

素描と施彩

——繪畫美論の一部——

教授 佐久間 政 一

第一 素描論

歴史的に考察するときは素描は彩畫の母である。ヴァサリイは繪畫藝術の母としての『構想』に配するに此藝術の父としての素描を以てした。これ蓋しヴァサリイ自身が其基礎を全く素描的の法則の上に置くフロレンス・羅馬派の系統に屬する人であつて、此派は特に一切の造形美術を『素描的藝術』の名稱の下に統括したことに基因するのである。

素描と施彩とは兩々相依り相助けて彩畫を産み出すのであるが、レッツィングは此二つの技術のうち前者を以て最主要なるものとなした。其理由とする所は、物体の形象は素描に依つてのみ模寫され得るもので、色彩それ自身ばかりでは遂になし得ざる所であると云ふに歸する。されば彼は單に輪廓素描に依るだけであらはされた極めて不完全な模寫であつても、物体の表象を生せしめ得るけれど色彩を用ひたばかりでは、何等の告ぐるところもないと主張する。

【註】我等は周圍の物体に於ては形色と色を同時に見るけれど、模寫の場合には形丈だけでも既に自然的印象を喚起し得る。これ色彩の到底なし難き所である。此故に色はまさしく形に隸屬するものであると見考へ方は頗至當であり、また實に自然界の事實と吻合する。われらの色彩感覺が物体から喚起されむが爲めには、物体そのものがまづ自然界に存在しなければならぬではないか。(Krause, Vollen und

ユルネリウス派の人々もこれと同一の見解を有して居た。彼等はヴギンケルマンと共に、輪廓が「藝術家の主眼とする處であつて、ヴァリエタイやドレバリイ(Drapery 日本では「衣文」と云ふ)や色彩や明暗の如きは、巧妙な輪廓のやうに繪畫の價値を貴からしめ得るものではない」と云ふ意見を抱懐したのである。

【註】 シルメレル(Schirmer)氏は其著「ツェネセツェドルフの修業期」(Duesseldorfer Lehrjahre)に於てユルネリウス派の理想を述べて居る。それら(まづ)好良なアット(art sketch taken from a naked body in a school of design)を素描することを學ばせられ、その次に構圖を立案してカルトン(厚紙)の上に描き、十分の技能ありと認められた後、初めて大作を出す資格が出来るのであつた。(Deutsche Rundschau Juni 1877. S. 588. 抄譯)

われらが、物体と其部分との周圍を或は包み或は離して最外部の境界を描いて行く輪廓素描に依つて、對象の形を知る事は正しく事實である。然しながら素描を構成する簡單な線條は、單に或物体の相關的概念を與へるに過ぎない。即ち輪廓なるものは物体を圍繞する空間と物体それ自らとの境界を定めるだけで、内的に之を充し之を生動せしむることがないので、輪廓のみに依つて立体的印象を喚起しやうとするは無理な要求でなければならぬ。色彩の必要がこゝに生ずる。

光と陰から來る色彩の交互作用があつて初めて、素描は彫塑的に充實せられ、種々の色調、着色、肉色等によつて形體に生彩が賦與されるのである。さればこゝそ『素描は物体に形を與へ、色彩はこれに生命を賦與する。寔に色彩はすべてのものを生かしむる神の吹息である』とダイデロオは謂つた。即ち此二者は彩畫の要求する二個の要素でなければならぬ。

【註】 ヴァサリイが一五四七年二月十二日にヴァルキイに與へた一書翰に云ふ。もし畫家にして良き素描と色彩の巧みな取扱とを同時に行

「ツェネセツェドルフ」

ガトネエション

はないならば、彼は此藝術に時間を空費した譯である。何となれば假令施彩が立派であつても、素描が拙劣であつたなら、彼の全努力は無駄だから」云々——「素描と色彩との關係は恰も性格と氣質との關係の如くである」(Peter Strius)

形と色とは然しながら十分の強さに於て相結合するものではない。これに全努力を集中する時は、ザイトリツツが謂つた通り、明瞭を得んが爲めの努力によつて、現象の統一が破壊されるやうな似而非藝術品が生れて来る。此統一の爲めには畫家は特に素描に於て一方に多くを放棄すると共に、他方ではまた多くを補填しなければならぬ。何となれば畫家の描くところは自然其ものでなくて、自然に相應する状態であるからである。この故に畫家ハント(Holman Hunt 1827—1810 英國畫家ラファエル前派)は謂ふ、『世のあらゆる事物に於ける通り、素描でもまた多くが犠牲にされなければならぬ。あまりに大なる小心翼翼は却つて自然の眞を傷ける』

【註】「素描とは、省略術の謂である」(Max Liebermann)——素描者が畫面の上に、三つのザメンションを有する物体をプロジェクト(Projekt, Projizieren)とやらを企圖する間は、なほ未だ藝術的要素が缺けて居る。物体を客觀的に見て、之を均一に描出しやうといふ考が放棄された時、ここに初めて藝術的要素が備はるのである。純然たる機械的のプロセスが生んだ結果としての寫眞が眞に藝術的なものとして認められない所以はここににある。寫眞は常に物体の表面のみに即するけれど、藝術家の眼は事物の背後を洞觀する。藝術家にとつては、自然現象の形が現象の形それ自身のためには存在するのではなく、藝術家の個性的感情の爲めに存するのである。彼は現象の形体を單化し、單化するこゝに依つて淨化し、以て自己の感情を負擔せしめる。「藝術家は自己が必要又は不必要と認むる標準に従つて、自然現象の形体を或は強調し或は低調し、或は添加し或は削除して、觀者をして藝術家其の人の眼によつて自然を觀せしめ、世界の摸寫たる繪畫の前に立つ時藝術家が自然に對して有する特權を悟らしめるのであつて、繪畫が現實の世界に對してなし得ざる所を示すのではない。」(Schulze Naumburg)

此高调者しくは低調は、素描で表はされたものに對して何等の疑惑をも生ぜしめないやうに行はなければならぬ。「言語は簡潔であればあ

る程理解し易い。藝術の言語も同様である。これ實に藝術習作の經驗と一致する事實であつて極めて巧みな素描は常に其簡潔淨淡の點に於て卓絶する。此境地に達するには、自己に對して主要であり根本的である所を捉知し得る人でなければ出来ぬ。かかる要點を如何なる線・如何なる筆觸によつて表現し得るかを知悉するところに、大藝術家たる所以は存するのである。」(Schulze-Nannburg, Kunst fuer Alle, XVI, S. 155)

一個の製作に於て、如何なる點まで形を重んじ、如何なる程度まで色彩に力を注ぐべきかの問題に至つては個人的の賦質と理解とが容喙すべき範圍であつて、或者は前者に或者は後者に傾く。例へばメンツェル(Adolf Menzel 1815—1905獨逸近代の屈指の素描家である)の如く夙に素描に秀いで且特殊の修練を此方面に聚積した畫家にあつては、素描より後れて來るべき賦彩の方法が、素描的能力に比してやゝ劣り、前者に對して、云はば從屬的關係に立つやうな事實があらはれる。

さて、素描の巧拙は輪廓の取り方の如何に存するのではない。輪廓なるものは寧ろ繪畫的印象を弱めるもので、鋭い輪廓は彫塑的な形を作るのに直接の害を與へるのである。此故にハックリン(Arnkold Roelin, 8127—1901)は畫家シック(Schick)に忠言を與へて曰ふ。「彫塑的な形と、光の現象とのみに注意せよ。自己の作品がスケッチ風の趣を失はぬやうに配慮せよ。堅固な輪廓を作ると、描かれたものがそれ丈で始終し完了したやうに見ゆるから、隨つて續けて描くべき手段が最早なくなるのである」と。輪廓はまた兩眼の實體鏡的見方を顧慮して居ない。眼なるものは元來畫かれた面の上を軟らく丸く移り行くに依つて、立体的なことを認識し得るのである。例へばヴェラスケス(Velasquez 1599—1660)の作品の如く種々の色調が平面的にばらばらに列べられた場合にも——マックス・スライムルマンが謂ふ通り——これをデュウレル(Albrecht Duerer

1471—1528 近世獨逸繪畫の鼻祖、極めて精緻な畫を描いた) やホルバイン (Hans Holbein der Jüngere
1498—1554 英國ヘンリイ八世の宮廷畫家、嚴畫な素描を以て聞ゆ) の精細な輪廓素描と比較して、素描に於
て缺如するとは云はれない。『近代的傾向に對して常に云はれるのであるが、施彩に重きを置く凡べての畫家
は、素描の拙劣を以て非議される。然しながら詳細にこれらの作品を觀察すると、純然たる賦彩の方面で完
璧の域に達してゐるものは、たとへ輪廓が存せずとも、最よく素描されてゐる事を確信するに至るであらう。
且素描に關しては、凡そ世にトオマ (Hans Thoma) とイストラエルス (Joseph Tarals) は強い相反コントラストをなしてゐる
ものはあるまいが、イストラエルスの如きはミレーを除いては自分ほど素描の拙いものはないが、しかも同時
に自分ほど良い繪畫を製作し得るものはあるまいと自任して居る』(リイヘルマン)。

假令輪廓が巧妙でまた目を牽くやうに出來て居て、觀者の眼を畫面の上に活潑に移り行かせ、輪廓内の描
寫的空虚を、想像の力で以て填充し賦生するやうに觀者を刺戟し得たとしても、要するに『線條リニエージュ様式はそれ
自身で一個の世界であり、彩畫の様式とは永へに交渉するものではない』と云はねばならぬ。由來線なるも
のは自然界に存在しないものだから、線條を用ゐる描寫は既に思想的の表現方法であり、理知に懇へ抽象に
基く知的要素を包含する。されば線は自覺的・傾向的・文學的である。『素描家の記述的な線は、詩の境域に
接觸し文字や本文テキストに遭遇してゐる。』線の有する斯くの如き性質は、自らに賦與するに藝術そのもの、内に
於ける獨立の位置を以てする。かのジャン・トオロップ (Jan Toorop 一八六〇年ジャワに生れ今はアムステ
ルダムに住する畫家) の如く線を旋律的諧調的に取扱ひ、以て如上の性質を線から除かうとする試みは畢竟聯
想的な理知力の働きにすぎなくなる。さればトオロップは自ら彩畫家と信する多くの他の人々の如く、實は一

個の藝術家で過ぎないものである。またもし色彩を以て或一定の要求を負はされた特殊の繪畫的表現手段であるとして、線の下位に隷屬せしめんとする人ならば、繪畫の材料に對する大なる誤解だと云はねばならぬ。
 構圖上のあらゆる熱狂から離脱した近代の繪畫に對する線の使命は、『凸面描寫上往々甚しくぼんやりした不定な境界を劃する』に過ぎない。作畫に際しては色に顧慮しないでまづ形と明暗とを目指して進めとツクリンは教へて居る。『初めはたゞ美しい形を好愛する心を以て態度を決定しなければならぬ。強烈な色と冷たさ又は暖かき感じとによつて繪畫の効果をいかなる個所に於て増進させやうかといふ問題を明らかに決定するのは、其後に於てなければならぬ』

*Seidlitz, Ueber Farbengebung. Stuttgart, 1900. 13.

*Schick, Boecklin — Tagebuch. Berlin 1901

*Knille, Grubeleien eines Malers ueber seine Kunst. Berlin, 1887. 35.

*同上

*Primmel, Handbuch der Gemaldekunde. 125

*Schick, 同 37.

* ” ” ” 39.

第 二 施 彩 論

繪畫に於ける色彩の藝術的取扱方即ち顏料の與へ方を施彩・賦彩・着色などと名づける。(Farbengebung)

Färbung, Kolorit, Colouring etc.)と稱する。ルウドウイツヒの言を籍りて云へば、施彩の第一の任務は、『自然の物体及深みある空間の描寫に於て、素描を輔けて之を補ふところに存し、光と陰とにより、又潑瀾として浮き出づる色調や、沈んで見へる薄い靡ろげな調子によつて、物体と空間との凸凹を力強く表現せしむるにある』のである。されば施彩はまづ第一に形と緊密な關係を有し、形によつて其効果を増進せしめられる。此點から見る時に、形が完全に描かれ居なければならぬと云ふ要求は至當である。いかなる賦彩と雖も拙劣な形似を美化する力を持たない。寧ろ施彩の巧妙は形似の拙なさど不完全とを層一層明瞭にあらはしますのである。古來の大家が非常に多くの價値を精確な下描フイグアイヒンテックの素描に置いたのはまさしくこれに職由する。

形と關聯した如上の任務の外に、施彩はまたそれ自らのうちに具有せる目的を果たすのである。色は自然界に特殊な又廣大な領域を有し、光其者の示現であり又性質である、光は物体の形をわれらの眼に傳達する外に、色に於て自己本來の性質をあらはすのである。されば繪畫に於ける賦彩も、光と色との多趣多様な現象を自然的に描き出して、此兩者が有する美と實際的の効果とを繪畫なる藝術の有力な又獨特な力として用ふべき任務を持つのである』

フオイエルバツン(Anselm Feuerbach 1829—1880)に従へば、色彩は『宇宙に散在する物体をその總体に於て精神化した鏡像であり、藝術的天賦を有する人々の詩的精神に映する強い反射である』。されば施彩は藝術家の個人的な考へ方から分離され得るものでなく、従つて賦彩の方法は——繪畫の歴史的經過を見ると、或程度までの一定はあるけれど——無限に多く存在する譯である。此點から見る時は施彩は畢竟個性の主宰するものに外ならぬけれど、また一般社會の色彩觀が施彩を左右する事實を証明する時代もある。そして一

般的色彩觀を規定するものは國土の空氣の關係、土壤の性質、氣候等であるけれど、個々の大家或は流派が——特に技巧上の新らしい収獲が、色彩觀と賦彩とに決定的な影響を及ぼした事實も藝術史がわれらに教へて居る。最後の原因が與へた影響の最も顯著な例証は、油畫の出現によつて起つた藝術界の大變動である。此技巧が施彩の方面に於て急速に一變轉を喚起した理由は、其材料が藝術的成形に適し、其取扱が容易であつた爲めである。拾四世紀及拾五世紀の或時代まで行はれたテムペラ畫(Temperamalerei)膠・糊の類と合はされた不透明な水繪具で、これに或中介物を混じ、又は水に溶解して用ゐる。出來たものは油畫と水彩畫の中間に位する)は其材料の取扱ひ方が困難であつた爲めに色調の融和が十分に行はれず、従つて主に純然たる裝飾の目的ばかりに用ゐられて居たが、油畫の出現と共に形像を彫塑的に描出せんとする努力が初めて喚起されたのである。文藝復興の盛期には、此傾向が極端まで進んで行き、ドナテロ(Donatello 1386—1466)フロレンスの彫刻家。自然主義の最も早い首唱者である。彼の彫刻は現時大に推獎されてゐる)によつて開拓された彫塑的描法に關聯して、色彩は第二位に蹴落されて、モデリング(modeling)物体のあらゆる面のつくり方)のみが重要視されて居た。勿論所謂『繪畫的』と云ふ事は、單に色彩にはかり偏依するものではない、形似も陰影の與へ方も、色彩を度外に置いて考へてすら、或畫因を『繪畫的』にあらはす事は出来る』には相違ないが、當時はミケランゼロの如き大家も、油畫の色彩に對する反感によつて、自分は決して畫家では無い(néio pittore)と當時の人に再三再四明言した。剩へ其作『ラザルスの復活』の如きは自ら施彩することを嫌つて Sebastiano del Piomboをして賦色せしめた程であつた。それにも拘らずオットオ・クニレの云ふ通り彼の繪畫は著しく『繪畫的』であるのは、觀者が畫に内在する調子の感じの爲めに、色彩を忘却して莊重な形のために

感動させられるに由るのである。(以下次號)

筆者曰ふ。

此小篇は筆者が早晚公刊すべき Popp, Maler Aesthetik (直譯すれば「畫家美學」であるが、名稱があまり面白くないから「繪畫美論」と假りに名づけた) の極めて小さな部分である。初學者に便せんが爲め若干の加筆と註疏を試みた。次號で完結の豫定である。

——一九一六、十一、十、夜——