

## 【資料紹介】

# 『ニッポン新聞』にみる北脇昇の思考の軌跡（後編）

大谷省吾

前号に引き続き、北脇昇(1901-1951)が京都のごく小規模な地域紙『ニッポン新聞』に寄稿した文章(および北脇について言及した同紙記者による無署名記事)を再録し解題を付す。前号では北脇がシュルレアリスムに関心を持ち始めた1936年末から、美術文化協会に参加する直前の1939年3月までの記事を取り上げたが、今号では彼が美術文化協会の結成(1939年4月)に参加してから、第2回展に出品した1941年5月頃までの記事を扱う。おそらくこの最後の記事の後まもなくして、新聞統制の動きの中で『ニッポン新聞』は廃刊になったものと思われる。

美術文化協会は、シュルレアリスムを日本に紹介するのに重要な役割を果たした画家、福沢一郎(1898-1992)が、独立美術協会を脱退し、彼を慕う若手画家たちとともに新たに結成した団体である。北脇は、盟友の小牧源太郎(1906-1989)とともに二人で京都からこの団体に参加した。これはすなわち、それまで活動の拠点としていた独立美術協会京都研究所および研究所有志で結成していた新日本洋画協会から離脱し、またそれまで師事していた独立美術協会員の須田国太郎(1891-1961)から離反することを意味していた。小牧源太郎の回想によれば、須田は二人の離脱に寛容な理解を示したという(小牧源太郎「作画40年(3)」『京都市美術館ニュース』101号、1976年10月、p.3)。とはいえ時局がますます混迷を増す中で、前衛美術運動は活動の自由を奪われていく。今号で紹介する北脇の文章には、シュルレアリスムへの直接的な言及はほとんど見られない。むしろ時局に沿うかのような論旨が目につくとさえいえる。しかしながら、ここで展開される彼の議論が、ちょうどこの時期から探求されるきわめてユニークな図式的絵画を読み解く上で重要なヒントになることもまた事実であり、同時期の彼が他の媒体(機関誌『美術文化』など)に記した文章とあわせて、彼が戦時下において美術と社会との関係、あるいは個人と集団との関係をどのように捉え、制作に反映させようとしていたかを慎重に読み取っていく必要がある。

前号でも指摘したとおり、この『ニッポン新聞』は公共機関に所蔵されない希少な文献ゆえ、これまで中村義一の『日

本の前衛絵画 その反抗と挫折—Kの場合』(美術出版社、1968年12月)などを除いて十分に活用されてこなかったけれども、戦時下において前衛美術はいかに存在しうるか、いかに社会と関係結びうるかを模索した北脇昇の思考の軌跡を十全にたどるためには欠かせない重要な資料である。以下の再録と解題が今後の北脇研究および戦時下の前衛美術の研究の一助となることを願う。

## 『ニッポン新聞』記事再録および解題

### 凡例

- ・再録にあたり旧漢字は常用漢字に改め、かなづかいはいかなのままとした。ただし繰り返し符号の一の字点、くの字点はかなに戻した。
- ・本文中の誤字、脱字は〔 〕で補った。印刷がつぶれて判読できない文字は●で示した。
- ・掲載年月日の末尾に「\*」の付いている記事は、北脇家のスクラップブックにおいて日付を欠いており内容等から推定した日付であることを示す。推定の根拠は各解題を参照。

### ■無署名「伝統の再検討／美術文化協支部の活躍」1939年7月25日頃\*

美術文化協会結成後、一意研究製作に没頭してゐた当地支部員の研究批判の第一回美術文化の夕は、小勢乍ら近頃稀に見る真摯な会合であつたが その話題となつた二三の事実を簡単に紹介して置かう。先づ小牧氏が「前衛絵画の二つの性格」を「符号と象徴」とで説明した事はアブストラクト・アートとシュールレアリスムとのそれぞれ性格を一応素人にも首肯させる点があり大変面白く思つた。尤も氏は或事象を或る一つの概念で代表させることの誤りを予め警告してゐるので、斯ういふ首肯の仕方それ自身誤謬かも知れぬが、兎に角符号と云ふものが抽象に依つて生れるもので、それに対し象徴に(ママ。は)連想に依つて構成される点、前者はアブストラクト・アートの特質に通ふものであり、後者はシュールレアリスムと親縁関係にある事は確のやうである。氏は尚符号

は抽象的表象である故に多分に悟性的(知性的)認識論的であり、意識心理学の関心事であるに対し、象徴は無意識と意識のコンプレックス(混合)としての連想に依るもので、具象的表象だが、その意味でこれは情緒的元始的・解釈学的な傾向を持ち、無意識心理学の関心事なのであると云ふ。要之端的には符号に依るアブストラクト・アートの立場は知性的であればある程純粋である事であり、象徴を選ぶシニョールリアリズムの立場は情緒的(と云つても本能感情としての情緒であるが)であればあるほき(ママ。ど)純粋だといへやうと云ふわけではなからうが、この程度の紹介では意は尽せないが、心ある人は氏に就いて聞いて貰ふとして、次に北脇氏の話題に移つて見やう。同氏は兼ねて古典的なものを現代的白日下に晒す事で、反つて新たな発見をする事を常々語つてゐるが、この日は「龍安寺石庭の梯形的構造」に就つての実測研究を発表したがそれは図の示す如く、あの七五三の石組の全体的構成が、一つの梯形を形作つて居り、この梯形が庭の東西線に対し十度の傾斜を持つてゐる事が如何にこの庭の観賞に必然的合理的であるかを指示し、尚この庭が静的と動的、云ひ代へると無意的抽象的構造と、有意的ロマン的構造の両面を包擁してゐる事を指摘してゐたが、この点は甚だ興味ある事と思ふ。即ち氏は図の梯形の対角線の交点○をこの梯形の平行辺に垂直に方丈の椽上に伸ばした点を考へこれをロマン的な観点とした。(尤もこの点はそれ自身動的で可成に融通性があるのだが)この点は先づ観者が庭全体に対し西南向に座を占める事に依つて反つて梯形構造に対しては正面向となる点で「都林泉名勝図絵」等にあるやうに、現在は松林で見えないが、ここから遙か洛南の八幡辺りを眺望しやうとの意があつた事も首肯ける。茫漠としたこの庭とその広大な眺望とは十分に相応しい借景関係にあつた事も考へられ且つこの庭全体と石組の作る梯形との著しい偏向関係も、方丈の位置とも考へ合せて克(ママ。充)分に巧妙に出来てゐるやう認められる。尚このXからの観賞はこの庭の十四石をしか見られない点だが、この一石を欠くと云ふ(ママ。ふ)事こそ、心理的には反つてその一石を見やうとする充分意欲を持たせる事で、その意味でも動的であり、尚今一つ、この庭の虎の子渡しと云ふ事の云はれる(る)のも、梯形が平行四辺形の一辺が任意変向される事で出来ることからして、図のAB、ADを合力としACを合力と考へる力の平行四辺形の均斉が破れたものと考へるとその動的組成が力学的にも根拠を持つ事が首肯けると云ふのである。

尚静的な観点だが、これはこの庭の七五三全石を一望出来る点で然もそれ自身限定されたY点で、それは方丈外椽の西端から四米半東へ寄つたC'石組を正面に見る辺りにあつて、

これこそ庭自身を純粹構成的に見る点である。尚この点から庭に南面してC'石組を見る線はほぼこの庭を黄金分割する線に近い事が知れると云ふ。以上要するに龍安寺石庭の枯淡幽玄性も、斯うした科学的な充分な機能性に貫かれてゐる事を吾々は面白く思つたのだが、吾々は斯く新人に依る日本の伝統的な美術文化の果敢な再検討が今後もどしどし発表される事を期待するものだしその意味で、美術文化協会の今後にも大いに期待するものである事を特に付加へて置く、因みに同支部では斯うした意味で熱心な協力者の参加を歓迎大いに充実を計つて行く由であるから日本の斯(ママ。新)たな美術文化の為に切にその発展を待望して置く。

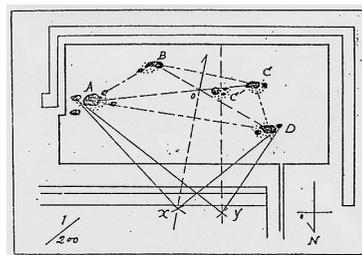


図1 龍安寺の庭

[解題]

当該記事は北脇スクラップブックに貼られた切り抜きでは日付を欠いており、正確な掲載日が不明であるが、冒頭で言及されている「第一回美術文化の夕」は1939年7月15日に開催されているため、『ニッポン新聞』の刊行日が毎月10日・25日だったことから、7月25日掲載の記事と推察される。北脇はこの発表と同じ趣旨の文章「梯形構造—龍安寺庭石再考—」を『美術世界』3巻9号(1939年8月)にも寄稿しているが、掲載図面は両者で微妙に異なる。また北脇はこの理論に基づく作品《七・五・三構造(龍安寺石庭)》を「小牧源太郎・北脇昇2人展」(京都朝日会館画廊、1939年10月4日—6日)に出品しているが、現存しない。この作品を発展させた《龍安寺石庭ベクトル構造》(第2回美術文化協会展、東京府美術館、1941年4月27日—5月6日)が、現在東京国立近代美術館に収蔵されている。

なおこの記事に先立つ1939年6月18日に、自由美術家協会美術講演会が大阪市立美術館で開催され、その中で長谷川三郎が「抽象芸術と日本文化」と題した講演を行い、それを小牧源太郎が聞きに行つてノートを取つてゐることが清水智世により指摘されている(『さまよえる絵筆 東京・京都 戦時下の前衛画家たち』みすず書房、2021年2月、p.86)。北脇もこれに同行していたかどうかは不明であるが、当時の小牧と北

脇の密接な交流を考えると、この問題意識を2人は共有していた可能性が強い。後出の「現実へ近づく美術」(1940年7月頃)で北脇は長谷川三郎に直接言及しており、その考え方に共鳴していたことがわかる。

### ■無署名「美術文化協会京都前哨展」1939年10月頃\*

東西美術界の前衛たる美術文化協会は独立美術から生れて半年を経たが、活発な文化活動を行つてゐるので従来如く単に作品をつくることだけでなく一切の芸術的文化面にタッチして或は産業美術へ或は音楽映画へ或は衣食住問題へと広汎な関心を持ち研究を進めてゐるが、一方美術作品の上でもいろいろ実験的な仕事を行ひ来春を期して東京上野で第一回展を開くことになつてゐる。

その前哨展として京都側の北脇、小牧両会員は十月四日から六日迄朝日会館画廊に近作数十点を発表した。

この頃の画家の行動は戦争画に参加するものと、取材困難のために普通の絵を描いてゐるものと、積極的に描きまくつて軍需景気にシコタマ儲けてゐるものと所謂日本の世界創造期を自覚して頑強な研究を続けてゐるものと四つくらひな傾向を見ることが出来るが文化協会といふのは最後の立場をとつたものであるから、若い美術家たちには非常な関心を持たれてゐる様で参観者も熱心なものであつた(。 ) 両氏の作品は極めて実験的なもので所謂絵画的完成を見せてゐるものでなく、日本美術の行衛を暗示してゐる様なものが多かつたが、一面所載の如く北脇氏は秩序とか調和といふものばかりを色や線で描いてゐた。また小牧氏は、非常に微細な解剖的世界を美しい絵にしたりまた、諸行無常の宗教的心境を新しい形態で発表したり、何れも苦心してゐる。

#### ●秩序・構造

現実には常に「複雑怪奇」だと云はれる。而して芸術とは、その「複雑怪奇」の如実相を直観する機能だと考へられてゐる。吾々も又、一応は之れを認め、之れに依らふとするものである。然し如実相を直観すると云ふことは、決してそのものの単なる模写を作ることではないであらう。

現実が如何に「複雑怪奇」であるとしても、吾々は究極に於てそれも又一つの構造を持ち秩序を持つものであることを知る可きではなからうか。(北脇)

#### ●実験的と云ふこと

実験的と称して粗雑な絵を描く事は厳に謹まなければならないが、作者が或る想念を持つた場合、それを具象化して見なければ、其の想念の絵画的性格に就いて判断を持つ事が出来ないといふ絵画自体の機制の爲め、想念を単なる想念に

止めない限り、或る場合には所謂実験的な作品行動も必然的に結果しなければならない。(小牧)

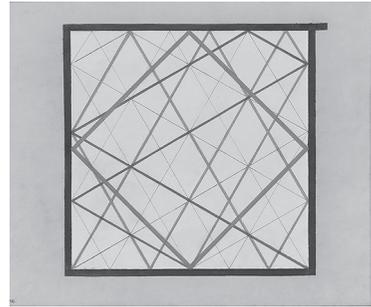


図2 北脇昇「矛盾律と調和律」(記事には作品名記載なし)

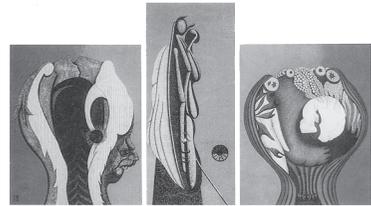


図3 小牧源太郎「この三つのもの」(記事には作品名記載なし)

#### [解題]

ここで紹介されている美術文化協会京都前哨展というのは、「小牧源太郎・北脇昇2人展」(京都朝日会館画廊、1939年10月4日—6日)を指す。記事後半の北脇と小牧のコメントは、一枚刷の同展目録に掲載された文章の再録。同展目録の図版は『さまよえる絵筆 東京・京都 戦時下の前衛画家たち』(みすず書房、2021年2月、p.124)に収録されている。目録によれば小牧は10点、北脇は9点を出品したことになるが、現存する会場写真(『北脇昇展』図録、東京国立近代美術館他、1997年1月、p.141、fig.7)を見ると北脇は10点出品していた可能性がある。

### ■無署名「日本精神を中心とする一つの統制原理／複雑怪奇も解ける」1939年10月頃\*

この絵画は美術文化協会の北脇昇氏が理論絵画として物した「矛盾律と調和律」と題する美術上の研究的作品であるが、筆者はこの原理的なものは単に美術上の原理に止らず日本精神による世界改造に於て凡ゆる面に応用されるべき原理でもあるかに思ふので、ここに引き出して見る事にした。

これは一つの撞球台と見て好いので、球が一定の方向に一

定の角度を以て回転する場合の軌跡を示すものである、この図は六十度に動いた場合と四十五度に動いた場合と三十度に動いた場合を示してあるが、六十度と三十度の場合は相当複雑な歩き方をして然もどちらかの角へ入って行詰つてしまふものだが、四十五度で動いた場合は正確な四角を描いて無限に回転し少しも停滞することなく無限に回転するのである。

更に二十度とか、七十度とかいろいろな動きを遂窮してゆくと実に複雑極まる歩き方をしてそれぞれ面白い軌跡を示すことも発見してゐるやうだが。

◇

図の太線に見るやうに四十五度といふ歩き方は単紙(ママ。純)ではあるが絶対に行詰ることなく無限に回転するので、筆者は手近なところで統制経済などに応用さるべき絶対必要な原理ではないかと思ふのである。

発足の角度を間違ふと千変万化しても必然の結果として行詰つてしまふ、神ならぬ人間は最後の極地などを正確に見極めて発足することは出来ないから、一旦出発して発展して行くと正しい位置に戻りして再出発することは容易なことではないもので、遂に苦心し乍ら雪隠詰めになつてしまふといふ蒋介石の運命をたどるのである。

作者は決して四十五度以外の線を否定するものでないと思つてゐる様に一切の現象は百人百色の出発点を持つてゐるのであるから、必ずしも四十五度一本道とは断じないのであるが、ここで注意されていのは、図をよく見て貰へば解るが四十五度線に次で薄い三十度線と更に薄い六十度線は互ひに矛盾撞着を来す線だが、それはそれだけに屢々多くの接点を持つてゐる事が解ると思ふが、ここに大きな暗示があると思ふ。

竟り三十度は三十度を固執する限り行詰りの外はなく六十度も又同様であるが、若しその自々が行詰りの点で他の線に乗換へすだけの雅量を示せば、乃ち矛盾線はそのままに又一つの調和線ともなり得て且つ巡(ママ。循)環する事が出来るのであつて、これは矛盾が対立から生じるものであり、然も又その対立とは必(ママ。畢)竟利己的狭少(ママ。小)さの結果に過ぎない事を示すものである事を教えてゐるやうである。

◇

凡ての人間は四十五度に徹へと号令する「日本精神」といふ四十五度線を強調しその統一を完成するには他の線を矯正するよりも四十五度の線をクローズアップして拡大強化するに限ると考へるのである。

ナチスのやり方は統制の綱をグングン引しめながらも個人の生活などには干渉しないと云はれてゐる、国策線を外れた

個人主義などは干渉しなくても自然の勢ひで消滅してゆくといふ大乗的立場に於て無限に回転しながら太りゆく四十五度の線を高く掲げて行くこそ真の統制ではないかと思ふ。現在の国策線が正確に四十五度の線に乗つてゐるかどうかわからぬが、乗るべく回転してゐることに間違ひはあるまい。

天皇帰一八紘一宇といふ出発点が仮りに四十五度とするならばこの大道をまつしぐらに回転することによつて旧秩序は次第に弱つて何れかの接点で之れに添はざる得なくなるであらう過日も忠●の化身の様な桜井徳太郎大佐が云ふには満洲国の建設は銃剣を擬して農民を集めて道路をつくりメリケン粉を与へて住民を嬉ばせ、建設に狩り立てた結果今日では大変感謝されてゐる。支那大陸の再建もそれでなければ仕事は出来ない、広大な地域の一方には麦粉が山積して鹽が不足、一方には鹽が余つて麦粉がない。これを交流させてやるだけで住民の感激を得たのである。即ち我等の経済はメリケン粉経済であり、銃剣経済である。従来の経済学なんてものは僕達は知らんのだ、石油は南洋へ行けばウンとあるから差押えすればよい。

政府のやり方は諸君も手ぬるいと思ふだらうし、私もさう思ふがマア総理になつてみると思ふ様にいかんこともあらうから同情する点もあるにはある——と語つてゐたが、少くとも満洲支那の経営に當つては軍人精神が充分に発揮出来て着々好成绩をあげることが出来るのは四十五度の大道がついてゐるからで、諸説ふんぶんたる中にもドンドン四十五度が回転してゆくのである。それに比して国内改革に手間がかかるのはいろいろ旧秩序に於ける矛盾律の多いためではあるが、大道の決つた以上は猛烈と回転して行つた方が能率がある。

あれがいけない、これがいけないといふ否定線を拡大するよりこれが好いといふ肯定線を拡大することによつて否定線の縮少(ママ。小)する必然的な転換を行ふに如かずと思ふのである。

最近青少年教育に特別に力を入れるのはこの意味で最も効果的であると思ふが、筆者は或る中学校の軍事教練を見てみると体操教師は相当学生に気がねしてナメられてゐるので見てゐられない、横合から配属将校が一喝を喰はして思ふ壺にはめてゐるのを見て同じ教師でもこれほど違ふものかと興亜文化の出発点を感じたのであるが、この青少年を四十五度の線に乗せてグングン回転することによつてその他の者も自然について来るといふのが筆者の云はんとする一つの例である。

◇

必然に起る相克摩擦は不可避のものであるが、これを緩和

するために四十五度を脱線しては何にもならない。(。)一方が四十五度を絶対に脱線しない時に於て無限統一が出来るのである、だから統制も命令系統が絶対的に四十五度線を歩かなければならぬのであるが中心政治機構がたえず交代してあれでもなし、これでもなしと揉み合つてゐるのでは果して四十五度に足を踏み入れてゐるかどうかを考へなければなるまい。

軍部では戦争といふ絶対的な命がけの仕事をするために夙に一定の線上を走つてゐると思はれるが他の機構は、相当複雑多岐な線をたどつてゐる、これを如何に処理するかはも早や技術上の問題に過ないと思ふから敢てこういふ仮定原理を提供するのである——あのスマートな欧州文化のどまん中に巨廠の様な様な(ママ)ドイツの將軍連が一きは目立つて聳立してゐる現状を見ると、いかに複雑怪奇を極めるとも自ら勝敗の帰趨がわかる様な気がするのである。(。)

#### [解題]

当該記事は北脇スクラップブックに貼られた切り抜きでは日付が欠いており、正確な掲載日が不明であるが、冒頭で紹介されている作品(図2)は「小牧源太郎・北脇昇2人展」(京都朝日会館画廊、1939年10月4日—6日)の出品作であることから、この展覧会前後の掲載と考えられる。なお、この作品は現在、《相関の秩序 L.C.M.》の題名で東京国立近代美術館に収蔵されているが、この記事により発表時の題名は異なっていることがわかる。同展目録には「矛盾律と調和律(正方形内の $30^{\circ} \times 60^{\circ} \dots 45^{\circ}$ )」という作品の記載があり、これが発表時の本来の題名だったとみてよい。同作品の習作(「北脇昇展」図録、東京国立近代美術館他、1997年1月、p.141、fig.9を参照)にも同じ題名が書き込まれている。なお、上述の小牧・北脇2人展目録には「相関の秩序(L.C.M.)」という題名の作品も記載されており、この題名の別の作品が存在していたことになる。現在の東京国立近代美術館における題名は、作品裏面の出品票(1953年の京都市美術館での遺作展時のものと思われる)に基づいているが、何らかの理由で遺作展時に出品票が誤って貼付されたものと考えられる。

記事のタイトルに含まれる「複雑怪奇」は、すでに山田論の指摘する通り(山田論『『矛盾の絵画』から『図式機能』へ——北脇昇研究ノート』『日本の抽象絵画1910-1945展』図録、美術館連絡協議会、1992年4月、p.81)、1939年8月の独ソ不可侵条約を受けて平沼騏一郎内閣が「欧州情勢複雑怪奇」と声明を出して総辞職したことに由来している。

#### ■北脇昇「秤は先づ不釣合に作用する／新日本洋画展へ」1939年11月25日2面

表題の余りな唐突さに対し一応の説明から出発せねばなるまい。

秤は力学上「力の釣合の原理」の応用されたものである。従つてその作用が「釣合」に重点の置は(ママ。か)れてゐる事は元よりであるが、それに対し秤の作用そのものであるよりは、寧ろその作用目的であると云ふ可きだと思ふ。秤は先づ不釣合な作用に出発する。而してその不釣合を回復しやうとする反作用としての分銅の作用に依つてそれは終局的に到達する。秤が若し釣合の為めの過程としての不釣合を持ち得ない(ママ。け)れば、それは最早秤ではない。この故によく釣合を掴むものは又よく不釣合を体識するものでなくてはならない。秤は先づ不釣合に作用する。切に釣合を願ふが故である。

さて、秤の作用を説くのが吾々の目的ではなかつた。それは玄(ママ。芸)術に於てもこの事あるを言はんが為めの前提であつたのである。

芸術は直感的所産であると謂ひ、又それは感性的認識でもあると謂ふ。直観と云ひ感性と云ふも共に人間性の一面である。吾々はこれに対するものとし(て)概念的知性的なものを考へる事が出来る。(。)芸術は直感的感性的なものだと云ふも、それは秤の場合と同様、概念的知性的なものとの超絶を意味するものではない。これも又感性的なものを作用目的とする知性的過程を必至とするものである。これを云ひかへるなれば、芸術は結果に於て感性的である可く、過程に於て知性的なる可きものである。従つて、そこに観賞者と制作者とは立場が逆である事が起る。行動者としての制作者は知性的な処から出発して自らの感性的なものは開発せねばならぬ。受動者としての観賞者は、作品の感性的なものを受取つて自らの知性を働かす。尤もこれも厳密に云へば例の卵鶏の争ひに陥ちるであらうが、一応の方向である筈である。

先の秤の場合に就ても又この芸術の場合に就ても云はれ得る事だが、前者に於ける不釣合も釣合も、後者に於ける知性的なもの感性的なものも、共に不可分のものであつて寧ろ両々相俟つて作用たる可きもので、別々に考へる事は間違ひだと云ふ一種の中庸論もある事と思ふが、これは理論として一応正しいのではあるがこれをそのまま行為しやうとする事は全無無意義である。原理はそのまま方泉(ママ。法)論では在り得ない。知性的であると同時に感性的な絵画をものし度い。これは意欲としてのみ許され。結果としてのみ存在し得る。然しそれは方法論として具体的作用としては役立たない。道元禅師の修証不二法門もその把握過程に於て「一切衆生悉有仏性」なる根本教義に「若如此則三世諸仏甚更発心求菩

提耶」と大疑問を投げるところに出発してゐる。彼はその現成公案に「麻谷山宝徹禅師あふぎをつかふ。ちなみに僧来りて問ふ、凡風常住無処不周なり、なにをもてか和尚さらにあふぎをつかふ。師いはく、なんちただ風性常住をしれりとも、いまだところとしていたらずと云ふことなきの道理をしらずと。僧いはく、いかならんか無処不周の道理。ときに師あふぎを使ふのみなり。僧礼拝す。仏法の証驗、正伝の活路、それかくの如し」と云つてゐるが、この一話こそ吾々が上来述べ来たつた所を最も端的に描破したものと云へやう。

然らば如上の事項が一体吾が新日本洋画展と如何なる関連があるのであらうか。新日本洋画展を見た誰れもが感じた事であつたやうだが、或る意味に於ての力作が揃つてゐたにいかかはらず総体として印象に残る作品が殆ど皆無に近かつた事である。作品が印象に残ると言ふ事にもいろいろある。然しその主たる場合は前て述べた観賞過程の必然として、感性的な直感的な訴及力を持つた作品の場合が考へられる。この展覧会には確にそれが欠けてゐた。作家は非常に頑張つてゐる。種々の有り得べき手段も施されて居り、何か感性的らしいものもあるにはあるらしいのである。勿論又それ相当な知性的の工作も窺える(。 )然もこれ等の在り方は何故か渾沌としてゐる。否渾沌は尚直感的対象たり得る。エミールウテイツは芸術は現実の供給する単なる感性的な諸印象の渾沌(カオス)を一つの明瞭なる直感の宇宙(コスモス)にまで塗り替へる事をその永遠の課題としてゐると云つてゐるが、そう云ふカオスではない。只非常に不決定な中途半端な感じのものであつた。

例を二三挙げて云へば今井君の「撮影」神野君の「木くらげの巢」田村君の「疑心」服部君の「行路」高木君の「思索」等々であつて、それ等は一樣に意識意図的にも又無意識意図的にも、極はめて不明瞭な状態に置かれてゐる。竟りそれは何等明瞭なコスモスを形成してゐない。この事は一体何に由来するのであらうか、思ふにこれは例の中庸論的考へが案外これ等の入達の行為力を鈍らせてゐる為めではないだらうか、吾々は切にこの入達に「行の内に証あり」と喝破した道元に学ぶ処あらん事を祈つて止まないのである。

尚催として陳べられた「児童画の新展望」も、右の意味では寧ろ主催者に取つて大きな示唆を持つものであつたと思ふのである。

感性的なと云ふ事は、児童の素質であり、然もそのままが彼等の全てなのである(。 )児童は大人が不用な知恵付けをしない限り、彼自身感性的有機体なのである。竟り彼等(ママ。等)は無意識意図的な芸術家なのである。児童が吾々を打つのはこの点である(。 )然しこの在り方は大人に於ては不可能なのである。大人の場合感性的の真如の月は知性的の叢雲の彼方

に隠されてゐる。吾々はこれが披開された時にのみ真如の月が仰げるのであつて、吾々が芸術すると云ふ事は先づこの叢雲を適当に排除することに出発せねばならぬ。煩惱即菩提を安悟りして、只児童のやうにひたむきに描けばいいと考へる事は危ない。本願への近さに於て児童画は到底吾々の敵ではない。「そも俳諧の修行は、其道をあとへ戻る事也。」と支考の云ふのもそこであらう。吾々は知性を征服しなくてはならない。その為めには先づ知性の何たるかを知らねばならぬ。それは又例の虎穴に入らざれば虎児を得ずで、敢然知性の虎穴に入る事ではなからうか、ダビンチは解剖学に、ゲーテは植物学に、ヴァレリイは数学にこれを実践したのではなかつたか。

展覧会を対象とし乍ら、それに触れることが余りに少なかつた事は遺憾だが、問題は必しも中心を外れてゐるとは思はない。(写真は児童画)

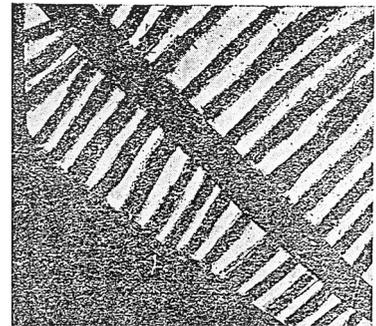


図4 児童画

#### [解題]

記事中で評されているのは第6回新日本洋画協会展(大礼記念京都美術館、1939年11月1日—11月3日)。北脇は1939年5月17日の美術文化協会の結成に際して、小牧源太郎とともに独立美術京都研究所および新日本洋画協会を辞しているので、この文章はかつての盟友たちへの手厳しい注文と読むこともできるし、また同時に「芸術は結果に於て感性的である可く、過程に於て知性的なる可きものである」というような一節には、この後北脇が追求していく「図式的絵画の方向性がすでに読み取れる点で興味深い。

なお記事後半で言及されている「児童画の新展望」は、この第6回新日本洋画協会展で併設された特集陳列であり、約50点が並べられた。前編(研究紀要第25号掲載)ですで見たと1936年の文章「子供の絵とシチュールリアリスト」では夢と現実とを対比しながら論じていた北脇は、この文章では感性和知性との関係へと変奏しつつ、大人においては感性を知性が

覆い隠していること、しかるにその知性を取り払うためには、まず知性そのものを知り尽くす必要があることを強調する。これは上述の「芸術は結果に於て感性的である可く、過程に於て知性的なる可きものである」にも通じるものである。

### ■無署名「新しき美術の胎動／日本美術文化協会から」1940年3月25日頃\*

骨董品が非常な値段で売れる、これも愈々種がつきると新画が飛ぶ様に売れてゆく、一定の人気作家は絵でさえあれば売れるといふ時代であるから随分怪しげなものを権威づけて市場に出す、美術と装飾のけじめさえつかない有様である

も一つひどい便乗主義者は神掛りの様な絵を描いて精進もしないで徒らに神仏を持ち出したがる

聖戦を描くと称して描き得たものが少なかった様に創意なくして、時代を花々しく乗りきらうとする野心家が多いので見てゐられない、今年計画されてゐる各種の展覧会もおそらく雑然たるもので、徒らに二千六百年記念を潜(ママ。借)称するものであらうことは断定し得る

我こそは文化の先衛なりと頑張つた独立展も既に宙に浮いて行くところを知らず和洋折衷の感覚で女の子を嬲らせるに過ぎない

この中に独り厳然として新日本文化を開拓せんとする美術文化協会が精進してゐるのは我々に一脈の希望を与へてくれる、四月には上野で第一回展を開くといふので京都側会員二氏(北脇小牧)の画室を覗いてみたら上掲の様な絵があつた

新しき東亜の経営と同様に美術も困難な新生命開拓に苦しんでゐるのであるが、おそらくはこの美術文化の人々から何等かの寄るべきものが生れて来るであらうことは想像に難くない(上は北脇氏、下は小牧氏)

北脇昇氏の制作は $(a + b)^2$ なる数学上の一公式を描え来つてこの、公式の意味構造を追求してゐるもので、特にそれは $a$ と $b$ との関数関係を扱つてゐるもので、然もそれをゲーテの植物編成論に適用して、抽象的な学問内容の一種の図式一形象化を意図してゐる点、従来単に対象の再現に終始してゐたものや、感覚にのみ依存してゐた所謂抽象絵画とは、その立場を全然異にした悟性概念の感性化の実験的追求として一つの問題作たり得るやにと思はれる

小牧源太郎氏の創作は、所謂反転性錯視現象を利用した一種の「多義図形」で氏の従来追求して来た造型人間学的なものの一つであるが、これも意識と無意識との相互作用を殆ど科学的に迄実証する一提示として、現代の混乱に対し興味ある示唆を含むものではないかと思ふ

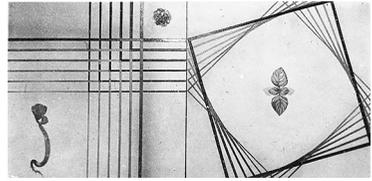


図5 北脇昇《 $(a + b)^2$ 意味構造》(記事には作品名記載なし)

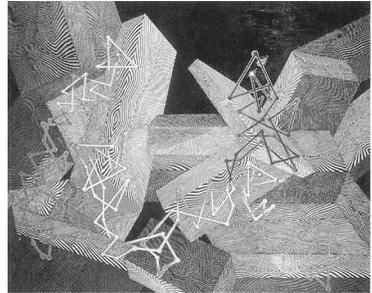


図6 小牧源太郎《多義図形》(記事には作品名記載なし)

#### [解題]

美術文化協会第1回展(東京府美術館、1940年4月11日—19日)の、北脇と小牧の出品作について紹介する記事。日付を欠いているが、文中に「四月には上野で第一回展を開くといふので京都側会員二氏(北脇小牧)の画室を覗いてみたら」とあるので、前月後半の掲載と考えられる。掲載図版では、完成作に見られる画面中央下部の「=」の符号(題名の因数分解に基づいた画面の左右の面積が等しいことを示す)がまだ描き込まれていない。ここから制作プロセスを垣間見ることができる。

### ■園啓「二宮尊徳の再確認(一)／実践的人文科学者として」1940年5月～6月頃\*

#### 序言

先日某名士の精動講演の内に、日本人程大袈裟な塵芥箱を持つてゐる国民は他にないが、これは必(ママ。畢)竟日本人が物資の百パーセントの利用法を知らない事を意味してゐるので、近頃廃品更生など云ふ事が云はれてゐるが、更生可能なものは既に廃品ではない筈、これは結局吾々が従来廃品ならざるものを廃品として打棄てて来た事を意味するもので、吾々が世界の何れの国よりも大袈裟な塵芥箱を有する所以のものも又ここにあるのであらう、と云ふやうな事を云つてゐたが、日本人の欠点を外国人と対照して慨嘆するのは近頃一種の流行になつてゐるが、吾々が物資の利用に於て余り優秀

な方でない事は遺憾乍ら認めざるを得ないやうである(。 )物  
資ばかりではない、例へば時間と云ふやうなものに就て見て  
もその利用の如何に不合理であるかは余りにも衆知の事と思  
ふ。更に教育と云ふやうなものを見てても如何に精神の浪  
費が多いか、これ又吾々の大きな悩みの一つである。



一体浪費とか無駄と云ふのは何から来るのであろうか(。 )  
浪費とか無駄とかに対するものは云ふまでもなく利用と云ふ  
事であろうが、利用とは或る物なり事なりを、何等かの方法  
に於て吾々に役立てる事である以上、吾々はその物なり事な  
りに対して、何等かの方法論的認識を前もつて有してゐる事  
を意味する。浪費なり無駄はだから、この方法論的認識の欠  
如とか不十分さから来るものと云へると思ふ。方法論的認識  
など云ふと大変難しくなるが、それは手段とか手立とか云ふ  
技術的関心の謂である。卑近な例で云へば買ひたての電球を  
採払ひではたいて切ると云ふ事はよくある事だが、この場合  
電燈の笠を片手で持つて静かに拭くやうに払へば、弱い熱線  
に振動を与へないから切れる事はない筈(、 )電球の内部構造  
に対し必要な理解があれば、その掃除にも前述の技術的関心  
が自然に生ずる筈だと思ふ。

由来日本人は機械的技術的才能に乏しいと云はれてゐる  
が、それには吾々が余りにも古くから精神主義的に過ぎて、  
方法的な技術的な関心を卑して来た習慣の結果ではないか  
と思はれる(。 )吾々は何か困難な事態に直面すると、精神一  
統何事かならざらんと体当りで事態を切抜けやうとする。



これは元より悪くはないのだが実は精神一統何事かならざ  
らんと云ふのは飽くまで一つの信念的期待なのであつて、そ  
れ自身一つの方法ではないと思ふ。ここで精神を一統すると  
云ふのは、要するにその当面の困難を具体的に解決す可き有  
効適確な方法を技術を生み出さんが為めである事を知らねば  
ならない。方法なく技術なきところに利用は有り得ない。

今日は一切の事物を一片の無駄もなきやうに利用し尽さね  
ばならない時代である(。 )従つて今日程方法と技術に対する  
関心の昂揚が要請されてゐる時代はない。

吾々はこの時に際して、右の意味に於ける一人の吾々の先  
人を新にここに想起して見る事にした。

二宮尊徳翁がそれなのである。二宮尊徳と云へば報徳会  
の鼻祖として遥かに高い処に端座してゐる聖人をでも思ひ出す  
か、校庭の一角に薪を負ひ書物を片手にしてゐるあの修身教  
材の銅像をでも思ひ出すかも知れないが、吾々はそれとは又  
別個に一人の逞しい実践的人文科学者として、飽くまで人間  
の中の人間としての尊徳の再確認をして見度いと思ふのであ

る。(つづく)

## ■園啓「二宮尊徳の再確認(二)」

人文科学

日本学

吾々は序言に於て、二宮尊徳を一個の実践的人文科学者として再確認す可き事を提言して置いたが、実はこの余り耳馴れない実践的人文科学者なる称呼をここに持ち出す所以に就ては、一応の説明を要するのではないかと思ふ。吾々は尊徳を一個の社会政策家乃至社会事業家としてしか、或は更に一人の哲学者(行動主義的な)としては既に承知してゐる訳だが、処がどうも彼を一個の単なる社会政策家乃至社会事業家と考へるにしては寧ろ余りに狭過ぎる感がするし、と云つて哲学者と云つてしまふにしては余りに強烈な実証精神の所有者であつたやうにも思はれる。この処何か如上の様な称呼では割切れないものがあるやうに思はれるのであるが、そこで吾々は最進(ママ、近か)著しく問題化しつつある一の綜合科学として人文科学の最も実践的な一先達として彼を考へて見ると、これは案外彼を今日の角度から再確認するには都合のいい称呼のやうに感じられ、且学問的にも必ずしも多くを過たない事を発見した次第なのであるが、ではその人文科学とは一体如何なるものであるかだが、これに就てはここに余り紙数を費す事は本旨でないで、ここには恒藤恭氏の「人文科学思想概論」の所説(ママ、説)の一部を参照して大体の概念を捕えるに止めるが



一体人文科学とは自然科学に対して人文現象を対象とする十八世紀以來各個に発達して来た諸科学——政治学、法律学、経済学、文化人類学、民族学、統計学、教育学、言語学、文献学、芸術学、宗教学等々——の総括的称呼としてのみ従来用ひられてゐたのであるが近来それは単なる人文的各分科の総括的名称以上に、自然科学が独自の方法原理の上に立つと同様、人文科学も又それ自身独自の方法原理を打立てねばならないと云ふ積極的要請に於て、それは又一個の綜合科学として自立せねばならぬとの考へが強調されつつある事情にあると云ふのであるが(、 )分化ではなく、綜合が(、 )無機要素主義でなく、有機機能主義がここに要請されてゐるのである(。 )即ちこれを要するに人文科学は従来はややもすると無機要素的分化に終り勝であつた西洋学の積極的修正の学として新に登場した今世紀の最も問題的な学問に相違ないのである。処が吾々が特に興味を感じる事はこの世紀の問題的な学問の性格が、日本学(広くは東洋学)に於ては既に意識されずして

実践的に備はつてゐたと云ふ点である。

日本学には分科がない、従つてそれは学問的ではないと断じられて来たのであるが、それは今日の事情からすれば寧ろ逆な事が云はれ得るのではないか、日本学には総合があり有機的機能性がある。従つてこれこそ真に学問的であると、この意味よりすれば、日本学に於ては人文科学は既に古くより確立されてゐたものであつて、只だそれはそれとして自覚されなかつたに過ぎないのではなかつたか。斯くて吾々がここに尊徳を一個の人文科学者として敢えて提唱する事もあながち荒唐無稽でない事も云へるのではないだらうか。尚一言付加し度い事は、吾々が尊徳を一実践的人文科学者として提唱するのは彼を単なる総合的方法原理的面に於てのみするのではなく、その飽まで実証的技術的面に於ても又史上にも並びなく偉れた吾々の一先達として特に注目して行き度いのである。尚この事は一面日本学が今日世間に余りにも総合的精神主義的のみ強調され過ぎてゐる点を適当に修正する事にもなるかも知れないと思ふのである。さて以下いよいよ本論に入る事にしよう。

### ■園啓「二宮尊徳の再確認(三)」

#### 方法原理

尊徳は実践的人文科学者であると思ふと、何か今日の所謂学者を想起するかも知れないが、彼は今日の如何なる学者型にも類似してゐない。彼には学問それ自体と云ふやうなことは凡そ意味のない事であつたやうだ。(。)

○翁曰、学問は活用を尊ぶ萬巻の書を読むといへ共、活用せざれば用はなきものなり。(以下引用文は全部岩波文庫「二宮翁夜話」に依る)

であつて、全ては実践と行動に於てのみ価値付けられるのである。彼に於ては学問とは実学でなくてはならなかつたのである。

然しさう云ふ尊徳その人程又一面学問に熱中した人は希れである。彼が十四歳頃山への往復に常に「大学」を声高に誦読して歩いた事は小学生でも知つてゐる事だが、さう云ふ彼も当時の村人からは「キ印の金次」としか思はれなかつたと云ふのでも、その異常な熱中振りが察知されやうと思ふ。尚彼は又、十八歳で村の名主岡部伊助方へ奉公してゐるが、これは当時その人が村での学者であつたので、勤めの傍ら勉強の師と度い為めであつたし、更に二十六歳の時小田原藩の重臣服部家へ若党として入つたのも、その家の三人の子息の勉学に同伴して、その講読を受けるのを他乍ら聞いて自家籠中のものとせんが為めであつたと云ふ。

然し、斯くまでの学問への熱心にもかかわらず、彼は決して学問の奴とはならなかつた。

彼は三十歳で服部家を一応辞し、自家へ歸つて結婚してゐるが、翌年再び同家の懇請で破産に瀕してゐる同家の家産整理の仕事を始めてゐる。尚又三十四歳の時にも、藩の民政改革案の公募に応じ、従来藩内で使用されてゐた十六種に近い斗櫛を、自ら工夫した標準櫛に統一する事を献策して採用されてゐる。

彼の実践が行動が、既に始められてゐたのである。彼は実に孔子の所謂「三十而立」を全く地で行つた訳である。彼は決して「論語読みの論語知らず」ではなかつたのである。

逸話の伝へるところでは、後年彼は経書を読むのに、常に片手に小刀を擬して読んだと云ふ。彼は書物と真剣勝負をやつてゐたのである。

○我が為めにも人の為にもならざる事は、経書にあるも、經文にあるも、予は取らず。故に予が説く処は、神道にも、儒道にも、仏道にも違ふことあるべし、是は予が説の違へるにあらざるなり、能々玩味すべし。

この確信!それは既に三十而立つた彼の内に充分に自得されてゐたものに相違ない。

ゲーテは「思考は再帰し、確信は伝播するが、情勢はとり返しがつく過ぎ去る」と云つてゐるが、彼は今日の思考上に徒に再帰し勝ちな所謂学者型ではなく、烈々たる確信に終始した実学者であつたやうである。

○翁床の傍に、不動の像を掛らる、山内道正曰、抑不動を信ずるか、翁曰予壮年小田原侯の命を受けて、野州物井に来る、人民離散土地荒蕪、如何ともすべからず(。))仍て功の成否に関せず、生涯此処を動かじと決定す、仮令事故出来背に火の燃付が如きに立到るとも決して動かじと死を以て誓ふ。然るに不動尊は、動かざれば尊しと訓ず。予其名●(。)、猛火背を焚くといへども、動かざるの像形を信じ、此像を掛けて、其意を妻子に示す、不動仏、何の功驗あるかを知らずといへども、予が今日に到るは、不動心の堅固一つにあり、仍て今日も猶此像を掛けて、妻子にその意を示すなり。

如何にも彼の面目が躍如としてゐるではないか、不動心!!これこそ現代に最もあらま欲しきものではないか(。))現代人は余りにも確信に欠けてゐる、現代人は社会人の名の下に、余りにも末梢的なものに依存し過ぎてゐる。

学問すれば学問に依存し。商売すれば商売に依存する、荒廃たる物井村に自分一人となるとも踏み止まつて頑張ると誓つた尊徳は何物にも依存してゐない。若し彼に何等か依存す可きものがあつたとすれば、それは「至誠」と云ふものであつたであらう。

至誠とは天地間の真理への合体を意味する。彼に取つては真理は抽象概念でなく即自然的のみに把握されるものだったのである。

物井村の復興は、物井村の荒廃さそのもの内から産れるのである。故に彼は物井村に彼の全生命を投入する事を先づ誓つたのである〔。〕彼は給料や、官位や命令に依存してゐたのでは断じてないのである。彼自身が物井村になり切る事が彼の願ひであつたのである。

三ツ子の魂百までと云ふがこの不動心こそは、既に少年時代村人から「キ印の金次」と嘲笑されたあの魂に外ならないのである。「大学」になり切ることに依つて反つてこれから自立し、物井村になり切る事に依つて、反つてその中からこれを救ふ方法を自得する。その物になり切る事に依つてそのものの中から方法を産み出す事、これが彼の方法原理だつたのである。「百聞一見に如ず」とは実にこの事であり、これは更に「百言一行に如かず」にまで行かねばならぬものであらうと思ふ。実学の立場である〔。〕

○夫誠の道は学ばずしておのづから知り、習はずしておのづから覚へ、書籍もなく記録もなく、師匠もなく而して人々自得して忘れず是ぞ誠の道の本体なる、渴して飲み、飢て食ひ、勞れていねさめて起く、皆此類なり、古歌に水鳥のゆくもかへるも跡たえてされども道は忘れざりけりといへるが如し、夫記録もなく、書籍もなく、学ばずして明らかなる道にあらざれば誠の道にあらざるなり、夫我教は書籍を尊まず、故に天地を以て経文とす、予が歌に音もなくかもなく常に天地は書かざる経をくりかへしつとよめり、此の如く日々繰返し繰返してしめさる、天地の経文に誠の道は明かなり。（下略）

一切はこの天地の経文の中からのみ方法づけられて行かねばならない、或る物資が不足であると云ふ事も、抽象的な経済学上の問題である間は、遂にその対策は真である事を得ない。学者はよく、現象を離れてこれをより高い立場から客観すると云ふ事を云ふが、より高い立場とは岡目八目と云ふやうな時の岡目の事であらうが、それは一つの見解としては高い事が云はれるかも知れぬが、見解は遂に行動とはなり得ない。彼が対局者となつて尚且つ八目の実力の高さを示すのではなくては無意義である。

現象を真に捌き得るものは現象の内から方法を把み得たものだけに可能である。尊徳の偉大さは実にそこにある。

彼は現象を内から常に解決しやうとした。彼は天地自然の現象と人間存在との錯綜した関係を洞察し、そこに先づ人間存在の根本方法を明かにしてゐるが、これは次回に譲る。

## ■園啓「二宮尊徳の再確認(四)」

### 原理の基底

吾々は前回に於て、実践的人文科学者としての尊徳の方法原理は、現象をその内側から、主体的に解決せんとする処にある事を明かにした。現象を現象に即して解決すると云ふ事は、その限りに於ては別に事新しい方法とは云へないし、従つてそれを尊徳の方法と特称するのは無意味なのだが、同じ現象を現象に即して解決すると云ふのにも、現象を客観し、これを分析研究して、そこから何か普遍的な方法を抽象する事に依つて解決を計る行き方もあるし、他面現象に身自からを投入して、そこに有機的な主体性を体得する事に依り現象自体の有機的機能性に添つて解決を計らうとする方向もある事を知らねばならない。吾々がここに尊徳の方法と称するものは即ちこの後者の場合を指すのである

これは吾々が先に日本学の方法として注意して置いた方向なのであつて、そこが又彼が客観的分析的方法に依る今日の所謂学者と異なる所以でもあるのである。然らば何が彼をして斯かる方法原理に立たしめたのかその点を明かにするのが吾々の次の課題であり、実はそうした基底を究明する事こそ、吾々の小論の中心であり目的でもある次第なのである

○

尊徳はその基底究明に於て既に彼の方法原理の全貌を現はしてゐる

○翁曰、天理と人道との差別を、能弁別する人少し、夫人身あれば欲あるは則天理なり、田畑へ草の生ずるに同じ、堤は崩れ堀は埋り橋は朽る是則天理なり、然れば、人道は私欲を制するを道とし、田畑の草をさるを道とし、堤は築立堀はさらひ、橋は掛替るを以て道とす、此の如く、天理と人道とは、格別の物なるが故に、天理は万古変ぜず、人道は一日怠れば忽ち廃す（下略）

○翁曰夫、人の賤む処の畜道は天理自然の道なり、尊む処の人道は、天理に順ふといへども又作為の道にして自然にあらざ

如上の例文でも明かな如く彼は人間の真と云ふものが自然的真とその趣を異にしてゐる事を明察してゐる。彼の所謂天理とは自然的真の謂であり、人道とは人間的真の謂である。然も彼が人間の真は自然的真の内側にあつて反つて主体的に存立するものである事を「天理に順ふといへども又作為の道にして自然にあらざ」と云ふ所に強調してゐる事は注目に値ひする

○

人間は畜生の如く自然的客体的生物であるよりも、より主体的な生物である事、これこそダーウインの自然的進化論を

超えた人文的な進化論だと謂つてもいいのではないかと思ふ。即ち自然現象をその内側から、主体的に解決するものとして人間を考へてゐる点、人間をも自然現象の一客体としてしか考へてゐないダーウインとは大いに積極的だと考へ得るからである

一体東洋思想には由来自然のみがあつて人間がなかつたか  
に考へられ勝だが、これには大いに精察を要するものがある  
と思ふ

西欧人は一面確にニイチエの云つたやうに「人間的な余りに人間的な」思想の持主であつた事は云へる。然しそれに対し東洋人が必ずしも「自然的な余りに自然的な」思想の持主だつたと片付けるのは早計と思ふ

先にダーウインに例した如く、西欧の近代の科学的思想こそ、反つて余りにも自然的だと謂はれ得るので、西欧の危期、西欧の没落も案外この消極的な自然的進化観から由来してゐるものでないとは云へまい。科学文明は近代人に不可欠の利器であると言はれてゐる。然るにその利器に於て東洋に対し有(ママ。優)位な善の西欧が、何故危期に面したり没落に面せねばならぬのか。これは実に大きな矛盾と云はざるを得ない

然しこれは矛盾でも何でも無い。西欧人は人間存在を自然的真に依つて裏付けやうとして反つて自己否定に突当つたのであり、これに対し東洋人は、人間存在を自然的真の客体的なるに反し寧ろ主体的積極的なものとし考へ、そこに自からなる分限——有限的可能性——を見出してゐると謂はれ得るのではないか、尊徳はその間の消息を次の如く述べてゐる  
○(前略)夫美食美服を欲するは天性の自然、是をため是を忍びて家産の分内に随はしむ、身体の安逸奢侈を願ふも同じ、好む処の酒を控へ、安逸を戒め、欲する処の美食美服を押へ、分限の内を省て有余を生じ、他に譲り向來に譲るべし、是を人道といふなり

然しこれ等の例文を皮相に解釈すると、少しも積極的なものがないやうにも思はれて、吾々の前節での記述を裏切るかに思はれる人もあるかと思ふので、彼の天道に対する人道の分限的認識が決して消極的でないので尊徳をして語らしめて見やう

○翁曰、自然に行はるる是天理なり、天理に随ふといへども、又人為を以て行ふを人道と云ふ、人体の柔弱なる、雨風雪霜寒暑昼夜、循環不止の世界に生れて、羽毛鱗介の堅めなく、飲食一日も欠くべからずして、爪牙の利なし、故に身の為に便利なる道を立ざれば、身を安ずる事能はず、さればこそ、此道を尊んで、其本原天に出づと云ひ、天性と云ひ、善とし美とし大とするなれ、此道の廃れざらん事を願へばなり、老

子其隙を見て道の道とすべきは常の道にあらずなどと、云へるは無理ならず、然りと云へども、此身体を保つが為、余儀なきを如何せん、身米を喰ひ衣を着し家に居り、而して此言を主張するは、又老子輩の夫と云ふべし、或曰然らば仏言も夫と云ふべきか、翁曰、仏は生と云へば滅と云ひ、有と説けば無と説き、色即是空と云ひ、空即是色と云へり、老莊の意と異なり

この例文は種々問題に富んでゐるが、彼が老子輩の考へを敢然排してゐる一時を以ても、彼の云ふ人道の分限観が決して単なる受容的消極的のものでない事は明かになると思ふ

尊徳の、現象の内側から主体的に現象を解決して行くと言ふその方法原理は、自然(天理)に対し人間(人道)のこの積極的な分限的認識を基底としてゐる事が知られるであらう

分限を識ると云ふ事は老子の無為自然とは元より相違するが、それは又仏教に於ける諦観とも同視す可きではない。仏説は飽まで一つの「ことわり」即ち理説であつて、人間の主体的認識ではない。彼が「予が説く処は神道にも儒道にも仏道にも違ふことあるべし」と云つてゐるのもその故である(。彼が理説の人でなく行動の人であつた事もこの分限的認識にその方法原理を基底づけてゐた為である

## ■ 園啓「二宮尊徳の再確認(五)」

### 総括

吾々は既に前後五回に亘つて尊徳の方法構造を種々論究して来たが、そして実は尚余りにもその皮相的なりしを愧づる次第ではあるが吾々が尊徳が単なる所謂聖人でもなく、又消極的な枯木のやうな道学者流でもない事は、多少明かにする事が得たかと思はれる。尊徳を高い聖人の座から下らしめ枯木化された彼の遺訓を切々たる吾々の座談の内に蘇へらせる事を以て吾々は彼の再確認の唯一の方法だと考へた。吾々が彼を時に人文科学者と云ふ角度から眺めやうとしたのもその為めに他ならなかつた。吾々はここで一応その吾々の企図を総括して、吾々のこの企図に於て尊徳と現代人との座談会が如何なる発展をなし得るかを読者諸賢と尊徳との個々問答に譲る事にしようと思ふ。

○

尊徳は天理(自然)に対し人道(人為)を人間に於てより優位なる関心事とした。何故か尊徳は云ふ「天理と人道とは、格別のものなるが故に」天理は萬古変せず、人道は一日怠れば忽ちに廃す、されば人道は動むるを以て尊しとし、自然に任ずるを尊ばず」竟り自然天理と云ふものは、人間に対し超越的なものであつて、人間の意志で左右出来る建前のものではな

いのである。それなれば自然に対し何等人道の主張される根拠がなくなるやうであるが、そこが尊徳が人道は天理に対し格別の道であると云ふ点なので、如何に格別かと云ふに「あるひと道を論じて条理なし、翁日卿が説は悟道と人道を混ず、悟道を以て論ずるか、人道を以て論ずるか、悟道は人道に混ずべからず、如何となれば、人道の是とする処は、悟道に所謂三界域なり、悟道を主張すれば、人道蔑如たり、其相隔るや天地雲泥のごとし、故に先其居所を定めて然して後論すべし云々」と云つてある如く、吾々が人間である事からして彼の所謂「居所を定め」ざるを得ない時、その当然人道に立つべきものである事を先づ認めざるを得ないであらう。「理」として自然に關する故に天理と云ふのであり。「行」としてのみ自然の内を歩み得るの故に人道と云ふのである。即ち天理と人道とは「理」と「行」の關係に於て格別だと云ふのである。而して彼の考へに依れば「飢人を見て哀と思はば、速に食を与ふべし、飢人を見て哀と思ふとも、食を与へざれば功なし、故に我道は實地実行を尊ぶ、夫世の中は実行にあらざれば事はならざるものなればなり」と云ふのであつて、彼が人道を人間に於て唯一の関心事となすのはその故なのである。

然し彼も「理」即ち天理を無視したのではない「夫人道は譬ば、水車の如し、其形半分は水流に順ひ、半分は水流に逆ふて輪廻す。丸に水中に入れば廻らずして流るべし、又水を離るれば廻る事あるべからず——人の道もその如く天理に順ひて、種を蒔き、天理に逆ふて草を取りてこそ人道であると云へる如く、天理は寧ろ「行」を手掛りとしてこそその認識可能なるものである事を示してある事を注意す可きと思ふ。

近來曹洞宗の祖、道元禪師の「正法眼蔵」が日本哲学の偉大なる先蹤として、田辺元博士等に依つて再認識されてあるやうであるが、その「行の中に証あり」と云ふ修証不二の法統は、案外にもこの現実主義者尊徳に依つて受継がれてある事は面白い事と思ふ。

それはともあれ、尊徳は人道は「行」なるが故にそれは確に人間のものである事を指摘した。人間は先づ何よりも人間としての「居所に立つ」可き事、これが彼の第一義諦なのである。人間が人間の立場に立つて行為する。この明白な前提は一見余りに平凡であるが、この平凡を嫌つて反つて天理の立場から人間を見下さうとする人間の軽技師の多い現実を思ふ時、それが平凡であれば平凡なだけ、如何に容易ならざるものであるかを思はざるを得ない。彼はこの平凡な第一義諦より、分限、推讓、報徳なる行動原理を導出し、それを一切の方法の原理にまで發展させてある。

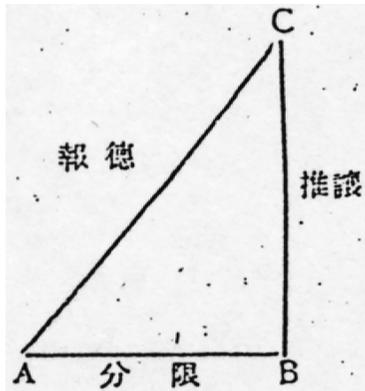
分限に就ては前号でも触れて置たが人間が人間として人道の上に立つと云ふ事それが分限の始元なのである(。)'翁曰、

天道は自然なり、人道は天道に随ふといへども、又人為なり、人道を尽して天道に任すべし、人為を忽にし、天道を●る事なかれ、夫庭前の落葉は天道なり、無心にして日日夜々に積る、是を払はざるは人道にあらず、払へども又落る、之に心を煩はし、之に心を勞し、一葉落れば、箒を取つて立が如き、是塵芥の為に役せらるるなり愚と云ふべし、木の葉の落つるは天道なり、人道を以て毎朝一度は払ふべし、又捨るとも捨置て無心の落葉に役せらるる事勿れ何と云ふ明快さであらう。これこそ分限を知るものみに許される明快さである。人間は自然の悠久さに対して余りに果なき有限的存在ではある。仏教の所謂無常なるものである。然し吾々はこれを一つの分限として立上る時吾々にも又或る力の与へられてある事が見出される(。)'吾々はこの分限上の力を徒費する事なく、如何に有効に用ふかに依つて、時に天道自然をも吾に組みせしめる事を知らねばならない。否寧ろ分限を知るものに取つては自然は常に身方であるとも云へるのである。

吾々は先に尊徳の方法は、飽まで事象に対して主体的であつたと云つたが、それはこの分限を知りその分限を更に余裕付ける事であり自らの力は小さくとも、利用すべき力を有効に利用する事に依つて、その小を大となさんとする事であつた(。)'荒地は、荒地の力を以て開き、借金は、借金の費を以て返済し、金を積むには金に積みしむ」これ皆主体的方法である。

然しここで一つの疑問がなされるかも知れない。と云ふのは、一人人間は何故荒地を開き、借金を返済し、金を積むのか。生んが為めと云ふやうな答へでなく、もつと大きな立場からの答へが得られ度いと。成程その事は重要な問題である。尊徳は「分限の内を省て有余を生じ、他に譲り向來に譲るべし、是人道といふなり」と云つてあるが、これからして次の事が云へると思ふ。人間は自然に対し有限的存在である。竟り、或る分限しか与へられないものである。然るに吾々がその与へられた分限を使ひはたして行くやうでは、吾々自身個人的にはそれでもいいが、人間存在全体を考へる時、それでは人間の進歩とか発展とかは望めない。吾々が今仮に吾々に与へられた分限を消極的にしろ、その何分の一かを残して置くとするれば、人類はそれだけの進歩が可能だと云ふ訳ではあるまいか、勿論尊徳の場合分限の内を省くと云ふ事は、単に消極的に云はれるのではなく、有余を生じると云ふ力に力点がある事を思はねばならない(。)'彼の推讓と云ふ考へは、常に人間存在全体への報徳精神に基礎付けられてある。「夫我教は是を法とす、故に天地生々の心を心とし、親子と夫婦、との情に基き損益を度外に置き、国民の潤助と、土地の興復とを樂むなり、然らざれば能はざる業なり、夫無利息金貸付

の時は、元金の増加を徳とせず、貸付高の増加するを徳とするなり、是利を以て利とせず、義を以て利とするの意なり」彼の分限内に有余を生ぜしめんとするのは、それを他に推譲し報徳をはたさん為めなのである。(6)この関係を図示すると次のやうにならう。



(図7)

右の三角形はピタゴラスの定理に依つて、その各辺の間に次の関係がある事は云ふまでもない。

$$\overline{AB}^2 + \overline{BC}^2 = \overline{AC}^2$$

分限 + 推譲 = 報徳

彼は分限の内を省く事に依り有余を生じ、それを私せず推譲すると云ふのであるから、分限 + 推譲が示すやうに分限の内を省いて、分限を切詰めて有余を生じせしめるのであるが、その場合分限は一定限に固定し、推譲の部分を出るだけ増加せしめる場合と、推譲は一定限に止め、寧ろ分限を増加せしめる場合とでは次の如き関係が明かにされる。

$$\overline{AB}^2 < \overline{BC}^2 + \overline{AC}^2$$

(定) < (増) + (増) … 前者

(増) < (定) + (増) … 後者

右に於て不等号の示す関係は一見同様でも実質が如何に違ふかは一目で明かと思ふ。

前者は分限を定める事に依り、人間存在全体に無限大への発展を可能ならしめやうと云ふものであり。後者は、人間存在全体に対しては、単に最小限の義務をはたすのみで、専ら自分の分限を増す事を以て能事とするものである。前者は滅私的であるに対し、後者は明に利己的である。

吾々の経済は即ち後者の場合を出てゐない、人々はこの経済観念を以て人間の権利に出づるものとしてゐる。(6)然にそれが根本的に誤謬たる事は今日の現実が吾々に教へる所であ

る。

今日以後の経済観念は前者に範を取らざれば全く成立し得ないものである事を知る可きである。商工業の上にサービスなる言葉が、氾濫してゐるが、根本に於て利己的な経済観念に立つ見掛けだけのサービスがその本来の字義を裏切るものである事元よりである。経済再組織の声を聞く事久しい。利己を一步も出ずして何の再組織があり得やう。(6)人或ひは云ふであらう。推譲々と云ふがそう推譲ばかりしてゐては手前の口が干上るではないかと、浅慮も甚しいと思ふ。尊徳もそう云ふ人達への説明として湯船の湯の譬を示してゐる。(6)「是手にて己が方に搔けば湯は我が方に来る如くなれども、皆向ふの方へ流れ帰るなり、是を向ふの方へ押す時は、湯向ふの方へ行くが如くなれども、又我方へ流れ帰る、少しく押せば少しく帰り、強く押せば強く帰る」取り度がるものにはやり度くない、辞退するものにはやり度がる人情、この人間の純情を無視した所に旧経済観は立つてゐる。推譲は先づこの人間の純情の再確認から出発せねばならない。人間は人間を見失つてゐる。人間は物に憑かれてゐる。故に尊徳も「夫我が道は、人々の心の荒蕪を開くを本意とす。心の荒蕪一人開く時は、地の荒蕪は何万町あるも憂ふるにたらざる故なり」と云ふのである。人の心の荒蕪を開く事の今日より切なるはない。(終)

#### [解題]

筆者名として「園啓」とあるが、北脇スクラップブックに貼られた記事には北脇自身の書き込みでこの脇に「N・K」「Noboru Kitawaki」とあり、彼が自身のイニシャルに漢字をあてたペンネームだったことがわかる。当該記事は北脇スクラップブックに貼られた切り抜きでは日付を欠いており、正確な掲載日が不明であるが、裏面に近衛文磨が第二次組閣に動く記事があることから、1940年の5月から6月頃にかけて連載された可能性が高い。

戦時下の節制の求められる状況に対して、江戸時代の二宮尊徳に学ぶべきとする論旨は、彼の制作には一見、無関係のように感じられるかもしれないが、連載の第5回においてピタゴラスの定理が図示されているのは見逃せない。「小牧源太郎・北脇昇2人展」(京都朝日会館画廊、1939年10月4日—6日)に発表された《(a + b)<sup>2</sup>の展相》、第1回美術文化協会展(東京府美術館、1940年4月11日—19日)に発表された《(a + b)<sup>2</sup>意味構造》にもピタゴラスの定理は用いられていたが、この記事に直接結びつく作品として、第2回美術文化小品展(銀座青樹社、1941年12月16日—20日)に出品された《鈎股弦図式(黄熟)》《鈎股弦図式(増産)》がある。《鈎股弦図式(黄熟)》

(図8)のほうは、展覧会目録に図版が掲載されており、直角三角形が用いられていることがわかる。《鉤股弦図式(増産)》は現存しないが、北脇家に残されていた、北脇没後に整理された作品アルバムに残された図版(図9)がそれに当たるものと考えられる。アルバムには題名の書き込みがないが、この作品にもピタゴラスの定理が表されているため、《鉤股弦図式(黄熟)》と一連の作品と見なすことができ、さらに左下に描かれた人物が、二宮家に伝わる二宮尊徳像(図10)と一致するため、この記事と関連が深いものと考えられる。なおアルバムには、この作品について「1945年8月6日広島で焼失」と書き込みがある。

Ⓢ

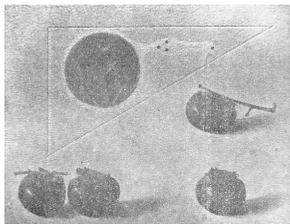


図8 (参考図版)北脇昇《鉤股弦図式(黄熟)》

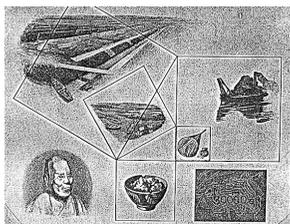


図9 (参考図版)北脇昇《鉤股弦図式(増産)》



図10 (参考図版)二宮尊徳像(佐々井信太郎『二宮尊徳伝』日本評論社、1935年6月口絵掲載)

## ■北脇昇「現実へ近づく美術」1940年7月頃\*

六月中に自分が見た四つの展覧会は、吾々に一つの問題を提供して呉れた。その四つの展覧会とは、東丘社展(美術館)・絵画維新展(大丸)・黎光会展(丸物)・自由美術家協会展(大阪美術館)の四者であつて、その問題と云ふのは、これ等の何の展覧会もが、日本の新しい文化と云ふ事をそれぞれの度合で強調し乍ら、その現実の把握に於て未だしい為め、掩ふ可からざる混乱の相貌を呈してゐると云ふ点に於てである。

東丘社がその画集の巻頭に一つの声明を掲げ「社会の変遷や文化の発展は水の流るる如く進歩して行く、それと共に我々の智識や経験も止ることを知らない。たへず社会や文化と共に発展しそれらの進み行く方向へ進行して行く。限りのない明日を積み重ねて行く所に作家としての良心がある」と謂ひ、維新展はそれを、東亜新秩序建設に起つ可き文化の一翼としての絵画維新として抱負し、黎光会又絵画文化の自覚を云々する等、この処美術の文化性の意識は正に異常なまでの関心として現象しつつある事が感ぜられたが。ここに他方自由美術家協会の長谷川氏が、その展覧会のパンフレットに「五日間京都で過して来た日々の感激」から今こそ「古典は我々のもの我々前衛美術者のもの」である事を「いささかの躊躇もなく、心より吐くことが出来る」と夢窓国師、紹鴎長次郎、利休、遠州、光悦等に就て語つてゐる事は前者と対照して甚だ面白い事と思つたのである。

或る人も日本画の欧風化に対し、洋画が寧ろ和風化する現象を問題にしてゐたやうだが、この日本画の文化への関心が事々しく示される一方に、前衛洋画の分野に古典が再認識されてゐると云ふ事も、それと関連ある現象であるは云ふまでもないが、自分はそこに一種の進歩を認めて見度いのである。尤も進歩と云つてもそれは多分に自覚を欠いた妄動に近い点もあるのであるが、それはそれとして、自分はそれを進歩的構造付けに於て解釈し、あはよくばこの混乱を伴つた現実の反省にも資し度いと思ふのである。

日本画の欧風化は数年前から加速的に顕著となつた現象だ、がそれ等は多分に西欧印象派以後諸傾向への形式的嗜好を一歩も出るものではなかつた。日本画はその材料の可能的限界を打忘れて、西欧画の再現に己れを忘れ去らうとした。それに対し洋画の或る分野では油絵具で南画や水墨をものしやうとする試みがなされると云ふ逆現象が伴つた。作家は絵画を手品か見世物位に考へてゐたのかも知れなかつたのである。何故なればそれ等は必(ママ。畢)竟見かけ丈で観者を欺瞞する事に過ぎなかつたからである。奇術と云ふものがあるが、これ等の画は実はそれにも及ばなかつたものである事を知らねばならなかつた。奇術にはちやんと「種」がある。(。)そ

れはその種の必然に順ふ事に依つて奇術であるのである。処がこれ等の絵画現象には確たる「種」はなかつたのである。それは云はば似而非奇術だつたのである。何故種がなかつたかと云ふに、欧風化を目指す日本画には明日のみがあつて現実がなかつたし、和風を誇る洋画には過去のみがあつて矢張り現実がなかつた即ち現実は何だからである。(。 )日本画が欧風化に急であつて、その材料に対し何等の積極的関心を持たないと云ふ事は、過去から一足飛びに未来へ行かうとする事に外ならない。事実これ等の欧風化実践者は、材料からその誤謬を批判された。胡粉と紙が反つて作家を厳しく批判した。最(ママ。尤)も未だにその批判を自覚しない人達が多くはあるが。

この事は和風化の洋画にも云へる。油絵具の特質に添はないで、薄塗りする事も逆に唯無精に厚塗りする事も、共に見事に失敗であつた。これは線を主要素とした日本の古典をそのまま再現する事が、油絵具の機能から生れ得ぬ事を明証するのに逆効果があつた。

ではそれに対し、文化意識を強調する(日)本画と、古典を我ものと確信こ(ママ。す)る前衛洋画とが何故進歩であり得るかと云ふ事だが、それには実は一つの重大な条件が必要なのである。

それはこの場合日本画の上に現はれつつある文化意識も、それから洋画の上に現はれつつある古典再認も、共に現実に關しての未来意識であり、過去意識である可き事である。

現実に関してと云ふのは、広い意味での吾々の生活意識として、絵画的には吾々の技術が現代の諸機能と共に生きてゐるものであり、決して過去の単なる遺物でもなく、未来の単なるプランでもない事を前提としての新様式の創造であり、古典様式への創演的忠誠である可きを云ふのである。田辺元博士はその「歴史的現実」に於て次のやうに云つてゐられる「我々は勝手に何も出来ない事、現実には我々に知り得ない所があることをはつきり自覚こ(ママ。す)る必要がある。このどうにもならない所が分れば却つてそれが何事かをなし得、知り得る所だと云ふ事になる。——我々は歴史的現実として動かす事の出来ないものをはつきり知る時、歴史的現実として自由を感得する」この言葉は十二分に味ふ可きものと思ふ。吾々は今日の見掛けの現象を好意的に寧ろ余りに好意的に解釈付けたが吾々は一部反動者の如く時代の必然の巨歩を無視し得ない故に、美術も確に遅々乍らもこの現実に近づきつつある事を語らざるを得なかつたのである。吾々は正に絵画の歴史的現実を技術の上に確認せねばならない。吾々はこの現実の技術的抵抗を介してのみ眞に古典をも明日をも知り得るものである事を明記せねばならない。

[解題]

本稿で批評されている4つの展覧会の会期会場は以下の通り。

- ・東丘社展(第3回東丘社展)大札記念京都美術館、6月1日—5日
- ・絵画維新展(京都市日新聞社主催絵画維新展)京都大丸、6月11日—16日
- ・黎光会展(第1回黎光会展)京都烏丸丸物、6月11日—16日
- ・紀元2600年記念自由美術家協会展(第4回展)大阪展(大阪市立美術館、6月15日—21日)。

上記の自由美術家協会展の開催にあわせて発表された長谷川三郎の文章は以下の通り。

長谷川三郎「古典は我々のものである」『自由美術』2号、1940年5月、p.1

前衛美術と古典との関係への関心という点で北脇と長谷川は共通の認識を持っていたはずであり、両者の関係の考察は今後さらに深められるべきものと思われる。

文章後半で引用されているのは田辺元『歴史的現実』(岩波書店、1940年6月、pp.15-16)であり、北脇はこの後、高山岩男の著作に基づいた《文化類型学図式》を制作することもあり、北脇の京都学派への関心は、それ以前の中井正一への関心との比較において慎重に検討されるべきである。

#### ■北脇昇「美術界の新体制は何をなすべきか」1940年11月頃\*

最近政治の新体制問題の発展に伴つて、美術界にも異様な混乱が惹起されてゐるやうだが、その一々の現象は兎も角くとしても、全般的に云つてこれは、美術界も遂に避け難い大きい現実の前に、その旧般の一切を脱せざるを得ない時期に直面した事を裏書きするものやうに考へられる。

或る人々は云ふ、新体制だと云つても、美術の本質には何のゆるぎもない筈、画家はそんな現象的なものに動ずる事なく、ひた向きに本質的なものの追求をやつて居ればいいのだと。成程これは一応立派な言ひ分ではあるし、個人的なモラルな告白としては顔けもする言葉ではあるが、然も現在の吾々は、実にこの旧来の最後の一線であるモラルに向つてさへ、大疑問を投げかけねばならぬのではあるまいかと思ふ。

人はモラルの不変を信じやうとする。古人も至誠は神に通ずと、モラルの絶体(ママ。対)不変を強調してゐる。吾々も又それを全的に拒むものではない。問題は至誠なるものが抽象的内容に止つてゐる場合は兎も角も、それが何等か具体的内容に關してゐる以上、常に歴史的必然の変化に超然たる事は許されないと云ふ点にあると思ふ。それは或ひは本質的な

変化ではないかも知れない。然し本質とは一体何なのだろう。難しい現象学的説明を俟つまでもなく、それは如何なる現実実在を具体的に指すものでもなく、現実実在の背後にあつて、それを普遍的抽象的に意義付けてゐるものの謂である事は勿論であらう。

人がモラルの不変を云ひ、美術の本質の不動を謂ふのは、この普遍的抽象的意義付けの範囲に於て云ふのであらうが、それは未だ現実の問題に鋭く突入つて物を云つてゐるものと云ひ難いと思ふ。

☆

新体制は議論でなく実践であると、いみじくも誰れかが云つてゐたが、誠に然りだと思ふ。本質元より結構ではあらう。だが足元に火が付いてゐるのだ。目指すは本質であつても、この現実実在を逃避して遂に何の本質ぞやと吾々は云ひ度い(。)今日は誠に猫も杓子もが、謹んでこの歴史的必然の座に直らねばならぬ千載一遇の時なのである。

人々は、諸氏のその小さな地位と権威を虚空へ吹き飛ばし、無用の長物のやうな見すばらしい信念やモラルからも脱取せねばならない事を明察す可きだと思ふ。本質を抽象的に高く掲げる代りに、諸氏の足元の火から消す可きである。それは取りも直さず生々澆刺たる新しい本質の誕生を意味するものなのである。

然らば今日美術は、はたして何を為し得るか？吾々は吾々の問題に入らう。

吾々はここで美術の本質を問題としない事は如上に於て明かにした通りである。美術も問題は足元にある。遠い高い所に先人の掲げた抽象的本質に盲従して、足元の火に自らを焼く愚は排さねばならぬ。

正法眼蔵に借りて云へば、「自己をはこびて万法を修証するを迷とす。万法すすみて自己を修証するはさとりなり」であつて、「本質」の名のもとに、自己をはこぶは迷ひに過ぎない。足元の火を消すと云ふ休むに休まれぬ行の内に本質は反て燦然と輝いてゐる。

☆

二宮尊徳は如何なる場合にも先づ分限を定める事から出発した。彼の謂ふ分限とはのつびきならぬ現実の中の休むに休まれぬ自己の在り方の事なのである。彼れこそは誠に恐る可きリアリストであつた事に驚かされる。彼は決して抽象的なモラリストでは無かつた。彼は抽象を極度に嫌つた(。)'報徳記'も「尊徳夜話」も、彼自身後世に遺す意志はなかつた。彼の筆にしたものは、無数の救荒作業の「仕法雑形」であつた。それは聖典ではなく厳密周到なる新生活設計書であつた。彼こそは彼の信濃の山中に行を説いた道元にも増して、生え抜

きの行の人であつたと云ふ可きであらう。

美術も正に疑ふ可くもない行の一つである。その深さも高さも抽象的な本質追求の如きの克く許す所ではない。筆から顔料からキャンバスから、最も切実に現実と戦はれる技術方法の行そのものの内から生れるものなのである。美術はアルタミラ洞窟画以来何等本質的進歩をしてゐないと云ふ人がある。これは確に正しい(。)本質は進歩しないのが本質だからである。進歩不進歩が問題になるのは技術方法である。実を云ふとこれも進歩不進歩で言ひ現はすよりも変不変として語る可きであらうと思ふ。この事は先にも明かにした所である(。)そこで吾々がここに新体制と美術を考へる場合も、問題は自づからこの技術方法論に趨かざるを得ないやうに思ふ。

斯くて我々の問題は、今日に於ける美術の方法論如何んと云ふ処まで来たのだが方法は具体的現実の内から生々しく戦ひ取られねばならぬ事は既に上述した所だ(。)では吾々は如何なる現実の内にあるのであらうか。

八紘一宇の大理想実現、大東亜新秩序の建設、東亜共栄圏確立等々大綱は既知に委ねる。最も具体的には高度国防国家完成に重点を置いていと思はれる。新体制とは要するに先づ何よりもこの為めのものであると信ずる。近衛公もこの点を強調し、それは「必(ママ。畢)竟全国民がその日常生活の職場職場に於て翼賛の実を挙げる」事に依つて実現される可き事を示された。

美術が美術として、翼翼の実を挙げると云ふ事は、旧来の如く画家がその画室内で、個人的に恣意な作品をものして、それ等を雑然と展覧し、愛好者の観賞を待つと云ふやうな形ではたして達成され得るものであらうか(。)新体制は「承認必謹」であり、飽まで「公益優先」であると謂はれる。

最近美術団体の解消統合と云ふ事が、切なる問題となりつつあるが、それが承認必謹である事は充分察し得るが、以て直ちに「公益優先」であるか如何んは切に吟味を要すると思ふ。近頃美術展の文化性が広く認められ始めて来た事は結構だが、名のみであつて実は昔乍らの仙者の隠逸事の域を多く出ない。依然として床ノ間やサロンの延長展である場合が多い。そこでは入場料と売約の多寡が文化価値の基準でさえあつたりする。自由主義の最たるものである事云ふまでもない。

☆

一体斯かる自由競走的展覧会形式すら、甚だ時代がかつた存在ではないだらうか(。)吾々は美術がその機能を他所にして、斯かる倶楽部的雰囲気や遊戯してゐる時期は既に去つた事をここに宣言し度い。吾々は美術の機能面に還らねばならない。純粹絵画の名の下に、恣意な遊びを遊ぶ事は許されない。少くとも吾々は長く遠ざかつてゐた美術の機能面の再確

認の為に、吾々の全てを見直す可きである事を敢て提言する。

吾々はここに一例を採り上げて見やう。今日の文化政策に於ける最も必要喫緊の項目はと云へば、科学振興と厚生運動であらう。吾々は今この厚生運動に於ける美術の機能面を探索して見やう。厚生運動とは何か、それは吾々国民の心身を、最も調和ある状態に於て益々訓練向上せしめやうとする運動であると云へやう。心身の調和と向上!! これは正に美術に取つて打て着けの機能的作用面ではないか(。.)健全なる肉体に健全なる精神が宿ると謂はれる通り、厚生運動は先づ具体的に、一切の調和美の体得から出発する可きであると思ふ。調和が何者であるかを切実に体得する時、厚生は自から成るのではないか、美術は一切の調和の探求にその全機能を集中する。この意味に於て美術者とは調和探求の求道者である。

厚生運動が斯く心身の調和を主要目的とするものである以上、美術と甚だ近い事を思はざるを得ない。然し具体的にはそれは如何に機能し得るであらうか。ここに私案を許されるなれば一言吾々のプランを掲げて見やう。

☆

吾々は先づ画家を農村に工場に半日労働半日制作の特殊労働者として派遣する事を提案する。然してその際彼等には一定の具体的制作場面を与へるやうにする。その制作場面とは、先づ農村なればその農村関係の公共建造物、工場なればそれに關係ある食堂慰安場等を指すもので、理想を云へば聖武天皇が全国に国分寺同尼寺を置く事を令し給はつたに倣つて、全農村、工場に「厚生道場」と云ふやうなものを設ける事を奨励するも可ならんと思ふが、何れにせよそれを担当した美術者はその農地で働きつつその内から諸条件(経済、風俗、人情等々)を把握してその農地に最も相応しい道場を作り、これを巡つて為される農村生活の調和と向上に貢献するものと為す可き事、尚これを専ら絵画に関して云へば、その制作場面は一応壁画等の方法に依つて具体化されることであらうが、その場合美術者として根本的に旧来と制作態度が違つて来る点は、その制作目的が明確に厚生運動に置かれて居り、且つそれから当然帰結される形式上の制約として調和的向上的美を具現す可きものである事が要請される事である。尚モチーフ的にも一切が、自から労働するそれぞれの職場職場の内から把握する可き事、寧ろ更に云へば、それは村なら村の全意欲から湧き上つて、然も充分に調和的なものとして表現せらる可きものであらう。それでは画家の創意も個性も出せないではないかと云ふ人もあらうが、それは無用な危惧と思ふ。

現実から浮き上つて自由制作してゐた時よりも、現実へ遙に深く喰入つてゐるだけに、反つて目覚しいユニツクなもの

を産み得る可能性充分と信ずる。

これこそ吾々が真に大政翼賛の実を上げ得るの唯一つの方向であらうと信ずる。

[解題]

1940年7月に発足した第二次近衛内閣が推進した新体制運動は、長期化した日中戦争による社会の閉塞を打開し、高度国防国家を建設しようとした政策であった。「国民をして国家の経済及び文化政策の樹立に内面より参与せしむるものであり、同時にその樹立されたる政策をあらゆる国民生活の末梢に至るまで行渡らせる」「(新体制準備委員会、第一回会議における近衛公の声明)1940年8月16日」という近衛文磨首相の方針は美術の分野においても大きな議論を呼び、1940年後半から翌年前半にかけて多くの美術雑誌で特集が組まれた。その主要なものは『美術批評家著作選集 第11巻 帝展改組/新体制と美術』(ゆまに書房、2011年1月)で読むことができる。同書を編集し解題を付した小林俊介の指摘する通り「新体制運動を理想主義的に捉え、美術界や画壇の抜本的改革と美術家の生活保障・生活擁護の機会と考えた青年美術家は少なくない」(同書 p.696)のであり、これらの文章を現在の視点から単なる国策追従と切り捨てるのではなく、当時の閉塞した社会および画壇において、画家たちが何を求めようとしていたかの客観的な分析が必要である。北脇のこの文章および後出の「美術新体制の具体的形態」(1941年5月頃)もこの観点から検討すべきものである。

北脇の盟友である小牧源太郎も、『アトリエ』17巻11号(1940年10月)の特集「美術文化の新体制を検討する」に「新体制と造型美術のありかた」を寄稿している。また福沢一郎は翌月の『アトリエ』17巻12号の特集「再び美術新体制に要望する」に「集団と個人の位置について」を寄稿しており、福沢の「個が全体の為に死滅する事ではなく、全体の機能に於て各々その職場的役割を果たし、全体の為に働く事である(中略)下意上達、上意下達の機能を、自己の存在の様相と、社会統一体たる全体性の一員としての様相との相関的關係に於て洞察する事が必要である」(p.42)という記述は北脇とも考え方を共有しているようにみえる。

#### ■北脇昇「行」の構造」1940年12月30日

(思考は回帰し、確信は伝播するが、情勢はとり返しがたく過ぎ去る。)ゲーテ

最近「行」と云ふ言葉がよく用ひられる。橋田文相の例の「行としての科学」などに由来するものであらうが、一体「行」と

云ふ言葉は実は吾々には相当古馴染みの言葉で、それが今日改めて吾々の注意を引起すと云ふ事には、何かそれが、特にそうあらねばならぬ理由と云ふものがあるやうに思はれる。

大体吾々は、明治以来西欧の文物摂取と共に、この「行」と云ふやうな言葉からは案外永く遠ざかつてゐたやうに思ふ。吾々は「行」などと云ふ代りに大抵は「行為」とか「行動」とか云ふ言葉で済まして来た。それどころか、吾々は寧ろ「行」などと云ふ個(ママ。固。以下同)有名詞的な表現は一般的に排斥して、努めて普通名詞的な表現を愛用する傾向でさえあつた。個有なものから普遍的なものへ、これは確に自由主義時代の一般的性格であつた。尺貫法が米法に改められた消息も、一応はそこにある(。)然るに今日「行為」とか「行動」とかの言葉に飽き足らず、再び「行」なる言葉が用ひられんとすると云ふ事実の意味するものは、今日と云ふ時代が個有なものを普遍なものへと云ふ前時代的方向に対し、正に逆ならんとしつつあるとも考へられる。即ち今日の方向は、普遍なるものから個有なるものへの方向であるのかも知れない、そう云へば確に、吾々はそれに類する現象に可なり屢々出食はすやうだ(。)中には尺貫法に帰れと云ふ声をすら聞く、尤もこれ等は少し行き過ぎかも知れないが、大勢は確によいよ普遍から個有への道に向つてゐるものやうである。吾々が迎へつつある今日の時代は、全体主義的の時代と謂はれる。さうして見るとこの普遍より個有へなる性格は全体主義の性格なのでもあるかも知れない。今日の全体主義が一面民族主義の上に立つものである事を想へば首肯し得られもする、従つて斯く理解する事に大過がないとすれば「行」と云ふ言葉の再登上(ママ。場)と云ふ事の意味も一応は納得が行くやうにも思へる。少くともこれは単なる流行言葉の軽薄な類とは違つて、何等かこの時代の切なる要請に答へんとするものである事は間違ひのないものやうだ。

さて然らばその「行」とは一体何う云ふものか。吾々は更にそれを究明せねばなるまい。「行」と云ふのは本来仏教的な用語で、例の道元の正法眼蔵に於ける「行ずれば証その内にあり」など云ふあの「行」が考へられる。

仏教では一切万有を形成してゐる五つの要素を考へて「五蘊」と云ふものを考へてゐるが、それは「色受想行識」と云つて、色は物質又は刺戟、受は感覚又は領納(、)想は知覚又は取像、行は意志又は伝道、識は統覚又は了別であると説明してゐる(。)この事は吾々がここに一つの「行」を問題にする事が結局は五蘊全体を問題にせねばならぬ事である事を意味する。尤も然し吾々は、ここで仏教そのものを究明しやうとしてゐるのではないのだから、問題を可及的拡大しないで解決せねばなるまい。

そこで少しく論点は飛躍し過ぎるかも知れないが、吾々はこの文初に掲げたゲーテの言葉をここに想出して見度いと思ふ。

「思考は回帰し、確信は伝播するが、情勢はとり返しがたく過ぎ去る。」一読した時、それは吾々に一つの図式を与へる。

思考は回帰すると云ふ。これは円弧線を意味する。確信は伝播する。これは一中心から放射状に外へ向つて拡がる直線である。又情勢はとり返し難く過ぎ去ると云ふのは、これ又一中心から外方へ拡大する渦状線として表象される。吾々は次にこの三つの図形を一中心点に於て組立て、そこに三者の相関関係を見る事が出来る。

円弧線はそれ自身としては拡大力は持たない、それは単に与へられた中心点に関する一定距離上を回転するに過ぎない。

それに対し放射直線は拡大力は持つてゐるが一方向的に只無限へ向つて直進する(。)過(ママ。渦)線は然し前二者の特質を一つにして妙機を発揮する。

右の点からしてゲーテの言葉を解けば次のやうな事実が明らかとなる。

竟り渦線と云ふもの——情勢——は、円弧線と放射直線——思考と確信(意志)——の機能統合の姿だと云ふ事、従つて前二者が後の渦線を完全に捕えやうとするためには、最も有機的な統合が必要だと云ふ事である。竜(ママ。竟)り思考と確信が和合する事に依つてのみ情勢は捕へ得るが、現実には常に和合し難いものである事実をゲーテは指摘したのである。

ここで再び論点を仏説の方へ導いて見やう。そうしてゲーテの思考・確信・情勢をそれぞれ想・行・識に關係付けて先の図式を今少し捻つて見やう。

一体五蘊に於て色受想の三者は消極的受動的段階を示し、行識は積極的能動的段階を示してゐるやうだが、これは想と円弧線の相応を行・識と放射線・渦線の相応を先づ評すものと云へる。然もここに興味ある事は、図式上から云へば、円弧線は常に放射線を先行してのみ存し得ると云ふ事である。円弧線は半径を予想する。その半径は即ち放射線だからである。竟りこの事を云ひ代へれば行動は思考に先立つと云ふ事になる。仏教の方の十二縁起は「無明・行・識・色名云々」と云ふやうになつてゐるが、これを図式に関して云へば、無明即ち原始点である中心点を考へれば、行はその原始点から一切に先立つて起される。この原始行こそ一切有情の始めなのである。想も識も実にこれから生れると云つていいと思ふ。斯う云ふ「行」に就ては「自我意識の起るのは、欲楽を追ふ所の執意あるがためである、即ち執意に分別判断を与ふ

る必要上ここに自我意識が起るのである。」と説明するが、この場合自我意識は即ち「識」である事勿論である。所が「行証すればその内にあり」の場合に於ける「行」はこの無明から起される原始行とは必ずしも同じではないやうである。この証行不二の場合の行は想行完全なる和合に依つて識にピッタリと相即した場合と考へ得やう。図式的に云へば、円弧線と放射線が円弧点・放射点として相互補足する場合、それは正に一個の渦線と変るところがないものとなるからである。

斯く考へ来ると必(ママ。畢。以下同)竟最も良き意味に於ける「行」は線的ではなく点的である事が明になる。点的な「行」とは何かと云へば、「行」を意識せざる行であると云へやう。想も又然りで、想にしても行にしてもそれが殊更に意識に上るやうなものである場合、それは既に線的となつてゐると云ふ可きであらう。

道元が「仏道をならふと云ふは自己をならふなり、自己をならふと云ふは自己をわするなり、自己をわするといふは万法に証せらるるなり」と云ふのは、必竟想も行もそれを忘れ去る事に依つてのみ万法なる渦線に添ひ得るのであつて、行は忘れられた時反つてその存在を示すものであると思ふ。

人はよく「熟慮断行」と云ふ事を云ふ。この場合も殊更に考へ殊更に行ふと云ふのでは全く悪想悪行に終る(。)熟す以前に於て慮を断ち行に移れとこそ受け取る可きかと思ふ。それは熟し過ぎる事が思慮の常であるからであり、行はこれを断つ所に生ずるものだからである。

それは恰も交流電流のそのやうにである。「行」の構造を斯く見來る時、「行」は遂に行として意識さる可き何ものでもなく、只万法としての一つの識の流れ動く渦線が見られるに過ぎない(。)

「行」の構造は斯くて、強ひてこれを云へば放射性能を有する点であると云へない事もなからう。

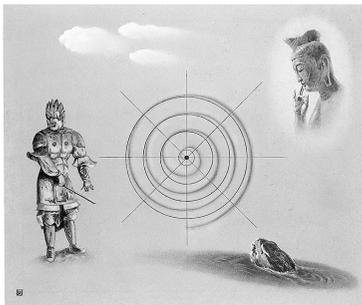


図11 北脇昇《想・行・識》

[解題]

記事中で論じられている作品《想・行・識》(図11：東京国立近代美術館蔵)は奉祝紀元2600年美術文化協会秋季展

(銀座三越、1940年11月26日—30日)に出品された。題名が道元の『正法眼蔵』の五蘊「色受想行識」に由来するものであること、そして画面中央に描かれた図形の意味を、この文章によって知ることができる。

冒頭のゲーテの言葉は、「箴言と省察」からの引用。ただし堀安夫訳(『ゲーテ全集』第25巻、改造社、1940年12月)では「思想は回帰し、信念は伝播する。情勢はしかし逝いて還らぬ」(p.118)とされている。北脇が別の翻訳を参照した可能性もあるが、しかし北脇は《形態学のために》(1939年)制作のために、改造社版の『ゲーテ全集』第26巻(1935年12月)を所持していたことは確実で、しかも改造社版第25巻の刊行時期は、まさに北脇自身の文章の発表時期と重なるため、北脇が改造社版の文章に触発されつつ、自身で書き換えて紹介している可能性も捨てきれない。

また続いて「橋田文相の例の「行としての科学」とあるが、これは近衛内閣で文部大臣を務めた橋田邦彦(1882-1945)による『行としての科学』(岩波書店、1939年)を指す。橋田は漢方医の家に生まれ、西洋近代医学を学び生理学者として名をなしながら、西洋偏重の学問体系に疑問を感じて道元の『正法眼蔵』研究も行い、独自の科学論を展開させた。西洋の科学と東洋の思想を融合させようとする橋田の理論は北脇に多くの示唆を与えたものと考えられる。

■北脇昇「美術新体制の具体的形態」1941年5月頃\*

美術の国防国家体制と云ふことが種々提唱されてゐるにかかはらず、その具体的現はれと云ふものが殆ど見られないのは何故であらうか。聖戦美術展や海洋美術展或ひは航空美術展の計画の如きは確にその一つの現れではあらう。だが然し、これを以て美術の国防国家体制全しとは云ひ得まい。凡そ体制と云はれる以上、それは美術全体である可き筈である。画壇にも若干の連盟や綜合団体は出来てはゐる。然しそれが表面堂々としてゐる割合ひに未だ之れと云ふ機能をも示し得ないのは何故であらうか。或人はそれが畢竟時局に対する自己保存策の表現なる故であると断じてゐるが。そう云はれても結果に於てやむを得ないやうな現状にある事は確なやうである。この種のものが美術の国防国家体制の名を擅にす可きでないことは云ふまでもないが、現実にはこれ等のもののみが国防国家体制を代表するものやうに振舞ひ他の如何なる形態も相容れぬかに見えるのは如何なものであらう。吾々は諸団体の連盟や作家の組合が全然無意味だと云ふのではない。これ等のものが単に要路者の講演を聞いたり、関係機関へ材料の配給陳情をしてゐる程度の消極的受動的機能をしか示さ

ないことに不満を表明し度いのである。それでは余りに私的に過ぎるのではないかと思ふ故である。

体制と云ふからにはもつと積極的能動的になつて来なければ嘘だと思ふ。

手近な問題を探つて見れば、今度の文展審査員問題でも、一方に美術団体連盟の形で互ひに結び合つてゐる二科・独立が、春陽会、一水会、新制作、等々殆ど参加した文展に何故不参加を表明したのか。理由は両展が従来からの主張である在野を今年も持続したに過ぎないと云へばそれまでであるが、それなれば美術団体連盟の機能は完全に私的自己保存的集団なる事を裏書きする事となる。臣道実践・職域奉公と云ふには余りに勝手過ぎるやうである。

★

美術にも強力な国防国家体制が要望されるのは、全国民の一億一心の一環として美術の一億一心をも期待するところにあると思ふ。この意味から云つて今日の展覧会中心の美術団体と云ふものは根本的に駄目なのではあるまいかと思ふ。と云ふのは今日の展覧会構成は個人単位の競技精神にその基礎を置いてゐる。従つてこれは如何に集団化して行つても「小我」の集合であつて「大我」にはなり得ないものである。画壇と云はれるものは謂はばそう云ふものの恐る可き累積だと見れば間違ひない。

そう云ふものに「大我」を發揮せよと云つても無理なのではないか。美術の国防国家体制は「大我」を發揮する体制でなくてはならない。然らば、これを求め得るのは寧ろ画壇の圏外に於てでなくてはなるまい。吾々は展示会と云ふものをここに問題として見度い。

★

展示会と云ふとデパートや商店の催物を想起するであらうが、吾々の問題にせんとするものは期在の展示会そのものではない。吾々は展示と展覧とを明確に区別する事から出発しやう。展覧・展覧会と云ふ美術発表の形式は、前述した通り個人の作品の単なる(主義傾向と云ふものはあつても)一時的空間的集合であるに過ぎない。従つてその展覧会全体としては何等一定の目的性を示しはしない。(よしそれがあつても結局二次的なものとしてである。)これに対して展示には先づ全体を貫抜く目的性が必要である。従つてここでは個人は前面へ張り出す事は不可である。展示全体を作家全体が責任を持たねばならない。そこで協働と云ふ事が絶対に必要なのである。これはその展示会が如何なる目的性を選ぶか又それを如何に展開するか、兎も角終始一貫協働が要求される。今少しこれを具体的に述べれば、第一に目的性(展示全体として表現す可きモチーフ)の決定、第二にその表現計画、第三

に各作家が機能に適應せる担当部分の制作、第四に全体的展示構成と云つた手續に依るのであるが、この方法は根本的に「大我」的な基礎付けから出発してゐるのであるから、その構成員の多少は問題でなく、従つてその集団性のソリツドな事は烏合の衆的な既在の如何なる展覧会の比ではない。従つて必要とあらばこれをして国家目的に即せしめる事は極めて簡単でもあり有効でもある。更にこの展示会形式に依る集団は、今日の如く東京中心である必要はなく、寧ろ地方の実情に即した集団である事が反つて機能的なのであるから、今日地方文化振興が唱へられてゐる時、最も期待し得るものとなり得やうと思ふ。

然し先にも述べた通り、これを今日の美術人に直に求めて見ても彼等の大部分は応じ得ない事は画壇の実状から云つて明白である。故に心ある有志の画壇圏外運動としてまず手近かなところからでも着々実践される事が期待される。

即ち美術の国防国家体制は斯かる展示会の画壇を超えた実践からこそ生れ得るのではないかと吾々は信ずるものなのである。

展示会の構成に就ては尚幾多の問題があらうがそれは実践と相俟つて展開される可きと思ふのでここには細論しない。

[解題]

当該記事は北脇スクラップブックに貼られた切り抜きでは日付を欠いており、正確な掲載日が不明であるが、同じページに《周易解義図(巽兌)》(第6回京都市美術展出品、大札記念京都美術館、1941年5月1日—20日)の解説が掲載されていることから、1941年5月頃の記事と考えられる。同じ文章が『美術世界』5巻6号(1941年6月)にも掲載されている(pp.16-19)。

この記事の発表される少し前、1941年4月5日に美術文化協会のリーダー福沢一郎と、協会の理論的協力者であつた瀧口修造が治安維持法違反の疑いで検挙されている。北脇はこの事実を会員の吉井忠から手紙を受けて4月10日に知り、その日のうちに小牧源太郎に手紙で知らせている。小牧宛に「私考するに福沢氏瀧口氏の留置は恐らく例の中井正一氏等と同様な事になるのではないかと思はれるが、若しそうだとすれば会としてはこの機をよほどうまく処理しないと所詮解散は免れまいと思ひます」と北脇は記しているが、この記事にはそうした危機感を示さず、むしろ既成画壇の美術団体を越えた「展示会」のあり方が提唱されている。

文章の後半で論じられる「大我」としての芸術家たちの協働に関する主張は、堂本印象の画塾である東丘社の第4回展(大阪心齋橋大丸、1941年5月13日—18日、大札記念京都美術館、

6月6日—8日)における共同制作を想起させる。この展覧会では東丘社の同人たちが数名ずつグループを組んで複数枚のパネルによる合作を18点まとめて発表し話題となった。『第4回東丘展目録』に掲載された「共同制作の現代的試み」には次のような記述がある。「共同制作においては夫々の自我をかなり相互に抑制してかからなければならない。自己を或程度に殺して一つの全体への創造に精進する所に謙虚な伝統的な日本人の感情が働らく。そこに画人の思はざる人格の修養が得られる。この協同する美しい心こそ全体への協力といふ今日の国民に切に求められるものではなからうか」。さらにいえば、このとき発表された作品の主題は《農頌図絵》《労務者の安息所に掲ぐ》など、北脇が前述の「美術界の新体制は何をなすべきか」で主張したものにも通じている。北脇はこの展覧会にあわせて開催された『美術世界』の座談会「共同製作を語る」で東丘社同人たちと議論するとともに(5巻7号、1941年7月)、その翌年の第3回美術文化協会展(東京府美術館、1942年5月27日—6月4日)で小牧源太郎、吉加江清、原田潤、小石原勉らと《鴨川風土記序説》(東京国立近代美術館蔵)を共同制作して発表するなど自身の理論を実現していく。

#### ■無署名「周易解義図／北脇昇氏作」1941年5月頃\*

この図は偶然は必然であるといふ立前を追求してある北脇氏の作品であるがこの頃東洋哲学の基礎的なものを図画にしようとして周易を研究してあるその中の巽兌といふ一項を引出したもので風の吹く方向に命令を発すれば徹底する、逆風には徹底せぬといふ意味があり、上意下達下意上通を解明ならしむるものである、作者の話聴いてみると誰でも百年の知己を得た気持ちで多くの青年作家が傾倒してゐる。

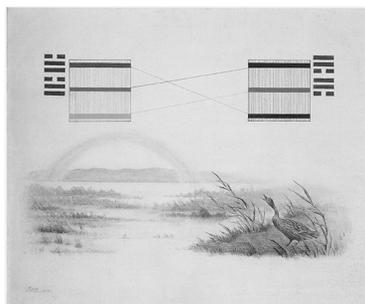


図12 北脇昇《周易解義図(巽兌)》

#### [解題]

この記事で解説されている《周易解義図(巽兌)》は第6回京都市美術展(1941年5月1日—20日、大礼記念京都美術館)に

出品され、現在、東京国立近代美術館に所蔵されている。記事そのものは北脇への聞き取りに基づいて記者が書いたものだが、文中にある「上意下達下意上通」は新体制運動に関する近衛文麿首相の声明にも含まれているキーワードであり、北脇の易を用いた連作がこの新体制思想の図式化であることを裏付ける重要な文献である。

#### ■無署名「周易解理図／北脇昇氏作品」1941年5月頃\*

日本美術文化協会の春の展覧会は東京上野で開かれてゐるが京都側から出陣した北脇昇氏の作品である

東洋的な科学する世界を飽くまで追窮して絵画の新しき生命を創造することに専念してゐる氏は新しき画聖といはざるを得ないがこの作品は古来東洋に行はれて来た周易の科学性を追窮したものである、図案の様な平面的には興味のないものであるがこれの内容を聴いてみる(と)凡人の企て及ばざる深遠な世界を描き出さうとする意図が伺はれる

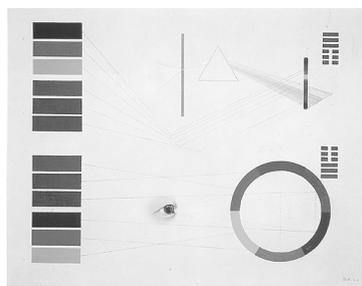


図13 北脇昇《周易解理図(泰否)》

#### [解題]

この記事で解説されている《周易解理図(泰否)》は第2回美術文化協会展(東京府美術館、1941年4月27日—5月6日)に出品され、現在、京都市美術館に所蔵されている。ただし掲載図版は天地逆となっている。上掲の図版は正位置に直した。