ピストル。ヴァンダイクブラオン。ブラツセルスブラオン。カッセルアース。コローンアース。ブラオンマダー。

以上挙げた處は目下の科學的進歩に於ける研究と製造法との結果に依ることは云ふまでもない、將來製造法が倍々改良されるやうになれば今は不良の繪具でも後には耐久のものに進歩せぬとも限らぬのである。諸君は先づ繪具の性質や色調を悉く研究してから此表を参照して成る

べく安心の出来る色を此中から選定されたい。

繪具の談は此位で止めて、次に筆のことを一寸述べて見れば、筆は油畫ならば四五本大小取混ぜて用意すればよい。筆の性質と製作とは人の好きかであるから自分の好むものでよいが、私は穂の長い平筆と丸筆とを併用して居る。水彩畫の筆ならば大中小三本位あれば足りる、毛は餘り柔らか過ぎては水が切れにくく、困るから、一寸振つて水が切れる位までに毛が硬いもの、方を私は毎も使用する。又油繪用の丸筆を用ゐて描くこともして居るが、之は毛は随分硬く又水を含む分量も稍や渺ない代りに、水彩筆のやうに餘分の潤ひを紙面に與へぬから急ぎの寫生には運筆が能く掛取る便利がある。其代り畫面の潤澤を維持するのに注意を要する。往々乾燥したものが出來上る恐があるからである。

カンパス若くは畫紙の類は此處で多く述べる必要はないが、只だ私の經驗を云へば、紙製カンパスは一寸は便利であるが後の保存上、矢張布製のカンパスに如くはない。又布製は和製よりも舶來品の方が具合よく、舶來品



よりも往々自分で拵らへたキャンパスの方が描きよいことを發見するのである。

序ながらキャンパスの作り方に就て少し陳べて置かう。先づ麻地の良いものを枠に張る。地質は目の揃つた餘り荒くないものがよい。併し荒目を好く人もあるから之は隨意でよからう。此上に極良い膠を適度に水に溶いたものを二度塗る、之は一度塗つて乾いてから又塗るのである。膠の溶き具合は一寸加減もので數回經驗して見れば分かるのであるが、強過ぎても弱過ぎても具合が悪い時は繪具を吸込む性質のキャンパスが出来る。膠が乾いたならば、今度は油繪具のフアウンデーション、ホワイトとイエローオークルとの適宜の分量をテレピン油と燥油とを混ぜたものに溶いて之を一樣に塗るのである。溶く度合は、餘り流れるやうに柔かたなく又延びが悪い程堅くなく、丁度具合よく塗れるのを程度とする。之を十日間程置いて乾かせば出來上るのである。

右の方法は一番簡便であるが、畫家に依つては自分に製法を考へて居る

人もある。英國のイースト畫伯の方法を試みに左に紹介しよう。

目の稍細かい最上のリネル製帆布を枠に張り之に膠を水に薄く溶いた液を二回塗る。之が乾いた上に、フォルマリン溶液を一樣に塗る。之は膠が濕氣其他の爲めに變化を起して畫面を害はぬやうに消毒のためである。之が乾いてから、最良の陶器用粘土を焙烙に入れ火にかけて充分乾かし、之に最上等の鉛華粉を混ぜ、之を晒した亞麻仁油と精製したテレピン油と少許のコーバル、ヴァニッシュとを混ぜたものを以て適度に練り合はせて、布の上に平に滑らかに一度塗つて、能く乾いてから更に今一度同じ具合に塗る。若し吸込む性質のキャンパスを希望するならば右の地塗を調合する時に水を匙に一、二杯加へればよい。之れで地は出來上つたのであるが、之を表を外に向けて成るべく光線に當てるやうにして乾かすのである。暗い處に置ては鉛華が黒くなる恐れがある。此キャンパスは其儘少くも六ヶ月間は置いてから使用せぬといかぬ。此方法で作上げたキャンパスは最も安全で又繪具の割れが出るやうなことがないといふイースト畫伯は保證



して居る。

寫生に出かける時キャンパスを運搬するには大きなものは巻いて行くのであるが、之を巻くのに地をしてある面を外に向けて巻いた方がよいと云つて居る外國の畫家もある、之は若しキャンパスに割れが出るやうなことがあつても、表が外になつて居れば廣げる時に自然に其の割が塞がるやうな具合になるからであるとのことである。併し通常我々は皆表を内に向けて巻いて居る。

三脚の高さは、低いよりも寧ろ高いめの方が宜い、低い時は體の上部が多少俯屈の位置になるから衛生に悪いと云ふ人もある。

凡て寫生の材料は製作が堅固でなければならぬが、重量は力めて軽くなるやうに考へぬといけぬ。重い荷物は各處を歩き廻はるには不便又不快である。

以上述べた迄で一通り寫生に出掛かける仕度は出来たから、之れから出かける方面に就て考へて見やう。

### 寫生に出かける方面

好い位置は至る處に在る、又た好い風景は必ずしも山紫水明の地に限らない、眼に映する處は何處でも畫にならぬことはないと云ふ議論もある。

實際上、此議論のやうな場合も有ることはある。併し、それは餘程研究と經驗とを経た畫家の眼から見て云ふ談で、一般に此論で押して行くことは無理である。

寫生に出かける方面は、丁度銃獵家が鐵砲を擔いで出懸けるのと同じく、方面に依つて獲物の有無に關係がある。例へば京都は一体に好畫題に富んで居るから畫家は之れを好箇のスケッチング、グラウンドとして居るのであるが、併し京都の中でも出懸ける方面に依つては必ずしも好い處ばかり



りは無い、若し大佛の邊りから南へ段々伏見街道を探がすと、北へ吉田白河方面を目がけるのと何れが獲物が多かろうと云へば、それは無論北の方面である。鴨川の縁で東を向いて写生するのと西を向いて写生するのと何れが好位置が多いかと云へば、それは東の方にあるであらう。東海道の沼津あたりから西へ鈴川岩淵邊までは好畫題が多いけれども、その先き蒲原となればすつと落ちる。又東の方、三島附近はまだ好いが箱根の峠へかゝる邊は餘程平凡になつてくる。又東京で考へて見れば北の郊外よりも南の郊外の方に畫題が多い、又西の郊外は萩窪から先きには少しづつ、現はれてくるが其手前には尠ない。東の方は市川の邊まで行つて漸く好い自然が見え出してくるのである。

併し是は單に私の經驗した概観に過ぎぬのであるから畫家に依つては考へが違ふかも知れないが、要する好畫題の有無は、其原因が主として山水との存在に歸着するものであることに注意して、此條件を基として寫生の方面を決める時は大抵の場合獲物は必ずあるものである。

風景は俗に山水と云ふ位であるから、山と水とは好風景に必要な材料であることは申すまでもない。併し寫生畫家から見れば必ずしも奇巖怪石所謂支那畫的の山水を希望するものではない、深山幽谷に遠征的寫生旅行を試みることもあるから、其場合には奇巖怪石も畫題とならうけれども之は先づ特別の場合として、通常はそれほど大袈裟に考へずとも小高い岡と其下に水と云ふやうな關係の場合でも立派に畫になるのである。

西洋の有名なる風景の古畫に就て見ても大抵の場合に山と水とが描いてある。又現代の風景畫の大家の作に就て見ても、畫面に山殊に水を入れてあるものが甚だ多いことを認めるのである。之は水を入れた方が、入れぬよりも畫として結果がよく又見ても面白いからである。

畫面の美は其中の主要なる色が種々に方々から互に照應することによつて益々面白味を現はすものであるから、風景畫に於て水面に空の色が映じ、又た岸邊の樹木家屋、其他のものゝ影が寫ることは畫面を美しく見せる主なる原因となつてくるのである。雨の日に地面が濡れて、それに空の



色が反射し、又地上の諸物は樹木でも家屋でも雨に濡れた部分は皆空の色を反射するのであるから、それで雨中の景色は畫として面白く見られるのである。之は空の色を反射するから面白くなると云ふよりも、畫中の主要なる色を反射するためであつて、空の色は當然畫中の主要なる色であるからである。風景畫では空の色が主要なる色であるけれども人物畫などになれば又關係が違つてくる、それで古いヴェニス派の畫家の描いた傑作の人物畫の中には背景の色を人物の肉色に照應するやうに工風して描いて、それで畫面の美を發揮させやうとしたものもある。ゴッローノルドが其畫論中に指摘して居る通りである。

それゆゑ戶外寫生研究の第一着歩としては成るべく水のある方面へ出懸けるのがよいと思ふ。即ち海邊、湖畔、溪谷、河岸等は最も希望する處で、此方面には船、漁家、岩石、水車、橋等の平易なる畫題を初め、活動する水渚の樹木、河邊の賑ひ等稍や複雑したる畫題に至るまで材料は甚だ豊富であるから、初學の研究家にも進歩したる寫生家にも等しく好陣地たるを失はない。

此方面に近く住んで居る人には研究上非常に都合であらう。若し又稍や縮少して池、堀、水溜、溝等に畫題を求めても毫も不十分でないのみならず必ず好い獲物があるに違いない。池の邊には閑雅なる材料が多いものである、堀や水溜は部分的の好畫題に富んで居る、溝の中に鶏の二三羽居る處などは好箇の畫題で、名人の手に依れば必ず傑作として現はれるものである。

畫題の種類に依つて畫の良否の差別はないから、一本の木、一條の水と雖も傑作を作るに足る材料となるのである。平凡なる畫題であるから畫の地位が下る謂れはない、眼に映するもの悉く好畫題であることを早く悟るやうに練習を積まれることを希望するのである。

去れば畫題を探すに方面を定める必要はなく、到る處畫になるものであるとは云ふものゝ、最も容易に好材料を得ることの出来るのは水の邊りであることは以上述べた通りである。道路上に雨上りの水溜が僅かに一部分残つて居るものでも、此水のために全体に及ぼす美感は非常なものであ



る。  
水の方面を措いては山の方面である。之は山の近くまで行かずとも、山  
の見える方面でも既に面白いのである。例へば日光とか箱根とかは山の  
中であるから山地の畫題は豊富であるが、信州の平野などでも山が見える  
ために中々好い位置が見出されるのである。又それほど山に近くなると  
も東京の郊外へ出て、秩父、箱根の連山を見渡す處は畫として面白く取れ  
るのである。

水は色彩の上から見て畫面の美を増すのであるが、山は形の上より云つ  
て畫面の美を増す材料となるのである。山と空と接する處に見える不規  
則なる變化に富んだ曲線は、美しい中に力があるから全体を引締める働き  
をして其處に美感が現はれるのである。それ故山と水と双方共備はつて  
居れば形狀からも色彩からも、其畫は面白くなければならぬ理屈である。  
郊原のやうな畫題では山も水もないから他に方法を考へて位置の美を  
現はすやうに工風しなければならぬ。此場合に主なる據り處は雲の形

である。

雲の形ほど變化があつて又自由に應用のきくものは無い。海洋の圖な  
ぞで水平線が一直線に現はれ何等變化も對照も付けられぬ場合に、雲の形  
の好いものが現はれる時は、忽ち全体の美感を増すやうな場合が屢々ある  
ものである。

それ故畫題を探がして歩らく場合には光線の具合即ち時刻が餘程關係  
するのである。同一の場處でも朝の光で見ると好いこともあれば夕方の光  
で非常に面白い場合もある。晴天に適する位置もあれば曇天の方が落付  
いて好く見える場合もあることに注意して、適當なる場處を適當なる光線  
の下に描くやうにしなければならぬのである。其爲めには、種々なる光線  
の場合に於て同じ場處を何度も視察して考案を立てるのが順序である。  
畫家は、大抵寫生旅行に出かけて目的地に到着すれば、二三日の間は只だ方  
々を歩いて實地檢分をする、それで適當な場處を適當なる光線の下に選定  
して描くべき畫題を決めるやうにして居るのである。

尾の草加殿



若し初學の研究家に於いて畫題を決めることに疑惑を生じたり又は困難を感じるやうな恐れがあるとするれば、便法としては、先づ先輩の描いた寫生畫を見て同じ場處へ出かけて描くことである。尤も之れでは元より自己の感興はないけれども、研究の順序としては不都合はない。或は又寫真などから位置を考へて其場處へ出かけてもよからう、例へば松島とか宮島とか寫真にある場處は、其寫真を見て大体の考案を立て、から其現場へ出かけるやうな方法を取るのである。更に一步進んでは、先輩の作とか寫真とか、好い位置や其他の關係を研究し、之を根據として、之に似たる位置の場處を探して描くことである。之は全然他人の眞似をするのではないから幾分興味がある代はりに自己の經驗と意匠とを要するのである。

斯う云ふやうに初めは參考材料から寫生すべき場處を決めるのであるが、段々經驗と練習とが積めば自分の意匠の儘に場處の選定が出来るやうになる。之は研究よりも經驗の功によるものが多いと私は思ふのである。俗に習ふよりも慣れろと云ふことがあるが、畫になる場所を一目して決め

ることのできる能力は幾多の經驗が基となるのである。併かも其中には種々複雑したる條件があるが殊に位置と色彩と、明暗、先づ此三つのものは是非とも好くなければならぬのである。然らばそれが如何に現はれて居たならば好いのであるかと云つても、それは中々一言に盡くせるものではない。位置の條件だけでも種々複雑したものがあつて、色彩に明暗に皆夫々の込み入つた條件があるのである。是等の條件は別々に研究して悟るより外はないのであるが、畫家が實際に對して感じる自然の美は、是等の各條件が綜合して腦裡に現はるゝ理想の標準に照らして判断する結果である。それ故何故此場處は畫に描いて好いのであると云へばそれは即ち其畫家には自然がさう感じて居るのである。又其感じ方も、一々條件に照して分解的に可否を定てから好い惡いと決めるのではなく、一と目見れば電光の閃きの如くに直ちに腦裡に感じる、即ち直覺である。此場合畫家と自然とは同一躰で兩者の間には何等遮るものが無いのである。此時の畫家の心理状態は實際不思議なものである。禪家の所謂、云ふに云はれず説



くに説かれず。畫家が自然の美に直覺して、自然の氣分と畫家の氣分と全く一致した時の心持ちは無上の愉快である。研究家諸君も早く此域に達して此の喜びを感ぜられたい。私など書生時代には一日寫生道具を肩にして、辨當も食はずに方々を經廻ぐつて、併かも少しも空腹を感じない經驗を持つて居る。否、實際は無論大に空腹であるから家に歸つてから非常に詰り込んだのであるが、自然の景勝に直覺するときには忽ち凡ての慾は充たされるのであるから、其間は不平も不満もない状態に在るのである。位置を探がす場合に於ては希望としては右云ふ通りに一目して直ぐ判斷がつくやうにありたいのであるが、之は元より幾多の研究に依ることであるけれども、しかも亦主として經驗の賜物であるから、諸君は絶えず自然に接して經驗を積まねばならないのである。

角力で云へば自然は横綱である、それへ小相撲がぶつかるのである。初めは跳飛ばされて如何とも仕方がない。併し段々力も出てくれば度胸もすはる、即ち幾分づゝか自然を理解するやうになるのである。かくして追

々と取組むことも出来るやうになるのが練磨と經驗の効である。

自然の大きいこと廣いこと、最初は何處からぶつかつてよいのであるか全く見當が付かない、それ故狙ふべき急所も分からないのである。無益の困難と勞力を損して失敗に終ることは初學の寫生家の畫を見れば毎も狙ひ處を誤つて居ることが分かるのである。畫としては逆でも現はすことの出來ぬやうな、至難と云ふよりも實ろ不適當な箇處を狙つて苦心して居ても固より好結果は得られぬのは當り前である。尤も餘り急所を狙ひ過ぎて狡猾な畫を描くのも宜しくはないが去りとて無理な畫を描かうとしても出来ない相談である。

要するに自然を理解するのが何よりであるが、理解するには常に自然に接して居らなければならぬ、自然に接して經驗を得ることである。さうなれば描くべき場處は餘り方々歩き廻はらずとも直ぐ決まるのである。私は自分乍ら不審に堪へぬことは、或る方面に出かけて位置を探す、其時には少しも好い場處が見當らない、見當らないと云ふよりも、前に云ふ自分の



腦裡に自然の美が少しも閃かぬのである。然るに又た暫らく時日を経過して後再び同じ方面へ出かけて見ると、今度は忽ち驚く可きほど感じるこゝとがある。實際此の前に來た時に、此場處が如何うして分らなかつたのであらうかと思ふ位である。之は固より其場合の光の關係にも依らう、空氣の色や雲の形風の方向等にも亦關係があらう。併しそれにしても前には少しも美を感じなかつた場處が、今度は捨て難い好畫題を現はして居ること云ふことは實景に對する畫家の美感は斯の如く急劇に働く瞬間作用であることを證するのである。此の瞬間作用が鋭敏に感じるやうに頭腦を鍛えなければならぬ。之が彌々進歩すれば益々寫生畫家として上達するのである。素人には少しも見て面白くもない場處を、畫家は面白いと見て之を描く、其畫家の眼さへ確かならば畫に出來上がる處は必ず好いものであるに相違ない。

好い位置が都合よく見付かつたとしても、直ぐにそれを描き始めないで自分の場處を替へて其位置の最も好い方面を見定め、又た何處から何處ま

でを畫に入れやうと云ふことも克く研究してから着手するのが宜い。大急ぎで描き初めてから、後に今少し自分の場處を替へれば非常に好い位置になつたことを發見して後悔するやうな場合も尠くないのである。

それから二三人で寫生に行く時に同じ場處を皆で描く場合には、並び方は成るべく横になる方がよい、縦に一行になることは避けるやうにするのである。之は戶外で寫生する場合には如何うしても人が立つ、それは仕方がないとしても、前方に描いて居る人を見るため人が大勢立つ時は、後方で描いて居る人の視界が遮られて仕舞ふ恐れがあることを幾度も經驗するからである。位置の選定が出來たならば次ぎには描き方に就て述べやう。

□

私が青年の研究時代に東京の或市街で寫生をして居た。一人の青年が側へやつて來て一寸見て又行き過ぎたが、可なり隔たつてから其青年が、そんな拙いものは己れにも描けると、大聲を放つて行つ仕舞つた。側に見て居た人々は、私の畫を笑ふよりも其青年に對して不快の感じを抱いた口吻を洩らした。



## 戸外の寫生書き方

戸外寫生の要訣は耐忍と自信とである。之を缺いては好結果は得られな  
い。

云ふまでもなく携帶品は成る可く尠ない方が便利である。鉛筆寫生な  
らば輕装で事は足りるが、自然の研究と寫生の興味からは一色畫は不適當  
である。水彩畫又は油畫が最も佳いであろう。バステルでも寫生するこ  
とはあるが、途中の運搬の注意が肝要である。テンペラは此頃描く人が多  
いが、之は水彩畫と油畫との中間のもので取扱ひは油畫と思へば宜い。

水彩畫でも油畫でも寫生道具は餘り嵩張らぬやうに仕度をするのであ  
る。又實際に於て仰山な準備をせずとも少しも不便はないものである。

日光が畫面へ直射するやうな向きに位置を取らぬのがよい。畫面が光  
つては眩くつて不愉快であるばかりでなく、畫面の色は、其調子が日光の爲  
めに實際の繪具の色よりも餘程美しく見える恐れがある。自分には色が好  
く出たと思つても、それを持歸つて室内で見れば色彩が鈍つて、單調で、且つ  
恐ろしく調子の弱いものが出来て居ることが屢々ある。

成るべく陰のある處を探がして其處へ陣取るやうに工風しないといか  
ぬ。尤も日除傘があるから之を備へても宜いのであるが、之は便利よりも  
不便の點が多い。傘の地質に依つては畫面へ一種の色の光が映るから寫  
生の調子が實景と餘程違ふやうなものが出来あがることがある。

何んでもないやうなことであるが、附近の建物其他の物から反射が来る  
やうな場處へ位置を取らぬやうにすることである。例へば赤練瓦の塀の  
側で、其反射が畫面へくるやうな處は非常に妨害になる。

寫生の順序としては種々なる方法があつて畫家に依つて皆違ふのであ  
る。風景寫生には最初に空から描けと教へる畫家もあれば、空は後から描



いた方が宜いと云ふ畫家もある。或は又空と他の部分とを何遍にも交るゝ描いて段々に仕上げて行く畫家もある。私は多く此最後の方法に依るのであるが、之は何れも人々の得意にあるから、方法を以て決めるわけには行かぬのである。

それで先づ私の經驗上宜かろうと思ふ方法を述べて大体の順序をお談して、尙ほ参考のために、英國知名の畫家の各自の寫生法を紹介して見やうと思ふ。

初めに水彩畫の寫生法をお談してから次に油畫の方を述べやう。私は水彩寫生の入用品一切を大きな風呂敷に包んで抱へて歩く。三脚も畫架も筆も繪具も水筒も畫板も皆悉く一處に入れる。之は別々に持つよりも忘れ物をしない便利があるからである。風呂敷は必要に依つては小判ソットマンの全紙を張つた畫板位のものまで包めるほどに大きくこしらへてある。

寫生には私は多く鉛筆の輪廓を取らない、輪廓を取つては多少紙面が穢

れるばかりでなく、實景に對して受けた感じを早く描き現はしたいと思ふ希望から、輪廓なぞ手間のかゝることは成るべく避けやうとするからである。

最初に先づ紙面全体にレモンイエローを薄く塗る。其中地平線から下の方にあたる部分へは、畫題の關係に應じて日の當つた光景ならばライトレッドの類、又陰になつて居る場合ならば都合のよい鼠色を流し込んで塗る。

之は畫の着色が寒くならぬやうに、暖色を下へ塗つて置く目的であるが、同時に紙面を一通り濡して置かうと云ふ考からである。

之が未だ乾き切らぬ中に、實景の主なる影の色を極大体に配ばつて置く、それで畫の明りと陰との關係が一通り分離して見える。之は下塗が充分乾き切らぬ上へ描くのであるから、色が互にばけ込んで、境が堅く成ることはない。又繪具の暢びもよいから早く描ける。

只だ下の色の濡れて居る度合ひと、上へかける色の分量とが大に加減物



である、滲み過ぎて斑が出来たり、又は下塗の色を剥ぎ取つてしまふやうな  
ことの無いやうに注意を要するのである。

其次ぎに明りの方の大体の色を配ばる。處によつては實際に出會ふ調  
子に濃く塗ることもあるが、又後で重ねかける考へで薄く塗つて置く處も  
ある。

陰の部分が大抵乾いて、まだ濕めりのある位の時期に、陰の中に見える變  
化したる調子を描き込む。之は陰の部分が生乾きになるまで待つて居る  
のではなく、他を描いて居る内に丁度具合よく乾きはじめてくるのである。  
其次ぎに又明りの方の色を塗る順序になる。其時分には下塗の色も亦  
た具合よく生乾きになつて居るのである。

此順序を幾度か繰返して居る間に畫は段々仕上がつてくる。それで最  
後に仕上げの筆を描入れて出来上がるのである。

小さい強い光は最初に塗り残すのである。餘り小さくて塗り残せぬ場  
合、例へば暗い陰の中に細い線が明るく現はれて居るやうな處は、下塗の色

が濡れて居る中に、細い尖つた物で手際よく引掻いて取れば、繪具が細く剥  
ぎ取れて明るい線が出来るのである。小刀を用ゐても宜いが、それでは紙  
面を傷める恐れがある、私は筆の軸の先を細くして小さい鑿のやうな形に  
削つて置く、之を用ゐて引掻けば具合よく取れる。此際餘り濡れ過ぎて居  
ては、引掻いても、其部分へ又た周囲の色が、滲み込んでくるから不結果に終  
る。若し全く乾いてしまつた上を引掻いて取る必要があれば、其處だけを  
筆の先きで僅かに濡らして、それを引掻けばよい。併し色を塗つてから長  
い日數を経過して居れば、一寸濡らした位では色が柔らかにならぬから、引  
掻いても取れぬことがある。

極劇しい光を出すには小刀の先きを用ゐることもある。

穏やかな小さい光は、乾いた上へ清潔な水を含ませた小さい筆で必要の  
部分だけを濡らし、洗ひ晒らした清潔な乾いた木綿のハンケチで先づ濕め  
り押し付けて取つてから、乾いた部分で適度の力を加へて手早く擦れば  
白く取れる、後に之を希望の色に彩色するも差支へない。



此のハンケチには手の脂が僅か付いて居ても水分が充分に拭取れぬから、結果は不十分であるから、豫め注意して脂氣も濕氣も全くない部分を使ふやうにするのである。

ハンケチを使用する場合は寫生には屢々ある。例へば風景が出来上つた後に添景人物を入れやうとする場合、田舎家を描いて仕舞つた後で、其家から白い煙が立騰つて全体が非常に面白く見える時、それを描き入れやうとする場合などである。

ホワイトを使用すれば此様な場合には毎も面倒はないけれども、此の繪具は使用中々六かしいもので、私は之を用ゐると兎角失敗し易いから使はぬやうにして居る。ホワイトは不透明色であるために、他の色の調和を破り易く、又た畫面の落付きも悪くなる恐れがある。

初めから不透明描法を用ゐて油畫を描くやうに何の色へもホワイトを混ぜて描くならば又たそれで差支へないのであるが、透明描法の中へ修正的にホワイトを用ゐることは危険である。

水彩畫の寫生に輪廓を探らぬことは、私の經驗上少しも不便はないから、成るべくそれを研究家諸君へも勧めるのであるが、最初から輪廓なしに描くのも或は困難であらう。否實際慣れて仕舞へば何んでもないのであるが、それまでの間、輪廓を丁寧に取りすることも決して差支へないのみならず、場合に依つては鉛筆若くは木炭を以て丁寧な寫生し、それへ後から彩色を施して感じを一層深く出す描法をやることもある、其結果は誠に好いものである。

ペン畫で寫生して之に水彩繪具で着色することも亦雅味のあるものである。此目的にはペン畫のインキは濡らしても散らぬものを選ぶ必要がある。パステルを用ゐて粗く寫生して、後から水彩繪具をかけるのも面白い結果を呈するものである。

パステルは水彩繪具を塗れば流れて仕舞うやうになるから多少其の心持で注意し乍ら塗るのであるが、假し流れても乾いてから見ればパステルの下描きは依然消えずに一種の趣を現はすから、水彩の色と相俟つて賑や



かに變化のある畫が出来上るのである。

初學の間は彩色が往々寒くなる憂ひがある、寒くなるとは畫に温味不足するため、鼠色の勝つたものが出来上ることである。之を豫防するには前にも述べた通り、最初に紙の面を温味のある色で染めて置くのが有効であるが、尙ほ着色の際に、勉めて温味のあるやうに描くことの注意が肝要である。

寒い色の繪は、自然の豊かなる色の感じを與へない。深さも光りも現はれず、至つて貧弱なるものとなる。

畫に温味を見せるには黄色と赤色の使ひ方を克く研究することである。是等の色は使用中々困難なるものである。黄色は殊に遠景に用ゐる場合に注意を要するもので、往々遠近の調和を破り易い恐れがある。

例へば秋の紅葉の景などを寫生するとき、遠景の紅葉の林などを描き方が悪いと近くなつてしまふから困るのである。元來黄色の類は近い處の色である、それを遠景に用ゐて遠く見えるやうにするには、第一に色の艶を

害はぬやうにしなければならぬ、色が濁つて仕舞へば遠い處も近くなつてくるのである。

其の次には周囲の色の調和を考へて、空氣と遠景の趣とを見せるのであるが、之は即ち明暗の纏め方にあるので、それは例へば、遠方は日光が當つて居て、近景は雲の陰で暗くなつて居る場合とか、或は其反對になつて居るか、要するに明りと陰との纏め方が大切であるから、之を能く研究することが肝要である。

寫生の色が初學の間は兎角濁り易いものであるが、此原因は餘り幾度も一つ處に觸れるからである。一度色を豊かに塗つて、其儘少しもそれに觸はらずに乾かす時は必ず發色が鮮かに冴えるものである。之は油畫繪具を使ふ時にも同じで、即ち色を活かして使ふことである。餘り觸ると色が死んでしまふから濁る。

殊に畫面の明りの部分は成るべく一度着けた色へは觸らぬやう活かして使ふことが肝要である、明りの部分は冴えた光りの趣が現はれなければ



ならない、之は色が死んで現はれぬのである。

此關係は次のやうに大体を考へて置けば宜い。明るい部分(即ち主に黄色味のかゝつた部分)は不透明で冴えた色を欲する。陰の部分は透明で複雑したる色を欲する。

なせならば明るい部分即ち光の當つた部分は明瞭に見えるのであるから、只それだけの色を塗ればよい、其代りに其色は鮮かに冴えて居らぬといかぬ、光には實際に於て毎も光澤があるものである。陰の方は光の到らぬ不明瞭な部分であるから、其中には種々なるものが在る如く考へられるやうに奥深くなければならぬ、それ故色を透明に塗つて又それを種々に複雑變化させるのである。さうすれば、光の部分は輝き、陰の部分は深く沈んで、畫が活きるのである。

茲で参考として英國の水彩家畫の各々異なる得意の描法を少しばかり紹介して見やう。

○フリント。 W. Russell Flint

此人の方法は、初めに木炭で薄く大体の輪廓を取る。その次ぎに實際と同じ調子に色をたつぷりに畫面全体に彩色するのである、之れで一と通り實景の色の關係が分つてくる。

これが乾く間が天氣の具合で手間が取れるやうな場合には、豫め用意してあるアルコールランプの火で乾かすこともある。それで充分に乾いたならば、其上に又一と通り繪具をたつぷりに描く。此順序を繰返へして段々仕上げて行くのである。此間に、若し必要があれば、一端塗つてある色を油畫用の豚毛の筆を用ゐて洗ひ落して、其處に更らに希望通りの色を塗込むことも構はずにやる。

其次には全体の要處々々を締めて來ると、もに又段々と細部分の描き入れをするのである。此時にも豚毛の筆を用ゐて堅くなつた處を洗つて柔らかげたり、強過ぎる處を弱めたりする。又空氣の趣を現はすためや光を



描き入れるためには豚毛の筆を用ゐて必要の箇處を洗ひ落すこともする。最後の仕上げには、畫面が充分乾いた上に急所々々へ強い處を加へるのである。若し少し強過ぎたと思へば、軽く洗つてそれを弱める。又小部分の光は貂毛の硬い筆の先で突き乍ら其部分を洗ひ落すこともするのである。

凡て前の色が乾いた上へ後の色を塗る描き方であるから、前の色は少しも害はれない。

紙は主に厚い荒目のものを充分に水貼みづはりにして用ふるのである、それ故何程洗つても脹れて來ない。又洗ひ落す目的の爲めに、紙の地に滲込んでしまふやうな繪具は成るべく使はぬやうにする。併し若し滲込む色を塗る場合には、それ以後から少しも觸らぬやうにするのである。

洗たり塗込んだりする描法は、確固たる目的がなく、只だ好加減にやるならば大抵失敗に終るのであるが、フリンント氏の方法は最初から、成算があつてやるのであるから、希望通りに出來上つてゆくのである。

○イングラム

W. Ayerst Ingram, P. R. B. C., R. I.

此人は主に海洋畫家である。戸外で寫生する場合と、畫室内で製作する場合とは描法を變へて都合の好いやうにする。

戸外の寫生には、乾いた紙の上へ、繪具を強く一氣に勢ひよく塗つて行く。餘り順序とかに拘泥せず、其場合に應じて自由自在に描いて行くのである。

畫室内の製作は大分念を入れてやるのである。少し大作でもしようと思ふ場合には、先づ墨繪若くは彩色を用ゐて下繪を作る、それで位置や調子を一通り研究してから本物の畫に取りかゝるのである。

作畫の順序は、最初に思切り強く全体の彩色を施す。其後で、徐々ど之を洗ひ落して、只だ幽かに大体の趣が残るのを度として、それから段々と描き入れて仕上げて行くのである。急所の光や影は最後に加へて全体を締めるのである。

戸外の寫生と畫室内の製作との描法の相違は、つまり其場合に應ずる便



法に外ならぬのである。戶外では迅速と云ふことが第一の條件であるから精巧なる仕上げを目的としない、それゆえ何程粗く描けて居ても構はない、要は只後の参考として明暗や題意の印象を明確に止めて置けばよいと云ふ考へである。

○ウオーターロー

Sir Ernest Waterlow, R.A., P.R.W.S.

此人は戶外寫生には畫の大きさを決めて大抵小判ワットマン紙の半切位を限りとして置くのである。之は此位の大きさならば大抵一度か若しくは高々二度の寫生で仕上がるからである。苦し大作をする場合には部分的の習作を何枚もこしらへて、之を元として畫室内で製作するのである。

戶外では畫架を用ゐないで、畫板は畫囊に入れて携帯する。寫生の時は畫囊を膝へ載せ、向ふへ支柱を一本立て、描くのである。之は畫面の角度を必要に応じて自由に變更することが出来るから、畫架よりも便利であると云ふのである。

戶外で大作をやらぬ理由は、大作では描くに長くかゝるから最初に受けた印象を終はりまで持續することの出来ぬ不便があるのと、又た經驗上、畫面が小さければ最初見當を付けた通りに大抵間違ひなく仕上げられる便利があるからである。大きな畫を急いで仕上げやうとすれば、何うしても畫に隙間が出来る。若し又何度にも寫生して仕上げやうとすれば、描いて居る間に考案の齟齬が生じるから、題意の明確なる描寫が害はれて仕舞ふ恐れがあると云ふのである。

寫生に於て殊に注意することは自然の鮮やかに澄んで居る色彩を其通りに描き現はすことである。それゆゑウオーターロー氏は紙面を濡らさず乾いて居る上へ着色する、其方が色が冴えて又手際よく行くこと云ふのである。又着色は成るべく一度で強く塗つてしまふ、之は薄い色を何度にも塗り重ねて行くときは、往々色が死んで仕舞からである。色と色との間が堅く際立たぬやうにするには、繪具を自然に滲じみあはせてばかすのである。人爲的に洗ひ落したりするやうなことは一切やらぬのである。



初めに大体の形を鉛筆を以て輪廓を取る。樹木其他風景のやうな漠としたものゝ輪廓は只だ簡單に當りだけを取るのであるが、建築物のやうな込入つたものなれば鉛筆の線と繪具とを併用する位までに輪廓を確かりと濃く取るのである。

着色の方法は筆を自由に且つ成るべく一度に濃く着けてしまふ。又一度着けた處へは後に觸らぬやうにする。色を洗ひ落すとか弱めるとか云ふことは通常やらない。之は發色の鮮やかに冴えた趣を失ふからである。併しホワイトを使用することは差支へないとして居る。殊に着色のある紙へ描く場合には何の色へも皆ホワイトを混ぜる。只白い紙へ描く時に限つてホワイトは殆んど用ゐない。又た透明描法と不透明描法とを混同することを厭ふのである。

紙面は乾いて居る處へ描くこともあれば、又た濡らしてから描くことも

ある、其時の都合次第で別に決めては居らぬ。

鉛筆で輪廓は取らない。毎も最初に紙を濡らした儘畫板へ平らに着けて描き初めるやり方であるから鉛筆を使ふわけには行かないのである。それで初めに薄い色で大体の當りを描いて置いて、一度に濃い色を塗つて行く。氏の意見では水彩畫は一遍に色を塗つた方が發色が鮮やかに出ると云ふのである。

併し水彩畫に種々なる描法のあることは無論認めて居るけれども、自分の欲するやうな水彩畫を描くには簡明直進を以て一度び自信を以て筆を下したならば、再びそれへは觸らぬと云ふ自分の流儀が最も適して居るとして決めて居るのである。

幾度も觸るとか洗ひ落とすとか云ふことは修正の爲めには餘儀ないわけであるが、水彩畫家の研究の法としては好ましくないと云ふのである。



輪廓を極薄く取つてから、乾いて居る上へ色をたつぷりに、初めから濃く描きはじめる。色を着けるのは、滲じみ合はぬやうに色と色とを並べるやうに恰かもモザイク模様のやうに描いて行く。それで之が畫面全体に行渡つて着色が濟めば、それが畫の出來上つたと云ふことになる。大きい部分も細かい箇處も凡て此筆法で仕上げて行くのであるから、色が流れるやうに塗り込ませたり、又一度塗つた上へ後から又色をかけると云ふやうなことはしない。

又洗つて色を薄くするとか、調子を直すとか云ふこともやらない。不満足な箇處があれば其部分を海綿を以て悉く洗ひ落として仕舞ふ、それが乾いてから再び右の順序で描いてくるのである。

着色には最初から見當を付けてやり初めるのである。好加減好加減に塗り初めて何うにか具合よく纏めると云ふやうな僥倖を目がけない。

小部分にはホワイトを使つて修正を加へることもするが大抵は透明に描くのである。

要するに筆を採らぬ先から自分の頭腦の中には畫が立派に出來上つて居るのである。若しさうでなければ何程筆を動かしても失敗に終るより外はない、として居るのである。

此人は自然に對して充分寫生もする。併し、空氣の具合とか、霧の趣とか又一時的に現はるゝ光線の有様等は逆も直接自然から寫生をするわけには行かない、それゆゑ餘程よく覺へて置いて記憶から之を描く必要がある。それで先づ鉛筆を以て綿密に輪廓を描いて置いてから、之に直接寫生をして着色することもあれば、又記憶して居る印象の儘に着色することもある。時としては墨繪を以て別に習作をして置き、之を參考にして畫室内で描き上げることもある。兎も角も斯う云ふ方法に多年熟練して居るのである。



から記憶力も強く、感じも亦鋭敏である。  
此人は殊に水彩畫とペン畫とを併用するに獨特の妙を有して居る。之は大急ぎで寫生して而も正しく纏めて仕舞ふには最も良い方法である。ペン畫の線は繪具をかけても鉛筆畫の線のやうに消へて仕舞ふ恐れはない。通常初めにペン畫を描いて後から繪具を塗る方法であるけれども、時には繪具を塗つた後に更に再びペン畫の線を入れて急處を締めることもするのである。

○アリングガム夫人

Mrs. Allingham

着色をするには大きくたつぷりに着けず、筆を細かに描いてゆく。又之を描くには紙面は乾いて居る上へ、色も流れるやうには着けない。紙面には下塗の色を施さず又海綿や筆を用ゐて色を弱めたり暈かしたりするやうなことをやらない。只だ細かく描いて行つて仕上げるのである。

寫生にも畫室内の製作にも描法は同じである。只だ寫生には筆致が稍

粗く雑になるやうな傾向はある、併し之は故意にやるのではなく、急ぐ結果自然に斯うなるのである。

以上で、諸君は、水彩畫には一定の描法はなく、畫家各自の得意とする處に、自由に自家の便法を決めて居ることが分かるであらう。元より自分の方法の決まるまでには相當の研究と經驗とを要するのであるが、併し誰にも必ず得意の方法が現はれてくるものであるから、早く其域に到達するやうに希望するのである。

次に油畫の描法に就て少し述べて見やう。

通常初めに木炭を用ゐて輪廓を取る、それから輪廓が整つたら其上を鉛筆を以て正しく描いてから木炭を拂ひ落すのである。畫家に依つては鉛筆を使はずにピチューメンをテレピン油に溶いて細い筆で正しく物の形を描いてしまふものもある。或は少しも輪廓を取らずに、直ぐ繪具を着ける流儀の畫家もある。

それから繪具を着ける順序に就ては、畫家に依つて種々なる描法がある



或畫家はパレットで能く色を混ぜてから着けるものもあれば、或畫家は少しも混ぜずに生のまゝ着けるものもある。兎も角、色は成るべく混ぜない方が鮮やかに冴へるものであることを覺へて居るのである。ルーベンスと云ふ十七世紀時代に出た大家は、色を順々に並べるやうに着けて、後で筆を以てそれを極僅かに混ぜたと云ふことである。

例へば紫の色を出さうとするのに、筆の先に赤と青と黄を少しづつ着けて、キャンパスの上で二三遍擦れば紫色が出てくるのである。若し此の色をパレットの上で混ぜ合はせても紫は出来るから、それをキャンパスへ着ければ同じことのやうではあるが、それでは色が死んで冴えて居らぬものになるやうな関係のものである。

この色の混ぜ方に就ては、熟練と經驗とで得意の方法が決まるものであるから、之は研究家の適當と思ふ方法でよい。

寫生の間は風景の全体に目を配るやうにするのである。一局部のみに視力を集めてはいけない。尤も場合に依つては一部分に重きを置いて

他を弱はめるやうな方法を取ることもあるが、要するに、自然の各部分の色彩を比較して、其關係を誤らぬやうに寫し取るのである。之は水彩畫に於ても同じ心得ではあるが、繪具の性質から見て、油畫に於ては猶更注意することである。

色の關係を誤らぬやうに豫防する方法としては、自分で質問を出して見るとよい。地面は空よりも暗いか、暗ければ何程暗いか。一番明るい處は何處であらうか、一番暗い處は何處であらうか。凡て斯ふ云ふ筆法で口中で質問を出し乍ら、寫生と實景とを比べて見るのである。

仕上げの順序としては、左に英國のイースト氏の用ゐた描法を紹介する。

先づ繪具をパレットへ並べるには、白から黄、次に赤、次に青、次に緑と云ふ順に置くこと便利である。

初めに空の下塗りをする、之は白にイエローオーカーを少し入れたものを全体に塗り乍ら、晴れた空ならば其青色を間々に點綴して置く。



日向と日陰との相違を克く見極めて置かぬといけぬ。それで見極めが付いたならば、日向と陰の色を先づ一通り塗るのである。

空に雲があれば其影が地上に落ちて、物の色や形に關係を及ぼすからそれを見逃がしてはならない。

遠近を現はすに色の調子や變化を具合よく描いても、猶其上に例へば近景でも遠景でも、草は同じ草に見えなければならぬ。遠近は付いても遠くの物が何んであるか分からぬやうになつてはいかぬのである。

畫は中景が六つかしいものであるが、中景を描くに、前景の色を只だ薄くしただけではいかぬ。之れには色の種類も性質も變へてかゝらなければならぬ。

空は地上の風景の大体が出来上がつてから描く方がよい。雲の形は風景に能く照應して、其形の線は構圖の線と互によく出合はなければならぬ。空を描き乍ら極遠景の空と地面と相接するあたりを加筆して趣を付けることも必要である。

寫生は仕上げの時期に達したならば必ず急いでではない、最早急ぐ必要はないのであるから、念を入れて充分に補筆修正して仕上げるのである。以上はメーヌスト氏の寫生法の概要であるが、寫生の方法が畫家に依つて異なるやうに、油繪の描法も亦畫家に依つて變はるのである。それを茲に序<sup>ついで</sup>乍ら少し述べて見やう。

油繪の描法には元來三通りの種類がある。即ち透明描法。透明不透明折衷描法及び不透明描法である。

透明描法は繪具を薄く着けるのである、それゆゑ畫布の地が透いて見え、一種の光澤を畫に現はすのである。此描法は古い時代から行はれて、今も尙ほ此法に依る畫家もある。

折衷描法とは、繪具を薄く着けて透いて見える地色を利用すると共に厚く着けて繪具固有の色を見せることもやるのである。之は歐羅巴で十六世紀頃から始まつて十九世紀の終り頃まで行はれたのである。

不透明描法とは、繪具を厚く固く着けるのである、それ故地色は透いて見



④ えないで繪具の固有の色だけが現はれるのである。此描法は全く近世の發明で所謂印象派の畫家が初めだしたものである。

透明描法には溶油を多量に用ひて繪具を薄くしてから着けるのであるから、溶油は充分精製したものを用ひなければならぬ。併し溶油は何程精製してあるものを用ひても、年月を経れば自然に油が畫の表面に浮いて出てくる。之は一方に於ては油が畫の面を覆ふから畫の保存上には反つて好いのであるが、其代り畫が黄色味を帯びて繪具の發色を害うことは免れない。

それ故古い時代に於ては畫を描き終はればそれを日光に數日間當て、油氣を抜いたのである。油氣の抜け過ぎた畫は丁度テンペラ畫のやうな体裁になつてしまふのであるが、適度に日光に當てるときは畫面が滑らかに艶を呈して誠に好いものである。

透明描法の描き方には種々あるけれども、昔の大家ルーベンスの方法と云ふのは、初め白い地の畫布の上へ透明な褐色を以て精密なる一色畫を描

いて仕舞ふ。陰の部分などは殊に強く描いて置くから、後に色彩を施す時に、陰の褐色は其儘役に立つのである。

此一色畫の上に薄く彩色をかけるのであるが、明りの部分と半明りの部分とへは不透明色を厚く用ひて居た。此點がルーベンス以前の畫家の描法とは全く反對して居るので、以前には明りの部分は繪具を極薄く着けて地色の艶を多く利用し、陰の方を反つて厚く塗るのであつた。それでルーベンスあたりから段々かう云ふ折衷描法が初まつて來て、レンブラントあたりになれば盛んに此描法を用ひて居たのであつた。

折衷描法が彌々進歩してくるにつれて、以前には地塗を厚くしたものであつたのが、段々薄くするやうになり、又白でなく薄く地色を着けるやうになつたのである。それが又追々變はつて來て濃い赤味勝ちの地をするやうになつて、之が一時大に行はれたのであるが、地色が濃過ぎれば畫の色は何うしても暗くなくつてくるのである。一時斯う云ふ畫も大分行はれたのである。



併しコンステイブルと云ふ戶外寫生派の本家とも云はれる人は、寫生用に地色の赤味のある濃いものを用ひて居たと云ふ。其理由は、寫生に於て色と色との間に隙が出来ることがあつても、地色があれば調和が取れる。又此人は涼しい緑色や青色、灰色等を好んで使用したのであるが、是等の色は往々寒調になる恐れがあるけれども、地色の赤味のために安全であることであつた。

コンステイブルが未だ試み中の作に、白馬と題する有名なる大作がある。之は濃い赤味のある地塗の上へ薄く描いたものであるが、今では當初の着色の鮮やかさは全く消えてしまつたと云ふことである。

ホイッスラーの作品中にも亦之がある。此人も濃い地色の上へ青色又は灰色を薄く塗つて現はれる輕快な發色を賞して、屢々此法を用ひた結果、年月を経るに従ひ地色が畫の面に透いて見えて來て、段々暗くなつてしまつた畫があるのである。

ターナーも初期の畫は、濃い色の地塗へ繪具を薄く着ける方法を用ひた

結果畫が暗くなつて仕舞つたものが多い。中年以後になつてから此處へ氣が着いたから、地塗はフレイクホワイトを厚くかけたものでこしらへた。それで繪具を薄く着けて描いても、依然其鮮やかなる趣を失はなかつたのである。それから追々晩年になつてから、地塗を彌々厚く着けるやうにして、其上へ塗る色は益々薄くなつたから、終にターナーの畫風は透明描法となつたのである。

コンステイブルの描法の變遷を見ても、亦最初はターナーと同様に地塗をした上へ薄く暈かしをかける綿密なるやり方であつて、之は三十五六歳の頃まで少しも變はらなかつたのである。併し戶外の寫生は初めから一氣に着色する方法を取つて、幾度も隈取をかけるやうなことはして居らぬ。只少壯時代と晩年との相違は繪具をかける厚薄と筆致の自在と否とに依つて別れるだけであつた。又晩年になつてから着色の強さと光を現はすために、パレットナイフを以て生の色を要處々々へ着けることを初めたのであるが、之は丁度現代の不透明描畫に先鞭を付けたものと云はれるので



ある。尤も之は描法だけのことで、色彩の關係に於ては印象派よりも寧ろ舊派に屬するものであつた。

佛蘭西のドラクロアの如きはコンステイブルの畫を見て、畫を明るく描くと云ふことに氣が着いたのであるが、地塗のこしらへ方には構はずに、只だ光りを濃く描くことのみを目がけたために、陰が重くなつてしまつたのである。ミレーも亦此點には苦心したものであるが、ミレーのは餘り何遍も描き直し過ぎた結果、畫が暗くなつたのであると云ふ説である。コロのやり方は初めは繪具を溶かすに濃いまゝに着けて描いたのである、其爲め畫に潤澤の趣を缺いて居つたが、後に描法が變つて來て大分軽く描くやうになつて居る。即ち滑らかな白い地の上へ透明の色を以て一色畫を描いて、之が乾いた上へ薄く彩色をかけて強い光の箇所だけは濃く着ける方法であつた。クールベーやマネーなどの描法は追々印象派の方法に近付いてきて居るのであるが、クールベーは不透明色を極厚く着けて其上へぼかしを施したのもあるが、之は少しも變色して居らぬ代りに、稍重苦しい

嫌ひがある。又ぼかし無しに繪具を薄くして描いたものは地塗の色が概して濃いために、發色が多少變化を受けて居るのである。マネーのは繪具を溶くに只筆が暢びるだけにして餘分の油氣を加へなかつたのであるから、色は濃く着くのである、従つて發色が變化を受けることは尠ないのであつた。

印象派が用ひて居る不透明描法は、地塗の色を全く利用せず不透明色を厚く塗る方法である。昔の畫家も時には厚く塗る方法を取つたこともあつたが、通常後から其上へ透明色を以て薄く暈しをかけるのであつた。不透明描法では暈しの手段は少しも取らない。繪具は殆んど油氣を加へず描くのであるから能く乾いて居る、従つて年月を経ることも、畫面が黄色味を帯びてくる憂ひはない。只此描法で缺點とも云ふべきは、繪具が盛上つて着いて居るから長く經ては隙間へ埃が溜まつて畫を害することが夥しいのである。それと又細かい仕上げをするには此の描法では不適當である。



油畫の描法は凡て以上の如く變つて居るのである。現今の日本の西洋畫界では大抵印象派の方法を用ひて、繪具を厚くかけて居るから、昔の暈しの方法を用ゆる畫家は殆んど無い位である。

併し以上三種の描法中には何れも長所と短所とがあることは概略述べた通りで、又古來畫家は皆之に就て苦心研究して居ることであるから、研究諸君も亦此點には充分に研究を進められたい。さうして其中には前人が未だ思ひ及ばなかつた新描法も發見されることのないとも限らぬのである。

□  
パレットを毎も掃除せず汚なくして置く畫家もある。私は毎も畫を描き終るときに必ず綺麗に掃除して仕舞ふ。此方が氣持がよいのと、又鮮やかな色が直ぐ出せるからである。併し此間亡くなつた英國のイラスト畫伯などはパレットの汚ない方が賛成だと云つて居た。パレットが汚なければ豫想外の面白い色が偶然に出来るからであると云ふのである。之は丁度綺麗に掃除をしてある座敷よりも、汚ない埃溜の方が豫想外の面白い色を見出すことがあるのと同じ理屈であらう。

## 畫面の構成

畫面の構成とは、簡單に云へば自然の取入れ方である。位置、釣合、對照等の構圖上の條件は皆此中へ籠るのである。

初學の寫生畫家に困難なるは、自然を如何に畫面に取入れるかである。之は種々なる要點を考へて、克く關係を呑込んでから定めるのであるから、一言に盡くすことは六ヶしい、研究と經驗とを要するものである。

併し畫面の構成は主として規則に依つて出来るものであるから、技術上のこと、違ひ、誰にも研究次第で理解には困難がない、直きに一通りの進歩は現はれてくるのである。

戶外寫生に於て、或る場處を定めて之を寫生することゝして、畫架を据ゑ



る。偕て自然の何れだけの部分を入れやうか云ふことになれば、見取枠を使用してもよい、或ひは指で輪をこしらへて其範圍内の自然を仕切つてもよい。或ひは又書板の幅を標準として、其間に這入つて居る自然の部分だけを取入れてもよい。又追々慣れてくれば、只目に見たゞけを以て具合よく畫面に納めることも出来るやうになるのである。從來私が用ひて居る方法は、先づ畫面に地平線の位置を決めるのである。

地平線が決まらぬうちは畫が纏まらない、それで、自分の居る場處の高低に應じて、高ければ上は、低ければ下に、畫面に地平線を引くのである。

之を引くに就て注意することは、地平線の位置である。是は通常、畫面の縦の間隔を三等分した中央の一部分の中の、中央を除いて、上か下かへ取ればよい。場合に依つては、此部分を脱れて、更らに上に或ひは下に取るやうな場合も起ることもあろうが、それは例外である。

畫面に地平線が引ければ之れで畫が決まつたのである。慣れた寫生畫家ならば、只之れだけで、既に畫面に畫の有様を能く想像することが出来る

のであるから、其想像即ち腦裡の印象を畫面に描き現はす手段を取ればよいのである。併し初學者には之は少し無理である。

其次には自然を真正面に見て、着目する一箇處即ち透視畫法で云ふ視點を畫面の地平線上の中央に決めて、此部分には自然の主要なる物体即ち木、家、山等の如きものを取入れぬやうに注意するのである。

例へば富士山を寫生するとすれば、之を中心點の處に決めないで、それを避けて、少しく右か左へ寄せて取入れるやうにしたいのである。之は釣合の上から見て、畫面の左右の端から等距離に富士山を描くことが美感上面白くないからである。

それで描くべき位置は、畫面の横幅を三等分した中央の一部分中の、中心點を避けて、左右何れかへ寄せて取るのがよいとしてある。

地平線の位置と、主要なる物体の位置とが決まれば、畫面の構成は大体が出来上がったのである。其次には主要なる物体に對する釣合と調和とに就て考へる順序である。



之に就ては書法として豫め定まつた條件がある。即ち次の如きものである。

一、書には主題は一個でなければならぬ。又焦點も一箇處だけである。

一、主題は之を畫面の中央に近付けるに従ひ倍々其重味を増すものである。但し之を中央に置くことは主として圖案的の眞面目なる圖様を作る場合に限るのである。

一、主題は其左右に附屬物を配合するに依つて倍々力を加へ趣を増すものである。

附屬物の大小は敢て主題の大きさには關係しない。併し其爲めに主題の重味を害さぬ用意が必要である。其用意としては主題に強き光を當てること、或ひは特に色彩を引立てること等をも爲すのであるが、單に構圖上から見れば書の焦點を主題に於て最も引締めるやうにすることを可とするのである。

焦點を主題に締める取り方は、即ち三角形又はピラミッド式構圖の要領に

なるのである。

肖像書の如きは即ち此圖取に依つて出來て居る、頭は三角形の頂角、兩腕及び胴は兩邊及び底に當るのである。

併し例へば全身像の如きものは、下部に於て頂角に釣合ふやうに具合よく配合を取るから、此場合には菱形又はダイヤモンド式構圖となるのである。

ラファエールの取り方を見れば、此菱形の四邊を少しく丸くして橢圓形と爲し、又中には此橢圓形の下に三角形を組合はせて、二種類の構圖を集めて一の書をこしらへたものもあるのである。

橢圓形の取方は風景書には餘り好結果でない。それは此取方では強い線が現はされぬため畫が弱くなるからである。コローやターナーの如き大家の作にも橢圓形の取方のものには確かりした畫が見られぬのである。

又三角形を二つ組合せた取り方のものもある。其他、畫面に活氣を現はす取り方には稻妻形即ち螺旋狀の曲線或ひは屈折したる斜線を配合して



△  
構成したるものもある。

圖案に於ては、同一の線又は形を配列して調律を整はせる取り方がある。之れを繪畫に應用することは尠ないのであるが、此考案を元として組合はせたものに面白いものがある。構圖の方では之を反復法と云つて例へば街道の松並木とか港の出入船とか云ふやうに、同じ性質の物体を反復して現はす取り方であるが之には興味があるものである。

穩やかな畫と活氣のある畫とは構圖の取り方によつて分れるものである。

廣々したる水面とか風の無い空に立つ柳とかは穩やかな感じを與へる。是等は主に横若くは縦の線を元とする構圖から現はれるものである。

谷間に起伏する岩石其間を縫ふ溪流の如きは之は前に述べた屈折したる斜線の配合に依つて現はれる活氣のある構圖である。

活氣を現はす構圖は若くは少しく程度を越ゆるときは畫面が往々騒がしきものとなる恐れがある。繪畫は日常目に觸るゝものなるゆゑ騒がしき

構圖は日を経るに従ひ倍々著るしく感ずるやうになり、畫面の大きき色彩の調子とに従つて觀者の不快は一層烈しくなるものである。書物の挿畫の如きものならば畫面も小さく又目に觸るゝ間も尠ないゆゑ此恐れも亦尠ないのであるが大なる額面になるだけ障りとなるのである。之は構圖上注意しなければならぬ。

穩やかな構圖を現はす横の線又は縦の線は、其線の數を加ふれば畫に力を増すものである。例へば夕暮の空の横雲は、二三條重なるに於て力を増す如く、又野中の杉街道の松は木立の數を増すに従つて畫に強さを加ふるが如きものである。

水面に物の影が映する有様は、縦の線が重なるものゆゑ、穩やかなる感じを與へる。例へば大なる風影の中に只一箇處水溜があつて、之に物が映じて現はれる縦の線の僅かなる構圖があることも、畫面の全体は之がために穩やかなる趣を現はすのである。

徒らに色彩の調子若くは濃淡を弱めて畫面の穩靜を工風するよりも横



若くは縦の線の構圖を元として考へるときは、容易に目的を達することが出来るのである。

畫を穩やかならしむるために、角張る形を變へて成るべく丸味を持たせる方法を取ることもある。併し之には注意を要するのである。元より堅苦しい角張つたものには面白味は無いが其代り力と強さは其中に籠つて居る。餘り丸味のみを付ける時はそのために弱くなる恐れがあるから、貧弱なる穩やかさを得るよりも、寧ろ充實したる力ある穩やかさを得る方法を取らなければならぬ。それには主として前に述べた横若くは縦の線から考へてくるのが至當である。

ターナー又コロロなどの構圖は主に曲線から成立して居ることも、其中に直線の形があるために強さを維持して居ることを認るのである。即ちターナーは好んで風景の中に建築物を添え、コロロは毎も直線を多く配合したる構圖に殊に好結果を收めて居るのである。

畫面に於ける主要なる物体と畫面の空處との釣合も亦研究すべき要件

である。

畫面の主要なる物体と主要なる空處との關係は、釣合を同一ならしめぬやうに考へなければならぬ。毎も主要なる物体は一目してそれを直ちに悟ることの出来るやうに釣合を變へなければならぬ。併し乍ら此釣合の構成が餘り確然と現はれては調和が缺ける恐れがあるから、穩やかに行くことを肝要とする。其組合はせ方に至つては一定の法則を設くることは出来ぬから、其場合に應じて適當に釣合を考へるのであるが、之は全く熟練と經驗とにあるから、種々なる場合に遭遇し、又屢々失敗して研究を積まなければならぬ。

畫面に空處を多く取れば畫は穩やかなる趣を現はすものである。伊太利の古畫等に、背景として空を廣く取つて穩やかなる感じを起させたるものも多くある。

畫面が賑やかなるに従ひ空處は減少する。例へばコンステープルの風景畫の如きは、自然の光や風の趣を寫す爲めには畫面全体に少しも空處



を餘さぬやうに描き上げることをも爲して居る。又之に反しホイツスラーの如きは空處を多く入れてあるから畫が穩かなる趣を現はして居るのである。

畫面の構成は、畫面の大小に應じて考案を斟酌しなければならぬ。畫面の小なる場合には、簡單なる構圖も整頓して見えるものであるが、畫面が大なる時は淋しく感ずるものである。凡て構圖の取り方には、畫面の大きさに應じてそれに丁度適する組合はせがあるものであるから、小品スケッチ等には非常に適する位置も大作には不充分なるものが尠くない。

小なるスケッチを引延ばして大作を爲す時、往々締りのないものが出来るのは此關係によるのである。

併し大畫面に適する構圖を小畫面に描き入れやうとすれば、前と反對で繁雜なるものとなつて五月蠅く感ずるのである。

畫面の締りのないこと又其反對に五月蠅いこと、是等は克く原因を研究して缺點を除き中庸を得たる畫を描くことの出来るやうになりたいのである。

ある。

畫面は通常四角形である。尤も中には橢圓形のものも、亦圓形のものもあるが、主として四角形で長方形が最も多く、時に正方形のものも見るのである。此形の仕切方は構圖に密接なる關係を有し、又畫題の性質と、之を現はすべき意匠とに依りて此形の仕切り方が變つてくるものであるから、場合に應じて臨機の考案を必要とする。是等は規則を以て定められず、経験と研究とに依る外はないのである。

四角形の畫面は便宜上之を四角形の部室と見做すことができる、其一隅に立つて對角線の向きに見れば遠近法の理で兩側の壁、天井、床等の線は皆視點に集合して見えるから、畫面は此視點が頂角となれる三角形の如きものとなつて現はれるのである。

畫に於ては、此部室の天井及び兩側の壁が玻璃の如く透明で外部の諸物が悉く透いて見えるものとして考へるのである。

それで畫面に充分の整頓を得ようとするれば、凡て此の三角形を元として



構成することに注意するのである。三角形は如何なる不規律のものでよい、又其兩邊が直線でなく時には曲線を爲して半圓形に似たるもの、又は拋物線状を爲すやうな形になつても差支はない。或ひは又三角形の一邊のみが殊に延長する如き場合例へば一方に連山の脈が段々遠方へ續く有様とか或ひは河流の線が長く斜に延びて見える處などは釣合が偏重に失するから、之を回復するには他の一方に適當なる材料を加へて、三角形を維持するのである。一つの畫面には此三角形は只一個でなければならぬ、若し三角形が二個現はれる時は頂角が二箇處に別れるから目が双方へ引かれて興味の中心點が無くなる、此の如き構圖は失敗に終らざるを得ない。三角形の構圖の取方は以上の如き關係であるが、併し餘り此形に拘泥するときは畫が固定して眞面目に失する嫌ひがある。それゆゑ畫面に變化を現はすためには波状線の如きものを配合するのである。例へば山脈の起伏する線、道路の迂回する線或ひは河流の彎曲する線の如きものを以て畫面の單調を破り變化を付けるのである。

主題を畫面に付ける位置は、其場合にも依ることであるが、通常は中景よりも少しく遠方に置くことが美觀を興へるものである。併し主題が孤立しては畫面は單調になるから、配合物を具合よく考へることの必要なるは既に述べたが、其色彩や明暗を考へて、主題を害はぬやうに注意することが極めて肝要である。通常戶外の寫生に於て、前景を未成の儘に残したものが完成したる畫よりも一般に興味を感せしむる原因は、前景のために主題の感じを害する恐れが無いからである。

畫面の各種の物体は眼からの距離が一々相違して居なければならぬ。例へばターナーの海の圖の如きに就て見るに、船端舟、或ひは浮標等の位置は何れも觀者より異なる距離に配置され、且つ是等の配列が波状の曲線に依つて居ることが知れるのである、それゆゑ此種の構圖は非常に美觀を現はすのである。

前にも一寸述べたる如く、畫面の構成の痕跡が餘り明確に分かつたのでは畫が固定して趣きが無くなる。名家の作には皆此關係が明白地に現は



れず、微妙なる變化を以て畫に深味と餘韻とがあることを見るのである。例へばターナーは霧の手段を用ひ、コンステブルは搖めく光の趣により畫面に工風を着けて努めて構圖の計畫を隠さうと苦心して居る結果は、畫に餘韻が現はれて之が非常なる深味と美觀とを呈するのである。印象派の空氣の描寫の如きも亦同じ結果を得るものである。

風景畫に於ては空及び遠景が主として餘韻を現はす元となる。此趣を倍々引立たしめるものは前景である、凡て前景は描寫に中々困難なるものである。コロの如きは前景の手前百間乃至百五十間を省いて、それから向ふを描いて居る、之は餘り手前まで入れては鼻が支へるやうになるからである。此方法を取る風景畫家も尠くない。

古大家の描いた人物畫の背景に佳い風景畫もある、是等は其人物を除去すれば立派なる風景畫として成立する程である、之を參考として構圖の取入れ方を研究すればよい、それは近景の描法が通常中景の描法位に描きこなしてあるのである。元來風景畫に於て最も興味のある部分は中景及び

遠景であるから、之を佳く描けば非常に面白い畫が出来るのである。

並木若くは家屋の如き並列したるものを畫面に並行して見たる取り方は、物体が多く眼より同じ距離に並ぶやうになるから、形も釣合も單調に失する恐れがある。又此種の取り方には往々畫面が閉塞して美觀を缺くものである。それ故成るべく斜角に見て位置を取ることを工風するのが必要である。

畫面の逃げ路と云ふことも考へなければならぬ。閉塞したる畫面の取方は觀者を壓迫して餘裕がない、之を防ぐためには何處かに逃げ路を開ける必要がある。例へば鬱叢としたる森の圖の如きものは、觀者の眼界を塞いで窮屈なる感を興へる、即ち餘裕がないのである。若し林間に一箇處空の光を現はす時は、茲に逃げ路が出来て畫面は忽ち快濶の感を起させるのである。

凡て畫面の餘裕は八分目と云ふ處にあるから、畫面に入れる物体は成るべく控目に取るやうにするのである、之が即ち取捨と云ふことになる。畫



家の意匠と又畫面の美觀との兩方から考へて、除いても宜いものは除けてしまふ。若し又除くことの出来ぬ場合、例へば市街寫生の如きものは家は軒並に連なつて居るから取捨するわけに行かない、此の如きものは明暗と調子との方法に依つて何處にか逃げ路を設けて畫面の餘裕を計るのである。

併し畫面で取捨をすることは困難且つ危険なる仕事であるから、初めの間は中々手が付けられぬのみならず、毎も成るべく斯う云ふことを爲さぬ方がよい。それは取捨が下手に行けば破壊となり、又上手に出来ても往々細工物になり易いからである。寧ろ自然の儘に少しも變へないで好い畫になる位置を探ねて描くのがよいのである。

又明暗若くは色調を變へて畫面の美觀を計ることも、上手に行けば中々面白い結果を現はすのであるが、往々殊更になつたり、又型に這入つてこしらへものとなる恐れがあるから注意を要するのである。

色彩も明暗も之を別々に説明すべきものではあるが、併し畫面の構成に

は此兩者が密接なる關係を有して居るから、何うしても茲で少し述べて置かなければならない。

畫面の明暗の配置に於て考ふべきことは、畫には毎も主要なる光が一箇處なければならぬ。其他の光は皆之に附隨したる取合はせに過ぎぬのである。

主要の光は別として、附隨したる光は、其形状と大きさに於て變化するやうに工風するのである、變化がなければ釣合が散漫に失して畫面が締まらない。

光は主として暖味のある色、陰は光を引立てるやうに主として靜かなる涼しい色から成立しなければならぬ。

畫面の強さと重さを得んがためには、最高の光り最暗の陰を對照させることをするか、或は其反對に、最暗の陰の中に最高の光を組合はせることをするのである。

畫面の最高の光は白色に近く、最暗の陰は黒色に近い。此兩極端を連絡



調和すべき中間色は穏やかなる脈味のない色を可とする。

最高の光及び最暗の陰の力の強弱は、一に中間色の取合はせ如何によるのである。中間色が暗ければ光は強さを加へ、又中間色が明るければ陰は暗さを増す。それ故中間色の調子は、光を引立てるか或は陰を暗くするか目的に応じて決めなければならない。

畫は要するに調和を得たる中間色が元である、之に抑揚を付けるために最高の光と最暗の陰とを配合するのである。

□

一夏磐梯山方面へ寫生に出掛けた。郡山で汽車を乗換へて、猪苗代湖畔の山溝と云ふ驛へ着いたのは既に夕暮時であつた。宿に着いて夕食後、折からの明月を踏んで湖畔を遡上した。山氣肌を追つて盛夏の宵も家から秋の氣分を漂はせた。山鼻を一週はりすれば、前面には大磐梯小磐梯が月の光に包まれて夢の如くに現はれて居る。麓は一体に霞んで、其中から絹の如き波は段々寄せ來つて靜に渚に動く。天地聲なく只だ折々波に囚めく月の色が全畫面に活調を與へて居た。此偉大なる傑作の前に立てる自分は、自己の存在を失つて全く自然の中に融和して仕舞つたのである。

### 調子の纏め方

自然には光がある、此光があるに依つて物の色彩が現はれるのである。それゆゑ光即ち色である。色には強弱明暗の變化があつて調子が現はれて來るのである。畫の調子は、音樂の調子と同様に考へて差支ない、高ければ高いなり、低ければ低いなりに調子が整つて音樂の一節を爲すごとく、畫に於ても亦此關係を以て色彩が整へば美感が現はれるのである。

畫を觀て、人がそれから受ける感じは一樣ではないが、大体に於て云へば、男子は先づ畫の調子に眼が着く、婦人には色彩が最初に眼に入る、子供は形狀又題意の有様に眼を留めるのである。自然に對して人が感じる處も亦此關係であると云はれやう。男子は色



彩の變化に依つて現はるゝ雄大なる調子を賞し、婦人はそれよりも寧ろ美しき色彩、即ち花の咲き亂れたる光景の如きを面白しとなし、子供は之等よりも主として形狀即ち動物の如き一定の形を持ち、且つ意味の明瞭なるものを好む風である。

寫生畫家が自然に對するときに亦同じ關係に於て之を見るのである。即ち初學者の間は主として形に拘束される、段々練習が積んで漸く調子が眼に這入る。之は丁度子供と大人の見方の相違によく似て居るのである。

形も無論寫生に於て重要なものである。畫家は圖書の練習には皆形を正しく描くことを研究するのである。只寫生に於て、自然の形は敢て急に變化するものではない、山の形、樹木の形等總て緩く研究することの出来る程に形は變化せぬものであるが、調子はさうでない。自然の明暗は時々刻々變化するものである。通常寫生には一箇處に長くて二時間も描いて居れば、光景は最初着手した時から見れば全く變るのである、殊に朝或は夕に於て甚だしく相違する。此調子の變化があるので寫生は活き又

興味が湧く、斯くして清新なる自然の趣きを現はすことが出来るのである。形も克く整ひ調子も面白く纏まつたとき其寫生は傑作である。此兩方の關係は、形の骨で調子は肉であると思へばよい。完全なる骨組に立派なる肉付きは即ち佳い体格とならざるを得ぬのである。

それ故戶外寫生に於ては、毎も自然の光景は忽ち變化するものであることを念頭に置いて、猶豫なく寫し取ることを専一としなければならぬ。併し畫面の大なるものは、逆でも一回では描き終らぬから、何回も同一時刻に現場へ出掛けて寫生することを誰もするのであるが、併しスケッチの眞の妙は一回にて仕上がる小品に於て之を味ふべきものである。何回もかゝつて仕上げたる大作に於ては、勢ひ感じの變化が生じる、又意匠も前後に相違を來さぬとも限らぬのである。それ故此場合に方では、最初寫生に着手せし時の感じを何處までも持續して描き上げるこの出来る程の非凡なる記憶力と、確乎たる鑑識とを有する畫家に於て初めて成功するのである。此域には誰も最初から到達することは出来ない、元より努力と研究との結



果に依るものである。

自然の調子は強烈なるもので、光と暗さとの變化は共に兩極端の對照である。赫々たる日光の明白より闇夜の暗黒に至る其間に種々複雑したる調子の變化が現はれて、或ひは明りとなり或は陰となつて美しき色調を現はして居るのである。

之等の調子の變化を寫し取るには一に繪具の力に依るのであるが、併し繪具の力には限りがあるから、逆も自然と同様の強さを以て描き現はすことは出来ない、それ故止むを得ず全体に調子を下げて、繪具の力に適する如き割合を以て描くことをするのである。例へば自然の調子の變化は一から十までの間に於て種々に變化して居るものとすれば、繪具の力を以て此兩極端の差は現はせぬから中間を取つて、三から七までの邊で調子を合はせるやうにするのである。

併し茲に又考ふべきことは、人が自然の調子を見る感じ即ち心理的作用である。我々は自然の色彩を極めて強烈なるものと思ひ乍ら自然に對す

れば、成程如何にも強烈である、併し又極めて淡雅なるものであると思ひ乍ら見れば、自然は其如く極めて淡雅なる色調を現はして居る。此見方即ち感じ方の相違が作畫の上に現はれて、強い畫となり或は弱い畫となるのである。

それゆゑ寫生畫家が自然に對するに當つては先づ之を適當なる調子に見ることが肝要である。濃く見るも薄く見るも凡て畫家の自由である處に見方の困難がある代りに、又面白味があるのである。さもなくば畫は生命のないものとなるに違ひない。

自然の色彩の調子は、自然の方に於ても絶へず變化する、空の雲、日光の射角等は之が主なる原因である。晴天の時に非常に佳いと感じた光景も、曇天、雨天の時には全く違ふことがある。或は其反對の場合も克くある。又畫家の方に於ても之を感ずる有様は、其人の考へやうに依つて毎も相違するのであるから、自然の調子を正しく畫面に寫し取ることに非常の熟練と考察とを要するのである。



例へば初學の寫生畫家は自然の前に寫生はするとも、描く處は少しも自然の如き感じはなく、重味もなく深味もなきものとなることが往々ある、之は未だ自然の色彩の調子を正しく見、又之を正しく描くことの練習が不充分なる故である。

調子の纏め方にも亦釣合が大切であることは丁度構圖に於ける位置の配合と同じである。只其間に何等かの相違があるとするれば、それは調子の方は主として物の現はし方にあるが、位置の方は主として物の組合はせ方にあるものと見ればよいのである。

凡て色調は大体に於て之を光、中間色及び陰の三部分に分けて考へるのである。尤も光から中間色に遷る處、又中間色から陰に遷る處の境は明瞭に決めるわけには行かぬが、只全体から見れば自から此三の區分が決まるのである。畫の色調は即ち此三つの變化より成立つて居るべきである。

三つの色調の變化は、此の如く別々に切れては居るが、目に映る結果は之が互ひに融和したる一つでなければならぬ。之に反し三つのものが互

ひに調子を脱して、光が強過ぎるか、陰が弱過ぎるか、と云ふやうになれば、目に映する處が箇々分離して纏まりが付かなくなるから、此の如き畫は終に失敗である。

若し又色調の變化は整つて居ることも、例へば畫面の一半は明り、一半は陰と云ふやうに、明暗が等分に別れて居る如き畫は、目は双方に引かれて主要の點を捕へることが困難であるから、此の如き畫も亦畫面の纏まりが破れて失敗に歸するのである。

それゆゑ、畫は調子の變化と明暗の纏め方との兩方から整つて居らなければならぬ。

調子を決める方から云へば大体に於て、中間色を主要なるものとして多く取り、之に配するに光と陰との變化を以てすれば、之は例へば靜かなる日の郊外の景色の如きもので、穩やかなる中間色の中に、白壁の光、樹木の陰等が殊に際立つて現はれる如きものであるから、調子は容易に纏まるのである。若し又主要なる色を明るい調子のものでして、此中に一部分強い光を



現はさうとするには、何程其光を強く描かうとしても、土臺が明るい處であるから、中々現はすに困難である。其一方に於て、陰は明るい色の中へは忽ち暗く感じるのであるから、餘程注意しなければ、此の如き場合には陰は往々調和を破つて只黒くばかり見えるやうになるものである。さうなれば強い光も強く感せず、又強くもない陰は著しく目に立つやうになつて、畫面の調子は終に破れてしまふのである。

明るい畫に於ける陰は右に述べたる如く、往々黒くなる恐れがあるから、調子を纏めるには特に注意を要するのである。例へばターナーの如き名手でも其畫の陰は往々孤立して黒く現はれ、他と融和を缺ける如き感じを呈するものもある程である。元來洋畫の色調の變遷の迹を考ふるに、油畫の描法が創まつて以來、暗い沈んだる陰を描く畫が最初の間は行はれ、其後又中間色を主要とせる畫が行はれたのであつたが、ルーベンス、クロード等の大家が出で、漸く明るい畫が描き初められるやうになり、終にターナーが現はれてから之が彌々巧妙の域に達したのである。併し之でもまだ陰

が黒く見える恐れがあつたのである。其後に於て印象派が現はれて一切黒い陰を描かぬ方法を取つたのであるが、其代り此派の畫には往々畫面の強さと變化とに於て未だ遺憾の點がないでもない。

右に反對に、畫面の主要なる色が暗ければ、光は著しく感じて來るのである。それ故、調和を破らぬ用意としては、光の色と土臺の色との對照と配合とに就て克く注意することである。調和を缺ける光は其部分のみ目に立つて纏まらない。

畫の主要なる色が、暗くもなく又明るくもない中庸の調子であるとするれば、光も陰も土臺の色に融和し易いから其結果は穏やかなる趣を呈するのである。此種の調和は複雑したる光景を描くに適する。之は構圖の複雑して居ることも調子が穏やかであるために、それが少しも煩るさく感じないからである。例へば市街寫生の如き複雑したる光景は、明暗を強くするときは往々落着きなき煩はしきものとなる恐れがあるが、土臺の色を中庸の調子にすれば、構圖は何程複雑して居ることも、畫は落着いた趣を現はして煩



るさくならないのである。

畫面に中間色が不足して明處と暗處とのみ過重する場合には、構圖が複雑するものは箇分離を來たして統一を失し、若し又構圖が單純であれば變化に乏しくして内容空虚なるものとなる。此場合、暗處多ければ畫は重くなり、明處多ければ畫は弱くなるものである。之が救済の方法としては、明暗の割合を漸次引下げて畫面全体が中間色の感じる現はすまでに到れば初めて見直すのである。明處の多過ぎる畫は既に土臺の色が明るいのであるから、強い光を描き入れても調和を破らぬやうにすることは敢て困難ではないが、陰の色を調子を脱さぬやうに描いて畫面の明りを引立てるやうに修正するのが中々六かしい。之に反し暗處の多い畫は、陰には困難はなくとも、明かりを纏めるのに中々の注意を要する。

要するに畫には明處と暗處と中間色とを具合よく纏めて一團の調和したるものとして描き現はすことが大切である。

明處と暗處とが好き對照を現はすときは畫面に活氣が現はれて來る。

又最明處と最暗處とが相隣接するに於て對照の強きは彌々明らかに現はれて來るのである。

對照が餘り烈し過ぎる時は、畫面の餘裕が不足して趣のない畫となる恐れがあるから、克く注意して調和を缺かぬ用意が必要である。

畫の主題を引立てる爲め、其の部分に明暗の對照を考案すれば非常に好結果を呈するものであるが、之も注意して度を過ぎぬやうにするのである。さもなければ餘り明瞭に過ぎて、往々こしらへ物となる恐れがある。主題の處にのみ明暗の對照を配して全体の調和を閑却すれば、其点にのみ目が着いて畫面の調子は毀はれて仕舞ふ。若し又其の反對に主題の明暗以外に、畫面の各處に明暗が散在するやうになれば、調子は箇々分離して統一が破れるのである。

それゆゑ、何れも一方にも偏せざる中庸を得たる畫面の纏め方が必要である。畫面が小なれば對照上には敢て困難はない、小なる肖像畫の如きは只眼に高照一点を加ふる丈にても調子は整ひ、畫面の活氣は現はれるので



あるが、大なる畫面に於ては此の如き簡單なる方法では不充分である。凡て構圖に於て稻妻形の線は畫に活氣を添える如く、明暗の配置も亦大體に於て此稻妻形になれば結果は宜いのである。即ち凡て斜線に明暗を組合はせてゆくことである。

それと又、畫面を縦に若干數に割つて見て、其一區劃内の明暗が決して同じ色でなく、必ず何等かの變化を現して居るやうに畫が出来て居れば、畫面が單調若くは空虚に陥る恐れは無いことを心得て置けば便利である。レノルヅと云ふ畫家が毎も弟子に教へた自分の經驗談には、明暗が巧に現はれて居る畫を見る時には、必ず携帶せる手帳を取出して、鉛筆を以て紙上に原畫と同じ濃淡を寫し取る、原畫の線や形には構はず、只濃淡だけを同じ關係にして紙面を塗るのである。明るい處は紙の地を其儘残して置く。此方法を以て名畫の調子を研究して見れば、濃淡の纏め方には何れの畫に於ても大體に薄い中間色があり、其中に又暗い處と明るい處とがあり、更に其中に極暗い處と極明るい處とがあり、都合五段の調子の變化を現はして

出来て居ることが分ると云つて居る。

右の方法を以て名畫の調子を研究すれば、其結果は何れの場合に於けるも畧ぼ同一の纏め方が行はれて居ることが知れるのであると云ふ。即ち畫面の大きさから見て、其四分の一以上の面積に明處を取ることはない、此四分一面積中に極明るい箇處も含まれて居るのである。又他の四分の一の面積には明處を取り、此中には最暗の箇處も含まれて居るのである。殘餘の部分、即ち畫面の全面積の二分の一は凡て中間色、即ち薄陰になつて居るのである。併し時としては例外もある、例へばルーベンスは四分の一の面積よりも多く明處を取り、レンブラントは大いに縮少して漸く八分の一の面積を明處に取つて居るのである。明處が縮少して暗處が擴大するだけ明りは効力を増して來るのである。

それゆゑ風景寫生に於ては、以上の方法を參酌して、明暗の變化を尠なくも三段以上、四段若くは五段に決めて調子を配合し、又此五段の變化が克く調和して畫面は一團に纏まつて現はれるやうに研究しなければならぬ。



最初の間の寫生には、成るべく複雑せざる場處を選定して研究する方が有利である。畫面が貧弱に陥ることも、亦調子が纏まらぬことも、皆細部分に捕はれて全体の調和を忘れる結果である。それゆゑ先づ單純なる景色例へば郊外の廣々したる場處の如きものに面白き構圖を求めて練習するのである。

單純なる明暗に於ても、其明處及び暗處の中に複雑したる趣を配する時は畫に餘韻が現はれて來る。此餘韻は即ち深味又畫の幅とも云はれる。明暗の現はし方が只單純であるだけでは、眼に見える通りの外には何等の意味も内容もないことになる、それでは深味も見えず、幅も現はれない。名畫を見れば觀者は單に眼に見る處以外に其畫に就て種々と想像し又何等か自覺する處があるのであるが、此點が肝要である。是等は單に作畫の技巧以外に畫家の氣品や感想に依つても現はれるものであるが、之は別問題として、明暗の扱ひ方に於ても亦大いに關係がある。レンブラントは明暗の扱ひ方に獨得の稱あるものであるが、之は單に明處と暗處との纏め

方が巧妙であるとのみ思ふは誤りである、其實は全く明處と暗處との趣の現はし方に依るのである。

明處も暗處も餘り決まり過ぎては畫が固くなる恐れがある、其中に種々變化したる調子が含まれて居て初めて幅も深味も出て來る。明りから段々暗く陰に續く其間の微妙なる調子の變化が大切である、レンブラントの明暗の妙味も全く此關係に依るのである。

調子の變化のない陰は無力である。只一面に同じ色を塗付けてあるものは何等の感じをも與へない、即ち色が死んで居るからである。之は陰のみでなく、光の現はし方に於ても亦同様である。同じ色の中にも種々濃淡の變化が見えて、茲に意味が生じ、色が活きるのである。

大体に於て明暗の扱ひ方を三通りに分けて考へるときは應用に便利である。即ち第一は部屋窓から光が這入つて來る時のやうな扱ひ方である。之は窓際の光は俄に明るいものであるが、窓を離るゝに従ひ、急に暗くなる對照の烈しい取り方を云ふのである。第二には霧の中に物を見る如



く、色も調子も物体が遠ざかるに従ひ一体に漸次薄くなる程やかなる取方を云ふのである。第三には箇々の物体が其配置されたる遠近の位置に應じて現はす濃淡に依つて調子の變化を見せる透視的の取り方を云ふのである。之等は何れも寫生すべき場所と時間又光の強弱に準じて意匠を考へなければならぬ。

之を例へて見れば、富士山の頂上には朝日が輝き、其の他の色は未だ明方の薄暗い調子に包まれて居る光景の如きものは第一の場合に當るのである。春の日の長閑に霞む景色は第二の場合である。云はれやう。日中の眼界明らかなる景色を描くには第三の場合を應用すべきである。

前景から中景へかけて陰を落し、遠景を明るく光らせる取り方は毎も深味を現はすもので、誰が描いても大抵間違ひはない。斯う云ふ光線の場合には實際に能く現はれるものであるから、常に注意して其調子を研究することが肝要である。又雨中の景色の如く、全体に順序よく變化したる明暗の調子の中に、淡黄色の傘をさした人物を付ける時は、傘の色は周囲の穩調を

破つて急に明るく、人物は又急に暗く現はれるから畫面の興味は甚だ引立つて見えるのである。之は構圖に於て屈折したる線には興味があるのと同様で、線が只一つの方向にのみ延びて居ても、それには何等の興味もないが一寸方向を變へて屈折すれば、忽ちそこに面白味が現はれる如きものである。

□

眞理は毎も變はらぬ。畫術も亦他の藝術と同じく、單に之を各人各個の研究に依るものとのみ見る事は出来ぬ、其中には全般を通じてたる畫術的方法が必ず存する。コンステールの如き獨立の見識を有し又形式的時代に際して自身自然派を唱道したるにも係はらず、尙且つ畫術的方法を認めて居つた。我は畫の研究には他人の作品の必要なし、直ちに自然に着くべしと主張せる一青年畫家に對してコンステールは語つて曰く、それは兎も角、矢張り畫術と云ふものは畫に於て存在して居るのである。

佳い畫を作る方法即ち畫術は、畫面の對照的質量を正しく釣合はせるにある。即ち統一、調和、對照等の方法を云ふのである。



## 色彩と感じ

— 100 —

畫の色調は即ち寫生の當時に於ける感じに一致しなければならぬ。

此感じは畫家に依つて皆異なる、それで其人の固有の色調が現はれて、一見して之は誰の作であると云ふことが分るやうになるのである。

或畫家の畫には紫色が多く見える、或畫家は赤味勝ちの畫を描く、と云ふやうに其人の特種の色調が自から決まるのである。

同じ自然の光景を描くに、何故此の如く人に依つて變るか、と云へば、自然の色調は心理作用に依つて種々に變化して見えるのであるから、紫色が多く存在すると思つて自然を見れば實際紫色に見える。又茶褐色が多いと思つて見れば全く其通に見えるのである、之が自然の含蓄は殆んど無盡藏

と云ふほど豊富なる所以である。茲が即ち興味のある處で、彌々深く研究して益々奥妙の域に到るのである。

田園の風景には自から靜かなる感じがある、此感じが畫に充分現はるゝのは凡て色彩の調子に依るのである。若し田園の景に於て單に空を青く草を緑に描くのみでは田園の感じは現はれない、靜かなる調子と穏やかなる色調とを配合して初めて之が現はれるのである。

畫の調子が實景の趣きを克く現はすことは、一色畫に於ても大家の筆に成つたものは、自然の感じを充分に現はして、それを見れば自から色彩の關係が想像されるほどである。之は寫眞からは自然の色彩の感じを受くることは甚だ難いのであるが、例へばレント、クロード等の大家の筆になる一色畫よりは充分に自然の色調が偲ばれるのである。

自然の色彩は大体に於て之を三原色に分けることが出来る、即ち赤、黄、青である。

赤は最も強烈なる色である、牛に赤色を見せるときは直ぐに暴れ出すほ

— 101 —



ごであるから、此色は餘程觀者を興奮させる性質のものである。それゆゑ  
畫には赤色の使用を充分注意することが大切である。赤色煉瓦の家屋、赤  
色に塗りたる神社の如きは中々取扱ひにくいのである。奈良の春日神社  
の如き、日光の神廟の如き、畫題の難易よりも、往々赤色の取扱ひに於て失敗  
し易い。其他夕陽の水面に映する有様の如き、小畫面ならば格別のことも  
ないとするも、大畫面に於ては中々調和が取れずに畫面が騒がしくなる恐  
れがあるから、斯う云ふ場合には調子を控え目にし、又周圍の色彩を對照せ  
しめて、赤色が餘り目立たぬやうに工風することが肝要である。

併し畫面に赤色が極小部分現はれることは中々よいものである、其の爲  
めに畫面は活氣を呈し、又兩体の色彩の美を増進するものである。例へば  
奈良の春日野の森の色は沈んだる穩やかなる調子である、其中に一小部分、  
朱色の鳥居が現はれる如き光景は畫面全体が非常に活氣を呈するもので  
あることを想像されるのである。日光の大谷川の木立の間に遠く赤色の  
神橋を眺めたる趣は、色彩の美が一層引立つて見えるのである。

それ故沈靜したる畫面を引立てる手段として、田舎の立場茶屋の赤色其  
他の小なる奉納手拭の片々たる有様の如き、又添景人物として少女の赤前  
垂の如き何れも毎に利用する興奮劑である。コロの風景畫に赤色の帽  
を被れる女を着けてある如きものも亦此目的によるのである。

黄色は鮮やかに豊かなる色である、之を巧みに畫面に調和させる時は畫  
に深味が現はれ又一種暢びくしたる感じを考へる。レーノルツの畫論  
に畫面の光は主として黄色を含むを可とする、陰は主として青色灰色綠色  
等より成り、之等は成るべく目立たぬやうに落付かせて一方黄色の光を引  
立たしむるやうに工風することが肝要である、若し此反對に主要なる光が  
青味勝ちの色彩より成り、陰の色は主に黄色を含むに於ては、如何なる名家  
の筆と雖も調和のよき畫を作ることは逆でも望まれぬと云つて居る。然  
るに其頃グリーンスポローと云ふ大家が居つたが、忽ちレーノルツに反對し  
て、態と光は青く陰は黄なる人物畫を描いて之れが甚だ克く調和して少し  
も色彩に不都合を感せしめなかつたと云ふ有名な談があるが、元來此ゲ



ンスポローと云ふ畫家は天才肌の人で、レーノルツの方は凡て眞面目の研究を主としたのであるから、一般研究家の参考としてはレーノルツの説の方が無難である。此兩人は技術上には終生相容れなかつたのであるが、ゲースポローの臨終に際し、希望に依りてレーノルツを呼寄せ、兩雄茲に初めて握手し、尙ほ葬式の際にレーノルツは親しく棺側に侍して送つたと云ふ美談もあるから序乍ら書いて置く。

夕暮の空の淡黄色の如きは豊かに輝く愉快なる色である、其美観は對照を工風するに於て一層引立つのである。例へば薄暮の河邊の如き景色に於て空も水面も黄味を含んだ暖調の色であるから、河上の舟若くは岸邊の樹木に夕霧を帯びたる冷調の青味を配るときは、畫面の色彩は彌々引立つて見えるのである。又た秋の紅葉林の景色の如きは、主として赤味勝ち若くは黄味勝ちの色であるから、之に配するに木陰或ひは遠景等に冷調を取合はせるに依つて、畫面の光彩は益々引立つて見えるのである。

此關係は例へばターナーの畫を見れば克く分かるのである。此畫家の

主要なる色は多く淡黄色で、之に對照して灰色其他の冷調の陰を配して居る。それ故畫面に光輝が現はれ發色が殊に冴えて見えるのである。

青は靜に冴えたる色である。此色は元來冷調なる色であるから使用に注意せぬときは畫の調子を寒くする恐れがある。殊にブラシヤンプリュー、アントワーブプリューの如き透明なるものに於ては往々畫の幅を害する嫌がある。初學者の寫生畫には毎も青色が勝ち過ぎるために、畫の幅も亦興行も見えない、之は冷調の陰に對照すべき暖調の光の取扱ひに不都合があるからである。此對照さへ具合よく行けば光は陰を引立て、陰は又光を引立て互に光彩を競ふやうになるものである。

青空を塗るには通常コバルトを用ゐる方がブラシヤンプリュー又はアントワーブプリューを用ゆるよりも結果がよい。之れはコバルトは稍不透明であるから自から深味が現はれるのと、又ブラシヤンプリューなぞのやうに冴え過ぎぬので、畫面の他の色との調和が克く纏まるからである。冬の空には時としてブラシヤン又はアントワーブプリューを用ゆる時も



あるが、充分注意して控目にしなければならぬ。有名なる風景畫家中にも是等の青色を使用する人も尠なくないが、往々此色のみが畫面に目立つて調和を缺く場合も尠くないのである。

凡て冴えたる色は純粹の儘ではそのみ目立ちて他の色と調和せぬものである、それゆゑ成るべく調子を抑へるやうに他の色を混せて用ゆるのである。青空を描くに青を其儘用ゆる時は毎も好結果は得難い。小なるスケッチならば發色の感じも烈しくないから青を其儘用ゐる場合もある、コバルトの一塊をパレットナイフを以て畫面へ塗り付けても青空の感じは出るのである。併し大なる畫面に於ては此の如き單純なる方法では不適當である。單に青色のみを塗ることも空の深い輝いたる趣は見えぬのである。

展覽會などで有名なる風景畫を見る毎に能く是等の點に注意することが肝要である。それで研究して悟ることは、青の如き冷調の色も周囲の色の對照によりて暖調を感せしめるやうに出來て居ることである。青空に

も其中には暖調が感せられるので深さも見え、光も現はれて居るのである。之が即ち色彩の調和と云ふことである。此調和を得る方法としては種々ある、又畫家の技量にも依ることであるが、要するに色調の對照を考へて、青空の中の雲の色、又空と遠景と接する當りの空氣の色、更に又地面の主要なる色との對照を都合よく工風すれば、畫面の色は互ひに照應して統一するやうになるから自から調和が得られるのである。夏の烈日が海邊の砂へ照り付ける時、砂は燃ゆるが如き色彩の極度の暖調を現はし、又空の色は濃厚なるコバルト色をなして強き冷調を示すと雖も、之が互ひに具合よく對照するに於て好き調和を現はし、以て畫題の感じを與へるのである。

三原色以外に混合色に就ても概畧の關係を述べて見れば、赤と青とを混せれば紫が出來る。紫色は元來高尚なる色であるが、之も純粹のまゝ使用する時は發色が冴え過ぎて畫面の不調和を來す恐れがある。故に冴え過ぎる場合には之に少しく黄色を加ふる時は調子が落付いて結果が好い。薄紫殊に櫻色に近きものゝ如きは非常に派手過ぎて取扱ひが六かしいも



のである。

紫の發色は周圍の色の調子に餘程關係するものである。それゆゑ紫の調子を抑へる代はりに周圍の色の調子を加減して、紫を落付かせることもある。發色の美しい紫を出すのは中々困難であるから、初學者は紫色の取扱ひに於て往々濁つた不快なる色を作る恐れがある。それ故紫に黄色の類を混せて調子を抑へることも初の間は餘程危険なる仕事であるから、筆ろ紫には餘り觸はらず、周圍の調子を以て加減するのが得策である。通常一筆に手早く塗付けた紫には鮮やかなる發色を見るけれども、筆觸が度々重なれば遂に鮮やかさが失せて色は死んで仕舞ふのである。

遠山の霞の如きは主として薄紫の感じである、之が多少にても混濁すれば距離と空氣との趣は破れて仕舞ふから發色に對する注意が必要である。併し其調子が餘り目立ち過ぎては又畫面の調和を破るのであるから、調子を抑へるやうに周圍の色を加減する方法を考へなければならぬ。平凡の風景畫には空氣の趣を現はす方法として主に紫色を配するために、それ

が眼に着いて甚だ鄙俗なる感を與へるのである。尤も通常空氣とか距離とかを現はすためには、多くコバルトの如き青色を應用し、之が冷調を引直すために赤味の色を配合するのであるから其結果は紫色にならざるを得ないのであるが、只名家の筆に依れば、之を能く抑へて紫色のみが目立たぬやうに取扱つてあるのである。

凡て畫の色彩は感じが元である。感じを離れて紫ならば紫と云ふ實質に限られるやうになれば、其色ばかり調子が脱れて目立つて來るのである。感じに依れば一色畫と雖も有色の趣を與へるものであるから、此點に就ては克く研究されたい。

橙色は黄色と赤色との混合であるから之亦た中々強烈なる色である、従つて調和を破り易いから使用に注意を要するのである。

橙色の調子を抑へるためには其反對色の紫色を少量混合しても好い、暖味のある一種の灰色が出来るのである。また周圍に紫色、灰色、青色等を配合しても好き對照を得て調和が取れる。秋の日を受けた山邊、冬の枯野等



の光には主として橙色の感じがある。又陰の色には稍冷調なる紫色、灰色、青色が見えるのであるから、光の部分も之がために落付き、陰の部分も光の暖調のために引立てられて發色も寒くならず、澄んだる秋の空氣、又穩やかなる冬の日陰を現はすに至るものである。

凡て寫生に於ては、光の感じは陰の扱ひ方に依つて現はれる。又陰の感じは光の扱ひ方に依つて現はれるものであることを考へなければならぬ。之は色彩の對照と調子の纏め方から來るものである。それ故光の部分に於て希望通りの感じが現はれぬため、何程苦心して光の現はし方を研究することも、未だそのみでは不充分である。同時に陰の部分の描法を研究しなければならぬ。陰の部分に於ても亦同じ關係である。此兩方面が互ひに能く照應する時に統一したる自然の感じが現はれて來るのである。

綠色は自然には多く含まれたる色である。暖味のある穩やかな性質のものであるから紫色や橙色に比して落付いて居る、それゆゑ取扱ひに困難は尠ないのであるが、之も純粹の儘使用する時は調和を破る恐れがある。初

學者は多く之を純粹のまゝ使用するため此色のみ目立ち、又樹木の綠も草の綠も差別なく描くを以て實物の感じも現はれず、明處と暗處との區別も付かざることが往々ある。又綠色と赤色とは對照の最烈しきものであるが、此兩方を並べる時は餘り強過ぎて反つて畫面の美感を害ふことは前に述べた森の中の赤鳥居の例を以ても能く分るのである。赤色煉瓦の建築物を綠の林に配合する如きは之亦初學者の寫生に能く見る處であるが、之は調子を餘程引下げぬに於ては對照強烈に失し、畫面は騒がしくなつて統一を得ることが難いのである。

綠色若くは紫色の如き混合色は、自分に混ぜ合はせて適當なる色をこしらへた方が、既製の綠又は紫を使用するよりも變化が現はれ、且つ自然の調子に出會ふやうになるから好結果を得られると云ふ畫家もあるが、實際に於て綠や紫は繪具箱になくとも不便を感せぬのである。又既製の色を使用するにしても、之を純粹のまゝ使用する場合は甚だ稀で且つ其部分は極めて尠ないのである。通常は褐色の類を混ぜて調子を抑へて使用すれば



他の色との調和が能く整ふのである。

草の緑と木の緑とは發色も調子も違はなければならぬのである。先づ草は平らに空の光を上から受ける、木は直立して居るから側面に影が出来る、それゆゑ發色に於てもそれだけの相違があるのである。

草の緑は黄色味を多く含み、木の緑は褐色を多く含んで居ることも注意しなければならぬ。又其調子に於ても種々に變化して、同じ調子の色は二箇處にはない位に變つて居る。綠色のまゝを現はして居る處は極小部分に過ぎないで、其他は多く褐色、灰色、紫色に傾いて對照を現はして居るのである。若し此對照を施さず綠色のみ多く使用するに於ては他の色との調和を害ふから、綠色を使用するに就ては此點を注意すべきである。

褐色も混合色の一つであるが今の外光派の描法には褐色を成るべく使用せぬことゝして居る。以前には十九世紀の半頃までは普通油繪の下塗として褐色を使用して居たのである。

褐色は元と赤色の土臺に、黄色及び青色を加へて融和したものであるか

ら、暖調の愉快なる色であるが、外光派の方で之を餘り使用せぬことは空氣の趣を現はすに不適當であるからである。併し前にも述べた如く色彩の感じは畫家各自の心理作用に依るのであるから、元より法を以て決めるわけには行かない、只之を使用する上に於て、此色の性質を豫め心得て置くことである。

古い畫には褐色を陰の部分に用ゐて居たのである、それゆゑ陰は主に暖調を呈したのであるが、十九世紀の半頃に自然派が現はれてから、陰には主として冷調の灰色若しくは紫色の類を配合し、明かりの部分に暖調を施すやうになつた。それゆゑ、今日では褐色の陰の畫は多く見ないのであるが、元來色彩の對照から云ふも、暖調の陰が畫面に多く見える時は、色彩が落付かず、穩やかなる調和は得難いのであるから、褐色の使用に就ては注意を要するのである。

灰色は冷調の靜かな色であるから、風景畫には空氣の趣を現はすに用ゐて好結果がある。灰色にも種々なる色調がある、青色を多く含んだものは



畫を寒くするから多くは用ひられない。最も具合のよい灰色は紫色に淡黄色を加へたものである。例へばコバルトにローズマダーを混ぜ、之にレモンイエローを混ぜたやうなものである。此混ぜ方に於ても、分量に依つて發色が變はるけれども、適當に混合すれば中庸を得たる鮮やかなる灰色を得るのである。

繪具のニュートラルチント又ベインスグレー等は何れも灰色である。前者は赤味を含み、後者は青味を含んで居るが何れも風景畫に使用して役に立つ。只是等の灰色は透明に過ぎて畫に深味が現はれぬ遺憾があるのと、畫が寒調に傾く不利があるから注意を要する。然るに紫色に淡黄色を加へて出来る灰色は相當に深味も見え、又色調も中庸を得て居るから混せ方を種々工風して必要に應じて變化を付けるときは好結果を得るのである。

自然には灰色を呈する部分が甚だ多いのである。灰色は暖調と冷調との中和したものであるから、實景に於ては明りから陰に移る部分に於て現

はるゝ色調である。それ故風景畫には此色が多く用ひられるのである。

風景畫の調子の纏め方は、通常明處と暗處とは何れも小部分で、其以外の大部分は凡て中間色を配するのであるから、灰色の應用は極めて廣く又重要なるものであることが分る。此中間色が冷調に過ぎれば畫は寒くなつて光も深味も現はれない。又中間色が暖調に過ぎれば畫は赤味勝ちになつて騒がしく、高雅の趣を缺くに至るのである。是等の原因は凡て灰色の扱ひ方に依るのであるから、風景寫生の良否は一に中間色の適不適に依つて決まるのである。

曇天の風景には灰色が大部分を占めて居る。晴天の場合には日向を除いては主として灰色の調である。之は主として現時に於ける風景畫家の自然に對する見方であるが、初學の寫生畫家の畫に、陰と日向の區別、明處と暗處との範圍が錯雜不明瞭を來たして居るものが尠なくない。之は見方に於て誤まりがあるのと、色調に應じて適處に之を用ひて居らぬ不用意の結果である。暖調と冷調との區別に心を留めて、目的を決めて使用するに



於ては決して此の如き混雜は生せぬのである。

白と黒とに就ても序に一言するの必要がある。之は兩方とも色彩の部に類に加ふべきものではないと云ふ説もあるが、實際に於て純粹の白と黒との色は畫に使用する場合が無いと云つてもよい。白雲の白色も普通には幾分の暖調を含ませて黄味又は赤味を少し加へて描くのである。若し白の繪具のまゝ使用するに於ては畫面は寒くなる恐れがある。水彩畫に於ても、白紙面に暖調を與へるために最初に淡黄色の類を薄くかけて置いてから描き初めることを普通の順序として居る。油畫に於てもイエローオーカー若くはブラオンマダーの類を薄くカンバスの面へ一様に塗つて置いて、之が乾いてから描き初める方法を取る畫家もあるが、之等は何れも畫面の暖調を現はす準備である。それ故自然には凡て純粹の白即ち繪具のまゝの白色はないものと思へてよいのである。如何なる白色も、之を繪具の白と比較するに於ては皆多少の黄色、即ち暖味を含んで居ることを實驗するのである。

繪具の白は、右の理由に於て毎も黄色又は赤の色を少し混ぜて、自然の白色の趣を描くに用ひて居る。尤も稀に極小部分純粹の白のまゝ用ひることもある、之は自然の極高照の部分を取はす場合である。極高照の部分は、暖味を含んだる白を用ひては逆も充分の力を現はすことが出来ぬから純粹のまゝを用ひる、之は繪具の強度の力であるから最早其上更に強さを増すことは出来ぬのである。即ち最高照一點の光を利かせるためには、他の部分は皆之が犠牲となつて光を弱めると云ふ理由も亦此中に在るのである。

黑色の繪具は印象派の方では全く使用せぬ畫家が多い。自然には純粹の白色が認められぬ如く純粹の黑色も亦認められぬのである。殊に風景畫に於ては光と空氣との關係により、黑色も忽ち其趣を變化して灰色若くは紫色に傾くのである。

黑色は畫面の深味を害ふものである、又寒色を現はす恐れがある。それゆゑ純粹のまゝに使用する場合は、白を純粹のまゝ使用する場合の甚だ稀



れなると同様である。黒にロースマグダーの類の赤色を加へる時は暖調を呈して透明なる賑やかなる發色を現はす。青色を加へたる時は穏やかなる涼しき色を呈する。黄色を加へたる時は一種の沈んだる綠色を現はす。之等の混合色は風景畫には使用に適する場合が多いのであるが、併し黒を含んだる色は何れも深味と光輝との點に於て不充分であるから、成るべく餘り多くを使用せぬ方が畫面の豊潤なる趣を得るに於て好結果があるのである。

畫面の彩色は凡て畫家が自然から受ける感じと調子とに依るのであるから、之を元として繪具を混ぜるのである。斯くして畫には自然の氣分が現はれて来る。繪具の方を元として混ぜる場合は主として裝飾畫若くは圖案に限るのである。

□

寫生畫家が屢々巡回する田舎の犬は、寫生畫家を見ても吠えない。田舎で犬が吠える地方は、まだ多く畫家が侵入せぬ處である。

### 寫生畫の引延ばし

小なるスケッチを元として、大なる畫面に引延ばしをすることも屢々するのである。之は瞬間に現はるゝ自然の光景は、速も大なる畫面に描き上げる猶豫もなく、機會もないから、大急ぎに瞬間の感じを寫生して置いて、後に畫室内で之を適當の大きさに引延ばして仕上げるのである。例へば夕陽の將さに沈まんとする光景、風雨の烈しき勢、暴れたる海、或は夜の景色等の如きものは、時間に餘裕がなく、又速も寫生の出來ぬものであるから、極大の體の色調を寫生して置くか、若し又其餘裕さへもない場合には、鉛筆畫にて大體の形を取り、それに心覚えのため色彩の名稱や調子を便宜記入して置いて、後に我記憶を元として描き直すことをするのである。



それゆゑ書家には想像力と纏め方の技能と記憶を現實する能力とが極めて必要である。自然に對して大急ぎに心覚えの寫生をするにも此三つの技量が充分に働かなければならぬが、是等の寫生畫から大なる畫を仕上げるに當つては一層此技量が必要になつて来る。

書家は記憶畫と云ふものを練習するのである、之は實景なり實物なりを見て克く其有様を記憶して置き、後に全く此記憶から畫を仕上げるのである。心覚えの寫生をするだけの猶豫もない場合、例へば汽車の窓から進行中に見えたる面白い風景の如きは皆記憶畫に依るのである。

記憶から大なる畫面を仕上げようとするには、初めに小なる畫面に記憶畫を描いて置いて、それを更に大なる畫面に引延ばす方が考案が錯雜しないでよい。大なる畫面を最初から記憶畫を以て仕上げようとするのは、幸に成功することはあらうとも、之は甚だ冒險的である。

小さい寫生畫を元としてそれから大畫面に仕上げる時の要訣は、實景に對した時と同じ氣分と感興とを以て着手することである。即ち方法は小

なる寫生畫の模寫のやうなものであるとも、心は自然の前に於ける寫生でなければならぬのである。自然に對する時、畫家の精力の活動は非常なるものである。それで活きたる畫が出来るのである。若し引延ばしに於て此精力の活動を缺いたならば到底活氣ある畫は出来ない。

引廻ばしの畫に往々見る無氣力なる感興、滯せる描寫、統一を缺ける色調等は何れも精力と活氣との不足に原因するものである。それゆゑ此缺點を除くためには一切引延ばしを爲さず、大なる畫面も凡て戶外に於て自然に對して仕上げることを主義とする書家もあるのである。

畫題に依つては此方法を以て不都合なく仕上がるものもある、併しそれにして、一枚の畫に例へば十日もかゝるものとして、最初の日に自然に對した時に受けた感興と印象とを、十日間少しも變化なく持續することは甚だ難事であると云はなければならぬ。畫家が自然から最初に受けた感興と印象ほど清新透徹したものは無いとしてある。十日も経つ間には如何うしても害はすには居ない、若し少しも害はすに最初に受けた通りの新



らしい興の深いまゝに最後まで續くやうならば其畫家は即ち大家である。又此の如き状態に於て出來上つた寫生畫は當然傑作でなければならぬ。茲が前にも述べた如く畫家には記憶力が殊に大切であるわけである。それゆゑ引延ばしの際には、原畫に於けるが如き氣分と感興とが必要であると云ふのである。

次に引延ばしの際には、原畫と同じ光線の下に描寫することが肝要である。原畫は曇天の日に寫生したものとすれば、引延ばしも亦曇天の日に於て爲すやうにしたいのである。原畫を日光直射の下に描いたとすれば引延ばしの畫面へも日光の直射を必要とするのである。是等は凡て記憶を喚起するため、少しにても自然に對する時と同じ感じを得べき手段を講じなければならぬ。況んや自然は廣大無邊なるものであるのに、描寫すべき原畫は甚だ面積の狭いものであるから、其狭いものから廣い自然の感じを得ようとするには充分の用意を要することは勿論である。

引延ばしは寫生後成るべく早いだけ結果がよいものである、それは早け

れば未だ記憶に新たなる處があるからである。實景の色彩は未だ眼から消え去らぬから、原畫と相俟つて正しい關係に描き上げることが出来る便利がある。

原畫には引延ばしをする時に、油畫ならば艶油をかけ、水彩畫ならば、グリッスリン又は薄いゴム液を塗布して、原畫の色彩を鮮やかにして置く必要がある。

引延ばしの方法は通常碁盤目と稱へて十文字に割をこしらへるのである、此碁盤目は荒くも細かくも任意でよい。肖像に於て寫眞の引延ばしに用ゆるものには極めて細かい碁盤目を必要とするが、風景畫の場合には荒くとも差支ない、但し細かい丈が引延ばしが正確に行くことは無論の談である。

透明なる紙へ碁盤目を正しく割つて之を原畫の上へ載せ、四方を紙で留める若くはガラスを被せて動かぬやうに押へて置くのである。引延ばすべき畫面へも亦碁盤目を割る之は原畫を何倍に引延ばすと云ふことが



決まつて居れば其割合に目を盛る。若し又畫面の大きさの方で決めるならば先づ畫の横縦兩方の中央に正しい十文字を引いて、之を元として碁盤目を割つて行くもよからう。それで原畫の目と引延ばし方の目を照合して描いてゆけば、正しく引延ばすことが出来るのである。

併し此方法は、只同じ割合に引延ばすだけであるから、畫の活氣は缺乏せざるを得ない。寫生畫に於て必要なるは畫家自身の感じと實景の氣分とである。それゆゑ引延ばしの際に、多少原畫の有様とは相違するとも、感じや氣分を現はすためには努めて工風を用ひなければならぬ。殊に畫面が大きくなるだけ一層勞力を要するのである。

小なるスケッチには色彩は敢て強くなくとも、眼にはそれが充分強く感ぜられるものである。畫面が大きくなるに従ひ倍々調子を引上げなければ、原畫の如き感じは得られぬものである。要するに原畫よりも引延ばし方は餘程強く描かなければならない、従つてそれだけの苦心と勞力とが必要になつて來るのである。

元來小なるスケッチから大なる作畫を爲さうと云ふには、只一枚のスケッチのみを原畫としては不充分である、多くのスターデー即ち習作をこしらへて置いて、それ等を綜合して大作を爲すのが順序である。

スケッチは瞬間の現象の中の、主として色彩の調子を寫し取るものである。それゆゑ元より大なる畫面は手廻らぬから小さく寫生するのである。之を大きく引延ばすに於ては、往々畫面に隙間が出来るのである。小なる畫面に於ては充分纏まつて居ても、大きく引延ばすときは何處かに隙が出る。之を防ぐには、畫面に現はれる凡ての物体の形狀、濃淡の調子、色彩の對照等を別に充分研究するために幾枚かの習作を作り、是等の關係が充分腹に呑み込みたる上に於て、調子の寫生を元とし、習作を參考として大なる畫面に着手するのである。

物の形は小畫面ならば多少の不正確も目に立たぬが、畫面が大きくなれば豫想外に目立つて來る。又濃淡は前にも述べる如く大畫面には相當の強さを必要とする。將又色彩の對照の如きは、小畫面に於ては能く調和し



たる如く思はるゝものも、大畫面に於ては容易に纏まらぬために困難するのである。例へば海の色、空の色、雪の色の如き同じ調子の色が廣く亘つて居る場合に、小なるスケッチには之が都合よく收まつて調和を得るのであるが、大畫面に引延ばすに方では纏め方が非常に六かしくなつて来る。雪の富士山の如き水彩畫の一寸の寫生には只白紙の面を利用して調子は取れるが、之を大畫面に引延ばすに於ては、只白くばかり描いたのでは調子も纏まらず自然の感じも現はれない。斯う云ふ場合には記憶を元として實景に對する氣分と感興とを新たに描かなければならぬのである。寫生に於ては細部分に拘泥せず、大体を大攷みに捕へて描くのであるが、此考へは引延ばしの畫に於ても忘れてはならない。習作より作畫を爲すに當り、往々細部分に拘泥して全体の關係を疎かにする結果、畫面の調和を害ふことは尠なくない。元より畫面が大きくなるに従ひ物体の模寫も之に準じて精細なるを要するのであるが、形ばかり細かくなるも、調子が之に伴はぬときには畫面に貧弱なるものとなるのである。

油畫に於て、畫面が大なるに従ひ繪具の着け方もそれに準じて厚くすることは好結果のあるものである。繪具の厚さの如きは、着色にも調子にも關係はないやうに思はるゝものゝ、其實さうでない。繪具を薄くかけた畫と盛上がるやうに厚くかけた畫とは、畫面の力と重さに於て著るしき相違を現はすものである。それ故畫面の大なるものは此點に就ても注意しなければならぬ。

イラストールの爲せる作畫の方法は先づ自然に對して目的とせる光景を手早く寫生する、それから別に引延ばすべき畫面に、之も同じく自然に對して習作的に充分綿密に寫生する、詰り一箇處を二枚寫生する譯である。その後、畫室内に於て此兩方の畫を列べて、小なる寫生畫の感じと調子とを元として大なる習作畫の方を補筆修正するのである。之は勿論油畫を描く場合である、水彩畫に於ては此の如き方法を用ゆることは困難であらうが、先づ此方法に依れば大抵好結果を得られるに違ひない。

寫生時には添景人物を加へる猶豫のないため描かずに置き、引延ばしの



方に描き加へやうとする場合には特に注意を要するのである。自然の光景は人物の居る時と居らぬ時とに依つて感じは甚しく變る。それゆゑ寫生には人物の居らぬものを引延ばしの時に之を畫面に描き添えることゝ姑息なる手段は、畫面の調和を破るのみならず、往々失敗に終らしむるものである。

小なる寫生畫には添景人物なくとも、克く纏まつて見えるものが、大なる畫面に引延ばすに及んで隙間が現はれるため人物が添えて締りを付けやうとする如き考へも起るものであるが之は甚だ危険である。若し人物を付ける考へならば、最初寫生の時から既に其用意を以て着手しなければならぬ。畫題を選定するに當つても、小畫面に適する光景と大畫面に適する光景とは自ら相違のあるものである。小品として賞すべきものを徒らに大畫面に引延ばすとも好結果は得られない。實景と畫面の大きさを克く對照して考案を決めなければならぬのである。

併し又、後に人物を添へる目的を以て背景的に寫生をする場合もある、或

は實際には人物が居りしものを猶豫の無きため寫生せず、後にそれを描き入れる場合もある。其他船、車、動物の如き移動するものは何れも此方法を取ることが往々ある。此場合に注意することは、人物其他の物を付けるべき位置である。初學者の寫生には此位置を誤まつたため、人物が甚しく丈高く或は丈低く感じ、或は空中に浮動する如く、又は地面に埋まつたやうに見えるものも尠なくないのである。

此誤を防ぐには透視畫法に依り毎も地平線の所在を忘れぬやうにすることである。諸君も知らるゝ如く、地平線は眼の高さである、即ち畫家が自然に對するとき、其畫家の眼の高さに於て地平線の位置が決まるのである。平坦なる道路に立つて、往來の人を見れば、畫家も往來の人も丈の高さは畧ぼ同一であることすれば、畫家の地平線の位置に往來の人の眼も位置すべきものである。それゆゑ道路上の人物は、遠近に關せず、凡て頭部を地平線上に置いて、遠方に到るに従ひ只身長を變へて、足部の位置を上げれば自から遠近の感じは現はれるものである。無論遠ざかるに従ひ身体の幅も縮



少することは云ふまでもない。

若し畫家が三脚に腰掛けて眺める場合であれば、畫家の眼の高さが下るにつれて地平線も亦下る、併し道路上の人物は立つて居るのであるから、茲に前とは相違が現はれて、地平線上に直ちに添景人物の頭部を描く譯には行かない。併し之れとても位置の比例は前の割合から推して考へる時には容易に適當なる位置を決めることが出来るものである。

添景人物は位置の外に調子に就ても考へなければならぬ。風景の割合に人物のみが殊に著るしく現はれる如き畫は、一見して其人物は後から描き添えた事が分つて、畫面の統一を缺くのである。凡て人物の調子は周圍の風景の調子に一致し、又描寫に於ても粗密の關係が畫面全体の趣きに克く照應しなければならぬ。引延ばしの畫に於て、技術の巧拙以外に描寫上の困難は畫面に畫家の感興を現はすことである。我感興を昂めて着手すべきことは既に述べたが、畫面に此面白味が現はれなければ、觀者は其畫から何等の興も受けぬのである。引延ばしに畫家の努力の迹のみ著る

しく現はるゝに於ては、觀者は之を見て寧ろ苦痛を感ずるものである。

引延ばしの畫には又他に困難がある、即ち仕上げの區切りである。之はまだ描き上がらぬと云ふ處と描き過ぎたと云ふ處との區切り目を正しく見分けて適當に筆を留めることである。寫生に於ても元より此區切り目は大切なものであるが、寫生ならば直接自然に對して考案するのであるから標準を決めるに比較的困難は少ないが、引延ばしに於ては主として我記憶に依るのであるから、適當に區切り目を決めることは容易でない。

適當な區切り目は何處であるかと云へば、畫が出来上つて最早此上に描き加へる餘地がない場合を云ふのである。それで描き加へる餘地がないと云ふことは、畫面の大きさ、畫題の性質、又之を觀るべき距離即ち額を懸ける場處にも關係するから一言にして盡されない。既に述べた如く畫は觀者に興味を與へることが肝要であるから、畫面に興味が能く現はれるまでに仕上がれば其畫は既に區切り目に到達したものと見て差支へない。猶其上にも描き加へることをすれば、遂に描き過ぎて畫面の興味は害はれて失



敗に歸するのである。

畫には密畫もあれば粗畫もある。密畫は描寫の精巧を主とし、粗畫は筆致の雄健を心とする相違はあるが、仕上げの意義は同じである。只だ細かにばかり描いても、それで仕上がつたとは云はれない。粗い畫が必ずしも未成の作ではない。要は調子及び畫面の統一にあるのである。即ち調子が克く照應して、目に立つ不調和の色なく、互に整頓して色も形も統一した時には、粗密の問題に關係なく、其畫は既に仕上げの區切り目に來て居るのである。

仕上げの時、餘り一氣に描き上げずに暫らく中止して置き、若干時日を経過してから再び着手すれば、案外無難に區切り目を見分けることが出来るものである。凡て畫室内で描く場合には、一つの畫ばかりに餘り長時間從事せず、又毎も同じ場處に於てのみせず、時々位置を換へ、又部屋をも換へて種々なる光線や異なる周圍の状態の下に描き入れて仕上げるのが好いとしてある。

外國の或有名なる靜物畫家が嘗て果物の畫を描いてそれは美事に出來上つたのであるが、果物に添へてあるナイフの象牙の柄の光りを描くのに幾度も描き直したが、何うも希望通りに出來ない。それで其畫は暫く中止して置き、數箇月の後に再び取出して着手した處が今度は忽ちに出來上つてしまつたと云ふ談であるが、之れは暫く置いたために畫面が充分に乾いて象牙の光が殊に好く利いたのであるかも知れないが、一つには長く中止して居たので、畫家の考案が新たになつた結果であらうこのことである。

□

杉の森には威容を感じるものである。日光の杉並木は古木森々として、徳川十五代の歴史を語つて居る。高野の杉、鞍馬の杉、何れも犯しがたき威嚴を備へて昔譚の迹を偲はせる。三輪の杉に至ては一種の崇嚴を感じるのである。併し數ある名所の杉の中に於て、春日野の杉は最も詩的の如くに私は感ずるのである。如何なる原因であるか自分にも分からぬが、只だ春日野の森に佇んで其聲を聞き其匂ひを嗅ぎ、其色を見るに於て、自から一種の氣に打たれるのである。それと共に自分が死んだならば、此處の杉の下に埋めて貰ひたいやうなところまで考へるのである。



### 研究上に注意すべき事項

研究上に種々注意すべきことがある、それを一と通り列挙してみれば大抵次の如き事項である。

- 一、自分の長處は之を益々發揮すること。
- 一、毎も寫生や習作のみを爲して、眞の畫の研究を疎かにするやうなことなきこと。
- 一、強くて烈しき色彩の對照を求めぬこと。
- 一、畫の幅を現さうとして反つて單調にならぬやうにすること。
- 一、自分の畫を早く公衆に見せやうと急がぬこと。又數ばかり多く描かぬこと。

- 一、他より見開する處に輕々しく動かされぬこと。
  - 一、自分の作に姑息なる安心を爲さぬこと。
  - 一、畫を描くとき、自分の考へに依つて自然を見ぬこと。
  - 一、研究上自分の見識を持つは可なれども獨り高く止まらぬこと。
  - 一、畫は餘り薄く描かぬこと。
  - 一、描寫のとき畫面の穢なくなるを氣にせぬこと。
- 以上の如きものであるが、之に就て少しく説明を加へて見よう。
- 自分の長處は益々之を研究して得意を發揮すること、云ふは、何か一方に人よりも非常に秀でたる處があれば、之が爲めに若し他の一方に少の短處があらうとも、それが悉く覆はれて少しも障りとならぬものであるから、自分の長處は益々進歩させるやうに研究しなければならぬのである。
- 若し自分は性來色彩に就て得意の技量を持つものならば、此長處を益々發揮させるやうに研究するのが得策である。若し形の方は不得意であつて何程研究してもそれだけの結果が現はれぬとすれば、寧ろ此方は一通り



に止めて置いて全力を得意の方面に傾注した方がよからうと思はれる。凡て一方に於て非常に優れたる處があれば、他の一方に於ける短處は悉く償はれて、人も敢てそれを咎めぬものである。

併し研究中には自分の書題に對する好惡のために、取題の範圍を限るやうなことは宜しくない。例へば風景畫の寫生に於て、樹木は好きであることも家屋は嫌ひであるために、毎も家屋のない書題のみを選択するやうなことは宜しくない。自分の嫌ひな書題も、度々研究して居る中には追々進歩し又自から興味も現はれて來るものである。樹木などは色彩が主で、餘り形には依らぬのであるが、家屋の如きは形が良く描けなければならぬ。若し形に不得意である、色彩には得意であると云ふ人ならば、自から得意の方面のみを目掛けて、不得意の方面を疎かにするやうになり易いから、此處をよく注意して形の方面の研究を怠らぬに於ては、家屋の如き形を主とする書題も困難なく描けるやうになるのである。

それゆゑ先づ研究中は、治く各方面の書題に就て練習するのがよい。其

間には自から自分の眞の得意が現はれて、人物畫とか風景畫とか或は動物、靜物と云ふやうに長處が決まつて來る。或は構圖に於て、或は筆致若くは色彩に於て自分の得意が決つて來たならば、益々此方面に研究を進めるやうにすれば、長處は更に進んで妙を現はし、終に傑出したる特技として完成するに至るものである。

畫家としての長處は要するに其人の得意の點にある。他人には逆も企て難い處に技量が存在するのであるから、凡て他の人とは異なる方面を目掛けて自分の得意を發揮するやうにしたいのである。

毎も寫生若くは習作のみに熱中することは、元より研究家として良いことに相違ないのである。それ故誰も之を以て畫家の生命として一日も怠らぬのであるが、併し只無闇に寫生や習作ばかりして居たからとて眞の佳い畫が出来るものではない。風景畫家が自然に對して寫生をすることは、寫生が最後の目的ではなく、之は手段であつて、目的は別にあるのであるから、寫生に拘束されてしまつては何の益もないのである。



併し之には從來議論のある處で、寫生本位の畫家に云はすれば徹頭徹尾寫生が元となつて居るのである。現にラスキンの如きは極端なる寫生本位を主張して居たのである。無論自然の一面には寫生に依らなければ現はされない處がある、併し之がために一面に於ける構圖とか色彩とかの技術に屬する方面を開却するわけには行かぬのである。それゆゑ畫に於ては自然と技術上の約束とを別々に考へなければならぬのである。之に就てレーノルツは、畫は條件に依つて出来るものではないが、條件は畫に依つて出来るのであると云つたことは誠に至言である。

モーグは和蘭の大家であるが此人は人に語つて三週間ばかりの寫生旅行をすれば一年間位の作畫の材料は寫生して來ることが出来るから、それ以上永く滞在する必要はないと云つて居る。即ち此人は寫生の爲に囚はれずに、只手段として自然の趣を研究し又感じを腦裡に止めて置き、之を元として技術上の條件を參酌して眞の畫を作るのである。

自然は元より無盡藏であるから何程研究することも限りはないのである。

が、只研究ばかりして居ても役に立たない、目的は研究したる處を利用するにある。餘り寫生にばかり拘泥する弊害は現にホイッスラーも之を告白して居た通りで、此畫家は初め寫實派のクールペーの畫風を學んだ爲め、在來の畫法を悉く排斥し、凡て寫生に依らざる可からずと盛んに寫生派を鼓吹したのであるが、其爲めに自分は甚だ不利益を受けたと人に語つた位である。

それゆゑ寫生にばかり拘泥するは宜しくないが、併し又少しも寫生に依らずして畫を描くことも甚だ宜しくないのである。自分の技量が進んで來れば大抵は想像を以て描くことの出来るやうになるのであるが、之は甚だ宜しくない。レーノルツはアカデミーの學生に對して語つて、諸君の技量は非常に進歩して居るから最早モデルが無くとも充分に描けることであらうが、併し一人も其様な愚は爲さぬことを希望すると注意したることである。

畫は何處までも寫生が元であるが、併し寫生のみで畫が出来るものでは



なく寫生畫家の生命は獨り寫生ばかりにあるもので無いことを悟つて、眞の畫を描くことを研究しなければならぬ。

次に、色彩の烈しき對照を避けること、云ふは、元より比較上の談であるから一概に云ふことは出來ぬのであるが、詰まり色彩の對照が餘り烈し過ぎる時は畫面の統一が壞はれるからである。佳い畫と云ふは、色彩の對照よりも主として調和にあるものである。色彩が好く調和すれば統一が現はれて來るのである。例へば海岸に近き丘の枯草は橙色に光り、海の色は碧瑠璃を呈する如き光景は色彩の對照極めて烈しきものである、或は又緑の野に赤色の家屋ある如き、晴れたる空に向つて日を受けて白く光る歳の如き、何れも色彩の對照は烈しいものである。此の如き對照は往々畫面の調和を破る恐れがあるから初學の間は手をつけぬ方が得策である。

色彩の對照を都合よく取ることは畫面の活氣を現はすためには必要なるものである、又時としては烈しい對照を故意に取ることもある。之は多く圖案模様の類に見るのであるが、風景畫に於ても亦目的に依つては主要

なる部分の色彩の對照を引立て、主題の意味を強くするとか又は畫面の力を増すやうにすることもあるから、對照の取り方は別に之を克く研究する必要があるのである。併し何程強烈なる對照の取方と雖ども、其變化は穩健に行つて居らなければならぬ、即ち現はし方に餘裕があつて初めて落着いて見えるのである。對照に餘裕があつてこそ畫面の調和も統一も現はれるのである。實際自然の有様には充分の餘裕があるから何程烈しき色彩の對照も少しも障りとならぬのである。畫も亦此心持で行きたいのであるが、初學の間は餘裕を残して對照を取ることは中々困難であるから、其爲畫面が固くなるのである。それ故一と通り技量が進歩するまでは寧ろ對照の餘り烈しくない光景を目掛けた方が安全である。

追々技量も進み經驗も付けば、又對照の取方を研究することも元より必要である。

畫の幅を現はすために反つて單調に陥らぬ用意に就ては、元來畫の幅なるものは細部分に拘泥せず、全体の調和を克く整へるに於て現はれるもの



である。併し細部分を疎略にすれば畫が單調に陥るのである。且つ又調子や明暗の纏め方が不充分であることも畫面は單調を現はすものである。色彩が單調を現はす原因は、多く色を混ぜ過ぎて本來の發色を害ひ、所謂繪具が死んで仕舞ふやうになれば色彩の變化が失せるから單調を現はすに至るのである。

又同一色が畫面に多く現はれることも單調を來すものである。晴れたる空を只青色を以て一様に塗る時には、畫面は單調を現はすに至るのである。空は只一色を以て塗るものではなく、種々の色を具合よく配列して好結果を得ることは印象派の點描法の如き能く之を證するものである。又人物の肉色の如きも、肉色を豫め混ぜ合せて、之を一様に塗るに於ては畫面は單調を來し、又肉色の感じが現はれ難いから、此場合にも種々色彩の變化を考へて、色を活して塗らなければならぬ。

併し餘り變化が過ぎる時はそれが目立つて畫面が錯雜するから幅が現はれない。それで幅と云ふものは要するに、畫の各部分が照應統一して能

く纏まつて居れば、之を観るものは廣き豊かなる感じを受ける、之が畫の幅になるのである。

展覽會等に早く出品して自分の技量を示さうと急ぐこと、或は又展覽會には何れの會へも是非出品するものとして其爲め濫作をするやうなこと、之等は初學の研究家に於ては殊に戒めなければならぬのである。濫作を爲せる結果自分の技量が落ちた畫家は尠くないのである。研究の爲めに多作をすることは元より不可はない。只出品の目的を以て畫を澤山製造するやうになつては研究にもならなければ進歩も望まれない。

自分に充分研究の結果、期する處があつて出來上つた畫ならば、陳列して公衆に見せることも少しも不可はない、否大に賞讃を博することに違ひなからう。併し只早く自分の作を人に見せようとして製作することは甚だ危険である。凡て眞面目の研究を元として、自分に満足なる作品を得た時に之を出品するやうにしたいのである。歐羅巴の有名なる畫家あたりは一生涯に於て随分澤山なる製作をするやうに思はれるのであるが、之に就て



其道に委しい人の談に依れば、先づ平均して一人が百五十枚の仕上がった書を後世に遺すに過ぎぬとのことであるから、如何なる大家と雖も餘り數ばかりは描かぬものであることが分る。研究家の目的とする處は常に量よりも質にあることを心に留めて製作に従事するやうにありたいのである。

他より見聞する處に輕々しく動かされぬと云ふは、從來先輩の研究した書法とか經驗談の如きは無論大に參考となるのであるから、之等に對しては努めて見聞を廣くすべきであるが、深き研究に依らざる不用意の書論例へば、畫は形さへ正しければ其他は如何でも構はぬと云ふが如きの類は之を眞面目に受ける時は甚だ弊害のあるもので、有名なる畫に於ても只形ばかりを以て出來上つて居るものは尠ない、色彩とか明暗とかの調子が克く整つた上に土臺の佳い形があるので傑作となるのである、只形ばかりが佳いからと云つて、それだけでは不十分であると云はなければならぬ。併し研究上の順序としては今日では誰も先づ形を習ひ、それから色彩の方へ

移る方法に依るのであるから、初の間は主に形さへ佳ければ宜いと云ふ考へを持つのであるが、之を考へ違へてはならぬのである。

他人の作を見て容易に動かされ若くは他人の説の爲めに輕々しく自分の研究方針を變へる如きことは甚だ悪いことである。往々他人が自分の作を批評して此點が君の短處であるから注意したが好いとか、又は戸外の寫生では何々が色彩に於て中々六かしいものであるとか云はれると、忽ち其言に動かされて如何にも其通りであると思ひ込むばかりでなく、自分の研究の態度までも變更することは甚だ危険なることである。ラスキンの談にターナーは修業中に學校其他に於て受けたる惡影響より脱化するを得たるまでには二十年もかゝり、又其畫室に參考品として和蘭畫家の畫を懸けて居たゝめに悪い感化を受けたと云つて居るのである。大家に於てさへ尙且つ斯うであるとすれば、尋常一様なる研究に於ては殊に是等の點に注意することが肝要である。

如何にして注意するかと云へば、先づ自分の見識と確信とによつて研究



の方針を立てることである。世間の批評に對しても、之に動かされず、克く批評する處を研究して若し當れる處があれば参考となし、何處までも自分の常識を元として考へを決めなければならぬ。併し初學の研究家は凡て自分の信賴する師匠の教を守つて、其以外の者の言には一切無關係でよいのである。参考として他人の批評を聞くことも悪いことはなからうが、此の如き批評は通常聞くも聞かぬも大なる差はないものである。それよりも主として自分に對して責任を持ち、又前後の關係や研究上の經路を知らぬ師匠の説を聞き批評を求めることが、最も適切で且つ秩序的であることを私は經驗するのである。

自分の作に對して姑息なる安心を爲すことは俗に所謂天狗になることである。縱令天狗にならぬまでも、自分の作に深き研究を費やさず、大概の處まで出來ればそれでよしとして止めて仕舞ふ如き態度は宜しくないのである。

自分の作に對して既に此の如く熱心を缺く位であるから、一般畫と云ふ

ものに對する執着心は甚だ薄弱でなければならぬが、斯う云ふ心がけの研究家は甚だ頼母しくない。藝術の修業には執着心即ち數寄と云ふことが何よりも大切である。數寄であるから進取的の研究も出來て益々技量も進歩するのであるが、此要素を缺いては大成は容易のことではないのである。

自分の考へに依つて自然を見ぬ心がけは寫生畫家には極めて必要である。さればと云つて、自分を無にして只自然の通りを寫し取ることではない、自然に對しては位置や色彩の關係を充分に考へて意匠を練り、其上で着手するのは無論の談であるが、只自然に對する用意が不充分であれば、晴れたる空を見れば一概にコバルト色であるものと決めてしまひ、黒塀にはブラックを用ひればよいと決めるやうに、自然の色彩を深く研究せず、自分の考へを元として描くやうでは宜しくないから、之は克く注意することである。

之とは違ふが、自然を寫生するに當り、色彩上に豫め考案を付けて一種の



色調を以て描き上げることをする畫家もある。之は寫生ではあるが、自然が現はす色彩の通りを寫さずに、所謂色眼鏡を懸けて描くのである。此の如き方法は大家の手に成れば裝飾的若くは幻想的に自然を美しく描くことも出来るのであるが、研究中の者には容易に纏まらぬのみならず觀者に實景の感じを與へることが出来ぬものであるから注意しなければならぬ。

研究上に自分の見識を持つて居ることは宜いが、其爲め高く止ることはよくない。從來同輩間に評判の好い畫家は、世間からも亦評判のよいものである。技量は充分あらうとも自分一人孤立の地位に立つて、他から餘り受けられぬやうでは、畫家としての成功は覺束ないものと云はなければならぬ。何の事業に依らず同情を得ることは必要なるものであるが、殊に畫家として研究時代には克く此點に注意することである。

技量さへあれば畫家は充分であると考へる人もあるかも知れないが、併し今日に於ては單に技量のみを以て藝術家を認めぬ時代である、即ち其人

の性格が重きをなすやうになつて來たのである。尙其上に技量があつて初めて大家として世間から迎へられるのである。

昔は藝術家殊に畫家は其言動に於て變り者として自分も任じ、又世間からも思はれて居たのである。之は獨り日本のみに限らず、西洋に於ても同様であつたのである。其時代には人格は人格、技術は技術として別に見て居たのであるが、漸く美術家の地位も進むにつれて世間の期待も多くなつて來た結果として、人格と技術とを綜合して見るやうになつたのである。之は即ち畫家も世間も凡て眞面目になつて來た證據であるから誠に好いことであるが、其代り畫家としての責任も一層重くなつたのである。

畫家が技術上に見識を有することは自分の確信と熱誠との結果に依るのであるから之は好いのであるが、若しそれが空虚なる見識であれば徒らに高く止るのみであるから同輩又世間からの信用も同情も無い。それでは自分の技術を益々磨くべき機會に遠ざかるばかりでなく、世間も自分の腕を克く見てくれぬものである。



畫を餘り薄く描かぬことは態々此處に云ふ必要もないやうであるが、之は中々大切なることで、又初學者には案外之が六かしいものであるから序に少し述べる。

色を思ひ切つて使ふことは初めは容易に出來ぬものである、それゆゑ畫が薄くなるのであるが、油畫に於て繪具を厚く掛けぬ時は深味が出て來ぬ場合が往々ある。淺井黙語氏の談に、油畫の風景畫に於て前景が一樣なる光を受けて居る如き場合には、色彩上の變化に乏しいから深味を現はすには中々困難であるが、構はずに繪具を非常に厚くかけて居れば自から深味が見えて來るものであると云はれたことがある。之は繪具が厚くかゝれば發色の關係で深味が出て來るわけである。此反對に若し薄く繪具を着ける時は假し明暗や色彩の對照は好く現はれて居ても、深味が出ぬから畫面は貧弱に陥らざるを得ない。

只注意することは、陰の部分の色が不透明になつてはならぬことである。陰には凡て透明色の繪具を具合よく使用し、日向の部分の不透明色と對照

させるのである。何れにしても繪具が餘り薄く着いたのでは固有の發色が出ぬから、厚く着けるやうに心がけるのである。

畫家に依つては溶油の類は成るべく使用せず、繪具を濃いまゝ使用するを勸める人もある。之は深味が現はれる手段になるから好いのであるが、其代り筆の使ひ具合は餘りよくない。それ故多少溶油を用ひて繪具を和げて使用すれば、克く暢びるから描き好いのであるが、下塗に溶油を用ひて描き、上塗り即ち仕上げに濃い儘の色を用ひる場合には、下塗り即ち内面の方が充分乾かぬ中に、上塗り即ち外面の方が先に乾くやうになるから、畫面に龜裂が出る恐れが往々ある。それゆゑ繪具を厚くかける場合には、内面から段々乾いて來るやうに注意を拂ふことが必要である。

水彩畫に於ても心持ちは油畫と同様である。色を充分に、又水も充分に溶いて着ければ濃く塗れて發色も冴えるのである、即ち大膽に描いて行くことが必要である。繪具も少量に水も不十分に溶いて小さい筆でこわこわ描いて居ては、色が死んでしまつて深味が現はれず、又濃く塗ることも出



來ない。

描寫の際に畫面が穢なくなることゝ厭ふことなく、思ひ通り構はずに描かなければならない。畫は畫面が穢なくなるまで描かなければ出來上つたとは云はれないと云つた畫家もある位である。穢ないと云ふことも不明瞭なる言葉ではあるが、要するに畫面の体裁が手綺麗であるから其畫が佳いと云はれぬのである。通常油畫は穢ないものだと人は云ふ成程体裁は穢ないかも知れないが、畫家は何とも思つて居らぬ。畫面の体裁などは顧慮する處でない、凡て發色、明暗、對照等が大切であるから、是等さへ佳く出來て居れば其畫は即ち好いのである。体裁が何程穢なからうともそれには一向差支へない。

併し畫家に依つては畫面の体裁を綺麗に描く人もある、今日に於ては此種の畫風は敢て多くはないのであるが、中には有る。古畫に於ては、畫の仕上げに打筆を使用して畫面を滑らかにして、之に艶油をかけて一層綺麗に見せて居るものも尠なくない。肖像畫の如きは今日も尙ほ此描法を用ひ

て居る場合もあるのである。又一方に於て印象派の如きは之とは正反對なる穢ない描法に依る畫風もある。

畫家としては畫題の意味を描き現はすが主で、畫面の体裁は念頭に置かないで宜いのである。且つ又綺麗、穢ないは凡て畫家の意匠であるから任意でよい。只考ふべきことは、通常畫の趣が綺麗である場合、例へば花畑の圖の如きものは、描法が綺麗であれば往々畫が鄙俗になる恐れがある。美人畫の如きも亦同様であるから、此點にさへ注意したならば、描法は自分の思ふ儘に成り行きに任かせて差支ないのである。

□

銚子の河縁で寫生をして居た。それは丁度正月元日の午後であつた。

河には利根川通ひの蒸汽船が二三隻。今日は休みと見えて、中では水夫共が盛んに騒いで居つた。其一人が陸へ上つて來て、私の畫を見て居たが、聽て頼むやうな口調で、後生だから騒いで居る有様を描いてくれるなよ、と云つた。

併し船の窓は皆締まつて居つたから、中の騒ぎが見えるわけはない。

寫生は見えぬ處までも描けるものと思つたのであらう。



## 自然と畫

私の書生時代に英國の或畫家が日本へ來たことがあつたが、私が自分の寫生を携へて批評を求めた時、種々注意を與へてくれた言葉の終りに、私の畫には詩がない、西洋の畫家は皆此詩を現はさうとして苦心して居る、實際有名な畫には詩が現はれて居るのである、克く此點を研究せよとのことであつた。

其時分、私は自然の見える處だけを畫に現はすことさへ中々の苦心であつた、況んや、自然の詩的の感じを畫に現はすことなどは思ひも及ばぬことであつた。

勿論繪畫と文學とは各領分が異なる。詩に歌ふべき自然の有様を畫に

描くことは出来ない。畫に描くべき自然は丁度それに適する場合に限るのである。只私は從來見て描いて居た自然を、之れからは感じて描かなければならないと其時に悟つたのである。之が進歩すれば畫は詩を現はすに違ひないのである。

自然は誰の目にも平等に映るものである、併し之を感じることは人に依つて相違しなければならぬのである。畫家として自然へ對するときは、之を正しく見深く感じて、それを詩的に畫に現はすことである。

風景畫に對して受ける興味は何んであるかと云へば、實景の趣を克く現はして居る畫は元より見て興味のあるものではあるが、併し只それだけでは尙不足である、即ち其場處の感じが現はれて居らなければならぬ。例へば空を描けば、其空は地平線の處へ行けばそれで終つて仕舞ふやうに見えたのでは宜しくない、まだ遠く極まりなく續いて居るやうに、又手前の方の空は直ちに觀者の頭上へ迫まつて來るやうに感じなければ、目的に叶はぬのである。自然界の物体の只外形のみを現はさず、其生命を現は



さなければならぬ。即ち木を寫生して單に之を模倣的に寫すことは敢て困難ではないが、生きたる木の感じを現はすことは容易でないのである。自然を描くに静物畫の如くに寫生したのでは感じも現はれず生命もないのである。自然は少しも停止して居らぬものであるから、此感じが畫の中に現はれなければならぬ。コロが青年の研究時代に此點に就ては非常に苦心した、雲を描くに、雲の形は絶えず變化するから中々思ふやうに描けない、それで自然が暫時でよいから停止して居たならばよいが思つたのである。併し段々上達してから悟つて見れば、自然が少しも停止して居らぬのが實に希望する處である。雲を描くに於ても、其形を描くのが目的ではない、其動いて居る感じを現はすのが主眼であることに考へが付いたと云ふことである。

自然の感じを現はすに就ては、それは畫家の意匠であるから方法を以て決めるわけには行かぬのである。畫家の美感が彌々深ければ其畫の感じは益々佳い詩を歌ふのである。又畫題の選定も、詩の感じが益々深い自然

の趣を採つて之を決めることである。

畫題を決めると云ふことには如何しても其の決め方即ち考案が入用になつて来る。即ち自然に對して、自己の考案に依つて畫題を決めることである。

自然の研究に就ては、ラスキンは其著書近世畫家中に自己の意見を發表して、畫の研究には畫家は最初より何事も先づ自然の模寫を第一とする、かくして自然に對する記憶を進め、手腕を高めるのである。さうなつた以上は、今度は自己の意匠に依つて一機軸を試みなければならぬ。初めは只目に見える通りを描き、少しも自然を變更取捨せぬことであると述べて居る。此説は兎も角もとして、自然の通りを少しも變更取捨せずを描くと云ふことも、自然の一部分を畫面に仕切る以上は、自から畫題としての條件即ち位置や形の配合、調和、對照等が關係して来るから、全く自然の儘ばかりと云ふわけには行かない。自然は自然、畫術は畫術、之は双方別箇の研究を要するのである。元より畫は規則に依つて出来るものではない、併し規則は畫に



依つて出来るものであるとはレーノルズの言であるが、之は全く其通りである。それゆゑに畫家は一方に於ては、自然の研究を怠らぬと共に、一方に於ては畫術の研究を勵み、兩方が平均に進歩しなければならぬ。

ホイットスラーも晩年になつてから此點に就て悟つて其友人に告白した言に、自分は餘り自然に囚はれ過ぎて畫術上の傳襲的方法を全く顧慮しなかつたことが、大なる不幸であつた、然らざるに於ては尙ほ一層の進歩を得て居たに違ひないと云つて居た位である。

之は要するに、自然に只盲従することは不利益である、自己の意匠を以て自然を悟らなければならぬ。自己の意匠の練習に就ては、一と通り畫術上の條件を究める必要がある。それで自然を正しく悟つて、其感じを畫面に確かに現はすことが寫生に於ける目的である。

尙ホイットスラーの言に、畫家の天職は技術を以て自然の中より必要な要素を選び集めて美しい畫を作ることである、丁度音樂家が適當なる音律を組み合はせて良い音調に纏めるのと同じである。若し畫家に對して自

然を其儘描けと云は、之は音樂家に對してピアノを押へて居れと云ふのと同じである。自然は毎も正しいものであると云ふ論は、美的に見たる斷定に外ならぬのであるから、何れの場合にも此論を適用しようとするは無理である、それゆゑ自然は毎も正しいと云ふを得べき場合は寧ろ稀れで、毎も正しからずと云ふべき場合の方が普通である、即ち畫として價值ある完全なる調和を得たる自然は容易にあるものではないと云つて居るのである。

例へば畫室内でモデルを描くことは修業が積めば好く出来るやうになる、之は自然を其儘寫すのであるが、若し此モデルを實景の中に立たせて描くことになれば、之は自然を其儘寫すのではなく、構圖に於て畫家の意匠を要することになるから中々容易なことではない。自然を模倣するだけならば困難はないが、之が應用に於て畫家は困難するのである。

畫家が意匠を用ひて自然を取捨することは、自然を只變へるのではなく、之を一層完備せしめるのである。誰が見ても如何にも自然の儘を寫してあると思ふやうな畫は、其實作家に於ては畫しての條件に適合せしめやう



と非常に苦心したものである。自然を其儘描くときは、見る者には反つて自然の儘の如くに思はれぬのである。

此差別の關係は要するに自然は充實したるもの、美術は其中より選擇したるものと思へばよい。例へば道具屋の店と座敷との相違の如きもので、道具屋の店には品數も多く又貴重品も多く有らうとも、其間に調和も統一もない。座敷には裝飾品は必ずしも多くはないが、何れも意匠に依つて選擇して具合よく配置してあるから、其間には趣味と整頓とが窺はれるのである。

自然の充實したる有様は見て面白い、併し座敷の道具類が錯雜して居ることは甚だ不愉快である。畫面の整頓と云ふことも亦此關係に外ならぬのであるから、畫家は自然の中から自己の意匠により必要な材料を選擇して、之を美的に配合し、以て自己の感じを現はすべきである。

感じと云ふこと、趣きと云ふこと、は同じやうであるけれども、感じは畫家の方にある、趣きは自然の方にあると見ればよい。自然の種々なる趣

きを畫家が感じて畫になるのである。即ち之が畫の心持ちである。

山を寫生するに、只有りの儘を寫生するのが、畫の目的ではない、山の心持ちを捕へて之を寫生したのである。さもなければ畫は寫真と何等撰ぶ處がない。

西洋畫の寫生と云ふことを取り違へた議論が一時大分有つた、今も稀には此種の僻論を聞かぬでもない。曰く西洋畫が果して寫生寫實を主とするならば、寫真は眞の美術である、これ程寫實が充分に現はれて居るものは他には無いと云ふ論である。

之は一應尤もではあるが、若し寫真機械に自然の心持ちを現はすために、其中から美的調和と整頓とを引抜くだけの智感があるならば、寫真は即ち美術である。併し生命のない機械には之は出來ない。之が出來るものは只畫家のみである。

寫真には木の葉が一枚々々映つる、家屋の屋根の瓦まで細々と明瞭に現はれる、畫では之を如何う取扱つたならば宜からうかと云ふ疑問が起る。



之が根本の解決は只畫家の感じである、即ち畫の心持ちに歸するのである。人は自然を見て何を感じるであらうかと考へてみる。木の葉一枚々々ではなからう、又屋根瓦一個々々でもあるまい、それよりも更に威大崇高なる自然の趣きでなければならぬのである。自然の眞の趣を感じるときには、木の葉、屋根瓦の一枚々々は自から其中は包括されてしまうのである。人間の眼は寫眞機械のやうに細かに物を見ない、元より見やうと思へば見えぬことはないが、併し見るのではなく感じなければならぬのである。併し人間の眼は構造が元より不完全であると云ふことは云へる。或一箇處へ着眼するとき其處だけは兎も角も細かく明瞭に見ることが、出來やうが、併し段々端の方へ着眼點から遠ざかるに従つて不明瞭になつて來るのである。寫眞機械では之と違ひ、玉の焦點を適當に取れば映る有様は全体に明瞭に現はれるのである。それで何れの見方が本當であらうかと云ふ質問も出やう。

畫は元來人の眼に映つる處を探つて、人に見せるために描くのである。

自然は寫眞機械に映つるやうに人の眼に見えぬ以上は、畫家が目掛ける處は無論人の眼に映つる有様でなければならぬのである。併し畫家は兎も角一般の人には自分の眼の能力が克く分つて居らぬのである。それゆゑ、例へば樹木の油畫を見て、此木には葉が一枚々々に描いてないとか、添景人物を凝視して、此人物には目鼻が就いて居らぬとか云つて、此の如きは本當の畫ではないと考へる。其證據として、自分の眼には葉が一枚々々見える、往來を通行する人は目鼻が判然と分つて居る。寫眞には之が凡て明瞭に現はれるのであるが、自分の眼にも其通りに見えると考へて居るのである。併し此の考の誤まれることは、以上述べた處に就て悟られたい。此の如く人の眼の能力が元々不完全である以上は、自然の充實せる處を悉く取つて畫に現はすことは不可能である。そうなれば、自から題意を現はす目的に應じて、必要な取舍選擇が畫家の考案に依つて行はれて來るのは當然の順序である。之は主として畫を作る方から云ふ條件的方法の領分である。即ち位置、明暗、其他である。併し只之だけでは畫が拵へ物



になつて生命がない。それゆゑ佳い畫には此條件の外に畫の心持ち即ち詩が籠つて居らぬといかぬと云ふ處へ來るのである。

畫家は自然を寫眞の如くに細かく見るものでないことは右に述べた通りであるが、昔の西洋の名畫にも又現今の名作にも細かく描いてあるものが尠なくない殊にメソニーヤの傑作であるナポレオンの騎兵隊が突撃の圖の如きは密畫として有名なるものであるが、斯う云ふ密畫に對してはどう考へたならば宜からうかと云ふことになる。

古來畫術の變遷の迹に徴して知ることは、畫術の幼稚なる時代には畫は主として形の研究であつた。未だ外光などに就て考へ及ばぬ時であつたから、實物を見て寫生はするとも、目の見ゆるだけではなく、尙ほ其上に自然の微細の箇處までも理想を元として描いたのである。近世になつて空氣外光等の自然の感じを描くことに氣が付いて來た結果形の現はし方は前とは大分變つて、餘り細部まで目を着けず、大体の要處を見るやうになつた。現今主として日本に行はるゝ洋畫の描法は之である。蓋し寫實的の密畫

も印象的の寫生畫も、元と畫に對する其時代の審美的考案に依るものであるから一概に可否を論ずるわけには行かない、只様式に於て古い畫と新しい畫と云ふことはあらうが、何れが好いとか悪いとか、云ふわけにはゆかぬのである。

只現時の考へに於て寫生畫家としての目的は、單に木の葉一枚々々屋根瓦一個々々を現はす密畫を目がけるのではなく、光線空氣の關係が遺憾なく自然の趣を現はす密畫を欲するのである。是等は形狀に拘泥した古い密畫には求めることは出來ない、全く自然派が現はれて以來の新生面である。

前に挙げたメソニーヤの畫は實際驚歎すべき程の密畫ではあるが、西洋の批評家の意見は部分的の精細は反つて全体の統一を缺き、色彩の感じにも不調和を免れぬと云ふに一致して居るやうであるから、只外觀の細かきよりも、内容の細きを希望せざるを得ないのである。

それで畫家が自然に對しては一部分に拘泥せず全体を見るやうに常に



注意して、此方針に研究を進めなければならぬ。

如何にすれば全体を見ることが出来るかと云へば、主として自然の明暗とか色彩とかの變化を統一的に廣く見ることである。一部分のみを見る時は、草の葉一枚々々まで針の如くに見へるに違ひない、併し其様に描いては全体の統一は得られなくなる。

書に現はすべき處は、自然の餘裕ある調和したる有様でなければならぬ。畫家は此點に着目すべきである。

前にも談した通り、自然は細かく見やうと思へばいくらでも細かく見ることが出来る。實際顯微鏡を用ひて見ても未だ不足であるほど、自然の微細の點は限りがないのである。又荒く見やうとすれば、いくらでも荒く見られる。實際目には見て居つても、之を感せぬ位に荒く見ることが出来るのである。之が即ち自然の餘裕である。此餘裕ある趣を畫に現はすためには同じく餘裕を以て自然を見なければならぬ。

大作は犠牲に依つて現はれると云ふことがある、即ち無用の細かい處を

省き必要な處だけを以て之を畫に現はすのである。之は餘裕を持つて自然に對して始めて出来ることである。

初めの間は寫生をするに、實際は目に見ることの出来ぬ遠方の家屋の屋根瓦までも細かに描いてあるものが往々ある、是等は目に見ゆる以外に、事實を想像して描く弊である。畫家は自然に對して事實の如何を問はない、只見た處、感じた處を元とするのである。家屋は木造でも煉瓦造でもそれには拘泥しない、只色彩、明暗、空氣等の關係さへ注意すればよいのである。

地質學者の山に對する感念、植物學者、又歴史家の之に對する感念は皆同じでない。畫家のも亦相違する。歴史家は富士山を見て、六百年の昔頼朝の卷狩を想像するかも知れない。地質學者は昔此山の大噴火に就て考へるかも知れない。畫家は此山を見て、只其現はれたる儘を感じるのである。事實や説明には用はないのである。

正しく自然を感ずるときは即ち正しい畫となつて現はれる。若し此感じに錯雜不統一の點あれば如何に技量はあらうとも、佳い畫の出来る筈は



ないのである。

寫生の研究は自然を正しく見、正しく理解して、之を現はすことである。

□

私は嘗て板へ油畫を描いた。其後それを削り落して更に他のものを描かうと思つて、知つて居る大工さんに削つて貰ひに行つた。

大工さんは其板を恨めしそくに染々と見て居た、私には一向其意味が分らなかつたが、大工さんの物置を聞いて初めて分つた。

此大工さんの處へは私よりも以前に油畫の描いてある板を削つて貰ひに行つた畫家があつた。大工さんは委細承知で綺麗に削つてやつたから畫家は喜んで歸つた。併し大工さんが驚いたのは飽へ着いた繪具の箱が如何うしても取れない、さうく飽一挺を玉なしにしてしまつたから、油畫の板を削るこゝだけは最うこりんとだと云つた。

私は同情を禁じ得なかつたから、削つて貰はずに歸つた。

### 風景畫の變遷に就て

十六世紀頃の伊太利の畫は配合とか對照とかに一定の型を決めて、凡て此條件に依つて描いたものである。ラフェールの畫などを見ればそれが克く分るのである。それで之が最も進歩して巧妙の域に達して居つたから自から一派を爲して様式派即ちクラシック派の勃興となつたのである。人物畫を描くにも、實際に平生見るやうな具合に人物を配合せず、條件に従つて組合はせる。要するに自然の儘を描くのが目的ではなく、専ら美的に圖をこしらへようと云ふのが主眼であつた。

それ故畫題としては日常生活の有様を描くよりも、多く宗教若くは希臘の神話等により意匠を作り、努めて美的なる光景を現はさうとしたのであ



る。若し又平易なる人物畫を描く場合に於ても背景には美麗なる山水畫を配して畫面の美を添へるやうにしたのである。

又畫面の美に加ふるに雄大なる趣を見せる目的として建築物を添へることもあつた。建築物としては階段であるとか圓柱であるとか或は欄干等の部分的のもの、或は又家屋の全部を現はし、其直線若くは曲線の配合に依り畫面の強さを増すやうに意匠を加へたのである。

斯くの如く背景に建築物を見せることは初めは主に人物畫に應用したのであつたが、追々風景畫にも亦之を描き添へるやうになつて茲に様式派の風景畫即ちクラシック、ランドスケープが現はれるやうになつたのである。

今日に於ては風景畫と云へば全く風景のみで他のものは少しも添へぬのであるが、十五六世紀時代の有様を見れば凡て獨立したる風景畫と云ふものはなく、何れも人物畫の背景として描いたものゝみであつたのは、當時の人の趣味が人物畫に多く興味を持つた結果に外ならぬのである。十七

世紀に至つて漸く風景のみの畫が行はれるやうになり、人物を添へてもそれは極小く描いてあるか、又は單に添景として加へたのに過ぎぬものとなつた。

それで風景畫が人物畫から分れて獨立すると共に之が又二派に分れたのである。即ち自然派と様式派とである。

様式派の風景畫の要點は、自然の儘を描くことなく、畫上の法則に準じて之を作り上げるのである。丁度様式派の人物畫に於て、人物は實際に見る如き姿を描かず、美的に之を替へて現はすのと同様である。それゆゑ此派の風景畫に於ても、實景よりも更に雄大美麗の有様を現はすのが目的であるから、之は丁度日本畫の方法のやうに自然の風景中より適當なる材料を選択し之を寄せ集めて一つの完全なる風景畫を作り上げるものである。要するに自然を土臺として、之に畫家の意匠と想像とを加へるのであるから、自然の儘の風景ではなく、畫家が佳いとして作つた風景である。

様式派の風景畫は十九世紀頃までは盛んに行はれたのであるが今は自



然派の方が盛んになつて居る。自然派の風景畫は最初和蘭に起つたもので、之は少しも作らずに自然の儘を描くと云ふ主義であつたが、當時此流派は敢て流行するに至らなかつた處が、其後十八世紀になつて英國のコンステイブルと云ふ畫家に依つて再び勃興するやうになつたのである。

コンステイブルが自然派の風景畫を描き初めると共に佛蘭西の畫家中にも同主義者が現はれて、從來の伊太利風の様式派の畫では最早古いと云ふ處から盛んに此新派を唱道した。

佛蘭西の方ではルーソーと云ふ畫家が殊に新派の主導者であつたが、此人は自己の意見もあり、自然に對する執着心も強かつたのであるから、自然の研究も一層深く、毎もフォンテンブロー宮附近の郊外へ出かけて行つて寫生して居た。此土地は巴里から三十哩許の處で山もあり溪もあり森もあつて中々景色の好い處である。それでルーソーは終に此地に近きバルビゾンと云ふ村へ居を構へたのであるが、其内主義を同くする畫家も段々此地へ集まつて來て一の畫家村が出來た。後世此一團を稱してフォンテ

ンブロー、バルビゾン派又は單にバルビゾン派と稱へて居る。有名なる田園畫家ミレーも亦此仲間の一入であつた。

斯くして自然派は盛んに自然の各方面を研究したのであるが、其中に就ても光と云ふものを専ら研究した。即ち自然には光があるに依つて色彩の美を呈する、此關係を畫面に現はさうとして苦心したのである。

畫家が自然を研究する方法は斯の如く變つて來たに連れて、畫家が自然に對する態度も亦變つて來たのである。

最初和蘭派の描法は、自然の寫生は即ち自然の模倣であつたから、凡て目前に現はれた儘を其通りに描いたのである。即ち寫眞屋が機械を据ゑて自然の儘を寫眞に取るのと少しも變らない。其通りに取れると云ふ外には何の意味も感じもないのである。古の風景畫家の態度は凡て斯う云ふ具合であつた。

然るにコンステイブル、ルーソーの一派が現はれてから、自然に對する態度が一變した。自然を單に模倣するのではなく、畫家は自然に對して必ず