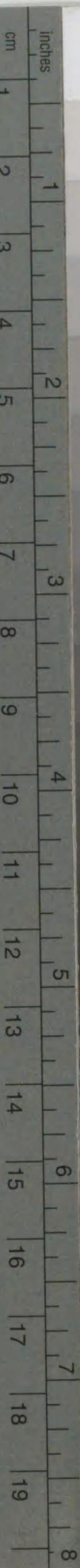


# Kodak Gray Scale



© Kodak, 2007 TM: Kodak

**A** 1 2 3 4 5 6 **M** 8 9 10 11 12 13 14 15 **B** 17 18 19



# Kodak Color Control Patches

© Kodak, 2007 TM: Kodak

Blue	Cyan	Green	Yellow	Red	Magenta	White	3/Color	Black
[Patch]	[Patch]	[Patch]	[Patch]	[Patch]	[Patch]	[Patch]	[Patch]	[Patch]
[Patch]	[Patch]	[Patch]	[Patch]	[Patch]	[Patch]	[Patch]	[Patch]	[Patch]

54  
6

764-36  
1200501597619



420



金原省吾著

現代文章の日本的性格



厚生閣版



## 序

私もいつか五十を越えて、そろそろ自分の通つて来た過去をふりかへつてみるやうな心持になつてゐる。これ迄考へて来た問題は美術と文學との範圍であり、その時その時に異なる部面を扱つて来た。山に生えてゐる木は檜であつたり、櫟であつたり、栗であつたり、杉であつたり、様様である。杉と檜とでは樹の姿も異り、葉の色も異なる。それであるから近く見ると、檜と杉と櫟とそれぞれの樹がみえて、山の姿は見えない。けれども離れてそれを見ると、結局見えるものは、樹樹の姿や色ではなくて、山の形である。どんなに樹が生えてゐても、どんなに草が茂つてゐても、山の姿は覆ふべくもない。山形といへども、見る毎に異なる。近くみると、遠くみると異なる。けれどもその異なるものつ間に、それを通じて観らるる、異らぬものがあり、一貫したものがある。全山を覆ふ樹を以つてしても、覆ひ得ず、歩歩に異なるものを以つてしても、猶紊し得ないものがある。これが山



の骨體である。顧みて、通つて來た道はもとより様様であるが、それを通じてそこに疑ひ得ない自分の姿がある。樹や草が山の形を覆ひ得ないやうに、私の思考も亦、私を覆ひ得なかつたに相違ない。ことを語るは、己を語ることである。ことを考へるは、己を考へることである。ことを通じて、己を語り、己を考へることである。自分のたどつて來た思考のあとを顧みて、今この感が深い。

しかしこのことは、これを日本の文化の上にも言ふことが出来る。今日、日本の文章の考察には、今日の文章と前日の文章との間に、越え難い一線が劃されて居るやうに見える。今日の文章論は之を新らしく得た歐羅巴の文章論に基礎を置き、前日の文章論は前日の日本の文章論に基礎を置いてゐる。そしてこの兩者は嚴格に自分自身の領域を守つて、互に相侵かさぬかに見える。今日の文章論で今日の文章は考へ得るけれども、前日の文章は完全にその域外にある。中世の歌論は、それはどこ迄も中世の歌論であつて、今日の歌論ではない。けれども今日の文章と前日の文章と、その形は著しく異つてゐると見えるが、しかし

その下に、その文章を保つ國土を考へると、それは明かに一貫した日本である。山の樹草の下に、明かに山の骨體の見えるやうに、この文章の下に、日本の骨體が見えるのである。この書は日本の骨體を考へ、この骨體によつて、今日の文章と前日の文章との間に劃せられた一線を除去しようとするのである。

この書が扱つた文章は決して、日本に於ける一流の作品とは限つて居ない。座右近側の書を便宜とり上げてゐる。優作凡作、もとより様様である。しかし是等を私は同様に日本の國土に生えた文章の姿とみてゐる。何れも同様なる日本の文章現象として見てゐる。それは醫者が人の賢愚を問題とせず、能不能を問題とせず、一樣に患者として扱ふのと同じの態度である。故にこれは世の一般の文章論の如く、優作論ではない。文章一般の考察である。

そしてここに是等を「文章」と言つてゐるのは、書く働の全般を指してゐるのであつて、これをせまく「文學」と限つてはゐない。随つて當然子供の文章にまで及ぶべきであるが、この問題は、之に續く「綴方表現學」にゆづつたのである。



日本の言葉の中には、成人でなくては使へぬものがある。ある問題の判断に對して、之を正面から答へずして、「さあ」と言つたり、「さうだねえ」といつたりする。これは言葉そのものとすれば勿論答にはなつてゐない。答はもつと的確であるべきものだ。しかるにそのやうに何等答の意味を有しない言葉が、そのままで見事な答になつてゐるのは何故であらうか。ここに日本の言葉の不的確性未決定性がある。而してこの不的確性、未決定性を規定するものは、それを語る人の骨法であるから、かかる言葉は十三四の少年の語り言葉としては未成熟である。五十六十にしてはじめて成熟する言葉の境域である。山の骨體が山形を規定するやうに、人の骨體が言葉の形を規定する。私はかういふ問題をここで考へようとしてゐる。前に「言語美學」を書いて、日本の言葉の美の問題を考へたが、そこで言ひ残したものに對して、今やや定まれる形を與へることが出来たといふ氣がする。また私は嘗て「表現の日本の特性」を書いて、それで日本の美術表現の問題を考へたが、今ここに同じ日本の性格を、文章表現の上で考へることが出来たいのである。

この頃長野縣南佐久に講演に行き、歸りに小海線で八ヶ岳の東の裾野を通つた。東京では春も老いた氣がするの、ここではまだ地を枯草が覆ひ、藪は十分に芽がのびてゐない。枝にぼつぼつと芽が球になつてゐる。それでも少し離れてみると、ぼつと柔かい緑である。ほのかに若かい緑で、心もぬれるやうな氣がした。野に鳥の聲も少く、寒寒として地に雲がひくい。近く見れば緑でない藪も、距れば緑である。今日の文章も亦、吾等はあまりに近くにのみ見てゐる。距ればどうみえるか。昨日の文章を見るやうに、今日の文章をも距つて眺めた。それもこの書の自らなる一つの願であつた。窓外の緑の葉は、まだやはらかで、房房として濡れてゐる。風には音を立てぬが、雨には細かい音をたてる。梅雨の近いこの窓邊で、私はこの序文をかいた。(昭和十四年五月二十七日、東京市杉並區井荻三丁目九拾番地の寓居にて)



目次

第一章 日本の性格……………一—三

一、日本の性格……………三—一〇

二、斜 面 性……………二—三

第二章 斜面的構成……………三—六

一、正面性、斜面性……………三—七

二、消失性、餘白性……………七—一四

三、傾きの論理……………一四—六二

第三章 幽 玄……………六三—一〇三

一、飄 泊 性……………六五—七〇

二、餘情、餘 白……………七〇—七三

三、幽 玄……………七三—八八

四、現代の幽玄性……………八八—一〇一

目次



第四章 構

想

一、全體と部分

103—104

二、中軸

105—109

第五章 表

現

135—158

一、左甚五郎

137—145

二、文章の表現

145—156

第六章 隨

筆

159—186

一、感動

161—167

二、位置

167—175

三、宿と持續

175—179

四、己を盡す

179—186

第七章 純

情

187—204

一、純情

189—200

二、日本の生活

200—203

第八章 年少文學

205—264

一、御伽草紙

207—237

二、少女物語

237—245

三、少年物語

245—264

第九章 市井文學

265—296

一、市井の文學

267—289

二、市井文學

289—296

第十章 傳

統

297—324

一、純情

299—304

二、知見

304—333

三、傳統

333—334



第一章 日本の性格



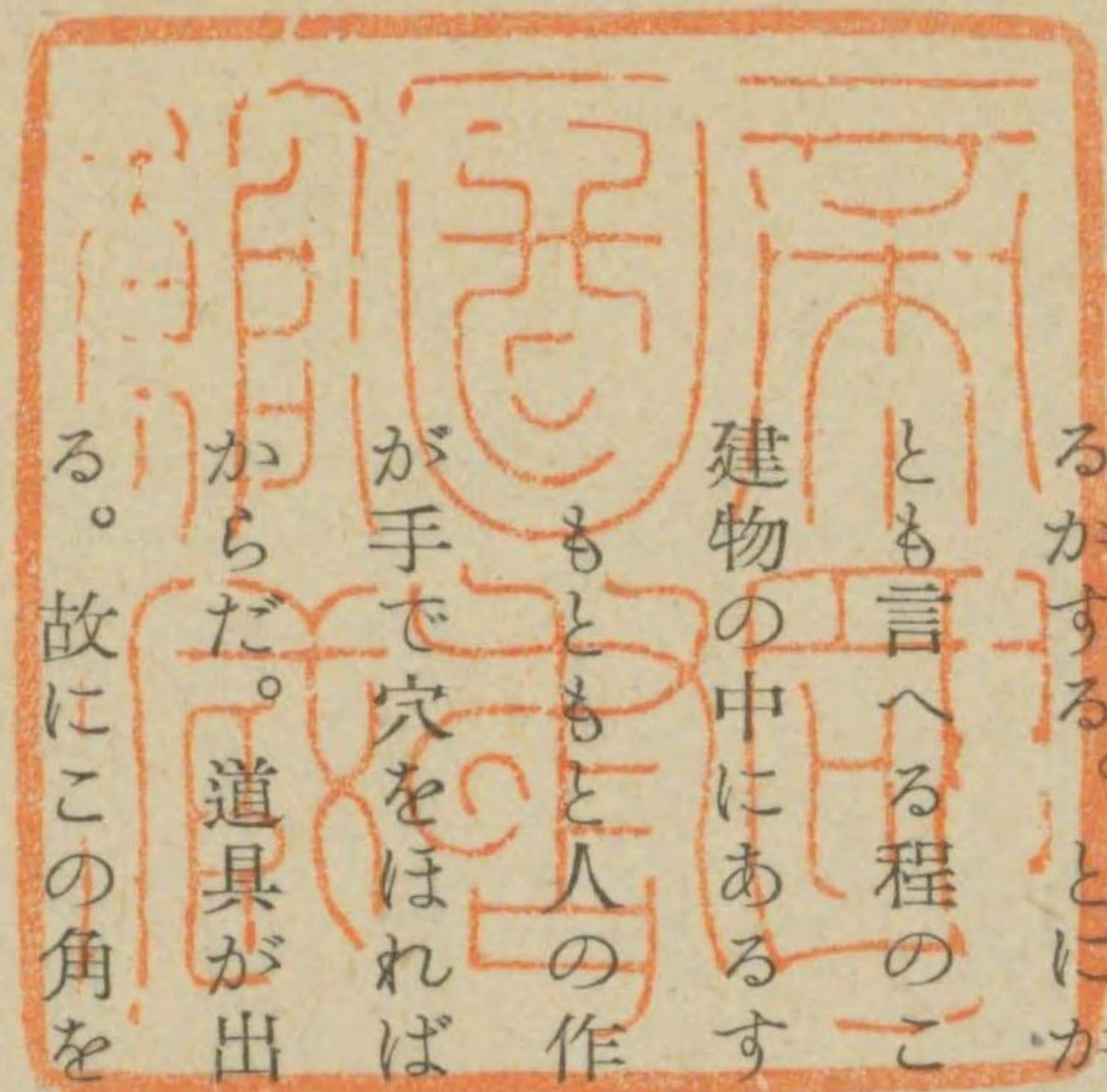
一、日本的性格……………三二〇

二、斜面性……………二二三

—

去年の秋映畫「路傍の石」を見た。この映畫の形は實に明確であつた。その明確が成立するた  
 めに働いた要素は、決して一二ではないが、その中で最も重要な要素と思はれるものは、傾き  
 に於いてみる態度である。之を建物に就いて言へば、建物は常にその角が前方にあるか後方にあ  
 るかする。とにかく角を立てて畫面に斜に置かれてゐる。故に建築物と道路とから成立してゐる  
 とも言へる程のこの映畫は、角を吾等に向け、その面を傾斜させてゐる。建物がさうであるから  
 建物の中にあるすべての物が、また角を吾等に向けてゐる。

もともと人の作るものは、角を持つてゐる。動物の作る物には、巢でも穴でも角がない。子供  
 が手で穴をほれば、角のない丸い穴をほる。穴に角が出来るのは、木の枝が道具として使はれて  
 からだ。道具が出て来て、はじめて角があらはれる。角を持ち得るのは、人の営みの中にはじま  
 る。故にこの角を明確に描くことは、人の營を明確に描くことになる。また逆に角のない果物に  
 も、人はそのどこかに角を見出してゐる。





かかる角は、形體の置き方の上にあるばかりでなく、それに與へる光の上にもある。畫面に直角に光をあてず、これを斜水平より、或は斜上方よりする。かかる光の方向は、之を視線の方向と見ることが出来る。斜方向より來る光は、一面を明るくし、一面を暗くし、陰影の關係もたしかである。正面向のものが正面から受けた光は、淺くて平である。物に對して斜に光線をあてるか、物を斜に見るか、何れにしても方向が斜である。この斜向性が、日本の表現の主なる性質をなしてゐる。

## 二

島崎藤村氏の「市井にありて」でも、その視方向が傾斜性であることが、著しい性格として感ぜられる。

## 近江の自然

芭蕉は餘程近江の自然を愛した人のやうである。私は未だ年若い青年であつたが、東海道からずつと西の方へ旅をして、芭蕉の生れた國と聞いてゐる伊賀の國を通り、伊賀と近江の國境に當る淋しい山路を越して、琵琶湖の方へ出たことがあつた。大津、膳所、瀬多、石山、それから唐津あたりは思ひ出多い私の曾遊の地である。あの時、私は大和路の方へ旅をし、それから一度近江へ引返して、石山に二夏を送つてみたことがあつた。

行く春を近江の人と惜しみける

あの詩情を身にしみて味ひ得たのも、あの旅の贈であつたかと思ふ。實際あの琵琶湖のほとりに身を置いてみた時は、見るもの、聞くものに芭蕉の書いたものが浮んで來るやうな氣がした。そしてああいふ旅をして、故人の愛した自然の中に身を置いてみたといふことから、得るところは多かつたと思ふ。

この描寫は、近江の自然を、その正面から、正方向から見て行つてはゐない。斜面から、斜方向から見て行つてゐる。ここには近江の地が、何一つ直寫されては居ない。何れも近江一般に、側面から軽く觸れて居るに過ぎない。かういふ斜方向は、藤村氏の隨筆ばかりでなく、その小説をも貫いてゐる特色である。

昭和十一年の八月に「東京朝日新聞」に「隨筆家の横顔」があつて、藤村氏の文體を鮮かに描寫してゐた。

「夏になると、次第に暑くなつてくる。暑くなると、寒暖計は昇り、身體が重たくなり、汗の出て來る量も、冬よりは多いやうである。この汗を拭くには、紙よりは、やはり乾いた布地の方がいいやうだ。新しい手拭で、汗の流れる背中を、幼いものなどに、ごしごし拭いてもらふ時の快さは、また格別だ。

暑い時に水を飲むのも、亦私の楽しみである。水道の水は生ぬるいから、やはり井戸の水の方がいい様だ。



氷は井戸の水よりもつと冷たいのは、どういふわけであらうか、不思議なこととして、私はいつかこれをその道の學者にもたづねてみたいと思つてゐる。」

島崎藤村の隨筆といふものは、口眞似すれば、ザツとまづこんな調子のものである。だいたいに分りきつたことを勿體らしく、ぼつりぼつりと語りもて行けば、聴衆は次第にしんと静まり返つて、分り切つた御談議が、ぞつと身にしみて尊く有難くなつて來るのは、昭和七不思議の一つと言ふべく、一種の觀物たることを拒まれない。(P)

この模寫は實に巧である。これも藤村氏の文章を正面から吟味して行つたのではなくて、側面から觸れて行つたものである。この觸れ方は、傾斜して居るだけに、その文章の軸を完全に保たねばならない。一般に斜面性の表現は、その中軸が傾いてゐるから、軸に對する用意が十分でなければ、大きなくひちがひが出てくる。斜面が陥る缺點はここにある。

## 三

印度には古く先行力といふ思想がある。吾等が自然に持つてゐて、まだ意識にも上らぬ程の一つの動きがある。この動きの具體的な方向をとつて來たものが意向であるが、この意向の持つてゐる軸が、外界に接續すれば行爲である。これが「業」である。しかし一度意向の軸が業として

形をとつてくると、この形の規定力が後まで残り、次の軸の決定を規定する。これが「先行力」である。この先行力は次に直に衝動に連り、意向の軸となつてくる。さういふ軸が方向の規定によつて成立してゐる。「近江の自然」における軸の方向は、二、三の軸の交融によつて成立する。

第一の軸。芭蕉は餘程近江の自然を愛した人のやうである。

第二の軸。年若い青年の頃、伊賀から琵琶湖畔に出で、大和に行き、それから近江にかへつて來て、石山で一夏を送つた。

第三の軸。實際あの琵琶湖のほとりに身を置いてみた時は、見るもの、聞くものに芭蕉の書いたものが浮んで來るやうな氣がした。

かういふ三つの軸を設定すると、第一軸は芭蕉、第二軸は自身の旅、第三軸はその兩者の軸の交融であつて、

行く春を近江の人と惜しみける

あの詩情を身にしみて味ひ得たのも、あの旅の賜であつたかと思ふ。

そして、ああいふ旅をして、故人の愛した自然の中に身を置いてみたといふことから、得るところは多かつたと思ふ。



といふものも出てくる。

「ああいふ旅をして」といつても、その中には具體的な旅の姿は何もあらはれて居ない。ただ「芭蕉の生れた國と聞いてゐる伊賀の國を通り」、「伊賀と近江の國境に當る淋しい山路を越して」といふに過ぎない。その上近江のことは、「大津、膳所、瀬多、石山」とあげて来て、「それから草津あたりは思ひ出多い私の曾遊の地である」といつてゐるに過ぎない。「ああいふ旅」と具體的に言つてゐながら、その中にあらはれた、旅にも、近江にも軽くかすかに觸れてゐるばかりである。實に平淡な寡黙な表現である。で結局その表現は、近江の自然が、芭蕉の愛した所だといふ第一の軸と、自分の曾遊の地だといふ第二の軸とにすぎない。必ずしも伊賀のことは書かずともよく、大和路の方へ旅をしたことも書かずともよい。それであるのに近江の旅の前後にこれかいて、近江の旅そのものを一つのゆるい傾斜にしてゐる。その全體を、動いてゐる一つの旅の姿としてゐる。その傾を「芭蕉の生れた國」、「淋しい山路」、「大和路の方」などのそれぞれの寡黙な短かい表現が動かしてゐる。この傾とこの傾の軸の交融との中で、芭蕉の愛した自然と、自分の愛した自然とが成立し、芭蕉のことも書かず、自分のこともかかず、それを自分の旅の軸で接觸してゐる。ここに第二軸は先行力となつて来る。

この旅の軸は、先行力として芭蕉を規定し、第一軸と交融したために、その先行力が自身の旅を規定し、業と業、先行力と先行力とがからみ合つて、その上に第三の軸、芭蕉の境地に參する自分の軸の設定がなされる。かかる第三軸の設定によつて成立するのが「近江の自然」である。これは芭蕉の見た自然を、自分の見た自然に重ね、自分の見た自然を、芭蕉の見た自然として成立せしめた軸の成立である。故に第一の軸は、第二の軸を通つて、第三の軸として成立する。

## 四

さういふ軸設定の起伏は、過去と現在との起伏としてあらはれてゐる。「私は未だ年若い青年であつたが、琵琶湖の方へ出たことがあつた」といひ、「石山に一夏を送つてみたことがあつた」といひ、「芭蕉の書いたものが浮んで来るやうな氣がした」といひ、何れも過去の系統として描かれてゐる。然るにその間に、

芭蕉は餘程近江の自然を愛した人のやうである。

思ひ出多い私の曾遊の地である。

あの旅の賜であつたかと思ふ。



得るところは多かつたと思ふ。

と四度現在でとめてある。この過去と現在との交錯は、何を示してゐるか。過去の系統が、その所所で、現在の中に起きかへつて居るのである。即ち過去が過去として終らずに、現在の中に傾き進んで來てゐる。ここに時の斜向性の軸がある。この時の軸が前の軸を貫いてゐる。この時の軸の傾斜の中に自然を感受する軸が交融して、そして「近江の自然」の時空の軸が成立する。

かかる軸の成立は、ここに自然に哀感を持つ。この持續は複雑で強靱であるにも係らず、その成立の形が寡黙であるから、縹渺として遠い一種の哀感がある。これが「物のあはれ」である。日本の感受性、時に詩歌の感受性には、この哀感の色が濃い。かかる哀感の所在は、これを寂や幽玄などの中にも見得るのであつて、おそらく日本の表現を通じてゐる精神的特質と稱し得ることと思ふ。この「近江の自然」にも、心深く読みもてゆけば、そこに樹樹の間をふいて通る風のように哀感が、満ちてゐる。持續と、寡黙と、そしてかくれたる強さとを、持ちつづける軸の設定が、縹渺たる哀感を持つ。この獨自なる文章は、最もよく日本の性格を示す文章だと云ひ得るのである。

## 五

現在は永遠と個體との結合である。そこに永遠の存在が、現在の存在に結晶する形がある。本質は持續的のものであるから、本質は本質として個體のうしろに持續してゐるが、その本質の形の見らるるのは、個體の形の中である。自然はその存在が既定的である。生物もその存在は既定的である。巢の作り方、鳴き方、食物のとり方、すべてが既定的である。着物をかへ、住所をかへ、食物の調理法をかへることは、動物には現はれてゐない。總て一定の既定的方法で進行してゐる。しかるに人間の生命は、その周圍の一切に對して、選擇的である。周圍のもの必然性をかへることは出来ない。しかしその必然性の中にあつて、周圍に選擇力を働かせ、周圍の既定的な存在を、選擇的に動かし、意志的に形成するのが、人間の生活である。その方向はもとより一定的ではなく、變化的である。その方向は既定的ではない。生活の表現たる自然即ち素材は、すべて既定的であるが、それを選擇し、それを形成する働は、既定的ではない。それは變更の可能性を持つてゐる。かかる態度は現在の形成作用に對してさうであるばかりでなく、現在に對しても同様の態度をとつてゐる。現在形成の眼が、過去をみる眼である。自己の中に形成の原理を有



し、その原理を自覚し、その原理を熟考し、その原理を實現してゐる。この形成が現在である。故に現在とは實現形成の意味に外ならない。現在とは形成の繼續である。形成の絶えざる進行である。例へば動詞「行く」の現在形は、その中に行く運動の進行繼續の意をふくんでゐる。

## 六

過去をみるとは、現在の規定によつてみるのである。過去をみる眼は現在の眼である。みる眼は現在の眼、即ち形成作用の眼である。みらるるものは既に成立したものである。随つて過去は現在形成の眼でみられる。現在形成の形の立場から見られる。過去は過ぎ去つた形成作用であるが、この過ぎ去れることの外に、それが現在のつながりで見られる。現在につながるによつて、過去はなほ去り終らざるものとして存在する。過去は既に見られ、形成せられたるものであるが、それが現在の形成作用に働きかける。この働きかける過去の形成が、傳統である。

現在が永遠の相にわたるのは、選擇によつて形成を可能にすること、即ち現在が形成作用の進行中であることの意味である。それが並列し、或は繼續することではない。形成の中にあること

の意味である。かく形成作用の中にあはれた時間を、時の深みといふ。深みとは一般に形成の無限をいふのであつて、この時の深みの中にあるのが現在である。深みにはまるのが形成作用である。自己を形成し、確立させるものが、現在なる時の深みである。

現在は決して永遠ではない。永遠よりも遙かに狭い。狭いが、しかし永遠の一分割でもなければ、また永遠の一例でもない。また永遠の一斷片でもない。現在はこの存在と、あの存在とにて異なる、具體的な形成作用である。最も具體的なものは、最も持續的な形成作用である。

であるから形成のない所には、現在もない。そこには僅かに過去の一繼續があるのみである。現在は形成中のもの、従つて現在は永遠なる、無限なる繼續である。未來は常に現在によつて現在化せらるる豫期である。現在はこの豫期に連ることによつて、無限である。この形成の働によつて未來に連結し、未來が現在になる。形成のない生活は、過去に連結するのみで、未來に連結することはない。現在も未來も共に、過去の延長の中にあるのみである。これは時間でなくて、明かに一つの空間である。形成作用が空間と化し終れるものである。未來とは行く手にみゆるもの、形成の行く手に見ゆるものである。やがて現在になるべくして、未だ現在にならぬ世界であ



る。實現所期の世界であり、形成がそこで充たさるる世界である。

## 七

現在は未決定である。形成中なるが故である。決定は豫期せらるる時の中にあらはれる。故に決定性は未來にあらはれる。過去も、形成作用のかつて決定せられたところである。そこには既定の決定がある。故に決定性は未來にあるか、過去にあるかであり、この二つの決定性の間に傾いてゐる、一つの傾斜が現在である。

而して過去の決定性は、既定の事實であつて、それは必然性である。これが周圍の自然の世界である。蛙は石器時代から決定せられてゐる。蛙の食物と住所は遠い過去に決定せられて、今はその反復である。故に蛙の食物と住所とに歴史はない。蛙の食物史、蛙の建築史は存在しない。そこにあるものは、永い反復である。この永い反復は變更のない一方向の決定であるから、これは必然性としてあらはれてゐる。故にこの必然性の變更は、その存在の崩壊である。變更をふくまぬ時間の平板である。過去と現在と未來とのない、時間のない、經過のない生活である。無時

間の生活である。換言すれば空間の生活である。時間の深みに於いて生活しないのが、一般生物の存在状態である。之に反して未來の決定性は、豫想としての決定性である。しかし、その決定性は未來の中で決定することはない。決定するのは現在の中である。故に未來とは豫期せられたる現在である。過去と未來とは、現在をはさみ現在に支持せられて存在する。過去が過去として存在するのは、現在化せらるる時においてである。未來が未來として存立するのも、現在化せらるる時においてである。現在は過去と未來との中間にあつて、過去の決定性を動かして、これを現在の形成作用に参加せしめ、やがて未來の決定性を成立せしめる。現在は動くものである。動搖してやまざるものである。石炭は石炭として既定せられ、水は水として既定せられたその必然性を、選擇的に現在の中に動かして來て、その既定の選擇的自由の中で、この現に進行中の形成作用を成立せしめるのである。故に現在は、過去に對しては選擇的、未來に對しては決定的である。この選擇と決定との間に、形成せらるるものが現在である。この故に、現在は現在の立場に於いて、過去にわたり、未來にわたり、陰影にとみ、持續の深みに於いてあるものである。現在が、永遠と個體との結合だといふのはこの意味である。



過去が現在に接續する仕方は、斜面的である。斜面的とは過去を全き過去として示さず、過去が現在に向つて傾斜する形で示すのである。過去の現在に對する傾斜によつて、過去を表現するのである。もし之を時の形でいふならば、表現の形は大體四つである。第一は之を過去の形でかくものである。形成され盡したものととして、全き過去の形として書くのである。第二は之を現在の形としてかくものである。形成されつつあるものとして書くのである。一つの進行状態として書くのであるから、ここには定位性の不十分が示される。動搖し傾き流るるものとして、不確定なものがある。之を客觀的にみるとは、自分と無關係の形でみるのでなくて、自分から離れたものとして、その全體を見るのである。それは全體が一つの完結したものとして、見られることを要する。現在の進行中のものでも、その進行が一つの完結體としてみられることを要する。現在が不確定な、動搖の激しい進行的な、未決定的なものとしてあるのでなくて、その動搖、未決定も、その動搖のまま、未決定のままの完結體として示されなくてはならぬ。動搖は動搖の形で、進行は進行の形であらはれるのでなくて、動搖の定位において、進行の定位に於いて示されなくてはならぬ。第三は之を未來の形として畫くのである。未來は、未決定そのものであるから、動搖そのものである。全き動搖である。それを定位すれば、その動搖未決定は、一層定位せられ、

少くとも現在の形にまで引きもどされなくてはならぬ。換言すれば、未來は必ず現在に連續する形として示されなくてはならぬ。

然らば表現の形は結局一つになる。即ち過去も未來も、共に現在に接續する形で表れなくてはならぬことである。現在は之を少しく過去の形にして示すのであるから、未來を現在にひきもどせば、その引き戻された現在は、再び少しく過去に引き戻されなくてはならぬ。過去は少しく現在に近づいて、現在に向つて傾かなくてはならぬ。さうすれば結局、何れも現在に接續した形であらはずことになり、現在に接續した形といへば、過去から現在に傾斜した形になる。これが斜面法と呼ぶ、その形である。これが時の第四の形であるが、しかし表現は結局この斜面法の一つに歸着することになる。しかしその斜面法の中にも、時時明白な現在法があらはれる事がある。すべてを「た」止めの過去法にし、その進行が現在に傾斜する方向を持ち、しかもその「た」止めの過去法中に、「る」止めの現在法をあらはして置く。この現在は、過去の傾斜の中から、ありありと形成の現在の中に生きてくる光點である。この光點によつて過去の描寫は、確實に現在的形成の中にあらはれてくる。

彦造はこの弟のために裏の納屋を改造し、そこに彼を住はせることにした。勿論ただ住はせることだけで、その他



のことにどういふ變りもなかつたのである。米俵がかつげなくて一軒もてるか？ 相變らず弟は叱咤され追ひ使はれるのであつた。しかし、やがて弟は遺言を楯にとり田地を要求し、分れると言ひ出した。一人でかつげなくとも嫁と二人でかつげと言ひ出したのである。そんな話が二度三度もちあがつた。が、もちあがつただけであつた。(和田傳氏、沃土)

全體が一つの過去の繼續で、それが時の推移によつて持續されて、そこで過去から現在の形成作用に連つてくる。その連續の中で、「變りはなかつたのである」と、「言ひ出したのである」と二箇所を「る」止めの現在にして、その繼續が過去でなく、現在の形成作用に直接することを明かにしてゐる。しかもこの「る」止めは、一度「た」止めにしたものであるから、ここに過去を現在に接續顯起せしむる意向が、明かにされてゐる。即ちこの表現の形成の中で、過去と現在とを同時に認識せしめ、表現を完全なる一持續體系とするのである。

## 八

かくの如く表現の全體を一つの傾斜として観るのは、形成作用の一つである。現在でも過去でも、観る傾からいへば、之を一つの繼續せる完體として、過去より現在への結合構成とする。過去を生かしてくる上からも、現在を完體として定位する上からも、全體をある距離に置き、その處處の形成作用に直接する處を、現在の形の中央に置く組織は、最も普遍的な形である。これは平安朝の「今は昔」或は「昔男ありけり」の如き物語體、さう迄いはずとも「源氏物語」、やや下つて「平家物語」等の物語一般にいたる迄、皆通じてなし來れるものである。過去を完全過去とせず、現在に對する傾斜形とみるのは、これを形成の作用中に置くからである。完全過去は要するに物質と同一であつて、形成的現在の姿の中に、つひに入り來らぬところのものである。

物を斜の形から見る工夫は、文章表現以外のものにも亦多く之を發見する。田中喜四郎氏の「日本茶道改革論」には、茶道に於ける斜方向の事實を次の如くあげてゐる。

- 一、火灯口より茶室に入りて火灯口に座し、炭斗、灰器、建水(柄杓、蓋置仕込)仕込茶碗を置く時、器物身體共に斜線。
- 一、炭點前の器物、置く時は羽箒、灰器、釜、身體共に斜線。
- 一、棚物に器物を飾る時、羽箒、柄杓に斜線を利用。
- 一、點茶の場合、柄杓を釜にかけ置く時、蓋置置く時、柄杓を蓋置へかける時、斜線を使用。



- 一、點前中身體は爐の内隅、外隅よりの斜線。
- 一、點前中器物を置く時、斜線。

斜の形は、少し距つて、形成作用に全體的に参加せしむる姿勢である。回顧的とは、過去を現在に接続せしむる一つの態度であるが、この態度も亦明かに斜面性的である。そしてかかる斜面性には、自ら一つの親しさがあり、その親しさが咏嘆的なる性質を持つてゐる。この斜面性に直接參與するのは、助詞である。時の過去、現在、未來をあらはすのは、助詞である。或は助動詞である。助動詞はその機構の上で、之を助詞の複合と見てよいから、斜面法の問題は、文法的には助詞の問題となる。

助詞は漢文を日本風に讀むことから、特に發達したやうである。漢文を和讀するのは、假名送りであり、この假名送りは、助詞（助動詞もふくめての）の問題である。漢文和讀は助詞の發達をうながし、助詞の發達は同時に漢語的體言の發達を刺戟してゐる。例へば「源氏物語」は

いづれの御時にか、女御更衣あまたさぶらひ給ひける中に、いとやむごとなき際にはあらぬが、勝れて時めき給ふありけり。

とはじめてゐる時に、「平家物語」は

祇園精舎の鐘の聲、諸行無常の響あり。沙羅双樹の花の色、盛者必衰の理を顯す。奢れる者不レ久。唯春の夜の夢の如し。猛き人も遂には滅びぬ。偏に風の前の塵に同じ。

とはじめてゐる。「平家物語」には遙かに漢語的體言が多い。かかる性格の差は、後になる程、助詞用法の精細になつたことを示すものである。助詞が微力では漢語的體言を支持することが出来ない。助詞の文章構成上の性質的重要さがわかる。かくの如くして、助詞が日本語の上に重要な位置を占むると共に、その表現の上にも、明かに時の上に、斜面法の如き文法的時の交錯した文章法を成立せしめ、今日の文學表現の中心的方法を形成せしめたのである。



第二章 斜面的構成



一、正面性、斜面性……………	二五—三〇
二、消失性、餘白性……………	三七—四〇
三、傾きの論理……………	四一—四三

一般に言つて日本の表現構造では、正面性構造と斜面性構造との両者が、重要な表現成立をなしている。

東山時代の繪畫に於ける構圖の特色は、ほぼ二つの方向から之を見ることが出来る。第一はその正面性であり、第二はその餘白性である。而して正面性とは、正中線が畫面形を左右相稱に分割するが如き形體の向け方であり、斜面性とは、正中線の非左右相稱的分割の向け方である。餘白性とは、畫面が描かれし形に充滿せずして、しかもその充滿せざる個所に緊張のある性質である。充滿せざる所が畫面の缺落でなくて、そこに十分の積極性のある性質である。換言すれば、現れしものは現れし形にて緊張し、現れざるものは現れざる形にて緊張する。その畫面緊張は、畫面的充滿の如何に關せざる性質である。

正面性構成が最も嚴格に守られたのは、推古時代の所謂鳥式の佛像に於いてである。止利佛師を中心にした鳥式佛像は、坐像の場合でも立像の場合でも、共に嚴格なる二等邊三角形である。



二等邊三角形の構成は、三角形の頂點から底に下した垂線が、形を左右相對の部分に二分するのであるから、構造は自然に正面性である。顔をも左右相稱にし、胴をも左右相稱にし、四肢をも左右相稱にする形といへば、正面性の外にない。そしてそこには幾何學的嚴格さがある。然るにこの幾何學的統一を漸次に組みほぐして行く経過が、日本化の過程である。この支那的な左右相稱形が、組みほぐされて非左右相稱形となり、形の幾何學的緊張が弛緩して来る。

## 二

鳥式では、視線の方向が顔面方面に對して直角に下向してゐる。顔は前面に向つてゐるが、眼は下方に向いてゐる。この形は臺座を高くすると、はじめて禮拜者に直接に結合する。しかし形は激しくて堅いから、後には之を變更し、眼球のふくらみの下半部をかき落すことをしなくて、下から少しあがつた所に、細く柳葉狀に眼をとり、下眼瞼の下方に、少しの眼球のふくらみが見えるやうにする。そこで眼は斜下方視にかはる。そして像が大きくなると、禮拜者は堂外でこの佛と結合し得る。上代寺院では式を堂内でせず、歩道の中央に据ゑられてある一基の燈籠を中心にして行つてゐる。この邊は堂よりも低く、佛は堂の中にもやや高く置かれてあるから、庭か

らは二段の高さである。堂内は柱にも壁にも天井にも色が豊かである。その中に色の輝ける佛がやや暗くゐる。かういふ靜肅な尊さが、寺院構成の上にとられてゐる。これ迄奈良新藥師寺の本尊でも、室生寺彌勒堂の「彌勒菩薩像」でも、奈良法華寺の「十一面觀音像」でも、何れも白木の製と考へられてゐたやうであるが、之を細かにみれば、衣文の間に厚い色彩の殘存がある。蓋し全體にあつた色があつたのに、それがすつかり剝落したので、今では白木像と考へられるのであらう。室生寺彌勒堂の「釋迦座像」は全體白色であるが、その白色の上に所所に殘存する色があるが、これも最初は色があり、今は地塗りだけが殘つてゐるのであつて、これもやがて剝落すれば、白木の作とみられるであらう。一般に白木の肌の新らしく見ゆるのは、相當長期にわたつて、その上を色の厚い層が覆つてゐたからである。新藥師寺本尊は殘留せる色の様子で見れば、御肌は肉色であつたと思はれる。色の豊かな堂内に、白木の佛像を想像するのは、やや荒涼たる感である。弘仁期の白木の佛と言はるるものは、一應これを着色像と考へてもよいではないか。

## 三

かかる豊かな色の世界を持つ佛を、総合的に構成して行く方向と同時に、他方にはさういふ多



相の総合的組織から隔離して、本尊だけをぼつと一つ取り出して、他を捨ててしまふこともなされた。それは佛畫である。佛畫の方は、そこに時間もふくまず、空間も狭少に、單獨に佛と佛の位置のみがかかれた。かかれるものは佛體のみで、背景もなく、説明もなく、佛のみが描かれた。かういふ抽出性の描寫も注意すべきであつて、これが後には、重要な構圖の形となる。

## 四

彫刻で可成り嚴密に正面性が守られてゐる間に、繪畫では既にその組みほぐしが行はれて、向きを斜にして、斜面性になつてゐる。傳阿佐太子筆の「聖徳太子唐本御影」をはじめ、「吉祥天畫像」も亦斜面性である。法隆寺壁畫の中尊は正面性で、脇侍はやや斜面性である。この脇侍の斜面性程度の傾きは、既に奈良藥師寺の「藥師像脇侍」にもあらはれてゐるもので、斜面性として取り立てる程ではない。「過去現在因果經」の畫卷は、その程度が大きくなつて、釋迦は必ず正面性、周圍の人人は斜面性になつてゐる。釋迦を取りかこんだ輪でも、これを斜面性にあらはしてゐる爲に、人達は釋迦に對して斜面になつて、八の字形に並ぶことになる。山も岩も人家も皆斜面性である。法隆寺壁畫の傾向がここではもつと擴大されてゐる。

## 五

これを更に擴大して、繪卷物は作られてゐる。繪卷物の構圖では一切が斜面性である。人物も建物もすべて斜面的に構成されてゐる。垣も斜なれば、樹も斜である。樹の根本は決して繪卷の下線に平行にならなくてはゐない。一列に並んでゐる場合でも斜である。樹頭も同様である。山の線も同様である。「信貴山縁起」の飛倉の卷の飛び俵も斜で、その並び方も斜方向に列をなしてゐる。正面向きの人物は殆どない。繪卷でなくても、「明恵上人坐禪圖」といふ松林中に坐禪する圖でも、明恵上人は斜に位置してゐる。抽出性の肖像、例へば「隨身庭騎圖」でも、又多くの歌仙像でも、肖像畫でも、皆斜方向にかいてある。正面から描く場合に、鼻や膝の如く前面に出てゐるものは扱ひにくいので、皆斜に置く必要もあらうが、これだけのことでなくて、斜面性にかくのには、更に積極的な理由がなくてはならぬ。

第一に斜面性にすれば、主要方向は垂直線と斜線との結合によつて、畫面がゆるやかで且變化がある。正面性には垂直線のみが強力にあらはれ、斜線も垂直線の修正を受ける。正面性的垂直



を修正するには左右前後何れか一方に傾けなくてはならぬが、佛像の本尊の場合では、左右後の三方向の傾斜は成立しないので、どうしても前方傾斜とする外なく、事實としても前方傾斜が平安中期後甚しくなつてゐる。はじめから斜向性にすれば、全くこの困難はない。

第二に斜面性にすれば、そこに厚みがあらはれる。もともと日本人の體には厚みがない。だから人物の側面を正面にした描寫は、好まれない。そして推古の古から側面の表現は極度に省略せられて、體は扁平のものが多かつた。前進座の映畫「阿部一族」をみても、ここに出て來る人物の服裝が面白い。上下はこれを疊んでみればわかるが、前と後とが擴大されて、側面はない。前後の二面がくつついて、平たくなつてしまふ。着物は體を基礎にして、その上に産出せられた被産物であるから、この被産物によつて、産出原體をみることが出来る。日本の着物は前と後とが、袂ではすぐにぬひ合はされ、脇では小片が入つてぬひ合はされ、とにかく側面は未發達である。又日本の服裝には、側面の飾がない。五つ紋でも、女帯の模様でも、前と後とにつき、側面にはつかない。然るに西洋はちがふ。ズボンの疊み方は、側面を合せてゐる。日本の袴とはちがふ。飾も側面にある。上着でも同様である。飾は前面と側面とにある。日本人の體は、前面と後面で、側面が乏しく、平面的である。日本の表現は平面的になる。面にしても伎樂の面はあつ

くて耳のあとまで行くのを、舞樂の面では、耳の前で終る。純粹に日本の面である能では、僅かに顔の前面を覆ふだけになつてゐる。表現を後退させて、平面に平面にとして來るのが日本の表現法である。手迄を體と一續にして、前後の二面から成る羽織と着物とにしてしまふのが、日本の表現である。ただ頭と足は方向が前後であるから、側面のあることは、下駄のはな緒や、烏帽子の如くであるが、しかし胃になると、堂堂と前面を主張してゐる。かくて日本の表現が、日本人の體の組成に似てゐるのは、注意せらるべきである。

日本人の體形には側面が無いから、側面を正面にした前面性は發達せず、前面性といへば體の前面に限られてゐると言つてよい。斜面性も同様であり、側面を正面とする斜面性は成立せず、前面を傾斜させた斜面性である。故にそこに出る厚みとは、人體の厚みの意味ではなくて、前面を奥行に變化させた厚みの意味である。換言すれば遠近法的厚味である。

## 六

東洋の遠近法には、石は三面を分つと言つてある。その三面とは、左右二面と上面とである。



もともと東洋の遠近法は、西洋の遠近法の如く視点を固定して、ここにあらはれてくる處を以つて、存在の奥行を示す方法とは、根本的に性質を異にしてゐる。東洋の方法では、視点を移動して、移動するにつれてあらはれて来るものを、次次に描いて行く。右の一面を見、視線を動かして次に左の一面を見、更に視線を動かして上の一面を見る。かくして石の三面は成り立つ。視線の固定によつて變形するものを描くのではない。そこにあるものは、一つの全き斜面である。

## 七

かかる傾斜の形體的特色を、表現の形式とし、繪畫の構圖形成の上に持つてくれば、それは斜面性構圖となるのである。建造物を斜面性構圖とすれば、隅の柱を中央にして右の一面を右に、左の一面を左に、それぞれ斜に見る位置にかき、室内の描寫には、天井を吹き抜きにして斜に見下せばよい。ここに左右上の三面が成り立つ。これはつまり右の三面を分つと同一の構圖である。かくの如く視線を傾きの位置に置くのが、繪卷の家屋の描法である。人物では前面を斜にして側面的状態の中に置き、この傾斜の中に成立する形を以つて、繪卷の形としたのである。「拾遺古徳傳」の中に、西洋遠近法風に、畫面の下邊に平行する前方の長さを、後方の長さよりも大きくし

て構圖してゐるが、これはむしろ特例と見るべきである。

この三面性、斜面性なる形成作用が明白にあらはれて居るのは、京都龍安寺の庭である。庭石の一つ一つが何れの方向からも三面性的に成立するやうに工夫せられてゐる上に、全體の石組がまた三面性的である。その形成方向は、大體に於いて長軸の五分の四の邊で、短軸と交るやうにしてあり、この交錯はどこから見ても、常に成立する如くに形成せられてゐる。

## 八

而してかかる構圖上の斜面性は、單に繪畫の上に見らるるばかりではなくて、彫刻の上にも之を見得るのである。彫刻で一木彫成の作法では、一木といふ決定的な形で體勢が規定せられてゐるから、正面法の垂直體形以外は、形成し得ないのであるが、一木彫成から木寄の作法に移ると共に、體勢の變化はやや自由であつて、變化的な動きのある形體を成立せしめ得るに到つた。この傾向は鎌倉時代に一層大きくなって、體にも衣服にも激しい運動があらはれてゐる。これと共に體勢が靜止的垂直的な形から、運動的傾斜的な形になつてゐる。この體勢によつて側面不足も補はれる。特に衣裾天衣を側方に飛動させることにより、形體が側面的にも延びて、繪畫の構圖でい



ふと、斜面法的に扱つた場合と同じ性質になる。されば鎌倉の運慶系の彫刻體勢は、この期の繪卷物の體勢と相接することとなるのである。

このことは「扇面古寫經」の如き特殊の形をも産んだ。この扇面形はおそらく吾が國特有の形であらうと思ふ。もとより支那にもこの形がある。しかし支那の形は一定の方形の畫面から扇面形に切りとつたものであつて、扇面形は方形の四邊を切り捨てた形になつてゐる。然るに日本の扇面形は、扇面形がそのまま方形のつもりである。傾斜してゐる兩側も直立形、彎曲してゐる上邊下邊も水平線である。のみならず上邊と下邊とで長さは異つてゐるが、これも同一と想定されてゐる。即ち上邊彎曲と下邊彎曲とは、價值的に同長の水平線である。故に扇面形はそのまま長方形である。一本の柱も上方は太く、下方は細くて、それで正方柱である。かかる形は日本でも扇面形にだけある歪曲であつて、他の畫面の場合には見られない。物の形は上太く下細く、長方形の壁も、上廣く下狭く、直立線も中央の一本以外は、外方の左右縁に應じて傾斜してゐる。かかる傾きは、これまた斜面性描寫の一體としてみてよい。正面的水平線さへ一つの斜線である。

## 九

然るに東山時代になつて一つの著しい變化があらはれて來る。それは再び構圖の上に、正面法があらはれたことである。しかし一度經過した斜面法は決して消失し得るものでないから、この斜面法の中に成立する正面法として、新しい正面法が顯れて來るのである。

第一に、全體の構成は斜面法である。これを山水畫で言ふならば、山水畫の中心に道がある。この道は畫面に傾斜してゐ、この道を中心にして家と樹と岩と人が存在する。それ故にそれ等の個個の存在は、一つ一つをみると多く斜面性を持つてゐる。しかしその何れも斜面性を正面性にしてゐる。例へば雪舟の「冬景山水圖」をみるに、一筋の道が斜に通じてゐ、道の兩側に斜方向なる岩石土坡があり、絶崖があり、先方に家、更に先方に聳立せる岩山がある。遠景の岩山以外は何れも斜面法である。けれども不思議なことに、それ等の何れも、斜面法的なる感よりも、正面法的なる感によつて成立してゐる。前面の冬樹をみる。葉の落ちつくした寒い樹であるが、この樹の方向は向つて右に斜であるのに、その枝の廣がり方は、畫面に並行してゐる。樹幹だけ





が斜向してゐる。そこに強靱なねじれがある。若しこれが繪卷の場合であると、樹幹が斜方向ならば、樹根と土との接觸點も斜であり、樹枝の擴張面も斜であり、樹梢の連結線も斜である。樹の全體が斜面性である。然るにこの冬樹は樹幹だけが斜方向で、他は正方向である。かういふ形のねじれがあつて、繪卷物には見られなかつたやうな、緊張力が出てくる。この態度は點景人物に於いても、岩石土坡に於いても同一である。道さへさうである。斜の道がその階段的な線を、畫面の下縁と平行にしてゐる。しかもその道はその先と二回屈曲してゐるが、その路面の線方向は同様である。道自體がどう曲らうが、路面の線方向は常に同様である。岩石土坡の方向も、如何にも樹幹、道路が斜方向であるが如く、その主方向に於いては、明かに斜方向である。けれどもこの方向は細部の描寫では保たれて居ない。斜に續いてゐる岩石は、正面性岩石の斜なる進行として描かれる。正面性なる存在が、積重して成立したのである。この意圖は皴法の上にも明かである。秃筆による直皴と長斧劈皴が重要な構成の皴であるのに、これと直交する短皴がある。前の皴は岩石の輪郭に適應するが、後の皴は之と正反對である。直皴及び長斧劈皴が、斜面法を示し、短皴が正面法を示せることが知られるのである。而してここに成立するものは、三面的正面組織である。この正面法の組織が、近世と呼ばれるものである。

かかる斜面性組織の中に於ける正面性組織の回復は、形體の重厚と苦惱とを示すものの如くであつて、繪卷にみるが如き輕軟なると異なる、一種嚴肅なるものを示してゐる。而して繪畫がかかる正面性を回復せるにも係らず、彫刻は之をなさず、遂に斜面性を以つて終始した。ここに彫刻がその後にて衰頽の餘儀なきに到つた理由がある。しかしこれも桃山時代に於いて、欄間等の透し彫に、斜面法中に正面法を回復して來る。そして濃厚な色彩と共に、桃山の絢爛なる特色をなしたことは注意を要する。

## 十

第二の東山畫の構圖の特色は、消失性である。東山の構圖に突如としてあらはれたのは、先方に聳立する岩山である。下方における天地との連關は何等考慮せずして、下方を消失せる岩山を遠景に多く重ねてゐる。この地上に電柱の如く直立し、基部を消失する構圖は、正確に直立的正面性である。登路も無ければ生物も棲まず、樹もろくに生えて居ないやうな、岩石ばかりの山を直立せしめて居る。これは實に反地理學的である。先方の地域を遮斷する垣に相應する幽暗なる



ものである。かういふ山を立てるのは、支那に先例がある。例へば東山時代に好んで傳承した馬遠などの構圖に、多くの先例を見出し得るのである。

この場合重要なのは、山脚の消失である。聳立する形でも何の形でも、とにかく形を畫面にかくことには、不思議もない。重要なのは、消失である。描かるべきものを消失せしめ、消失によりてかへつて畫面を深からしめることは、新らしき手法である。巨勢金岡は山を疊むこと十五層であつたといふ。おそらく山の下部をぼかして山頂をあらはし、之を重ねて行つたものと思はれる。これでは消失部よりも表現部の方に、重要性がある。然るに東山畫の山脚消失は、消失によりてはじめて表現が成立するのである。消失は著しく積極性を持つてゐる。

## 十一

大佛次郎氏の「冬の規律」(全日本柔道選手権大會を見る)(昭和九年十一月二十六日、東京朝日新聞)に次の如く書いてゐる。

風はないだけに冷たく冴えた初冬の空氣の中に、眞黒に、ぎつしりと詰まつた何千といふ觀衆である。席を漸くに求めて着いた時から僕を感じたのは、この音樂堂を埋めてゐる觀衆の、實に靜かなものだといふことであつた。どこか近くで新しく建築をしてゐるところがあると思へ、コンクリートを流し込む音が聞えるのと、外の砂利道を歩く人の靴音が試合の行はれてゐるステージの近くまで聞えるほどである。かういふ靜かな觀衆は、凡そ人の集まる競技場には空想も出來ないことであつた。觀客席の上に枝を擴げてゐる葉の黄ばんだプラタナスの樹と、一隅の葉の色の黒くなつた繁みに赤い實を綴つてゐる南天の木と、如何にも美しく調和した清らかな靜けさであつた。熱狂がないのではない。目を動かして行くと、これほど強い興奮を抑へつけてゐる人間の顔を見出すことも、また珍しい。どの目も、見えぬ絲で壇上の選士の姿に結びつけられてゐる。瞬間に變化しようとする見事な力の均衡に、ずつと惹きつけられて離れない。息を詰めて見まもつてゐるのである。この十年、柔道には他人だつた僕は先づこれに戸迷ひし、次いで僕の側に、文字どほりに兩手の掌を握り合せ、なかば口を開いて恍惚とステージを見詰めてゐる大學生の機械のやうになつた顔を見つけて、野球やラグビーの見物になれた目が、驚かすにはゐられなかつたのである。：壇の正面に嘉納先生が、モーニングの襟に白い菊の造花をつけて腰掛けてゐられる。選士が組打つたまま、急造のテーブルをめぐりめりと毀しても、飾つてある數流の優勝旗が何かの工合で音をたてて倒れても、先生は關係なく凝と掛けて、試合を見まもつてゐられる。

試合は準決勝から見た。やはり何といつても僕らが心を打たれるのは、柔道の試合だけに、單純に力を比べるとか技を闘はせるとかいふものでなく、勝負以上に出場者を支配してゐる精神的な雰囲気、如何にも單素で清らかなことであつたらう。燃えるやうな敵意も、攻撃的な意欲も、完全に、より高い精神の規律に服してゐるのである。統制のとれた力や熱情ほど眺めて美しいものはない。僕等日本人は確實に祖先からこの血を受繼いでゐるのだと感じて来る。競技といふ建前から、どうせ野球や拳闘などに及ぶ筈はないと失禮にも幾分か割引いて出て來た僕が、いつの間にか無言の熱心な觀衆



の一員となつて、ひそかに手に汗を握り、野球や拳闘にない、この日本的なものの美しさに魅せられてゐるのであつた。また試合の興味は、見事に形づくられた双方の力の釣合が、小さい挑みを受けても敏感に變化しながら、あくまで粘着力強く、均衡の關係を失はぬ裡に、いつ如何なる割れが入るか豫想も出来ない點にあつた。勝負の決する場合は殆ど瞬間のあつと思ふ間である。それこそ乗じ入る隙を見出したのであらう。張り切つたガラス板に龜裂が入るやうに、瞬く間に電光のやうに走つて手を下す餘地もなく割れるのである。

かうして引用してゐると、既に私の言はうと思ふことはつくされた感じがする。私は大佛氏のこの感想を讀みながら、直に東洋の表現の性質を思ひうかべたのである。大佛氏の中から、次の二つを注意したい。

一、觀衆が強い興奮を抑へつけてゐる靜肅、その靜肅の中に強い緊張を有ちつつ、それを抑制してゐる。そこに簡素にして清らかなる味がある。これは餘白の性質である。

二、見事に形づくられた双方の力の釣合が敏感に變化しながら、粘着力強く、均衡の關係を失はない。しかもそれが瞬く間に電光のやうに走つて手を下す餘地もなく割れる。さういふ激しい動勢に轉じ得る力がある。これが描かれた場合の性質である。

この二つが實に東洋の表現の有つ性質である。簡素にして清らかであり、しかもそれは粘着力の強い均衡の状態で、手を下す餘地もない程に割れて行く、激しい動勢に轉じ得る性質を包んでゐるのである。簡素な靜止と、激しい變化に轉じ得る動勢と、この二つが表現の持つ二つの力である。

嚴格に言ふならば、かかる性質は、東洋の表現一般の性質である。表現部面にも、もとよりかかる靜止と動勢とが同時にある。「芥子園畫傳」第二集には蘭の花をかくのに、

莖は葉の中に挿まれ、花は葉の外に出づ。

といつてゐる。實に短かい記述であるが、よく靜止と動勢との心持があらはれて居る。菊については

花は須らく葉を掩ふべく、葉はよろしく枝を掩ふべし。

と言つてゐる。かういふ用意の中に、前の二つの心持は十分にあらはれてゐるが、しかし餘白がこの二つの性質を持つやうになつてゐる。餘白がかかる性質を持ち得るに到つたのは、支那では宋の頃からであらうか。畫面が小品となり、簡素になつてくると共に、餘白は活き活きと形を示して來る。ことに、畫面に清と簡素とを重んずる南畫に、一層この性質が重くなつて來る。描かれないかういふ部分が、沈黙の中で、この動勢を持ち、この靜止を持ち、この緊張を持つて、



はじめて畫面は深くなる。かく見て來れば、畫面の性質も、柔道の性質も、そこに共通のものがあり、共通のものが有ればこそ、日本の生活の中で根強く榮え得るのであらう。

## 十二

もと畫面の消失は、東山時代の繪畫にはじめて現出したものではない。鎌倉の繪卷に既に十分にあらはれてゐる。最初の消失形は、遠く隔つたために、視界より消滅するもので、自然の消失状態である。然るに東山時代の消失作用は、霧によつて居るのである。しかもその霧は、全體の細部細部に迄入り渡り、存在の一つ一つをつつむ程に、細かに入り渡つてゐるのではない。前景と中景、中景と遠景との如き、層位を異にする間に、區劃的に入つてゐる。霧は遮斷作用をなしてゐるのである。故に霧は樹や石の如く畫面構成の一要素ではなくて、構成作用その者である。自然的存在でなくて、構成的必然による存在である。層位分別の構成作用であつて、この働から言へば「過去現在因果經畫卷」の岩が、畫面の段落を斷絶するのと同様である。ただ「過去現在因果經畫卷」は現在の形で斷絶するのに、之は消失の形即ち過去の形で斷絶してゐる。これに脈を引くと思はれる手法が、足利の繪卷にある。風景層位の判別に、霞や霧をつかつてゐるが、使

ひ方が「因果經畫卷」の岩の如く、存在の形でかかれてゐる。消失形でなくて、表現形であり、自己の表現形の背後に、遮斷さるべき風景を隠してゐる。この場合は全く消失形ではない。繪卷の中には、かかる現在形的方法によるものが、脈をひいてゐる。東山畫の消失による過去的方法とは自ら異なるものがある。

## 十三

東山畫の畫面で、消失によりて生起するものは、餘白である。消失部分は餘白である。而して餘白には三種ある。

第一の餘白は、抽出性餘白である。前に佛像に於いて見たるが如く、目的當體のみを抽出し、他の一切を捨てる方法である。人物一人、一魚、一果、一鳥をかいて、他はすべて餘白である。かかる餘白にあつては、畫面の一物を周圍から包みこんで、その部分に縹渺たる限りなき擴大力を持つものを現してゐる。これは先の傾きの形の存在であつて、そこに何か宇宙の大を思はしむるものがある。傾きの形は、ここに最もよく現れて來る。

第二の餘白は、存在性餘白であつて、餘白部分には、存在的なるある形がかかれ、しかもこの



形は、形として別に意味を有つものでも何でも無い。この意味でこの存在的餘白は消極的であり、存するものの無力に基く消失の形があらはれて来る。

第三の餘白は、消失性餘白である。第一の抽出性の餘白では、抽出面のみが強力にあらはれ、餘白は消極的、一般的であるのに、この消失性餘白では、餘白の成立が表現面に明かにされてゐるだけに、餘白が積極的で、表現的性質を持つて示されてゐる。餘白が餘白として呈示されるのである。即ち存在が非存在の形で示されるのである。その一つの形が所謂雲煙描法である。この形は第二の餘白を通つて、第一の餘白と連結する。餘白部分にある存在形を除去すれば、第三の餘白が出来る。除去が明示されて、しかも除去の作用が消失するからである。それは丁度第一の餘白が、隔りによつて消失するのと通じてゐる。ただこの遠隔作用には、自然の距離連續上の制約があつて、任意の個所に於いて之をなすことは不可能である。然るに同様に除去の作用が消失しつつ、しかも任意にこの消失を畫面に導入し得るのが消失性餘白であるから、これは構圖上の要求に應じて、畫面の何處にもあらはれ得る。これ故に、この餘白は構圖的である。かくてこの餘白は東山畫の特色を示すものと言ひ得るのである。次の桃山時代にはこの消失性餘白のあらは

るること少く、現るるもの多くは第一と第二とである。第一の抽出性餘白は、京都智積院の櫻山吹等の障壁畫にあらはれてゐる如きもので、描かれた形は、體を一般的宇宙の中に抜き出してゐる。この感は實に堅實で鮮かである。第二の存在性餘白は、例の金の雲霧になつて盛にあらはれて來、畫面を沈澱させてゐる。第三の消失性餘白は、桃山後畫面の沈靜と相俟つて、特に南畫の中に於いて復興する。

## 十四

東山の正面性の構圖的性質は、畫面の重厚さであり、また謹嚴さである。この重厚と謹嚴とを組みほぐすものとして、ここに消失性餘白があらはれてくる。日本の力はいつとも力の組みほぐしであるから、この力の組みほぐしがここにもあらはれて、東山期の正面性を組みほぐして居る。力を組みほぐすことは、斜面法をとること、この餘白法によつて、正面法を斜面法的にする。かかる寛容な態度を重厚の中に導き入れて、柔軟にして堅硬なる正面性斜面法の組織を持つにつれたのが、雪舟、元信等によつて代表せらるる東山期の畫風である。雪舟と元信との畫風が長く日本畫壇の中心的勢力たり得ると共に、土佐の畫風が畫壇の中心的位置を去り、後に宗達光琳の



畫風と大雅蕪村應舉との畫風の生起に連る問題がここに生じて來るのであつて、之を徳川期に對する切要なる課題とみる事が出来るのである。しかもこれは要言すれば、斜面法の回復である。斜面法は常に我が國の表現の基礎にある。このことは單に繪畫表現の問題のみではなく、文章表現の問題としても、同様に言ひ得るのであつて、そのまま之を文章表現の上に移し得るのである。

## 十五

斜面性なる觀方、構成の仕方は、その基礎に傾きの論理を持つことを示してゐる。傾きの論理は、次の五の性質から成立してゐる。

- 一、不定位性。傾の定位は動搖不安定である。常に動搖し、常に次の状態に向つて動き、定立したものが無い。全體が未決定であり、未完成であり、甚しい動搖の中にある。
- 二、定位性。かかる不定位の中にあるものが、その時その時にある定立したものを持つ。しかしかかる定位の後には、またもとの不定位が來る。その定位された瞬間が現在である。この定位性は、第一の不定位性と矛盾する性質である。この矛盾した性質が傾きの一つの特性でもある。而

してこの現在が、矛盾の中心である。現在はこの矛盾の中心にあつて、的確に定位されたものである。

絶えず前進してゐる形成作用が、その前進を阻害せられる時は、その阻害せられたる所に、定位作用がおこる。これが反省である。意識はもともと阻害の感によつて成立してゐる。その阻害の場が自然であり、物質である。物質が、形成作用の停止として、形成前進の阻害として感ぜられるのは、この故である。吾等が視て美しいとしてゐる自然は、この形成作用の阻止の直接の結果ではなくて、形成作用一應の停止に對して、美しとみる形成作用を加へ、この形成作用の再度の停止によつて成立したものである。停止の停止によるものであり、その停止には、自己の形成作用があづかつてゐる。形成作用を客觀的に表現し、客觀的に形成せる後の定位である。停止の自然であり、自然の規定である。即ち定位せられたる現實である。定位の實現によりて成立したる現實である。傾斜せる存在が、二回の停止によりて定立したる自然が、今この窓から見ゆる芝の原である。この芝の原にあたたかい日があたつてゐるが、この暖かい日もまた同じく重ねられたる停止である。

三、豫期性。矛盾は常に先方に豫期を持つてゐる。矛盾のない進行の確定した作用には、豫期



を持つ餘地がない。實現が正確に規定されてゐるから、その未來はまだ實現されない現在と同一である。やがて確實に現在となるべきものだからである。一時の次に二時が來、三時がくることが明白で明かに定位されてゐるから、二時、三時は現在の時間の自然の繼續として感ぜられ、豫期としてあらはるる力が少い。しかるにその進行が矛盾に満ちてゐれば、實現せらるべきもの、定位せらるべきものが、未決定である。故にその望まじき状態に對する願望が盛である。現るものが決定されてゐたら、それは願望の如何に係らず、確定的にそこにはあらはれてくる。その實現に對しては受身に之を受け取る外はない。動物の巢を作る營は決定してゐる。その形も、その大きさも、皆決定されてゐる。決定されたるものが、決定されたるが如く、定位されるに過ぎない。決定的であり、反復的である。動物の巢には何の豫想もない。現るものが、現るるに過ぎない。實現の未決定なるものに對して、豫期が激しい。連日の旱天で、作物は枯れんとし、井水も涸れようとしてゐる。しかし雨は降るかどうか不明である。そこで雨に對する豫期が盛におこる。雨乞は雨に對する豫期である。雨乞を五日七日とつづけ、これでも降らなければ、十五日、二十一日とつづける。さうして續けてゐたら、雨乞開始以前既に相當に旱天が續いてゐたのであるから、雨がふり出すに相違ない。雨がふるまで手をつかねて待つてゐるのは、どうにも苦しい

から、せめて雨乞をして、雨の豫期に生きてゐるのである。これは實現未決定の未來に對する豫期である。鳥の巢は規定的作業であるから、創始もなく、變更もなく、豫想もない。そこには決定せられた現在のみがある。鳥の生活は現在の永久的連續である。單に巢ばかりではなくて、生活の全般が決定的であり、明白に決定的なる方向をとつてゐる。子供の生活と動物の生活とを比較すれば、動物の生活は遙かに完全である。人間の子供は、猫の子に比べると、保育なしに生活出来るまでに、ひどく長い時間がかかる。猫子の三月目位の知能が、人間の子供では二年半もしなくては出て來ない。子供の決定力はかくの如く弱く、實に長期の未決定である。随つて人の生活には豫期がある。實現に對する期待と願望とがある。馬には自殺がない。雀にも自殺がない。生活に豫期もなく、豫期の實現もない。生活は一定的だからである。ここに生活の淺さがある。しかるに豫期は實現する。やがて實現するのが豫期の性質である。即ち未來はやがて現在となるのである。ここに生活の前進がある。豫想せられた不安定なる未來が、その不安定の中で、現在としての定位を完成する。現在は平明的確である。現れたものが正しく現れてゐるといふ明白なる肯定である。

四、現實の二重的構成。不安定がかくして、現實の定位を成立せしめる。現實はその定位によ



つて、その時その時に、限定的に成立せしめられる。この成立によつて、はじめて具體的なる形が出来る。それが現在である。表現形成が現實である。かくて現實には二重の構成がある。

第一は中軸となる意志的主體である。

第二はその周邊の素材の世界である。中軸が素材の世界に働き、變形し形成して行くのが、形成作用である。

而してこの兩者は、互に相反し互に相否定して行く二重の構成をなすもので、この矛盾が同時に成立する時に、現實が成立して来る。しかしこの現實も永久の安定ではない。次には一つの不安定となつて、更に新らしい安定に向はうとする。隨所に主となり、隨所に立つのが、この傾きである。故にその傾きの連續に於いて、ここにも亦矛盾がある。そしてこの矛盾が同時に定立するのである。傾きとは、この矛盾に立つ實現である。

かくて傾きの論理は、不定位性と定位性、定位性と豫期性のそれぞれの異質なるものの、同時的肯定にたち、次には更に、中軸と周邊との異質なるものの同時的肯定にたつてゐる。かかる普通論理に於いて矛盾とせらるるものが、矛盾として否定せられず、同時に肯定として認めらるる論理が、吾等の形成作用の基底にある。

## 十六

「徒然草」はその推移の上に、物の姿を見「をりふしのうつりかはるこそ、物ごとにあはれなれ」と言つてゐる。そしてその推移の姿は、不完備なるものの中に之に應じた形を示してゐる。弘融僧都の言葉をひいて、物の完備を願ふのはつたない、不完備なるがよいといひ、すべて何事でも事の調へるは悪しき事である、爲残してあるのが面白く、命ものびる心持がするといつてゐる。また建物でも「造作は用なき所をつくりたる、見るも面白く、萬の用にもたちてよし」と言つて、ゆるやかな存在の形を價值ありとしてゐる。

かかる態度は、物に對する場合にも、ある隔離を持ち、ある傾斜を持つてゐる。品の低い人は、一寸出て來ても、そこでもみたことを、息もつきあへず話すが、品のある人は、人が多く居ても、その中の一人に向つていひ、自然に他の人もそれを聞かといふ風である、をかしいことを言つても、それ程興せぬ人と、興なき事にもよく笑ふのとで、品の上下も知られると「徒然草」は言つてゐる。また「花はさかりに、月は隈なきをのみ見るものかは。雨にむかひて月を戀ひ、たれこ



めて春の行へしらぬも、猶あはれに情深し」と言ひ、また「望月のくまなきを、千里の外までながめたるよりも、曉ちかくなりて待ち出でたるが、いと心ふかう、青みたるやうにて、ふかき山の杉の梢に見えたる木の間の影、うちしぐれたる村雲がくれの程、またなく哀なり」といひ「すべて月花をば、さのみ目にて見る物かは」といひ「よき人は、ひとへにすけるさまにも見えず、興ずるさまも等閑なり」といひ、教養なき人は「よろづの物、よそながら見る事なし」といつてゐる。祭を見るにも、おしあつて、一事も見洩さじとするのは、それは「ただ物をのみ見んとする」ものである。本當に祭をみるのは、むしろ祭の前後である。明けはなれぬ程に、忍びてよする車を見ると美しく、暮れには人も車も稀になり、目の前がさびしくなつて行くのも、あはれである。「大路みたるこそ祭見たるにてはあれ」と言つてゐる。祭過ぎて後の葵を不用だとしてとり去るよりも、自然に枯れる迄残して置くのがなつかしいとも言つてゐる。その態度の上には、

一、中心とみゆる部分のみに集中せず、全體をその経過の上で、通じてみる形。

二、その経過をやや隔つて見通す形。

三、完備してみるよりも、不完備にみて、その缺落を全體の経過の傾きで補ふ形。

がある。換言すれば、推移性と隔離性と餘白性を持つてゐる。故にこの態度は明かに斜面的性で

ある。視方向で言ふならば直接視でなくて、間接視である。

## 十七

かかる斜面的性、間接性の視方は、剣道の上にも常に用ひられたやうで、宮本武藏の「兵法三十五箇條」にも、體の姿勢は、顔はうつむかず、餘りあほのかず、肩はささず、ひづまず、胸を出さずして腹を出し、腰をかがめず、膝をかためず、身を眞向にせよといつてゐる。體はくつろいで、一圖に緊張しきらぬ、ゆるやかな態度である。また「目のおさめやうは、平常の目よりも少し細くして、うらやかに見る。眼球を動かさず、敵が如何に近くても、いか程も遠く見る。その目でみれば、敵のわざは言ふ迄もなく、兩脇迄も見ゆるのである」と言つてゐる。この見方も隔離性を持ち、餘白性を持つてゐる。全體を推移の形で見、間接視を用ひ、明かに斜面的な視方である。で日本では客觀的にみるといふことは、離れてみるといふ事である。傾きでみるといふことである。それを正面より見ずして、斜面から隔たつてみるのである。そこに斜面法の普遍性をみることが出来る。



然るにかかる一般的なる日本の視方向と全く相反して、正面性に終始した作家がり、日本の文章の上で、一種特殊な位置を占めてゐる。之が西鶴である。

「好色一代女」の最後は、かうである。

足ばやに門外に出、此時身の一大事を覺へて、誠なるかな名は留まつて貌なし、骨は灰となる草澤邊、鳴瀧の麓に來て、菩提の山に入る道のほだしもなければ、煩悩の海をわたる鱸綱をとき捨て、彼岸かのきしに願ひ、是なる池に入水せんと、一筋にかけ出るを、昔しの好よしある人引留て、かくまた笹葺をしつらひ、死は時節にまかせ、今迄の虚偽本心にかへつて、佛の道に入れとすすめ、殊勝におもひ込、外なく念佛三昧に明暮の板戸を、稀なる人音づれにひかされて、酒は氣を亂すのひとりなり、みじかき世とは覺へて長物語のよしなや、よしよし是も懺悔に身の曇暗て、心の月の清く春の夜の慰み人、我は一代女なれば、何にをか隠して益なしと、胸の蓮華ひらけて、しばむまでの身の事、たとへ流れを立たればとて、心は濁りぬべきや。

而してこの文の構造序列は、四である。

- 一、女は足早に門外に出る。
- 二、この時身の一大事を覺え、池に入水して彼岸に渡らんとする。

- 三、昔の人に引留められて、笹葺をしつらへ、念佛三昧にくらす。

- 四、訪ねて來た人に對して、吾が身一代の長物語をする。

これがすつと一筋に續いて、死を人にとめられてから、一代の長物語をする迄の長い時間を、すべて現在にしてゐる。「足ばやに門外に出」として、門外に出てから、身のはかなさを感じ、鳴瀧の麓に來て入水せんとする。入水せんとして「かけ出るを昔しの好ある人引留て」と續く。はじめの門外にかけ出るのと、ここで入水のためかけ出るのとが續く。その間に少しの切れ目もない。現在に現在を積んで來、その積重の繼續の上に時の推移があらはれてゐる。それから引留められてから「笹葺をしつらひ」迄すつとつづく。その住居に入つてから、

死は時節にまかせ、今迄の虚偽本心にかへつて、(人が)佛の道に入れと(の)すすめ(を)殊勝におもひ込、外なく念佛三昧に明暮の板戸を、

と三段に重ねてゐる。しかも「念佛三昧に明暮す。明暮の板戸を」と斷續すべきを、「念佛三昧に明暮の板戸を」と續けてしまつてゐる。そこに絶ゆる事なく續いてゐる現在がある。今の現在からみれば、その前の現在は過去になるまでである。これは吾等の生活が、現在をその時その時に重ねて行つて、現在の前はもう過去なると同一である。この文では讀む人の眼の前を、現在の長



い連続の帯が通るのである。映畫をみる心地である。人間の行動は過去にはならぬ。行動はあく迄現在である。過去の行動といふことは無い。現在の行動が永久に續いてゐる。映畫では過去の追憶でも現在の一種としてあらはれて來、それを僅かに過去としても解釋するに外ならない。現在には存在的存在であり、過去は解釋の結果である。

足ばやに門外に出此時身の一大事を覺へて誠なるかな名は留つて貌なし骨は灰となる草澤邊鳴瀧の麓に來て菩提の山に入道のほだしもなければ煩悩の海をわたる鱸網をとき捨て彼岸に願ひ是なる池に入水せんと一筋にかけ出るを昔しの好ある人引留てかくまた笹葺をしつらひ死は時節にまかせ今迄の虚偽本心にかへつて佛の道に入れとすすめ殊勝におもひ込外なく念佛三昧に明暮の板戸を

と一氣につづけてみると、ここに流れゆく現在の形を感ずる。西鶴の文章は不思議である。西鶴には物を隔てた距離から新にみる態度が全くない。現在の正面から之をみてゐる。子供の文章ははじめから終迄ひとつづきに「そして」といふやうな接續で現在を重ねて行く。この點は西鶴の文章構成と同一である。

## 十九

かかる構造は、また西鶴の「武家義理物語」にもみられる。明智十兵衛と婚約のあつた姉嬢は、痲瘡ですつかり顔かたちをわるくしたので、

自ら此姿にて十兵衛殿にまみゆる事は、思ひもよらず、まして此形を堪忍すべき者あればとて、外に男を持つべき心底にあらず、妹は我等がむかしに風俗もかはらず、よろづにかしこく、心ざしもしほらしく生れつきぬれば、何國に行ても、二親の御名はくさじ、是を十兵衛殿へおくらせ給へ、吾等は兼て出家の願ひ、諸佛をかけて偽なしと、手馴し唐の鏡をうちくだきて、浮世を捨る誓文を立てしと聞て、父も母も感涙袖にあまりてしばらく思案せしが、角いひ出して歸らぬ事ぞと、妹に何の仔細もなく、龜山におくる縁付の事を申渡せば、何とも合點まいらず、姉君より先立ちて、道の違へる所なり、姉の御身かたづきて後はともかくも申あげける。(卷一の二)

とある。「自分はこの姿で十兵衛殿にまみゆる事は思ひもよらない、ましてこの顔形をこれでよいと言つてくれる人があつたとて、外に男を持つ心はない、妹は私の前の姿にかはらず、その上すべてに賢しこく、心もしほらしく生れついてゐるから、何國にいつても親の名折になることはあるまい、妹を十兵衛殿におくらせ給へ、私はかねてより出家の願のあること、諸佛にかけて偽はないと、手馴の唐鏡を打ち碎き、世を捨てる誓文を立てしを聞いて、父も母も感涙袖にあまり、暫く思案したが、かく言ひ出しては歸らぬ事であるとして、妹には何の譯も言はず、十兵衛の所にやると縁付のことを申し渡すと、妹は何とも合點が参りません、姉君より先に嫁入ることは、道



に違つてゐます、姉の御身かたづきて後はともかく、今では何とも出来ないと申し上げた」といふ意味である。これだけのことを一と續きにつづけて、すらすらと書き下してしまつてゐる。

武士の身程、定がたきはなし。生國備中の松山をはなれ、和州郡山に行て、むかしめしつかひし小者、今は町家に住ひして、世をこころやすく暮しけると、其の噂傳へ聞て、ひそかにたづねしに縁はつきず、めぐり逢ば、此男おどろき「是はいかなる御首尾にて、かく御一人、爰には御越あそばしけるぞ」と申。「されば是非もなき義理にて御暇申請、妻子は國かたに預置き、身體かせぐうちに、世無常のならひ、二とせの中に妻子相果、今はながらへても甲斐なし、いづれの僧にてもたのみ、長劍をもやめて、山居の心ざしをこりしが、牢人の時節、世を捨てなば人の沙汰すべき事も口惜く、何とぞ先知に有付、其後は思案もすべし。すこし存寄る子細もあれば、一兩年も此所に借宅をもして、世間を見合たき願ひなり。其才覺頼む」といへば、だんだん間に涙をこぼし「以前に替らせ給ふ御事、さりとは見るにさへいたまし。とかく御こころまかせに」と先づ笹の屋のせまき住ひを御目につけ、夫はたばこ切さし、徳利さげて酒屋に行ば、女は麻布織りすて、茶の下燃付、心一ぱいもてなしけるに、一夜を明して見しに中氣遣たへねば、何とぞ我宿とさだめて、すこしのうちも暮したき願ひ申せば、幸ひ近所に此程迄針立の住れし明家、南うけに菱垣のきれいに、佗人に似合たる宿なれば、是をかりつぎて、奈良團の細工をすすめて、かつかつ成、渡世もあはれに、たらぬ所は合力して、半年あまりも過ゆけば、所の人もなじみて、住うき事もわする程になりぬ。(卷四の一)

西鶴の文章が特別の味を有し、他にない一種の賤しさを有つてゐるのは、その文章がかかる著しい正面法だからである。一般の文章では斜面的な間接的な表現が、その時その時に現在になつてくる。現在がその時その時に過去になつてゆくのではない。間接がその時、その時に直接になつて行くのである。「勘」といふのは、この間接が直下に現在となる働である。かかる生活の重せられてゐる時に、之と相反する方向をとる西鶴の文に品位なきは當然である。一時流行した漫談に、品位を感じ得なかつた理由の一は、それがやはり現在法であつたからだといひ得る。特に地の文が平假名である時に、「デス」と時の現在形を片假名にして眼だたせる形の如きは、最も不適合の著しいものとして考へることが出来る。山田美妙齋の文章の如きもこの例で、主として正面性構造であることが、品位を缺く一因となつてゐる。日本の文章には、かかる正面性構造は少く、且發達し得ないものであることは「徒然草」の示した如くで、文章の論理は結局異質的なものの同時的認識による傾きの論理に外ならぬからである。そしてその形の明白なる成立は、過去法の中に現出する現在法、即ち過去現在法である。過去の持續の中に、現在の成立を示すものである。全體が過去ではない。全體が現在でもない。持續を過去の形にして、その過去の持續から、その要所に於いて現在の決定の中に立ち上つてくることである。



「人生劇場」(尾崎士郎氏) 殘俠篇の終をみるとかうある。

「では、——」と、よろめきかかる胸をおさへて、お袖が立ちあがつた。廊下に出ると人の影が障子の上に入りみだれてゐる。彼女は庭下駄をはいて裏木戸の方へあるいていつた。うす月のかげがながれて大氣が霧のやうにほの白い。そのとき、一つの影が、坂の下の低い竹垣をすべつてながれるやうにちかづいてきた。「ああ——」とかすかな吐息がもれて、「お袖さん——」かすかな聲であつた。みだれて髪が頬に顫へて、思ひつめた、——といふよりも、疲れきつたおとよの顔がちつと下から見あげてゐる。

「どうしたの？、あんた？」

「——ええ」おとよは、裏木戸の前でたちどまつた。

この文章も刻明である。「ああ——」といふ表現、「——ええ」といふ表現、その二つの表現の中に、言葉以外の心の動きがはつきり示されてゐ、また「そのとき、一つの影が」と二度云つて、そのあとから「坂の下の低い竹垣をすべつてながれるやうにちかづいてきた。」と一氣につづけて行く氣合にも、心の起伏が明かに示されて、動作の一つ一つが知見の光に圍まれてゐることが明かである。かかる心の動きを、一方また動詞の時が示してゐる。

「立ちあがつた」と過去に言つて、次は「みだれてゐる」と現在にし、「あるいていつた」と過去にし、「ほの白い」と現在にし、「ちかづいて來た」と過去にし、それから「聲であつた」と過去にしてゐる。

その次の表現では、

みだれた髪が頬に顫へて、思ひつめた、——といふよりも、疲れきつたおとよの顔がちつと下から見あげてゐる。

と、過去と現在とを混在させたものになつてゐる。その個々の状態を過去にして、その一一を過去における定立として傾けて來て、一度「頬に顫へて」で現在形成に立ち上らせ、更に過去を二回重ねて確定定立を傾けて來、「見あげてゐる」と現在定立にしてゐる。ここには過去と現在との、同時的肯定認識による定立の著しいものがある。

その最後の所は、

「そんなら」と早口に呟いてお袖は臺所の横を潜りぬけて、おとよの待つてゐる裏庭の方へあるいていつた。

そのとき、二階からバチバチと拍手が聞え、そのあとから、

俠客の金彈垂楊の道

娼家の銀鉤探桑の路

——と、駱賓王の「帝京篇」を吟ずる夏村大藏の聲が、月かげの中に深い餘韻を忍ばせてひびいてきたのである。



でこの長篇小説は終つてゐる。過去を現在で明白に定位して、長い持續が現在の一點に凝集したものである。かかる傾の持續に、聰明な表現が示され、ここに知見の文學の世界が開かれて來るのを感じる。

第三章 幽玄



一、飄泊性……………	五七〇
二、餘情、餘白……………	七〇—七三
三、幽玄……………	七三—八八
四、現代の幽玄性……………	八八—一〇一

—

鴨長明の「無名抄」には、幽玄を論じて「詮はただ言葉にあらはれぬ餘情、姿にみえぬけしきなるべし。心にもことわり深く、言葉にも艶極りぬれば、是等の徳おのづから備るところ。たとへば秋の夕ぐれの空のけしきは、色もなく聲もなし。いづこにいかなるゆゑあるべしともおぼへねど、すすろに涙こぼるる如し」といひ、また「霧の絶間より秋の山を眺むれば、見ゆるところはほのかなれどおくゆかしく、いかばかりもみぢわたりておもしろからん。限りもなくおしはからるるおもかげは、ほとほとさだかに見んよりもすぐれたるべし」とも言つてゐる。故に長明の意味では、幽玄とは、

一、現れぬ形である。

二、現れたるものよりも、一層深い形である。

三、自らにして備はる形である。

の三つになるやうである。



藤原定家に假託されたる「愚秘抄」には、幽玄體を二つにわけて、行雲體、廻雲體としてゐる、行雲體は「やさしくけだかくして、薄雲の月を帯びたらん心地せん歌」であり、廻雲體は「やさしくけしきばみてただならぬが、しかもこまやかに飛雲の風に迷ひ散る心地せん歌」である。この名の出所は「文選」であつて、「高唐賦」に行雲の故事がある。先王(楚の襄王)高唐に遊び、晝寢の夢に一婦人を見た。その婦人が私は巫山の女であるが、高唐の客となつてゐる、朝は朝雲となり、夕は行雲となるのだといふ。朝之をみると、いかにもその通りである。故に廟を立てて朝雲といつたとある。廻雲の方は同じく「洛神賦」に出てゐる。河洛の神は名を宓妃といひ、髣髴として輕雲の月を蔽ふが如く、飄飄として流風の雪を廻らすが如く、肩は削り成せるが如く、腰は絢素の如しとある。何れも漂縹たる美しさである。

この行雲體、廻雲體について考へた後、「正徹物語」は、「いかなる事を幽玄體と成すべきやらん」と自ら問を出して、自ら之に答へ「ただ飄泊としたるていを幽玄體と申すべき歟」と定めてゐる。幽玄とは「さらに詞にいひ出し、ここに明に思ひわきまふべき事にはあらぬにや」といひ、これを明白には言ひあらはし得ないが、飄泊たる心持であるとするのである。

「是は幽玄體にてさだかに詞にもここにもおもふばかりいふべきにあらぬ也。廻雪を幽玄體と申侍れば、そらに雲のたな引、雪の風にただよふ風情を幽玄體といふべきにや。定家の書たる愚秘抄とやらんに幽玄體を物にとへていはば、唐に襄王といふおはしましき。ある時ひるねしたまふ所へ、神女のあまくだりて、夢とも現ともなく襄王に契りをこめたり。襄王なごりをおしみてしたひければ、神女は我は上界の天女なり。前世の契り有て、今ここに來りて契りをこめたり。此地にとどまるべきものにあらずとて飛さらんとしければ、襄王あまりにしたひかねて、さらばせめてかたみを残したまへとありければ、神女我形見には巫山とて宮中に近き山あり、此の巫山に朝にたなびく雲、夕に降らん雨をながめたまへとてうせぬ。此後襄王神女に戀慕して、巫山に朝たなびく雲、夕にふる雨をかたみにながめ給ひけり。此朝の雲、暮の雨をながめたるていを、幽玄體といふ事、面面の心中にあるべき也。さらに詞にいひ出し、ここに明に思ひわきまふべき事にはあらぬにや。ただ飄泊としたるていを幽玄體と申べき歟。南殿の花盛に咲みだれたるを、絹袴きたる女房四五人ながめたらん風情を、幽玄體といふべきか。これをいつかかしても幽玄體ぞととはん時は、こここそ幽玄なれと申さるまじきなり。」

また正徹物語には「かやうに行雲、廻雪の體とて、雲の風に吹かれ行きたる體、花に霞のなび



きたる體は、何となく面白く艶なるものなり。飄泊として何ともいはれぬところあるが、無上の歌にて侍るなり」とも言つてゐる。つまり正徹によれば、幽玄とは「飄泊として何ともいはれぬところある」ものである。

二

藤原爲世は「和歌祕傳抄」で、かういつてゐる。

上手になりぬれば、餘情の作意ある也。餘情と申は、言の外に多くの心あるなり。大納言入道爲氏の歌に、

人とはばみずとやいはむ玉津島かすむ入江の春の曙

と侍る様也。玉津島の有さまをこまかに詠じたらんより、彼浦の氣色眼にうかびて、多くは風情こもりて聞ゆるなり。大方歌の徳は、僅に三十一字の中に多くの心をよみてあらはすを徳とす。悪歌は三十一字の中にだにも其意たらずして、言のあまる也。重言など心うき事也。「夕されば門田の稻葉音ずれて」、「夕されば野邊の秋風身にしてみて」、「まの入江の濱風に」などは、皆餘情ある歌ども也。歌のおもてはさしたる曲節も見へねども、詠出せる様さすがに哀も深く、淋しさも増りて、感情ある歌ども也、亦かからねども能歌はよみし心もやがて身にしてみて、げにもと覺ゆるもあり。貫之の「いもがり行ば冬の夜の」とよめる歌は、聞ば淋しくもさむくも覺えて、感情深き歌也。

これは餘情について言つてゐるのであるが、幽玄は餘情と甚だ近い。餘情も現れずして深き形で

ある。その背後に飄泊たる感のつきまとふ形である。現れたるものが、自己の周圍を、あらはれぬものにつきまとはれてゐる形である。そこには遠く深きものがある。故に表現されたものと、表現されぬものとの關係からいへば、

- 一、表現されたものの不足。
- 二、表現されぬものの過剰。

である。而してこの兩者は無關係に對立して居るのではない。表現されたものは、表現の不足を明瞭に知つてゐ、表現されぬものの過剰も明瞭に知つてゐる。しかもこの兩者は決して無關係に居るのではない。兩者は同時的に存在して居、自己の不足の中に、非表現體の豊富を感じてゐる。非表現體はその表現されぬ點の據點を、一の表現に置いてゐる。この一の表現の中に、二は同時に感ぜられてゐる。同時的にこの兩者の正反對なる、異質なるものが、甚だおだやかに認められなくてはならぬ。故に、

- 三、しかもその兩者の同時的肯定認識。
  - 四、異質なる兩者の同時的肯定認識は安定である。
- である。これ等の形の成立には、



- 一、現れたものから言へば、現れたものが明白に、單獨に取り出されて、周圍に何もなく、孤立の形で存在することである。即ち孤高なるものであること。
- 二、現れざるものから言へば、遠隔作用によりて、或は被覆作用によりて消失し、しかもその消失が明かにされ、消失によつて失つた稀薄を、消失の確證によつて同時に認識し、何の矛盾もなく補充することである。

の二性質を要する。

## 三

先に餘白の形成について、三種の性質をあげたが、その第一の抽出性餘白は表現體を單獨に抽出することからおこる餘白で、これはこの餘情の一の性質にあたるものである。その第二の存在性餘白は餘白なる積極性を有せず、缺乏を示すものであつて、この餘白には餘白としての成立がない。故にかかる餘白はこの場合問題ではない。第三の消失性餘白は、餘白の表出が表現面に明白であつて、その餘白的表現の空隙を、直に補充する力がある。これは餘情の二の性質に當るのである。而して空隙を補充する爲に、必要なことが三つある。

第一はそれが前にその座を占めてゐ、後に消失したること。

第二はその消失の状態が依然として繼續し、その繼續は、その消失前の充實状態を知悉し居ること。

第三にこの第一第二の状態が、同時的に何の矛盾もなく認識せられ、消失後の空虚が、消失前の充實によつて満たさるること。

である。時を異にしてあらはれた同一の場所の状態が、次には時を同じくしてあらはれ、その相違と同時に、その肯定がなされる。起伏に於いて飄泊たるものがある。故に畫面の餘白は、文學の餘情と同じきものである。言葉の成立の上からいへば、餘白とは表現面の形から言ひ、餘情とは表現の與へる精神的效果から言ふのであつて、表現の形態からか、表現の感情からかの相違である。

## 四

然らば幽玄と餘情との關係如何を考へなくてはならぬ。正徹は幽玄と餘情とを別としてゐる。「人の多く幽玄なることよと云ふをきけば、ただ餘情の體にてさらに幽玄にはあらず。あるは事



のあはれなる體などを、幽玄と申なり。心得べし。貫之もの強き歌のほどはよみ侍りしが、幽玄拔群のほどをばよまずと定家書き給へり」と言つてゐる。即ち幽玄は、次の二點において餘情と異なる。

一、幽玄は餘情よりも廣し。

二、幽玄は事のあはれなる體よりも廣し。

であつて「飄泊として何ともいはれぬ所ある」ものである。世阿彌も「幽玄と強きと、べちにあらるものと心うる故にまよふ也。この二つはその物の體にあり」と言つてゐる。これは素材の性質ではなくて、その表現の性質である。故に心敬の「さざめごと」に、幽玄は「何れの句にもわたるべき姿也」と言つてゐる。幽玄は表面の資料でなくて、表現の態度であるから、何れの句にも、わたり得るのである。

そこで正徹は、

さけば散る夜の間の花の夢の中にやがてまぎれぬ峰の白雲

について、之を幽玄體であるとし、

幽玄と云ふものは心にありて言葉にいはれぬものなり。月に薄雲のおほひたるや、山の紅葉に秋の霧のかかれる風情を幽玄の姿とする也。これはいづくか幽玄ぞといふにもいづくといひがたき也。それを心得ぬ人は、きらきらと晴てあまねき空にあるこそおもしろけれと云はむ道理なり。幽玄といふはさらにいづくかおもしろきとも妙也ともいはれぬところ也。

といつてゐる。言表を絶してゐるのである。「やがてまぎれぬ」は二つの意味が考へられる。

一、まぎれた。

二、まぎれない。

正徹は、之を「夢の中にやがてまぎれぬは源氏の歌也。源氏藤壺に逢て、

みてもまたあふ夜まれなる夢のうちにはやがてまぎるるうき身ともがな

とよみしも幽玄のすがたにてあるなり」と言つてゐる。これによれば「まぎれぬ」は第一の意味である。しかしこの何れをもとり得る程の縹渺として、飄泊たる趣のあるのが幽玄であるともみべきである。そこで「正徹物語」は「いかなる事を幽玄體と申べきやらん」といひ、前述の如く之に答へて、言説を絶したる「ただ飄泊としたるていを幽玄體と申べきか」と言ひ切つてゐる。

五

しかし幽玄の意味をもつと的確に言ひ切つたのは世阿彌で「只肝要は、つよき儀至て深く、遠



くやはらぎて、而も物にまけず、とほりたる儀也」と言つて、正徹とは異つて、

一、つよき儀至りて深し。

二、遠くやはらぐ。

三、しかも物にまけず、とほりたる儀なり。

として、一と二との相異なる二性質をあげ、しかもこの二性質は依然として一に重く、透徹したるものとして定位されてゐる。飄泊たる遠さでなくて、もつと的確なるものの深さである。的確なるものの深さとは、そこに同時に認識されるものとして、遠くやはらげるものを挙げ、この一と二との相反性を見、しかもこの兩者の何れに主點を置くかといへば「物にまけず、徹りたる儀」として、一の優位を認めてゐる。正徹の如く二の「遠くやはらぐ」ものと見る見方と相反してゐる。かくて幽玄の見方に對しては、正徹を代表意見とする「遠」と、世阿彌を代表意見とする「深」との二説がある。換言すれば正徹を代表する「やはらかさ」と、世阿彌を代表とする「たしかさ」との二説がある。かくて幽玄を正徹の如く遠く飄泊たるものとするか、或は世阿彌の如く、深くつよきのもとするかの相違がある。即ち幽玄は縹渺であるか明確であるかである。しかし世阿彌と雖も、幽玄の縹渺性を認めない譯ではなくて、之を第二性質として示し、やがて

第一の性質によつて覆はるるものとして設定してゐる。的確ではあるが、しかしこの的確は同時に遠き軟かさに向つて傾いてゐる。的確は一點に固定した的確ではない。的確の中に遠い軟かき傾がなくてはならぬ。的確と軟かさとの相反するものの同時的成立である。この成立を世阿彌は幽玄としてゐるのに對して、正徹は幽玄の中心を遠きやはらかさに置き、この第一性質と同時に第二性質としての的確さを認めてゐると見てよい。詞にいひ出し、ここに明かに思ひわきまふべき事にはあらず、ただ飄泊としたる體であるとしてゐる。この言ひ方はその成立をいふのでなく、この成立し終りたる形について言つてゐるのである。その成立形は飄泊たるものであり、的確ではないのである。この飄泊たるものを成立せしむる要素が、何であるかを言つてゐるのではなく、隨つて幽玄の成立要素が、的確でないと言つてゐるのでもない。長明のいへる如く幽玄とは言葉にあらはれぬ餘情、姿にみえぬ氣色である。かかるものは限りもなくおしはからるる故に、的確なるよりはすぐれてみえるといふのである。それが十分に飄泊たるべきためには、その成立に於いて、的確であることを要し、その的確なるものが、遠くやはらかなるものに向つて傾くことを要する。故に幽玄は自己にとどまることではなくて、他に向つて傾いた傾斜である。しかもこの傾斜は、異質なるものの同時的認識内における傾である。時を異にして傾けるものでは





ない。

## 六

日本の文化では同時的に異質なるものが、成立する。日本の統一は異質なるものが同時的  
は一つになるのではなくて、二つのものが、そのまま同時的に存在するのである。しかもこの二  
つは對立せる性質であつて、その對立せるものはそのままの形で、全體として中にふくまれてゐ  
る。A Bの二者は、新しいCになるのではなくて、CはAであると同時にBであり、AとBと  
が同時に存在する形である。AとBとの同時に存在するCが、日本の意味で統一である。CはA  
Bの兩者を同時に持てるものであるから、A Bを矛盾なく調和したもの、無色のものではない。  
AとBとは何等共通的ではない。更に深く遡つて、そこに一致點を見なくてはならぬ。この一致  
點は前進によりて求められるものでなくて、後退によつて求められるべきものである。日本の表現  
は常に後退作用によつて成立する所以である。これを他の例でいへば、水墨畫で色と墨との關係  
にあたる。色と墨とは直接に一致しない。どの墨の濃度がどの色の質に當り、どの色がどの墨に  
あたるかといふ、さういふ一致關係は成立しない。もし墨と色との一致を求むれば、墨と色とを

一步後退させて、墨でもなく、色でもない状態までかへさなくてはならない。牧溪の「柿圖」と  
いふ名畫があり（京都龍光院藏）、柿六つ、それを墨の濃淡でかいてある。その柿の中濃淡何れのも  
のが青いか赤いかをたづねてみると、人によつて感ずる處がちがふ。そこに柿の赤青、熟未熟の  
相違のあることは認めるが、どの墨がどの色にあたるかは不明である。誰も相當することは認めな  
がら、當るものについては認め方が一樣でない。これは不思議なことと言はねばならぬ。故にこ  
の墨と色との一致は、之をその前進によつて求むべきではなくて、後退によつて求め得べきであ  
る。故に色と墨との關係は、それが畫面にあつては、一致せるものの認識ではなくて、同時的に  
存在する異質なるものの認識である。この認識は矛盾の中に立ち、矛盾を矛盾として安定する認  
識である。理論の論理にあつては、矛盾はそのまま論理の不成立を意味するものであるが、この  
感情の論理では、異質の對立を矛盾とも感せず、このままの形で定立せしむる安心を持つてゐ  
る。もしこの矛盾を消去せしめんとすれば、一步後退する外はない。前進によつて成立せず、後  
退によつて成立する一一致性である。

## 七



「飄泊」なる認識の成立は、對立するものが同時に並立し、それを並立せるままに味ひ進む心である。そしてその對立せる異質者は、正徹説と世阿彌説とは、前述の如く力點に相違があるが、深くつよきものと、遠くやはらげるものとの二者で、正徹は第二に重點を置き、世阿彌は第一に重點を置き「ものにまけず、とほりたる儀なり」といつてゐる。その重點の置き方が二家の相違であり、その相違が、この二家の幽玄の相違となるのであるが、何れにしても、異質なるものの同時的認識なる點に於いては、共通してゐる。そこにはそれを矛盾と感せぬもの、矛盾の中に去來するものがある。はじめから矛盾の状態にあるものを、同時に味得する。それは味に徹したる世界である。かくて幽玄とは、異質なるものの同時的認識が、その異質の一方より他の異質に傾くものであつて、その方向に正徹と世阿彌との二代表方向がある。何れにしても同時的に認識せらるる異質的なるもの間の傾斜を以つて、幽玄といふべきである。

## 八

寫實とは自然の理知的形成でもなく、また感情的形成でもない。この兩者が同時に認識せられたるものである。理知的形成から感情的形成に傾くこともあり、感情的形成から理知的形成に

傾くこともあり、それは時によりて一致しないが、この二つの性質がなくてはならぬ。そしてこの二つの形成に、その一致を求むべき場合には、一步後退しなくてはならぬ。それはこの兩形成分離前の形成で、これを根源形成即ち骨體とよぶのである。この骨體は理知形成の中からも、感情形成の中からも、共に透見し得る秩序である。

而して幽玄と呼ばれる形成があるとするれば、寫實形成が同時に對立するものとして、非寫實形成がなくてはならぬ。寫實形成は何れの意味からしても、現實の存在形成である。随つて非寫實形成は非存在形成であり、現實には存在しないが、存在を可能ならしむる形成である。故に寫實形成即ち存在の現實形成と、それに對する非寫實形成、即ち存在の可能形成との二種の形成が存在する。前者は世阿彌の硬深的確なる形成であり、後者は正徹の軟遠流動なる形成である。前者は規定形成であり、後者は變動形成である。ここに於いてその兩者の同時的認識によつて、幽玄の形成が成立する。かくて幽玄形成は、認識に認識を重ねて、成立するのであるから、幽玄は存在の推移によつて立つてゐる。



次に幽玄は價値の量を示すものと見るか、價値の質を示すものとして見るかが問題になる。量を示すとみれば、幽玄は價値の度合であり、歌論に於いて一般に考へられたる如く、美的價値の最上位をあらはすと見るべきである。質を示すとみれば、幽玄は價値の高下をあらはすものでなく、質の相違をあらはすものである。随つて同格の異質なるものとして他の寂とか、あはれとか、粹とかいふ如きものを想定することになる。中世の歌論では、其等の美的價値を想定し、その間に價値量の判定を與へ、幽玄を最高なるものと見てゐる。定家の「毎月抄」は古岑十體や道濟十體の後をうけて、幽玄様、事可然様、麗様、有心體、長高體、見様、面白様、有一節様、濃様、鬼拉體の十體をあげ、その中はじめの幽玄様、事可然様、麗様、有心體の四を價値の上位に置いてゐる。文治年間宮中に歌人を召されて、歌の至境を御質ねのあつた時、俊成は有心體であると申し上げた。後の元久年間には寂蓮、有家、雅經、家隆等は幽玄體をとり、通具は有心體、幽玄體、麗體の三體、顯照は麗體をとつた。かくて俊成父子は有心體、他は幽玄體、麗體等をとつたことになる。俊成の有心體には猶問題があり、結局は四體中の幽玄を最上位に置くものと見られる。ここに幽玄は價値の質的方向からも、量的方向からも最優位として定位される。

## 九

大西克禮氏は「幽玄論」(思想、昭和十三年六月號)の特質として七つを擧げてゐる。

第一、何等かの形で隠され、又は蔽はれてゐるといふこと。即ち露あはでなく、明白でなく、何等か内に籠つたところのあると云ふことを、その意味の重要な一契機として含む。正徹の「月に薄雲の蔽ひ」「山の紅葉に霧のかかれる」やうに、何かそこに對象の直接的知覺を薄く遮ざるやうなものがある。

第二、そこから當然一種の仄暗さ、朦朧さ、薄明の意味が出てくる。この趣を解しないものは「さらきりと晴てあまねき空にあるこそおもしろけれ」と考へる。而かもそこに隠れたるもの、暗きものに對する恐怖や不安の意味は少しも認められない。寧ろ露骨、直接、尖銳の意味と對立する一種の優しさ、つつましさ、柔かさがある。そこには「春の花のあたりに霞のたなびく」如きほのかな景氣の立ち添ふ趣や、「ことの心幽かに」(定家の宮川歌合の判詞)して、餘り明白に理をつめない大様さ、上品さの意味が生ずる。

第三、仄暗く隠れたるものに伴ふ、靜寂と云ふ意味も含まれる。



第四、深遠。この意味の契機は單に時間的空間的の距離に關するものではなく、特殊なる精神的意味、即ち例へば深く難解な思想を藏するやうな場合を意味する。是に應ずる美的意味は、歌論に屢言はるる所の「心深さ」、或は定家等の所謂「有心」、乃至は正徹等の特に強調した幽玄の契機を考へることが出来るであらう。

第五、是と直接に連絡する意味として、一種の充實相 (Fülle) と云ふことを指摘したい。幽玄なるものの内容は單に隠れたるもの、仄暗きもの、解し難きものなるのみならず、その中には限りなく大なるものを集約し、凝結させた inhaltsschwer な充實相を藏し、そこからして寧ろ前に列擧したやうな諸性格の結果して來るところに、その本質があるのではないかと思ふ。禪竹も既に「此ゆふげん、おほくは人の心得ちがふ事あり。偽かざり、ことをたくみ、なやみてよはきを幽玄と心得るものあり。不可然」(至道要抄)と云つてゐる。この意味に於いて「幽玄」と云ふ文字は、幽微、幽暗、幽遠等の類語と區別して考へることも出来るのではなからうか。當然非常な大きさとか、重重しさとか、力強さとか、長高或は崇高と云ふやうな意味とも連絡すべきであつて、かの定家以後の單純な様式概念としての「長高體」、「遠白體」、或は「挫鬼體」などと云はれるものさへ、

それが幽玄の他の意味契機と矛盾しない限り、此の範疇に包攝すること、必ずしも不能ではなからうと考へられる。

第六、上述の諸の意味と結びついて、更に一種の神秘性又は超自然性と云ふやうなものも考へられる。美的意味に於いては、宗教的なるさういふ神秘感が、むしろ所謂自然感情と融合して、歌の心の中に一種の深い宇宙的感コスミッシェスゲフェール情と云ふやうなものを成立させる場合を云ふのである。此の意味の一種の神秘的宇宙感と云ふやうなものは、言はば人間の魂と自然の萬有とが深く契合した刹那の美的感興を、最も純粹に表現した歌からは、自ら滲み出るものである。

第七、第一第二の契機と極く近いものであるが、然し單なる隱とか暗とか云ふ意味とは少し違つて、寧ろ非合理的とか不可説的とか微妙とか云ふ如き性質に關する意味である。一般的意味の幽玄概念としては、それはまた山の深遠とか充實とか云ふやうな意味と直に結びついて、所謂言説の相を絶する深趣妙諦を指すことになるが、美的意味に轉すれば、かの正徹が好むで「幽玄」の説明の中に指摘してゐる「飄泊」とか「漂渺」とか云ふ様な、言語に表現し難き一種の不思議な美的情趣を指す。かの「餘情」と云ふ如きものも



主として此の意味契機の發展であつて、歌の直接の詞心以外に、そこに表し得ない縹渺たる氣分情趣が、その歌と共に搖曳する趣を云ふのであらう。然しこの概念は何處までも部分的の意味をなすに過ぎないのであつて、此の契機を餘りに偏重して幽玄概念の全體を考へると、そこに一種の歪曲を生ずることは到底免れないであらうと思ふ。

## 十

かくて幽玄は、隠れたるもの、内にあるものの意となる。内在的なものである。一の意味は明かにこれであり、二の仄暗くして薄明なるものも、亦内にあるものなるを示してゐる。その静寂も内在的なことの性質より來てゐ、四の深遠も時空の意味ではなくて、深くして探り難きものの意とすれば、これ亦内在性である。その充實相といふも亦、内に限りなく大なるものを集約し、凝結せる事を示すによつて、これも内在性の充實であつて、決して外在性の充實ではない。この内在性の充實あればこそ、それが大さ、重重しさ、力強さ、崇高さと連結する。連結するとは、この内在的なものが外に表現せらるる意味であるとも見得るのである。

この内在的なものは、その故に一種の神秘性、超自然性を有ち、自然感情と融合して、深い宇宙感情を成立せしめるのであつて、これが六の意味である。故に幽玄は内なる深さであると共に、外にあらはれては一層大なる形をとる。この關係は絶言説性、非合理性、不可説性、微細性であり、この内外両面の成立が、飄泊或は縹渺を以つて示さるる所以であり、餘情も亦この性質に近いのである。これが七の意味である。大西氏は是等の諸性質は何れもその一部分であつて、この部分性を偏重して幽玄の全體を考へると、一種の歪曲を生ずるおそれあることを言つてゐる。もともと幽玄は、その言葉の示せる如く、幽にして玄なるものである。幽は心の深さにあるもの、玄も亦根源的にして分化せざるものであるから、内なるものの深さが、外にあらはるるものなることは勿論であるが、その現れ方は常に僅少であつて、内面性として想見せらるる内なるものの豊富なることを本來の意味とし、この故に幽玄は餘情と甚だ近く置かるるのである。

## 十一

大西氏はかくて、幽玄の美的價値を次の如く見定めてゐる。——

自然感的美的價値根據の方面には「精神」のあらゆる自然的意識的創造原理の一種の對極を形



づくるところの「自然」の純粹なる靜觀に宿る超論理的形而上學の意味を考へ、而して之をやはり一つの美的價值原理として認むべきである。自然靜觀の美意識に於いては、純粹なる全き相の「存在」その者のイデーの如きものが、その美的對象の中に象徴されるところに、その究極の價值根據を考へたいのである。藝術感的價值根據に對して自然感的價值根據の側面が優勢を占むる時、ある一種の變貌を生ずるを崇高の基本的範疇として考へ得る。幽玄もこれから派生し來れる美の特殊形態である。幽玄の中心の意味は、畢竟美の性格としての特殊の「深さ」より來る。それは崇高に既に多少共現れ來る一種の幽玄性と根本に於いて相通する。しかも之は主として自然感的美的根據に於ける「存在」その者のイデーの象徴關係によつて美的體驗の全内容に投せられる一種の「陰翳」の如きものであらう。精神の創造性の方面を極度に止揚して、言はば「自然」の所與性そのものに全幅の「我」を歸依せしめ、沈潜せしむる純粹靜觀、或は「止觀」の境地に徹する時、自然と精神、或は對象と我とが一體一如となつて「存在」それ自身の直接の全相を、その刹那の中に髣髴せしめると同時に、又「個」の存在が「全」の存在に、ミクロコスモスがマクロコスモスに擴大されると言ひ得べき美的體驗の特殊相を言ふのである。

## 十二

北京近代科學圖書館の「館刊」五號に、錢稻孫氏が「枕草子、徒然草抄譯」を出してゐるが、

降るものは

雪。霰。みぞれはにくけれど、雪の眞白にてまじりたる、をかし。雪は楡皮ぶき、いとめでたし。少し消えがたになりたる程、またいと多う降らぬが、瓦の目ごとに入りて、黒う、眞白に見えたる、いとをかし。時雨、霰は板屋。霜も板屋、庭。

の「枕草子」を支那譯して、

霏然下者

雪也、霰也、霰也、皆無所取。惟雜雪純白者殊妙。雪宜乎楡皮葺屋。方雪初融、或積未多、通入瓦隙、黑白相映、至美。時雨及霰宜乎板屋。霜亦宜板屋、宜園庭。

といつてゐる。「雪。霰。みぞれはにくけれど、雪の眞白にてまじりたる、をかし」を「雪也、霰也、霰也、皆無所取」と言ふのは不適當である。譯は雪も霰も霰も三者共に趣なしとなすのであるが、清少納言では「雪と霰は趣がある。みぞれは憎けれど雪の雜れるはをかし」の意である。それはとにかく全體が支那譯では明確である。「少し消えがたになりたる程」を「方に雪初めて融け」と言ふ如く、これを正面から確定判斷にしてゐる。「時雨、霰は板屋。霜も板屋、庭」といふ



所を「時雨及霰宜乎板屋、霜亦宜板屋、宜園庭」も甚だ確立的である。しかしそれと共に、縹渺たる味は固濁してゐる。ここに一國の文學を他の國語にうつし難いものがある。移し残す味があるからである。特に日本語の助詞は傳へ難い。「雪の眞白にまじりたる、をかし」の「まじりたる」と中止して「をかし」につづく氣配は「雜雪純白者殊妙」といふ表現では示し得ない。表現の形が不的確であつて、しかもその示す方向が明白であり、この不明確なるものと、明確なるものとの同時的存在によつて、縹渺たるものを示せる味は、傳へて容易ならざるものがある。幽玄の形のとらへ難きは、またこれと通じてゐるのである。かかる異質なるものの同時的肯定は、日本文化の基本的論理であり、幽玄も亦此の性質を持つてゐる。

## 十三

島崎藤村氏のものを読みだしたのは、明治三十七八年頃であるから、三十年以上になる。そんなに永い間であるから、讀者としての私自身を考へても、その間に随分かはつて來てゐる。小學校を卒業したばかりの頃と今とであるから、まるで別人とも言へる程に變つてしまつてゐる。であるのに、藤村氏のものについての親しみは深くなるばかりである。一時は夏目漱石氏がひどく

好きだつたこともあるが、もう今ではそれを讀まうとも思はない。何故藤村氏の作品はそんなに永續して私をひきつけるか。何故讀者の生涯を通じて變らぬ永續性を持ち得るか。今手許にある「市井にありて」をとると、出たのは「桃」の終の部分である。

桃は、殊にその花を愛することは、全く東洋の方の趣味のやうな心地もする。よし佛蘭西あたりの田舎にあるとしても、自分等の國に見ると同じやうな、花からあの春の焔が流れて來るやうなものでどうかは、ちよつと想像がつかない。

とあり、次に

桃の葉も好ましい。あの細長い葉の光つたのは、何といつて見やうもない生氣を感じさせる。茂り重つた葉の間に、小さな球のやうな青い實をつける頃もよい。氣のあつた友達とでも連立つて、やや疲れた時に、小鳥のさへづる聲でも聞きながら靜かに歩いて見たいのは、桃の葉かげだ。

とある。平淡な何でもない世界である。そこに特に眼に立つ特殊なものがある譯でもなく、また他にみられぬ新奇なものがある譯でもない。花から春の焔の流れて來るやうな情熱、葉の生氣と葉蔭の靜寂、さういふものがこの何でもない平淡な表現の中から出て來て、澄みとほつて、しんとしてゐる。不思議な力だ。花の春の焔をいひ、葉の生氣を言ひながら、文章は別に興奮してゐるでもなく、力を露出してゐるでもない。ただ靜におちついて、聲低く細細と、思ふことを、語



つてゐるに過ぎない。「夜明け前」の序の章のはじめには、木曾路の山の深さをかいてゐる。

木曾路はすべて山の中である。あるところは岨づたひに行く崖の道であり、あるところは數十間の深さに臨む木曾川の岸であり、あるところは山の崖をめぐる谷の入口である。一筋の街道はこの深い森林地帯を貫いてゐた。

とあつて、深さを語るにも、別に何といふこともない。平坦に何でなく言ひ來り、何でなく言ひ去り、そこには一つの力説も興奮もない。この平坦な態度で、數年にわたる「夜明け前」が書きつづけられる。この氣持は、はじめこの小説の名が「黎明以前」であつたのを、「夜明け前」と改めた態度の中にも見えるものであるが、同じく序の章の二のはじめに、

山里へは春の來ることも遅い。毎年舊曆の三月に、惠那山脈の雪も溶けはじめると、にはかに人の往來も多い。中津川の商人は奥筋（三留野、上松、福島から奈良井邊までを指す）への諸勘定を兼ねて、ぼつぼつ隣の國から登つて來る。伊那の谷の方からは飯田の在のものが祭禮の衣裳などを借りにやつて來る。太神樂も入り込む。伊勢へ、津島へ、金毘羅へ、あるひは善光寺への參詣もその頃から始まつて、それらの團體をつくつて通る旅人の群の動きがこの街道に活氣をそそぎ入れる。

と言つて、山深い木曾の谷に、春と共に入り込んでくる活氣を描いてある。しかし春を特に描くでもなく、山の雪の溶けはじめた事を僅かに描いてゐるだけである。「木曾路はすべて山の中であ

る」とすらすらと言ひ出したやうに、「山里へは春の來ることも遅い」と靜かに言ひ出してゐる。齒ざしりの聞え、ペンの音のきしりが聞えるやうな文もあるが、その中であつて、激することなく、逼ることなく、ゆるやかで穩かである。そして文章の形の上にも、思惟のとけほぐれて行く進行の上にも、ゆるやかな起伏があり、それが讀むとも氣づかぬ程に、滑かに運んで行く。それから前に「木曾路はすべて山の中である」と言ひはじめたのに續けて「それらの團體をつくつて通る旅人の群の動きがこの街道に活氣をそそぎ入れる」と言つて、木曾路の動きを、山の深さの中でしみじみと示してゐる。かかる平坦なる持續の中に、飄泊たる何とも言はれぬ味がある。

この飄泊たる味は、之を表現の形から言へば、淡淡たるものである。この淡淡として敘して行くのが、日本の本來の文章の形であり、文章が平淡なる程、即ち表現の寡黙なる程、文章の滋味も深いと感ぜられる。

一時に人を動かすのは、或はなし得る。しかし三十年四十年を通じて人を動かすのは、容易な事ではない。そこにはこれだけの必然的なものが、なくてはならぬ。これを考へることは、同時に吾が國の文章全體を考へることになる。



十四

現代の文章は現代の生活を表現してゐる。現代の生活は總體としてみて、如何にも道德的である。細部に對してはいろいろの批評もあらうが、とにかく道德的だといへる。ここで道德的といふのは、決して細部的に一一徳目に適合するといふやうな意味ではない。人間の力を否定するのではなくて、その力を肯定し、それが如何に周圍に支配的に働くか、如何に周圍を作つて行くか、さういふ建設的なものを、ここでは道德的といふのである。この意味で日本はこれ迄にない程、活潑に自分を考へ、自分の過去を考へ、且世界を考へてゐる。この積極性が文章の上にはあらはれてくるのは、如何にも自然である。かういふ點で今日の文章は、一種の道德的な生彩を帯びて居ると言ふことが出来ると思ふ。

ここに川端康成氏の「雪國」の一節をあげる。

女の印象は不思議なくらい清潔であつた。足指の裏の窪みまできれいであらうと思はれた。山山の初夏を見て來た自分の眼のせるかと、島村は疑つたほどだつた。

この文章の特色をあげると三つある。

一、文章が短かくてきびきびしてゐる。

これは例へば、「雪國」巻頭の

國境の長いトンネルを抜けると雪國であつた。夜の底が白くなつた。信號所に汽車が止つた。

向側の座席から娘が立つて來て、島村の前のガラス窓を落した。雪の冷氣が流れこんだ。

の如きもこれである。一節一節が短かいので、理路が明晰で、整然としてその進行が凝滞せず、健康な感じがする。一節が長くてもつれるのには、情緒の纏綿したものはあるが、速度が遅く、うす暗く、淀んでゐる。理路を明かにした進行から受ける吾等の感は、理知的なすつきりした清白なものである。

二、「足指の裏の窪みまできれいであらうと思はれた」の如き表現は、見ゆるものを現はすに、見えないものを以つてするのである。見えてゐるものを書かず、見えないもの、隠れてゐるものを書いて、それで見えるものを一層明かに、前面に出して來るのである。しかもそれでゐて、決して間接的ではない。かへつて背後まで明かになるので、物の全體が四方から明瞭にされて、全體



が明かな空氣の中に浮き出して来る。この方法は子供もよくやる。一本の樹をかき、その樹のうしろ側にとまつて居る蟬までかいてゐる。さういふ樹をぐるりと廻つて見た、眼を動かして見た視方である。繪畫に於いて西洋の遠近法は眼を動かさず、一方向から見たものであるが、東洋の遠近法は眼を動かして見廻したものである。この視方は、物の周圍をもあはせてみるので、存在が弾力を帯びて来る。女の周圍をとりかこむ一切の周圍關係を明かにしてゐる。女の足指の窪みまで表現して来て、女の體の全體が明かになる。女の顔、女の胸、女の手、女の足、さういふものを一言はずして、「足指の裏の窪み」の一つで、見ゆる處のすべてが明かになつてゐる。この表現に依つて一切は感覺的に明かである。もともと明かなものは、すべて感覺的な感がある。物理學でも幾何學でもさうであるが、文學に於いてそれが一層大きい。それ故この表現は健康な積極的な感覺で、これが生命の道德的な世界に連關してゐる。「雪國」の全體を道德的といふのを、或は人は承知しないかもしれないが、そのモチーフには、道德的な香がある。ここにおいて感覺が根源のものに連結する。

✓ 三、分析的である。「女の印象は不思議なくらゐる清潔であつた」といふ「清潔」の全體的感受を、第一に「足指の裏の窪み」に分析してゐる。これは感覺的な分析である。しかも今日の文化は視覺的に高度になつてゐるから、分析もこの方向に於いて精緻である。言葉の關係から見ても、視覺語が聽覺語、觸覺語よりも精緻になつてゐるので、聽覺や觸覺をも、視覺に變更する傾がある。「雪國」にもそれが多し。そしてその場合の方法は、常に分析的である。それからその清潔な感の據つて來たる處を分析して、「山山の初夏を見て來た自分の眼のせむかと、島村は疑つたほどだつた」と言つて、反省的に分析してゐる。これがまた文章を深くしてゐる。

かういふ分析が健康な感覺なしに行はれると、末節にはしり、氣魄のない斷片になり終るのであるが、ここにはそれがない。その分析も亦、山山の初夏の新鮮な風物に通ふものがある。そして一方かくの如く分析が進んで來ると、吾等の言葉はそれに應じきれなくなる。昔のやうに分析の少ない時代には、日本の言葉の如く分析の少く内にもつた言葉で、謹み深く、内輪に内輪にと現して居て、的確なものがあつた。しかるに言葉の方は昔の形のままでゐて、分析が進んでくれば、言葉は之に應じきれなくなつてくる。そこに言葉のもどかしさがある。このもどかしさ、この不的確性が、かへつて表現の美しさにさへなる場合がある。しかし、その美しさは病的にみ



える。決して健康な美しさではない。

## 十五

そこで今度は言葉を複合的に複雑にして来て、分析的な細かいものに適應しようとする。ここに新しい言葉の使用法がはじまる。けれどもそれはかへつて言葉の形に注意を拂はせて、表現しようとするものから遊離する傾に導きやすい。變な帽子をかぶつて出ると、帽子にばかりに眼がひかれ、帽子の下の顔は見落されるやうなもので、これも亦不健康である。言葉はむしろ内輪にして置いて、言葉の周囲を明かにするがよい。あたかも足指の裏の窪みを言つて、體の「清潔」全體を明かにしたやうに、言葉の連續を明確にして、言葉を立體的に前に出してゐる。文章の短かい切れの一つ一つが、皆「た」止めである。前に引用した「女の印象は」云々の文も、「た」止めであれば、次に引用した「國境の長いトンネルを」云々の文も亦すべて「た」止めである。「た」は動作が完結し、一應停止して、それ迄の動作を一つの全體として反省し、包含する働を持つてゐるのであるから、この「た」で文は抑へられて、全體を集中する性質がある。そこでこの定位による集中作用は、文の一節一節を明かにし、かろいはずみをつける。さういふ軽い内部的跳躍が、健康な感である。

日本の言葉の性質から言つて、包含的に四方からふれて行く、寡黙な表現が、最も性にあつてゐる。分析したものを、顯微鏡的に一一書き上げて行くことは、その繁に耐へない。如何にも理性的で、如何にも立體的で、如何にも分析的であるものを、如何に寡黙な形で之を現すが、日本の表現で苦心の存する處であらう。かういふ呼吸をよく心得た人は森鷗外氏であつた。あの一種身のしまる秋冷清明な味は、その底に分析をふくみ、明澄であつた。由來日本は雄辯を尊ばない國である。内にふくむものを多くして、外に現はるるものを少くする。この方向は何時になつても、日本語の性質であつて、かはらない。ただ理知的な分析的なものを、どの程度まで底に沈めて、それでも寡黙で居られるかである。日本の文章の健康はここにある。

## 十六

前述の如く傳定家の「愚祕抄」には、幽玄を行雲體と廻雪體との二體に見、例へば行雲體では「やさしくけだかくして、薄雲の月を帯びたらん心地」するものだといつてゐる。それを正徹は



更に「行雲、廻雪の體とて雲の風に吹かれ行たる體、花に霞のなびきたる體は、何となく面白く艶なるものなり。飄泊として何ともいはれぬところあるが、無上の歌にて侍るなり」と言つてゐる。それから、これは言葉で言ひ表し、心にはつきりさせうることではない、ただ飄泊としたる形であると、重ねていつてゐる。幽玄は言ひあらはし難きもの、感じ得らるるものであつて、思维的に明にかし得るものではないとしてゐる。

しかしこの幽玄の成立をみると、

- 一、現されたるものと、含まれたるものとの間の不合一性。換言すれば表現の不的確性。
- 二、この不的確性を量的に言へば、現されたるもの小、含まれたるもの大。
- 三、この不的確性を構成的にいへば、現されたるものの周圍を、含まれたるものが包圍する。
- 四、しかもこの含まれたるものは、深く内にありと感ぜられ、内面的の深さがその性質として感ぜられる。
- 五、而してこの不的確性の示すべき質的特色は、やさしくして、けだかきこと。即ち清和なる高さである。
- 六、以上の如くにして重濁なるものを排除し、清和なるものを求め、飄泊として何とも言はれ

ぬ味を表現する。

のである。幽玄がかかる性質なりとすれば、それは單に中世歌論の世界にあるべき性質ではなくて、今日にも猶十分に存續すべき性質である。藤村氏の作品の示す性質は明かに之である。かかる吾等の永き傳統に身を置くことによつて、島崎藤村氏の作品がかく長く持續し得るのであり、その作品のしんみりとした味は、心深く人を動かし得るのである。而してこの味に立つ限り藤村氏の作品の味は、常に古典的である。

然るにここにはかかる作品と、その格を異にしたまた別の一體がある。川端康成氏の「雪國」の如きがそれである。「雪國」の示す特色は、第一に明晰清白であり、第二に見ゆるものを現すのに、見えないものを以つてしてゐる。第三に明晰を成立させるために分析してゐる。これで見ると、表現は表現下のものと完全に釣り合つてゐる、その釣り合ひは分析と直視とによつてゐる。この點で幽玄の飄泊たるものと異つてゐる。そこには表現の的確がある。幽玄は表現の不的確性を中心として成立してゐるが、「雪國」は表現の的確性を中心として成立してゐる。この點から見れば、「雪國」は全く幽玄の示す世界と相反的位置にゐると考へらるべきではないか。



ただここに注意すべきは、見ゆるものを現すに、見えざるものを以つてする立場である。この立場は明かに表現の不的確性である。見ゆるものを現すには、見ゆるものを以つてすべきであるのに、これと反対の手法をとるのは、明かに不的確である。この點に於いて幽玄と同質である。ただかかる共通性のあるにも係らず、「雪國」の表現は明白である。これは部分を合理的に直視してゐるからである。しかしこの直視法の推移、即ち全構成の意向の方向は、斜面法的である。見ゆるものを現すに、見えざるものを以つてするのがこれである。この兩者の交錯により、今日の文章は幽玄の基底の上に、更に一つの新らしき性質を加へてゐる。即ち幽玄の第五の飄泊として何とも言ひがたい味を表現する上に、更に次ぎの性質を附加すべきである。

七、更に分析による部分の直視によつて、明晰なるものを示して來た。飄泊たる味を基底として、この上に明晰性を附與したので、飄泊たる味は確實性を得、的確なる飄泊性を得て來た。これが知見である。

かかる味を、今日成立せる新しき幽玄の姿とみるべきであらう。もとより藤村氏の幽玄にも、亦前代の文章にみられぬ合理性の直視があるが、まだ「雪國」の如く、進行して來てはゐない。全體が飄泊たる空氣につつまれてゐる。しかるに「雪國」になると、かかる全體の空氣は眼につかぬ迄深く沈んで、明晰なるもの、合理的なるものが、その形を露らはにしてゐる。おそらくかかる形を新らしい文體と言ふのであらう。明確なるものの飄泊性、直視法による斜面性は、前代になかつたものであり、この新らしい文章の形成こそ、今日の文章と言ふべきであらう。



第四章  
構  
想



一、全體と部分……………一〇五—一〇九  
二、中軸……………一〇九—一四

文章は如何にして成立するか。眞船豊氏は創作實際談として「調子」が大切だと言つてゐる。製作には作品のテーマとか材料とかいふものよりも、調子が大切であると言つてゐる。然らばその調子とは何か。調子が出ない間は、全然原稿紙に向ふことが出来ない。その調子を作りだすのにどんな用意をしてゐるか。

だからこの調子が出て来るまでは、何十日でも待つてゐる他に仕方がない。私にはこれを掴むまで、書き出す前に大體十日間か、それ以上の日数を要することになつてゐる。さういふ日数は、忙がしい時などには甚だ勿體ない時間であるが、さればと言つて、これだけの前時間を持たなかつたら、必ず作品が書けないのだから厄介なことである。そのために、斯うした時日に入つたら、他の仕事は何一つ出来なくなる。ただ何もせず、ぼんやりと日を送るのである。それは構想といふやうなものでもない。さういふはつきりした事は、私の場合にはないのである。ただ自分を他の事に少しもわずらはされずに、そうつとしてをく。さうしないと、それから原稿紙にいくら向つても無駄なのだ。私は斯ういふ日を、今までの経験では、常に外を歩き廻ることに費つてゐる。しかも、わざと自分のあまり知らない街の中を、ほつつき歩くのである。あまり遠出はかへつていけない。毎日、まるで勤め人のやうにきちんと同じ時間に家を出て行く。そして終日ただひとりで歩かなければいけない。ただ獨り歩くことが大切であつて、出来るだけ、自分をしょんぼりさせることが出来れば、大變結果はいいのである。そのうちしんと「調子」がついて来るのである。



こんな事で私は数日、ブラブラしてふ。それから始めて、机の前に落着くのであるが、いざ書き出してから、また毎日せつせと歩き廻るのである。一日の中、私は五六枚しか書かないことにしてゐる。時間にすれば四時間位のものである。いくら調子がついて来ても、私はこれ以上決して書かないことに決めてゐる。それ以外の時間は、常に常に歩くのである。だから、仕事にかかつてゐる時よりも、外をほつつき歩く時間の方が、一日の中で数倍多いことになる。

この散歩は熱でも出さない限り年中止したことがない。寒い時はマスクをかけてせつせと歩く。暑い時は汗だくになつて日盛りを歩き廻る。雨風の時は尻をはし折つて歩くのだ。困つたくせではあるが、今さら直すわけには行かなくなつてゐるのである。この頃は、その日が書ける日か、書けない日かといふことまで、この歩き工合で分つて来た。今日は書けると言ふやうな時は、私は大變急ぎ足で歩いてゐる。反対にいくら氣を急がしてみても、足どりがブラリブラリしてゐる時は、必ず机に向つてから調子がさつぱり出なくて駄目である。

それから私の書きくせをもう少し考へて見ると、書かうとするものを、人に絶対に秘密にしてをくことが、大事なのである。うっかり人に作品の内容は勿論、その題名さへ、しゃべつたら、もうすつかり氣がぬけて了ふのである。これはいくら親しい人にも話したらいけないのである。秘密を守れば守るほど、そくそくとして自分の中に興味湧いて来るのである。だから私は、仕事にかかつたら、終るまでは、出来るだけ人には會はない工夫をしてゐる。どういふものか、その数十日の間は、それがもし親しい友人などなら、なほ一層會ひたくないのだ。あくまでも獨りぼつちに自分を押しこめて、自分を責めぬいた方が、いい仕事が出来るのである。常にこれは實感することである。

こんな事をくりかへしてゐると、自分は漸く自分の創り出した人物と、生活し始めるやうな氣になつて来るのだ。自分から話しかけその人物に交際ふやうな事になつて来て、漸くその人物の性格が次第に掴めるやうに思ふのだ。斯うした幾人かの人間を同居させて、いろんな各自の言葉の表現を探つてゐるやうなものである。つまり私が「調子」を見つけると云ふのは、斯うした人物が、その場で動き出してくるのを見つけると言つた説明になるのかも知れない。これが戯曲の場合は、決して氣どつた言ひ方ではないのである。事實、戯曲といふものは、書きながら、人物を作り出すわけには行かないからである。また書きながら、後にもどつてその人物を見直すわけにも行かないからである。書き出す前に、もう判つきりと、人物の動作まで出来上がつてゐなければ、戯曲の人物には成り得ないからである。だから、書き出すのは、おくれれば、おくれるほどいいのである。私の場合は、この間に人間を、歩き廻りながら、掴むといふことになるのである。作者自身が、登場人物と一緒にする「生活」の時間が長ければ、長いだけ、作者も楽しいし、作り出された人物も、のびのびと動いて来ることになる。(人間を彫る。月刊文章 昭和十三年七月號)

## 二

ここで作者が、自分で創り出した人物と生活しはじめることになる。登場人物と生活するやうになつて來ることから「調子」もつく。その調子のつく迄には、ある期間これを内に守つて居なくてはならぬ。さういふ状態を作ることが、創作に先行してゐる。かういふ状態は、文の生成に先行する基本的な、全體的なものである。かかる全體が成立して、それから創作の進行につれ、部分が時間的に發生し、茂つて行く。この全體的成立なくしては、文は成立しないのである。先



づあるのは全體で、その全體が軸となつて、その周圍に部分が時を追つて漸次に發生して行く。部分は全體から生れたものである。しかしそれに反對する立場もある。部分が先にあつて、その部分の集合から全體が出来るのである。全體よりも部分の方が先にある。即ち全體は部分の集合に過ぎないと言ふ立場がある。その證據には、書くべき材料の聚集が大切である。材料の聚集があつて、この苦心の後に文章がかかるといふ著しい事實がある。おそらく作者の最も苦心するのは、何をかくかといふ材料の問題で、これにはそれぞれ多くの用意がされてゐる。その例として昭和十三年十一月の「サンデー毎日」の「新作大衆文藝」號から「創作ノート」中の二をここにあげる。

土師清二氏は「サンデー毎日覺書」として「小栗美作」その他の材料について書いてゐる。例へば「悪五郎の花」は、石見史談會編「濱田町史」から材料を得、「陰徳太平記」「雲陽軍實記」「近世日本國民史」「作者別萬葉全集」などを参考にし、地圖をしらべ、その地方の地勢を頭に入れるために「日本地理風俗大系」などの寫眞を觀たとある。

吉屋信子氏は「作者の日記」でかういつてゐる。小説をかく前に一冊のノートを細かい字で丹

ねんに書き綴る、そのノートに一つの小説の筋と人物の素描デザインが仕上げてあるといへる。連載ものが三つあればつまり三冊のノートがいり、背に小説の題をかいて置く、外に作品に必要な参考に於ける新聞雜誌其の他プログラムでも何でも切抜いて張つて置く、作中の人物が釣をする場面があれば、釣の記事で使へると思ふところを、切り取り備へる、その上もし釣に行ければ行つてみる、その點少しもおつくうがらない、「良人の貞操」の時は、遠くマニラまで出かけて行つた、私の身代は、ノートとスクラップブックで、作品をかく一年も前から、毎日コツコツ用意して置く。とかういつてゐる。

かくの如く書く材料の聚集整理が、作者としては重要であるから、文章は材料の部分聚集から始めて、その集合の整理統合せられた時に、始めて成立する。随つて先づあるものは部分であつて、全體ではない。全體は部分の集合整理によつて、あとから出来るものであると言ふも成り立し得るやうに思はれる。この全體と部出との前後の關係はどうなるか。これが文の成立に考へられなくてはならぬ問題である。

## 三



この二つの立場の何れが正しいかを定めるのに参考になる動物実験の結果がある。成熟しない細胞組織であると、そのまま置けば尾になる筈の位置にあるものでも、之を頭にうつせば脳細胞となる。如何なる細胞でも、その位置に置かれれば、その位置の細胞になれる。さういふ性質がある。成熟した細胞ではそれは不可能であるが、未成熟の細胞では、位置が變ると共に、變つた位置の細胞になる。つまり細胞の持つてゐる力は、部分部分に局限された力ではなくて、この部位にでも移しうる全體の力である。その幼い細胞が成熟するといふのは、その全體性で満ちてゐたものが、與へられた部位に固定して、その部位だけの力を持ち、形を持ち、他には變り得なくなることである。全體性が部分性として定着することが、成熟である。尾になる位置の細胞が、その位置で固定して、尾より外のものにはなれなくなる。脳の細胞にでも、手の細胞にでもなれる細胞が、尾の細胞組織として確定してしまふ。これが成熟である。この實驗が吾等に語るものは、はじめ存在するものは、漠然たる全體である。この全體が部分部分で確立して明確なる部分になることである。これが成立である。

海音寺潮五郎氏は、「小説を書く時の準備」(同前)で、かういつて居る。先づテーマのひろひ出

し方で、それはいろいろあるが、何よりも大切なのは作者の人生觀、史觀の確立してゐることである、それが確立してゐない限り、テーマは掴めない、それがはつきりしてゐれば隨時隨處に掴める筈だ、かつて「千石鶉」といふ作品をかけた、これは鶉を愛養してゐた浪人が、老中から鶉をゆづれとの交渉をうけ、ゆづるつもりで居たが、使者の口上が氣にくはぬので、その鶉を焼鳥にして食べさせて追ひ歸した、これが老中の氣に入つて召しかかへられることになるが、初目見得の日、詰所ではじめ使者に來たものが、「鶉一匹で百石、二匹で二百石、三匹で三百石」と輕口をたたいてゐるのを怒り、斬り捨てて退轉、紀州家の行列に驅込む、紀州侯は千石を與へて家臣とした、その後討たれた者の一族は敵として狙つたが、剛勇な彼は、相手の待ちかまへてゐる前を、悠悠と馬上で過ぎて恥かした、凜乎たる意氣に打たれて手出しをする事の出來なかつた討手の連中は恥ぢて枕を並べて自殺した、本人は八十餘歳まで長生して、めでたく大往生を遂げたといふ筋である、この鶉を焼いて食はせた作は松崎堯臣の「窓のすさみ」にあるが、これを土臺にして次にこしらへて行つたが、中心を貫いてゐるものは、自分の武士道觀である、武士道には前期と後期とあり、前期の武士道はもつと男男しい剛強なもの、道といふにはあまりに原始的な、いはば武者氣質といふやうなものであつたと思つてゐる、己の敵に立つ者は徹底的にやつつける



ものだと考へてゐる、若しこの史観がなかつたら、從來の講談、浪花節から一步も出られなかつたと思ふ。——かういつてゐる。材料の生きてくる道は、その材料に對する視點からである。「どんな事件でもどんな人物でも調べさへすれば、面白くてたまらぬ話が實に豊富にあるものだ」といひ、また「史實そのままでは面白くない、といふのは嘘だ。さういふことを言ふのは、調べが足りないためか、視點の置き所が悪いためか、いづかれかに相違ない」と言つてゐる。調べの不足はその調べに發見がないことであり、發見のあるためには視點の置き方が問題になる。

次は、どうして調べるか。

短かいものを書く時は、年表と人名辭典、「寛政重修家譜」ぐらゐのところ之間に合ふが、長いものとなると、さうは行かない。相當に澤山の書物を読む。

ここでも、自分の作品を例にひく。

「風雲」

これは、あつたものであつたし、最初の長篇であつただけに、僕自身の持ち合せの智識も甚だ貧弱だったので、かなりな量の書物を読んだ。當時、僕は學校につとめてゐたので、學校の圖書室から、蟻がものを運ぶやうに家に運んだ書物が、いつの間にもなく一間の床の間と一間の地袋棚とに高さ三尺ほどにつみ重ねて一杯になつてしまつたから、恐らく二百冊は下らなかつたらう。然し一番便利だつたのは、「岩倉公實記」だつた。はじめのうちは見當がつかなかつたので、

五里霧中だつたが、最後に、「岩倉公實記」を底にして、他の本を參考にして行くといふ手を考へついた。

この一作を書いたために、僕の維新史の智識がとかく目鼻がついたのだが、一番大きな收穫は、作家がものを書く時の調べ方がわかつたことだつた。

この時まで、僕は根本資料によつて調べようといふ考へをもつてゐたのだが、それがいけないことに氣づいた。古文書を漁つたり、書簡を読みくだいたりして、更にそれを一つにまとめるなどといふことは、専門の歴史家ででもなければ出来ることでない。かりに出來たとしても、それだけで一生つぶれてしまふ。むしろ、信用のある歴史家のまとまつた著を見つけて、それを底にして置いて、廣く群書を涉獵すべきだと氣がついたのである。

「本朝女風俗」

これを書くために、差しあたつて讀んだ書物は、

- |       |         |        |        |
|-------|---------|--------|--------|
| 大奥の女中 | 池田晃淵氏著  | 江戸の大奥  | 横井春野氏著 |
| 御殿女中  | 三田村鳶魚氏著 | 國民日本史  | 徳富蘇峰氏著 |
| 三王外記  | 傳太宰春臺著  | 繪島の生涯  | 著者失念   |
| 日本經濟史 | 竹越與三郎氏著 | 柳替婦女傳叢 |        |
| 徳川實記  |         |        |        |

歌舞伎概論 飯塚友一郎氏

歌舞伎細見 同

近世日本演劇史 井原敏郎氏

大體こんなものだつた。勿論、「大奥の女中」を底にして、他は不足を補ふといふ程度にした。これを書いてゐる時、また一つの方法を思ひついた。年表を作ることである。丹念に、一一カードをこしらへて、それを



年月日順に並べて、大版のノートに精密な年表をこしらへた。これによつて、書物によつて違つてゐる年月日の誤謬も發見出来るし、筋の構成の上にも非常に参考になつた。小説のことだから、時としてはわざと年代を違へさして見たり、あるひはいくつかの事件を一つにまとめてしまふことがあつても差しつかへないと思ふが、この用意がないと、自信をもつてものを書くことが出来ない。

以上二つの方法を考へつてから、僕は調べるのが非常に樂になつた。

ある雑誌に「和蘭の旗」といふ作品を書いた。和蘭の甲比丹・ヘンドリック・ツーフが、ナポレオン戦争によつて本國はすでに亡び、長崎の出島も英國人の姦策によつて奪はれようとした難局に、敢然としてこれを却け、地球上、長崎の一角のみに數年の間、和蘭國旗を翻してゐたといふ話なのだが、最初この物語の片鱗を發見したのは、蘇峰先生の國民日本史だつた。面白いと思つたので、書物屋にいひつけて、長崎の外國關係に關する書物を集められるだけ集めさせたところ、ツーフの「日本回想録」といふ書物があつたので、それを底にして群書をあさつた。勿論、年表もこしらへた。

この次に來るのは性格の決定である。海音寺氏は、かう言つてゐる。今までの小説では、殊に大衆小説では、人物の動きを書くことが主であつた、著名な歴史上の事件や時代を、遠い背景として、その背景の前で、作者の作り出した人物がいろいろの行動をするのが定石であつた、しかし自分の作風はそれを逆にいつてゐる、時代や事件をずつと舞臺の前面に押し出して居、人物は事件や時代の中に散らばつてゐる點景的な役割しか残つてゐない、かういふ作風だから、あまり

自分の作つた人物を使はない、大抵の場合、實在の人物を使つてゐる、で性格などは自分勝手に捏造しない、性格をきめなくてはならぬ、それには逸話を拾ひ集めるのだ、急には行かない、かねてから怠らず讀書してゐると、いつか相當の數の逸話が集るから、それから歸納的に性格をきめて行く。——さういつてゐる。随つてその資料の中でそれを統一する中軸は、人物の性格である。これが先づ成立した全體であつて、それから部分部分の細部が定位される。性格決定に參與した數多くの逸話は、逸話の形では散漫たるものである。その逸話の一つ一つが、全體の統一的なものを幾分づつもつてゐる、それが歸納的に全體のもの、中軸をなすものを成立せしめる場合もあり、或は一つの逸話が直にその中軸を成立せしめるものもあり、色色であらうが、何れにしても、この全體が成立した時に、はじめてこれ迄のばらばらの材料が活きてくる。なる程部分の聚集が時間的には先であらうが、それが文の構成として活きてくるためには、それを貫く全體が定位した時からであり、文の成立の立場からいへば、そこにあるものは、第一に全體で、次にその全體に貫かれた部分である。

## 四



神山潤氏は「歴史」をかいた折の材料と時代性とを語つて、その材料を手に入れた後に、その材料の働いた基礎に動いてゐる時代の動きを見ようとし、その解釋によつてその材料を貫いた點を言つてゐる。この中軸となるものの定位がなくては、材料はつまり、ただのばらばらな事件の集合に過ぎない。材料を材料として成立させるものはこの中軸の定位である。

あの材料を手に入れたのは、四五年前だ。東北二本松の一藩士が書き綴つた、維新戦争の敗走記である。短いものだが、読んで打たれた。興味を覚えて當時の記録を少しづつ集めて讀み耽つてゐるうちに、だんだん面白くなつた。何より私がちつとも歴史を知つてゐなかつたのに驚いた。明治維新と一口に云ふが、われわれの日本が世界の表面に浮び出た、忘れてはならない時期である。それに對して、私たちは何を知つてゐるのだらう。尠くとも私の場合は、まるで何も知つてゐないと云つてよかつた。

私はこの最近世の歴史を、正しく知つておかうと思ひ立つた。これこそ、私たちの生きる時代の基礎を、正しく知る所以である。しかし明治維新の社會的動きは、實に複雑多岐、微妙である。東北一小藩の動きも、全體にひびく緊密な網の目の一つである。その一家老の動きを完全に理解するためには、あらゆる絲をたぐらなければならぬ。絲はあらゆるところに引かれ、結ばれ、それをたぐり寄せて行くことは容易な業ではない。

明治維新の歴史を正しく全體的に知らうとすることなど、實に大それた野心だと私は考へ直した。唯、一藩士の短い敗戦記録だけは、いつまでも私の頭にちらつた。それを書いて見ようと思ひ立つたのは、上海から歸つて來てからである。

：私の目論見は明治四十年頃までにかかつてゐて、敗戦の灰土からあの主人公が、如何に立ち上つたかに今後の主題があ

ることを、此處につけ加へておけばいい。或個人の運命が變革期の大きな動きの前に、如何に意志とは別な方向に流されて行つたか、或は行くかの見本を私は取上げて見たのである。しかし歴史といふものは面白い。東北舊藩の藩史は大抵出てゐるが、共通な事件の記録に就いても、それぞれかなりの喰ひちがひがある。これは各自おのれの藩史に都合のいい修飾をほどこした爲めと思はれるが、同時に解釋の相違であることも分る。

私は「時事新報」の末期に、文藝記者として席をおいてゐた。あの新聞の没落も、今となつては歴史的興味で眺められるが、急傾斜で没落して行つた時事末期の、人間の動き方といふものはなかなか面白かつた。單に淺ましいとか、いやらしいとか、潔癖とか云ひきつてしまへないものがある。何故時事があつたやうな没落を遂げたかについては、百人の人間の解釋がみな少しづつ違つてゐる。まるで正反對な觀方をしてゐる者もある。

維新の歴史と一株式會社の没落過程を較べようとするのではないが、所詮は一藩の歴史といふものも、後になればそれに似たものではなからうか。「時事新報」が何故つぶれたかを正しく理解するには、やはり背後に時代を持つて來なければならぬ。而も一株式會社の内狀にさへ、多種多様の觀方と解釋が成り立つとすれば、根本において、歴史の眞實といふことは、結局各個人のみた角度からの解釋にすぎない。だから一つの動きの前には、無數の眞實が成立し得る譯である。社會はそのやうに複雑に出來上つてゐる。人間心情の問題に至つては尙更である。(月刊文章 昭和十三年十二月號)

文章の成立で、先づあるものは、漠然たる全體で、それが部分部分に定着する。その定着作用が文章をかく働である。部分があつて、それが合成して全體になるのではない。手と足と頭とばらばらに出來てゐて、それがどうやら結合して、一人の人間が出来るのではない。漠然たる全體



が、やがて漠然たる頭胸尾となり、漸次に明確なる頭胸尾となる。まづあるのは全體である。その全體が部分になつてゆく。この成立の順序は先づ動かぬと見てよい。しかも全體の骨組があつて、その骨組に外からばらばらの材料を塗りつけて、肉づけをすると見ては事實に反する。部分は外からの付け加へではなくて、全體が自然に展開したものである。部分は全體が分化したものであり、必然的に全體におくれて居る。彫塑の場合でも、先づ第一が軸を立てること、第二がその軸に土をつけること。この軸へつける土に力がなかつたら、あとになつてから如何に鼻だとか耳だとか、肉の起伏だとかを苦勞しても一向にだめである。まだ形にも何にもならぬこの心棒につける、土づけが大切である。これが出来てから、はじめて表面として見える部分が、厚さを持つことが出来る。中の土づけはどうでも、あとから自由になほせると思つたら、間違である。根本の形はその見えない軸と、軸につく土とできまる。文章でもこの點は同様である。

## 五

「大體の場合、私は主題を思ひつくのである。二三年前まだ日支事變の始らない頃である。スペイン内亂の騒ぎが新聞にのつてゐた。何か世界に動亂の氣配が感じられて、私の心は落ちつかかなかつた。その時散歩してゐて、つい日向にねそべ

つてゐる犬を見た。これは世界の動亂も知らずに、實にノンキに眠つてゐた。これを見て、私はこの感じを童話にしようと思ひついた。それで家に歸ると、小さな紙切れに、

「世界に動亂の氣配はあれども、犬は日向でノンキにねてゐた。」と書きつけた。それから何日振であつたか、童話を書く必要にせまられ、机に向ふと、その紙切れの、その覺書を前にして、私は考へ始めた。そしてこのやうな筋の童話をつくつた。

三平がお父さんから聞いたのである。今スペインといふところでは大戦争が始まつてゐる。戦車と言つて、鐵汽關車のやうな大きな車が、人も家も川も山も下敷にして踏みつぶして進んでゐる。三平はビツクリした。そこで直ぐ家を飛び出して、駆けてゆくと、日向に一匹牛がねそべつてゐた。これに三平は話しかけた。

「オイ、大變だぞ。スペインで戦争が起つたんだぞ。」

然し牛は尻尾を振つて、ノンキに蠅を追ひ、長いヨダレを垂らすばかりで、少しもあわてず、少しも騒がない。そこで三平はまた駆けてゆき、ガマヤトンボや、その他の蟲や獸に戦争を知らせてやる。然し凡て何處吹く風と驚かない。三平が家に歸つてお父さんにきいて見ると、スペインといふところは、この日本から何千里といふところにあるといふことなのであつた。

これは坪田讓治氏の「自分の創作課程」の一節である。(教育・國語教育 昭和十三年十月號)かういふ風に全體があつて、その全體から部分が成立してくる。全體が部分を分化してくるのである。榊山潤氏も「私の創作過程」(教育・國語教育 昭和十三年九月號)で「僕は小説を書きはじめる時、勿論大體の輪廓は定めてありますが、そこまで行く細かい筋道(それがいちばん肝要な文學的ふく



らみとなるもの)については、まるでお先まつ暗であります。僕は書きながら、さういふ細かい筋道が自然に湧いて来るのを待ちます。これが僕に取つて、小説を書くことの苦しさ、同時に得がたい愉しさを感じさせてくれます」と言つてゐる。

## 六

それなら全體があれば、何の苦もなく自然に部分が發展してゆくか。しかもそれが中さうゆかぬ所に文章をかく困難がある。「月刊文章」昭和十三年十月號に、石川達三氏が創作實際談で「蒼氓」から『三代矜恃』まで」を語つてゐる。その中にかうかいてあつて、消息が明かである。「最近文藝春秋に發表した『三代の矜恃』は、モデルは僕の母の實家である。この素材を得たのはもう三年ちかくも前のことであつたが、そのままノートに控へてもつてゐた。時をり書かうとして扱ひ方を考へて見るがどうしても書けない。つまり書くべきポイントがきまらないのだ。あの事件を、どこから光をあてて見るか、どの立場に立つて描くか、それがきまらない中は決して筆がおろせるものではない。つまり、中心を貫く串が見つからないために、五つの團子がバラバラになつてゐる状態だ。」

これで見ると先づ部分部分があつて、全體がない。部分の集積はあるが、之を貫く軸が発見せられないでゐる状態である。如何に部分の集積があつても、軸のない中は、部分も死んでゐて、文章の成立がない。軸が出来てはじめて部分も生きてくる。軸が出来ることが先で、部分がやうやく位置を得てくる。「今年の春、何度目かにもまたノートをひらいて、この素材を検討してゐるときに、この一家の三代の主人を貫く性格としての『矜恃』を発見した。この矜恃を発見したときに、忽ち五つの團子はびたりと一列に並んでどうやらゆるがない串にささつたのである」。この軸としての「矜恃」を発見したことが第一で、それではじめて文章は成立する。そのことを續けて實に明白に言つてゐる。

作家にインスピレーションなるものがありとすれば、これこそそれである。つまりテーマの中心を発見し、作者の立場がきまるといふことだ。時には素材をつかむと同時に、中心をつかむこともある。このときにインスピレーションを受けた氣がするだらうが、實は問題は素材ではない。素材は無限にどこにでもあるのだが、但し素材とは死物である。中心を発見し、作家が立場を発見するとたんに素材は生きて立ちあがるのだ。創作慾にかりたてられるのはこのときである。胸が熱くなるほどひとり興奮する。このときの興奮ほど楽しいものはない。

これは軸と部分との關係を言ひ得て、明白である。なるほどこの場合聚集上の順序から言ふな



らば、部分となるべき個々の材料の方が先である。しかし如何に部分があつたところが、全體が無制限「死物」である。それが生きてくるのは、軸があつてからで、軸があつてはじめて、部分が成立する。軸があつて、部分が生きてくる。だから軸の出来ることが、第一である。それから部分をはじめて部分として生きてくる。これが第二である。

だから坪田讓治氏は、「子供の四季」に於いて、日本の現代の小公子を書いて見たいと最初に考へ「次に人物のモデル、場所や境遇や事件のモデルについて考へたやうである。いや、その間にも私は作品の題名についても考へてゐた。いい題がつくと、それだけで書くのに元氣も出れば、またいい作品も出来るやうである。題といふものは大抵の場合作品の主題、題目を示す旗じるしのやうなものだからである」と言つて、その軸となるものが大切である點を明かにしてゐる。人によると辭典から偶然言葉をみつめて、このみつけた言葉を中心にして文章をかいたり、歌を作つたりする場合もある。しかしこれも言葉が、直に全體となり得たからであつて、この全體になり得た言葉から、部分部分が分化され、發生して来る。故に文章の成立に於いて、全體が基礎であることは否定し得ない。ことに考へらるべきは、かかる成立をなすべき方法の問題であつて、

この問題は自然に創作の型の考察に導くのである。

## 七

「子供の四季」の創作過程について思ひ返して見る。子供を書くといふことは、新聞社の注文であつたので、それは最初から定つてゐた。子供がこの世の、といふより成人の罪惡と闘ふといふことも、ここ二三年來の主題であるので、それも子供を書く以上は、心中で定つてゐたものである。だから、またその間に考へてゐた題名について言へば、「幼い太陽」なんて書いて見た。「闘ふ子供」とも書いて見た。今からでは、「翼おさなし」とか「幼い翼」とかして見たらなんて考へることもある。いづれにせよ、幼い力でありながら、その純真さの故に、世俗のエゴイズムに打ち勝つ子供を描かんと初めからきめてゐた。そこで「小公子」を思ひついたのである。老人にはモデルとして、母の父甚七といふのを、そのまま借りて來た。性格は大に違ふのであるけれども、木馬に乗つたり、馬を飼つたりするところはそのままである。牧場、牛乳屋、小野製織所なんでも、凡て私の生ひ立ちの中にモデルを求めた。今迄に経験したものでないと、一寸くらゐ調べたくらゐでは、中中小説は書きにくい。短篇ならば兎に角、長篇に於ては實に困難なことである。だから私は今迄書いた中長篇凡ては、作中の場所と言ひ、境遇と言ひ、私の生涯の経験の中から選んだ。だから老人以外の人物にも多くはモデルを用ひてゐる。これだけで



創作の材料はまづそろつたのである。そこでそれ等を使つて、「小公子」のやうな、或は子供が世の中のエゴイズムと闘ふといふやうな筋の組立てを考へたのである。これを考へるのに、殆ど二ヶ月を要した。尤もその間に他の仕事を平常通りやつてゐたので、或は考へてゐなかつたのかも知れない。兎に角筋が出来ないで二ヶ月近くたつた。二ヶ月の終にやつとそれを十枚ばかりの筋書にまとめた。そして自然描寫の必要から事件の推移を一ケ年に限り、それを四季に割つて描いてゆくことにした。ここで「子供の四季」といふ題を思ひついた。然し子供の四季といふのは、子供の生活とか、子供の生涯とかいふ意味ともなり、作品の狙ひどころを、ハッキリつかむことにはならなかつたけれども、あたらずと言へども遠からずくらゐになるので、それで満足することにした。また、以上で言ひ落してゐるのは、このやうな長いもの、或は材料を現實の中からとるものでは、現實の整理に骨が折れるといふことである。現實を残すところなく書かうなんてことは出来ないで、それを繁簡よろしきを得るやうに、取捨選擇せなければならぬ。これはその道に未熟な私に一寸やそつとで語れることでないので、ここでは語らないこととする。

次に私はもう一つの創作方法を持てゐる。それは同じ感じを含む情景を列べて、主題を強く深く描いてゆくといふ法である。「村は晩春」で私はそれをやつたのである。成不成は問ふ迄もなく不成功に終つてゐる。然しこれは私にとり、割合やさしい創作方法である。即ち村の情景で、晩春を表現してゐるものを寄せ集め、それを成る可く自然に近い形で列べてゆくのである。これは「村は晩春」のやうな、風物誌と言つた自然描寫のものでなくて

も、人間の性格を描くやうな場合にも、割合易く、そして割合効果のある作法ではないかと、私は思ふのである。(坪田讓治氏、自分の創作過程)

## 八

三ヶ月もの構想の間、私は何を考へたか。何も考へなかつた。考へても、心に浮ぶものがなかつたのである。唯だ一つ前から考へてゐることがあつた。「風の中の子供」に於て、私は昔の話からヒントを得てゐる。それは子供が多くて困つてゐる木樵の話である。その木樵は一人の子供を山へ捨てにゆく。すると、子供は捨てられにゆく籠の中か箱の中かに豆か麥かの粒を入れておいて、捨てられても、捨てられても歸つて来る。この話を私は「風の中の子供」で書かうとした。即ち三郎が言はば捨てられる子供なのである。木樵の話とは随分違つたけれども、生活に困つて、他へあづけるといふところにヒントを得たのである。あづけられても、少しも弱らない元氣な子供といふところにもヒントはあつた。

「子供の四季」では、實はヒントを「小公子」に得てゐる。現代小公子を書きたいと考へたことがあり、そこに老人と子供の對照を見付けたのである。尤も一寸したヒントで、筋の組立て、その肉付け、人物の性格、凡て私の身邊にモデルを求めた。例へばあの甚七といふ老人のことである。この名は私の母方の祖父の名である。性格はそんなに似てゐるとは私は考へてはゐない。作中の甚七老人は、老人といふものの類型でしかない、私は思



ふ。老婆も同じである。その千里といふ名は、私の叔母、即ち母の異腹の妹の名である。ホントは甚七の娘の名なのであるが、いづれももう二十年も三十年も昔、この世を去つて、郷里にもこの二人を知つてゐる人も少ない。老獺貞三にはモデルがあるが、これは現存してゐる人物なので言はないこととする。

善太、三郎、その父母等等はモデルはないが、私は昔から書き慣れてゐる人物なので、何處かにモデルがゐさうな気がする。然しホントウに何も無い。

牛乳屋——青山牧場——といふのは、私が十八九の時、あんな山湍やまざわの、川原に近いところで、牛乳屋を手傳つたことがあるので、モデルがあると言へばあるとも言へる。土地は岡山に近く、牧石村宿といふところである。兄がそこに牛舎を建てて、牛乳屋をやつたことがある。その後そこは荒廢して、汽車の窓から見ると、草が茫茫と生えてゐた。なつ草や、少年の日の夢のあと。笑ふべからず。

小野製織所——これもモデルがあると言へばあり、ないとも言へるやうなものである。ありとすれば、この方は私が二十九の歳から四十四まで、途中で五年餘中絶してゐるけれども、兎に角十年辛勞のところである。その辛勞が大きかつたので「風の中の子供」でも會社を書いてゐるけれども、書いても書いても書き切れない。恐らく此後もまだ幾度か書くつもりである。つまり現實に於て、私は老獺貞三と闘ひ、闘ひ破れたのである。兄はそのために死し、弟は生活に苦しむやうになつた。私とてもそのため十年を浪費し、後四五年、相當な生活苦を苦しんだ。まさに不具戴天の仇なのである。現實に於ては、實はもう關係もないけれども、言はば人生に於ける、或

は創作上に於ける、終生の敵なのである。私に於ては彼は人生の惡を代表するものなのである。だから「子供の四季」に於ては老獺貞三であつたが、今後の作品に於てはまた變つた名前で登場するであらう。彼は時代のいつでも、處の何處でも、いや私自身の心中にさへひそむ悪人なのである。彼のゐない場面は子供の心中だけであらうか。そこで善太と三郎が彼をむかふに廻して闘ふこととなるのである。善太と三郎のみが彼を征服し得るのである。これが私の考へであり、また「子供の四季」の題目であつた。(坪田讓治氏、小供の四季について、月刊文章

昭和十三年十月號)

## 九

デイ・クインシーの阿片常用者の告白と云ふ作品に、慇懃なる讀者諸君と云ふ書き出しがあります。私はこの言葉を非常に面白いと思つて、何時も、何か作品を書きはじめる時、はじめの言葉が浮んでくるまでは、原稿紙の始めに「慇懃なる讀者諸君」といくつも書いて見るのが癖です。

私は何時か、サンデーに「青春」と云ふ小説を書いたことがあります。あれは子供の朱塗りの下駄の聯想からあらんなものをおもひついたのですが、私は日常の様な聯想を非常に氣にかけてゐる性格があります。……

作家の神經が荒くてすさんでゐてはいいものは書けないとおもひますが、また、あまりこまかな神經で書かれた小説も、何か主流になるものが薄くなつてゐて、ボリュームが少なくなる場合も多分にあるとおもはれます。



主流をなすものを始めにみつけ出すことが大切ですが、眼にはみえず、手にはとらへられない、その主流のものを探してあてた時のその作家のよろこびは、何とも云ひやうのない愉しさでせう……

どんな作品を書かうと云ふあてもないのに、私は常に、私のメモへ短い色色な文字を書きつけてゐます。昔、もう七八年も前に奉天へ行つた時、北陵見物に行つて寢園を見て来たことがありました。そこで見た、「寢園」と云ふ言葉を長い間、メモへとめてゐましたが、偶然にも横光氏が、「寢園」と云ふ素晴らしい小説をおかきになり、私の寢園は消えてしまひました。——上海にゆくと、遼々去と云ふ言葉があります。遊びにゆくと云ふ意味で、こわんこわんちゆいと讀みますが、私は、こんな題名の隨筆も一度はかいてみたいと、上海の街を見物して書きとめておいたりしたものです。一つの作品を書くのに、私は十も二十も題名を考へます。瘦せた淋しい題名をつけると、文章まで淋しくみえます。

何時もいい題だつたなと思ふ作品には、「西部戦線異状なし」と云ふのを想ひ出しますけれど、あんなに要領のいい爽かな題名は他にあまりないでせう。——私は女の作家だから、題名をなるべく甘くしないやうにも考へてゐます。女の名前の横に、薔薇と云ふ題でもつけやうものなら、弱弱しさが二重になつて、何となく甘くやにさがつてみえるやうにおもはれます。たとへば「横光利一作・花花」とした場合にはすこしもをかしくはないのに、ここへ、女の作家の名前を持つてきて花花としたら、弱い氣持がするけれど、どんなものでせうか。

女の作家が何時も氣をつけなければならないことは、作品すべてがソプラノになり勝ちだと云ふことです。末梢

的なことに細やかな描寫をつかひすぎて、文章が三味線のやうにびんびん鳴りひびいてゐる場合が多いのです。

私は地味な題名や文章が好きだ。

作品を讀んでいつて、段段季節が消えてゆき、登場人物の色色持ちものまでが、何時の間にか消えてなくなつてしまつて来る小説が、よくあるではありませんか。

かりそめにも、作者が或人物を登場させるからには、その人物の癖や持ち物を、よく考へてやらないのはうそだとおもひます。

たとへば、一人の學生が、バスケットと洗面器を持つてゐる場合、その學生に洗面器とバスケットは時時登場させてやるべきだとおもひます。十の持ち物をヒレキしたら、その中のオリジナルな持ち物一つだけを最後までのことしておくことも、その人物の厚味を出すのに、役立ちはないかとおもはれます。

四季の景色のうつりかばりを忘れないことは勿論必要でせう……。芝居だつて幕間と云ふものがあるのですから。若い夫婦が、土曜日の夜、にぎやかな町へ買物に行つたとします。妻は良人にねだつて、一かけの秋の半襟を買つてもらつて、歸りには二人でソーダ水か何かをのんだとしませう。若い方の作品をよんでゐると、もう此邊から、妻の身邊に半襟が消えてしまつてゆく場合が多いのです。一寸した努力で、この妻が家に戻つてから、鏡臺の前で、そつと半襟を胸へかけてみるしぐさをさして見たら、この妻の性格が、描寫の外にまではみ出てくる感



じではないでせうか、どんなものでせう。

繪畫に物質感と云ふものがありますけれど、小説にも、物質感の出る出ないは重要なことだともおもひます。…

女の頬はリンゴのやうに赭かつた、こんな描寫もきらひです。リンゴのやうに赭かつたと云ふことは、作者の主観であつて、讀者はリンゴのやうに感じないかも知れません。「女の頬は赭かつた」。これで澤山だと思ふ場合があるではありませんか。かへつて、この簡素さが、文章をひきしめる場合もあるのです。

子供の繪が面白くて、子供から少年期にはいりかけた子供の繪は、妙に愉しくなくなることがあります。下手にものを識るあぢきなさが、作品に出て來るのではないでせうか。澤山の智識を得て、その上に純粹な子供にかへれて仕事が出来たら、素晴らしいことだともおもひます。

私は、一つの作品を書く前に書きたいとおもふ、主流なことがきまつてしまへば、ぶつつけに思つたままを書き出してゆきます。さうして、出來上つたものを、一番はじめの二三枚位削りつてしまふ場合が多いのです。私だけかも知れませんが、書き出しの言葉は何氣ない、力まない、派手でない、さうして力のこもつたもの、こんな技巧を考へてゐます。

わかりきつた描寫の重複もきらひです。

活字も本當はギンミしなければならぬでせう。活字の間から、そつと風が吹きこぼれてくるやうな作品を書き

たいものです。

同人雜誌にこもつてゐたり、こつこつと孤獨で勉強をしてゐるひとは、何と云つてもたしかさがあつてえらいと思ひます。十年修業をしたひとは、十年息切れがしないとおもひますが、どんなものでせうか。一年で華華しく世に出たひとは、一年で消えていつてしまふやうにおもはれます。

何にしても、私達は老いてもなほ青春を貯へ、萬巻の書を読み、澤山書くと云ふことよりほかに勉強のしかたはないと思ひます。だけど、どんなに萬巻の書を読んだところで、心貧しい人もあるかもしれせん。才能と努力とが並行してゐなければならぬと云ふことも云へませう。

私は詩集を読むことが大變好きです。魂にふれる大切なものが、詩にはあふれてゐるのです。考へても、論文のやうな小説なんてまつびらごめんだとおもひます。(林芙美子氏、私の小説ノート、サンデー毎日 新作大衆文藝號)

## 十

先づ存在するものは、全體的なるものである。その全體的なるものが時間をおいて展開する。即ち部分を産出する。それによつて全體が豊富になる。その全體が出遭つたその時時の立場に於いて、全體は部分を發出する。故に部分は、第一に全體的、持續的であり、第二に境界的、變化



的である。逆に吾等の見るものは、部分であつた。その部分の中から全體が見出される。全體は事實として現れるもの、即ちその部分の背後にかくれてゐるもの、支持してゐるものである。しかし存在の成立から言へば、全體は常に部分に先立ち、全體があつて、その後部分がある。全體的なるものは、普遍的なるものである。それが刻刻に部分、現實を産出し、ここに歴史がある。新らしきものとは、全體より部分が展開し、産出せらるることである。

かくて全體の性質は、

- 一、部分化することによつて成立する。故に部分化は當然の秩序である。當然の豫想である。
- 二、全體はかかる部分を、自己の部分として、完全に統一する。
- 三、この統一によつて、部分は秩序を得、新らしき全體の形體を成立せしめる。第一には部分は全體によつて構成せられたが、第二には部分が全體を構成する。しかしこの構成は、全體の構成中に、はじめから豫定せられてゐる。部分の集合があつて、はじめそこに全體が成立するのではない。この第二の全體構成によつて、全體は具體的になり、新しい面目を持つのである。

全體は傾である。部分となつてはじめて、具體的になる。この第二の全體構成は、全體がはじめより持てる傾のみでなくて、周囲の條件によりて、合成せられたものである。ここに全體の形の新鮮さと豊富さがある。

四、しかもこの部分化は、豫想せられたものであるが、まだ事實的に分化したのではない。その場において、その場の事情において、展開し得るやうに、一つの可能としてあつたものである。部分化してゐたものが、時間的に實現せられたものではない。實現は場に於いてはじめて成立したものである。この場の持つ性質が、部分化に一つの方向を與へる。そこに他の展開、他の部分化と異なる、それぞれの特色がある。これが歴史の持つ時代性である。歴史の時代の特性は、その時代の特性が之に方向づけてゐる。

といふ四つの特質を持つてゐる。

而して部分は次の性質を持つ。

- 一、全體が、境遇によつて成立せるものが、部分である。境遇的全體である。場によつて成立した全體である。



- 二、第二の全體は、第一の全體の境遇化であるから、部分は第二の全體と同一性質である。
  - 三、部分は全體の事實化である。即ち特殊の時間の中にある。随つて反復してあらはれることなく、全く一回性である。
  - 四、かくて次次に生起する部分は、次次に全體の一部として、全體の統一の中にかへり、全體の統一の中に没入する。この統一を重ねて、はじめて全體は具體的に内容を持ち、傾の可能は實現となる。即ち實現の可能となる。
- されば文の成立は、この全體的なるものが、場に於いて特殊なるものとして構成せらるるところにある。この全體の傾の成立が、文の中軸となる所以である。

## 第五章 表現



一、左甚五郎……………一三—一四  
二、文章の表現……………一四—一五

桃川若燕の「名匠左甚五郎」をよんだ。これを読んだ理由は、かういふ講談で、美術の作品をどう見てゐるかを知りたかつたからである。そして作品の価値判定の問題と、制作心理の問題とを、一般の人が如何に理解してゐるかを知り得て、面白かつた。

作品の価値判定は、ここでは全く寫實性の問題として見られて居る。しかも寫實性の問題は、それが如何にも實物らしく見えるといふ點に集中してゐる。おそらく一般に作品の価値は、ここに置かれて居る。左甚五郎は時時他の作者と競技をしてゐる。この場合相手の作品は多く、精巧であつて、手もこんでゐ、技術の習熟を思はせるものであり、競技に立ち合ふ人達は、何れも一應その相手の作品を優秀だと見ようとする。然るに甚五郎の作品は粗末であつて、形にくるひがあり、どこかに脱落がある。有名な甚五郎がどうしてこんなものを作るかと、誰でもあやしむ。そこに話の面白さがある。甚五郎も技術が精妙でないことはない。二枚の板を削つてそれを合せ、て水に入れると、ぴつたり合つて離れなかつたり、櫻の枝の折れたのを柄にして幹にさしこむと、そのまま枝が生きてゐて、荅は花になつたりしてゐる。しかし甚五郎の甚五郎たる所以はどこに



あるかといふと、常にその作品の置かれる位置を考へてゐる點である。鷹の置物を彫ると、主人の坐と床の間の置物の位置とを考へて、そこから最も美しく見られるやうにする。欄間であると欄間に置かれて、はじめてちやんとした形になる。下でみると鯉のうろこが荒荒しく、鯉がひらいてゐて、甚だしく異形である。それが欄間に置かれると、生き生きとして來て、動き出す。すべての形が置かれる位置を考へた形になつてゐる。置かれた位置に對して、ある一定の距離を持つて見る。でなければ鯉を水に入れてみる。するとかへつて生きてくる。かういふ一種の附帶條件がついて來る。

それから一層大切なのは、その作品が生きてゐる徴候を示すことである。鯉が水を呼んだり、龍が水の上に池におりて行つたり、とにかく生き物のやうに働かなくてはならない。その働く鯉や龍が、なほ作者の支配下にあつて、作者に釘を打たれると、動くのをやめる。作品は如何に動く働きを有つてゐても、あくまで作者の統制の下にあることが必要である。もしこの統制に服しないなら、魔物である。甚五郎の作品の優秀性は、荒彫の粗末なものが、一度び置かれる位置に來ると、忽ち生き物として生動することである。随つてその寫實性の特色は次の如くである。

- 1、技術の精熟。
- 2、しかも技術は露出せずして、荒彫の形で隠されてゐる。
- 3、置かれる位置が、作品の形を決定し、その位置に置かれて、はじめて形が成立する。
- 4、その位置に置かれると、生動する。
- 5、その生動は、作者の禁止によつて封せられる。

而してかかる作品價値の認識は、次の五つの特色から成り立つ。

- 1、寫實性の認識に立ち會ふのは、偶然そこに出て來る一群の人達である。
- 2、最初に價値が否定せられる。
- 3、後に肯定せられる。其處に驚嘆がある。
- 4、一般には過大だと思はれる金錢上の謝禮と名譽とが伴ふ。
- 5、しかもかかる経過は、時間を要せずして、可成り急速に進行する。

ここに講談の面白さがあると言ふものである。

左甚五郎の制作過程にもちやんとした型がある。



- 1、最初は制作所要の日数が約束される。
- 2、その日数の大部分を、酒を飲みしれて、むだに使つてしまふ。周囲の人達は心配でいらしてゐる。
- 3、期限の切れる間際に起き出して、制作にかかる。
- 4、制作にかかつたが最後、急に生氣が出て来る。寢食を捨てて熱中する。まるで一種の狂人である。
- 5、作品が出来ると、またもとの怠惰なる一個の愚人にかへる。
- 6、その全過程を通じて、全然社會の一般法を以つて律することは出来ない。實に勝手氣儘に振舞ひ、氣づかずして社會法の埒外に立つてゐる。

以上の如き制作型が、「名人氣質」と稱せらるるものである。左甚五郎はその最たるものである。

## 二

もともと制作には、二つの著しい型がある。第一は甚五郎に見らるるやうな、制作を受動的にする飛躍型である。第二はこれと反對に制作を最後迄、發動的にする秩序型である。これは何れ

がよいといふのではない。性質を異にする二つの型である。それからどの型の作品がすぐれてゐるかといふことも、決して一概には言へない。

感動から用意。これは何れの型でも同様である。感動がなくては制作ははじまらない。感動を基礎にして、必要な材料の聚集整理をする。この間にも兩型は、飛躍的に進行するか秩序的に進行するかの相違がある。その整理が一通りすんだあと、「慣れ」の時間がいる。整理がすんだだけでは、制作ははじまらない。それが慣れなくてはならぬ。慣れの時間は長短様様であるが、外見には何等爲すなき、愚かなる時間に見える。この慣れの時間の必要な點も、兩型共に同一である。この間に飛躍型の人は飲酒をしたり、ぶらぶらしたりしてゐる。如何にも怠慢に見える。そしてこの時間が終止するのは、突如として来るか、周囲の事情如何とも仕方ないかである。しかも終止時に於ける作者の心理的生理的狀態は、決して健康ではない。疲れ病んだ不健康な状態である。さういふ状態の中で、突然表現がはじまる。それからの作者はむしろ受身で、自然に眼にかがび、頭にうかぶものを、寫してゐればよい。表現せらるるものはきまつて居て、作者は受身にこれを寫し取ればよい。この間は眠る時間も少く、飲食も少く、ただ狂氣の如く、制作にかじりついてゐる。かういふ状態が制作の完了迄つづく。これは著しい反動の状態で、外部からは狂



的な異常のものに見える。普通の人からはここだけが見える。この名人氣質の制作型は、通観すると如何にも怠惰の時間が多く、ただ愚かである。嘲笑されて過ぎる。

秩序型にあつても、感動、用意、慣れの三期を通過して来て、表現に入るのであるが、この型は實に條理が整ひ、生理的にも心理的にも、健康状態である。表現もまた整然として、用意し、整理し、系統立て、全體に作者の意志が働き、そこに一般的な正しい秩序がある。その全経過を通観すれば、勤勉と賢さとがある。この型は規則的で、一般の人にも好ましい正當な形として承認せられる。この制作過程は、一般法、一般秩序を守つて健全である。

以上の如き制作過程中、制作の前期に對して、人は中中同情出來ないのであるが、この左甚五郎の演者も亦、特に慣れの時期に同情と尊敬とを有せず、致し方ないといふ態度をとつてゐる。あとでよい物を作るから、大目に見て置くといふ態度である。名人とは變人の意味である。すぐれた作品を作る變人である。もし出來るならば制作前期の過程を除去して、もつと規則的な、一般的な制作生活をなさせたいのである。而して前期から後期の表現段階に轉移する契機の説明が

ない。多くの場合、期日の接近だけが理由のやうに見える。それ故それ以前の時期は、愚にして怠惰で、あとで仕方なしに體を起すと見てゐる。慣れの期間がどんな契機で表現段階に轉ずるかを、少しも見て居ない。これがこの講談での缺點である。もと講談には作家の創作過程の記述は少い。随つてこの講談も亦一文獻として私には面白かつた。

## 三

この飛躍型の例をも一つここに書きたい。これは朝日新聞社で募集した「皇軍將士に感謝の歌」の作曲に入選した、明本京靜氏の手記である。(東京朝日新聞 昭和十四年一月十八日)

父よあなたは強かつた

兜もこがす炎熱を

敵の屍とともに寝て

泥水すすり草を噛み

荒れた山河を幾千里

よくこそ撃つて下さつた

此の力強い迫力と誠心に充ち溢れた詩が朝日新聞に發表された時、私は今迄に曾てなかつた感激と興奮に胸を躍らせまし



た。：詠めばよむほど感激を深める名詩、そしてこの詩を通して感じられるあたたかい同胞の息吹きに、詠むにつけても唯唯頭の下る聖戦萬里の將士の辛苦を思つては、過去卅餘年曾て覚えぬ嚴肅さと緊張の心で、私は歸宅の途を夢中で想を練りながら電車に乗つてゐました。

満員に近い電車の中に、フト目に入つたスキーヤーの後姿、其の時私は偶然にもいつか友人から聞いた「日本の登山家やスキーヤーは血氣にまかせて山を一氣に征服しようとするから、思ひもかけぬ處に大きな危険が待つてゐる様な事がある。山を究めんとする者は先づ麓でどづくり一休みして然る後に、輕快に然も注意深く出發すべきだ」と云ふ味はふべき言葉と思ひ出しました。「ああ此處の事だな」と氣が附いた瞬間、急に視界がひらけて來て、何とも云へず輕い氣持になつたのです。さうだこれは一億同胞の歌なんだ。どんなに苦心をして作曲しても、歌ひ難かつたり曲調に無理があつたり、凝り過ぎたりしては、肝腎の大衆的支持は期待出來ないではないか。一部の専門家や識者にたとへほめられる様な名曲でも、大衆から敬遠される様ではこの歌の主旨にもどる事になる。

大衆の歌！ 全國民必唱のメロデー！ 不知不識のうちに口の端に上り、然もその歌を通してこの溢るる感謝の氣持を、銃後全面に念念の赤心として大日本と共に永く傳へ度い。さうだ、途は近きにある、そのままいいのだ、私は私だけのありのままを書かうと。ふと、かのゲーテやマーテルリンクの所謂「お前は先へ先へと進まうとさせるのか、而し待て。幸福は其處にはない。お前の眼の前にあるのだ。ただお前はそれをつかむ術さへ學べばいいのだ」といふ高等學校時代からの懐かしい愛誦句を想ひ起して、肌寒い郊外の途を自宅の門前へ差しかかつた時、スラスラと流れる様に出て來たのがこの曲でした。私は玄關先へ突つ立つたまま、夢中になつて持つてゐた五線紙に、この曲を殆ど一氣に書きつけてしまひました。

何だか自分で創くつたといふよりは、別な大きな力が私をして書かしたといふやうな氣がいたします。いつか「ああ飯

塚部隊長」の歌を作つた時もこんな工合だつたと覚えてゐます。

今度この思ひがけない入選の光榮に浴して、私の心は遠くベルリンの空にある恩師近衛秀磨子の變らざる恩愛と鞭撻とに感謝したい氣持で一つばいす。(手記)

この型は明白な飛躍型である。ここに作者としては、一つの天啓を感ずるのである。

## 四

文章の構想にも表現にも、亦二つの型がある、構想と表現とはもともと一と續きの働きであるから、この兩者は通有の組織を持つてゐる。即ち構想と表現とを貫いて、二つの異なる型があらはれてゐる。構想も表現も、不規則的に現れるものでなくて、そこに自らなる二つの型がある。構想にも、また表現にも、その兩者の接續にも、その進行成立が飛躍的になると、秩序的なるとの兩者の型がある。

構想の中軸成立が、實に突然に、偶然に、豫告なしにあらはれて來るのが、飛躍の型である。

これがヒントと稱せられ、インスピレーションと稱せられ、天の啓示の如く現れてくる。天の啓



示などと言ふのは、勿體ぶつてゐて、片腹痛い趣があるが、さういふ言葉通りのものがあると荒木巍氏は言つてゐる。このヒントの現れ方は何處で、また何時現れて来るか解つたものでなく、淨机の前に端座して得ることもあり、厠の中で思ひつく事もある。下らない映畫を觀てゐて考へつくこともあり、電車の吊皮から下つた女の白い腕をみてゐて思ひついたこともあると言つてゐる（天の啓示、教育・國語教育 昭和十三年十一月號）。飛躍型には構想の中軸成立が、實に突如として天來の靈感の如くにあらはれて來る。

これと異なる他の型は、秩序的に必然的にあらはれてくる。構想の成立即ち構想の中軸と中軸の周圍が秩序的にあらはれ、秩序的に成立し、その全體の成立關係が、極めて論理的である。

## 五

かかる構想の後に於いて、前の二つの型は同様にその性質を持続する。構想が直に表現に接続するのは、秩序的の型である。表現は論理的に着着として進み、その進度も一定してゐる。かき得る原稿の枚數も一定してゐる。その表現の展開は有意的で、健康で、その意識は澄んでゐる。

かういふ表現の型では、構想の成立に繼いで、表現がはじまる明白な形を持つてゐる。

然るに構想が、中中容易に表現に接続しないのが飛躍性の型である。構想と表現との間に、その構想の醗酵すべき「慣れ」の段階ははいる。光崎檢校は竹生島明神へ參籠して、三七日の斷食を行ひ、滿願の日の夢に「秋風の曲」を得た。かかる事實は、滿願迄の日時を、慣れの時間として用ひたことを示すのである。この段階は人により、時によつて長短はあるが、この段階は、作者にとつては、最も暗い濁つた意識の状態である。その時期が何かの機會で破れる。すると構想の全體が、どつと表現に向つて進行して來る。どんな力でさうなるのか自分でもわからぬが、一つの力で壓されて、すすん自然に不可抗的に發展してゆく。それに身をまかせ、ひきずられて行くやうな氣持である。そんな氣持で、受け身になつて、表現にひかれてゆく。作者は一種の筆記者で、出てくる構想、展びて行く構想を、ただ書き記してゆく氣持である。それがどんな作品になるのか、わからぬ場合さへもある。書いてゐる間に、はじめの構想の場合には、思ひ到らなかつたやうな形や、筋が出て來る。表現して後をはじめて形が出来るのであるが、思ひもよらぬやうな形が、そこに出て來たりする。この消息を前にも引用せる如く、柳山潤氏はかう語つてゐる。「僕は小説を書きはじめる時、勿論大體の輪廓は定めてありますが、そこまで行く細かい筋道（そ



れがいちばん肝要な文學的ふくらみとなるもの)については、まるでお先まつ暗であります。僕は書きながら、さういふ細い筋道が自然に湧いて來るのを待ちます。これが僕に取つて、小説を書くことの苦しさ、同時に得がたい愉しさを感じさせてくれます。だから漠然と豫定してあつた人物の動きが、書いてゐるうちに飛んでもない方向に走つてしまふことがあります。そのために書かうとした主題まで變つてしまつて、自分でも意外な小説が出来上つた思ひをする場合が、珍らしくありません。これを云ひかへると、書き終つてからでないと、僕は自分の小説にまるで見當がつかないといふことになります。(教育・國語教育 昭和十三年九月號) 全く表現に身を任せてゐる姿がある。また榊山氏が「僕の浅い經驗からいふと、自棄氣味で書きとばした作品に却つて好きな小説があります。苦しんで書いた小説に自分でも詰らないと讀み返して顔をそ向ける場合が多いのは、結局打ちこみ方の瑣末であるのを證據立てるものでせう」と言つて居るのは、此の創作型が飛躍的であり、秩序的でないことを示してゐるのである。書きとばしたといふのは、表現の進行が圓滑迅速に行つたもので、そこにこの型の自然の表現形態が有るのだと見られる。秩序型にはかういふ暗い、滯滞した、それでゐる進行速度の大きいものが無い。着着として進む論理的な形がある。しかしこれは創作の心理であつて、作品の性質ではない。秩序型のもは文章が明

快で健康で、飛躍型のもは難澁で不健康だといふのではない。

## 六

然らば飛躍型で困難とする點は何か。秩序型の進行は秩序型で、構想さへ成立してゐれば、何の苦もなく一定の速度で進行してゆく。飛躍型は一度出發すれば、飲食の時間も惜しく、眠る時間も惜しい位に、表現が進行してゆく。随つて進行をはじめさへすればよいのであるが、それを始めるまでが容易でない。所謂名人型と稱せられる人は、中中仕事にかからない。身の破滅になりさうな事態にゐながら、それでも仕事にかからないで、ぶらぶらしてゐる。これは構想の後にくる「慣れ」の段階が容易に通れず、困難なる創作段階に居ることを示してゐる。しかし一度この段階が終結すると、これから後は、まるで狂人の如く表現に熱中してしまふ。この型では「慣れ」の時期を如何にして通過するか、慣れの時期が如何にして表現に移行するか、これが重大な問題である。この「表現」と「構想―慣れ」の接續點を表現點とすれば、この表現點を如何にして越えるか。これについて飛躍型の作者は、皆それぞれの工夫をしてゐる。これ等の消息は參考になる。



## 七

明の畫家王履はある時華山に遊び、その奇所を目にみて家にかへり、それを描くけれども、どうにも自分の氣に入らない。「静室に思ひ、行路に思ひ、寢て思ひ、飲食に思ひ、文章の中にも思ひ」、しかもかけない。ある日、部屋に居ると門外を笛をふいて通るものがある。これをきき、ぶるぶると身震し、そして畫が出来たと言はれてゐる。この思ひ續けてゐたのが慣れの間である。それが熟して來て、突然笛の聲で表現點に結晶したのである。「山中人饒舌」で、田能村竹田が「吟詩恰似鍊仙骨、骨裏無詩莫浪吟」詩書同轍、畫亦骨裡より得來ると言つてゐるのは是である。骨の中まで詩になつて來なくてはならぬ。雪舟は少しく酒をのみ靜かに笛をふいて、そして畫にかつたと傳へられ、支那六朝の顧駿之は二階を畫室とし、天氣のよい日に二階に上つて梯子を去り、描く處を家人にも見せなかつたといふ程、靜境にあつて集中した。そして靜に興の來るのを待つたのである。しかし一番多い方法は、飲酒である。徳川期の畫人紀玉堂は、酒に酔つて筆をとり、稍醒めればやめる。一畫が數回の酔によつて、はじめて出來たものさへある。けれども酔ひすぎると形がくづれて「放筆頽然、屋宇樹石、模糊として辨別すべからず」と竹田が

言つてゐる。適度の酔によつて表現點に達したものの如くである。

## 八

かかる方法と全く異つたものに、疲勞を立場とするものがある。武術などでも、その技、神に入るためには、激しい鍛練によつて、小便に血がまじる程でなくてはならぬものやうである。疲勞を通つて、はじめて技術の上達がある。ベルリンのオリンピック千五百米で優勝した寺田登選手は、水から出て來てかう言つたさうである。「私は今日は初め兎に角夢中で飛び出してみたらば、案外敵よりも先に出てしまつた。それから暫く行つて苦しくてたまらなかつたが、もうここでへたばつたらいかんと思つて、苦しいのを我慢して泳いでゐると、そのうちに苦しみが無くなつた。またやがて、エライ苦しみが來た。今までなら、その頃からやめるなり、力を抜いてしまふなりするのだが、今日は負けられないと思つてまた泳いだ。さうしたらまた苦しみが無くなつた。そのうちまた苦しくなつた。それで四遍目位に苦しいと思つた時にゴールに着いた」。それを末弘嚴太郎氏は「つまり大體今の一般の第一流まで行かない選手といふものは、二番目の苦しみにくらゐしか知らないのであります。苦しみといふものは其處を切抜けるとまた樂がある。樂にな



つたらまた次は苦しい。そこをぬけて行くといふ精神力といふものが、これはその本人の経験によつてのみ得られるものらしいのであります。これをああいふ一流の選手が自分でそれに気がついて、レースから歸つて来て、最初にいつた言葉がそれであることは非常に面白いと言つてゐる。これは「克苦の精神」が勝たしめるのであると言ふ意味だが、しかし別の方から考へると、この苦しみがあつてはじめて、技の表現が神に達すると言へる。痛苦に耐へ得る精神力がなくてはならぬが、同時に痛苦がなくては、表現は神に達しない。この痛苦を通じて、はじめて自己を盡すことが出来るのである。長谷校は演奏に約廿分を要する八重衣の難曲の千遍弾きを試み、桿が冷たくぬれたと思つたら、それは指から流れる血の滴りであつた。寒稽古、數とり等の修行法は、何れも體の痛苦によつて、表現の神に達せんとしたものである。逆に痛苦のある程表現が深くなると言ひ得る。即ち眞に疲勞し得るもののみが、眞に表現の深さに達し得るのである。痛苦の中でなくては、表現は完成し得ないのである。

この苦痛は表現の完成までを通じての體驗であるが、それは表現點にもあらはれてゐる。ある種の疲勞があつて、氣安く表現點に達し得る例が多く、徹宵飲酒の如きは、この疲勞を持ち來たす工夫であらうかと思ふ。けれども酔による制作は大篇大作には適せず、小品短篇の作に適して

ゐる。

## 九

荒木巍氏はまた「私は大體ヒントを得るのに非常に時間がかかり、それに比べると構成の時間は少いのですが、やはり時間を使ひますので書き出すまでが、馬鹿馬鹿しいほど時間の浪費をします」といひ、志賀直哉氏のことをいひ、「書き出すまでには随分長い時間がかかり、書き出すとあの格調の整つた一字の冗だもない文章であるのに、忽ち書き上げると云ふことを承つて、大變安心したことがあります」といつてゐる。この長い表現前の時間の苦痛が、ひよつと開けて、表現點に達した場合をまたかう語つてゐる。「櫻山といふ長谷川如是閑氏の住んでゐられる附近の支那人の寄宿舎の前を通りかかつたとき、全く不意に、その割れて油と水のやうに睨み合つてゐる二つの考が融合したのでした。葉櫻の向の寄宿舎の窓からひびいて來る支那の少女留學生の歌ふ聲が、實にのんびりと聞けたことを今でもはつきり記憶してゐます」。

しかしかく飛躍的に現れてくる表現點を、ただ手を束ねて待つてゐる譯にも行かぬ。待つてさ



へ居れば、出て來るとは言へない。出て來方は如何に突然でも、其處に突然ならぬ持續がある譯である。その持續が中軸である。坪田讓治氏は前引の如く「子供の四季」をかくに就いて「三ヶ月もの構想の間、私は何を考へたか。何にも考へなかつた。考へても、心に浮ぶものがなかつたのである。ただ一つ前から考へてゐることがあつた」といひ、それは「風の中の子供」に於いて昔の話からヒントを得て居、その昔の話といふのは、子供が多くて困つてゐる木樵の話であるといつてゐる。これが構成の中軸で、その中軸が持續され、醗酵し醇熟して來る。「子供の四季」では「小公子」にヒントを得、「現代小公子を書きたいと思ひ、考へたことがあり、そこに老人と子供の對照を見付けたのである」と言つてゐる。これが中軸になり三ヶ月もの間心の中で熟して居る。「だいたい永く頭のなかに藏ひこんでゐたものほど、出來上つた作品にしつかりしたところがあるといふのは、頭のなかにある間に知らず識らずのうちにその材料が消化され、作者のいろいろなものがつけ加へられてゐるからに違ひない」と伊藤永之介氏は言つてゐる。貯藏されてゐる間に熟するのである。熟し切ると、それが何かの機會に飛躍的に表現點にあらはれてくる。この機會をつかむことが大事であり、その機會のあらはれ方には、大抵人人によつて、一つのある定まつた型があるやうである。私は中軸も出來、細部までも出來、それでも書く氣になれないでゐる

場合には、先づ「講談俱樂部」のやうな氣樂な讀物をよむ。それから一行でも二行でも無理に書く。時には題目と名前だけでもかく。そしてねむる。二十分も眠つておきると、それで大概あとが續く。もしそれでもいけなければ、一晩たつて明朝かく。寝てゐる間に考へてゐるらしい。それを夢にも見ることもある。これが慣れである。すると次の朝は必ずかける。私のかくものは研究論文であるが、私はさういふ自分の癖に氣が付き、それを自分で使つてゐる。自分の型を知り、その中軸を支持しつつ自分の型を守ることが、表現には大切である。

註、この問題に關しては小著「構想の研究」(昭和十二年版)参照。

## 十

## 和田傳氏、「沃土」誕生。

「沃土」は、ざつと四五年の間、私はひとりで胸に抱いてあたためてゐた。四五年の間には、何もかもすつかりできあがり、主人公たちはすでに私からはなれて、世の中に息をして生きてゐるやうにさへ思はれた。顔つきから言葉づかひまで私には見えたり聽えたりした。銀といふ女主人公は、私は一度夢にさへ見た。それまでになつてゐながら、私はなほそんな状態をたのしんでゐるかのやうになかなか筆をとらうとはしなかつた。



筆をとると、はじめは分家の方、銀と兵太と舅や姑で家の後を嗣ぐ子供をこしらえる物語を、百五六十枚のものにまとめて下稿をした。それはそれで独立した短篇としても見られるやうなもので、この下稿は、友人に見せると素晴らしくいい言はれた。：それから次ぎには清平とやまの一家、これは百枚くらゐのものとして考へてゐたが、下稿にかかつて見るとそれではおさまらぬことがわかり、思ひきつて今度は五十五枚ほどの短篇に書いて見た。：「村の次男」といふのがそれである。もう一つ、本家の彦造と新次郎、のぶと貞代の物語を、これは百五六十枚くらゐのものにして考へ、すつかりまとめたけれどどうしてだつたか筆は下さないでしまった。

「村の次男」を「改造」に発表した時はやはり嬉しかつたけれど、しかし、何だか切り賣りをするやうでいやであつた。いやといふより惜しくもあつた。：そんなしだいで、「沃土」はすつかり私の頭の中でできあがつてしまつてゐた。作中の人人は、その間めいめいの性格を自らはつきりとみがき出し、生きる訓練をし、生長をしてゆくもののやうにさへ思はれた。

愈筆を下したのは昭和十二年一月のことであつた。筆をもつとすら自分でもおかしいほどならかに書けた。私もかなり書き滞つて苦しむ方であるが、こいつだけは例外で氣が流れるみたいに書き進められた。殆んど一度として私は書きあぐみ、書き悩んだといふ日がなかつた。こんなにすらすらとらくに書いてよいのか知らと首をかしげて書いた。私にははじめての経験であつたやうである。

夏には書き終へたが私は少しも疲勞を感じなかつた。からだも精神もけろりとしてゐた。かへつて私にはそれがさみしいみたいで、先人大家が大作を書きあげると同時に疲勞からふらふらしてしまひ、二階ののぼり下りも梯子段につかまつてやつとするしまつたといふやうな、立志傳的傳説をかずかず書いてゐた私などは、この自分の餘裕綽綽さが不安で、それではこいつはろくなものではないのかと思はれてさびしかつた。らくに書けたつていいぢやないかと、私は抗辯するやうに獨言を言ひ言ひしたものである。私は學生時代、ロマン・ローランに心酔したこともあつてその作もだいぶ読み、中でもベートオヴエンやミケランジェロの評傳などは熱中して讀んだが、そんなところからも、らくらくよいものが書ける筈がないといふ思想が私には食ひこんでしまつてゐたものと思はれる。私は苦吟派の漠然とした信者であつたやうである。岩野泡鳴だつたか小川未明だつたか忘れてしまつたが、神田邊の文房具屋で何百枚かの原稿紙を買ひ、その時出會つた友人に向ひ、この中で半分は屑紙さと笑つたといふ話を、私は學生時代にきいてそいつがいつまでも頭にしみこんでゐた。しかるに、私は「沃土」三百三十枚書き上げるのに、殆んど屑紙といふものを出さなかつた。しかもその原稿は、私はいまも保存して置くが、まるで清書したやうにきれいであつた。

私はそんなことから書きあげると違棚の下の地袋の中へ原稿はおつぼりこみ、長いことそのままにしてをいた。出來たといふことを誰にも言はないでをいた。「沃土」が砂子屋書房から本になつて出たのは、十一月のこと



第五章 表 現

一六

ある。しかし、考へれば「村の次男」をはじめもう二つの短篇の下稿は紙屑だったのかも知れない。それは二百枚以上になるのである。そのほか幾枚もの紙屑を、私は頭の中でこしらへたといふこともできよう。(月刊文章 昭和十三年九月號)

第六章 隨 筆



一、感動……………	一六—一七
二、位置……………	一七—一五
三、宿と持續……………	一五—一七
四、己を盡す……………	一七—一六

島崎藤村氏の「春を待ちつつ」の中の最後の、同名の隨筆。

大寒も近づいた。深い雪でも來るかと待受けさせるやうな空模様の日が續きに續いた。年のはじめの屠蘇を祝へと言つたのはつい昨日のことのやうに思れてゐるのに、最早松の内も過ぎて、部屋の壁に掛けた裏白や譲り葉も既に取り捨てた。來そうで來ない雪のかはりに、今日はまた寒い正月らしい風が町を吹き廻して居る。窓に近く行つて、半生の旅のことを思ひ出して見る。自分等が出發した當時のこと、平素は忘れて居てめつたに思ひ出しもしないやうな若い日のことなどが、何となく自分の胸に浮んで來る。

とかいて、それから「藤村詩集」にある

心の宿の宮城野よ

みだれて熱きわが身には

日影も薄く草枯れて

荒れたる野こそうれしけれ

獨り寂しきわが耳は

吹く北風を琴と聽き



悲しみ深きわが眼には  
色なき石も花と見き

の歌があり「この舊い歌を書いたのは今から二十九年の前にあたる」といつて、それからの自分の半生の旅を思ひかへし、「實に齷齪とした自分などは、青年時代に踏み出した時と少しも變りのないやうな、それほど長い夢を今日まで見つけて居る。そして眼前の暗さも、幻滅の悲しみも、冬の寒さも、何一つ無駄になるものなかつたと思ふやうな春の來ることを信せずにはゐられな

いで居る」といひ、

俳諧に遊んだ昔の人は「風狂」といふことをこの私に教へる。この世のさびしさの中にも浮かれることを知つて居た古の人の心を思ふと尊い。その涙も尊い。さう言へば、あの早春の先驅のやうな深い雪が來て、町を埋めるのも、最早そんなに遠いことでもないだらう。

と結んでゐる。

風狂は苦しさで楽しさとの同時に存在する人生の味である。世の悲しみと寒さに徹して後、達しうる飄飄たる世界である。それ故にその笑ひも尊ければ、涙も尊いのであらう。「不思議にも自分の半生の旅は、この早い出發點で決してしまつた。私はまだ年も若く心も感じ易かつた時代に一旦自分の選んだ方針がこんなにも長く自分を支配するかと思つて、心ひそかに驚くこともあ

る。前途は暗く胸の塞がる時、幾度となく私は迷つたり、蹉いたりした。私の歩いた道がどんなに寂しい時でも、しかしその究極に於いて、何時でも私は自分の出發した時と同じやうに、生を肯定しようとする心に歸つて行つた。世にはさまざまの人があり、さまざまの性格があり、さまざまの生涯がある」とも言つて、その經て來た道をふりかへつてゐる。

## 二

過ぎつつある正月の觀察から、自分の半生に心の眼をむけ、それから自分の暗い生涯を思ひ、暗い生涯の間にも「風狂」の味に、古人の心を思ひ、古人の涙を思ひ、深い雪の來ることを感じてゐる。ここには大寒の日に近い自然の觀察からはじまつて、人生の風狂に思ひ到り、そして春の先驅として來るやうな雪に、生涯の推移を感じてゐるのである。

ここにあるものは、いはば偶然にはじまつて一般に向ふ方向である。先づあるものは、偶然的な、些末ともみゆる部分である。その些末な部分的のものが、そこからあらはれて來る全體の味を持つてゐる。町を吹いてゐる寒い風、來そうで來ない雪から、寒む寒むとした身の半生に思ひ



進むのである。しかしこの進行は決して理論的ではない。連想によつて、思ひうかべられて来る感動によつてゐる。論理でなくて感動である。そしてその感動の中心になつたものは、必然的な全體的なものでなくて、偶然的な、具體的なものである。その具體的なものは、それによつて全體が形成せられる基體である。そしてその全體は、今吾等の前にあるものを、背後から包むのである。その全體によつてはじめの部分は、はじめて十分に形を持ち、十分に定位される。そしてその全體と部分、具體と一般との間を貫いてゐるものは、理論でなくて感動である。思考でなくて観察である。観察によつて成立した具體が、全體的なる一般に向ふ所に、隨筆文學の方向がある。故に具體的なものを語るだけでは不十分であつて、それがやがて納まるべき全體なるもの、具體の背後をなすものに達しなければならぬ。しかもその達し方は感動的であるから、飛躍的であつてもよい。理論的な嚴密さよりも、感動的な必然性があればよい。理論的な必然さでなくて、感動的な必然さでよい。故に理論的には矛盾があつてもよい。その矛盾は、その間を貫くものとして、感動の統一があればよい。

## 三

「徒然草」はその第十段に、有名な家居論をしてゐる。

家居のつきづきしくあらまほしきこそ、假の宿とは思へど、興あるものなれ。よき人のどやかに住みなしたる所は、差し入りたる月の色も、一際しみじみと見ゆるぞかし。今めかしくきららかならねど、木立ものふりて、わざとならぬ庭の草も、心あるさまに、簀子透垣のたよりをかしく、打ちある調度も、昔覺えて安らかなること、心にくしと見ゆれ。多くのたくみの心を盡して磨き立て、唐の大和の珍らしくえならぬ調度も並べ置き、前栽の草木まで、心のままならず作りなせるは、見る目も苦しくいとわびし。さてもやは長らへ住むべき。また時の間のけぶりともなりなむとぞ打ち見るより思はるる。

大方は家居にこそ、ことさまは推しはからるれ。後徳大寺のおとどの寢殿に寤居させじとて、繩を張られけるを、西行が見て、「鶯の居らむは、何かは苦しかるべき。この殿の御心、さばかりにこそ」とて、其後は參らざりけると聞き侍るに、綾小路の宮のおはします小坂殿の棟に、いっぞや繩を引かれたりしかば、かのためし思ひ出でられ侍りしに、まことや「烏の群れ居て池の蛙をとりければ、御覽じ悲しませ給ひてなむ」と人の語りしこそ、さてはいみじくこそ覺えしか。後徳大寺にも、如何なる故か侍りけむ。

これは前段と後段とに分れる。前段ははじめに家は似つかはしいのがよいと、一般的な定位をしてから後、上品な住家と、下品な住家とを言ひ、あまりに心を盡した住居を、無常觀の立場から「見る目も苦しくいとわびし」と言つてゐる。清らかさを願ふ心が、その住居論の全體を包んでゐる。



後段では家居によつて主人の心持が知れるといつてゐる。この具體的な事實として、後徳大寺殿の繩ばりと、小坂殿の繩ばりととの比較をして、解釋の周到なるべきをいひ、「後徳大寺にも、如何なる故か侍りけむ」と問題を残してゐる。この段では家居はその家の主の心を示し、その心の解釋には用意の周到を要するといつてゐる。

第十段は住居論であるから兩者を一括してゐるが、むしろ段を切るとすれば二段にすべきである。ここでは一般的な態度から、それを具體的な個個の場合に適用し、個個の場合を、その全體的なもので包んでゐる。先づあつた全體の中に、個個が包まれてゐる。そこに隨筆としての完結がある。

これにつづいて第十一段の栗栖野の柑子園がある。

かみな月の頃、栗栖野といふ所を過ぎて、或山里に尋ね入ること侍りしに、遙かなる苔の細道を踏み分けて、心細く住みなしたる庵あり。木の葉に埋るる筧のしづくならでは、つゆ音なふものなし。閑伽棚に菊紅葉など折り散らしたる、さすがに住む人のあればなるべし。かくてもあらければよとあはれに見るほどに、かなたの庭に、大きな柑子の木の、枝もたわわになりたるが、まはりを厳しく圍ひたりしこそ、少しことさめて、この木なからましかばと覺えしか。

この閑寂な庭と、物惜しげに圍つた柑子との對比に於ける矛盾が、この隨筆となつてゐる。しかしこれも前段の解釋の周到といふ立場から見れば、この解釋にも亦不周到なるものがある。西行が後徳大寺の鶯の繩を吟味しないで、速断してしまつたのを、不十分としてゐるが、この場合兼好自身が亦それをしてゐることに氣がついてゐない。或はこの柑子の樹に子供が登つて、負傷したこともあつて、圍をしたのかも知れない。圍をしたのをみて、それを直に柑子惜しさにしたものだと考へるのは、決して判斷の周到とは言へない。なるほど理論的にさういふ自己矛盾はあるが、ここには明確な具體的な觀察と、それを貫く感動とがあつて、この段も筆者の性格を受けて活き活きとしてゐる。人間の持つ矛盾が、この閑庭と柑子園によつて具體的に示され、具體性が一般性の中に埋れてゐる。

## 四

かくて隨筆文學の特色は第一に次の三點となる。



一、さしたる努力もなくて、卒然として書かれ、しかもその背後に筆者の力の蓄積を思はせることである。自らにして成り、自ら明かにして、何等特別の用意によつて成立せず、易易として成立してゐることが大切である。

二、全體として完結してゐる。部分から全體に向ふ場合もあり、全體から部分に向ふ場合もあるが、何れにしても部分が全體の中に埋れ、具體が一般の中に包まれて、一つの完結體として成立することが大切である。ことに形體の小と、その小が全體の大に参加する起伏がある。「具體的小」ともいふべき小が、「全體的的小」ともいふべき小において成立しなくてはならぬ。ただここに力の蓄積が不足すれば、それはあくまで單なる小として枯死する外はない。他の例をとれば、小さい字を大きく寫真で擴大すれば、多くの場合、力が不足する。弱くてもみられなくなる。力の蓄積がみえるからである。これと反對に、大きい字を縮寫すると、多くはすぐれて見える。力の蓄積がみえるからである。故に壓縮して小形の中に、力の蓄積を保たなくてはならぬ。しかもそれが悠悠として、難なく自らにして成立しなくてはならぬ。この故に自明的であつて、理論的な矛盾は、むしろ一つの陰影としてあらはれて、缺陷としてはあらはれない。

三、筆者の味の濃厚なるべきこと。筆者から言へば自己に忠實なるべきことである。自分の境遇に適し、自分の性格に適した道に於いて、自分を明かにすることである。貧しい時には貧しい姿で、貧しい自分を描く。幸福なる時には、幸福なる姿で、幸福なる自分を描く。ゴッホの畫をみると、藁繩で作つた椅子の上に、煙草を置いたのがある。如何にもゴッホの貧しさが、卒直にあらはれてゐて、その心持が面白い。しかし自分を出すことは中中困難である。自分を盡すことは、樂のやうで樂でない。自分を出し切ることには出來るものではない。自分が正直に出せるやうになつたら、大した事だ。とにかく自分の境遇を、純情の姿でかく。理論の姿でなく、感動の姿でかく。ここに他の人の心に直接に觸れるものがある。ここにその個人の味が著しく、論理的矛盾の如きは、すべてその個性の陰にかくれてしまふのである。

私はかつて自分の隨筆集「春爐」の卷末記にかういふことをかいた。「隨筆は、連想によつて觀察が展開したものである。連想の基礎にあるのは觀察であるが、觀察が觀察の形のままに居ず、それに接續する連想によつて、展開する。この形は自然であつて滯らない。論理を中心にしてゐないので、矛盾もない。誤謬もない。矛盾と見えるものも、そのまま自然であり、誤謬と見える



ものも、そのまま直接である。この自然と直接とが、隨筆の二つの性質である。この點で隨筆は論文と異つてゐる。論文は論理によつて展開するのであるから、矛盾はそのまま誤謬である。自然であり直接であるからとて、之を許すことは出来ない。しかし論文もそれを再び論理前の姿に還元する時、論理は展開の背後にかくれて、觀察の自らなる展開となり、隨筆に近い形になる。論文を隨筆の形、感動の形でかくのは、親しい氣持だ。ここに論文と隨筆との形の比較がある。故に隨筆をかくには、具體的なるものの觀察と、それに結合してゐる全體的なるものへの歸一とを、念としなくてはならぬ。

## 五

文章は一つ一つの語そのものよりも、その全體の集りの定位の上に、價值が出て來る。全體の軸の持續があつて、その持續が大體の形の決定をなしてゐる。その決定は大體の傾であつて、その傾の具體的的確な決定は、そこにある語がするのである。一つ一つの語は全體の持續を部分的に定位する。その全體の未決定性と、その部分の決定性との同時的定立があつて、そこにはじめて文の秩序がある。

## 六

講義或は講演には、一語一語に反應する眼前の人がある。言葉は次々と移つて行くから、さういふ移つて行くものに固着せず、通つて行く全體の道がある。この一筋の道の上に、語る人も聞く人も居る。そしてその一筋の道は、明かなる結論に達しなくてはならぬ。且その結論は、そこに居るすべての人達に一樣に認められなくてはならぬ。聽く者の各自は、第一に自分一人に語られてゐるものと聞き、第二にそれを其處に居る人人と一緒にきく心持でなくてはならぬ。そこには自分が居る大衆の一團がある。

これに對して詩歌がある。詩歌は第一に一人で讀み、第二に一人で感ずる。あくまでも孤獨である。孤獨なる程そこに共感性がある。然るに文章は詩歌と講演との中間にある。文章は孤獨でもなく、また群集の中でもない。自分が中心で、第一に自分に語り、第二に他人に語る。自分が孤獨である點は詩歌に近いが、他に語る點は講演に近い。自分が孤獨であつて、孤獨の形で他に結合するのが、文章である。孤獨が一般に結合する處に、文章の形がある。換言すれば文章は自



分にのみ語られたものを、他に語る心持である。

講演で假定があつては、その講演を薄弱にする。詩歌で假定は、直に縹渺たる情感の中に融けこんでしまふ。然るに文章では、その假定が假定として與へられ、その假定が讀者によつて確定となる。この假定が確定となる定位が文章の讀である。自分にのみ語られてゐる言葉を他の人と共に聞くのではなくて、自分にのみ語られてゐることが、他の人にも通ずる。自分に與へられた假定が、自分にも他の人にも同様に、確定となる。證明するのか、證明されるのかわからぬが、とにかく假定がいつか確定になる。これが文章の中で、特に隨筆の途である。この秩序は決して證明の秩序でなく、自明の秩序である。この點は詩歌の世界に近い。これが隨筆の特色として、先の三つの特色に附加せらるべき第四の特色である。

## 七

かくて隨筆は假定と確定とが、同時に或は自然推移によつて行はれる。そこに秩序がある。はじめから秩序があるのではない。讀んで行くに隨つて、結論に達する。讀むことが考へること

ある。讀んで考へるのではない。書く方から言へば、書くことが考へることになるのである。論理的説明や論理的判断をさけて、自己放出の作用に隨伴して行くのであつて、この秩序は、分析と對立する。さればその結末は講演に於けるが如く、明確でしかも單純である。この故に感受の秩序が證明の秩序になつてゐる。論文では論定の秩序が證明の秩序であるが、隨筆の秩序はいはば湧出の秩序である。論理としては素朴であるが、その達した世界は決して低いものではない。直截で明晰で、中に自然の秩序をふくんでゐる。論理でなくて、秩序である。論理よりも情熱的で、衝動的で、宿命的である。その秩序は、作者の體の機構に結合してゐる。故に隨筆は一つの動作乃至身振である。そこに具體的なる一人の身振を見、具體的なる存在の成立を見る。その論理は半透明である。固くしてやや暗い身體的のものであり、同時にそこに終るものでもなく、むしろその特定の身體的なるものから離れようとしてゐる。しかし論理の如く、身振から離れ切つても居ない。身體と論理との間にあつて、兩者を同時に成立せしめる。

體の状態はもともと倫理的である。之が隨筆の第五の特色である。この場合倫理的とは行爲でなくて、行爲をふくむものの意味である。いはば謙虛なる態度の如きもので、まだ十分行爲では



ない。禮儀の如き行爲ではないが、その中に行爲をふくみ得るものである。隨筆の作者も讀者も、共に十分に行爲者ではない。小説はその作中の人物と共に考へ、知り、感じ、行ふのである。小説は豫期する。例へば悲劇的なる小説において、その悲劇は豫期の中で成立する。おそれは結末にはない。その結末にいたる豫期の中にある。小供がおそろしいのは、叱られることでなく、叱られるだらうといふ豫期である。叱られることの豫期の方がおそろしい。叱られることは存外何でもない。行爲は豫期の中で高まる。行動的なる小説、脚本には豫期がある。豫期は筋である。筋のない小説脚本は成立しない。しかるに隨筆には豫期がない。筋がない。この點では詩歌に近い。筋もなく結論もないが、その状態が組成の中に組み入れられた時、豫期なく結論なき状態でも、一つの完成として成立する。それが状態において、特に推移の状態の中において成立する。しかも豫期的でないから、湧出的である。行爲といふよりも、行爲の傾である。行爲をふくむものである。隨筆は小説の如く、共に行爲するのでなく、行爲の傾の中にある一つの状態として成立した傾の中にある。この傾が身體的である。ここで行爲ともちがふが、同時に論理ともちがふ。論理は傾の状態でなくて、規定である。觀念であるから、行爲から離れてゐる。ゆるく作者に結合し、讀者に結合してゐる。その豫期は、觀念の進行を示すのみで、行爲を示すもの

ではない。しかるに隨筆は作者に結合してゐる。行爲に結合してはゐないが、行爲的なるものに結合してゐる。個體的、具體的であるが、個體でも具體でもない。個體をふくみ、具體をふくみつつ、それは依然として豫期なき一つの傾である。

## 八

かかる性質に似よつたものは、漬物である。漬物の特徴は、必ず「宿」のある點にある。宿の性質第一。宿がはじめから持つて居る成分、たとへば鹽分、特に酸、甘、辛等を呈する成分、或は芳香性物質等が、漬物の中に滲みこむ。これは物理的の交流作用、滲出入作用によるのである。重石おもしを加へるのは、滲透作用を助成するためである。

宿の性質第二。宿にやがて醗酵がはじまる。宿が本來有する酵素の作用によることもあるが、又細菌や酵母の繁殖のために、化學的變化のおこることもある。これが宿の慣れといふ現象である。この結果によつて新らしく産出せられた各種の成分が、滲透作用によつて漬物に移行する。もしこの際の産出物が、例へば乳酸菌によつて生じた乳酸であるとうまくなるが、腐敗菌によつて生じた醋酸が強いとまづくなる。宿に鹽を用ふるのは、漬物に鹽分を與へる目的の外に、腐敗



性の醱酵をふせいで、好ましき醱酵のみを持続せしめるためである。

宿の性質第三。宿と漬物との間に滲透作用が行はれるから、宿から漬物に成分の移行が行はれると共に、漬物中の成分が、また宿の方に移行することもある。例へば人參の強烈なる臭が脱失したり、宿の水分が増したりするのは、宿に向つて漬物の方から、それ等の成分が移行した結果である。

宿と漬物とは、宿からの成分の移行を中心とするが、同時に漬物からの成分の移行もある。かかる移行が宿と漬物との間に行はるるために宿に鹽分が減少したり、性質に變化が起つたりする。その上に醱酵による性質の變化も行はれる。その結果、同一の宿では何時までもその用を辨じ兼ねることになる。そこで宿そのものの命を延ばして、好ましき醱酵、好ましき滲透を持続せしめるために新たに、鹽を追加したり、宿の材料を増加したりして、手入をすることが必要である。ことに醱酵作用の強烈な夏期に必要である。かくして宿の持続を長からしめ、この持続が長く、長時日を費して醸成されると、漬物にはいふにいはれぬ風味を生ずる。冷所に成立する漬物の美味は、この持続の長さに基づくのである。

漬物の性質第一。漬物と宿との間に成分の移出入が行はれる。

漬物の性質第二。宿に醱酵作用の行はると共に、漬物自身の内部にも、自家融解の作用が行はれる。漬物の組織内に存在する酵素の作用によつて、内部からの分解作用或は崩壊作用が行はれる。

漬物の性質第三。漬物のこの二つの性質によつて、本質的に別物となるまで變化してしまふ。しかしこの變化は時間を要する爲に「一夜づけ」或は「新づけ」等には、輕微にあらはるのみである。ここにも持続がある。

## 九

以上の如くして宿のある漬物の性質は、漬物の材質に直接に外から味をつけるものでなくて、その自然に進行する變化によつて、本質的に變化を形成しようとする立場である。自然物を使ひ、自然そのままの形が、自然の推移によつて變化するのであつて、しかもその變化が内質的である點にその特色があり、この特色は明かに吾等の一切の文化形成と相通するものである。



そしてこの性質は、同時に文學にあつては最も隨筆文學的であると言ひ得る。隨筆文學の特質としては、第一に卒然として成立せること、第二に全體としての完結があること、第三に筆者の味の濃厚なることの三つを挙げた。そして第四にその秩序は假定が確定に推移すること、即ちその秩序は分析的秩序でなく、湧出的秩序であることになる。第五に倫理的であること、即ち豫期のない状態が推移の傾の中で成立する。さういふ様様の特色がある。しかしかかる特色は、結局第三の作者の味に覆はれることになる。それが自然に進行するといつても、その進行の方向を形成するものは、作者の外になく、湧出的であるといふのも、もとより作者から湧出する意味である。湧出的秩序といふのも、作者よりの湧出的秩序である。豫期のない傾といつても、それは作者の中に成立する傾に外ならない。かくて隨筆の問題はその素材や筋の構造の問題ではなくて、卒然たる作者の表現である。しかし卒然たることは、それは隨筆成立の見かけであつて、作者そのものの成立ではない。長い經驗の持續と、長い教養の持續とから來る。漬物を入れるのは、卒然として入れればよい。そこに料理の如き手續はいらぬ。けれども宿の成立は持續的であり、宿と漬物との関係もまた持續的である。兩者成立の基礎において、かへつて卒然ならぬものがある。隨筆が年齢五十を越え、はじめて可能だといふのも、宿の成熟と、宿の中の材料の成熟とに

於いて、長期の持續を要することを示すものに外ならぬ。故に隨筆の第六の特色に、一見第一の特色と相反するが如き、長き持續をその特色としてあげなくてはならぬ。即ち長き持續の後に於いて、卒然として成立するのが隨筆である。この點で隨筆は飛躍型の構成作用と相似てゐる。

## 十

註。心を盡すといふこと。己を盡すには別に一定の方法はない。それには「東京朝日新聞」の「映畫監督の横顔」(昭和十三年七月二十六日—三十一日)が参考になる。監督技術には、何等一定のものはない。六人が六人別別なのが面白い。

俳優も操り人形、怒らぬ日活の内田吐夢、まるで催眠術師。トムさんの顔を見に行つたら誰が監督のトムさんなのか一寸判らなかつたといふ——トムさんと來た日には、後の方から人の肩越しに俳優の演技を見守つて居たりするんだから、判らないのも無理はない。……セツトが出来て俳優のポジション、カメラのアンクル等が決まりいよいよ撮影開始となれば、今までニコニコ談笑してゐたトムさんの顔に逞しい力が湧いて來て「用意ッ！」の聲があたりの空気を征服する。ジーッと睨みつけてゐるトムさんの顔は俳優の芝居がうまからうが拙からうが眉一つ動かさな。よしんば俳優が完全なミスをやつても一應そのカットの済むまで見つめて居る。「いけなかつたやうだね」ワン・カットが済んでから、トムさんは底力のある聲で優しくさういつてやり直しをさせる。俳優に取つてはこれほど心強いことは



ないさうだ。トムさんの演技の指導の仕方は相手の呑み込むまで詳説と周囲の説明をするのである。そして俳優の力量を素早く見抜いて、その人が持つてゐる最善のものを出せばそれで満足する。どんな大幹部といはれる俳優でも、トムさんの仕事にかかれば完全にトム一色に塗りつぶされる。…あとで試寫を見た時に「いつの間にあんな芝居をしたんだらう」と、自分で自分の演技に驚く俳優が少くないといふ。彼は實にネバリ強い忍耐力を持つてゐる。どんな時間的に切迫したシーンを寫す時でも決してイライラした態度は見せないし、いつた通りの仕事をしない裏方などにも怒つた顔一つ見せない。十年も一緒に居る助監督でも「内田さんの怒つた顔は見たことがないです。どこまで苦勞して来た人か判りませんな」と舌を捲いてゐる。

トムさんの雑談、これは油斷のならないものだといふ。雨の話が出て百姓が困つてゐるだらうなどといつて居る間に「土」のどこかに出て来る重要な考へ方をそれとなしに語つてゐたりするのだ。

トムさんはどつちかといへば無口だが、それでゐて十分人をひきつける魅力を持つてゐる。特に深刻がつたポーズや顔などは少しもしない「裸の人間、トム」である。群衆撮影の時など中心になる大切な芝居だけを自分で監督して、あとは全部助監督にやらせる。責任を持つた仕事をさせて指導して行くのである。…

奇妙なポーズで魔術を使ふ、新興の溝口健二。日活の内田トムさんと反對に誰が見てもすぐ判るやうなポーズをしてゐるのがミゾさんだ。…いつでもカメラのそばに嚴然と構へて、まるで強直したやうに一點を睨んでゐる。

俳優の演技が段段白熱化して来るとミゾさんは左の肩をグツ、グツと上げ右の腕をまつすぐに伸ばす。これがミゾさんの得意のポーズで興に乗つた時、緊張した時、怒つた時、いづれもこのポーズを取ることになつて居る。ミゾさんは全員がその位置について撮影の準備が全く完了してもなかなか始めない。用意ツ！のかけ聲をしてからみんなを見廻し「よござ

んすか」「廻しますよ」と四、五回も念を押すやうにいつてから、俳優の意氣込みがピッタリ出たところをねらつて、「ハッ！」と開始の號令をかけるのだ。

ミゾさんはいつとも俳優に「諸君はただ身體を運んで来るだけではない。必ず演技プランを持つて來給へ」と教へてゐる。そしてこの演技プランを持つて來た俳優達を、科白を書いた大きな黒板の前に立たせて讀合ひをさせ、それからセツトへ入れる。テストの念入りなことも定評のあるところで、二三十回は普通の方、甚だしい時にはまる一晝夜テストばかりで、たうとうクランクしなかつたことさへあるのだ。凝り性だけに、俳優が氣に入らない演技をすれば、何故さうしたかと尋ね、納得が行けば始めてそれを採用する。この態度は助監督に對しても同様で小道具一つでも何故その品をそこへ置いたかと問ひただし、仕出しの一人例へば肴屋が通るだけでも、その肴屋はどんな目的を持つて歩いて居るのかと説明を求める。

最後にカメラのアングル外にある小道具まで氣にして一片付けさせる。恐ろしいほど神経質である。演技指導の方法は役の心理、性格、その他根本的な動きだけを話し、アクションは決してかうしろといはない。

演技が氣に入らなければ「考へて下さい。勉強して下さい」の一點張りでもやり直しをさせる。此手にかかると如何なる迷優でも、まるで別人のやうな名演技を發揮するやうになるのだ。魔術師ミゾさんのやり方は所謂演技統制といふものであらう。カメラマンに對してはポジジョンとアングルをつけ、廣角レンズ使用の注意をする以外、繪柄はすべてメラマンまかせで、あまりカメラを覗いて見ない。本番の時にミスがあればすぐ「カット！」の聲がかかる。極度に緊張したビリビリした空氣が現場にみなぎつてゐて冗談一ついへない雰囲気である。ミゾさんが一旦ステーチへ入れれば食事で外には一步も外へ出ないのだ。この仕事に對する眞剣さが大きな重壓感になつて、中にはミゾさんに對して恐怖感さへ抱いてゐる女優があるといふ。



ミゾさんは自分も人一倍努力をするだけに、人にも最善の努力を求め、時時腹も立てるが態度はあくまでも鄭重である。一見弱弱しさうな身体ではあるが、體力はなかなか強く豫定の分量だけは必ずやつてのける。そして最後まで緊張した態度をくづさない。

淋しがりやの熱情の持主、東寶の木村莊十二。ポロシャツに半ズボン、瘦せた胸をのぞかせて、ソトちゃんは風貌にも製作態度にも、何か悲痛といった感じを抱かせる人だ。ソトちゃんはあるあもしろう、かうもしろうと考へながらその場にぶつつかると、思つた通りのことがやれない性質の人らしい。従つて惜しむらくはもう一押しがきかず、中ぶらりのままに流されて行くことも間見え受けられる。

つまりソトちゃんは非常に正直な人間で、いささかの扮飾もケレンもない、あるがままのソトちゃんなのである。格式張つたところは微塵もなく、何でも先になつて器用な手際を見せる。

役の説明、演技の指導法もうまい。更に彼はスベクタクルに於て實に素晴らしい構成力を持つてゐる。従つてロングの芝居や、セツト、ロケーションの設定の仕方は實にうまい。装置やカメラのメカニズムを知つてゐることも驚くべきもので、装置家或はカメラマンとしても立派に一家をなすほどの豊かな天分を持つてゐるのだ。聞けばソトちゃんはその過去に於て、友禪の下繪かき、給仕、印刷職工、校正、編輯者、字幕畫家、俳優、助監督といふ變轉極まりなき生活體驗を持ち、そしてその間工科學校に學び、中學校に通ひ、音樂學校にも籍を置いたといふのである。

かうした苦勞が現在のソトちゃんに多くのものを寄與してゐることは疑ふべくもないが、また同時に苦勞して來てゐるんな事情を知つてゐるだけに、却つて人間的な同情心から決斷力が鈍つてハッキリしたものいひ方が出來ず、内心焦り、もがいてゐるとも見られるのである。ソトちゃんは仕事と四つに取組んでウンウン唸つて居るタイプの監督だ。だから

冷静な餘裕等は少しも持つてゐない。燃えるやうな熱情でまつしぐらに仕事へぶつかつて行く。ソトちゃんがかうすればよく思はれるだらうとか、悪く思はれるだらうとか考へてもをしない。さうせずにはゐられない事をしようとするだけである。何はともあれ、ソトちゃんは常に正しいものを求めてゐる。...

我儘で押し通す大きな坊や、松竹の島津保次郎。大船ではこの元老監督に、オヤヂといふ尊稱兼愛稱を奉つて居る。彼は新興の溝口氏に次ぐ監督界の年長者で、凡特異な存在を以て知られて居る。

一言にして彼を評するならば「大きな駄駄ッ子」、しかし我儘でうるさい江戸ッ子である。オヤヂさんのやり方は何から何まで異色があり、どこまでも彼一流の戦法で押し行く。オヤヂさんのいふには「映畫の登場人物は、シナリオライターと監督と俳優の三者によつて創造されるものである」。だから彼は彼としてのイメージは持つて居ても、俳優の自由を認めることにしてゐる。彼はまた氣持ちが第一、科白が第二、アクションは第三といふ。

従つて俳優は形の美しさを意識しなくてもいい、監督とカメラマンとで、適當な角度からカメラを向けて形の美しさを捉へるべきものだといふのである。彼は大變な氣分本位だが、對人的には公明正大で俳優に對しても依姑最良をしない。いやな奴でも付合ふといふ主義である。そして自分の嫌ひな俳優でもその商品價値を尊重して、大切にするのである。オヤヂは所内でも幅がきき誰彼の見境なく押し切ることが出來るので、島津組は仕事がいいといふ定評がある。もともと氣のいいオヤヂさんだ。五分前にいつたことを忘れてカンカンになつてゐるやうな大きな坊やで、従つて助監督たるもの始終彼の顔色を窺つてゐなければならぬが、オヤヂさんに怒鳴りつけられても馬耳東風とすましてゐりやいので、氣にする方が馬鹿といふ相場になつてゐる。オヤヂさんは徹底した行動精神の所有者で、そこにはいささかの懷疑も反省もない。だから下手をやると飛んでもない横道に外れることがある。このオヤヂさんの長所は、いつでも張切つてゐること