

絵画における「窓」について

—東山魁夷の画集『窓』—

杉 田 芳 樹

1

東山魁夷（1908-99）は、1947年、39歳の時に『残照』を発表し、風景画家として画壇に広く受け入れられた。彼の風景画の題材は自然景観と街角の風景に大きく分類されるが、後者においては、「窓」を主題にした作品が多く見られる。戦後、彼は『私の窓』（図1）と題する、自宅の部屋を描いた絵を描いているが、それは、画面中央に卓上の大きなガラス瓶と小さな花瓶が配されて、その奥に開け放たれた窓が見える構図である。その花瓶の下には、Rainer Maria Rilke（1875-1926）の散文詩『旗手クリストフ・リルケの愛と死の歌（Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke）』（1906）が敷かれている。彼は言う。その絵の基底には、「郷愁と憧憬、素朴な愛と孤独、生と死への強い関心と諦念」があり、「極端な言い方をすれば、これは生物画でも風景画でもなく、私の自画像に他ならない」¹⁾。この言葉は、絵画に関する一種の告白であると同時に、彼にとっては絵画自体も「告白」の一形式であることを示しているといえるだろう。

彼は、69年のドイツ・オーストリア旅行では、街角の風景の中で、特に「窓」に強く関心を寄せたが、その志向は、画集『窓』²⁾に結実している。近年、比較文化論的な枠組みの中で「窓」をテーマにした和書が2冊刊行された³⁾が、しかし、それらには、魁夷については言及されていない。拙論では、『窓』の絵画とそこに併記された文言を考察することで、魁夷における「窓」のモチーフの特徴を明らかにしたい。そして、その過程で、西洋絵画における「窓」のモチーフを比較対象にして、日本と西洋（特にドイツ）における文化的な相違についても言及したいと思う。

魁夷は、ナチスが政権をとった33年から二年間フリードリヒ・ヴィルヘルム大学（現 Humboldt-Universität zu Berlin）に留学して、そこで西洋美術史を学んでいる。彼は絵画のみならず多くの文章を残しているが、しかし、当時の社会情勢についてはほとんど言及していない。晩年に、彼はこのドイツ滞在の経験を述懐して、「私の精神的形成に、大きな影響を及ぼし、それは、いまでもなお私の心の中に生き続けている」⁴⁾と語っているが、当時、日本の芸術家はたいてい、修行の場としてフランスを選んだ。それに対して、魁夷は留学だけではなく、60年代以降、9回もドイツを訪れている。彼は、ドイツを旅の目的地に選んだ理由について次のようにドイツ語で語っている。

… ich fühlte seit früher Jugend starke Zuneigung zum Nordischen. Was mir damals unentbehrlich schien, war mehr geistige Stärke, Strenge und Tiefe als sinnliche Schönheit. Das war auch ein Grund, weshalb ich Deutschland als Reiseziel wählte, das Vaterland von Dürer und Grünewald. (青年時代から北方への強い関心を抱いていた。当時、私にとって不可欠に思われたのは、感覚的な美よりも精神的な強さ、厳しさ、深さだった。それが、デューラーやグリュネヴァルトの祖国であるドイツを旅する目的として選んだ理由の一つでもあった。)⁵⁾

69年には、妻とともに、春から夏の終わりにかけて、ドイツとオーストリアを旅行し、多くの風景画を描き、そして、71年に、前述の通りに、その時の作品を集めた『窓』と題する作品集を発表している。そこには、魁夷による、ドイツ関連37点、そしてオーストリア関連14点の絵画とともに、それらにまつわるドイツ文学や魁夷のエッセイが載っている。すでに先行研究⁶⁾で明らかにされている通りに、彼は制作段階で写真を使用した可能性が高いが、しかし、言うまでもなく、彼は単に風景模写を試みたのではなく、心の反映として絵を描くことを求めていた。彼は、「あとがき」の中で、「窓」のテーマに関して、「初めから『窓』を描こうとは考えていなかったが、古い小さな町の窓々が、私に親しく語りかけ、私の心を捉えて離さなかったから、私はそれをスケッチしないでは通り過ぎることが出来なかったのである。したがって、旅が終わった時には『窓』を主題にしたスケッチの数々が私の画囊を満たしていたわけである」⁷⁾と述べている。

つまり、彼の眼には、「窓」が一つの人格を持っているかのように見えていたのだろう。ところで、この画集には、見開きと奥付のタイトルの近くに „Fenster“ と書かれている。一見、それはドイツ語タイトルにみえるが、 „Fenster“ は „Fenster“ の複数 3 格の形であるため、タイトルのドイツ語訳とは考えづらい。もしそれが誤植でないとすれば、 „Fenster gewidmet“ 「窓たちに捧げる」の意であろうか。そう考えるならば、 „Fenster“ は、不自然な表現ではあるが、画集の献辞としてふさわしいもののようにも思えてくる。『窓』には、日本と西洋の建築を比較して、次のように書かれている。

日本の場合でも、西洋の場合でも、私は古い民家が好きである。(中略)
日本の民家には、渋みのある洗練された感覚が見え、自然環境の中に、ひかえめな在り方で、よく調和している。西洋のそれは、より多彩で、変化に富み、人間の暮らしを外の世界から護る意志的なものを感じる。しかし、古い民家は、この場合も自然とよく調和している。⁸⁾

この文章中の「民家」とは、おそらく、日本の場合は合掌造りに代表される伝統的な様式の木造建築、そして、西洋の場合は、この画集はドイツが中心なので、木組みの家 (Fachwerkhaus) であろう。したがって、それらの家の窓は、日本の場合、「家の作りやうは、夏をむねとすべし」(『徒然草』第 55 段) というように、風通しを重要視するために、できるだけ大きな構造をとる(場合によっては柱と柱の間が吹放しになる)のに対して、西洋の場合は、たとえ換気・採光・眺望を犠牲にしても、建物自体の強度を保つために、小さな構造をとることになる。日本の古民家においては、そもそも「窓」という概念は稀薄であり、建物全体が外に対して開かれているので、当然ながら、自然の景観と調和した空間をつくりやすいという特徴がある。しかし、魁夷は、西洋の民家も、古いものであれば、自然とよく調和すると言う。ただ、『窓』を見るかぎり、それを裏付ける絵は見つけられないため、彼がそれをどのようにイメージしていたのかは不明である。

さて、「窓」あるいは Fenster は、そもそも語源的にどのような意味を持っていたのであろうか。それに関して、日本語とドイツ語の語源辞典を調べてみよう。

日本語源大辞典⁹⁾：「ま(目)と(門)」の意。室内への採光、通風のため、また外の様子をのぞくためなどに、壁、あるいは屋根につくり

設けたあな

日本国語大辞典¹⁰⁾ : 「ま (目) と (門)」の意で、のぞき穴のようなものをさしたという。また「ま (間) と (門)」の意とも

Kluge(21. unveränderte Auflage)¹¹⁾ : Fenster: Zugleich mit Kalk, Kammer, Keller, Mauer, Mörtel, Pfeiler, Söller usw. entlehnt aus volkslat. fenestra f., das der Endung nach auf dem Etrusk. beruht, nach Stamm und Grundbed. noch dunkel ist.

Duden¹²⁾ : Fenster, das; -s, - [mittelhochdeutsch venster, althochdeutsch fenstar < lateinisch fenestra]

Georges¹³⁾ : fenestra: eine Öffnung, Luke in der Wand od. Mauer,

a) um Licht in ein Gemach usw. zu bringen, die Fensteröffnung, das Fenster (wobei zu bemerken, daß die Alten ihre Fensteröffnungen frühen nur mit Laden, Vorhängen od. Gittern, erst unter den Kaisern mit Frauenglas [lapis specularis] verwahrten ...)

b) übh. eine Öffnung, ein Loch ...

c) ein enger Eingang, -Zugang ...

『日本国語大辞典』では、「窓」は、本来的に「のぞき穴」であったと書かれているが、その説に従うと、その原義は外界を「監視」する装置ということになるだろう。ドイツ語の語源辞典 Kluge と一般語義辞典 Duden では、Fenster は俗ラテン語の fenestra が語源であることが記されている。そのために、Georges の羅独辞典でその語を調べたが、興味深い情報は得られなかった。

3

窓の機能と目的は、一般的には、「監視」ではなく、主に、換気、採光、外の眺望である。それらはすべて家の中にいる人物の視点から認識されたものである。魁夷にとっての「窓」もまた、内側から外側への視線で語られている。

幸いに、この窓は内的に閉ざされていなくて、外に向って開かれている。(中略) 表現の母体はあくまでも私自身の心である。したがって、風景画家でありながら人間にのみ興味を持つ私。いや、人間にのみ興味を持つ故に、純粹に風景画家であり得るのかもしれない。本来、孤

独でありながら、その孤独にたえられない宿命に私はいるのだろうか。

又は、その孤独を克服しようとして窓を開くのだろうか。¹⁴⁾

魁夷にとっては、部屋の中から、開かれた窓を描くことは、孤独を克服するために外界に対して開かれた自分の姿を表現するものだったようである。しかし、そのような言葉とは一見相反するかのようには、『窓』に所収された絵は、そのほとんどが外の世界から窓が描写されている。それでは、家の外から描かれた窓は彼にとって何を意味するのだろうか。それらの絵には、街角の描写にもかかわらず、一枚の例外を除いて（『青い窓』以外）、窓の外でも内でも、生活する人々の姿が描かれていない。そこには建物だけの、純粋に物質的な世界だけが具象化されている。『窓』の最初の絵には「Willkommen! いらっしやい!」¹⁵⁾、そして、最後の絵には「Auf Wiedersehen! さようなら!」¹⁶⁾ という文が併記されている。それを語っているのはいったい誰なのだろうか。描いた主体である作者なのだろうか、それとも描かれた客体である窓（家）であろうか。その問いの答えは、次の作中の文章により明らかになる。

町の中を、当てもなく歩くのは、いっそう楽しかった。見知らぬ人が住む異郷であるのに、私には久しい以前からの親しい町のように思われた。それは、窓々の語る言葉を、一つ一つ聴きながら歩いたからである。どの窓もどの町角も絵になった。（中略）その中に住む人々の生活を窺い知ることは出来ない。幸福な人ばかりが住んでいるわけではなく、不幸な人も多いことだろう。善意の人ばかりでもあるまい。しかし、窓は心の通り路のように、どの窓も外を通る人たちに親しい挨拶を交わしているように見えた一色とりどりの花を飾って。裏通りの窓の下に、ひっそりと置かれたベンチに腰をかけて、窓々の語りかける声に耳を傾けた。¹⁷⁾

彼はドイツの町をすべて故郷のように感じていたようである。描かれた、さまざまな形状の窓は、彼にとっては、さながらひとつひとつ人格を持っているかのように、見る者に語りかけてくる有機的な存在なのである。『窓』の空想世界では、本来的な他者であるはずの見知らぬファサードが旧知の仲であるかのように、やさしい色彩、形状、構成で描かれている。ここでは、画家は、他者としての「窓」と対峙するのではなく、自己と同一の存在としての「窓」に共感しようとしているようにみえる。この他者と自

己の距離をつなげているのはメルヘン的な要素である。

「窓」の一群の作品は、彼の建築物を描いた他の作品、例えば、『年暮る』(1968) (図2) と比べると、構成上、窓をクローズアップしていることもあり、深い叙情性を伝える要素は稀薄になっていて、それに代わり、中世の世界を彷彿させる空想的でおとぎ話的な要素が強くなっている。例えば、『ホテル・太陽 (ゾンネ)』(図3)、『ツェレの家』(図4)、『絵のある窓』(図5) である。メルヘン的な性質を与えたのは、画面の中に遊びの要素を取り入れ、無機質である建築物に温かみを加えて、親しみやすい画風にアレンジしたかったからではないだろうか。

部屋の中から描かれた窓は、「開かれた存在」である「わたし」を表現している。そして、家の外から描かれた窓は、「わたし」にやさしく語りかけ、「わたし」を無条件に受け入れてくれる「開かれた存在」である。そうであるなら、ファサードとしての「窓」もまた「わたし」の投影に他ならないはずである。つまり、魁夷は、他者が存在しない空想世界を構築したのだろう。彼の絵は、「わたし」それ自体の象徴としての絵画だといえるかもしれない。だからこそ、彼の絵には生活感が欠如し、喜怒哀楽などの日常における心情の変化が見られず、無時間的な性質が表れている。

4

そのような、絵画における無時間性は、彼が若い頃から敬愛する Caspar David Friedrich (1774-1840) の絵画にも特徴的に表れている。69年の旅の思い出は、23の町や地域を巡る、魁夷の画文集『ドイツ紀行—馬車をゆっくり走れ—』¹⁸⁾に詳しく記されている。主な訪問地は、ドイツは、リュベック、ツェレ、ローテンブルク、ニュルンベルク、ハイデルベルク、リンブルク、ネルトリンゲン、そして、オーストリアは、ザルツブルク、エッツ、メルク、クレムスである。ここで注目したいのは、その旅の途中で訪れた「死の谷」である。「死の谷」とは、ドイツ北部 Lüneburger Heide の村 Totengrund のことである。彼はその荒野の風景に強い共感を得ている。彼は言う。そこに流れる情感は、「アイヘンドルフ (原文ママ) の詩や、カスパー・ダヴィッド・フリードリヒの絵の、深い寂寥の美しさに、より濃く繋がっているもののように思われた」。Friedrich の『櫛の森の僧院』(1808 / 1810 頃) と魁夷の『樹根』(1955) の互いの特徴についてはすでに拙論

で述べた。¹⁹⁾ その中で、私は、Friedrich は、自然の景観や廃墟の風景をモチーフにするとき、終末思想的な特色が色濃くなると論述した。つまり、そこで描かれているのは、人間を排除するような「生きられない空間」なのである。そのために、Friedrich の絵画においても、「無時間性」がみられるのである。しかしながら、魁夷と Friedrich の絵画における「無時間性」は性質が大きく異なるように思われる。

魁夷の嗜好は文芸にも及び、Goethe と Thomas Mann がその対象だった。中でも、彼は、学生時代に学んだ、Goethe の詩 „Wer nie sein Brot mit Tränen aß, / Wer nie die kummervollen Nächte / Auf seinem Bette weinend saß, / Der kennt auch nicht, ihr himmlischen Mächte.“²⁰⁾ という言葉に共感して、「幾度も苦しいことのあるときに、この Goethe の言葉を思いだして、自分の心を慰めていた」²¹⁾ と述懐し、また、「マンにはゲーテに通い合う何かがあるように感じられる」²²⁾ とも言っている。魁夷の作品は、Goethe や Mann に比べると感覚的でメルヘンチックな要素が強い。²³⁾ しかし、彼は、作風とは別に、ドイツの芸術家・作家たちから、「感覚的な美よりも精神的な強さ、厳しさ、深さ」を学んでいたのである。

ところで、ヨーロッパの絵画において、窓は重要なモチーフの一つであった。15～17世紀の西洋絵画では、例えば、Leonardo da Vinci (1452-1519) の『最後の晩餐』では、画面中央の三つの窓は三位一体を表している。Albrecht Dürer (1471-1528)²⁴⁾ の『書斎の聖ヒエロニムス』(1514)では、窓は人物を照らし出す装置として重要な役割を演じている。つまり、画面の「左」(紋章学的な見方では「右」)から聖なる光が人物に降り注いでいるのである。宗教画で他に代表的なものとしては、Antonello da Messina (1430-79) の『書斎の聖ヒエロニムス』(1470頃)、Sandro Botticelli (1444/1445-1510) の『受胎告知』(1485)、Giovanni Bellini (1430頃-1516) の『受胎告知』(1500)、Tintoretto (1518-94) の『カナの婚礼』(1561)、Lucas Cranach (1472-1553) の『書斎の聖ヒエロニムスとしてのアルブレヒト・フォン・ブランデンブルク』(1525及び1526)、Michelangelo da Caravaggio (1571-1610) の『聖マタイの召命』(1600)、Rembrandt van Rijn (1606-69) の『トビトとアンナ』(1626)、同『牢屋の使徒パウロ』(1627)、『トビトが息子に癒される』(1636)、等々がある。また、宗教画以外では、Jan van Eyck (1390頃-1441) の『アルノルフィーニ夫妻像』(1434)や、

Rembrandt van Rijn の『哲学者の瞑想』(1632)、同『自画像』(1648)、さらに、一般によく知られている Jan Vermeer (1632-75) の『窓辺で手紙を読む女』(1658)、同『牛乳を注ぐ女』(1658-59)、等々がある。

一般的な解釈では、da Vinci や Boticelli らのフィレンツェ派は知性的で人間中心の画風であり、そして、Tintoretto に代表されるヴェネツィア派の画家たちは感覚的で、人間と風景は同格に扱っていると言われている。それでは、魁夷の風景画を Friedrich の絵画と比較してみよう。

5

Friedrich の『窓辺の女』(1822) (図6) には、窓の前で背を向けて立つ女の全身像が描かれている。彼の絵は、ほとんどが自然の景観を描いた風景画だが、この絵は、彼には珍しく、家の中から外へ視線が向けられている。彼の絵にはほとんど人物は登場しないが、人物が描かれる場合でも正面は向かず、背を向けているケースが多い。『窓辺の女』を見る者は、窓際に立つ女が何を見ているのかを想像する他はないが、しかし、登場人物の顔の表情や身体の身ぶりが欠如しているために、ほとんど具体的な情報が得られない。ただ、窓の外に帆船の一部が見えるだけである。部屋は暗く、女の衣装もそれと同化するように暗く目立たない。この絵の主題は一見画面の中央に配された人物のようにみえるが、実際にはそうではなく、この人物は即物的な無名氏にすぎない。この絵では、暗い家の内部と明るい外の世界のコントラストが際立っている。この絵を見る者は、登場人物と同様に暗い部屋から明るい外の世界を茫然と見つめるより他ないのである。Friedrich の絵画、特に風景画には、「メメント・モリ (死を忘れるな)」の思想が色濃く反映しているようにみえる。²⁵⁾ 前述の『櫛の森の僧院』は、まさにそのような終末論的思想が反映した彼の代表作である (上記拙論参照)。彼の風景画では、人間は、自然を前にして、なすすべなく、ただ立ちすくみながら、それを観察する姿が描かれている。フリードリヒの風景画においては、自然は人間と対峙し、そして、人間よりも自然が優位に立っている。『窓辺の女』においても、そのような考え方が反映されているように思われる。絵の中の女は、外の風景をただ観察しながら、古びた木造建築と色彩的に同化し、次第に自然の中に取り込まれて、死に近づいていくようにみえる。そのような意味で、Friedrich の『窓辺の女』の作品世界

は、前述のように「生きられない空間」と名付けてもいいだろう。

魁夷は、若い時から Friedrich の絵に注目していたが、しかし、魁夷の絵は Friedrich のそれとは大きく特徴が異なる。

これは一つの例ですが、風景との巡り合いは、いつの場合も、ただ一度のことと思わねばなりません。自然も私たちも共に生きていて、常に変化して行くからです。生成と衰滅の輪を描いて変転してゆく宿命を持つ点では、自然も人間も同じ根に繋がっています。(中略)時が過ぎ去って行くのではなく、私たちこの世に在る全てのものが過ぎ去ってゆく。「無常」という宿命の中に、私たちすべてが生かされているのですから、今このひと時を同時に生きているという連帯感が起きるのではないのでしょうか。その時お互いの心が通い合い、愛も美も生まれるということになります。²⁶⁾

ここには、魁夷の死生観と芸術に対する見方がよく表現されている。彼は、自然を人間の対象物とは捉えていない。彼にとって、自然と人間は同一なのである。安藤昌益(1703-62)は、「正ニ是レ自然トハ^{ひと}自^り然^るヲ謂フナリ(自然とはまさにその字の通り、自り然る自己運動のことである)」²⁷⁾と言ったという。大和言葉には、山川や草木などの総称を意味する語はなかったと言われている。²⁸⁾つまり、古来の日本では、自然と人間が同一のものと思われてきたと考えられるのである。その点では、魁夷の自然観は日本人の典型といえるかもしれない。しかしながら、彼の場合には、同時に、現実世界が否定されているようにみえるのである。彼の画集・エッセイ集『青の世界』(1976)のあとがきには、次のように書かれている。

私はある期間は夢中で仕事をしますが、その合間ごとに、(中略)決して憂鬱と、自己否定に傾くのが常です。(中略)現実の私は、益々、自分の求めている場所から遠ざかり、真実の生き方からは離れて行く苦痛を感じないではいられません。²⁹⁾

彼においては、自己否定は現実世界の否定に傾いていく。彼の作品では、現実世界は、描かれる対象でないばかりか、批判すべき対象ですらない。彼は、現実世界の造形や色彩を基にして絵を描くが、しかし、そこから生じる作品は、現実世界とは別の世界、いわば想像力からなる「生きられる空間」なのである。イメージとしての「生きられる空間」は日常の生活空間とは異なり、芸術至上主義的に、愛と美のモチーフのみで構成されてい

る。そこには、Friedrichが描くような、人間に対峙する「自然」や「生きられない空間」は現れない。彼は、若い時にドイツの芸術家たちから「精神的な強さ、厳しさ、深さ」を学び、長い年月をかけて、それを独自にアレンジしたのである。画集『窓』には、そのような「イメージとしての知」と日本古来の自然観が融合した精神からなる作品が収められているのである。

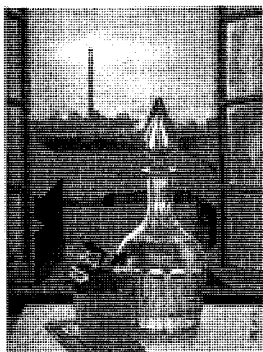


図 1

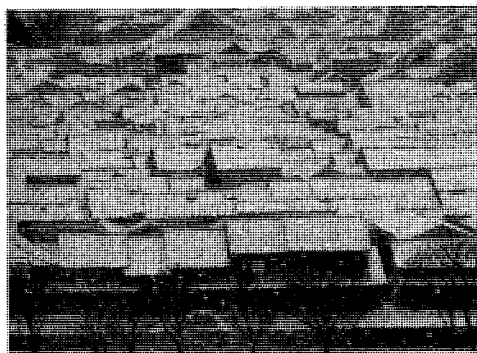


図 2

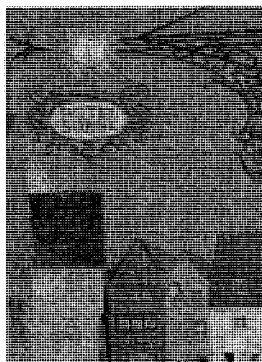


図 3



図 4

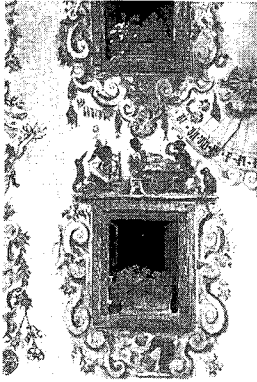


図 5



図 6

- 図 1 東山魁夷：風景遍歴 1 講談社 1989. 図版番号 5 (1950 年)。
 図 2 東山魁夷：風景遍歴 2 講談社 1989. 図版番号 26 (1968 年)。
 図 3 東山魁夷：窓 新潮社 1971. 19 頁。題名は『ホテル・太陽 (ゾンネ)』。
 図 4 同上 33 頁。題名は『ツエレの家』。
 図 5 同上 60 頁。題名は『絵のある窓』。
 図 6 Johannes Grave: Caspar David Friedrich. München 2012. S.209. Abb. 181. 1822.

注

- 1) 東山魁夷：私の窓 画文集第 2 巻所収 新潮社 1978. 48 頁。
- 2) 東山魁夷：窓 新潮社 1971. 当書の魁夷の文章には句読点がないが、本論考では、判読性を考慮して、引用にはすべて句読点を付け加えた。
- 3) 荻野昌利：視線の歴史—〈窓〉と西洋文明— 世界思想社 2004. 及び、浜本隆志：「窓」の思想史—日本とヨーロッパの建築表象論— 筑摩書房 2011.
- 4) Kaii Higashiyama: Ein Meister japanischer Landschaftsmalerei, hrg. von Walter Raunig, Klaus Schrenk, Andreas Lüderwaldt, Innsbruck/Frankfurt am Main. 1983. S.9. 原文は, „Der Aufenthalt in Deutschland hat auf meine geistige Bildung einen derart großen Einfluß ausgeübt, daß er noch heute in mir lebendig ist.“ 以下, 日本

語訳はすべて杉田。

- 5) ibd. S.10.
- 6) 松本猛：東山魁夷と旅するドイツ・オーストリア 日本経済新聞社 2012.
- 7) 上掲書：『窓』101 頁。
- 8) 上掲書：『窓』37 頁。
- 9) 日本語源大辞典 小学館 2005.
- 10) 日本国語大辞典（DVD-ROM 版『スーパーニッポニカ 日本大百科全書+国語大辞典』（小学館，2003）から引用）。
- 11) Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 21. unveränderte Auflage. Berlin – New York. 1975. Fenster の項目から一部抜粋した。
- 12) DUDEN – Das großes Wörterbuch der deutschen Sprache. 4., vollständig überarbeitete Auflage. hrsg. von der Dudenredaktion. Mannheim 2012.
- 13) Karl Ernst Georges: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. 1913.
- 14) 上掲書：『私の窓』49 頁。
- 15) 上掲書：『窓』8 頁。
- 16) 上掲書：『窓』99 頁。
- 17) 上掲書：『窓』4-5 頁。
- 18) 東山魁夷：ドイツ紀行一馬車よ、ゆっくり走れ— 画文集第 6 卷所収 新潮社 1979. 後述の「死の谷」の引用は 85 頁。
- 19) 杉田芳樹：東山魁夷における「青」と「自然」—西洋と日本における「否定の美学」—『リュンコイス』所収 桜門ドイツ文学会 2014.
- 20) Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Goethes Werke. Band VII. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. München 1977. S.136. 「涙ながらにパンを食べたことのない者／苦悩にみちた幾夜を／ベッドの上に泣きながら坐ったことのない者よ／その人は天の力を知らない」。上記の邦訳は魁夷による（東山魁夷：私の座右銘 画文集第 5 卷所収 新潮社 1979. 109 頁）。
- 21) 東山魁夷：私の座右銘 画文集第 5 卷所収 新潮社 1979. 109-110 頁。
- 22) 東山魁夷：ゲーテの生家 画文集第 6 卷所収 新潮社 1979. 152 頁。
- 23) 各辞典で魁夷について調べると、「清楚なロマン的作風」（広辞苑第 6 版）、「静謐な画風」（スーパー大辞林）、「詩情あふれる装飾的風景画」（大辞泉初版）。

- 「静謐な風景画」（講談社日本人名大辞典）などと記されている。
- 24) 魁夷は、69年の旅行中に Dürer の家を訪れて、家の中からその窓を描いている。
 - 25) Gertrud Fiege : Caspar David Friedrich. mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 2011. S.80.
 - 26) 東山魁夷：風景遍歴 2 講談社 1989. 6 頁。
 - 27) 安藤昌益：刊本自然真営道 序文 安藤昌益全集第 13 卷所収 農山漁村文化協会 1986. 83 頁。
 - 28) 大野晋：日本語の年輪 新潮社 2000. 12 頁。
 - 29) 東山魁夷：青の世界 美術出版社 1976. 205 頁。当書には頁数が付されていないが、拙論の読者の便宜を図り、標題紙の後の最初の頁から数えた頁数を記す。