

「文学者」が写真集を製作するとき

——志賀直哉編『座右寶』をめぐる——

山本芳明

はじめに

志賀直哉は「小説の神様」と称されているにも拘わらず、作品数の少ない小説家である。岩波書店版全集では、小説は第一巻から五巻（昭58・4〜8刊、2刷）に収録されている。組みは一頁四七字×一五行、総頁数は二三五〇頁前後である。四〇〇字詰の原稿用紙に換算すると、四一〇〇枚前後となる。そのうち、『暗夜行路』が一〇〇〇枚前後である。志賀の小説家としての活動期間を「網走まで」（「白樺」明43・4）から「盲亀浮木」（「新潮」昭38・8）までとすると、五十年を越えている。生涯執筆量が約四一〇〇枚というのは如何にも貧弱である。

唯一の長篇小説『暗夜行路』は大正十年一月号の「改造」から連載が開始されたが、連載が終了したのは昭和十二年四月号である。休載期間も含めて終了までに、足かけ十七年必要だった。志賀は小説を書くのが「苦手」だったと評するしかないだろう。

大正十一年の日記の冒頭で、志賀は「自分の生活を完全に創作本位のものに煮つめる」と述べていた。これは『暗

「文学者」が写真集を製作するとき（山本）

『夜行路』完成に向けての決意表明だろう。しかし、十二月四日の項に次のような述懐が吐露されることになった。

自分は読む事も書く事も嫌いだ。自分は生来の怠け者に出来上つてゐるのだ。昔はこれ程ではなかったやうだ。もう少し読めたし、書く事も好きだった。所が今は？ 読みも書きもしたくない。読みたいと思ふ物が多過ぎて却つて何も読まないのかも知れない。書きたいものがあつても満足出来るやうに書けさうもないので書きたくないのかも知れない。

兎も角、かういふ自分が文学者である事は不思議な事だ。飛んでもない所へ迷込んで了つたと云ひたい。が、その又反対に自分は時々実に自分が自分の此仕事に進んで来た事をありがたく思ふのだ、当然来るべき道へ入り込んで来た、自分は迷はず此処へ向かつた事を仕合はせと思ふのだ、自分には此他には道はなかつたのだとも思ふ、——不思議な矛盾だ。

まあ然し京都へでもいつたらもう少し読書もしよう。書きもしよう、そして、本統に芸術に浸りきつた、生活で心身を統一されよう 大正十一年十二月四日

この述懐から、志賀自身も小説を書くのが〈苦手〉であると自覚していたことがわかる。「今」を強調しているが、「児を盗む話」（「白樺」大3・4）からはぼ三年間休筆したことから考えて、志賀は「昔」から〈苦手〉だったと見ていいだろう。

志賀は大正十二年三月に京都に転居するが、「もう少し読書もしよう。書きもしよう」とはならなかった。「暗夜行路」は「後篇 第三 十九」を大正十二年一月号に発表したのち、ほぼ四年間休載する。志賀は、「文学者」にも拘わらず、「読む事も書く事も嫌い」という「不思議な矛盾」を解消できなかったのである。

もっとも、志賀には父親から分与された資産があつて、小説を書くことで生計を立てなければならぬ状況に追い

つめられたことはなかった。志賀は「不思議な矛盾」を解消する必要がなかったともいえる。⁽¹⁾

しかし、志賀には『暗夜行路』の休載期間に完成させた、見方によっては『暗夜行路』並の大作が存在していた。写真集『座右寶』（座右寶刊行会）である。

『志賀直哉全集』第十四巻（岩波書店、昭59・5刊）の「書誌」によれば、『座右寶』特製版（大15・6刊）は、和綴大判（555×430mm）、目録一冊、写真は綴じずに箱に収められている、桐製けんどん漆箱で、定価二〇〇円だった。定価六八円の並製（大15・11刊）もあり、和綴（555×400mm、木綿の紺の帙入）で、「絵画及絵巻」一冊、「彫刻及び建築」一冊、目録一冊だった。収録された写真は半切版（約36×43cm）で、「絵画」五一項、「絵巻」一五項、「彫刻」五六項、「建築及び庭」が二八項である。特製版には、二枚続きが十項、三枚続きが三項あった。写真は計一六六枚に及んでいた。

また、撮影された絵画などの所蔵者は一二名、寺社などは三一に及ぶ。京都や奈良の帝室博物館に寄託されたものがあった。志賀は編者として、調査・撮影・掲載の許可を得るための交渉に関わり、実際に撮影に立会い、写真の仕上がり確かめ編集し、発行者として出版しなければならなかった。この一連の作業には小説執筆に匹敵する、あるいはそれ以上の労力と資金が必要だったはずだ。もちろん、『座右寶』の完成には、編集者として橋本基、写真撮影者として大塚稔の貢献が必要不可欠だった。しかし、そうであったとしても、志賀が『座右寶』の製作を二年ほどの短期間で終了させたことは疑いようのない事実である。

志賀は言語によって構築される『暗夜行路』の執筆に難航する一方で、写真が主役の『座右寶』なら比較的容易に完成することができたことになる。志賀は『座右寶』製作の際には、「不思議な矛盾」に苦しむことはなかったのだろうか。『座右寶』は美術愛好家としての志賀の眼力の確かさの証しとして単純に位置づけられることが多かった。⁽²⁾

「文学者」が写真集を製作するとき（山本）

そのため、こうした疑問は軽視されてきた。本稿では、志賀の製作動機や製作過程、写真集としての特徴、商品としての戦略などをあらためて検討していきたい。ただし、コロナ禍で十分に調査が及ばなかったことも多く、本稿は考察の入口を提示するにとどまってしまったことをお断りしておきたい。

さて、最初に確認する必要があるのは、志賀が『座右寶』の製作を思い立った動機である。『座右寶』の「序」で、志賀は二段階に分けて説明していた。

1

志賀は「序」の冒頭でこう述べていた。

東洋の古美術に心を惹かれ始めたのは、総ての事が自分には苦しく、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。

それは十三年前の事で、当時私は尾道に、松江に、独り住んでゐたが、東京との往復には必ず、奈良京都の寺々、博物館などに寄り、さういふものに親んだ。それらの物の持つ雰囲気だけでも私の心は不思議に静にされた。

仏像、仏画のよきものは勿論、如拙、明兆あたりの墨絵、それから南画の或るもの等、現在の自身の生活から遠いもの程よかつた。例へば如拙の「瓢箪鮎魚図」を見れば、其画中の人物として自身を仮想する事に一種の平安静寂を感じ、元信の「瀉山淨瓶」を見れば百丈瀉山の問答を眼に耳に彷彿させる事によつて落ち衰へた気分を

ひき立てた。二尊院の『法然上人足曳の像』を見れば如何にも他力本願の創始者らしい其人を見る想ひをする点に喜びを感じた。

かういふ観方は鑑賞の上からは幼稚であり、又変則であるかも知れない。自身としては現代回避の気持で余り讚めた事ではないと思つたが、当時、その是非を云ふ余裕は私になかった。私はその美術の持つ古さ、その時代まで自身を押しやつて瞬間的にも現在の不安焦燥を忘れたかつたのである。一種の安全弁で、消極的な意味のものであつたが、これが機縁となり、多少ともかういふものに理解を生じたといふ事は今もありがたいと感じてゐる。

「十三年前」とあるが、志賀は尾道に大正元年十一月に到着し、引き上げるのは翌年十一月である。松江には、大正三年五月から八月まで滞在していた。満年齢で二九歳から三一歳の頃である。志賀を「東洋の古美術」に向かわせた悩みとは何だったのか。

志賀は「閑人妄語―『世界』の『私の信条』の為に―」（『世界』昭25・10）の中でこう説明していた。「私は若い頃、アナトール・フランスの『エピキュラスの園』の一節で、此地球が熱を失ひ、最後に残つた一人の人間が、何万、何十年の努力によつて築き上げられた人間の文化をその下に封じ込めて了つた氷河の上で、最後の一人が光の鈍つた赤い太陽を眺め、何を考へるといふ事もなしに息をひきとる、これが最後の人間の絶えた時だといふやうな事があるのを読んで、反抗するやうな気持で、それは地球の運命であつて、必しも人類の運命ではないと思つた事がある。吾々は人類にさういふ時期、即ち此地球が我々の進歩発達に条件が不適當になる前に、出来るだけの発達を遂げて、地球の運命から自分達の運命を切り離すべきだと思つた。これは大変便利な考へ方で、この考へをもつてすれば、大概の現象は割りきれた。究極にさういふ目的があるのだと思ふと、如何なる病的な現象も肯定出来るのである。さ

ういふ人類の意志の変則な現はれだと思ふ事が出来るから、総てが割りきれた。飛行機の無制限な発達も、原子力も（その頃はこんなものはなかつたが）総て讚美する事が出来るわけである。私は三十二三歳まではさういふ空想に捕はれ、滅茶苦茶に興奮する事がよくあつたが、どうかすると急に深い谷へ逆落としに落とされた程に不安焦慮を感じる事がよく有つた。私はそれに堪へ兼ね、東洋の古美術に親しむ事、自然に親しむ事、動植物に接近し親しむ事などで、少しづつそれを調整して行くうち、いつか、前の考へから離れ、段々にその丁度反対の所に到達し、漸く心の落ちつきを得る事が出来た。以来三十何年、その考へは殆ど変わらずに続いてゐる」。

岩波書店版全集第十四巻の「年譜」には、志賀が明治四十四年末から翌年一月にかけてフランスの『エピキュラスの園』の英訳を「逐次所感を書中に書きこ」みながら読んだとあつた。この説明から想起されるのは、『暗夜行路』の主人公時任謙作である。謙作も同様な悩みをもらしていた。志賀をモデルとしている以上、当然ともいえる。

謙作は「地球の運命」に逆らつて、「人類の永生」を実現しようと、「出来るだけの発達をしよう」する「天才」たちの「仕事」に匹敵する「仕事」をしたいと焦っていた（前篇 第一九）。「諦めず、捨てず、何時までも追求し、其上で本統の平安と満足とを得たい。本統に不死の仕事をした人には死はない。」と信じて、自分の「仕事」が人類の「与へられた運命に反抗し、それから逃れ出ようとすると、共通な大きい意志」（同前）に働きかけるべきだと考えていた。

「東洋の古美術に心を惹かれ」て、自己をコントロールすることに成功する以前の志賀も同様の主張をしていた。例えば、里見淳の「君と私と」（『白樺』大2・4〜7）を批判した「モデルの不服」（『白樺』大2・7）には次のような一節がある。「眞の芸術は何かの意味で人類の進歩或ひは運命を暗示するものでなければならぬと思ふ。こんな考は誰でも云へる事だらうが、僕では此一年程前から漸く感情までピツタリと来た考へなのだ。此考へで見て、君の

『君と私と』には余りに左ういふ意味の暗示がなき過ぎる。

他の作家に対する批判は容易に反転して自作に向かったはずだ。「人類の運命」に寄与する作品を書くという目標を掲げているために必然的に生ずる眼高手低のジレンマである。それが、夏目漱石から依頼された新聞小説の辞退（大正3年7月）、ひいては三年間の休筆をもたらした要因の一つと考えてよいのではないだろうか。

志賀は「序」で、「東洋の古美術」の「持つ古さ」を「一種の安全弁」として利用して、「その時代まで自身を押しやつて瞬間的にも現在の不安焦燥を忘れ」ようとしたと述べていた。⁽³⁾結果的に、志賀は自己を安定させることに成功したわけだが、『暗夜行路』執筆は過去の「不安焦燥」をふたたび甦らせることになった。広津和郎の「続、ペンと鉛筆 三」（『時事新報』大14・1・20）に対する反論とした執筆した「自分の気持」（『未定稿168』）で、志賀は次のように述べていた。⁽⁴⁾「自分の事を殊にイラ／＼した自分を書く事は近年非常に厭やになつた。『暗夜行路』は作り物だが、あれを続ける場合には行きが／＼り上、再び左ういふ主人公を書かねばならぬが、——その他でも断然書かぬともいひきれぬが——自分では今は左ういふ人間は書きたくない」。

志賀は克服した「不安焦燥」を再体験することへの嫌悪感を表明していた。『暗夜行路』執筆を中断せざるを得なくなった大きな要因と考えられる。したがって、ふたたび、自己治療のために「東洋の古美術」に親しむことが必要になったとしても、ある意味で致し方ないことのように思われる。

しかし、今回主役となつたのは「東洋の古美術」の写真だった。小説の執筆ではなく、なぜ写真集なのだろうか。第二の動機に関して、志賀は『座右寶』の「序」でこう述べている。「私は大正十二年の春から此の関西に住んでゐる。前とは心の状態も変つたし、古美術に対する感じ方も変つた。かねてもっとよく見たいと希つてゐた私は此機会に出来るだけさういふものに親みたいと考へた。立派なものも幾らでもある。大体見尽したやうな気であると、後か

らく／＼出て来た。／＼一年程の間に特に好きなものが五十程出来た。私は其場で見るばかりでなく写真帖として手元でもそれらを見たいと思つたが、既成の写真帖では全体好きだといふ訳には行かなかつた。好きなものだけの写真帖が作れたら氣持のいい事だと考へた。

もともと、志賀は、父直温が当時の実業家としては珍しく茶の湯に興味がなかつたこともあって、日常的に「東洋の古美術」を茶道具として触れる習慣をもっていなかつた。また、直温は高価な「東洋の古美術」を購入することもなかつた。⁽⁶⁾

志賀は浮世絵の収集が知られているが、『座右寶』⁽⁷⁾につながる「東洋の古美術」との最初の出会いは牧谿の「観音猿鶴図三幅」（大徳寺藏）の「鶴」図の複製を三円で購入したことだつた。回想では、有島生馬がローマに留学していた「二十一二の時」（私と東洋美術）「世界」昭27・7とあつた。志賀が学習院高等科を卒業し、東京帝国大学文科大学英语科に入学したのは、明治三十九年、満二三歳のときである。生馬の留学は明治三十八年のことである。ただし、「東洋の古美術」の〈本物〉を購入するようになるのは大正八年になってからである。同年五月五日に開かれた末松謙澄の売立て会で購入した「蓮鷺図」が最初である。購入額は「半年分の生活費」（大8・6・22付、武者小路実篤宛書簡）に相当した。おそらく、一〇〇〇円前後である。自慢の一品だつたようで、大正十一年七月二十七日に芥川龍之介他、八月十四日に瀧井孝作他に披露している。

大正期の志賀の経済力では「東洋の古美術」の購入にあてられる資金は少なく、「蓮鷺図」購入が限界で、蒐集ではなく、展覧会などでの鑑賞が中心だつた。例えば、大正十一年に、志賀は〈近代数寄者〉の松本松蔵が所蔵する「東洋の古美術」を公開した展覧会に行つている。「画非常に感服する、特に十便十宜の大雅の方は非常なり、竹田の鶴の画、梅に小鳥三羽、『船窓小戯』等よし」（日記）大11・11・5。なお、太字は『座右寶』に収録されたものや

作者で、以下も太字で表記する。

「黒木（注…三次）の家」で「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」を見た後での絶賛であることが注目される。志賀が《西洋美術》よりも「東洋の古美術」に惹かれていることがわかる。⁽¹⁰⁾

したがって、大正十二年三月八日に京都に到着して以降、志賀が博物館や寺社を足繁く訪問しても不思議はないだろう。「日記」から足取りをたどってみよう。ただし、「日記」は六月十四日で終わっている。

3月25日……広隆寺…「不空ケンサク（注…不空罽索観音像）、桂宮院、如意輪観音大いによし 聖徳太子の真筆 美し」

4月4日……南禅寺…「虎（探幽の水呑）元信例により大いによし」

4月7日……大徳寺…「真珠庵を見る、非常に感心する、孤篷庵の不昧公好みの茶室余り関心せず、その他二つ茶室を見る、真珠庵とは大変な相異なり」

4月19日……京都帝室博物館

4月24日……京都帝室博物館…「牧溪非常によし」…

4月27日……奈良帝室博物館…「絵甚だよし 吉祥天非常によし 法隆寺の蓮鷺図も却々よし 然し我所感とは

感じ同じからず」

4月29日……京都帝室博物館…「法然の誓文弟子等の署名面白し、牧溪の鶴矢張りよし」

5月4日……京都帝室博物館…「探幽の牡丹の小品よし（ビシャ門堂出陳） 万福寺の大雅の唐紙感心せず 此日色々の物落ちついて気持よく見る事が出来て愉快」

5月9日……京都帝室博物館…「牧溪は鶴、図抜けてよし、観音少し俗、猿は露骨に 松の枝など上手なり」

「文学者」が写真集を製作するとき（山本）

「文学者」が写真集を製作するとき（山本）

九六

5月17日……法雲院

5月18日……枳殻邸・瀬枕居…「写真にて馴染故趣味あり、却々いゝ屋敷なり」

西本願寺・飛雲閣…「大いによし、非常にいゝ、秀吉が芸術に対する進んだ気持のある事に感心する」

5月19日……妙心寺…「永いあこがれだったキ宗皇帝の鶴を見る、十年前感心した事は矢張り画がよくわからなかったため。偽物にて真の芸術品ではなかった」

5月28日……南禅寺…「永徳の梅に雀、（竹もある）の唐紙に感心する」

法然院・銀閣寺…「大雅の屏風に感服する」

5月31日……京都帝室博物館…「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 呉道子（寺伝）等あり 暗くて見えず 一通り見て出る」

6月2日……京都帝室博物館

6月9日……京都帝室博物館…「相阿弥沢山ある」

無隣庵…「山縣有朋の別荘にて家も庭も却々よし、殊に庭よし」

6月10日……「一尊院、去来墓、落柿舎」

6月11日……京都帝室博物館

志賀が熱心に「東洋の古美術」の〈本物〉と接すれば接するだけ、〈本物〉を手にとって鑑賞できないという事実に直面せざるをえなくなったはずだ。志賀は「偶感」〔女性〕大13・1で次のような批判をしていた。「雨の日、

曇の日に博物館に行く程、不愉快で齒がゆい事は少いだらう。暗くて見にくいばかりでなく、硝子が鏡になるから映

つた自分の姿が見るのを邪魔する。無理に見ようとすれば映つた自分の顔が中で苛々して居る。全体光らない素通し硝子といふのは出来ないものか。」

こうした不満を解消するためには、〈本物〉を手にとつて鑑賞するしかないが、〈近代数寄者〉たちのように〈本物〉を入手できた時代ではなくなっている。そのうえ、志賀には彼らのような経済力もない。「序」の説明で触れていないことがあるとすれば、「東洋の古美術」を購入し所蔵して鑑賞することが不可能であることに気がついたことだろう。志賀にできるのは〈複製〉を購入することだけである。「序」に「其場で見るばかりでなく写真帖として手元でもそれらを見たい」とある所以である。

京都で「東洋の古美術」に耽溺する生活は、ある意味で予想通り、志賀に刺激を与えた。「枝蛙」を今月中に完成し、来月より『暗夜行路』を一っきに書上げる事」（「日記」大12・5・1）といった高揚感をもたらした。しかし、志賀はこの決意を実現できなかった。「東洋の古美術」に触れることは「本統に芸術に浸りきつた、生活で心身を統一さ」せたかもしれないが、『暗夜行路』執筆のための刺激剤とはならなかった。その代りに浮上したのが写真集の製作だったのである。

2

志賀は写真集製作の理由として、「既成の写真帖」の不備を指摘していた。自分の「好きなものだけの写真帖」が存在していなかったのである。志賀の不満の対象になっていたのは、大村西崖編の『東洋美術大観』全一五冊（審美書院、明41・8〜大7・7刊）だった。瀧井孝作の「志賀さんの生活」『随筆集 志賀さんの生活など』新潮社、昭

49・5刊）には、「志賀さんは京都では、（中略）東洋の古美術に惚れこみ、『東洋美術大観』などの大冊もひろげて見て、その中に感心できないものがあると興ざめがして、『好いものばかり集めた本はほしいネ』といはれたりして、古美術品の写真集『座右宝』刊行の企てがはじまった。」（二六、『座右宝』のこと）とあった。

『東洋美術大観』全一五冊は「有名な東洋美術作品が写真版として網羅されているばかりか、鮮明な図版がコロタイプ印刷され」、「推古時代から徳川時代までの日本絵画」、「古代から清に至る中国絵画」、「中国の彫刻」、「日本の彫刻」を収録した「明治・大正期に作品と文献を結合させた大作で東洋美術研究には必携の書籍」（『国史大辞典』）と評価されている。志賀の試みは、自分の好き嫌いを優先した趣味的な試みのように見えるが、一方では、〈美術史〉の基本図書に対する異議申立てでもあった。

また、忘れてはならないのは、『座右寶』が商品として企画されたことである。「序」には、「幸ひ近くにその方の才能もあり経験もある、若い友がゐるたし、其出版を快く引きうけて呉れる本屋もあつた。それで直様手つけたが、手をつけて見ると最初思つたよりは面倒な仕事となつた。写真の大きさ、点数等に欲が出ると益々仕事が拡張し、一年間の予定が二年以上の仕事となつた」とあった。

「本屋」は「大阪のプラトン社」だった（『座右寶』に就いて）「週刊朝日」大15・5・2）。志賀は大正十三年にプラント社の「女性」に、「偶感」（1）、「蓮鷺図」（6）、「石塔」（7）、「竜安寺の庭」（8）と、『座右寶』に関連する文章を発表している。

「偶感」は前節で一部を引用したが、大正十二年六月九日の体験を中心に構成されている。「自分」は相阿弥に「最も惹きつけ」られており、「大徳寺出陳、牧溪、龍虎図」の「虎」を絶賛し、「鳥羽僧正の將軍塚絵伝、華嚴縁起、福富草子」を鑑賞する。そして、「愚庵和尚の遺墨展観」を開催している無隣庵におもむき、「愚庵の書」よりも「庭の

眺め」に感銘を受ける。『座右寶』製作に向かう心情の高まりが描かれている。

続く「蓮鷺図」以下は、「女性」に掲載された口絵の解説である。それぞれの鑑賞のポイントが説明され、竜安寺に関して寺への行き方まで付記されていた。「石塔」（千利休の墓）と「竜安寺の庭」が『座右寶』に収録されていることから見て、『座右寶』のための一種のプロモーションとなっていた。

「女性」の「編輯後記」には、「志賀直哉氏の東洋美術に対する憧憬は『暗夜行路』の浮世絵時代から、最近の隨筆感想に見られる南画、北画、狩野派などの鑑賞に明かであります。氏はこの頃創作執筆の余暇を割いて、頻に奈良京都の名画、名器、名園、茶室などを歴訪してをられますが、本誌本号からそれらに関する感想に写真を添へて送つて下さることになりました。」(大13・6)とあった。

プラトン社は志賀を豊かな鑑賞眼を持った人物としてイメージづけようとし、志賀もまた出版社側の要望に答えようとしていた。『座右寶』を商品として出版しようとしている以上、当然の対応である。

大正十三年八月二六日の「東京朝日新聞」に、収録しようと思いついた雪舟の作品を探そうとする文章を掲載した⁽¹²⁾ことから、『座右寶』の製作はこの頃から具体化したと思われる。書簡から九月以降、取材が本格化したことがうかがえる。⁽¹³⁾

しかし、当初の予定以上に経費がかかったため、プラトン社は撤退した。瀧井の回想には、「だんだん大型の豪華本のやうになつて、プラトン社から四千元ほどの資金が出たが、尚、資金がいくらかかるかわからぬほどで、これまでの四千元は志賀さんに寄付して、プラトン社の方は手を引いた。」(一六、『座右寶』のこと、「前掲書」とあった。

志賀は新たな資金提供者を武者小路実篤に相談した。武者小路宛書簡に「早速ありがたう、未だ電話かゝらないが明日位此方からかけて見ようと思ふ、プラトン社矢張り弱音をふいてゐるので、此方でやる事にした、若し、尾高君

が引きうけてくられても万々損はかけないつもりだ」（大14・7・26付）とあるので、武者小路が「尾高君」に話を持ちかけたことがわかる。しかし、八月八日付、武者小路宛書簡には、「尾高君の兄さんから同封の手紙が来たので、あちこち金主を探すのもいやだし、うまい方法を考へて自分でやる事にした、／月十円で十枚位づゝ渡す方法だの三冊にして五十円で渡す口だのをすればその入つて来た金で後が続けられるし事務的な事の出来る人を一人たのむで（木ノ検でもたのんで）自分でやらうと思つてゐる。」とあった。この時点で、自費出版を選択したと思われる。

志賀が自分の資金だけで出版できると考えていないところに注意するべきだろう。分冊刊行などに言及しているように、『座右寶』を段階的に売却して運転資金を獲得することを構想している。〈経済人〉としての片鱗が示されているのである。⁽¹⁴⁾

なお、「四千元」は、撮影、及び撮影にこぎ着けるまでに要した経費だと考えられる。志賀の「主我的な心持」（『読売新聞』大15・5・1）には、プラトン社が撤退した時点で「写真は大体撮れてゐた」とあった。

例えば、瀧井は「河内の観心寺の秘仏本尊の如意輪観音」を「内陣より持ち出して完全に」撮影するために「奉納金百円」を要求されたと述べていた（二六、『座右寶』のこと）。こうした経費が積み重なって、「四千元」に達したのだと思われる。

志賀が当初の希望のように、自分のお気に入りだけを集めた五〇枚程度の写真集を作ったのなら、経費がそこまで膨らむことはなかったはずだ。志賀は収録しようとする写真が増えた理由を「欲が出」（二序）たためと簡単に説明しているが、自分の「好み」を追求しただけだったのだろうか。志賀は、武者小路宛書簡の中で出資者には「万々損はかけないつもりだ」と『座右寶』の商品価値に自信をもっていた。その根拠となったのは、写真の出来栄えとともに、収録作品数にもあったと考えられる。

志賀は、誰もが見たいと思う有名な「東洋の古美術」も収録することで、それほど「東洋の古美術」にくわしくな
いが、購買力のある消費者の購買意欲を刺激しようとしたのではないだろうか。志賀は「樹下美人序」で商品価値を
高める努力をしたことをこう回想していた。「新発見といふ程のものはないが、秘仏で余り写真に撮られてゐな
い夢殿の救世観音とか観心寺の如意輪観音、高野山の赤不動等は何枚も写し、又、桂の離宮のやうに観る資格や手続
の煩はしい所は出来るだけ多く撮つて紹介した。観心寺は九枚、桂は十枚入れてある」（『樹下美人』河出書房新社、
昭34・6刊）。

収録された〈美術品〉の数的拡大は、『座右寶』の商品価値を高める戦略だったと思われる。しかし、そのために、
〈美術品〉を自分の「手元でも」「見たい」ために製作するはずだった写真集は、「不思議な矛盾」を内在することに
なった。それを端的に指摘したのは、東京の丸善で開催された展示を見た脇本楽之軒だった。昭和三十九年版『日本
美術年鑑』によれば、脇本は大正六年から九年に掛けて文部省囑託として国宝調査に当たり、同一年から『日本国
宝全集』の編集に従事していた。「私の知る範囲に於て志賀氏は美術史研究の門外者である。『座右寶』も此故に門外
者の美術結集といふ事が出来る。併し、私は丸善楼上の会を観て、志賀氏の見当が割合に外れて居ないのを見て、寧
ろ意外の感に打たれ、軽い失望をも感ぜざるを得なかつた。何もこれならば志賀氏を煩はすを要しないといふ感想で
あつた」（志賀氏の『座右寶』に就て（上）「読売新聞」大15・4・23）。

脇本は『座右寶』に収録された〈美術品〉から志賀の独自性がほとんど読みとれないと述べたのである。脇本は収
録されたものが「その十中八九は日本美術、いな東洋美術中の一等品であり」、「法隆寺夢殿の救世観音像など、従来
これを得んとして得ることの出来なかつた程、理想的に写された写真をも含むのは看過し難い。」（同前）と述べ、
「写真の優秀なる」（同前 下、4・25）ことをほめている。しかし、脇本は、『座右寶』の「よき意味での門外者ら

しい自然の思ひつき」として「所謂国宝に加ふるに特別保護建造物を以てし、更に加ふるに史蹟名勝天然記念物を以てした」（同前）ことをあげただけだった。

脇本の指摘は、志賀が「座右寶」展を紹介した談話「自選『座右寶』展に就て」（『読売新聞』大15・3・30）を受けてのものだろう。志賀は「自分の好きなものを選ぶといふ自分本位の動機であるから、選び方も好き嫌ひで、興味をひいたものだけ集めるといふことになったのである。」と、選択の独自性を強調していた。脇本は志賀の「矛盾」を鋭くついたのである。

一方で、脇本の指摘は『座右寶』の商品としての特徴を明らかにしていた。「東洋美術中の一等品」の「理想的に写された写真」を提供し、絵画・彫刻・建築・庭園という各ジャンルを一書に収録することで、『東洋美術大観』にはない魅力をもっていたことになる。

志賀は脇本に対して「主我的な心持」（前掲）で応答した。「美術史研究の門外者たる自分としては一流とされてゐるものから見て廻り、その中から特に心を惹かれたものを選ぶのが一番便宜である所から、自然さう云ふ結果になったと思つて貰へばいい」。志賀は自分の選択の独自性を主張しなかった。脇本の指摘を全面的に認めたのである。

1節で、志賀と「東洋の古美術」との出会いを見てきた。出会った「東洋の古美術」が「一等品」であったとしても、出会いには何らかの個性があったはずだ。また、志賀の抱いた感想や鑑賞が「美術史研究家」と全く同じだったとは考えにくい。

脇本は『座右寶』の選択の独自性を低く見ていたが、『東洋美術大観』と比較すると、重複した（美術品）が収録されているのは当然であるが、建築や庭園を除いて、その数は半数程度である。⁽¹⁵⁾特に、辛亥革命後に世界的に取引されるようになった中国の絵画の大部分は、既成の美術史研究にまだ組み込まれていないものだったはずだ。『座右寶』

に収録されたものでいえば、竹添履信、長尾雨山所蔵の絵画との出会いは〈劇的〉といってもよかった。

志賀は大正十一年八月から九月にかけて草津温泉に療養にいった。そこで再会した竹添から中国絵画の手ほどきを得た。志賀は「上海版のさういふ図録を沢山持つて来てゐて、私はよくそれを借りて来た。感心した絵は覚える目的で、原稿紙にペンで模写したりした。二十年後、漸く手に入れ、戦後、安倍能成の館長時代に上野の博物館に寄贈した倪雲林の断桥図なども、その時さうして知った絵の一つであつた。」〔博徒の親分〕「草津温泉」〔心〕昭30・6）と回想している。「手帳3」に「断桥図」の模写が残っている。

また、竹添は『座右寶』を製作する際にも、「長尾雨山さんを紹介してくれたり、色々よく世話をして呉れた」〔竹添履信〕『晴天』創作社、昭9・12刊)。あるときは、志賀に連絡をして、購入したばかりの董北苑を見せたこともあった。「履信さんは大きな軸をその儘萌黄のきたない大風呂敷に包んで持つて来た。大阪の博文堂に頼んで支那から取寄せた一万何千円といふ名画であるが、箱もなく軸などは片々なくなつてゐて、甚く無雑作なものであつた。然し開いて見て、皆すつかり感服した。(中略)私は早速それを『座右寶』に入れる事にした」(同前)。

あるいは、無隣庵はどうだろうか。無隣庵は、山縣有朋が茶庭や回遊式庭園などの伝統的なパターンにとらわれずに、身近に接してきた山野の風景を取りいれて作庭したものだ。この造園法は山縣から植木職人小川治兵衛に受け継がれ、治兵衛によって完成され多くの庭園に採用された。⁽¹⁶⁾『座右寶』に収録された西芳寺・本法寺・桂離宮・竜安寺の庭園と比較すれば、大変異質である。にもかかわらず、無隣庵を収録したのは、すでに紹介した大正十二年六月九日の出会いと感動があつたためである。

志賀がこうした出会いと感動を解説で明らかにすれば、『座右寶』には、新しい文化的な価値、同時に新たな商品価値が加わつた可能性があつた。この点について、脇本は「志賀氏に対して衷心から御願ひしたい」〔志賀氏の『座

右寶』に就て 下」として、こう要望していた。「志賀氏の心に触れた作品にこれ／＼のものがあるといふ事は、結集を一見しただけでわかるけれども、如何に心に触れたかは、解説を俟つて知るより外はない。美術史家のいふ所、美学者のいふ所は、今日では大抵見当がついて居る。私の知る限りに於て門外者である所の而して優れたる精神生活者である所の志賀直哉氏の特異の見解こそわれ／＼の切に聴かんことを求むるものである」。もっともな要望といつていいのではあるまいか。志賀は協本の要望にどう答えたのだろうか。

3

志賀の答えは〈否〉だった。「主我的な気持」（前掲）では、「八十五種、百五十枚の写真に一々その解説を書くといふ事は自分にとり、これ程労多くして興味のない仕事はなく、最初から一度もさういふ事は考へなかつた。」と答えていた。その理由はこうだ。「美術品の解説といふものを殆ど読んでゐない自分には明瞭した事は云へないが、自分が嘗て二三極短いさういふものを書いた経験から云へば、自分がそのものから受けた感動を正確に文字の上に再現する事は甚だ困難だった。寧ろそれは不可能に思はれた。偶々、人の書いたものを見ても只誇張した言葉ばかり並べ、少しも其真に触れて来ない。（中略）美術史的な解説は勿論このかぎりでない。然しその美術品から受けた感動を文字に現さうとする解説はその意味で、労多くして甚だ興味のない仕事になる」⁽¹⁾。

志賀は自分の書いた解説の出来栄に言及しているが、すでに紹介した「女性」の口絵の解説のことだろう。他の解説についても否定的な評価を下しているが、そうした解説を書いた「門外者」の中には白樺派や大正教養派もいたはずだ。もし、プラトン社から出版されていたら、志賀は友人たちのように「門外者」としての解説を一々書くこと

になっていたはずである。自費出版となったために、「労多くして甚だ興味のない仕事」から逃れることができたことになるだろう。

志賀は「感動」を「再現する」解説と、「美術史的な解説」とを区別しているが、その線引きは明確ではなかったろう。志賀自身、「東洋の古美術」を鑑賞しながら、「美術史的」なアプローチの必要を感じていた。大正十二年七月十五日付、小宮豊隆宛書簡には「画では相阿弥に感心してゐます 少しも研究的に見ない方ですがもう少しまとまつた美術史が欲しく思ひます」とあった。

志賀は、『東洋美術大観』以外に、三種の「美術史」と接点があったが、結局、「美術史」を研究する方向には進まなかった。志賀が「美術品から受けた感動」を重視する以上、当然の選択だったかもしれない。志賀は自分の「感動」について、「偶感」の中でこう説明していた。引用文中に出てくる「T君」は竹添履信である。

少し疲れた所に、嵯峨の寺にゐるT君が訪ねて来た。(中略) T君も今博物館の帰りだと云ふ。二人は暫く博物館の絵に就て話し合った。此地に来てから友人と会へば屹度互にその話だ。いい絵、いい建物、いい庭、いい茶室、総ていいものを見て感動する。此幸福感は又格別なものである。(中略)

自分のさう云ふものに対する多少独断的な理解が客観的にどれだけ正しいか、それは自分に分らない。然し兎に角立派なものを見れば感動する。此感動に偽りはない。そして自分は幸福を感じる。何かの意味でかういふ幸福感を与えるか否か、それが自分の芸術に対する意識しない物尺になつて居る。

志賀にとって、「いいものを見て感動」し「格別な」「幸福感」に浸ることが全てなのだ。いい芸術は自分に「幸福感」を与えるはずで、与えてくれる芸術がいい芸術なのである。したがって、「日記」の記述にあったように、「非常によし」「愉快」などと表現すれば十分だったのである。

大正十三年以降、志賀と親交のあった美術評論家北川桃雄は、「しばしば先生のお伴をして奈良の寺や仏像も訪ねた。そうした時多く、二人で、ただ黙って観るだけであったが、時とすると、食い入るように凝視する氏の態度から、ただならぬものを感じ、それが私には無言の示唆とも教示ともなった。」（「志賀直哉『樹下美人』」「朝日新聞」昭和・六・六）と回想していた。志賀にとって、〈美術品〉鑑賞に言語は無用の長物なのである。

志賀は「美術鑑賞の方法」として「総て自分の実感に頼つて、それで素直に理解し、段々に進んで行くのが一番安全な正しい方法」であると推奨していた。「ゴッホが美しいとか、ルオーがいいとか本で教へられ、自身の幼稚な鑑賞力では解らないのを鵜呑みに感心して了ふのは却つて本統の理解を遅らせる場合があり、「作品そのものから直接『感ずる』事が疎かになる」ので、「実感で感心するやうになるまでは素直に分らないなら、分らないとして置く方がいい。少年時代はもつと甘いものから出発して、段々にさういふ所に到達するのが本統だと思ふ。」（「美術の鑑賞について——『少年美術館』の為に」「図書」昭和・一〇）と述べていた。

「甘いもの」とは、志賀の体験に即していえば、初期の白樺派が注目したベックリンやクリンゲルをさしている。志賀は「美術に対し感覚的にわかるといふより、むしろ文学的にわかりよいものの方が喜ばれた」（「美術雑談」「美術」昭和・三）と回想していた。志賀にとって、「自分の実感」や「感覚」ではなく、言語を介して「文学的」に理解することは、初期段階の鑑賞なのである。当然の事ながら、「文学的」な絵画の評価も低くかった。

志賀は蕪村を評価しない理由をこう説明していた。「蕪村の恐らく傑作の一つになつてゐるのではないかと思ふが『飼馬図』などは多分に文学の力を借りてゐるやうな所があつて好きになれない。何枚か描いてゐるから自分でも得意な画題らしいが、俳人蕪村が出過ぎてゐて嫌ひだ。大雅だったら、あんなに感情の露はに出た馬は描かないだらうと思ふ。画家は何所までも絵として描くべきで、絵に文学を含ませべきではないと思ふ」（「私と東洋美術」）。『座右

寶』で、池大雅の「十便図」のみが収録された所以である。

「文学者」であるにも拘わらず、志賀は〈美術品〉の鑑賞においては、「実感」を優先して、〈文学〉を導入することを忌避していた。志賀は、〈美術〉に関しても、白樺派や大正教養派に属する人々と同じ傾向にあると考えられてきた⁽¹⁹⁾。木下長宏はゴッホ受容史に関わる研究の中で、「ゴッホ日本受容の歴史は、言語化され活字化された『ゴッホ』が、近代日本人の思惟と心情に投映され、〈意味〉として現われたところから始まる」ため、「言葉として現われた『ゴッホ』という〈意味〉」を考えることは「いやおうなく」「〈文学〉と呼ばれる行為の眺望のなかで問うことを強いて」くるし、「〈文学〉」の言語が紡ぎだされる知の系と構造を問うことになる」と指摘していた（『序』『思想史としてのゴッホ 複製受容と想像力』學藝書林、平4・7刊）。

この指摘はゴッホ以外にも適用できるだろう。「東洋の古美術」についても、白樺派や大正教養派の人々によって、「言語化され活字化された」「〈意味〉として」の「東洋の古美術」が近代日本の言説空間に流通していたと考えられる。その代表例は和辻哲郎の『古寺巡礼』（岩波書店、大8・5刊）だろう。しかし、志賀は〈文学〉を忌避することで、『座右寶』をそうした言説のネットワークから脱落させたのである。

そして、志賀は「東洋の古美術」に耽溺する中で、鑑賞の次の段階に到達した。「主我的な心持」には、「自分は一つの美術品を見るのにその解説の必要を殆ど感じない。自分を芸術創作家らしく云ふわけではないが、自分が美術品に要求する所はそのものが如何に自分の心を震ひ動かして呉れるかといふ事だ。そのものの芸術的価値を客観的に判断するよりも、それを製作してゐる製作者の気持が直接自分の心に映つて来る事が美術品に触れる自分の喜びなのである。その美術品が本統に分つたと感じられるのはかういふ場合である。」とある。

「偶感」で述べていた「幸福感」の内容が「製作してゐる製作者の気持が直接自分の心に映つて来る事」の「喜び」

に特定されたのである。『座右寶』の「序」にはこう説明していた。「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。そして作者がそれを作る時の気が如実に映つて来る場合、私は格別の喜びと興奮とを感じた。／前には現されたものに同化して行く喜びだつたが、今は作る作者の心持に同化して行く喜びとなつた。共に主観的な観方であるが、自分としては前よりまじな観方と考へた」。

志賀は撮影した写真を見れば、自分の感じたことがわかるはずだといふつもりなのかもしれないが、〈美術品〉の向側に「製作者」や「作者」を設定したために、解説の必要性は増大していた。〈美術品〉を見て「感動」して「幸福感」を感じているだけなら、写真に解説は必要ないかもしれない。しかし、一般の購買者が「製作者」や「作者」の「心持」に同化するためには、解説が必要になるはずだ。そのうえ、根本的な問題も発生することになった。

第一に、〈美術品〉の「製作者」や「作者」を特定できるのか、特定できない場合はどう考えるのかという問題が生じている。複数の「製作者」や「作者」が関与している場合はどうするのかといった問題もあるだろう。「製作者」や「作者」を特定するためには、「美術史的な解説」や知識も必要になってくるはずだ。第二に、日本近代の〈芸術家〉でしかない志賀が「東洋の古美術」の「製作者」や「作者」の「心持に同化」できるのかという問題があるだろう。結局、歴史性を無視して、志賀が独り相撲を取っているだけではないのかという疑問が生じてしまう。第三に、真贋の問題である。たとい、贋作であっても、「感動」すればいいわけで、そうなると、「製作者」や「作者」は誰でもよいし、場合によっては、「古美術」ではない場合も出てくるはずだ。

『座右寶』の「序」には、以上のような問題点に言及した記述がないわけでもなかった。⁽²⁰⁾しかし、志賀が「作者」の「心持」にどう「同化」したのかを解説しただけではなかった。もし、志賀が〈理想〉の「作者」像を解説できたとしても、「夢殿の救世観音を見てみると、その作者といふやうなものは全く浮んで来ない。それは作者といふものか

らそれが完全に遊離した存在となつてゐるからで、これは又格別な事である。」(『現代日本文学全集・志賀直哉集』序) 改造社、昭3・7刊) といった程度なので、読者はかえって混乱するだけだろう。この有名な発言は、結局、「同化」するべき「作者」は存在しないといっているのと同じだからである。

志賀は、『座右寶』製作において、〈美術品〉の鑑賞における「実感」を優先し、〈文学〉の導入を忌避するという基本姿勢を貫いた。同時に、「不思議な矛盾」に苛まれることを避けたともいえるだろう。いずれにせよ、『座右寶』を鑑賞する者は写真からすべてを読み取るしかないという、「文学者」が製作した写真集とは思えぬ(ヘアポリア)に立ち向かうことになつたのである。⁽²¹⁾

おわりに

これまで、『座右寶』の製作状況を中心に考察してきた。最後に、『座右寶』の商品価値について確認して本稿を閉じたい。

大正十五年に出版された『座右寶』の特製版(定価200円、150部)、並製版(定価68円)は、定価の高さ、折りからの出版不況、昭和二年の金融恐慌へと続く日本経済の不況のために、売れ行きは悪かったと推測される。プラトン社の四〇〇〇円で写真がほとんど撮影できていたとしても、印刷代等の費用は志賀の持ち出しであつたらう。志賀の経済状態は悪化したと思われる。昭和二、三年頃とされるメモには、「座右寶の残りを売る事」、「沈石田、師宣、東洋美術大観、を売る事」、「山脇と津田の絵を売る事」とあつた。

『暗夜行路』の連載が再開されるのは「改造」大正十五年十一月号からなので、原稿料が必要になつたためと考え

ていいだろう。志賀は普通の文士のような経済活動をしたことになる。しかし、昭和三年七月に出版された「現代日本文学全集」の印税が二万円余入ったところで、『暗夜行路』は六月号に発表された「後篇 第四 十五」以降、ふたたび休載された。

一方、戦災のために出版できなかった『座右寶』再版には大きな経済的な期待が寄せられていた。志賀は「樹下美人序」で、再版のねらいをこう回想した。「私も当時用紙の配給権を握つてゐた出版協会から不急のものは遠慮してくれと云はれ、本業の小説の出版は出来ない時だった。最初の『座右寶』刊行には営利の目的はないといふ事を表明し、その為め秘仏なども写さして貰つてゐるので、私は前の『座右寶』では金は一文も貰はなかつた。然し、二十年経ち、時世も変り、実際に金に困つて来たので、今度は印税を貰ふつもりだったから此戦災は私にも物質的な痛手となつた」。なお、「昭和二十年一月」という記載のある再版の序の未定稿が二種残されている（未定稿220、221）。

企画の背景については、碧海寿弘の指摘が参考になる（『仏像と日本人 宗教と美の近現代』中公新書、平30・7刊）。碧海によれば、戦時下において、「仏像をはじめとする古美術」が「国民的自覚の強化や、国威発揚の戦略を企図した」「日本精神」論によって利用されたり、「古美術に対する実存的とも評しうる向き合い方が見られ」たり、「日本国民と皇室との結びつきを確認するタイプの社寺巡り」（「戦時下の宗教復興——昭和戦前期」）が盛んに行なわれていた。

そうした関心の中、古美術関係の出版は盛んだった。『日本美術年鑑 昭和十七年版』（美術研究所、昭18・3刊）の「昭和十六年度美術文献目録」の「古美術関係単行図書」には、「売立目録」を除くと、一七六種の単行本があげられていた。日中戦争の拡大する中、軍需産業が隆盛を迎えて、購買力が上昇し、「書物は『出しさへすれば売れる』」と言はれる程の盛況を呈した（『東京堂編『出版年鑑 昭和十五年度版』東京堂、昭15・8刊）。戦時下の出版好況の

中で、美術書の売れ行きも好調だったことがうかがえる。

「国立国会図書館サーチ」で「美術」（タイトル）を検索すると、昭和十九年に出版された図書は〈西洋美術〉を含めて三五冊である。この他にも、美術関係の単行本は出版されていると思われる。そして、伊藤整の少女小説などの例から考えると、昭和十九年であっても、書籍は出版されれば売れていた。⁽²²⁾

また、座右寶刊行会は新聞広告によれば、昭和十九年に図版を多く挿入した図書を七冊出版した。例えば、奥田誠一の『宋胡録図録』（定価54円78銭）は「図版原色」五、「単色」五一、村田治郎の『満州の史蹟』（定価10円50銭）は図版一〇〇だった。

こうした状況をふまえて、『座右寶』再版が企画されたのである。商機を鋭敏に捉えた〈経済人〉志賀直哉の姿が見えてくるだろう。新作の小説が書けない志賀にとって、戦時下の出版好況に対応できなかったのは痛手だったはずだ。疎開先の家屋を購入しようとしていたこともあり、『座右寶』の再版は経済的に重要だった。「文学者」であるにも拘わらず、小説を書くのが〈苦手〉だった志賀が自分の文章がほとんど掲載されていない写真集に頼ったのは、皮肉な事態とも必然だったともいえるだろう。

したがって、『座右寶』再版が灰となったのは大きな痛手だったはずだ。しかし、対応は見事だった。志賀は昭和十七年に二万円で購入した軽井沢の別荘を「九万五千円」で売却することで代替した。〈経済人〉としての手腕を発揮したのである。⁽²³⁾

こう見てくると、志賀が自分の中の「文学者」と〈経済人〉の関係をどう把握していたのか、気になってくる。志賀は両者の間に「不思議な矛盾」を感じたことはなかったのだろうか。

「文学者」が写真集を製作するとき（山本）

一一一

註

- (1) 志賀の経済力については、拙稿「（ハセノキョウキカ）経済人」としての志賀直哉（『学習院大学文学部研究年報』令2・3）を参照されたい。
- (2) 美術史研究の酒井忠康は『座右寶』について、「鋭い直感が導く志賀直哉の鑑識眼には、やはり、尋常なものでないものを私は感じる。」（『志賀直哉と『美術』』『解釈と鑑賞』平15・8）と述べている。
- (3) 志賀同様に、謙作も「如拙の瓢箪鮎魚図」を「暫く見てゐる内にその絵の爲めに段々彼の気持は落ちついて来た」（『後篇第三一二』）。
- (4) 広津は、志賀の「雨蛙」「冬の往来」「黒猫」の「底に、初期、乃至中期の氏の作物の底に見えるやうな生活の力が認められない」、「志賀氏のこの世の不純を見まいとする心が、あまりに氏の心に一つの安住の世界を形作つてしまつたのではないだろうか。」と指摘した。
- (5) 志賀は、昭和10年執筆と推定されている「茶」（『未定稿26』）の中でこう述べていた。「私は茶を呑む事は嫌ひではないが、行儀を教はりながら呑む事が閉口で、子供等の稽古を見物にはよく行くが未だ一度もその席で呑んだ事がない。亡くなつた私の父が、矢張りさうであつた。私の妹が五人ゐて、東京の麻布の家で十何年か毎日囉稽古をしてゐたが、父は玉露はいゝが、此茶は好まぬといつて呑まなかつた。」
- (6) 志賀は父直温について、座談会で、「親父といふのは律義だから（中略）ちつとも私してゐないんだ。それで自分の色々なことはみんな自分のサラリーでやつてゐるんだよ。美術品買ったつて何だつて、自家の財産は自分のものと思はないんだね。」（『志賀直哉日記をめぐつて』「心」昭33・6）と語っていた。
- (7) 「美術雑談」（『美術』昭20・3）に、「中学時代、西洋のものに興味をもつ一方浮世絵にもひかれ出した。かういふことでは有島（注：生馬）がいつも先達だつた。それで歌麿や北斎が好きになつて大分集めたが、あとではバルトの絵やロダンの彫刻と交換してしまつて今は残つてゐない。その頃は比較的に安く買へた。」とあつた。
- (8) 志賀は「美術雑談」の中で「絵らしい絵を買つた初めは、大正八年我孫子にゐる時、末松謙澄が死んでその売立で買つた『蓮鷺図』だ。」と述べていた。
- (9) 志賀は「萬曆赤絵」（『中央公論』昭8・9）の中で、自分の購買力を一〇〇〇円以下であると明言していた。くわしくは、

拙稿「文学者と美術市場——志賀直哉『萬曆赤絵』をめぐる——」〔学習院大学文学部研究年報〕令3・3を参照された。

(10) 大正12年5月29日に、志賀は大阪で「商品陳列場の仏国展らん会」を見て、「ロートレックとドレインといふのをよく思ふ。然し東洋のもの程ビツタリせず」(日記)とコメントしていた。志賀は、ロートレックの画集を刺激剤にして執筆を進めていたこと(『白樺』と西洋美術)〔週刊読書人〕昭37・2・12)があつたはずだが、この時「ロートレック」は「ビツタリ」しなくなっていたのである。志賀の興味・関心・嗜好が(西洋美術)から「東洋の古美術」へ移行していることがわかる。

(11) 周知のように、幕末・維新の政治的・経済的な変動のため、そして廃仏毀釈のため、多くの所蔵者が(美術品)を廉価でも手放さざるをえなかった。しかし、明治三十年代になると、価格が上昇していった。明治36年、原三溪が井上馨の所蔵していた仏画孔雀明王像を一万円で購入したのは有名である。

(12) 志賀は大正13年8月26日の「東京朝日新聞」学芸欄に「先年寺崎広業遺愛品売立てに差込みで出てみて親引きになつた雪舟作魚狗、鶴鶴の横物双幅(権十郎箱)の行方を探してゐます。その写真を撮らせて貰ひたいと思つてゐます。二三箇月の間におりかを知る事が出来るやうだと大変好都合です」(探してゐるもの)と掲示した。

(13) 大正13年9月19日に室生寺など、同月30日・10月1日に法隆寺・法輪寺などの調査を行なっている。10月上旬から中旬にかけては東京で、侯爵井上勝之助、「雲州松平家」(大13・10・12付、志賀康子宛)、実業家の山本悌二郎、原三溪らが所蔵する「三百枚程の絵を見て」(大13・10・19日付、武者小路実篤宛)まわっている。また、写真撮影を担当する大塚稔の予定にあわせて、11月中旬、大正14年1月上旬、3月下旬、4月上旬、7月上旬に撮影に立ち会っていた。

(14) 志賀の経済力や経済感覚については、拙稿「経済人」としての志賀直哉」を参照されたい。なお、阿川弘之が指摘しているように、「昭和三年までの、奈良の志賀家は、人が想像するほど裕福ではなかつた」(『昭和初年』『志賀直哉 上』岩波書店、平6・7刊)と思われる。

(15) 『東洋美術大観』に収録されているものとの重複は、絵画の部は35種のうち18種、彫刻の部は26種のうち12種だった。庭園建築の部には重複はなかつた。脇本のような専門家ならともかく、「東洋の古美術」に一般的に興味をもっている程度の人物にとっては、新鮮な写真が多かつたのではないかと思われる。

(16) 熊倉功夫「数寄者の思想」『近代数寄者の茶の湯』(熊倉功夫著作集)第4巻、思文閣出版、平29・1刊)、及び尼崎博正

「文学者」が写真集を製作するとき(山本)

「文学者」が写真集を製作するとき（山本）

一一四

- 『七代目小川治兵衛——山紫水明の都にかへさねば——』（ミネルヴァ書房、平24・2刊）を参照されたい。
- (17) 『座右寶』の「序」で、志賀は「探幽の『牡丹図』・『元人画』『松図』」などの「例外」については選択の理由を説明したが、他の「一流とされてゐるもの」、「定評あるものに就いては書かな」かった。
- (18) 東京帝国大学文科大在籍中に聞いた関野貞の「日本美術史の講義」（不幸なる恋の話）「白樺」明44・9）、高山樗牛の「日本美術史未定稿」（明治41年の「臨濟寺の瓦」「四月四日」の法隆寺に関する記事）、「雪の日——我孫子日誌——」（読売新聞）大9・2・23〜26）に言及のある藤岡作太郎の『近世絵画史』（金港堂、明36・6刊）があげられる。
- (19) 小林俊介は「誰が梅原・安井を『古典』にしたか——大正教養派と『古典』の創出——（五十殿利治・河田明久編『クラシックモダン 一九三〇年代日本の芸術』せりか書房、平16・12刊）で、『座右寶』を白樺派や大正教養派が行なった「古典回帰」、「東洋や日本の古典芸術への志向を明確に」した文化活動の一つに数えている。
- (20) 作者不詳の「元人画『松』」について、「観る者の制作欲を刺激する一種の力を持つてゐる」、また、「偽物とされてゐるもの」で入れたものがある。此説の是非は分らないが、仮りにそれが是であるとすれば、落款だけが後にさう入れられたといふ意味で、誰れの筆か知らないが、絵そのものは立派な本物であると思ふ。」とあった。
- (21) 『座右寶』の文化的位置を特定するためには、同時期の美術書・写真集等が掲載した同じ〈美術品〉の写真と比較する必要があると思われる。編者のキャプションのない『座右寶』の写真を、同時代の〈文法〉によって解説する試みである。
- (22) 『太平洋戦争日記（三）』（新潮社、昭58・10刊）の記述によれば、伊藤の『三人の少女』（淡海堂、定価未確認、昭19・2刊）は昭和19年に八〇〇〇部、また、『雪国の太郎』（帝国教育会出版部、定価1円70銭、昭18・11刊）は五〇〇〇部増刷されたようだ。伊藤は前者で、少なくとも六九〇円を受けとっていた。
- (23) 昭和戦中期における、小説執筆によらずに資金を捻出する志賀の手腕については、拙稿「経済人」としての志賀直哉」で考察した。参照されたい。

なお、志賀に関する引用は、岩波書店から刊行された『志賀直哉全集』全15巻・別巻（昭58・4〜59・7刊、第2刷）によった。