殊に『オベロン』(Oberon)は其流行は幾分か前者に劣るかも知れぬが、同じく偉大なる力を持つて居る。全く妖魔的傳說的の光を浴びて居る此二の空想的形象程此樂家に好適の題はないのであらう。弦月沈まんづる夜の森の秘密、野獸の逃げまどふ恐ろしさを示す管絃樂、魔人エルフの舞踏や、海女の合唱などは實に彼がお手のものである。然し又純現世的感情を現はす術も拙くはないので間々心の奥に泌み入る音が與へられる。殊に『オイリアンテ』中には此種の範となすべき者が少くないとの事。ワグネルの如き大天才も多く彼の樂を模範としたといふ事實で、彼の才能は充分推測せられよう。其アリアやリードはドイツ、リードの寶冠である。彼は其名をカール・マリア・フォン・ウェーベル(Karl Maria von Weber 一七八六—一八二六)といふ、一七八六年ホルスタイン州オイティンに生れ、早くから音樂に身を委ねドレスデンの宮廷樂師長であつた間に多くの曲を作つた。其『オベロン』を演ずる爲にロンドンに居た間に死んだので、其遺骸は後年ワグネルの手によつて始めて、ドレスデンに改葬され紀念碑も立てられた。

二二五七　シュネール　ウェーベル劇の特徴たる一般の愛好といふ事は得て居ないが、然し此派の劇壇に貢獻する所あつた者はルイ・シュポール(Louis Spohr)である。一八一八—二三年に出來た劇『ファウスト』『エッソンダ』(Jessonda)及『ツェルミールとアゾール』(Zemire und Azore)は、隨分彼の特種の才能(特に旋律方面の)をも示しては居るが、同時にあまり面白からぬ傷心的傾向をも明示して居る。これは其器樂に於てはあまり目立たないが、劇樂の要素には到底適合しない。從て上述の作其他ついで作られた諸劇曲が、音樂的に逸品であるに拘らず既に殆ど忘られて居るのも怪むに足らぬ。彼の生涯は一七八四年より一八五九年に至る、極めて多方面な樂家として殊に高潔なる人物として世の尊敬を受け、永くカッセルの宮廷樂師長として忠實に仕へて居た。

ルネユシルマ

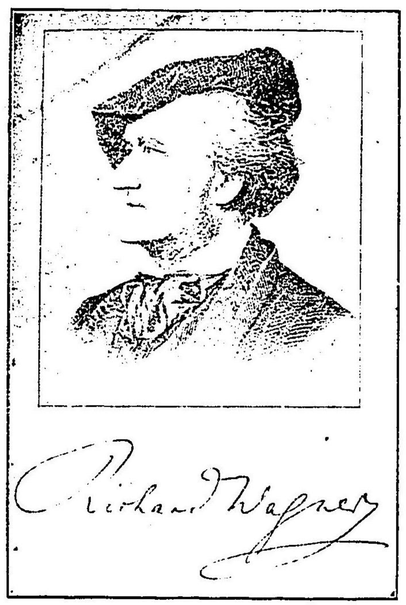
二二五八　マルシュネル　歌劇作家としてはハインリッヒ・マルシュネル(Heinrich Marschner 一七九五—一八六一)は更に成功した。彼は極めて堅實な人で、好んで甚だ劇的な材料を撰び、從て其必要條件に協ふ樣な作曲をした彼の傑作は『吸血鬼』(ヴァンピール)『Der Vampyr』『Hans Heiling』『殿堂騎士と領主少女』『Der Templer und die Jüdin』の三であるが、其妖魔的(デモニッシェ)の描寫が、殊に前二曲の成功した所以である。彼は一七九五年に生れ一八六一年に死んだ。ハンノフェルの宮廷樂師長として盡す所多かつた。

マエイルベーール

二二五九　マイエルベール　これ等と同時に世に出たヤコブ・マイエルベール(Jakob Meyerbeer 一七九一—一八六四)は大分遲つて居る。彼は生れも敎育もドイツであるけれども、身は浮草の定めなく、しかも愉快な安樂な生活をローマ、パリーに送つて居たので、餘程世界的になつてある評家の云ふた樣に「ドイツ風の和聲を用ひイタリア風の旋律を作るフランス風の節奏をつけ得るに至つたら然し措

い事には全樂曲の性質、及其歌詞との關係に於て、少し不自然な事が見ゆるのでドイツに於ても敵が現はれて、かなりながく苦戰したのであつた。それにも拘らず『惡鬼ロベルト』(Robert der Teufel)『新敎徒』(Die Hugenotten)『豫言者』(Der Prophet)『アフリカ婦人』(Afrikanerin)等の作は全歐に擴がつて一時は全く劇壇を風靡した事もあつた。今日は此明星も大分光を失つたけれども、以上の曲は尙所々に演ぜられて、所謂近代フランス大歌劇派の魁首と仰がれて居る。彼は一七九一年ベルリンに生れ、若い間はイタリアに居たが、其成功した舞臺はパリーであつた。一時フリードリッヒ・ヴィルヘルム四世の招に應じてベルリンに來たが暫にしてパリーに歸り一八六四年に死んだ。

以上諸家の大作に對して、少しく平凡な曲を作つた一團の樂家がある。それはライシゲル(Reissiger)クロイッェル(Kreutzer 一七八〇—一八四九)ロルチング(Lortzing 一八五一)ニコライ(Nicolai)(一八一〇—四九)等で兎に角面白い對比をなして居る。ロルチングは無邪氣な愉快なのが特徴で、心浮く樣な節も少くない。『露帝と工匠』(Czar und Zimmermann)『武器匠』(Der Waffenschmied)等は今尙人に愛ばれる。主としてライプチッヒに住んで居たが一八五一年ベルリンに死んだ時は甚だ惜な有樣であつたといふ。又ニコライの『ウィンザアの樂しき婦人』(Die lustigen Weiber von Windsor)クロイッェルの『グラナダ夜營』(Nachtlager von Granada)等も愛好の度は劣らぬ。同に樣な範圍に屬すべき者にはフリードリッヒ・フォン・フロトウ(Friedrich von Flotow)(一八一二年メンクレンブルグに生る)の『ストラデルラ』(Stradella)及『マルタ』(Martha 更に近代ではイグナッ・ブリュルの(Ignatz Brüll)『黃金十字架』(Goldenes Kreuz)ビクトル・ネスレル(Victor Nessler)の『ゼッキンゲンの喇叭手』(Trompeter von Säkkingen)等があつて、所謂慰みのオペラとして盛に流行して居る。



ルネグワ

二二六〇　ワグネル　さてロマンティック派は新材料をとり、音樂的方面にも新しい光を副へたけれど、全躰に於ては

やはりアリアとかフィナーレとかといふ定まつた型にはまつて居て、詩は常に其制限を受けて居た。此方面に向て大蕩揺を引起した者はリヒャルド・ワグネル(Richard Wagner 一八一三—八三)で生來身心共に强い偉人が燃扉の眼光を以て全藝術を達觀し、オペラの範圍を改め以て全世界を振蕩せしめた事は音樂史上掉尾の一偉觀である。否ひろい敎化、現代の男らしい天命と勇氣と活力とに於て、此偉人の右に出づる者は藝術史上未だ曾てないであらう。彼が詩人として論客としての功績はこゝに論ずる限ではないが、音樂家として、大胆な和聲を用ひ、著しく管絃樂の力をまして、始は擬嘆され次

で偉大なる功果を示し、今日では音樂的思惟感情の規矩と目せらるゝに至つた徑路は、永遠の尊崇を値するのである。ワグネルの傳は外にも見え様から、爰には略してすぐ彼の作の談にうつる。

二二六一　ワグネルの作品一般　バイロイトに特別設備を設くるを要としたといふ一事で彼の樂が如何に他のものと違つた特性を持て居るかも略想像せられよう。然し此偉大なる革命兒の偉業も、決して突然に出來たのではなく種々の階段を經て居る。これを詳く云ふには是非彼の傳に亙つて說かねばならないが、今は其徐自がないから其作物を順次に比較して見る。彼の重なる作を時代の順に並べて見ると、其始のもの『リエンヂ』(Rienzi 一八四二)『飛翔のオランダ人』(Der fliegende Holländer 一八四三)『タンホイゼル』(Tannhäuser 一八四五)『ローエングリーン』(Lohengrin 一八四七)等は其音樂に於て彼の特徴が現はれては居るが、要するに尙他にも見得るオペラである。之に反して『トリスタンとイソルデ』(Tristan und Isolde 一八六五)『ニュルンベルグの歌人』(Die Meistersinger von Nürnberg 一八六七)『ニーベルングン指輪四部劇』(Der Ring des Nibelungen Tetralogie 一八七六)及最後の大作『パルシファル』(Parcival 一八八二)は、先づそれに舊式のオペラの宣叙、詠嘆諸調の分劃が全くないといふ點に於て大なる相違がある。これは全く彼の根本原則、即彼の音樂劇（彼はオペラと云はずして特に音樂劇（ムジークドラマ）と呼んだ）に於ては、詩、音樂、舞臺裝置の何れの一にも過重を許さないで、此三藝術（彼は頭韻をふんで"Tone- und Tiehtkunst"と呼むだ）を同等に集めて一の綜合藝術を作り上げよう、といふ考から出た自然の結果であらう、此事を說いた論文は『未來の藝術』(Kunstwerk der Zukunft)と題するものである。さて從來殆ど絶對の獨立に馴れて居た音樂が、更に從屬の狀態にならねばならぬ事は、永く彼女の堪え得る所であらうかと云ふ疑を抱く者もある様である。成程これは此傾向（ワグネル等はワグネル沒後の詩人樂家であるが、果して此大シゲルト、ワインガルトネル等はワグネル沒後の詩人樂家であるが、果して此大業に副ひ得るか否か疑問である）の死活を制する問題ではあるが、此問題が如何に解決せられようとも、彼ワグネルが藝術上に新と大とを欲し遂に之をよくし得たといふ事は爭はれぬ事である。今日も尙此樂家初期の作は好むが、後期の作は解し得ないといふ人のある事は事實であるが、同時に到る處にバイロイト通、殊に青年の中にはこれが多くある事も事實である。今は唯之を解すれば足れり、批評する必要はあるまいと思ふ。

二二六二　ワグネルの樂劇論及び其先驅　彼が自己の考を述べた論文は大抵彼が革命に座し追はれてチューリッヒに隱れて居た間に書いたもので、其主なるものは『藝術と革命』(Die Kunst und die Revolution 一八四九)『未來の藝術』(Das Kunstwerk der Zukunft 一八五〇)『音樂に於けるユダヤ族』(Das Judenthum in der Musik)『オペラとドラマ』(Oper und Drama 一八五一)等である。さて上に述べた彼の考は、始めて彼が唱へ出したのではなく、既に音樂家ではグルック、詩人ではホフマン、更に古くはヘルデルも、『カリゴーネ』『人道書簡集』八十三及八十七、『アドラスとア』第六篇等に於て、之を說いて居た。又レッシングが、歌詞と音樂の結合に就て『ラオコーン』の中に論じたのも此說の先驅であると解し得る。音樂を說く此叙述はそこまで行くを許されないから爰でとめる。

二二六三　ワグネルの劇曲の價値　ワグネルの劇曲ものを說くのも文學史の事

ワグネル歌劇の舞臺面

『パルシファル』の舞臺

ジークフリートとブリュンヒルデ　ワルキューレ夫人のワルネマンツ　ハンナリニのパルシファル

（最後の一齣）　樂劇禮拜

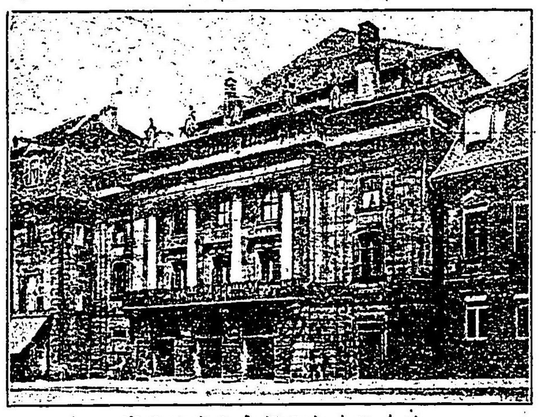
『ローエングリン』の舞臺

第二幕舞臺面
（ドイツ・ツツトガルト宮廷劇場に於て）

であるから爰には詳説せぬ。其材を多くドイツ古代中世の傳説にとつた事、及び精神と感情との豊富多彩な事に於て普通オペラ臺詞といふものとは全く選を異にして居て、夫々一個の渾然たる劇曲とも見られ得るといふ事だけを述べて置く。ある評家は彼をばシルレル以後の戯曲家であるとさへ評して居る。

二二六四　ライト、モティーフ　これはある重要な場所に一度用ひられた樂想をば此場所を思ひ起さしめんが爲に、後に再び用ふる事で假に譯して導響主調といふ。始めて『ローエングリーン』劇に出たのである。然し此法は全くこゝに始めて用ひられたのではなく、既にウェーベルの『オイリアンテ』にも見え、ワグネル自身にも前の作『飛翔のオランダ人』中にバラード主調を屢々巧に用ひて印象一致をとげ得た例もある。兎も角『ローエングリーン』以來甚だ盛になつて、漸次複雑にもなり使用の場合も多くなるに從て、種々なモティーフが出來、遂には人格化されたものさへ出來た。例へば『ニーベルンゲン』劇第一部『ラインの黄金』中には「ラインの娘」「指輪」「戀の斷念」「家の平和」等のモティーフ、次で第二部「ワルキューレ」中には人格を表示したもの「ワンディング」「ジーグムンド」「ワルキューレ」等のモティーフがあつて、劇樂に於ける技工法の重要なる種類をなして居る。

二二六五　バイロイト劇場　彼の特別な樂劇演奏—純藝術的の音服を以てのみ行はるべき演奏—を行ふ爲には、どうしても自己の考ふる通りの特別設備を要すべき事を彼は前から考へて居る。此頃丁度バイエルン王ルードウィッヒ二世が位に即いたが、非常に藝術熱心家で殊にワグネルの偉才を認めて居たので、輔けて其志を成さしめんとしシュタルベルグ湖畔の別莊を彼に與へた。彼は一八六五年に友人なる建築師ゼムペルを招で、作曲中の『ニーベルンゲン』劇を演ずべき特別劇場の設計をさせた。始はミュンヘン市に建てる事に定めてあつたが、彼は大都會生活といふものはかゝる直觀の發展に非常なる障害をなすものであると考へて居たので、盛な交通から全く離れた寂しい田舎の片隅に建てゝ、そこには、唯眞面目に此藝術を味はうと思ふ者の來る樣な事に仕ようと決心して處をバイロイトに定めた。恰もよしフランス戰爭が立派に終つたので國民の意氣天に沖する勢で、其等の同情を得て遂に一八七二年の秋に工事が始められた。



バイロイト・ワグネルホール座

ワグネルはコジマと結婚して（これはリストの娘でビューロウの妻であつたのが、此時離婚して新にワグネルと婚したのである）居を「ワーンフリード」莊に移し、（狂氣が靜まつたといふので自らかく名づけた）六七年八月十三日から三十日に亙て『ニーベルゲン』劇が演ぜられた。此時にはドイツ皇帝、バイエルン王も之に臨んだといふ事である。爾來毎夏に於て此地は全世界各地の藝術熱心家が來り集まる巡禮場となつて、入場券は春頃には

近代歌劇の舞臺面

ベンティシ・ホーベルトのザロメ、右は番卒。（解説『ザロメ』參照）。

ンストラウス作歌劇『ザロメ』の舞臺面（一）

歌劇『ザロメ』舞臺面（二）

（ニューヨーク・メトロポリタン座）

既に賣り切れるといふ。其から六年後には最後の傑作『パルシファル』が演せられたが、翌年二月十三日彼は突然ヱネチアに死んだので、『バイロイト』理想を更に大規模に實行するの機は永久に失はれた今でも此劇場にはワグネル劇に限つて上場され、また『パルシファル』は此劇場の專有物で、今迄は他の劇場に上場する事を許されなかつた。

二二六六　外國に於けるワグネルの影響　かく十九世紀後半の樂劇界は全く此偉人に風靡されて了つて、他國のそれは之に比べては殆ど云ふに足らぬ有樣ではあるが、一方から見れば其影響が外國歌劇に明に現はれて居る。それ故今爰に其事實と併せて外國歌劇一般の狀態を述べて此叙述を了る。

二二六七　近代イタリア歌劇　十九世紀前半のイタリア歌劇界の覇權を握て居たのはロッシニ (Gioachimo Rossini 一七七二—一八六八) であつた。彼は生存中色々人から傳襲された事もあつたが、然し才能と云ひ功績と云ひいまだに滅じない。彼は輕浮な官能的音樂の主義を持して居た事は事實であるが、然しそれを正確にしかも優美にやつた事は前後其例がない。彼の樂はシャンパンの如しと評

ロッシニ

した人もあるが、然しシャンパンと雖も巧に用ふれば甚有功な飲料である。兎に角彼は婉美と生の快樂とに充ちた作『ギョーム・テル』(Guillaume Tell) 及び*『セヴリアの理髪師』(Il Barbiere di Sevigli'a) に於て世人の尊敬を一身に集めた。此後をうけたのはドニゼッティ (Donizetti 一七九六—一八四八) ベルリニ (Bellini 一八〇二—一八三五) 及ヴェルディ (Verdi 一八一三—一九〇一) であつたが、元來才が既に餘程落ちたので遂にイタリア歌劇は音樂的にも (和絃の妙なし) 劇的にも (眞實性なし) 見るべき所なく、輕浮、無意義平凡に流れてしまつた。彼等は大抵ワグネルに先じて世に出たので、此偉

ミラノスカラ劇場

ヴェルヂ

人を學ぶ折はなかつたが、晩年のヴィルディは大に其刺衝を受けて『アイダ』(Aida) 及『ファルスタッフ』(Falstaff) には明に其影響が見ゆるばかりでなく、甚だ眞面目の藝術家的努力が見えて居るのは、快心の事である。マスカニー (Mascagni) の『農夫の譽れ』(Cavalleria rusticana 一八九〇) も此風潮に浴した作として今も盛に行はれる。

二二六八　近代フランス歌劇　當時の

フランス歌劇界は如何と見渡すと、ケルビニ (Cherubini 一七六〇—一八四二) のクラシック美に富める歌劇『擔水夫』(Der Wasserträger) 以來は那翁の偉業の爲に歌劇などは全く門を閉されて居た。(彼擔水夫は、其性質の類似から『フィデリオ』と並べ稱せらるゝ作である)。ドイツ生れのマイエルベールが、後年所謂フランス大歌劇の祖となつた由は前に述べたが、フランスに於て此風を傳へた者にはメユール (Méhul 一七六三—一八一七)—『エジプトに於けるヨゼフ』(Joseph in Egypten)—ボアルデュー (Boieldieu 一七七五—一八三四)—『白嬢』(Weisse Dame) アウベル ((Auber 一七八二—一八六二)—革命的空氣に充ちたる『ポルティーチの唖人』(Stummen von Portici) 等であつた。之に次いで出たメイヤール (Meillurd 一八一七—一八七一) は、『隱者の鐘』(Glöckchen des Eremiten) に於て非常に立派な劇曲を殘し、ビゼー (Bizet 一八三八—一八七五) は、*『カルメン』

ニビルケ

樂

(Carmen) に於て、衆庶愛好の名曲を殘した。グノー (Gounod 一八一八—一八九三) は*『ファウスト』に於て、優美な而して我國にまで有名な樂曲を殘したが、其の反動はオッフェンバッハ一流の所謂

パリー大オペラ座下廊

の新儔はドイツ人の手にあつた事は爭はれない事實である事がわかる。尤も其間時々他國民が夫々の特色を發揮して世界的樂壇に馳驅した事實もあり、殊に近代は益其風が明ではあるが、然し其原動力を與へた偉人は、バッハよりワグネル、ブラームスに至る間のドイツ樂家である。他國の樂家は、これ等の人々の勢力の下に其ベストを盡して、間々これと比肩し得るの高さに昇つたのである。然し今迄がそうであるからとて、これが永久續くとは斷定出來ない。試に音樂發展の徑路を尋ねて、地圖の上に線を劃して見ると西はイギリスに始まり、オランダ、フランスを經て南の方イタリア、(イスパニア?) に走り、更にアルプスを越えてドイツ、オーストリアに向つて居る。此の線は遂に北東に進まねばならぬと斷定するのはちと大膽かも知れないが、最近數十年の有樣で見ると、ドイツが音樂文明をしきりに北東に向つて送つて居る事は明である。先天的に音樂的才能のあるスラヴ民族の樂壇に於ける勢の侮り難い事は歷史が明示して居る。此線が北東に向て進むといふ事は強ち理由のない臆測ではないのである。今は交通の盛な世である、高才達識の士は其文明を故鄉の狹い範圍に

遊戲歌劇に流れて了つて、今は云ふべき者一人もない。此のビゼーとメイヤールとにはワグネルの影響が明かに認められる。

二二六九　結論　さて上に述べた所を通觀すると、數百年の久きに亙つて樂壇

のみ求めて居はしないか。次代の樂壇を支配する勢力は何處の地に起らうか。前に述べた一線は、今迄全くこれと交渉のなかつた日本帝國まで進んで來なからとは限らぬ。國民樂の創定は必要である、國民性發揮は不可能の事である、然しくだらぬシヨーヴニズムは國民性發揮に對して何等の力を與さなから。ワイオリンで長唄を彈いて和洋調和樂なと云て居る間は、此線路の延長は到底望まれないのである。

（石谷小三郎）

參考書目

藝術としての音樂を正當に解釋せんが爲には所謂音樂科學即ち音樂史、音樂戰論、音樂美學の三科の研究が如何に必要なるかは云ふまでもない、今ここには音樂史非難の張なる述作を擧げて研究者の手引としようと思ふ。

既に音樂史と云つても其敘述の法や其對象に從て色々な差があり、又それに大長短もあり又必要であるから其各種に亘りて其著述を述べなければならぬ。

其、完全なる音樂史には史的發展の一現象として、重要なる代、樂家の作、別々研究あるが、其重なるものには

Spitta, ph., *J. S. Bach.* Leipzig, Breitkopf und Härtel 1873—1880. 2 Bde.

Chrysander. F., *G. F. Händel*, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1858—1867 3 Bde. unvollendet.

Marx, A. B., *Gluck und die Oper.* Berlin, O. Janke 1863. 2 Bde.

Jahn, O, *W. A. Mozart.* 3 Aufl, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1889—1891 2 Bde, bearbeited von H. Deiters.

Pohl, *Joseph Haydn.* Leipzig, Breitkopf und Härtel 1878—1882.

Thayer. A. W., *L. v. Beethovens Leben.* Berlin, W. Weber 1866 bis 1879. 3 Bde. unvollendet.

Marx A. B., *Ludwig v. Beethoven, Leben und Shaffen* 5 auflage, new bearbeitet von Cust, Belucke Berlin, O. Jauke 1901.

Kreisste von Hellborn, *Franz Schubert.* Wien, Gerold.

Weber M. M. v., *Karl Maria von Weber* Leipzig, C. Keil 1864—1866. 3 Bde.

Nicks, Fr., *Chopin as a Man and a Musician,* (deutsch von W. Laughaus. Leipzig F. E. C. Leuckart 1890.

Wasielewski, *J. v., R. Shubert.* Leipzig, Breitkopf und Härtel 1880.

Hensel, S., *Die Familie Mendelssohn.* 5 Aufl. Berlin, E. Bock 1886. 2 Bde.

Ramann, Lina, *Franz Liszt als Künstler und Mensch* Leipzig, Breitkopf und Hartel 1880—1894. 3 Teile.

Glasenapp. C. F., *Das Leben Richard Wagners.* Leipzig, Breitkopt und Härtel. 1894—1899 3 Bde, noch unvollendet

Cham berlain. H. St., *Richard Wagner.* München, verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft 1896.

Lexikon der Musiker, heran gegeben von Heinrich Reimann, Berlin Verlagsellschaft Harmonien (Brahms, Händel, Haydn, Weber, Löwe, Saint-Saëns, Lortzing, Jensen, Verdi, Joh. Strauss, Tschaikowsky, Marschner, Beethoven, Schubert, Schumann.)

以上は何れも不充の點ではあるが一般研究の爲には從てあまり大に過ぎる嫌もあるが、それには却てレクラム版の Musiker Biographien が好からう。これは落着も異なり、統一もなく主石混合ではあるが簡便な點はこれが第一である

さて音樂史の書物としても、其時別の一部時即洋樂、風琴樂或は寺院樂等を夫々研究の對象としたもの（何くはクニストフアールの『新教會樂史』の如き）と、唯一般に音樂の各種に亘りて其發達を述べたものとある、こゝには後者に屬するもののみを述べる事とする。

Ambros, A. W., *Geschichte der Musik* 5. Bde. Leipzig. F. E. C. Leuckart 1881—1893.

Dommer, A. v., *Handbuch der Musikgeschichte.* 2. Aufl. 1878.

Köstlin, H. A. *Geschichte der Musik.* 5 Aufl. Berlin Reuther und Reichardt 1899.

Langhaus, W., *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19 Jahrhunderts.* Leipzig, F. E. C. Lenckart. 1882—1887 2 Bde. (年代上 Ambros 著ノ後ヲツケシモノ)

Naumann, E., *Illustrirte Musikgeschichte.* Berlin und Stuttgart, W. Spemann. 2 Bde.

Burney, Dr. Charles. *General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period.*

Brendel. Franz. *Geschichte der Musik.* Leipzig. H. Matthes Verlag.

Fetis, *Histoire generale de la Musique.*

古代史

Wastphal, R., *Die Musik des griechischen Altertums* Leipzig, Veit 1883.

Gevaert, F. A., *La melopee antique dans le chant de l'eglise latine.* Gand. 1895.

中世史

Coussenmaker, E. de, *L'art harmonique aux XII. et XIII siecles.* Paris. Victor Didron 1852.

近世史

Riemann, H. *Geschichte der Musik seit Beethoven.* Berlin und Stutgart, W. Spemann 1901.

Grunsky, K., *Musikgeschichte des 19 Jahrhunderts.* Leipzig, Göschen 1902. 2 Bde.

La Mara, *Musikalische Studien Kopfe.* 5 Bde.

Friedländer. *Das deutsche Lied in 18 Jahrhundert* 2 Bde.

なほ其次の次として、時に應じて必要な非作を調べるには、辭典が便利である、其中最良と認はれたものは

Grove. *Music and Musicians.* 4 vols.

Riemann, H., *Musik-Lexikon.* 6 Aufl. Leipzig, M. Hesse 1909.

小さいものではあるが便なものでは

Bremer F., *Handlexikon der Musik.* Belcams Universal Bibliothek.

近世和洋音樂史 美術之日本編纂會

日本繪畫史

一　上代(太古—寧樂朝)

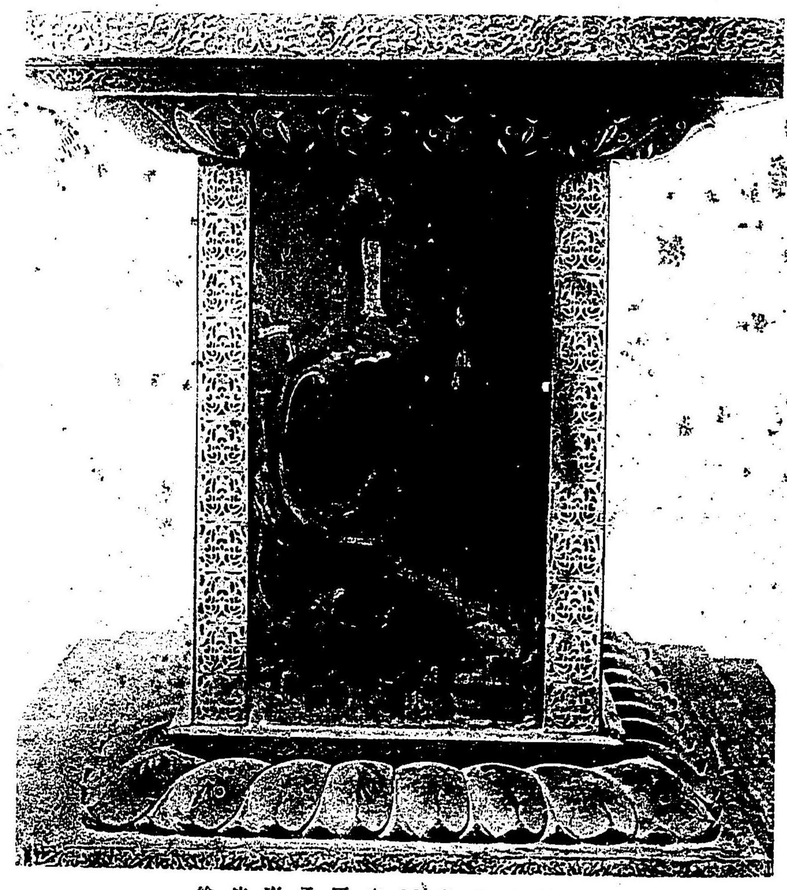
二二七〇　飛鳥朝以前の繪畫　須佐野乎命の御子磐坂日子命が國形を畫鞆に喩へ給ひし事に據つても知らるゝ如く、物に繪を書くことは、既くも神代に知られてゐた。それであるから人皇の御代となつてから、繪に就いての觀念は益々明かになつたことであらうが、併しその發達の程は詳知し難い。

今日殘に遺存してゐる『筑後國浮羽郡千年村大字若宮日ノ岡の古墳石槨』内の圖樣や『同國同郡椿子村大字朝田の古墳石槨』内の圖樣などが、何を現はしたのか判らぬが、果して古人の說の如く、文字ではなく、殉死を代表した埴輪の類であつて、或物を表象した物であるならば、又所謂佛敎美術とは無關係のものであるならば、たとひ原始的な簡單な幼稚な物であつても、エジプトの畫文字の如き觀あるものであつても、模樣的な表象的な物であつても、日本民族固有の畫技の標本として價値ある物である。のみならず、兩者とも朱線にて畫かれたること、又後世の日本畫に於ける如く、線的裝飾たるよりも、模樣的に畫かれたるとの兩特色を早くも示してゐる事は注意に値する。『肥後國上益城郡六嘉村大字非寺の古墳石槨』内の模樣の如き、殊にこの兩特色を示してゐる。されど此等はまだ繪畫として美的價値の附せらるべき程のものではない。そゝゆゑ若し此等を以て神代より我が日本民族が纖承傳習したる畫技と見得るならば、多くの年所を經たる割には、繪畫の發達頗る遲々たるものであつたと云はねばならぬ。

要するに我が國に於て或物象を模寫して、繪らしき物を現はし得るに至り、純然たる模樣と分派し、史的發展の緖に就くに至つたのは、韓半島より進歩したる大陸の繪畫が輸入し來たり、次いで渡來したる佛敎美術の影響が著るくなつた所謂飛鳥朝以後の事であると思はれる。

二二七一　飛鳥朝の繪畫　質に他の姉妹美術の如く本邦に於て繪畫が史的發展の基を開きしは、雄略天皇の御代に百濟より書都因斯羅我といへる者、又魏の文帝の後なる安貴公の男龍一名辰貴といふ能畫の人が來つて本朝畫師の濫觴を爲した爲めと、欽明天皇の御代に佛敎渡來してその影響を及ぼした爲めとである。龍は武烈天皇にその能を美みされ首の姓を賜はつた程であつたから、當時に在つては未曾有の畫才であつたであらう。此等の人々の畫風はどんなであつたらうか。或はその本國なる支那は勿論、百濟にも佛敎渡來してより凡そ八十年も經つてゐたのであるから、此れ等の人々の本邦に傳へた畫風は、漢魏六朝に漸次發達し來たつて、晉の衞協、顧愷之等が名を取つた西域佛畫式を加味したやうに思はるる所謂道釋人物畫であつたか、或は六法兼ね備はり、傳染艷色を以てしたと謂はれた顧愷之等の如き、さる畫風よりも、寧ろ漢鏡若しくは武梁祠、孝堂山祠等の石刻畫に近いものであつたか、若しくは又建築器物等の裝飾的模樣又は彩色等に從事せる一種の裝飾畫家であつたか、推知し難い。併し此等の人々が我れよりも進歩した繪畫を以て我が幼稚なる畫界に少なからざる刺激と影響とを與へたことは事實と信ぜられる。

佛敎の渡來は我が彫刻界に於けるやうには、我が畫界に著明なる現象を直ちに



法隆寺金堂玉蟲廚子臺座拾

美術

日本繪畫史

一　上代(太古—寧樂朝)

二二七〇　飛鳥朝以前の繪畫　須佐野乎命の御子磐坂日子命が國形を畫鞘に喩へ給ひし事に據つても知らるゝ如く、物に繪を書くことは、既くも神代に知られてゐた。それであるから人皇の御代となつてから、繪に就いての觀念は益々明かになつたことであらうが、併しその發達の程は詳知し難い。

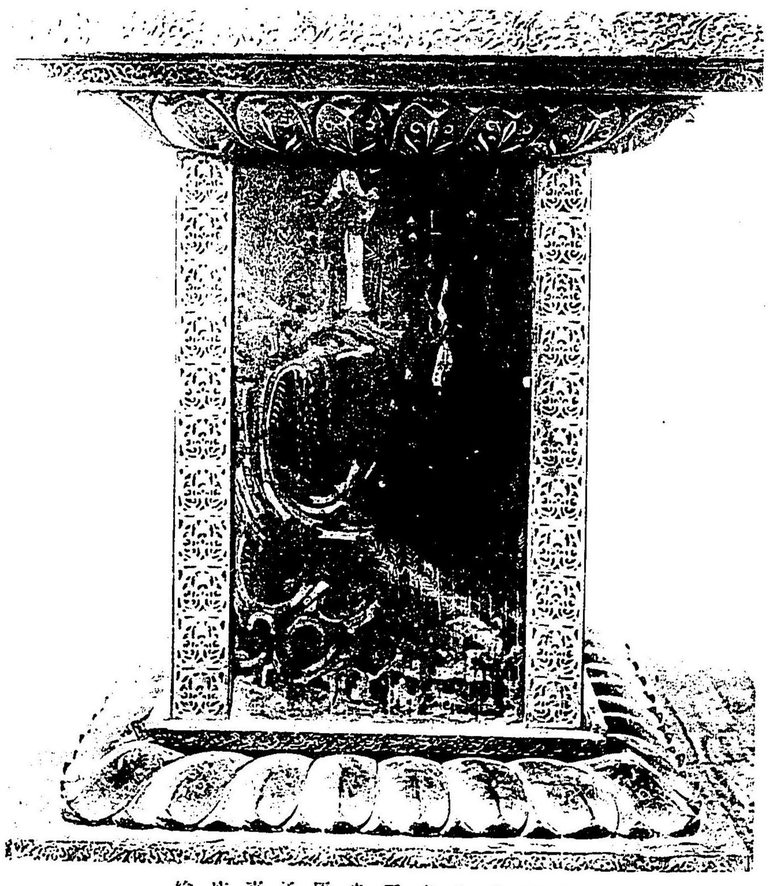
今日幾に遺存してゐる『筑後國浮羽郡千年村大字若宮日ノ岡の古墳石棺』内の圖樣や『同國同郡椿子村大字朝田の古墳石棺』内の圖樣などが、何を現はしたのか判らぬが、果して古人の說の如く、文字ではなく、殉死を代表した埴輪の類であつて、或物を表象した物であるならば、又所謂佛教美術とは無關係のものである

[illegible]

二二七一　飛鳥朝の繪畫　實に他の姉妹美術の如く本邦に於て繪畫が史的發展

[illegible]

帝の後なる安貴公の男龍一名辰貴といふ能書の人が來つて本朝書師の濫觴を爲した爲めと、欽明天皇の御代に佛教渡來してその影響を及ぼした爲めとである。龍は武烈天皇にその能を美みされ首の姓を賜はつた程であつたから、當時に在つては未曾有の書才であつたであらう。此等の人々の書風はどんなであつたらうか。或はその本國なる支那は勿論、百濟にも佛教渡來してより凡そ八十年も經つてゐたのであるから、此れ等の人々の本邦に傳へた書風は、漢魏六朝に漸次發達し來たつて、晉の衞協、顧愷之等が名を取つた西域佛畫式を加味したやうに思はるる所謂道釋人物畫であつたか、或は六法兼ね備はり、傳染艷色を以てしたと謂はれた顧愷之等の如き、さる書風よりも、寧ろ漢鏡若しくは武梁祠、孝堂山祠等の石刻畫に近いものであつたか、若しくは又建築器物等の裝飾的模樣又は彩色等に從事せる一種の裝飾畫家であつたか、推知し難い。併し此等の人々が我れよりも進歩した繪畫を以て我が幼稚なる畫界に少なからざる刺激と影響とを與へたことは事實と信ぜられる。



法隆寺金堂玉蟲廚子臺座繪

法隆寺金堂壁畫四佛淨土圖

法隆寺金堂釋迦三尊像　　作利止作鞍

起さしてはゐない。併しながら推古天皇の御代となり、佛敎興隆するに及んで、彫刻と共に繪畫も佛敎の侍女となつて、その流布を助け、みづからもまた益々發達の機運に向つた。それに推古天皇の十二年九月に黄書畫師、山背畫師、簀秦書師、河内書師、檜書師等を定め、その戸課を免じ、永く世業たらしめたから、一層その發達の道が開けた。又崇峻天皇の元年に百濟から書工白加が來、推古天皇の十八年には高麗より僧曇徴が來たが此等もその發達を促した事であらう。白加は寺工や鑪盤博士や瓦博士などと一緒に來たのであるから、古人が考へたやうに佛書師であつたかも知れぬ。

かくして佛書は漸次發達した樣であるが、それを證する遺品としては、近來發見した大和法隆寺金堂西の間天蓋の支輪板裏の『天人飛翔の圖』、同金堂に安置する『玉蟲厨子の扉』及び『*堅座の書』等に過ぎない。前者は法隆寺の再建非再建の研究上參考となるべきもので、その年代を速斷し難きものであるが、樣式はこの時代のものたることを示して居る。板面に書かれた書稿のやうなもので、精細に揮灑せられた後者と比すべき程のものではないが、併しその板面に揮ひし素描の筆力勁健にして力ある點は、後者に於けるが如くである。後者は密陀僧と謂つて鉛の化合物に油を加へ、顔料を調じて描いたもので、扉面なるは菩薩と二天、臺座の正面のは舍利供養、その右方（向つて）のは菩薩本生鬘論の佛の前者たる摩訶薩埵王子の飢虎に肉身を啖はしむる所、左方なるは涅槃經の四句の偈八字の文を得る所、背面なるは須彌山の圖である。密陀書であるから純然たる筆墨の自在を望むべきものではないが、而かも筆力は勁健にして快暢の妙がある。樣式は抽象的、装飾的、平板的であるが、此等は後世の日本書及び支那書にも一種の特質と見做さるゝもので、その例を早くもこれが示してゐる。密陀僧の書種と共に注意すべき點である。

但しこれが裝飾的模樣的であるのは深く異むに足らぬ。古書に依ればかの黄書書師等は講寺の佛像を書き、莊嚴を加ふるを業としたやうであるから、當時の所謂書師は一面には裝飾書家であつたらうと思はれる。否、裝飾書と純粹の繪書とは當時に在つては未だ全く分野を異にしなかつたやうに思はれる。畫師にして或は天井の格の間などに花草の粉飾を爲したものもあらう。前に擧げた法隆寺の金堂の天蓋の內部の松山の景や花草の如き、或は臚氣なれど金堂の藥師、及び釋迦の臺座の書の如き、又は金堂の天井の花草の如き、所謂官に保護せられて居た書師の筆に成つたのであらう。併し此等と前の玉蟲厨子の書など、對照するに、その筆致着色の外表現法にも差異があつて、當時一二の流派があつたことを想像せしめる。

又大和中宮寺に『天壽國曼荼羅繡帳』といふものがある。刺繡であるから固より裝飾的模樣的であつて、繪書の自由を求め難く、又下書が如何ばかり表現されたか知るに苦めど、これが下書は推古天皇の勅に依つて東漢末賢、高麗加西溢及び漢奴加己利等に作らしめたのであつて、而して此等の人々は其名の示すが如く、歸化人か若しくはその子孫であらうから、圖中の物象は當時の繪書の表現法及び樣式の資たるに足ると同時に、他面には當時の輸入書の樣式の研究材料たる價値がある。

又推古天皇の三十四年に蘇我馬子が薨したるが、その遺言に依り、聖德太子の膝下に自分の跪いてゐる所を書かしめたことがある。又皇極天皇の御代に劍池に一莖三蕚の蓮花開いたのを蘇我の臣が瑞

祥として金墨で寫さしめたこともある。推古天皇の五年に百濟の王子で阿佐と云へる人が來朝し聖德太子の御影を寫し奉つたと云ふと共に、當時佛畫のみならず、草花人物畫等表はれたことが知れる。

二二七二　寧樂朝前期の繪畫　今までは三韓とのみ交通し、間接に支那大陸の文明に接しゐたる我が國が、推古天皇の十五年に大禮小野妹子を大使と爲し直ちに隋に遣はし、又隋に代はれる唐の制度文物の備はるを聞いては、舒明天皇の二年に大仁犬上君三田耜大仁藥師惠日を唐に使したが、其れより、當時支那大陸に於て發達し進歩した文明は沼々と東漸し來たつて、我が國の文明を促し律令撰定の如き重大なる事變を起し、孝德天皇の所謂大化改新を喚び起すに至つた、而して改新以來唐の盛なる文物益々輸入し來たり、唐化主義盛んに上下に行はるゝに至つたから、獨り學術文藝の韓風たるもの時尚に遠ざかつたのみではない。朝儀國風に至るまで悉く唐風を摸倣するに至つた。隨つて美術の如きも唐風の新式のもの大に歡迎せられ、國內に盛行したる佛敎の興隆に促されて、それが益々發達し、我が美術史上に異彩を放てる寧樂朝全盛の端緒漸く開くるに至つた。こゝに所謂寧樂朝前期とは前代より、その寧樂朝の全盛を現はすに至つたまでの端緒の開けた間を假りに名つけたので、凡そ孝德天皇の御代から。元正天皇の御代頃に至るまでの間である。唐と直接に交通するに至つた爲め、西域印度等の樣式を含んだ新式の唐の美術が渡り來たつて、在來の六朝式韓式の舊式に代り、我が藝苑に一新現象を生ぜしめたのは、この間の頃で、前後の兩時代に對しては、或は過渡時代とも謂はれる。又新來の複雜した樣式のものを我が國民に特有の美的思想で融化し發達せしめたる聖武天皇以降の寧樂朝本期に對しては、準備時代若しくは前驅時代とも謂はれるのである。

この頃の作と思はるゝもので、今に遺つてゐるのは大和法隆寺の*『金堂の壁畫』同金堂にある『橘夫人の厨子の畫』帝室御物の『聖德太子御影』の數點に過ぎぬ。それゆゑ當期の繪畫は量に於ては甚だ少ないのであるが、併し壁畫一つを以てしてもその質に於ては頗る多とするに足るのである。壁畫は金堂內の壁面に畫かれたるもので、『古今目錄抄』には止利佛師の筆四佛淨土の繪で、西壁は卽ち阿彌陀淨土、東壁は寶生淨刹、北の東脇の壁は藥師刹土、西脇の壁は釋迦國土、自餘の壁なるは菩薩立像の繪、上柱貫上なるは深山中の羅漢等の住所と記るされてゐる。果して四佛淨土の圖であるかは、更に研究を要するが、止利の筆としたるは、高麗の僧曇徵の筆と傳へたる說と同じく、問題とはなるまい。筆致『橘夫人の厨子の繪』と『聖德太子御影』とに於けるやうに隈を施してある。着色配合の美は剝落染汚の爲めその價値を減じて居るが、併し朱、綠、青、黃土等の原色と間色とを巧に用ひてゐる。東壁南脇の菩薩の如き殊にさう思はれる。『橘夫人の厨子』は光明皇后の母君橘夫人の造らせ給ひしものといふ。その扉には表に四天王の如きが畫かれたるが剝落甚しく判らない。裏に菩薩が畫かれてゐる。共に密陀繪であるが玉蟲厨子のそれよりは流暢で繪畫妙域に數步を進めたるものである。又この臺座の四方にも畫がある。之は胡粉地に彩色畫を描いたもので、背面の比較的剝落少なきものに就いて見るに、淺上より延出せる三個の蓮座に各々安座せる天人は世間的表情的にして筆致優麗である。要するにこの厨子の畫と壁畫とは種々の特色を有つてゐるからその美的價値の如き略言し難いが、壁畫と云へば晉唐の際壁畫の多く畫かれたる事實を聯想し、その着想や技巧や表現法を觀るに、印度のアヂヤンタアの窟殿の壁畫や支那トルキスタンの和闐（古の干闐卽ち崑崙山麓）庫車（古の龜玆卽ち天山麓）等より發掘せられた壁畫を想起せざるを得ぬ。勿論精細に比較したならば、其等を作れる國民性や境遇の異なれるが如く、其等の間にも多くの差異を發見するであらう。例へばその色彩に地方的特徴の見ゆるが如くに、さりながらその樣式に於ては殆んど似たるものである。これは唐以前に於ける支那と干闐庫車健陀邏印度などの地方との交通を憶ひ、太宗高宗の時代に於ける唐の隆盛が、西域印度などゝ一層交通を繁くした史實を憶へば、此等の美術が相類似したるは決して偶然でないことが首肯せられよう。

『聖德太子の御影』は紙本着色で、もとは法隆寺に傳はり、或は唐本御影と稱されたものである。中央なるは太子、左右なるは山背大兄王と殖栗王とで、推古天皇の五年に百濟の阿佐太子が來朝の時畫いたのだと言ひ傳へてゐる。併し黑川眞頼博士は、太子の笏と御袍と漆紗冠とを歷史に徵して當期のものと考證せられた。隈は特に注意を惹き、繪綱彩色と謂はるる對照的配合法は巧に用ひられて居る。

要するに當期は前代よりも更に進歩したる外融化力の大なるを示さんと試みかけた時代である。前代よりも更に進歩したる外國書の新樣式の移植に努めたる時代である。種々の新現象は起り來たつて、それが充分なる發現を近き將來に期待した時代である。移植に努むるの急なるより勢ひ摸倣を免るゝを得なかつたのは所謂前驅時代たる所以である。又當期に入りてより宮室服飾調度等も唐風に則つて面目を更むるに至つた上、文明の進むにつれ、益々此等の需要が起つたこと、見え、朝廷に於ても畫工司を設けて正一人佑一人、令史一人、畫師四人、畫部六十人を置くに至つた。而して正は繪事彩色を掌つたのであるから、畫師や畫部は宮室に器物類に粉飾を競つたらうから、裝飾畫も次期の盛觀を現はすに至れるが如く、一種重要なる位置を占め、發達の徑路を取るに至つたことであらう。

二二七三　寧樂朝本期の繪畫　當期に至つて聖武天皇光明皇后孝謙天皇殊に深く佛敎に歸依し給ひ、行基菩薩良辨僧正等の又大なる努力で、六宗の法盛益々盛んとなり、造寺、造佛、寫經等の事業が繁くなり、新たに造東寺司、造佛所、寫經所等の如きもの〻置かれたるも少なくなかつた。而して此等の佛寺佛像佛畫經卷等より佛具の類に至るまで、その粉飾は多くは畫工司の畫師の職としられたから、畫工司の職は多忙を極め、その從事する範圍も廣くなつた。殊に大佛開眼供養會の如き、聖武天皇の御一周忌の時の如き、大佛殿の裝飾の時の如き、此等畫工司の人々が畢生の妙技を揮ふべき機會が續出したので、その業務は益々盛んとなり、畫師の中にも、彩色畫師、墨畫師、木畫師、塗白土（又は塗白土綠青同黃）畫師など〻稱する名も現はれ出でて、描線彩色等を其れ〳〵專門とする者も多くなつたやうだ。而して此等の畫師には朝廷より食粮を給し、且つ彩色、木畫等の功料をさへ給與し、厚く保護した。それゆゑ多くの畫師が出て〻、各々その業に安んじ、益々本領を發揮することを得たので、前期より發達し來たつた一種の裝飾的繪畫は、一大進歩を示し、發達の妙を極むるに至つた。現に奈良の正倉院の寶庫に秘藏せらる〻寶器に施されたる物

の如き、その好箇の標本である。

正倉院の古文書に依れば、畫工司の畫師等は、特り建築器具等の粉飾を職としたばかりではない。厨子の如きに釋迦、文殊、普賢等をはじめ諸の尊者人物等をも描かれた事もあるから、此等の畫師の繁榮は、一面には裝飾的ならざる眞の繪畫の發達をも促し、他の一面では又此等眞の繪畫をして多少裝飾的色彩を帶ばしむるに至つたやうに思はれる。當時の稀少の遺品中なる正倉院の御物の『鳥毛立女屏風』と稱するもの、及び『過去現在因果經』と稱するもの、如きは、その例に供せられよう。

『鳥毛立女屏風』と稱せらるゝ者は、紙本六曲屏高さ四尺六寸廣さ一尺九寸一分、一枚に一人つゝ美人の樹下に立てる樣を描いたものである。而して美人の頭髮と衣服とには鳥毛を押して裝飾してある。これ鳥毛立女の名稱ある所以である。樹石の描法には唐風摸倣の痕跡を示せるが如きも、全體の筆致には、曲眉豐頰の天平美人の相と共に、時代に於ける發達の特徴が想はれる。

『過去現在因果經』と稱せらるゝは、同經を書寫した上段に經の意義を畫に現はせるもので、もとは經と共に四卷揃ひしものならんも、今は久邇宮家、京都蓮臺野の上品蓮臺寺、同醍醐の報恩院、東京美術學校にその幾分存し、殘簡となつて散在もしてゐる。紙本着色で、筆致幼稚古拙なるが如きも、一種古雅な裝飾的な趣がある。着色は鮮麗な時代の調を帶びてゐる。

畫工司の繁榮は裝飾的ならぬ眞の繪畫の發達を促したるが如く思はれる外に、當期に至りては又益々進んだ文化と、文藝に對して高上した一般の趣味と、益々興隆した佛教等が、唐朝の進歩した新畫風と相待つて、益々純粹の繪畫の發達を促したやうである。而してその例證は『正倉院古文書』や、東大寺獻物帳や『法隆寺流記資財帳』や『大安寺流記資財帳』及『西大寺資財帳』等に見えてゐる。此等には多くの繪畫の目が擧つてゐる。固より此等を悉く當時の作と見做されぬが、併しその多くは當時の作であつたらうと信ぜられる。又此等をその題に依つて考ふれば、何れも宗教畫で、種々の淨土變圖の如きもの、比較的に多かつたやうである。倉院古文書』、東大寺獻物帳や『法隆寺流記資財帳』及『大安寺流記資財帳』等に見えてゐる。此等には多くの繪畫の目が擧つてゐる。固より此等を悉く當時の作と見做されぬが、併しその多くは當時の作であつたらうと信ぜられる。又此等をその題に依つて考ふれば、何れも宗教畫で、種々の淨土變圖の如きもの、比較的に多かつたやうである。而してその例證は『正倉院古文書』や、東大寺獻物帳や『法隆寺流記資財帳』及『大安寺流記資財帳』等に見えてゐる。此等には多くの繪畫の目が擧つてゐる。固より此等を悉く當時の作と見做されぬが、併しその多くは當時の作であつたらうと信ぜられる。又此等をその題に依つて考ふれば、何れも宗教畫で、種々の淨土變圖の如きもの、比較的に多かつたやうである。

要するに當時の繪畫は、恰も當時の彫刻に於けるが如く、能く唐の進歩したる畫風樣式を參酌し、その特色を更に日本化して、所謂天平時代の特徴を示すに至つたやうである。前期の繪畫に比べると、しくは唐の藍本の摸寫などもあつたらうが、中には邦人の手に成つたものもあつたらう。而して此等は皆屏風畫であつたと云はるゝから、何れも大作であつたらう。惜い事には今日まで遺つて居らぬから、その畫風及び進歩發達の程の知るを得ぬことである。

されど大和藥師寺の『吉祥天女畫像』の如きは、最も當時の繪畫の發達を遺憾なく示してゐると云はれよう。この畫像は藥師寺の鎭守八幡の社殿内に秘藏せられた者である。竪一尺七寸五分横一尺五分の小品であるが、麻布に畫かれたると穠麗な着色が能く配合してゐるのと、服飾と花瓔纓絡等に於ける文樣とに、佛教的影響と裝飾畫の發達とを示して居るなど、天平畫の特徴を帶びた大に注目の價値ある遺品である。

又正倉院の寶庫に在る草筆で書いた墨畫の『菩薩の圖』『金銀泥山水の圖』及び『銅鏡背面の下繪』なども、當時の畫風を窺知せしめる。

筆力に變化自在の妙が加はり、彩色及び配合の如き一層の進境に達した。顏料の如きも、正倉院の古文書に依ると、朱沙、丹、蘇芳、烟紫、紫土、銅黃、靑黛、藍花、紅靑、白靑、空靑、金靑、綠靑、白綠、金銀薄、金銀墨、胡粉、阿膠など、今日本邦畫家に使用せられて居るものが、大概具はつて居たのを見ても、前代よりは、その數に於て增加し、その使用法に於て一層進歩したことが推知せられよう。

二　中世

（平安朝—鎌倉時代）

二二七四　平安朝初期の繪畫　桓武天皇が前代即ち寧樂朝の末に至るに隨ひ著くなつた種々の積習弊風をば平城の舊都に遺して、山城の新都に新企圖新理想を實行し給ひてより凡そ百年餘、未だ藤原氏が攝政關白となつて、政治の大權を恣にするに至らなかつた、所謂平安朝初期には、畫界にも新しき種々の現象が起つて、前代のものとは異なつて新樣式ものさへ現はるゝに至つた。これは時勢の變遷、盛唐文の影響、天台眞言といふ新佛教が勃興し、最澄空海等の如き名僧知識が出でゝ、當期の社會の他方面に於けるが如く、畫界にも幾多の大なる影響を及ぼしたが爲めである。

此等畫界の新現象の著明なるものとして見るべきは、前代に盛を極めたかの畫工司が、平城天皇に至つて廢せられ、內匠寮に合併されて、畫工の定員も減せられたので、裝飾的繪畫が衰微したのと、南部六宗の興隆と共に發達した從來の所謂顯教的宗教畫を凌駕して、新たに發現した眞言密教に關した一種の佛畫が畫壇に重要の位地を占めて大に發達するに至つたのと、當期の末頃より佛教とは關係せざる純然たる實衝的繪畫の發現するに至つたこと、前代の繪畫とは形式と內容との變化したことである。

この新たに現はれた眞言密教に關せる一種の宗教畫の最も著例と見るべきは、諸尊の圖や所謂曼荼羅と稱する圖畫であるが、中にも曼荼羅とは壇又は輪圓具足とも譯せられ、聖衆聚會處とも意譯され、密教の教主法身大日如來を始め十方微塵世界の諸尊悉く輻輳して此の一處に集まり居るとの義に解せられて居るので、總ての物象を象徵的標幟的たらしめた。そして其の象徵的たる特色として、諸尊の容貌や持器や印相をして悉く所定の表現的形式（所謂儀軌）に據らざるを得ざらしめた。これが他の顯教的宗教畫に比して、甚だしく畫家の自由を束縛し、畫題や表現的方法を形式的たらしめ狹隘偏少ならしめたが、併し他面には幽玄高妙なる宗教的思想が躰現せられ、佛畫に新たなる種類を增さしめたのである。そして此等の新佛畫は空海を始め諸名僧が入唐し招來したる粉本に本づき、中唐以後の同種類の樣式を傳へたるものであるから、かの三韓六朝の餘韻を存して寧樂朝の花と咲き匂つた從來の畫とは其の樣式が違つたものであつた。

當時佛畫を畫いて有名であつた人は、專門の畫家ではなく、最澄、空海、智泉、實慧、常曉、圓珍、光空等の諸名僧である。最澄は比叡山延曆寺の開山、弘仁十三年六月四日五十六で歿し、後に傳教大師と諡せられたる人で、『藥師佛の像』や自らの肖像を畫いたと云ふ。空海は高野山金剛峯寺の開山承和二年三月六十二歲で歸寂し、後に弘法大師と諡せられた人で、現に京都東寺に傳ふる『眞言七祖の畫像』中龍猛、龍智の二幅は、大師四十八歲の時描かれたるものである。他の五祖の筆（唐の李眞の筆と傳ふ）と筆致描法相似、唐畫の風を帶びてゐる。智泉は空海の甥、

實慧は弘法大師と同じく佐伯氏でまた讃岐の人、常曉は山城小栗栖の法琳寺に居つて、始めて太元帥の法を修した人、圓珍は即ち智證大師で『不動明王の像』を感得して畫いたと云はれてゐる。光定は或は空光に作る、今近江國園城寺に秘藏する所謂『黃不動』は圓珍の感見せる所を此の人の畫きしものだと云つて有名である。

又高野山の明王院の『不動明王畫像』は俗に「赤不動」と稱せられ、智證大師が感見せし所を親ら頭血を以て拜寫せしものと云ひ傳へ、眞僞定かならぬが同山普門院所藏の『勤操僧都（弘法大師の師）の畫像』は、（弘法大師筆と傳ふれど信せられず）大和西大寺の『十二天畫像』山城神護寺の『兩界曼荼羅』等と共に名畫で、實に當期に於ける佛畫の好標本と見るべきものである。

此の如く出世間的の人々が其の篤き信仰を現はす爲めに揮はれし畫筆は、又當代になつてから世間的の殊に畫とは職業と何等の關係をも有せざる上流社會の人々の賞翫の具となつて、前者が化導の方便として一種の宗教畫の勃興に直接間接の努力を爲して居られた中に、非宗教的の賞翫的繪畫が描かるゝに至つた。而して新佛教と共に渡來したる漢文學及び其の思想の影響を受けて、山水や鳥獸や人物等の外、漢土の故事や圖樣などをも描くに至つた。嵯峨天皇の勅で、最も舊來の風習を保存せねばならぬ紫宸殿の御障子に漢土の『聖賢の像』を畫き、又清涼殿の御障子に『昆明池』や『荒海の圖』や『唐人騎馬打毬の圖』などを描かしめ給ひしが如きは、實に此の新畫風を助長せしめた一大因緣で、いかに時勢の變推したるかを推知せしむるに足る。而してこの宗教の爲めの繪畫ではなく美の爲めの繪畫の發達を顯著ならしめたるは、百濟河成と巨勢金岡との功である。

河成は仁明文德の二朝に仕へて百濟朝臣の姓を賜はり、從五位下播磨介に敍任せられ、文德天皇の仁壽三年八月廿四日に七十二で卒した人で、其の作と信ずべきものは存せぬが、文德實錄や今昔物語等に依れば寫生的の傾向を帶びたる畫風であつたらしい。金岡は本期の末から次期の初にかけて榮え、從五位下采女正に至つた人で、やはり畫家を職とした人ではなかつた。此の人は後世の所謂巨勢派の始祖で、人物草木禽獸山水等を善くし、中にも人物と馬とに巧みであつた。勅を奉して大學寮に「古聖人の像」を畫き、御所の南庇東西の御障子に弘仁以後の鴻儒の像を畫くの名譽を得畫史に重要の位地を占めた人である、この御障子の畫は建長頃までは遺つてゐたやうに書冊に見えてあるが、今では其の畫風が河成より數歩大成に近かつたやうに想像せらるゝに過ぎぬのは遺憾であるが、併し後世の巨勢宅間などの所謂倭畫の大畫流が此の二天才に淵源した事に依つても其の技の精妙なりし事が諒承せられる。

二二七五　平安朝本期の繪畫　平安朝の初期には新渡來の天台眞言と共に漢文學榮えて、唐風頻りに流行したから、諸種の美術も隨つて未だ唐風を脫するを得なかつた。然るに宇多天皇の御代に遣唐使を罷めてより、唐との交通は絶え、外から我が國民の心を刺激するもの無きに至つたから、文化は國風の儘に發達するに至つた。そして此の頃から藤原氏代々攝政關白となつて、政權を一家に斂め、其の一族たる所謂月卿雲客が、山紫水明なる京洛の地に綾羅錦繡を裝つて、花に歌ひ、月に興じて榮華の夢を貪り、華奢風流に耽り、下また之に倣つたので、所謂藤原時代と呼ばるゝ都雅優美の時世となり、姿やさしく想の優美高雅なる文學（殊に圖泰文學）現はれ、同時に繪畫（殊に圖泰文學）

なるものとは趣を異にした。美術も、又起るに至つた。而して上流社會に流行しそめたる作畫と賞畫との風習は時世の進むにつれて、益々著しくなつたのに、宇多、冷泉、花山、一條、堀河の諸天皇さへ御畫を好ませられ、又親ら遊ばされし程なれば、縉紳貴女の間に其の風益々流行した。それに又殿舍の壁襖や屛風の類に畫くの風も流行し、繪合の遊びに名ある畫工の筆を競ひ、文學の興るにつれ其の思想や事柄を畫くの風も流行し、經卷に畫を挿入する風も行はれ、書の流行と假名文字の行はるゝにつれ、之を畫に應用するの風も起つたりしたので、佛畫や非佛畫や裝飾畫など種々の繪畫が、當期に入つてより大に發達するに至つた。

試に其の種類を云はゞ、白樂天の『長恨歌』や『王昭君』など支那の歷史上の事件を描いた歷史畫はもとより『竹取』や『宇津保』『伊勢』を畫いた所謂『物語畫』と稱する一種の歷史的風俗畫や、年中行事等をかいた一種の風俗畫や、「似繪」と謂はれた肖像畫や、花や紅葉の名勝の風景畫など頻りに行はれ、葦手、水手、砂子まかせたる畫など〳〵稱せられた一種の裝飾畫も流行し、「つくり繪」、「男繪」、「女繪」さては、「紙畫」、「絹畫」などゝ云へる名稱すらも起るに至つた。

されば畫題に至つてもおのづから時世の風尙に伴ひて變遷するに至つた、風景や人物畫の如きものでも唐土のものより和歌の意をも畫にて現はす風も起り、都鄙の貴賤男女の日常の風俗なども畫かるゝやうになり、概ね日本味を帶ぶるに至つた。藤原隆能若しくは隆親の筆と稱する『源氏物語畫卷』（德川侯爵及び益田孝氏藏）扇面古寫經（東京帝室博物館、大阪四天王寺、滋賀坂本西教寺、大阪府下平野の多治見氏等所藏）等を見ても、其の一斑が推知せられる。

又宗教畫の畫題も變遷した。勿論台東兩密の修法は息災增益に効驗ありと深く信せられたので、種々の祈禱法會と共に盛んに行はれたから、隨つて五大尊や愛染明王などいふ諸尊の圖や兩界をはじめ諸種の曼荼羅圖が盛んに畫かれた。併し飽くまでも儀軌に準據せねばならぬ此等の畫圖でさへ、漸次時勢の面影を宿し來たつて、概ね富麗溫雅の色、都雅優美の韻致を現はすに至つた。山城安樂壽院及び原富太郎氏所藏の『孔雀明王畫像』『京都觀智院の『普賢菩薩畫像』、大和千壽院の『兩界曼荼羅』等の如き當時の諸傑作は即ち其の著例である。

當時クラシックとなつた密教的の畫題さへ此の如くなつたのであるから、殊に時勢の要求に應じて現はれた往生淨土の說に依つて畫かれた阿彌陀如來來迎圖や淨土曼荼羅の類に至つては、曲さに時尙の面影を現はしてゐる。大和法華寺の『阿彌陀三尊』及び『童子圖』惠心筆と稱せらるゝ『高野山巡寺八幡講組合寺院の共有の阿彌陀』及び『廿五菩薩來迎圖』の如き、其の著例である。此等は何れも名畫であつて、當に藤原時代の產出した佛畫の最大傑作たるに止まらない。前者の筆者に就ては何等の傳說もないが、後者は惠心僧都廿四歲の秋（村上天皇の康保二年）の眞筆なりとの說がある。果して然りとせば、僧都は實に唐畫風を時世の漸次醞釀したる所謂倭畫風に消化し、兩者

吉祥天女畫像　（大和藥師寺藏）

を融化して一種の新樣式を成した人で、比叡の山奥に住みながら、その唱へた往生淨土の說と共に、最も時代の特徵を代表し要求に應じた人である。此の畫風に比しては泰致眞（後冷泉天皇の御代の頃の人）や、繪佛師と稱して當代の中葉より多く世に現はれた佛畫專門家等は後の時代に出でながら、新趣なき、形式に囚はれたる舊派と言はざるを得ない。

かく當代に至つて繪畫の種類の上にも畫題の上にも種々の新現象が起つたばかりではなく、其の表現法の上にもまた新現象が起つた。所謂屋根拔きの法と引目鉤鼻と俗稱せられてゐる表現法は其の著しきものである。前者は此の頃より流行しそめたる所謂繪卷物に多く見らるゝ表現法にして、後者と共に邦人の獨創にかゝる。共に今日より見れば非科學的非寫實的の描法なるほど却つて當時の風尙に合ひしものにして、殊に後者の如き豊頰都雅なる公卿宮嬪の表現に適し、其の好尙に應じたるものである。かの『源氏物語畫卷』や『扇面古寫經』や『嚴島經卷』（廣島嚴島神社藏）などは、其の發達したるあとを示してゐる。

さて當期に畫を以て著はれし人々頗る多かつたが、此等に通じて著名な現象とも覩るべきは、其の多くは前期の僧侶であつたのとは違ひ、繪所に關係のあつた人々であつて、而かも多くは依然佛畫を多く描き、又多くは專門的に世襲の職業とするに至つた事である。

此等の中、前期より我が畫界を風靡したる唐の盛時以後の新樣式を發達せしめたるは、金岡を祖とする巨勢氏の一族である。金岡以後の此等の系統は區々で、何れ正しきか判らぬが、金岡より後に相覽、公忠、公望、深江、弘高、是重、信茂などが出て、公忠より以下は相繼いで繪所長者となり、門閥の姿を爲した。此等の人々は血統上金岡より盛唐頃の畫統を傳へたが、公忠以前の畫は寧ろ寫實的で、また唐風摸倣のものであつたらしいが、公望や弘高の妙手に依つて、大に日本化時代化せられたやうである。弘高は一條天皇の御代の頃の人で、當時「無双の畫師」と稱せられた。此の人の筆と傳ふる者世に少なからぬが、巨勢家の他の人々の筆と稱する者と等しく、何れも信を置き難い。弘高の後是重信茂や宗茂などゝ漸次世を隔つるに隨ひ、祖先金岡の風尙套に流れた頃、他の血統は一名手を產み出した。この人はやはり繪所長者で、巨勢家の諸名手と同じ唐畫の風を趁ひながら、而かも丁度巨勢氏の畫が其の前代の寧樂朝の畫に對して、新趣を現はしたやうに、巨勢氏の畫風に對して、一種の新趣を出した所の爲成である。爲成は父も官位も判らぬが、後冷泉天皇の永承年中關白藤原賴道の命で宇治平等院の鳳凰堂の扉扇及び壁上に淨土九品の說相及び釋迦八相の圖を畫いた有名な人である。此等の圖は爲成が唯一の遺蹟で、筆致優雅、彩色華麗、頗る新趣を帶びたるものである。爲成の畫風を傳へ、專ら佛畫を以て近衞天皇の御代の頃に著はれた人に託摩爲遠といふがある。また父祖を詳かにせぬが、或は爲成の男なりとも云はれてゐる。そして後世爲成をば託摩派の祖と爲した。併し當時の託摩の畫風は、後の鎌倉時代に於ける宋畫の影響を受けた所謂託摩（又は宅間）派の畫とは大に其の趣を異にしたものである。

當代には又唐風の餘風を享けて新たに平安朝に發達せる巨勢氏の畫風に對しては、或はクラシックとも觀らるべき一派があつた。これは寧樂朝に現はれ、南都で發達した畫統を承けたる一派で、これ

を融化して一種の新樣式を成した人で、北叡の山麓に住みながら、その唱へた往生淨土の說と共に、最も時代の特徵を代表し要求に應じた人である。此の書風に比しては泰峙眞（後冷泉天皇の御代の頃の人にや、繪佛師と稱して當代の中葉より多く世に現はれた佛書專門家等は後の時代に出でながら、新趣なき、形式に因はれたる舊派と言はざるを得ない。

かく當代に至つて繪書の種類の上にも書道の上にも種々の新現象が起つたばかりではなく、其の表現法の上にもまた新現象が起つた。所謂屋根拔きの法と引目鉤鼻と俗稱せられてゐる表現法は其の著しきものである。前者は此の頃より流行しそめたる所謂繪巻物に多く見らるゝ表現法にして、後者と共に邦人の獨創にかゝる。共に今日より見れば非科學的非寫實的の描法なるほど却つて當時の風尙に合ひしものにして、殊に後者の如き豊頬都雅なる公卿宮嬪の表現に適し、其の好尙に應じたるものである。かの「源氏物語繪巻」や「扇面古寫經」や「嚴島經巻」（廣島嚴島神社藏）などは、其の發達したるあとを示してゐる。

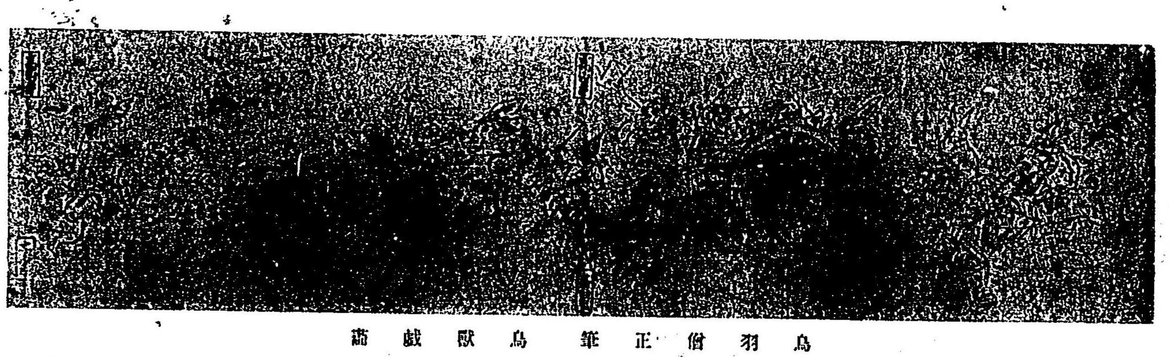
さて當期に書を以て著はれし人々頗る多く、其の多くは前期の僧侶と違ひ、殆ど悉く貴族であつて、而かも多くは依然佛書を多く書き、又多くは專門的に世襲の職業とするに至つた事である。

此等の中、前期より我が書界を風靡したる唐の盛時以後の新樣式を發達せしめたるは、金岡を祖とした巨勢氏の一族である。金岡以後の此等の系統は區々で、何れ正しきか判らぬが、金岡より後に相覽、公忠、公望、深江、弘高、是亟、信度などが出て、公忠より以下は相繼いで繪所長者となり、門閥の姿を爲した。此等の人々は血統上金岡より盛唐頃の書統を傳へたが、公忠以前の書は寧ろ寫實的で、また唐風摸倣のものであつたらしいが、公望や弘高の妙手に依つて、大に日本化時代化せられたやうである。弘高は一條天皇の御代の頃の人で、當時「無双の書師」と稱せられた。此の人の筆と傳ふる者世に少なからぬが、巨勢家の他の人々の筆と稱する者と等しく、何れも信を置き難い。弘高の後是重信茂や宗茂などと、いふ漸次世を隔つるに隨ひ、祖先金岡の風尙に近づいたやうである。

吉祥天女畫像　（大和藥師寺藏）

風尙奢に流れた頃、他の血統は一名手を產み出したが、この人はやはり繪所長者で、巨勢家の諸名手と同じ唐書の風を慕ひながら、而かも丁度巨勢氏の書が其の前代の宮樂朝の書に對して、新趣を現はしたやうに、巨勢氏の書風に對して、一種の新趣を出した所の爲成である。爲成は父も官位も劣らぬが、後冷泉天皇の永承年中關白藤原賴道の命で宇治平等院の鳳凰堂の扉扇及び壁上に淨土九品の來相及び釋迦八相の圖を書いた有名な人である。此等の圖は爲成が唯一の遺蹟で、筆致優雅、彩色華麗、頗る新趣を帶びたるものである。爲成の書風を傳へ、專ら佛書を以て近衞天皇の御代の頃に著はれた人に託摩爲遠といふがある。また父祖を詳かにせぬが、或は爲成の男なりとも云はれてゐる。そして後世爲成をば託摩派の祖と爲した。併し當時の託摩の書風は、後の鎌倉時代に於ける宋書の影響を受けた所謂託摩（又は宅間）派の書とは大に其の趣を異にしたものである。

當代には又唐風の餘風を享けて新たに平安朝に發達せる巨勢氏の書風に對しては、或は クラシックとも觀らるべき一派があつた。これは宮樂朝に現はれ、尙都



鳥羽僧正筆　鳥獣戯畫

阿彌陀如來二十五菩薩來迎圖

を大成した人は、則ち藤原基光であると謂はれて居る。果して韓國を經て傳來した中唐より以前の畫風を祖述したのか、其の筆と信ずべきものを知らねば明言し難いが、春日と號したと謂はれるより、南都の春日社の繪所が、ともかく春日に緣故ある人と思惟せられ、さては春日派と呼ばるゝに至つた一派の始祖と見做されたのである。この人は白河天皇の應德より次の堀河天皇の寬治頃榮えた人であるから、爲成よりも後進で、巨勢氏の畫運の衰微した頃の人で、內匠頭從五位上に敍任せられた。又春日派のみならず、土佐派の淵源も此の人に兆したと云ふより、土佐繪所の始祖とも謂はれて居る。畫史上頗る重要視せらるゝ人であるが、其の實否は更に研究を要する。此の人の子に珍海、東大寺已講）と行海（山門阿闍梨）とがある。共に畫を能くした。

基光又より少し後ち鳥羽天皇の天仁頃藤原隆能といふ人があつた。藏人正五位下（或は正四位下又は從五位下）參河守に至り、繪所預に補せられた。繪所一流の祖であると謂はれる。何處の繪所の一流の祖か知らぬが、其の子に隆親といふがある。春日と稱し、南都春日社の繪所であつたと謂はるゝから、父隆能は或は春日繪所の一流の祖であつたのかも知れぬが、併し其の一流とは春日か土佐か若しくは基光に對せる別派の謂かは疑問である。ともかく隆親の子經隆も春日と稱したるより、基光と同じく是等の人々をも春日派と謂ひ、後の土佐に對しては或は古土佐と謂つてゐる。世に『源氏物語畫卷』（德川侯爵及び益田孝氏所藏）とて有名なるは或は隆能の筆と云ひ、或は隆親の畫であるとも云はれて明かならぬが、（詞書の筆者は隆親と同時の人々ではあるが）現存の物語畫卷中最古のもので、又最も優秀な者である。

土佐派と謂はるゝは、後世所謂倭繪と稱する者の本流で、當代の末頃に至つて明かに一派の特色を現はし、其の着色に筆致に思想に邦人の特徵と時代の風尙とを示して嚴密なる支那畫風の外に一變格を出だした史上極めて重要な畫派である。此の人の名稱の起因を經ぬれば、かの隆親の子藤原經隆が土佐權守に任ぜられたに因ると、極めて偶然的に傳說されてゐる。果してさうであつたかも知れぬが、併し經隆にのみ土佐派の祖先たる榮譽を捧げ難い。父祖の功もあつたらうし、先輩では鳥羽僧正覺猷、殆んど同時の人では藤原光長、藤原隆信等あり、何れも所謂土佐派の筆で、類なき名人として經隆よりも名高かつたから此等の天才と努力とが、土佐派の創成にまた與つて力があつたらうと思はれる。鳥羽僧正は平治大納言源隆國の子、大僧正となり、天台の座主となり、崇德天皇の保延六年九月十五日八十八歲で寂した人である。其の筆と傳へて有名なるものに『鳥獸戲畫』（紙本墨畫四卷、京都栂尾高山寺藏）『信貴山緣起畫卷』（大和信貴山朝護孫子寺藏）がある。共に輕快瀟逸、生氣奕々たる妙がある。光長は高倉天皇の御代の頃の人、『年中行事』六十卷（今は原本なしの筆者と聞えて有名な人で、隆信と共に當代より次の鎌倉時代へ亙つた人である。又土佐派の祖先と謂はるゝ藤原經隆は隆親の子で從五位下土佐權守に至り、高倉天皇の承安頃の人といはるゝが、併し『百鬼夜行』の圖の奧書には花園天皇の正和五年、即ち北條高時と同時の人のやうに見えて居るから、全くの同名異人か、まだ疑問の人である。要するに土佐派の祖先は尙ほ疑問に屬するが、當代に斯派の基礎の定まるに至つたのは、以上の諸名家の功であることは疑はれまい。

以上に擧げた外に、その家系や畫統や畫風の明かならぬ人で畫名の今に聞えた

る人は少なくない。例へば飛鳥部常則や千枝の如き、繡流では會理僧都、延圓、仁海、範俊等の如き、その錚々たる者である。又貴紳宮嬪で書を能くする人の益々多くなれるも、確かに當代に著しき現象であつた。

以上の人々や逸名の妙手に成れる當代の遺品と見るべき名書で、上に擧げざるものは尚は尠なくないが、茲に詳述する餘地がないから遺憾ながら省く。

二二七六　鎌倉時代の繪畫　後鳥羽天皇の文治二年源頼朝新府を鎌倉に開きしより、鎌倉は政治の中心となり、地方に僻在せし剛勇質直なる武士が、粉黛温薫の月卿雲客に代つて、天下の實權を握るに至つたので、社會各方面の現象は、前代とは漸次その面目を更むるに至つた。加ふるに法然上人の淨土宗、親鸞上人の淨土眞宗、日蓮大士の日蓮宗、一遍上人の時宗の如き新たに興起したる新佛教は舊佛教とは違ひ、專ら民間に行はれ、他方には又禪宗が武士の渇望に適合して、武士の勢力と共に愈々流行したれば、宗教界及び一般の精神界もまた前代とは趣を異にした。されば繪畫の如きもおのづから其の想や形に此等の影響を受け、雄健質直で現實的なる一種の清新活氣ある特徴を帶び來たり、書題も社寺の緣起、神佛の靈驗、名僧智識をはじめ個人の一代記、人物畫等多く畫かれて、こゝに一新時代を劃するに至つた。

さしもに信仰の中心と仰がれた天台眞言の如き、其の僧徒がながく皇室の保護に狃れて、驕傲暴慢に流れ、道心微にして、行解相應せざると、深遠なる教理に憑依せる其の宗旨が、益々一般の人心に遠ざかつて、却つて迷信の對象となるに至つたので、理に疎く學に通せぬ武士の世となつては、人心と與に美術にも亦た舊時の如き大なる影響をば與へなくなつた。が、眞言の如きはまだ美術界に於ける其の多年の潛勢力は失せず。東京上野公園内護國院及び京都寶菩提院の『愛染明王畫像』上野理一氏の『兩頭愛染明王畫像』山城醍醐三寶院の『八宗論大日如來畫像』等高野山善集院の『八祖圖』（同禪林寺藏）『阿彌陀如來圖』（帝室博物館藏）『阿彌陀三尊』及び『廿五菩薩來迎圖』（京都知恩院）『十界圖』十五幀、近江來迎寺藏）『當麻曼荼羅繪卷』（二卷、鎌倉光明寺藏）等、此の間の消息を告ぐるものは多い。

又『清瀧權現』の圖（田中伯爵藏）の如く邦俗の服裝を爲せる感見の權現を畫き、東京美術學校、遠江大福寺及び益田孝（傳藤原信實筆）赤星鉄馬（傳土佐光長筆）氏等の所藏なる『普賢菩薩』及び『十羅刹女畫像』の如く、十羅刹を宮嬪の俗裝に現はせるものゝ如きも、また時勢と推移したる當代佛教の一產物である。

又榮西禪師が宋より歸つて始めて唱へた臨濟宗と道元禪師が齎した曹洞宗とは、宋僧道隆以後祖元、普寧、一山、子

曇、鏡堂等の如き渡來の禪僧の努力と相待つて、當代に行はれ、所謂鎌倉五山の盛を現はしたが、道隆以下の禪僧は何れも書才を兼ね、禪餘宋朝の書風を書いたから、其の影響忽ち我が書苑に及び、次の足利時代の偉觀を胚胎せしめ、當代をして光輝あらしめた。

さて當代に入りて盛んになつた社寺の緣起を書いた種類で、現存中の有名なる者には、『北野天神緣起』（藤原信實筆と稱するもの九卷、行光筆と傳ふるもの二卷、其に京都北野神社藏）『荏柄天神緣起』（三卷、藤原行長筆、前田侯爵藏）、『松崎天神緣起』（六卷、馬關松崎神社藏）『石山寺緣起』（初五卷、傳隆光等筆近江石山寺藏）『華嚴緣起』（六卷、山城高山寺藏）『當麻曼荼羅緣起』（二卷、鎌倉光明寺藏）『地藏緣起』（一卷、帝室博物館藏）等其の數少なくない。而して此等の中神佛の靈驗記を書いた代表者に供すべきものであるが、其等の外乏しからぬ此の種類の中で最たるものは、實に御物の『春日權現驗記』廿卷である。此の書卷は質に於て量に於て傑出したる名品である。

當代にまた盛んに書かれた傳記の中で、遺品に依れば、全生涯と一生中の或動功若しくは著明な記憶すべき事件とを書いたる別がある。例へば『鑑眞和尚東征傳』（五卷、僧延行筆、大和唐招提寺藏）『龍惠法師書卷』（一卷、傳行長筆、山城太秦廣隆寺藏）『一遍上人書傳』（圓伊筆、全十二卷、內十一卷は京都歡喜光寺藏。第七卷は原富太郎氏藏）同上（十卷、傳吉光筆、藤澤清淨光寺藏）『西行物語書卷』（尾州德川侯一卷、蜂須賀侯一卷藏）『親鸞上人書傳』（五卷、淨賀筆、伊勢一身田、專修寺藏）書卷中最も浩瀚なる四十八卷の『法然上人行狀書傳』（傳土佐吉光筆、京都知恩院藏）同上（傳吉光筆、大和當麻寺藏）等は其の一種に屬すべく、竹崎五郎兵衛尉季長『蒙古襲來書卷』と稱して聞えてゐる。二卷、帝室御物、長隆及び子長章の兩筆と傳稱す）は其の二種にて開えてゐる。二卷、帝室御物、長隆及び子長章の兩筆と傳稱す）は其の二種にて算ふべきものである。而して『隨身庭騎の圖』（傳藤原爲家筆、一卷、伯爵德川達孝氏藏）は首尾完具せざれば斷言出來ざれど、或は其の三種の類のものではあるまいか。又人物畫の當代に至つて盛んに畫かれ、大に發達したるは、現實的ともなり（藤原時代の家族的）人物崇拜の熱も高まつたなるに比して）人的ともなり、個人的ともなり、時勢の影響と、隆信信實父子の如き此の種の畫技に長じた名家の出でたるにも因るであらう。隆信は前にも云へる如く、前代の末より當代に亙りし人、其の筆と傳ふる平重盛、源頼朝、藤原光能（各一幅）の畫像は、現に京都高雄神護寺にある。信實は後にも言ふが、後鳥羽院御落飾の尊影を寫寫した光榮を擔つた人、其の筆と傳稱さるゝ『三十六歌仙』は今も諸家に珍藏されてゐる。信實の子爲繼もまた人物畫で聞えた。片野邑平氏の『在原行平像』は其の筆と鑒せられてゐる。又京都妙法院の『後白河法皇御影』同仁和寺の『聖德太子畫像』赤星鉄馬氏の宅磨榮賀筆『柿本人丸像』、相州金澤稱名寺の『金澤實時、顯時、貞顯、貞將』の四幀、京都高山寺の『明惠上人坐禪圖』（惠日坊成忍筆）同南禪寺の『大明國師の像』（傳榮賀筆）なども優秀なる特徴を有つた作である。

所謂似顏と稱した人物畫に於ける寫實的傾向は駿馬駿牛の描寫にも行はれ、この種の動物畫が發達するに至つたのも、當代の畫界の一新現象である。駿馬駿牛は武人公家の愛せる所、この種の特に描寫されたのも偶然ではない。帝室博物館藏の『筑紫牛小額』（傳行光筆）といふ畫牛の如き、谷森眞男氏藏の『駿牛の圖』（傳行光筆）の如き、その好標本にして、寫

生的の妙を得てゐる。

以上擧げたる外、當時の遺品としては、戰爭を畫ける歷史畫『平治物語』（慶恩筆と稱するもの、一卷は岩崎男爵家に、一卷は伯爵松平直亮氏方に、一卷は米國ボストン美術館にあり。物語類を畫ける『伴大納言畫卷』（傳光長筆、伯爵酒井忠道氏藏）、『紫式部日記』（蜂須賀侯、秋元子、久松子、各一卷所藏）、『奈世竹物語』（讃岐金刀比羅宮藏）等の如き時代的の者、『百鬼夜行』（御物、藤原經隆筆）『天狗草紙畫卷』（傳行光、前田侯、久松伯、秋元子、各一卷所藏）の如き寓意的諷刺的のもの、名所を畫ける『伊勢新名所繪歌合』（一卷、傳隆祖、伊勢神苑會藏）山水畫たゝ山城高雄神護寺の『山屏風』、赤星鐵馬氏の『那智瀑布』等の名畫がある又『過去現在因果經』（介法橋慶忍及び子聖衆丸筆、益田孝氏一卷、內田耕作氏二卷藏）『華嚴五十五所繪卷』（一卷、奈良東大寺藏）『餓鬼雙紙』（一卷岡山曹源寺藏）など、禪宗の流行につれて畫かれた十六羅漢圖で、例へば江州石邊長壽寺の十六幅、大和法隆寺の屏風、京都禪林寺の十六幅なども、當時代の面影を忍ばしむる名作である。

以上の名作に依つても知らるゝ如く、當代には畫の品題の上に幾多の變遷を來たしたが、其等の多くは所謂繪卷物として世に現はれたのである。故に當代は世に繪卷物時代と稱せらるゝほどにて、それが最も發達したる時代である。

さて當代は前代の如くにロマンチックの時代、趣味の時代ではなく、前にも云つた如く現實的な質樸率直な武士の時代であつたが、併し繪畫の趣味は衰へず、畫界には濟々たる名家彬々輩出した。但し巨勢氏は、當代に至りても、依然多くの畫を畫き、その系に有家、光康、有康などを出だし、有康殊に能畫の名を當代の末葉に得たるが如きも、要するに巨勢氏は新たに起れる宅磨一家の下風に立ち、遂に時代の落伍者たる非運を免かることが出來なんだ。帝室博物館の『地藏菩薩畫像』は當代の巨勢家の筆と鑑せられて有名なるもの、或は當代巨勢氏の掉尾の傑作とも見るべきものか。

巨勢氏や所謂春日派の人々などに反し時尙を趁ひ、盛んに佛像を畫きて、當代に榮えたるは託摩氏を以てしたる爲久以下の人々である。爲久は爲遠の子なりと云ひ、賴朝と時を同うし、無双の畫師と稱せられた。其の子に（或は云ふ行長の男）爲行の子に澄賀あり。佛畫、勝賀あり。法眼に敘せられた。京都東寺の『十二天像』十二幅は、疑ひなき其の眞筆で、洪織自在の此の派の筆致の特色を能く現はしてゐる。また佛畫に名を得た法印良賀といふ人があつた、勝賀の子とも云ふが判らない。また榮賀といふ人があつた、祖父は明らかならぬが（良賀の子とも云ふ）自ら宅磨と云つた。澄賀勝賀等の畫風を大成し、殊に宋元の佛畫に心を注いで、土佐の畫風靡然たる中に、新たに清新なる佛畫の風趣を揚げ、後の足利時代の佛畫の巨擘明兆を喚起した人である。また前に擧げた『明惠上人坐禪の圖』の筆者と謂はるゝ僧成忍と、『鑑眞和尙東征繪傳』の筆者僧運行との筆致にも宅磨風がある。而して逸名の遺品たる彼の仁和寺の『聖德太子像』の如き、當代に於ける宅磨風の顯著なるものである。

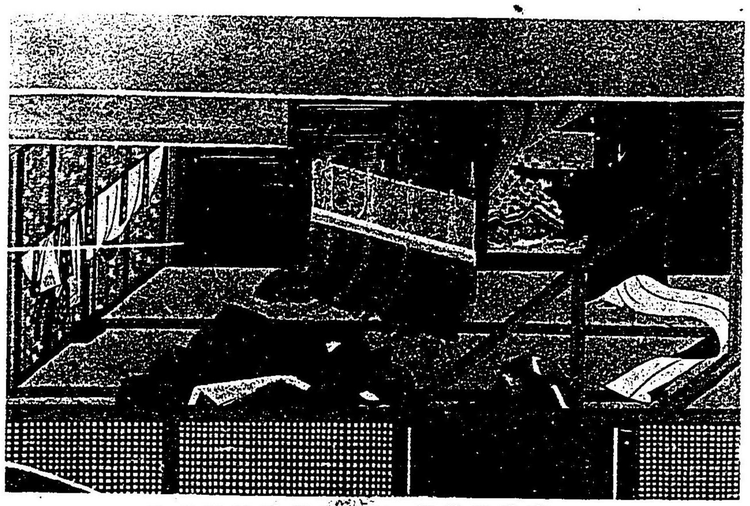
春日の畫風は當代に入つてより、多くは土佐の畫風の爲めに變化せられ、之れに混和されて了つた。而してその融化の美を現はし、所謂當代の倭畫に異彩を放たしめたるは藤原長隆、高階隆兼、藤原隆相その子長章等である。長隆は從五位下越前守に至り、文永弘安頃榮えし人。

その筆と傳稱せらるゝ中に、かの『蒙古

平治物語畫卷

東大寺南大門二王像

運慶快慶作



高階隆兼筆　春日權現驗記畫卷

生的の妙を得てゐる。

以上擧げたる外、當時の遺品としては、戰爭を畫ける歷史畫『平治物語』(慶恩筆と稱するもの、一卷は岩崎男爵家に、一卷は伯爵松平直亮氏方に、一卷は米國ボストン美術館にあり)。物語類を畫ける『伴大納言畫卷』(傳光長筆、伯爵酒井忠道氏藏)、『紫式部日記』(蜂須賀侯、秋元子、久松子、各一卷所藏)、『奈世竹物語』(讃岐金刀比羅宮藏)等の如き時代的の者、『百鬼夜行』(御物、藤原經隆筆)『天狗草紙畫卷』(傳行光、前田侯、久松伯、秋元子、各一卷所藏)の如き寓意的諷刺的のもの、名所を畫ける『伊勢新名所繪歌合』(一卷、傳隆祖、伊勢神宛會藏)山水畫たゐ山城高雄神護寺の『山屏風』、赤星鉄馬氏の那智瀑布』等の名畫がある。又『過去現在因果經』(介法橋慶忍及び子聖衆丸筆、益田孝氏一卷、內田耕作氏二卷藏)『華嚴五十五所繪卷』(一卷、奈良東大寺藏)『餓鬼雙紙』(一卷岡山曹源寺藏)など、禪宗の流行につれて畫かれた十六羅漢圖で、例へば江州石邊長壽寺の十六幅、大和法隆寺の屏風、京都禪林寺の十六幅なども、當時代の面影を忍ばしむる名作である。

以上の名作に依つても知らるゝ如く、當代には畫の品題の上に幾多の變遷を來たしたが、其等の多くは所謂繪卷物として世に現はれたのである。故に當代は世に繪卷物時代と稱せらるゝほどにて、それが最も發達したる時代である。

さて當代は前代の如くにロマンチックの時代、趣味の時代ではなく、前にも云つた如く現實的な質樸率直な武士の時代であつたが、併し繪畫の趣味は衰へず、畫界には濟々たる名家彬々輩出した。但し巨勢氏は、當代に至りても、依然多くの末葉に得たるが如きも、要するに巨勢氏は新たに起れる宅磨一家の下風に立ち、遂に時代の落伍者たる非運を免かるゝことが出來なんだ。帝室博物館の『地藏菩薩畫像』は當代の巨勢家の筆と鑒せられて有名なるもの、或は當代巨勢氏の掉尾の傑作とも見るべきものか。

春日の畫風は當代に入つてより、多くは土佐の畫風の爲めに變化せられ、之れに混和されて了つた。而してその融化の美を現はし、所謂當代の倭畫に異彩を放たしめたるは藤原長隆、高階隆兼、藤原隆相その子長章等である。長隆は從五位下越前守に至り、文永弘安頃榮えし人。

その筆と傳稱せらるゝ中に、かい摩吉勝賀あり。法眼に敘せられた。京都東寺の『十二天像』十二幅は、疑ひなき其の眞筆で、洪織自在の此の派の筆致の特色を能く現はしてゐる。また佛畫に名を得た法印良賀といふ人があつた、勝賀の子とも云ふが判らない。また榮賀といふ人があつた、祖父は明らかならぬが(良賀の子とも云ふ)自ら宅磨と云つた。澄賀勝賀等の畫風を大成し、殊に宋元の佛畫に心を注いで、土佐の畫風靡然たる中に、新たに清新なる佛畫の風趣を揚げ、後の足利時代の佛畫の巨擘明兆を喚起した人である。また前に擧げた『明惠上人坐禪の圖』の筆者と謂はるゝ僧成忍と、『鑑眞和尙東征繪傳』の筆者僧蓮行との筆致にも宅磨風がある。而して逸名の遺品たる彼の仁和寺の『聖德太子像』の如き、當代に於ける宅磨風の顯著なるものである。

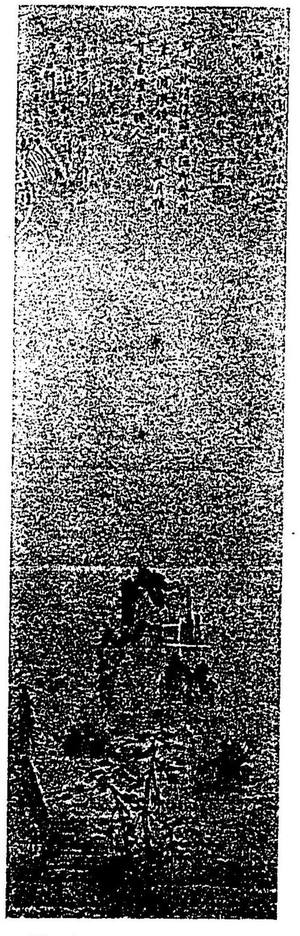
平治物語畫卷

東大寺南大門二王像

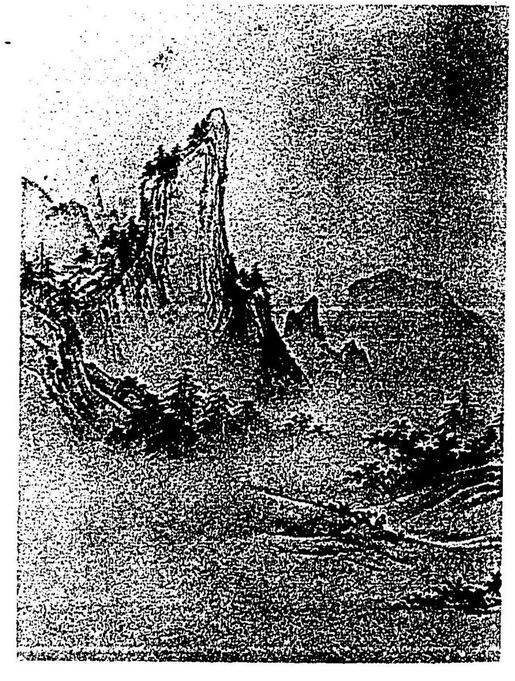
運慶快慶作

春日權現驗記畫卷　　高階隆兼筆

雪舟筆　山水畫卷



周文筆　山水圖



狩野元信筆　溪山問奇圖

裏來書卷二もある。隆兼は春日と號し、四位右近將監に叙任せられ、繪所預に補せらる。延慶頃の人、『春日權現驗記』は實にその傑作である。隆相は從四位下刑部大輔に叙任せらる。長隆の子なりとの說がある。長章はこの人の子と謂はれ、花鳥人物父と優劣なしと言はれた。

土佐氏は佛畫專門の宅磨氏と當代に全盛を極め、名手又接踵その門より出でたれば、粲然たる一派の美を成すに至つた。其等の名手の中で慶恩は、實在せし人なりや否や、今に分明せぬ人であるが、併しその筆に歸せられた『平治物語畫卷』は、本邦歷史畫の上乘なるもので、倭繪派の名聲を揚ぐるに足りる。左京權太夫正四位下藤原信實また隆信の子として、その技勝れた。『北野天神緣起畫卷』『三十六歌仙』等の如き、その筆なりと明斷せられぬのは遺憾ではあるが、遙に鳥羽僧正の風神を傳へて、斯派の大成に功あつた事は疑はれない。その子爲繼及び六世の孫と云へる家信また特に人物畫に於て家名を墜さなんだ。又正安正和の交に土佐吉光、藤原經隆ありて、其の妙技を揮つた。この經隆はかの始めて土佐と稱した土佐權守其の人なりや否やは、未だ疑問なれど、『百鬼夜行』に其の名を遺した人である。吉光は則ち彼の『法然上人畫傳』の筆者として仰がるゝ人、其の子と稱せらるゝ光秀光正また當代の末葉を彩つた。

以上は土佐氏として當代の所謂倭繪の中堅となつた人々であるが、此等とは稍々趣を異にしたる特徵を以て、倭畫の別動隊たる名譽ある位地を占めた人が正安頃に出たかの名品『一遍上人畫傳』の筆者として名高き法眼圓伊即ち其の人である。實に長隆以下此等の人々の手に依つて、當代の畫壇に廣義の倭畫派は種々の傑作を出だし、全盛を極むるに至つたのである。

（純淑雄）

注意　室町時代より現代に至る繪畫の變遷は別項〔補〕『日本近世繪畫史』の條下に補說す。

支那繪畫史

一　上代（唐以前）

二二七七　前秦の繪畫　東洋文化の曙光を放つた漢族の山來は甚だ悠遠で、既に五千年の昔、黃河の沿岸に幾多の部落をなして居つた。そして其の中の最も優勢のものが繁殖して、次第に他族を服從し併呑して、遂に特異の主權者を現はすに至つた。當時火食は早くより行はれ、網罟を結んで佃漁をなし、農耕を事とし醫藥の製法も、交易の道さへも多少知られて居た。

かくて黃帝の時に及び、文化の光、漸く輝きそめた。即ち帝は衣冠を制し、宮室を營み、舟車を作り、貨幣を作り、曆象を制し、醫書を制し、律呂を作り、また音韻をして文字をも作らしめた。多くは象形文字で、一方より見ると是が直ちに繪畫である。後世所謂書畫一致說の淵源となつたのも偶然ではない。制したる衣裳に五采を施したと云ふ事實と共に、繪畫史上顯著なる現象である。

堯舜の時代となつては、文化益々發達し國家の體、政敎の術も一層備つた。即ち九官を置いて中央の政務を分掌せしめ、四岳十二牧を設けて地方の政を行はしめ又五刑の法をも布いた。後世唐虞の世を稱せられて、黃金時代視せられたほどであつて此時になつては、また衣服の制を定めて日月星辰龜魚等を畫いた。當時天下は泰平で、民は皆鼓腹擊壤の樂をしたと謂はれてゐる。夏より商に至り、內政の實伊尹によつて舉り、城邑などを興して、規模漸く大となつたが、堯舜時代の禪讓は放伐と變じ、後世の所謂易姓革命の政體兆して、社會多事となつた。夏の時、禹は九州の金を以て鼎を

に陥れた。

へ給仕に書き込ませた仕事調べでも分かるが、この金額である。

不興を買ってしまった。

手も棒ヶ崎へ赴くことになった。帰京の途中、宇都宮の第四師団へ立ち寄り、連隊長の鈴木重康少将に面会を求めた。鈴木少将は、陸軍士官学校の一期後輩である。

いうより、むしろ冷淡な態度で、面会もよそよそしく後日にそれとなく人を介して、面会を断ってきた。

外に出ると、雪が降っていた。陸軍の官舎は、どこも寒々としている。

三百四十余戸の官舎が、山裾に点在しているのだ。

官舎の窓から、煙突の煙が見えないのは、ここの官舎だけだった。

ここは、陸軍の官舎の中でも、最も貧しい官舎だった。

ここに住んでいる将校は、陸軍大学校を出ていない将校ばかりだった。

陸軍大学校を出ていない将校は、どんなに勉強しても、どんなに軍功があっても、決して高級将校にはなれない。

陸軍大学校を出ていない将校は、連隊長どまりである。

連隊長どまりの将校は、官舎も貧しければ、暮らしも貧しい。

官舎の窓から煙突の煙が見えないのは、薪炭を買う金がないからだった。

薪炭を買う金がないから、火鉢に火を入れることもできない。

火鉢に火を入れることもできないから、手を暖めることもできない。

手を暖めることもできないから、筆を持つ手がかじかんで、字が書けない。

字が書けないから、勉強もできない。

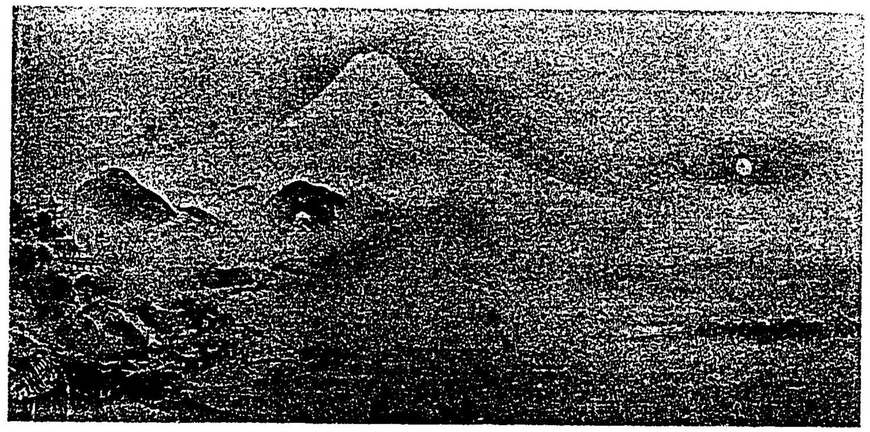
勉強もできないから、陸軍大学校を受験することもできない。

陸軍大学校を受験することもできないから、高級将校にはなれない。

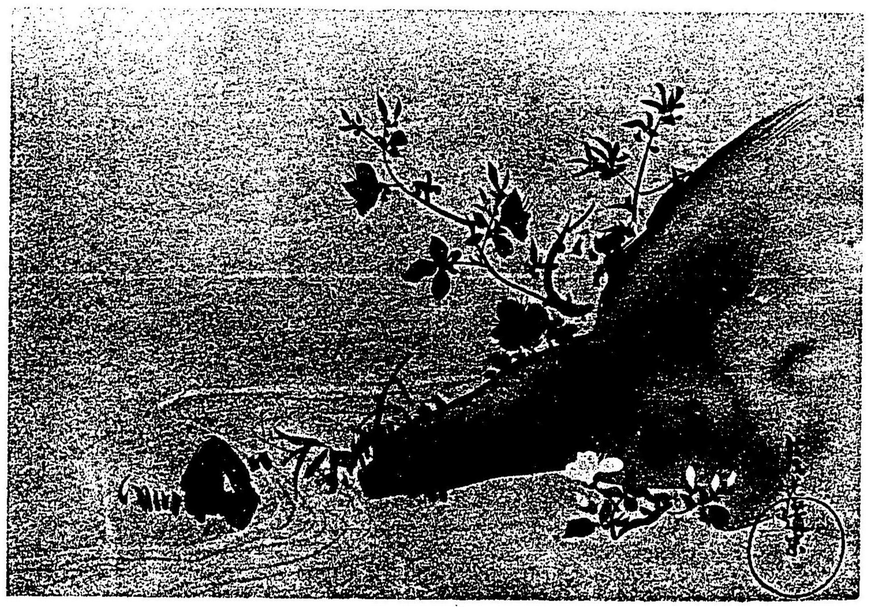
高級将校にはなれないから、官舎も貧しければ、暮らしも貧しい。

官舎も貧しければ、暮らしも貧しい

縁に江水平飯うの中で、冠服儀様に引き、つに武装に三に、前帝の
墟年中に住官して逃に右将軍兵宇に三に、前帝の
と住陵墓跡に引き、住居跡に三に、前帝の
墟した。都は甘組法指で、親将送大、大法来ポした
墟した。都は甘組法指で、親将送大、大法来ポした
墟した。都は甘組法指で、親将送大、大法来ポした



野採幽華　清見滝圖



尾形光琳筆　蹴鞠圖

立體交叉法は父よりの指示も與つて力ありしかも勿論である。立體には官工部尚書となり、立本は總章元年（六六八）に司平太常となり、遂に右相となつた。式後のオもあつた。閻は兄よりも上手で、官で、楽房の十八學士、凌烟閣の功臣半五人等を寫し、前吉に比べて多く、同々自ぜする所があつた。髪を用ひること、啖噉帝あり、色を殺くること洛陽の人物山水はみな入られたものだといふ。閻氏と共に常時並び稱せられたもので吐火羅、或は于闐なりといふ（の時遣乙俟利發が來つて西域の畫法を傳へ、貞觀の初の細緻な筆は小なるは鍼鋒ある如く、大なるものは遒潔なる所、外蕃諸國の風俗及び蔵醫禅佛を描いた。北の川水はみな人物は頗る寫實に長じ、よく其の精神を寫し出した。又山水の方面で李將軍の北宗に對して後世に影響頗る著しいものに、王維の創めたといはれる。

吳道子より早く李思訓、及び其の子、昭道出で、嗣宗として宗に入るものは少ない。また韋氏將軍の北宗に對して南宗といはれた。昭道は父の後をつぐ、其の風格は宗の語に「山水筆格遒勁、瀟灑流麗、雲窗霧壑」とあるに依つても推せられる。主として院の壁畫で、屏障より往來つたらしい。また其の筆色は得意で、寫すに難い所は金碧輝映の法を用いた。後人此の法を學として宗に入るものは少ない。また韋氏將軍の北宗に對して後世に影響頗る著しいものに、王維の創めたといはれる。

吳道子より早く李思訓、及び其の子、昭道出で、嗣宗として宗に入るものは少ない。また韋氏將軍の北宗に對して後世に影響頗る著しいものに、王維の創めたといはれる。

吳道子は名を道玄といひ、陽翟の人、玄宗の時、内教博士となつた。後に玄宗は、その名の一字を與へて道玄と改めしめた。これより名四方に聞えた。初め山道を寫し、次に人物、佛像、鬼神、金獸、草木みな能くせざるはなく、殊に人物は頗る寫實に長じ、よく其の精神を寫し出した。又山水の方面で李將軍の北宗に對して後世に影響頗る著しいものに、王維の創めたといはれる。

吳道子より早く李思訓、及び其の子、昭道出で、嗣宗として宗に入るものは少ない。また韋氏將軍の北宗に對して後世に影響頗る著しいものに、王維の創めたといはれる。

吳道子より早く李思訓、及び其の子、昭道出で、嗣宗として宗に入るものは少ない。また韋氏將軍の北宗に對して後世に影響頗る著しいものに、王維の創めたといはれる。

吳道子より早く李思訓、及び其の子、昭道出で、嗣宗として宗に入るものは少ない。また韋氏將軍の北宗に對して後世に影響頗る著しいものに、王維の創めたといはれる。

吳道子より早く李思訓、及び其の子、昭道出で、嗣宗として宗に入るものは少ない。また韋氏將軍の北宗に對して後世に影響頗る著しいものに、王維の創めたといはれる。

吳道子より早く李思訓、及び其の子、昭道出で、嗣宗として宗に入るものは少ない。また韋氏將軍の北宗に對して後世に影響頗る著しいものに、王維の創めたといはれる。

吳道子より早く李思訓、及び其の子、昭道出で、嗣宗として宗に入るものは少ない。また韋氏將軍の北宗に對して後世に影響頗る著しいものに、王維の創めたといはれる。

来候と云ふので、千万は申すまでもなく、諸人の敵とは此の事にて候。其の上、此の城は、東は海、南は深田、北は山、西は大河にて、四方共に要害堅固の地形なり。然れば、此の城を攻めんと欲せば、東西南北より取り巻き、一時に攻め上り、攻め落すべきなり。然るに、此の城を攻めんと欲せば、東西南北より取り巻き、一時に攻め上り、攻め落すべきなり。然るに、此の城を攻めんと欲せば、東西南北より取り巻き、一時に攻め上り、攻め落すべきなり。

城攻めの事

城攻めの事、先づ城の様子を能く見定めて、其の上にて攻め口を定むべし。城の東西南北、何れの方より攻め上るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。城の東西南北、何れの方より攻め上るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。

城を守る事

城を守る事、城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。

城を取る事

城を取る事、城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。

城を捨つる事

城を捨つる事、城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。

城を明け渡す事

城を明け渡す事、城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。

城を請け取る事

城を請け取る事、城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。

城を預かる事

城を預かる事、城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。

城を預け置く事

城を預け置く事、城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。

城を預かり置く事

城を預かり置く事、城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。

城を預かり請け取る事

城を預かり請け取る事、城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。

城を預かり明け渡す事

城を預かり明け渡す事、城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。

城を預かり捨つる事

城を預かり捨つる事、城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。

城を預かり守る事

城を預かり守る事、城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。

城を預かり攻める事

城を預かり攻める事、城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。城の東西南北、何れの方より攻め来るとも、城中より打ち出でて、防ぎ戦ふべし。

城を預かり取る事

城を預かり取る

畫　史

なり、山水、露相出没、峯巒層疊の態を得、布置、筆法には院中獨歩と云はれた。五年より坊額で勝つたが、晩年には落筆無し。また論に曰く、皆よく其の質を以て妙となしてゐたが、論にも通じてゐなかつた。惜しい哉。

（二）李公麟

李公麟（字は伯時、號は龍眠山人）は始め前輩を師としたが、忽然、發する所あり、舊習を捨て、大膽山に入り、自然を師としてゐた。山水畫は、初め李成、范寬の二家を學んだが、後に韓幹の馬を學び、又唐の呉道玄の人物を學び、又顧愷之の筆意を得、又王維、張璪の一部を倂せ、自ら一家をなした。

當時の文學の士で、山水畫にも筆をとつて、後の文人畫の範我といはれる。

蘇軾その法を得て、枯竹怪石に、新意を出した。

花鳥の方面では、唐末の刁光胤の後をついで黄筌が出て、その畫は多く頭筆濃彩で、これは其の主筆重光の骨法より來てゐる。筆精の美、意精、及び子、常も亦花鳥をよくした。同時に長沙の易元吉も花果禽鳥をよくし、殊に猿猿に長じ、多く山林中に遊んで、猛獣禽鳥の樂を窮め、其の天趣を盡いた。意精は到底元吉の敵ではないが、用墨の繊細にかいては勝つてゐる。

これより先き、滕昌祐（字は勝華）ユみに花鳥蟲魚折枝を描き、時流を拔き、優彩鮮澤、生けるが如く、最も世に長じた。趙昌（字は昌之）は昌祐を師として、其の妙を得、寫生最に巡り、僊染をよくし、其の骨法を以て表はれた。崔白も、また寫生に名を得、黄、筆、字は元筆、錢勝の人。崔白、閻次平、淮居外史、

（三）文同

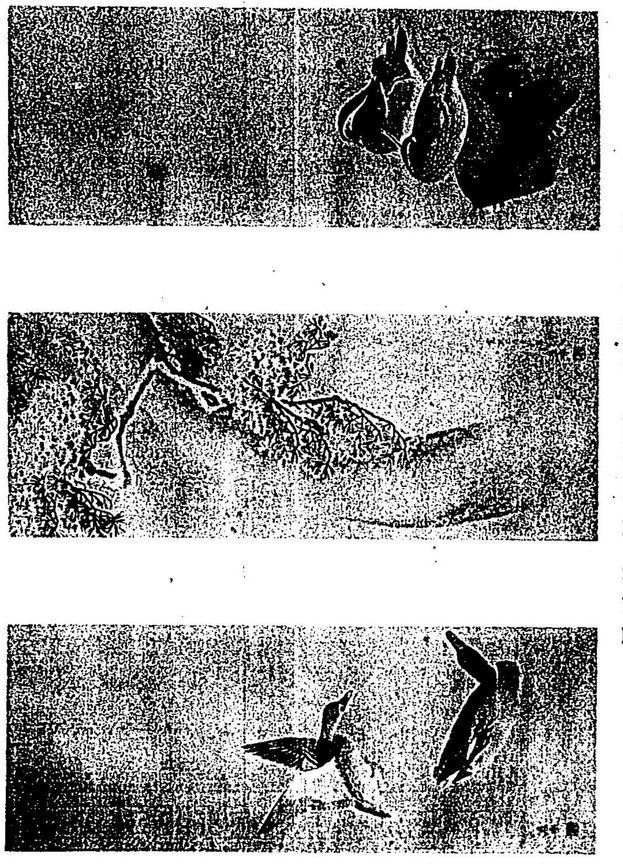
文同（字は與可）、蘇軾（號は東坡）などは、其の有名なものである。

（四）花鳥

花鳥の方面では、唐末の刁光胤の後をついで黄筌が出て、その畫は多く頭筆濃彩で、これは其の主筆重光の骨法より來てゐる。筆精の美、意精、及び子、常も亦花鳥をよくした。同時に長沙の易元吉も花果禽鳥をよくし、殊に猿猿に長じ、多く山林中に遊んで、猛獣禽鳥の樂を窮め、其の天趣を盡いた。意精は到底元吉の敵ではないが、用墨の繊細にかいては勝つてゐる。

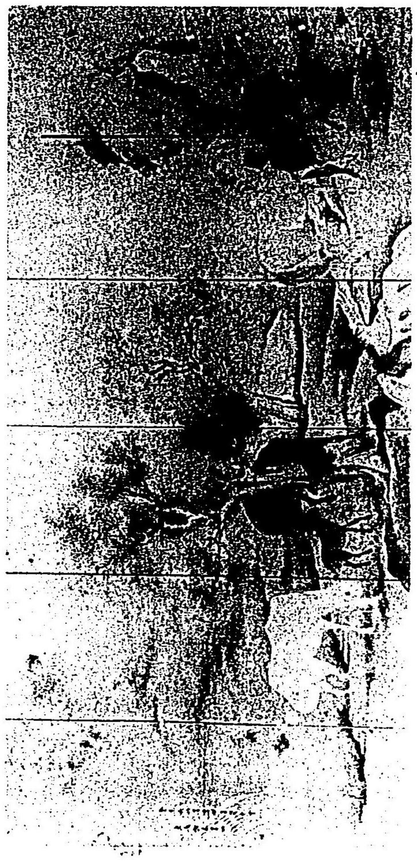
これより先き、滕昌祐（字は勝華）ユみに花鳥蟲魚折枝を描き、時流を拔き、優彩鮮澤、生けるが如く、最も世に長じた。趙昌（字は昌之）は昌祐を師として、其の妙を得、寫生最に巡り、僊染をよくし、其の骨法を以て表はれた。崔白も、また寫生に名を得、黄、筆、字は元筆、錢勝の人。崔白、閻次平、淮居外史、

圖馬野華村無謝



圖鴨（右左）松雪（中）華麗鹿山四

圖鳴(右左)松雪(中)　雀麻山雁　四



圖馬野雀村蕪謝

谷文晁筆　山水對幅

松村吳春筆　山水圖二幅對

前者は繊細沈潜、行雲流水の趣がある。前品を以て評するとは、其の画に出でた、孫太古(知微)と花鳥を貝丘の後に郎慶隆、范寧昌、崔白、武宣、丁吸の徒、みな黄筌の様体を得て一家となした。中でも崔白(字は千画)は花鳥は勿論、道釋人物山林の類みなよく、又窟生に長じ、豊に妙、飛動叫喚の態が、眞に逼つたといはう。其の初、筌(字は千申)も兄に劣らぬ。崔白晩年の筆、突兀、蒼古は遂に五代、宋初の法を一変して元明に接した。

仏語を描いて、五代の旧を改めたものに、朱錬、甘仲元があある。左龕の描説は、梵王と相似てゐる。朱錬は長安の人、道釋に妙、画之所、皆千変高慶、なるには、人見て驚かぬものはなかつたといふ。其の弟子、董奇(一に也奇)も亦画名を以て知られた。

仲元(建康出城の人、画歴の時、錦林従詔となる)は初め梵迹を学び、その細緻の筆致を得た。而して仏彩また妙である。四月大師(俗姓宋名は貫休、字は越隠)また羅漢で宋代には、僧像古野、常時第一といふ。

又詩名高く、筆法をくし、王衍に学ばれて、裴表を聘はり、私門大師と称した。唐末より仏画に名手の出づること少なく、宋以後は殆んど絶無、顔輝等の二三を数ふるのみとなり、世は挙げて山水、花鳥を逐ふに至つた。更嵓の頃に出でて、李、郭、范、古今に貫つて、宋画界の最も尚とすべきものは、李、郭、范の仏画であらう。李龍眠名は公麟、字は伯時舒州の人、士となつて、官は朝奉郎と為つたが、元符中致仕して龍眠山に帰老した。

性、簡曠、而かも例に従つては名流貴、耀世のことを好まず、山水に於ては、最も見るべく、学博く古今の書画らるなく、書亦工、人物は独り顧虎之、陸探微より、其の自画の人物と、羅漢に至つては、古今獨歩である。前者は細緻

勝川春章筆　竹林七賢図

情報だけでも、一冊の厚い本ができるほどの膨大な量になるであろう。

文化の発展は、一面からいえば、人間の欲望の増大であり、人間の欲望の増大は、人間の生活の複雑化であり、人間の生活の複雑化は、人間の労働の分化であり、人間の労働の分化は、人間の社会の階級的分裂であり、人間の社会の階級的分裂は、人間の社会の矛盾の増大であり、人間の社会の矛盾の増大は、人間の社会の革命的変革の必然性であり、人間の社会の革命的変革は、人間の社会の文化の新しい段階への発展である。

文化の発展は

畫史

全科

一機軸を出した。後者を浙ふものは、劉松年（字は伯誠）、李唐（字は晞古）、劉世安、朱洪、貫休（名は仲殊）、姚宏、趙孟堅（字は彝齋）等であるが、遂に其の法門を開き得なかつた。

山水のみを試いて人物は只一同描いたばかりであると云ふ。容色を施さずして枯林寒澗等の語は、自ら天真の趣を存した。中年以後は荊湖に私淑し、筆力雄放、天馬空を行るが如き勢があり、又白雲關を出づるやうな氣韻があつた。其の水墨などの筆法は皆從らに非常である。

支那の山水畫は從來數度の變化したが、是等の四家によつて新六樣した。即ち六朝末の吳郡張僧繇や唐末の荊浩、關仝の李思訓父子が第一變し、王右丞の雨中景、關仝の早行圖等に從つて第二變し、王詵、米芾、米友仁父子が第三變し、元の四大家が第四變し、明の董其昌が第五變して今日に至つた。

以上の四家と共に元末明初に山水畫で名を成すもの多かつた中で、方從義、盛懋は元なるものであるが、從義（字は無咎號は方壺）は二米より出で、格風常に新奇で、筆に山水は多く烟雲を描き、人物は殆んど點綴に過ぎない。盛懋（字は子昭）は人物花鳥もよくしたが、就中山水は李唐を宗とし、筆法は當時に並ぶものなく、名聲は遠く海外の上にあつた程である。元末の畫は、蓋し山水は、殆んど明代の先驅をでもいふべく、其の大成の功をなしたのは、明代にあるやうに思はれる。

又當時より遡れば、劉松年、李唐などが非常に流行したのは、既も注意すべきことである。而して其の名家を出すこと多かつたが、中でも李唐（字は仲賢）は最も遒勁の筆力を以て、白ら機軸を出して、更に皴染の法を變じ、蒼古雄渾の趣があつた。それが後世に及んで又變じて元季の諸家となつたり、又變化を小變せられて、劉李馬夏に及んで又變じて浙派となつた。

畫家

畫家は其の師を得たといふ事を最も重んずる。其の師は或は其の作品によつて、或は其の人に就いて、或は其の畫論によつて、或は其の畫風によつて、或は其の畫室によつて、或は其の畫號によつて、或は其の畫題によつて、或は其の畫印によつて、或は其の畫款によつて、或は其の畫評によつて、或は其の畫譜によつて、或は其の畫史によつて、或は其の畫傳によつ

喜多川哥麿筆　美人漫歩圖

元代の風潮は以上の如くで山水花鳥方石に影響したが
精緻芳艶の點にあつては、實に一代の巨擘である。
淵は幼より、道子昂に指授せられ、非せて古法を學んだ。山水人物花鳥をよくして、また隆盛の風味なく、花鳥の窮生に長じてゐた。前者は黄鶴を主として、譚家の皴を採つて時流を抜き、其の醍醐の枝は人を透脱せしむるの妙がある。（元成宗大德三年）に僧可（名は真諦、號は無準思稚）が來朝して禪旨の玄要を説いた。譚風靄邊で、楷石、人物の自筆に成る、雅趣洋々たる者であつた。又花、月、山（字は子明）は畫馬に名高く、山水人物を描き、皆当の精緻を以つて勝つた。これこの人の畫風も少からず我が畫界に及ぼす所があつた。

宋代より畫法益々備つて、畫法發法も新に創始せらるゝもの多く、又畫軸の縦に長く現ずる畫面に見るもの多きは當代に其の形を成した。又畫に維者の落款をへるることも此の頃より盛んになり、それに數をへ添へることも行はれた。此の數は所謂畫幾の山水を染んだ。

一變形であるが、多く小景を作り、用墨の秀潤を以て俊逸、淳も體裁の病がない。又描を工みに描いて活動、生氣人神、面に動いて人に迫るといはれてゐる。

張路の畫風が我が鎌倉中期以後の人物畫に及ぼした影響の大なることは注目を値するのである。又顔輝も少し先んじて、我が後伐見天皇の正安元年（元成宗大德三年）に僧可（名は真諦、號は無準思稚）が來朝して禪旨の玄要を説いた。譚風靄邊で、楷石、人物の自筆に成る、雅趣洋々たる者であつた。又花、月、山（字は子明）は畫馬に名高く、山水人物を描き、皆当の精緻を以つて勝つた。これこの人の畫風も少からず我が畫界に及ぼす所があつた。

宋代より畫法益々備つて、畫法發法も新に創始せらるゝもの多く、又畫軸の縦に長く現ずる畫面に見るもの多きは當代に其の形を成した。又畫に維者の落款をへるることも此の頃より盛んになり、それに數をへ添へることも行はれた。此の數は所謂畫幾の山水を染んだ。

花鳥の方面では、錢選（字は舜挙、號は玉潤、浙江呉興の人）は宋末元初の人物で、山水、花鳥のいづれをも能くした。其の筆致は、宋末より近代に及んで、よく正敵と言ふべき大家である。人物、山水、花鳥のいづれをも能くした。其の筆致は、宋末より近代に及んで、よく正敵と言ふべき大家である。

詩詞をよくし元に仕へたが、錢選は胡同と共に書畫を賦して、洗、孟、喪、かあつて、よく其の道逸を傚んだ。又いで、王、仲元、元は花鳥を以て、山水畫竹の盛んなる間に抄脚を挿つたのは又陳琳（字は仲美）陳仲仁等山水人物花鳥を描いて、最も花鳥の窮生に長じてゐた。前者は黄鶴を主として、譚家の皴を採つて時流を抜き、其の醍醐の枝は人を透脱せしむるの妙がある。又花鳥を描けるを忘るゝからざるは、王淵（字は若水、號は澹軒、杭州錢塘の人）である。王淵は幼より、趙子昂に指授せられ、非せて古法を學んだ。山水人物花鳥をよくして、また隆盛の風味なく、花鳥の窮生に長じてゐた。前者は黄鶴を主として、譚家の皴を採つて時流を抜き、其の醍醐の枝は人を透脱せしむるの妙がある。又花鳥を描けるを忘るゝからざるは、王淵（字は若水、號は澹軒、杭州錢塘の人）である。王

詩詞をよくし元に仕へたが、錢選は胡同と共に書畫を賦して、洗、孟、喪、かあつて、よく其の道逸を傚んだ。又いで、王、仲元、元は花鳥を以て、山水畫竹の盛んなる間に抄脚を挿つたのは又陳琳（字は仲美）陳仲仁等山水人物花鳥を描いて、最も花鳥の窮生に長じてゐた。前者は黄鶴を主として、譚家の皴を採つて時流を抜き、其の醍醐の枝は人を透脱せしむるの妙がある。又花鳥を描けるを忘るゝからざるは、王淵（字は若水、號は澹軒、杭州錢塘の人）である。王

花鳥の方面では、錢選（字は舜挙、號は玉潤、浙江呉興の人）は宋末元初の人物で、山水、花鳥のいづれをも能くした。其の筆致は、宋末より近代に及んで、よく正敵と言ふべき大家である。人物、山水、花鳥のいづれをも能くした。其の筆致は、宋末より近代に及んで、よく正敵と言ふべき大家である。

詩詞をよくし元に仕へたが、錢選は胡同と共に書畫を賦して、洗、孟、喪、かあつて、よく其の道逸を傚んだ。又いで、王、仲元、元は花鳥を以て、山水畫竹の盛んなる間に抄脚を挿つたのは又陳琳（字は仲美）陳仲仁等山水人物花鳥を描いて、最も花鳥の窮生に長じてゐた。前者は黄鶴を主として、譚家の皴を採つて時流を抜き、其の醍醐の枝は人を透脱せしむるの妙がある。又花鳥を描けるを忘るゝからざるは、王淵（字は若水、號は澹軒、杭州錢塘の人）である。王

一變形であるが、多く小景を作り、用墨の秀潤を以て俊逸、淳も體裁の病がない。又描を工みに描いて活動、生氣人神、面に動いて人に迫るといはれてゐる。

張路の畫風が我が鎌倉中期以後の人物畫に及ぼした影響の大なることは注目を値するのである。又顔輝も少し先んじて、我が後伐見天皇の正安元年（元成宗大德三年）に僧可（名は真諦、號は無準思稚）が來朝して禪旨の玄要を説いた。譚風靄邊で、楷石、人物の

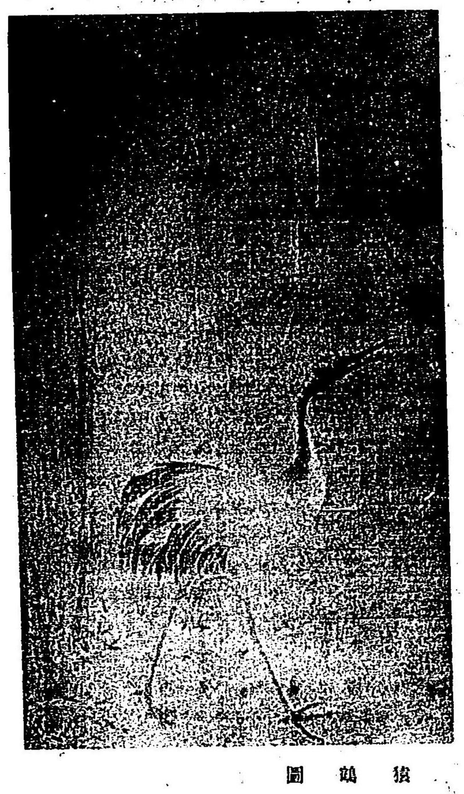
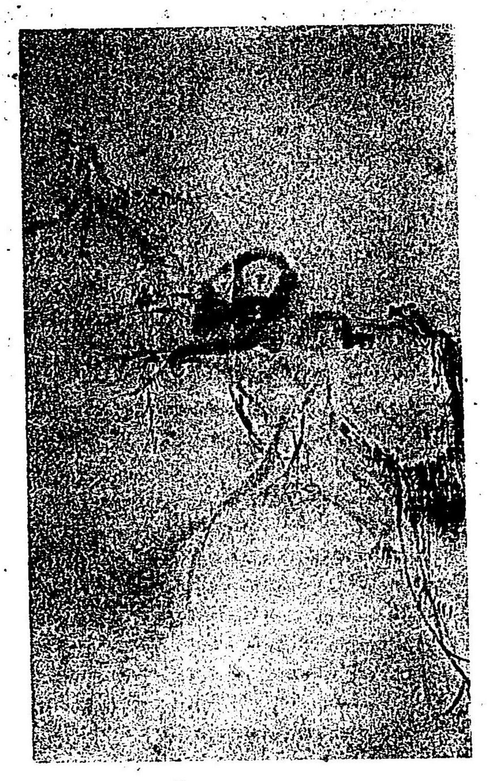
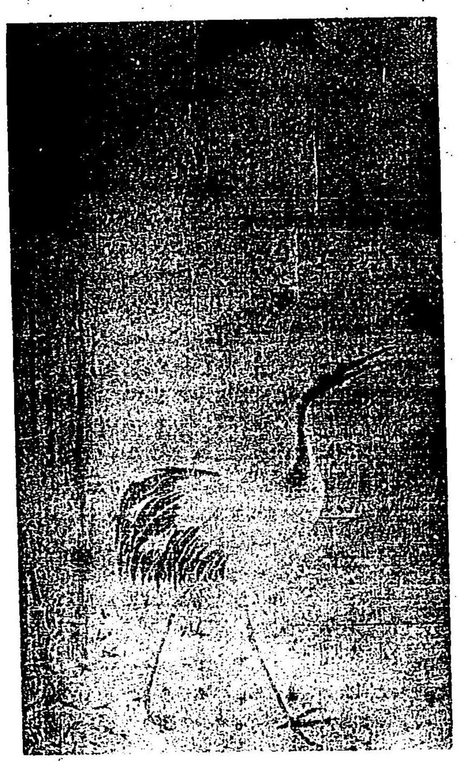


圖　鳩　猿



筆、溪　牧、

圖袋布　筆楷梁



圖鴨猿

筆溪牧

圖袋布　筆惜梁

也動物などが人間にはよく生命物質然、夢想立ちに石田に描した。それは非常の名、王維、四方に応化し、夢ちに師等するものが多かつた。王維（字は摩詰、號は浦谿、蘇州に知事となつたから、王蘇州のそれで最も行はれた。王維（字は摩詰、號は浦谿、蘇州に知事となつたから、王蘇州のそれで最も行はれて人、来営衛、不忘洲斎、高席、北六一（唐開元十六年）は給の醍醐にいたし流派に精しく、青緑の彩色を用ひて皴染の格、全く備つた。そしてまた、力を勇ち強直、

時に比類がなかつた。王維（字は右丞號は輞川外史、常識の人。紫顔年一（唐開元十六年）は切より詩を唐か、

都々と云ふ頃には龍安僧惣天使を装はしたといふ。後

に王蘇州に師等し、また右右丞を投してより、其の技

大いに進んで唐宋元明諸名家の山水を深く取り入れ、

人物山水花鳥走獣ならざるはなく、柳の筆法には新規な

出し、構想を極め、腕力の風は其の特他であつた。また

其の勝る能はざるを知り、花鳥に移つた位である。彼れ

もと山水で自信してゐたが、一度右丞の語を見て、其

の語に、慚愧たる経験と、深刻なる感想と沈着なる運

筆とで成つたが、作し畳の符鏡を、宋、元、明、清等知名の士、少なくない。中で師と同郷な

上、李、る秘、若は、其の感でもあつた。また王維と同門の出で

の矢に（字は温日、號は雑摂居士、羅非延人）をいふも

のがある。唐宇文人、唐宇史を挙び自然の法をも兼ね、

宗の語は甚に合作せられたといはれる。則ち清初の

墨の妙があつた。其の水墨の山水には最も深はだ、南北両

派度、一家をなし、後には世盛を称するに至つた。

又名は向、號は蓉山）は静かに心を深遠に容せ、性格

人物をもよくした。此の回にあつて権米初（字は逸生、

子久に私淑し、劉勧醜勝、縦横に胸中を寄し、自描の

倪瓚をとり、郷之鏡（字は臣虎、號米白）は山水は黄

林山人）は米風を学ぶが、宋、伸、董、巨（字は昔主には超然等の

て、其北苑、逸覚より其の風格を得た。また雅正、探を得、其

り、是れに彷ふもの多く、趙、雪、逸、呉、鎮等みな

の影を止むるものゝ。王鐸が山水に雨嵐の古法を採つ

したゞれと其の語、漸減に陥る所あるは、倘ほ時代

鐸はこれな変ら盛人に技法に変染を相変へてよく大成

行はれて、遂く唐宋の遺意を探るものもなかつたが、

槐に盛名頗る敗に勝れて居つた。明代より元末初立の語、

染を具てし、又淡色を伸し、沈々鉄筋の遒勁、牛斧の

く、語は雨嵐を師として、墨を用ひること少なく、空

染九年）性温婉、博識好古、詩文に長じ、史事に精し

當時、所謂文人語の流を脱して、宋刻の山水に力を致

した。明の末一（明崇禎十一頃

に至り、王鐸（字は覚斯、號は嵩樵、四益後人、石痴道人。崇禎

十五一（唐開元十四年）は性来墨を好み、技また自然の

妙を発揮して居つた。父等て其の語を見て、後必ず我

れに勝るであらうとて語理を授けた。それより筆法大

いに進み、雰囲気の致趣を得せ得た。筆力の雄勁

は最も勝れてゐた。かく諸内昇平につれ、文人士夫、

山水の語苑に遊ぶもの甚だ多かつたが、其に名を百代

に垂れたのは、姚、董、巨、范、李、郭、米、高、倪、黄、王、

惲、呉、藍、金、朱、程、沈、唐、仇、董、唐、

等も作家、常に稀拠せられた。其の筆致が、

風韻時流を超脱し、温厚の筆は容易で風格を備へたが、

の妙は来だし。その他同時に、沈、文、祝、陳、

名手と称せられたが、原郷には比すべくもな

い。唐、王、惲、等が最も名あるが、其の筆致が、

なる。唐、王、惲、等が最も名あるが、其の筆致が、

笔とで成つたが、作し畳の符鏡を、宋、元、明、清等知名の士、少なくない。中で師と同郷な

上、李、る秘、若は、其の感でもあつた。また王維と同門の出で

の矢に（字は温日、號は雑摂居士、羅非延人）をいふも

のがある。唐宇文人、唐宇史を挙び自然の法をも兼ね、

宗の語は甚に合作せられたといはれる。則ち清初の

墨の妙があつた。其の水墨の山水には最も深はだ、南北両

派度、一家をなし、後には世盛を称するに至つた。

又名は向、號は蓉山）は静かに心を深遠に容せ、性格

人物をもよくした。此の回にあつて権米初（字は逸生、

子久に私淑し、劉勧醜勝、縦横に胸中を寄し、自描の

倪瓚をとり、郷之鏡（字は臣虎、號米白）は山水は黄

林山人）は米風を学ぶが、宋、伸、董、巨（字は昔主には超然等の

て、其北苑、逸覚より其の風格を得た。また雅正、探を得、其

り、是れに彷ふもの多く、趙、雪、逸、呉、鎮等みな

の影を止むるものゝ。王鐸が山水に雨嵐の古法を採つ

したゞれと其の語、漸減に陥る所あるは、倘ほ時代

鐸はこれな変ら盛人に技法に変染を相変へてよく大成

行はれて、遂く唐宋の遺意を探るものもなかつたが、

槐に盛名頗る敗に勝れて居つた。明代より元末初立の語、

染を具てし、又淡色を伸し、沈々鉄筋の遒勁、牛斧の

く、語は雨嵐を師として、墨を用ひること少なく、空

染九年）性温婉、博識好古、詩文に長じ、史事に精し

當時、所謂文人語の流を脱して、宋刻の山水に力を致

した。明の末一（明崇禎十一頃

に至り、王鐸（字は覚斯、號は嵩樵、四益後人、石痴道人。崇禎

十五一（唐開元十四年）は性来墨を好み、技また自然の

妙を発揮して居つた。父等て其の語を見て、後必ず我

れに勝るであらうとて語理を授けた。それより筆法大

いに進み、雰囲気の致趣を得せ得た。筆力の雄勁

は最も勝れてゐた。かく諸内昇平につれ、文人士夫、

山水の語苑に遊ぶもの甚だ多かつたが、其に名を百代

に垂れたのは、姚、董、巨、范、李、郭、米、高、倪、黄、王、

惲、呉、藍、金、朱、程、沈、唐、仇、董、唐、

等も作家、常に稀拠せられた。其の筆致が、

風韻時流を超脱し、温厚の筆は容易で風格を備へたが、

の妙は来だし。その他同時に、沈、文、祝、陳、

名手と称せられたが、原郷には比すべくもな

い。唐、王、惲、等が最も名あるが、其の筆致が、

なる。唐、王、惲、等が最も名あるが、其の筆致が、

よく其の正派を傳へたのは、顧昉であらう。又釋宏仁（姓は江、名は韜）は新安に住して山水畫を描き、深く雲林に私淑して妙境に達し、遂に新安派（徽派ともいふ）といはるゝ一格をたてた。此の派は寄古を以て勝るのである。是れと相前後して、羅牧（字は欽牛、晉都の人）は蕉派、黄子久の意を採つて、秣秀淪妙。江淮の間、これを祖とするものは、江西派といつた。蓋し、山水畫の一支流である。乾隆の頃より畫界は一般に愈々振はなくなつて、山水畫の方面では高鳳翰（字は西園號は南村）、閔秀黄媛介、王譚湖、張樸、朱雲燦、王學浩、張賜瑩、張棟、黄均等を擧げ得るに過ぎぬ。次に人物畫の方面を見るに、二大潮流があつたやうである。即ち從來の描法に四洋畫法を酌酌したものと、明季より所謂寫眞派といふものである。前者は奥歴が傳へた洋法を人物畫に應用したもので、其の始めをなしたといはれるのは、焦秉貞で、其の人物、位置、遠近、大小、亳も誤る所がなかつた。是れを以て、聖祖は大に愛して臣工の即を賜つた。其の弟子冷枚、金鉷等此の法を得て、傳染淨麗、風情婉妍よく眞に逼つたから、學者これに向ふもの、少なくなかつた。當時の寫眞派にまた二派ある。一は墨骨を重れて出來たのに、傅彩で氣色の老少を收つた者で、其の精神を早く墨骨の中に傳へ、時に或は水墨を用ひて、寫眞に神韻を傳へて、設色の法と同樣に重んぜられた。他の一は大略淡墨色で鉤描を爲し、全く粉彩渲染を用ひて埋めるもので、江南畫家の傳法である。前者は明季に於いて稍々見るべき佛畫家であつた閻人普波臣（名は縯）の創めたので、其の弟子に至つて筆法大に進んだ。謝荘、郭鑒、徐易、沈韶、劉祥生、張寄、張璽、沈紀等は直ちに其の統をついた。後に顧鉞、顧見龍が出でゝよりは、技益々精妙、で錦は世祖の御容を寫して寔に驚せ、見龍も亦内廷に入り重ぜられた。此の他

は、張研山、周鯨妻、延幹などの寫生家が出で、陳舒の如く設色に勝れた者も出た。王武に前後して、惲壽平出づるや、江南江北みなこれに走り、餘派益々振はず、一方には遂に常州派の目が起る程盛んであつた。惲壽平（名は格、一に字は正叔、號は南田、白雲外史、雲溪外史。崇禎六―康熙廿九年）は當時、詩書畫の三絶を以て知らる。山水畫の名手で、寫生にも長じた。殊に丹邱の小景は、趙子昂の旨を極め超逸たるものである。後王石谷の山水を見て、到底及ぶことの出來ぬを恥ぢて、花卉を學び、古今を斟酌し、北宋の徐崇嗣の流を正宗とし、時習を一洗して開發する所があつた。自描と背線とを併用ひたのは、其の一例である。當時これを寫生派と呼んだ。其の寫生は、簡深精確、賦色明麗、天機物趣を盡く筆端に表はした。これ其の親友石谷と互に相對究して運筆設色の源流構思、匠心の跡を極めた結果である。其の女弟は父法を得、劉愼子是は宋漫堂の法をも參して、神彩煥發たる有樣である。門弟には馬扶羲、惲秀習忍、朱穉等が主なるもので、扶羲の子荃は父法をうけ、王端淑等と共に、女流作家として最も卓越したものである。寫意派は其の起りは宋の時にあるが、何人の創むる所かを明かにしない。明には、林良が其の名を擅にし、其後石田、白陽またその意を得た。全體の妙趣は大に學ぶものでなければ容易に會得することが出來ぬといふ。續て林良の法を取つたのは、李復堂、陳樗山、張賓華があつて、名聲を同じうした。陳は尤も寫生に長じてゐたといふ。其の他、楊晞基は石田に法り、蔣深は白陽を尊んだ。蔣綸、周鯨、高其佩、姜恭壽も各々名聲が高い者であつた。茲に一言添ふべきは乾隆前後に居つた、沈南蘋、釋逸然、孟浦九、方西園江稼圃伊孚九賀漢源等である。これ等の人は、當時我が國に渡來して、或は寫生派に或は文人畫に影響する所が甚だ多い。殊に沈南蘋の得

意とする寫生畫は、尤も著しかつた。又鄒一桂（號小山）畫學の二人があつて、よく清末の花鳥畫に重きをなした。鄒一桂の花卉は、筆致暢達で、設色の明淨にして逸治なる、惲南田以後の第一人であるといふ。華嵒は人物花鳥草蟲山水、みな能くせざるなく、而かも盡く時習を脱し、古法につき、研窮の態を求めた。其の動物を寫すこと尤も妙を得、山水は遠く及ばぬやうである。

尚墨花墨竹墨蘭など一派の人に喜ばれた。けれども元末明初の如く見るべきものは甚だ少ない。其の最も著はれたのは、趙噗、在暾、程琳、張乙爵、周秀顯媚等であつた。

當代は其の初期に於いて、尚ほ遠く宋代と相反映して逸色なきも、漸く畫界も亦他の學術と共に、時勢の趨外に出づることが出來ず、只だ前人の糟粕を集むるのみである。其進んだ者も元人の淡色の演墨を摸する位で、殊に山水は乾筆を尚び、潤なるを「俗工の技」と唾した。されば沈滯又沈滯、如何ともすることが出來ぬ。加ふるに道光同治以前の騒亂で多く、名蹟を灰燼に委せて、唐宋の名筆は全く本土に絶えて、僅かに日本に存するといふ有樣となつた。又評論の方面でも、康熙中に『佩文齋書畫譜』の勅撰などもあつて、畫界も活動の色が見えたこともあつた。そして學者の力を此の方面に致す者もあつて、沈芥舟の『學畫編』、李笠翁の『芥子園畫傳』、黄鉞の『二十四畫品』、鄒一桂の『小山畫譜』、『墨林今話』、國朝畫徵錄、『桐陰論畫』等見るべきもの少なくなかつたが、畫界には新興の氣運が見えない

（紀淑雄）

西洋繪畫史

古代

一　序論

二二八五　西洋繪畫史とは何ぞや　以下西洋繪畫の變遷の大要を叙せんとするに當り、東洋に對して西洋と云ふのは何れの國々を指すかと云ふ地理學的の疑問が先づ起つてくる。近代になつては東西洋の限界も明瞭になつたが古代にはさう行かぬから、隨て歐米人士の手になつた西洋繪畫史にはフェニシア、アッシリア、等の繪畫をも打括めて其中に論じてあるが、是れは果して正當だらうか。或は彼等が一切を西洋本位で解せんとするが故に斯る結果になるのではないか。是等は研究に値ひする問題であるが茲には暫らく觸れる事を避けて、余輩は一般の美術史家の意見に從ひ、現在の西洋畫の形成に預かつたあらゆる歴史上の國々を「西洋」なる名稱の下に總括する事にした。

二二八六　繪畫の起源問題　次に考ふべきは繪畫の起源の問題である。繪畫は何故に人間社會に起つたか？、必要の爲めにか。娯樂の爲めにか。之に關して最も

精密な研究を遂げて居るものはヒルン氏の『藝術起源論』(Hirn: "The origin of Art)だが、氏は藝術の起源を社會的方面並に心理的方面から考察して、要するに藝術は社會の一需要にして起れりと結論して居る。

次に繪畫の起源の年代に就ては固より確かな事は知り得べくもないが、只繪畫思想の萌芽丈は有史以前の人類にも認め得る。那の學者の所謂第四紀の地層中に發見せらるゝ石斧の柄等に粗く刻畫された種々の線條、少しく下つては晩近折々フランス邊にて發見せらるゝ馴鹿の角、骨、牙等に粗刻されたる種々の動物の畫等を以てしても、繪畫思想の歴史以前に存在した事實は確められる。

二二八七　原始的繪畫の二特徴　上記の如き原始的繪畫の一の特徴は形其物、色其物を表現せんとする點に於て裝飾的(Decorative)なるにある。他の特徴は人類動物等の形狀色彩を摸寫して夫等の事物の觀念を他に傳へんとする點に於て表示的(Expressive)なるにある。斯くして今日の繪畫に

一、裝飾的繪畫(Decorative Painting)

二、表現的繪畫(Expressive Painting)

の二大別の存する事は此原始時代に於て既に其萌芽を見出し得るのである。

一　エジプト

二二八八　歴史的時期　那の「ナイルの賜物」に依て育てられたエジプト國民は世界に於ける最古の歴史的國民だが其繪畫も前章に述べた馴鹿時代(Reindeer period)に次いでは又世界最古の者だ、而して彼等の繪畫は之を三期に劃し得ることになる。

a、メンフヒ時代
b、シイバン時代
c、セイティック時代

二二八九　(a)メンフヒ時代　此第一期はエジプト帝國の領域が下ニジプトなるメンフヒス(Memphis)地方に位して居つた頃で、紀元前三五〇〇年頃に當り、其の繪畫は重に墳墓や、木乃伊の箱に描かれたのが發見せらるゝが、他の二時代のよりは稍平面的になりくないて居るが、動作、位置姿態等は後世のものより、より多く地方的特色を帶びて巧妙である。畫題は、重に耕牧、漁獵の家族的光景を描き、畫法は明暗なく、遠近なき平板な描方だが、色彩や素描は後世よりも勝つて居る。尤も此期にも其の後常に用ひられた一種の慣例的描法が既に多少は見られない事はない。

此時代は第十一王朝迄續いて第十五王朝には所謂ヒクソス(又は牧者の王)の侵入となつたが、繪畫上では此期に就ては多く知る所がない。

二二九〇　(b)シイバン時代　は第十九王朝のラムゼス二世の頃を以て最盛の時期とし、上エジプトのシィブス府を中心とする。此時代は大殿堂、大宮殿の盛んに建造せられた時で從來の繪畫は茲に其畫題と性質とを一變するに至り、在來の風俗畫的傾向が紀念的となり、裝飾的となつた。蓋し此期の繪畫は重に上記の如き宮殿や殿堂の廣大なる壁に宗教上や宮庭の事件を連續的に描いたもので、眼の大い、唇の厚い、鼻の隆起い、丈の細長い、人物を多く描いて、其が遂に一種エジプト畫の慣例になつて仕舞つた。分量上からは此期の製作は他の二時代に勝つて居るが技巧、樣式其に千篇一律で、見すぎて居るのはは免れない。

るに足るものはないのである。

二二九一　(c)セイティック時代　エジプト國の帝座は此時再び下エジプトに移つたが藝術は國運と共に日に衰頽に赴いて人心の純なる發現は茲に全く其跡を絶ち、製作は凡て摸倣を以て埋められ、曾て在つた簡楚と純粹の二特色は外國的勢力の下に蹂躙せられた。斯くてアレキサンダア時代に及んで始めてギリシアの藝術と接觸して其摸倣に傾きギリシア・ローマ時代(Greco-Roman Period)に至つて全く滅亡するに至つた。以上をエジプト繪畫の三時代とする、

二二九二　エジプト繪畫の特色　エジプト繪畫の特色は其内容即ち畫題の方面から見ると、

a、紀念的(Monumental)

で技巧の方面からは

b、輪劃的(Outline drawing)

である。一體エジプトの社會組織は帝王幷びに帝王に關係ある神々を以て中心として、生活の中心も茲に置かれた、繪畫も要するに此兩者を讃嘆せんが爲めに作られた觀がある。されば其描く所は自づと古王者の偉業や、神の奇蹟等に傾き或はメンフヒ時代の如く風俗畫がないでもないが、夫すら個人の生涯の或出來事を要するに靈魂不滅の信仰に伴ふた一種紀念的の皋である。

次に文明史上其初期に於ける人種は色彩若くは光線に依つて外物を知覺するよりも寧ろより多く線條に依つて外物を知覺する傾があるが、今彼のエジプトに於ける象形文字なるものを檢するに、そは實に單純なる輪劃若しくは任意の象記號を以て意味を現はすもの許りで、其も二つ以上の複雜な意味を有するものはない。然るにエジプトの繪畫は實質上は象形文字の擴張したものと見らるべきが故に、從つて其特色が輪劃的の一點にあるは否むべからざる所であらう。詳しく云へば彼等は曾て事物を其自然にあるが儘に觀察せずに只其輪劃若しくは半面黑像のみを寫しとるのである。例へば人體を描けば肩は平方形になり、臀部は細くなり、腕や脚は細長くなり、手足は平面圖になる。元より遠近、明暗もなければ、色彩も水は碧、鳥は綠と云ふが如く單純に其地方色を出すに過ぎず。中には全く任意的で表號的なのもあつて、全體の表現は固より寫實でない。又斯るニジプト繪畫の二特質を他の方面から觀察すると、一の

a、表號的物語的繪畫(Symbolic storytelling art)

で又一の

b、建築附屬の裝飾畫(Architectural decoration)

である、而して其起原は原始時代の彫刻から出た事をも同時に悟り得る。

三　カルデア、アッシリア、ペルシア、フェニシア、小アジア

二二九三　カルデア、アッシリアの繪畫　チグリス、ユーフラティスの河畔に於ける文明は多くの點に於てエジプトのそれに類似して居た。故にカルデア、アッシリアの繪畫もその動機に於ては矢張說明的(Illustrative)裝飾的(Decorative)である。一部分彩色せられた浮彫の幾列を腰羽目の樣に大宮殿の壁に排置し其上に壁畫若しくはモザイク樣の模樣瓦を積重ね以て配色の美を盡さしめた等は、即ち繪畫と彫刻とを建築の裝飾として用ゐた實例である。

色彩、樣式、典型の方面から見るとアッシリアの人物畫は髯の有る人物と無い人物との二種に區別されて、其典型が始終

繰返へされて居る。色彩は全く任意的で黄色と青色とが盛に使用せられ、遠近法明暗法等の缺乏はエジプト畫に等しいが、事物の表現にはエジプト程の表號的でない。人物は一般に半面像に描かれ、只眼と胸部のみは正面を向いて居る。以上はアッシリア繪畫の一般特質である。

時代を別つ程明確な變遷もないけれ共、バビロンを都としたカルデアは、ティグリス、ユーフラティス河畔に於ける最古の國家で、美術的製作殊に彫刻のこときは當代の者が最も寫實的、個人的であつた所より推定するも、繪畫も此時代を以て最も優秀なりとして間違はあるまい。而して之に續いた所謂第二帝國(Second Empire)は、紀元前一四〇〇年頃から同九〇〇年頃に至るを第一期とし、九〇〇年から前六二五年頃に至るを第二期とし、前者には低浮彫(bas-reliefs)が盛んに作られ、後者には釉瓦や精密なる繪畫の類が作られた。其後ネブカドネザル帝の治下には、バビロンはアジア第一の大都府となつて賑ふたが、久しからずして紀元前五三六年にペルシア王サイラスの滅す所となり、其藝術も又亡びた。

二二九四　ペルシアの繪畫　メディア人とペルシア人とは、アッシリアの文明を自然的に繼承すべき運命を有して居た。色彩は全く任意的で、遠近法にも係らず、結局彼等は毫も之を進化せしめなかつた。繪畫に於てもペルシアの夫は其動機用途に於てアッシリヤと異なる所がなかつたのみならず、全然其摸倣になつて了つて彼等自身の發明は少しもなかつた。低浮彫、釉瓦、漆喰畫は此國にも盛んに描かれたが、其勇士、動物有翼の怪物、等は最早や其氣力を失ふて見へ、人物は丈低く柔弱になり、頭髮、ロ髭等も短くなつて、衣裳の皺襞も減少し、細部の裝飾のみが勝つ樣になつた。是點は多少外國の影響は受けたとも思はれるが、要するにペルシアの繪畫はアッシリアの粉本を拙く模倣したに止まつて、アレキサンダア大帝の征服と共に全く滅亡したのである。

二二九五　フェニシア、サイプラス、小アジアの繪畫　是等の國民は其國土の地理的形勢からしても既に商業的航海的國民たるの使命を有して居る。從つて獨創的な藝術が生れ出でなかつたのも不思議はない、只彼等が美術史上に占むる唯一の地位は、彼等が或時はエジプトに感化せられ、或時はアッシリアに感化せられた彫刻なり繪畫なりを、其儘若しくは多少進歩改良して、之を地中海沿岸の西歐國民に傳播した點にある。而して此を外にして彼等の繪畫史を檢せんと欲するも、單に其製作の動機が宗教的、裝飾的であつた一事と、其製作が石造若くは漆喰の壁の上に裝飾的形態を描いた外の事は寡として知り得ないので、吾人の注意は必然的に彼等を去つて彼等に依つて東方の文物技藝を紹介せられたギリシア古代に於ける最大の美術國民たるギリシアに向はねばならぬのである。

四　ギリシア

二二九六　ギリシアの國民性　ギリシアは古代に於ける唯一の美術的國民である。然れども是れ必ずしも、彼等が氣候風土の善美な土地に住んで居た爲めのみでもなく、又其政治的狀態や經濟的狀態が佳良だつた爲めのみでもない。元來彼等は往古からして一種の獨創的、個性的なる民族で、不絕、心的、道德的、肉體的の完全を理想としつゝあつたと云ふ事が重なる原因である。換言すれば斯る根本的理想に基いた敎育の結果として、肉體的には運動家や勇士が出來、精神的には詩人美術家哲學者が出て、道德的には半

神半人の英雄が出た。要するにギリシア國民は「完全」の小模型、眞善美の調和者と評して可なるのである。

二二九七　ギリシア繪畫の一般特質——動機と主題　上記の如く道德の一名目を半人半神化して理想の標的として崇めたギリシア人が、其畫題を撰むに當つて先最初に是等の神話例へば『イリヤッド』や『オデッセイ』の話說中から之を得來つたのは當然だが、後には風俗畫、人情滑稽畫等も描かれ、アレキサンドリアン時代には半ば寫實的な肖像畫が多數に描かるゝに至つた。

斯くて彼等の藝術の動機は一面には現世生活に圓滿を求めんとするヘレニズム(Hellenism)の讃歌であると共に、他面には壁畫、瓶、彫刻等に描かれた繪畫(古代の葬式用陶器にも此傾向は現れてゐる)を通じて現はれたる裝飾的態度であつた而して此裝飾的資質は畫架又畫板上の畫にすら幾分か混入して居るのである。

二二九八　技巧と材料　次にギリシア繪畫の技巧と材料に關しては遺品の現存するものが殆んど絕無で、僅かに古記錄、古瓶、イタリアにて發見されるギリシア石片(裝飾として用ひられたるもの)、ギリシア風を摸したるローマ繪畫等に依つて推測すると、最古の作品は重に墳墓の裝飾や陶器畫で、アジア、フェニシア、エジプトの畫風に倣つたものが多く、後代になると燒坑(Terra-cotta)石片の上に平板な線で描かれたものが現はれ、時には乾いてから描く點にある)で描いたり又は先に畫板に描いて置いて後に壁へ嵌め込むのもある。又蠟畫法(顏料を蠟と共に溶した繪具を以て描く法)やディステンパア(Distemper)(ゴムと白墨又は石灰を、畫絹或は木片の上に塗つて、其上へ水と卵黃を混合した彩具で描く法、フレスコと異なる所は彼は濕れた儘で描き、是エジプトの如く連續的光景を描いたのも同樣な半壁畫的方法で描かれたに違ひある濡れた儘の壁畫は大低直樣壁の上へフレスコ(Fresco)(石膏若くは漆喰で塗込である濡れた儘の壁畫は大低直樣壁の上へフレスコ(Fresco)(石膏若くは漆喰で塗込溶した燒繪具を以て描く法)やディステンパア(Distemper)(ゴムと白墨又は石灰を、畫絹或は木片の上に塗つて、其上へ水と卵黃を混合した彩具で描く法、フレスコと異なる所は彼は濕れた儘で描き、是エジプトの如く連續的光景を描いたのも同樣な半壁畫的方法で描かれたに違ひある

五世紀程迄は、粗い輪劃に一色の繪具を用ゐて、其裝飾的効果の幼稚なる事、那の瓶畫（Vase painting）より甚だしいものであつたが、其頃より多少注意すべき畫家の群が生じて來た、其は即ち

(ル)古アティック派で、其中最も著名なる畫家はギリシア繪畫の始祖と云はれたる事のあるポリグノートス（Polygnotus 前四七五—四五五）である。彼の最も重要な作はデルフィの會堂の壁畫で、トロイ戰爭とユリシスの冒險を描いたもので、一般に彼の技巧は素描が巧みで、色は個性色（Local colour）が多いがエジプト人等よりは遙かに自然に近い。人物を半面圖で描いて、遠近、明暗、丸味等には餘り注意しなかつたと云はれて居る。

其他アガサコス（Agrianos）あり、アポロドラス（Apollodorus）あり、前者は背景畫家で遠近法光學原理に就て知る處あつたと稱せられ、後者はアガサコスの方法を肖像畫に應用したものだと云はれて居る。

斯くてペロポンネサス戰爭以後アゼンスの勢力の墮落と共に、繪畫製作の中心も他の地方に移り、從つて以下に述ぶる如き種々の派を生ずるに至つた。

(ハ)イオニアン派（Ionian school）此派は元來紀元前六世紀頃から存在して居た者だが、後に至つてはアポロドラスの寫實的傾向を一層推進めたものである。此派の畫家で著名なのは那の葡萄を描いて小鳥を欺いたツォイクス（Zeuxis）幕を描いてツォイクスを惑したパラシオス（Parrhasios）で、パラシオスは更らに又イマンセスの卓越せる技倆に敗北したと稱せられる。

(ニ)シキヨーニアン派（Sicyonian school）はパラシオスと同時代のユーポンポス（Eupompos）に創められ、弟子パンフィロス（Pamphilos）に依て大成された。パンフィロスは又蠟畫の特色である。パンフィロスは更らに、布局に、素描に、塗描に何れも嚴正を旨とする院體風の畫法が此派の法をも用ゐたと傳へられ、其弟子ポーシアスは風俗畫幷に靜物畫を描いて、技巧上には一段の進歩を示したと稱せられる。

(ホ)アティック派（Attic school）ニコマカス（Nikomachus 前三六〇頃在世）を其頭とした此派はギリシア繪畫の第四番目で、悲壯の光景を多く描いたアリスタイデス（Aristides）神話を描いたユーフラノール（Euphranor 前三六〇頃在世）婦人の肖像を描いたニイカイヤス等は此派に屬する。

(ヘ)末期の畫家にはアレキサンダア大帝の宮庭に仕へ帝の肖像を描いて多大の名譽を擔うたアペレス（Apelles）がある。渠は諸種の神話的題目をも描いて卓越せる技倆を示し、ギリシア繪畫史上の頂點に達して居る。其他プロトグネス（Protogenes）エイトロン（Aëtion）等があるが、要するにアレキサンダア帝以後は摸倣的劇曲的に流れるか、然らずんば瑣々たる小幅に化して大家と稱すべきものなく、僅かに餘命を保つものも本土を棄てゝローマに移住し、其處で古名作の複製を作るに過ぎなかつたのである。

四　ローマとエトラスカン

二三〇〇　エトラスカン繪畫　一言で云へばエトラスカンの美術は最初には固有の特色を有して居たが要するにギリシア及東洋美術の影響を蒙つたもので、其美術上の位置はローマ人の師たりし點に存する。而して其繪畫の製作の動機は裝飾的幷びに紀念的で、多くは墳墓の內部又は墳墓內に置かるゝ瓶其他の物品上に描かれたものである。

技巧は固より拙で紀元前五〇〇年頃の其素描等は殆んと幼稚を極めて居る。が其人物畫等は稍發達した。而も其形狀は短小平板である。又瓶に描かれた繪は一般に鈍い濃色若しくは黃色で其輪劃が彩どられてある。

其末期に至つてはギリシア繪畫の要素が次第に交つて來て遂には其摸倣に終つて仕舞つた、要するにエトルリアの繪畫は左迄に注目に値する點がないから、吾人の敘述は以上に止まらざるを得ない。

二三〇一　ローマ繪畫の一般特色　ローマの繪畫は要するにギリシアの摸倣で而も其末期の墮落時代の摸倣に過ぎぬ。されば其製作の動機も將た其畫題も大體は後者に同一と稱して可い（ローマ史上の事實を畫題としたものもあるが）其描かれた場所は最初は畫板であつたが後には、帝政時代）壁畫が主となつた。此壁畫にも四種の區別がある。

(一)一室の壁全體に描くもの、數多の人物を描き後景には樹木邸宅等の風景を添ゆるもの。(二)片蓋柱（Pilaster）に依つて區劃せられたる小壁畫、(三)畫板を其儘壁に嵌込めるもの、若しくは嵌込みたるが如く描くもの。(四)建築を背景とする單獨の肖像畫。

此中第四の肖像畫が最も價値のあるもので、線も優美に活動の趣もあり自然に也實である。大壁畫となると布局が亂れて色彩も粗惡なのが多い。

二三〇二　ローマ畫家　ローマ繪畫史の最初の五世紀はギリシアとエトルリアの影響の下にあつたもので記錄に殘つて居る最初の畫家は下イタリアのゴルガソス（Gorgasos）とダモフィロス（Damophilos 前四九三頃在世）なる二人のギリシア人である、アレキサンダア帝以後はギリシアの影響が衰へてファビウスピクトル（Fabius Pictor）パクービウス（Pacuvius）メトロドラス（Metrodorus）セラピオン（Serapion）等の畫家が出で、共和時代の末世にはソポリス（Sopolis）ディオニシヤス（Dionysius）アンティオカス（Antiochus）等の畫家が出たが、要するに古代繪畫はポムペイ的繪畫が其破壞の跡から形成せられた。即ち以下に述べんとする所の基督敎繪畫が失れである。

中世
五　東西の初期基督敎繪畫

二三〇三　初期基督敎繪畫　原始基督敎の大主旨はヘレニズムの現世歡樂の思想に反抗して、「肉」の壞滅を說き、靈魂の不朽を說く邊にある。此故に渠等はギリシア人やローマ人が文藝美術を尊むに反して、此等の者を怖るべき誘惑の如く感じ、殊に神は精神的に感受せらるべき者だといふ考から、凡て偶像の製作を嚴禁する事さへあつた。雖然、彼等が幾多の迫害の後國敎として承認せられ、次第に社會上に大勢力を得るに從つて、彼等は必然に新たなる藝術を要求し始めた。敎會は又自己の敎理を最も通俗的に書現はす必要を感じ出し茲に一種の宗敎的繪畫が成立したのであるが、渠等は一旦古代に於けるが如き自然の研究から離れて、狹隘なる敎理の說明者となつた以上非宗敎的の感情に於ては多少有力なる表現があつたにせよ、其形式や技巧に於ては力弱く虛僞なるものとならざるを得なかつた。

二三〇四　主題及技巧　主題は勿論耶

蘇の一代記や新舊約全書中の著名なる事件に採つた者が多いが、技巧の方面から云ふと、ギリシア、ローマの衰退した畫風を其儘に繼承したものが多い。當時の基督教社會は信仰的感情を以て燃へつゝあつたにも係らず、其描かれたる人物は丈が矮少で、四肢が不格形で、顏には生氣が無い。是全く畫家が生きたモデルで描かないで、ローマの壁畫等許りを模寫して居たからなのである。

素描もローマやポンペイの壁畫に比すると描で一種の機械的な風習に陷て居る色彩も焦色の重苦しい輪劃の中へ青綠、赤赭黃の平板な顏料を塗付たのが多くて慣例的である。遠近背景はなく、人物と人物とは燈草、木葉、又は他の裝飾模樣で區劃せられ、明暗も判然せず、布局は千篇一律と云つてよい。

且つ斯くの如き技巧上の缺點は古代文明の影響を遠かるに從て其度を增した五世紀頃に至ると人物は愈々生硬無生氣になつて、オルフォイス的だつた基督の顏が森嚴な眼の丸く太い聖徒風の口髭を生やした。全體憂鬱の風ある顏となつた。寬袍が長い禮拜服に換へられ頭部に後光を描く事等も此頃から始められたので、富麗な色彩、東洋的裝飾黃金の彫上げ、等も又始められた。併し肝心の繪は愈々無氣力になつて、人物等は地上に立つにあらずして空中に吊下つて居る樣に見へ焦色の皮膚、綠色の陰影、險難なる面相人をして只其不健全を感せしむるに至つたのである。

此外人物を積上げる樣に配列する事や畫面の地に黃金を塗る事や（ペルシアより傳はれる方法）高度の光線、遠近法の缺除等は九世紀から十三世紀頃迄の基督教繪畫の著るしい特色だつた。

二三〇五　變遷　最古の基督教繪畫はローマに於ける墓窟（Catacombs）の壁に描かれたものが夫である。壁は畫板で飾られて其畫板には蓮草、草葉、果實、花鳥並びに愛神（キューピッド）、守神等が描かれ、毫もローマ風の人物に寄托して基督や聖母を表はしたり、ギリシア神話をも用ひる樣になつた。基督がオルフォイスの風俗で七絃琴で野獸を慣らして居たり、美はしい牧羊者として描かれて居るなどは此好例である、が、更らに進んでは舊約聖書の事實を直接に綴り來つて表號となす樣にもなつた。

墓窟繪畫の年代的記錄は知り難いが、コンスタンティン大帝に依て彼等が國敎たる事を認められて以來、モザイク（剪嵌細工）、飾書、敎會裝飾等に其繪畫は盛に描かるゝに至つた而も其が進歩しなかつた事は前述の通である。

尤も第七八世紀に於ける其衰退はビザンティン藝術の影響並びに東方的手法の混入に基因するが、第九世紀に至つては例の偶像破壞論者（Iconoclastic）から更らに大打擊を蒙つた、繪畫は此に於て愈々舊慣から一步も離れ能はざる樣になつて、イタリアの繪畫は一時滅亡に頻したが幸にして彼等より稍力強きビザンティンの繪畫に其座を讓つて以て其命脈を保ち得たのである。

二三〇六　ビザンティン繪畫　東ローマ帝國の主都ビザンティウム（今のコンスタンチノポリスは）始めコンスタンチン大帝に依て紀元三二八年に奠かれてから長く基督敎文物の貯藏所となつて居たが地勢の關係上常に東洋方面から有力なる

影響を蒙り、繪畫等も畫家が力めて此影響を避けて、古ギリシアの遺風を保たんとしたるに係らず、遂に渠等の豐富なる材料と鮮麗なる色彩に感化せられて、西方のとは異なれる一種のビザンティウム風なるものを形成した。而も渠等は裝飾的資質や彩色や手工に於て稍優秀であつたのみで、眞の繪畫の精神からは日に日に遠かつて行つたが、是は渠等が全然敎會の奴隷となつて、既定の粉本模型以外に製する事を許されなかつたからなのである。

併し渠等の血腥は繪も陰鬱な中世紀の趣味には適應する所があつたと見へて、其勢力は廣く各所に擴がり、ドイツ、フランス並びに北方の繪畫には大なる影響を與へ、東方の繪畫には今日も猶其面影がある。イタリアを風靡したのは無論の事だが、夫は始め六世紀頃にラヱンナを經て侵入したもので、十二世紀に至つてイタリア繪畫が復活の氣運に向く迄は殆んど其全土を領して居たのであつた。

六　イタリアの一——中世末期

二三〇七　ゴシック時代の繪畫　紀元第十世紀から第十四世紀に至る所謂ゴシック時代を通じてイタリーは政治的鬪爭の爲めに惱まされたが、一方各地の自由都市は同盟並びに商業に依つて次第に繁榮に赴き、哲理文學の研究も其中に發芽し、殊にダンテ、ペトラルカ、ボッカチオ等が出で、一般の文藝界思想界に大反響を與へた以來、彫刻建築の類も夫々新生面を開き始めた、所謂ゴシック時代の繪畫も斯くて興つた。

二三〇八　ビザンティン類型の變改　新意義を有して興つたゴシック繪畫は結局自然に近かんとしてビザンティンの類型から離れんとしたものだけれ共、渠等は必らずしも革命的に之を爲せるにあらずして、極めて徐々に棒の如くだつた舊扮本の人物の首を少し曲げたり、腕を伸ばしたり、衣裳の襞を變じなどして、次第に之を爲したのである。斯くて次第に寫實的にイタリア風の顏や、風景、建築の背景が侵入して、畫題も寓意的のものが描かるゝに至つたが、大部分は矢張り聖書の物語であつた。

二三〇九　フロレンス派　以上の如き新運動は誰が始めた譯でもなく當時の畫家の一般の風潮だつたが、其中最も獨創の才に富んで、技術も一頭地を拔いて居たのはフロレンスのジオヴンニ・チマブウェ（Giovanni Cimabue　一二四〇？—一三〇二？）である。

然し彼を以てイタリア繪畫の祖とするが如きは謬りで眞に彼の事業を大成したのは彼の弟子のジオットオ（Giotto　一二六六？—一三三七）である、無論ジオットオと雖も全然ビザンティンの習俗を脫した譯ではないが、渠は飽迄も之を試みて舊模型を變へて、顏を平らにして衣服の襞を寬にして線を多少優美ならしめんと勉め、總じて顏面にも肢體にも生動の氣を與へんとしつゝある。加ふるに渠は大なる想像力を有したから同一樣なるの宗敎畫題の中から、幾多の力ある傑品を遺して居る。

ジオットオの弟子中最も著名なのはタデオ・ガディ（Taddeo Gaddi　一三〇〇—六六？）でその他アグノロ・ガディ（Agnolo Gaddi　一三三三—九六）アントニオ・ヱネッィヤノ（Antonio Veneziano　一三一二？—八八）等數人あるが、渠の技術を一步進めて、寫實的要素をより多く有力にし、殆んどルネッサンス時代の繪畫に近づいたのはオルカグナ（Andrea Orcagna　一三〇八—六八？）である。是に次ではスピネロ・アレティノ（Aretino）が出て此派の技術的方面、素描、布局、色

彩の點を一段進歩せしめたが、全體から云ふと此派の畫家は一人も其師以上に出たものがなく、遂に十五世紀の始めに及んでは次第に衰運に傾いた。

二三一〇　シエナ派　前のフロレンス派に比べると此シエナ派は舊風の束縛から中々脫せられなかつたが、ギドオ・ダ・シエナ(Guido da Siena　一二七八頃在世)ヅッチォ(Duccio　一二六〇—一三二〇?)等の作には次第にビザンティン風を離れんとする傾が見へて居る。殊に後者は此派の始祖と稱すべきもので、顏面等は舊慣を守りながら、細部に寫實を用ひ、一種憂鬱なる表情がある。シモネ・ディ・マルティノ(Simone di Martino)(一二八三—一三四四?)は人物に丸る味を加へ、アムブロヂオ(Ambrogio　一三四二頃在世)ピエトロ(Pietro　一三五〇頃在世)ロレンツェッティ(Lorenzetti)の二兄弟はヂオットオに劣らぬ技倆を示して居る。

要するに此派は感情的(センチメンタル)で雅醇な處が其特色で、フロレンス派の剛健なると正反對をなして居る。末期に至ると技巧纖細に流れて、一種の世俗的(コンベンショナル)になつて仕舞つた。

二三一一　過渡期の畫家　スタルニノ(Ghierardo Starnino　一三五四—一四一三)シェンティル・ダ・ファブリアノ(Gentile da Fabriano　一三七〇—一四二七)フラア・アンジェリコ(Fra Angelico　一三八七—一四五五)等の人々は、皆な十四世紀の後半期から、十五世紀の初期へかけて生存して盛に製作した、其の畫風には、逐次の變化があり、且つ、自然の研究は此間に次第に進んで來て居る。是れ、其の過渡期最大の畫家と稱せられる所以である。

この中、スタルニノは殊に人體の研究に於いて優れ、ジェンティルは、細部の巧緻と、色彩の豐富とに於いて、シエナ派の特長を發揮した、殊に渠は、風景中に光線を描いた(空中に太陽を描いて)最初の畫家と稱せられる。而かも、彼と云ひ、スタルニノと云ひ、未だ全くゴシック風を離れた畫家ではなかつたのである。

フラア・アンジェリコの最大の特色といふべきは、其宗教的感情の眞純に、敬虔なる點に存する。彼は遠近、色彩、明暗等に付いても多く知る所なく、顏は何時も同一模型で、想像力もにもヂオットオ、ロレンツェッティには及ばなかつたが、渠はなほ自己の思想を發表すべき充分の資質をその畫中に有して居た。要するにかれの眞摯なる宗教心が彼の畫を不朽ならしめたのである。また一方から見ればかれは中世紀宗教畫の最後の殿將で、かれを過ぎて人は吾茲に始めてより、多く人間的なる初期復興期の繪畫に接觸するのである。

欠

MISSING

い特色である。ギルランダヨオはボッチチェリ程獨創的ではないが、力は之れに優つて居る。巢はフロレンス派の畫家としては色彩に巧みで布置素描も巧妙である。加ふるに天性剛健の所があるから樣式も威嚴あり、手法も極めて自由である。只彼の缺點は前述の如く獨創能力を缺き時に散文的になる事である。

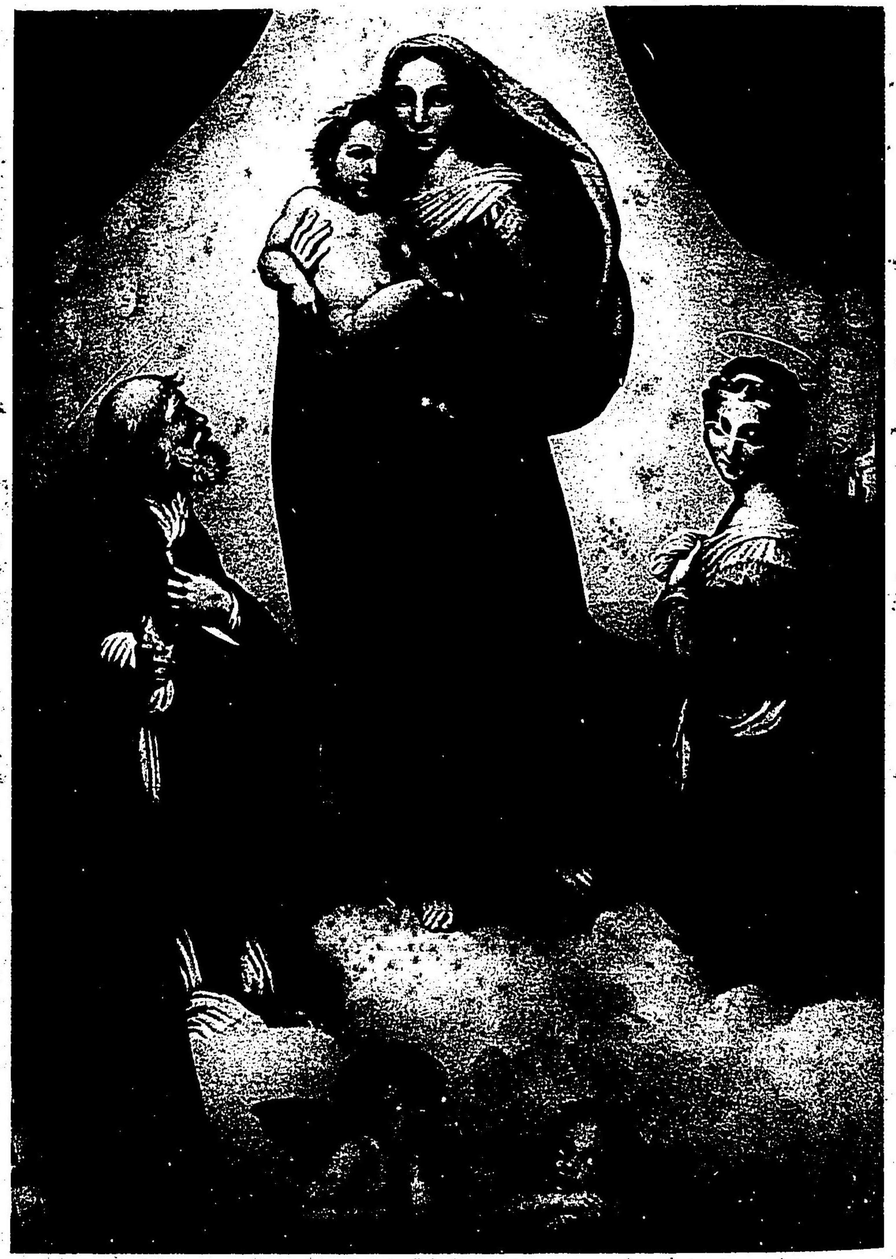
此外ペルージノ、レオナルド・ダ・ボンチ、ロレンツオ・ディ・クレディの師であつたヴエロッキオ（Verrocchio 一四三五—八八）神話や古典を好み、空想的なる構圖、愉快な彩色、風景畫の背景に異彩を放つたピエロ・ディ・コシモ（Piero di Cosimo 一四六二—一五二一）等は十五世紀に於けるフロレンス派の重なる畫家である。ロレンツオ・ディ・クレディ（Lorenzo di Credi 一四五〇—一五三七）も矢張り此中に屬し其特色は感情の純なると優雅巧緻とに存し只力弱きを缺點とする。

概して云ふとフロレンス派の特色は色彩よりも素描に巧妙であつて、其描かれた場所は重に壁上に鮮畫（フレスコ）として描かれ又膠畫として畫板上に描かるゝのもあつた。油繪具を用ひる事は既に知られては居たが廣くは使用せられなかつたのである。兎に角技巧上の知識に於ても、一般の智力に於ても、フロレンス派の畫家も研究の爲めに多く此處に集まつて來たのであつた。

二三一五　ウムブリアとペルージア派　十五世紀の始に當て古のシエナ派は衰頽の狀態にあつたが此派の特徴たる情緒的の點は多少其近隣なるウムブリア派に影響を及ぼしたと稱してよい。尤も後來ウムブリア的感情と云はるべきものが始めて現はれたのはニッコロ・ダ・フォリグノ（Niccolo da Foligno 一四三〇—一五四二）の畫で、ニッコロはフラア・アンヂェリコの弟子たるベノッツオ・ゴッツォリ（Benozzo Gozzoli 一四二〇—九七）に學んだのだから此點に於てはフロレンスの影響を受けた樣だけれ共ゴシック時代に於ては中央イタリアの畫は皆な情緒的で只シエナ派が其中最も著るしいと云ふに過ぎなかつたのを、復興期に入ると共にフロレンス派は此感情的要素を棄てゝ形似の精確を主とするに至り、ウムブリア派は偏鄙の地に位して居たので永く其感情的要素、細緻の風、黃金裝飾等を保存して居たのである。雖然年經るに從てフロレンスの影響次第に有力になつて遂に山國的感情とフロレンス風の技巧を結合した一派の畫家を生ずるに至つた。ボンフィリ（Bonfigli 一四二五?—九六?）、フィオレンツオ・ディ・ロレンツオ（Fiorenzo di Lorenzo 一四四〇—一五二一）等が即ち夫であるが最も積極的なのは、ピエロ・デラ・フランチェスカ（Piero della Francesca 一四二〇—九二）である。渠は情緒的よりも寧ろ科學的で、遠近、明暗大氣素描等に就ての智識を有し、多くの影響をウムブリア派に與へて居る。彼の弟子のシニョレルリ（Signorelli 一四四一—一五二三?）は彼の科學的なる畫風を繼承して更らに多くの勁健なる作品を出して居るが其缺點は色彩の粗野なるにある。

茲に前者に相反してウムブリア派の感情方面を傳へたるはペルヂイノ（Perugino 一四四六—一五二四）で優美敬虔の作を遺し、前者をミケランヂェロの先驅とすれば是はラファエルの前身と稱せられる。

二三一六　フェララ并にボロニヤ派　十五世紀に於けるフェララ一派は全然パヅア派の影響の下に在つたと云つて差支へない。夫は此派の始祖たるコシモ・デュラ（Cosimo Tura 一四三二—九五）が解剖的智識を重んじ、巧緻を喜び空想的の裝飾を施した點から云ふも明らかで其後此派の有名なる畫家にはフランチェスコ・



『オトスレンサ・イデ・ナンドマ』　拉ルエアフラ

"MADONNA DI SANSISTO"
OIL PAINTING
BY RAPHAEL SANZIO

コッサ (Francesco Cossa 一四五〇—七〇) エルコール・ディ・ジュリオ、グランディ (Ercole di Giulio Grandi 一五三一歿?) ロレンツオ・コスタ (Lorenzo Costa 一四六〇—一五三六) 等がある。最後の二人

マンテニヤ筆『處女とキリスト及び聖ロハネとマグダレン』(ロンドン國民美術館藏)

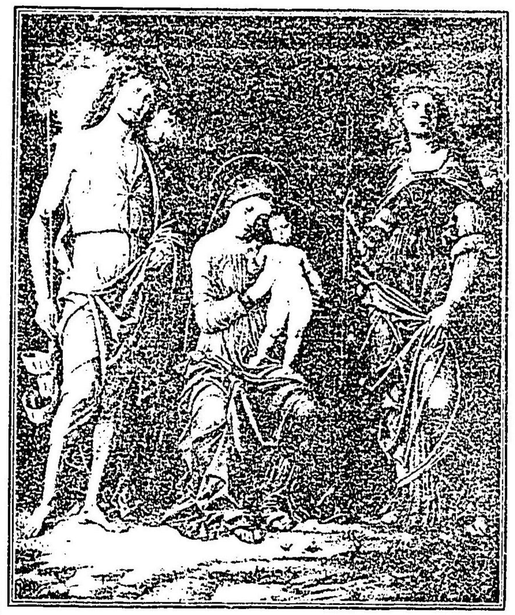
マンテニヤの傑作は、シケエザルの勝利であるけれども、大破して複製が出來ない。此作も亦、彼の大作の一で、初めミランの大伽正の手にあつたが、其後諸處を轉々し、一八五五年國民畫堂の有となつた。

二三一八　パヴィア派　パヴィア派の特色は古代の大理石彫刻の影響最も顯著なる點にあつて之を創めた畫家はフランチエスコ・スカールチオネ (Francesco Squarcione 一三九四—一四七四) である。而してアンドレア・マンテニヤ (Andrea Mantegna 一四三〇—一五〇六) 出でゝ、高雅な力ある人物を描き手法も又精緻謹嚴であつた。此外ビッツオロ (Pizzolo 一四七〇頃在世) あり、マルコ・ツオッポ (Marco Zoppo 一四四五—九八) あり。後者は影響をフェララ派に與へて居る。

二三一九　ヴェロナ派　ヴェロナ派は殆んど全くヴェニス派の影響の下に立つものでマンテニヤの影響も大分ある。ボットーン・ピサノ (Vittore Pisano 一三八〇—一四五六)、リベラレ・ダ・ヴェロナ (Liberale da Verona 一四五一—一五三六) フランチェスコ・カラトオ (Francesco Carato 一四七〇—一五四六) は此派の重なる畫家ボンツォンツア派ではバルトロメオ・モンタニヤ (Bartolommeo Montagna 一四八〇—一五二三) の外には記すべきものがない。

二三二〇　ヴェニス派　商業的都市たるヴェニスの特色は宗教的古典的でなくつて世俗的なるにある。殊に彼等は東方の影響を受けて華麗なる裝飾や、色彩を重んじた。是は此地方の空や水の明るいのにも幾分基因するが兎に角是は彼等の一大特色である。

此派の起源は十五世紀初頭のヤコベロ・デル・フィオレ (Jacobello del Fiore) 幷にセミテコロ (Semitecolo) 等がビザンテイン風の畫であるが、眞正の創始者は、ヂオヴンニ・ベリニ (Giovanni Bellini 一四二八?—一五一六) である。彼は宗教的



マンテーヤ筆「處女とキリスト及び聖ヨハネとエリザベツ」
（ロンドン國民畫廊藏）

マンテーヤの傑作にして、エーテルの勝利であるけれども、大理石にして複製が出來ない。此作も亦、彼の大作の一で、初めミラノの大聖正の手にあったが、其後結處を轉々し、一八五五年國民畫廊の有となった

は後にボロニヤ地方に移ってボロニア派をなしたが同時代にフランチア（Francia 一四五〇—一五一八）も又著しかった、然

ドレア・マンテーニヤ（Andrea Mantegna 一四三〇—一五〇六）出でゝ、高雅な力ある人物を描き手法も又精緻嚴であつ

Noppe 一四四五—九八）あり。後者は影響をフェララ派に與へて居る。

二三一九　エロを首にギンツェンツア派　エロナ派は殆んど全くエニス派の影響の下に立つものでマンテニヤの影響も大分ある。ギ・トーレ・ロサ（Vittore Tisano 一三八〇—一四五六）リベラレ・ダ・エロナ（Hillerale da Verona 一四五一—一五二六）フランチェスコ・カラトオ（Francesco Charot 一四七〇—一五四六）は此派の重なる畫家ヤンツァ派ではバルトロメオ・モンタニヤ（Bartolomeo Montagna 一四八〇—一五二三）の外には記すべきものがない。

二三二〇　エニス派　商業的都市たるエニスの特色は宗教的古典的でなくつて世俗的なるにある。殊に彼等は東方の影響を受けて華麗なる裝飾や、色彩を重んじた。是は此地方の空や水の明るいのにも幾分基因するが兎に角是は彼等の一大特色である。

此派の起源は十五世紀初頭のヤーベロ・デル・フィオレ（Jacobello del Fiore 一四二八—一五〇）であるが復古宗教的

『オトスシンサイデナンドマ』　筆ルエアノラ

"MADONNA DI SANSISTO"
OIL PAINTING
BY RAPHAEL SANZIO

感情を有し、眞純で力あり性格ある畫を描き色彩の上にも技巧に於ても當代其比を見なかつた。彼は殊に風景畫に長じて居た。次にカルパッチオ（Carpaccio 一五二二？歿）が出て傳奇的（ロマンチック）な騎士的な題目を描き、寫實的の技巧に一歩を進めた。彼の後にはチマ・ダ・コネリアノ（Cima da Conegliano 一四六〇—一五一七？）

ベリニ筆「市長ドルナオドルナオ・ロレダノオ」
（ロンドン・國民畫堂藏）

カテナ（Catena 一五三一歿？）等の畫家があり、又フレミッシュの影響を受けて油繪具の用法を傳へたアントネロ・ダ・メッシナ（Antonello da Messina 一四四四？—一四九三）がある、彼は重に肖像畫家として成功した。

九　イタリアの三—文藝復興盛期（一五〇〇—一六〇〇）

三三一　時代の特徴　ルネッサンス（復興）なる言語の意義は一言にしては盡し難い。是れ其時代の特相の複雑究まり難きが爲である。併し一般に云へば夫れは「新生」である、即ち中世の基督教に訓練せられたる、イタリア國民が、古ギリシアの哲學と、現實世界の科學的知識に喚起せられて百般の方面に其の心力を傾倒した結果として、探究的となり科學的となり、懷疑的となり、同時に又肉慾的とも、不道徳ともなつたのである。併し彼等は猶ほ美を重んじ、宗教をも棄て得なかつた。結局は智識を主として、道徳、宗教の三者が、衝突し矛盾したのが當代の特徴であらう。而して彼等が古文物を復活したのは寧ろヘレニズムの現世謳歌の一面を復活したので、要は人間を尊み自然を崇むるにあつた。扨て此自然崇拜の結果として、幾多の新しい美が發見されたと同時に幾多の怖るべき罪惡も行はれた。前者を代表するものは當代の繪畫美術で後者を代表するものは當時の政治的社會的生活である。

三三二　畫題と畫材　文藝復興期の新らしい美の一面を殘りなく發現した當代の繪畫に就て其畫題の種類を研究すると、流石に未だ宗教的畫題が一番多いが其精神は全く昔日とは異なつて、美の爲めに美を描くのが主要なる目的となつて居る。換言すれば彼等は形似と色彩の美を發揮せんが爲めに宗教古典乃至自然を使用したのにすぎぬのだ。

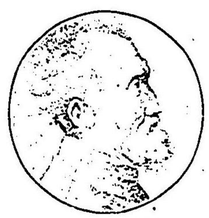
畫材の方面から云ふと廣大な畫は大抵フレスコ畫だつたが（殊にフロレンスとローマに於て）大多數は油繪具を使用して紙布又は畫紙板に描いたもので、ヴェニスでは斯くして作られたものが後に壁や天井に裝置せられたものすらある。

三三三　フロレンス派とローマ派　フロレンス人は由來智識を重んじ正確を尊んで、其畫は此極盛期に至ても未だ其峻嚴なる特色を失はず、華美に流れ肉感的に陷らなかつた。彼等は實に線條と布局とに依て其思想を發表する事を務めてヴェニス派の如く色彩に許り歡喜するとは正反對だつた。

勿論尤も彼等の中にも色彩も巧にしたものもないではない、其一例は十五世紀から今世紀へかけての過渡時代の畫家で

一面には最後の信仰畫家と稱さるべきフラ・バルトロメオ（Fra Bartolommeo 一四七五—一五一七）の如きものである。彼は色彩素描布局共に巧で裸躰を描く事は大反對だつたにも係らず、其一度描いた裸躰は太だ肉感的で尼寺から撤去さるゝに至つた程である。バルトロメオの友にアルベルチネリ（Albertinelli 一四七四—一五一五）あり、其畫は彼のと間違ふ程類似して居る。彼等二人の弟子中ではフラ・パロリノ（Fra Paolino 一四九〇—一五四七）ブジィアルディニ（Bugiardini 一四七五—一五五四）グラナッチ（Granacci 一四七七—一五四二）リドルホ・ギルランダヨオ（Ridolfo Ghirlandajo 一四八三—一五六一）等がある。アンドレア・デル・サルトオ（Andrea del Sarto 一四八六—一五三一）は眞純なるフロレンス畫家で此派の人として最も色彩に秀で、技巧も缺點がないが宗教的感情には乏しかつた。彼には多數の弟子があつた嗜好は幼時より顯はれて十三歳にしてギルランダヨオの弟子となつたが、ギルランダヨオは彼の天才を嫉んで後、遂に彼を破門した。彼は其後彫刻を學んでロレンツオ・メディチに其大技倆を認められ、多大の名譽を以て其宮廷に重用されたがロレンツオの死と共に其漂泊の生涯が始まつた。一時ボロニアに逃れ後又フロレンスに歸つて夫の名高きサボナローラ上人の感化を受けたが偶然の事よりローマに招れてパッカスの像や、ピエタの群像を作り一躍してイタリア第一の彫刻家と崇められるゝに至つた。數年にして又フロレンスに歸つて夫の巨大なるダヴヂ像を作り、次にはパラツオ・エッキオの壁に『入浴せる兵士』の圖を描いたが竣工するかせざるにローマ法王ジュリヤス二世の俄の召に依底彼を摸倣し難き所以であらう。アンジェロは一四七五年五月六日フロレンスに近きカステル・カプレース（Castel Caprese）に生れ、父はルドヴィコ・ブオナロッティ（Ludovico Buonarotti）と呼んで貧しけれ共其地の市長であつた。彼の美術に對する

筆オトルサ・ルデ・アレドンア
『ーヒルア・ルデ・ナンドマ』
（フロレンスン・ヒッチ畫堂藏）



ロエジンラケミ

てローマに赴きサン・ペテロ寺内に法王の紀念像を彫るべく命せられた。然るに彼は其後法王が彼との約に反したのを怒つて、再びフロレンスに逃歸り、勸誘、威嚇あらゆる手段を以てするも再びローマに至るを肯んぜなかつたが、後漸くフロレンス市長ソデリニの請を容れて出發し、法皇の像をボロニヤで作つた。次には*シスチン寺の天井畫を描いたが是即ち彼が畢生の大作で、世界を驚倒せしむべき神品である。法皇レオ十世の代には渠は又フロレンスに歸つてサン・ロレンツオ寺の建築と彫刻を督しつゝある間に此町はクレメント七世に攻略せられたけれ共、彼は幸に許されて其業を續け、斯くして『朝』『夜』『日出』『黄昏』等の諸大作が出來上つた、アンジェロの最後の作は彼が再びローマに來たときに法皇ポール三世に命せられたシスチン寺の『最後審判の圖』であるが、是又看者をして膽を寒からしむる底の大傑品である。斯くて彼は一五六四年二月十七日に全ローマ市民の深き嘆の中に溘然として逝いた。

アンジェロの摸倣者は復興期の末期に出た類聖畫家（マンネリスト）が夫であるが直接の後繼者中で最も優れたものは、ダニエレ・ダ・ボルテラ（Daniele da Volterra 一五〇九—六六）で其他、マルツェロ・ヴェヌスティ（Marcello Venusti 一五一五—八五）セバスティヤノ・デル・ピオムボ（Sebastiano del Piombo）等は多少ミニス風の色彩を適勁なる師風と調和せしめんとした跡があつた。

二三三五　ラファエル・サンチオ（Raphael Sanzio）は一四八三年四月六日ウルビノの市に生れ、父はジオヴンニ・サンティ（Giovanni Santi）なる畫工で幼より其教を受けたが、十二歳にしてペルージノの門下となり、數年にして其技師を凌ぐに至つた。二十歳の時辭去してフロレンスに出で、ダ・ヴィンチの影響を受け、一年餘にして又歸省したが、此時始めてサンセロ寺院に壁畫を描いた。併し彼に取て

ラファエル自像畫

は*フロレンスこそ其妙技を發揮すべき都なので、再び其處に來つて多くの有名なマドンナを描いた、所謂フロレンス時代の作なるものは之である。雖然彼が其技を頂點迄發揮した所は矢張ローマだつた。即ち彼は一五〇八年に法王ジュリヤス二世から招かれてヴヂカン宮の壁畫を描くべく命せられたが此時彼は僅かに廿五歳の一青年であつたのである。彼が此の時成就したものは大なる宮殿の三室を裝つたもので今日はラファエルの室と稱せられて『アゼンスの學舍』の如き幾多の世界的名畫を其中に含んで居る。既にしてジュリヤスは崩じたけれどもレオ十世は引續き渠を用ひて、多くの紀念的繪畫を作らしめた。而して彼は又此等の紀念的大作の暇を盜んで幾多の聖母像を描いたが、就中彼が其逝去の二年前に描いた*『サン・シストオの聖母像』は世界に於ける聖母像中最高最貴の品である。同時に『基督昇天の圖』と『十字架を負ふ圖』と二つの大幅に着手したが未だ全く終らざるに、彼は一五二〇年四月六日熱病に罹されて惶かに歿し去つた。

ラファエル作合ノマロ・ルエフ『基督昇天』

此畫では、ラファエルが古代の畫派なとり入れて大成したあとが著しく見られる。劇の科なするやうな手つき。塑造のやうな背風の美人。ルオナルドの『復活』からでも取つて來たやうな、またペルージノの古風な神々しい筆致を思はせるやうなキリストの顏

ラファエルは復興期の調和家と稱せられた程で、其畫は當時の畫家のあらゆる長處を攝取し之を統るに彼が獨得の高雅典麗の特色を以てした。されば其畫題は宗教的神話的のものが多かつたにも係らず彼は常に冷靜な、智力的な藝術的の態度を以て之に臨んで極端なる宗教的感情に奔つた事は曾てないのである。

ラファエルの感化は中央イタリアを最として北部にも及び幾多の模倣者を出すに至つたが、ジウリオ・ロマノ（Giulio Romano）〔後にローマ派の創始者となつた〕は其中でも有力なるもので、其の他プリマティッチオ（Primaticcio）ペルツィ（Perino del Vaga 一五〇〇—四七）イモーラ（Innocenza da Imola）等は皆彼の感化を受けたものであつた。

九　イタリアの四—文藝復興盛期（續き）

二三二六　レオナルドオ・タ・ヰンチと ミラン派

復興期の代表的畫家の他の一人は即ちレオナルドオ・ダ・ヰンチ（Leonardo da Vinci）である、渠は一四五二年にフロレンスの下部なるヰンチに生れて、一公證人の私生兒であつたが、幼にして驚くべき畫才を示した爲めアンドレア・ヴロッキオの弟子とならしめられた。

彼が最初に注文を受けた畫はベルナルドオ寺院の壁畫だつたが彼は遂に之を完成せず又其次なるウフヒーの『東方なる神の崇拜』てふ畫も完成に至らなかつた。要するに渠の生涯の最初の卅年間は畫家、彫刻家としてよりは寧ろ建築家、數學者、科學者として活動した方が多く、現に渠は一四八三年頃ミランの侯爵ロドビコ・スフォルツァに自薦狀を送つて仕官を求めたが、侯爵は即與詩人として渠を用ひたとさへ稱せられるのである。

併し渠は其後、完成はしなかつたけれ共侯爵の父、フランチエスコの紀念像を鑄るべく命せられ、其他二三の畫をも描いて（ルーヴル博物館にある "La belle Ferronnière" の如き）其傍に美術學校を興し、有名な『繪畫論』（Trattato della pittura）をも著した。而してミラン生活の最大の紀念として現はれたものは夫の有名なる『最後晩餐』の一圖で、渠の名聲は此一圖を以てしても其術史上の最高位置を

占め得るのである。一四九九年ミランはフランス軍の略取する所となつた爲め、ヰンチは再びフロレンスに歸り、有名な『モナ・リザ』の肖像は此時になつた。一五一三年にはローマに至つたがミケランヂェロとラファエルとが既に好地歩を占めて居るので志を得ず、却てフランス王フランシス一世に隨ふてフランスに至り靜かに其餘生を送つて、遂に一五一九年五月二日を以て永逝した。

レオナルドオは古來寫實家、理想家、魔術使、空想家、又は科學者等と種々異なりたる批評を受けるけれども、渠は其凡てゝおつて一つではない。彼は又宗教畫家でも尚古派でもなく、只常に疑ひ、常に憧れつゝわつた、一大思索家で、其畫は常に一種心理的な、神秘的な、深い面影が宿つて居る。技巧の方面では特に卓れた筆力もなかつたけれども、構面は極めて巧妙で、當時に於ける繪畫上の知識は悉く備へて居た。

彼はミランに十三年も居たので、同地方に於ける彼の影響は、フロレンスに於ける夫に讓らなかつた。彼の弟子中最も著名なのはベルナルヂィノ・ルイニ（Bernardino Luini 一四七五—一五三八？）で彼は能くミラン派の優美凄婉の特色を發揮して居る。此外サライノ（Salaino）ベルトラフィオ（Beltraffio）ソラリオ（Solario）ガヂンチオ・フェララ（Gandezio Ferrara 一四五四七）等の數名がある。猶ほ一五一三年にはローマに至つたがミケランヂェロとラファエルとが既に好地歩を占めて居るので志を得ず、却てフランス王フランシス一世に隨ふてフランスに至り靜かに其餘生を送つて、遂に一五一九年五月二日を以て永逝した。

レオナルドオは古來寫實家、理想家、魔術使、空想家、又は科學者等と種々異なりたる批評を受けるけれども、渠は其凡てゝおつて一つではない。彼は又宗教畫家でも尚古派でもなく、只常に疑ひ、常に憧れつゝわつた、一大思索家で、其畫は常に一種心理的な、神秘的な、深い面影が宿つて居る。技巧の方面では特に卓れた筆力もなかつたけれども、構面は極めて巧妙で、當時に於ける繪畫上の知識は悉く備へて居た。

彼はミランに十三年も居たので、同地方に於ける彼の影響は、フロレンスに於ける夫に讓らなかつた。彼の弟子中最も著名なのはベルナルヂィノ・ルイニ（Bernardino Luini 一四七五—一五三八？）で彼は能くミラン派の優美凄婉の特色を發揮して居る。此外サライノ（Salaino）ベルトラフィオ（Beltraffio）ソラリオ（Solario）ガヂンチオ・フェララ（Gandezio Ferrara 一四五四七）等の數名がある。猶ほ一五一三年にはローマに至つたがミケランヂェロとラファエルとが既に好地歩を占めて居るので志を得ず、却てフランス王フランシス一世に隨ふてフランスに至り靜かに其餘生を送つて、遂に一五一九年五月二日を以て永逝した。

二三二七　フェララ、及びボロニヤ派

此派は十六世紀に於てはラファエルの影響の下にあつたと稱せられるけれども、事實は必ずしも其地方的特色を失つたのではなく、且つ一方にはエニス派の影響をも受けて居たのである。ドッソ・ドッシ（Dosso Dossi）ガロフォロ（Garofolo）等は何れもロレンッ・コスヅの弟子で共に背景に獨創の描方が多く、前者はヂオルヂオネから色彩並に明暗の影響を受け、後者はラファエルの畫風に感化せられた。マッツォリノ（Mazzolino）パニヤカヴロ（Bigniacavallo）等も、又此派の有數なる畫家である。

二三二八　コレッヂオとパルマ派　文藝復興期の肉的半面を代表するものはコレッヂオである。彼の畫題には宗教畫も神話もあるけれども、彼は只自己を取巻く美の一現象として之等を描き、而も其美たるや、常に感覺的、肉躰的、現世的のものであつた。彼は此點に於て復興期の半獸神と稱せらる。

如何にして渠がかゝる傾向を有するに至りしかは、彼の傳記、師承等と共に不明である。彼はパルマ附近に生死して、時にフェララ派中に數へらるゝけれども之も確かではない。彼の技巧の著るしい特色は光線を或一點に集めて陰影を以て之を圍繞事で、斯く明暗、色彩等の技巧を最後の目的とする事は復興期中彼を以て初めとなすのである。其外用筆色彩共に豊富で精彩がある事も彼の特色である。

渠の弟子には優れたものが尠ない。單に技術の摸倣に止まつて精神を傳へざるが復興期末の通弊で、彼等は多く之に屬して居た。ボンボニオ・アレグリ（Pomponio Allegri）ミケランヂェロ・アンセルミ（Michelangelo Anselmi）バルミジアニノ（Parmigianino）等がその重なる者であつた。

一〇　イタリアの五—文藝復興盛期（續き）

二三二九　エニス派の特徴　エニス人は宗教上の目的を離れ藝術を目的として

藝術を樂む民あでつた。此故に繪畫に於ても畫題は矢張り宗教的畫題が多かつたにも係らず、繪畫的の美を發揮する事が彼等の主眼で殊に色彩に重きを置いた。更らに詳言すれば、燦爛たる衣裳や、顏

（フロレンス・サン井チ畫堂藏）
ジオルジョネ筆「合奏」

面の表情や、裸體の肌に落つる光線の陰陽や纖麗なる物體の輪劃や、衣紋の襞の變化や、是彼等が好んで描かんとした所で、フロレンス派等が知力的に莊大に威嚴あるに反して繪畫的感覺的殊に視覺的なる所以であつた。

二三三〇　ゼニス派の大畫家　ゼニス派の基礎を置いたものはジオバンニ・ベリニだが、彼は餘りに早く世に出で其全盛を見るに至らなかつた。彼の事業を繼いで大影響を廣く同時代の諸畫家に及ぼしたものは、ジオルジオネ（Giorgione）である。尤もジオルジオネは、度々、其作は多く後人の爲めに其作は多く後人の筆に成ると評せられるけれども、彼の特色の音樂的な且つ抒情詩的の要素は、何れの作にも現はれて、此說を否定する。豐麗な線條、溶いた樣な色調、著しき明暗、漂ふ樣な大氣、此等の諸特技は、合して彼の畫に一大調音を附する。又背景の風景も、彼に至て意義あるものとなり始めて來た、彼は要するに當代で屈指の大家だつたが、サンアノ（Tiziano）出るに及んでは猶は一歩を讓らざるを得なかつた。

サンアノは實にゼニス派の代表者で、又文藝復興期最大畫家の一人である。一四七七年カドール州のピイベに生れ、始めベリニの門に入つたが其多幸なる生涯の大部分はゼニスに費されて殆んど百歲に近き長壽を保ち、其遺作の多き事に於ても同時代の他の畫家に勝つて居る。彼は色彩家としては古今に卓越した技倆を有し、肉體の美を描くは殊に其の長ずる處である。彼はラファエルの如く純知識的ならざれども、繪畫を以て宗教や古典や文學の道具とせず、普遍的なる人性を描くを以て目的とする。肖像畫は彼の特技で王侯貴族女性學者悉く其個人性を畫布上に活躍せしめた。風景畫に於ても彼は前人の未だ爲さゞりし所を爲した。

自畫像
サンアノ筆（ベルリン美術館藏）

娘のアノの

次に出たる此派の大家ティントレットオ（Tintoretto）はサンアノの後繼者だが躁急剛強に過ぎて寧ろミケランヂェロに近く、而も彼畫聖の威嚴をば缺いて居た。彼は迅速なる畫家で、驚くべき程夥しい製作を遺したが慨むらくは畧畫や未製品が多い。彼はサンアノの色彩とアンヂェロの線を結付けんとして却つて彼一流の混合物を作るに了つたが、而も猶巧妙なる素描家で、色彩にも光線にも長けて居た。第四の大家はベオロ・エロネーゼ（Paolo Veronese）である。彼はティントレットオの如く線の方面に向はずして、ゼニス派固有の色彩的方面を發展した。彼の時代は復興期の頂點で一歩を轉ずれば衰退に入る爲でもあつたらう。彼の畫の大部分は其中に裝飾的の分子を藏して居た。此故に色彩は華麗に容積は大に、主題も彫琢的のものが多くゼニスの全盛を劇曲的に裝飾したものもある。サンアノの畫は美なりと雖も猶知力に訴ふるものが有つたが、ベオロ並に其流派のに至ると全く視覺を喜ばすのみである。是彼の次に衰退の時期が來た所以である。

以上はゼニスの四大畫家だが此外パルマ・イル・ベッキオ（Palma il Vecchio 一四八〇—一五二八）の如き獨創力を缺くの外は第一流の畫家であつた。パルマの友ロレンツオ・ロットオ（Lorenzo Lotto 一四八〇—一五五六？）は肖像畫家としては サンアノの壘を摩するものがあつた。ロッコ・マルコニ（Rocco Marconi 一五一〇頃在世）はパルマに影響せられ、ポルデノネ（Pordenone 一四八三—一五四〇）は無益にサンアノと競爭し、ボニファティオ・エロネーゼ（Bonifazio Veronese）並に其一門はパルマの影響を受け色彩華麗を以て稱せられた。又バッサニ家の一門も明暗の著るしい差違を以て世に知られた。

二三三一　ゼニス附近の畫派　ゼニス派の繪畫は獨りゼニス市にのみ榮へずして附近の地方にも行はれた。即ちブレスキア（Brescia）には淺薄なるサヴルドオ（Savoldo 一四八〇—一五四八）及びジオルジオネの弟子ロマニオ（Romanio 一四八五—一五六六）最も獨創的にして力あるモレットオ（Moretto 一四九八—一五五五）其弟子のモロニ（Moroni 一五五〇頃在世）あり、肖像畫を以て顯はれた。ゼロラモ・ダイ・リブリ（Girolamo dai Libri 一四七四—一五五五）トルビドオ（Torbido 一四八六？—一五四六？）創才に富むカヴッオラ（Cavazzola 一四八六—一五二二）等あつて何れもゼニス派の影響を受けて居た。

一一　イタリアの六—衰退期より現代（一六〇〇—）

二三三二　衰退期の畫風　イタリア國民の繪畫的能力は十六世紀の半ばに至て其最高潮に達し、あらゆる善美を盡して夫以上發展すべき餘地を失ひ、恰も洪浪の次第に崩れかゝるが如くに其後は衰退の時期に入つた。中央イタリアでは之が一五四〇年頃から始まり、ゼニスでは一五九〇年以後に起つた。當時の畫題は矢張り宗教的のものを主とし、殊に北方の宗教改革は教會をして一種の反動より會堂の裝飾を盛んならしむるに至つた。けれども一度去つたる信仰は再び取返すべくもなくて彼等は單に形骸を描くに過ぎなかつた。

二三三三　摸擬派　フロレンス及びローマに於ける大家の後を繼いで模擬と誇大を事とした一派の畫家があつた。彼等理想を主とすれば即ち平俗となる。此に於て繪畫史上に模擬派と呼ばるゝのである。これ等の中アグノロ・ブロンチノ（Agnolo

Bronzino 一五〇二?—七二)はアンジェロを模して力なく、又精彩なく、ヴザリ(Vasari 一五一一—七四)は『畫人傳』の著者としては有名だがアンジェロの模擬者としては膚淺にして誇張にすぐ。此外サルボアティ(Salviati 一五一七〇—六三)フェデリゴ・ツッチェロ(Federigo Zucchero 一五四三—一六〇九)等は大同小異で、獨りバロッチオ(Barocio 一五二八—一六一二)のみが稍優れて居る。

二三三四　折衷派　模擬派の後に出たものは折衷派で、ボロニヤのカラッチ(Caracci)に依つて創められた。彼は繪畫の復活を唱へて模擬派の弊を攻撃しながら、自らは却て自然の研究を怠つた。アンジェロの線、チ、アノの色、コレッジオの明暗、ラファエルの諧調、此等の諸特色を打つて一丸となさん事は彼等の企であつたが、此等の諸特色は各大家の模倣すべからざる個人性の所産なる事を忘れだ爲め、遂に失敗に終つた。カラッチの一門は中途にして事の不可能なるを悟つて一歩を自然研究に轉じた様であつたが、彼等の後繼者は此事實に注意せずして愈々弊に陷つた。カラッチの一族は五人あつて其中ルドヴィコ(Ludovico 一五五五—一六一九)アゴスティノ(Agostino 一五五七—一六〇二)殊にアンニバレ(Annibale 一五六〇—一六〇九)が著名であつた。彼等の影響は一時全イタリアを通じて廣がつたが、ドメニキノ(Domenichino 一五八一—一六四一)が弟子中では最大で十七世紀の大畫家である。ギド・レニ(Guido Reni 一五七五—一六四二)アルバニ(Albani 一五七八—一六六〇)後に自然派となつた、ゲルチノ(Guercino 一五九一—一六六六)サッソ・フェラトオ(一六〇五—八五)ガルロ・ドルチ(Carlo Dolci 一六一六—八六)等も此派のもので、ローマには當代に珍らしい程力あるクリストフアノ・アロリ(Cristofano Allori 一五七七—一六二一)並ベレッティニ(Berrettini 一五九六—一六六九)マラッチ(Maratti 一六二五—一七一三)等があつた。

「見よ、吾惡みにまさる悲ありや」荊棘の道を戴けるキリストの圖。わざとらしく仰向ける顏に頽廢期の纖弱な多感的の畫風が うかゞはれる。

ギドオ・レニ筆『見よ人の子等』
（ロンドン國民畫廊藏）

カラヴヂオ筆『遊びたる小キューピッド』
（ドレスデン畫廊藏）

イタリアの繪畫　(三)　（文藝復興期ヱニス派）

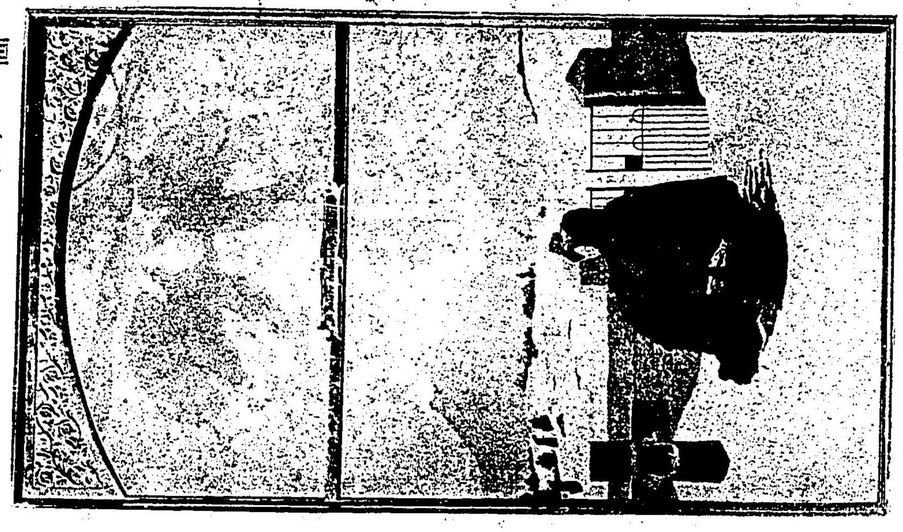
チ、アノ筆『天の愛と地の愛』
（ローマ・ボルゲーゼ畫廊藏）

パウル・ヴロネーゼ筆『カナに於ける婚姻』
（ドレスデン畫廊藏）

チントレットオ筆『聖マークの奇蹟』（ヱニス美術學校藏）

繪畫のアリタイ

（四）繪畫



『妖魔に惑はされる信仰』　ポール・シャンガセ

『花蔵』　チ・アノ筆

（ブッチ種堂蔵）

『手紙を持つた男』　（ルーシ）

『雷令』　（露堂蔵ベスドニ）

『像スロルカ・アザタルバ子会』
（露堂蔵オドラブ・トツリドマ）

（露堂蔵オドラブ・トツリドマ）

『マ　ヤ』（著決）　筆ヤーゴ

係
（露堂蔵前美堂事読マーロ）

『浩受浮流』　筆ヨリリム

繪畫のアリタイ

二三三五　自然派　折衷派と殆ど同時代に、カラヴァッヂオ（Caravaggio 一五六九―一六〇九）を首領とする自然派の一派がネープル市附近に起つて、兩派互に相爭ふと共に相影響し合つた。其目的は自然を見るが儘に寫すと云ふのだが時代が誇張的だつた爲め誇張的な自然を描寫するに至つた。カラヴァッヂオは自己が觸目せる市中の人物光景を藉り來つて宗教的題目を描いたが粗野卑俗には流れたけれども悲劇的の力がないでもなかつた。且つ彼は素描、色彩、筆力に於て得る所あり、明暗の著るしき差別等にも特色があり、闇黒畫と云ふ名の下で其畫は世に知られて居た。ジオルダノ（Giordano 一六三二―一七〇五）最初の風景畫家たるサルヴァトル・ローザ（Salvator Rosa 一六一五―七三）並にイスパニア人リベラ（Ribera）等は勇子中の重なるものだつた。

二三三六　末期のヱニス派　ヱニス派の衰退時期は他所よりも遲かつたがティントレットオの死後は模擬と保守とで全く創造の力を失つて仕舞つた。色彩は流石に猶美なるものが殘つて居たとはいへ高雅沈靜なるチ、アノの面影は早やすぎ去つた。パルマ・イル・ジオヴネ（Palma il Giovine 一五四四―一六一八）はティントレットオを模しパドワニノ（Padovanino 一五九〇―一六五〇）はチ、アノを模し、アンニバル・カラッチ（一五六〇―一六〇九）を首領とするボローニヤ派は一六九六―一七七〇）はヱロネーゼを模して此時代には最も大なる畫家であつた。一子ドミニコ・ティエポロ（Domenico Tiepolo 一七三二―九五）は父の畫風を繼ぎ、カナレットオ（Canaletto 一六九七―一七六八）とガルディ（Guardi 一七一二―九三）はヱニスの疏水工事や建築を富麗なる色彩で描いた。

二三三七　十九世紀のイタリア繪畫　イタリアの繪畫は既に過去の餘光にすぎなくなつた。彼等は十九世紀に入つても別に積極的に其國民的精神を示す事もなくて、其大家と云はれる者もデュッセルドルフ、ミユンヒェン、パリー邊からの影響を其儘受次ぐにすぎなかつた。初めダボーの尚古的運動（クラシカル・リバイバント）がフランスに起るやイタリアの繪畫は稍之に動かされたが、次でドイツに於けるコルネリユースや、オーフェルベックの新勢力に感化せられモレリ（Morelli 一八二六―一九〇一）の如き大家は此中に屬して居た。一八六〇年にはローマに住するイスパニア畫家フォルチュニイ（Fortuny）に依て濃彩華麗眼を射るが如き新描法が注入せられたが、此風と全然パリー風の描法とが結合して夫がメッサッティ（Mecatetti）デ・ニッティス（De Nittis 一八四六―八四）ファヴレットオ（Favretts）ティトオ（Tito）ノノ（Nono）シモネッティ（Simonetti）等の作に現はれて居た。

最近に至ては印象派の影響が色彩、光線の上に現はれて來たけれども、彼等の最上の作と雖もフランスのものとは比肩する事は出來ない。

新代の畫家としては多くアルプスの風景を描いたセガンティニ（Segantini 一八五八―九九）の如きは、取材の範圍の豐富なるに於て、印象主義から出て一派の新技巧を開いた點に於て、深遠な思想家たるに於て、片々たるイタリア畫家中出色の一人だつたが、惜哉一八九九年に四十一歳で夭折した。ボルディニ（Boldini）はイタリア生れで元來フォルチュニイの畫風を學んだものであるけれ共、實際は寧ろパリーの畫家と稱すべく風俗並に肖像に秀でゝ居る。斯くの如くして現代のイタリア畫は過去の光榮の中に僅かに棲息しつゝあるにすぎぬのである。

一一　イスパニア

文藝百科全書

二三三八　イスパニア繪畫の起源と特色　イスパニア最古の繪畫は不明であるが第十四世紀以前の繪畫はあまり見當らぬと云はれ、偶ま之あるも外國の感化を受けたものである。十五世紀に至つては技巧、方式共にイタリア又はオランダ地方の影響を受けたものだつた。イスパニアの繪畫は主として宗教上の動機を以て作られたが、敬虔、信愛の光景を描くよりも流血慘憺たる光景を描く方が多く、是が其一特色になつて居る。

二三三九　流派　イスパニア繪畫の流派はイタリアの様に確然區別し難い、彼等は技巧や傳習的の特色で區別せられないで、寧ろ地理的關係で區別せられ、其起原も十六世紀以前に遡るものはない、且つ十七世紀に至つては國中の繪畫は悉くマドリッドを中心とした。今其重なるものを擧げると、

(a)カスチリアン派　は早くからトレド地方にあつた一派が發達してフィリップ二世と五世の愛顧の下にマドリッドに集り、最も重要なる一團體となつたものである。アントニオ・リンコン (Antonio Rincon 一四四六?—一五〇〇?)を最初の畫家として、ベルゲテ (Berruguete 一四八〇—一五六一) テオトコプリ (Theotocopuli 一五四八—一六二五) 等を經てエリヨ (Murillo 一六一八—八二) を出した。

(b)アンダルシャン派　は十六世紀の中葉に至つては此派の頂點に達した。

スルバラン筆『聖フランシスス』

リベラ筆『牧者の禮拜』（ルーヴル藏）

セヴリヤ府を中心とし敎會の保護の下に起つた一派で、ワルガス (Vargas 一五〇二—六八) が祖で、ロエラス (Roelas 一五五八—一六二五) スルバラン (Zurbaran 一五九八—一六六二) を經て、ムリリヨ (Murillo 一六一八—八二) を出した。

(c)ワレンチヤ派　はアンダルシャン派と同時代に起つて後同派に結合した。他の派も同樣だが此派は殊にイタリア風に追隨して居た。創始者はホアン・ド・フォアネス (Juan de Joanes 一五二三—七九) で最も重なる畫家はカラヴッチオの影響を受けたリベラ (Hilera 一五八八—一六五六) であつた。

二三四〇　イスパニアの大畫家　はエラスケスとムリリヨで、殊に前者は現代の畫界に偉大なる影響を與へつゝある。エラスケスは一五九九年六月五日を以てセヴリヤ府に生れ、一小貴族の出である。幼より繪畫を好み十三歳フランチェスコ・エレラの門に入り轉じてパケコ (Pacheco) に就き修業し、一六二三年より首都に來りて帝室の畫家となり、同二九年より三年間ローマに遊學し、一六五二年には宮內官となり劇務を掌るの間も畫筆を捨てなかつたが、一六六〇年八月六日マドリッドに病歿した。其畫は日常瞰目の光景、若しくは肖像畫が多く、彼の畫は何等奇拔の

美術

ベラスケス筆『法王イノンセーント十世』
（ローマ・ドリア宮藏）

ムリリヨ筆『さゝ遊び』（ルーヴル藏）

意匠なく精緻華麗の技巧はないけれども、自然觀察の周到明快にして描寫の幅ゐり、品位あるは十七世紀よりも十九世紀に近く、彼をして世界的大畫家たらしむる所以である。

ムリリヨは一六一七年を以てセヴリヤの貧家に生れ始めカスチロに就き、後ベラスケス、リベラ、ワン・ダイクの畫風を學び、一六四五年サン・フランシスコ寺院の壁畫を描いてより名聲揚り一六八二年に壁畫揮毫中墜落して病を發しセヴリヤ府に死去した。彼の畫は宗教畫が多く、優麗にして感情的なる點が殊に一般の嗜好に投ずると云はれて居る。兎に角彼はエラスケスに次いでの大家である。

二三四一　十八世紀のイスパニア繪畫　エラスケスの後を受けた十七世紀のイスパニア繪畫は殆ど廢滅の狀態に在つたが十八世紀の半にゴーヤ (Goya 一七四六—一八二八) 出で稍其頽勢を挽回した。彼は好んで殘忍なる畫題を描いたけれ共忠實なる寫實に基いて力ある作を爲し、最も肖像畫及び版畫に長じて居た。彼の死後は畫界は再びフランスに於ける倘古派に影響せられて居たが、マリアノ・フォルチュニイ (Mariano Fortuny 一八三八—七四) 出でゝ更らに一進歩を與へた。彼は早年には歷史畫を主としたが後ローマ、アフリカ等に遊んで風俗畫を主とするに至り、殊にモロッコ風俗を强き色彩を以て描いて、多大の感化を歐洲に及ぼした。彼と義兄弟なるマドラッオ (Madrazo) はフランス風を模して巧なる肖像畫を描いた。此外サマコイス (Zamacois 一八四二—七〇) はメイソニエの風に從つて十七世紀的題目を描き且つ色彩家の名があつた。此外ヴィリニガス (Villegas) プラディリア (Pradilla) アルヴレス (Alvarez) 等の現代畫家は、中世紀又は復興期の歷史的事實や、華美なる宴席の光景や、莊麗なる建築等を絢爛なる色彩を以て描いたが、其効果は一時的で稍もすると飽かれ易い弊があつた。又パルマロリ (Palmaroli)

はメイソニエと、フォルチュニイを融合せるが如き畫風を有し、アランダ(Luis Jiminez Aranda)ソロリア(Sorolla)ボーロアガ(Zuloaga)ローマン・リベラ(Roman Ribera)ドミンゴ(Domingo)等は各見るべき作を爲し、風景畫並にゼニス風俗に於ては、リコ(Rico)は精彩あり、活氣ある畫風を以て他を導いたが近來は稍衰へた。

一三　フレミッシュ

一三四二　フレミッシュ繪畫の特色　他の歐洲諸國に於ける如くフレミッシュの繪畫も最初は畫題を宗教に取つたけれどもイタリアの影響を受けた痕跡なく、畫法材料等は共に全く獨創的であつた、即ち彼等は幾多の缺點あるにも係らず全體に於ては銳敏なる自然の觀察者で且つ十五世紀以前から他國にない油繪具を使用して居た。

一三四三　流派　フレミッシュの繪畫は十五世紀に於けるヴン・アイク兄弟に依て始められた。夫以前の事は明らかでない、ヒューベルト・ヴン・アイク(Hubert Van Eyck 一四二三歿)ヤン・ヴン・アイク(Jan Van Eyck 一四四〇歿)はブルーグス(Bruges)派の祖で、殊にヤンは寫實的の諸技巧、風景、衣裳、建築の描寫、眞純にして情緒的なる點に於ては當代無比の大畫家であつた。彼は多くの弟子若くは追從者を有したが、ワン・デル・ゴース(Van der Goes 一四三〇—八二)を經て此派第一の大家メムリング(Memling 一四二四?—九五?)が出た、彼の畫は

ヒューベルト及ジャンヴン・アイク筆『天使の合唱』
（ベルリン博物館藏）

フレミッシュ派の繪畫

スンベール

『果實の花環』
（ミュンヘン畫堂藏）

『聖母マリア、聖イルデフォンソに衣を與へて接吻せしむる圖』
（ウィナンナ帝室畫堂藏）

クェンチン・マシイス筆『收稅吏』
（ミュンヒェン畫堂藏）

書はヴン・アイクに基いて素樸純粹と態度の眞率を以て稱せられ、宗教畫家としては、温柔多感の點に於て當代の唯一人で、力ある肖像畫優美なる人物畫を遺した。彼の追從者にはヴンデル・メール（Van der Meere 一四二七—七四）ダボット（Gheeraert David 一四五〇—一五二三）等がある。

一三四四　十六世紀　此世紀はフレミッシュ繪畫が廣く國内に流布すると共にブルージ、ゲントの流派はアントワープ、ブルッセルの如き都會に於ける流派に壓せられ、一方には通商交通の關係から、遂にイタリア繪畫の影響を蒙るに至つた。但し其變化は漸次だつた。

ルーベンス自畫『畫家夫妻像』
（ミュンヒェン畫堂藏）

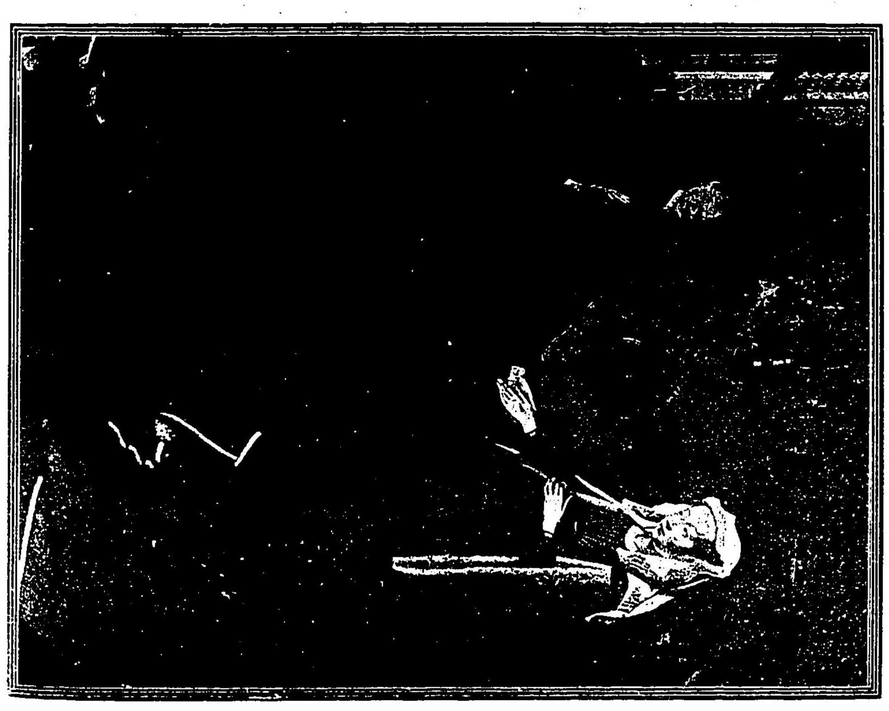
クェンチン・マシイス（Quentin Massys 一四六〇—一五三〇）モステルト（Mostert 一四七四—一五六？）の二人は生れはオランダだがフレミッシュの影響を受けた當代の大家で、最後のゴッシク畫家に數へらるゝ人々ではあるが、一方にはイタリア風を傳播し入れるに至つた。其畫は纖巧ながらに一方には自由濶大で色彩の變化性格の表出に巧だつた。彼は又アントワープ派の祖で此畫派の人々は多くイタリア、ローマの摸倣者であつた。フランツ・フロリス（Franz Floris 一五一八—七〇）バレント・ヴン・オルレー（Barent Van Orley 四九一—一五四二）並に肖像畫家としてのペーター・プールブス（Peter Pourbus 一五一〇—八四）アントニオ・モロー（Antonio Moro 一五一三—七八）等は此派の重なる畫家であるが此外固有の風景畫を描いて摸倣を事としなかつた少數の畫家中にポール・ブリル（Paul Bril 一五五四—一三二六）ブルーゲルス一門（The Brueghels）がある。

一三四五　十七世紀　思想及方法に於ては外國的の所もあつたが猶フレミッシュ繪畫史の最大の世紀である。即ち前世紀に於けるイタリア摸倣の風を承繼し乍ら北方的の特色を發揮した一大天才が現はれた。ルーベンス（Peter Paul Rubens 一七七七—一六四〇）は即其人だ。彼はあらゆる畫題を描いたけれども、宗教上の祭壇畫が重である。只彼は之を描くに復興期的の華麗を以てし、精神よりも肉體を重んじ、顏面の表情、柔和なる感情よりは線條色彩等の感覺的要素を以て看者を魅した。而して彼の技巧は豪放、粗大なる爲め、壁畫、祭壇畫等の遠距離より望むべきものには特に適したけれども近看には粗惡の評を蒙る事があつた。要する

畫繪の派ュシッミレフび及ダンラオ

ペーテル・ブリューゲル筆『農夫の踊』（ウィーン畫堂藏）

ペーテル・ブリューゲル筆『農夫の結婚』（ウィーン畫堂藏）



ヂ派派ニイフルノルダ・ヤ筆『踊クイダ・ヨハンヤ』
（繪畫館 Kunsthistorisches Museum）

像、スヘルヘキャン・ヴァン・ベーレル（Jan Beers）は風俗畫、ヨセフ・ロビー（Jozef Robie）は花卉に名がある。

一五　オランダ

三三四七　オランダ繪畫の特徴

オランダ人は事實を重んずる人種で、非繪畫的で、詩的空想の美なるを希はずして、自己が鄉土の自然人事の平凡なる事象を寫すを以て滿足して居る。此點はフランダース國民と共通で、ラファエル前派の人々とも殆んど共通するものがある。オランダ國民等とは大に異なつた所である。

オランダ繪畫の特徴は最初から風俗畫であつたことである。イタリア國民等とは大に異なつた所である。

斯んな風俗畫は、ヨーロッパ諸國の中でも、オランダで最も發達したのである。

オランダ繪畫の特徴は最初から風俗畫であつたことである。

斯んな風俗畫は、ヨーロッパ諸國の中でも、オランダで最も發達したの

レムブラント自畫像
（ドレスデン畫廊藏）

レムブラントは一六〇六年ライデンに生れ、その師はラストマンといつて餘り有名な畫家ではないが、畫家後年の特色たる明暗の對映の法はこの人よりうけたものである。レムブラントは非常な多作家でその遺作の今日に存するもの油畫六百、版畫三百に達する。

彼は實にオランダ第一の大畫家で又最大の肖像畫家である。彼の著るしい特色は畫の最重要な一個所を表現せん爲めに餘の部分を省略するが如き手段を執る事で、例へば頬、額等に強き光線を集めて他は陰影の中に置くが如きやり方をする。彼は常に彼の時代に於ける周圍の人々を描いて、空想に馳せるイタリア風にはならなかつたが、人生に對する深い同情を平凡なる事物の中に寫して時に悲劇的の興味を生せしめる風景畫に於ても光線、空氣、距離、等の諸要素を集めた一大巨匠で、生時に於てのみならず、死後にも最深き感化をオランダの畫界に及ぼしたのは彼であつた。直接の弟子中重なるもの二三を擧げるとボル（Bol 一六一一—八一）でデ・ホーフ（Pieter de Hooghe 一六三二—八一）は純粹に色彩、大氣、明暗等の技巧を主眼として描いた畫家であつた、彼は庭園又は窓戸を通じて投せらるゝ白日の光線を忠實に詩的に描き現した最初の畫家で此點に於ては第一流に位すべきものである。ジャン・ヴン・デル・メール（Jan Van der Meer of Delft 一六三二—七五）はホーフと同見地の畫家で、畫の調子を以て云へば頗る優れたるものであつた。

ホーフ筆「オランダ人住宅の内部」
（ミュンヘン畫廊藏）

(b)風俗畫家　此中には其畫幅の小なるを以て少オランダ人と稱せらるゝ畫家をも含むテルボルグ（Herborg 一六一七—八一）は彼等中の優れたるもので沈靜高雅の特色を有した、彼と正反對に粗大にして酷評的なのはステーン（Steen 一六一七—八一）でデ・フリンク（Frinck 一六一五—六〇）エークハウト（Eeckhout 一六二一—七四）マエス（Maes 一六三二—九三）等である、此外デ・カイゼルを摸した畫家にワン・デル・ヴェルスト（Van der Helst 一六一三—七〇）がある。

(c)風景畫家　ブリル（Bril 一五五四—一六二六）を以て始められたオランダの風景畫は恐らく人物の背景以外に風景を

オランダの繪畫（一）　レムブラント

『代理委員會』
（アムステルダム・リークス博物館藏）

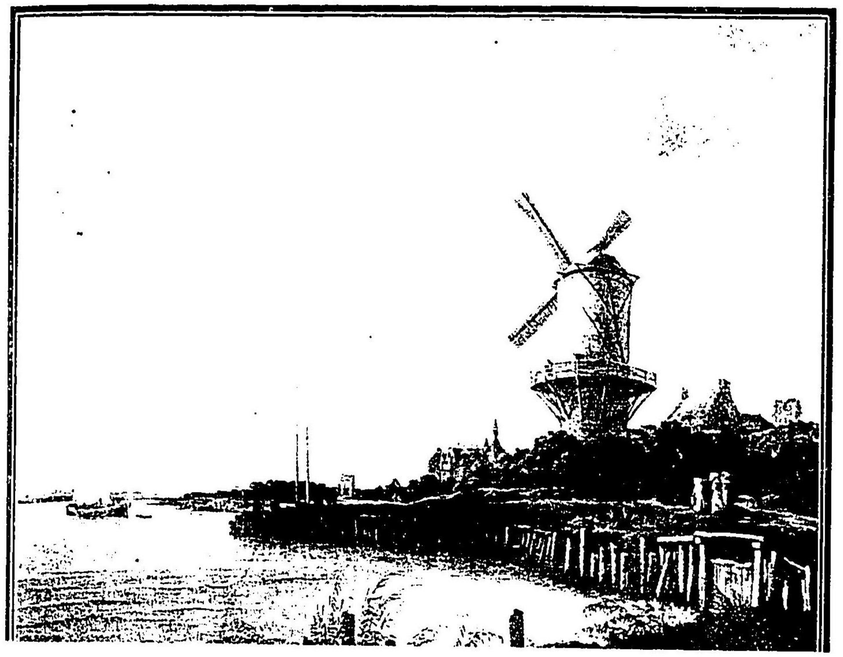
オランダの繪畫（二）

ロイスダール筆『水流』（アムステルダム・リイクス美術館藏）

『作耕』　マーリス筆

"PLOUGHING" OIL PAINTING
BY JAMES MARIS.

オランダの繪畫（二）



ロイスダール筆　水流　（アムステルダム・リイクス美術館藏）

『作　耕』　　ヤーリス筆

"PLOUGHING" OIL PAINTING
BY JAMES MARIS.

風景として描く最初のものだらう、同時に幻想的に風景を描く最初とは云難いが、彼等が慣例的に風景を描ふる次、緑、恋の外に幾多の鮮美な色彩がオランダ自然には存在して居るのである、扨て彼等の最古のものは、ワン・ゴーエン（Van Goyen 一五九六―一六五？）あり、河州港灣、水車、築屋等を多く題題としたが、サロモン・ヴン・ロイスダール（Salomon Van Ruisdael 一六〇五―七〇）は彼の追從者で構圖に巧であつた。モーリン（Molyn 一六〇〇―六二）ウイナンツ（Wynants 一六五〇―七九？）を經てヤコブ・ヴン・ロイスダール（Jacob Van Ruisdael 一六二五―八二）に至て一大風景畫家に進歩する。彼は初はハーレム地方を描いたが後にはヴン・ニヴーデンシン地方の山嶽、深森、急湍を描き沈鬱、荒涼にしてロマンチックの趣ある作を出した。而して其の色彩は沈んで、冷かで、二三の調子に限られる、彼れの傳記は不明だが、生時には全く其畫の價値を認められずして褒育院で死んだ事丈は知られて居る。ホベマ（Hobbema 一六三八―一七〇九）は恐らくロイスダールの弟子で而も彼と比肩すべき風景畫家である。ホベマは其師と異つて多く光線を描き、筆力の自由なるは同時に幻想的に風景として描く最初のものだらう、同時に幻想的に風景を描く最初とは云難いが、彼等が慣例的に風景を描ふる次、緑、恋の外に幾多の鮮美な色彩がオランダ自然には存在して居るのである、扨て彼等の最古のものは、ワン・ゴーエン（Van Goyen 一五九六―一六五？）あり、河州港灣、水車、築屋等を多く題題としたが、サロモン・ヴン・ロイスダール（Salomon Van Ruisdael 一六〇五―七〇）は彼の追從者で構圖に巧であつた。モーリン（Molyn 一六〇〇―六二）ウイナンツ（Wynants 一六五〇―七九？）を經てヤコブ・ヴン・ロイスダール（Jacob Van Ruisdael 一六二五―八二）に至て一大風景畫家に進歩する。彼は初はハーレム地方を描いたが後にはヴン・ニヴーデンシン地方の山嶽、深森、急湍を描き沈鬱、荒涼にしてロマンチックの趣ある作を出した。而して其の色彩は沈んで、冷かで、二三の調子に限られる、彼れの傳記は不明だが、生時には全く其畫の價値を認められずして褒育院で死んだ事丈は知られて居る。ホベマ（Hobbema 一六三八―一七〇九）は恐らくロイスダールの弟子で而も彼と比肩すべき風景畫家である。ホベマは其師と異つて多く光線を描き、筆力の自由なるは

今日は多く顧みられないが、ヤン・ヴン・ヘーム（Jan Van Heem 一六〇〇―八四）は花卉に、ホンデクーテル（Hondecoeter 一六一六―八五）は家禽に於ける優れた畫家だつた。

三五〇 十九世紀

十八世紀のオランダ繪畫は極端な物質主義と古人の摸倣とを事とした衰亡の時代で特記すべきものがないが十九世紀の初期には其衰亡が連續したるにも係らず、彼等は不思議にも國粋保存的で外國の感化は受けなかつた。其後勞働社會に對する感情をオランダ流に解釋したミレー風の畫が流行した。ヤコブ・イスラエルス（Israels 一八二四年）で、彼はレムブラントの畫風を再興して盛んに農夫や漁夫の家庭内の光景を一種の感情と、大氣光線等の巧なる技巧を以て表はし、其手法は稍々難澁だけれども陰晴なる色彩を以て全體を統一した。アルツ（Arts 一八三七―九〇）ブロメルス（Blommers 一八四五生）ヌーホイス（Neuhuys 一八四四生）は皆彼の摸倣者である。ボスボーム（Bosboom 一八一七―九二）は室内畫を光、彩、色等の諸特技を以て描き、マートリスの三兄弟中、ヤコブ（Jacob 一八三七―九九）は疏水、都市、風景等を大膽な手法にて描き、マチース（Matthys 一八三五生）は優麗神秘の特色を有し色彩豊かに裝飾的資質に富む、ウキレム・ヴン・デ・ヴェルデ（Willem Van de Velde the younger 一六三三―一七〇七）とバックホイセン（Backhuisen 一六三一―一七〇八）とが最大で、ヴェルデは靜かなる港灣等を主としバックホイセンは風濤の海洋を好んだ。前者の主なる色調は銀色と灰色で後者は色彩にも種々變化があつたけれども調和は前者に及ばなかつた。且つ劇的にすぐるの弊もあつて、

(a) 海洋及靜物畫家

海洋畫家ではウキレム・ヴン・デ・ヴェルデ（Willem Van de Velde the younger 一六三三―一七〇七）とバックホイセン（Backhuisen 一六三一―一七〇八）とが最大で、ヴェルデは靜かなる港灣等を主としバックホイセンは風濤の海洋を好んだ。前者の主なる色調は銀色と灰色で後者は色彩にも種々變化があつたけれども調和は前者に及ばなかつた。且つ劇的にすぐるの弊もあつて、

靜物畫では一般にオランダ畫家は卓子被や花瓶や動物の毛描き等を刻畫する事を好んで、繪畫の眞精神を失ふて居る。從つて當時に於て著名であつたものも

(William Maris 一八三九七生) はコローを思起さしむる様な色彩と調子で家畜や風景を描く。此外ヨンキンド (Jongkind 一八一九—九一) は獨立の見地を有し、メスダッグ (Mesdag 一八三一生) は海洋を、マウエ (Mauve 一八三八—八八) は家畜を描き、ケーゼル (Kever) ポッゲンベーク (Poggenbeck) バステルト (Bastert) は將來多望の畫家と稱せられて居る。要するに最近のオランダ畫は風景畫に於てもフランスの印象派から出て之と稍異なつた一特色を出して居ると云つてもよいのである。

一五　ドイツ

二三五一　最古の繪畫と其傾向　ドイツ最古の繪畫は他の歐洲諸國同樣イタリアの反響に過ぎぬけれ共、其根底に物質的な不細工な寧ろ粗惡に近い一種のドイツ風が現はれて居た。畫題は勿論宗教畫で一般の方法は、會堂の壁や天井を青色の地で塗つて、其上に建築的裝飾に取圍まれた人物畫を描いたものである。燒付硝子も廣く用ゐられ、畫布も十三世紀以前から用ゐられて、最古の畫は九世紀頃から存在した。

二三五二　十四、五世紀　十四世紀に至ると從來多少影響を及ぼしつゝあつたフランスの感化が特に顯著になつて種々流派が支ゝいに至つた。

(a) コロン (Cologne) 派はマイステル・ウキルヘルム (Meister Wilhelm) の創むる所で感情的人物の細長柔和なる表情の傾向は、フランスに受け、技巧に於てはオランダに得た。次なるロホネル (Meister Michan Lochner 一四五〇) はフレミッシュ風を重じたけれども、猶明かにドイツ風を存して居た。コロン派と正反對なのは、

(b) ボヘミヤ (Bohemia) 派で、テオドリッヒ (Theodoric of Pragnete 一三四八—一五一八) ウルムセル (Wurmser) クンツ (Kunz) を主なるつたが餘り宗教的感情に富まぬ難澁不細工な畫風を主張したが、十四世紀以後に は衰退した、又以上の兩派即ちコロン派の感情とボヘミヤ派の寫實主義の中間に位した一派に、

(c) ニューレンベルヒ (Nurenberg) 派がある。

自像畫　ルレーユデ
(蔵堂畫ンエヒンコミ)

これに屬する迄は何等の深さをも廣さをも示すことなく十六世紀に入らずしては個人的勢力ある畫家をも出さなかつた。其是あるはニューレンブルヒ派の後身たるフランコニヤ (Franconian School) 派の畫家アルブレヒト・デューレル (Albrecht Dürer 一四七一—一五二八) に創まつたと云つてよい。デューレルの畫は當時の發明で彼自身又共れに熟練だつた版刻畫の影響で線固く細部の巧緻に過ぎ且つ人物も素樣になる弊はあるけれども、兎に角彼の畫は復興期時代に於てドイツの繪畫を代表して居る、畫題は常に宗教に關したもので驚くべき獨創と、眞摯と大なる想像力とは技巧上の能力以外に彼の特色を示して居る彼は或意味に於ては寫實家だけれども全體に於て然るのではない、彼の影響は其の版畫に於て最大で、繪畫に於てはシャイフェリン (Schäufelin 一四九〇?—

五四〇?) ハンス・バルドゥング (Hans Baldung 一四七六?—一五五二?) ハンス・フォン・カルカルバッハ (Hans Von Kulmbach 一五二二歿) を始め猶數人を數へ得る、

スワビア (Swabia) 派は異れる地方に於ける畫家を含んだものでアウグスブルヒのホルバインに到つて全盛に到着した、十五世紀に於ける頭首はコルマル (Colmar) のマルチン・シェンガウエル (Schöngauer 一四四六?—八八) でウルム (Ulm) 地方にはツァイトブロム (Zeitblom 一四八四—一五一七頃) シャッフネル (Schaffner 一五〇〇—五五頃) 肖像畫家ストリーゲル (Bernard Strigel 一四六一—一五二八) があつた、ハンス・ブルクマイル (Hans Burkmair 一四七三—一五三一) はアウグスブルヒ派の祖でより多くイタリア的である。が、他に彼に次で有名なるホルバインの一門が出た。老ホルバイン (Holbein the Elder 一四六〇?—一五二四) は最初シェンガウエルに就き後フランダースとコロン派を學び最後にイタリアの感化を受けた當時の大家であるが、其子少ホルバイン (Hans Holbein the Younger 一四九七—一五四三) には劣つて居る。ハンスはドイツに於ける復興期的畫家でデューレルと比肩すべき大家だが彼を理想家とすれば是は寫實家で其最も長ずる所は肖像畫であつた。且つ壁畫をも描いたが今は存して居ない、彼の畫は布局の嚴正なる、色彩の調和せる、寫形の正確なる、筆致の自在なる諸點に於て優に大畫家の列に入り得べきものである。サクソン (Saxon) 派はフランコニヤ派の畫家ルーカス・クラナッハ (Lucas Cranach 一五五三) がサクソン地方に移住して創めたもので、其畫風は空想的で古代的臭味を帶び技巧の優れた方ではないけれども其時代と鄕土の好代表たるに於て、又其著るしき個人性に於て注意すべきものがある。但し此派は彼の一子小クラナッハ (Lucas Cranach the younger 一五一五—八六) に至つて消滅した、

二三五四　十七、八世紀　は極端なる自然の細末的描寫と無意義なるイタリア模倣を事として全然衰亡に陷つた時代で前者の例にデンネル (Denner 一六八五—一七四九) あり、後者にはラッテンハンメル (Rottenhammer 一五六四—一六二三) 等があり、其他アングリカ・カウフマン (Angelica Kauffman 一七四一—一八〇七) カルステンス (Kartens 一七五四—一七九八) が稍著名である。

二三五五　十九世紀　此世紀の始に當てオーベルベック (Overbeck 一七八九—一八六九) コルネリウス (Cornelius 一七八三—一八六七) ファイト (Veit 一七九三—一八七七) シャドウ (Schadow 一七八九—一八六二) 等四人の畫家が繪畫復活なる新運動を起し、ラファエル前派的の宗教的精神とドイツ、ロマンチシズムの精神を以て復興期大作の研究を勉めたが、其効果は餘り大ならざりしにもせよ猶一新時期を繪畫史上に劃した。コルネリウスはイタリアから歸つて、ミュンヒェン派を始め、主としてギリシア神話や基督教的題目を大幅の鮮畫に描いたけれども、色彩も形似も平凡以上に出でぬ。シュノール (Schnorr 一七九四—一八七二) カウルバッハ (Kaulbach 一八〇五—七四) を經てピロチー (Piloty 一四二六—八六) は此派初期の大家で寫實的傾向を帶びて居た彼の後は畫題も風俗畫を主とし色彩光線等により多く注意する樣になつた、現在此派には多數の畫家あつて皆細部に寫實的なるを以て特色として居る。ドュッセルドルフ (Dusseldorf) 派は一八二六年以後シャドウの指導の下に盛になつた一派でミュンヒェン派の如く大畫幅の紀念的製作を主としないけれども色彩、形似敢

常に諸の流派、流行から獨立孤行してなほその生涯をドイツ畫壇の將帥として送つたアドルフ・フォン・メンツェルは十九世紀前半に於て、木版の復活、石版の輸入に力めて、ドイツの挿畫、裝飾畫の方面に新生命を與へた。彼は自ら首唱して藝術上の技工を改革し、色と光の問題なしてその處を得しめ、外光派、印象派等の名の起つて歐洲を席捲せぬ前から既にこの方面に心を注いだ。

彼は、また、近世生活が畫家に提供する豐富なる材料をその鋭い眼を以て見、宮廷の儀禮、大都府の市街の接々たるさま、温泉場の賑ひ、商人商買のさま、大鐵工場の職工、などを畫いた。彼は、キッシンゲン、ヴェロナ、ガスタイン、ザルツブルク、バルフチスガーデン、マリエンバルケ、マインツの諸處を巡つて居る、忙しい旅の中にも景色、人物の魅力あるものを捕へるに忘らなかつた。が一八六七年パリーの博覽會を見るに及んで苟くも外より來るものは皆此畫家に強い印象を與へた。フランスの首府の空を摩する建物の中に耳を聾する許のざよめき、廣小路の祭のやうな賑はしさ、會場植物園、それらを廻つての種々の生活、皆心をときめかす畫題であつた、この畫は、友人、メーエルハイムの新婚祝に贈つたもので、飲食の騒しさ、女小供、給仕などの諸態を、休憩處の雜然とした色彩の上に漂ふ支線の下に、收めたので原圖もこれとほゞ同型である。

『處憩休の會覽博ーリパの年七六八一』筆ルェツンメ

ドイツの文藝復興期繪畫

『像エウスキ・グルオ』筆ンイバルホ
（ベルリン畫堂藏）

『カマとロオバ』筆ルレーュデ
『藏堂畫ンェセンュミ』

『ロハネベヒコ』筆ルレーュデ
（藏堂畫ンェセンュミ）

『讃禮の王三方東』筆ルレーュデ
（フルレンスウ・ヒチ畫藏）

『女生徒』　　リーベルマン筆

SCHOOL-GIRLS, STUDY IN OIL
BY M. LIEBERMANN.

『れ戯の波』

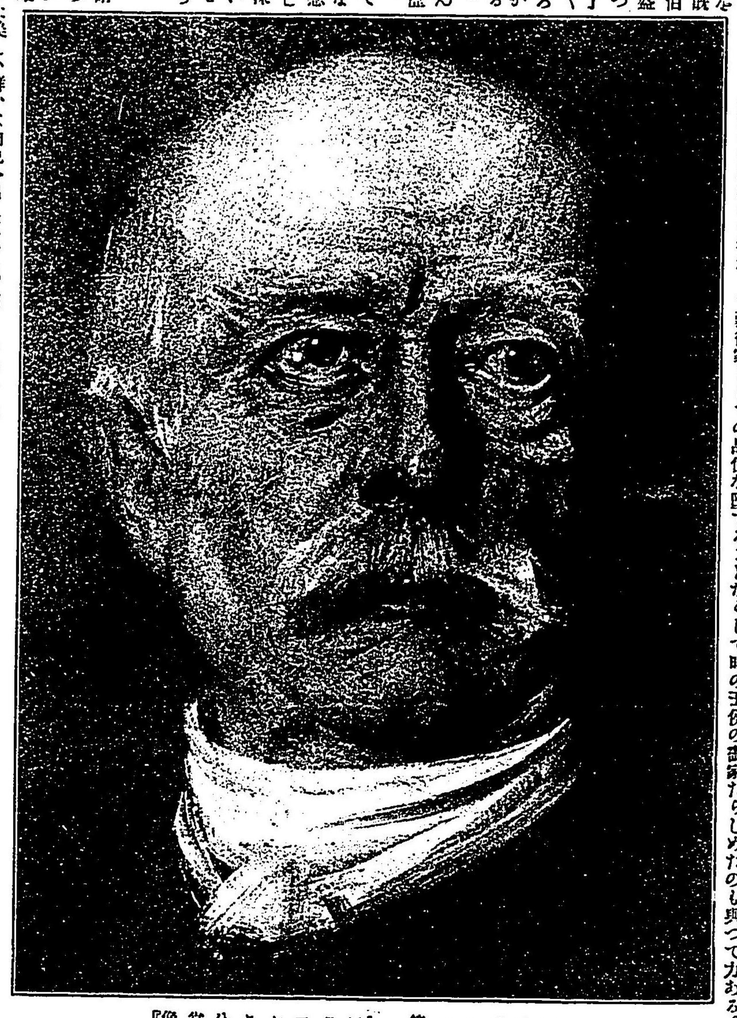
筆ンリクッベ

"PLAY OF WAVES"
OIL PAINTING
By A. BöCKLIN

現代、妙技と幸運とを合せ有する藝術家を求むれば、レンバッハに其一である。彼をして現今に至らしめたのには、その不撓の精力、肖像畫に於ける比なき練達もさることながら、幸運が彼を導いて彼をして藝術家としての品位を墮することなくして時の王侯の畫家たらしめたのも與つて力ある。

彼がビスマルク公を畫いて、比類なきは既に定評のある處で、伯林會議時代の意氣旺盛な頃から、晩年になつて、元氣が沮喪して了つた時まで、いろ〳〵な方面から見、いろ〳〵な氣分を出してかいた畫が、ドイツ至る處の畫堂で見られる。この畫は公の未だ壯んな時を寫したので、歷史的のものとなつた、彼の白襦布を着けてゐる極めて眞面目な時で、注意とよりは悲哀の表情がある、そして、この、明かな、深い、鋼鐵のやうに背い目は、レンバッハのビスマルク像にのみ見らるべきものであらう。

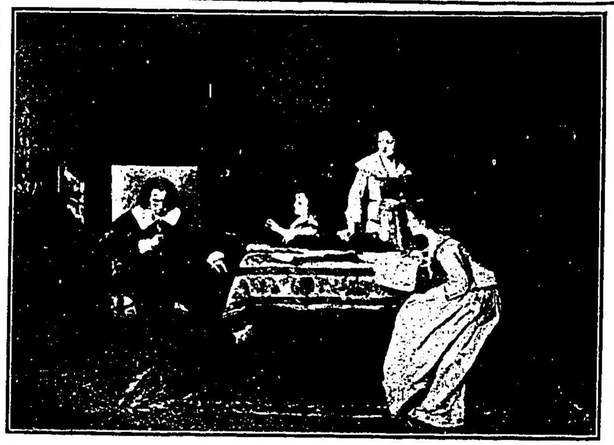
こゝに面白いことは、レンバッハは平素、餘ふ處の、色といふものにはあまり頓着しなかつたが、此畫では、老雄の晩年まで穢せなかつた美しい鮮かな肉色を出してゐる。畫として、肖像として、英雄の紀念として珍重すべき作であらう。



レンバッハ筆　『ビスマルク公肖像』

此畫はマカルトが、衣裳に最も美しい色を使つた一聯の畢竟ヒ男爵夫人の肖像と、史的或は劇的の衣裳模様とかなどに用ゐたと同じ、あの重い文藝復興期の光彩がこゝにも出てゐる。此畫はその燦爛たる色彩を失はずによく保存されてゐたこれで見てもマカルトの濃厚な色彩が保存に堪えぬといふ古い偏見は捨てられねばならぬ。それにまた、リング公園のタンバのマカルト室へ這入つて見ても、衣裳の色が褪めぬ許でなく、驚くべき清新の氣が光線の中に震へてゐる。彼が病中の絶筆「春」ですら、腦める悦とでもいふべき趣が出てゐる。マカルトの傳をこゝで戰くのは無益であらう。人々の記臆には、所謂、マカルト時代といふ言葉が未だ新らしい。彼の花束といへば、背景畫史の好題目である。マカルト畫室といへば、また、二三十年の間大した影響を社會に與へたもので、流行を追ふ客間や婦人の私室などは多少とも此に倣ひ、富豪の邸宅は、博物館と紛ふの態であつた。これ國書館や畫室より離れて藝術的生活を建設もんと願つた藝術後退期の所産で地質は凡ての藝術品はその眞僞に關せず、日常賞ぜらるに至つた。遂に、マカルトはもて、これのものを山と積んで、繪刷毛を煽中に投げ入れ、家妻、財寶と共に燒死して了つた。

ハンス・マカルト筆　『貴女の匠匠』



ムンカクシイ筆失明のミルトン、三女に「失樂園」を口授する圖」（ニューヨーク、レテックス圖書館藏）

文學的感情に侵入し物語的にならんとする弊があつて決して全盛なる時代とは稱し難い、だから現在大家と稱せらるゝ人々は大抵自己一人の特色を發揮せるもの

ベックリン自畫像
（ベルリン國立美術館藏）

で、古傳説の因襲者ではないのである、今その重なる者を擧げると、メンツェル（Menzel 一八一五—一九〇六）は其最大なもので群衆畫を主とし巧なる色彩家で又力ある、筆軸（ペン）畫家である、レンバッハ（Lenbach 一八三六生）は肖像畫家、ウーデ（Uhde 一八四八生）は近世的服裝を以て聖書中の事件を寫し畫風眞摯にして色彩光線に巧である。ライベル（Leibl 一八四四—一九〇〇）はホルバイン風の筆意と寫實風を備へ、トーマ（Thoma）はフランクホルトの畫家で裝飾的の畫板浮彫を主とする。其他リイベルマン（Liebermann）ゴットハルド・クェール（Gotthardt Kuehl）フランツ・スツック（Franz Stuck）彫刻家にして畫に巧なるマックス・クリンゲル（Max Klinger）等があり、又ドイツ畫家中に含まるべき隣邦の畫家には色彩に苦心し優れたる技巧を有するオーストリア人マカルト（Makart 一八四〇—一八八四）其技巧寧ろフランス人に近きハンガリーのムンカクシイ（Munkacsy 一八四六—一九〇〇）及び幻想怪奇の畫題を描くに前人未發の富麗なる原色を以てし全く時代に超越せるが如き、スキッツル畫家ベックリン（Boecklin 一八二七—一九〇一）等は現代の最も優れたる人々である。

一六　イギリス

二三五六　イギリス繪畫の特徴　一言にして之を盡すとイギリス國民はフラン

ホガース自畫像（ロンドン國民畫堂藏）

ス、イタリア乃至オランダ國民の有せると同樣の意味に於て色彩形似を純粹に眼目とする繪畫を有するものではない。兎に角彼等は耳や心を以て音樂文學を味ひ得る割合には眼を以て色彩形似を鑑賞し得ないのである。されば英國の詩はアーサー王時代から存するに係らず、繪畫は比較的近世に創まり、夫も概して插畫的物語物で、其最も秀でたるものもモデルに頼つて描く肖像畫と風景畫であつた。

二三五七　古代繪畫　七世紀の頃アイルランドにイタリアの僧侶に依つて一種の裝飾畫が傳來したが九、十世紀から十五世紀までは地方的變改を受けたビザンティン風の宗教畫が行はれ其以後はフレミッシュとフランスの影響を受けた。殊にホルバイン、ヴン・ダイク、ルーベンス等が、朝廷の畫家として來住して大影響を土着の畫家に及ぼした。併し、眞に繪畫と稱すべきものゝ起つたのは、十八世紀に始まるのである。

二三五八　近世の諸流派　斯くてイギリスに於ける最初の獨創的畫家はホガース（Hogarth 一六九七—一七六四）である、彼は一種の道德家で諷刺家で又物語畫家として著名だけれども光線色彩布局等の技巧に於ても其手法の時に苦澁となる弊を除いては優秀なる畫家と稱し得られる。而して彼と共に、

(a)人事畫幷に肖像畫派　の一團體が始まり、サア・ジョシュア・レイノルヅ（Sir Joshua Reynolds 一七二三—九二）が續いで出た、彼は元來ハドソン（Hudson）の弟子でもヴン・ダイクを學びイタリア風を併せて、全體に於て技巧の習熟はあるが獨創的ではない。肖像畫は其最も長ずる所であつた。レイノルヅと正反對に凡ての慣習的技巧を斥け、自己自身の態度を以て直に自然の姿に逼まらんとしたのはゲーンスボロー（Gainsborough 一七二七—八八）で、其最も長ずる處の肖像畫と風景畫は、甚著るしくイギリス的なるに於て、又其都雅なるに於て彼を大ならしむる所以である。此外ロムネー（Romney 一七三四—一八〇二）レーバーン（Raeburn 一七五六—一八二三）オピー（Opie 一七六一—一八〇七）よりローレンス（Lawrence 一七六九—一八三〇）に至て此派の肖像畫は華美過巧に流れて衰退し初め、ビーチェー（Beechey 一七五三—一八三九）に至つて其極に達した。尤も此間にウィリアム・ブレーク（William Blake 一七五七—一八二七）の如き空想的神秘的の畫家が出て一異彩を放つて居る。

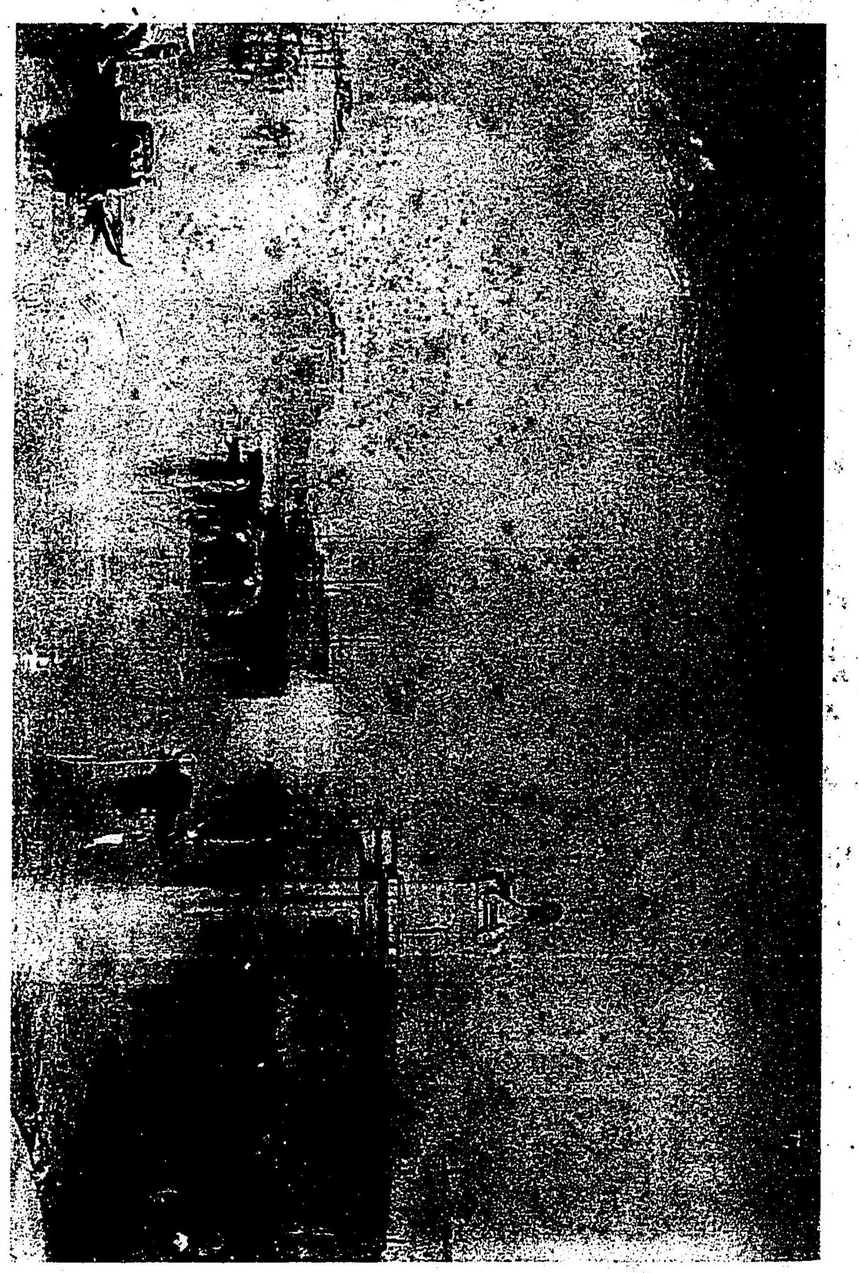
(b)風俗畫家　には秀拔な技巧を以て英國の田園風俗を描いたモーアランド（Morland 一七六三—一八〇四）好んで田舍の宴遊を描き後イクリアに學んで肖像幷歷史畫家と成つたウィルキー（Wilkie 一七八五—一八四一）動物を畫いて人間的

ゲーンキボロー筆『デヴォンシャヤ侯夫人』

イギリスの繪畫（一）

レイノルヅ筆　『デヴォンシャヤ侯夫人母子像』

ホルマンハント筆　『世界の燈』　バーンジョーンス筆『コフェチュア王と乞食少女』　ワッツ筆　『愛と死』



『カンデヴィッス・ニ・ゴ』　筆ーサーナ

"THE GIUDECCA, VENICE"
OIL PAINTING
BY J. M. TURNER.

イギリスの繪畫（二）

『谷の息安』　筆ーレミ・ンョジ

（ロンドン・ナート博物館）

『ズーロ・ーヽリ・ーヽリ・ンョシーネーカ』　筆トンェジーサ

（ロンドン・ナート博物館）

『び歓の愛、ろ　　筆マデタマルア

（蔵　　ア　ン　ロ）

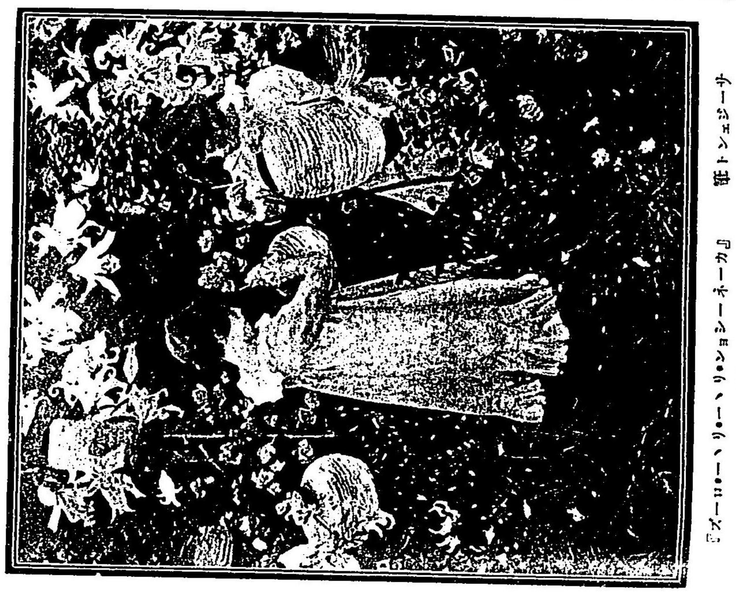
(二) 諸 繪 の ス リ ギ イ

『妖 魔 の 谷』　畫 ミレー　ジョン・エヴレット

（寫眞版サートの一ニクロ）

『い獣の愛玩』　畫 マデタマルア

（寫眞版トーブのンドンロ）



『アーロー・リーノョンシーネーカ』　畫 トンェジーサ

（寫眞版トーブのンドンロ）

『カツデウジ・スニヱ』　畫 ーナーター

"THE GIUDECCA, VENICE"
OIL PAINTING
BY J. M. TURNER.

感情を有せしめカラ
ンドシーア
(Landseer
ルレンディ
が高調にすぎ筆力
が弱弱に細部の巧

一八〇二―七三　彼の模倣者マ

(Mulready)　一八〇一―八六　イギリスの風景畫家、一八三三年がある、

(a)風景畫家、一八〇一―八六　イギリスの風景色は色彩が大膽の趣を損する等の缺點はある

三五八　西洋物語　――イギリス

(設盛頓民國ンドンロ)　二葉　「婚姻の風非常」　筆スーガ卡

フードンン落殿と殿宮ロンドン兵器室展)

犬をうつした小品の作である。一八三九年に同じ小室の中に陳し備はれた大小の公園家で、

マドミンカスブラウン筆当イキリスの見納め(メミンカム美術館蔵)

りは寧ろ的寫色を描いたが非常に成功した。老ク貧乏つた。(Crome ロークロ)一七六九―一八二一は所謂ノ入ルキッチ派の首領で、純粋な自然の研究者であつた。次でジョン・コンスタブル(John Constable)一七七六―一八三七は此方面に出たつた。

一七七六—一八三七）はロイスダールの風に、自己の獨創を加へて近世に於けるフランス寫實的風景畫派の遠祖となつた。彼の畫には壯大なるものはないけれども、樹木や、田畑や、荒れたる空や、行く雲や、或は光線、大氣の種々なる變幻を畫くのは彼の最も得意とした所で、色彩に於ては從來の焦色の風景に換ふるに綠や青の天然色を以てした。彼は又部分的精級に渉る事を避けて自然の大觀を得ん事を勉めたのである。ボーニントン（Bonington 一八〇一—二八）はドラクルワー

コンスタブール筆「穀物畑」（ロンドン國民畫廊藏）

イタリア風となり、晩年は强度の色彩的效果をのみ專らにした。

二三五九　水彩畫家　水彩畫は此世紀の半頃にコーゼンス（Cozens 一七五二—九九）幷にガーチン（Girtin 一七七六—一八〇二）に依りて創められ、イギリス繪畫の一新方向を開いたものである。透明なる大氣、光ある陰影、雲の美等を新らしき力を以て描かんとしたのが初めてストットハルド（Stothard 一七五五—一八三四）は其技一歩を進めターナー壯時の水彩畫は晩年の油繪に勝るとも稱せられるフィールディング（Fielding 一七八七—一八四九）は之を以て大なる空間幷に烟霧の狀を表現し、プロート（Prout 一七八三—一八五二）は歐州著名の城塞を描き其他コックス（Cox 一七八三—一八五九）デウヰント（Dewint 一七八四—一八四九）ハント（Hunt 一七九〇—一八六四）カッターモール（Catternole 一八〇〇—六八）リユキス（Lewis 一八〇五—七六）等は各々方面に名を成した、今日の所では水彩畫は最好くイギリス國民の繪畫思想を發表するとまで云はれて居る。

二三六〇　ラファエル前派　イギリス近代繪畫史中最も重要なる現象は即ち此ラファエル前派の運動である、是は一八四七年ロゼティ（Rossetti 一八二八—八二）ホルマン・ハント（Holman Hunt 一八二七生）ジョン・ミレー（Sir John Millais 一八二九—九六）其他數名の彫刻家と詩人を合して都合七人の同志がラファエル出現以前のイタリア繪畫に於ける如き眞

摯な、綿密な、彫刻的端正を主とする畫風を再興せんとした事に始まつて、批評家ラスキン之に聲援を與へ、遂に彼等の同志は皆其製作に P.R.B. 即 Pre-Raphael-Brotherhood の印章を用ゐるに至たつのである。

彼等はラファエル以後の繪畫は、優美な構圖のみを目的にして事實の眞を失なつたと云ふ考から、眞實質素な古代に還らん事を希ひ、斯る肉躰的の要素を斥くる目的の外に、稍不健全な宗教上の神秘的傾向が加つて、中には隱遁的生涯を送らんとした者もあつたけれども、多少故意的の態度もあり、且つ世間の否難も甚しかつたので、幾久もなくして團結は分離して、各自其向ふべき方向へ進むに至つた。併し其英國繪畫に及ぼした影響は中々重大な者で、殊に裝飾美術には大關係がある。

此派の好代表者と云ふべきロゼティは、イタリア生れで、畫家よりは詩人と云つた方がよく、常にダンテから畫題を得來つた。素畫やモデルには長じなかつたが、色彩は裝飾的の特長を有した。併し部分の眞を得んとして、全體の眞を失つたのは彼を始め此仲間に共通の缺點である。

ホルマン・ハントは、此點が一層他よりも著るしい。彼はパレスチナ地方を旅行して、其處の人物や、衣裳に依つて、聖書中の光景を表現せんとしたたけれども、細部にのみ注意して、全く光線や、空氣や、布局をかへりみなかつたから、失敗に終つた。ミレーは後には此派の畫風を棄てゝより多く慣習的の技巧を弄し、殊に物語的繪畫の好代表者であるけれども、其傑作には重ずべき者がある。マドックスブラウン（Mutlox Broun 一八二一—九三）は此派には投じなかつたけれども同一の傾向を有し、劇曲的の筆致を以て歴史畫を描いた。バーン・ジョーンス（Burne-Jones 一八三三—九八）はロゼティの弟子で最も著るしく此派の影響を示す者である。彼は其師の神秘主義にスキンバーン、モーリス等の文學的感化を加へ、此派に於ける事實の過重を線條色彩の裝飾的意義に變換した。アルバート・ムーア（Albert Moore 一八四〇—九二）も同樣の傾向を裝飾畫上に發表した。ワッツ（G. F. Watts 一八一八—一九〇四）は獨立に發展した畫家ではあるけれども傾向は此方面にあつた。彼は技巧に於ては缺點があつたけれども想像は極めて豐富で肖像畫の傑作を遺した。

二三六一　現代諸畫家　以上の外現代

アルバート・ムーア筆「夢みる人々」（バーミンガム美術館藏）

著名の畫家中レイトン。（Leighton 一八三〇—九六）は王朝畫院（ロイヤル・アカデミー）の長で、端麗な院體の畫に長じたが、力や色彩には缺けて居た。オーチャードソン（Orchardson 一八三五生）は巧妙なる肖像畫家で同時に歴史畫、風俗畫を善くし、アルマ・タデマ（Alma-Tadema 一八三六生）は

オランダ生れの畫家で、古典的題目を善くし其他エルスキン・ニコール（Erskine Nicol 一八二五生）フェード（Faed 一八二六—一九〇〇）カルデロン（Calderon 一八三三生）ボートン（Boughton 一八三四生）ウォールカー（Walker 一八四〇—七五）フォーブス（Forbes）ストット（Stott of Oldham）肖像畫家としてホール（Hall 一八四五—九〇）ハルコーマー（Herkomer 一八四九生）ウーレス（Onless 一八四八生）シャノン（Shannon）オヤーレス・ファース（Charles Fuse）あり、風景畫の方面は注目すべき畫家が尠からぬ中に傳來の粹を保存せんとするものには海軍を主とするフック（Hook 一八一九生）イースト（Alfred East 一八五〇生）ストークス（Stokes）ラサンギュー（Lathangue）オーモニーア（Aumonier）等あり。コール（Cole 一八三三—九二）は落日、薄暮を畫くに長じ、ローソン（Lawson 一八五一—一八二）はフランスのルーソーとゲーンスボローを加味して、優れたる作を出し、パーソンス（Parsons）は稍刻にして固なれども現存の大家の一人、ヘンリー・ムーア（Henry Moore 一八三一—九五）は海洋畫家として最も近世的で又最も優れて居る。

二三六二　現代スコットランド畫家及び地方畫家　近來の一現象としてイギリスでは諸地方に一種の繪畫的中心が出來て多くの獨創と興味とを全體の上に附與して居る、此中最も重なるものはスコットランドの一派で其特色はフランス若くはオランダに近接し、殊に色彩の性質や深味等はフランスのドラクルワーに類似するものがある。其作多くは現實相に遠いが、色彩丼に裝飾的の効果に於ては力強きものがある。此派は前記のオーチャードソンを始めとして、ウォルトン（Walton）ハミルトン（Hamilton）ホーネル（Hornell）メルボール（Melville）クラウホール（Orawhall）ローソン（Lawson）マクブライド（McBride）モルトン（Morton）レイド・マレイ（Roid Murray）スペンス（Spence）パターソン（Paterson）ジョン・ペッティ（John Pettie）マクホワーター・グラハム（Peter Graham）マクベス（Macbeth）等を著名とし、此他グラスゴー市の畫家で此派に加はり重をなした人々にはガスリー（James Guthrie）ヘンリー（Henry）ローチェ（Roche）ラヴリー（Lavary）等がある。他の一の地方的中心はコーンウォール（Cornwall）のニウリイン（Newlyn）で既述のスタンホープ、フォーブス丼に其妻エリザベス・アームストロングを主なる畫家としフランス風に傾いて居る。猶他の一つは新イギリス繪畫倶樂部（New English Art Club）のスティア（Steer）オルピン（Orpin）ロゼンスタイン（Rothenstein）ブラバゾン（Brabazon）を主とし印象主義を根據として居る。

一七　アメリカ、ロシア、デンマルク、スエーデン

二三六三　アメリカの繪畫　アメリカが嚴密な意味に於て繪畫を有したのは、一八七六年に於ける百年祭の紀念博覽會の以後で、是より以前にコプレー（Copley 一七三七—一八一五）ウェスト（West 一七三八—一八〇〇）等に依て創められて居るけれども特說する價値はない。一八二五年以前を初期とし、一八二五年から一八七六年迄を中期とし、第三期に入る頃から多くの青年畫家が、最初はミュンヒェンへ行き、後にはパリーへ修學して、歸來次第に其影響を傳へた。殊に最近の影響はフランスから來るのが多い、併し彼等の畫は未だ歐州の大家を凌駕するには至らぬけれども、サージェントの如き、ホキッスラーの如きは世界的名聲ある大家である、但し兩者とも生れはアメリカだが

ロゼッティ筆　『ベアタ・ベアトリクス』

"BEATA BEATRIX" OIL PAINTING
BY D. G. ROSSETTI.

オランダ生れの畫家で、古典的題目を善くし其他エルスキン・ニコール (Erskine Nicol 一八二五生) フェード (Faed 一八二六—一九〇〇) カルデロン (Calderon 一八三三生) ボートン (Boughton 一八三四生) ウォールカー (Walker 一八四〇—七五) フォーブス (Forbes) ストット (Yeats Stott) (Oldham) 肖像畫家としてホール (Hall 一八四五—九〇) ハルコーマー (Herkomer 一八四九生) ウーレス (Unless 一八四八生) シャノン (Shannon) チャーレス・ファース (Charles Furse) あり、風景畫の方面は注目すべき畫家が尠からぬ中に傳來の粹を保存せんとするものには海軍を主とするフック (Hook 一八一九生) イースト (Alfred East 一八五〇生) ストークス (Stokes) ラサンギュー (Lathangue) オーモニーア (Aumonier) 等あり。コール (Cole 一八三三—九三) は落日、海霧を畫くに長じ、ローソン (Lawson 一八五一—八二) はフランスのルーソーとグーンスボローを加味して、優れたる作を出し、パーソンス (Parsons) は稍刻にして固なれども現存の大家の一人、ヘンリー・ムーア (Henry Moore 一八三一—九五) は海洋畫家として

二三六二　現代スコットランド畫家及

近來の一現象としてイギリスでは諸地方に一種の繪畫的中心が出來て多くの獨創と興味とを全體の上に附與して居る、此中最も重なるものはスコットランドの一派で其特色はフランス若くはオランダに近接し、殊に色彩の性質や深味等はフランスのドラクルワーに類似するものがある。其作多くは現實相に遠いが、色彩幷に裝飾的の効果に於ては力強きものがある。此派は前記のオーチャードソンを始めとして、ウォルトン (Walton) ホーネル (Hornell) マクビス (Macbeth) ラヴリー (Lavary) 等があり、後にはパリーへ修學して、歸來次第に其影響を傳へた。殊に最近の影響はフランスから來るのが多い、併し彼等の畫は未だ歐州の大家を凌駕するには至らぬけれども、サージェントの如き、ホキ

(連續)スコットランド畫家及エリザベス・アームストロングを見よ

二三六三　アメリカの繪畫

アメリカが嚴密な意味に於て繪畫を有したのは、一八七六年に於ける百年祭の紀念博覽會の以後で、是より以前にコプレー (Copley 一七三七—一八一五) ウェスト (West 一七三八—一八〇〇) 等に依て創められて居るけれども特說する價値はない。一八二五年以前を初期とし、一八二五年から一八七六年迄を中期とし、第三期に入る頃から多くの青年畫家が、最初はミュンヒェンへ行き、後にはパリーへ修學して、歸來

畫家としフランス風に傾いて居る。猶他の一つは新イギリス繪畫倶樂部 (New English Art Club) のスティア (Steer) オルピン (Orpin) ロゼンスタイン (Rothenstein) ブラバゾン (Bratazon) を主とし印象主義を根據として居る。

一七　アメリカ、ロシヤ、デンマルク、スエーデン

『スクリトアベ•タアベ』　筆イブセロ

"BEATA BEATRIX" OIL PAINTING
BY D. G. ROSSETTI.

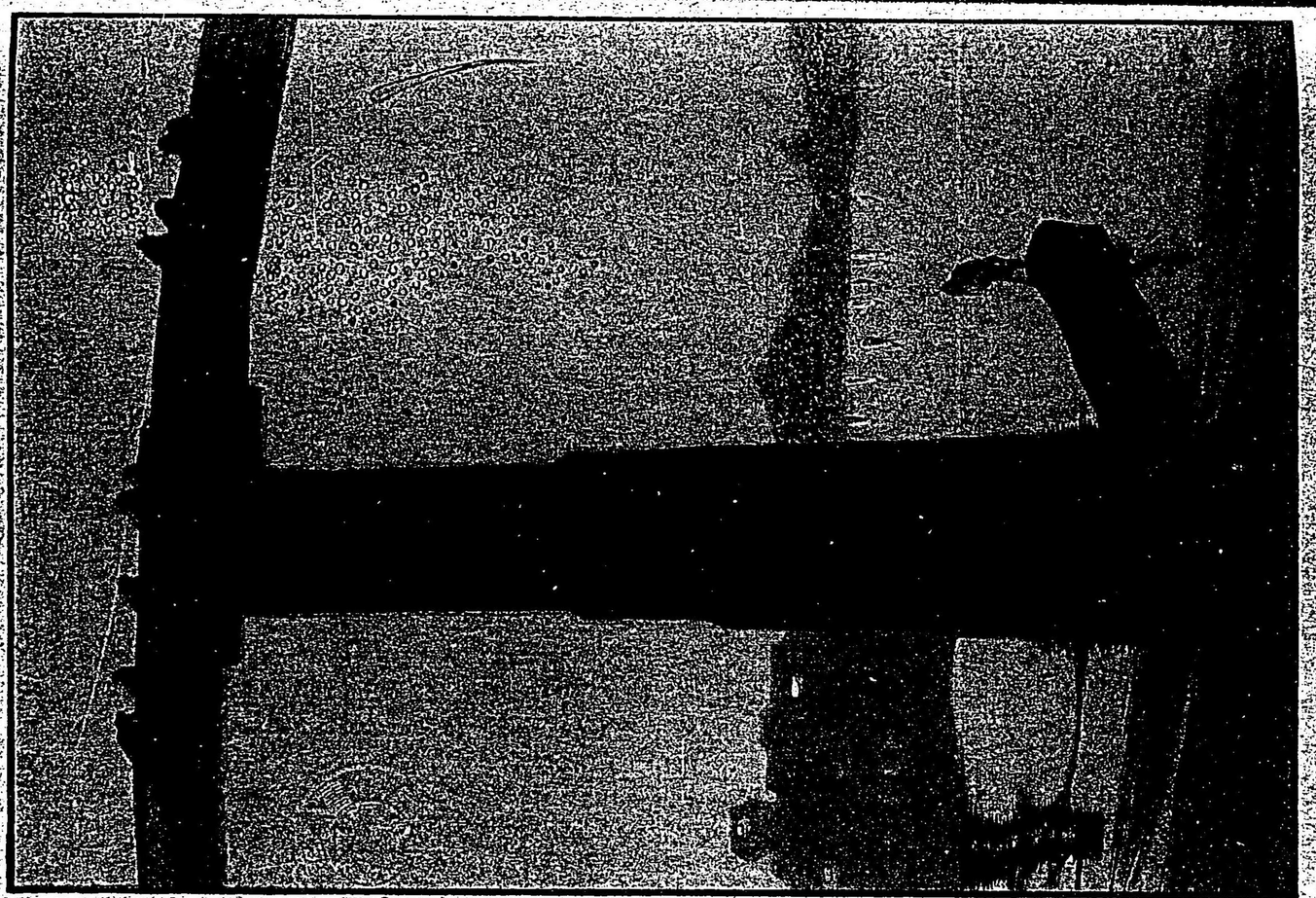


Fig. 2 — A Neptune Oil Painting by A. Villegas

外國に住んで居たホキッスラー（Whistler 一八一四―一九〇三）はロンドンに住して、後パリーに移つたが、其畫は一種獨得の巧妙なる色彩より成り、エラスケス並に我が廣重の影響を最も多く受けたと云はれる。サージェント（Sargent 一八五六生）は肖像畫の大家で、色彩筆勢共に巧妙殊に奇抜な筆付がある、近來アメリカ繪畫は單にパリーの摸倣に過ぎぬとの嘆聲が識者の間に聞へて若手の畫家中には是非國民的な繪畫を作らうと努力するものがある。

二三六四　ロシアの繪畫　は最古はビザンティンの影響を受け今日ではフランス並にドイツに影響せられて居るが特說すべき畫家もない樣である。

二三六五　デンマルク、スカンヂナギア　には近來パリー風の基礎の上に強度の光線を描く一派があつて中々の勢力がある、クレーイエル（Kröyer）ツォルン（Zorn）ペーテルセン（Peterson）リリエーフォルス（Liljefors）トーロウ（Thaulow）ビエルク（Björck）テーゲルストレーム（Thegerström）は其代表者で一八八九年に於けるパリー展覽會、並に一八九三年に於ける博覽會を經て、次第に頭角を擧げつゝある。

一八　フランスの一（十九世紀以前）

二三六六　フランス繪畫の特徵　フランスの繪畫は畫題を宗教に取る事はイタリアと同一であつたが其精神は太く彼とは異なつて居た。即ちそれは最初から著しく裝飾的で、其傾向は殿堂内の裝飾にも、衣服や敷物にも、又は挿繪や微細畫にも現はれて居た。壁畫は五世紀頃からイタリア或はローマを摸倣して製作せられ、八世紀にはシャーレマン帝の下にビザンティン畫の影響を受けた、十一、二、三世紀にかけては硝子畫も現はれ、多くの宗教畫並に家具裝飾が現はれた、十五世紀にはルネ王（René of Anjou 一四〇八―八〇）が出て、自らイタリア風に加ふるにフレミッシュの精細を以てする一種の繪畫を描き、以て美術を奬勵した。王と同時代にヲヤン・フーケエ（Jean Fouquet 一四一五―八〇？）あり多少の獨創を以て精緻な寫實畫を描き弟子や、子息と共にツール（Tours）に於て一派を開いたが、此派は其後イタリアに影響せられた。同時にパリーには挿畫工から畫家になつてフレミッシュの感化を受た一團があつた

プーザン筆「アルカディアの牧者」（ルーヴル）

プーザンはイタリア古名家よりギリシアローマの古典美術の典型を學んで古彫刻の手法を繪畫に應用したといはれる。この畫は最もよく彼の特色を說明する。

が此れ等の人々は其の技巧を外國から得來つたにも係ず國民的特色は失はなかつた。

二三六七　十六世紀　フォンテンブロー派做の一派と郷土的の一派と二の畫派を

ロード・ロラン筆「ロードの水車」(ルーヴル藏)

此畫クロードの水車と題するが實はイサクとレベカの婚姻を描いたもの

多大の勢力を有した、ジャン・クーザン(Jean Cousin 一五〇〇—八九)ブルーイユ(Toussaint du Breuil 一五六一—一六〇二)は彼等の摸做者である。郷土畫家の方にはジャン・クルー(Jean Clouet 一四八五—一五四一)及其子のフランソワ(François 一五〇〇—一五七二)があつて、フレミッシュの技巧を眞似て居た、

二三六八　十七世紀　に至つてフランス繪畫は一大發達を遂げ官設畫院も作られたが主としてイタリア風を學んだものでフレミッシュや鄕土的畫家は僅かに存在を保つに過ぎなかつた。此世紀の最大畫家は其生涯の大半をイタリアで送り、衰退期のイタリア畫家中に加へらるべきニコラス・プーザン(Nicolas Poussin 一五九三—一六六五)である。彼の畫は誇大で素描は嚴にすぎるけれども正確に、布局は調單だけれども快く、色彩は變化あり、フランスの古典派繪畫は實に彼に依つて創められたのである。此兩畫家の後イタリア摸做は愈々盛になつたそれは衰退せるイタリアを眞似たもので、摸做の摸做にすぎぬ、ルイ十四世の代に至ては宮廷畫家なるものがあつてルブラン(Lebrun 一六一九—九〇)ルシュウール(Le Sueur 一六一六—五五)等は其重なるものだつたが、ルブランは主としてルイ王の意を迎へて戰勝の紀念畫等を作りシュウールは宗教畫題を描いた。同時に王侯貴族の肖像を主として描く一派もあつてドウ・シャンパーン(De Champaigne 一六〇二—七四)を其首領とし、時には頗る見るべき作もあつた。

二三六九　十八世紀　ルイ十四世時代の畫風は十八世紀まで下降したが、ルイ十五世と共に一轉化を示して、これに多華やかすぎ典派繪畫は實で悲壯なる風景畫は特に其の長ずる所であつた。

併し普通の風景畫家にはクロード・ロラン(Claude Lorrain 一六〇〇—八二)がある、プーザンと比べると彼は嚴密に風景を主としたが山河、樹木、港口、殿堂など種々の背景的場所を理想的人物の居住と見る點は兩者同一である。但し彼には多少劇曲的なパノラマ的の擧もあつたが其代り詩的長所もあり、且つ太陽光線を黄金色で描いた最初の畫家だつた、布局に於ては彼はプーザンと均しく優麗な線を主とした。

此兩畫家の後イタリア摸做は愈々盛になつたそれは衰退せるイタリアを眞似たもので、摸做の摸做にすぎぬ、ルイ十四世の代に至ては宮廷畫家なるものがあつてルブラン(Lebrun 一六一九—九〇)ルシュウール(Le Sueur 一六一六—五五)等は其重なるものだつたが、ルブランは主としてルイ王の意を迎へて戰勝の紀念畫等を作りシュウールは宗教畫題を描いた。同時に王侯貴族の肖像を主として描く一派もあつてドウ・シャンパーン(De Champaigne 一六〇二—七四)を其首領とし、時には頗る見るべき作もあつた。

二三六九　十八世紀　ルイ十四世時代の畫風は十八世紀まで下降したが、ルイ十五世と共に一轉化を示して、これに多

くフランス的な、獨創的な繪畫が現はれて來た。尤も當時の畫題は前代に比して纖弱に流れ宮人の戀愛宴遊の狀を寫すを主としたけれども、前代の如く誇張的ではなく、當時の生活の實際を寫したものである。且つ當代の畫にはその線や色彩の物を敷くなく雅致ある點に於て、畫幅の大ならずして瀟洒たる點に於て、フランス人の特色たる裝飾的の趣最も能く現はれ、此點に於ては發達の頂上に達して居る。所謂ロココ式(Rococo style)なるものは當時の美術を總稱したものである。

當代の繪畫はワトー(Watteau 一六八四—一七二一)に依て代表される。彼の畫題は前述の通り當時の流行社會の嘻戲宴樂の狀態を主としたが、而も彼はイタリア風の叙事詩的描寫を斥けて、風俗畫的描寫を創始め、其畫は獨創的で裝飾的で、且つ人目を喜ばしめる者があつた。併し不幸にして彼の輕快なる畫風は後人に依て極端なる點迄持運ばれた。即ちランクール(Lancret 一六九〇—一七四三)パーテル(Pater 一六九五—一七三六)の如きは能く師風を守つたけれども、ワトー筆「ニニスの祭」(スコットランド國民畫堂藏)

ン・ロー(Van Loo 一七〇五—六五)ブーシェ(Boucher 一七〇三—七〇)の如きは師風を墮落させるにすぎなかつた。フラゴナール(Fragonard 一七三二—一八〇六)は此方面に於て稍技術が優れて居た。

當時の畫家で上の如き宮廷的感化を受けないクロード・ジョセフ・ヴルネ(Claude Joseph Vernet 一七一二—八九)は風景並に海洋畫に於て多少の名聲を有しシャルダン(Chardin 一六九九—一七七九)と、グルーズ(Greuze 一七二六—一八〇五)は卑賤な社會の肖像畫や風俗畫を描いた。が、シャルダンの畫は當時は顧みられなかつた、併し色彩家としては第一流に位すべき畫家で、其清新なる手法は又是現代畫家の模範とする所である。之に反してグルーズの表情に富める少女の半

ゲルーズ筆「乳賣り女」
（ルーヴル藏）

身像は一般の好評は博したけれども淺弱過巧たるを免かれぬ。

一九　フランスの二
（十九世紀）

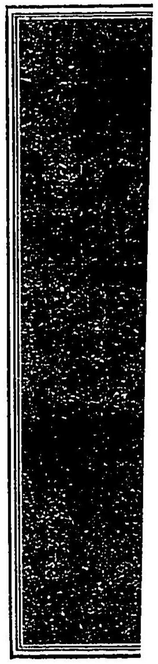
二三七〇　十九世紀繪畫思潮の概要

十九世紀のフランス繪畫は其技の優秀と其内容の多種多様なるに於て前古に冠たるものがある丈け、それ丈け其各派角逐の狀態は複雜紛糾して了解に苦しむ故、先づ各畫派の年代的區別を試み、然る後其各に就て叙述する必要がある。

今世紀の初頭に於て大勢力を有したものは古典派（Classicism）一名畫院派（Academic painting）で、メインニエ等の戰爭畫併行し、次で一八六五年以後印象派出で、次には其の反動としてロマンチック派（Romantic School）が起り、此影響を受けてコロー、ルーソー等の風景畫も興起した。肖像畫家は丁度世紀の中葉を最盛期とし、東洋畫題派は一八三〇年から一八六〇年頃迄の流行畫も殆んど之と畫界で一大勢力となるや、又其反動として表徴派並歷史畫派起り、に心理派を產み、世紀の終末に於てはシャヴァンヌを其代表者とする裝飾畫派が起つた。併し茲に注意を要するは此等の各派が必ずしも嚴密なる一定の期間を限つて興廢したのではなくつて、印象派の傑作と同時に歷史畫の大作も現はれたと云ふ樣に、彼此互に其妍を競ふて恰も百花一時に開くが如き偉觀を呈した事である。

二三七一　古典派　前世紀に於ける華靡纖弱なる風俗畫は革命戰爭及びナポレオン大帝時代の沸昂せる人心を滿足せしむべくもあらず、且つ王朝時代の事物とし云へば凡て嫌忌せられたる當時の狀況として茲に勇武な、理想的なる畫題を要求し、一面には那のドイツのヴィンケルマンに依つて唱へられた、「美は古ギリシアの彫刻が現はすが如き沈靜典雅なる形式の上にあり」と云ふ說に影響せられて出來上つたものが即ち十九世紀初頭の古典派の繪畫である。斯くて彼等は色彩明暗等の自然的描寫を輕視して單へに形似、線條の美を現さんと勉めたけれども、其結果は冷淡な單調なものと成つた、且つ古代の形式は摸倣し得たけれども精神は之を逸したのである。

古典派の最初の主唱者は、ヴァン（Vien 一七一六—一八〇九）だけれども、之を完成したものは其弟子ダヴィー（Louis David 一七四八—一八二五）である。彼はローマで古代彫刻を研究し之を模型として高雅な彫刻風の筆致で古傳說を描き大なる熟練を示したが色彩個人性感情等の方面は全く之を無視した。彼の作では肖像畫とナポレオンの事蹟を描いたものが最上である。王政復古後彼は國外に追放せられ、ベルギーで客死したけれども、



これほど、簡單で、威嚴のある結構の畫は少ない。飾氣のない白い衣、背景には何にもない。一八〇〇年の作である。

彼の畫風はルノール（Regnault 一七五四—一八二九）ヴンサン（Vincent 一七四六—一八一八六七）グロー（Gros 一七七四—一八三五）等の弟子に依て繼承せられ、擴張せられた、此中では、ブリユドン最も傑出せる畫家で、或人は彼は全然古典派とは離れた者とも云ふけれども、其畫の布局、素描を畫の中心となす點に於て矢張此派の一人である。彼は主として神話や、寓意的畫題を描き、霧の如き大氣中に人物を置く事が一特色で色彩にも長じた、ダヴィの弟子の中でアングルとグローが最も能く師風を發揮した。アングルは曾て「自然に於ては凡てが形似（フォーム）である」と稱した程で、其輪郭の嚴正優美なる點に於ては世紀中の第一人だけれども、其長處はやがて其短處なる事其師と異ならない、彼は又肖畫像の傑作を遺して居る。グローは最初は古典派に屬して居たが後ナポレオン（ボーン）の戰爭畫を描くに至て自然に傳奇派に傾き『ヤッファの黑死病』等を描くに至ては愈々該派の傳習を棄つる樣になつた爲め、其師ダヴィーの不興を蒙り後遂に自殺を遂げた。併し彼の影響は後のローマン派を起したのである。

（二三）ジ・ラール（Girard 一七七〇—一八三七）アングル（Ingres 一七八〇—一

此時代に於ける風景畫も又プーザンの古形式を其儘に傳へて自然に忠實なるものではなかつた。其畫家としてはワトレエ（Watelet 一七八〇—一八六六）ベルタン

(Bertrn 一七七五—一八四二) ミシャロン (Michallon 一七九六—一八二二) ァリニー (Aligny 一七九八—一八七一) 等數名を擧げ得るにすぎぬ、此外當時の畫家で獨立の態度を保つたものには貴族の肖像を描いたルブラン夫人 (Madame Vigée Lebrun 一七五五—一八四二) 多く

界に及ぼしたのである。現在の不滿足、不可知に對する熱烈なる憧憬、不斷の憂悶、現はし難き者を表現せんとする欲求、是等はロマンチシズムの根底を爲す諸要素で、此意味に於て古典派とは正反對の位置に立つ、從つて其の畫は題を古代に求めずして中古及び近世に採り、殊にゲーテ、バイロン、スコットの詩中より驚心駭目の光景を描く。斯くて色彩上の便宜の爲には線條を糢糊たらしめて顧みず、整正たる布局は混亂せる群衆的動作に換へられ、詩的感情を強めんが爲には大氣や光線や蒼空をも亂すと云ふが此派の技巧の特色で、一口に云へば再現よりも暗示

戰爭畫を描いたオラース・ベルネ (Horace Verne 一七七八—一八六三) がある。

二三七二　ロマンチシズム　一八二二年以後フランス繪畫界に起つたロマンチシズムの新運動は、其實當時獨英佛の思想界を風靡した暴風的感情の一部分に過ぎないが、始めは文學上に現はれ後繪畫

ドラクルロー筆「ドン・ファンの小船」
(ルーヴル藏)

似寧幾許もなく衰退し、シガロン (Zigalon 一七八八—三七) コニィエ (Cogniet 一七九四—一八八〇) フルリー (Robert Fleury 一七九七—一八〇〇) ブーランジ

九七—一八五八) は後古典派に轉じた。兩派の爭は如斯き狀態で何れの勝利にもならず、後には一般にロマンチシズムになつたのである。

二三七三　東洋畫題派　併しロマンチシズムの一面は遠隔なる東洋地方の異風俗、光線、色彩を寫さんとする一派の運動に依て保たれた。即ちドカムプ (Decamps 一八〇三—六〇) は小アジア、トルコ邊の風俗を溫い色彩、光線で描き、マリラー (Marilhat 一八一一—四七) はエジプトに、フロマンタン (Fromentin 一八二〇—七六) はドラクルワーに從てアルヂールスに赴き、アラビア風俗を描いた。テオドール・フレール (Théodore Frère) 並にジェーム (Ziem) は其後出でゝ又同一の方向に向つた。之を要するにロマンチシズムは極端に個人の自由を重んじた爲に流派として結合すべき所以を失ひ、且全く線を無視する其畫には一種の反動が起り易く、遂に主唱後十五年餘で、事實上勢力を失ふに至つたが、而も其影響は遙に近代の畫家も猶之を認め得る。

二三七四　風景畫派　古典派時代の風景畫が理想的貴族的に自然を改造せる者なる事は既に述べたがロマンチシズム起るに及び影響は風景畫の上にも感ぜられ畫家の主觀に伴て或は悲哀に或は圓滿に天地を再現する一種の風景畫が始つた。其創始は一八三〇年頃で、コロー、ルーソー主として之を始めたが、オランダ畫の影響並にコンスタープル、ボーニントン等イギリス畫家の感化も與て力がある。

コロー (Corot 一七九六—一八七五) は元來ベルタンに付て古典派的敎育を受けた上にフォンテンブローの森に半隱遁的生涯を送つて他の風景畫家とは餘り交際もしなかつたけれども、而も其畫は常に一種銀色の調子を帶び、布局に、明暗に、筆勢に、瀟洒平易の中に、名狀すべからざる感情が溢れて居て、最も明かに此派の特色を語つて居る。朝夕の透徹せる光線を描くのは特にコローの特技であつた。

ルーソー (Rousseau 一八一二—六七) は一般に此派の首領と認められる畫家で又最も多方面な才人である。其作多く寫實に基けども、構想の雄拔で表現の力ある點、色彩の幽玄で技巧の正確に個人的なる點に於て遙かに他を壓する、デュプレー (Jules Dupré 一八一二—八九) はルーソーの親友で風景並に海洋畫に長じディアズ

エ (Boulanger 一八〇六—六七) は嬉ろ繪畫敎師として活動し、ドラローシュ (Delaroche 一七九七—一八五六) は折衷に傾き、シェフェー (Ary Scheffer 一七

(Diaz一八〇八—七六)は色彩に長じ、ドービニー(Daubigny 一八一七—七八)はコロー

ローザンヌ一ル筆「馬市」(ルーヴル藏)

ドタイユ筆『夢』(パリーリュクサンブールプ美術館藏)

この畫は一八八八年のサロンに出たもので、兵士が大戰を前に控へて眠つた其夜を描いたもの。ナポレオンの戰勝軍は翌朝に現はれ、來らんとする雄戰に對して眠る兵士を破鞭するが、不斷の細微なディティルや一休の空氣が非常に巧妙に描出され、一八七〇年より七一年に亘つて戰役の困難を經驗した畫家の好紀念となつてゐる。

に似て空氣光線を好んで描き獨特の技巧を示した。特に色彩に重きを置く點に於て彼はコローと印象派畫家の媒をなすものである。此外ミシェル(Michel 一七六三—一八四二)とユーエ(Huet 一八〇四—六九)シャントルーイ(Chintreuil 一八一四—七八)フランセー(Francais)あり最近の畫家にはカザン(Cazin)ヨン(Yon)ダモワイエ(Damoye)ポアントラン(Pointelin)ペルーズ(Pelouse)等があるが其畫は寧ろ寫實に傾いて居る。此外此派の技巧、感情を移して動物を描き以て聲譽を博した動物畫家の一群にはトロワイヨン(Troyon 一八一〇—六五)を始めとしてブン・マルク(Van Marcke 一八二七—九〇)シャック(Jacque 一八一三—九四)ボンヌール(Bonheur)兄弟、ローザ(Rosa 一八二二—九九)オーギュスト(Auguste 一八二四—八四)等があつた。

二三七五　新古典派　古典派とロマン派の爭は何れの勝利ともならないで却つて兩者の接近よりなる中間の一派を生じたカバネル(Cabanel 一八二三—八九)ブーグ

ミレー筆　『夕の祈』

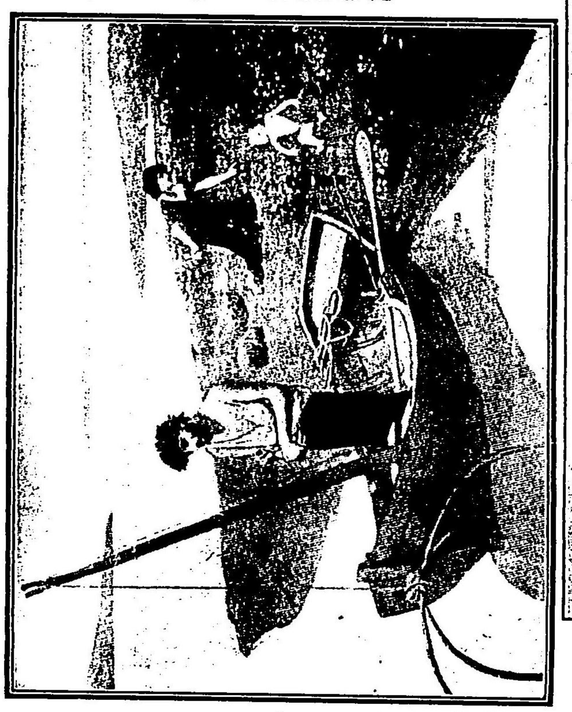
コロー筆　『ニムフの舞踏』
(ルーヴル藏)

フランスの近代繪畫（二）

ミレー筆　『穂拾ひ』　（ルーヴル藏）

メイソニエ筆　『一八一四年』　（パリーシヨーシャール美術館）

(三) 畫繪代近のスンラフ

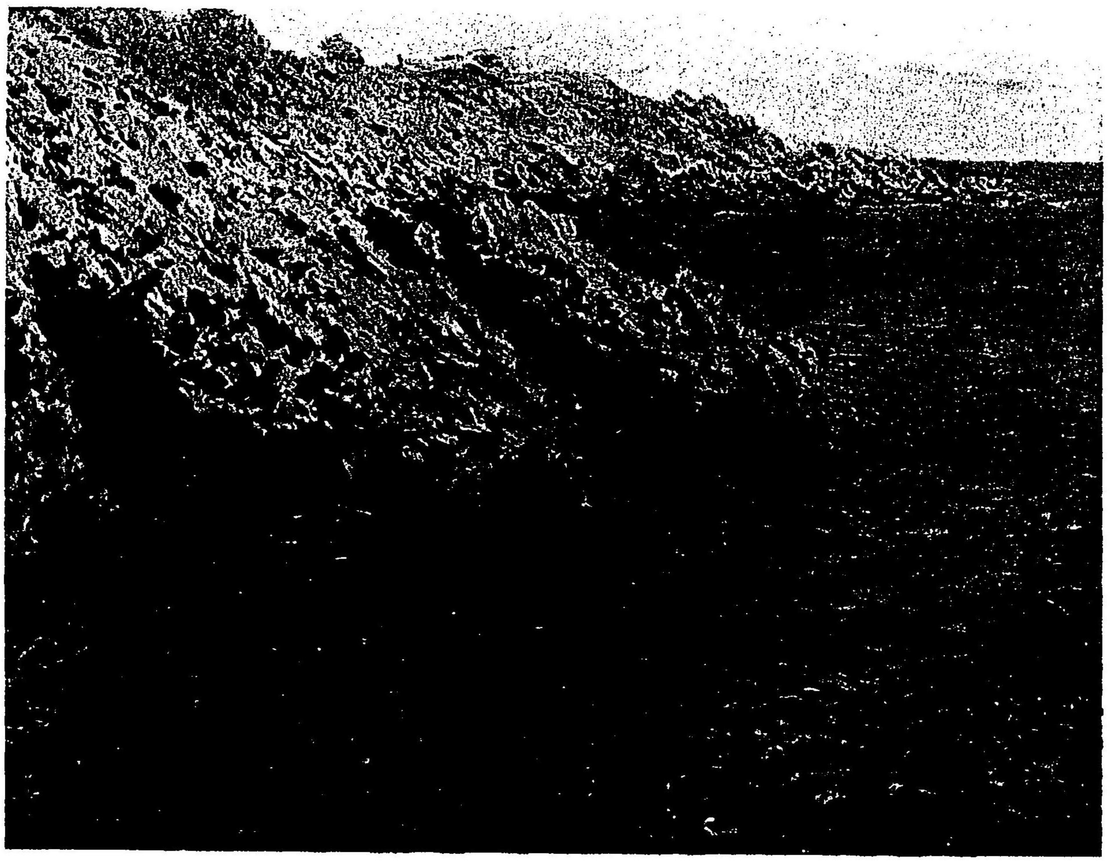


『畫師のヌンポルン』　　作ヌンヴヤシ

作ヌンヴヤシ　『受れな源光』

（蘇西佛蘭ニーハイトニ）

作ネモ　『水氷』　（ラフアエル）



作ネモ一筆　〔地中海〕

"LA MEDITERRANÉE"
OIL PAINTING,
BY CLAUD MONET

ロウ (Bouguereau 一八二五―一九〇五) を始めとし、ゼローム (Gérome 一八二四―一九〇四) ドローネイ (Delaunay 一八一八―九二) ヱーベー (Hébert 一八一七生―) ローランス (J. P. Laurens 一八三八生) は何れも此派の錚々たる者で肖像と歴史を重に描いた。其他此派より一層獨立的の肖像人物畫家にはボンナ (Bonnat 一八三七生) デュラン (Carolus Duran 一八三七生) ルノール (Regnault 一八四三―七一) 等がある。

二三七六 戰爭畫家 從來の戰爭畫は勝者の意を迎へて單に其光榮の一面を描くに過ぎなかつたのをグローは始めて其痛苦を描いて時代の精神を發現した。其後シャルレー (Charlet 一七九二―一八四五) ラッフェ (Raffet 一八〇四―六〇) の兩人は同一の態度を執つて無名の戰士に對する同情を中心として作畫した、此方面の最大畫家メイソニヱ (Meissonier 一八一三―九一) 並に其弟子ヌーヴィル (Neuville) ドタイユ (Detaille) も等しくグロー等の精神を傳へて居た。

二三七七 寫實派 近世のフランス繪畫史に最も重要なる現象は寫實思想の勃興で是は一八四八年頃クールベー (Courbet 一八一九―七八) の創めた所である。彼は古典派にも傳奇派にも憚らずして繪畫の目的は唯々自然の飾りなき描寫にあるを主張したが其畫は時に崇高なる思想を有するもある。其技巧は粗野だが力は强い。彼は直接の弟子を有たなかつたけれども其影響は肖像並に畫幅に於て卓絶せる技倆を有したバスチヤン・ルパージュ (Bastien-Lepage 一八四八―八四) を始めレルミット (Lhermitte 一八四四生) ジュリアン・デュプレ (Julien Dupré 一八五一生) の如き現代畫家にまでも及んでゐる。

二三七八 印象派 クールベーの寫實主義は更らに轉じてマネー (Manet) 一八三三―八三) の印象主義となり、茲に近代畫界の一大革命を引起した、元來マネーの主張は「自然を其如實の相に於て寫せ、されどもそは畫家の心眼に印象したるものなるべし」と云ふに在つて、技巧上では純粹な色彩、即ち光線を繪畫の第一要件とする。而して彼と二三の同志とは自ら「獨立派」と名乘らうとしたが矢張又印象派と呼ばれて仕舞つたのである。且つ彼等は正當には外光派と呼ばるべき現代風景畫の一群と今日では混同されて居るが、其實印象派で外光派でない者もあるのだから同視する事は出來ない。只外光派の根本思想が彼から傳へられた事は勿論である。

マネーの畫は技巧が稍亂雜にすぎ題目が卑賤に奔る傾があつて、一般の歡迎は受けなかつたが、色彩の調子、光線と陰影の干係等彼がなした技巧上の新發見は頗る重要なる地位を歷史上に占めて居る。ドガ (Degas 一八三四生) は好んでパリー舞姫の舞踊の狀態を描き色彩に巧に特色ある畫家で、ベナール (Besnard 一八四九生) は現存の大家、種々なる光線の下に色彩を調和せん事に苦心す。ピサロー (Pissarro) は高度の色彩を以て農夫の生活を寫し、ベラウ (Brâud) ラファエリ (Raffaëlli) の兩人は市街の景並に性格の描寫に長じたブラウン (Brawn 一八三九―九〇) は競馬を、ルノワール (Renoir) は中流社會を描き、カイユボット (Caillebotte) ロール (Holl) フォラン (Forain) カサット (Cassatt) は各此派に屬すべき重なる畫家である。

二三七九 印象的風景畫家 此一群は先きに外光派と名けた人々で、クロード・モネー (Claude Monet) 一八四〇生) を首とし、シスレー (Sisley 一八四〇―九九) セザンス (Cézanne) ギヨマン (Guillaumin 一八四一生) ルノワール (Renoir 一八四一生) モリゾー (Morisot) 等がある。

を描く、海洋畫家にはブーダン (Boudin) と、モントナール (Montenard) がある。要するに此等の人々は從來風景を描くに畫室内の暗き光線で爲たのを誤りとし、戸外の強き光、強き陰影の中で、見るがまに〳〵自然の實相を捉へんとするを主とした。從つて其畫は近づいて眺めると單に顏料の數塊を陳ねた樣だが、一定の距離を隔てゝ見ると却て自然の眞を得て居る。彼等は畫題や布局には全く注意しない爲併しめに否難を蒙る事も尠なくなかつた。蓋し彼等の仕事は未だ試驗中に屬するけれども、現代の風景畫家其影響を受けぬものは一人もない。且つ近來は彼等も單に色彩の印象にのみ重きを置かないで形似布局等の他の畫的要素にも注意するに至つた事は事實である。

文藝百科全書

二三八〇　心理派　心理派一名人情派とも云はうか是れ舊式の表徴派寓意派の所爲とも異なり、外的表現を通じて事物の眞相を明にし其心魂に觸れ、奥秘を究めんとする最新の企で、舊くはオランダの畫家ヴン・メール、テルボルグ等にも其端を發して居るけれども、近くはフランソア・ミレー (Millet 一八一四—七五) に創まるのである。ミレーは其生涯の大半をバルビゾンの片田舎に暮して其處なる賤しき農夫共の生活を滿腔の同情と共に描いた。彼の感情は時に文學的にすぐる事はあるけれども、大體から云へば其畫は光線、色彩、大氣の美に滿ち氣韻生動の趣がある。而して彼は斯る獨得の技巧感情を以て下層社會の内部的生活を吾人の目前に披瀝し、從來の繪畫に見るべからざる一新方向を示したのである。其後カザン (H. C. Cazin) ダナン・ブーヴレエ (Dagnan-Bouveret) ブルトン兄弟 (Jules Le Emile Breton) 其他幾多の畫家がミレーの追從者として現はれ、カリエール (Eugène Carrière) 出でゝ更らに此傾向を明かにした。彼の畫は肖像又は親子の情愛を描くが重で、神秘的な透明な陰影の中に幽玄深刻なる人情を表現するのが其得意の境だ。彼は又印象派の一人だが普通の外光派とも違つて、屋内の漂渺たる光線、閒い陰影中に人物を包んで、其深奥なる悲哀の情を強める手段として居る。兎に角彼は現存の一大家で、彫刻家ロダンの親友である、彼は今日既に多くの摸倣者を有し、其中著名のものは、コッテ (Claudes Cottet) シモン (Lucien Simon) アマンジャン (Edmond Amann-Jean) 其他數名がある。

二三八一　表徴派並に裝飾畫派　十九世紀後半のフランス畫界を風靡したクールベーやマネーの自然主義は其反動として一群の理想畫家を激成した。彼等は古典派乃至院體派の流を汲んだと云よりも寧ろ文學上に於けるボードレールや、ユイスマンの新表徴主義、新理想主義に近い者で、一面はイギリスに於けるラファエル前派の影響を受た者である。其代表者は前にギユスターヴ・モーロー (Gustave Moreau 一八二六—九八) ボードリー (Baudry) 一八二八—一八八六) あり、後にシャヴァンヌ (Chavannes 一八二四—九八) がある。此等の人々は其題目に於てこそ神話や、古傳説を藉らざるを得なかつたけれども、其表現の方法、其根底の精神に於ては清新なる者があつた、例へば舊派では正義を現すに權衡を以てし、詩を現はすには月桂樹や七絃琴を以てしたのだが、彼等の爲す所はもつと複雜深遠であつた。殊にシャヴァンヌに至つてはジョットオを學んで古壁畫の畫風を復活し、パンテオン宮や、ソルボンヌ、リオン其他各所の公共建築に一種の裝飾畫を描いた。殊にパンテオンに於けるゲネー氏ブ上人の一代記を傑作とする。彼は色彩に於ては單調にすぐる程調和を主とし、素描は一見不完全の樣だが、之は殊更に裝飾

上の目的を以てなしたと云はれて居る。然し彼は此點に於てフランス繪畫に一新時代を劃したが、其風を受けて更に一層現代的な、表徴的な裝飾畫を描き始めたものは、曩に印象派中に述べたベナールである。彼は幻惑的の色彩を用ゐて『科學の將來』『不死』等と題する新奇なる裝飾畫や壁畫を各所に描いて居る。之に對する批評は猶區々の樣だけれども、フランス畫界に於ける最新の一運動たる事は爭ふべからざる事實である。

(河野桐谷)

〔補〕

繪畫雜纂

二三八二　イギリス水彩畫最近の發達　コーゾェンス (Cozens) に出立して、ガーチン (Girtin) ターナー (Turner) コットマン (Cotman) デゥシント (Dewint) ダギット・エックス (David Cox) 等の全盛期を經過して來た英國現代の水彩畫界が、大體に於て前代よりも高い水平線にあるのは否まれぬ非實である。或る論者はターナーの如きは斯界のシェークスピアで古代の彩色法から出立して、精細なる風土畫の研究、やがて輕妙筆流の色彩を使つて現代のプラバアゾォン (Bhabazon) を思はしむる印象派風の筆致に至つたまでの經過は、宛ら英國斯界の發達を身一ツに兼ねた趣で、數代にして漸く一人を得らるべき巨手であれば論者の考は卿か無理であらう。且つ藝術家の價値は、其時代に往々誤認せられ、フランス繪畫史で有名なミレー、コロー、デュプレー等の窮乏した例もあれば、論者が悲觀する現代が、後代より見て或は却て大なる名手を產するのでないとも限らぬ。現に吾等は、後代の記憶を呼ぶべき人の中にトーマス・コリヤー (Thomas Collier 一八四一—九一) ハイン (H. G. Hine) (一八一一—九五) を數へることが出來る。前者はコックスの說を完成した人で後者は丘や沼地を描いた名手だ。現存してゐる人で仮令を認識さるべきものは少くない。例へばアルバート・グードヰン (Albert Goodwin) の如きはターナーの門を出でゝ自ら別に獨特の門地を開き、ハント (A. W. Hunt) は材料の扱ひ方に新擬軸を出して仙境の神秘と美とをたゞかき、リオネル・スミス (Lionel Smith) は素撲な技巧の中に雄麗、清新の趣を見せてゐる。リントン (Sir W. B. Linton) は水彩畫のメツ (Metsu) と呼ばれて人物に巧に、グレゴリイ (E. J. Gregory) の濶く女性は清新の風致ありといはれ、クラウゼン (Clausen) はミレー (Millet) の說に從つて、戸外描寫を得意とする。

水彩畫は、建築物を扱つては、最初から成功したが此方面の今日の名手は、フレイラヴ (Fullegrove) である。花を描いて艷麗なる色彩を用ゐ、新らしみと力とある點で英國空前と言はるゝフランシス・ゼームス (Francis James) は英國水彩畫史でサムエル・パルマー (Samuel Palmer) と列を同うすべきものである。海を描いては昔からターナーに及ぶものはないが、現に地方面の進歩を助けつゝあるものにアラン (R. W. Allan) エドヰン・ヘイス (Edwin Heyes) ナピエル・ヘミイ (Napier Henry) 等を數へる。風景畫の方面は情氣に充ちてゐるとの評があるが、それでも、エヴンス (B. Evans) グードヰン (Goodwin) プラバーゾォン (Brabazon) 等がある。れから、フランシス・バーロー (Francis Barlow) に端を啓いた英國水彩畫の動物研究の流を汲んで名ある人に、スヰン (J. M. Swan) がある。此他、カーモニーア (Ammonier) リンドナー (Lindner) ニスベット (Nisbet) スチーア (W. Steer) トンクス (H. Tonks) ノース (J. W. Northe) リットル (Little) コトマン (Cotman) デギス (Davis) チルカー (Walker) フライ (Fry) リッチ (Rich) 等の風景或は人物を畫くに妙を得たる人々があつて現代英國斯界の進運を助けつゝある。(Walter Shaw Sparrow's "The Development and Practice of English Water-Colour Painting.")

二三八三　乾彩畫の發達——乾彩畫(パステル)

(Pastel Painting) が、何時頃始めて工夫されたものかは不明であるが。其の試みられてゐるのは頗る古い頃からである。特に此二世紀許の間に、繪畫の課程の一ツと認められ多數の名家が之を試みて成功したので今は至る處で此畫の可能性の研究の結果も發表されてゐる。

乾彩畫の始めて盛になつたのはフランスのワトー (Watteau 一六八四―一七二一) を中心としてゞあつた。當時の畫家は此畫の色彩の華麗な効果と、調子の微妙なのとが甚頗の浮華豪奢な生活を現はすに適してゐるのを悦んだ。そしてその繪具が取扱は面倒なことがなく、鮮明純粹で、使用者の思ふまゝの色を出せるのが、調和した雅致を愛する畫家には嬉しかつた。當時、尤も此畫の可能性を示すに力あつたのはシャルダン (Chardin) も乾彩畫の優れたものを出した。當時の英國畫家は進んで、この繪具で貴重なる人物畫を描いた。王室學士會員のジョン・ラッセル (John Russell) は特に此方面に力を注いで、その製作品は十八世紀英國美術研究者の悦ぶ處である。彼は科學的に課程を研究し、自ら材料を造り、細密なる技工に逸も精密なる注意を與へた。これその畫が、百年の後、尚ほ優秀の地位を失はざる所以である。が、これら、古代の乾彩畫家は大部分、油畫の摸倣を目的としたらしい。現代に至つて始めて、此畫の充分なる可能性が發見せられたといつてよい。その特色が正しい方面に處めて行かれて、殆と忘れた此畫法が復活した。十九世紀初頭には此畫は流行の範圍外に棄てられて畫家も十五年許の間は全く忘れてゐた。茲て、その盛を極めたフランスですら、少數の人々がたづさはるのみで、これ等の人も、役にたゝぬ畫をかく時代遅れの道樂者と見られた位であつた。たゞ諸大家の研究處で、色彩の効果をさつと取つておく下繪の資料になつた位で、畫面、公衆などは鑑賞の價値なきものと思つてゐた。この考が、つい近頃まで殘つてゐたのは否まれぬ、或は今ですら、無いでは無いかもしれぬが、この十年十五年の間の復活の努力は凄じいもので、復、昔日の盛況を見るに至つた。イギリスで此復活の徴候の始めて現はれたのは一八八八年グロスヴナー美術品陳列場 (Grosvenor Gallery) で開かれた展覽會であつた。この展覽會はその出品の優れてゐた許でなく、出品者の中に多數の大家を網羅したといふ點で、また、注目すべきものであつた。英國派の大家、ホヰッスラー (Whistler) シャンノン (Shannon) クラウゼン (Clausen) レウェリン (W. Lewellyn) ハッカー (A. Hacker) ジャコア・フッド (G. P. Jacob Hood) ソロモン・ジェ・ソロモン (Solomon J. Solomon) ヘーア (George Hare) ペッパー・コーン (Pepperecrn) バクストン・ナイト (Buxton Knight) ステーア (P. W. Steer) シャンノン (C. H. Shannon) マーク・フヰッシャー (Mark Fisher) それからオルダム (Oldham) のウヰリアム・スコット (William Scott) 等に交つてフランス乾彩畫家協會 (La Societe des Pastellistes Francais) の面々、ベナール (Besnard) ブランシェ (J. E. Blanche) ヘルー (Hellen) ロル (Roll) レルミット (L'helmitte) モントナール (Monte-nard) 等定名ある人々が出品者の中にあつた。これで乾彩畫は、忘却の中より救はれて、昔にまさる勢を得て來たが、これら新らしき人達は、實地研究の結果、昔の人に做つて、油畫のやうに見せるのを能とすることを止めて、乾彩畫獨特の天地を開くことに努力した。そして、その適應の範圍制限も昔よりはよく理解された。この一八八八年に前途多望と見えた運動は着々として進んで今日に及んでゐる。畫家の數もまし、その貴任の自覺も年々明かになつて來る。盛大な乾彩畫協會が設立されて年々展覽會を開くに至つた。

對する誤解も、次第に消えて行く。現在、この畫の未來に就いて論ずるは、やゝ早計たるを免れぬが、とにかく此畫の基礎が確實に建設されることは疑ないとしても、此先の流行の變化で何んな結果が起きないとも言へぬ。とにかく畫家は、その、固有の性質を認めた。油や水で解く繪具に比して迅速簡單に色が出來るといふことも、その眞の魅分はスケッチや暗示畫にあるといふことも、手數をかけて綿密に筆を使ふと却て魅力を殺ぐといふことも、わかつて來た。で、特に、色彩が鮮明で、取扱が淡泊であつて欲しいといふ作に用ゐられるやうになつて來た。表らはし方が自然で、筆使ひが正確でさへあれば、乾彩畫の一番人を魅する「淡泊な味」が出る。又紙なり布なりへ落す軟かいチョーク (Chalk) の使ひ方が直截であればある程、色が新らしみを帶びて鮮かに出る。繪具を混合しやうとしたり、また擦りすぎるとか、其他機械的の方法で突へると、光がなくなる。そして面が死んで來る。取扱ひ方が、大膽自由であれば、それ丈此畫の主義に適つた結果が得られる。それから、一般に乾彩畫は長く持たないといはれてゐるが、これに就ても一言云つておきたい。此畫が油粉や水彩畫と同じ扱方をせられゝば、無論、それ等に比して持ち方が長くないが、玻璃さへ嵌めて置けば褪色も變色もしない。只濕氣と藥物で、これは油塗でも同じ事だが、微が生ひて汚點が出來るから注意しなければならぬ。近頃、乾彩と水彩とを用ゐて一派の描き方をする人々が出來た。それは、乾彩で下繪をとつて、それへ、水彩を塗るのである。一種の壁畫風のもので裝飾的の大作には適くないが、濕漠や調子の微妙であつて欲しいものにはむくまい。が、斯やうな試が果して歡迎すべきものであるかは、頗る疑問である。(A. D. Hallday: The Decorative pastel and Those Who Paint It.)

『手の皮ドウキ』　筆ンマジンマア

"THE KID GLOVE ' PASTEL
BY E. AMAN-JEAN.

(Pastel Painting) が、何時頃から工夫されたものか其の沿革は不明であるが、其の試みたにせよ、此の技法が此の世紀の初頭に、絵画の表現の一つとして多数の名家が之を試みて成功したのは主として此の世紀前後の研究の結果と賞さねばならぬ。

乾彩画の始めて盛になったのはワットー(Watteau 一六八四―一七二一)を中心としてである。当時の画家は此の技の色彩の豊富な効果と、其の軽妙なる表現とに魅せられて、之を油絵の代用として、或は油絵の準備として、或は又それ自身に独立した作品として、盛に之を試みた。当時の画家は此の技法の特色を能く理解して、之を油絵の代用とするが如きことは決してしなかった。油絵の代用とするには、其の技法があまりに特殊であり過ぎるからである。

此の技法が復活した十九世紀初頭には、此の技は衰亡の極に陥って居た。十九世紀初頭の画家は、十五世紀の画家が十五年間に仕遂げた仕事を、僅に一年間に仕遂げようとした。其の結果は、乾彩画の特色を全く忘れて、単に油絵の代用として、之を取扱ったのである。

此の技法の復興に最も力あったのはラ・トゥール(La Tour)であった。シャルダン(Chardin)も乾彩画の特色を発揮した作品を多く遺した。十八世紀の仏国美術研究家は、此の技法を研究し、自ら材料を製造する迄に熱心であった。ジョン・ラッセル(John Russell)は特に此方面に力を注いで、その製作は十八世紀仏国美術研究家の他を超越して居る。彼は好事的に満足を研究し、自ら材料を製造する迄に熱心であった。ジョン・ラッセル(John Russell)は特に此方面に力を注いで、その製作は十八世紀仏国美術研究家の他を超越して居る。彼は好事的に満足を研究し、自ら材料を製造する迄に熱心であった。

此の技法は、其の後、百年の後、即ち我々の時代を実現するに至った。ここに於て、古代の乾彩画家には大部分、油絵の技法を自由とした新しい現代に於ても始めて、此の技法の完全なる可能性が発見せられたといってよい。

乾彩画は、近頃の中より数人は、昔にまさる多数の作家が出来た。ここに新らしき人達は、宜しく此所で来たが、ここに新らしき人達は、宜しく此所で来たが、ここに新らしき人達は、宜しく此所で来たが、

美術の名作を集めてある事に於ては帝国の帝国博物館に勝るものはない。が非常に大なるものであらう。次いではサウス・ケンシントン・ミュージアム（South Kensington Museum）及びフロレンスの博物館も材料の上に於た陳列の上に於々他に類ら特色を示してゐる。

ロンドンの博物館は一八二四年に出来たのだから創設以来未だ百年とは経つてゐない。固つて蒐集した所謂も左迄多くはないが、金目の物がある點に於ては世界第一である。例へば一八七一年にヒール所蔵（Peel Collection）の全部を七萬五千ポンドで買ひ込み、一八五五年にはラファエル作「アンテイ・マドンナ」に七萬五千ポンドを拂ひバンバイク作のチャーレス二世の竹像に二萬七千五百ポンドを投じた程で、以て一般な知る事が出來よう。其買込の爲めに政府は國會と衝突の上年々五千ポンドづゝ二萬ポンドを博物館に與へる事に成つてゐる。

ベルリンの帝國博物館が十九世紀末二十五年間に爲した進歩發達の程はロンドンの其れをも遂く夢びつゝある。茲にはイタリアン・フレマルクの畫が多く蒐められてある。

ドイツ國には此他にドレスデンとミュニヘンとに大有名なる博物館がある。ドレスデンの方にはラファエルのシスチン・マドンナ（Sistine Madonna）を始めティアノやジョルジオネやコレッジオ等の作品がミュニヘンの古ピナコテック博物館（Old Pinakothek）には南ドイツ派の結構を多く保存し、且つ陳列の手並は第一の聞こえがある。

フランス國パリーのルーヴル（Louvre Palace）は一八八〇年頃まではヨーロッパ洲に並ぶ者なき大博物館であつた。分類及び陳列の方法に至つては長き經歴を有つ事に於ては帝国の帝國博物館に勝るものはない。が非常に大なるものであらう。次いではサウス・ケンシントン・ミュージアム（South Kensington Museum）及びフロレンスの博物館も材料の上に於た陳列の上に於々他に類ら特色を示してゐる。

ロンドンの博物館は一八二四年に出來たのだから創設以來未だ百年とは經つてゐない。固つて蒐集した所謂も左迄多くはないが、金目の物がある點に於ては世界第一である。例へば一八七一年にヒール所藏（Peel Collection）の全部を七萬五千ポンドで買ひ込み、一八五五年にはラファエル作「アンテイ・マドンナ」に七萬五千ポンドを拂ひバンバイク作のチャーレス二世の竹像に二萬七千五百ポンドを投じた程で、以て一般な知る事が出來よう。其買込の爲めに政府は國會と衝突の上年々五千ポンドづゝ二萬ポンドを博物館に與へる事に成つてゐる。

ベルリンの帝國博物館が十九世紀末二十五年間に爲した進歩發達の程はロンドンの其れをも遂く夢びつゝある。茲にはイタリアン・フレマルクの畫が多く蒐められてある。

ドイツ國には此他にドレスデンとミュニヘンとに大有名なる博物館がある。ドレスデンの方にはラファエルのシスチン・マドンナ（Sistine Madonna）を始めティアノやジョルジオネやコレッジオ等の作品がミュニヘンの古ピナコテック博物館（Old Pinakothek）には南ドイツ派の結構を多く保存し、且つ陳列の手並は第一の聞こえがある。

フランス國パリーのルーヴル（Louvre Palace）は一八八〇年頃まではヨーロッパ洲に並ぶ者なき大博物館であつた。分類及び陳列の方法に至つては長き經歴を有つ事に於ては帝国の帝國博物館に勝るものはない。が非常に大なるものであらう。次いではサウス・ケンシントン・ミュージアム（South Kensington Museum）及びフロレンスの博物館も材料の上に於た陳列の上に於々他に類ら特色を示してゐる。

ロンドンの博物館は一八二四年に出來たのだから創設以來未だ百年とは經つてゐない。固つて蒐集した所謂も左迄多くはないが、金目の物がある點に於ては世界第一である。例へば一八七一年にヒール所藏（Peel Collection）の全部を七萬五千ポンドで買ひ込み、一八五五年にはラファエル作「アンテイ・マドンナ」に七萬五千ポンドを拂ひバンバイク作のチャーレス二世の竹像に二萬七千五百ポンドを投じた程で、以て一般な知る事が出來よう。其買込の爲めに政府は國會と衝突の上年々五千ポンドづゝ二萬ポンドを博物館に與へる事に成つてゐる。

ベルリンの帝國博物館が十九世紀末二十五年間に爲した進歩發達の程はロンドンの其れをも遂く夢びつゝある。茲にはイタリアン・フレマルクの畫が多く蒐められてある。

ドイツ國には此他にドレスデンとミュニヘンとに大有名なる博物館がある。ドレスデンの方にはラファエルのシスチン・マドンナ（Sistine Madonna）を始めティアノやジョルジオネやコレッジオ等の作品がミュニヘンの古ピナコテック博物館（Old Pinakothek）には南ドイツ派の結構を多く保存し、且つ陳列の手並は第一の聞こえがある。

フランス國パリーのルーヴル（Louvre Palace）は一八八〇年頃まではヨーロッパ洲に並ぶ者なき大博物館であつた。分類及び陳列の方法に至つては長き經歴を有つ事に於ては帝国の帝國博物館に勝るものはない。が非常に大なるものであらう。次いではサウス・ケンシントン・ミュージアム（South Kensington Museum）及びフロレンスの博物館も材料の上に於た陳列の上に於々他に類ら特色を示してゐる。

ロンドンの博物館は一八二四年に出來たのだから創設以來未だ百年とは經つてゐない。固つて蒐集した所謂も左迄多くはないが、金目の物がある點に於ては世界第一である。例へば一八七一年にヒール所藏（Peel Collection）の全部を七萬五千ポンドで買ひ込み、一八五五年にはラファエル作「アンテイ・マドンナ」に七萬五千ポンドを拂ひバンバイク作のチャーレス二世の竹像に二萬七千五百ポンドを投じた程で、以て一般な知る事が出來よう。其買込の爲めに政府は國會と衝突の上年々五千ポンドづゝ二萬ポンドを博物館に與へる事に成つてゐる。

ベルリンの帝國博物館が十九世紀末二十五年間に爲した進歩發達の程はロンドンの其れをも遂く夢びつゝある。茲にはイタリアン・フレマルクの畫が多く蒐められてある。

ドイツ國には此他にドレスデンとミュニヘンとに大有名なる博物館がある。ドレスデンの方にはラファエルのシスチン・マドンナ（Sistine Madonna）を始めティアノやジョルジオネやコレッジオ等の作品がミュニヘンの古ピナコテック博物館（Old Pinakothek）には南ドイツ派の結構を多く保存し、且つ陳列の手並は第一の聞こえがある。

フランス國パリーのルーヴル（Louvre Palace）は一

ロンドンの博物館は其設計と陳列に於て格段をすべきものである。且つ古今諸派の作品を洽く蒐めてあるのが特色であらう。

ルーヴルの二大名畫はレトーの作にかゝるシテールへの船路（Embarquement pour Cythere）及びレオナルド・ダ・ヴィンチ作「モナ・リザ」（Mona Lisa）である。

イタリアはフロレンスに二ツの博物館を有つ。何れも他國と異なる著しき特色がある建物は十五六世紀の實に出來たもので所藏の畫はメヂチ家の榮えた時代のものが多い。建物の大きい點では双方とも世界第一であるが、部屋が小さく光線の採り方が惡く、且つ畫の設き方に注意で有つた爲め折角の名畫を多く傷つけたのは嘆かはしい次第である。其の中ピチ宮の（Pitti Palace）の方にはラファエルの作になる者はかなり十數點ある。

故他にアンドレア・デル・サルトやジョルジオネやベルツノ等の名作もある。次にウフィチ宮（Uffizi Palace）にはボッチチェリ、ギンチ、アンジェロ等の作と他にダヌスカニア及びウンブリア派の作品を多く藏す。

ロシアのセント・ペテルブルグに於ける ハーミテージ博物館は、ペーテル大帝に依つて興された皇室を始めた。アロッシト、アリュール及びソルボーヌ等の畫は大部分を占めてある。全部で千八百枚に過ぎないフランダー派イタリア派の傑作多く、レンブラントの作は少くとも三十五枚ある。

ウヰンナの博物館は其設計と陳列に於て格段をすべきものである。且つ古今諸派の作品を洽く蒐めてあるのが特色であらう。

三三八五　イギリスに於ける畫會

イギリスに於ては帝國の帝國博物館に勝るものはない。が非常に大なるものであらう。次いではサウス・ケンシントン・ミュージアム（South Kensington Museum）及びフロレンスの博物館も材料の上に於た陳列の上に於々他に類ら特色を示してゐる。

ロンドンの博物館は一八二四年に出來たのだから創設以來未だ百年とは經つてゐない。固つて蒐集した所謂も左迄多くはないが、金目の物がある點に於ては世界第一である。例へば一八七一年にヒール所藏（Peel Collection）の全部を七萬五千ポンドで買ひ込み、一八五五年にはラファエル作「アンテイ・マドンナ」に七萬五千ポンドを拂ひバンバイク作のチャーレス二世の竹像に二萬七千五百ポンドを投じた程で、以て一般な知る事が出來よう。其買込の爲めに政府は國會と衝突の上年々五千ポンドづゝ二萬ポンドを博物館に與へる事に成つてゐる。

ベルリンの帝國博物館が十九世紀末二十五年間に爲した進歩發達の程はロンドンの其れをも遂く夢びつゝある。茲にはイタリアン・フレマルクの畫が多く蒐められてある。

ドイツ國には此他にドレスデンとミュニヘンとに大有名なる博物館がある。ドレスデンの方にはラファエルのシスチン・マドンナ（Sistine Madonna）を始めティアノやジョルジオネやコレッジオ等の作品がミュニヘンの古ピナコテック博物館（Old Pinakothek）には南ドイツ派の結構を多く保存し、且つ陳列の手並は第一の聞こえがある。

フランス國パリーのルーヴル（Louvre Palace）は一

ルヅが爲つた。彼は初め不同意で有つたが人々から無理往生に推し付けられた形で會長に成り其代りに騎士の爵を頂戴した。又王は一七八一年まで年々五千ポンド以上の金を國庫から寄興し且つソマーセット御殿（Somerset House）をも賜はつた。彼等は此王宮を以て展覽場に宛てゝ居たが後暫く帝國博物館の一部を借りて其所に遷り、一八六六年以後パーリントン・ハウスと其後園とを向ふ九百九十九年間の契約で借り受け其所に學校も展覽場も建てた。其賃用は十六萬ポンドしたが此時は早や皇室の保護の下に立たず皆な擧く會から出資したのである。後には是程の勢に成つた此會も創立の始めは會員等が色々と猜疑嫉妬し合ふので出品も鮮なし誠に振はなかつた。例へば創立の翌年に開かれた展覽會には三十三人の會員と外から二十三人の出品人が加はつて出品した製作の數が僅かに百三十六點に止まつてゐた。其後も會の收入や帝室からの保護金の費ひ途又は畫を入撰する事などに就いて論爭の絶ゆる時がなかつた。けれども十九世紀の中ほどからだんだん强國に成り他の畫會が壓倒して出品數も增殖し遂に今日では天下第一の畫會と成り終ほは政府の保護から離れて獨立するに至つた。現今の會長はポインター氏である。

過去の出品總數の統計に就いて見ると一八七〇年には二百三十四點の者が一八八四年には八千九十三點となり、一八九〇年には一萬三千六百五十九點となり一九〇〇年には一萬三千六百六十六點とまで殖えて行つた。更に一八八八年の出品總數九千三百八十五點を小分けしてみると、中六百二點丈けが正當に陳列され二千九百點は「疑はしきもの」として矢張陳列され五千八百二十五點は陳列を拒絶せられ五十八點は禁示された割合である。

アカデミーには正會員と副會員とある。先づ副會員に撰任され後若し欠員を生ずれば更に正會員に直されるのが撰任の順序である。而して正員は其名の尻に R. A. (Royal Academian) の記號を副會員は A. R. A. (Associates of Royal Academy) の記號を附することを許されてゐる。然れども古來やゝもすれば新組連なと起した名匠大家が知つて正會員に成り得なかつたとの識りなのこした。例へばロビッティやブラウンやホルマン・ハントやバーンジョーンスや近くはホヰッスラーの如き皆な正會員に成り得なかつた人々である。

イギリス美術會（Royal Society of British Artists）はアカデミーの鑑査に不平を懷ける人々に依つて組織せらるる畫會でアカデミーに對抗して勢力を振ふもの一八四七年之が幡起した當座は非常な勢でアカデミーと軋轢したものだが一八四七年に成つて之も帝室の保護の下に立つように成り。ロイヤルの一字を冠する事を許された。此會の會員は R. B. A. の記號を名字の終りに附ける。ホヰッスラーなどは此會員であつた。

其他もつと小さい畫會が澤山ある。帝室水彩畫會（Royal Society of Painters in Water Colour）帝室水彩畫協會（Royal Institute of Painters in Water Colour）帝室油畫家會（Royal Society of Painters in Oil Colours）油繪畫會（Institute of Painters in Oil）等を始め其數甚だ多い。

版畫

一　總論

二三八六　**複製的版畫と創作的版畫**　版畫と云ふとは固（もと）單一なるものを幾つにも增加して衆人に頒つ可き性質を持つて居る。從つて版畫も其當初は恐くは皆複製たるに過ぎなかつたかも知れぬ。創作的版畫と云ふ語及び其創作的と云ふ自覺は比較的近年の所産であるに違ひない。

例へば最初一枚の線畫があつて、之れと同じものを如何にかして數多く作らうと云ふ、そこで木版の技法が案出された。併しながら其技法の成育せぬ頃には、原畫を正確に傳へることが出來すして、却つて木版、本來の特質を露出し、刀を以て木に彫つたと云ふことを其處に明かに示して居る。斯くの如き時代のものはたとへ複製の意味に於て爲されたるにも拘らず、今創作的版畫の一部に加へて充分尊重することが出來る。而して之れは單に木版に限ることなく、銅石版等の場合に於ても亦同樣である。

二三八七　**創作版畫の種類**　前述の如

くにして複製的版畫と創作的版畫との間に截然たる區別を設けることは寧ろ困難である。今章を分けて各種の版畫を敘するに際し吾人は此區別を避ける。併し吾人の述べんとする處は單に美術的の版畫に止まるから複製としての外に何等の版畫的價値なきものは棄てることゝする。

最純粹なる創作的版畫として、吾人は自畫銅版（Etching）ドライポイント（Dry-point）自畫石版（Auto-Lithograph）自畫木版（Auto-Woodcut）［チャールス・ハイアット氏（Charles Hiatt）の呼稱に倣ふ］及び一枚版（Monotype）の數種を擧げる。之等の諸版の中には多數の印刷に堪へぬものもある。一枚版に至つては其名の示す如く一枚より外刷り得ぬ處の版である。而して之等は版畫とは云ひ條畫家が異りたる材料を以て畫いた繪畫とも言ひ得可く、之れを油畫、水彩畫、パステル畫と同列に置く可きことは無論である。

二三八八　**凹版凸版及平版**　版畫各論に移るの前尚言ひ置く可き一條がある。それは版式に凹、凸、平の諸類のあることである。凹版とは凹處に入りたる印刷肉を濕りたる紙面に附着せしむる版式であつて自畫銅版は之に當る。凸版とは凸處に肉を着けて之を刷る版式である。自畫木版は之れに當る。平版とは平滑なる版面の或部分にのみ肉附き他の部分は肉を拒んで處要の圖畫を刷出する方法である。而して自畫石版は之れに當るものである。

二　銅　版

二三八九　**自畫銅版**　自畫銅版の最高目的は樣式（スタイル）の純粹と云ふことでなければならぬ。而して他の美術の場合に於ける同じく樣式の純粹と云ふことは材料の正當なる用法に待つ處が多いのである。

自畫銅版は元來線の畫料（メディアム）である。彫刻針（ニードル）と磨蝕液（アシッド）とによつて出來た線ほど純粹で而して單朴なものは少いであらう。されば自畫銅版をなす者は、必ず其注意を線に傾く可きである。それは版式に凹、凸、平の諸類のあることである。凹版とは凹處に入りたる印刷肉を濕りたる紙面に附着せしむる版式であつて自畫銅版は之に當る。凸版とは凸處に肉を着けて之を刷る版式である。自畫木版は之れに當る。平版とは平滑なる版面の或部分にのみ肉附き他の部分は肉を拒んで處要の圖畫を刷出する方法である。而して自畫石版は之れに當るものである。

レムブラント作自畫銅版
「ファウスト博士」（一六四八年作）

二三九〇　**自畫銅版の名家**　自畫銅版の技法は疾くから畫家の試みる處となつて彼等の絶へざる悦びであつたレムブランドの如きは最多くの作を遺して居る。人の顏などに苟且の戲らしきものも數多あるが亦理想畫景色畫の類にして隨分力を盡された作物もある。ヴンダイクの肖像の如きは其眼に特別の注意が與へられて、眼丈は可なりに仕上げられて居るが眼を遠ざかるに從つて次第に省略され其極端に至れば最少數の線で出來て居る。而して黑白の裝飾的均衡が甚善く保たれて居る。ルグロー（Legros）は全く異つた方法に線を用ひて居る。其大まかな景色などに、彼れは大膽な線を以て空や樹や

レムブラント作自畫銅版

水や地までを引き通して居るが、彼れは斯くして其熟練を誇らんとするのではなく、たゞ何處までも彫刻針を用ひて居るとゝふことを明示して居るのである。ホッスラーの自畫銅版によつてテムズ河

「基督病者を癒す」（一六五〇年頃作）

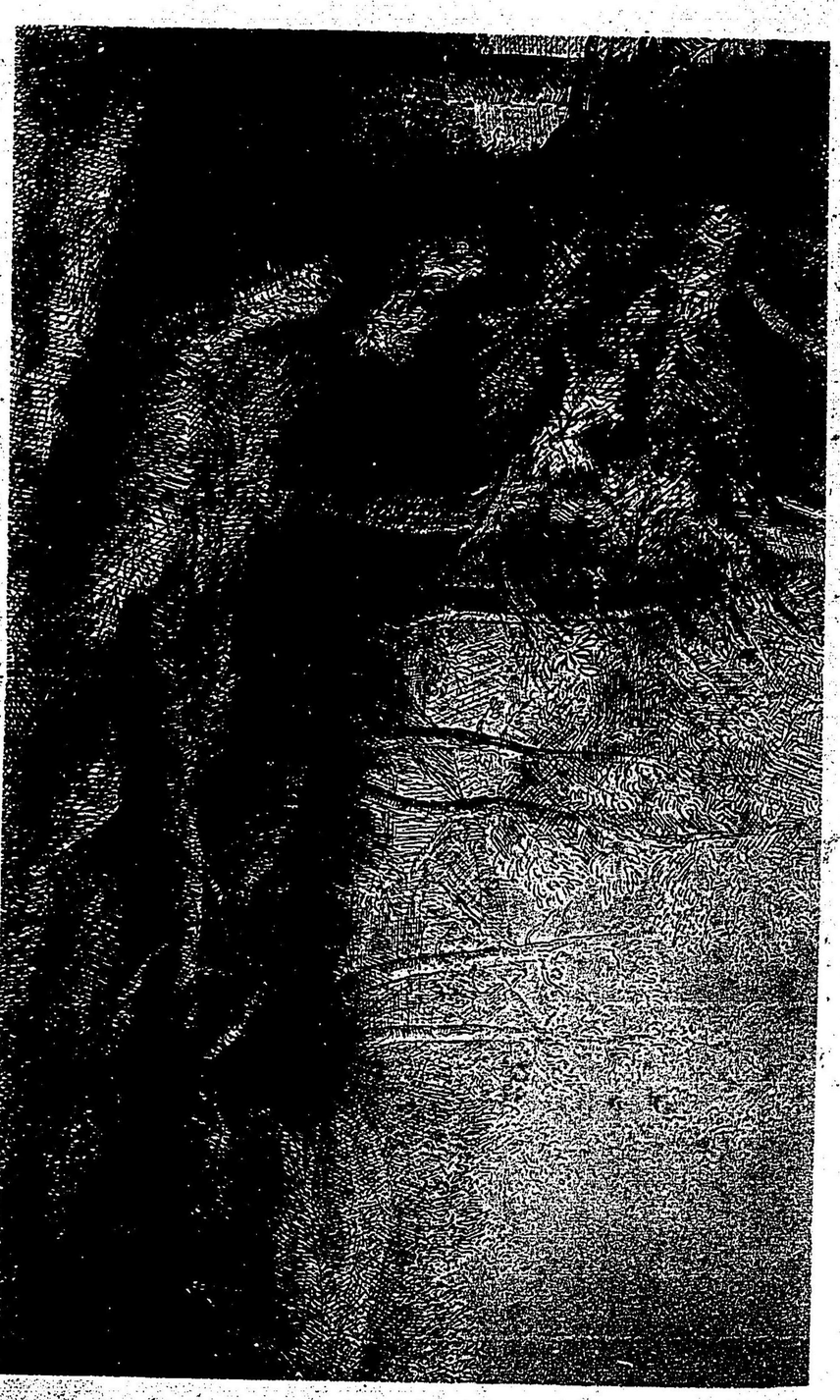
の美は高められ、ノートル・ダムの鬼はメリヨン（Meryon）の自畫銅版によつて著るしきものとなつた。殊に後者はたゞ此技法によつてのみ表はされ得可き天賦を持つて生れた、而して苦闘の結果發狂し

面死んだのである。

二三九八　技法の種々　自畫銅版の技法は様々で各人の自由に任されて居る。其地（腐蝕液を防ぐ可き）としても、アスパルト及膠等の混合劑を火に温めて版面上に塗布するもあり又粉箱のうちに舞ひ下るアスパルトの粉末を版面に受け然る後火温めて之を定着するの法もある。地を線の濃淡を出すに、彫刻する時の力の入れ具合によつてなすものと、腐蝕の時間によつてなすものとがある。後者は之れを景色畫とするに、腐蝕液に版面を浸した後僅かにして中景の線を止め、また暫くにして遠景の線を止め、前景の諸線最も強く腐蝕するに至つて止むのである。「止めニス」とは別に用意したる「止めワニス」を以て以後の腐蝕を防ぐことである。斯くして線に細大深淺の差を生じ秀妙なる空氣の遠近を出すに適して居る。又彫線に加ふるに粉末狀の腐蝕を以てして、巧に濃淡の階級をつけるメゾチント（Mezzotint）もあるし、印刷に際しての印刷肉のゆるめ方と拭ひ方とによつて、版面に彫られてはなき濃淡をさへ出すことも出來るが、之れを要するに自畫銅版の特長は其彫られたる線に存すること勿論である。

二三九二　ドライポイント及び其他　ドライポイントは其名の示す如く全く腐蝕液を用ひないで唯版面に彫られたる儘の線に肉を含めて刷る處の版畫である。其特質は線の優麗と「引悪り」とにある。「引悪り」とは彫刻された溝の兩側に銅がめくれ上つて印刷に際し其處に肉の搦むのを呼んだのである。或人は此「引悪り」によつて強味の出るのを悦ぶけれども、幾枚か刷るうちに此「引悪り」は摩擦して消えてしまふ。從つてドライポイントはエッチングよりなほ僅かの枚數しか刷れぬことになる。色エッチング（Coloured etching）と稱するものは彫られた線と線との間に油繪具を塗つて刷るもので、之れは後述の一枚版の部類に屬す可きである。

二三九三　鋼銅版（Line Engraving）鋼銅版は固複製的版式であつて昔から專門家の從事する處のものであつた。それは非常の勞力であつて一日幾本の線しか彫ることが出來ず、數年を費して漸く一枚の繪畫の複製を完成すると云ふ次第である。寫眞應用の諸版尚今日の如き發達を見ざる前、鑑賞家は鋼銅版を目するに最好の又上等の複製を以したるが、今其隆盛期は既に過ぎ去つたかの觀がある。鋼



「林間の一家」

"A WOOD LAND STUDY." ETCHING
BY A. LEGROS.

レムブラント作自畫銅版

水や地までを引き通して居るが、彼れは斯くして其熟練を誇らんとするのではなく、たゞ何處までも彫刻針を用ひて居ると云ふことを明示して居るのである。ホキッスラーの自畫銅版によつてゾム丈河「基督病者を癒す」（一六五〇年頃作）

の美は高められ、ラートル・ダムの鬼はメリヨン（Meryon）の自畫銅版によつて著るしきものとなつた。殊に後者はたゞ此技法によつてのみ表はされ得可き天賦を持つて生れ、而して苦闘の結果發揮し面死んだのである。

二三九八　技法の種々　自畫銅版の技法は様々で各人の自由に任されて居る。其地（グラウンド）腐蝕液を防ぐ可きものとしても、アスパルト及臘等の混合劑を火に温めて版面上に塗布するもあり又粉箱のうちに舞ひ下るアスパルトの粉末を版面に受け然る後火温めて之を定着するの法もある。地を腐蝕する處の針は大概似た者であらうが、線の濃淡を出すに、彫刻する時の力の入れ具合によつてなすものと、腐蝕の時間によつてなすものとがある。後者は之れを景色畫とするに、腐蝕液に版面を浸した後僅かにして遠景の線を止め、また暫くにして中景を止め、前景の諸線最も強く腐蝕するに至つて止むのである。「止めヴェニス」との云ふは別に用意したる「止めヴェニス」を以て以後の腐蝕を防ぐことである。斯くして線に細大深淺の差を生じ秀妙なる空氣の遠近を出すに適して居る。又彫線に加ふるに粉末狀の腐蝕を以てして、巧に濃淡の階級をつけるメゾチント（Mezzotint）もあるし、印刷に際しての印刷肉のゆるめ方と拭ひ方とによつて、版面に彫られてはなき濃淡をさへ出すことも出來るが、之れを要するに自畫銅版の特長は其彫られたる線に存することに勿論である。

二三九九　ドライポイント及び其他　ドライポイントは其名の示す如く全く腐蝕液を用ひないで唯版面に彫られたる儘の線に肉を含めて刷る處の版畫である。其特質は線の優麗と「引懸り」とにある。「引懸り」とは彫刻された溝の兩側に銅がめくれ上つて印刷に際し其處に肉の掬むのを呼んだのである。或人は此「引懸り」によつて強味の出るのを悦ぶけれども、幾枚か刷るうちに此「引懸り」は摩擦して消えてしまふ。從つてドライポイントはエッチングよりなほ僅かの枚數しか刷れぬことになる。色エッチング（Colour Etching）と稱するものは彫られた線と線との間に油繪具を塗つて刷るもので、之れは後述の一枚版の部類に屬す可きである。

二三九三　鋼銅版（Line Engraving）鋼銅版は固複製的版式であつて昔から專門家の從事する處のものであつた。それは非常の勞力であつて一日幾本の線しか彫ることが出來ず、數年を費して漸く一枚の繪畫の複製を完成すると云ふ次第である。寫眞應用の諸版尚今日の如き發達を見ざる前、鑑賞家は鋼銅版を目するに最

『作 畫 の 森』

作 ニ ュ ダ ル

"A WOOD LAND STUDY," ETCHING
BY A. LEGROS.

銅版とは鋼版又は銅版にビラン(Burin)を以て刻されたる規則正しき線によつて成り立つ處の凹版である。鋼銅版は嶮嚴にして犯し難く、善く物質と色彩との變化を出すに適し、其性質たる、復興期諸家の作及び其系統に屬する後代諸家の作物を傳模するに適して居るが、近代の繪畫とは頗る沒交渉のものである。

從つて彼等專門的彫版家(エングレーヴァー)は近く其ビランの線條を細め、ニッサングの技法をも學んで、漸くコロー・ミレー等の諸作を摸して居る。又其傍に專ら近代の繪畫の複製を事とする專門的彫版家(エッチャー)も居る。假令自畫的ならずとは云へ、其複製的鋼銅版及エッチングの最も善き或ものは、美術的版畫として尊重することが出來る。何故かなれば油畫又は水彩畫を、線で成り立つ版畫に翻す處に或美術家的才能を要するからである。併しながら其複製的版畫はビラン又は彫刻針の特質を充分に保有したものでなければならぬ。一旦之れを棄てゝ寫眞應用の諸版に近似し來る時は即ち彼等滅亡の時である。

三　石　版

二三九四　自畫石版　セネフェルダー(Senefelder)の時から今日迄石版は美術的に發達して來た。併し自畫石版と稱してニッサングなどゝ肩を列ぶる樣になつたのは極近年の事である。英國では一八七〇年頃ウェー(Way)と云ふ印刷家が頻に畫家を勸めて自畫石版を試みさせた、彼ホキッスラーなども之に手を出した一人である。ファランスやドイツではファンタン・ラツール(Fantin Latour)やメンツェル(Menzel)があつて居た樣である。ウェーの熱心なる勸誘が與つて力あつたか、英國の自畫石版は一時高潮に達した。それは流行になつた。畫家は之れに狂して、其或者は石版屋に駈け附ける迄もなく、自ら器械迄も買込んだ。美術的石版畫は展覽會にも陳列され、色刷も試みられては、種々の雜誌の頁を飾り、彼ラッフェー(Raffet)ガヴルニ(Gavarni)ダウミエ(Daumier)等の時代に於ける全盛を再びする樣になつた。

二三九五　自畫石版の技法　技法と云ふても畫家にとつて格別深き習練を要する程の難事は無い石版のクレヨンとインキで石や紙の上に物を畫くのは他の材料の上にチョークとインキで畫くのと大した變りもない。殊に近來は石版用轉寫紙が發達して畫きよいものが出來て居るから戸外へ持出して寫生することも出來る。石へ直接畫くには左向きにしなければならぬが、轉寫紙ならば見た儘を寫せば濟むので、此點も好都合である。石へ寫されてから、硝酸ゴムを引くことや、「止める」ことなどは、製版師の任務である。石版のクレヨンやインキで畫かれた部分は、硝酸ゴムに感せずして、印刷肉は其部分丈に乘り、而して印刷が出來るのである。クレヨンやインキで砂目の石へ描いた上をナイフや平針で白く扱くことも出來る。フランスのファンタンなどは此方法を愛用して幽妙な効果を收めて居る樣に見える。

二三九六　複製的石版　石版の複製的なものには到底鋼銅版の如き版畫的價値を認めることが出來ぬ。クロモ(Chromo Lithograph)の最良なものは其品位に於て三色版を凌ぎ得るかも知れぬが、複製の任務に於ては到底後者の敵ではない。而して鋼銅版の遲緩な方法が近世の事情に適はぬと同じく、クロモの精緻も最早過去のものとなつたかの樣である。吾人はたゞ技法の幼稚な頃の石版に或雅趣を認めて、辛ふじて之れを美術的版畫に編入する迄である。

四　木　版

二三九七　西洋木版の沿革　形附版(Stencilling)を除いては線書及圖案を複製せる版式中木版が最簡單である。從つて人間が藝術の技法に於て未だ原始的狀態に在るの間、第一に此木版を案出したであらうと云ふことは極めて自然である。或圖案が反對の向をなして白木の上に書かれ、而して其白い部分が切り取られゝば既に木版は出來上つたので、之に肉を附けて紙に捺せば最初の原圖と同樣のものが得られるのである。

此簡單な版式が生れて初て行はれたのは、多分ヨーロッパでなく、アジア——古代の支那であつたらう。而して東洋から、ドイツに傳はつたものであらう。初めてヨーロッパに木版が出て來た年限は確と分らない。併し一三二〇年頃東洋から來た骨牌に粗い圖案が施してあつた、それが歐大陸に木版の入つた初めであらうと云ふ。十五世紀の初め頃基督敎に關する木版書が歐洲の重に寺院などへ撒布された。まだ活版が出來なかつたので書も字も皆柔かい木に彫られた。其等の書物はブロックブックとして珍重されて居る。其の頃のものは多く輪廓書であつたが、陰影も次第に施される樣になつた。木版は疾くからフランス、イタリア、イギリスの諸國に行はれたが、ドイツにはデューレル (Albrecht Dürer) ホルバイン (Hans Holbein) の二大天才あつて、ホルバインの『髑髏の舞』の如きは、最著名のものである。十六世紀に於てデューレル、ホルバインの二家の作に依つて示された方向は、十七八世紀迄も續いたのである。

二三九八　ビ井ックの木版　近世の木版は全く新技法に屬して十五六世紀のものとは微かの聯絡しか持つて居ない。併し十五六世紀の木版と近世木版との間に十九世紀の初めに渡つた人で、毎ビキック (Bewick) なるもの丶在ることを知らなければならぬ。ビキックは十八世紀から、十九世紀の初めに渡つた人で、毎に自身の原書を彫つたのである。ビキックの木版に於ては、白線が非常に多く用ひられたことはその特色として認めなければならぬ。

デューレル作『マリヤの臨終』
（木版畫）

二三九九　木版の技法　此に少しく木版の技法を說くことを便とする。木版に於ては云ふ迄もなく彫つた處が白くなり、彫らぬ處は黑く刷られる。若し一本の黑線を得ようとすれば其兩側に白線を彫らねばならぬ。交叉したる黑線を殘さうと思へば、其周圍を淺ふのに、可なり骨が折れる。ビキックの木版に於いては、白い線が多く用ひられて、此方はしば〳〵交叉して居るが、黑線は決して交叉して居ない。例へば、叢の下陰はそのまゝ、黑く殘されて、木の葉や、枝などは、皆な白線で彫られて居る。十五世紀の頃、フランスに起こつたクリブレ (Crible) と云ふ、一種の木版式に白い點線が用ひられて居つた。其のクリブレの彫版家を除いて、他の古代木版師よりも、ビキックの方が木版本來の技法を重んじて寧ろ自畫的であつた。

二四〇〇　複製的木版　ビキックの保存しようとした白線は次第に退けられて終に十九世紀式木版は起つた。木版彫刻師は其技法本來の約束を忘れてあらゆる版式の摸倣に走つた。水彩畫に似せたエンチング鋼銅版に擬する彼等の熟練は非常なも

のであつた。加ふるに寫眞術の助けを得て畫家は木の上に畫を描くにも及ばず、又大きく描いたものを寫眞で縮めて木に移し、之れを彫る樣になつた。而して十九世紀の後半に木版の黃金時代を現出したが、それも永くは續かずして、寫眞版は早くも之れに變つた。木版の盡したる複製的任務は尙能く寫眞版の果し得る處である。併しながら複製的木版の上乘なるものは、亦美術的版畫の一部たることを得るのである。

二四〇一　自畫木版　木版は一個獨立の技法にして、本來の約束を持つて居る。最始の純粹なる樣式に復歸するに非ずんば木版は將來榮えることが出來ぬであらう。繪畫複製の方法として存在し得る時代は、既に過ぎ去つた。將來の美術家は自ら畫くのみならず、自ら彫らねばならぬ。斯くして自畫木版の名は完うせられ、自畫銅版、自畫石版の班に入ることが出來よう。

二四〇二　現代諸國の木版　英國に於ても木版復活の徵候は見える。ウキリアム・モリス (William Morris) は其『チョーサー』の挿畫にエドワード・バーンジョーンス (Sir Edward Burn-Jones) を煩はした、併し此木版はサー・エドワードの畫の複製ではなく、謂はゞ彼の畫をカターソン・スミス (Catterson Smith) が木版的に翻案したもので、充分版畫的價値がある。モリスの事業は偉いには相違ないが其目的は狹隘なものであつた。彼の意は古い本の挿畫又は古めいた本の插畫にあつた。彼れは十九世紀の美術家工人に十五世紀の精神樣式をやらせたのである。ニコルソン (Nicholson) は特殊の才能を以て別種の自畫木版を創めて居る。

ドイツには寫眞版の勢力今に及ばぬ以前挿畫の大家メンツェルの作の丁寧に複製さるゝを見た。近世的木版に於てフランスの占むる位置は他の諸藝術に於けるが如く大きくはないが、パウル・コラン (Paul Colin) の如き異常の天才がある。彼れは普通のナイフを以て木版を彫る。而して木版固有の約束を踏出づることなく、能く其約束中に働いて居る。コランの木版の如きは實に將來木版發展の方向を示して居る。フェリックス・ヴロットン (Félix Vallotton) の木版も亦看過されてはならぬ。

二四〇三　日本木版　日本の木版は版畫界に特殊の位置を占めて居る。何れ其最初は支那から輸入したもので又輸入の時代も可なり古いとであらう。が、其方法に格段な變遷もなく德川時代の所產を以て代表的のものと見れば間違ひはないであらう。實際日本には木版以外圖書の複製に任じたものが殆と絕無であつたのだから、木版が日本の文化の爲めに貢獻する處の大きかつた事は曰ふを要しない。

日本の木版は大體の精神に於て歐洲十五六世紀時代の木版と大差はなく、つまり線畫の複製に過ぎなかつたのである。併し平民美術として浮世繪が興るに及び世の需要に應じて赤繪とか何繪とか、墨に加ふるに少かの繪具を以てした版畫が頻りに作らるゝ樣になり、其技法は終に非常の進步をなすに至つたのである。

二四〇四　日本木版の過去と現在　外人の間に浮世繪殊に版畫の浮世繪が賞美されて居るのは必ずしも彼等が好奇の心によつてばかりではなく其處に彼等を感動せしむるに足る特殊の美趣を持つて居るからであらう。日本の木版畫は複製的ではあるが複製以外に版畫としての充分なる興趣を具へて居る。而してそれは決して原畫家の手柄とのみする譯に行かぬ例へば歌麿の美人畫にしろ、北齋の『富士百景』にしろ、其成立を檢べて見れば、歌麿なり北齋なりは恐らくは其刷上りに見る如き色を着けた下圖を作つて然る後

出立したのではあるまい。彼等は能く木版の技法を呑込んで先づ其線描きをなし墨刷りに色差しをして行つたのである。自畫銅版や鋼銅版は彫工亦必ずしも畫家の筆痕を追はず「頭彫り」なるものがあつて、勝手に其美人の髪の毛を彫つた。廣重の景色畫の天部に於ける藍の一文字は廣重の下圖に畫いてあつたのでなく、刷師の自由に施したものであることは明白である。畫家彫工刷工の協力によつて此絶好の版畫は出來たのである。

近頃に至つて複製的技術は愈々進んで來た。或は百何十度も刷を重ねて巧に古畫の剝落迄も似せ、又或は油繪水彩畫の筆痕まで摸すものを生じて來た。而して是れ實に日本木版の墮落である。寫眞應用の諸版歐米に於ける如き發達を見るの日は、即ち複製的日本木版滅亡の時であらう。併しながら能く日本木版を解するの士によつて過去の版畫趣味の、別に保持せらるゝあらばそは何よりの幸である。

五　一枚版

二四〇五　一枚版とは金屬板の上に畫を描いて、其れを手で捺すなり印刷機にかけるなりして紙に移すの法である。金屬板の上に油繪を描くのはつまり目的に對する手段で油繪水繪とは大分意味が違つて居る。自畫銅版や鋼銅版は何枚も刷ることが出來るが、一枚版は其名の如く一枚しか刷れない。それで普通の油繪水繪と全く同列に位することが出來る。

金屬板の上に油繪を畫くと云ふことが特殊の興味を持つて居るばかりでなく、印刷機にかゝつてから或變化を呈すると云ふことが面白いのである。一枚版にはモンクローム單色もあり、色を多く使用するのもある。而して光部を拭ひ取る事などは自由である。

描くに當つては版を少し温めなければならぬ。從つて自畫石版や自畫銅版のやうに戸外に持出して寫生するの便はない。今一つ困る事には、後に印刷さる可き紙よりも描いて居る時の版面の方が暗い爲めに、正確な色調を前以て見る事が出來ない。併し之れは經驗によつて凌駕することが出來よう。兎に角畫家の餘業としては一枚版の如き絶好のものであらう。

（石井柏亭）

書學

二四〇六　總論　文字は文明人の生活に缺くべからざる事は人々の知る所で、其文字を研究する總ての範圍を書學といふので、此書學を分けて學術と技術の二とする、此學術に書制、書史、金石の學科があり、技術には文字法、諸式法があり、文字法には隷法、楷法、行草法、假名法があり、諸式法には額字法、色紙短冊法、書翰法等があつて、書法家と一概に言つても書學者もあり技術家もあり、其技術家にも篆隷家あり楷行家あり行草家あり假名書き家があり、又額字家あり看板家あり詩書家あり歌書家あり書翰家ありといふように、期せずして書家にも得意の發達があるから、隨分研究的に分類したら細密の專門家を出すように成る。

從來は唯漠然と發達して居つたから、門外漢は一向捕捉する所を辨へぬようであつた、恰度漢法醫時代の醫者のやうに婦人科も小兒科も眼科も耳鼻科も、外科も內科も一切同視して居たやうに書法家を見る事尙此の如き觀があるっ併し學術的に分類の研究をすれば斯くの通り全く

イースト筆　「沼添ひの道」

"THE ROAD By THE POND"
MONOTYPE.
BY ALFRED EAST.

區分して研究せねば成らぬ價値がある。

如何に今日書學が衰退しても、學校制度の誤りから日用の不便を切々感じて來た所から、段々書法の聲が起つて來たが、まだ〳〵高慢な書學者の議論と素人憶斷の下馬評とが横行して、熱心な篤實な研究者が充分に起つて來ない、實用に非缺く研究者も結構だし、書を愛するといふの研究者も結構だが、どうか書を好むといふ氣風を普及させたいものである。

二四〇七　書制の概略　日本の文字は支那から傳來したのが始めだから勢ひ支那文字の起源を話さねばならぬ、支那の太古に出來た種々の符號を統一して文字の制度を立てたのは支那の黄帝の時で有名な蒼頡の力である。

其後周の世に至つて文字の構造と使用の方法を分けて六とした。之を六書といつて象形、指事、會意、諧聲、轉註、假借の六とする。

象形とは物の形を略書にして終には文字とした事をいふので、流れの形を示して「水」と讀ませ、丸の内に點を打つて「日」と讀ませるやうな類である。

指事とは形のない事がらを示す時に、其性質や理屈で作つた文字で、「人」が「一」の上にあるのを「上」の字にしたり、木根の形から出來た「木」といふ字に、此所だといふ一點の印を付けて「本」と讀ませるやうな文字である。

會意とは字と字とを合せて其意味を文字としたもので、例へば木の集つたのを「林」といふ字にし、更に多く集つたのを「森」の字に作るやうなものである。

諧聲とは道理から來る字と音響から來る字とを合せて出來たもので、例へば「雞」の字はケィといふ家雞の聲に隹（昔の鳥といふ字）を合せ、猫の鳴聲ミョウ（苗）に獸扁を附けるやうな類である。

轉註とは字の意味を引延ばして近き事がらに轉用した文字で、例へば「考」の字の下を轉じて「老」としたり、女が子を愛する所から轉じて「好」といふ字を作つたやうなものである。

假借とは一の字の音を借りて他の意味に用ゐたもので、例へば食器の形から出來た「豆」の字をマメに用ゐ、「鞠」を鞠養に用ゐるやうなものである。

此六書で出來た文字は一世期毎に殖えたもので漢時代には九千何百の文字が明朝には三萬何千と成り、清朝には四萬何千と成つた、此大多數の文字も其性質から分ける時は二百十四と成る。之は人、獸、魚、草、木、心、土などの種類に分けたのである。

此四萬餘の文字も常用する必要のものは一萬餘りであらうが省略して三千以内にしたいものである、書翰の日用には二千以内で間に合ふ、女子の書翰には一千字で大抵用事は缺かぬと見留めを附けて教へて居る。

二四〇八　書體の種類變遷　書體は古文、籀識文、大篆、縮文、小篆、隷書、八分、章書、行書、楷書、草書、飛白、假名の十三種とする。

古文とは支那太古の文字で實物の形を字形としたもの、所謂鳥跡科斗の文字である。鳥跡とは鳥の脚跡などから出來た字の事で、科斗とは昔し漆で竹へ書いたのでヲタマジヤクシに似て居るから名付けたものである。

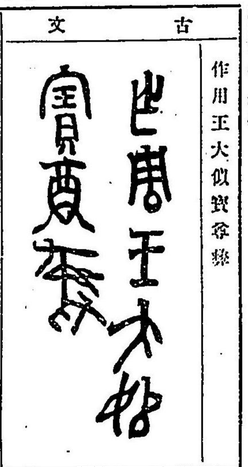
籀識文とは周の平王から赧王まで用ゐた諸列國の文字で、列國各々異つた字を用ゐたものである。

大篆とは蒼頡が作つたとも程邈が作つたとも傳へて居るが字體も充分には傳はらぬので、縮文と同物だらうと云つて居るが不明である、何しろ李斯の時に小篆を用ゐて大篆を廢すとある。

縮文は奇字とも言つて周の太史たる史籀が作で此名がある、漢以後に用ゆる所

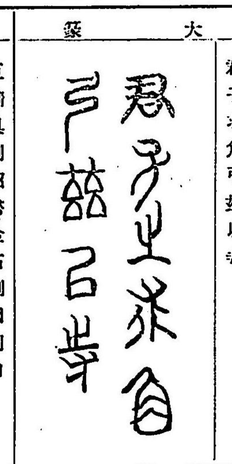
作用王大似賓客

古文



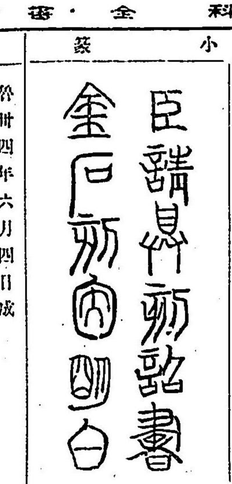
君子求角弓兹以寺

大篆



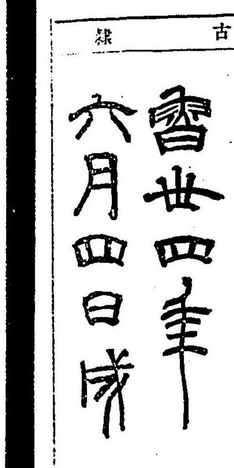
臣請具刻詔書金石刻因明白

小篆



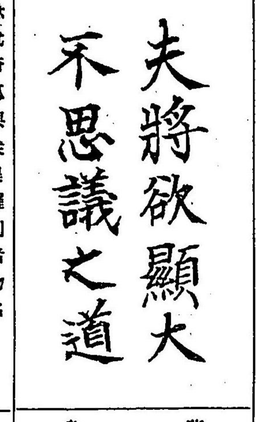
咎甘四年六月四日成

古隸



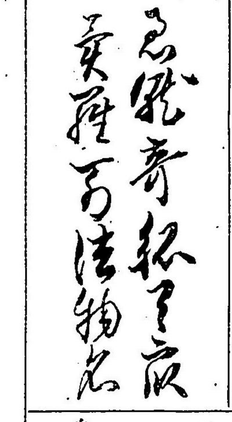
八分

楷書

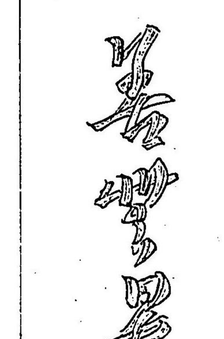


急就奇孤與衆異羅列諸物名

草章

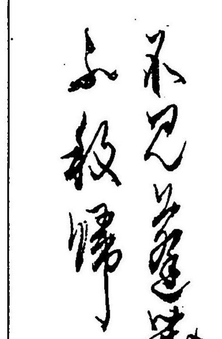


假名



行書

草書



飛白

がない。

小篆は秦の丞相李斯等が制定したもので、萬國文を統一して大篆を廢した時で、文字の歷史に一畫を引たものだ、此文字は今日にも篆刻師の手より世間に存在して骨董文字として發展して居る。

隸書は秦の雲陽の獄史程邈が作つたもので、其獄事の繁忙から自然工夫して小篆の繁雜を省いたもので程邈が之を配下の小役人に用ゐさせた、隸の字は即ち此小役人の事だから此名があるのだ。此書體も秦朝のと漢時代と唐の時代とは自然に變化して居る、そこで秦隸、漢隸、唐隸などの名がある。

八分とは前漢の末頃より行はれたもので、漢の王次仲が作としてある。今の叨朝の隸といふのが之れで、隸書が少し變じて波線や挑竪の多いものだから、八の字のような筆勢が多いからの名としてある、明の謝肇淛の『五雜俎』にも今の隸書は皆八分だと書いてある。

章書は隸書を略したもので章奏に便利上用ゐたから此名があるともいひ、史游が國民普及の目的で書いた急就章の書體だから此名があるともいふ。今の行草位ひに見える書體で、草書に今の隸書の波線の挑が這入つたやうなものである。

行書は後漢の時劉德昇が作で、常用の隸書を簡易にしたから人々は行書と唱へた。

楷書は眞書又は正書と言つて隸書を簡略にしたやうだが、實は秦漢の世から隸書の名で行はれて居たので、唯時代の變遷で大に趣きは變つて來た、それ故一名を今隸ともいふのである。

草書は行書と同時に後漢の張伯英が作つたとあるが、西漢の初頃に出來たらしい、原來章草の變化であるが今の草書は又變化して居る。

飛白とは筆毛の跡を其まゝ現はして刷毛書きのやうに見えるもので、後漢の左中郎蔡邕が或日箒で石灰の上へ文字を書いて居る職人があるのを見て工夫したさうで、弘法大師も此書體を書いたものがある。

假名は日本で出來たもので、弘法大師が始めで行成卿で大成した艶麗な書體である、之にも種類があつて、先づ上代樣が大師の系統に於て發達して諸家に分れたが、世尊寺、持明院の他に定家流を分ち、光悅、松花堂より降つて千蔭流を生み出して、又加茂流、御家流などゝ分れたが、時世の暗黒につれて終に墨猪奴書の姿と成つて今日餘喘を有つて居る。

二四〇九　書史　文字の歷史は前に述べたが書の歷史はどうかといふに今日迄に書體を稍々知る事の出來るのは漢魏以後で、其頃の金石文を種々論じた書物があるので大に樣子が分るから、書の歷史は先づ中郎の蔡邕から以後とする。

蔡邕に繼で張芝崔、寔韋誕、鍾繇、蔡琰等が出でたが其書は傳はらぬ、米芾の書史にも魏人の遺墨なりしとある。晉に至つて衛瑾父子、杜預、張華、索靖、度翼あり、殊に謝安、王曠、王羲之、王獻之を出すに至つては其精華煥發して萬世を照す趣きがある、此王羲之と其子の王獻之の事を二王と言つて日本の書道をも照す明星と成つて居る。宋より隋に至つて丘道護、羊欣、王僧虔、蕭子雲、釋智がある。唐に入つて太宗皇帝を始めとして虞世南、歐陽詢、褚遂良、陸柬之、陸彥遠、張旭、崔邈、徐浩、鄢形、李陽氷、顏眞卿、柳公權、孫虞禮、張懷瓘、梁昇卿、李邕、僧懷素が出で、繼で徐浩から徐璹が出で韓方明に至つた。徐浩は又皇甫閎に傳へて柳宗元を出した。此時日本から空海も橘の逸勢も入唐して空海は韓方明から逸勢は柳宗元から重もに學んだ五代に成つて楊凝式出で、趙宋に入つて蘇東坡、黃庭堅、米芾、蔡襄を出したが、

之れこそ書道が掉尾の光明で書道の本法は爰に絶えた。蘇東坡、米芾すら既に晋唐時代の筆法は破れて居た。最早此時代のものは師表とするに足りない。其後元に趙孟頫、張聖之出でゝ明に王寵、王世貞、文徴明、祝允明、董其昌、張瑞圖の諸大家が各々一方に雄視したが多くは自己流の豪傑であつた爾來見るべきものがなく成つた、本傳本法の書は空海、逸勢の手で日本へ傳はつて、本家は倒れたが分家は大に榮えて嵯峨天皇、空海、逸勢の三筆を出し、聖武天皇、朗辨僧正、傳敎大師藤原、敏行、美材、伊衡、貫之、道實、道風、佐理、行成、道長、公任、定家等の書豪輩出して天平前後の書界隆盛は晋唐の再生を見る如く稀有の偉觀であつた。行成卿は持明院の名の下に日本創生の假名文字を大成し更に靑蓮院家に分れて尊圓親王の御家流を出し、又其末葉は持明院の一流を出したが書道は漸く衰退した。太閤秀吉と秀次は之を嘆いて大に古筆を奬勵して本法を喚起したので忽ち近衞三邊院、本阿彌光悦等の諸豪が現はれ引續いて松花堂昭乘が健腕を振つて一世を風靡した。之が瀧本流である。此瀧本松花堂を繼つて出たのが楠の千蔭でこれ亦怪腕を振つた。其頃御家流は大勢力を持つて往たが漸く拔殼と成つて所謂魂魄のなき物と成つた。そこで墨猪風と成り遂には奴書に成つたので、恰度其以前から奴書の儆風を慨嘆して居た北村雪山細と井廣澤の二傑が其頃明朝が滅びて亡民と成つて歸化した僧侶を活用して大に明風の書を皷吹した。之れを眞の唐山の書風だと誤信して上流の紳士は其旗下に集まつた。之から日本に唐樣といふ名稱が起り、之れに對して舊來日本化した書風を概括して和樣と云つたのである。

二四一〇　金石　古代より中古に至る書の大家が遺した筆跡の文書又は石碑などにあつたものを金石文と云ふ。斯く一世の宗師たる第一流の筆跡に付て眞僞を調べ書法の研究をするもの之を金石學と云つて古くから非常な熱心で研究したものだが兎角後世の僞作が多くて往々書家ですら研究を誤つて居る事が多くある。

其如何なる物が眞か僞かといふ事は多くの議論のある所だが、素より夥しい數で一々說く事が出來ぬから其普通名高い名稱だけを左に紹介しよう。

魏、鍾繇―『賀捷の表』『力命の表』『尙書宜示』『薦季直表』『急就篇』

晋、索靖章草―『急就篇』『黃庭經』『東方朔畫像の贊』『孝女曹娥の碑』『蘭亭の敍』『告誓文』『十七帖』『玉潤帖』『王獻之―『洛神賦』『辭中令帖』

陳、僧智永―『千字文』

唐、虞世南―『破邪論序』『汝南公主墓銘』、歐陽詢―『夢奠帖』『千文』、褚遂良―『枯樹賦』『衰哀册文』『楷陰符經』並に『草書陰符經』陸柬之―『蘭亭詩卷』李懷琳―『倣晋稽康絕交書』趙模―『摹集晋人千文』孫過庭―『書譜』顔眞卿―『郭僕射に與ふる爭坐位帖』『劉太沖を送る序』『季姪季明を祭る文』柳公權―『蘭亭書帖』僧懷素―『自敍帖』『千文』『聖母帖』『淳化法帖』『二王府帖』『大觀太清樓帖』『大清樓續閣帖』『紹興國子監本』『淳熙脩內司本』『淳熙秘閣續帖』『臨江戲魚堂帖』『利州帖』『點江帖』『慶曆長沙帖』『劉丞相私第本』『長沙碑匠家本』『絳帖』『東庫本』『汝帖』『鼎帖』『星鳳樓帖』『玉麟堂帖』『寶晋齋帖』『群玉堂帖』『二王帖』

此等は有名なもので一々議論がある、爰には其一班をも揭げる餘地がない、例へば魏の鍾繇の書などは大に疑問だが、穿鑿を別として一體に揭げて置いた

二四一一　書の本性　美術研究の項目

は詩歌、音樂、繪畫、彫刻、建築などゝ極まつて居るようだが、東洋には其上に書法といふ一項目を擧げねば成らぬ、高等な美術として書法が何程東洋の一部に發達したかは愕くべきもので、心の眞を現はし性格の如何を發揮するに第一の印象として或は神佛に文字を捧げ、或は精神修養の方法に用ゐ、或は人才の登用試驗に用ゐた如此尊重したから其發達も非常なもので美術の上位に居る日本の繪畫も此書法から生れて居る、昔の有名な畫家は多く書博士の門に學んだものだ、それ故日本の畫は書と同じく毛筆の產物で曲線美と墨色の美とが主眼の研究に成つて居る、西洋畫とは趣きを異にして寧ろ書に近いものである。

美術の本義から言つたら、書は畫の如く種々の形式に縛せらるゝ事が少なくて心を直に紙面に現はすには極めて簡單である、素より文字の形式は畫と共に宇宙の精氣ある物體の形象から採たのが多いが、何れも美術化して「心」に消化されて居る、畫程物體の寫實に訣びては居らぬ、形體は簡單であるだけ眼識は意味が深いのも其の理由である、斯の如くして書は單純に人の意を發現し易い。

二四一二―二四一四　書の用途　書は畫の如く純粹の美術のみでない大に實用的のものである額字や卷物や色紙短冊の如きは純美術で官廳又は職業などの文書文字は實用的のもので、交際用の手紙などは美術と實用との兼具である、斯く區別して研究もし、發達もさせねば成らぬもので、柔軟にて剛き力ある彈力性の獸毛千變萬化の使用法で其妙を現はすといふ此純美術の一技術は素より長月の研究を要すべきものである、併し日用の交際に用ゆる手紙文字の如きは長日月を要して此多忙な時世に行はれ難い譯で、是は吾が新書法流布の第一の着眼點として居る、又實用的のものは器械の進歩とインキに讓るべきであろうと思ふから爰には論外として置く。

二四一三　執筆法　執筆とは筆の持方で筆は死物だが運筆を得て活動する如く指を死物として（唯持つて）之れを働かしては成らぬ腕が活動して文字を書かせるのである先づ筆の中央を三本指で持つ事箸を執る如く爲し殘り二本の指は中指に列んで密着させる、其掌中は空虛で鷄卵の一個も握つた樣にするといふ。王獻之が書いて居た時王羲之がそつと其筆を拔取らうとしたが竪しく持て居たので取れなかつた、そこで吾書道を繼ぐ者は獻之である額字と劇賞したといふ位だ。此の如くして竪しく持て居る指先きの神經が筆に傳はつて終には意の如く毛先きを御する事が出來るやう成る準備である、（指三本で筆を持つのだが、ずつと大筆に成るに從つて他の指をも懸けるよう成るのである）

二四一四　運筆法　書を書く第一の要件は筆の使ひ方で、何千本と集めた毛を歷したり緩めたり練らしたり走らしたり突かけたり捩つたり種々な操り方で心の機徴を文字に現はすのである之を運筆法といふが、之が大に議論のある所だ美術に眼のない者は字の形斗りに重きを置くが形は第二第三に置くべきである本書の文字が何百年來現はれないで居るのは此運筆法を研究し損ねたからで今の大家の大失策である佛敎の本家たる印度に眞の佛敎がなくて日本に殘つて居る樣に書法の本家たる支那には宋の蔡襄までゝ本法が廢絕して（衍極書法流傳に據る）却つて僧空海の手に依て日本に殘つて居た、其を大師流と言つて唐樣の書家は別物の如く思つて研究しない誤で、わざ〳〵拔骸の支那を餘つて明清時代の書論などに據つたから大間違ひに成つたのだ、明清時代の懸腕直筆を崇拜して居るから現に王羲之の所謂