

村上華岳と東山魁夷

——非宗教的宗教性の立場——

佐々木 徹

Kagaku Murakami und Kai Higashiyama

——Über die zwei japanischen Maler——

Tohru Sasaki

一 はじめに

村上華岳（一八八八—一九三九）と東山魁夷（一九〇八—）は、対照的な位置にいる画家のように見える。京都美術工芸学校、同絵画専門学校卒業後、竹内栖鳳に師事、新しい日本画をめざして小野竹喬、土田麦僊らとともに、東京画壇に対抗した国画創作協会を結成、やがて病を得て、ひとり神戸花隈に隠棲し、独自の仏画と山水を描きつつ、昭和十二年、五十二歳の生涯を閉じた村上華

岳と、東京美術学校に学び、結城素明に師事、戦時の苦難を経たのち、齢四十を過ぎて画壇に認められ、以後は日展を発表の場に、ヨーロッパや中国にも取材し、皇居や唐招提寺の障壁画を制作、文化勲章をはじめ数々の褒賞に輝き、つねに脚光を浴びている東山魁夷と。その生き方や作風も異なり、互いに会うこともなかった二人の画家を結ぶ絆は何ひとつないかのよう思われる。

しかし、横浜で生まれ、三歳のときに神戸に移り住んだ東山魁夷は、帰省の折り、元町通りの美術品店で華岳の風景画を目にし、山を描いたその作品に「周囲の何物にも犯されない、静かで高雅

な世界」を感じている。「或はこれは出会いというものかもしれない。芸術の上では、その作品だけが、お互の心を通わす掛け橋となるものであるから。華岳の作品は一つとして大声をあげてわめくものはない。常に内省の厳しさに貫かれた敬虔な態度で描かれている。」（『村上華岳頌』『東山魁夷画文集二・私の窓』新潮社、一九七八年、所収）

そして、東山魁夷は華岳の『画論』（中央公論美術出版、一九六二年）から「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、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」という言葉を引いている。

芸術家の創作が自己ひとりの孤独を源泉とすることは言うまでもないが、そのことを華岳ほどに徹底してみずからに課した画家は少ない。残された『画論』の大半は、制作方法ではなく、自己の生き方に対する厳しい反省、叱責と絶望の言葉で埋められている。明治二十一年に生まれ、画家としての活動の時期を大正から昭和の初年にもった華岳は、遠ざかり行く明治の精神と、来たり来る新しい波のはざまで、時代の問題を自己のうちに蓄積する葛藤という形で生きたと言えるかもしれない。

東山魁夷は華岳よりも二十年あとの明治四十一年の生まれ、画家として世に認められるようになったのは、戦後のことである。華岳が直接触れることのなかった西洋の芸術を、戦前のベルリンに留学した魁夷は、ヨーロッパの各地でつぶさに見ている。重厚な西洋文化の伝統に圧倒されながらも、東山魁夷が見いだした自

己の道は、日本画の長い系譜の上に、新しい風景画を試みることであった。混乱と錯綜が芸術の分野にも及んだ戦後の時期に、東山魁夷は、自己のうちに蓄積する声に耳傾け、ひとり静かな風景を描いたのである。

二 旅と隠遁

人は芸術家として生まれるので、生まれてそして芸術家になるのではない。どんなに詳しく芸術家の生い立ちを調べてみても、なぜ芸術家になったかという根本はつまびらかにされることはないのであろう。画家になったのは、要するに絵を描きたかったからで、それを環境や境遇のせいにすることはできない。もちろん、芸術家の家系に芸術家が生まれることは少なくないが、それとも外からというよりもむしろ内なる天稟によるところが大であらう。

「画家になりたかったのだが、いろんな事情で断念せざるをえなかった、という弁明は、結局その人の資質の程度を表明しているにすぎない。絵を描く以外に己が生の実現はないということでは、あらゆる事情は二義的となる。世に認められるということすら、本質的な問題ではなくなる。描きたいから、ただ描く。この自己目的は、社会的な需要を前提とする職業としての画家から一線を画す。画家という職業は世間の評価の上に成り立つが、そこにはつねに、他におもねるという陥穽が待ち受けている。画家に

はなったが、芸術家にはなれなかった者も多いのである。

村上華岳も東山魁夷も、画家の家系の生まれではない。明治二十一年七月三日、大阪市北区松ヶ枝町に武田誠三の長男として生まれた華岳は、八歳のときに叔母の婚家・村上家に預けられているが、その間の事情は明らかではない。十四歳のときに父が亡くなり、母もやがて再婚、十七歳で村上家の養子となっている。幼少年期の体験は無自覚だけに、その性向その存在に深い影響を与えがちだ。小さいときから身体が弱く、三十半ばまで生きたらいい方だと周囲からは見られていた。もともと絵は好きで、絵かきになりたいという志望をもっていたが、それを全うするだけの体力さえ危ぶまれたらしい。

東山魁夷は東山浩介の次男として、明治四十一年七月八日、横浜市海岸通りに生まれた。魁夷が三歳のときに、派手で遊び好きの父は勤め先の鈴木商店を辞め、一家は神戸に移住。生来、神経質で過敏な少年は、環境の変化や父母の不仲を一身に感じながら成長してゆく。激しく外界に反応する心は、ひるがえって孤独を求め、それはやがて須磨や神戸の自然を写生する形となる。画家になりたいという希望を、父は「身体の弱い子だから、大学までの勉強は無理かもしれない。まあ、仕方がない。捨てたようなものだ」と不承不承受け入れたという話である。

幼少年期にあつて、家庭は世界のすべてだと言っている。また、虚弱な体質、過敏な神経は、その原因理由を探るよりもまず、それをみずから生きなければならない現実である。幼い二人がこの

世界と自己の現実を、絵を描くという形で受けとめたところに、のちの村上華岳がおり東山魁夷がいる。なぜ絵なのかについては、当の本人すら、しかと答えることは難しいであろう。ただ一つ言えることは、その場合の絵は単なる逃避の手段ではなく、それを奪われたら多分、生きる力を失ってしまうような性格のものであった、ということである。絵を描くということは、与えられた環境と自己の条件を受けとめるにとどまらず、さらに自己を見だし自己を実現するための唯一の方法であった。

このようにして始められた二人の画家への道は、しかしその後それぞれに異なった方向を取る。

東山魁夷は東京美術学校へ進むが、家業の不振、父親の借財のため、経済的な苦勞を負わねばならず、挿絵を描いて学資をまかなう日々がつづく。画家として世に認められることが家族のためにも必須だったが、出品作は評価されず、その間に父母と兄弟の死を体験し、みずからも召集を受け、絵を描く望みそのものも断たれてしまう。第三回日展に出品した「残照」が特選となり、文字どおり画家としての出発をしたのは、戦争も終わった昭和二十二年、魁夷三十九歳のときである。

一方、村上華岳は、絵でもって生活を資する苦勞は免れていた。病弱な華岳を慮った養父が生活に足るだけの家作を残してくれたのである。京都に学び、京都画壇の一員として比較的早く頭角をあらわした華岳が、喘息の病のためとはいえ、京都から芦屋へ、

さらには神戸花隈へと移り住むことができたのは、この養父の遺産に拠るところが大きい。昭和二年、東山魁夷がようやく世に認められたのと同じ年齢で、華岳はひとり画壇から遠ざかってしまふのである。

その後の東山魁夷は、昭和三十年「光昏」の日本芸術院賞受賞を初めとして、昭和三十五年、東宮御所壁画「日月四季図」、昭和四十年、日本芸術院会員、昭和四十三年、新宮殿壁画「朝明けの潮」、昭和四十四年、文化勲章受賞、昭和四十八年から五十六年まで唐招提寺障壁画制作と、つねに陽の当たる道を歩みつづけ、実際の道のりも、北欧・ドイツ・オーストリア・パリ、そして中国へと大きくひろがり、各地で取材した題材をもとに多彩な作品を残している。「日本画壇の巨匠」として、国際的であると同時に最も国民的な画家であると言えるだろう。

他方、村上華岳は神戸花隈の地を動かず、展覧会に出品することのない絵を、しかも病身のため大作ではなく小品を、ひたすら自己との闘いのうちに描きつづけた。生前、一部の理解者や信奉者のほかに知る者もなく、その作品の価値が注目され始めたのは、没後も数十年がたってからのことである。

こうして見てくると、同じような境遇と病弱という出発点とはちながら、二人の画家のそれ以後の展開は極めて対照的である。東山魁夷が「旅の画家」であるなら、村上華岳は「隠遁の画家」と言ってもいいであろう。しかし、この「旅」と「隠遁」は、じつはその底において深く相通じている。それが冒頭に挙げた

「我々芸術家といふものはひとり歌ふだけである」という認識であり、それぞれの画室にあって画家は、自己を通して自然という一つの超越と対峙しているのである。

三 風雅の魔心

旅も隠遁も本来、俗世間をのがれて、別次元の生き方を求める心のあらわれである。しかも、日本の伝統はそこに芸術の成立してくる一つの道を見いだした。

「西行の和歌における、宗祇の連歌における、雪舟の絵における、利休の茶における、其貫道する物は一なり」と芭蕉が言ったときの、その一すじは、あるいは旅、あるいは隠遁という形で世間を出離し、「造化にしたがひて四時を友とす」自然の移り変わりとなつた生き方を指す。芭蕉のいわゆる「風雅」は、花と月をただ鑑賞する審美的な立場ではなく、「像^{かたち}花にあらざる時は夷狄にひとし。心^{こころ}花にあらざる時は鳥獸に類す」といわれるように、心身そのものが花となり月となる精進の道として示されている。「旅人と我名呼ばれん初しぐれ 又山茶花を宿々にして」と『笈の小文』の書き出しは軽くはずんでいるが、「片雲の風にさそはれて、漂泊の思ひやまず」旅に出る『おくのほそ道』では「古人も多く旅に死せりあり」という認識となり、いったん落着いた江戸橋町のすみかを去るにあたっては「風雅もよしや是までにして、口を閉ぢむとすれば、風情胸中をさそひて、物の

ちらめくや、風雅の魔心なるべし」といった表白となる（『栖去之弁』。「風雅」は、「己が力では如何ともしがたい」「魔心」として胸中に立ち騒ぐ。旅に出る、その足もとを吹く風は、花鳥風月といわれるような自然ではなく、ましてや今日、自然環境の保護などといわれる自然とはまったく無縁の、風狂の相を帯びる。「なし得たり、風情終に菰をかぶらんとは」に、それは極まると言っている。

西行、宗祇、雪舟、利休と先人の名をつらねて、芭蕉は「只この一すじにつながる」と己が覚悟とも矜持とも取れる言葉をとっている。いずれの先達も、俗世を離れたところに身を置いたという意味で、一種宗教的な気風を漂わせているが、しかし、西行は和歌、宗祇は連歌、雪舟は絵、利休は茶という芸道を捨てはしなかった。芭蕉の一すじは、言うまでもなく俳諧である。具体的「この一すじ」において初めて、それ以外のすべてを放下することが可能だったので、他の何ものも眼中に入らぬほど「この一すじ」は、強烈な、いわばデモニッシュな力となって、西行、宗祇、雪舟、利休、そして芭蕉の実存をつらぬいている。

村上華岳が『画論』のなかで「人間には押へても押へ切れない美に対する憧憬がある」とのべるとき、それは人間一般の美への衝動というよりも、華岳自身の美への深い傾倒を表明している。多くの人間はそれなりに美への憧れをもつであろうが、それが「押へても押へ切れない」ものとなることはない。その憧憬は

「言葉につくせない悲哀」や「底のない悲しみ」と一つである。美は華岳の存在そのものに篋^{のぶか}深に射こまれている。先に、人は芸術家として生まれるのであって芸術家となるのではない、と言ったのはこの意味である。しかもその矢は、たえず傷みとして自覚される。みずからの在り方を振り返り、美の実現を模索する苦悩となる。先に挙げた西行や宗祇、雪舟、利休、そして芭蕉にはない「方法」にたいする懷疑がある。「風雅の魔心」は華岳というひとりの実存において、いわば「近代」の性格をもつ。

芸術の究極の目的を「道」を得ることだとしながら、「私は自分の作品に自信を持ちかねてゐる。これは薄徳のいたすところ如何ともし難い。偶々、自分の作品に対して時に嫌悪感さへも抱く。如何にして私は自分の作品に自信を持ち得べきか、といふ気持ちに始終責められてゐる」と述懐し、「名聞功利を捨離せよ。汝が心鏡を磨け、塵埃を着すること勿れ」とみずからを叱咤し、「單純に自然と結びついてかきたいと思ふ。純粹な氣持でかきたい」という願望と、「自分はいづれにしても地獄に墮つべき人間である」という絶望のあいだを大きく揺れ動く。

葛藤があるということは、みずからに課した理想の在り方を根本から揺るがす生身の自己がいるということである。画家として、村上華岳もまた官能の美に人一倍敏感だった。「押へても押へ切れない美」は、まずこの世の肉の衣装を纏ってあらわれたにちがいない。初期の作品には、風景や動物・静物を描いた作品のほかに、人形浄瑠璃や歌舞伎、浮世絵に題材をとったもの、舞妓を描

いた「妓女舞踊図」(大正七年)や「春燈懶婦図」(大正七年)があり、世俗に対する華岳の多様な関心をあらわしている。なかでも「春燈懶婦図」は、しどけなく斜めに坐る舞妓が朱と青の強烈なコントラストで描かれており、この日本画には珍しい色使いは、同時期の「牡丹遊蝶図」(大正八年)にも見える。牡丹の朱、葉の緑、空の青の対照が、激しさと同時にある種のけだるさを醸し出している。

この「牡丹」は、さまざまな変容を見せながら、華岳の中期から最晩年にいたるまで一貫してひらく。絶筆は墨一色の「牡丹」(昭和十四年)である。『墨牡丹』という小説を書いた作家の秦恒平は、「精進の室なるに牡丹の香みてり」という言葉を引いて、精進と牡丹のはざまに画家は何かを隠しつづけたと理解している(「五条橋下苦修三昧」『日本の名画・村上華岳』中央公論社、一九七九年所収)。絵に打ちこみ、制作を精進の道としながらも、「牡丹」は絶えず誘ってやまない香りを放つ。華岳を絵の精進へと向かわせるものが、同時に大きな誘惑のもととなる。煩惱解脱を誓い精進を心がけるのも、官能の美へと傾斜してゆくのも、同じ一つ部屋の中のことである。「制作は密室の祈りである」と華岳がのべるとき、芸術という孤独な営みに一つの窓があげられるけれども、その祈りは所詮、画室という一人の部屋を出ることはない。秦恒平は作家の想像力を働かせて、五条橋下の廊での「苦修」と生母への憧憬を結びつけている。華岳にとって、「牡丹」は妻であり母であった。「花を見つめながら花の官能のあまりの芳醇な色香

にみずから悩み抜いて墨の色にそれをふくませ、花ならぬ仏を描き山を描いて、しかも仏も山も、聖らかなりに、どこかなめかしい花心を湛えている。」

人物を描いた初期の作品のうちでは、「夜桜図」(大正二年)と「日高河清姫」(大正八年)が代表的だが、この二作はともに、なまめかしい情念の世界を映し出す。

「夜桜図」は二曲一雙の屏風絵で、江戸時代の爛熟期を思わせる群衆の花見の宴が描かれている。夥しいぼんぼりの明かりのもと、緋毛氈の上に酒肴を並べ、歌や三弦、踊りに興じる太平の庶民の姿だと言っているが、その顔はみな同じ表情で、画面全体は朱と具墨と胡粉の暗く重い色調である。花を楽しむ風情はなく、頹廢的な雰囲気の下には「死」の気配さえ漂う。この作品は文展と院展に出品したが、落選している。

「日高河清姫」は、濃紺の空と灰色の河のあいだに大きく描かれた黄土色の山を背に、清姫が素足でかけおりようとしている図柄である。安珍を追って水に入り、今しも蛇身に化そうとする女の性の表現にしては、その姿も色合いもはかなく淡いが、画面全体を覆う不気味な気配は、画面の向こうのドラマを暗示する。

「久遠の女性」を表現したとされる「裸婦」(大正九年)以後、華岳は人物画は描かず、仏画と山水が中心となる。その意味で「裸婦」は華岳の画歴を二つに分けるところに位置するが、裸婦といえながら、そこに「観音や観自在菩薩の清浄さを表さう」と努め、同時にまた「山川草木の美しさ、自然の凡てから受ける喜

びを表現しよう」とした作者の意図のうちに、すでに後半生の展開の芽が孕まれている。官能の美に耽溺することなく、しかもそれを掬い上げるためには、超越的な地平が開かれねばならない。肉体の美も、その根本は山川草木の自然と同じはずであり、在りとしあるものすべてがその在りというところにおいて肯定されるべきならば、それは本来清浄であると言わなければならない。「押へても押へ切れない」欲求をもととの自然へと返す道が、みずからは仏（覺者）となりながらも衆生のために敢えてこの世にとどまる菩薩の慈悲を通して自覺されたのである。華岳の「裸婦」がはたして「久遠の女性」を具現しているかどうかはともかく、少なくとも揺れ動く心の指針の方向は定められたと言える。

仏画も山水も、過去に長い歴史をもっている。華岳自身、天平時代の仏像に魅かれ、また京都画壇の円山四条派の影響下から出発している。しかし、華岳の描く仏画や山水は、あくまでも華岳独自のものである。「私は久しく仏陀を描き、山水を描いてきた。それが、みな私を自証してゐる」と画家は振り返る。それらは「私の」仏陀であり山水である。しかもその「私」は、いわゆる自己を滅却する方向に求められる。

「自分として世間と戦ふべきものはない。もし戦ふものがあるとなれば、むしろ自己の俗心に対してせねばならぬ」との反省から、「展覧会に出品せむことを目的とする勿れ。出来得るかぎり展覧会に出品すること勿れ。出来るだけ展覧会より無縁となれ。富。地位。名誉。嬌奢。其処には、魂の喜びは保たれ難い。貧。

無冠。無名。簡素。其処に反って魂の平和は保たれ易く、人間本當の使命は反ってこゝに生みだされてゆく」と、自戒を繰り返す。徹底して名利を捨離し、孤独に生きるところに、華岳は自己の芸術基盤を見いだそうとする。

四 自己と組織

大正七年の国画創作協会（国展）設立への参加は、村上華岳が起こした唯一の社会的行動だと言っている。国展は、明治四十年に開設された文部省美術展覧会（文展）に反発対応する形で、竹内栖鳳門下の土田麦僊、榊原紫峰、村上華岳、小野竹喬、野長瀬晩花、そして入江波光（二年後に参加）によって、中井宗太郎の思想的指導のもと、新しい日本画をめざして結成された。文展出品作が入選と落選を繰り返すなかで、従来の画風や方法に飽き足らなかった若い世代の芸術宣言であった。小野竹喬の回顧によれば、官展や先輩たちに不満を抱いたのは「感覺的實在感、即ち自然に直入した内面的人間性」の乏しさであり、近代西洋の絵画にたいする認識の欠如であって、自分たち独自の作品を描こうと努力すればするほど、それは「落選への近道」になった。パリ万国博の開かれた明治二十三年（一九〇〇年）に渡欧し、西洋美術の新しい波に触れた竹内栖鳳は、円山四条派の伝統と西洋の写実を結びつけようと試み、その結実を後進の若い世代に期待したのである（河北倫明『村上華岳』中央公論美術出版、一九六九年、参照）。

国展設立の具体的ないきさつについては、華岳自身の断片的な日記と華岳の孫・村上常一郎の資料解題から窺い知ることができ（再版の『画論』中央公論美術出版、一九七〇年、所収）。大正七年一月十日の日付で、知人から脱会を進められたことが記され、「氏我をよく知れり。忠言深く謝す。唯今や、如何ともするなし」とあり、最後まで華岳は国展参加を躊躇していたことがわかる。

しかし、いったん決意した以上は、積極的に参与し、設立の理由書まで書いている。文展が自分たちの芸術に対する信念や態度と乖離してゆき、それに順応しようとすれば、創作の純真を汚し個性を傷つけなければならない、とのべ、これは単なる反文展の運動ではなく、「純粹なる芸術の全一に生き、其創作を後昆に伝へたいと云ふ覚悟」によると、その理念を強調している。そして「芸術は個人個人のものである以上個人展覧会でもない」わけだが、「また同じ信仰に生きて居る同人が一つの社会運動をする事にも意義がある」と付け加えている。

ともに京都絵画学校の第一回卒業生であり、ひとしく竹内栖鳳、中井宗太郎の教えを受けた者同士の結社ではあったが、芸術家の集まりとして、それぞれの個性には根本的に相入れないところがあった。しかも国展の宣言書は組織よりも個々の芸術を尊重し、「同人は固有の天分に忠実ならんが為に此の宣言書をすらも超越せんと欲するものなり」と、創作の自由を第一としている。初めからこのような性格を内包していた国展は、わずか七回開催されただけで、昭和三年には解散することになる。

華岳は、第一回から第五回まで連続して出品し、そのなかには「聖者の死」「日高河清姫」「裸婦」「説法之図」「松山雲烟」といった重要な作が含まれているから、国展参加の成果はあったと見るべきでだが、人間関係や運営など、組織に付随する問題が華岳の芸術家としての良心を苦しめた。大正十五年の断片には「展覧会は唯一個人（人を絶対に加ふる勿れ）」とするがよい。人を加ふれば、遂に責任付加すること当然なり。又画商人との関係を絶対になくすべし」とある。以後、国展には出品せず、昭和二年には脱会している。中井宗太郎あての手紙には、今後、いっさい展覧会には出さない、会合にも出ない覚悟をのべて、何の不満もないはずの家族からも離れた孤獨癖を「一つの病」と受けとめている。

華岳の国展参加はもともと消極的で、同窓師弟のしがらみによるものであったから、問題は国展そのものよりも華岳自身のなかにあった。人一倍敏感な個性が、具体的な経過のうちに、みずからの資質を再確認したと言うべきであろう。

多くの者が何の苦痛もなく行なっている、人との折衝や金銭問題の処理が重い負担となるような性格がある。また、他と競い他と争うことを嫌うばかりでなく、第三者同士の闘争軋轢にすら深く傷つき、耐えることのできない感性がある。そのような場合、結局はその場を離れる以外に方法はないであろう。さまざまな葛藤を乗り越え、他と協調して生きてゆくのが正常な在り方だという考え方からすれば、それは「一つの病」かもしれない。しかし、

病は取捨選択の不可能な現実である。篋深に射込まれた矢は、存在と一つになっているので、それを抜き去ればもはや生きてゆくことができない。芸術家の多くが、いわゆる健全な生活の枠からはずれて見えるのは、このためである。厳密に言えば、完全な健康というものはこの世になく、在りとし在るものはすべて何らかの程度で病んでいるのだが、たいていの者はそれに気づかず、日々の営みに忙しい。ただ、時として人生における躓きや挫折の経験がその事実へと眼を開かせ、芸術や宗教への道を示す契機となる。

「一つの病」として受けとめられた華岳の性癖は、現実の病と結びつく。大正十年、喘息の発作が起こり、京都を離れ、芦屋からさらには神戸花隈へと引っ込まざるをえなくなる。この場合、病気が原因か孤独癖が先か、と問うことはむなしであろう。華岳の心身は一つであり、それを生きる形は、納得のゆく絵を描くための隠棲しかなかった。国展への参加は、最初から最後まで華岳を悩ませたが、それは病を含めて、己れ一人の孤独な道を選ばせる機縁となった。

先に引用した東山魁夷の「村上華岳頌」は、昭和三十五年に書かれている。すでに日本芸術院賞を受賞、画壇にゆるぎない地位を得た時期である。「華岳の生涯を考えると、陽の当たる平坦な道から、だんだん外れて行って、細い、峻しい路を、同行者もなくひとり歩いて行った。それが、一つは華岳自身の望んだとこ

ろでもあるが、一つは宿命であったといえる」とのべ、「華岳は『巨匠』と呼ぶべき人ではなく、また華岳自身そんな呼び名を迷惑に考える人である。『巨匠』の資格を喪失したところに、全面的に自己を生かす道がひらけたのかもしれない」と書いている。

そしてさらに、同じ画家としては華岳の生涯と作品から「芸術精神の厳しさ」を教えられ、「その純一で毅然とした態度に深く頭を垂れる」と述懐している。最も難しいのは「自己の内奥の声に忠実たらしとすること」であって、要するに「作家の真摯な人間性と、芸術精神の燃焼度の問題」であり、「その折々の時代の好尚や、世間の喝采などというものは、全く頼りにならない。」

その後の東山魁夷は、世間的な意味で「巨匠」への道を歩みつづけることになるが、しかし厳しい内省と精進という、制作の基本姿勢を失うことはなかった。有名になり多忙になった東山魁夷が、みずからの在り方を振り返り、新たな創造の源泉を見いだす方法は、日常の絆をいったん断ち切り、旅に出るという形を取った。華岳が画壇を離れて、ひとり花隈の地に隠棲したように、魁夷は遠く異国の地を訪ね、そこに己れ自身に帰るよすがを求めたのである。

主に日展をその発表の場としてきた東山魁夷は、それ以外の展覧会にも数多く出品し、また日展審査員、日展理事や同理事長をはじめ各種の公職を歴任、「日月四季図」や「万緑新」「朝明けの潮」そして「悠紀地方屏風絵」といった皇室ゆかりの制作も重ね、魁夷の対組織、対社会の関係は、極めて順調かつ豊饒だったよう

に思われる。しかし、その間も魁夷の根本的な態度は一貫して変わらぬ。『風景との対話』（新潮社、一九六七年）には「自己と展覧会、自己と画壇、自己と社会というふうに、孤独と集団との関係を考える場合、集団との関連の中に生きる自己の宿命と、その最も孤独な場の存在を守ることが、自分に課せられた問題」であり、展覧会の壁面には「私だけの孤独な場を持つことを念願にして出品し続けてきたつもりである。闘うということが先に立つと、私の持つ世界は崩壊する」と語られている。

神戸の地を離れず、摩耶や六甲の山々を描いて五十余年の生涯を閉じた村上華岳と、世界各地を訪れ、さまざまな風景を描き、数々の榮譽に輝く東山魁夷の八十余年の人生を比べてみると、その外面的な相違の向こうから、一つの基調音が聞こえてくる。それは、自己が自己自身にかかわる態度であり、そのあらわれとしての、自然にたいする姿勢である。

行動範囲が広く、世間的に有名になれば、自己の問題が解消されるといったものでもないであろう。ましてや、東山魁夷は芸術家である。華岳と同じような「密室」の消息には誰よりも通じているはずである。「孤独の部屋の住人」というエッセイには、「人間は誰しも孤独の部屋の住人といえるだろう。あるいは、孤独の影を、心の中に宿しているにはちがいない。しかし、その部屋に好んで住む人は稀である。居心地の善し悪しなどというものはなく、そこに住まねばならぬ宿命を持つ人がいる」と書き（『画文集五・美の訪れ』新潮社、一九七九年、所収）、『自伝抄旅の環』

『画文集別巻』新潮社、一九八〇年）では、「社会との接触がこんなに多くなった現在でも、幼い時、自己の密室の中で行っていた孤独な精神生活を、そのままアトリエの中に持ち続けているような気がする」とのべている。

絵具を溶き、筆にふくませるとき、画家はいつも孤独である。名声も不遇も念頭にはなく、みずからの病すら忘れていくかもしれない。描くという一事に心は集中され、その三昧境は「無心」とも「魔心」ともつかぬものに占められているであろう。ただ、華岳や魁夷の場合、その集中の底には自然の世界がひらけていた。その自然は絵の題材であると同時に、描くという営為をも包みこむ、無限の裾野である。「山の姿を見ることが私は好きである。山の容、^{かたち}気体のたゞずまひを見入っていると、思はず我を忘れて時を過ごすことが多い。別に写生をするといふのではない」と華岳は言い、「一年の大半を人気の無い高原に立って、空の色、山の姿、草木の息吹きを、じっと見守っていた時がある」と魁夷はのべている。

五 過ぎ行くものとして

「近代」の性格は、いろいろな角度から特徴づけられるであろうが、要するに人間の自立ということに尽きると思われる。神の手を離れて自由になった人間は、科学の発達に伴い、自然界のなかでも唯一、主体性をもった存在として、自然界を支配してゆく。

ものそのものに即し、そこに普遍的な法則を見いだす自然科学の方法は、具體的な技術と結びつき、人間生活を一挙に、また飛躍的に変化させた。その一例は、人間の心身、五官の無限の拡大に見られるだろう。飛行機や自動車は、人間の足を移動手段の主役からはずし、テレビや電話、ファクシミリといった情報機関は、人間の眼や耳に超人的な能力を与えた。その結果、世界は人間によって知られるもの、到達しうるものとなった。宇宙の果てでさえ、原理的には人間の手の届く可能性のうちにある。

自然科学はまた、遺伝子や核といった、通常の眼には見えない次元にまで降り立ち、人間を含めてあらゆる生命の操作の可能性をひらいた。しかし、その成果は、人間もまた自然の中の一つの存在であるという根源的な事実の忘却、日常生活そのものの限らない抽象化と結びついている。飛行機や車でどれだけ遠く行こうとも、足下に触れる土地は限られており、情報という形ではなしに、実際に会おう人や自然の範囲は極めて狭い。にもかかわらず、多くの人間の意識と活動の場は、自然から遊離した抽象の世界であり、むしろそれこそリアルな現実と受け取られている。地上にあって舗道を歩くときですら、その下には土があり、じつは裸の足が踏みしめているのだということを忘れている。

古来、宗教や芸術は、ともすれば自然から離れがちな人間の営みを、自然本来へと帰す役割を果たしてきた。宗教は、そのつど時代の制約のうちに迷信の要素を孕みながらも、在りとしあるも

のの根源を、知ではなく存在そのものによって受けとめる地平を開き、芸術は、この世に在ることの喜びや悲しみを、人間のみに可能な表現という方法であらわしてきた。その起源は共に、自然のなかに在ることへの畏怖と感謝であって、それは「祭り」という原初の形に集約されている。

もちろん、芸術は宗教ではなく、宗教の枠から自由になったところに、たとえばルネッサンスの芸術が花ひらいたという歴史的経緯はある。また、現代の前衛芸術は、ルネッサンス期に特徴的な人間性ということからも脱却して、無機的な世界を構築しようとしている。しかしながら、どのような方向を取ろうとも、芸術が人間の営みであり、その人間は自然のなかにいるという事実を完全に無視することはできないであろう。

その意味で、近代から現代という時代を生きた村上華岳と東山魁夷が、期せずして「祈り」ということを自己の芸術の基盤としていることは注目されていい。祈りとは、絶望を背景とした悲願であり讃仰であって、人間の次元にとどまる希望ではない。それは人間の努力や精進の力つきるところに起こり、しかもなお新たな努力や精進への意志を支える。華岳の場合、その祈りは絶えざる自己との闘いをあらわし、きつく張りつめた糸は、仏を描いても山を描いても、ついに断糸の運命を免れなかったが、魁夷の場合は、抒情という糸でたぐり寄せられる自己との関係はゆるやかで、それが清澄平明、数多くの風景画になった、と言っべきか。

晩年の華岳が好んで描いた仏陀は、人間であると同時に超越的

な存在である。菩提樹下、色則是空の覺りをひらいた仏陀は、空則是色として永遠を具現している。直接、仏陀を描いた華岳は、その永遠への直入を希求したと言えるが、しかし描かれた仏陀は人間の形姿をもち、華岳が終生、現身への関心をもちつづけたことを示している。華岳にはまた、タゴールや西田天香の肖像画もある。

魁夷の風景画に人物の登場することはない。しかし、出来上がった作品には二人の人間がいると、魁夷はのべる。一人は絵を描いた自分であり、もう一人はその絵を見ているあなたである、と。画面には登場しないこの二人は、作品を通して対峙している。風景を媒体とし、風景のなかに隠れている。魁夷の描く題材のうち、最も人間に近づいたものがドイツやオーストリア、北欧の古い町だが、そこにも人物は描かれず、聖堂や家並みの佇まいを通して間接的に示されるにすぎない。生きて動く存在が描かれた一連の「白い馬の見える風景」は、作者の心の祈りをあらわしていると思われるが、それとても、その具体的な意味は「見る者の心にまかせる」と言われている（『白い馬の見える風景』新潮社、一九七三年）。

東山魁夷の場合、遠く旅に出るのも一つの修行の性格を帯びていた。人里離れた山や森、みずうみを訪ねる旅は、必ずしも快適なばかりではなく、雪や氷の寒冷のなかに身を置くことさえ稀ではなかった。とりわけ、十年もの歳月を要した唐招提寺障壁画の制作に当たっては、日本各地の山や海の夥しい写生を重ね、さら

には中国黄山の峻しい山路を踏破している。これはひとえに、鑑真和上に捧げるといふ、芸術と宗教が一つに切り結ぶ献身の精神に発するものと言えるだろう。

華岳と魁夷の画風の相違は、その線と面において見ることができ。華岳は線の画家である。華岳によれば、画家は「線の行者」でなければならぬ。とくに東洋の芸術の極意は、動靜一如の線にあらわれる。生命の象徴とも言うべき線を引くためには、三昧境に入らねばならぬ。仏画といい山水といい、晩年の華岳の作品は、色彩が抑えられ、ときに繊細、ときに大胆な線描によって、そのいのちを得ている。これに対し、魁夷の描く風景では、線よりも面が主体である。これは、華岳よりも二十年あとに生まれ、実際に西洋の美術に触れた魁夷が、日本画の絵具で新しい表現を試みた結果であるが、また、その作品の多くが青を基調とし、水面に映る上下対称の画面から成ることもわかるように、諧調、沈静を旨とする魁夷のもって生まれた資質のあらわれでもある。スケッチを除いて、一気呵成に描き上げた作品は、魁夷にはない。

近代から現代へかけての精神的傾向は、人間中心の非宗教化・世俗化の動きとしてとらえることができる。その動向を助長促進したのは、先にのべた自然科学の発達と具体的な技術の成果である。自然科学の法則は客観的に妥当するものとして、自然の中へ第二の自然として組み込まれてゆく。技術の目標はオートメーションということだが、現代の科学では、ゆらぎや自己反省でさ

え、その自己組織性のなかに織り込まれる。かつての自動機械は、自己目的をもった自動装置となり、いわば人間の頭脳を代用するに至る。ということは、技術は人間と同じ、もしくはそれ以上のものを生み出したということで、技術を支配する人間は、神の座を奪ったと言えるかもしれない。

ただ一つ、ここで言えることは、そのような科学も、人間の知の働きの一部にすぎないということである。いかに科学が発達し、どのようなものが今後、作られようとも、その先を押さえているのは、人間の知という限界であり、しかもそれは人間の知のすべてではない。どれだけ自動装置が発達したとしても、その自己目的そのものは人間の設定したものである。全くの無目的な装置、また自己の存在に疑問をいだくような機械は、本質的に考えることができないであろう。人間の知の働きの一部である科学は、さしあたってその目的を人間のためというところに定めざるをえないが、神を喪失した現代にあって、人間を究極的に支える価値は存在しない。その矛盾は、脳死や臓器移植、安楽死をめぐる問題に端的にあらわれている。生命というものを客観的に捕らえ、有効性や効率から判断する科学の立場は、逆に人間性そのものの否定を帰結しかねないのである。

芸術の創造は、人間のみに与えられた、しかも科学的な知とは全く別次元の営為である。芸術もまた第二の自然を生み出すと言えるが、その自然は、刻々移り変わる一回限りの自然を規範とする。客観的法則は、そこには通じない。「我々芸術家といふもの

はひとり歌ふだけである」という言葉が示すように、華岳は華岳の、魁夷は魁夷の、作品世界の絶対性がある。しかも両者に共通なのは、それが「芸術のための芸術」という形で閉じられず、自己の生にたいする反省を通して、自然へと開かれているということである。華岳も魁夷も、自己の生と作品を「過ぎ行くものとして」無常のうちにとらえている。「作品はいつかは滅亡する」と華岳は言い、「滅びるものは滅び、永遠に残ると見えるものも、やがて滅ぶ」と魁夷は書く。しかし、その無常観はニヒリズムとはならない。むしろ、徹底された無常観は、不断の制作の力となった。己れをむなしくした生の底から、無一物中無尽蔵ともいふべき創造の泉が湧き出た。自己否定と自己超克、旅と隠遁をその芸術の根源としたという意味で、華岳も魁夷も、西行、宗祇、雪舟、利休、そして芭蕉と伝えられた「この一すじ」につらなると言えるだろう。

(一九九三年三月)

村上華岳 年譜

- 一八八三年(明治二二) 七月三日、大阪市に生まれる。本名・武田震一。
- 一八九八年(明治二八) 八才 叔母の婚家村上家に寄寓。神戸市神戸尋常高等小学校に入学。
- 一九〇三年(明治三六) 一六才 京都市立美術工芸学校に入学。
- 一九〇三年(明治三七) 一七才 村上家の養子となる。

東山魁夷 年譜

- 一九〇七年（明治四〇） 二〇才 京都市立美術工芸学校を卒業、専攻科に進学。
- 一九〇八年（明治四一） 二一才 第二回文展に初入選。
- 一九〇九年（明治四二） 二二才 京都市立絵画専門学校に編入入学。
- 一九一一年（明治四四） 二四才 京都市立絵画専門学校を卒業、竹内栖鳳に師事。卒業制作「二月の頃」
- 一九一三年（大正一二） 二六才 「夜校図」
- 一九一五年（大正四） 二八才 高木よしのと結婚。
- 一九一六年（大正五） 二九才 「阿弥陀三尊」第一〇回文展特選。
- 一九一八年（大正七） 三一才 土田麦僊、榊原紫峰、小野竹喬、野長瀬晩花と国画創作協会を結成。
- 一九一九年（大正八） 三二才 「日高河清姫」
- 一九二〇年（大正九） 三三才 「裸婦」
- 一九二一年（大正一〇） 三四才 この頃より喘息の発作起こる。
- 一九二三年（大正一二） 三六才 京都から芦屋に転居。第一回個展。
- 一九二五年（大正一四） 三八才 大阪高島屋で個展。『華岳画集』出版。
- 一九二六年（大正一五） 三九才 「松山雲烟」
- 一九二七年（昭和二） 四〇才 神戸花隈に転居。画壇から遠ざかる。
- 一九三五年（昭和一〇） 四八才 「荒原晩照図」「菩提樹下禪定之図」
- 一九三七年（昭和一二） 五〇才 「秋柳図」「火中蓮華図」
- 一九三九年（昭和一四） 五二才 神戸花隈の自宅にて逝去。絶筆「牡丹」
- 一九二二年（大正一〇） 一三才 兵庫県立第二神戸中学校に入学。
- 一九二六年（大正一五） 一八才 東京美術学校日本画科に入学。
- 一九二九年（昭和四） 二一才 兄・国三、死去。
- 一九三一年（昭和六） 二三才 東京美術学校日本画科を卒業、引きつづき研究科に在籍。
- 一九三三年（昭和八） 二五才 ベルリン留学。
- 一九三五年（昭和一〇） 二七才 ベルリンより帰国。
- 一九四〇年（昭和一五） 三二才 日本画家・川崎小虎の長女すみと結婚。
- 一九四二年（昭和一七） 三四才 父・浩介、死去。
- 一九四五年（昭和二〇） 三七才 召集を受け、熊本の一部隊に配属される。母・くに、死去。
- 一九四六年（昭和二一） 三八才 弟・泰介、死去。
- 一九四七年（昭和二二） 三九才 「残照」第三回日展特選、政府買い上げ。
- 一九五〇年（昭和二五） 四〇才 日展審査員。「道」
- 一九五六年（昭和三一） 四八才 「光昏」日本芸術院賞。
- 一九六〇年（昭和三五） 五二才 東宮御所壁画「日月四季図」
- 一九六一年（昭和三六） 五三才 皇居吹上御所「万緑新」
- 一九六二年（昭和三七） 五四才 北欧旅行。
- 一九六五年（昭和四〇） 五七才 日本芸術院会員。
- 一九六八年（昭和四三） 六〇才 皇居新宮殿壁画「朝明けの潮」連作「京洛四季」
- 一九六九年（昭和四四） 六一才 ドイツ・オーストリア旅行。
- 一九七一年（昭和四六） 六三才 文化勲章受章、文化功労者。
- 一九七三年（昭和四八） 六五才 連作「窓」
- 一九七五年（昭和五〇） 六七才 連作「白い馬の見える風景」
- 唐招提寺障壁画第一期「山雲・濤声」
- 一九〇八年（明治四一） 七月八日、横浜に生まれる。本名・東山新吉。
- 一九一一年（明治四四） 一家は神戸に移住。

- 一九七六年（昭和五一） 六八才
パリとケルンで唐招提寺壁画習作展。
中国訪問。西ドイツより功労大十字
勲章。
- 一九七七年（昭和五二） 六九才
パリ・唐招提寺展。中国訪問。
- 一九七八年（昭和五三） 七〇才
中国で東山魁夷展。
パリ「コンコルド広場の椅子」原画
展。
- 一九七九年（昭和五四） 七一才
東ベルリン・ライプツィヒで東山魁
夷展。
- 一九八〇年（昭和五五） 七二才
唐招提寺障壁画第二期「中国山水」
鑑真和上像厨子絵「瑞光」
- 一九八一年（昭和五六） 七三才
唐招提寺全障壁画展。
- 一九八二年（昭和五七） 七四才
ミュンヘン・デュッセルドルフ・ブ
レーメンで東山魁夷展。
- 一九八三年（昭和五八） 七五才
プール・ル・メリット学術芸術院外
国人会員。
- 一九八四年（昭和五九） 七六才
ベルリン・ハンブルク・ウイーンで
東山魁夷展。
- 一九八九年（平成 元） 八一才
オーストリア造形芸術家協会・
ウイーンキンストラーハウス名誉
会員。バイエルン州功労勲章。
- 一九九〇年（平成 二） 八二才
長野県信濃美術館に東山魁夷館開館。
皇居豊明殿「悠紀地方屏風絵」