始

特 230
420

繪畫美術教習錄

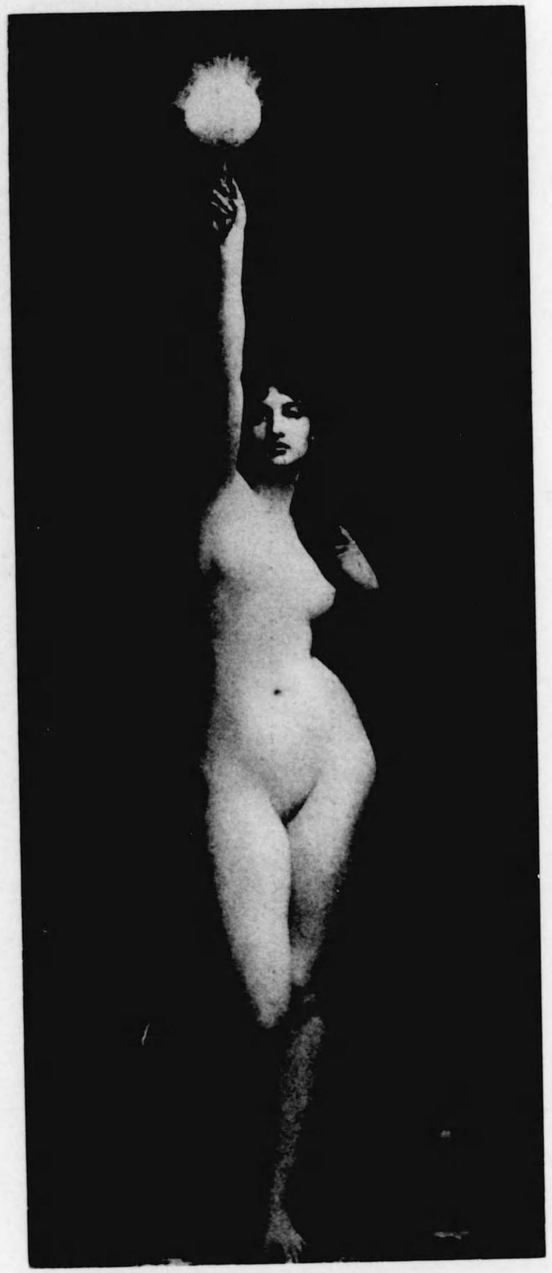
（基礎篇）

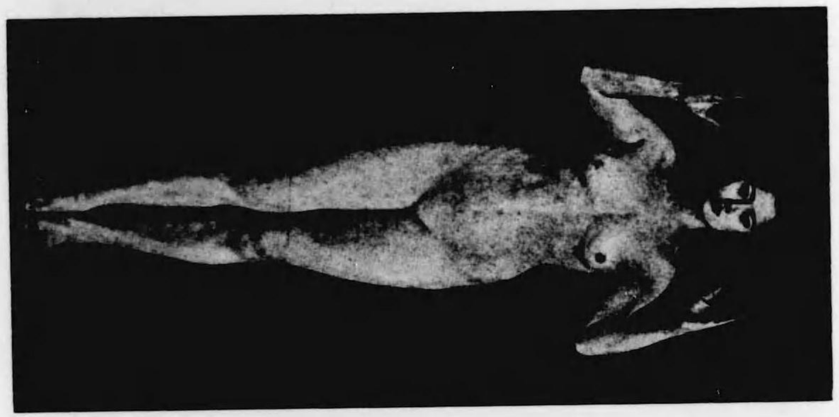
帝國圖書館藏書

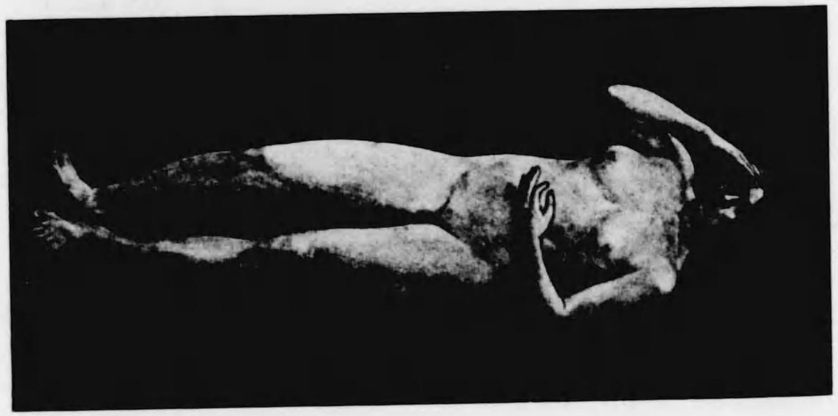
繪畫美術教習錄（基礎篇）

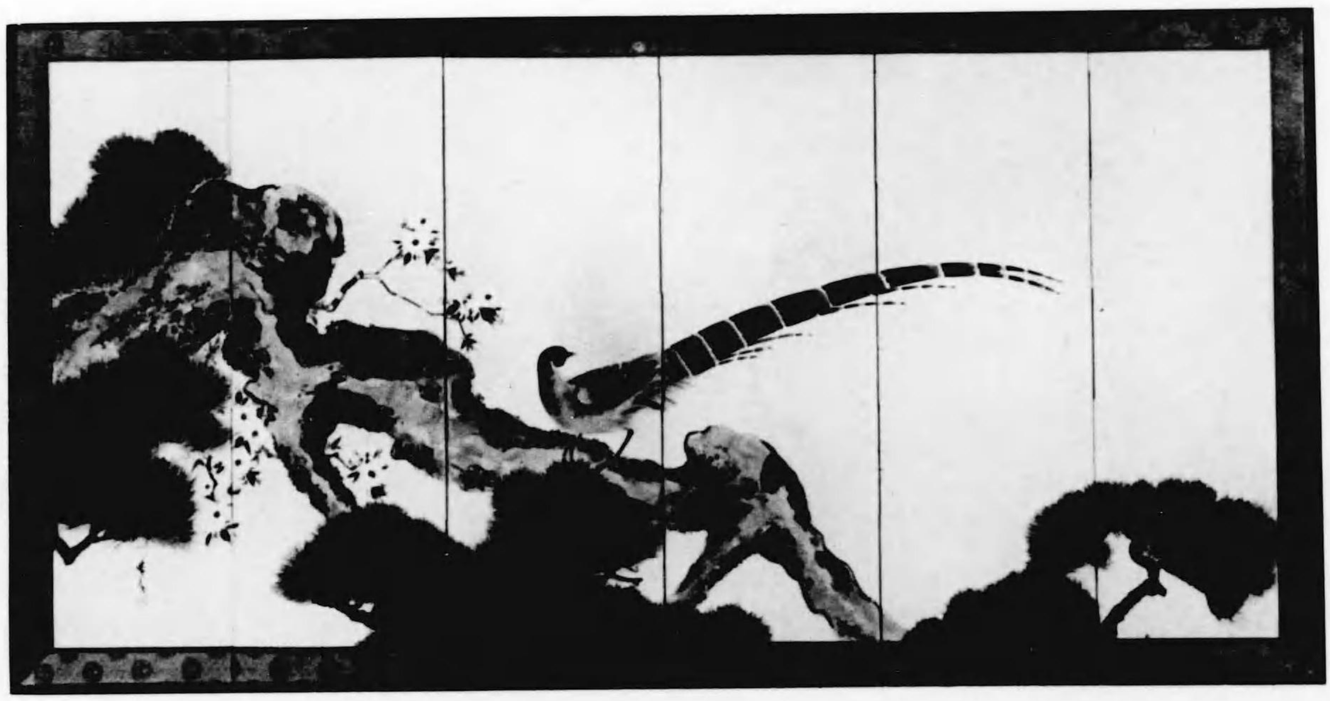
卷頭口繪アート十六葉。本文中十二葉

一、繪畫概論……一——八
一、素描概說……一——八
一、人體美學……一——一八
一、美術解剖學……一——一六
一、彩色形式學……一——八
一、石膏寫生實習……一——八
一、人體素描法……一——二四
一、スケッチ實習（風景・動物・植物）……一——二四
一、繪畫美術用語解說（日本畫篇）……一——三二
一、同（洋畫篇）……一——四四
一、卷頭口繪解說……一——四







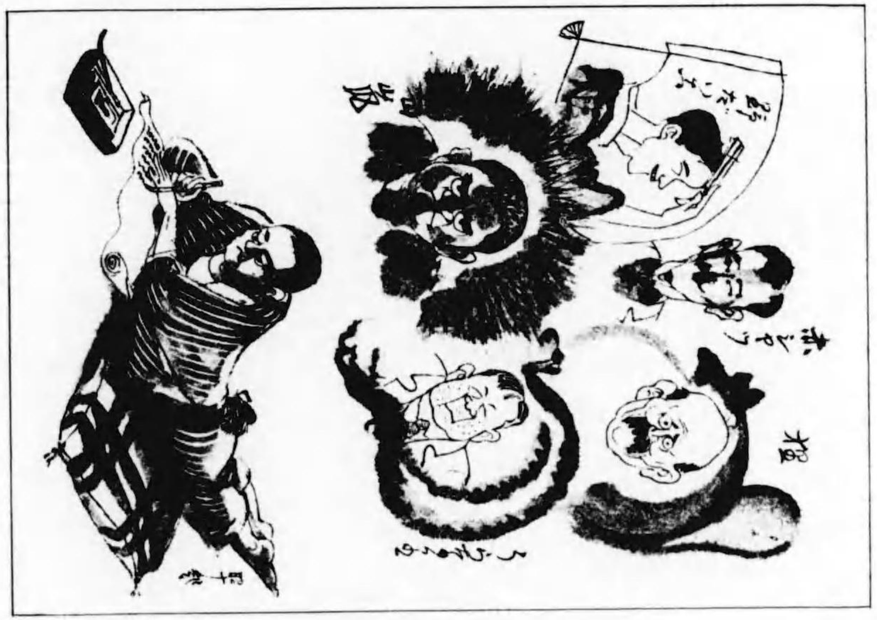


4

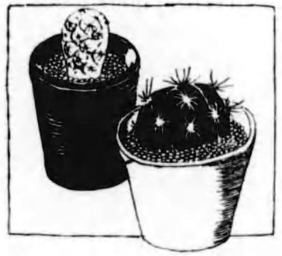
5

12

13



繪畫概論



繪畫概論

繪畫は平面の藝術で、建築や彫刻のやうな立體性を持たぬ。しかし繪畫が平面的なのは、單に現實上に於いてであつて、觀念的にはそれは、立體的なものとして、我々の目に映する限りのものを表現する。建築の空間は單に抽象的であり、又彫刻の空間は主として物體であつたが、繪畫の空間は「物體」と、物を示す空間、すなはち「具體的空間」を含んでゐる。從つて繪畫は、立體性を棄てることによつて、反つてその表現範圍を擴大した、と云つてもよいわけである。

又繪畫は、所謂「表現內容」を持つ點で、彫刻と似てゐるが、しかし、始めのうちこそ大壁畫（モヌメンタール・マーレライ）として、王宮その他の建築物を飾つたが、現代繪畫の多くは、必ずしも建築を必要としない。なるほど繪畫にも、「記念繪畫（モヌメンタール・マーレライ）」と云ふのがあつて、これはやはり建築の大壁面を飾るわけだが、さう云つたものは極く僅かで、大多數の繪畫は、額緣に仕切られた、そして何處に掛けられてもよいやうな、畫境を持つてゐる。卽ち繪畫の建築からの獨立が、その表現の自由に拍車をかけたことも、見落されてはならぬと考へる。

十五世紀の畫家ファン・アイク兄弟の、油繪畫法の發明は、西洋畫にとつては特筆すべき出來事なので、これによつて繪畫的表現の自由と、その範圍が增大されたことは、非常なものであつた。すなはち例へば壁畫（フレスコ）は、あらかじめ漆喰を塗つて置いて、それが乾かぬうちに圖取りをし、且つ彩色せざるを得ず、いざ描きそこなつた場合は、もう一度根底から遣り直された。したがつてその畫法は、確實さと迅速さを必要とする上に、その際用ひられる繪具も、漆喰で溶す

關係上、種類が少く、極く大まかな味しか出せなかつた。しかるに油繪は、その畫法が遙かに容易なばかりか、從來の畫法に見られない幾多の長所を有し、我々が自然から受ける印象の悉くを、殆んど如實に再現し得るので、例へば太陽を仰ぎ見た際の眩燿感までも、今や畫布を肥すものとなつたのである。

以上で繪畫的表現が卓越したものであることは、一應明かとなつたが、これは繪畫が、その姉妹藝術中、最も若いと云ふ事實と、深い關係を持つてゐる。すなはち建築や彫刻は、いづれもかなり以前から、その「死」を云々されたが、繪畫は十四世紀の畫家ジョットーにその「父」を見出して以來、絶えず目覺ましい躍進を續け、その花の時代はつひ輓近にまで及んだので、これは繪畫史の、建築史や彫刻史と異る、一特色である。そしてその理由は、決して一にして盡きぬであらうが、假令どんな精神的原因が働いたにせよ、それに應じ得るだけの表現力が、繪畫の繁榮を齎らしたことに何の變りもないのである。

扨、以上を前置きとして、繪畫的表現の實際を見るに、それは「形」と「色」と「光」の三者に分けて考へられる。このうち最初の形は、專ら線で表現される時に、一番明瞭に現はれるが、線畫もなかなか馬鹿にならぬので、その簡潔な筆致は、充分な藝術的効果を擧げることが出來る。そして特に我々日本人は、さう云つた繪畫で世界に誇るべき多くのものを持つてゐるが、筆者はその最も良い一例として、高山寺の鳥獸戲畫を擧げて置かう。これは多少筆で刷いたところもあるが、その大體は雄健な、そして運動力に充ち滿ちた線から成り、能く鳥獸の動態を寫して、餘すところがない。

しかし形や色や光と多くは結びついてゐるもので、例へばセガンティーニの繪に於ける形は、その厚い盛上げ繪具の細片によつて、柔く示され。又デューレルの銅版畫は、その線が光を表現しながら、光によつて生かされてゐる。又色や光が主體となり、その結果形が出來る場合もあるが、それについては追つて述べる。

次に第二の色に關しては、その明度や濃淡や色調などが示す、さまざまな感じが問題となるが、このうち特に重要な色調について一言するに、これは白、黑、並びに灰色を除いた、すべての色が持つ一性質である。これは普通「色彩輪（ファルベンクライス）」として示されるが、今或る色から始めて、少しづつ色調が違ふものを、圓形に並べてゆくと、やがて元の色に近いものが一廻りしてきて、一つの色彩の輪が出來る、この色彩輪が示す色の順序は、分光器に現はれた色の順序と一致するが（但し分光色は紫を缺いてゐる）、その任意な直徑の兩端に當る色は、色調に於いては相反しながら、極めてよく調和するので、これが所謂「補色（コンプレメンテールファルベ）」である。そして例へば印象派の作品は、追つて述べるやうに、この色を盛んに使つてゐるが、補色はすなはち反對色だから、それが巧みに用ひられた畫面は、明るい感じを發散する。又これに反して色彩輪の隣り合つた色、しかも特に暗い方の色を取り合すと眞面目にして、幾分憂鬱な印象が生ずるので、例へばフォイエルバッハやレンブラント等の作品は、その宜き一例である。そして今述べた二つの行き方は、いづれも色の調和と云ふ點で、まず申分のないもので、つまり色調的に反對なものを使ふか、或ひは略々單一的なものを使ふかの二途が、以上に擧げられたわけである。

しかしながら色の使用法も、やはり光と切離しては考へられぬので、そこにいろいろな問題が起つて來るが、所謂「固有色（ロカールファルベ）」と「假現色（シャインバールファルベ）」の區別もその一つである。このうち前者は事物の固有な色なので、記憶色とも呼ばれてゐる。何故ならば雲は、一般に白いものと思はれてゐるからである。しかし記憶色は案外人によつて違ふし、又固有な色と云つたところで、明るさが違へば色も變るから、固有色の一番正しい定義としては、普通の明るさ、すなはち標準照明で見た事物の色と云ふのが宜い。そしてこれに對して後者は、我々の目に映じた、各刹那の事物の色で、これは明るさやその周圍の事物によつて、さまざまな變化を受ける。すなはち例へば印象派は、森蔭の雪を描く際、紫がかつた色を使ふが、かう云つた假現色の使用も、印象派の畫面の魅力を增した、有力な一因であつた。

最後に第三の光は、色の明度によつて示されるが、自然の光は非常に強いもので、それをその儘繪に現はすことは困難である。從つて、自然の光が一〇〇の光度を持つとすると、繪ではそれを四〇の明度で現はすと云つた方法を採るがそこにも二つの行き方があるので、その一つはすべての光を、一〇〇に對する四〇の割合で、弱めてしまふものである。これを「比例減縮（プロポルショネーレ・レドゥクチオーン）」と云ふが、この方法を用ひると、畫面全體が暗くなつて、朝暮晴曇の區別なども不明確となる。そこで今一つ「漸層減縮（プログレッシーフェ・レドゥクチオーン）」と云ふものもあるが、これは繪に現はすことが出來る自然の光は、その儘之を寫し取り、それ以上の光は、普通の光と同じ程度に下げてしまふ。この方法は一寸考へると不合理なやうであるが、實際は我々の目が、明度の高いものを一樣に眩しく感じてしまふため、反つて自然らしい印象を與へるので、非常に巧みな行き方であると云はねばならぬ。

そしてこれと關聯して「暗畫（ドゥンケルマーレライ）」と「明畫（ヘルマーレライ）」の區別も立てられるが、筆者は唯だ、自然をその儘に寫すことが繪畫の唯一の目的ではなく、自然の理想化と云ふことも考へられてよいこと、從つて十七世紀の暗畫にとつては、比例減縮の方法で充分であつたばかりか、例へばニコラ・プーサン等の嚴肅な風景は、そのお蔭で生れたのだ、と云つて置くに止める。

なほ光と色に關しては、多くの語るべきものを殘してゐるが（例へば不透明色（デックファルベ）と透明色（ラスールファルベ）の併用による半透明體の描寫、强い發光體の殘像現象を利用しての描寫その他）、一々述べて居れぬから、唯だ一つ形の問題として述べられたことを、序でながら補足して次に移る。扨、我々の目が、或る明度以上のものを、一樣に眩しく感することは、すでに一言されたが、セガンティーニの繪なども、その點に於いて同巧異曲なので、それは青、黃、赤、綠などの色彩點を、同じそして强い明度で、盛上げてゐる。しかるに我々の目は、それらの明度を一々識別し得ないため、勢ひ顫動せしめられかくて照りさかる日光の印象を受け取るので、これが形の柔かさを生む一原因ともなつてゐる。

以上によつて形、色、並びに光の三者が、結局は分ち得ない融合のうちに在ることが解つたが、それにも拘はらず、或る畫家を「光の畫家」と名づけたり、又或る畫家を「色の畫家」と名づけることは一般に行はれてゐるので、又それは毫も不當ではないのである。從つて我々は、この分け方に從ひながら、多少の繪畫史的考案を交へたいと思ふが、先づ十七世紀の和蘭の畫家レンブラントは、「光の畫家」の本領を發揮した、就中代表的な人であつた。彼の繪も、晩年に近づくに從つて、明るさを增して來たが、我々がレンブラントの名によつて直ちに聯想する繪は、所謂暗畫である。すなはちそれは濃い茶褐色を基調として、その一部に光り輝く黃褐色その他が添えられた、色調的に略々單一なものであるが、そこに示された素晴しい色の調和は、さらに「光の調和」として考へられた時に、その眞意を現はすのである。

暗い背景を背にして、否暗い畫面の眞只中から、くつきりと浮び上つた人物の顏、或ひは手——その顏は、肖像畫においては、格別な表情も示してゐないが、それでも人物の目は幾分俯向いて、畫面上の殘る二つの光點、すなはち兩手へと、觀照者の目を導いてゆく。從つてレンブラントの光は、畫面の統一者として働いてゐるわけであるが、かう云つた働きは、幾多の人物が描かれてゐる宗教畫になると、愈々その規模を增して來る。すなはち或る顏は地上にひれ伏し或る顏は愕きにおののいて、又或る手は內面的な動搖に震へ或る手は敬虔に結び合はされて、それら一切の光點が、今一つの大なる光點、すなはち逃れ去る天使と照應される、と云つた遣り方である。しかるにその光は、天使を大きく浮び上らせてゐる。聖なる光だから、一般に天上の光として、讃仰の的となつてゐる。そして實際それは、彼の宗教畫を見てゐると、敬虔な雰圍氣を漂はせてゐるが、哲學者のジンメルは、これについて次のやうに說いてゐる。すなはちレンブラントの光は、彼の敬虔にして溫い性格から、多少の宗教味を與へられたにせよ、これを以て直ちに、宗教的內容の表現と見ることは出來ぬので、やはりそれは何處までも、畫面の統一者として働く、「その繪の光」なのであると。

次に第二の「色の畫家」は、殆んど枚擧に遑がないが、その最も宜い代表として、筆者はルノアールとセザンヌを擧

げて置く。そして紙面の關係上、說明はセザンヌだけに止めたいが、彼の言葉に「構圖と色彩は別個のものではない。實際は色を塗つて行くに從つて、構圖が出來るので、又色が調和すればする程構圖も正しくなる。」と云ふのがある。これは我々の問題たる形（構圖）と色の關係を述べたものとして、是非ともその意味を聞いて見なければならぬが、セザンヌは人間をも含めて全自然を、すべて同一の筆致で描き拔いた。すなはち例へばルノアールの「水浴」は、その多くの裸女が、例に依つて美はしい薔薇色に染め上げられてゐるが、それらの裸女と邊りの樹木は、その描き振りが違つてゐる。しかるにセザンヌの「水浴」はすべてが一樣に描かれてゐるので、又色が調和すればする程構圖も正しくなる。」と云ふのがある。これは我々の問題たる形（構圖）と色の關係を述べたものとして、是非ともその意味を聞いて見なければならぬが、セザンヌは人間をも含めて全自然を、すべて同一の筆致で描き拔いた。すなはち例へばルノアールの「水浴」は、その多くの裸女が、例に依つて美はしい薔薇色に染め上げられてゐるが、それらの裸女と邊りの樹木は、その描き振りが違つてゐる。しかるにセザンヌの「水浴」はすべてが一樣に描かれてゐるので、この事實は、彼が畫面は畫面として考へて、自然を直寫しなかつたことの、一證左として考へられる。

ところでセザンヌは、光の取扱ひ方に於いても、やはり同じ氣持を示してゐるので、彼の繪に於ける明暗の二色は、二つの反對色、すなはち補色で出來てゐる。すなはち彼は光の當つてゐる部分を、赤味がかつた黃色で現はし、又暗部を絲がかつた青で現はしたが、この二色は補色に他ならぬ。しかも彼が驅使するすべての色は、いづれもこの二色の「轉調（モデュレーション）」されたものだと云つてよいから、恰度自然の光が、分光器の中で、一つながらの分光色を示すやうに、セザンヌの色のシステムも、今述べた二色に挾まれた、謂はば色の音階なので、これらの階和した色以外は、決して用ひられなかつた。換言するならばそれらは何處までも「繪畫の色」なので、自然の事物の色、すなはち固有色でなかつたわけである。

從つてセザンヌの繪は、色の調和と云ふ點で、全く申分のないものであるが、それらはその近景に、しかも多くの畫面の左下隅か、右下隅に、黃色の目立つ明部を持つてゐる。そしてそこと對立する一隅に、青い暗部が配されたが、さらにその中間の部分も、巧みな色の魔術で充たされてゐるから、我々觀照者の目は、セザンヌが揮ふ、謂はゞ色の指揮棒に操られて、畫面の奥行を一々讀まざるを得ないので、その構圖は複雜を極めてゐる。しかるにセザンヌは色を塗つてゆくに從つて、又色が調和すればする程、愈々正確な構圖が出來ると說いてゐるので、此處に語られた色の「優越（プリオリテー）」は、彼の色の畫家たるの面目を宣示して、餘すところがない。

最後に今一つ「形の畫家」であるが、形の畫家と云ふ言葉は、あまり使はれてゐないやうである。しかしやはり形の畫家と云ふのもあるので、例へばヒルデブラントの彫刻論を、繪で實踐したやうなハンス・フォン・マレースの如き、表現派の祖ホードラーの如き、その一適例である。次にこの後者について一言すると、彼の得意なのは專ら人物で、日の出と云つた自然現象も、彼の手にかゝると人間の姿で表現された。すなはち中央に描かれた兩腕を開いて上方に折り曲げた人物が、その毅然たる態度で太陽を暗示すると、これをめぐる四人の人物が、或ひはまぶしさうな身振りをし、或は手を合せて拜むと云つた遣り口であるが、かう云つた人物の形が實に鮮かに物を云つて、我々に日の出の感じを滿喫させる。

しかるにホードラー以外の表現派も、すべて形の畫家なので、就中立體派の如きは、誰の目にも明かな、形中心の行き方である。そして我々はそこに燁かしき存在として、ピカソの名を見出すが、この天才的な畫家は、その「青い時代（ブルー・ピリオド）」と云はれた初期から今日に至るまで、實に目眩しい變化を見せてゐる。從つて何も立體派ばかりが彼の本領とは限らぬが、我々は彼の立體派時代の作品と、極く最近の、例へば「抽象的構圖」と題した繪の如きを、文字通り瞥見して置かう。扨、このうち前者は、描かれる自然の物象とともに、それを描く原理までも客觀化したものなので、これ亦捨て難い味を持つてゐるが、この行き方は、すでにセザンヌの作品のうちに、暗示されて居り、決して奇矯なものではない。これに對して後者は、單に構成原理だけの客觀化としてゝ自然から全く遊離してゐるが、かうなると一種の「建築」なので、それを繪と見るかどうかは、大分問題となつてくる、そして筆者は古風かも知れぬが、やはり繪畫は自然の子なので、平たい築造術はその自殺でしかない、と答へたい（なほ立體的構成は、彫刻についても見られるが、その妙味は

素描概論

畫面あつての妙味だと思はれるから、その本家は繪畫であると見てもよいであらう)。

そしてこれと關聯して、色彩を音のやうに使はうとした、例のカンディンスキーの企ても、實に無暴極まると評せざるを得ないが、又假令自然と多少のつながりを殘すにせよ、超現實派(シュールレアリスト)の無軌道ぶりも困つたものである。あれはストゥルチゴウスキーの口眞似をすると「ペンで書いた色彩の詩」なので、一寸した味を持つてゐるようが、所詮本物の詩に及ばざること千里である。繪畫は果して如何なる將來を辿(たど)るであらうか。これが我々若き世紀の藝術家に課せられた希望に滿ちた問題である。洋畫にしろ、日本畫にしろ、はたまた、圖案、挿畫、漫畫の商業的藝術にしろ、日進月歩、舊(ふる)きものを破り、新しきものにつかんとして努力してゐる。我々の前には實に洋々たる希望の曠野が諸君の耕作を待つてゐるのである。

素描概論

一、素描とはいかなるものか

繪畫の基礎になるものは素描である。

今日では畫家の基礎教育としては、洋畫日本畫に關はらず素描の練習から勉強して行くやうである。卽ちこれは形のない繪畫は存在する筈のものではないし、立體も、空間も、或はこれによつて起る畫面構成も、成立しないことは明らかである。

從つて、繪畫の、日本畫、洋畫、圖案、挿繪漫畫の方面に志す本校學生諸子も亦、充分な素描の練習によつて、線及び調子の表現を手に入れて頂き度い。

然らば、素描とは一體どういふ範圍、どういふ種類を指すかと云ふと、一つの紙面に、一つの色を以て描かれる繪畫である。繪畫が平面上に現はされる造型美術である以上、形を表現するに色が決して用ひられない譯ではないが、線と調子を描くに必要な最少限度の色は地の色は別として一色あれば出來るのである。そして最もよい基準となるべきものは、黑と白との對照が最も佳と云ふことが出來るのである。繪畫に於ける素描と色彩との關係を簡單に說明すると、素描が形の基礎となれば色彩はその內容を色彩感覺によつて分解され無限にその美を發揮するものであると言ふことが出來るのである。

素描の表現形式は、複雜なものを單純に還元するのであつて、その整理の行程には、當然省略が伴つて來るのであ

る。その場合時とすると大事なものを逃してゐて、大して役にも立たない様なものゝ表現に苦勞するやうな事がある。例へば形を現はす線などにしても、急所が押へられゝば一本で充分用の足りるものを數本繰り返して適確な氣分を稀薄にしたり、調子が混亂して實在感や質量の感じを損つたりする例が非常に多い。

次に素描の性質上、形に對する表現について、二つの方面から之をなす方法がある。

一つは線、又は點によつて之を現はす方面、もう一つは立體的な面の組合せによるもので、塗りつぶしの調子による方面である。前者の形式だけで現はされた素描は西洋にもあるが、東洋には、印度、支那、日本等にその例が澤山ある。後者としては、大概第一の補助として用ひられる事が多く、無線の素描も全然ないことはないが、これだけで現はされた素描は非常に少い。

又、素描は決して、下描きの程度に止まることはなく、素描そのものとして立派に藝術的分野を開いてゐる。そしてその作品の種類も動物、風景、靜物等あらゆる方面に亘つてこれが行はれてゐる事は勿論である。

素描が獨立した藝術的價値として考へられるのは、これが繪畫の基礎であり、骨子である意味から、色彩を用ひた繪畫の內にも立派にある領土を占めてゐるが、純粹の素描（色彩を除いた繪畫）が、線及び調子の交響によつて最も直接に繪畫美術の精髓に觸れ、單色のものからのみ受ける美の感覺を呼び起す點、そこに立派に素描の獨立した價値の存在が認められるのである。

元來素描の畑は、その性質上扱ひも便利であり、端的に骨組みを築く事の出來るものであるから、習作としても、畫稿としても、その役を常につとめ、繪畫の下繪として用ひられるため、その獨立した藝術價値が低められ、完成した美の發現ではないやうに誤解され易いが、しかし、この單純で直截な調子は、直ちに色彩によつて解釋されたものよりも一層ある餘情を現し、素描の洗練された作品は、むしろ、より高い觀賞を喚起する場合が少くない。こゝに素描の獨立した藝術價値が存在するのである。

二、技法の練習に就いて

普通、初めて學ぶ人々の素描練習に就いては、人體に入る前に、先づ石膏像がその教材として用ひられ、手法は主として木炭畫が行はれてゐる。

モデルとしての石膏は、最初等身大に近い胸像等が用ひられる。概して古典的な彫刻がその基本を知るのに適してゐるやうである。

尤も彫刻像に入る前準備として、石膏の幾何形態、或は特に顏面を種々な平面の組み合はせに作つた石膏等が用ひられる場合がある。

これらは皆、立體をなす形狀の面の集合として見、全體的な形と同時に、それに當る光線のために起る明暗順序を知らせる目的である。

一つの石膏胸像をモデルとして、學ぶに當つてその主要な點を抜き出して見ると、次の通りになる。

（一）外廓と姿勢
（二）形と權衡
（三）明　暗
（四）材料使用上の注意

以下、その一つ〳〵について說明して見やう。

(一) 外廓と姿勢

外廓は物體がその周圍とはつきりと區劃される形、卽ち、物の外側を包む線と解釋することが出來る。

このアウトラインは、面の推移によつて現はれるものであるから、之を確實に把む事は甚だむづかしいものであるが同時に一つの物體を表現するに、全局を支配する極めて重要な線であることを知らねばならない。

又、各種の運動によつて起る姿勢の變化は外廓にも現はれることは勿論であるが、主として像の中心を結ぶ假定の線と見ることが便利である。

以上、二つが結び合つて初めてその物の姿が現はれるので、モデルに對した場合、第一に注意深い觀察によつて、これを見窮めなければならない。(描寫の順序から云ふと一般初步のものは、細部にのみ拘泥して大局を忘れやすいもので大變誤つた比例等をつくることがあるから、この點充分注意せねばならない)。

(二) 形と權衡

姿勢及び外廓の把握が得られて、次に內部的な形に入ると、顏面の諸機管、骨格の現はれ、衣服の趣き等、いろ〳〵變化がその內に含んであるので、各部分の位置の決定、形の確定さが得られなくてはならない。

外廓の形に對しても內部的な形に對してもその表現上、常に物の比較及び權衡がその重要な役割を果すことはいふ迄もない。

(三) 明暗

光線の影響をうけて現はれる明暗の趣きは、距離及び立體を表現する上に直接の働らきをなす。よつて、線及び調子の濃淡は常にこれによつて支配されるもので、この適當な配置は繪畫的美の大きな領域を占めてゐる。

(四) 材料使用上の注意

素描に用ひられる材料は、その調子や線を可なり異なつたものにするので、一定の濃度を加減する事の出來ない材料を出すことにする。

例へば、ペン畫等では勢ひ線の太い細いの變化にとゞまり、ぼかしの調子は線の交錯する粗密の度合を利用して、調子之は製版關係のもの揷畫、圖案などには好んで用ひられる材料である。

これがウオツシを用ひた畫になると恰度、東洋の墨繪に似通つた自由さが現はれる。

洋風な材料としては、第一に木炭を拂すことが出來る。その他小品の畫に對しては鉛筆、コンテー等がよい。猶精巧な素描をするためにはチアイニース・ホワイトの地を作つた紙に銀の針で描く(シルヴーポイントといふ)方法がある。

一體に各材料の持ち味、その特質には自らその範圍があるわけで、一つの材料を以て他の材料と同じ效果をねらふといふ樣なことは無理が伴ふ場合が多い。卽ち鉛筆でコンテーや木炭と同じ效果を現はそうとか、ペンで毛筆の味を出そうとしてもこれは出來ないのが當然である。

三、人體素描

人體は素描の練習としては最もむづかしいが、又非常に興味のあるものときれて居る。

人體と云つても、着衣、裸體の兩樣があるが、一般の稽古として直接に人體の構成、卽ち骨格、肉附、とそこに現はれる各種の運動等を見ることが出來る點で、裸體の習作がこの方面の基礎ともなるものである。勿論着衣も特種なものであり、素描として決して裸體に劣るものとは云へないが、着衣を描く前に裸體を研究することは、なか〳〵有效なものであるといふことは認めなければならない。

一體に、石膏素描は、人體にうつる準備の課程として行はれるが、これは靜止したモデルであり、白一色の材料であ

り、人體のやうに、動的な變化はなく、明暗の調子にしても、色彩に妨げられずに直接その立體を表現するのに、容易である。

この點からしても、生きた人物が、描寫の對照としては、格段のむづかしさがある。そこで豫備として、人物素描に入る前に、あらかじめ骨格、筋肉、或はその權衡などの、解剖學上の概念を得ておくことは、云ふ迄もなく一つの力となる。

（實際に素描を行ふ場合には直接モデルの自然感情による種々の變化も亦見極めねばならない）

然して學習態度としては出來うるだけ、そのすべての大づかみな特色を知ることを主眼として、眼のあたりに見ゆる細部の描寫に捕はれる事をさけねばならない。

技巧的に描くことに餘り追はれると、大局を知ることがなか〳〵むづかしい。よくある誤りであるが一つの立體としての構成を忘れると、外廓の線といふ樣な部分にのみはいつて右側の線をひく時と、左側の線をひく時とで別々な狀態を現し非常に變な形を表現する樣な事がある。

之は、人體が常に動的なることを忘れる結果にもよる、が常に注意して一つの「體」として之を見一つの「體」の運動として知るといふことを根本的に理解して行く必要がある。

人體は、他の動物とは全く違ひ二本の足で立ち歩み、生活の基本的體形が之から出發してゐることは最も明らかな特徴である。從つて、あらゆる運動も、之を基本として窮まりない變化を現すと見ることが、繪畫上からも極めて重要な事と思ふ。

四、風景素描

風景畫の素描は直接外光の支配をうける風景の、特に色彩に無限の變化ある主題を單色で現すことで、そこにも亦容易でないむづかしさがある。

風景畫は、地上と、天空との二つに大別することが出來るであらう。中でも季節、時間の影響による變化は風景畫に於ける最も重大な問題であつて、之を色彩を以つて現はす場合よりも、單色で表現する時は、一層の困難が作ふのは當然である。

天空に於ける四時の變化、現象、地上に存在する山川、草木、田畑、人家等すべてを包含する生物……この無限のひろがりが、如何に風景畫としての變化のある題材を提供して、繪畫的美を構成する要素たるものであるかを知ることが出來る。

鉛筆一本を以て空のひろがりを描かんとしても容易ならざる努力を要することが判るであらう。又一方地上に於ける描寫で、それ〳〵適當な位置に適當なものを配置するといふことでも、繪畫の練習に役だつことを認めないわけには行かない。

以上で大たい素描の概說を終りたい。學校、研究所、アトリエを通じて、モデルの木炭畫寫生をすることは畫家としての物の形を正確に習得する眼の訓練であつて、藝術の分るやうになる爲めの第一歩の敎習であるが、誰れが描いても木炭で描いた人物畫は凡て油繪の爲めの下地に習ふ爲めだとは云へない。風景の場合にしても亦同樣である。殊に風景素描の場合、唯形の正確さを寫すのみだつたら殆んど意味をなさない。生きた素描は生きた心の持主となつてゐないと

成されないとも云へる譯である。

これ等の點をよくのみこんで、學習上の參考として頂き度い。次に直接手ほどきに入るが、徒らに紙上の空論をくり返すことより、自ら筆をとつて實際に多くのものをあらゆる角度から描くことによつてその骨を會得して頂き度い。

人體美學

人體美學

序

人體美學とは何か？

そんな學問は無いではないか？等といふ説もあらうけれど、兎に角、私ども美術家の間の一つの條件として美學の研究の對照を人體といふものに限つてしまつて、そうして人體に於ける美しさを、又は醜くさを研究する學問を「人體美學」と名づける事が出來ると思ふのです。

美學の對照を人體に限りますと、斯ういふ説も出るでせう。美學であるならば、何も人體に限つて名づけるのは變ではないか？藝術・自然等、美のあるところ全部を對照としたものでなければならぬ、といふ人もあらう。

けれども、人體美學は、美學の外に飛び出しての研究ではない。美學の範圍内で人體に限つての美學研究といふ點から、これは美學の一分科であるといふ事が出來る。又美學的な考察を人體にむけ、その美しさの點を發見し意義を見出し且つそれを人體に應用するといふ點から、之は應用美學であるといふ事も云へる。

さて、今美學的な考察と申しましたが、美學的考察といふのは一つは私共の美的態度の本質をきわめる事と、それから、私共の美的態度を滿足させてくれるやうな相手方の持つ條件を識らねばならない。

この二つを合せて美的考察といふ。そこで結論として、私共の人體（からだ）は果して私共の美的態度に何がソクソ

クと迫つてくるものがあるかどうか？

人體の內の美しい部分、又は醜い部分、その醜いものが果して美でないと云へるか？或は美しい部分が果して美であると信ぜられるか？……本當の姿の美的價値といふものが何處にあるかといふ事は、之も應用美學的に押しはかつて行くと直ぐ分る。

たとへば、空間を占有する一つの形としての美、生命のかたまりとしての何か迫つてくる力、と人體を解する時、そこに美を發見し自分の氣持を生し、之に反するものを除いて製作して行く……この態度を以て身體のすみすみ、何處までも入つて行ける。たゞ相手方の條件（高すぎるとか低すぎるとかで……）によつて、各々異つてくる。この態度は美的觀賞の態度であつて生理學的に見るのではない。我々は人間のはだかの姿を一つのカタマリとして美的に見る。この態度は道德的にも不道德といふ人もあらう。又は野卑な人だとも云はれやう。物欲と性欲だけしか見得る事の出來ない人々だつたら美的な觀賞態度として物を見る事は出來ないであらう……。

從つて應用美學としての人體美學は、出來るだけ分科的に見て、大人は、子供は、男は、女は、老人は……笑つた時は、泣いた時は、それ〳〵果して美か美でないか？と見るべきで、さま〴〵の場合に、美がある場合もあれば、全く美のない場合もあるでせう。

一、美學の起原及沿革

美學の起原及沿革に就いてざつと知つて置かねばなりません。美學といふ事の言葉は、さかのぼつてギリシヤの昔まで考へられます。

アイステツチコス（美學）といふ言葉が既にギリシヤ時代に用ひられて居た。最もこの時代の美學と云つても、學問として見るべきものもなかつた。たゞし「多樣の統一」といふ熟語が現在學者の仲間でしば〳〵用ひられて居りますがこの言葉が既にギリシヤの時代に用ひられて居た事から押してもギリシヤ時代の美學は相當進んで居たと申せませう。

「多樣の統一」といふ事は「さま〴〵」の容子が一つにまとめられてゐる」といふことで、例へば……日の丸の旗を、白い旗と見るか？赤い旗と見るか？といふ場合、之を赤いと認める方が多い。何故かと云ふと日の丸の旗は赤に依つて統制されゐるので、白は之に從屬してゐる……つまり多樣だが氣分の上で統制されてゐるといふ時が「多樣の統一」である。これは美學の形式原理であるのである。即ちこの事から押して美學の起原はギリシヤ時代からあると認められてゐる譯です。

次に學問として認められるといふ事になると、之はバウムガルデン（一七一四―六二、即ち十八世紀頃の時代の人・哲學者）といふ人が美學者として最初の人でこの人は「美とは不完全なる感覺から分る」と云つてゐるのである。その當時（十八世紀末）の美學の狀態は哲學的に美を考へる考へ方が多かつた。

先づ美といふものゝ觀念を哲學的に考へその考へに當てはまるか否か？……を考へた。

一、美の樣相

觀念……

二、藝術の種類

即ち先づ觀念があり、そして美の樣子を分け、又藝術に對するものを、こうあゝと分けて行くといふ學問です。（ヘーゲル一派のフイシーなどが、この說を出張したものです。）

すると、この考へは偏し易い！　あらゆるものを一々調べて行つたら良いではないか？即ち實驗的證明に依る美をつくり上げる……（前者を上からの美學といふのに對して下からの美學といふ）……之がよい美學だと主張しだした者がある。

この學說に依ると、クケイは一對一・六の比率をもつたものが美であるときめつけるので、このクケイは安定とゆたかな美が味はへる事はたしかに他のクケイと較べものにならぬが、しかし現在では然らざるものにも亦美がある。當時の學者は一々調べてこの下からの美學を確立して行つた。

ところが二十世紀に入つて舊來の美術がほとんど行きすまり、著書の出版もなされなくなつた頃、新しい美學がふたゝび起つて來た。

一、藝術を對照として美を考察して行かう……美學の研究は藝術に依らねばならない。

といふ說と、

二、哲學的に美とは何ぞや！　といふ研究。

卽ち

對照……一、藝術
　　二、哲學的

この時代の美學が、今日我々が美學としてゐるものなのであります。

二、現代の美學とその問題

扨てそれならば、現代の美學の狀態はどういふ事を問題としてゐるか？

實驗的な美學（下からの美學）は現代見返られなくなつた理由はどういふ點にあつたか。と云ふと例へばヴイナスの像をあちこちから計つて見て、美の標準を規定するなどゝいふ事は、凡そ意味はないといふ風に考へられて來ると共に藝術を對照とする美學がこゝに多くの學者によつて研究されるやうになつて來た。これを大きく二つに分けて考へて見ると、

A　美學は藝術學に歸すべきだ。

B　美學の研究の對照の美又は藝術の何れか一方を採つて之を統一的に考へる。

しかも行き方は哲學と科學の中間を行く。

斯うした考へ方が現代の美學の問題とするところになつてゐる。今、一つ〳〵に就いてお話して行くと、

ドイツのグロッセ及びその一派の研究してゐる美學は斯ういふ意味である。

『美學が若し美意識を研究するならばそれは個人に偏するから、之をやめやう。それよりは藝術を研究の對照とすれば、物を置いての研究であるから、一つの普偏的法則が生まれる。』

つまり客觀的態度を持つて人類學的に又社會學的に研究する事が出來るのである。といふのが卽ちグロッセ及びその一派の人たちの稱へる美學であつて、その問題とするところは何であるかといふと（藝術と趣味との社會學的又は人類學的な研究）卽ち之が主要な問題とされて居る。

次に同じくドイツのリップス及びその一派の人達の研究は、

一、美學は美と醜との學である。

二、美的評價の心理を分析說明する學、從つて一種の應用心理學的な美學である。

それならリップス及びその一派の主要問題は何であるかと云ふと、

一、美意識の分析、解釋

二、美意識と眞に對する意識又は善に對する意識との區別

三、美意識の樣相を區別して（崇高美・優美・悲壯美・滑稽美）とする

四、創作者の意識との區別
五、美意識の心理的起原及發達

この五つの點から解釋して行く美學である。

尙又、哲學的な美學としては次のやうな問題が取り上げられる。

一、美又は藝術の本質は何であるか
二、美と眞・善との關係
三、自然美と藝術美との關係

卽ちこの三つの條件が、哲學的美學に於てはそのまゝ主要な問題となつて居る。

扨て、然らば、

藝術にはどんな理想が表現されてあるか？といふ研究になるが、之は學者によつていろ〳〵な分け方もあるが大體に於て次の如く分類する事が出來る。

象徵主義・古典主義
浪漫主義・自然主義
表現主義……等

に分けられると云へる。

又この立場からして、

一、空間藝術（又は造型美術）
……繪畫・彫刻・建築など
二、時間藝術（又は時間空間藝術）
……演劇・舞踊・文學・詩・歌など

哲學と科學の中間に位する美學の研究としては、

一、藝術の創作・觀賞・批評に現れたる藝術的體驗をその類型に依つて組織分類して說明記述する
二、個々の藝術に現れた個性の研究は藝術史に讓る

三、美の類型的研究

A アポロ型
B デイオニソス型

以上の研究方法がある。

尙、參考ながらつけ加へると、アポロ型・デイオニソス型といふのは、之はニイチエの附けた名稱で、この事はニイチエの美學に興へた不朽の功積とされて居る。

アポロは太陽の神アポロの名から來たもので、アポロ型とは美の主知的のもの、型のはつきりして、靜的なもの。

Bのデイオニソス型とは之に反して主情的な美しさで、動的なもの卽ちAのはつきりして明朗透徹なる美に對してデイオニソス（一名バッカス・お酒の神）は陶醉的な美的感能に秀でた美といふ意味になる—。

其の他、繪畫だけ、文學だけ、といふのも美學の分科として認める事が出來るもので、從つて、この人體美學も亦斯の分類に屬する美學の一分科と云へる研究になる譯なのであります。

三、美意識

美意識の事を普通吾々は美感とも云ひます。美意識に就いての分析解釋にはいろ〳〵の學說があります。

(1) バウムガルテンの說によると「美は不完全な感覺に由來する」と云ふのです。
又一寸時代が下つて

(2) ハルトマンの時代になりますと、彼は假象論を稱へた。之はハルトマンの假象論と云つて有名な學說で、日本でも明治の初期審美學が盛んに稱へられた頃よく飜譯された假象論ですが……。

「美とは客觀的實在物によつて主觀的意識內に生じた假象である」

と云ふのが卽ちハルトマンの假象說である。

この假象に對して生ずる假感情が美感（美意識）である。卽ち美とは物がなくてはならない。ある一つの條件を有して居る。その物の持つ條件から、こちらの主觀が喚び起されてある現れを持つ……といふ事である。次に

(3) カントの美の定義は

「美とは一つの快感である」

といふのである。

但しこの種々の快感といふものは皆何かある實在物を欲求するが、美感である快感はかゝる欲求が絕對にない。……

「つまり無關心の快感である」

と云ふのである。又

(4) ゲーテの言葉に

「我々は自分の所有になそうとは思はない。あの天上の星の美しさをたのしむものである」

といふのがあるが、之が無關心の快感を最もよく云ひ現して居る。

(5) 其他の美の定義としては、美を

イ、生命の完成
ロ、生命の肯定
ハ、精神の完全な調和

として定義して居るものもある（この場合の生命とは、人格的な生命の意）

そして結局、美意識と善意識との問題となつて來る譯ですが、之はしばらくおいて、も一つ別の方面から美意識を眺めてみると

(6) 知・情・意・人格

の四つの方面から眺める事が出來る。

我々が美しいと思ふものを知的な方面から眺めて見るとはつきりした、眞に迫つた、直感的な明瞭性を持つて居る。いき〳〵した狀態を持つて居る。

それなら直觀的明瞭性とは何かと申すと

眞に迫るといふその眞とは……學術的な眞とは、論理的な眞であり、又藝術的な眞とは論理的な眞でも、必ずしも眞でない場合もあるので、之は直感的な眞を云ふのである。次に

情の方面から美を解釋すると、落付いた、爽やかな深い感動がなければならない。（例へば音樂を聽いて深く陶醉し音樂そのものになり切る場合、又は繪畫を見て自れを忘れて見惚れる氣持です。）

意の方面から云ふと、カントが無關心の快感と云つたやうに、又ゲーテの「天上の星……」の言葉の如くに現實に對して無關心である美的觀賞の態度がなければ美ではないのである。

知そして意のこの美に對する態度は、美感の特性でもある。次に

人格　人格全態から美意識を眺めて見ると理想界（人格の實現するところ）に向つて全精神を凝結集中するところのものが美である。

つまり美は吾人の精神を高揚する、氣持を聖化するところのものでなくてはならない。そして、あらゆる物欲のきづなを斷つてたゞ〳〵理想の謳歌に引きあげるもの……そういふものでないなら正しい美であるとは言へない。

從つて美は、至純至聖なる愛である……と定義する人もある。又單に精神的な愛であるといふ人もあるのである。

四、心感情に屬する美

美には、又崇高美、優美、悲壯美、滑稽美などがある。これは美的觀賞の心・感情に屬する種類のものである。

一、崇高美

崇高美を結論すると、人格の深さと特別な偉大さの結合した美（心・感情）

又斯うも云へる。生の力、活動そのものゝ美しさ

例へば、美しさでも、流行のレヴユウの美しさが、藝術舞踊の美しさと違ふ點は、その舞臺の美しさ、コスチウムの美しさではなく、美しさが心・感情を打つ點がある。つまり、レヴユウの美しさが人格の表皮をなでゝ濟んでしまふに對して、藝術舞踊が人格の深い奥底にしみこんで行く、心が吸ひ込まれて行くやうな美しさを感ずる……こゝに美的價値の高下を決定する第一條件がある譯である。たゞ表面的な美しさに浮かされて居る程度のものは、美的價値を決定しない。

次に、特別な偉大さ……といふ、その偉大といふ事は何かと云ふと、自分の心が偉大なものと共に偉大にされる事を云ふ。

例へば、海原のやうな無際限な大きの風景に接して居て、その偉大さの前に自分の小さゝを考へるやうでは、駄目である。自由自在に相手の大きさに溶けこんで自分も偉大になりきるところに崇高の美がある。

崇高美は、偉大な平原とか海原のみではなく、一匹の蟲の生命の中にも偉大なる力を感ずる事が出來るのである。つまり大きなもの、小さなもの、速いもの、遲いものゝ中にも偉大さはある。即ち要はその人の人格の深さ、偉大さにある。生の力・活動そのもの、そうした美を、われらは崇高美となすけ

二、優美

深さと偉大さの結合に於て生を遂げる喜び。

崇高美が、力そのもの、活動そのものであるに對して、優美は成功した氣持が含まれて居る。前者が男性美であるに對して後者は女性の美である。

優美なるものゝ本質は、崇高なる美の本質とその内容は同じであるけれども、優美が、力の實現である事によつて、崇高は優美の豫備的條件であると云ふ事が出來る。

崇高が偉大さ、深さ、ぐん〳〵喰ひ込んで來る鋭さを美の基本的條件となすに對し、優美は柔らかく、優しく、とげ〳〵しさのない、極く靜かにその力を遂げ滿足されて行く美を、その基本條件とするものである。

三、悲壯美

次に悲壯美、とはどんなものを云ふか、

結論すると

「苦惱によつてその價値を高められた崇高である」となる。

この苦惱と云ふ事を、更に説明すると、

苦しみは我々が生命を遂げる途上の障害を謂ふ。

云ひかへれば、苦惱は、生の否定である。

我々は苦惱するもの丶生の價値を一層深く親しい氣持で感じられる。崇高なるべき價値は苦惱によつて一層高められる。こゝに悲壯美がある。

從つて苦惱を征服したものは、もはや苦惱ではない、苦惱に打ち克つたものは悲壯美ではない。それは既に優美であらう。

遂に傷つき、遂に沒落したものゝみが悲壯美である。

但し、こゝに注意すべきは悲壯にとつて必要な苦惱は、苦惱のための苦惱ではなく、人格價値を强調するための苦惱でなくてはならないのである。卽ち人格價値の偉大さをます〳〵發揮するものでなければ、眞の苦惱であると云ひ得ないのだ。

人格價値の偉大さと苦惱との、この二者は、密接な關係がなくてはならない。

又、苦惱といふものにも、性格苦惱と、運命苦惱とがある。この二つに就いて云へば、自らの性格から招く苦惱を性格苦惱（罪惡）そして又、運命的なる苦惱……運命苦惱（害惡）

この二つに分けて考へられるものである。

四、滑稽美

次に滑稽美、これは「人格價値が滑稽に依つて傷けられ、否定されたる時、その否定によつて人格價値の印象が强められ高められたもの」と云へる。

滑稽とは、次の如き場合我々が與へられる感情である。

1、突如として表はされた小さゝ。

2、偉大なるもの丶代りに表れた小さゝ。

3、偉大なるもの丶如き顏をした小さきもの。

滑稽な感情には、氣持のよさのみではなく、人格がすかされた場合の輕い不快さがあるものだが、しかし、この感情は期待と失望、緊張とちくわんが繰り返されて居るうちに何時か消えさつてなだらかな感情となつて行くものである。

そこで滑稽そのものは、美であるか、ないか？

快感であるとしても、それは智的な快感に屬するであらう。快して、美的な快感ではない。むしろ、われ〳〵が感情移入を行ふとすれば屈辱を感じるだけの事である。

從つて滑稽そのものは美ではない。それは人格價値を傷け否定する分子が含まれて居る。

けれども、滑稽によつて人格價値が高められ、强められた場合の感情が卽ち始めて滑稽美となるのである。

從つて、以上の、崇高美・優美・悲壯美・滑稽美の四者は、同じ感情方面から解釋する事は出來ないもので、大體次の如く分けられる。

一、崇　高　美……量的感情

二、優　美　美……量的感情

三、悲　壯　美……混合感情

四、滑　稽　美……混合感情

崇高美・優美が美そのものに立脚して、その深さ、大きさといふ量的方面を條件とする點から、之を量的感情と云ふのである。

又、悲壯美、滑稽美の如く、人格價値といふ崇高の要素を、苦惱が傷ける、そういふ、美ならざるものが含まれてゐるので、之を混合感情と云ふのである。

五、美的形式原理

美的形式の原理は、之を內容的に說明すると、物象が我らに美感を起させるために、物象そのものゝ性質として備へなければならない條件、を其の內容とします。

形式原理と呼ぶ理由は物象の部分と部分、又部分と全體、を支配する原理だからである。

又、之は原理である故に、我らに美感を起させる物象の凡てに通ずる根本法則である。この原理に依つて多樣の統一を考へて見よう。

一、多樣の統一

多樣の統一（又は質的歸一性）とはどんなものであるかと云ふと、之は美的形式の一般的條件である。

物象の統覺に即して我らの心が自己の本性に合する活動を自然に、自由になし得る樣な條件を備へてゐる事を多樣の統一と云ふのである。

それならば、統覺と云ふのはどんな事か。

統覺、對象を意識の焦點に把握して來る精神活動、つまり、はつきりと對照を認識する事である。

又心の本性と云ふ事を說明すると、私共の心に統一の法則が行はれて居りますが、この本性に合する爲めには對象を構成する各部の關係か、又は他の對象との關係が統一に歸すべき性質を持つてゐる事（即ち歸一性）である。

この歸一性に二つの場合が考へられます。

1、知的な統一（又は位置的歸一性）

2、內部の統一（質的歸一性）

そこで質的歸一性の方式として、同時的統一と、繼起的統一が考へられます。同時的統一とは、同じ方則で繰り返されたものに對して、見た瞬間直ちに統一される場合を云ふのです。

又、繼起的統一とはわれ〳〵の精神活動に對し、一つが現れるとその一つを心に受け入れ、又一つ現れると之亦受け入れるといふ具合に、つぎ〳〵に出てくるものを、つぎ〳〵に受け入れ、これを統一する事を云ふ。（しかし繼起的統一も、最後に之も亦、同時的に統一されるでせう。）

この二つの心の働らきが、我々の精神狀態にはある。

次に心の本性として見られるものに「力强いもの」「物をゆたかに」見られる見方があります。

要するに多樣の統一が成立するのは、我々の心の中に心の統一の本性があるからであるといふ事を結論として云ふ事が出來ます。

六、多樣の統一の檢討

二、樣式の異なる數本の柱に同一の裝飾を施した時多樣の統一となるか？

この問題を檢討して見ませう。

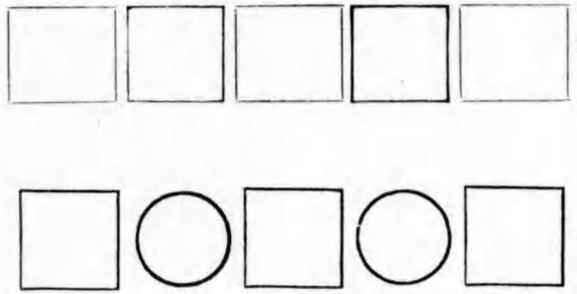
樣式、即ちかたち（形式原理）が異なつた柱がある。圓柱形のもの、四角いもの、自然木の如き形、或は彫刻のほどこされた柱などがこゝに在る。それを同一の裝飾をほどこすとして、この場合裝飾自體は、統一である。けれども柱自體がそれ〳〵違つて居れば同一の裝飾をほどこした爲に反つてそれ〳〵の、相違點を際立たせてしまふ。

從つてこの場合の多樣の統一は成立しない事になる。

三、次頁のA・Bの如き圖に就いて多樣の統一を檢討して見ませう。

之は、連續した模樣でもよろしい。

Aは高さ内角が同じではあるが長さに僅かな差がある。
Bは高さ、中心の位置は同じであるが、角をもつて構成されたものと、圓との連續である
この二つの圖に就いてどちらが多●様●の●統●一としての美を感じ得るか？それ〳〵お考へになつて御覽なさい。



A圖　B圖

A圖……
1 内角が同一
2 高さが同じ
3 左右がシンメントリック（即ち一種の統一がある）
4 長さの差が僅少な爲めに不明瞭な感じがする。（從つて美感を起させない。）

B圖……
1 高さ●中心の位置同じ
2 シンメントリックである（……統一の要素になる）
3 部分の多様は、角あつて構成されたものと、全く角のないもの。
4 部分の統一が明瞭である（從つてB圖の方が美的價値を持つ。即ち美的なる多様の統一を構成する）

四、單色●單音を美しいと感するが、それに果して多●様●の●統●一があるか？

ある一つの色を見た場合、吾々は美しさを感するか？
又ピアノならば、ドならドの音のみを聞いて、之に多様の統一があるか？
直接には單色單音には部分も全體もなく單●一●であるだけで、即ち多様のないものである。たゞ單一なものの統一だけである。從つて、多様の統一と云ふことが出來ない事は明らかでありませう。

七、通相分化

次に、多様の統一の原理をつきつめて行くと通相分化の原理と一致するのである。
多様の統一の原理は
第一、統一要素
第二、部分の獨立
第三、部分が全體に統一されてゐる姿
と云ふことを前に述べたが、その一つ〳〵に就いて之をつきつめて行くと、通相分化の原理となつてくる。
第一の統一の要素には、各部分に通有する姿（即ち通相であるが）を持つて居なくてはならない。
そして通相が各部分に現れて全體の一部として構成され全體としても見られる。通●相●は部分と部分をつらね、それを一つの全體にまとめるためにどつちかが上に立ち、どつちかゞそれにつき添はねばならない。
從つて統一の要素は通相をそなへてゐて、全體の主とならねばならない。
こゝに於て、多●様●の●統●一●は通●相●下●の●從●屬と云ふ事が云へる。從つて重點を通相そのものに置かねば多様の統一は成立しない譯になる。

何故ならば、通相は單なる通相と云ふことではなく、部分の根底でなくてはならない。通相が土臺となり、部分を生かすものでなければならない。こゝに於てはじめて通相は主となる事が出來る。

次に第二の部分の獨立に就いて考へて見ます。部分は何でも勝手に獨立してゐるといふのではなく、通相を根抵としてゐて、しかも特殊に獨立してゐるといふ點が、明らかでなくてはならない。滅茶苦茶に獨立してゐるのではない。多樣の統一を構成するこの場合の獨立は、通相をますゝ高めるやうな力を持つた特殊な獨立の姿でなくてはならないのである。

第三の、部分が全體に統一されてゐる姿、この場合、部分の多樣は多樣であればある丈け、活氣のあるものでなければならない。

通相もはつきりとしなくてはならない。通相の偉大さを見せる爲め、部分がはつきりしなくてはならない。

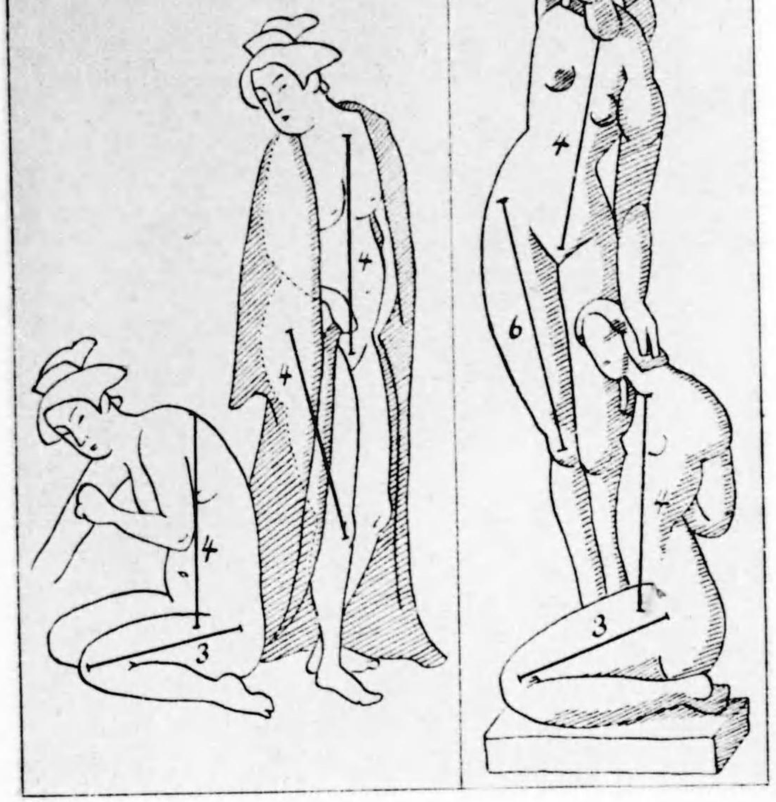
以上によつて多樣の統一は通相の分化と云ふ事が云へる。即ち逆に通相の分化をつきつめて行くと多樣の統一と同じくなるのである

美術解剖學

起立ト坐居ニ於ケル軀幹ト大腿ノ比較比例圖

西田原圖

清長ヨリ	Archipenkoヨリ



美術解剖學

一、美術解剖學の沿革概觀

先づ我々は美術解剖學なる一學科が如何なる必然性を以つて發生し、如何なる經過沿革を以つて今日に及んでゐるかを通觀する事によつて、斯學の意義使命を明確に判斷して置かうと思ふ。

抑々古代埃及には既に醫師もゐたし希臘（ギリシヤ）には醫祖と云はれるヒポクラテスも出た。併し人體を解剖して是を系統的に叙述する事等は未だ希臘（ギリシヤ）までは行はれなかつたのである。ましてそれを造形藝術に應用する等の域に達してゐなかつた事は勿論である。然るに希臘には後世その美的效果と解剖學的效果との嚴肅な批判檢討によるも猶殆ど缺陷なしとまで賞讃される樣な幾多の彫刻が輩出してゐる。解剖學的な基礎教養なくして何故斯かる解剖學的にも非難のない作品が生じ得たらうか。

この問題に對する解答は比較的穩當に與へられてゐる。それは當時の希臘（ギリシヤ）が肉體美を重んじ青年の體育を奬勵した事によつて、青年達はその體育場 Gymnasium で盛んに競技格鬪等を行つて彼等の肉體美を練磨したもので、この生ける裸體の潑溂たる動勢 Movement を常に目擊し觀察してゐた人々の中からその裸形表現を體得把握せる幾多の作家を生じたのだと云ふのである。即ち希臘には解剖學的なテキストがなかつたのだと云ふのである。

然るに希臘の文化が羅馬に遷り、やがて伊太利文藝復興の機運が萌すに至つて、伊太利の作家は先づ先人希臘の作品を模倣模作し、後追隨から脫して創作の域に入らうとした。處が既に伊太利には希臘の如き裸體美奬勵の習俗なくそれ

を謳歌する體育場の制もなく、從つて澄渕たる優秀なモデルの目擊觀察に親しむ機會もなくなつた。如何にして希臘人が斯かる優秀な作品を殘し得たか、それは伊太利人に非常な苦慮と反省と、何等かの方法によつてその技能を獲得せんとする熱心なる欲求とを起さしめた。

其處に於いて『一度屍體を解剖してその機構を熟知し得たならば』との活路が見出され、此處に文藝復興期の巨匠によつて美術解剖學は創始實踐されたのであつた。その深奥綿密なる創始者はレオナルドであり、熱烈果敢なる實踐者はミケランジエロであつた。斯くして其後解剖學は美術家にとつて必須の一基礎學科として普遍し應用されて來たのであるが、併し斯學も長年月の間には單なる寫實的技法上の一形式的手段として常套慣用されるに及んで、遂にゴツホをして『アカデミツクの人々の描く人物や權衡や解剖では全く完全の域に達してるが彼等の人物は生命を以て動いてるない』と彼の兄への書簡で云はしめる迄に至つた。是は斯學が明かに單なる形骸模式に墮した事を語るもので、と云ふよりは永い間の洗練熟達の結果西洋美術の寫實的主潮がそれに墮して來た事を證するものであらう。

此處に於いて十九世紀の末葉、印象派の運動あたりを轉換點として歐洲美術界の趨勢は永い間の客觀的描寫を捨て主觀的傾向に進んで來た。『寫實』と云ふ大きな規範に制肘され拘束されてゐた美術界は一躍反動的に解放されて、全然寫實を排した雜多の主義主張が起り新興派を生じた。其處で今まで舊派に遵奉されて來た美術解剖學も、新興派からは『過去の形骸學』として廢棄されたかの感があつた。

二、美術解剖學の意義

然らば以上の概觀によつて斯學は既に淸算されつくした過去の形骸學であるかと云ふと私は必ずしもそうは思はない。では何故淸算されんとしてゐるかと云ふとそれは一般社會の事相にもよくある樣に、斯學が長い間の傳統に泥んでその根本的な生命、本來の意義を忘却したからであつて、美術に於ける斯學の本格的の使命は、造形藝術が少くとも自然の事象を對象とする間、即ち再現藝術として存する限りに於ては時代、流派等の如何を問はず存在の意義を有して行くものと私は思ふ。今その理由を略說しよう。

一體斯學に對する一般の人々の解釋概念は『人體を製作せんとする美術家に正しい人體の構造を會得せしめ、引いて正しい人體を作出せしめる爲の基礎學科である』と云ふのであるらしいが私はそれからして抑々大きな誤謬があると思ふ。そんな事を思ふからして『美術は自然の模倣ではない。我々は寫眞や石膏型の代りをして標本の樣な不氣味な正確さで人體を表さうと云ふのではない』等と云ひ度くなるのである。美術が元來科學の樣に純客觀を守るものでなく、主觀的な世界に呼吸するものである以上、これは當然の言葉ではあらうが、但し斯學はその樣な意味で發生したものではなく、若しその樣な意味で應用されたとしたならばそれは斯學利用によつて起つた病弊なのである。

斯學の根本意義は希臘人が實際のモデルによつて觀察經驗して體得した人體の靜的な機構及び殊に動的な美的效果或ひは美的表現法を、伊太利人が實際のモデル上で得難い爲にその機構の內容を分解研究することによつて觀察經驗としてではなく『知識の方法』によつて觀察經驗の不足を補はうとした事によつて始つた事は、前述の概觀によつて凡そ歸結も得られる處であらう。『奈良朝には美術解剖學はなかつたしなくとも藝術品は製作し得る』併しそれは奈良朝に於てこそであつて現代でもとは一概に云へまい。

生活が單純で一生の大半をその一事だけに打込んで他のあらゆる事件に屈托する必要のない場合、その永い間かゝつて觀察し經驗し體得された事は極めて强く且つ貴い。併しそれが出來ない場合はその永い間かゝつてやる事を理論的に整理し體系を整備し要約して短時間に幾分でも修得するより外はない。伊太利文藝復興に於てさへ希臘よりは遙かに復

雜な社會相を表はしたものが、現代に於て奈良朝式に經驗を積まう等と云ふのは無理である。現代人は藝術家となる前に既に幼少の頃から一生を通じて社會人となり社會人である爲に非常に多くのエネルギーを費さなければならない。殊に東洋的敎養と西洋的知識とを具有しようと云ふ慾張りの我々にとつては猶一層である。

故に作家が人體に對して眞に體得の時間と機會とを有するならば美術解剖學は要らないかも知れない。假令要つたとしてもそれは單に自己の體驗が一々理論的に證明され一々符合してゐる結果を見出すに過ぎないかも知れない。併しそれだけの餘裕、機會、環境等が得られないとしたらば理論的な要約によつて先づ基礎的體系を頭腦に入れて置いて、扨て逆に機會のあつた時にそれを實際上に首肯し應用して行くのが賢明な方法と思はれる。

而も知識と方法とは時に一個人の觀察體得よりも貴い場合もある。いくら永くとも人一人の力で體得し得る限りの事は假令深くとも甚だ狹い憾みがある。それが理論的に整理された方法によれば大きく云へば希臘から奈良から現代までのあらゆる經驗なり觀察なりの所産を抽出整理して假令淺くとも甚だ廣く味合ひ參考とする事も出來るわけである。

其處で私は以上の意味によつて斯學の意味を定義して見ると『美術解剖學とは人體が如何に靜的に動的に構成されて美的效果を現すかを研究し、引いて如何にせば靜的動的に人體の美的效果を表現するかの基礎知識を與へんとする一學科である』と云ふ事になる。斯學の意義の說明が稍冗長になつたが、併し斯かる根本問題を作家の指導精神の中に明確に入れて置かないと、斯學は折角それを研究し應用しても結局ゴツホの云つた樣に『アカデミックの通弊に陷つたもの』となり、或ひは又反對によく吟味もしないで無闇に廢棄してしまへば一見新鮮尖端の如くで而も花火の樣に遽しく淸算され自ら容易に廢棄される樣な流行的の溝へ墮さないとも限らない。

三、美術解剖學の構成要素

それでは私の云ふ美術解剖學とは如何なるものであるかと云ふと、それは未だ既成の學術としての完備した體系を持つてゐない。何となれば既往の美術解剖學はあまり醫學解剖學と異るものではないので、云はゞ唯醫學解剖學の中から直接美術家に必要な部分を拔萃解說した樣なものに近かつた。例へば神經系統や內臟器官は醫學的からも最も重視される處であるが、美術には殆どその必要がない。美術家は『醫療する』のではなく『造形する』のに必要なのであるから從つて骨格とか筋肉とか、それ等の動きによる變化とかゞ重んじられるのである。故に醫學解剖學のテキストから筋骨の部分を拔萃する事によつて凡そ美術解剖學は構成されて來たのである。

併し私は第二章で述べた通り筋骨の形態だけの正確な暗記習得だけでは未だ美術家の糧となるのは不足だと思ふ。又斯かる暗記習得は所謂美術家肌の人々にとつて極めて厄介千萬な事であるに違ひない。概して應用學の基礎論などゝ云ふものは無味乾燥なのが當然でもあらうが、唯筋骨の習得だけではあまり科學的に過ぎて美術との距離は猶遼遠の憾みがある。其處で私は純解剖學的な基礎論を第一とし、第二にその美的效果を論じ幾多の作例をこれによつて吟味批判する事をその應用論として美術解剖學を組織したいと思ふのである。然しながら元來斯かる美術と科學との兩方に交涉し美と眞の中間に平衡をとつて進まう等と云ふ事は至難の事であつて良果を得るや否やは疑問の問題である。が兎も角私は左の樣な要素を以つて斯學を構成して見る。

1　**應用論**。純粹の解剖學の中から骨格、筋肉を始め外皮、毛髮等々凡そ人體中美術家に必要な部分を拔萃して基礎に置く事。次にそれ等の單なる靜的形態のみでなく動的形態をも加へる事。尙これに性別、年齡、人種、個性等の變化をも加へ權衡 Proportion 等をも說き時に應じ生理學其他にも涉る事。（これ等は既成の美術解剖學でも既に敍述されてゐる處で著者により時代によつて種々の結果が齎されてゐる）

2　**基礎論**。以上を基礎としてそれ等の結果如何なる表情が生じ美的效果が表はれるかを考究し論じる事。これが私

の提唱する處のものでこの點から見れば美術解剖學は美術家用の解剖學と云ふよりは寧ろ美術家用の人體美學と云ふ樣なものであつて、唯研究說明の便宜上、所論に當つて解剖的な基礎理論や形容や辭令を借用して來ると云ふ事になるのである。でこの研究を補助する爲に出來得る限り東西古今の美術に於ける廣汎な作例を羅致し來つてこれを一々檢討吟味する事によつて美的效果考究の目的を達しようと云ふのである。

尙實際の習得に當つては實際の人體の機構動勢を洞察會得するに如くはない事、希臘以來の根本原理である。是に加へるに出來るだけ多くの作例を觀察する樣にし製作に當つて自ら工夫考究する處あれば凡そ美術解剖學の目的は達せられるであらう。

前述の如く美術解剖學は云はゞ永年習熟によつて體驗すべき事柄を理論的に要約して短時間に理解應用せしむるものと云ふ樣な發生意義をもつてはゐるが、併し斯學は決して五年間でやる事を何箇月かでやつてのけようと云ふ速成講義錄ではない。既に體系を組織して一學術となす以上結局は、やはり一生の問題であり得る。でそれを今與へられた紙數によつて一通りにもせよ說きつくすと云ふ事は私には誠に困難である。例へば基礎論に於ける骨に關する名稱だけでも少くとも百以上はある。筋肉はその二倍はある。故に斯樣な固有名詞を唯羅列して一名詞一行づゝの解說を附加するだけでも既に全紙數を費してしまはなければならない。

其處で私は今この基礎論を一切省略し、唯身體の一部の機構を提出してその部分に對する應用論の例を示す事によつてこの命題の目的を達しようと思ふ。この一編を讀了して美術解剖學による技法を速進させよう等と云ふ事は到底望める事ではない。寧ろこの應用例によつて美術解剖學が如何なる使命效果を有し美術家の指導精神の中に如何なる價値を以つて存在し得べきものであるかと云ふ斯學の輪廓を察知出來ればこの編の使命は全うされるものと思ふ。

四、美術解剖學應用例。軀幹

解剖學では全身を軀幹（背、胸、腹等を含む部分）上肢（肩、腕、手）下肢（臗、脚、足）頭部（頭、顏）の四區に大別する。で今この四大別に從つてその中からある一部分宛を取つて例を示して行く事にしよう。

1　**脊柱の基礎概念**。軀幹の骨格は背柱を原として肋骨と胸骨とから成立してゐる。背柱は軀幹の支柱であり內容に背髓を藏してゐる。肋骨と胸骨とは胸廓を形成するもので、中に肺、心臟等の內臟がある。何方も重要な器官を保護する爲に堅硬な骨が斯く出來てゐるのであるが、堅硬なのがよいとて、頭蓋骨の樣に固定してしまつては身體の運動其他に不便である。龜の如きがそれである。其處で背柱は一本の硬直した棒ではなくて、個々の椎骨が連つて屈曲する事が出來る樣になつてゐる。例へば構造は異ふが強くて自由に曲り得る爲には鐵の棒でなしに鐵の鎖が工夫されてゐる樣なものである。胸廓も呼吸其他の運動が可能な樣に一本宛が連つて動ける樣になつてゐる。

2　**脊柱の運動**。斯くして背柱は前に屈し、後へ反り、橫へ倒し、左右へ廻す事が出來る。これを前屈、後伸、側屈、廻旋と稱する。背柱は曲るとは云へ鎖の樣に自由ではなく、又籐の鞭の如く一彎曲の撓みをなすものではない。その屈曲には限度があり頸部、胸部、腰部と各部の曲率は異る。例へば頸椎は屈伸、側屈、廻旋共に最も自由で、又これ等の運動を混合して輪轉する事も出來る。胸椎は運動微弱で其部を獨立的に頸椎の樣に輪轉する事等は思ひもよらない。

3　**運動による表情效果**。斯かる諸運動の中から前屈と後伸との例をとつて見ると、背柱の前屈は生理的には多く疲勞病弱、消耗、老衰等を示し、心理的には悲哀、憂鬱、沈思、讒遜等々全て身心共に消極的な受動的な場合に起り易い。反對に後伸は肉體的には健康、元氣旺盛、澄澈、精神的には意氣軒昂、喜悅、勇壯、傲慢等全て積極的、能動的の表情效果を表すものである。これ等には異例もあり反例もあるが、概して身心の表情と云ふものが斯かる形式によつて表れ

又それによつてその體勢に於ける美的効果が生じて來ると云ふ事が大體肯ける事と思ふ。例へばうな垂れたポーズを作つて奮然とした處を出さうとか、晴れ〴〵とした內容を持たせ樣とか云つてもそれは無理である。頭等では一寸眼を上へ向けても下へ向けても忽ち表情效果の著しい變化を來す事は誰もが周知の事であらうが、と同樣に背柱の表情も亦そうなのである。

4　**作例による吟味**。次に古今の名作からその例をとるとロダン作『考へる人』を出す。この像が前屈はしてゐても悲哀や疲勞を示してゐるのではない事は、如何にも量的に緊張した筋肉の表れにも、集中された表情にも、その意志が窺はれる。而して前屈は背柱のみに留まらず全身の前屈を示してゐる。即ち頤を支へた手は肩、肘、手頸、指根に至るまで全部折り曲げられてゐる。この『折り曲げ』は解剖的に云へば『上肢の全前屈』となるのである。膝頭と足の趾とは後屈してゐるが身體中この二箇處だけは後屈が前屈の意味となる。殊にその足の爪先の緊張して後屈してゐるのを見れば、如何に表現が外的に發動する力を示すのではなくて、內的に集中されつゝある力を示すかが肯かれるであらう。『解剖なんか知らなくてもうな垂れたボーズを作つて晴々させ樣など思ふ者はない。屈めば悲觀して見える位ひの事はむづかしく云はなくともわかつてゐる』わかつてゐるが『では足の爪さきが後屈してゐたら、時にどんな表情效果をなすであらうか』と云ふ事に至つては深い觀察經驗か乃至は解剖學的說明なしにはわかり難いであらう。何故この像が考へてゐる樣に見えるかに對して文學者はあらゆる飾辭を列べて讀者を感心させ引いて作品を感心させる事が出來やうが、感銘は心の糧になつても技法の修得にはならない。『薔薇の口唇』と云つても美術家の目に感じる花瓣の紅さを口唇の赤さと云つてゐるのではなく、文學的の修辭は『赤さによつて聯想する美しきもの』で形容してゐるのである。それ等の文學的形容を拔きにしてこの像の『考へてゐる』所以を人體の美的効果として私の立場から見れば、先づ背柱前屈のポーズであり、額の筋肉から足の爪先に至るまで全てに涉つてこれを分析立證する事が出來るのである。

次に前者と反對に背柱の後伸を示す例としてジヨヴアンニ・ダボロニヤの作品『逃げ行くマーキユリー』がある。これは多能な傳令の神の敏速、輕快を表してゐるので意味內容、表現、姿勢等全ての點で前者と對照をなす作品である。頸も反つてゐる。爪先も伸びてゐる。ロダンの作品で全ての關節部が伸展してはゐないが、併し『考へる人』が全て求心的に內へ〳〵と向つてゐたに反し、これは指尖から足の爪先からも外へ〳〵と遠心的に伸びて行くポーズである事が見られる。

肋骨、胸骨の例を省き又背柱個々についての効果を述べず、そして又軀幹全體に涉る筋肉、內臟、外表、權衡等々にも一切及んでゐないが此處には唯右の背柱の前屈と後伸による僅かな一例のみを示して軀幹を代表した事にして置く。

五、同。上　肢

前章では軀幹の骨格を例に引いたから上肢では筋肉の例を引かう。

1　**上肢の筋肉の概要**。腋の邊から肘までの間、上膊部の筋は前後面とも腕を動かす筋であるから比較的簡單で大きく強い。肘から手頸までの間、前膊に着く諸筋は主に手や指を動かす筋であるから複雜微妙で細い。以上上膊、前膊共に前面（解剖學で云ふ上肢の前面とは掌を前に向けて上肢を垂れた時前に向く方の面を常に前面といふ）の筋は全て前屈筋で、これ等の筋が神經からの命令を受けて收縮すれば肘、手頸、指は皆前へ折り曲げられるのである。然るに筋は縮まる性能はあつても又原位へ自分で壓し伸びると云ふ力はない。伸びる爲には反對側、後面の諸筋が反對に縮む事によつて前面の筋が伸ばされるのである。故に前屈しようとする時は前側筋が働き、伸びようとする時は後側筋即ち後伸筋が働くのである。（倘腕には撓骨側筋の一群があるが複雜になるからこれは省略する」

2　**筋の作用の實驗**。重い物を片手で肘を曲げて力一杯引き寄せ樣としつゝ、他方の手で、力を入れてゐる方の上膊の

前屈筋（二頭膊筋と云ふ）を觸れて見ると著しく緊張して堅くなり、後側の伸筋（三頭膊筋）はそれ程でない事が判る反對に肘を曲げて物を壓す時は伸筋が働くから後側が緊り前側は引き寄せる時ほど堅くならない。

3　**筋肉の效果**。右の樣に肘を曲げた似た樣なポーズでも、その物を引く時と壓す時では勿論力の入る場所が違ふのであるから、從つて表現する時の力のアクセントの場所も違つて來るわけである。男性的な腕力を表現しよう等と思つて無闇に皮膚を剝き去つた筋肉模型像の樣に唯全ての筋肉を誇張し隆起させて見ても決して强く見えるわけではない。力は力を入れてゐる要處々々に表れるので何處も力瘤ばかり出しても力の表現にはならない。

4　**動勢の固定**。それでは上肢の前後兩側の屈伸筋を同時に兩方共力を入れる事は出來ないかと云ふと、それは出來るそして出來た結果はどうなるかと云ふと兩方の筋力が釣り合つて上肢が棒の樣に眞直に硬直した時がそれである。併し若し斯かるポーズを表現したとなればそれは上肢が唯棒の樣になり下手な人形の樣に硬直固定してしまふだけで、引かうとか壓さうとか伸ばさうとか曲げ樣とか云ふ動勢は一切消失してしまつて唯融通の利かない凹凸だらけの棒が殘るだけとなる。所謂動勢の美的效果、將に動かうとする氣韻は力一杯張り詰めてしまつてはもう出て來ない。斯かる場合の造形藝術に於ける動勢と云ふものは次の瞬間に『動』の頂點へ至らうとする前のポーズを採る事によつて動勢效果は興へられ、『動』の頂點を表してしまへばそれはもう死固してしまふものと思つてよい。仁王の像はこの點から云へば明かに失敗のポーズである。この邊の消息を夏目漱石氏が『草枕』の中で畫家をして希臘彫刻の例をひいて非常に巧みに論解してゐる。

5　**作例の觀察**。又鎌倉時代の作に『金剛力士像』がある。國寶で勿論鎌倉時代の傑作である。併し前述の動勢の例から云ふと動勢把握失敗の例を如實に語るものである。殊にその右手はその好例である。私は曾てこの右上肢の筋肉を調べて見た事があつたがそれは明かに純寫實を取り入れて變改した證跡を充分に示してゐた。斯く部分的の筋肉になかなか精緻な寫實的表現が行はれてゐるにも係らず上肢全體の動勢には全然缺けてゐるのは、一にデツサンやモデリングの誤謬からではなく人體動勢に對する美的效果洞察の不備に起因すべきである。然らば仁王は全てこの失敗を繰返へしてゐるかと云ふと必ずしもそうではない。例へば法隆寺の中門の向つて左側の仁王の右手の如きは全くこの仁王と正反對の效果を示す極めて特殊な優秀なポーズと動勢とを示してゐる。又前述の仁王も如上の意味では明かに失敗であつてもそれを以つて全ての失敗と云ふ事は出來ないのであるが今はそれ等の理由を省略する。

ミレー作『落ち穗拾ひの習作』これは例の有名な『落ち穗拾ひ』の油繪の習作稿畫の一つである。此處に見える二人の腰を屈めた農婦の、地面へ伸ばした手を見ると如何にも簡單な單純な素描であるにも係らず『伸す腕』の動的效果が實によく具現されてゐるのに氣がつくであらう。而もこれは筋肉外表の少い女性の腕であり、その上粗衣に被れた腕であるにも係らず、その粗衣を透して腕の表情や動勢が極めてよく描出されてゐる。それは何故かと云ふとこの粗衣が唯の粗衣でなく、よく筋と關節部とのアクセントを輪廓し、よく筋の働きの起伏を光と陰とによつて說明し得てゐるからである。ミレーはよく衣服の上に斯かる效果を出して衣服の上からの肉體の動きを表出しようとし又表出する事に成功してゐる。これはミレーが明かにその邊の消息をよく辨へてやつた事に違ひない。何となれば唯感じだけや皮相な寫實だけでは到底此處までは來れないからである。例へば實際實驗しても寫眞に撮影しても斯くも端的に粗服の上に筋の效果を語る輪廓と明暗とが假令故意に工夫したとても殆ど絕對に出る事はないと云つてよいのである。やはりミレーが知つての上での所產でなければならない。

六、同。下　肢

軀幹で骨を逸べ、上肢で筋を說明したのだから下肢では權衡の例を示す事にしよう。

1　**權衡の概要。**　權衡法とは身體各部の長さを測定し比例を取り、以つて製作上の基準に應用しようと云ふのである人體の權衡法は既に古代埃及（エジプト）にそれが存在した事が證明されてゐるし（これは身長の十九分の一が中指の長さに當ると云ふ變つた測定法である）希臘ではポリクレトスのカノンがあり（これは七頭身の法で頭頂から頤端までの距離が身長の七分の一と云ふのである）其後レオナルドやデューレルや其れ以後美術家、學者等によつて種々の方法が工夫されて來てゐる。

2　**權衡法の價値。**　併しこれ等の方法を知つたからとて人間の身體は何處が何處の何分の一である等と單純に定められるものではない。性別、年齡、人種、個人等々によつて區々である事各人の顏が異るのと同樣である。又顏に是が絶對に一番美しく正しい顏等と云ふものがないと同樣に權衡に於いても亦然りである。唯大體に於いて鎖骨の長さが略身長の十分の一とか日本人は六頭身半位ひが多いとか、足の裏の縱の長さは一寸さうは思へないけれど肘から手の踝（くるぶし）までの長さに近似してゐるとか云ふ事を心得て置けば何かの時に極端な間違ひに陷らず一應の目算になると云ふ程度のものである、

3　**權衡の特殊效果。**　のみならずこれが科學的な統計や測定でなく美術となれば當然其處に美的効果と云ふ問題がこの項に加はつて來る事によつて猶更簡單に尺度だけによるわけには行かなくなる。例へば前述の如く足の裏と前膊との長さは測定して見ると案外差の少いものであるが、それが腕の方が長く思へ或ひは見えると云ふ特殊な權衡を有してゐるからである。これを私は『見かけの權衡』Apparent Proportion と云ふ事にしてゐる。さすれば測つた上での權衡と見かけの上での權衡とは無論違つて來るわけである。

4　**權衡上の作例。**　例へば奈良の大佛の光背の處に附いてゐる小佛像（實際は大きい）は上方に附いてゐる像程形が少しづゝ大きく出來てゐる。これは同じ大きさであるべき群像なのだが、遠近法的に上方程あまり急に小さく見え過ぎるのを防ぐ爲に斯く工夫したのであらうとの說がある。若し然りとすれば見かけの權衡を安定的にする爲に眞の權衡からは故意に不安定にしてゐるわけである。これは殿內に入つて念に仰いで見ると云ふ處に此の問題が胚胎して來るので遠くから望める鎌倉の大佛の如きには起らない問題である。

圖解は、私が調べて見た軀幹と腿（もゝ）との權衡の見かけの效果を語る一例である。これは便宜上軀幹の長さを略胸骨上端から恥骨聯接部まで、腿の長さを略大腿骨（だいこつ）の長さとして比較して見たのである。勿論作品の上であつて嚴密には行かないがアルキペンコでは、それが立像の時四四對六で腿が長く、坐像になると四對三で腿の方が短くなり、浮世繪の清長の方では四對四と四對三となる。即ち坐像の比例では兩者殆ど同じ結果となる。これは例として都合のよさそうな作品を選んで極端な結果を見せたのではあるが、一般にこの理は通用する。何故立つてゐる時の腿が長く見え坐（ざ）した時は短く見えるかと云ふと、それには根本的に解剖學的な理由がある外に、卽ち『脚は起立の時は身體の支柱として長さの效果を與へ、坐した時は脚は折り疊まれて軀幹の臺座としての安定的な厚味と重さとの效果を與へ長さの效果を與へるものではない』と云ふ事からして見かけの權衡が斯くも違つて來るのである。從つて脚は長くさへあればスラリとして恰好のよいものと思ひ込んでそれを坐像の際にまで應用しても坐姿に於ける美的效果は出て來ないのである。但しこれ等は何方（どちら）も主觀的な作品の極端な例であつて習作にこれを直ちに應用する事は勿論非常な危險である。

七、同。頭　部

頭部は殊に我々に研究すべき極めて多くの問題を藏する。骨格に於ける靜的要素から表情筋に於ける動的變化、或ひは性別、年齡、人種、個人により、心理的な變化、裝飾習慣等の變化等極めて多種多樣の微妙複雜な問題を有してゐる從つて此編に於ては其れ等の一項をさへ略述出來ない程の量を有するのであるから此處には僅か一つの小部分上眼瞼（うはまぶた）部

についての例を示す事とする。

1　**上眼瞼部變化の解剖的異點**。この上眼瞼部の變化の根本は眉毛の處に出てゐる骨、前頭骨の上眼窠緣及び眉毛の部分と、この骨と眼球上部との間に介在する脂肪組織の寡多とによつて多く見出される。而してこの變化は人種、性、年齡、健康、個性等によつて行はれる。

2　**變化の例**。例へば一般に西洋人は日本人よりも骨が秀で脂肪が少く、男子は女子よりも然りで、老人は前者で幼兒から少年青年は後者が多く、衰弱すると前者に近くなり、肥滿者は後者に類する等、且つ個人によつて種々である事は誰もがよく知る處であらう。

3　**變化による效果の差異**。骨が出て脂肪が少なければ所謂奥目になつて上眼瞼部は影を作り立體的彫刻的になり、從つてその美的效果は深刻であり明確であり理知的な感じを與へると共に又引いては嚴肅、辛辣、冷酷、陰慘、沈鬱、老成消耗、疲弊等へも轉向する可能性を有する事となる。反對に骨の出が少く脂肪が多ければ所謂段や角のない影のない平滑な上眼瞼部となる。これは平面的繪畫的で、從つて平和であり明朗であり溫雅、豐滿、優美であり得る代りに反面、長閑、弛緩、樂天的、幼稚、過飽和等の效果へも轉じ得るものである。

4　**作　例**。西洋の例には前者が多く、東洋は後者が多い。西洋では、希臘彫刻が端嚴に見えるのも一つにはこの眉の下に宿る影にある。プレ・ラフアエル派の美人畫の顏が何處となく冷く理知的で淋しみのあるのも上眼瞼部の凹みを定型的に用ひる事を數へる事が出來る。グレコと云ひドーミエと云ひその描出する人物には特に上眼瞼部の影が深い個性の片影が斯かる一小部分にも診斷出來ると思ふ。日本の例では繪卷物に表れる女性の顏面を始め能面にも浮世繪にも凡そ若い女性の上眼瞼部は總て平滑で豐滿である。猶その豐滿を一層助長する爲に額と上眼瞼部との間を區切る眉が剃除かれて額に黛となつて表れる事さへある。これは眉を上へ〳〵とおし上げて額の硬さを瞼の柔かさに置換へようとしたのか、又は額と瞼との部分を混融してしまはうとしたかの效果がある。

併し東西共にその反例も亦多い。ルノアールの婦人像には概して上眼瞼部の影は少い。達磨は長い眉毛の直下に眼球が來てゐて殆ど上眼瞼部の面積は缺如してしまつてゐる。又上眼瞼部に特殊な美を認めた例もある。例へばロートレークはこの影の面に、演劇に於ける脚光で映じ出した時の樣に特殊な光をあてゝ彼獨特な相貌の效果を出してゐる。支那の古代の磁器の中に釉藥の色が桃色を帶びたものを『美人瞼』と形容するものがある。上眼瞼部がポツと血管の紅潮透出によつてほの赤く染まるのは、この部分の組織が東洋人に於いて特に豐滿である事を示すもので、依つて頰から上眼瞼へかけてうす赤く塗る化粧をさへ生じてゐる。今でも『おかめ』の顏や田舍の團扇に描かれる娘の顏などにこの江戸明治式のメーキ・アップを施したのを見る。處が西洋人は飮酒によつてもこの部分は染まつて來ない。元來上眼瞼部は影の面として負數的の量として存在し取扱はれて來たのだから化粧にもこの部には暗色が用ひられた。然るに近來外國の女優は出來るだけ眉を上につけて上眼瞼部を豐滿に見せようとし、日本では出來るだけ眉を下げて立體的に見せ樣とする反動的な現象が生じてゐる。併し結局は人種的な根本的な相異から來るのであるから骨から改造してかゝらなければ眞の效果は變るものではない。

八、結論と補說

以上は身體中での僅か一部分宛を拔き出して例を示したに過ぎない事は繰り返し云つたが、美術解剖學は頭の頂から足の爪先まで全身、大は軀幹の背柱や腕や腿から小は睫毛や毳や產毛に至るまで總て解剖的な基礎とそれに伴ふ美的效果とから考究する事が出來るのである。

『技法』と云ふ命題から云へばこれだけの事を讀んでも何等直接技法に資する事は出來ないが、唯美術解剖學とは如

彩色形式學

何なる方向から見、如何なる役に立つものか乃至は美術家をして陳腐な枷で束縛して正確な形骸のみを強ひるものではなく、人體の如何に美的に構成されてゐるか、作例が何を效果的に示してゐるか等の問題を指示する學術であると云ふ事を具體的に示さんが爲に私はこの編で假に斯かる敍述の形式を選んだのであつた。

尙美術解剖學と云ふ以上は人體に限らず、動物にも斯かる見方が存在すべき筈である。又美術家が動物を主材とする或ひは主材とした場合も決して少くはないのである。これも私の云はんと欲する處であるが此編では人體のみに限り動物の一切を省略した。尙又美術解剖學なるものを押し擴めて行けば植物にも或ひは又地形其他の自然へもこの指導原理を伸展せしめて考究する可能性があると思ふ。例へば美術家の爲の植物美學、風景美學等々と云ふ樣に。

但し今は既往の慣例と私の專門との立場から此處には人體に關する所謂美術解剖學の應用例だけを示すに止めたのである。

彩色形式學

序論

目を持つて見る事の出來る總てのものは色を持つて居る。物の形を見得るといふのは、物が色を持つてゐるからである。我々のまわりにある總てのもの、自然、衣服、住宅或べもの等の外觀はすべての色を持つて彩られてゐる。

從つて色彩は我々の日常生活から離れられない。色の扱ひ方、色に對する考へ、等色彩の構成が、我々の日常生活をどれ程豐かに又優しいものにするか分らない。

殊に衣服と色彩の關係に至つては大變重要なものである。衣服はだいたい身體の保健とか衞生のためのものではあるが、色彩、型を整へる事に依つて、人の品位をつくる目的價値に於ては非常に重要な要素となる。その着物の色あひで着てゐる人の人格が外部に現れる事になるもので、昔から色で階級の上下卑賤が定められる等といふ事も隨分あつた。

又平安朝時代の五つ着かさねの色合に附いても、いろいろの名稱がつけられ、考案されてあつたり、又武士のよろひやかぶとの色彩が美術的に考案されてゐて色々名がついてゐた如くに、色彩についての研究は、古るい時代からかなり重んぜられてゐた。けれども、色彩に就いての科學的な研究は極く最近に至つてなされたもので、文化の發達した時代にも科學的研究が省りみられなかつたものである。

極く大雜把にしか云ひ現されてゐなかつたものである。最も現在でもかなり人々は赤とか青とか大雜把にしか色彩を云ひ現してゐないやうである。

しかし、色彩を科學的に、心理的に又歷史的に研究するといふ事も、現代の如くに文化の進んだ日本では必要な事でもあり、又繪畫に關して勉強する上にも大變重要な事でもあると思ふ。

太陽の光線

（一）

色を感するといふ事は目の神經、即ち視神經を光線が刺戟して、それによつて始めて色の感覺、光の感覺が現れてくる。目は光色をうけ入れるものだが目を刺戟すれば光の感覺を感するもので、太陽の光線のみではなく目を打つといふやうな刺戟からでも之を知る事が出來る。

この刺戟の程度に依つて、光、色の感じが異つてくるので、光の强弱によつて光の種類をいろいろに與へる結果となるのである。

其處で刺戟の原因としての光、そのものを研究して見ると、宇宙間には自分から光るもの（發光體）と反射光線によつて光るもの（反射體）との二つがある。

發光體の發光の原因としては、

一、燃　燒
二、摩擦又は衝突
三、放　電

この三つの原因に依るものがある。

（二）

ニユートンの學說によると、

「發光體から光素が四方に投射されて、その光素が神經を刺戟して、光、色となる」と云ふのであり、從つて光の線が發光體から直射されて、我々の目との間に光を透さない何物かゞあれば、光は遮ぎられる、と云ふのである。

このニユートンの說は長い間信じられてゐたが、それから一世紀ほどしてこの說が誤つてゐる事が證明されるに至つた。即ち光は曲折する事もあるといふ說で「物あつて光が見られる」のではなく光は波動だといふ「光の波動說」がなされるに至つた。

之はエーテルの振動によつて起る波動。

即ち波のうごきが、目を刺戟して光を感じさせるのだ。といふ說がそれで、すつとこの說は現在に至るも、信じられてゐる。

色は即ち、この場合の光の波の强弱がいろいろの色となつて現れるのである。

一つの直線を引いて之に自由な波狀の線を引くと波の長短が出來るが、この波長（即ち光のなみ）の長さによつてそれぞれ異つた色彩が現れてくる。

即ち波が一番大きいものが赤で、段々少くなつて黃、青、最後に紫となつて消えてしまふのである。

又光は熱の振動と關聯してゐて、我々が熱を感するその熱の波動が光を生じ色彩を生じてくるものである。

即ち光と熱との關係を示すと

熱……光……だいだい……黄……綠……青……紫……
（赤外線）　赤　（紫外線）

となつて消えて行く譯である。

光線は一直線に進むものであるが障害物がある場合は物質の性質によつて必ず屈折する。光の屈折といふ事は、この理を應用してプリズムに依つて光線を分解する事が考へられるに至つた。この場合波長に依つて、又屈折の律によつていろいろに變つてくる。

最も屈折の少いのが赤、最も多いのが紫となる。

太陽の光線が七つの色に依つて出來てゐる事は、既にギリシヤ時代アリストテレスが云つてゐる。ニユートンは物理學的に之を證明した。

赤から紫に變るのを連續スペクトルと云ふが赤から段々にだいだいになつて行くが、その一つ一つの色を言葉で現はして行くのは仲々面倒な事である。この連續スペクトルの澤山の色が連續して行くが、その一つ一つの色を言葉で現はしてゐるときはつきりと區別がつかない。色をよく調べて見ると、間に黒い横縞が澤山發見されるので、之はある特殊な光線が欠けてゐるとき特殊に黒い線が生するので之を「吸收スペクトル」と云ふ。

太陽の光線も色の連續の間にはこの黒い線があるが、これは色彩の學問のみではなくいろいろの原素の發見などにも大變爲になつてゐる。

扨て、前述の色ですが、これを全部合せて見ると白となる。或は特殊な色どうし合せて見ると之も亦白となる。即ち青と黄みどりと紫が白となるなど、の如くで、この二色合せて白くなる事を補色といふ。

補色の關係

そこで補色の關係を示して見ると、

赤……綠青　橙……青　黄……藍　綠……紫赤
青……橙　藍……黄　紫……青綠

右の如くになる。

この補色の關係は、これから配色をやつたりする場合の參考ともなる。大變重要な要素になる事を申上げたい。

そこで太陽の光線がいろいろのものを種々の色に感じさせるためには、次のやうな作用によつて生ずる事を知らねばならない。

一、撰擇吸收
二、干渉及屈折
三、偏　光
四、乳光作用
五、螢光及燐光

即ち物體の内部を構成してゐる分子が、光線のうちのあるものを吸收し通過することに依つて、いろいろの色彩が生じてくるのである。

色彩の名稱とその感情

色彩の異なるものに對して、各々名稱が冠せられるが、そのうちでも自然物から着けられた名稱が最も多いやうである。例へば、バラの花からバラ色・スミレからのスミレ色などと云ふやうに。……今色彩の名稱を擧げて見ませう。

◎赤系統のもの……

肉色　時色　桃色　紅梅色　海老色　ブドウ色　緋色　牡丹色　バラ色　エンジ色　朱色　もみ色

◎橙色系統のもの……

密柑色　麹色　樺色

◎黄色系統のもの……

カナリヤ色　ウコン色　山吹色　黄金色　卵色　クリーム色　シトロン色

◎綠色系統のもの……

ひわ色　萌黄色　青竹色　苔色　松葉色　千歳色　オリーブ色　柳葉色

◎青色系統のもの……

水色　淺黄色　御納戸色　花色(縹色)　紺色　桔梗色　空色　紫紺色　群青色　鐵色　藍鐵色

◎茶系統のもの……

白茶色　鳶色　焦茶色　煤竹色　栗皮色　樺色　金茶色　赤茶色　小豆茶色　海老茶色　ビワ茶色　鶯茶色　青茶色　カーキ色　柿色　朽葉色

◎紫色系統のもの……

藤紫色　桔梗紫色　スミレ色　紫紺色　江戸紫色　古代紫色　ブドウ紫色

◎鼠色系統のもの……

銀鼠色　藍鼠色　梅鼠色　櫻鼠色　小豆鼠色　ブドウ鼠色　錆鼠色　ビンラウジ黒　消炭黒　鐵色

◎黒色系統のもの……

鴉羽色

以上の如く自然物や染色素などから名稱がつけられる。之は古るくから日本でも延喜式などに、色彩の名稱、その色の染め方などを書いたものが見られるが、その中には六十四種の名稱が見られる。

又、色彩からいろ〳〵な感情を、われ〳〵は呼び起こされるもので、例へば、赤が興奮を喚起し、青が感情を沈靜にするやうなものである。そこで主なものとして

黒は……重々しいその奥に何かあるやうな神秘的な又かなしい、嚴肅な……つまり無表情な……感情を現はし禮服などに用ひられるのも、斯うした點からである。

白は……清純な、無垢な感情。婚禮衣裳などに用ひられる。

赤は……熱・熱情・熱心・たん念、或は赤色ロシアなどと、過激な感情を云ひ現はす、フランスの革命旗が赤で、危險信號……等刺戟の强い、注意力を喚起するやうな色である。

青は……平和色、すがすがしさ、夏のきものなどその感じ。

黄は……日本では下品なこのみで、支那では高貴な色、として皇帝の服や宮殿の瓦などに用ひられる。

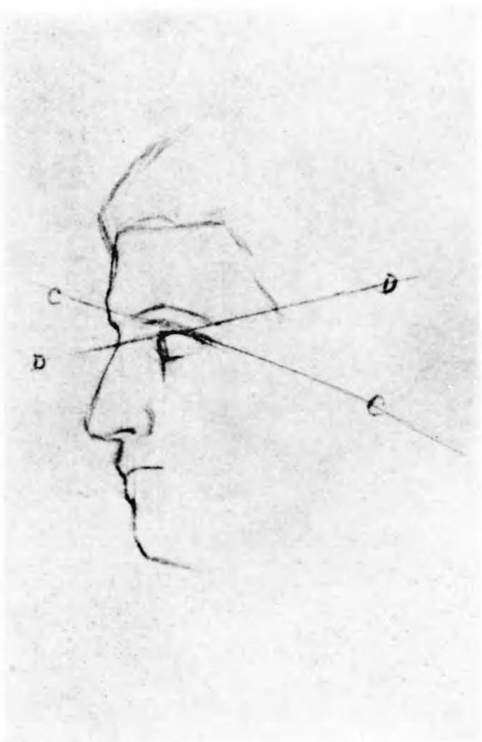
紫は……高貴な色である事は西洋でも日本でも同様、位の高い人の衣服など紫であります。
けれども色の濃淡だけでも感じはかなりに異なるものであり、原色の分量によっても、かなりの相違を生ず。

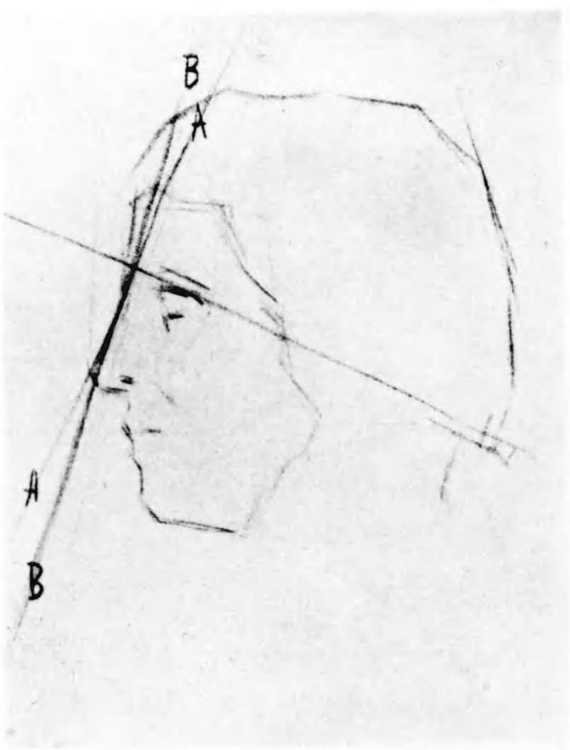
色の感情の象徴

◎黒色……暗黒　寂寞　恐怖　罪惡　嚴肅　眞面目　莊嚴
◎白色……快活　喜悦　神聖　威嚴　素朴　すごみ
◎赤色……勢力　情熱　喜悦　戀愛　愉快　勇氣　卑俗　煩惱　威力

石膏像寫生實習

第一圖　A アグリッパ　B アポロン　C ヴィナス





第二圖　鼻及び眼の位置

第三圖　明暗の調子

石膏像寫生實習

一、石膏像を學ぶ理由

今日では日本畫、洋畫を問はず、繪畫を學ぶ者が第一に勉强するのはデツサンである。これは物體の形なり氣持なりを充分觀察もし、描寫もし得るやうに、基礎的な稽古が充分積まれねば本當の繪は出來ないからである。そして、その順序として第一に石膏像のデツサン、次に人體のデツサンといふ工合に學んで行くのである。之は學校あたりでも、かなり重んぜられて居り、一年間は石膏像ばかりデツサンして居るといふ教授法がとられてゐる。

デツサンは非常に廣い意味に使はれ、木炭でも、鉛筆でも、クレオン、パステル、毛筆、何で描いてもよい。線によるものは固よりデツサンで、石膏、人體、風景、何を寫してもよい。或物を見た印象を描いても、空想を描いてもデツサンと云へるのである。

デツサンの稽古は、石膏像の標本を描くことから始まり、人體が描ける樣になつて一通りの力が出來たものとなる。日本畫、洋畫、漫畫、圖案、ことく〳〵く繪畫美術の基礎となるものである。

それなら、何故石膏を稽古するのが一番よいか？　それは、デツサンを稽古するあらゆる條件の上に一番石膏像が適してゐるからである。

その條件の第一は物體の外貌、それに附隨した各部の位置を正確に觀察し、猶、それらを立體的に正確に現はさなければならないからである。石膏像にしろ、人の顏にしろ、其形及位置等は、少しでも間違へばすぐ明らかにその間違ひが分るから大變便利なのである。例へば、首から頭にかけての外廓、又そこにある目、鼻、耳、口、腮、額、及び頭髮

第四圖石膏像デツサン出來上り

の生際に至る迄、ないがしろにする譯には絶對行かぬ。假りに樹木などを描くとすれば、地上三尺のところにある枝を六尺のところにつけても不思議には思へない。然し、口を腮の突端につけたり、鼻が耳の傍についたら、人々は直ちにその位置の正しからざるを指摘するであらう。

次に、立體的に表はす場合、同一物體内にある正面、側面、斜面等に就いて、厚みや奥行を示さねばならない。それには物體のうける光線を利用して陰を描き、その濃淡に依つて效果を期する事が最も良い方法であるといふことになる。この場合、石膏像は、その質が眞白であり、光線から生じた各部の陰も單純な白と黒との濃淡に依つてよく之を說明する事が出來る譯だ。

二、石膏寫生の材料

石膏像のデツサンには次の如き材料が先づ必要である。

石膏像、木炭、木炭紙、カルトン・クリツプ、フイキサチーフ、霧吹き、食パン、畫架、腰掛け。

一、石　膏　像……石膏像は立派なものが澤山ある。が初學者には左のものがよいであらう。

Aアグリツパ（Agrippa）　之は胸像で二尺位の高さ。價は廿圓内外。

Bアポロン（Apollon）　一尺六七寸位、價は十五六圓内外。

Cヴイナス（Venus）　同　上

これらは、最も標準的なものである。（第一圖參照）

之らは石膏像を扱ふ美術商には大低置つてゐる。繪畫を學ぶ者はこれらの石膏像を撰ばなくてはならない。よく素人で、文房具店などにある小兒の半身像や、勞働者の額とかいふ小品（たとへば室内の裝飾になるものや、壁柱になるマリアなどの如きもの）これらは、可愛いとか面白いとかで、決してデツサンの手本にはなるものではない。面白味はなくとも、各部面のハツキリしたものでなければならない。

二、木　　炭……木炭はどろ柳の燒炭でつくり、その種類も多い。大體に、質が固いとか柔いとか、太いとか細いとかに別れるもので、その内に木の幹を或大さの棒に作つて燒くのと一定の太さの棒に燒くのと二つがある。

木炭の固い、柔かい、太い、細いは、充分研究して、使用せねばならぬ。木炭紙はデツサンを描くのに出來てゐるのではない。布地（カンバス）にも使ふのである。そのカンヴスにしろ絹地の樣に目の細く滑らかなるものや、又壇通の裏の樣に粗いのもある。從つて使用者は木炭紙について、その木炭の適不適を研究する必要がある。例へば、粗面で厚い紙に最も柔かい木炭を使へば、丁度やすりにかけた樣なもので木炭は粉の如く散つて線など描けないことになる。又反對に細目で薄い紙に最も固い木炭を持つて描けば傷がついて、木炭の色は表はれない。であるから、自分の使用する紙に適合した木炭を各自研究の上撰ばねばならない。

木炭は佛國製、獨逸製など色々來てゐて、仲でも有名なのは佛のルフラン製、英のニユートン製などあるが、要は結局自分の使用してゐる紙に適したものを撰ぶことが肝要である。

三、木　炭　紙……木炭紙には純白のものと色のあるもの、厚いもの、薄いもの、紙面の粗いもの、細いもの、或は砂目のもの、纎目のものなど、數へればその種類は夥しいものである。石膏像を稽古するには純白で漉目（すきめ）は餘り粗くなく厚手の方がよい。紙が薄いと度々描いたり消したりする裡に破損の恐れがある。日本には英國製の木炭紙が割合に多く入つてゐるが、ライオンの形が透してあるものなどはいゝ。薄手のもので五六錢、厚いのは十二三錢である。

四、カルトン……之は二葉のボール紙を綴つてあるもので、木炭紙より縱横共少し大きく出來てゐる。デツサンを稽古する時には紙を其一面に延べて描き終れば二葉の間に納めて置くのである。尙、注意すべきことは、紙をカルトン

の面に延べる時、新聞紙五六葉を下敷きとして挟んでおかねばならぬ。之を忘れると木炭紙と木炭は幾ら上質のものを以つてしても決して柔かい氣持のいゝ線は描けない。この際、木炭紙と下敷は充分動かない様にクリップで止めて置かねばならぬ。

五、フイキサチイフ……畫が出來上つた時に畫の剝落しない様に畫面に吹きかけて置く。繪具屋には必ず賣つてゐるが、自分で都合のいゝ様に造る方がよく、三合位のアルコールに一錢位の松脂を投じて二日間置くこと、松脂が溶けて黃金色の液體になる。その時沈澱物のない部分を他の壜に移して使ふ。松脂が餘り少なければ用をなさず、餘り多いと木炭紙が黃色に染る。

六、霧吹き……之は畫面にフイキサチーフを吹掛ける時に用ふ。

七、食パン……これは消ゴムの役を務める。適度の大きさに捻つて使へば木炭はすぐ消へる。又木炭畫を描く時指で墨色を調節しなくてはならないが、この時指の脂をとるにも食パンはよい。木炭畫用のゴムもあるが、木炭紙に之を使用するのは感心しない。

八、畫　架……之はカルトンを揭げる臺であり、立つて描くにも適當な高さを撰べばよい。

九、腰　掛……三脚でも間に合ふ。

三、實　習（標本位置・距離）

石膏像デツサンの稽古に入るとして、その支度に掛るが、初學のものは、標本の据場所を大いに考へなければならない。

標本が直接に光線を受けるなどは最もよくない事であるが、又、日影の變つて行く障子の傍などもいけない。影が變ることは石膏を描くものにとつて一番困るからである。それは石膏像が持つてゐる正面、側面、斜面、頂面、底面等に表はれる陰の濃淡が何時も一定してゐなくてはならぬからである。暗かつた面が五分も經たない中に明るくなつたり、薄くかすれてゐた影が僅かの間に眞暗に變つたりしたら形は正確に描けてゐても立體的效果は得られないからである。

最もいゝ方法は四方に窓のある室ならば三方を閉塞して北光のみに依つて描くことが一番安全である。又北光のない家は南を閉めて、午前は西光により、午後は東光による方が、比較的變化が少い譯である。

石膏の置かれてある背後には種々の品物が亂雜に立掛けてあつたり、積重ねてあつたりしてはいけない。背景は一色の壁か、布を掛ける方がよく、茶でも鼠でも、石膏がくつきりとよく表はれる程度を考へなくてはならない。

こうして形の觀察がよく出來るやうになつたならば、わざと見上げる場所に置いて見たり、又見下して描いて見るのもよい。眞横から、正面から、追々、種々な研究をやつて見ることは大變結構であるが、初學のうちは、成るべく自分の目の高さと同樣の位置に置くのがよい。大概、石膏像の正面が壁面に五六十度の角度に置かれるのが一番描きよい。

そこで、標本の置き方が定まつたらば、描く者は、石膏より五六尺離れた處に畫架を据え、カルトンはその中央から少し上方が略自分の目と平行になる樣に掛ければよい。三脚は畫架から又二尺五寸程離れた處に据え、畫面と石膏像とが成るべく自分の目の一視角の中に入るやうにしなくてはならぬ。標本を眺めて、更に首を轉回させて畫面に向ふやうな位置に畫架を据えるのはよくない。

それから愈々描く時には手を一直線にのばして、持つた木炭の先が漸く木炭紙に達し得る程度に自分の體を置くことが肝要である。反對に自分の體が畫面に接近し手が曲つてゐるのは悪い。これは技術が上達して後勝手な製作が出來る樣になる迄は、洋畫を稽古するにも同樣である。手が屈曲してゐては、のび〳〵した線は描けないし、畫は全く萎縮して終ふからである。

尙木炭の持ち方は毛筆やペンのやうに持つてはならぬ。のばした手のまゝ親指と人さし指でゆるやかに持つことである。

四、實習（寫生法）

次に愈々描寫に取掛るが、先づよく標本を觀察しなくてはならない。

石膏像の姿勢、表情、其他衣の皺の流れ、例へば首を前方に差出してゐる姿勢にしても、仰向き加減であるか、俯向き加減であるか、又どちらかの肩が上つてゐるとしてもその一方は後に引いてゐるとか、前に出してゐるとか、目は遠くを眺めてゐるか、近くを見つめてゐるか等々……これらの條件が幾らかでも自分に感じてゐない內に筆を執つても駄目である。

次には石膏像をどれ位の大きさに紙面に描くかといふことを考へねばならぬ。この時、自然に縱橫の比較をするやうになるだらう。縱はどの邊までできるか、橫はまたどの邊までを紙面に入れるかといふこと。これがデッサンの第一步になる。それから頭の頂點から顎までと、胸部との釣合、又肩との釣合といふやうに、だんだんと比較は小部分になつて行くのである。

次に線の描き方であるが、丸味のある部分を曲線で描くことは合理的ではあるが、はじめは成るべく大きく直線に看なして描く方がよい。であるから像の各部を直線に觀察してその線が如何なる方向に延長するかを見きはめなければならない。そして僅かの長さを持つ線でも紙面の外に引延ばす積りで試みる事が肝要である。外廓がほゞ整つたのち、小部分、目、鼻、口、耳、頭髮の生際等を記して、はじめて光線を利用し、明るい部分と中間と暗い部分とを區別するのである。卽ち光に直面した方は白く木炭紙の地色をそのまゝ利用し、中間の影は薄く、全く光に反した方面は始めて木炭を濃厚につけるのである。

だが木炭のつけ方がまだらになつては、お手本である石膏像のやうな感じは出ない。これをよくする爲に指先を使つて、つけた木炭の色をやはらげる。

次に面を表はすのであるが、以上で旣にその幾面かを描いてゐる。これから猶多數の面を表はさねばならない。隨つて濃淡がだんだん微妙になつて行くのであるが、こゝで濃淡の調子といふことを大切に考へなくてはならない。濃淡の調子を間違はないやうにするには大體はじめの三調子を基礎として考へるのがよい。

卽ち、明るい方、半暗、眞暗である。そしてその濃淡にも多くの調子があり、之を注意深く觀察する必要がある。

顏の外廓についても、細い部分で僅かな線の違ひが、全く異つた像になる。外廓、內容共に線の當りが正確に描けきえすれば、光線を利用しなくても充分立體的に想像が出來る。だが、油畫は線だけで描くのではなく、物體が持つ各方面を以て色彩で表はすことになつてゐる故、光線から生ずる色の濃淡の調子を研究せねばならないからである。

更に、調子といふことに就いて說明して見ると、（圖解參照）の如く頭髮を描くにも頂面、側面共に幾つかの面に別れ、額も、頰も、首も、胸も、肩も、皆面に依つて濃淡を異にしてゐる。耳にも鼻にも濃淡がある。そして各部に比較的明るい部分も、最も暗い部分もがある。こゝで考ふべきことは明るい部分にある耳の窪み、喉の厚み、鼻の穴、口角等は隨分濃く暗く見えるものである。しかし、明るい處の蔭に最も暗い處の蔭の濃さはないのである。これを誤ると調子は整はない。それから、蔭の部分に或る反射の爲めに明るくなつてゐる面もある。例へば顎の底面、又は側面、其他首にも顏にも鼻にも頭髮にも見える處に反射の光を持つ場合は少くない。しかし、その反射の光は各面に依つて是又各異つてゐる事を考慮せねばならない。側面である頰の反射と、底面である顎の下の反射を同樣に取扱へば、云ふまでもなく立體的な結果を奏する譯に行かない。

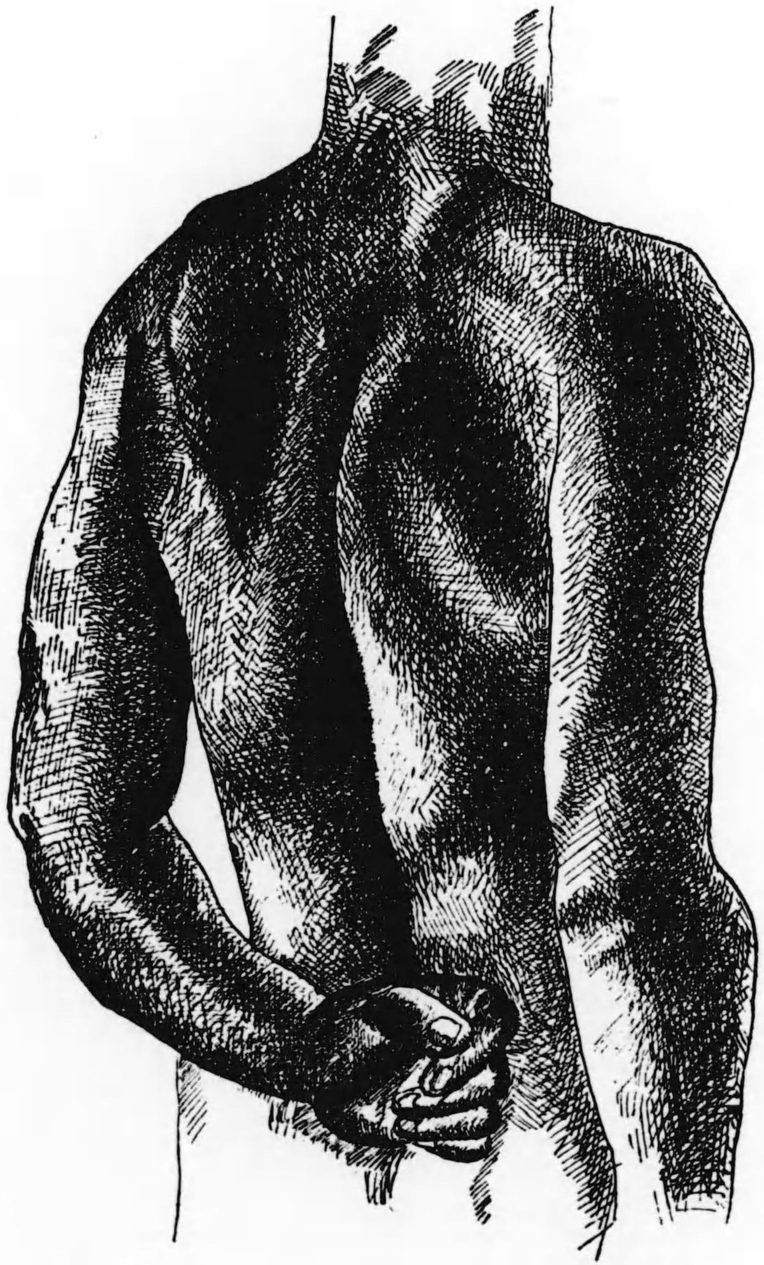
人體素描法

以上は石膏像についての見方に屬するものであるが之から描方を說明しやう。錯雜した濃淡の調子を一度描き去つた儘でよいかと云ふに、固よりうまく調子が整へばよいのであるが、初學者にはそれでは中々石膏の氣持が表はれるものではない。矢張り試みに木炭を指の先で柔げる必要がある。否嚴密に云へば、標本が持つてゐる錯雜した濃淡の調子は何としても一度で描き表はす事は不可能である。從つて濃淡の調子を遺憾なく表はすのは全く指の仕事である。つまり一度木炭をつけて濃すぎる時は直ちに指で淡める。淡くなり過ぎれば、又木炭をつけるといふ工合に幾度となく繰返される。汚れてくればパンで剝がす、明るくなり過ぎれば又暗くするのであるが、元來凡ての物體は明るい方の部分は比較的單調で、錯雜した濃淡の調子は蔭の部分に多いのである。處で明るくする爲にパンを用る、又過ぎれば木炭をつけるといふ事を繰返してゐるうちに黑くなつて消えてなくなる場合がある。故に蔭の部分の明るさは木炭と指の油で汚れたパンを用ゆる事が適當である。然るとき明るくなり過ぎれば是も濃くつけて、部分の木炭の粉をある程度に指先につけ、それを以て色の調節を計るも便法である。

畫が出來上つたならばフイキサチーフを吹きかけて、木炭の剝落を留めるのであるが、餘り畫に近寄つて吹けば、霧は太く出て木炭は流れるから注意してほしい。畫の下に新聞紙でも述べて置き畫面から一尺五寸位も離れて霧吹きを使ふとよい。

ホ　オ　ゴ

女く剃を著鈴馬



人體背部の習作　　レ ジ エ

人體素描法

人體寫生は凡ての藝術の基礎である故に、純正美術家以外の工藝家も圖案家も人體寫生に發足するのを最も有利のこととゝして居る。おほよそ天地間に何物が最も巧妙に出來て居るかといふに人體ほど整つて居るものはあるまい。されば人體寫生が完全に出來ればそれで藝術の大半は了得したものと見て差つかひはないのである。

さて其人體寫生といふものは如何にすべきものなるや、余等常に研究所に行き各自の寫生ぶりを觀察するに、あるものは、マチス、ゴーガンの風にならせて新らしがつて居るものあり、あるものは、すつと古いミカエル・アンゼロやラフアエルの風を氣取るものあり、殊に甚だしきはそれ等天才連の中には余輩の批評さへも古いとか新しいとかいふて嫌がつて逃げ去るものもある。此等は皆人體寫生の眞意義を解せざるものにて、又一面より云へばあまり成功を急ぎ却つて邪路に踏み迷ふものといふべきであらう。前にも述べし如く地球上に存在するすべてのものゝ中に人體ほど巧妙なものはない。それほど寫生をするに興味がある。興味のあるだけに困難である。それから人體は百人百種な世人の面の如く同一なものが一つもない。人體寫生は如是巧妙な興味のある、しかも百人百種の味を出すといふことを肝要とすべきである。マチスやゴーカンは此賞むべき寫生を通過した結果であつて、漫然マチスやゴーガンが出來た譯ではない。ミカエル・アンゼロやラフアエルは藝術黄金時代に於て寫生の眞諦を味ひ盡した最後の賜がかれの如き偉大な傑作を遺したのである。今日マチスやミカエル・アンゼロを空想して直ちに其作品を模せんとするは銅の器物へ鍍金して金と同じやうになつたと喜んで居るのと同じことではあるまいか。兎に角人體寫生といふものはマチスやゴーガンの外形を眞似て濟ますやうな、そんなまやさしいものではない。人體は堅い骨で構造された則ち骨格と、運動すべき柔かい肉と筋が

纖綿して居つてそれを皮で包んで居る。其肉と骨と皮が同じ組織ではあるが一人毎に異り、千態萬狀の情趣を著はして居る。マチスやミカエル・アンゼロの作品は旨いが天然物の妙味から見ればまだ〳〵數等を輸すといふ有樣である。是の如く藝術家の最高の標本は天然物以外には見當らない。それで天然物殊に人體の妙味がわかり、それを充分に寫生し得る能力を養生するのが人體寫生の眞諦といふべきである。とりわけ研究所に於て人體寫生をする場合には、ひたすらモデルの通り、寸分違ひのないやうに畫ける腕を造り上げる心がけが必要で、いはゞ上手な寫眞師になればよいのである。この潛勢力が他日傑作を齎らす原因をなすのである。アトリエ內の馬鹿正直は他年の大美術家を造り出す要素となるのである。世の諺に急がばまはれといふのは此眞諦を說いたのである。

人體素描

すべて藝術家の採るべき態度は感情の一あるのみ。人體寫生に於ても亦然りといふのである。理屈とか學術とかは大の禁物である。只學術が感情發揮を幇助する迄に修業すべきのみにて藝術が理屈や學術に束縛されれば如何なる天才も自由に其能を發揮することが出來ぬ。割合や解剖學等が人體寫生に必要のものなれども拘泥すれば却て障害となるのである。人體寫生の要訣は最初にモデルより受けた、感想を其通りに寫し得らるれば能事畢るといつても差支はなからう。

今畫板を携へてモデルに面す、モデルは憂鬱の相なるや之に反し快活の相なるや剛放の趣あるや素朴の風あるや此の概念を觀察して細部に入る。胴の樣子は如何に、手の筋肉ぶりは如何、足の運動は如何等、細かに觀察して其感想を眞寫せんと考ふ。此時理屈もなければ解剖もなし、非難するものは曰く、汝の畫は頭部小に過ぎたり、手腕太きに失せりといふも自己の感じたる太さを畫けば則ち足る。

先づモデルに直面して其性情を觀察すること已に說けるが如し。次に其各部の位置を紙上に假定す、其方法としては普通錘を用ゆ、錘は重くさへあれば何でもよいが我々は鉛製のものを使用して居る(第一圖)。それに二尺許の糸を付ければ足る。

第一圖

第二圖

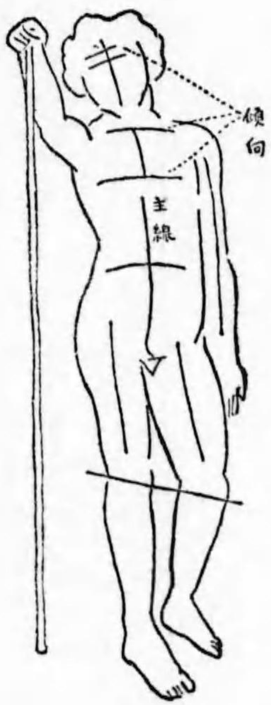
第三圖

第四圖

頂上、眼、鼻、恥骨、踵等が垂下せる線の左右何處に地點を占むるやを見定めて紙上に記す、これ寫生の第一發足として頗る便宜である。(第二圖)已に此要點を得れば進んで各部の概形を得べきであるが、其前に何れの方向に轉換するも同一理を推して定め得る。(第三、第四圖)

次に身體を統率する主なる線を設くべし、名づけて主線といふ。(第五第六圖)此の主線は一線にてよく大體の感じを顯すべく、主線にして適當ならざれば何本線を畫くとも成功覺束なきものと思ふべし。已に適當の主線を得ばこれを基礎として左右の傾向を記し均勢を考へ、諸部に及ぼす傾向を記す。顏面にては眼、口、額等、軀幹にては肩、鎖骨の邊、乳、臍、腰

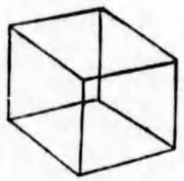
膝、等を便宜とす。主線によりて考慮し主線を發足點として左右に畫きそれによりて以て左右の均等を考ふ。



第五圖

第六圖

次に傾向線を土臺として進んで身體の組立とも稱すべき線を設くるを可とす。元來人體のみならず、すべての立體を始め基礎線を作る場合に立體の仕組をせねばならぬ。始めの組織が立體でなければ出來上つたものがどうも平たく見えてならぬ。立體の研究は立方體に起る、立方體組織則ち基礎線は第七圖の如くである。第七圖を推して圓柱(第八圖)の基礎線を得る。



第八圖

第七圖

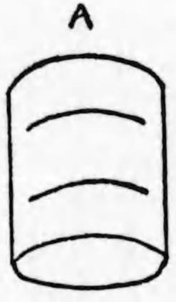
かくの如く立方體圓柱等の基礎線研究を人體に應用すれば有益なる結果を生ずるのである。例へば第九、第十圖に示

第九圖

第十圖

せる如く體勢によりて立體基礎線を作る。

すべて顏にしろ胴にしろ手足にしろ種々雜多の運動をするものなれど、其運動は如何なる傾向を持つて居て、其切斷面は如何なる形を作るや、同じ圓柱にても仰向けば第十一圖Aとなり俯向けばBとなる



第十一圖

人體は圓柱の如き單調整形のものにあらざれば其切斷面は千狀万態優美の曲線をあらはす。これをつかまへるのが人物寫生の要訣である。以上は人體寫生の豫備行動であつて又最終迄の監督者である、やりあぐんで譯のわからなくなつて其方針を指示して呉れるのである。これからし

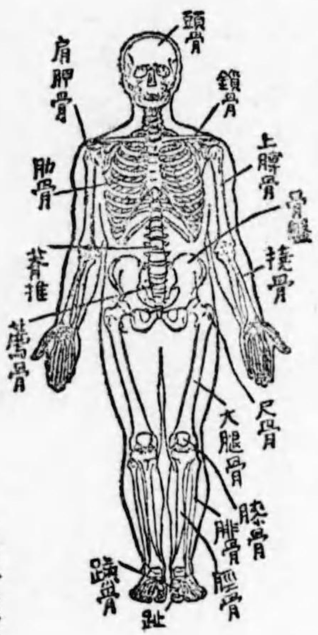
ていよ〳〵本舞臺に踏込むのであるが其前解剖の概略位は心得ておかなくてはなるまい。前に論じた理屈や解剖が邪魔になるといふのは解剖に拘泥する弊害をいふたので、解剖を知つて居れば中々都合のよいものである。其見地から解剖の概略を說くことにする。が、この講座には別に「美術解剖學」を書かれてゐるから、重複することになるかも知れぬが、余の講義を進めるに就いてその基礎となる解剖學を一應說明して置く。

解剖

骨格　人體は骨格によりて成り立つて居る。（第十二圖）骨格は身體の基礎を構へなほ腦脊髓、臟腑を保管して居る。又運動操作の働をするのである。骨格は二百有餘の骨の集合より成立して居る。骨の形は圓柱と平扁との種類がある。骨格の本營は軀幹である。その構造は前に胸骨を挾んで左右各十二枚（七枚は胸骨に接し、他は隣接せる骨と相連なり最下の二骨は其一端何れにも接せず、故に浮骨の名あり）の助骨は半圓狀に後方脊椎二十四に接合し、略楕圓の筒形をなしてゐる。而して其內に臟腑を包む。此の軀幹の脊椎の上端七ケを頸椎といひ、八個の骨の縫合より成る球狀の頭蓋を頂き、十二個を胸椎といひ同じ脊椎の下端五ケを腦椎といふ。腰椎は薦骨に接し薦骨の左右は臗骨に抱かれ、所謂骨盤を構成す。軀幹の上部背面肋骨に倚りて三角形の肩胛骨がある。前面肋骨の上胸骨に接合せる鎖骨の端と合して關節窩を作り、上膊骨と接して居る。上膊骨は肩胛と鎖骨とより成る、關節窩を起點として、第十二、十三圖に示す如き位置にて接してゐる。

骨盤は生兒にありては左右三ケづゝを軟骨にて接合し居れど成長に隨ふて合して一枚づゝとなれり。骨盤は骨格中最大のものである。其側面に關節窩を有し下肢骨則ち足と接して居る、下肢骨は第十四、第十五圖の通りである。

骨格の運動を概論すれば頭蓋骨は堅く結合して相互の運動はなさゞれども頸部諸筋の働によりて、其全部が俯仰顧眄上下左右自由自在に運動することを得。軀幹は前後左右に屈伸することを得。而して其度は後方丈けが鈍いのである。肩胛骨は軀幹の背部にありて回轉運動をするのである。骨格中肩胛骨の如く自由の行動を採るのは外にはない。その尺肩撓骨も軀幹に密着しつゝ運動するので軀幹を少しも放れる事は出來ない。上膊骨は肩胛骨の運動に連れ廻轉するのと、自己としては上下左右の運動が出來る外に尺骨と撓骨とは共に屈折運動をするのである。尺骨と撓骨とは共に上膊骨に接し其接合の狀勢の特異なることから下膊を前後に廻轉するのである委しくいへば捩るやうに運動する。腕骨掌骨の運動を敏活ならしめる爲に存在する。手骨や掌骨の働らきぶりは何人も熟知する處であらう。下肢骨は其大腿骨の上端の關節頭が骨盤の側面に穿てる窩に籤推し、其運動は上膊骨の如くに自由ならずとも歩行に差支へない迄にはよい工合に動く、只前と左右には動くも軀幹の後方迄は動かないのである。これはむかしの繪の樣に往々其誤謬が散見される。（第十六圖、Aは正しく、Bは正しからず。）



第十二圖

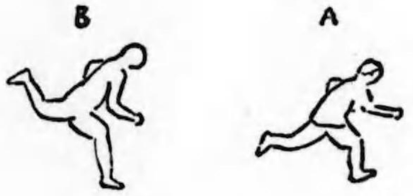
第十三圖

第十四圖

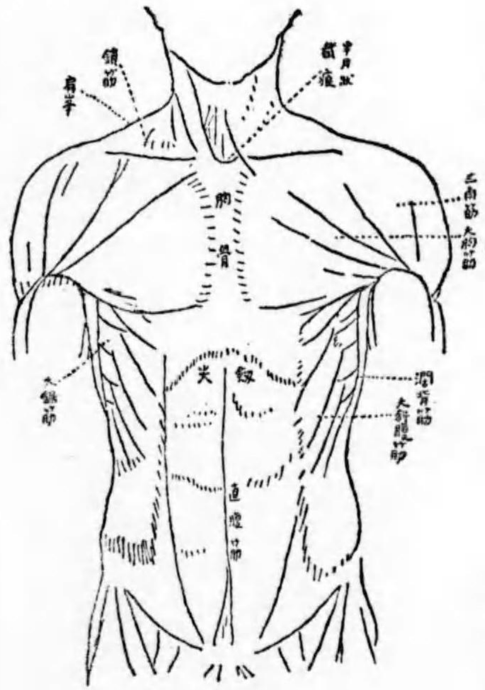
第十五圖

膝蓋骨は關節を強固にする爲であらう。「はづれ」ないようにするのであらう。脛骨と腓骨の運動は尺骨と骨撓の如く敏活ならざれども多少そんな意味は見える。跗骨と腕骨とは亦同等の意味にて腕骨が手骨掌骨と下腿との接觸を工合よくやるのと跗骨が蹠骨趾骨に於ける關係を以ては居るが跗骨はまた其他に重大な任務がある。それは骨格を負ふてたゝねばならぬといふ强みを持つて居つて殊に殊に踵骨が最も强く大きく出來て居るのである。

さてこれ等の骨格がその自由な行動を採るのは實に筋肉の働きぶりによるのである。其筋肉のことも亦其概略を述べる。



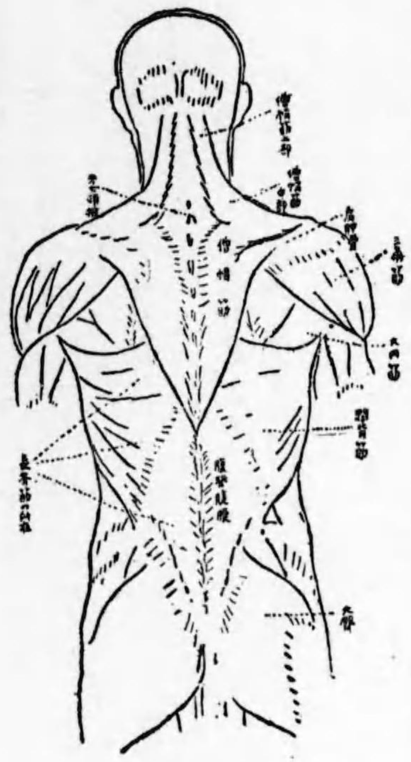
第六十圖



第七十圖

筋肉　筋肉の說明としてはひとり筋肉のみに止めず人體の外形にあらはるゝ一般の有樣に就いていふ方が盡を學ぶ人にとつては有益の事ならん。

筋は纖維より成り其色赤く軟かく骨格をして動作を起さしむるものである。唯單に內容物を保護するのみにて運動の關係のないものもあるがそれを不隨意筋といふ、大抵深く內部にあつて美術家にあんまり關係はない。他を隨意筋といふ。二骨もしくは數骨に連關し其骨の運動を起さしむるのである。筋が骨に附着する部分には腱がある。腱は其色白く質强く、絹絲の如き光澤をもつて居る。筋の作用は伸と縮とによりて生ず、縮まる時は太く短かく相連關する骨を互に牽附ける運動をなす。腕の二頭膊筋の働く場合などは著しいものである。



第十八圖

俗に力瘤と稱するものは此運動を明瞭に示したものである。

胸　美術解剖は胴から始めるのが順序のようになつて居る。第十七圖の如く胴に直面して其上方頸部に接する處半月狀に凹みたる場所が目に着く、これは胸骨の上端にて半月狀瘢痕といふのである。其兩邊を築き直角に突起せるは鎖骨の胸骨端にてS字狀に屈曲し、しかも水平の態度をとりて肩胛骨に接する所、肩胛骨端兩肩部に突起するものを肩峰

といふ。胸骨は扁平にて三部に分れ、各部の接合する所結節あり、而して筋肉の爲に掩はれず、下方の劍尖と稱する突起は平臥せる人に殊に著し、胸骨を挾んで兩肋骨上肉阜を見る。即ち大胸筋なり、肋骨と鎖骨の下方に起り上膊骨に附着す。此と相並んで一溝を造り同じく前面は鎖骨より起り、後面は肩胛骨より起つて、豐富なる肉隆を作り上膊骨に附着するものを三角筋とす。上膊の上擧に於て著しく隆起す、肋骨の側面に鋸齒狀に並列せる大鋸筋あり、此と相交錯して斜腹筋あり斜めに下方に進む所肋骨端を見る。大鋸、斜腹、肋骨端は古來平臥せる人體を描寫するのに苦心したといふ話がある劍尖下より直下臍部を含みて長く平なる筋を直腹筋といふ、三ケ處若しくは四ケ處に橫斷せる腱あり。

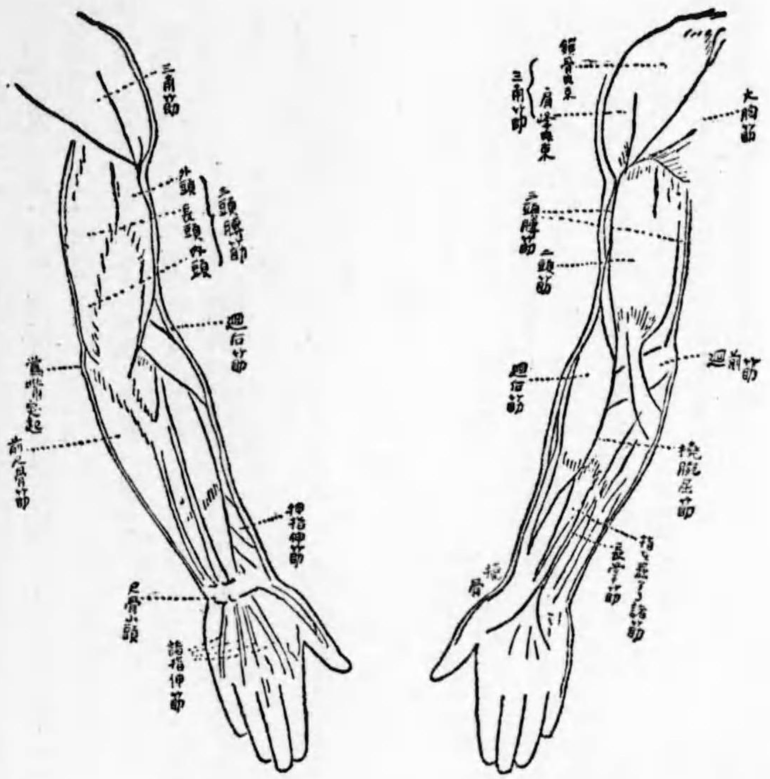
背　次ぎに背部に就て略說する。(第十八圖)背部に著しく目立つものは中央の溝と其兩側の三角である。溝は脊椎の所在にて痩せた人は一つ一つの棘突起を見る事が出來る。通例軀幹の上部の第七頸椎の棘突起が一番目立つ。それから腹部の棘が叉目立ちて見える。

背は中央の溝を中心として兩側に並行して長い土手を作つて居る、長背筋といふのである。背の伸縮をやるのである筋や三角筋や圓筋やであちらこちら引張つていろ〳〵の運動をするのでよく見える。肩胛骨は實物で見るとよくわかる。僧帽が外部に働く僧帽筋や濶背筋は薄い筋ではあるが外部にあるのでよく見える。

腕　三角筋を緣に腕の解剖に移る。(第十九、二十圖參照)

上膊に於て著しく見えるのは肩峰三角筋を始めとして內側にては二頭膊筋である。此の筋は上膊より起つて下膊に入る。此筋は即ち二頭を有し長頭は肩胛骨の關節窩の上より起り長腱を以て上膊骨の上を越え、短頭は肩胛骨の側部より起り相合して進んで撓骨に附着するが、餘勢は尙進んで腹狀をなし下方に進んで終るのである。壯年力作の人々には屈曲の時隆起の著しきを見る。俗に力瘤と呼ぶ。

此屈筋に對して外側伸筋がある。(最も仔細に研究すれば二頭膊の外になほ一二の屈筋があつて助けて居るのである)



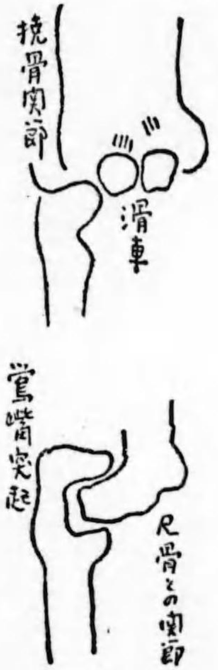
第十九圖

これは三頭よりなり、其長頭は肩胛窩の下より起り外頭は上膊骨の後面より內頭又上膊の後面外頭の起點の下より起り相合して尺骨の鷲嘴突起に附着するのである。鷲嘴突起は尺骨が上膊骨との關接する外側をいふ。此關節は側面に又撓骨との關節あり其形狀は甚だ微妙で上膊の下端の關節面は二ケ所に分れ、一は滑車作用にて尺骨を受け一は臼の作用にて撓骨を受く(第二十一圖)下膊頗る錯雜し、諸筋相綜錯して研究に困難なるを覺ゆ、下膊の內外轉を主とする廻後筋は手を外方に開かんが爲であつて、廻前筋は其反對作用をするのである。其他下膊の內側には諸屈筋を運ね直ちに其運動を看取する

第二十圖

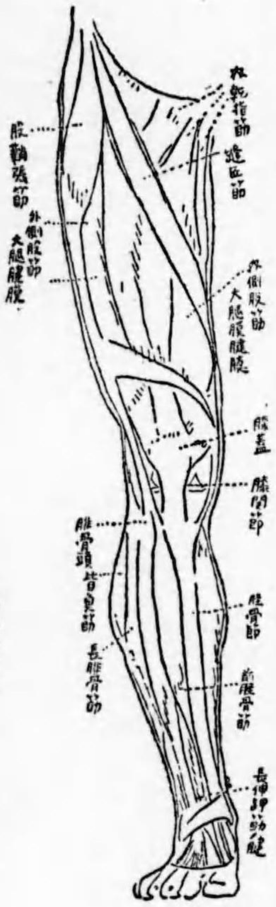
ことが出來る。中央より少し拇指に寄りたる處に働く撓腕屈筋の腱が殊に強大にて、それに並んで長掌筋淺深二ケの指屈筋が目だつ。外側には諸伸筋を連ね、其內拇指伸筋などいふが斜に短かく掌近へ働いて居るのも美術家には見逃すことが出來ぬのである。內側の諸筋のあらはるゝに反し外側の諸伸筋は見えず、之れに反し手の伸筋が却つて甲の處を五本扇狀に運動するのが見える。其他尺撓兩骨の儘も有力にあらはれて居る。

脚　下肢は豐富な其肉塊が交互せる有樣は實に美觀を呈して居る。(以下第二十二、二十三圖參照)其上部大腿の中央に直股筋がある。其左右に內側外側の兩股筋が並んで居つて縫匠筋は直股の上を斜にかすめて腸筋前棘より起り下り走つて大腿骨內髁の後方を廻り脛骨に附着して居る。此諸筋は何れも伸張の作用をなして居るが縫匠筋は他に又大腿を內方に牽制する作用をもなすのである。縫匠筋から腹部迄の三角形の內に塡充する諸筋は內轉の作用をなすのである。直股筋は其下部腿により膝蓋に附着し更に進んで脛骨の前面上部に附着して居る。膝蓋骨と大腿骨と脛骨の關節樞部は外より著しく見へるのである。脛骨は上頭部より延びて其樞部が長く附骨との關節部筋肉に掩はれて居らない。



第二十一圖

膝關節は人體中一番豐富な筋であろう。臀部の丸みは此の筋の所在を明かに示して居る。此筋は走つて大腿骨の關節頭の枝、則ち大轉子に附着し股鞘張筋と合して大腿腱膜となり下行するのである。大腿後面は中央に廣き溝を穿ち、左右に二ツの强大の筋の並ぶのが見える。外のが二頭股筋で落行く先は腓骨の上端、それから內のが半腱樣筋なれども降の半膜樣筋と相携へて下行し、末は半膜樣筋の腱と縫匠筋の腱と相並んで共に脛骨の上側に附着してゐる。さて又研究の都合として下腿部の後面より說かんに下腿後面上部は豐隆なる一對の筋が目立つてゐるのは內外二頭の腓腸筋で其半より有名なるアシリ氏腱となり、踵骨に附着す。腓腹の下底には比目魚筋あり、アシリ腱の左右は足蹠の伸屈筋相並ぶ。下腿の前面は其形狀をなすものは亦後面の腓腸筋に負ふ所が多い。脛骨筋は脛骨樞に並行せる前脛骨樞に並行せる前脛最大の筋にて、下走して足蹠を斜に附骨及第一の蹠骨に附着し足を背側又は內側に擧ぐ。長伸趾筋及長伸趾筋の腱は脛骨筋の腱と關節部の表に並列して蹠趾の伸作用をするのである。



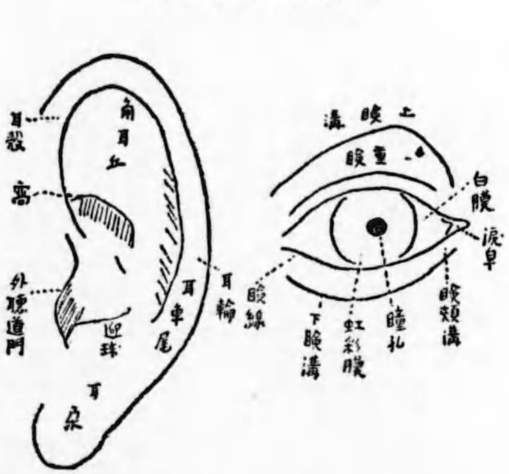
第二十二圖　第二十三圖

其行動は外部より著るしく見る事を得べし。尙寫生の際は實物に就て細に觀察せば了解することが多いものと考へる。

顏　頭部の諸筋は屈伸に關する外に表情の爲の筋がある。他の諸筋と少しく作用を異にして居るのがある。そういふ事情で大抵は頭部を最後にして居る。

第二十四圖

殆んど一枚の靱帶で包まれてゐるといふ。形勢で若し頭髮がなければ其骨の形を觀ることが出來る。降つて前額には薄い前額筋があつて額に皺を寄せるとか上瞼を引上げるとかの行動はするが、又骨形がチヤンと見えて居る、其下には一對の眼窩があつて眼球が充たされてゐる。中央には鼻梁があつて眼窩には眼瞼を備ふ。眼窩の下邊には顴骨が起つてゐる(第二十五圖)。此の顴骨の邊迄は骨格の形が外から見え、それから下顎骨に至る迄は筋肉にて充塡されてゐる。大抵は此充塡によりて圓いとか長いとか太つたとか痩せてゐるとかきめられるのである。そして此充塡は表情と咀嚼との二種に區別される。唇を廻る口輪匝筋と鼻の兩側にある鼻翅上擧筋の堺に鼻唇溝があつて、老年に至るに隨ひだん〳〵深くなるのである。鼻の下の縱の溝を人中と呼び其の下の唇の中央にもち上つた所を上唇結節と云ひ下唇の下の凹みを頤唇溝といふ。倘又頤の下線は下顎骨の本來の形狀を見るのである。



第二十五圖　顏の解剖は筋肉の說明と共に外部の構造が知れてほしいのである　第二十六圖　先づ頭蓋を見ればこゝには筋肉なく

第二十七圖　第二十八圖

更に耳に就て說明を試みんに、古來東洋畫には耳の描寫甚疎にて眞を去ること遠く、仙人の耳、福の神の耳ほど、奇怪な形を畫いたのであつた。解剖的にそれを見ると中々面白い。

第二十六圖で大抵諒解することゝ思ふ。圖中角といふのは一に耳輪棘といひ動物進化の遺物なりといふ。

頸　咽喉部の解剖は耳の後より起つて胸骨の半月狀截痕に至る(第二十七圖)左右一對の筋が著しく目立つ、胸鎖乳嘴筋といふ。首を左右に動かし顧胯するの働きをなす。此の筋の下を掩ふ薄くして廣い筋がある。下顎より起つて三角筋鎖骨の邊に及ぶ、平靜の時には現はれざれど口を結んで左右に延ばす運動をするときに著しく怒張するのである。咽喉の中央は氣管の占有する所にて其の上部には甲狀腹の突起を見る。

以上は極めて粗奔のものであつて解剖學としては大づかみも甚だしいものである。されども余輩はこれを多年の經驗

から得たので徒に書籍の抜書などにて御茶を濁すのではない。さればこのやうな粗雑なものでもよく適用すれば他日大美術家になる第一歩を印すといふべく自讃するを憚らない。古哲の言に運用の妙は一心に存すといふ。

陰影

次に起る問題は陰影のことであるが我々は解剖とか組織とかを別々に離して考へたくないのである。外廓を造ると同時に陰影をも畫きたいのであるが、外廓を畫くもつまり立體的に運んでもらひたいのである。鼻を畫くにしても第二十八圖Aの如き行方でなく、Bのやうに立體的に畫きたいのである。

陰影を作るといふのは大體が陰と日向とを兩分するといふことに歸着するので、それを進めて日向を幾等にか分けたり、陰も幾等に分けたりすることに運ぶ。陰と日向とを最も的確に分けるのは十七世紀の畫家に多い。リユベンスやレンブラントやベラスケーツの諸氏が最も其技量を逞ふしたのである。夜の光りは陰陽の區別が甚だ見定め易いが、晝の仕事とても同じ道理でやつてのけられるのだ。我々の慣用手段として陰と日向の境といふものを正確に區別する。これが出來れば仕事の七合目迄は進んだ形勢である。それと又日向を幾等にか分ち、陰を幾等にか分つも結局同一方法でやつてのければよいのだ。

凡そ美術といふものには山とか力の集點とかいふものがある。近來其打破論を振廻はし山やなんかを造るのは舊式で新らしい藝術にはそんなものはないなどいふものがあるが、多少の形式こそ違ふも美術としては平等一樣更紗模樣の如きものではどうあつても濟まされない。山がないやうに見へても旨いと感するものにはキツト立派な山が潜在してゐるのである。人物寫生の光線を見出すのも必ず其方法に依らざるべからずといふのである。何れの個處が最も明るく、其脉は何れへ向へるや、何れの個所にてそれに照應する働きをなさしめるべきや、それに對して又何れの個處が最も暗く何れの個處の反射は如何に處分すべきかなどゝ考ふることが陰影に對する心配であらう。

結論

人體描寫の第一着手として位置を定め、傾向を見、進んで解剖組織を探り、諸船の運動を究め、終に陰影濃淡の技術を盡し其効を竣るといふのであるが、實の處此等は末技に過ぎない、形而下の仕事である。我々はもつとえらい處を要求してゐるのだ。具體的に云へば紙だのカンバスだのが化けて人間になつてほしいものである。艷艷な肉も逞ましき骨も紙畫に躍如として生ける如き趣を發揮するのが最終の目的であるのだ。數年前に物故した佛國の大家ブグロー氏は實に人體描寫の大手腕を持つて居つた。當代何千の畫家の一人としてうしても書いたものとは思はれぬ程血の通つた人間がカンバスに躍動して居つた。但し單に畫家といふことから言へば彼を凌駕するものは幾人もある。決して彼は畫家として絶高地位の人ではなかつたが人體描寫に於ては當代は愚か古人にも敵するものなき有樣である。其頃ボウドリー氏は亦人體描寫の大家として雄大な構圖に富み其傑作はオペラの壁間に遺つて居る。ピユウビス・ド・シヤバンヌ氏も亦構圖に富み古典的の雅趣ある神品を所々に遺して居る。我師ジヤン・ポール・ローランス先生も亦構圖に富み雄健な古蒼な力強い作品を遺して居る。これ等の諸名家は地位に於てもブクロー氏より上位に居るが、人體描寫だけは一歩を讓するのである。我々はブグロー氏の畫風を好ます、只夏季二三回の批評を受けたことがあるのみで關係から云へば僅々氏の謦咳に接した位に止まるが其人體描寫に就ては模範として他に匹敵するものはないと思ふ。殊にアトリエ生活の人々には最も氏の行き方を推薦するのである。一點の私心を挟ます、天地間に只モデルあるのみといふ態度を推薦するのである。ブグロー氏去つて世は英佛獨の大戰と化し、諸般の藝術は破

壊せられ、漸くにして起りたるポスト・アンブレツシヨンの氣勢は盛んなるやうに見えてまだ中々に十九世紀佛國美術の盛んには及ぶべくもない。我國の洋畫も明治の初年工部省に伊太利の畫伯ホンタネジー氏を聘し始めて正法を傳へたのだといつて居つた。其後河村清雄氏が伊太利留學より歸りて一世を風靡し、其後原田直次郎氏の獨より歸朝せるによりて亦一世を風靡し、更に黒田氏の歸朝が又一世を風靡するといふ有樣にて、近來は又佛國新進美術家の新作といふものゝ渡來より畫家連は朝に楚客に隨ひ、夕に具人に忝ふといふ不見識を以て却て五里霧中に彷徨して居るものゝ多いのは嘆かはしい次第である。余輩は敢て新らしいものを排斥するにあらず、要は確乎たる主義を持ちて泰然として動かず迷はず一定の進路を取りて刻苦勉勵するを喜ぶのである。人體描寫の一事と雖も亦正にかくの如きものであらう。

三、着衣人體素描

次に衣服を着た人物の素描の方法であるが、衣服は、それを寫すと共に、またその下に潜む肉體をも寫すやうな心持で描くことが肝要である。如何に精巧にその模樣が寫し出され、忠實にその物質が描き分けられてゐても、この一事がなをざりにせられてゐたのでは、たうていそれに、着衣人物畫の衣服としてのレーゾン・デートルを認めるわけにはゆかなからう。

ところで、この點から云ふと、從來の日本式の服裝を扱ふのは、西洋式のそれを扱ふのに較べて、かなりに損な立場に立たなければならない。洋服であると、それを透して肉體の運動を容易に認識することが出來、ことに婦人の夏の洋服などになると、ほとんどそのすべてを何のこだはりなしに觀取し得られるものであるが、日本式の着物ではなか〳〵さうはゆかない。袂があり帶があり羽織がありして、其處から努めて肉體の線の露はれを探さうとするのには、かなり

な困難を感ぜさせられずにはすまない。ことに冬の服裝のぶく〳〵と着脹れたのなどになると、まつたく始末におへないものである。（たゞし、さうしたものはさうしたもので其處に一種の面白味がないでもないが、それは又おのずから別の問題となる。）

でもしかし、だからと云つて始めから投げてしまつてはいけない。そのやうな日本の服裝でも、ちよつと注意して觀察しさへすれば、衣服と肉體とが密着した肩、乳房、腹部、臀部、大腿部などの盛り上る線を認めることが出來、それによつて、その姿勢における肉體の運動の幹線を窺ふことが出來るものである。加之一面からいふと、西洋風の服裝では、ともするとすべてが露はに見えすぎて、餘韻を缺いたりする憾みがなくもないが、日本風のものだと、それを適宜に隱見させることによつて、かへつて魅力を強めたりすることも全くなくはない。それに、女の體裝などになると、あの長い流暢な振袖でいろ〳〵な線の美しさを捲曳させたり、腰部に凝つた量感の緊張を、疊へ延ぴるすらりとした裾の線で、巧みに放散させたりするといつた趣きなどもあつて、これまた油繪の題材として決して適しない對象ではないのである。絢爛な模樣などの美しさが見へる裝飾的效果に、捨てがたい多大のものがあることなども、また云ふまでもなからう。

そはとにかく、人間の肉體が衣を透してその存在を示すとき、其處にその着衣の上には、二つの著しい現象が起る。一つは襞であり、一つは明暗の調子である。おのずから、素描の上にも、またこの二つを巧みに驅使することによつて其處にまざ〳〵と肉體の潜在を暗示することが出來るのである。

中に就いて、明暗の調子は、主としてその量感を窺ふのに役立ち、襞は、その運動の勢ひを捉えるのに適することが多い。たとへば、胸のあたりや腰邊に見る調子の濃淡が、たゞちにそれが、ふつくらと張りつめた乳房や豐滿な臀部の上に推移する光線のエッフエをそのまゝであつたり、折り曲げた腕の肘に出來る襞が、そのまゝに屈折した關節の角度

と方向とを示したりするやうなものである。（ただし、だからといつて、その各のエツフエが、いつも一方の表れのみを司るものでは勿論ない。或る時には調子が運動を、襞が量感を現はすこともあり、また兩者が合してその一つを現はすこともある。前言はたゞ一般にわたつてその特徴を擧げたゞけのものである。）

ところで、この二つの中、調子の方はさほどでもないけれど、襞の方は須臾にして變るものであつて、それを捕捉するにはずいぶん厄介なものである。折角好い襞が出來たと思つても、一度姿勢（ポーズ）を休ませると、その次には、なか〳〵同一の襞を得ることが出來ず、甚だしいのになると、同時間の姿勢中でも、ちよつとした身動きによつて、襞の形はもう崩れてしまふと云つたやうなことは、誰しも常に經驗するところであらう。だからもしよい襞が表はれた時には、なるべく早くそれによつてその部分の大體を描き上げるか、或は後でもそれに準じて襞が拵らへられるやうに、主要な線を描きとめて置くとかしなくてはいけない。或は、別のものにその襞だけをスケッチしておいて、それを參考として襞を直すやうにしてもよからう。とにかく、そのやうにして、逸早くまづ確定した襞の形をきめて、その方針によつて、描き進めることが肝要である。でなしに、たゞ漫然と筆を下して、變りゆく襞のまに〳〵描き直し〳〵してゐた日には、何時まで經つても纏りつこはないのであらう。

なほ、襞といふものは、前述したやうに肉體の量積や運動を暗示すること以外に、ともすると、別にかなりに重要な役を有つものであつて、場合によつては、これが畫面全體の感觸を左右することもあるものである。希臘彫刻の類を見たものは、誰しもその襞の直線や曲線の扱ひ方の中に、どんなに適切に古人の感情が流露されてをるかを知つて驚嘆するであらうが、それ以後の巨匠たちにあつても、みなこれに深い關係を有たないものはなかつた。してそれ〳〵に、それについての見事な例證を遺してをる。日本などでも、かの土佐派の畫に見る衣紋の强靱さや、浮世繪のそれの優婉さなど、またこの種の研究から來たものであつて、其處にしつくりと時代の思潮を反映させてをるのは、人のみな知るところであらう。

いつたい、着衣の人の美しさといふものは、何處にあるかといふと、それは色彩の上からも說明することが出來るが、一面から云つて、肉體の線の美しさが、衣紋のそれと結びついて、そこに適度な調和を作るところにあるので、云ひかへると、肉體と衣紋とがとり〴〵に曲線や直線の美しさを交錯させて、互にそれを迎合させたりや反撥させたりするところにあるのである。一例として、女の襟元のあたりについて云つてみても、あの邊に頗る美しい趣きがあるのは、なよやかな匂ひを以て流れてきた頸の曲線が、たちまち衣服の襟の斜線の相當な强さのものに遮斷せられて、其處に視覺に一つの葛藤を起させて、してやがて衣の線の下に潜りこんで、その行方について尠からぬ注意を促しておいてから、さてまた肩のあたりで、衣紋と肉體とが合一した線の現はれとなり、優婉な味をほのめかしながら、おもむろに腕へ向つて、衣紋の線の獨占の中に溶けてゆくといつたやうな微妙な配合をもつからなのである。

だから、かう云つた點をよく觀察して、その交錯の經緯を表現すべき素描の感觸に適用するといふことは、最も聰明な遣り方であり、また行つてかなりに效果の多い遣り方でもある。たとへば後向きの姿勢などで、それがあまりに正しいシメトリイから、多少澁渋とした刺戟に缺けてゐたりするやうな場合には、衣服の背筋をわざと曲げて着せて、其處に出來る斜な襞によつて、動的な感覺を添へるとか、肩から流れる裄（ゆき）の線があまりに單調で、すこし間が延びて見えたりするやうな時には、肘の曲げ工合で出來る襞を多くして、その線で屡々裄の線を切らせることによつて、それを緊張させるとか、また背筋の線と帶の線とが直角に交叉することから生ずる窮屈さの、その度を弱めるためには若干の竪の皺を背中に作つたりする（すべての物は、幾度もそれを反復することによつて刺戟の度を弱めるものである。しぜん背筋と帶とが作る一つの直角が、なほその左右に同じやうな直角を見ることによつて、その窮屈の感じを弱めさせられる

ものであるの理を、たゞちに肯かれやう）といつたやうな、そのやうな、細かい心構へを以つて臨むときには、其處にその素描が、自由に盛られるおの〳〵の感觸によつて、より一層の趣を增すことゝなるのに言を俟たない。

ところで、では、さうしたやうに自由にすることの出來るその感觸とその線とは、しよせん、どのやうな關係の下にあるのであらうか。

云ふまでもなく、線には直線と曲線との二樣があつて、そして人は、前者に男性的の強い美しさを、後者に女性的の優しい美しさを見るものであるが、それはどうしたところから來るのかといふと、これにはちよつと說明が要る。今こゝに或る一條の直線を見る人があるとしたならば、その場合その人は、かならず眼球筋肉の働きをその直線に沿はしてをるものである。そして、その線が變化のない眞直なものであるだけそれだけ、また筋肉の働きの働きも變化のない同じ作用の狀態にあるべく强いられてをるものである。ところがさうするには、又かなりの努力を筋肉に要せさせることゝなるのであつて、ごく自然な眼球筋肉の運動ではなく、其處にはその强いられた努力に對する發奮があり、緊張があるわけである。ところがさらに、そのやうな發奮なり緊張は、おのづから一つの感じ、力感とでも云ふべき感じを生み出させることゝなり、すなはち其處に直線の上に、男性的の美しさを與へさせることゝなるのである。そしてまた、曲線はこれに反して、漸次にゆるく變化するその線が、無理な努力の連續を眼球に强請したりしないから、おのづから、其處にゆとりがあり慰撫があり、したがつて、滑かな溫順な女性的の優婉さを有つことゝなるのである。

けれど、さうした美しい曲直二線にも、その一面にまた、かなりに大きい弱點がある。直線にあつては、あまりに限りなく續けられる同じやうな緊張狀態に眼球筋肉が疲れはてゝ、其處から單調な潤ひのない不快感を誘はれたりもするし、曲線にあつてもまた、同じ丸みに沿ふ筋肉運動が、仕舞には倦みはてゝしまふやうになつたりもするのである。

ところでさうした點からいふと、或る角度を有つて屈折した直線と、波狀をなした曲線とが、最も云ひ分のない線であることになつて來る。たゞし直線のそれには、また時に一つの困惑が伴ふ。すなはちその屈折の角度があまりに輕ぜしめるところから、一面から云へば其處に痛いほどに强い力の感じを與へるけれど、他の一面から云つて、狼狽したゞこちない感じを味はせられずにはをられない。が、しかし波狀の線に至つては、ほとんど理想的のものであつて、其處に眼球筋肉の運動が單調を破る變化もあり、しかもその變化がごく緩くなだらかであつて、些の脅迫的態度も眼球に對してとらないところなど、まつたくこの線獨特の得意な境地と云つてよからう。——かう云つたやうに、同じ一條の線でありながらも、ついちよつとしたその曲り工合などによつてそれが視覺に與へる影響は甚大なものとなるのである。

それから、線にはまた、線そのものゝ有つ感覺といふものがある。たとへば、水平の線には不變の、確固とした雄大な感じがあり、斜に上方に向つた線には、華美ないき〳〵とした感じがあると同時に、やゝもすると、變りやすい輕佻な感じが伴ひ、またそれを反對に斜に下方へ下つた線には、概ね沈鬱なじめ〳〵とした感傷を誘はれる場合が多いといつたやうなのである。類例をあげて說明すると、希臘建築などがどつしりとした平靜嚴肅な氣に充ちてをるのは、それが水平の線を主調として構成せられてをるからであり、支那建築に眩ゆいほどの華やかさはあつても、しかも確固とした落つきが見出されないのは、主として屋根の線が上方に跳ね上つてをるからであり、針葉樹の森などに陰慘な氣分が漂つてをるのを見るのは、その樹々の枝がたいがい垂れてゐて、其處に斜に下方へさがつた線を多量に含んでをるからなのである。

もつともこうした理論は、たゞちにそれがそのまゝに何處へでも適用せられ得るとふふのでもないが、しかしこれを知ることによつて、不知下識に、その肉體と衣服との線の構成の上に資するところはまた決して尠いものでなからう。

衣服の模樣や縞は、これによつて素描のエッフエを複雜にしたり變化を與へたりして結構なものではあるが、よほど

スケッチ實習

よくその調子に注意しないと、衣服の丸みから離れてしまふか、またはそれが爲に、折角の衣服の丸みを壞して、平らなものにしてしまふかすることがある。——衣服には肉體に添つた濃淡を施しながら、模樣や縞にはいつからそれが行はれてゐないと云つたやうなことは、初心の人の繪によくあるものであるが、それでは駄目で、模樣を見ると共に、またその上に絡はる明暗の調子をも度外視しないやうにするだけの細心さを、常に有つてゐなくては嘘だ。

あまりに強烈なコントラストを有つ模樣や、激しい線の交響の縞などは、場合によつて強い感じを出してよいこともあるが、しかし古い美人型の人などの場合だと、その過激な線に、なよやかな肉體の線が征服せられてしまつて、よほど強い調子によつてそれを牽制しないかぎり、體の線の存在を危ふくしてしまふものである。またこれと反對に、すこぶる豐滿な肉體の、乳房だの、腰だの丸い線がふつくらと盛り上るやうな人に、細かい縞柄や寢ぼけた模樣のものを配したりする時には、これまたきはめて強い明暗の調子で、間隔の甚だしい體の線を引き寄せるやうにしないと、つい間のぬけたものになりやすいものである。肥つた人を横縞の着物で描き、痩せた人を竪縞のそれで描いたりする場合も、豫めそれに對する用意をしてかゝらないと、往々畫面を單調にさせたりする。

それから頭の髮かたちによつて、衣服の線の構成にも多少の手心をするといふのも必要なことで、頰から後頭部にかけてぴたりと髮の毛をくつゝけたやうな引詰めた結髮の場合には、着物にもすらりとした垂直の外廓線を見せ、全體の眼みを過度に大きくした廣い横巾の髮の場合には、衣服にも厚い豐かな量感の、線の太い趣を增させると云つたやうなのがその一例である。その他、抑揚を見せた手のこんだウエーブの髮には、華麗なコントラストの調和を見せた派手な模樣を配して、上方の强い刺戟に對させるやうにしたり、おとなしい髮には、調子の低い竪縞などを描くといつたやうな心構へも有たなくてはなるまい。

羽織や帶や着物の連絡に、對比にせよ類似にせよ、一つの調和を有たせることなども、勿論いふまではなからう。

作習の木樹

ンサップ

猿

ボナール

スケッチ實習

序

石膏像より人體へと、繪畫美術の基礎となる練習をなしつゝあると共に目に見ゆるものすべて、風景、動物、植物、あらゆるものに觀察の眼を向けねばならない。であるから、少くも畫家を志す情熱を持つた方ならば絶へずスケッチブックを懐中にしてゐて、眼にとまるもの美術的印象を受けたら直ちに之をスケッチして置かねばならない。石膏及裸體スケッチが、繪畫の基礎勉强に最もよいのであるが、しかし、設備や經濟的關係で之が出來ない方も隨分多いと思ふ。然らば、心の內に燃え上る美術的な欲求をどう解決するか！悲感することはない。我々の日常には、我々の周圍には、人體も、風景も、動物植物、何でもあるではないか！

一、風景スケッチ

日本畫、洋畫に限らず素描の練習にあたつては、風景スケッチは最も手輕なところにその題材がある。人物、動物、靜物であつても、吾人を常に圍繞するところのものは何でも佳とする。殊に日夕吾人の眼に觸れるものは風景であつて、此風景を構成するものは、敢へて山河海邊の如き場所でなくともよい。窓外見得るもの、戶外に一步出れば市街がある、道路がある、村落がある、亦一軒の家でも、庭前に立つところの一樹でもよい。風景といふものを構成するものは、凡ゆる廣汎な意味に於て吾々の眼に觸れ、心を喜ばすところのものを與へてゐるのである。

斯うした自然風景が、吾々の生活する周圍に充ち滿ちてゐるといふことを以つて畫因を求めたなら、風景素描をなす

に何等苦しむことはないであらう。そして先づ自然物象の變化、その生活、構成を注意しなければならない。繪を描くといふ心は、只單に樂しむこと、上手に畫面を描きこなすといふことばかりではない。繪に描かうとする對照の研究である、深くそのものを觀ることである、その觀察が愛と注意が進む程、繪は自づと獨自の表現法を得てくるのである。

素描は線を主としてそれに濃淡を以つて表す、色は極めて簡單、一二色の範圍に止める、從つて素描を以つて自然を觀察する場合は、色彩といふことを除外する、勘くとも色彩を表すことは慾望に入れてはならない。而しそれだけ色彩を加へないだけ、他の一面は一層深く觀察表現に徹して行けるわけである。

繪畫を若し音樂に例へるなら、オーケストラは、油繪か、絹地に施した着色畫であり、墨繪素描はヴアイオリン、ギタ、フリユートなどのソロである。オーケストラは種種な樂器をかりて複雜な音階を表すが、ソロは一つの樂器を以つて充分に音樂としての機能を發現し得るのである。

對照となつた自然を一つの名曲とするならば、交響樂で行くところをソロを以つて臨むのである。簡單ではあるが、それだけ基礎を充分養はなければならない。よく素描を疎にし、輕く見るものがあるけれど、非凡な　ヴイオリニストの技を聽いたならば、素描も亦如何に輕疎に扱はれざることを感じるであらふ。

吾々日本人は、素描であつては歐羅巴人に比して決して劣る可き素質ではない筈であるが、洋畫が描き初められて以來、デツサンと稱して石膏及び人體寫生だけを義務的研究視した結果、その他の對象を描くことを忘れさせてゐたのである。風景を描くと言へば直に油繪具か、水彩繪具を以つてする、素描で風景を描くことは、恐らく、繪具の求められない貧畫生位にしかみなかつたから、輕視され、またよきものも生れなかつた次第である。

素描と云へば鉛筆スケツチ位にしか取扱はなかつたことが間違ひである。どんな大きなものでも素描で立派に表はすことが出來る。外國には素描の大作とでも云ふのであるが、スケツチ・ブックか、或は木炭紙全體が漸く素描の範圍位に考へてゐるいまの狀態では相像はつきかねるであらう。

而し、こゝでは素描スケツチといふ程度に於て、以下風景に對したいと思ふ。

A　素描風景の味

油繪かオーケストラと云つた、樣な色彩を畫面に施し、厚く薄く繪具を使用し、而して自然からの實感を寫し出すことが出來る。油繪具は誠に繪畫材料の中でも最も優れたものであり、現實味を有し、使用に當つても自由である。ところが、此自由、優れたものであり、實感を如實にも表し得るといふことが、稍ともすれば、却つて材料まけに陷ることになる。繪具そのものに耽溺して、自然の人の心に與へる精神といふものが忘れられて了ふのである。所謂色彩感覺のみに醉はされて、自然と靜に對面し語るといふ境地を失はれやすい。

素描の特質はこゝにある。卽ち、色彩に惑はされず、自然物象の示現に直面して、靜に相語るといふことである。例へば、遙に山脈を眺めるとする、その山脈は實に大きな脈のうねりをなし、心行くまで伸び〳〵とした線をなしてゐる。大空に浮び出たその線、眼を流して行けば限りなく無際の美しいリズムをなし、自然の永遠を思はせるであらう。此眼から心を喜ばせるものは、色ではない、線である、濃淡の調子からである。若しこれを油繪で表すならば、此單的に來るところの美に對して尙他に描き度くなるものを加えるだらふ。繪として尙道具だてを增したくなる、樹木を入れるかもしれない、また前方の流れを河を描き入れるかもしれない。或は家を、何か何處に描き込むことが慾となつてくるのである。そしてその結果は、最初に受けた山の脈線からの感動を離れて餘分な方面へと發展し行き易いのが常態である。素描は斯かる場合、最も直感的である、自分の受けた感動をその儘思ひ切つて、一本のコンテ、或は鉛筆に托して行くことができる。餘分なものは描かずともよい、感激をそれだけにとゞめて行けばよい。そしていつも描かれたも

のが自分にも人にも線や調子によつて紙面に感動を傳へてゐることができるのである。

フランスの農民畫家、デアン・フラシソア・ミレーは、素描を以つてすれば天下一品であつた。彼れの素描に用ひた材料はコンテと木炭を多く使つてあるが、その描かれたものは油繪よりも素描が却つて彼の眞精神を表してゐるのである。これは素描といふものが、直截に自己の語らんとすることを傳へるからであつて、且又粉飾なく彼の生活周圍のものを表すことが出來たからである。ミレーの素描は大概、人物動物を配した風景が多い。そして此素描であつても二通りに分けることが出來る。一つはクロッキー「直寫」であつて、對象に向つて其場で筆を動したものと、も一つは記憶の印象によつて後に描いたものである。中でもクロッキーの方が吾々は非常に興味を動かさせられるのであつて、不用意の間に出來た線、無雜乍な表現、而もそれで充分に彼れが感動を紙面に活躍さしてゐるからである。記憶によつて描かれたものは、全體の纏りはあるが、線の不用意に出た力、活躍といふものに缺けてゐる。全體の構圖、思想を語らんとしすぎた爲、表現に用意がありすぎたかの感がある。

ミレーに對して、同じ時代であつたコローの素描も忘れてはならない。コローのは殆んど線を主とするといふよりも濃淡の調子で描く、幽玄にして輕妙、その樹木を描くに當つては簡素で暗示に富み、樹葉の囁きの聞えるが如くである。風景素描の味もコロー、ミレーに至つて、初めて玄妙といふことができやう。

B　風景線條明暗構成

既に色彩を用ひず、一本のクレオン、コンテ、或は木炭、鉛筆にて風景に臨むことは、自ずと觀察の點も用意しなければならない。卽ち色彩の上より見て面白いと思つて素描で向つても效果のない場合がある。又これと反對に素描でよくつても色では面白くないこともある。

素描で狙ふところは、矢張り線條明暗の表す構成の美を考へなければならない。風景にあつては、樹木のマッス、遠近による明暗の興味、物質の硬軟、物象が示す直線曲線の交錯を考慮してかゝり度い。但し之等のことは凡ての場合必要條件として希望するものではなく、要するに之等の一つのうちでもあれば素描にして生きることが能るのである。市街のうちに生活する人が、若し二階の窓からでも眺望ができたら、その人は建築物の重り合ふところに、眼を注意して向けて見ることだ、必ず其處には直線體の多くのもの、曲線や、大小の窓の形、屋根の變化、それから立體物によつて生ずる明暗の變化、恁ういふ風に眺め行けば必ずある畫心といふものは生じて來る。若し描くべき風景とならないと感するなちば、未だその人は注意が足らずか、左もなければ風景に對して、ある型にはまつた理想觀念に支配されるのであらふ。

硬軟より來る快感といふものがある。溪流でもよい、建築に樹木の關係でもよい、硬軟の變化として對象に接する場合である。溪谷の一部に座して四邊を眺めて見る、大きな岩、これは餘りに圓なものでは面白くない、又圓いといふ岩石は尠いが、此岩の面から生ずる影と線、大きさや硬さと對して軟い水流の線がある。此線は、動く樣々な曲線を以つて岩の周圍を流れ行く、只これだけでも興味は充分素描の上に注ぐことができるのであるが、更に樹葉がかぶさり、藤蔓でも下つてきたならば、更に硬軟の變化は畫面に效果を示すことにする。而し恁うした風景構圖といふものは、素描であつても餘り日本畫的であり、月並なものでもあるけれども、表現によつては可成り陳套を脫することが能きやう。遠近による明暗の調子、點、線の變化、これは一つの道路を見ても、野や、畑でもよい、視野の廣がる範圍ならば、或は、もつと部分的にみても、遠近によつて生ずる面白さといふものを見遁してはならない。

C　細部素描

繪を描くに當つて、その對象となし表すものは、よくその特質をもつてをかねばならない。假令大きな調子で濃淡をもつて出すにしても、でき得ればその風景を成立させてゐる家でも草でも樹木でも、部分的に識つてをくことである。そして細部から大局に筆を進めるか、大局から細部に入るもよい。而し畫面を貫く感じといふものは、大きな統一せる調子を捨てゝはいかんといふことは油繪でも素描でも同一であるが、こゝで云ふ細部描寫といふことは、言ひ換へれば細密描寫でもある。光琳があの大きな調子の圖案的華麗繪畫を描く迄の道程といふものは、一木一草一鳥、一虫の細部寫生から入つてゐるのだ。そして、此細部描寫によつてその物の特質、構成をよく知り、而して一畫面に表す時は、殆んどその細部を忘れたかの如く省略して、全體の表す氣持ち感情を捉へるのである。

此の細密描寫には、どうしても素描でやることを必要とする。路傍にある草でも、麥の束でも、樹の幹から根でも、細かに研究し、寫生をしたなら、恐らくその自然が示してゐる複雜さや微妙さに驚きを感するであらふ。

斯かる寫生には、鉛筆が適當する、コンテでは柔らか過ぎ、ペンなどではまた線のやり方などに餘計な苦心をすることがあるから、矢張り鉛筆の硬い位のを用ひたらよいと思ふ。獨逸のデューラーなどは嚴格過ぎる程、素描で細密描寫をしてゐるのである。

D スケッチ

風景スケッチは、スケッチと單純に人は云ふが、これで餘程練習をしないと、思ふ樣に筆が動かないものである。デッサンをやるつもりで自然に對せば、理論としては同じ方法でも風景が表せるのであるが、普通いふデッサンの對象物は靜的なものである。風景も場合によつては靜的であるが、大概の風景は動的表現をなしてゐる。こゝに雲の出てゐる風景を寫生するとする、雲が主であつて下は海でも、山でも野でも構はない、兎も角雲が主であるから、雲の特質を充分描くのが目的である。雲は刻々に形を變へて行く、大きくなつたり、また崩れたりする。一つの雲の塊が崩れゝば夫れに對して他も又變化して來る。斯うした時、普通のデッサンの方法として悠々構へてゐたらどうであらうか、紙の上に雲を描かうとしてゐる間に、雲は何處か消え去るか、或は美しいと思つた形は再び捉へられぬ異つたものとなつて了ふであらう。

スケッチは、一例として斯かる場合でも必要であるのだ、つまり、平常スケッチをしなれてゐれば、雲が動いてゐても直ちに全體の形を捉えることが出來る。大體の明暗、形勢さへスケッチしてをけば、更に部分をやるにしても腦裏に印したあとを引きづり出して描いて行くことができるのである。

スケッチ・ブックに描くのも、カンバスの上に下圖——寫生の場合——をつけるもスケッチする態度には變りがない。素描でスケッチを練習してゐるものは眼が確になる。少し位動くものでも瞬間にその大體の形を把握することができる。

スケッチには餘り硬質の鉛筆は不向きとする、何故なら運筆上、餘り硬い鉛筆は遲筆となり、瞬間動き行く物象のクロッキー（速寫）として甚だ不自由であるから、スケッチする時は柔らかな鉛筆、2B位がよい、またコンテ木筆があるが。而し此コンテーは削るに際して折れ易いから、銳利なるナイフを使はなければならない。若し切れ鈍いナイフで削るなら、最後のシンに至るまで折れて行くことがあるから。

E 材料

私は素描の範圍を、材料としても範圍を廣く自由に考へてゐる。木炭やコンテ、鉛筆のみならず、カンバスの上に黑（ブラック）と白（ホワイト）で恰も木炭を使用する如く、之れを油繪材料で素描することもよい。また日本紙に水墨を以つて、例へば骨

描きをなし、その上に墨の濃淡を加えることも素描の中に加えたい。

パステルの一二色を以つて描くことも、素描の技がなくてはならない。素描淡彩の水彩類も素描の確實さが欲しい。エツチングも素描の技倆を必要とする。

ところで、こゝでいふ素描としての材料は、コンテ、若しくは木炭、鉛筆としよう。

コンテは木筆とコンテのシンだけになつてゐるのがある。大きな紙面に描く場合は木筆になつてゐない方が濃淡自由に使ひよく、木筆となると少し線が細かになりやすい。大概使用は木炭と同じであつて、木炭よりは更に黒く、濃淡の工合は堅くなり易い。それで線のみで濃淡を出すと鉛筆風になるから、指頭を以つてなすつて暈す、つまり調子を施すのである。更に此調子を落ち着かせ、暈しを與へるとすれば、柔らかな布を指に卷いてこすれば紙面に一層柔味を得ることが出來る。

コンテと同種類のもので、サンギーと稱しライトレッドの如き赤樺色がある、夫れと共に白がある。サンギーだけで描いても面白い。古くから使はれてゐる材料で、伊太利ルネサンス頃の畫家はサンギーで多く素描してゐる。

最近素描用紙として單に白紙のみならず、薄鼠、茶、褐、薄藍の如き色紙が出來てゐるが、恁ふいふ地色を全體の調子として應用し、まれにサンギーか、或はコンテで素描をなし、更に白を處々に使へば可成り複雑した感じも出すことができるのである。

木炭は、少くとも木炭紙全紙が半折位に描かねば、餘りに柔らか過ぎて味が大まかになり易い。

鉛筆は主に畫用紙に向つて描くのであるが、この材料は普通用ひられてゐるから事新らしく述べることもなからふ。用紙も自由である、一枚七八錢の畫用紙でもよい、また荒い包紙の上でも描けないことはない、ボール紙でもよい。恁うした使用紙の中で、最も自由のきくものはコンテであつて、木炭や鉛筆はそれに比べると範圍は狹くなる。紙も

日本ではまだ畫用紙か、木炭紙全體の大きさ位にしか素描に扱はれてゐないが、フランスあたりでは、素描用紙として一メートル幅、長さ十メートル位に卷いてあるものが求められる。

素描をするに紙を敷くべき畫板が必要である。但し畫板は板で堅く且重いから、カルトンがよい。スケツチ・ブック懷中にも、ポケツトにも入れられるが、も少し大きなもので素描寫生に出掛けるなら、カルトンを是非使はなければならない。大きさは、木炭紙半折入れのカルトンが恰度手頃であらふ。私は全紙大のカルトンを持ち出すこともあるが、これは少々重く大き過ぎる。

鉛筆で寫生したものは、特に定着液を吹かすともよいが、コンテ、或は木炭で風景寫生に行く時は、定着液を持參することを勸めたい。これはコンテでも木炭でも描いたあとはカルトンに靜に入れても多少こすれて折角描いた線などが弱まり、よごれることがあるから、寫生場所で仕上げたなら、其場で定着液「フエキサチーフ」を霧吹きにて吹きをけば、完全に素描を定着させられるのである。

次に三脚は風景寫生に當つて忘れてはならない。立つて描くことは疲れ易い、又座すとすれば適當なところがないといふことになる。恁うした場合を想像して、三脚は忘れられないものである。そこで、以上の材料さへあれば、素描寫生はいつでもなし得るといふことである。

F 市街風景

さてこれから、カルトンの中へ紙を十枚も入れてから、フエキサチーフと霧吹き、ナイフ、ゴム、それから鉛筆とコンテを懷中又はポケツトに入れ、三脚を持つて寫生に出掛けることにしよう。

家の外に出れば、其處は街だ、郊外または田園に居住してゐる者でも、大概は近くに建築物はある筈である。大都市

では、いま西洋風のコンクリート建築が多くあり、近代樣式の樣々な線や面を表して、幾層となく高く立ち並んでゐる橋もある、並木路もある、複雜した線の交響樂——。橋の傍、人通りの餘りない一隅を選んで先づ三脚を据え樣ではないか。

橋の對岸には、倉庫や事務所建築の裏が見える、その立ち並んだ家の後には更に高い家があり、またその背後には高いビルデイングがある。これ等の建築物には大小の窓がいくつもある、對岸から下は荷揚げに來た船があり、河の流れとなつて、上にある建物の影を動かして映じてゐる。これだけでも面白いのであるが、これでは縱の線橫の線のみ多くなるから、これに變化をつける爲に、橋を斜めに畫面の何れかに入れよう、まだ電柱やその他のものも眼には入るが、これはどうでもよい。

カルトンから紙を引き出し、無論描く時は三脚に腰掛けてゐるのであるから、當然カルトンは膝の上に置くことになる。

そこで大體取入れる圖が定つたなら、コンテを輕く動かして——此場合直ちに强い線を入れることは考へものだ——全體の輪廓をとる。

輪廓が定つて、これでよしといふことになつたなら、所謂本描きにかゝるのだ。本描きになるにしても窓の影や、建築物に依り色もあるから、之れを濃淡によつて區別する、そして何處が一番明るいか、暗いかといふことを最初に念頭に入れてから、出來れば左の方、而も上部のあたりから描き下す樣にして行くのである。これは線を動かすにしても、右手といふものは、左から右へ運ぶには自由であるが、右から左へと進むで行けば、既に描いた上にしらずと掌をこすることになるからである。

線を引いて、調子を與へ、その線も濃淡の度を、對象より受ける感じに依つてぐん〳〵描いて行く、窓の輪廓など製圖家見たいに規定面でなくてもよからふ、少し位曲つても、全體の統一さへ破らなければ構はんことにしやう、大膽にそして觀察は細かに、出來上つて行くに從つて、全部の建築物が渾然として統一すれば此方のものである。影はコンテで大體を施し、更に指頭または布片にてその上を磨擦すれば、しつとりと墨色が落ち着くことになる。此磨擦と暈しのみで描くのは所謂擦筆畫といふものであつて、只暈し上げた綺麗一方、生氣も感動もない素人喜ばせのものであるが、寫生に當つて斯る綺麗ごとになることは避けねばならない。また、さうした暈し一方の仕事といふものは寫生では何等感興のないものである。

上部建築物も橋もこうして描けた。此次は水である、水面には船もあるが、それよりも興味あるものは水に映じてゐる影である。これが水の動くに從つて影も動き、その影には明暗樣々な形をなしてゐる、動いてゐるものだけ面白い、且難しいと思ふであらふ。而し恁ういふ場合慌てたり、胡麻化して見ることはいけない、靜に見てゐれば、此影でも無茶苦茶に映じてゐるわけではないのだ、上の建物のコンクリート、窓、家と家との影、恁うした影が投げられた上に、水面に動く小さな波が他の方面から來た反射によつてまた一つの影をなす、そして動く、だから、大きな影の原因を見たなら、描いて行くとには左程困難ではないがやゝ面倒だ。之れが油繪具なら、明るい色でも暗い色でも自由に上から上へと重ねて形を筆に出して行くところだが、素描では若干さういふ仕事はできない。矢張り影の形を描く、その上に濃淡を施す、それだけでは水といふ感じが硬くなるから、例に依つて、布片にて全體を輕く暈して了ふ、で明るく白く光つてゐるところはゴムを用ひて拔きとるといふことも出來るのだ。

これでまづ大體仕上つた形になるのであるが、更にしまりを入れる爲に、最後の强い線を加えることにする。

以上は建築物に對しての素描スケッチとしての概略であるが、無論こんな場合ばかりあるといふのではない。隨時隨所、に感興に應じ、又觀察するところに從つて、思ひ切つて素描態度を表して行けばよい。

描き了つたなら、一寸フエキサチーフを出して、霧吹きで輕く定着させてをく、家に歸つて尙訂正するところがあつたり、筆を加え、またフエキサチーフをかけてをくといふことは丹念なやり方であらふ。

G 田園風景

建築物を描いたら、まだ時間は充分ある、普通スケッチ・ブックの如く小さな畫面でなく、木炭半紙位のものであつたら、二三時間もあれば充分であるから、一日寫生に出て二三枚の收獲を得ることは左程骨の折れることではない。

此度は電車に乘つて田園に出よう。疾走する電車窓外の風景は、また素描畫因を多く觸れしめる。殊に此電車でも汽車でも座席から見る位置といふものは、風景を程よく眼中に入れるのであつて、構圖するにも高からず低からずといつた工合で大變よく見えるものである。それで車窓から見た風景がよいと思つて、車を下り、同一場所に來て見ると、實に意外、平凡極まる處と變つてゐることがある。之れは電車などの高さが恰度いゝのであつて、地に下りて見れば只景のみあつて遠景が分らないといふことになる。殊に高い草でも生へてゐたなら、それこそ繪にして始末のわるい場合となる。

電車をいゝ加減なところで降りて、少し歩くことにする、道は都會のと異つて甚だ不規則、都會道路が直線なら、田園道路は曲線である。車の轍のあとがある。路傍には草がある、雜木林や、農家、道の傍に牛が繫いであつて、遠くの畑には農夫が何かしてゐるのだ。

牛を描いて見様、無論斯うした時の牛は風景點物であつて、牛その物のみ描くといふのではないが、點景を入れるにしても、餘り滑稽な程下手な牛でも困るから、牛の研究といふことになるのだ。

カルトンを敢へて擴げる必要はない、スケッチ・ブックで澤山だ。動物の中でも牛は悠つくりしてゐて、餘り動かないから、スケッチするにしても割合樂なものである。スケッチ・ブックを擴げ、コンテでなくして、此時は鉛筆だ。座つてゐる牛であつたら、頭の方から、尻にかけて大きく輪廓をとる。それから目や耳、口と部分に入り、肩から腰、足と描いて行く、それでも動かなかつたら、牛の骨組みなぞよく見て描いてをくとよい。牛の後足や、關接の工合といふ風にスケッチ・ブックでもそうした研究は充分出來るのである。

畑にゐる農夫も次にスケッチしよう。彼はいま鍬で土を耕してゐる。前足をぐつと鍬にふんまへては一足一足と後に引き乍ら、勞働をしてゐる、これだけでもいゝ風景だ、少し遠くつて細部は分らないが、而し彼が描かれてゐるといふことを氣付かれないだけやりよい。之れは農夫の體と鍬との運動が主であるから、よく手足の動き工合を觀察することである。線で大きく運動が捉へられたり、その上に着物をつけてもよい、顏などは特別に興味が注がれなければ描かない方がいゝ、なまじ顏の雜作を描かうとしてゐると、肝心の運動美といふものが失はれて了ふからである。

こうして路傍にて見受けた動物でも。人間でもスケッチしてをくといふことは、後になつて大變役立つものである。只スケッチの練習といふのみならず、地上にあるものが凡て意義あるものとなり、注意は興味を與へ、畫心滿々たる快味を養生し、且つ或る風景に點景を與へんとした場合、スケッチ・ブックに以前寫されたものを參考として描き加えることができるからである。

日も午後にうつゝて來た、田園は何處となく寂寥の感を與へる。晩秋の候であれば之れが一層深いであらふ。歩いて行くと、其處には廣くはないが沼があつた、遠くには低いが山が見へる。沼のほとりは堤となつてゐる、靜な情景、何等變化はないが心を惹かれるのである。前に描いた建築物よりは、形の上にも調子の上にも單純であるから、少々疲れて來た筆者には、此風景が恰も時を得たであらふ。

のんびりとした線、づんぐりとした調子、而し乍ら、これを餘りにのんびりと描き込めば間が拔けた締りも何もない

ものとなつてしまふ、筆者は此風景に何か欲しい、と思つてゐると、一つの鳥が空を飛んで行く、靜中物ありだ、鳥でもなんでもよい、一羽の鳥が空を飛んで行くのだ、これで何となく間の抜けたと思ふのが締りがはいつた形となる。

暫らく休むでから、愈々歸途につかうと思つて、後を振りかへると、之れは又なんと明るい風景ではないか、雜木山が重り合ひ、そして山の間には農家が點在する、いま此山に向つて夕日は明るく照り映えてゐるところなのだ。

色だ、美しい色である、だが殘念なことにはいま繪具といふものを持つてゐない。素描材料の悲しさ、此色の感じを出せないといふことになるが、思ひ出したのはサンギーを持つて來たことである。サンギーはライトレッド色だ、夕日の當つてゐる感じを出すとすれば、これでも仕方あるまいと大急ぎで描くことにする、新たな場面的興味で疲れもまた忘れたやうである。

紙も白ばかしでなく、茶がゝつたのを持つてゐるのでそれを出す、茶と樺色、サンギーの色と紙の地色とはよく調和して、溫い色彩となつて來たのだ、影の色などはコバルト色にはなつてゐるが、何處でもサンギー一點張りで素描して行く、そして一つの白壁の家を表すに、白コンテで出せばよい、持つてゐないから家に戻つてから描き入れることにしやう。一日の中で三枚の收獲がこれで出來た。一枚は市街風景、一枚は靜な沼畔風景、一枚は色彩感覺をよび起させるサンギーでの素描、他に牛や農夫のスケッチ。

再びカルトンを携へて家に戻り、其の日描いたところの素描風景スケッチを擴げて眺めたなら、筆者は油繪でのスケッチとは又異つた悅樂を感じなければならない。こうした寫生は、いつの季節でもよい、カルトンとコンテを携へて赴くところ、風景に對する盡心は隨所にうながされるのである。

最後にいふ、素描は一樂器を用ひたソロであることを、ヴイオリニストが、常に正調音を練習する樣に、スケッチを素描書の練習となし、やがて名曲を彈き得る如くに、力を素描に注いで貰ひ度いのである。

二、動植物スケッチ法

如何にして動物及び植物の素描を描くべきか。又如何にしてそれ等のスケッチを描くべきか。先づ順序として素描とは如何なるものであるかを說かなければならない。簡單に云へば繪具で塗られていない即ち線と調子から成立つた繪である。色のないとは云へ、その調子の內には明暗の外に、色の調子も含まれて居ることは云ふまでもない。そしてほんとうの油繪なり水彩畫を描く場合には、この素描の修養が十分につまれてゐなければならないことは云ふまでもない。元來素描そのものは單にそれ等の下書きでのみあるべきものではない。素描そのまゝで、獨立した立派な藝術品であらねばならない。從つて名家の一小素描は、凡百の大油繪よりも貴重なるものである。由來傳統的日本畫の素描に見習らはされて居る我等日本人が、思ひの外西洋の素描に引きつけられ得ないと云ふことは自分の常に不思議に思ふところである。觀賞者は勿論又作家もこれを等閑に附し、殊にその初學のものに於て、割合に深き研究を厭ふ風あるは、面白からぬことで、是れ一は直ちに絢爛なる色彩に心目を奪はれて直きに色のあるものに走るためであらう。殊に初學者は此點に深く留意して飽くまでも素描を究むべきである。それによつて興味も湧いて來るものである。

素描を簡單に取り扱つてその端的の線、調子等によつてその精神を紙上にとゞめたるものが所謂スケッチである。であるからスケッチとは素描の眞髓を傳へるもので云はゞエッセンスとも云ふべきものである。從つてそこにスケッチの面白味もあり又價値もあるわけである。

A　材　料

先づ素描の材料から說かねばならない。所謂素描には數多くの種類があつても、主として鉛筆、木炭、コンテ、ペン

毛筆等によつて描かるべきものである。就中、木炭畫、コンテ畫は大體に大きなものに適し、他は小さなものに適する尙は最も稽古としては改竄に便なる木炭によつて稽古することが、素描を研究する一番近道である。最も自由なることゝ大きなのを迅速に調子づける事の出來るのはその特徴である。

材料としては木炭、木炭紙、それを消すに用ひる食パン又はパンゴム等があればよい。定止液（フイキザチーフ）はアラビアゴム又は松脂をアルコールに解かしたものを、霧吹きで吹きかけるので、このフイギザチーフは、木炭、木炭紙と共に繪具店で賣つてゐる。又この木炭で描く場合には、繪も大きいから、從つて簡單な畫架も必要である。此他に紙をのせ藏ふことも出來るカルトンも必要である。

鉛筆畫には餘り堅くない鉛筆、むしろ稍々軟かいもの例へば3B位のものと、消ゴム及び畫用紙があればよい、紙は普通の畫用紙の他には又木炭紙、ケント紙などの様なもので良い。只小さなスケッチには木炭紙の様に疎い目のあるものは適しない。

コンテ畫も又殆どこれと同様である。只鉛筆の替りにコンテを使用すればよいので、コンテには白いものもあるからこの白を使つて明るい調子を出したりするのも良ろしい。從つて紙は色のある木炭紙や又薄色のラシヤ紙の様なものを使つて見るのも良ろしい。

鉛筆畫、コンテ畫共にそれが消えないやうにするには最も簡單な方法としては、繪の上に薄紙をのせて、その上へ牛乳を塗ればよい。かくするときは、乾いて一つの層をなすので、容易に消へない様になるのである。

鉛筆畫、コンテ畫等の小品のものには普通の紙を切つて畫板上で描くよりは、寧ろスケッチ・ブック又はスケッチングブロックを用ふる方が便利である。

ペン畫に於ては、普通繪具屋で賣つて居る畫ペンを用ひ又鷲ペンを用ゆることも面白い。紙は普通の畫用紙の目の疎くないものが良く、ケント紙等も至極結構である。墨汁はインデイアンインクと稱して壺に入れたものを用ひれば良い。又普通の日本の墨をすつたものゝ濟いものを用ひても良い。粕のあるのなどは絶對に用ひてはならない。他の材料と違つてこれは一旦紙上に描かれたときには、消すことが出來ないものであるから、殊に注意して描かれねばならない。先づ順序としては木炭、鉛筆等の畫に於て十分修業を積んだものが、ペン、毛筆等を使用して、スケッチなり完全な素描なりを描くときは割合に會得することも早く、又良い作品も得られる道理である。

B　植物畫に就いて

今こゝに植物の素描と云へば、或る意味で、風景畫の前景として役立つ即ち大地より生ひ出でたる根ながらの植物そのもの、主として五彩豐かなる花をつける植物の素描につい、それ等の花を折り取つたるものを、ある紙上に靜物畫として取扱ふ時のことに就て述べたいのである。

畫の種類としは、前述の如く、木炭、コンテ、鉛筆、ペン、毛筆等によつて描かれるものがあるが、、木炭、コンテ等は大きな花を描くとき又は大作に使用すべきもので、我等はスケッチとしては鉛筆、毛筆、或はペン等によつて彼等を表はすことが至便である。從つて材料としての紙は目の細かいものが良い。

鉢植のものは簡單に取り扱ふことが出來るが、折りとられた花は水に挿されて、水上げを容易にするものと、しないものとがある。

先づ初學者はその折り取られたる花のすべてを水上げの無いものとして取り扱はねばならない。さうでなければ、描いて居る最中、甚だしきに至つては、描かざる以前に凋んでしまつて、悔ゆるとも詮ないことがある。かくて或るものは頗る敏速に、時には左手に持つたまゝで急いでスケッチしなければならない。かゝる場合にも、その主なる花からスケッチして行かなければならない。又水揚げの方法は、根元を燒くとか、莖をたゝいてつぶしたる後に水につけるか、又あるものによつては藥を用ひて水揚法を行ふことがある。例へば蓮は明礬を溶かした熱湯の中へ暫く置いて（その湯氣が花や葉にかゝらぬ樣に注意して）それから花瓶に移すとか又ダリヤはニガリを水に溶かし溫めたものに暫くつけて後に花器にうつすとか等である。また花屋で賣つて居るものも、花屋の濕つた空氣の中では甚だ元氣の良いものでも、一旦我等の家へ持ち歸つて、殊に乾燥せる部屋の中へ置かれると直ぐに凋れたり、散つたりするもので夏時に於て特に甚しい。注意としては、風に吹かれぬところ、日光に遠ざかりたる場所に置くこと、溫氣を與ること、又花瓶の水を新にする等のことに心懸けなければならない。

先づ鉛筆スケッチに就て云へば、その描かうとする花を紙上の何處に位置を定めやうかと見究めることが第一である。しかもその植物のどの花を主眼にして、それを紙上の何處に位置づけやうかとすることが第一である。然らざれば最初の考へに反して、意外の處に又は甚だしきは紙上にをさまらずして紙の外にまで、はみ出してしまふことがあるであらう。又取り扱ふに最も適當なる大きさは、その描かんとする植物の大きさと殆ど同大に見ゆる大きさに描くことである。

大體右の如く位置を見定めて初めて筆を下すのであるが、それに當つて注意すべきことは、最も變化し易い、そして最も樞要なる花、蕾等の如きものを最初に描くことである。薔薇とか椿、牡丹とか云ふ樣な大きな花瓣を持つ花、或は

葉は、その性質を表はすため、自然の光線がもたらすところの陰影を附してその性質を表はさなければならない。只小さなものに至つては、例へばのこぎりさうとかさゞさうとかの如きものに於ては主として線の力によつて表はすべきで、一つ一つの細かい陰影等にとらはれて居ては、却つてその花の活々とした性質等は表はされないものである。すべての物象を描くに當つて、線の必要なることは云ふまでもないが、殊に植物の寫生に於ては、又特別である。圍まれたる線條の中で、その花の厚みなり薄さなり、又葉の厚さなり薄さなり、また皺のあるなし、又枝の丸さなり角ばりたる狀なりが、簡單に的確に、描出されなければならない。殊に毛筆に於てなど、一層この線條の運びに留意しなければならない。たとへば、蘭の葉を寫生するなどの場合、その線はふるへても困るし又、何度も途中で切れても困る。植物は動物の如く、その絶えざる運動が我々の目に映じないけれど、尙ほ同じく生命のある植物の潑溂たる生氣は、我等の筆によつてとらへ得て表現しなければならない。殊に枝條を分つ節の部分等は中々想像にまかせて描くなどの事は出來ない。その植物動物によりて、特種なる性質を有するものであるから、よく注意して觀察しなければならない。この周到なる觀察がない時には、たとへばその實物を見ながらも、對生で描いたり、五瓣の花であるべきものを六瓣に描いたりする樣なときには、これ等のことは蔑ろにすべきものではない。

それ等の出來上つた素描に、その植物、その花の性質によつて、とり〳〵の淡彩を施せば、初めて一の完全に近い植物の畫が出來るのである。往々にして、水彩畫、油繪等によつて描かれた花よりも、より良くその物の性質を表はせるのを見ることがある。一の完成されたる額面を形作るために水彩繪具又は油繪具をもつて花の性質を表はすよりは、却つて簡單なる毛筆、筆をもつて彼等美しきものを紙上に自由に表現することを私は初學者におすゝめする。

前述の如く貴重にして、併も簡單なる線は、一本の莖を表はすにも、また一片の花瓣を表はすにも、はた又一枚の葉

を表はすにしても、決して同じ太さで表はすものではない。これらの線は、單にそのものをその外界と分つ「へだたり」のみではない。前にも云つた様にこの線によつて、そのものゝ性質が完全に表はされなければならないのである。要するにその固有の感じが表はれなければならない。これ等のことは或は初學者にとつて頗る解り悪いことかも知れないが、要は只自然のものに則つて正直に寫生することの精勵の度合によつて自ら會得される事である。

これらは只一般に花を主としたる植物スケッチに就いて概説したことであるが、尚ほ序でに構圖等の事から廣い意味の植物として、花及び果實、蔬菜等の所謂靜物畫に就いて一言したいと思ふ。

先づ花を靜物として瓶に挿したりする時に、それを或る一つの中心になるべきものを定めて、そして適當の間隔距離をおいてそれらの互々が決して同量、同容積にあつたり又同じ距離にあつて相對峙したりせぬ様に、自然の配置を巧に取り合さねばならない。或は花が幾つも同じ高さに並んだり、又目からの同じ距離（即ち遠近の）に並んだり、しない様にしなければならない。又それを挿すに用ひる花瓶等との調和も注意しなければならない。挿された花に對して花、瓶が餘りに大き過ぎたり、小さ過ぎたりすることも避けなければならない。そして假令略畫の上にも、花瓶の圓みは勿論のこと、大きな花の塊だの葉の塊だのには、それ相當の量感が現はされなければならない、只單に花のスケッチの場合とは異り、靜物畫として取り扱ふ場合には、これらの量感に就いて特に十分留意しなければならない。

木炭等を以て完全なる素描を描く場合には、それらの背景も描いて、前にある花や花瓶を浮き立たせることも一つの方法である。然し乍らこの背景といふものは、主たるものをより多く引き立たせる爲めのものであるから、徒らに主客顚倒して、背景たるべきもの、例へば窓掛とか、壁に掛つて居る額とか、又窓外の風景の一部とかいふものが、餘り目立たないやうにしなければならない。

次に果實蔬菜等の靜物について一言したいと思ふ。これらのものは、花そのものよりは容積としても大きく、又花の如く速かに變化するといふことがないので、初學者の稽古するには最も適當なものである。それらの組合せをするに就いては、花のときに述べたやうに、例へば卓上に列べるやうな時でも、同じ容積のものが、一直線上に並んだり、同じ距離に列んだりすることは避けなければならない。その周圍に配列されたる各個の果實なり、蔬菜なりが、互に輔け合ひ譲り合つたりして、その中心たるべきものを引き立たせるといふ事が初學者にとつての間違のない構圖の方法である。そして殆ど球形をなすところの或は圓錐狀をなす處のこれらの量感の明かなものが、初學者に最も役立つものであるから先づ順序としては、これらの果實、蔬菜等の組合せ即ち構圖の稽古、及び立體感を盛る量感表現の稽古等としては基礎的に十分に修業すべきものである。又さういふ場合に我々の眼に見える半面だけでなく、見えない部分の半面も畫面に區切る線によつて、想はせるやうなものでなければならない。この點に就ては前にも述べた様に線の研究が必要である。また背景を描いた場合は、背景との關係によること勿論である。先きに花に就いての時も述べた様に、その便宜を得る人は、自然に地に生えて枝に垂れたる梨の實とか又林檎とかを、又は線の濃い葉を持てる蜜柑、夏蜜柑等を、鉛筆でスケッチしたり、又は木炭で丁寧に素描等したりすることは非常に興味あることで又非常に有益なことである。

C　動物畫に就いて

動物と云へば、鳥獸魚虫の類をふくんで居るが、こゝでは先づ實際方面として、最も必要な禽獸について多くを云ひ度いと思ふ。

動物のスケッチ素描を描くには、人體の素描を修めて居れば、頗る早く諒解し得ることであるけれども、人體の研究等は殊に地方などに於ては頗る困難の事であらうから、先づ靜物の研究から會得されることが良いと思ふ。

諸君も知らるゝ如く、動物はその運動によつてその形を變化すること頗る迅速なもので、而かも微妙なる光線の下に

於て、その敏捷なる運動は頗る諸君を迷はすことであらう。

先づ第一に諸君はその動物の姿態を描く前に、しつかりと見極めて、自らの描くべき運動姿態を心に定め、その瞬時の姿を描くのである。かくて自由なる運動のもとにある彼らが、幾度かその同じ姿態に戻るのを待つて度々筆を動かさねばならない。かくして諸君は靜物と違つて動物を描くに於ては、スケッチ・ブック又はスケッチングブロックを持つて簡單なるスケッチをするには、その必要はないが、少しく大きなものに木炭等でしつかりした素描を描くには、常に其の畫架の位置をのみ守つては居られない。時に動物の動きを追ひかけて描かねばならない。かくてその同じ運動の形を正確に取つた上で、明暗を附けて調子を取るのであるが、常に前述の如く動物を追ふて寫生する場合は、その光線の違ふことも注意しなければならない。

それから心得て置かなければならない事は、牛、馬、羊等に於て、これらの大動物の確かりした骨組みを知ることである。人間の裸體を描くと同じく動物の骨格といふことはよく心得ておかねばならない。殊に肩の骨や腰の骨、又は兩肢の關節や雌雄の骨組みの違ひ等は第一に注意すべきことである。

かくてこれらの動物の運動を追ふて描く場合に、骨格の上に筋肉を以て蔽はれ、又毛皮を以て蔽はれて居る彼等の身體は彼らの運動と自然の微妙なる光線の動きに伴つて常に異つた形や色を表はす。かくて一つのまとまつた相當の大きさの素描を描くには、諸君は幾つものスケッチを或は、手足の部分的のスケッチ、或は頭部や、胴體のスケッチを數多くしなければならない。これ等のスケッチの場合には前にも述べた様に、やゝ柔かい鉛筆で、やゝ滑かな紙にスケッチすることが工合がよいものである。その瞬時の動作を、作家の記憶と觀察の鋭敏なる働きによつて手早く紙上に表はさなければならない。

また或る場合には、人の助力や、食べ物等によつて、人間の言葉を解し得ない彼等を同じ動作をするやうに操縱しなければならない。是等の苦心が伴つて動作を描く興味も亦大きいのである。

又最も注意しなければならないのは、彼等の先天的習性を知ることである。たとへば綿羊は常に群をなし、同じ羊族でも、山羊は高所を好み、常に必ずしも群をなさず、只常に大に濕地を厭ふことである。これに就いて面白い一挿話がある。私の知つて居るある飼羊家が、ある畫家に山羊の繪の揮毫を依頼したところが、その畫家は水邊に水草を食ふ山羊を描いて來たので、その飼羊家は改めて其畫家に描き直して貰つた。不幸にして此の畫家は山羊の生活狀態を知らなかつたのである。そして此等の綿羊、山羊にもいろ〳〵の種類があり、各々其變つた特徴ある容貌形態を有し、又牛に於ても洋種の乳牛又勞作に從事するもの等、その用途に依つて各々の形態、性質の異りもあり、また馬に於ても軍馬用競馬用、勞作用等その形態の非常なる異りのあることは諸君周知のことである。試みに勞作に從ふ馬上に人を乘せて競馬用を引かせたる圖を思へ、又反對に競馬用の馬に肥料桶を引かせたる圖を思へ、諸君は兩者共に頗る滑稽を感するであらう。これ等のことは羊、山羊、犬等に於ても云はるゝことで就中犬の各種に就いての相違のこと等は誰れしも心得て居ることである。けれども我々は初學者の描ける動物の繪に此等の點について滑稽なる誤をよく見受けるのである。

之等の事は度々作畫する中に常に周到に觀察すれば知らず〳〵に辨へらるゝものであるけれども、兎に角動物を描くに當つてはその骨格等の研究も同時に一應は知つて置けば作畫の上に頗る役立つものである。

風景畫の一部として動物を描く時、卽ち風景畫の點景として、馬、羊、犬の如きものを取り扱ふ時、そのものゝ各部分の割合、又四肢の運動等の觀察は勿論のこと、四圍のものとの關係卽ちその大きさの割合調子等は十分注意すべきことである。

今まで大體家畜類に就て述べて來たが、他の獸類例へば動物園に飼はれたる猿とか熊とか虎とかいふ樣な獸類を寫すに當つても、畫者は常にそれ等の動物を追ひかける如き態度を以て、その運動態度を追及して寫さねばならない。そし

て飽くまでも、興味即ち立體的の感じを出さなければいけない。

鳥類たとへば鳥籠中の小鳥類、雞、家鴨、七面鳥等のいろ〳〵の鳥類を寫すに於ても、前述の獸類と同じく、彼等は常に一瞬時も同じ光線のもとに、同じ姿態を保つてゐない。畫者は常に記憶の力を働かして、彼等の二度三度同じ姿態に戻るを待つて、それ等の素描を完成しなければならない。

操り返して云ふが、動物にしろ植物にしろ、スケッチといふ事になれば、その動作なり姿態なりの氣持を端的に捕へることが第一の眼目である。であるから諸君は常にスケッチ・ブックなりスケッチングブロックなりを携へて、時に觸れ、折にふれてこれはと自分の心境を打つたそれ等の動植物を直ちにスケッチすることを心がけるがよろしい。例へば諸君が動物園を散歩し又植物園を散策して、あの面白い猿の姿、又は白鳥の動作を寫さうとしたり、或は面白い美しい花を寫さうとする場合に、それ等を寫すところの材料を携帶しなかつた事を後悔するやうなことは度々ある事であらう。殊にさういふ場合に限つて、そこに道具があつたならば、非常に巧い繪が出來たであらうことを感ずるものである。

最後に再び操りかへし度いのは、これ等のスケッチに役立つものは線である。殆ど線の働きによつてその趣なり運動なりが表現されるので、蘊蓄ある大家の一線一劃は、そこに立派なる運動姿態を表はすものである。

近代に於て動物をよく取扱つた畫家としては英國のランドシーア、フランスのロザボンヌール、同じくシャルルジャツク、ミレー、トロワイヨン、イタリーのセガンチーニ等がある。皆共に動物を主とした立派な油繪並びに幾多の動物スケッチを殘して居る。

繪畫美術用語解說に就て

一、繪畫美術用語の勉强は、甚だ面倒で興味が少いやうに思はれるが、繪畫美術家として世に立つには是非知つて居らねばならぬ。のみならず、これが判つてゐないと、本敎授錄を讀んで行つて繪畫美術上の專門語が理解出來なく甚だ困る場合が多い。面倒でも一通り覺え込んで置いて頂きたい。これらの用語は美術家の間では日常つねに使はれてゐるものである。

一、大體に於て日本畫と洋畫に分類したのであるが、圖案、插畫、漫畫の技術上の用語は日本畫、洋畫を通じて同樣に用ひられてゐるから、圖案、插畫漫畫の志望者も一通り日本畫篇洋畫篇に目を通して置いて頂き度い。又、近來は、日本畫の技法が洋畫に適用されたり、洋畫家が日本畫の粹を拔いて應用するやうな場合も多いから、之亦日本畫篇、洋畫篇を通じて讀んで置く必要がある。

一、日本畫篇は、アイウエオ順、洋畫篇はA・B・C順にしてある。同じ用語が日本畫にも洋畫にも有る場合があるが、繪畫技法上兩方を通じて使用される言葉であるから、日本畫家が使つても洋畫家が使つても問題はないのである。

一、尙、今後の配本によつて、技術上の說明がいろ〳〵なされるのであるが、それらの內容上不明な熟語が出て來た場合は、用語解說は字引の役目をする事と思ふ。そして用語の意味を一屬よく理解するには、その用語がどんな場合にどう使はれるか、と云ふことをも理解出來る事と思ふ。

繪畫美術用語解說

日本畫篇

洋畫篇

の補色たる綠色が見える。故に先づ赤を見、次に又赤を見れば白つぽく感じ、赤の次に綠を見ればその綠は濃く感ずる。これは繼續的對照（サグヤツヴコントラスト）である。次に赤と綠を並べて同時に見れば、赤は益々赤く、綠は益々綠に見える。これを同時對比（サーマルテニアスコントラスト）といふ(二)、美的形式としての色の對照は、同時に二色を並べた時に起り、補色が對色として最もよい結果を與へるのである。

色の遠近 色の遠近は光線や、大氣の觀察と明暗度の調整と相俟つて得られる。繪畫の表現に於ける色の遠近は、勿論顏料そのものの固有性にも依り、即ち不透明にして淡白色なるものは遠方のものを表現するに適し、透明にして强烈な色彩は近景を描くに適するが如き類である。

色の象徵 例へば赤は情熱、青は沈着、白は純潔、といふ如く、色を以て種々の精神狀態を現はすを言ふのである。

岩繪具 在來日本畫に用ひられた繪畫を大別して岩繪具と水繪具となし、岩繪具とは群青類（其項參照）綠青類（其項參照）とに分けられる、原料はいづれも鹽基性炭酸銅である。

院體 支那に於ける宋朝畫院の盛時に起つた言葉で、宋朝畫院の畫風の意である。特に南宋の趙伯駒、李唐、劉松年、馬遠、夏珪の名家が輩出して山水畫の風を一變せしめて院體なるものを形造つた。明代に至つては院體の語は南宗畫に對する北宗畫と同意義に用ひられアカデミツクと同じ意に用ひられるやうになつた。

院畵 院體畫を略した言葉で前揭の院體と同意義である。

意匠 一つの畫面を創作するための考案を指して云ふ、圖案などの場合ではその出來るまでの過程を指してかく云ふのである。

因襲 個性的表現に乏しい群小作家は過去に於ける大藝術家の作及びその作風を模範とし、又往々それに囚はれる。一般の觀衆もこれに慣れて容易に受入れる傾向を持つ、これを因襲といふのである。

陰影 立體には必ず明部と暗部がある。この暗部が陰（シエード）であり、投ずる影が影（シヤドウ）である。

ウ

運筆 繪畫又は書道に於ける筆の運びを運筆といふ。漢畫派入門の墨畫四君子の臨畫は主としてこ

の運筆の練習である。

上澄 日本繪畫を皿に溶いた時、それが粉繪具岩繪具であれば、分子の粗いものが下に沈んで、その細いところだけ水に混じて上に浮いて來る。その上に浮いた淡い繪具を上澄といふ。「朱の上澄」等といふ。

裏具 畫を描くのに絹地の裏に着色すること。これは色彩を柔げるために用ひられる方法である。

裏箔 絹地の裏に金箔を置くことをいふ。こうすれば金の光澤が柔げられて、描いた繪は落着くのである。

漆繪 漆の顏料を以て描いた繪。

雲谷派 永德に學んだ雲谷等顏によつて起つた畫派で、等顏は雪舟の業を慕ひ雪舟三世と稱した。

繧繝彩色（うんけんさいしき） 同色の濃淡から異つた色まで三重以上に重ねた彩色の事、奈良朝時代から行はれて、藤原時代には殊に盛んになつた。

暈染（うんせん） 東洋畫の用語で、ぼかし、くまどりをいふ。

浮く 繪畫に於て「浮く」と言ふのは、描かれた事物が畫形又は調子に依つて判然と浮上るやうに描かれることである。故に繪を評する場合「この繪は浮いてゐる」とか「浮いてゐない」とか言はれる

浮世繪 江戸時代に平民階級の要求に應じて現はれたもので、描かるゝ題材は世態、人情、風俗を中心として、嶄新華麗な時代粧に重きを置き、遊女、俳優などの艶容媚態を頻りに描いて、平民階級の好奇心を滿足せしめようとした。

從來この浮世繪の始祖と呼ばれてゐる岩佐又兵衞は始祖としての確證はないが、この派の畫態が漸く獨特の形式に進まうとする時代に出でた大家であつてこの一派が確立したのは菱川師宣が出でてより後である。

初期の浮世繪は肉筆で描かれたが、師宣以後版畫の形式に移り、次第に發達して、版刻の上に新しい工夫を凝らし鈴木春信によつて極めて華麗な東錦繪を出すやうになつた。この東錦繪の出現に至るまでに版畫發達の功績ある作家としては、春信の外、宮川長春、奥村政信、勝川春章、關淸長、北尾重政、喜田川歌麿等である。その他德川末期に至つては葛飾北齋、安藤廣重が出で、西洋畫風を取入れて、風景畫の上に新しい境地を拓いた。

浮繪 浮世繪の一種で、西洋畫の遠近法を取り入れ、畫面に遠近奥行をつけた繪を指して云ふ。

上繪師　衣服の裾模様、錦紗などの染物の上繪を描く者を云ふ。

エ

繪本　繪畫を多く挿入し、又は刷込んだ書籍をすべて繪本と稱する。德川時代に刊行された戰記物語等がその例である。

繪像　圖像、佛菩薩の形象又は祖師、先德の肖像を描いて佛殿に安置されるもの。

江戸繪所　錦繪の事である。

繪所　朝廷に於ては繪畫に關する事を司る所。その長を繪所預と言つた。平城天皇大同三年に畫工司を內匠寮に合して後は畫所と改められた。はじめて畫所預となつたのは託磨爲成で、その後土佐、住吉狩野諸派の人々之を繼ぎ、明治維新となつた。

畫工司　天智天皇が初めて朝廷の內へ設けさせられたもの。畫師四人、畫部六十人を以つて、專ら裝飾の事に當らせた。これが爲めに裝飾は自から獨自の發達をなした。奈良正倉院に現存するものゝ中には、之等裝飾畫師の優秀な作品が多く見られる。

煙煤　暗褐色を帶びた黑色の粉末で、俗に煤と稱するものである。之を各種の顏料に混ぜて鮮かな色に變化を與へ、古畫の模寫などに使用する。

臙脂　日本畫の繪具。色は暗紅色。紅蟲を水又はアルコールに浸し、その色液を圓板形の綿に浸して乾燥したるものである。前記の綿を搖りほごして皿の中に入れ、水に浸して出來た液をとろ火にかけて乾した上、水を含ませた筆で溶いて使用するものである。その際少量の膠を混ぜる事。指で溶くことは出來ない。

臙脂墨　日本畫の繪具。その名の如く臙脂に墨を加へた色で栗色に類した赤黑色である。

鉛丹　赤色の顏料、酸化鉛より成り、美麗な帶黃赤色を有す、朱と共に用ひれば黑變する處れがある。

繪具皿　日本畫用具。繪具を溶くに用ひる皿で、多く白磁製の五枚重ねである。又菊皿と稱するものは菊花の形をした皿で、繪具を合せるのに用ひられる。一名合せ皿と言ふ。

繪馬　この繪馬の起原は、神馬を神社佛閣に獻することから始まつたもので、馬を獻ずる事が出來ぬ者が、その形を描いて捧げたのである。普通は板繪又は押繪であるが、安藝の宮島の如きは、有名な畫家が絹に描いたものもある。

繪卷物　橫長の紙に繪を描き、一軸に卷いたものを、卷き返して見る繪は總て繪卷物である。

繪筆　日本畫の用筆畫筆の種類は限りなく多く用ふる人の好みによつて其の形狀を異にしてゐるが軸は概して書筆より一寸程長く、其種類を大別すると、線描、面相、附立、隈取、彩色の五種となる。

（一）線描筆、これは骨描きとも言ひ、主として輪廓線を描くに用ひるもので、普通の水筆よりも穗は稍々長めである。毛の剛いのと柔いのとある。

（二）面相筆、主に顏面を描くに用ふる筆で、その細かい線描き、毛描き、泥描き、等に使用される。書筆の眞書きの如くで、その穗の長さは眞書きの倍である。鹿、狸、黃鼬等の强い毛で製られてゐる。

（三）沒骨筆、これは線描きよりも毛が柔く、且つふつくりして、主に二重軸になつてゐる。漢畫ではこれを蘭筆と稱し、四條派では圓山筆と言つてゐる。

（四）隈取筆、俗に言ふ椎の實筆のやうな形で、穗は丸く且つ短く、極めて柔かな毛で製られる水を含ませて彩色筆と共に持ち隈取りをするに用ひられる。

（五）彩色筆、これはその名の示す如く、着色用である。穗は稍々短く圓錐形をして、毛は柔かな兎等で製する。

（六）衣紋描、面相の倘一層細く短いもので、主に版下等の細いものに用ひられる。

（七）連筆、これは刷毛と同樣の働きをする筆で筆を連ねて刷毛の形にしたものである。筆の先は五本のものと七本のと九本のとある。地隈をとるには最も便利で、之は漢畫派が專ら之を用ひたが、今は一般に使用してゐる。

（八）平筆、近代になつて油繪のブラッシの形に似せて日本で製つたもので、錆やかすれが面白く描けるので盛んに使用されてゐる。

繪合　藤原時代から行はれた風俗で、所藏の畫卷の優劣を競ふ遊戲である。人數を左右に分けて判者を設け、歌合のやうにしたものである。

繪絹　絹地とも言ふ。日本畫を描くに用ふる絹である。地質厚く平滑で斑のないものを上品とし、地質薄く斑で節のあるのは下品である。

立糸二梭掛を用ひて織つたのを二丁梭と言つて絹地中の上品とし、一梭掛を用ひて織つた一丁梭は普通

品。川俣絹と稱するものでは極めて地質の薄い繪絹で、良いものを描くには全く適しない。最良のものは京都西陣製のもので名古屋、岐阜等は之に次いで優秀である。繪絹の巾は一尺、尺二（一尺二寸、以下之に準ず）尺三、尺五、尺八、二尺、二尺五寸、三尺、等の階級あり、皆一疋を以て一個とする。絹地に繪を描くには大抵枠に張り礬水（どうさ）若しくは湯礬水を引いてするが、礬水せずに描けない事もない。

遠景　繪畫に構成された風景畫の畫面は遠景・中景・近景の三要素に於いて組織され、作者の視覺の窮極する遠い部分を遠景と言ふ。

衣文（えもん）　繪畫、彫刻に於ける人物の纏衣を指していふ。

繪心　繪畫の心得、アマチユアで繪の描けるものを繪心があるなどゝいふ。

遠近法　肉眼で見た立體物を平面上に現はす圖法を遠近法と稱する。これは幾何學の一科目であるがこの概念を學ぶ事は日本畫家としても必要である。

オ

大津繪　一名追分繪とも稱し、昔は大津の追分、伏見、大谷の邊で賣つてゐたもので、大津繪の名は地名をとつたものであらう。奉書のやうな紙を使つて粗い丹、綠、黑等の顏料を施した竪の一枚繪である。

鳴呼繪（おこえ）　我が國が最も古い狂畫の一種である。比叡山無動寺の義清阿闍梨（ぎせいあじゃり）がこの鳴呼繪を描いたと「今昔物語」にあるが、その內容は不明である。

重い　畫面效果の感じを表はす言葉で、繪畫に於て不透明な色調、强過ぎた輪廓線、雅味のない人物等に適用せられる。

黃土　日本繪具。成分は含水酸化鐵、水酸化滿俺、硅酸土類。平板狀又は塊狀をした帶黃色の彩料で、用法は胡粉同樣。燒黃土は黃土より色が暗い。

カ

感覺　感覺の中で藝術と特に關係深いものは視覺と聽覺である。繪畫は視覺を主として成立つ。

感情（エモーション）　感情は一般に情緒（センチメント）と情操に分けられるが、いづれも藝術上と關係深く、藝術は感情から生まれるとさへ言はれる。

感じ　畫家の創作の概念と遂行とに於て、畫家を動かした感情に表現を與へるところの質が卽ち「感じ」である。

感受性　外界の刺戟に對して感ずること。たゞ同じ刺戟に對しても、その銳敏な人と遲鈍な人とがある。

境　**り**（マツス）　繪畫に於て用ひられる場合は細部に拘泥せずに大まかな筆致で描く事。影のマツス、明るい部分のマツス等と言はれる。

間色　赤、黃、青の三原色中二つのものを混じて得た色である。

返隈（かへりぐま）　日本畫描法の用語で、一名逆隈（さかぐま）ともいふ普通に隈といふのは顏面、衣服に光線の關係で出來た暗い場所に、暗い色を附ける事であるが、返隈といふのは反對に光線を受けた明るい面を胡粉又は胡粉を交ぜた明るい色で光を現はす手段として彩る方法である。

隔張　畫中の一部分を區劃して手際よく設色する特殊な方法で、キメ張りとも云ひ、京都ではエンブタとも云ふ。ドウサ引の紙に隱す所と現はす所との境界を鉛筆で寫し、それを切り取つて薄い麥糊で張り、其上に設色して、後でその紙を取り外すのである。

墨　墨を絹又は紙につけた時活墨と死墨との差を生ずるのである。つまり墨の濃淡が明かで而も變化に富んでゐるのを活墨といふので、活墨には自づから光澤がある。そして、それが墨一色でも、赤青、黃、樣々な自然の差別を暗示することを得るのである。

乾墨　日本畫を描く場合墨色のかすれた所を乾墨と稱する。

紙　植物性の纖維を糊狀に溶したものを薄く漉いたのが紙である。それは書畫・印刷等に用ひられる。日本畫に用ひられる紙は、唐紙、白紙、畫箋紙、鳥ノ子紙、美濃紙、雁皮紙等である。

唐紙——淡褐色を帶びた紙で支那で出來る。普通巾二尺一寸、丈四尺六寸である。この紙は他に比して水の吸入が少く、その上落着きもいゝので却々需要が多い。半折位の略畫には最もこの紙が適當であるその他和唐紙、臺灣唐紙、琉球唐紙、等があつて均しく用ひられる。この內琉球唐紙は黃褐色で薄手で巾も少し狹いが、安價であるから練習用に適當である。

畫箋紙——色純白、大畫箋（竪六尺巾三尺）中畫箋（竪五尺餘、巾二尺五寸）、小畫箋（竪四尺五寸、巾二尺）の三種の大きさがある。水の吸收が甚だしいので、墨痕忽ち浸潤して馴れない內は用ひ惡いが其

のにじみが雅趣を增す場合も多い。

白紙——色は同じく純白で地質は畫箋紙より薄い。其大きさは小畫箋紙より小さく、水の吸收は畫箋に劣らぬ。畫箋同樣支那からの輸入品である。これ等の紙は大概礬水を施さずに描くもので、これを「ふくさ紙」と稱する。又畫箋及び唐紙に裏打して礬水を引いたものも出來てゐて、之等は密畫にも適する礬水引きの唐紙、畫箋紙は大低假張に張つて描く。

鳥の子紙——楮と雁皮との液を混ぜて漉いたもので極めて強く、光澤あり、中で越前産のものが一番上品である。昔土佐・狩野の諸派はよくこの紙を用ひて緻密な繪を描いた。西洋の畫家はエッチング等を刷るのに此紙を用ひる。

美濃紙——これは美濃産の紙で、一般に使用される礬水をひいたものは日本畫家の模寫に使用される。粉本には大抵この紙を用ひる。

雁皮——極めて薄い透明な紙である。版下には雁皮紙と薄美濃とが並せて用ひられる。

渴筆　毛の硬い筆で豪宕に描く一つの手法をいふ。宋元名家の作には此の手法に依るもの多く、我が國に於ては雪舟等の作品によく見られる。簡單に言へば樹枝・岩石等を描く場合にかすれの妙味を發揮する手法である。

渴染法　漢畫の技法の一である。水氣を少くし、主として筆のかすれに依つて濃淡をつける描法である。多く南畫の風景に用ひられる。元代の倪雲林などは其山水を描くのに好んで此法を用ひた。

畫因　畫の主題或は描畫の動機である。つまり靜物畫の場合はその器物、果物、花卉等、風景畫に於ては樹木、空、水等。人物畫に於ては描く人物の特性又は環境等、之等すべてが、動機となつて描く者に働きかけるのが畫因である。

畫幅　掛物に同じ、繪畫を掛軸に仕立てたものである。

畫品　畫家の持つ性情が自から畫面に表はれたものを畫品といふ。

顏料　日本畫の表現材料としての繪具を指して云ふ。

外廓線　すべての物の外廓を現はす線を外廓線といふ。東洋畫の場合と西洋畫の場合は自から異なるつまり東洋の物は外廓線を主として用ひるが、洋畫に於ては、面によつて構成される立體觀を主とする爲めに、線といふ言葉に多少意味の相違がある。

狩野派　狩野派の祖正信は、最初宗丹に學び、後

周文に就き、將軍足利義政に仕へて越前守式部大輔に任ぜられ、法眼に叙せられたが、これより子孫は代々業を繼いで將軍家に仕へ狩野派を形成した。正信の子元信は雪舟と共に東山時代の代表的作家といふべき大手腕を有し、行筆頗る勁健で大作に秀でた父、正信と共に薙髮して法眼となり、後世古法眼と呼ばれた。

狩野の一派は、やがて桃山時代に入つて永德・山樂の二大家を出し、桃山時代の豪華を反映した所謂障屏畫に偉大な足跡を遺し、更に德川時代に及んで狩野探幽の出現によつて幕府を背景として畫界統一の覇業を示した。

鑑賞　藝術生活に於て鑑賞は制作と不可分の關係にある。小數の藝術家が制作したものを、多數の者が鑑賞するのである。鑑賞は先づ感覺を根底とし、それに直觀と感情とが加はつて行はれる。又それに美的判斷が加はるのが普通である。そしてそれらの鑑賞する能力を「趣味」といふ。

鑑別　藝術に於て、その善惡、美醜の差別を判することをいふ。官立展或は主張を持つた展覽會に於て藝術品の鑑別は時に甚だ森嚴である。別に鑑別のことを「鑑査」ともいふ。

鑑定　藝術品及骨董品の眞贋を判別すること。東西に拘らず藝術品の僞物は多いから、その眞僞を見分けるには一つの專門的な智識を要する。墨色、落款等が重要な條件となるのである。

掛軸　壁や床の間にかけるやうに裝飾した書畫他に掛物とも掛字、掛繪とも稱する。立物、全紙、半折、聯落等、横物、大軸、小軸、竪繪、横繪、柱隱し等、其の形、用途に依つて色々な名前がある。掛軸には二幅對（對幅、双幅ともいふ。）と三幅對とあつて、三幅の眞中のものを中尊、左右を脇繪といふ。四幅對といふのも稀にはある。表具には大和表具、明朝風、眞の表具、袋表具、唐表具、神聖表具の六種あり、掛軸の長さと廣さとは一定しないが、最もいゝ釣合は幅一に對する竪三倍の割合といふことになつてゐる。明朝風のものは天地・中の區別なく一文字を附けて造るもので、左右に明朝緣といふものを附ける。眞の表具は大和表具と大差なく、畫の外圍に金紙の緣を附けて一文字は用ひない。袋表具は地題・中緣の區別なく一文字を附ける。次に唐表具は同質の帛を以て仕立て、中の上下と風帶の兩側に細い緣をとる。神聖表具といふのは佛畫に用ひられるもので、總體金襴等の華文のある帛を用ひ、

軸は象牙、鐵刀木、角、骨、水晶、蠟石、陶磁器等を用ひる。

漢畫　支那畫の總稱である。和漢といふやうな意味から和畫に對する言葉として用ひられたのであつて、漢の畫といふ意味ではない。

唐畫　支那系統の繪畫の謂。多く宋元の筆績を學んだものである。延慶頃の可翁、曆應中の明兆、降つて如拙、周文等も之を學び、雪舟に至つて明の畫法を瓌した。可翁以下を總稱して唐畫といふのである。

畫枠　畫枠は通常巾二三寸、厚さ四五分のもので、主に杉檜縦等が用ひられる。畫枠の長さと幅は張るべき繪絹の寸法に應じて變ること勿論である。畫枠に繪絹を張るには內側の張代に糊を附けて張りつけるのである。糊が乾いた後攀水を引けば絹は平になる。また横縦二本宛の枠緣を造つて置いてそれに寸法に應じて釘づけにして絹を張る略式もある。

畫派　畫道に秀でた人の尊稱である。其人の作品が一代若しくは一派の宗となすべきものといふ意に用ひられてゐる。

畫派　嚴密な意味よりすればこの語は同一の師に學んだ畫家の集りを指すのであるが、更に同一の畫家に學んだ一都市、或は一州の畫家の集りをも包括するやうになつた。

キ

黃綠青　日本繪具。一種の鑛石から製つたもの。黃褐色を帶び、極めて重い粗い粉で、使用の際は膠を充分に用ひなければならぬ。

金泥　金の極めて細かい粉末で、通常のものは燒金と稱し、銀を含んで稍々青味を帶びたものを青金と言ふ。皿を灸つて膠の一二滴を注ぎ金泥を投じよく混じた上で次第に水を入れて溶いて使用する。但し膠の分量が餘り多いと光澤を損ずる。

銀泥　銀の極く細かい粉末で、繪畫の彩料として屢々役立つ。用法は金泥と同じ。銀は空氣中に久しく暴露すれば黑色となる。

金箔　金に少量の銀を混じ、槌展せるもの、日本畫の表現に於て畫面に撒布し、屛風に箔押をなし又は絹地の裏面に貼る大箔は方三寸三分、小箔は方三寸である。

生膠脂　日本繪具。呀喎蟲より製し、又は蘇木と胡粉とを混ぜて製する。紫色を帶びた鈍紅色で、用法は胡粉と同じである。

雲母　日本繪具。成分は硅酸攀土、加里及び少量の鐵である。雲母鑛を細末にして水干して製したもので、眞珠の如き光澤を持つ。繪畫に雲母を使用することは銀粉より稀である。使用の場合はよく磨いて膠に混ぜて用ふる。

截金　藤原時代から鎌倉時代にかけて佛畫家が畫面裝飾の材料として金銀の細線條又は小片を用ひた。

それは濃厚な色彩に細微な金銀の細線を配して、佛畫の莊嚴美麗を增さうとしたのである。これを截金彩色と稱する。

切箔　砂子に關連した日本畫の裝飾技法で金銀箔を特殊の技術で切斷したものを畫面に附着させるのである。この切箔は其形狀の差によつて石、野毛、山椒といふやうな名稱をつけて扱つてゐる。

金碧山水　青綠山水の山峰岩石等の描線の內側に金線を加へたものを金碧山水といふ。これは勿論北宗的のもので、その樣式の定まつたのは唐の李思訓あたりからである。

擬人法　人以外のものに人の形式を與へる事で、鳥羽僧正筆と稱せられる動物戲畫で、魚や猿が、人間的な活動をしてゐるのは好例である。

揮灑　描寫といふのと同じ意であるが、この語は主として急速に且つ達筆に描く場合に用ひられる。

巨匠　名匠、優れたる作家或は偉大な作品を殘した大家を指していふ場合の尊稱。

技法　繪畫に於ける技法とは、畫家が種々の材料を用ひて描く場合にとる手段、方法である。

均衡　釣合である。

ク

具　各種の彩に胡粉を交へたものを何々の具と稱する例へば岱赭に胡粉を加へれば岱赭の具であるし、臙脂に胡粉を加へれば臙脂の具である。濃彩の繪には自然具入りの色を多く用ひる譯である。

具墨　墨に胡粉を交ぜたものを具墨といふ。墨の具は卽ち具墨である。

草綠　日本繪具。合せ繪具の一種で最も屢々用ひられる。黃の分量の多いのは黃草といふ。

群綠　日本繪具。群青に綠青を混じたものである。

群青　日本繪具。アルミニューム、ナトリウム、カルシューム、硅酸鹽、ナトリウムカルシュムの硫酸鹽及び硫化物より成る。藍青色乃至は鈍青色の粉

末であるが、この群青、紺青は金泥に次ぐ高價である。粉末の粗いものは色濃く、細かいものは淡い。通例、紺青、群青、淡群青、白群青の四種に分けてゐる。使用の場合は勿論膠を交ぜるが、白群青の場合は紺青程多くの膠を必要としない。

隈取　日本畫の技法の一種。この隈取は言はゞ洋畫に於ける陰影である。併し科學的な洋畫の陰影と異なるのは、光線の方向等に無關心に、たゞ畫面の抑揚の意味で用ひ、同時に多少の立體感と明暗を表すに止まるといふ點である。

人物の顏面、衣紋、花卉の花瓣、山水の山石等到るところに隈取は施される。日本畫家は箸を持つやうに、片手に彩色筆と隈取筆の二本を持つて、前者に墨又は繪具、隈取筆には水を含ませ、器用に隈取の暈しをする。廣い區域に亙つた隈取を總隈、又は地隈と稱する。

括隈　日本畫の彩色に用ひる語である。或線と地塗との間に地塗の色より濃い繪具で線を一本描き添へる方法であるが、舊い技法に屬するので今は餘り用ひられない。

黑い鏡　これは寫生すべきものゝ色と圍りと光、及び濃淡の度等を判然と見極めるに用ひる黑硝子製の凸鏡である。初步の畫家が强い光線を適度に弱くし、眼を迷はす中間色を省略して、物を統一して見るために效果的なものである。

ク

口傳　繪畫彫刻などの製作に關する方法を口で傳へる事。

群像畫　二人以上の人物を配した畫面を群像畫といふ。この群像畫の目的とするところは、配置された人物の布置、並びにその各々の關係、交錯の妙味が主な問題である。

ケ

毛描　人體又は動物の毛部を描く事を毛描きといふ。支那畫及び日本畫の或ものに於ける毛描きには頗る精妙なものがある。

減筆　略筆と同意語、筆數の少ない繪を指して云ひ、又減筆寫意といふ字句も出來てゐる。

原畫　摸寫又は撮影、轉寫の場合、に複製に對する眞物を原畫と言ふ。

絹素　日本畫を描く絹地の事を指していふ。

源氏繪　源氏物語を題材にした畫をいふ。

形象　對象を表現とする知覺內容、また表象內容をいふ。

鷄冠石　日本繪具。成分は砒素と硫黃である。塊狀をなして橙赤色である。研末して鷄冠粉とし、膠を加へて使用する。藤黃のやうに用ひられるものではない。

形式　內容の對語、藝術表現の材料の要素を結合し、整理し配列したるものをいふ。

藝術　アート(英)アール(佛)クンスト(獨)文學美術、音樂、演劇等を總括した言葉で人間が、意識的に自己の美感や、生活感情を具體的手段によつて發想表現し、且つ他人をしてこれを鑑賞感動せしめる作業をいふ。

藝術至上主義　藝術のための藝術で、他の目的からは全く別に、それ自身で存在意義を主張する事をいふ。

藝術的良心　藝術に對する自己の信念を決して枉げぬ事。

コ

平塗　日本畫の術語。墨描の上をも一體に色を塗る事をいふ。

骨描　日本畫に於ける最初の線描きである。骨描は墨を以てするのが常である。

紺青　日本繪具。群青の一層濃くして且つ粗いものである。

勾勒法　支那及日本畫法の一つである。勾勒は和譯して二重描きと言ふ。卽ち諸物の輪廓を骨描き(參照)して後、その間に色を塡充する方法で、恰度沒骨法(參照)の反對である。

巨勢派　巨勢金岡を祖とするためこの名がある。此派の畫家は、金岡を初めとして公忠、公望、是重惟久。永有、弘高、光康、宗義、行忠等がある。

光琳派　尾形光琳を祖とする一派である。文化、文政に於て、この光琳の風を慕つて尾形流を學んだものに酒井抱一あり、其の門に酒井鷺浦、鈴木其一があつてこの光琳派を繼承した。

勾葉　支那及日本畫法の內、二重描き輪廓畫き(勾勒描法)に於ける樹の葉及び草の葉の事を言ふのである。

黃氏體　宋代に於ける花鳥畫の一派である。太宗の頃侍詔黃居寀(黃筌の子)があつて、勾勒塡彩の畫法に莊麗富貴の趣を專にして、黃氏體の祖となつた。因に黃氏體は花鳥畫に於ける院體である。

極彩色　日本畫に於て、濃厚な繪具を以て描くこと、及びその畫を極彩色と稱する。淡彩色とは反對に非常に濃厚な色彩が用ひられ、從つて多くの繪具

が重ねて用ひられる。鎌倉時代に宋から水墨畫が傳へられる前は、多くこの極彩色畫であつた。

胡粉　日本畫の繪具である。炭酸石灰、硅土等を含んでゐる。片板形、又不整形の塊で、白色の彩料である。牡蠣その他貝殼を粉碎して數回水干して製する。胡粉の用法は日本畫の彩料中最も困難なもので、先づ乳鉢に入れて磨り、少しづゝ膠を入れて次に水を加へて溶くのである。

構圖　繪畫を制作する前には構想が必要である繪畫には一つの主體があり、この主體を生かすためにはその周圍のものを如何に配置したらよいかといふ配列、組立てを考へなければならぬ。この配列、組立即ち構圖は繪畫としての發表樣式の第一要件である。

構成　組立を意味する言葉で、繪畫に於ては立體感を現はす。面の構成、色彩の構成等の言葉が用ひられる。

古畫　現在用ひられてゐる範圍では、江戸時代中期以前のものを古畫と言つてゐる。併し人によつては江戸時代初期以後のものには此語を用ひない者もある。西洋畫では十八世紀以前のものを古畫といふ。

呉裝　東洋の人物畫に、衣紋の際に少しづつ色を施したもの、呉道子から始まつた淡彩色を言ひ狩野探幽は其の方法を用ひて描いた。

呉絹　これは普通の畫絹に似てそれより稍疎である。最初から礬水が引いてあるため非常に光澤がある。呉絹は水墨淡彩の畫には適するが、密畫には適さない。その名の示す如く支那からの輸入品である。

サ

擦　山水畫法上の術語。

讃　畫の上に詩歌文辭を題するをいふ。

珊瑚末　支那畫の內に一種の紅色で、時日が經つても變色しないものがある。これは珊瑚の粉末を用ひたのである。その他燒明礬の粉末に朱を混ぜて乳鉢で磨り合せたものがこの珊瑚末に似た色をしてゐるので、俗に珊瑚末と呼んで、落款の印肉の上にふりかけて、その粘着を防ぐに使用する。

三遠　支那畫の山水の山に三遠の法といふのがある。下から其の嶺を仰ぐを高遠とし、前より其の後を窺ふのを深遠、遠くから見渡したのを平遠といふのである。高遠の勢は突兀たるものであるし、深遠は奥深い感じを表し、平遠は穩かな平和な感じとなる。

三品　支那の夏文彥と稱する人が藝術作品に一種の段階を附したものである。神品、妙品、能品が即ち三品である。

神品とは、氣運生動天成に出でて、人其の巧を窺ふことなきもの。

妙品とは、筆墨超絶、傳染宜しきを得て、意趣饒あるもの。

能品とは、其の形似を得て規矩を失はざるもの、である。

鞘繪　德川時代に行はれた一種の戲畫である。この鞘繪は一見したところ怪異な形をしてゐるが、其の一端に黑塗の鞘を立てて、それに映して見るとはじめて普通の形となる。

錆押　銀地が黑く變色するを防ぐ方法で、銀地に礬水を引く事である。

シ

紙本　日本畫に於て、總て紙に描たものを紙本といふ。

死墨　墨を紙なり絹なりに着ける時、それが何の變化もなく塗沫されるのを死墨と稱する。活墨の反對である。

濃墨　濃い墨である。淡墨に對して用ひられる。

焦墨　日本畫の描寫に用ひる語で、渴筆と略々同じである。

宿墨　硯に磨つて一夜を經過した墨汁を斯く稱する。之は墨色惡しくなるため畫家は決して使用してはならない。

朱　日本繪具。硫黃と水銀とから成るもので、即ち硫化汞である。赤色の細粉で通常三種ある。赤味の勝つたのを赤口と言ひ黃味の勝つたのを黃口と言ひ、其の中間を中口と言ふ。膠を混じて使用する。

朱土　日本繪具。酸化鐵である。黃土を均熱し、研末した暗赤色の彩料である。板狀にも塊狀にもなつてゐる。胡粉と同樣乳鉢で磨つて膠を加へて用ふる。

朱藤　**黃**（雌黃）　日本繪具。黃色葉爾斯及び謎謨から成るもので、錫蘭及び暹羅等に產する藤黃樹の幹を傷け、其の液を集めて乾燥したもの。圓柱狀で黃褐色を帶びてゐる。水に溶いて使ふ。膠は加ふる必要がない。然し毒素を有する故使用の際に口舌に觸れてはならない。

常洲派　清洲花鳥畫の一派で、純沒骨體を特色とする。

下塗　彩色畫に於て最初準備的に或色を塗る事を下塗と言ふ。日本畫の極彩色に於ては、群青の下塗りには藍が用ひられ、綠青の下塗りとしては草綠が用ひられ、金泥の下には朱、艶墨の下には胡粉が用ひられる。

下圖　畫家が其の作品に對する準備として豫め描いたものは卽ち下圖である。日本畫に於ては大抵の場合、最初小さな紙に小下圖なるものを描いて見る。それは構圖と彩色との概略であるが、その次に實尺大の紙に素描きの下圖をつける。絹本畫の場合は此下圖を枠張りにした絹の下へ置いて、上から透かし寫すやうにする。

人物畫　人物を主として描いた繪畫を總て人物畫といふ。人物畫の中にも歷史人物畫、風俗人物畫、道釋人物畫等の各種がある。

眞行草　書道に於ける楷書、行書、草書の區別を繪畫に當てはめた言葉である。則ち眞畫は最も嚴格な勾勒描法に當り、行畫は沒骨の花鳥とか淡彩の山水とかを指し、草畫は略筆草々たる墨畫に相當するであらう。

指畫　長く延した小指の爪に墨を湛へて紙に描くことで、支那にはこの法を巧みにするものが多い。池大雅、黑川龜玉等はこれに長じてゐたと傳へられる。指頭畫、手畫、掌畫、指墨等とも言はれる。

四君子　蘭、竹、梅、菊を四君子と稱する。漢畫の入門は大抵この四君子の墨畫からである。

寫意　自然物を奴隸的に說明的に寫すのでなく其の心持を取り、情を取つて寫すのが寫意である。

寫實　あるがまゝの自然をあるがまゝの姿に再現する事で、つまりは作者が見たまゝの自然の趣を見たまゝに表現する事である。日本畫は、其傳統として寫意に重きを置いて構成されて來たが、文化が高まり、西洋畫の影響を受けるに及んで、寫實に卽する傾向が次第に旺盛となつて來た。寫實の眼目は其對象の實在感を强く把握するところにあるのである。

仕上　繪畫を描き上げたる最後の筆觸に用ひられる。精巧に仕上げられた繪畫にあつては如何なる細部と雖も不注意に見逃がされてはゐない。

十二忌　宋の饒自然といふ人が、山水畫に忌むところのものを十二列擧したものを稱して十二忌といふ。

（一）布置拍密、（二）遠近不レ分、
（三）山無二氣脈一、（四）水無二源流一、
（五）境無二彝險一、（六）路無二出入一、
（七）石只一面、（八）樹少二四枝一、
（九）人物偃僂、（十）樓閣錯雜、
（十一）濃淡失レ宜、（十二）點染無レ法、

の十二である。要するにこの十二忌の戒むるところは、主として不自然に陷るな、自然に忠なれといふことを意味してゐる。

主山　一山水畫中にあつて最も主眼となり中心となる山を主山と稱する。

紙筆　紙を筆の如くひねり、墨に浸して描くを言ふ。米芾（米元章）はこの方法に長じてゐたと傳へられる。

沈む　畫布に塗られた繪具は、乾くと同時に最初の華麗さを失ふ。その時色が沈んだと言はれる。

主題　畫面に描かれた主要な事物、事柄、感じ、等で、畫題を暗示するものが主題である。近來テーマなる語が往々用ひられるが、意味は全く同じである。

習作　畫家或は彫刻家が研究の目的を以て制作したものは習作（エチユード）である。又大作を描き或は彫刻する準備として、その部分的研究を目的とした作も習作である。

色彩感　宇宙に存在するもので色彩なきものはない。たゞこれを色彩として感ずるか否かである。畫家は常人に優れて色彩に鋭敏な感覺を惠まれてゐる。畫家の感覺の發表、解釋の表現であるが、感覺は人によつて非常な相違があり、或者は形態に魅惑を感ずれば、他は光に、又或者は色彩に陶醉する。斯くして畫面に與へられる色彩は各々異なる結果となる。畫面に豐富な色彩を施してありながら餘り色彩的感興を與へぬ繪もあれば殆んど色彩らしい色彩の眼につかぬ繪で、而も色彩效果を充分果してゐる繪もある。要するに色彩の美妙なる感覺の表現は、繪具の配列にあらずして解釋にある事を知らねばならぬ。

四條派　圓山應擧の寫生畫を慕つて、其門人となつた吳春（松村月溪）によつて興された新しき寫生畫の一派である。當時吳春が京都四條通附近に住してゐたので四條派と言はれた。輕妙洒脫なる點に於て正に墨あつて筆なき境地を現はした。吳春の門には岡本豐彥、松村景文の俊才あり、主として近畿の地に勢威を張つた。

ス

水墨畫 畫墨のことである。水と墨とで描いたといふ意味である。「水墨山水」などといふ。

砂子 砂子とは金銀箔を微細な小片として之を絹紙上に撒布したものを言ふ。目の細い一分位な篩の中に金銀箔數枚を入れ、其の下に適宜な器を置いて、毛の粗い筆で篩中を攪き廻せば、箔は微細な片々となつて下の器に落ちる。別に短い竹筒の端に篩と同様な目の大きさの金網を張つたものを作り、前の片々となつた箔片を此の中に入れて、淡い海羅又は礬水を引いた絹紙の上の處で靜かに叩けば、箔片は粉々として絹紙上に落ち、海羅、礬水によつて密着する。砂子を施すには、風のない密閉した室でなければならない。

砂子にも大小によつて種類があつて、最も細かいのを微塵と言ひ、これに次ぐものを揉砂子と言ひ、また小山椒、大山椒、松葉等の種類があつて、方形、長方形等をなしてゐる。地袋等の繪によく砂子は用ひられた。其の最も古いものは奈良正倉院文書に見える金塵、銀塵の二種であるが、之は疑もなく後世の砂子である。

杉戸繪 杉戸に描いた繪である。其の好例は京都御所、二條離宮、その他の宮室的建築に多くある。

簀葉の畫師 聖德太子が畿內諸國を經行され、諸所に寺院を建立した時代に主として佛畫を描かしめた畫師の一派。

スケツチ（卽寫） 畫家が己の繪畫的思想の記錄として、自然から直接に、或は記憶を簡單にノートするのをスケツチといふ。スケツチは完成した作品と比較すれば粗奔なものであるが、又一面形式に拘泥しない自由な感情の發露であるため、そこに言ふに言はれぬ面白味がある。而も畫家が制作に對する第一步のものであり、主題の選定等、多くこれが素となるため、スケツチは實に大きな價値を有するものである。

セ

青綠山水 山石樹木等に綠青、群青等の用ひられた稍々濃厚な山水畫を青綠山水と稱する。

淺絳 山水の墨描きの上に輕く岱赭を施したもので、元の黃子久より始まると傳へられる。之を淺絳と言ふのである。

全紙 唐紙、畫箋紙等の全紙大に描いたものを

いふ。

席畫 畫會その他の會合の席で卽興的に揮毫する事を云ふ。之は多く一氣に揮灑するもので、緻密の畫を描く事は全くない。

浙派 明代山水畫の一派である。

雪舟派 渡來の禪僧寧一山によつて傳へられた宋元風の水墨畫を、有名なる雪舟が後に明國に渡つて研究の結果一派を爲したものがこの雪舟派である。

ソ

宋畫 支那歷朝の中で、帝室が繪畫を奬勵し畫人を優待したのは宋朝が第一であつた。之を宋畫といふ。

想像畫 目前の現實を寫すのでなく、過去の事象、又はまだ見た事のない風景等を自分の想像で畫いたものが想像畫である。併し想像畫の取扱ひ方は、畫家の性質によつて寫實的にも理想的にもなり得る。

總隈 日本畫用語。花鳥畫又は人物畫の中心に描かれた物件を取りまく周圍の空に淡墨又はその他の色の隈取りをすることである。「そうぐま」はいつも骨描きのあとか著色の前になされる。畫家はこの「そうぐま」に斑の出來ることを恐れて、先づ水を引き、その乾かぬうちに淡墨等を點ずる。

裝飾畫 自然畫、寫生畫に對して言はれる言葉。自然を忠實に寫生せずに變形して描いた畫である我國の光琳派のものは後者の最もいゝ例である。模樣、圖案は明かに裝飾美術であるが、裝飾畫の內には純美術品と見るべきものもあれば、裝飾美術に屬するものもある。

草筆 日本畫の術語である。眞行草の「草」で繪畫に於ける略筆の意である。眞、行筆に比べて尙粗い尙大まかな筆使ひである。

素描（デツサン） 繪畫には彩色畫と單色畫があるが、素描とは、この單色を以て描く場合を指して言ふので、材料は普通木炭、鉛筆、ペン、コンテー等である。繪畫に於ける基礎であるため、日本畫西洋畫の區別なく、技法習得の第一步としてこの素描から始めるのを原則としてゐる。

速寫（クロツキー） 短時間の寫生を速寫といふ。これは瞬間的印象の記錄であり、作意を混へない印象のまゝのノートである。短時間の寫生であるから、鉛筆、コンテー、ペン等で簡單な手法で描かれる。

粗畫 粗畫は單に筆の粗い繪といふだけの意味

である。密畫に對する言葉である。

タ

題材　藝術家が、自分の藝術作品の內容とするもの。その種類は自然と人事その他で、それは藝術家の實感、記憶、想像、空想、信仰等を通じて藝術作品として現はれる。

題目　美術家が、その作品に表現しようとして選擇した歷史的又は傳習的、現實的又は理想的なモチーヴを指す言葉。例へば良い題目だとか、題目を選び損つた等といふ。或題目は美術に甚だ不向きであり、他の題目は甚だ美術に適してゐる。併し決して題目そのものが美術作品を面白くさせるものではない。大きな題目でそれが大きく扱はれなかつたら役には立たぬ。文學と違つて繪畫を偉大にするものは線と色と扱ひ方にある。

大作　通常は幅面容積の大きな作品を指す。又一方さうした外的條件に拘らず內容の深大なる作品をも大作と稱する。これは彫刻、建築に於ても同樣である。

岱赭　日本繪具。酸化鐵と少量の過酸化滿俺、及土類より成る褐赤色の彩料で、普通藍棒のやうな小圓柱狀の岱赭棒又は岱赭墨として用ひられる。赤味の勝つたのと黃ばんだのと二種ある。使用の際は少量の膠を混ぜる。

岱赭墨　日本繪具。岱赭に墨を加へた黑褐色の合せ繪具である。

丹　日本繪具の名稱。過酸化鉛及び酸化鉛より製する用法は朱と同樣膠を合せて用ふる。丹は變色すると黑色となる。

探幽皿　日本畫用繪具皿の一種。狩野探幽が愛用したのでこの名稱がある。堅牢な陶器で、色は黃褐色。火にかける事が出來る。

試皿　墨繪を描く時に墨色の濃淡を試る皿をいふ。大小は一定してゐないがなるべく緣の高い皿で中に畫家が欲する程度の墨汁を筆に含ませては皿の緣にこすり、皿の緣を中に流れて行く色で墨色の加減をするのである。

託摩派　藤原時代から鎌倉時代に亘つて主として佛畫を描いた一派である。

チ

中間色　主たる色が鮮明に表はれてゐない漠然とした色を言ふ。この中間色があつてこそ他の強い色をより鮮明に見せるので、繪畫の色彩表現には最も有用な色である。

中景　畫面の前景と後景の間の部分を中景といふのである。

中彩色　極彩色と淡彩色中間を中彩色と稱する。

抽象　具體に對して用ひられる言葉で、例へば藝術家の考は抽象的なものであるが、これを繪畫なり彫刻なりに表現してはじめて具體的な藝術品となる。又逆に繪畫、彫刻を見て、その作品の持つ意味を抽象して考へる事も出來る。

調和　美學の形式方則の一。

調子　一つの繪の中に描かれた物體は、個々に或は部分々々に明部及び暗部がある。そしてこの明部と暗部の中には無限の段階がある。

調色法　顏料の調合法である。發色の良否は用筆にも因るが、主として顏料の調合に依る場合が多い。專ら畫面上のことに用ひるのであるが、色彩の配合法を調色法といふ場合もある。

着想　藝術家がその制作に當つて、豫め作品の內容を頭腦の中に描くこと。ハルトマンはこの頭の中に描かれた作品を內部作品（インタレス・クンストウエルク）と言つた。それを外部に出して所謂作品（クンストウエルク）となるのである。藝術品制作のプロセスとして、この着想は最初に來る重要な働きである。

著色　繪畫に用ひられた顏料の生み出す效果を着色といふ。人々が繪畫の着色が强いとか、大膽だとか、美しいとか、デリケートだとか言ふのは、その繪の着色が與へた感じを言ふのである。

實在感　繪畫に於ける實在感とは、描かれた物が實在的な聯想を起さしめる事を實在感があるといふ

ツ

作畫　藤原時代の一種の裝飾畫。有名な源氏物語繪卷は作繪風の代表的なものである。

艷墨　强い膠を濃墨に加へたもので、光澤ある墨である。胡粉を塗つた上に墨をかけても非常に光澤を生ずる。

附立描　沒骨描の項參照。

テ

點法　支那山水畫の種々なる點葉法をいふ。その形に依つて介字點、个字點、胡椒點、梅花點、鼠足點、菊花點、柏葉點、梧桐點、等と命名されてゐる。梧桐點、松葉點などは其名の樹木のみに使用する。

るものであるが、介字點、胡椒點等は應用される範圍が廣い。

點　葉　支那山水畫の術語、山水畫の樹葉の描き方には沒骨の葉と勾勒の葉の二つがある。沒骨の葉を點葉といふのである。

點　苔　山、岩、坡、等の要所に打たれた點を點苔といふ。この點苔には大小はもとより、圓いのも横長いのも竪長いのもあつて種々樣々である。米法山水の如きは、比較的大きな米點の幾重ねを以て山全體を被ふ。點苔は最初山上の樹草を表現しようとしたもので、旁ら山石の締めくくりとして役立つものである。皴法の疎漫を蓋ひかくすために之を使用するのは餘り感心すべき方法ではない。

點　晴　日本畫に於て、人物又は動物を描いて、その眼球を描き入れることを點晴といふ。この點晴は非常に重んぜられ、描かれた人物或は動物の死活は、一つにこの點晴の如何にあるとまで言はれてゐる。

點　線　點の連續を以て表した線をいふ。透視畫法等に於ける虛線は凡てこの點線を以て描かれる。

點景人物　風景畫中に描き込まれた人物をいふ。風景畫は風景そのものが主體であるが、適所に人物を添加する時は觀賞者の聯想を誘起するに役立つ事がある。併し點景人物は風景と常に密接な關係を持つてゐなければならぬ。又場合によつては、その形は小さくとも繪の主體となり、風景が從屬的のものとなる事がある。

傳　神　肖像畫のことを支那では傳神と稱する。

手古摺る　一枚の繪を描く場合に思ふ通り進行せずなかなか巧く行かない時「手古摺る」といふ。畫家の常套語である。

ト

泥繪具　安價な胡粉質の繪具である。殆んど不透明色で、濡れた時と乾いた時とで色彩の濃度に甚だしい差を生ずるのが特長である。主として芝居の書割、店頭裝飾等に用ひられる。

唐　墨　支那の墨である。唐墨は和墨に比べると展び易く、而も墨色が奥床しいので所謂文人墨客が好んで使用する。たゞ膠が弱い傾きがあるので表具をする時落ち易い缺點がある。

同感色　色に同感色と反對色がある。

A　萠黃、黃、橙、赤、紅　　B　深紫、紫、青、綠

圖中紅を中心として上方萠黃までが同感色、下方紅を中心に綠までが同感色である。そしてAに對してBは反對色である。

動物畫　一般に風景、靜物等に對して、鳥、獸、魚等を描いたものを動物畫といふ。日本畫にあつては鳥類は「花鳥」と稱し、風景畫、風俗畫に對して優勢な地位を占めてゐる。

土佐派　倭繪の主なる一派である、藤原時代の末期に起り、以來盛衰はあつたが今日まで傳はつてゐる。

特　性　一つの作品に、その作者の持つてゐる特徴がはつきり現はれてゐる場合、及び描かれた人物等の特徴、性格が如實に示されてゐる場合に、その特徴が出てゐるといふ。

ナ

南蘋派　享保年間來朝の支那畫人沈南蘋（ちんなんびん）より傳はつた寫生・花鳥畫の一派である。

南　畫　南畫は支那に於て發達した一つの畫風である。支那の山水畫は唐代に至つて南宗、北宗の二流派に分れ、北宗は李思訓を祖として、多く金碧輝映を用ひる着色の山水を描き、南宗は王維初めて渲淡を用ひて鉤斫の法を一變し、水墨を貴んで形似を求めず比韻生動の畫境を貴ぶをその本領とした。

內容美　形式美に對する言葉である。藝術家が作品によつて現はさうとするものゝ千差萬別なのに從つて種々の內容美がある譯である。優美とか壯美などと言ふのは內容美の概括的なものである。

生（なま）　畫家の不熟練な配色の結果、粗野に見えたり、固く見えたりするやうな色を指す場合に「この色は生（なま）だ」といふ風に使はれる言葉である。

ニ

乳　鉢　日本畫用具。繪具を粉末にするために用ひる鉢。昔は畫家自身が胡粉をこなしたり灰汁（あく）を取つたりしたるため乳鉢も大きかつたが、現在では胡粉も水篏（みずひ）したものを使ふので大きい必要がなく、普通直徑二三寸位の硝子製のものなど用ひられる。

錦　繪　江戸時代の木版刷浮世繪をいふ。錦のやうに美しいとの意から斯く名附けられたものである最初一枚摺であつたため一枚繪とも言ひ、又江戸繪東錦繪の稱もあつた。

念紙　既に仕立上つた屏風や杉戸等に畫を描く場合、下繪を正確に寫す方法の材料である。之は丈夫な美濃紙或は半紙等に一面に木炭を塗つたもので其の方法は、木炭の附いた面を描くべき物につけて其の下に下繪を乘せ、火箸の如きもので下繪の描線を描く、それによつて描くべき物の下繪と同じものが寫し出される譯である。念紙の古法は、瓢の乾いたものを細かく割り碎き焙烙に入れて蓋をし、これを強火にかけて蒸燒となし、乳鉢で粉末とし、酒で溶いて美濃紙へ引くのである。

ハ

配置　(一) 藝術品に於て再現されるものの列べ方置き方が配置である。「構圖」といふと全體的であるが、「配置」は寧ろ小部分に關して、「物の取合せ」といふ程の意である。

(二) 建築に於ける「配置」は、伽藍、神社、住宅、その他一群の建物が種々の位置に列べられる事である。我が國の七堂伽藍の配置は奈良時代までは嚴正なシムメトリーを守つたもので、平安朝時代に自由となり、次いで鎌倉時代の禪宗伽藍となつて又正しいシムメトリーとなつた。

配色　繪畫の裝飾的要素の一つで、例へば青、赤、綠の諸色を相逆はすに而も明暗程よく按配するのが配色である。配色に於て注意さるべき事は、色の調和、對比、均衡等である。

破墨法　漢畫の皴法等は淡墨から濃墨へ移るを順序とする。濃墨の上へ淡墨を持つて行くよりも淡墨の上へ濃墨を持つて行く方が墨色の效果から言へば鮮かである。これを破墨の法と言ふ。この方を以て古今に冠絕する大作家は足利時代の雪舟で、其後狩野派の起るに及び此派の畫家が特に重要視して來た技術である。

白描　墨一色を以てした輪廓描きのことである つまり線描きの墨畫である。但し白描の竹などの周圍に他色の隈を施す場合も無いではない。白描畫として著名なものに、藤原信實の制作にかゝる「隨身庭騎圖」があり、近代に於ては、帝展に出品された吉川靈華の「離騷」がある。

刷毛　日本畫の用具。刷毛は主に鹿毛で製し、その巾は普通五分から三寸位迄の各種がある。暈し、總暈し等をするに刷毛は甚だ便利である。蘭刷毛と

いふ質の强く粗い刷毛があるが、これは多く南畫家が用ふる。又兩端が圓くなつた丸刷毛といふのがある。毛には長短があつて六七分から一寸以上にもなる。柄は線筆と同じ長さで白木のものを塗つたものもある。支那では刷毛よりも連筆が用ひられた。日本で最も刷毛を活用した畫派は四條派であつた。

發色　繪畫に於て色彩の出がいゝことを發色がよいと言ふ。色の出の好い惡いは勿論畫家自身の手腕に因るのであるが、絹、紙、彩料その他の材料にもよるのである。だから「此の紙は仲々發色がよい」等の言葉が畫家の口から發せられる。

長谷川派　雲谷等顏と同時代に現はれた長谷川等伯によつて興つた一派であるが、等顏と共に雪舟の業を慕ふの餘り自ら雪舟五代と稱した。

箱書付　作畫の命題と筆者の名を掛軸の箱に書きつけるのを云ふ。現在は一般に箱書で通つてゐる。又筆者自身のものに書いたのを共箱と云つてゐる。

ヒ

描法　東洋畫線描の法である。大別すれば勾勒描法と沒骨描法の二つである。

描寫　理想的と寫實的とに拘らず、兎に角繪畫に於て自然の物象を再現するところの實際の働きを描寫といふ。畫の技巧の如何は卽ち描寫の如何である。

描線　骨描の線は卽ち描線である。また毛描き、及び彩色の時繪具を以てした衣紋等の括りの線も描線と呼ばれ得るであらう。

筆意　筆意とは、或個人の筆法、筆格を言ふ。東洋畫では古人の筆意が屢々公けに模倣されたが、それは決して卑しむべきこととはされなかつた。故に、後人の畫に「吳道子の筆意に倣ふ」とか、「王蘗詰の筆意に倣ふ」等と記載されたものは屢々見るところである。

筆力　日本畫の術語。筆勢と殆んど同意義である。畫家が運筆の力、勢を指すのである。「筆力が鈍い」「筆力、雄健」等と言ふ。

筆致　繪畫に於て表現の目的を達する爲めの繪筆の操作である。

筆觸　繪畫の表現上の技巧である。元來繪畫は精神（スピリー）の表現であるが、形體の美、調子の均齊、色彩の配合でイデーは或程度迄表されるが、技巧上の筆觸が其の表現を援ける力ある事は勿論である。形態の表現、色彩の配合、繪具の塗布、その何れに

も用筆の驅使を俟たねばならぬ、そこに畫家獨自の運筆の跡が遺される。乃ち筆觸である。日本畫に於ては特にこの運筆が重大視されてゐるのは周知の事實である。

表　現　表現とは發表と同義である。卽ち己の意志、感情を他人に傳へる方法である。畫家は色彩を以て己の意志、感情を表現する。表現法には、繪畫に限らず主觀的表現法と客觀的表現法の二つがあるつまり、一個の物を表現するのに、忠實に外觀を描いて客觀的に人の鑑識に訴へる繪と、畫家自身の感情を卒直に畫面に打ちまけて、自分の主觀のみで描いた繪とある。これらは夫々表現の樣式である。

白　繪　日本繪具。綠青の最も淡く又最も分子の細かいもの。

美人畫　日本畫に於て主として女の姿を描いた繪畫を美人畫と言ふ。最初の美人畫としては正倉院の御物の「鳥毛立女屛風」がある。其の後豐臣時代に至るまで美人畫は無く、その末期から德川時代の初期にかけて續々と現はれた。當時の美人畫の筆者は殆んど不明であるが、岩佐又兵衞が初めて美人畫に署名をしたのである。又兵衞以後美人畫は浮世繪の名の下に榮えるに至つた。

物質描寫　繪畫に於て物の素質を描寫する事。例へば木、石、肉體、或は同じ織物でも絹布と木綿とではそれ〳〵物質を異にしてゐる。從つてそれ等が繪畫として描かれる場合には、それ〳〵その物質によつて特殊の描寫がなされねばならぬ。不完全な物質描寫は繪畫の效果を傷ける事甚だしい。

不透明　透明を缺いた繪具に適用される言葉。クロームグリーンはこの不透明な繪具の一例である。鉛材の繪具は屢々變色して不透明となる。

深　味　これは畫の奥行の意味にも用ひられる言葉である。卽ち風景畫に於ける光線大氣の遠近、森林の深味の表現等の場合に用ひるのがそれである。又場合によつてはもつと抽象的な、例へば人心の內奥を語り、人生に觸れたやうな作品に對してもこの語を用ひる。

ヘ

米　點　漢畫點法の一種。この點法の最初の案出者は、宋の米元章父子だと言はれてゐる。橫に平たい圓みのある點で、夏の山等を描くに最も適してゐる。「米點山水」又は「米法山水」とはこの點を主に用ひて構成された山水畫を言ふのである。

フ

諷刺畫　漫畫の一種で、畫を借りて或事件を諷したものである。昔米俵の風に舞上る樣を描いて、惡吏多く倉裏空しきを諷したなどは日本に於ける最古の諷刺畫であらう。

粉　本　畫家が原本のまゝか圖柄だけを摸したものを粉本といふ。殊に日本畫家は古大家の筆蹟を摸寫して參考とする習慣がある。繪畫の複製が完全でなかつた昔は、畫家が粉本を大事にしたのは當然である。粉本は大抵美濃紙をつないだものを原畫の上に置いて丁寧に寫したものである。これを正寫（しやう）といふ。

服紗物　日本畫の用語。唐紙その他の畫用紙の襞水を引かぬものに描いたものを言ふ。之は一名生紙とも言ふ。

巾（きん）　一尺四方ばかりの木綿切で筆を拭つて、適度に水分を加減するために用ひられる。

筆　目（ふで）　布又は紙の上に顏料を塗つた場合それが平滑でなければ筆の痕が殘る。それを筆目といふ。

傳（つた）　**彩**（さい）　色彩を施すこと、つまり彩色の事である。賦彩ともいふ。

ホ

墨　色　日本畫の術語。用墨用筆の法宜しきを得れば墨の發色もよい譯である。好い墨色は墨の良否にも因るが、畫家の修練に俟つところも多い。水墨

畫では重要視される。「墨色淋漓」といふ形容詞は活氣のある潤澤な墨色に對して言はれてゐる。

彫　塗　日本畫に於ける彫塗は、極彩色の場合に限るもので、最初淡色を描線の上に全體に塗り、次に濃色で描線を避けて塗つて行くことである。淡彩色、中彩色の場合は彫塗りをしない。彫塗りの濃い繪具が誤つて墨の描線にかゝると描線の勢を損する。**暈し**　彩料の一方が濃く一方が次第に淡くなる塗り方を暈といふ。暈は明暗の趣を得るには必要であるが、あまり綺麗過ぎて厭はれることもある。日本畫に於ては彩色筆と隈取等と二本を箸のやうに一つの手に持つて水で暈しをする。

北宗派　支那畫の南宗派に對する派である。

ポーズ　畫面に描かれた人物、又は彫像の姿勢をポーズといふ。典雅なポーズは優れた一要素である。モデルのとる姿勢をも同じくポーズと稱する。

マ

漫　畫　繪畫の一種。漫畫の定義は人によつて各々異なるが、「北齊漫畫」の如きも漫畫と言へなくはない。併し、それはたゞ「なんと言ふ事なしに描いたそぞろがき」の意である。北齊漫畫は一面工藝家の資料標本の役目を持つてゐるので、その中に含まれたものは必ずしも漫畫的なものばかりではない。直截な畫はすべて漫畫である。或畫家の全體が漫畫家と言はれなくとも、一面漫畫家であつた人も少くなく、例へば山口素絢、大石眞虎、渡邊華山、與謝蕪村等は皆それである。浮世繪畫家の役者の似顏繪も漫畫の一種と云ふべきであらう。

町　繪　徳川幕府の繪師に對して言つた言葉、官設繪所に關係のない畫家の作品を斯く稱した。

圓山派　圓山應擧によつて拓かれた寫生畫の一派である。

ミ

密陀僧　鉛を空氣中で融解すれば黄色の粉末となる。之を俗に密陀僧と言ふのである。法隆寺の玉蟲厨子はその最古の遺品である。が司馬江漢も最初油繪を摸する時に之を用ひたと言はれる。

密　畫　總て緻密に描いた畫を密畫といふ。

水張り　紙面を緊張させて平坦にするために、畫用紙を水で濕し、別に用意した細長い紙へ糊を附けたもので其の四圍を畫板に張るを水張りと言ふ。

ム

紫　色　日本繪具では藍に臙脂を合せて紫色を作る。

メ

明　礬　主成分は硫酸礬土加里で、普通は不整の結晶形をしてゐる。主として膠と混ぜて礬水を製するに用ひる。燒明礬も同じてある。或は朱に混和して、摸造の珊瑚末を製する事も出來る。

明　暗　立體が光線を受けた場合、明部と暗部が出來る。立體を繪畫に描く場合には、この明暗を適當に表さなければ、立體感は如實に現はれない。明暗を描き表すとは調子をつける事である。

盛上彩色　日本畫極彩中の一法で、主として花鳥畫の或部分に濃厚な繪具を高く盛上げる彩色法を言ふ性質上この彩色法は卷物掛軸のやうなものには不適當であるから、專ら襖繪、杉戸、屏風等に用ひられた。この方法の不完全なのは剝落を免がれないが、光琳の屏風に菊の花の胡粉が幾分程も盛上げられて而も決して剝落しないといふやうな例もある。

木　筆　或生木の尖を碎いてそれに墨を含ませて描く日本畫用筆の一種である。勿論精密な繪畫には用ひられず、簡單な墨畫などに用ひられて一種の雅趣を生することもある。或畫家は木筆を以て木筆を製つた。

沒骨法　東洋畫の術語。勾勒描法に對するもので、和譯して附立描と言つてゐる。勾勒描法のやうに最初輪廓線を引くことなしに、直接墨汁なり繪具なりを以て物の形を描くのである。即ち形と色と同時に描き表すのが沒骨法の特色である。

摸　倣　他人の作品及び作風を眞似て描く事である。僞物を作る意味に用ひられる。

摸　寫　或る一つの作品をそれに倣つて描く事を摸寫といふ。併し、同じ摸寫でも、優れた畫家の繪を、研究のために摸寫する場合と、單なる複製の意味の場合と二つある。研究のための摸寫は、場合によつて、その總べてをそつくり寫す事をせず、その要を捉へるを目的とする自由摸寫といふのがある。

ヤ

大和繪　藤原時代末期から鎌倉初期にかけて著し

く發達した畫風であつて、多く繪卷物によつて代表されてゐる。

山背畫師　推古天皇時代、山城に住んだ畫家の一族と思はれる。當時は山城を山背と書いたのである。

ユ

遊印　書畫に用ふる印で、作者の姓名、雅號等に關係のない句を彫つてある印である。これは時によると落款の下に押される事もあり、畫面の上部の餘白等にも押される場合がある。これは又一つには、鑑賞眼のない人によつて心無く餘白を切取られるのを防ぐためでもある。

ヨ

用筆三病　宋の郭若虛が用筆の三病といふ事を言つた。第一の病は「板」、第二は「刻」、第三は「結」の三病である。「板」は腕が弱く筆が利かず、物を形取ることが平たくて圓味を持たぬこと。「刻」とは運筆に疑を生じて手が心の言ふ事を聞かず、筆が無暗と角ばりたがるのをいふ。「結」は物が滯つて流暢に行かぬことである。以上の三病は用筆上厭ふべき病である。

ラ

落款　書畫、彫刻、燒物その他の美術工藝品に作者が自分の姓名或は雅號を署する事である。その巧拙如何に依つて作品が或は引立ち、或は傷つけられる。落款の方式は作品の種類によつてそれ〳〵異つてゐるが、如何なる場合にあつても圖案的な用意が必要である。

例へば日本畫にあつては、三幅對の場合には、上になる幅には向つて右に落款をし、下の方の幅には左にし、中のには中央にする。斯くすれば三幅列んだ場合に相對的な調和を得、又一幅づつ掲げるにも差支へないからである。落款には雅印を捺すものもあれば圖案的な記號を描くのもある。

リ

綠青　日本繪畫の一種。孔雀石と稱し、炭酸と銅との化合物で稀に砒素及び酸化鐵を含む。鮮綠色の粉末である。綠青にも濃淡各種あつて、石綠が最も濃く且最も粗いもので、青二番、青三番、白二番白三番、白綠に至つてすつと白味の勝つたものになる。膠を混ぜて用ひる群青に同じ。綠青、白綠等を

塗つた上に他色を塗ればやゝ彈く氣味があるので、極く少量の胡麻を加へればよい。

臨畫　繪畫を複寫し、その主題並びに手法を摸寫すること。初學者の練習には寫生と一緒に多少臨畫をやるのが普通である。

六法　漢畫に於ける憲法である。一、氣運生動二、骨法用筆。三、應物寫形。四、隨類傳彩。五、經營位置。六、傳橫移寫。が六法である。骨法用筆以下は學んで達することが可能だが、氣運生動は人に備はつた天賦によるもので如何ともなし難いと言ふ。この六法は漢畫に限らず大和繪にも洋畫にもそのまゝ當嵌るもので、作者は支那に於ける南齊の謝赫である。

六要　宋の劉道醇の說いた畫法。一、氣運兼レ力二、格制俱老。三、變異合レ理。四、彩繪有レ澤。五去來自然。六、師學捨短、の六つである。一は氣韻と兼ねて筆力を充實、二は筆致が考蒼であれ、三は變化が自然で而も合理化であれ、四は墨色彩色共に明快にせよ、五は總じて無理な箇所なく自然に、六は師よりその長を學び、その短所を捨てよ、といふ意味である。

流派　師を同じふした門下、及びその作品の影響によつて制作した人々を總括して、便宜上その師の流派と稱する。

リズム（節奏）　人に美的な感じを起させる如き線、形、色等の秩序ある運動を節奏といふ。

理想化　現實的な場景を理想的にし詩的にすることなどを指す。高尙な情操を以てそれを解釋することも理想化である。肖像に高尙な姿勢と純潔な輪廓とを與へることも亦そうである。モデルを實際のまゝ寫さず高尙に表現することも其一つである。

立體感　光線によつて立體に明部と暗部が生ずるのは言ふ迄もない。この立體上に生ずる明暗の調子を適當に配置する時は描かれたる物に立體を生ずるこれを押し廣めた畫面の各部の明暗、遠近の關係が完全する時は、畫面全體が立體的となり、奥行きが生ずる。

ル

類型　個性に相對する言葉。天才的藝術家の個性を發揮した作品が現はれると、群小作家は意識して、或は無意識にこれを模倣し、その樣式や手法の特色が同じやうな作品が數多く出來る。これを類型が出來たと言ひ、その作品を類型的な作品と稱する。

強い個性を持つた藝術家の作品は尚ぶべきであるが類型美も亦捨て難い。未だ流派をなさぬやうな個性的な作品にも好ましいものがあるが、既に古い流派の代表的作品の類型美も捨て難い。

レ

歷史畫　歷史畫の人物及び場景を描いた繪畫西洋に於ける最初の歷史畫家は、アテネのレスキエーにトロイ戰爭の場景を以て裝飾したポリグノタスである。併しその畫は甚だ象徵的で、若し今日まで殘存したとしても、歷史畫としての價値は餘り無いと思はれる。歷史畫が發達したのは近代のことである。

ロ

樓閣山水　樓閣が畫面の主要な部分を占めるやうに構成された山水繪のことである。

ワ

割筆　日本畫の用語。水氣の少い墨を含んだ筆を布又は紙などの上に磨つて筆の穗を割つて使ふことをいふ。皴法、鳥獸の毛等に割筆は屢々用ひられる。

渡板　長さ三尺、巾一尺位の丈夫な板である。これは假張り又は枠張りの絹地を横にして描く場合に、手の屆くやうにするため假張り又は枠張りの上に渡し、その上に座つて描くための板である。種類は色々で、板に低い兩足を附けて板と絹地の間を透かせやうとしたものもある。畫幅が大きくなるに從つて渡板も大きく厚いものが必要である。

藁筆　極めて疎雜な大畫を描く場合に用ひられる筆の代用物である。これは新しい藁みごを揃へて半年位糠味噌に漬けたものを筆の如く製したものである。

繪畫美術用語解說

（A B C 順）

洋畫篇

A

油繪　日本畫、水彩畫等の如く繪具を水で溶くものに對し、油でこれを溶き描く繪を油繪と云ふ。その起元は明かでないが北歐で發達した畫法で、これを完成させたのは十五世紀フランドル畫家ヴン・エックだと云はれて居る。これが徐々に伊太利地方に亘り、從來のテムペラの地位を奪ふ樣になつた。其の技法も昔のものと今のものとは非常に變遷し、初期の方法は今日では中々知りにくいが、大體に於て昔は地塗を施した板の上に透明色を油で溶かし、地をすかせるやうにして描き進めたものである。（グラシの項參照）中頃に於ては不透明色をも混ぜて使用し、今日では殆ど不透明體の繪具を主として使用する樣になつて居る。

油繪具　油繪具は細かく粉碎された顏料を罌粟油（ポツピー・オイル）を以て適度の固さに煉つて鉛管（チューブ）につめてある。昔の畫家は必要の分量づゝ其都度煉つたもので、この手數だけでも大變なものであつた。

アカデミツク　Académique（佛）Academic（英）　アカデミー Académie の字義は美術學校又は研究所の意。アカデミツクとは美術學校又は研究所式又は型と云ふ意であつて、歐洲畫壇は廿世紀に至り種々の自由な畫風が生れ、形の上に、色彩の上に、或は感じの上に畫家は各自の個性に從ひ古來の型をかなぐり捨てゝ自由奔放な作畫を試みるやうになつた。之に對して依然として、その構圖の上に人體描寫の上に又配色の上に古來の傳統を墨守する一派をアカデミツクと呼ぶやうになつた。

油壺　Godet ゴデ（佛）　油繪を描く時に、溶き油をいれて、パレツトに附け使用する小さな丸型の金屬製小壺である。

亞麻仁油　Linseed Oil リンシード・オイル（英）　Huil de lin ユイル・ド・ラン（佛）　解き油の一種。亞麻の種から搾取した油で、油繪の解き油として優良なものである。不揮發性ではあるがポツピー・オイルより乾きが早い。

アルカイツク　Archaique（佛）　舊い、古風の意を現はす形容詞である。藝術上の樣式がアルカイツクで