

# 子供の繪 (其五)

菅原 教造

## (十二) 人間離脱の自畫像

前號で述べたやうに、道、純粹、向き、そのものは、絶對的統一の世界であり、直観のない、言語のない、形のない、ただ思惟の疾走、思ひ付きの閃き、解決の歡喜の境地です。透明そのものと言ひますか、真空の相と言ひますか、生々の氣と言ひますか、又は殺氣と言ひますか、姿・形なる前のエッセンスと言ひますか……實は何とも言ふ事の出来ない、たゞ一筋の氣合が透徹してゐるだけです。この世界には、人間の手になる作品と言ふものはあり得ません。

形、素から、創作の世界即ち生命の躍動が始まります。これが繪の素です、動く姿です。こゝに作品を構成する生きた形意味のある姿の出立點があり、こゝから人間的統一の世界が始まるのです。人間的統一の世界の中でも、一方苦勞を重ねて完成する人間的の構成の作品に對して、他方神品的の構成を子供の繪の構成が考へられる事は、右に述べた通りです。

藝術の世界では、ものが見えるのではなく、ものを見るのです。形の素が、「私ならばかうする」を考へながら、作る氣持で現實の局面を見るのです。それですから、見ることは形の素の構圖でものをまきめると言ふ事です。見た瞬間に、現實の世界が直下に改造の世界になるのです。作家の形の素が、現實の局面即ち第一素材(モデル)と第二素材(描現材料)に觸れる度毎に、新しい形を作り出すのです。これが人間的統一と言ふ創作の本筋の道なのです。

このやうに、形の素と言ふ人間の統一の主體によつて、作品が構成されるのですから、何を描現しても——描現と言ふ事は第二素材を統一して人間化する即ち生かすと言ふ事ですから——その作品は皆人間的のものであるに極つてゐます。これが藝を見て「うまい」を感嘆する氣持の正體です。つまり「人間が人間を離れる瞬間の人間の味」が、作品を見る人をも一つのものにしてしまふのです。それですから、形の素が光つてゐる限り、一方、行き届いた・完成した・複雑な大作でも、又他方、捨てて捨て、到達した一線・一點、例へば(十二)に掲げた濱田の陶器のやうな文様でも、或は時としては白紙のままでも、それがやはり、人間的統一の描現なのです。しかもこの捨て、捨て、到達した一線・一點の描現に突き抜けたいために、作家は人間離れのした神品的の構成や、子供の繪の構成に牽かれるのです。癖を捨てるために、生れ替りたいと思ふほごに描現に苦んで作家でなければ掴めない子供の繪の、ほんさうの意味がこゝにあるのです。又少くも繪の上で、さういふ人間離脱の苦惱を味つた人でなければ、子供の繪の解らない理由もこゝにあるのです。

人間離脱の苦惱を言ふこの人間的の氣持、これは人間を遠いと言ふよりも、人間を遠いやうで實は最も近い氣持を言ふ方が、一番よく當つてゐるでせう。今これを、作家を第一素材(モデル)を言ふ見物人との關係から、畫家が自畫像を描く場合を例に三つて述べて見ませう。畫家があつて、その選ぶ第一素材がその畫家自身です。又仕上げた作品の自畫像は、やはりその畫家を描現したものです。その畫家が又見物人としても、その作品を眺めて、人間が人間を離れる瞬間の人間の味を考へてゐるのです。

このやうに、作家・第一素材・作品・見物人の四つが一つになつてゐる……さう言ふまじまりの締め括り手は何か、それは人間であるを答へるより他に、言ひやうがありません。しかも、人間が人間を離れる所に、すば抜けた、捨て身の、すばらしい境地があり、こゝから癖のない・純な・新しい人間の味が無限に湧いて來るのです。そして描現の呼吸と言ふ事も、煎

じ詰めるミ、この意味の人間の味ミ言ふ事になるのです。それですから、捨て、捨て、到達した描現の極致が、人間ミして自己を捨て、到達した修業の極致ミ、ここか一點で觸れ合つたら、その作品は相當なものだミ言へるでせう。又さう言ふ一瞬の思ひミ腕の研えミを、作品ミしてボンミ投げ出すミ言ふ事は、決して人間の虚榮でも自負心でもなく、實に氣持のいゝサッパリした告白であるミ言つていゝでせう。このやうに、今までの藝術的思惟の動きの總決算ミしての作品を、サラリミ投げ出すのですから、作家はその時つ切りでその作品をサラリミ忘れてしまへば、それでいゝのです。こゝにも人間の離脱があるのです。作品を残すのミ言ふやうな未練な事を、決して考へてゐるものではありません。残すミか残るミか言ふこゝは、あさましい作家の妄執を物語るに過ぎないのです。又この作品をさう見るかは社會の勝手です。先方の見たいやうに見せて置いたらいゝでせう。しかし見る者はチャンミ見てゐるでせう。こゝにも人間の離脱があるのです。たミへば、そんな金言でも、一旦言ひ出したからには、それはもう社會のものです。謂はゞフツツリ自分ミ縁の切れたものなのです。それを社會が覺えてゐてくれるかさうかは、先方の勝手です。少くミも自分は、もうそんなものを忘れてゐるのです。そんなら自分はさうするか、もつミいゝ金言を考へるだけの事です。これが作家ミ作品ミ見物人ミの關係です。さう言ふ人間生活・創作生活の究極點ミ言ふズバリミした・スツキリした氣持を説きたいために、自畫像の問題を選んだのは、この例から始めるミ、「作家・第一素材・作品・見物人の全體を統一する人間」ミ言ふものを、解り易く説く事が出来るからです。實は、「人間のあらゆる作品は、皆廣い意味で、作家の自畫像である事」を説きたいからです。もし作品ミしての自畫像が、人間全體を代表するほどの出來榮えのものならば、さういふ究極點へ到達するまでの作家の人間ミしての生活の修業ミ、描現の修業ミが、こんなすばらしいものかミ言ふ事が考へられるでせう。この生活の修業は、第一素材であり同時に作家自身であり、又この生活の刺戟ミ解脫ミを作品化するのが描現の修業です。もし第一素材を

人生を名けるならば、作品はこの人生に即してそれと離れる作家から生れるのです。

次に右に述べたやうな畫家の描く自畫像を、他の藝術上の作品と較べて見ませう。文學は第一素材（人生）を作家との生活關係から生れます。文學に於ける形の素は、言葉に即した作家の人生觀であり、作品は作家の人間解釋の報告であり告白です。もし畫家の現身を描く自畫像を第一義のものとするならば、作家の現身を描かない文學の作品は、第二義の自畫像であると言つていゝでせう。一流の作品は、どんなものを書いて、その作家の遺言狀です。遺言狀は即ち最後の自畫像です。繪や彫刻の作品が、自畫像・自影像でなく、他のものを描現した場合でも、作家が第一素材を形の素で統一して作品にすると言ふ事は、形の素と言ふ自己を通して人生や自然を見ると言ふ事ですから、第一素材と作品との關係は、文學の場合と同様です。この點に於てやはり作品は作者の第二義の自畫像であると言つていゝでせう。

このやうに、文學や繪や彫刻の場合でも、先づ人生と言ふものが與へられ、現實の局面即ち第一素材がハッキリ出てゐます。そして、いつでも第一素材と作品との關係が、藝術上の問題になります。所が、踊りや陶器や織物の場合では、この關係が違つて來ます。

踊りでは、二つの場合が考へられます。第一に、劇的の踊りの場合には文學と關係をもち、生活の意義と言ふ第一素材を描現しようとしてゐます。しかもその描現材料たる第二素材は、作家即ち舞踊家の身體であり、この身體的描現がそのまゝ作品となるのです。作家と作品とが一つに合體してしまふのみならず、作家自身が直接に見物人に向ひます。世の中に、これほゞ人間離れのしにくい藝術的描現はありません。かうして作家は身體を以つて人間解釋の自畫像を描いてゐるので、これがやはり第二義の自畫像です。踊りでは、作品と作家とが合體し、作品は即ち本人の姿なのですから、この作品は無論第一義の自畫像でもあり得るわけです。しかし作家の現身が素材としてそのまゝ出てゐるまゝに、作者が直接に見物

人に面してゐる點に於て、畫の第一義の自畫像ほゞ藝術化されません。つまり作者が劇や踊りの役の人柄になり切れずに、本人が餘りに剥き出しになつたり、見物の事ばかり考へてゐるために、めつたに藝術的の第一義の自畫像になり得ないのです。第二に劇的のものでなく、單に樂曲に合せて踊る時には、第一の場合の踊りのやうな第一素材が與へられずに、第二素材としての身體も描現だけが作品になります。この場合の作品は、(十二)の「陶器の技巧」に言ふ項で述べたやうな新構成のものです。所謂原構成を再構成に言ふ二重の構成、正しく言へば、第一素材を作品に言ふ二重の構成が考へられないのです。このやうに、生活に言ふ「モデル」を前に置いてない作品でありながら、他の藝術の第一素材に當る生活を、作品を以つて示してゐるのです。陶器は、文學や繪や彫刻や第一の場合の踊りと違つて、作品は第一素材を離れたものであり、第二の場合の踊りほゞ描現が直接的でありませんけれども、作品が新構成のものである點に於て、これに似たものです。作家は形の素によつて、第二素材を藝術的に構成して作品を投げ出すのです。文學や繪や彫刻や第一の場合の踊りならば、作家が人生を生活に言ふ第一素材を手懸りにして作品を構成し、作品が生活を作り直してゐるに言つていゝでせう。陶器や第二の場合の踊りや織物なごでは、新構成としての作品が、直接に生活を説いてゐるのです。形の素が作品に言ふ新構成を以つて、生活の中に入つて行き、人間解釋を試みようとしてゐるのです。この點に於て、第二の場合の踊りでも陶器でも織物でも、「モデル」としての第一素材を離れてゐながら、作家はやはり作品に於て自畫像を描いてゐるに言つていゝでせう。これが第三義の自畫像です。

右に述べた事を概括して見れば、狹義の即ち作家の現身を描く第一義の自畫像に對して、廣義の即ち作家の現身を描かない自畫像——作家が人生を作品化し、所謂再構成の作品を以つて人生を解釋する第二義の自畫像を、作家が第一素材なしの新構成の作品を以つて人生を解釋する第三義の自畫像を考へられるに言ふ事になります。こゝで挿話を一つ出して

見ませう。右に、劇や踊りでは、めつたに藝術上の第一義の自畫像が描けないと申しました。何故かと言ひますと、役者（作家）が同時に第二素材ですから、これがあらはに出過ぎると、役者が役の人柄になり切れずに、藝（第一及び第二素材の作品化）がどうしても本人離れをしません。又一般の役者は、自分が見物に見られてゐると言ふ考を捨てる事が出来ませんが、凡そ世の中に、自惚れ氣一ぱいで描いた自畫像ほごいやみなものはありますまい。「さまを見ろ」といふ言葉がありますが、これは起りから言へば、昔のサラリとした江戸つ子の自嘲の意味の句で、自分で自分の失敗、たゞへば變な自惚れを罵つたものです。昔は決して他人に向けた惡口ではなかつたのです。自惚れ離れをすると言ふ事は、自己を捨てる事です。人間は一生の間、この意味の「さまを見ろ」と何遍繰り返さなければならぬ事でせう。考へて見るに、實にウンザリしてしまひます。

この點から考へて、たゞ人氣を命としてゐる——我儘と自惚れの權化のやうな役者が、舞臺で自分（作家）を捨て、藝（作品）を忘れ、見物を離れると言ふやうな超脱した境地があり得るかどうか。誰でも「役者が自分を捨てた自畫像を描く？そんなことあるものか」と思ふでせう。しかしそれがあるのです。

今から十何年も前の事です。震災前の歌舞伎座で『鼓の里』といふ新作の狂言を見た事があります。新作と言ひますけれども、實は當時の座付作者榎本某が、西洋ものから翻譯したのです。享保の頃、大和の櫻井の里に、安房勘兵衛故人松助といふ鼓師の名工が住んでゐました。この土地は、昔から里人が鼓を作るので、鼓の里と呼ばれて居ります。勘兵衛の一人娘の倉子（故人福助）と、二人の弟子、美男の三之助（故人勘彌）と醜男の捨藏（今の菊五郎）との間の苦しい戀物語が、鼓の制作からんで、劇化されて行くのです。ある時、綾小路有信卿（故人仁左衛門）が勘兵衛を呼んで、大内の御用として、後世に傳はるやうな鼓の胴を打つやうにこの内意を傳へました。勘兵衛は鼓の里の人達を勵ますために、自分は御用

を辭して、里の若い工人に技を競はせ、選に入つた者を娘の婿として自分の家を繼がせようとする約束します。倉子を思つてゐる二人の弟子も、互に命にかけて鼓の胴を作るのですが、娘は三之助の方を愛してゐます。三之助は里の人の誰よりも上手ですが、捨藏の方は天成の名人なのです。捨藏は倉子の心を知つて、自分の戀を作品を犠牲にして、二人を添ひまげさせようします。

いよく競技の日が來ます。里の本陣を宿にしてゐる綾小路卿は、廣間で金春六之丞に鼓を調べさせ、その音を聽いて鼓の鑑識めきをします。この時の仁左衛門の演技は、自己を捨て藝を忘れ見物を離れた……實に超脱の極に達したすばらしいものでした。一體この人の藝、殊に老役ふけやくには、枯れ切つた・捨てた味、悪く言へば、トボケたやうな、抜けたやうな調子が、サラ／＼と出でてゐましたが、それでも一番あさまで残つてゐるのは、自己でした。見物を忘れ藝を忘れても、自分の癖はなか／＼捨てられなかつたやうです。それが綾小路卿の場合には、全く見物に呼びかけてゐないのみならず、仁左衛門が綾小路にかくれてしまひ、その綾小路卿さへも、鼓に氣をさらされてゐるのです。三人の間のもつれ、殊に捨藏の氣持を、鼓の音に溶かして、ボー／＼それを考へてゐるのです。この場面を始めから終ひまで、舞臺はこの離れた人生の味で支配されてゐました。これが人間のいや味・臭さ味の代表者さを考へられてゐる役者の藝かき——人が藝の道に入ればこゝまで來られるものかき——しみ／＼を考へたものでした。

達すれば、役者でもこゝまで來られるのですから、一般の作家は、もつ／＼すば抜けていゝ筈だと思ひます。畫家が現身を描く第一義の自畫像の到達點も、大方この邊にあるのでせう。自畫像に限らず、廣く人間の體、特に裸體や人の顔を考へて見ても同じ事です。人體や顔の描現が、人間を代表するやうな作品さなるまでの、第一素材の刺戟さその超脱、第二素材への興奮さその離脱、作家の生活の執着しやくしんを捨身しやくしん、さう言ふ對立したものの間の鬭争さその克服さが、人間を主題

ミした人間の構成の作品の偉大さを物語るものであり、又たミへ藝術上のぎんな第一素材を持つて來ても、これほどの深さのものは考へ得られないでせう。人體や顔の描現が、生活ミ藝術の焦點に立つ理由がこゝにあるのです。そしてこゝまで來れば、間接描現の第二義の自畫像も、直接描現の第三義の自畫像も、第一義の自畫像ミ同じ事になつてしまひます。即ち人間のあらゆる作品は、皆廣い意味で作家の自畫像なのです。

### (十三) 素の裝飾——繪の出立點と歸着點

あらゆる藝術上の技巧は、思惟が素材に突入する事であり、藝術上の描現は、形の素が素材を統一する事です。右に述べたやうに、この描現ミ言ふ人間の統一の世界が二つに分れます。甲は向うに第一素材を控えてゐる(即ち第二義の自畫像を描く)藝術であり、乙はさういふものなしに、第一素材の作品化だけに立脚する(即ち第三義の自畫像を描く)藝術です。乙の方は第一素材を抜きにしてゐるために、その制肘を受けませんから、描現が自由であり、作品ミ技巧ミの關係が直接的であり、作品ミ技巧ミの距離が近くなり、隨つて技巧が正直になり剃き出しになり、技巧のごまかしが利かなくなります。この乙の方、たミへば陶器や織物なミは、形の素が直接に自己を描現しますから、直接描現の作品ミ名け、甲の方、たミへば文學や繪や彫刻なミは、形の素が第一素材を<sup>ミ</sup>通して自己を描現しますから、間接描現の作品ミ呼んでい<sup>ミ</sup>せう。

前に、(九)の「心境の繪ミ畫面の繪の間」ミいふ項の、前階段の第一で、「天來の圖案」<sup>ミ</sup>素の裝飾<sup>ミ</sup>言ふ事を述べました。三歳位の子供が、スラク、スラク、描く「向きの繪」は、わけのわからない大人から見るミ、いたづら描きの線の連續のやうに思はれるかも知れませんが、こゝにしつかりミ、世間で言ふ形式美が根をおろしてゐるのです。正しく言へば、



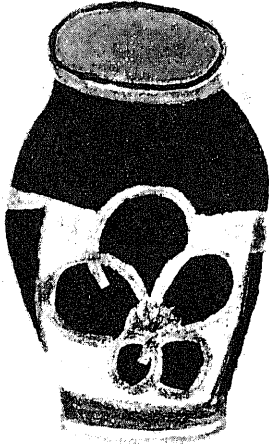
それがそのまゝ、天來の圖案であり、素の裝飾なのです。こゝに後で繪になる元の姿が出てゐるのです。そして、それがそのまゝ、大人の繪にまで伸びて行くのです。

子供の世界だけではありません。凡そ畫面と言ふものが構成されたら、即ち形の素が構圖をこり描現して發展したら、それは皆天來の圖案であり、皆素の裝飾なのです。極言すれば、「形の素を繪の方の言葉で素の裝飾と言つていゝ」のです。(十)の「構圖・描現・技巧の誕生」さいふ項で述べたやうに、形の素は、あらゆる形を生み出す氣合ひですから、形の素は、あらゆるいゝ色、いゝ線、いゝ形の生みの親なのです。繪の世界に於ては、この同一の形の素即ち素の裝飾が、一方繪のやうな作品では第一素材を通して間接に現はれ、他方陶器や織物のやうな作品ではそのまゝ直接に現はれるだけの事で、間接描現の場合でも直接描現の場合でも、生みの親としての働きには何の變りもありません。つまりあらゆる作品は、描現されたものである限り、即ち第二素材が人間的に統一される限り、それは皆廣い意味で裝飾的なのです。精しく言へば、素の裝飾と言ふ廣い意味の裝飾が、間接描現と直接描現とに互つて、寫生と所謂裝飾即ち狭い意味の裝飾とを含んでゐるのです。それを世間では、一方を寫生又は描寫、他方を圖案又は裝飾と言ふやうに、繪の世界を勝手に兩斷して、兩方の生みの親が違つてゐるやうに考へてゐるらしいのです。

次に、河井の陶器ミ、これをモデルミして描いた子供の繪ミを例にして、この問題を説いて見ませう。第一圖は、大正末の河井寛次郎の壺です。白地の素燒に、茶の釉藥をかけ、それを掻き取つて梅の花の形を出し、花びらの境界線や蕊は、陰刻になつてゐます。そしてその上から黒の釉藥をかけたものです。

第二圖は、第一回到述べた子供が八歳の時(昭和二年)に、右の河井の壺を第一素材にして、即ち手懸りにして、薄茶色の全紙の木炭紙に、初めに鉛筆で輪廓をこり、赤茶色の白墨ミ西洋木炭で、大きく壺を描いたものです。素燒の部分は、

圖 三 第



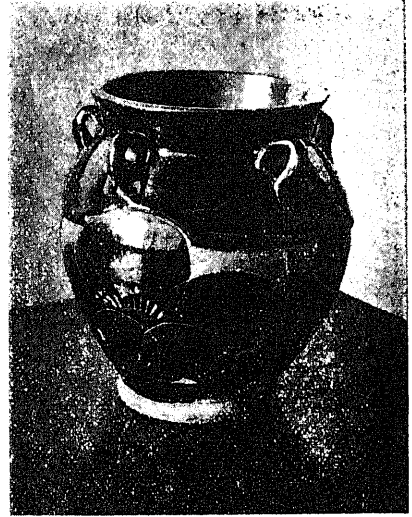
(歲九) 畫シヨレク

圖 四 第



(歲一十) 畫筆毛

圖 一 第



壺 の 井 河

圖 二 第



(歲八) 畫墨白色

木炭の粉を振りかけて、指で擦つたものです。壺の口は赤茶の白墨で塗り、耳は描いてありません。かう言ふ色白墨は木炭の描現は、パステルを原始的にしたやうな味のもので、この壺の姿の童心的の超脱さを、何と言つて説いたらいいか解りませんが、こもかくもこれは、大人の言ふ巧拙の境を越え切つた偉大なうまさであるといつていいでせう。つまり大人ならば文化のカスを捨て、描現の癖を捨て、やつと到達するやうなものを、例へば上代の支那や埃及の作品のやうな味を、ノッソリと無造作に握つてゐるのです。しかもその描現の中に動くいろ／＼の氣持、例へば、初心、純心、無垢、無心、つまり意識以前でも言ひたいほどの愛らしい・華やかな無邪氣さ……ふつくりした、のんびりした、ゆつたりした、大まかな、太古の面影のある所……荒削りな、たくましい、ぎつしりした、強い構へ……さう言ふものが一つになつて、この大きな壺が立つてゐるのです。この繪は、河井の壺と言ふ第一素材をほんの手懸りにしてゐるだけで、壺の形から、梅の花から、色から、描現は全部子供の構成です。この年齢の子供の持つ特有の素の裝飾が、スク／＼と、そのまま直接に、しかも反省なしに、出てゐるのです。大人から考へるさ、これは素材脱却・人間離脱の代表的の自畫像です。う。しかも可愛らしい自畫像です。

第三圖は、この子供が九歳の時(昭和三年)に、同じ河井の壺をモデルにして、四つ切りのケント紙に、クレヨンで描いたものです。色は地色は黒、壺の口の周圍は梅の花が茶です。陶器の陰刻に當る所は黄色の線、素焼の部分は、黒のクレヨンで薄くサラ／＼と描いた上を、白クレヨンを強くかけて、荒くぼかしてあります。地色の黒クレヨンは、カ一ぱいゴシゴシ塗り潰して、クレヨンの含む蠟で、油繪具のやうな深みを出してゐます。この繪では、壺の口は黒で塗り、陶器の耳を描いてゐます。耳は素焼の部分と同様に黒の上に白をかけ、それに茶を薄く添えてゐます。第二圖と第三圖を描いた時間の隔りは一年位のもので、

第四圖は、この子供が十一歳の時(昭和五年)に、やはり同じ河井の壺をモデルにして、茶水引きの美濃紙全紙に、毛筆で描いたものです。第二圖・第三圖と較べると、壺の輪廓や梅の花に、線の活躍が見られます。色は地色は墨、梅の花は岱緒です。素燒の部分、鼠綠色で薄く描いてあります。この繪では、壺の口は岱緒で塗り、陶器の耳は描いてありません。第三圖と第四圖の時間の隔りは、一年半位です。

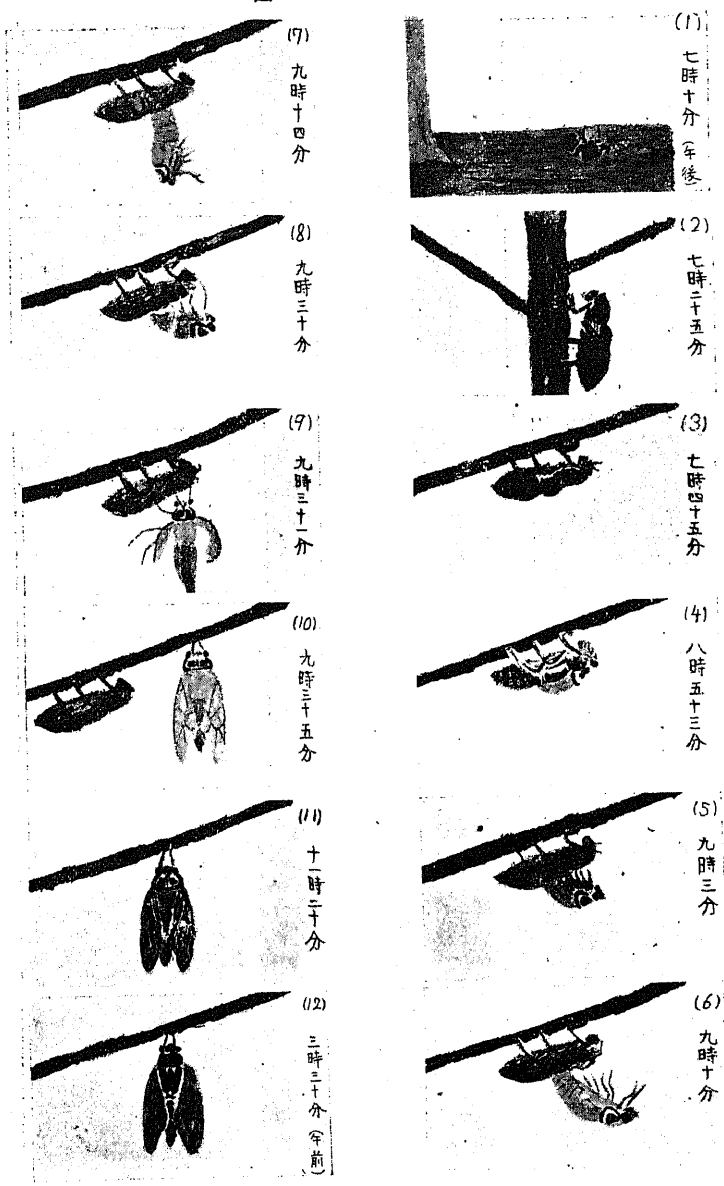
このやうに、一方に第一素材としての河井の壺を置き、他方にそれを手懸りにして、年を違へて別々に描いた三つの繪を置いて、この全體の繪の共通の・根本の問題——形の素<sup>もじ</sup>・素<sup>す</sup>の裝飾、つまり繪の本性の問題を考へて見ませう。壺を描いてゐる子供は、前に描いた事を思ひ出しもしません。たゞその時の氣持で、我を忘れて熱心に描いたゞけです。随つて前に描いた繪を見るわけありません、ましてそれを見較べて描く筈もありません。この三つの繪は、それ／＼互に獨立に、全くその時／＼の氣持のままの描現です。

第一素材即ちモデルは同じ壺ですけれども、三つの繪で、一方子供の年齢に伴ふ生活の差が知られ、素<sup>す</sup>の裝飾からおひにおひに寫生の芽が伸びて来る事が解ります。又三つの繪で、他方第二素材即ち描現材料が全く違つてゐる事が知られます。第二圖は木炭紙に色白墨、第三圖はケント紙にクレヨン、第四圖は厚美濃に毛筆です。先づ描現の全體の感じから言へば、第二圖は素朴でノッソリしてゐます。第三圖はピッチリして充實してゐます。第四圖にはこなれた。枯れた味があります。次に色は、こゝに掲げた寫真版では想像して頂く事が出来ませんから、代用的に言葉で申して見ます。第二圖の色は華やかであり、第三圖の色は活き活きとして居り、第四圖の色は澁いと言つていゝでせう。最後に形としては、壺の全體の形・横縦の釣合や、壺の肩の形や、口の形や、梅の花の形などは、挿繪によつても、ある程度までは比較が出来ます。さう言ふ描現の差異を通して、三つの繪の移り變りの根柢<sup>こんてい</sup>となつてゐるものは何か、これが中心の問題です。世間では、

こゝですぐ兒童の繪の發達を言ふやうな理窟を立てるやうです。しかしさう言ふ人達は、「人間離脱の人間の味を言ふ繪の大道」を知らないために、生理學上の網膜映像論や寫真論や用器畫論などを、無反省に繪の方へ持つて來て——創作的の形の素の代りに機械的の、レンズの構成、別言すれば、生きたものゝ代りに死んだものを持つて來て——さう言ふ見當違ひの發達階段を考へて居るのです。今、繪の大道から、右の中心問題を考へて見ませう。この第二圖は、寫生のやうに見えるかも知れませんが、實は子供がまだ第一素材をこなす事の出來ない時代に、もうシッカリ出來上つてゐる直接描理なのです。この年齢の子供の繪は、手懸りになるような物を見ても、又たさへ何も見なくとも、形の素が直下に活躍し、それがグン／＼素の裝飾になつて構成されてしまひます。こゝに繪の本筋の道があり、人間の繪の出立點を歸着點があるのです。捨てることを知つてゐる作家は、たゞ途中でどんな繪を描いても、最後にはまたこゝへ歸つて來ます。それです。それから、人間の描く繪は、極言すればこの出立點を歸着點との間を往復してゐるのです。第三圖、第四圖は、子供が追追に第一素材になじみ、追々に第二素材がこなせるやうになり、出立點から出かけて行く所だと言つていゝでせう。しかし、それでゐて、やはり第二圖の素の裝飾の構成を、シッカリ踏みしめてゐるのです。

次にもう一つ實例を擧げて見ませう。第五圖は、この子供が十歳の時(昭和四年)、木炭紙にクレパスで、油蟬の羽化又は脱け變り、即ち油蟬の幼蟲が、土を脱け出して木にこまり、殻を脱いで成蟲になるまでの變態を描いたものです。この子供の七歳の時から、毎年夏休みに、晩方になる庭の地中から這ひ出して來る油蟬の幼蟲をつかまへて、植木鉢の木にこまらせ、その脱け變る姿を斷片的に描いてゐました。第五圖は、その三年間の收穫を、最近の即ち昭和四年の實例によつてまみめたものです。又第六圖は、第五圖と比較するためにこゝに掲げたのですが、これは昭和五年に、その脱け變りの各場面を、苦心して寫真にこつたものです。

第五



(歲 十) 畫 ス パ レ ク

第 六 圖



7



4



1



8



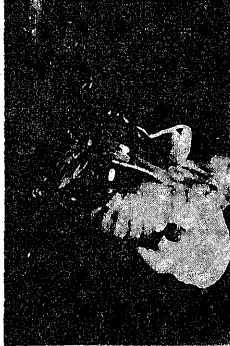
5



2



9



6



3

白(あぶらぜみの寫眞)

油 蟬 の 羽 化 の 寫 眞

「昆蟲の生活を見る、それを繪に畫く」言ふ事は何か。昆蟲の生活を見る言ふ事は、自然觀察の人間生活態度として考へれば、人に即して自然を考へる事ですから、さう言ふ構成された場面々々には、見る方も見られる方も一如一體となつた生命が、そこに脈打つてゐるわけです。随つてこの全的な場面、全的な態度を、活き／＼に描現した繪には、科學的言ふ藝術的言ふ言ふやうな區別が認められないものなのです。世間がこの問題について根本的に誤解してゐる點が二つあります。第一は、科學者の觀察が、活き／＼した發見的な・創作的な働きである言ふ事を知らないで、屍體解剖でもするやうな、冷たいたゞ分析一方のものであると思ひ込んでゐる事です。第二は、この活きた創作的觀察の記録としての繪の正體が、即ち同時に藝術的のものである言ふ事を知らないで、觀察の繪は寫眞そのまゝのやうな繪でなければならぬ言ふ信じて居る事です。

右に述べた全的な場面・全的態度の言葉の記録として、この子供の二人の兄が、第五圖の解説として書いたものを掲げて見ませう——。

「夕方庭で遊んでゐるこ、小さな穴が見つかりました、指でちよつこ突くこ、大きい圓い穴になりました。覗いて見るこ、中に蟬の幼蟲の黒い眼が光つてゐます。穴から出て逃げないやうに、箆を被せて置きました。

七時頃、御飯がすんでから行つて見るこ、もう蟬の幼蟲は穴から出て、箆の中で這つてゐました。すぐ挿へて、植木鉢の木にこまらせました。初めは木を登つたり降りたりしてゐましたが、三十分ばかりしたら、靜かに枝にこまりました。

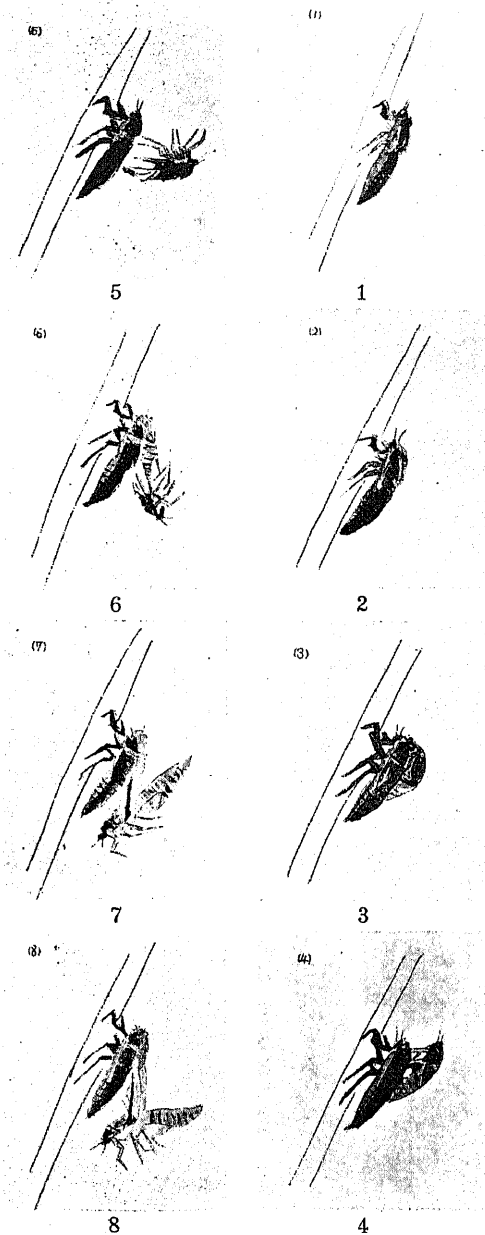
八時五十分頃になるこ、背中が縦に割れ、割れ目がスーッこ擴がり、其處から淡い赤紫色をした胸が出て來ました。續いて、緑こ真中が淡緑で右左に淡茶のぼかしのある胸の、前の部分が現はれ、それから、頭が出て來ました。眞黒な大い眼の間に、眞赤な小さい眼が三つあります。時計を見るこ九時でした。それから、だん／＼脚が出て來、縮んで小さくなつ



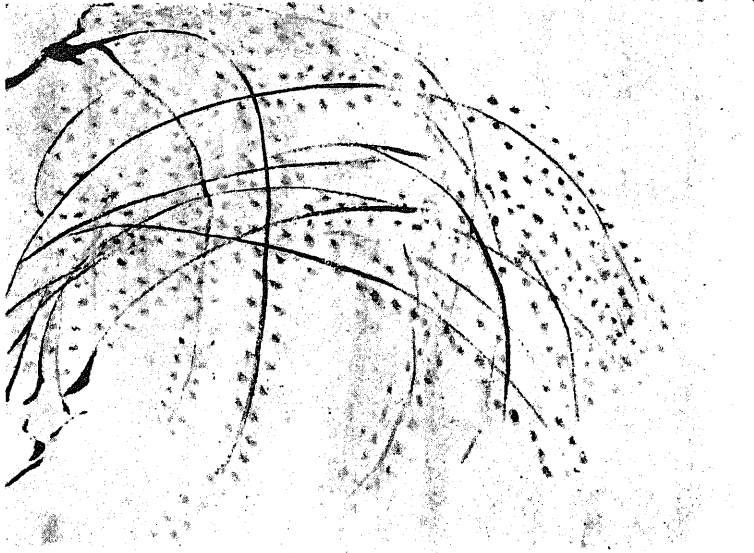
てゐる翅も出ました。翅は眞白で、筋だけが綠色です。胸の腹側には、白い紐のやうなものが二三本ついてゐて、殻の内側に繋つてゐます。九時十五分頃、脚が皆抜けて、腹の先きを殻の中に入れたまゝ、倒さにぶらさがりました。さうして落ちないのか、實に不思議です。そのまゝ十五分位殆んど動かさずにゐました。多分體を乾かして、硬くなるのを待つてゐるのでせう。九時三十分頃、二三遍體を振つたかと思ふに、體を起して殻にしがみつきました。同時に、尻が殻から抜けました。その形は、全體に白くて、色が淡くみづ〜しく、軟かさうで、腕には金色の粉が散つてゐます。今まで縮んでゐた翅がすん〜と擴がり初め、五分もするに、すつかり延び切つてしまひました。あまり綺麗なので、これがあの黒つぽ

←(つくつくぼうしの羽化)

第七圖



(歳一十)彩水に畫ンベ



毛筆畫 (十一歳)

い油蟬になるのだまは、さうしても考へられません。やがて殻を離れて、前脚で枝にぶら下りました。十分ばかりたつみ、幾分色も濃くなり、翅にも淡い斑が出初めました。

晩くなつたので寝ましたが、翌朝見るに、黒つばい油蟬になつてゐました。

第五圖は所謂寫生の繪ですが、第二圖にあるやうな素の裝飾が、強く根を張つてゐる事が解るでせう。しかもそのために、油蟬の幼蟲のクリクリとした、コロコロとした、中味の充實した、独自の個的存在が、よく描現されてゐるのです。この點は、第六圖の寫眞や、動物圖鑑の挿繪なきに見られない味です。この繪は、白地に茶色のクレパスで描いてあるために、殻を脱け出して成蟲になる前の幼蟲の、捲いたゼンマイのやうな發展する生命が貯へられてある默黙とした動きが、よく出てゐるでせう。つまり描現が藝術的であればあるほど、即ち人間的統一があれ

ばあるほぎ、昆蟲の生命に奥深く觸れる事が出来、觀察が徹底する事になるのです。觀察は、右に述べた全的場面・全的態度の把握と言ふ事ですから。

この第五圖が進むと第七圖になります。第七圖は、この子供が十一歳(昭和五年)の夏に、ケント紙にペンで「ツクツクボウシ」の脱け變りを描き、水彩繪具で淡彩を施したものです。第五圖と第七圖との時間の隔りは丁度一年です。第七圖を第五圖と較べるに、一年の間に、昆蟲の觀察と描現について、子供の第一素材のなじみ方、第二素材のこなし方即ち技巧が、進んで來た事が解るでせう。素の裝飾は、サラリとした洗練されたものになつてゐます。

第八圖は、この子供が同じ十一歳(昭和五年)の春——第七圖との時間の隔りは四ヶ月ほぎ前——に描いたものです。六つ切の畫箋紙に、刷毛で薄墨をひき、それに面相筆で柳の枝を描き、芽は水筆で群青の點を打つたものです。この昭和五年の三月、吉川雪華の遺作展覽會が、上野の寛永寺で開かれました。父子四人連れで、それを見に行つた歸り、須田町からお茶の水まで散歩しました。その途中、ニコライ堂の邊のこの家の前で、芽を吹き出したばかりの柳を見たやうに思ひます。恐らくは、さう言ふものが第一素材になつて、心境の繪が構成されたのでせう。

描現がこゝまで來れば、十一歳の子供の繪とは言ひますけれども、これによつて、繪の大道をスケッチする事が出来ると思ひます。第七圖を見ても第八圖を見ても、寫生と所謂裝飾との二つの成分が一つのものになり切つて、素の裝飾が樂に動き、のんびりと流れてゐる事が、誰にもよく解るでせう。

右に、素の裝飾は、繪の出立點であると同時に歸着點であり、人類の繪はこの二つの間を往復してゐるに述べましたが、その小さい見本、殊に行きの方が、こゝによく出てゐるでせう。そして、この繪の先きはさうなるか。

それから先きは、言ふまでもありません、専門の修業の道に入るのであります。(十)の「構圖・描現・技巧の誕生」に言ふ項で、

人間の力作・大作は、複雑な構成であり偉大な組織であり、その中心に立つ藝術的思惟が覆ひ隠されて、見えないほきのものであるを申しました。そのために、涙ぐましいほきの無限のやり直し、血の出るやうな果てしない反復があるのだを申しました。こゝへ来るのです、この人間的構成の描現へ来るのです。そして、こゝから——絶えず神品的の構成や子供の繪の構成に牽かれながら——人間、離脱の描現へ抜けるのです。これが歸り道です。たゞせば、(十二)の「陶器の技巧」を言ふ項で述べた無爲の技巧や初心の技巧の境地へ、前號に掲げた第四圖の描現のやうな境地へ到達するのです。これが終點です(一一・二二六)。