

志賀直哉と俵屋宗達

谷口 幸代

はじめに

志賀直哉の美術への関心が西洋美術から東洋美術へとその対象を移していったことは多くの伝記が伝えるところである。ゴッホやロダン、マチスといった西洋美術の紹介につとめた白樺派の時代を経て、大正期に入って志賀は徐々に東洋の古美術への関心を深めていった。

この変化の訪れについて、志賀自身は『座右宝』（座右宝刊行会 大正一五・六）の序文で「東洋の古美術に心を惹かれ始めたのは、総ての事が自分に苦しく、煩はしく、気は焦りながら心衰へ、何かに安息の場所を求めてゐる時だった。自然の要求として私は動よりも静を希ひ、以前は余り顧る事のなかつた東洋風の事物に心が向いて来た」と説明している。

この志賀の心境は創作にも影を落としている。たとえば『暗夜行路』（「改造」大正一〇・一、昭和一二・四）で円山応挙、呉春、蘆雪らの作品を見て心の平安を取り戻して行く謙作の姿が描かれていることはよく知られているところである。

このような志賀の東洋美術への傾斜について、たとえば大岡信「志

名古屋市立大学研究紀要 15 二〇〇三年

賀直哉の美意識」（『芸術新潮』昭和四七・二）は、倪雲林の「山水図」のケースを具体的に跡づけてみせた（注1）。大岡は戦後に書かれた志賀の「臥柳自生枝」という書が杜甫を原典としながらも、より直接的には倪雲林の「山水図」の賛からとられたのではないかと推定する。その根拠として志賀が大正期に編纂した『座右宝』に倪雲林が二点収録されていること、さらにこの中の一点である「臥柳自生枝」の賛をもつ「山水図」を、昭和十五年に長尾雨山より志賀が譲り受けていることを若山為三宛書簡によってつきとめている（注2）。

本論ではこうした変化を視野に入れながら、志賀における俵屋宗達の意味を探ってみたい。志賀が関心を寄せた多くの画家の中でとりわけ宗達に着目するのは、志賀の宗達に対する関心が独特の軌跡を示しながら深まっていったからである。

追跡の手順は以下の通りである。まず志賀の作家としての出発期から第二次世界大戦後までの宗達に関する言及を若干の注釈的な作業を交えながらたどり、宗達への関心がどのように深まっていったかを概観したい。ついで同じく志賀が編集した『座右宝』と『樹下美人』とを宗達を中心に比較検討する。さらに以上の結果を踏まえて、梅原龍三郎を仲立ちにして志賀が宗達の芸術に何を見ていたのかを探っていく。特に戦後における宗達をめぐる発言への考察は、話題を呼んだ国語問題などで特異な印象を与えてきた志賀のもう一つの戦後を浮かび上がらせる一助となると考えている。

一 志賀における宗達

ここでは志賀の美術への関心の変遷について、宗達を中心にたどってみる。

昔見では、志賀が初めて宗達に言及しているのは、大正二年四月二十八日付小宮豊隆宛書簡である(注3)。「宗達の展らん会、加賀太夫の新内などが此三四日での面白い事でした」と記されている。このことは「白樺」同人達の間でも話題にのぼったのか、翌日付の正親町公和の志賀宛書簡にも「今日一人で宗達を見に行つて感心して来たところだ」とある。

この「宗達の展らん会」は同年の四月二十五日から四月末日まで日本美術協会で開かれた宗達作品展覧会のことである。たとえば「読売新聞」の大正二年四月二十六日の記事によれば、御物の「扇面散らし 保元平治合戦」が貸し下げになったのを好機として、宗達の作品約七十点を集めてこの展覧会が開かれたという。「源氏物語関屋図」、「西行物語画卷」、「紅梅白梅図」等をはじめとする大作も展示されていた。ちょうどこの時、白樺同人主催の第六回美術展覧会が開かれていた。

「美術新報」(大正二・四)には、衆議院構内虎の門角議員倶楽部で四月十一日から二十日まで開かれていたとある。また同誌(大正二・五)は、ムンク「寂寞」、ロートレック「遊歩」、モネ「扇を持てる女」、その他セザンヌ、ゴーギャン、ゴッホなどの作品が展示された

と白樺派の好みを伝えている。

次に宗達の名は里見弴の大正四年二月二日付志賀宛書簡に「宗達の御誘ひ有難う」と記されている。この一節のさす具体的な内容は今のところ不明だが、やはりこの場合も白樺主催の美術展覧会開催の時期に当たることを確認しておきたい。「美術新報」(大正四・四)に、白樺主催第七回美術展覧会がこの年の二月二十日から二十八日まで日比谷美術館で開かれていたとある。

このように「白樺」を拠点にしさらに外へと活動の場を拡張しながら西洋美術を精力的に紹介していた頃、それと並行する形で正親町公和や里見弴など同人の間で宗達への関心が確かに語られていたことに注目しておきたい。

さらに引き続き志賀の宗達への言及を追っていくと、大正十二年五月三十一日の日記に「博物館に行く、非常にいゝもの沢山あり 李紳 空海 梁楷 牧溪 顔輝 如拙 相阿弥、明兆 雪舟 元信 宗達、吳道子(寺伝)等あり」という一節がある。同年三月に我孫子から京都へと移住し、志賀が恩賜京都博物館に足繁く通うようになっていた頃である。この日記の一節と一致する画家の作品を記録した「手帳15」にも「12 建仁寺／風神雷神(宗達)」とある。

こうした京都での美術鑑賞の体験を活かして編まれたのが『座右室』である。この図録には宗達作品が三点採られている。このことに関して次節で詳しくふれたい。

昭和に入ると、昭和八年十月二十七日付武者小路実篤の志賀宛書簡

に「又上野で宗達におどろいた。日本の天才だ。一寸類がない」とある。これに対する志賀の返信は残念ながら残されていない。

また昭和十四年一月五日の日記には武者小路や後藤眞太郎が来訪したことと共に、「宗達の絵を譲りける事にする」と記されている。同月の日記帳の断片と推定されるものに「10日 宗達返す事にする」という一節があり、宗達作品に揺れ動く志賀の心情が読み取れる。

このような経過を経て戦後に入る。昭和二十一年六月九日に奈良東大寺観音院の上司海雲方より志賀が康子夫人に宛てた書簡の中に、「昨日は徳川義恭君来て京都銀閣寺で宗達の新発見をしたと大分得意らしかった、宗達研究では相当らしい風だ」という一節がある。それまで仲間内で語られていた宗達の話題がアカデミックな場へと広がっている様子がここでは見て取れる。

徳川義恭は宗達研究に従事した美術史家である(注4)。大正十年生まれの当時新進の研究者であった。昭和二十四年に惜しくも早逝したが、この時期次々に宗達論を世に出していた。安田靉彦や川端康成、三島由紀夫など多彩な交友関係を持ち、三島の『貴顕』(『中央公論』昭和三二・八)のモデルとしても知られる。志賀との交流も恐らく安田、あるいは「白樺」同人であり当時東大美術史学科教授の児島喜久雄辺りの縁であったかと推測される。

志賀が前掲の書簡でいう慈照寺での発見とは、徳川が「新発見の銀閣寺厨子絵」(『座右宝』昭和二一・一二)として発表した調査報告を指していると思われる。徳川は江戸末期に朝岡興禎が著した画家の伝

記である『古画備考』の「銀閣慈照寺、客殿画 宗達」という記述に該当する絵があるかを实地調査し、堂内の厨子に描かれた蓮の絵を発見したという。調査の結果、この絵は宗達の作とは断定できないが、様式からいって宗達一派の作品であることは間違いないと推定する。

徳川の調査はこの年の六月五、七日に行われたとあるので、志賀は翌日に早くも徳川から成果を直接聞いていることになる。徳川は「宗達筆春の図襖絵その他」(『座右宝』昭和二二・八)で前年の六月に東大寺の観音院で志賀と会ったと述べているので、慈照寺での調査について語られたのはこの時であろうか。

ところでこの「宗達筆春の図襖絵その他」という論文は、文中に志賀への謝辞がある。それによれば、東大寺の観音院で会った後、しばらくして今度は清光会で二人は会った。清光会は小林古徑や坂本繁二郎らによつて日本画と洋画のジャンルのを超えて昭和八年に結成された。この時志賀が伊年印のある桜の襖絵を是非見るようにと勧め、所蔵者である日本画家の榊原紫峰への紹介を引き受けたと付記している。

この襖絵のことを志賀が知ったのは「天平」創刊号(昭和二二・三)に上司海雲がその記録を掲載している座談会でのことである。この座談会は昭和二十一年の七月十五日に行われ、メンバーは志賀と榊原の他、谷崎潤一郎、吉井勇であった。

上司の記録は覚え書き的なものであるため、それぞれの発言の話者が明記されていないが、徳川は前掲論文の中で「私の宗達は非みていたゞきたいですね」と始まるのが榊原の発言だとしている。榊原は

続けて、「妙ないきさつから一力よりも古いお茶屋にあつたのをゆづりうけたのですが、上に桜下に草花を描いた豪華なものですよ。私は余り探し歩かぬ方なんですがちよい／＼ひとりでに入つて来ますね。これなど宗達が徳川紫峰のところへ行きたいといつて来た様な気がします」と述べられている。

これを受けて「宗達といへば徳川義恭君熱心な研究家で、座右宝一、二号にも発表してゐるが、これまで光悦から宗達が出たと一般に云はれてゐたが、宗達が光悦に影響したと云ふんだ。此間も京都の野々村といふ家をたづねて過去帳を調べたとか、銀閣寺ですばらしい宗達の絵を発見したとか意気込んでゐたよ」とあるのが恐らく志賀の発言と思われる。ちなみに雑誌「座右宝」一、二号所載の徳川の研究とは、それぞれ「宗達・光悦試論」と「牡丹図二点」である。志賀も同誌一号に野尻抱影から聞いた話をもとにした短編の冒頭『悪戯(一)』を発表し、さらに二号には若山為三が志賀からの書簡を掲載している。

この対談の翌年の六月、日本ペンクラブ主催の文芸講演会で、志賀はペンクラブ会長として挨拶している。『若き世代に想ふ―ペンクラブ講演会挨拶―』(『社会』昭和二二・九)である。阿川弘之『志賀直哉』下(岩波書店 平成六・七)によれば、志賀は自称「有名無実の会長」で、本人は当日欠席し原稿は代読されたに過ぎないが、神田共立講堂を埋めつくした四千人の聴衆の多くが強い感銘を受けたという。

この挨拶の中で志賀は「政治的、経済的に三等国、四等国に落ちぶれた」日本が「文化的にだけ一等国並みに止つてゐられるか」などと

いう沈んだ考えに陥入った時に、いつも思うのは「日本は昔から文化的に外国に誇つてもいいやうな偉れた人を沢山出してゐると云ふ事」だと述べる。そして、その一人として迷わず宗達を挙げている。「宗達の作品は世界的に云つて、全くオリヂナルなもので、且つ一流のものです」という。さらに続けて「一面では非常に悲観的な考へも持つて居りますが、それを慰め、鼓舞してくれるものは先人のさういふ立派な業績です。吾々はそれを足がかりにして立ち上る事が出来ると思ひます」と述べられている。

この志賀の発言を裏づけるように、宗達の芸術が改めて顧みられることになる。それは昭和二十六年四月七日から五月六日まで国立博物館で開かれた宗達光琳派特別展覧会においてである。この展覧会は同時に同博物館内の表慶館で開催されたマチス展と共に大きな話題を呼んだ。無論志賀自身も四月十九日に両展覧会に出かけている(注5)。

この日の日記には次のような感想が記されている。

十時頃表慶館のマチス展を観る。コンテのデッサンのやうな絵却々面白く、油絵も色美しく、共にあざやかな腕前だと思つたが、何か隅から隅まで分るやうで、鑑賞に抵抗する手強い感じ余りにな過ぎ、度々見ると厭きさうな不安を感じた。油絵では踊子のやうななりをした女の絵をよく思つた。琳派の絵を見る、宗達頭抜けてよし(後略)

かつて白樺派が積極的に日本に紹介したマチスに物足りなさを感じているのとは対照的に、宗達をとらえている(注6)。

この展覧会の反響については、同時に開催された二つの展覧会を並べた、「宗達がいうにマチスに匹敵し得ることをこの展覧は人々の眼に直接訴えた」（『日本美術年鑑 昭和二十七年年度版』）といった記録が残されている。志賀もまた前掲の『若き世代に慇懃—ペンクラブ講演会挨拶—』で述べた宗達の素晴らしさを再確認することになったに違いない。

この年の六月五日の日記を見ると、「湯河原の安井曾太郎を訪ねる」という一節がある。

宗達や焼物を色々見る。宗達の有明の月、前にはそれ程に思はなかつたが月に金泥を塗つてあるその描き方、矢張り非凡なもの。

万暦赤絵の壺を見る 前々日の広津のものとは余りに別なもの。

総ていいものは中途半端な感じがなく、古九谷の皿でも大していいものではないが、本物ゆえにこの感じなく、見て愉快なり。

万暦赤絵や古九谷と共に宗達の作品を見て「矢張り非凡なもの」と、宗達への絶対的な評価への確信をここでも強めている。

こうした宗達への関心の深まりは、翌年の『私と東洋美術』（『図書』昭和二七・六）に窺える。次のような一節がある。

誰れの著書であつたか一寸忘れたが「日本絵画史」といふ本の序文で、内藤湖南が一体日本絵画といふものがあるのか、支那になく、日本だけにある絵といへば浮世絵と円山派の絵位の物だが、共に低調、見るに堪へないといふやうな事を書いてゐるが、宗達は純粹に日本の絵で、支那にも西洋にも類のない大した画家だと

思ふ。

ここでいう『日本絵画史』といふ本とは『東洋美術特集 日本美術史 第一冊 先史及原史時代』（飛鳥園 昭和五・）を指すと思われる。これに内藤湖南が序文を寄せている（注7）。

内藤はその冒頭から厳しい口調で「第一の問題は日本美術史といふ者が成立すべきや否やである」と課題を提示する。その上で奈良朝から平安朝、鎌倉時代、室町時代、桃山時代と中国美術からの影響を絡めながら日本美術の発展を概観し、「四條円山派は芸術味索然として、甘つたるくて舌に上ず堪へず、南画は幼稚の域を脱せず、地方色の勝ち過ぎてアクが脱けぬながら浮世画のみが、其の版画の出来栄に於て支那を凌ぐんとして居る位が取得といはねばならぬ」と述べている。戦争へ入っていく昭和初期の流れを超えた内藤の見方に対して、志賀は敗戦後の時流を超えてほかならぬ宗達を取り上げる。その作品が「純粹に日本の絵」であること、「支那にも西洋にも類のない大した画家」であることを述べているのである。

その後、志賀が編纂した『樹下美人』（河出書房新社 昭和三四・六）では、大正十五年の『座右宝』と同様に三点の宗達作品が採られている。『樹下美人』についても改めて次節でふれる。

以上、若干の注釈や背景説明を加えながら、大正から戦後まで志賀の宗達への関心の変遷をたどってきた。ここで確認できたことは、宗達への関心が西洋美術の紹介に尽力した初期から一貫していること、そしてこの持続する宗達への関心が時を経ると極めて大きく、また強

くなっていることである。

この変化の境目をどこに置くことができるだろうか。ひとまず平凡ながら戦前・戦後で区切ることを提案したい。その理由は次の四点にある。一つは宗達への関心が語られる媒体の問題である。戦前には日記や書簡など私的なものに限られていた。それに対して戦後には公的なものまで広がっていく。『若き世代に懇ふーペンクラブ講演会挨拶―』で宗達を機軸として日本文化の不滅を聴衆に訴えたのは、その最たる例である。

二点目として志賀と宗達をめぐる人間関係の違いがある。戦前は武者小路や里見弴など白樺派の同人を中心に語られていた。それが戦後に入ると、徳川義恭や安井曾太郎など美術史家や画家といったより多彩な人間関係に変わり、志賀は宗達研究にも関心を寄せ始める。

これに関連して三点目に、戦前は宗達にふれる場が展覧会を中心としていたのに対して、戦後にかけて安井曾太郎の所蔵品など個人所有のものにまで広がっている。

第四点目に、前述したように戦後になって宗達への評価が格段に高まっているということを挙げたい。

宗達は戦前の志賀にとって関心を寄せる多くの画家の中の一人に過ぎなかった。しかし戦後になると、唯一絶対の評価を与えられるようになる(注8)。『若き世代に懇ふーペンクラブ講演会挨拶―』での日本文化の不滅の訴え、『私と東洋美術』での東洋美術史観の軸となっていたのは、いずれもこの宗達への揺るぎない評価であったのである。

二 『座右宝』から『樹下美人』へ

本節では『座右宝』と『樹下美人』を取り上げ、この二つの図録のそれぞれ宗達作品に対する選択と評価を確かめたい。両図録とも志賀が編纂した絵画・彫刻・庭園などの美術図録である。ここでこの両図録を取り上げるのは、大正期に編纂された『座右宝』から戦後に編纂された『樹下美人』へとという過程に、前節で考察した志賀の宗達への関心の変遷のありようが端的に現れていると考えられるからである。

この二つの図録については、前掲した藤枝静男『『座右宝』のことなど』や斎藤菊太郎『志賀直哉の編集した『座右宝』』(『芸術新潮』昭和四六・一二)に詳しいが、ここでは簡単に紹介しておこう。

まず大正十五年に刊行された『座右宝』は、絵画の部五十一項、絵巻の部十五項、彫刻の部五十六項、建築及庭園の部二十八項を収録する。特製版は縦六十八センチ、横四十八センチ、高さ十八センチの三段桐製けんどん漆箱に武者小路の筆で「座右寶」と黒漆で横書されている(注9)。縦五十五・五センチ、横四十三センチの和綴じの目録が付き、写真は綴じずに箱に納められている。定価は二百円という高値であった。ちなみに同年十二月刊行の改訂版『或る朝』(春陽堂)は、本文三八四頁で二円五十銭であった。

同年の十一月十八日に並製版が出ている(注10)。後に志賀は『樹下美人』の序文で、『座右宝』は非営利的事業として秘仏の撮影許可

を得たため、印税を全くもらわなかったことを明かしている。

この『座右宝』の序文で志賀は「選は総て私の役目であつた。選ぶ標準はその物によつて如何に自分の心が震ひ動かされたかといふ事にある」と述べている。また後年『樹下美人』の序で、「大正十二年から三年程の間に京都、奈良を中心とした絵、彫刻、建築、庭などで、特に興味を持ったものを」集めて刊行したものと回想している。

前掲の斎藤菊太郎「志賀直哉の編集した『座右宝』」は、志賀の編纂の姿勢について、「美術史学で行うあらゆる操作ははずして、それよりもむしろ直感的に、画家或いは作者が胸中に包蔵する純粋な創作意欲に重きをおき、それが観る人の心を、いかに奮い立たしめるかの尺度によつて、すべての古美術を品題し格付けされた」と評価している。大岡信「解説」(『志賀直哉全集』五巻)は、『座右宝』から「端正そのものといつていい表情、きびしく自己を律している感じ」や「清潔きわまる美と威厳、それを包むゆつたりとした和らぎの雰囲気」が感じられると示唆に富む見解を述べている。酒井忠康「志賀直哉と『美術』」(「解釈と鑑賞」平成一五・八)もまた、「鋭い直感が導く志賀直哉の鑑識眼」を認めている。手にとつて見る宗達の扇面や、「十便図」の「課農便」の選択に身近にみる親しさが感じられるという。

一方の昭和三十四年刊行の『樹下美人』はA四変型判で、題簽は梅原による。定価は二千八百円であつた。序文に編集に際して北川桃雄、奥平英雄、柳宗玄らの助力を得たとある。また、「前の『座右宝』は

三十五年前、その時代として、既に使命を果してゐるので、今度は何枚も入れてあるものは整理して一枚とし、その時以後に見て感心したもの、現代で入れたいものなどを加へ、『座右宝』の後身ではあるが、又別の趣きある楽しい図録になつたと思ふ」と述べられている。

収録内容の変化によつてそれぞれ「別の趣き」をもつに至つたといふこの二つの図録について、『特別展 志賀直哉の空想美術館—文豪と美の交遊—』(奈良県立美術館 平成八・一〇)に収録作品の異同が一覧にされている。ここでは、まず絵画の部にしぼつてその異同を確かめてみることにする。

一見して明らかなのは、『座右宝』が東洋古美術に限定されているのに対して、『樹下美人』はその序文で「今度は西洋のものも少し入れ」と述べているように、西洋の古美術・現代美術を含むところである。ポッティチェリ「ヴィーナスの誕生」をはじめ、ウツチェロ「サン・ロマーノの戦」、レンブラント「自画像」、セザンヌ「水浴」、ルオー「郊外のキリスト」等を収録している。また日本のものでも富岡鉄斎「竹窓夜雨」、小林古徑「髪」、安田靉彦「王昭君」、梅原龍三郎「カンヌ風景」、安井曾太郎「松と水蓮」等というように、日本画と洋画の両分野にわたる現代日本美術を収録している。

したがって、『座右宝』が東洋古美術へ関心が移つた志賀のその時期の関心の置きどころをそのまま図録化したものであるのに対して、『樹下美人』は白樺派の時代に紹介したセザンヌやルオーなどの西洋現代美術やそこに連なる古典的作品、さらには日本の現代絵画まで収

録することによって、志賀の美術観の全貌を示す集大成的なものとなつていると言えるだろう。目録と写真のみが収められた『座右宝』に對して、『樹下美人』は前掲『私と東洋美術』をはじめとした美術関係の随筆も併せて収めており、絵の選択に籠められた志賀の美術観を文章の上から補っている。

また前に引いた「前の『座右宝』は三十五年前、その時代として、既に使命を果してゐるので、今度は何枚も入れてあるものは整理して一枚」としたという志賀の言葉を具体的に確かめてみるができる。たとえば『座右宝』では十枚全て収録された池大雅「十便図」が『樹下美人』においては「耕使」のみになっている。また牧谿の作品も『座右宝』では「鶴図」、「虎図」、「遠浦帰帆図」と三点採られていたが、『樹下美人』では「鶴図」と「虎図」にしぼられている。

さて以上のように、『座右宝』から『樹下美人』へという過程について確かめた上で、次に宗達に焦点をしばって考えてみる。『座右宝』に採られたのは、醍醐寺三宝院の扇面三点である。それぞれ扇面貼付屏風の「保元絵」（注11）、同「田家早春図」（注12）、同「犬図」（注13）である。『座右宝』では一点、一点単独の作品のように撮影されているが、これら扇面三点は全て同一の扇面貼付屏風に貼られたものである。

一方、『樹下美人』にはやはり三点の宗達作品が採られている。前掲の「田家早春図」、「犬図」（注14）、「枝豆図」（注15）である。

この『樹下美人』収録の「犬図」に関しては、安田鞞彦所蔵のもの

と推測される。武者小路の『鵠沼』（初出未詳）に「昨日は志賀、長与、梅原、小林古徑、後藤眞太郎君等と安田鞞彦君の処を訪ね、いろ／＼のものをを見せてもらった。（略）最近、安田君が手に入れた宗達の犬の画を見るのが目的の一つだったが、さすがにそれは立派だった」とある。正確な年次はわからないものの、安田所蔵の「宗達の犬の画」を志賀が見に行ったことが確かめられる。

また前述の昭和二十六年に開催された宗達光琳派特別展の際に、この展覧会の出品作品に他の作品を加えて便利堂から出された『宗達光琳派図録』には、「田家早春図」、「犬図」、「枝豆図」のいずれも収録されている。したがって、『樹下美人』編纂の時、志賀がこの展覧会や同図録を参考にした可能性もあるだろう。

さらに『樹下美人』収録の「犬図」は徳川義恭の『宗達の水墨画』（座右宝刊行会 昭和二三・八）にも図版と解説が収められている。

志賀が『樹下美人』で新たに二枚の水墨画を採ったのは、宗達の水墨画の再評価をめざした徳川の研究に促されたことかも知れない。とするならば、『樹下美人』は奇しくも志半ばで昭和二十四年に早逝した徳川の宗達研究へのレクイエムともなっているのである。

このように二つの図録に採られた絵について具体的に確かめてみると、宗達に関しては、前述の『座右宝』から『樹下美人』へという過程の全体像に該当しないことがわかる。なぜなら確かに同一の扇面貼付屏風の扇面三点が『樹下美人』では「田家早春図」一点にしぼられているが、そこに新たに二枚の水墨画が加えられているからである。

これは『座右宝』から『樹下美人』へという全体の流れに反するものであると言える。この逆流の源が、戦後から宗達を唯一絶対のもので評価する第一節で述べた志賀の認識にあることは言うまでもない。内藤湖南の日本美術史観に対して宗達を軸に反論した前掲の『私と東洋美術』が『樹下美人』に収録されているのは、絵の選択の背後からこのような志賀のイメージを支えるものとしてとらえられるだろう。

三 宗達のリアリティー

第一節と第二節では志賀の宗達への言及、『座右宝』と『樹下美人』の比較検討を通して、戦後に志賀の宗達への思いが格段に強まったことを確かめた。志賀がこれほどまでに宗達に強い関心を寄せたのはなぜだったのか。ここでは梅原龍三郎を仲立ちに置いてこの問題を考えてみたい。

志賀が梅原とその芸術について述べた文章は少なくないが、その中に『梅原と宗達』という一文がある。これは前掲の『私と東洋美術』と同様に『樹下美人』に収録され、題名にもあるように宗達に言及したものであるから、前述のように宗達作品の選択の背後にある志賀の宗達観を直截に示すものとしてとらえることができる。『樹下美人』と同月刊行の画集『STRESSA』（弥生画廊）に収められた梅原の絵を見て、志賀は宗達の絵を思い出したと述べている（注16）。

私はこれらの絵を見て、数年前、古徑、鞆彦、青邨、梅原、安

井君等で分け合った宗達のある色紙を想ひ起した。何か共通したものを感じた。前に私は、梅原は宗達以来の画家だと思ふ、と日記に書いたことがあるが、それは密かにさう思つてゐたのである。ところが此頃は素質と力量からいつて、梅原が宗達以来の画家である事を私は密かにでなく思ふやうになつた。

志賀にとつて梅原の絵は、自然の描写について大きな刺激を得るものであった。『美術の鑑賞について―「少年美術館」の為に―』（『図書』昭和二五・一〇）で「画によつて、自然の見た方を教へられる場合も非常に多い。私は今、相模洋に望んだ山の中腹に住んでゐるが、朝夕の海面の色の变化の多い事、そしてその美しさには始終感心してゐるが、さういふ複雑な色の感じが分るといふのは私の場合、矢張り梅原龍三郎の絵から、教へられた所が多いといふ事を感じる事がよくある」とある。

さらに宗達への思いを強めた敗戦直後、志賀は梅原の絵について次のように述べていた。

梅原の絵ではリアリスティックといふ事は抑制されてゐる。
(略)

風景でも、人物でも、静物でも、梅原の絵は一見、無雑作に描いてある。然しよく見てみると、其所に不思議なリアリティーが感ぜられる。リアリスティックではないが、梅原の絵にはリアリティーがあり、如何に対象物をよく見てゐるかが分る。

『断想―梅原龍三郎の絵に就いて―』「造形」昭和二一・一〇

梅原の絵は「リアリステックといふ事は抑制」されているのにも関わらず、よく見ると「不思議なリアリティー」が感じられ、その「リアリティー」は対象物への凝視から生まれているという。これは梅原の絵に対する解釈であるとともに、梅原の絵の分析を通して志賀が自己を語っているように思えてくる。

志賀文学における〈見る〉ことの本質を洞察したのは高橋英夫である。高橋は『志賀直哉―見ることの神話学』（小沢書店 平成七・五）等で私小説・リアリズムという定説を覆し、夢・幻想・想像力の作家として位置づけた。この高橋論は作家志賀を作品から切り離す形で論を展開している。高橋論を踏まえて拙稿『『暗夜行路』の〈冒険〉―まなざしの変容―』（『昭和文学研究』平成一〇・九）では、〈見える世界が現実でもなければ、見えない世界が夢でもない〉というアーサー・シモンズの言葉のような顕現をもたらすまなざしを志賀の作品生成の核ととらえ、『暗夜行路』及び『暗夜行路』に至る志賀の作品史に、そのまなざしのドラマがどのように展開されているのかを検証した。さらにそれを通して志賀が作品の中で視覚描写に極め意識的かつ意欲的に取り組んでいたことを考察した。

この点を踏まえて、前掲の『断想―梅原龍三郎の絵に就いて―』を再び読み直してみると、『暗夜行路』で視覚表現の究極の形に到達した志賀はさらにそれを追求し続ける意思をもっていったことになろう。「対象物をよく見ることからの「不思議なリアリティー」という発言はその表れとしてとらえられる。しかもそれを梅原の絵を通して語

っていた。梅原の絵に志賀が宗達を感じていたことを思い合わせれば、志賀は絵と文学という違いを超えた芸術の「リアリティー」に関して宗達を視野に入れていたことになるのではなからうか（注17）。

とするならば、戦後の志賀の宗達に対する思い入れの強さの根源は、対象の凝視・把握とそこから生まれる描写力を追求してきた志賀が宗達に寄せる共感であったと言えることができるのではなからうか。

宗達を機軸として日本文化の不滅を聴衆に訴えた前掲の『若き世代に懇ふ―ペンクラブ講演会挨拶―』は、この意味で作家としての志賀の存在確認ともなっている。『暗夜行路』で応挙、呉春、蘆雪らの作品による謙作の内面的変化の具象としてまなざしの変容を描いた志賀は、戦後になって画家宗達のまなざしに自身の作家としてのまなざしを重ねていたのであった。

最後に、志賀の宗達への共感が小説に具体的に表れた例として、小品『兎』を取り上げたい。この作品の中に文章による兎の生態の鮮やかなスケッチと、宗達の芸術性への再認識のハーモニーがあるからである。これは昭和二十一年四月十四日に執筆後、同年九月に雑誌「素直」に発表された作品である。通例では、志賀文学では〈動物小品〉の系列に区分される。太宰治が『如是我聞』（『新潮』昭和二三・三・七）で作中の娘の言葉遣いを揶揄したことも知られる。

この『兎』は題名にある通り、「鼻の先を始終ピク／＼動かしてゐるが、結局、耳が頼りらしく、遠くで犬の鳴声などと直ぐ耳を立て、鼻のピク／＼を止め、凝つとして了ふ。時に後足だけで立ち、耳

を前に、背後に向けてゐる事がある。日向に寝そべつてゐて、無精たらしく片耳だけ立てたりする事もある」と、兎の生態を描写している。この中に宗達の作品にふれる部分がある（注18）。

兎が台の上にあるのを食堂から、硝子越しに眺めてゐるのは近頃の楽みの一つだ。兎のする色々な姿態の殆ど総てが日本の古い絵に描かれてゐる事に気附いた。つまり絵の方でそれを先に知つてゐたのだ。宗達をよく想ひ出す。巧みに単純化し、しかも、それが生々と表現されてゐる。兎を見てゐて、栖鳳の写実の兎は不思議に想ひ浮べなかつた。只、写実では本統の姿は掴めないのだらう。生きてゐる兎が栖鳳のよりも宗達の兎に遙かに近いといふのは面白い事だと思つた。

ここで実際の兎の姿態から宗達の作品を浮かべ、さらに写実を超えた宗達の描写力を再確認している。「巧みに単純化し、しかも、それが生々と表現されてゐる」という一節は、簡潔で凝縮された文体で自然や人間心理を的確に描き出す志賀の文学の特色そのものである。

戦後の志賀が発表した作品は極めて限られてゐる。『灰色の月』（『世界』昭和二一・一）や『兎』のような小品がある。またはじめに述べたように、『国語問題』（『改造』昭和二一・四）ではフランス語を国語に採用した方がいいと提案して衝撃を与えた。このような混乱は逆に言えば当時の志賀の心境から生まれてゐる。

その反響の大きさは阿川が前掲『志賀直哉』下で伝えている。たとえば原書房の成瀬恭の「志賀直哉イコール『小説の神様』といふ概

念を精算した覚えがある」という発言がそれに当たる。また大野晋の『小説の神様』とまで言はれたその人が、今、母国語についてかくも自信喪失状態に陥り、日本語を見捨てようとしてをられる、これが戦争に負けたといふことかと思つたのが一つ、人間の人間に対する善意を信じ、人間の進歩を讃美する『白樺』流の理想主義も、案外もろいところがあるなど思つたのがもう一つ、実にそりやあショックだった」という発言も引かれてゐる。それとともに阿川はいかに志賀がこの問題を真剣に考えていたかということも述べてゐる。

「写実では本統の姿は掴めない」という『兎』、並びに宗達をめぐる志賀の言説から考えると、志賀の真意は恐らく、大切なのは対象の本質をいかに表現するかであり、日本語とかフランス語とかいうことにこだわるのではないということにあつたと解釈したい。そこから言葉の素晴らしさが生まれてくるという気持ちがいわせた発言だったのではなからうか。

兎の様々な姿態の向こうに志賀は宗達を見ていた。そこに作家志賀のもう一つの戦後の姿があつたのである。

〔注〕

1 この他、谷川徹三が志賀文学と東洋古美術との関連を指摘する。谷川・本多秋五・勝本清一郎・猪野謙二「志賀直哉」（柳田泉・勝本・猪野『座談会大正文学史』岩波書店 昭和四〇・四）の中で、谷川は志賀の戦後作品を水墨画的だと述べてゐる。また郭南燕「志賀直哉における『曙光』（『淵

叢一平成八・三）は伝恵心僧都源信作「山越阿弥陀図」等への志賀の関心について追跡調査をしている。

2 藤枝静男『座右宝』のことなど（『志賀直哉全集月報』九 岩波書店昭和四九・一）もこの点について述べている。

3 これ以前に明治四十年三月十九日の日記に「光琳派画集四冊と近世絵画史を借りる」とある。

まず「光琳派画集四冊」は『志賀直哉全集』十一巻の注にあるように、田島志一『光琳派画集』（審美書院 明治三六・七 全五冊）を指す。これは尾形光琳とその流派、つまり尾形乾山・渡辺始興・酒井抱一・鈴木其らを対象とし、宗達作品は収録していない。

次に「近世絵画史」はやはり全集の注に示されているように藤岡作太郎『近世絵画史』（金港堂 明治三六・六）を指す。同書には「俵屋宗達といふものあり、野々村氏、或は喜多川氏、名は以悦、字は伊年、対青軒と号す、画事を以て法橋たり。能登の人、のち京に出づ、また一時、加州侯に仕へて、金沢にあり。」という一節があるが、志賀が特に宗達への関心をもつて同書を借りたという根拠はなく、『光琳派画集』と共に借りたということからすれば光琳や乾山らに関する専門知識を得るために借りたと考える方が妥当だろう。以上から、明治四十年三月十九日の日記は本節の考察対象から外す。

また明治四十一年三月二日の日記には、「広重の五十三次と、光琳画譜を買ふ」とある。当時、「光琳画譜」という題名の画集は谷口香山喬編（田中治兵衛 明治二四・一一）や小林文七編・印刷（明治三四・四）等があり、

全集の注でも確定されていない。しかしいずれも宗達作品は収録していない。したがってこれも同様に含めない。

なお『速夫の妹』（白樺 明治四三・一〇）には「お徳さん」から光琳や抱一の名を知ったという一節がある。

一般に明治期には光琳の方が有名で、宗達が脚光を浴びたのは大正期に入ってからだといわれている。この流れと並行するように、志賀もまた大正期に入ってから光琳や抱一などへ寄せていた関心をより多く宗達に注ぐようになったと言えるだろう。

4 徳川と川端や三島との交友関係については、拙稿「川端康成と琳派―『山の音』とそのエスキースの背景をめぐって―」（『国語と国文学』平成八・一二）で述べた。

5 四月二十七日付梅原宛の志賀書簡に「十八日東京、（略）翌日はマチス展、宗達」という一節がある。またこれに先立ち四月七日付梅原の志賀宛書簡に「博物館に宗達 光琳の展覧会あるらしく或はマチス以上に見度く思うてゐる」とある。

6 『マチス展を観る』（『世界』昭和二六・六）の中でも「うまさとか、正確とかいふ事だけで満足せず、それ以上のものを要求すると、マチスの絵には何か大事なもので、足りないものがある」と述べている。

7 「日本美術史序」はのちに『支那絵画史』（弘文堂 昭和一三・一〇）に収録された。

8 この点に関して武者小路の場合と比較対照してみると、武者小路もまた宗達に強い関心を寄せていた。前掲の昭和八年十月二十七日付志賀宛書簡

- その他、『自分の好きな日本画家三四』（「塔影」昭和八・八）で「日本の絵師では宗達も実に好きである」と述べる。また『欧米旅行日記』（河出書房昭和一六・三）の十二月一日の項に「雪舟、宗達、光琳、北斎、元信、大雅堂、絵巻の人々、もつと研究して見よう」とあり、西洋の異文化体験の中で宗達ら日本美術を再発見する過程が窺える。この体験が既に戦前になされていたため、武者小路の場合は、宗達への評価の強まりが志賀よりもゆるやかに訪れている。『新日本の建設』（建設社 昭和二一・三）では宗達と共に雪舟、雪村、元信、光琳、大雅、華山、竹田らを日本の「いい画家」として挙げ、宗達も含めて東洋美術全般を好んでいたようだ。
- 9 全集の書誌によれば、木綿の紺の帙を用いたものもあるという。
- 10 第二次世界大戦中に半折を四つ切りに直し、写真を増やしたものを普及版として座右宝刊行会より出す企画があったが、製本所に回したところで戦災に遭い焼失したという（『樹下美人』序）。
- 11、12、13 『琳派 総合』（図書出版紫紅社 平成四・一〇）の作品目録番号一四「扇面貼付屏風」。二曲一双、紙本着色、一五六・〇×一六八・〇cm（各雙）、重要文化財、醍醐寺。
- 14 『琳派 風月・鳥獸』（平成三・四）の作品目録番号一七四。一幅、紙本墨画、九〇・三×四五・〇cm、落款「宗達法橋」、印章「対青軒」朱文円印。
- 15 『琳派 花鳥二』（平成二・八）の作品目録番号三二二。一幅、紙本墨画、一〇〇・九×四三・二cm、落款「宗達法橋」、印章「対青軒」朱文円印。
- 16 武者小路も『梅原龍三郎』（「三彩」昭和四四・一一）で梅原の絵について「宗達や光琳に近いものがある」と述べている。

- 17 翌年の昭和二十六年の四月十九日に志賀は宗達光琳派特別展を見たその足で国展を訪れ、梅原の「柏山人像」を見ている（同日日記）。
- 18 重友毅『志賀直哉研究』（笠間書院 昭和五四・八）は『兔』のこの部分に関して、「作者は淡々とこれを語っているが、一つの芸術論で、しかもうなずけるものになっている」と述べている。

※ 志賀の文章は『志賀直哉全集』全二十八卷（岩波書店 平成一〇・一二）一四・三）、『志賀直哉全集 別巻 志賀直哉宛書簡』（岩波書店 昭和四九・一二）に、武者小路の文章は『武者小路実篤全集』全十八卷（小学館 昭和六二・一二）平成三・四）にそれぞれ拠った。なお『志賀直哉宛書簡』からの引用に際して常用漢字についてはいわゆる新字体を用いた。