

飾趣味は事實少しも洋畫に影響を及ぼしては居ない。若し影響したとすれば、それは純裝飾美術即ち模様畫の上にである。此の點は後の線畫の條と相通する。けれども茲に他の半面がある。それは稚拙不自然と同義の裝飾趣味でもなければ色彩美と同義の裝飾趣味でもなく、日本畫の暗示的畫風が齎す裝飾趣味である。暗示的畫風といふのは、即ちホラスラー等が盛に取つた所の趣味で眞面目なものから一筆畫漫畫等に至るまで、凡て描圖の筆を簡疎にして、要點のみを寫すもの、従つて之れを我々が見るとき、第一印象は現實から外れたおもしろいもの、即ち裝飾的と云ふ感じであるが、併し此の意味での裝飾趣味は、第二印象以下では變じ得る。①ち始めはちよつと模様などゝ連想もするが、眺めてゐる中に、不自然といふ感は刺戟せられなくて、却つて其の簡疎な圖象の底から複雑な自然が暗示されて来る。此所まで来ればもう裝飾的ではなくなる、裝飾的以上になる。此の畫風は勿論日本畫に始まつたのではないが、探幽光琳などが少なからず之れをヨーロッパに鼓吹したと言へる。

最後の線畫といふことは、日本では特殊の意味を持つて居て、また特殊の問題を殘

してゐるがそれは今こゝで論すべきで無い。線畫としての日本畫が洋畫に及ぼした影響は、強いて求めれば、彫畫 (Etching) 鉛筆畫、ペン畫等の上にあらうが、併し是れは多く説く程ではあるまい。むしろ純裝飾畫の上に其の勢力を振つて、夫のアール、ヌーヴォーの如きものを生ずるに至つた。是れが最も顯著な事實である。彫畫などでは、線のために線を引いて針の力を見せると主張する人もあるが、併しそれは畫家の副産物であつて、中身と逆行しない範圍だけのことである。現代の彫畫家として最も偉大な線を彫ると稱せられるイギリス在住のレグロ (A. Legros) の作の如きですら、其の雄健な線が萬すぢのやうに蔓つてゐるに拘らず、最後の印象は矢張り其の圖象の生きた姿である。是れあるが爲めに其の線も生きて来る。若しあれが單なる線條のみの組合せであつたら、幾ら其の線條が雄健でも、要するにアール、ヌーヴォーの模様以上に卓出することは出来ない。雑誌「ステュデオ」の記者がペン畫鉛筆畫を論じて、昔は描圖 (Drawing) といへば線で描くことを意味してゐたが今は全く線を沒することによつて物の眞形を與へることを意味して来た。針尖で描く線畫すら刷毛で描くものゝ跡を追うて来た、といふ如く、線畫も結



局は其の線といふ名を忘れしむるに至るのが極致であらう。それには西洋ならやはり彫畫や鉛筆畫の範圍、日本なら墨畫あたりのみか此目的を達せしめるのでは無いか。洋畫でも水彩などに間々線畫法を用ひたのを見受けるが、概して裝飾畫の部類に屬するものゝやうだ。線畫の西洋に及ぼした影響はやつぱり主として裝飾美術の上にある。

## 十三

そこで論は再び印象派の事に返つて、以上のやうな影響の下に生じた此の派の主張は何れにあるかといふに、先づ其の印象といふ語に幾重かの意味があり得る。即ち先づ其の寫す事物の最も個別的なる時間の現象を描きたい、最も個別的な時間の現象といへば最も瞬間的な現象になる。某月某日の第何時何秒に經過した一瞬といへばそれが一番個的である。斯やうな瞬間的 (Momentary) な刹那に消えて行く (Eugitive) ものに最も個的な現象を見出だす。蓋し最も個的なものを捉らへ得ればそれが最も精確な事實である。同じ意味からして又最も我れに接近した状態

で其の事物を描く、我れが其の事物から受ける圖象を順序も關係も明暗の度も變へないで直さま寫す。是は畫家の實驗的現象其のまゝを捉らへるのだから一層精確だ。而して其の外更に其の事物の一團が與へる氣持を描かうとする。是は我々が經驗する局部々々の事物の相關聯する所に生ずる漠然たる意義であつて明白な智識を待たずして我々が常に感知してゐる全面的背景的印象である。斯やうにして、畫家の頭に寫したまゝを、そつとして、動かしもしないで、瞬間的に背景の氣持と共に描き取らうといふのが印象派の立意である。従つて其の根本は出來るだけ密接に自然を捉らへやうといふに過ぎない。

さて彼等は何うしてこんな手に取り難い光のやうなものを描かうとするか。此所から彼等の科學が始まる。彼等は物の形象を分解して色から成り立つとし、而して色とは畢竟其の事物が大氣を通じ光線を借りて我を刺戟する力すなはち價値 (Value) の種々に外ならないとした。其の結果最も忠實に自然の形を描くには色を忠實に寫すに如くは無く、色に忠實である爲めには舊來の色彩法を根本から革めなければ駄目だとし、自然が色を我々に與へると成るべく似た方法でやらな



ければならぬとした。従つて事物に附着して別々に存在してゐると思つた種々の色、すなはち部分色 (Local tone) は誤りであると定まり、パレットの上で色料を種の定着した色に混成するのは自然を殺すものに外ならないとなつた。けれども全く自然と同じやうに既成色のない刺戟力即ち價值のみを用ふことは人力では出来ないがため、シエロール等の説く所により、最少數の原色だけを假用して、之れが組合せて種々の價值を生じさせ様とした、赤、青、黄、といふやうな原色のまゝを細かい點や線にして、并べ施し、それが種々の價值に従つて眼を刺戟するとき、始めて眼の中で結合し、自然の場合と似たやうな手續で様々の部分色を現する。色が先方になくして眼の中で成り立つといふ方式を取つたのである。斯うして上は全くの空白から下は眞黒い影に至るまで、あらゆる階段の色は凡て原色の價值の配合で出て来る。而して所謂原色の範圍性質や其の塗抹法等は人により流儀により種々であつて、例へばフランスのは青地が、つたのが多くイギリスのは赤地が、つたのが多いとか又始めはたいへん〜と蕪雜に施してゐた色料を後には精密に小さい點にして施すために點彩派 (Pointillists) と呼ばれ、同じく小さい長い規

則正しい線にして施すために線彩派 (Lineists) と呼ばれるといふ工合である。是れだけの工風の結果、洋畫界の色調は殆ど一變したといつてよく、舊派新派に論なく、多少之れが影響を受けないものは無いといふ有様となつた。一評家が言ふ如く、洋畫界の色調は此の以後始めて十一月の空から五月の空に出たやうに明るくなつた。今此派の改革が興ふる利益の重なる者を言つて見ると、彼等は始めて從來種々の色調が硬ばつたまゝ、はつきりとした輪廓で割據して容易に調和しなかつた部分色の困難を脱し得た。色調を空氣の如く柔にして、自然のまゝの大膽な色が凡て自由に溶け合ひ得るやうにした。又色が動き易くなつた爲、感情氣持といふやうな全體的のものが容易く出るやうになつた。つまり感情を受け見はす力が強くなつたのである。また今一つは色調が右の如く眼の中で始めて成立し、向ふで出来上つた色をそのまゝ受入れるのと違ふため、眼の働が必要になり、そこに一種の活氣を覺える。いはゆる色の震動 (Vibration) がそれであつて、畫面に生氣を帯しめる効がある。以上は印象派が自ら認め又世間から認められて功とする所の箇條である、併しながら技巧の此方面に關しては、尙疑はしい點もあつて、全



部凡て其の通りとは言へない場合もあらう。其の邊は専門家が腕で決すべき問題である。繪畫上の色彩法は凡て印象派式でなくてはならぬか。現に之れを折衷し加味するものはあるが、至然是れのみで行くものは必ずしも殖えて行くに限らぬ傾は無いか。或程度までの色や影は比較的容易く出やうが、其の以上の深さや遠近が出にくく、動ともすれば浅い平たい畫になる恐はないか。随つて或種類の畫は此の方法とうまく適應するが、他の種類の畫は此の方法に適しないため餘りに明るく平たくなり過ぎて、美しい裝飾、美しい色彩と見えるだけに止まる恐はないか。結局此の新しい科學的傳彩が果たして舊來の全パレット式な部分色彩的傳彩法と同等若しくは其の以上に自然の限り無き形象と適應し得るか否かといふことは未定の疑問なのである。

けれども印象派の立意に存する價值は否むことが出来ない。今では機械的な傳彩法の方が此の派の眼目のやうに思ひなされてゐるが、實際の精神は、色彩で以て自然の最も眞實な刹那に肉迫するといふ趣意に存すること勿論である。其の他之れが結果として畫題が卑近普通のもを好むやうになつたり、描圖が一部を明細

にして他部を粗描にする暗示的のものになつたり、又特別な色彩法のために變色の憂が少なくなるとか、一定の距離を置いて畫を見なければ光線が結合しないため物體が浮んで來ないとか、畫の周圍に空白を残して、額縁も吟味してつけなければ色彩の相互影響で畫面の邪魔になるとか、又光線研究の上では朝夕の時間を描くことに苦心するとか、戸内の空氣と戸外の空氣とを畫き分ける爲に戶外研究をやる。従つて戶外の光線に本當の色彩を認めるといふ所謂外光派(Plen-air school)とか、微細な事は茲で述べる必要も興味も少なからうと思ふ。

個人としては前に名を擧げた外、ピサロー(Pissarro)ルヌア(Renoir)シスレー(Sisley)以下一々記する限りでない。ドガのバリー風俗、殊に下層の婦人や寄席に出る踊子等を畫くに得意なのは、モネーの海を好んで畫くのと一對、またベナール(Benois)が近時の最大膽な印象派と稱されること、稍離れてはセザンヌ(Cézanne)が科學的冷靜と綿密周到の用意との中から、強い深い自然の感情を色彩に入れて一生面を開きかけたこと等、尙言ふべき點は多いが、印象派の大體論は是れに止める。



## 十四

色彩を主とする裝飾的傾向と、現實自然の眞に觸れやうとする自然派的傾向との結合が印象派であるとすれば、ホッサラー等の新派も亦た根本は同じである。ただ其の方法に於て、彼等は印象派よりも更に多く現實の助を斥けやうとする。随つて自然派から隻脚を踏み出すことになる。其の踏み出した隻脚は何處を指してゐるか。ホッサラーは之れを音楽だといふ。此の場合に音楽といふ語には、感覺から直接に最後の靈的意義に連なるといふ神秘的な意味が含まれてゐる。耳に音を聞くだけで、それがそのまゝ何だか深い、意義であるやうに思ふ。此の氣持を指すのである。即ち感覺即靈といふ標象的傾向に外ならない。併し凡ての藝術の中で此の役目を最も完全に成し遂げ得るものは、音楽であらう。耳から這入つて來る感覺には不思議に此の神秘性がある。是れの反對の極に立つてゐるものは散文々學で、繪畫は其の中間に位する。色彩は如何に之れを取り扱つても、是れのみで音楽に於けると同じ効果は收められさうにない。此に於いて色彩の

傍に自然の事象を借り用ひて、其の目的を達する。此點から見れば、繪畫は到底文字通りに色彩の音楽とはなり得ない約束を持つてゐる。音樂的にはなり得やうが其の以上はむつかしい。だから傍に自然の助を借りる。其の助の借り方に現實からするものと空想からするものとの二種類が生じて、茲に新自然派と新理想派とが分かれる。兩つながら神秘性を帯びた音樂的標象的のものではあるが、一は依然として印象派の進化したものと云ふ傾向を有する。印象派から出て在來の此の派が明るいものを書きすぎたのに對し、夕暮や夜の神秘的な暗い光線の地上に残るさまを好んで描く一派乃至、ホッサラーの如きがそれである。是等をこそ神秘的自然主義又はユイスマンの所謂靈的自然主義と呼ぶべきであらう。又他の一はフランスのモーロー (G. Moreau) シャンヌ (Pavi de Chavannes) 等が代表する一派である。

モーロー、シャンヌの等新理想派を論じやうとすれば、ロゼチ等のラファエル前派乃至ワッツ (G. F. Watts) 等の新ヴェニス派に振り返り見て、此等イギリスの新理想派を研究しなくてはならぬ。始は之れをも論するつもりであつたが、紙幅の都合で他



日に延すことゝした。

さて以上舉げた種々なる新派に對して、描圖を主とする史畫、理想畫、肖像畫、風景畫、風俗畫、靜物畫の凡てを舊派又はアカデミー派とは呼ぶが、併し此の方面内にもおのづから變遷があつて、結局は違つた途から同じ所に達しやうとするに外ならぬいから、實際はたゞ描圖派と色彩派と言ふのが穩當である。而して描圖派近來の傾向は是亦た色彩派と同じく、大體に於いて自然に肉迫しやう、現實に復歸しやうといふことである。歴史畫、神話畫、宗教畫等が減じて、肖像畫が榮え、風俗畫が榮え、風景畫が榮え、水彩の發達が益々此等の傾を助けて、色彩の上には光線に忠實な印象派の影響をも取り入れ、畫材の上には田舎や下層の現代生活が多く描かれ、而して描法は昔の表面的な寫實から近代的な、内面を暗示するやうなものに移つた跡が見える。一言以て掩へば自然派的である。其の間には理想派的な運動も、或はラファエル前派に於いて、或はワッツ等の新ヴェニス派に於いて、或はバイアム、ショー(Bryan Shaw)等の宗教畫に於いて、試みられないではなかつたが、大勢はやはり今言つた通りで、たゞ其の一角に於いてフランスの新理想派等が新自然派と神秘趣味

を通じて接近する次第は前に述べた如くである。

されば最後に描圖派の新畫風の一例としてサーゼントの事を一言して此の文を終へやう。言ふまでもなく彼れがヨーロッパの畫壇に於ける地位は専ら肖像畫家としていあるが、其の畫風は直ちにフランスのローダンが彫刻を想ひ出させる。印象派其の他に現はれてゐる新畫風の一つが、細寫に對する疎描、部分的に對する暗示的といふことであるとするれば、サーゼントの畫は此の傾向を代表的に具現してゐる。完成の態を避けて、未完半描の趣を残すところに自然の生命を落へ、遠く十七世紀のレムブランドに返ると稱せられる。

色彩派たると描圖派たるとに論なく、歐洲近代の繪畫が赴く所の傾向は、此等の事實でおのづから察せられると信ずる。(明治四十二年一月)



## 歐洲近代の彫刻を論ずる書

## 第一

此たよりで僕は先四葉の寫眞卷末参照を君に贈る。第一は十九世紀の初めに出たデシマークの大彫刻家トルブルゼン (Berzel Thorwaldsen) が大作の一つたる『マリーキリー』の像である。第二はフランス近代の彫刻家シャブー (Henri Chapu 1833—1891) が傑作『ジャンダーク』、第三は同國現代の彫刻家デュボア (Paul Dubois 1833—) が傑作『ナーシッサス』また第四は同じく最近の名家ローダン (Auguste Rodin 1840—) が傑作『接吻』の彫像である。僕は此四圖によつて歐洲近代の彫刻史を論じ、併せて實物の一瑞を君に想像させやうと思ふ。

パリーの學校町の近くから、彼の有名なパンテオンの前へ出ると、廣いスフロー街の行どまりに肅然として高く立つてゐる此の堂の様子が僕には當時何となく心にかゝつた。其のクラシカルな、百年の風雨に黒んだ、さもく静な大伽藍の中に

は、斷えず冷たい他界の風が吹いてゐるかと思はれて、何となく寂しい感じがする。祖國の感謝、名譽の最高座、ゾルテヤもルーソーもユゴーも茲に骨を瘞めてゐるのだとは思ふが、いかにも淋しい。

パンテオンを後にして、サン、ミセルの大通りの方へ向かふと、之れはまた打つて變つた繁華のさま、カフェーの繁昌も車馬の雜踏も、あらゆるものが華やかに動いて躍つてゐるやうだ。寂然として之れと相對してゐる彼の大堂宇の静けさは、どうしても他界のものと思はれぬ。スフローとサン、ミセルとの截りちがふ辻からリュクザンブールの公園を抜けて、その美術館に通ふたびごと、僕はパンテオンに對して、クラシシズムと死の美しさといふやうな感じを起すことを禁じ得なかつた。

## 第二

リュクザンブールの美術館は御承知の通りルーヴルに對し専ら現代の繪畫彫刻を藏する處である。建物はさして大きくもないが、現代美術の趨向を知らんと志す



ものにつつては、或る意味でルーヴルよりも此の方が貴い。夫の本國イギリスに容れられずして、ロンドンの畫堂に一枚も其の畫を見ることの出来なかつた、近世畫界の奇傑ホイットマンが其の母の像を描いた圖も此處に来て始めて見られた。ローランの史畫、デタイユの戰畫等いはゆるアカデミ派の大畫は言ふに及ばず、印象派のデガー。モネー等に至るまで、凡そ我等がフランス近代の繪畫論を讀んで一たび其の實物に接せんと焦慮した作品は、リュクザンブールに於いて遺漏なく見ることが出来る。而してフランス近代の繪畫論は、やがて歐洲近代の繪畫論に指示を與へるものである。斯かる形勢を實物の上に展覽するを得るの便宜は、リュクザンブール美術館を措いて他に多く求められまいではないか。こんな意味でリュクザンブール美術館はルーヴルよりも違つた貴とさを有してゐる。

彫刻に於いても同じ興味がこゝに集まつてゐる。カノーゾ(Antonio Canova 1757—1822) トルヴルゼン以後の近代彫刻が如何なる方向に起伏の波を揚げ來つたかといふことは、此の美術館に於いて最も明白に解釋せられる。

前四葉の寫真中第二、シブリーの『ジャンダーク』第三、デュボアの『ナリシッサス』及第四、ロ

ーダンの『接吻』は、すなはちリュクザンブール所藏の彫刻で、始めの二は其の彫刻室に、終りの一は其の繪畫室の端に据えてある。第三は塑像、第二第四は大理石像である。幾十百點に上る作中から、僕は特に此の三例を撰んで近代の彫刻を論ずる根據としやうと思ふ。

第一圖『マキューリ』の作者トルヴルゼンは、デンマーク第一の彫刻家であつた歐洲近代の彫刻界に一期を劃する人である。彼れと國を同じうする評論家今のブランデズ氏が、壯時はじめて巴里に出た際に家郷へ書き送つたといふ文に、先づ感ずるは、フランスにトルヴルゼン無しといふことに候。デンマークは彼れあるによつて無上の寶を有し候、我等は少なくとも三四の點に於いてヨーロッパ中の第一流國たりまた永くしかあるべきこと争ふべからざる眞實と存じ候といつてゐる。此の年少文人に取つて、トルヴルゼンといふ名が如何に故國の誇りであつたかは之れで察せられる。

トルヴルゼンの先輩にイタリアのカノーゾがあるが、二十年ばかりの相違で、二人ながら十八世紀の末から十九世紀の初めに亘つた人である。而して其の大成し



た彫刻の風格は世に謂ふクラシシズムであつた。蓋し當時は繪畫に夫のフランスのダギー出で、ルイ家傳來の繁縟なロココ趣味に反動して、冷靜沈重なクラシカルな趣味を復興した時である。世はナポレオンの天下となると共に、フランスの文藝は、さながらそのあらゆるものを總括して、將に終らんとする一世紀の總勘定をする必要でもあるかの如く、文學はいふに及ばず、繪畫をも彼れダギーを代表として同じクラシシズムの趣味に還らしめた。

されば彫刻に於いても同じ形勢をば脱せず。當時パリ人が最も嘆美した大彫刻家はイタリアのカノーヴであつた。彼れもまたしばしばパリに來て其の影響を残した。而してフランス以外にあつて此の風潮を代表し、終にカノーヴに駕して上るに至つたものは即ちトルヴルゼンである。

斯やうにして、トルヴルゼンは所謂十八世紀クラシシズムの最大彫刻家となると共にまた其の殿將となつた。蓋しトルヴルゼンの後、遂に彼れを凌ぐの大家なくして、クラシシズムは漸く地歩を他の傾向に譲らんとするに至つたからである。僕は今トルヴルゼンを通じて此の點に論を起さうと思ふ。

### 第三

トルヴルゼンは千八百四十四年七十五歳で故郷コーペンハーゲンに頓死した。彼れは前後二回にわたつて十餘年間ローマに留まつてゐた。其の名作數あるが中に、始めて名聲を博しかけた初期の作は多く古ギリシアの神話などに材を取つた。中ごろは基督に材を取つた宗教的のものが多く續いて、後動物研究に入つて有名な獅子の彫刻などを残した。それから空想的寓意的の材に移つて、夜、朝等のレリーフ彫刻を残した。而して後ち今一度古ギリシアの題材に歸つたのは後年腕のます／＼冴えた頃である。寫真に示した『マイキュリー』は此の期の作と知りたまへ。此の大理石像は今コーペンハーゲンのトルヴルゼン美術館に藏してある。

マイキュリーはギリシアの神話では最も慧敏な神である。智慧逞ましく、且つ敏捷無類で、飛行出沒自在、使者説客、周旋、偵察を専務とし、傍ら商機に通じて商業の守護神ともなり、竊盜の術に長じて、掏兒、盜賊の神ともなつてゐる。能辯で、且つ樂器の



發明等をもなした。巧智辯才の權化、今ならば善惡ともに才子の標本となるべき神である。

斯くの如きマーキュリーをトルヴルゼンは如何に刻んだか。そもくトルヴルゼンが彫刻の風格は、彼れみづからの熱心な古代彫刻研究に端を發して、同じ方針を取りつゝあつた二人の先輩、すなはち獨乙からコーペンハーゲンに來てゐた圖畫の名家カルステンヌと、前に一言したイタリーのカーノッポとが影響は益々之れを古典的ならしめたと稱せられる。要するに此等の人々は皆相寄つて當時の輕快なる藝術に反抗し、冷靜沈着な古典的傾向を以て之れに代へんとしたものに外ならぬ。トルヴルゼンが早時同じくギリシア神話の勇士『ゼーソン』を刻むや、カーノッポは驚嘆して「此のデンマークの若者が作には新らしい非凡な手法が籠つてゐる」といつた。「新らしい非凡な手法」とは即ちトルヴルゼンが擬古の手法に外ならなかつたのである。クラシカルといふと、是れ彼等が當時新しいと見た傾向であつて、またトルヴルゼンが早く此の方面に非凡な影を見せてゐたことも之れによつて察せられる。さて年代は移つたけれ共、彼れの『マーキュリー』も畢竟は同じ手法

に成つたものである。題材のクラシカルなはいふに及ばず、之れに見はれた意義、感想乃至技風、すべてクラシカルといふ評の外に出ない。

『マーキュリー』像の感想は顔を中心とする。其の端麗な若い顔には、殊さらに鋭い智慧が溢れて、其の智慧の發相のあまりに勝つてゐる極やゝもすれば情味全く缺けて冷刻、狡黠、一點の邪氣をすら含むに至らんとしてゐる。頭には翼を有する所謂ペタサスの帽子を頂いて飛行力を示し、垂れた右の手には劍を提げ、胸に横へた左の手には樂器(?)を持つてゐるが、是等はすべて其の體軀の滑かにすらりとした態度殊には其の脚部のいかにも勁捷といふが如き味を有するのと相合して、機敏、鋭利、巧智といふが如き感を人に與へる。蓋しマーキュリー神の本意に叶つたものであらう。而して之れが最も明らかに出てゐる燒點は顔である。

斯やうな事實は何を意味するか。思ふにこれ選び得て最もクラシシズムの目的を達するに便宜な題材を取つたものではないか。ギリシア民性の中心は其の智識の優秀にあると言はれる。感情の激越を示すよりも智性の支配力を示すところが其の特色であるといふ。従つて其のあらゆる文明にあらはれた風格は冷靜



統一明快といふ如き智的形式である。是等が所謂クラシズムの本色であることは、言ふまでもなからう。而してマリーキュリーは實に智性の権化である。數あるギリシアの神々の中でも、彼れが如きは此の意に於いて特にギリシア的なものであらう。クラシズムを本意とせるトルブレンが之れを題として成功の作を得たのは自然の事である。

要するにギリシア藝術の風格、從つて凡そ其の餘派を追ふところのクラシズムの藝術は一言以て掩へば、端麗完全といふことに盡きる。形式に微塵も滯滞のあとなく、圓なるものは優麗、方なるものは端嚴、二つながら相調和して美しい中に威嚴あり、溫い中に寒涼あるが如き感を人に與へる。端麗とは之れをいふのである。また完全とは其作品の全部相諧應して一となり、屑々の末に至るまで凡て彫琢せられ整頓せられて、部分としても全體としてもみな美しく、一毫も未完成、不徹底、無統一といふが如き感を遺さざらんとするをいふ。僕は後の論のため特に此の二點を茲に掲げて置く。

此等クラシズムの特徴は、他語を以て言へば智性的形式であると共に、動的に對する靜的、心的に對する物的、内面的に對する外面的、時間的に對する空間的である。隨つて其表現する所は、凝固して平らな面となる。中にあるだけのものは悉く外に流れ出で、そこに結晶してしまふ。名目と意味とが一になりて、名目だけの意味、意味だけの名目になる。之れを譬へば外形の奥に分け入つて、そこに隠れたる内容を認めるといふが如き縦の關係が無くなる。ヘーゲルがクラシズムを解して内容と外形との過不及なき美術といつたのは斯やうな範圍に於いて眞實である。

併しながら之れを評價するに當つては、十九世紀以後の人の多くは、斯くの如き風格の藝術に一種の不満足を感じる。彼等の心は、是等のみでは何となく罅隙があるやうに覺える。彼等は之れを呼んで「淺し」といふであらう。近世の藝術は實に此の點に其の回轉機を有する。彫刻も亦た其の一である。

古今に亘つて最も興味ある彫刻論はやはり夫のヴァンケルマンとレスシングとがラオコーン論である。彫刻が其の初め自然物の模寫に端を發して、且用ふる所の材が石といふ自在性に乏しいものであるため、やゝもすれば動くべき感情を凝結



させて浅いものにしてしまふといふことは、或は彫刻の發達を遅くする性質かも知れぬ。併しながら是れを直に彫刻の力の限りとして其以上に出で得るものではないとするレスシングの説は、果して不拔の論であらうか。彫刻も或る程度までは能く詩の爲すところを成し得るものではないか。トルヴルゼン以後の近世彫刻は、レスシングの結論を事實に於いて覆さんとしてゐるものではないか。ヴァンケルマンはクラシシズムに全藝術の極致を見た。けれども近世の彫刻家は之れに不同意である。またレスシングはクラシシズムに彫刻そのものゝ極度を見た。けれども近世の彫刻家は之れを不平とする。近世彫刻の出發點はこゝにある。

#### 第四

前にも言つた如くギリシアの彫刻は完全な形式を有してゐる。一彫刻中の何れの部分が特に其の重要部で他は之れを補足するだけのものに過ぎぬといふやうな不均等の形が少ない。何れの部分も遺憾なく完成し整頓して此等の諸部分が

歩調を揃へて或る感興の一刹那を表出する。されば假りに其の彫像を頭と體とに取り毀つとするも、頭は頭として其の彫刻の中心感興を表し、體は體として同一の表現を有するの氣味がある。是れ一は其の感興の比較的淺くして、よく斯やうな断片の上にも見はれ得るにもよれど、又一は何れの部分も完成してゐるために外ならぬ。無論ギリシアの彫刻といつても、其の年代は長いのであるから、其の間にはおのづから變遷があつて、或時期は特に空想的に傾き、或る時期は特に寫實的に傾くといふが如きとはある。従つてある風の作品は特に顔を中心とし、或風のものも體を中心とし、或る風のもは衣を中心とするといふ如き差別は生ずる。併しそれは態と一部を揚げて他部を粗にしたといふのではなく、たゞ其の風によつて完成の度が違つたのである。

ロンドンの博物館にある夫のパーセノン宮の遺物、たとへば『三運命』と題する断片の彫像の如きは、緩衣を以て掩はれた體部のみ女性の巨人像であるが、それが踞するもの、横たはるもの、憑りかゝるもの三様の姿勢を取つて、しかも其一刀に削り去つたやうな奔放な刀法で、微妙な緩衣の襞を刻み出し、石ながらも柔かな薄絹の



下に曲線豊かな胸、乳房、脚部の肉の圓みを見る心地せしむるのは蓋し衣の彫刻に中心を置くものであらう。原作が目的とした優美崇高な三女體といふ感想は、たとひ失はれた手を補ひ失はれた頭を補ふも此の上に多く加はる所はあるまい。此の作が衣襜の彫刻に於いて古今に獨歩するといはれるのも、此の理である。亦パリのルーヴルに「ボルギースの勇士」と題する紀元五世紀頃の彫刻がある。勇士が體を前に四十五度ぐらゐにのめらして、一杯に差し延べた左手には楯を持ち、後ろに控えた右手には劍を構つてゐたと推定せられる。全體の姿勢がさながら隼の風を切つて飛ぶやうな俊邁の感を見はし、肢體は具さに解剖學的精確の妙を見せてゐる。是等は即ち體に最も多く成功した彫刻であらう。其の他顔に多く成功した彫刻の例は幾らもある。けれども要するに其の體を主とすると、顔を主とすると、衣を主とするとに論なく、是等は凡そ作者がことさらに之れを中心として他を閉却し、特に一部に力を與へて他を抹し去つたといふ譯ではない。従つて他の部分でも或度迄はみなそれづくに獨立して成功してゐる。たゞ顔は體ほどでないとか、體は顔ほどでないとかいふに止まるのだ。されば同

じくルーヴルにあつてミローのヴナスと呼ばれる彫刻の如きは、全部凡て圓滿に近いものゝ例となるであらう。史家は此れを以て今日に傳はつてゐる古代彫像中最も美しいものとする。愛の女神の優美にして圓滿なる顔にギリシア特有の威嚴と聰明とを藏するは言ふに及ばず、首より胸腹にかけての肉附の絶妙、就中斜に體をひねつた立ち姿のうまみは評家の嘆稱して已まぬところである。兩手を缺損してゐるから何をしてゐるところかは分らぬが、腰より下に緩衣を纏うたのは、全裸體が女神の威嚴を傷くるのを恐れての當時の套襲手段であらうといふ。而して其の緩衣の刻みかたも、たとひパーセノン宮の女像に於ける精緻はないにしても、粗刀を使つて而も纏綿自在の優美さを十分に發揮したのは、其の完作たる所以であると稱せられる。結局此の作は之れを頭のみと見るも、體のみと見るも、はた衣のみと見るも、凡て完域に達して全體何れの部分が特に目につくともなく渾然として優雅美妙の感を人に與へるものである。世界最美の彫像といはれるのも所以あることであらう。



## 第五

大體に於いて以上の如き風格を追うたトルヴルゼン等の刻彫は十九世紀の初めからして、早く既に之れに代はるべき潮流に伴つてゐた。十九世紀の前半に於いてフランスにはリュード (François Rude 1784—1855) ドイツにはラウホ (Christian D. Rauch 1777—1857) が出て、何れも寫實的方面に前途を開いた。ラウホはベルリンのウンテル、デン、リンデン街に立つてゐる有名なフレデリック大王像の彫刻者で、近代の紀念像彫刻の父といはれる人であるが、彼れも初めはカノーゾ。トルヴルゼン等の古典的作風を慕ひ、中頃轉じて寫實的傾向を打開するの先驅者となつたのである。リュードはむしろ此の方面の中間にさまよつた氣味であると共に、古い形に近世の感想を盛らんとしたもの」と評せられて、其の追ふ所は一層多く現實に近づかんとする寫實的傾向であつた。されば此の二人の如きは、トルヴルゼン等の代表するクラシシズムが漸く新様の藝術に移らんとする過渡の状態を示すものといつてよい。

其の後三四十年のあひだフランスにはダヴ、ダンゼン (David d'Angers 1788—1856) パーリー (Barry 1796—1875) カルポー (Carpoux 1827—1875) 等みな前後して寫實的傾向に一進し、以て寫真に示したシャブー。デュボア等の時代に及んだ。之れが略千八百六七十以後を代表する。さればシャブーもデュボアも、其作風が古典的に對する寫實的であるといふことは言ふまでもない。即ち圖に示した二人の作品を以て、前のトルヴルゼンが作に比べれば、そこに兩者の相違が認められる。併しそれと同時にまたシャブーが作とデュボアが作及び更に此等と次のローダンが作との間にも重要な相違が認められる。寫實的傾向がさらに動搖して自然的傾向に行くの端は茲にあるのでないか。

## 第六

シャブーは最も人氣のある作品を作るを以て知られる。一代の傑作は即ち此の歴史彫刻『ジャンダーク』で無邪可憐な田舎乙女が、一朝神の命に感じて、身を以てフランス一國を救はんとするの大決心をなす其の神秘的瞬間を刻んだものである。



題が已に彼の國人の興味を惹くべく出来てゐるのは言ふまでもない。今なほリュクザンブールの彫刻室に備へつけられて、藝術を解すると解せざるとに拘はらず此の前だけは誰れでも素通りしないで立ち止まるといふ言は、素人好きのする彫刻である。上を見上げて一心を凝らした顔には、非常な大決断の威力が眼と口とに見はれて、殊に其の堅く結んだ口の廻りの筋肉には、強すぎはせぬかと思はれるまでの力が出てゐる。兩手を膝に突き合はせたのは顔の表情を補助するものと見るべく、曲げた首の角度、體のひねり、袴の和かみ、足の優しみ等は彫刻的技巧の興味之源となつてゐる。評家は此の作がかゝる題目のやゝもすれば陥らんとする弊、すなはち芝居氣、舞臺的といふとを脱し得て、無垢單純な田舎乙女の美しさを失はなかつたを稱へる。蓋し一層多く寫實の精神に合するの謂であらう。芝居氣、舞臺的とは、中に十分ならざる感情を、外に誇張して、無いものを強いてありげに見せんとするの結果、作爲不自然の態度に陥るの意である。言ひかへれば感情の乏しい作家に多くある弊で、其の意味でのクラシカルな作風に多く伴ふ弊である。又は其の作風が有する感情以上の感情を出ださんとする時に生ずる弊であ

る。シャブーは幸にして此の弊を脱し得た。若し彼れが感情にしてそれだけの深さがなく、又彼れが作風にしてそれに適應するだけの自在性を缺いてゐたら、此の作に於けるが如き内容外形の調和は得られなかつたであらう。而して之れを夫のトルブルゼンに比べるに『マキューリ』は智慧發明といふ感想を主とし、『ジャンダーク』は天の聲を聞いて田舎乙女が殉國の女丈夫に化せんとする刹那といふ感想を主とする。其の表はすところの既に幾倍曲折深長を加へたるかは言はずして明かである。而も之れが飽くまでも田舎乙女といふ人間の現實境を離れずして具象せられたのは、以て其の作風の如何に自在性適應性に秀れてゐるかを察するに足る。クラシシズムの制約を一旦切り放つにあらざれば、是れだけの個的な感想を表はすべき外形の自在性適應性は出て來ない譯である。トルブルゼンに比ぶればシャブーは寫實に數歩を進めたものであるが、更にシャブーみづからとして之れを見れば、我等は尙そこに幾多の不満足を見出だす。ジャンダークの全像が優美整頓といふことに於いて完成的であるといふことは何人の目にもつく。見るからして如何にも完全である。また其顔に出てゐる感想に於い



ても、之れをクラシカルな他の作品に比べれば、いかにもそこに動があり深さがある。つて何となく人の胸を轟かす。併し同時にそれが我等には何だかまだ十分でないやうな氣がする。冷靜、端麗といふやうな印象が残る。冷靜、端麗、完全、是等のものが尙殘存してゐて、動きかゝつて來るものを鎮めるといふ感が此の作に對する不満足の原因である。結局寫實的要素と古典的要素との結合した状態である。古いクラシシズムに對しては進んでもゐやうが、其進んだ程度に於いて再びクラシシズムになつてしまふ、古典的寫實主義といふに歸する。之れが僕の『ジャンダーク』に對する結論である。此の像に對する時は、其の眼や口に活きて動くところの近代の精神があるやうに思はれると共に、全體として何だかたゞ端麗な、優美な、完全な、滑かな、靜かなものゝやうな感が伴ひ起る。若し古へのジャンケルマンとレスシングとをして之れを見させたら、前者は、是れ其のギリシアの精神を追ふがためなり」といひ、後者は、是れ彫刻の力の限度を示すものなり」といふかも知れぬ。

## 第七

同じ結論は異つた方法によつてデュボアが作にも加へられる。『ナーシッサス』は是れまたリュクザンブールにあつて人の眼を惹く彫刻の一つであると共に、デュボアに取つては一期を劃するの地位にある大作である。彼れは本來寫實的と古典的との二つの傾向を示してゐた人と見える。其のはじめは専ら寫實的方向に走つてゐたが、寫實の動もすれば解剖的眞實を寫すと稱して外形的粗硬の面のみを寫すといふが如き弊あるを不満とし、之にクラシシズムの優美柔和な所を加へんとした。斯やうにして彼れの作もまた古典的寫實といふやうなものになつたのである。而して『ナーシッサス』は此の寫實的と古典的との調和の成功した頂點を示す作と稱せられる。

『ナーシッサス』は題材も之れが取り扱ひ方もクラシカルである。しかも其の中に近世寫實の精神が混せられてゐる。ギリシアの傳説によるとナーシッサスといふ美少年が水鏡に映る己れの姿に見惚れて溺れ死んだ。其の精靈が化して花と咲いたのがナーシッサス即ち水仙花であるといふ。されば此の彫刻はナーシッサスが泉のほとりに立つて左の手に衣を掲げ右の手に之れを掴んで頸を垂れたまゝ、恍惚



として足元の水を眺め入つてゐる。掲げ曳いた衣で傾斜した體の釣合を取つて、すらりとした全體の姿勢には若い男性體の柔かな優美な態を含む。之を評すれば、作の中心となつてゐる感想は『ジャンダーク』に比べて必ずしも近代的でない。また全體に完成的で美麗に整つてゐて、靜かに固つた趣がある。是等は却つてクラシシズムに逆戻りした氣味であらう。けれども彼が寫實的風格は、其の肉の刻み方及び顔の表情に溢れてゐる。『ナーシッサス』の胸より腕にかけての肉附には、所謂クラシシズムの靜的、理想的な面に見られない、動的、個的現實的な凸凹がある。亦其顔はうつとりと水中の姿に見惚れゐる眼が現實の味を含んで、従つて顔全部がギリシアの神々しさよりも、人間的個人的な表情を多く有してゐる。要するに美しいけれども何處にか無邪氣な活きた人間の影が潜んでゐて、半神半人の端麗な所が少ない。

## 第八

今以上の論を概括するときは、我等は寫實主義の動搖といふことに思ひ及ばざる

を得ない。トルヴルゼンの後、リュード、ラウホ等には古典主義の動搖して寫實に之かんとする過渡の状態が見えてゐた如く、今シヤプー。デュボア等には寫實の更に動搖して何れにか之かんとする、また之かざるを得ざる徵が見えてゐるではないか。而して此の新らしい道は、シヤプー。デュボアに示されずして後のローダンによつて打開せられた。僕は之れを彫刻界の自然主義と呼ぼう。

寫實主義といひ自然主義といふことには、單に彫刻界のみならず、文藝全般にわたつて未だ明白な定義が與へられて居らぬ。ドイツの『近世美術史』の著者ローゼンベルグといふ人は、繪畫論の序に兩者を相并べて、寫實派は自然を自然のままに醜は醜、美は美と寫せども、それが爲めに畫家の圖取、布置、色、影等の特權を棄つることはしないもの、自然派は全く自然に無條件の服従をなして、偶然的でも無形式でも無秩序でも、構はず自然の來るがまゝを寫すものとしてゐる。蓋し表面の解釋として要領を得てゐるものであらう。たゞ僕を以て之れを見れば、今少しく立ち入つた解釋が欲しい。二つながら客觀を客觀のままに取り扱つて、主觀の作爲を許さぬといふ點は同じであるが、寫實主義はひとり全體的な布置、結構といふ作爲を



ば許し、自然主義は之れをも斥けて全然の無作爲とするといふ。此の説は或度迄は眞理である。併し所謂全體の作爲と然らざる作爲との區別は事實に於いて立ち難く、また自然派の作品と稱するものが必ずしも全く一切の作爲を排し得るとは限らぬ場合が多い。結局はたゞ作爲の痕跡の多少といふ程度問題に歸してしまふ。

それよりも重要な問題は自然派がかくの如く作爲を減じ行かんとする動機は何であるかといふことである。何のために成るべく多く自然に接近せんとするか。其の答は夫の英詩人ワーズワースの自然主義を評した一評家が寫實派を難じて「冷かに理解的記録を作る」といつた言に見出だすことが出来る。「冷かに理解的記録を作る」を憚らすとするの弊は、やがて内にある生きたものを求めんとするの弊である。作爲を排して自然に肉薄せんとするものは、之れによつて内部の生命に觸れんとするからであらう。一層動的な、一層深いものを求めんとするからであらう。自然派本來の出立點は此所にあるのではないか。寫實派が古典派に對するの不満足も是れであつた。今亦自然派が寫實派に對するの不満足も是れである。

## 第九

議論がやゝ本題を離れ過ぎたから今一たび彫刻に還つて此の論を結ぶととしやう。そも／＼前回に述べたやうな自然派の本意は如何にして實現せらるゝか。之れをトルヴルゼン以下シヤブー、デポア等に至るまでの彫刻について見るときは、其の完成的技巧を破り去ることも其の一つである。各部凡て美しく完全にするといふ如き態度をすてゝ重要の一部に注意の燒點を集めるため、そこに殊さらん力を用ひ、他は簡刀粗篋に軽く刻み去るといふが如きはそれであらう。即ち一見粗にして未完成な作品かとも見える所に却つて自然の生命が出て来る。想ひ出す一話は、先年ロンドンのローヤルアカデミー展覽會に、肖像畫家サーゼントがチャームバレン氏夫人の肖像を出品したとき、恰かも粗略未完成といふ通俗評が盛んであつて、多分期限に迫られて作者が書きかけのものを出品したのであらうなどいふ滑稽な評もあつた。併し事實はやはり前述の意味での畫家の腕だめしの畫であつたらしい。彫刻に於いても同じ理があり得やう。また總じて表面の



輪廓に大胆なる粗線を用ひて、餘りに滑かなものゝ往々單調となり無活動となり死となる弊を避けんとするが如きも、前段の理と相聯つて生ずる一現象である。併し此等外形上の工風よりも更に重要なのは、中身となる感想そのものが直ちに生命に到達する底のものたるを要することである。クラシシズムにあつては多く單に優美、威嚴、聰明、歡喜、苦痛、筋力といふ如きものが其の現はさんとする感想であつた。寫實派に至つては稍其の限域を廣め、更に複雑な種々の現實感想を中身とするやうになつた。けれども此等は尙ほ斯くの如き種々の感想そのものを行止りとしてゐる氣味である。自然派はすなはち此等の感想をたゞ手段として、其の奥に更に何物かを髣髴せしめやうとする。それは即ち生命である。ジャンダークの感想はジャンダークの感想で了るのが寫實派の本意なら、自然派の本意は之れを以て更に深い或物を表はすの手段材料とする。而して其の深いものは唯僅かに生命と名づけて微かに摸索し得べきものである。是に觸れて始めて其彫刻は動的時間的の性を帯び、以てレスシンクが立てた制限の埒を切り放つを得るのである。

僕は今上來の論の總括としてローゲンが作『接吻』を提出する。リネクザンブール美術館にあつて我等の魂を駭かすものは此大理石像である。題意の感想は勿論、斜に相抱いて接吻してゐる二個の頭を中心として體軀も手も之れを補助してゐるのであるが、併し其の接吻はたゞ是によつて生命といふ一事實の最も熱烈な表現を得んがためである。また臺となつてゐる巖石乃至之れに彫りつけられた足部臀部の如きは殆ど作者が筆を取つて立つた當時眼中になかつたかの如く、全く未完成の態をなして、しかも其の未完成なる點に想像の餘地もあれば大胆なる力の充溢をも認める。

概して此の彫像は下部に粗にして、上部に移るにつれて威力を増して來る。但し自然の姿勢上顔は殆んど見えない位であるが、顔の表情を中心としたものでないから何の差支もない。此の大胆な粗面を用ひて刻み去つた手、腰、背、頸の寫實的筋肉からは、生命といふ一團の流動物が簇々として其相觸れた唇に漲り上るかと思はれる。それは單なる筋力ではない。活きたものといふ感である。生命そのものといふ感である。之あるがために其の接吻はたゞ一時的の模様のやうなもの



でなくして、生きて續きつゝあるものといふ感じが起る。之れを要するに二人相擁したる石像に生命を寄せて、其の接吻を動的、時間的のものとしてせんと試みたのが、ローダンの此の作である。而して是れが近代の彫刻に見える新しい抱負でまた尙續けられつゝある試みであらう。

此上甚だ粗硬の論に流れたが、添附したし寫真圖によつて筆の足らざる所を補ひ給はんことを望む不宣。(明治四十年四月)

## ドイツ近代の銅像彫刻

明治四十年十月二十日、予が母校早稲田大學は、創立者伯爵大隈重信氏の銅像を建て、其の除幕式を行つた。予も亦た大典に參し得た一人として試に歐洲近代の銅石像彫刻に關する趨勢を述べ、以て當日を紀するの意に代へやうと思ふ。蓋し歐洲に於ける近代の立像事業はドイツにあつて最も盛んである。此の國が新興の勢にまかせて専心一意、内に智と富との充實を圖ると共に、國民傳來の強烈な祖國的觀念で巧に之れを集散する結果は、發して外に見はれるもの、概して誇耀盛裝、修飾して以て國を美にせんとするにあらぬは無き趣を呈する。街衢、建築の外觀から、庭園、車馬の設備に至るまで、およそ新代の技術、新代の文明で成し得るもの、乃至新代の富によつて購ひ得るものは一つとして之れを逸することを欲せず、汲々として備へて至らざらんことを恐れる。かやうにして新代文明の光華は、燦然として此の國に輝く。此の意味でドイツの美術工藝は最も觀るに値するのである。



ドイツに銅像石像等の見るべきものゝ多いのも一つは此の理に外ならぬ。嘗に見るべきものが多いのみならず、見るに足らざるものも亦た多く、凡秀相混じて數の上に先づ比類のない盛觀を示した。學者、文藝の人、軍人、政治家、およそ傳へて國の誇りとするに足るもので、彫像によつて紀念せられないのは稀れである。街路の辻、公園の隈、大建築物の前、殆ど凡て紀念像の聳へてゐぬ場處は無い。ヨーロッパの中でも、別けてドイツは紀念彫像の國である。従つてヨーロッパの近代に於ける紀念彫像の變遷は、最も明にドイツで見られる。

紀念彫像の一般彫刻に於けるはいふまでも無く、丁度肖像畫の一般繪畫に於けると同じ關係である。根本に於いて現實自然を離れ得ない。本人に肖ぬ紀念像は紀念像の役をせぬ譯である。其の美術的生命は現實自然に似たといふ事以内に存せねばならぬ。されば繪畫に肖像畫の繁昌するのが、一方から見れば所謂寫實的風潮の一面であると同じく、彫刻界に肖像彫刻の勃興して來たのが、斯界の寫實的傾向である。

今ドイツに於ける近世の彫刻發達の次第を見るに、普通其の中興の祖を十九世紀

の始めに榮へた彫刻家シャドツ(G. Schadow 1764—1850)に歸する。夫のベルリンの正大門とも見るべきブランデンブルグ門の上に安置せられるクオドリイガの馬車像、佛人の爲に一時奪ひ去られて復更に取り返した有名な彫刻の作者は此人である。けれども茲に述べんとする紀念彫像の眞の開祖は稍、後輩たるラウホ(C. D. Raue 1777—1857)に求むるを至當とする。ラウホといへば、或は名を忘れてゐる人があるかも知れぬが、ベルリンの菩提樹街頭に立つてゐる、あのすばらしいフレデリック大王の馬上像の彫刻者といへば、知つてゐる人は容易にうなづくであらう。ベルリン中にある銅像の數は何百か知れぬが、美術史上の偉觀として見るべきもの、此の銅像の如きは稀である。

フレデリック大王の銅像をして益々意味多からしむる他の一對照は、新議事堂の前に建てられたラインホルド・ベガス(H. Begas 1831—)のビスマルク像である。フレデリック大王の銅像とビスマルクの銅像と、すなはちラウホとベガスとの對照でドイツ近代の紀念彫像の大勢は代表せられる。

彫刻界のラウホを説けば、勢ひ傍らに建築家のシンケル(J. Schinkel 1781—1841)の



たことを想ひ起こさざるを得ない。シンケルとラウホ、是が實に十九世紀上半のドイツの美術界を支配した名である。シンケルは千八百二十一年にベルリンの帝國劇場を立てたが其の様式は一言以て掩へばクラシカルであつた。沈着典雅の中に變化の味を持たせた點に於いては、彼れが一代の作中最も優れたものゝ一と稱せられ、彼れは此等の作によつて建築界の泰斗と仰がれると共に、古典的趣味は愈一代の風潮となつた。ギリシア人の建てたと同じ氣持で同じ物を建てたいといふのが、シンケル一生の願であつた。

斯やうな建築界のシンケルと絶好の一幅對と見られたのは即ち彫刻界のラウホである。彼れの彫刻様式も亦た當時の風潮と相合して、クラシカルであつた。たゞ彼れの一大飛躍は、紀念彫像によつて寫實的意義を斯界に導き入れたことである。勿論彼の刀法は何所までも古典的であつた。すなはち其の刻む所はフレデリック大王の肖像であつても、其の中に見はれた美術的感想は、熱烈にして動いて居る大王よりも、冷靜にして沈着高尚な、威儀の勝つた大王となつた。しかも、斯くの如き感想を他の空想的な題材に寄せずして、フレデリック大王の肖像を寫生する中

に寓した。一面は古典的であるが一面は大に寫實的である。斯やうにして從來あまり振はなかつた紀念彫像界に新生氣を注入し、ドイツ彫刻の大半を此の方面に趨かしめた。ドイツの銅像美術は實に是れから興こつたといつてよい。

ラウホがフレデリック大王の像を刻んだのは、千八百五十一年であるから、正に彼の技の老熟した時代である。像は凡て四十四呎の高さに上り、大王が右手に撞木杖を持ち、毛皮の外套をゆるやかに羽折つて逞ましい馬に跨り、凜然として行手を見やつた姿である。俊邁の氣が颯として人を襲ふ。馬は將に一足を曲げて歩まんとして居る。而も此の像全體が我等に與へる感は、千軍萬馬の間に馳驅する人といふよりも、むしろ靜に玉座に憑つて威風あたりを拂ふの人といふ意味である。動的よりも靜的に近い。要するにドイツの紀念彫像は其の始め十九世紀の前半に於いて、紀念彫像といふ點で彫刻界を寫實的方面に向かはしめると共に、古典的風格で在來の好尚を續けてゐた。蓋し夫のナポレオンのためにベルリン全都を荒されて以後、ドイツ人の執拗な反動力は、却つて堰き止められた水の一時に切れる勢ひで、新興のベルリン大學を中心に、文明のあらゆる方面が非常の活氣を呈し



て来た。彫刻界建築界に於けるラウホ。シンケル等が古典趣味の隆盛も此の潮勢の結果に外ならぬ。加ふるに、大戦後のドイツとしては、一代の偉人と崇めらるべき勇士が續々出て来て、之れを記念し表彰する記念彫像の必要が一層ラウホの大才を刺戟したのであらう。

下つて十九世紀の後半に及び、一方には尙多分にラウホの餘風を追ふ、ジーマリンダ (Dr. Siemens 1835) 等の古典的記念彫像の行はれると共に、他方に一條の新路を開拓したのが前に言つたベガスである。評家は之れを名づけて彫像上の自然主義といふ。すなはち彼れはラウホ乃至其の餘流を汲むものゝ作の、寫實とは言ひながら、尙大に形の典雅均整などいふことに束縛せられて生きた當人を十分に自由に刻み出だし得ざるを遺憾とし、出來得る限り生きた人間を彫らうと企てた。是れが近代に於ける記念彫像の一轉歩である。

ラウホに建築界のシンケルを配する如くベガスには繪畫界の大才レンバハ (E. Henrich 1836) を并べることが出来る。レンバハは人も知る如くドイツ第一流の肖像畫家で、ベガスと同じくビスマルクの肖像を描いて有名な人である。其の地位

といひ、偶然相一致した成功作の題目といひ、此の兩人はおのづから并べ舉げらるべき奇縁を有してゐる(ベガス以下レンバハに至るまでの人々には、既に物故したるものもあると記憶するが、今手元にそれを調べる材料が無いから、暫く其の生年のみを記して置いた)。

ベガスの頃から記念彫像の事いよゝ多く、漸く濫に流れんとするまでに及んだ。ベガスは一方ジーマリング等の古典派と相並んで畢竟此の機運に乗じたのである。彼れの作風は一方に於いて前述の如く古典派の沈靜典雅の形式を脱却して更に多く現實自然の人間に近よらんとすると共に、一方古典派の反動とも見るべき文藝復興期式の華麗な所をも加へんとした。此の二面の趣味の結合したものが彼れの重なる風格と見られる。

彼れの傑作ビスマルクの銅像は、千九百一年の完成で、此の偉人が頭に兜形の帽を戴き、制服を着け、左手にドイツの國券を持ち、右手に劍を杖ついで、やゝ反り身になつて正面を凝視した所である。立像の高さ二十呎、臺ともでは八十呎に及ぶ。ビスマルクといふ性格の中心を其の強大な意志の發相に求めて、言はゞ比較的現は



し易い道を選んだため、銅像としては十分の成功を得たと稱せられる。其の臺下の寓意的彫像については批難もあるが、彼れの本領——肖像彫刻の偉大はよく其等の批難の上に挺立してゐる。されば此の咄々として人を歴するやうな大銅像は實に自然派紀念像の目標である。

ヨーロッパにあつては、銅像彫刻の上にも是れほどの變遷曲折があることを忘れてはならぬ。(明治四十年十一月)

## ルイ王家の夢の跡

### 一

ブルボン王家の榮華は三代にして亡びぬ。千七百九十三年、ルイ十六世がギロチンの露と消ゆるや、流れ淀みし斷頭臺下の血は凝りて王者の恨と朽ちず。されど傳へ聞くだに魂銷ゆと覺ゆるは、十四世王が豪奢のさまなり。藤門平家の例は物の數かは。佛蘭西一國の富貴を身一つに荷ひて、全盛は歐洲二千年の歴史に并ぶものも無し。七十二年のあひだ人間の權勢悉く己れに歸して、吾れは是れ國家、藝術は以て己れを莊嚴すべく、劍戟は以て己れを誇耀すべし。ヴェルサイユの金碧裡に恒住の春ありて、羅綾の風粉黛の香ひ、燕樂日夜を分かつた。ルイ大王が黄金の代は、まこと人生の夢に似て、而してのち二百年、明けがたの薄あかりする我等が世にも、輪廊あざやかに影を遺すは夫の二百餘房の歡樂殿なり。されば阿房宮の昔は知らず。主亡き榮華そのまゝの跡を訪はんとするものは、佛蘭西ヴェルサイユの宮殿に往け。



## 二

ルイ家三代の文明は、煥發してヴェルサイユの宮殿となれり。宮殿の全部は、やがて一葉の藝術にして、富麗豪華の態、眞に世界の何ものも以て比するに足らず。十七世紀の歐洲の文華は、佛蘭西に精粹を萃めて、此の一宮殿に結晶せりと見るべし。ポツダムなる無憂宮の規模は、獨乙國民が示して世界の誇りとするところなれども、ヴェルサイユの原本に比すれば、氣品に於いて、はた技巧に於いて、同日の談にあらず。

ヴェルサイユの宮殿がブルボン家三代百餘年の間に於いて多少の變易増減を経たるは言ふまでもなし。ルイ十四世に驕妃マントノンあり。麗はしきこと雪の如く、冷やかなること氷の如く、舊教の狹隘なる情味に矯飾虚榮の色を塗りて、こゝに一代の風尚を作り出だしぬ。ルイ十四世期の文明は、此の意味に於いて一婦人マントノンの導くところ、彼の女もまた大いならずや。ヴェルサイユの藝術に其の風あるは、固より異しむに足らざるなり。

ルイ十五世の内廷には寵妃ボムパドヴァ及びデュバリーあり。ボムパドヴァは絶世の美人と稱す。王官祿を以て之れを廷臣の妻たる身分より購ひ得て妾となす。宮殿は是れよりたゞ彼の女が紅嬌翠艷の化粧の間と化したんぬ。

さはれ是等は尚ほ言ふに足らず。ルイ家の一門悉く革命の浪に漂ひて、引く潮のあとに怪巖の如く聳へ立ちしは、ナポレオン一世の帝國なり。此に至りて、佛蘭西の藝術は明かに一轉化しぬ。ブルボンの文華衰へてボナパルトの文華起こる、ヴェルサイユの宮殿はまた此の對照をも示したり。

去年の夏、われヴェルサイユに過りて、其の建築裝飾庭園にルイ家の藝術を見る。所謂ロココ(Rococo)の一體是れなり。ルイ十四世の始めて此の宮殿を経營するや、一代の風尚はなほ大にクラシカルなりき。其の庭園の狀はよく此の理を示せり。然れども其の建築内に裝飾を加ふるに及びて既に大に後のロココの風を成せり。或は之れをバロック(Baroque)式と見る。畢竟や、原始的なるロココに外ならず。而してのち、マントノンの世はボムパドヴァの世となりて、茲に所謂ロココは其の發展の頂上に達せり。ロココは實にルイ十四世に發し、十五世に満ちて、十六世に衰へたりといふべし。是れ其のルイ王家を代表するものたる所以。而して其のマダ



ム、マントノンの爲に建てたりと傳へらるゝグラン、ツリアノン宮に入るに及んで、其處にナポレオンの遺物と傳へらるゝ家具のかすゞを見たり。當時おもへらく、何ぞ其の風致のロココと異なることしかく甚しきやと。我れはこゝに所謂アムピール(Empire)體と稱する一彙の藝術に接したるなり。ナポレオンの第一帝國成るや、建國の基礎もと武にあるが故に、音樂に軍樂の發達あり、建築に武器の裝飾あり。されど其の最も顯著なる時尚は、發して雄健の氣、英邁の態を帯びたる裝飾美術となりぬ。雄健の氣、英邁の態、之れを統ふるものは力なり。力の發現、是れ實にナポレオン帝國の精神にして帝國式と稱する藝術の生命また茲にあり。帝國式藝術の標現は偉大なる力が暢達して無碍不撓なるの姿なり、ロココに粉脂の氣、柔婉の態あらば、アムピールには、帝王、權を行ふの概あらん。我れは二つのものゝ對照に、言ひがたき味ひあるをおぼえたり。

## 三

ヴェルサイユの地は巴里を去ること汽車にて略々一時間、ルイ王朝三代百餘年の帝都にして人口五萬を超ゆ。定規もて區劃したるが如き長方形の市街を、横に矢の

根形に貫き來たる三條の大路は、ブレース、ダルメーの廣場に相會して、尖頭はすなはち宮殿の入口たり。宮殿の地域は凸字線をなして、矢の尖端は其の底邊の中央に接す。街衢の全觀、たとへば水干すゐかんの袖を張りて烏帽子を戴けるものゝ如し。烏帽子は宮殿なり、束帶の紐の垂れたるが如きは三條の王道なり。而して宮殿の背後はすなはち一面の大庭園、其の規模の大にして其の按排の精微なるは、眞に人の目を驚かす。後の自然式築庭法に對して、所謂古典式庭園の模範たり。

左翼の門を潜らんとして先づ足を返して此の廣大なる一廓の建物を展望す。中夏の空青く澄みて白雲の僅に其の一隅に漂ふところ、麗はしくも書き出だせる凸凹の古典的輪廓は、左右に延ぶること蜿々千餘尺、優に五萬の廷臣を容れて、居然としてまことに人間の天に驕る姿とも見るべし。されど其の高さの二層三層に止まるに比して横に房を連ね閣を並ぶるの限りなきや、全局の眼界おのづから天より歴せられて地に這ふものゝ形を成す。頭上に何物かの重きを戴くが如きは、此の建築の一瞥が與ふる感情なり。即ち些の重濁、沈鬱の氣は之れより生ず。中に不斷の歡樂を藏するの宮殿が、外形に於いて却つて此の對照を有するは奇といふ



べし。想ふに是れ、ルイ家全盛のはじめ、マダムマントノンが冷靜の風格をこゝに印するものか。

同じき情味は更に後庭の眺めに於いて明に認めらる。試みに宮殿の西の階きざはしに立つて眼を放てば、大いなるかな人の智巧や。翠嵐した滴る樹林の間には、中央に一線の大道果つるところを知らず。是れより左右に或は直なほく、或は斜に、枝線縦横に發して、而も均整方圓は必ず規矩によらずといふことなし。芝生あれば轡の形に小路を切り、花壇あれば色を組み、鍵子の模様となす。水あれば、小なるは之れを花辨に象り、大なるは之れを十字架に象る。紋所もんじょうに似たるは、角切武田菱むすきりたけだひし、九曜星くわうのほし、幾何圖に似たるは、大小等邊不等邊の三角形、辻は必ず圓形をなして、路の八方より會するもの車の輻この如し。さしも廣濶なる庭園は、たゞ是れ花木水石を使役して織り出だせる一面の絨壇模様なり。

されば此の庭園には、智巧ありて自然なし。それ智巧は常に劃一を意味し、均整を意味し、規律を意味して而して此の一面に限らるゝものは人間なり。自然はすなはち劃一の裡に變化多態を藏し、均整規律の上に放肆の趣、自在の形を有す。我等

が人間の事に倦みて自然に之これくとき、放焉はなとして救はるゝが如く感ずるものは、實に此の變態自肆の新生命に觸るゝが故にあらすや。人為の煩に推えずして自然に還るものには、常に此の意義あり。

今ヴェルサイユの庭園は此の變態自肆の一面を缺く、満目すべて均整なり、劃一なり、之れが調子を定むるものは直線と銳角となり。されば、明澄徹底の趣は是れあらんも、紆餘たり、雜然たり、朦朧たるの情致は此所に求むべからず。冷かなり、重々し。端嚴はあれども、煙波の情に乏し。前人が之れを呼んで嚴刻なる古典式といへるもの、亦た此の義に外ならず。

而して此の端嚴明徹の底には、實に一味の哀傷潜む。夫れ端嚴明徹は我等が知識を窮むるの形なり。知識の到達せんとする形式は、如何なる場合に於いても端然井然として一明徹底なることなり。然れども我等一たび知識の之これくところを窮めて洞然たるの後、靜に回顧反覆して其の達し得たる理路に習熟するときは、異しむべし、他が底心より更に微かに一脈の哀感を發し來たることを。言ひがたく微妙なる荒涼寂寞の感は、一見満足ありて虧隙なきが如き知識の奥より閃き出づる



なり。名づくべくんば是れ知識の哀傷か。我等は此所に至りて、天地の最深所に横はる矛盾の大塊に觸着せるなり。我等は知識のあらゆるものを征服せんことをねがふ。而も一たび征服し得たりと信するものは、之れに住するとき却つて寂寞の感に堪えず、哀傷は洞穴より吹き來たる風の如く我等を襲ふ。ヴェルサイユ宮の庭園は一たび見て端麗なり、二たび見て寥寂なり、三たび見て哀傷を惹く。想ふ、其のいにしへ、宮中の夜宴曉に徹して、花の如く蝶の如き滿廷の士女、やうやく翠帳のあなたに疲れ去る頃は、初夏の空に殘月淡く、星薄く、庭の芝生に置く露の繁さ。此のとき窓に憑つて望むものは、矯險三分の眠を帯びて、明けがたの風に鬢の亂れを吹かす楊家の子、刀もて割れるが如き後庭の大路の未霞にくるむあたりを眺め入りては、歡樂足んぬ、そらに新愁の我れを誘ふに堪えざりしなるべし。

## 四

ヴェルサイユ宮殿の外観は、以上の説に盡く。傍門より入りて、室を巡ること階上階下すべて二百餘房、金粉堆裡を過ぎりては花を出でし蜂蝶の、身邊悉く黃に染むかと疑はれ、滿壁の畫圖、每扉の明鏡に包まれては、願望たゞ七彩の虹、往返悉く日月の

影、人をして路迷ひ眼眩して出づるところを知らざらしむ。斯くの如きは、謂ふ所ロココ式建築の意を示せるものなり。我れは更に精しく此の絶富麗の藝術を叙するの、前少しく之れが説理を加ふべし。

帝國博物館の編述に係る日本美術史は、我が日光廟を以て彼の土のロココ建築に比せりと記憶す。是れ固より何人も想ひ及ぶべき類似なるべく、一は廟宇、一は宮殿たるの差こそあれ、諸多の連想に於いて、まことに日光は我がヴェルサイユたるに耻ぢずといふべし。但し此の場合に於ける建築式上の類似は、單に其が有する濃味の彼此相通すといふに止まる。豊富を示し、華奢を示し、靡麗繁縟を示すに於いては兩者一なり。

然れども、ロココが生命とする裝飾の様式は此の外にあり。何ぞや、曰はく放肆なる曲線の疊用是れなり、之れを巻曲線の美術と呼ばん。

更に適切に之れを言へば渦紋、螺線、卷葉蔓草の濫用なり。形は悉く彎曲して、線は悉く婉柔自在、舒びて端に至れば、卷縮して必ず多少の螺状をなす。若し我が國に類を求むれば、渦浪、雲、唐草の組織之れに外ならず。而して日光廟は其の堆金堆朱



の臺に必ずしも唐草模様様の輪廓を用ひず。是れ其の様式の異なる所以なり。今ロココの由來を考ふるに、其の名は佛語のロカイユ(Rocaille)より來たりて、螺狀裝飾を意味し今は世に飽かれて、殆んど陳腐俗惡といふ語と同義に見らる。其の様式に至りては、之より先き十七世紀にバロック式あり、端をミケランゼロが一側の技巧に發して末流の弊は輕快活動の線を用ふることに漸く度に過ぎ、典雅平靜なる古建築の威容次第に崩れ行きぬ。ロココは實に此の脈を引けるもの、されば或は之れを以て直ちに佛蘭西化したるバロックに外ならずとするなり。

## 五

凡そ建築裝飾の如き美術に於いては、色彩の外、美の材料となるものは専ら線にあり、而して線は如何なる形に於いても、曲直の二つを離れず。金を楹はしらに泥でし、朱を椽たぐに塗ぬり壁なまを璫たがひに埋くむるが如きは、色彩によつて美を成さんとするものなり。塔の圓きもの、尖れるもの、壁は横に劃り、階は斜に渡す。此等のものが書き出だす輪廓の美はすなはち縦横曲直の線の配合なり。直線は常に沈靜を意味し、威嚴を意味し、清涼を意味して、色ならば青を以て譬ふべき性を有す。曲

線が與ふる感銘は活動なり、輕快なり、溫潤なり、紅色を以て之れに比すべし。建築が最も多く有する美は直線的なること言ふまでも無し。建築の威容は多く之れより生ず、されば、バロック式よりロココ式に及んで、裝飾に曲線美の應用せらるゝこと其の極度に達するや、柱に、桁に、長押に、累々として堆つたかきものは蔓草の形なり、卷葉の形なり、螺背の形なり、渦紋の形なり。建築本自の柱や長押やの力ある直線は悉く之れが爲めに蔽はれて、輕浮滑脱の曲線のみ表面に蔓り來たりぬ。其の標象するところ察すべきにあらずや。

今渦紋狀の卷曲線が殊さらに斯く寵用せらるゝに至りし起原を考ふるに、夫のカーション(Cartouche)といふものと通ずる所あるに似たり。而してヴォリュート(Volute)といひ、スクロール(Scroll)といふもの、また皆カーションと相通ず。蓋しカーションは、上古埃及人が用ひし羊皮紙類の貼札はりかのさまふゝに刻みし縁かどのあたりおのつから卷縮して、横断面より之れを見るとき、一種の卷曲線をなすに基づくといふ。されば夫の建築史上にアイオニック式と稱する圓柱の柱頭には、明かに此の起原を想像し得るの裝飾を用ひしもの多し。譬へば一紙を展べて其の兩端を撥く下方



に巻き放ちて之れを柱頭に冠したるが如きものは是れなり。然るに下つてコリンス式圓柱の行はるゝに及べば柱頭のカーツィッシュは中央より折れて二線と成り、恰も尖端を外に巻きたる對生葉の如く、はた百合の花瓣を抱き合せたるが如きものと展開し來たれり。是れをアイオニック期に於いて單に直横線の兩端卷縮せるに止まりしと比すれば、媚態幾ばくを加へたるかは、言はずして知られん。後世ロココ式裝飾の中に濫用せられし卷曲圓線は、此に至りて形を成せるなり。嘗にロココのみならず、あらゆる様式の曲線裝飾に於いて、最も濫用せられしもの此の卷曲線の原理に如くはなかるべし。

## 六

また等しく卷曲線の原理といふも、或は對生葉に似たりといひ、或は百合の花弁に似たりといひ、或は蔓草の手に似たりといふ。之れを夫の水の渦卷くに比べて渦紋といひ、螺の背に比べて螺線といふに對すれば、其のあひだ截然として意義の變遷あるを認むべし。後者は尙ほ多く線條其のものに執す、生きたる自然の形似に近づけるの度甚だ微少なり。『意匠の理論及實技』の著者英のジャクソン(E. Jackson)氏

は裝飾美術の原素を分ちて幾何學的、建築的、工業的、植物的、動物の、人間のとせり。若し此の分類に従はば、卷曲線は其の初め専ら幾何學的若しくは工業的より起り、植物的形似に達して、其の繁盛を極むるものといふを得ん。蓋し幾何學的とは、單に線條の組み合はせに美を求むるの謂なり。工業的とは諸器具類の形似に意匠を藉るの謂なり。植物的とは植物の枝葉花莖に圖案を托するの謂なり。之れを水の渦卷くに譬へて渦紋と呼び、之れを螺の拗れたるに譬へて螺線と呼ぶのたぐひは、其の譬喩的稱呼が自然物の形似を示すにも拘らず、必らずしも實の渦質の螺を聯想せしむるが爲に美なるにはあらず、意匠の源は單に其の動いて窮まらざるが如き曲線の一種特殊の進行に存せり。是れ其の幾何學的なる所以。ただ之れを貼札の卷縮せるものと見るのカーツィッシュに於いて、僅かに器用工業の上に美の一派を發せしめんとするの意あるを見る。何とならば卷縮せる貼札は一の器具にして此の形を聯想するとき、そこに單なる線條以外の興味を發し得べければなり。また我が邦に雲の卷舒を模したる雲文といふものあり、浪の頭に擬したる返浪といふものあり。是等は夫の渦紋、螺線に比して、一段多く自然の形似に近づ



けるものなれども、なほ植物形の巻曲線よりも多く幾何學的か、然らずんば逸して模様の外に出で繪畫の域に入らんとするものに似たり。以上の理によりて我れは巻曲線裝飾をまづジャクソン氏のいはゆる幾何學的乃至工業的境域にありしものと見んとす。

之れに植物的標示の加はりしは何の時代なるか、今得て明にすべからずといへども、其の決して新らしきことにあらざるべきは、早くすでに上古のコリンス式圓柱乃至溯つてはアイオニック式圓柱の或るものにすら之れが應用を見るに徴して察せらる。されば今日にありては、植物的原理もまた始より此の種の裝飾の基礎の一となれりと見るを可とすべし。骨に一基礎たるのみならず、今は之れを以て幾何學的、工業的原理を壓し去りたるものと見るも不當ならざるに至れり。我が邦に唐草模様（かきくさばよう）の稱あり、最も此の意を標示するに適せるを覺ゆ。

さらば斯くの如く幾何學性の巻曲綿裝飾が其の内容を展開して植物性の巻曲線裝飾となりしには如何の意義ありや。普通に裝飾圖案の要素を分かつときは、上の幾何學的と呼べる無意味無標示の圖紋と、意味あり標示ある自然物の模寫より

成れる模様との二とするを例とす。之れを我が邦の紙門（かみかど）の模様（ばよう）に徴せんに、其の方圓さまざまの紋様（もんさま）が或は井桁に、或は巴に、單に紋様として描かれたるは幾何學的なり。進んで線を薄（うす）に象り、圖を姫小松に作り、雀を散らし、鳩を對（むか）するが如きは模寫的なり。巻曲線の植物性を帯び來たれるは、此の模寫的裝飾の部に入れるに外ならず。而して模寫的圖紋の最も重要な特色は、其が自然の有機物（かたど）に象る所ある點に存す。有機物はやがて生命あるものなり。生命！實に此の一義を加ふるにより圖紋美術は別箇の新彩を發し來たるにあらずや。

我が見るところを以てすれば、植物、動物、人間の三界にわたりて、有機物中最も形式の勝てるを以て直ちに圖紋模様等の形式美術と調和し得るもの、換言すれば、生命はありながらも、生命が未だ甚だしく其の物體の線形、色彩等を壓するに至らずして、色彩や線形やの外観が直ちに生命の標示たるもの植物に如くは無かるべし。動物以上にありては、其の名の標する如く、動といふ一現象が中心意義として表はれ來たり、他の諸形式をば注意の燒點より押しのくるの感あり。言ひ更ふれば、動物に於いては、單に其が色を見、線の輪廓を見たるのみにては、直ちに生命と聯想す



るを得ず之れに動くといふ一要素をたしかめ得て始めて満足するなり。よし極めて微妙なる線形、色彩の特徴によりて、其の生命の如何を見得る場合はありとせんも此の如きは以て粗大なる圖紋美術の模し得るところに非ず。強いて之れを模せんとすれば、走つて繪畫の領に入る。此等の困難以外に立つものは植物なり、我等は、草木花卉に動を豫期せず、たゞ其の延びたる枝葉幹根の形式乃至其の色によりて、彼等が有する生々の氣に接す。是れ其の形を模して生命を聯想せしめ易き所以なり。且つや植物の形似に於ける曲直線の表象は、比較的簡易單純なり。例へば種々なる葉の周圍は種々なる曲線の配合にして而して其の曲線はたとひ多少の變形を受くることありとも必ずしも以て其の草木が有する生命の表象を失ふには至らず。之れに反して夫の人體の面を劃れる曲線の如きは、一分一厘の微といへども、之を變ずることによりて其の體の生命を疑はしむるほどに鋭敏なる表象を有す。是れより推せば、いちぢるしく線形の變形を要する圖紋美術には、植物の形似こそ最も攝取し易き材料にして、動物の形似は之れを圖紋化するの頗る困難なるを見る。

## 七

總じて圖紋美術の原理は美學上稱するところの形式美の原理なること言ふまでもなし。而して形式美の原理は之れを一括して變化の統一(Unity in Variety)といふ一語に簡示するを得べし。或は線を用ひ或は色を用ひ、或は形を用ひて、種々の圖様を描くものあらば、其の種々の線、種々の形はやがて變化なり。すでに二個以上のものありて、加ふるに此等は地位形態一ならず、變化にあらずして何ぞ。然れども、此等多態變化の形象は、決して無制限に雑多なるべからず、必ず如何なる邊に於いてか劃一せられ統一せられざるべからず。部分は雑多なり、されど全體にわたりて一定の規律あり、是れを變化の統一といふ。圖紋が美術の性を帯び來たるは此の理に合すればなり。

然れども斯くの如き原理の下にある圖紋は、他の姉妹美術と同じく、おのづから二つの相反せる方向に馳せんとす。一は其の原理の半面たる變化に重きを置くものなり。變化を先にするものは、自由を喜び、不規律を喜び、自然を喜ぶ。自然の物象は凡て必ずしも赤裸々の統一性を表せず、一見全く不規律なるが如く見ゆると



ころに其の妙あり。是れ、自然物を模寫すれば、其の形圖は多く自から變化勝ちて統一性に乏しき所以、前にはゆる模寫的圖紋は、來たつて茲に美を求めんとするに至る。日本の裝飾美術に此の傾向の著しきは何人も容易に想ひ到るところなるべく、花草を描き、鳥魚を描くも、すべて之れを原形の自由なるに象りて、たゞ僅に圖紋美術の必要性たる統一の意を點す。されば日本の模様圖は、模様化したる花鳥にあらずして、花鳥化したる模様といふを適當となすの觀あり。西人にして此の理を考へたるもの、一例は、夫の『生理的美學』を著して近世の美學界に一紀元を作れる英のグラント、アレン氏が千八百七十九年の雜誌『マインド』に寄せたる文中に見るを得べし。其の要に曰はく、均整統一といふも同理といふこと、の快味は知識の満足に萌す、理解を助くといふこと、是れなり。又斯くして此れを喜ぶの情は、遺傳的に集積して一種の愛着の情となり、此の情の満足みづからも快味の一源となる。また斯くの如きものを産する人の熟練を嘆稱するの情も同一理に歸すべし。之れを總括して均整統一の快味といふ。然れども均整の快味に慣るゝ時は厭きて一種の反動を生ず、規律を幼稚として不規律を喜ぶの情、是れなり。昔者希

獵人は早くすでに模寫美術、裝飾美術の區別に於いて、此の反動を模寫美術の上に表示したり。更に極端にまで此の意を示したるものは日本の美術にして、日本人の自然を寫すや、先づ其の不規律の方面に筆を着け、進んでは裝飾美術にすら此の用法を用ひたりと。變化の一面を過分に愛するの趣味が、果たして統一を過重する趣味の反動として起れるものなりや否やに就いては、尙ほ大に論あるべしといへども、日本の裝飾美術が西洋のそれに比し、一見別様の觀あるは實にアレンの言ふが如き事實に基づくなり。形式美の原理中、統一の方面よりもむしろ變化の方面を顯著にして、裝飾美術より模寫美術に之の中途にあるが如きもの、我が模様類の特色たるは争ふべからず。之れに反して、統一を先とするの圖紋は、よし自然物の模寫に其の形を發することあるも、而も統一といふ約束のために多大の制縛を蒙りて、自然物が有する自由放棄の態を失ひ、固滯して生動の致なきに至る。余りに規律あり、余りに整然たるなり。夫の始めより全く幾何學的なる圖紋類、たとへば龜甲形といひ、綸子形といひ、萬字といひ、雷文といふが如きは、辯するまでもなし、形を植物に取りたるものにすら、此の傾向あるもの少なからず。十六の菊は菊の



花に則り、五三の桐は桐の葉と花とに則れりといへども、其の模様化して均整統一を重んずるの結果は、殆ど模寫の原意を没して、幾何學的圖樣と成りたり。其の他斯くの如く全然有機的本性を没却するをも厭はず、單に模様圖案を自然物中より探り出ださんとするに於いては、進んで之れを動物の形に求むるも容易なるべし。蓋し動物の形は概して均整的規律的なり。植物に於いては我等は其の不規律的なる點に自然の生命を認むれども、動物にありては、却つて規律的なるを自然と見る。若し樹木にして左右全く均等に枝葉を發したるものあらば、人は之れを不自然にして造り物の如しと感すべけれど、魚鳥の形にありては、左右畧ぼ均等ならざれば不自然と呼ばれん。色線等の幾何學的形似よりいふときは、植物界の支配原理は變化にして動物界の支配原理は統一なるを見るべし。

## 八

然らば統一的なる動物の形似は、同じく統一を生命とする模様圖紋の材案として最も妙なるべきの理なれども事實は之れに反すべし。蓋し圖紋が幾何學的立脚地より離れて模寫的立脚地に接せんとするの動機は、アレンの所謂單調幼稚なる

均整に厭きて、之れに不規律自然の趣を加へんとするにあればなり。即ち統一を生命とするものが、之れに變化を加へんとするなり、模様が繪畫の姿態を着けんとするなり。従つて單に形似よりいふときは、動物よりも寧ろ此の點に自由なる植物を取るを便とすべし。動物の形は之れを淺く寫すときは均整統一の意には調和し易きも、自然の生趣を失ひて、殊さらに之れを借り用ふるの本意に違ふを如何にせん。また之れを寫して深く其の生命に觸れんとすれば、已に高遠に過ぎて模様圖紋等の形式美に止まるに堪えず、逸走して寫生本意の繪畫に投せんとす、紋様美術の約束を破るなり。要するに模様と繪畫と、若しくは形式美と内容美との混和に最も恰當なるものは、植物程度の自然物なるに似たり。

模様が、繪畫の分子を混和して、統一種の變化を自由にせんとするの意は、また靜的趣味に動的分子を加味せんとするにあり。統一といふ現象に對しては、人心は常に靜止に近き態度を持す。凡て領會し、徹底し、結了せる形は統一なり。我等の意識作用が、一たび斯くの如き域に達して、之れを反覆するときは、慣れ滑りて漸く其の活動力の消費を減じ、茲に靜止の狀に近づき行くは何人も經驗する所の事實な



るべし。此の際之れを搖り興こして、新たなる活動に導かんとせば、其の終了し徹底するまでの過程に曲折を加へて、意識をして容易く駛走せしめざるに如くはなし。變化多態にして、各部の経過にも多分の活動力を要するが如くならしむるを妙とするなり。變化を豊富にし自由にするの義これに外ならず。動の理また茲にあり。

而して此の如き變化と統一と、動と静との美學上の原理を、最も簡單に標出するものは二個の線なり、所謂曲線と直線と是れ。

直線は統一を意味し、静的を意味す、蓋し線のうち最も單一にして力を要せざる進行の形を標せるものは直線にして、従つて其の印象は冷靜、明徹、威嚴といふが如きものならざるを得ざればなり。曲線は之れと異なりて、すでに二個以上の力の協同を意味し、直線の静的なるに比して遙に動的なり。我等の是れに對するも、直線のひたすらに無碍なるものを追ふとき、突として彎曲したる線に移ることあれば、茲に一種の刺激を感じて、將さに静止に入らんとせし注意力が、遽然として活動し來たるを覺ゆべし。之れに反して、若し曲線より直線に移るときは、其の結果また

相反す。要するに曲線には常に努力の意識を伴ひ、直線には休止の意識を伴ふ、一は動的にして他は静的たる所以なり。

而して此の如き意義ある曲線を比較的自由に表はすものは植物の形似にして、植物の形似を、或る度まで生動の原意と共に傳へんとする圖紋は、實に唐草模様の類に外ならず。唐草模様が有する原理の價值察すべきに非ずや。

唐草といふ稱呼については、古來絡み草のみの字の省かれたる名なりといふ説あり、此の説に従へば、から草とは蔓草といふ義に外ならず、然れども他方より觀るときは、夫の唐紙唐繪等と同じく、支那より渡來したる珍しき草模様といふ義ならずやとも想像せらる。稱呼の起原はしばらく何れにありとするも、此の種の裝飾模様が我が國にては如何なる時代に如何にして現はれたるか。同一原理に基づける類似模様にて、必らずしも草ならざるもの、例へば前來しばかりいへる渦紋、螺線乃至卷雲の形等の何れが先なるか。古き建築物乃至經卷類の金具、梵鐘の縁飾等に彫られたる唐草、蕨手、渦まきの類が古きか、將た狩衣地、錦、緞子等の織物に見えたる雲、菱、龍膽、唐草、蔓牡丹などいふものが古きか。此等は全然支那より輸入せるも



のか將た我が國自發のものか、そもく兩源相合したるものか。若し其の起原を支那にありとすれば、之れと西洋との比較關係如何。すべて此等は趣味深き別箇の研究題案たり。

## 九

而して如上諸圖紋の根本原理は卷曲線といふ事なり。夕映の空にさまくなる雲の卷舒を見、若しくは河中に水の渦まき海邊に浪の逆まくを見て、こゝに卷曲線圖の落想を得るが如きは、稍々稀なる場合なるべしといへども、紙片、葉端、花瓣等の卷縮せるを見て、卷曲線圖の工風を案出するが如きは、むしろ頗る自然の順序ならんか。さらに進みて、蔓草の一莖生じては卷轉し一莖伸びては卷轉し行くさまに想を托するに及べば、卷曲線の原理は十分の發展をなせるものといふべし。さらば、卷曲線の原理とは何ぞ。古來線の美に論及したるものうち、曲線美について最も重要な説をなしたる者は、『美の分解』の著者英のホガース(W. Hogarth)なるべし。彼れは、形式美の原理たる變化の統一を以て、美一切の原理とし、之れを一種の曲線に代表せしめて、以て就中裝飾美術について巨細の論をなしたり。之れを

ホガースが美の線の説といふ。要は波線若しくは蛇線を描いて、其の二個以上の曲線の連續せる所に變化の意を尋ねんとするもの、ホガースみづからの語を藉れば、美の最要素たる複雑葛藤(Intricacy)を之れによりて標示せんとするなり。

曲線の連續によりて複雑なる一切の美を説明し去らんとするの難事たるは言ふまでもなければ、之れによりて形式美の一面たる變化活動の理を標示するの思想は、注目に値するものなり。また『裝飾意匠の原理』と題する書を著はせし英のドレッサー(O. Dresser)氏が楕圓曲線の説に以爲へらく、楕圓線が正圓線よりも美なるは、正圓線が一中心點に發するものなるに反して楕圓線は二個の中心點を有するがためなり。言ひかふれば一個の出立點を有する曲線よりも二個の出立點を有する曲線が、之れを考察するとき意義複雑なるの理なればなり。従つて楕圓線は更に三個の中心點を有する卵形曲線の複雑なるに如かずと。是れまた曲線美の説明に於いて注目すべき思想の一たるべし。

我等は以上の説より更に一步を進めて、卷曲線の上に同一の原理を認めんとす。之れを例へば、蔭の芽、浪の頭かたむちの如き圖紋は、其の軸に於いて直線若しくは非常に鈍



き曲線をなし、其の頂に及びて急遽彎卷して、而も圓に還らず、次第に其の彎曲の度を急にして、こゝに二個以上の中心點を有する曲線が、不即不離の微妙なる關係を以て連結するの狀を呈す。其の意義、夫の卵圓線よりも更に複雑なるを見るなり。蕨の芽、浪の頭が、枝を生じ脈を分かち、且つ伸びては、且つ卷曲して窮まるるところなきの觀を成すものは、即ち一層複雑なる唐草模様之の原理なり。卷曲線の美は、茲に至りて十分の展開をなせるものといふべし。

此の點を超ゆるときは、形式美の原理盡きて、内容美の原理其の作用を始む。すなはち、寫生の意を援き來たりて、模様の中に繪畫の味を點加するなり。而して唐草模様の多くは、また此の原理をも適度に包含す、其の謂ふところ成長の原理 (Influence or Principles of Growth) を加へたることは是れなり、植物が根より長じ行くの姿を攝取したること、是れなり。植物に象りたる殆ど凡ての卷曲線圖には、如何なる形に於いてか其の根を標すべき區劃線を加へて之れより上騰し行くといふ、成長の意を明にするを例とす。卷曲線圖は、此に至りて當に其の線形を蔓草に似するのみならず、其の精神をも蔓草に擬して、以て生動の氣を着け來たるを見る。一葉の

卷曲線圖は模様ながらにして生きたるものとなるなり。

卷曲線の理はしばらく茲に盡きたりとせん。斯くの如きものを堆積したるヴェルサイユ宮殿の様は如何。

## 十

幾變遷の後のヴェルサイユは、一箇の美術宮たるに過ぎざれども、其の昔は、眞に情海無限の波瀾をこゝに寄せたり。庭の構へは冷きまでにクラシカルなり。膨らみに微妙の線を見せたる古代の石瓶、冷靜の美を希臘に寄せし大理石の彫像、此等のものを點綴せる道は悉く直線にして、此所に逍遙せる宮人等が、肉を暴らし情を暴らしたる蒼白の顔には、歡樂の底より湧き出づる荒涼の感、隠すべくもあらず。

然れども、一たび紅緑の帳を掲げて内裡に入るときは、光景おのづから一變す。冷靜沈重の威あるすべての建築的直線は、漸く注意圏外に墮ちて、視界に進み來たるものは、彫りたる裝飾、塗りたる裝飾の堆積なり。中にも長押しに、柱頭に、額縁に、累々として彙をなし、房をなすものは、夫の卷曲線形にして、卷曲線形のあるところ、金粉狼藉、碧璽を照し、紅帷に映じ、燦爛として我が顔も輝くかと異しまる。すべてこれ



歡樂圓滿の姿なり、粉脂溫柔の氣、歌舞周旋の態、到るところに充ちたり。壁に名畫を懸け、床に名器を列ね、柱に彩紋を施し、天井に神仙を刻む。二百の房子之くとして是れならざるはなし。人間富貴の家も亦た極まれるかな。

## 十一

中央正面の階上に、幅六間、高さ七間、長さ四十間に余るの一室あり。淨玻璃の間(Oratoire des Sines)と呼ぶ。室内一切の裝飾は此の宮殿と共に一代の文華を代表する名畫工ラブリュンの意匠に成りて、當代美術の粹を集めたりと稱せらる。天井の區界長押まはりの凸凹線等に、尙ほ必ずしもロココならざる趣味はありといへども、全局に漲れるものはロココの風潮なり。此の室、庭に面して十七個の大窓を開く。窓の高さ三間に余り、幅之れにかなふ。白玉を溶したるが如き日光此の窓より注溢して正面の壁に達すれば、こゝには柱間悉く大玻璃鏡を掲げたり。埋め木の床また精磨したる一面の玉の如く、走るものをして直ちに滑り且つ倒れしむ。日光この間を左往右往に照射して、身はたゞ大光明の中にと感ずるの外、何事をも思ふの邊なし。柱はすべて碧黒の大理石にして、磨き出だせる自然の理紋は、或時

はしよろ／＼流れの水の跡、或時は曉の空に棚引く横はた雲、或は蔓の如く延び、或は蟲の如く這ひて、こまやかに其の面を飾れり。畫幅を箝したる圓天井は、虹の如く其の脚を垂れて、脚のつくるところ、簇々として群り起こる彫刻彙は、多く形に於いて卷曲、色に於いて黄金、柱頭以上の壁面は之れに蔽はれたり。コリンヌ式の柱頭、窓のアーチの花環、見るとして黄金の光り饒なる卷曲線にあらざるはなし。されば此の淨玻璃の間に、緩舞の裳を翻したる當年の宮女等が、其の風俗に於いて、浮誇の粧ひ殆ど人間の自然にあらざるが如き狂態に陥りて、異しまざりしもの、まことに故あるかな。

## 十二

淨玻璃の間に隣して大いさは其の十が一とも見るべき一室あり。ルイ十四世の寢室にして、彼れが臨終の寢床も今なほ舊のまゝなりといふ。蓋し王者の富と力とによりて、あらん限りの善美をつくせる此のヴェルサイユ宮殿に於いて、更に其の華奢の極點を示したるもの、此の室の如きは無からん。此の意味よりすれば、ルイ十四世の寢室は、またヴェルサイユ宮殿の眼目ともいふべきなり。



室に入ればたゞ見る、中央に逞しき金塗の欄を横たふ。蓋しルイ大王の遺物を保護せんがため、後世の構ふるところ其の彼方に一基の寢臺を安置せり。ルイ十四世が七十二年の長き王位の後、千七百十五年九月一日を以て安らげく此の世の眼を閉ぢしはこゝなりといふ。深紅の帳を深く絞りて、上には天蓋に淡紅淺緑の彩帷を垂れ、崩るゝばかり盛り上げたる巻曲葉の彫刻には、金粉を恣に堆して、指頭を觸るれば指頭も埋もるゝかと疑はる。右に暖爐あり、縁は金粉と唐草となり。其の奥に數尺高き燭臺を置く、また黄金と巻曲線となり。畫幅の縁柱の頭長押の上、扉の面色として金色ならざるはなく、形として巻葉蔓草にあらざるはなし。我れの始めて此の室に入るや、見ることに暫時にして眼眩し氣暈するの感に堪えず、終に長く留まるを得ずして出で去りぬ。あゝ是れルイ王が空しき榮華の跡なり。

## 十三

風物の遷らんとするや、ルイ王の富貴、ボムバドゥアの驕奢を以てするも、ヴェルサイユ宮殿をして長く美術の宗たらしむる能はず。其の纖細婉柔に對する反動の機は、早く十八世紀の後半、ルイ十六世が頃に萌したり。ルイ十四世は十八世紀の始

めに死せりといへども、ロココ式美術はむしろルイ十五世の寵妃ボムバドゥアの生涯と始終して、十八世紀の後半に其の衰微を示せるなり。さればまたロココ美術の運命はルイ王家の運命にして、ナポレオン一たび之れに代つて起つや、反動の氣勢は所謂帝國式美術となりて第一帝國と共に興こりぬ。

ロココに對する反動は第二のクラシシズムなりき。一旦巻曲線の下に隠れたる建築的直線が、其の沈靜の威容を呼び返して、再び表面に顯はれ來たらんとせるなり。而して古曲的といふが中にも、希臘よりはむしろ羅馬に心を寄せて、一切の事、羅馬帝國の昔に式せんとせしは實に、ナポレオンの理想にしてまた其の期の文明なるべし。羅馬式といふものゝ委細は今こゝに論ずるを得ざれども、希臘の後を受けて、典雅沈靜の中に一味の雄健を加へたるものは、其の主なる特色なるべし。支配の氣帝王の相はあらゆるものに影を宿して、威力といひ雄大といふことを其の生命とするに至れるなり。是れ社會國性のおのづからの發現に外ならず。而して歐洲統一の羈圖を有せるナポレオンの人格は之れと歸を一にす。彼れが羅馬帝國の古に式せんとするの好尚は、當時の藝術に影響して、第一期佛蘭西帝國の



下に帝國式の一體を生ずるに及べるもの、亦た宜ならずや。帝國式美術について稍々精しく論せるものには、獨のカール、ロスナー氏(K. Rosner)が『十九世紀裝飾美術』と題する書あり。此の體の美術を標して、威力、單一、適當の三語につゞめたるを見る。

## 十四

ヴェルサイユ宮殿に遊ぶものは、また必ず之れと隣りしたる大小二つのツリアノン宮殿に過るならん。其の大ツリアノン宮に於いて、我れはロココとアムビール。ルイとボナバルトの對照を見るを得たり。

グラン、ツリアノンは既に述べたる如く、固とルイ十四世がマダム、マントノンの爲めに建てたる小宮にして、其の尙ほ平明なる古曲式建築の面影を存するところ、多く後の風氣に感染せざるの藝術たり。中にナポレオン一世の遺物を保留したる一室あり。彼れが用ひし寢臺は、以て前のルイ十四世のそれと對照すべく、其の他、椅子に卓子に、ある限りの什器は一種別様の色調を有して、ヴェルサイユ宮の靡麗の藝術に馴れし眼を新たにす。

ナポレオンの寢臺は其の臺の輪廓、截りたる如き方形にして、頭尾の楯の内面に用ひたる巻曲線は細麗の風を避けて、數尺たゞ一卷曲の雄勁なる趣きを寓したり。金を泥すべき所に一面の木地を見せ、圖紋を要する處には直線を以て劃りたる中央に唯一つの巻曲線圖を施して、堆積累重の臭味を脱せり。之れを要するに金粉を用ふることに漸く濫ならず。鋭き直線は凡てのもの、輪廓を支配して、圓かりしものは多く方形となりぬ。全面にわたりて小巻曲線を堆積せしもの、今は之れをたゞ一の大巻曲線にして雄健の致を添へ、若しくは之れを中央の一葉に減じて純潔單一なる品位を貴ぶ。其の印象は高貴なり、英邁なり、帝王の氣を帯びたり。後のマホガニ細工または我が樺細工の類に似て、橙黄色の木地を磨きたる中央に無造作に黄金の圖紋を置き、其の他には周圍の直線の外何ものをも配合せず、たとへば我が漆器類に菊桐または三葵の金紋を蒔繪したるが如き高貴の風あるもの、茲に見えたる裝飾の特徴なり。總じて我が紋章といふものに一種の韻致あるは、其の多く曲線を用ひたる圓形圖なるに拘らず、規律を持すること嚴に、且つ之れを累積して濫に流ることなく、婉曲を整々の中に保つての微妙なる調和あるがために



あらずや。

## 十五

帝國式美術は、斯くの如くロココに對して清新なりきといへども、何ものか長しへに清新なるを得べき。此の體もまた時勢の遷移には抗し得ず、やがて過去のものとなり了んぬ。ロスナー氏は、此の體の美術を以て千七百八十年より千八百二十年に亘りて行はれたるものとなす。千八百二十年はナポレオンがセント、ヘレナに死せるの前年なり。其の他は、ロココ以後の美術を以て一に古曲式復興と概稱するもの、又はルイ十六世に己に此の氣勢ありしが故に之れを古曲的ロココ時代と稱して、ナポレオン期はたゞ其の連續たるに過ぎずとなすものあり。我れは帝國式に一期を劃するの說を採れり。而して千八百二十年頃より後の古典的美術は、羅馬より更に希臘に溯らんとせりと稱せらる。嗚呼ルイ家とボナバルト家と一代の氣風はまた其の代表者の運命なり。文藝も亦た往々にして之れと消長を等しくす。王者逝いて藝術も其の墓に葬らるといふもの、ヴェルサイユに於いて其の理を見る。(明治三十九年九月)

## 近代批評の意義

眞理と快樂とは我等人生の關の荒野にさまよつてゐる姉と妹とである。互ひに呼びかはす聲は相聞きながらも、絶えてめぐり逢はず。逢へりと思ひしは假り寢の夢。何時かは再び相抱かう。思ふに人の世一切の努力は皆此の一つの願ひである。批評も亦た其の數には漏れぬ。

さて茲に批評といふのは専ら文藝の上の批評を指す、狭い意義である。或る文學美術の作品を取つて之れに或は説明を與へ或に評價を附するそれが文藝上の批評である。

而して批評の意義といふのは、就中其の近代批評の意義といふのは、是れが時代の遷移につれ近く十九世紀の末に於いて如何に目的風格を變じたかといふところである。勿論我が過去の文藝壇には、西洋のそれに對當し得る程の批評といふ者はなかつた。従つて其の歴史的變遷といふが如き者にも、取り出して論すべき意義は無いのであるが、西洋に在つては文藝の他の一方即ち創作の方面と相并んで、批評



も盛に行はれ、また批評そのものに關する議論なども屢々繰り返されてゐる。我が文壇でも近時批評無用有用の論などが盛んであつたやうに記憶する。支那では流石に文學の國であるだけに、古くから批評が可なり盛んであつた。夫の六朝あたりから起つて唐宋就中宗以後に榮えた修辭、詩話、文話の類、其他書話、金石談の如きから、金元以後には金聖嘆等が小説批評の如きすら出て來た。古人をして宋に詩なくして談詩ありといはしめたのを見て、其の如何に批評の盛であつたかは推し測られる。唯此等斷片の批評を全體の上から見て、そこに一貫した意義乃至傾向といふやうなものを見出だす研究が缺けてゐたのである。されば本論は自然西洋の批評を中心として立言することとなる。但し今は敢て科學的に批評といふものゝ定義を下さうとするのでは無い。批評は勿論有用である。古來批評といふことありしがために、文藝が其の眞價を發見せられ、其の生命を永くせられ、其の内容を展開し増加せられたとは明白な事實ではないか。また批評そのものゝ定義解釋についても、専門的に論ずれば未決の大問題が残つてゐる。前に言つた文藝上の作品を取り扱ふ二方法、即ち一はそれが説明一はそ

れが評價についても、或は前者が主であるといひ、或は後者が主であるといふ。而して此の爭論を解くのは決して容易で無い。實は批評といふものゝ根本問題乃至批評の變遷原理は此の二句の消長にあるといつてもよい。茲で文藝上の作品に對する説明といふのは、何も訓詁註解の意味では無い。其の作品の有してゐる形式や中身やの生命を、或は分解し、或は綜合して解説するのである。又評價といふのは、文字通りに其の作品の價值の高下を何等かの標準尺度に照して判定するの謂である。斯やうに説き去れば何事も無いやうであるが此の二命題からして批評は申すに及ばず、文藝全體の運命を左右するやうな疑問をも提出することが出来る。吾人は先づ下に批評の三面について實例を示し、論の出立點を一層明にして置かうと思ふ。

西洋の批評史の中で最も有名な出來事の一節は十八世紀の中頃獨乙で起つた夫の美術史家ヅキンケルマント批評家レスシングとのラオコーン論であらう。ラオコーンとは今伊太利羅馬の法王殿附屬の一博物館にある彫刻像の名で、ラオコ



ーンといふトロイの僧が、親子三人大蛇に取り巻かれて將に死なんとする斷末間の苦惱を現はしたるもの、よく寫真版になつて我邦にも來てゐる。此の彫刻の出來た年代は或は西洋紀元前五世紀ともいひ或は同一世紀だともいふが、蓋し後説が正しいやうである。即ち世は希臘の末、將に羅馬時代に移らんとする頃で作者はローデキアン派といつて、小亞細亞沖のローヅ島に根據を有する一派の美術家が三人の合作、十六世紀にチチユスの温泉場から掘り出された。

而して世界近世の最大彫刻家といはれるミケランゼロは當時之れを見て驚嘆のあまり「藝術の不思議」と叫んだといふ。思ふにラオコーン像は、此の大彫刻家が一叫の批評によつて先づ世の注意力を吸収し得たこと幾ばくであらうか。言はゞ此の一句の批評は今や此の作品の威嚴の源となつてゐるのである。

さて此の彫刻像は博物館中では同じく有名な世界に二つとないベルヅデキアのアポロと相隣して、何れも別格の取扱を受けてゐる。傳説によるとラオコーンはトロイ人のために希臘の神テプチューンに捧げ物をせんとしてアポロの怒に觸れ、海から上つて來た二頭の大蛇のために、先づ二人の子を聖壇の前で捕られ、之れを

助けんとした父みづからも遂に取り殺されたといふ。

彫像は即ち此の親子三人が大蛇に取り巻かれた瀕死の瞬間を刻んだもので、其の大蛇に締めつけられる七轉八倒の苦みを現はしたのである。中央に立てるラオコーンが體は、そつて、右の手に大蛇の胴を高く掲げ、左の手は將に腰のあたりに咬み入らんとする首を掴んで、體軀手足の筋肉の怒張に、非常なる若鬪の力を表し、顔は絶望の眼と呻の口とに限り無き苦痛を藏してゐる。

斯やうなラオコーン像に對して、初めて有名な評を下したのが獨乙のヅキンケルマンで、其の名著『古代美術史』は實に美術研究の上に一期を劃したものの、ヅキンケルマンみづから希臘美術に精通して、秀拔な鑑識力を有した人であつた。彼れがラオコーン論は、繪畫及び彫刻に於ける希臘作品の模倣に就いての説」と題する評論文中の一節で、今は其の美術史の末に採刊せられてゐる。「浪の表は如何に荒れ増さるとも底ひは寂然として騒がざる大海の如く希臘の彫像に見はれし表情は、如何なる感情に於ても常に偉大にして節制ある精神を表出す。ラオコーンの顔面に見ゆるものは此の精神なり」といつて、常に顔面の表情のみならず、全體の筋肉



に漲りわたつた大苦痛の状を説明し、希臘人が如何なる苦痛をも冷靜沈着の大忍耐を以て迎へる偉大の格性こゝに現じたりと讚美するのが其の趣意である。然るに獨乙國民文學の先聲者レスシングは、上の如き論を以て憚たらずと、『ラオコーン』と題する長論文を公にして、詩と彫刻との限界を論じた。蓋し同じラオコーンの傳説は、羅馬の詩人ブーシルも其の作『エーネイド』に於いて使用してゐる。されば論はおのづから兩者の比較に移つて、詩が言語を以て現はし得るところは轉瞬に遷り行く感情の動き方であるといふ。而して彫刻の爲し得るところは此の遷り行く感情の一轉瞬を石に附するのであるから、刻々に動くべきものが却つて定着したものになり、同一感情が其のまゝ其處に殘留し永續することゝなる、即ち不自然の狀態となる。従つて其の力は弱はり其の性質は變ずる。今ラオコーンの像が斷末間の大苦痛を見はしながら、尙且つ一味の平靜を其の中に有するは、畢竟彫刻の現じ得る感情が其の制限度に達したからである。彫刻では是れ以上の熱烈な感情は表出せられないのである。必ずしも希臘國民性の然らしむる所ではない。といふのがレスシングの趣意である。

予は此所で此の兩説を是非しやうといふのでは無い。其孰れが是としても、面白い説明である。此等の批評ありしが爲に、ラオコーンといふ一藝術品は幾層倍味ひの源を豊にし得たか測られまい。今日では、此の一團の彫刻像から如上の批評を分け去ることは出来ぬ。此の批評は殆ど作品そのものゝ生命の一部と化したつたといつても差しつかへはあるまい。我等が此の像を打ち仰いで見てゐる刹那ヴケンケルマンやレッシングの言つた所を想ひ起こして、成程斯うもあるか、あもあるかと思念するときは、即ち趣味の分量がそれだけ豊富になつたのである。而して此の種の批評は實に説明的批評である。ラオコーン像が有する生命を、推理を交へて説明せんとしたものである。取り廣げて其の成分を解説せんとしたものである。

之れに反して評價的批評とは或る既定の尺度標準に照して作品の價值に高下を附するものをいふ。我が舊時の歌俳諧の批評などいふものには是れが多い。短歌は必ず二段切れで無くてはならぬといふ規則を設ければ三段切の歌は幾ら面白いと思つても右の規則に合はぬから、腰折れとして、價值の低いものとする外



は無い。俳句には必ず季を入れよといふ以上は若し季の無い句で面白いのが出来ても、それは取るに足らぬものとせらるゝであらう。西洋には人も知る通り古來劇の三一致といふ法則があつて、時の一致、事の一致、處の一致を缺いた劇は價値の少ないものとせられた。他の人々が許して世界の最大戯曲家とするシェークスピアも佛蘭西の此の派の批評家には上の理由で野蠻の作と罵られた。佛蘭西近世の文學史で最も面白い一節は、夫の十九世紀の初めがた史家がローマンチズムと呼ぶ歐洲共通の新文藝の始めて巴里に凱歌を揚げた時である。由來佛蘭西人の爲す所は概して革命的激變的であるといはれる。頃は千八百三十年二月廿五日の夜、あらゆる戰國準備を整へて鐵の如き決意を合言葉に、テアターフランセースの劇場に新文藝の狼烟を挙げたものは、ザキクトル、ユーゴーといふ若い詩人であつた。作は『エルナニ』。夕方から新派に味方するものは後ろや二階の席あたりにひし／＼と詰めかける。平土間、うづらには當時文壇の主權を擁してゐた反對派クラシシズムの人々が陣取つてゐる。而して幕は明いた。ユーゴーが思ふ圖は外れず、開卷第一に舞臺の上なる女主人公が戸の音に耳を傾けなが

ら唱ひ出だす句は、ことさらに巧んで舊來の格を破つた跨き句であつた。當時の古典的な好尚には、詩の句は必ず一句の境が一意の境であつて欲しい。斯やうにすればおのづから句法が整然として、明晰典雅の調を具して来る。けれどもユーゴーは之れを避けた。整正を破り典雅明晰を破つてそこに格以外、調以外の激越の音を求めんとした。一つは是れがやがて舊派に對する第一の矢文であつた、挑戰狀であつた。舊派の面々も、其の金科玉條とするものを無視せられて、何條黙して已まう。忽ち矢聲は場の一隅に擧つた。身方も豫期したること、関をつくつて之れに應戰し、茲に『エルナニ』を中に据えたる新舊二思潮の決戰が開かれた。而して終宵熱罵怒號の聲休まず。斯やうにして此の劇は遂に四十餘回を重ねるに至つたが、結局最後の勝利は新文藝の手に歸し、新しい趣味は革命的に佛の文藝壇を席捲し了すると共に、ユーゴーが第一流詩人の地位は之れによつて固まつたといふ。此の時古典派が擧げた第一の叫びを解釋すれば、曰はく詩は必ず句意共に切るゝを法則とす、之れに合せざる作品は劣等なり。といふに歸するであらう。之れを評價的批評といふ。



説明的と評價的、此の二面の交代によつて、近く十九世紀歐羅巴の批評は其の端緒を開いたといつてよい。歐洲の十七八世紀は人も知る如く佛蘭西文藝全盛の時代で各國とも多少其の感化を蒙らぬは無いといふ状態であつた。而して當年の佛文學は世にいふクラシシズム、即ち古典的趣味を生命としたものである。されば批評も亦た其の數には漏れず、十九世紀の初頭まで傳下したものは所謂古典的批評である。

古典的批評の特色は上に説いた評價批評を主とするにあつて、其の評價の標準は概して狹隘陳套、且つ多くは形式上の法則といふが如きものに拘泥する。希臘のアリストートル、伊太利のカステルヴェトロ、佛蘭西のブワロー等が垂訓は永く軌範の淵源とせられた。是れ恰も我歌俳の上に奥義口傳の沙汰ありしと同一轍である。

十九世紀の新批評は他の創作、乃至政治社會萬般の上に見えしと同じ精神を以て、此の舊式の批評から脱出して生きたる新しき天地に入らんとする一種の自由運動であつた。従つて其の特色は古典批評の評價的なるに對して説明的ならんと

するにあつた。史家之れを名づけて批評界のローマンチズムといふ。獨乙のレスシング。ヅキンケルマンは早く秀拔なる其の批評に於いて此方面を開拓したが、海を渡つて英國に來ると、詩壇に於ける同一機運の先達たる湖畔詩人ワーズワース。コールリツヂ、中にもワーズワースによつて批評壇の新聲が最も明快に發唱せられた。即ち彼れがコールリツヂと合著の第一詩集第二版の有名な序文は、詩界に新光明を注がんとすると同時に批評の標準に根本的變動を起すべき者であつた。其の結論は詩を感情の自然自由の流露にありとする所から、延いて詩句法といふものゝ之れを拘束するを惡み、一切のポエチック、デキクシオンを斥けんとするの極端にまで走つた。而して傍らにはハズリット等の如き純批評家としての大なる文星が同じ方向に來たり會する。此等の勞力で佛國傳統の古典批評は略ぼ顛覆せられたと見て差つかへない。之れが十九世紀始めの二三十年代である。佛國では稍後れてサントブーヴ出で、批評界の形勢が定まつた。佛蘭西近代の最大批評家たる彼れも亦たローマンチズムの新批評を主張して舊來の古典批評を排斥し、批評は凡て評者が作品から得るところの印象の記述である



が如き觀を呈せしめた。

斯やうにして十九世紀の上半は批評界の革命期である。狹隘な定規標準で評價を下す舊來の批評は破壊せられて、説明的な批評が勃興して來た。今此の新批評が提唱する所を聞くに、從來の偏狹に對しては、曰はく趣味の寛宏多様。從來の拘束的なるに對しては、曰はく自由の判定。從來の推理的傾向に對しては、曰はく感情を重んぜよ。從來の附會的なるに對しては、曰はく美所を發見するを本意とせよ。從來の缺點を穿鑿するものに對しては、曰はく鑑賞を本とせよ。寛宏(カソリシチー)自由(フリドム)感情(フキーリング)印象(イムプレッション)發見(デスカヴァリー)同情(シムパシー)鑑賞(アプレシエーション)。凡そ是等のものが新批評の合言葉である。更に之れを別の方面からいふと舊批評は自然其の判斷の標準を客觀に并べ立てる。反し、新批評は之れを單に評者の心内にあるものとして明白に標準を定立することをば避くるが故に、之れを名づけて主觀的といひ得やう。また蘇格蘭エディンバラ大學の教授セーンツベリー氏は、其の批評史第三卷に於いて、此の種の批評を

名づけて一は先天的(ア、プリオリ)一は後天的(ア、ポステリオリ)と呼んだ。即ち客觀的古的典な批評にあつては、其の作品の産まるゝよりも以前に標準が先づ生じてゐるから、先天的である。ローマンチックの主觀評はすなはち作品あつて後をはじめて判斷の標準もそれに應じたのが立つ、後天的たる所以であらう。是れ亦た事實に當つた名目ではないか。要するに近代の批評は主觀的後天的に端を開いたのである。

併しながら斯くの如き批評が十九世紀の中葉以後に帶着し來つた重要な意義傾向は、實は此の點から始まる。蓋し批評が創作と異なる最大理由は、其の如何なる方式に於てか一層多く知識推理の作用を有する點に存する。自然の事象に感じて、之を文學に托すれば創作を成し、創作中の事象に感じて之れを文字に托すれば批評を成す。批評と創作と同じく感情を根本とすべきは勿論であるが、唯是れにありては其の感情を據ふる間に理智の案排を要すること多く、彼れにありては寧ろ之れを感情下に埋没せしめんと欲するの差がある。或は作品の鑑賞享樂を其のまゝに寫し出だして、文字通りの第二の創作を成すを批評の本意と説くも



のも無いではないが、是れはどうも我等が懐く批評といふ語の意義とは違ふやうである。鑑賞享樂の感に如何なる方式を以てか、理知の味ひを加へて描出する、それに眞の批評といふ意識は發しなくてはならぬ。

然るに一旦斯くの如き意識の竄入を我等の心作用に許すときは、初はたとへ半歩であらうとも、其は既に全歩を許したと同じ結果になる。我等の理知は、究極するところ事物の理由を知らんとするにあるべければ、之れを與へざる限り、其の批評は到底動搖を免れぬ。而して批評の理由はすなはち標準で標準を與ふるはやがて評價の始めである。批評の歸適するところは結局評價ではないか。此の一意識を抜き去つた批評は完成しないものではあるまいか。

一代の才人紀の貫之は『古今』の序に於いて「月やあらぬ、春や昔の春ならぬ、我身一つは元の身にして」の作者在原の業平を評して「その心餘りありて言葉足らず、萎める花の色なくて香ひ残れるが如し」と言つた。茲に一輪の名花の色は無慚に褪せ形は哀れに萎んでも、蓋に薫する清香は尙蝶の羽の移り香に鎖魂の思を残す。簡にして美なる絶好の説明批評と稱してよからう。而も之れすら「心餘りありて言葉

足らず」といふ推理の辭を冠するを禁じ得なかつた。文屋の康秀を評して「あき人の善ききぬ着たらんが如し」といひ「言葉巧みにて其のさま身におはず」と推理したのも、小野の小町を評して「よき女の惱める所あるに似たり」といひ「強からぬはおうなの歌なればなるべし」と推理したのも皆同一經過である。唯貫之は業平の評に於いて「康秀の評に於いて豫め、歌は凡て言葉と感想と一致せざるべからず」といふ規則をば有してゐなかつた。また小町の評に於いて「歌は凡て作者の人物を現出す」といふ結論をも作らなかつた。是れその説明批評に屬する所以である。けれども是れから一步して規則標準を作り出だすのは譯も無いこと、成程貫之は「言葉と感想とは常に一致せざるべからず、業平康秀の歌は此の理に合せざるが故に完美ならず」とは言はなかつたが、之れを逆にして「業平康秀の歌は言葉と感想と一致せずして完美ならざりき、されば完美の歌は兩者常に一致せざるべからず」とは容易に言はせ得やう。

前に引いたダキンケルマンの場合の如きは一層明白に此の過渡を示してゐる。彼れはラオコーン像を以て、表面の強烈な感情の裏に偉大な冷靜の覺悟の潜んで



ある所に美があるとした。而して同時に彼れが美學上の原理は、斯やうな反對なものゝ調和といふことに存した。兩者は相待ち相照してゐる氣味である。ヅキンケルマンのみならず、古來の評價批評といへども、其の前提としてゐる規則標準は必ずしも先天的とは限らぬ。劇の三一一致といふことは、コーネイユやヴォルテールや、後の批評家が之れを應用すれば先天的演繹的でもあらうが、アリストートルが始めて其の『詩論』で筋の一致といふことを提唱した時は、彼れは「オデッセー」を作るときホーマーはユーリッセスに關せし事柄をば一も語らざりき。たとへばパーナツサス山にて傷つきしこと及び希臘軍にて狂氣を粧ひしことの如き、一あれば他はあるを要せず、またあるべくもあらざるの類なり。斯くして彼れはオデッセーをイリアッドと同じく一事件の上に作成したりといつて、ホーマーを其の歸納的根據としてゐる。降つては伊太利のカステルヴェトロ等が之れに時の一致處の一致を竄入するに至つたのも結局は彼等が先づ作品の上に經驗したところから歸納した後天的のものであるかも知れぬ。

論じて茲まで來れば、説明的と評價的、後天的と先天的、主觀的と客觀的の批評の區

界は甚だ模稜たるものとなる。所詮は連続した一大作用の右と左の兩端のみを取り出した名目に過ぎない。且つ其の兩端に於いてすら二者は互に相結合して存し得ること、恰も夫の論理學が取り扱ふ演繹歸納の二方式の關係に於けるが如し。客觀的批評の中にも、其の客觀の標準を擬する前豫め心中に此の作は佳し彼の作は悪しといふ判斷成つて、而して後ち其の佳き所以悪しき理由を既成の標準で説明したものがあり得やう。また主觀的批評といふものも、其の一作品を佳しと鑑賞する裏面には、悪しと否認する作のあり得ることを拒む理由はあらず。而して佳し悪しの判斷は一種の評價である。縦ひ其の標準は明に客觀には掲げられずとするも、主觀の心の底に埋まつて存してゐることは疑ふべくもあらぬ。意識の闕の外で之れに照準したに過ぎない。従つて之れを我等が知識作用の自然に任すれば主觀の底に埋没してゐる標準を其のまゝに埋没せしめ置くことは不満足である。之れを發掘して明に客觀に掲出せんとするのが、おのづからの傾向である。此の傾向の好實例は、前に點出した佛の批評家サント、ブーヴの上にも見られる。佛文學史に於いて近代の典據たり、且つ彼の國第一の評論雜誌レヅユー、



デ、デー、モントの主宰者たるブリュンチエール氏は、彼れの批評を目して單に自家印象の日記たるが如き主観批評から、漸次に方面を轉じて其の作者の上に考量を及ぼし、作者の性風感想を研究する心理的批評に移つたものとしてゐる。即ち自家の主観にのみ依頼せんとしてゐたものが、それに不満足を感じて作者の性風といふが如き客観的のものに批判の根據を托せんとするに至つたのではないか。而して此の傾向は更に發展して彼れが餘風を追うたといふ夫の、我が讀書社會に能く知られた英文學史の著者テーンに及び、遂に立派なる一種の客観的標準を形成することゝなつた。即ちテーンが作者の境遇、時勢、人種の三標準を掲げて、是れで一切の作品を批評せんとしたのは、サント、ブーヅに見えた思想の同じ流れと見てよろしい。史家之れを呼んで科學的批評といふ。

さらば窮まるところ十九世紀の新批評は如何なる意義を有するか。豫期に於いては新批評家等は舊來の評價的標準的客観的なる批評を根本から破壊せんとした。併し結果は稍々豫期と異なるものであつた。何とならば眞の評價批評、標準批評、客観批評は之れが然めに滅びず、唯其の地位を變じたのみであるから。而し

て所謂地位を變ずるとは、丁度哲學と科學との近代に於ける關係と同じく、始め先天批評から出立するに重きを置いたものが、後には後天批評から出立するを本意とするの形勢となつたことである。昔は先づ理法を習へ、而して作品を之れによりて評價せよといつたのが、今は顛倒して先づ作品を鑑味せよ、而して其の中に理法を見出だせといふに歸した。演繹から歸納に入つたものが歸納から演繹に入ることゝなつたのである。是れが概般の形勢から見て、近代批評の我等に教ふる事實である。

然らば斯くの如くして近代批評が求めんとする新標準は何であるか。舊批評の標準は破れた。跡は批評壇の亂世とならざるを得ない。標準はたゞ主観にあるべしといふ。要は其の主観が完全なものでなくてはならぬ。主観に受けたる印象のまゝを記するといふ印象派の批評も、若し不幸にして其の主観が歪んだものであつた時は、舊批評の狹隘から來る弊と何の甲乙もない結果となるであらう。たよる所はたゞ主観である。此に於いてか彼等は先づ其の主観の完成に根據を求めた。批評上の歴史派比較研究派が廣く古今東西の文藝に通せんと



要した一理由は此の意に外ならぬ。而も尙ほ無標準の批評界にはあらゆるものが跋扈し得る。偏狹なる個人の好悪、恩怨に基おする個人の愛憎、政治宗教等の相違より来る黨派心、是等のものが他の正しい標準と相班して侵入し來たるは誠に已むを得ぬ次第であつた。英國の十九世紀上半に於ける批評壇はまたよく此の事實を證明する。マッシュ、アーノルドも指摘してゐる如く、英國評論壇の槍舞臺たりし『エヂンバラ、レギュー』の自由黨に於ける、之れに對岐して起こつた『クオターリ、レギュー』の保守黨に於ける、黨派の感情が當時如何に多く文藝の批評に累を及ぼしたかは人の知るところである。

されば到底批評壇は舊標準に代つて立つべき新標準を何れにか見出ださざるを得ない狀勢となつた。此の時にあたり、劃然異なつた二つの重大なる傾向を代表して英國の批評壇に見はれたものがカーライルとマッシュ、アーノルドとである。カーライルは人も知る如く英國精神界の豫言者と歌はれ、現在の社會に慊たらずして、新天地新文明を絶叫し、いはゆる文明の批評家指導者を以て一代の任とした人であるが、其の半面はやはり文藝の批評家である。

マッシュ、アーノルドはカーライルに比すれば、後一輩の關係である。カーライルをして十九世紀の中葉を代表せしめれば、アーノルドは其の次の一ゼネレーションを代表する。但し彼れは一方に於いて當時詩壇の知識派ともいふべきものに重要な地位を有すると共に、純批評家としては、恐らく近世の最大家の一人であらう。

獨のレスシング、佛のサント、ブーヴと并んで近代の三大批評家とたゞへられる。さて此の二人が代表するところの傾向を観るに、カーライルは批評の最後の標準を實人生に求めんとし、アーノルドは之れを實人生より獨立して文藝そのもの上に求めんとする。カーライルに取つては、其の『英雄崇拜論』中ダンテ、シェイクスピアを論じた條などがよく立證する如く、詩人と豫言者は同一である。美と真理至善とは同一である。真理を宣傳し新文明新人生を豫言する者が詩人でなくてはならぬ、兩つながらゲイテがいはゆる造化の「公然の秘密」に透入する者でなくてはならぬ。唯一は之れを啓示し他は之れを好愛せしむるの差あるのみ。されは詩人ダンテが大なる所以も亦此所にある。其の眞摯誠實にして深く胸の奥に徹する所が價値の源である。ダンテの濃厚熱烈は是れから來る。ダンテは



廣く寛なる心の人として我等に對するに非ず。むしろ狭く片寄れる心の人として立つなり。彼れが世界大なるは世界廣なるが故に非ずして世界深なるが故なり。カーライルは斯くの如き見地に立つて批評を始めた。是れ批評の標準を生そのもの文明そのもの上に求むるの思想ではないか。されば彼れは晩年に及ぶに従ひます。此の傾向を強くして『ラターデー、パンフレット』時代に及べば、文藝としての現在の文藝は彼れに半錢の價もあらず。繩飛び踊り、オペラ踊り、街道流しの音楽と何の選ぶ所もなきものに、何で精神指導者の任が托されやう。一國の元氣精神は本來文藝によつて指導せらるべき筈である。文藝は一種の宗教でなくてはならぬ。と疾呼するに至つた。而して彼れみづから終には文藝批評の域から脱出して、純粹なる史家、文明批評家となり了つた。

アーノルドは其の批評論中「現代批評の職能」と題する文に於いて、有名なる批評の定義を下し、世に知られ若しくは考へられたる最好のものを知り且つ廣めんとする公平無私の努力」といつた。而して其の公平無私といふことを説明しては心を自由にして物みづからの本然の法則に従ふといひ、高く實際的見地、就中政治宗教

の實際的見地より脱越せよといふ。文藝をして宗教たらしめよといふのカーライルに對して、高く實際的見地より脱越せよといふのアーノルドあるは、面白い照映ではないか。其の單に「最好のもの」といふは、何が最好であるかと問ひ得る限り無判断不完結の語たるを免れぬが、是れは新派批評の當初の沒標準的傾向が別な定義らしい言葉で残つてゐるものと見てもよい。アーノルドの特色として必要な點は其の「感じ且つ廣む」といはずして「知り且つ廣む」といふ所に知識的配色を多分に有すること、及び其の「實際的見地より脱越す」といひ、物みづからの本然の法則に従ふといひ、「公平無私」といふ所に客觀的傾向をあらはすことである。

此に至つて想ひ起すのは創作方面に於ける自然派、及びそれと相混じてゐる「藝術は藝術の爲也」主義である。ブリュンチエール氏がアムバーソンネルといつたフローベール等が自然主義乃至之と連続したモーパッサン等が純客觀的描寫の「藝術は藝術の爲也」主義は要するに作品中から作者の個人格を抜き去らんとするものであらう。又「藝術は藝術の爲也」主義の他の一意味は之をして道德上の實目的から獨立せしむるにある。而してアーノルドの説くところも結局は文藝を道德上の



實目的若しくは評者の個人格から離れて批評せんといふに歸する。文藝は文藝みづからの目的法則に従つて判断せよ、他より標準を倣ひ來たる勿れといふのが中心の趣意である。アーノルドの説は批評界に於ける一種の「藝術は藝術の爲也」主義では無いか(彼れみづからは是れを認めざるに拘らず)。

要するにアーノルドは、文藝をして文藝みづからの標準に依らしめよといひ、カーライルは文藝をして實人生の標準に依らしめよといふ。思ふに是れが近代の批評に相矛盾して存する二大精神では無いか。文藝は文藝の爲めなりといふと文藝は人生の爲めなりといふと、二つの思潮は決して違ひに一を眞とし他を妄とすべきものではない。吾人は實に此の二つのもの、抱和した所に文藝の極致を求めんとするものである。

文藝は文藝の爲めなりといふ語には内容の變遷がある。今若し其の第二句たる「文藝の爲め」といふ意を「美のため」と解するとき、美そのもの、説によつても標準は變ずる譯である。而して其の變じて近代に及んだ諸意義のうち、最も顯著なものは快樂的傾向であらう。此の主義に従へば、文藝は結局快樂の爲である。英國

近代の批評壇では、ウォルター・ベーター乃至今のセーントン・ベリー氏等の唱ふる所が之に歸趨する。同時に文藝は人生のためなりといふものにも變遷がある。功利の爲め乃至教訓勸懲のためといふ思想は、今は過去に屬する。近代の意義は人生最後の眞理と接觸するの謂ひである。文藝が快樂以外に求め得る最偉大のものは是れに外ならぬ。

快樂と人生最後の眞理と、近代の批評的精神が二途に分かれて相得んと争ひつゝあるものは實に此の二者である。而して文藝上の快樂は萬境凡て同一味たゞ有りといひ無しといふの二斷あるのみ、所謂評價無し、大小高下無し。絶對的である。之れに反して人間の眞理は無限の階級を追うて發展する。文明の程度と相應じて變ずるを厭はぬ。相對的である。さりながら獨り此の眞理が文藝に入る時は、最後最上のものとなつて、しばらく絶對の相を着けなくてはならぬ。左なくば眞理は遂に絶對性の姉妹たる快樂と安全に巡り合ふことは出來ぬであらう。たゞ其の最後最上たり絶對たるの假相が所詮人間のものであるため、時と共に、人と共に種々として動搖するをば免れず。即ち美の此の方面に於いて對比を許し評價



を許す所以である。

重ねていふ、文藝の絶對的快樂と人間最後の眞理とは、何れの日か相抱和して不滅の淨光に此の世を包むであらうか。(明治三十九年六月)

# 知識ある批評



今の文壇に奇異なる現象の一つは、創作界が却つて知識に少なからぬ尊敬を拂ふに反して、批評界が甚しく知識の權威を蔑視せんとするの事實である。文藝上の創作は常に中心の生命を感情に託するに拘らず、其の感情の深大を致さんがたのには、知識の掘鑿に待つところ多き人格の泉に、先づ十分の水脈を引かねばならぬ。知識の水脈を穿つといよく深ければ、之れに湧く感情はいよく切に我等が生命の核心に肉薄して、我等が生命の全部を撼搖し、延いて其の背後に横たはる宇宙の生命にまで響くの趣を呈する。感情に高下の品があるとするれば、それは感情を荷ふところの知識の高下にたよつて附ける階等である。知識の展開はやがて感情の展開を意味するの理は、多く茲に言ふを須たぬ。創作に従事する人々が、漸く



三味の境に出入して至醇の心を其の業に傾けるに至れば、おのづから此の源泉に深處大處の依頼あるを要するの理を感悟する。眞に豊熟した創作心には、決して知識の蔑視といふことは含まれて居らぬ。あらゆる知識、最高の知識を悉く自己以内に没收し去らんとするところに、大なる創作心の威嚴が存するのであらう。創作に取つては、知識は排斥すべきものでなく、招徠すべきものである。秀吉ほど家康に尊敬を拂つてゐるものは無い譯である、最高の知識に對して最高の尊敬を拂ふの必要を感せず、又之れを征服せんとするの希望をも有しない程の創作心は、なほ甚だ憫むべきものではないか。無論斯くして却つて知識に征せられるものあると否とは、其の作家の才分如何による。吾人は、如上の意味で創作界が感情を生命としながら、而も知識に尊敬を拂ひ知識に依頼を求めんとすることの至當且つ喜ぶべき現象たるを信ずるものである。

批評は之れに反して、始めから其の生命の多分を知識に發する。知識を疎外するところには、眞正の批評の成立する理由が無い。然るに今の評壇には批評の筆を取るものみづから知識的條件を無視するを以て高しとするが如き稚態のなほ消

えぬものが多い。知識は修養の結果である、上の如きは畢竟修養の足らざるものが、自ら其の足らざるの弱點を掩護せんためにする擬勢たるを免れぬ。批評はそも如何にして起こるか。一文藝に對して下したる價値の判断、及び此の判断の知識的説明、此の二要素が批評といふ言葉の正常な内容である。此の作品は美しい。彼の作品は美しく無い。美しいにも甲と乙とは程度が違ふ、丙と丁とは具合が違ふ。此所までは我等の文藝に對する價値の判断である。之れを名づけて鑑賞の意識といつてよい。而して鑑賞の意識が發表せらるれば、茲に批評の半面が成立する。夫れ鑑賞は人々の自由である。従つて自己が自由の鑑賞意識を自由に發表する上に、他から何等の故障をも挿まるべき理由は無い。創作が作家の創作意識の自由なる發表であると同じく、鑑賞評は評家の鑑賞意識の自由の發表である。

蓋し世の短見者流が往々にして懐く誤謬は、批評を以てさながら、创作者の爲めにするもの、随つて创作者は批評家に對して「我れは批評を要せず」といふの權利あるかの如く思惟すること、是れ一次には批評が單に創作の後に生ずるといふを以て、



直ちに批評は創作の下位に隸屬するが如く考へること、是れ二。中にも後者は最も笑ふべくして而もしばしば耳にする陋見である。常識の上から言つても、茲に先づ一塊の土といふ事實が存する。人間の心といふ事實が之れと相觸れて考察説明といふが如き次の事實を生ずる。彼れもおのづからにして生ずる事實であり、是れもおのづからにして生ずる事實である。類こそ違へ宇宙の事實たるに於いては兩者に何の等差もない、生起の先後といふことは以つて價值の高下を定めるに足らぬこと勿論。批評の創作に於けるも亦た同じ理である。文藝の作品は即ち與へられたる尊き事實である、之れに對する人々の鑑賞批判もまた件の事實に續いて發する尊き事實である。何ものか能く彼れは尊く此れは卑しといふ位階を此の間につけ得やう。

斯くの如くして單に之れを存在觀事實觀の上から考へても、批評は夫の造化が自由で造る萬象、作家が自由に作る文藝品と同じく、評家が自由に形成する鑑賞意識の發表である。他の認諾を待つて始めて存するものでも無ければ、他に倍隸して存するものでも無い。然り、此の理は既に早く批評の半面たる鑑賞に於いて明白

なること以上の如くである。

併しながら更に之れを目的觀、究竟觀の上から考へたらどうであるか。創作について言へば、或は理想の體現、或は眞理の開發、或は利用、或は美德、或は淨樂慰藉の附與、何れを是とするも兎に角、創作が概して目的を有して生ずることは明かである。而して之れによつて其の作品の人間に於ける地位が定まる、價值がつく。批評はすなはち何を究竟目的として起こつたであらうか。

此の疑問を釋くためには、批評の他の半面を見ねばならぬ。即ち批評は鑑賞の上に之れが知識的説明を要する。鑑賞意識と説理意識の結合したものが眞の批評である、批評は單なる鑑賞ではない。批評の存立する必要は實に此の説理意識に在るといつてよい。批評の目的は此の半面によつて最もよく解釋せられる。言ひ換へれば、批評は本來知識の要求に應じて形をなしたものである。たとひ出發點たる賞鑑意識の發表、此れは美しい、彼れは美しくないといふに止まるの判断は、尙ほおのづからにして發する叫び聲であると假定しても、之れに歴然たる目的觀を加へて、其の存立の意義を明にしたものでなければ、今日の批評といふ概念は完



成せぬであらう。單に鑑賞すなはち此れは美しい、彼れは美しく無いといふだけならば、批評は或は目的觀の上から閑却し去られるかも知れぬ、無くて済むかも知れぬ、人間に必要なしと言はれても致方の無い場合が多いかも知れぬ。たゞ是れに説理意識の加はるに及んで、始めて人生必須の一現象となり、根を人間必然の要求に托するに至るのである。

世の輕卒なる者が批評の無用を唱へ若しくは批評の無根柢を難するに當つて、多く陷るの弊は、此の鑑賞を批評の全部と速断するにある。批評は鑑賞の上に説理を加へねば完結しない。批評は畢竟知識上の要求に應せんがために起こつたものである。

知識上の要求とは何であるか。曰はく、疑ひである、知らんと欲することである。此の簡単な命題を文藝の鑑賞に當てはめれば、其處に批評の必要といふ結論が出て來ると思ふ。

文藝の鑑賞に知識的要求の伴ふ場合が二つある。一はたゞ其の理が知りたいといふ漠然たる要求である。二は甲乙鑑賞の結果を異にしてゐる場合に、孰れが眞であるかを定めたいといふ要求である。前者は一見唯好奇の知識慾であるが、併しあらゆる高尚なる學問は此の知識慾を本とする、少しく深く考へれば其れが決して無意義のもので無く、實に遠く人生の根本に連なつてゐることに思ひあたるであらう。我等は何がゆゑに事物の根原理を知らんとするの慾を有するか。シヨペンハワーの哲學を情ひ來たるまでもなく、人は常に眼前の事物と自己との關係を最後まで明めねば安んせられぬといふ性を有してゐる。言ひ替へれば、其の事物が宇宙に列するの地位本來を知つて、我れの之れに對する覺悟を極めたいと思ふ。此の覺悟がつかねば、我れは常に不安定の念に禁えぬ、詮するに我れの安立のためである。此の要求は進歩した頭腦の人ほど強い、即ち所謂哲學的要求である。之れを平凡に解すればたゞ其の事物の理が知りたいといふ漠然たる好奇心乃至知識慾といふに歸するのであらう。而して此の要求は、當面の事物が知識的に明瞭で無ければ無いほど其の度を増すと見える。文藝鑑賞の如きは其の好例といふべく、美しい美しくないといふ趣味上の事實ほど知識的に確説し難いものは無い。且つ動ともすれば、文藝は利用厚生の上に無用の長物とすら見られて



其の存立の意義最も不明瞭と考へられるものゝ一つである。之れに對して根本理を知らんとする要求の起こるのは至當の事ではないか。

斯くの如き要求から出發する批評は、鑑賞の上に説理を加へて文藝の最後の理に到達せんことを斯する。其の終點は文藝の哲學である。所謂美學は之れに相當する。我等は文藝に如何の價値を附し、如何の態度を以て之れを遇すべきか。文藝は宇宙の現象中如何なる位置に据わるものであらうか。要するに美學は批評のために區々たる尺度を給するよりも、寧ろ文藝の宇宙人生に於ける地位を明めんとするものである。批評は此の最後の原理に詣らんとする實驗的研究に外ならぬ。之れを研究的批評と呼んでよい。

次には鑑賞の彼此甲乙相合せざる場合、若しくは自己の鑑賞に他の鑑賞を合一せしめんとする場合に、之れを説明して、鑑賞の眞偽を定めんとする要求から、説定的批評とも呼ぶべきものが起こる。是れが最も普通な場合の批評で、詮するに自家の鑑賞を是として立てる、延いて他を之れに統一するといふ、言はゞ一層實際的な目的を含んだ批評である。明に或る目的を意識した以上、に成立するもの、即ち完

備した批評たるに於いては、研究的批評も説定的批評も同一であるが、其の目的に間接直接の差があるといふに歸する。さて斯やうな説定的批評の目的すなはち一鑑賞の定立といふことは、之れを成就するに於いて必ずしも一方法のみとは限らぬ。事實に徴するに、或は美しいといふ唯一言の鑑賞も、他の千萬言に勝つて人を服せしむるの力を有する、殆んど裸な鑑賞の發表のみと見える批評もある。又或は語を多く費したに拘らず、言ふ所は美しいといふ當初の鑑賞の叫びを繰り返すに過ぎず、文辭を彩り感情を連帶せしめて、自家を定立せんとするの批評がある。前者にあつては直ちに之れを發言する人格の信用威力が他を説定する役を務め、後者にあつては説者の文學的技倆が他を説定するの働をするのである。但し文學的魅力を主とする批評は根本に評者の人格に對する信用が無ければ其の効を全うするを得ず、單なる文學的技倆のみでは是が非に變り果すものではないから、結局は此の種の批評も矢張り人格の力を基礎としたものとなる。即ち此等の批評は理の上の是非にたよらずして、偏に發言者其の人の力によつて説定せんとするもの、鑑賞に加ふるに人格力を以てした一種の説定的批評であらう。また之れに



對して専ら知識を方法とした説定的批評があり得る。「我れは之れを美しいと見る、其の理は云々なるが故に」といふ方式で自家を定立せんとするもの、知識の根據によつて他を説服せんとするものである。而して吾人が本論で特に提擧せんとするものは此の種の批評に外ならぬ。

以上吾人の論はやゝ微細の理に馳せ過ぎたやうであるが、つゞまる所、我が現文壇の問題として先づ人格の力を頼とするものと、理知を頼みとするものと二種の批評を並示して其の根柢を明にせんとするのが吾人の趣意である。すなはち茲に上來の論緒を結束して、今の批評壇は人格によるの批評と知識によるの批評と、若しくは一言にして東西を決する力の批評と、知識に照して是非を判かつ理の批評と、兩者いづれが時務に急なるかといふ問題に還る。

言ふまでもなく、全きを望めば力と理と並せ有するものが最上の批評である。併しながら是れは事實に於いて多く期待せられぬとすれば、先づ其の何れかに着いて評壇の流風を新たにするの策を講ずるのが目下の要であらう。思ふに今の評壇は、人格の批評、力の批評の出來損つた餘弊に苦んでゐる氣味ではないか。夫の

たゞ力を重んじ、たゞ結論判斷をのみ重んじて其の力の方たり判斷の判斷たる根本に常に知識の保證といふ威嚴の存すべきを忘れんとした一時の風潮は、青年の人を驅つて、ひとへに理知を輕んじて淺薄なる一時の妄斷放語に快を取らんとするに至らしめた。今の批評には理知の根柢いさゝかも無きが上に、之れに代はるべき力も無く、剩すところは、たゞ漫然たる鑑賞の發表に過ぎぬものとなつたのが多い。其の評定の根據が薄弱で、たゞふわ／＼とした好惡の發表に過ぎぬといふ感人を人に與へる。其の結果、或る時は、多少でも力ある批評が出れば、枯葉の風に隨ふ如く之れに附和し、又或る時は、極端にまで顛倒差錯した無統一の評壇と化し去る。要するに無定見の雷同か、然らずんば全然オーソリチーの權威を無視する破壊的亂脈か、其現状である所の我が批評界にあつては、幾分たりとも之を整調し得るの途は、其の批評をして知識の根據に立つものたらしむるにあると思ふ。例へば批評と批評とをして相較せしめるが如きも妙であらう。此の品が美しいといふ、要は知識の許す限りに於いて其の美しいといふ鑑賞の内面を展開し説明するにある。鑑賞の瞬間は多分に感情が作用してゐても、其の後に起こる意識、たと



へば此の鑑賞は正しいか否かといふ疑惑の如きは明に知識の作用であるから、要求の本來から言つても、知識上の解説こそ最も此の際の用を充たすに足るものであらう。

人或は、理知の上で正しいものが、必ずしも鑑賞の上で正しいとは限らぬといふ。併しそれは眞に理知上の満足といふものを經驗したことの無い人が言ふ僻説である。如何なる知識でも最後の一斷、之れで満足といふ所は感情である。此の最後の満足は何時でも知識から一步を超越してゐる。此所は飛躍である。如何に論理が徹底してゐても、此の最後の感情と接近する満足がなければ人は承知せぬ。最も多く之れに接近した知識が最も多く正しい。知識は此所まで行けばよいのである。斯くして最後の満足に一步は一步より接近し行く所に知識の進歩はあるのだから、我等は我等が達し得る限りに於いて最後の判斷を下すに何の不都合も無い。斯くの如き意味で、正しい知識は必ず正しい鑑賞と一致する。之れを總括するに、吾人は正しい鑑賞の上に十分なる理智あり議論ある批評を今日に要求する。之れによつて批評本來の面目も威嚴も庶幾はくは立つであらう。

今の評壇は餘りに知識を忘れ過ぎてゐる。(明治四十年九月)



## 『五人女』に見えたる思想

上

西鶴が好色本に思想を云々するといへば、或は奇異の感を懐く人もあらう。所謂浮世草紙の片々たる小話、描くところはひたすらに色道の微細にわたり、脚色の不十分なるは以て後世の小説といふ名に適せず、目的はた偏へに猥雑者流の翫弄にまかすにあつて、絶えて其の以上の消息を意識せず。斯くの如き作品の中に思想をたづね哲學を索めるとは腐つた魚の眼を強いて珠玉の扱ひにするにも増した無理ではないか。想ふに斯やうなる疑ひは、嘗に西鶴物のみに限らず、多くの古風なる作品の研究に常に伴ひ起る批難である。併し此の批難は必ずしも當たつて居らぬ。

或は嘗に古風なる作品のみならず、そもく文藝上のもの一切は、之れに思想をたづね哲學を索むべき性質のものではないと観る人もあるかも知れぬ。けれども是れはた一概に當を得た批難とは言はれまい。文藝の中には理を索め得る、また

之れを索めることによつて始めて眞の文藝上の批判の成立する場合がある。従つてまた古風と今風とに論なく、すべての作品は之れを思想の液に浸して始めて其の生命の不朽なる所以が明らかめられる。吾等が今西鶴の『五人女』に思想を索めるのも此の意に外ならぬ。

總じて文藝上の作物が、其の發相に於いて情的なるべきの理は、何人といへども之れを否むものはあるまい。其の來たつて我れに觸れ、我れを動かし、我れを醉はすとき、味ひの情にあることは文藝上の第一事實である。何ものも此の事實を覆へす力はない。文藝は情の物である、其の生命の永遠なるは實に其の情の永遠なるが爲めである。情として來たるとき、始めて之れに文藝の銘を打ち、また情として存する限り之れを文藝の類に編み入れる。

されども——然り吾等は茲に重要な一轉語を用ひて、されどもといふ——若し文藝の事實にして單に情といふに盡きたらば、文藝の意識は全く絶對のものとなり了るであらう。何とならば情には高下の相對比較が立たぬからである。情に生きてゐる限り、あらゆる作品は一樣に價值あり生命ある文藝といふの外は無い。



而して之を享樂し居るもの、刹那の心境からいへば、文藝はまた實に如是絶對である。文藝に高下の別は無い、文藝に酔うてゐる刹那の心には比較の意識は無い。されども、是れが文藝の一面であると同時に、他面には別の事實がある。即ち文藝の意識を時間に延ばして見ると、茲に事前すなはち享樂以前にあつて享樂に導かるべき案内の意識及び事後すなはち享樂以後に及んで回顧思念する批評の意識、この事前事後兩様の意識が中間なる享樂の意識に首尾を附して、始めて完全なる文藝の意識を完成する。文藝の心は決して單一なるものではない。學說研究の上から言つても是の如く審美意識を單一ならざるものと見るところに近代の意味がある。審美意識を合成的と見ること、是れ吾等の重大事として豫め特記し置かんとする點である。

事前の意識、事後の意識、及び中間なる感興そのもの、意識、此の三段は、時として斯くの如くあらはに分かれて營まれる場合もあらうが、また時としては密に相接して存する場合もあらう。吾等が茲に之れを分書するのは、理論の明瞭を希ふがためである、事實すべて斯くの如く分立すといふのではない。而して斯くの如き三

段の意識中、事前事後の兩者はすなはち知識理解を主とするの意識である。知識はやがて相對比較の心であるから、茲に文藝は分明に相對の一面を有し、比較の一面を有して来る。先づ感興享樂の前に於いて我が知識思想に種々なる翹へをなすものがある。其の模様によつてそこに雜多の情が震動を起す、此の情の震動が感興の本體である。また更に享樂感興の刹那の終り毎に直ちに、之れに接して情理の事どもを回顧してさまざまに思念反覆するの知識、延いて之れより生ずる第二境の情趣、此等の者は打して吾等が審美意識といふ一團の中に納むべきものである。文藝心は斯やうに複雑なものである。而して評價は實に此の兩様の知識思想に存する。吾等の知識思想には如何なる標準に於いてか常に高下の價值がついてゐる。之を言はば文明の評價とも名づけ得様か。文藝が相對比較に於いて、其中に存する知識の文明的評價と運命を共にするの理はこゝに存する。要するところ、吾等が一作品に對するや、先づ感興の意識によつて其の文藝たるか然らざるかを定むる。而して後ち事前事後の意識によつて其の高級文藝たるか低級文藝たるかを判斷する。一は有か無かといふ絶對判定で、他は有中の大小如



何といふ相對判定である。

以上の如き立ち場から、吾等は文藝上の作品に思想知識の品等を索むるものを是認する。而して其の如何なる思想知識が最も高級に位するかといふの論は、おのづから別の重大なる研究となる。たゞ其の思想知識が如何なる方式によつて文藝中に伏在するかといふの説は、こゝに一考の要がある。

そもく西鶴が浮世草紙の如きは、始めから思想の研究に斑すべきものでないといふ人は、文藝中の思想の伏在に少なくとも二様若しくは三様の方式のあり得ることを思はねばならぬ。作そのものゝ結果について見ても、潜在的と顯在的との二様の思想がある。『五人女』二の卷、おせん長左衛門の結尾に「あしき事はのがれず、あな恐ろしの世や」などいへる類は、馬琴等の勸懲家が口吻にも似て、理趣の最も顯著なものであらう。けれども西鶴本來の作意は此の點にあらすして、結構着想の間だ隱約として寧ろ其のあしき事といへるものに滿幅の同情を注ぐの點にある。末の句はたゞ申譯の贅言とも見られる。即ち此の場合の西鶴が作は、顯在的思想として淺膚なる勸懲の理を含蓄しながら、潜在的な思想としては、更に深奥なる人生

の一面を説かんとしてゐる。斯かる事例は尙ほ枚舉に遑ないほどであらう。また之れを作者の心の状態から見れば、思想の作中に吹込まれるに凡そ三様の方式があり得る。第一は殆ど無意識不用意の間に思想の響作中に傳はるもの、第二は明かに意識して思想を作の中心に構へるもの、第三は更に一步を進めて、意識して思想を構へながらわざと之れを埋伏せしめんとするものである。第一種はすなはち吾等が假りに名づけて古風といつたものである。古風といへばとてそれが必ずして今日に行はれぬものといふのではないが、第二種第三種の比較的近代の傾向なるに對して、しばらく斯う名づけたのである。近代の歐洲文學は、其の思想知識の頗る顯著となり、且つ作者みづから明白に之れを主張として意識し居る點に其の特色の大部を托してゐるものではないか。而して之れに慊たらぬものが更に進んで意識して思想を結構し、意識して之れを神秘の奥に隠さんとするのではないか。此の境に至れば、文藝は顯はれたる思想をこそは有せざれ、却つて名無し難い凄凉の氣ある大思想のそこに隱約するを覺えしむるが如きものとなる。今西鶴の『五人女』に伏在する思想を見れば、其の方式は明かに第一境にあつて無意



識的潜在的である。従つて是れだけの事情をさへ許せば、西鶴が作中に思想を索むるも決して失當の事とはならぬ。彼れが作にして大なりとの感を吾等に與ふる限りは、其の理由を尋ねて感情前後の思想に及ぶのは必要の事ではなくてはならぬ。

中

西鶴が作中の思想については、十年前に草した西鶴論の中に、

西鶴が作の原來小説にあらずして短き記事文なる由は既に申上候、隨ひて作者の理想を加へて結構せるもの夥く、多くは俗にいはゆる寫實に候。されど一方より申すときは、却りて頗る理想派に近き點もなきにあらず、「一代男」「一代女」など、全株より見るときは、即ちこれに候、其ゆゑは、此等の作の表にては、人生は全く好色氣質の獨舞臺にして、何程蕩淫を極むるとも社會的制裁とか周圍の係累とか申すことは殆どなく、好色者流の理想郷も斯くやと思はるゝ有様に候へば也。すなはち個々の事柄は寫實なりといたすも、全局の上よりいふ時は、實際にあるまじき世相に候へば也。「一代男」「一代女」の描ける所は、好色といふ目安より割り出だせる一種の理想的社會にして、また西鶴が好色の密より觀ぜる人生の極致に候。さもあらばあれ、是れ彼れが人生觀の一部のみ、之れを以て全西鶴を掩はんとするは僻事に候べし。夫の西鶴を譯の聖といひ又は高上の理想

なき野人といふが如きは、貴ぶも賤むに、ともにこの間の消息を會得せざるによるものと存じ候。或は西鶴の何故にしかく不健全なる理想世間を不健全と知りつゝ描きしかと訝る者も候はんか、そは戯作者の本意を餘りに重く見たる論と申すべし。昔時は戯作者の筆を取り候や、まづ念頭に浮ぶは讀者を娛ましめんの事にあり。「一代男」「一代女」の成れるは、た此の目的にしたがへるに外ならず候。されば西鶴のはじめより人生に對する己が感情を歌はんとせらるにあらざるは申すに及ばず、彼れは人生の圓滿を夢想して之れを琴瑟せんとせらるに候はず。否、圓滿を琴瑟せんとは致したれど、其の圓滿は人生の圓滿にあらずして歡樂の圓滿に候ひしなり、就中強大の勢力ある色欲的歡樂の圓滿に候ひしなり。而して西鶴の之れを擇ぶに至りしは、彼れの時勢と彼れの地位との所以にして、猶馬琴が勸懲の眼鏡によりて仁義世界の圓滿を想望せるが如きものに候。たゞ馬琴は、一途道念の満足を得んと欲して煩惱の念を拒斥し、之れを以て人生の圓滿と心得候へど、西鶴は然らず、西鶴が色欲の満足をもて直に人生の圓滿と觀ぜしにあらざるは、「一代女」「五人女」などの中に勸懲の口氣を帯べる節少からぬを見ても知らるべく候。殊に自恣自由なる「一代女」を讀み了へたる眼を「五人女」に移すときは、此の事實最も著く見えすき申候。「五人女」は即ち西鶴の觀ぜし人間の全相なるからに、其中なるは、色も戀も「一代女」と異なり、極めて窮窟にして、煩惱の傍に常に何物かの看守するが如き心地いたし申候、例へば等しく肉欲の戀を寫し候も、「一代女」にありては、青天白日誰れ憚る所なきに引きかへ、「五人女」にありては、お夏と清十郎、お仙と長左衛門、おさん

五人女に見えたる思想



と茂右衛門、お七と吉三郎、何れも其の戀密事の性を有せるたぐひ、若しくは「世に神ありむくひあり、隠しても知るべし、人おそるべきは此の道なり」あしき事はのがれず、あなおそろしの世や等の評語を以てせるなど、明に西鶴が描ける人間の煩惱一偏に非ざりしを証するに候はずや。〔風雲集〕

と言つたのは、大體に於いて今も變はらぬ吾等が考である。彼れが作中、小説として最も傑れた『五人女』に於いては、さすがに人生が馬琴等の描いた如く不具でもなく、死物でもなく、生きてしかも要を摘み得た全人生の縮圖が描き出されてゐる。而して斯くの如く描き出された人生は、其の歸趨に於いて一種の西鶴調を具してゐる、それがやがて彼れの人生に對する思想の影でなくてはならぬ。

いかにも彼れは色道の快樂を中心として其の作を仕組んだ。物語の表は快樂觀の人生である。併し其の底に作者の思想として潜んでゐるものは直反對なる哀傷である。一冊五篇の小説は悉く人生の悲哀を歌つたものと見られる。但し斯くいふのは必ずしも作の結末が悲劇であるためでないのは言ふまでもない。結末はたとひお夏が尼とならずして清十郎の命を救はうとも、おさん茂右衛門が殺されずして隠れおふせやうとも、聊かも變りはない。全部讀みゆくうちに、吾等が

心は一種のみじめにして濕つばいやうな、もどかしくして胸の底をかきむしられるやうな、たまらぬ不満足な感を發して來る。いはゞ厭世の感でもあらう、歡樂きはまつて哀傷多しといふ、其の套語の意味が正しくそれである。感情派が感情の行くところを窮めて、終に言ひがたき最後の不満不安に到達し、絶望して自暴自棄に身を破る。此の間の心的状態が作の生命で、また思想であらう。人生は所詮感情の悲劇の場である。人生に對して我等の發する聲は、讚美にあらずして哀訴である、疑惑である、絶望である、自暴自棄である。西鶴はすなはち我等に代つて此の

哀訴、疑惑、絶望、自暴自棄の聲を擧げたものではないか。近松も西鶴と同じくいはゆる心中物の淨瑠璃を作つて同一材料をすら使つたが、彼れの見るところはまた西鶴のとも違つてゐる。近松の作は讀みゆくに何となくうれしい心地がする、暖かな、圓い花やかな、おだやかな所が彼れの調子である。同一悲劇でありながら、其の中の人生は頼み多い、ふつくりとしたものである。西鶴のは之れに反して頼み少ない、哀れに不安不満な人生である。言はゞ近松の人生は社會性と個人性、道德と快樂との矛盾の底に其の歸一の望を見せたもの、西鶴



の人生は個人性、快楽性、感情性の一圖の向上より生ずる寂寞不滿の感を見せたものではなからうか。此の意味よりいふときは、西鶴の思想は多くの點に於いて却つて近代の歐洲文藝に見えたる思想と接邇する。個人性の寂寞、感情性の不滿、快楽性の悲哀、これ併しながら已みがたき人生の真相である。

其の頃おさんも茂右衛門つれて御寺にまぬり、花は命にたとへて、いつ散るべきも定めがたし、此の浦山をまた見る事の知れざれば、今日の思ひ出にと、勢田より手ぐり船を借りて、長橋の頼みをかけても、短きは我々がたのしみと、涙は枕の床の山、あらはるゝまでの亂れ髪、思ひせし顔ばせを、鏡の山も曇る世に、鯉の御崎の遊れがたく、堅田の舟よばひも、若しや京よりの追手かと、心のたまも沈みて、ながらへて長柄山、我が年のほども此處にたとへて、都の富士二十にもたらすして頓て消ゆべき雪ならばと、幾たび袖をぬらし、志賀の都は昔語と我れもなるべき身の果ぞと一しほに悲しく、龍灯のあがるとき白髭の宮所につきて神いのるにぞいと、身の上はかなし。兎角世にながらへる程つれなき事こそまされ、此の湖に身を投げて長く佛國のかたらひ、といひければ、茂右衛門も、惜しからぬは命ながら、死んでの先は知らず、思ひつけたる事こそあれ、二人都への書置成し、入水せりといはせて此所をたちのき、いかなる國里にも行きて年月を送らん云々(五人女三の巻)

または、

切戸の文珠堂に通夜してまどろみしに、夜半とおもふ時、あらたに靈夢あり、汝等世になきいたづらして、何所までか其の難のがれがたし、されどもかへらぬ昔なり、向後浮世の姿をやめて、惜きと思ふ黒髪を切り出家となり、二人別れくに住みて、悪心さつて菩提の道に入らば、人も命を助くべしとありがたき夢心に、すへくは何とならふと構はしやるな、こちや是がすきにて身に替への脇こゝろ、文珠さまは衆道ばかりの御合點、女道は曾て知るしめさるまじといふかと思へば、いやな夢さめて、橋立の松の風ふけば、塵の世ぢやものとなほくやむ事のなかりし(同上)

其の松風の吹く曉、いやな夢心地のあとの氣持はどんなであつたらうか。みじめなる快樂、哀れつばい人世の感は、残りなく此等の情景に描き出だされてゐる。

尙ほ近松の『戀八卦柱曆』と西鶴のおさん茂右衛門との比較については、同じく『風雲集』中の論文で、

西鶴のおさんは近松のとも異なり、近松にありては、道念の手にさいなまれての驅落に候へど、西鶴にては、濡れぬ前こそ露をも厭への意氣ほの見え、道義世界に絶望せし極終に、「此のうへは身をすて命かぎり、に名を立てん」と一直線に煩惱に走れるおむき有之候(中畧)彼れに取りては、道念の羈は以て狂へる意馬を制するに足らず、隙だにあらば、驚地煩惱に馳せんとするを人間の真相とせるものに候。

といったのも同じ意味である。



下

其の他西鶴が作の滑稽に至つては、徳川期の散文々學中多く類を見ないほどの妙を有してゐる。他の多くの劣等なる滑稽と異なり、言々悉く眞味を帯びて、鋭く人生の矛盾を剔抉し、しかも冷刻に落ちずして、おつとりとした中に滑稽の色を配し、人をして快く之れを翫味するの情に堪えざらしめる。其の例は、

菊の節句より前に逢はし申すべしといへば、榎屋いどいかし燃ゆる胸に焚きつけ、かゝ様、一代の茶の木は我等つゞけまぬらすべしと、人は長いきの知れぬうき世に、戀路とて大ぶんの事を請け合ふはをかし。(五人女三の巻)

久七とやめけれども、いや〜奥さまに男ぐるひなどしたと思はれましてはいかゞと出て行く。風呂敷包は大義ながら久七殿たのむといへば、肩がいたむとて持たず、大佛稻荷の前、藤の森に休みし茶の錢も、銘々拂ひにして下りける(同上)

以下、石山寺の開帳の條、水茶屋の品定め、吉祥寺の小坊主のくだり、神佛のお告げ等、枚擧に遑あらず。記事の卑陋にわたる箇條すら、滑稽によつて微かに之れを緩和したるの氣味あるは、げにも夫の伊太利散文の父と言はれるポツカチオが『百物語』を思ひ出さざるを得ない。ポツカチオはた百物語に卑陋の事をも憚らず書

いて一方道德の世界からは批難を受けることを免れぬが、それは以て彼れが文學史上の地位を動かすに足らぬ。詩のダンテ、畫のジョットーと共に、散文のポツカチオが名は、伊太利文學の存する限り亡ぶまい。百物語中の諸短篇が、嚴格なる意義に於いて小説といふ名に合しないのも、また其の有名なる巻首の疫病の記事以下、寫生の筆に獨得の妙ありといふ評も、チヨイサー。ドライデン。レッシング。キーツ以下諸多の後代文學に詩材を給したといふ事も、乃至其の文體が後の伊太利の散文を支配して、幾多の追隨者を出したといふ事も、全體の記叙に一味の滑稽談諧の氣あることも、凡てポツカチオを我が西鶴に對比する理由となるであらう。



## イブセン小傳

(一)

イブセンの生國諾威はあの通り歐羅巴の北端に位して、寒海の風濤おのづから沈鬱の氣を誘ふ國柄と思はれる。イブセンは其の南方の小都會スキーンといふ所で千八百二十八年三月廿日に生まれた。

千八百二十八年といへば、歐羅巴の天地は、佛蘭西革命の後を受けて、社會萬般の事が、夕立の跡の青田のやうに、新たなる生氣に充ちた時代である。恰も英獨佛の諸國には、所謂十九世紀の新文藝が勃興して、獨乙のゲーテは死前僅に四年であつたが、ワグナーは十六歳の英兒として、五年の後にオペラの新天地を開くべき運命を荷つてゐた。佛蘭西でユーゴーが始めて成功したのも、英國でテニズン、ブラウニングが始めて出たのも、皆此の前後である。而してイブセンと魯西亞のトルストイとは正に同年齡で、佛のゾラは彼れよりも十二歳の年下、獨のニイチエは十六歳の年下である。

諾威が獨立した近世の政治歴史は千八百十四年に始まれども、其の久しく丁抹の制御の下に荒廢し去つた自國語、自國感情が再び文藝に獨立するまでには時日を要した。されば此の國の十九世紀文藝の夜明けは、千八百四十年代であると稱せられる。更に中古の文學に溯れば、所謂古エダ(Old Edda)の民謡に於ける、サガ(Saga)の傳説に於ける、皆當時始めて此の地方に現はれた諾威民族の思想感情を寓したものである。さればイブセンが初期に於いて取つた題材には、此のエダやサガを本としたものが少なく無い。さて十九世紀の諾威文學は諾威のシラーと稱せられる、ヴェルゲランド。乃至ヴェルハーゲン等の名によつて獨立の基礎を固くし、以て十九世紀の後半に及んだ。十九世紀の後半は即ちイブセンによつて此の國の文學が歐羅巴の覇となつた時代である。

イブセンと同年代の文星として、彼れに次いで顯著なるは言ふまでもなく、ブロンソンであらう。丁抹の評論家ブランデズ氏の言に従へば、イブセンの歐羅巴的時代精神を發揮するものに對して、ブロンソンは諾威の國民的精神を發揮するものである。



イブセンの少時は、凡ての方面に於いて不如意、窮乏の生涯であつた。十六歳の時には出で、藥劑店の徒弟となり、尙進んで醫師とならんと志望から、大學に入る準備を始めた。併し廿三歳にして入學試験を通過した時は、彼れは早や當初の目的に對して熱心も失せ、また學費も十分には得られなかつた。

同じ千八百五十年彼れは始めてブリニョールフ、ブヤールメといふ匿名の下に三幕物の悲劇「カチリーナ」を公にした。此の作は僅に五十部、或は三十部ともいふを賣り得たのみであるが、併し其の中に彼れが革命的精神は已にあらはれてゐたと評せられる。此の作を懷にてし彼れはスキーンの町を辭し、志を齎らして首都クリスチアニアに來た、そして大學に這入つたのである。

當時大學に於て同氣相交つたのが前に言つたブルンソンの外、ヴァヌエ、ポッテン、ハンセンなどいふ青年氣鋭の人々で、此等の一群は相謀つて文壇に新旗幟を樹てんが爲め「アンヅリムナー」(Andhimer)と題する週刊の文藝新聞を出した。それが千八百五十一年の事であつたが、九ヶ月許りで廢刊した。英の批評家ゴッス氏は之を以て夫のラファエル前派の人々が始めて新文藝を唱へんとて發行した雑誌「ジャー

ム」(Germ)と同じ不幸の運命に陥つたものと評してゐる。「ジャーム」は今は倫敦の博物館内の圖書館などに貴重書の内として保存せられてゐるが、右の「アンヅリムナー」も今では容易に見當らぬ珍籍となつてゐるといふ。

イブセンが此の雑誌に書いたものには「ホルマ一名政治家の戀」と題する三幕の音樂的悲劇があつて、傳記家ヘンリック、イーガー氏によれば、注目すべきものであるといふが、書物にはならなかつた。又同じ頃「勇士の墓」と題する作がクリスチアニアの劇場に上つて、イブセンは始めて兎も角も劇詩人といふ地位を得た。此れが彼の第二の作で同じく書物にはならなかつた。前の「カチリーナ」も始めは同じ劇場に持ち込んだのであるが、是れは不首尾で、僅に友人の周旋で出版することになつたのである。此の前後のイブセンの困窮は非常のもので、日々一膳飯屋に飢を凌ぐといふ様であつたと傳へられる。然るに右の「勇士の墓」に其の才を認められた彼れは、一躍して新たに出來たベルゲンといふ所の劇場の支配人になり、そこへ移り住んだ、それが矢張り千八百五十一年廿四歳の十一月である。従つて學校も此の頃に退いたものと見える。



引きついで書いた作には、千八百五十三年の『セント・ジョンの夜』などが著名であるが、併し要するに劇場主宰者となつてより後のイブセンは、餘り得意ではなかつたらしい。其の作の如きも數は可なりあるが、多くは印刷もせられず、従つて今日には傳はらぬ。而して此の頃の彼れが作は概してローマンチックな、夢幻的な、どちらかといへばコンヴェンショナルなものであつたといふ。『勇士の墓』には丁抹の戯曲家エーレンシュレーガーの傳奇的な跡を追ひ、『セント・ジョンの夜』にはシュークスピアが『眞夏の夜の夢』の夢幻的な跡を追うたと稱せられる。其の他抒情的な詩も幾十篇か作つた。またイブセンは此の頃千八百五十二年丁抹及び獨乙の劇場視察にも出かけた。而して丁抹の詩人戯曲家にして批評家たるハイベルグなどにも會ひ、深く自國の社會状態に嫌たらぬ感を抱いて歸つたといふ。ブランドズ氏は『カチリーナ』と後の『ゾルハウグの饗宴』の二篇を呼んでブレンチーヌ、ワグス即ち見習作と言つたが、茲ではむしろ此の語を上に掲げた『セント・ジョンの夜』までの諸作に冠らせやう。言はゞ此等はイブセンが手習の作である。今一度之を列記すると、

## 『カチリーナ』(原名 Cathina—1850)

時代を羅馬に取り、カチリンといふ史上の人物を主人公として、之れに妻フリリア及び妻アウレリアといふ二人の婦人を配す。前者は意志強く野心逞しく、後者にカチリンを煽動し、後者は溫和可憐にして、カチリンに勸めて平和の生活に安んぜしめんとす。而して此の相反せる性格の二女性に挟まれたるカチリンが反亂を起こして遂に滅亡するに至る根本をば其の壓制を嫌ひ個人の利權を主張する性に歸せしは、イブセンが面目を豫見せしむと稱せらる。

ブランドズ氏は曰はく、イブセンは好んで強く逞しく才能充實せる一男性を中間に立て、之れに一は猛烈にして男らしき性質の婦人、一は柔和可憐にして女らしき性質の婦人の二人を配す。カチリンを怖ろしきフリリアと優しきアウレリアとの間に置けるが如き是れなり。また『ゾルハウグの饗宴』に於いてラゲンヘルドとレギッセとの間にゲルトムントとを置ける『海寮』に於いてヒョールテウスとタケニとの間にシゲールドを立てたる『ブランド』に於いてゲルドとアケネスとの間にブランドを立てたるが如き皆同じき例なり。云々。

『イブセン著作解説』の著者ボーイセン氏は曰はく、千八百四十八九年の匈牙利の動亂はイブセンの革命的熱心を興奮せしめ、千八百四十六年の波蘭土の反亂はイブセンの熱烈なる同情を惹けり。此等の大事件は深く彼れの心を刺戟して其の振動は容易に止まず、遂に何等かの此電力を放散するものを要するに至れり此の要求を充たしたるもの



を悲劇「カチリーナ」とす。これによつて彼れは年來鬱結したる凡ての憤慨を漏さんとし、暴虐不義の跋扈する社会は破壊し去るを可とす、羅馬大帝國の如き即ち其の例なり、之れを救済する事能はずんば之れを破却するに如くはなし、といふがカチリーナの意なりしなり。云々。

『勇士の墓』(英譯名 *The Warrior's Tomb*—1851)

『ノルマ一名政治家の戀』(英譯名 *Norma, or a Politician's Love*-1851)

『セント・ジョンの夜』(英譯名 *St. John's Night*-1853)

(二)

イブセンが始めて其の手習作の歴史的傳奇的な方面から清書を試みたといつてよいのは、前の作から三四年を経て、千八百五十七年に成つた一團の戯曲である。而して此の年がまた彼れのベルゲン生活の終りであつた。作は、

『オストラートのインゲル夫人』(*Frø Inger of Ostråt*-1857)

十六世紀の諸威を舞臺とせる散文の史悲劇にして、インゲル夫人が丁抹の壓制を助くる王黨と自國の獨立を謀る國民黨との中間に立ちて己れの私生兒を王位に上さんとの野心の爲に、誤つて其の私生兒を殺し、驚愕のあまり不意の死を遂ぐといふ筋なり。

インゲル夫人の性格をシェイクスピアのマクベス夫人に比して論ずるものあり。作の風格は全體に依然としてエーレンシュネーガー等の夢幻劇の脈を傳へ陰鬱の調戰慄の興味を以て貫くと稱せらる。

『ソルハウグの饗宴』(英譯名 *The Feast at Solhaug*-1857)

『オラーフ、リリュ克蘭ス』(原名 *Olaf Liljekrans*-1857)

前者はイブセンの作にて始めて舞臺の上に好評を博したるもの、後者は印刷はせられざりしも始めて民謡に材を取りたるものにして此等の點は作者が漸次新時代に移るの端緒を示すものといふべし。但しローマンチックの傾向は此等の作に於いて頂上に達せりと稱せらる。

此の年イブセンはベルゲンの劇場支配人たることを辭して、首都クリスチアニアに歸つた。代つて此の座を支配したものは友人のボルンソンであつた。

(三)

イブセンがクリスチアニアに歸つた同じ年に、ボルンソンの小説集が出て、之れが始めて明らかに自國民族本來の感情を發揮し、茲に國民文學を喚起するの端となつたと稱せられる。而してイブセン亦た之れに和して諸威の文學を丁抹の勢力



から獨立せしめんと努力した。前に言つた中古の傳説サガの中から諾威の民族の眞の聲を聞き出して之れを新なる文學とせんとしたのが即ち彼れの『ヘルゲランドの海豪』である。引きつゞいて『借望者』に筆を染めたが、事情あつて之れを中絶し、更に有名な『戀の喜劇』を出した。之れがクリスチアニアに引移つた翌年即ち『海豪』の出た年から五年目で其の翌千八百六十四年には前きに書きかけた『借望者』をも出した。而して其の四月二日彼れは本國を跡にして實に二十七年の流浪の旅に上つた。されば此のクリスチアニアに移り住んでから其の地を去るまでの六年間の一期は、彼れに取つて複雑な意味のある時代で、單に一身上の事件からいふも、之れより先き『海豪』の出た年に、彼れはマグダレーネ、トローレーゼンといふ女作家の娘と結婚した。之が必ず彼れの人生觀に多少の影響を與へたに相違ない。三四年の休息の後に全く従來の作と風格を異にした『戀の喜劇』を書いた所を見ても此の間の消息は推し測られる。また作其のものについて見るときは、此の期は一の過渡時代とも言へやう。評家によつては『海豪』に至つてイブセンは既に在來のローマンチックな作風から脱出したといふのもある。併し一方にはまた之れに同

意せず、彼れは此の作乃至『借望者』に於いて依然として在來のローマンチックな、豪壯奇怪な作風を生命としてゐるといふものもある。獨り『戀の喜劇』に至つては、何人にも其の別生面であることを疑ふの餘地を許さない。

思ふに此の三作中『海豪』と『借望者』とは縦し其の題材結構に於いて、過去のものであり、また傳奇的の趣味は存するとしても、其のうちまた慥かに新代に遷るべき動搖の跡をば認められるのであらう。即ち『海豪』はあの通り國民的自覺といふことに、他の作よりも一層密接の干係を有してゐる。言はゞイブセンは此の作に於いて先づ單純なる歴史的一般感情的の興味から覺醒して、一層自己の本體に近邇せんとしたもの、即ち自國民の過去といふとに興味を轉じたものであらう。言ひかへれば、單に漠然たるローマンチックの興味から頭を轉じて、其の中に何物かの意味ある人生を見んとするに至つた。是れなくては満足が出来なくなつた。所謂自覺の第一歩として、彼れは自國民族といふことに注意を向けたのである。之れに『借望者』を對比すれば、茲には更に別様の意義がある。ブランドズに従へば、材は單に『アラビアンナイト』にもあり、エーレンシュートガーにもあるアラッドゲンとヌレッ



デキンの傳説に過ぎぬが、其の精神は遙かに異なつたものである。即ち作者が其の借望者の一人たるスクーレ王をして詩人と問答せしめる語、

(スクーレ)我れ王たらんが爲めには如何の天稟を必要するぞ。

(ヤトゲイル)其の疑惑の天稟こそは要無けれ。それだに無くば然ば問ひ窮め給ふまじ。

(スクーレ)我が要する天稟如何にと問ふなるぞ。

(ヤトゲイル)我が君、君には既に王にてましますよ。

(スクーレ)して御身みづからは、此の國の歌人たることに些かの疑も起こらずや。

といふ所に、近代思想の懷義自覺の一面を表出したものと見て差しつかへはあるまい。『海豪』に國民的ならんとしたイブセンは、『借望者』に於いて更に片脚を活きたる現代に觸れしめんとした。

而して刊行の年代こそは前後してゐるが當然前二作の後に列すべき『戀の喜劇』に至つては、彼れは全然歴史的といひローマンチックといふ從來の方式を脱し去つて、題材精神ともに現代を主とするの途に這入つた。ポリーセン氏曰く、

「借望者」は當時作者の心に相競ひつゝありし二つの傾向の争闘を現はしたり。彼れの自國史に題材を取らんとする國民的熱心は漸く冷え來たつて近世社會の諸問題が之

れに代つて彼れの注意を惹きつゝありしは疑ひもなき事なり。是れその「借望者」を一  
時中止して近世的なる「戀の喜劇」に筆を著けし所以なるべし。また彼が人生觀も變じ  
つゝありたり。若き人々に通有なるローマンチックの自貢の夢は次第に覺め來たりて、  
老熟したる明瞭の觀念漸く之れに代はりたり。云々。

さもあるべしと思はれる。  
イブセンのクリスチアニアに歸るや、千八百五十九年に同志の者と諾威協會を創立して諾威文學の獨立を謀ることに盡力した。ブロンソンは推されて其の會長となり、イブセンは副會長となつた。又その作『海豪』をクリスチアニア座に提出した時、拒まれはしなかつたが、丁抹の支配人の爲に冷過せられ、イブセンは憤慨のあまり新聞紙で之を攻撃しブロンソンまた之を扶けて、諾威文學を丁抹の羈約から免れしめるといふ趣意で戰つた。此等の事情よりしてか、イブセンはクリスチアニア座と反對な劇場の支配人となつたが、其の座はイブセンの此の地を去る前に失敗した。斯様な形勢であるから當時尙ほ勢力を占めてゐた丁抹黨の多數の新聞紙などがイブセン。ブロンソンの二人を嘲罵し攻撃することは中々烈し  
かつたといふ。



イブセンが諾威を去るに至つたのは種々の事情もあつたからであらうが、其の理由として當時自家の四圍に不快を感じたといふ事は事實であらう。ポリーセン氏が此の間の消息を叙述してゐるのは、之れをゴッス氏の記する所に比するに、稍悪い方面のみに傾き過ぎてゐるかとも察せられるが、面白い節がある。曰はく、

クリスチアニアはたゞ一の大なる村落の廣がり過ぎたるもののみ。諺誣中傷の巢窟にして、精神的生活の状態は極めて劣等なり。予みづから千八百六十四年より六十九年まで彼の地にありしかば其の頃の社交的風調をばよく記憶す。十萬の村落民は以て一の都市を作るに至らず。諸事について判断の標準は早く小さく偏狹なり。獨乙人の所謂プロットナイト即ち商賣界の嫉妬非當に強く、上中下層を通じて競争者と見れば打ち倒さんとするの熱心盛んなり。勿論淺薄なる教育はあり、また例外の少數家に立派なる人々も無しとは言はれど、大學仲間以外に出づれば精神思想方面の興味は索然として缺乏し、大學内にすら商賣的精神は瀰蔓して、到底我等が倫敦、巴里、羅馬等に味ひ得る如き、精神上の興味ある歡待、乃至思想美に對する寛宏自由の熱心等、大都市に於ける生活を快くするものは一もあることなし。勿論何所に行くも偏狹固陋の徒は無きに非ざれど、此等の大都市にありては欲するまゝに之れを超脱して思想の軟風爽かに大氣を仰するあたり、高尚なる悅樂の境に入り、男女は商工俗務の争闘に累せられざる邊に相逍遙するを得べし。クリスチアニアにては、イブセンの頃は全く固陋の

徒より免るゝの途なく、社會の頂より奥底まで此の種の輩を以て充たされたりき。また諾威人は常に熱烈なる黨派心を有し、冷靜公平の判断を文學上の作品に下すこと能はず。例へばブヨルンソンにはブヨルンソンの黨ありてそれらの人々はイブセンを敵とし之れを引き倒すを以て務と心得たり。之れに對してイブセン黨はブヨルンソンを目して不當の聲名を得たるもの、國民的に過ぐるものとして批難す。而してイブセン。ブヨルンソン各自は與り知らざる所なれども、追隨者の黨派熱を如何ともし得ざるなり。イブセンが此の種の狹隘卑小無益の争を事とするものに倦み疲るゝに至れるは惟しむに足らざるなり。

斯くしてイブセンは本國を去つた。其の後彼れが聲名は益々昂つて、クリスチアニアの劇場は遂に彼れを迎へて主宰たらしめんとするに至つた。併し彼は歸らなかつた。而して彼れが眞の著作期は此の他國に客となつてゐた間である。

『ヘルゲランドの海豪』(英譯名 The Vikings at Helgeland—1858)

女主人公ヒヨールダスといふ悍如にして意志強く愛憎の感情熱烈なる婦人を中心とす。而して之れに對するにダグニイといふ柔しく弱き婦人を以てすること例の如し。さて海豪中の勇士ツケールドは白熊の獵にて勇猛第一の名を博し其の黨として右のヒヨールダスを得、妻とする筈なりしに事情ありて之をケンナーといふ勇士に密かに譲り、みづからはヒヨールダスの義妹たるダグニイを妻とす。ダグニイが夫より貰ひ



て帯する腕輪は實にヒョールダスのものなり。然るにヒョールダスは其悍妬の性よりして、饗宴中に己が夫グアンナーの白熊を獵りて己を得し物語をなましめ、其の勇に誇りてダグニーの夫シケールドを辱しめんとす。ダグニー憤りて遂に夫より聞ける秘密を打明け、腕輪を示して、實の勇士は我が夫なることを公言す。グアンナーも強いられて断然其のヒョールダスを得し次第を白状す。ヒョールダスは驚き且つ失望せしが再び悍然として復讐を決意し、我れ死するか、我が愛を賣りしシケールドを斃すか二者一ならざるべからずと叫ぶ。而も尙ほ彼の女はシケールドに逢ひ、今一度己れと奔りて王位を得んと計らすやと脱く。シケールド心動かんとせしが遂に誘惑より逃る。今は是れまでなり殺して我が望を達せんと、シケールドを射殺す。死に望みシケールドは、己れが既に基督教の新宗教に歸依し居るものなれば、死後といへどもヒョールダスとは行く所を異にする由を告ぐ。ヒョールダス絶望のあまり深淵に投じて死し、異教の天國ヴァルハラに昇る。蓋し「ダグナー」「ニールンゲン」「リッケ」に使用せし傳説と相通するものなり。

上に掲げたる圖(之れを省く)は、第一場、ヒョールダスが甲冑に身を装ひ長槍を携へて始めて出場するところである。此の劇は數年前倫敦イムペリアル座にて興行せる者、エレン、テリーの子息ゴールドン、クレীগといふが新案の舞臺装置に世人を驚かした。此の人の爲す所は、嘗て他の雜誌にも述べし如く、舞臺装置上の一

のローマンチシズムまたはシムボリズムともいふべきもので、結局近時の舞臺装置の益々寫實的になり行くを非とし、其の以外に於て、實形以上の効果を想像の上求めんとするのである。例へば此の劇にて第一場ヘルゲランド島の荒磯の物凄き景の如き、岩石と見ゆるものをば一も用ひず、たゞ黒すんたる深海の色と荒れたる天地の音を聞かせて、光線を凡て鋭く、舞臺の上方の蔭より射下し、之れにも必要なる場合には物凄き色を染めて、人をして北海の荒れたる島を想像せしめる、要するに色を用ひ圖線を用ひ音響を用ひ、光線を用ひて、盛に空想を刺戟せんとするに外ならぬ。第二場は饗宴の場、これ亦た室の周圍には何物をも具へず唯黑暗々たる背景にして之に時々赤、青、紫等の光線を射下し、以て果て知れざる不思議の大廣間の如く見せ、其の前面には篝火を焚き大卓子を据え、之に甲冑綺羅の色さまざまなる賓主が席を占めてゐる。第三場はヒョールダスが絃を造りある所にて、其の服装蒼白色、其背後には一張のカーテン掛りて、是れまた蒼白而して其の奥には一面に紺青の天穹見え、たゞ一本の緑の大木、浮き彫の如く立つて、之れに種々の色したるヒョールダスが衣服かゝれり。但し斯く盛に色彩をば用ゆれど、其は單に富



麗といふことを目的とするに非ずして、寧ろ相寄つて神秘、古怪、莊嚴などいふ感を刺戟するを主意とするのであらう。元祿よりも桃山、ルネーサンスよりもゴシックといふ趣を備へてゐる。

## 『戀の喜劇』(英譯名 Love's Comedy-1862)

是れイブセンが社會を諷刺したる劇の一と稱せらるゝもの、結婚といふことに就いて根本的の疑問を提出したる律文劇なり。スワンヒールドといふ女とファルクといふ青年文學者と相愛したる二人は、新たに結婚したるスワンヒールドの姉夫婦其の他友人の夫婦等が或は献身の理想を結婚のために棄て、或は唯金錢打算の人となりて當初の花の如き戀愛は萎み行くを見るにつけ、種々煩悶疑惑の未遂に結婚は却つてファルクが眞の幸福を成す所以に非ずと悟り、断然女より先づ其愛を忍んで婚約を破り他の富商に嫁せんといひ出で、男も結局之に同意す。女は婚約の指輪を抜き棄て、これにてわれは君を下界に失ひぬ。是れにてわれは君を永劫に羸ち得たり。今こそ我が世は終はりたれ。野に原に木の葉は落ち落ち今こそ我が身は浮世のまゝなれ。』といふ。

此の劇の始めて世に現はれしときは本國批評壇の攻撃は猛烈を極め、無理想不道德等の語を注ぎかけらるゝと共に、クリスチアニア大學の高き地位にある或る者の如きは、イブセンに手當を給せんかとの議に反對して、『戀の喜劇』の著者の如きは、手當よりも答杖に値すと激論せり。

## 『僭望者』(英譯名 The Pretenders-1864)

イブセンがローマンチックなる作の殿りなり。自信あり地歩ある王子ハーコンと懷疑的にして決断力乏しく自己の力量をすら信する能はずして而かも野心ある公子スクリーンとが王位の争奪を描けるもの、結局ハーコンが王位に即きて、スクリーンの爲めに種々讓歩の策を立つれども、信正ニコラスといふ悪魔の如き姦人スクリーンの傍らにありて彼れを煽動し、之れに驅せざらしむ。而して遂に兵を擧ぐるに至り、敗れてスクリーン父子は民衆の屠る所となる。

## (四)

國を出てからのイブセンは、主として伊太利の羅馬、獨逸のミュンヘン、ドレスデンに居た、其の間が千八百六十四年から千八百九十一年まで二十七年許りである。千八百六十六年に始めて外國から送つた作が『ブランド』で是れが忽ちにして深大の感動を喚び起こした。此に至つて彼れは『戀の喜劇』から百尺竿頭に轉歩して純然たる歐羅巴近代の思想の最も奥深い所に分け入つたと見てよい。『ブランド』以後のイブセンはおのづから以前のイブセンと面目を異にしてゐる。此の以後の作については、次の諸家の文章が自然之れに言ひ及ぶであらうから茲には單に梗



概を列記するに止める。イブセンの生活は此の頃までも尙甚だ窮乏勝ちであつたといふ。然るに此の年を以て諾威國會は彼れに六百弗許りづゝの詩人手當を給する事を議決し、其の他著書の版權料等も増して始めて生計上全く自由の人となつた。

其の他彼れの身世に關しては其の千八百七十一年『青年結社』を作つた頃は恰も普佛戦争の際で、自然彼れは現實社會の諸問題に多くの興味を有したと稱せられる。其の所謂社會劇即ち社會問題を中心とした作は、恐らく此の興味の結果であらう。勿論前期の作『戀の喜劇』が既に同じ傾向をば現はしてゐれど、『青年結社』など以後に此の方面が一層顯著となつたと言つてよい。またイブセンは當時の思想界に重きをなす程の諸作物は自己にヒントを得る範圍ぐらゐには讀んでゐたといふ。ブランドズ氏が傳へたダーウナン。ステュアート、ミル。アウギュスト、コント。テーヌなどは皆イブセンにもブオルンソンにも影響を與へたと察せられる。イブセンは獨乙語に熟通し、佛伊も一通りは解したれど英語は知らなかつたといふ。イブセンが『ブランド』以後の作は之れを全體についていふと、凡そ三種に彙類する

ことが出來やう。第一は『ブランド』『ピア、ギント』『人形の家』其の他の作に於ける如く、道德問題乃至深い人生問題を如實に取り扱つたものである。所謂自然派的問題文學の最も深奥な域にあるものである。第二は稍淺い現實の社會問題を取り扱つたもの例へば、『青結社』其の他二三の作の如きがそれである。ゾラ等の社會問題的作品と伯仲の間に列せらるべきものであらう。第一種を若し哲理的又は第一義的を名づけ得るなら、此の第二種は社會的または第二義的とも呼び得やう。第三は『海の婦人』『建築師』『我等死より醒めなば』等一種のシムボリズム乃至超自然的な所を有してゐる、言はゞ空靈的な作物である。尙ほ此の三様の傾向の關係發達を精しく論じたら面白からうと思ふが今は省く。

イブセンが他の諸作家に及ぼせる影響は廣大なものである。現時歐洲の眞面目な社會悲劇は殆ど尙ほ多數イブセン式と稱してよい。英のビネロ、獨のゾーグマン等の過去の作が取り分け明らかに此の影響を現はしたものであることは、人の知る通りである。イブセンの死は今千九百六年五月廿三日。其のクリスチアニアに歸つて以後の生涯は無論尊敬と平和とを以て包まれ、嘗に諾威國の誇りた



るのみならず、實に歐米文壇の最頂上に輝く大光明であつた。晩年には歩行視聽も自由ならぬまでに老衰してゐたが、去る七十五歳の誕辰には、ひとりブロンソンのみは自分の室に通じて閑談したといふ。

彼れの傳記は同國人イーガー(Tage)氏のを以て最も典據的且つ詳密のものとする。英譯もあるが、予の此の傳を作る時には手元に無かつた爲め、他書から間接に之に勘校したに過ぎぬ。評論では、イブセンを最も早く最も大膽明快に歐羅巴に推薦したものは、ブランドズ(Brandes)氏である。英譯では『イブセン及ブロンソン』と題する書に氏の有名な第一印象第二印象第三印象の評論文が收めてある。又最も早く英國にイブセンを紹介した評論家は、ゴッセ(Gosse)氏で、其の文は論集『北方研究』の中に這入つてゐる。されば参考の爲め下に此の二氏の評論文の一節を抄する。その他にはウキックスチード(Wicksteed)氏の『イブセンに関する四回講義』(B. Shaw)氏の『イブセン主義の精華』等、また獨乙にはパスサルゲ(Passarge)氏、佛蘭西にはラメイトル(Lemaître)氏等が第一に讀まるべきイブセン評傳家である。イブセンの著作はウリアム、アーチャー(W. Archer)氏、ゴッス氏、ハーフォード(Herford)氏等によ

つて専ら英譯せられてゐる。之れが劇場に上つたことについては、更に書くべきことも多やが、茲には略す。予の見たるは獨乙にて『人形の家』、『ポークマン』、『民人の敵』、『英國にて』、『海豪』等である。獨乙劇場に於ける『人形の家』に關しては、巖谷小波氏が筆を執られるから、予は英國劇場に於ける『海豪』に關して其の梗概の條下に舞臺裝置の事を述べて置いた。尙ほ英國ではイブセンの劇は通常の興行では餘り多く出さなかつたと見える。ツリーが『民人の敵』を演じた外は、倫敦の劇場で普通の引きつづいた興行にイブセン劇を出した例は右のエレン、テリーの『海豪』を始めとする。マールテリリンク。ゾーダーマン。ブロンソンにまで手を出した、バトリック、カムベル夫人すら、未だ一回もイブセンをば演せぬ。特殊の興行では、エリザベス、ロビンズ嬢の『ロスマースホルム』、『ヘッダ、ガブラー』、『建築師』、『チャールス、チャーリントンの』、『人形の家』等が主なるものであるといふ。

## (五)

イブセンが第一の知己にしてイブセンの發見者ともいふべきブランドズ氏がイブセン論の重なるものは、千八百六十八年に書いた第一印象、千八百八十二年に書



いた第二印象、千八百九十八年に書いた第三印象である。されば典據的イブセン論の例として下に其二三節を抄譯しやう。

(第一印象の冒頭)ヘンリック、イブセンの名が主として丁抹の讀書社會に知られしは反抗的なる二作によりてなり。此の二作必ずしも同程度の作にはあらざるべきも、而かも其のイブセンの性質は非常に健闘的なりとの感銘を世人に與へざるを得ざる點は一なり。「戀の喜劇」にては美と詩との爲めに「ブランド」にては道徳と宗教との爲めに、イブセンは戦を宣したり、而して現存社會のあらゆる規定に反して戦はんと發足せり。攻撃的はいふまでもなく特に自國諸威にありき。此等の作の眞價如何は暫く論ぜずとするも、吾人は斯くして茲に一人の詩人が厭世の眼を以て現代の人世に注視するを認むべし。但し厭世家といふも、其は哲學的詩歌的意義の厭世すなはち單に人生現存の缺陷に對して發する悲哀瞑想といふが如きものに非ずして、此等の缺陷を損斥し憤慨するの道義的性質を有せる厭世なりき。彼れが事物の暗黒なる方面を觀察するの習ひは、彼れをして第一に反抗的ならしめ、第二に苛烈性ならしめたりと。

厭世悲觀の人に單純なる受動的瞑想的と進んで之を如何にかせんとするの發動的道徳的との二あつて、イブセンは寧ろ後者に屬するとした所が、注目し値する點である。而して斯の如く現社會の制度と矛盾する邊に眞理を觀て其の衝突を描

き、延いて眞理そのもの、破滅を描く。ここが彼れの作の厭世的絶望的なる所以である。「ブランド」の主人公の強大な個性も遂には勝者たり得ずして亡びる。「戀の喜劇」のフルク、スワンヒルドも、眞の愛を幾分たりとも成さんが爲めには現實の世界から半ば亡びねばならぬ。「我等死より醒めなば」のルベク。イリーネも眞理の爲には風雪の山腹に埋もれねばならぬ。要するに眞理の支持者は常に悲劇である、偉大なる併しながら絶望的なる煩悶努力である。イブセンは究竟此の悲しき事實を描き此の不可解なる問題を提起して、其の奥に如何の解釋を具してゐたか。是れは何人も先づ聞かんとする疑問であらう。ブランドズ氏は是れに四つの答を掲げた。

第一、社會が餘りに深く墮落して、之れを引き上ぐるに由なきの致すところか。第二、眞理の支持者そのものが同じく不義罪惡の渦中に立つて之れを救はんとするがためか。第三、眞理といひ美といふものは唯々一時に映する光にして一たび地に觸るれば消ゆるの性なるが爲か。第四ヘンリック、イブセンの詩人的精神に何物かの偏見の雲か、りて好んで人生を不具に描くの結果なるか。但し第四ならば其はイブセンの本然の底に何等かの陰鬱激烈なる、必至の性あるに由るべしと。



此の四ヶ條の内、第二については多く言ふを要すまい。蓋し如何なる真理の把持者といふとも、獨り全く現社會の外に立つて事を成すことは出来ない道理である。強いて之れを成せとなら、それは結局下界では出来ぬものといふの第三の箇條に歸して了ふされば今も残りの三點について批評を試みんに、第一、社會の墮落といふも、現當の社會が到底真理の方で救ふことの出来ざる程に墮落したものであるなら、過去の如何なる時代に於いてかの社會は救はれ得べきもの、随つて樂觀せられるべき者であつたらうか。若しさやうの社會が過去にも無く、將來には勿論現出さずする方法が無いとすれば、歸するところは社會といふものみづからを根本から破り棄てざる以上、真理は到底安全に實現することが出来ぬといふに落ちる。即ち社會破壊の精神に歸するのである。

ブランドズ氏に従へば、イブセンの個人的向上は、果然彼れをして一切既成の國家社會といふが如きものに反感を懐くの已むを得ざるに至らしめたといふ。さらば斯くして社會を破壊し去つた跡の人生は何であらうか。此の問題に達すれば、論は自から移つて、第三の箇條たる、真理は到底地上のものに非ずといふ解釋

に歸する。イブセンは果して此の世を以て所詮真理の安全に現せらるべき場所に非ずとしたであらうか。此の説に近い見解を持つる人の一例は、『戀の喜劇』ブランド等の譯者ハーフード氏である。氏は其の譯書の序文に於いて、イブセンの戀愛の自由は結局此の世以上に超脱すること、即ち肉界を逃るゝことによりて始めて全くせらるべきものであると解した。此に至ればイブセンは樂天的厭世觀に到達したものである。現實の世にあつては、人は常に社會國家のみならず、人生そのものをも併せて破却するの外は無い。現世に對しては厭世である。併しながら真理は其の後に於いて全うせられるといふ希望を持つてゐる。樂天的たる所以である、不可解若しくは無光明を以て最後の解決としてゐるものではない。さて斯くの如き解釋は、イブセンが思想の傾向から自然に來たるべき哲學であるが、イブセンみづから如何なる程度まで此の種の結論を意識してゐたかは尙ほ研究の餘地ある問題である。之れ對して、少なくとも斯くの如き哲學を生ずべき原因は彼れが性向の中に存してゐると見て、而して此れに論を止めて、必ずしも之れを哲學化し普遍化することを敢てしない觀方が第四の説である。此の説に従へば、



人生が果たして一般に厭世的であるか否かは知らぬが、少なくともイブセンといふ個人に取つては、人生は斯かるものである。斯かるものとより外は見ることが出来ぬ。即ち彼れの本自内に悲觀の理由が存してゐるのである。而してブランドズ氏は其の「第二印象」に於いてイブセンが氏に寄せたる手簡中の語「朋友といふものは費用のかゝる贅澤品だ。人生の天職に對して資本をおろさうとするには、到底朋友を持つことは出来ないものだ」といふ語を引いて、イブセンが性の個人的なると及び其の精神の寂寞といふことを證し、之れから悲觀的思想は生ずるとしてゐる。ハイフーード氏が「寂寞の力を以てイブセンの作の命根とするのも同じ見解であらう。

次にはブランドズ氏が「第二印象」に於いて、現代の人心を支配する諸問題四條を數へ上げた項を抄せんに、

第一、宗教に關するもの、すなはち宗教を超自然と信ずるものと之れを自然と信ずるものとの争ひ。 第二、過去と未來との對照に關するもの、すなはち老と若、古と新兩代の争ひ。 第三、社會の階級に關するもの、すなはち高下、貧富、勢力無勢力の對照。 第四、男女兩性の相互及び社會的關係。

是れであるとして、イブセンの諸作に此等の問題が入り來たりゐることを論じた。彼れが作中の思想を此の四點から觀察せんとしたものである。

エドモンド、ゴッス氏が千八百八十九年に書いたイブセン論が、イブセンを英國人の多數に紹介した始めであるとするれば、其の文はイブセン傳に於いて殊に重要な地位を占める譯である。今左に其の開卷第一の節を抄して此の文を終らう。蓋し此の節が當時の狀勢を想像するに於いて最も興味あるものと思ふからである。

今ミュンヘンに中年なる一人の諧感紳士住めり。快活なる此の都市の群衆間に出入して、人に氣づかるゝこと稀れに、引き籠もり勝にて、想ひに耽る無邪氣の人物なり。折々彼れは一卷の原稿をコーペンハーゲンに送るを見る。

同時に丁抹の新聞紙は、イブセンの新詩出でんとすとの報道を傳ふ。此の報道は文學界に於ける他の何事よりも多く人々の視聽を聳てしむるなり。而して溫雅なる瑞典の記者等は、此れを機會に此の高名なる詩人が好んで他國に流浪することを止め木國に歸らんことの如何に妙なるべきかを説いて休まず。

暗澹たる森、陰鬱なる水、碣嶠の峯、北洋の氷山は沖に聳えて、空氣は鋭く冷かなり。斯かる地にありては、自然は夢の如き神女の歌に慰められずして、暴力の爲に捕へられたり。斯くの如く諧感は、元氣溢るゝ若き健兒、優しき乙女、疲れすひるまざる民衆の母國なり。



此所には人みな胸を開き身を伸して闊歩し、思ふまいを直言して憚らざるを得べし。而して此のわかく強健なる國民の中より二人の作家出て、アボロの笑みの前に月桂冠を額に戴きたり。其の一人フョルンソンに關しては、英人は既によく知れり。彼れは祖國生活の幸福輕快なる一面を代表す。彼れは申分なき諾威文人なり。粗豪にして男らしく、文飾なく、譬へば若きチタンの肉的喜悦に充ちたるが如し。イブセンは之れに反して、此の山嶽地方には意外の産物なり。樸鈍なる近代歐洲人なり、其の胸には懷疑充ち悲哀充ち不満の望充ち、暗く深き人世の根源にまで覗き込まざれば己まず。一個の戯曲的諷刺家なり。

## イブセンの解決劇

イブセンが十幾つの社會劇中、唯一純粹の喜劇でまた解決劇、理想劇であると見られるのは『海の夫人』である。標象的、神秘的、詩的といふやうな數々の特點から、一方には非常に秀でた作のやうに稱へられる。さうかと思ふと、他方では、餘りに技巧的、空想的、理窟的と見てむしろ失敗の作とする。全く矛盾した判断を下されるのは此の作の特色である。兎に角『海の夫人』がイブセンの劇中で、善にもあれ惡にもあれ、一種特絶の地位を有してゐることは争はれない。今先づ大體論をする前に、稍々精しく其の梗概を述べて見ると、

此の劇は五幕から成つてゐる。時は夏、場所はノルウェー海濱のさる町、男主人公はワンデルといふ醫師、女主人公は其の後妻のエリーダ、之れに先妻の娘で年頃になるのが二人、姉をボレッタと呼び、妹をヒルダと呼ぶ。其の他一人の奇怪な旅人及び畫を書くパレストッド、彫刻師になるといふリングストランド、姉娘の舊師アーンホルム、此れ等が重なる登場人物である。勿論中心人物は海の夫人即ちエリーダで



ある。

第一幕、ワングルが家の庭から海濱につゞく遠見、晴れた朝、パレストッドは寫生の繪具をそこらに取り散らしたまゝ、此の家の娘ボレグが旗竿に旗を揚げるのを手傳つてやる。舊師アーンホルムが今朝こゝへ訪ねる筈だから、それでそこらを裝飾するのだといふ話をして、娘が引込むと、向ふからリングストランドが出て来て、繪具に眼をつけ、兩人の立話になる。

パレストッドは『人魚の最期』といふ畫で、海のものゝ陸に囚へられた哀れな死を描くのだといふ。是の題意がまた全篇を通じた感想のライト、モチーフの一つである。此の男はもと旅役者の殘黨で、今は斬髮師をすぎはひにし、傍ら音楽會を組織して其の會長だといふ。避暑客の案内役もするらしい。人間は其の風土境遇に同化して行かないや、駄目だと口癖のやうにいふ。たゞそれだけだが面白い人物だ。其の風土化といふ語をいつも言ひ損ふ言葉癖まで寫したのは、イブセンが何處かでモデルを見たものと察せられる。リングストランドは彫刻家にならうといふ病身な若者である。此の海水浴地に来てまだ間も無いが、此の家のものと近づき

にならうとしてゐる。やがてパレストッドが行つてしまふと、娘二人が出て来る。リングストランドがそこらの飾りを見て今日は御親父の誕生日でもあるのですかといふと、妹娘のヒルダがおっさんの誕生日祝ひだといふ。實は亡くなつた實母の誕生日にあたるのだから、其の事は繼母に氣を兼ねての内證であるに拘らず、潤達な聞かぬ氣の妹は、姉が目ませで叱るのに頓着なく、つけ〜と言つてのける。さてリングストランドと入り換りに、ワングルが旅先から歸つて来ると、ついでアーンホルムも見えて、一通り挨拶のすんだ所で、娘等は退く。跡二人になつてワングルは妻のエリーダが兩三年來氣分の勝れぬことや、毎日々々海に沿つての唯一の楽しみとも命ともしてゐる様子など物語り、世間ではあれを海の人だと呼ぶといふ。それで君を招いたのも實はエリーダを慰めたい爲だといふと、アーンホルムは不思議さうに、それは何うした譯かと聞く。ちやうど其のときエリーダは海水浴から歸つて来た。ぬれ髪を肩に捌いて軽い上着に身を包んでゐる。挨拶が一通りあつて、ワングルは外科室へ暫時仕事を済ませに行く、あとアーンホルムとエリーダと亭の中に差し向ひになり、十年の昔、エリーダがまだ燈臺守の娘



であつた頃、アーンホルムが言ひ寄つて、拒絶せられた物語をする。エリーダは、當時其の申込を承知することの出来ない理由があつた、といふのは其の時自分も自由な身では無かつたからだといふ。其の譯が聞きたいと男がいふとき、リングストランドがまた這入つて来て花束をエリーダに捧げ、誕生日の御祝ひをいふ。自分の誕生日では無い爲小供等の本心を、エリーダそれと心づく。併しエリーダは其の場を取りつくろつて、世間話から不圖リングストランドが彫刻して見たいといふ圖柄の話の中に不思議な事を聞く。リングストランドは先年航海に出た途中、奇怪な事を経験した、それを元にして、舟乗りの妻である若い婦人が眠つて夢を見てゐると、側に溺れ死んだ夫が、自分の不在中に誓ひを破つた妻を見まもりながら、影のやうに立つてゐる所を刻んで見たいといふ。其の経験といふのは、斯うである。自分等の船に中途で一人のアメリカ人が船員として乗り組んだ。或日此の男は船長から古新聞を借りて読んでゐるうち、何事にか非常に驚いて顔色をかへたが、其のまゝ新聞紙を破つては投げ破つては投げながら、極めて靜に結婚した——他の男に——私の居ない間にとつぶやいた。而して驚くべきことには、け

れども私のものだ、あの女は。そして此後とも私の物にする、私について來させる、溺れ死んで、暗い海から歸つて行つて、連れて來なくちやあならないのだが」と言ひ足した。其の後船はイギリス海峡で難破して、右のアメリカ人は何處へ行つたか分からぬが、多分溺れ死んだのであらう。此の話を聞いたエリーダは、身を震はせた。リングストランドが去ると、アーンホルムはエリーダが誕生日の事から氣色を損じたのであらうと思ひ違へをして慰める。其のうちワングルも娘等も出て來て誕生日の祝ひに花束を貰つたと聞き、姉はぎよつとする、妹は「蓄生！」と口の内でいふ。父は途方に暮れる。エリーダは氣に留めぬ様子で其の場を取り持つ。

幕。

第二幕、見晴しの高臺、夕の景色、先づ二人の娘が人の噂話などしてゐると、つゞいて皆々上り來たる。やがてアーンホルムはボレッタと腕を組み、リングストランドはヒルダと腕を組み、そこでを散歩せんと出かける。跡はワングルとエリーダ二人になり、しんみりとして、ワングルは妻に今日の誕生日祝のことを辯解すると、そんな事を氣にしては居ない、もつと深い事があるといふ。ワングルは、それも知つ



てゐる。此の周圍が御身に適しないのだ。山が御身の精神を抑へつける。光線が十分に無い。眼界が狭過る。空氣が御身を刺戟するほど強くないといふ。女、それだけは本當である。夜も晝も冬も夏もわたしの身につきまとうて何うすることも出来ないのは、この想ひ、たいもう海が懐しい併しまだ其の上に深い事情は、自分が結婚約束をした人のあることであると答へる。ワングルは合點して、それも察してゐるが、その男こそあのアーンホルムであらうといふと、女はそれを打ち消して、その事はもう前にも略、打ち明けて置いた通りである。現に自分の心にかゝつてゐるのは別な人、先年アメリカ船で船長を殺して姿を隠した、あの二等船手こそは當時自分が言ひかはした男であると、始めて打ち明ける。ワングルは驚く。エリーダがまだ燈臺守の娘であつた頃、此の船手と逢つて相語る事柄は、海の事ばかり、女も殆どみづから海の一族かと思ふばかりに、海が其の心に通ふ。そして彼れと夫婦約束をした。男がさうしなくてはならぬと言つた。女は何といふことなしに、ただもう其の指圖に背くことが出来なかつた。そこで男は鍵輪に二人の指輪をつないで、遙か沖へ投げ込み、固めのしるしとした。其の後男はカリフォルニアから、支那か

ら、オーストラリアから手紙を寄越しては、還つて来るから待つて居れと言ふ。けれども女は最初男が行つた後直ちに我れに戻つて、何のため斯んな結婚約束などしたのかと、不思議でならず、返事を出して破約のことを申込んだ。併し男は一向それを聞きもせぬものゝやうに、屹度歸つて来るから待つて居よとのみ言つて寄越す。それ以來何うしても今一度海へ歸らねば濟まぬ心地がして、恐ろしい想が振りすてられぬ。エリーダが斯う物語つてゐる所へリングストランド等がまた這入つて来る。エリーダはリングストランドに再び航海の話の續きを問うて、不思議な事には丁度其の出来事と同じ三年前の同じ刻限から、自分の氣もそんな風に感じて來た。其の男が胸に刺してゐたビンの飾りの眞珠、それが死んだ魚の眼玉のやうであつたことを今でもあり／＼と覚えてゐる。それが自分を睨んでゐるやうに思ふ。其の上まだ恐ろしい事は、ワングルに嫁いだから生まれて死んだ赤兒の眼、あの眼が右の船手の眼そつくりであつたといふ。ワングルは妻の氣病みを慰め兼ねて嘆息する。幕。

第三幕。ワングルが庭の一隅、木蔭の濕地、時は夕方、姉妹の娘、リングストランド、後



アーンホルムが出て来てボレッタとの二人になり、ボレッタは世間が知りたいたい、何時までも斯んな田舎に居るのは残念だと述懐し、父の頼りにならぬ事など言つて、父は弱い人、多く言ふけれども實行の精力の無い人、周圍に常に笑ひ顔があつて、家の内には日光と満足が無ければ生きて行かれぬ人であるといふ。そこへエリーダが出て来て、三人の話になり、エリーダは、人間の本能の底には悲みがある。人間は始めから邪道に迷つて憂愁を根としてゐるものだと言へる。アーンホルム、私はそれと反對に考へますね、多數の人は愉快に氣輕に生を送つて行く——大きな静な無意識的な喜びで以て「エリーダ、いゝえ、さうでないのですよ。其の喜びてのは——それはちやうどわたし達が長い明るい夏の日の喜びのやうなものです。暗くなる前兆がその中にあります。この前兆が人間の喜びに蔭をさすのです。」といつて愁ひに堪えない様子を見て、アーンホルムは「ヴングルを呼びに行く、ボレッタも同行する。跡にエリーダ一人でじつと池を見入つて思ひに沈んでゐると、忽ち外から旅装した一人の旅人が近づいて来る。中を覗き込んで、エリーダに呼びかける。誰れかとびつくりして見込んだエリーダは、飛び退いて覺えず、あの眼！あの

眼！」と叫ぶ旅人は静に、今こそ御身を連れに歸つた、一緒に來たくは無いかといふ。女は何で、何で、行くものかといふ。そこへヴングルが來合はすと、エリーダは飛びついて助けを求め、ヴングルは驚き怪しみながら女をかばうて、旅人との問答になる。旅人は誰れよりも先にエリーダと約束したのは自分であるから、エリーダが心の變らぬ限りは自分と一緒に來る筈である、心からいやと言ふなら仕方が無いが、よくよく考へて自由な意志で決定するが、いゝ、エリーダが自由な意志のままである。明日の夜迎ひに來るから、それまでに篤と決心して、一緒に來るか來ないか、來なかつたら、それが一生の別れである、後悔しても及ぶまいぞと言ひ、残して静に立ち去る。ヴングルは、彼の船長殺しの件で旅人を捕縛させる外はないといふ。ふとエリーダはそれを押し止め、必ずそんな事を外へ漏らして下さるなといふ。其の内にリングストランドがヒルダと驅けて、來て、彼のアメリカ人をまざり見たとといふ。屹度今夜の眞夜中にその不貞な妻に取りつきに行くのであらうと噂する。ヴングルは、是れには何か背後にまだ物が潜んでゐるやうに思はれるといふと、エリーダは、自分を誘ひ寄せるものが背後に潜んでゐる、あの男はちやうど海



のやうです」といふので幕。

第四幕。ワングルの家の庭に面した室、午前、ポレッタとリングストランドが結婚論をしてゐる。結婚といふものは一つの奇蹟だ、女を脱化させてしまふ、女が何時か男の趣味や氣風に染化せられる。併し男は外に氣を使ふから妻に化せられることは少ない、それで女は男を慰めて、其の事業をする元氣を増進させるのが本分である、といふリングストランドの結婚觀をポレッタは利己主義だといふ。リングストランドは自分が利己主義と言はれるのを不思議がる。彼れはやがて南方へ彫刻の修業に行くから、其の間ポレッタが自分の事を忘れずに居て呉れ、ば、自分は幸福に勉強が出来るといふ立場で、ポレッタの愛を求めんとしてゐるのである。やがてワングルとアーンホルムとが出て來ると前の兩人は其の場をはずす。ワングルはエリーダが丸で海そのものゝやうな特殊の血統を持つてゐることを言ひ、自分とは年も違ふから、半分は父のやうな氣持で慰めてやりたいと、不圖思ひついてアーンホルムを手紙で呼び寄せた、其の譯は、エリーダが萬一心の奥で昔の戀人アーンホルムを思つて鬱いでゐるのなら當の相手に逢はせて慰めさすのが上策と考

へたのであるが、事實は全く意外であつた、アーンホルムには濟まぬ、と詫をいふ。アーンホルムも始て呼び寄せられたる次第を聞いて意外に感ずる。話が段々エリーダの事に移つて、アーンホルムはワングルに對し、全體エリーダのいふやうな不可思議を信ずるかと問ふと、ワングルは、信じもしないが、嘘だとも言はない。たゞ分らないから、そつとして置くのだといふ。アーンホルムは種々エリーダの言ふ所に曖昧な點のあるのを指摘して、病的な生理心理の幻像に歸しやうとする。此邊凡て不思議な様な不思議でないやうな物心干係や科學と迷信との干係の問題を香はせてゐる。其内エリーダが加はつて、アーンホルムが去ると、エリーダは、夫を傍に腰かけさせ、思ひ定めた事を打ち明ける。自分等二人は今まで嘘を言ひ合つて居た。一緒になつたのは二人の不幸であつた。「本當は——交ざりけの無い本當は——あなたが入らしつて——わたしをお買ひなすつた。」ワングル「買つた——！、お前の言ふのは——買つたと？」エリーダ「わたしだつて同罪です、一緒になつて取引して、自身をあなたに賣りつけたのですもの。」斯う喝破して、エリーダはワングルとの結婚が自分の自由な意志で成り立つたもので無いから、別れて呉



れといふ。自分の家はやはり船員の方にあると思はれる。何うしても其の方に引きつけられる、恐ろしいやうな力がある。別かれてその方へ行くより外は無いいふ。そこへ娘二人、アーンホルム、リングストランド等が這入つて来る。エリーダが明日は旅へ行くと聞いて、ヒルダは行くが、いやと絶望的な様子を見せる。何故かとエリーダが聞くと、姉がヒルダは本當はエリーダから暖い言葉をかへられないのを口惜しがつて、それで反抗してゐるのだから、一言優しい言葉をかけて、やつて呉れと説明する。エリーダもさしてはと思つたが、今さら何うならうぞと両手を頭の上に組んで、眼を見据える。幕。

第五幕。ヴングルが庭の一隅、薄暮の景、娘二人以下皆々引退くと、ヴングルとエリーダのみとなる。エリーダは肩掛を頭からはを一つてゐる。もう昨日のイギリス船が来るに間もないから、ヴングルが獨りで待受けて彼の男に應對しやうといふと、エリーダは承知せず、自分の心が其の男に引きつけられる以上、ヴングルの力で如何ともすることは出来まいといふ。兎に角まだ時もあるから二人で散歩しやうと退場する、引きたがへてアーンホルムとポレッタ登場、ヴングルは到底ポレッタを

遊學させる餘力がないから、アーンホルムが一切世話して學問させやう、しかし同時に自分の妻になつては呉れまいか、自分がヴングルから来いといふ手紙を貰つた時、昔の教へ子の御身が自分を慕つて呉れるのでは無いかと、ふと思ひついたので、本で、今では戀になつてゐるといふ。此の邊すべて老けた戀をよく書いてある、ポレッタ始めは拒絶するが、段々説得せられて、遂に遊學がしたさ、世間が知りたさに、何うせ一度は片づくものだからと、承知をする。ヒルダがリングストランドが現はれると前の二人は其の場をはづす。ヒルダがリングストランドにからかふ事などあつて、ヴングルとエリーダが再び出て来ると、船がついたといふ、ヒルダ等兩人が去ると間もなく、奇怪なかの旅人が再び垣の外にあらはれる。さあ仕度はよいか、一緒に行くといふ決心が自由の意志でついたか、とエリーダに迫る。エリーダ「約束通りといふのですか、旅人、約束が男や女を結びつけるものぢやない。執念深くわたくしがあなたに着きまふなら、それはさうしか出来なからだ、エリーダ「それなら何せもつと早く来て下さらなかつたといふのを聞いて、旅人は垣を乗り越えながら、エリーダの聲で、自分の方へ来ると決心したことが知れるといふ。



ワングル「こらへ兼ねて進み出で、船長殺しの事をいふと、旅人は忽ち懐中から短銃を取り出し、其の用意は是れである、いざとなれば自分が是れで死ぬ、自由な人として生き且つ死ぬるのだといふ、エリーダは是非とも不可知の果てまで行くべき自分であるから、此の上は留めて下さるなとワングルに頼む。ワングル「よく分かつた。一步々お前は私の手からすり抜けて行くのだ。その廣大無邊——手の届かないものを慕ふ心がお前を到頭暗黒に追ひ込むのだ。」エリーダ「さうです、黒い翼が音も立てないでおびかぶさる様に思はれます」ワングル「それをさうさしては置けない、ほかにお前を救ふ道はないから、少くとも私には見つからないから、だから——だから私は——私は此の座で今までの取引を帳消しにする。今こそお前は自身の行くべき道を選ぶが、——十分——十分の自由で以てエリーダはあきれて言葉もとぎれ、眞實ですか——眞實——あなたのおつしやるのは？。本當にその通りですか——心から？」ワングル「さうだ、苦しい胸の奥底から其の通りだ」エリーダ「そして其れがあなたにやれますか。やり遂げられませうか？」ワングル「勿論、やれる。やれる——此れほど深くお前を愛してゐるのだもの」エリーダ

震へながら優しく、それほど思ひつめてそれほどやさしく、わたしを愛して下さる！」ワングル「連れ添うた長の年月が教へて呉れたのだ」エリーダ「そして、わたしは気がつかないでゐた！」ワングル「お前の考は協道へ向てゐた。けれども今こそ——今こそ全く私の繋累から自由になつた。お前の本當の生涯が正しい畦に戻るの、は今だ。今こそお前は自由に選擇して、そして自分で責任を負ひなさい」エリーダはワングルを見つめて「自由に——そして自分の責任？責任もですか？——それで何もかもがらりと變つてしまひます？」汽船の二度目の鈴の音が聞こえる。旅人「聞こえますか、最後のベルだ、さあ行かう？」エリーダ「向き直つて決然たる調子で、斯うなつた以上、もうあなたの方へは行かれない。」旅人「行かない？」エリーダ「夫に取りついて、お、——斯うなつた以上、決してあなたは見すてない」ワングル「エリーダ！エリーダ！旅人」ではそれが總仕舞だ？」エリーダ「さうです、永久の總仕舞です、旅人、あゝ私の意志よりも強いものが此所にはある」エリーダ「あなたの意志はもうわたしに取つて羽ほどの重さも無い。わたしには、あなたは海から歸つて來た死人、——またその海に歸つて行く人です。けれどももう恐ろしくも無い、引き



つけられるやうにも思はない。旅人さやうなら、ヴングル夫人！この後私の生涯に取つちや、あなたはほんの通りがりの一難船に過ぎない旅人は言ひすて、立ち去る。跡にヴングルとエリーダとは自由を得て始めて誘惑を斥け得たといつて喜んで相抱き、新しい夫婦の情合に入る。其の場へヒルダ、ボレッタ、アーンホルム、パレストット、リングストランド、みなく入り來たり、事の結果を聞いて驚き喜ぶ。ヒルダとエリーダとも始めて親子の暖かな情を感じて、一家は茲に新生涯に入る。之れが此の劇の大尾である。

さて此の作は例によつてさまざまなイブセンの問題なり思想なりを提示してゐる。試に是れを研究してゐる學生の一團に所感を言はしめて見た結果は、下の如き雑多の項目を得た。すなはち第一、結婚に關する研究、之れは勿論イブセンに多くある問題で、此の作中でもリングストランドがむしろ套襲的で利己的な、男の側から見た結婚觀、またボレッタがアーンホルムに對する結婚は愛よりも便宜利益といふ、婦人側の利己的な、平凡な、しかしながら思慮ある結婚である。ヴングルがエリーダに對する關係は無論ずつと高い結婚問題であるが、茲にもヴングルが自分

の愛の爲めまた自分の家庭のために強いてエリーダを引き取つた利己的意義をヴングルをして自覺せしめてゐる。結婚と利己、是れはおもしろい研究問題の一つに相違ない。エリーダから見た結婚問題は、直にまた此の劇の根本問題で、一層廣い意味を有するから、是れは後に廻はす。第二には自由といふ問題。第三に不可思議力といふこと、第四に北方傳説と此の作との關係如何といふこと、これは夫の種々な文學に取り入れられてゐる遁竄のオランダ人乃至北海の人魚や海の妖精などいふことに干渉して趣味ある研究となるであらう。第五に人生の不安を描いたのではないかといふ事。第六に奇怪な旅人と神秘主義。第七に舞臺上の當てこみ、これは總體にイブセン劇の幕切などの頗る技巧的な所が多いのに想ひついたのであらう。第八にエリーダと標象。第九に強烈な意志と愛の力との對立。第十、全體動的な中に非常な靜的分子を點出した作風といふこと。第十一、全く無興味といふ説。第十二、性格描寫が他の作よりも不明瞭ではないかといふこと、是れば主人公よりも却つてヒルダや、リングストランドやの如き周圍の人物に一層際立つて描かれた性格があるから起こつた問題かも知れぬ。第十三、結末で



エリーダが思ひ返す心的経過がよく合點が行かぬといふ説。第十四、それは女が責任を持たせられると逡巡するといふ弱い本性から來たものと見ては何うかといふ解釋。第十五、全體あまりに知力的であるといふこと。第十六、婦人の自覺といふこと。第十七、夫婦相互の理會といふこと。第十八、北方婦人の知識欲といふこと。第十九、科學と不可思議との關係等が其の重なる提案である。其他ゴッス氏が擧げた箇條なども加へれば二十ヶ條を越える。吾人はこゝで一々此等の論點を研究する餘地が無いから、此の作の全體論をなして、おのづから此等諸要點の重なるものを統括して見やう。

イブセンの社會劇が殆ど凡て所謂無解決的、未完了的であるとは、争ひ難いと思ふ。此の點から言へばイブセン劇は一種の中間劇である。事件の頭と尾とを残して、中間の一節だけを見せるといふ趣である。イブセン劇の幕が開く前には、既に雜多の事件が展開してゐる。作者は必要な限り之れを本文中に折り込み込み込んで見せる。しかも劇の發端までには、既に余程の事件が進行してゐる。同時にまたイブセンは幕の降りた後に多くの事件を残して置く。芝居を見終つて後、更に

我々は心裡に其の續きを見る。「人形の家」のノラが不思議が起こつたらと言ひすて、出て行つた後「幽霊」のオスワルドが太陽々と叫んだ時、我々は今まで氣のつかなかつた、妙な世界を眼の前に見せられて、何うも考へ込まずには居られぬやうな氣がする。即ちまだ解けない、考へない、見ない人生が其の奥に暗く長く横はつてゐるやうに思ふ。こゝがイブセン劇の味ひの重な一點である。

然るに『海の夫人』に於いては、趣が一變する。表面の結論からいふと、此の作は先づエリーダが滿干の盛んな北海のやうな、烈しい、鋭敏な、絶えず動くのを活き甲斐としてゐる精神に、人間の生命を代表せしめ、奇怪な旅人はやがて人間の此の生命と根本を連ねた不可知、無限、乃至其の標象たる海を更に標象したものと見られる。而してエリーダの精神は断えず不可知の絶對無限に還没せんとする一種の畏怖と誘惑とを感ずる。畢竟海から打ち上げられた人魚の如く、一たび相對有限の普通道德に縛られ、ば縛られるほど反撥して無限の廣大、絶對の自由に還りたくな。此時之れを救ふの道は、潔く其の縛を切り放つにある。所謂自由である解放である。放つて絶對無限の大自然に入らすれば、責任は其の放たれたものの上に



かゝる。おのづからの結果として、他制的でなく自制的な道徳が内から發する。而して落ちつく所は始めの制縛的道徳と大差もないが、味が丸で違ふ。一は盲從屈抑の踏襲律であり、他は復活し新生した自産律である。

斯んな風に見るのが先づ最も抽象的な解釋であるが、更に今一步具象的に見れば、其のいはゆる「意志よりも強いもの」即ち愛の解決とも取れる。一旦解脱し解放せられた男女が、依然として相對存在を保たんとするには、獨り愛の力にたよらざるを得ぬ。愛は最後の救ひであり解決である。といふ風に見るのがそれである。兎に角此等のいづれとするも、これだけの解決は明に作中の事柄に現はされて事柄の終結はやがて意義の終結である。あとに其の以上の解決を考へさすといふ趣は残らぬ。光明的たり、理想的たり、解決的たる所以はそこにある。イブセン劇として儘に一種特殊のものといつてよい。

しかしながら問題はこゝから生ずる。此の作は果たして有解決のために幾ばくの興味と深さを加へたであらうか。吾人の見るところを以てすると、此れだけの解決を兎も角も文字の上に見はさんとする結果は、結末の邊が甚しく知力的にな

り過ぎて、エリイダの心機一轉など、理窟の及渡りの氣味がある。理窟の上だけでは面白くとも、情味の上の會得が容易に來ぬ嫌はないか。また理の上に比較的明白な結論がつくだけ、動々もすると底の涸れる感がある。限り無く我等の瞑想を誘起するといふ幽玄な味に缺けはせぬか。是れは凡ての理想的藝術が往々にして有する弱點である。

更に一つの見やうは、夫の『イブセン秘義』の著者等の如く、此の作を以てイブセンが社會劇のラストワード、即ち最後の決斷とするのである。イブセンは始めまづ所謂社會問題を提起して、社會の缺陷、矛盾、不完全に自覺を呼び醒まさうとした。併し結局社會は外から救はれるものではない。各個人が中から救はれ、ば、社會はおのづからにして善くなる。個人の心靈問題が社會問題よりも先であつた。斯う考へて個人の救済を書いたのが『海の夫人』である。さればイブセンの使命は此の作に達して始めて全うせられる。此の以後の作は即ち所謂肖像劇で、前來のものを更に一つ々々に取り出して細かく書いたに過ぎぬ。といふのが其の大要である。



其の他技術の上から見れば、此作の特色は所謂自然的寫實的な一面と神秘的標象的な一面を綯ひませた所に存する。而して此れあるがため此の作には前にも言つた如く兩種の矛盾した判断が下される。一方から言へばあまりに空想的で劇としては到底舞臺上に他の自然的寫實的な一面と調和せぬのみならず、讀み物としても粉塗の痕が見え透く心地で、おもしろくないといふ。他方から言へば、其の詩的標象的な所が讀物として絶妙な所以である。イブセンの最も美しい作は是れであらうといふ。

此の作が殆ど凡て屋外を舞臺とする如く、作の調子はいかにも盛夏の海濱の強い花やかな光線に満ちた趣である。随つて夫の憂鬱な神秘な北海の標象から見れば、舞臺が明るすぎる感がする。さればこそイブセンは必要の場合に夜や夕暮を多く使つた。しかも尙それが夏の夜であるから明るく花やかだ。暗い方を主にして見れば、是れもたしかに缺點の一つであらう。今若し單に明るい方のみから見れば、此の劇は、イブセンの作中で最も色彩に富んだものゝ一つである。終りの方の過度な理窟の及渡りや解決を忘れて見れば、却つてそこに美しい一幅の畫が

見られる。收場に於けるパレストラッドの言ひ草ではないが、海の人魚は陸に上つて死ぬる。人間の人魚は風土に化して行く。どちらも繪である。(明治四十一年四月)



## 沙翁の墓に詣づるの記

千五百八十六年の春、四月の央でもあつたらう、ウッドストック街道からオックスフォードの北の宿はづれに差しかゝつた、二十二三の旅人がある。疲れた足を停めて今宵の宿はと見廻はすと向ふに何某のインといふ、古風な、蕙なんどの這ひかかつた旅籠屋の土壁が、今しも薄れ行く春の日影を一抔に浴びて、あか／＼と照り榮えてゐる。

北の都會からロンドンへの街道筋とて、此邊は殊に上り下りの人馬繁く、宿屋の門には、朝夕の送り迎へが賑やかに見られる。インの狭い階子を昇つて、明りのついた取りつきの部屋に這入ると、茲は石入の厚い叩き壁に古色ゆたかな、天井の低い、小さな、穴倉の様な室である。四月といつても北歐羅巴の夜陰はまだ薄寒ひ。ストーヴには薪火が今丁度燃え上つて、マントルピースの上の燭臺の明りが却つて心細い。

椅子をストーヴに近く引き寄せ、手を拱いて、默然として燃え立つ火影を見つめぬ。彼の旅人の面は赤く輝いて、額の廣いのが目立つ。

折から静に扉を押して這入つて來たのは、此の家の娘であらうか、十八九ばかり。客は不圖腫を舉げて其の方を見た。娘は面はゆげに顔を背けて、無言のまゝに晚餐のテーブルを調べ、やがて出で行かんとする。

「姉さんは此の内のお娘御だね。」

「どうですか。」

「まあ、聞きたいことがあるから、お座んなさい。さあ此の椅子に。」

「有りがたう。何ですか聞きたい事つて。あなたはロンドンへお出でなさるのね。」

「さう。ロンドンへ行くのだが……。其のロンドンがね……。」

「結構ですわ。わたしも來年の誕生日は、ロンドンの伯母の處で爲る筈ですが、來年といへばねえ、随分待ち遠いこと。」

「あゝあ、ロンドン！そして何せさうロンドンへ行くのが嬉しいのだらう。」

「何せつて、それはロンドンですもの。わたしの従兄妹だけでも三人居りますし、其



の中のフレッドといふのは、去年の暮も此處に來てゐました。男には珍しい程美しい眼を持つてゐて、そして唄が上手で……。それは善い聲ですよ。」  
うつとりして、目のあたり其の唄に聞き惚れてゐるかと思はれた時、入口の戸をコン／＼と叩く音、メーラーと優しき呼び聲、イエスと軽く答えて、女は立ち去つた。

「あゝ！ 戀だ！ 戀を求めてロンドンへ行く。あれで人生が濟めば仕合せなものだ。自分は何を求めてロンドン三界へ迷ひ出るのであらう。自分だつて故郷には戀もある、夢もある。その故郷に住みかねて、行く手は雲のはる／＼、是れから浮世の波風と戦はねばならぬ。前途の闇の明け方は、空に明星か、海に眞珠か、望みの的はあざやかに我が手に落ちやうか。それともロンドンの大路の塵にまびれて、一代をすがれ行く荷馬の如く、死して跡なくなるであらうか。天使の様なあの乙女が身は、成程光明に包まれてゐる。それに照り合はせて、今さらのやうに我身の謎が目につく。此の謎の解き場はロンドン。あゝ、ロンドン！」  
と獨り思ひに耽つた旅人は、翌朝オックスフォードの町を越して、重ねて南へ／＼と旅

を續けた。

我れには此の弱き旅客の名がウリアム、シェイクスピアであつたらしく思はれる。

## 二

山の懐水の畔と、地上の住むは廣いが、こゝ英國のロンドンから西北へ百マイル許り、エヴン川の岸のさゞ波に夜毎の夢を洗はする、スツラップフォードの片隅に、方五間には足るまじき一地を劃してそこを長しへに世界の眼目とし、そこに不滅の靈火を點じた、造化の寵兒シェイクスピアの家は、まことに人の世の譽れかな。大英國は縦し亡びても、シェイクスピアは亡びぬ。此の一地域ありしが爲に永劫不壞なる英國も亦た幸ひではないか。

ロンドンに出でしより後のシェイクスピア、殊にも其の著作ありてより後の彼れは、千の傳記、白の考證よりも、彼れみづからの書こそ最も明白に之れを傳へて居る『ハムレット』『マクベス』の著者は『ハムレット』『マクベス』の著者として天日の輝くが如く、遍く後昆を照してゐる。之れに想像を加へんには既に余りに煌々たるに過ぐ



るであらう。唯我が最も想ふは、スツラップフォード、オン、エヴンの一青年たりしウ・リアムが身の上である。

斯やうな思ひ出に導かれて、我が始めてスツラップフォード、オン、エヴンの土地を踏みしは過ぐる年の春、某月某日であつた。オックスフォードから汽車で二時間が程、巴旦杏の花の暖に赤い家幾つかを過ぎて、停車場近く来れば、かしこに見える一程の樹立が、早やホーリー、ツリニチーの森といふに、何となく心ときめく、繁みの色はまだ調はぬながらの蒼さ、中央から肅然として立ち上つたる尖塔は、げにも黙して天をさす指の如く、其の深い意義をば、唯感涙あるものが測り得やう。停車場から新開の道を病院の前に出で町に取りかゝると、もうそこに行き當りがある。廣い四つ辻の真中にしつらへた噴水はいま様ながら、町は何所ともなくさつぱりとして優雅の趣を具へてゐる。店の構へ看板の具合などまでどうも唯の町では無いやうだ。右手は商人宿で向ふに農作物の店が見える。あの店！ シェイクスピアの父の店も盛んな時はあんな風であつたらう。見れば店先に小供が遊んでゐる。ひよつとするとあの子の顔がシェイクスピアの幼な顔にでも似ては居まいか。

と用もないに其の間近まで行きかけると、小供は外國人と見て逃げ出した。馬鹿らしいとは思つたが、いや併し、此のあたりは、古來交通が薄く、血統が單純であるため、面相がおのづから類似型を有してゐると聞いた。シェイクスピアの面相には、スツラップフォード型といふものが過たず現はれてゐるといふ。さすれば今の小供に、彼れの幼な顔が寫つてゐまいにも限らぬ。も一度跡をつけて見やうか。など忙しき空想に耽つてゐるあひだ、時は午に近くなつた。地圖によると、此處から向ふの角の小路を抜ければ、すぐ其所がヘンレー、スツリート。シェイクスピアの舊宅の残つてゐる所である。と思ふと飛び立つやうには感ずるが、先づ宿を取つた上と、大橋通りのゴールドン、ホテルといふを探した。廣い通りを真つ直ぐに辿ると、幾らもあるかぬ内に早や、橋が見える、其の下はエヴン川であらう。町は之れで盡きるので、だから、誠に小さい可愛らしい都會である。ホテルは橋のすぐ手前であつた。

## 三

旅行の季節として、ホテルの客室は凡て約束済、よつて是非なく近所の室内裝飾品を



賣る家の一室を借りさせ、食事だけはホテルに来てすることゝなつた。晝食はひとり後れて調へたれば、食堂の模様などはまだ見ず。兎も角もと、近まのヘンリー・スツリートへ先づ駆けつけた。

あれがシェイクスピアの生まれた家といふ、其の前には成程多勢の人が入場を許されるのを待ち合せてゐる。また此方の軒下には馬車の客待ちをしてゐるものもある。併し斯う見わたすと、さして長くもない通ながら、何となくからんとして、人の往來も少ない、如何にも田舎の小町といふ趣である。折しも空には薄雲が掛つて冷氣を含んだ風が町を吹き渡つて來た。何だか淋しいやうな悲しいやうな風情である。

想像して見ると、シェイクスピアがまだ腕白盛りの頃は、例のグラムマー・スクールに通ふ朝夕の途すがら、弟と肩を組んで、此の邊を行きつ戻りつしたものであらう。そして年よりも老せた彼れは、十六七にもなると、もう一廉の若い衆氣取りで、日本ならば湯歸りの手拭を肩に、つかかけ下駄か何かでそこらをそゝりあるく方であつたらう。いや彼れは案外におとなしい質で、朋輩からは若年寄といふやうな綽名

とも附けられてゐたかも知れぬ。父が家産の傾くにつれ、生活の辛苦は早くもこの大天才が青春の夢を蝕みそめて、弟と共に商品の買出しから、偶には得意回りもする、稼業の手傳に追はれて好きな雜書にも読み耽ける暇は無くなつた。夜遅く店を仕まつてから、僅かに自分の寢室で覺束ない蠟燭の光をたよりに、昔の心ゆく唄の本などを讀んでゐると、其の明りが、あの今見える東北角の窓から微かに漏れる。

頃しも秋の末、月も無い霜夜の事であつた。シェイクスピアが優しい情を忘れかね、八つの姉でありながら、我れから戀をして、深くも彼れと契つたアン・ハサウニーは、三月の身重く、養れた様子の目につく頬を風に吹かせつゝ、窓の明りを心あてに、そつと尋ね寄て呼び出せば、男は心得て忍び出づる。つれ立つて指して行つたはあの橋の袂、アンが身の始末と二人しみく泣きつ語りつしたであらう。

氣がさして、ふと橋ある方を見かへれば、二人の後姿にはあらぬ一群の男女が、アメリカ音に語り興じつゝ、此方を指して來かゝつた。

## 四



げに世界の如何なる處にも見がたい偉観は、此の矮屋の一隅、シェークスピアの誕生室であらう。金字に彫られては、帝王の書架をも飾る文學史上の大名が見よ、此の一室に來ては、如何に賤小に、如何に謙抑に、窓壁天井に其の跡を留めて居るかを。説明係の男が、一葉の薄紙を窓の硝子に當て、指し示す所を見れば、縦横に切り込みたる名字の中に、鮮かにスコットの名も見られる、カーライルの名も見られる。天井には、ブラウニングの名が切つてある。そして此等の人々は、此の室の主人の前には、一切の地位階級を棄脱して、無名微賤の巡禮者として、讃仰の意を主人に捧げてゐるらしい。

其の外に、いはゆる何人も一度は腰かけて見る紀念の椅子。我が其の側に立つて長々しい説明に耳を傾けてゐる間傍にありし一老紳士と、そが娘とも見える妙齡の一婦人とは、先づ紳士から始めて試みに其の椅子に腰を托した。

「シェークスピアは、さう太つた男であつたとも思はれんが、私のやうなものがしはば腰をかけると、成程是れでは脚も減りさうぢや。はつは。見物人が腰をかけるために椅子の脚が減るといふのは、丁度あのカンターベリーのお寺で、巡禮共が

禮拜の際を突くために石段の中程が凹んでゐるといふのと好一對の話ぢやな。さあお前の番ぢやぞ。」

娘は軽く周囲の人に會釋して、しとやかに身を落とした。

「お父つさま、似合ひましたか？」

と心持ちそり身になつて見せる。

「うむ、クキンぢや。」

「ほ、文學の玉座に直つたのですもの。」

と父と我れとの方を等分に見て立ち上つたが、父の側に寄つて「日本の紳士を」とささやいた。すると老紳士は我が肩を叩いて、

「さあ、あなた、一つ腰をかけて御覽なさい。」

我れも同じ道に心を寄するもの、縁なればこそと、人のする通りを爲て見た。續いては、シェークスピアの指輪、シェークスピアの印形、シェークスピアの肖像と、確否は知らねど、斯かる場所には附き物の遺物の數々を巡覽して、再び町に出る。

## 五



大通りに沿うて、シエクスピアが専ら羅典の知識を得たといふグラムマー、スクールの前からホーリー、ツリニチーの寺地まで、殆ど此の土地を縦断しても、三十分とはかゝらぬ。

町の周圍に散在する、菅笠を伏せたやうな丘其の間に廣がる牧場、島。立木は榆、柏、山毛榉、水松の類が多からう。總じて緑の廣い縁をつけたやうな瀟洒たる小都會、その東南を限つて流れるのが、可憐なエヅン川である。

春であつたからでもあらうが、打ち見た所町の雅趣あるに對して、四圍の色調は青いといふよりも緑である。いかにも若々として、新鮮の氣は野に森に漲つてゐる。華やかな日光が青紗のやうに透ける青葉の蔭には、水の乙女、空の乙女が踊つてゐる、あのコロの繪にでもありさうな趣。我は曾て、始めて鎌倉に勝を探つた時、先づ其山色の、いかにも歴史と相呼應して蒼古の調を帯びてゐるのに魅せられた。

其の土地が有してゐる内容と、之れを覆ひ包んだ色調との間に、自然の調和があるのを面白く思つた。然るに今スツラフオード、オン、エヅンに来て見るに及んで、そこに一種の意義ある對照を認める。鎌倉三代の歴史は、如何にドラマチックであつ

たにもせよ、畢竟歴史である。其の調は、茂古老蒼を加ふるに従つて愈々妙を増す。スツラフオードの内容は詩である、藝術である、シエクスピアである。年時を忘れて常に清新に、常に快活にして、却つて回顧の情を深うするではないか。「歴史は老いよ、藝術は長しへに若くあれ。」

寺の門は、幾百年の菩提樹道の兩側に列を正し枝をわたして、青葉の天蓋を引く。左右に、榆の葉蔭ひろく塵も留めざる一面の墓地は、凡ていはゆるホーリー、ツリニチーの神領である。その榆の木隠れから、遙に尖塔の頂のみを示して、人をして想望の情に堪えざらしめた聖院は、今や菩提樹の若葉香る穹道の奥に扉を見はして來た。我より先に、遙か離れて行く小さい人影は、黒い外套と空色の絹服と、男女二人の後姿、天國の門を叩きにでも行く人かと思はれる。

入口には黒き法衣の僧がゐて、出入を取締り、入場料も取れば、案内記、繪葉書、紀念印紙の類も賣る。之れも寺の維持費と思へば故障はあるまい。

さて建立の由來、建築、窓繪の説明はざつと聞いて、つか／＼と香壇の前に進めば、此處である、欄を隔て、右より二つ目の床石の銘は、



善き友よ、耶蘇の願なり、止めよ、此處に納めたる塵を發くことを。幸ひあれ、此の石を庇ふものに、將た呪ひあれ、我が骨を移すものに。

三百年のあひだ斯くの如き銘を負うて靜に眠つてゐる大詩人の骨は、今後といふとも、彼れが著作の亡びざる限り、永劫に亘つて動かさるゝことはあるまい。思ふに敢て此の願ひを亡みせんと企つるものがあつたら、世の憎み禍ひは必ず其の頭上に集まり來たるであらう。墓の主が遺したる呪咀の祈りは、今や夫の古の豫言の如く事實となつて功力を現はし來たつたと言はすばなるまい。

右手には、之と并んで妻アンが墓、左には三ツ相續いて、娘スザンナ及び其の夫等一族の墓がある。

回顧すれば我が始めて學窓にシェークスピアを習讀して以來、殆ど十年、しばしば想像の間に出入してゐたスツラップオード、オン、エヴンの地、別けても彼の銘を刻んだ詩人の墓を、今日のおたりに見て、我れは眞實我が身の此の境にあるかを疑ふの情に堪えなかつた。

けれども、斯やうにして墓前の欄に手をかけたまゝ、しばし茫然たる胸の底から湧

いて來るものは、一種の喜悅光明の情であつた。伽藍の中は取りわけて空氣がひやびやとしてゐる。光線は色硝子に透けて明るさを減する。場所は人氣の少ない寺院の而も十字架像の前である。それにも拘らず、此の時の我れは、千古の詩人が冷に骨を横たへてゐる傍に立つて、一種の温さを感じた。嗚呼茲にこそシェークスピアの靈は安まれと思ふに、おのづから、肅然として容を正しうするの氣は生ずれど、されども哀傷の心寂寞凄愴の情は絶えて萌さぬ。むしろ愛慕の感、同悅の感、光明の感が身邊を圍繞するやうに思はれた。由來英雄の追懷は如何なる莊嚴美麗の形に於いてするも、畢竟生時の燦爛と死後の變易荒廢との對照に外ならぬ。玉壘浮雲、無主の江山、何れか廢墟を傷み荒殘を哀しむの情でなからう。所詮英雄を弔するの意は荒廢を弔するの意である。而して斯くの如きは亦實に現人生を弔するの意味ではないか。人生は到底其しりへに變易を豫想し廢滅を豫想しなければ、深切の感味を發しない。ひとり我は今、詩人シェークスピアを弔せんと欲して此の以外のものに逢着した。彼れの追懷は繁榮である、光明である。而して夫の藝術の追懷もまた茲に歸するであらう。滅び行くは人生の姿、之を暫く天上