

近代洋画再考

明治期洋画の技法

浦野吉人

はじめに

最近、日本の近代洋画は何を築いてきたのかとあらためて見直そうという機運が高まりつつある。そうした状況を反映してか近代洋画史を展望するような展覧会の企画が目につく。このような展覧会をいくつか見たが、いつも気にかかることがある。それは明治初期、近代洋画の黎明期の油彩画が、その後に続く明治中期以降のどの時代の作品よりも技法的に確かな表現をしていたのではないか、そしてそれはなぜか、という疑問である。

東京芸術大学美術学部油画技法材料研究室では、一九八六年四月から「明治期油画作品の自然科学的調査による材料、技法、保存、修復に関する基礎的研究」が開始された。筆者は一九八七年四月から九月まで同研究室で学ぶ機会を得た。予てからの疑問を明らかにし、併せて自分の油彩画技法のあり方を明確にしたいと考えた。

同研究室で明治初期洋画界の高橋由一、山本芳翠、原田直次郎などの作品を近くで観察し、さらに光学的方法による調査（側光線、光学顕微鏡、紫外線蛍光、赤外線、X線）とクロスセクション調査（Cross section 絵の断面図で、おもに絵具層の重なり具合を見て、作者の技法の調査や修復に必要な情報を得る）のデータから明治初期の油彩画が

緻密で堅牢な絵肌の美しさを湛え、優れた技術を持っていたことを学んだ。

絵画作品の研究には三本の柱がある。一つは歴史学的観点から、文献資料を利用しておこなう研究、二つは美学的観点から、作品の様式の研究、三つは絵画組成を明らかにする材料や技法の研究である。前の二つにはすでに多くの研究があり、その成果が蓄積されているが材料や技法についての本格的な研究は、東京芸術大学での研究が始まって漸く緒に付いたと言ってよいほどに遅れている。この研究が進むことで、筆者のような素朴な疑問も明らかにするばかりでなく、近代洋画史の研究が一層発展するであろう。場合によっては今迄の美術史が書き換えられるような事柄が明らかになってくるように思う。

本稿では、前記研究室で学んだことを整理しつつ、明治初期の油彩画技法を中心に、我国への洋画移植の問題点を探りたい。

一、明治初期の油彩画

(一) 高橋由一（一八二八—一九四）

西欧での油彩画の歴史は、先人たちの長い試みの歴史を経て十五世紀にファン・アイク兄弟によって今日につながる技法が完成した。その歴

史はヨーロッパ・ルネッサンス期に確立された科学的透視図法や、ものの存在を明暗で表す写実的表現と歩みをともしてきたものである。この新しい油彩画技法が完成する以前に盛んに用いられていた技法は、フレスコ画やテンペラ画で、それは乾燥が速すぎたり、絵具の取り扱いが不便であったりしてものの存在を明暗で表すような写実的表現には不向きであった。その点油絵具は適度の粘りを持ち、画面の上で絵具を混ぜ合せながら色調を整えたり、色を重ね合せながら微妙な明暗の変化を表すことができ、写実的表現に最も適した絵画材料である。

日本では十八世紀以降、蘭学の輸入に伴ない科学的実証精神が高揚してくる。そうしたなかで平賀源内、小田野直武、司馬江漢らが、西欧の科学的合理性を持つ写実絵画に強く影響を受けて洋風画を描くようになる。そのような先人の礎があって、最初の本格的洋画家となったのが高橋由一である。

高橋由一の生涯と画業については、その死に近い病床で息子の洋画家源吉に残した回想記『高橋由一履歴』がある。また多くの評伝もある中で詳しいことはそれらに譲って、略歴を辿りながら写実主義への出発と油彩画技法とを関連させて考えてみたい。

由一は下野国佐野藩江戸詰め武士の家に生まれ、はじめは狩野派の日本画を学んでいる。しかし当時の保守派であった狩野派には満足できずにいた。そんな折、たまたまヨーロッパ製石版画に接し、真に逼リタル技法(『高橋由一履歴』)を習得すべく決意し、日本画を捨てて川上冬涯が洋画の指導をする蕃書調所画学局へ入所した。しかしこの蕃書調所というのは、前身は幕府の軍事外交に関する諮問機関の洋学所を改称したものであった。その目的は測量技師や地図の製作者の養成にあった。

そのため洋画技法そのものの習得を目ざす由一の期待に添うものではなかった。由一が本格的な洋画の勉強に入ったのは、チャールズ・ワグマンと出会ってからである。横浜にワグマンを訪ね、その室内に並べ

られた油彩画に驚嘆し、非凡ナル手際ニ胆ヲ消シ帰ル道モ忘レル計リ：(『高橋由一履歴』)とある。一八六六年(慶応二年)由一、三十八歳のときである。ヨーロッパ製石版画に接した時と同様に、西洋画の写実的迫真力に彼は感服したのであろう。

その後一八七六年(明治九年)工部美術学校へイタリアから招聘されたアントニオ・フォンタネージと邂逅する。その教えを受けることで、それまでの狭隘な自然観察と油絵具の粘りに手こずったような重苦しく平板な表現から脱皮する。

油彩画は顔料を溶き油で溶いて画面に固着させるものである。溶き油は乾性油、樹脂油、揮発性油を適切な比で組み合わせて用いる。そのなかで絵具を画面に固着させる働きは乾性油と樹脂油にあり、揮発性油は希釈する働きを持つ。

油彩画の伝統的描法を学んだ明治初期の技法は乾性油、樹脂油、揮発性油を適切な組み合わせで使用しているため緻密で堅牢な絵肌を形成している。明治中期の外光主義移植以降、この乾性油と樹脂油の使用を極度に減らし、代わりに揮発性油を過剰に使った。この技法が蔓延した結果、日本の油彩画ははなはだしく脆弱なものとなってしまった。

由一の画業はフォンタネージとの出会いを境として、前期と後期に分けることができる。前期の画業は目に見えるものをその通りに描写することが洋画だと信じ、一途にものを写すだけの迫真主義にとどまっている。ものとの関係や空間描写の配慮も足りず、ヨーロッパ・リアリズムの実在表現の把握には至っていない。技法的にも、筆致や色調が重苦しく、絵が平板で稚拙な感じは否めない。しかし西欧の伝統的油彩画をマスターしようという熱気が絵の迫力となって見る者にひしひしと伝わってくる。

『花魁』(所蔵されている東京芸術大学の目録では『美人』となっている。一八七二年頃一応の完成をみるが、後に手を入れ七五年頃完成)が

前期を代表する作品である。画面下部中央の黒い着物の描写が不自然であることや、着物の模様の克明な描き方が全体との調和を欠いているなど、後の時代の作品と比べると生硬さが残り、どこか不自然さが窺われる。しかし一切の情緒を排して、あたかもひとつの物質と見做したような花魁の人間像への迫り方、妥協のない客観々照で描ききった質感表現など、このような迫真力を持つ写真絵画は近代洋画史の中で由一のほかには岸田劉生がいるだけであろう。

技法をみると、僅かに亀裂はあるものの陶器の釉薬のように、絵具は画面に固着し輝いている。洋画の黎明期、まるで手探りのような状況の中から生まれた作品でありながら、その後の洋画史のなかのどれの作品にも負けない堅牢さと色彩の輝きを持っている。細部になるが花魁の髪かみの髻むすを見てみよう。そこには珊瑚と思われる玉が三個描かれている。この部分の絵具は、朱（バーミリオン、硫化水銀、 HgS ）と鉛白（シルバーホワイト、塩基性炭酸鉛、 PbCO_3 ）が使われ、濃淡はこの二色の混色によっている。しかし現在の技法書や画家の一般的常識では、この混色は変色するという理由で禁じられている（ $\text{Pb}+\text{S} \rightarrow \text{PbS}$ 硫化鉛を生じ黒変する）。

ところが由一の朱色は、鉛白と混色したと思われる部分も変色どころか美しく輝いている。鉛白と朱ではなく他の白色顔料や朱色顔料かという疑問が生まれるが、比較的新しい白色顔料の亜鉛華や朱色顔料のカドミウムはこの時代にはまだ日本の洋画家のパレットに登場していなかったのではないだろうか。東京芸術大学の光学的方法による調査結果からも鉛白と朱が使われているものと筆者は推測する（鉛白や朱はX線を吸収し、透過しにくい性質を持っている。画面から絵具を採取して分析することが可能ならば確答が得られるのだが……）。鉛白と朱の混色は化学式の上では黒く変色することになるが、顔料は五〇〇ミリミクロン以上の比較的大きな粒子であり、混ぜても粒子どうしは単に混在している

だけで化合はしていないという事も聞くし、ましてその粒子は油膜に包まれているので安定を保っているとも言われる。マツダ油絵具製造株式会社研究室長萩原茂樹氏の五ヶ年間の試験結果からも安全という結果が得られている。

現在、鉛白に代る白色顔料として、混色の制限や毒性のない亜鉛華（ジंकホワイト、一八三〇年代から工業化された比較的新しい白色顔料）が圧倒的に多く使われている（絵具メーカーは、はっきりした生産量の公表を避けているが、ある販売店によると販売する白色絵具の九割はジंकホワイトであるとのこと）。

亜鉛華は、亀裂や剥落をおこしやすく、キメが荒く白堊化しやすいという大きな欠点を持っている。鉛白を使っていた明治初期の作品に比べると、亜鉛華が多く使われるようになった明治中期以降の作品が物質的脆弱さを呈し、損傷をおこしているものが多い。素人画家はまだしも専門家は亜鉛華の使用について充分留意すべきである。

フォンタネージと出会った後の由一の表現は、それ以前の対象にひたすら迫るだけの迫真主義から抜け出て、ものとの関係、空気層の存在、透視的奥行きなどへの配慮も行き届き、西欧の伝統的写実の本質に開眼したといって良い。絵具の扱いも生硬さがなくなり、のびやかで絵肌はいっそう緊密度を増している。

『鮭図』（一八七七年）は、一八七四年頃から始まる由一の静物画の総計といえる傑作であり、近代洋画の原点でもある。洋紙らしい水彩画紙（裏打ちが施されているので詳細は不明）に嚙水ドライヤを引き、その上へ油絵具で描いている。背景から描き次第に近くにあるものへと描き進める手法は全く計算通りで描き直しなどの無駄もなく、寸分のスキも見られない。多分短時間で仕上げられたものだと思う。鱗や身を削いだ部分の表現は絵具がやや厚く盛りあがり、筆の跡を見せている。絵肌は以前のヌルっとしただけの単調なものから変化の美しいものへと変化し、フ

オンタネージの影響が絵具の使い方にも見ることが出来る。

絵具は支持層にしっかりと固着し、亀裂や剥離もない。また、色彩の劣化も少いのは、保存状態が良いだけでなく、なんといっても油絵具の特性が良く生かされ、伝統的油彩画技法が由一の手の内に入ってきたことを示している。この作品の鯉の赤い身の表現も『花魁』の珊瑚の玉と同様に鉛白と朱の混色で描かれていると推察する。余談であるが、由一作として発見されている多くの『鯉図』の真贋が話題になっている。しかしこの着彩技術を分析すれば、その真贋はただちに判明するであろう。この時代、『豆腐』『浅草遠望』『山形市街図』などの名作があるが、筆者は実物を見ていないので論評はできない。そのなかで『山形市街図』について、修復研究家の歌田真介氏は「汚れを洗浄したが絵具がすぐよく画面に固着している」と話されたので書き添えておく。

フォンタネージはイタリアを出る時は、日本に五年間は滞在する予定であった。しかし健康が優れなかったのに加えてフェノロサ、岡倉天心らの指導による伝統絵画復興運動が起き、洋画が攻撃されたことも災いして二年で日本を去ってしまった。その後の由一は西欧の伝統の上に自己の個性を築き、日本人の油彩画を完成しようと努力したと言っているであろう。それは後の時代に西欧に学んだ画家の多くが日本へ帰ると、曖昧な「日本化」という名のもとに、油絵具と真正面から取り組むことを避け、狭い袋小路に入ってしまったようなものではない。真正面から油彩画に取り組んだ由一の画業は、近代洋画史に於ても現代の油彩画技法を考える上でも重要な意味を持っている。

由一が本格的に洋画を学んだ最初の師であるワグマンの技法を探ることにより、明治初期の洋画の性格をもう一步明らかにしたい。『明治期油画作品の自然科学的調査による材料、技法、保存、修復に関する基礎的研究Ⅰ』の關係箇所を以下要約引用する。

『自画像』・ワグマン作。地塗り層の顔料組成は鉛白および炭酸カル

シウム、地塗りの状態は良好。絵具層は油絵具の透明感を巧みに生かして制作している。褐色調の自画像である。伝統的な油絵技法では褐色を基調としていた。油絵具の特色は厚く不透明に塗ることと共に薄く透明感を生かして使うことも可能である。技法用語では前者をインパスト、後者をグラッシという。当時のインパストは恣意に厚塗りすることではない。光が当たっている明部に実施し、光と質感表現に欠かせないものであった。グラッシは、溶き油に微量の絵具を加えて表層に塗布し、焼物の釉薬のような働きがある。これによって油画独特の透明感を出し、微妙な調子の変化をつけて深味のある表現が可能である。この自画像の耳の暗部にグラッシと識別できる層がある。顔の表現にもグラッシを利用して考えると考えられる。毛髪の高ライトのマティエールは、筆触が盛り上り、粘り気が強く且つきれの良い感じである(歌田真介)。

『芳柳像』・ワグマン作。X線写真、側光線写真を観察すると、人物の形体部分では、光線が当たっている明部には鉛白で厚塗りし、暗部にはほとんど使わず薄塗りする公式が、潔癖すぎるほど守られている(佐藤一郎)。

ワグマンは「イラストレーテッド・ロンドン・ニュース」の挿絵画家で、油彩画については素人画家にすぎなかったが、その油彩画作品を見ると自然を捉える目は確かであり、前記の研究の通り技術は伝統的なものを身につけていた。

一方フォンタネージは、コロ、ドービニーなどの影響を受け、イギリスの風景画からも学んだ十九世紀イタリアの代表的画家のひとりと言われ、イタリア伝統絵画の素養を身につけていた。教育者としてもトリノ王立美術学校教授という肩書からも優れた指導者であったことが推察できる。来日に際しては何にもまして、並々ならぬ熱意を持っていたことが我国にとっては幸せなことであった。「絵画材料や技術指導の資料などを豊富に携帯していた」「実技指導や講義は実に詳細であった」と

いわれている。

フォンタネージが来日した一八七六年の二年前、一八七四年には後に印象派と呼ばれる一群の若い画家達が最初の展覧会を開いている。フォンタネージの教えた写実は、当時フランスでは過去のものとなりつつあった画風である。しかし油彩画の技法が正しく移入されたという点では印象主義が移入されることよりも良かったことである。

印象主義の技法は油彩画の正統的技法からは大きくはずれたものであり、絵画の物質的扱いの面でも劣っているものと思う。印象主義がいきなり移入されたとしても、単なる物真似に終ってしまい到底その本質は定着するものではないであろう。この時代、ワグマン、フォンタネージという指導者に恵まれたことは、由一にとっても、日本の洋画の出発にとっても幸せなことであった。それは後に、黒田清輝らによって紹介されたフランス通俗画家の系統にすぎない画風を印象主義と誤認し、日本洋画のアカデミズムが形成された事をみると明らかなことである。

由一の伝統的油彩画技法は、五姓田義松、浅井忠、原田直次郎らによって引き継がれたのだが、残念なことにそれは日本人の油彩画となって消化吸収される前に、明治中期の「性急な交代者」である外光主義により挫折させられてしまった。

(二) 原田直次郎 (一八六三—一九九)

明治十四、五年頃から高まるフェノロサや岡倉天心を指導者とする伝統絵画復興運動の中で、洋画は一時挫折を強いられる。政府主催の第一回、第二回内国絵画共進会(一八八二、一八八四)への洋画の出品禁止、工部美術学校廃校(一八八三)、小学校図画教育での鉛筆画禁止(一八八五)など洋画家はまるで国賊とまで見られるような圧迫を受けることになった。

こうした時に、フランスから山本芳翠、イタリアから松岡寿、ドイツ

から原田直次郎らが帰朝した。彼らがまず目にしたものは、弾圧によって精気を失い萎縮した洋画の姿であった。こうした中から、明治二十二年洋画の復興を目ざして結成されたのが明治美術会である。

明治美術会の中心となったひとりの原田直次郎は一八八三年高橋由一の天絵学舎へ入門し、翌八四年ドイツへ渡り、ミュンヘンの美術学校へ入学してガブリエル・マックス(一八四〇—一九一五)に師事した。マックスは写実表現の中にロマンチックな情感を盛った作風で知られ、原田はこのマックスを通じてドイツの伝統的写実主義とロマン主義絵画の正統を学んでいる。ドイツ滞在中は写実の技法を身につけることに専心し『靴屋の阿爺』『老人』などの傑作を生んだ。その技法はドイツの重厚な写実主義を消化し、モデルの内面にまで迫る鋭い観察とあいまって、伝統的油彩画の技法を完全に自己のものにした我国最初の画家と言って良い。

『靴屋の阿爺』は肉眼の観察によっても透明感のある滑らかな絵具層はしっかりと支持体に固着し、地味だが深く美しい輝きを湛えている。物質としての堅牢な存在感は、高橋由一の『花魁』に匹敵するものである。亀裂などの傷みが少ないのも確かな油彩画の技法から生まれたことを物語っている。

この作品の修復に当たった渡辺一郎、宮田順一両氏の報告を以下要約する。「絵具層には支持体の変形に伴う小さな亀裂が生じていたが、支持体との固着状態は良好であった。クロスセクションの分析によると、サンプルA、白いシャツに相当する部分。地塗り層の上に直接白を塗ったのではなく、茶色や暗緑色を塗り重ねた後、最終的に白色に到った事がわかる。サンプルB、黒い前掛けに相当する部分。最初から直接黒を塗ったのではなく、何層かの色を塗り重ねた後、最終的に黒色に到った事がわかる。サンプルC、背景の白に相当する部分。最初は緑色を塗っていた。緑色の部分も絵具を塗り重ねる技法で作られている。黒色を塗った

後、緑色を塗ることで暗緑色を得ようとしたようだ。緑色の上の白色も二層に分かれている。以上各セクションについてみてきたが、全体的に絵具を何層にも塗り重ねている点が大きな特徴である。絵画の多層構造は同じ作者の『騎龍観音』と共通した技法上の特色とみてよい(創形美術学校修復研究所報告VOL.4一九八四)。以上の分析の通りこの作品は表面と違う色を下へ塗って各種の色の層を作っている。それによって底の方から輝く深く落ち着いた色調を得ている。

マックスから学んだ自然観照と伝統的油彩画技法は前述の通りであるが、もうひとつの側面のロマンティズムは、帰国後の『騎龍観音』(一八八九年)にその成果が見れる。「この作品は画面のイメージと作者の感情とが密着したほんとうの意味のロマンティズムが日本の近代洋画において開花した最初のきわめてまれな例である」(乾由明近代美術史有斐閣)と高い評価を得ている作品であるが、技法的には滞欧作の『靴屋の阿爺』の方が格段に優れていると思う。肉眼の判断だが、絵具の透明感や色の深味に欠け、絵肌の緻密さや堅牢感も少い。二七三×一八三㎝という大画面に多層構造の絵肌を作るとは、制作時間、体力や気力、材料の調達、もちろん技術などさまざまな条件が満たされなければならない。この作品では絵肌の感じから判断して、使用している溶き油に問題があるように思う。歌田真介氏は「油画の修理に際して、画面に影響を与えずに汚損を除去するには、どのような溶剤を用いたらよいかということ、主要色について耐溶剤性の試験を行なう。この試験によって、現在では時代や作者によって、耐溶剤性に著しい差があることが判ってきた。多数の作品の観察から、絵具層の耐溶剤性が優れたものの方が作品そのものの耐久性もよく、絵具の質が緻密で美しいことに気が付いた。明治前半の作品が稚拙でありながら、我々に十分な魅力を提供しているのは、これに由来する部分が大きいのではなからうか。」(創造美術学校修復研究所報告VOL.1一九八二)また同報告書に、渡辺一郎氏

はこの作品の修復の際の洗浄で「観音の宝冠の黄色、左手に持っている木の枝の黄緑色、右手に持っている鈴の帯の朱色、龍の口の赤色は、蒸留水にも可溶であり、洗浄をするにあたり注意深く処置する必要がある」と述べている。歌田、渡辺両氏の指摘のように、この作品は「靴屋の阿爺」と同様に絵具を多層構造にして用いながら絵肌の魅力に欠けるのは、この耐溶剤性に欠けるところからきているのであろう。

『騎龍観音』での溶き油の組み合わせは、乾性油と樹脂油を少くしてレピン油のような揮発性油を多く用いていると推察する。その結果、修復時の洗浄でも色落ちするような耐久性のないものになっているのであろう。乾性油と樹脂油を多くした溶き油の組合せは、粘りが強く筆が重くなるので揮発性油を多くして筆捌きを軽くしたのだろうか、滞欧中はまるで陶器の肌のように堅牢な絵肌を作っていた原田がなぜこの作品で絵肌の質を変えてしまったのか。歌田氏は前掲報告書で次のように指摘している。「帰国して、伝統という規範のない日本での制作に、気持ちの緩みがあったのか、彼の健康状態によるものなのか。いずれにしても、技術的な側面から見ると、脂派から外光派に移る過渡的な位置にすわっているといえる。」

この絵が描かれた一八八九年(発表は翌年の第三回内国勸業博覧会)は、黒田清輝は未だ帰国していないため、直接的な外光派の影響は考えられない。しかし時代は絵具を多層構造にして用いる方法から徐々に単層構造で揮発性油を多く使い艶を消して発色させる方向へ動いていたのであろう。

一八九三年原田は病床に伏し、ついに再起できず、六年後三十七歳で夭折した。原田が病に倒れた年に、黒田が外光主義を携えて帰国しているのはまことに皮肉である。

原田の早逝を悼む森鷗外は追悼文で次のように述べている。「黒田清輝、久米桂一郎両君が仏蘭西から帰ってから、一派の批評家は、新旧二

派の目を立てて、在来の油画家を攻撃した。(中略) 日本にはまだ油画の成功はなかった。油画でその局勢の稍や大いなるものは、唯だ原田などの胸中に萌芽して居たに過ぎぬと謂っても大過なからう。彼批評家の攻撃は、實に此芽^{がえつ}を枯らす霜雪であった。私は姑くこの性急な交代が、日本の洋風芸術の爲めに利益であったか不利益であったかを問ふまい。私は只だ当時在来の油画家の爲めに氣の毒でならなかったといふこととを話して置こう。」鷗外はこの時すでに、後に続く根無し草的西洋画移植の歴史を予言していたと言つていいであらう。

二、フランス印象主義と日本外光主義

傳統的繪畫の自然觀では、光はものに明暗の変化を与えるのみで、光がどう当るうがもの持つ固有な色は變ることがないと考へていた。印象主義の画家達はこうした固有色という見方を否定し、ものに固有色はなく、太陽の光の当り方によって色そのものが變化すると考へた。それまでの固有色を明るくするか暗くするかというトーンの表現を止め、自然の中に色そのものを見つけ色の対比で表現しようとした。

当初は印象派もクールベの写実主義のように、自然というものは普遍的に存在するものであつて、その存在をいっそう徹底して描くという意図から光の追求を始めたわけである。ところが光を追求することを徹底すればするほど、逆に個人の感覺世界の表現へと足を踏み入れる結果になった。次第に写実主義との差異が明瞭になり「個々の画家が捉えた自然」という印象主義の美学が誕生する。

こうした繪畫觀は「繪畫は自然を再現するものではない。自然はどうあらうと繪は繪であつて、色も形もそれ自身画面上で自立したものである。」という二十世紀の繪畫觀へつながる革新的なものである。

ところが、我國での一般的な印象主義理解というものはコロレーやミレーなどの写実繪畫をただ単に明るくしたという程度であり、その革新的

な繪畫觀も技法も正しく受け入れられていない。その原因は黒田清輝らの外光派の画風が印象派の繪畫だと誤認されたことにある。森鷗外などが黒田を印象派と呼んだことが誤解の歴史のはじまりである。

黒田の画風は師としたラファエル・コラン(一八五〇—一九一六)の画風であり、印象主義の画風ではなかった。コランの画風は古典的写実に印象主義風の明るさを加味したただけのもので、印象主義の繪畫觀も技法も正しく継承はしていない。

黒田がコランへ入門した一八八六年は、印象派が最初の展覧會を開いた一八七四年から十二年を過ぎていた。当初激しい攻撃にあった印象派も、この頃にはコランのような保守派の画家へも影響を与えていたのである。それがかえつて印象主義運動の本質を正しく把握できないことになってしまったのであらう。余談めくが、黒田は偶然にコランを師としたのであるが、黒田の渡仏がもう少し早く印象主義運動の渦中であつたとか、印象主義の中心の画家と出会つていたとかすれば、我國の洋画史はもっと異つた展開があつたのであらう。それほど必然性のない根無し草的西欧繪畫の移植であつたとも言える。

印象派の画家は光を求めアトリエから屋外へ出て、写生によって一瞬に移り變る自然を色彩で捉えようとした。それにはこれまでのような油彩画技法では対応できず、代つて一瞬の色彩の變化を短時間で画面に定着できる新しい方法が生み出された。それは繪具をパレット上や画面上で自由に混ぜたり、細かな色斑の並置によって色調を作る技法である。

この技法はこれまでの傳統的油彩画技法を大きく變革したものであつて、油繪具の新しい可能性を発見したと言つて良い。しかし反面次に述べるような欠点がある。但し筆者は科学的な調査結果を手にしていないので展覧會等の作品の觀察から推察した。科学的な資料を得て正しい判断を下すのが今後の課題である。

1、絵具は混ざれば混ざるほど明るさを失い、輝きや冴えがなくなる。
2、従来白色絵具は下層描きに使うことが多く、表面の色として出てくることは少かった。印象主義の技法では生のまま使ったり、他の色と混色して中間色を得るために多用され、表面の色として活躍する。色を薄めるために重宝であるが、それによって絵具の艶や豊かさや冴えを失い、画面は鈍く粉っぽくなりがちである。

3、溶き油の成分は乾性油、樹脂油、揮発性油の組み合わせである。印象派の画家は、粘りが強く黄変するおそれがある乾性油と樹脂油の使用を減らしている。絵具の艶を嫌い、色そのものの表情を重視したのだが、顔料を画面に固着させるのは乾性油と樹脂油の働きであり、それを減らすことは、絵具の固着力を弱め、画面を脆弱にしてしまう。

この三点について印象派の画家達は次のようにして欠点を克服している。

1について、混色に代る方法として、二つの色を混ぜたい場合は、二つの色の小さな色斑を並置する方法を採用した。それを少し離れた所から見ると、二色をあたかも混ぜ合わせたように見える（視覚混合、後の新印象派へ発展する）。これによって混色をできるだけ少なくし、色の明るさや輝きを損うことなく中間色の表現を可能にした。

2について、1と同様の方法で白色絵具の混合を少なくして中間色を得ている。印象派の作品は白が多用されているが画面は粉っぽくなっているのはこの方法によっているからである。

3について、過剰な揮発性油で絵具を薄めることをしなければ、絵具を練っている乾性油と樹脂油の働きで、絵具は画面にしっかり固着するはずである。印象派の画家は、固めの絵具で筆致を生かした使い方——それはキラキラ輝く光を表すにも効果的方法である——をしているので過剰な揮発性油は使っていないのであろう。伝統的油彩画のような絵肌の緻密さや堅牢さには欠けるが、絵具の固着力についての問題は少いと思

われる。伝統的技法にはない新しいマティエールの発見がそこにある。以上のように印象派の画家達は、自らの技法的マイナスイ面を克服しつつ、物質としての油絵具の新しい可能性を引き出し、技法領域を大幅に拡大したと言って良い。

印象主義と日本へ移植された外光主義を比較すると、印象主義は自然の中に色そのものを見つけ、色の対比として画面に表現した。外光主義では固有色を明るくするか暗くするかというトーンで表現する絵画からの脱却を果してはいない。確かに画面を明るくは表現したが、それは写実主義絵画の色彩を全体に明るい方へずらしたにすぎないものである。その絵画観からは「画面の色と形は自然から自立したものである」という近代性は生まれ得ない。

印象主義は必然的にスーラの新印象主義へ、セザンヌ、ゴーギャン、ゴッホへと引き継がれ展開していくが、外光主義はそれ自身袋小路へ入り、先細りするだけで発展できる絵画観も技法も持てずに終ってしまったと言わざるを得ない。

以下、我国外光主義の技法についての問題点をあげてみる。

混色によって中間色を作ることが広く行われた。その結果色の冴えを失い、画面の緊張感をなくしてしまう。特に明るい画面を作るために白色絵具を多く混ぜると色調は粉っぽくなり、透明感が失われる。

溶き油の組み合わせは明るい画面を作る要求と速写的描写のために、粘りがあり黄変しやすい乾性油と樹脂油を減らし、代りに揮発性油を過剰に使う傾向がある。その結果、絵具の固着力が減少し、絵肌が著しく脆弱になっている。このような外光主義の技法的特徴をみても、印象主義の本質が我国へ移植されなかったことがはっきりしてくる。

おわりに

明治初期に伝統的油彩画の技法が根をおろし定着しなかったことが、

その後、今日まで続く油彩画技法の混乱の最初の原因であったと思えてならない。例えば亜鉛華や揮発性油の過剰な使用の悪弊や、古くから絵の勉強は表現上のことのみ偏って「絵具の特性や技法の研究をしてもいい絵が描けるわけではない」という風潮を生んでしまったのである。

幸い東京芸術大学技法材料研究室の「明治期油画作品の自然科学的調査による材料、技法、保存、修復に関する基礎的研究」や創形美術学校修復研究所による「修復時の調査研究」が始まって、日本の洋画技法史の長所短所がしだいに明らかになってくるであろう。こうした技法史の研究が現代の油彩画技法のたしかな発展のために大きな指針となるものと期待してやまない。

参考文献

- (11) 副島三喜男 「高橋由一」近代美術の開拓者たち1 有斐閣（一九八〇）
- (12) 副島三喜男 「高橋由一」「百武兼行」近代日本美術史1 有斐閣（一九七七）
- (13) 井関正昭 「フォンタネージ」近代日本美術史1 有斐閣（一九七七）
- (14) 乾由明 「浅井忠と原田直次郎」近代日本美術史1 有斐閣（一九七七）
- (15) 匠秀夫 「黒田清輝と藤島武二」近代日本美術史1 有斐閣（一九七七）
- (16) 匠秀夫 絵を描くところ 岩波書店（一九八〇）

- (1) 坂本一道・佐藤一郎・歌田真介「明治期油画作品の自然科学的調査による材料、技法、保存、修復に関する基礎的研究1」東京芸術大学美術学部紀要第22号（一九八七）
- (2) 歌田真介「原田直次郎と近代油画技法」創形美術学校修復研究所報告VOL.1（一九八二）
- (3) 渡辺一郎「原田直次郎 騎龍観音・修理前の状態および修理の経緯」創形美術学校修復研究所報告VOL.1（一九八二）
- (4) 渡辺一郎「原田直次郎 靴屋の阿爺・修理報告」創形美術学校修復研究所報告VOL.4（一九八四）
- (5) 宮田順一「原田直次郎 靴屋の阿爺 クロスセクションの観察と分析」創形美術学校修復研究所報告VOL.4（一九八四）
- (6) 坂本一道「材質との対話」ザ・ヌード 中央公論社（一九八四）
- (7) 歌田真介「技法からみた松本竣介」現代の眼NO.三七八 東京国立近代美術館（一九八六）
- (8) マックス・デルナー 佐藤一郎訳 絵画技術体系 美術出版社（一九八〇）
- (9) 岡鹿之助 油絵のマティエール 美術出版社（一九八三）
- (10) 高階秀爾 近代絵画史（上） 中央公論社（一九七五）