

東山魁夷の画業における「対称性」に関する考察

臧 新 明

はじめに

「国民画家東山魁夷」(一九〇八—一九九九)の死から五年後の二〇〇四年五月に兵庫県立美術館(神戸)で、「東山魁夷 ひとすじの道」という展覧会があった。この展覧会は、東山魁夷がその画家としての生涯(一九二三—一九九九)を通して描いた中から代表作を集めたものであった。展示室で私は、これらの作品は東山魁夷と自然との対話の所産であると感じ、そこでの多くの作品に見出された「対称性」の理由と感動の所在を考えるばかりであった。

作品は画家の精神、思想、美感、智慧、学識、思考などを映した「鏡」のような存在であり、画家研究は、そうした作品そのものに則した分析を心がけてこそ成立しうる。その際、絵画作品の構成、構図の分析は、絵画作品の研究を行うにあたって最も大切な原点の一つとも言えるであろう。東山魁夷の作品研究においても、このよ

うな観点からのアプローチは着手点として重要であり、とりわけ論者はそこでの「対称性」から東山魁夷の絵画世界を分析することに意義を感じる。東山魁夷は一生のうちに、「対称性」の構成を応用した日本画作品を多数残している。画家としての東山魁夷が構成、構図に対して無意識的あるいは偶然に「対称性」を狙うことは考え難いし、そうした「対称性」の頻繁な利用と応用は、彼と他の画家との大きな違いでもあるため、論者はこれを東山自身の大きな特徴であると提起する。一般に日本の絵画においては非対称性が好まれ、追求されると聞いているが、なぜ東山魁夷は逆に考え、観る者に「対称性」の感覚を惹き起こすように構成したのだろうか。

対称的な構成で作品を制作することは、表面的にはだれでもできるように感じられるだろうが、実は大変難しい。「対称性」を構図上の問題とのみ考え、作画に際して普遍的に適用できる黄金比のよくなものと考えerことは単純に過ぎる。絵画の世界とは決して科学

的に厳密な計算をするようなことではなく、感性的な精神活動の結実である。もし、 $1+1=1+1$ である構図を形の「対称」と考えれば、 $1+1=2$ であるという算式は両側の形は異なるが分量が同じであるから、意味上の「対称」と考えられ、この意味で「対称性」の解釈の次元をより深めていくことができよう。このように、芸術には深い位相での「対称性」が成り立つと考えられ、それは定量的というより定性的である。本研究は、「対称」の概念についての以上の見通しに基づいて出発し、東山の画業についてより適切に説明することを目的とする。以下では、第一に東山魁夷の作品、第二に彼の文章を中心に分析しながら、論理的に整理していく。作品の表面に見える「対称性」から、東山魁夷の深い絵画精神の存在を掘り出し、より深い次元での「対称性」に辿り着きたいと思っている。

一 作品にみる「対称性」の形態分析

東山魁夷には対称性を利用して、完成された名作が非常に多いが、本文ではその中の典型的な対称作品を取り出して、「対称性」のあらわれるそれぞれの形態を論述したいと思う。

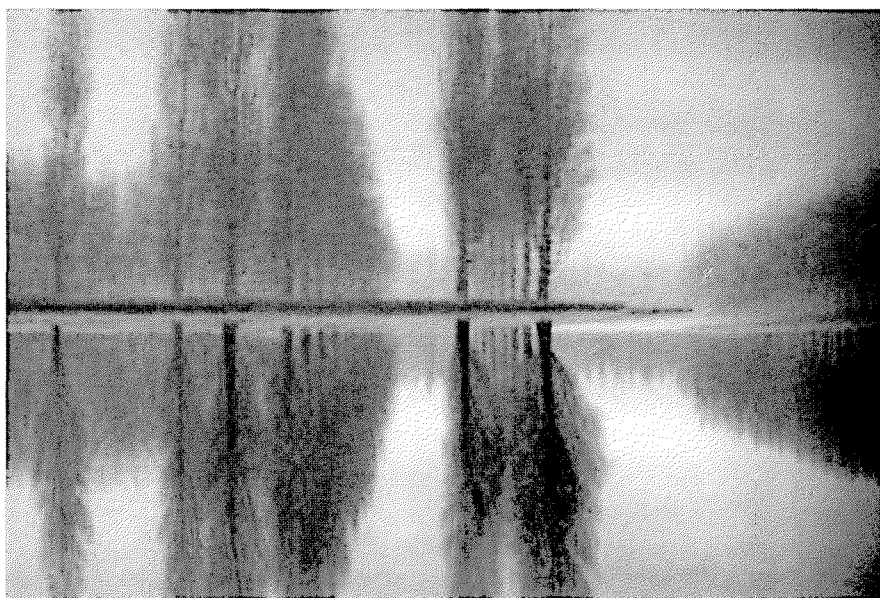
自然の中には真の対称はなかなか見出すことができない。絵画の中に表わされた対称は、自然の中にある相似の形態を利用し、または変形し誇張して、主観的に造形的に「対称」美を実現する。例え



《道》【図1】

ば、構図の選択においても「対称」形態を追求する。以下では、まず、彼の作品を分析してみよう。

東山魁夷の有名な代表作の一つである《道》【図1】は、典型的な左右対称図である。この作品は、真ん中の一筋の真直ぐな道が画面を左右二つに分けている。色彩から言えば色（色相）と分量（色の面積）は一致している。造形から言えば形がほぼ同じである。この作品には多くの変化はなく描かれているのは道路以外には空と緑草だけである。しかし、左右対称の処理はきわめて適切で優れている上に、単純な感覚であるために、観賞者に非常に深い印象を与え



《静唱》【図2】

る。この作品には、西洋の遠近法²が用いられている。加えて形式的には東洋の平面構成の方式も用いられている。色の変化を求めずに単純な「随類賦彩³」で整体性を追求したのだろう。東洋絵画の装飾性を強調しているだけではなく、西洋絵画の写実表現も部分的に入れ込んでいる。《道》は正に東山魁夷による左右対称の利用が成功した一例である。

《静唱》【図2】は東山魁夷が一九八一に描いた典型的な上下対称の名作である。上下対称は、《静唱》のように水面及び鏡などものを反射させて形成された映像のことである。画面にある横の線はこの作品の中心線として絵を上と下の二つの空間に分け、静かな水面に木の倒影を映している。単純な水色で色彩の変化を特別に追求してはいない。しかしそうした単調さの中においてこそある種の静寂感が増している。木と対称面の倒影は互いに話したがっているように感じられ、東山魁夷がこの作品を《静唱》と命名したことについては、なるほどと感ぜられた。この対称の対称面は実物ではなく、一種のまぼろしである。それゆえ、私はこの対称を「鏡面式対称」あるいは「まぼろし式対称」と称している。この対称方式も東山魁夷によく使われる形式のひとつである。この対称の実現と完成は一種の「媒体」を必要とする。即ち河或いは湖などである。東山魁夷は水の「鏡」を非常に良く利用している。そして、画面の

「静」の目的を実現したのである。「静の水」がなければ、はっきりした上下「対称」効果を得ることは無理だろう。この静の追求は、おそらく東山魁夷絵画の大きな特色である。

名作《二つの月》【図3】は、上下対称と左右対称を合わせてできた総合対称である。この「対称」で構成された画面は絵の中心から四組に分けられている。そして、同一の造形空間を得ている。だからこそ、画面には特別な秩序が感じられるだろう。東山は対称の



《二つの月》【図3】

「愛好者」というだけでなくまさに応用者である。特に「上下左右対称」の利用を通して、私は彼が対称の利用に対して一種のとても高い位相に辿り着いたのではないかと思っている。単純な表現ではあるが、全くかたいという感じがしない。装飾性も強いが、自然との対立は全くない。このような意味では、以上の図1〜3に見出される対称を「具体対称」と呼んでも良いだろう。

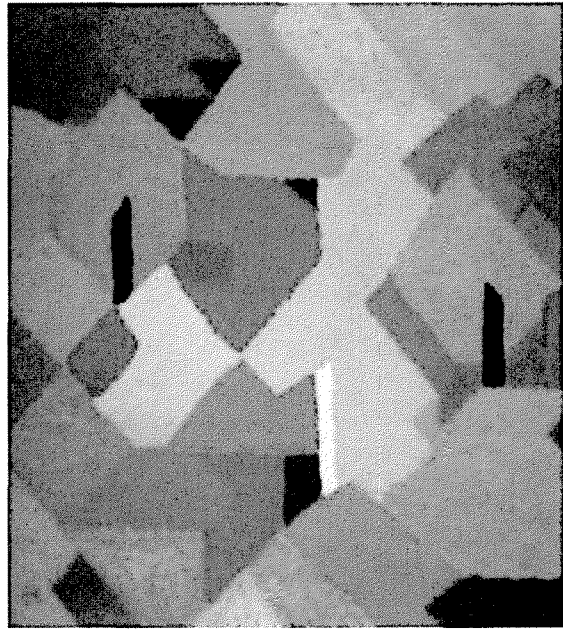
これに対して、変形されたり、象徴的であったり、また隠されたりしている「対称」は、抽象対称である。

例えば東山魁夷の作品《紅葉の谷》【図4】は、抽象画に近い感覚の作品である。幾何学的に造形されたこの作品では、絵の中央に一本の白い木の幹が配され、その両側にはそれぞれ一本ずつの同様の黒い木の幹が置かれている。一本は高く、一本は低いが、これらによって画面の平衡がもたらされている。これも、まさに一種の「対称」作用の効果と言えるのではないだろうか。

二 「対称性」と画家の芸術選択

「対称」という造形手段は形式表現として様々な分野で用いられている。特に建築、工業造形、実用的な装飾美術においてはシンメトリーとしての、「対称」が広く見受けられる。交通手段から生活

用具まで、至る所に「対称」は存在している。このように頻繁に人々の生活の中に現れている「対称」は、知らず知らずに人々の美意識を培かっているとも言える。実際、国民が一番親しんでいる国旗から富士山、日本円（お金）までも対称的なデザインである。これらのことについて考えれば、国民に身近な「対称性」を造形にしばしば利用するが故に東山魁夷が「対称美」の「国民画家」であることの説明ができるように思われる。しかし、真の理由はそうした次元にはない。



《紅葉の谷》【図4】

東山魁夷は、「対称」という、大衆が受入れ易い美をしばしば応用しつつ、この「対称」美を媒介として、自分の身についた自然主義的な絵画感覚と、装飾画風の絵画世界との両領域を守り続けたと考える。勿論、同時代やほかの時代にも、画家として何度も対称的な構図で描く者もいるだろうが、東山魁夷のように、「対称」をそうした独自の美学言語にまで高め、作品を創造し続けた画家は珍しいと言える。東山自身の以下のような言葉からは、彼の作品が、東洋の装飾的自然観を持ちながら西洋の写実的自然観を取り込んで形成されたということが窺える。

「自然観入のこまやかさと共に、日本的な美の一つの特質は、優れた装飾性にあると思う。装飾的な美は洋の東西を問わず優れたものがたくさんあるが、日本の場合は、写実と装飾化の關係に特殊性がある。写実と装飾化ということは、元来、反対の要素であるのに、日本の美術では、それが渾然と融合している。日本的な美の一つの典型を完成した平安朝の美術は、自然観照のこまやかさと、優美典雅な装飾的な美しさをもつて、しかも、対象の生命感を失わない特質を持つものであるが、この美的感覚は形を変えながらも今日に続いている。」⁴⁾

あらゆる景色の中にある対称と、それを見出すことを喜び愛する

人間知性の性格は相関的であると言えよう。それ故、対称は知性に裏打ちされた裝飾感を持つ表現形式なのである。東山魁夷はまさに「対称」という形式を愛し、そのままざしで自然に観入し、喜びを感受しつつ、手と筆で、そして精神で「対称」の世界を創造した。この意味で彼は「対称」を媒介として「優美典雅な裝飾的な美しさ」と「写実」を「渾然と融合」することができたとも言える。「一般に日本の絵画は、西欧の絵画と比較すると、平面的、裝飾的であつて、写実性に乏しいということがしばしば指摘される。」と言われる。しかし、そもそも写実的であることと裝飾的であることが常に対立する訳ではない。東山魁夷は自身が持っている芸術素質で徹底した「写実」と、それを超える精神的抽象で以つて、裝飾的に見えつつも、「裝飾性」を超えた絵画道を開いたのである。つまり、裝飾表現の中に最もよく認められる構成手段——「対称」を自分の絵画美学言語として十分に活用しつつ精神性の高い、そして詩情漂う作品を制作したのである。

三 「鏡」——画家と風景の間の存在

「風景は心の鏡である」⁶⁾。この言葉で東山魁夷は、「風景」、「心」、「鏡」の三つの概念を同時に表現している。また彼は、以下のような言葉も残している。「恩師の結城先生から、私が落選してがっか

りしている時など、「よく自然を見て来るんだね。さあ、スケッチブックを持って、心を鏡のようにして見ておいで。」と言われたものです。私は、自然の中へ常に入つて行つたものの、心を鏡のようにするには、まだまだ多くの試練を経なければなりません⁷⁾。」このような、恩師からのあたたかな助言にも励まされて、東山のなかの「鏡」は形成されていったのである。ここで言う「鏡」とは、日常生活のガラスのようなものではなく、既に画家の「思想」を映された画面のことである。そしてそこに生じる「対称」とは目に見える物理的な対称ではなく、「風景」と「心」との間にある、見えないが確かに存在している精神的な「対称」のことである。「鏡」は「対称」の媒体として「風景」と東山の思想を映しており、風景も、画家東山魁夷の心の境涯を通して得られたものであるがゆえに、作品（絵、文章）は鏡と言ひ換えられるだろう。

「鏡」（画面）は東山魁夷と風景の間にある存在として非常なものである。彼と自然の「対称」関係は、彼の多くの作品や著書、つまり、「鏡」の中に表れたのである。これは「鏡」を通しての風景との「対話」⁸⁾という足跡で証明することができる。「自然の中にあつて、心静かに感じるものを素直に表現してゆきたいと希っている。そして、私の心が澄めば、私の絵も澄み、私の心が深くなれば、私の作品も深くなると思うのである。」「感じるもの」としての自然が、「私の絵」という「鏡」に映される「私の心」をも「澄」ませ、こ

のことがさらに「私の作品」を「深く」することに繋がるかと理解できる。この言葉は東山が何十年間の間に作品を重ねてできた芸術思想だけでなく、長い人生経歴において辛酸苦楽の総括からできた人生の哲学でもあるだろう。東山魁夷は生涯を通じて旅行しつづけた画家である。こうした経験は、自然の美と自分の心理、思想の欲求を「鏡」に映すという経験のための舞台を、繰り返し画家に提供した。

「風景は心の鏡である」という表現において、東山魁夷は自身と自然に対してどのように考えているのか。或いは、自身と自然の関係はどのように繋がっているのだろうか。これに関して東山魁夷がこのように述べている、「風景との巡り合いは、ただ一度のことと思わねばならぬ。自然は生きていて、常に変化していくからである。また、それを見る私たち自身も、日々、移り変わって行く。生成と衰滅の輪を描いて変転してゆく宿命において、自然も私達も同じ根に繋がっている。^⑩」この言葉で東山魁夷は、人生において、「自然は生きていて」、「私たち自身も」同じように「移り変わって行く」と考えている。これは、東山魁夷の精神と自然の精神は一致して「同じ根に繋がっている」ということであろう。そして両者は、「鏡」を通して一对の「対称」体でもあるのではないだろうか。

東山魁夷は自分自身を自然の中に置いて、自分と自然の「巡り合い」は、同じように「変化していく」と考えている。風景、この

「鏡」にうつされた対称の中（作品）で彼は素朴な芸術精神、人生の哲学思想、自分の生涯の物語を反射させたのである。それは本論文でも後に扱う〈夕星〉【図7】のように、奥深い心の中に深層的な「人生」思慮を悟ることであり、「生成と衰滅の輪を描いて変転してゆく宿命」に対して彼の自然観に映された人生哲学である。彼は自然との相知性、相対性を巧く利用しながら、「対称」を美学思想として高め、自分の芸術道を進んだ。

東山には、「鏡」としての絵画作品だけでなく、文学作品もある。この「鏡」は更に東山魁夷がもつ芸術的な魅力を増加させたのである。自然と彼自身の見える「対称」（作品）と見えない「対称」（精神）の成立は、「鏡」の仲介で互いに東山魁夷の芸術の最も重要な一部になったのである。

東山魁夷の著作は、絵画世界と共に東山魁夷の芸術人生を構成した、もう一つ別の世界とも言えるのである。「〈残照〉をはじめとする数々の名作が生み出されていたのとはほぼ時を同じくして、東山は自らの芸術観を語り始め、画家の思想が言葉化され明確に表明されるようになる。^⑪」心（画家の思想）と「鏡」（絵画と文章）と「風景」との三つの関連は「鏡」の論理に於いて成立したと考えられるのである。これらはいずれも東山魁夷の「鏡」を通して移され、あるいは反射によって形成された、互いの「対称形式」の関係を表わしている。彼の文章は彼の絵画の延長であり、彼の絵画は彼の文

章の結晶である。そのいずれからとも、我々は東山魁夷の哲学思想を
読み取ることができる。

四 絵画生涯における三点の重要な作品

数多くある「対称性」に関する作品は東山魁夷の創作活動にとつ
て、いったい何を意味しているのだろうか。彼が十五歳ごろ（一九
二三年）に完成された《自画像》【図5】は東山魁夷の「対称性」
の原点とも言える作品である。「…神戸二中の制帽をかぶり、かす
りの着物を着ています。多感な年頃の嵐をうちに秘め、はるかな未
来に想いをはせているようです。」¹²この作品はとても小さいにも関
わらず（33.0×23.4cm）、非常に丁寧に描かれている。早くも「対
称」の構図を明瞭に意識した手法が採用されている。知的な相貌の
少年の正面の自画像である。左右の画面の分割は対称でもあるが、



《自画像》【図5】

また明暗の対照でもあ
る。そこに我々はもう少
年ではなく、大人の世界
に入りかけた少年の知性
の輝きと、それ故にもた
らされる思慮と内省の深
みが認められるだろう。

その「多感な年頃の嵐をうちに秘め、はるかな未来に想いをはせて」
とあるように、性の目覚めと思索の覚醒が感じられるのである。未
来の人生への望みとそれに伴い養われる身心の成熟が認められよ
う。東山は暗い背景に少年から大人に変貌する自己の内面を端正な
構図の内に描きだした。自画像に窺える「対称性」の愛好は、既に
少年東山魁夷の創作活動の出発点に於いて「対称性」が深く関わり、
重要な構成手段となりつつあることを物語っている。

一九四七年の作品《残照》【図6】は、特選という優秀な成績で
第三回日展に入選した。この作品の誕生は東山魁夷の画業にとつて
最も重要な転換点となった。この作品は、描かれた対象から言えば
山と空だけで、単純なように見えるが、手前にあるその暗い山から
段々明るくなった遠山をじっくり見ればそうでもないと言えるの
である。彼の他の作品と同様に対称の構図手法を取り入れている。
画面は千葉県鹿野山から遥か遠くに見える夕方の九十九谷の群山を
描いたものである。遠いところは起伏も少なく平らに稜線が描かれ
ており、手前の濃い紫色の暗く重々しい山並みとの対照の内に、近
から遠へと濃淡の諧調をなしている。そして遂には、薄い青色の空
へと淡色の青は融け込んでいく。全体は山と空、上下に二分され、
対称と対照をなしつつ、なお手前の山から奥の空をへて色彩が諧調
をなしつつ、淡くなり、またゴツゴツした山の様子が量塊性を消し、



《残照》【図6】

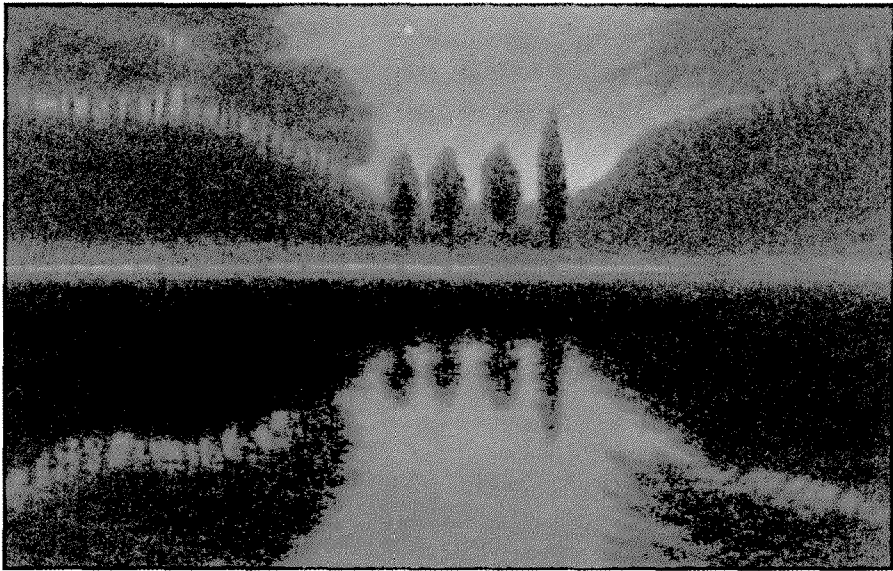
左右二つに分割し、対称的に構成している。空気遠近法と線遠近法とが組み合わされ、そうして誘導される視線の間から空の中段に、観る人の憧れがかきたてられ、均衡の取れた構図と色彩が相まって落ち着いた詩情を醸し出している。この作品は、後に、東山魁夷の分岐点となったものと賞賛されており、将来の成功の基礎となったものである。同時にこの作品は、後の東山魁夷において主要な構成手段のひとつともなった、「対称美」を追究する彼の美学が見事

遠くの山の稜線、そして雲また空へ至る。全体としてとても力強い画面構成を形成している。ここでは高低の激しい起伏は構図として採用されていない。それにもかかわらず、彼の絵画には平静の中に激しさが潜んでいる。遠方の平面的な山の稜線は、高い山を中心として画面を

に具現化した作品でもある。だが、ここで重要なのは描かれた画面だけではない。我々はこの絵を通して、この画面を見つめている者の眼、眼差しを強く意識させられるのである。この点は、次の作品分析に繋がることになる。

一九九九年の《夕星》【図7】は、東山魁夷九十歳の絶筆である。作品全体は青色調でとても静かな作品である。画面中央の四本の木を中心として、画面を二つに分割し、左右対称を完成させている。しかしそれ以上に、湖の縁、いわば湖平線を中軸線として地上の様子が湖面に映り込み、上下に同じ空間をふたつ構成し、上下対称を完成させてもいる。ここには左右対称、上下対称という形式上の対称性と線遠近法の構図によって、ある精神世界が示唆されており、さらに、東山魁夷と生を通して凝縮された風景の間にある「心象対称」ないし「精神対称」も表わされていると言えるだろう。

「これは何処の風景と云うものではない。そして誰も知らない場所で、実は私も行ったことがない。つまり私が夢の中で見た風景である。私は今までずいぶん多くの国を旅し、写生をしてきた。しかし、或る晩に見た夢の中に、この風景がなぜか忘れられない。たぶん、もう旅に出ることは無理な我が身には、ここが最後の憩いの場になるのではとの感を秘めながら筆を進



〈夕星〉【図7】

めている。」¹³⁾

こうした彼自身の言葉をもとに、論者の推測を加えることが許されるならば、彼には、自然との感応で、まもなく自分が自然に還る、という予感があったのではないかと思われる。そして、「対称性」の構図でできた「場所」は、彼が最後にたどり着く場所なのではないだろうか。ここでこの作品についての解釈をより深めるに際して、私は、描かれた世界とそれを描いた作者の心との対称を語ろうと思う。尤も、この場合「対称」という言葉よりも、照応または均衡などと言うべきかもしれない。

《夕星》は自然に還帰しようとする東山がその運命を自覚して描いた風景であろう。何処にも実在せず、従って現実の眼差しに捉えられない風景であるが「なぜか忘れられない」この風景は、東山の内奥の眼にはありありと見えている。「夢」はもと夜目ないし寢目として日常の肉眼ではなく心眼に見える世界を意味していたが、いま東山自身にとって、この風景こそは彼が臨んでいる心象世界なのである。

青を基調とした幽暗な画面はまた東山の内面世界の気分を反映している。この世界の展望は、上下左右の対称、均衡が自ら一種の線遠近法的構図となつて、画面中央に佇立する四本の樹木に向かう。ところで、この四本の木はいつたい何を表し、暗示するだろうか。

ここで、我々は画家の人生経歴に立ち返ってみよう。東山魁夷は一九四六年（38歳）までに、兄、父、母、弟を相次いで亡くしている。家族を失った苦痛は何十年の間、東山魁夷の心の中に残っていたのだろう。四本の木は亡くなった親族のその後のように感じられる。《夕星》は天国のような雰囲気をも感じさせる。そしてそこに描かれているのは「誰も知らない場所」と語られている。この想像はもとより論者の想像の域を出ないが、肝要なことは四本の木の上に輝く夕星である。このきらきらとした星の光はまさに東山自身を体現するのではないだろうか。清らかな光りを放ち、まるで何かを訴えたいかのような表現で、見る人を導き、樹の上に輝く夕星がある「場所」は、まもなく行く彼自身の彼岸を暗示しているのではないかと思われる。地上の何処にも存在せず、しかし「最後の憩いの場」と予感される世界を東山は描いているのである。作者は、実際の自然風景というよりも、夢に見た風景を介して、現在の自己と行くべき世界との間に安らぎを観取し、「憩い」を予感しているのである。

東山の画業を起、承、転、結でまとめてみよう、《自画像》が「起」の代表であるならば、日展に落選した作品が「承」であり、《残照》は「転」、最後に《夕星》が「結」となるであろう。これら四点の作品は、起、承、転、結として、彼の創作活動並びに人生の節目における作品であるが、いずれも「対称」という性格によっ

て貫かれている。だがこの一見単純な「対称」の性格は、東山魁夷において、最も純粹な表現形式というよりは、複雑な構成と内的な思索に裏打ちされている。本研究はそのような、画家の生涯と作品を貫通する「対称」という性質の性格に関して探究を行ってきた。

結論

自然の中には対称の形式で存在する現象が多いが、非対称のものよりは少ないだろう。東山魁夷自身の言葉の中には、対称に関する直接的な言及こそないものの、彼が生涯にわたって絵画の領域で「対称」を追究し利用しようとしたことは看取しうる。そうした追究が、本研究で見えてきたように、表現対象と自身の内面との不連続の対話に支えられつつ行われてきた結果、東山魁夷は「対称」美の達人と言える水準に達し、「対称」を自身の画業を構成する最も重要な表現手段とし得たと考えられる。

東山魁夷は、東洋の立場で創作しているが、西洋の芸術要素も吸収している。それによって、彼の眼界は充分に開かれ、近代日本画の世界を発展させる促進者になったのである。

もちろん、東山魁夷の成功がすべて「対称」の結果であると論じることができない。だが、有名な《残照》の「対称」から後の作品にいたるまで、相当の部分の作品が程度の違いはあれ、「具体対称」

あるいは「抽象対称」という「対称」の構成を利用してゐる。そして、そうした「対称」が決して厳格な構図上の論理に終始することなく、画家自身の内的な思索の軌跡に裏付けられ、多くの人々の審美心理とも合致している点に、東山魁夷の作品の魅力があるとも言えるだろう。「東山魁夷の作品をすぎな人は多い。」との一般化がしばしば行われるのも、筆者にはそれゆえであろうと思われる。

註

- (1) 佐藤道信「日本画の一〇〇年」「日本画」の支持構造——「日本」「国家」「国民」「大衆」「市民」「東京芸術大学大学院美術館 二〇〇〇年 一五頁。
- (2) 近くにある物象が大きく、遠くにある物象が小さく見えること。「(perspective) 絵画などで、自然の物象を眼に見えたと同じような距離感で画面に描写する法。」「広辞苑」。
- (3) 中国魏晋南北朝から絵画に対する品評のために用いられた六つの基準の一つである。絵画理論として「六法論」と称し、「随類見武彩」はその中の一法である。意味は物の元の色に従って色を着色すること。「六法論」の内容は「六法者何? 一、气韵生动是也 二、骨法用笔是也 三、応物象形是也 四、随類賦彩是也 五、経営位置是也 六、伝移模写是也。」「中国歴代美学文庫・魏晋南北朝卷下「古画品録」謝赫高等教育出版社 二〇〇三年 三五六頁。
- (4) 『東山魁夷画文集 美の訪れ』新潮社 一九七九年 一〇四頁。
- (5) 高階秀爾「日本美の個性」「日本美術を見る眼 東と西の出会い」岩波書店 一九九五年 一〇頁。
- (6) 「私は人間的な感動が基底に無く、風景を美しいと見ることは在りえないと信じている。風景は、いわば人間の心の祈りである。私は清

澄な風景を描きたいと思っている。汚染され、荒らされた風景が、人間の心救いであり得るはずが無い。風景は心の鏡である。」「東山魁夷画文集 美の訪れ」新潮社 一九七九年 一九五頁。

- (7) 『東山魁夷画文集 わが遍歴の山河』新潮社 一九八〇年 一三三頁。
- (8) 『東山魁夷画文集 (全一〇巻) 中の第三巻の本の名前』。
- (9) 『東山魁夷画文集 自伝抄 旅の環』新潮社 一九八〇年 一五五頁。
- (10) 東山魁夷「美の訪れ」「毎日新聞」一九七五年七月二十二日。
- (11) 飯尾由貴子「戦前の東山魁夷の模索と探求」「東山魁夷展「ひとすじの道」(展覧会図録) 日本経済新聞社 二〇〇四年 二五二頁。
- (12) 佐々木徹「東山魁夷ものがたり」ビジョン企画出版社 二〇〇二年 四六頁。
- (13) 佐々木徹「東山魁夷ものがたり」ビジョン企画出版社 二〇〇二年 一八三頁を参照。
- (14) 『東山魁夷の世界』(展覧会図録) 長野信濃美術館 二〇〇〇年 一四四頁。
- (15) 東山の家族の没年は以下の通り。一九二九年兄国山死去、一九四二年父浩介死去、一九四五年母くに死去、一九四六年弟泰介死去。
- (16) 「漢字源」を参照すると、「起、承、転、結」とは、全体のすじがとおり、まとまりがいつていることや物事の順序・組み立てを意味する。論者は東山の人生の順序的な展開のことを意図している。
- (17) 『東山魁夷画文集 自伝抄 旅の環』新潮社 一九八〇年 九九頁。
- (18) 河北倫明「東山魁夷の人と芸術「魁夷芸術の意味」」日本美術社 一九七二年 七二頁。
- (どうしんめい 広島大学・大学院社会科学研究所・博士課程)