

541

130



始



美術音楽
時代藝術
竹内逸著

大正
14. 7 16
内交

中央美術社



美術音楽
藝術時代
竹内逸著

大正
14. 7 16
内交

中央美術社



541-130

序

初夏である。私の二階書齋の窓外は楓と檜の若葉が一杯である。晴渡つた空からは輝かしく太陽が照つてゐる。部屋は青い。

楓と檜の若葉。

これが私の書齋の自然なカーテンである。

今私は事新しくこの目次を見る。而てこの目次に依つて私自身を考へてみる。私も矢張り現代人のひとりであることを知る。即ちこの目次は不完備ながらに現代日本の若き人間の求むるものを象徴してゐるやうに思ふ。それは強ち世の若き人々が私ほどに漁り屋ではないかも知れない。然し吾々は一樣に西洋のものゝ刺戟を歓迎し、また一方吾々種族の過去に於ける意味深き所産を回顧してその復興を叫んでゐる。而て若しそれを矛盾だとするならば、それは恐らく現代日本人ではない者を求めてゐることになるだらう。その意味に

於て私はこの一冊に於て讀者と完全に友達とならうと願つてゐる。即ち私は讀者と同じく過去に於てかうした目次の世界をさ迷ひ歩いて來たのである。その記録の一部がこの「藝術時代」二冊である。

窓から一疋の若蜂が飛込んで來た。而て今ペンを握つてこの序を書く私の頭上を頻りと飛廻つてゐる。

然し私は、この一冊に於て讀者に何等かの教示を與へようと言ふ傲慢は毛頭有つてゐない。前述のことを言ひ換へてみると、この一冊の目次には、私が藝術及び藝術家の生活を考へ、或は自然や社會生活に接して、矢張り私の生活への糧としたいこと、即ち私が望むものとの當然の合致が現れてゐるのである。最う一度言ひ換へてみると、この一冊は私が飽くまでも現代人として生活してゐる者として、藝術に關する因縁を綴り集めたものである。従つて其處にはをのづから私と言ふ人間の一贯したものが現れてゐるかも知れない。然し素よりそれは私の感知することではない。

若蜂は半開の窓障子に打ち中つて了つた。青若葉の透け見えてゐる硝子面を上へ下へと這ひ歩いてゐる。私はペンを置いた。立つて行つた。二三度窓障子を曳動かせた。若蜂は初夏の大氣の中へ飛んで行つて了つた。

總てはこの現代日本に生息する私と言ふ人間が、幸にして同じ現代人なる讀者と完全に友達となり得ることができれば、これがこの一冊を上梓するに就いての最大の悦びである。而て私がその仲介者たる田口氏の御厚意に對して心からの感謝を表明しなければならぬのは當然である。たゞ附言して置きたいことは、果して事實今私が言つた現代人なる語は、現代日本の若き人々を指すものであるか、それとも私一個を指すに過ぎないものであるか。それは讀者の御判讀に一任して置きたく思ふ。

部屋は青い。窓の外は輝かしい太陽の光り……………。

寒江獨釣
山 水
聖母子と聖アンネ
天使の奏樂
三樂聖の記念碑
ゼルサレム金門の會合
春
イ ヴ
來 現

馬 遠
文 徵 明
ダ・ヴインチ
フアン・アイク
維納墓地
チオツト
ミレ
ロダ
ローリツヒ

目 次

序

山樂の裝飾畫……………一

光琳派の人々……………三五

支那と支那畫……………四

畫論と畫人……………一〇

西洋音樂の鑑賞……………一五

モツアートを主題として……………一五

短きシユベルトの生涯……………一六

藝術に關する小品……………一五

1	デオット
2	デュラーに就いて
3	コロとミレー
4	セバスチャン・バッハ
5	フアリネリーとセネシノ
6	クリシユナのいたづら
7	表現
8	雪
9	チュリツプ
10	能樂
11	大工
12	手紙
13	生物學者
14	奴隸
15	一夜春雨

目 次

ロダンの二作	三六
未來派の風	三六
呂昇越路回想記	三九
露西亞畫家ローリツヒの仕事	三四
永徳と山樂——附録	三一

——挿 繪——

十字架磔畫の爲の天使——(卷頭)	デュラー
朝顔之間部分畫——天球院	山樂
梅之間部分畫——天球院	山樂
布 袋	光琳
鹿に紅葉	光琳
拾 得	顔輝

梅之間—天球院—



山樂

山樂の裝飾畫



今に山科醍醐寺に櫻が咲くだらう。あの櫻は實にいよ。然も醍醐寺の建築、塔、寶物、さうしたものを思ひ合せると醍醐寺の櫻は本統に日本情緒をそよる。上の醍醐、下の醍醐、本統によく纏つてゐる。而てあの纏り、あの日本情緒には、明白に秀吉の榮華物語が宿つてゐる。

讀者も重々御承知の通り吾々はかうした孤島の住民である。而て吾々は輓近の煙臭い強烈な風を受けるまでは、軽い窓の障子を引開けて、霞に煙つた櫻、碧の色水に散落ちる紅葉々を見ながら、兎も角も平和にして自給自足の生活を續けて來たのである。然し吾々の歴史はかうした長い平和の中に幾度か大陸からの風を受けたことを教へてゐる。然もそれは他の國々の國難に較べて

みれば、幸にも海と言ふ屈強の武具に依つて護られてゐるたが故に、それは「餘りの風」、善く言へば暖かき春風とも言ふことが能きる。然し吾々住民はかうした美しい自然を有つ孤島の安易生活のうちに極めてデリケートな、即ち感受性に豊かな國民として育ち上つてゐる。従つてさうした「餘りの風」にも吾々は直ぐ感じ易く、國民生活の諸相は直ちに強い影響を受けたのである。殊に藝術に於ては、「吾々が曾て見慣れなかつた特相を有つが故に」(フーセ著)一倍とその影響を強く享けたのである。而てその影響が交通杜絶の爲に弱まり弱まるに連れて、或はその影響が疲れ草臥れるに連れて、その結果は、吾々の國民的勃興の名に於て、美しい自然、繊細な人間情緒と呼應して若々しく吾々の藝術が地から芽を噴いたのである。

無論この關係は、古代や中世ばかりではなく、また日本ばかりではない。輓近に於てすらロシヤ文學の國民的勃興の爲に佛蘭西文學の移入時代がある。またその佛蘭西ではアルゼリヤの征服以後、その繪畫に於ても文學に於ても音楽に於ても太く東方的な情緒と強烈な太陽の光とが影響したのである。またこれに屬する似寄りの形式なる、魏から唐へ、推古から奈良へのやうに、その佛教の信仰に於ても、佛教藝術の表現に於ても、強弱の差こそあれ、絶えず二者の關係を持続しながら進んで來てゐるものもある。

何れにせよ、この孤島なる吾々は海と言ふ屈強の武具を以て圍らされてゐるたが故に、この關係は誠に瞭然としてゐる。然も現代のやうに、最う海と言ふものが頼むに足らず、かく地球が縮まる一方の時代に於ては、さうした刺戟は限りなくこの地を荒して、果して吾々の國民的の個性とは何處に在るかを疑ふまでに雜然としてゐる。而て向後世界が一個の國家―その時には國家と言ふ名稱は無くなるだらうが―に統一されたらう場合、恐らく吾々の國民的個性は支那に抱含されるに依つて辛うじて一票の權利を有つことだらう。併合もされず、立派な獨立國であつたことは總てこの海の爲である。従つて總ては受動的である。受動的な國家ならば必ず併合される時があつたらう。それが併呑されずに文明を享樂して來た處に日本の情緒、日本の藝術、日本の人道が榮えた譯である。弱くはあるが美しい。冴えてはゐるが脆い。従つて現代に於ても吾々は世界列強の仲間入りをしながらも、特種な情緒を有つ遊山國扱ひを受けてゐる。何處までも受動的である。だから武士道なるものも極めて孤島的にして贅澤な享樂精神であると考へることも強ち不可能ではない。天然の要塞無くして育つ精神ではない。例へそれが支那の武士道に似、中世紀の knight-hood に共通する點が多いと言つても、更に禪味に長け、茶の湯に近い。

たゞかうした歴史のうちに數回極めて短期間に亘つて積極的な國民的勃興の時代を數へること

が能きる。即ち漸く大陸の類を祇めたことがある。その數回のうちに豊臣時代が數へられる譯である。これとても世界の歴史を繰つて比較してみれば極めて小さき事件である。従つて吾々が習つた小學校の讀本も極めて孤島の産物である。たゞ吾々の強味は、吾々國家の頽廢を何時までも昵ツと見詰てはゐられないと言ふ性格があるだけである。

二

狩野山樂、これを私は西洋流に吾々の山樂と言ふ。この吾々が誇るに足る裝飾畫家の山樂(一五九六—一六三五)はこの若々しい勃興時代の代表者である秀吉の晩年に於て所謂當時の有望なる青年作家であつた。即ち秀吉の死は一五九八年である。これは明の神宗時代であつて、華耀なる明の文明發祥後二百三十年である。

今私は秀吉に就いて語る必要はない。然し彼が羅馬法王へ遣使し、隣國と友誼を保つたと言ふことの爲に、いろいろな文明移入の仲間入りとして建築や美術工藝が吾々の異國趣味を刺戟したことは無論山樂に關係がある。またこの國民的勃興とは、これを冷徹なる禪宗、渾化された單純の茶の湯、息苦しい武士道遵奉生活などの反動と見るよりも、私はこれを、形式から破壊へ、内

部から外部へ、保守から攻撃へ、部分から全體への國民的勃興の回歸律の一時期と見る。これもまた山樂の藝術が如實にそれを説き示してゐる。

山樂は普通永徳(一五四六—一五九二)の養子だとされてゐる。無論これにも異論はある。然し私はその問題はどうでもいゝ。また永徳と山樂とは二人共日本の誇るべき藝術家であつて、藝術家の生命がその作品である以上、山樂は明白に永徳の正嗣である。然も秀吉が國民の資財を集めて建築した大阪城、桃山城、聚樂殿が明の宮殿にも敗けまじと裝飾したその裝飾畫に對してはこの二人は協力者であり師弟である。大阪城の時代は屹度山樂は永徳の助手であつたに違ひない。また事實狩野派を繼いだけに養子であつたらう。

普通吾々が永徳や山樂の作品を見て感ずるものは、謂ふまでもなく、明の使臣を嘲り、基督教徒を虐殺した秀吉が、漆と金とを基調とする輪奐美に酔つた世界である。私の如うな人間は、あゝした藝術を観ると、直ぐ灯ともしびのゆらく酒宴、三千の佳人が婢姪を盡したらう盛宴、その正座に盃を傾けたらう秀吉とそれ等を包む裝飾畫との一丸世界を想ふ。またそれを想ふことが永徳山樂の藝術を観ることだらうと考へてゐる。然し私はこれと同時に、秀吉が茶の湯や能樂の讚美者、然もさうした豪壯な建築を慾望しながらも、また一方、この孤島的な性格の持主として、自然を巧

みにこなしつけた林泉の美と輕亭建築との調和ある閑寂なる世界の讚美者であつた事を考へなければならぬ。即ち利休が存在してゐたからには、本統に自然を忘れない茶道の理解者であつたことを思はなければならぬ。而して吾々が現在に於て永徳山樂の藝術を觀る寺院には豊公と因縁深き庭園が一緒に保存されてゐる。而して山樂の藝術を正しく知り得る妙心寺山内天球院の廊下が所謂血天井であることは、果して家康が二百六十餘年の基礎を造るが爲の政略であつたか、それとも眞の人的めざめであつたか、それには屹度多くの複雑がある筈である。

三

山樂が吾々の間に喧唱さるゝに至つたのは比較的近年のことである。無論この吾々とは専門家を指すのではない。一般的普及である。それが證據に私が一昨年の春三月間天球院に下宿してゐた時に、和尚は、「近來拜觀者がめつきり殖えましてね」と言つてゐた。かうした普及は、吾々若い人間が本統に日本の藝術、否東洋の藝術を理解しようとい心がけ始めた轉向とも見ることが出来る。また吾々の過去の歴史に於て取扱つた英雄に對する觀察に誤りがあるやうに、また吾々も吾々の藝術史上の名前を本統にその作品に依つて批斷しようとい心がけた目ざめとも考へることが出来る。

る。また吾々は明治以來の淡墨の理想畫や二義的の寫實描寫に飽き足らなくなつて、表現上に於て分厚い效果及び眞の日本藝術特有の世界とも見るべき山樂の裝飾畫を狙ふとした傾動とも考へることが出来る。これは佛蘭西人が日本畫の筆觸を眞似たり、日本畫が油畫の調子を出そうとい心掛けたりするよりも、本統か本統でないかは別として、危けの無いことだけは確かである。恐らく山樂の藝術が喧唱されたと言ふことは日本畫界の爲に慶嘉すべきことであらう。また吾々はこの國土の有つ自然の美をこの頭から全然没却することの出来ないのは既に吾々過去からの藝術の傳統がそれを雄辯に物語つてゐる。

然しこれを藝術の研究書に就いて考へてみよう。殊に吾々よりも遙か精細に且つ靈妙なる觀察に依つて研究してゐる外國人の藝術研究書に就いて考へてみよう。すると吾々は光悦、宗達、光琳の名に比して山樂の名は實に無慘に取扱はれてゐることを知る。私の考では、若し光悦、光琳の名が斯くも日本の、否世界の裝飾畫家として取扱はれてゐるならば、最も自然なる裝飾畫家なる山樂に就いて、更に同じきページが費さるべきが本統であらうと思ふ。また山樂一個に就いて光悦や光琳程に研究する材料が貧弱であるとしても、恐らく徳川中期に榮えた光悦光琳の裝飾畫派の研究は、この山樂を出發とするに非ざれば、それは完全なりと言ひ得ないだらう。殊に山樂

を單に浮世繪派の一祖として簡易方づけて了ふのは言語道斷である。私に言はせれば、山樂とはその來るべき裝飾畫派の運動に對して、恰度近代ロシア文學史上に於けるプーシユキンの位置だらうと思つてゐる。

先づ私が山樂を幾分でも完全に述べるに就いては、山樂への日本畫の傳統を述べなければならぬ。然し今の場合それには重きを置かないで、明の華麗なる生活と相列んで進み、然も日本獨特の世界に達し得た部分を主體として述べて行く。

明の華麗なる裝飾的ムードは既に狩野元信（一四七八—一五五九）時代に準備されてゐる。然しこれは遠く森に響く山鳥の聲に過ぎない。従つて彼は決して裝飾畫家と言ふ資格ではない。彼は明白に狩野派の正系である。而て彼の作品を見ると、その筆力に於ても、その題材に於ても、宋畫の傳統と元畫の峻刻なる表現との混和である。一見ただで、元信の作品傾向は到底如何なる新しい傾向を浴せかけても一歩たりとも動かし難いだらうと言ふことが感じられる。事實この根強い傳統は例へば紆餘折曲を経ての變化はあつたにしろ、明治時代まで狩野派なる精神を貫いて來たのである。

さて永徳である。永徳もまた明白に狩野派の直系でもある。その表現法も父祖代々のものである。然し茲に動かすことの能きない事實は、この牛頭の如くに根強い傳統が、當時の建築に添は

んが爲に、その色彩の認容は極めて裝飾的に傾いてゐる。藝術家もまた時代の子である。然も彼は過去の狩野派が獨得であつた支那の史傳的物語を畫くよりも、岩、竹、花、松、梅などを畫いてゐるではないか。然もその父祖傳來の骨法に對しても永徳は彼一流の裝飾的色彩の基調である緑青をべたり塗つてゐるではないか。無論これとても支那からの傳承であるとしても、永徳の獅子は、狩野派傳承の武張つた描線の内へべたり緑青を塗つてゐる。あの獅子は恐らく龍門の古陽洞から這出て來たものよりも警拔だらうし、如何に藝術は自由であると言つても、盲者以上の不具である。それにも拘らず彼の藝術的價値は、この物懼れない尊嚴とその裝飾的實施の大膽とに在る。私は永徳のかうした作品を見ると、手強い武士氣質の人間、然も精力的な作家であつたらうことを想ふ。而て若し讀者が元信と永徳との線描をその作品に依つて比較されるならば、元信の「強壓にして固結的」は永徳の潑瀾たる感觸での「勇敢にして決定的」に變つてゐることを歴然と發見されるだらうと思ふ。

由來日本に於ては裝飾畫派として土佐派がある。この美しき孤島の自然と人情とから汲み集めた構圖に依り、然もその高貴典雅の濃彩に於て皇室や貴族の生活を飾つて來た。然し時代と建築様式との變化の爲に、從來將軍家に隨屬してゐた狩野派が俄然自然から構圖を擇み抜いて極めて

建築に相應はしく裝飾的繪畫を描かなければならなくなつたのである。此處に吾々は近代の豊かな裝飾畫の發祥を覓めなければならぬと思ふ。然もそれは最も國民的な魂から出發したものであつて、此の解放は謂はゞ永徳がその後繼者への唯一の置土産である。其處に山樂は一倍支那の文學的モチーフから去つて、直截に自然に面し、それを極めて裝飾的に渾化して吾々の近代意識に相應しい裝飾畫を作つたのである。従つて更に精細に、且つは秀吉を中心としての社會の動きを本體とせず、純粹に日本藝術史としての永徳山樂の研究は、この土佐派との關係を充分に究める必要のあるのは當然である。

さて私は吾々の山樂に移る。

四

私は山樂の裝飾畫としての代表作を通覽して、彼の根柢、彼の藝術の可能性を考へてみると、謂ふまでもなく、彼の父祖傳來の技巧と、彼がさうした莊麗なる建築に相應しからんとして自然に修得し得た金襴總體への支配力との上に築かれてゐることを知る。

山樂以前に於ける狩野派の名々を考へてみると、また彼に直ぐ近い永徳を考へてさへ、所謂支

那及び日本畫の「筆力遒健」の精神が藝術の美の積極的な支配者となつてゐる。従つて彼等が無上にそれを尊重するの餘り、どうかするとその良に掛つてゐる。即ちフォーマリズムである。無論これは純狩野派を墨守する人、或は狩野派の技巧を取入れようとする人、或は狩野派と他派とを比較研究しようとする鑑賞家には重大な問題ではあるかも知れない。然し吾々はそれを以て満足することはできない。殊に裝飾畫として限られた場合は尙更である。描線に於ても色調に於ても調和—Harmonization—と言ふものがその主眼點でなくてはならない。而て更にさうした描線と色調との一丸調和上の能動的な美が裝飾繪畫としての生命である。

この意味に於て山樂とは、フォーマリズムに陥ることなく、畫面全體に彼の力強く且つ調和ある筆に依つて充分な効果を修め得た作家であると言ひ得る。彼の一筆々々はその本質的な嚴肅を失はないで伸々としてゐる。天球院「梅之間」の東側にある岩石の外廓線を見れば恐らく誰もこの實證を得ることが能きるだらう。茲に吾々は永徳の「勇敢にして決定的」なる筆が、自由な姿に於て「正統にして豊富」なる實施と變つてゐると言ふ推移を見出すことが能き。而して今私はこれを光琳(一六六〇—一七一六)にまで押進めて考へてみようと言ふのである。

光琳の筆は無論山樂のやうに墨に依つて骨書きされたものではない。筆に繪之具を滿々と含ま

せて直截に畫面へなすりつけたものである。而て自由に伸々してゐる。寧ろ氣儘に悦び歩いてると言つた方が適切である。彼の實施に於ては一筆々々が彼の自然に對する明顯なる官感を通じての想像の世界で動いてゐる。彼は吾々の常識的な眼に觸れる樹木の枝や幹の寸法の關係なんか眼中に置いてはゐない。素よりこれは吾々の土が生んだ誇るべき藝術家の仕事ではあるにしろ、恐らく光琳の名が外國人の間に喧唱さるるに至つたのはこの點だらうと私は考へてゐる。多分彼は梅の枝が五尺ならそれを七尺に畫いてゐるだらう、若し二十度の角度で曲つてゐるならそれを三十度に曲けて畫いたらう。而て彼の藝術は吾々から、また世界の藝術鑑賞家から無上の讚辭を得てゐる。何等吾々に奇妙或は人工を思はせない。

茲に於て吾々は、かく光琳の奔放なる想像の中に於て自然を取扱ひ得たに就いての彼が導引者、即ち彼の先驅者に就いて考察してみなければならぬ。なぜかならば藝術と雖決して無秩序に展開するものではないからである。

無論光琳一個を中心として、單に彼の藝術的價值のみではなく、光琳が生れるに就いての傳統を究めんとするには、其處に吾々は直接間接取混せて五六の日本畫家の名を擧げることが能きだらう。然し今私が着眼する點はさうした藝術史としての事實ではない。私は直截に光琳出現への

土壤を探らうと言ふのである。即ち斯く想像の内に於て自然を自由にこなし得た光琳の先驅として、自然の正しき觀察を誤ることなく、卓越なる技法に依つて自然を作品の中に渾化した人は彼の過去に於て最も近く誰れが存してゐたかの意である。即ちそれが山樂である。無論これを藝術史で言へば、光琳の生きてゐた元祿とは豊臣の餘映脈々たる復興なりと觀することが能き。(次項参照)

なほこの場合一言して置かなければならないことは、所謂光琳派なるものの研究或は現在もなほ光琳を盟主とした光琳派の作品の墮落及びその無意味なる工藝化である。と言ふ意味は、この光琳派の盟主なる光琳の研究はどうしても光琳の初期の作品から出發しなければならないことである。若し幸にして讀者が光琳の初期の作品を御承知ならば、今私が此處に於て、光琳の初期の作品は最も適切なる寫實的實施であると言ふ意見に御同意願へるだらうと信じてゐる。その狩野派の傳統的技法に依つての彼の墨畫は、若し安信が彼の師匠ならば、安信と比較して、光琳は安信程に狩野派に忠實ではない代りに、その新鮮なること、その寫實的なることは、遙かに安信を凌駕してゐる。茲に光琳派の墮落は、他の諸派の墮落、即ち藝術が低下して行く一定の道であるその派の巨匠の藝術を師表としての無意味なる傳承に歸することが能き。たゞ光琳だけは、樹木の苗が土殻を割つて延び、地と大氣とに依つて育てられ、樹液を通はしながら生長して行く

力、即ち樹木の生活と生活力とを忘れないで、自然を單化し、更に脱化し、藝術としての「青鳥の國」に達し得た人である。然もこの光琳一個の藝術家としての生涯の道は、山樂から光琳への藝術轉向の道と同じ道を辿つてゐるばかりではなく、豊臣から元祿への時代轉向の道を象徴してゐる。

茲に於て山樂の有つてゐた「正統にして豊富」なる實施は、光琳に於て、寧ろその豪放なる態度に於て、「豁達にして華やか」なる表現と變つたのである。而て彼の多産な作品は總て彼が天才的な明顯なる官感の持主であつたことを示してゐる。其處にまた吾々日本畫が行くべき道を示してゐる。従つて作家の仲間には言はれる技巧なる語が一義的藝術に於て無意味であると同様に、素より誇張なる語も藝術を對象としては何等意味を有たないものであらう。

五

京都には山樂の藝術を寶物として護る主なる寺が四ツある。何れもまた豊公榮華物語の餘韻嫋々たる寺々である。天球院、智積院、醍醐寺、大覺寺である。無論前二院と大覺寺「牡丹之間」とが裝飾畫として、また彼の力作として充分なるものである。天球院第一室は「朝顔之間」、第二

室は「虎之間」、第三室は「梅之間」、第四室は(便宜上第四室とす)「百合之間」である。智積院は

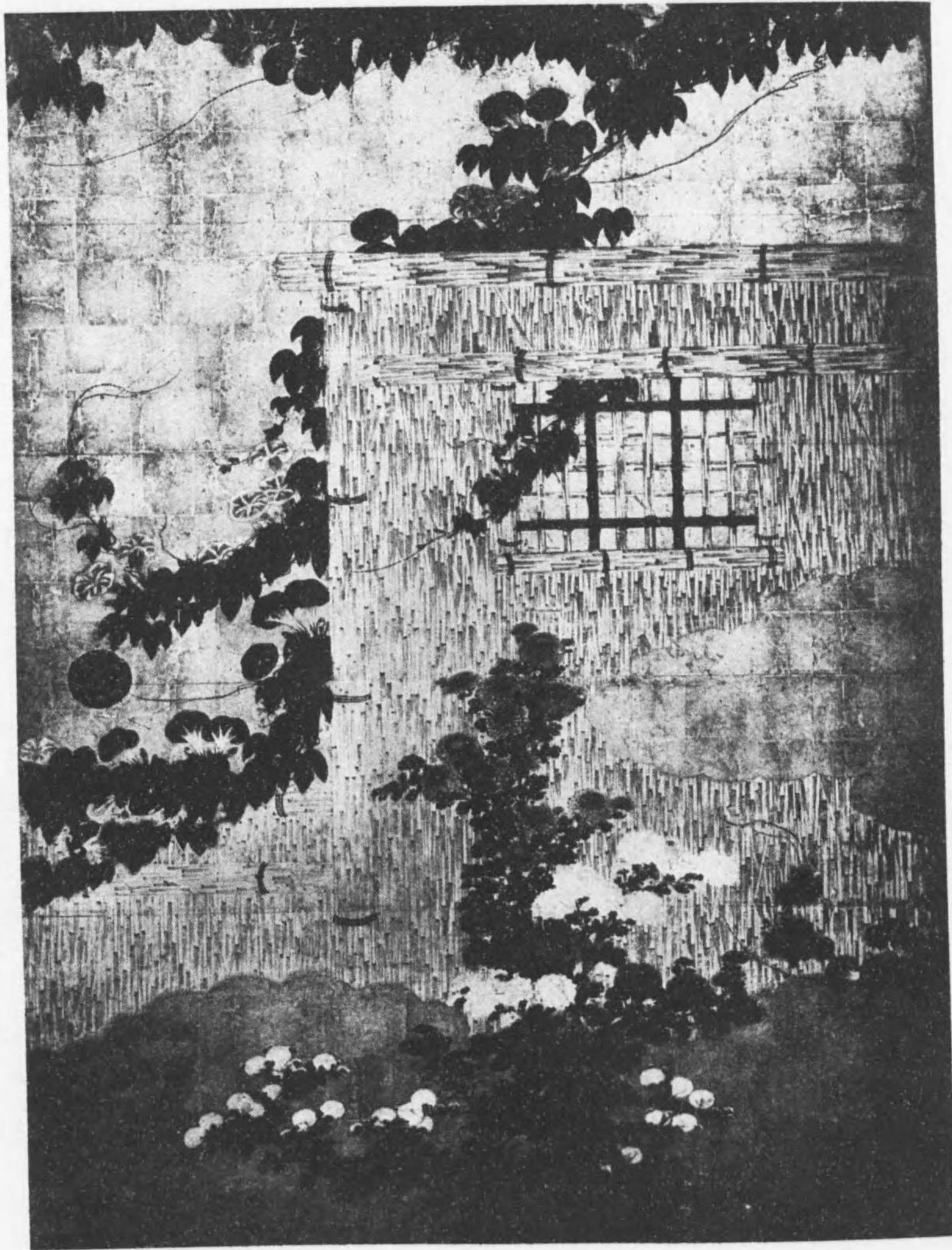
「紅葉之間」と「櫻之間」とが一室になつてゐる。大覺寺は「牡丹之間」「柳之間」「梅之間」である。

醍醐寺には「風柳之間」がある。

今私はかうした山樂の藝術に就いてその卓越した色彩のことを言つてみよう。

先づ智積院の「紅葉之間」である。眞盛りの紅葉が金襴一面に畫かれてゐる。完全に揃つてはるない。群青の小川が流れてゐる。吾々がこの室へ踏込んだ一瞬に感ずるものは、山樂に傳承した狩野派の牛頭の如く強く執拗なる骨法用筆ではない。畫面全體に充ち溢れた温かく正しい個々色彩のよく相互に對照調和されてゐることである。その色彩美である。この意味に於て山樂とは單に彼の家系的傳承を横道へ外らした轉轍夫であるばかりではなく、「時代の感性には一般的形式がある」(アルモン)と言ふ否定すべからざる事實の表明者である。従つて山樂とは狩野派を若返らせた正嗣であると言ひ得ないかも知れない。なぜかならば、その仕事は寧ろ探幽(一六〇二)に讓るべきが本統であらう。

この今は畫家も得難いだらう紅色の紅葉の葉、その群青の水。若しそれ等に吾々が鼻を擦りつけて見た場合、其處には何等自然をありのまゝに模倣したらう色彩がある譯ではない。それ等は



樂山

朝顔之間一天球院

單に物質としての濃く強き色に過ぎない。たゞ決然たる筆觸の印象を受けるだけのことである。而て吾々は畫面への接近から一步一步と後退りをしてみる。すると吾々は愕く。部分的の單なる濃く強き色彩は見えずに、其處にはさうした色彩の調和が輝かしく現れてゐる。前述の通りこの狩野派に於ては、彼等の傳承的骨法とその家系とを尊重するのあまり、この派の感性に於ては決してその眼は直截に自然に對して開かれず、且つ色彩組合せ上の美に同情を有ち得なかつた筈である。然るに今吾々が見るものは、華麗、然も染々と味はれた華麗。藝術美の靜止、即ち寝れる獨樂にあらざる靜止。吾々は吾々の山樂が如何に賢明に吾々日本畫の傳統を綜合し、彼自身の有つた本能的な且つ心一杯の愛感を自然に投げかけて、其處に眞盛りの紅葉の山を表現したかを知る。即ちこの靜的な裝飾畫は純一なる自然の姿相と動的なる情趣とから作り上げられてゐる。それが完全に藝術なのである。自然そのままの常識的なる模寫ではないからである。隣室「櫻之間」も同じく山樂がその「時代の子」であることを明白に物語つてゐる。

次に天球院「朝顔之間」である。先づ朝顔の蔓を見よう。蔓は大氣のうちにその發生の力に依つて伸びてゐる。實に自然に垣根の窓から這ひ出てゐる。地から生え伸びた菊は靜肅に立つてゐるではないか！。本統に裝飾的である。山樂は決して花庭の一部分を截り取つて表現したのではな

い。かうした恵まれた藝術家の作品と言ふものは、限られた場面、即ち人工的に限られた畫布なるものを越えて、宇宙の四角すまに向つて延び擴ろがつてゐる。金箔の背景。黄色く白き垣根。貴高きこうく濃き綠葉。新鮮にして冷たき露に濕つた朝顔花のコバルト・ブリュ。而して吾々は此處に、藝術家に於てはその想念が地上の事物に動はたをかけ、其處に凡俗常識の眼に映じたものと異つた有機的なる美しい姿が現れるものであると言ふことを知る。然もこの想念と事物との判別及び關係は決して藝術家それ自身の意識に上るものではなく、吾々なる第三者に於てそれを見出し得る機能が與へられてゐる。だが然し、この機能に對する概念的意識がどんなに現代の藝術家をいためてゐるだらう。これを知るのは強ち私ばかりではないだらうと思ふ。

次に「虎之間」である。この作は全くの狩野張りである。かうしてみると狩野派とは實に日本人特有の犀利と意氣とを有つてゐる。また何處までも武士氣質を忘れ得ない裝飾畫である。永徳の置土産の一ツである。豊臣がよく現れてゐる。到底天球院の一室には釣合つてゐない。かうした裝飾畫が小さき額の如くに取扱はれて、その堆積、その連續が豊臣の輪奐美である。

正面佛壇の襖を閉ぢる。するとこの室は明白に「竹に虎之間」となる。竹林中に嗥け狂ふ猛虎。親虎の尾に戯る兒虎、靜かに踞座する豹。恐らく密生する竹林はこの作品を生命あらしめてゐる

ものだらう。新竹の何気なく頭を擡けたる、竹幹數本の間からはの見た新竹、竹皮を僅かに残したるあたり、竹幹の組合せ、岩石の間から生え出た斜なる數本の竹。總てこれ等は狩野派獨特の健實なる骨法と自然に對する豊かな觀察とから生れてゐる。またその落着いた濃彩は、第四室の「百合之間」を思ひ合せて、如何に土佐派と言ふものが日本の裝飾畫に強い根柢を有つてゐるかを知らることが能きる。若し吾々が「百合之間」に踏込むならば、それは狩野派とは思へない日本特有の情緒と色調とが感じられる。濕氣の多いこの孤島に、平和を現す山と、平和に咲く百合とがある。霞に距てられた遠山。それには吾々が自然に對する抒情詩と慰樂とがある。それを吾々が裝飾畫として完全に取り入れてゐる處に、吾々の裝飾畫派は全く西洋のそれとは定義を異にするものである。

かく山樂が爲し得た仕事は多くの回想を含んでゐる。而てまた彼は吾々が自然に對する本然の愛を投げかけてゐる。其處に山樂が吾々の過去を綜合しての國民的勃興の時代に生れた人間を現してゐる。而て彼が例へ哲學的に考へられ得る自我を有つてゐたとしても、時代は綜合統轄を基礎とする新時代である。これはまた光琳へのよき置土産である。

次に「梅之間」である。山鳥の尻ツ尾（挿繪）。實に的確な表現である。生の力である。岩の外廓

線、それは明白に岩の硬質を物語つてゐる。技法の修得から……、自然に對する生きた觀察から……。樹は實に自然である。よく屬性が呑込めてゐる。無論この室とても入室第一步に於てかうした部分々々が眼に這入る譯ではない。それぞれの岩や幹は一個の華體なる構圖の有機的構成に忠實なる役目を果してゐる。恐らく誰れだつて、雉、椿、檜葉、笹葉、岩、それに老拙くれた梅木を一群として漫然並な自然の一隅から引抜いて來て畫面に置くことはできないだらう。こんな都合のいゝ自然の一角が何處にだつてある譯ではない。此處にも山樂が裝飾畫家としての輝かしき統覺とそれを果すに足る確乎たる勇敢との持主であつたことを表してゐる。藝術とは或は象徴主義の傘下に集るものであるかも知れない、或はセザンヌの言ふやうに「汝の前に擴ろがれるものに浸徹せよ、而して最上に汝自身を論理的に表現することを保て！」と言ふことに歸するものかも知れない。然し何れにしてもこれを要言してみれば、藝術とは生ける明顯なる統覺の表現と言ふことに歸することが能きる。

現代日本に於て自ら裝飾畫家たらんと研んでゐる人は大勢ゐる。然しそれ等の人々は單に裝飾的な畫に對する文學上の解釋から出發してやしないか。單なる概念から出發してやしないか。然らざれば、それ等の人々は、過去となつた實施物——アヂヤンタ、伊太利のフレスコ、アヴィニ

ヨン、明畫、山樂、光琳など——を乞求めて、掘み且つ食はうとしてゐるのではないか。でなくば、それ等の人々は、想念と事物との關係に讓された文學的に美しい有機體のムードを享樂して、時にはまたその病的なる詩を表現することを以て目的としてゐるやしないか。謂ふまでもなくその勞苦は實を結ぶに至るまい。その樹は樹液もなく發生の力もあるまい。藝術家を乗せた荷車は單に惰性に依つてのみ阪を轉ろがり降りるに過ぎない。即ち現代日本に於ける裝飾畫の概要とは、その平面的、その調和なき色彩感、何等根柢なき描線の錯雜たる組合せである。

何れにせよこの天球院の四室は日本畫の生命を研究する一大資料である。また俄然豐臣に發達した裝飾畫としての山樂の藝術が、その傳統を示すもの、その綜合を示すもの、山樂自身の藝術の代表作となるもの、更に山樂以後への影響を寶藏するものとしての好資料である。

會てダンテはその名篇に於て、「回顧は嬉しい。抱ける影は虚し」と言つた。私はまたかうした山樂の藝術に接した嬉しい回想を有つてゐる。その回想はよくこの胸の中に目醒める。すると私は杖一本を提げて郊外へ出て行く。而て寺を訪れる。其處には何時も敢然たる筆觸が在る。其處にはまた當時土佐派の隆盛を許さなかつたにも拘らず、^{たぐ}太く土佐派を取入れてゐる卓絶なる色調

がある。大きいスケイルに於けるコントラスト。自然の詩。而て眞に裝飾的繪畫としての調和ある美がある。私は首肯く。吾々は矢張り本統の日本畫の傳統に奔然立歸つた方がよくはないかと教へられる。然もそれは單なる教示ではなく私には慰樂として現れる。小風は柳の葉の上を靜々と吹く。葉は亂れながら自然な姿で吹き流れてゐる。數枚の紅き紅葉々は既にコバルト・ブリユの小川へ散り落ち、また今小枝から散らうとしてゐる。櫻の花は金箔を背景にして爛漫と咲いてゐる。百合の花、朝顔の花、梅の花は、この遠き孤島の恵みある大氣を吸つていと平和である。みどり兒の眼を開いてゐる。それは決して感傷の詩ではない。病的なる神祕ではない。また工藝的な實施ではない。山樂とは、即ち吾々の山樂とは、その城塞を陥れる爲に側門から、或は背門から進み寄つた人ではない。彼は明白に吾々の藝術史上に於て勇敢にして價值ある戰士である。

正義。正義とは永遠の綠葉である。誰も保持すべき生活の信條である。而てその勞苦、その勞苦の結果は、何れ、晚かれ早かれ、百合の如くに固き地殻を割つて芽を噴くだらう。

六

最後に私はこれは次項への前提としても以上のうち山樂と光琳との聯關に於て或はそれが牽強

附會なりとして取扱はれる讀者があるかも知れないと思ふ。而て若しそれが事實ならば恐らくその疑念は私が藝術史としての部分的説明を説かなかつたことに起因してゐるだらうと思ふ。なぜかならば、この兩者の間には、光悦、宗達、常信、安信などが介在してゐるからである。然し私はさうした説明はこの場合不用だと心得てゐる。多くの書物がそれを説明してゐる。私の考察は直截にその作品に突進してみたのである。謂はゞ私は見捨てられてはならない落果を拾はうとしたのである。而て私は植物と言ふものが土壤と大氣とに關係なく生育するものではないと言ふ眞理に基いてその樹を見その樹を考へてみたのである。

普通この吾々の裝飾畫派の初期の研究は、光琳の父の師匠なる光悦から始められてゐる。然し私の考へでは、どうしてもこれは當然山樂にまで遡つて出發されるのが本統だと信じてゐる。無論彼は墨畫にも秀で、且つ浮世繪派の一祖として取扱はれ得るに充分なる作品を遺してゐるにしても、彼の遺作なる襖繪を見て明白に山樂を裝飾畫派の祖として出發する。但し「光悦、宗達、光琳の畫風及びそれ等を傳へ畫いた人々を稱して裝飾畫派と言ふ」定義にのみ固着する人は別である。また光琳派の畫風を解説しようとする人も別である。恐らくさうした人は本統に光琳の藝術を研究する人ではないだらう。而て若しフイヤ蒐集館藏の「玉蜀黍之圖」なる屏風がまがひも無く光

悦の眞蹟ならば、光悦と山樂とは愈々緊密である。従つて光悦の師匠であり、山樂の同僚なる海北友松が重要な人物となる譯である。たゞ天才的な藝術家に於ては必ずしもその刺戟を師匠からのみ享けるものではない。尠くとも光悦はその師匠なる友松よりも、伯父師匠なる山樂に多くの親しみを有つてゐることは事實その作品に依つて明白である。

何れにしても徳川初期の一時代なる元祿時代とは豊臣時代の反覆である。吾々は豊臣を考へずして元祿を描くことはできない。而て恰度この英傑を中心としての豪華な生活は衆團としての華美なる生活である。即ち貴族と庶民とが對立し融合して平和を謳歌せる時代である。而て豊臣が劍を提げ、朝鮮に守備兵を置いての「勇敢にして裕富」なる生活は、元祿に於ては、裝飾的な刺繡衣をだらりと羽織つて、櫻花爛漫の境に伸々とした生活を味ひ、紅葉の川に舟を浮べ、劍でさへ伊達者の一具とならう飲んだり踊つたりしての「豁達にして華やかな」時代である。前の時代に於ては畫家はこの英傑に依つてパトロナイズされてゐる。然し後の時代に於ては畫家はさうした拘束を打拂つて、庶民としての自由な感性に於て藝術を作らうとしてゐる。而て兩者の間には外觀何等の共通點が無いやうである。然しさうではない。其處には生ける内的な聯絡がある。歸する處、この英傑の時代の單一なる主題が、徳川二百六十餘年間の平和を通じての變奏式(西洋音樂)

の鑑賞)として展開した譯である。

山樂の傳は甚だ未詳である。彼の作品と雖、その裝飾畫としての代表的遺作は無落款である。普通な彼の傳記に依れば、彼の主君秀吉一族の根を絶つた家康に招聘されたと言ふことである。然し彼はそれを拒んで了つたと言ふ。忠臣は二君に仕へずと言ふ士魂なりと言ふ。たゞ私はこの場合ダンデイの言へる言葉「藝術家はなぜ偉いか?。それは自由を旨とするからである」の一語を附味して置かうと思ふ。

茲に於て山樂は「寂しき象の如く」洛外男山に庵を結んで退き、佛門に入つて剃髮し、自ら山樂と號せしと言ふ。従つて今吾々が見得る彼の讚嘆すべき裝飾畫とは、彼の生涯の朝間から正午への努力である。顔料と金箔。それはこの世捨人に取つては餘りに高價に過ぎたと言ふ。みどり兒の眼を有つた百合。燦んだ血天井。其處にもこの孤島特有の抒情詩の一脈が流れてゐる。



光琳派の人々

一

妙心寺天球院を出て野原に立つと鷹ヶ峯が見える。鷹ヶ峯には光悦寺がある。向きを變へると御室の塔が見える。仁清の竈は御室に煙を揚げたのである。妙心寺裏門前を西へ嵯峨街道を行くと鳴瀧を通る。「京の乾の鳴瀧に住める乾山」である。

光悦、宗達、光琳、乾山。總て光琳派の錚々たる闘士である。

前項私は大略狩野山樂の藝術を述べた積りである。同時に光琳との關係に於てもその概略を書いた積りである。本項に於ては、私は前項とは反對に、即ち山樂を中心とせず、光琳を中心として、即ち光琳の藝術を研究する爲に、再び山樂の藝術と比較しながら筆を進めて行かうと思ふ。

謂ふまでもなく徳川二百六十餘年の泰平とは權力均衡の賢明なる考慮から案出された結果である。初期に於ては貴族主義に依つて社會の基礎が一統され、中期に於ては貴族主義庶民主義の併立時代となり、遂に庶民主義の勝利となつて大政は奉還されたのである。藝術の運動もまた殆どこれと同様である。理想主義の範疇を脱し得ずして自然の風物に憧憬れ寄つた山樂の藝術は、守成平安の生活に伴ふ個人思想の芽生え、その自由を守り育てる事に依つての所謂徳川初期の貴族主義の藝術と化してゐる。漸く個性の芽生えを認め得る守成平安の藝術である。然し吾々の總ては決してぢつとしてゐるものではない。この傾動は回想的整理時代とも言ふべき修正時代に流れて行く。安泰生活は愈々その籬かきを堅固な石に換へて行く。最うこの孤島は國家的に大陸とは絶縁の姿である。劍は魂を納めて小綺麗な鞘に包まれてゐる。其處に光悦が本職とする刃劍師とは刃劍の鑑定なる閑職の方が重要な役目を有つて來た。然もさうした裕富な生活の諸侯には趣味性と言ふものが複雑な人間生活での慰樂としてではなく、その趣味を基調とする生活が現れて來た。過去を回想する餘裕、吾々傳統遺風の尊重。それが將軍家の謳歌によつて諸侯は統一ある姿

に於てそれぞれ小さき王國を建てた。茲に光琳の師安信の兄探幽が紀州侯に仕へて元信以來を綜合して完全なる狩野派に復歸したのである。然もさうした人々の趣味性は總て庶民シヤミンの仕事に依つて満足しなくてはならないのである。茲に庶民の擡頭時代が始る。安泰は續く、修正は革新へと進んで行く。然も安泰の器には吾々の傳統遺風と個性的自由とが一緒に盛られて行く。而て吾々が今當時の藝術を觀ても、吾々の傳統遺風の復興として價值あるものと、時代的個性の自覺しものとの二つがある。前者は主として貴族の生活に、後者は主として庶民の生活に。即ち光起が生れてゐる。光琳が生れてゐる。然も兩者は併立の名に於て等しく同時代の子である。これをまた華麗なる豊臣の基調傳承として考へると、單なる一基調として、即ち餘映として認容してゐる状態と、更にこの基調を人間の自由なる生活に於ける生きた想化への展開との二つとなる。復興を主體とするもの、獨創を主體とするもの。而てこの貴族主義が庶民主義に破れたと言ふことも、この回想的復興の安泰生活が獨創を主體とする精氣に満ちた運動に破れたとも見ることも能きる。而て探幽光起には折衷主義的弱味があつた。光琳一派の獨創は、追従者を許さないだけに一個のフオマリズムと化して了つた。而して兩者ともこれ以後に於ては單なる部分的精緻に流れたのである。徳川中期以後の美術及び工藝は總てこの部分的精緻の敷衍である。其處に浮世繪と

はこの部分的精緻を基調とする精氣ある展開である。

これを要約すると、この光琳を中心としての時代とは、復興的革新の衆團生活である。即ち、素朴なもの、華麗なもの、に對する想化の時代である。それはまた孤島の安泰生活の賜である。元信は探幽として現れた。而て光起も信實以來の純朴が部分的精緻の美化を發祥してゐる。たゞ光琳だけは最も自由潑瀾の運動を始めただけに、華麗なる豊臣の想化を主體としてゐながら、自らを養育するに足る總ての傳統を扱ひこなしてゐる。彼もまた時代の子である。而てまた表現の自由を高唱せる作家である。想化はまた吾々東方藝術が歸する一點である。

三

徳川の初期から中期へかけての貴族主義生活の必然的要求に依つて勃興した藝術とは單に繪畫のみではない。豊臣時代が既に牛頸の如くに強韌なる狩野派の傳統をも裝飾的に導引した餘映をも受けて、當期に於ては、藝術とは非常に廣汎な部分を含んでゐる。然もそれには多くの足利時代に對する回想が動いてゐる。然もこの興隆は足利時代に比して遙かに舉國的和見ることが出来る。この舉國的な美術工藝の勃興をフェネロサに言はせると、歐洲に於ける自由都市時代の隆盛に

擬えることが能きるのである。ピンヨンはこの裝飾的藝術の勃興期を世界的に多産な時代であると稱揚してゐる。何れにしても光琳派の日本藝術の爲に盡した努力は偉とすべきである。殊に光琳の先驅なりと言はるゝ光悦、宗達にも光琳に劣らない讃辭が呈せられるのもまた當然である。

果して光悦とは如何なる人間であつたかに就いては吾々はどうか彼の性格を知り得る。また日本人ならでは完全に想像し難い性格の持主であつたらう。然し彼の藝術と言ふ點になると、吾々は餘り多くの材料を有つてゐない。然も彼の藝術を知り得る大部分は矢張り彼の工藝的制作に依らなければならぬ。而て若し吾々が光悦の創始に依ると言ふ鉛と青貝との皮肉極る藝術發露を考へた場合、刀劍の鑑定、茶道の蘊奥、書道の達成を思ひ合せて、其處に光悦は躍如として吾々の前に現れて来る。また光琳に比して遙かに貴族主義生活の反映を有してゐる。従つて彼は畫家としてよりも遙かに詩人である。裝飾美術に對する詩人的發露である。無論これには吾々東方人の天地自然に對する哲學觀、東方の宗教觀、東方特有の人道が太く傳統してゐることは當然である。而てみると彼は東方精神の存在を工藝品の名を藉りて表現した人であると言ふことになる。素よりこれは光悦なる部屋の扉を開く重要な鍵である。従つて彼は眼に訴ふる自然の色彩の美化、或は自然の姿を藉りての自然の想化、さうした畫家としての世界から一方を去つての解脱の

藝術である。これは探幽光琳乃至光起とは根本の相違である。即ち光悦にとつては、自然の觀察、吾々が眼に訴える自然の色彩、傳習的技巧、さうしたものの範圍に止まる洗煉及び想化とは第二義的なものとなる。これはまた吾々が光悦を偉とするに足る日本の藝術家である。然し今私が繪畫として限る場合、この光悦の世界とは、繪畫ならではと言ふ必然の世界を離れて了ふ。而てみると光悦とは、畫家となることが目的ではなくて、藝術に依つての極東的個人性の表現の究竟に始終したと言へる。これもまた事實光悦が生涯した生活である。

茲に私はかうした問題から離れて、單純にその制作品に就いて考へてみよう。即ち光悦の工藝的作品と光琳の工藝的作品との比較である。然しこれは極めて簡短である。即ち光琳の工藝的作品と言ふものは、繪畫として描くべきものを單に工藝的材料に依つて工藝品らしく制作してゐる。それに對して光悦は恆に工藝品としての完成を目的として作品に心を植えつけてゐる。だから光琳のさうした制作品は何處迄も畫家が自然に訴えての藝術觀から出發してゐる。造ると言ふことよりも、描かんとするものを純眞的確に表現してゐる。即ち動的である。これに對して光悦は餘技といふ磊落な名に於ける彼の思想の表現である。即ち靜的である。たゞ兩者に通じ、兩者とも偉大なる藝術家であり、然もまた工藝なるものも決して藝術の世界から無視されるものではない

と言ふ本質は、兩者ともさうした工藝的技法は止むなき自己表現の必然的要求から生れてゐると言ふ一點である。

次に光悦光琳の畫家としての比較が起る。先づこの比較の材料とされなければならないものは、矢張り前項での「玉蜀黍之圖」である。而て私はこれを實物に依つて見たことが無い。然し吾々は充分その表現を想像することが能きる。暑苦しく玉蜀黍の葉が伸び擴ろがり、中央にぬツと立つた雁來紅の花はむつちりと仕上つてゐる。而て朝顔の纏はり登る自然の一角。明白にこの作品は、繪畫として、またその裝飾化として立派なものである。然しこれを光琳の「燕子花之屏風」或は「松島之屏風」と比較してみよう。すると矢張り光琳は、畫家として、或は畫家として眼に訴えた自然の美しさに對する想化に於て、光悦が敢行し得た畫家としての仕事よりも遙かに偉大ではないだらうか。畫家が當然その主命とすべき自然の擴がりと言ふ點に光琳は裝飾畫と言ふ世界に於て立派に總ての藝術が主命とするものを果し得たのである。茲にピンヨンがその著「極東の繪畫」に於て、同じ西洋人に讀ませる日本藝術の研究書として、裝飾畫と言ふ解釋に就いて解説を加へなければならなくなつたのである。

今私はこの畫家としての二人の比較をフェネロサとピンヨンとに就いて考へてみよう。即ちフェ

ネロサは光悦に就いてかう言つてゐる。

「光琳派の基礎を造つた人として、更にまた徳川期の最大藝術家として、事實如何なる種族に對しても最大の藝術家の一人として、光悦の名聲を復活することは、この著書に筆を染むる私が愉悦の一つである」と。

素よりこの一句は實に正しいことを言つてゐる。無論それに相違ない。また吾々はフェネロサに依つて今吾々が光悦を、或は光琳を吾々の誇るべき藝術家であると言ふ愉悦の洗禮を享けたのである。たゞ此處に注意すべき一點は、偶々フェネロサが極東の藝術及び極東の藝術の主體をなす教養なるものゝ發見者、否その讚美者として出發し、然もそれに始終した點である。従つてフェネロサは多くラファエロ・ハアンに通じた點、即ち通じた日本の研究者である。また彼の多くの著書が皆このプリンシプルに依つて始終されてゐる。即ち彼は東方の思想史を本體として彼の思想及び藝術觀を盛り立てたのである。これはまた吾々が決して忘恩になつてはならない事業である。世界もまた彼の著書に依つて吾々の藝術に尊敬を拂つてくれたのである。たゞ藝術史として、即ち藝術としての繪畫そのものゝ研究に於て、彼の著書は稍々縁遠い憾がある。これもまたフェネロサの目的ではなかつたらうし、フェネロサを育てた時代としては止むを得ないことである。

このフェネロサの一句に對してピンヨンはまたかう敷衍してゐる。

「光悦の作品は事實極めて少數であるが、その作品は強度に獨創的である。フェネロサは光悦の高き意義を認めた最初の人である。また今吾々が研究しようとする藝術家の驚異すべき團體の第一人者であるとして光悦の位置を擁辯した當初の人である。若し此の團體に依つてのみとするならば、日本繪畫は單に繪畫的考案の最高發達を遂げたものと取扱はなければならない。光琳及び其追従者の努力に依つて此流派は最つと抽象的形象までも取入れて、特有なる考案が進展したのであつた。然し光悦の藝術に於ては恰も玉蜀黍屏風に於て見るやうに、其作品は濃厚なる芳香を感じる樹液と生長との横溢である。即ち自然の深き自然の絢爛の暗示を充分に示したものである」と。

然し吾々は同じくフェネロサやピンヨンが光琳に就いて如何に極度の讚嘆を惜しんでゐないかを知らなければならぬ。而てこの比較の討究は後章に譲るとしても、光琳が自然を見究め、傳統を綜合して、其處に現れた彼の藝術的なる統覺が、既に自然を無視の姿に於て自由に、また「幻想的な華麗さ」に於て適切に、それを放膽に金屏風に投げつけた光琳の表現とは、矢張り吾々は光琳が世界の藝術史に於ける最大權威者の一人と取扱ふより仕方がないだらう。ピンヨン自らも光

琳はこの裝飾畫派に種を蒔いた人ではなく、何處からも見得られるやう、而て誰もまた近づき得ない程な「火」であると言つてゐる。然し私はかうした研究者が總てかうした光悦の出現に對して、それを狩野派に於ては永徳にのみ求めてゐるのは私にとつて少々遺憾である。無論この理由は、山樂の作品なりと稱する世上に分散された藝術が、總て狩野派特有のもの、或は浮世繪の祖となるに當然なものばかりであつて、山樂の裝飾畫と言ふものが廣く世に知られず、苔蒸した寺院の暗い部屋に埋れてゐたことに起因するだらうと思ふ。たゞ私のかうした材料が、單に私の言はんとすることに都合よく使役されてゐるに過ぎないと言ふ結果に終らなければ、私は始めて満足を得る譯である。

四

次に私は簡易宗達(一六二三—一六八五)のことを述べて光琳の作品の研究に移らうと思ふ。

宗達の傳も無論詳かではない。また彼の藝術を研究するものが、果して宗達の師匠とは誰であつたかに就いてもまちまちである。永徳、安信、如慶、山雪など言ふ。然し例へその師匠が何れであらうとも、宗達そのものを見た場合、さうした師匠の影響は極く僅かである。恐らく世に言

ふ手ほどきである。彼もまた北陸に生れた單なる一個の庶民である。然もまた既に光悦を生んでゐる時代の子である。

今私は過天に於て宗達の藝術に接した場合を綜合して考へてみると、彼の作品は通じて靜的である。例へ彼が太く光悦の影響を享けたとしても、この光琳派と稱する日本の裝飾畫派の中で、宗達は最も多く土佐派に馴染んでゐる。源氏物語屏風、源氏闌屋屏風などは明白に古土佐の眞實に迫つてゐる。従つて其處には光悦光琳が有つてゐたヴァイタリチに乏しいとも言へる。然も彼には餘枝としての工藝品のほとぼりも無く、光琳の如うに大作もなく、且つ多産的でもない。然しこの事實は吾々に宗達とは如何なる性格の人であつたかを暗示するばかりではなく、當然彼が土佐派に對する私淑からも影響されて、彼の藝術には、通じて人間的な賢明と品位とが具つてゐる。即ち靜的である。清澄にしてデリケートである。然もそれがむつちりと仕上つてゐる。また構圖と言ふ點では聊かの誇張もない。たゞ其處に賢明なる洗煉がある。恐らく誰も宗達の藝術に引入られる點はその色調の清楚と洗煉整然たる構圖の纏りであらう。醍醐寺の扇面屏風に現れた彼の藝術とは、彼でなくてはならない色調と構圖と自由洗煉の技巧とを見せてゐる。彼が自適の世界、其處に清楚なる藝術が生れたのである。これはまた藝術家なるものが必ずしも切實

に思索された哲學觀、自然に對して情熱眞迫の態度を持せなくとも、その生きるべき道のある事を教へてゐる。光悦にはナイーブな力強さがある。宗達には清楚な賢明と溫和とがある。光琳には豪放なる充溢がある。而てこれを再び山樂に立戻つてみると、山樂はその傳統的技法と事新しき自然への目ざめとを如何に解決すべきやに全力を捧げてゐる。然もそれは革命と言ふ名に於ては甚だ内面的なものである。彼は御殿繪師として不自然なるべき融合を作品の上に於て明白に一個の藝術として完成したのである。而て光悦を過ぎることに依つて、宗達は明かに一個の庶民として、貴族生活の遺物である土佐繪を取入れて、藝術家特有の自由自適の世界を歩き始めたのである。而てみると時代思潮が如何に藝術を左右する力に強いかを知らることが能きる。然もまたからした光琳派の藝術家三人が、光悦に於ては鷹ヶ峯に於て禪的の生活を營み、宗達は法橋となつたとしても靜かに民間の生活を享樂し、更に光琳に至つては人間としての階級打破の性格と藝術家特有の傲慢とも見ゆる自由磊落の生活に於て京都から江戸へと騒ぎ廻つたことをのすから時の流れを見せてゐる。

山樂の死後二十六年にして光琳は生れてゐる。

五

光琳とは如何なる人間であつたらうか。光琳の藝術とは如何なるものであるか。また光琳の代表作とは何れを指すものであるか。

かうした問題に對しては恐らく讀者も私も略ぼ同様の考にあるかも知れない。なぜかならば、光琳とは日本繪畫史上で最も人口に膾炙されてゐる作家であるからである。然し私は一應私の漠とした光琳の藝術に對する考を整理してみようと思ふ。

宗達と同様、果して私の頭に光琳の作品を通覽しての綜合の結果は何が残るか。恐らく光琳の藝術の研究はいろんな方面から出發することが能きるだらう。またそれは光琳がいろんな流派を綜合してゐるからでもある。然し彼が飽くまでも時代の寵兒であつたと言ふことは動くまい。また創意に豊かであつた事も動くまい。たゞ彼の藝術は何れに歸するかの際に随分異論のあることと思ふ。而て私は彼の藝術を一括してみる。すると私は光琳とは歸する處徹底自然主義に屬する人だと解する。即ち彼は自然に對する認識を尊重して自由な想化を主張した人と見る。寧ろ極めて平凡なことである。更に私はこれを光琳の藝術そのものに就いて分解してみようと思ふ。即ち

第一はこの孤島に育つた繪畫の傳統的觀念及びその手法である。第二は彼の自然に對する認識である。第三は豊臣の國民的勃興に伴ふ建築裝飾美の傳統である。第四は土佐派—明細に言へば吉派を容れる必要がある—の色彩感及びその實施である。(無論他にこの場合に必要の條件もあるが既述の問題は省略してゐる)。而して光琳の偉大とは決してこれ等の條件を單なる時代の寵兒として綜合したことではない。彼が世界の藝術史上での偉大は、光琳なる藝術家がその藝術を表現せんとする場合に於ける彼の統覺には、これ等の條件が必然たる有機的關係に於て、彼の魂を納めるに足る輝かしい殿堂を建設してゐることである。茲に彼の藝術が象徴とも觀じられ、また主觀的藝術とも觀じられる所謂がある。其處にまた當然徹底自然主義の要諦がある。而して私は第一第二第三の場合は既に大略述べた筈だし、改めて言ふまでもない。たゞ第四の場合が残る。然もこれがかかなり重要で面倒な問題である。

一體光琳の藝術を土佐派乃至住吉派から出發して解釋しようと言ふ態度は果して正統な解決が得られるだらうかと言ふ問題である。またかうした態度で出發する人も大勢ある筈である。また光悦と言ひ光琳と言ひ、この光の字は何處から來てゐるだらうか。甚だ獨斷ながら私は、恐らくそれは土佐派に對する尊重から來てゐるのだらうと思ふ。日本及び支那の繪畫史中の著明なる作

家のうちでこの光の字を有する人は土佐派に限られてゐる。平長、吉光、行光、光信、光起である。それと光琳派の光悦、光琳、光甫である。だから光琳派も土佐派の亞流と見る方が正しいと言ふことになるかも知れない。然し事實はこれを許してくれないばかりか、強いて光琳派の人々が土佐に私淑した事實も明瞭ではない。而して若し吾々が直截に光琳の初期の作品に接するならば其處に何を發見するか。謂ふまでもなく前項「山樂の裝飾畫」の場合に述べた狩野派の技法修得である。然らばそれは純狩野であるかと言ふと、さうではない。其處に始めて土佐派の線描が認容されてゐると言ふことになる。即ち彼の技法は、その初期と雖、狩野派に出發してゐながら、狩野派より遙かに穩健である。丸味がある。既に主觀的自由の芽を噴いてゐる。またその戲畫に於ては彼の統覺は實に豊かで冴えてゐる。然し彼が圓熟期に於てのあの莫迦けたやうな線は何處にも見出せない。それは狩野派の技法が確然と修得されてゐるからである。従つて私の光琳研究に對する意見は、その研究の出發をどうしてもこの點から始められなければならないと言ふ。而して狩野派に於ては既に永徳から山樂へと自然に對する畫家として態度が始められてゐるのである。即ち私に言はせれば、光琳の大成は狩野派を考へずして出發し難いと言ふ。

茲に私はこの問題を光琳の作品に當嵌めてみなくてはならない、その例證として光琳を飾る「燕

「子花之屏風」に就いて言つてみよう。これは光琳の初期の作品及びその戯畫を東京上野公園での光琳派展覽會でその多くを見たのと同様、西本願寺の賣立の時私は親しく「燕子花之屏風」に終日を費したのである。而て私は今その部分に就いてよりも大局を言はうと思ふ。

ではなぜあの「燕子花之屏風」が立派であるかと言ふことが先決問題である。私は言ふ。あの屏風が立派なのは、構圖の雄大と自然の觀察が徹底してゐるからだと言ふ。この二つは既に山樂時代に始められてゐる。然しこの二つだけでは完全に光琳の藝術とはなり得ない。其處にこの二つを取纏めてゐる綜合獨創の渾然たる光琳特有の技法の圓熟即ち表現がある。これはまたその初期に於て狩野派から出發されてゐる。斯くして其處に光琳の藝術が存在してゐる。其處にはまた當然豊臣時代の勃興的裝飾畫の時代的圓熟もある。然も若し吾々があの屏風に眼を近くすり寄せて劍狀の綠葉が地面に於ける筆仕末を見るならば、或は群青の花弁を見るならば、それは明白に狩野派を習得することに依つて始めて到達し得られた筆冴えである。而てその *monochrome* な群青と綠青の色冴えはどうだらう。これは明白に古土佐からの色彩感と永徳山樂とが巧みに解釋されてゐなければならぬ。而てみると彼は飽くまでも傳統墨守の作家でないことは明瞭である。また單なる綜合の作家ではないことも明瞭である。即ち光琳はさうして諸種の流系を集め綜合して其



鹿

光琳

處に踏ん立つたのである。踏ん立つただけではなくて、それ等を一丸として新しく彼が覓むる世界を畫いたのである。其處に彼の徹底自然主義の達成がある。また庶民生活の自由が高唱されてゐる。然も新鮮なる藝術運動と言ふ意味に於ては遙かに探幽や光起よりも鮮明である。なぜかならば光、琳に於ては殆ど回想的概念が動いてゐないからである。而て若し吾々の藝術史に於て光琳が無いとするならば何と言ふ寂寞だらう。然もまた彼の代表作「松島之屏風」(岩崎男所藏のもの、館所藏のもの)の二種は「燕子花之屏風」に較べて遙かに土佐派を容れ、總ての繪畫的要素を裝飾的に認容した大作である。而て若し人が光琳の藝術の研究を土佐派を根柢として出發するならば、必ずやそれは、光琳の完成した藝術の部分的説明に終つて、決して光琳の本質、及び彼が完成への道を本質的に解くことは不可能に終るだらうと思ふ。而て若しかうした私の言が、私の着眼する點を明瞭に示さんが爲の幾分極端なる言であると取扱はれる虞があるならば、私が讓歩し得る點は、土佐派なるものが、山樂以來の繪畫運動に認容されてゐる一派に過ぎないと言ふ點である。然もこれを山樂の場合に於て言つてみれば、山樂を成す永徳からの狩野派の傳統、自然の觀察、時代の必然的要求、土佐派の認容、の四ツの場合のやうに、それは主體ではなく、客體として認容されたものが自然なる渾化として光悦宗達を過ぎ流れ來てゐる土佐派の一派が光琳を育てゝる

ると言ふまでである。而て事實は、光琳が土佐派を認容したのは、彼の先驅者達よりは遙かに寛大である。すると最う一つ問題が残る。然らば山樂時代客體であつた土佐派は光悦宗達光琳と流れて、遂には土佐派が主體となつて了つてゐるやしないかと言ふ問題である。これが即ち光琳研究の二大別である。また私はかくも執拗に述べなければならぬ因である。茲に私は「山樂の裝飾畫」の場合、及び本項前述の言に戻つて、藝術家を造る根本なるその修業時代の根柢と自然に對する觀察の明徹とに出發して、この光琳に於ける土佐派の關係は何處までも客體であると言ふ。茲に於て私は光琳を矢張り徹底自然主義だと言ふ。でなければ到底その構圖の雄大と自然の觀察の徹底とに依つて得られた彼の豪放なる藝術は説明し難いと思ふ。

最後に私は前述に於て述べ盡さなかつた光悦との問題を簡易敷衍して本項を終らうと思ふ。それも決してフェネロサやビンヨンの言を考直そうと言ふのではない。ビンヨンの一句なる「抽象的形象」の光琳の藝術に於ける討究である。

六

恐らくビンヨンはこの「抽象的形象」なるものを光琳派の副産物なる工藝美術を目標として概

括的に言つてゐることでもあらうけれ共、光琳の藝術に於ては、この「抽象的形象」の意味解釋が大きな問題となるだらうと思ふ。即ち私は光琳の藝術がこの「抽象的形象」を多く認容して一丸としてゐる處に光琳の藝術的價値の本體があると考へるのである。と言ふのは、光琳が取扱つた抽象的形象とは決して工藝美術としての單なる靜的内容ではなく、更に動的なものであつて、時代の子として、傳統を集め、自然を見究め得ての光琳に現れた統覺の適切なる表現に内容されるものであると思ふ。即ち光琳の藝術の偉大とはこの「抽象的形象」とも見られる處に在る。即ち光琳の藝術に於けるこの「抽象的形象」とは自然に對する藝術家の觀察の延長である。これを單なる工藝美術の靜的な表現的技法と解することは、光琳派の副産物なる工藝美術に對する概括的な技法上の解説である。恐らくビンヨンもこの意味であらう。而てビンヨンが再び光悦を賞讃せんとして、「然し光悦の藝術に於ては……」と解き起してゐるやうに、同じく光琳にも「然し」と言ひ得る。即ち光琳はその「抽象的形象」の技法上の傳統を完成するまでに自然からの脱化を敢行した處に彼の藝術の價値及び目的がある。その人格がある。かうした人格に於て始めて「玉蜀黍屏風」を一步進めたと見るべき「燕子花之屏風」「松島之屏風」が出現したのである。而てまたこれは彼の描ける樹木が自然を誇張して、然も自然を如實に且つ適切に、然も動的に表現

してゐる點にも關聯して考へ得るものである。而て若し吾々が現在もなほ日本の貴族に寶藏されてゐる光琳作「梅之屏風」を見るならば、彼が如何に藝術家としての統覺に生き、それを表現するに適切なる技巧の所有者であつたかを知るに充分である。茲にビンヨンが言ふやうに、光琳はこの裝飾畫派に種々蒔いた人ではなく、何處からも見られるやう、また誰も近づき得ない程な「火」であると言ふことになる。

總てはシモンズが言ふやうに、光琳に於ては、「技巧と言ふものは終局に達する方法と言ふよりも寧ろ技巧そのものが終局である」と言ふ義に適ふ。無論何れの藝術もこれではなくてはならないと思ふ。従つて光琳の制作に度々使用されてゐる「抽象的形象」なるものも、これを決して工藝美術上の技法認容と見るべきものではなく、光琳なる藝術家の統覺を表現する上の一有機體と取扱ふことが當然である。其處に始めて光琳の時代、光琳の藝術、光琳への傳統が渾然と現れるのである。而て光琳を以てこの裝飾畫派の完成者と見、光琳派なる字意を明瞭に知り、光琳以後の光琳派の傳統の意義なき傳承と光琳とを截然區分して考へることが能きる。

かく光琳は狩野派、光悅流、土佐派の間に生れた混血兒の如うな顔で生育した。然し彼は革新

時代なる名に於ての庶民主義の擡頭時代に生れた。探幽光起の貴族主義に對して彼は何等家系的位地もなくその藝術に依つてのみ時代の子としての仕事を果した。然も庶民主義の殷盛を象徴する如うに狩野派土佐派を壓倒して了つた。會て豊公の豪奢に連れて勃興した裝飾畫、永徳の道健なる筆力と敢然たる色調とは近世裝飾畫の曉鐘を打ち始めながら太く狩野派に固着してゐたのである。而て山樂となつてその藝術は完全に裝飾畫としての基礎を固め、一方浮世繪派の祖とされる位に狩野派から脱化し得たのである。而て光悅、宗達、光琳と流れるに連れて、墨線は色線と變つて了つた。形式ばかりではなく、墨線を使ふ頑とした心までが色線を見る愛樂自由の世界に變つて了つた。其處には當然自然を再現し藝術を表現するにも線を以て象ると言ふ意識が無くなつて了つた。而て當然面と言ふ問題が解決されて來た。其處には生ける梅に對し、五月晴に地殻を割つて伸び咲いた燕子花に對して、生けるものゝ生長と屬性——實在——に新鮮なる眼が開かれた。それが極めて泰安なる孤島生活に於て、孤島特有の不羈磊落の自由享樂の態度に於て金箔の上に遺憾なく表現されたのである。矢張り藝術上の創意は、縦しそれが自然を無視した如き姿に脱化しようとも、恆に自然に依つて啓發されなければならぬものである。傳統の單なる模倣、即ち皮相の傳習。それがフオマリズムの名に依つて、アカデミシヤンの名に於て常に藝術の社會、人

間集團生活の社會の諸相に現れてゐる。然も世に最も横行するものは、伶俐なる態度に於ての傳統綜合の概念的實施である。バルビゾン派に屬するルウソウはかう言つてゐる。

「伶俐なるより單純なる心に立ち歸れ」と。

單純な心、純なる自然の觀察とその愉悅。諸種なる傳統を打ち壞いた姿に於て綜合し、この純なる心と併せ一丸として、何處までも時代の子として世上の妥協を避けたのは光琳である。ミレ¹ははかう言つてゐる。

「他人を動かさんとするならば先づ自己を動かさなくてはならない」と。

光琳はまた明白にこれを實證し得た人間である。恐らく永徳、山樂、光悅、宗達、光琳の藝術は永く藝術家を動かし得るに充分なる生命を有つものだらう。殊に光琳派の完成された藝術と浮世繪とは完全にこの孤島の藝術を誇り得る權威である。

何時の世にも偉大なる藝術家に於ては傳統を綜合してゐる。時代を代表してゐる。自然と自己とが因縁を形造つてゐる。單なる模倣はそれ自身に於て死滅である。

註。

- (1) 徹底自然主義と言ふ詞は私がハツプトマンの完成戯曲の評語から藉りて來たのである。戯曲と繪畫との關係上部分的に少し落合はない點もある。然し大局に於て光琳の藝術を解く上に流用しても差支へ無きものだと思ふ。また西洋の藝術と日本の藝術との内容の相違もある。然しさうした問題に觸れるまでもなく流用さるべきだと思ふ。たゞ私の光琳に對する批評と併せ考へて欲しい。
- (2) この光琳の戲畫と正畫との關係はドミエに於ても同じである。これがビンヨンが光琳の項に於てドミエを例としてゐる意味からではない。直截に私はその作品に於てさうであると言ふ。普通ドミエの戲畫若くは戲畫風の作品と松方氏所藏の「無題」―多分サムソンだらう―とを比較してさう思ふ。

附記

この「山樂の裝飾畫」と「光琳派の人々」とは一九一九年の春に雑誌「制作」誌上で發表した「山樂を觀て光琳を想ふ」の一文を本據として二つに分けて改作したものである。内容は幾分違つてゐる筈である。

—一九二四年四月—

支那と支那畫

今私が「支那と支那畫」なる題目で筆を進めるとなると、或は讀者は、私が支那の自然、支那の思想、支那の國情、さうしたものと支那畫との關係を書くやうに思はれるかも知れない。然しさうではない。無論それも當然論ぜらるべきではあるが、眼目とする點は、現代支那に於て最も普通に誰も支那畫を拜觀能きる北京文華殿の繪畫を私は讀者に紹介しようと思ふのである。それに連れて、何れこれは別項の書きものとなるべき個人の蒐集畫の概要、及び書畫商などの容子を簡単に書き添へたいと思ふのである。



拾得

顏輝

私が二度目に支那へ渡つたのは大正十年の春である。春と言つても最う初夏の香りのする春である。上海では毎日雨が降つた。蘇州や杭州へ行つてこの雨に降られたらたまらないと思つてゐたから、私の上海滞在、即ち上海の雨の蟄居生活は旅程をぐんぐん喰つて行つた。然し若し私が單に支那見物に出かけたのだつたら定めし憤慨したらう。けれ共私は、雨が降つても充分有効に時間を潰す仕事を有つてゐたからその點は至極平氣なものだつた。

雨はしとしと降つてゐた。旅館の窓に頼杖ついて裏の方の支那人住居を見てゐると、仇英でも畫きそうな美しい小柄な娘が鉢植の花を窓ぎわへ運ぶ。纏足の脚を伸ばせて象牙細工の小鳥籠を窓枠に吊る。雨は降る。邊りは森としてゐる。明畫でなければ表れそうもない繊細優美な情緒が私の胸一杯であつた。

私は俵を傭ふ。俵は歐風の大都市街を駛る。汚ない支那人街へ突進んで行く。俵は歸る。私は一支那人藏幅家の門前に立つて紹介状を見せる。薄暗い段梯子を登る。脂臭い部屋に這入る。黙々としてゐながら何處かに愛嬌たつぶりな、然も如才の無さそうな主人が私の前に立つ。既に私の

來訪を知つてゐて、紫檀机の上には整然と書畫の箱が積まれてゐる。下男が茶を持つて來る。出て行く。主人は扉ドヤの所へ進んで行つて鍵をかけて了ふ。私は物騒なとも感じられる支那街の一室に、書畫の箱を睨み、主人と話しながら、謂はゞ幽閉されて了ふのである。

私は旅人である。相手は一幅の贋物畫に二ヶ月かかつてもいゝから五十錢でも安く買取らうと言ふ民族である。その悠々迫らない處に支那の藝術は産れたのである。「さア御覽に入れませう」と相手が立上つてくれるまでには、私は現代日本畫と言ふものがどう言ふ風なものであるか、日本畫の價格はどれ位なものであるか、日本では支那畫が賣れるかどうか。そんな事を限りなく説明しなければならぬのである。藏幅とは美しい自然を言ふのである。藏幅家とは蘆原に潜む獵人なのである。私は鴨である。私自らもその説明を與へながら、果してこの日本の青年は例へ一幅の畫なりとも購入する資力があるのかどうかを愛嬌たつぷりで審判されるのである。

かうして私は藏幅家から藏幅家へと漁り歩いた。無論私には吹けば飛びそうな畫帖の破片をも買ふ資力は無い。然し、若しそれがいゝ作品なら、誰からなりとも電報爲替を受取ることが出来る。眞の藝術的批判に訴へた支那畫の研究、支那畫の蒐集、それが最う既に幾十年の間に歐羅巴人に依つて愈々完成されて行くのである。幾分でも支那畫に理解を有ち愛を有つ吾々なら、簡短

に言へば最う無念であると言つてもいゝ時期ではないか。だから私は無理にでも電報爲替を受取らうと言ふのである。然し私は驚かない。例へばジャイルスカペトルシイかの支那繪畫論を讀んで、吾々が充分傾聴に價する論議や解説を發見するとしても、その挿繪を見た時、その評論を實證する挿繪を見た時、吾々は一眼にして幾枚かの贋物を發見するでは無いか。

私の相手はやをら體を持上げる。箱の紐を解く。箱は開く。必ず神品と書かれてゐる。内箱の上にも四五字が書體立派に彫刻されてゐて岩繪之具が水々と填充されてゐるのである。藏幅家の態度と言ふものは支那も日本も變りはない。肅然と座を治めて置いてから悠々と邊りを見廻す。掛棹を紐にあてがいがいながら、「貴方は米畫の作品をどうお考へになりますか」と來る。大幅は壁に吊される。私の眩は紫檀椅子の腕木を押す。上半分が卷擴けられた時、大ていはその眞價が解るものである。一幅また一幅。私は辛抱して少數の畫を長い時間で觀なくてはならないのである。最後の二三幅は大てい先づ眞物に近い贋物を藏してゐるのである。それを觀せる前に必ず相手は「今までのうちで何か御意に召したものがありませんか」と訊ねる。この時が危険である。指は引金に觸れてゐるのである。若しお世辭にしろうつかり「あれが御意に召した」と言はうもんなら、その後は最う眞物に近い贋物の最後の二三幅をすら見せないばかりでなく、その後の數日間

は毎日のやうに主人自らが御意に召した贗物を抱へて旅館へ訪ねて来るのである。

この根氣のいゝ處が萬里の長城を築き、大同や龍門の石窟院を掘り、硬い翡翠石に靈妙な彫刻を施すのであらう。けれ共藝術を本統に愛する者から言ふと、事實贗物なるものは、藝術を鑑賞する眼が嚴密になればなるだけ、それが訴へる反感は強いのである。支那の旅は、支那の藝術行脚は、最う北京へ着いた頃には、この反感がすっかり鈍つて了ふ。

「さよなら！」

かう言つて再び私とその家の入口に立出るまでにはどれだけの苦勞をしなければならぬだらう。相手は「何か御意に……」と繰返す。相手は脂切つた大男である。扉の鍵は遠い窓の光で鉛色に光つて机の上に無感激に倒れてゐる。「貴方は支那畫が解るんですか」と言ふ風な口吻を漏す。私は明白に亞米利加製のシネマ支那劇を實演してゐるのである。「紹介人からして失敬だ」と言ふ風な顔をする。まアどうにかかうにか部屋を出て、大急ぎで入口に立つ。雨は降つてゐる。夾竹桃は咲いてゐる。軒に吊されたカナリヤが啼く。また其處には明畫がある。相手は最う一度か二度必らず下手に出て「何か御意に……」と来る。私は散々荒らし廻つたことを詫びる。潔く「さよなら！」と言ふ。その時私は、相手の大男が、即ちその悠々たる態度と絶倫の精力とで大きく美し

い藝術を築上げた民族の末裔であるその大男が、一種凄慘にして子供のやうな寂しい顔を見せてるのにすつかり氣の毒になつて了ふ。私は罪をさへ感ずる。その表情には明白に現代支那が世界を相手としての立場が表現されてゐると思つたことさへある。

かく私は毎日々々雨の上海を歩いたのである。然し私の主眼とするものはかうした古畫ではなく、北魏を中心とする石佛、鍍金佛、唐代までの佛像や土偶、或は宋代の陶器であつて、それが爲に私は大邸宅の探偵物を讀むやうに複雑極る奥の隅に漆金燦然たる佛像の群れを見て驚異したり、阿片に酔ひ倒れた主人がいざ客だ！と言ふので跳起きた瞬間ふらふらと宙ぶらに佇んでゐるのを見たり、またひとりの商賣忠實な書畫屋の番頭と懇意になつて、その番頭は朝から晩まで私の旅館の横出口に腰を下してゐて、私の暇な時に何處なり支那古藝術蒐集家の邸へ連れてつくれる。「暫く家へ歸つて來給へ。三時間したら歸つてくるから……」と言つても、たゞ微笑んで快よくその三時間を敷石の上で待つのである。然しその番頭の厚意は、如何に自國なる現代支那に贗物が夥しいかを私に教へてくれたに過ぎなかつた。縦しまた幸に一幅の清朝代の眞物にぶつかるとする。俄然藏幅家は火のやうになる。番頭は陰險な眼を光らす。事態は穩かで無い。價格は烽火の如くに中天に開く。私は到底電報を打つ氣になれない。その後四五日間空しく私は旅館へ

日参する藏幅家と莫迦々々しい應接をしなければならぬのである。而てさうした時は、決して品物を提げて來ないのである。

三

最う私は膺物の話を止めよう。讀者は或は御存じであらうと思ふ。上海に住むストライネツク氏著の中華名畫と言ふ書物である。あれは氏の永年の蒐集畫を書物としたもので、氏の序説と作品一々に叮嚀な解説を附したものである。今ではあの書物の原本は悉皆歐羅巴へ渡つて了つて、現在はその後の蒐集畫で氏の邸宅はまた一杯である。

ストライネツク氏と私とは、私が既に支那へ渡る前、京都で會つたことがある。その時私は夕食後ホテルの一室で支那の佛教美術に就いて深更まで論戦し合つたことがある。支那を愛し、支那の藝術を無上に讚美し、支那の藝術を熱烈なる態度で研究する同氏と私とは支那に於ける佛教美術と言ふ點に餘程見解の相違があるやうに思はれた。總ては支那だ、總ての文明は支那からだ、支那の佛教美術も外的の影響は論ずるに足らない位のもので、單に部分的な形式の變化に過ぎないと言ふ。私は言ふ。私はアレキサンドロ・デラ・セタの言ふ通り、若し印度からの佛教東漸に伴

ふて佛像と言ふものが無かつたならば斯くも佛教は……と言ふ問題を強く考へる。然も印度人は印度その土地は現實のものであるに拘らず、支那に於ては最うそれは天竺と言ふ樂土の夢幻界であると言ふ意味に於て、如何に當時の支那人が樂土より將來される佛像なる姿を無上に尊重し保守しようとしたかを考へる。然も私は當時中央亞細亞の佛教藝術と言ふものにひどく興味を有つてゐた時代だから、私はどうしても支那に於ける佛教藝術のオリヂンをも單に内的な意味ばかりでなく、形式に至るまで殆ど支那人の獨創に依るものであるとする氏の論議に服することができなかつた。

私は上海へ渡つた。雨のそば降る夜氏の住居へ食事に行つた。美味いカピヤやホアグラの御馳走になつた。食後私は氏の藏幅を観たのである。如何に氏が支那畫を愛し、如何にまた支那畫を愛する客を迎へて悦んだらう。その欣々然とした顔で幅を掛けながらその蒐集の苦心を話して行く。私はかくも支那の藝術を愛する人士を恐らく日本に見出し得ないのを無念に思つた位であつた。藝術を愛する人は總て善良である。然し果してこの意味が所謂日本の蒐集家總てに行亘るだらうか。自らが蒐めた藝術を同じく藝術を愛する人の前に擴げて、俱に藝術談を戦はし、單に考證的な問題や趣味に囚はれないで、大きく廣く美の問題から解説し合はうとする自由と共愛の

心を有つ日本が何人あるだらうか。

私は氏の住居で驚くべきものを見たのである。それは馬遠と夏珪と李唐の作品である。馬遠と夏珪とは團扇形の畫帖であつて、李唐の作品は卷物であつた。支那畫の黄金時代である宋代の三大藝術家の作品をまのあたり私は觀たのである。

支那畫に馴染のある人は、馬遠の畫く老松の描法、遠山の屹立する具合、誰もそれは記憶に新しい事と思ふ。然し私はこの馬遠の作品を觀た時さうした描法上の問題は殆ど氣づかなかつた。小さな團扇形の中に畫かれた一山水畫に支那詩文に現れた宇宙の聲と、寂寥廣漠たる自然の中の山と水と老松との靜謐なる姿を胸一杯感じたのである。其處には練熟に練熟を重ねられた圓く強き技法が土から生れた支那思想と佛教思想との渾融に依つて温かく盛られた宇宙觀に護られてゐるのを見たのである。指先程に小さい一老士は長い杖を衝いて水を觀山を觀て限り無く汎き自然の中に包まれてゐるのである。「人とはたゞ創造の一小片に過ぎない。人は果敢なきものである。然るに天と地との大法は不變であり永遠である」。其處にはまた同じくフアガツソンがその著「支那繪畫の概觀」に於て吳榮光の作を評して「畫室内の油燈の臭氣があつて何等外氣の香りが無い」と言ふその外氣の香りが遺憾なく畫面に充ち溢れ、寧ろ大自然の中に冥想してゐるのであつた。

この作は日本に現存する黒田侯(?)の馬遠作扇形畫帖を髣髴させ、小幅にしる恐らく岩崎男の大幅に匹敵するものだらう。その圖柄に於て、その描法に於て、而てこれを芥子園畫傳に言はせれば「有法の極無法に歸す」である。

私は夏珪及び李唐に就いて述べる筈である。然し私は以下更に多くのページを要するだらうし、且また本項を終るまでにストライネツク氏から挿繪としての寫眞を送つて貰ふ時間が無いだらう。私は別の機會に宋畫を中心として私の考を語る時に譲らうと思ふ。

四

私は一ヶ月滞在の雨の上海を去つて蘇州杭州へ行つた。此處でも私は日本人支那人の藏幅を見た。小さな骨董屋までも覗き廻つた。何れも私には驚異すべき發見もなく、蘇州での唯一の藏幅家の廣大な邸を約束の時間に訪ねて、二時間ばかり待たされた揚句、「只今主人は博奕中だから最う暫く晝飯の時まで待つてくれ」と言はれて恐縮して了つた。藏幅家も人を待たせる理由にこれだけの度胸があれば立派である。百の贗物に一の眞物を加へて物倉にうんと藏幅を積んで、美服と美食と女と博奕と廣大な邸宅とで虫のいゝ生活をする人間は何處の國だつて大勢ゐる。

前年私は龍門を觀る爲に南京から漢口までの四日間の船旅中、態々事務長の部屋へ引張り込まれて、狭い船室の寢臺の下や棚の上から御自慢の藏幅を觀せて貰つたことがある。所謂骨董癖は日本人に深く浸潤してゐるやうである。其處には藝術も無く思想もなく、燻つた贗物を、折紙あるが故に、皇帝の御璽あるが故に、お互に茶をすゝめて歡談する。それが九州から揚子江の上にまで及んでゐるのである。それ位藝術の鑑賞が片手間程樂なものなら、何も世界の評論家が支那畫の研究に心血を注く必要もないだらうし、支那畫もそれ程貴重なものではない筈である。況して支那のやうに兵亂兵燹に惱まされて、堆高き贗物の灰搔き中から一點二點を救ひ出さうと言ふ努力は根據の無い事になる。煩はしいのは支那にゐる日本人の藏幅家が無闇と支那畫家の生年月を暗誦してゐたり、嘘にきまつてゐる逸事を數限り無く知つてゐたり、支那畫論をひねくり廻して李白の詩のやうに舌打ち褒めることである。肝腎の作品は緞帳に過ぎない。芝居は生年月と畫論の暗誦である。ヤグソンの前に音楽があつたやうに、畫論の前に藝術があつたこと位は解りそうなものである。

鎮江へ行つた。焦山島で嘘八百の寶物を見た。黄昏が來た。私の船は長江の上に木ツ葉のやうに浮いてゐた。金山寺が見えてゐた。水に浸る江岸の蘆原には苫屋船が繋がれてゐて、岸には楊

柳が列んでゐた。私は雪舟は偉いと思つた。まのあたり長卷を觀たのである。雪舟の偉いのは、雪舟自らも言つてゐる通り、支那へ畫法を習ひに來たことではない。支那の自然―心―を見に來たことである。雪舟は藝術家である。趣味から渡支したのではない。豊かな自然に接して鬱然彼の筆が動いたのである。その時既に支那の畫法は彼の所有もになり切つてゐたのである。それが雪舟の代表作長卷である。

濟南ではほこりと太陽とで死ぬやうな目に會つた。北京へ着いた。城壁に沿つて穢ないながらに優雅に動く孔明車にも白布の覆がかぶさつてゐた。北京は本統に私は好きだ。公使館に勤めてゐる人は一向面白くないと言ふが、私は本統に好きだ。永住してもいい。平和で自由だ。蘇州南京には水郷をひかへた情趣豊かな心が楊柳の間に動いてゐる。北京には宏壯な城壁と紺碧に晴渡つた空とがあつて、二百三百と列んだ駱駝が朔北の旅にのほるのである。この二つのものゝ投合調和が支那畫の黄金時代に心行くばかりに表現されてゐる。骨董屋は極比してゐる。石佛、鍍金佛、土偶、宋元明清の陶器は壁びつしりである。藏幅家も總てみやこ人らしい。大同石窟寺へも朝から晩まで汽車に乗つて、その翌日半日行で到着能きる。北京はいゝ。天を填める黄塵が蒙古から吹いて來て天日は金泥をとろかしたやうに見える事は並な生活者には困るかも知れないが、

私には支那藝術の核心を多分に感知することが能きる。石窟寺造營にその火花を點けた拓拔族の精神は矢張り北京まで来て、更に蒙古へ一步踏入らなければ解らない。峻烈な山嶺を攀ぢ這つてゐる長城を見ると、私は矢張り素朴にして力強い銅器の線を想ふ。また心靜かに藏福家の邸を訪れて大湖石と軽い亭の閑寂な庭を観ると、南京の柳街で白馬や栗毛馬が曳かれて行く時趙子昂を想つたやうに、此處には沈周の粗畫がある。

さて私は文華殿を観るのである。

五

文華殿武英殿とは北京紫禁城内の二宮殿である。康熙乾隆の全盛時代に熱河及び奉天の離宮内に寶藏されてゐた書畫什器を此處に移し、また皇帝の威力に依つて蒐集したものを附け加へたものである。文華殿は書畫、武英殿は什器である。兎も角も文華殿は支那繪畫の代表的な美術館として總ての案内記は旅客の數時間を誘惑してゐるのである。「是程代表的名畫を一堂の中に集めた處は無い。其數こそ二百に足りないが、其實質に於ては東洋有數の美術館である」と言ふのが日本文で書かれた、然も支那繪畫を技法の上にも精神の上にも最も理解してゐなければならぬ筈

の同じ東方種族の島人に讀ませる案内記なのである。

夏の朝私は白々と照る陽光を浴びて、風に動くアカシヤの緑の影を潜つて文華殿へ行つた。切符を買つて東華門を潜る。守衛がある。武装解除である。手荷物は皆捨て、了はなければならぬのである。手カバンや寫真機は無論のこと、ノートブックもペンシルさへも。苟も殿中では覺書すら罷りならぬのである。禁城の尊嚴を穢すと言ふのか、それとも手前は縮圖をして行つて屹度贋物を造るに相違ないと言ふのか。兎も角嚴重である。身輕になつて私は敷石の上を歩いて行く。宮殿と言ふものは矢張り宮殿らしい靜けさがある。文華殿を中心にして本仁殿集義殿の翼殿がある。本仁殿と書かれた金びかの額を讀む。中へ這入る。淋しい。繪畫が列んでゐる。守衛がほつりほつり佇んでゐる。私は觀て廻る。守衛の眼は實に行届いてゐる。少しめほしい作品の前に十數分間立つてゐるようもんなら、必ず守衛はそつと背後に廻つてゐる。敷石の上に支那靴だから風音すら無い。餘りにひどい贋物が列べられてゐたので、私は思はず微笑んだことがある。その微笑みのまゝで守衛を見返つた時、守衛は憤然として了つた。

今私は文華殿に列べられた作品を紹介する爲には、一體どんな風な作家の作品が列べられてゐるかを言はなければならぬ。普通東洋繪畫史上で有名な作家を三十人近くも擧げてみよう。

戴嵩、閻立本、黃筌、趙大年、郭熙、燕文貴、徐熙、馬遠、李唐、劉松年、米元章、趙子昂、李龍眠、王若水、錢選、王蒙、沈周、文徵明、唐寅、仇英、丁雲鵬、戴文進、高其佩、恽壽平、鄒一桂、王鑑、郎世寧。

かく文華殿とは支那繪畫史上の主なる作家が漏無くと言つてもいゝ位列んでゐる美術館である。斷つて置かねばならない。それは掛替を言ふことだから私が観たのは決して文華殿所藏の全部ではないだらう。大正十年六月中旬の陳列である。無論ペンシルさへも許されてゐないのだから、これ等作家達の名前も邦文の案内記から藉りて來たのである。數へてみると、全作家の數は八十三で、作品は百四十四である。然し私の記憶では百點近く觀たやうな気がする。すると私は大方を觀た譯である。而て私はその結果を言はなければならぬ。私は言ふ。その大部分が贋作であると。

然し私は一族人として、また本統に藝術を愛する者として、贋物の作品を記憶したり、誰のどの繪がどんな風に贋作であつたを記憶するだけの餘裕は頭に無い筈である。寧ろ私はさうした贋物を忘れたと思つた位である。況して私は誰のどの作品がどんな風に贋物であるかを原稿とする意志は全然無かつたのである。手記も許されてゐない殿内では、せめて眞筆に對してだけなり

とも完全な記憶を得たいと思つたのである。然し若しそれが爲に私のこの稿が不完備とあらば、私は次の機會にどんな風に贋物であるかを列舉してその責を償ふより仕方ない。またその機會に於て二十のうちからどうか一幅の眞筆を見出すかも知れない。何れにせよ、東洋繪畫の寶庫なる名に於て最も私の期待をそゝつた文華殿が、かくも貧弱な、支那固有の藝術を侮蔑した、どれもこれも畫面にべたりと御璽やその他の印形で汚し切つた贋作にして大幅の堆積であつたことは何としても遺憾であつた。

私は最後の集義殿を觀て、武英殿を通つて、提携品を守衛から貰つて、再び東華門外のアカシヤの林中に出た時、文華殿とは一つの喜劇を演ずる宮廷劇場としか思へなかつた。而てそのうちから左に私が書く眞筆だと思ふものを見出したとしても、それは決してその作家達の藝術を遺憾なく代表し説明するものではないのである。吾々は支那及び日本の藏幅家の邸に於て、或は日本の寺院に於て、支那の作家の作品を觀ることが能きる。その作品の、若しその作品が智積院の王維、大德寺の牧溪か徽宗皇帝、東福寺の吳道子、智恩院の仇英であるなら、文華殿中の眞筆とは到底比較にならないつまらないものである。また智積院の王維が果して王維の作品であるかどうかを疑ふ意味に於て、せめてあの「瀑流」の有つやうな宋畫としての價值が、その作者の名は別とし

て賞讃に價するものが在るかと言ふと、その意味に於ても文華殿はまことに影の薄いものである。

六

支那畫と言ふものは世界の藝術史に於て明瞭にその立場を有ち、特異性を有ち、また種々の藝術上の論議に於て決して忘れられる事の能きない對象である。見方に依つては、普通藝術上に於て論せられる東方思想とは、支那畫に於て最も潤澤に藏されてゐるものかも知れない。然しその論證となり研究の資料となる本統の作品とは一體どれだけあるのだらうか。

無論明清代の作品は多く世界に藏されてゐる筈である。然し本統に支那繪畫として十全の價値を有つそれ以前の作品は事實に於て寥々たるものであらうと思ふ。飽く無き兵燹と掠奪とは總てを湮滅して了つたのである。また支那歴代皇室の常套的頽廢生活とその使臣の奸計とは遂にそれ等のものを散佚させて了つたのである。「人を畫くことは難し」と言つた顧愷之の作品は普通 British Museum に藏されてゐる飾髮之圖である。あれとても私は果してあれが本統に顧愷之であるかに疑問を有つてゐる。更に李思訓に至つては不幸私はその眞筆と信するものを觀たことがない。どんな畫風であつたかは、贋物に依り倣畫に依り畫論に依つて知ることが能きるのである。王維

もまた同様である。若しまた智積院の「瀑流」が眞の王維の作であるならば、普通他の支那繪畫研究書に現れる王維なるものと恐ろしく相違したものである。私の獨斷では、普通挿繪とされてゐる王維の作とは大てい王維に倣つた明代或は元代の摸作であると思ふ。而て智積院の「瀑流」は宋代爛熟期の僧侶の手になる作品であると思ふ。これはまた王維の後半生々活と通するやうではあるが、あの筆致は決して支那畫の二大柱石が形造られた時代の作品ではないと思ふ。殊に私が文華殿で見た王維は殆ど明代の摸作とまでも思へない貧弱なものであつた。

然し吾々は支那繪畫に就いて餘程明瞭な理解を有つて來た筈である。どうか宋代及びその以後の眞筆に接することが能きる。それはまたそれ以前を想像することが能きる。また支那には倣畫と言ふものが常套に行はれてゐる。これはミレーの「午睡」をヴァン・ゴッグが倣畫したものより更に原作に密接した、原作に凭れ込んだものである。これは倣畫は倣畫として價値あるばかりでなく、その原作者の心境なり筆致なりを充分窺ふに足るものである。例へばジャイルスの支那繪畫史に挿畫とされてゐる趙孟頫の王維の山水倣畫である。あれなどは私に言はせれば、普通王維としてのいかどはしい作品を見せられるよりどれだけ王維を偲ぶことが出来るか解らない。また一方畫論に依り、研究書に依り、思想史に依り、文學に依り、吾々は餘程の理解に迫つて來たと

言つていゝ。それにも増して吾々は、吾々の血に漲る種族的な心に訴へる靈感である。また技法と言ふものに對する洗煉と訓練とに依る傳統的な鑑識である。この點は單に技法と云ふものが藝術上何れの作品にも取離して考へることが能きるものではないと言ふ意味以外に、支那繪畫には技法と言ふものに對する決定的な意味が、他の藝術に比して遙かに深刻な意味を有つてゐるからである。而して技法は畫論に依り比較對照に依つて感得されるものではなく、一に種族的傳統の血に訴へる靈感である。

かくして吾々は藝術上何等の洗煉と苦難とを経ずして所謂掘出しものとしての贗物を寢臺の底に堆高く藏する同邦人を見るのである。御璽と畫論を信じて大袈裟な箱に神品を納める支那人に接するのである。なほまたその論理的な解釋と異國趣味的な發作的感激に基づく悦び及びその種族的征服慾に依る不拔の根氣に依つて實に多數の支那名畫を蒐集する人間を見るのである。

藝術とは最も簡單に言へば、その作家の感じたものが最上の適切なる手法に依つて表現されたものであらう。最う一段進めて言ひ換へれば、藝術表現の本性は雜多なるものを統一し、美しきものとして生産する具體的な活動であらう。たゞその感じ方及びその適切なる手法の程度に上下がある譯で、これを人間は天分だと説明しようとし、或は訓練だと説明しようとする。何れにして

もこれは一であつて二ではない。然し支那畫に於てはこの一丸となつた世界に常に支那の思想が動き支那の思想的訓練を受けるのである。而してその訓練の歸着點は即ち解脱である。則ち技法上での「有法の極無法に歸す」である。これまた「解謂離縛、脫謂自在」であつて、この自在の世界とは即ち藝術の世界なのである。而して本統に藝術を愛し藝術を鑑賞し得る者のみがこの藝術の世界に迫ることが能きるのである。而してこの解脱の世界がその二義の意味である感傷的な世界に脱化しないのは、支那固有の天地に對する解釋と進取的な精神を有つてゐるからである。此處にもまた氣韻と言ふものが單に客觀的の Mood の意味だけでなく、極めて主觀的な宇宙觀に脚立つたものだらうと思ふ。

この意味を最も完全に表現したものが宋畫であらう。これはまた佛教美術のやうにその本源の形式を印度に藉りる必要もなく、此處に當然前述の眞の東方思想が支那畫に於て最も潤澤に意味されてゐると私は思ふのである。たゞ藝術と言ふものは何時も二つの方面から考へ得るものであつて、一つは時代所産の特質と言ふ方面から、最う一つは藝術の永遠の價值に準據した内容と言ふ方面からである。どちらも除去することの能きないものである。必ず一丸となつてゐるものである。然し時代所産と言ふものが單に名目的な意味となつた場合の特質に於てのみに終る藝術が

常に多いのである。私は宋畫とは決してさうした輕薄な意味を全然有たないものだらうと思ふ。無論この区分は健駄羅美術のやうな場合、それを評するフウシエとクーマラスウアミーとの間に起る意見の相違となるのである。

かく藝術の永遠の價値に準據した内容を有つべき筈の宋畫、その宋畫の多くの代表作家の作品を私は文華殿で見たのである。案内記通り寶庫である。作品は總てどうにか原作者の筆觸を眞似てゐるのである。八百年九百年の星霜を経てゐるやうである。然し藝術がつまらないと言ふこと、即ち内容が空であると言ふことには、現代に於ても吾々は度々ぶつかる問題である。それは表現上の説明が却つてその作品を汚してゐると言ふことである。最う一度これをひつくるめて言ふと、つまらない作品とは、表現上の説明が人爲的に行届いてゐるにも拘らず内容が空であると言ふことである。

次に私は「支那と支那畫」なる題目の關係上、文華殿中の眞筆を紹介する前に、次項への前提として支那畫論と言ふものに就いて一言して置きたいと思ふ。

七

前述の通り畫論と言ふものは藝術が生れてから後に出來たものである。私は支那畫論を読む時、何時も三様の意味を考へる。即ち畫論とは單に技法上の解説であると言ふ普通な場合と、畫家の心境を歌つた詩であると言ふ場合と、最う一つは畫家の藝術を評論してゐると言ふ場合とである。私の考では、本統に立派な畫論とはこの三様の意味を具備してゐなければならぬと思ふ。

一體に支那繪畫の研究書は日本でも外國でも第一の場合を極端に尊重してゐるやうである。無論これは支那畫の成立、支那畫の傳統、支那畫の發達と言ふものゝ上から當然であると思ふ。然しこの場合の危険は、「畫論あるが故に」と言ふ問題を考へ過ぎる事である。即ち作品に對して誇張され文飾された畫論を譯無く當嵌め過ぎやうとする事である。外國での支那繪畫論が往々陥る弊のやうに、誇張され、詩的に文飾された支那畫論をそのまま最後の解決とし、それに多頼り過ぎることである。日本での支那繪畫論は大てい畫論に對する畫論的解説で終るのである。總て皆作品と離れて了ふことである。これは私の考では屹度支那畫の理解を小さく死物に取扱ふだらうと思ふ。これを第二の場合に押進めて始めて始めて畫論は生氣を帯びて來るのである。この點は外國での名著は等しくこの點にまで突進んでゐるやうである。而して第三の場合には、畫論が藝術より後から生れ出したものであると言ふ關係上、己に以前に於てさうした畫論的意味を表現した作家が存在

してゐると言ふ評論と見ることである。これは通常畫論に依つて藝術を磨くと言ふ功利的な意味を離れて、過去の作家の作風を窺知すると言ふことである。即ち願愷之なり謝赫なり王維なりの作風を知ると言ふことである。若し畫論と言ふものが藝術を磨くと言ふ功利的な意味にのみ始終した場合、乃至畫論とは藝術を批評する最後の然も最上の言葉であると云つた場合、その場合畫論は藝術を害ふものだと言ふは考へる。

これは恐らく珍らしい言葉ではないだらう。然し、過去に於て、かうした畫論の解釋法が如何に支那畫日本畫を害し、且つ支那畫の理解と言ふ點に如何に程度の低い讚辭と價值とを與へてゐたかを私は知つてゐるからである。即ち現代支那の畫家は今なほこの畫論を嚴正に墨守して、人爲的にその畫論に適切たらんと力めてゐるのである。これはまた一面現代支那が今なほ古き道德上の繋縛につながれて、今日の勞働を必要とする人間が長時間親の喪に服して生活に苦しんでゐるのと相通じてゐる。然も文華殿の繪畫を總て絶品として私に解いた一邦人は頻りとこの畫論の暗誦を私の面前に吐いたのである。

然し私は支那の畫論及び畫傳を絶大に尊重するものである。あれだけ簡潔に畫法を論じ、あれだけ短かい漢文字で畫家の作風を盡すことは恐らく現代人には不可能な事だらうと思ふ。例へば支

那畫論ではよく虚實と言ふことを使ふ。これを従來の畫論風に且つ通俗に解されてゐると、用筆の詳略である。然しこの虚實と言ふことは客觀的に畫論として成立することであつて、決して單に用筆の詳略と言ふ人爲的な配列と言ふことを意味するものではない。この虚實にも作家自らの表現上の自然な節奏があり、また全局として見た場合のハアモニーがある。而て従來の畫論の解説乃至その適用は果してこの點まで押進められて考へられてゐたかどうかは疑問である。音樂で言ふとこの虚實を最も大きく廣く且つ美しく使つたのはベートウヅェンだと私は思ふ。また米元章の藝術を論じた評傳中に「米が筆、之を書中に施すに、時として怒張あれど、畫の内に見れば、惟圓厚を覺ゆ、圓は猶熟習して成すべきも、厚は即ち直に天分中より出づ」(芥子園畫傳初集)と。實に簡潔に所謂米點なるものの性質を解説してゐる。私に言はせればこの厚とは即ち作家自身の決定的表現法の本質をなすものだらうと考へる。米元章の粗畫の一幅を観た時、彼が如何に自然を單化して決定的な表現を與えてゐるかに驚く。これは明白に「藝術制作と言ふものは藝術家の神祕沈密なる方法から産れる」(カンザンスキー)と言ふ意味を實證してたものであつて、更に私は米元章の米點なるものは、支那古代からの素朴な感情と、唐宋の洗煉された詩趣と、自然に對する徹底した認識とから生れ出たものと斷するのである。而て文華殿の米元章の作品は虚實なく圓

厚なく、「筆有て墨無ければ即ち乾焦、墨有りて筆無ければ即ち滑俗」の警告に耳を藉さないで、凡俗にして破綻多き、極めて輕薄なる贗作なのである。

八

左に私は私が文華殿中で觀た作品のうちから、どうかその作家の作風を窺ふに足るもの、及び眞蹟に相違ないと思ふものを列挙してみよう。

李吉	果物圖	張子正	花鳥十二ヶ月圖
王若水	花鳥圖	錢選	秋瓜圖
王蒙	長松飛瀑圖	沈周	崇山修竹圖
文徵明	古木寒林圖	唐寅	震澤烟樹圖
唐寅	岩下煎茶圖	仇英	仙山樓閣圖
丁雲鵬	掃象圖	文伯任	山水圖
李世倬	春江圖	惲壽平	山水圖
朗世寧	香妃像		



遠馬

釣獨江寒

以上私は十五點を抜くことが能きる。然し私が今文華殿記として本項を書く場合、私はこの十五點から更に選擇をしなければならぬ。錢選、王蒙、沈周、文徵明、唐寅の二枚、仇英、丁雲鵬、李世倬、朗世寧である。嚴密に言つて私は最う一度選擇する。即ち、文徵明、唐寅の岩下煎茶圖、仇英、王蒙、及び朗世寧である。従つて支那繪畫の寶庫と言はれてゐる文華殿から私は僅かに四五點を選擇し得た譯である。然もそれ等は支那畫の黄金時代である宋代のものではなくて、漸く王蒙が宋末に屬してゐるだけで、他は總てフェネロサの大著をして評論する勇氣無しと言はしめた明代の作家である。無論私は明代の藝術も愛することが能きる。尠くとも現代日本畫及び現代日本の南畫と言ふものに幾分でも考慮を有つ者は總て當代の藝術に理解を有たねばならないのである。然しフェネロサの藝術觀を推し考へて、フェネロサが勇氣を感じ得なかつたことはまた無理も無いことだらうと思ふ。

今私は三年前の記憶を呼び起し、簡単なノートに照し合せ、それ等五枚の作品に就て説明しよう。

古木寒林 文徵明筆

本仁殿に在る。大作ではなく普通日本の床掛位なものである。巖山が重疊してゐて、中央に一本の瀑布が落ちてゐる。瀑布の前には寒林があつて一人の人物がその中を行く。瀑布は川となつ

て前景に流れ來てゐる。前景の岩上にひとりの人物が座してゐる。遠く寒林の中には一軒の家がある。

圖柄を字で説明することは厄介なことである。兎に角かうした圖柄である。圖柄としては日本の文人畫にも略ほ似たものもあつてさう珍しくも無い。然し私はこの繪はいゝ繪だと思ふ。恐らく文華殿中でその眞蹟であると言ふ意味に於て、またその作家の作風が充分表現されてゐると言ふ點に於て第一に出色だらうと思ふ。明畫として充分の効果を有つものである。筆觸にも大して癖を見せないで相當水々としてゐる。全體の調子がよく纏つてゐる。中景への寒林の描寫などは手に入つたものである。確か淡彩であつたと思ふ。殊に私が好きであつたのは前景を流れる川の描出である。美しく洒脫な線よく水の性質までも表現してゐる。上部に簡短な詩文があつたと思ふ。その終りに落款があつた。その文字調子がよの畫面にしつくり合つてゐた。奇に失せず何處か着實な作風を實證してゐた。昵ツと觀てゐると私は文徵明の作家的態度や生活や明代の文人作家の全體までも觀照する位であつた。矢張り藝術はその作家が選んだ世界に於てのみ純一に生きる事が能きことを教えてゐた。挿繪「山水」はそれを髣髴するに充分である。

岩下煎茶 唐寅筆

中央文華殿中にある。矢張り日本の床掛位な大きさであつたと記憶する。畫面の中央から上部へ大きく大湖石のやうな岩を一つごろんと書いてある。人間に數倍する長い庭石が一つ書いてある。人物は一人であつたか二人であつたかよく記憶してゐないが、確か一人であつたと思ふ。土の上に腰を下してゐて、土焜爐の上に土瓶を焙つて茶を煎じてゐる。矢張り淡彩畫であつた筈である。無論この作もよく唐寅の作風を現してゐた。線が總て立派だつた。皴法と言ふものが段々個體的リヤリズムと變つて文人の脫俗生活によくこなされてゐた。

仙山樓閣 仇英筆

これも中央文華殿に在つたと思ふ。太い柱にぶら下げられてゐた。所謂仇英の大作ではない。然し矢張り遠景には柱のやうに屹立する仇英獨特の巖山が幾つも畫いてあつて、前景との間は雲によつて隔てられ、巖山の間には遠く樓閣が見え、神仙境を現してゐる。近景にも水に臨む樓閣があつて人物がある。前景には松がある。恐ろしく破損してゐた。破損してゐたが爲に無事に残されてゐるのだとさへ思つた位だつた。それは兎も角私には幸なことであつた。然し明白に仇英である。繊細にして力強い仇英の線が方々に見えてゐた。明代がよく出てゐた。無論代表作でも傑作でもない。然し充分仇英の藝術及びその作風を窺ふに足るものである。人物の線などを見

ると實に眞面目で、いい線を描いてゐた。あの仇英獨得の極彩色が淡彩のやうに褪裂けてゐた。

長松飛瀑 王蒙筆

この繪はどの邊にあつたか覺えるない。圖は畫題通り長松飛瀑である。前景の屋内に人物が見えてゐる。山の描法は例の王蒙獨得のもぢやもぢやしたものである。然しそのもぢやもぢやした山の描寫に對して人物が實にきびツとした筆で畫かれてゐる。いゝ對立を見せて畫面を引緊めてゐる。作者の意欲は充分に現れてゐる。然し私はこの長松飛瀑を觀る前己に北京での右數な蒐集家である景賢氏の宅で驚異すべき王蒙の藝術を見た。その作は王蒙の描法が圓熟の域に達してゐた。それに較べるとこの作は餘程見劣りもしたし、恐らく王蒙の研究時代の作品ではないかと思ふ。王蒙と言ふ作家はその獨創的な然も熱烈な制作慾を有つてゐたやうに思ふ。私は非常に王蒙が好きである。

香妃像 朗世寧筆

朗世寧は伊太利人である。清初に於て朝廷に仕へたのである。西洋風な支那畫も畫いてゐるが、これは油繪である。甘い伊太利風な畫にベルシヤ繪か明畫の人物畫が有つ繊細な美しさと靜けさを加味したものである。一見フレミツシユ派の感觸に似てゐる。然し畫品は到底それには及ばな

い。彼の伊太利繪畫の根柢が大體に於て職工風なものである。然し一種の味を有つてゐる。殊に黃味を帯びた白い顔がいゝ。その中に唇がほツと赤い。京都府下關口氏所藏の作品に較べれば寸法に於ても態度に於ても比較にならない貧弱なものである。

其他唐寅の「震澤煙樹」や沈周の「崇山修竹」などは普通に見てゐれば眞筆と取扱ひ得るだらう。然しそれ等の作家の面目を傳へる程に立派ではない。嚴正に見て私はよくないと思ふ。悪い出來榮と言へば一番喧嘩の無い處である。丁雲鵬なども文珠と象との描線に全然聯絡が無い。一藝術家の統覺に現れた物體の表現とは思へない。惲壽平を褒める人もあるが、若しあれが眞筆なら私にはどうでもいゝ作家である。李世倬も一寸筆がかれてゐると言ふ位の作品だつた。錢選の秋瓜などは、錢選の名に對しても、またあの時代の藝術から考へても、最つと立派でなければ私は錢選だと承知できない。殊に馬遠とか米元章とか閻立本とかに至つてはたゞ文華殿は自國の偉き作家を侮蔑してゐるだけである。或は文華殿とはその當初に於ては遙かに多くの藝術品を蒐集してゐたのだらう。然し清朝後半から現代へかけて支那は餘りにお家騒動を續けて來たのである。奸臣とは支那の朝廷に無くてはならない配役である。すりかへると言ふ事は總ての方面に支那の一名物である。大同龍門を觀、馬遠夏珪を觀、古き城門城畫を觀、私は現代支那を歩きながらかくばかりの

人心の頹廢に幾度か愕いたのである。最う現状支那では文華殿を再び支那に在る自國の代表美術館に取戻すことは到底不可能なことである。フアガツソンの「支那繪畫の概観」の第一ページには文華殿武英殿の寫真が載つてゐる。どうかあの寫真は「この殿中には支那歴代の代表作家の名前が列んでゐる」と言ふ意味に解したい。人々は「支那繪畫の概観」の内容には觸れるがいゝ。然し決して文華殿の内容に就いて突内記に觸れてはいけなと思ふ。恐らくまた文華殿と好一對である武英殿の内容も、僅かに陶器の類及び玉類に通俗な興味をひくだけで、世界に誇るべき支那銅器の贗造堆積にはその大仕掛な意味で寧ろおどかされる。洛陽で見た銅佛銅器の贗造所同様、書畫、石佛、鍍金佛、陶器、土偶に至る贗造所が四百餘洲に散在してゐるに相違ない。逐日殖える一方であらう。而て吾々は文華殿の入口ではベンシルに至るまでの武装解除を迫られるのである。

九

近時日本に於ても明畫乃至清畫を喧しく言ふやうである。日本畫家などの作品にも多く明畫の花鳥畫から影響を受けようとしてゐるやうである。私も明畫の有つあてやかにして繊細な美が好きである。また私は支那を歩いて、文華殿は別として、個人の蒐集のうちから所謂文人畫の明畫

を多く見た。而て私の感想はひどく大雅、蕪村、竹田などの偉いことにも一層考を深くした。蕪村の「採藥」竹田の「十便十宜」に匹敵する作品は現代支那に於て中々見出せるものではない。然し明畫殊に清畫は外人の著書に依つて「ヂヤイルス」などの克明に畫家を評傳したものは別として一體に慘く取扱はれてゐるやうである。微温的な理想主義であると言ふ點に、アカデミシヤンであると言ふ點に。然し私は明畫に對して相當の同情を有ち得る。一見明と言ふ時代が單に前代の衣鉢を享けて呑氣にをさまり返つたやうに見えるが、私はその中に唐代の復興的精神と生活とを見る。繪で言へば文徵明などの作風を王維に、仇英などの作風を李思訓に擬えることが能き。また近時盛に日本へ移入される唐代の石佛なるものうちに私は多くの明代制作を見出すのである。併し若し明畫と言ふものを新しい觀念に基いて價值を造り出す創造と言ふ方面から考へると、それは概して安價な藝術であると言ひ得るだらうと思ふ。仇英自らも「自分は過去の大家から歸納して藝術を創る」と言つてゐる。

また私は明畫と言ふものをかう考へる。即ち佛教美術に於ては唐、繪畫に於ては宋、この唐宋代とは、それ以前の宇宙觀、哲學觀、宗教觀が最も爛熟した時代で、現實を見ながらも彼等は廣く形而上の世界と「魂の語られざる會話」を交してゐるのである。その觀念を地上に持ち來たし

て個々人の生活満足としたのが明畫であると思ふ。従つて「砂の一粒にも世界を觀、野原の一朵にも天國を觀る」と言ふ何れの藝術家にも感ずる子供のやうな感情も唐宋と明とは餘程趣を異にしてゐると思ふ。其處には沈密なる思想とそれを表現する適切なる感情が無い代りに、一つの花にも極めて物寫的な美しく輝かしく繊細美と新鮮なる香りがある。語をかへて言へば色彩美による靜謐なる上品さである。此處に明代の平和な理想があるのであらう。従つて總て平和な理想主義者が描く回想とは、過去の人々が苦悶と瞑想とから生んだ世界の中から總ての雜を取去つて美しいものよみを難なく現實の姿に心靜かに盛らうと言ふのである。其處に明代の文人畫が生れ、其處にはまた唐代を夢見る果敢ない明代の回想社會が出現したのである。

またこれを墨畫或は文人畫に照し合せてみると、それ等も矢張り己に過去に制作された作品に依つて生れた技法或は畫論適用に終始してゐて、創造表現の自由を缺いてゐる。解脫にも趣味と功利とが加味されてゐるのである。然しこの點は元來東洋畫の觀念が物體に固着せず、表現が自由であると言ふことの爲に、往々元畫に見るやうな破綻多き藝術に比べて私は小さいながらに人生を見究めた人格表現の藝術として充分價値を認め得る。

十

北京に盛夏が迫つて來た。頭の天邊に申譯ばかりの髪の毛—Pig-tail—を貽した清朝遺臣の俵夫がその廻りに汗を吹上げて街を駛つた。私は小さな骨董屋を覗き廻つた。私の手は年中手套をはめ詰めだつた。何十何百と言ふ書畫を見たらう。手套は直ぐ眞黒に汚れて了つた。支那の書畫覗きは到底その勞働が決して酬ひられるものではない。

私は言ふ。讀者に言ふ。支那へ行つたら支那畫が觀られると思ふのは大變な間違である。支那には支那畫が在ると言ふことも大變な疑問である。私は思ふ。フリーア蒐集館、ポストーン博物館、大英博物館に如何に支那畫を藏してゐると言つても、恐らくその眞の神品が澤山在ると言ふことにかけては、どうしたつて日本國土に優るものは世界にないと思ふ。然し吾々はそれを容易に觀ることは能きないのである。人に依つては現代日本畫が歐化することを歎く人がある。誰れだつて日本畫の皮相歐化の惡寫實を好きなものはない。前既に私は日本に本統に東洋畫を評論した書が殆ど無いと言つた。この事實に對する理由としては無論吾々の現代文化が餘りに倉皇とした間に築上げられた爲に、思想的にも實際的にも健實な訓練を経てゐないと言ふことにその原因は歸着

するだらう。然しその主なる原因の一つ。これは更に向後にまで繋がる大きな問題の一つは、斯く支那畫日本畫及びあらゆる東洋所産の藝術が多數寶藏されてゐるにも拘らず吾々が殆どそれを観ることができないことである。割據自縛の中に寶藏されてゐると言ふことは客觀的に見て散佚状態と同じである。而て東洋畫を鑑賞する人とは長—力時間を茶とともに呑込む人を言ふのである。支那畫研究のオーソリチーとは支那の畫論に通じ支那の史實に明かな人を言ふのである。無論これも一般東洋畫の理解と言ふものに重要な要素だらう。然し果してそれが東洋畫を世界の藝術としての價值批判にまで進んでゐるだらうか。これは吾々が單にしんがいに思ふばかりでなく作家に取つては非常な損失ではないか。作家とはさうした藝術を作り得た過去の作家及び現代作家を含むのである。然も現代から將來へかけて一般民衆を根據とする社會生活に於て最も考慮されなければならぬのは、吾々國民の過去に於ける生活の整理である。藝術もまた同じである。また此處に一つの珍妙な事柄は、事實私一個としての過去を回想して、神品ながらに秘藏されてゐる作品をまのあたり觀たのは、その大半外國人の友達と一緒に觀に行つたのである。時にはそれが絶好の機會であると云ふ場合ではなく、私は一通譯人の資格を貰つて觀たことも數々である。而て私は何時も吾々の國家が藝術に對して如何に無理解な人間で巢喰つてゐるかを嘲笑されるの

である。なほ若しセザンヌが「暇な時には美術館へ行け！」と言つたことが、セザンヌの藝術大成に力を添へてゐるものなら、果して現代日本の作家はその恩恵を享けることが何程能きるだらうか。私は煩さく言ふ。日本と言ふ國はちつとも日本と言ふ文明が整理されてゐないと言ふ。藝術の社會も決して過去の藝術を頭の中に纏めてゐないと思ふ。たゞ私は一個の物知りを多く發見するだけである。支那には支那畫は尠ない。日本には日本畫支那畫はとても堆高く在る筈である。然し觀ることができないと言ふ點は支那も日本も同一である。この問題は臆て解決されなければならぬと思ふ。

なほ私は北京で有數な蒐集家である景賢氏の宅で王蒙その他、寶熙氏の宅で王翬、袁玄などの作品を觀た。當時の公使であつた小幡氏その他の好愛家の藏品を觀た。それ等に就いてはまた私は別な機會に談らうと思ふ。

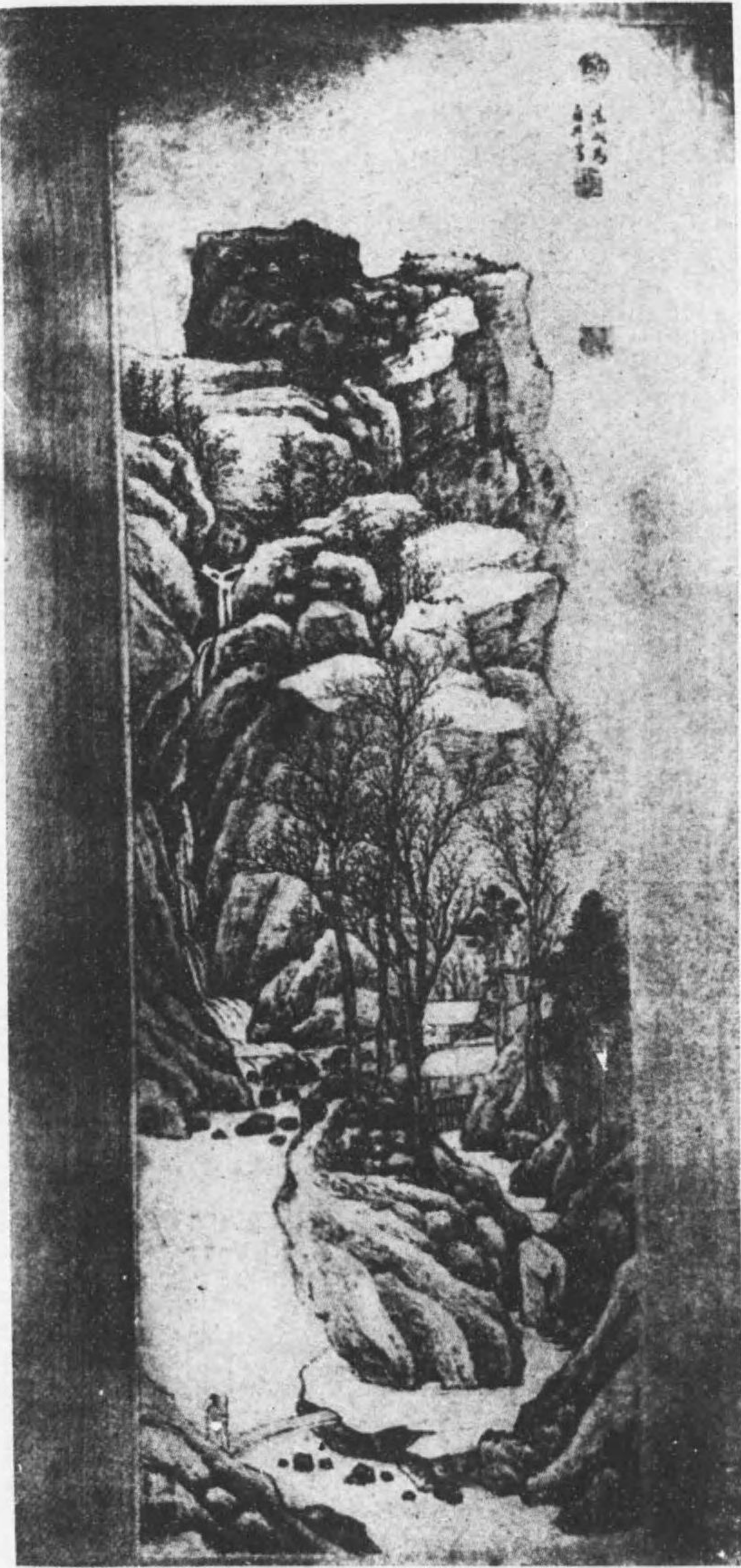
私は烈日の北京を避けて大同石痛寺へ行つた。毛布と雨外套をかむつて蒙古の星空を見たのである。而て北京へ引返して日本へ歸つた。たゞ私は紹介状を持ちながら世界に支那畫の蒐集家として響き亘るゼネラル・モント氏を訪ねることができなかつたのは無念である。

畫論と畫人

一

私は近頃支那の畫論乃至畫人傳を読むことに面白味を覺えて來た。これは強ち支那畫を研究したいと言ふ慾望からばかりではない。支那の文章と言ふものは素朴で力強く、表現上に決定的な意味を動かすことの能きないまでにキビキビと文字を使つてゐるからである。即ち私は文章上の藝術にも觸れようとして來たのである。また支那畫の發達と言ふものが書と密接な關係のあることは今更言ふまでもない。然し書はまた文章と密接な關係を有つてゐる。唐代の書と文章とはまたをのづから唐代の藝術を髣髴せしめる。明清もまた同様である。

かうしたことは單に漢、魏、三國の名蹤を見、泰山經石峪の書風を見、韓退之の文章を読んで悦



山水

文徵明

ぶと言ふ以外に、當然支那の藝術に對する理解の根柢を深くしてくるからである。従つて支那の畫論及畫人傳を讀むと言ふことにも、それは單に東洋畫の精神乃至その變遷を知る以外に、かうした文章上の興味もどうか伴つて來る。たゞ私は、明清の畫論乃至畫人傳は生氣に乏しく且つくだしく、餘り面白味を感じ得ない。

またかうしたこともある。即ち時間が許せば書物を讀みたいと希望する人間は、當然その書物をオリヂナルに依つて讀みたいと言ふ希望を起すものである。吾々に於てホーマアやダンテやカリダサーをそのオリヂナルに依つて讀み得る人は餘程稀な専門家と言はなければならぬ。滑稽なことには、吾々は大唐西域記をビイルの翻譯で讀んだ方が早道なのである。而てみると支那の古文章或は畫論畫人傳などは、註釋本に依り、時には和譯本に依つて、どうにかそのオリヂナルに迫ることが能きる。恐らくこの悦びは書物を讀む者にとつてどんなに潤味があるか解らない。ブーシユキンやチエホフの作物を英譯で讀む度に私はどんなに露西亞語を勉強したいと思ふか解らない。

かうしたことは大體に於てその後味が知ると言ふことに終り易いからであらう。従つて知ると言ふことを本體とするものではこれは大して差支へもない。然し尠くとも藝術と言ふ範圍に觸れ

てゐるものでは、この知ると言ふ範圍は明白に第二義的な意味に墜ちる。この意味に於て、知らうとし、知ることに依つて藝術を造らうとする傾動にある現代日本畫などは本統に考へ直してゐる必要があるやうに思ふ。

以下私は徒然に支那の畫論乃至畫人傳を讀む度に鉛筆で線を引いて置いた部分から少しばかり抜書きして、それを現代日本畫及び現代日本畫界を對象としてその意味を考へたいと思ふ。これを支那風に言へば「戯れにこれを書せん」である。

二

是の故に墨を運して五色具はる。之を意を得と謂ふ。意、五色に在れば即ち物象乖く。

——唐、歷代名畫記、張彥遠愛賓著——

この意味は現代日本畫及び明清の藝術には當筈まり難いことであらう。然し唐宋の藝術を見る上に、また大きく東洋畫の精神を知る上に重要な役目を有つものだらうと思ふ。近代歐羅巴のシンクロリズム及び近代佛蘭西の音樂は全くこれを逆行かうとして了つたものである。然し若しさうした新しい傾向ではなく、純東洋畫としての墨畫は無論のこと、花鳥畫人物畫に於てもこの

内容は充分玩味する價値を有つものであつて、單に物質を物質に眞似た色彩で平凡に塗つて了ふと言ふ現代日本畫の通弊に對して藝術の本義を解くものだと思ふ。若しこの意味が畫家に本統に會得されるなら、本統に思索されるなら、その作品は何れの傾向にあるにせよ一倍生氣を有つものだらうと思ふ。

近代藝術の色彩感に於て異常な官能を有ち、且つその作品もその色彩的效果に於て拔群であるドラクロアの作品を通覧してゴッギヤンはかう言ふ批評を與へてゐる。

「吾々はドラクロアその人の充分なる意義を認めるのはその黒と白との制作品である」と。

これはまたゴッギヤンその人を思ひ合せて興味のある批評である。

三

今人、耳を貫び目を賤しみ、能く詳鑿する罕なり。

——唐、歷代名畫記、張彥遠愛賓著——

唐は既に千年以上を去つた。吾々には唐と言ふ時代位文明が圓熟し且つ行亘つてゐた時代は無いやうに想像能きる。然し藝術に於ては矢張り現代も同一であつたとみえる。これなどは餘程簡

潔に藝術界全體を言ひ表してゐるやうに思ふ。然し現代のやうに耳を貴び過ぎて、作品よりも作家自らがこの耳を貴ぶ工夫を知つて了ふと、かうした嘆息も泡の如うに消えて了ふ。

これと對立して西洋ではかう言ふ言葉がある。即ち或る藝術鑑賞家はその鼻を畫面にすりつけんばかりに凝視してその藝術を鑑賞せんとする時、「繪には臭は無にほい！」とひやかす。

四

山水を見るも亦體あり。林泉の心を以て之に臨むとき、即價高く、驕侈の目を以て之に臨むときは、即價低し。

——宋、林泉高致、郭熙淳夫著——

この「林泉高致」の一書は右に引用の通り宋の郭熙の著である。この「林泉高致」は恐らく堆高き支那畫論中でも白眉の一つである。私はこの「林泉高致」を読む度に多く外國での藝術家が言つた言説に似通つたものを見出す。また恐らくこの著は、唐宋の繪畫、殊に唐宋の山水畫を解釋する上にどうしても讀んで置かなければならないものだらうと思ふ。右に引用した「林泉の心云々」の一句も「林泉高致」中の「山水訓」から抜いて來たものである。

歐羅巴でも伊太利の基督教美術からその單なる背景即ち附屬的に考へられてゐた背景なる山水の部分が獨立して一個の山水畫となるにも大分時間を要してゐる。ベルジノ、ベリニー、デュラ、チシアンなどの時代から、ニコラス・ブツサン、ブルユゲル、クロード・ローラン、コンステールなどを通つて、ターナー、ルソウ、コロ、ミレーなどに至る間は可成り長い。支那では郭熙以前既に純山水畫として李思訓、王維がある。而して郭熙の時代には最う山水畫は立派に獨立した意味での山水畫の情緒を盛り上げてゐるばかりでなく、恐らくこの郭熙時代の宋畫山水が支那畫を通じて最も健實なる然も詩情豊かなる藝術であると思ふ。

郭熙と言ふ人はかうした名畫論を遺したばかりでなく、郭熙それ自身が偉大なる山水畫家であつたのは言ふまでもない。その故を以て郭熙は右に引用したゆかしい言葉を遺し得たのである。それは決して藝術鑑賞家からの言葉ではなく、明白に立派な藝術を造り得べき人の正しく純粹なる詩である。宣和畫譜に依ると、郭熙の作品が十點宮中に寶藏されてゐたと書かれてゐるが、今は支那へ行つてその眞筆を觀ることは能きない。

私は右に引用した一句を解釋してゐる前に、一應郭熙とはどんな藝術家であつたかを簡約に述べて置く必要があると思ふ。

私の考では、郭熙と言ふ人はその畫論なり作品なり傳記なりから推し考へて所謂正しい意味での藝術家肌の人であつたらうと思ふ。郭熙以前と郭熙以後とを考へ較べてみると、それは明白に唐と宋との畫風を瞭り知ることが能きる。即ち郭熙以後が所謂宋畫の廣々しい甘味ある情緒に充ちた作品である。馬遠、夏珪の研究はその最も近接したものとしては、この郭熙の藝術及び畫論から始められなければならない。

また郭熙は同じくその山水訓にかう言つてゐる。

「特相を論ずるのみに非ず、理當に此の如くなるべきを兼ねる故なり」と。

これは明白に郭熙と言ふ人が藝術に對して正しい理解の持主であつたことを證明するものであつて、藝術家と言ふものが明徹なる實施者であると同時に、思想家でなくてはならないと言ふ條件を具備した人であると思ふ。

郭熙と言ふ人は右に引用した一句から察しても、靜かな生活を愛してゐたらしい。所謂磊落な自由な生活者でありながら、その本心は極めて謹嚴な人であつたらしい。私の最も好きな生活者である。スピノザの精神生活を支配した公理なる「精神的不安の有らゆる可能を論理的に排除する所の認識が、唯一の眞なるものである」と言ふ氣持に充分通ずる生活者であつたらしい。無論

記録に依ると、當時の宮中へ聘されて大作を畫いたのである。然し彼の死後家の女中は郭熙の作品でテーブルを拭いてゐた。またその物置小屋には滅茶苦茶に作品が突込んであつて、競つて蒐集家が集めに行つたとある。多分それ等は未成品であつたらう。然し何處かドガの生活を偲ばせるやうな、即ち藝術家肌の處があつて、賣名とか官職とかをさうさう喜ばないで、一個の自由な藝術家として精神的不安の有らゆる可能を排除しようと心掛けた人であつた事は充分に想像することが能きる。

かうした生活者であつた郭熙を考へて右の引用句は錦上更に花を添えるものであらう。

私の考では、右の引用句は畫家が自然に對する態度の骨子を成すものだと思ふ。また事實本統に立派な藝術を遺し得た藝術家の自然に對する態度とは恐らく皆この類に屬するものだと思ふ。讀者はデオットやミレーの評傳をお讀みになつて、またその作品を御覽になつて、充分この點を肯して載けると思ふ。また事實かうした名句を吐き得る郭熙が、平和な生活を愛し、作品に對しての苦役を惜まなかつた事も決して想像に難くない。現代の作家は、私の考では、殊にかうした時代では、どうしても清貧と平和と苦役とを愛さなければ到底いゝ作品を産むことは能きないだらうと思ふ。それはまた何時の世にも變らない藝術家の生活でもある。

自然に對する作家の態度が作家の生活に飛んで了つて、少し逆になつたやうな憾もあるが、私は序にミケランゼロの詩から私の愛する一句を左に譯出してみる。

「オ、夜、嚴肅な時間ではあるが甘味な時である、時はまさに總ての苦役が平和なうちに終り、汝を頌揚する人は明瞭に見、明瞭に理會し、汝の名譽を稱へる人は胸一杯諷刺に充つ」
斯くてこそミケランゼロは藝術家である。

私は左に引用した郭熙の畫論と殆ど同一なものをミレーの言葉から見出す。それを左に譯出して次へ移らうと思ふ。

「人間が自然に對する惡趣味やさう想ひ込んでゐる誤りを矯正能きるものだなんて考へるのは、單に莫迦々々しい高慢、でなければ同じく莫迦々々しい愚劣に過ぎない。この推定に對してはどんな權威者だつて役に立つものではない。自然の美を愛し自然の美を理會し得ない人に對しては、自然はその顔を隠し、その具殼に引込んで了ふことは解り切つた事である。つまり自然はたゞ慎しいこと差控へることと仲睡しく會ふことが能きるのである。其處で彼等は葡萄は酸つばいと言ふ。若し吾々が自然を理會し能はないからには宜しく自然を復讐の積りで誹謗するがよい。豫言者の一句が彼等に適用されることになる。〔夫神は驕傲者を拒ぎて謙遜者に恩を與給ふなり〕」

と。自然は自然を覺めて來る者には總て惜みなく自然を與へる。然し自然は嫉妬深い女であるから獨りに依つてのみ愛されなければならない。若し吾々が藝術制作品を愛するなら、それはそれ等の制作品が彼女から來てゐるからである。其他の一切萬事は學者振ることゝ空虚とである」

註。

(1) イソップ物語。葡萄と狐。

(2) ハテロ前書五章の五、ヤコブ書四章の六。

五

雲林が畫、天真澹簡にして、一木一石、自ら千巖萬壑の趣あり。今人遂に一木一石を以て雲林を求めば、幾んど雲林を失はん。

——清、甌香館畫跋、南田擘格著——

この一句も支那畫と言ふものの生命をよく擲んでゐると思ふ。藝術にはどうしても擴がりと言ふものが無くてはならないと思ふ。また大さと言ふものが無くてはならないと思ふ。無論西洋畫

での擴がり及び大さと言ふ意味は物體そのものの擴がり及び大さと言ふ意味に取扱はれて、かうした文學的意味の千巖萬壑の趣と言ふ具合に説明されてゐないと思ふ。それはまた希臘と支那との藝術の發祥及びその傳統を異にしてゐるからでもある。即ち文化史の内容が非常に違つてゐるからである。

これを郭熙の山水訓に就いて考證してみると、「山は大物なり」とある。これなどは充分東西の藝術に通ずるものであつて、私はこの一語は實に簡約にして立派な藝術家への箴言であると思ふ。この言葉を見て私は如何に郭熙が藝術家であつたかを知る。然し郭熙はその後へ「山は活物なり」と言ひかへて所信を完備させやうとしてゐる。かうなると最うこれは明白に支那畫論だと思ふ。無論西洋でも「山は活物なり」と取扱つた藝術家もゐる。然しそれは文化史的背景が非常に違つてゐる。言葉の上での附合である。この言葉が傳燈されて、芥子園畫傳初集には、山石法と言ふのがある。石を畫く畫法である。「起手當に三面を分つ法」を散々解説した後、最後にかう言つてゐる。

「秘法は多き無し、請ふ一字の金針(秘傳)を以て相告げん。曰く、活。」

この活なる一語に依つて明清の作家は支那の澎湃たる宇宙觀と離れて、極めて個體的物寫の世

界に始終したのである。

これを西洋の近代藝術に於て解くものは即ち實在ではないだらうか。靜物なる石を描く場合、これを活と言ひ實在と言ふ。この相違は明白に西洋畫と東洋畫との區分であつて、線の藝術と面の藝術との相違でもある。

何れとも右引用の一句は、向後東洋畫の復興に志す人、西洋畫を取入れようとする人、相俱に玩味する價值ある一句と思ふ。なぜかならば、活とは一郭熙の心に歸る時に於て尙更のこと一實在と同様、藝術とは決して單なる物體の描寫ではないと言ふ眞意を極言したものであるからである。殊にセザンヌの靜物畫を模倣しようとする勇敢なる日本畫家の存する時代、「幾んどセザンヌを失はん」と言ふことも能きる。

なほまた私は、右の一句が清朝の南田擘格の一著として、清の藝術の傾向を考へて、完全にこれは清の藝術を批判し遠く雪林の時代への回想的憧憬であると考へることが能きる。

六

二月春寒、瓦爐にて硯を烘り、小冊に宋元諸名家を雜擬するに、紙新に墨滯りて、未だ其の趣

を盡さず。然れども筆先の意、亦時人の畦徑に落ちざるなり。知者と之を鑑せん。

——清、甌香館畫跋、南田惲格著——

この一句は既に文章からして氣取つてゐる。趣味が多分に動いてゐる。好事家的である。然もこの一句には明末から清朝へかけての畫家の生活乃至畫風までが表れてゐる。

然し私がこの一句を引用したのは、決してさうした清朝代の文人畫家を評しようとした意味ではない。好事家的の意味を捨て、更に上乘なる解釋をしようと言ふのである。即ちこの一句を清朝とか文人畫とか好事家的であるとかと言ふ意味を全然離して了つて、何時の時代にも作家が有つべき一つの生活即ち態度であるとして考へようと思ふ。

私は日本畫家に多くの友達を有つてゐる。その中には本統に技倆があつて本統に偉くなつて行く人もある。いゝ加減な技倆で偉くなつて行く人もある。その反對に立派な技倆を有つてゐながら、落伍しないまでもぐんぐん後れて行く人もある。これは畫家の社會ばかりではなく、何れの社會でも同じであらうと思ふ。

此處に一ツ一貫したものがあつた。それは足が後れてゐても、社會的には萎れてゐても、本統に技倆のある人は必ず何時か芽を噴いて來ると言ふことである。これ位争はれないものは無い。「長

い目に時間を見積れば社會こそは正しい」と言ふのは私自らが何時に變らず考へ通してゐることである。それは餘りに明瞭なことだし、過去の事實が煩さい程立派に實證してゐるからである。たゞ私はさうした足の後れた友達が幾分不平を述べる時に私は心から「落膽するな！働け！」と言つたカーライルの言葉に依つて慰める。それはまた私自身への慰安でもある。「他人が偉くなつて行くことを氣にする事に依つて自分が高まりも深まりもすまい」と言ふのもよく私が考へたり書いたりする。

これを前提として私は右の一句を結び合せて來る。即ち、かうした後れ足に偉くなつて行く人には必ずまた一貫して時代がある。それは社會的に見て少數ではあるが、所謂その少數の人々即ち知者に愛され尊敬されてゐると言ふことである。これは前述の通り文人畫家氣取りの趣味的な且つまた仲間同志で讚嘆豪語して何時までもその平面に蟠居してゐると言ふ意味ではない。即ちさうした人は必ず正しい知者の間にのみ認められる一時期を通るものであると言ふ意味である。またさうした知者に依つて本統に批判されることを正しく悦んで生活すると言ふ時代を通ることである。この時代を眞面目にかつしり通つてゐない人は、大ていは少し偉くなつてからがツクリ！と首を折つて了ふ。或は寂しく消えて行く。

私の経験から、私が今まで次第に生立つて行つた畫家の大勢を大観してみると、正しい畫家の仲間で尊敬を有たれてゐた人々がみんな晩かれ早かれ正しく偉くなつて行くやうに思ふ。反對に一般社會からそびき出されて亂調に偉くなつて行つた畫家はどうもいけないやうに思ふ。研究時代の正しい知者とは矢張り正しい畫家仲間であると思ふ。無論これにはさうした呑氣な地點に停まつてゐられないと言ふ性情を有つ畫家もある。だから私は想ふ。畫家の中には、本統に畫家となることに生活を覚めてゐるのか、それとも畫家を賣物にして偉くなることが目的なのだか、どつちだか解らない人々をよく見受ける。

然し知者とは必ずしもその師匠ではない。また必ずしも美術評論家ではない。私の考では、私が今まで見て來た事實を歸納して考へてみると、知者とは同じく藝術に精進する正しき友達仲間にならざると思ふ。さうした空氣の中に於てお互に愛しお互に奮起し合つた結果は一番健實であると思ふ。それ以上は天分である。問題外である。たゞかうした空氣が恆に好事家的の散漫状態を繰返してゐる處に多くの無意義な友達仲間の亢奮があるまである。清朝の作品とはさうした文學的情緒の亢奮状態を好ましてゐて、作品そのものは藝術の本道から見て極めて貧弱な程度のもが多い。たゞ右に引用した一句の中には脈々として絶えないゆかしい畫家の平和な生活が動いて

るるやうに思ふ。

七

米元章、天資高邁にして、書法、神に入る。宣和畫學を立つるや、權でられて博士と爲る。初めて徽宗に見ゆるとき、畫く所の楚山清曉圖を進め、大に旨に稱ひ、復び命ぜられて、周官篇を書せしが、書し畢りて筆を地に擲ち、大言して曰く、二王王羲之 王獻之の惡體を一洗して、皇宋の萬古に照耀すと。徽宗潛に屏風の後に立ちて之を聞き、覺えず歩いて出で、縱觀して稱賞す。元章再拜して、用ふる所の端硯を求索し、因て就きて賜はる。元章喜び拜して、之を懷中に置くに、墨汁、朝服に淋漓たり。帝大に笑ひて罷む。其の豪放なる、類ね此の如し。

——元、畫鑒、湯屋君載著——

米元章のことに就いて今私は何も言ふ迄も無いと思ふ。私は米元章の藝術を東洋畫中で屈指のものとして尊敬することが能きる。彼の統覺は實に輝かしい。而て總てに非常に自由な處がある。然もその藝術は各れも決定的である。私は米元章は本統に偉いと思ふ。

この話は既に十分著明なものである。ジャイルスの支那繪畫史にも譯出されてゐる。つくりこ

との多い支那の物語中に於て無論これなども何處まで信據すべきかは疑問である。悦んで硯を搗み上げた途端、朝服に墨が淋漓した位の事かも知れない。然しその眞偽は何れにしても、この話は米元章であるが故に實話であると思ふ。有りのまゝを寫眞器同様に描くことが藝術でないやうに、若しこれを米元章の性格描寫と見れば、實話以外に更に價値と興味があるように思ふ。

この話では劈頭に天資高邁とある。然し天資高邁の一語だけでは到底米元章その人を表すことは能きないと思ふ。この天資高邁にかへて加へてそれ以下の物語を合せたものが米元章である。自由と剽軽と磊落と高邁と潔癖とを合せたものが米元章である。大體その顔つきからして珍妙な人であつたらしい。丸顔で、それが非常に珍奇な形らしい。この性格と容貌とが官職の榮達に邪魔物だつたと記されてゐる。

米元章の傳記にはかうした面白い話が多くある。何んだか少し多過ぎるやうにも思ふ。私は最う一ツ左に同じやうな話を抜いてみよう。

「或る日米元章は友達と一緒に舟遊に行つた。幾人かの友達の中一人が舟の中へ一幅の書幅を持つて來てゐた。舟は出て行つた。その友達は舟の中でそれを展げて見せた。その書は王羲之の書で

あつた。米元章は讚嘆驚愕して了つた。餘り讚嘆驚愕に過ぎて舟から河中に墜ちそうになつた。若しその時その友達が進呈！進呈！と言はなかつたら、米元章は立派に河中にどっぷり墜ちたらう。」

これなども立派に米元章の性格描寫に迫つてゐる。これは無論實話と取扱ふ人が多いから、私の言ふ性格描寫は無意味となる。然し私はこれをモオパッサンが米元章を描寫したものだと思ふ。無論これは今なほその遺風を貽す明治年間の南畫家のやうに鯨飲して狂態を演じ、態と話柄を作造しようとするのとは同一ではない。充分根據があるばかりでなく、また米元章が人の使つたタオルや茶碗や箸を使はなかつた事から察して、いゝ意味での潔癖、即ち清純な感情の持主であつたことはその作品を通じても充分首肯し得られることである。

然しこれは非常に東洋的である。日本魂の窮屈さが無いだけ寧ろ支那的である。氣骨にも丸味がある。従つて西洋ではかうした風な藝術家は私の讀書範圍に於て餘り見當らない。コロは五十歳になつても「坊ン」と言はれてゐたらしい。フランネルの襯衣を造つて貰ふのに恰で子供同様であつたらしい。またその歳になつても父親へ手紙を書いて、その終りへ「息子から」と書いてゐたらしい。畫架に面してゐたコロの背後に柵があつて、畫を買つた人は勝手に其處へ金を

置いて行つて、金を取りに来る者はその柵から勝手に支拂を貰つて行つたと言ふことである。レ
ンブランドにもいろいろと話はあるが、到底米元章風な飄軽なものではない。無論それに藝術そ
のものゝ相違、或はそれを傳へる人々である人種の性格が全然違つてゐる處に原因してゐるだら
うし、且また歐羅巴の藝術は長く宗教畫と聯關してゐて、總て謹嚴なる生活者であつた。どんな
ことをしたつてミケランゼロが舟から墜ちよう筈もない。恰度支那で畫家が官職を貰つてゐたや
うに、歐羅巴では多く僧侶同様な生活をしてゐた。

たゞ西班牙だけはこの點は人種的傾動からも餘程開放されてゐて、ゴヤの熱烈狂奔な磊落生活
同様少し西洋の米元章風があるやうにも思ふ。

私は左にリベラの傳記中からリベラの一生活を抜いてみよう。

リベラと言ふ人は子供らしい嬉しがりだつた。名聲が顯著になつて子供のやうに悦んで了つた。
これもいゝことだと私は思ふ。「馬に乗せられた乞食のやうに」と記されてゐる。羅馬へ繪修業に
行つた時は、笑ひながら乞食をして繪を畫いてゐたと言ふ。非常に小男であつたらしい。羅馬の
市民は彼を *Lo spagnoletto* と言ふ渾名で呼んでゐたと言ふ。

かうした生活から、またそれは生れつきでもあつたらうが、リベラは時間と言ふものを守るこ
とが能きなかつた。それにあゝした西班牙獨特の熱情的な作家だつたので、時間を數へることが
面倒だつた。二十四時間に切るのは細か過ぎて厄介だと苦狀を言ひ出した。晝中を六時間に傾け
た。晝中を六時間に傾けた時計が無いので、彼は女中を生時計として使つた。それにまた數字で
數へることが面倒なので、女中は時間毎に「先程のお時間が済みました」と晝室へ報告に来ること
に定めた。

さて時が來たので女中はリベラの晝室へ行つた。最うそれは夕暮だつた。女中は明瞭に大聲で
叫んだ。

「旦那様！先程のお時間は済みました！」

リベラと言ふ人は大變役者眞似をする人だつた。女中はリベラの背後へ行つて、筆とパレット
とを取去つた。リベラはそのまゝ前へ二三歩進んで行つた。リベラはその場に立停つて何と言つ
たらう。

「旦那様！貴方のお時間はお終しまになりました。馬車が待つて居ります」

氣韻生動。

この氣韻生動とは昔謝赫が畫の六法を論じた第一のものである。支那畫論には煩さい程遍滿してゐる。支那の畫論はこの六法を基礎として演繹され歸納されてゐるやうである。事實氣韻生動とは、六法中の第一のものであるばかりではなく、六法全部を包含するものである。即ち藝術とはこの氣韻生動に歸着すべきものとして考へられてゐる。従つてこの氣韻生動とは、單にこの四文字に對する文字知識の解釋に止まるものではなくて、支那畫の生命を一纏めにしたものである。これを演劇に擬らへて考へてみると、他の五法とは、演出上の型である、演出を助成する説明的身振である、コスチュームである、舞臺裝置である、傳統その他に對する模倣的研究である。而して演劇としての藝術はこれ等のものが綜合された上に現れる形而上の意味である。それは全部に亘つてゐるし、全部の個々に相通じてゐるものである。人はそれを觀て藝術だと言ふ。即ち支那畫が本統に立派な藝術であると言ふのは、この形而上の意味の能動を意味する處に存する。これが氣韻生動である。何れの藝術も等しく生命とする一點である。

この氣韻生動はその後の畫論の變遷を考へると、六法中の最初のものであり最後のものであつて、藝術を纏める支配權を有するものであると考へられた場合と、これを明白に六法中の一條件



チンイヴ・ダ

ネンア聖と子母聖

として考へられた場合との二ツがある。氣韻生動は必^ず生^知に在^りと言ふ。即ち氣韻生動は決して教へられ得るものではなくて天資であると言ふ。然しこれは絶對なものであつて、藝術批評として考へる餘地を残さない。従つてこれを最う少し地上に下して來て解釋し得る程度、即ち支那風に言ふと、「嘗試に之を論ぜん」とすると、上の二ツの場合を言ひ換へて、氣韻生動を東方的に取扱はれた體驗であると考へられてゐる場合と、氣韻生動を最つと文學的意味に考へられてゐる場合とである。この區分は單に畫論上の變遷ばかりではなく、唐宋の藝術と明清の藝術との區分でもある。これはまた支那思想史の變遷でもある。

無論この氣韻生動とは、その文化史の内容を全然異にする西洋でも、藝術上に於てもその歸一點として考へられてゐるのは同一である。然しこれは希臘の文明と支那古代の文明とが全然異つてゐるやうに、現代に於ては大きく藝術上の諸問題を考へて、藝術の目的は一ツであると思はれるとしても、これはさう粗忽に決められたものではないと思ふ。従つて現代に於て外國人は支那畫日本畫を研究し、反對に日本人は外國の藝術を研究する上にも、この粗忽は餘程氣をつけなければならぬばかりでなく、事實私は多くの粗忽を發見するのである。

印度藝術の研究者として知られたビ・ブラウンの「印度繪畫史」の序文に次の如うなことが書か

れてゐる。私はこの印度繪畫史が何時頃發行されたか見出せない。古本を買つたので少々亂れてゐる。或は最初の一ページ位は落つたものかとも思ふ。

「今から二十年と経たない以前、西歐人は印度には繪畫と言ふやうなそんな藝術は全然無かつたものだとして、平氣な顔で落着き拂つてゐた。この時代以前に於ける印度藝術に關する二三の出版物は、この印度と言ふ國は繪畫藝術に於て愚鈍な國であると明瞭に書き立てゝゐる。この斷言が認められてゐた爲に事件は簡短に方づけられてゐて、然もこの問題に對するなげなしの研究も安價に取扱はれてゐた。事實に於て、印度の裝飾的に着色された小照畫ミニチュアが折々將來されたが然し、西歐の博物館に於ては、それ等の繪畫は何時も波斯畫として目錄に載り、然も嘘でなく本統のところ、時には支那畫として取扱はれてゐたのであつた。それ等は美術の例證として認められてゐなかつたし、また單に繪としても危ないものだつたが、通常一般に美裝書の挿繪一語を替へて言へば、工藝美術の興味ある標本として取扱はれてゐたのである。

この状態に對する理由は索るに難くないのである。西歐人は藝術と言ふものをたゞ一ツの見地から出發して眺めてゐた。即ち西歐人一流の見界である。繪或は一彫刻と言ふものが西歐人のア

カデミツクな信條に適應してゐなければ、また繪に於ける遠近法或は彫刻での解剖學、これ等二つの科學に就いての西歐の教科書に一致してゐなければ、それは藝術の制作ではなくて、單に東方の骨董品であつた。

日本の藝術と言ふものが熱心に研究するに價值ある審美的嗜好の一什として承認されたと言ふことが、東方諸國の藝術的教養の鑑賞に眼が向けられる第一歩であつた。間もなくかう言ふことが明瞭に解つて來た。即ち藝術の問題に對しては從來認容されてゐたよりも更に廣い見界を有つと言ふことは、眼まぐるしく眼前に迫る極東の繪畫の有つ特性に照し合せ考へて、可能であるばかりでなく必要なことであると言ふことであつた。最早アカデミツクな支配權は影を薄めて了つた。而て愈々東方藝術に考を深めると言ふ點から出發した理解ある根柢は確實なる事實となつて了つた。日本の繪畫藝術が認められて、間もなく印度の繪畫は藝術社會の彼方に顔を見せたのである。」

私はこの一文を非常に興味を有つて讀むことが能きる。單に西洋畫に對して東洋畫の權威を感じるばかりでなく、また東洋畫の有つ氣韻生動が西洋人を壓迫したものであると考へるばかりで

なく、如何に藝術の制作と云ふものが自由な表現が許されるものであるかと言ふ無限の視野を眺めることが能きる。またこの一文から察して外國人が東洋畫に對して眼をつけたのは、大きく見て、比較的最近のことだと言へる。同時にまた吾々が歐洲の藝術に吸引を感じたのはそれよりも更に最近のことと言へる。而て今はそれがお互に混亂状態で勵み合つてゐると言へる。而てその混亂状態からの大體の傾動を考へてみると、外國では繪畫にも音樂にもいたくこの東洋的色彩を濃厚に帯びて來て、然も外國での現代繪畫はその傳統を捨て、東洋畫の精神—筆致の上にも氣韻生動の意味にも—に迫らうとしてゐるやうだし、反對に吾々は西洋畫の本質を取入れんとするやうである。然しその状態を大觀してみると、お互に多くの粗忽を有つてゐることは事實その作品に照して吾々は充分見出すことが能きる。これはまた藝術の鑑賞に於て、多くの外國人の手になる支那畫の研究書のうちに見出す。また日本の作家はセザンヌの粗畫を觀て直下に大雅堂だ！と言ふ。これ等は何れも粗忽であると私は考へる。

これは美の具象化である藝術なるものゝ中に遍滿する氣韻生動の背景をなす思想及感情の相違と、それに対する粗忽なる研究とに原因すると思ふ。且つまた具象化と言ふものに當然の必具である個體に對する考へ方、見方、到底一朝にして取去ることの能きない表現上の傳統に大きな關

係があると思ふ。それを即座に粗忽に一丸として考へて解決しようとし、解決を與へようとする處に無理と矛盾と曲解とが起るのだらうと思ふ。

これを私は現代日本畫の寫實主義に就いて簡易推し考へてみよう。

苟も西洋の寫實主義の影響を享けてその行くべき道を拓き得たとして營々とする日本の若き作家は、一體西洋の何と言ふ作家を目標とするか。それは随分多くの作家を數へることが能きるだらうと思ふ。然しその本源なる寫實主義なるものは何が故にかく隆盛を見るに至つたか。それは西洋畫と言ふものゝ一般的移入。近代意識。日本に於ける洋畫の隆盛などを數へることが能きやう。それにも増しての大きい影響は、クウルペーの名とその寫實主義だらう。然し古典主義浪漫主義の反動として起つたクウルペーの寫實主義とは、悲しい哉殆ど日本畫には取入れられると能きないものである。然もその實施物を殆ど吾々はこの國に於て見ることは能きないものである。また複製に於ても素描などよりは遙かにその眞實に迫り難いものである。且つまたどう考へてもクウルペーの主張は、本來知的な認識を基調とする西洋畫の傳統中での近代意識の寫實主義であつて、それはたゞ概念的に吾々が理會し、或は西洋の近代意識を研究することに依つてクウルペーの寫實主義に解決を得るに過ぎない。而てみると吾々が影響を享けたと言ふ寫實主義とは、西洋

畫本來の基調なる主知的な認識を取入れやうとしたことになる。それはまた當然である。然もそれは主として素描と言ふ點から始められた。これもまた繪畫藝術が素描から出發されなければならぬが故に當然だと言へる。而てクウルベール、ミレー、レンブラント、デューラー、ミケランゼロ、ダ・ヴィンチの名が喧しくなつた。複製畫と洋書とはぐんぐん日本畫家に買占められて行つた。無論これも時代的生動の一現象として吾々は當然許すべきが本統である。然しその危険は何れにあつたか。それは西洋人自らが自國の藝術に與えた標語なる「平面の遊戯」を繰返さねばならなかつたことである。而てその大多數は、かうした西洋畫の傳統を如何に取入れるかに腐心したのではなく、無條件にその前に屈伏して、如何にして吾々の材料に依つてこの「平面の遊戯」に近づき得るかを試そうとした結果を見たのである。

この問題に對して例ヘラフカディオ・ハーンは日本國粹派に屬する人であるにしろ、正しい忠言を吾々に遺した筈である。

今私はこの問題を最う一段押進めたい爲に、簡易ダ・ヴィンチを楯に取つて考へようと思ふ。恐らくさうすることは最も適當であり、且つ當然だらうと思ふからである。

支那の畫論では鳥を観るのは一方からだけでは駄目だと言ふ。鳥を観るにも五方あると言ふ。

然しこれは六法中の第三に屬する「物に應じて形を象る」と言ふ條件に合致するものであつて、舊來東洋の畫家が重々心掛けてゐたことである。これは無論現代の寫實主義者が満足する畫論ではない。なぜかと言へば、この第三法は、煎じ詰めれば、客觀的な觀方が藝術には必要なものであると言ふ程度のものであつて、純粹の客觀を意味するものではないからである。寧ろ主觀とも見ることが能きる。即ち氣韻生動に導く一手法に過ぎないと言ふのであつて、客觀を徹底すると言ふ意味は毛頭無い。だから現代日本畫の寫實主義者はかうした主觀的な目的に對する一手段としての客觀はお免だと言ふ。而てダ・ヴィンチは言ふ。

「君達は考へないのか？。たゞひとりの人間だけで、どれだけ多くの、またどれだけの種類の動作が造られるかを」と。

これならば日本畫の寫實主義者は充分首肯し得るものと私は思ふ。なぜかならば、この言葉には徹頭尾純粹の客觀を認めることが能きるからである。希臘からの眠れる傳統が再び新鮮なる科學知識に依つて喚醒された時代の巨人の言葉としてもまた意味深く立派なものである。且つまた日本畫の寫實主義が當然思考しなければならぬ遠近法なるものに就いてもダ・ヴィンチはかう言つてゐる。

「遠近法とは畫家の梯子でもあり手綱でもある」と。

私はこんなことをくたぐた書いてゐるのは面倒になつて來たから最つと直截に進んでみよう。即ち、かうした巨人の傳統はブラウンの序文中にあるやうに、西洋では遂に一個のアカデミックなものとなつて了つて、窮屈なる穴倉へ這入つて了つたのである。一言に盡せば現代での日本の寫實畫は折角可能であり必要であるとして展開された藝術の廣々しい視野から去つて、小さくこのアカデミックな迹を追ふものであるやうに私は思ふ。最つと差迫つた言葉で言へば、日本の洋畫研究所で二年もかゝれば樂々と表現し得る練習生の仕事を、新日本畫として、日本の顔料により、日本畫の味を含めて、會てさうしたものが無かつたの故を以て新藝術として表現してゐるものであるやうに思ふ。支那の歴代名畫記には「天然に發し、述作に繇るに非ず」と書かれてゐる。私は言下に現代日本畫の寫實主義はこの述作に繇るものであると言ひたい。而てかく客觀を徹底しようとし、事實常人の及ばない客觀描寫を完全したダ・ヴンチが矢張り藝術の歸する點はそれのみではないと言ふ事を理想としてゐたことは、次の言葉に依つて自ら明白であらうと思ふ。即ち、「一構圖をスケッチする時には、素速くそれに突進しなければいけない。而て別々の部分描寫に對して明細に喰入つてはいけない。それは纏て後方暇な時に完成することが能きから」と。

ダ・ヴンチの制作が述作でないのはこの點から來るのではないか。またダ・ヴンチの制作とはこの言葉が最も多分に含まれた完き西洋藝術の一大典型ではないか。この言葉に含まれた内容を健全に完成するにダ・ヴンチが目的とする藝術ではないか。而てみるとダ・ヴンチの客觀も客觀そのものとして純粹な意味を有つものでありながら、矢張畫論の第一位のものであつて、然も全體を含む畫論即ち藝術の終局點ではないと言へる。而て日本の寫實主義者とは總體の場面を考へないで部分の明細から出發してゐるではないか。それが事實に、さうした寫實主義の作品とは藝術に最も緊要である擴がりと言ふものを缺いてゐるではないか。即ち素速く突進しなければならぬと言ふ第一條件を無視してゐるのではないだらうか。然もまたさうした作家は不自由なる日本の顔料に依つて、斯く近代的に熾烈に吾々の眼を射る光なるものを表はさうとしてゐる。然し果してそれは「畫家は光を見よ、而てその美を考慮せよ」と言つたダ・ヴンチの言葉に副ふとが能きであらうか。「無論吾々の見る光とは印象派の光ではなくて光の美である」と私は答を聽く。然しその表現されたものは、その結果に於て、その効果に於て、即ちその美に於て實に遅々たるものではないだらうか。結果から見て私はそれは明白に概念の享樂であるとしか思へない。私はこの傾向には希望が繋がない。「畫家の覺めなくてはならないものは萬有たることである」

と言ふダ・ヴィンチの意に添はざるもので、明白にそれは西洋のアカデミシヤンの迹を追ふもの
 だと思ふ。たゞ偶々その筆觸がダ・ヴィンチやレンブラントの傳模移寫―第六法―を見せてゐる
 までであつて、これは氣韻生動を六法中の第一條件と見る上から言つても後廻しでいふことだと
 私は思ふ。而て若し日本の作家が氣韻生動なるものを、單に言ひ古されてゐるが故に願ないと言
 ふことを廢して、極めて個性的な且つ宇宙と呼應しての全一を意味するものであると考へた場合、
 作家はさう易々と東洋畫の傳統から足を洗へたものではないだらうと思ふ。

無論私は強ち日本に於ける寫實主義を一蹴しようとは言はない。「理性の性質の中には、物を永
 遠の見地の下で知覺することがある」(スピノザ)と言ふ意味に於ける理性と知覺に依つて永遠に
 通することが能きよう。然したゞ現代日本畫の寫實主義とは一步アカデミシヤンに完全に踏込む
 ものであつて、客觀的に見て、理想の無い感情的勞役としか受取れない。悪く言へば勞苦多き遊
 戯である。且また自然に迫れ！と言ふ眞の寫實主義とは最つと能動的なものであつて、決して現
 在日本の寫實主義のやうに形と光と色とに對するアカデミシヤンとしての消極的描寫ではないと
 思ふからである。

中央美術第七號に黒田重太郎君が書いたドランの項に「宇宙は人間との關係に依つて我々に

興味を與へる。我々は藝術に於て此關係の表現である所のものの外味はよない」と言ふ一句は誠に
 意味の深い一言であつて、民族の思想史及び藝術がその民族の宇宙觀に大きな背景を有つ以上、
 支那の宇宙觀を主體とする畫論中の骨子である氣韻生動の四字は吾々が最も新鮮に味ふ價值ある
 ものだと思ふ。たゞ東洋畫の傳統に考へ及してみると、事實支那の氣韻生動も遂にアカデミシヤ
 ンと化して了つたのである。即ち第二の場合である文學的な解釋となつて了つて、單に詩的なム
 ードとして解され、澎湃たる過去の始源的な人格擴充による美の世界ではなく、人爲的なるムード
 の享樂と墮して了つたのである。たゞ私は氣韻生動を基礎とした支那畫論中には、恰度眠むり落
 ちた希臘の傳統に新しく生氣を吹かけたルネッサンスの如くに、現代の吾々が充分玩味すべき多
 くの意味深きものを發見する。而てこの眠れる傳統に生氣を吹きかけることは、極めて吾々にと
 つて意味深く、且つ西洋でのアカデミシヤンの迹を追ふものより遙かに私は希望を繋ぎ得るもの
 である。それはまた私一個の考から出發して、新鮮に取扱はれた氣韻生動は吾々が惠まれた魂を
 喚醒ます聲と解することが能きる。總ては、この氣韻生動の意味が如何に、或はどんな風に表現
 し得る藝術が現れるかに依つて、吾々は本統に藝術に對して新しく眞の解釋を得ることになる。
 私は或は近き將來にかうした考から出發した日本畫の新運動が起るだらうと言ふ豫測は全然夢

想とは思へない。

九

願・凝・遠・が・論・畫・に・云・ふ・、何・ぞ・生・に・し・て・拙・を・取・る・。生・な・れ・ば・則・ち・莽・氣・無・し・、故・に・文・な・り・。所・謂・文・人・の・筆・な・り・。拙・な・れ・ば・則・ち・作・氣・無・し・、故・に・雅・な・り・。所・謂・雅・人・の・深・致・な・り・。

——日本、鑿禪畫適、雲烟安西虎武臣著——

私はこの文人雅人の作品を合せたものが藝術であると思ふ。事實に於て、かうした論議が實際に作品として表現されたものを考へてみると、本統に作品としてこの論議を表現し得た人は極く少數の偉い藝術家のみであつて、普通文人雅人の作品と言ふものは、かうした論議が極めて人為的なもの、即ちかうした論議の概念的表現に終つてゐると思ふ。これは明清から日本の文人畫南畫界にひどく浸潤してゐた觀念であつて、それが事實に於て、極めて人為的な趣味的工作と變つてゐるのである。「拙なれば則ち作氣無し、故に雅なり」の一句を批評的に感嘆して觀念としたものが大多數の文人畫であり南畫であつて、所謂雅人の深致にまでは到達し得なかつたものと思ふ。然し私はこの「拙なれば……」云々の一句は最も玩味すべき畫論だと思ふ。なぜかならば、拙

とは人為的工作と乖離して最も眞純なる作家の心そのものを表現しようとする目的に副ふからである。即ち作氣と離れようとするのである。これは明白に藝術制作の本質を成すものである。私はこれを音樂に依つて適當な例を見出すことが能きと思ふ。それはリストの洋琴曲とシューマンの洋琴曲との比較である。私はリストを決して尊敬しないとは言はない。然しリストのあの數多い洋琴曲は、どれを聴いても洋琴曲の形式に當篋まり過ぎてゐると思ふ。悪く言へばリストの靈感とは情緒の範圍を出でないものであつて、然もその情緒を極めて洋琴曲として適當した形式に盛られたものと見る事が能きる。即ちリストの洋琴曲とは多分に文學的要素の含まれたものである。その要素がリスト特有の作氣に依つて包まれてゐることである。だから吾々はリストの洋琴曲から雅人の深致、即ち作曲としての音そのものとしての一丸となつた動體に直接觸れることは能きないのである。その意味に於てシューマンは餘程それに相違してゐると思ふ。人に依つてはシューマンをも同じく情緒を洋琴曲として盛つたものであると言ふ大體論で満足する人があるかも知れない。然し私は決してさうは思はない。それは單にシューマンが生きてゐた時代のロマンチズム運動の背景のみに凭れ込んでシューマンの音樂を評價する人の解釋範圍に屬するのだと思ふ。私の考では、シューマンの洋琴曲は明白にシューマン自身の靈感が音そのものとし

ての一丸となつた音楽的發露であると思ふ。なぜかなら、シューマンの用ひたハアモニーは恰度スチヴンソンの詩と同様に決して文學的情緒の説明にのみ終つてはならないからである。だからシューマンの洋琴曲は一見拙である。従つて其處には、拙に依つて人間が生れついたまゝの、即ち人間の始源的人格の擴充に依る美の世界を深致にまで押進めてゐるのである。作氣と言ふ寸分の隙をも私は見出し得ないのである。たゞこの私の考は、西洋音楽の眞の價値と言ふものは、文學的情緒の強迫から逃れて音そのもの、ハアモニーの美に根柢を置くものであると言ふ意味から出發してゐることを附加へて置く。

而て私は現代日本畫に及ぶ。私の見た處、現代日本畫とは餘りにこの作氣に始終したものでないかと思ふ。時には作氣のみ以外に何物も無いものを見出し得ないと誰が言へるだらうか。或は知らうとし、知ることに依つて描かれた作氣の藝術ではないだらうか。それは即ち人爲的の工作と乖離して最も眞純なる作家の心そのものを表現しようとする目的に副ふものに非ずして、作氣に依つて總てを纏めようとする極めて概念的なる努力ではないだらうか。尠くとも何れの藝術にも無くてはならない拙を徹底しての深致に進まうとする努力と背を向けて突進してゐるものではないだらうか。極端に言へば拙自らの外觀を人爲的に工作しようとする履違へた努力さへ立派に

見出し得る。

最う私は論議を止めようと思ふ。私の大觀した處では、現代日本畫家は一樣に、平和と清貧と苦役とを愛する事に依つての拙を徹底しての深致に達しようとする生動を見せてゐないやうに思ふ。一言にして盡せば生活が悪いと思ふ。「精神的不安の有らゆる可能を論理的に排除する所の認識が、唯一の眞なるものである」と言ふ氣持に充分通することの出来ない生活者であると思ふ。これ無くして畫家は決して藝術の殿堂に突入することは出来ないものだらう。

古い伊太利の詩人はかう書きつけた。

「汝の花園と汝の華美な歩みとはいつも緑である」と。

この緑の花園、緑の歩みとは、拙なる嬰兒の平和な歩みの延長ではないだらうか。またかうした歩みが所謂フローベルの言ふ「ものを見るに就いての絶対の道」を歩んで行くのではないだらうか。

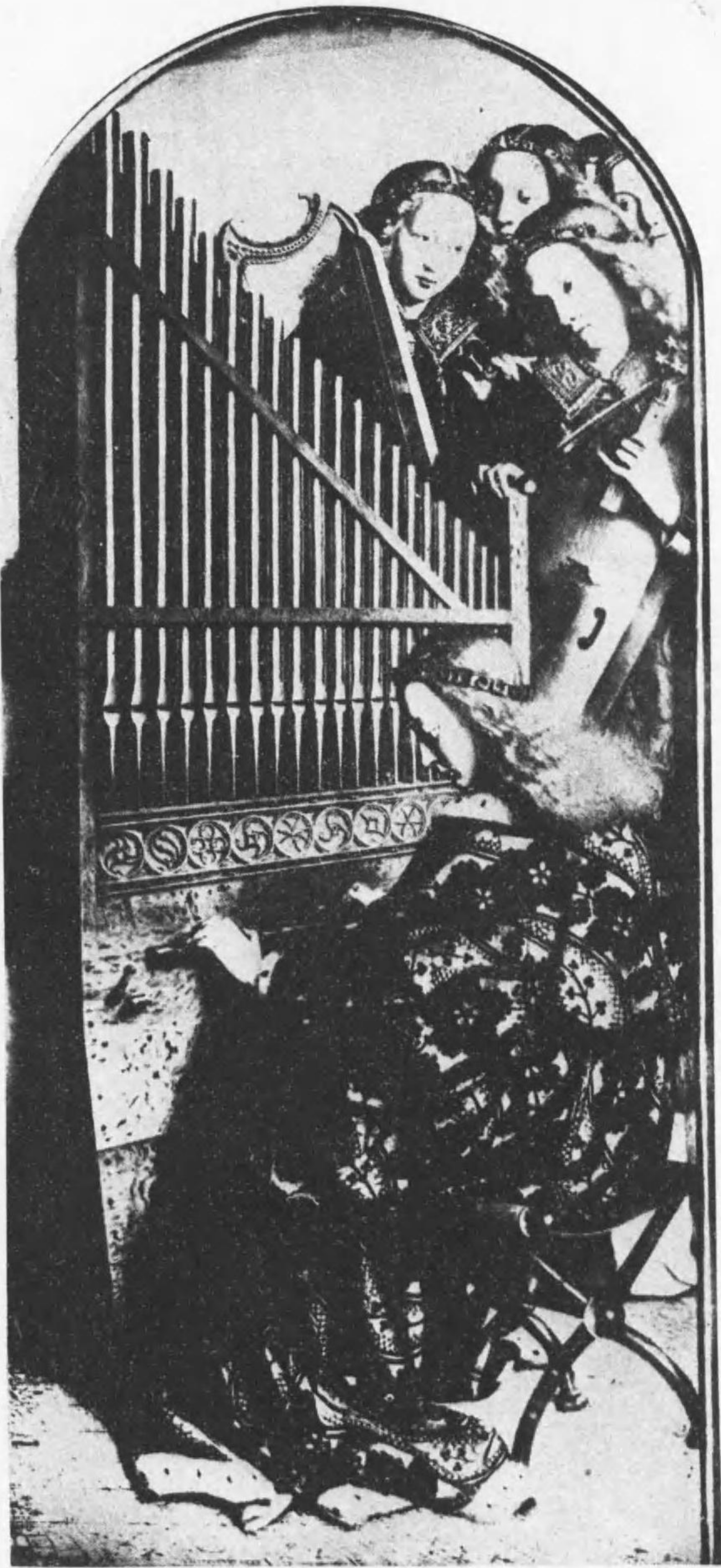
以上私は主として東洋の畫論及び畫人傳を玩味し、續いて現代日本畫界に對する感想を述べてみたのである。(一)

西洋音楽の鑑賞

—

今私は厄介な問題「西洋音楽の鑑賞」なる題目に依つて兎も角も私の意見を述べようと思ふ。甚だ粗忽のやうにもある。然し現代日本の藝術社會を見渡した場合、この問題はかなり緊要な問題であつて、何等かの方法に依り、少しでもこの西洋音楽の鑑賞を正しく且つ意義あるやうに催進しなければならぬと思ふ。なぜかならば、現代日本に於ける西洋音楽の普及は、その普及の名、或は普及の平面圖の割合には、眞の理解に於て甚だ微温的であるからである。

次に私はこの「西洋音楽の鑑賞」なるものを私の意に満つるだけ、或は私の研究を能き得るだけ押進めて、少しでも完璧を期するには、更に更に多くのページ、即ち西洋音楽史に對する明細



天使奏樂

なる解説、數多の作曲に對する研究、作曲家の目的、音樂そのもの、根本問題に注意深き筆を進めなければならぬ。然しこれは今私がこの一篇を書く目的に副はないばかりか、自らの取扱ひ得ない部分にまで容喙して讀者を困惑させることは私と言ふ人間が到底爲し得ないことである。自らの成し得る程度に應じて最善を盡す。それが私の希望する一點である。

たゞ私はこの一篇を飽くまでも現代日本に於ける演奏會場を充たす聽衆と私との關係を忘れな
いで書いて行くことを御承知願ひたい。従つてこの一篇は「西洋音樂の鑑賞」なる大問題のほん
の一部分の解説に過ぎないだらうし、且つ西洋音樂に就いての専門の研究者は決して私のこの一
篇を讀んで戴くまでもないと思ふ。最う一つの斷つて置かなければならぬことは、現代日本に
於ける西洋音樂とは今の處まだ獨逸音樂が普及の大部分を占めてゐるが故に、この私の一篇もそ
れを主體として、否それのみへの傳統と發達とを述べることになるだらう。また私は屹度西洋音
樂の鑑賞はかうでなくてはならないと言ふだらう。然しこれは獨逸音樂を主體としたもの、且つ
は西洋音樂の鑑賞に就いての一重要な仕度であると言ふ意味である事を御承知願ひたい。この
一篇の爲に私が、日本の、佛蘭西の、露西亞の音樂に全然同情が無いと思はれることは困る。然
し獨逸音樂を主體とする現代に於て缺いてはならないだらう仕度であると言ふ意味に於て自由に

綴らせて貰ひたい。たゞ私は自分の爲し得る程度に應じて少しでも私も俱に生ける現代社會に幾分かの義務を果したいと思ふまでである。

二

人文發達の自然と人間との必然關係は別として、單に諸藝術の發達を鳥瞰圖として眺めてみると、繪畫と音樂とは他の諸藝術に比して聊か立後れの狀態に在る。殊に音樂は遙かと言ひ得る。假りにも紀元前四五世紀の希臘を考へても、雅典のパンテオンを飾つたフィディアスに比すべき畫家もゐない。三大悲劇家に對立する程の音樂者は無い。その時代既にピタゴラスの音階が作られて、長く紀元後十七世紀の時代までも綿々と傳承されたとは言つても、科學者としてやつと埃及から學び傳へた彼の音階なるものは、決して現代の吾々が思考する藝術としての音樂とは甚だ距離の遠いものである。謂はゞ詩歌に興を添えたものに過ぎない。無論繪畫に於て吾々はポンペイの壁畫を數へることが能きよう。然しあれとても壁畫以前と言ふ問題に考へ及ぶと、ポンペイの壁畫なるものは明白に突如たる出現と見るより仕方ないではないか。縦しアレキサンダー大王時代のモザイクを仲介として、その傳統の發祥を希臘に求められなくもないとしても、また

さう取扱ふより仕方ないとしても、事實は繪畫としては先づ突如たる出現である。また人に依つては、この繪畫的オリヂンを希臘の壺模様から汲出さうとする人もあるだらう。然し私はあの模様繪は、繪畫としてよりも、彫刻の延長と取扱つた方が寧ろ當然であると考へてゐる。而てみると、兎も角も詩歌に後れ、建築彫刻に先立たれ、劇作の無關心な取扱ひ振りに人間の魂を捕捉するにしては極めて微溫的なものとして見慣されるた繪畫と音樂とは、其後やつとのこと、文藝復興期を心にして繪畫は榮え、音樂は眞に藝術としての道を拓いて、遂には「美が音樂でないならば美は死す」とまでに近代藝術の覇權を握るに至つたのである。

今私は改めて藝術の傳統なるものに就いて精しく私の考を述べてゐる場合ではない。それは十九世紀の中期及びそれ以後に於て散々論議もされ一括された態でもある。さうした藝術の傳統なるものゝ字義及びその意味に觸れるまでもなく、この場合漠然と藝術の傳統なるものを考へてみると、希臘に於て既にあの富裕圓滿なる思想家アリストートルは、藝術とは不斷に僅少の新想を加味して行くものであると言つてゐる。また「最大の藝術家とは過去を最も多量に收得し得た人である」と散々言ひ古らされてゐる。この前進的に思考された藝術の傳統なるものと、後退的に尊重された傳統なるものとはその繁榮期即ち深く廣き黄金時代に堰き留められた時代として考

へた場合、古代に於ては希臘を指し、近代に於ては文藝復興期を想ふことが能きよう。
さて私は音楽と文藝復興期との因縁を言はなければならない。

畫を描く人、彫刻を作る人、文學を研究する人、その人々が勝手々々に禮拜を止め得ないこの文藝復興期とは、音楽を研究せんとする人々にとつては、あのミケランゼロのモーゼ像の尊嚴さよりも、モンナ・リザの靈に喰入る秀麗さよりも、縦しやそれが蒙昧ではあるにしろ、更に深玄なる意味と傳統的なる胚種とを寶藏してゐる。即ち、音楽に於ては、前述のやうに希臘及び羅馬を考へる事が能きない爲に、極端に言へば、眞に音楽を最高の藝術として取扱ふ場合、文藝復興期はその創成時代と考へることが能き。而て其處にデイ・ラツソーとパレストリナの名が數へられる。然も普通この偉業の代表者はパレストリナの名に依つて綜合されてゐる。而てみると他の諸藝術より立後れであつた繪畫と音楽とは、此處に於て音楽は更に立後れの態である。なぜかならば、繪畫史上でのチマブエ或はデオットの位置なるパレストリナ或はデイ・ラツソーの死は十六世紀最末葉であつて、吾々はその時代ヴェロネーズやチシアンが歿くなつたことを知るからである。茲に於て音楽は愈々藝術の本舞臺へ登場して來た譯である。

一體人間は、ゴルキイ作「どん底」第四幕目に於てサチンの言ふ句のやうに、人間の社會を大

きく考へ、廣く時代を観察すると、人間は自分より偉いものを産む爲に生きてゐるし、藝術の傳統なるものを考へてみると、大工の例證の如くに、一個の偉大なる人格者の餘映として生きてゐる。音楽に於て、その創成時代なる文藝復興期に於て、眞に音楽を藝術の領域へ引上げ、所謂自分より偉きものを産む爲に生れ、また後に來る者の爲に餘映を投じたのがこのパレストリナである。即ち彼は人間の靈を知識的な方面と情緒的な方面とから刻み込み、更に美の世界を訝しく人間感覺の上に輝かした近世音楽の祖である。従つて若し吾々が現在耳にする西洋音楽を根柢として過去を振り返つた場合、彼はまた音楽の祖として考へることも可能である。

更にこれをパレストリナなる一音楽者の生涯に就いて考へてみよう。すると大略三期に分けることが能き。第一の時代は聲に對する表現的な藝術、第二の時代はハ・モニー完備に腐心された藝術、第三の時代—彼の完成期—はこの兩者が渾然融合された藝術である。即ち彼は文藝復興期に育つた人として、其頃既に彼が藝術の出發點として、現代日本畫界に喧しい問題となつてゐる知的要素の認容と藝術制作の目的なる純淨なる感覺表現とを併用してパレストリナなる人格に集有したのである。而て同じくサチンの言ふやうに、人々は彼の巨然たる姿に見做ひつゝ彼を圍仰し、或は彼と離れ、譯なく近世音楽の流れは伊太利の國土に溢れんばかりになつたのである。即

ち由來僧侶作曲家の手に委ねられてゐた音樂なるものは潔く民衆の頭上に手を擴けたのである。千五百人の歌手を三隊に分け、パレストリナ自ら指揮者となつて先頭に立ち、羅馬の町を練歩いたのはこの時のことである。

而して茲に當然音樂の價值乃至その目的と言ふものが思索されなければならなくなつた。即ち音樂とは最早宗教に附隨する一裝具でもなく、また單に人間に悅樂のみを與へるものではなくて、人間の心を導引し、更に高く支配する力のあるものであると言ふ思索、即ちその叫びである。先づ私は音樂の鑑賞の本據を此處に置く。

而てみるとパレストリナとは愈々偉きな人物である。従つてまたパレストリナを近世音樂の祖と仰ぐ以上、西洋音樂はその始源に於ても、その發達に於ても、日本の音樂とは餘程性質の異つたものであることを知る。なぜかならば、彼は音樂を直截なる人間の心を表現するものとして取扱ふほかに、表現の形式としてハモニーから出發してゐるからである。また彼は大衆への藝術、これをまた内面的に考察するならば、萬人の心に通じ、萬人の心を支配する綜合の藝術として出發してゐるからである。然もその根柢には遅々とした長い間の宗教音樂の傳統を有つてゐる。たと此處に一ツの問題が起る。それは彼パレストリナは當時の樂人としての最高の位置なる法王廳

大教會樂師長の榮職に就いたことである。即ち彼もまた宗教音樂師では無いかと言ふことである。然しこれに對する説明は容易である。縦し彼が大教會樂師長であつたとしても、彼の仕事は恰度文藝復興期の畫家の仕事と同一である。即ち彼はダ・ヴィンチと同様に、その題材を宗教に藉りたに過ぎない。即ちダ・ヴィンチの藝術が決して宗教畫では無いのと同様である。而てまた當時の畫家が聖母や使徒ばかりを畫かずに、自由なものを畫いたことと同様である。此處にもまた西洋繪畫と日本繪畫との理解に截然たる區別があるやうに、繪畫と同様この文藝復興期に發祥する西洋音樂の理解とは、日本音樂とその根本に於て差別がある。この點にも私は西洋音樂の鑑賞に吾々が氣をつけなければならぬ根本問題が横たはつてゐると思ふ。

斯く音樂は他の諸藝術と同様中世紀の寺院樂の支配から離脱して純なる地に旗を樹て、最う堪え切れない悶苦のうちに、この土地に歌劇の種を蒔いたのである。また音譜の印刷はその要求に伴つてぐんぐん發達して行つたのである。而て一方その知的要素の健實なる傳統は北へ西へと流れて、ドイツの傳統に育つたとも言ふべき獨逸の、否西洋音樂の巨人バッハを生み、更にその傳統はブルシヤ人ヘンデルに依つて、彼の歌劇「リナルド」を携へて十八世紀の初頭英國へ渡り、蔚然たる音樂の世界は蜘蛛の子のやうに全歐洲に四散して了つたのである。然もこの時代佛

蘭西ではクブラン續いてラモーが特色ある佛蘭西音樂の初期を建設してゐる。而てマドリガルの普及。羅馬で學んだ西班牙人ヴィットリヤ(エル・グレコ、セルヴァンチス時代)。獨逸、伊太利、佛蘭西に跨つて勇敢に働いたグルックの運動。立後れであつた音樂は最早文字通り燎原の火である。かうなれば最う吾々に最も馴染の多い時代である。モツァート、ハイドン、ベートゥヴェンが生れ出る。たゞ繪畫で言へば、既に二百五十年前に歿したチオットの位置を音樂史上に占めた彼パレストリナに與へられた評語は、「自然の偉大なる倣習者」なる義である。この義はパレストリナに榮光のある限り、音樂の鑑賞にも、傳統に榮える充ち溢れた個性の表現にも、自然に歸れ!と教へてゐる。限られた宗教觀念の世界から大自然への解放である。嚴肅の二字に觀念されてゐた單調なる世界から自然と人間との自由な美の世界への轉向である。中世紀を去つての文藝復興である。此處にもまた音樂が單に淡い人間の悅樂で無いことを教へてゐる。

誰もベートゥヴェンの傳記を讀む時に、彼がそほ降る雨の中を丈の短い無格好な姿でシルクハットを冠り、五線紙の上に彼の耳に鳴響く交響樂を書きつけながら濡風になつて街頭を歩いてゐた有様は樂聖を偲ぶ者の心に映る尊像である。且つまた彼のソナタを聴く者には、原始的なる、そして人間の概念的生活に支配されない純真なる自然人であつたことを想はせる。

註

(1) 私のこの一文は近代音樂を主體とするが故に敢て創成時代と言ひたい。然し西洋音樂史なるものを本據とする場合には創成時代とは矢張り希臘である。然も此處に最も注目すべきことは、他の諸藝術が總て希臘を目標としての文藝復興であると言ふ意味に於て、音樂の社會も矢張り希臘を憧憬しなければならぬと言ふ動機がフロレンスを中心として起つたこと、それがこの近代音樂の發達に内的なる鞭撻を與へたことは明白である。またこの回想はモンテヴェルデの歌劇出現に大きな影響がある。即ち當時に於ては歌劇は希臘風に「音樂を伴ふオペラ」と言はれてゐた。

(2) *Avanzo* (di *Lasso* or *Lassus*) は普通パレストリナと一緒にくゐられて研究されてゐる。それは彼の大成がパレストリナと同時に羅馬に於て修業されたことに因してゐる。またパレストリナ同様伊太利の音樂に貢獻したからである。然し彼はネザランド派で、フランダアのモンズ生れである。然もその晩年はバヴァリアのアルマルト大公五世に仕へてゐる。

(3) この近代音樂の創成期に於ける宗教との關係は、勢ひ羅馬法王座大教會の音樂なるものを考へなければならぬ。また繪畫でのファン・アイクの位置であるジョスチンの音樂が伊太利に及ぼせる影響も考へなければならぬ。然しこれは何れも音樂史を本體とする場合に必要で、短文での「西洋音樂の鑑賞」に於ては省くより仕方ない。適宜な研究書に依つて欲しい。たゞ(5)の場合なるマツハと宗教音樂との關係は、羅馬教會と關係は薄い。それは間接のものである。マツハに於て

はルーテル派教會と關係が深い。これはバツハ研究の緒口である。

(4) 普通マドリガルはネザランド、フランダー、及び英國に普及して西洋音樂の發達に貢獻したものと解されてゐるが、これには伊太利での音譜印刷の發達が異常な關係あることを考へなければならぬ。而てマドリガルの眞の發達とは繪畫での宗教題材の作品ならざる自由な繪の發達と同一である。

(6) ショースクイン(Josquin des Prés)はフレミッシュ派の樂人である。然し當時のフレミッシュ即ちフランダーはネザランドにまで及んだ廣汎な地域である。恰度これは繪畫に於けるフレミッシュ派とネザランド派との關係及びその作風とも同様である。ルーテルはショースクインの音樂に就いて「今までの音樂者は音譜の奴隷であつたが、ショースクインは音譜を支配してゐる」と言つてゐる。以て當時の音樂の傾動を知るべきである。たゞショースクインが佛蘭西音樂への關係は彼が路易十二世の宮廷に仕へたことに因してゐる。フロレンスへも行つてゐる。而て伊太利音樂に影響を與へてゐる。ファン・アイクより五十年後、テュラーより三十年後である。總て繪畫より一歩後れてゐる。

III

次に私は以上述べた事柄を更に發達の模様就いて十條に分解してみる。

- 一、情緒的感動に依る單なる動作及び聲の時代。
- 二、その動作の觀察及び聽取から模倣の衝動。
- 三、第二の模倣時代は「二」の場合を役して人間の感情を動作と音とに表す。
- 四、不完全ながらに舞踏と音樂との成立。
- 五、音樂が歌詞の内容に隸屬してゐる時代。
- 六、寺院樂俗樂の發達。
- 七、七音の發見。
- 八、主題そのもの獨立。
- 九、音としてのハーモニーの價値。
- 十、近世音樂の組織的展開。

以上十條の場合に以て、第一の場合は、情緒的なる感動が自發的にまた無思慮に單なる動作及び「叫び」となつてゐて、決して藝術の表現とは取扱ひ得ないものである。而してこの衝動その

ものが、藝術ではなく、單に音樂の起原として觀ぜらるゝ時代から、第五乃至第六に至るまでの自發から模倣へ、模倣から進化への道程は、現在吾々の頭に思考された西洋音樂とは殆ど關係なく、且つまた何處の國の音樂も、どうにか第五第六までには人間文化の進展に連れて進み來てる。(ヘルン著「藝術の起源」参照)併し乍ら西洋音樂の發達史に於ては、既に第五の場合に於てその傳統の潮流は次第にその色を濃くし、領域を擴め、且つ深味を加へてゐる。殊に中世紀に於ける寺院樂及び俗樂の状態は、伊太利にも、ネザアランドにも、英國にも、パレストリナなる樂人を生む爲の機運は次第に熟してゐて、第七の場合なる七音の發見に依り、第八の場合なる主題テーマそのものゝ獨立に依り、更に音としてのハモニーが順次複雑の度を加へるに連れて、西洋音樂は愈々最高藝術としての位置を占めることゝなつた。而てパレストリナに續いてモンテヴェルデの歌劇は、燃え始めた枯野原に油を注ぐ役目を敢行したと言つていい。

茲に私は再び題目の「西洋音樂の鑑賞」なる問題に立戻らなければならぬ。即ちこの七音の發見に連れての結果として、音が歌詞の隸屬から解放されて想念そのまゝが音として詞となり、音が標題の如何に依ることなく詞の資格を得て、主題テーマそのものが藝術及び科學としての音樂の起源を生んだことが所謂西洋音樂の眞の藝術としての發點である。且つその意義が現今もなほ西洋

音樂を鑑賞する主要なる根據であらうと思ふ。——無論この場合佛蘭西音樂に就いては幾分違つた説明を要する。ジャン・オプリの「今日の佛蘭西音樂」若くはロマン・ローランの「前代の音樂家達」でも参照のこと——従つて西洋音樂とは如何なるものであるかと言ふ問に對しては、若しそれを飾りなく言へば、情緒的なる自然の感動がその胚種を蒔いて進化し、音そのものが詞となり、その詞は樂聖達の痛烈なる表現慾と組織化に依つて成された深玄なる時間的藝術なりと答へることが能きるだらう。然もそれは科學としてさへ取扱ひ得るものである。

會てロマン・ローランは彼一流の粉飾に依つてベートウヴェンを評傳した。その一句にかう書かれてゐる。

「彼ベートウヴェンは革命と帝政との最偉なる詩人であり、ナポレオン時代の動亂を最も明顯に描いた畫家である」と。

僅かにフリーリオを以て表はされた歌劇に比して彼の二百六十有餘の作曲は、場所も藉らず、役者も必要としない音そのものゝ組織に依つて作られた詩であり繪畫である。而して吾々は現在日本の演奏會に於てそのプログラムの上に、容易に三大Bの名を見出すことが能きる。而して若し吾々がこの國土に於ける過去の音樂或は吾々自身一個の過去に於ける音樂に對する教養なるものを

考へるならば、この西洋音楽の鑑賞なるものと比較して、靜かに考へて、其處に吾々が西洋音楽に對しての理解促進に大きな暗礁が横はつてはるやしないか？ 縦しやシヨパン若くはドボラジヤクが理解されたとしても、彼等も矢張りこの西洋音楽の傳統に生育したものと考へるならば、その理解は單に吾々に通じたもののみを擧取してゐるのではないか？ だが恐らくこの杞憂も現在から將來へかけてその霧は次第に晴れて行く一方であらう。たゞサラサーテを理解したからと言つて、それは決して西洋音楽を理解したと言ふ誇りには寸毫もなり得ないことを附言して置く。

四

然らばどんな音楽が眞の藝術的な作品であるかと言ふ問題になる。これは中々むづかしい。野原の一花で部屋を飾つた少女に「なぜお前はこの花だけを選び取つて來たか」に對する當然の返答までも討究しなければならぬからである。然しこの場合それはさうした討究に譲るとして、今私が言はうとするのは、アソソリユト・ミニユヅク 絶対音楽と標題音楽との大別である。然もこれに對する簡短な紹介である。また事實紹介の程度に於て止めて置くべきが當然であらうと思ふ。而て標題音楽

は非常な廣汎な範圍に亘つてゐて、世上通俗に行はれる音楽から、作品としても作曲家としても偉大の文字を冠し得られるものにまで及ぶ。アソソリユト・ミニユヅク 絶対音楽は標題の支配を受けない音楽、西洋音楽が當然行詰り得べき音楽、而てその絶対音楽の代表なりと取扱はれ得るものが、カンメル・ミュージック 室内樂である。

十八世紀の中葉に働いたハイドンは王家の家扶を勤めて寵遇を享けたと傳記されてゐる。名は家扶の部屬であるにしろ、彼はその王家の會堂樂師長の位置である。彼は室内樂の作曲家として先づ第一に數へられる人である。絃樂四重奏曲クオアルテットがその大部分を占めてゐる。またベートヅエンが力を含めたソナタとはこのハイドンのソナタの延長である。現代日本に於てもハイドンの四重奏曲は度々我々が耳にする。即ち王家は始終その王を中心にして家族、縁者、知友を集めて音樂會を催す。カンメル・ミュージック 室内樂は茲に起因してゐる。この場合聽衆は高貴圓滿なる教養を有ち、極めて藝術的に官能豊かな人々であつたが爲に、パレストリナ(9)以來バツハを通じて西洋音楽が傳統して來た音そのものゝ詞としてのハアモニー組織の音楽が絶大に悦ばれた譯である。今吾々がハイドンの四重奏曲クオアルテットを聴いても、その絶対音楽としての價值と同時に、その時代の平和と教養カナルチユアとに生きた貴族の人々の生活までも觀照することが能きる。またこの室内樂カンメル・ミュージックの在立はどんなに西洋音楽の墮落

を防ぎ得たか知れない。また作曲家に對してどんなに藝術の自由を與えたか知れない。同時にまたこの室内樂を更に色づけたモツァートの出現に依り、更にベートーヴェンの出現に依つて、この室内樂の有つ藝術的良心は彼の偉大に包含されて廣く民衆の上に發表されたのである。恰度最近に於てその批評的理解のもとに要求された小劇場の使命が、この室内樂に於て完全に實證され發展もした譯である。而して今日に至つてもなほこの純粹なる思想、高貴なる想像、深い教養と訓練から生れ出た室内樂は絶對音樂の代表として音樂中の音樂として取扱はれてゐる。

註

(7) この場合私は音そのものとしての詞のハモニーと言ふことに少し専門的に註言を附して置きたい。それはバレストリナ以後の近代音樂なるものを更に限定して、今私が本項を述べるに就いての本據である獨逸音樂の黄金時代、即ちバッハを當初としてベートウヴェンを中心とするこの黄金時代、その當初の巨人なるバッハの偉業が、この音そのものとしての詞のハモニーを嚴格に出發したことである。即ちバッハの偉業の根柢は彼が鍵盤樂器調律の上に equal temperament なるものを將來せしめたことである。これは明白に樂器調律の上にも音そのものゝ資格を平等に實證したことである。而してまた彼はその equal temperament なるものゝハモニーの可能性、即ち modulation を實證したことである。これがこの黄金時代の適切なる發祥である。従つてメ

ツハの偉業とはこの點にあるばかりではなく、西洋音樂を専門的に鑑賞する一根據である。

どうせ藝術は表現されなければならない。殊に音樂或は演劇の場合に於ては、書ものとして遺し得る作曲家或は劇作家で無い限り、その時間的藝術は反響の無い限り完全に自滅である。演奏者は演臺に登る、其處に藝術は創造される。演臺を降りる、其處にその藝術は消えて行く。而してみると時間的藝術に於ける演奏者或は演出者と聽衆或は觀衆との關係は、他の藝術より更に緊密なる關係にあることは當然である。これはまた無論、作曲家或は劇作家の存在にも大きな關係を有つてゐる。茲に批評家なるものゝ重大なる義務が存する譯ではあるが、兎に角現代のやうに總てが民衆化された今日に於て藝術家は極端に民衆の壓迫を受けてゐるのは何れもの藝術がさうである。私は日本の民衆が西洋音樂の理解と言ふ點に決して失望はしない。低劣な歌劇も横行するだらう、慰み本位の演奏會も催されるだらう、寧ろそれは正しい演奏會よりも盛大だらう。然しそれはそれで存在してゐる。これを避けることはできない。また時に過程とも見ることが能きる。たゞ私は正しい理解に依つての藝術に對する進取的な壓迫が望ましいまである。なぜかならば藝術の殷盛もまた時代の高きカルチュアの産物であるからである。ハイドンはまた限られた嚴密

なるカルチュアの世界に哺まれたからである。藝術家が萬人と離れて孤獨であると考へられるのは、それ等の藝術家が、作慾の爲に夢中になつてゐるからである。突き詰めればそれは明白に人間の爲に生きてゐるのである。更に偉なるものを産む爲に、或はその餘映を投げる爲に……。藝術家が自ら孤獨であると概念して徒らに排他になるのはみすほらしい。たゞ清貧と平和とが残るだけである。而て吾々は彼等の清貧と平和とを認めて、彼等の孤獨から救ふことである。然もこれ等は總て人間社會のカルチュアに歸することが能きる。だから現代日本はこのカルチュアの點に於て非常に低下してゐると言ふことが能きる。藝術家は藝術の爲に精進するがよい。吾々は進取的にカルチュアを高めなければならぬ。西洋音樂の鑑賞もまた歸する處、文字で解かられた理解に生命あらしめるものはこのカルチュア如何である。

次に標題音樂である。これは文字通りにその作曲に標題のある場合で、先づ聴衆にその曲の内容を暗示して、想像を描かしめ、暗示を與へる。然し乍ら標題音樂が絶對音樂より藝術的に高低の問題は矢張りその作曲者の根本問題に關はつてゐる。前述のやうに音樂が音そのものとしての詞の資格が與へられた場合、何も標題に依つて必ずしも内容が聴者の心理に適合するとは言へない。殊に不完全な絶對音樂が立派な標題音樂より劣るのはまた當然である。ベートーヴェンの

パストウラル交響樂も、シューマン、シュベルト、ワグナー、チャイコフスキーなどの作曲も主として標題音樂である。謂はどかうした人々の標題音樂は、標題音樂として取扱はれ得べき假りの姿で現れてゐるまでである。總て藝術はその藝術家の全一なる人格から表現されるものである。而てみればシュベルトの洋琴曲と歌謡曲とが、前者は絶對音樂なるが故に、後者が標題音樂なるが故に、前者より後者は劣るものと速断することは能きない。たゞこの二ツのものは、嚴密に音樂の價値を論ぜらるゝ場合に争論の種となり得ること、西洋音樂の發達史上當然の歸結であること、標題音樂と稱へ得る範圍のものに極めて藝術的に低級なものまでが含まれると言ふこと、及び音樂として幻稗な時代なる希臘時代のこの二ツの名稱併立をそのまま傳用して來た爲の混雜であることを附記して置けばよいと思ふ(ケルベル小品集參照)。即ち大方の標題音樂は矢張り自然そのまゝの聲や音が單に模倣され暗示されてゐること、音樂の價値が詩的な景氣にのみ支配される場合の多いことは否むことが能きない。それに對して室内樂などの場合に於ては、それが一個のフォマリズムと化して何等創造的意味を有たない作曲となる場合の多いことを考へなければならぬ。なほ私はカノンとかフーゲとか、ソナタだとか、ロンドやヴァリエーションなどが眞に最高藝術として音樂表現の形式として使用されてゐることを言添えて置く。たゞこのうちでヴァリエー

シヨンは可成り吾々が打つかる場合が多い。それに於て簡約に書いて置く。

ヴァリエーションは普通變奏式と譯されてゐる。即ち一ツの作品の心となる主題(旋律句)を種々な形式に變化させて行くことで、拍子や和聲の變る事は誰も直ぐ聴取れると思ふ。たゞ主題が分解されたり組合されたりするに連れて時に主題の演奏式であるとは思へなくなる場合がある。ヘンデル作曲「ハモニアス・ブラックスミス」なんかは曲としても簡単な變奏式の例證であらう。ベートーヴェン、ブラームス、チャイコフスキーの作品に數多く見出すことが能きる。ルビンスタイン作曲「フィチュアハーゲン大夢想曲中主題變奏式」と言ふ長つたらしいものもある。従つてブラームスがハイドンの美しい主題を取扱つてゐる有名な變奏式もある。「英雄交響樂」のピアノソナタの緩漫な樂章の終りの方に、また「クロイツェル・ソナタ」のヴァイオリンとピアノの變奏式もある。日本では「一ツとや」「増生の宿」の變奏式が作られてゐる。

この變奏式はカノンやフーゲ同様西洋音樂の發達の上に重要な役目を果してゐる。近代音樂の初期の時代に、まだ音樂が寺院の滑らかな敷石に響き返してゐた時代に、その行詰つた聖歌はその惱悶の境地から漸く變奏式の表現に依つて強く堂外に押出されたと言つていい。而て極めて單純であつた初期の變奏式は次第に複雑となつて、遂には音樂上に重要な位置を有つこととなつ

た。たゞ前述の如くに、この變奏式作曲の最も危懼される點は、内容の藝術的に貧弱なるものも、表面的な且つ技巧的な作曲に依つてどうか瞞着し得られると言ふ點にある。

何れとも吾々は次第にかうしたものに對して實證的な研究を數多く、然も苦勞なく得られる時代が来るだらう。ヴァイオリンや聲樂ばかりではない。吾々が本統に西洋音樂に鑑賞を深めるには、正鵠な藝術的良心と曲の理解に長けた指揮者の力に依つて樂聖の交響樂を聴き得る時機が將來しなければならぬ。また民衆の隅々に室内樂の三重四重の合奏が實現されなければならぬ。司伴樂としてのピアノを眞に鑑賞する人々が殖えなければならぬ。尠くともこの日本に於て、ピアノの獨奏會が立派に成立し、且つそれが認められるやうにならなければ、西洋音樂の鑑賞も決して本統ではない。

六

何としても音樂は建築や彫刻や繪畫のやうに物質的要素を藉りる必要もなく、詩のやうに文字に書きつける必要もない。儼然と他の諸藝術の上に重くその腰を据えてゐる。例へば建築が自然なまた原始的人間の官感に投影した森林の模倣であると言つても、音樂は人間の精靈そのものゝ模

倣である。彫刻が人間の熱情を大理石の潤んだ個體に理想化し得ても、音楽は熱情そのものゝ聲である。繪畫が最も個性的に閃めいた自然や動作の再現であり、詩が理想の自由を謳歌しても、音楽は目的物を必要とせず無限の慾望を充たし永遠に應へてゐる。

アマデウス・ホフマンは「ベートウヰンの器樂」中に言ふ。

「音楽はあらゆる藝術の中で最も浪漫的なものである。殆どこれのみが真に浪漫的だと言ひたい程である。何となれば獨り無限なる者のみはその標的であるから」と。(ケイペル) (小品集)

音楽の發達が絶えず宗教と離れず、手を握り合つて發達して來たのも恐らく茲に因してゐるに相違ない。而して他の諸藝術よりも一倍立後れであつた音楽が遂に「美が音楽で無いならば美は死す」とまで絶叫さるゝに至つたのである。

〔なほ音楽が恒に教化としてその目的を論じられるのは、要するに、間接の力に過ぎない知的な或は作意的な行爲は、それに適應する感情を伴ふ意味に於て、總て人間の行爲を清淨にする意に外ならないと思ふ。なほまた音楽を社交の一斑とする傾向、即ち強い音楽を藝術として取扱ふ範圍のものではない吾々の通俗なる享樂アマステメント。それと西洋音楽の鑑賞とは到底相並び難い距離にあるものであらう。たゞそれがまゝ吾々が觀察するやうに、音楽鑑賞向上の正しい過程の一助となる意

味に於て、自然社交と言ふ意味と離れて、これは民衆全般の音楽の理解に大きな使命を有つものであらうと思ふ。見方に依つては、眞の藝術鑑賞の向上、即ち藝術の鑑賞をも一丸としての人間の教養ある社會の出現は、現状日本を觀察した場合、まだまだこの部分々々の正しい理解の雰氣が濃厚とならなければならぬと思ふ。音楽が享樂アマステメントの重要な道具の一ツに教へられてゐると言ふことが、どんなに眞の音楽鑑賞の障害であることを知るのは強ち私ばかりではないだらう。ジャズ・バンドの横行を嘆く前に吾々は眞の音楽の存在を思はなければならない。然らばジャズ・バンドの横行を嘆く必要もなく、括淡とその横行を許すことが能きるだらう。

歸する處、吾々に本統に西洋音楽の鑑賞が行互るに就いての問題は、吾々國民の傳承的音楽からの離脱と、音楽に對する態度の急變を要することである。でなくは眞の西洋音楽は吾々の地に於て本質的な發達は望み得られまい。恐らく提琴家のみが吾々の聽衆に目立つて悦ばれるのは、吾々がこの耳にハマモニーを纏め得ないでメロディのみを悦ぶことに因してゐるよう。メロディのみに即する音楽のみが音楽ではない。またメロディは謂はゞ完全な音楽の一部分なりと考へることも可能である。絃樂の心地よさのみに小さき胸を躍らせてゐる時代は最う過ぎねばならない。また極めてお世辭のいゝ、謂はゞ藝術的に忠ならざる功利的なる演奏者の犠牲となつて、單に演奏會な

る景氣に陶醉する時代も疾くに過ぎてゐなければならぬ筈である。況して希臘時代のやうに音楽が教育の一斑と思考されたり、樂節禮樂の境は何等の交渉もない筈である。

—一九一九年十二月—

モツァートを主題として

私は次項シユベルトの評傳に於て、その題目に冠するものとして「短き」の語を附する。而てみればモツァートも矢張り「短き」と言ひ得られるかも知れない。なぜかならば、シユベルトが三十一歳で歿くなつたのに對して、モツァートは三十五歳である。然しモツァートには「短き」と言ふ語が適切な意味を有たない。それは彼が多産な作曲家であつたこと、或は彼の作風が「短き」の語が含む哀愁を有たないからと言ふ意味ばかりではない。事實彼は縦し三十五歳で歿くなつたにしろ、彼が藝術家としての樂壇生活は三十年間に垂としてゐるからである。この意味から言ふと、例へシユーマンが四十六歳で死んだにしろ、二十歳頃からやつとピアノを正則に習ひ始めた、晩年の不具状態を引去ること、其處にシユーマンはシユベルトと同様、短き生涯の樂人と云ふことも能きる。また事實シユーマンは實に苦難の作曲家である。その晩年の不具状態も寧ろ自殺と考へることさへ可能であらう。

私がモツァートの作曲に十全の世界を見出し得たのは比較的近年のことである。長い間の好樂生活に私は幾度もモツァートにぶつかつた。然し私は恐らくモツァートの眞實を知らずに過ぎて來たらう。順序から言ふと、バッハやベートゥヴェンよりも後れてゐる。更にハイドンよりも後れてゐる。また世の好樂家同様チャイコフスキーやデビュシイよりも後れてゐるだらう。而てみると人間が藝術を愛するにも、いろいろと正しい生活の體驗が必要とされるものであることを知る。また一個の人間が藝術の推積から自ら擇み取ることも、その人間の圓滿なる人格の發展を経てのことであると思ふ。單なる感情に等しい好樂熱が覺むるものは、矢張りその對象として擇ばれる音樂もさうした種類のものである。

今私はこの一文に於て、モツァートの傳或は彼の作曲に就いて私の考は述べない積りである。事實さうしたことは實に言ひ盡されてゐる。そのことを果しても私はたゞさうした先者の言葉を繰返すに過ぎない。彼の生活に就いて、彼の作曲に就いて、さうしたものは若しそれが西洋音樂を論じた一書ならば決してモツァートの名が取落されてゐよう筈がない。また最も誰も手にすることが能きるだらうロマン・ロオランのモツァート傳に於て先づモツァートなる人間の眞實と彼が社會生活の主要とを知ることが能きる。たゞ私の目的とするものは、果して私がモツァートを愛敬す

ることに依つて何を得たかを簡約物語らうと思ふ。即ち私はベートゥヴェンから一步モツァートに依つて私は本統の明るみへ導き出されたのである。然も私は歸する處藝術とはモツァートの作品の如きを言ふのではないだらうとかとさへ思ふのである。然もこれは造形美術に於ける現代での古典への轉向を叫ぶ主旨に適ふものではないかとさへ思ふのである。而て若し人間が總て時代の子であるならば、私がモツァートに行着いたことは、或は等しく現代人の希願する藝術に對する目的を象徴してゐるかも知れない。

モツァートの藝術を論じた書、或はモツァートの生活を傳した書、その何れもがその書初めに於て、或はその書の中で度々、どうしても書き落してはならない語はChildの一語である。恐らくこの一語を抜きにして吾々は到底モツァートを考へ或はモツァートのことを書くことは能きないだらう。

然らばこのChildなる一語はモツァートに於て如何に解釋されるか。謂ふまでもなく「天國に入る能はず」なる意味でのChild及び吾々地上生活でのポシビリチイを寶藏する自由奔放なるChildの兩者を兼ねることである。而てこの兩者は完全にモツァートなる人格に投合して、その人格の發

展が自由に且つ輝かしくその作曲に現れてゐるのである。

斯く言へば私は既にモツァートとは、モツァートの藝術とは、及び私が覓むる藝術とは如何なるものであるかを荒方述べたことになるだらうと思ふ。然し私はそれを最う少しデッサンから説き始めなければならない。

曾てロダンは天才なるものを認めなかつた。また私としても私自身に對して微塵も天才なるものゝ解釋を批判の對象として取扱はうとは思はない。また普通濫用される天才的事業に對して私は絶対に同情を有ち得ない。然し藝術家に於ては、時にそれが天才と取扱ふより仕方ない絶對のものがある。恐らくモツァートは完全にその仲間入りをするだらう。然もモツァートが天才であるとしての完全は、彼が五歳の時から始まつたその樂壇生活に於て、世に言ふ天才的なる病的の、或は奇形的の藝術を發表せず、何處までも素直すたはにして明るい、即ち正しい藝術である。従つて時代を幻惑したことも、決して人々の氣を荒立てるやうなショックを與えたものではなく、染々と人々の完全な鏡に投影したものである。たゞショックとは、それが幼ない少年の演奏及び作曲であると言ふ事實に基いてのことであつて、決して作品及び演奏そのものゝ性質からではない。

即ちモツァートなる肉體上の Child は、その小さき姿に於て、その穢されない人格に於て、その小さき手に於て、その晴れ渡つた眼に於て、人間本然の姿なる純潔、藝術本然の姿なる純潔を作曲したのである。而て彼の生涯とはこの Child の展開である。従つて彼の作曲何れもは總て純潔と明快とがゆくりなく擴充された暖かき春である。微塵の詠嘆もなく、何等の征服もない。即ち全一である。私はモツァートの作曲から完全に善の泉を探ることが能きる。茲に私が最近に於てベートッヴェンよりも一步モツァートを愛敬することになつたのである。然もそれは決してモツァートの評傳を讀むことに依つて、或は藝術とはかくあるべきものであると言ふ研究に依つて生れたものではなく、一に彼の作曲そのものが私に目醒めと希望とを與へたのである。

現在に於て吾々はよくモツァートの四重奏曲クオアットロを聴く。また「フィガローの結婚」からの *Voi che sapeti* & *Dove sona*、「魔笛」からの *Qui sdegnò*、「ドン・ジヴァン」からの *La ci darem* の男女二部を聴く。然し果して總ては日本の聴衆に單なる輕快として反映してゐやしないだらうか。事實私としても果して私はモツァートの藝術を本統に理解し得てゐるだらうかを怪しむことがある。モツァートの音楽に對する探究は實に無限の平野を眺める感がある。若しモツァートの曲をこの耳に誘ふ時、それは泉を見る透明と無疆との感がある。

茲に私はこのモツァートの藝術を解説したい爲に誰も知る小曲「搖籃歌」を一例として考へてみよう。

あの「搖籃歌」は恐らく西洋音楽を通じての幾多の「搖籃歌」中の王たるものだらう。而て私
が王たるものだらうと言ふ意は、決してあの曲が嬰兒にねむりを誘ふと言ふ二義的な意味ではな
い。また誰もが嬰兒のねむりの純潔を觀照する程度にのみに止まつてゐるものではない。また吾
々もあの曲を聽いて嬰兒のねむりなる心の平和を觀照して、吾々もまた同じく無我の境地に迷
ふことではない。あの曲の生命とする處は嬰兒のねむりそのものである。然もそれはねむりその
ものゝ死せるが如き平和ではなく、明白に微笑である。天使を一丸としての微笑世界の平和であ
る。それがモツァートの「搖籃歌」及び彼の藝術を通じての生命である。この世界を私は眞の無我
の境と言ふ。希臘以來多くの哲學家が求めて來た善の本源なのである。

無論モツァートの Child は、この意味にまで擴充さるべき Child である。これ無くしてモツァート
の天才も偉大も意味を無さない。これはまた現代藝術の覓むる格調でもある。

この Child モツァートはその實生活に於ても可なり茶目を見せてゐる。然しその茶目もまた何處

までも純眞の二字に歸する。恐らく人々は面白く笑つたらう、然しその笑ひが終つた後何か偉き
なものを教へられたらう。人力が如何ともなし難いものを發見したに違ひない。

幼年モツァートはその家族の一人に尋ねる。

「貴方は僕を愛しますか」と

すると相手は冗談半分にそれを否定して、

「ウウーン」

と言ふ。するとモツァートはあつちを向く。而て泣き出す。私は茲に偉きなものを教へられる。
即ち彼はその幼年時代既にかく自他一致の愛感に飢えてゐたのである。而て彼の生活彼の藝術を
考へて、モツァートの格調とは、「自己の最大要求を充たし自己を實現するといふことは、自己の
客觀的理想を實現するといふことになる」(善の研究)と言ふ大局に適ふものである。

何にしる彼の幼年時代の生活は常人に較べて遙かに風變りである。單にザルスブルグでの樂壇
に於て幼年音楽家として謳はれたばかりではなく、その母に連れられて英國くんだりまでも演奏
旅行をしたのである。然もそれは何れもの國に於ても宮中や貴族へ招かれたのである。而て相手
が誰れであらうが、幼年モツァートの豁達は遠慮なく發揮されたのである。彼が残した多くの逸

話、「多くの言葉の中で最も有名な一ツは、相手なるマリー・アントワネットに對つて「貴姫は大變御親切です。結婚致しませう」と言つたことである。彼は相手の如何をかまつてゐない。遠慮會釋なく最大要求を充たさうとしたのである。然もそれは常にOmineの奔放豁達^{ハツタツ}に依つて突進されるのである。而て貴姫と彼との間には人為上の距離がある。人為的の道徳がある。然し彼は音樂者として生れたのである。その仕事は作曲である。その客觀的理想の實現には人為上の距離も道徳も邪魔をしない。彼は幸にして藝術の殿堂へ入る爲に無上の武具なるOmineそのものである。彼の作曲が總て自由にして透明なのは何等の人爲的拘束を受けてゐないからである。彼のJupiter Symphonyの廣々しい自由豁達の世界もこれから來てゐる。本統に水が溢れ流れるやうである。技巧と稱するものに對して考へる寸隙を與へない。and in itselfである。所謂玲瓏玉の如きものである。この點もベートウヰエンと比較すべき好資料である。

この純眞なる愛の擴充に何處までもChildとしての純潔を以て始終したこと、それを豁達^{ハツタツ}に伸ばし切つたこと。これがモツァートの生活及び藝術である。それに加へてこの sensitive childが果して死に對してどんな態度であつたかと言ふことも或は可なり重大に考へねばならないことも知れない。而て若しこの敏感なるChildが死に對して普通かうした多感な仕事に就事する藝術

家特有の世界を有つてゐたならば、或は他に吾々はモツァートを認め得たかも知れない。然し吾々は二人のモツァートを決して搜し出すことは能きない。無論彼はその少年時代演奏先に於てその共力者なる母親を喪つた時は有繋に悲しんで獨り寂しく故郷へ歸つて來たのである。然しこれは誰も共通な人情である。モツァートもまた完全に人間である。彼が結婚生活でのモツァート夫人に對する熱烈さは今私がこのペンで書くにも遠慮すべきであると言ふ位の事實がある。然しこの人性生活に熱烈である點が、また彼の藝術を單なる常體のChild.その豁達^{ハツタツ}に終らせてゐない要があるのではないか！。それあつてこそ彼はまた「吾々の最上の且つ最も信頼すべき人々とは貧しき人々である。富める人は友情を知らない」と偉大な言葉を公言し得たのではないか！。従つてこの言葉に何等の女々しい感情が無いやうに、死に對しても實にモツァートは勇敢にして明徹なる解釋を有つてゐる。即ち彼は彼の親友の死顔を見ては最早何等の恐怖も感じないと言ふ。而して若し何かありとすれば、其處には靜謐と慰安とが有ると言ふ。(ロマン・ロオラン) (モツァート傳參照) この態度は純潔なるOmineなる人格の展開が始めて物語らしめるものではないだらうか。然も彼は立派に「死は生の眞の目的である」と肯定してゐる。これを彼の純眞なるChildとしての愛の擴充慾、その實施に於ける自由豁達^{ハツタツ}に加へ想ふならば、モツァートの音樂は更に人間が作る藝術としての最上の價

値を深めるではないか。然も事實モツァートの音楽を聴けばその實證は明瞭である。

ハウプトマンの戯曲に現れる仙女は人間地上の愛苦の交錯から誘ひ出される涙なるものを知らなかつた。モツァートは明白にその境地を客觀的理想として地に脚立てながらその作曲を完成したのである。然もこの兩者はモツァートなる人格に於て一ツである。これを以てこの Child の生涯を評傳する人は、「モツァートの生活は一個の fairy tale だ」と言ふ。明かに彼の藝術も立派な fairy tale が有つ美しく廣々しい透明の世界である。

この故に吾々はモツァートの藝術の眞實に迫る爲には多くの難關がある。錯雜した人性生活を見究めねばならない。然もそれには一點の人為的概念があつてはならない。況して功利の概念があつてはならない。善の本源の Child に返らなければならぬ。また若し本統に音楽を愛する耳を有つ人なら、必ずこの境地に誘はれるだらう。たゞ彼の藝術が單なる平明輕快の一古典藝術として葬り去られる危険がある。彼は決してトルストイやドストエフスキのやうに執拗に吾々に教へ或は眞實啓發に迫らうとしてゐないからである。彼の性格彼の作風は勢ひ「往くものは往かしめよ」と言ふ枯淡な態度であるより仕方ない。従つて彼の藝術を分解して研究し、或は彼の作曲を模倣しようとしても、恐らくそれは徒勞となるだらう。

私はモツァートの作曲を聴くことに依つてどれだけこの蕪雜なる社會生活の惡臭から救はれてゐるか解らない。

十九世紀の末葉英國文學界を根據として二ツの潮流が卷起つた。「人生の爲の藝術」「藝術の爲の藝術」である。前者はラスキンの唱導せるもの、後者はその反動として起つたワイルド一派である。然し今となつて考へると、この兩者は何れも部分に捕はれた感激である。前者は善なるものを餘りに道徳化した觀がある。然もそれにはラスキン以前の英國に深く根を下してゐた清教徒的觀念が黒幕となつてゐたことは恐らくラスキン自らも知らなかつたらう。これはまた日本の藝術鑑賞家にもよく見受ける共通の態度である。即ち徳行ある人が必ずいゝ藝術を造り得るものであると言ふ窮屈なる定義である。然もライスは徳行ある人に依つてのみ立派な藝術は造り得るのであると極論に及んだ。藝術を善の道徳化から出發して考へることは到底總ての偉大なる藝術を解釋し得まい。またワイルドの主張及びその流れは藝術と云ふものを餘りに現實化してつた。然もそれは技巧の瞬時的變化を覓むる一個の流行的作品と化してつた。而てこの立場に脚立つて一圖に藝術の善と惡とを批斷してかゝらうとした。これもまた吾々孤島の藝術家が陥り易

い病弊である。而てこの二つの潮流はいろいろと争論の種を蒔いて流れて来た。然し現代では最早藝術とはさうした部分の追究のみでは納らなくなつて来た。吾々は生活—内部生活—と作品との兩者から藝術を考へなければならなくなつた。茲に古典藝術の境地が新しく研究的的となつて来た。謂はゞ部分眞理から普遍眞理への探究となつて来た。吾々は狭き意義しか有たない藝術的なる概念を捨てなければならなくなつた。最つと投合的な、組織的な、純潔なる、且つ普遍的なものを見めなければならなくなつた。然し果して現在生活での總ての方面に於ける機械化、或は主知主義、或は理知主義、さうしたものが藝術として正しい歩みを有つことが能きらうか。茲にもまた善に對する討究が適切に藝術家にも必要とされて来た。なぜならば、現在に於ける藝術家の社會生活には多くの考ふべき問題を多分に腹藏してゐるからである。茲にもまたモツァーートの藝術とその生活は意義のある糧を吾々に與えるだらうと思ふ。

最後に残る問題。それは果してモツァーートは世の物質生活に於て恵まれたらうかと言ふ問題である。これは無論御多分に漏れない。僅か十二歳の時に早や教會樂師長の榮職に就いた彼も、矢張り彼が眞の偉才であつたが故に、世の物質生活には恵まれなかつた。藝術の價値に於て最も貴

重なる純潔なる Child はそれが同時に肉體的に Child であつたが故に、彼の幼年少年兩時代は世の好奇心に手傳はれて完全に彼は社會から認められ且つ恵まれたのである。然し彼の肉體が少年を去ると、その肉體中に豐藏させた純潔に對して誰も快く反應してくれなかつたのである。彼が普く世上に謳はれるに至つた「ファイガローの結婚」發表に對する人々の理解も、果してモツァーートの眞の價値及びその世界が徹底的に認められたものであつたか、それとも現代も尙續く軽い意味での行亘つた賞讃であつたものか、それは甚だ疑問である。

然し彼は愉快な一語を遺してゐる。吾々も適切に感ずる一語を遺してゐる。それは健康に續いては錢だと言つてゐる。「健康に次いで錢は最も貴重な所有だ」と言つてゐる。能きるだけ多く錢を得ることに全力を献げると言つてゐる。然し事實錢そのものが得られなかつたことから考へると、これはたゞ單にモツァーートの感情であつて、意志ではなかつたと解釋する事が能きる。モツァーートを考へて、吾々は、その健康と錢との間に最も緊要なものが挟まれてゐたことを知る。即ち彼の仕事である。然もそれは第一に數へられた健康をも一蹴して了つて一七九一年に僅か三十五歳で死んで了つたのである。恐らく彼の眞實なる意志とは、貧しい人々を愛すると言ふその心、その境地、その境地に榮える現實生活を見逆しての善の生活であつたらう。

「モツァートの貧困は他の事柄と同様至誠の致す處であらる」

ワグナーの靈柩には萬を以て數ふべき人々が周りへ雲集した。ベートゥヴェンの死はまた全歐洲人の悲しみであつたとも言へる。然し貧しきモツァートはその死を知つて自ら「鎮魂曲」を作曲し、自らの靈柩への花束としたのである。而て暴風の日彼の遺骸は名もなき人々の墓地へ運ばれたのである。今となつても彼の埋葬地は全然不明である。ベートゥヴェンとシュベルトとに挾まれて建つ維納墓場の記念碑は後方人々の止むなき愛敬に依つて生れた墓標である。これはまた吾々が等しく希ふ當然の墓標である。Childの平和と微笑とは遍漫である。指に依つてこの地と示された土に求むべきものではない。それはまた彼の總ての作曲に於ても明瞭に現れてゐる。

—一九二五年四月—

短きシュベルトの生涯

新聞を見ると今日は大正十三年十一月十九日である。秋雨あきさめが降る。私は書齋に籠つてシュベルトの歌謡曲集をひろけてゐる。彼の歿しよとなつたのは千八百二十八年十一月十九日である。數を覺えろと言ふ點では *absent-minded* と冷笑される私も、シュベルトの死せる日だけはよく覺えてゐる。

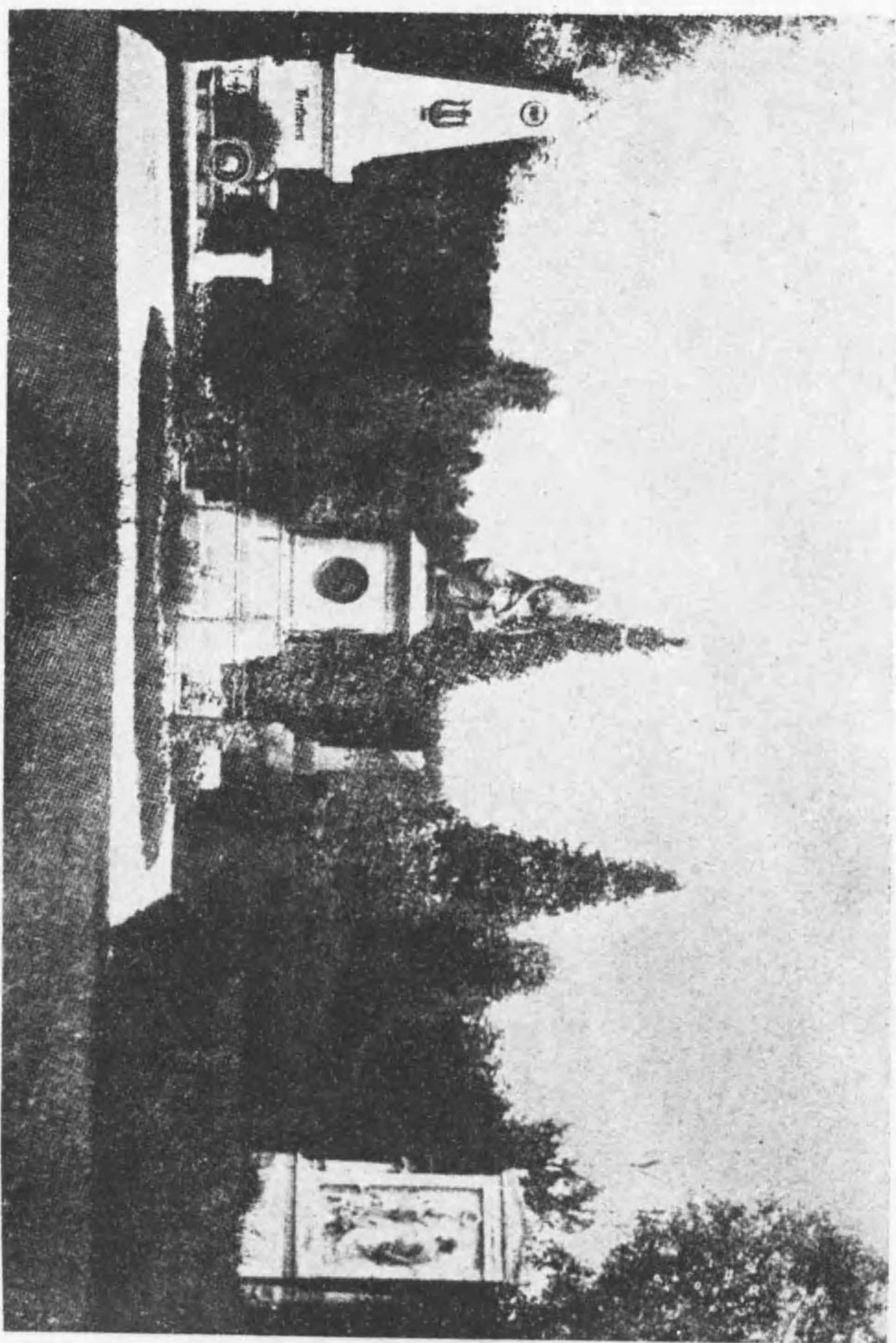
シュベルトの作品總數は七百近くある筈である。僅か三十一年間の短き生涯に……。然し普通歌はれ演奏される代表的ものは六七十であらう。若し私が最初一句の歌ひ出し若くは第一樂章の彈出しを聽いてそれがシュベルトの作品であると知り得るのは三十曲位なものだらう。然しそ

れでどうか充分である。なぜかならば、それ等はシュベルトの死後多くの音楽愛好者に選抜されて、彼の面目を傳へるに足るもの、即ち彼の代表作のうちに當然數へらるべきものであるからである。事實彼が十八歳の時、既にその作曲は百五十に近くなつてゐる。作曲が多く溜り積つて出版するにも荷厄介であつた時代すらある。而て現在に於て常にシュベルトの歌謡曲を代表するものとして歌はれる「魔王」^{エンケルニッツ}が、現在歌はれる音譜とは極く僅か相違してゐたにしろ、「野バラ」^{ハイデルレズライ}と共に十八歳の作だから驚く。

私が一番最初シュベルトの歌謡曲に感動を受けたのは今から十二年前のことである。それは夏の夕である。霧深い輕井澤の會館で最う六十にも手が届かう婆さんが「流浪ひ人」^{ワレングラー}と「手琴弾き」^{ライエンツ}とを歌つた時である。それから後私は何時もSchubertと書かれたプログラムの上に爪形を置いてゐたのである。またシュベルトに關する評傳を手當り次第に讀んだのである。而てシュベルトの作曲、シュベルトの短き生涯は私へのよき伴侶となつたのである。

「今頃にまだシュベルトか！」

現代に於てはかう言ひ放つ人のあることを知つてゐる。私も二三度それらしい顔をされたこともある。また私としてもかく言ふ人の氣持或は態度が何であるか、或はなぜであるかもよく知つ



てゐる。私としても時にはそれに通じた氣持を知ることもある。然しシュベルトは矢張り私に戻つて来る。恐らくシュベルトは私の生涯から離れ切つてはならないものだらうし、シュベルトの生涯を知つて置くことはどんなに心丈夫か知れない。ペンに依り繪筆に依つて自己を表現しようとする人は、誰も苦しい時、誰も失意の時、誰も文無しカキモノの苦しみに陥るだらう。その時シュベルトは、即ち短き彼の生涯は本統に吾々と友達になつてくれる。友達であるばかりではなく、現在に於てシュベルトの作曲がかくも洋樂界に浸み入るなら、恐らく吾々はどんなにとん底に苦み、どんなに惨い待遇を社會から受けても、決して失望する價値の無いものだらう。謂はゞシュベルトは吾々の爲に苦しんでくれた殉教者であるとも言へる。藝術が神なら彼は明白に一使徒である。私はシュベルトの歌謡曲集をひろけてゐる。その通じた音譜上の變化、即ちシュベルトの歌謡曲が吾々の胸を打つものは等しくMajor調とMinor調との變化である。歌詞はゲーテ、シルラー、ハイネ、ミュラー、シエクスピア、スコット、その他である。ほつりほつり讀んで行く。十一月十九日の秋雨は降つてゐる。來客を避けて、家人を避けて、獨り靜かに書齋に籠つて……

せめてこんな日は一年に幾十日かあつて欲しい。自分をすつかり投げ出したやうな日。彼シュベルトが愛求し續けたのもかうした閑寂と平和とであつた。それが獲られない處に、或はそれを

愛求し續けたが爲に、彼の短き生涯は寒風が吹き通した譯である。

二

短き彼の生涯に較るべき藝術家や詩人は大勢あるだらう。ジョン・キーツなども似てゐるやうにもある。然し靜かにシュベルトの生涯を考へてみると、チエホフに餘程似通つた處がある。或はこれに不同意の人があるかも知れない。然し私は見詰めてみると充分似通つた處を見出す。然もそれは文字で説明し、生活の條件を嚴密に比較すればする程似通つてゐないやうでありながら、事實は實に似通つたものが残る。たゞ國民性と時代思潮とが異なるだけである。

チエホフはシュベルトやジョン・キーツが存在してゐたからには短き生涯と言ひ得ないかも知れない。然しチエホフも矢張り短き生涯のひとりに數へられてゐる。然も普通代表的な作曲家として知られてゐる人々のうちにやつと三十を越したばかりで歿した人はシュベルトとモツァートを除いて一寸思ひ當らない。病身なショパンでさへどうか四十に達し得たのである。而して若しチエホフが十三年早く、即ちシュベルトと同年輩で死んでゐたなら、あの手際のいゝ短篇の數々に對して何等の應酬的賞讃の聲を知らずに死んだらうし、況して彼が三十五歳以後の立派な劇

作は世に残らなかつた譯である。反對にシュベルトが最う十年後れて、即ちどうかチエホフの年輩近くまで生き延びてゐたなら、チエホフが彼を理解するぎつしりの觀衆に依つて幕前に呼出されて拍手を浴びた位のこととは充分あり得たらう。然し彼の作曲に對する心ある理解が塊太利の人々に依つて愈々獨逸に流れ出んとする水の一步を後れて彼の死が傳へられたのである。而してその水が浮々と流れ出た時には最う彼は前年の三月に歿したベートウヴェンへの尊敬を懐いたまゝ死んで行つたのである。然も恐らくシュベルトを讃へ、或は俱に共力者となつたらうシューマンはその時十八歳で、ライプツヒで悲しい死報を聽いて泣き崩れたのである。同じく愕いたらうメンデルスゾーンは十九歳である。同じくシュベルトの歌謡曲を洋琴曲に組變へて歐洲全般へ振撒いたシュベルト宣傳者なるハンガリア人リストは十七歳である。なほまたシュベルトの死は丁度パツハとブラームスの死との仲程である。以て吾々は前項「西洋音樂の鑑賞」に合せてウエベルとワグナーを容れ、獨逸音樂の内容及びその變遷の概要を知るのである。

無論シュベルトも生涯に二度だけ聽衆に依つて幕前へ呼出されたことがある。然し一度はどうでもいゝやうな場合である。最う一度は彼のコミック・オペレッタ「雙生兒」が演出された時である。然し彼は「厭だ！」と言つて出なかつた。人々は頻りと拍手した。然しどうしても「厭だ！」

と固辭した。その理由は、彼の作「雙生児」は決して彼が本統にその藝術的良心からの作では無かつたからである。錢の爲の作品であつたからである。彼の痛ましく短き生涯とは常にこの所謂運命の皮肉が尾き纏つてゐた點にある。

三

シュベルトもチエホフも貧乏な癖に厳格な家に生れてゐる。二人の父親達は矢張り元來が百姓である。シュベルトの父親はやツとのこと宗教學校の校長にまで進んだ。無論これも家計に押されての賜である。なぜかと言へば、ベートウヴェンの母親同様クツク上りの母親との間に生れた子供は十四人で、シュベルトはその第十三番目である。然も九人は死んで了つたのである。何と言ふ混雜續きの家だらう。チエホフの父親はやツと農奴から逃れたばかりで莫斯科から黒海沿岸のダガンロングへ引移つて殖民用品店を始めたのである。然し彼は商人と言ふよりも町役人のやうな世話焼屋で、維納の町はづれに於ける宗教學校の校長によく似てゐる。然もどちらも勞役の割合に錢が這入らない。宗教の點でもチエホフの父親は大の宗旨凝りで、教會の世話を焼いたり、聖像を描いたり、合唱の指揮をしてゐた。而してシュベルトが先以てその父親と教會と

で音樂を學び始めたやうに、チエホフもまた、その父親から指導を受け、教會で喉を潤らしてゐた。

貧乏で宗旨凝り！

其處に盲つ子供がどんな風に成育するかは讀者も略ぼ御想像がつかませう。たゞ私の言ふ意味は極めて藝術的に惠まれた子供がどんな影響を享けつゝ育ち上るかの意味である。而してシュベルトの家は宗教的教育を緩和し且つ讚美するものとして宗教音樂が親子混ぢり合つて演奏されたに反し、チエホフの家では兄弟達が寄集つてゴール「檢察官」が演じられた相違がある。

無論シュベルト家の宗旨は、ヴラヂミール王が希臘教を翻案して國教と定めた宗旨ではなく、「ボヘミヤ人 John Hus」の教義を奉ずる一派なる一致兄弟派モラヴィヤンである。而して短きシュベルトの生涯が席の温まる暇もなき所謂ボヘミヤン生活がその父祖からの傳承であるやうに、チエホフのボヘミヤン風の生活は、移住を志し得た父親、妙齡の時代にその父と共に露西亞中を經めぐり歩いた呉服商の娘なる母親とから來てゐる。幸にして三十歳前後のチエホフはほとんど原稿が錢になつて明るい生活が來た。歐羅巴諸國を歩き廻つた。歐羅巴だけでは氣が濟まないで、三十歳の折既に不便な西比利亞を縦斷して薩哈連島へ出掛け、虎列刺病の爲に日本を訪れ得ず、印度