

村上華岳

河北倫明

村上華岳

河北倫明



中央公論美術出版

著者略歴

かわきた みちあき

一九一四年 福岡県生

京都大学文学部卒

京都国立近代美術館長

専攻 近代日本美術史

著書

「青木繁」(角川書店)

「日本美術入門」(社会思想社)

「大観」(平凡社)

「近代美術の流れ」(平凡社)

「青木繁と坂本繁二郎」(雪華社)

「明治大正の画壇」(日本放送出版協会)

「日本の美術」(日本ソノ)

「近代日本美術の研究」(社会思想社)

村上華岳

©

昭和四十四年十月二十五日印刷
昭和四十四年十一月一日発行

定価 六〇〇円

著者 河北倫明

発行者 栗本和夫

写真製版 杉田原色版製版所

写真印刷 同美印刷

活版印刷 三陽社

中央公論美術出版

東京都中央区京橋二丁目一番地
振替口座・東京六三三六番

製本・協和製本株式会社 用紙・三菱製紙株式会社

村上華岳

目次

一	この人を見よ……………	5
二	おいたち……………	21
三	京都画壇の流れ……………	39
四	栖鳳から国展まで……………	56
五	前期の作品……………	78

六 花隈隱栖……………97

七 仏画と山水……………115

八 最晩年……………133

年譜

参考図書

あとがき

口 絵 図 版 目 次

原色版

		(縦) (横)	
秋 柳 図 [カバー]	唐紙彩色	22.0×53.8 cm	昭和13年
1. 清姫之図	紙本彩色	51.4×19.1	大正4年
2. 六甲の雪	アート紙彩色	27.0×31.3	昭和11年
3. 紅葉の山	唐紙重彩	47.7×31.3	昭和14年

単色版

1. (操芝居) 定九郎	紙本墨画	17.5×23.1	大正5年頃
2. 耕 牛 図	紙本彩色	21.0×17.9	大正3年頃
3. 踊 り	絹本彩色	26.5×23.9	大正7年頃
4. 網 渡 り	紙本彩色	27.0×24.0	大正7年
5. 海 潮	絹本彩色	42.2×50.8	大正7年頃
6. 女 の 顔	洋紙鉛筆木炭	57.5×37.7	大正8年頃
7. アジャント壁画模写	紙本彩色	48.2×44.2	大正5年頃
8. 南国観音	唐紙彩色	51.0×31.0	昭和10年
9. 樹石霜寒之図	紙本墨画	63.5×45.5	昭和6年頃
10. 秋山晩照図 双幅の内右	紙本淡彩	24.2×27.2	昭和13年頃
11. 不 動	紙本墨画	40.8×30.5	昭和12年頃
12. 風前牡丹図	紙本墨画	26.2×23.8	昭和6年頃
13. 秋 嶽 図	アート紙彩色	27.3×19.4	昭和13年頃
14. 秋 の 山	紙本淡彩	63.2×33.2	昭和14年
15. 書	紙本墨書	18.6×53.2	昭和12年頃
[本扉カット] 仏頭 部分	紙本淡彩	28.0×16.2	昭和13年頃

この人を見よ

一 この人を見よ

画家村上華岳の名声は、戦後から近年にかけていよいよ定評高いものとなってきた。華岳が神戸花隈の自宅で亡くなったのは、昭和十四年十一月十一日のことであつたが、当時の華岳は一部の人々からは深く注目され、厚い尊敬を受けていたにもかかわらず、いっばんにはそれほど知られていなかった。これは当然といえば当然なので、生前の華岳は、三十代までの前半生においてこそ、文展や国画創作協会の展覧会によつて画壇の表面にも登場したが、昭和二年神戸隠栖以降は、絶えてふつうの公開展に出品することなく、画業一途に精進し、その作品も一部の人々以外の眼にはあまりふれる機会がなかったからである。

当時の記録として、没後までもなくの新聞に出た追悼文のひとつをかかげてみよう。

「村上華岳が持病の喘息で寝てゐるといふ話は聞いたが、つい最近の昭華会にも病中に執筆した佛画を

送って来た程であるから今逝去の報に接してたゞ驚くばかりである。思へばこの佛画が絶筆かも知れない。先きに麦僊逝き、溪仙逝き、今また華岳を失ふに至っては京阪画壇もいよ／＼寂寥を思はせる。殊に華岳は現代画壇にとって全く後継者も模倣者もない孤高の存在であった。今どき世間離れのした佛画を描いて、単にモチーフの面白味やエキゾチックな趣味でなしに、全く体質的に醇熟した高貴な匂ひをほの／＼と発揮した作家は華岳の外にどこに求め得よう。

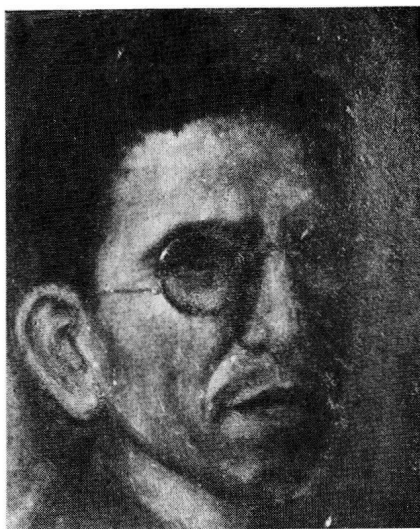
ひとり佛画に限らず風景画に於ても華岳の境地は独特のものであった。ユニークな墨の滲潤にあざやかに風景の核心をつかんで深味ある個性的境地を打建てたもので、全く他の追従を許さぬものがある。華岳のこの境地は南画風の印象描写やロマンチックな主観描写とは全く行き方の違ったもので、朦朧たる中に極めて生鮮な近代的リアリズムの基礎がしっかりと把握されてゐる点で、近來稀に見る風景画家でもあった。

敬虔で童心のまゝな華岳の隠遁生活は、国画創作協会の離散以来久しく世の名利からかけ離れたため、その存在さへ忘れられがちであったが、近年に至って自然と識者の注目を集め、世の認識もいよ／＼深まった矢先である。今にして華岳を失ふことは日本画壇に取って容易ならぬ損失である。国展第一回の『聖者の死』や、第三回の『裸婦』や、其の後の佛画風景画等、彼の全貌を回想すべき遺作展のやがては開かるゝ日を切望して、今は取りあへずその長逝を悼むの情を述べるにとどめる。(飯袋子)

(読売新聞昭和十四年十一月十五日)

この記事は、華岳の画壇におけるまったく特異な孤高の立場をのべると共に、隠遁後の華岳がその存在さえ忘れられがちであつたこと、さらに、晩年ようやく一部の識者の注目をきっかけに

この人を見よ



挿図1 自画像 (大正11年)

世の認識も高まろうとしていた矢先きに逝去したことを惜しんでいる。

が、この筆者の切望どおりに、まもなくその遺作展が開かれ、画集も作られ、やがてあわただしい戦争時代を過ぎると、いつかしらず華岳の芸術は世の人々の心に深々としのびこんできた。

まことに作品の力は偉大といわなくてはならない。戦後あちこちの展覧会で何点かの華岳作品が登場するたびに声価はいよいよ高まり、二回、三回と各地で回顧展がくわだてられた。画集や画論の編集刊行のほか、華岳に関する評論や回想記も、あるいは生前以上のにぎわいさえ呈するに

いたったのである。ある意味では、さきに記した追悼記者の予想以上に、華岳芸術についての注目が増大したので、それについての評価もいつのまにか同時代のさまざまな画家をのりこえて、近代における第一級の位置をはっきりと確定することになった。

いったい、芸術家が残した仕事のほんとうの評価は、その作者の死後においていっそう正しく定まってくるものである。生前、一世を圧したほどの大家たちでも、その没後まで同じような声名を維持している人はきわめて

すくない。ことに近代以降のように、美術家の社会的な肩書が大きく認められ、文化勲章とか、芸術院会員とか、さらには何々賞受賞とか、さまざまなことで格付けがおこなわれるようになる、世間では、ついついその格付けにとらわれて見てしまうことが多い。またそうでなくても、ジャーナリズムなどで派手やかに持てはやされたりすると、その作者の真価とは別のところで評価することになりがちである。

このような誤りやすい外的な評価を突きぬけて、その仕事自体、その芸術自体の放つ真正の力が評価されるためには、どうしても時の経過が必要である。没後十年、二十年、三十年と経過したときには、もう生前の格付けも、ジャーナリズムの魔力も物をいわなくなってくる。そこではじめて作品そのものの力が純粹な発言権をもってくるわけである。

たとえば、明治末年に亡くなった菱田春草でも、青木繁でも、彼らが定評らしいものを持ってきたのは約二十年近くたった昭和初年以後のことであり、美術史上にはっきりとした位置を占めるにいたったのはもっと後のことといつてよい。つまり、生前のいわば時の運による毀譽褒貶が消え、その魅力が、打消そうとしても打消せない本質的な光芒を放っていることが確かとなるには、このくらいの時が必要なのであろう。もちろん、これらの人たちは生前世間にまったく無視されたというのではない。それなりの格付けをうけ、それなりにさわがれたのはあたりまえであるが、ただその場合の評価は純粹なそれではなかったもので、どうしても玉石混淆の中における評価であった。今からみると、春草や青木とは格段の開きがあると思われる作家たちでも、当時は

この人を見よ



挿図2 タゴール像 (大正5年)

彼らと同じように、あるいは彼らよりはるかに高く格付けされ、もてはやされていた事実があきらかである。これは、村上華岳の場合でもまさに共通なので、以前から華岳という画家は、追悼文にもあるとおり、特異孤高の存在として知る人は知っていたのだが、そのほんとうの意義はけっしてそれほど認められていたとはいえない難かった。しかも、じつはそこに一般画家とは格段の差があったのだということが、戦後の今日となってだんだんとはっきりしつつあるわけである。こうした事情に関すること、芥川竜之介の名高い言葉に、つぎのようなのである。

「天才とは僅かに我々と一步を隔てたものである。同時代は常にこの一步の千里であることを理解しない。後代は又この千里の一步であることに盲目である。同時代はその為に天才を殺した。後代は又その為に天才の前に香を焚いてゐる。」

たしかにこの言葉のように、華岳の場合も同時代とは一步の差があり、その一步の差が千里にも等しいという事柄がなかなか理解されなかったのであろう。しかし、今やその華岳は、しだいに一步の差が千里でもあったことが認識されかけている。この



挿図3 秋 谿（昭和7年）

ぶんで行くと、まもなく華岳は簡単に千里の差のある天才として祭りあげられてしまっただけともなりかねない。その学生時代の友人であった小林和作氏も、「華岳の絵は他人の覗うことを許さぬ天才の絵であった」といい、さらに、つぎのように書いている。

「華岳はすでに名声が定まったが、以後ますます躍進して、明治以後の日本画では第一人者と云われる時も、意外に早いのではないかと思う。それは絵の上の力量ということもあるが、それよりも華岳の絵が永遠に清新なものがあるからである。一概にはいえないが、古画にも近代画にも、一種の野暮臭さがあるのだが、華岳の絵はどんな不出来なものにでも、その野暮臭さが全然ない。そこが華岳の絵の生命であり、名声が躍進する理由であらう。」

私はこの小林和作説にまったく同意見で、疑いなく、明治以後第一級の日本画家であることを確信するものであるが、同時に、芥川流に言えば、私たちはこの天才を僅かな一步の差と見ていた同世代と、あるいは千里の差と感じるかもしれない後代との中間に位置するものだと思っている。その意味で、私たちはおそらく華岳を理解するのにもっとも都合のよい立場にいるともいえ

るであらう。

華岳を生んだ明治・大正時代は、今ではもう歴史の彼方に沈みかけ、遠い感じのものとなりかけてはいるが、それかといって、まだ全く影を没し去ったわけでもない。その跡かたはなお、私たちの周辺にさまざまな形で残存し、手を出せば、まだ辛うじて探りよせうる程度の隔たりのなかにある。また他方、私たちは華岳を生んだ時代や背景について、今日ではかなり冷静に見ることができるようになっている。近すぎる同時代の人には気づきようがなかったことで、逆に今日あきらかに読みとれるような局面も出てきているであらう。その意味では、没後もう三十年になる現代こそ、かえって特異無類の存在であった画人村上華岳の本姿を浮びあがらせる好機なのかもしれない。

ところで、右の小林和作氏の華岳評のなかには、華岳芸術を理解するためのきわめて重要な手がかりが隠されている。その第一は、華岳の絵が永遠に清新なものを持っているという点、その第二は、華岳の絵には野暮臭さがまったくないという、この二点である。この二点はおたがいに重なりあっているにちがいないが、ともかくもこの二点を十分に説明すれば、おのずから華岳芸術の本姿も浮びあがるくらいの大切な観点であらう。この書物で私が目ざすところも、華岳というすぐれた日本画家の生涯と芸術、その背景と作品、あるいはその信仰と思想といったものを語ることで、それによって華岳芸術の全容をとらえたいと願っているのだが、じつをいうと、その要点は右の二点につきているとも考えられる。はじめに結論をいうように申しわけないが、この

二点はそれほど重大なポイントである。

まず、華岳の絵が永遠に清新なものをもっているという第一点であるが、これは良い芸術のもついちばん大切な性格で、この性格があるために、“芸術は長く人生は短かし”といった言葉などがあることは周知であらう。

ところで、その近代における一つの標本ともいふべき華岳の絵は、同時代の人たちの作品と比べて、様式的にとくに斬新というのでもなく、新奇というのでもない。

いってみれば、むしろ古風な流れを引きながら、悠々と密度こまやかに突き進んだものであって、しかもそこに他の誰にも見出せないような深甚な魅力をひそめている。

る。彼が三十二歳のとき、国画創作協会展に出品した「日高河清姫」〔三挿図〕の作品は、いま東京国立近代美術館に蔵されているが、私は美術館でよく若い人たちがこの絵の前にジッと立止って、吸いこまれるように鑑賞しているのを見かけることがある。たぶんあのちよつと古風な絵が発散するものには、何かほかの作品とはちがった深く切なく濃厚なものがあるのであるのではなからうか。あのような、一見古風の表現の中に見知らぬ若い人たちをもさそいこむような力のあることこそ、いわゆる永遠に清新なものがあるというこのよい証拠ではなからうか。



挿図4 墨牡丹 (昭和11年頃)

この人を見よ



挿図5 梅柳早春（昭和13年）

世間では、とすると清新な魅力ということを簡単に解釈して、新奇な表現のめずらしさと取りちがえている例がある。この新奇さ、めずらしさも確かに一つの魅力にちがいないが、だいた

い、単なる今日の新奇は明日の旧套であるのがふつうである。これは歴史に通じている人なら立ちどころに分ることで、明治以来の新しさを追ったたくさんの実例を思い浮べてみると、その大部分がこれにあたることに気がつくだろう。

たとえていえば、明治初年には、つまらない西洋画でもその描き方のめずらしさで一般に驚嘆された。また、黒田清輝以後には、印象派でおどろき、フォーヴで感激し、立体派でびっくりしたりした。さらに、抽象主義でも、超現実主義でも、また戦後のアンフォルメルでも、ポップやオップでも、そうした目新しい様式が新輸入された当時は、その様式が新奇で外来であるということだけで大へんな魅力を蔵するもののように感じたこともあったのである。しかし、今日において明治の絵を見、大正の絵を味わい、昭和の絵を眺め

るときに、私たちは何を感じるか。何か新しい動きを求めて蠢動していた気分はわかって、それ以上とくにりっぱなもの、すぐれたものがそこにあるなどと感じる例は、一、二の場合以外ほとんどないであらう。

これは西洋の新様式を輸入模倣することに努めた洋画の場合だけにかぎらないので、そうした洋画のヒントによって、同じように何とか新様式を打出そうところのみた日本画の新派の場合でも共通である。つまり、様式の新奇さは、その様式の創造者の場合にこそ多少の意味があったとしても、ただそれに移しかえたり、翻案したりするだけでは流行以上の意味はない。芸術品がつねに新しい魅力をもつためには、その様式が何であるにせよ、その様式の外観をこえて迫ってくる無形の力が作品の内にひそんでいなくてはならない。様式をこえて作品にひそむ力、これは芸術にひそむ人間の力、その生命力、あるいは精神力といった方が当るであらう。芸術はひっきり人間の所産であって、結局は作家その人が根本の問題となってくる。華岳の絵がとくに新奇というのではなく、一見古風でさえあるのに、いつまでも清新な魅力を失わないのは、この根本の作家その人というところに、深い工夫と研鑽があったからにほかならない。

華岳の『画論』の中に「芸術と人」という一文がある。

「昔から観画については様々の人によって論じられてゐる。これは西洋よりも寧ろ東洋の方に多いのではないかと思ふ。又東西によって多少見方の相違は已むを得ぬ。

けれども作品は作家其人の表現に終始することは間違ひない。『絵を見よ』とは『この人を