

志賀直哉と柳宗悦

一生きられた日本の近代 2一

呉谷 充利

志賀直哉と柳宗悦の交友

『座右宝』絵画の部で、直哉は池大雅の「十便」を選んでいる。隠遁したすまいの風趣が描かれるこの絵は、直哉のすまいに対する美意識をよく反映するものとして重要な意味をもとう。

北野縁起「御賜の御衣」、それから大雅の「十便」、共に色の見られぬことは甚だ遺憾である。一ト口に「十便十宜」といふ「十宜」の方を一枚も採らなかったのは「十便」と「十宜」とそれ程、段をつけて考へられるからである。蕪村の繪にはどうも素直に受入れられぬものがある。

(『座右宝』序)

この大雅の絵に関して、実は柳宗悦も次のようなことを書いている¹⁾。

先日松本氏邸で竹田等の文人書展覽會を見る。竹田のあるものは随分いゝと思つた。併しその曾に自分が兼々非常に見たいと思つてゐた大雅と蕪村との「十便十宜」の畫帖があつたので、その方に遙かに心を引かれた。就中大雅のものには感心し、敬慕し、近頃受けた事のない程の多くの暗示を受けた。日本にかゝる人がゐたと云ふ事を實に感謝する。達してゐる領域は深く深い。是程禪境の眞意を畫面に出し得たものは、此世にそう多くはないであらう。私は摩拏羅尊者の偈を思ひ起す。

「心は萬境に随て轉ず。轉處實に能く幽なり。流に随つて性を認得すれば、喜も無く復憂ひも無し」。實に此詩の趣きがある。私もいつかかゝる境に遊びたい。凡ての思想も生活もこゝ迄高められねばならぬ。

色を見よ、それは淡く静だ、併しその効果に於て是程の深さの力が出てゐるものは、此世にそう澤山はないのだ。筆は荒く自由だ。併し實に細かな心がすみずみ迄行き渡つてゐるではないか。

これをそのまま受けとめれば、柳宗悦が大正十一年『白樺』（大正11年12月1日）で、大雅について述べた後、直哉が大正十五年『座右宝』で再びこれを取り挙げたことになるが、この大雅の絵について、実は直哉の大正十一年十一月五日、日曜日の記事が残っている²⁾。

瀧井来る、木下来る、岸田来る、犬養来る、麻布の畫を見る 呂紀をほめる、斎藤来る、
午後一緒に黒木の家へ行く、モネー ボンナール、マルタン コッテ、ピサロその他ピカソ等ある、
モネー矢張りよし、竹添履信遅れて来る それから松本氏の竹田の展らん會を見に行く、父来てゐる、
長與も来る。畫非常に感服する、特に十便十宜の大雅の方は非常なり、竹田の鶴の畫、梅に小鳥三羽、
「船窓小戯」等よし、夜梅原の所へ行く、園池、田中喜作、兼子さん久里等も来る、久里夜麻布に泊る、
翌日の十一月六日の日記にも彼はこの「十便十宜」の絵について次のように記している³⁾。

十時頃、梅原、田中喜作来る 柳夫婦 柳の弟子のノセさんといふ人も来る、呂紀の花鳥を皆ほめる、
皆にて黒木の所へ行き、モネーその他を見てから松本別宅の竹田の會を見る、感服する、十便十宜矢
張り甚だよし、生馬、津田青楓たちと會ふ、生馬に別れ、銀座に行く、久しぶりで正親町に會ひ一緒に
松喜牛肉に行く。出て皆と別れ四時半の汽車にてかへる、

直哉の日記の記録から、柳宗悦がこの絵を見たのは、大正十一年十一月六日のことである
ことが分かる。直哉は、前日に続いてこの絵を見たのである。つまり、柳宗悦は、志賀
直哉と連れ立って大雅の絵を見、二人は共に強く心打たれたといえる。

仔細にみれば、直哉の蕪村に対する見方が否定的であるに対して、柳宗悦は、文章を読
むかぎりは、そうした見方を窺わせていない相違はあるが、両者の大雅の絵に対する熱い
心持は一致している。直哉と宗悦は、根底において深く通ずる一つの美意識を共有してい
たと考えてよい。

「志賀直哉全集⁴⁾」に収録された手紙を見ると、柳宗悦から直哉宛の最初の手紙は、明
治37年12月20日になっている。このとき、直哉21歳、柳宗悦15歳である。「白樺」の公刊は、
明治43年4月であるから、二人の交際は「白樺」の誕生以前に遡る。六歳の年令の違いは
あるものの、直哉も柳宗悦も共に学習院に学んでおり、その学舎が二人を結び付ける。直
哉は次のように書いている⁵⁾。

柳は私より六つ年下で、柳が中等科の二、三年のころ私の集めていた浮世繪を見に訪ねて来たの
が最初で、以来五十五、六年の交わりであるが、不思議に柳と私は一度もけんかをしたことがない。

この後、雑誌「白樺」の公刊を通して、直哉は文学へ、柳宗悦は民芸へとそれぞれの思
想を深めてゆく。「白樺」の創刊と題してこの当時のことを直哉は次のように記している⁶⁾。

始め、武者小路実篤、木下利玄、正親町公和、自分の四人で、「望野」といふ小さな回覧雑誌をやつてゐた。みんなボヤボヤしてゐるから「望野」でいいだろう、といふやうなことだつた。それから、少しおくれて「麥」といふ名前で、里見弴、兒島喜久雄、園池公致、田中雨村、正親町の弟日下諒などが矢張り回覧雑誌を始め、續いて、柳宗悦と萱野二十一といつてゐた郡虎彦が「桃園」といふのをはじめた。それらは別々のものだけでもお互いに回覧して批評したりしてゐた。これが二年くらゐ續いたと思ふが、これが「白樺」のいはば準備時代だつたといへよう。

直哉と柳宗悦の知的交流が深まるのは、我孫子時代であろう。我孫子の住居を直哉に勧めたのは、柳宗悦であり、結局、柳宗悦は大正3年9月～同10年3月まで、直哉は大正4年9月～同12年3月まで、武者小路実篤が大正5年12月～同7年9月まで、そこに留まっている。この他に、バーナード・リーチも加わって一種の白樺コロニーがそこに出来る⁷⁾。直哉と柳宗悦は、5年半、我孫子生活を共にする分けである。直哉はこの当時のことを振り返って「(柳宗悦と)我孫子では五、六年ほとんど毎日曾っていたし⁸⁾」また「我孫子に住むやうになつてから、柳宗悦やバーナード・リーチなどの影響でいろいろと焼物に対する知識を得るよになつた⁹⁾。」と述べている。

次の直哉の一文はこのときの生活の断片を伝えている。

今度の「民芸図鑑」はこれまでの柳の著書と同様、深い愛情をもって作られてゐる。

私事になるが、口繪の志野の皿の如き、四十何年前、一緒に我孫子に住んでゐた頃からの古馴染で、他にも幾つかさういふものを図鑑中に見出し、私は大變楽しい氣持になつた。

(「民芸図鑑」に寄せて 昭和35年¹⁰⁾)

直哉は、同文の前段で、柳宗悦の思想について語っている。

柳宗悦の民芸運動は近年漸く一般に認められて來た。元來、柳は宗教哲學を志した人で、その民芸運動も世のゲテモノ趣味程度のものではなく、根本で歡求淨土、他力本願の信仰に通ずるものを見出し、究極を其所に置いて解説してゐる。この考へ方が此運動の背景となつてゐる點、非常な強みがあると思ふ。

柳宗悦の膨大な著作に著された思想をこれほど簡明に言い現して正鵠を射たものは他になかろうと思われるほど見事な解説である。

柳宗悦が直哉に宛た大正十年四月二十三日付の葉書がある。

奈良の博物館の特別展覧会は素敵だつた、一寸こんな展覧会はないと云ふ気がした。會期が六月十日迄だから、暇があつたら是非行く事をすゝめる。今度は中宮寺や夢殿のものをよく見て全く感心した。君は法隆寺蔵「聖徳太子孝養の像」を知つてゐるかしら。それは素敵に美しいものだ。女でもあんな美しい顔はないと思つた。

朝鮮の展覧會を來月七日から流逸荘でやる事になつた、君の所にある辰砂入八角壺。鐵砂（ムカデ）壺、りす壺、灘隱畫竹、その他今度僕の買つてきたもの等出してほしい、橋本の上京の時、一つゝでも持つてきてもらおうかと思ふ、その内ボクも行く¹¹⁾。

このなかで、彼は自分が見た奈良の博物館の特別展覧会に行くことを直哉に強く勧めており、そこに展示されている「聖徳太子孝養の像」の美しさを伝えている。さらに彼は、直哉に与えた朝鮮の工芸品を自分が行なう展覧会の展示品として出品したいと書いている。

年譜¹²⁾では、この年（大正十年）柳宗悦は三度目の朝鮮旅行をしているから、葉書の品目はこの土産品であろう。因みに、この葉書は、その旅行のあと彼が三月我孫子を去って、翌月直哉に宛て書いたものである。文面を辿ってみると、柳宗悦と直哉が一つの美を共有しようとしたことが窺われる。二人は、美の鑑賞において分かちあうものがあつたことをこの葉書は証拠立てている。

われわれは、そうした美の最も高いレベルでの共有を池大雅の「十便図」に見ようとした。この作品が所持する一つの意味は、柳宗悦が摩拏羅尊者の偈を引いて解釈する「心は萬境に随て轉ず。轉處實に能く幽なり。流に随つて性を認得すれば、喜も無く復憂ひも無し」というその言葉に明瞭に現されていよう。

直哉は、柳宗悦の研究の展開を、次のように言っている。

ブレイカー神秘主義—仏教—木喰上人。もう一つは、支那朝鮮の陶磁器—民衆芸術—（下手物の芸術）—木喰上人（下手の芸術家）。大ざつぱであるがかう考へられる。この場合下手といふのは勿論それを卑しむ意味は少しもない。

要するに今の柳は宗教的であり、下手であるといふ所に彼の心持（趣味といつては語弊があるので）の焦點があると見て差支へない。それには木喰上人は實に真正面のものだつた¹³⁾。

直哉が正確にかつ深く柳宗悦の思想を理解していたことがここに明白にされている。

東洋美術への回帰

ところで、明治末の「白樺」創刊から昭和初期に至る柳宗悦の思想に大きな転機が訪れる。西洋美術を紹介する白樺派の活動から一転するように彼は朝鮮の民器に美的関心を向けるようになる。この「白樺」初期の西洋美術の紹介について、直哉は次のように述べている。

「白樺」は西洋美術の紹介で、その方でも足跡を残したと云はれてゐるが、初めの頃は武者小路が獨乙語をやつてゐた関係で、主に獨乙の近代畫の紹介をしてゐた。ベックリン、クリンゲル、ステュックなど、それらは獨乙の理想派の繪だから文学的要素が強く、分りいい所もあつて、さういふものを紹介してゐた。それが、有島壬生馬がフランスから歸つて來て、私達は急にフランスの近代繪畫に開眼し、セザンヌ、シャヴァンヌ、それから暫くして、これは武者小路の発見だが、ゴッホ、ゴーガン、北歐のムンク、などを紹介するやうになつた。柳宗悦が主になつてブレイクなども紹介し、更にマチス、ピカソにも及んだ。彫刻では皆ロダンに心酔し、そのうちロダンの素描と浮世繪とを交換して貰えるといふので有島に手紙を書いて貰ひ、武者と私とで小遣錢を出し合つて、勿論大したものを買へなかつたが、十数枚の多少ましな浮世繪を送つたところ、暫くしてロダンから素描ではなく小さい彫刻を送らうといふ返事が來た。そして「マダム・ロダン」「或る小さき影」「ゴロツキの首」といふ三つのブロンズの彫刻がロダンから送り届けられる事になつた。私達は狂喜した¹⁴⁾。

また、「白樺」の初期の西洋美術への傾倒について、次のように書いている。

雑誌「白樺」を出してゐたころの僕たちは、今から思ふと皆なかなか元氣だつた。その白樺で、當時誰も知らない西洋の畫家や彫刻家を次々と紹介した。ゴッホやロダンを紹介したのも僕たちだが、初めはロダンをロディンと呼んだものだ。

われわれはイブセンやマーテルリンクや、その他僕の場合、讀めもしない本まで丸善に註文したのが、丸善もまた好意的で、若い僕たちに氣前よく本代を貸してくれた。そのため柳とか亡くなつた兒島喜久雄など丸善の借金がかさんで苦しんだらしいが、それでも新しい本を手に入れる楽しみは變へられなかつたようだ¹⁵⁾。

「白樺」において見せたこのような西洋熱が直哉において冷却するのは、大正の初めである。彼は、結局安息の場所を東洋の古美術に求め、「それらの物の持つ雰囲気だけでも私の心は不思議に靜かにされた」と書いたのである。一方、同じように柳宗悦も東洋への回帰を見せるが、この東洋への回帰は直哉のそれとは少し異なっている。東洋美術への彼の強い関心は、大正五年に行なう中国、朝鮮への旅行がきっかけになっている。彼はこの旅行の後、大正五年十一月号の『白樺』のなかで、次のことを書いている。

今迄吾々は凡て西洋の藝術をのみ紹介してきた、然し今後折々東洋の作品を新しい眼で紹介したいと思つてゐる。その精神に於ても表現に於ても驚く可き吾々固有の芸術を、吾々が再び新しい心で省みる事は非常に意味深い事と信じてゐる。自分はまだ他の同人とは相談しないが皆も賛成する事と思ふ。何れ吾々は周圍を畫いて吾々の古郷に歸らねばならない。之は自然の事と思ふ。吾々は既に汲み得るものを異郷に汲んできた、之から吾々自身の國土に泉を掘らねばならない。自分の今

度の旅行は一つはその感じに刺激された¹⁶⁾。

柳宗悦のこの東洋美術への開眼の事由は、わかりやすいものではないが、彼はこれについて『白樺』（大正 8 年 7 月 1 日）で次のように書いている。

吾々は全然新たな要求からして西洋を見たのと同じ様に、今迄何人も持たなかつた目によつて東洋を見る事を始め出した。眠つてゐると思はれる過去が、再び現在の生長に蘇る時期が到来した。そうして吾々は新しく東洋を理解し始めた。然しそれは在來の人々がなした様に固定した傳習的な見方によるのではない。それは普遍的な意味に於ける東洋の理解、云ひ換えれば東洋であり乍ら、然も普遍的な價値に於て東西の差別をすら越える眞理の理解である¹⁷⁾。 (今度の挿繪に就て)

柳宗悦は、「何人も持たなかつた目」で「東洋」に新しく何を見たのであろうか。こうした幾分か理論的に過ぎる言説をさて措いて、彼は東洋の美術に対してもっと直接的な偽らざる心情を吐露している。「朝鮮の友に贈る書」（1920）のなかで彼は述べている。

それは親しさの作品である。愛に憧れる作品である。それは人の心をいつも招いている。人の情を待ちわびている。どうして私はそれを音ずれずにいられよう。ここに私がいると私はいつも心に嘯くのである。その作者よ、心安かれよと私は念じている。かくしてそれが私の室にある限り、私たちはいつも二人で暮している。私は孤独ではない。その作品も孤独ではないように思う。孤独の寂しみに堪えないで、それらのものは作られたのではないか。私はそれを孤独にしてはならない。私は朝鮮の藝術よりも、より親しげな美しさを持つ作品を、他に知る場合がない。それは情の美しさが産んだ藝術である。「親しさ」Intimacyそのものが、その美の本質だと私は思う。

…………… (中略) ……………

それは親しさであると共に、真に驚くべき美の至現である¹⁸⁾。

朝鮮の工芸品を前にして、彼は言いようのない親しさと慰みを得る。彼がそうした作品に感ずる親しさと慰みは、翻って直哉が東洋の古美術を前にして心の平穩を得たその心持に通じていることは明白であろう。

木喰仏

東洋へと見開かれた彼の新たな鑑賞眼は「木喰上人の研究」においてさらに深められることになる。木喰仏は、柳宗悦によって発見された。彼は「木喰上人発見の縁起」でこのことを説明している。それによれば、大正十三年一月九日、朝鮮の陶器を見るために甲州を訪れたとき、偶然にこの仏像彫刻が発見される。

二鉢の仏像は暗い庫の前に置かれてありました。(それは地藏菩薩と無量寿如来とでした) そうしてその前を通った時、私の視線は思わずそれらのものに触れたのです。(その折もし仏鉢に薄い一枚の布が掛っていたとしたら、一生上人は私から匿されていたかもしれないのです!) 私は即座に心を奪われました。その口許に漂う微笑は私を限りなく惹きつけました。尋常な作者ではない。異数な宗教的体験がなくば、かかるものは刻み得ない—私の直覚はそう断定せざるを得ませんでした。座敷に通された時更に一鉢、南無大師の像が安置してありました。その折私は始めて小宮山氏から「木喰上人」という名を聞かされました。そうして峽南の人だということが付け加えられました¹⁹⁾。

彼は木喰上人の発見に至る条件を三つ書いている²⁰⁾。それは、まず、自らの直覚を通じて真の美を認識しようとしてきたことであり、二つ目には、民衆的な作品、日常の実用品として製作されたもの、つまり何らの美の理論なくして無心に作られたものに強く心を惹かれていたこと、そして三つ目に、彼が宗教的な究竟の世界に強い関心を抱いてきたことである。彼が求めた宗教的な本質と芸術の表現が木喰上人の作品において完全な結合をなしていたのである。

このような柳宗悦の美的関心は、さらに日常生活道具を対象として、そうした生活における工芸品を一層先鋭化して深い鑑賞を見せてゆく。柳宗悦は大正十一年「陶磁器の美」を書いている。朝鮮の工芸品から啓発された彼の美的関心は、さらに陶器、磁器へと関わっていく。彼は、陶磁器の美は「親しさ」の美であると語っている。朝鮮の工芸品に見た「親しさ」の美は、さらに陶磁器へと鑑賞を深めるのである。「陶磁器の美」で、彼はこれを形成する要素として「形」、「素地」、「釉薬」などを挙げ、中国、朝鮮、日本の陶器、磁器を比較し、中国の「強さ」、朝鮮の「淋しさ」、日本の「優しさ」を書いている。

彼が陶磁器に見ようとしたもの、それは一言でいえば、作する陶工の隠れのない心情である。この鑑賞を根本で支えているのは、作する者の内面を深く見んとする一つのまなざしである。陶磁器から陶工、作品から作者を観るこの見方において、彼は「木喰仏」と邂逅した。「木喰五行上人畧傳²¹⁾」のなかで彼はこう述べている。

凡ては彼の宗教的心境にもとづく。單純な自然な自由な、而も破れない不動の信念が、彼の作に新たな美を植えた。そうして彼の心の民衆的な親しさと愛とが、その作に潤ひを與えた。

…………… (中略) ……………

見逃し得ないのはその自然さである、自由さである、單純さである。彼は性格に於ても行状に於ても此特質を示した。彼が住んだ心境も、示した表現も、選んだ手法も悉く此事實を語る。彫刻を見よ、相貌は天真ではないか。法衣は簡潔ではないか。線は元素的ではないか。刀のあとは無心ではないか。又は光背や臺座に見らるゝ至純な線と陰とを見よ。そこには遲滞がなく躊躇がない。凡てが至純であり率直である。彼は作為を有たぬ。そこには煩雜がなく工夫がない。形式への固守も

なく、因襲への追従もない。又は感傷の病ひもなく、咏嘆の傷もない。彼の心は健全であり無心であつた。彼は心を佛に托し、作を自然に委ねた。彼は此世に如何なる技巧があり如何なる修飾があるかをも知らなかつたであらう。彼の作ほど無心な單純なものを、其時代に見出す事が出来ぬ。

民芸

この木喰上人の研究を経て彼に新たな関心が生まれる。この研究で日本全国を歩いた彼は、各地の手仕事を目のあたりにした。彼は「四十年の回想²²⁾」のなかで述べている。

しかしこれも縁といおうか、日本全国を調査した事は、同時に各地の手仕事を目撃するきっかけにもなった。つまり各地への旅行は、現状の日本の手仕事を知らぬよい機会を恵んでくれたのである。

彼は、そうした手仕事が「下手もの」と呼ばれることを教わるのであるが、誤解を招きやすいその俗語を改め、「民芸」という言葉を考えだす。彼は、このときのことを次のように回想している。

大正十五年正月のこと偶々河井や浜田と高野山に旅した時、一夜宿坊（西禅院）で何か適当な言葉はないものかと話し合いついに「民藝」という言葉を生み出した。元來は「民衆的工藝品」の意味であつた。民衆品は貴族品に対し、工藝品は美術品に対する言葉なので、心持は「民間で用いられる日常品」、つまり広義の雑器の意なのである²³⁾。

彼はそうした「民衆的工藝品」、いわゆる雑器の美しさを「下手ものゝ美」として発表する。大正十五年秋発表したその論文を「雑器の美」と改題し、彼は次のように書いている。

ここに雑器とはもとより一般の民衆が用ひる雑具の謂である。誰もが使ふ日常の器具であるから或は之を民具と呼んでもいい。ごく普通なもの、誰も買ひ、誰も手に觸れる日々の用具である。拂ふ金子とても僅かである。それも何時何処においても、たやすく求め得る品々である。「手廻りのもの」とか「不斷使ひ」とか、「勝手道具」とか呼ばれるものを指すのである。牀に飾られ室を彩るためのものではなく、臺所に置かれ居間に散らばる諸道具である²⁴⁾。

彼は雑器にいかなる美を見たのか。次の文章はこれを語っている。

そこにはとりわけて彩りもなく飾りもない。至純な形、二三の模様、それも素朴な手法。彼らは知を誇らず風に奢らない。奇異とか威嚇とか、少しだにそれらの^{てくら}工^{くら}みが含まれない。挑むこともなくあらはな態もなく、いつも穏かであり静かである。時としては初心な訥朴な、控目がちな面もちさへ見

える。その美は一つとして私たちを強ひようとはしない²⁵⁾。

こうした「民衆的工芸品」に対する彼の探求は、さらに「工芸の道」へと深められる。彼の言によれば、「工芸の道」は、昭和二年四月号より雑誌『大調和』に連載され、翌年まとめられて一冊の本になっている。彼は「『工芸の道』に現在の自身の考えの基礎があるのを感じた」と「四十年の回想」のなかで書いている。

ところで、志賀直哉が奈良の上高畑に自身の家を建てるのが昭和三年のことであるから、志賀直哉と柳宗悦との交渉を考えると、それが普請される昭和の初め頃の柳宗悦の考え方を明瞭にするものとして、「工芸の道」があることが分かる。

このなかで、彼は次のように述べている。

私が此書に於て最も強めて説かうとする所は、如何に工藝美が、「民衆」とか「實用」とか「多量」とか「廉價」とか「通常」とか云ふ平凡な世界と、深い結縁にあるかを示す事にあつた。否、それ等の性質こそ工藝美の基礎となつてゐるのを語るにあつた。

…………… (中略) ……………

私は大衆の見捨てられた一生に仕組まれてゐる驚くべき攝理を明るみに出そうとするのである。

…………… (中略) ……………

續いては見捨てられた日常の雑器に對する辯護である。…………… (中略) ……………
用器と美器とは一體である事を云はうとするのである。用との相即なくして工藝美はあり得ない。若しこゝに美の発足があるなら、日々誰もが用ゆる器物、生活に要する共通の用具、多量に作られる廉價な物、誰でも買へる品々、最も平凡な持ち物、是等のものこそ最も厚く美と結ばれる運命にあるであらう。私の直観と理性とは、平凡なる存在物と異常な美との一致を肯定しないわけにゆかぬ。此神秘の提示こそ本書の負ふ重い使命である。

(工芸の道 序²⁶⁾)

工芸美論の先駆者としてラスキンとモリスを挙げながらも、彼は現実から遊離した美術的な美をそこに見る。こうして工芸—Craft—を美術—Fine Art—から厳密に区別し、どこまでも用の上に立つ独自の工芸論を彼は築こうとする。彼は云う、「工芸の美術化は却て工芸の殺傷である」と。

柳宗悦は、「工芸の道」の終章で具体的に作品を列挙して自身の工芸論を検証している。彼の工芸に對するこうした理論は、新たなギルドの創設へと結論づけられている。

われわれは、昭和初期に至る彼の思想の展開をここに見た。直哉はこうした柳宗悦の理論と実践を理解したのである。

志賀直哉の美意識

志賀直哉と柳宗悦の美的関心はどのように関わりあったのか。残された二人の言葉からこのことを探してみたい。直哉は次のように語っている。

…兎に角、古い藝術、古い宗教に惹かれる事から自身の生活が擬古的になるのは感心しない事だと思ふ。時に古い時代に遊ぶ気持ちは悪くないものだが、それに終始徹底しようとするれば一種の自己偽瞞に墮ち、本当の生活が歪にされ、見失はれる。

…………… (中略) ……………

…自由な、調和のとれた、何気ない、殊に何気ないと云ふ事は日常生活では一番望ましい氣がしてゐる。
(偶感²⁷)

それから美術のものは矢張り自然なのだから、美術の鑑賞は美術だけを見てゐずに、そのもとである自然を絶えず注意して見てゐる事が肝要である。

(美術の鑑賞について²⁸) 昭和二十五年)

その頃、創元社から茶道全集が出版されるに就いて、その推薦文を頼まれ、私は「茶は常識の最も洗練されたもの」と書いたが、今もさう思つてゐる。點前といふのは一番無駄のない、順序ある動作で、私は毎朝の洗面にもこの點前といふものはあると思つてゐる。歯ブラシの掛けてある位置、歯みがき粉の置き場所、殊に私の場合、上下総入歯であると、それをみがくのが一番いい順序を決めて置かないと、同じ事を繰返したり、まごまごする事がある。茶道はかういふ事を非常によく考へてゐる。それ故、茶を習つたら、茶の場合だけでなく、日常の生活にこれを應用する事が大切で、私は茶を習はずとも、日常の生活ではさういふ事に多少の工風をする方である。

…………… (中略) ……………

茶は利休の昔から職業化してゐるやうであるが、さういふ職業茶人がゐなくなつた時、却つて本統の茶が生れるのではないかといふやうな事も考へられる。

(茶について²⁹) 昭和二十八年)

現在の畫家で一番好きなのはなんといつてもルオーだ。ピカソ、マチスもいいが、特に好きなのはやはりルオーだ。彼は折目正しい傳統をきちんと守つてこつこつとやりながら、あれまでの境地に達した人である。

ルオーの繪の宗教的な感じはわれわれには本統にはわからないものだと思ふ。われわれはさういふ傳統を身につけてゐないからだ。彼の繪の奥行の深さ、その眞實を求めてやまぬ誠實さには頭が下る。

(繪と陶器³⁰) 昭和三十年)

「住」は何所までも自分達の住む所で、客に見せる爲めのものではないといふ事に徹したいと思つてゐたが、今度、谷口吉郎君に建てて貰つた家は殆ど完全にさういふ家になつて、私は大變満足してゐる。

(衣食住³¹) 昭和三十年)

二年前、その時は家を建てようといふ氣もない時だつたが、谷口吉郎君に、「全く洒落氣のない、丈夫で、便利な家を作るとして、坪、幾ら位かかりますか」と訊いた事がある。谷口君は笑つて、「それが一番贅澤な注文なんです。洒落れた事をしてよければ幾らでも誤魔化せますが、洒落れちやあいけないと云はれて、いい家を建てるのは一番六つかしいですよ」と云つた。それはさうだらうと私も思つた。

…………… (中略) ……………

大體私の家は昔から客の多い家であるが、私は客の爲め特別な設備を何もしない事にした。奈良上高畑の家にも、世田谷新町の家にも客間はあつたが、客が來ても殆ど其所に通さず、直ぐに自分のゐる居間兼食堂に通してゐた。その方が自分にも落ちつきがいいし、客の方も落ちつくらしかつた。

(今度のすまい³²) 昭和三十年)

内村先生が或時、教育といふ言葉は英語でエデュース、これはその人にあるものを「ひき出す」といふ意味だと云はれた事がある。内村先生でも、祖父でも、武者小路でも私とはかなり皆、別な人々である。これらの人々に私が影響を受けたといつても私にないものをこれらの人々から與へられたといふのではなく、あるものが共鳴によつて、はつきり自分のものになつたと云ふ意味だと思ふ。

(内村鑑三先生の憶ひ出³³) 昭和十六年)

マスコットと云はれて考へた。そんなものが自家にあるだらうか。

…………… (中略) ……………

そして、食堂へ入つて行くと、直ぐ眼についたのは木喰上人の薬師如來の木像だつた。私は先刻からこれを忘れてゐた。二十五年前、山科に住んでゐた頃、柳宗悦から貰つたもので、これこそ、我家のマスコットで、マスコットと云へるものはこれ以外、私の家にはなかつたと氣がついた。

(マスコット³⁴) 発表年不詳 昭和二十二年執筆)

私は柳宗悦の民藝運動は後になれば、大した仕事として人々に認められるだらうとよく人に話してゐた。私が後になればといつたのは相當の歳月を経て、といふつもりだつたが、それが案外早く認められ、今では日本全国は素より、歐米までも波が及ぶやうになつた。色々運動もあるが、この民藝運動程に早く、あざやかに成果をおさめたものは餘りないやうに思ふ。

(柳の民藝運動³⁵) 昭和三十五年)

柳宗悦の民藝運動は近年漸く一般に認められて来た。元來、柳は宗教哲學を志した人で、その民藝運動も世の所謂ゲテモノ趣味程度のものではなく、根本で歡求淨土、他力本願の信仰に通ずるものを見出し、究極を其所に置いて解説してゐる。この考へ方が此運動の背骨となつてゐる點、非常な強みがあると思ふ。

…………… (中略) ……………

私事になるが、口繪の志野の皿の如き、四十何年前、一緒に我孫子に住んでゐた頃からの古馴染で、他にも幾つかさういふものを圖鑑中に見出し、私は大變楽しい氣持になつた。

(『民藝圖鑑』に寄せて³⁶⁾ 昭和三十五年)

四十五六年前、私は千葉縣我孫子から京都に移り住み、久しぶりで色々の古美術に接し、非常に感激した。その事によって本業の作文の仕事に就いても色々考えさせられる事が多かつた。私は毎日のように博物館に行き、寺院廻りをした。そのうちに只見て廻るだけでは満足出来なくなり、自分が特に感服し、愛着を持ったもの、自分の仕事に影響を受けたと思われるもの、更に愛玩したいような氣を起こさせたものなど凡そ百點を選んで圖録とし、座右の寶として身邊に置いておきたいという慾を起こした。幸い、いい助手と寫眞師と金主を得たので、それから三年餘り、その仕事に没頭し、「座右寶」という當時としては大變立派な圖録を作つた事がある。

(古美術と私³⁷⁾ 昭和四十三年)

柳宗悦の美意識

こうした直哉の言葉に対して、一方、柳宗悦は同じように次のことを述べている。

工芸は自然が與ふる資材に發する。資材なくば、其地に工藝はない。工藝にはそれぞれの故郷があるではないか。異なる種類や變化や其味ひは、異なる故郷が産むのである。工藝の美は地方色に活きる。それは或特殊な地方の特殊な物質の所産である。悉くが天然の賜物である。

(工藝の道³⁸⁾ 昭和二年)

私は來るべき工藝が徒勞な彷徨^{たふよ}ひをしない爲に、疑ひ得ない美の目標を更に語つてゆこう。私は言葉を換へてこう云はざるを得ない。

若し稀有なものを作る時に美があるなら、普通のものを作る時には更に美が加へられると。一つの器の高き美的價值とその存在の低い平凡とが結合し得ると云ふ言葉程、耳を欽立てしめる福音があらうか。

…………… (中略) ……………

史家はあの偉大な茶器が、眞に平凡な普通な品に過ぎなかつた事を遂に匿す事が出来ない。殆ど凡ての偉大な工藝は此平常の世界から來たのである。工藝はあの詩人ホイットマン Whitman が云ふ

「神聖なる尋常」 'Divine Average' の世界にある。昔、禪師南泉が道を問はれた時、答へて「平常心是道」と云つた時、等しい眞理を心霊の世界に感じてゐたのではないであらうか。

…………… (中略) ……………

凡ての工藝家は「平常心」に生きねばならぬ。

(工藝の道³⁹) 昭和二年)

悟得する者は無碍である。自然に任ずる是等の作も自由の境に生きる。よき手工の前に單なる掬は存在を有たない。物に應じ時に順じ心に従つて、凡てが流れるまゝに委ねられる。如何なる形も色も模様も彼等の前に開放される。どれを選ぶべきか、定められた掬はない。それが何の美を産むか、かゝることに拘はる心さへ有たぬ。併し誤りはない。彼が氣儘に選ぶのではなく、自然が選ぶ自由に、彼を托してゐるからである。

この自由こそは創造の母であつた。

(雑器の美 大正十五年九月四日 風雨激しき日 輕井澤の寓舎に於て書き終る⁴⁰)

注意さるべきは素材である。よき工藝はよき天然の上に宿る。豊かな質は自然が守るのである。器が材料を選ぶと云ふよりも、材料が器を招くところこそ云ふべきである。民藝には必ずその郷土があるではないか。その地に原料があつて、その民藝が発足する。自然から恵まれた物資が産みの母である。風土と素材と製作と、是等のものは離れてはならぬ。一體である時、作物は素直である。自然が味方するからである。

(雑器の美⁴¹)

過去の時代に於てかゝる雑器の美を認めたのは、初代の茶人達であつた。

…………… (中略) ……………

許されるならば、私は片田舎の忘れられた民家に於て、塵につゝまれる雑器を取り上げ、新しく茶をたてよう。この時こそ道の本に返つて、初代の茶人達と心ゆくばかり交ることが出来よう。

(雑器の美⁴²)

ものを見るのに誰でも一つの立場を選ぶ。立場なき見方と云ふが如きものはないと考へられる。一つの対象に向ひ或は歴史的立場を、或は科学的立場をと選ぶ。そうしてそれ等も亦流派に依り更に細かい立場に分れる。そうして其立場を嚴守する程立論は明確にされると考へられる。だが私達はもう一度吟味していゝ。立場と云ふものが、どうしても必要であるか。又「立場」に立つ事が、ものゝ本質の見方を構成するか。立場なき見方と云ふが如きは無意味であるか。

…………… (中略) ……………

立場より、更に徹底したものは、「立場なき立場」と云ふが如きものではないだらうか。

…………… (中略) ……………

「立場なき立場」と云ふ言葉が奇異であり又循環的であると云ふなら、之を「絶対的立場」と呼んでもいい。然らばかかる「絶対的立場」とは何か。

私は「直観」をかゝる境地であると考えるのである。若し絶対的立場と云ふものがあるなら、それは直観以外にはあり得ない。直観は拭はれた立場、純粹立場とも云ふ事が出来よう。

…………… (中略) ……………

若し私の見方に何か本質的な基礎があり得るなら、それは直観より發したと云ふ事以外にはあり得ない筈である。かく云ふと宛ら主観に墮してゐる如く評さるゝかも知れぬが、直観には「私の直観」と云ふ様な性質はない。見方に「私」が出ないからこそ、ものをぢかに観得るのである。直観は「私なき直観」である。私を挿む餘暇なき直観である。私は私の立論をかゝる基礎の上に置かねばならぬ。

…………… (中略) ……………

私は工藝に関する私の思想を歴史學や經濟學や化學によつて構成して來たのではない。私は知るよりも先に観たのである。此事が私をして此工藝論を可能ならしめてゐるのである。

(工藝の道⁴³) 昭和二年)

志賀直哉と柳宗悦の鑑賞法

志賀直哉と柳宗悦の鑑賞眼は、美術を自然との深い関わりにおいて見ようとするので一致している。直哉は美術の鑑賞は美術だけを見るのではなく、そのもとの自然を注意して見ることが肝要であると言ひ、柳宗悦もまた風土と素材と製作とは離れてはならないと述べている。

直哉は、『座右室』の選に当たって、選ぶ標準はその物によつて如何に自分の心が震い動かされたかという事にあると述べ、作品に同化することからさらに作者の心持に同化する喜びを語っている。宗悦もまた陶磁器にそれを作する陶工の隠れのない心情を見る。彼もまた同じように陶磁器から陶工、つまり作品から作者を觀ようとするのであり、そうした鑑賞の仕方を二人は分かち合っている。柳宗悦は、そこにおいて「立場なき立場」すなわち「直観」を言ひ、直哉は、瀧井孝作が言うように「いきなり物を見て知識的ではなく純粹に心持をうけとる鑑賞法⁴⁴」をもつて作品に対したのである。

また作品に対する美的評価をいへば、宗悦は工藝作品の眞価を「平凡さ」、「用」、「自然さ」に置いた。直哉は、『座右室』において工芸品というより美術作品を多く掲げている。したがつて柳宗悦の工藝論に結びつく直哉の考え方をとりわけ明瞭にするものは彼の住宅論であろう。彼は、住宅について、必然さが大事であり、必要のない作為は単なる遊びになつて本当の面白さがないと言ひ、昔の農家や民家で感心するのは必要なものが何か美しい形で遺つてゐるからだと言ひ述べている。直哉が住宅に見る「必要」は柳宗悦が「工藝の道」

に言う「用」と一致していることは明白である。

ところで、志賀直哉が大正四年赤城山大洞のすまいから里見亭に宛て書いた音楽的調子と入木道的態度の一致する生活の理想は、いわゆる二元論的な用と美を前提していると考えられるが、そうした考え方は柳宗悦の工芸論には見当らない。というのは、柳宗悦において美術-Fine Art-から区別される日常生活の用としての工芸-Craft-が主張されているからである。

これに対して、直哉の言う音楽的調子というのは、つまるところ用を超える非日常的な遊戯性のことであり、彼は、赤城山大洞のすまいにおいて「ならの木の上に棚のやうな巢を作つて其所で読書でもするやうにしよう⁴⁵⁾」としたのである。非日常的遊戯性としての音楽的調子、これが直哉に存在した一つの審美眼であった。この里見亭への手紙は、大正四年つまり柳宗悦との我孫子生活が始まるちょうどその前に書かれており、柳宗悦と志賀直哉との美的な観方の一つの相違を示すものになっている。

ところで、直哉において非日常的遊戯性として存在したこの音楽的調子は次第に自らの語る入木道的な生活の合理性に取り込まれていく。「住宅に就いて」と題したその一文は生活と美を繋ぐそうした直哉の合理的な考え方を明確に現している。本当の面白さは必然さをもっている。彼はこう述べており、その必然さは、要するに生活における必要であり、直哉は音楽的調子と入木道的態度の一致する生活の一つの姿をここに明瞭に描いている。

直哉の音楽的調子の世界は、いかにして生活における必要つまり日常世界のことがらへと馴化したのか。柳宗悦は美の平常を言い、直哉もまた日常生活における何気なさを繰り返し、言っている。直哉の音楽的調子の世界と入木道的生活を一つにしたものは、彼が柳宗悦と分かちあった「平の美」ではなかったか。『座右宝』に収められた池大雅の『十便図』はまさにこのことを示唆にしているように思われる。

池大雅：十便図

池大雅は、1723年に生まれ1777年に没し、多くの書や「文人画」を残している。彼は、すでに幼少期より書の才覚を示したといわれる。『十便図』は大雅49歳の時の作品であり、一言でいえば山里における生活風物十態というべきものを描いている。

ところでこの『十便図』において、詩が書となり、書が画となっている。そこに表出される詩的世界の淵源ともいうべき詩が視覚的に解釈され一幅の画になっている。こうした画の成立を考えれば、これを描く人は自ら詩人であり、書家であり、また画家でなければならぬ。傑出した絵画の意味がここに明瞭になろう。大雅はそこにいる。彼の画の比類のない深さはそこから生まれている。

『十便図』の賛には、題詩としてこう書かれている。

[以下、釈文・解題は『書道藝術』（松下英麿）第十九卷 昭和46 中央公論社に拠っている。]

[釈文]

伊園主人。結廬山麓杜門掃軌棄世若遺。有客過而問之曰。子離郡<群>索居靜則靜矣其如取給未便何。主人對曰。余受山水自然之利。享花鳥愜勤之奉。其便實多未能悉數。子何云之左也。客請其目。主人信口答之。不覺成韻。

耕 便（写真－1）

山田十畝傍柴關。護綠全憑水一灣。唱罷午雞農就食。
何勞婦子盪田間

汲 便（写真－2）

飛瀑山厨止隔牆。竹梢一片引流長。旋烹佳茗供佳客。
猶帶源頂石髓香

浣濯便（写真－3）

浣塵不用繞溪行。門裏潺湲分外清。非是幽人偏愛潔。
滄浪引我濯冠纓

灌園便（写真－4）

築成小圃近方塘。菓易生成菜易長。抱甕太癡機太巧。
從中酌取灌園方

釣 便（写真－5）

不蓑不笠不乘舫。日坐東軒學釣鰲。客欲相過常載酒。
徐投香餌出輕簾

吟 便（写真－6）

兩扉無意對山開。不去尋詩詩自來。莫怪囊慳題詠富。
只因家住小蓬萊

課農便（写真－7）

山窗四面總玲瓏。綠野青疇一望中。凭几課農農力
盡。何曾妨却讀書工

樵便（写真－8）

臧婢秋來總不閒。拾枝掃葉滿林間。拋書往課樵青事。
歩出柴扉便是山

防夜便（写真－9）

寒素人家冷落邨。祇憑泌水護衡門。抽橋斷却黃昏路。
山犬高眠古樹根

眺便（写真－10）

叱羊仙洞赤松子。一日雙眸數往環。猶自未窮千里目。
送雲飛過括蒼間

霞樵無名寫意

[解題]

伊園主人、廬を山麓に結び、門を杜じ、軌を掃い、世を棄てて遺の若し。客の過ぎる有りて、之に問うて曰く、子、群を離れて居を索む、静は則ち静ならんも、其の取給のいまだ便ならざる如きは何ぞ。主人對えて曰く、余、山水自然の利を受け、花鳥懇勤の奉を享く、その便実によくして、いまだ悉く数うる能わず。子、何ぞ之が左を云わん。客その目を請う。主人口に信せて之に答え、覚えず韻を成す。

耕便

山田十畝柴関に傍う。緑を護って全憑す水一湾。唱え罷む午雞、農は食に就く。何ぞ勞せん、婦子の田間に籃するを。

汲便

飛瀑山厨、止だ牆を隔つ。竹梢の一片流れを引きて長し。旋佳茗を烹て佳客に供す。猶お帶ぶ源頂石髓の香しきを。

浣濯便

塵を浣うに溪を繞って行くを用いず。門裏の潺湲、分外清し。是れ幽人の偏に潔を愛するに非ず。滄浪我を引いて、冠纓を濯わしむ。

灌園便

築き成す小圃方塘に近し。菓は生成し易く、菜は長じ易し。甕を抱く^{はたは}太だ癡にして、機太だ巧なり。中より酌取す灌園方。

釣 便

蓑せず笠せず舫に乗らず。日に東軒に坐して釣鰲を学ぶ。客は相過ぎんと欲して常に酒を載す。徐ろに香餌を投ずれば^{かき}軽鯿出づ。

吟 便

両扉、意無くして山に対して開く。詩を尋ねて去らざれば詩おのずから来たる。怪しむなかれ、囊慳にして題詠の富むを。只だ家の小蓬萊に住すに因る。

課農便

山窓の四面、総て玲瓏たり。緑野青嶠一望の中なり。几に凭り農を課すれば、農力尽く。何ぞ曾つて読書の工を妨却せん。

樵 便

臧婢秋来たつて総て閑ならず。拾枝掃葉は林間に満つ。書を抛って往きて課す樵青の事を。歩して柴扉を出づれば、便ち是れ山なり。

防夜便

寒素の人家、冷落の邸。祇、泌水に憑って衡門を護る。抽橋は断却す黄昏の路。山犬は高眠す古樹の根に。

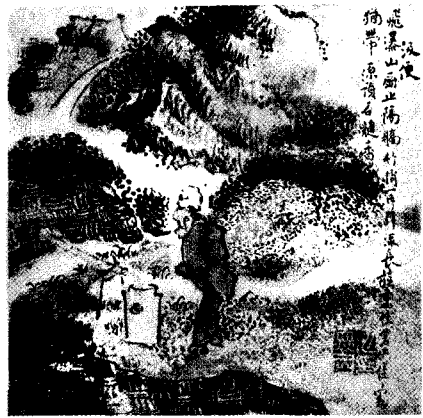
眺 便

羊を叱する仙洞の赤松子。一日に雙眸はしばしば往環す。猶自ら未だ窮めず千里の目。雲の飛び過ぐるを送る、括蒼の間。

霞樵無名写意



[写真-1] : 耕 便



[写真-2] : 汲 便



[写真-3] : 澆灌便



[写真-4] : 灌園便



[写真-5] : 釣 便



[写真-6] : 吟 便



[写真-7] : 課農便



[写真-8] : 樵便



[写真-9] : 防夜便



[写真-10] : 眺便

「十便」のゆえんは、中国、明末清初の文人李漁（1611-?）の「伊園十便十二宜詩」にあるとされる⁴⁶⁾。この詩は、李漁が隠棲した別荘伊園を訪ねた客にその生活の心地よさを十篇の詩として吟じたものである。彼は、その地の生活を、田を耕すに、水を汲むに、洗濯をするに、畑に水をやるに、釣りをするに、詩を吟ずるに、農を課するに、樵をするに、夜のしたくをするに、眺めるに、便な生活、それを「十便」として詠んだのである。



[写真-11]
志賀直哉の「赤城山大洞のすまい」
大正4年

松下英麿の解説によれば、「この十篇の詩世界はことごとく住人李漁の心境の表白である

とともに、ひろく文人一般、また、無用者、隠遁者に共通の願わしい境涯にほかならなかつたといつてよい⁴⁷⁾」のであり、この李漁の詩世界を大雅は「十便図」として描いたのである。

山居の平易

ところで、直哉にとって、自身の生活の出発点は尾道にあり、この尾道の自炊生活は、彼の人生において決定的な意義をもった。世俗外へと逃れようとしたそうした彼の生活の姿は、赤城山大洞のすまいにおいてもっとも明白なものになる(写真-11)。まさに遁世の生活の感を漂わせるこの赤城山大洞のすまいから里見亭に宛てた手紙のなかで彼はこう書いたのである。

然し僕は家を建てるやうに僕自身を建てる事には興味を失つてはゐない。僕は自分を見かけの悪い家だと思つてゐる。勝手も下手に出来た家だと思つてゐる。然し勝手のいい見かけ倒しの安普請を見ると自分の家の方がいい家だと思ふ。

(大正4年6月2日付)

父直温に抗して、自ら、自我の矜持を成就しようとする彼の強い決意がここに滲んでいる。直哉が家の普請にたとえた「見かけの悪い」、「勝手も下手に出来た」その家こそ、彼の精神の誇りを証すものに他ならなかつた。直哉のこの自我の矜持は、そのまま赤城山草庵の佇まいに二重写しになって存在していたのである。赤城山大洞の草庵は、まさしく人生に対する直哉の精神の意味を表出していた。

こうした直哉の人生の軌跡を考えると、彼が李漁の山居を墨画する大雅の『十便図』に惹かれたことは想像に余りある。その画は、「見かけの悪い」「勝手も下手に出来た」世俗外の山居にはじまる直哉の精神の不安を救済していよう。直哉の世界は、李漁の詩の世界にまさに通じたのである。

大雅の「十便図」について、柳宗悦は摩拏羅尊者の偈を引用し、「心はあらゆる場所にいたがって変わる。変わる所は実に深く静かである。自然のままに万物の性質を認めればことさら喜びもなく、また憂いもない」というその詩の世界を「十便図」に観て、「すべての思想も生活もこゝまで高められねばならぬ。」と言った。

李漁の隠棲の景趣を画として描く大雅の十便図こそ、志賀直哉と柳宗悦が期せずして結ばれた魂の一つの場所といえないだろうか。この大雅の十便図の世界をいえば、それは自足する山居の平易さと一つになって、安らう魂の平意を描いたものに他ならぬ。大雅が十便図に現わすそうした平意の詩境こそ、直哉が言う「入木道」と「音楽的調子」を一つにするものではなかつたか。直哉の上高畑の『サロン』においてせめぎ合った「入木道的」合理性に対

する「音楽的調子」、「草」の遊戯性という二つの相反する精神は、まさに大雅が山居の平易に魂の平意を読み取ったそのような平常の世界へと流れ、一つになったとは考えられないか。

つまり、脱日常の遁世の場所として機能する『待合』の情趣と食堂・台所に繋がる日常の用という、生の二つの意義は、そのような心持の「平易さ」において一つになったのではあるまいか。

こうしたことからいえば、「生活は勿論調子（音楽的）もありたいが、習字でいふ入木道的でもありたい。二つが一致する生活が理想だ。」という直哉の生活の根本は、大雅の十便図に描かれるその平常の美において解かれたといい得よう。直哉と宗悦の美意識は、池大雅の「十便図」において深く一致している。直哉も宗悦もそこに描かれる平常の美に生活の理想を見た。

直哉が大工松之助に言った「友達が来た時、寝ころんで気楽に話をしたり、或ひは将棋をさしたり出来る部屋を作ってくれ」という言葉は、こうしたことを考えてみると、冗談めいた響きとは裏腹にむしろ平常に込めた彼の真の気持ちを現わしていたことになる。

ところで、直哉と宗悦は、出発点は違ったが、その後の思想の歩みを見ると、不思議に似ている。直哉はこう述べていた。

柳は私より六つ年下で、柳が中等科の二、三年のころ、私の集めていた浮世繪を見に訪ねて来たのが最初で、以来五十五、六年の交わりであるが、不思議に柳と私は一度もけんかをしたことがない。

(柳宗悦の遺産⁴⁸) 昭和三十六年)

おそらく、生来の気質において、二人は多分に似ていたのであろう。西洋への憧憬をいえば、直哉は「私は外国文学の影響も受けたが、同じ程度に外国の近代繪画からも影響を受けた。それがどういふ風にと訊かれても、はつきり返事は出来ないが、兎に角刺激を受けた⁴⁹⁾」のであり、宗悦もまた、西洋の宗教繪画から強く影響を受け、初期の大著『キリアム・ブレイク』（洛陽堂、大正3年）を書いている。

この西洋熱が冷め、直哉と宗悦の心持は、それぞれに東洋へと回帰する。直哉はこう述べた。

私が東洋畫に本統に親しみ始めたのは大正一、二年の頃、尾道に住んでゐた前後、精神的に非常に苦しく、神經衰弱でもあつて、やり切れない氣持で、それに近づいた。それまでは複製ではあるが西洋の美術に心を惹かれてゐたが、さういふ精神状態の時には動的な要素の多い西洋美術では慰められる事が少なかった。どういふキッカケか、東洋の古い畫を見、心の靜まるのを覺え、以来、尾道の往復には必ず京都に寄つて、博物館とか寺々に行つてさういふものを見る事によつて、不安な苛々した氣分を靜めた。

(私と東洋美術⁵⁰) 昭和二十七年)

宗悦もまたこう述べたのである。

今迄吾々は凡て西洋の藝術をのみを紹介してきた、然し今後折々東洋の作品を新しい眼で紹介したいと思つてゐる。その精神に於ても表現に於いても驚く可き吾々固有の藝術を、吾々が再び新しい心で省みる事は非常に意味深い事と信じてゐる。

(『白樺⁵¹⁾』第七卷 第十一月号)

そうした直哉と宗悦の東洋への回帰が到達した一つの場所こそ、大雅の「十便図」の世界であつたとここに述べることができる。

しかしながら、志賀直哉と柳宗悦の審美眼は、微妙な違いを見せる。この微妙な違いは、次の直哉の言葉に示唆されているように思われる。

柳のこれからの研究によつて木喰上人が丸彫にされる日を楽しみにしてゐる。さう云ふ意味では柳も亦彫刻家である。

そして柳が木喰上人を佛體として彫るか、肖像として彫るかは問題であるが、自刻像に光背をつけた木喰上人、後には自ら菩薩と稱した木喰上人を再び佛體に彫るよりは私としては人としての木喰上人の肖像を見せて貰ひたい。

(柳宗悦の「木喰上人の研究」に就いて⁵²⁾ 大正十四年)

つまり、直哉は、作品というより、より作者としての人間を見ようとするのに対し、宗悦は、むしろ作品、作られたものの価値を問おうとしたようにも見える。しかしながら、そのような直哉の世界と宗悦の世界は、翻つてみれば、また一つの美の表裏を分かちあつたものに他ならぬ。そうだとすれば、直哉の美の世界は、宗悦の言う「民芸」へと通じている。

注)

- 1) 白樺 大正十一年十二月一日 柳宗悦：リーチの展覧会 其の他
(白樺 複製版臨川書店 昭和47)
- 2) 志賀直哉全集 第十三卷 所収 岩波書店 昭和30
- 3) 同書 所収
- 4) 志賀直哉全集 別巻 志賀直哉宛書簡 所収 岩波書店 昭和49
- 5) 志賀直哉全集 第七卷 所収 柳宗悦の遺産 岩波書店 昭和49
- 6) 志賀直哉全集 第八卷 所収「白樺」の創刊 岩波書店 昭和49
- 7) 阿川弘之：志賀直哉(上) 沼のほとり 新潮社 平成九年 参照

- 8) 志賀直哉全集 第七卷 所収 柳宗悦の遺産 前掲書
- 9) 同書 所収 新年随想 繪と陶器
- 10) 志賀直哉全集 第八卷 所収 民藝図鑑に寄せて 前掲書
- 11) 志賀直哉全集 別巻 志賀直哉宛書簡 所収 柳宗悦より 前掲書
- 12) 柳宗悦展カタログ 三重県立美術館〔開館十五周年記念〕年譜 1997
- 13) 志賀直哉全集 第七卷 所収 柳宗悦の「木喰上人の研究」に就いて 前掲書
- 14) 志賀直哉全集 第七卷 所収 「白樺」と西洋美術 前掲書
- 15) 同書 所収 新年随想 白樺
- 16) 白樺 大正五年十一月一日 編輯室にて 同人
(白樺 複製版 臨川書店 昭和45)
- 17) 白樺 大正八年七月一日 (白樺 複製版 臨川書店 昭和47)
- 18) 柳宗悦：民藝四十年 所収 朝鮮の友に贈る書 岩波文庫 1996
- 19) 同書 所収 木喰上人発見の縁起
- 20) 同所
- 21) 柳宗悦全集 第七卷 所収 木喰五行上人畧傳 筑摩書房 昭和56
- 22) 柳宗悦：民藝四十年 所収 四十年の回想 前掲書
- 23) 同所
- 24) 柳宗悦全集 第八卷 所収 雑器の美 (1926) 筑摩書房 昭和55
- 25) 同所
- 26) 同書 所収 工藝の道 序
- 27) 志賀直哉全集 第三卷 所収 偶感 岩波書店 昭和48
- 28) 志賀直哉全集 第七卷 所収 前掲書
- 29) 同書 所収 茶について
- 30) 同書 所収 繪と陶器
- 31) 同書 所収 衣食住
- 32) 同書 所収 今度のすまい
- 33) 同書 所収
- 34) 同書 所収
- 35) 志賀直哉全集 第八卷 所収 前掲書
- 36) 同書 所収
- 37) 同書 所収 古美術と私
- 38) 柳宗悦全集 第八卷 所収 工藝の道 前掲書
- 39) 同所
- 40) 同書 所収 雑器の美

- 41) 同所
- 42) 同所
- 43) 同書 所収 工藝の道
- 44) 瀧井孝作：志賀直哉対談日誌 [増補新編] 座右宝について 近代作家研究叢書112
長谷川泉監修 日本図書センター 1992
- 45) 赤城山大洞から里見淳に宛た大正4年6月2日付の直哉の手紙
- 46) 書道芸術 第十九巻 池大雅 (松下英麿解題) 昭和46 中央公論社
- 47) 同所
- 48) 志賀直哉全集 第七巻 所収 前掲書
- 49) 同書 所収 「白樺」と西洋美術
- 50) 同書 所収 私と東洋美術
- 51) 白樺 大正五年十一月一日 編輯室にて 同人 (白樺 複製版 前掲書)
- 52) 志賀直哉全集 第七巻 所収 前掲書

図版出展

写真1～10：志賀直哉編 座右寶 繪畫 大正十五年版

写真11：志賀直哉展 カタログ 歿後十年 昭和56年9月12日(土)～28日(月) 於西洋美術館

*引用の字体は、できるだけ原文の旧字体によったが、箇所によって便宜的に新字体に改めたことをここにお断りしておく。