

川端康成と〈伝統文化〉をめぐる覚書

山本芳明

1

川端康成が「敗戦後の私は日本古来の悲しみのなかに帰つてゆくばかりである。私は戦後の世相なるもの、風俗なるものを信じてない。現実なるものもあるひは信じてない。」（「哀愁」「社会」昭22・10）と宣言したこと、その宣言通りに文学活動を展開したと解釈されてきたこと、一九六八年にノーベル文学賞を受賞したことなどから、川端が日本の〈伝統文化〉を描き続けた作家であるという評価は世界的に定着しているといっているだろうか。

川端研究がそれを前提としてきたのは、ある意味で当然であるが、同時に、そうした作家像を相対化する動きが生ずるのも必然だろう。坂井セシルは川端が「実験小説を出発点としながら、一生涯風俗小説と実験小説の間を浮遊し、その矛盾を楽しんでいた節があり」、「新潮社の川端全集三七巻本が表すものは、一言で言うならば、異質性の集合としての『バロック』と形容したくなる複雑に繁殖する作品群である。」（「川端康成と21世紀文学 カノンの効果を

めぐって」坂井他編『川端康成スタディーズ 21世紀に読み継ぐために』笠間書院、平28・12刊」と述べている。

しかし、坂井が指摘するように、川端の「多面的な作品世界」は作家像によって「統制」されてきた。坂井は作家像の形成を次のように整理している。

（前略）元々、日本の伝統文化の代表的作家としての川端像が流布するのは一九五〇年代、『雪国』の完成、『山の音』、『千羽鶴』のほとんど同時期の成功が基盤にある。そして、『伊豆の踊り子』、『雪国』が国語の教科書に編入され、主要作品の映画化も頻繁に行なわれる黄金時代においては、同じような川端の伝統回帰像が、翻訳を経由して、外国でも継続される。この表象される日本との関連―時代超越性と国際性の交差する場所にこそカノン形成という現象が起こる。日本側では文化アイデンティティーの政策的な強化や文学の資産化が進められる一方、外国では受容可能な範囲での文化的エキゾティズムの宝庫として認識されるようになる。

この二重の発展の到達点として、一九六八年の文学ノーベル賞受賞という事件が起きる。その際の基調講演「美しい日本の私」は複雑極まる内容からして一種の表象論でもあり、その演題は制度化への挑戦でもあると言えよう。以降日本を代表する文化人としての位置付けがなされ、実質上、川端は日本の近代文壇の大御所として活躍することになる。（後略）

坂井は「川端におけるカノン形成」を「翻訳」・「作品批評としてのパロディ」・「インターテクスチュアリティ」などの視点から考察したうえで、「カノン形成の過程は統制の過程であり、その統制の罫こそを読み解くことも不可欠である。」として、次のような指摘をしている。「本質論は前世紀の批評の地平の幻想であったと考えた場合、二二世紀の新しい批評方法の模索とともに、新しい内省的な解釈の路も開拓する必要がある。例えば、川端文学の美／魔という二極対比図とは違う場所に、『バロック』の持つ流動性と断続性、ハイブリディティー、対立する価値や

多様な視点の交通がある。また、作家の実生活、伝記上の情報や資料収集以外のところに、川端作品のテキストが秘める多くの謎への挑戦も残っている。あるいはジェンダー論を問い直す、試練の機会を川端作品に見いだす事も可能であろう」。

重要な提言といっていだろうか。ただ、この提言には、川端と〈伝統文化〉の関係そのものの再検証が組み込まれていないように思われる。「カノン形成」の「統制の罫」を「読み説く」ためには、両者の関係を考察することも重要ではないだろうか。

谷口幸代は川端と〈伝統文化〉との出会いを「日本の各地が爆撃によって廃墟と化していこうとしていた時期に、美の不滅を確信した美的感動を通して川端の古美術への思いは高まり、ここから古美術への感動を作品に昇華させようとする意思が生まれてい」き、「敗戦後、その意思の表明の先駆けとなったのが、日本の美しさを描いていきたいと述べた『哀愁』」で、「ここで自らが継ごうとする日本の伝統の内実を〈哀愁〉と規定し、〈哀愁〉を感じさせるものとして『源氏物語』と共に玉堂の秋の絵を挙げたことは、戦後へ踏み出す川端のマニフェストとなっている。」（川端康成と古美術『川端文学の世界』4 その背景 勉強出版、平11・5刊）と整理している。

この整理には説得力があるのだが、拙稿「市場の中の川端康成——『哀愁』・『反橋』をめぐる覚書」（学習院大学文学部研究年報「令5・3」）で指摘したように、川端と〈伝統文化〉との関わりの新しさ、また川端が言及した〈伝統文化〉の不安定さを軽視しているように思われる。

例えば、谷口も言及しているように、川端は『源氏物語』と浦上玉堂（一七四五～一八二〇）の画を「日本古来の悲しみ」としてあげていた。しかし、江戸時代後期の文人画家の作品を日本の〈伝統文化〉として『源氏物語』に直接接続することができるのだろうか。中国から伝来し江戸時代にジャンル形成をした文人画が『源氏物語』とは系統

を異にする文化伝統を保持していることは明らかである。⁽¹⁾ 川端が回帰することを宣言した日本の〈伝統文化〉は安定したものとはいえないだろう。

そのことは、川端が「悲しみ」を感じた作品として、織田作之助の「土曜夫人」（『読売新聞』昭21・8・30〜12・6）とエコール・ド・パリを代表する画家ハイム・スーチン（一八九四〜一九四三）の「少女の顔」を描いた「小品」もあげていることから確認できる。川端は「日本古来の悲しみ」を多様な作品から感じていたのである。

また、「美しい日本の私——その序説」にしても、谷口が『美しい日本の私——その序説』の構図（田村充正他編『川端文学の世界 3 その深化』勉誠出版、平11・4刊）で指摘しているように、『美しい日本の私』自体の論理の構造、或いは叙述には一貫したものは認められてきていな²かった。

谷口はこの論文で「茶の湯との関連から『美しい日本の私』全編に見え隠れする無数の横糸をつなぐ一筋の縦糸を見出そう」としている。確かに、「美しい日本の私——その序説」において日本の〈伝統〉をになうのは道元、一休などの中世の禅文化や「日本の茶道」であるように語られている。谷口が整理しているように、川端は継続的に茶の湯に関わっているので、仮説には説得力がある。だが同時に、一筋縄ではいかない難解さが「美しい日本の私——その序説」に存在していることも否めない。

こうしたことを考えれば、川端が回帰を宣言した〈伝統文化〉は当然のこととして、その後の川端と〈伝統文化〉との関わりについても先入観を捨てて改めて検証する必要があるのではないだろうか。

同時に、日本の〈伝統文化〉が戦中期から戦後期にかけての政治・経済体制の激変や社会的な混乱などのため、不安定だったことも視野に入れておく必要がある。〈伝統文化〉も生き残りを懸けた活動を展開していたはずである。そして、現在、資料の発掘、再検証によって〈伝統文化〉の神話性を解体し、新しい歴史像を再構築する研究が盛ん

になっている。そうした研究の成果を導入する必要もあるはずだ。

本稿では、このような問題意識から川端と〈伝統文化〉との関わりを再検証していきたい。問題が多岐にわたるため、〈管見に入った限りでは〉という限定をつけざるを得ないのをご理解いただきたい。タイトルに「覚書」を付した所以である。

なお、川端の引用は、『川端康成全集』全三五巻補卷二巻（新潮社、昭55・2／59・5巻）により、この全集に収録されていないものは初出に拠った。

2

川端が「哀愁」で「日本古来の悲しみ」として『源氏物語』に言及するのは、昭和十八年の秋頃から木版本の季吟の『湖月抄』を読んでいることから一応自然に思われる。だが、浦上玉堂はどうだろうか。

川端と玉堂の接点を、羽鳥徹哉が「浦上玉堂と川端康成——『琴を抱いて』『天授の子』『いつも話す人』、昭和十九年の転機——」（成蹊大学文学部紀要）平15・3）で探っているが、「哀愁」以前に遡るのは簡単ではない。

管見に入った限りでは、吉川英治との対談「或る日の対話」（中央公論）夏季臨時増刊、昭28・8・15）で、川端が「玉堂について私が読んだのは、古川北華氏のが一番くわいすね」と述べていたことが注目される。また、川端は『凍雲篩雪』は前から写真を見ていて好きで、ほしかつたんですが、運よくめぐりあつて手にはいった。」と述べていた。

川端が言及したのは、北華散史古川修の『南画論萃』（地平社、昭19・4刊）に収録された「浦上玉堂と釧雲泉」

だと思われる。だが、古川の評論はタイトルに「釧雲泉」があるように、二人の文人画家の生涯と画業を、例えば、「玉堂が象徴主義の芸術家ならば、雲泉は理想主義の芸術家である。」といったように比較しながら論じたもので、玉堂だけを高く評価しているわけではない。

ただし、古川は玉堂の代表作として「凍雲篩雪」をあげて、「恐らく彼の作中屈指の傑作であらう。」と高く評価していた。この評価が川端に与えた影響はあると思われるが、玉堂に特化した論でないこと、また、収録された図版が「凍雲篩雪」ではないことから決定的影響を与えたとは考えにくい。⁽²⁾

この他に、川端が参照したことが明らかで、玉堂を高く評価した言説としてあげられるのは、矢代幸雄の『日本美術の特質』（岩波書店、昭和18・4刊）である。川端は「美しい日本の私——その序説」で『日本美術の特質』に言及しており、川端がある箇所を『日本美術の特質』の第五編・第六編に基づいて展開していることを、原善が『美しい日本の私——その序説』論——その〈魔界〉をめぐる——」（『川端康成研究叢書』10、教育出版センター、昭和56・10刊）で指摘していた。

川端が『日本美術の特質』に言及したもっとも古い例は『舞姫』（朝日新聞）昭和25・12・12（26・3・31）である。「日本文学史家」の矢木元男の研究を説明した一節に「矢木が今、『美女伝』の研究を書いてゐるのは、矢代幸雄博士の著書、『日本美術の特質』などの美学に、みちびき出されたところが多かった。」（「母の子父の子」とあった。

私は、川端が『舞姫』以前に『日本美術の特質』を参照している可能性があると考えている。というのも、矢代の玉堂評価が格段に高いからである。

矢代は『日本美術の特質』第五編「日本美術の象徴性」第三章「象徴主義の芸術」第五節「文人画」の中で、「支那より日本に渡つて来た文人画理論の最も純粋なる発展としては、大雅、玉堂、竹田の三大家を問題の中心として取

り上げて、それぞれ特有なる象徴主義的表現の諸相を考察することが最も適當である。」として玉堂を池大雅、田能村竹田とともに大変高く評価している。そして玉堂について次のように論じていた。

大雅、竹田に対して、文人画の他の一高峯を形作る浦上玉堂の芸術は、表現に関して、前者と反対方向の行き方を示して居る。(中略) 玉堂に到つては、積極的に不羈奔放なる感興の进出である。抑制の働く余地のないほど切実なる天眞の流露である。これほどに内容に必然なる表現は、また精神本位なる文人画の一つの理想境地にて、玉堂が現代文人画の再興の機運に一つの目標を与へ、またブルノ・タウトによりて日本最大の芸術家の一人に数へられて世界的認識を獲得したる理由でもあつた。(後略)

(3) タウトまで動員した矢代の評価はインパクトがあるといわざるを得ないだろう。そして見逃せないのは、図版「第五七図」として「玉堂筆 東雲篩雪図」が所有者名を明記したうえで収録されていたことだ。(4) 川端と玉堂の出会いはいは『日本美術の特質』だったのではないだろうか。

川端が「哀愁」執筆以前に『日本美術の特質』を読んでいたとしたら、矢代の考察が「日本古来の悲しみ」に大きな影響を与えていた可能性も出てくる。矢代は「日本美術の特質」として「印象性」、「裝飾性」、「象徴性」、「感傷性」を提示していた。これらの「特質」は「文化の系統」、「国土の自然」、「信仰」、「国民生活」、「国民性格」、「美術の材料及び技術」などによって形成されたもので、「日本美術の特質」であると同時に、「日本人」の「特質」でもあった。そのうちの「感傷性」は「美に感じ易くもののはれに傷み易く動き易き最も敏感な心緒を指して」(「序」)いた。

矢代は「日本美術は、底流としては深き自然愛を蔵しながら、その鋭敏なる印象性は、直ちに美化されて裝飾的配置をとり、自然観照は冷静なる客観的觀察に堪へずして速やかに詩的陶醉と詠歎とに陥らんとした關係上、文学的抒

情と離れることは、到底出来ないものであった。」（第五編「日本美術の象徴性」第二章「挿絵芸術」第一節「東洋美術の文学主義」）として、「写真」に力点のある「支那美術」、「西洋美術」との大きな違いを指摘していた。

そして矢代は第六編「日本美術の感傷性」の序にあたる部分でこう述べていた。

世界の諸民族のうちに置いて日本人を観察するに、日本人の性情が著しく感覚的感情的なること、屢、指摘する通りであるが、それが芸術に現はれたる場合には、殊に感傷的性格を発揮すると考へられる。勿論日本人の性格中には、勇武もあり悲壮もあり英雄的半面も充分に存在したが、例へば国民的英雄を考へても、日本国民が尊崇し愛敬して措かざる英雄は、決して強力一点張りの粗暴人ではなく、深く物のあはれを感じる多情多恨型の人格であつた。（中略）

特に日本の芸術に現はれたる国民の好尚は、頗る美しき感傷性に溢れて居る。是は国民の性情が専らそればかりに向いて居たと解釈す可きではなく、日本に於ては、文学芸術は主として抒情の器と考へられ、またそれに従ふ人々に女性が多かつた——少くとも狭義の日本的文化の最も伸長したる平安朝にはさうであつた——社会的関係もあつて、自ら日本文学は主として「もののあはれ」を詠ひ、諸芸術は著しく哀調を帯び情感に訴へるを本務とした、と解釈される可き理由がある。即ち芸術とは専らさういふものと考へられて居たのである。（後略）

矢代の言説と「哀愁」との対応関係は次の引用を読めば、自然に浮かびあがってくるだろう。川端は本稿1節の冒頭で引用した箇所直前で『土曜夫人』の悲しみも『源氏物語』のあはれも、その悲しみやあはれそのもののなかで、日本風な慰めと救ひとにやはらげられてゐるのであつて、その悲しみやあはれの正体と西洋風に裸で向ひ合ふうには出来てゐない。私は西洋風な悲痛も苦悩も経験したことがない。西洋風な虚無も廃頽も日本で見たことがない。」と述べていた。そして「浦上玉堂やスウチンの小品が私の心に残つたのも、やはりその悲しみのゆゑであつ

た。」として、「この少女の顔のスウチンは、頹廢的であらうけれども、素朴な哀愁にやはらいでゐる。末世的ではあらうけれども、切実な哀憐にあたたまつてゐる。(中略) この少女の顔はスウチンの魂の素直なひとしづくと愛すべきなのかもしれない。」と説明している。⁽⁵⁾

川端の心を惹いた「スウチン」でも玉堂でも「日本風」の、ある種の限界を持った「悲しみ」であり「あはれ」だった。矢代風にいえば、「冷静なる客観的觀察に堪へずして速やかに詩的陶酔と詠歎とに陥らんと」する「文学的抒情」と密接した「美しき感傷性に溢れ」た「悲しみ」ということになるだろう。

ただし、川端の美術品に対する最終的な評価基準は別のところにあった。「私はこの小品を買ふといふ気にはなりにくい。一見きたならしいからではなく、これが目にふれるところでの仕事は、私の悲しみの流れに絵が加はりさうだからである。また私は玉堂の秋やスウチンの少女のやうに悲しいのが、文学的、抒情的なのが、絵として最も好きといふわけでもない。西洋人の絵を買へるなら私はやはり裸婦がほしい」。

川端は、「感傷性」や「悲しみ」「あはれ」とは全く別の位相にある、美術品を購入する気になるかどうかという、コレクターとしての欲望による即物的な判断を表明していた。そのため、「日本古来の悲しみ」とは一体何であるのかは明確にされないままに、「哀愁」は幕を閉じていた。

ただ、「かなしみ」の内実を明確にしようとすれば、地域や民族などによって、「日本」と「西洋」には本質主義的な差異が存在しているという前提を強調することになったはずだ。川端は所有欲、購買欲を前面に出したおかげで、その陥穽を回避したともいえるだろう。川端が参照した可能性が高い『日本美術の特質』は、そうした視点から簡単に批判することができる。⁽⁶⁾

そして、『日本美術の特質』でもう一つ注目されることは、禅宗と茶の湯・「茶道」の文化的位置づけである。矢代

は「鎌倉時代を発端となして盛んに輸入されたる禪宗と宋元の新文物とは、折柄我国に勃興しつゝあつた封建武士の性情に頗る適合して民間に弘通し、水墨画茶道等の発達を促して、爾来永く我国の趣味生活を支配した。」（第二編「美術の特質を形成する基礎的条件」第一章「文化の系統」と述べていた。

また、「茶道」の果たした役割についてはこう述べていた。「実に室町時代に於ける茶道の成立は、従来の（注…禪宗における）宗教的精神鍛錬を自づから趣味による修養と錬磨とに転換して、本邦に真に独立したる美術の鑑賞を起した、と言ひ得るのである。（中略）趣味生活は茶道と共に確立し、この形成は時代が下降して宗教の支配力が衰微し、個人生活及び思想が伸長して諸事自由検討の近代が近づくに従つて、各方面に益々盛んになるのであつた」（同前、第四章「国民生活」第二節「社会生活」）。

川端が戦後に茶の湯と継続的に関わったのは、〈文化人〉を取り込もうとする千家家元の経営戦略・文化戦略の強い影響があると考えられる。同時に、「茶道」によって日本の「趣味生活」が「確立」されたという矢代の指摘に出会っていたことも重要だったのではないだろうか。

次節では、川端と茶の湯の関係についてあらためて見ていきたい。

3

川端と茶の湯との本格的な接触は、昭和十八年十二月二十六日に表千家が「文化人」を招待した茶会に片岡鉄兵、横光利一らとともに出席したことから始まったと思われる。川端はこの茶会に出席する小説家の人選を依頼され、片岡と横光を誘った。片岡宛書簡（昭18・12・20付）にこうあった。「表千家の東京出張所で毎月一回文学者等を御茶

に招く会を催す事となり其第一回が来る二十六日午後一時からあります 小生友人を誘ひ合せて出席するよう頼まれたので先づ大兄と横光君におつき合ひ御願ひします これまでにお茶を習つて人ハ困るさうで素人ばかりらしくよい菓子とよいお茶で雑談する外何も窮屈な事ハないさうです / 木下李太郎 和辻哲郎 兒島喜久雄 谷川徹三などの諸氏出席とか聞きました 表の方で多少文化人と接触を得たいといふ目的の様です。

この書簡からわかるように、川端にこの時点で茶の心得はないようである。また、横光にもなかったことは、「茶道月報」の座談会での（注：茶懷石によばれたことは）「ございません」（春宵閑談）昭15・5）という発言から推測できる。なお、この座談会に出席した室生犀星も発言からすると茶の湯とは距離があり、経験があるのは吉川英治と森田たまだった。

吉川は「茶道月報」に「非茶人茶語」（昭13・1）を寄せるなど、茶の湯の心得はあり、昭和十五年四月二十一日に行われた利休居士三百五十年忌の「記念茶道講演会」で「茶味即実生活」と題する講演を行っていた（『利休居士三百五十年忌余香録』利休居士三百五十年忌法要協賛会記念出版部、昭15・12刊）。

しかし、講演では、「お茶でも頂いて飲む事は人一倍飲むのですが、それについての所作、行事、況や奥義については何も知らない」と告白し、「利休の伝記それから利休の文、書簡といったものを読み耽つたのですが、私にはまだ利休はなか／＼分りません」、「まだ利休の深さ、高さ、大きさといふものは一寸こんな位だと云へないのであります。利休に就てお話するなり、書くなりするには先づ自分がどうしてもと勉強しなくては駄目だと思ひますので、もう茶杓を投げました。」（同前）と述べて笑いを取っていた。

吉川は随筆に「非茶人茶語」というタイトルをつけたように心得はあるもの、「茶人」と自称することを避けていたのである。また、連載中の『新書太閤記』（読売新聞）昭14・1・1〜20・8・23）に利休をどう組み込むかで苦

労していたこともわかってくる。表千家は小説家たちもっていた茶の湯に対する距離感を認識していたために参加しやすいように、「素人」という条件をつけたのだらう。

ここで茶の湯の状況を確認しておこう。明治以降、中心だったのは政財界で活躍していた近代数寄者たちだった。神津朝夫は、高橋箒庵が「おらが茶の湯」（昭7）で『茶道経国』など云う大袈裟な宣伝をする者」を批判した「茶の湯は本来趣味である。趣味として之を楽しめばそれでおらは満足する。」という一節に基づいて、近代数寄者たちは「遊芸である茶の湯に社会的有用性も文化的精神性も特に求めなかった」（「茶道家元制度の近代的展開」重田みち編『日本の伝統文化』を問い直す』臨川書房、令6・3刊）と指摘した⁽⁸⁾。

しかし、家元たちは全く逆の立場だった。彼らは「茶道の稽古を社会的にも有用な、人間の成長をめざす修行の道と位置づけようとして」おり、「それを支える思想を必要とし、求めていた」（同前）。

そうした試行錯誤の中で、茶の湯は女子教育に浸透し、儒教思想、神道、天皇制などに接近していく。そして、有力な「支える思想」となったのは禅だった。田中仙樵が広めた「茶禅一味」が有名だが、神津によれば、仙樵は「点茶を悟りのための方便」と位置づけていた。つまり、仙樵は苦勞して修行する代わりに「点茶の修行」によって「楽々たる愉快」を得ながら悟りを開くことを推奨していたのである。

こうした「茶禅一味」が大きく変化するのは、昭和初年代である。神津は裏千家の亀山宗月（松太郎）が昭和二年四月に行ったラジオ放送の講座のテキストに基づいた『茶の湯作法』（昭和3刊）の記述からこう述べていた。「茶道では、むしろ道元の『只管打坐』に近いような、生涯続く修行としての稽古がますます強調されるようになり、その家元は禅の裏付けをもつ精神的茶道の最高權威としての地位を獲得したのであった」（同前）。

そして家元は国家総動員体制に対応して「茶道報国」を唱え、全国組織を結成した。最初の組織は昭和十五年十一

月に結成された裏千家の淡交会である。神津は家元が「多様な個性をもつ多くのグループ・個々人の茶人を、教授者主体のひとつの全国組織に統合したことになる。『国策に逆行』して茶の湯を楽しみなかった茶人の組織を解体して教授者組織に統合することで、茶道のめざす方向性が徹底され、茶道家元制度が完成したといえる」(同前)と述べていた。¹⁰⁾

こうした状況の中で、表千家が、和辻や谷川のように〈伝統文化〉も考察の対象としている「文化人」だけでなく、「素人」の小説家である川端にも接触したのは、近い将来到来するだろう社会変化に対応するための方策を探ろうとしていたことを意味するのではないだろうか。

川端は、谷口が整理しているように、戦後も家元としばしば接触しており、茶の湯のイベントにも継続的に参加していた。また、その体験から得たことを小説に取り込んでいた。例えば、川端は昭和二十六年十一月十三日に京都で行われた光悦会に出席した。彼の姿を見た高原杓庵は「作家川端康成氏が光悦会に出席し、雪舟真山水の名幅に寄せられた関心。(幸ひ私はその場に居合はせて、川端氏の実に熱心な観賞ぶりに敬服したものが、果してこれは婦人公論連載の創作にとりあげられた)」、「現代最高の文化人である非茶人が見せた茶に関連する前代美術に対する熱意は、それが財界人の場合と全然異なる観点から来てるだけに、一層頼もしい思ひを持たしめた。」(「茶器苦労働」(六) 時代感覚「日本美術工芸」昭27・3)と述べていた。

杓庵が言及した「婦人公論連載の創作」は『日も月も』(昭27・1・28・5)である。しかし、川端自身は杓庵の発言をそのまま受け入れることはなかったはずだ。美術史家の小林太市郎との対談「利休への夢」(「淡交」昭29・1)で、川端は小林から「先生の小説にはよく光悦会なんか出て来ますね」といわれて、「えゝ、まあよく書きますがね、実は淡交を見て書いてるようなものですよ。だから、私の発明ではないんですよ、淡交の書き写しみたいいな

もので……」と答えている。「淡交」は裏千家の月刊の機関誌である。

また、川端は自分が〈茶人〉とはいえないことも表明していた。例えば、吉川英治との対談「或る日の対話」では、「僕はときどきお茶会に行きますが、大寄せの会で、これは道具を見に行くんですね。それも僕はまだ器物を一つ一つみているんですが、庭から茶室、そして道具の総合的な取合せはよく判りません」とか、「懷石もあつて、いい相客の話が聞けて、落ちついた茶はいいですね。しかし、僕などは道具を一つ一つ見ることが先きに立つて、いい道具が出てないと満足しないのはどうでしょうかと思います。」と述べていた。

吉川の、「懷石料理」は「一つの演技の舞台」であるという指摘を受けて、川端は「器物だけでなく、料理もそうですね。自分で茶会をして、お客を呼ぶようになるのは容易なことじゃありませんね。ちよつと見こみがない……。」とも述べていた。

あるいは「利休への夢」でも、小林が『千羽鶴』（筑摩書房、昭27・2刊）に登場した志野茶碗について、「あれは茶碗というものとして出て来なくて、人間のように生きて出て来るように思うんです。」という感想を述べると、川端は「あれはいけませんよ。病的だね。まあ、逃げたわけです」、「謙遜じゃないですよ。そんなものを書けと言われても僕が書くとは健康になります。志野はもつと健康なものです」、「あの中の志野なんか少しも健康なところがないですよ。志野も大いに迷惑をしていると思うんですがね。」と、小林の感想を否定している。

そして、小林に「お茶なさいますか。」と問われると、「いけません。」と断言して先の発言をこう補足をしていた。「例えばさつきの話で、お茶のことを小説に書いておりますが、実はお茶を避けて書いているようなわけで、お茶をまともに書いたことは一つもないです。もう少し知つてると、まともに書けるのですが……（笑）千羽鶴なんか、お茶の小説だなんて言われますが、それはとんでもない話で、人に迷惑を及ぼすこと甚だしいですよ……（笑）」。川端

は「美しい日本の私——その序説」でも『千羽鶴』についての主張を反復しており、「お茶の小説」を書けない／書いていないというのは「謙遜じやない」と理解した方がよいだろう。

この対談で、川端は「利休なんかより、東山將軍を書きたいですね。」といい、「義尚將軍なんか、近い中にやろうと思つてますがね。それと、お茶も、一寸やろうと思つております。」と、戦中期から鍊っていたテーマについて抱負を述べるが、その直後に自分の限界をこう告白していた。「お茶も、お花もそうですが、あらゆる日本芸術を知つてないと書けないでしょう。支那美術の鑑賞もあるし、何んでもある。しかし、こつちがものを知らんからなか／＼書けない。史実はありましてね。芸術となると気持から何から理解しなければ書けないですよ」。

川端が「書けない」のは、昭和戦前期から実践しようとしていた徹底した取材や資料調査をしたうえで執筆しなければならぬという完璧主義のためだろう。川端はそうした完璧主義から〈伝統文化〉に関する勉強不足を自覚せざるを得なかったのだ。また、完璧主義の遂行を邪魔しているのは、対談でも言及していたが「その日稼ぎをしている」小説家の経済的な「実情」だった。⁽¹²⁾

そして川端を〈茶人〉から遠ざけている要因として、茶会や茶席が美術品としての道具類に出会い、間近に見たり、場合によっては手に取ることでできる絶好の場だったことがあげられるだろう。

川端は小宮豊隆、画家の猪熊弦一郎、工芸家の初瀬川松太郎と家元を囲んで行われた座談会「昭和茶話」（『淡交』昭27・10）で、茶会に出席する意味をこう語っていた。「お茶は有難いものだと思いますね。私はこの頃、どんな会合に伺ふよりもお茶会によせていただく事が勉強になると思つてゐるのです。まだ正式に正午のお茶事などに御招待をうけて楽しむ域にまでは育つては有りませんが、光悦会や大師会のやうな古美術を観賞的に教えていただくお茶の催しほど、うれしいものはありません。博物館のガラス越しではなく、其の絵画や器物が、置かれるべき位置の定座

にあつて、しかも自分が客としてもてなされて、これを手にとつて観賞出来ることは全くお茶のお蔭です。

川端の欲望は「観賞」にとどまっていなかった。「古美術」を我が物としたかったのである。川端は吉川との「或る日の対話」で素直にこう述べていた。「なんとかして宋の山水画が欲しいんですが、たしかに宋という名画は出ませんね。それから日本の絵では、藤原の仏画が一番ほしいんです。これもたしかに藤原で、保存のいい名作はなかなかありません。藤原以前の仏画は更にないから……。」といい、「名品で高いものは、どんな無理してもさつと払ふんです。」と述べていた。

茶道具については、「茶碗はよく買いそこないます。志野とか粉引とか惜しいことをしています。私は絵よりも買ひにくい。値段も、最高の名碗は五百万円というような値になりましたね」「茶碗の話ですけれども、三百六十万というのを買おうとしたことがあります。僕は二百五十万まで買うといつたんです。なんとか借金するつもりでした。僕はまあ値切らないですが、それくらいしか借りるあてがない。（中略）その茶碗を買おうかと思つて、今年の洋行は止めたんですよ。結局買えませんでしたかね。」と述べていた。

吉川は「要するに、最高のものを望んでいるわけだね（笑）」と突っ込んでいた。

川端にとつて〈文化人〉として茶の湯を思想的に理解したうえで〈茶人〉として関わることよりも、「最高のもの」を蒐集したいコレクターとしての欲望を満たすことの方が重要であり、「借金」をしてでも欲望を満たそうとしていたことが見えてくる。

この対談は昭和二十八年に行われているが、この年の作家の高額所得者番付の一位は吉川で一七〇〇万円台、九位の源氏鶏太が六〇〇万円台で、川端はランキングに入っていない。一位の吉川でも年収の約二パーセントにあたる茶碗を買う気になるとは思えない。⁽¹³⁾川端は「三百六十万」の茶碗を借金してでも購入しようとしていたが、三年前に

玉堂の「凍雲篩雪」を借金で購入したときは二七万円だったので、欲望の金額が一桁増えていることがわかる。

ノーベル文学賞受賞の昭和四十三年一月に発表された「美術苦楽」(「絵」)に、「だいたい、現在の作家の収入、しかも半ば以上を税金に取りあげられる作家の収入では、今日、美術品を買ふなど、土台無理である。現存の画家の絵も、ほしいのは大方買へない。一級の古美術や西洋の名画の価値は、私の工面できる金と二桁のうちがふ。(中略)自分の望む蒐集など夢にもならない。蒐集されるのは残念だけである。」とある。川端の昭和四十二年の年収は二七六四万三〇〇〇円だったので、その「二桁の上」とすると、十五年後の川端は一〇億円台の「一級」品に目をつけていたことになる。

川端の欲望がいよいよ熾烈に燃えていたことがわかる。川端の中には〈わび茶〉や禅の文化とは相容れない欲望が漲っていたのである。⁽¹⁴⁾ 作品をあらためて考察する必要があるが、川端は自分の欲望を自覚していたために、『千羽鶴』は「お茶の小説」ではないと強調したのではないだろうか。同時に、私は茶の湯の文化戦略が戦後にどのような軌跡をたどったのかも気になってくる。次節ではそれを確認したい。

4

前節で引用した文章で、高原杓庵は「現代最高の文化人である非茶人が見せた茶に関連する前代美術に対する熱意」を讃嘆していた。彼が感激していたのはこうした「熱意」を茶の湯が受けることが稀だったためだった。杓庵は歌舞伎・能楽・相撲・囲碁・将棋などと比較して、「茶の世界だけは、ジャーナリズムから黙殺され、千宗興クンの渡米のやうな、茶の世界では画期的なニュースでさへも、ジャーナリズムでは全国版にとりあげられなかった」、「茶

は芸術とはいへぬまでも、文化ばだけに存在するにもかかはらず、いまだに芸術院とか、文化勲章とかは無停車に通過してゐる。文化ばただけから全く孤立の状態だ。」として、「茶となれば、やつぱり前代美術の綜合、編輯、鑑賞、活用でなければならぬ。／美術の面を除いて、婦人側に最も魅力ありといはれる点前の面を見ても、口では茶禅一味とはいふものの、禅の域にまで到達せるもの、はたして幾人があらう」、「現代人の知性に訴へるものは微々たるもの」（『茶器苦勞帳（一六）』）であると指摘していた。

杓庵が言及した千宗興は裏千家十五代家元汎叟宗室だった千玄室である。彼は座談会「昭和茶話」（前掲）で前年の渡米体験から、⁽¹⁵⁾アメリカ人が自分の「点前を通して、東洋的な思想や生活文化の妙を追求すること」、「精神的な面に於ては」「はるかに日本の方がまさつてゐる」と感じているように思われること、「それには、日本の茶道と禅宗があるからのやうに、ほのかに感じて」いるためで、「私のする、帛紗さばきを見て、あれが茶道の祈りかとも言ふ人がある」ことなどを「不思議に思つた」と語っていた。

彼の発言からは「茶禅一味」を実践して「東洋的な思想や生活文化の妙」を体現している姿は見てこない。反対に、茶の湯を遊芸としては見ていないアメリカの識者たちにとまどつて、〈思想〉としての茶の湯をもてあましている姿が浮びあがつてくるだろう。実際、「淡交」五〇〇号発刊記念増刊号（昭63・2・15発行）には、「日本における茶道文化の意義と、それが果すべき役割が、すでにアメリカで認識され」ていたといった記述もあった（臼井史朗「昭和20年代の茶道と『淡交』」）。

宗興は、「昭和茶話」の冒頭で茶の湯という〈伝統文化〉を現代文化にどのように位置づけるのかを模索していることを出席者に告げていた。「現代の茶道として現代の其の方面の先生方の御協力や御指導を得て、古くから伝へ残されてゐるものを保存すると同時に新しいものをも取り入れることの必要があると思ふのでございます」。この座談

会は、まさに文化人・識者から「これからの茶道の為に、いろいろとお教示をいたゞくために行っていたのである。

家元側の戸惑いを疑う必要はないと思われる。昭和初年代から始まった茶の湯を禪とシンクロさせて遊芸の世界から〈離陸〉させる試みは、少なくとも昭和二十八年前後では日本においてまだ道半ばだったと考えた方がよいのではないだろうか。「淡交」記念増刊号でも、「昭和三十年代は」「新生茶道への組織づくりのため」の「基礎づくりの十年だった。」（臼井史朗「昭和30年代の茶道と『淡交』」）と総括されていた。

岩井茂樹は「茶道の精神とは何か?——茶と『わび』『さび』の関係史」（鈴木貞美他編『わび・さび・幽玄——「日本的なるもの」への道程』水声社、平18・9刊）の中で、茶道が「わび」として語られるようになった理由——茶の湯に関わる言説が編成されて定着したのは、「千家、禅学者、歴史学者の共同作業」によってだったと説明している。

岩井によれば、表千家が昭和十二年に機関誌「和比」を定期刊行し、「関東にも大きな勢力をもつ表千家が『わび』を標榜」することによって、「〈千家流茶道Ⅱわび〉という図式が、構築され」るが、「この図式が完成し、固定化するのには、一九五〇年代以降のこと」となる。その要因として強く働いたのは、「一九五〇年代から起こった世界的な『禅ブーム』であった。そこでは、大名茶の書院式茶道はほとんど無視され、千利休から、その孫の千宗旦の系統が完成させた『わび茶』だけが注目された。とりわけ、鈴木大拙、久松真一、古田紹欽などにその傾向が強かった」。

そして久松ら「禅研究者だけではな」く、歴史研究者も「その傾向を促進させた」。岩井は「芳賀幸四郎、中村直勝、林屋辰三郎、桑田忠親などの学者たちがそれに加担した。桑田は別として、それ以外はすべて京都帝国大学史学科出身、あるいはその弟子筋にあたる学者たちである。〈禅の精神Ⅱわび茶の精神〉という図式を強調する時流に、

千家流茶道の各流派もうまくのった。」と述べている。

「淡交」記念増刊号は、昭和四十一年五月七日から九日にかけて行われた裏千家十五世家元継承記念茶会について「全国の同門社中三千数百名が参集。谷川徹三博士の講演、川端康成氏をはじめとする各界の知名士が続々と祝賀式につめかけた。記念茶会には表千家即中斎家元、老分の松下幸之助氏らが釜をかけ、継承式をいやが上にも盛り上げた。」（山城孝之「昭和40年代の茶道と『淡交』」と描いている。

そして茶道の国際化が一層促進されたことを「海外の茶道研究熱の高まりがうかがえると共に、茶道が日本文化の粹として見られる事実をわれわれは認識すべきである。」と述べ、また、家元が海外での「茶道行脚」——「海外での茶禅一味の実践」を「日本文化の粹である茶道の紹介が、世界平和への道につながることを確信して」（同前）行っている（と茶道の世界的な隆盛を誇らしげに語っていた。⁽¹⁶⁾

川端がノーベル文学賞受賞者の講演として、「美しい日本の私——その序説」を作成したとき、茶の湯の言説を背景におくことを選択したと思われるが、その判断は世界的に見ても、日本国内的に見ても、時宜を得ていたといっていだろう。川端が矢代の『日本美術の特質』を再召喚したのも当然の選択だったことになる。

しかし、川端は『日本美術の特質』を背景にすることで「哀愁」では回避できた本質主義的な言説を導入することになった。そして皮肉なことに、矢代の方は自説の部分修正を行っていた。昭和四十年八月に岩波書店から刊行された『日本美術の特質 第二版』第五編「日本美術の象徴性」第三章「象徴主義の芸術」第三節「禅宗美術」の末尾で、矢代は次のように提言していた。「翻って反省すれば、日本の東洋学者は往々にして東洋文化の理解のために全般的に禅宗の価値と貢献とを強調しすぎる嫌いはないであろうか。その結果、殊にアメリカにおいては、東洋文化の研究のために禅の精神、およびその派生として将来説かんとする茶道、の理解がすべて東洋美術の基礎をなすかのごとき

印象を生じ過ぎているのではなかろうか。それには無論岡倉天心の名著『茶の本』Book of Teaの文学的魅力の影響が大きく、また現在鈴木大拙居士のアメリカにおける学術的活躍やその人柄や諸著述の感化力が大なる効果を挙げているために相違ない。それらについてわれわれ日本人は勿論深く感謝するが、同時に日本文化の啓蒙時代もすでに国際的に過ぎ去りつつあり、世界における東洋研究も最近大いに進み、もっと学術的公平さをもって考え直さるべきではないだろうか。

矢代は禅宗・茶道の果たした役割を自分が〈過大評価〉していたことに気がついたのである⁽¹⁷⁾。矢代の修正は、禅宗と茶道の関係を見直そうとしている、現在の茶の湯研究を先取りしているともいえる。例えば、神津朝夫は『茶の湯と宗教』(「茶道教養講座」⑫、淡交社、令5・4刊)で、茶は栄西以前に禅宗とは関係なく、すでに日本に伝わっていたこと、「禅寺から茶が広まったと推測できる根拠は何もな」く「中国でも日本でも、仏教寺院ならどこでも茶は飲まれていた」こと、「大成された侘び茶の美意識は禅の美学だとする」のは「誤解」で「侘び茶以前の唐物道具の重視に禅が関わっていた」ことを指摘している(「禅宗の伝来と茶」)。

こうした再検証は禅宗についてだけ行われているのではなかった、田中仙堂は『千利休「天下」の茶人』(宮帯出版社、令1・7刊)を執筆する際の方針を次のように説明している。

「わび茶」という概念は、元禄時代、「利休のわび茶の湯」について説いた『南方録』によって彫琢された概念である。歴史研究において、利休生存中にこの概念を使用すると、利休生存中には存在しなかった内容までもが、利休生存中に存在していたかのような誤解を与える恐れがあるので、本書では極力使用を控えてきた。

〔利休の死とわび茶の成立〕
田中は利休が「わび茶」の大成者であるという大前提に疑問を抱いて、いわば括弧に入れて考察を展開していた。

田中は「歴史としての利休の茶」と「利休の死後、利休の心髄を知ろうとする人々によって解釈された」「理想化された利休の茶」との「区分を導入することで、歴史学一般の地平に利休を研究対象として開放」しようとしていた。

同様な問題意識は、橋本素子／三笠景子編著の『茶の湯の歴史を問い直す——創られた伝説から真実へ』ストーリー ヒストリー（筑摩書房、令4・11刊）でも表明されていた。橋本らは「千利休による『茶の湯』の大成に至る道筋、および江戸時代の家元制度成立までを一直線に描く」茶道史を軸に論じられてきた「茶」の歴史研究をその呪縛から解放しようとした。「本書の目標」として『喫茶文化史』に深く関わる文献史学の諸分野——政治史・思想史・海外交易史・宗教史、および『モノ』を扱う分野である美術史・考古学——からのアプローチを撚り合わせ、より立体的な歴史像の構築を試みるものである。そして、新たな分野への接続を果たしうる柔軟かつ開放的な『喫茶文化史』の構築を目指す。」ということを掲げていた。

自明だった研究の大前提を徹底的に再検証しようとする最近の茶の湯研究には瞠目せざるを得ないが、こうした傾向は他の〈伝統文化〉の研究にも見られる。⁽¹⁸⁾まさに、〈伝統文化〉はあらたに〈創られる〉のである。川端の文学活動は再編成中の言説の運動に取り込まれ、あるいは取り込みながら評価されてきたのである。我々は、現在、川端を〈伝統文化〉というバイアスから解き放つ絶好の時期を迎えているのではないだろうか。坂井の提起した、かずかずの視点があらためて重要になってくるはずだ。

ちなみに、私は川端の「最高」の美術品を購入して所有したいという熾烈な欲望が気になっている。いうまでもなく、蒐集された美術品が「持ち主の自己像を構築し」たり「持ち主や鑑賞者の官能的な側面にかかわ」ったりするなど、「コレクターの人生において」「複雑な役割」を果たしているからである（最後に 過去を救うための蒐集」、エリン・L・トンブソン、松本裕訳『どうしても欲しい！ 美術品蒐集家たちの執念とあやまちに関する研究』河出書

註

(1) 宮崎法子は「日本美術の向こう側——中国文化圏のなかの日本美術——」(重田みち編『日本の伝統文化』を問い直す』臨川書房、令6・3刊)の中で、「山水や墨竹などの文人的主題は、江戸時代前期の日本には、まだ受け皿がなかったことが明らかにされて」いて、「文人画の本流である山水画は、池大雅や与謝蕪村を嚆矢とし、その後幕末にかけて盛んになる。」と指摘した。

(2) 古川は美術評論家で、この著書に収録されたのは「江山清遠図」、「抱琴訪隠図」だった。文章の初出は「早稲田文学」大正12年4、5月号で、改訂増補して収録された。また、初出の第二節をもとにした「浦上玉堂と琴」も収録された。

(3) ブルーノ・タウトは『日本文化私観』(明治書房、昭11・10刊)の中で玉堂について「私の感ずる所では、彼こそ近代日本随一の大画家である。彼は彼自身のために描かざるを得ずして描いたのだ。(中略)この点で彼に比肩し得るものはヴィンセント・ヴァンゴッホである。」(絵画)と激賞していた。ちなみにこの本に収録された玉堂の画は「対山撫金琴」と「松風洗心」である。

(4) 川端が見た「凍雲篩雪」の写真について、羽鳥は秋葉啓鑑輯『玉堂琴士画譜』(聚楽社、昭16・9刊)に収録されたものをあげている。管見では、他に恩賜京都博物館編纂『日本近世名画大観』下巻(中島泰成閣出版部、昭16・2刊)に収録されていた。

(5) 「哀愁」に後に追記された注記で、川端は「『凍雲篩雪図』はこの文章の後、私の手にはいつたが、写真で見ると実物の絵は『厳しく』はない。」と述べていた。

(6) 稲賀繁美が『矢代幸雄 美術家は時空を超えて』(ミネルヴァ書房、令4・1刊)でこうした立場からの批判を次のように整理している。『日本美術の特質』といった問題意識は、現在ならば容易に批判を蒙る。曰く『日本美術』なる枠組みを固定した本質主義、気候風土と芸術表現とを短絡させる環境決定論、国籍の別と文化の型とを対応させる類型論、いずれも時代後れも甚だしい、と(第四章「戦中から戦後へ」)。ただし、稲賀はこうした批判の問題点も指摘していた。

- (7) 川端は茶会の後で横光・片岡と会食することを計画しており（昭18・12・23付片岡宛書簡）、そちらの方に気持ちが傾いてい
たかもしれない。
- (8) ただし、永谷健が考察しているように、茶の湯が「しばしば世俗的な事柄に関わる密談や金力誇示の場となった」ように、
「伝統芸能」は近代数寄者——実業家たちに「政界・官界や華族への接近を可能にする貴重な場を提供し」、彼らの「威信向上
のための戦略の場を与えた」（『実業家文化の戦略と形式』『富豪の時代 実業エリートと近代日本』新曜社、平19・10刊）一
面があったことは無視できないだろう。
- (9) 神津朝夫は「茶禅一味」が近代に成立した四字熟語であり、利休の言葉とされる「和敬清寂」も「江戸時代中期に大徳寺二
七三世の太心義統」によって創作されたものであることを『茶の湯と宗教』（淡交社、令5・4刊）で指摘している。
- (10) 神津は、淡交会に続き、昭和17年2月に表千家の千家同門会が結成されたことや「第二次世界大戦後になってから他の流儀
でも全国組織が次々と作られたから、その形成の必然性は茶道界内部にもあったと考えるべきだろう。」として、「全国的に拡
大し巨大化した流儀の内部を統一・統制する必要性が生じていた」（『茶道家元制度の近代的展開』）ことを指摘している。
- (11) 高原杓庵は本名慶三、大正6年に大阪毎日新聞社入社、記者として活躍し、昭和20年の退社後、茶道研究者として重きをな
した。
- (12) 川端の完璧主義については、拙稿「川端康成の文学活動／経済活動をめぐる覚書」（『学習院大学文学部研究年報』令6・
3）を参照されたい。
- (13) 川端の年収については、拙著『カネと文学 日本近代文学の経済史』（新潮選書、平25・3刊）第六章「黄金時代、ふたた
び」、及び、拙稿『純文学』と『家計小説』（隔月刊『文学』平26・5、6）を参照されたい。
- (14) 川端秀子は「川端康成の思い出（三十五回）」（『川端康成全集附録』昭58・2）で、川端が「買い物となると、家に蓄えが
あろうとなかろうと見境がな」くなり「非現実的な衝動買い」を繰り返していたと回想している。
- (15) 千宗興は昭和26年1月に渡米し、ハワイ、ロサンゼルス、サンフランシスコ、シアトル、シカゴ、ニューヨーク、ボストン
などを歴訪して茶道のデモンストレーションを行った。
- (16) 村上紀夫は「現代史としての家元制度——熊倉功夫氏講演『家元制度研究から見てくるもの』」によせて——（『藝能史研究』
令和5・4）の中で、一九五一年のサンフランシスコ講和条約締結以降、「アメリカの帝国主義への対抗軸として『民族』の

自覚（民族自決）がうたわれるようになり、日本独自の文化が再発見・評価されていくようにな」るが、「そこで『伝統文化』がはらむ封建的要素が問題になり」「家元制度がやり玉にあげられることになった」。しかし、一九六〇年代になると、「高度経済成長という現実のなかで、封建遺制の克服といった戦後歴史学の問題意識は急速に忘却されてい」き、「家元制度についても」「経済成長を促す特殊な文化的伝統」の一つとして、「日本の家族を反映する制度というような超歴史的な日本社会論・日本文化論として語られるようにもなった。」と指摘している。こうした変化も家元の活動の意義を誇る言説の成立に寄与しているのではないだろうか。

(17) この修正については、稲賀が前掲書で指摘しており、矢代が初版から戦後の「第二刷」、「第二版」をどのように改訂したのかも論じている。

(18) 例えば、岩井茂樹の「能はいつから『幽玄』になったのか？」（『わび・さび・幽玄——「日本的なるもの」への道程』や『日本の伝統文化』を問い直す』に収録された諸論文があげられる。