

# 志賀直哉の上高畑の『サロン』

—生きられた日本の近代 1—

呉 谷 充 利

## 序 一観念の近代—

明治の開国（1868）から敗戦（1945）へと駆け抜けた日本の近代史は、大略すれば、西欧を範とする明治の文明開化、大正デモクラシー、昭和の社会主義、敗戦を契機としたアメリカ・モダニズムへとその時代的テーマを変えてきた。この百年に満たない19世紀から20世紀にわたる日本の近代は、西洋文明の導入を急ぐ国家的政治体制として始まる。明治政府の上からの改革による開化風俗が進む。明治初年刊行される福沢諭吉の『学問のすすめ』は、列強に伍して国家の独立を果たさんとする民における啓蒙の書であり、実に発行部数70万部を数えた。文明開化の精神はこの書のなかによく現されている。西欧的モデルによった啓蒙的改革が日本の近代の機軸として機能し続ける。畢竟、この改革は西欧の理念を旗幟とする観念的支配を意味した。

約言すれば、日本の近代はそうした観念の移植を走馬灯のごとく繋いでゆく。したがって、この啓蒙の近代は仔細にみれば、術学的で饒舌である。もっといえば、策略的に構築される言語の観念性が否み難く働く。言語によって移し換えられた擬制的西欧が植え込まれ続ける。そこにあったものは、いわゆる時間軸上の歴史的な生命ではなかった。日本の近代は敢えていえば、空白の移植される場所ではなかった。

夏目漱石は、この日本近代における文化のなりたちを「外発的」と言った。彼が日本の近代に見たものは、断片的文化の堆積にならざるを得ない悲惨さである。自力生成的な内発的文化の豊潤さを日本の近代は欠いたのである。そこには外発を充足しない内発の貧困があり、外発と内発のこの収支決算のアンバランスが日本近代における一つの歪みを作り続けた。

こうしたことからいえば、いわゆる年代記的な日本近代史は、総じて移植される観念の解説史に傾く。寄せ植え的な思想の雑居性がそこにあるにすぎない。誤解を恐れずにいえば、それらの思想は、不連続で断片的なモザイク状の集まりと化して、歴史を埋めている。日本の近代は、外から提示される観念的モデルをいわばオムニバス風に開いていったのである。

こうした日本の近代の歪みを正す研究として、次のような論文が注目される。われわれは、敗戦後50年を経てようやく文化の深層に届く一つのまなざしをもって、洋の文化の隔たりを

見据えはじめたといえるのかもしれない。

戦後政治をにらんだアメリカの思惑があったにせよ、ルース・ベネディクトの『菊と刀』はこうした見方を先取りした日本文化論であった。が、そこには、西洋的価値観をもった西洋優位論があり、今日これに対する批判の見方も出ていることは周知のとおりである。そうした固定概念的な理解を超えて日本と西洋の文化の深層に心理的あるいは社会史的に鋭く迫った論文として、土居健郎の『甘えの構造』や阿部謹也の一連の西洋中世社会の研究がある。筆者の研究はこうした先達の業績に負うところが大きい。

### 生きられた日本の近代

文化の総体は、バラバラに見えるものが実は連鎖をなして構造化するようなある体系性を持っている。そうした文化の総体性を日本の近代は欠いたのである。提示されるモデルとこれを解説し啓蒙する人間は存在しても、これを時代は生き抜くことなく、次の新たな主題が現われたのである。

したがって、そうした時代の観念性を総括すれば、次のような一つのテーマが裏返しに浮かび上がってくる。それは、このモザイク状の思想群のなかで、まさに生きられんとした生命がなかったかということである。日本近代におけるもっとも重要な問いの一つがここにある。観念の歴史ではない全身全霊をもって生きられんとした近代の一つの生命を明るみに出すこと、筆者の視点はまさにこの点にある。

ところで、このような生きられた近代があるとすれば、それは、具体的には時代の内部を生き抜いた人間の生として存在しよう。「生きられた近代」という日本近代の至高の問いがそこに現われるはずであり、そこにおいてこそ、もっとも根底的な日本近代の一つの意味が明白にされるにちがいないのである。

こうしたことから考えてみれば、「生きられた近代」の相貌は明白であろう。それは、もっと直接的な生の表現として、あるいはもっといえば西洋を典範とする字義解釈の観念性を超えて、深く自らの内面へと遡及しそこに降りたつ一つの精神そのもの問題としてであろう。われわれは、「生きられた近代」を官に対する民の、啓蒙に対する自熟の、外的発信に対する内的発信の問題として捉えなければならないことがわかる。

こうした内発的な文化の誕生とその成熟を明らかにするものはいったい何であるか。それは、一言でいえば、多岐のジャンルに表現されてゆく一つの文化的生命に他ならぬ。多岐のジャンルにわたって表現される一つの運動あるいはイズムに流れる根本的な感情の存在こそが重要なのである。そうした感情は、つまるところ、一つの芸術的生命として表現されている。このことは、「生きられた日本の近代」の考察に必須の視点になろう。

「生きられた近代」を筆者はこのような芸術的つまり感情的生命の観点から一度考えてみたいのである。たとえ、それが筆者の力量をはるかに超える問題で、螻蛄の斧をもってする

ようなことになるにしてもである。

### パンの会

西洋文明に刺激された明治末の一つの「異国趣味」に迫ってみたい。「パンの会」は、その名から当時官憲の内値を受けたとか受けないとか真偽の定かでないエピソードを今に残す。が、その「パン」の意味はそうしたこととまったく関係のないギリシア神話の「牧羊神」のことであった。この「パ



写真一  
木村荘八：パンの会

ンの会」を描いた一つの絵がある（写真一）。描いたのは、木村荘八で、「パンの会」について書いた野田宇太郎は、（それは）「当時の写実ではないが、恐らく唯一の、パンの会の貴重な、その内容と外観とを客観的に捕え得た記録的な芸術作品である<sup>1)</sup>」と述べている。

絵を見てみよう。電灯や提灯の僅かな明かりに照らし出された芸妓が椅子にすわっている。そのなかで三味線を引く男、ほおづえを突く人、何やら熱心に話し込む二人の人間、そうした会場の有様が仔々細々に描かれており、この場の高まる熱気がそのまま伝わってくる。いっしかわれわれはこの喧騒な世界に引き込まれている。それほど臨場感をもってこの絵は描かれている。われわれはこの絵において「パンの会」を目のあたりにする。

この「パンの会」のリーダーが太田正雄（木下杢太郎）であった。彼は「パンの会は、一面放肆なところもあったが、畢竟するに一の文芸運動、因循な封建時代の遺風に反対する欧化主義運動であった<sup>2)</sup>。」と語っている。彼らは、隅田川をセーヌ河に見立て、そこに封建的遺風を打ち破るまさに新しい精神たる西洋的異国情調（エキゾチシズム）<sup>3)</sup>を求めたのである。第一回の会場として選ばれたのは隅田川畔の「第一やまと」で、集まったメンバーは、詩人として木下杢太郎、北原白秋、画家として石井柏亭、山本鼎、森田恒友、倉田百羊などであった。

「パンの会」は詩人と画家というジャンルを超えた集まりであった。これは、言うならば印象派の画家を囲んで作家、詩人、彫刻家、批評家などが集ったパリの「カフェ・ゲルボア」の日本版ともいべきもので、次の案内文は、木下杢太郎の筆によるものであると野田宇太郎は述べる。

物の音の悲しい時になりました。いのちの自覚もパンの笛のやうに身にしみる時になりました。それと同時に葡萄は熟し、新しい米も稔って、酒とキイヌスの薫る時になりました。またバコスを祝ひませう。それに今度石井柏亭君は歐州見学の途に就き長田秀雄君と柳啓助君とは入営することになりました

から、其送別会を致し度、それや是れやを兼ねてまた秋のパンの大会を紺の暖簾のほひも懐しき日本橋の真中で開くことにしましたから、何卒ご出席下さい。

「パンの会」の記録的な資料として、引用した前述の野田宇太郎の研究は貴重な一書であり、それによれば、「パンの会時代を彩色したエキゾチシズムが胚胎したのは明治三十年代に帰さねばならないが、それがパンの会としての性格を持ちはじめたのは明治四十年夏の、太田正雄（木下杢太郎）、北原隆吉（白秋）、吉井勇、平野萬里が與謝野鉄幹に引率されて行われる「明星」新詩社の九州旅行からであつた<sup>9)</sup>。」

「パンの会」の形成には、まず南蛮に対する異国趣味があった。この異国趣味が異国情調へと発展したと野田宇太郎は述べている。パンの会における異国趣味は日本近代を考察するとき、重要な意義をもってくる。というのは、南蛮に対するその異国趣味は宣教師の渡来をもってはじまる洋の東西の原点ともいうべき出会いへと帰っているからである。

明治六年（1873）キリスト教の禁制が解かれるが、『文明論之概略』のなかで福沢諭吉は次のように言っている。

「故に殺人争利の名は、宗教の旨に対して穢らわしく、教敵たるの名は免かれ難しといえども、今の文明の有様に於ては止むを得ざるの勢いにて、戦争は独立の権義を伸ばすの術にして、貿易は国の光を放つ徴候といわざるを得ず<sup>9)</sup>。」

さらにまた

「概して今の世界各国の有様と宗教の趣意とを比較すれば、宗教は洪大なるに過ぎ、善美なるに過ぎ、高遠なるに過ぎ、公平なるに過ぎ、各国対立の有様は、狭隘なるに過ぎ、鄙劣なるに過ぎ、浅見なるに過ぎ、偏頗なるに過ぎて両ながら相接すること能わざるなり<sup>9)</sup>。」

と語っているように、福沢諭吉にとって近代国家の成立は宗教の圏外に存在するものであり、彼は文明開化の精神をどこまでも実利・実学に求めたのである。

明治の文明開化はこのような国家的原理における西洋文明の導入であったことを思えば、明治36年に出版された岩村透の『パリの美術学生』に刺激され、また南蛮の異国趣味に惹かれたこの明治末の青年群像は、日本近代におけるもう一つの精神の意味を浮き彫りにしていく。この青年群像における等身大の西洋への憧憬は、一つの文化に対する私的なつまり国家的原理を超える正真正銘の人間の関心であったといえる。

明治41年末から明治45年にわたった「パンの会」もついには酒宴の場となって消滅する。われわれは初期のエキゾチシズム的陶醉から末期の酒神の酩酊に至るデカダンスをここに見

るわけである。がそのことは逆に「パンの会」が日本近代のエキゾチシズム的陶醉を燃焼し尽くす青年群像の一つの輝きであったことを証拠立てる。

野田宇太郎は述べる。「パンの会が新鮮な情熱的な、新時代を象徴する文芸運動として起こったこの明治四十一年の終り頃には、他に文学者の会合が無いわけではなかった。外国の「サロン」のやうな会合はあちらこちらで催されてゐた。鷗外を中心とする観潮樓の歌会とか、与謝野夫妻を中心とする新詩社とか、松岡国男（柳田国男）の家にあつまった後の龍士会とかが著名なものであつた。それらがパンの会と違うところは、あくまでも社交的な雰囲気のもとに行われたサロンの微温的なものにすぎなかつたと云うことである。パンの会の性格は全く違つてゐた。単なる会合ではなく、内に情熱の爆発力を含んだ〈運動〉であつたことは注目せねばならぬ。<sup>7)</sup>」

以上のことを総括すれば「パンの会」はまさに「生きられた近代」の一流流をなす文芸運動であつたとここに結ぶことができよう。この文芸運動において指摘されるべき重要なことからは、そこにキリスト教文化圏における西洋への憧憬があつたことである。このことを証拠立てるものこそ、異国情調、エキゾチシズムなのである。それは、福沢諭吉に象徴される国家主義の欧化運動に対するもう一つの西洋に対するまなざしであつた。

### 白樺派

白樺派は、歴史的に見れば、こうした「パンの会」にみられる西洋的エキゾチシズムを内面化し、その内省的精神をもって封建的遺風に立ち向かつた。彼らは人道主義を掲げた。メンバーは武者小路実篤、志賀直哉、有島武郎、柳宗悦、岸田劉生、木下利玄、正親田公和、長興善郎などである。

白樺派は、その経緯を見ると、武者小路実篤、志賀直哉、木下利玄、正親町公和等の回覧雑誌「望野」と里見淳、児島喜久雄、園地公致、田中雨村、日下諄らの回覧雑誌「麦」、さらに柳宗悦、郡虎彦らの「桃園」の三つのグループが一つになって創設されている。後に有島武郎、岸田劉生、長興善郎などが加わって、この周辺に高村光太郎、山脇信徳、梅原龍三郎、バーナード・リーチといった芸術家を取り巻いた。

白樺派創刊号の巻頭には、こう書かれている。

白樺は自分達の小さな力で作った小さな畑である。自分達はこゝに互いの許せる範囲で自分勝手なものを植ゑたいと思つてゐる。さうして出来るだけこの畑をうまく利用しやうと思つてゐる。

しかし自分達が今後この畑に如何なるものを植ゑるか、如何にこの畑を利用するかは自分達にもわからない、讀者以上の好奇心を持つて白樺の未來を見たいと思つてゐる。

だから今は自分達のこの畑を出来るだけ活用しやうと思つてゐることきり公言することは出来ない、さうしてその結果は今後の白樺によつて見て戴くより仕方がない。

しかし自分達の腹の底を打ちあげるとかなりの自惚がある。「十年後を見よ」と云ふ氣がある、しかしそれは内証である。

ここにはいわゆるいかなるイズムも書かれてはいない。どんな理念的旗印もない。こうした結成当時のことを武者小路実篤は次のように言っている。「世間では我等を白樺派と云ったが我等は別に主義や、主張や、立場が同一だから一緒になったのではなかった。各自自分の立場をもっていた。ただ友人だからお互いに同化する処は同化しあった。しかしちがう処はいつでもちがっている。……」

志賀直哉もまた次のようなことを言っている。

「一体、僕は一つの旗印のある運動には入れない性で、これまで、殆どそういうものに入った事がない。十八歳から七年間内村さんの所へ通っていて、そういう決められた空気には、懲りているのだ。同じ理由で、白樺でも所謂人道主義的色彩が餘り濃厚になると、僕は少し離れて了った。何か、強いられる感じがするのが嫌いなのだ。そういう意味で、僕は、共産主義者にもカトリック教徒にもなれない方だ。」  
(『志賀直哉全集』 第八卷 「稻村雑談(我孫子)」 岩波書店 昭和49)

確かに、武者小路実篤にはトルストイ、志賀直哉には内村鑑三、柳宗悦にはウィリアム・ブレイクというふうにそれぞれ思想的影響を受けた人物の名は違っている。しかしながら、こうしたことこそ、実は白樺派の重要な特質を明白にしよう。おそらく、彼らは言語的・理念的ではなくいわば皮膚感覚をもってするような氣質を共有したに違いない。つまり、もっと日常的な交渉を通じた共感的な人間関係のもとで後に人道主義と称せられるような一つの精神性がそれぞれの作品を通して自ずと熟していったのであろう。

こうしたことからいうと、白樺派の精神を、もっとも中心的な存在であったとはいえ、武者小路実篤のみに帰することはできない。同様に志賀直哉の思想にでもなく、また柳宗悦にでもなくである。むしろ、白樺派の作家、批評家、芸術家はお互いにサテライト的なネットワークを形成したと見るべきである。彼らはそのような互恵的交流において共鳴しあう精神をそれぞれ育んだといえる。この共鳴は文学から社会批評、思想、絵画、美術批評へと連鎖し、日本近代の一大運動を帰結した。そこに存在したものは一種の心理的共感の力であり、それこそが白樺派を成立させたと見るべきである。

したがって、白樺派の精神は相互に影響しあう交流を通して考察されなければならない。この共鳴するネットワークにおいて白樺派は一つの運動と称し得るものをかたちづかったのである。白樺派群像におけるこうしたネットワークは無論それぞれに濃淡、強弱をもっている。互いに強く結びつく関係があれば、ほとんど交渉のない関係もある。

白樺派第一巻第一号の巻頭言に帰れば、「白樺は自分達の小なる力でつくった小なる畑である。自分達はここに互いの許せる範囲で自分勝手なものを植えたいと思っている。(後略)」とあるように、彼らは 銘々に自らを問いながらも、その問いの仕方を一面において共有しようとした分けである。この余りにも平明な巻頭言の言葉は、その平明さゆえに、換言すれば、観念的になりがちな日本近代の歪みを自ずと正している。その文意の平明さのなかに実は外発から内発へと向かう日本近代の注目すべき一つの精神が胚胎したのである。

#### 志賀直哉の美術録と自邸

白樺派同人のサテライト的なネットワークから思想的文学的な一つの星座を描いてみたい。志賀直哉、内村鑑三、武者小路実篤、柳宗悦を繋ぐそれである。このなかで、白樺派に属さない内村鑑三を加えたのは、彼がとりわけ志賀直哉に大きな影響を与えたからである。志賀直哉を中心にして星座に見立てた一つの思想的ネットワークをここに構成してみたのは、筆者の主たる意図が志賀直哉の文学作品の研究にあるのではなく、敢えていえば、彼の全体的人間像にあるからである。この全体的人間像は無論彼の日常生活と結びあってくる。

ところで、「生きられた近代」において観念的な思弁ではない根底的なメンタリティーが問われるのであるが、これは畢竟心身の問題に辿り着く。つまり、心身のもっとも直截的な表現である身体ふるまいである。「生きられた近代」というテーマは、身体ふるまいの仕方という一つの問題を浮き彫りにしてくるのである。この身体ふるまいは、簡単にいえば、日常生活における一つの仕方であり、この身体ふるまいの仕方を具体的に表明する一つのものが「住宅」である。

志賀直哉の自邸についての問いは、実はこのような文脈において成立する。こうした見方において、志賀直哉のメンタリティーの表現である住宅思想がここに主題化されるのである。それは、深く彼の人間像に関わっている。

志賀直哉の住宅思想は、上に述べたような観点をもって正当に評価されよう。彼は自身の住宅について次のようなメモを残している。

僕がはじめて家を建てたのは我孫子にいた頃だが、田舎のお宮なども造る大工で腕はよかった。後にはリーチ(バーナード)のデザインの家具なども造り東京で展覧会をしたほどで、腕は十分信頼出来るが、それでもすっかり任せきれずに、僕も写真の沢山入った建築の本などを買って来て、毎日現場で指図した。その時の家は日本風の造りに椅子を使うといったものだが、朝、大工がやってくるというのに、まだ頭の中にいい考えが浮かばないで困ったことがあった。

そんな経験から、次に奈良で家を造った時にはただ平面図だけを作って立体の方は一切大工に任せることにした。今度建てる東京の家は、希望だけあって、平面図まで全部谷口吉郎君の設計に任した。

このなかで、奈良の上高畑に建てた住宅はもっともよく保存され、志賀直哉が自ら手掛けた住宅として自身の考え方を強く窺っている。大工下島松之助に指示して造ったこの住宅に焦点を当てて、直哉の思想をさぐってみたい。下島松之助についての志賀直哉の記録が僅かに日記に残されている。

昭和六年四月十七日金 夜久しぶりにて下島大工来る

ところで、我孫子に建てた自筆の簡単な住宅図面が残っているから、この奈良の上高畑の家についてもそのような図面がどこかにあるはずであった。彼自身「平面図だけを作って」と書いているから、図面は確かにあったはずである。それは、この住宅を考察するうえでもっとも重要な一つの資料となったことは間違いない。ところが、この「平面図」は公表されている志賀直哉の資料のなかについて見出すことはできなかった。

こうした図面についての僅かな記録として、彼が妻康子に昭和3年10月6日（年、推定〔未投函〕）に宛てて出したはがきがある。

「……奈良の賑やかな毎日から急にこんな所に来ると法がつかない、仕事はやっとかゝった所だが、此調子なら奈良へ歸つても書けるなど考へてゐる、家の圖を小さな紙にかいてにらめつくらをしてゐる、……」

（『志賀直哉全集』第十二巻 昭和49)

筆者はこのために下島松之助旧宅を尋ね当ててみた。というのは、志賀直哉の「ただ平面図だけを作って立体の方は一切大工に任せることにした」という言葉から、この図面はひょっとしたら大工下島松之助に渡され、そこに残っているのではないかと推測したからである。が、当時の松之助の家は既に取り壊されており、これをさぐる糸口はそこになかった。また彼の家が取り壊される時、そのような資料は燃されていたという証言も出たので、この平面図を探索することは断念せざるを得なかった。

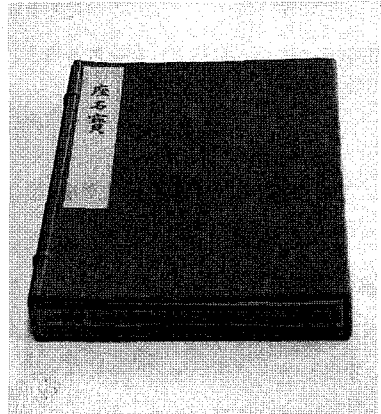
直哉は、奈良の旧居の最後の顛末について、「実母の手紙」のなかで書き残している。これが恐らく最後の旧居の様子を伝えた唯一の記録であろうが、このなかにもそうした図面についての言及は見当たらない。

志賀直哉の上高畑の家の設計思想を明らかにする手だては、これに関連する周辺の資料を地道に固めていくことしかなかった。要点は、そうした資料を傍証としていかに直哉の設計の中心思想に迫るか、つまり、これに関係する資料の組み立てと推論の仕方が改めてここに問われることになる。



年譜を辿ってみると、大正四年九月から同十二年三月まで住んだ我孫子から、志賀直哉は大正十二年の春、京都の粟田口に移っている。これが彼の関西の生活の始まりで、彼は、結局、京都奈良で十五年過ごし、その後東京に住まいを移す。この京都奈良の生活について、彼は言っている。

僕にとって京都奈良の十五年間の生活は東洋の古美術に親しむ機会が与えられ、絵でも彫刻でも庭園建築でも有名なものは殆ど見たと云っていい位に沢山見た。  
（『志賀直哉全集』 第八巻 「稻村雑談」 京都、奈良 岩波書店 昭和49）



写真—2  
志賀直哉：座右宝 大正十五年版

関西への転地は、また彼の美術的関心を西洋から東洋へと向かわしめたのである。大正十四年四月初旬、京都から奈良の幸町に移り住んでから、大道町に新しく普請する上高畑の家に居を構えるのは昭和四年四月のことであり（「武者へのはがき転居通知」）、この普請は、昭和三年におこなわれている。直哉は葉書に書いている。

……お手紙ありがとう 今年はずし中なので信州行きはやめました、……

（「谷川徹三宛 昭和3年7月18日はがき抜粋」）

……今年はずし中なので千ヶ瀧行きをやめる事にしたが、……

（「園池公致宛 昭和3年8月1日はがき抜粋」）

……二月初めに半出来のまゝ引越す事になってるます

普請は私には少し洒落れた家になって了りました 安普請なのに大工が親切に色々凝ってくれるのでその好意で文句がいへず大工好みの家になりさうです、半出来でも子供部屋は出来上つてゐるので二月末位から如何ですか（「網野菊宛 昭和3年12月22日封書抜粋」）

（『志賀直哉全集』第十二巻 岩波書店 昭和49）

こうした年譜から推察されることは、大正末から昭和初めにかけての彼の行動が上高畑の家を考えるうえで重要な一つの手掛りになりはしないかということである。彼は、大正十五年に『座右宝』（写真—2）という、彼が京都や奈良をまわって集めた美術図録の写真集を出版している。

京都に来て特に好きなものが凡そ五十程出来た。私はそれらをその場で見るばかりでなく、その写真を手元に置き、何時でも見られるやう、さういふ本をほしいと思つた。

(『志賀直哉全集』 第七巻 「座右室」に就いて 岩波書店)

この美術図録『座右室』の編集について、彼はその仕事に二年間を費やしたと言っている<sup>8)</sup>。これに従えば、凡そ大正十二年から十五年にかけてこの美術編集が行なわれており、彼の関西生活と符合している。こうした東洋の古美術との触れ合いの一つを彼は、大正12年6月3日京都から長與善郎に宛てた葉書に書いている。

……最近博物館が非常にいゝものを思ひ切つて澤山出してゐるのでよく出掛ける、いゝ奴の皆代表的なものばかり出してある、尤も皆知つてゐるものばかりだが、思ひ切つて出してある、李紳空海 如拙相アミ 明兆 雪舟 元信 梁楷 牧谿 顔 暉 寺傳呉道子等、沸畫も澤山あるし繪巻も有名な奴が集まつてゐる、それから此間釈穀邸と西本願寺の飛雲閣を見たが後者には大變感服した 桃山のものだ 百姓の産でこれだけ藝術を本統に味つたかと思ふとその點だけでも却々偉い奴だと思つた 豪しゃであつて少しも成金趣味でない。

(『志賀直哉全集』第十二巻 岩波書店 昭和49)

ところで、「白樺」創刊の頃、直哉は他の仲間と同様に西洋の近代美術に関心を寄せている。「白樺」第一巻第一号には、クリンゲル、ベックリン、シュツック、フィデスといったドイツの画家の絵が挿画されている。このあと、セザンヌ、シャヴァンヌなどのフランス近代絵画、さらにゴッホ、ゴーギャン、ムンクなどが紹介され、ブレイク、マチス、ピカソへとその興味は広がっていく。

「彫刻では、皆ロダンに心酔し」、小銭を出しあつて送った浮世絵の返礼にロダンから三つの彫刻が贈られ、「私達は皆狂喜した」と直哉は回想しており、実際、白樺派は七十歳になるロダンへのオマージュとして「ロダン号」を組んでいる。ところがこうした西洋近代美術から志賀直哉は次第に東洋、日本的なものへとその関心を変えていく。彼はこのことについて次のように述べている。

私は外国文学の影響を受けたが、同じ程度に外国の近代絵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。四十近くなつて段々東洋の美術にも曳かれるようになり、大正の終りから昭和にかけ十五年京都奈良に住み、一層東洋のものに親しむやうになつた。

(『志賀直哉全集』第七巻 「白樺」と西洋美術 岩波書店 昭和49)

『座右室』を編集するのはちょうどこの時期である。この三、四年あと、直哉は奈良の上高畑に自ら手掛けて住宅を造っている。彼が書き残した住宅観と相まって、『座右室』はこ

の時期の直哉の美意識をもっとも鮮明に現しており、この美術録は奈良の上高畑の自邸を考察する重要な資料になるといわなければならない。

### 「サロン」の造形

志賀直哉の「上高畑の家」に後に「サロン」と呼ばれる7.45坪の「サン・ルーム」がある。この部屋はその名が示すように志賀直哉の社交の場であった。「社交的交わり」は、そもそも、世俗的にてあれ、世俗外的にてあれ、人間関係を切り結ぶあるメンタリティを要求する。そうした人間関係の切り結び方は、また同時にそこにおける人間の存在の有様と表裏をなしている。

この『サロン』は、そうした社交的交わりの場として機能した。直哉は自ら手掛けて普請したこの家において社交に対する自身の考え方を明瞭にしているのである。その直哉の考え方ももっともよく現したものが、『サン・ルーム』であり、独創的な彼の着想がそこに見られる。この『サン・ルーム』について考察をすすめてみたい。

直哉の旧居が残される上高畑の界隈は、彼と親交のあった画家の家が残っており、当時の名残を今日に留めている。これらの画家の家は直哉が移り住む以前に建てられている。画家の名を列挙してみると、中村義雄、山下繁雄、若山為三、浜田葆光、足立源一郎、久里四郎、小野藤一郎などである。

このなかで、直哉の上高畑の家と深い関わりをもつのが浜田葆光である。直哉は葆光宅を訪ね、新築した茶室を見て、下島松之助を紹介されたのである。この経緯は、筆者が直接ご子息夫妻から「志賀さんがいたくこの茶室を見て気に入り」と聞いた話である<sup>9)</sup>。また直哉のこの旧居に関した二三の記録にも、直哉が浜田葆光宅を訪ねたことが記されている<sup>10)</sup>。

浜田葆光旧宅を訪ねてみると、幸運にも下島松之助によるその茶室は当時のまま残っていた。夫人の記憶によれば、この茶室が建てられたのは昭和二年である。直哉が自身の家の普請にかかるのは翌昭和三年であるから、時間的な経緯から見て、その前後関係は符合する。願ってこの茶室の調査をすることにした。この茶室は、志賀直哉の上高畑の家を考察するうえで重要な資料となることは明白であったからである。

この茶室のどこに直哉は惹かれたのか。このことは考察の重要なポイントである。溯って、直哉は、これより以前、千葉の我孫子に自分で住宅を作っている。「大工がやってくるといふのに、まだ頭の中にいい考えが浮かばないで困った」というその住宅の一部が当地に復元されており、この離れの「六畳書齋」は、現在、直哉の好みを伝える貴重な建物になっている。(写真-3)

直哉がはじめて建てたこの我孫子の家は、大正四年家付土地で購入した元の家屋を建て増しし、その後大正七年頃本宅の崖上に「二階家」と呼ぶ書齋を建て、さらに大正十年に本宅東に離れの書齋を作ったというものである。この二つの離れを手掛けた大工は佐藤鷹蔵であ

り、随分腕のよい大工であったと直哉自身が述べている。その後、この住宅は、人手に渡って移築され、その離れの「六畳書斎」が昭和六十二年に解体され、志賀直哉旧居の跡地（現在 雁明緑地）に復元されたのである。

この簡素な離れの「六畳書斎」は、その素朴さゆえにかえて直哉のこの建物に込めた心持の直截さがあり、われわれはいま改めてその直截さに大きな感動すら憶える。なかでも目を引くのが床の間まわりの細工の大胆さ—



写真—3

志賀直哉：離れの「六畳書斎」  
雁明緑地 我孫子市  
平成9年9月7日 筆者撮影

元口と末口で太さの際立った違いのある節の多い丸太の梁、床柱に見立てられた皮付きの青桐の丸木、落とし掛けの百日紅のあばれたむくりの大きい古木

一である（写真—4）。また主なきこの離れの「六畳書斎」に住まった人の後日談に「籐編みの天井と虫喰いの模様の垂木、そして手斧造りなど凝った造作で……<sup>10)</sup>」と語られている。この離れの「六畳書斎」の造形には、作為の無い自然のかたちへの深い愛着と生命の力強い表現がある。われわれはそのような自然美と男性的な力強さに直哉が好んだ造形の仕方を見る。

この我孫子の離れの「六畳書斎」に表現される直哉好みの細工と、いま、奈良の浜田葆光旧宅に残された下島松之助の茶室のそれとを見比べると、ふたつの細工はほとんど対蹠的な違いを見せる。座敷の欄間（写真—5）や、待合の欄間（写真—6）に特徴的に見られるように、下島松之助の茶室は、随所に繊細で作為的な細工が施されており、一言でいえば女性的である。

したがって、こうした正反対ともいえる両者の造形的好みの違いを考えると、直哉が下島松之助好みの繊細な茶室の細工に惹かれたとはいいいにくい。そのような松之助の造形的資質は、直哉にとってみればさほどのことではなかったことになる。とすれば、いったい直哉は下島松之助の手になった浜田葆光宅茶室のどこに心惹かれたのか。

### 『座右宝』

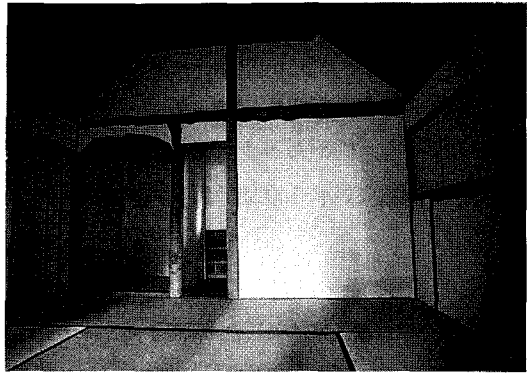
これを解く一つの鍵として、大正十五年に直哉が編集し出版する『座右宝』が浮かび上がってくる。この美術録には、彼独自の美意識が現われている。目録には彼の序があり、末尾に「大正十五年六月 奈良にて 志賀直哉（巻尾表示 奈良市幸町）」と記されている。目録の

部に作品名、作者名、作品の寸法、時代、所蔵者が明瞭にされ、見開きページを含め、絵画の部として1～51、絵巻の部として52～66、彫刻の部として1～57、建築及庭園の部として1～28のページ番号がそれぞれ付され、構成されている。編は志賀直哉、編集責任者は橋本基、写真撮影者は大塚稔で金額は二百円であった。

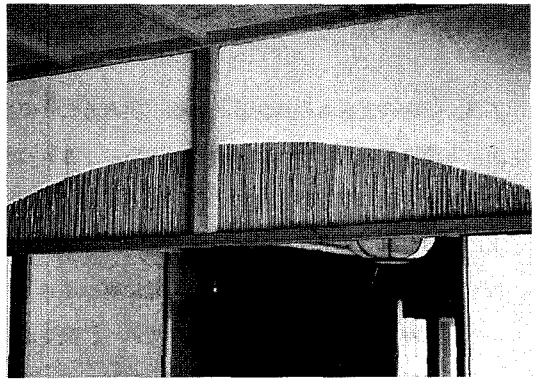
全体的に俯瞰すると、絵画・絵巻の部に集められた作品は、情感的、心理描写的あるいは劇的など言い得る内容を現しているように見える。彫刻の部に集められた作品は仏像が多く、そうした作品がアングルを変えて撮影されたり、あるいはクローズアップされたりしながら撮影されている。なかでも、如意輪観音像（貞観時代、木彫、観心寺）など、これが明瞭である。

要するに、彫刻のヴォリュームを正確に測りとり、作品の立体感を冷静に審美的に捉えようとする見方があるのであり、作品を創り上げた作家の技術的な力量を確かめながら、創作の秘密に迫るような一つの眼をわれわれはそこに見るのである。つまり、作品がいわば創作として鑑賞されているのであり、こうした見方は、作品を創るその側に立って美術品を見ているわけで、一つの美術品の成り立ちを通して制作のもっとも深い感情に同一化していくような直哉の作品に対する見方が浮かび上がる。

建築・庭園の部は、有名なものでは、西本願寺飛雲閣、桂離宮、龍安寺石庭を収めている。



写真一4  
志賀直哉：離れの「六畳書斎」室内  
雁明緑地 我孫子市  
平成9年9月7日 筆者撮影



写真一5  
浜田葆光宅茶室「欄間」  
平成9年8月28日 筆者撮影



写真一6  
浜田葆光宅茶室 待合「欄間」  
平成9年10月13日 筆者撮影

こうした余りにも知れ渡った歴史的に名のある社寺、離宮から直哉独自の見方を引き出すことは容易ではないが、この部で、彼独自の深い鑑賞眼を窺わせるものとして、第一席に掲げられる西本願寺・滴翠園待合、あるいは古田織部の大徳寺真珠庵茶室とこれに対する千宗旦の裏千家茶室又隠がある。これらの茶室建築は、ディテールを明瞭に写し取っている。それだけ、作品に対する直哉の思い入れがあった分けである。実際、彼自身次のように述べている。

大徳寺の真珠庵茶室は宗旦の「又隠」の内部と共に茶室の両極として非常に感服しているが、暗くして写るまいと思つた有合せの軸が大変明瞭に写り折角の玉に瑕となつた。 (『座右宝』序)

直哉がこだわった茶室の美がここにある。このような建築作品や庭園に対して彼はいかなる眼をもって見たのか、考えてみたい。彼は書いている。

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。例えば如拙の「瓢箪鮎魚図」を見れば、其の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「瀉山浄瓶」を見れば、百丈瀉山の間答を眼に耳に彷彿させる事によつて落ち衰え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いをする點に喜びを感じた。

かういふ観方は観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、その是非を云う余裕は私になかつた。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。

…………… (中略) ……………

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といふ事にある。そして作者がそれを作する時の気持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。

前には現はされたものに同化して行く喜びだつたが、今は作す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しな観方と考えた。 (『座右宝』序)

現わされたものからさらに作する者の心持に同化する、彼独自の鑑賞眼がここに明瞭になっている。直哉のこの眼をもって『座右宝』は出来上がっている。仏像彫刻の手の混んだ写真はこうした観方をまさに窺わせるものになっている。

ところで、現わされたものに同化するその観方を辿ってみると、われわれは彼の小説の世界に逢着する。

大正二年、山の手線ではねられ、この怪我から脊椎カリエスになることを恐れて、彼は山陰の城崎温泉に逗留した。この湯治場での出来事を書いたのが大正六年に発表される「城の

崎にて」である。

山の手線の電車で跳飛ばされて怪我をした、その後養生に、一人で但馬の城崎温泉へ出掛けた。背中  
の傷が脊椎カリエスになれば致命傷になりかねないが、そんな事はあるまいと医者に云われた。二三年  
で出なければ後は心配はいらない、とにかく要心は肝心だからといわれて、それで来た。三週間以上一  
我慢出来たら五週間位居たいものだと考えて来た。(「城の崎にて」)

この宿で、彼は蜂、鼠、いもりの死を見る。これらの動物の死を目のあたりにして彼は自  
身の境遇を省り見ながら、その死に自身を重ねる。蜂の死の淋しさと静かさ。首に魚串を刺  
し通されて必死に川から這い上がろうとする鼠の最期の姿。彼は事故の怪我から同じように助  
かろうとする自身の気持をそこに重ね合わせるのである。

今自分にあの鼠のような事が起ったら自分はどうするだろう。自分はやはり鼠と同じような努力をし  
はしまいか。自分は自分の怪我の場合、それに近い自分になった事を思わないではいられなかった。  
(「城の崎にて」)

別な日、驚かせて水へ入れようと彼が投げた石にあたっていもりが死ぬ。彼はこのいもりの  
不意の死と向き合う。

自分は暫く其処に踞んでいた。いもりと自分だけになったような心持がしていもりの身に自分がなっ  
てその心持を感じた。可哀相に想うと同時に、生き物の淋しさを一緒に感じた。(「城の崎にて」)

対象に自身を投影し、同化する直哉の深い感性がここに描写されている。それは直哉のも  
のを観る眼である。

「和解」が同六年に発表される。この小説は父との確執から来る不和を葛藤として、和解  
に至る内面の心理の揺れ動きを描いた彼自身の人生の記録である。このなかに次の件りがある。

自分は汽車が北千住を出るところから、Mの買って来たロダンの本の挿画を見だした。最初は捕えられ  
ている自分の気分から、なかなかそれにひき込まれていかなかった。しかししばらくするとだんだんに  
ひき込まれていった。自分はロダンの芸術の持つ永遠性をしみじみと感じた。自分は腹の底に湧き上がっ  
てくる亢奮を感じた。自分の気分は気持よく解放された。自分は自分の心がロダンの心を求め、それへ  
飛びついていこうとしているように感じた。自分の心は不思議なほどに元気になった。(「和解」)

ロダンの世界に次第にひき込まれ、その永遠性に打たれ亢奮し、主人公(志賀直哉)の気

分は解放される。彼は「自分は自分の心がロダンの心を求め、それへ飛びついていこうとしているように感じた。」と書いている。挿画のロダンに同化し一体化しようとする彼の心持がここに明瞭になっている。城の崎で、生きものの死に対する彼の眼は、ここにおいてロダンを観る眼になっている。それは、対象に同化する直哉独自の鑑賞の仕方である。

彼のこの見方を考えてみると、美術作品であれ、生きものであれ、自然であれ、それらは彼の実人生と深く絡まりあう一つの作用をもって存在することになる。つまり、逆にいえばそれらはまさしく彼の実人生における固有の意味を析出していることになる。

上高畑の家に戻ってみよう。『サロン』の特徴的な造りとして、瓦敷の土間がある。また、この部屋には茶室風にじり口のようなものがあり、隅に手洗いのための水道式の井戸が作られている。天井は、化粧天井を無くし、小屋組の梁を見上げた構造とし、光が落ちるようにしてある。総じていえば、このトップライトの照明を別として、この「サロン」の造形的趣がいわゆる茶室に依っていることが見て取れる。

要するに『サロン』は茶室の変形的構成といえる要素をもっている。直哉の茶室への関心は、既に我孫子時代に認められるから、そうした関心の延長線上にこの『サロン』は存在することになる。『座右宝』におけるふたつの茶室は茶室に対する彼の審美的鑑賞眼の深さを窺わせている。

#### 赤城山大洞のすまい

ところで、彼が初めて自分のために家を建てるのは大正四年のことである。同年、6月2日付の里見淳宛の手紙を読むと、それは簡単な小屋の積もりの家であった。

手紙拝見。赤城でも別にいい事もないが不愉快な事のないのがいいのだらう。康子も鎌倉へ来てから少し悪くなった神経衰弱が此所へ来てから大変よくなった。此山に非常に満足してゐる。僕は友達がないので少し淋しい。近々に柳が来る筈なので楽しみにしてゐる。今は家を建てるので毎日役にも立たない手つだひをしてゐる。家は三四ヶ月もつ位の小屋のつもりだったが三四年は大丈夫もつ家が出来さうだ。

それからならの木の上に棚のやうな巣を作つて其所で読書でもするやうにしようと思つてゐる。

総て丸木でサルスベリ、なら、白樺等だ。此建物はナタと鋸と金槌だけで出来る。思つたより立派な気持ちのいい家になりさうだ。行水場も別に立てようと思つてゐる。大工は当宿の主人の國さんといふ人で油絵も描くし中々意匠家で美術心もある人なので僕が口を出す餘地のない位ウマク考へてくれる。國さんは甘圓以内で作るつもりだったが床板など借りずに下から上げさす事にしたのでもう少しかかるだらうがそれにしても安い家だ。壁はすを張るのだ。すというのは炭俵と同じ質のものだ。それ二枚の間にムシロを二三枚入れてかこふのだ。屋根もムシロの所を藁にするだけだ。假家にはちがひないがその割りに本式で且つ実用的で風雅なものになりさうだ。



……………（中略）……………

生活は勿論調子（音楽的）もありがたいが、習字でいふ入木道的でもありがたい。二つが一致する生活が理想だ。

直哉は、大正三年十二月武者小路実篤の従妹康子と結婚するが、父直温はこれに同意せず、彼と父との不和はさらに増す。このあと、彼は自ら父の家から離籍する。したがって、大正四年赤城山大洞に建てたこの粗末な家は彼の人生にとっては決定的ともいえる意義をもとう。それは、直哉が世俗外に作った記念碑的すまいなのである。父との不和を象徴した大正元年九月に始まる尾道の自炊生活は、彼にとってみれば父直温の求める世俗的生活から逃れて、自身の精神の真の居場所を見つけ出そうとした第一歩であったといえる。

直哉は、このときの心境を次のように書いている。

或朝父が、

「貴様は一体そんな事をしていて将来どうするつもりだ」と蔑むように云った。

「貴様のようなヤクザな奴がこの家に生れたのは何の罰かと思う」こんな事を云った。

尚父は私の顔を見るさえ不愉快だとか、私が自家にいる為に小さい同胞の教育にも差し支えると云った。父は私が現代の弊害を一人で集めてる人間のように云って、だから、私（或いは私達）が社会から排斥されるのは当たり前だと真正面から平手で顔をピシャリピシャリ撲るような調子で云った。其処で私も乱暴な事を云った。そして久しぶりで泣いた。

私はそう云われた事ではそれ程感情を害さなかったが、翌日、日が暮れると、烈しい雨の中を荷車に荷を積まして家を出た。その時私を頼りにしていた上の妹が泣いていた。それから京橋区の或小さい宿屋で半月ばかり暮したが、私は更に誰からも一人になって暮そうと思い、九月末の或日、五百哩ばかりある瀬戸内海に沿うた或小さい市へ来た。

～（「児を盗む話」）

これが、彼の尾道生活のはじまりである。翌二年そこから帰った直哉は八月山の手線の電車にはねられて、湯治のため城崎に行く。東京に戻って大正三年六月里見淳と松江に行き一夏そこで過ごす。「壕端の住まい」はこのとき書かれている。この松江滞在の折り、彼は大山の一宿坊「蓮浄院」に十日ほど逗留する。このときの体験が『暗夜行路』に生きいきと描かれている。このあと、九月京都南禅寺に仮住まいする。武者小路実篤の従妹康子と結婚するのはこの年十二月十日のことである。翌大正四年三月一日、彼は父直温の家を離籍したのである。

赤城山大洞の山小屋生活が始まるのは、この結婚から約三ヶ月後のことであった。「焚火」はこのとき書かれる。この赤城山の生活に至る経緯をいえば、妻康子の神経衰弱を気遣って引っ越した鎌倉がかえって彼女には思わしくなかったことに始まり、「一週間いて見切りを

つけ、人里離れた上州赤城山へ向うのである。<sup>12)</sup> この仮屋の造り手は当地の旅館の主人であった。このときの様子が「焚火」に描かれている。

小屋のことは一切Kさんに任せてある。Kさんは作る事に興味を持って、実用の方面ばかりでなく、家全体の形とか、材料の使い方にも色々苦心して、出来るだけ居心地のいい家にしようとしていた。

(「焚火」)

赤城山大洞のこのすまいから里見稔に宛て、彼は「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。」と書いたのであるが、そのことは父直温との決別を経て世俗外へと逃れた自身の生活に秘めた一つの決意とも読み取れる。調子(音楽的)というのは、生活をいわば遊戯的に愉しむ仕方であり、入木道的の入木道は「大漢語林」(鎌田正、米山寅太郎著)によれば、筆力の強いたとえのことであり、王羲之の書は筆に勢いがあるて書いた木に深くしみ込んだという故事によるとある。この入木道こそ、父直温に抗した自らの生の旗幟に値するものであったのかもしれない。

そうした自身の生活について彼はまた次のように書いている。この日記は前後の記録から大正十二年頃のものとして推測される。

生活に眞行草がある、  
同様に住宅にも眞行草がある、  
吾等の生活は草の生活である、  
草とはくづれた意味ではない  
自由自在の意味だ、  
眞の部の生活は自分に合はぬ  
眞の部の言葉、眞の部の人づき合ひ、皆いやだ、  
住宅も眞の部は居心地悪い、  
作品にも眞行草ある、  
自分は眞の作品を作る、  
それを心掛けてゐる傾向ある、

(『志賀直哉全集』第八巻 手帳4 岩波書店 昭和49)

眞行草というのは「広辞苑」に、漢字書体の真書・行書・草書の総称であり、「眞」は正格、「草」は崩した風雅の形、「行」はその中間を指すとある。この手帳の言葉は形式的な拘束を意味する「眞」ではなく、非形式的な自由としての「草」を重んじる彼の生活信条を述べたものである。面白いのは、そうした生活の好みとは反対に作品においては彼が「眞」つまりあるべき一つの理想を謳おうとしていることであろう。

ところで、「眞」の生活、これをいえば形式的建前の世俗生活になる。それを嫌った彼の心情がここに吐露される。そうした眞の部の生活を排してなお、彼が入木道的という生活に対する一つの確信はどこから生まれようとするのか。それは直哉の生活観を考えると、核心的な問いになる。

彼は「住宅に就いて」と題し、次のように述べている。

家の建方は必要なことだけを上手にやってみれば感心するけれど、この家は面白いとか面白くないとか云ふことは、必要さはそれほどでなくて、ただ遊びになる場合がよくある。折角面白く作つても、必然さのないものは、本統の意味の面白さが無い。……………(中略)……………

だから建物は、いろんなことを面白く工夫するとしても生活に必要な範囲でやらねば失敗する。……………必要なことだけを単純化して、美しい所を備へてれば、居心地よい家になる。昔の農家や民家で今でも感心するのはやはり長い経験で、ほんとに必要なものが何か美しい形で遺つてゐるので感心させられるのだと思ふ。

いろんな面白いこと、種々やつてゐても、ほんとに必要なだといふことが第一条件だ。

……………(後略)……………(昭和13年)

(『志賀直哉全集 第七巻』岩波書店 昭和49)

すまいに対する一つの合理主義がここに語られる。この合理主義を導いたものとして、「音楽的」と「入木道的」とが一致する彼の生活の理想があった分けである。赤城山大洞のすまいに始まる彼の音楽的、入木道的生活像はいかにして描かれていったのであろうか。世俗外へと逃れた彼の生活は、もっと正確に言えば、これを溯る尾道の自炊生活に始まっている。

この尾道の一人住まいが彼にとってどれだけ精神的重荷を背負ったものであったか、そのことは「児を盗む話」の屈折した心理に明白に現われている。「児を盗む話」は、尾の道の生活の経験で半分は事実、児を盗むところから空想であると彼は説明している<sup>13)</sup>。次の表現はこのときの彼の心境を余すところなく現わしていよう。

私は一寸した事にも驚き易くなった。或晩自分でかんだ鼻紙を側へ捨てると、暫くしてそれが独りでコロッと転がった。ビックリとした。それは不思議でも何でもなかった。堅い日本紙で細かにたたんだのだが、たたみ目が自然に返っただけの事だった。出刃庖丁が気になり出したのもその頃であった。私は新聞紙に巻いて行李の中に仕舞って置った。

私はとうとう仕事を中止する事にした。それからはぶらぶらと無為にその日を過すようになった。不規律なそう云う日が続けている身には一日と一日との間に殆んど境がなくなった。

……………(中略)……………

—私は又仕事に取かかった。然し一日で、とてもそれは続けられない事が知れた。仕事をよしている  
と、私は益々単調なその日その日が苦しくなった。それは単調よりも全くの孤独が私を弱らしたのだ。  
私は東京が恋しくなった。長距離電話で誰か友達を呼び出して見ようかと思ったこともあった。私は自  
分の頬の筋肉が緩んで了ったような気がした。もう眼ははっきりと開いていられなかった。私は自分が  
何週間という間、朝から晩まで絶えず陰気臭い一つ顔ばかりしていた事に気がついた。怒る事もなけれ  
ば笑う事も全くない。第一、胸一ぱいの息もしていなかったと思った。

或北風の強い夕方だった。私は人のいない所で思い切り大きな声でも出して見ようと思って、市を少  
し出はずれた海岸へ行った。 (「児を盗む話」)

父の家を出た尾道の生活において、彼が背負った精神的試練がここに語られている。世俗  
外へと抜け出ようとした彼のこの心情における生活論とりわけそれを具体的なものにする  
「すまい」についてここに考えてみたいのである。

#### 我孫子のすまい

大正四年九月赤城山の山小屋生活から降りて、彼は我孫子弁天山に居を構える。先に述べ  
た離れの「六畳書齋」が彼の手によって造られるのである。この草庵風の書齋は赤城山の山  
小屋生活の延長線上にあるすまいであることは、その作風から見て、明らかであろう。しば  
らくこの我孫子弁天山の住居について調べてみよう。

この我孫子弁天山への引越は、柳宗悦の誘いによるものであった。彼が直哉に書いた大  
正7年7月16日付の手紙がある。

僕が君の境遇に妙に関係する事がこれで二度目になった、前の徴兵の事も今度の事も中々運命的に不  
思議な道を通ってきた。妙な事があるものだとつくづく思っている、

電報を受け取った日、すぐ交渉が始まって速刻まとまって了った、それも先ず最良に行った、始めは  
やはり千七百圓でなければこまると云ったが、結局千五百八十圓で買う事にきまつた、

…………… (中略) ……………

右のようなわけで目下君に来てもらう必要はないと思ふが、家を直す事の計画や指図やはやはり君が  
直接もう一度見に来て大工にいゝつけないといけないと思ふ、

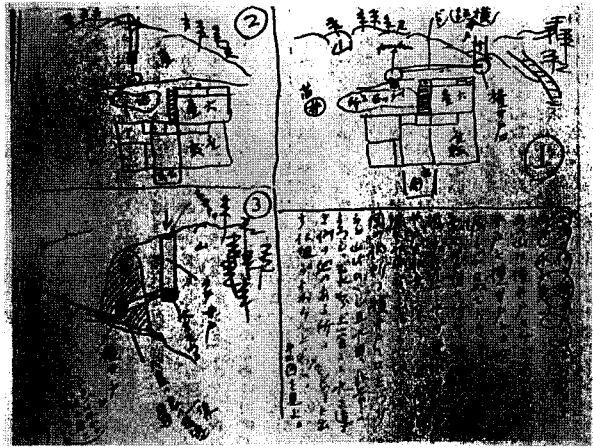
…………… (後略) ……………。

同年7月17日付の直哉宛の手紙で柳宗悦は敷地の概要を説明している。

地面の方は図で示すと次の様な所だ。[図省略] red-line の中が該地所で、図の通り非常に長細い、  
(凡そ九百坪) 高台で前は崖がある、沼に臨み、富士が右方に見える 古墳が二つある、木は殆どなし、

畑が大部分、……（後略）

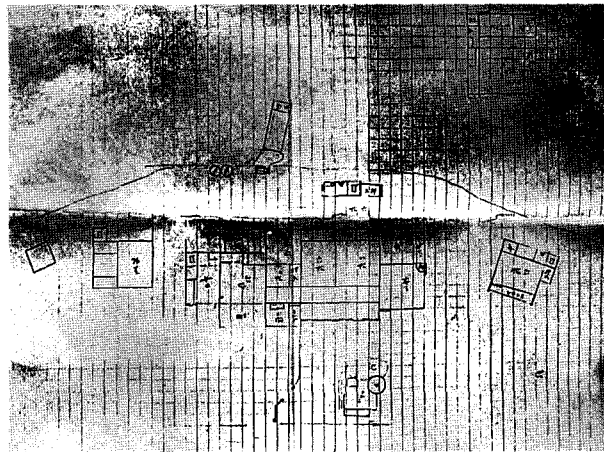
同年8月18日付の井戸掘の算段を直哉に問いあわせた手紙で、彼はこの井戸掘の方法を図示してこの弁天山の住宅の平面を簡単にスケッチしている（写真一7）。これが直哉の我孫子の元の住宅である。このときのことをふり返って直哉は次のように語っている。



写真一7  
柳宗悦の我孫子弁天山の住宅スケッチ  
大正4年8月18日付の直哉への手紙

柳が来た時、二人で湖水に舟を出して話してゐるとき、我孫子にいい賣家があるから買わないか、と言われ、すぐその気になって、康子にも相談せずに決めて了った。  
～（『志賀直哉全集』 第八巻（赤城））

ところで、兵頭純二の「大正期・我孫子在住の作家たち」（『我孫子市史研究』4 1979）に従うと、我孫子時代の直哉の住居は次のように変化している。



写真一8  
志賀直哉の我孫子弁天山の住宅平面図  
／「我孫子雁明旧居圖 大正四年十月より  
大正十二年三月まで住む」と裏書きされている。

大正四年七月二六日 家付土地  
を買い三間増築  
我孫子町 雁明一九七五番〔原  
著者訂正分〕（弁天山と呼んだ）  
大正四年九月二九日〔原著者訂  
正分〕 我孫子弁天山に移転  
現在の緑二丁目七番で志賀はじ  
めでの自家をもつ。

その後、大正七年頃、本宅の崖の上に二階家と呼んだ書斎を建て、  
大正十年には、本宅東側に離れの書斎を作った。

この二つの離れの書斎は、我孫子の佐藤鷹蔵という宮大工が作ったもので現在は、津田尚氏宅（緑二

丁目番)に移築されてある。なお、本宅の解体資材は、武子宅(我孫子新田六四)に使用され原形はとどめていない。

つまり、直哉が我孫子に造った家というのは、実際は建増しで、この建増しは、「本宅」、「二階家」、「離れの書斎」へと進んだ。直哉の手になるこの我孫子の全体の平面図が残されている。(写真—8)

この図から建増しの経緯を辿ってみると、非日常的な場に身を置いた直哉の創作のメンタリティがそこに見い出される。なかでも、大正十年に造られる離れの「六畳書斎」は、まさに彼の文学活動に深く繋がる創作の場の精神性あるいは気分ともいべきものを強くにじませていよう。

この我孫子生活のあと、彼は関西に移り住む。ところで阿川弘之によれば、「志賀直哉が小説家として、生涯で最も仕事に打ちこんだ時期は、これ以後、我孫子を去る大正十二年春までの六年間<sup>14)</sup>」であった。この我孫子時代の旺盛な創作活動が衰えを見せる。阿川弘之は直哉の大正十一年の日記を引用しながらこのことを次のように書いている。少し長くなるが、そのまま引用してみよう<sup>15)</sup>。

前年に引き続き、「暗夜行路」の執筆が概ね順調に進められていた。

直哉が此の長篇でほんとうにてこずり出すのは、大正十一年の年末以降である。年の初め、当日日記の扉裏に、「自分の生活を完全に創作本位のものに煮つめる」と書きこんだ直哉は、一月二十五日の欄でも、「今年は自分にとって大切な年であるやうな気が段々強くして来る。今年若し呑気にしてゐると自分は駄目になる。内に段々と充実して行かねばならぬ、対世間的のことはどうでもいゝ、無心でゐていゝ、自分として充実した気持を本統に持てるようにならねばならぬ」

と、並々ならぬ決意を示している。……(中略)……

それが、年末に至って突然、ひどい自身喪失状態に陥る。

「十二月四日 月

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がつてゐるのだ。昔はこれ程ではなかつたやうだ。もう少し読めたし、書く事も好きだつた。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」

これでは「暗夜行路」の早期完成など望むべくも無さそうだが、かかる心理状態に追いこまれたこと自体、主たる原因は長篇小説の行きづまりだったろう。

彼は京都引越しの理由について次のように言う<sup>16)</sup>。

京都引越しを思い立った動機は、他にもあるかも知れないが、何とか此の自暴自棄に似た状態から抜け出し、心機一転、もう一度仕事に立ち向かえるようになろうという願いを、それに托していたことは、間違いあるまい。

我孫子を去る直哉の三月二日のメモがある。

急ぎ荷作り 十二時五十分頃の列車にて我孫子発 二十人程送ってくれる。我孫子の人々とも何となく気持よく別かれる。瀧井色々世話してくれる、……  
別れる時婆やセンチメンタルにて少し閉口、……… (「日記」)

出発の様子を阿川弘之が詳しく書いている<sup>17)</sup>。

弁天山の家三棟は、売ることになった。瀧井孝作が先頭に立って、引越しの世話をした。大正十二年三月二日のひる、土地の人たち二十人ばかりに送られて、満一歳の万亀子とも三人の幼女をかかえた一家は、我孫子駅を発ち、上野の揚出しで食事のあと、大分感傷的になっている鷹取の婆やとも別れた。麻布の家に五泊して、新橋より夜行の急行の寝台車に乗りこみ、京都粟田口の家へ入ったのが、三月八日の朝おそくであった。

もっとも大正四年十月から同十二年三月に亘る七年半の我孫子生活も武者小路実篤が大正七年夏に、バーナード・リーチが大正八年に、そして柳宗悦が大正十年三月にそこを去っているから、我孫子の生活も直哉にとってさほど居心地の良いものではなくなっていたと思われる。

## 関西移住

ところで阿川弘之は、この関西移住について「ただ、転住先は何故東京でなくて京都なのか、〈暗夜行路〉の主人公夫婦が目下京都で暮している設定だからか、そのへんのところがよく分らないけれど<sup>18)</sup>」と述べているが、これは明瞭であろう。彼は『座右宝』序(大正十五年)において次のように述べている。

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、煩わしく、気は焦りながら心衰え、何かに安息の場所を求めている時だった。自然の要求として私は動よりも静を希い、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、四年前の事で、当時私は尾道に、松江に、独り住んでいたが、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、そういうものに親んだ。それらの物の持つ雰囲気だけでも私の心は不思議に静かにされた。

直哉は、「私と東洋美術」と題して、東洋美術に心を惹かれるようになるのは、大正の初め尾道に住まった頃であると言っている。

私が東洋画に本統に親しみ始めたのは大正一、二年の頃、尾道に住んでいた前後、精神的に非常に苦しく、神経衰弱でもあつて、やり切れない気持で、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いたが、そういう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、東洋の古い画を見、心の静まるのを覚え、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そういうものを見る事によつて、不安な苛々した気分を静めた。しかしその時でも自分が懐古的な気分におさまり切る事は厭で、そういう事は現在の自分の精神状態にとって一つの安全弁であるという風に考えていた。

(『志賀直哉全集』第七卷「私と東洋美術」岩波書店 昭和49)

尾道の自炊生活はおそらく彼にとってもっとも苛酷な試練であつただらう。父との不和から世俗外へと逃れようとするが、そこで彼を待っていたものは、癒しがたい自身の孤独感であつた。この極限的な状況が「兎を盗む話」を生んでいる。東洋の古美術は彼の「苦しく、煩わしく、気は焦りながら心衰え」たその精神の不安を救つた。直哉の不安と東洋美術とのこの結びつきは重要である。このことについては後に詳しく考えてみたい。

彼のそうした東洋への回帰が関西移住を決意させた大きな理由であつたことは確かであろう。このことを裏付けるように、関西に移り住んでから彼は『座右室』を編集し、序で次のように述べている。

私は大正十二年の春から此の関西に住んでゐる。前とは心の状態も變つたし、古美術に対する感じ方も變つた。かねてもつとよく見たいと希つていた私は此機会に出来るだけそういうものに親みたいと考へた。立派なものも幾らでもある。大体見尽くしたような気であると、後から後から出て来た。

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う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気持ちのいい事だと考へた。……

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い動かされたかという事にある。そして作者がそれを作る時の気持ち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。

(『座右室』序)



瀧井孝作が志賀直哉について書いている。

私は志賀さんと博物館に入った折、また寺廻りなどした折、志賀さんはいきなり物を見てそれからあとで説明ガキをよんだり読まなかつたりするのを見て、かういふ風に知識的でなく純粹に心持をうけとる鑑賞法に私は成程と思つて感心したことがあつた。志賀さんはかういふ風から選んで纏めたからどれにも心持がしみ透つて統一されてゐて、本が生きいきした感じなのだと思ふ

(瀧井孝作『志賀直哉対談日誌』座右室について)

われわれは、『座右室』編集に至る彼の実人生の足跡をここに辿つた。それは、まさに彼自身の人生の意味として結晶したのであり、それらの美術作品は、彼の魂の場所として存在したことがここに明瞭になる。

#### 「上高畑の家」の普請

『座右室』に見られる彼の美意識が「上高畑の家」の普請に反映したことは明白である。彼は「平面図だけを作って立体の方は大工にまかせた」と言っているが、具体的にどのようにして、直哉の住宅に対する意図は大工下島松之助に伝達されたのか。彼は、我孫子弁天山の住宅を造るに際し、こう述べている。「僕も写真の沢山入った建築の本などを買って来て、毎日現場で指図した。」そうした仕方が奈良の「上高畑の家」においても踏襲されたふしが残っている。当時松之助の弟子の一人に鹿野熊市がいた。このとき21歳の彼は下島親方の命令を受けて、他の弟子たちと共に責任を持って志賀邸の建築をしたと伝えられている<sup>19)</sup>。「君は昭和の左甚五郎だね」と言ったという<sup>20)</sup> この熊市に直哉は、「上高畑の家」が完成した後、もっていた数冊の建築の本を譲っている。そのとき直哉は「これは僕が持っているよりも、君が持っている方が役に立つだろう<sup>21)</sup>」と言つたという。

直哉から譲られたとされるこの建築の本は大切に鹿野家に残されていた。それは全部で11冊で、内訳は、

「聚楽」第二期 東洋建築庭園畫集 第一輯～第七輯(袋入り) 顧問 志賀直哉 編輯者 橋本基  
昭和四年 座右齋刊行會

『茶室建築及庭園』第二輯 大正十四年 看松居 光琳社

『茶室建築及庭園』第三輯 大正十五年 木犀居 光琳社

『茶室』 卷一 一期 建築寫真類聚 洪洋社 大正十三年

『茶室』 卷二 二期 建築寫真類聚 洪洋社 大正十三年

である。

現在鹿野家に残されているこれらの本こそ、直哉と松之助を繋いだ当の資料の一つではなかったか。これを断定することは出来ないが、『茶室 巻一』、『茶室 巻二』のページの余白に書き込まれた筆跡は直哉のものと思われるし、加えて明らかに大工の手になると思われる割付け寸法図がそこに描かれている。また、写真のあるものには○印が付けられており、その印は、断定はできないが、いかにも直哉がそれを示したようにも見える（写真―9）。



写真―9  
『茶室 巻一』建築写真類聚（大正十二年）  
のページに付けられた○印

以上、一つの仮設として、考えられることをここに述べたまでであるが、少なくとも直哉がいわゆる「茶室」建築に深い関心を寄せていたことは動かない事実である。また「茶室」建築に対する深い鑑賞眼は、『座右宝』に収録された大徳寺真珠庵と裏千家茶室又隠のふたつの茶室を見ても明白である。

ところで、同じように「上高畑の家」に茶室が作られているが、このことについて直哉は次のように言っている。

私は茶道の事をいふ資格のないものであるが、二十何年の昔、奈良の上高畑といふ所に家を建てる時、大工が裏千家関係の数寄屋大工で、建物の何所かに茶席を造りたいといふので、私は書齋の裏の中庭に面した南向きに六畳の日本間を作つて、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つてくれと云ふと、大工は喜んでそれらを忽ち本式の茶席に作つて了つた。結局、私の考へた用途にはならなかったが、……。

（『志賀直哉全集』第七巻 「茶について」 岩波書店 昭和49）

つまり、「上高畑の家」の『茶室』を見るかぎり、殆ど大工松之助の手になっており、直哉自身の美意識をそこに見い出すことは難しいのである。この松之助の茶席を外して考えてみると、「上高畑の家」において彼の独創的な着想を真に窺わせるものは、家人が「ヴェランダ」と言った後に「サロン」と呼ばれる瓦敷の土間の部屋であろう。これが彼自身の発案であると考えられるのは、この家が普請されるそもその経緯からである。

先に述べたように、直哉が松之助を知るのは友人宅を訪れてからである。つまり、浜田葆光宅の茶室を見ていたく気に入ったのである。この茶室が松之助によるものであった。が、裏千家関係の数寄屋大工松之助の作風は、一言でいえば、繊細で女性的である。直哉は、

『座右宝』に作風の異なるふたつの茶室、古田織部の真珠庵茶室と千宗旦の大徳寺茶室又隠を挙げているが、我孫子の離れの「六畳書齋」に見られる大胆な造作の仕方から推して考えれば、彼の好みが男性的な古田織部の真珠庵茶室に傾いていることは容易に推察できる。

とすれば、「上高畑の家」の普請の直接的な動機は、大工松之助というより、もっと別のところにあったと考え

る方が妥当であり、われわれはもう一度浜田葆光宅の茶室に戻ってこれを考えてみなければならないのである。このことを考えるうえで、重要なヒントになるのが『座右宝』建築の部第一席に掲げられる西本願寺、滴翠園『待合』である（写真-10）。

この『待合』に直哉が観たものは、彼の鑑賞の仕方から、この『待合』に身を置いた自身の心持であるといえる。彼は、この『待合』の場に身を投じてそこに存在する独特の感情を味わったと考えられる。この仮想的体験に存在したからこそ、彼が西本願寺・滴翠園『待合』に見たものである。

筆者は、結論的にいえば、この『待合』に通ずるような一つの空間的感情を直哉は浜田葆光宅茶室において見たのではないかと考えるのである。具体的にいえば、浜田葆光宅茶室の『待合』がそれである（写真-11）。この二つの『待合』は、何よりも瓦敷の土間において一致している。この西本願寺・滴翠園『待合』と浜田葆光宅茶室の『待合』に

見る一つの空間感情が直哉の「上高畑の家」の『サロン』へと延長されたと考えることができないだろうか。

このことを示唆する一つの事実が『サロン』の土間に敷きつめられた同様な「瓦敷」の処

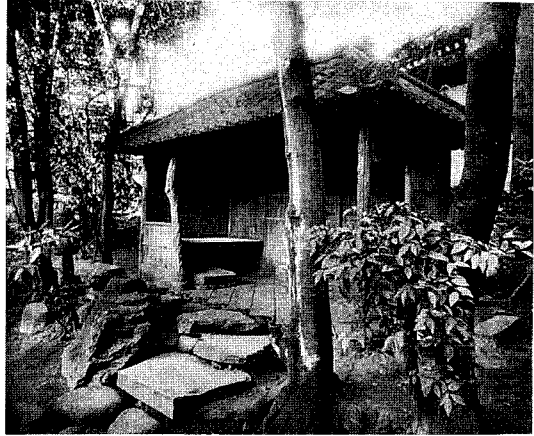


写真-10  
西本願寺・滴翠園 待合  
志賀直哉編：座右宝 大正十五年版所収

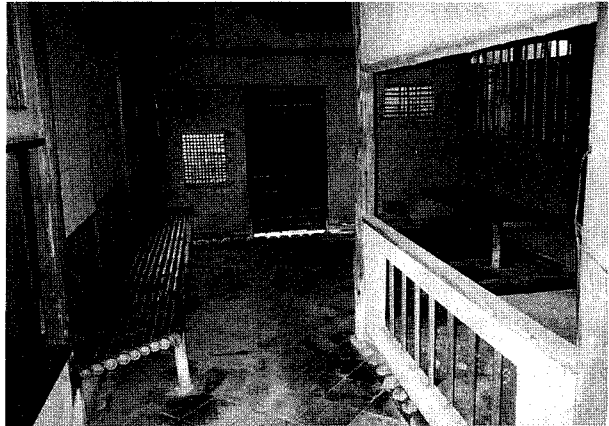
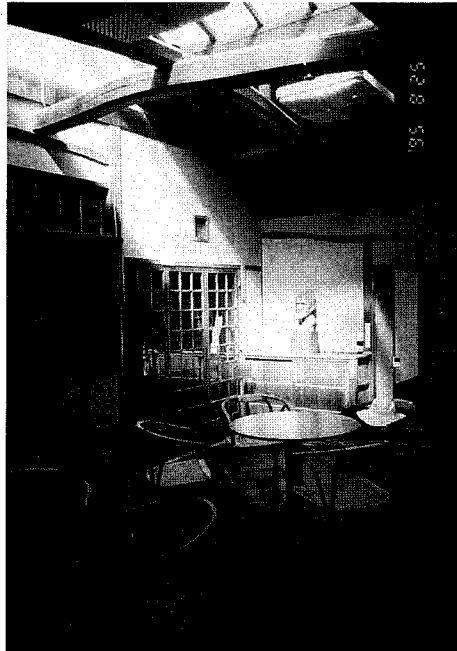


写真-11  
浜田葆光宅茶室 待合（昭和2年）  
平成9年10月13日 筆者撮影

理である。逆にいえば、その「瓦敷」の土間こそ、『サロン』の由縁を明らかにする一つの鍵であるといえはしないか。志賀直哉の「上高畑の家」の『サロン』を構成したもっとも重要な要因は茶室「待合」であって、大工「松之助」ではなかった。

端的に言えば、『座右宝』建築の部の第一席に掲げられる西本願寺・滴翠園『待合』→浜田葆光宅茶室の『待合』→上高畑の家の『サロン』という一つの図式がここに浮かび上がってくる。こうしたことを考えてみると、直哉が『待合』に見た一つの心持がまさに上高畑の家の『サロン』（写真—12）を生んだといえよう。



写真—12

志賀直哉：上高畑のサロン  
平成7年8月25日 筆者撮影

#### 『サロン』の意義

以上の考察をもとに、この『サロン』（写真—12）の意義について改めて考えてみたい。直哉においてそれはいかに定義されたのか。ところで、「茶について」述べた彼の言葉から分かることは、いわゆる「茶室」に対する彼の関心が「茶道」を介したものでないことである。もっと正確に言えば、彼の関心は見た眼そのままの『茶室』に注がれている。

ところで、こうしたいわゆる「茶室」に対する彼の関心は、全体的に言えば東洋の美術への回帰によるものと思われるが、「茶室」建築そのものがもつ風趣もまた同時に彼の心を捉えたことは想像に難くない。というのは、赤城山大洞の生活は、おそらく彼の住まいの原体験ともいうべきもので、そうした体験はいわゆる「市中の山居」に始まる脱日常的な遁世の場所としての「茶室」に通ずるものをもっていただけられるからである。一言でいえば、世俗外的草庵の佇まいに彼の心は慰められたのであろう。少なくとも、そうした一種の世俗外的生活体験が直哉の実人生に存在したことは確かであり、父の家からの離籍は、その遂行を意味したといえる。

しかしながら、「上高畑の家」の『サロン』は、一方、食堂という日常生活の場と一体に繋がっており、それは、いわゆる「茶室」の世界の脱日常性を棄てている。日常生活の延長としてのこの部屋は、「茶室」の世界の遁世の面持ちを持ってはいない。敢えていえば、この部屋の一角に付けられた蹴り口に似た出入り口にそうした様子を窺うことができるだけである<sup>22)</sup>。もっともこの部屋は、「待合」に発想を得たと考えられ、飛び石の露地を踏んだ

『茶室』を模したものではなかった。『待合』は、簡単にいえば、露地の途の休息の席であり、それは、「茶席」の非日常性を演出する重要な要素である。客は、茶席の非日常的交わりをそこで俟つ分けである。

直哉の『サロン』はどこまでも日常生活の一画を占めており、いわゆる「茶室」の世界に見る脱日常を通じた非日常性の仕掛けをもってはいない。いわば、換骨奪胎された「待合」がここにある分けである。直哉において換骨奪胎されたこの「待合」は、後に「サロン」と呼ばれるようになる。この「サロン」が食堂と繋がって普段の生活を支えた。ここにおいて、われわれは直哉が「草」という生活の自由さと同時に同様に彼が「入木道的」という生活の合理性を見ることができる。

ところで、換骨奪胎したといえるこの「待合」において、彼はいわゆる「茶室」の様式的な美を放擲しているように見える。彼は、大工が申し出た茶席に「友達が来た時、寝ころんで気楽に話をしたり、或いは将棋をさしたり出来る部屋」にとさえ注文を付けている。

こうしたことからいえば、直哉の「茶室」に対する考え方には、相反する二様の意味が存在するように見える。いわゆる「山里の草庵」に見る遁世の場所と日常の延長としての生活の場所である。これは、「茶室」の根本的定義に関わる問題である。直哉は、これについてどのように考えていたのか。彼は、「茶について」と題した文章のなかで次のように述べている。

その頃（奈良の上高畑に家を建てた頃と考えられる）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。……

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、私は茶は習はずとも、日常の生活ではさういう事に多少の工夫をする方である。

（『志賀直哉全集』第七巻 「茶について」 岩波書店 昭和49）

これを読むと、彼が「茶」を日常の問題として理解しようとしていることが分かる。「茶」に対するこうした彼の考え方といわゆる空間的な場所としての「茶室」や「待合」に対する彼の心持はどのように結びあっているのであろうか。彼は、赤城山大洞の仮屋から里見弾に宛てた手紙のなかで「調子（音楽的）」と「入木道的」という言葉を挙げ、二つの一致する生活が理想だと書いた。また、日記に「真行草」の言葉を挙げて、「吾等の生活は草の生活である。草とはくづれた意味ではない、自由自在の意味だ、真の部の生活は自分に合わぬ。」と記している。

彼が「調子（音楽的）」や「草」を生活について言うとき、そうした心持は言ってみれば「茶」の遊戯性と重なりあってくる。しかしながら、彼は、一方において、「茶は常識の最も洗練されたもの」と述べており、「茶」に対するこの見方は、彼の言葉でいうところの「入

木道的」態度である。「調子（音楽的）」あるいは「草」に対して、彼が「入木道的」というその態度はいわば対立するかたちで存在しているといえよう。

こうした生活に対するあるいはすまいに対する二つの心持が「上高畑の家」の『サロン』においてせめぎ合っているように見える。つまり、「待合」に起源をもつ音楽的、草の生活と同時に食堂と繋がって一体になった日常生活の合理性という、二つの意味をこの部屋はもっている。

「入木道的」合理性と「（音楽的）調子」、「草」の遊戯性というこの二つの相反する精神は『サロン』においていかに解決されているのであろうか。これは、直哉の『サロン』を解明する重要な問いかけになっている。

注)

- 1) 野田宇太郎：パンの会 ―近代文芸青春史研究― 近代作家研究叢書 33 監修／吉田精一 日本図書センター p. 179, 1984
- 2) 同書、「序説」p.3による。
- 3) 異国情調について、野田宇太郎は、「ムウドに相当する言葉として緒の字の代りに調の字をはめて「情調」としたのが木下空太郎であった。エキゾチズムは異国情緒ではなくて、異国情調である。このやうに、情緒を情調と厳密化する程、パンの会はエキゾチズムに対する理解と能動性を持つてゐた。決して顔唐趣味と言ひ捨てられるものではなかつた。」と書いている。（同書 pp.5-6）
- 4) 同書、「序説」 pp.8-9.
- 5) 福沢諭吉：文明論之概略 岩波文庫 p.274、1997
- 6) 同書、P. 275
- 7) 野田宇太郎：パンの会 前掲書 pp.99-100
- 8) 志賀直哉全集 第七巻「主我的な心持」 岩波書店 P.63、昭和49年
- 9) 平成9年4月12日 濱田正夫 三重子夫妻談
- 10) 村田 平：志賀直哉と奈良 ―暮しと思想― 豊住書店 p.50、昭和58年  
あるいは  
中村一雄：奈良高畑の志賀直哉旧居 ―保存のための草の根運動― 溪声出版 p.145、昭和58年
- 11) 我孫子市史研究12 1988 津田尚：志賀直哉旧居、「茶室風書斎の思い出 ―その復元にあたって―」 pp.292-295 我孫子市教育委員会刊
- 12) 阿川弘之：志賀直哉（上） 新潮文庫 p.266、平成9年
- 13) 志賀直哉：志賀直哉随筆集「続創作余談」 岩波文庫 p.140、1995
- 14) 阿川弘之：志賀直哉（上）前掲書 p.328、文脈から「これ」は父との和解を指すと考えられる。
- 15) 同書 pp.351-352
- 16) 同書 p.352

- 17) 同書
- 18) 同書
- 19) 村田 平：志賀直哉と奈良 前掲書 P.65
- 20) 同書 P.66
- 21) 平成9年8月15日 鹿野忠司夫人談
- 22) 現在の建物に付けられている戸は、昭和二十年六月米軍がこの建物を接收した時（奈良方面軍司令官一家の住宅として）、改修して寸法を高くしており、旧状は柱のほぞ穴に残されている。なお、米軍の接收については、中村一雄：奈良高畑の志賀直哉旧居（前掲書）p.166による。

図版出展

- 写真一：木村荘八：パンの会「志賀直哉と谷崎潤一郎」芦屋市記念館 カタログ 平成5年
- 写真二：志賀直哉編：座右宝刊行会 大正十五年版
- 写真三：志賀直哉自邸『離れの「六畳書齋」』雁明緑地 我孫子市 平成9年9月7日 筆者撮影
- 写真四：志賀直哉自邸『離れの「六畳書齋」』室内 雁明緑地 我孫子市 平成9年9月7日 筆者撮影
- 写真五：浜田葆光宅茶室「欄間」平成9年8月28日 筆者撮影
- 写真六：浜田葆光宅茶室待合「落とし掛け」平成9年10月13日 筆者撮影
- 写真七：柳宗悦の我孫子弁天山の住宅スケッチ 大正4年8月18日の直哉への手紙『志賀直哉宛書簡』岩波書店 p.262 昭和49
- 写真八：志賀直哉の『我孫子の住宅』平面図／「我孫子雁明旧居圖 大正四年十月より大正十二年三月まで住む」と裏書きされている。
- 写真九：『茶室 卷一』建築寫真類聚大正十二年の一ページに付けられた○印
- 写真一〇：『西本願寺・滴水園 待合』志賀直哉編：座右宝 大正十五年所収
- 写真一一：浜田葆光宅茶室『待合』（昭和2年）平成9年10月13日 筆者撮影
- 写真一二：志賀直哉の上高畑の『サロン』平成7年8月25日 筆者撮影

\*なお、本研究は、平成9年度「学術研究・演奏会助成」によるものである。

\*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断わりしておく。