

一種の「型」として示し、対象の眞實をよりよくあらはすものであり、新聞が十分に承知しながらも嘘を書いてゐるのは、漫畫の嘘と同様に、事實を型にして、かへつて一層眞實らしく見せるのであつて、それは科學に於ける法則と同等である（觸媒）と言つてゐられる。型を創始するとは、觀方を創始することである。この觀方を通して、新しい一つの觀方があらはれて來る。丁度法則を通して新しい事實が見出されると同様である。特に簡素と明晰とを特徴とする觀方は、この型の創始に到らねば完成しない。全國郷土舞踊民謡大會をみても、所謂「下手物」と稱せられる郷土性工藝品をみても、その基礎にははつきりした型がある。そしてこの型は年月を経て漸次に成立したものと見えぬ。誰か一人、多くは名が忘れられてゐるが、中には今でも名の知れてゐる人がある。——とにかく誰か一人がその型を創始する。あとはこれを一樣に繼續する。少數の創始者と、甚だ多數の繼續者と、この二つの要素によつて、相續されてゐる。ただ創めたそのまゝが繼續するのではない。相續の長い間に、事情の變化と、好尚の變化とによつて、變化はまぬがれないが、これは自然のことである。

創むることはもとより容易ではない。しかし繼續することも亦容易ではない。創むる心と、續

くる心との間には、和がなくてはならぬ。日本は征服によつて國を成さず、和によつて國をなし、聖徳太子の十七條憲法の第一條にも和を中心とせられてゐる。このやうな國柄では、これは當然でもある。日本民族は鐵器時代に入つてはじめて征服によつて國を建てたのではない。石器時代から、この地に居て、和平の間に國をなしてゐる。随つて日本の「視」の中には、彫りの上からも、構成の上からも見られる、淺き穩さの「和」がある。かういふ和が日本の「視」の中心にあるが、それと同時にこの和は、風土的に、血液的に親密濃厚な郷土に於いて一層深いものがある。郷土に於いて相續の完全に行はるるの理由は、日本は既に全體として大きい郷土であるから、他にみられない強力な相續が、家系の上にも、文明の上にも行はれてゐるが、またその中でもそれぞれの地方で郷土の色を濃くしてゐる。吾等はこの形に於いて、過去と連つてゐる。そして郷土に最もよく過去を結晶せしめてゐる。その結晶が「型」である。

かくて吾等の言葉が郷土に於いて考へられ、言葉の實踐が郷土に於いて考へられることは、日本の文化體系の當然である。近來の郷土の發見は、發見中での最大なる收穫であり、ここに型の意味が新たに現れて來たと言はねばならぬ。（四月二十六日）（實踐國語教育、昭和十一年六月號）

朗と陰

一
助手達がストーブのまはりで、今夜都合はいいかなどと言ひ合つてゐる。七時から始まると言ふ。何がはじまるのかときくと、映畫がはじまると言ふ。井の頭會館でP・C・Lの「妻よ、バラのやうに」があるのだといふ。一人はもう三回もみてゐる。これ以上の作品は出來さうもないし、映畫の最高峰だといふ。そんなに感心してゐる映畫なら、私も見て置かうと思つた。助手達の感心するものを見て置くことも面白い。それで日曜に妻と一緒に見に行くことにした。私はその前に、丁度外國の留學から歸つた學校の助教H君の處による必要があつて、そちらに廻つてから落ち合ふことにしたのを、話しこみ、それから別の友人の處によつて、映畫にゆくことを忘れてしまつた。その後二三日せはしい日が續いて最後の晩になつた。少し寒い晩で、雪袴をはいて一人で出かけた。

二

この映畫では千葉早智子が主役である。この藝の表情は實に明朗である。笑つても、泣いても、それがあと迄残らない。心の中のもの、皆外に出つくす。しかも出るのに、何も残らず、皆出つくしてしまふ。ぱつと明るく外に出る。出ると共に、中は空になる。日本の表情では、外に出る時に、どんなに澤山外に出たと思つても、きつと後に残るものがある。外に出たものは消えても、中の中ものは消えない。中の中ものはあと迄續いてゐるから、外の中ものは一寸出て消えて、後のものだといふ感が深い。外の中ものは後のもので、中の中ものが永續する本質的なものだと思はれる。外の中のものより、内の中ものが重い。それなのに、この表情は、ぱつと出て、ぱつと消えて、あとに何も残らない。出かたも瞬間的であれば、出て居方も瞬間的である。出てしまふと共に後に何も残らないやうな表情は、日本人の表情ではない。花火でもみてゐる氣持だ。ぱつと出て、ぱつと開いて、開いたと思ふとそれきりだ。それがこの表情である。後に何も残らぬので、すがすがしい。後できくと、この映畫女優は、カナダ生れだといふことである。

三

そこで明朗の存在がわかる。明朗とは第一に残存性がないことである。内なるものが残る處なく表現されることである。第二に持続性のないことである。外に表れたものが、永く持続しないことである。かういふ消滅性が第二の特色である。内なるものに残存性なく、外なるものに持続性がない。現れてすぐ消えるのが、明朗である。變化的なのが明朗である。明朗性はもともと西洋的であつて、日本の國土に發生したものではない。かういふ映畫をみてみると、自然に考は東洋の美の性質に移つて行く。

十二月九日の「東京朝日」の「感情山脈」で、小島政二郎氏は、次の會話をさせてゐる。

「あれだね、ああして扉に當つてゐる日の光を見てみると、昔の人の樂んでゐた美しさといふものが分る氣がするね。」
三郎がいつた。

「昔の人は、日の光さへ直接に庭へさしたり、縁側へ當つたりさせることを嫌つたんだね。日の光の美しささへ、間接の、いつでも陰を伴つた美しさにして味ははないと承知しなかつたんだね。」

「また慥かにその方が美しいわ。」
そよとも風のない、沈んだ京都の冬の庭に目を遣りながら、はるみも同意した。

「だつて、あの山茶花に眞面に日が當つたところを想像するよりも、うしろの扉に當つてゐる日の光の、柔かな明るさの前に浮んでゐる花の方が、ずっと綺麗ですものね。」

かういふ「日の光の美しささへ、間接の、いつでも陰を伴つた美しさにして味」ふことが、これが昔からの味ひ方である。かんかんした直射の光の中で見るよりも、間接の陰を伴つた光の中でみるのが、その觀方である。明確な外光にさらして物をみるのは、いたいたしい。日の光のささぬ陰で物をいたはつてみるのが、昔からの觀方である。吾が國の工藝品には、明るい光でみるよりも、暗い光でみる方が、一層美しいものが多いやうだ。この頃漆の小宮をみた。外は梅、中は竹。蓋をとると、中から光が輝き出る。くらい中からこの光が輝くから美しい。これが日光の中では何の不思議もない。

四

もとは齒を出して笑ふことはなかつた。十一月の松坂屋の「新装」をみると、その中に出てくる口に見える女性が二十五人ある。その中笑つてゐるのが二十人。それが皆齒を出して笑つてゐる。「齒を出す」といふことは、もとは嚙みつかうとする悪意の表情であり、笑ふのにも齒を唇で

包んで笑つたものである。それがかうして二十人が二十人揃つて齒を出して笑つてゐる。笑ひ方も變つて來たものだ。かういふものには、全く外國らしい表情の露出がある。

日本では雄辯は輕ぜられた。日本には昔から雄辯家はない。支那には蘇秦張儀の辯をはじめとして雄辯家が多かつた。日本では「萬葉集」の頃からも「千萬の軍なりとも言あげせずとりて來ぬべき男の子」が貴い。不言實行が尊い。だまつてゐて實行する。そこに實行は、深さを持つてくる。雄辯は輕薄な感がある。政治家でも雄辯家は重じられない。大政治家は雄辯でない方がよい。仕方なしに、雄辯なのは、人も許す。はじめから雄辯なのは、輕薄である。外にあらはれないのが、重しい。朗かなのは、美德ではない。陰をもつた靜けさが尊い。

助手達が千葉早智子に感心したのはよい。よい映畫だから感心したのもよい。ただああいふ明るさの背後に、陰を持ちたい。陰の味が出るやうにしたい。陰が出るやうになつたら、あの朗さがしつとりして來る。それがわかつて來るのには、もう六七年経たねばならない。陰の味のわかる日が來て、現れたものが、基礎を得る。現れたものの背後に、それ以上のものがある。言葉の陰に沈黙があり、光の陰に暗があり、色の陰に墨がある。その陰のものがこそ東洋のものである。

外へ出ると、私をさがして圖案科の助手I君が來てゐた。夜深く月は明るく、武藏野の枯草の上には、もう霜がおりて居るらしい。I君の勢込んで話す報告を聞きながら、東洋ではかういふ霜をも美しいと見て來た。この寒さの美しさこそ、東洋的なものであると思つて、私はそれをも話しながら歸つて來た。(美育、昭和十一年二月號)

挿 畫

挿畫とは先づ文章があつて、それから後に描く繪畫の事である。文章と挿畫との價值如何は後に論ずるが、文章があつて、それから繪畫のあるのが、挿畫である。繪畫が先づ描かれて、その後説明の文章があるのではない。しかし先にあるから優れて居るとも言へず、後から出るから優れて居るとも言へない。價値の關係は、生起の前後に關係しない。しかし挿畫は文章の後に出るものであり、文章に先立つ挿畫といふものは考へられない。挿畫のない文章はあるが、文章のない挿畫はない。故に挿畫の性質を考へるには、第一に文章の性質を考へなくてはならぬ。

文章でも言葉でも、表現されてゐるだけの形を考へるのでは、十分でない。現れて居る形が言葉や文章の重要な部分である事は勿論であるが、しかし更に重要なものが、その背後に隠れて居

ることを、見落してはならぬ。吾等が言葉を語り或は文章を書く働は、語り或は書かんとするものの全部を、言葉にし文章にし盡しては居ない。語ると共に語られぬもの、語り盡さぬものがある。言葉にならぬもの、文字にならぬものがある。語る要なく、書く要なき爲に、語られず書かれなかつたもののあることは勿論であるが、それと同時に、重要にしてしかも語られず、書かれなかつた部分がある。更に重要なが故に、特に語られず、書かれなかつた部分がある。「言はぬは言ふに勝る」ものがある。重要ならぬが故に語られなかつたのは、當然であるが、重要にしてしかも語られなかつたものは、どうであらうか。それは形には全くあらはれて居ないが、言葉の意志となり情感となつて、言葉の背後にある。「うん」といふ一つの返事でも、その返事をする人の意向は、「うん」の背後に働いて、「うん」を支持してゐる。承諾にもなり、生返事にもなり、時には否定にもなる。随つて「うん」を理解せしむるものは、「うん」といふ言葉その者でなくて、「うん」を支持してゐる背後のものである。現れて居るものでなくて、かくれてゐるものである。現れて居るものと、隠れて居るものが同一である時には、その理解は明晰である。現れて居るものと、隠れてゐるものが矛盾してゐる時には、その理解は屈折する。屈折する理解は強靱である。

二

いま、あらはれて語る言葉を外語といひ、あらはれずして語る言葉を内語といふ。この外語と内語とは、一つの連關した系列である。

「奥の細道」の

行く春や鳥は啼き魚の目は涙

を外語とすれば、この内語にあたるものは、その前文に芭蕉が江戸出發の

むつまじきかぎりは宵よりつとひて船に乗りて送る。千住といふ所にて船をあがれば、前途三千里の思、胸にふさがりて、

幻の巷に離別の涙を濺ぐ。

とある部分である。この部分が内語としてある故に、この「行く春や」の句が深さを持ち得るのである。「前途三千里の思、胸にふさがりて、幻の巷に離別の涙を濺ぐ」が故に、外語「鳥は啼き魚の目は涙」が成り立つ。自分の心の泣きを鳥に聞き、自分の目の涙を魚の目に見るのである。かういふ關係は長歌と反歌との關係にもある。長歌は外語的性質を有し、反歌は内語的性質を有して、兩者は確かな連關を持ち得るのである。しかしこの前文も既に外語になつて、「むつまじき

かぎりは」云云となつてゐる。この前文は外語となつて、またその下に内語がある。その内語の事實を一一列擧することはもとより出来ないけれども、そこに當時の旅行、特に奥羽の旅の不安がある。「前途三千里の思、胸にふさがりて」とあり、またその前に、「上野谷中の花の梢、又いつかはと心細し」とある。是等からも察せられる。しかしその底にはなほ自ら進んで旅にあこがれ「道祖神のまねきにあひて取るもの手につかず」といひ、「松島の月まづ心にかかりて」といひ、前途三千里に心をはせてゐるものがある。かういふ心の経緯があつて、これが内語として働いてゐるので、「前途三千里の思、胸にふさがりて、幻の巷に離別の涙を濺ぐ」といふ簡短な外語も、その意味を深めてくる。そしてこの「行く春や」の句と、「むつまじきかぎりは」云云の文とは、互に一致せる内語によつて貫かれて居る。この内語になほ續いて、句の後に

是を矢立の初として、行く道なほすすまず。人人は途中に立ち並びて、後影の見ゆるまではと、見送るなるべし。

となつてゐる。「見送るなるべし」の一句、そこには深い内語がある。「見送るなり」と言はずして、「見送るなるべし」と言ふのは、後に心ひかれながら、振りかへつても見得ぬ心の外語である。随つて吾等が文を読むとは、外語によつて内語を読む働である。眼光紙背に徹すとはかかる読みである。

三

内語だけの言葉もなければ、外語だけの言葉もない。よく社寺の案内人のする説明には、外語だけのものがあり、電車の車掌の停留場告知などにもそれがある。しかしその外語だけの言葉にも、猶案内人、車掌のその折折の情感が内語としてあらはれてゐる。口から出てくる言葉は、きまつた言葉であるが、そのきまつた言葉のうしろに、きまらないその時の情感が出て働いてゐる。故に如何に外語ばかりと見ゆるやうな機械的な言ひ現しの中にも、内語は覆へない。外語のある處、必ず内語がある。また内語のある處、必ず外語があると言へる。内語は必ず外語との連關を持つのであるが、時に外語は言葉にならない場合もある。それが身振、呼吸、血行、手足の運動等の生理的表出になる場合もある。何れにしても何等かの外表を持つことになる。内にあるものは必ず外にあらはれる。外にあらはれるものがあつて、即ち外語となるものがあつて、はじめて内語がある。外に現れるものがあると共に、外にあらはれぬものが出来るからである。外語にならぬもの、外語化せぬものが内語である。外語の餘剰が内語である。しかも外語は必ず或る種の社會的條件にしばられて居るから、内部のものが全部外語化することは困難である。外

語化し得るものはその一部である。そこで外語化してくると、外語化しない餘剰の部分は内語として残る。この残つた部分が言葉としてはむしろ重要なものであり、事重大であればある程、意言外にあふるるものがある。

鷹狩の前日、一家老が神経のむづかしい殿様から、明日の天氣をたづねられて、「明日は雨ふる天氣には無之候」と答へた話がある。この言葉の本質を決定するものは外語でなくて内語である。

明日は雨ふる。天氣には無之候。

であれば、雨天だといふ意味である。この場合「天氣」は「晴天」の意味である。然るに

明日は雨ふる天氣には、無之候。

であれば、明日は晴天だといふ意味になり、「天氣」は氣象一般の意味である。この外語は、晴雨何れの意味にもとれる。かかる不明瞭な外語によつて、殿様の勘氣から身を守る處に、家老の苦心がある。家老は明日の天氣のことはわかつて居ない。故に外語は如何やうにもとれる言ひ方をして、身を守らうといふのである。この場合の内語は、「晴天」でも「雨天」でもない。どつちにでも取れる外語によつて身を守らうとするのである。

四

言葉乃至文章の性質は、以上の如く内語と外語との連關にあるが故に、ここに挿畫の問題がおこる。

嚴密にいへば、内語のない外語はないが、言葉が十分に外語になり得る如き文がある。數學や地理學の如き文が之である。數學や地理學においては、言葉は可成り完全に外語化し得るから、之に参加する挿畫は説明圖でよい。説明圖は、外語の不足を補ふものである。外語の示し得ないものを示すのである。

然るに挿畫は内語と外語との接觸、連關を描くべきものである。換言すれば外語の餘剰を描き、内語の外語化に參與すべきである。既に現はされた外語の世界は、外語にまかせて置けばよい。外語餘剰の世界を描いて、内語作用を明かにすればよい。随つて挿畫が文に從屬するものでないといふ性質があらはれる。此處に畫家も亦一個の獨立者として、作者の表現に參與する獨自の立場がある。文は文にまかせて置いて、畫は文の表現せざりしものに向ふ。畫を以つて外語の餘剰を表現するのである。若し之が説明圖の場合であるならば、畫は外語の不十分を助けるのである。

説明圖なしには理解し得ぬものを、説明圖によつて明かにし、理解せしめるのである。然るに挿畫畫家は、挿畫なしでもわかる外語に對して、挿畫によつて更に一つの解釋の世界を作るのである。中里介山氏の「大菩薩峠」は挿畫がなくても成り立ち得る。幾何に圖がなくては何が何やらわかるものではない。幾何の圖は外語の一部分である。然るに石井鶴三氏の「大菩薩峠」の挿畫は、「大菩薩峠」の外語以外の新しい世界を開いてゐる。その挿畫は「大菩薩峠」の外語に後れて出てはゐるが、「大菩薩峠」の外語に附屬してゐるものではない。「大菩薩峠」の内語に向つて、畫家としての解釋を下してゐるのである。ここに挿畫畫家の世界がある。外語を畫にするならば、それは文に附屬した挿畫であつて、文に附屬した世界である。説明圖は飽く迄、文から獨立出來ない。文が説明圖から獨立出來ないやうに説明圖も亦文から獨立出來ない。文と圖とは一體となつて、所期の外語化を完成するのである。圖を取り去つた幾何の文、文を取り去つた幾何の圖は、何れも共に不完全極まるものである。互に他の一部分となり、他を豫想しあつてゐる。文は圖に附屬し、圖は文に附屬する。圖と文とは互に豫想しあつて、外語化の作用を完成する。

一般に文は挿畫を豫想しない。挿畫なしでも、自分の完結した世界を持つのである。しかるに

挿畫は、この完結した文の後に出て、文の餘剰を開拓する。外語は文にまかせる。内語を自分の立場で更に外語化する。これが挿畫である。この故に文と畫とは、互に相剋する處がない。互に他を豫想せずして、しかも互に相補ふことが出来る。同一の源泉より出るからである。かかる關係にあるものは、他に畫と讚とがある。讚は畫の内語に立つのである。

かくて文と挿畫との關係は次の如くである。

- 一、挿畫は文に後れて出る。
- 二、挿畫は文の外語化せざりし餘剰に立つ。故に文の外語とは相互に豫想關係を持たない。
- 三、挿畫は文の外語の表ざりし餘剰に立つ。故に文の外語とは別の世界を開く。
- 四、しかし文の外語と畫とは、同一の源泉に立ち、自然に連關する。
- 五、故に畫は文の外語の餘剰に立つ、文の新らしい解釋である。
- 六、畫は文の外語と直接に結合しなくて、文の内語と結合する。文の外語と並列し、文の内語と縦列する。
- 七、故に挿畫は文の外語の餘剰に立ち、更にこの餘剰が内語として残る。文の餘剰の餘剰である。
- 八、されば挿畫は、文に對する畫家の發見である。故に挿畫は美術として成り立つ。

五

挿畫の美術としての性質は上述の如くであるが、挿畫はその初歩の場合に、説明的位置に置かれやすい。特に大衆的讀物に於いては、大衆が十分に外語を讀み得ぬために、挿畫は外語の説明畫として用ひられる。この關係はその外語的なる點において、數學や地理や博物の説明圖と同一である。故に頻繁に且外語的なる挿畫が要求せられる。けれども外語によつて直に内語まで讀み得る讀者には、説明圖的挿畫はむしろ邪魔である。随つて大衆的でない文學には挿畫が少い。慧敏なる讀者は、自ら内語を讀み出し、内語の世界を構成する。随つて外語の説明圖はわづらはしい。特に數の多いのは、わづらはしい。かくて漸次に挿畫の數も減少し、或は全く不必要になる。文學も單行本になると、挿畫を持たぬのが普通である。挿畫畫家の働くべき位置を、讀者に對して残すのである。讀者は自ら挿畫畫家の如くに、文學の形象を描く。

しかし挿畫が畫家の發見であり、解釋であるならば、美術としての挿畫は、むしろ程度の高い、自ら文學の形象を描き得る讀者に對して、必要である。新聞の讀物に、美術としての挿畫が要求

せらるる所以である。

然らば挿畫と文章との價值の高下如何。これは比較出來ない。文章も挿畫も共に外語である。文學は第一次の外語。挿畫は第二次の外語。しかも兩者は文と畫として並列するものである。その間には並列があつて從屬がない。もし從屬關係をつけるならば、内語との間につける外ない。しかし内語は現れてゐるものでもなく、隨つて形の一定したものでもない。それを見るのは、見る人の立場にもより、また感ずる人の場合にもよる。すぐれた文學ほど、人により、時によつて、異つた内語が見出されてゐる。日に日に新しい内語の見出さるる事が、その文學の深さである。生涯之を讀んで常に新しいとは、常に新しい内語が発見せらるる意味である。今日讀み得た内語は、今日の内語である。明日はまた新しい内語を讀み出し得る。そこに讀む人の進みもあれば、また讀まるる文學の深さもあるといふものである。

「源氏物語」は舊く平安期に繪卷がかかれて居、その後「源氏物語」の挿畫は近世において甚だ多い。明治に至つても與謝野晶子氏の「口譯源氏物語」に中澤弘光氏が美しい挿畫を何枚もかいてゐられる。しかしこれで「源氏物語」の挿畫は終らない。場面を同じにとつても次から次と畫家の立場と感受性によつて、新しい挿畫がかかれ得るのである。そこに解釋の無限なるものがある、もとよりその解釋の基礎は、その文學の内語にあるが、その内語たるや、時には作者も思ひ及ばなかつたやうな内質が発見され得る。

内語が挿畫を規定するといつても、その内語の性格は複雑である。林檎の畫は、林檎に規定せられるけれども、しかも林檎の見方たるや作者によつて異なる。林檎に規定されるといひながら、規定され方は作者の見方によつてゐる。作者と林檎との一致、即ち作者の林檎に對する規定と、林檎の作者は對する規定との一致によつてゐる。規定し規定さるるものの一一致によつてゐる。隨つて林檎の畫は林檎以上のものであり、また作者以上のものである。

描くとは自己以上のもの、對象以上のものになる働である。然らば文學の挿畫、美術としての挿畫は、同様に文學以上、作家以上、畫家以上たらしんとする働きである。それが成就することもあり、成就しないこともあらうが、しかしそれを企てるのが、挿畫の仕事である。讀む働が、作る働におくれて出て、作る働以上に讀み進まんとする如く、描く働も、文學におかれて出て、それ以上に描き進まんとしてゐる。はたして描き進み得たか否かは、事實問題として残り、しかも

この事實問題たるや、前述の如く明かにすることは困難である。しかし文の内語に全く附屬してそれ以上に出られぬ程、規定せられるものではない。規定するといふ内語も複雑多變であり、且その規定は文と畫との相互規定である。畫家は文の内語に對する新しい解釋と發見とによつて、内語と畫家の一致による新しいものを創めてゐる。内語に従屬して後、内語より一步を進めるのである。林檎によつて林檎以上の世界に進まんとすると同一である。故に内語より後に出で内語よりも更に畫家なる一要素を加へて、ここに新しい挿畫が出てくるのである。

されば、挿畫と原作の文學との間の優劣問題は決しられない。挿畫は一つの料理である。原作に加へた料理である。料理は料理の材料たる牛肉を豆にすることも出来ない。醤油を酢にすることも出来ない。しかもそれ等の材料の上に次の新しい世界を創始する。且料理と原材料との優劣は比較することも無意味ならば、してみた處が判定は困難である。他の料理法には他の味がある。料理は材料に規定されつつ、しかも材料から獨立する。それに全く服従するものではない。文に服従するのは説明圖であつて、畫ではない。挿畫の世界は原作とは異つた一個独自の世界である。(書物展望、昭和十年十月號)

舊 道

川。子供が夏休になつて、信濃の北の町に歸つて來た。朝から土の上を跳ね廻つて遊んでゐる。隣のをばさんに注意されて見ると、子供は小便が出さうになると、川端に走つて行つて、川の中に小便をする。この川は町の人が鍋釜を洗ふは勿論、一部の人は飲料にも使つてゐて、大事な川である。私は子供をよんで川に小便をしてはならぬと言ひきかせた。すると六つになる男の子は不平である。不平の譯をきいてみると、東京ではどぶに小便をしてしかられなかつたからである。「だつて東京の溝は、ここの川だらう」と言ふのである。子供達は東京の下水とこの町の用水との間に區別をつけてゐないのである。そこで私は兩者の區別を説き聞かせた。「それなら東京の溝はいらない水が流れるのだし、ここの川はいる水が流れるのだね」といつてやうやく納得した。

私達は子供の時から、川を神聖なものに教へられ、川に小便をすれば、水神様に罰をうけるも

のと言ひきかせられてゐた。それからまた川の水は清浄なものであるばかりでなく、直に清浄にする力をも持つてゐるものと教へられてゐた。たとへば唾をはいても、一尺流れればすぐに消えて清くなつてしまふものである。上で顔を洗つてゐても、下の人の處には、洗はぬ前と同じ浄さで流れてくるものと信じてゐたのである。然るに都會で育つた子供は、川と溝とを同一にし、溝は汚物汚水の流れるところと思ふので、川に小便をして氣がつかぬのである。褌の精神は、この都會の子供達には既に感情としては、受け入れかぬであらう。

かつて私が桃太郎の話をした時に、子供は私に、そんな流れて来た桃を拾つてもよいのか、またそれを食べても叱られないのかと反問した。私にはその意味がよくわからなかつた。それで子供に問ひただしてみると、溝の中を流れて来た桃を拾つてたべても、しかられないのかと言ふのである。それであるから東京在住者には、心から桃太郎の話はわからぬのである。川といへばすぐ下水の溝を思ひうかべ、その溝の中を浮びかつ沈み来る桃を思ひうかべる。その桃を拾ひあげるさへあるのに、それをおぢいさんと二人で食べようといふに到つては、蓋し沙汰の限りである。東京に常住すれば、童話もわからなくなるのであらうか。

東京に居れば、讀物をほしがり、之をむさぼり讀む。それが田舎へかへつて來ると、讀物はふりかへつても見ない。魚とりに行つてびつしよりぬれて歸つて來たり、すいこの葉を食べて口を青くして來たり、そして夜は早くねてしまふのである。東京に居れば長起きをしたがり、今夜は土曜だから十時迄は起きてゐてもよいでせうといった子供が、八時と言へばもう眠いのである。子供は野の原と川と道と森とで、童話に會つてゐるのである。文字にかかれた童話よりも、もつと筋道のたつた、健康な、香の高い童話をよんでゐるのである。かういふ子供の生活をみてゐると、なまなかに藝術などといふよりは、子供は自然の中に放任せよと言ひたくなるのである。子供は自然の中で、自由に且腕白に、自然の書を讀むのである。ゴム靴の中に水をくんで、目高を入れて歸つて來たり、蛙の子を串にさして來たりする。時にはおたまじやくしを罎に入れて、棒でつきつぶして、少しにがいと言ひながら吸つた。生で蜻蛉をたべた。子供には藝術的教養などといふよりは、鳥獸、蟲魚、草木と共に飛びはねてゐればよいのである。

螢。この町にも常設の活動寫眞館がある。その寫眞館で、町の北部の家から金を集めて、野外で活動をうつして見せることにした。場所は縣立女學校の庭である。私も子供と見にいつた。例

の幕末劇と、戀愛劇とであつた。映畫はもう可成りいたんでゐて、雨が降る様に見える。六つの子供は、家の中にも雨がふるのかと心配してゐた。近藤勇が大刀を横たへて、大岳の如く悠然とかまへてゐる。その前へちらちらと螢がとんでゆく。もう土用も過ぎるので螢は小さく、光はぺかぺか明滅するに過ぎないが、電氣の光の帯に驚いて、その光の中を漂ひとぶのである。一つかとみると二つにふへたり、二つかと見ると居なくなつたり、あはれである。土用といへばここにはもう風に秋らしい香があつて、草も葉の黄ばみ乾くしめやかな香をたてるのである。星の影も遠くて、空はやや黒ずんでゐる。人徒らに老いゆくといふ、憂ひに近い感が胸にしみる。夜の氣はふけるにつれて濕氣を持ち、袖もやや重く、風も低くふいて、頭に滲みる程の思がするのである。子供の手をひいて、運動場の草原からかへつて來た。六つの子も、この夜空を美しいと思ふのか、空にみとれて、道わきの小川に落ちた。その子をだき上げると足からたれる雫が私の單衣の裾をぬらした。

舊道。木崎湖のはたで、夏の講義がある。私は六日間一里宛の道をおいて、その講義をさきに通つた。往きには道が夜の濕氣にしめつて、それほどでもないが、還りには道がかはき、疾驅

してくる自動車が砂ほこりをたてるので、舊道の方を通ることにした。往復二里の道でも、歩きつけぬ私には、やや足がいたかつた。しかし三日目が過ぎると、その足の痛みが水の様になつてしまつた。私の聞いた講義は、渡邊世祐博士の武家時代概論であつた。

舊道は夏草の中を通つてゐる。道の土を覆ふ草は、實になつて、私の袴の裾につくこともある。草原の中に時時石の佛がある。社があり、石の碑があり、供養塔があり、道祖神があり、大黒神像がある。然るに新道はただ真直ぐである。路傍にあるものといつては、境界標と、日清日露兩役の戦死者の碑と、電柱とだけである。新道と舊道とを比べただけでも、徳川から明治の前半にかけての時代と、それ以後の時代との生活の相違を思はせるに十分である。秋も近づいて、黄色の花が草原に多い。この道脇にあるものを一一數へ上げてみたら面白いだらうと思ひつつ、心のままに舊道を通つてゐる。

秋の七草。舊道の通つてゐる草原に咲いてゐる秋草をみると、秋の七草を思ひ出す。秋の七草の數へられたのは、遠い「萬葉」の頃からである。日本の鑑賞生活から言へば、随分古いことである。この秋草の中には、桔梗の様に、形も明確で色もたしかかな花がある。濃い色の花瓣がかつ

きり刻みこまれて、この中央に白い柔かな雌蕊があり、雄蕊はひそやかにつつましく、花の壁に身をよせてゐる。かういふ花を草原の中に見つけるのはうれしい。遠く離れてみても、なほはつきりする。丈が高い譯でもなく、葉が繁つてゐる譯でもなく、花が大きい譯でもない。それで居ながら、かくはつきり見られるのは、これは花の徳とでもいふものであらうか。

それに比べると女郎花は、粟粒のやうな黄の粒粒で、花とも言へぬ程のものである。この一本が緑の草の中に埋れさうになつたり、草より高くぬけ出たりして咲いてゐるのは、あはれである。ことにこの花は丈の高いことが多くて、身を他の草よりもたげてゐるが、もたげて居るだけに物寂しい。細かに見ると、女郎花は花の枝もかたく強く、健氣である。しかしそれを他に強ひるのでもなければ、それを他に誇るのでもない。いはば生れついてただ健氣なだけである。働きの中で、生きの中で、それをどうあらはさうといふのでもないから、物寂しくしほらしい。桔梗の花を秋の七草に選んだのはよいが、女郎花を選んだのは、少し變だといふ氣がする。

特に藤袴になると、その度が一層強い。藤袴の花は、女郎花よりも、更に見ごたへのない、何も取り立てていふ處のない花である。花の形からも花の色からも、また草全體の身振からもこれと眼にたててみる特色はない。葉の縁にも特色はない。葉の形にも特色はない。花の色は弱い昏赭である。遠くみても近くみても、見だてのない姿である。然るにこの花は中世にも好まれたとみえて、繪巻物や扇面古寫經などに、草野の象徴として、よく描かれてゐる。かういふ花をダリヤやカンナやチュウリップと比べると、西洋畫家の見ようとするものと、平安朝の畫家の見ようとしたものとの相違を感ぜずには居られない。

尾花は丈の高い草である。穂の出はじめは赤く、穂がほほけるにつれて白ばみ、銀色に輝き、後には綿になつて、晩秋の風に飛び散るのである。碧く高い空を背景にして、草の中から丈高く延びて、風に靡き、撓むのである。白い雲を背にしたり、黄なる落日を背にしたりして靡くのである。尾花は一本ではない。桔梗や女郎花は一本で完全な單位である。しかし尾花は一叢が單位である。ゆるい火山の裾野の傾斜が、尾花に埋めつくされて、斜の光線に輝く時には、草の力も假初ではないと思はれる。妙高から戸隠、飯綱にわたる裾野、淺間の裾野、時に肩まで穂にうづもれて下る碓氷峠の舊道などは、この草野の美しい場所である。

その外萩にしても、葛にしても、その枝の姿や蔓の姿に趣があるが、これもまた決して人の眼

をひく花ではない。秋風にうらがへる葉蔭に、赤がかつた紫の小房の花を見、雨にしめつた土に、ほろほろこぼれる花の形を見るのは、實にあはれである。

随つて秋の七草は、はでばでしい美しさによらず、むしろ眼について眼から離れぬ物あはれさから選ばれたに相違ない。ことに「萬葉」の歌では桔梗が朝顔になつて居る。それが今の朝顔だとしても、今ほどの明るい花でなかつたに相違ない。朝顔の花は朝咲いて、晝は散るはかなきものの例にされてゐるのであるが、花それ自身は中中しつかりして、明晰である。形も色もはつきりと自分を意識し、自分をあらはしてゐる。しかし朝顔の美しさは、むしろ葉にある。あの切れのはつきりした、簡結で、ひき緊つて無駄のない葉の形には、外の草には容易にみられぬ美しさがある。それが根根を覆ひつくし、層層と重つた緑の深い葉の姿は、實に強いものである。この點で秋の七草の中では葛と共に盛な草である。盛だといつても、決して陽氣ではない。物あはれである。奈良の朝顔はどんなものか知らぬがおそらくそれ程に花輪は大きくもなく、鮮かでもなかつたに相違ない。そして美しいのは、この緑の濃い葉であつたに相違ない。また葉のかげに咲く鮮かな花のあはれさであつたに相違ない。

故に平安朝以前の人人は、秋の野に立つて、草叢をなして茂つて居る芒、這つてゐる葛、たれてゐる萩、そして草の中に立ちまじつてゐる撫子や女郎花や藤袴の花に、秋の花の美しさを感じたであらう。その形の變化と、その形の取り合せの味とを感じたのである。風や雨に動きやすい尾花や萩や葛の姿は、動く毎に感情を變へて行くのである。輝を變へたり、花をこぼしたり、小さい花房をあらはしたり、様様である。女郎花や藤袴や撫子は、動いたり姿をかへたりしないだけに、つつましやかに草の中にさいてゐるのである。葛の葉をひるがへして行く風も、女郎花や藤袴をば吹かぬであらう。ただひたすらに、寂かでつつましいのである。

一本一本でみられる草の美しさを、茂りでみる草の美しさに添へ、立つてゐる草の美しさを、這ふ蔓草の美しさにそへてゐるのである。そしてその何れからも、しめやかな、つつましやかな、ふとした不用意の心からでは見落す程の美を見出しているのである。私はこの舊道があるいて、この秋の七草を數へた上代の人の心を知り得た様に思った。春の山よりも秋の山を宜しとした萬葉人の心は、その秋山の中に、この七種の花をも思出してゐたに相違ない。(祖國、昭和六年七月號)

藍と白

西洋の藝術の到りにくい性質の一つは、沈靜である。東洋の藝術では容易に到り得るにも係らず、西洋の藝術では中中困難である。それは西洋の藝術の境界が比較的その方に興味を有せず、東洋が専らその方に向つたからであらう。

何故東洋では沈靜の味を尊んだか。その理由については、明かでない。自然さういふことが好きだつたと言ふ外はないであらう。とにかく東洋では畫でもこの沈靜の味を尙ぶので、だんだんに色を淡くし、淡くした結果は、白と墨にしてしまつた。白の餘白と墨の描寫。それ故に東洋人は、白と墨とに對しては、西洋の及ばぬ程の深さを感じ得てゐる。

このことは陶磁にも及んだ。陶器の色も、あれこれと言つてゐる中に、最後は白磁になる。で

なければ白に藍でかく。もともと白と關係のつく沈靜の色は、黒が第一、藍が第二、それから俗赭が第三である。藍は靜かで、遠くて、冷かである。墨は藍よりも嚴かである。俗赭は藍よりも暖かである。墨ほど嚴かでなく、俗赭ほど暖かでない藍が、白い地に對しては適當である。かういふ藍の用ひ方は、外の方では手拭や浴衣にも用ひなれて、よい境地を開いて來てゐる。もともと、墨は白と對照する色であるのに、藍は自分の中に白をふくむ。さういふ色の性質によるのである。陶磁の表面の白と、白をふくむ黒即ち藍とが、並んで親しい。身につけ手に觸れるものに、かういふ親しさの必要なことは言ふ迄もない。ことに紙の面などは違つて光澤のある陶磁の面にかくには、黒よりも藍の方が適當である。紙では白は餘白である。眼にあまりつかない餘白である。然るに陶磁の白はさういふ消極的な形でなくて、もつと積極的に働く存在である。白は陶磁の面の餘白ではなくて、面の色である。面の積極的な性質である。随つて紙の面の藍と、陶磁の面の藍とは、同じ藍でも意味が違ふ。

二

陶磁の白が積極的な色だといふことは、陶磁では藍の線に對して太さを要求することからも知

れる。色の線は細いと運動を感じさせるが、太いと色を感じさせる。陶磁の肌の白い色と調和するには、自分も色であつたがよい。そこで藍の線は太くなる。藍が沈静でありながら、色になるのが、陶磁の味である。

けれども陶磁は立體であり、多くは曲面である。随つて背後から壓してゐるある重さと厚さがある。この重さと厚さを感じながら、文様自身は平面になつてゐる。そこに文様の沈静がある。文様が平面的であることが必要である。故にその文様は、いはば陰の形體である。陰が障子などに寫し出すこの平面の形が、陶磁の文様の性質としてよい。藍を使つて物の陰の形にするのは、陶磁の自然の深さである。(八月一日) (やきもの趣味、昭和十年十月號)

三

支那で考へてみると、唐には絢爛なものが發達した。繪畫の方でも、色彩の發達は大體この時期を以つて行く處まで行き盡くしたと見てもよい。この色彩の發達の頂點で墨が出てくる。墨のぼかしを色にかへはじめてゐるが、宋になると全く墨だけの畫が成立した。それと同時に線も發達して來る。はじめは輪郭の線であつたものが、自ら線の性質を備へて、線としての早さ、太さ、

重さ等による感情を持つに到つた。墨と線、それを進めて行つて、宋の特色を創めた。色の絢爛が決して消失した譯ではなく、それと並んでこの筆墨の世界が成立した。この筆墨の世界は、色の絢爛に對して、蕭條たる寒枯の世界である。寒枯を老境とし、絢爛を若境とし、寒枯を藝術の至境とみる境地が、漸く東洋にはじまつた。この寒さのみは、東洋の美のすぐれた一つの特徴である。

陶器の釉は、玉を人の手で作ることの希望からはじまつてゐる。この方向から言ふならば、暖かさ、おだやかさを性質の中心に置くべきである。玉の中にこもつた色と光と、随つて靜かな春の日の如き世界が中心になるべきであらう。然るに東洋の寒枯の美は、陶器の釉にも入つて來る。寒く、とほきものがあらはれてくる。この兩者の性質は對立せずして複雑な合成をなして來た。靜、空、遠、冷、暖といふやうな性質の合成である。畫の世界でなされたと同じ複合がここでも亦なされた。少し青味を底に持つ白い釉は、青白く、寒く、秋の如くつめたいと共に、小春日の如き靜かな穩かな暖かさである。志野の白は、霜のやうな心持がする。砂や枯芝の上に置く霜の白さである。しかしたただ寒いだけが性質ではない。寒さの底に、暖かさがある。

四

白と墨とは、光の程度であつて、色ではないと考へられて居るが、陶器の白と墨とは、明かに色である。白は單に明るい光に過ぎないのでなくて、明るい光以上にもつと積極的な性質を含んでゐる。第一にそれは或る厚味を持つてゐる。背後からおしてゐるある厚味を持つてゐる。厚味のある白である。第二にある曲面を持つてゐる。曲面によつてある纏りを持つ白である。第三にある重さを持つてゐる。重さのない白い色ではない。畫の白には重さを感じない。ただ白く延びた表面である。しかるに陶器の白には重さがある。白い表面だけではない。第四にある觸感を持つてゐる。第五にある硬度を持つてゐる。随つて陶器の白はある厚さ、曲り、重さ、滑さ、硬さを持つた白である。畫の如く、ただ平に展びた色ではない。換言すれば質量を持つた白である。そこに白の積極性がある。故に白い陶器に黒い文様があるのは、白い紙に墨でかいたのとは違ふ。紙の地の白さは、消極的である。何も持たぬ白さである。消極的な白の上に、積極的な黒のあるのが、水墨の畫面である。消極的な白い地が、緊張して積極的になつて來るのは墨が置かれてからである。何も描かれない白地は無意味である。描かれてはじめて、白地が生きて來るのである。

消極の白を積極の白にするのは、黒の力である。然るに陶器の白ははじめから、積極的である。他の何もない中から、何がなくても、自分のみで完成した世界である。だから白地の上にある黒の文様は、黒だけでかいた文様ではなくて白と合力でかいた文様である。白も積極的である。黒も積極的である。白と黒とは同時に成立する世界である。畫のやうに、白が黒によつて呼び起されるのではない。黒だけが眼につくのではない。白と黒とが同時に眼につくのである。白地に黒の文様は、黒の文様を見るのではない。黒の文様と同時に、白の地をも見るのである。

五

白と黒とは對立的である。藍と白とは親和的である。藍は中に白をふくむ。俗赭と白とは浮揚的である。俗赭は白から軽く浮ぶ。さういふ風に、白は生きてゐて、他の色と働く。しかし白の積極性は、無我である。靜かに空しく遠く冷たく、廓落たる積極である。

六

東洋の藝術は一般に、二度の完成をする。第一の完成はそれが作られた時である。けれども作

品はそれでは終らない。使はれてゐる働の中で、漸次に第二の完成に向つてゐる。紙は古び、器は慣れ、時を経て完成される。この第二の完成は、その完成期を何時ときめる事も出来ないし、何時といつて完成し終る時もない。その作品の存する限り、完成に向つて進みつつある。陶器は三百年にして一變するといふ。然らばこの三百年宛を一期として、完成に進んでゐるのである。器の若きは、まだ完成の熟せざることを示すのである。

而してこの完成は、一一作者が豫定する事は出来ない。豫定し得るものは、大體の方向である。故に作品の豫め知り得るものは大體の傾向である。作品にあるものは傾向である。今ある姿でなくて、如何になり行くかといふ姿である。あるものは傾向である。作品の實在の姿は傾向である。随つて後の存在が、常に傾向の形で存續することが、作品には一番に仕合せである。ヤマメは鱒の幼魚である。ヤマメが海に出て生長をとげると北海道の櫻鱒になる。しかし臺灣その他のやうに川口水温が高すぎて、海に降り得ない場所では、陸封されて幼魚の形のままで成熟し、産卵する。これでも成熟したには相違ないが、榮養不良のために鱒の形がとれずにヤマメで居るのである（大嶋正満氏による）。作品も亦、最初の意向から切り離されて第二の完成期を進むと、鱒にならずにヤマメの形をとる。この形を傾向のままに進ましめることが、陶器にも亦必要である。

この變化の完成を通して形を見るのが、作品の見方である。然らば、白の釉色は、この傾向に最も適當ではなからうか、年を経た白は、そこに直接に語らるる自然の推移、自然の完成がある。名器の持つ品位は、この第二の完成の上にある。最初の意向が、次の完成の途上に於いて現はす白の味は深い。繪巻物その他の繪畫でも、紙が年古り古色を帯ぶると共に、ますます冴えて、しかも光を藏めて来る。白は、東洋畫の最も美しいものの一つであるが、陶釉の白の變化の上にも、これが同様に言へるのである。然らば、白の美しさは、暖かさをふくむ寒さの中に成立し、時を経て更に完成して行く推移の中にあると言ひ得るであらう。おそらく白と黒とに對する感受の深さは、吾等の特色であるが、この白に多くの段階をつけ、その黒にも亦多くの段階をつけることは、更に吾等の特色である。しかもかかる複雑なる白と黒との創始を、作られた後の長い時間の中で、一層完成せしむることは、東洋の製作の根深く、力強いことを思はしむるに十分である。清初の畫人石濤は、藝術の持つべき性質の一として、「尊」をあげてゐる。尊ぶべきもの、尊ばれるべきものなくしては、藝術たり得ないのであるが、その尊ばれるべきものの性質中に、人の力の一舉には成し得ぬ永續の力を考へない譯には行かない。所謂下手物の中に感ずる美しさの中心は、この永續して來た製品の味である。この永續はそれが作られ來つた傳統の上にもあり、それが使

用せられ來つた保存の上にもある。永く使用せられ保存せられて、下手物が、下手物の美を持ち得るのであるが、このことは單に下手物のみの性質ではない。年月を閲することの味を、靜かに感受し得ることが、即ち時の味の深さを味ひ得ることが、東洋での一般製品の喜びである。陶釉の白の推移の上にも亦、これが感ぜられる。そしてまた推移を最も自然に直截に示し得るものも白である。正倉院御物中に、玻璃器がある。玻璃は滑かな自分を守ることの堅固な製品である。この玻璃が奈良以來の千餘年を経て表面の滑かさも失せ、色もくもつて來て、そこに時の長さを思はせるものがあつた。陶器では一層さうである。長い時の流れの中に置いて、この白釉を見ることは、東洋の生活での一つの樂しみである。(十一月二日)(茶わん、昭和十年十二月號)

影

響

瀧精一氏の「瀧博士藝術講演集」(一品會)に「水墨畫は支那に於ては實は唐末以後盛になつたと思はれる。著色畫が十分に發達したその上で水墨畫は發達して居る。唐宋以來水墨畫が盛になつた原因は何にかと云ふと、是は大分込入つて居る。…左のものは其原因の重なるものと思ふ」と次の四つを擧げてゐられる。

一、書畫一致主義の鼓吹がその原因の一である。そもそも支那では唐明以來書と畫とは一つになるべきものだと思ふやうな考が行はれて居る。書も畫もその起りは象形であるから、此兩者は一つになるべきものだとの考がある。六朝の時代には實際上、書と畫とが相並んで發達したからして、その時に既に畫の上に書法的趣味を加へようとする傾向が幾分見えて居ないではないが、併しそれはまださう著しくない。唐になつてからその傾向が漸著するしくなつ

たやうである。唐朝に於ては中期以來畫の運筆の上に於て書法に近い趣致を得しめようとする事が大分行はれて居る。吳道子の畫などは第一それであつたらしい。かくて又書の影響は畫の用筆の上に現はれるのみでなく、用墨の上にも現はれるやうになる。即ち彩色を省略して墨氣を主とするのを尊ぶやうにもなる譯である。さう云ふ譯であつてつまり水墨畫の起るには、書畫一致主義が一つの大きな原因をなす事は疑がない。

二、墨畫の材料となるべきものが段段と發達した事が、又一つの原因である。即ち第一が墨であつて、墨は唐末以來漸く善良のものを製産し得るやうになつた。五代の時になつては殊にその品質の善いものが出来るやうになつた。南唐の李後主が好んで用ひた李廷珪の墨の如きも最も質の善いものであつた。墨の善いのに伴つては硯も良いものが出来た。龍尾硯の如きそれである。又紙にも良質のものが出来る。澄心堂の紙の如きそれである。それ等は書を書く爲めにのみ用ひられずして、畫をかく上にも用ひられた。即ち是等材料の良くなつたと云ふ方からも、水墨畫の發達が益事實とならざるを得ないのである。

三、風景畫の要求の多くなつた事も、一の原因に數へる事が出来やうと思ふ。それは何故かと云ふに、一體水墨畫は山水畫を畫くに於て、殊に其特色を發揮する事が出来るものである。

殊に山水の煙霧の懸かつた所を寫す場合などは、著色で畫くよりも水墨で畫く方が面白い場合が多い。それでどうも昔は水墨を重もに山水畫に於て應用する事が多かつたのではなからうかと思ふ。…山水畫は唐朝に入つてから發展し始めたのである。丁度その頃水墨畫も起り始めたと思ふやうな譯で、どうも山水畫の發達は水墨畫の起る上に大なる關係がない譯にゆかないのである。

四、思想上の變革に本づく原因であるが、それに就ては佛教に於て禪宗の開けた事が、又原因をなして居る。禪宗は云ふ迄もなく濃麗の趣味を好まないで、寧ろ瀟洒な磊落なる藝術を好むものである。即ち禪宗趣味から云へば水墨畫が一番貴い事になる。唐以後五代を経て宋の世に至るに及んで、支那では禪宗が甚だ盛であつた。爲めに當時水墨畫の發展があつたとも見られる。水墨畫の發展には禪宗の興隆がその一原因をなして居る事は争はれない。道教も勿論關係があるが、主としては禪宗の流行が原因をなすと思ふ。

「先づ重なる原因は以上の四つであると云つて善からう」といはれて、そのあとに「然るに向ほ茲に考へなければならぬ事は、外でもない。かく支那に於て水墨畫が發達した時は一方に於て彩色畫と云ふものも格段な發達をなした時代である事である。是が大に注意すべき事である」とい

つてこの點を重視してゐられる。「水墨畫は實は一方の著色畫と競争するが如き形に於て開けて居るのである。そもそも著色畫は元來種種なる異つた色の配合に依ての美をなす事が出来るのである。けれども發達した彩色畫に於ては唯異つた色の配列のみに價值があるのでなくして、各その色の調子の變化する上に見るべきものがあるのである。それで支那畫に於ける著色は五代の寫生的の花鳥畫が開けてからと云ふものは、特に色の調子の變化を巧妙に現はす事が出来るやうになつた。：調子の變化と並に其間の調和を現はすと云ふ段になると、植物性の煤煙を以て作つた支那の墨と云ふものがそれに適つた誠に微妙なる作用をなし得るものである。：つまり五代以來着色畫の方で調子の變化を貴ぶやうになつた事が、又水墨畫を發達せしめた一つの導火線ともなつた。換言すれば着色畫の發達が却つて水墨畫を産み出したと見ても善いかと思ふのである。」

二

ここで瀧氏の水墨畫成立の原因は明かであるが、これを一貫してゐる觀察は、水墨畫自身の意向を必然的理由としてみるのではなくて、自己以外の他の原因から影響されて派生的に成立したものとみられる點である。原因の第一たる書畫一致主義そのものが、既に畫法の上に書法の影響

のあらはれたものと見られるのである。書の方に畫の影響はあらはれない。もともと書畫一致とは書と畫とは同一起源だといふ起源説の一種であるから、両者が公平に相互に影響し合ふといふのではない。書には墨畫の方の形や色は影響がない。畫が書の用筆用墨の影響をうけるのである。故にこの書畫一致説を原因とするのは、水墨畫の成立が、書の影響下に成立したといふ影響説の承認となる。

第二の墨、硯、紙の如き材料的發達から受けた影響だとみるのも、明かに影響説である。水墨的要求によつて、墨、硯、紙が發達し、その發達が水墨畫に貢獻したと見るのではなくて、水墨材料の發達を、水墨要求から無關係にして獨立させれば、何等關係の無かつた材料的發達から受けた影響によつて、水墨畫が發達したことになり、これ亦影響説である。

第三の山水畫の盛になつた事も亦その山水畫の盛行が水墨畫の成立を刺戟し、水墨畫は之から受身の態度で影響されてゐることを言ふもので、明かに影響説である。

第四も亦禪宗の影響とみる影響説である。畫にも佛教にも同様の時代的要求が働いて、その同一原因から畫の方面には水墨畫、佛教の方面には禪宗を成立せしめたとみるのではなくて、原因が禪宗で、結果が水墨畫だとみるのは、これまた影響説である。

故に瀧氏の水墨畫成立の四原因は何れも、水墨畫を繪畫自身の自律的展開だと見るのでなくて、他を原因として成立したものとみるのである。然るに第五として附加した水墨畫は彩色畫と並んで發達し、彩色畫の重んずる調子を一層展開せしめる點でそれぞれ特色を持つとみるのは、影響説ではない。にも係らず「五代以來着色畫の方で調子の變化を貴ぶやうになつた事が、又水墨畫を發達せしめた一つの導火線ともなつた。換言すれば着色畫の發達が却つて水墨畫を産み出したと見ても善いかと思ふのである」とせらるるに到つて、これまた着色畫の影響下に水墨畫は成立した事となり、影響説となり終るのである。影響でなく説くを可とするかに見ゆるものをも、遂に影響となし終る處をみても、如何に影響的にものを見ようとする心持が深いかを語るのである。これは水墨畫成立の説明法の一例であるが、かかる影響説の説明法は、美術の各分野にわたつて廣く採用されてゐる。

美術を自分の原因から發生すると考へず、他の影響によつて發生するものとみれば、影響影響とだんだんにたどつて行かねばならず、さうたどつて行けば、それぞれの變化はある一源の發生地點に達する。他には之が傳播し、他は之を模倣したに過ぎない。在るものは發生源と、その傳播模倣、即ち影響との兩者である。

三

美術史を一元的にのみ考へる態度に就いては賛成し難い。美術史研究家中のある人達は、美術の様式は、一地方に特有なもので、それと同性質のものは、他の地方では絶対に出來ないやうに思ひこむ。随つて他の地方にある同様な様式は、必ず模倣によつて傳播したものであると考へる。美術の原形は、一つの地點でのみ創始され、他の地點にはかかる創始の才能が全くないときめてゐる。意識的であるか、無意識的であるかは不明であるが、結果から見るとさういふ事になる場合が多い。

例へば支那の佛教美術は、全く印度の影響下にあると考へる如きものである。しかしこれに就いては一應の考慮がある。もともと佛教が印度に起つたことは、少しも疑はない。けれども佛教は支那と日本とを通つて、今日の形を成し遂げたものである。例へば「大藏經」にしても、印度から今の「大藏經」の形で移入したのではない。宋雲や玄奘や王玄策なども、せいぜい五六百部の佛典を將來したに過ぎない。この斷片的に移入されたものに、支那風の解釋と改造とを入れて、

はじめて「大藏經」が出来たのである。「大藏經」は六朝の梁の時代に三千十六部、四千七百二十卷位であつたが、その中重複をそのまま數へても猶五六百部しか移入されて居ないのであるから、今日の「大藏經」は支那で作られたといつてもよい程である。支那上代の佛教の解釋は老莊學的であると言はれてゐるが、それは組織が老莊學的である。この支那在來の學の立場から佛教が組織立てられたのである。即ち佛教は支那的に組織せられてゐるのである。この關係はそのまま佛教美術の上にも言ひ得る。佛教美術はもとより支那に起つたものではない。印度から支那に移されたものであるが、この移入に當つて、支那は支那の自己の態度に於いて之をなして居る。印度の美術はもともと、陰影の關係を中心にした立體系の藝術である。物を陰影の關係で見、立體の立場から見ると藝術である。それを支那は線による藝術に變へてゐる。線による彫刻、線による繪畫に變へてゐる。題材としての佛像の形は印度から學んでゐるが、制作の態度様式は、在來の支那自身のものをもつてしてゐる。随つて支那佛教美術は、支那の藝術態度、藝術様式の中にある。而して藝術の主要部は題材にあるのではなくて、様式にあるから、支那佛教美術は、支那本來のものとして考へるべきである。ただ今迄なかつた佛教美術が題材的に増加したのである。題材の増加は、藝術に於ては必ずしも根本的問題ではない。極言すれば今迄林檎をかかなかつた

の慣れるのに百年近くの年月がかかつてゐる。右から左と、すぐに影響が及び得るものではない。

ただ文様の如き部分的性質のものは、取り入れられ方が容易である。けれどもこれは藝術の本部には影響しない。之を他の例で言ふと、外國語の國語に入る入り方である。外國語は名詞には可成り早速に取り入れられる。大體名詞は、一つの事物に對して、一つ宛あるのが常である。名のない草があつたり葎があつたりするかもしれないが、これは例外としてよい。外國から新しい物がはいると、それに名がついてくる。かういふ名はいくらはいつても、別に日本語の性質を變へない。それは表面的なことである。しかしそれが行爲と直接に結合する實踐的な言葉、即ち動詞となると、その關係は自ら異なる。副詞になるにも「な」或は「に」がつかなくてはならぬ。まして動詞になるには「す」の佐行變格活用の動詞がつかなくてはならぬ。「通過する」、「パスする」の如くである。之が外國語の日本語化である。故に文様の移入は、丁度名詞の移入と同様である。随つて藝術に與へる影響は極めて皮相的である。アカンサス文様の移入、葡萄唐草の移入等、それは藝術の深部に對して深く及ぶ影響ではあり得ない。

五

水墨畫の日本影響は、それよりも一層手間どつてゐる。支那でも水墨畫が形成されかかつたのは、日本の奈良期である。正倉院御物目録中に、「素畫夜遊屏風」の名があり、白畫の菩薩像が残つてゐる。白畫は墨線のみで畫である。素畫は彩色のない畫ではあるが、白畫に水墨の加つた畫、即ち水墨畫とはまだ言へないであらう。當時は日本の畫壇の傾向から見ても、大勢は彩色畫に向つてゐた。故にまだ支那の水墨畫的傾向を取り入れる氣運には向つて居なかつた様子である。支那に水墨思想のおこつたのを大體玄宗の頃とみれば、七一三年頃である。日本に墨が重要な性質としてあらはれたのは、鎌倉期の終からである。「後三年軍記」などになると、この繪の中に、髪の毛や烏帽子などの墨が出て來て、諸色を統一してゐる。この繪卷は大體四條畷合戦の前年で、一三四年である。丁度この時機に、可翁の如き水墨畫家が出て、宋元風の水墨畫を非常な確信と、沈著とで描いてゐる。これ以前にも支那の水墨畫は度々渡來し、繪卷の一部に水墨畫の障屏などが立ててある。水墨畫に接してゐても、まだ自分では水墨畫を描かうといふ内的の要求は出てゐなかつたのである。その要求の出て來たのは、この時期からで、支那の玄宗の頃から、大體六百

五六十年を経てゐる。水墨畫の影響も實に容易でなかつた事が知られる。

六

南畫に於いても同様である。支那に南畫思想の起つたのは唐朝に遡り、王維をその始源とみるのが一般ではあるが、それは甚だ古きに過ぎる。南畫の起源を米芾の頃にするのが無理がない。米芾父子によつて南畫の水蒸氣描法が成立するからである。而して米芾は徽宗の大觀元年に年五十七で歿してゐるから、この中年をとれば一〇七七にあたり、前九年の役と後三年の役との中間である。南畫が支那における最盛期は元の末期で、黃子久、吳仲圭、王蒙、倪雲林等の所調元の四大家の出た時期であつて、日本では足利の初期である。水墨畫が日本の新畫風となつて來た頃である。

雪舟が支那に渡つたのは、應仁元年（一四六七）であつて、當時支那には沈石田が居て四十二歳である。南畫が出てから四百年を経てゐる。雪舟は南支那の四明山天童寺に勉強し、それから瀟湘洞庭の方にも遊び、江南の南畫の中心地に居て、南畫家並びに作品にも觸れたに相違ないが、少しも南畫に就いては注意して居ない。畫の師を求めて北行し、明の首都に於いて僅かに張有聲

及び李在を得てゐる。しかもこの二人は故國の如拙、周文に及ばず、大明國中師とすべきものなく、山川草木を我が師なりと痛感して歸國してゐる。李在は支那の畫史に見えるが、張有聲は遂に見えない。雪舟が支那で畫を以つて優遇されたことに、多少の掛値はあるとしても、彼の地の北畫凋落期に於いて、北畫の畫風をあれ程迄有してゐれば、注目されるのは當然である。とにかく畫の師を求めてゐる程、畫に關心を有する雪舟に、南畫が片影をも映じないのは、注意すべきである。即ち意が其處に無かつたのである。雪舟の系統は周文、如拙であり、支那では梁楷、馬遠、夏珪、牧溪等である。「筆がるに馬遠夏珪などの筆のあとをもととして御まなび候が第一の稽古にて候」と弟子に學畫の心得を書き與へてゐる。雪舟の意とする所はこれで明かである。

南畫思想のなかつたのは、當時雪舟一人ではない。一般畫壇がまたさうであつた。相阿彌の如きは古南畫と稱せらるる程に、南畫的風景を描いてゐるが、南畫に對しては、意識的に理解しては居ない。彼の足利義政所藏畫の畫人目錄たる「君臺觀左右帳記」を見ても、その百八十家中南畫家としては、米芾父子、蘇東坡、高然暉、趙子昂の諸家を數へるのみである。勿論元の四大家などは、一人もあらはれて居ない。北畫中心であつて、上位にある畫家は何れも北畫家である。

米芾は中位であり、趙子昂は下位である。當時、畫に對する意識はまだ狹少であつた。

七

南畫が日本の畫壇に出てきたのは、桃山を経て徳川期に入つてからである。徳川期漢文學の盛行と共に、漢文學者の手を通じて版本によつて入つて來るのであつて、それ以前の文化が、佛教僧侶の手を通じて入つて來ると多少の相違がある。その第一者は祇園南海だとせられて居る。祇園南海は寶曆元年（一七五二）七十五歳にして歿してゐる。吉宗の歿したのと同年代である。南海の中年を以つて數へれば大體一七一六年である。米芾の中年から南海の中年迄、大約六百四十年である。支那に南畫がはじまつて、日本に移入せられるに要した年數は六百四十年である。水蒸氣描法、雲煙描法が日本に入つたのは、雪舟の時代で、これを雪舟渡唐の年にとれば、三百九十年である。雲煙描法の入つてから南畫が入る迄に、約二百五十年を要してゐる。この年數は實に容易ならぬ年數である。

影響といふ事の輕輕しく言へぬ事情はこれで明かである。影響には、第一にその影響をうけ得

る素質を考へなくてはならぬ。他國に發生したことが直に影響すると考へるのは、この意味で内的條件を缺くものである。そしてこの内的條件は模倣によつて生起するよりも、自發的に生起することが本來である。即ち自律的に生起するのが本來である。果して然らば美術史は、比較と連想によつて輕輕しくなざるべきでなくて、その地自身の内的自律的な性情によつてなされなくてはならぬ。かくて美術史は連想の學にあらずして、性情の學である。模倣の學にあらずして、發生の學である。美術史の上でこの點が、も少し慎重に考へられてもよくはないかといふ氣がしてゐるのである。(美術手帖、昭和十年一月號、四月號)

東洋の美について

今までの例によりますと自分の生立を紹介するやうですから、私もその例に倣ひ簡単に申し上げます。私は生れは信濃でありまして、長野縣師範學校の生徒である當時、佐佐木秀一先生から修身や英語を教はつたのであります。その後東洋の美の問題について研究を續けて居りますが、この問題は實は非常に困難な問題であつて、今日でもまだ十分に明らかな點が多い。随つて今日は分かつてゐるだけのことを申上げて見たいと思つて居ります。

先刻來、郷土のことがここで問題になり、或る方の御意見によると自分が教へた生徒の中、その土地に止まるものは僅で、大部分は他所へ出て行くから、郷土教育はどういふものであらうか、といふやうな極めて適切な疑問をも拜聽して居ります。併しこれについて私は全く専門外の事であり、さういふことについての考へは持合せないけれども、その疑問はかういふ點で明らかにすること

が出来るかと思ひます。自分の教へた子供は大人になるのであるから、子供は子供として教育する必要はないではないか、といふ疑問とお比べになれば、その問題が多少分かると思ひます。その次に郷土の意味であるが、今伺つてゐると郷土は低く狭い意味のやうに見られて居りますが、私の信ずるところによりますと、最も低位な概念は郷土でありますが、それから世界的、宇宙的となり、段段高次になるに随つて東洋的、日本的になり、最後に郷土的になつて来る。即ち郷土は高次の概念であるといふことを信じて居ります。この點をここで私が説明することはその目的ではありませんから、これだけの結論を申上げて、自分の問題に入らうと思ひます。今そのことを申上げたのは、東洋といふことは世界の立場から見ると郷土の意味をもつてゐるから、その序論として申上げておくわけでありませぬ。

東洋をどれだけの範囲に取るかといふことはまだ吟味を要するが、私は印度は入れて居らない。印度の佛教美術を見ても線を中心とせず、面乃至塊を中心としてゐる點で、極めて西洋的なものであるから、私の東洋美術史講義の中からは印度を取りのけて居ります。すると後に残るものは支那、朝鮮、日本でありますが、支那は今日においては東洋的ではありません。地理的にいへば東洋であるけれども、作つてゐる文化はむしろ西洋的であります。又生活様式も西洋的であります。

上代においては東洋的であつたが、今日の支那は吾々の東洋といふ概念の中には入らないのであります。随つてこれも取り除けます。そこで朝鮮はどうかといふと、残念ながら朝鮮は申上げる程の文化體系をもつて居りませんから、やはり文化に關する限、東洋的と考へる程の必要はないのであります。さうなると結局東洋的といふことは、日本的といふことと同じになります。それで私がここで東洋と申上げる意味は、支那の上代を含み、日本においては今日までを含む範圍であります。今日支那で東洋といふのは日本のことです。支那人が東洋といふのは日本を意味して居ります。でその概念は吾々が東洋といふ意味にほぼ相似たものではないかと思つて居ります。

二

そこで次に申上げておきたいことは、東洋文化と西洋文化とは融合することが出来るかどうか、といふ問題であります。私が師範學校を出たのは明治四十三年でありまして、尋常六年生をもちました。その國語讀本の中に、「東京古今の粹を抜き」といふことが出て來ました。その時に甚だ當惑したのであります。果して東西古今の粹を抜くといふことが出来るかどうか、これが今日の私の研究の基礎となつた一つの疑問であります。今日において私の信ずるところは東西古今の粹を

抜くといふことは不可能であらうといふことです。一例をもつて申し上げますと、今日この會場に
ゐらつしやる方は大抵洋服でありますが、今私の着てゐるやうなかういふ日本の服とその洋服と、
一體この二つの粹を抜いてどういふものが出来るか、具體的問題で考へることが必要でありま
す。私が穿いて來た下駄と、あなた方が穿いてゐられる靴、その粹を抜いて何が出来るかといふ
ことを考へれば、自ら問題は明らかであります。靴の下に朴の齒をつけることも困難であるし、
洋服に紋をつけることも困難である。又ズボンの上に袴のやうな襷をつけることも成りたちさう
もないと思ひます。それで東西文明の粹を抜き、長を取り短を補ふことは不可能であると信じて
ゐるのであります。かういふことを申し上げるのは甚だ固陋なることのやうであります。今日新
しい文化、例へば飛行機、汽車、毒瓦斯などの取扱法といふやうなものは、また新らしいもので、
それぞれの傳統も確立せず、隨つて東西の粹を抜くことは出来るのであります。自然科学は前人
の爲し終へた處から後人がなすことが出来る。つまり前の人がここまで實現したことを、その次
の人はそのすぐ後から爲し始めることが出来るのです。けれども、精神科學では前人のなし初め
たところから、後人も亦爲し始めなければならぬ。自然科学は今日の學問で、昨日の學問では
ない。最も新しいといふことが、最も優れたといふことと同じ意味です。最新は最良といふ意味

にもなつてゐる。それ故自然科学には「古」がなくて、「今」のみがあります。けれども美術の間
題になると最新作は最も優れた作品だといふことにはなつて居ません。今日畫いたものは昨日ま
での凡ゆるものより優れてゐる、といふことは仲仲言へないのであります。そこで私は美術史に
おいて美術は變遷するものであつて、進歩するものではないと思つてゐます。今日までの多くの
教科書には、美術は進歩するものだといふやうに皆さう書いて居ります。私は進歩するのではな
いと思つて居ります。しかし又骨董好の人が考へるやうに、古いものは皆いいけれども、新しい
ものは皆悪いといふ考にも、私は賛成することが出来ないであります。即ち美術は變遷するも
のであつて、退歩するものでもないといふことが、美術史における根本の考であります。それぞ
れ古い傳統をもつてゐるところのものは、これが長を取り短を捨てるといふことは仲仲出来るも
のではない。自然科学と精神科學の分類が成り立つとして、假にその二つが成り立つて來た時、
兩者は別別と考へて扱ふことが出来る。で長い傳統をもつてゐるもの、殊に日本の美術のやうな
長い傳統をもつてゐるものは一層さうであります。世界の美術、西洋の美術といつても、私はま
だ西洋へ行つたことはありません。昨年京都へ行き、又横濱へも一度行つた位で、餘り旅行を致
して居りません。その點に於いては甚だ經驗が薄いのであります。一昨年初めて、外國へ行く友

人を見送りに横濱へ行つて汽船を見たといふやうなことで、多くの人から笑はれましたが、私の見聞は甚だ狭いのであります。その狭い見聞から見ましても、飛行機のやうなのであれば、互にその長を取り短を捨てることは出来ませんが、それでさへ郷土的特色はある。飛行機の翼を機體に結合するその仕方は力學的に同じ價值ある方法が數種あるけれども、その様式の採用の仕方は甚だ任意で、ドイツはドイツ、フランスはフランス、日本は日本とそれぞれの仕方をしてゐるさうであります。そこでフランスの飛行機、ドイツの飛行機といふ風に、これは力學的の條件は同じでも、作られた形式は違ふ。そこに選擇されるものが、既に郷土の意味をもつてゐるといふことであります。自然科学においては最も少ないけれども、それでさへそれがあるのであります。着物の色合、食べ物の味などの選擇におきましても、東京と京都、大阪とは違ふやうであります。言葉のアクセントにおきましても反對であります。さういふわけで、日本内地でも既に相違があり、その相違が續いてゐるのをみても、西洋と東洋の文化を融合させるといふことの困難は想像し得るのであります。で吾吾が取る文化形態としては、東洋は東洋の持分を、西洋は西洋の持分をお互に進めればよいといふことになるのであります。世界の文化を一つの様式にしてしまはなくてはならぬ理由は少しもありません。

私は日本の美術が世界最良だとは思ひません。又西洋の美術が最良だとも思ひません。西洋には西洋のいいところがあり、日本には日本のいいところがあると思ひます。ただ吾吾は日本人であるから、何處のものよりも日本が好きである。これは致し方ありません。吾吾としては日本のものを進めることが世界に貢獻する意味であり、同時に吾吾自身の面目であるとも考へます。

三

世界の各國の美術館ではエヂプト、ペルシヤ、ギリシヤ、ロオマ、印度、支那、日本これ位の國國の美術品を並べなければ、美術館としての重味がないといはれて居ります。それ等の國の中で、今日もなほ藝術の産出に盡してゐる國はどこどこであるかといふと、それは唯日本だけであります。支那の美術は見る影もないものであります。私のところにも支那の學生：支那の高等學校專門學校の教授が研究生として來て、美術史や美學を研究したり、畫を習つたりしてゐるが、必ずしも日本の學生よりすぐれてゐる譯ではありません。その人達が國へ歸つて畫を教へたり、美術史を教へたりするのであるから、無論支那は大して高い程度だと見るべきでないと思ひます。今日で日本だけが新しい優れたものを持ち、又古い傳統をもつてゐるのであります。今日におい

て世界に優れてゐる美術國は日本とフランスでありますけれども、フランスはルネッサンス以後三四百年の傳統であつて、日本からいへば近世の國であります。そこで考ふべきことは吾吾のもつてゐるところのものは一つは西洋美術であります。これはフランスに劣るかも知れません。併しながら一方において日本自身の美術をもつてゐる。この日本美術の點においては、日本は絶對にフランスに對して優位を占めてゐると思つて居ります。

そこで吾吾は第一に自分の立場を理解してかかることが必要であります。郷土が今多くの人達の間の問題になつてゐましたが、それだけ郷土を考へる時期になつて來たのであります。明治の初め頃、吾吾の先祖が考へたのは世界といふ立場であつた。その中に段段自分といふものが考への中に入つて來る。更に進んで郷土が入つて來たのでありますから、郷土を考へるやうになつたことは、狭い範圍を考へることではなくて、一層高い自覺の段階に登つたこと、一層高い立場を考へることになつたと考へになるべきであります。私のやうに普通教育に經驗もなく、定見もないものが申上げるのは、甚だ片腹痛いことだらうと思ひますけれども、私共の立場からはさう考へてゐるのであります。

四

今度は東洋の美といふものがどういふ性質をもつてゐるか、といふことも考へなければならぬのであります。先刻から伺つて居りますと、或る方は農村が自然に恵まれてゐるといふお話があつたかと思ふと、その中に農村は慘めな状態である、子供に見せる何物もない慘めな状態である、といふやうにその間に何の聯絡もないお話に移るから、論理的段階が吾吾にははつきり來ないのであります。これは恐らく論證を俟たずして明瞭なことでありませうが、これが吾吾に分らない點でございます。随つてさういふ事實問題は今日私のお話する問題にはなりません。

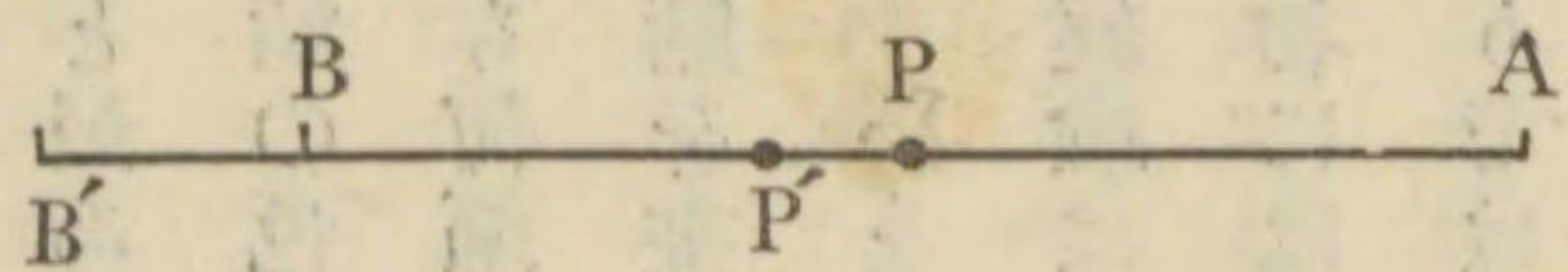
そこで私は直接に東洋の表現の問題に入つて行かうかと思ふのであります。東洋の表現は一種特別な形をもつてゐるから、その點少しお話をしてみなければ分らないと思ひます。どういふ形で申上げていかといふことについて、一寸考へてゐるのであります。一複製を示す「ここにあるのは竹内栖鳳氏の「柿」であります。これを何のためにもつて來たかといふことは後でお話申上げます。この柿はこちらから見えてゐるのであります。又そちらから見えてゐるのであり

ます。かうなると中學校でも圖畫の遠近法の先生からは點を引かれる畫であります。西洋の遠近法からいふならば、不動の姿勢を取つて、視點を動かさないことが原則になつてゐます。然るに竹内栖鳳さんはこちらから視線をもつて行き、又そこから視線を動かして畫いてゐる。かういふ中學の圖畫では落第してゐるやうな變な畫を畫いてゐるのであります。これが一つの例で、西洋の遠近法と日本の遠近法とは全然別なものであります。今日の皆さんの問題の中にも遠近法のお話があつたやうでありますけれども、私は伺つてゐないから分かりませんが、恐らくそれは西洋風の遠近法であらうかと存じます。そこであなた方が今この畫を御覽になると、この畫は成り立たないことになる。もう一枚ここに畫がありますが、これもやはり同様であります。平福百穂先生がお畫きになつたものでありますが、これも成り立たないといふことは後で申し上げます。一寸雜談に入るやうであります、恰度この畫と西洋風の畫とを一緒にして考へることは、洋服の裁ち方をその儘持つて來て、和服を裁つといふやうな結果になるから、それは十分御注意にならなければならぬと思つて居ります。現在の日本の文化にはさういふ變な矛盾が随分あります。だからその點は郷土といふことを考へになる立場の方は、今までの一切のものを一旦棄ててからでなければ、郷土の問題ははつきりしないであらうと思ふのであります。

そこで前に戻りまして、柿ならば柿を畫かうと思ふ、その柿を目の前において見て居ります。竹内栖鳳氏はさういふことにおいては非常に苦心される方でありまして、或る時鯖を畫かれたことがありますが、鯖は畫いてゐる中に色が變るさうであります。私は山國のものでありますから鯖の色ことはよく解りませんが、生の鯖は畫いてゐる中にも變るさうであります。それで何遍も何遍も取代へて畫いたといふことを聞いてゐる。實に眞青な生きてぬれてゐるやうな青い色の鯖を畫いてありました。

いま柿を畫かうといふ心持が現はれたと致します。この心持はこちらに進んで行きます。この經驗はどなたにもあると思ひますが、その描かうと思ふ心持は順に熟して行くのであります。最初には形をもつてゐないのであります。それが段段熟して行くと形をもつて來る。これは畫ばかりではない。思想でも最初には中中形を取るものではありません。或る一つのひよつとした刺戟が頭に現はれて、それが一つの形を取るまでには寢ても醒めても考へてゐる。寢る時にはかういふことがと考へる。眼を開いた時にかういふ問題がと考へる。それを二日も三日も考へて、それでも形になりません。それがひよつとした時間に形を取るのであります。さういふ形の繼續が續

るのであります。さうすると自然或る一つのものをA點とする。それがP點に達すると、形を取つて表現に向かつて行くのであります。その移り行きを創作心理として考へることが出来ます。さうして最後にB點になつて初めて出来上がるのであります。でありますから私達が畫を畫く、或は話をする、原稿を書くといふ場合には、初めに纏りかけた思想が段段書いてゐる中に形を取つて行く、話をしてゐる中に形を取つて行くといふ経過であります。又話をしに行く中に思想が発展する、書いてゐる中にそれについての思想が複雑になる、といふやうに段段形が出来て行きます。それで畫くことなくして畫は進まない。考へることなくして思想は進まない。唱はない音楽家、畫かない藝術家はあるべき性質のものではありません。若し頭のない學者が世の中にありとするならば、さういふものが成り立つかも知れませんが、併しそれが出来るまでは、畫を畫かない畫家は存在しません。



そこでこの法則は何も日本だけの問題ではないのであつて、西洋にもある問題であります。但しここにおいて、東洋と西洋とは違ふ形をもつてゐる。即ち西洋においてはAPの距離並びにPBの距離は同一であります。APの働きが複雑になればなる程それに比例して、PBも同時に複

雑になつて来る。P點が若しBの方に延びてP'になれば、Bは動いて、P'B'はA'P'と同間隔になる。AP=PB或はAP'=P'B'.何時でもこの形を守つて行かうといふのが西洋のやり方であります。表現に對する工夫と、表現される働きといふものが釣合ふやうに出来てゐる。随つて油繪具はその要求に合ふやうに出来てゐます。煉瓦でも積むやうに下から積み上げて行つて、要求するところの結果に至つた時止めればいいのであります。随つてそこには表現しようと思ふものの深さに對して、表現されるところの材料の深さが工夫されて来て居ります。ところが東洋はどうなつて行くかといふと、Bは絶えず固定してゐるから、P點をP'まで押し進めれば、それだけBとの距離が、短くなるのであります。即ち工夫することが多ければ多い程、表現の形は單純になつて行く。で文化の形が移り、一つの工夫が潤熟するに従つて、表現形態が小さくなつてゆきます。日本文學でも「萬葉集」をみると、最初は長歌が多くて短歌は少かつたが、段段短歌が多くなり、それが中期以後になると、短い形を取つて俳句になる、といふやうに表現形式が小さくなつて来るのであります。このことは外の例で申上げて見ると、日本に一番先に現はれたものは、やはり油畫風の手法であります。密陀僧がそれです。法隆寺の玉蟲厨子はこの密陀僧だといふが、然しこれは漆畫だといふ説もあり、今日議論としてまだ決定してゐるものでないから、ここで申上げ

ることは出来ません。しかしこの密陀僧の繪具といふものがありました、これが古く使はれ、正倉院にも遺品があります。密陀僧といふのは乾燥剤で、油を乾かす性質をもつてゐる。それで油の中にこれを入れて掻きまぜて、白粉或は胡粉を入れて練り合す。それに赤い色を混ぜたり、青い色を混ぜたりするのでありますから、油畫の描法と同一であります。日本が最初に取つた表現形式は、この油畫風の手法であります。この時分西洋においては、油繪具はなかつたのであります。西洋に油繪具が出来たのは千四百十年頃でヴァン・アイクから初まるとされてゐるやうです。然しながら日本においては、既に千二三百年も前から行はれてゐたのであります。その次にどうなつて来たかといふと、この密陀繪具は不透明色でありますから、その性質だけを殘して、油性を除去しようとする。密陀繪具から離脱しようとするれば、胡粉入の繪具、即ち具ぐを使ふやうになります。胡粉の不透明なものに透明性の繪具を入れて練つて、それによつて畫いたものであります。随つて日本の繪卷物の形式は何れもこの具の繪具である。それでこの繪卷物などがはげて來ると、疊の下から人の頭が出て來たりします。その疊より先に墨で人間が書いてあつたのです。かういふやうにどんどん塗り潰して行つて、要求する形になるまで畫く。その中に段段繪具が薄くなつて、終ひには「うすがけ」と呼ばれるやうに線の上まで塗つても、下が見えるやうな薄い

ものが現はれた。これが鎌倉時代の畫の畫方であります。うすがけの中でこんどは墨の調子が強くなつたりして、段段墨が中心になります。で日本において墨畫が現はれたのは大體建武中興の頃からあります。その思想的根據は今日十分に辿ることは出来ませんが、「徒然草」の中からさういふものを知ることが出来るのです。あの思想から墨畫が現はれて來るといふことが言へるのであります。

五

前に申し上げたやうに、日本の方では表現形式がAP=PBといふ心持でありながら、PBの形が著しく小さくなつて來てゐます。いひ換へれば日本は沈黙の形式であります。言葉でも日本の言葉は沈黙の形であります。西洋のやうに喋るものではありません。随つて芝居でも、翻譯劇で非常に困難するところのものは、臺詞廻しださうであります。日本の芝居は喋らないことをよしとしてゐる。重要なことは喋らないことになつてゐる。日本の言葉にはよくさういふ例があります。例へば私達が子供の時に習つた島木赤彦先生、先生は私の小學校の時の恩師であります。その島木先生によく叱られた。師範學校を卒業して國で先生をやつてゐた時です。先づ先生から

何日に来るやうにと云つて來ますから先生のところへ行きます。その頃先生は郡視學をしてゐられた。身に覺えがあるから、叱られるといふことが解つて居る。然し先生は何にもいはれない。久し振りに來たのだから御馳走をしようといはれ、先生から御馳走になり、文學の話をして、さうしてその晩休んで翌日になる。翌朝になつても別に何ともいはれない。それでもう出かけなければ時間が来るから、「先生何ですか」と尋ねると、「まあ何といふこともないが、兎に角少し氣をつけた方がいい」といはれる。もうそれだけ言はれば自分の方には用意が出来てゐるから、それで話は徹底してゐるわけでありませう。さうなると色色な説明が出て來る必要もなければ、教訓の言葉が出て來る必要もありません。それが東洋的な言葉であります。でありますから東洋の表現形式は段段小さくなる方向を取つてゐる。で表現形式としては二つの方法があるといふことになります。この沈黙の形式と雄辯の形式です。沈黙の方向へむかう表現の形式は、文學の表現にもある。例へば今私は言葉の問題を扱つて居りますが、現代の作家の小説を讀んで居りまして、今日も讀んで來ましたが、實に長たらしくしかも諄くなる。吾吾の日本語はあの表現には不適當である。ああいふ文學を書くには、西洋のやうに關係代名詞の發達があつて、幾つもの言葉が組織的に結合して行くことの出來るやうな、雄辯なる文法組織ならば適合する。けれども吾吾のや

うな沈黙の形式では當て嵌らない。だからああいふ小説を讀むと、何だかむづむづしたやうな、背中を蟲が這つてゐるやうな變な氣がする。言葉ばかりではありません。美術の方でも同様であります。

でそれではこれから先の問題として、かういふ問題を突きつめて行けばどういふことになるか、といふことについては、ここで申上げる時間ありませんし、又必要ありません。そこでさういふ特色はどういふ方向を取つてゐるかといふと、先づ第一に東洋において線が發達して來てゐる。今パンフレットを拜見しますと、線の問題に對しても注意されて居られる方がおいでになるやうであります。線の問題は實に困難な問題でありまして、西洋の或る美學者は線の問題は到底研究することが出來ないものである、といふことで抛棄したのでありますけれども、私はそんなことはないと思つて線の研究を始めまして、その結果「繪畫に於ける線の研究」といふ著述をまとめました。線の問題を研究して見ますと様様な種類がある。私の調べただけでも二千種位あるのであります。そこでそれを分類しようと思つて今までの方法を取つてやつてみると、到底満足な分類法がないのであります。そこで自分の分類法を工夫しようとしたが出來ませんでした。

物を見るのに平面の形で見るか、それとも立體の形で見るかといふことが、ものの見方の基本であります。彫刻は立體的な形であるし、繪畫は平面的な形でありますけれども、平面の形で見る繪畫の中から更に二つの立場が考へられる。平面を平面として見る見方、平面を線として見る見方、この二つがあると思ひます。一體幾何學の順序からいひますと、點があつて線があり、線の運動があつて面となり、面の運動があつて立體になるといふのでありますけれども、私はその考へ方には賛成することが出来ません。―その理由は申上げませんが、―そこで點から何が出来るかといふと、立體が出来る。立體から何が出来るかといふと、立體の表現、象徴として面が出来る。面の表現として何が出来るかといふと線である。線の表現として何が出来るかといふと點である。點から出たものがそこで元へ戻るわけであります。その點と點との間に立體と面と線とがある。而して最初の點と後の點は區別が出来ます。その一例を舉げると狩野元信の畫です。その眞偽を鑑別する祕傳としては、點を見ることになつてゐるのであります。元信の點は墨が下に溜つてゐます。吾吾が點を打つと上に溜る。元信の點を擴大して研究するとわかるのであります。どうしてさういふことになるかといふと、吾吾が點を打つ時に、一定の大きさになると筆をあげる。その時筆の最後に離れたところに墨が溜まる。ところが狩野元信は打つてからぐつと引いてゐる。

胡麻粒のやうな點をうつにも、線を引くつもりで打つてゐるのであります。でありますから元信の打つた點かどうかといふことはそこで分かるのであります。それで墨が下に溜まる、といつて何も立てかけて畫いたわけではありません。平らにしておいて畫いてもその方法だと、下に墨が溜まるといふことになる。これは元信ばかりではありません。池大雅等でもさういふところがあります。で既にそこにも點が線の象徴であるといふことが含まれてゐる。西洋の畫はものを見るのにも面の形で見てゐるのであります。で輪郭線といふものはこれは幾何學的の線でありまして、吾吾がいふところの點、線ではないのであります。で線はどういふものであるかといふと、色色なものも捨てることによつて成り立つ。墨がさうであります。つまり青や黄を寫眞に撮つて見ると、寫眞の上に濃淡が出来る。その濃淡によつてかくと色が使つてないけれども、本當の色の氣持が出ると思ひます。しかし墨はそんな風に色に未練を持つ立場からは出て來ません。色を捨てる立場から出たものである。墨は色に執着する立場からは全然出て來ない。それと同じやうに、線も面を捨てる立場から出てゐる。線が進むに隨つて、自然に線獨自の世界があらはれてくるのであります。

六

これは後の方に居られる方にはお見えにならないかも知れませんが、ここに「柿」の畫があります。これは帯の下から初めて、手首を動かして畫いてゐる。四條、圓山系統の人は手首を動かすのであります。狩野派は動かしません。筆の使ひ方からこの兩者は違ふのであります。狩野派は探幽以後であります。筆は真中が狸の毛で周りに羊の毛を使つて居ります。それで狩野探幽の贖物を作つても、それが探幽の線か、或は今の人の線かといふことはその畫いてあるものを見れば分かるのであります。然しながらさういふ筆を使つて模寫するとしたらどうするか、即ちその方法をもつてすればどうなるか、これは君子もその道をもつてすれば欺かれるといふことになり、欺した人の方が悪いのですから、吾吾の責任ではないことになります。兎に角さういふやうに、狩野派は真直にして手首を動かさずに畫きますが、四條系統の人は手首で畫いて居ります。随つてここへ來て線が太くなつてゐる。けれどもそれは必ずしもさうしなければ、線が成りたたないといふものではないのであります。線は第一に陰影を捨てて來るのであります。即ち東洋では陰日向は見て居りません。何故かといふことは後で申し上げるが兎に角陰影を捨てます。然ら

ば東洋のものは粗末であるかといふと、觀察の細かいことにおいては實に細かいのであります。例へば雉子などを畫く場合には、一一羽毛まで數へて畫いて居ります。そこへ行きますと油畫はぞんざいであります。西洋人のやうに肉食を多くする人は視力が弱いといふことですが、菜食をするものは視力が非常に細かいのであります。日露戦争の時にロシアが日本を恐れたのは、日本の兵隊の視力にあつたのであります。ロシアの方には鳥目が多いから夜襲には困つたのださうであります。西洋畫を見るとどうも目の性の悪いといふ氣がする。さういふことをいふと、中には不平な人もあるかも知れませんが、兎に角目の性が悪いといふ感じを與へます。日本畫の方が目の性が非常に鋭いのであります。その目の性の鋭い人が、色色のものを捨てて來て居ります。そこで陰影を捨てることが出来るが、西洋では陰影を捨てることが出来ません。大體目を細くして物を見て御覽なさい。そこに表はれて來るものは陰影である。それだから石膏を畫く時には目を細くして畫いてゐる。

そこで陰影を捨てるといふ問題が出て來たのであります。何故かといふことについては色色と問題になるのであります。一體あなた方の話は八分、私の時間は一時間といふ制限がありますか

ら、電報を書くやうなつもりでお話しなければ間に合はないから、さういふところは飛ばして行きます。私は今度はあなた方に對して何か問題を興へ得ればそれでいいと思つて満足するのであります。わからないところがあつたならば家へ行つて考へて見て下さればいい。私は總て學問はさう考へて居ります。人の思想であるから讀んで考へてかかれればいい。その上自分で考へてもわからないことはやはり人にも解るまい、といふやうに私は考へて居ります。わからないことがあつたならば先づ自分で考へて見るべきであります。

七

そこで陰影を何故捨てるかといふことを考へることが必要であると同時に、さういふところから遠近法の問題が出て來るのであります。先刻申上げた通り西洋の遠近法は、畫かうと思ふものに直立不動の姿勢をとつて對する。それを外の場合にもつて來るならば、友達に會つて、「やあ久しぶしいな」といふことで、直ちに直立不動の姿勢を取つて相手を見たならば、それは軍人のやうになる。不斷吾吾がものをよく見る場合にはあちらから見、こちらから見、色色して見る。即ち目を動かして見るといふことがものを見る態度であります。それに反して西洋の遠近法は日本の遠

近法の如く目を動かしてはならないのであります。けれども東洋においてはそんな規則はないのであります。目を動かして見よといふことになつて居ります。それだから最初に序論のところでは申上げた如く、東洋と西洋を折衷することは出來ないのであります。古い支那の畫論を讀むと、ものの形を究盡するといふことがあります。究盡とはどういふことかといふと、あつちからも見、こつちからも見て、ものの形を明瞭にするといふことです。故にここにある柿はあちらからも見、又こちらからも見てゐるのです。方方から見たので、このところにヘタがついてゐるのであります。さういふやうに方方から見ますと結局陰はなくなるのであります。陰といふものは或一定の状態、即ち不動のものに對して生ずるのであります。即ちものの形も目も、體も、動かさないといふやうに、三竦みに竦ませておいた場合に出來るのであります。東洋ではあちらからも光が當れば、その中にはこちらからも光が當る、といふやうに始終變るやうなものは附加的なものであつて、本質的なものでないと考へるのであります。さうしてどうしても變らない、何時までも永續する状態を取出すのであります。さうなつて來ると、ここにある柿のやうな姿が表はれるのである。同時に遠近法がそれであります。

高山樗牛といふ方がありました。その全集の第一卷に日本美術に關する議論があります。その

中にかういふことが書いてある。東洋の畫は實に變だ、全然遠近法がないといつてゐる。それはないわけでせう。一體その高山氏の遠近法といふものは西洋畫の遠近法である。西洋の遠近法が東洋にないから、東洋に遠近法がないといふならば、西洋には和服がないから着物が無いといふことと同じであります。さういふ議論をして平氣であるならば、私共は困惑する外ないのであります。で西洋の遠近法をもつて來て、東洋には遠近法がないといふことになる、吾々の尊敬してゐる畫が皆間違つた畫だといふことになります。

それからこちらにあるのが平福百穂先生の畫であります。私は哲學科を濟ました時分、大正五六年頃平福先生の下で畫を習つてゐたのであります。或る時先生の畫かれた畫を見ると下と上とが違つて、真中で切れさうに出來てゐた。それで私はこの畫は三百年も経てば、真中から切られるでせうといふと、先生は厭な顔をして、「さうだらうね」といはれたが、先生は暫く考へて上のところへ落款をして印をされました。その意味は多分かういふことぢやないかと思ひます。下の方が面白くて、上の方が獨立性がないので、切られるかもしれない。若し切られてしまふと、下に落款がしてあれば下の畫だけ獨立して、上が捨てられてしまふ、でそれを上に落款をしておけ

ば切ることが出來ないし、切つてしまへば下の畫は落款のない畫になる。畫を兩斷されることを防いだものであらうかと思ふのであります。その畫が今上野の美術館の遺作展覽會に出てゐて、切られずに残つてゐるのでなつかしく見ました。

ここにある畫は正方形に近い畫であります。かういふ形になると割合に危険はない。平福先生が真中から切られても構はないやうな畫を畫いたといふことは、これは東洋畫の性質に基くこととで、目を動かして見るからであります。元來目は動くやうに出來てゐるもので、それを動かしてはいけないといふ法則はどこから出てゐるか知れませんが、兎に角東洋の畫は目を動かして見ていいことになつて居りますから、かういふ畫がかれるのである。例へばこの畫の中の道に立つてゐて見ます。山の間から霧が出てゐる。それを見る。又こつちへ來ると高い山が立つてゐる。それを見る。又歩いて見る。でこの畫を見るのにここへ來たり、あつちに行つたり、即ち畫の中を動いて見て行くのであります。之が東洋の遠近法であります。随つて東洋畫には東洋畫の遠近法がある。視點を一つと決めてゐないのであつて、視點は無數にあります。私はさういふことについての一例を申し上げます。支那の宋代に牧溪といふ畫僧がありますが、この人の瀟湘八景を畫いた名畫があります。その畫を見ると近景の側に遠景の舟が來てゐる。近

景の空のそばが遠景の森林です。こちらの遠景が反対側の近景とぶつつかつてゐる。楔形に両側から遠近が交錯するといふ變な遠近法であります。その畫を見ても自然で、一向不思議でないのであります。あの畫をかう見て行くと、吾吾は實際に景色を見廻はして居るやうな感じが現はれるのであります。かういふ遠近法がある。これ等について詳しいことをここで申上げるわけには行きませんが、さういふものがあるといふことだけを申上げておきます。

これをどうして西洋の遠近法と調和させることが出来るか。若しさういふものを調和させることの出来る人が出たならば、餘程偉い人であります。即ち東西兩洋の長を取ることは、とても容易なことでは出来ないであります。若し出来る人があつたならば、それをやつて頂きたいけれども、恐らく出来たものはパンでも米の飯でもないやうな、變なものになるかと思ふのであります。どちらから見ても結局値打のないものが出来た。もしそれで満足するといふことならばそれで申分のないことでありませう。

八

そこでもう一つ注意することは、さういふやうにしてもものを見廻して見ると表れたものは簡單

であります。そのものの周囲を含んでゐることになるから、随つてその畫は例へばそこに柿を畫いても、それが一つの柿で終らずに、柿の風土をかけたことになります。西洋畫でいへば靜物畫であるが、東洋には靜物畫といふものはありません。今まで東洋の畫論や畫の分類法をしらべてみても、靜物畫といふものはありません。それでは柿は何であるかといふと風景畫であります。柿が二つ轉つてゐる風景畫とは如何かといふやうなことになりますが、然し柿二つで風景畫であります。何故かといふと、柿がかうなつてゐても、この柿はかういふ關係で此の枝にくつついてゐる。それから秋の日は艶やかに當つてゐる状態も感じられてゐる。さういふ秋の光を感じさせるといふことになると、二つの柿を見ても靜物畫とは思はれない。靜物といふ感じよりも、秋の日光の中に成熟してゐる柿の風景を感じるのであります。靜物としての柿をかくのでなくて、風土としての柿をかくのであります。このことは家へ歸られて名畫を御覽になると、よくお解りになると思ひます。ここに一つの畫がありますがこれは木版畫であります。しかも版が黒くなつて居りますが、原畫はこんなに黒いものではありません。大きは九寸に一尺三寸位である。この畫の作者は普通に皇帝と呼ばれてゐるが、宋の徽宗皇帝の畫かれたもので、天山といふ印があり、足利義滿が所藏したことがわかるのであります。これは徽宗皇帝が二十六の時畫かれた「桃鳩圖」

といはれてゐる畫であります。これを見ますと實に不思議な形で畫いてある。桃の木の枝に鳩の止つてゐる畫であるが、ここの枝はそちらの枝とは違ふ。つまり重いものが乗つてゐるために形が少しひびんでゐる。それでこの枝に鳩の重さがかかつてゐることが分かるのであります。鳩はどうしてもゐるかといふと、足で止まつてゐるのであるから、體がひつくり返りさうになるのを一生懸命掴まつて支へてゐる。その動作が足に表はれてゐるのであります。それが少し上の方を見て、胸まで行くと、もう安らかになつてゐます。嘴には春の光が當つてゐるといふやうに感じられるのであります。かくの如くこの畫の中にも力の推移が出て來てゐる。しかもこれを見るのに胸の方から見、背中の方から見、色色な方から見てゐます。足の形などは覗き込むやうにして、あつちからこつちから見てゐる。その結果ここにかういふ形が表はれてゐる。かういふ形は寫眞の上では如何なる時にも表はれて來ない形であります。いひ換へれば如何なる時に鏡に寫しても、寫つて來ない形であります。それをかういふやうにして構成して居ります。隨つて東洋の畫面形體は鏡に寫る形でなく、かういふものが存在することが可能であると吾吾に思はせる形である。さういふやうにして存在することが可能であると思はせる形を畫くと、あの柿も風景畫になりま

す。即ち風景畫として存在する可能を示して居ります。これを西洋の立場からいへば何といふか、



圖 鳩 桃 宗 徽

動物畫といふかも知れませんが。然しながらこれは明瞭に春の光の下にゐる鳥の姿の風景畫である。東洋には風景畫と人物畫とがあつて、靜物畫といふものはありません。

そこで吾吾はさういふ立場から、非現實的な、見得る存在をも明確に感ずることが出来る。かういふ話があります。蘇東坡が或る時朱で竹を畫いたことがある。ところがそれを見た人が、「先生赤い竹がありますか」といふと、東坡は「なるほど赤い竹はないかも知れないが、それなら黒い竹はあるのか」と答へました。黒い水墨の竹は見慣れてゐるから不思議はないが、朱い竹は見慣れない。然し竹の色は綠色である。その綠色の竹に對して黒い竹を許すならば、赤い竹も許すべきであるといひ得るのであります。それから倪雲林といふのは支那の元の四大家として有名な畫家ですが、この人が或る夜得意で竹を畫いた。さうして朝起きて見たところがその竹が蘆のやうにも見えるし、麻のやうにも見える。倪雲林がいふことに、このやうに蘆のやうにも見えるし、又麻のやうにも見える、こんな竹の畫ける人は外にないと、ひどく得意だつたといふ話があります。といつて必ずしも逆は眞ではない。猫が虎のやうに見えればとて、その畫は名畫ではありません。それをさういつて安心してゐられるところをみると、東洋にはちやんとした可能

的存在の藝術形體が在るのであります。

九

時間が來ましたから急ぎますが、これは恐らく御承知のことと思ひます。京都の高山寺にある「鳥獸戲畫」、この畫は誰が畫いたのかわからないが一般には鳥羽僧正だといつてゐます。しかし鳥羽僧正だといはれだしたのは、徳川の末になつてからのことで、それから前は解りません。現にこの畫は卷物四本である。その四本を詳しく調べて見ますと、幾人もで畫いてゐる。筆も違へば紙も違ひます。又初と終とでは時代も相當に違ふかも知れません。それで、結局誰が畫いたか解らないといふことになつて居ります。この畫は諷刺畫でありまして、何かを諷したものであらうが、どういふことの諷刺か、今日では解りません。鹿のゐるところを見ると、鹿は春日神社であるから、奈良の興福寺東大寺などの坊さんを諷したものだらうといふことは想像出来るが、それ以上は解りません。それから猿は延暦寺、蛙は園城寺の坊さん達と考へられます。しかし年月がたつて、諷刺の意味は全く解らなくなつて、畫の面白さだけが純粹に残つて居ります。その畫にある投げた蛙を見ると、背中から見て居る。ところがこちらへ投げ飛ばされた兎は、上から

見てゐる。かういふ形が始終目を動かして見てゐる證據である。これはあなた方のお手許にあるものだと思ひますから、さういふ立場から觀點をどんな風に動かしてゐるか、といふことをつくづく吟味して見られると、面白からうと思はれます。又この畫の木の枝に鶯が一羽止つてゐるのが畫いてある。さうして鶯が見た谷間を畫いてゐるが、近景が上にあつて遠景が一番下になつてゐる。下端に來る程遠景になつてゐる。かういふことは西洋の構圖からは思ひもよらないことでもあります。

これを外の方から言つて見れば、今度は見られるものの立場になつて見るといふことであります。見る立場から見られる立場。西洋では見る立場になつてゐるが、東洋では見られる立場にもなつてゐる。私がチョークを持つてゐるとすれば、私がチョークを見てゐるところを、西洋畫では畫くより仕方がない。ところが東洋ではチョークが私を見た形でも、私がチョークを見た形でもどちらでかいてもよい。かういふことは子供が始終やつてゐるから、子供の畫く畫を見るとよく解ります。東洋ではそれをどんどん進めて來てゐるのであつて、これは決して西洋畫ではやらない遠近法であります。それで西洋畫の遠近法がよくて、東洋畫の遠近法は駄目だといふやうな

ことは全然問題になりません。西洋畫の遠近法も遠近法の一つであらう。日本畫の遠近法も遠近法の一つであらう。それぞれ違ふ方向へ進んだ二つの遠近法であるといふことを考へればよい。随つて吾吾は西洋料理を食べる時はその立場で、日本料理を食べる時は又その立場で、刺身をホークで食べることも要らなければ、日本のお吸物をスプウンで掬つて飲むことも要らない。それが近代文明の複雑といふことでありまして、西洋の文明に對する時は西洋の文明、東洋文明に對する時は又その態度で、その時々によつて態度を變へる。即ち日本の文章を読む時と西洋の文章を読む時とで、態度を變へると同じことであります。

十

そこで後に残る問題は吾吾の美術教育はどうなるかといふことです。私は實際の美術教育のことは餘り存じません。この頃は教育の上にも日本のものでなければいけないといふ考が盛になつて來た。さういふことは勿論結構でせう。ただ日本主義は少しをかしくはないかと思ひます。元元主義といふことは二つも三つもある立場の中から、自由意志で選擇する場合に成立するものです。私は目で物を見る主義だ、耳で音を聽く主義だといふことをかしいのと同じで、日本人

が日本主義はをかしいことであり、且成り立たないのであります。吾吾からいへば主義といへば日本主義、帝國といへば日本帝國であつて、日本主義といふことは思想的に矛盾があります。それで私はさういふことはいひたくない。日本主義といふことを力説されてゐる方がありますが、お歸りになつて、もう一回お考へになつた方がいかと思ひます。

そこで圖畫の教育の中に日本的な畫を取つて來たらどうするか、といふ問題が起る。ここへ人物畫を一つ入れたから、その次には何を入れ、玩具を入れたから猫を入れるといふやうなことで、日本的な畫を入れたら西洋畫を入れる。それを七分と三分にするとか、四分六分にするとかいふやうなことをかしいと思ひます。さういふことはよく下宿屋でやることでありまして、朝味噌汁を出したから畫は鯖を出す、といふやうなことは下宿屋でやる組み合わせでありまして、學校ではやらないことであります。これについては皆御關係の深い方ばかりであるから、そこでこんなことをいふ必要もないと思ひますが、もし日本畫を取り入れなければいけないといふのなら、割合で入れずに、美術變遷史の形で入れたらどうかと思ひます。小學校の圖畫ではクレヨンを最初に入れる。それに續いて水彩、鉛筆淡彩、色彩、終に墨畫。それをどこから入れたらいいかといふことは研究を要しますが、兎に角さういふことにして、日本で美術の通つて來た變遷の形で

入れたらどうかと思ふ。この點をよく御工夫になつたら一つの定案が出来て來はしないかと思ひます。若し取り入れるならば比例で解決せずに、文化の變遷史の形で解決すべきであると思つて居ります。これに對してお前馬鹿なことをいふなといはれば、さうですかといつて引込むより仕方がない位の自信しかもたないのであります。

時間も參りまして大變急いで申上げましたが、私がここでお話したことは一一細かいことについて説明しようとしたのではなくて、これからあなた方がお考へになる上に、新らしく一つの疑問を持つて頂くことになればよいと思つてお話してゐるのです。遠近法その他總てのものに對して、西洋のものだけで、外のものは一切中止して行かう、といふやうな考へ方は狭少でもあり、亂暴でもある。他にもまだそれぞれの考へ方があるといふことが分かつて頂けたら結構です。陰影についても、線についても、さういふ點について、多少の問題を與へることが出来れば、それで私の目的は達するのであります。色色のことを申上げましたが、それ等はすべて忘れて頂いて疑問だけをもつて、お歸り下さればこれに越したことはありません。(昭和十一年十月十七日、東京高等師範學校に於ける全國訓導協議會講演速記、同十二月教育研究増刊號、日本の圖畫教育所載)

少年の藝術に就いて

子供は愛せられて居る。しかし子供は尊敬されて居るとは言へない。尊敬せられずして愛せられるならば、それは遊び物となる。祭や弔が有ると、子供は片端によせられて、成人のみが一ぱいになつて飲み食ひして居る。去年私は母の葬式をすました後で、親戚の子供達を集めてお客をした。子供は自分達が一人前に取り扱はれるので、非常に喜んだ。その折の子供達の喜を、今も猶明かに思ひ出すことが出来る。子供達は其れ程喜び易く、感じ易いのである。子供を一人一人獨立した世界を持つてゐるものとして許すことは、子供を尊敬する事である。自由畫といひ、童謡と言ひ、その他少年の藝術的教養を意義ありとするのは、子供を愛し重するが故に意義があるのである。されば二科會の展覽會に、ある少年の油繪を選せしめた如きことは、自ら意義を異にしてゐる。早く世に認められし子供の、後年の心苦しさを思ふ人は、輕卒なる事をすべきではな

い。その後年を更に深く考ふべきである。子供には子供特有の世界がある。子供は成人の不完全なるものとして軽ぜらるべきでないことも明かである。しかしそれと同時に過去は過去として長く保たれる以上、子供はやがて成人せる後も、その子供の世界を背後にひいて居る。故に子供の世界が特有なる世界であり、成人の準備でないと言ふことは、子供の世界を成人の世界より截然として切り離す事ではない。

故に子供の世界が、成人の世界の中に保たれる様に、子供の世界の中に、成人の世界も感ぜらるべきは必然である。この立場から、換言すれば人の生涯の中に位置する少年期として、少年の藝術は、如何に取り扱はるべきかが考へられねばならぬ。

この場合第一の問題は、「少年藝術」とは何ぞやとの命題である。「少年藝術」の意味は蓋し三様である。其の一は少年を題材とせる藝術の意味であり、其の二は少年をして専ら觀照せしむる藝術の意味であり、其の三は少年をして専ら制作せしむる藝術の意味である。

而して少年を題材として取り扱ふ藝術の有り得る事は明かである。藝術的取扱が不可能なる如き題材は絶無である。故に少年藝術の問題は、自ら其の二及び三の命題に關するのである。この

中第二の命題は、少年のみを觀照者とする藝術が、果して存在するか、もし存在するとすれば、それが眞の意味で藝術となるかどうかである。第三の命題は、少年の制作せる繪畫や彫塑や文學が、果して眞の意味で藝術であるかどうかが問題となるのである。是等の問題を漸次に研究せんとするのが、「少年藝術」に就いての問題である。

第一、少年のみを觀照者とする藝術が果して存在するか。

是に就いて島崎藤村氏は「飯倉だより」の中に次の如く書いてゐられる。

すこしでも童話を試みたものには、童話には童話としての特別な表現の方法のあることに氣づく。私達が旅から歸つて自分の家にもつくと、大人に聞かせたい事と、子供に聞かせたいと思ふことがある。あの旅の日の思出は、子供にのみ話せてそんな小さな話の方に、旅した土地の事が、反つてよく表はれると思ふことがある。私達は一生の旅の間にも、斯うした小さな話をいくつともなく落して行く。廣い人生には、童話の形式を取るより外に、どうしても表せないと思はれるやうな部分がある。

いつぞや秋田君から葉書をもたらつた。その中に「自分の思ふ童話は、必ずしも子供を相手の話といふ風には限りたくはない。人間の中にある永遠の兒童性に訴へようとするのが、童話の本領ではあるまいか」といふ意味のことを秋田君は書いてよこした。

童話の世界を大人に見せるための劇の中まで持つて行つた作家には、メテリリンクの様な人もある。象徴的な「タンタジイルの死」や「奇蹟」などはそのよい例だ。あなると童話の世界も随分擴大されたものだと思ふ。

この思想を要約すると次の如くなる。

1. 童話には童話としての特殊な表現方法がある。
2. 子供のみに話せるやうな事に、反つてその特色のあらはれる特殊な題材がある。随つて是は必然に童話の形式を持つ。
3. 児童性は永遠である。この永遠の児童性に訴へるのが、童話の本領である。
4. かくして永遠の児童性に依ることによつて、童話の世界は大人の世界迄擴がる。そしてその擴大は可能である。

要するに童話には童話としての特殊な形體と題材とがあり、人には「永遠の児童性」があるから、この永遠の児童性に依つて、この特殊な形體と題材との構成による文學が、成人の世界に迄擴大し、童話が人生に於ける一藝術として存するを得るのである。故に「永遠の児童性」は一假定であるが、この假定に依つて童話を兒童の世界から、一般の生活の中に持ち來し得るの

である。特殊な形體と題材とが、その特殊の故に、特殊の位置に止るものでなくて、人間の本性に即するが故に、人間に永遠なる存在となる可能があるとせらるのである。そしてこの假定たる「永遠の児童性」も、また事實として肯定し得る。非常に高級な藝術であつても、その特質の一として必ずそこに單純性即ち素朴性が有る。そしてこの單純性即ち素朴性は児童性そのものであり、そしてその單純性が、人間の根源に即する時、それが眞實性となる。されば「永遠の児童性」とは、人間としての單純性、素朴性、即ち眞實性に外ならない。然らば「永遠の児童性」とは、文學が文學として存立する本質を直指するものに外ならない。かくて「永遠の児童性」は假定ではない。故に童話は少年の藝術として存すると共に、成人の藝術としても、換言すれば全人生の藝術としても存する事となる。而してこの關係は單に童話のみに限らるべき關係ではなくて、他の文學並びに美術にも同様に妥當なる關係である。随つてこの考究は今や、「少年のみを觀照者とする藝術が果して存在するか」の問題に答へると共に、「かかるものが眞の意味に於いて藝術なりや否や」の問題にも答へる。即ち共に眞である。かかる藝術は存在し、且眞の藝術となり得るのである。(信濃教育、大正十二年五月號)

かくて童話その他の少年藝術が、藝術としても存立し得るならば、第二の問題は少年の制作せる藝術が、眞の意味に於いて藝術なるかどうか、即ち少年の制品を藝術品として取り扱ふべきや否やが問題となるのである。

この問題では、昨年十月廿五日附で、長野縣下伊那の宮脇理一君から手紙を得てゐる。

「…ある方は、兒童の畫は藝術品ではないと申されたさうであります。又子供の畫には表現の苦みがないと言はれたといひます。然し是等の事は子供の生活を實際に知らない方の言葉だと思ひます。表現の苦は眞の藝術につきものと思ひます。子供にはこの苦が子供の世界のものとして備つてゐます。彼等の産み出した畫から、一點一線をも消し去る事は出来ません。兒童の各の畫は、全く彼等の必然的法則から畫き出されたものであります。苦みがないとか、偶然のない加減なものとして見る事は許されません。畫には子供の眞が生み出されて居ます。實際小學校の二三年位の畫の前に立てば、如何なる人でも心の和いで來るのを覺えるでせう。子供等は鳥を見て喜び、花を見て喜び、凡て彼等の見る處のものは喜です。彼等は本當に喜びそのものです。ですから彼等の畫は喜に満ちてゐます。子供には子供としての全部活動としての表現があります。學校への途中で、朝日に輝いた柿の實を見た子供は、學校のおくれるのもわすれて、寫生して來ます。彼等は描かんとするのではなくて、描かざるを得ずして描きます。この全部的活動が藝術的活動ではないでせうか。大人の描いた畫が藝術品であつて、子供のはさうでないといふ、一般的な標準は無い様に思ひます。…私は單なる寫生などは、藝術的價值のあるもの

とは思ひません。子供の描いてゐる所をみますと、對象と自分とが相即の姿にある様です。その間に何物をも挟まない、全く純一の心になつてゐます。私の組の或る子が夕焼をかきました。それは今年の（十一年）五月中頃の事で、私もあんな美しい夕焼は始めてでした。その夕焼のする時、その子は家の中に仕事をしてゐたさうですが、障子の赤くなつたのに驚いて、外へ飛び出したさうです。そしてその美しさに見とれて居ましたが、暫くして家の中に飛び入り、紙と色チヨークとを持つて出て、寫生しました。眞の畫はこんな様にして出來たものではありませんまいか。悲しい時にも淋しい時にも、主客の別れない純粹の表現のみが、藝術的と名づくべきものではないでせうか。…藝術に就いては、性格の深さとか、境地とかいふ事は、大切な事だと信じます。凡ての事の最奥に達した人は、主客未分、或は無の境地を有つてゐた様です。その人達の無形なもの—心—は即ち藝術ではなかつたでせうか。無形の藝術と東洋の藝術とは、大變通つてゐる處があると思ひます。此等の人の手の跡は、繪畫彫刻としては現れませんが、歌はざる詩人、畫かざる畫家として、藝術品を作つた人ではありませんまいか。ここで藝術も宗教も道徳も、現にある藝術、宗教、道徳を超越した一つの世界に融け合ふものではないでせうか。私はさう信じたいと思ひます…」

宮脇君が少年の繪畫を藝術品なりと認むる理由は蓋し次の如くである。

1. 子供の繪畫は子供の必然より出たものであつて、決して偶然的な氣儘なものではない。それは子供の全部的活動によつて作られて居る。
2. 子供の繪畫は描かざるを得ずして描いたものであつて、對象と自我とが相即し、純一無雜な心の状態である。その中には他の何物も介在してゐない。

即ち必然と純一との二つの視點が、その理由をなしてゐる。少年の藝術が子供の必然と純一との中に産れたことは、藝術家の藝術がその藝術家の必然と純一との中に産れたのと、何等異なる所はない。しかしここに注意を要することは、藝術は必ずその作者の必然と純一との中より生れるといふ命題を逆にして、必然と純一との中より生れたものは、必ず藝術なりと言ひ得るかどうかである。藝術活動は全部的活動であるが、すべての全部的活動は藝術であるか。藝術活動は純一活動であるが、すべての純一活動は藝術であるか。故に宮脇君の擧げた理由のみを以つてしては、未だ少年の作品を藝術品とすべき理由とはならぬ。次に性格の深さが藝術であるから、そこには現れざる藝術があるといふことも、一應の考慮を要する。もし藝術を以つてこの意味に用ふるならば、藝術とは「寫照」の意味となる。但し「寫照」は藝術制作の第一の基礎であり、また藝術鑑賞の第一の基礎であるが、藝術そのものではない。やがて藝術となり得るものではあるが、未だ藝術ではない。故に吾人は少年の制作が藝術なるや否やについては、更に一步を進めて、その少年の必然と純一とが、如何なる特色を有し、成人に對して如何なる位置を占むるかを吟味せねばならぬ。

三

注意と想像と思考とに就いてみれば、少年の心理の特色は、すぐその外郭を描くことが出来る。第一に少年の注意は部分的斷片的である。注意が認識の對象の全部に分布し且その中心に集中することが出来ない。先づ注意を引かれた部分に固着して偏る。かく固着的でありながら、一方には飛動的である。一つから他へ飛動し、注意の集中の焦點が持続しない。部分的斷片的に變化し動搖する。その集中は批判的に價値の中心に向つてなされたのではない。故に注意は直に障害を受ける。持続が短くなる。そのかはり少年は驚きが多くて、新鮮である。しかしこの注意の偏向と動搖とは、少年にあつては必然であるが、この注意の持続が少年の感受の形になる。随つて彼等の歌謠や繪畫の中にも、この性質が編み入れられる。即ちその歌謠、例へば手まり歌の如きは、一つより一つへと動搖して行つて、その前後の間に論理的に必然さが無い。これは成人にあつては實に偶然であるが、少年にあつては全然心理的に必然である。この一つより他の一つへと續く轉向は、子供の作物を無邪氣に安らかにするものである。原の上に並ぶ石塔の列や、板塀に並ぶ枝や釘の形を描く營みの中に、この姿がよくあらはれる。そこに純一と必然とはあるが、しかし

それはあくまで可愛らしきである。畏敬せしむる如き深さではない。換言すればそこに組織がない。力の持続がない。ぼつりぼつり歩く子供の歩みに伴ふ可可愛らしきである。それは全力的であり、純一であるが、この歩みは舞踊ではない。而して藝術ではない。ここに少年の作品は、その藝術品としての一資格を失ふ。

次に想像作用に就いてみれば、それを一貫するものを缺いてゐる。想像とは過去を現在に形成するものであるから、想像に一貫せるものないことは、確に變化的であり、動搖的であつて、その形成を脆弱にする。故にこの形成の方法から言へば受動的であり、無計劃であり、無批判である。しからば少年の想像作用は全く無價値かといへば、そこにはまた一つの少年らしい特色がある。抽象的ならずして全然直觀的なことである。その形成が如何に成人の眼よりみて無計劃であり、架空であつても、その形體が直感的であるから、その眞實を信ぜしむるやうに働く。そこに自然なるものが非自然なるものと一致する世界があらはれる。架空なるものが眞實なるものと一致する世界があらはれる。成人にあつては架空とは眞實を意味しないが、少年にあつては眞實を意味する。そこに眞實の世界の深さがある。彼等の描ける建築や人物や動物における架空と

眞實との一致は、吾等をして眞實の深さを伺はしめる。力學を無視した家、生理學を無視した人及び犬、それが力學生理學以上に眞實である。そしてこの眞實は實に直觀的な想像上の特色から来る。彼等の世界はかくて “in the midst of the light is the beautiful, in the midst of the beautiful is the good, in the midst of the good is God, the Eternal one.” である。少年の世界にあつては一切が渾然としてゐる。これ具體的にして感動的な故に生起する特色である。

第三に少年の思考は、論理的でなくて、本能的である。換言すれば理知の論理でなくて、本能の論理である。即ち全意識の中で、最も注意をひくものが中心となつて、他のものがこれに連續する。しかも注意は少年にあつては飛動的であるから、その中心は次に變動する。随つて全組織が動搖する。次にその中心に従屬するものも、その從屬關係は論理的でないから、變化的であり、中心の變化と共に動搖する。思考は一つの系統を保つて變化せず、一つの決定に向て直進すべきであるのに、動搖して氣質の周圍をめぐるのは、それが必然であり純一である限り、暢びやがてしかもジョイフルである。而してその思考の全體は、抽象的でなくて形象的直觀的である。されば少年の想像作用の場合に於けると同様に可愛らしく幼げである。それが少年として必然であり

純一であるにも係らず、この思考の成績は十分にヴァリアブルではない。これ少年の思考が必然にして純一なると共に、深からざる所以である。しかし少年の思考は動搖的なるが故に、その方向は直に要求の方向に向つて變更する。随つて要求は直に満される。原因は直に結果になる。その早さが、可視的な光景として絶えず現れて来る。

四

Dewey 教授は子供の本能を四つにわけて

1. instinct of conversation.
2. instinct of inquiry.
3. instinct of construction.
4. instinct of artistic expression.

として居る。而して今1と4とは如何にそれぞれの形式が變るとも、共に自己を他の中にみる方向即ち外延的方向であるから、この四箇の本能は、驚き究め作り發表することに外ならぬ。この點に於いては成人と雖も殆ど何の相違もない。ただその働き方の上に於いて、前述の「子供ら

しさ」なる動搖性があるのみである。しかもその動搖性はその實内面に於いては、必然と純一とに依つて満されてゐる。この二重性は、實に少年の少年らしさを表すものである。「列子」は人生を四分して嬰孩、少壯、老耄、死亡としてゐるが、その第一期たる嬰孩期の特色を「氣專にして志一なり。和の至なり」と言つてゐる。内面的必然と純一との完全を言表してゐるのである。

以上の如くにして略明かなるが如く、少年の生活はそれが内面的には如何に「氣專志一」であり、必然、純一であつても、その動搖性の故に、深さに到り得ない缺點がある。しかしその「子供らしさ」こそ、藝術そのものでなくても、永遠に藝術をして藝術たらしむる基礎をなすものであつて、この「子供らしさ」を失ふ時、藝術は眞に崩壊する。この故に

マチスのやうな人が子供乃至原始人の單純と天真を羨んで、それに還らうと思つてゐるのは、一面その人のそれらのものに遠いことを表はしてゐる。

マチスのある繪を見て、人は一度は子供の描いた繪のやうだと思ふけれども、二度見ると子供とは全く反對の方に進んでゐるものを見出す。しかしマチスは決して誤つても居ないし、無益な道草を食つてゐるでもない。この人の文明的素質と、原始に還らうとする熱望との、苦しい闘いの中から、彼獨得の優れた藝術を生んでゐるのであるから。(中川紀元氏、子供の

繪の特長)

子供の單純さは、その智慧の足りない所から來るのであらうか。僕はそれは子供の偉大なる熱情のためだとする。五歳六歳の子供は、殆ど記號に近い簡單な繪を描いて満足してゐる。しかもその一本の線の強さ、一抹の色の深さは驚くべきものである。これらは一見甚しく偶成的に見えながら、畫面を構成する差引ならぬ緊要な要素である。これに較べると大人の繪の多變性などといふものは、多くはつまらないものだ。(同)

子供の單純な繪の中に、藝術上のあらゆる問題が含まれてゐるのには驚かされる。子供はこれらをその無邪氣で一筋な解釋で、無意識の間に立派に處理してゐる。このやうな事實は、我々に藝術上のよい教訓を示すものである。(同)

かくて少年の藝術は、藝術の完成を示すものでなくて、藝術の基礎及びその未成を示すものである。即ち藝術としての可能を示すものであつて、藝術品を示すものではない。而してその一切の藝術の基礎と出發とを示すものは、これ「子供らしさ」即ち「永遠の兒童性」に外ならぬ。「永遠の兒童性」をば、先には人間としての單純性、素朴性であるとした。これは即ち必然と純一とによつて動搖することの意味に外ならぬ。而してこの動搖が漸く失はれ、必然と純一とを得るに到れば、ここに藝術は「永遠の兒童性」を基礎として、その確實性を示して來るのである。吾等

が少年の制作に驚と喜とを感ずるのは、それが完成せるものに非ずして、未完成にしてしかも基礎を露出してゐるからである。而して少年の作品は、未だ十分に彼自身の作品とはなし難い。少年の行爲が十分にその行爲として認められぬと同一である。故にこの優劣は少年個人の優劣としてよりも、本能そのものの優劣としてみるべきであり、少年個人の名を以つて賞讃し或は非難すべきではない。教育は當面の可能に立つべきである。

五

以上の考究によつて、少年藝術に對する三様の問題、即ち少年藝術を以つて少年を題材とせる藝術の意味とするもの、少年をして専ら觀照せしむる藝術の意味とするもの、少年をして専ら制作せしむる藝術の意味とするものに就いて、一應の考究を費した。第一は自明である。第二はかかる藝術が存在し、それが眞に藝術としての價值を有ち得ることも明かである。第三は、少年の制作を藝術品として取扱ひ得るかどうか。もし藝術として取扱ひ得ずとすれば、「少年藝術」を以つて少年をして専ら制作せしむる藝術の意味とすることは、必然に不可能である。然るに之は藝術の完成を示すものでなくて、藝術の基礎と出發とを示すものである。随つて「少年藝術」に關

する問題は、今やその趣を變へて二つとなる。第一は少年に與へて觀照せしむる藝術の問題、即ち先の第二の問題の實際的側面、第二は少年をして制作せしむる藝術の問題、即ち先の第三の問題の實際的側面である。かくて第一第二共に問題は自ら少年の藝術的教養の問題に入るのである。しかし藝術的教養は飽く迄藝術的教養であつて、藝術教養ではない。即ち藝術的に教養することであつて、藝術家たらしむる教養をするの意味ではない。

今この教養問題に入るに當つて、暫く少年の藝術と性質的に近いと想像せられ、或は近いと言はるる原始人の藝術と少年の藝術とを比較して見ねばならぬ。しかも「少年藝術」といふも、それは藝術の全野にわたるものでなくて、今ここで取扱ふものは、僅かに藝術の一部に限つた。それは文學にあつては、先づ言語の差違なる難問題に逢ふからである。

1. 原始民族の美術品の多くは、第一に狩獵農牧等の實際生活に役立つもの、及び愛情の如き心理上の生活の魔術としての、實際の目的に役立つものとして表れて来る。そして純粹無雜な美術的動機は、それに附隨して居る。故にその美術の各側面は、その民族の生活と感情との様式に密接な關係を持つてゐる。即ち彼等にあつては、美術とてもまた渾然たる生活事實中の一つで

あるから。そして吾等の社會と雖もまた同一である。しかしそれが表るるに當つて、しかく密接に實際の目的から派出してはゐない。その生活との關係は、實際的側面を中心としての關係ではない。實際的生活と美術的生活とは、生活の兩端をなすものとして表れてゐる。隨つて吾等の少年にあつても、その描く畫は、實際生活の目的ではなくて、美術としての純粹無雜のあらはれをなして居る。ここに兩者の第一の差違がある。

2. 少年の制作は單に制作それ自身の爲であつて、之を見るべき他人を豫想してゐない。しかるに原始民族は實際の社會生活の功利が目的であるから、必ずそれをみる他人を要求し、之を豫想する。即ち社會的の一つの事實として描かれる。

3. 繪畫或は文様は、原始民族にあつては、或るものの Symbol として用ゐられてゐる。即ち種族の記號として、或は宗教的の意味として、或は地圖の一種として、或は所有者の表示として、或は對象そのものの代表として、それぞれの意味を有つてゐる。更に繪畫が文字に近づいて、文書化されてゐるものさへある。然るに少年の美術には、かかる應用的側面を包含せず、全く美術そのものとして描かれ、或は感ぜられて居る。

4. 次に原始民族にあつては、その大部分が身體裝飾として用ゐられる。皮膚、耳、鼻、唇、

頸、手頸、足頸、腰その他身體に直接に、或は身體に附加して裝飾が施される。しかるに少年にはかかる側面が全くない。少年が自己の身體を飾るのは、ただ僅かに戦争ごっこ、盜賊ごっこ等の遊に於いて、軍人、巡查その他の服裝を真似る場合があるに過ぎない。故に之は美術ではなくて假装である。

5. 彼等の文様は長期に渡つて殆ど變化しない。故に原始民族の間には「流行」がない。社會が著しい變形をなせる後でなくては、その變化はあらはれない。彼等の文様はその實際生活に堅く結合せられて居、その實際生活がまた四世紀や五世紀では、特殊な事情のない限り變化しないのであるから、その文様も亦數世紀にわたつて變化しない。しかるに少年の藝術には、その題材にも様式にも、常に「流行」がある。また年齢の生長に伴ふ變化がある。

6. 原始民族には想像の過剰はあらはれて居ない。かへつて空想の缺乏を示して居る。故にその美術は自然の直寫か、他の美術の模倣かである。しかるに吾等の少年にあつては想像過剰であつて、自然の直寫の中にも、直に子供自身の想像が入つて來る。原始民族の繪畫の中には、受胎した動物等を描いたものがある。それは母體の中に小動物を數個並べてゐるものであつて、是とも想像によるものでなくて、彼等の理解そのものの表現に外ならない。想像の如き變形による

表現ではない。

7. 原始民族の文様は自然形體或は工作形體の退化より來たものであるのに、少年はかかる文様を有しない。少年では原始民族の如く幾何形體の單純な文様をかいても、これは最初から幾何形體である。少年には自然形が幾何形に退化する方向を見出し難い。そして未だ自然形を描き得ずして、幾何形で之を示す如き幼稚なる少年等は、文様を描くことがない。次に原始民族では幾何形體ならぬ文様は、人體或は動物の形體であつて、植物形體の文様は現れて居ない。しかるに少年は植物形體の文様を常に描く。

8. 光輝を有する物體を自然の中より取つて、之で身體その他を裝飾するのは、原始民族の好尚である。しかし少年の藝術にはかかる好尚は著しく現れない。

以上はその美術發生並びに各側面に就いての比較であるが、原始民族と少年との間にある類似は甚だ僅少であつて、類似なしといふ方が事實に近い程である。次に畫面の要素を比較すれば、その類似の少いことが一層明かになる。

1. 畫面が素朴であり、具體的であり、且眞面目である點は、兩者に共通する。

2. 原始民族は、その日の生活によつて、武器その他の使用並びに製作に習熟するが故に、對象の特色を把持すること及びそれを表現する手法に習熟してゐる。故に美術上の作品も著しく確實である。そして子供の如く注意或は思考の偏向動搖によつて、畫面を脆弱ならしむる缺陷を有して居ない。

3. 色彩は彼等所在地の産する天然物を、殆どそのままに利用するのみであつて、複雑な間色などは用ゐられてゐない。然るに少年の畫面は何れも色彩が豊富である。

4. 少年の線條は、小さい弧状をなして脆く、少しく長大なる線條になると直に力が頽れる。その上無意味の線、過誤の線、訂正の線等が雜然と相交つてゐる。然るに原始民族の線條は延延として居て、長大なものに對しても力の頽廢なく、確實に最初に意慾せる位置まで進んで行く。各線條にむだなく、何れも意向そのものを適確に示してゐる。随つて如何にも自由に力のたまつた畫面を保つてゐる。

5. 構圖に於いても形體に於いても、原始民族にあつては、むだなく全部が經濟的に節約されて、要部のみが示される。しかるに少年にあつては、全體よりも部分が先づ興味を以つて認識せらるるが故に、部分が一つ一つかかれて、それが孤立する。その關係が如何にも無計劃で、不經濟であつて子供らしい。

6. 線條も色彩も共に全部に行きわたらず、その意慾を十分に満さずして早く疲勞し、畫面の中に必ず力の疲勞を示した個所があるのは、少年の制作であるが、原始民族のは全體は部分に先立ちて、全畫面を經濟的に保持してゐる。故に共に素朴であるが、少年のものはぼろぼろした感、やや曇つた感があるのに反して、原始民族のものは明晰で、はつきりした感がある。

要するに少年の畫面は、注意が全部に行き渡らず、部分が先にたつて、そして全體を合成させる。随つて觀者の注意も全體よりは部分に先づ向ふ。然るに原始民族のものは之と反對に先づ全體が見究められる。

かくの如く比較すれば、少年と原始民族との間には、一致點が甚だ少い。一致する所は、ただ畫面の素朴にして具體的であり、態度のいかにも眞面目な所にある。それは心理的なる必然が、分化の少い現れ方をしたものである。故にこの特色は既に考究せる如く、すべての藝術に共通なる基礎をなすものである。しかし少年藝術が有せる態度の純一を、原始民族の藝術には缺いてゐる。即ち原始藝術は制作の態度が實利的態度に隨伴してゐるのであつて、純一無雜の態度ではな

い。故に原始民族の藝術と少年藝術との一致は、それが藝術なる以上は必ず一致すべき一般的一致であつて、特に兩者の近親なる關係を證據立て得るものではない。例へば吾人の如き目鼻等を有することは、人間として相互に共通する類似であつて、かかる目鼻を有するが故に、その兩者が近親なりとは言ひ得ない如くである。然らば兩者は全くその出發と成績とを異にせる藝術と言はざるを得ない。故に島村民藏氏が少年藝術の特色として、再現造形共に貧粗不完全である點で、原始民族の藝術的活動に近似し、原始の藝術と共に藝術の原始的狀態を示してゐるといふ言ひ方は、可成り不親切にして粗末なる觀察である。

六

今や吾人の問題は再びもとに歸り、少年に對する美的教養の問題となる。ここに先づ問題となることは、美は教養せらるるものなるや否やである。數學、地理、國語等については、教養の可能を信ぜざる人はない。しかし美は教養し得ざるものと信ずる人が多い。もし美が教養し得ざるものとすれば、美の教育は存在しない。これについてリッブスは吾人に次の如く語つてゐる。

美的價値は吾人が事物の中に發見したものである。そして吾人が美を發見すると言ふ事は、之

を一般的に言ふと、吾人が客觀的に與へられたる物を、吾人の精神内容を以つて透視する事を意味する。随つて吾人が美を發見し得るか否か、及びその程度を決定するものは、一に吾人の精神の内容、吾人の經驗及び内の生活の豊富、力、多様、精緻等の狀態に係つてゐる。更に又、吾人は之を發見することを學習せねばならない。吾等はこの學習によつて、客觀的に與へられたものに沈潜し、そしてそれが吾人に語るものを傾聽せねばならない。美的價値は、吾人に對して發生するものである。即ち一般の心理的合法性の結果として、吾人の精神の内容中に、一定の「反響」を發見し得るものが先づ存在し、次にそれが客觀的に吾人に提供せられて、そこにはじめて吾人の評價作用が發生するのである。ここに二種のものが必要である。一方に客觀的のものの存在、他方に主觀的のもの、即ち吾人精神の内容、並びに客觀に沈潜する教養の存在が必要である。

然らば美は經驗によつて、及び學習によつて養はれ、随つて教養の可能の範圍に入り得るのであり、教育の對象となるを得るものである。この點については Dehning の研究があつて參考となる。兒童の繪畫に對する鑑賞の教養が、兒童の鑑賞力に及ばず影響を研究したのである。この研究の結果に依れば十歳以下に於いて最も重きをなすものは色彩であるが、畫をみる態度は繪畫

の意味内容に向つてゐる。即ち如何に描かれたかが問題でなくて、何を描いたかが問題である。教養の効果は十歳後でなくては有効でない。十歳後には繪畫の藝術的價値なきものを區別し、十三歳後にはその區別が非常に正確になる。そして十三歳になると、繪畫の全體的鑑賞をなし得るに到る。後年迄残る美の教養は、十歳以後に受けたものであるとするのである。然らばその研究にして正しいとすれば、その教養は十歳に到つてははじめらるべきものである。随つて十歳前にあつては美の學習をなさしめず、自然の中で、自然の美しさを直接に感ずるやうになすべきである。かくして一方にその精神の美的經驗を豊富にし、それが美の學習に耐ふる年齢の來るのを待たねばならぬ。しかも美の學習は之を美的練習として與へてはならぬ。美なるものを與へねばならぬ。美を與へずしては、美的練習は不可能である。ここに客觀的なるものが與へられ、主觀的なるもの、即ち吾人の精神内容が準備せられ、學習が始められ得るからである。

七

然らば客觀的なるものとして「美」なる事物を與ふるとすれば、如何なる美を與ふべきであるか。蓋し美の評價し得る形に三様がある。

1. 少年に價値ありて、成人に無價値なるもの。
2. 少年に價値なく成人に價値あるもの。
3. 少年にも成人にもそれぞれ價値あるもの。

而して、1は否定せられる。何となれば少年の藝術は「永遠の兒童性」によるべきものであるから、もしそれが眞に價値あるものならば、少年に對して有價なると同時に、成人に對しても有價でなくてはならぬ。少年にのみ有價であることは、この永遠性を缺く事であつて、随つてそれは藝術となり得ないことを示してゐる。次に2は藝術として充分に存するのである。しかしこの範圍は比較的狭少である。如何となれば藝術は數學、物理學等と異つて、全部がわからねば理解せられぬといふ性質のものではない。少年には少年だけに、成人には成人にだけに理解せられる。すぐれた作品はその深さを計り知り難い。しかしそこに淺き理解も成り立つ。高級なるものに對する淺き理解は、低級なるものに對する完全なる理解よりも更に價値が多い。少年にあつては後日更に、その理解を深めて行くことが出来るからである。故に2と考へらるるものも、その深さの程度を問題外とすれば、大部分は3に向つて移行する。即ちある特殊にして僅少なるもののみが、成人のみの藝術として残るのである。而して3が最も美の教養に適當なるものである事は、

論ずる迄もない。

而してここに二種の考へ方がある。第一は子供の時は子供としてのみ教へよ、然らば成長して完全なる成人となるとする考へ方である。第二は子供の時よりして、成人となるものとして教へよ、子供は成人の準備期であるとする考へ方である。しかし何れもこれは極端なる抽象である。子供は成人の準備としてのみあるのではなくて、子供としての特有の價值を持つてゐる。しかし子供はやがて成人となることも事實である。然らば、子供の生活の中には、子供としての生活が、やがて成人となる生活と共にある。即ち子供らしき生活の中に、「人」としての生活がある。故に最も妥當なる教育は、第一と第二との一致であつて、子供らしき生活の中で、「人」として教ゆることである。是を記憶についてみるも、生涯記憶し置くを要するが如き記憶は、少年の頃に於いてなすべきである。少年期になされた記憶は生涯を通じて、精神の中心より泉の如く流出し來るものである。私の經驗にも尋常四年の朝朝習ひに通つた「論語」の學習が、今も猶ほ活活と残り成長しつつあるが如きこの例である。故に少年の美の教養に於いても、少年藝術なる特有の狭少なる範圍を以つてせずして、少年に理解せられ、且成人後にもその價值の持續し發達するを

得べき高き藝術を以つてすることが必要である。この教養に於いても、兒童の現在に媚ぶる態度があつてはならぬ。敢然として常に高きものを掲げねばならぬ。

童話は一般的に言へば、大人が兒童に讀ませる爲に創作さるべきものであるが、なほ一步深く考へて見れば、兒童にある世界を示すといふことは、大人が大人自身の現在の生活を反省するところから生れて來るものだと思ひます。童話の中に現はされた思想とその世界は、大人の理想の世界であると見ることも出來ます。そしてその世界に於いてのみ、子供と大人とが「一つのもの」になり得るのです。その時の大人の魂と、子供の魂とは決して差別的ではなくります。私は、童話は單にある年代の兒童にのみ讀ますべきものでなく、廣い人類に見せるために、創作さるべきであるといふことを主張するやうになつた論據も、またここから出てゐるのです。童話は大人が兒童に與へるために創作すべきものでなく、人類の持つてゐる「永遠の子供」のために創作さるべきものであると思ひます。(秋田雨雀氏、藝術表現としての童話)

子供を眼に描いて、其の姿に向つて話をするといふよりは、自分が子供の姿に立ち歸つて、もう一度大空に輝かしく燃える太陽の下で、空想をした當時の世界を再現するといつた方が當つてゐるのであります。：

子供の心をなほ忘れずにゐるすべての人人に向つて、作者である私が、また子供の心に立ち歸つて、ある感激を訴へるといふ事に、このことは過ぎないのである。：

この純眞な感情の閃きと、未然的な良心の裁斷とに訴へて、しかも少年時代の特有な夢幻の世界を現出してある物語を創作することによつて、美と愁しみの雰囲気の中に讀者を恍惚たらしむる事が出來たならば、これが即ち私の求むる童話であり

ます。何が善か、何が悪かといふことを、純情な子供の良心によつて裁判するのが、即ちこの藝術の有する倫理觀に他ならないのです。美しい花をみて、奇麗だと言つて、理由なしに飛び付く子供が好きであるばかりでなく、私には意味深く思われます。ある事實に對して、直覺的に、一方を正しとし、一方を正しからずとする子供の判斷力が、時には怖ろしい程誤らないのに驚かれます：

少年時代の心持が最も眞剣であつて、且正直であつたといふことは、何人にも異存のないことであらう。もし其の人が、いつまでも善良の心を失はずに誠實の人であつたなら、きつと其の青年時代を思ひ出して、感傷的にならずにはゐられない。そして自分より若き者に對する愛も理解も、この心があつて、はじめて生ずるといふことが出来るのであります。

私は書くものが眞實でありたいといふ願ひから、自分の作にかかる小説と童話とに、その間あまり差別のあることを望むものではありません。所謂小説には大人に分つても事柄で子供に分らないものがあります。眞に美しいもの、眞に正しいこと、また悲しい事實といふものは、直覺力の鋭い神經の鋭敏な子供には、分らない筈はないのです。よく分るやうな文字を使つて書いたならば、そして子供に分ることは、もとより大人にも分らなければならぬ筈です。しかし子供に分つても、稀には、ある種の大人に分らないものがあります。其れは、其の人達がたしかに墮落したことによつて、純眞な感情を無くしてしまつたからです。

この意味からして、私は「童話」なるものを獨り子供の爲のものとは限らない。そして子供の心を失はない、すべての人類に向つての文學であると主張するものです。私は、喜びを以て、私の自由な藝術の制作に従ふのであります。(小川未明氏、私が「童話」を書く時の心持)

私は次に少年藝術中の一部門として自由畫に就いての一考察を試みたい。東京は今地震と火災との後の秩序が恢復せず、圖書館も閉ぢてゐるので、この問題についても全く自己の書齋のものを取るより外ない。然るにここには「中央公論」所載の二つの論文、山本鼎氏の「露西亞の外套」及び「自由畫教育の要點」の外は何も見出し得ない。しかし前論文は蓋し山本氏の自由畫教育に對する最も初期の思想を代表するものである。そして後の論文は氏がその最初の部分に自由畫の勃興を記して、「私はこれらの威勢のいい現象を摘記して、はやくも自由畫運動の戦功を標さうとするのんき者ではない。唯其處に如何に多くの人が、從來の教育に疑ひを有ち、新しい合理的な方針を待ち求めて居るか、といふことを實證するのであり、更にその實證を提げて政府及教育界の權威者に、自由畫教育の鮮明なる改革を促すのである。而して今此處に私は、國民としての又藝術家としての責任感を以て、自由畫教育の要點を列記し、其改革の參考に供へようとして居る」と言つてゐられる。蓋し之は氏の自由畫教育に對する一總括として見るを得るであらう。この二つの論文は自由畫教育に對しての主要なる二點を意味し、この二點が決定した方向の上に、自由畫の基礎觀念を假定して、此の考究をそこから始めることが出来る。自由畫に對する研究は山本氏にあつても、その他の人人にあつても、この外に勿論夥多であらうが、かかる事情に疎い私は、

今はしばらくこの出發を以つて満足してゐるのである。

「自由畫教育の要點」は暗示に富んだ書き方であるが、しかしやや斷片的であるから、是を私自身の考究に便なる様に整理して見ると次の如くである。Aと附記してない引用はすべてこの論文の引用である。附點は原文にあるものである。

a 自由畫なる名稱

1. 自由畫といふ言葉を選んだのは、不自由畫の存在に對照しての事である。云ふまでもなく不自由畫とは、模寫を成績とする畫の事であつて、臨本—粉本—師傳等によつて個性的表現が塞がれてしまふ其不自由さを救はうとして案ぜられたものである。創造 (creation) といふ字が一般に解り易いものならば勿論それが良い。露西亞では自由と云はずに、兒童創造畫展覽會と云つて居るさうだ。併し吾が從來の圖畫教育に對する時、自由畫といふ字はむしろ適切ではないか。自由が不自由に代つた時、創造が模寫に代つた時、はじめて自由といふ言葉は勇退すべきであらう。

b 自由畫の發生

2. 私は兒童の繪畫教育を一變したいと思ひます。臨本教育を廢して自由畫の獎勵に努めたいのです。私の希望は「學齡期前の兒童の畫はたいい面白いが、それが學校へ通ふ様になると皆惡くなつてしまふ」といふ現象が、専ら臨本教育に由來する事を直覺した事から來て居るのですが、理論としても、大人の作つた一定のお手本に、兒童の畫的表現を導く事はいけない事です。小供の畫は子供の眼に、心に印象し感覺した彼等の實相である點に意味があるのですから、大人の認識を以て子供の畫に臨む事は間違つてゐるのです。子供は臨本、大人は扮本で修業する事をすつかり廢してしまはなければ、日本の美術工藝は純正なものにならないと思ふのです。(A)

3. 子供にはお手本を備へて教へてやらなければ畫は描けまいと思ふのならば、大間違だ。吾吾を圍むで居るこの豊富な「自然」はいつでも色と形と濃淡で、彼等の眼の前に示されて居るではないか。それが子供らにとつても大人にとつても唯一のお手本なのだ。それ等のものが直覺的に、綜覺的に、或は幻想的に自由に描かるべきである。教師の任務はただ生徒らを此自由な創造的活機にまで引き出す事だ。

4. 子供達にあれ程なチャイミングな自然觀があるのに、あれ程な自由活達な表現力があるのに、身の程を知らない大人共が、貧相なお手本を作つて子供の能力に堅い蓋をして居るのを眺めて

公憤を起したのだ。而もさやうな不道德が國定の方針となつて普遍的に行はれ、それを怪む聲も聽えないのは、何といふ事かと憤慨したにすぎないのである。

5. 子供の創造的種子は從來の教習では芽の吹きやうもない。美術は種子のうちにはやくも壓しつぶされて居るのである。

6. 彼等はすべて表現の純を知らねばならぬ。誰れ人にも植ゑつけられてある「創造」の苗が、愛し愛されつつ生長する事を正しい道德とせねばならぬ。子供らから創造の契機を奪つて、模造の習練を強要する不正な畫學から救はねばならぬ。

c 自由畫の位置

7. 吾吾の提唱する自由畫教育は鮮明に、美術教育としての一教課である。だからその教習のもとには、生徒の創造力が生長し、彼等の様様な自然觀が表現され、模擬と虚飾とが必然的に撥無される。

8. 音樂の教習が音樂家を、理科の教授が理學士を作らうとするのでないやうに、圖畫の教習が美術家を作るのを目的としてゐない事も當然だ。だがその使命が美術教育でないとしたら、一體何だ—假りに圖畫の教習に何か他の使命があるとして、然らば子供の美的感銘を何とする。

創造的能力を何とする。人類最高の裝飾とせらるる、藝術の味解を何とする。

d 自由畫の教育

9. 美術教育は要するに感情教育だといふのはまあいい。併し其處に智育はないと思ふのは亂暴だ。ありていに言詮すれば、人間の有つて居るあらゆる性能に、滋雨を灌溉するのが美術教育だ。なぜならば子供が一枚の寫生畫を作るに當つて、彼の知識も經驗も、印象も感覺も認識も、齊しく働かざるを得ないか—で其渾一な表現が即ち創造なんだ。美術教育とは、愛を以て創造を處理する教育である。

10. 自由畫教育は、愛を以て創造を處理する教育だ。從來のやうな押し込む教育でなくて、引き出す教育だ。

11. 大人によつて技工化された抽象的な實相を手本として眞似を習練させるやうな事を、まづすつぱり止めにして、子供らの性能を自然の沃野に放牧し、其處で自由に産ませやうといふのだ。權威を以て範を垂れずに、愛を以て導き子供らの能力を順路に生長せしめようといふのだ。

12. 吾吾の大人の畫の表現は、印象と感覺とに初まつて、認識の廣野に踏み入るのですが、兒童のそれは、印象と感覺に始終して、認識の量は殆ど無いといつていい位に稀薄なのです。兒童

にむづかしい觀察を要求するのはいけません。畫は教育せずに單に誘導していただきたいと存じます。兒童が自然物を畫にして楽しむうちに、自づと美の情操が養はれて行くことを信じて下さいまし。(A)

13. 兒童には氣ままに描かせるがいい。彼が表現に關して質問をはじめたら、技工化した範を示さずに、技工を發見することを教へてやる。

14. 「湯呑が圓く浮き出して見えて居るのを、どうしたら描けるのでせう」といふ疑問に對して私は笑ひながら、「圓く浮き出して見えますか、そいつは結構。では何故圓く見えるのかを考へて御覽なさい。ほら明るい面と暗い面がぼやけるやうに連續してゐるでせう。あれですよ、あなたに圓く浮き出て見えるのは—あの濃淡を描いて御覽なさい」と教へた。
 「あの濃淡を、明るい處や暗い處を、一體どんな色で描いたらいいでせう」といふ疑問に對して「そら蔭の部分は全體薄い紫紺色でせう。そして其端の方は、食卓の赭い板の反射でほんのり紅がさして居ますね。日向の方は、障子の外の青空が映つて青味を含むで居ますよ。だから青が見えたら青、黄味を感じたら黄味、紅が見えたら紅を、見える様な濃さにつけておいでなさい。もし又其の濃淡を黒と白とに感じたなら、黒と白とで描くんです。」と教へた。

15. 要するに私の自由畫教育の主張は、鮮明であると共に簡單だ。五本の指が五本ながらに釣合の取れた形態で、育つて居ねばおかしいやうに、人類の生活に其一本の指を意味する美術上の教育が、普通學のうちに培はれなければうそだといふ事と、現に普通學に編み込まれてある圖畫科なるものが、もしも美術教育のためでなかつたら不必要であり、美術教育の爲であつたら躊躇なく自由畫教育を行ふべしといふのである。そして模寫を排し創造を奨める、といふ事が其處理法の心棒となる。

16. 自由畫教育の要點はすてきに簡潔だ。ただ一句で盡くせる。曰く「模寫を成績としないで創造を成績とする」。

e 自由畫教育の適用

17. 美術よりは美、模造よりは創造、夢想よりは感銘、過去よりは現在に立脚する此思想は、むろん子供にも大人にも奨めねばならぬ。されば自由畫教育の適用は、中學生にも高女生にも大學生にも美術學校生徒にも、美術家にも齊しく要求せざるを得ない。

f 美術の鑑賞的方面に就いて

18. (圖畫教育の使命は要するに鑑賞教育であるといふ) 鑑賞教育の主張者は、美術教育を是認

する人であらうから、定めし生徒等の創造的生長を主義として、彼等各自が人為的拘束なき印象、感覺、認識空想に従つて自から畫因をつかみ、技工を自得する自由畫を獎勵して居るであらうが、萬一さうでなかつたら災である。何となれば創造力の無い所に、順當な鑑賞は有り得ないではないか。この斷定に反對する人があるならば、其人は物知りと鑑賞とを同じ事と思つて居る人だ。

g 美術の知識的方面に就いて

19. 彼が中學の過程に進むで、認識の複雑と知識慾の爲に、描寫がおつくうになり出したのを見たら、勿論強いて畫學をやらせなくともよい。其時期には描寫は從にして、知識的及美術的教育を主として論すべきだ。何故ならば普通學には、美術家教育を要さないからである。

h 美術の應用的方面に就いて

20. 卿等は常に生徒をして物體の模形を作らしめ、又物體を標本的精緻に描寫せしめて、圖畫教育の要點を盡したやうに思つて居る。處が僕を以て見れば、それ等の模形と精緻とは圖畫教育の應用的一小部目であつて、むしろそれは理科や植物學の補助畫學と思ひ度いのだ。一體さうした抽象的正確の造形力や、標本的精緻の描寫力が大人になつてから何時必要なのだ。植物學

者や器械工になつたもので、それを必要としたら、其時期に少し習へばすぐ出来る事だ。それこそ却つて普通學に課するに不適當な、専門的な畫學である。

21. 卿等はよく實用實用といふ。併し美術的效果を生命とするあらゆる裝飾、あらゆる手藝、あらゆる創作を外にして圖畫教習の實用に就ていくばくの物例を擧げ得るか？ 實は不幸にして從來の圖畫教育は頗る不實用的に計劃されて居るのである。

以上繁を厭はず、之をほぼ彙類して引用した。以つて自由畫教育の主張を明かにし得たと信ずる。そしてこの主張を理解せる人は何れも、當然過ぎる程當然な主張たることを首肯するであらう。しかしこの主張は、何等反對すべき不條理を全く有せぬものであらうか。以下之を吟味せねばならぬ。

九

この思想は二つの假定を持つて居る。第一に「子供は自然に發達するものである」。第二に「外部の手はすべてその發達を損す」。そして此の二つの假定の總括適用として「模寫を廢せば必ず

創造に就く」との原理を導き出して居る。若し疑問とすべき點があるとするれば、この三點である。第一に子供は自然に發達するといふ。しかしこの問題はアンチノミーである。他方に子供は自然のままに置いては發達しなくなるといふことも眞である。これは人間の本能を他の動物の本能と比較すればすぐわかる。子供は有るもの、既成のものではなくて、有らんとするもの、成就せんとするものである。そしてこの生成は、一方は子供の内部の可能性から來、他方は外部の養護から來る。非常に特殊の絶大な内部の可能性を有する子供は、如何に不利の状況の中からも發達して行くがそれは實に特例である。故にこの假定は「子供は自然に發達する。愛護によつて更によく發達する」と訂正すべきである。故に山本氏自身も、「自由畫教育は愛を以て創造を處理する教育だ」(10)といつてゐる。もし子供が自然に發達し、外に何も要せぬとせば、愛を以つての處理たる教育はそれこそ不必要となるべきである。かくて第一假定は不充分である。而して第二假定は第一假定を絶対の眞理と見て、はじめて成立するものである。されば、第二假定は「故に」といふ假定に過ぎない。しかし第一假定が不足なる以上は、第二假定もまた不足である。外部の手はすべてその發達を損ふものでなくて、外部の手の中の或者が、その發達を損ふのである。愛によつて創造を處理する教育の手は之を損はず、「引き出す」教育の手も之を損はずして、從來の

様な「押し込む」教育の手が之を損ふのである。随つて子供は愛護をまちて發達する。その愛護とは内的可能を考慮せずして注入することではない。内的可能をその周圍の中によく發展せしむるために、周圍を便宜なるやうに整理すると共に、内的可能の發動をも指示する。しかしこの指示は、山本氏のいふ如く、「發見する」ことを教へる(13)(14)方法によるべきであり、これによつて最もよく内的可能を可能たらしめるのである。

子供は一番始末に了えない模倣性を持つてゐる。一度ある型が浸込むと際限なくそれに引きづられて行つて、新らしく自然を見なほす事を忘れる事もよくある。これは多く周圍の悪感化によると思ふ。よき訓練を要するのはここだ。(中川紀元氏、子供の繪の特長)

といはれるのは是である。氏もこれは十分に信じてゐられるので、自ら「自由畫教育の要領は簡單でも、學校での其の處理法の完成は容易でない。緻密に徹底した教師用書を作成することが當面の問題になる。吾が協會でも普く、教場のバトロンから材料を蒐めて、それを研究整理して、其書を編述する事を企てて居る」といつてゐられる。外部の手の必要をここには高度に認めて居る。また愛を以つて導き子供の能力を順路に生長せしめようと言つてゐられる(11)。然らば要は

指導の仕方の問題になる。そこで氏は模寫を廢すれば直に創造が來ることを信じ、氏は極度に模寫に就いて憎惡の念を持つてゐられる。(自由畫の發生の項其の他)

十

模寫の問題は氏が、臨本—粉本—師傳等(1)と言つてゐられる如くに傳統の問題である。故にこの問題は傳統を廢すれば、果して必然に創造に就くを得るかの問題、即ち傳統と創造との關係の問題である。氏は創造を説明し、「子供が一枚の寫生畫を作るに當つて、彼の智慧も知識も經驗も、印象も感覺も認識も、齊しく働かざるを得ないではないか、—で其渾一な表現が即ち創造なんだ(6)」と言つてゐられる。創造とはその有する一切の渾一せる表現であるとしてゐられる。氏はまた他方に「人類最高の裝飾とせらるる、藝術の味解」を重じてゐられる(8)。藝術が人類の裝飾であるかどうかは考察を要する點であるが、假に之を氏の如く認めて、兎に角氏は藝術の鑑賞を重じてゐられる。しからば藝術の鑑賞より與へられたる味解は、人格の一内容をなし、隨つて全人格の渾一表現たる創造に貢獻する。而して藝術を味解することは、傳統を味解することではなくて何であるか。氏は鑑賞の基礎には創造力を必要とし(18)、また「自然美の感銘が蓄へら

れてなかつたら、美術は正當に了解せられない」と言つてゐられる。鑑賞はその基礎として自然美に對する感銘、活活として生活の全部を渾一し表現する力を要する。而してその基礎に對して藝術品の味解が影響しないといふことを斷言し得るか。氏は「露西亞の外套」の中に、シャヅンヌの「基督信者の靈感」の模寫を一ヶ月ばかりかかつて作つたことを言つてゐられるが、この壁畫の模寫は、旅費に代へるためにのみ作つたものではあるまいし、一ヶ月かかつて作つたこの模寫が、氏の制作の上に無關係であるとは言ひ得ないであらう。且また氏が極力模本を圖畫教育の中から排除しようと努力するのは、その影響の甚大なる爲でなくて何であらう。食物も創造に影響する。しかし氏が食物を言はずして模本の問題を言ふのは、食物よりも模本がその創造に關係するからである。而して氏は見事に第三の假定に到達してゐる。

自然は創造に資するも、傳統は創造を害す。

故にここに考察すべきは、果して傳統が創造に影響し、しかもその影響たるや、徹頭徹尾惡影響なりと斷言し得るや否やの問題である。即ち自然は「引き出す」ことに役立つも、傳統は之を障害するや否やである。傳統とは吾以外の過去が現在の吾の中に生きかへる事である。人の生活が

過去を現在に集中するのを面目としてゐる以上、この傳統はすて難く、またこれ有るが故にその現在を常に過去總收として、より多く價值あらしめ得る。傳統はかくて避け難く、且價值があるのである。然らば生活の渾一なる創造に對しても、これは價值あるものでなくてはならぬ。ただこの際に注意すべき事は、如何なる傳統を如何に學ぶかである。總べての傳統が善良でもなく、すべての學び方が善良でもない。そこで傳統を選び、學び方を選ぶの要がある。山本氏はその弊を認めて目を閉ぢてしまはれたのである。人の生活は自然より受くと共に過去より受ける。故に創造は之を學ぶ方面よりみれば、自然に學ぶこと、傳統に學ぶことよりなる。古來の作者が等しく自然と傳統との兩者を重じてゐることは、東洋の繪畫法則たる六法が、一方に寫實、他方に傳統を重じてゐることからも知られ、これは創造の事實に對して公平である。山本氏は日本の圖畫教育が自然を重ずることを忘れ、傳統に盲從してゐる事實に驚いて、傳統を棄て自然を重ずべきことを力説してゐられるのであるから、吾等は氏の言説の中に、公正を見るよりも反動を見るのである。かくて傳統と自然とを重ずること、即ち傳統(鑑賞と模寫)と寫生とによつて、美術の教養は全くされる。模寫を主とすることは、ただ自然を與ふるのみで、少しの指導も與へぬと等しく無謀である。傳統は、必ず自然研究の後に來るべきことロダンの言へるが如くであるが、この

兩者あつて、吾等は吾人の創造を「引き出す」ことが出来るのである。リッブスは自儘なる人間化作用と感情移入作用との相違することを論じて、人間性の作用は必然性を有するも、自儘なる人間化の作用は必然性を有しない。神話や詩的自然叙述や兒童の想像は、知識或は表象したものを人間化の作用を以つて織り直す。故にこの内容は、附加されたるものである。然るに感情移入作用の中におこる人間化の作用は、知覺又は表象したるものの中に、又之と共に興へられたるもの、分割すべからざるものとしてあらはれる。自儘なる人間化は、人間化そのものの中に美が存するが、對象そのものは美としては見られぬ。故に之を自儘なるものと言ふといつてゐる。自然と傳統とを併せ學ぶことによつて、兒童の自然なる人間化を矯正し、「子供らの性能を自然の沃野に放牧し、其處で自由に産ませよう」とすることが可能となる(11)。されば自由畫の教育が「兒童のみの情操」を教習せしむること(12)あり、創造を重ずることであるならば、その中に如何にして鑑賞と模寫、即ち傳統を採用すべきかと考慮せねばならぬ。かくて山本氏の示された反動は、その正路に復し得るのである。随つて山本氏の假定は次の如く訂正して、圖畫教育の原則たり得る。

1. 兒童は自然によりて發達し、愛護によりて一層よく發達する。

2. 自然と傳統とによりて兒童の創造は充される。

更に少年藝術の問題としては、文學と演劇との二つの方面を残してゐる。しかし其等につきては松村武雄氏の「童話と兒童の研究」があつて、周到の研究を發表してゐられるし、また童劇の工夫としては坪内逍遙氏の家庭劇の如きがある。故に少年の文學と演劇との方面に就いては、是等の研究に譲り、以つてこの「少年の藝術に就いて」の稿を終るのである。(大正十二年九月十七日)
(信濃教育、大正十二年十月號)

子 供 の 畫

—

繪畫の手法は大體に於いて描くか塗るかとの二種である。描く方法は線によつて、その發生状態をたどつて形體を發生的方面から畫くのである。しかるに塗る方にあつては、形體を面によつてそのものの存在状態をさぐり、存在的方面より畫くのである。そしてこの描く方法と、塗る方法とは全く別なものであるから、その材料が、描くに用ゐらるるものであるか、それとも塗るに用ゐらるるものであるかを吟味して、それぞれその材料に適當な手法を用ゐねばならぬ。塗るべき材料で描き、描くべき材料で、塗る如きは、何れも材料を不適當に用ゐるものである。

今一番廣く用ゐられてゐる材料はクレヨンである。クレヨンの性質は、色が鮮かでありながら、しかも遲鈍な所にある。色が鮮かであるが、その鮮かさを出すためには、紙の上に一定の廣さにぬらねばならぬ。その上その色は重ねられぬので、その一色を可成力を入れて、紙にこすりつけ

て、色の光澤を出すのが重要である。しかもクレヨンの色は遲鈍であるから、相當に廣くその色をぬり、それに接して他の色を用ゐても、その間に矛盾或は相殺を生ずることもなく、また下品になることもない。水彩繪具や油繪具であつたら、たちまち對比がはげしくなりすぎて、騒騒しく荒くなるやうな場合でも、クレヨンにはそれが無い。遲鈍なるが故に、それを如何に激しく對立して用ゐても、不都合を生じない。随つてクレヨン使用上の特色は、塗る點にある。しかも一定の色で一定の空間をぬりつゝし、且それが強く光澤を出す様に畫面にこすりつける。即ち觸の強い面で行く所が、この繪畫材料の特色である。削る要もなく、使用上にも困難でないから、これは低學年から使用し得る。しかし色を複合調成して、自己所要の色を出し得ぬこと、こまかい色の變化をあらはし得ぬこと、形の細部の描寫が出来ぬことなどのために、上級になつて觀察が精しくなると共に、漸くこの材料は不適當となる。ほぼ尋常五年の前半期位を以つてその限度とすべきであらうと思ふ。

生徒が形及び色の精密なる觀察描寫に耐へ、且その方面に生徒を指導するを要し、生徒自身もその方向に要求を持つにいたれば、クレヨンは鉛筆及び水彩に變らねばならぬ。第一に鉛筆で形を描くこと。第二に水彩にてそれぞれの色彩を工夫して、更に進んだ觀照の天地を開かしむる

こと。鉛筆は全く曲げて腹でかくのと、ややまげてかくのと兩通りあるが、後者が描く上に都合よい。全然ねかせば面となつて、線が出て來ぬ。故に形の追求が不十分になる。線によつて形を描くことが不十分になる。鉛筆の上に單彩を施し、後全く水彩にて畫くことにする。しかし水彩畫となればまた描くよりも、多くぬることとなつて、鉛筆畫の如き、形の線における追求を缺く故に、鉛筆はずつと後迄、水彩と並行させねばならぬ。

一つの畫は、二時間以上固定して描き、全部を同様なる用意で書き上ぐることをさせねばならぬ。一時間に満たずして、すでに何もかくことがなくなる様な、粗末にして、直に行きづまる觀照を以つて終始してはならぬ。生徒は苦みつつ、なやみつつ、自分の力を以つて、一步一步正しく深く歩み入ることにせねばならぬ。たのしみでかくのでなくて、苦みてかく。苦みつつ、しかもうまずしてかく、沈痛なる心持におかねばならぬ。一つの重大なる精神的勞作としてかかしめねばならぬ。

山本鼎氏は、子供の圖畫の時間を以つて樂みながら描く時間とすべきことを主張してゐられる。

子供が樂みながら描く、一描くことによつて、自然の活き活きた立派な種種相、姿や、形や、彩や、調子の交響樂に親

みを重ねる、其親みのうちに美の觀念が培はれ、美術に對する愛を知り、其要領を會得し、やがて常住に觀ることのよる、こびを有つた潤ひある生活が惠まれる。(美術教育)

しかし私は、その樂みもさることながら、更に研究的な、努力につぐに努力を以つてする態度の方を重く尊いものと信ずる。たのしみによつて行く道よりも、苦み苦みすすむ道に、更に一層深く高く進み得る可能性を有すると思はれる。子供には樂みではない。樂みよりもつと冷かな、そしてつとさぐり入る研究である。私は樂みよりも忍苦をほしい。今の教育が、あまりに樂みに人を誘導すること多く、今の社會が樂みなき所に向ふ努力のないのを厭ふものである。

二

山本氏は「美術教育」の中で猶次の如くいつてゐられる。

自分の自由畫教育論は反動として表はれたものである。それをさせたのは二十年の美術家生活の後に與へられた悟性から來た信念である。今迄の教育は姿ボイズに就ても、色價ワリユーに就ても、調子トーンに就てもまるで無關心だ。物體の奥深い價値を知らしむる立體觀、色價ワリユーの限りない智慧となる物質美、総合的な美を形づくる環境の詩趣、さては時の現象、空氣、光線の美しさなどにもとんと冷淡だ。彼等の教育には有機的な要素がすべて省かれてゐる。誰の身邊にも隨所に溢れて居る立派な自然の材料について、美のすべての要素を知らしむべきである。チヨークに分解されない前の渾一體に直接して觀させ、描かせ、又語り

聽かせることによつて、生徒らが本具の智慧を無碍に流露せしめ、闊達に生長せしむることにこそ教育の旨味を解すべきである。自由畫教育説はモチーフを美術にとらずに美によらしめ、模造よりは創造を勧め、夢想よりも感銘を重ぜしめ、過去よりは現在に住せしめんと圖るものである。これは自由そのことを教育する自由教育であつて、製作の智慧を自由に、技巧を自由に、鑑賞の審美學的考察を自由に、美術史的考察を自由にすることが、その理論の構成である。圖畫教育はこの意味で、藝術教育である。このためには先づお手本から解放されねばならぬ。美術家にあつては、彼等の先輩が目と心と智慧で組織したそれ等の美と、己のリアルと相對して認識することも出来、隨つてそれを技巧の末末にまでほどいて洞察する事も出来るからだ。子供に臨本を與へれば、唯眞似をする。なぜならお手本といふものは、皆技巧的に簡約されて居るが、其の線や筆技を追従するより路はないからである。藝術は藝術家に求むべきであらう。併し藝術心は同胞の全體に求める。それには吾が兒童らが此立派なる「自然」に直接して、暢び暢びと美の愛を啓發されんことが必要である。其して私は小學校の美術教育に繪畫と彫塑とを課したい。しかし實技はすべて隨意科でいいと思ふ。實技は學校以外の時間でもやれるからである。ただ美術史と美術雑話は必ず聽かせておきたいのである。講話はそれによつて廣く美術の關係的知識にさそつて行けるものであるからである。

三

その主張を要約すると、次の諸點となる。

- 一、自由畫教育は在來の模寫教育の反動として現れたものである。
- 二、自由畫教育に於いては、自然の美に直接に眼をひらかせて、本具の智慧を流露生長せし

める。故にこの圖畫教育は同時に藝術教育である。

三、ここにはすべてを自由にする。故に臨本を排する。

四、美術に關する講話を必要とする。

而してこの思想の根柢は、兒童にある本具の能力は、外來のものには傷けられるが、放任すれば生長するといふ假定にある。しかしこの假定はそれ自身矛盾である。もしこの假定にして正しいならば、自由畫教育さへ不要である。あたかも本能に對するが如く、これを放置すればよい。ただこれを放置すればよいといふならば、教育自身さへ不要である。不要なるものを必要とするのは矛盾である。

すべての人は自然の中に、その長い生涯を暮してゐる。しかも自然の美を感じもしないで居る人が多い。故に何かの方法でこれを刺戟し、その生長を助ける工夫がいる。然らばこの必要が自由畫教育をして教育上の必要たらしむるのである。ここに自由畫教育が、藝術心に參與する藝術教育となり得る價值がある。故にこの假定は、「自由を以てする教育」の意味となるのである。その製作に於いても、鑑賞に於いても、共に自由になさるる教育、即ち自らのものにより、他のものにはよらぬやうに指導する教育の意味となるのである。随つて本具なるものは教養によつて、

更に發達することを認めたこととなる。ただその教養は、あくまで高壓的模倣的でなく、開發的自然的でなくてはならぬとの意味となる。そしてこの方法のすぐれてゐることは、勿論である。ただその生徒自身を、開發的に働かしむるために、教師の取る態度を如何にすべきかが、考へられねばならぬ。博物は要するに子供の自然に對する注意の中から生れるものであつて、それを第一條件にする。けれども子供を常に野原に放つてをけば、自然に且必然に、博物に對する智識を得、自然に對する觀察が、深くなると豫定する譯にはゆかない。山本氏は、自らもその主張が反動的であるといつてゐられるやうに、子供の性情が、教育によつて損はれ傷けらるる部分の多いのを見て、直に正しき部分迄、之を否定してゐられるのである。

四

次に山本氏の主張中の第二の疑問は、自由の意味である。氏は自由畫とは「不自由の存在に對照しての事である。云ふまでもなく不自由畫とは、模寫を成績とする畫の事であつて」といつてゐられる。故に「自由が不自由に代つた時、創造が模寫に代つた時、はじめて自由といふ言葉は勇退すべきであらう」ともいつてゐられる。すると自由畫とは模寫教育に反對する創造教育の意

味となる。したがつて自由は絶対的の意味でなくて、模寫教育が存在する時に存在するもので、それが存在しなくなると共に消滅するものである。しかしまた他方には「自由その事を教育する自由教育である」といつてゐる。この意味とすれば、それは決して相對的の意味ではなくて、完全に獨立した教育の目的となるのである。そしてまた自由が創造を意味するとすれば、これまた直に勇退することの出来る程に軽いものではなくて、教育の目的であり、教育の存する限り、存すべき價値あるものである。

更にまたこの自由を子供自身の心理であるとする風に氏はいつてゐられる。即ち外界から法則的規範的に強ひらるる模寫は外部から來たもの故、子供には不自由である。しかるに自己の個性を開放して自然に向ふ態度は、うちひらけて延延したたのしいものであるから自由だといふ風にも氏は考へてゐられるらしい。しかしこれは誤である。子供が謹みの心を以つて、その自然に對するならば、それは決して自由な心ではない。常に自然に支配せられ引きづられる不自由な心である。ロダンは戰戰兢兢として自然に對するといつてゐる。その心である。その心は決して自由な心ではない。子供を苦しい心で自然に對せしめよと先にいつたのは、この謹みを要求する心である。

ある。故に此の自由を兒童の心境とする意味も亦誤である。要するに、自由の意味が漠然としてゐる。

五

のみならず、此は圖畫教育を以つて藝術教育であるとし、兒童の生活を藝術的にする意味としてゐる。畫くことのみならず、鑑賞にも重きを置いてゐる。そして藝術の歴史的考察及び理論的考察をもさせ、且講話もすべしと要求してゐられる。史的並びに理論的考察は、兒童に材料を供給することでは或は可能である。氏はそれを飽くまで自由にせよと要求してゐられるのであるから、それについて教師は何等説明指導を與へぬことを以つて、最上とするやうである。しかし美術史的並びに美學的の考察が、何等教師の指導なしに出来ることであらうか。材料たる美術品或は複製品を與へただけで出来ることであらうか。美に對する變遷、手法に對する變遷、作者の藝術及び生涯、それ等のことが、自然に自由に兒童に了解し得らるるであらうか。特に作者の傳記について、作品は何處まで語り得るであらうか。兒童にすぐれた了解力があつても、困難である。雪舟の繪畫をみて、その出生地、出生年代、その教養、その作品、その歿年等を自由に知り得るで

あらうか。また雪舟の畫をみて、児童はその中にある美的特色、例へば筆の使用、墨の使用、構圖、自然に對する態度その他の特色を自由に知り得るであらうか。特にこの項目に對しては、教師の説話か、讀書かによるのではなくては不可能だと思ふ。故にこれに對する自由の意味は理解し難い。もし之を教師が説話しても児童をこの説話に引き入れず、児童はあくまで自己の個性によつて感ずる様に指導せよとの意味であるかもしれぬ。しかし教師の説話は生徒に對してそんなゆるい關係を持つものではない。説話はそのまゝ確實に速かに児童自身のものとなる。そこに教育の俊敏がある。教師のものと、児童のものと區別してゐる様な、弛緩せる關係では、藝術教育は、もとより不可能である。

六

次に美術講話であるが、これを氏は如何にすることを以つて自由なりと言ふのであるか。ただ教師は自由に自然に對せよとくだけな講話の内容とするのであらうか。もしいかなるものが自然に對する自由の態度であるかといふ事實の問題にふれば、そこに材料を示さねばならぬ。材料を出せば、その教師の見て以つて正しとせる規範に、児童を引入れることになる。故に此の主

張を以つて文字通りに解釋すれば、教師は飽く迄ただ自由にせよと、態度の問題として輪郭的に言ひ得るに過ぎない。しからば美術講話の時間を特設するには及ばぬ。實習の時間は隨意でもよいが、美術講話は必ずきかせよといふ氏の注意は不可能である。しかも「講話はそれによつて廣く美術の關係的智識にさそつて行けるものである」といつてゐる。關係的智識にさそひ行くといふからには、これは内容にふれた講話である。内容にふれた講話をしながら、しかも児童を自由に、外來のものから自由に育てるといふことは矛盾ではないか。氏は「圖畫教育なるものが、哲學や藝術觀で鍛へられる」時を待ちうけてゐるといつてゐられる。然らば、児童に自らなしうることのみをなさしめて、一切の手をひくといふ「自由」の態度を自ら破つてゐるではないか。

七

さらば自由とは要するに、模寫教育に對する反對の意味に過ぎなくなる。故に模寫を以つて徹頭徹尾不可なるものとすべきか否かを吟味すれば、この問題は明かになる。氏の主張は蓋し、二つの假定の上に立つてゐる。第一は他人の作は、自己の作を助けるものではない。他人の作を模寫することは、直に個性を破壊するものである。第二に個性は自然の寫生以外の方法では決して

開發しない。しかしこの主張は氏自ら之を破つてゐる。廣く美術の關係的智識を與へ、美術史を必要とする點よりみて、氏は美術的教養に、智識と史的背景が必要であることを承認してゐる。かかる智識を必要とするは、それによつて製作と鑑賞とが助けられるからである。そして鑑賞は、自己の作を鑑賞する外に、自己以外の他の人の作をも鑑賞する。鑑賞はその心理に於いて、單なる受動的なものでなくて、作品の中に、自己の天地を立てることである。それは自然の中に自己の天地を立てると同一である。故に鑑賞はその性質に於いて、一種の製作である。然らばこの鑑賞なる製作作用が、寫生なる製作作用に影響しないで居るであらうか。鑑賞はもとより製作を離れての独自の價値を有することは無論であるが、それが創作に貢献することも重要なことである。而して模寫は、製作の形とする鑑賞である。鑑賞を作品の形とする鑑賞である。然らば模寫は更に一層の深さを以つて、創作に貢献する。模寫ばかりの教育が不可なる理由は、創作の伴はない製作だからである。創作を有する模寫は、すぐれたる教育である。ただこの場合注意すべきは、模寫は非常な力でその創作に影響するから、その模寫の手本は丁寧に吟味しなくてはならぬことである。

氏は模寫は個性を殺すが故に不可であるといつてゐられる。唯真似をするから不可であるといふ。模寫は個性を殺すものでないことは前の考察で明かである。真似をするからいけぬといふのは意味がない。真似をするからこそ、そこに利或は害が生ずるのである。兒童は一方に於いて非常に創意的であると共に、他方に於いては非常に模倣的である。言葉をおぼへはじめる頃の子供をみれば、直に明かである。この模倣によつて自分を肥し、そして自分を發達させてゐる。模倣を取りさつて、さてどこに發達の餘地があるか。模倣の形で、營養をたへず攝取してゐる。模倣を禁止すれば營養を絶斷した肉體と同一になる。子供が自由なる發達をなし得る唯一の理由は、生活が模倣的だからである。吾等は子供の生活が模倣的なるを少しも念とはしない。ただその自己を創始する作用を刺戟したのである。そしてよきものに對する鑑賞、模寫が、自分を刺戟することは、常に事實として吾等の前にある。よき作品は、よき作品の鑑賞の中から産れる。自然の寫生の中から、個性のますます芽ぐむ様に、よき模倣の中からよき個性がますます芽ぐむ。もし子供に一切の畫をみせず、ただ自然の中に放置したならば、如何に描くべきかを知らずに終るのみならず、最後には描かなくなるであらう。ただ極めて少數の天才は、自ら描くであらうが、しかし天才は一般教育の對象として論議すべきものではない。これは超教育的事實である。周圍

から遮断された時に、文明は必ず委縮する。氏の論はこの委縮を目的とする結果となりはしないであらうか。

かくて他人の作は決して自己の作を助けざるのみならず、之を破壊するといふ主張は、支持し難い。次に氏は寫生と模寫とを截然として區別してゐられる。「モチーフを『自然』に得て作つたものは、他人のリアルではなくて、其人のリアルであり、他人が美と感じたもののリプロダクションではなくて、彼れが美と感じた其物だからである」と明言してゐられる。しかし自然を美と感ずることがその人のリアルであるならば、他の作品をリアルと感ずることもその人のリアルである。自然より美を感じ得る人のある如く、作品より美を感じ得ないこともまた夥多である。故に自然より發見せる美が、その人の美なるが如く、他の作より感得せる美も亦その人の美である。秋の裾野の美を感ぜる美はその人の美であり、その作品をみて感ぜる他の人の美は、その人の美である。故に自然を寫生せる美の價値は、心理的意味に於いては、鑑賞せる美の價値と同様である。而して模寫はまた製作を伴へる鑑賞であるから、寫生の價値と同様である。ただその模寫が創作といひ得ぬのは、直接に美を發見せるものでなくて、一度發見せられた美をその

まま基點としてゐるからである。重ねられ、傾向づけられた美だからである。二重の美である。一重の美のみを創作といふからである。故にもし模寫が單なる模寫に終り、重ねられたる美がないならば、それは鑑賞の缺點である。模寫の頽廢である。それは氏もまた認めて居て、

ゴッホがドラクロアの畫や、ミレーの畫を模寫したものは有名である。併し、ゴッホのそれらの模寫は、筆技の追従ではない。ゴッホ獨特な、ツーンシユで變へられてゐる。とはいへ其のモチーフは、其の自然觀は、ドラクロアのものでありミレーのものなんだ。

と言つてゐられる。故に模寫が、全く一つの模倣に終るとすれば、それは模倣の缺點ではなくて、未だ模倣に到ること少き缺點である。模寫にならない缺點である。かかる美の發見の缺乏、即ち鑑賞の不十分は、寫生に於いても同様にはあらはれて、その作品は全然自然の寫真となつてゐるであらう。氏は模寫の場合には必ず兒童の個性が覆はれ、寫生の場合には必ず現るるが如くに假定してゐられる。しかしこれが果して正當な見解であらうか。

氏は個性は自然の模寫以外には全く開發しないことを豫定してゐられるが、模寫によつて個性の開發せざる如き個性にあつては、寫生によつても亦同様である。自然描寫が個性を殺すことあ

るは、模寫におけると同様である。ただ自然描寫の方にその弊の少きことを言ひ得るに過ぎない。故にこの點に於いてもまた氏の主張は誤である。

山本氏が模寫を全然否定してゐるものでないことは、「専門家にあつては、彼れ等の先輩が目と心と智慧で組織したそれ等の美を、己れのリアルと相對して認識する事も出來、随つてそれを技巧の末末にまでほどこいて洞察する事も出來る」といつてゐられるのにも明かである。しかるに子供には「臨本を興へれば唯真似をする」から子供には模寫は不可であるとする。然らば氏は子供と専門家とは、その間に大に區別を立ててゐるのであるかといふに、他方ではその區別をするのを非難してゐる。

物理、數學、國語、音樂、論理、それらすべての文化價値をなす學問は、小學生と専門家を貫く一線の眞理の上に置かれてある。小學生の理科と専門家の理科とは全然別のものではない筈だ。ただ深淺廣狹の差があるに過ぎない。獨り圖畫教育が何故、美術家の信念する處と軌を異にされねばならないのか。

と、圖畫に於いて専門家と小學生とを區別すべからざるを言つてゐられる。果して然らば模寫の場合に限つて何故に、之を専門家に許しつつ、これを小學生には許さないのか。これにも亦氏の矛盾がある。

八

以上の如くして山本氏の意見は、多くの缺點を含有するが、歸する所、第一に教へずとも十分に描き得るとの假定、第二に描かるる對象を重じて、描くものの内的教養を輕すること、第三に鑑賞に對する問題の不徹底なることの三個である。第一の缺點は、對象として天分ある兒童だけを取りし弊であつて、この點でこの主張は、自ら教育圏外に脱出する。即ち對象をとる上に、氏の眼界が狹小であつたことを示してゐる。第二の缺點はその主張を技術化し教養化することを不十分にする弊におちる。第三の缺點は一方に模寫の教育上における價値を見落し、他方に鑑賞に對しての十分なる地位を興へ得ずに終つてしまつた。故に氏は製作と並べて鑑賞を重じながら、主張の内容は常に製作の方面にのみ偏する弊を生じた。

随つて氏が兒童の自然に對する關係を中心にし、兒童をして「自然を観ることのよろこび」を興へしめんとし、更に其の生活の藝術化を完成せんとする敢爲なる氏の主張を、其等の缺點の故に、多く濁らしてゐるのは、實にをしむべきことである。そしてその缺點の基くところは、自ら

も言明せらるるが如く、一つの反動として述べて居ることに基くのである。されば吾等は氏の主張によつて、その圖畫教育に對する主張と同時に、反動は正しき道にあらざることをも併せて學び得たのである。(信濃教育、大正十四年四月號)

この小感想は、大正十三年十一月下旬長野縣北佐久丙組教員會に於いてなした講演草案の一部である。

虚 實 論

一

この虚實論の考究は、芭蕉の寫生に關する意見を明かにせんと欲するものである。

松尾芭蕉が元祿七年甲戌九月末浪速に病みてより、その歿する迄門人等が枕頭に侍して、交代に終焉の様を書き記した形に文曉のまとめたものが、「花屋日記」だと言はれてゐる。

(十月)六日、天氣陰晴極らず。朝の食、入麴三箸。前夜終宵ら寢入り給はず。暫く睡眠し給ふ。御目覺めより去來を近く召して、先の頃野明が方に殘し置き侍りし、大井川に吟行せし句

大堰川波に塵なし夏の月 翁

此句、あまり景色過たれど、大井川の夏景色言ひかなへたりと思ひ居たりしが、清瀧にて

清瀧や波に散りこむ青松葉 翁

と作りて、事柄は變りたれど同葉なりと、人の言はんも如何なれば、大井川の句は捨侍らんと汝に申したり。然るに頃日園女に招かれて、

白菊の目にたてて見る塵もなし 翁

虚 實 論

と吟じたり。是又同案に似て、句の道筋同じ。それ故前の二句を一向に捨て侍りて、白菊の句を残り置き侍らんと思ふなり。汝が意如何。

去來泪を浮べ、名匠の斯く名を惜み、道を重じ給ふ有難きよ。纔か句一章に、さまで千辛萬苦し給ふ。御病腦の中の御骨折、風雅の深情こそ尊とけれ。眼ある者、何者か此句を同案同集と見るべき。恐ながら、此句を同案同集などと申ものは、無眼人と申すものなり。其故は、此句句情景別備りて、句意を見る時は、三句ともに別なり。かるが故に、我は句の意を目に見て、句の姿を見ず。「青苔日厚自無塵」是はこれ隠者の高儀をほめたる語。今は園女が未だ若くして、陌上桑の調あるを、ほめ給ひたる吟なり。意も妙なり、語も妙なり。世人此句を見るもの、園が清節を知らん。波に塵なしの語は、左太仲が「必非^{シモズトニハ}絲與^{ニモリ}竹、山水有^{ニモリ}清音」といへる絶唱も思はれ、園が二夫にま見へざる貞潔と、大井清瀧の絶景と、二句の間相違つて感じてもあまりありと申せしかば、師も機嫌よくおはしけり。 去來記

芭蕉の「同案に似て句の道筋同じ」とは、類似した構想であつて、句の表現も同じである事を言ふのである。その作品の姿はそれぞれ異つて居るが、その基底たる情趣が同様なる故に、三つを共に存するの要なく、中にて最も清浄なる情趣の高き白菊の句を一つ存すれば十分であると考へたのである。随つてこの時の芭蕉の考は、句に存する基底の情趣を重しとし、その情趣の擔へてゐる客觀の事象を輕しと考へたのである。即ち認識論的な考でなくて、本體論的な考である。その背後に沈む情趣を主とし、その表はれし境遇を副としてゐる。

然るに之に對する去來の答は、「景情別備りて、句意を見る時は、三句とも別なり。かるが故に、我は句の意を眼に見て、句の姿を見ず」といふのである。この場合の景情は、その句を形成せる事象たる景と、景に固有せりと感ぜらるる趣致たる情とを意味して居る。句意は句中の各景情を統一してゐる全體感情である。故に景情別に備るを以つて、随つて句意も亦異なるのである。大堰川と波と塵と夏の月との景情は、清瀧と波と散りこむ青松葉との景情と異り、この兩系統はまた、白菊と塵との景情とも異なる。故に鑑賞者がこの三句に對したる場合、異なる景情及びそれを統一する異なる全體感情の享受を得て、それぞれ特殊のものとして感ずる。「かるが故に、我は句の意を目に見て、句の姿を見」ぬのである。句の意は、景情相互より醞酵せられ、やがて全體を統一すると感ぜらるる或る全體感情である。句の姿は、その意義稍不明であるが、支考の著と考へらるる「芭蕉翁二十五ヶ條」に、情前姿後、姿前情後といふ説明がある。その場合の姿がこの「句の姿」の「姿」と同一と考へられる。その門人等の用語法は、また師の用語法をも指示するからである。情は實であつて、姿は虚である。本體論的見方によれば、情は用即ち現象で、姿は體即ち本體である。随つて句の姿は句の意よりも更に本源的なものである。句の意が景情に對する全體感情である時に、句の姿は、景情を寫象して現前するを要せぬ程、更に本源的な全體感情であ

る。同じく「芭蕉翁二十五ヶ條」の説明法に従へば、「一念の未生と已生」とである。そはケオスの如くほの暗きものではなくて、明晰である。更に分化發展すべきものではあるが、未だ分化發展してゐない。この點に於いては未生である。しかし明かに一念動きて生ぜるが故に已生である。全體感情より更に本能的であつて、之が分化發展して全體感情となり、更に景情をも析出するに到るのである。故に全體感情よりみれば、一つの傾向、或は態度とも見らるべきものである。この三句の場合の句意は、第一は大堰川の波に塵なき夏の月夜と融即せる澄みて徹せる清淨の感情であり、第二は清瀧の波に散り込む青松葉と融即せる寂びて徹せる清淨の感情であり、第三は眼にとまる塵もなき白菊と融即せる冷かに徹せる清淨の感情である。然るにその句姿は、先天的なる清淨に對する憧憬と持續とであつて、第一第二第三の何れにも分化し得て、しかも未だ分化せざる衝動である。故に漸く各種の異なる景情を漸次に捨象して行けば、やがてこの原本形に達し得る。芭蕉が三句を同案同菓と考へた所以である。

之に對して去來が、たとひその衝動は同一であつても、その景情より入る全體感情によつて句が味はれ、その衝動に關しては着目しない。且その衝動同一なりとの故に、三者を捨て去るとしては、あまりに景情の印象が深くして明かである。故に三者各別存の理由ありとするのである。

即ちその句の成立せる客觀的の事象を重するのである。而して芭蕉も之に賛成して居る。

「花屋日記」の下に芭蕉の郷里、伊賀の上野なる兄の松尾半左衛門宛の去來の書翰がある。

頃日土芳、卓袋歸郷の砌申進候筈の處、取紛れ失念仕候故、今日一人差立申候。先以長長の御所勞、未御快無御座段、乍憚隨分御自愛專一に奉存候。此間兩雅丈より被成御聞候通、亡師一七日於御靈前、御追善の百韻首尾よく興行に相成、何れも満足仕候。然者其席に御傳來の鳥羽の文臺立て申候。右此文臺の事は御聞及も御座候はん、季吟老人より亡師に御讓の風雅傳來の雅物に御座候。根元玄旨法師より紹巴に御傳に成、貞徳、貞室、季吟、亡師と傳り候。如斯の重器に候得者、亡師一代尋常の併席には御用も無御座、深川の重器と承り候迄に候。然るに先年「猿蓑集」撰成就仕吟聲の砌、深川より御取寄に相成、其儘に義仲寺に被召置候。亡師も御門人の中に御傳可被成御心にも可有御座候得共、亡師は一體此俳諧の事、左様成俗事に御貪着被成候御氣象にては無御座、全體隱逸禪中風雲の行狀に候得者、傳不傳の處にては無御座候。併し此後は、其場にては濟不申、今度此儘に打捨置候得者、一道は立不申、永く芭蕉門埋もれ候歎共存候。幸ひ此節其角參り居られ候故、於江戸其角、嵐雪と申ては、亡師左右の御手と被思召、無二の御愛弟にて御座候。夫故御靈前にて、右文臺讓の事申問候得者、其角類に辭退にて、一昨日罷歸申候。許六は病身、木節は老衰、美濃尾張は遠方にて手届不申、外には若輩の者許、夫故一先右文臺を、義仲寺眞愚上人に預置、一二年も過候はば、若年の者共追出精の上、抜群の者も出來申す可く、上人に申問候得者、路傍の廢寺、風火災又は賊難の恐、貧地獨居故不任心底と申候斷りにて御座候。只今にては可預置所も無御座候。道心の御人體に候得ば、兎角可申入筋も無之、此上は右の雅物に候條、少頃貴方に御預り置可被下候。來春に成候はば、拙者參以御熟談も可仕候。則ち右の品此者に持せ遣候。諸事御賢察可被下候。恐惶謹言。十月二十七日。

この手紙にて知らるる如く、「猿蓑集」は芭蕉の最も喜んだもので、去來と凡兆の選ぶ所である。出來たのは元祿四年春である。之を琵琶湖畔の無名庵で披講する時には、わざわざ江戸深川から、その秘藏の鳥羽の文臺を取りよせて使つたのである。之によつて芭蕉がこの集を重んじたことも、またその集の選を委嘱した去來凡兆を重んじたこともわかる。特に芭蕉は去來を重んじて彼を以つて俳諧奉行と稱してゐた。かくてこの三句の取捨に就いて、芭蕉が去來に相談した心持は明かであり、また去來のこの答を聞いて、芭蕉の喜んだ心持も明かである。師弟の間の美しい了解である。

(十月)七日。終日薬をめさず。終日曇る。夜になりて晴る。夜に入つて人音も静かになりければ、灯のもとに人人伽して居たりければ、乙州、正秀等去來に申けるは、今度師も泉下の客とならせたまはば、此後の風雅いかに行き侍らん。去來黙して居たりしが、我も其事心にかかりし故、二日の消息届きし間、かく急ぎ参りたり。人人もさ思ひ給ふや。さあらば今夜閑静なり。只今の體におはしまさば、御快復おぼつかなし。滅後の俳諧を問ひ奉らんとて、靜に枕上に伺ひ寄りて、機嫌を計らひ、問ひ申しけり。翁、次郎兵衛に助け起され、息つき給ひてのたまはく俳諧の變化極りなし。然れども眞行草の三つを離れず。其三つよりして千變萬化する。我未だその轡をめぐらさず。汝等此以後とても、地を離るる事勿れ。地とは心は杜子美が老を思ひ、寂は西上人の道心を慕ひ、調は業平が高儀をうつし、いつ迄も我等世にありと思ひ、ゆめゆめ他に化せらるる事勿れ。言ひたき事あれども、息きれて口かなはずと喘ぎ給ひければ、吞舟御口を濕す。又薬をまらせて靜まり

たまふ。各筆をとりて是を書く。

惟然記

この場合吾等の知り得る事は、その體に眞行草の三體ある事及び地を離るべからざることである。地とは基底である。これは三つの方面より見るを得べく、即ち心、寂、調であつて、内容はそれぞれ老と道心と高儀とである。そして是等をその内容を明晰にするために整理すれば、老と寂と高になる。これが芭蕉の俳句の地である。之を前の去來のいへる句意と句姿との思想に適用すれば、句意よりも更に傾向的なるに依つて句姿とせられ、此の三者は句姿の性質とせられる。故に芭蕉の原始的な心的態度は、老と寂と高とに盡きる。しかし之は更に單一なる特質に歸約し得られないであらうか。

(十月)八日。支考、乙州等去來に何か囁きければ、去來心得て、病床の機嫌をはからひて申して云ふ。古來より鴻名の宗師多く大期に辭世あり。さばかりの名匠の、辭世はなかりしやと世にいふものもあるべし。あはれ一句を残し給はば、諸門人の望足りぬべし。師の云ふ。きのふの發句は、今日の辭世、今日の發句は、あすの辭世。我が生涯云捨し句句、一句として辭世ならざるはなし。若し我が辭世はいかにやと問ふ人あらば、此年頃いひ捨て置きし句、いづれなりとも辭世なりと申し給はれかし。「諸法從本來、常示寂滅相」これはこれ釋尊の辭世にして、一代の佛敎此二句より外はなし。「古池や蛙飛び込む水の音」此句に我一風を興せしより初めて辭世なり。其後百千の句を吐くに、此意ならざるはなし。ここを以て句句辭世ならざるはなしと申し侍るなりと。次郎兵衛が傍より口を潤すに隨ひ、息の限り語り給ふ。此語實に玄玄微妙、翁の凡人な

之に依つて知り得る如く、あらゆる事相皆寂滅の相を示すとの直観が、釋迦の生涯を貫いた如く、また芭蕉の生涯を貫いてゐる。釋迦の佛教が寂滅の觀照である如く、芭蕉の俳句も亦是である。この信念にあつきが故に、「古池や」の句ある「春の日集」以來、元祿七年死去迄の約十年の句作はすべて常示寂滅相である。すべて自分の辭世であると言ふのである。古池の句の作られし時は確定し難いが、芭蕉が「野ざらし紀行」を書いた貞享元年甲子の旅から江戸深川の舊廬に歸つたのは、翌二年の四月末である。これから「春の日集」の成りし貞享三年春迄の間であらうと思はれる。今その寂滅の直観は、芭蕉の句姿の中心特質と考へ得られる。随つて先に擧げた三つの特質、老、寂、高は、一切を滅したる寂、即ち寂滅の中に攝せられると推定し得る。即ち芭蕉の最も原始的なる傾向は、この寂の中にあつたのである。(大正九年十二月十日)

二

芭蕉はその「笈の小文」(卯辰紀行)の最初に次の如く書いてゐる。

百骸九竅の中に物あり。假に名づけて風羅坊といふ。誠にうすものの風に破れ易からん事を言ふにやあらん。狂句を好む事久し。終に生涯のはかりごととなす。或時は倦で放擲せん事を思ひ、ある時は進むで人に語らむ事をほこり、是非胸中に闘うて是が爲に身安からず。暫く身を立てん事を願へども、是が爲に障へられ、暫く學んで、愚を曉る事を思へ共、是が爲に破られ、終に無能無藝にして、只此一筋に繋がる。西行の和歌における、宗祇の連歌における、雪舟の繪に於ける、利久の茶に於ける、其の貫通するものは一なり。しかも風雅におけるもの、造化にしたがひて、四時を友とす。見る所花に非ずといふ事なし。思ふ所月に非ずといふ事なし。像花すがたにあらざる時は夷狄にひとし。心月にあらざる時は、鳥獸に類す。夷狄を出で、鳥獸を離れて、造化にしたがひ、造化にかへれとなり。

この紀行は、貞享四年秋十月江戸より郷里伊賀に行く道の記である。この中に自己及び藝術に關する考が最も卒直に表はしてある。芭蕉の俳諧が如何なるものであるか、人生並びに自然に關する態度の如何なるものであるかが明かである。「其貫通する物は一なり」とあるものが、果して何かは明示されてゐないが、その調子から見、芭蕉が辭世の句に就いて語つた時に、自己の句句の意なりとして提示した「諸法從本來、常示寂滅相」の意をここに引く事が出来ると思ふ。「過去現在因果經」に善慧菩薩が、悉達としてこの世に降らんとする時、兜卒天の諸天子が別を惜むのに對して説ける偈の言葉、

諸行無常 是生滅法

生滅滅已 寂滅爲樂

は、更によく示してゐる。諸行無常なるが故に、寂滅を樂と爲すのである。この心こそ、「造花にしたがひて、四時を友とす」る心境である。されば「見る所花に非ずといふ事なし。思ふ所月にあらずといふ事なし」といふ自然の心を得るのである。芭蕉が十月九日に最後の句、「旅に病て夢は枯野をかけ廻る」の出來た時、之を門弟に示して、「これは辭世にあらず、辭世にあらずるにもあらず。病中の心なり。併しかかる生死の一大事を前に置きながら、如何に生涯好みし一風流とは言ひながら、是も妄執の一つといふべけん」と言ふと、去來は、「左に非ず。日朝雲暮雨の間も置かず、山水野鳥の聲も捨てたまはず、心身風雅ならざるなく、かかる河魚の患につかれながら、今はの限りに、其風神の名章を唱へ給ふ事、諸門葉の喜、他門の聞え、末代の龜鑑なり」と涙をすすりながら答へた。その「日朝雲暮雨の間も置かず、山水野鳥の聲も捨て給はず、心身風雅ならざるなく」といふのが、芭蕉の生活と自然觀とを明示してゐる。

それ天地は風雅なり。萬象また風雅なり。此風雅は佛祖の肝膽なり。造化に隨つて四時を友とす。見る所花にあらずといふ事なく、思ふ所月にあらずといふ事なし。心月にあざれば禽獸に等しく、形色にあざれば夷狄に類す。夷狄を出で禽獸

を離れて、造化に歸れよ。

古池や蛙飛込む水の音

之は前と大同小異であるが一層力強く簡明である。一切を風雅と見る心は、一切を寂滅と見る心である。即ち寂滅を樂とする心が風雅である。故に天地を風雅とし、萬象を風雅とするのは、天地萬象の寂滅を樂とするのである。故に寂滅爲樂が生活の上に示されて風雅と呼ぶるものと解すべきである。そして天地を風雅とし、見る所花に非ざるなしとの心に住むを得るのは、「意」でなくて「姿」に住むによつてである。意は天地に負ふ所がある。故に意には見る所花であつて、花に非ざるなしといふ擴充がない。姿は天地に負ふものでなくて、天地と共にあるものであるから、天地が花になり得る限、姿は花になり得る。天地の一分化が花である限、姿の一分化も花である。意は見るものを風雅とする。しかし見る所すべてをして風雅ならざるなしとはなし難い。この點は猶後に精査したい主要な點であるが、芭蕉が句の姿を重じ、句の姿に住み、句の意を常に句の姿に還す事を願つた消息をも知る事が出来る。

正秀が芭蕉の雜談を書きとどめたものが、「俳諧芭蕉談」の坤之卷に載せられてある。

名目に其場をしぼらるるは、松風蘿月なり。我心に俳諧あらば自在なるべし。何を述ぶるに及ぶべきむ。自然に感合せば、自由自在なるべし。名目を以て句をせば、繪本に似せて繪を畫くが如し。此の味は未練に、答ふるに及ぶべからず。句作の事は、物一つにて些細にすべからず。さすれば心ひきくなりて、無用の事あるものなり。これらをもて知るべし。懷廣く、心をあそばしむべし。惣じて物にすがり付くと、物をとりこむとの二つ、萬事にありて心を盡すべし。すがり付くものは、心ひきく狭く小さし。取込むものは、心廣く大なるべし。すべて會席にても、席にしばらるるは、すがりつくなり。是等小器にして、我と我句のよしあしを分かつたず。評の是たらんを喜び、非たらんを惡み、必ず人にすがり付くなり。我分明の力あらば、是大器なり。物を入るるにやすく、小事に心を苦しめず、萬事を取込むべし。是等心の持所にして味ひ給へ。

この談話も亦、心の姿に就いて語つたものである。物事にすがり着かず、心を廣くして遊ばすと、心が高くなる。我我分明の力あるものを、即ち大器たらしめんとするのである。句の意を句の姿より取り離して重すれば、物にすがりつく程よい。しかしこの狭少な心を離れて、品を高くするために、心を開け放ちて自由にならなければならないのである。この心を芭蕉はまた惟然に與へた「逍遙遊」に次の如く述べてゐる。

道に逍遙の二字ある事は、心に天遊有りて、世を面白からんといふ事なり。天は之を得て月清く、地は之を得て花咲けり。世に實あり。虚あり。實に遊ぶ人は虚に苦しむ。誰か實なく虚に進む。虚に實あらば、虚實は虚にして自在なるべし。昔莊周が夢に胡蝶と遊びしも、觀音の花に嫁入れしも、素より虚をもて虚を説かねば、まして實をもて實を説かず。かかる聖人の虚をさして、今の人もいふて遊ばざらんや。

之はその消息に「逍遙遊先書は反故に可被成候。書直し進候」とあるにみても、推敲を経たものであることは明かである。ここに「虚實は虚にして自在なるべし」といふその虚は、心の姿なること明かである。

「猿蓑集」(元祿四年春成る)卷六に、「幻住庵記 芭蕉艸」がある。その中にまた芭蕉のこの寂滅爲樂の心があらはれてゐる。

かく言へばとて、ひたぶるに閑寂を好み、山野に跡を隠さんとは非ず。やや病身、人に倦て世を厭ひし人に似たり。倩年月の移り來し、拙き身の科を思ふに、ある時は仕官懸命の地をうらやみ、一たびは佛籬祖室の扉に入らんとせしも、頼り無き風雲に身をせめ、花鳥に情を勞して、暫く將來のはかり事とさへなれば、終に無能無才にして、此の一筋につながる。樂天は五臟の神を破り、老杜は瘦せたり。賢愚文質の等しからざるも、いづれか幻の住家ならずやと思ひ捨てふしぬ。

この心は即ち「笈の小文」の心と同一である。この心を以つて次に「虚栗集」の跋を讀めば次の如き記述にあふ。

其語振動虚實をわかつたず、實の鼎に句を煉つて、龍の泉に文字を治ふ。是必ず他の實にあらず。汝が實にして、後のぬす人を待て。

この「其語振動虚實をわかつたず」といふのは、注意すべきである。蓋しその句の語が生き動き

て、虚か實なるかを分ちがたいの意である。而して未だ尙この虚實の意を明かにすることは出来ないが、虚實は互に對立するものであること及び、虚とは芭蕉が句の姿として重じた寂の心境であることが、ほぼ想像し得られる。

「蓑蟲跋」をみると、「實」の事が出て居る。

昔より筆を玩ぶ人、多くは花にふけりて、實をそこなひ、實を好みて風流をわする。此文やはた其花を愛すべし。實なほ食ひつべし。

而して此の場合に、花と實と對立し、實と風流と對立してゐる。しかし風流は先の「笈の小文」の風雅に當ると想像せられ、風雅は天地を「常示寂滅相」として見るものである。故に之に對立すると考へらるる實は、常示實有相として萬法を見るものと想像せられる。然らばこの花は虚であり、實は素朴的無批判的に信ぜらるる實在である。而して俳諧の道は、虚にふけりて實を失ふも不可であり、また實にふけりて虚を失ふも不可である。ただ言語が生き動き、虚實をわかぬ所がありとせらるる如く想像される。句は虚實の間にあるものとしたならば、先に虚の心境を重じたことは、如何なる關係を持つべきであるかが疑問である。(大正九年十二月十五日)

註 風雅の意義。次の元祿六年夏の「柴門之辭」に「その器、畫を好み、風雅を愛す」或は「畫はとつて予が師とし、風雅は

教へて予が弟子となす」等とあるに依つて、風雅な俳諧をいふことが推察される。故に天地を風雅とするは、天地萬象を俳諧とするのである。

三

虚實の思想を正確にするためには、今暫く芭蕉歿後に盛になつた門弟の俳論を検するを便とする。

「幻住庵俳詠有也無也關」は、芭蕉の著と稱せらるるも、實はその門弟千那の著と見るべしとせられて居る。その中に、「虚實正事」として、次の如く記してある。

○虚實正事

虚 糸切れて雲となりけり風巾

實 糸切れて雲より落つる風巾

正 糸切れて雲ともならず風巾

右虚實を是として、正を是として、此處を虚實の間に遊ぶといふ。句の正脈也。

この企は、芭蕉の「虚實をわかつたす」の思想を、事實によつて證明しようとしたものであるが、千那は芭蕉の意を誤解して居るらしく思はれる。即ち彼は、虚を虚偽乃至假空としてゐる。實を

經驗的な事實、正を虚實の中間と考へたのである。かくては虚は實と對立する價値ではない。虚は事實ならぬ事或は事實となり得ぬ事を意味する。換言すれば事實の缺落である。虚は實と對立せず、實の一種、即ち否定的な實である。虚は獨立せる特殊な價値あるものでなくて、價値の缺落を意味してゐる。虚が一度その缺陷を撤回すれば、直に一轉して實となる。虚は實の一種であつて、その消極的な一側面である。虚が實の一種に過ぎぬとせば、それは對立的の關係でなくて、從屬的の關係である。随つて「虚實の間」とは、中正を意味せずして、實も程度低く、虚も程度低き、甚だ稀薄な状態に過ぎない。即ち實の一系列に於いて、その一端を實とし、他端を虚とし、正はその中間である。かくては、先に想像したやうに、虚を獨立せる幽玄なる境地と見る芭蕉の眞意を失つてゐる。

この事は「續猿蓑」の秋の部「名月」にある次の場面を見ると一層明かである。

名月にふもとの霧や田のくもり

はせを

名月の花かと思えて棉島

今年伊賀の山中にして、名月の夜此の二句をなし出して、何れか是、何れか非ならんと侍りしに、此間わかづべからず。

月を待つ高根の雲は暗れにけり心あるべき初時雨かな

と圓位法師のたどり申されし麓は、霧横り水流れて、平田渺渺と曇りたるは、老杜が「唯雲水のみなり」と云へるにもか

なへるなるべし。

その次の棉島は、言葉麗にして、心はなやかなり。いはば今好む所の一筋に便あらん。月の桂の宮はなる頃より、を花と知らずばかりにと思ひやりたれば、花に清香あり月に陰ありて、是も詩歌の間を漏れず。

しからは前は寂寞を旨とし、後は風興を專にす。吾心何ぞ是非をはかる事をなきむ。ただ後の人、なほあるべし。

是によれば芭蕉が明示してあるやうに、この兩句の姿は、その寂寞とその風興であり、句の材は名月、麓の霧、田並びに名月、棉島である。句の意はそれぞれ、それを統一せる全體感情であつて、この感情を擔へる材を捨て去れば、やがて寂寞及び風興に歸る所のものである。この時虚と云ふべきはこの寂寞及び風興であり、實と云ふべきは、その名月等の各種の材であり、虚實の間と言ふは、虚實の間なる統一せる全體感情を言ふのである。以つて「俳調有也無也關」の企の淺慮なるを知るべきである。

虚實を明晰に研究の題目として居るのは、支考の「芭蕉翁二十五ヶ條解」(白馬奥儀解)である。この書は第一に「俳諧の道とする事」を論じ、第二に「俳諧の二字の事」を論じ、第三に「虚實の事」を論じてゐる。これが二十五ヶ條中の最も重要なものである。

萬物は虚に居て實に働く。實に居て虚に働くべからず。實は己を立て、人をうらむる所あり。例へば花の散るを悲しみ、日の傾くを惜しむは、連歌の實なり。うそに惜しむは俳諧の實なり。抑詩歌連俳といふものは上手にうそをつく事なり。虚に實あるを文章と云ひ、實に虚あるを世智辯と云ひ、實に實あるを仁義禮智と云ふ。虚に虚あるものは希にして、或はまた多かるべし。これを知れる人をさして、我家の傳授の人と云ふべし。

之に依つて見れば、虚に居て實に働くのが萬物の定則である。支考は更に之を解釋して、

凡虚實を三方にあてて言ふ時は、虚は天なり。上天の事は、音もなく香もなく、虚靈不昧にして、道の本源のここに出でて、覆うて化する所なり。

實は地にして、萬物千山百海を載せて、遍する所なり。入る所なり。その中に四時の流行、出沒、生死、有情、非情、皆虚より化して、實に變ず。

教に於ては、神道にては虚は鏡の體にして、實は鏡の用なり。正の體あつて、直の光影あり。儒の和は虚にして、實は禮なり。佛の皆空は虚にして、實相は實なり。

又文に於ては、虚は文なり。實は實なり。實なり。又虚は花なり。實は實なり。又虚は變なり。實は化なり。

といつてゐる。以上の見方は明らかに本體的であつて、虚を本體とし實をその表顯としてゐる。

この點に於いて虚實の内容は明瞭である。更にその兩者の關係を、次の如く融和して考へてゐる。當然の思想發展である。

されど化(實)中に變(虚)あり。變(虚)中に化(實)あり。

大なる時は、天地の未開と已開とにして、小なるは人の一念未生と已生となり。一念不起の所、何か有る。有にも非ず。無にも非ず。有無一合なり。猶一合といふものにも非ず。深く默識せば天人の得一に至るべし。

虚と實とは互に截然區別さるべきものではない。相互融即である。虚を天地の未開とすれば、實は天地の已開である。虚を人の一念未生とすれば、實は人の一念已生である。然らば一念不起の所は有無何れにも非ずして、こは默識せらるる純粹經驗の域である。即ち虚は純粹經驗の域であり、統一的全體であり、之は無限の可能として存する。之を「虚靈不昧」と言ふも、それが默識の境なるを言ふものであつて、決して漠然たるものではない。この統一的全體が、その内具の自らなる發展によつて、分化し對象化するものが、直に實である。そしてその思想の出發が本體論的である故に、一切を虚から演釋的に解釋しようとする理路が生ずるのは自然である。

深く默識せば天人の得一に至るべし。此天道の常なり。その天道にまかせて隨ふを、虚に居るといひ、又虚を體として、人道を律義に行ふを實を行ふといふなり。夫心を天道の大虚に在る時は、去去來來する變化に對して時宜を行ふを働といふ。これ人道の世法なり。

その變化に驚かざるを知るといひ、驚くを知らずと言ふ。此の知、不知は、彼を化すと彼に變ぜらるるとの異なり。今之を俳諧に適用する。

時のよろしきを見て、進退すべきが、實行と云ふべきものなり。譬へば花の如し。此の連と俳との先ずる所を以て、その差をわかつ。連は發句も附合も、大むねその實にその情を先とすれば、惜む情も姿に表れて、鼠衣に珠數をつまぐりて、觀念をこらす。俳は發句も附句もその虚にその姿を先とすれば、惜める情も内に隠して、姿は盃をとつて愛念を散らすなり。之先ずる處をのべてその涯分をいふのみ。連俳共に情前姿後あり。姿前情後あり。其姿は虚にして、その情は實なり。

かくて虚實を姿情として、之を詩歌俳諧の修辭的研究に適用してゐる。例へば、

歌に前花(虚)後實あり。

花さそふ嵐の庭の雪ならでふり行くものは我身なりけり

上の句、花、嵐、庭の雪、皆虚なる姿にして、花(虚)なり。下の句、降り行く、我身、みな實情にして實なり。

と言ひ、また

又歌に前實後花あり。西行

木のもとに旅寝をすればよし野山花のふすまを着する春風

木のもとに旅寝は實にして、花のふすまは花(虚)なり。

と言つてゐる。之に依ると、虚は實と相並び、實の缺乏に随つて、情緒及び情緒を代表する成分

が之を補充して行く。その補充して行くものが虚である如く考へられる。すると虚が原本的なものであつて、實は之が分化であるとした先の考は破れて来る。虚が原本的なる基礎であるならば、實は之と對立するものではない。虚は實の根柢に且實の背後に、實の表はるる所は何處にも常に在するのであつて、虚は實の缺乏によつて地を得る如きものではない。實の缺乏は無である。零である。虚は零或は無ではない。虚實を本體的に觀察すれば、明治大正の俳人が俳句を分類する常套手段なる叙情、叙景、叙事の如き輪郭は全く意味を失ふ。實の見えざる虚なく、虚を擔はざる實なく、何れも虚實の中にある。随つて俳句その他の文學は何れも虚實融即の一面のみとなる。されば支考が

俳にも亦、

色色のこと思ひ出す櫻かな

色色の事、情にして、櫻かなは姿なり。

と言つたのは虚實の一點から貫けば、一つの曖昧である。この句の解釋に就いては、春梢庵梅丸の「蕉翁發句苦堀」卷一に次の如く記してある。

故主蟬吟公の庭前にて

虚 實 論

さまざまの事思ひ出す櫻かな

蟬吟公は藤堂公なり。此のさくらは公の愛樹にて、侯の手ふれ袖ふれ、朝に夕に、吟吟もこころならんには、思ひ出る事さ
まざま有りぬべし。されば老杜の詩にも「感時花濺淚」と作り、古今の歌には「空蟬の世にも似たるか花櫻咲くと見し間
にかつ散りにけり」と。尙櫻を夢とよめる歌も發句も多きなり。さるは仇なる櫻に殊に懷舊時の情、豈切ならざらんや。此
句は興の體なり。

然るに興は起である。我が心情を言ひ起すに、外物を以つてする意である。随つて梅丸の解釋
によれば、故主のことを色色思ひ出すこの心は、櫻を機縁としたものと見るのである。色色の事
は櫻によつて擔はれて居る。はかない櫻によつて、はかない昔の様様の事が思ひ出されるのであ
る。櫻は實である。色色の事も亦實である。支考の考へた様に、色色の事思出す感慨の實を、虚な
る櫻によせたのではない。櫻と色色の追懷とは、一の連續せる實である。俳句の表現を一つの技
巧と觀察すれば、感想を櫻によつて定位したものと考へ、櫻は技巧的に假定された一定點と考へ
られる。支考の修辭論はここにある。彼は虚と實とを本體論的に考へた考で徹せず、修辭論で
は、虚を以つて實の否定と考へてゐる。虚をも一經驗とするだけの實感を缺乏してゐる。(大正九
年十二月二十一日稿)

註。服部土芳の「三册子」に名月の句に就いて、書いてある。「新みは俳諧の花なり。古きは花なくて、木立もの古りたる心
地せらる。亡師常に願にやせ給ふも、新みの句ひなり。その端を見知れる人を悦びて、我も人もせめられし所なり。せめて
流行せざれば、新みなし。新みは常にせむるが故に、一步自然に進む。地より顯るるなり。『名月に麓の霧や田の曇』といふ
は、姿不易なり。『花かと思へて棉曇』とありしは、新みなり。」

四

しかし支考はまた次の如く虚實を説明してゐる。

抑詩歌連俳は、上手に虚をつく事、これ翁の端的底にして、虚實不在の人は會すべからず。昔後鳥羽院の敕問に、六歌仙
のうち何れをか師とすべきとありしに、定家卿の僧正遍照をこそと敕に答へ給へば、又御問に歌道は正直を旨とす、「古今」
の序に貫之が遍照を評して歌の様は得たれども誠少しとあり、如何にとありしに、又定家卿敕に答へて誠少きにこそ、歌は
のぶれとありしとなり。

このうそは誠偽のうそと思ふべからず。總じて詩歌連俳は、無用の虚より、有用の實をととのふるものなり。聖人の意にさ
ばくを虚實と言ひ、凡夫の口にあつかふを誠偽といふ。…然れば虚實の天理にして、誠偽の人理なるは明かならん。さは言
へ、虚實の先後は擊石閃電の變にして、畢竟知不知の境なり。

虚實を誠偽即ち倫理的意義と區別してゐるが、支考にあつてはまた虚は十分の實感を伴つてゐ
ない。芭蕉では、純然たる實感であつたものが、支考に於いては、いつか實の要素の代入によつ

て汚されてゐる。彼が虚實を「知不知の境なり」と言つてゐることも、彼が直接に知り得て後に言つてゐることではない。要するに、彼にあつては、虚實論は、曖昧である。理解した所と、到つた所との差によるのである。彼は虚實を天理として理解したにも係らず、一般的事實としての眞偽として到達したまでである。虚の中に非事實なる思想の混入する限り、虚實論は、事實論である。芭蕉の生活及び俳句によりて知らるる態度を更に徹底せしむれば、眞偽の問題としては、虚を眞實とするに到らねばならぬ。支考はそこまで到達し得なかつたので、本書二十五ヶ條の「第四變化の事」に於いて、

文章といふは、變化の事なり。變化は虚實の自在を云ふなり。黑白善惡は言語のあやにして、黒きを黒しと言ふも、黒きを白しと言ふも、暫く言語の變化にして、もとより黑白一なり。しからば天地變化に遊ぶべし。人は變化なり。されば退屈する本情なり。況や俳諧は己が家にありながら、天地四海をかけめぐり、春夏秋冬の變化にしたがひ、月花の風情にわたるものなれば、百韻は百句に變化すべき事なり。

と言つてゐる。支考が今黑白一合といふのは、黑白何れとも判別し難き意味である。かかる點は黒にも白にも非ず、死滅したる點である。しかるに虚の思想から進めば、黑白一合は、黑白の判別し難きことを云ふのではなくて、未だ黑白たらずして、しかもやがて黑白たりうる點を言つてゐる。即ち生長する點を言つてゐるのである。「虚實一合」と云ふも亦、虚實が互に區別するを得

ず、互に置換し得る如きを指すのではなくて、未だ虚實ならずして、やがて何れにも分化し得る點である。果して然らば、俳諧とは上手に虚をつく事でないことも明かである。

支考はまたその「俳諧十論」に於いて、俳諧の傳、道、及び徳をのべ、之に次いで、「第四 虚實論」をなしてゐる。

世に云ふ、連歌は實情にして俳諧は虚頭なりと。其人も例の變化を知らねば、口に云ふ所を習へども、心に遊ぶ所を傳へず。…しかるに或抄に花實を論ずるとて、和歌はその本を實とすべしとは、自己に花實の前後を辨へず、世並に言置ける文章とみるべし。いでそよ貫之が古今の序にも、男女の中を和げ、武きもののおを慰むると云へる、なぞや其實に居て理窟をせむべき。其虚に慰めて道理に離くならん。そもそも和歌の鑑ならんとて、「古今」萬葉の花實をととなへたる「百人一首」の巻頭に、天智の御製も持統の御詠も、實にかりほの苦をかぶりて、御衣の袂をぬらし給はむや。實に一夜の夏を迎へて、山に晒をほすべきや。詩歌は此虚を本として、六義に虚實の品あるを知るべし。此故は吾翁は俳諧と言ふは別の事なし、上手に迂詐をつく事なりとは、例に俳諧の端的底にして、虚實不自由の人には知らすまじき芭蕉門下の一振刀なり。さはいへ虚實には、聞きまちがひもあれば、虚實の虚實(口傳)といふ事を、俳諧の道の一大事と知るべし。一向道知らぬ無風雅の人も、虚言を作り眞言を構へて、夜遊の興には言ふなれど、口に出るを虚とおぼへ、心にとむるを實と思へば、其は虚、世に言ふお道化におちて、其實は心のほだしとなりなむ。…そもまた虚實の大小を論ぜば、虚は大にして、實は小なり。例へば針の小さうして沈み、船の大にして浮ぶが如し。我豈其の針を怖れざらんや。人豈其船をとがむべきや。…其虚は先にして、天

地陰陽あり。其實は後にして、君臣父子あり。是を大小の論と言はず。是を先後の辯とやいはむ。…よしその道に先後あり、其物に始終ありて、出る所と入る所とを知らば、其の虚の危からんよりは、此の實の穩ならんには。此故に吾が翁は、虚に居て實を行ふべし、實に居て虚に遊ぶべからずとは、白馬の法の第一義にして、人のとどまる所を云へる、大學の綱領ならざるや。其書は孔子の遺誡にして、明德の明は虚靈を言ひ、新民の新は變化を言へる、凡ては虚實の二法より、變化を知るには如かざらん。今又虚實の前後を論ぜば、虚に居る人は、是非をとがめず、蚊虻の罵りに耳を遊ばしめ、實に居る人は、親疎を分けて、金石の契に命をはたす。彼は仁にして是は義ならめど、仁義に好悪の變あるを知るべし。しかれば、虚に居るも實に居るも、例に兩翼の用あれば、虚實の先後する所は、暫く家家の立派と見て置くべし。さば言へ、虚實の境はかへすがへすも、聞まがひあらん。例へば人ありて、居の字をとがめん、彼もし虚に居らば、たちまち實となり、我もし實に居らば、たちまち虚とならむ。さるはその實の行ひやすく、其の虚の捌き難き故なり。是等に自由と不自由とをしるべし。むかし龐居士が遺言にも、願くば世の所有を空しうして、所無をも實とすべからずと云へるは、畢竟は虚實の公論にして、虚實の虚實も此事なり。人は此語を座右に銘して、起居に其意を工夫すべし。

またその「爲辨抄」にも、虚實を論じてゐるが、別に理論の發展もなく、ただ儒教の中にもかかる考へ方のあることを立證しようとしてゐる迄である。その項の終に、「誠にこの段は十論の大綱にして、爰に虚實の變ある事を知らば、爰に俳諧の世法なる事をしるべし」と、言つてゐる。支考の虚實の意は、要するに「芭蕉翁二十五ヶ條」の「俳諧の道とする事」にある。

爰に暫く虚に居て實を行ふと言ひ、虚は大なり、實は小なりと言へども、元來虚も虚ならず、實も實ならず、則ち虚實は一體なり。唯物に對して行ふ心上にして、遊ぶとは、諸の理をふくみながら、動けば信となり、靜かなれば遊となる。

に盡きて居る。要するに支考の智識では、老子風な考へ方によつて、虚を全體の統一と見、實をその分化とみつつ、尙反對に虚に對する内觀が不十分である爲に、虚をも實によつて説かんとしてゐる。即ち感官を動かすものを實とし、實より出發して、その實を捨て行き、虚に達せんとする。故に、虚は全く張力を缺いて消極的否定的となり、十分の實感を持つことが出来ない。芭蕉の句にあるやうな、明晰にして發展的な力を持つてゐない。そこに芭蕉後の蕉門の低さがある。

更にこの消息に就いて、芭蕉門下の服部土芳の「三冊子」(蘭更編)を見る要がある。

師の風雅に萬代不易あり。一時の變化あり。この二つに究り、其本一なり。その本一といふは、風雅の誠なり。不易を知らざれば、實に知れるに非ず。不易と云ふは、新古によらず、變化流行に係らず、誠によく立ちたる姿なり。

土芳によれば俳句には、その風雅の誠よりいひて萬代不易なるものと、一時の變化とある。而して之に虚實論を適用すれば、萬代不易は虚であつて、一時の變化は實である。この不易のものを知らねば、實に知れるものでないといふのである。

「師」生前折折の戯れに、俳諧未だ俵口をとかずとも云出でられしこと、度度なり。常に風雅の誠をせめたどりて、今なす所、俳諧に歸るべしと云へるなり。常に風雅に入るものは、思ふ心の色、物となりて、句姿定る者なれば、取者自然にして仔細なし。之また虚を養ふの道である。

松の事は松に習へ、竹の事は竹に習へと、師の詞のありしも私意を離れよといふ事なり。この習へといふ所を、己が儘にとりて、終に習はざるなり。習へといふは、物に入りて、その微の顯れて、情感するなり。句となる所なり。たとへ物あらはに言出でて、その物より自然に出づる情にあらざれば、物と吾二つになりて、其情誠にいたらず。私意のなす作意なり。唯師の心をわりなく探れば、その色香、我が心の句となり移るなり。

養はれたる虚の心を更に虚くして、松の事は松に習ひ、竹の事は竹に習ひて、私意を離れよと云ふのである。物に入つて、物の微を感じよ、我心の香はそこに移ると云ふのである。寫生の味である。この態度は、芭蕉の俳句を理解する手がかりであつて、芭蕉寫生の性質を知る重要な立場である。

師の曰、乾坤の變は風雅の種なりと言へり。靜なるものは不變の姿なり。動くものは變なり。時としてとめざれば止らず。止るといふは、見とめ聞きとむるなり。飛花落葉の散亂るも、その中にして見とめ聞とめざれば、をさまる事なし。その活きたる物だに消えて跡なし。又句作り、師の詞あり。見えたる光未だ心に消えざる中に、言ひとむべし。又趣向を句のふりに振出すといふ事あり。今その境に入て、物のさめざるうちに取りて、姿を容るる教なり。句作に、成ると爲るとあり。内をつねに勤めて、物に應ずれば、その心の色、句となる。内を常に勤めざるものは、成らざる故に、私意にかけてするな

り。

常に内をつとめて、變に應じ、その變を心にとめねばならぬ。然らざれば活きたるものさへ消えて跡なくなる。その境に入つて、物のさめざるに取らねばならぬ。内を勤めて外に應ずれば、心の色が自ら句となるのである。そこには私意がない。するのでなくて、自らにして成るのでなくてはならぬ。是明らかに虚と實との關係を示したものである。「虚實の間」とはこれである。芭蕉の寫生はこれに外ならない。即ち寫生の底にある基礎と、その對象たる素材と、而してそこに成れる作品には、基礎(虚)と素材(實)との兩者の特色あることである。故に土芳のいみじくも言へる如く、

發句の事は行きて、歸る心の味なり。

と言ふにつきる。そしてその虚の色は、

師、ある方に客に行きて、食の後蠟燭をはや取るべしといへり。夜の更る事眼に見えて心せはしきとなり。かく物の見ゆる所、その自心の趣俳諧なり。續いて曰く、命も亦斯くの如しとなり。無常の觀、猶亡師の心なり。

ある年の旅行、道の記少し書ける由物語りあり。是を乞ひて見むとすれば、師の曰く、さのみ見る所なし、死して後見得ば、是とても又哀れにて見る所もあるべしとなり。感心なる詞なり。見ざれども哀ふかし。

などいふ中にも顯れてゐる。(大正九年十二月二十三日)

五

芭蕉の俳句の根本をなすものを検出する爲に、便宜上「猿蓑集」巻頭の句をとる。

初しぐれ猿も小蓑をほしげなり

この句は「奥の細道」の行を終りて、元祿二年九月外宮を拜し、御遷宮の句を獻じて、奈良に向つて、伊賀の長尾峠を越え行く途上の作である。「芭蕉句集」には「伊賀山中」としてある。之を春梢庵梅丸の「蕉翁發句茜堀」には次の如く註譯してゐる。

梅丸曰く、長協詩「雖無箕畢期、膚寸自成霖、澤雉登鷲雉、寒猿擁條吟。」杜甫詩「窮猿號雨雪、老馬望關山。」其角が猿蓑の序に曰く、其句に魂の入らざれば、夢に夢見るに似たるべし。又曰く、只俳諧に魂の入りたらんにこそとて、わが翁行脚の頃、伊賀越したる山中にて、時雨の猿に小蓑を着せて、俳諧の神を入れ給ひければ、忽ち斷腸の思を叫びけん。あだに恐るべき幻術なり。梅丸曰、發句の魂といふは、一句の切なる所をいふ。切とは要也。切要と續きて一句の肝要なる所をいふ。さるを一句の切る所と心得たる師も弟子も有れど、誤之より大なるはなし。一句の切る所は切字或は心切の所なり。：切字は魂に非ず。魂の外にある事を知るべし。：小蓑をほしげなりといへる、なりの字を魂と心得ば、祖翁の絶唱、晋子が辯論、水の泡となるべし。：今の時雨に猿も小蓑を魂とする也。且つ去來抄に實といひ、白册子に誠と言ひ、五論に實と言ひ、風雅と言ふ。皆魂のかへ詞なれば、五老井が曲と教へ、虛元坊が作と指させしも、扱は其事に有りけりと、初めて夢を覺して本心に歸るべきなり。

梅丸は長協と杜甫の詩から、類似の情景を引用して後、其角の「猿蓑」の序文に、魂を入れるとあつたのを論據として、實、誠、皆魂の意味であつて、この句では時雨にあつて、猿が小蓑を魂とするのである、即ち猿に小蓑があつて、句に魂が入るのである、句が實を得るのであるとする。しかしこの場合の實とは、心情の眞實であつて、理論の眞實ではない。即ち切實なる心情の意である。故に梅丸は、時雨にふられて、猿の小蓑ほしげなるは、芭蕉の心の眞實であるといふのである。

然るに信濃の人月鏡社何丸の「七部集大鏡」には、この句に註して、

右註に曰く、定家卿、「篠ためて雀弓はるをの童、額烏帽子のほしげなりけり」。此歌、雲の上人稚同士額烏帽子といふものを着て、小弓を射る事あり。しかるを町家の男童之をまねびて、小弓張るを見てよみ給ふなり。翁は之を取りて、猿が人間似といふ事あれば、小蓑をほしげなりと轉ぜられしなり。

と言つてゐる。この解釋が示してゐる二つの缺點は、第一に古き文學と新らしき文學と共通する所あれば、必ず新しき文學は、古き文學より出でたりとする斷定、第二に一般の習慣とされてゐる概念によつて解釋する斷定である。そしてこの二つの缺點は、もともとその文學の有する活活

した情感を味ひわけける鑑賞力の缺乏に基いてゐる。如何に「ほしげなり」といふ状態が類似するからと言へ、ここに引用した定家の歌と、この句との間の情感を識別し得ず、その起源を定家に歸するが如きは、何丸の愚をあらはれむの外ない。定家の歌とこの句とは、心の基底が全然異つてゐる。何れの一方からも、他を導き得ない。且猿の人真似などいふ、智識はこの句にはない。「初時雨」の響だけでも、全然是等の解釋の遅鈍なるを明らかにしてゐる。

何丸の解釋は取るに足らぬ。故に、時雨にふらるる猿の小蓑ほしげなるは、その作者の心の眞實よりして見らるる事であり、この眞實がその句に「魂」を入れてゐるといふ梅丸の意見を吟味して見る。今極めて實際的なそして陰影のない心で之の句を見れば、直にその中から不自然な一つの感情を見出す。即ち猿は時雨を寒しとせざることに、蛙が水をつめたしとせざるに等しい。蛙が笠を要せざる如く、猿も亦蓑を要しない。にも係らず、之を要すると見るのはそこに人間の性情を投入した一つのセンチメントがある。そしてそれはか弱くして、しかも不自然である。

しかしこの句が與ふる直接の感には、全くこのわざとらしさや、不自然さが無い。初時雨の寂しさや、時雨にぬるる猿の憐さがある。そして蓑ほしげな、且猿故に小蓑ほしげな感は、一層初時雨の寂しさを、具體的にしてゐる。それが「猿蓑」の序及び梅丸の「魂」を入るる事となる。理論的に不都合なものが、かくて感情の上で妥當とされる。

かかる關係は「奥の細道」の初にもある。

行く春や鳥は啼き魚の目は涙

に於ても同一である。「彌生も末の七日、曙の空朧朧として、月は有明にて光をさまれるものから、富士の峯かすかに見えて、上野谷中の花の梢、又いつかはと心細し。睦しかりし限りは、宵より集ひて、船に乗て送る。千住と言ふ所にて船を上れば、前途三千里の思ひ胸にふさがりて、幻の巷に離別の泪をそそぐ」とこの時のことが書かれてある。法橋吾山の「朱紫」は之に註して、

此の句は東奥行脚の時、千壽と云ふ所にて、離別の吟なり。「古今集」に、

鳴き渡る雁の涙や落ちつらんもの思ふ宿の萩の上の露

この歌に露は雁の涙かよめるを、魚の目は鳥鳴く涙と言ひかへたる作意、妙にして餘情限りなし。此所にて朝毎に市なす魚の店の眼前なり。鶯の凍れる涙と詠めるも、鳴くといふより涙とよむこと常也。魚の涙は「博物志」「鮫人從水中出、曾寄寓人家、積日賣絹。鮫人臨去、從主人索器、唾而出珠、滿盤與主人。」○杜甫詩「感時花賤淚、恨別鳥驚志」。これらの意を趣向の句なるべし。しかれども「古今集」の歌を思ひよせたるをよしとす。

追考、鮫人は「博物志」になし。「廣博志」にはあり。

と云つてゐる。理論上「魚眼の涙」は不自然である。そこが強く人の注意をひくので、吾山は「古今集」の雁の涙から來てゐるとしてゐる。この斷定の誤は、句中にある感動を感じ得ざるより生じ、先の何丸のなせると全く同一の誤謬である。そして「言ひかへたる作意、妙にして限りなし」と感心してゐるのは意外である。引用せる「古今集」の歌とはその感動を全く異にしてゐる、且この句には全然作意なき事、「此所にて朝毎に市なす魚の店の眼前なり」と吾山の言へるが如くである。翻案からはかかる眞實の響は出ない。吾山が眼前の景であると言ひながら、眼前の景の中で芭蕉が離別の涙をそそげるものと解し得なかつたのは、例の修辭學風の作意的吟味に累せられてゐるのである。「魚の目は涙」の如き不自然を、一擧にしてとりかへす可能性は何所にあるか。それはやがて虚實論に關係するのである。(大正九年十二月二十九日記)

六

靜かに晴れ渡つた秋空の下に、暖い日光をあび小山の上に坐つてゐる。この時心澄み、しかも恍惚として一切を忘れてゐる。空も丘も畑も家も道も我身も忘れてゐる。しかもその意識の中には、靜かに澄める持續がある。心に湧き擴がるものは、自然である。そこには意味といふ程のものはない。従つて眞偽もない。意味は直覺せられた關係でなくて、推理せられた關係であるから、従つて意味よりも全體的である。自ら限りなく發展する含蓄的な可能性がある。この意識の状態は、經驗そのままの状態であるから、之を純粹經驗と言ふ。この意識の状態に就いて、ベルグソンは次の如き理解を與へてゐる。

吾人の知力は全然實利の爲である。知力は吾人が實利のために外界に働きかける一つの型である。故に如何に知力を組立てても、實在の姿を示さない。然るに直觀は、内から見る。この見方のみが、吾人に實在の姿をもたらすものである。直觀によつて吾人の内部を見れば、吾人の深き内部には一つの絶えざる流動がある。之は要するに状態の連續であるが、一方には將來來らんとする状態を指示し、他方には已に去れる状態を含んでゐる。之が内面的持續又は純粹持續である。之を分析すれば、多數の連續する意識状態と、之を結合する統一となる。持續はこの兩者の綜合である。しかしこの眞相は全く直觀にまつ外はない。直觀は分析的方法によるのでなくて、物自身になつて見る見方である。この見方からすると、持續は緊張の感である。そしてその感の生

する所以は、純粹持續が、不斷の創造發展であり、従つて總ての過去を現在の一點に集中するにあるからである。若しこの緊張の弛緩する時、即ち持續の破らるる時は、固定を生ずる。これが物質である。而してこの固定を破つて、純粹持續の自由なる天地に進むのが生命である。

また老子はこの状態を「道之爲_レ物、惟恍惟惚。惚兮恍兮、其中有_レ象。恍兮惚兮、其中有_レ物。窈兮冥兮、其中有_レ精。其精甚真、其中有_レ信。」といつてゐる。よくその状態を示してゐる。

純粹持續は、之を経験として見れば、即ち純粹經驗である。この中には眞偽はない。ただ最も有力なもの、即ち最大最深のものが、客觀的に妥當だと考へられるのみである。この純粹經驗の状態は、統一的な全體が、その發展に當つて取る最初の姿である。その中に思惟があらはれる。しかしその思惟は、推理的なものでない。表象の傾向或は周圍として存する縁暈が、他の縁暈と重なつて接合し行く姿である。時雨に重さなつた猿の縁暈は、次に小蓑の縁暈と重さなる。そしてそこに自由な融即の感情を伴ふのである。かくてここに一つの純粹經驗の一系列を作る。しかも之は情感の中に作り出されたもので、理路ではないから眞偽の批判を受けない。深く大であれば、客觀的に妥當なものとして信ぜられる。融即の感情は、その思惟の發展の自然なるを證する

ものである。故に融即の感情のある所には、純粹經驗の（連續せる状態と並ぶ他の一面なる）統一作用のある事が信ぜられるのである。統一作用は内觀の事實としては、即ち融即の感情に他ならない。

純粹經驗はその發展の極度に於いて、對象となる。即ち純粹經驗は、對象の中にその頂點を示してゐる。故に意識の事實としては純粹經驗があつて對象が有るのである。對象があつて純粹經驗があるのでない。純粹經驗のなき限り、對象として與へられたものは、ある貧しき素材に過ぎない。而してその對象と感ぜらるるものの統一ある全體が、個體である。故に個體を作るのも亦この純粹經驗である。純粹經驗なき個體は、一つの形體としての外は意味をなさない。純粹經驗に先立つて一つの全體的な可能があるが、まだ個體ではない。そして一つの個體を作るこの力は、また同時に他の個體をも作るが故に、純粹經驗は最も容易に個體を超越する。純粹經驗即ち純粹持續が個體に先じ且各個體に共通する所以の基礎は、即ちここに有る。

今之を虚實論の上に適用すれば、虚は純粹經驗の自然に發展し行く働の全部であり、實は外界と觸接する面を言ふのである。如何に發展し複雑になつたとするも、それが自然である限りは、

純粹經驗であるから、この純粹經驗のあらゆる状態及び状態の連続を虚と呼び、この虚が對象に歸せられ、對象の性質として定位されると共に、實と呼ばれるのである。外界は吾人の經驗によつて變化しないが、吾人が外界の性質と考ふるものは、吾人の經驗の所産である。従つて虚は純粹經驗の内観であり、實は外観である。而してこの虚を前述の如き本體論的な意味に近づけて解するを要すれば、この具體的な純粹經驗から、經驗の内容を捨て去ればよい。ここに澄んで明かな持續を見出し得る。そしてそれがこの時所要の虚である。惟然に與へた「逍遙遊」に「虚實は虚にして自在なるべし」といつた「虚」がこれである。故に思索的に芭蕉が虚實の間といへるその「虚」は連続せる各意識状態であり、虚實の間とは、具體的に發展しつつ斷へず、無限に進行する純粹經驗の全體である。先に吟味した

初時雨猿も小蓑をほしげなり

行く春や鳥は啼き魚の目は涙

の二句は共にこの純粹經驗そのものの表現である。本體的言表による「虚實の間」であり、創作的言表による「虚」である。而して寫生とは、純粹經驗の表現である。

元祿二年彌生の「曠野」の序には

一と年此郷に旅寝せし折折の書捨を集めて、「冬の日」といふ。其日影相續きて「春の日」また世に輝かず。げにや衣更着、彌生の空の景色、柳櫻の錦を争ひ、蝶鳥のおのが様様な風情に就きて、いささか實を損ふものもあればにや、いとゆふの、いと幽かなる心の端の、有かなきかに辿りて、姫百合の名にしもつかず、雲雀の大空に離れて、無景のきはまりなき道芝の、道しるべせんと、此野の原の野守とはなれるべし。

とある。この「いとゆふの、いと幽かなる心の端の、有かなきかに辿りて」、「無景のきはまりなき道芝の道しるべ」といふものは、この「虚」或は「虚實の間」の消息を示してゐる。

「初時雨」の句で不自然と思はれる猿と小蓑は、純粹經驗に於いて、成立せられたものであつて、猿の人真似から思ひつき、或は定家の歌から思ひついた様な、偶然なものではない。純粹經驗の感は緊張の感である。緊張の感あるものは、決して借物ではない。「行く春」の魚目の涙も亦、その中に切實な別離の悲が象徴せられてゐる。決して假言ではない。同じ言葉で二人が語つても、その言葉は決して同一のことを語らない。緊張が相違するからである。その言葉に意味あらせる純粹經驗が、重大である。言葉の形の上の問題ではない。

道のへの木槿は馬に喰はれけり

も有名な句で、「野ざらし紀行」に「馬上の吟」として出てゐる。箱根から富士川の間の句である。之を杉雨の「芭蕉翁發句評林」は、「木槿も道ばたに咲かずば、馬にも喰はれまじを、道ばた故にこそ、人にも折られ、馬にも喰はるれ。只出る杭の打たるるといふの誠なるべし」と言つてゐるし、梅丸の「蕉翁發句苦堀」は、「羊素曰、木槿は槿花一日のはかなき例に詩にも作られ、一日の榮をも待たず、馬に食はれたる苦空不定の一句、談林を看破し、正目建立の始に諷す云云。梅丸曰、此解是に似て非あり。茂蘭曰、句意は出鼻頭を突く、出る杭は打たる。丸曰、是を正しとすべし。羊素が苦空不定は過ぎたり」と言つてゐる。何れも之を諷諭としてゐる。道端の木槿が馬にくはれたるを、純粹經驗が感じたその緊張を見失つてゐる。ただ此の句は純粹經驗の初期を示し、

木枯に岩吹き尖る杉間かな

時雨るるや田のあら株の黒む程

閑さや岩にしみ入る蟬の聲

雪散るや穗屋の薄の刈り残し

等の如きは、何れもその頂點をあらはしてゐる。純粹經驗の頂點は對象化するからである。之等

皆共にその頂點を明示する故に、之を寫生以外の意にとすることは出来ない。例へば誰にも雪散るやの句を、なまけて居たので薄を刈り終らぬに雪に降られてしまつた、ころばぬ先の杖であると解し得る勇氣はあるまい。是等には自然の消息が明かによく表現されてゐる。しかし決して學術の示す自然と同一ではない。學術とは異なる緊張と成長とを有してゐる。思惟は理路からでなく、縁暈からである。藝術の中でかかる性質に終始し得るものは、俳句、短歌、繪畫、彫刻、音樂等である。小説や劇の如きは純粹經驗以外に學術的要素をふくんでゐる。従つて寫生の意義と任務とは同様であるが、その組織と要素とを異にしてゐる。(大正九年十二月卅一日)

七

純粹經驗は個人的でありながら、最も容易に個人を超越する。随つて最も容易に普遍的である。數學すらその基礎はここにある。個體的にして同時に普遍的であるから、宗教も藝術と共に、この純粹經驗の上に立つてゐる。芭蕉の藝術が、宗教的に考へらるるのはこの故である。よしそれが學術であつても、ここに立つ限り、藝術的であり、宗教的である。鳥羽僧正或は雪舟の畫が、宗教的であるのも、宗教家であつた故ではなくて、ここに立つ故である。二人を宗教家たらしめ

しは、この純粹經驗の上に立つことに因由する。

芭蕉の俳句中、その純粹經驗の頂點を示す句は、異論がないが、分化の度の少きもの程、種種に解せられる。最も著しいものは、芭蕉が「この句に我一風を興せしより始めて辭世なり」と言つた

古池や蛙飛びこむ水の音

の句である。

一、里紅曰、此句は蕉門建立の句にして、先姿後情は明か也。姿は古池へどぶりとどぶりと蛙の飛びこむ様は爺も婆も童も知るべし。されど句情の後なるは、水の音と言へる音の一字に、春の夕暮の朦朧として、淋しき風情を云ひ残したるなり。然れば一句の様は目に見えて、童も言ひ出づべき句ながら、其感情の淋しき風情は詩歌にも及ぶまじ。夫故に今の俳諧は、蛙の一句に見定めてとも書けるなり。(梅丸、蕉翁發句西堀)

二、又あるものに、此句意を談ずるとて、水音の心など申し侍れども、皆臆斷にして取るに足らず。只蛙は暮春になれば、鳴立つ聲の繁きものなるに、其聲だにせで、飛込む音のみ聞ゆるは、しみかへり寂しき心地すと、ここに情を調へて、古人は聲のみ詠じ來れるに、其音を

聞き出して、初めて正風を發起せられたり。寂の字餘情なし。其角此句一字褒貶ありといへり。(五山、朱紫)

三、此句は眞如實相の玄意にして、最も大事の中の大事なり。中中他より評すべき句に非ざるを、何某それがしの註解種種にときなすも少からず。是俳諧に居て俳諧を知らざるの俗なるべし。如何に解くとも、玄意を探る事能はず。音の一字を如何思ふやらむ。姿は解くべし、情は解くべからずの玄意なり。是に註釋を加ふるものは、玉に煤をぬり、金に箔するの越度をとらむ。無用の舌を動かす事勿れといふ。蕉風一派の肝要只この一事にあり。猶悉くば、古池集水鏡を見て、玄中の玄を納得すべし。(何丸、七部集大鏡)

四、桃青水音碎ニ大疑。臨濟宗の大徳佛頂長老は禪機世に高く、諸人の渴仰大方ならず。常陸混本寺の住職として、専ら諸僧を教化し給ひしが、此頃東都の深川陽岳寺に出給へば、ここにも亦參禪の僧俗道場に満ちて、これ盛なりければ、桃青ももとより舊識の法弟なるものから、常に六間堀より通ひて、朝暮長老の膝下に修禪し、座を重ねること年ありし程に、皆桃青を賞して、來世の淨名とは仇名しけるとかや。或時桃青先に住捨し杉風が別墅に、暫く止る事のありしが、或日問庭に徘徊して、獨り暮春の柳を粹め、草深き小池の遊魚を憐みて、

佇れしが：折から、長老は諸僧を引き、彼の六祖五兵衛をつれて、籬外をよぎり給ひしが、竹の網戸のあけ捨てたるを見て、：六祖行きて訪へとあるに承りて内に入り、：六祖問て曰、如何なるか。是間庭草木中の佛法。桃青答へて曰、葉葉大底者大、小底者小。長老此答を門外に聞き、微笑して入給ひければ、桃青迎へて一禮ある。慕頭に問ひ給はく、近日何所有。答へて曰、雨過洗青苔。又問ふ。如何なるか。これ青苔未生前、春雨未生前の佛法。とある時、池邊の蛙一躍して水底に入りける音に應じて、「蛙飛び込む水の音」と答へられしかば、長老珍重と唱へて、桃青を一禮あるに、諸僧も亦其省悟を羨んで、各一禮ある時、長老持給ふ所の如意を與へて、欣然として庵に入り給ひければ、此時はや杉風、其角、嵐蘭が輩も追追に入り來る。：此時追隨の諸僧何れも長老の許可を怪みたる體なりければ、長老即ち紙筆を取り寄せ、席上に書し給ふ。其文に曰、本分無相、我是什麼物、若未會、爲汝等諸人。下二一句子看看、一心法界、法界一心。書畢つて諸子に示し給へば、其時各初て、法界一心の水音に耳開きて、實に桃青の省悟を隨喜せられしとかや。長老諸子に會釋し、頓て席を辭して出で給へば、桃青を初め諸風子も同じく門外に送り出で：再び庵に入り、座定りて杉風謹みて桃青を賀して：喜べば、其角、嵐蘭も法賀を申し畢りて、嵐が曰、蛙飛び込む水の音に能事悉

く盡せりと雖も、未だ冠の五文字を聞かず、師願くは定め給へ。桃青曰、我も此事を思へり。：二三子試に此の冠五を吟じ給はんやとあるに、各頭を傾けて、練思する事やありて、杉風は「宵闇や」の五文字を出し、嵐蘭は「淋しさや」と向ふに、其角はひとり「山吹や」と色即是空、空即是色の曲をつくして其の句を調へんとするを、桃青つくづくと聞いて曰、三子の冠五、各一理を含む。：就中其角が山吹の花やかなる最も力ありて面白し。去ながらかかる七五の冠たらんは、觀想見様の理を離れて、唯此庭の此儘に、我は「古池や」と置侍らんとあり。：ここに俳諧の眼ひらけて、天地をも動かさうべく、鬼神をも感ぜしめぬべし。是こそ敷島の道とも云べく、佛を作る功德にも比ぶべし。人丸の陀羅尼、西行の讚佛乗も、僅かに十七文字の中にこめて、向上の一路の遊び、眞實法性の光を放つて、遠く天下の俗俳を破り、今時俳諧に遊ぶ人を正風の直路に導かんこと、誠に吾が師の力にぞ有りけれど、手の舞、足の踏む所を忘れて、喜ぶ事限なかりけり。(空阿、俳諧水滸傳)

五、唯だ單に古池に蛙が飛び込んだ時に、水の音がしたといつて、静かさを現したのみであるのに、世上の俗人は此の句の中に、或る禪理を含むのである、芭蕉の悟入の句である等と言つて穿鑿する。(寒川鼠骨、俳句案内)

六、芭蕉庵の叟、一日嗒焉として憂ふ。曰く風雅の世に行はれたる例へば、片雲の風に臨めるが如し。…必ず中間の一理あるべしとて、春を武江の北に閉ち給へば、雨靜かにして、鳩の聲深く、風柔らかにして花の落つる事おそし。彌生も名殘惜しき頃にやありけん、蛙の水に落る音、しばしばならねば、言外の風情この筋に浮びて、蛙飛込む水の音と、七五は得たまへりけり。晋子が傍に侍りて、山吹といふ五文字を被らしめんかとおよげ侍るに、唯だ古池とは定めぬ。暫く之を論するに、山吹といふ五文字は、風流にして花やかなれど、古池といふ文字は質素にして實なり。實は古今の貫道なればならし。(支考、葛の松原)

七、音蛙にあるか、音水にあるか。皆端的の自然に動き出でて、無窮の實を盡したり。其の實に遊ぶを風雅に遊ぶと言はんか。(樗堂)

八、轉ずる所實に能く幽かなり。意味説説ありと雖、道體の句悉く自得して、心眼を開くに非ざれば、正諦第一義明かならず。蕉翁枯野の末に歸依し給ふと雖、日夜眼前に在せり。とく對面して微笑せよ。(三力、第一義集)

九、要するに積翠園が興へたる「句選年考」の説最も當れるものなるべし。積翠園は「西行物語」を引照して、西行が「心なき身にも哀れは知られけり鳴立つ澤の秋の夕暮」と較や似通

へる風情を詠みしものとなし、芭蕉が常に西上人を慕へるより、斯る風情の心に絶えざりしならめと推考しぬ。是等の傳説及び釋解はまちまちなれども、殆んど之を神聖化して、正風俳諧の護符とするは、一つには雷同の結果なれども、芭蕉の理想「閑寂」を顯現するに適する境地を唱ひしに由る。君を喪ひ、俗縁を絶ち、一定の所住なくして、而も傷心苦叫せず、而も優遊自適する境地は、即ち此の閑寂界にして、古池の一句實に芭蕉が、放浪する天地の粹精を鍾めたるものと言ふべし。(内田魯庵、芭蕉庵桃青傳)

十、此一句程廣く知られたる詩歌は他に非ざるべし。而して其意義を問へば、俳人は則ち曰く、「神祕あり、口には云難し」と。俗人は即ち曰く、「到底解すべからず」と。而して近時西洋流の學者は即ち曰く、「古池波平らかに、一蛙躍つて水に入るの音を聞く。句面一閑靜の字を着けずして、閑靜の意言外に溢る。…是れ美辭學に所謂筆を省きて感情を強くするの法に叶へり」と。…西洋學者の言ふ所稍庶幾からんか。然れども未だ此句を盡さざるなり。

芭蕉獨り深川の草庵に在り。靜かに世上流行の俳諧を思ふ。連歌陳腐に屬して、貞徳俳諧を興し、貞門亦陳腐に屬して、檀林更に新意匠を加ふ。されど檀林も亦一時の流行にして、終に萬代不易の者に非ず。是に於てか俳運亦一變して長句法を用る、漢語を雜へ、漸くにして

貞門の洒落檀林の滑稽を脱せり。我門弟等盛に之を唱道し、我亦時に此流の俳句を爲すと雖も、奇に過ぐるものは再三再四するに及びて忽ち厭倦を生ず。：何がな一體を創めて我心を安うせんと思ふに、第一に：成るべくやさしき國語を用ふべきなり。而して其國語は響長くして意味少き故に、十七字中我所思を現さんとせば、爲し得るだけ無用の言語と無用の事物とを省略せざるべからず。さて個様にして作り得る句は如何なるべきかなど、つくづく思ひめぐらせる程に、腦中朦朧大霧の起りたらんが如き心地に、芭蕉は只惘然として坐りたるまゝ、眠るにも非ず、覺むるにも非ず。萬籟寂として妄想全く斷ゆる其瞬間、窓外の古池に躍蛙の音あり。自らつぶやくともなく人の語るともなく、「蛙飛びこむ水の音」といふ一句は、芭蕉の耳に響きたり。芭蕉はじめて夢の醒めたる如く：覺えず破顔微笑を漏らしぬ。以上は我臆測する所なるが：芭蕉の思想の變遷せる順序は此外に出でずと思はる。其蕉風を起せしは實に此時に在りしなり。或は云ふ、此句は芭蕉が禪學の上に工夫を開き大悟徹底せし時の作なりと。其事甚だ疑ふべしと雖も、此説を爲す所以の者亦偶然に非らず。蓋し其俳諧の上に於いて、始めて眼を開きたるは、禪學の上に眼を開きたると、其趣相似たり。參禪は諸縁を放捨し、萬事を休息し、善惡を思はず、是非に關するなく、心意識の運轉を停め、念想觀

の測量をやめて、作佛を圖る事莫れとなり。蕉風の俳諧も亦此意に外ならず。：古池の一句は此の如くして得たる第一句にして、恰も參禪日あり、一朝頓悟せし者と其間髪を容れざるなり。而して彼の雀はちうちう鴉はかあかあ、柳は綠花は紅といふもの、禪家の眞理にして、却て蕉風の骨髓なり。古池の句は實に其ありの儘を詠ぜり。否ありのままが句となりたるなり。

眼に由りて觀來る者は常に複雑に、耳に由りて聞き得る者は、多くは簡單たり。古池の句は單に聽官より感じ來れる知覺神經の報告に過ぎずして、其間毫も自家の主觀的思想、形態的運動を雜へざるのみならず、而も此知覺の作用は、一瞬間一刹那に止まりしを以て、此句は殆んど空間の延長をも、有せざるなり。是れ此句の最も簡單なる所以にして、却て模倣し難き所以なり。或は云ふ、芭蕉已に「蛙飛込む水の音」の句を得て、初五文字を得ず、是を其角に謀る。其角「山吹や」と置くべしといふ。芭蕉從はず終に「古池や」と冠せりと。何ぞや、芭蕉の意は下二句にて已に盡せり。而して更に山吹を以て之に加ふるは、巧を求め實を枉げて自然に非ず。其「古池や」といへる者は特に、下二句の爲に場所を指定せる者のみ。此句の價值に就きては、世人の常に明言を難んずる所なり。：余は斷じて曰く、此句善惡の