

ゴルドン女史著
菅原教造譯述

美學講話

全十八講

『婦人と子ども』附録

第一講 入門

第二講 心像の話

第三講 感情の話

第四講 藝術の起原と職分

第五講 リズムの話

第六講 舞踊の話

第七講 音楽の話

第八講 色彩の話

第九講 線と形の話

第十講 圖案の話

第十一講 建築の話

第十二講 彫刻の話

第十三講 繪畫の話

第十四講 言語の話

第十五講 詩の話

第十六講 戯曲の話

第十七講 散文の話

第十八講 美と藝術

第十二講 彫刻の話

—目次—

感情と材料——舞踊との關係——右代に於ける彫刻の用途——彫刻的主題、ラオコーン引用——彫刻の與ふる官能刺戟
載——彫刻は統一せる空間的印象を與ふべきもの——建築との關係——客観化せられたる情緒としての彫刻——安靜

感情と材料

藝術家の問題は上にも申しました通り、自分の情緒を客観化し且それを人に傳へる様な心象又は形を作り出す事でありませぬ。完成せられたる藝術品の的確なる形はもとより獨創的の感情に依りますが、亦それを表出する爲めに傳ふ物質的仲介物と、其の仲介物が作家の想像を制限する範圍にも依ります。感情と仲介物とは互に修正し合ふもので、出来上つた作者の形は此の二者を調停したものであります。如何なる藝術を論ずるにもまづここに筆をとめておかなければなりません。彫刻の仲介物は大理石か青銅の様持

久的物資に代表された人の形(時には動物の形)であります。

舞踊との關係

彫刻は其の表出の主要の導子は人間の形であると云ふ點は舞踊と共通であります。此の點に於て彫刻と舞踊とは情緒の生理的姿態を扱ふに凡ての藝術中最も適したものであります。是等は沈鬱な色や低い音色で悲しみを描出するのでは無く、うなだれた頭の弛んだ筋肉、力のない形等、悲しんで居る人の實際の様子に依て悲しみを現はします。舞踊の研究は彫刻家に多くの暗示を與へる筈で、古代の希臘、羅馬等の藝術家

は實際モデルにせんがために、且舞踊の特質的姿態を表はさんがために熱心に舞踊者を求めたものでありました。生きた人體を藝術にこなして見せる時に守るべき法則は、彫刻の時に（無論多少の修正は入るにしても）有効であるにきまつて居ります。でありますから、對稱又は各部の適宜の平衡の方則は舞踊に於けると同じく、彫刻に於ても肝要な法則があります。彫刻を舞踊と區別する點は彫刻の表現を制限すると同時に便宜をも與へても居ります。舞踊は姿態又はアラベスク同様運動をも含んで居りますが、彫刻の技術では後者を映し出すことが出来ませぬ。間接に即暗示に依て、運動の觀念が彫像から——其線のリズムの關係から得られる事もあるのは事實でありますが、その印象は舞踊家の演ずる實際の運動の強さと活氣とを缺いて居ります。然し一方では彫像は生きた形ではする事の出来ぬ藝術的誇張を一層簡單にし抽出することが出来ます。荒削りの彫刻は細微の點を

缺くために却て力を添へる事があります。亦幾分自然を失して姿勢、若くは理想化した筋肉の發達等は生きた身體より彫刻で利かす事が出来ます。彫刻家は誇張も出来れば排除も出来る即彼は心にさまふの人の姿勢を持つて居り爲度い所を勝手に改削することが出来るのであります。

古代に於ける彫刻の用途 彫刻は或特殊の

實用から起つたもので、可成り發達して後始めて一般化したる情緒状態の表現となつたものであります。埃及人の間には肖像彫刻の製作を促した例外の刺戟——宗教上の信仰と關係した刺戟がありました。埃及人は靈魂又は「相假物」と云ふものを誰しも持つてゐて、それは死ぬ時に肉體を離れるが復活の時には又一所に結び付くものだと思つて居りました。併しその間、魂の宿る所がなければなりませんので、その宿として故人の像を作り、魂はその像なり類似物の中なりに留まるものとしてありました。かう云ふ信念は彫刻を勢ひ寫實的

なものに致しました。アッシリア人、バビロニア人間で彫刻者が盛に傳はれたのは王の記念祭と頌榮との爲めで、長い凱旋の行列、戦へる王の繪物語、王の狩獵、王が尊敬を受けてゐる處等が宮殿の壁に彫られてありました。かう云ふ次第でアジア人種に於ける彫刻の状態は藝術の理想的方面よりも模倣的方面を強めました。後年の羅馬人も抽象的儀型的美術よりも出來事をそのまゝ記念せんとし、大人物の肖像を愛した點に於て矢張同一であります。然るに希臘人に於てはこれと異り、天才等は寫實的個人的形より抽象的儀型的のものをとりました。例へば彼等は戰勝の記念には大將が敵と渡り合つてゐる所など實戰の光景を描寫した形をとらず、勝ち誇つた線と戰勝的な姿勢とを持つた翼のある女性(ニケ)の形で祝ひました。斯様云ふ形は戰場の全景の代りに一個の人物を表はし、且或時の勝利のみに限らず一般に勝利と云ふものを表はして居りますから一層抽象的であります。

同時に斯様云ふ形は如何に眞に迫つた戰爭の寫眞より一層明らかに凱旋の情緒を刺戟いたします。しつかりした前進的の形は其の輕快な線と共に觀者に同様な姿態をとらせ、従つて力の感じを起させます。斯様に彫刻が忠實な摸寫の必要を放れて來ますと、一般的になり且情緒的方向が力強くなつて、こゝに始めて全き意味に於ける藝術となります。

彫刻的主題「ラオコーン」引用

感情を表示

するあらゆる人間の姿態の中、彫刻家の目的には不適當として排さなければならぬのもあります。此の點を美學上の問題として論ずる事はレッシンダに始まりました。レッシングのラオコーンは「繪畫及詩の範圍に就て」の論文ではありますが、彫刻品——ラオコーン——を問題に追附く要點として採り、且彫刻美術に對する尊い批評もはいつて居ります、此の論説は美學史上大切なもので、精神表現のために形式を犠牲にした中世の見解に

反對したものであります。彼はもし彫刻を表現の仲介物とするならば、その特別の性質を顧慮してそれに譲る所があるべきであると云ひ、彫刻の範圍を左に擧げて居ります。「凡ての現象突然起り突然消え、瞬間しか留まることの出来ぬ性質を持つてゐるが如き。凡て左様云ふ現象は快不快を問はず、藝術が與ふる持久性に依て、その生ずる印象は見るごとに薄れて行き、遂には全體が倦きらるゝか悪感を引き起させる様になる様な不自然な外見を得るものである」。彼の説に依りますと彫像には當然持續的など感ぜらるゝ時をのみつかふのが妥當なので、猛烈な激情の如きは一時的のものでありますから、従つて彫刻にするには加減するか、絶對によして了ふ外ないのであります。猶彼は希臘人の事について斯様云つて居ります。「忿怒及絶望は彼等の製作品を少しも醜くしなかつた。彼等は激怒を柔らげて峻嚴とし、苦惱は柔げられて悲哀となつた。」(藝術家の情緒描寫の正確さを解剖したダ

ウインも此の説を是として居ります。)仲介物の性質に相應せんがために斯く題目を和らげるのは藝術上至當の事であります。併し藝術が遠慮せねばならぬ情緒表現の程度を正確にきめる原則の問題になれば、意見を戦はず餘地があります。ミケランヂェロの流派のものは無論ミケランヂェロ自身も餘りに劇的な瞬間を製作に選んだ傾向が幾分あります。著るしい例はベルニンの「アポロとダフネ」の如きで、逃げて行くニムフと追掛けて行く神とはその物語の最高潮、危機一髪瞬間を表はして居ります。がその瞬間の引き延ばされたのを見而もそれが永久にその儘であると思ひ至る時に、線の美しさにも拘はらず、かの彫刻はうそらしく見え、少々馬鹿げても參ります。その反對に彫刻家がしばらくは自然に續き得べき氣分と姿態とをえらぶならば、其の人は自分の使ふ持久的な仲介物に特に調和する主題をえらぶ者と云はれます。ドナテロの「セント、ジョン」、ミケランヂェ

ロの「コレンゾ、ド、メディチ」、ロダンの「ペンシッ
ル」等の如きものは、その永遠の静けさと、永遠
の瞑想の力とに依て、神秘と力との表現に成功し
た彫刻であります。

彫刻の與ふる官能刺戟

彫刻家の材料は三

元で評價する事の出来る大きさを持った立體の物
質であります。その面の此處彼處をそれ／＼違ふ
深さに刻んで明暗——平面ならば繪の具の調子を
變へて作すべき——をつくります。そこで塗つて
ある平面に刺戟される官能の印象と、第三元に於
ける後方へ實際廣がつてゐる物體の刺戟する印象
との間に果して相異が有るか無いかと云ふ問題が
起つて參ります。三元を持つてゐる物にあつては、
近い處と遠い處とは眼の焦點に變化を要求すると
云ふ事は有り得べき相異です。大なる深さを持つ
一團の彫刻物に近く立てば、集團中の別々の部分
を見るには、隨意筋が動かなければならぬのが分
ります。焦點を幾度も變へなければなりません。

(これは無論一つの眼で見ても二つの眼で見ても

同じであります)。ヒルデブラントの説では、藝術
品は遠近に適合せしめんが爲めに斯く焦點に位置
の變化を求むる事なく、全體として恰かも一の平
向に於けるものの如くに見えるものだと云つて居
ります。拮對象の集團から少し離れて立ちます
と、もはや色々に適應せんがための緊張を感じな
くなるのは、全體が一つの平面の様になつて、兩
眼が同種の心象(近い處で見る様な、亦是實體眼
鏡でみる様な異つた心象ではなく)を得るからで、
斯くてヒルデブラントが遠隔心象と稱した、簡單
になつた統一を有する視覚印象が得られます。一
切の造形美術品は此の印象を與へるものでありま
す。併し斯う云ひました所で、三元を與へるのが
彫刻の仕事たる以上、決して彫刻は三元と無關係
だと云ふ譯ではありません。が彫刻は調節筋の實
際の變化を要せずに、深さの觀念を刺戟する事が
出來ます。次の項にヒルデブラントの學説の今一

面を述べませうが、その處に彫刻品の視覺的要素のみが其の知覺内容の全體であるか奈何かを調べませう。彫像は觸れるための物では無いのでありますから、感覺器官の直接刺戟の與ぶかる範圍内に於ては、視覺的要素の外何もありません。併し我々の物體及び面に對する概念は純然たる視覺經驗とは異なる經驗、即ち觸、壓、運動等の經驗と切り放す事の出來ぬものであります。勾配のついてゐる面、亦是觸れて興味のあるものをみれば、其の上に於ける觸接、運動の心像が暗示され、時には始めの運動が眞に行はれる位その強い時もあります。其人の空間知覺の學説はどうであらうとも、例へば空間は直接經驗の究極事實として知覺されると信じやうが、又はそれは觸接及運動の多くの經驗の複合又は溶解した結果として知られると信じやうが、何れにしても是等の感覺が空間の總念に非常に勢を附けると云ふ事は確であります。もし人が或物に手を觸れそれを擦り、壓し、

擧げなどすれば、その容積及形の知覺は、いかに控え目に云つても確にその所作に依て強められるのであります。同じく或空間の空虚、室の廣大も實際めぐつて見て、それに依て行動の自由を経験すれば、一層眞實になつて來ます。故にもし彫像なり繪なりが、斯様な感覺の記憶を刺戟するならば、それは容積と範圍との十分な表示に近附きつつあるものであります。何にてもあれ、自由な運動を誘ひ又は觸接を招く様なものは、それだけ、感覺的方面に於て經驗者の興味を惹くのであります。

彫刻は統一せる空間的印象を與ふべきもの

ヒルデブランドの造形の美術の學説は、約言すれば、「浮彫」の概念を凡ての造形的製作に應用する事に歸します。佳い浮彫の彫刻は直に統一された平面、亦は「空間の單一層に於ける形態の觀念を傳へるもので、完全なる彫刻は（繪も然りと云ふ）さう云ふ層の觀念を與ふべきだといふのであ

ります。

「相異なる距離に於ける事物を示す部分の集合として繪を考へる時、もし其物が少數の平面に置かれ、且其の平面と平面との距離が比較的大きければ、物の距離と繪の全體の深さが一層明瞭に表現され、一層容易に思料される。各方面は其等の與ふる顯著なる對照の爲めに第三元ダイメンショウに對する感じが刺戟される様に、出来るだけ簡單にしなければならぬ、云々。」亦次の様にも云つて居ります——

「我等の慮かるべきは、形體は各々の状態のままに空間の層の觀念を刺戟し且同時に統一せる平面を明らかに有する全空間の描寫する様にしなければならぬ事である。」

彫刻の群はその限界的空間として簡單な幾何的形を強く暗示すべきであると云ふ一般に美術家の稱へる説はヒルデブランドの學説と全く同一精神に出て居ります。彫像は岡の上から轉がり落ちて、前と少しも變らぬ様に見えなければならぬも

のであると云ふミケロアンジェロの言は、形は簡單且堅實でなければならぬ事を云つたものであります。ロダンは彫刻物は全體として、方形亦是三角形の如き「自然」の形との關係を示さねばならぬと云つて居ります。マツコールはロダンの彫像の一ツに就て「彼は一定の距離ををけば、記念石と見える位簡單な彫刻をした。」といふ評を下しました。

見る人に簡單明瞭な統一ある空間的知覺を與へると云ふこれが造形美術が造形美術たる所以であります。

建築との關係

彫刻に對する今一ツの技術上の要求は、その据ゑ附けられる建物とよく合はねばならぬことであります。作物の線は或程度までそれを置いてある建物の位置と形態とに依て支配されます。彫刻物はそれを包む周圍の線に適應させる事は希臘人が始めて發達させた通則であります。かういふ適應は古代美術の一般に通じた特

徴ではありませんが、併し希臘人間では傑作の多くは寺院の裝飾のために作られたので、此の建築上の位置のため群の構成や單一な形態の姿勢は厳しく調整されました。寺院の破風に於ては邊の線は低い三角でありますから、中央の形像は立つ様に兩端のは坐るか横になるかする様に作らなければなりません。希臘の小壁はいろいろの方法で相連なる形像は同じ高さにし、形は皆殆ど同一の線にするのが普通でありました。中に坐つた人があればその頭が外のとちがはぬ高さにならぬ様に形を大きくしてあり、これがため面白からぬ空隙を線の中にこしらへずに濟みます。パーセノンの小壁では作の限界外に出ぬために馬が小さくしてあります。中世の彫刻は希臘のと同様に、或場合には立ち勝る位此の適應の方則をよく現はして居ります。ゴシックの壁龕中の形像は、ゴシック建築の全體に通じて力を得てゐる彼の瘦せたぎつぎつした線と調和する様に加減してあります。併し

その嚴酷な線、抑制的な姿勢は、中世の彫刻の魅力たる禁壓された想烈の美と決して相容れぬものではなく、却てその起因とも見られるのであります。

普通彫刻形像の満たす空間は建物の線に依て決められた簡單な抽象的の形で、破風の三角、メトリブの四角、フリーズの長帶、眞直な鏡板、色々の場合の壁龕等がそれでありました。作物は其の据ゑられる個所が定まつて居らぬ場合ですら猶前述のとはり建築上の問題から起つて來る様な幾何的形態に支配されるのは美術家が限界線を非常に重んずる結果であります。立案者は三角又は四角の如く限られた概念をえらび、其の範圍内で像を作りますので、従つて好い作は事實存在するにしても、兎にも、單に想像上のものに過ぎないにしても、兎に角建築的の線に支配されるものであります。

客觀化せられたる情緒としての彫刻

彫刻

家は只空間を塞げばよいではなく、夫を人間の形

で満たさなければなりません。これが彫刻家に情緒の客観化の特種の機會を與へます。彫像は永久的であり、原則として、かなり正直な人間の形の表示でありますから、情緒的反動の外面の徴候を具體的に且正確に固定するに適當して居ります。音樂も純粹の圖案も無論感情を表現致しますが、

彫刻の表現法とは違ひます。如何となれば、其等も運動的暗示は與へるにしても、彫刻された人の形の方が猶一層ありのまゝのモデルを與へるので、従つて見る人の模倣的再現を一層強く誘致するからであります。キュルベは美學上の實驗を試みて建築物及彫刻物の幻燈を見せた處、人の形の繪の時のみ被験者は模倣的姿勢をとる傾向を感じたのが判然致しました。

彫刻の研究には情緒に屬發する肉體の状態及顔面變化の科學的研究から掛かるのが至當であります。情緒の實際の徴候を知つてからで無くては美術家の爲た事を十分に知ること、十分に鑑賞す

ることも出来ません。無論表示の確實を感じる事は出来ませうが、實際の情緒の現はれ方を知らなくてはそれを知ることには出来ません。四一頁と四二頁とに出て居る圖で、科學者の觀察と藝術家の實地に行つた所とが一致してゐるのが分ります。

兩圖共にゲーウインから寫したものであります。

前圖は「敵意」を持つて外の犬に近づぐ犬を示し、後圖は同じ犬が溫柔な人なつこい心持になつて居る時を示して居ります。其情緒は犬ではありませんが、直線で成つた勢の好い突張つた状態は彎曲した波狀のとは異なるものを表はして居ると云ふ事はすぐ分ります。直線と曲線との間に同じ様に對照は次の頁の三圖、左アテネ、中央アフォロディト、右ニオベに現れて居ります。アテネの表現してゐる感情は、敵意ではありませんが、強くて自恃的で且人と懸け離れた所があります。アフォロディトの姿勢はそれほど峻嚴でなくて懐かし氣があり、最も曲線的なニオベに至つては、其兒に對する憐愍

と神への哀願とを表現して居ります。ニオベの形



守らうとする衝動と、同時に哀求のために身を延

態は情緒は衝動の衝突

を現はすと云ふ觀念を

も又非常によく解いて

居ります。二つの著る

しい反對的運動が明白

に表はれて居ります。

即ニオベには兎の上に

屈みかゝつて兎を庇ひ

ばさうとする衝動とがあつて、ニオベの姿勢は其

の二つの傾向を融合しやうとして藻掻いてゐる形

であります。理論上では彫刻は凡て情緒を表出する

ものでありますから、如何なる作品の中にも相反撥する傾向の徴候を見出す事が出来る筈であり、實際見出し得る場合が多いのであります。ニ

オベの外の顯著な例はマーシアスの一步踏み出し乍ら同じ瞬間に身を引いて、制遏と驚愕の感じを表はしてゐる所、ミチランジェロのモーゼの活動

せんとし乍ら、強めて自ら抑へて、爲めに反對の衝動で顫へてゐる所。ラオコーンの捲きつく蛇に

争ひ難くて、頭を後方へ振り遣り半ば屈從し乍ら、猶ほ結局抵抗してゐる所などであります。斯様な

對比せる衝動を現はす状態は情緒の客観化にあてはまつたものであります。

安靜 彫刻は強い情緒を描出するにして

も、常に安靜と威嚴との要求を考へなければならぬのであります。レッシンク、ヴィンケルマン及其

他の人々が、希臘の全盛期の作品の特徴たる安靜の穩かさを主張したのは實に當を得て居ります。併し「安靜」なる名辭を餘り狭い意味にとつてはいけません。これは怠慢性を意味するのではありません。睡眠の全き弛緩から生ずる怠慢の如きは彫刻の安靜の理想とは餘程懸け離れて居ります、其の反對に希臘の彫刻の安靜は、極めて壯な肉體の活動とよく合つて居ります。ペーターは或闘技家の形について次の様に書いて居ります。

「それは恰も右腕を後方に振ると左足を前方に踏み出さんとする運動との二つの行動間に介在する休止の刹那に、涼しい風が颯と吹いて來て金屬か、さも無くば眞の生ける青年を凝結し、永久不死としたかの様であつた。物質即ち嚴然たる青銅又は大理石は斯くて休止して居る、がその美術上の形は、ころがつてゐる珠か圓板がその運動の各瞬間に於て休止するといはれる位の休止としか云はれぬ。無論これは心理學上のみで云はれる事ではあるが」云々。

希臘の彫刻にはパーセーンやテシウムのメトローベに於けるが如く動作は活氣のある又は死物狂ひの激しい争闘をすら表はしてゐるのも澤山あります。此處でも亦、唯一の安靜は反對の行動間の一種の平均であります。「安靜」より「平衡」亦是「收まり」とでも云つた方が、希臘の彫刻の特質をよく表はす様に思はれます。

「威嚴」も亦誤解を受け易い言葉であります。靜かに立つて居る形を希臘人はよくその彫像にえらびましたが、これは普通に威嚴を添へますし、恐らく美術的に最良のものでありませう。併し同時に大理石の形態は餘り軽い自由な恰好では立つてゐる事が出來ぬと云ふ事も考へなければなりません。作の美を壞さずに腕や足を支へると云ふ問題はむづかしい事で、此の技巧上の困難が大理石の彫刻には餘り思ひ切つた姿勢をとらせぬ一理由であつたかも知れません。青銅の様に一層強い物、

及び背景が支へて呉れる浮彫の作品にあつては、此の困難が失くなるので、従つて一層自由な活動をうつすことも出来まじし實際うつしたのもあります。威嚴は色々な姿態と完全に合致し得るものでありますが、亦直立でさへあれば必ず伴ふものとも限りません、威嚴は價値を意味するもので、多くとも少くとも力なり收まりなりを示してゐる形態は、各々その示す度に比例して價値あり、威嚴を持つてゐるのであります。安靜及威嚴は情氣亦是強直を意味するのではなく、平衡收まり且力を意味するものと分かれれば、これを美學上の範疇として認めて差支ないのであります。

第十三講 繪 畫

— 目 次 —

彫刻との比較——光及び色彩の限界——線及び形の布置——繪畫の目的——ブロード・スタイル——肖像畫——風景畫——繪畫の裝飾的概念

彫刻との比較

圓筒狀なる彫刻には、此種

の作品は各々方面から眺められると云ふ事實のため、或論理上の單一が要りません、彫刻品は動いてゐる觀者を豫想し、従つて色々な方面から見られる事、亦其れ故に全作品が同時に領解されるよりも段々と連續的に領解される事を豫想して居ります。斯様云ふ關係に於ける論理的單一とは、相異の景が各々明白に「隨伴」して見える様に連絡してゐる事と、外の方からも見られるために幾分作が制限されて居ると云ふ事を意味して居ります。繪畫の場合はこれと違つて、二元ダイメンションにしかわたつて居

ないので觀者に唯だ一つの方面から見られる事しか豫想して居らず、觀者は、畫布キャンバスの前に立つて繪を一の全體として見るものとしてあります。此の相異から生ずる一つの結果は一層多大な變化と活動とが著色せられたる作品間に必要になつて來る事でありませぬ。繪畫は唯一面だけしか見せないもので、爲めに其の一面が變化と運動とに對する欲望を満足させなければなりません。繪畫の條件に餘程近づいて居る彫刻の形、即ち凹彫及薄肉彫等は普通の彫刻よりもつと變化と活動の勢とに富んで居りますこれは技術上の考慮(一九五頁參照)から

も來て居りませうが、今述べた理由にも由ることと思はれます。

彫刻と繪畫の第二の重要な相異は、彫刻の方は背景、雰圍氣及遠近を欺く事、若くは少くとも全く閉却されてゐる點であります。時としてギベルチの青銅の扉の様に、彫刻品に於ても遠近及背景を重んずる事もありますが、かういふのは例外であります。此差異から彫刻に比して繪畫の方がずつと變化に富む様になります。故に彼のチントレゾトーの「バックカスとアリアドネの結婚」及「銀河の起原」の二作中の飛翔してゐる形は無上の快感を與へます。併しさう云ふ形を圓筒狀の彫刻にし、從つてそれを支へる雰圍氣が無ければ餘りに不安固で、とても觀る人を樂しませ歡ばせる事に出來ません。次に亦繪畫に於ける通景は統一の一要素で散亂せる條項を結び付ける役を致します。此の要素を缺いてゐる彫刻に於ては緊密に統一せる配置が必要でありますし、統一する線は形

體自身の中に無ければなりません。然るに繪畫の方は背景及び雰圍氣等の形同様迎景のお蔭にも依つて、形態をもつと自由に配置する事が出來ます。

彫刻に於ては人物なり行爲者なりは全く其の四圍と切放されて居り且其の四圍は觀者が自分の頭で作らねばならぬと云ふ事が出來ます。其の反對に繪畫では條件位置等が多く現はしてあり、猶純粹の風景畫の場合なら、自然の四圍を與へて人物は欲しければ銘々の頭で作るなり、感じるなり勝手にさせてあります。

最後に近世に至つて、近代の彫刻は古代の彫刻と異つて彩色を施されないで、色の點で非常な相異が生じました。此の色の事は空間的作品にも反動して參ります。上に繪畫は其の背景のために形體を彫刻より廣く散布することが出來ると申しましたが、亦繪畫は彫刻では巧く行かぬ程のごたごたした集合をも現はす事が出來ます。これは線と線とはこぐらかる程にこみ入つてゐても別々の

色に依て形を銘々はつきり區別させるからであります。

光及び色彩の限界

戸外の風景をうつさう

とする畫家はその目的を達する爲めに使ふパレット又は繪具盤には限りのある事を知ります。自然のあらゆる状態を正確に描寫しやうとすれば、畫家は最高の光は太陽の様に明るく、最深の陰は地下の洞窟の様に暗いの迄備へた繪具盤が入用になります。一見しても分るとほり、畫家の用ゐる白と黒とは、自然の示す非常な懸隔のある限度を僅に暗示する位のものに過ぎませぬ。キルシュマンは曇つた日の空は、それに對して見た白色の門よりも四百廿倍明るいのに、繪の最高の光はその最深の陰の僅に六十六倍に過ぎないと云つて居ります。畫家の問題は其の持つてゐるだけの繪具で出来るのはどういふ事か、此の限りのある道具で自然をうつすにはどう翻譯すれば好いか、如何なる意味に於て畫家は其の見る所を忠實に譯す事が

出来るか、等であります。無論此の問題は描くべき物體の色が畫家の繪具の色以内に在る時は起りませんが、風景畫若くは何でも非常に明るい物を描く時には、重要な問題となります。たとへば或物に三の色調が有り、其中最も明るいのは 30 、中間のは 20 、最も暗いのは 10 、と云ふ様に數で表はす事が出来るとします。次にパレットの制限は 20 から 10 までだといたします。(是等の數は決して絶對的の意味を持つて居る譯では無くて説明の便宜上使つたに過ぎませぬ)。其の物を表示する事の出来る一方法は、 30 、 20 、 10 で現はれる三つの調子を使つて描くので、さうすれば其の相對的價值に對しては忠實であるものの、同時に 10 の代りに 20 、 20 の代りに 30 、 30 の代りに 10 を使ふので、殊に此の最後の 10 の如きは、眞實の物には全く出て居ない調子ですから、此の繪は根本的に誤つてゐるとも申せます。今一の仕方は、 20 を最高の調子に、 30 を中間のに、 10 を最低のに使ふのです。斯うし

まずと最暗の調子には絶対に忠實であり、中間のにも殆ど通つては居りますが最高の光が誤つて居りますし、それと外の二つの調との間の關係も違つて居ります。此の二つの方法の外に、兩方の要求を或程度まで納れてゐる中間の方法をえらぶ事も出來ます。30, 25, 20で三つの色調を出し、これに依て相對的價値を幾分似せ、且一つの調子だけは全然同じにするのも和協の一法です。斯様云ふ各種の遣り方を略説しますと以下の様になりま

40 30 20 = 實物の各價値

30 „ 10 = 使用し得べき繪具の範圍

(1) 30 20 10 = 相對的價値を重んずる方策

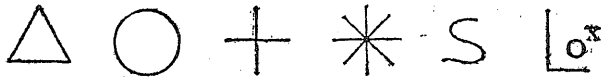
(2) 30 29 20 = 絕對 „

(3) 30 25 20 = (1)及(2)の協合

ラスキンは此三方式の例として、第一、若くは相對的價値の方法にレムブランドの作、第二のにヴェロネース、第三のにターナーの作を引いて居りま

す。第二の方式は印象派畫家がとりました。並置して二の色を出す其の新混色法に依て點彩派（二三頁、色の混合參照）の人々は色の明度を幾分高める事が出來ました。斯うして色調の眞は少しは増したもののそれは陰影の方ばかりであります。マッコールは、「外光派の畫家が達し得る確實な眞は陰影の價値の眞のみに限られて居る。陰影を其の自然の價値に近寄せるに隨ひ、明暗の懸隔が減じて、終に實際の懸隔と比べれば何程でも無くなる位迄にしなければならぬ。

「故に日光をうつす方は新舊の繪畫共に慣例に依つて居る。新舊何れも光を正確にうつす事は出來ぬ。ただ舊い方は陰影と光との對比の眞を幾分保つ爲めに、陰影を自然のよりも一層暗くしてこれを偽現したが、新しい方では、光陰共同様に相通の明度の眞を得、且陰影に於ける明瞭清澄な色の確實な眞を得むが爲めに、舊來取つて居た方法を抛つたのである。」と云つて居ります。



線及形の布置

繪畫の構成に

重要な要素は圖案の所で述べました通り、手衡、統一及或簡單なる幾何的形狀を基礎とした組織であります。

ブーアは構成上の根本的形狀を六つ擧げて居ります。それは茲に示した通り三角、圓、十字、半徑、S字及び矩形でありますが、實際是等は統一の六原則であります。三角と圓とは集中を最もよく表はし、十字と半徑とは生氣を最もよく示して居ります。S字、若くは優雅の線は最も彈力的で且變化に富むとブーアは申しました。矩形だけは不平均な形で、これを完成するには π に於けるが如く對稱の形が要ります。斯様云ふ構成の型は二元ダイインシュンにしかわたり居らぬ繪畫にも三元ダイインシュンにわたつてゐる繪畫にも

役に立ちますので、三角ならば垂直、平面に於てはピラミット形を示し、亦遠方へ引退してゆく通景をも表はすことが出來ます。

繪畫の目的

中世紀に在ては繪畫は教育品

として寺院で奨勵致しました。當時は文盲な人が多かつたので繪畫は宗教史又は聖者や殉教者の傳説を教へ込むのに便利な物と思はれて居りましたし、徳や惡徳を諷諭した形や地獄天國等を表はしたのも又爲めになると思はれて居りました。それで繪畫は宗教上又は道德上の教訓を教へるために官で奨勵したので、圖解的、叙事的な事を目的として居りました。後に至つて技術の熟練と共に形及色其物に對する興味が文學的意味に對する興味と相競ふ様になり、學問及思想傳達の方法の廣布と共に、繪畫に於ける叙事的意味が失くなり始めました。のみならず文藝復興期が異教の題目やモデルをも藝術に用ゐるに關かつて力があつたので、是が繪畫を其の宗教的傳説から釋放する様に

しました。人物を描く繪の慣習は、古い伊太利の畫家の間に猶行はれましたが、違つた目的が自然出て參りました。人物畫は彫刻と同じく、人間を實際の情緒状態であらはして、感情を表現する事が出來、従つて繪畫に於ける一表現法としていつになつても失くなる事はありません。併し繪畫は其の發達に伴つて、その或形狀に於ては以前程觀者の情緒に眞向から訴へる様な事がなくなり、其効果を納めるにも代表的手段より色、光、線、形及び人間の形以外のものの描寫に依る様になりました。畫布キャンバスの主たるものは人間には限らなくなつて參りました。畫家の目的は矢張り觀者の興味を起し、感情を動かすにあるのではあります。中世紀の畫家は寧ろ特殊な意味を傳達しやうと努めたのが、近代の畫家は事件や物語の説明は歇めて、純粹の色及形を本として、情緒に訴へやうとして居ります。中世の繪畫の意味は特異的叙事的で有りましたが、近代の作品の意味は一般的

且情緒的で色及線と根本的に關係のある意味であります。

ブロード・スタイル

ブロード・スタイルと

は些細な枝葉の部分を除いて、主題の大きい若くは大切な所を描く事であります。特徴を表はして居る箇所を描き觀念を與へて、それを詰らぬ附加形容のためにぼんやりさせない様にするのであります。繪畫は藝術中最も模倣的なものと看做される事もよくありますが、繪畫が美術思想を示すが多くなるにつれて、直譯的文は科學的の目論見と遠ざかつて行きます。視覺印象は通常塊のまゝ來るので、人は有義な藝術的印象を引き出す前に、それを心で解剖し彫刻する必要がありません。大まかに描くと云ふ事は、事實より意味を描く、即ち或物が折節有り合はせたからではなく、それが情的に有義なるがために描く企ての一面であります。

肖像畫

一寸考へると肖像畫の場合には正

確にモデルを眞似す可きである様に思はれます。若し類似の要る事があるとすれば、此處では確に在る筈でありますが然らば類似とは一體何の事とせうか。私共は友達の寫眞を見て始めて平生一向氣のつかなかつた點に氣のつく事があります。さてかう云ふ點は或意味に於て眞實ではあります、必ずしも類似を明白にせぬのみか、寧ろぼんやりさせる場合がよくあります。さうすると其の寫眞は間違つてゐると我々は考へますし、さう考へられる様だと技巧的に其れは間違つて居るものであります。我々が求めるのは「眞」では無くして特徴的類似であります。僅少な線で顔の特徴が際立つ事もありませうし、而も其の線が顔自身には實際表はれぬ線である事もありませう。ポンチ畫の場合には之は確に事實であります。其れで若し特徴の表示を望むならば、當人の顔よりも誰か別の人の顔の方が一層好い類似たる場合も無い事はなからうとさへ思はれます。肖像畫に眞に求めらる

るものは、どの藝術とも同じく、事實よりも寧ろ意義にあると云ふ事は、信する信せぬに拘はらず否む事が出来ないのとあります。すると此處に今一つ一層面倒な問題が起つて參ります。人のどう云ふ様子が眞に最も有意義でありませうか。我々が眞に要求するのは個性的特徴でありませうが、類型的特徴でありませうか。希臘美術は其の彫刻から推せば、個性的よりは寧ろ類型的、若くは通有的の特性を表はすに意を用ゐた様であります。希臘美術では顔面の描寫はその慣例に従つて肖像の場合ですら其れを破りませんでした、それでも希臘の彫像には特性が缺けては居りません。個々が通型の力と完成とを備へてゐるのであります。亦日本の美術も個性的より類型的な顔の方を表はして居りますが、併し實際日本人の顔をよく知つてゐる人達の話では繪に表はれた顔は非常に特徴を表はしてゐると申します。最も完全に部類を代表するものは或意味に於ては確に最も有意義

であります。其れは其れ自身より多くを意味して居り、且一層大きい人間の部屬を紹介致します。

全然變則な人、又は非類型的な人は永く人の興味を惹く事は出来ませんが、人より勝れて居り乍ら猶同じ性質を分けてゐる人は、何時までも飽きられません。ハーンは日本美術に表はれた顔に就て斯様云つて居ります。「日本畫に於ける相貌は一見慣例的であるが、これは彼の個性の類型に於ける個人の人類全體に於ける、細部の感情に於ける從屬の法則を以て幾分説明する事が出来る、云々。

西洋では近世に至つて其の特殊の哲學に隨つて、肖像畫にも特殊の要求が提出され居ります。よく出來た肖像畫とは、明白な個性を表示して居らぬばならぬもの、其の顔の中には類型と區別を立てる所の個有の點が無ければならぬものと西洋人は考へて居ります。優れた肖像畫の神秘と魅力とを助けるものは、實に此の個人的末知的の要素であります。併しさうかと云つて純粹の獨特別個

の顔が可からうと思ひ違へてはなりません。我々が要求するのは單獨無比で而も同時に類型的な顔であります。此の兩者は決して兩立し難いものでは無いので、其の一致した絶好の例はモナリザであります、レオナルドは婦人の類型を表示するに面白い定則を設けて、「婦人は兩膝をなるべく密接させ、兩腕を互に近寄せてをくか又は身體の邊で組み合はせ、頭はうなだれ氣味に稍や傾むける様にして謹ましやかな扣へ目な態度にして表はすべきである。」と云つて居ります。モナリザを描いた人の言としては自然に聞えますが、斯様云ふ明確な慣例も類型の外廓であり、個性の起因となつて役に立つ事もあります。モナリザの場合では、其の慣例と類型とに従つて居る所が却つてその幽幻深奥の魅力を成した所以であります。

風景畫

肖像畫から風景畫へ移るのは、最も人間的なものから、最も神人格的なものに一步を移すことになります。近代藝術に於ては風景畫

は一個獨立の型として明白に識別されて居りますが、中世及文藝復興期の藝術に於ては風景畫を肖像畫や人物畫と區別する事はありませんでした。

其の變化の原因は近代の専門を重んずる傾向一には科學的態度にも基づく傾向に、少くとも幾分はよつて居ります。科學的なものは全體を包括する概論よりも詳細の正確な記録とを心掛けます。畫家が同一畫布上キャンパスに何もかも描く代りに、自然の或一面をのみうつさうとする時、科學的性質が繪畫にも映つたものと云へます。藝術はありのままの正確を期せぬ點に於ては決して科學的ではありませんが、經驗の或一面を出でないとする點に於ては科學的であります。單一なる印象一瞬間、經驗の斷片等は近代人にとつては各獨立した効力を持つて居るものであります。刹那に現はれて消える姿も尊ければ、稻叢を掠める閃光も永久に動かぬ圖と等しく有義な畫となることが出来るのであります。

風景畫の發達に資した今一つの刺戟は群集的文明の状態に對する反動ともとる事ができませう。多務の人は孤獨を缺く事が甚だしく、皆人類から逃れる隠れ家を求めて居ります。所が好い風景畫は見る人と非人格的、單原的、一般的なものに没影させ且それと一致させる力を持つて居ります。又それは人を社會的慣例の何等關かはる所なき四圍の中に置くので、その社會的意識の消失と共に自意識も亦殆ど亡くなつてしまふのであります。

風景畫の主な長所は、その雰圍氣と空間とに與へる感情にあります。人物畫は、もつと面白い線を見せる事が出來ますし、純粹の圖案はもつとをやかな色を見せることが出來ますが、併し高さと幅と距離の深さとを表はす點は到底風景畫に及びません。此の種の繪には第三元ダイメンションが非常に重要であります。これは畫中の自然物を自然に見せんがために傳はれてゐるのでは無く、第三元ダイメンションを描出せんがために自然物が傳はれてゐる、と云つた方が一

層至當であらうと思ひます。第三元ダイメンシヨに對する要求

とは對象の大きさを實現せんとする要求ではなく、空間の深さと空虚とに對する要求であります。背景から物が「浮き出し」て見える様になる事は凡ての藝術批評で貶しめられて居ります。實體眼鏡の繪ならば實物その儘に物が背景から浮き出しても見えませうが、好い畫に對してさう云ふ事は望まれません。ローとトムブソンとは此の區別に就て次の如くに云つて居ります。「人は繪の中に這入り込むのが快いために、距離は成る可く増大して實現されんことを望むが、其の反對に大きな方は比較的減少されて表はされん事を望む。如何となれば前方に突出して居る様に認められたるものを觀る時は、我々は疲勞を生ずる位唐突な高い吸氣を始めなければならぬ、故に我乃ち繪に於ては突起は平たくされ、一種の中間空間に依て、其儘では自分の方へ膨起して來さうな對象と隔てられん事を望むのである。最も大きい繪は必ず比較的

平たく出來て居るものである。」

實際の距離が與ふる快感は幾分、眼の筋肉は遠景を見る時には緩むと云ふ事實からも來て居ります。又幾分は觀念的要素、即ち廣明、虚空、自由な運動等の觀念からも來て居ります。斯やうに我々は觀念及感覺の兩方の結果として快感を得るのであります。扱繪畫に於ける距離の場合には快感は彼の純粹の觀念からのみ來る様に思はれますが、(無論純粹の色及線に於ける快感から抽出して)、併し實景を見る場合に實際眼に起る弛緩的適合は、果してどんな働きをするかを知るのも面白い事でありませう。それは(一)全然何の働きもないかも知れぬ、(二)繪を眺める時にたいさう思はれるに過ぎぬ、(三)距離の暗示は實際に調節筋肉の弛緩を來し、爲に眼は繪其物の爲めに焦點を外れるのである、等の説があります。これは實驗して證明すべき問題でありませう。

風景畫の情緒的效果をベレンソンは宗教的感情

として説明しました。其の説に「空間布置は人を窮屈な苦しい狭い自我から放つて、そこに現はれた空間の中に溶け込まして了ひ、遂に人は其の

透過的内住的精靈となる様な氣持さへするに至るのである。換言すれば此の驚異すべき藝術は人を自分自身と引き放して其の呪文の利いて居る間、

人に宇宙と合體した感想、或は宇宙の精神とすらなつた様な感情を與へる者である。宇宙と合體の此の感じは直に宗教的精神の眞隨である。宗教的情緒は宇宙の合體の感情に生ずるもので、此の感情は空間構成品に依て創造し得可きものである。」
ペルジノ繪の宗教的效果に富むのは、形像其物よりも寧ろ此の空間の描出の爲めであると彼は云つて居ります。風景美の鑑賞を宗教的性質のものとして説く説かぬは觀者の氣質及思考の習慣に依る事と想はれます。確に廣大なる空間に對する感情は、一身的且社會的感情から人を切り放す傾向があり、且幻想を誘ひ、宗教的にもあれ、さうで無く

もあれ、其人の特色的を氣分に耽らせるものであります。

繪畫の裝飾的概念

上に二種の主題——肖

像畫及風景畫——に就て申しましたが、猶近世繪畫の最も特色とする事は、各特殊の主題を一向重く見ない傾向であります。或繪が個性を表现出して居るが、宗教的情緒を表现出して居るか云ふ事は、その線、團及色彩が快適に印象を與へるか如何かと云ふ問題は種重要ではありません。結局主題は圖案又は模様 of 起發を促すものに過ぎず、繪畫はアラビア式裝飾、又はペルシア式敷物等に對すると同じ標準で判斷を下されます。(これを Pension Carpet Idea 呼ぶ人もあります。)これは繪畫とは其の表面の價値に依て嚴密に判斷せらる可きものであると云ふことであります。

此の藝術觀は彩色家に有利な説であります、如何となれば彼等は其の藝術を純粹圖案、又は音樂的繪畫の抽出に近づけ様として居りますから、凡

ての藝術は間斷なく音樂の境地に進みつゝあるものなりと。「云ふべーターの說に彼等は同意致しませんでした。これは畫家に對しては或色の色調、明度及飽和は、模倣的正確の問題に依て些かも煩はされず他の色との調和の問題に依てのみ定められる、といふ意味であります。ホイッスラーがその作品に賦した名前、例へば「青と金の夜景畫」とか「灰色と緑の調和」の如きに、依て彼が此の理想を體して居た事がよく分かります。ブラングウィンの繪には少し離れて見ると、美しい色を強く斑にした着色大理石の面の様に見えるものもあります。觀者はさういふ繪に對して唐草模様を見ると同じ態度で、其の眞に在るがまゝをよろこび、其の直接の刺戟を悦びます。

斯様云ふ藝術觀は第三元ダイメンションの描出に無頓着であるか、それと伴はぬ様な傾向があります。繪は本來二元ダイメンションのもので、單一なる平面又は表面に適應せられた色彩から成つて居ります。故に深さ又は大い

さを顯著な特徴とする作品は凡て繪畫の基礎的條件と離れて行くものであります、其の反對に二元ダイメンションで面白く構成されて居るものは、凡て此の藝術に際立つてより合つて居るのであります。眞に繪畫的なる題目は必ずしも人を惹くに強い深さの暗示は入りません。日本畫はジムメルの云ひました通り、第三元ダイメンションを「放擲」して居ります、ホイッスラーの作物は或快い平たさの感じに於て日本畫と似て居ります。繪畫の形像又は要素は互に出たりはいつたりする代りに、皆一つ平面に聯なつて居り、其の平面を飽迄守つて居る所に或合宜を控へ目な落ち付きとのあるのが感ぜられます。ホイッスラー及日本畫に依て得られた優雅、精美及卓越は、繪畫の第一の條條を固守して居る所に少からず依つて居らうかと思はれます。