

あるから、大に注意しなければならぬのである。

繪畫は寫眞とは大に異なるものであるから、その構圖の上から言つても、自然の風景に邪魔になる處があるならば、その取舍は自由にして好い。自然を忠實に寫生するにふこきは、決して、美を拾收し得たものとは言へないのである。けれど、その取舍は、決して、忽緒にしてはならないので、忽緒にしたために、全體を損ふ様なことにもなるから注意しなければならぬ。

自然の風景を寫生する場合には、その形、明暗色彩の調子を看取しなければならぬ。

〔B〕 遠近と濃淡

寫生の場合に注意すべき事がある。それは遠近と濃淡とである。

前後して立つて居る二本の樹木を寫生する場合には、その區別を明確にするために、濃淡をもつてしなければならぬ。累りあつて居る様に見せてはならない。そして、圓い樹木を平面にして描いてはならぬ。浮彫のやうに、前面ばかりを高く

描いて、その半面を想像せしむる様に描かせねばならぬ。

〔C〕 物質の表現

寫生の場合に、その物質の表現を忘却してはならない。樹木を描いた時に何の木であるか、石を描いてその石に軟硬の程度を表現せしめなければならぬ。これは寫生論の項目にても詳説して居ることであるから略するが、個性の研究をしてさへ置けば、この失敗は免れるのである。

〔D〕 寫生と明暗

繪具には透明色、半透明色、不透明色があり、暖色寒色の別がある。

クリムソン、レーキ、ブルブルーなどは透明色であつて、レモン、エロー、ライトレッド等は半透明色で、ヴェルシオン、エメラルドグリーン等は不透明色である。また、黄赤橙などはすべて明るい色で暖色であり、青藍紫黒等の暗い色は寒色である。

日光の直射を受けたものは大方暖色で、そして不透明色であるが、陰は寒色又は

半透明或は透明色である。

〔E〕 物體の反映

彩色をする時に注意しなければならないことがある。それは物體の反映であつて、白壁の傍に樹木があるならば、その陰は綠色、暗い中の鼠色は、明るい處にある白よりもより以上に白く見えることがある。こんな比較さいふことがあるから彩色の際には、なる可く極端の色を避ける様にさせなければならない。

〔F〕 陰影の濫用

陰の色を用ふる時に、一定して油繪の場合にはビチュームを水彩畫の場合にはセピアを濫用する。けれど、セピアと同じ色に見えて陰影もあるに違ひないが、物體の色に依つて、陰影も同じものではない筈である。この陰影は、色彩上の至難な處であつて、その陰影のために、明るい處の色に影響を及ぼすことがあるから注意しなければならない。

二 寫生の實際

〔A〕 寫生の距離

寫生の場合に於ける自己の位置と、寫生物との距離は、何れの場合も同じで、寫生すべきものゝ高さの二倍以上を離れるのが通則とせられて居る。と同時に、晴天の時には、太陽の在る所を考慮させなければならぬ。

寫生物體の前面に太陽がある時は、その物は平偏となつて影は少く風致に乏しい。若し背部にある時には、全體は暗黒に見えて興味はあるけれども寫生するに困難を感じる。で、適當に、左右、何れかの上部から斜に光線を受けるやうにすると、明暗の度がよい様である。

〔B〕 輪廓の修正

位置が決定したならば、鉛筆で軽く輪廓をとるのであるが、その輪廓は要所くをつとめて精密に觀察して、線に間違ひのない様にしなければならぬ。一度彩

色をすると油繪と異つて修正するに困難であるから注意しなければならぬ。輪廓をゴムで修正する場合には、不潔なゴムを使用してはならない。彩色してからその汚點が見えて、繪面を損ふからである。なるべくゴムで修正しない様させなければならぬ。

三 彩色の順序

彩色の場合、その順序は風景の時には先づ、天空を描き、その次に遠景、それから順次に前面に及ぶのであつて、初め寫生すべき景色の中で、最も明るい部分と暗い部分とを認知して、それを明暗の兩極度として、他の部分は、それよりも、少しづつ、度を和けて描寫しなければならぬ。

暗い繪である時には明るい部分を、又明るい繪である時には暗い部分を、畫面の主要の位置に置く事が必要である。でなければ、畫面の統一を失ふ恐れがある。彩色の順序には、種々の方法があつて、初めに、ニュートラルチントの様な穩かな

透明色を以つて明暗を塗り分けて後、他の色を以つてその上加ふるのもあれば、又二三色を以つて淡く塗り分け漸次濃厚にして行くのもある。

又寫生の目的物から描き初めて、他の部分に及ぼすものもある。それから、初めに最も暗黒なる部分から漸次光明の部分に移つて行くものもある。部分的描法を次に説明する。

天 空

天空を描く時には、最初に畫面の全體を、清水で潤し、その水が乾いて、まだ少し紙の上に潤がある時に、天色をパレットの中に、十分に溶かして置いて、大筆に含ませ、左の上部から塗つて行くのである。この場合に、第一筆と第二筆との間に、むらが出来ない様に注意させなければならぬ。もしむらが出来た時は、乾いてから後、清水で上部から柔かに大筆か又は刷毛で洗ひ去るが好い。

地平線の上に現はれた遠山樹木は、空を描く時に、共に塗り込んだが好い。この方法の効果は、空間と物體との間に際立つた線が残つて、柔い調子を破るのを防が

れるからで、家屋の障子や海の白帆などは塗り残して置いたが好い。月を描く時は初めに淡い色で月の形を残して漸次濃くして行くが好い。晴天の日の空の色は地平線に近づくに従つて明るくなるものである。

雲

雲の描法は水彩畫にミつては非常に困難なものであつて、初學者は、初めのうちには雲を描く場合には急變しない雲の形を寫す様にしたが好い。流動する雲は、記憶に依つて、そのなかば寫さなければならぬ。で、その場合には初めに鉛筆で軽く雲形を寫しとつて、空を塗らない前に、その雲の陰を描いて後、その光部が黄色であつた場合には、淡く彩り。白色の場合には、紙の色を残して置き而して、全體の空色を塗らねばならぬ。この場合には、極めて迅速に着色させねばならない。

曇つて居る空に青空がもれて見える時には、その青空を描いて後に、全體の曇つた色を塗らねばならぬ。その一部に赤黄色が淡くふくまれた時には、畫面が全く

乾いて後、他の部分は清水を以つし、目的の處だけを淡く彩るのである。

朝夕の美しい雲は一瞬時の現象であるから大體の輪廓をとり鉛筆で色の記憶を急に着色して後、これを描くか、又は主要な部分のみ着色して、後に補修するかしなければならぬ。

遠景

遠景は中間の空氣の爲に、形和らぎ、明暗が不燿であつて、色又はその特色を失ひ寒く不透明になり易いから、その妙趣を寫し取らうとするには、調色する場合に、ホワイトを多量に加ふるか、又は一度着色した處を筆で軽く洗ふたが好い。

遠景の輪廓は鉛筆を軽く用ひさせたが好い。

建築物

建築物は輪廓をさる場合に少し面倒ではあるけれども、明暗の區別が判然してその色調も單純な處が多いから、着色の時にはそれほど困難を感じない。

初めに、その輪廓を勉めて、町疇に寫して置かなければ着色の時に困難を感じる

家根の瓦の如きは一枚くゝに寫取るときは不可能であるから明暗と大體の形を看取して筆を略したが好い。建築物の場合に最も注意すべきは遠近法である。

樹木草花

樹木草花の描法は非常に至難なものであつて、初めから大作することは、効果をあける事が出来ないから、初めに、一樹一草からやつて、漸次森林草野を寫す様にしなければならぬ。

樹木は葉のないもの、又はなるべく少ないものを寫す様に、大きな葉のものから細い葉のものに移つて行く様にさせたが好い。

葉を彩色する時には、初めに葉の最も明るい部分の色を以つて、全體の葉を塗り漸次濃い色を塗つて行く様にさせたが好い。

光線を受けた部分と陰影となつた部分とは、明確に區別して描き、淡い葉の日光を受けて透明せる場合は見逃すことなく描き、又その樹葉は一見水分のふくまれているやうに潤深い葉の形葉に注意して、樹木の性質を描寫することを閑却して

はならない。

樹幹は日光の直射してゐる部分の色を以つて全體を塗つて後、陰影を施さねばならぬ。それと反對に、暗い處から描きはじめて、明るい處に移つて行く方法もある。細い幹や枝なきは暗い色で描き、乾いて後に明るい色にホワイトをまぜて描くのである。

草の描き方は樹木と同等かはる處はない。只、遠近に注意して前部は後部よりも形も色も正しく描かせるのである。

花は形の大きいものから描いて先に着色してそれから幹葉に及ぶのであるが、花は短い時間に色や形を變ずるところがあるから注意して、初めに描くことが必要である。

花を主格として描く時には、後景に注意を拂はなければならぬ。後景があまりに複雑して居る時には、小さい花は目立たない、又後景が明るい時には白い花又は黄色い花は遠近を示し難いから、色でもよく補色の應用をして、主格たる花の花を奪

ひ又は害ふここのない様にしなければならぬ。

細い花又は形の面倒な花で輪廓を正しく残し得ない時には、ホワイトを濃くして描き、そのホワイトが全く乾いた時に、その花の色を軽く塗るのである。

水

海水河水などは、日光の来る處によつて、その色に種々の變化があるものであるから、二日以上に亘つて寫生する時には同一の時刻と同一の天候とを選ばねばならぬ。

静かな波は一面に深い色で塗つて、ホワイトを淡く溶き、その上に縁を練きれば波紋を現はすことが出来る。岩などに打ち寄する波はその勢をよく見て形をとり、濃淡を看取して、それから記憶を辿つて描かねばならぬ。

湖沼なきの静かな水には天空の色が映じて居るものであるから、天空の色、雲の形と同様に描いても差支へはない。

沿岸の樹木その他の水面に映つた場合には、その物體よりも幾分か明暗の度を

減じて寫さねばならぬ。水に映る影を寫すには筆を上より下へ、眞直に下して形をみり乾いてから清水を刷毛にひたして、軽く其面を摩する時は物の映じた形を得るこゝが出来る。湖沼の浮葉は初めから残して置いて、よければ、描き終つてから乾くのを待つてその形を洗ひとつて、それが乾いてから後に、色を塗つても好い。

田畑點景

田畑はその季節に依つて異つた色を呈して居るから注意しなければならぬ。畑を描くには、初めにその作物を寫してから地面に及ばなければならぬ。

點景を添ふる時には、特にその人を景色の中に立てて寫生する場合の他は、その人物を添へようとする位置に應すべき高さを計つて白く輪廓を残して置き描かうとする人物は他の紙に寫して置いて、後、これに書き入れたが好い。

點景の人物は、あまりに精密に描く時には他との均合も失ふことがあるから注意せねばならぬ。田家の前の鶏、又社前の鳩、野原の牛馬などもこれと同じ心持で

描く様にするのである。

點景人物の位置は、畫面の中央にあつては興味を害ふ惧れがあるから、主格なるべきものとの均合をこる事が必要である。

靜物

室内で花卉、果物、書籍、文房具、その他の靜物を寫生する時には、なるべく一方から光線を得る部屋を選ばねばならぬ。

光線は強弱の變化が尠ない處が好い。靜物の背景もなるべき處には、その物に應じて配合のよい布地又は紙を置いたが好い。寫生の場合には四五尺を離れるさいふのは、接近すると細い處まで見え過ぎるため苦しむところがある。靜物を寫生する場合には、極めて精密に、形色なきを寫さねばならぬ。

第十二章 初學者と繪具

日本畫の繪具は凡て礦物性のものでも植物性のものでも、膠を混じて溶くのである。膠には三千本膠、晒膠、阿膠、ゼラチンなどの種類があるが、三千本膠が一番廣く使用せられて居る様である。

初學者に必要な繪具と言へば、藍棒、岱緒、雌黃、臘脂、朱、胡粉なきが備へられてあれば一通り間に合ふ。

膠を溶すには、膠一匁に水五勺位の割合で土鍋に入れて膠が水にふやけ時を見て火の上にかける。箸で掻き廻はして溶解しきつた時に火から下して別の皿に絹布で漉し取つて使用するのであるが、焦けつかない様にしなければならぬ。膠は夏季には一日で腐敗するから日々煮なければならぬ。冬季は凝結し易いから、使用する時には火上に焙つて溶解して使用するのである。

初學者に間に合ふ前述の繪具の溶き方を先づ説明する。

藍棒を溶くには、皿の上に膠液を少し入れてその上に墨を磨る様にする。

岱緒は藍棒と同様に膠を加へて皿の中で磨るのであるが、硬質のものであるから火の上で焙りながら磨ると早く溶解する。

雌黄には膠を加へる必要はない。水を少し入れて磨れば好い。

臙脂は初め鉄の如きもので一寸四方位の大きに切り、皿の中に入れて煮沸した湯をこれに注ぎ、箸様のもののでこれを搾る。眞赤な色の液が出る。その時搾粕を捨て火の上に焙つて乾かすので、膠は入れる必要はない。

朱は皿の中に少しの膠液を入れて、指の先きでこれを攪きませ、段々に水を入れて溶くので、初めから水を所要だけ入れる。溶くのに困難である。

胡粉は茶碗の中なごに入れて乳棒(硝子製又は陶器製の挿木の様なもの)でよく磨つた上に、膠液を少しづつ加へて溶かして行くので、繪具の中で最も溶き難いものであるからよく注意しなければならない。

初學者のために、繪具の混ぜ方で、重なるものを述べる。

▼草緑又は草色を得るには、藍と雌黄とを各等分に混ぜる。

▼合せ紫を得るには、藍と臙脂とを混ぜる。

▼赭黄を得るには、橙萎の如き色、岱緒と雌黄とを混ぜる。

▼岱緒墨を得るには、岱緒と墨とを混ぜる。

▼藍墨を得るには、藍と墨とを混ぜる。

尚、日本畫で使用される繪具といふに三十種以上もある。それを色別として、溶法を次項に説明する。

▼白色に属するもの……胡粉、雲母

▼赤色に属するもの……臙脂、洋紅、朱、丹、紅柄、朱土。

▼黄色に属するもの……雌黄、石黄、黄土、雞冠石、黄緑青。

▼青色に属するもの……藍、群青、紺青、花群青

▼綠色に属するもの……綠青、白綠、花綠青、花白綠

- ▼ 褐色に属するもの…… 岱赭。
- ▼ 金色に属するもの…… 金泥。
- ▼ 銀色に属するもの…… 銀泥。
- ▼ 銅色に属するもの…… 銅泥。
- ▼ 黒色に属するもの…… 墨、煤。

右の繪具には、岩繪具、水繪具、泥繪具に属するものがある。

岩繪具——とは岩石を粉末にして製したものであつて質は粗く不透明である

これに属するものは綠青、群青、白綠、紺青などがある。

水繪具——こは藍、岱赭、雌黃、臙脂などの透明的な性質を有する分子の極めて微細なものである。

泥繪具——こは胡粉、黄土、朱土等で、又は金、銀泥なども泥繪具といふ人がある。

この三種の中で使ひ易いのは水繪具で、岩繪具は彩色し難い。泥繪具は膠の加減で、難易がある。

一 日本畫繪具の溶法

胡粉の溶法は前にも説明したが、膠を入れるのが最も至難なものであつて、膠が多過ぎるこ色が悪くなり、少ないと剥ける。適當の分量といふと胡粉十匁に膠が夏季なら一匁、冬季ならば八分位である。胡粉が上手に溶けるこ、美しい白色を呈するこ、こ、その上に他の色を塗る時に、墨つきが適當であつて、弾かない胡粉を他日使用する時には器物のまゝ火に焙り、水か又は薄い膠を入れて、乳棒で溶くのであるが、二度目に使用する時は色が少し悪い。

雲母の溶法は胡粉と同様であるが、膠の量を少し強くしたが好い。

臙脂は赤色で洋紅、朱、丹、朱土の種類がある。その溶法には種々ある。(一)臙脂を鐵で一寸角の大きさに切り皿の中に入れて熱湯を注ぎ箸を以つて搾り、搾粕を捨て、あまり強くない火の上に焙つて乾かすのである。(二)臙脂をむしり解いて皿の中に入れ、水を注いで數時間浸して置き、色が浸み出してしまつた時に、その粕を捨

てて布漉しにして焙つて乾かすのである。

臘脂は過度の熱を與ふる色を惡るくするから、火鉢の上にかけて藥罐の蓋をとつて臘脂皿を置く、湯氣の熱度に依つて、乾くのと、皿の上に紙などを置いて日光で乾かす方法も好い。

恚うして製つた臘脂を使用する時には、筆に水をふくませて、その筆先で溶くのであつて、決して指を使用してはならない。膠を臘脂に入れる必要はないが、使用の時に少量を加へたが好い。

朱の溶法は皿の中に入れて、その中に極めて少量の膠液を入れ、指をもつて溶混し、段々少しづつ膠を加へるのである。溶く時に、膠液を多く入れると、朱が浮んで溶難い故に、膠を入れ過ぎない様にし、入れ過ぎたら膠を少し乾した上に溶かなければならぬ。

丹は帶黄赤色の粉末であつて、その溶法は皿の中に入れて、乳棒をもつて空磨りをして、膠を段々に入れて溶くのである。朱と同様に水飛して保存することゝが

出来る。

朱土は暗赤色で、その溶法は胡粉と同様である。保存の方法は、塵の入らない様にして藏ひ、再び使用する時には、少し火に暖めた上、水で溶くのである。

雌黄は藤黄と書くのが本當である。その溶法は繪具の中で最も容易いものであつて、皿の中に水を入れて磨れば好いので、膠を加へる必要はない使ひ残しを後日使用する時には、火に暖むる必要なく水を加へて指頭で溶けば好いのである。雌黄は決して火に近づけてはならぬ。火に近づけるに凝固して渣となつて仕舞ふからである。

黄土は平板狀、不整形の塊で、黄色に幾分かの橙色がまじつてゐる、その溶法は胡粉又は朱土と同様である。

雞冠石は橙赤色の塊で、溶法は必ず、乳鉢が茶碗の中に入れて、乳棒でよく磨り粉末にして、少量の膠液を加へる。粉末としてあるものには、膠を加ふれば好いのであるが、爆發性のものであるから注意しなければならぬ。

雄黄・石黄 は雞冠石と同様の溶法で、何れも毒品である。

紺青・群青・黄緑・青・薄青・白群青などは、何れも皿の中に入れて、その上に膠液を加へ、指頭又は筆先で攪混し、紺青は膠を濃くし、白群青は膠を薄くする。使ひ残したものは、微温湯を入れて、數時間を経過した後、上水をこぼして、水飛して貯ふるので、再び使用する時には、新に膠を入れて溶くのである。

紫粉 は不規則の塊をなせる光澤ある紫色の粉であつて、その溶き方は皿の中に入れて、極めて少量の膠を入れ、吊先きで攪混したる上に、又少量の膠を入れて、段々にこれを薄くし、その塊が固く溶解しない時には、乳棒で溶くのである。使用したるものは、その儘にし更に用ふる時には、少し暖めた上水をたらして指で溶くのである。

綠青・白青は何れも毒品で、不規則なる塊をなし、美しき綠色を呈して居る。皿の中に綠青を入れて、その中に膠液を入れ、指で攪混して使用するので、綠青・白綠はその質の粗細に依つて、岩綠青二番、青三番、白二番、白三番、白綠の種類がある。その

膠の度は粗なるものには濃い膠を、細いもの(白綠)には淡い膠を加へるのである。

綠青を皿へ入れるには、紙包のまゝ之を開けず、小匙で掬つて皿に入れる。溶く時には多量の膠を入れても差支へがない。綠青は沈澱するから、沈澱した處に筆で膠を交ぜて、適宜の濃さとする。冬季に膠が凝固した時には、暖めて使用すればよい。保存するには、皿の中へ微温湯を入れて攪きまはし、沈澱させて上水を去り、水飛して置くのである。

信精 は時々しては塊になつてゐる鑛石のまゝ使用するこゝもある。その溶法は、皿の中に膠液を二三滴注いで、墨を磨る様に磨き、使用するので、一旦焙つて乾かした後、水を注いで指先で溶いて用ひたら尙更好い。残りを後日使用する時には、少し暖めた上水で溶くのである。

金泥 は金を粉末にしたもので、純金のものと銀を加へたものがある。金泥にはその品に依つて赤味を帯びたもの、青味を帯びたもの、この數種があつて、金泥のこみを消粉ともいふ。燒金、青金、水金の種類があり、燒金は純金より製したも

ので赤味を帯び、青金は少量の銀を含んでゐるので青味を帯び、水金は青金よりも多量に銀を含んでゐる。その溶法は皿をあまり強くない火の上に焙つて温めた上に、極めて少量の膠を入れ、金泥を加へて、指で攪混するので、その上に、水を一二滴入れて溶き、そしてまた少し金を入れ、次第に淡くするのである。溶く時に塵が這入らない様にならないと、塵に金泥がまつはつてしまふゆゑ、使ふ時でも蓋をする様にしたが好い。

保存するには、皿の中に湯を入れて、二三時間静かにして置く、金泥は皿の底に沈澱してしまふ。その時、上水をとつて貯へ、再び使用する時には淡い膠を入れて又溶くのである。金泥は直接に紙や絹の上に塗ることはなく、下地を塗つた上に金泥を塗るのである。

銀・泥 は銀を粉末にしたもので、少量の銅を含んでゐる事もある。その溶法、保存法は金泥と同様である。銀泥を一面に塗る下地は多く藍を下塗する。銀泥で描いたものは半年も経ると淡い褐色となり、年を経るに従つて黒色を呈する様

になるから、その錆を止めるには、銀泥で描いた上に、礬水をひく、錆が遅い。

銅・泥 は銅を粉末にしたもので、溶法も保存法も金泥銀泥と同様である。

二 礬水引法

礬水引といふのは、描く時に墨や繪具がにじまないためにする方法である。

礬水は膠を水に溶解させたものに、明礬を入れたもので、分量の適度は、正確に決定されては居ない。自分の経験から、濃くも薄くもする様である。

〔A〕 礬水の製法

礬水の製法は、膠と明礬を水中に入れて煮沸するのであるが、その礬水を引く紙又は絹など材料の性質に依つて、膠明礬の分量に多少の鹽梅が必要である。その分量は

膠一匁。明礬五分。水一合。であつて、初めに土鍋に水一合を入れ、その中に膠を投入して火の上にかける。膠が溶解した時に、明礬を入れる。而して鍋の中

を泡が立たぬ様に掻き廻し膠を明礬が残らず煮えて溶解した時に、火から下して清潔なる皿の上に布をかけ、礬水を注入して、その布を搾り、かくして、礬水は得られるのである。

この礬水の中には膠が混入して居るから、冬季ならば幾日でも保存して置かれるが、冷却するために、凝結してしまふ故、凝結した時には、それを火の上にして、溶解させて使用するのである。夏季はこれに反して、凝結する事はないが、腐敗する恐れがあるから、よく注意しなければならない。腐敗したるものは悪臭を放つ故に決して使用してはならないのである。

〔B〕礬水の引き方

礬水を引くには、巾の広い刷毛を使用した方が好い。毛の柔かな毛並みの好い専用刷毛を備へて置くことも必要である。

礬水を引く上に、注意しなければならぬことは、引残しのない様にすることである。

美濃紙

薄美濃半紙などに礬水を引くには巾一尺から長さ二尺位の板を一枚備へて置く。平板な面に、礬水引する紙を置いて、礬水を刷毛にひたして、紙に皺のよらぬ様に、中央から放射状に刷毛を動かすのである。その次の紙は少し位置を動かして、その次もまた位置を動かして、累て置いて礬水をするのである。

礬水を引いた紙を乾かすには、二條の糸を四五寸位の距離に置いて平行に引張つて、その上にかけて置いて乾かすのである。

唐紙

畫仙紙白紙などに礬水を引くには裏打してから引かねばならぬ。裏打の必要さいふのは、破裂を防ぐためである。毛布なごの上に擴けて礬水を引くこの場合に刷毛は條の様に引いて行くのである。裏打した礬水は裏打の紙にまでしみ込むので、礬水が多量に必要さなるから、不足を來さない様にして置かねばならぬ。

絹地

に礬水を引くには、之を枠に張らなければならぬ。枠に張る時には、姫糊又は生麩を用ひる。絹を枠に張る時に注意しなければならぬことは、礬水を引

くき絹が張つて來るので剥がれるこみがあるから失敗のない様にしなければならぬ。

礫水を引くには、なるべく天氣の好い日に絹を張つた糊が十分に乾いたのを見て礫水を引くのである。

刷毛に礫水をしたして、横に縦に萬遍なく亂脈にならぬ様に引き、糊で張つた處は引き残して置かなければならない。萬一礫水を引いた絹地が枠から剥がれた時には、紙で止めて置くのであるが、もこの様にはならない。疎畫の時には礫水を一遍引けば好いが、密畫の時には二遍位引いたが好い。

金・銀 箔地に礫水を引くには毛の柔かな刷で、なるべく淡い礫水を用ひたが好い。

木・材 桐杉檜などの板に礫水を引くには濃いのを、二遍三遍引いて差支へがない。木目に従つて刷毛を引くこみを忘れてはならない。

第十三章 下繪の描法

下繪といふのは畫の草稿のこみで、初學者の人は如何なる疎畫であつても、下繪をつけて鍛鍊しなければならぬ。

下繪はその作品の根本となるべきものであるから、極めて慎重な態度でなければならぬ。下繪が完全に出來てさへ居れば、その繪を完成するに樂である。

下繪を作るには半紙を所要の大きについて思ひ浮べたる趣向を描くのである。先づ燒筆をもつて、畫の大體を描き、その上に淡墨か朱又は、俗緒を以つてそれを描き、濃墨をもつて之を訂正しながら描いて行くのである。

燒筆、淡墨、朱なさと順當に描いて行くのは、缺點を補ふためであつて、第一の燒筆の時に、一事一物の形に就ては簡單にでも、凡その圖取や位置やを注意して描くこみを等閑にしてはならない。淡墨の時には少し叮嚀に、物の姿態を注意し、濃墨の

時には、明細に描かねばならぬ。

下繪は極めて重要なものであるから、創作の場合には、この下繪に充分の注意を拂はなければならぬのである。

下繪を描くには、墨をもつて、その輪廓だけを描いて置く、例へば、此處にある物象を描かんことを欲する場合に、胡粉又は草綠を用ひて完成する作品の場合に、その下繪に、胡粉又は葉綠をつける必要はない。墨でその輪廓をつけて置けば好い。

さうしてかみいふと、下繪は、その位置を定めるかみいふのが眼目であるから、墨で輪廓だけ描きその位置を巧みにして置けば、下繪の目的は達したと言つても好いので、仕上げる作品と同様に、色彩をつけるといふことは、それほど効果が無い様である。

然し、山水の岩石などを描く場合には、その岩石の輪廓ばかりでなく、その皺は出來得るだけ略せずに描いて居たが好い。かみいふのは、岩石の皺はその位置によつて、巧拙が出来るから、下繪の時に、その皺を充分につけて置いたが好いのである。

下繪の修正する時には、壁などに掛けてその構圖をよく見て、若し不十分の處があると思つたならば、その上に白い紙を貼つて描き改める。まだ、それほどしなくても好いと思はれる小部分であつたならば、胡粉を塗つて描きなほすのである。

第十四章 畫 題

畫題は描かれたる作品の題目であつて、すべての作を試みるには、一定した畫題が形の上には是非とも現はれなければならぬといふ事はないが、自分は何物を描いたかその内容を説明する必要がある。

畫題をつけるには、これまで、いろ／＼な畫題がつけられ、殊に、南宗派な場合には文人墨客があつて、従來、雅致あるものをつけられ、今日に於ても、山水畫の畫題には、一定した畫題がつけられてある。

山水畫題

春 || 春山烟雨。早春殘雪。梅花青雲。柳浪漁艇なごがあり。夏 || 夏山雨後。夏雨新霽。水閣納涼なごがあり。秋 || 秋山暮靄。芦洲夜泊。江水秋晚なごがあり。冬 || 寒山行旅。寒窓讀書。雪中訪友——なごがある。

季節に關せざるもので、一路江山。松徑晚歩。溪閣松聲などがある。

謎語畫題

南宗派に用ひられて居るものが、謎語畫題と稱さるゝものがある。例へば

- 玉堂富貴 || 牡丹 海棠 木蓮
- 不老長春 || 松 薔薇
- 忠孝双全 || 萱草 葵
- 金衣百子 || 石榴 黃鳥
- 天香玉兔 || 桂花 月
- 一品當朝 || 波 鶴一羽
- 清風高節 || 風竹 鶴
- 三陽開泰 || 日輪 羊三頭
- 念々如意 || 鯰 靈芝

初日天來 || 雲中蝠蝠
 富貴百齡 || 柏 牡丹
 紫綬金章 || 枇杷 藤花
 堂上双白 || 梧桐 白頭翁二羽
 萬年報喜 || 松 喜鵲
 富貴神仙 || 枕 牡丹
 天然如意 || 南天 水仙 靈芝
 朱唇翠眉 || 柳 海棠
 幽谷遺響 || 岩 蘭
 花中君子 || 蓮葉 蟹
 百事大吉 || 百合 柿 橘
 蒲塘新艷 || 蓮花
 なぎがある。

各數畫題

數字に基いた畫題のこゝで、昔から一定して傳へられたものである。

歲寒三友 || 松、水仙、蠟梅(南宗派)
 風月三昆 || 蘭、蓮、菊(南宗派)
 詠歌三夕 || 浦、苦屋、鳴立、澤、横立山(土佐派)
 虎溪三笑 || 陶淵明、陸脩靜、惠遠禪師(狩野派)
 四君子 || 蘭、竹、梅、菊(南宗派)
 四清 || 梅、桂花、菊、水仙(南宗派)
 商山四皓 || 東園公、綺里季、夏黃公、用李先生(狩野派)
 六妍 || 芍藥、海棠、梨花、木槿、木芙蓉、長春(南宗派)
 六歌仙 || 喜撰法師、小野小町、僧正、遍照、在原業平、大伴黑主、文屋康秀(土佐派)
 竹林七賢 || 阮籍、稽康、山濤、劉伶、王戎、阮咸、向秀(狩野派、南宗派)
 春の七草 || 芹、なづな、こぎよう、はこべ、ほこけのさ、すすな、すすしろ(土佐派、四

條派

秋の七草 || 萩尾花、葛、撫子、萱、女郎花、桔梗、朝顔 (土佐派、四條派)

七 香 || 柏、百合、菊、桂、水仙、茉莉、梔子 (南宗派)

飲中八仙 || 賀知章、汝陽王、李適之、崔宗之、蘇晋、李太白、張旭、焦遂 (狩野派、南宗派)

瀟湘八景 || 瀟湘夜雨、遠寺晚鐘、平沙落雁、山市晴嵐、漁村夕照、遠浦歸帆、洞庭秋

月、江天暮雪 (狩野派)

九 秋 || 桂花、芙蓉、秋海棠、細蓼、剪秋羅、紺菊、日草、雁來紅、瞿麥 (南宗派)

十 長 生 || 日、月、山、水、鶴、龜、松、竹、鹿、芝 (狩野派、南宗派)

各家十二客 || 牡丹、梅花、菊花、瑞香、丁香、蘭花、蓮花、茶蘼、桂花、薔薇、茉莉、芍藥 (南宗派)

その他、十六羅漢、二十四孝、三十六歌仙などがある。

命題は、作品の内容の説明に過ぎないのであるから、昔から傳へられたるものを描くには、例へば「玉堂富貴」さいふ題を依囑せられたとすれば、牡丹、海棠、木蓮を描くことは、罷むを得ない事であるが、藝術家の使命は、創造にあるので、自分の感興

に觸れて成りたる作品、自分の思想を發表せんとする作品に對しては、それを表現するものを選ぶは、差支へのない事である。

第十五章 落 款

落款とは、作品に對して作者の名を記入することであつて、その字義は

「落——は落成の意であつて畫が完成したることを意味し、款——はマコトと訓し、自己の作品たるを證明するの義である。」

——であつて、作品が完成すれば、之に落款を記入して印を押捺するので、畫に對して、この落款が主要なものであることは言ふ迄もない。従つて、この落款に對しては、昔から一定の法則が行はれて居る。

落款の位置 は極めて注意しなければならぬ。その位置の如何に依つて、その作品の生命に關することがある。落款の位置は、記入すべき位置が一定して居て、その位置は、畫の方から喚起するものであるといふ説がある。

畫の中で如何なる位置が、落款を記入する處であるかといふは、畫の模様によつて

てその位置も變化することは當然であつて、何處に落款するといふ一定した位置を指定することは不可能である。

普通から言ふに、落款は畫の基礎となるべき位置に記入するのである。

落款は描かれたるものの位置に依つて決するものである。何故に、落款はその元の方にしなければならぬかといふは、一幅の中に描かれたる適宜の部、之に對する餘白がある。紙面に餘地なく描かれると言ふことは少ない。

落款は多くその餘白の一部分に記入せられる。無意味に、餘白に落款することは作品を瑕けるものであるからよく注意しなければならぬ。

又描かれたる畫の位置が、紙面の一方にのみ偏して居ることがある。その時は繪と相對して居る方の餘白に、畫面の均衡を保つために記入することもある。これは例外であつて、常則としては、その畫の基礎となるべき部分に記入するのである。

山水畫などで、下部に樹木家屋があり、上部に山があつて、その上に落款を記入す

る、これは多く南宗畫に見うけるが、これは南宗畫に限られたる例外である。

對幅の落款は、右の方の畫には、必ず右端に記し、左の畫には左端に記入するのは對照として好いからである。

この場合、落款の位置は、双方とも、略同様の高さであつて、高低が尠い方が好い。ならべて掛けて見た時の感じの上からも好いのであるが、又畫面の都合で、一方の落款が遙かに上り、一方の落款が遙かに下つて居るのも面白いものである。が、如何なる場合でも、對幅として見るには、兩端であるべきを無視してはならない。

三幅對の落款。この場合に於ける兩端の落款は對幅と同様にして、中央なる畫はその畫面の如何に依つて、左右の何れを選んでもよいが、畫面に依り、中央の下部に記入するべきがある。

落款の記入法

落款は畫面の端に記入するのであるが、あまりに端近かになると、表装する場合に切落されて、偏位に過ぐる弊があり、又あまり下部に記入することも、上部へ上り

過ぎても、落款の位置がきれなくなるから、よく注意しなければならぬ。

落款の文字の大きさは、畫の大小に依つて、斟酌する必要がある。然し、何れにしても文字は大き過ぎるよりも、小さい方が畫面の調子を瑕けない。

落款の字は、眞直に書かなければならぬ。曲つて書いた時には、不體裁の觀を呈する、その字體は、眞行草書、何れも差支へない。

美術としての理想から、落款の字體を考査して見るに、上手なのは好ましい事ではあるが、優美に、圖案化されたものが、畫面に對して對照が好い。

落款の色は墨を用ふるが、常例ではあるが、畫面の調色上から或は、他の色、金泥の如きものを使用するのも面白い、金泥などを使用する場合は、黒い畫、墨で暈かされたる繪などに、金泥を用ふると、落款が非常に引立つて見える。

落款と文章。落款には畫號ばかりを書くことが通例であるが、土佐派などでは、雅號でなく畫家の名を記して居る。——光信、光起、隆光——などの如きは、何れも本名である。

又、雅號と共に、その本名を併記して居るものもある——探幽齋守信、華山外史登——なきは、自分の名を附記したものである。

本名を雅號を併記した例に——土佐光起、藤原應舉、なきがある。

その他雅號の上に、位階職名を冠したものに——法橋光琳、畫所預正五位下藤原光孚、なきの如きもある。

自己の年齢を、雅號の上又は下に記入する例を擧げるに——九十一翁容齋七十老人寬齋、探幽齋七十五歳筆、なきで、年齢を記入するに、青年を多く見うけない。

或は雅號の下に——外史、散史、逸人、漁郎、樵夫、なきを記入し、又、雅號の下に、——筆、寫圖、繪——なきを附記したものもある。

神佛、肖像などを描きたる場合に——敬寫、謹畫、拜畫など記し、宴席、席上などで描いたものに——戲墨、醉畫などがある。

落款に添えて、その畫を描いた時の干支を書きこくものもある。

依囑にて描いたものに、依囑者の名を認めて——何某雅囑、爲何某雅兄——なき

と書する事もある。

合作の場合に、畫が混同してしまつて、何れか分明し難い時に、雅號の上又は下に添菊、補梅、畫菊者……を書きこくものもある。

落款を印。畫が完成して、落款を記入して、その下に印を押捺する。この捺印が最終である。

捺印は甚だ重要なものであつて、落款を記して捺印しないことはまづ無い。然し、落款を記さずして、印だけを捺捺することもある。

印肉は多く、朱色で、少し赤色を帯びたもの、黄色勝ちのものがある。

朱肉は、朱、艾、麻子油を調合して製造したものであつて、疎悪なるものを使用する時には、印の周圍に油が浸潤することがあるから、良品を使用した方が好い。又、茶肉を使用することもあるが、多く、疎畫、墨畫、なきの雅味ある作品に捺捺する。

珊瑚末は、印を押捺した上に振りかける淡い朱色を呈せる粉末であつて、珊瑚を粉末にしたものである。然し、これは非常に高價であるから、明礬と朱を混和し

たものが多く使用せられて居る。

珊瑚末は印肉を押捺して、それを早く乾かすために撒布するのであつて、筆にふくませて、ふりかける。

印材には多く蠟石が使用せられて居る。蠟石には、白蠟、密蠟なき數種類があつてその他、外玉、水晶、雞血石などは印材として高價なものである。

その他、金、銀、銅、鐵、陶磁、竹、木なきを用ふるか、何れも、その人の趣味から用ひられるのである。

第十六章 繪畫鑑定

繪畫の鑑定とは、その畫の年代、眞偽、品位、巧拙を批判することであつて、古畫なきは作者の落款も印影もなく、如何なる時代の如何なる人の作品であるか、分明しない事がある。

又、落款、印影があつても、果して、その人の作品であるか否か。古今の名家の作品には、偽筆なるものが甚だ多い故に、是等を正確に、判断する位の眼識がなければ、思はず失敗を招致する事がある。

鑑定には、それ／＼専門家があるが、苟も畫家たらんと欲するもの、愛玩者の誇りを有する者は、鑑定家たる位の眼識を備へて置くことは、古畫を模寫する上にも必要なことである。

一 鑑定と畫風

繪畫を鑑定するには、その畫風を精密に觀察するこゝが必要である。この圖樣筆意の作品は、何時代の何派に屬するかその圖樣筆意が、署名者の作風と同一であるかを研究しなければならない。

その研究方法は古畫に多く接するこゝが必要で、模寫なきする場合には、その筆意をよく會得しなければならぬ。古畫を蒐集したる書籍に依つて、その畫風を研究しても好いが、同じ畫家の作品であつても、その年代の相異と、思想の變遷に依つて、畫風の異なることもあるから、それもよく研究して置く必要がある。

二 鑑定と落款

落款の書體を研究するこゝも、鑑定上必要なこゝ、閑却すべからざる事であつて、落款なるものは、その作者に依つて、一定せる風格がある。版で捺した様になつて

ゐることは誰も知つてゐる事であらう。

應舉の落款、文晁の落款なきは、一風格を有して居る。落款の書風に依つて、眞偽を鑑定するといふこゝは、果して正確であるか否かは保證し得べからざる事であるが、先づ、この書風に準據することも、古畫鑑定には必要な事である。

畫風、落款などは、その作品の實物を見るこゝが出来なければ、それを蒐集したる冊子も發行せられてゐるから、それに依つて研究しても好い。

畫家が盛んに描きたる時の落款の字體はよく人に知られたる事であるが、壯年期と晩年期の字體を研究し、而して、その畫家の兩期に於ける畫風と一致してゐるか否かを看破するこゝも必要である。

落款は殊に巧に模倣するものがあるから、その字の筆勢を研究して置くこゝも必要なこゝである。

三 鑑定と印影

鑑定に際して、印影も落款に次いで必要な事であつて、落款よりも信頼するこゝが出来るのである。

某畫家は如何なる印を使用したかを研究して置く必要がある。これは、其印影を蒐集したるものがあるから、それを参考として好い。

然し、眞正のものと少しも違はぬ様に、模刻して偽畫に使用したものもあり、又は畫家の没後、その使用せる印を手に入れて偽畫に押捺したものであるから、印も絶對的なものとならない。けれど、鑑定には研究すべき事である。

四 鑑定と時代

畫が古ければそれに比例して紙面が色づいて、古色を帯びて来る。故に、鑑定する場合には、その畫家が何百年前の人であるかを知り、而してその紙の古さの時代と畫家の年代とが一致するか否かを知る必要がある。

然し、紙面の古さで、鑑定することが絶對に信を置けないものとするのは、愛藏家

の保存如何に依つて、年代のあるものでも、それほき汚損して居ない物がある。

また新しい畫を古く見せるためにこれに色をつける事がある。一見するに、何百年も経たものの様に思はれるが、精密に見ると、自然に年代を経たものに比べ、人工的な處がある。従つて、時代を知るに、これも絶對的とは言へないが、年代を鑑定するに古さを見る事は必要である。

五 鑑定と表装

表装に依つて、その作者を鑑定するこゝは容易ではない。偽作のものは、反つて立派な表装をしてある。表装の善悪で、鑑定するこゝいふこゝは、あてにならないといふのは、表装は何時でも仕直すことが出来るからである。従つて、表装の新古は畫の時代とは何等交渉がないと言つても好い。

六 折紙と箱書

折紙は繪畫に添付せられたる、即その畫の確實なることを保證する書付であつて鑑定家、又は畫家が畫幅所有者の需に應じて、署名者の作品に相違なき事を保證したもので、眞偽を確むるには、唯一の材料であるが、この折紙も信賴するに足りないと云ふ、折紙に偽作があり、また偽作でなくとも、鑑定品に利を喰はして、虚偽の鑑定を要求せるものがあるから、折紙があつたとて、絶対に信賴の出来るものとは言へない。尙ほ箱書にて、畫幅を藏する箱の表面に、何圖何某筆と記されたもので、この箱書は如何なる人が書くものかは一定せず、古畫には多く鑑定家が書き、新畫にはその作者自身が書くことがあるから、鑑定上には、有力なる保證となるものである。

第十七章 圖案法の要諦

圖案とは各種の工藝品に適應せる形狀、畫模様、色彩などの意匠を案し、その着想を紙面に表象せしものであつて、その目的、方針は、工藝品に、美觀を呈し、用途を適應にし、工藝品の製作技術をなるべく容易ならしめる事に在る。

圖案の必要なる工藝品は、染物、織物、刺繍物、組物、編物等の糸製品類。陶器、磁器、土器、石器、七寶燒、玻璃器等の窯業品類。漆器、蒔繪、ラックス塗物等の塗料品類。彫金、鍍金、鍍品、板金等の金屬品類。木彫、竹彫、牙角、石彫等の刻材品類。石版、銅版、木版、鉛版等の印刷品類等である。

一 圖案の順序

先づ第一に器物器具の形狀を圖案し、次にそれに施す所の繪畫、模様を考慮し、

その次に色彩の配合をするのである。故に、圖案は以上の三者形状の組立、模様の配置、色彩の配合の調和が統一せられて、好き圖案と稱されるのである。

二 圖案を豫備知識

工藝圖案を作るには、工藝上の製法、手段等を知悉して置く必要がある事は云ふ迄もない。實際に工藝品の製法を知つて居なければ、その工藝品に適應する圖案を作るといふことは不可能である。

假令、それを知らずして、好き圖案が出来上つても、さうした圖案は、實際の上から、工藝品を製造するに當つて、能率を減退せしむるばかりでなく、圖案も工藝品に適應しない事が多い。金屬彫刻の圖案をするにはその材料の性質を知り、織物の圖案をする場合には、その製法の如何を知らねばならぬ故に、自らある工藝品の圖案をなさんご欲するならば、それに對する豫備知識が必要である事は言ふ迄もない事である。

三 圖案の資料と風尙様式

圖案する場合に、その題、着想に就ては、各方面より按出しなければならぬ。史實、傳記、逸話、文學に關する詩歌、動植物に關する事柄など、多方面より多くの資料を得る様にしなければならぬ。

圖案に於ける風尙様式といふのは、形狀模様、配色等の表象せられた趣致の有様を意味したものであつて、圖案を作るにも、その用途、應用の個所に従つて、風尙様式を適應せしめなければならぬ。而して、需要者の嗜好を察知して立案するの必要がある。

風尙様式を、眞式、行式、草式の三様式として圖案する事になつて居るが、圖案をするには、先づ形狀模様配置の用途を考へ、そして、以上の三様式に區別して圖案するのである。

四 器具の形状

器具の形状には、平板と立體的のものがある。丈の低く幅の廣いのを平物、丈の高く横の狭いものを長物といふのである。器具の正面外形(側部の外廓)を二種に區分せられて居る。一を幾何的形狀、一を物象的形狀といふ。幾何的形狀は曲線と直線とよりなつて居るか又は直線曲線の結合構成から成るものをいふのである。

物象的形狀といふのは、花卉、草木、虫、魚、人物など、自然的形狀に凝したるものを意味するのである。

器具の平面外形とは、立體的物品平板的器具の平面外形(見つぶし)の外廓は正面外形と同様であつて二種に區分せられる。

一は幾何的形狀、一は物象的形狀であつて、幾何的形狀の中にも、正形式と變形形式がある、物象的形狀にも正形式と變形とがある。

五 器形の美観

器物を作るには、その使用の目的に適し、安全の器形を要することは勿論であるけれども、それと同時に、器物の美観といふことも閑却してはならないのである。人間の眼に映じて、最も美しく圓滿なものは球形であり、最も無趣味なるものは方形である。

球形は平面又は正面投影の圓形であつたならば、圓錐形に放たれた視線に並行適合してゐるので美観を起さしめる。之に反して、正面又は平面の投影が立方形であるものは圓錐形の板線に背反して適合しないから、美観を起さしめず無趣味である。

この美観を呈する如何は、視覺上に於ける美観に原因するものであるが、また人間の性情として多方面なる變化に興味を有するものであるから、單調な球形のみ、満足することは出来ない。

屈曲したる器形で變化ある形狀を愛して種々の器形を必要とするのは、此點に原因する。

然らば、美觀を呈する器物とは如何なるものかといふに、復調の器形と言つても圓錐形をなせる視線の圓形投影に準じて、その器形の大體又は局部を作れば、その器物は美觀を呈するのである。

六 器形と其使用の關係

器物の形狀は美觀を呈するものの様に作成するに同時に、その使用上の目的に依つて、その形狀を選ぶ必要がある。如何に美觀を呈する形式、趣味の點に於て缺點がなくとも、その用途に於て完全なる圖案の器形といふことは出來ない。液體を入れる器具であつて、急に冷却することを好まぬ器具を製する時に、その形が球形に近き形狀に造れば、冷却する度が遅くなる。甌の如きは液體を貯ふる器具であるから口を小さく底を大きく作るに、いふ事は説くまでもないことであるが、之

等のことは、器具の形式に使用上の關係であつて、大に注意しなければならぬ事である。

器具の形丈は美觀を必要とするが、單に美觀のみに走らず、その器の適要上、その位置が常に安定である様に作らなければならぬ。

然し、之等の器具を製造する時に、上部と底部との比例を重視しなければならぬ假へば筒形の花瓶を造らうとする時に、その高さがその徑の三倍を過ぎたる時は、位置に不安定なる懼れがある。底の狭い圓筒形式の器を作るとすれば、その高さを中央胴部の徑の二倍以上に作る時はこれも不安定なる。憊うした器具を作る時には、上部の口徑と、對等に近い徑を有する平盤的な臺を附さなければならぬ。憊うしたことは圖案上必要な事である。

第十八章 美術史の研究

畫學者は少くも、繪畫史の研究を等閑にしてはならぬ。繪畫史の研究に依つて、繪畫の進歩、時代思想の推移を知る事が出来る。

一國の藝術は、國民の性情と同一價值を以つて、國家の状態を支配するものである。畫學者も、繪畫史の研究に依つて、自分が研究しようと思ふ、日本畫又は西洋畫の根本を徹底的に研究する必要がある。此處に、日本美術史と西洋美術史の大略を述べることにする。

一 日本美術史概論

日本美術史を第一期上古及奈良朝時代、第二期を平安朝時代、第三期を鎌倉時代、第四期を室町及桃山時代、第五期を江戸時代、第六期を明治時代として述ぶる事に

する。

第一期 上古及奈良朝時代

我國に於ける上古時代の美術史はそれほどの事ではなく、三韓の交通が開けてから特記すべきものがある。三韓よりは繪畫ばかりでなく、諸般の工藝を輸入せられた。

雄略天皇時代に百濟より畫師因斯羅我イシラガが召されて、その子孫は、大和河内の諸國に住んで、何れも畫を業として居たので、人々は、大和繪師、河内繪師などと稱して居た。

因斯羅我と同じ時代に、男龍といふ畫家があつた。一名を辰貴といつて百濟から歸化した者である。

その五世の孫は天智帝から大和繪師の姓を賜り、稱往帝から大岡忌木の姓を賜つて居る。然るこの畫家達の遺跡は絶えて後世に残るものがないから、如何なる畫

風であるか知る事は出来ない。

欽明天皇以降、三韓から渡來した所の佛教は、次第にその勢力を長じて推古帝の朝に至つて、隆盛を極めた。堂塔寺院は新に建築せられ、佛教に屬する繪畫彫刻その他の美術はこの時代から著しく進歩して來た。

推古十二年に、諸寺の佛畫を描かしむるために、黄文繪師、山背繪師、河内繪師、檜繪師が定められたが、當時は繪畫といへば何れも佛畫であつた。

推古時代の畫であつて、今日まで残されて居るのは百濟の王子阿佐太子の描かれた聖德太子の像で、帝室の御物となつて居る。これは我國最古の畫である。

尙推古期の畫として知られてゐるものは中宮寺の天壽國曼陀羅の圖、法隆寺の玉虫厨子の扉圖、鞍部鳥が造つた釋迦像の台座の繪なきある。

奈良朝に至つて佛法はその隆盛を極めたるため、東大寺、興福寺、法隆寺、藥師寺なきの巨利には畫局を設置して、畫師を抱へ置いて、彩色繪師、塀繪師、木繪師、白土繪師なきが、その任務に依つて名づけられ盛に用ゐられて居た。

奈良朝の遺跡として、最も有名なるものは法隆寺の壁畫であつて、その作者は、僧曇徴の作又は鳥佛師の作との説があつて學者の意見も一致しては居ない。

法隆寺の壁畫は計十六圖、藥師繪と阿彌陀經の説相を寫したものであつて、壁の周りに一丈二尺餘の中に、人間大或は稍小さい天人釋迦などの像を寫したもので、その壁の下は細本をもつて障子の骨の様に作り、その上に漆喰を塗り、又その上に胡粉を塗つて描いたものであつて、畫像はギリシヤ風で實に稀世の珍品とされて居る。

第二期 平安朝時代

平安朝時代に於ける佛教の勢力は實に大なるものであつて、最澄、空海などの高僧が現はれて、布教に盡力したので、佛教は洽く普及して、實に我國佛教の盛大なる極點であつて、又佛畫の黄金時代でもあつた。

従つて僧侶にして、畫をよくする者が生れ、空海、最澄は佛畫をよくし、勤操、僧都、沙

門智泉、會理僧都、惠心僧都などは當時に於ける有名なる畫家であつて、是等の作品は、往々、奈良邊の古寺に藏せられてある。

この平安朝時代から、繪畫は、一種の特調を帯びて來て、佛畫ばかりでなく、題材も人物その他を求め、様になつて來た。

清和陽成朝に至つて、百濟河成、巨勢金岡の二家が出現した。この二人の出現は、我國の美術史に特筆すべき事である。

巨勢金岡は中納言巨勢野足の裔であつて、和、陽成、光孝、宇多、醍醐の五朝に歴仕して大納言になつた。金岡は吳道子の筆を學んで、寫實味を加へ、行筆没色妙を得て居たといふが、その遺蹟が殆んさないで、研究する事が出來ないけれども、優秀なる技術を有して居た事は言ふ迄もない。

金岡の子孫は、代々畫家になつて、その衣鉢を傳へたが、殊に金岡の五世の孫弘高は、金岡以來の名手と稱へられた。その代表作の十界圖は大和の來迎寺に保存せられて居る。

巨勢派に次いで起つたのは、宅磨爲氏を祖とする宅磨派であつて、筆墨の流麗纖細なるこゝがその特色であつた。その専門とする處は、佛畫であつた。

宅磨爲氏は、白河帝朝に、繪所の長者になつて、令名を馳せたが、宇治平等院の鳳凰堂の壁に釋迦八相成道の體相、二十五菩薩を描いた。

宅磨爲遠は、これも佛畫の名手として知られ、近衛院の勅願に依つて、高野山覺王寺の堂壁を描いた。この宅磨派は、代々、畫を業として鎌倉時代までつゞいた。

この當時に於ける繪畫の流行は、愕くべき程であつて、菅原道真、藤原忠平、飛鳥部常則などは一流の名門であつて、畫技に長じて居た。

尙、この時代に異彩を放つて居たのは、烏羽僧正覺猷であつた。宇治大納言源隆國の子であつて、堀河烏羽帝時代の人である。寫意に長じ、その筆致は頗る飄落を極め、その遺墨で有名なるものは、大和信貴山緣起、梅尾高山寺禽獸戲畫卷などである。

土佐派

奈良朝及平安朝の初期に當つて、佛畫が盛んであつた爲めに、繪畫といへば、佛畫の様に考へられて居たが、時勢の推移と共に、その畫題も風俗人物なきに求める様になり、寫實的になつて、春日基光が現はれ、土佐派が創始せられた。

春日基光は、藤原鎌足の男であつて、一條天皇時代の人である。巨勢金持に畫を學んで、遂に一流をのみ出したのであつて、南都の東大寺に住んで居た。春日を稱したのもそのためである。從五位上内匠頭となり、越前守に任ぜられた。

その子隆能は、繪を父に學び、初めて、奈良の春日繪所になつた人である、その作品は、織麗巧緻であつて、源氏物語の卷なきは、隆能の遺墨の中で最も有名なるものである。

隆能の子隆親は父の業をついで居たが、春日光長、住吉慶恩の二大家が出でた。何れも基光以降の名家であつて、土佐派の雄鎮であつた。

第三期 鎌倉時代

鎌倉時代は土佐派の全盛であつた。佛畫の巨勢、宅磨の二派は依然として、その系統を承くる者はあつたが、一世に卓絶した大家が出でなかつたので、鎮沈たるものであつたが、之に反して、土佐派には、光長、慶恩、經隆、信實などの名家が相次いで輩出して、妙筆を振つたので、土佐派は愈々隆盛になつた。鎌倉時代の繪畫といへば、土佐派の特占を稱するも過言ではなからう。

鎌倉時代に於ては、各種の繪卷物が描かれた事は特筆すべき事であつて、その繪卷物は、神社佛閣の靈驗緣起、高僧の事跡や、當時の風俗なき、數圖繼續して一巻となり、その上に詞書が加へられて居る。

鎌倉時代に於ける有名なる繪卷物は、

烏羽僧正

禽獸戲畫

同

信貴山緣起

春日隆能

源氏物語

春日光長

年中行事卷

同	伴大納言繪卷
住吉慶恩	當麻曼茶羅緣起
土佐經隆	西行物語
土佐長隆 長章	蒙古襲來繪卷
高階隆兼	春日權現驗記
藤原信實	北野緣起
同	繪師草紙

などがその主なるものであつた。

鎌倉時代の土佐派

鎌倉時代に於ける土佐派は、常に繪所の顯職を擁して畫界に重視せられて殊に名門相つゞいて出づるに及び、佛畫派の巨勢宅磨派は餘光薄き觀を呈した。

春日光長は繪所預となり、從四位下刑部大輔に叙せられ、その描く所の、人物、屋台、草木、禽獸——何れも風致があつて、その傑作を稱するものは、年中行事六十卷、三

十六歌仙圖、保元合戰繪卷などである。

住吉慶恩は攝州住吉の繪所であつて、その畫は筆墨縱横、氣韻に富み、名聲は光長の上に出た。奈良法隆寺の聖德太子圖、當麻寺所藏中將姫繪傳は著名なるものとされて居る。

土佐經隆は隆能の孫で、隆親の子である。佛像人物に長じ、從五位下、土佐權守に任ぜられて、氏を土佐と稱へた。經隆は土佐の姓を用ひた最古の畫家である。嘗つて金岡が描いた賢聖障子が散逸してゐたのを、經隆が勅を奉じて描いたと傳へられて居る。その遺墨として有名なるものは、菅神太子繪傳、西行物語、鞍馬緣起などである。

經隆の弟土佐邦隆、土佐吉光、土佐長隆は、經隆に次いで畫名があつた。

高階隆兼は、邦隆の子で、春日權現驗記はその遺墨である。

藤原信實は、隆信の子で、後に剃髮して、寂西と稱したが、肖像畫に長じ、一般人物畫に達して居た。光長、慶恩を伍して一方の重鎮であつた。北野緣起はその大作で

あつて、その他三十六 仙圖繪師草紙なごは有名なものである。

鎌倉時代に於ける巨勢宅磨派

鎌倉時代に於ては、土佐派が全盛なるため巨勢宅磨派は累代その職に在つたが、その家名を墜さぬ様に消極的につこめて居るばかりであつた。

尙、この時代には僧侶にして、繪をよくする者少なからずして、中にも、法眼尊智、行樂坊眞海、法眼圓伊、阿闍梨賢信なごが有名であつた。

第四期 室町桃山時代

室町桃山時代は、戦亂兵燹やむ時なき時代であつたけれども、美術は旺んであつた。

當時の武將は、戦争の疲勞を美術に依つて慰藉するため、愛玩し、これを獎勵したからである。

室町時代に特書すべき事は、北宗派の勃興である。北宗派は支那畫を宗とした

る處の一派であつて、清淡を主としたものであつた。

當時、土佐派が漸く衰へようとし、社會は艶媚を去つて、粗剛となり、禪學が盛んになつて來たので、土佐派よりも禪味を帯びた北宗畫が喜ばれる様な傾向であつた。

室町時代の末期に、初めて狩野派が起つて來たが、この狩野派は北宗派より發して更に一轉したものであつて、徳川時代の半前期までは勢力を有して居た。

室町時代の土佐派

室町時代に於ける土佐派は、光顯、隆光の後次第に北宗宗派に壓せられて振はなかつたが、光信が出るに至つて、その名聲を再び恢興する事が出來た。

土佐光顯は隆象の子であつて、その作土蜘蛛草子は代表作である。

栗田口隆光は、光顯の三男であつて、一家の新生面を開拓した人であるが、作品は頗る雅致に富んで佛像、人物、花鳥の名手であつて、栗田口法眼といはれた。

土佐光信は右近將監より、刑部大輔に進み、從四位下に叙せられ、當時狩野派が旺盛であつたので、憤然として志を立て、諸家の秘奥を窺知し、一生面を開拓したので、

その作品は氣韻を主としたものであつた。

殊に人物畫の如きは、芳艷の情をよく寫し、狩野元信と相對して、遜色がなかつた。光信は土佐派中興の祖と稱され、その遺墨の有名なるものは、源氏五十四帖、清水寺緣起、石山寺緣起、天狗草子、狐草子なきである。

室町時代の北宗派

鎌倉時代より禪學旺盛であつた結果、武人にして、これを學ぶ者多く、殊に、室町時代に於ては、旺んになつて來た。

當時、宗に於ては、馬遠、夏珪、牧溪、玉澗などの名家が、宣和畫院に在つて、椽大の筆を振つて居たので、我國人もその筆意に憧憬して、遂に、支那畫は、筑前の僧可翁に依つて、我國に輸入せられた。

可翁は名は宗全とて、京都南禪寺の僧で、文保の頃、元に渡り、在留十年にして歸朝した。その畫風は、清淡、輕疎であつて、韻致に富み、觀音や寒山拾得の圖に長じて居た。

可翁に次いで、宋元の畫風を學んだ者は、曇芳、鐵舟、妙澤、周惠で、天龍寺の夢窓國師の弟子であつた。

可翁に次いで出でたるものは、明晁、周文の二大家であつた。かくして、北宗畫は偉大なる進歩を示したのである。

明晁は淡路の人で、破草鞋、赤脚子と號し、京都東福寺の南明院に住し、本寺の殿司となつたので、晁殿司と呼ばれた。

その作品で有名なるものは、京都東福寺の涅槃像、十六羅漢なきである。

この時代に、支那の畫風を宗として、非佛畫界にその筆を試みた人に、如雪があつた。

如雪は、如拙とも言つて、九州の人とも言ひ、又明の人とも言はれて居る。京都相國寺の亂芳軒に住して、畫學校を開いて、支那畫の研究をして居た。周文はその弟子である。

周文は春育と號して、相國寺の僧となり、都司を務めて居た。如拙に學んで出藍

の譽を得、その筆勢は爽快にして、墨氣瀟灑、人に逼まるの赴があつた。

周文の門に、宗丹、眞能、蛇足、正信などが畫壇に名を成した。

小栗宗丹は足利家の臣で、後剃髮して相國寺に入り、周文を師として、畫を學び、牧溪の作に憧れて自牧と號し、山水人物に巧みであつた。

眞能は足利義持に仕へて茶頭となり、和漢の畫、名器の鑑定に長じて居た。その作品は逸氣に富んで居た。

曾我蛇足は宗譽、宗丈と號し、また蛇足軒とも稱して居た。その筆は豪邁にして勁爽の氣が人に逼るの感がある。

當時、北宗派の畫をよくする者に、關東に啓書記、關西に雪舟が居た。

啓書記は、雪溪と號し、貧樂齋、休月齋の別號を有し、鎌倉建長寺の書記となつた。

周文を宗とし、牧溪の筆を學んだ。

雪舟は、備溪齋、米元山主なきと號し、寛正の中頃支那に渡り、各地を遊歴した。文明元年歸朝して、周防の雲谷寺に居た。その得意とする處は、山水であつて、人物を

よくし、牛馬龍虎にも長じて居た。

雪舟が出でてから、その畫風を學ぶ者の多く、秋月、雪村なきの名手が出た。

秋月は島津家の臣で、中年にして剃髮して僧となり、雪舟に學んだ。雪舟に従つて明に行つたから、入唐秋月とも號し、水墨の畫に長じて居た。

雪村は、常陸佐竹氏の一族であつて、剃髮して僧となり、雪舟の筆を慕ふて、その妙を得た。

狩野派の勃興

室町時代の末期になつて、狩野派が勃興した。その祖は、狩野正信であつて、それを完成せしめた者は、元信、永徳であつた。

狩野正信は、藤原氏の支流二階堂行政八世の孫、狩野景信の子で、足利義政の近侍であつた。

初め、如拙を師とし、後、周文、小栗宗丹に學んで一家を成した。宗丹が金閣寺の天井を畫き初めて完成し得ずに歿したので、雪舟は正信を推して、それを完成せしめ

た。

元信は、正信の長子で、永仙又は玉川と號した。小栗宗丹に學んだ。當時、元信以前の畫家は二派に分れ、一派は宋元の諸家を模倣することにとめて我國の史蹟を顧みず、又他の一派は土佐繪を固持して居たので、元信は之を打破し、兩派を融化して、新生面を開いた。

元信の作品の中で有名なるものは、嵯峨釋迦如來緣起、清水寺野馬の圖、妙心寺宿鳥の圖、八島源平合戰屏風などである。

その他、元信の弟之信、元信の三子松榮直信、その子永徳出づるに及んで、狩野派の譽は高く、永徳の如きは織田信長の命に依つて、安土城の天主閣七重の金壁を描き、豊臣秀吉が聚樂第大阪城を築くに至つてその裡で描いて居た。

永徳は桃山時代の繪畫界を代表する偉大なる人傑で、その門に木村山樂、海北友松があつた。

第五期 江戸時代

江戸時代に於ける繪畫は三百年の平和に依つて進歩發展し、新流派は頻々として起り、南宗派、圓山派、四條派、浮世派が盛んに行はれる様になつた。

徳川の前半は狩野派の全盛で、徳川幕府の繪畫は、中橋、鍛冶橋、木挽町、駿河臺、濱町の五家、何れも狩野派で世襲であつて、爲に非常な勢力を有して居たが、後半期に至つて名家現はれず、社會の嗜好は、單純な狩野派の繪畫に倦んで、新しきものを求めようとする傾向、社會思想の變遷に依つて、大雅、蕪村が南宗派を唱導し、圓山、應舉は寫實主義を鼓吹し、尾形光琳は獨得の濃彩に依つて、師宜、長春は浮世繪の新天地を開拓するなど、潮の如き流れに、流石の狩野派も壓倒せられてしまつた。

江戸時代の土佐派

江戸時代に於ける土佐派は、狩野派のために壓倒せられたが、光起が出づるに及んで面目を一新し、遂に勅賜畫院なる印影を用ふるを許さるゝ様になつた。

光起は光則の男であつて、従五位下左近將監に叙せられ、後剃髪して、常照と云ひ法橋となり、法眼とまでなつた。幼時から畫を好み、父光則に學んだ。光起の作は狩野派の氣格を常添へに筆致精細にして、靈洗の妙を得てゐた。

光起の子光成その子光祐なきが現はれたが、畫名頼に顯はれなかつた。

江戸時代の住吉派

江戸時代に於ける住吉派は、如慶具慶、廣澄に依つて、その名聲はあけられた。

住吉如慶は、土佐光則の弟で、土佐内記光陳に稱したが、遂に後西院天皇の詔を承けて、住吉家を興す事になつた。太子繪傳、宇治拾遺、二十四孝卷物はその代表作として知られて居る。

具慶は、後剃髪して法眼に叙せられた。後幕府より召されて江戸に來り、繪所となつたが、その代表的作品は、洛中洛外圖、禁中御節會屏風、箱崎八幡宮縁起などである。

江戸時代の狩野派

狩野派は江戸時代に於ては、幕府御畫師の顯職に在り、探幽出づるに及んで、名聲頼に上り、その弟尙信、安信あつて、何れも畫名が高かつた。

探幽は、探幽齋、筆峰大居士、白蓮子など、號した。その畫風は、各派の長所を自在に利用して、筆力は雄偉にして、壯麗、意匠は嶄新にして、筆外に餘韻爛々たるものがあつた。

狩野尙信は探幽の弟で、自適齋と號し、父孝信、兄探幽に學んだ。描く所は、多く水墨であつて、疎畫の作品中に氣韻あるものがあつて、探幽を壓倒する程であつたが、早世した。

狩野常信は、尙信の子で、養朴、古川叟などと號した。その作品は精麗なるこゝ土佐繪のやうで、その子周信、其子榮信なき順次現はれて、名聲をあけた。常信の直系を木挽町狩野と稱した。

狩野洞雪は、金子後藤立乗の子で、畫を探幽に學び、その養子となつた。徳川家光に愛寵せられ、幕府御繪所となり、駿河臺に住して居たので、駿河臺狩野と稱した。

狩野山雪は、木村山樂光頼の子で、牧溪の筆意を慕ひ、その子山靜永納また家法に長じ、日本最舊の畫の記録「本朝畫史」を作つたのはこの永納であつた。その子永岳が現はれて畫名があつたが、山雪の系統は京都に居たので京狩野と稱した。その他、狩野家には畫家が頗る多かつた。

江戸時代の一蝶派

一蝶派は英一蝶が創めたものであつて、狩野派から出て、一派を開いたものであつた。

一蝶の特色は狩野派の雄渾な筆を應用して社會的方面の人物を寫すことである。

英一蝶は、江戸の人多賀伯庵の子で、狩野安信の門に入り後剃髮して、潮湖と稱したが、市井の風俗人物を描いてその妙を極めた。元祿十一年、時事を諷刺した畫を發表して幕府の忌諱に觸れ、伊豆の三宅島に流された。北窓翁といふ號を用ひて居た。

一蝶の號の由來は、胡蝶が一つ庭前に戯れて居るのを見てゐた時に、突然赦免書が來たので嬉しさのあまり一蝶と改めた。

一蝶の子信勝は二世一蝶と號して畫名が高かつた。その弟一鯛、その義子一舟共に家法を傳へた。

江戸時代の光琳派

近代美術史に於て一種の異彩を放つものは光琳派であつて、その畫は、他派の繪畫と趣を異にし、極めて濃艶にして雅致を含み、圖様は散漫の如くにして無限の詩趣を容して居た。この光琳派は寛永年中の本阿彌光悅に胚胎し、後、尾形光琳に依つて大成せられたのである。

本阿彌光悅は本阿彌家八代光二の子で、大虛庵徳友齋と號した。家業は刀劍鑑定であつたが、畫を好み、古永徳に學び、後土佐派の古傳を汲んで、濃彩にして優美高尚なる畫を作つた。又寛永三筆と言はれる程の能書家でもあつた。

本阿彌光甫は光悅の孫で、空中齋と號し、祖翁の蹟を學び、自己の意匠を加へて、光

悦の優美なる畫風は一段の妙を添ふるに至つた。

この時代に俵屋宗達があつて、光悦、光甫に似た畫を作つた。

俵屋宗達は野村以悦、對青軒、劉青軒、伊年と號して、狩野氏に學び、後に至つて古土佐の筆意を愛して一格を出した。その色彩は光悦に似て居たが、水墨畫に金泥を用ふるのは、宗達に依つて初められたと稱せられる。人物、花卉、禽獸、何れも當代人の賞讃する處であつた。

尾形光琳は、方祝、道崇、寂明、青々軒、澗聲の號があつて、光悦の親戚、尾形宗謙の子である。

初め狩野常信に學び、後に至つて古土佐の畫風を研究し、又光悦宗達の筆意を愛して遂に一家を開いた。人物、花鳥畫、何れにも、群青、綠青の濃彩を用ひ、金泥を交ぜて、燦然として人目を眩す程であつた。

後に酒井抱一が現はれて、光琳派の聲名を揚げた。抱一の畫は、行筆清麗にして、瀟洒を極め、詩趣があつた。

暉眞、屠龍、庭柏子等の號があり、姫路藩主酒井雅樂頭忠興の子で、通稱榮八、忠國と言ひ、多病なるため、西本願寺文如上人の準連、枝となり、權大僧部に任ぜられた。間もなく厭世して隱居の身となり、江戸に來り、根岸の里鶯塚邊に草庵を結び、雨華庵、鶯村とも稱した。

初め、狩野氏、土佐氏、宋紫石、圓山應瑞に學び、後、光琳の畫風に憧れ、その遺畫を集めて研究し、蘊奥を極むるに至つた。「光琳百圖」はその遺畫を縮寫して、抱一が出版したものである。

江戸時代の圓山派

江戸時代の中世に於ける畫界の權威であつた狩野派は、單に筆墨のみを理想として、形似の如何は、何等顧る所がなかつた。又、土佐派の如きは、一つの型より脱することが出來ず、寫生などは眼中になかつた。

僅に沈南蘋一派の寫生を主とするものがあつたが、自然の大觀を捕捉すること知らず、然るに圓山應舉は、曠世の才を抱いて、その間に崛起し、京都に割據して旗

幟を明かにして居たが、その自然主義は時代の要求に投合して、その勢は畫界を風靡してしまつた。

圓山派の勃興は日本美術史に於ける最も特書すべきものであつて、圓山應舉は實に我日本畫界の巨星である。

應舉は僊齋或は仙嶺と號して、通稱は主水、又仲均、雪汀、夏雲、鴨水漁夫なきの別號もある。幼時より畫を好み、父に従つて耕作に従事しても地上に畫を描いて仕事をせず、父は困窮して金剛寺の住職に頼んだが、經を讀まず、繪ばかり描いて居た。

十七歳の時京都に出でて、狩野派鶴澤探山の門人石田幽汀の門に學んだが、出藍の譽高く、寫生に没頭し、和漢の古名蹟を研究し、沈南蘋を愛し、宋人錢舜舉の畫風を慕ひ、その一字をミつて應舉と號した。

斯くて圓山派なる一派を開き、花卉禽獸虫魚の其姿を寫し變化の妙を極めた。

應舉は技術上に革新主義を抱き、保守的な京都に新しき畫風を起し爲めに近畿に於ける畫風はその影響に依つて一變せしめてしまつた。應舉の代表的作品は

瀑布の圖、七難七福の卷、但馬大乘寺の襖、讀岐琴平神社社務所書院の襖なきで、また鷄、水呑の虎、幽靈の圖は傑作と稱せられて居る。

應舉の藝術論に圖畫の術は、凡ての物象を寫してその精神を傳ふるものである故に新圖を按出するのでなければ眞正の圖といふ事は出事ない。近世の畫家の多くは、たゞ古畫を臨摸して自己の作品となり何等恥する所なきは、耳を掩ふて鈴を盗むが如きものであつて、人を欺き、世を欺くものである故、新意を按出する様に心がけなければならぬといふのである。

應舉の子孫は、その家法を繋いだ。圓山應瑞は應舉の長子で、怡眞堂と號し、父の畫法を學んだ。寫生に長じ、金銀の砂子を作ることが巧みで、その子應祥、應春も家法を傳へて、畫名高かつたが早世した。

木下應受は應舉の第二子で、木下氏を嗣いだ。その子應震、父に學んで、花鳥山水に巧みで、本家の跡を嗣いだ。

應舉門の十哲と稱された者は、長澤若雪、駒井源琦、山口素絢、森徹山、吉村孝敬、奥文

鳴、福地自瑛、山脇鶴嶺、龜岡規禮、木下應受の十人である。

長澤芦雪は草筆の疎畫に長じ、その逸趣に富むこゝ應舉を凌駕するとまで言はれた。その子芦洲も畫名があつた。

駒井源琦は着色の人相畫に長じ、その彩色の精密なる點に於て應舉と伯仲するを稱せられた。

山口素絢は京都の人で、山齋と號し男女の風俗畫に巧みであつた。
吉村孝敬は、關陵と號し、花鳥が得意であつた。

森徹山は、大阪の人で、人物花鳥畫に長じ、後畫風を一變して一格を出しその義子一鳳は藻荇船の圖をよくした。

山脇鶴嶺は大阪の人で、花鳥畫に巧みであつた。

奥文鳴は、陸現齋と號し京都の人で、着色畫をよくした。

福地自瑛、龜岡規禮もその師風を傳へて畫名が高かつた。

江戸時代の四條派

圓山應舉が活躍して居る時に、同じく寫生をもつて、一派を確立して居た人に、松村吳春、その弟、松村景文があつた。この一派を四條派と稱して居る。四條派といふ名稱は、吳春が京都の四條に住んで居たので、世人が四條派と呼び、それが流名になつたのである。

圓山派は謹嚴端正であり、四條派は稍瀟洒清楚であるが、今日では混同して居るの感がある。

松村吳春は、月溪と號し、望月王蟾の門人大西醉月を師とし、後南宗派の與謝蕪村に就いて學んだ。蕪村の歿後、圓山應舉の門に學ばんとしたが、應舉は吳春の才能を知り、友人として共に畫道を研究した。その最も得意とする處は山水であつて、淡彩の畫に長じて居た。

松村景文は、吳春に學んで、淡彩の花鳥に巧みで、吳春と共に名聲高かつた。

吳春の門から岡本豊彦、號(紅村)柴田義董、號(琴渚)佐久間草偃、山脇廣成、別所東溪などが輩出した。

景文の門から、西山芳園、横山清暉なきが出て有名になつた。

江戸時代の岸派

圓山四條の畫風が洛天の勢を以つてゐる時に、その風潮外に裡立して居たのは岸派と望月派とであつた。

岸駒は、可觀堂、虎頭館、天開窟の號があつて、有栖川家の臣となり、雅之助と稱して居た。その後、宮廷に仕へて、主殿大屬となり、次いで越前介となり、晩年、藏人所衆となり、從五位下、越前守に任ぜられた。

初め、沈南蘋の筆意を學び、虎の畫に得意であつた。

岸岱は岸駒の子で、卓堂と號し、越前介に任ぜられ、次に次で聲名があつた。岸良は岸駒の養子で、畫雲樓と號し、連山も同じく岸駒の養子で、岸竹堂は連山の養子である。

岸派の門にして名をなした人に、河村文鳳、横山華山、森鳳洲、白井華陽があり、白井華陽は「畫乘要略」を著した。

江戸時代の望月派

望月派は岸派と同じく潮流に屈せず、その主義を守つた一派で、望月玉蟾はその祖である。

望月玉蟾は畫法を土佐光成に學び、後狩野派の山口雪溪を師となし、古法眼元信の筆意を理解して一家を創めた池大雅と親交を重ねる様になつて、その畫風も一變してしまつた。

玉蟾の子誠齋、その子玉仙、何れも家業を繋いで名が揚り、玉仙の子玉川は、岸駒に學び、吳春の筆意に憧憬して、風雅ある畫をよくした。

江戸時代の南蘋派

南蘋派は江戸時代に支那から傳へられた一派であつて、その特色とする處は、寫生に因るこゝである。而して、寫生と云つても、花鳥の一方面で、その開祖は、沈南蘋（清人）である。

沈南蘋は清國吳興の人で、寫生風の花鳥に長じ、享保年中、徳川氏に聘せられて、我

國に來り、二年間長崎に在つて邦人に教へ、南蘋派なる一派を残し歸國して死んだ。沈南蘋が我國に滞在したのは僅かに二年であつたに拘はらず、その流流が盛んになつたのは、狩野派の單調に倦んでゐたことと、寫生風の畫が眼新しく感じられたからであつた。

南蘋に學んだ邦人で、最も有名なる人は熊代熊斐である。

熊斐は、繡江ニ號し、長崎の譯官で、沈南蘋の第一の高弟であつた。

熊斐の門では宋紫石、蠟崎波響、土方稻嶺なきが有名である。南蘋派より出でて最も有名となつたのは大西主齋で、宋紫石に學んで花鳥畫に達し、岡本秋暉は、その門下の逸才であつた。

江戸時代の南宗派

徳川氏の中世以降、漢文學の隆盛と共に、南宗畫は盛んになり多くの名家を出した。

我國に於ける南宗畫の權輿ともいふべき人は、寛永年間の僧心越で、心越は明人

であつたが、我國に來つて、水戸に住した。

その次に來たのが伊孚九である。也堂、莘野、耕天ニ號し、享保年中、度々我國に來て、淡泊蕭疎な山水畫を作つた。池大雅が大名を成したのは、伊孚九より得た處が少なくはなかつたのである。

その他、西園、李用雲、張秋谷、費晴湖、費漢澤なきが、天明の年間に我國に來て、南宗畫風を傳へた。これらの支那人が來た所は、長崎であつたので、南宗の畫風は長崎から擴まつた。

祇園、南海、彭城、百川は共に勉めて南宗畫を唱導せしも、畫界を左右するこゝは出來なかつたが、柳里、恭、池大雅、與謝蕪村なきが、簇出するに至つて南宗畫は牢固たる地位を造つてしまつた。

柳里、恭は、柳澤洪園を、人々が恠く呼んだものであつて、筆意は精細、着色は婉麗にして、その作品は見る人の心を捉へずには措かなかつた。

池大雅は、霞樵、九霞、玉海、竹居、三岳道人、大雅堂の號があつた。京都の扇屋の子で

五才にして書をよくしたといふ。初め伊予九に學び、後柳里恭に就き祇園南海より蕭尺木畫譜を借りて學び、一派を大成した人である。

大雅の門では野呂介石、福原五岳、僧月峰、青木夙夜などが有名である。

與謝蕪村は、夜半亭、紫狐庵、三果、落日庵などの號があり、世人は謝蕪村と呼んだ。俳句を早野巴八に學んで居た。

蕪村が最も得意としたのは山水であつて、人物花鳥もよくした。作品は頗る雅致に富み、その意匠の結構なるは、世人の驚嘆する處であつて、大雅堂と共に、南宗畫界の二明星と稱された。その作品で有名なるものは、京都慈照寺の襖の群仙圖と水村圖、讀岐丸龜妙法寺の寒山拾得及水墨の蘇鐵などである。

蕪村の門下で有名なのは、紀梅亭、横井金石、松本奉時などであつた。

當時、俳人にして畫をよくした人に、森川許六、小川破笠などがあり、江戸の人建部清岱も畫名が高かつた。建部巢兆、横井也有などは、俳畫に巧みであつた。

大雅、蕪村が出でてより、南宗畫は盛んとなり、野呂介石、中林竹洞、浦上泰琴、小田海

僊、田能村竹田、賞名、海屋などが關西で有名であつた。

關東ではそれほゞではなかつたが、長崎島原の人、釧路雲泉が關東に来て之を唱導してから盛んになり、渡邊華山、椿椿山、高久、靄崖などの名家が出た。

長崎には清人の居留地があつて、一派獨得の僧鐵翁、木下逸雲などの南畫家が居た。

江戸時代の文晁派

江戸末期の畫界の巨星、谷文晁に依つて創められたる文晁派は、南畫を骨子として、北宗派の趣味を加へ、それに各派の長所を取つて融和し、一派を出したものである。

谷文晁は、畫學齋一如居士、寫山樓その他の號があつて、田安家の臣にして詩文をよくしたる谷麓谷の子である。初め、加藤文麗に學び、後、孟淵寒巖の門に入つて苦學をなし、古土佐の畫法を研究し、渡邊玄對、鈴木芙蓉に就てその法を修め、遂に大家の域に到達した。

山水畫に長じ、青綠山水なきは彩色の古雅にして妙を得、人物花鳥もよくした。その畫名高まるに及んで、門に集まるもの千人に達したこのころである。

文晁は白河樂翁の寵を受け、その命に依つて作つた、集古十種公餘探勝浦の餘波石山寺縁起なきは有名である。

谷文一は、痴齋と號して、文晁の養子である。繪を文晁に學び、渡邊南岳にも學んだが、三十二才にして逝つた。

文晁の門下には逸才多く、佐竹永海はその高弟であつた。その他、依田竹谷、楠木雲潭、春木南湖、遠坂文雍、金子金陵、田崎草雲なきがあつた。

江戸時代の浮世派

浮世繪は江戸初期時代に、岩佐又兵衛が出でて、社會の風俗を寫し、浮世派の端緒を開いた。天地間の萬象を寫すのが、繪畫の目的でなく、當時の風俗を寫すことも意義ある事であるといふ自覺に依つて起つたものであつた。

岩佐又兵衛は荒木攝津守村重の遺子で、村重が織田信長のために自刃したので

當時二才の又兵衛は、乳母と共に、京都本願寺中の某寺にかくれ、岩佐某に養はれてその姓を襲つたのである。

初め、土佐光則に學び、當時の風俗を寫して、その妙を得て居た。當時の社會から浮世又兵衛と呼ばれ、その筆は細密で着色は極めて精麗であつた。

又兵衛の子源兵衛も父の衣鉢を繼いで、畫名をあげたが、死してから、その畫法を繼ぐ者がなく、その布脈を絶たんとした處に、菱川師宣、宮川長春の二人が出でて、その恢復を計つた。

菱川師宣は、晩年剃髮して友竹と號し、畫中の人物は生ける如くであつた。木版刻の繪本を數十部描いたが、繪畫の印刷は實にこの師宣時代から創まつたものである。

宮川長春は、初め土佐派を學んだが、後、師宣に依つてその法を學び、美人畫に巧みであつた。

鈴木春信が出づるに及んで、繪畫の色刷に苦心したので、非常の進歩を來し、今日

珍重せらるゝ錦畫はこの春信が作りはじめたものである。

勝川春章は宮川春水の門に學んだが、美人畫や俳優の似顔繪に巧みでその錦繪は世人に愛玩せられた。

喜多川歌麿は、當時の浮世畫家が俳優の似顔を描くのを倦き足らず思ひ、美人畫のみを描いた。その作品は流麗柔媚であつてその風姿の艶なるに、人々を恍惚たらしめたが、その門下に式麿、菊麿、雪麿などが出た。

歌川豊國は一陽齋を號し、歌川豊春に學び俳優の似顔畫に長じた。その門下からは歌川國貞、國芳などが現はれた。

歌川廣重は一立齋を號し、歌川豊廣の門下であつたが、當時の浮世派の中では、異彩を放つて居た。殊に山水の眞景を寫し、東海道五十三次はその代表作と稱せられて居る。

當時に於ける浮世派の畫家は頗る多かつたが、一際卓出した人に、葛飾北齋があつた。

葛飾北齋は畫狂道人、錦袋舎その他の號があつた。初め狩野融川、住吉廣行に學び、西洋畫の法を司馬江漢より修め、歌川春章の門に入つて春明と號したが、故あつて破門せられ、俵野宗理の跡をつぎ、二世貴川宗理を名乗り、諸宗の畫法を研究し、遂に一機軸を出した。

北齋漫畫、富士百景などは有名なる作品である。その門から、柳川重信、蹄齋北馬、魚屋北溪などが出た。

江戸時代の西洋畫

徳川幕府では鎖國主義をこつて、和蘭其他二三の國と、長崎のみで通商を許して居たので、西洋畫に對しては、殆んど知識も趣味もなかつたが、司馬江漢が出でて、専心その研究をした。

江漢は春波樓を號し、鈴木春信の門に學び、二代目春信を言つたが、長崎に行つて和蘭人より洋畫を學び、その技を傳へた時、材料を得るに苦心し、染料藥品で描いたを傳へられて居る。また我國で銅版を彫刻したのも司馬江漢であつた。

明治時代

明治時代になつて日本畫は西洋畫の影響を受けて一大革命が起つた。それは狩野芳崖橋本雅邦の手に依つて行はれたもので、岡倉覺三がその革命の爲めに努力した。

その遺鉢を繼いで大成したのが寺崎廣業、菱田春草、川合玉堂、横山大觀、下村觀山なきて、現在の美術院派に屬するものが、この系統を承繼して居るものである。

この美術院に對抗して、所謂舊派を稱するものが、日本美術協會派で、野村文舉、荒木寛畝、望月金鳳などは、その主腦者であつた。

その間に何れの派にも屬せず、名手と稱へられたものに、田崎草雲、野村幽谷、瀧和亭、川端玉章などがあつた。明治四十一年に是等の諸派の確立を統一するため、文展なるものが生れたのである。

(文展以後は此處では略する)

二 西洋畫史概論 (おね)

○希臘以前の繪畫

有史以後の美術の濫湯は、埃及ナイル河の下流域に起つた。紀元前四五千年であつて、その美術は王興の興廢を運命を共にして居たが、前後數千年間に續き、その諸時代を通じて、埃及美術は、建築に彫刻に、永存の觀念を與へるものが多く、大三角塔人面獸像の巨大な作品が今日まで残されて居るのを見ても、それを推知する事が出来る。

この埃及の彫刻は何れも類型的で正面を向いた姿態であり、繪畫は建築に附屬したものが多く、その題材を言へば帝王又は帝王に關係のある神々を中心として居る。技巧は輪劃的で色彩は地方色のものが多かつた。

チギリス、ユーフラチスの美術は、下カルテアのバサロウに近いテロ又はアツシリアの首府であつたニネベ地方から今日發見せられるが、その美術の特色を言へ

ば威力の觀念を現はしたものが多く、好戦家の帝王を中心とした戦争記念の作品が多い。その他ユダヤ、フェニシヤなどの古代に在つて美術は作られたが著しきものなくこの古代美術として特記すべき價值あるものは、イイヂアン海の周圍に發生した古代美術であつて、紀元前三千年から一千年に亘つて大文明の跡が追憶せられる。

この時代の美術は或意味に於ける希臘文明の起源とも言ひ得らるゝものであつて、人體の表現、裸體の表現に重視せられて居る。

○希臘美術

埃及、アッシリアの美術は大河の流域に成長したもので、固定的な、怪奇的なものであつたが、歐羅巴に入るに至つて、歴史的意義に富むものとなるを得た。

希臘人は、印度、ペルシヤ人と等しく、アールヤ民族であつて、その美術の傾向は情緒的に表現せられたものが、希臘美術の特色である。

希臘人がアールヤ族と同種族であつて、その文明が彼等に優れて居たといふの

は、その國土の地理的關係に基くものであつて、自然の恩恵に浴し、又先天的に自由を愛し、新なるを好み、理性的に考察する事の著しかつたのに原因するのである。

紀元前四百九十年から四百七十九年まで續いた波斯戦争に勝利を得て、アゼンヌ共和政體の主となつたのは、ペリクルスであつたが、彼は美術を愛好し、フヒディアスなどの美術家を重要して、パルテノン宮を作つた——この時代が希臘美術の完成期であつたといつても差支へはない。

然し希臘の美術として旺盛であつたものは、建築と彫刻であつた繪畫に至つては、ポリクノータスやツオイクシスなどの畫家の名が傳へられて居るけれども、遺作といふ可きものなく、パチカン宮に婚禮の光景を描いた壁畫が今日残されて居る位のもので、これらの畫風に依つて、製作せられた繪瓶にかなり興味あるものが多い。

羅馬美術

羅馬美術の起源といふものは、羅馬人が紀元前二百八十三年に伊太利の地を征

服する前に、小亞細亞のリヂアから移住した一種族があつて、繪畫浮彫彫像、その他の製作をして居た。それは、希臘藝術の影響を蒙つたものであつたけれども、イタリヤ的の粗剛な要素があつた——これは通常、エトラスカン美術と稱されて居る。羅馬の繪畫は、單純な希臘の繪畫の模倣ではなく、第一世紀の半から、筆力が勇健で浮彫をいくらか熟慮した模倣とも認められる獨創的な一様式が、ボンベイを中心として發見せられる。その様式は近代の印象主義に似通つた處がある。ボンベイのある壁畫には、今日でも企及するこゝの出來ない偉大なる價值を有するものもある。

基督教美術

基督教美術とは近來になつて用ひられた言葉であるが、羅馬の墓窟内の繪畫から、今日に至る迄、凡ての基督教國美術に用ひらる可きものであるが、ローマネスク時代以前のシャールレマンの時迄の西方基督教國美術を初期基督教美術と云ひ、ビサンチン美術といふ名稱をビサンチウムがその首都となつてからトルコ人が

コンスタンチノープルを陥落する前後迄の東方基督教國の美術に名づけられるのである。

羅馬に在る初期基督教徒が死者を葬祭した墓窟の地下室は、基督教が國教に公認せられる頃までに行はれたもので、墓窟は主として繪畫や漆塗浮彫で飾られてその題も表徴的題目であつた。しかし、その題目は基督教的なものであつたけれども、表現の方法はボンベイの壁畫と何等異なる處がなかつた。

ビサンチウムの大伽藍は、紀元五百三十二年から五百六十二年間に、アジアの建築家の手で建築せられたものであるが、その構造の如きは、羅馬のパンテオン宮の系統ではなくして、アッシリアから波斯を経て來たものであつた。謂はれ又その殿堂の彩色柱、又は大理石で張詰められた壁面の裝飾は、東洋の絨氈から意匠を得たものであると稱されて居る。

八世紀から九世紀に亘つて偶像破壊運動が起つて、基督教藝術は破壊せられたが九世紀の半に、その運動は止められ、漸く藝術の復興が到來したが、基督教藝術は

その教義の上から、偶像を忌ふといふ理由に基き彫像は極めて少なかったのである。

文藝復興期

紀元十四世紀頃から伊太利を中心として起つた文藝復興運動は、文藝ばかりでなく、歐洲思想史上の大現象であつて、文藝復興期なるその語義に付ては學者間にも異論がある様である。

この復興期の中心藝術は繪畫であつて、彫刻や建築も亦新様式を造り出した。

伊太利の本土では、羅馬の彫刻繪畫を破壊してしまつたが、記念建造物は存在して居た。それが十世紀間も専門家に等閑に附せられて居たのだが、古代の文學又は歴史に興味を有する人道主義が勃起したと共に、遺物に對する注意も拂はれる様になつたのであつた。

文藝復興期の特質は中世と上代との形式を如何にして溶合したら好いかといふ苦心であつた。

文藝復興期に於ける建築物の特色なるものは、圓柱や方柱を裝飾的に用ひず、構造的に用ひた點に在つて、その特色は中期に至つて古代の好模範に富んだ羅馬で完成せられたのである。

末期に於ては建築上に畫的要素と個人的想像とが加へられた。

この復興期に於ける繪畫彫塑は、古代藝術の模倣のみではなくして、聖ルイス時代の作像家の美術より、チャルス五世の肖像畫に至る迄の、自然主義的階級に進み來つたゴシツチ美術の論理的な歸結であつた。

伊太利畫の開祖と稱されて居るシエナ派の祖ドツチオを中心とする一派には、マルティニ、バルトロなきが居たが、このシエナ派の特長もいふ可き點は情調と表現とを重視したるため、形似の完成を閉却した傾があつた。然して十五世紀の中頃に至つては、後進のフロレンス派から畫家を送られる状態となつてしまつた。そのフロレンス派の最初の大家は、デヨットオで、ピサンチン傳習を一蹴したことは、デヨットオの功績であつた。その描かれたる聖フランシスの生涯を描いたア

ツシチイの壁畫、フロレンスのサンタ、クロース寺、パドアの壁畫などは、表情に野卑な處があるけれども、明晰と詩美とで表はす技倆は驚くべきものがあつた。

十五世紀の後期に榮えたる處のベニス派は二つの古派から起つたもので、ビザンチンの根柢にシエナの影響を受けたムラノ島を中心としたロレンゾ、ロット、オの師たるビバリニ家のアルビセを代表する一派と、ジェニイルミチオバンニの文でバヅア派の影響を受けたチャコボベリニの開いた一派とである。

バヅアはフロレンスの高雅ミギリシャローマ式浮彫の様式とを合はせて、その代表的作家たるマニテニヤは天才であつて、ベリニを通じて十五世紀のベニス派に多大の影響を與へて居る。

このベニス派にはシシリで生れてフランタで油繪を學び肖像に巧みなアントネの影響はあるが、その當時の油繪具ミミいふものはテンペラで極く注意深く描かれた畫の表面へ光澤を加へる爲に用ひられた許りであつた。

油繪具を本當に使ひ初めたのは、ベラスケスである。

ベニス派の始祖たるジオバンニベリニは、マンテニヤからチチアノまでの畫界の推移の各般を通じて、一流派の觀をなすが、その壯年期に於ける作品が最も完全なものであつてその短所さもいふべきものは、よく生動を表現し得ぬといふ處に在つた。

クリベリ。カルバツオ。ジイマ、ダ、コネリアノ等は、初期畫家中の天才であつてベリニの子チナルチオネは師の精緻とカルバツオの美を合はせて當代に卓絶して居た。

チチアノは前者よりも一步を更に進めたる處の最大なるベニス派の代表的畫家であつて、その師ベリニの傑作「横臥せるピナス」(ドレスデン畫堂)を完成した。

十五世紀の初め頃からベニスは、政治商業上に頹廢し始めたけれども、第二のルネッサンスのあつた事は、此地が如何に該傾向に適するかを示して居るので、それに、この地はラファエルの影響から出た官學的折衷派にも侵蝕せられずに、十八世紀の中期に於てさへもデイボロの如き、興復期的畫家を出して居る。

ベニス派の影響は伊太利の各地方に地方派を生じ、殊にモレットオの如き大家を出したのである。

文藝復興期の代表的畫家

復興期に於ける凡ゆる知的好奇心、無限の進歩はレオナルド・ダ・ビンツィの一身に集つて居る。この人はその生涯の最後の三年間を佛國に送つた。その作品の遺物は極めて少ないが、四大傑物とも言はるゝものは「岩上の處女」「處女と聖アンネ」「チンコシダ」「最後の晚餐」の圖なきである。

ラファエル・サンツィオは、短い生涯に多くの作品を残したが、千五百四年から八年までフロレンスに學び、レオナルド・ダ・ビンツィの影嚮を受けた。「聖母像」なきの有名な作はこの時代に描かれたものである。

ジャン・パンアイクはフランダー侯フヒリツプ・ブルボンの外交官で千四百三十二年から四十年迄の間に、彼は月日を記入した落款を入れて居る。その作品の中には、アルノルフ・ヒニイ夫妻や、その妻なきの肖像畫がある。

文藝復興期に於ける獨逸の美術はその國民性を忠實に寫すのであつた。けれども、眞の意味に於いて、獨逸の繪畫が始まつたのは十六世紀になつてヌーレンベルヒ派の後身のフランコニヤ派から、アルブレヒト・デュレルが出てからのことである。

デュレルは畫家であつて、又思索家でもあつた。最も活動したのは、ベニスに行つて歸つてからのことであつて、眞の傑作を描いたのは、ネザールランドに遊んでからのことである。「ホルツ・シユヘル」肖像や「四種福音使徒」の大作は、この時に出來たものである。

サクソン派の始祖ルーカス・クラナツハは、その藝術の根底は獨逸の田舎風で、その郷土的特色を著しい個性の表現は、注意すべきものであつて、好んで裸體畫も描いた。

十六七世紀の和蘭美術

千六百四十八年ウエストファリアの平和會議は、當時佛國の與國だつた和蘭の

の獨立を是認して、和蘭は次第に富強となり、十七世紀にはベニスベニスの繁榮を受繼ぐ有様になつた。十六世紀の終頃には、新教徒であつて自由を尙ぶこの地方地方に舊教徒でスペイン風の浸み込んだ白耳義地方地方は、ミューズの下流でグッチ派とフレミッシュ派派の二つに分れた。

新教徒はあまり美術を好まなかつたから、和蘭では、繪畫は寺院裝飾には用ひられなかつたので、従つてこの國には紀念的美術も、官學的美術もなかつた。たゞ室内畫や風景畫が盛んであつた。

十七世紀の和蘭は、レンブランドを筆頭として、多くの偉大なる畫家を出した。風景畫家にバン・ゴッエン。バン・デル・ニール。ホベマ。室内畫家にテルボルグ。メッー。動物畫家にポールポッター。ユイブなどが出て居る。

十七八世紀の佛國美術

十七世紀の佛國美術は、伊太利模倣官學との跋扈に終始した衰退時代であつた。

官學派の首腦としてルブラン。シグナー。などがあつた。そして、その時代の代表的畫家は、その一生を伊太利で暮した者が多かつた様である。

クロード・ローラインは、その時代に於ける風景畫の大家であつたが、その風景畫は歴史又は神話的人物の背景背景に巧に配されたる自然であつて、伊太利風景畫の傳習的なものに過ぎなかつた。

當時の佛國王のルイ十四世は、官學派の勢力を増すために、繪畫彫刻の官立研究所を作るを以つて満足するこゝが出来ず、コブラン製造所を起して家具鑄具食器なみの工藝品を製造せしめた。

斯様に十七世紀の佛國美術は、不活動に終つたが、十八世紀に至つて、美術家連の大活動が始り、それが直に、最近藝術への衝動となつたのである。

近代美術の濫觴

近代に於ける社會狀態、生活狀態は、古代や中世に比べて、全然趣を異にし、内面的にも、外面的にも、複雑多様となつて居るので、従つて、是等の生活を反映とする藝術

も、復雜となつて來て居るが、その特色もいふべきものは、知力的であること、民衆的であること、自然に對して自覺せること、繪畫が中心となつた事であらう。

近代繪畫は古代中世の歴史畫、宗教畫などの狭い範圍に反抗して、人生及び自然の觀察の直心なる道を探つたもので、その道を暗示した人といふのは、伊太利のベニス派の大家連。フレシシユ派のルーベンス。和蘭派のレンブランドなどである。

古典主義よりロマンチズムに

十八世紀末から十九世紀初めにかけて、古代ギリシヤの遺跡が發掘せられて、社會の好奇心が集つた處へ、ウキンケルマンの様な學者が出でて、熱烈に古代美術の優秀なる點を説いたので、世間は之に動かされて、古典主義の畫家が多く出る様になつた。

佛國に於けるこの運動は、外部から叫ばれたる科學的論議の結果ばかりでなく、全く當時の社會的反映と見るべきものがあつた。獨逸の古典運動は、かかる内面

的欲求はなかつた。

十九世紀の初頭に至つて、歐洲大陸各國の思想界を席捲して居た處の暴風雨の感情は、新人に對して多くの不滿を抱かしめ、不可知に對する憧憬や不斷の憂悶や、なごのロマンチズムの根底をなす諸要素を感ぜしむる様になつた。

それは、ビクトル・ユゴーなごの文學思想に現はれて、遂に畫界に及んだのである。當時の畫家で最も早く感じたのは、ブリュドオンであつた。けれどブリュドオンは、ダヴィなごに壓せられて、その目的を達することには出来なかつたが、古典主義の反抗は、そのダヴィの弟子のジャン・グロから起された。

第二の先驅者ともいふべきジェリコールは、グランに學び、グロの思想を理解して居て、人生の暗黒面のみを見る癖があつて、悲壯的な姿を好んで描いたけれど、彼は夭折したので、その事業は、彼の友で、彼よりも偉大であつたドラクロワに依つて完成せられたのである。

近代の風景畫

十九世紀に於ては、工業文明の發達に依つて、人口過多と生存競争の激甚により都會生活を呪ふ反抗として、自然と人との關係が密接に結ばれた。

佛國では十八世紀以後から、この方面に對する社會の注意が高まつて來たのを古典主義に依つて妨げられて居たが、ミツシエルの如き先覺者が現はれて自然を描き、ユーエなきの如き自己の主觀を豊富な色彩にて疑惑不安の自然を描いたものもあつた。文豪のユーゴーの如きも、先覺者の一人であつたが、彼等の作は和蘭ミフレシツシスの模倣を脱する事は出来なかつた。

ターナーとコンステブルは、十八世紀の英國に於て、風景畫を描いて、佛國の畫界に影響を及ぼして居た。

コンステブルの「乾草車」が現はれてから約十年間に、佛國の新風景畫の機運は次第に熱化して來て、千八百三十一年のサロンには、後年バルビソン派と稱して知らるゝ一派の風景畫家が出品したが、大都會の殺風景に飽きた佛國人は、その風景畫に依つて自然に對して憧憬を感じる様になつた。

バルビソン派の風景畫は構圖方面には十分に發達したけれども、その色彩さいふ點に於ては未完成であつて、その問題は新人の手に期待せねばならぬとの説があつた。

寫實主義より印象主義へ

クールベとミレエの出現と殆んど同時に、佛國の畫界には古典主義や浪漫主義を排して藝術を創作する主題は、自然以外には何物もないさいふ極端なる寫實主義を唱導したものがあつた。それはギユスター・ヴ・クールベであつた。

クールベの寫實主義は、徹底的の主張であつたけれども、その色彩には少しも外光の鮮明がなかつた。當時に於てはその色彩を如何にして鮮明ならしむべきかさいふことは一大問題であつて、ラファエル前派は、この點に考慮する處があつて、鮮明なる地方色を用ひて、傳習的色彩を棄てんざしたけれども、それは失敗に終つたが、その時に明るい日本畫が輸入せられたことは、行詰つた彼地の畫界に一大福音を齎したものであつた。

千八百六十七年、我國の慶應三年の巴里大博覽會に日本から出品した繪を見て不可思議なる魅力を有する日本美術の美に驚異の眼は放たれたのであつた。然して、色彩問題の解決は、これに依つて多少の端緒を得たのである。日本畫の移入に次いで歐洲畫界に印象主義の起つたことは、世界美術史上に重視すべき事である。

新理想主義の興起

「外なる世界の利那的印象に、あらゆる美と眞實が含まれてゐることを教へられた吾々は外界にのみ住んで満足することが出来るであらうか。我々は、もつと自由な美しい内的世界に憧れるのが當然である」こいふ思想は、新理想主義の繪畫の興起の透引となつたのである。

獨逸では、この傾向を代表する畫家アーノルド・ベックリンが出た。彼は初め多方面に風景畫家として、自然界の現象を、人間と密接な關係に描いて居る中に、次第に神秘的傾向に移つて行き、自然に配するに、その結晶とも見られる怪奇な人物

を描いた。それは、自然に對して一種の恐怖心を抱いたギリシヤ神話の行つた道と同じであつたが、彼の作品にはそれよりも尙ほ暗い深刻な恐怖が秘んであるやうで、それは獨創的のものであるけれど、實は動物の形を少し變改したものであつて、それほかに不自然に見えない、自然神秘とも見られる近代的な意義が秘んで居る。

後期印象主義

近代繪畫は幾多の曲折を経て居るが、それは三段の變遷として見られる。一は内容上の變化で、古典主義からロマンチズムへ。二は技巧上の變化で、従來の諸派に對する印象主義。三は物質に對する精神の反抗で、印象主義に對する、後期印象主義の反抗である。

ゴーホ。ゴーガン。セザンヌ。なきの印象主義はスウラ、シニヤック、なきの新印象主義に至つて、あまりに科學的になり、非藝術的になつたが、殊にセザンヌ、ゴーガン等の様に、印象派の運動に加入した人々をして、内部からの反動を起させる一

因ともなつたのであらう。與へられたる自然の素材をそのままの素材として扱ひ、それを取扱ふ自己を忘却してゐた。又はその素材を廣い意味の自然に人生に關係させる事を忘れて、單に一個のものとして取扱つた。後期印象派はこの缺陷から脱したる一層意義ある表現の藝術に移つたのである。

後期印象派の年長者ポール・セザンヌは、クールベードラクロワの影響を受けたが、後に至つて、マネに感化せられて印象派の獨立展覽會を開いたりした。社會の非難を受けた彼は、一時田園生活をして二十年間殆んど一人で描いて居たが、その死する數年前から畫界に認められて、今日では歐洲の畫壇を風靡してしまつた。ポール・ゴーガンは、セザンヌから簡樸を、ドガから線條を、ルノアールから温い色彩を、マネから藝術上に於て有益な教訓を仰いだと言はれてゐるが、その繪は彼獨得のものであつて、その構圖や色彩に裝飾的素質のあるのは注意すべき事である。

後期印象派の最後の劈者として主要視されてゐるヴァン・ゴッホは、モーブの門に學んだが、後獨立した。その頃から、その作品には或特色があつた。後、巴里でゴッ

ガンと知り合ひなり、多少、その影響を受けたが、それは何等彼の藝術上に効果を及ぼさなかつた。

□最近、新しき藝術運動として、ダダイスムその他種々の運動が起つて來たが、此處では略することにする。

圖畫教授法の新研究〔終〕

大正拾二年四月五日印刷
大正拾二年四月廿日發行

國語教授法の新研究
正價金三圓

版權
所有

著者 矢澤 弦 月

著者 芳川 越

發行者 越元 新吉

印刷者 石上 文七郎

東京上野公園寛永寺坂下(上根岸八十八)

發行所 教文書院

電話下谷三〇四七番
振替東京四六一一番

IF 4F-31

◇教文書院發行圖書書類◇

□新水彩畫法と批評の仕方

松岡文三 著

四六判總洋布箱入
正價金二圓二十錢
送料金十二錢

□新油繪畫法と批評の仕方

越元辰雄 著

四六判總洋布箱入
正價金二圓二十錢
送料金十二錢

□最新鉛筆スケッチ畫法

越元辰雄 著

四六判 新型箱入
正價金壹圓二十錢
送料金八錢

□スケッチの描法

文部省囑託
水平 讓 著

四六判 特製箱入
近 刊

□圖畫教授法の新研究

東京女子高 師範學校教授
矢澤 芳川 趙月 著

四六判總洋布箱入
正價金三圓
送料金拾二錢

終

