

魁如來仁

[下]

標方志功位

凡
心
集

鬼が来た 棟方志功伝(下)

昭和五十四年十一月二十日 第二刷

著者略歴

昭和九年青森県弘前市に生れる。早稻田大学中退。週刊誌記者、ルポライター、映画評論等を経て作家生活に入る。昭和四十八年、「津軽世去れ節」「津軽じょんから節」で第六十九回直木賞受賞。

著者 定価 千三百円
杉村友一 長部日出雄

発行者 杉村友一

発行所 株式会社 文藝春秋

東京都千代田区紀尾井町三
電話(〇三)二六五―一二二一

印刷所 大日本印刷

製本所 中島製本

万一、落丁乱丁の場合は
お取替致します

鬼が来た

棟方志功伝（下）

装釘
田代光

「十二月八日」前後

一

戦時色が一層きびしさを加えて来たところだった。街角には出征兵士の武運を祈る千人針の布と針を手にした女性が憂い顔や口を固く結んだ決意の表情で立ち、背中から煙をあげて木炭自動車走り、すでに米味噌醤油小麦粉塩砂糖それにマッチ木炭などの生活必需品はすべて切符制の配給になっていて、その主食の米の配給も、普通の大人は一日二合三勺強に制限されていたある日、後に述べる田中俊雄の家で、亀倉雄策と顔を合わせた志功は、困ったような顔をしてこういった。

「おれはいま、観世音菩薩を彫りたいんだ、女で裸の観世音菩薩を……。ところが、われはまだ、女の裸を見ることがない。それで困ってるんだ」

「絵描きのくせに、女の裸を見たことがないのか」

亀倉は呆れて問い返した。志功は頷いて、本当かい……と念を押した亀倉に、「うん。生まれてから、一度もない」と真顔で断言した。

「そんなの別に困ることないじゃないか。モデルを写生すればいい」

「それが、おれにはよく見えないんだ。眼が悪いからね。あんまり傍さ近寄って見たり、触ったりしたら、怒られるだろうし……」

「……なるほど」

亀倉は頷いた。確かにそれは怒られるかも知れない。それにモデルを探すとしても、この戦時下では、とうてい見つけることはできないだろう。思案しているうちに、そうだ、あれを見せればいい……とおもいついた。かれの家には、出征した友人からひそかに預っていたある種のアルバムがあった。いまとは比較にならないほど嚴重な法の目を竊んで作成された写真だから、複写に複写を重ねられて、朦朧とした映像になっていたり、あわただしい現像処理のせいで薄茶色に変色したりしているものも多かったが、そういう写真を集めて大切に保存していた友人が、召集令状を受けて、秘蔵のアルバムを処置に窮したあげく、かれに預けて行ったのである。その話をすると、志功は真剣な顔つきで、是非、見せてくれ、といった。

約束の日に、志功は赤坂の榎坂町にあった亀倉の家にやって来た。まえにも遊びに来たことがあり、食事を出すと料理の腕前を激賞しながら食べるので、志功は文代夫人に

も氣に入られていた。夫人に大声で挨拶を済ませて部屋に入ってきたかに、亀倉はアルバムを出して見せた。いつもは殆ど沈黙することがなく、片時も凝としていない志功が、このときばかりは無言のまま、分厚い眼鏡を朦朧体や薄茶色の映像に近づけ、大きな眼を一杯に見開き、時折アルバムを頁をめくる動きのほかは、食い入るようにして見入っていた。志功の額には大粒の汗が浮かび、それは頬を伝って顎から下に滴り始めた。よほど深甚なる衝撃を受けている様子であった。

亀倉は志功が、なかなか自己演出の術を心得ているのに気がついていて、土門拳と亀倉雄策と棟方志功。当時の三人の共通点のひとつは、強靱な胃袋を持つ大食漢であったことで、一日二合三勺強に制限されていた配給米では、とうてい満たされない空腹を抱えて、いつも心待ちにしていたのが、「月刊民芸」の編集者で琉球織物研究の第一人者である田中俊雄の招待だった。田中は米沢織の大きな機屋の長男で、ときおり山形県米沢の実家から、東京では貴重品となっていた牛肉や砂糖、酒、小豆などが届けられて来るたびに、腹を減らしている三人の仲間を呼び、知らせを受ける亀倉は何を措いても駆けつけたが、いつも志功が一番先に来っていて、これ以上ないといった嬉しさを満面に

漲らせた笑顔を見せていた。宴が始まり、酒を猪口で一杯も飲むと、志功は忽ち酔払って、大騒ぎをした。よほど酒に弱いのか……とおもうことが何度かあって、そのうちに亀倉は、志功が今どき珍しい碗飯振舞への感謝感激の念を示し座の興趣を一層盛上げるために、酔ったふりをして騒ぎ立てている面もあることが判って来た。

田中家のほかに三人が当てにしていたのは水谷良一家で、愛知県西枇杷島町で味噌醬油醸造業を営んでいる実家をもつ水谷の家も、まだ食物が豊かだった。水谷は志功の画業のほかに、土門の写真と亀倉のデザインにも嘱望されていて後援者になっていた。冬のある日曜の午後、三人が連れ立って水谷家を訪ねたのは、晩飯が主要な目的のひとつであったのに相違ないのだが、水谷のほうでは物質的な面ばかりでなく精神的な面でも前途有為な三人の後援者にならないければならないと考えていたからだろう、かねて用意していたらしい谷崎潤一郎の『陰翳礼讃』に関するノートをひろげて延延と講義を続け、あたりがそれこそ陰翳を礼讃する谷崎の説を実証するかのように薄暗くなり、電気がつき、いつもの夕食時をすぎても、一向に終る様子が感じられなかった。

日本建築や和紙や漆器のよさを語る『陰翳礼讃』は、いわば谷崎流の民芸理論のようなところがあり、それに水谷

が実際に習っている能の陰翳美を説いた部分もあるので、おそろくかれは最良の理解者であると自負して、また光に対する陰翳の大切さを強調した谷崎の説は、写真家の土門、デザイナーの亀倉、版画家の志功の三人に対し、まことに重要な意味を持つものと考えてその神髄を説き明かすことに、時間が経つのも忘れて熱中していたのだろう。

三人のほうは水谷家の晩飯を当てにして、昼飯を抜いたり、代用食で軽く済ませたりして来ていた。空腹に耐えかね晩飯を待兼ねて、亀倉は他の二人の横顔を窺った。土門は頬が瘦けた分だけ余計きよろついて見える大きな眼で睨みつけるようにして聞入っていた。志功もおなじように真剣な眼つきで、いかにも感心したように唸ったり、しきりに頷いたりしていた。それでいて亀倉の視線を横顔で敏感にかんじとったのか、炬燵のなかで胡坐をかいている志功の足の爪先は、亀倉の膝を突いて、なにやらさかんに信号を送って来ているのである。（……ははあ、棟方もあんな顔をしているが、実は晩飯が待ちきれなくて痺れを切らしていたんだな）とおもった途端に込み上げて来た笑いを、亀倉は暫く必死になって休えていたが、その間にも志功から送られて来る足の爪先の信号はやまないので、とうとう休えきれなくなって吹出した。

ほかの二人は真面目な顔をして聞いているのに、まんな

かの一人だけが、突然ふき出したのだから、「なんだ、人がせつかく一所懸命に話しているのに……」と、水谷のご機嫌を亀倉はすっかり損ねてしまった。以来、亀倉は志功が見かけによらず自己演出の術を心得ており、演技の達人でもあることを認識していたのだ……。けれども、嚴重な法の目を竊んで作成された写真に、顔から汗を滴らせて凝然と見入っているうち感に耐えたような唸り声を発し始めたいまの志功には、まったくといっていいくらい演技の気配がなかった。

「おまえ、初めて見たのか」

という亀倉の問いに、

「天に誓って初めてだ。おれは魂消だ」

志功は長い溜息をつき、手の甲で額の汗を拭った。

「このアルバムの持主が、帰って来るまでに返してくれればいいから、持って行けよ」

そう亀倉がいうと、とんでもない、といった風に眼を丸くして手を振り、

「女房に見つかったら大変だ。四枚か五枚だけ、貸してくれ」

亀倉の承諾を得て、自分でアルバムから慎重に選んで剝がしとった写真を、しっかりと紙に包んで着物の懷にしまいいこんだ志功は、これまで見たことがないほど、神妙な顔

つきになって帰って行った。

このとき借りて行った写真をもとに、志功が制作したのは、時期や亀倉にいった言葉の内容その他から考えて、たぶん昭和十六年秋の第四回文展に出品された『不空羂索頌・摩訶般若波羅蜜多心経版画鏡』ではないかとおもわれる。

勉強家の志功が、仏教に関心をもち始めると間もなく、般若心経を暗記してしまったことはまえに書いたが、全文が二百六十数字の短いお経とはいえ、なかには難しい漢字も含まれているのに、一字も間違えることなく書けるようになるまで、じきに覚え込んだというのだから、やはり特異な記憶力の持主であるといわなければならぬ。大乘仏教の根本思想である空の理法を説く『大般若経』六百巻の精髄は、つきつめるとこの一卷のなかにあるといわれている。三蔵法師玄奘訳の般若心経を、爾来かれは絶えず口遊み、あるいは胸のなかで唱えていたものとおもわれる。

観自在菩薩。行深般若波羅蜜多時。照見五蘊皆空。度一切苦厄。舍利子。色不異空。空不異色。色即是空。空即是色。受想行識。亦復如是。舍利子。是諸法空相。不生不滅。不垢不淨。不增不減。……………

いまではよく知られているように、このなかの「色」というのは色欲や女色を指すのではなく、「物」という意味

で、有名な「色即是空。空即是色」という文句は「物には実体がなく、実体のないのが即ち物なのである」という意味のようであるが、かつて『華嚴譜』を彫ったさい水谷良一から華嚴経の内容について講義を受けながら、いざ制作にかかったときには「華やかにして嚴かに」とだけ唱えながら彫り続けたように、こんどの場合も志功は柳宗悦や水谷から般若心経の正しい解釈を聞いていたにしても、それにとらわれることなく、色即是空の「色」を文字通り、女色か色欲の意に解して彫りたかったのだろう。だからこの作品には是非とも、裸の女体を登場させたかったのに違いない。

また、いかに勉強家であるとはいっても、深遠にしてかつ龐大な仏教の思想言語体系に、そんなに早く通曉できるわけはなく、このころから志功には、仏教を主題にして絵描き仲間長広舌をふるい、なかに使った仏教用語の意味を質問されて、狼狽えるようなことも起こってくる。質問した仲間のほうには、『勝鬘經善知鳥版画曼荼羅』とか『阿毘曇二菩薩釈迦十大弟子版画屏風』とか『閻浮檀金頌門舞男女神人像版画屏風』といったかれの作品の題名にも感じられる威圧的な術学癖を、ちよつとからかってみたい気分もあったのだろうが、問い返されて狼狽の色を示した志功のほうも、実際には正確に知らなかったことを、それほど

恥ずかしくおもっていた訳ではないだろう。何につけても我流であり、自分の直感を信じて、それを頼りに物事の核心に迫ろうとするのが、かれの本領であつたからだ。

志功は後年、女体を彫るときには、まず結局は秘められる箇所も隠さず丁寧に彫ったのち、それを削りとりて消し去るのだ……という意味のことを洩らしたことがあるけれども、いま画集によつて見ると、この『般若心経』のなかにも、そうしたのではないかと感じられる形跡のある図がある。「色即是空 空即是色」という文字が彫り込まれた画面に描かれている女体が、それである。あるいはこのときも、女性の物自体を彫ったのち、それを削りとり消し去って、「物には実体がなく、実体のないのが即ち物なのである」という般若心経の命題に、かれ流の迫り方をしていたのであつたのかもしれない。

かれはまた後年、『板頂礼』と題したエッセイで、次のような感想を述べている。「写生したまを描き、それを彫つても板画にならないということを書きましたが、ほんとうにそうなんです。裸体（ハダカ）の、マッパダカの顔の額の上に丸い星をつければ、もう立派な仏様になって仕舞うんだから、ありがたく、忝けないんですね。それが、ホトケさまというものののです」……「その額の星が、つくつて付かないので、タダの素裸の女であつたり、ホトケサマに

成り切つたりするという、大きな世界は、うれしいものです。板画という大世界こそ、そうしたモンなんです」

確かに全裸の女体が登場した『般若心経』においても、すべての額の額に、黒か白の星が付されており、そうすることで変身の大好きな志功は、裸女を般若心経の主人公である観自在菩薩（観世音菩薩）に変身させているのである。

嚴重になる一方の法の網の目を潜つて密かに流通している写真素材に、般若心経を彫り、それを大東亜戦争勃発直前の文展すなわち文部省美術展覧会に出品した……という以上の推定が当たっているとすれば、そのような発想の仕方と制作の方法は、まことに人を食っているというか、かなり大胆不敵なものであるといわなければならない。この昭和十六年が、ことに美術家にとって、どのような年であつたか、といえは――。

「……芸術家だけが価値ありとしてもそれは駄目だ。一般の国民も国家も之を認めず唯一人で喜んで居つてはいかぬ。松沢病院の狂人が描く様な円とか三角を描いて、誰が見ても分らぬのに芸術家だけが価値ありとしても、実に馬鹿らしい遊び事である。この国家興廢の時にあゝいふ贅沢なことをして呑気に構へて居つては困る。やはり時局に相応しい思想感情を表現して国家機能を担当しなければならぬ。

吾々は素人で芸術に喙を容れる資格がないというが、今日国家の為に大根が必要だ、葉葉が必要だといふことは言へる」

「素人だから口を挟む権利があるのです」

「自己満足の絵といふものは禁止して貰はなければいかぬね。今の国家の方針で行つたら、自他共に不解な絵はやめてもらひたい。自己満足のなら展覧会に出さなくて家に飾つて置けばよい。日本の国家が其人達に紙やカンバス絵具をやつたりする事は本当に不思議に思はれる」

「……だから幾ら自由主義を囁して威張つて居つてももう駄目です。言ふことを聴かなければ絵具とカンバスは思想戦の弾薬なりといつて配給を止めてしまふ。さうして展覧会を押へてしまへばそれつきりです」

これらは「みづゑ」昭和十六年一月号の座談会『国防画家と美術——画家は何をなすべきか』における陸軍省情報部の二少佐と一中尉の発言の抜粋であり、ほかに出席する筈だった何人かの画家は、いずれも急に差支えができて、結局、民間側から出席したのは編集部員と、いまでは名前を聞くこともない美術批評家が一人だけとなり、座談会の口火は、その美術批評家の「……所で鈴木少佐の美術に対する強硬論を一席拝聴したいと思ひますが、如何ですか」という発言によって切られていた。つまり昭和十六年の初

頭から、美術界は「言ふことを聴かなければ絵具とカンバスは配給を止めてしまふ」という陸軍情報部内の強硬論者と、それに阿諛追従する者の天下になっていたのである。

この座談会の記事を読んだ二十八歳の画家松本竣介は、痛憤を發して、『生きてゐる画家』と題した四百字詰原稿用紙約二十枚の反論を「みづゑ」に投稿した。朝日晁氏の『松本竣介』によれば、当時の「みづゑ」の編集責任者であった大下正男は、この投稿の採用を決意し、前記の美術批評家の論文『美術文化政策の根本理念』を、おなじ号の雑誌に載せてバランスをとるといふかたちで掲載に踏み切った。

松本の反論は、芸術の普遍妥当性としてヒューマニティを主張し、軍人によつて、「松沢病院の狂人が描く様な円とか三角」を描いているとされた抽象派や、超現実派についての弁護を詳述して、最後に（この一文は私一個の責任で、私の所属する団体には何の係りもないことを後記する）とつけ加えるなど、勇氣と責任感に支えられた芸術の本質論であったが、その結びに近いところに、一月号掲載の「この座談会記事を読んだ友人は子供の様な驚きと怖れを顔に現してゐた」という一節がある。軍刀を抜き放ち頭上に振翳して威嚇しているような陸軍情報部員の強硬論は、その友人ばかりでなく、ほかの多くの画家にも、おな

じような恐怖を感じさせていたのにちがいない。松本の反論が掲載された「みづゑ」四月号の出たのが三月末、翌四月には、わがくににおける超現実主義の中心的画家と目されていた福沢一郎が、詩人の滝口修造とともに過激思想、共産主義者の嫌疑で、警察に連行留置されて、いつそう前衛派の美術家たちを戦慄させた。

美術界は軍国色に塗り潰され、権力による芸術の管理が急速に進み、保守的な写実主義への一斉後退が決定的な潮流となったこの昭和十六年の春――、棟方志功が国画会に出品したのは、写真からは遙かに遠い超大作の『門舞神人頌』だった。後年かれはこう述べている。

――門舞いむという意味は、日本の一番最初の者たち、所謂

門の中でなく、門の外までのところ、大和武尊を門に入人として、それ以前の超性の者を対象にしたところからきた名です。／そういう者が、手をあげ足をあげ踊りを踊っている。このあたりから、わたくしの板画は裸のものに入ったようです。この板画欄では半裸のものが多いいです。そして、わたくしとしては、造形的な線で、当時、表現派がさがれましたが、そんな形体が、別に意識したわけではなく、入っているように、出来上っていました。……

このなかの「当時、表現派がさがれましたが、……」と志功がいつているのは、どういう意味だったのだろう。

実際には前述のように、一切の前衛的な表現は、このころ息の根を止められかけていた。わがくにでドイツ表現派が騒がれたのは、このときから十数年以上もまえのことであり、そのドイツ表現派もすでに四年まえ（一九三七年）に、ナチスが企画した「頽廢芸術展」によって激しく弾劾され、ドイツ本国からは完全に追放されてしまっていた。志功はどうしてこの時期に、表現派を意識したような超大作の制作に向かったのだろう。前年に日独伊三国軍事同盟が結ばれてから、とくにドイツとの友好がさかんに唱えられていたので、ドイツだば表現派だべ……と、まさかそう単純に考えたわけでもあるまい。

二

志功が昭和十六年春の国画会展に出品した『門舞神人頌』は、縦が約一メートル二十センチ、横が約四十センチの図を八枚ずつ、上下二段に並べて、版面部に与えられた部屋の一方の壁を完全に独占するこれまでのなかでも最大の作品であった。

十六枚の図のなかで踊っている男女の神人は、記紀に登場する神神であるというのだから、日本回帰と復古主義、神代かみよばやりの時局に合っているようにもおもわれる。けれども、それらの神神は、日本的な纏まと滞だまりたる神韻をただよわ

せるどころか、いずれも鬼面人を嚇^{おど}すていの妖怪か変化^{へんげ}のような風貌と姿勢に描かれており、それに図形を抽象化して白黒^{コトリ・フクロ}の対比を強調した表現派風の効果が加わって、志功独得の原始的で呪術的な雰囲気^{雰囲気}を、強烈に場内に発散していた。

敏感な人なら、おそらくその作品から、時局にそぐわない危険な感じを受けたにちがいない。前年の二月に、津田左右吉の『古事記及日本書紀の研究』と『神代史の研究』『上代日本の社会及思想』が相次いで発禁になり、三月に著者と出版者の岩波茂雄が起訴され、それから約一年後の丁度この国画会展の初日に出された予審終結決定書には、津田の著書が「皇室ノ尊嚴ヲ冒瀆^{ぼうとく}」した理由のひとつとして、

「畏^{おそ}クモ現人神^{あらひとがみ}ニ在^まマス 天皇ノ御地位ヲ以テ巫祝^{まじ}ニ由来セルモノノ如キ講説ヲ敢テシ奉リ」

という点が挙げられていた。家永三郎氏の調べによれば、この後この点については公判廷で、裁判長と津田左右吉のあいだに、およそ次のような問答が行なわれている。

——「巫祝の徒」というのは、少なくとも敬称ではありませんね。そういう言葉を同じ書物において天皇のことを申し上げるのに使うということは、避けるべきではないかと思いませんか。

——ここに「巫祝の徒」と申しましたのは、日本だけのことではなくして、世界的意義を持つている原始宗教に関する思想についてこれを使ったのでありまして、あとのほうはそれでその原始宗教に関する学問上の術語であります。(中略) 英語で申しますと「マジシャン」という言葉を使っております。(中略) 呪術師という訳語が相当使われております。また巫祝という訳語を使った人もあります。(中略) 呪術師ということよりも、むしろ巫祝という古典的な語感のある言葉のほうがよいと思ひまして、それで巫祝という言葉を使ったのであります。

——わが国の天皇も勿論申し上げていることになりましたね。

——左様であります。

——そういう言葉を使って差支えないと思ひますか。

——差支えないと思ひますのは、それは決して悪い意味ではありませぬ。(中略) それより良い術語が他にありません。

——いまでもそう思っておりますか。

——思っております。……

ここで問題にされている言葉を使うなら、志功が描いた神神も、明らかに「巫祝の徒」以外の何者でもなかった。天皇は出て来ないけれども、記紀によれば景行天皇の皇

子とされている倭建命は、十六人のなかでもいちばん「呪術師」の感じを濃く帯びた顔かたちを描かれている。五年まえの『大和し美し』では、倭建命を凜凜しい若者として描いた志功が、遙かに国粹主義的な傾向が強まって来たいま、どうしてあきらかに鬼道の人をおもわせる奇怪な風貌に描き出したのだろう。

津田左右吉の著書を読んでいたかどうかは判らないが、『門舞神人頌』を彫ろうとして、近眼の目を古事記や日本書紀の頁に近づけ、ときには声に出して朗誦しながら、あたりの一切と時の経つのも忘れる熱中ぶりで読み進むうち、志功は独得の直感で、行間に原始宗教の世界のなかに生きている「巫祝の徒」の姿を見てとったのではないだろうか。結果としての作品にあらわれた神神の、だれの眼にも呪術師と映るであろう奇怪な姿が、以上の想像を裏づけているようにもおもわれる。

不思議なのは、志功がどうしてこの時期に、表現主義的な方法を選んだか、ということである。表現主義の解釈については、それを論ずる人の数とおなじくらい沢山あるが、かりにハーバート・リードの説によれば、表現主義とは「どんな犠牲を払っても芸術家の感情を表現するのであり、その犠牲とは普通ほとんどグロテスクといってよいほど自然の外観を誇張し、歪曲する」(滝口修造訳)のであって、

志功の『門舞神人頌』は、まさにそのように、記紀の神神の姿を、時局に反するという危険を冒してまで、グロテスクといつてよいほど誇張し、歪曲した作品であった。

ここでふたたび美術界の状況に話を戻すなら、超現実主義者と見られていた福沢一郎と滝口修造が檢舉されたのも、丁度この時期で、すでに時代は、芸術における前衛的な表現の方法それ自体が、物騒な危険思想であると見做され、官憲によって「転向」を迫られるところまで来ていたのだ。このころの美術雑誌を見ると、混紡の画布、それに更生画布の広告が目立つ。いわく「高級更生画布——長期建設のために純麻製のキャンバスともしばらくお別れしなければなりません。スフのキャンバスも結構です。が然しまだ使ひ古しのキャンバスをお持合せの方は此際是非とも更生して御使用下さい。いわく「更生軍国画布——非常時局下です。カンブスの不足してある今日、描き損じは新しく更生して使ひませう。どしどしお持ち下さい新しくして差上げます」

これは統制経済下の物資窮乏のあらわれであろうけれども、陸軍省情報部と御用批評家が口をきわめて攻撃している「自由主義的かつ個人主義的で」人騒がせな画家たちが、転向を迫られて「更生」し、かつての前衛的な絵を削りと引き拭いたキャンバスのうえに、写実的で時局色の濃い絵

を描き始めている状況を象徴しているようにも感じられる。そんな時期に、とりたてて反権力的であるとも、反権威的であるともおもわれなかった志功が、なぜこれまでにくらべても最大の画面に、敢えて前衛的な表現を展開したのかは、興味深い謎であるといわなければならない。

後年の感想でかれは「当時、表現派がさわがれましたが、……」といっているが、実際にはそんな事実はなく、前年からこの年にかけての「みづゑ」と「アトリエ」を見ても、海外の潮流として論じられているのは、おもに超現実主義と、ピカソの作品であって、直接に表現派に触れたものはないといつてよい。

大体わがくにで表現派が騒がれたのは、『カリガリ博士』全六巻が、独逸表現派大映画と銘打たれて封切られた大正十年五月以降のこと、当時のあるプログラムによれば「エキスプレッショナルイズム即ち表現派とは一種力の籠^{かご}れる従来の映画の行き方に不満を抱きて立てる革命的映画にして之をやるに文字も人物も道具も背景も総ての物を三角式に鋭角式に作り上げて居る。蓋し三角は四角よりも、鋭角は鈍角よりも力強き感じを与ふるものだからである」という、はなはだ簡明にして大胆率直なる説明が、ほとんどそのまゝ二十年後の志功の『門舞神人頌』にも、びつたり当

てはまるようにおもえるところが、まことに妙である。

三年後の大正十三年六月十三日、築地小劇場が開場したさい、上演した三本の一幕物のなかの一本がドイツ表現派のゲーリングの、戦争について懷疑的であり国家の押しつける妄想に対して批判的だった水兵が、開戦とともに急転し徹底して好戦的な兵士に変わって行く姿を描いた『海戦』であったことが、いっそう表現派への関心を高めた。このころ志功は、まだ青森にいたわけけれども、わざわざこの公演を見るために上京した親友松木満史の報告によつて、「表現派」の名称と特徴は、最新の芸術思潮として耳から頭に深く刻みこまれていただろう。『カリガリ博士』は大正十四年に再輸入されてから、神田淡路町のシネマ・パレスで、何度も繰返して再上映されたから、上京してから活弁を志願したことがあったほど映画好きだった志功も、見たことがあったかも知れない。この映画が、ヒトラーの出現を予言していた、とのちにいわれたことは前に書いたが、無名の放浪時代に貧しい絵描きだったヒトラーは前衛芸術とくに表現派が大嫌い、自分が政権を握ると、「類魔芸術」と名づけて表現主義者の大部分を追放してしまつた。追放された芸術家は、国外へ亡命したり、あるいは自殺したりした。

志功はそのことを知らなかったのかもしれない。たとえ

昭和十五年の十二月に「日本人の手になる最初の本格的美術史」として出版された森口多里の大著『近代美術』にももちろん表現派のことは書かれていたけれども、ナチスによる追放のことは、まだはっきりとは記されていない。美術雑誌には、批評家によるナチスの美術文化政策の詳細な紹介が始められていたが、ゲッベルスなど当局者の意見としては、「国家の文化を上から命令して創造しやう」といふが如きは、ナチス国家の意図ではない。文化は国民から生れて来るものである」というふうに伝えられていた。ひとつの例として、このころの美術評論の一節を挙げれば——

「……ドイツにあつては一九三三年ナチス政権の誕生を見て以来、イタリアにあつては一九二二年ローマにファシストが素晴らしい成功を収めて以来、民族統一の国家主義的文化政策が着々と実行に移されたのであつた。ヒットラーやムッソリーニは、権力者、独裁者であるには違ひないけれども、彼等は俱に曾てあつたやうな単なる征服欲一点張りの英雄でなく、実に身自ら全国民の意志を代表し國家の存亡を双肩に荷負ふ超個人的な人物なのである。……」

これは当時としても最もファナティックな批評家の文章であるけれども、画家のあいだにも一部には、前年にフランスがドイツに敗れたことから、「絵でもフランスはもう駄目だ。これからはドイツかイタリアの時代だ」というお

先棒担ぎの聲が流れ始めていたらしい。志功もそうしたことから、表現派に関心を向けたのだろうか。それにしてもナチスの美術文化政策を賞讃している批評家とその意見を聞いている陸軍情報部が、ヒトラーが表現派をふくむ前衛芸術を蛇蝎のごとくに嫌って追放したことを知らなかった筈はなく、ひとつにはその結果としてこの昭和十六年の初頭に出て来たのであつたのかもしれない。「松沢病院の狂人が描く様な円とか三角を描いて、誰が見ても分らぬのに芸術家だけが価値ありとしても、実に馬鹿らしい遊び事である」という陸軍情報部強硬派の前衛芸術否定論に、志功が無頓着であつたとはおもえない。それなのにどうして……と疑問は何度でもおなじところに戻って来る。

志功自身は後年の感想で、こういつている。

「十大弟子は利口すぎた位、板画の力、板画の面、黒と白の縁、そういったことに心を一杯にしてくりましたが、門舞神人頃は馬鹿げた大きさを望みたいと思ひ、手にも足にも、棒にもかからない、阿呆くさい位ずばらなもの、答えてようのないものを縦長でやってみようと思つたのです」

本当にそれだけだったのだろうか。それとも、これまでどんなに国画会その他の版画家たちの反撥を買つても段段に作品の画面を大きくして、展示室の壁面を一方的に独占し

続けて来たかれの闘志と自己顕示欲、功名心と勇氣、それらをふくめた冒險心と開拓精神が、前衛派の画家たちの「転向」が顕著な形勢となりつつあったいま、こんどは表現の方法に関しても頭を擡^{もた}げて来たのだろうか。

もともと眼が悪い志功には、眼に映った自然や事物をどう解釈するかが一番の問題となる印象主義者よりも、自分の内部の主観や想像、感情や観念を外にむかつて主張する表現主義者となる必然性があった。後期印象派のゴッホが、表現主義の元祖の一人であるというのは今日の定説であり、その意味で「わだばゴッホになる」という津輕井としてはやや文法的におかしい志功のキャッチ・フレーズは、やはり正鵠を射ていたことになる。けれども、まだ不遇の時代から志功と親しかった土方定一が、かれのデッサン力の不足を案じて、六、七年まえにフランス帰りのデッサンの達人である海老原喜之助との交遊をすすめたとき、志功は頑として頷かなかったという。それは西欧的な方法では自分を生かせないことを知っていたかれの「直感的な聰明さだったんですね」と土方は追想するのだが、それならば、いよいよ時代が国粹主義に傾いて来たときになって、表現派を意識しだしたのは何故なのか……という新たな疑問が出て来る。

表現主義が第一次大戦前夜の不安と危機意識から生まれ

た、というのも今日の定説である。戦争の危機と不安に怯^{おそ}え、世界の崩壊を予感した画家たちは、外界を眼に映ずる形のままだに描くことには耐えられず、逆に自己の内部の想像を外界にむかつて衝きつけることのほうを選んだのだ。志功もまた、津輕の盲目の巫女^{まじな}が一年の吉凶占いを求められたとき自分の生の不安をもとにした想像力によって不吉な警告だけを並べたてていくように、この大東亞戦争勃発の前夜、一種の動物的な直感の働きで、かれ自身のいう通り半ば無意識のうちに表現主義を自分の方法として選んでいたのであったのかも知れない。

そしてこの年の秋、かれが文展に出品したのは、亀倉雄策から借りた怪しげな写真をもとに制作したとおもわれる『不空絹索頌・摩訶般若波羅蜜多心経版画鏡』だった。これは所期の制作意図からすれば未完のまま発表された。努力家で精力家の志功には珍しいこの未完の理由は、かれ自身の文章によっても判然としない。志功にも迷いがあったのだろう。それがどのような迷いであったのかは判らないが、多くの人が現状を把握できないまま感じていたに違いない微かな不安と迷いに、否応のないピリオドの打たれる日がやって来た。十二月八日の朝、ラジオを通じて「大本营陸海軍部発表」が、青天の霹靂^{きらく}のように日本中の家流れた。「帝国陸海軍は今八日未明、西太平洋において米