

東山魁夷における西洋と東洋

佐々木 徹

West und Ost bei Kaii Higashiyama

Tohru SASAKI

—

東山魁夷は、みずからを旅の画家と呼んでいるが、実際に彼が行なった旅は、大きく二つに分類される。一つは、作品のためのスケッチの旅であり、一つは、展覧会やレセプションのための旅である。

画家の後半生、その名声とともに、海外で開催される展覧会の数が増し、1975年（昭和50）、パリ・ケルンにおける唐招提寺障壁画習作展を初めとして、1976年（昭和51）、パリ「京洛四季図」習作展、1977年（昭和52）、パリ・唐招提寺展、1978年（昭和53）、北京・瀋陽における東山魁夷展、同年、パリ「コンコルド広場の椅子」原画展、1979年（昭和54）、東ベルリン・東山魁夷展、1982年（昭和57）、パリ「白い馬の見える風景」展、とつづき、さらに、1983年（昭和58）には、ミュンヘン・デュッセルドルフ・ブレーメンの各地で、また、1989年（平成元年）には、西ベルリン・ハンブルク・ウィーンの各地で、それぞれ六カ月にわたる大規模な東山魁夷展が催されている。¹⁾

そのつど、会場となる美術館を視察し、関係者と打ち合わせをし、展示に立ちあい、レセプションで挨拶をするといったスケジュールは、「旅」というよりもむしろ、「仕事」を思わせる。大きな展覧会には、それよりも前に、展示する作品を、それぞれの所蔵家から借り受けるという仕事がある。東山魁夷の場合、初期の代表作は、東京国立近代美術館に寄贈されているが、それでも、各地の美術館や個人の所蔵になるものも多い。日本画の材質は、湿度や温度、照明によって、微妙な変化をする。海外への長い渡航の間に、損傷する危険も高い。そういう条件のもとに、主たる作品を揃えるのは並大抵のことではないのである。

これに比して、文学の場合は、それが言葉から成り立っているために、どこへも自由に浸透することができ、しかも、その作者は、著者という名において、いつでも自分のもとに手繰り

寄せることができる。本という形をとった文学は、それぞれが真正の作品であり、それを読むことによって鑑賞は成立する。ところが、絵画の場合、いかに印刷技術が向上したとはいえ、複製はあくまでも複製である。画集によって、作品を鑑賞することはできず、せいぜいそれは、実物を想起するやすがに過ぎない。作品は、この世に一つしかない。

それだけに、画家の作品にたいする想いは深く、また、展示の際の配置や照明にも、周到な準備が求められるのである。したがって、東山魁夷の展覧会のための渡航は、欠くべからざる仕事の一環である。もちろん、その際にも、各地へスケッチのための旅行をしているが、それはあくまでも、展覧会に付随した形となる。

しかしながら、スケッチをするということも、画家にとっては、ひとつの仕事ではないのか。むしろ、作品の準備ということでは、画家本来の「仕事」ではないのか。

ここで問題は、「仕事」ということの意味内容であろう。画家が絵を描くのは、果たして「仕事」なのか、どうか。

初めに、東山魁夷の旅は、大きく二つに分類されると言った。展覧会のためとスケッチのためとであるが、言いかえれば、それは、与えられた目的のある旅と、みずからの内なる要求に従った旅とである。東山魁夷は、三度、みずからの決断で、大きな旅をしている。第一回は、1933年（昭和8）、二十五歳のときのベルリン留学であり、第二回は、1962年（昭和37）、五十四歳のときの四カ月に及ぶ北欧の旅、さらに、1969年（昭和44）、還暦を迎えた東山魁夷がドイツ・オーストリアに曾遊の地を訪ねる五カ月間の旅である。

このうち、最初の二回は、逃走・脱出の意味をもっている。

第一回のベルリン留学は、若き日の東山魁夷にとって、青春の総決算であった。父親の反対を押し切って、東京美術学校に進んだ東山魁夷は、すでに在学中に、第十回帝展出品作「山国の秋」が初入選、卒業後も、日本画の結城素明に師事し、画家としての歩みを始めたばかりのときである。日本画の修業ということなら、むしろ日本で技術を錬磨する方が大切だと思われるこの時期に、敢えて渡欧を決意した背景には、十八歳で神戸から上京した魁夷の（といっても、まだこの時点では魁夷という号はもたず、東山新吉であるが）さまざまな体験があったと想像される。もともと感受性が強く、神経質であった彼は、兵庫県立第二神戸中学三年のときに、極度の神経衰弱に陥り、淡路島の知人宅にひとり身を寄せている。人よりも自然に深い慰めを感じる少年のころは、見知らぬ東京の地で、揺れ動きながら、青年へのきざしを上って行ったにちがいない。

若いうちにヨーロッパの芸術を見ておきたいというのが、留学の表向きの理由である。フランスやイタリアではなく、ドイツにしたのは、その荘重さ、暗さに牽かれたからだといわれている。当時、多くの芸術家があこがれたパリにはほとんど関心を示さず、ヨーロッパでも北の

ベルリンが選ばれている。この選択のうちにすでに東山魁夷の精神のありが窺われる。南よりも北、暖色よりも寒色を志向するところは、パリの喧噪を避けて、ひとり孤独な薄明の地を求めている。

一年間のアルバイトで蓄えた渡航費用は、かろうじて貨物船に便乗しうる程度のもので、家業の不振から、東京での学費そのものも、自分で賄わねばならない境遇だった。そんななかで、長期のヨーロッパ留学を決意した契機には、もっと直接的な動機が働いていたはずである。そのころの魁夷には、「どうしても逃げ出したい理由」があった。「どうにもならない気持ちになっていて、この状態を何か突き破らなければまいってしまう処へ落ちこんでいた」のである。²⁾その事実を、東山魁夷は具体的にのべてはいない。けれども、十八歳から二十三歳という、人生の疾風怒濤の時期に、人間関係を含めて心身ともに悩ませる問題が生じたであろうことは、充分想像できる。複雑に絡み合った問題を解決する一番よい方法は、たとえば留学のような形で、そこから身を引き離す以外にない、と自覚されたのであろう。

しかしながら、疾風怒濤は、自分の外に生じるのではない。過敏に激しく反応するところが、内なる嵐を巻き起こし、自分以外のものまで巻き込んでしまうのである。外界からいったん身を引き、長途の船旅に出た魁夷は、黄海、南支那海、インド洋と進むうちに、何が一番の問題であったかを徐々に悟ってゆく。自分が絵を描くのは、どうにも始末におえぬ、困った人間だからだ。一心不乱に絵を描いていなければ、どうなるかわからないからだ。絵を描くのは、救われたいからだ。

この自覚によって、東山魁夷は初めて画家になったと言ってよい。自分が生きることと、自分が為すことが、一つになる。そのとき、何のためという目的意識は消えている。金のため、名誉のため、地位のためといった、外からの意味づけは、もはや必要ではない。自分のために、自分が生きるために、ただ描く。これは、自分勝手な生き方をするというのではない。他におもねる生き方をやめて、本来の自分を、何の妥協もなしに、生き切ることである。そのとき初めて、自分の生の唯一回かぎりという主体性が全うされ、そこで為されるわざも、他に従属した *artes serviles*（隷属芸術）ではなく、そのものとして自立した *artes liberales*（自由芸術）となる。

二年間のヨーロッパ滞在ののち、やはり航路で日本に帰ってきた魁夷が、瀬戸内海の風景に、日本画の絵具そのものの色感を見、また、潤いと甘さを含んだ潮風にこころの安らぎを覚えたのは、彼がまごうことなく日本人だったからであろう。

ベルリン大学で西洋美術史を学ぶというのが、留学の主たる目的であったが、その間、ドイツを初めとして、イタリア・スイス・フランス・イギリスの各地を旅行し、古い町並みや史跡の数々、また、多くの美術館を訪れている。とりわけ、フィレンツェでは、ルネサンスの巨匠

たちの作品に圧倒され、鑑賞者としての感動と同時に、制作者としての絶望感をも味わっている。その肉体と精神のもつ迫力にはとうてい対抗できないことを痛感し、また、日本画の材質の限界も反省された。しかし、そんな東山魁夷にこころの平静さを与えたのは、ふと訪れたサン・マルコ僧院のフラ・アンジェリコの壁画である。十五世紀前半のこの素朴な壁画、さらには、ピエロ・デラ・フランチェスカやジョットの作風に、魁夷はみずからの進む方向を見いだすのである。

東山魁夷にとって、ヨーロッパへの旅は、自分が絵を描く意味の確認であり、また、ヨーロッパの各地でつづきに見た芸術は、ひるがえって自己の作品の方向を定める契機となったのである。

ここで、さきの問いにもどる。絵を描くことは、「仕事」なのか、どうか。仕事という意味を、他から与えられた果たすべき任務と取るならば、画家にとって、絵を描くことは「仕事」ではないし、また、あってはならない。東山魁夷も、生活のために挿絵その他の仕事を引き受けたことがあるけれども、それは厳密な意味で、芸術の制作ではない。みずからの内なる欲求に従った制作のみが、芸術を生み出す。しかしながら、ほかの誰にもできない、その人の生を証すところに「仕事」の本来がある、と解するならば、芸術の営みほど、真実な仕事はないと言えるだろう。旅をし、スケッチをする、その一々が、画家としての仕事なので、展覧会は、制作された作品のいわば祭りごとを思わせる。芸術家にとって、作品が鑑賞され、認められることはありがたいことだが、芸術家は、認められるために作品を創るのではない。東山魁夷の引いている村上華岳の文章に、「我々芸術家といふものはひとり歌ふだけである。もし人が聞いて呉れれば有難いが、聞いてくれなければとて小言をいふことも出来ない」という言葉がある。³⁾

二

東山魁夷の北欧の旅は、認められ、次第に多忙になってゆく日常からの逃避の意味をもっていった。

1940年（昭和15）、川崎小虎の長女すみと、三十二歳で結婚、その後、戦中・戦後の苦難を嘗め、ようやく1947年（昭和22）、三十九歳の年に、第三回日展出品作「残照」が特選・政府買い上げとなって、画家・東山魁夷の道が始まる。人生の歩みにおいても、画家としての出発においても、決して早くはないその足取りが、次第にそのスピードを速めてゆく。「道」（1950年）「霧」（1951年）「たにま」（1953年）「晩照」（1954年）「樹根」（1955年）とつづいたあと、1956年（昭和31）、第十一回日展出品作「光昏」が芸術院賞を受賞、1959年（昭和

34)、宮内庁より委嘱された東宮御所の壁画「日月四季図」を六カ月をかけて完成、他方、雑誌の表紙絵や鍛帳の原画も引き受け、さらに、1961年(昭和36)には、新築される皇居吹上御所のために「萬緑新」を制作している。

さきに、芸術家は人に認められるために制作するのではない、と言った。しかし、全く認められない芸術作品に、いったい何の意味があるのかという疑問も、当然生じるであろう。骨身を削って作り上げた作品が、世間から完全に無視されたときの作者の失意と落胆は、底知れず深いであろう。世間におもねることなく、自己の内なる声に従ってのみ、真の芸術は成り立つのだが、さればこそ、その孤独な成果が理解され認められたときの喜びは大きい。その喜びにわれを忘れるとき、そこに一つの陥穽、芸術家にとって致命的な誘惑が待っている。自己の内なる声よりも、外の評価判断を優先し、やがて内面は空洞化してしまうのである。

東山魁夷の画家としての出発は遅かった。それだけに、世に受け容れられた喜びもひとしおであったが、また、その波に押し流されてしまわないだけの冷静さも備えていた。もともと、南よりは北を、群衆よりは孤独を、情熱よりは沈思を求める、東山魁夷の傾向である。いったん日常の鎖を断ち切り、孤独のうちに、みずからの芸術を振り返る必要を痛感した東山魁夷は、1962年(昭和37)、四カ月間の北欧への旅に出る。

それは、日常の雑事から逃れるための旅であったが、東山魁夷にとって、同時に、あらたなる出会いの旅でもあった。たとえば、デンマーク・ユトランド地方にある小さな町リーベに、自分の「故郷」の原形を見いだす。

「リーベは私が夢に描いていた古い町であった。以前から私は、小さな古い町の姿を心の中に描いていた。それが、いったいどこからあらわれてくるのか、おそらく、意識の下の暗い深みに沈んでいて、忘却の沼の底から立ち昇る水泡のように、折にふれてほのかに輪郭をあらわす⁴⁾のだった。その町が、いま私の眼の前にある」

その町が、いま私の眼の前にある——夢が現実となった、この感動は、自己が自己自身に出会った喜びに等しい。その夢を長くはぐくみ慈しんできたのは、自分なのであるから。しかも、その夢の町は、自己の意識を超えて、いわばア・プリオリに与えられている。自分というものが、自分の自由にはならず、この世に生まれたときから、そのように定められているのと同様に。

そのものに会って初めて、ああそうだったのか、とわかることがある。東山魁夷の場合、それまでの幾多の写生や制作のなかで、尋ね求めていた風景のアイデアが、文字どおり形となって、姿をあらわしたのである。多忙な日常のなかで見失いがちな自分を取り戻すために、外国への旅を思い立ったとき、北欧はまだ消極的な意味しか持たなかったが、実際にその地を訪れて、こころの故郷に出会ったとき、北欧の風景は住み慣れた日本よりも親しい眼で眺められる。

「ディアハーヴェンの春浅い日々は、私にとって尽きない感興を与えてくれた。陽だまりに

腰をおろしてこの森の樹々を写生する私は、時々、不思議な気持ちを味わった。ここが日本を遠く離れた異郷であることを忘れているのだった。人は、しばしば、故郷にいても心の中では異邦人である場合があるが、私はこの北欧の森へ来て、安らぎと落ち着きを見出したのである」

北欧の旅の稔りは豊かだった。「映象」(1962年)「二つの月」(1963年)「雪原譜」(同)「冬華」(1964年)「白夜光」(1965年)といった作品と、画集『森と湖の国』、リトグラフ『古き町にて』、そして紀行文『白夜の旅』。

なかでも、『古き町にて』は、川端康成の序文を付して、1964年(昭和39)、明治書房から出版されたオリジナル・リトグラフから成る画文集だが、唐草模様の鉄細工の看板をアレンジした表紙といい、スカンジナビア半島の童話めいた古地図といい、また、各頁を飾る花や小鳥や街燈のカットといい、作者のこころ躍りが手に取るようにわかる本である。東山魁夷の絵と文章が互いに寄り添い、美しいハーモニーを奏でている。

1969年(昭和44)、四月から九月にかけてのドイツ・オーストリアの旅は、画家の青春との再会の旅である。齢い六十を越えて、充実した業績ののちに、精神的にも円熟の度を深め、遠い日を振り返る余裕の旅である。

北の港町・リューベックに始まり、モーツァルトの生まれ故郷・ザルツブルクに終わる長い旅は、いうまでもなく数多くの作品のモチーフをもたらしたが、そこでは同時に、東山魁夷の若き日が音楽や文学を通して wiederholen (再体験) されている。

ドイツ・オーストリア紀行『馬車よ、ゆっくり走れ』(1971年)や画集『窓』(1971年)は、その風景の一つ一つが、単なる観光者の眼ではなく、実際にそこで青春を過ごした体験者の眼で見られたことを、示している。

Pax intrantibus	歩み入る者に やすらぎを
Salus exeuntibus	去り行く人に しあわせを

ローテンブルクの城門に刻まれたこの言葉を、東山魁夷は、もう一度つぶやく。城門に囲まれた中世の町は、平和で静謐に充たされている。しかし、いま城門に入る者のこれまでの旅路は、かならずしも平坦ではなかったであろうし、また、去り行く者の行く手には、幾多の嵐が待ち受けていないともかぎらない。シューベルトの歌曲「冬の旅」のなかの有名な「菩提樹」の一節「なおも聞こゆる ここに幸あり」の言葉のように、それは、旅人の郷愁に終わるものなのかもしれない。

ローテンブルクの町そのものも、戦禍を受け、大きく破損した。けれども、町の人たちは、それを元どおりに修復したのである。「全てが以前のまま、少しも変わっていない。中央の家の

そばの小さな泉も、両側の家並も」と、東山魁夷は書いて⁶⁾いる。

東山魁夷の訪れた町は、文学作品ゆかりの地も多い。トーマス・マンの『ブッデンブロークス』や『トニオ・クレーゲル』の舞台・リュベック、ティルオイレンシュピーゲルの伝承の地・メルン、ハイネの『ハルツ紀行』で知られるハルツ、ゲーテ『ファウスト』に出てくるブロッケン山、『みずうみ』『三色すみれ』の作者・シュトルムの故郷・フーズム、ゲーテの生家があり、『詩と真実』の舞台でもあるフランクフルト、『ニーベルンゲンの歌』のヴォルムス、マイアーフェルスターの『アルト・ハイデルベルク』、そしてゲーテ『ズライカの歌』のハイデルベルク。ここに挙げられた詩や物語は、若き日の東山魁夷に大きな影響を与えたにちがいない。

また、その旅は「モーツァルトへの旅」であった。

文学と同様、音楽にも造詣の深い東山魁夷は、「モーツァルトとの邂逅」という文章を書いている。上野の美術学校に入っころの東山魁夷は、ベートーヴェンやシューベルトに惹かれていて、ベルリン留学の際にも、主にベートーヴェンやヴァーグナーを聴いている。モーツァルトと出会ったのは「青春の日が遙かに遠くなってから」である。

「モーツァルトの音楽を聴いていると、モーツァルトという人間の創り出したものではなく、ミューズの美神が、モーツァルトという透明な形体を借りて、自分の思いのままに自分の歌を歌わせているとしか考えられない場合が多い。どんな時でも、至高の美の反映を宿していると⁷⁾考えられる」

「芸術作品には、人の近づくことを拒絶する孤高な姿勢を持つものもあり、それはそれで尊敬に値するが、優しい、平明な言葉で話しているながら、人の精神を高遠なところへまで誘う芸術に出会った時、私はいっそう魅力を感じるのである。悲しみと失意を経て、戦後、私が自分の道として見出したのは、このような芸術に対しての心からの共感である。そこにモーツァルトの音楽があっ⁸⁾た」

ドイツ・オーストリア紀行のなかで、ザルツブルクの章の占める割合は高い。スケッチの量も、ローテンブルクと並んで多かった。もともと旅の日程が、ザルツブルクの夏の音楽祭に合わせて立てられていたので、ザルツブルクのさして広くはない旧市街を散策しつつ、夜は、モーツァルテウムや祝祭大劇場で、交響曲や協奏曲、オペラ『ドン・ジョバンニ』を聴いている。

モーツァルトの音楽の透明な美しさと、その底に潜むデモーニッシュなものに想いを馳せながら、画家はあらためてドイツ・オーストリアの旅を振り返る。ゲルマン民族の故郷とも言うべき暗い森、ファウストに代表される魂の分裂、グリューネヴァルトやデューラーのもつ精神の深さ、そして十字架にかかったキリスト像の凄惨さと幼な子・イエスを抱くマリアの優しさ。

東山魁夷はまた、ザルツブルクの郊外にオーベルン・ドルフの村を訪ねている。その村の教会で、一人の若い牧師と学校の教師とによって作られたのが「聖しこの夜」である。雪の降誕祭に、小さな田舎の教会で歌われたこの曲が、やがてティロルの地からドイツ全土へ、そして世界中にひろまったのである。あのような素朴で美しい曲は、多分、作り得たのではなく、与えられたのであろう、と東山魁夷は書いている。⁹⁾

涙ながらにパンを食べたことのない者、
苦難に満ちた幾夜をベッドの上で泣き明かしたことのない者。
おまえは天上の力を知らない。

これは、東山魁夷がたびたび引用しているゲーテの言葉である。¹⁰⁾ 東山魁夷の青春には、肉親の死や戦争の体験があり、また、人間関係の葛藤もあったことだろう。それらを乗り越えたとき、初めてモーツァルトの音楽の清澄さ、マリア像の優しさが魂にしみる。みずからの青春をwiederholen（再体験）する旅は、また、自己の歩んできた道の再確認であり、さらには、今後の制作への展望の意味ももっている。

スケッチのために出かける旅のいでたちは身軽でなければならない。いつまでも遍歴徒弟であることを願う東山魁夷のころには、若き日に親しんだドイツ民謡の一節が響いている。

さあ、旅職人の杖と服を渡しておくれ、
この美しい夏の日に、フランケンの地へ旅立とう。

三

東山魁夷は、みずからの歩む道を、早くから風景画家と規定している。人物が登場する作品は皆無に近い。自然の風景を描くためには、つねに自然のなかにあって、自然とともに呼吸をしていなければならない。日本国内の、また、外国への旅は、そのためにも必要だったのである。

日本の山や海、川や湖を描いてきた東山魁夷は、ヨーロッパの旅では、自然の風景のほかに、民家や教会、塔や城砦といった建物を数多く描いている。東山魁夷の訪れた町は、古くからの佇まいが残されてところが多いが、それでも、建物は自然そのものではない。東山魁夷がそこに見たものは何か。それは、厳しい自然環境のなかにあって、自然と手を携え、共に生きる生活の知恵である。自然から身を守るために、厚い石の壁は欠かせないけれども、人々はそこに窓を作り、風を入れ、また窓辺を花で飾った。石を敷きつめた広場には、たえず水の湧き出る

泉を作った。

もともと、長い時間をかけて作られたものは、自然とのつながりを失っていないはずである。しかし、日本の近代化は、過去のことを性急に破壊することの上に遂行された。四季の変化に富み、その微妙な移ろいに敏感だった日本人のころは、どこへ行ってしまったのか。

東山魁夷の紀行文には、しばしば現代文明にたいする抑えた怒り、悲しい憤りの声が聞かれる。たとえば、ドイツ・オーストリアへの旅に出かける前の数年間、東山魁夷は京都に取材した連作を描いていて、それは、今のうちに京都を描いておかないと、安っぽいビルが立ち並び、山は見えなくなり、京都はなくなってしまう、と言った川端康成の言葉に従う形でもあったが、昭和四十年代前半のこの時点ですでに、「京都を心の故郷として描き、日本の自然を生命ある美と見るのには、私は多くの現実¹¹⁾に眼を閉じなければならない」とのべている。

東山魁夷の作品のもつ静けさ自体、ひとつの批評であり訴えである、と見ることもできるだろう。自然の風景から、その素材を得ていても、出来上がった作品は、自然そのものではない。作者の眼を通して、ここを通して、作品化されるとき、それは、新しい意味を帯びる。東山魁夷は「象徴」という言葉を使っているが、刻々移りゆく自然の姿が作者の手によって定着されるとき、それはいわば永遠を映すものとなる。現実の自然は、人間の手によって汚され破壊されるかもしれないが、自然の核心は、永久に変わらない。逆に言えば、変わらないものこそ、自然の本来である。東山魁夷の作品は、そのことを無言のうちに告げている。芸術という人間の営みを通して、人は初めて自然の真実を学ぶ、とも言える。

現代の芸術は、自然から離れ、人間からも離れ、ひたすら無機的な方向を目指しているものが多い。これは、近代以降の科学の発達の結果、目に見える世界も、見えない世界も、ことごとく法則の網の目によって支配され、記号化されたことを背景としている。そこでは、生命の働きすら、操作可能な機構としてとらえられ、一回かぎりということも、「私」ということも、原理的にはありえない。そのような逼塞状況のなかで、芸術はいかなる役割をになうべきか、芸術の存在そのものにかかわる問題が、さまざまな形で問われている。「抽象」という方向は、それにたいする一つの答えであったが、しかし、それは問題の根本的な解決へ導いてはいない。

東山魁夷の作風は、その奥に西洋の伝統をひそめているけれども、おおむね古典的な風景画の線上にある。事々しい主張を含まず、新奇な冒険をしない。言うまでもなく、科学の発達は、近代ヨーロッパに始まり、ヨーロッパの芸術も、その洗礼を受けているが、戦後の日本は、その新しい波を輸入するのに忙しく、その波がヨーロッパの長い歴史のなかでどのような意味をもつかを、顧みるいとまがなかった。戦前のベルリンに学び、ヨーロッパ各地の芸術を実際に見た東山魁夷は、戦後の新しい傾向にはこころを動かされることがなかった。それは、「西洋の文化のすばらしさ、その重みを知っていた」¹²⁾からである。

むしろ、「戦前のほうが西洋に傾き、戦後は日本の美に対しての傾きが大きくなった」といわれている。¹³⁾とくに、東宮御所の壁画「日月四季図」(1960年)の制作に当たっては、桃山時代や徳川時代の障壁画が参考にされ、西本願寺・三十六人家集の料紙の感覚が取り入れられている。膠水を引いた紙の上に、金砂子を静かに撒いてゆく、伝統的な日本画の手法。東山魁夷はまた、古大和絵をつぶさに観察して、その装飾的な表現が京都の実在の風景にもとづいていることを知る。日本画の象徴性・装飾性は、自然を離れた抽象ではなく、生きている。これは、限りなく抽象化する科学とは正反対の方向であって、どこまでも写生、つまり自然の具体的な形を写すことから離れない。徹底した写実と大胆な構成。皇居新宮殿の大壁画「朝明けの潮」(1968年)は、この延長線上に描かれる。

幅15メートル、高さ5メートルの長大な壁画「朝明けの潮」の一つの海を描くために、東山魁夷は二年の歳月をかけ、日本国中の海を写生している。海の波や岩をスケッチするのは、もちろん、そこから画面全体のモチーフを得るためであるが、北は北海道の襟裳岬や熊取岬から、南は紀伊半島の大王岬や潮岬まで、文字どおり、津々浦々を訪ね歩く画家は、それらの風景を、ただ眺めているだけのことも多かった。「私はもともとこの画面を写実的な作品にするつもりはなかった。象徴的であり、装飾的な表現を初めから必要としていたが、そのためには、自分で納得のゆくまで海や岩を見ないではいられなかった」のである。¹⁴⁾

ここには、効率を重んじ、結果を求める科学とは全く別次元の精神が働いている。刻々移りゆく風景のなかに画家自身もいて、その一々をみずから体験し、海や波のいわば生命を見ている。描かれる波は一つでいい。しかしその波は、生きて、ありとあらゆる波を表わしていなければならない。東山魁夷が実際に訪ねた海はもとより、この世にある、すべての海の波の一つに。「象徴」は、そこで初めて可能となる。

大海の磯もとどろによする波

われてくだけてさけて散るかも

源實朝のこの歌が実際にどこの海を詠んでいるか、つまびらかにする必要はないだろう。しかし、ここに聞こえるのは、まごうことなく日本の海の響きである。

四

横浜で生まれ、神戸に育ち、若き日に長途の船旅をしてヨーロッパに渡った東山魁夷にとって、海は大きな意味をもっている。「洋行」という言葉がまだ実感として受けとめられた時代のヨーロッパは、はるか遠く、また、時の彼方にあったと言えるだろう。青春のやむにやまれ

ぬ衝動が、それを越えさせたのだが、いつの時代でも、自分の力を越えた何かに衝き動かされなければ、新しい冒険はできない。

東山魁夷が唐招提寺の森本長老と出会い、御影堂の障壁画を描くことを決意するのは、1971年（昭和46）のことである。「日月四季図」「朝明けの潮」その他の業績により、1969年（昭和44）、文化勲章を受け、文化功労者となった東山魁夷は、芸術家として、功なり名とげたと言っている。それまでの仕事の上に、静かな充実を重ねていてもよかったはずである。齢い六十三歳になった画家がなおも、総計六十八面もの障壁画の揮毫、何年かかるか予想もつかない大きな仕事を引き受けた、そのころは何か。

それは、多分、鑑真和上の「信」に、東山魁夷自身が参じようとしたからであろう。仏法のため、日本への渡航を決意した鑑真は、嵐や海賊の襲来を受け、五たび挫折し、十二年の苦難の果てに、身は盲いとなりながら、ようやく薩摩国秋妻屋浦にたどりつく。十数名の弟子とともに日本へ旅立つことを決意したのが、鑑真五十五歳の年、日本に漂着したとき、すでに六十七歳。東大寺に戒壇を設け、やがて唐招提寺を建立し、所期の目的を果たして異郷の地に遷化するのが、鑑真七十六歳の年である。

東山魁夷は、障壁画の揮毫を受諾したのち、一年余りの月日を、鑑真和上の研究、奈良・大和の歴史や自然の探求に当てている。

一貫して、自然の風景を描きつづけた東山魁夷が、御影堂の障壁画制作に際して選んだ主題も、また山であり海であった。しかし、そこに描かれた自然は、それまでの風景画とは異なった意味をもっている。上段の間の神韻縹緲たる深山、宸殿の間に描かれた大きくうねる波、最も日本的なこの風景を、東山魁夷は、鑑真和上に捧げたのである。盲目となって日本の地に着いた和上がついに目にすることのなかった風景が、いま静かに和上を取り囲んでいる。

厨子のなかに端座する和上像は、もちろん、生身の鑑真その人ではなく、また、襖に描かれた山や海も、自然そのものではない。しかし、本当の自然とは何か、また、人が本当に生きるということはどういうことか。答えは簡単ではない。人のなかにおいて、人と出会わず、自然に囲まれながら、自然を見過ごしているのが、われわれの現実ではないのか。

鑑真和上の「信」に参じようという東山魁夷の姿勢は、一種の「超越」を含んでいる。たえず写生に帰り、自然の風景に触れるということも、芸術という人間のわざが、人間の次元だけで閉じてしまわないために必要であったが、さらに、歴史の上で、ひとりの先達に出会い、その「信」に導かれるということは、単なる芸術の次元を超えていると言っているだろう。もちろん、東山魁夷は、鑑真のように「仏法のため」とは言わない。また、東山魁夷の描く風景は、宗教画ではない。しかし、ともすれば現世的・功利的に墮しがちな現実の宗教よりも、むしろ純粹だと言えるかもしれない。しかも、その参入は、鑑真和上伝を読み、奈良・大和の風物を写し、日本各地の山や海を訪ね歩くという「行」と結びついている。「今後、残されている年

齢について予測することは出来ないが¹⁵⁾という覚悟のもとに、風邪ひとつ引くことをゆるされない精進が求められるのである。

唐招提寺・御影堂障壁画の第一期「山雲 濤声」の完成が、1975年（昭和50）5月。なお、鑑真和上像を安置した部屋とその両横の部屋の襖絵、計四十二面が残されている。

初めの計画では、残る三つの部屋にも、やはり日本の自然が描かれることになっていたが、1976年（昭和51）、願ってもない好機が訪れる。日本文化界代表団の一員として、中国へ旅立つことになったのである。三つの部屋には、鑑真和上の故郷・揚州と、中国の代表的な景観である黄山と桂林を描こう。そうして初めて、鑑真和上に捧げるという意図も貫徹されることになる。

遠い昔、日本に渡った鑑真和上のためという障壁画の意義は、中国側にも理解され、東山魁夷は、さらに1977年（昭和52）と1978年（昭和53）の二回、中国を訪問、各地で写生を重ねている。とりわけ、黄山では、雨の中、海拔1680メートルの峰に登攀し、雲海に浮かぶ松や奇岩を写生している。齢い七十歳に垂んとする画家が、数え切れないほどの石段を登り、山頂に二泊、黄山の景観をみずから手で写す。そこには、幾多の苦難を乗り越えた鑑真和上の先蹤にならおうとする姿勢がうかがわれる。

「山雲 濤声」の青にたいして、三つの部屋の襖絵「揚州蕉風」「黄山曉雲」「桂林月宵」は、すべて墨で描かれた。これは、「山雲 濤声」の背後にあって、鑑真和上像を囲むような位置にあるからだが、水墨画はまた、中国の風景が自然に求めた結果でもあった。月の桂林、雲の黄山、それぞれ対照的ながら、幽寂の気を漂わせ、鑑真和上像の周りに描かれた湖畔の柳は、爽やかな風を届ける。

中国山水の完成は、1980年（昭和55）2月、そして最後に厨子絵「瑞光」が、1981年（昭和56）7月に完成され、かくして十年の歳月を要して、唐招提寺・御影堂のすべての荘厳は終わる。

さて、これまで見てきたことからわかるように、東山魁夷の作品には、一つ一つ、作品名がつけられている。それは、画家・東山魁夷が、色彩や形だけでなく、言葉にも繊細な神経と鋭い感性をもっていることを示している。

さきにも述べたとおり、ゲーテやトーマス・マンを初めとして、ドイツ文学にたいする東山魁夷の造詣は深いが、また同時に、日本文学にも精通していて、たとえば「朝明けの潮」は、萬葉集から採られている。さらに、現代の作家とも交流があり、なかでは、川端康成と井上靖との親交が厚い。東山魁夷は自著のほかは、この二人の本の装幀しかしていない。この二人は、それぞれの形で、美のありかを執拗なまでに追求した作家である。

東山魁夷に「星離れ行き」という、川端康成追悼の文がある。「美の狩人」と言われる川端康成が自分と親しくしてくれたのは、互いに孤独なところをもっていただけではないか、とのべたあと、「私も暗黒と悲しみを胸深く蔵してはいるが、苦悩をあからさまに人に示したことは無い。しかし、暗黒と苦悩を持つ者は、魂の浄福と平安を祈り希う者でもある。私の作品にあらわれる静謐、素純は、むしろ、それを持たぬ故に希望する、切実な祈りともいえる」と書き、川端康成の炯眼は、それを見抜いていた、と結んでいる¹⁶⁾。

デモニッシュなものを内に秘めぬ芸術家はいないであろう。しかしながら、東山魁夷の作品のもつ清澄な静けさの奥に、魔の存在を見抜くことはむずかしい。むしろ、東山魁夷展を訪れる多くの人、魂の安らぎを求めている。ドイツ各地での展覧会でも、最も多く聞かれた感想は *beruhigend*（こころ安らげる）という言葉であった。そのような静穏な作品の底に、いかなる魔がひそんでいるか、あるいは、そういった魔を暴き出すのが、芸術にたいする正しい態度なのかどうか、問題は残されている。いずれにせよ、千古のみずうみは、幾多の遍歴を底に沈めて、寂然としている。

(1990.8.1.)

註

- 1) 『東山魁夷 THE MASTERPIECES OF KAI HIGASHIYAMA』第5巻、講談社、1990年、の東山魁夷略年譜、及び『長野県信濃美術館 東山魁夷館』長野県教育委員会、1990年、の年譜参照。また、東山魁夷の詳しい生い立ちについては、拙著『東山魁夷』美術出版社、1984年、及び、拙稿「東山魁夷における人と自然」（美術出版社『美術手帖』1990年9月号・10月号）参照。
- 2) 東山魁夷『わが遍歴の山河』（東山魁夷画文集1）新潮社、1978年、66頁。
- 3) 東山魁夷『私の窓』（東山魁夷画文集2）新潮社、1978年、所収「村上華岳頌」、100頁。
- 4) 東山魁夷『白夜の旅』（東山魁夷画文集4）新潮社、1979年、69頁。
- 5) 東山魁夷『風景との対話』（東山魁夷画文集3）新潮社、1978年、226頁。
- 6) 東山魁夷『ドイツ紀行』（東山魁夷画文集6）新潮社、1979年、215頁。
- 7) 東山魁夷『オーストリア紀行』（東山魁夷画文集7）新潮社、1979年、所収「モーツァルトとの邂逅」、187頁。
- 8) 東山魁夷、同書、188頁。
- 9) 東山魁夷、同書、164頁。
- 10) これは、ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』（Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1795-96）の第13章に出てくる言葉である。
- 11) 東山魁夷『オーストリア紀行』、180頁。
- 12) 東山魁夷『風景との対話』、100頁。
- 13) 東山魁夷、同書、100頁。
- 14) 東山魁夷『美の訪れ』（東山魁夷画文集5）新潮社、1979年、所収「『朝明けの潮』を謹作して」、251頁。
- 15) 東山魁夷『唐招提寺への道』（東山魁夷画文集8）新潮社、1979年、156頁。

東山魁夷における西洋と東洋

- 16) 東山魁夷『美の訪れ』, 所収「星離れ行き」, 150 頁。