

## 島木赤彦における絵画

宮 川 康 雄

近代写実主義短歌の始祖というべきは、言うまでもなく正岡子規であるが、子規が写実主義を唱えるようになったについては西洋画が重要な役割を果たしている。子規は明治二十六年、新聞『日本』の別働隊として発刊された『小日本』の編輯主任の職に就いた時、同社に挿絵画家として招いた西洋帰りの中村不折から西洋画においては「写実」ということが重視されているということを聞き、不折と議論したが負けた。そして遂にその説に服することになったのが、自分が写実主義を立場とする機縁となったということ自身で記している。このように出発点において写生派の短歌はすでに絵画と密接な関係をもったのである。子規のあとを継いだ伊藤左千夫と長塚節における絵画との関わりは子規ほど深くはない。しかしこれが次の世代の島木赤彦、斎藤茂吉になると子規におけるよりも密接になってくる。大正四年三月に刊行された赤彦の第二歌集『切火』を読む者は誰しもが、この歌集がフランス後期印象派絵画の強い影響の下に生まれたものであることを認めるであろう。絵画からの摂取に努めたのは前田夕暮や北原白秋など他派の若手の歌人も同様であった。これは赤彦や茂吉に限らない。当時の短歌界における流行であり、赤彦や茂吉もそうした潮流の中にあつたに過ぎないともいえるのである。しかも赤彦における絵画からの摂取は、単純に時流に流

されたということのみをもって解するのは誤りである。赤彦における西洋絵画からの摂取は自己の内的なものの必然の要求によるものであつた。本稿では、このような赤彦における絵画との関わりが、『切火』を刊行してからどのような経過をたどったのか、それは赤彦の歌風形成とどのように関わっているのかについて考察しようとするのである。

## 二

『切火』を刊行した後の赤彦をみると、西洋絵画への関心は急速に薄れていることが顕著に認められる。代って強く表面に現われてくるのは、東洋絵画への関心、特に平福百穂の作品に対する関心である。百穂の絵画への赤彦の関心は、以前からそう小さなものではなかつた。しかしそれが、この時期に入ると、格段と強くなってくるのである。

赤彦はまた、この時期に新たな自家の写生説を打ち立てることに熱意を示し始める。その過程で多くの他派の歌人から批判、攻撃を受けているが、これに応酬するに当って東洋画論（中国画論）に依拠して自説を展開している。

『切火』刊行後の赤彦においても、こうして絵画との関係は密接なものがあつた。そしてその歌風の形成は、百穂の絵画と東洋画論に負うところが少なくないのである。

赤彦が百穂と相知ったのは「馬酔木」誌上においてであった。明治三十六年のことである。

明治十年十二月、秋田県仙北郡角館町に生まれた百穂は、長じて上京、日本画家川端玉章の門に入った。東京美術学校日本画選科を卒業した後、一端郷里に戻ったが、結城素明、福井江亭、島崎柳塲渡辺香涯、大森敬堂ら青年画家が明治三十三年、无声会を結成するとこれに参加（二年後に石井柏亭も参加）し、第一回展覧会に角館から出品、翌三十四年には上京して、画作に励むようになった。无声会の旗幟とするところは「自然主義」であり、それは当時の画壇において主流をなしていた理想派に対抗する写真主義の運動であった。

百穂は、この頃、結城素明に連れられて、本所茅場町に伊藤左千夫を訪問、やがて写生主義を唱える根岸派歌人の仲間の一人となった。明治三十六年六月に左千夫が「馬酔木」を創刊すると、これに自作の歌を発表した。これが機縁となって同誌の創刊号以来の読者でありほとんど寄稿者から同人となった赤彦と知り合うことになったのである。赤彦がぞえ年二十八歳の時のことである。当時赤彦は、郷里長野県諏訪郡の玉川小学校に教員として務めながら作歌に励み、県下における根岸派歌人の第一人者をもって自任していたし、百穂は、神田連雀町の下宿から京橋の図案社に通い、図書の装幀の仕事をしたり、電報新聞社の画報部の記者として新聞の挿絵を描いたりしながら、やはり根岸趣味の歌を作っていたのである。

赤彦は書簡を往復して親しさを増すと、百穂に諏訪への来遊を促した。誘いに応じて百穂が赤彦を訪問したのは明治三十九年である。両者は、これを機縁としてさらに親しさを加えた。年齢が相近く、田舎人として二人は共通するものを多くもっていたのである。特に赤彦は、外面穏和にして内面につよいものを持している百穂に尊敬

の念を抱いた。

明治四十五年五月、赤彦は信濃教育会から派遣されて、帝国教育会主催の全国小学校教員会に出席するために上京した。この時、折から開催されていた无声会第十二回展覧会を観覧した。赤彦が百穂の絵画にとりわけ深く注目するようになるのは、この時以後のことであろう。

赤彦はこれ以前から根岸派の従来之歌風に満足することができなくなり、新しい傾向の歌を作って、師の伊藤左千夫とも意見が対立するほどになっていた。とはいえ、自分の進むべき道について確固なる自信があったのではなく、模索の中にあったのである。无声会の展覧会を観て、赤彦は自分の歩きはじめてのと同じ道を歩いている若い画家たちがいることを見出した。そして勇気づけられた。同時にこれらの画家が自分より先を歩いているのを見て策励されるどころがあったのである。もっとも、この時には百穂の作品が壁面に飾られる前に会場に行ったので、その作品を直接には目にしていなかった。しかし会場に飾られた无声会の画家たちの絵画は、自分の進むべき方向をさだかには探りかねていた赤彦に示唆と自信とを与えたのである。赤彦の新しい絵画運動への関心は、この時から一段と鮮明になった。

百穂との交友はいっそう親密を加え、絵画に関していうと、大正二年七月、赤彦が中村憲吉と合著で第一歌集「馬鈴薯の花」を東雲堂書店から刊行した際には装幀と口絵とを依頼している。大正三年四月に上京して「アララギ」の編輯を担当することになってからは、その表紙画や挿絵も委嘱したことは知られているとおりである。

さて、画家百穂の活動は、大正初期において新しい時期を迎えて

いる。長い間活動の場としてきた无声会は、大正二年四月に第十三回展覧会を開いたあと、自然消滅の形となり、今後いかなる方向に道を切り拓くべきか、百穂は摸索を重ねねばならなかった。そして熟慮の末に思い定めたのは、改めて写生主義を立脚点とすることを確認し、画風の展開をはかるべきことであった。百穂は、花鳥画を描くには絵筆を執る前に徹底した実物の観察があるべきであると考えた。そのような結論にもとづいて百穂は、まず鴨と七面鳥とを購ってきて、自宅の前庭の一隅に囲いをつくり、飼育を始めた。日々観察に努めて屏風画「鴨」を仕上げ、大正三年五月開催の大正博覧会に出品した。この六曲半双の屏風画は、琳派の没骨たらし込みの技法を用いて描かれたものであるが、従来の自然主義画風に装飾性を加え日本画に新生面をひらいたものであるとして、高い評価を受け、褒状に輝いた。

「鴨」の成功によって自信を得た百穂は、画業専心の新生活に入る覚悟を固めて、国民新聞社を辞職した。これにはこれよりさき画家仲間の川端竜子が同じ決意をもって勤務先を退職していたことと共に、かつて明治四十一年に、赤彦が作歌に専心するために教職を退き、養鶏の業に従事したことなども影響するところがあったであろう。百穂は赤彦の失敗を繰り返さないために熟慮の上、決意を実行に移したのである。

次いで百穂は、七面鳥を画材として制作に取り組み、六曲一雙の屏風画「七面鳥」を仕上げた。この作品は大正三年十月に開催された第八回文展に出陳されて三等賞の栄に輝いた。夏目漱石の激賞を受け、また画壇、文壇の注目するところとなって百穂の画名はさらに高まった。

このような成功を見て、赤彦が刺戟を受けたことはもとより想像

に難くない。赤彦は郷里の諏訪にいた頃、「アララギ」の大正三年三月号の誌上で百穂の作った「鴨」八首の連作を目にしていたから百穂がどのような苦心をして世の賞讃を勝ち得た屏風画「鴨」を制作したか知っていたであろう。上京後は「アララギ」の会計整理について協力を求める必要からも、青山樾田の百穂の家にしばしば出入りしており、「七面鳥」の制作の過程を直接見て、いっそう理解を深めていたに相違ない。

万葉主義と写生主義とを旗幟として歩もうとしていた赤彦は、大正三年四月に上京すると、早速アララギ同人と万葉集の輪講を始め、六月号以降の「アララギ」にその記録を掲載していた。しかし短歌の実作については、なお明確には方法を見出しかねていたのである。百穂の画壇における成功は、そのような赤彦に、短歌の制作について示唆を与えたことはいままでもないであろう。

赤彦の歌風は、以後、百穂の絵画からさらに大きく影響を受けることになった。そのはじめは、百穂が屏風画の大作「朝露」を発表した際における赤彦の反応に認められる。

「朝露」は、大正四年十月に開催された第九回文展に出品された六曲一雙の屏風画の大作である。この作品によって百穂は褒状を受け、宮内庁買上げの栄に浴した。百穂の画名はこのことによっていっそう知れ渡ることになったのである。百穂はこれ以前、小川芋銭、森田恒友、小川千穂、近藤浩一路、川端竜子らと珊瑚会を組織し、大正四年四月に第一回展覧会を開いた。この展覧会に「松八趣」を出品、新しい動きを見せた百穂は、同年九月、富士山麓に旅行し、同山麓での観察を加えて、この「朝露」を制作したのであった。

赤彦に「朝露」がいかに強い感銘を与えたかについては、同年十一月号の「アララギ」に口絵としてその写真版を掲げ、作者百穂の

この作品の制作についての百穂の談話筆記を掲載すると共に、諸家に諸うて得た合評を収載していることから容易に推測されよう。

「朝露」について赤彦自身は次のように記している。

「生等畫に就て何等解する所なし。只「朝露」が少くも一昨年以來の苦心を経たる作なるを知るのみ。昨年の「鴨」及び「七面鳥」が亦斯の種の苦心を経たる作なるを知るのみ。畫伯の庭廣からず。地を劃し、圍むに金網を以てす。鴨と七面鳥と久しく此處に遊びたるを知るのみ。彼の如く複雑微細なる觀察と寫生が、如何にして此の如く單純なる材料と形態となりて現れたるかは、生等の深く考へざるべからざる所なるを知るのみ。我等の生活に於て然り。我等の歌に於て然り。」（アララギ編輯便一「大正四・一一」）

赤彦は続いて、

「我等の歌の寫生に即くを嗤ふ者あり。鴨を一羽の鳥と思ふの徒なり。芒を一本の草なりと思ふの徒なり。我等秋毫も關心する所なし。」

「疎大なる事象を駢列する歌、疎大なる主觀を吐き出せる歌、所在充塞す。市井の行人猶この底の心を解すべし。我等に於て關心する所なし。我等はただ事象より深く澄み入らんことを冀ふ。益々深く澄み入らんことを希ふがゆゑに、益々深く事象の微動に觸入せんとするなり。」

「我等の寫生斯の如きのみ。」（同上続き）と言っているが、大正四年三月に自費出版した「切火」を同年の十月には絶版とすることとを明言しているのは、感覺的歌風を特徴とするこの歌集があまり芳しい批評を受けなかったのと同時に古典的な構図をもつて描かれた「朝露」を觀て感動し、歌風の展開の方向を転換すべき必要を感じ

たからではなからうか。

——このようにして赤彦は、大正五年三月号の「アララギ編輯便」において

「小生等は一草一木の微をも寫生せんとす。簪の上下、氣息の出入に至るまで、必要あれば之を寫生せんとす。雲の去來、草木榮枯、鳥獸動止、人間行住、噴嚏放尿の末に至るまで、凡そ吾人の歌材に入り來るもの、必ず之を寫生するを努む。疎より微ならんを望み、至微至密、至深至妙の域に參して、只管吾人の歌材を寫生せんことを冀へり。」

とかき、続いて、

「即ち寫生せんことを冀ふと雖も、本願とするところは、外的條件の描出に非ずして、吾人の内的生命の集中せられたる活動に對し、至微至密至深至妙の表現を成さんとするに在り。」

と記し、

「此の意味に於て、吾人の寫生と稱するもの、外的事象の描寫に非ずして、内的生命唯一眞相の捕捉也。表現也。寫生の要諦斯の如し。」

と断ずるのである。

赤彦の歌風もこの頃から変化を見せ始めている。

大正五年九月号の「アララギ」に「雛燕」の連作が発表されたが、それは次のごときものであった。

#### 雛 燕

青山のふか山の湖の光り波日は輝けど風の冷しさ

畫ふくる土用の湖の光り波ひかり揺りつつ風はつる

嵐の湖揺りゆる栗樹の青いがに燕の雛の群れてゐる見ゆ

夏の日の嵐の中の栗樹のいが揺りにゆれども燕は飛ばず  
 ひつたりと吹き撓ひたる栗樹の梢燕靜かに居りにけるかも  
 嵐のなか起きかへらむとする枝の重くぞ動く青愁の群れ  
 燕立つときとはなりぬ湖の青山の雲の寂しき眞晝ま  
 故さとの湖を見れば離燕青波にまひ夏ふけにけり

この連作が発表された時に赤彦の歌風に変化のきざしがあらわれてきたのをいち早く看取したのは中村憲吉である。憲吉は十月号の『アララギ』で次のように批評している。「離燕」の聯作は近來の赤彦の傑作の一である。従來の赤彦の歌風から見ると此の歌は第一、更に歌調が締って來た事。第二、事象をつかむ圧力。技巧が殊に確實になったと思はせる事等である。つまりかふ云ふ二つの方面に近來赤彦の意識が著しく集注して來てゐるのではあるまいか。」(「赤彦の歌を評す」大正五・一〇)

こうして百穂の描いた「鴨」から「朝露」に至るまでの絵画の諸作品が、赤彦の写生論の形成と歌風の展開に少なからぬ影響を与えていることは、こうして疑い得ないもののごとくに思われる。赤彦はそして、大正六年に入ると作歌数も最高に達し、歌風を樹立するに至るのである。

### 三

歌風を樹立した後における赤彦の絵画との関わりは如何なるものであったであろうか。その関係は依然として密なるものであった。しかしながら、絵画が赤彦歌風の形成において果す役割は、以前に比するとやや軽くなり、またその質を異にするものになってきたことが認められる。すなわち、赤彦は、絵画から直接摂取するだけで

はなく、百穂やその仲間の画家の中に自分と共通するものを認め、そのことによって自身の信念をいよいよ強固にすることになるのである。そのような態度の変化は、その後、「七面鳥」の画風をさらに追求した「群鴉」や南画風の「柳徑」「双松」、水墨画の「高山朝霞」などを経て、大正六年秋の第十一回文展に出品、特選の榮譽をになった百穂の屏風画「豫讓」を觀覽した時の赤彦の反応においてすでに認められる。

「豫讓」は「史記」列伝の中に見られる一話に取材した作品である。晋代の英傑豫讓は、故主知伯の仇敵趙の襄子を討たんとしてつけ狙い、一日橋下に忍んで襄子の馬車の通るのを待ち伏せていたが、車を牽く馬が殺氣を感じて驚いて騒いだために見付けられて捕えられた。この場面を描いた作品である。百穂は、この話に取材して「豫讓」を制作したのであるが、描くに当っては中国の武梁石刻画の豫讓図から形態を借り、また、英国博物館所蔵東晉顧愷之の「女史箴図卷」を参考にしたと言っている。

「此圖の形態について全くは私の創意になつたものではなく、支那の古代の石刻等、殊に武梁祠石刻畫にある豫讓圖から借りてある。あれは繪畫としても頗る優れたものであるが、ほんの形だけのもので人物の相貌などは充分に知ることが出来ない。そこで私は英國の倫敦博物館にある有名な顧愷之作「女史の箴」の複寫、これは瀧精一博士が將來されたのを更に友人が模寫したのを見て、人物の服裝其の他に種々の研究を加へたのである。」(「帝國繪畫寶典」大正七・七)

百穂はむろん、描くに際しては工夫を加えており、「大体の筋は、史記列伝の文意に従つたけれど、それでは橋上と橋下とにあって絵として工合が悪いから、二人が直接向きあつた形にしたのである。」

(同上)と記している。

赤彦はこの絵画が評判を呼んだについて、「平福百穂画伯の文展出品「豫讓」は只今画界の評論を集中せしめつつあり。「七面鳥」に黙し、「朝露」に黙したる画界が、今日に至りて猝かに騒ぎ出したる事予等には少々滑稽に感ず。」(「アララギ」編輯所便「大正六・一一」とかき、百穂の作品が世の注目を浴びたことを喜ぶと共に自分の先見を誇っているが、同時に一方では、この絵画について、「氏の「豫讓」は漢代画像石と東晉顧愷之女史箴圖に拠れるものにして、形余りに肖たるが故に画の性命を薄うせり」と言つて批判を加える者もあつたのに対しては、「肖ると肖ざるは外形のみ。氏が外形を漢代に求め來つて之に如何なる性命を寄せ得たるかを見るべきのみ。画の性命は畢竟漢代の原画以外に出でざるか。若しは特殊なる氏の性命を寄せ得たるか否かに依つて定めらるべきなり。」と強く反論している。この反論には作歌に際して万葉集の表現に負うところの多かつた赤彦が、いかなる考えをもつてそのことをなしていたかを認識させるものである。すなわち赤彦は、絵画の制作についての百穂の考え方の中に、自身の短歌におけるのと共通するもののあるのを見出して、自信を与えられたのであらう。

赤彦はまた百穂が、

「それで車の構造や馬の裝飾等も古代の有様が稍解つたので、もつと寫生的に、或は普通の歴史畫的に描かうと思へば描けないではなかつたが、私は最初から其方針を取らなかつた。所謂寫生畫に對しては反感を有つて居るし、また實相に傾けば傾くほどそれから受ける直覺的印象を減殺されて、藝術としての價值を薄くする惧れがあると思つたから、細部の寫生は凡て省けるだけ省いて、單純化された描法に依つたのである。即ち無

用の物を省いてそこに力強い印象的な形のみを描いたのである。私の出さうと思つた氣分は詰り、一瞬時に於ける緊張した心持であつた。即ち敵を討たんとする豫讓の心と、それに對して一度はギョッと驚いたが直に平氣な豪膽に復つた趙襄子の心とが、その刹那に互に滿を引いた弓の如く緊張し切つて一分の隙もないといふ、この勇ましい眞面目な瞬間に多大の興味を有つたのである。そこには只張り詰めた、たるみのない精神的の統一があるばかりである。それを私は表はさうとしたのである。その目的から畫面は出来るだけ單純化し、全體に統一をつけ、且つ他の美的分子を配するやうな餘裕をも與へなかつたのである。されば此の繪で高調されたのは瞬間に動いた白熱せる力である。けれども血も涙もある趙襄子と復讐の念に燃える豫讓との性格を思へば、單に武力一遍を以て彼等を律すべきでないから、此の畫も亦その邊の心は用ゐた積りである。」(「帝國繪畫寶典」大正七・七)

と記しているのについても強く共感したにちがいない。百穂がここに記している繪畫の制作に關しての「單純化」こそは、赤彦が作歌において強調し、その表現において実現を目指していたものであつたからである。

百穂が大正七年秋の文展に出品したのは、屏風画「牛」である。「百穂は同年七月、千葉県富津海岸に家族を伴つて赴き、二か月ほどの間、同地に滞在した。その宿所の近辺には沢山の牛が飼育されていた。それを見て写生をしたものをもとに仕上げたのが、裏金箔を使用した絹本着色のこの二曲一双の屏風画である。赤彦はこの画の寫真版をこれまでと同様に「アララギ」十一月号の巻頭に掲げ、そして、「この「牛」は画伯従来の製作中最も重要な意義を有する

ものなりと信じ候。」(「編輯便」)と記した。続いて「畜に一画伯のために然るのみならず、現今の日本画西洋画両者の面前に最も真剣なる問題を投げ出したものなりと信じ候。投げ出されたる問題に対し無関心なる人々と我々と何の関わりも無し。之れ今更驚くべきにあらず。或は日本は何処までもこの状態にて押し進むのかも知れず、押し進むと進まざると画伯に於て関係なし。小生等は更に潜かに作歌苦研の心湧き居り候。」と、赤彦はその心情を表白している。

「牛」の画面に描かれているのは、親牛と二頭の仔牛である。親仔の牛が向き合った形でじっと立っている。地面に牛のかげが淡く描かれている。それだけの単純な構図の画である。しかしながら、たらし込みの技法を用いて描かれたこの牛の存在感は重い。前年秋の「豫譲」が動の極を捉えているとすれば、「牛」は静の極を描いたものといわれるのも肯綮に当たっているといえるであろう。そこに「豫譲」よりも一段と単純化のゆき届いた写実力の深まりを認めることができるのである。赤彦が「現今の日本画西洋画の面前に最も真剣なる問題を投げ出したものなりと信じ候。」と批評したのは、この画において自分の進むべき方向が明示されていると認識したからにちがいない。かつて、「小生等は一草一木の微をも写生せんとす。箸の上下、氣息の出入に至るまで、必要あれば之を写生せんとす。雲の去来、草木栄枯、鳥獸動止、人間行住、噴嚏放尿の末に至るまで、凡そ吾人の歌材に入り来るもの、必ず之を写生するを努む。疎より微ならんを望み、至微至密、至深至妙の域に参して只管吾人の歌材を写生せんことを冀へり。」(「編輯所便」大正五・三)と赤彦は述べていたが、ここに二年余を経て、「今の予を以て短歌と写生との関係を致へしむるは、則ち密より疎に入らんことを望み、繁より簡に入らんことを望む。」(「写生道二」大正七・一〇)と云い、

「吾人の修むる所は必ず功力に出でざる可らず。未だ刻勵せずして早く精髓を捉へたりとなし、未だ繁縷に苦しまずして早く簡淨を得たりとなすの徒、到底写生の精髓と簡淨とを語るに足らざるなり。」(同上続き)と断言するのである。赤彦は、百穂が刻苦してこの作品に至って遂に簡淨の美の表現を実現することができたのを認め、深く感動したのである。

赤彦が右のごとき地点に到達した大正七年には、写生の語義をめぐる議論がしきりに行われた。前年の三月に橋田東声、岩谷莫哀、森園天涙らによって歌誌「珊瑚礁」が創刊され、同年十月には東雲堂から「短歌雑誌」も創刊された。このように短歌復興の氣運が動くなかで、新人の評論活動が活発化したのである。すでに短歌界の主流をなしていた「アララギ」に対しては、その創作方法であると同時に作歌理念でありまた信念でもあった「写生」の語義が論議の対象とされた。

大正四年の二月号から「アララギ」の編輯兼発行人となり、結社責任者といつていい地位に立っていた赤彦は、他派の批判に対しては受けて立たなければならなかった。「アララギ」に向けられた批判と、赤彦の回答がいかなるものであったかについては、「アララギ」の大正七年五月号に掲載された「写生道一」と題する文章によって、その一半を知ることができる。赤彦は写生が主観を殘脚し形骸を写すに過ぎないものであるとする他派の批判に対しては、写生はそれのみにとどまるものではないこと、また主義は内容の伸ぶるに従って進展するのを常とするものであるから、同じ短歌における写生といつても正岡子規の唱えた写生、長塚節の唱えた写生というように、その間に自ら推移があるのは当然であるとして、それらの批判を退けている。さらに「アララギ」の大正八年一月号では、赤

彦は次のように記している。

大正七年に於て吾等の萬葉尊信と寫生主義とに對して方々から色々な非難が發せられた。「珊瑚礁」では寫生をスケッチと殆ど同義に解して、性命を盛る藝術を寫生主義の名で唱へるのは我儘であると言つた。吾々が我儘ならば古來東洋の寫生論は大抵我儘である。吾々の寫生は性命を盛るを正常とし必要とする。正當なる必要は正當なる權利であり、我儘ではない。「國民文學」では寫生を以て啓蒙運動なりと言つた。單に啓蒙運動なりとする寫生は吾々の寫生全部ではない。初歩の一部である。若しくは附帶の一部である。初歩の一部、附帶の一部と全部との相違は、殆ど全體の相違である。三井甲之氏は「萬葉だとか寫生だとかいつて、凝り固まつてしまへば、思想も生活も空洞貴族主義に固定してしまつて云々」といつて、吾々の萬葉尊信や寫生主義を貴族的であると言つてゐる。これは衆說中殊に珍妙な説である。三井氏は今世界にデモクラシーの思想が漲つてゐる事を知つてゐる筈である。その思想が日本に影響して、民本主義といふ名稱を以て、民衆的意識の強調せられてゐる事を知つてゐる筈である。左様な時節に「アララギ」を評するに貴族主義といふ詞を用ひてゐる。そこに愛嬌があるのである。」

〔大正七年のアララギ〕

ここにおいて特に注目すべきなのは、赤彦がその寫生論の正統性を主張するに當つて根拠としたのが東洋画論、すなわち中国画論における「寫生」ということばの用法であつたということである。赤彦は記している。「支那絵画に於ける寫生論は、必ず象物より始まり伝神に至つて止まる。夫れ生を寫すは、性命を寫すもの、性命を寫すは神を伝ふるものである。」「芸術に遊ぶの徒、氣韻を尚ぶとな

し、神を伝ふとなすはよし。氣韻伝神の形象と始終する多きを忘れて、唱ふる所遂に空疎に帰するの例は今古東西皆在る。——このように述べて、「寫生を以て形象を寫すに止まるとなすが如きは、古來寫生論の那邊まで進んでゐるかを思はざる人の当面の考へである。」と、寫生を單に形象の模写に過ぎないとする他派の非難を一蹴している。さらに、「二千年來支那に發達し、日本に傳來して今日に及び、更に子規によつて文芸上の一主張をなせる寫生道が、爾かく容易なる当面の考へによつて左右せらるべきにあらざる事勿論である。」とし、東洋画論における寫生論から現在の「アララギ」に至るまでの寫生論の展開を跡付け、その正統性を主張しているのである。

赤彦はもちろん、同じく寫生とはいつても、絵画と短歌との間には同一視することのできない相違のあることを認識していた。「只、我が短歌に於ける寫生を論ずるは自ら画を論ずると同じからず。短歌の詩形小なる一なり。筆墨と言語と等しからざる一なり。」〔寫生道〕大正七・一〇とはいへ、「予等の短歌に於ける寫生の主張は、絵画と自ら異なる所もあるも、相通ずるもの固より多きに居る。」〔同上〕と云つた。その基底に存する認識であつた。

自派の寫生論の正統性の裏付けを、このように東洋画論に求め得て赤彦は「寫生」についての信念をいよいよ強固なものにしたが、東洋画論から學んだものは單に「寫生」の語義にとどまるものではなかつた。それは寫生の目指すところは、氣韻、伝神というところにある、ということであつた。氣韻とか伝神とかという東洋画論において古く尊ばれてゐたものは、晩年の赤彦が短歌における表現の目標としたものである。赤彦は他派との寫生の語義をめぐる応酬を通してこうして多くのものを攝取したのであつた。



大正八年六月の第四回金鈴社展覧会に百穂が出品したのは、「柳径」「双松」「松林帰牧」などの作（共に紙本）である。これらは、錦木清方によって新南画と評されたものであるが、整理された画面には単純化がゆき届き、そこには簡浄の美があらわれているということが出来る。この作品に認められる気品の高さ、精神性は、赤彦もまた短歌において求めていたものであった。

両人が等しくしていたのは、対的態度においても同様であった。赤彦がこの頃から籠城主義的態度を顕著にあらわすようになることは知られているとおりであるが、同じ傾向が百穂にも認められるのである。大正八年九月、帝國美術院が設置され、文展は帝展になった。このとき百穂は無鑑査に推挙され、後には審査員も務めることになったものの、みずからは大正十四年まで出品することはなかった。これはアララギ会員に対してひたすら自己の内面を掘り下げることに専心するように求めていた赤彦に共鳴し、同じ姿勢をとったものといえるであろう。

百穂が大正九年五月、聖徳太子奉賛美術展覧会に出品したのは、「獵」「斑鳩の里」である。前年の「柳径」「松林帰牧」などで示した画境をさらに深めた作品であり、気品の高さにおいて際立つものがある。

そしてこの年には赤彦の歌境もまた深まりを示し、「冬の日」「氷湖」など、沈潜の歌境を切り拓き得たのであった。

#### 冬の日

冬空の日の脚いたくかたよりて我が草家の窓にとどかず  
冬ふけて久しとおもふ日の脚は土蔵のうへに高くのぼらず

日かげ土かたく凍れる庭の上を鼠走りて土蔵<sup>どくら</sup>にのりたり  
わが家の池の底ひに冬久し沈める魚の動くことなし

冬の日<sup>ふゆのひ</sup>の光とほれる池の底に泥をかうむりて動かぬうろくづ

#### 氷湖

つぎつぎに氷をやぶる沖つ波濁りをあげてひろがりてあり

坂下の湖の氷のやぶるるを嵐のなかに立ちて見てをり

沖べより氷やぶるる湖の波のひびきのひろがり聞ゆ

#### 四

晩年に近づくにつれて赤彦に東洋文化の伝統を尊重する傾向がいちじるしくあらわれるのはよく知られているとおりである。この傾向は百穂においてもまた顕著に認められる。

この傾向をさきに強くあらわしたのは百穂であった、といつてよいのではなからうか。百穂は、大正十年一月の『中央公論』（第七巻第二号）誌上に、笹川臨風が「現歌壇に与ふる書」を掲げ、写生派を批判したのに対して、同年二月の『中央美術』誌上に「日本画古来の特質」をかき、反論を加えている。すなわち、臨風が、右の文中「日本画壇に対して」の項において、「文化の開展は猶石畳に石を積み重ね行くが如きもので、前人の築き上げた文化に、新人が更に新しい文化の石を積み重ねるによって始めて向上すべきものである」とかいているのに対して、「これは極めて一般的な言ひ方であって、文化の中で、科学は此の性質を有するが、芸術は之と反対で、前人のなし始めた所から、後人も亦なし始めねばならぬ。随って常に古にかへらねばならぬ。」と反駁し、「日本画が古へにかへるとして、古にかへるべき特質を有するか」という問題に対して臨風

が、「日本には固有の文化は全くなかったと云つてよい」と言つてゐるのに対して、「日本に固有の文化があつたことは短歌によつても明らかである。」として「この固有の特色が、支那文化の輸入にあつて、この輸入を支持した中心の力となつてゐる。」と弁じてゐる。百穂は、そして日本固有の文化の特質は「調子の高き単純と、温雅なる静肅である。」と言ひ、「吾等の芸術は常にここにかへらねばならぬ。」と結論するのである。

また百穂は臨風が「歴史上常に外国文化の上に立脚して文化を建設して来た日本は、又西洋文化を取り入るに忙しくなくてはならぬ」と説くについてもこれを誤りであるとして、「吾等の生長に、外来の文化の必要なるは言を俟たぬが、之は資料として取り入れられてはならぬ。資料はそのまま継承し得る自然科学には不可なきものであるが、その根底より成しはじめねばならぬ芸術にあっては、単に一種の刺戟として、享くるものでなくてはならぬ。」と言ひ、「芸術にあっては折衷或は模擬は必ず細工に終るのみである。」と断じてゐる。畢竟、「吾等」にただ古の精神にかへるの一途あるのみ」とするのが、その認識の基幹をなすものであつたといえる。もつとも百穂は、「古の精神にかへる」ための「機縁の一」としては明らかに西洋画をも数へねばならぬ。」としているから、西洋画を排斥しているわけではない。また、臨風が「東洋画が形骸を超越して、自然なり、人物なり端的に其の性霊を写さんとしたりしは、流石に古来洋人の高邁なる識見を思はせる」と述べてゐるのに対しては、百穂も賛意を表している。とはいつても、「形骸を超越する」にしても形骸とは作品になつた上のことを言うのであり、描かれる前にあるものはすべて性霊でも形骸でもなく、その何れともなり得るものであるから、「作者の心には、それを描くに當つては、その対象に

深く入つて、対象と終始するより外途はない。」と説いてゐるのであり、「作者は対象に専念すればよい。対象に終始すればよい。即ち写生の一路によるの外ない。」とするのがその結論であつた。百穂はこうして、「日本固有の特質が、調子の高き単純と、温雅なる静肅であるならば、古にかへるとは、この心境を以つて写生に終始することである。然らばそこに日本画の性霊のあらはるるを必し得るのである。」「日本画の道は、日本古来の文化の特質に立つて、写生の道を専念にすすむの外はない。即ち古に学ぶことと、自然に学ぶこととの二つを離れない。」とするのである。百穂の説くところが赤彦のそれと相通うものであることは言うまでもない。

百穂は同年六月開催の金鈴社第六回展覧会に「伏羲」を出品した。伏羲は、西歴前二千九百年、中国創世紀の三皇の一人である。燧人に代つて王となり、始めて八卦を劃し、書契を遣つて結繩の政に代え、樂器を作り、牧畜佃獵を創始し、家族の制を立てたと伝えられる伝説上の人物である。現在の山東省嘉祥県に後漢の建和年間（わが国の成務天皇の頃）に作られた武氏祠の画像石に刻されてゐるその像は、下半身が蛇で手に規矩を持つてゐる。百穂はこれを描くに當つて黄河辺の荒涼たる自然の中に生活してゐる一人の人物として捉え、黒い毛皮のようなものを身に纏わせることにした。これまでに百穂が伝説に取材して描いた作品には大正五年秋の文展に出品した「田沢湖伝説」があり、赤彦はこの画について「傑作と信ずる」と言ひ、同年十二月号の「アララギ」にその原色版を口絵写真として掲載してゐる。百穂はまた、大正七年の金鈴社第三回展には「古事記」に取材した「相模の海」「日本武尊」「白鳥陵」を発表してゐる。しかし、それらの絵画についてみると、材料に変化を求めて描いたものであり、必ずしも尚古的思想のあらわれたものという

べきほどの作品ではないといつてよいであろう。「伏羲」にはしかし、それらとは異なり、背後に尚古的感情が存するのを認めることができる。「未開の曠野に、この人と鳥と獸と共に相怖れずに棲息してゐた原始時代を想像してこの画を作った。」(「アララギ」大正一〇・一一)と作者自身が述べており、それに加えてエジプト、ギリシャ等の古美術のお蔭を蒙るところも多大であったことを記している。これらのことは、作者の内で醸成されていた古代尊重の念、特に東洋文化の伝統尊重への志向がよいよ外面にあらわれてきたことを証するものであらう。

この大正十年の「早稲田文学」十一月号に百穂は、「日本画の伝統」と題する一文を寄せた。ここでは雲舟がひとに画の注意を書いてやったものの中に、「山水の趣は木立物古り、遙かに幽微なるがよく候。筆がるに馬遠夏珪などの筆の跡をもととして御学び候が、第一の御稽古にて候。唯別物に似るを画とせずと古人も申し置かれ候へども、皆目前の景色画の師にて候」という一節があることに注目している。百穂によれば、この雲舟の注意は二つに分かれると言ふ。すなわち、「一つは古に学ぶ事である。他は自然に学ぶことである。即ち画の師は先進と自然との二である。」

これに注釈を加えて百穂は、「この古に学ぶことは即ち伝統につくことである。自然に学ぶことは写生である。この二つは別々の如くであつてしかも別々ではない。のみならずこの二つは分離しては、相互に意味が完結しない。」と記している。ではなぜ絵画の制作において伝統に就く必要があるのかといえ、それは絵画の本質を吟味すれば容易に解決されるとし、「科学は前人のなした終つた所からなし始め、前人のなした効果に効果を積んでその成績を増大してゆくが、芸術は全部の人格に立つが故に、前人のなし始めた所からな

し始めねばならない。」からであると言ふ。つまり、「前人の為し始めたといふは純真な心の精進に立ちかへるのである。」と百穂は言うのである。

もつとも、「然らば前人のすぐれた藝術家を學びさへすれば完成するかといへば、さうはゆかない。藝術に重要な独自の創造は、ただ古人の傳統に學ぶのみではなし得ない。自分を原因として動くものがなければならぬ。それは自然に觀入することが深くなければならぬ。ここに自然を學ぶといふことは、單に自然の皮相の模寫をつくるのではない。自然を人格の上に移して全人格の所有とするのである。そこに独自の創造が生れる。」と言つて、次のように結んでいる。

「自分が今望む心境は、廣くして靜かな、單純にして綜合的な心の状態である。そしてこれを可能にする道は自然をとほしてこの古の心にかへることである。寫生を傳統と區別せず、寫生を傳統に基けることが、正しい古人の心であり、また近代の心である。日本畫の傳統についての解釋は、かくの如き位置に定位するのが最も妥當であると信じてゐる。」

上述のごとき百穂に対して赤彦はどうかという、全面的にその意見に同意を表している。そのことは、早稲田文学社に請うて、右の文章を同じく同誌に掲載された森田恒友の「東洋の精神」、吉川靈華の「伝統の意義」とあわせて「アララギ」大正十一年二月号に転載し、読者に熟読して自己の道に参照する所あらんを奨めたい、と記しているのによつて知られる。

赤彦は同年の末に松本女子師範学校において文芸と教育について講演をする機会をもつた。この講演の中で赤彦は「東洋藝術の伝統」について言及し、その伝統の尊重すべきことを説いている。赤

彦がこのことを強調した時期を百穂と比較してみると、赤彦の方がいくらか遅い。それで百穂はこのことにおいても赤彦に影響を与えるところがあったと考えてよいであろう。

百穂と赤彦とが相並んで、このように東洋文化の伝統を尊重せんとする傾向をあらわしてきたについては、むろん時代の潮流と深く関わり合っているところがある。同時に「アララギ」という結社内部の状況についても顧みられなくてはならない。すなわち大正十年の末に斉藤茂吉が歐洲に留学のため日本を去ったことが影響を与えているであろう。茂吉の洋行を境として結社内における赤彦の存在は格段に重さを増した。以後「アララギ」は赤彦を中心として体制が固まってくるのである。西洋文化についての素養に乏しく、旧来の伝統文化の上に教養の基盤を置いていたことにおいて共通するところのあった百穂と赤彦は、こうして茂吉の洋行を境にしてその本領をあらわすことになったのである。

大正十一年五月に開催された金鈴社の第七回展覧会に出品された百穂の「法然上人」(朝鮮紙)は、承元元年(一一〇七)、上人が七十五歳で土佐の流謫生活から赦免されて戻り、翌年、河内国の勝尾寺西の谷に草庵を結んで四年間起居した時のさまを描いた作品である。画面の右肩に、万葉仮名で「柴の戸に明暮かかる白雲をいつ紫の雲と見なさむ」という上人の歌が記されているが、この歌から連想を働かせて、上人の「草庵幽棲の状を現そうとした」(「法然上人」につきて)「アララギ」大正一一・七と百穂は言っている。この画を描くに当って百穂は、京都知恩院蔵の上人の坐像や、後白河法皇が藤原隆信に写させた絵画の写真版を参考にしたと述べているが、墨を基調とした画面には、池の遺水に小米桜が細い線描によって点綴され、上人の心境をよくあらわした気品の高い作品として仕上げら

れている。このような気品の高さは、この年頃から赤彦もまた、短歌において求めたものであった。

大正十一年七月号の「アララギ」に赤彦が発表した「有明温泉」の連作は、そのような赤彦の意図をあらわにした作品であると言っているであろう。

山道に昨夜の雨の流したる松の落葉はかたよりにけり

格調が高く、一種の風格を帯びてきていることが認められる。とはいえ、この歌には格調高くゆこうとする狙いが少しく目立ちすぎるといふ欠点指摘されているのも肯定せざるをえないようである。作歌の技術において並々なぬ精進の跡が認められるとはいえ、この作もなお、未完成の域を出ないものといわなければならない。

これが翌大正十二年に入ると、狙いは背後に隠れ、おのずから気品の高さがあらわれてくる。より完成の域に近づいていることが知られるのである。たとえば、「アララギ」四月号に発表された、

高槻のこずゑにありて頬白のさへづる春となりけるかも

(春)

の作などがそれとして挙げられるであろう。この歌は、万葉集巻八志賀皇子の

石ばしる垂水の上のさ藤の萌え出づる春になりけるかも  
の作を踏まえながら、簡潔にして気品が高く、独自の歌境をひらいている。

赤彦が大正十四年一月の末から二月のはじめにかけて伊豆の土肥

温泉に遊んだ際の連作「土肥温泉」は、百穂が前年の大正十三年二月に描いた「双峯瑞雪」及び翌大正十四年の作と推測される「富士と筑波」と並べて見るべき作品である。赤彦は、快晴の一日、高田浪吉、寺沢孝太郎と共に駿河湾に舟を浮かべて遊んだ。その折海上から富士山を仰ぎ見ての感動を歌ったものである。

### 二月三日寺澤高田二氏と舟遊す

土肥の海傍ぎ出でて見れば白雪を天に懸けたり富士の高根は富士が根はさほるものなし久方の天ゆ傾きて海に至るまで海の上ゆ振りさけて見ればわが前に押してか來らし富士の裾野は

富士の山裾曳くを見ればうちよする駿河の海も籠る思ひあり今日ひと日小舟を浮けて雪白き富士が根の下に遊びけるかも富士が根をめぐりて遠し久方の天の垂り所に疊まる山々天地のめぐみは常にありといへど思ひて見れば身に沁みにけりこれの世に母と妹のなきことを一日忘れて君が遊びし富士が根を仰げる君や舟の舳に腮髯あげてやや瘡せにけり

百穂の「双峰瑞雪」と「富士と筑波」は、東宮の御成婚を奉祝して全国高等官から献上するため委嘱されて描いたものである。赤彦の歌と百穂の画の両者を比較すれば、歌境と画境の相違があるとはいえ、簡潔にして高き氣品をたたえていることにおいては相通ずるものが認められる。

最晩年に至って赤彦が理想境としたのは、「幽寂境」と呼んだ境地であった。この「幽寂境」について説くに際して、赤彦は、それは古来東洋において理想とされてきたものであるとして、次のよう

に述べている。「思ふに、幽寂相なるものは、天地原始洪荒の相であつて、同時に、天地終焉の真相でもあらう。木は老い、雲は重なり、石は露れ、山は深くして愈々幽寂であり、人は口髭白を交ふるころよりこの消息に入り得る。」——このように説いて、「東洋の絵画に老境を尚び、老手といひ、老宿といひ、老蒼といふもの、老は遂に近く、又始めに近く、その底が無始無終の寂寥に通ずるに於て貴いのであらう。」と赤彦は言うのである。また、これに続いて赤彦は、「このごろ、斎藤茂吉君と木曾氷ヶ瀬に遊んだ。木曾街道から王瀧川に沿つて谿間に入ること七里ばかりである。谿の岩間に石楠花が咲き、川は、潭となつて紺碧を湛へ、瀬となつて山に響いてゐる。山は悉く檜山であつて、夜が明けて雲が上り、日が暮れて雲が沈む。雲の中に慈悲心鳥が啼き、夜は仏法僧鳥の啼きわたるを聞き得る。斯る幽寂境に身を置くと、我々の芸術は到る所猶浅いといふ感が多い。」と記し、「老は枯ではない。寂は渴ではない。木曾山の木は生き、水は流るるゆゑに、山と、樹と、水と、石と相依つて幽寂の境を成し得てゐるのである。思ふに、天地の始といひ、終といふもの亦、生でも死でもあるまい。幽寂相といふものも天地と共に生くる永遠の命であらう。」と言ひ、「そこを東洋の詩人、画人らが多く捉へてゐたやうである。」（『改造』大正一一・七）と結んでゐる。

赤彦はこうして大正十五年三月二十七日、胃癌のため、満四十九歳にして生をおえた。その最後の病床にある時、枕頭にもたらされたのは、百穂の描いた屏風画「丹鶴青瀾」（六曲一双）の写真版である。この作品は、大正天皇の御大婚二十五周年を記念して衆議院議長から献上するために委嘱を受けて描いたものであり、縦一・八メートル、横八メートルの大作であつた。画面に、金、群青などの

絵具を用いて怒涛と厳、大空から厳に舞い降りようとする鶴、それにこれを迎えるかのように向き合った立つ鶴が描かれた百穂の傑作の一である。「赤彦病床記」に収められた「病床日記」中の記述によると、赤彦は炬燵に俯伏の頭をもたげて、肘を張り姿勢を正してこの写真版を丁寧に、そして、「やっぱり写生に徹して居る。」と言った。百穂の絵画は、こうして終焉の時が近づくまで赤彦の強い関心の中にあつたのである。

赤彦と絵画との関わりについて、特に大正中期から歿年に至るまでのそれについて、百穂の絵画との関係を中心として、概観した百穂の絵画がいかに赤彦の歌風形成の上で大きく影響するところがあったかが知られたであろう。

赤彦が百穂の絵画から影響を受けることになったについては、その人格に敬意を抱いていたことが関係していることについてはすでに述べた。同時に、赤彦が本来観照的歌風を本領とする歌人であつたということも理由として挙げておかななくてはならないであろう。赤彦においては絵画からの摂取は、あるべき当然の道理でもあつたのである。赤彦はこのようなにして、絵画から多くのものを摂取することによって幅の広い、奥行きが深い、歌風を創造し得たのであり、それによって写生派の先人である正岡子規や長塚節などをこえることができたのである。益を受けたのは、むしろ赤彦だけでなく百穂もまた同様であつた。はじめ伊藤左千夫に歌を学んだ百穂は、左千夫の歿後斎藤茂吉に就いた。それが大正十年の十月に茂吉が歐洲に留学したのを機として茂吉に代つて赤彦を歌の師とすることになつたのである。百穂は赤彦の指導の下に大正十一年以後歌作を絶やすことがなかった。そしてその歌を毎月「アララギ」に発表していた。

百穂は後に彫刻家の石川確治に向かつて、「僕は歌をやつたために損したと思つたが、結局、歌のために絵がここまで来ることができたのだと思ふ」と述懐したことがあつたという。赤彦と百穂とは、相益するところがあつたのである。

#### 注

- (1) 久保田夏樹『赤彦病床記』（昭和23・3、沙羅書房）