

# 子供の繪（其四）

菅原教造

## （十）構圖・描現・技巧の誕生

道、大道、地盤、歸着點——かういふものは、つまり向ふ岸ですから、どうにもござりつく島のないものです。何か手懸りがなければ、直接にそこへ行けないので。渡りをつけなければ、橋渡しがなければ、向うへ渡つて行かれないのです。

一つ比喩を出して見ませう。無色透明な・完全な光學ガラスは眼に見えません。視界の方で言ふと、さう言ふ物はないんです、ない。同様なんです。なんにもないものを、どう考へる事も出來ないでせう。手懸りになるものを搜しながら、ふと思ひついて、ハーッ<sup>いき</sup>と息氣を吹きかけて見ます。さうするごとく、ムラムラ<sup>うらうら</sup>と湯氣が走つて、光學ガラスが曇ります。これが手懸りです。これが橋渡しです。この曇りは、一定の場所を占め、一定の形をさり、それがよく眼に見えます。實は光學ガラスは、初めからそこにあるのですけれども、たゞ眼に見えなかつただけなのです。湯氣がかゝつて来て、その湯氣が見える——これは、湯氣を見て居るやうですけれども、實は、湯氣を手懸りにして、湯氣を橋渡しにして、初めて光學ガラスの存在を知る事が出來たと言ふ事です。さて一旦それが解れば、今湯氣の場所・湯氣の形と言ふ手懸り、さういふ條件だけによつて知つた光學ガラスは、實は湯氣の地盤なんですから、そんな限られたケチなものでないと言ふ事が、解つて来るでせう。光學ガラスは光學ガラス、湯氣は湯氣で、この二つは別のものです。光學ガラスが秋ならば、湯氣は落

葉です。湯氣は光學ガラスを考へさせる兆に過ぎません。それですから、手を蓋して湯氣をいろいろ變化したり、或はもの——湯氣より、もつこいゝ手懸りになるものを持つて來たりして、試して見るに従つて、光學ガラスの正體が、追追にハッキリして來るでせう。光學ガラスの存在は第一段です。湯氣のかゝる事は第二段です。湯氣によつて光學ガラスを考へる事が第三段です。

これ似た事を、やはり將棋の方の理論家が考へて居ります。先月(昭和十年十二月)の東京朝日新聞に、金子八段の將棋觀戰記の、「読みこいよこ」と言ふ序説が出て居りました。それに次のやうに書いてあります。棋士が盤を見てゐるゝ、自然に一つの形が決つて來る。これが第一段である。するゝ、頭の中で、現在の局面、その形の間に、薄つすらこした橋がかかる、これが第二段である。次にこの第一と第二に渡した橋を、一步々踏みしめて渡る、これが第三段である。この第三段が読みこい言ふ事で、つまり將棋の方の思惟である——。金子八段は、第一段は無意識的のもの、第三段は意識的のもの、第二段は兩方の中間のものであると言つて居ります。

さてこの橋、その渡り方の問題です。隨つて一つの形へ渡りのつけ方の問題です。科學的思惟と言ふものは、理の理であり、純の純なものですから、科學的思惟は、本來は形のないもの、直觀に現はれないもの、即ち手懸りなしで考へて行かれるものであつていゝのです。それですから、本筋から言へば、分子とか原子とか量子とか言ふやうな直觀的な模型を用ひない物理學、たゞへばニュートン力學や相對性原理などの體系が立派に組織されるわけです。この點から言へば、幾何學で圖形を用ひたり、化學で構造式を用ひたりするのは、工藝家はこもかくもこして、科學者としては、凄さが足りないと言へない事はないでせう。

藝術的思惟になるゝ、思惟はどうしても直觀の縁が切れません。構成とか形態とかのない藝術、形とか構圖とかのない

作品と言ふものは、考へられません。彫刻には墨がつきものです。繪には形や色や線がつきものです。音樂には音色やメロディやリズムがつきものです。文學には言語がつきものです。藝術的思惟は、何か見らるべき形態とか、聽きうべき構成とか言ふやうな、直觀的の記號によつて、自己を代表又は象徴せます。この代表は表現とも言はれるものであり、この代表又は表現に於て、「思惟と直觀とが一如となり、直觀が思惟ともに光る」のです。所謂カスが正味になるのです。もしカスが正味になり切つてしまへば、この直觀的構成はもはや手段でなくなつて、そのまま思惟の領域へ昇格してしまふのです。そのためには、「構成は思惟のたつた一つの代表者である」と言ふ抜き差しのならない、動きの取れない、切羽詰つた光榮ある地位に置かれるのです。軍艦が進水式をする刹那に、何百萬貫の重さを、たゞの一點で支へてゐると言ふ際さい瞬間なのです。この氣持は、嬉しいこゝもに苦しいでせう。ホッと出る溜め息を呑んでゐるのです。

このやうに一遍で構成が出来上つてしまへば、それつ切りの話で、問題は簡単ですみます。しかし、こゝで今暫らく思惟と直觀とを合體させずに置いて、その二つの間の關係の問題、思惟が直觀と合體するまでの間の、自力的に言へば思惟のもの凄い苦悶の瞬間、他力的に言へば至道無爲の境地を考へて見ませう。藝術的思惟の本領、その純の純な正體は、(八)の「心境の繪の誕生」といふ項で疾走とも速度とも言つて說いたやうに、ものごとが形をこつて現はれる前の氣合であると言つていゝでせう。これは直觀を呼び出す思惟の掛け聲であり、形を牽き出す思惟の獨り角力です。構圖の誕生を告げ知らせる曉鐘の響きです。

この掛け聲に牽かれ、この氣合ひに乗つて、どんな形が出て來るか。藝術的思惟が呼び掛ける形態はどんなものか。一線一點か、或は白紙のまゝか。一呼聲・一彈絃か、或は沈黙か。一顆の石・一握の粘土か、或は拳中の空隙か……藝術の道が人間の道と同じものならば、恐らくは、捨てゝ捨てゝ捨てるほど、癖のない・純な・新しい形が生れるのだと言つてい

いでせう。この煮え詰つた一點が、統一と言ふ事です。

行き詰まらなければ、考へは出て来ません。出て来ると言ふのは、きまりがつく、まじまると言ふ事です。行き詰つた時には、今までの進行を捨てゝ、よく何かを見たり聞いたり、つまり臨時に何か他のものに向ふものです。そして、その時、そこでぶつかつたものが、大切な手懸りになつて、考へがまじまる事が珍らしくありません。

よく、「つまり、こんな風なものじやないでせうか」などゝ言つて、變な手真似をしてゐる途端に、考へがまじまる事があるでせう。この場合、手の運動が大切な手懸りなんです。これは、初めはほんの有り合せのものなんですが、それが爲に一々飛びに、全體の組織の起點になつてしまふのです。

統一の途中と言ひますか、まじまりかけてゐる氣持と言ひますか、さう言ふ場合には、何かを搜してゐるのですが、捜してゐると言ふのは、何か可能的な、ものになりさうなものが、何處かにムク／＼動いてゐるからです。さういふものが、あてに向つて行かうとし、何かにぶつからうとしてもがいてゐるのです。それが、豫期しなかつた手の運動をもとに、そのもつれが樂に解けて、煮えたぎつてゐるお湯に、一々掬ひの水を落したやうに、ピタリと、まじまつてしまふのです。

このまどまるといふ境地を説くのに、「動きが姿になるのだ」と言ふより他に、さうもうまい言ひ現はしやうがありません。

人間の行く路として、走つてゐる動きを一旦姿に置き換へて、それを眺めて、反省しながら、更に次の動きのスタートを切るより他に方法がありません。何とも知れないものが、たゞ動き——動き——動き——動いてゐるだけでは、それはXが無限から無限へ飛んでゐるやうなものです。(七)の「人と自然」といふ項の初めに、「天來の斷案」「素の心」といふ事を説きました。又(八)の「心境の繪の誕生」といふ項で「個性の無限性」「人間の永遠の若さ」といふ事を説きました。それでも解るやうに、もこ／＼心の本性、意識の正體は、自分で自分を知らずに、たゞ無窮を追ふ所にあるのです。それは凄い

には實に凄いものなんですかれども、このやうなあるがまゝの即ち自・即的の境地では、第一に自分の言ふものも解らず、自分のるる位置も解らず、又自分は一體何處へ行くのか、その見當さへもつかないでせう。

そこで、他人からどう見られると言ふやうな事はこもかくもこして、少くとも自分がごの邊まで走つて來たかと言ふことを知りたまるでせう。そのためには、さうしても、一瞬間立ち停つて、動きを姿にして、それを見詰めるより他はありません。これが自分を意識するといふ對・目的の境地です。(八)の「心境の繪の誕生」といふ項で説いた夜の宿です。それから、自分と言ふものは本來社會に含まれてゐるものなんですから、これまでの動きを姿にして見詰める事は、同時に他人に解るやうにそれを表現する事にもなるでせう。これが他を意識するといふ對・他的の境地です。自即的は動きでありますけれども、對即的・對他的とは姿を要求します。動きは思惟であり、姿は思惟の直觀化されたものです。直觀的構成です。

動きを姿にする瞬間と言ふのは、つまり動きこきまりをつける瞬間、動きがまじまる瞬間と言ふ事です。この動きがまじまると言ふのは、全力を盡しちつてへたばる事でもあり、又往々所まで往きついた事でもあり、一生涯にたつた一遍と言ふやうな氣のする瞬間です。一期一會の氣持です。つまりその時に今までの動きの總決算をするのですから、結論として全體の味を噛みしめる事になるでせう。これが締め括り、即ち全體感と言ふ事であり、統一と言ふ事です。

統一する、全體の味を出すと言ふのは、消極的に言へば、前に度々述べたやうに、捨てゝいゝものをざし／＼捨てゝしまふ、こですが、それを積極的に言へば本筋のものを擱むと言ふ事、即ちこの部分を取つて見ても、全體の味の出でるやうなものだけを選むといふ事です。この氣持が全體感といふ事であり、論理的に言へば概念的構成別言すれば關係的思惟と言ふこそです。このやうに部分・部分がうまく全體を作つてゐる、即ち先づ關係が考へられることが、まことに、

組織的、體制的、有機的と言ふ事であり、このやうなものゝ組み立て方が統一的と言ふ事なんです。それですから、藝術的思惟が直觀に即する時、即ち動きが姿になる時に、統一と言ふ事が考へられるのです。統一は捨てゝ捨てゝ行きついた歸着點です。所謂煮え詰つた一點です。何一つ無駄のない、しかも少しの破綻もないまゝなります。右に述べたやうに、思惟がたつた一つの代表者たる直觀的構成をこらへる事が出來て、ホッとして出る溜め息を呑んでゐる瞬間です、この瞬間に於て、癖のない純な・新しいものが擱めるのです。これが人間の道であり、これが、これが藝術の創作です。

この統一の境地を、繪や彫刻の方の立場から、「形の素」と呼んで見ませう。これは、手續きとして考へれば、迷ひを捨てゝ行きついた宿りなんですけれども、持ち物として考へれば、授つた守り本尊であり、この瞬間に確りしたものを持りしめたわけなんです。ここで人がすつかり生れ更るのです。形の素は、ざんなものにも發展する形の總本家であり、無限の廣さに亘る直觀の座標であり、視界のあらゆる可能場面を含む基本的構成です。形と言ふこと、人體とか木とか山とかを思つたり、又は線とか四角とか球とかを考へたりするかも知れません。しかし、この形の素は、動きが姿になつた刹那の味です。心に浮び眼に見える形でなく、あらゆるさういふ形になる基の姿です。あらゆる形を抑へてゐるカン所と言つても、又あらゆる形を生み出す氣合ひと言つてもいい、でせう。これが光つてゐなければ、作家と言ふ事が出來ないのです。

極言すれば「藝術的思惟即ち形の素」と言ひ切つていゝのです。

形と言つて置きながら、このやうに動きとか氣合ひとか言ひたいのは、この形の素は、もとより静的のものでなく、動的のものであるからです。もう一步突込んで言へば、形と言ふ形式的の言ひ現はし方に、何か内容的のものを盛りたいからです、意味をつけたいからです。つまり人間的統一と言ふ事を言ひたいからです。美と言つたつて、これは結局言ひ逃れのやうなものですから、何の理解のたしにもならないでせう。科學や哲學でいふ眞理とか價值とか美とか言ふやうな究竟

點は、形を離れて形をきめてゐるやうなものなんです。今假りに、美いふやうな絶対境が形をこるゝ言ふ場合を考へて見ませう。さういふものがあるとすれば、それは永劫の姿と言ふ事であつて、もしく形の世界を超越し切つたものなのです。形に現はれ得ないほどの完全なものであり、形をこる事の出来ないほどの凄いものなのです。あまりに強すぎて、どんな形を持つて來ても受けつけないものなのです。つまり永久に形が破れてしまふ運命のものなのです、この絶対境にぶつかつて苦悶する作家があるとしても、バルザックの短篇小説「知られざる傑作」(岩波文庫)の主人公のやうに、決して作品を仕上げる事が出来ないでせう。このやうに、絶對的、統一の世界は、あらゆる作品を燃やし盡してしまひますから、こゝには作品はないのです。作品は形の素あつての作品ですから、それは人間的統一の世界にきまつてゐます。それだから、形の素いふ事の意味は、人間的統一を言ふ事です。人間的の生き方、人間的の氣持のまごまり、さういふものを視界の言葉に翻譯し、繪や彫刻の世界の言葉に言ひ直して、形の素と言ふのです。

右に表現とは思惟と直觀とが一如となり直觀が思惟とともに光る事であると申しました。又構成は思惟のたつた一つの代表者であると申しました。そのやうに、形の素は藝術的思惟が心像によつてその組織・構成を代表させる氣合であり、動きが姿になる刹那であり、思惟ともに心像が光るハッとした瞬間の火花です。ぐづくしてゐたら、折角まつたこの構圖が、歪んだり、變つたり、又は消えたりするかも知れません。火花が消えてしまふ人は、すぐそれをメモやスケッチ・ブックに描きこめなければなりません。しかし構圖がいつまでも光つてゐる人には、さういふ必要はありません。たゞへ光つてゐるにしても、又消えてしまふにしても、要するにこれは心境の繪の正味の姿であり、心像の構圖即ち第一、直觀の構成です。繪の素ですけれども、繪ではありません、画面の繪ではありません。この心像の構圖を物質化して眼に見る姿にしたものが、画面の構圖即ち第二、直觀の構成です。こゝで第一直觀の構圖が第一直觀の構圖となつて結晶して、畫

面の繪が誕生します。「(八)の「心境の繪の誕生」の項の「註」で述べたやうに、廣義の直觀に一た通りあります。第一直觀は心で描く姿であり、心境の繪を作り出す所の心像としての直觀です。第二直觀は眼で見る姿であり、畫面の繪を作る所の視界としての直觀です。(三)の「生活の焦點——心境の繪——畫面の繪」の項で述べたやうに、子供の生活では、第一直觀と第二直觀との差はないやうなものです。しかし大人の場合では、第一直觀の心境の繪は暫定的のもので、第二直觀の畫面の繪の前階段に過ぎません。

このやうに藝術的思惟が第一直觀を物質化し結晶させて第二直觀を作り出す経路が描現です。描現と較べる表現は廣義そのもので、右に述べたやうに、藝術的思惟が直觀(第一及び第二)を以て自己を代表させる事です。それですから、描現は畫面としての表現と言ふ事です。この描現に於て、思惟は描現材料例へば紙・繪具・筆や粘土などに觸れ、こゝで技巧と言ふ問題が成立します。そして技巧に於て、構圖が形・色・線の問題となつて展開します。つまり思惟が第一直觀に即した瞬間に構圖を生むやうに、思惟は息氣をゆるめずに、一氣に第一直觀に即して技巧を生み、こゝで畫面に形・色・線が誕生するのです。それですから、技巧が本筋になればなるほど、手段としての方便を離れて、藝術的思惟の領域に昇格するのです。あらゆる描現材料が思惟になり切つてしまふのです。心境の繪と畫面の繪がピッタリ一つになるのです。思惟はどんな技巧を用ひて畫面を構成するかを知つてゐるのです。

金子八段の記事にあるやうに、第一段の一つの形が向ふ側のものであるならば、第二段の読み即ち一步々々橋を踏みしめて渡る事が此方側のものでせう。第一段の一つの形が何處なしに何處かに映つてゐるから、第三段の読みに、初盤から終盤までの見透しがつくのです。例の十二巻のフィルムを一遍に見る事が出来るのです。科學者の考へ方も、大體これに似たものと言へるでせう。純な構成と言ふ言葉は當らないかも知れませんけれども、こもかくも、このやうな純粹な理

論的の構成は、現實の局面を引つ張つて、第一段に向つて進みます。かうして橋を渡つて向うへ行くのです。これを比喩的に言つて見れば、渡し船のやうなものです。此方岸から積んだ荷物を、嚴重に検査して、棄てるのは棄てゝ、向うの條件に合ふやうな品だけを向う岸へ渡せば、それでいいのです。この種類のやり方は、實に澄み切つた、鮮やかなもので、名刀の刃えのやうな味がします。

所が繪とか彫刻とかになると、この手順が違つて來ます。第一段の一つの形が、やはり映つてゐます。これが右に述べた形の素です。しかし將棋の場合と反対に、第一段から橋をかけて、現實の局面の方へ渡つて行くのです。形の素が、その現實の局面と揉み合つて、其處で自己の代表者として第一直觀即ち畫面を作り出すのです。しかもこのためには、現實の局面と言ふ思ふやうにならない不思議な化け物と鬪はなければなりません。何故かと言ひますと、このぶつかつてゐる現實の局面は、海のものとも山のものともつかないたゞ可能性だけの世界、玉石渾濁の世界、混沌の世界であるからです。

極言すれば何もない世界と言つてもいい位のものです。假りに何かあるにしても、素材即ち「ものになる前の何か」、「ものになるかも知れない候補者」があるだけなのです。形の素がこの混沌を淨化し、この素材を統一して作品に仕上げなければならないのです。このやうに、現實の局面はこの素材、即ちものになる前の假りの姿に過ぎません。これを繪や彫刻の方の側で言へば、自然や人體のやうなモルヒーヌしての素材、即ち第一素材と、紙繪具・筆又は粘土の塊のやうな描現材料としての素材、即ち第二素材です。

形の素が橋を渡つて、この素材の世界、混沌不統一の世界へ降りて行くのです。そして、それに物質化されながら、それを純化し統一するのです。もし素材の刺戟に煩はされずに、一遍で思惟の要求する通りの作品が出来上つてしまへば、その作品は神品であり、その作家は神の手を持つ人でせう。それは餘りに刃えた、餘りに澄み切つた、餘りに人間離れの

した創作です。近代の彫刻家に例を求めるならロダン、現代の画家に例を求めるなら横山大観が、この珍らしい代表者でせう。大観は草稿や下書きなしに一気に本仕立てに力作を完成します。

さういふ特別の作家は例外として、一流と言はれる大家にしても、皆草稿を練ります。幾重にも下書きを貼り重ねて、その上へへこ描いて行きます。（九）の「心境の繪」といふ項の初めに述べたやうに、小品や即興的の作品は、思ひつきがハッキリ出でるるだけに、一氣に向う岸へ飛び越せます。しかし大作になれば、思ひつき仕上げの間の交渉、即ち思惟と素材との間の紛争が、何度も／＼繰り返されますから、さう一氣に向う岸に行き着くことが出来ないのです。（七）の「人と自然」の初めに述べたやうに、完成は人間離れのした瞬間の悦びです。人間のする仕事は未完成であるから初一念の追求があり、涙ぐましいほどの無限のやり直し、血の出るやうな果てしのない反復があるので。これが人間の修業であり、人間の道です。かうして苦勞を重ね年月をかけて出来上った力作は、實に複雑な構成であり、偉大な組織であり、一目見て見透しのつかないほどの完成さを與へます。科學にても藝術にても、すべて人間の力作大作は、その中心に立つ思惟が覆ひ隠されて見えないほどの、組織・構成がもの凄いものなのです。思惟が顔を出してゐないほどの仕上げが行き届いてゐるのです。優れた作家や科學者は、決してものにならなかつた思ひつきを語るやうな事は致しません。

思ひつきと仕上げとの間の交渉によつて、思惟と素材との間との紛争によつて、却つて作品に豊かな人間的の味が出來るので。この紛争のない所謂「神品的の構成」の作品は、澄み切つた、冴えた、貫き透るやうな凄さのものでせう。同じ思ひもよらないと言ふ驚嘆のうちに、こゝには殺氣が感じられます。しかし紛争によつて仕上げられた所謂「人間的の構成」の作品には、考へ抜いた苦勞のあとの見えないほどのこなれた完全さがあり、努力の深さ・周到さが隅々にまで行

き渡つてゐます。同じ思ひもよらない言ふ驚嘆のうちに、こゝにななつかしみが感ぜられます。この意味で、科學の立場から、觀察や實驗を完備した學說構成の偉大さや、道徳の立場から、完成された生活態度の例を一々數へあげたら、限りがないほどの事です。

以上、技巧の問題について述べた本筋の事を概括して見れば、一方將棋や科學の構成と藝術の構成との差が明かにされ、他方藝術的構成のうちでも、神品的の構成と人間的の構成との別が認められます。しかも、それを綜合してしまえば、こゝに學問の道・藝術の道・人間の道が、一つのものとしてボーッと現れて來るでせう。(七)の「人との自然」といふ項で、繪を言つても、人を言つても、道を言つても同じ事であると申しましたが、このやうに、こゝで科學を一つ加へても、問題はやはり同じ事です。

### (十一) 陶器の技巧——河井と濱田

技巧とは、「思惟を以つて素材に突入する事」です。同じ素材にしても、第一素材即ちモ、デルにはモ、デルの都合があるでせう。モ、デルと言ふものは、どうせものになる前の姿なんですか、それとも、そこには、何か妙に牽きつけられるものがあります。又同じ素材にしても、第一素材即ち描、現、材料、たゞへば、紙には紙、繪具には繪具、筆には筆、粘土には粘土の都合があるでせう。それがまた思ひがけない創作の手懸りを與へてくれる事が珍しくありません。いくら偉い形の素にしても、無限に進展する素材としての新しい文化に觸れた瞬間に、何か考へさせられるものがあるでせう。

このやうに、思惟は素材を揉みながら、やはり素材に揉まれるのでです。しかし大局から考へるに、それでいて思惟はやはり素材を揉んでゐるのでです。この揉み揉まれる境界線に立つて、能動<sup>アクティヴ</sup>と<sup>パッシブ</sup>動を兼有する藝術上の不思議な二重装置

は、人類の手です。手は思惟<sup>カタラメ</sup>と素材を化合させて一體のものとする觸<sup>タッチ</sup>媒<sup>メイ</sup>です。技巧<sup>ミ</sup>は思惟が素材に突入して作品を仕上げる事ですが、そのために手が橋渡しをして、思惟の統一と素材の刺戟<sup>ミ</sup>を一つながら活かすのです。それですから、手のない作家即ち作らない藝術家や、手のない藝術愛好者即ち鑑賞家や批判家には、技巧の問題の解る筈<sup>スル</sup>がありません。又この點から、同じ作家のうちでも、ある特定の、形のいゝ人、色のいゝ人、線のいゝ人が、段違ひにきめられてしまひます。名手<sup>ミ</sup>言ふのは、藝術的思惟にピッタリ合體した恵まれた技巧を持つ人々です。

(七)の「人<sup>ミ</sup>自然<sup>ミ</sup>」といふ項の、自然についての第三の考へ方の所で、技巧の問題を述べました。それをもう一度こゝで言ひ直して見ませう。右に、揉み揉まれる<sup>ミ</sup>言ふ思惟と素材の一重の關係を話しました。この關係を具體化する「一重装置<sup>ミ</sup>」としての手を中心として技巧の問題を考へる<sup>ミ</sup>。(七)で述べたやうに、繪から工藝から踊りへ<sup>ミ</sup>移るに従つて、第一素材<sup>ミ</sup>がおひくに思惟に肉薄し、思惟と描現材料との關係がいよいよ直接的になり、技巧がます<sup>ミ</sup>正直になり<sup>ミ</sup>むき出しなつて來ます。

この點から、技巧の問題として、一方「運命の神のやうな描現材料としての第一素材の威力<sup>ミ</sup>」、他方「手によつて素材をこなす思惟の効<sup>ミ</sup>」<sup>ミ</sup>を明かにするために、子供の繪の技巧を説く参考として、工藝の代表として陶器について述べて見ませう。

一般の考へ方によれば、眩ゆい寶石のやうな鑛物<sup>ミ</sup>、美しい貝や珊瑚や瑠璃のやうな生物體は、造化又は天工即ち原構成です。これに對して陶器は人工即ち再構成です。原構成の自然物が、思惟のない隨つて無技巧の作品ならば、再構成の陶器は、思惟が第二素材に働いた技巧の產物です。このやうな原構成・再構成<sup>ミ</sup>といふ考へ方は、(七)の「人<sup>ミ</sup>自然<sup>ミ</sup>」といふ項の、自然についての第一の考へ方で述べたやうに、自然をモ<sup>デ</sup>ルとして繪や彫刻を作る<sup>ミ</sup>事から導かれたものでせ

う。しかし實はこの考へ方は陶器にはあてはまりません。支那の陶工は、寶玉をモデルにして辰砂を作つたのでもなく、初め柿右衛門は、決して傳説にあるやうに柿の實をモデルとして色繪を作つたのもありません。陶器は再構成でなく、初めから原構成なのです。

原構成としての陶器は、第一素材としてのモデルを離れ、第一素材としての土・釉薬・火等の拙現材料の世界から、全く新たに構成されたものなのです。それですから、全く豫期しない作品が生れて來るのです。原構成と言ふこと、さうしても再構成を思はせますから、さういふ關はりのない言葉を選んで、これを新構成と呼んだらいいでせう。

陶器の形を決定するには、土を手づくねにするか、或はロクロに載せて廻轉しながら、手で壺や鉢や茶碗の形を導きます。土と言ひますけれども、碎いた石を混ぜて煉り、これを高熱度で焼けば、硬い石になつてしまひます。釉薬は、鐵とか銅とかの化合物が多いのですから、素燒の土器にその釉薬をかけて焼けば、窯の火の性質によつて、鐵や銅が還元したり酸化したりして、金屬性のものになります。陶器と言ひますけれども、さういふわけで、實は石に金屬の衣を着せたやうなものです。形の作り方、釉薬のかけ方、繪の描き方は、手による思惟の直接の支配ですけれども、ロクロの廻轉は機械の構成により、釉薬の還元や酸化は火の構成によるのですから、思惟は素材に揉まれてながら、この素材の法則をも自分のものにしなければなりません。次に陶工の製作の工程を順に記して見ませう。

廻轉の構成——軟かい土で形を作るのに、手づくねロクロでは、素材のこなし方が違ひます。同じロクロでも、蹴口クロと手口クロで、またそれが違ひます。陶工が手づくねで茶碗を作る場合には、手が直接に思惟と素材とを繋ぎますから、さうしても形にその陶土の作風が出来ます。どんなに捨てようとしても、一旦ついた作風は、言ひ換へればその人の癖ですから、本人がいやになつてもついて廻るもののです。思惟がいつも自分のカスを見せつけられる事になるのです。そし

ていつの間にか、(八)の「心境の繪の誕生」で述べた意味の、凄い個性が眠つてしまふのです。次に陶工が蹴ロ、クロを使つて茶碗を作る時には、形は手で導かれるのですけれども、廻轉の一一定の速さから来る機械的の構成が形の上に現はれて来て、手から来る作家の癖を少くします。最後に手ロ、クロを用ひて作る場合には、形はやはり手で導かれるのですけれども、廻轉が非常に速いですから、チョットした手の動きでも、思ひもよらない形を生みます。前の場合に較べるに、手から作る作家の癖よりも廻轉の速さから来る形のきめられ方の方が強くなります。つまり思惟がロクロの廻轉といふ素材に強く揉まれるのであります。(七)の「人と自然」といふ項の初めに述べたやうに、一點のカン所を抑へて、あとは任せつ切りにして置くといふ氣持です。

釉薬の構成——釉薬は化學上の操作によつて構成されます。今日では、化學者の示す構造式によらなければ、釉薬を考へる事が出來ません。しかしそれは素材としての問題です。思惟がその素材を、そのやうにこなすかと言ふ所に、陶工が作品を生み出す藝術の領域があるのです。歴史的に考へるに、釉薬は人類の野性の科學によつて誕生したものであります。何千年前の原始工人の偶然の發明なのです。さういふ考古學的の年代に遡らなくとも、それに似た面白い話は、手近にいくらもあります。

栃木縣に益子（よし）といふ雜器の產地があります。そこで出来る水ガメの釉薬は、誰でもよく知つてゐるやうに、茶色の地に黒色で流し文様のついたものです。この茶色の釉薬は、この地方から出る軟かい石から作られます。今から八十年も前に、窯の割れ目を、間に合せにこの石で塞いで戸の代りにした事がありました。所が窯の火を受けた面が、トロッとした茶色になつてゐたのです。これが益子でこの釉薬を發見した動機です。又流し文様の黒色の釉薬は、何百年も前に、窯をたく松薪の灰が、茶色の釉薬の上に落ちて黒くなつてゐるのを見て、灰の溶液でこの黒い釉薬を作る事を知つたのださうで

す。

さういふ釉薬についての現代化學や原始化學の構成は、素材としての釉薬の問題です。そんなら陶工の思惟は、現代化學の精密な操作といふ素材に、全く揉まれてゐるかと言ふこと、決してさうではないのです。陶工の釉薬の作り方は、現代化學と原始化學の間を行くやうなもので、非常に荒っぽい・大きつぱなものであります。もし現代化學の操作のやうにして釉薬を作つてゐたら、出來上つたものは、工業學校の標本か、輸出陶器か、フランス陶器のやうなノッペリしたものになつてしまふでせう。そんないやなものを作りたくないために、陶工の思惟は、やはり釉薬の作り方をも揉んでゐるのです。

釉薬のかけ方になれば、これは思惟が手によつて釉薬を素焼の上にかける事ですから、明かに思惟が素材を揉む事になります。陶工の釉薬のかけ方は、試驗所の生徒や西洋の陶工のするやうな——例へば分子の配列を考へて見るやうな綿密な叮嚀なものではありません。つぎくにサッく素焼に釉薬をかける手の速さ、その冴えに、この工藝の本筋の行き方があります。この思ふでもなし忘れるでもなしといふ、大きつぱな、つづぱなした所は、やはりカン所を一つ抑へて、あとは全部ほうりつ放しにした氣合ひです。かうして、サッく釉薬をかけて、窯詰めをして焼いて、取り出した作品はピンと張り切つて、引きしまつた純粹な單位の姿です。あるべきものゝ即ち思惟の要求する新構成が、ガッチャリとそこにあるのです。それですから、釉薬の色は、陶器本來の色で、陶器の他の何物にも見出す事の出来ない色なのです。この構成の味は、素焼の上に釉薬をかけたと言ふやうな二重のものでなく、ピッヂリした一如一體の姿です。それですから、釉薬をかけたこの構成は、そのまゝ裸の色であると言つた方が、一番當つてゐるでせう。裸の色ですから、飾り氣のない、むき出しの、正直な姿です。つまり釉薬に即した陶器そのものの姿がそこにあるのです。例の意味の個性ですが、ハッキリ自己をそこに投げ出してゐるのです。疾走する思惟即ち個性の氣合ひから、或は澄み切つた利刃の鋭さのあ

る作品も出て来るでせう。或は手を觸れたら灼きつくやうな熱情が作品に燃えるでせう。

——で舞臺を變へます——陶器の底部には、素地の見えてゐる所があるのでせう。そこには素燒すやきと釉藥ゆやくといふ二つの世界が、分析されてハッキリ出でるのです。これは陶器獨得の正直な構成を示すもので、素地の上に釉薬をかけてある事を打ち明けてゐるのです。舞臺ばかりでなく、樂屋が公開されてゐるのです。到著點ばかりでなく、そこへ行く手續が示されてゐるのです。裏も表になつてゐると言つていゝか、明瞭に尻尾を出してゐると言つていゝか、人間の道をそのままむき出しに示してゐると言つていゝか、さういふすれば抜けた世界が示されてゐるのです。

火の構成——窯に燃える火。陶工の思惟が、この強烈な素材にぶつかると言ふ事は、一面に於て確かに自然を權威の世界・運命の世界を見る原始民族の氣持を思はせます。思惟が狙ふ釉薬の効果は、全く火の支配によつて決定されるのですから、陶工が釉薬を考へる事は、火と言ふ運命を念する事であり、火が如何に釉薬を育てるかについての期待を擱げる事です。陶工が化學的に考へ藝術的にまごめた新構成を、最も原始的な火と言ふ素材の中に投げこんで、總てをその審判に任せるのであります。このやうに、作品の最後の仕上げを素材の法則の世界に置くと言ふ事、思惟が全く素材に揉まれてゐると言ふ事は、他の藝術に見られない陶器獨特の立場を示すものです。

第一圖は、河井寛次郎の昭和十年の鉢です。素直な・やさしい・愛らしい中央の凹みくぼみ、この凹み一ぱいに躍り廻つてゐる文様は、釉薬をチューイーから押し出しながら、投げるように飛ばすやうにして、ダン<sup>く</sup>／＼つけたものです。砂に埋もれてゐる活き物が、跳び出さうとして動き廻つて、そころ／＼その姿を現はしたと見ても面白いでせう。中央の凹みから次はへりです。無限に伸びて飛躍しようとしてゐるへり、そのすさまじい勢ひを、ふちがやつとせきこめて断ち切つて、強く抑へてゐます。又凹みこへりこを境する線の凄い切れ味。

なだらかな中央の凹み、浮き上つてゐる文様、へりの傾斜、面の境界さういふ變化のある形の上に、釉薬が二重にかけてあります。ベットリした飴色の釉薬の上に、トロッとした茶色の釉薬を、サツヽヽ吹かけたものです。吹雪が吹いて、地面の平らや傾斜や地上の物に應じて、雪のない處、雪の積る處が出來るやうに、一茶色の釉薬は、除けられたり、かまれたり、濶んだり、溜つたりしてゐます。飴色の釉薬は、膠のやうなシットリした味ですが、所によつては瑠璃のやうな半透明の面白い調子になつてゐます。



圖

この陶器の全面に浮き出でてゐるキラヽした反射の光りを見る

と、無氣味いふ言葉は當りませんけれども、この陶器が何うな

くモゾヽして顫動してゐるやうに感ずるでせう。さういふ活き

物の皮下からジトヽ滲み出して來る、體の一つヽの細胞から出でて來る脂肪のやうな光澤を持つてゐるでせう。

すべて右に述べたやうな釉薬の效果は、全く火が作り出してくれたもので、決して作家が一々理論的に考へた通りに出来上つたものではありません。火が一體これをさうしてくれるのか、作家は可能の世界・未知の世界・想像の世界・期待の世界、そんないろヽのものを、みんな火に托して、たゞ窯詰めをしたのです。そして窯から出して見て、「このやうな、今まで世の中になかつたものが手に入つたので、驚いてゐるのです。誰に向つて發する間ひか知りませんが、人間はよく「自分が一體何をしたのか」と獨語することがあるでせう。その氣持です。

火を念するこの氣持は、窯の築造によく現はれて居ります。今でも千年前の原始的な窯の形式が用ゐられてゐるのです。決して近代工學の理論を應用して築かれたものではありません。火力も昔の通りの松薪を用ひてゐるので、石炭や瓦斯や電熱を利用するのではありません。それですから、窯の構造は廣い意味で陶工の製作を決定してゐるのだと言つていのです。さういふ非近代工學的な、原始的な、不自由な條件の下で、即ち手を封じられてゐながら、河井寛次郎や濱田庄司が、樂々と美事な陶器を作つてゐるのです。手を封じられて樂に動くと言ふ事は、名工でなければ到達する事の出来ない境地です。

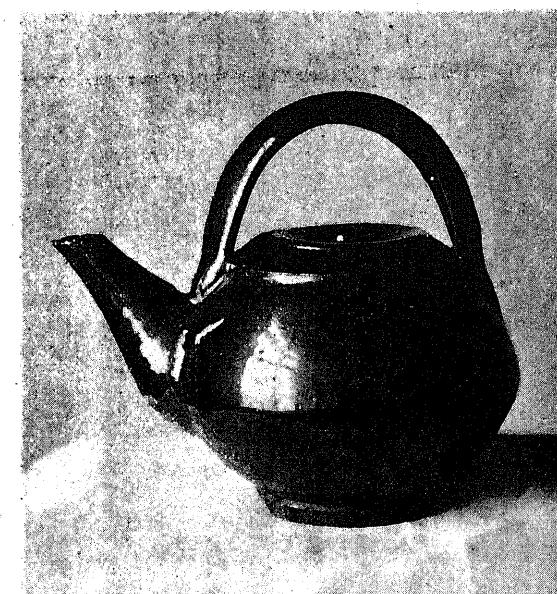
文様の構成——文様と言つても、土を煉り合せて文様を作る煉り上げもあり、釉薬の文様もあります。又釉薬の文様にしても、立體的の彫刻から平面的の文様に移る中途のものもあります。これを版画の原版にたゞへて申して見ませう。木版のやうな凸版に當るものとしては、型が打ち出すもの、釉薬をチューイングで押し出して盛り上げるものがあります。エッチングのやうな凹版に當るものとしては、陰刻や、搔き取りや、象嵌や、透し彫などがあります。石版のやうな平版に當るものとして初めて文様の世界が出て來ます。これにも筆や刷毛で描く前階段として、蠟抜き、杓子から流すもの、チューイングで流し書きにするもの、吹きかけるものなどがあり、筆や刷毛で描くにしても、ロクロで廻轉してゐるうちに描くものや、直接に描くものもあります。

直接に描くにしても、染付けや赤繪のやうな繪畫的なものから、繪高麗のやうな文様的なもの、更にもつと單純な文様なき、いろいろあります。今、子供の繪を考へる大切な手懸りとして、その單純な巧まないものを例にとつて、陶工が文様をつける時の氣持をお話して見ませう。

子供の繪について初心の技巧といふ事が言はれるなら、これは無爲の技巧と呼ばれていゝかも知れません。無爲の技巧

こ言ふのは、技巧があるのかないのか解らない、即ち思惟が素材を探んでゐるのか解らない、こ言ふ意味の技巧です。思惟こそを繋ぐ手が、無心に、ひとりでに動いてゐるだけなのです。それですから、思惟こそが擦れちがふこでも言ひますか、思惟と関係なしに素材がひとりでに動いてゐるやうだとも言ひますか、こもかくも、思惟の立場から言へば、思惟が超脱してゐる、技巧に離れた味があり、全く人の巧みが見えぬほどのものです。

## 第二圖は濱田庄司の八九年前の作品です。この人獨特



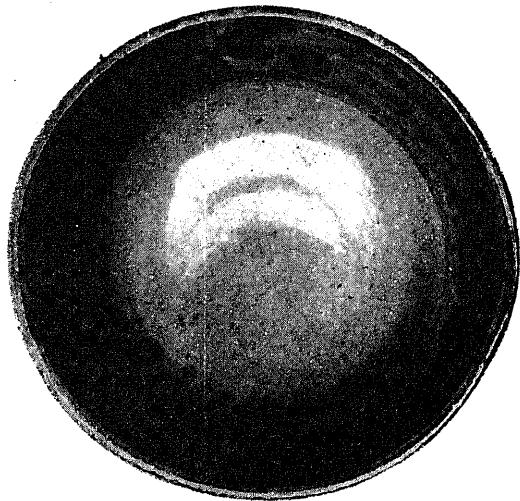
ふ風にして、文様が作者の思惟を離れたかのやうに、そこに描現されたものなのです。無論大局から言へば思惟の現はれには違ひないのでですが、投げつけた拍子に、釉薬が飛んでそんな文様を作り出すかは、その時の調子できまるので、さうい

## 二 圖

の土瓶の全體の形や、口、鉢、蓋の摘みなごの各部の形についての氣持の話はこもかくこして、こゝで主に文様について申して見ませう。釉薬の色は、茶色の地に黒色の文様です。この黒色の釉薬は、「釉薬の構成」の所で述べたやうに、灰が落ちて偶然に出來た自然の技巧です。この作品には、實によくその無心の氣持が出てゐるでせう。實際創作の経路から言つても、これは筆で文様を描いたのではありません。筆に釉薬を含ませて、それを

ショック振つて、スッキリ釉薬を投げつけて……さうい

いふ一々の場面の出来ばえは、初めから豫想が出来ません。これが、(七)の「人<sup>ミ</sup>自然」の項で述べたやうな、ものにこだわらない、つっぱなした氣持の產物です。出来上つたいくつもの作品の中で、作者の氣に入らないものがあれば、それを捨てるだけの事です。捨てずに残つたものは、作者の藝術的思惟を満足させるものだと考へていゝでせう。思惟はこの無爲の技巧を認めるほどに虚無恬淡なのです。「別に考へてやつたんじやないよ、ひこりでに出来たのさ」と言つて笑つてゐるのです。



第三圖　第

第三圖は、やはり濱田の昭和十年の茶碗です。この文様の出来方を申しますと、鐵化合物の釉薬を、穂先きの長い犬毛の筆に含ませて、茶碗へ持つて來ます。それから先きが問題なのです。廣い意味で言へば描くと言ふ事には違ひありませんけれども、筆が觸れるか觸れないかと言ふ際<sup>モ</sup>瞬間に釉薬が落ちる、その落ちた拍子に文様が出来ると言ふ……さう言ふ描き方なのです。「何を描かうかな」と思つてゐるうちに——或はまだ思はないうちに——ひこりでに描けてしまふのです。小さい玉は、筆を持つて來た時に、勝手に向うの都合で、ボタ／＼滴り落ちたものに過ぎません、筆は若い犬の、喧嘩をする時に逆立つ、シャリ／＼した頸の毛で作ります。この作者の話ですが、「一年に三千個の陶器に文様をつけるとして、金子で今の窯を築いて五年になるから、一万五千個の陶器に文様をつけた事になる。それがたつた一本の筆を使って、しかもその穂

先きが少しも擦り切れない」さうです。かういふ風に、結果から考へて見るこよく解るのですが、筆を使つてゐるのではありません、實は筆で一々描いてゐるのでなく、筆はたゞ釉薬を導くだけなのです。筆に導かれた釉薬は、自分の都合で勝手に流れ落ち、滑り落ち、滴り落ちるだけなのです……。

右に「廻轉の構成」の所で手口クロの事を述べましたが、それと似てるのです。大局から言へば、やはり思惟が筆を導いてゐるのですが、考へやうによつては、筆に導かれて思惟が釉薬の落下といふ素材の動きに揉まれてゐると言つてもいいのです。思惟はこの無爲の技巧をのんびりと承認してゐるのです。(七)の「人と自然」といふ項で言つたやうに、カン所を誰かに抑へてもらつて、自分は全く手放しで暢氣にしてゐるのです。間が抜けてて、十分に尻尾を出してて、それでチャンと締りがついてゐるのです。呼ぶ聲に牽かれて踏み出した一足が、思ひがけないゝ處へ連れて來られたのです。かういふ例は、支那の工人の生活にいくらでも見出されます。支那では、昔でも今でもですが、陶工が庭に天目茶碗を何百と並べて置いて、釉薬に浸した筆をその上でピュ〜〜振り廻はして文様をつけるやり方があるさうです。複雑な構圖に見える赤繪にしても、支那の陶工は、この氣持で描いてゐるのです。たゞ見當をつけて、グン〜〜とサッ〜〜と描いてしまふのです。

無爲の技巧を説いたついでに、やはり巧まない單純な、子供の初心の技巧の例を擧げて見ませう。技巧とは思惟が素材に突入する事であり、素材にはモデルとしての第一素材と、描現材料としての第二素材がある事は、右に述べました。初心の技巧と言ふのは、思惟と素材との關係が、淡いと言つていゝのでせうが、それでゐて不思議に描現の急所に觸れる事です。例へば、素直な人の眼のやうなもので、キツミ一點を見詰めてゐるのではないのですが、それでゐて大きく、フックリしたものゝ急所を見てゐるのです。これは詮索の眼でなく、同感の眼です。大人の場合では狙ひは一點に集中する

のですが、子供の場合では全局面が狙ひになつてゐるやうなものなのです。つまり、大人が捨てゝ捨てゝ握りしめた癖のない・純な・新しい形が、苦勞なしに思はれるほどノンビリと出でるのです。

子供の思惟は、淡くつて鋭いと言つていゝでせうか——大人の文化と言ふモデルとしての第一素材になじますに、文化の悪い癖を受けずにあるために、即ち純であるために、形の素に大人の思ひもよらないやうな新しい見方が出て來るのでせう。それが、癖のない・離れた味の面白さです。又子供の思惟は、第一素材といふ新しい世界に觸れて歡喜すると言つていゝでせうか——今まで知らなかつた描現材料、豫期しなかつた素材を自分のものにした時に、思惟と素材とを繋ぐ手が

きうしたらいゝか解らずに、たゞ期待に充ちて驚きと喜びで慄へてゐるのです。思惟が素材を揉むところではありません。謂はゞ思惟が躍る氣持を抑へてそつと素材に觸つてゐると言つていゝやうなものです。例へば、子供が初めて毛筆を持つて半紙に何かを描く時などがそれです。その無邪氣な・癖のない・純な描現を見てゐるゝ、あらゆる罪を消されて、人の心が溶けるやうになるほどです。

第四圖は、第一回目にお話した子供が、一年生の時に、初めて毛筆で描いたものです。大人の立場から、文化的の表現を用ひて言つて見れば、陶器の畠の繪高麗を、チョット原始的にして、しかも何となく現代文化の味を加へたものと言へない事はないでせう。しかし、これを描いた八歳の子供は、陶器の歴史も知らず、その趣味もなく、また鑑識の出来る筈



第四圖

もありません。子供の時代を全く忘れてしまつた大人にはどうしても解らないのですが、このやうな童心の構圖・初心の技巧は、一體から出て來るのでせう。一體子供の持つ形の素はそんなものでせう。専門の畫家でも、こんな癖のない・純な・新しい形、これだけ超脱したものは、そんなに描けないと思はれる位のすばらしさです。

ういへしけれども、ものにこだわらない・大膽な所があり、優しいけれども、ズバリとした離れた味があり、無邪氣であるて、超脱したものが樂に出でるのです。この出ばえは、やはり誰かにカン所を抑へてもらつて、自分は暢氣にしてゐる氣持です。「こうしてこんなにいゝ繪が描けたの」ときがれても、「だつて描けたんだもの」と答へるだけです。大人ならば「一體この私がどんな事をしたのか」と言ひたいほゞな、純な・正直な・謙遜な氣持です。自分の大切な持ち物、自分の守り木尊が、自分に解らない心境です。

文化——「人・自然」についての第一の考へ方からすれば、自然是文化の中に含まれます——はモデルとしての第一素材であり、畫面は描現材料としての第二素材です。子供の形の素は、さういふ素材をぐんぐん自分のものにするのですが、さうして出來上つた作品は、(十)の「構圖・描現・技巧の誕生」といふ項の終りで述べたやうな「神品的の構成」を言つていゝか、或は「人間的の構成」を言つていゝか、こゝに問題があるので。實はさういふ「靈の世界」や「肉の世界」を言ふやうな大人本位の構成などに考へたくないために、特に「子供の繪の世界」を言ふ構成を立てようとするのです。そして、こゝで繪の發祥地・繪の本筋を明かにしたいのです。人間的の構成は人間の本來の道であり、人間の藝術創作の姿です。長い年月をかけて側目もふらずに、一筋にこの道を歩めばよいのです。それで、やはり人間は、自分の持ち物でない世界——神品的の構成——、子供の繪の世界に牽かれるのです。これが人間の牽かれる一筋の道です。さういふものが、絶えず向うから呼びかけてゐるのです。