髙山辰雄作《山間》にみる胸中山水画としての東アジア絵画試論

野地耕一郎

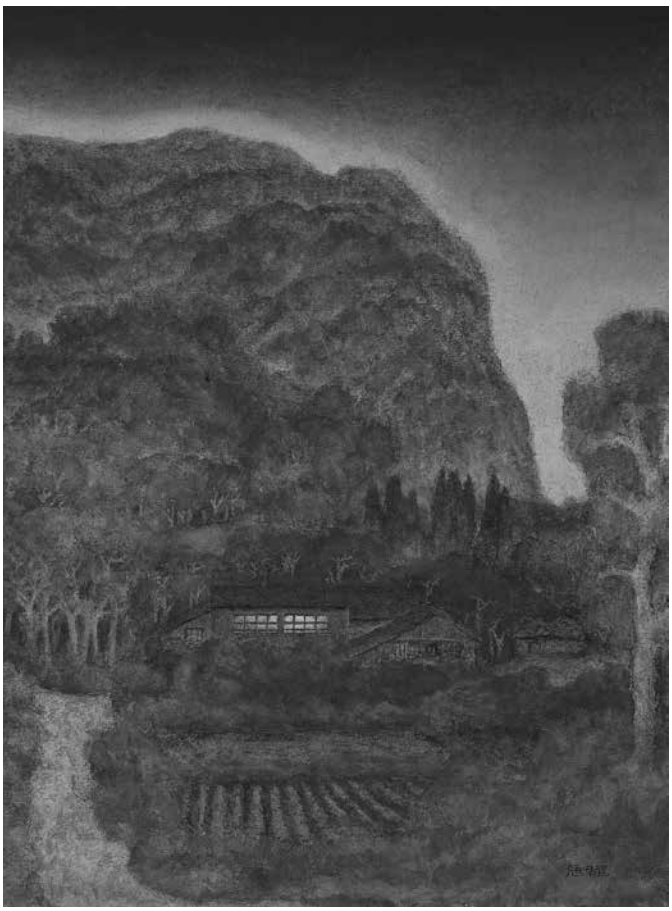
I.《山間》について

ここに掲出した作品《山間》は、日本画家の髙山辰雄(1912—2007)が1992年に制作した絹本着色画である。画面の法量は縦72.7×横55.0cm。画面手前から畑をめぐるように奥に向かってやや曲った道が延び、中景に家屋が配され、窓には灯りがともり、そこに起居する人々の暮らしを思わせる。家屋の裏手には雑木林が裏山へと続き、小高くこんもりとした山容が背後にそびえている。その背後の山と対峙するかのように画面前景右側には背の高い大樹が描き込まれている。空には小さな星々が輝きはじめている様子だが、右になだれ落ちるような山の端の向こうにはまだ薄明が残る宵闇せまるそんな時刻なのであろう。

これと同様の内容と構図を持つ同工異曲ともいえる作品を、髙山はいくつか描いてもいる。その早い作例は、1979年作《朧朧》(図1)が挙げられるが、その後、1985年作《燈》(図2)をはじめ1987年作《山気みつ》《月光の路》や《暁暗》、1988年作《一軒の家》など80年代に集中的に制作しており、本作《山間》はその後継にあたる。

また、構図の最大の特徴でもある片側が急激になだれる山容については、1957年作《岑》や1962年作《森と家》(図3)などに既に顕れていて、髙山の風景作品のなかで強く印象に残る画面構成要素となっている。

こうした特徴的な風景画だけでなく、人物や静物(花鳥)を主題にした作品でも、同様の内容と構図をもった作品を髙山は幾度も繰り返し制作しているのだが、それらに顕れているのは、前半期の個性的な作風を造形的に探究する地点から、次第にこの世に変わらずに在り続ける普遍的なものの存在を描出しようとする志向への変転であろう。とりわけ本作《山間》など80年代以降に制作された風景作品には、誰もがかつてどこかで見た懐かしい光景への思慕が濃厚に表れている。それはつまり、万人が共有する「普遍的個性」の発



髙山辰雄《山間》1992年　公益財団法人吉野石膏美術振興財団

見と信頼ではないだろうか。他人とは異なる個性の表現を限りなく探求してきた近代という時代を経験した髙山の後半生の絵画、とわけ中国古典絵画を実見しはじめた70年代以降のそれは、「個性」という符牒に絡め取られることなく、誰にでも共通する「普遍性」にたどり着こうとした探究の果実ではなかったか。この《山間》という作品を通して、作者髙山の絵画思考の資質について考えてみたい。

図1　髙山辰雄《朧朧》1979年　絹本着色　名都美術館蔵

II. 髙山絵画の資質──山水画に親しむ

髙山辰雄(1912―2007)は、明治45年6月26日に大分県大分市に生れ、旧制大分中学を卒業後、東京美術学校日本画科に学び、1936(昭和11)年に同校を首席卒業。在学中から「やまと絵」の系統を引く松岡映丘に師事し、卒業後も映丘没後の1938年まで薫陶を受けた。師を失って以降の髙山は、同門の同世代の青年画家たちとの自主的研究会「一采社」を結成し、戦中の1941(昭和16)年から戦後の1961(昭和36)年までここで研鑽を積んでいる。それ以後の行跡については改めて詳しく述べるまでもなく、日本画壇を牽引する画家として芸術院会員となり、さらに文化勲章受章の栄誉に輝くまでに至り、世紀を越え95歳の天寿を全うした。その画業は18歳で生まれ育った大分を離れ、美校入学から数えると、70有余年にも及ぶ。戦後、現代の日本画壇を代表する不世出の日本画家と言っても過言ではない。

図2　髙山辰雄《燈》1985年　紙本着色　大分市美術館蔵

髙山が描いてきた主題は実に幅が広い。風景、人物、花鳥(静物)とほぼ全般に渡っている。さらに仔細にみれば、風景の中に人物や動物が多様に配された作品や、人物画でも単体像から群像、あるいは仏画(宗教画)の範疇にあるものまで、また花鳥画といえども静物や人物と組み合わされた作品など単純にジャンルを定め難い作品が多々ある。その理由を求めるのも一筋縄ではいかないところだが、髙山が絵を通して探究したのが「生命の根源にあるもの」、つまり「普遍的な存在」であったからだと考えられる。この世の存在のすべてはそれ一つでは成立しない実に儚いものだから、それを支えるほかの存在と共存することで「生きている」

図3　髙山辰雄《森と家》　1962年　紙本着色

ことになる。ひとつの個体だけでは生きられないとしたら、「生きることは悲しい」と髙山は考え、その感情を絵にすることは「美しい」だけでは把握できないし、あるいは「美以上の何か」に触れ得なければ表現できない、と模索し続けた軌跡が多様な主題となったのである。

《山間》は、そうした髙山の画業のなかで、風景画に属する作品だが、その淵源となるイメージが中国由来の東洋山水画に依拠していることを視野に入れながら、東アジアに成立した南画または文人画との関連を論じていく。

ところで、そもそも髙山は何故「日本画」を選んだのだろうか。大分の旧制中学時代から画家を志した髙山は、最初油絵を学んでいたようだが、本人の語るところによると「油絵の具のあのネチャネチャした感触と匂いが敵わなかった」という。まもなく東京美術学校を受験するにあたっても、洋画より日本画ならという条件付けで親の許しを得たことも大きな方向付けになっている。また、日本画を目指す中で髙山の大きな指針となったのが横山大観の作品との出会いだった。

1977年10月9日に放送されたNHKテレビ番組『日曜美術館』で髙山は「私と横山大観」という題目に沿った話の中で、大観が1909(明治42)年に描いた《山路》(図4)について次のように語っている。

図4　横山大観《山路》1909年　永青文庫蔵

> 私が絵を描くうえでひじょうに苦しむ場合に、何か教えてもらえるものがあると、思うのです。「山路」は好きな絵なんですが、枯葉の表現には、いままで墨絵とか岩絵具などで表現されたものと違って、作家と結びついた自由な気持ちというものがあると思うのです。それから、馬の歩く、その脚なんか、私は大好きなんですけれども、よく描かれている、いわゆる名馬と違って、生活のなかから出てきた馬の感じがするんです。そういう表現は素晴らしいと思いますね。いままでの名画にある馬とは違った脚つきなんですけれども、そこに実感があるんですね。馬はこう描かなければならんということではないだけに、身近なものを感じるのです。(中略)ただ新しく描いてやろうということではないけれども、何かぼつぼつたるものが現状に対してあるわけなんです。それを画面にたたきつけるものだから、革新的なものになっていくんだろうと思うんです[1)]。

この時60代半ばだった髙山は、それまで実際に何度か大観作《山路》を見ていたことが後に紹介する他の記事からも分かるのだが、この引用文で注意したいのは、髙山が《山路》に感じた大観の「自由な気持ち」「生活のなかから出てきた」「実感」「革新的なもの」というくだりである。

さて、髙山は、1958(昭和33)年に横山大観が亡くなるまでその姿を見かけることはあっても、直接面識をもつことは遂になかったと語っている[2)]。しかし、大観とその芸術に対して抱いていた熱い思いには、並々ならぬものがあったように思う。例えば、大観晩年の傑作《或る日の太平洋》に対して、「大観は、命が惜しいといった絵を描いています。人間的な苦しみを描いていて、そこに共感できる。大観の苦しみとは、生きている者をいつまでも慰めてくれる苦しみじゃないでしょうか。最晩年の《或る日の太平洋》には、日本画に対する悲痛なまでの叫びが聞こえます。僕の心の中に常に住んでいる絵の一つです。」[3)]と語り、他にも《屈原》や《上弦の月》はじめ、影響を受けた大観作品についてたびたび言及している。おそらく、そんな中で髙山における大観体験の入り口に位置する作品が《山路》だったと思われる。

髙山と《山路》の最初の出会いについては、1928(昭和3)年に東京府美術館で開催された「明治大正名作美術展」の開催を機に発刊されたアサヒグラフ特集号によってであったことが、1980年4月刊の『現代の眼』誌上に寄せた髙山の随筆から分かる。それによれば、

> 東京の美術館で開催された明治・大正名作の展覧会の画集上下二冊を手にする事が出来たのでした。たまたま上京中の姉から送って来たものでした。何枚かの色刷りとグラビア印刷だと思いますが、よく目にふれていた網目の印刷ではなく、やわらかく、深々とそれ等の絵が感じられました。(中略)然し、それ等の感動にまさって、最も私をひきつけたのは、横山大観の「山路」でした。樹間に馬と人、当時の私には言葉にして感じられるのではなくて、人や馬の落葉の路の感触がつたわって来て、而も他の絵と一寸種類の違った、自由の気が漲ったもの、私の力に余るものでした。それは大観の絵と語り合えるものを私なりに知ったはじめでした。(中略)上京間もなく大観の小品を始(ママ)めて見る事が出来ました。実物は小品であっても、あの山路で受けたものと同じ何かがありました。而も絵に音のある事を知りました。(中略)その音とは画かれている音ではなく、例えば波とか風とかの音ではなく、もっと画面の中の方から来るもの、その音をどう表現したらよいのか、ガリガリと言う音に近いものでした。又、生の人間の呼吸と似たものでもありました。大きく大胆で、それで又細微なもの、やさしいものを感じたのです[4)]。

やはりここでも髙山は、《山路》から受けた印象は「感触」や「自由の気」「生の人間の呼吸」であったと述べ、それに加えて画面の中の方から来る「ガリガリという音」について言及していることが注目されるだろう。

そして、さらに10年後の1991年9月刊の美術雑誌『三彩』誌上でも髙山は「山路」と題した随想を寄せている。それによると髙山は、60年以上も前、郷里大分で中学生14、5歳の時、「明治・大正名作展」のアサヒグラフ画集で、カラー刷りの《山路》を見、その絵は、(以下、句読点など原文のまま抜粋)

> かなり隅々まで今も頭にある…《山路》は又別の絵の世界を見た感じであった。…当時私は何も分かっていたわけではないが　迫って来るものは感じられていた　筆の音がし　木々も　馬も人も　肌に　心に沁みるもの　私の中にあったある一点に入ったらしい　私なりに　筆の音　声をきき　語り合いがあった…のちに上京して…矢張り他の作品とは違ったものを山路に見た　あの筆の音があった　実物は印刷には違って、絵具にも、緑青と黒の働きにも直接的な、強い言葉が思われた　その後　展覧会場で作品を見る度に　感嘆するのは同じ事であった　墨も形も色も画面の外へ　又画面の奥へ魅きつけるものを見るのであった…一点を通して、大観に私だけの独断で話合っているのかもしれない…如何なる人にも　如何なる時にも　語りかけて来る絵　人の共通の事柄を求め続けた画家の一人　と私の中に一貫して大観はある　若い十歳代にグラビア版で見た「山路」以来である[5)]

齢80になんなんとする髙山は、ここでもやはり「筆の音」「肌に、心に沁みるもの」「強い言葉」という視覚による高い触覚値を《山路》から感じ取っていたことがうかがえる。それと、「人の共通の事柄を求め続けた画家」というくだりに注目しておきたい。

実際、《山路》における描法、とりわけ画面全体の印象を支配する枯葉部分の表現は当時から革新的であると評され、印象派の点描と南画の米点法との融合を見てとった蒲原有明による作品評のほか、とりわけ粗い岩絵具の感覚的使用法に言及した斎藤隆三の批評があいついだ[6)]。これらは実際、岩絵具の新表現として当時最も早い作例と考えられている。

III. 新「新南画」としての髙山絵画（試論）

ところで、14、5歳の少年だった髙山に《山路》がそれほどまでに強い印象を残したのは何故なのだろう。

先に紹介した髙山自身の《山路》体験から推察すると、絵から聞こえる「筆の音」という観想については後年に実作を見てからのものと思われるので、あくまでも複製図版から受けたのは、自然の「実感」を表現した画家の「自由な気持ち」だったのではないだろうか。そして、こうした感懐を「肌で感じた」とすると、そうなるまでに髙山の感性を養った基盤となるものがなければならないだろう。その辺の事情については、1998年9月号の『芸術新潮』誌上に髙山は次のように語っている。

> 僕の根本は何かと考えてみると、五、六歳の頃に郷里の大分で見た田能村竹田(1777—1835)の墨絵かもしれない。……家の中に、いわゆる南画の掛軸がよく掛かっていたんです。……竹田や帆足杏雨(1810—1884)などの南画家……ともかくそんな人たちの絵に幼い頃から日常的に接していたんですね。なかでも、まだ小学校に入る前に友達の家で見た竹田の掛軸が、今も不思議に頭の中に残っています。……その絵の墨の濃淡とか、筆の響きや弾力が、理屈なしにそのまま伝わってきて、子供だった僕の心の中に溶け込みました。……後から考えれば、それが僕の表現手段としての日本画の、一番のよりどころになっているように思います[7]。

図5　田能村竹田《雲樹矮亭図》1808年頃
紙本墨画淡彩　大分県立美術館蔵

この談話とともに同誌に掲載された竹田の作品《雲樹矮亭図》(図5)などの南画作品が、のちの髙山絵画形成につながる核になっているのだとすれば、蒲原有明がその描法を「西洋の印象派と南画の筆致とを融合したよう」と評した《山路》がかもす南画的要因、とりわけ積み上げるような画面構成や点を集積したような勢いある筆触にまずは親しく反応したという事態は想像できるだろう[8]。

いっぽう蒲原有明らが指摘している別の一面、印象派的要因に反応できるだけの素養についてはどうだったのだろうか。実は、髙山の中学時代の美術教師は白馬会やフュウザン会にも出品した洋画家の山下鉄之輔(1887—1969)で、生徒たちによくセザンヌの絵の話をよくしていたという[9]。一見自由な描法の中に自然のもっている実感を表そうとしたセザンヌやそれを崇敬していた山下の作品や図版などを通じて印象派はじめ西洋近代絵画への関心が髙山の中に育まれていたとしてもおかしくはない。

幼年時以来のこうした髙山の美術体験が《山路》に瞠目し、それへの関心を高めるだけの基盤となっていたことが想像できるが、原風景ともいえる「南画」的資質の醸成と印象派的感性への開眼は、くしくも大正期の南画的新傾向(いわゆる「新南画」)が有していた特徴と重なり合っている。

大正前期に流行となる新南画の動向をリードしたのは、大観輩下の再興院展同人となった今村紫紅だが、紫紅が明治末に池大雅や鉄斎、石濤、八大山人ら日本や中国の南画(文人画)に学び、それら南画家たちの自由な精神と主観的表現を西洋の印象派のタッチに重ねて解釈したことが、その後、小杉未醒や冨田溪仙の大胆にデフォルメされ南画的な自然表現を生みだした。溪仙は早くに仙厓や鉄斎に注目した中から、大胆で機智的な南画的表現を生み出していたし、池大雅の単純化した南画特有の筆致に当時世界で最も斬新な画派だと評価した未醒

や、平福百穂によって大雅や与謝蕪村の現代的再生と評価された森田恒友の近くにいた小川千甕も、そうした動向に寄り添った画家である。南画的傾向の表われ方はそれぞれ差異があったにせよ、近代洋画のリアリズム(実感表現)を基底にし、伝統絵画としての南画を再発見して新しい固有の現代絵画を求めようとした動向と位置づけられる。

とするならば、髙山の場合、計らずも自らの感性のうちに「新南画」的芸術に親しむ資質を自然と醸成させる道を辿ってきた、といえそうである。

その後、日本画家としてその資質を開花させていく彼の画業を俯瞰してみると、時代はだいぶ下るが、風景作品の変遷において1970年代末頃から次第に「胸中山水」とよべるようなイメージが浮かび上がってくるのに気がつく。冒頭に挙げた1979年作の《朧朧》(図1)は、薄暮に煙る田園の様を描いたものだが、モノトーンの彩色をよく見ると、筆先で細かく打たれた点のようなタッチの集積によって成っている。基本的に水溶性である岩絵具や墨という素材を画面に堅固に定着することができ、尚且つ画架に立て掛けたまま作品画面を眺め制作するスタイルを嗜好してきたために、髙山はこの作品あたりから中世に作られた目の粗い織りの絹を復元した絵絹を使い始めている。粗い絹目に「点打ち」した絵具が喰い込むような描法は印象派の点描にも通じながら、遠目には水墨調のグラデーションよろしくどこか「山水」への追懐をイメージさせるものになっている。

こうした山水画への傾斜は、80年代の風景画諸作をへてやがて1992年作の本作《山間》に見られるような南画など東洋画特有の三遠法的画面構成と強靭な点打ち描法のきわめて高度な達成に至っている。基底材の絹目にはさらに粗い岩絵具の粒立ちが見えるほど画面からうける物質的触覚値が高いのが特徴となっているのに気づく。そして、この作品のモチーフである樹石と家屋と遠山という取り合わせと構成に目を向けると、先に掲出した竹田画《雲樹矮亭図》(図5)とほぼ相似であるのも決して偶然ではない。

IV. 東洋山水画からの視座──東アジア絵画の中で捉え直す

遡って、東洋絵画における伝統としての「水墨画」は、日本においては既に室町水墨として根付き、江戸時代の文人画家たちはこよなく中国明清絵画にあこがれ、いずれもそこに描かれた中国の風光を夢見た。恋い焦がれた憧憬の思いを、ときに日本の風景にダブらせながら紙や絹にありったけの想像力を駆使して描いたのである。先に挙げた田能村竹田作《雲樹矮亭図》も、そうした先に生まれた作品だったのである。

明治以降近代においてもそうした文人画(南画)は命脈を保つが、大正期になると印象派やポスト印象派などの西洋近代美術の受容や『白樺』や『すばる』に代表される個性主義尊重の提唱から、新たに将来された中国明清名画を近代的造形に資するものとして再評価する画家たちが現れた。当時そうした動向は、「新しい南画を作らんとする運動」として「新南画」と呼ばれ、今村紫紅をその先駆者の一人に数えている。ただし、その一方で新南画の動向と交錯しながら、本来の南画(文人画)の正統的な在り方に拘りつづけた画家たちによって、日本南画院などが結成され戦後現代まで継承されている。しかし、漢学的素養から大きく隔たりが進んだ昭和戦後には、松林桂月や小川千甕らによって南画表現は命脈をぎりぎり保ってはいたが、現代ではそれももはや時代から乖離した絵画という捉え方が長らく続いてきたのである。

だが、1972(昭和47)年9月の日中国交正常化によって平和的文化交流が推進した70年代から80年代になると、日本画家たちの中に東洋絵画の淵源としての「筆墨表現」を再評価する動向が生じる。その端緒となったのは、1975年6月に中国人民対外友好協会の招きによる日本美術家代表団10名の訪中体験であった。その10名の画家のなかに髙山はいた。

同行した画家のひとり加山又造は、その訪中からしばらく後に本格的に水墨画に挑みはじめている。やがて東洋

水墨画のピークともいえる北宋水墨山水画への探訪を重ね中国や台湾に何度も足を運び、そして88年には李成の《茂林遠岫図》をもとにした《倣北宋水墨山水》連作の第一作を描いている。こうした筆墨表現の背景に中国や台湾における国宝級絵画の観覧が可能になり、定期的公開を頻繁に実見できるようになったことが大きな要因となっているだろう。

髙山の創作においてもまた、先に述べたように1970年代末頃から次第に「胸中山水」とよべるようなイメージが浮かび上がってくるのだが、事は風景(山水)ばかりではない。1980年代になると人物画や花鳥画にも中国宋元時代の絵画への傾倒を思わせる作品が生まれている。1984年作《山を行く》は、元時代の梁楷作《出山釈迦》(東京国立博物館蔵)をもとにしたと思しいし、また翌85年の《音》(図6)は范寛や郭熙らによる北宋山水画の深遠さへの傾倒を感じさせる。この頃のこと、髙山は范寛筆《谿山行旅図》(図7)の複製画(二玄社製)を求めていたことが知られている。そこから敷衍すれば、同じ中国北宋の燕文貴筆《江山楼観図巻》(図8)の主峰周辺のモチーフは《山間》に近しいかもしれない。また、1988年からの連作《牡丹》(図9)もまた、宋元花鳥画の写実的表現に同調する心性から生まれたものであることを付言しておこう。

これらは、70年代後半から髙山が何度も訪れた中国への旅を契機にはじまる宋元山水画への傾倒をつよく感じさせる作品だが、先に述べたように根元のところで幼年時代から親しんだ田能村竹田らの南画山水の遠い記憶をもたぐり寄せた重厚な織物ともいえそうな作品であろう。髙山は、中国絵画に出会ったことで自己の中にあった東アジアに淵源をもつ南画的資質に気づき、それを高次の現代的「日本画」に応用していく道筋を歩んだのである。

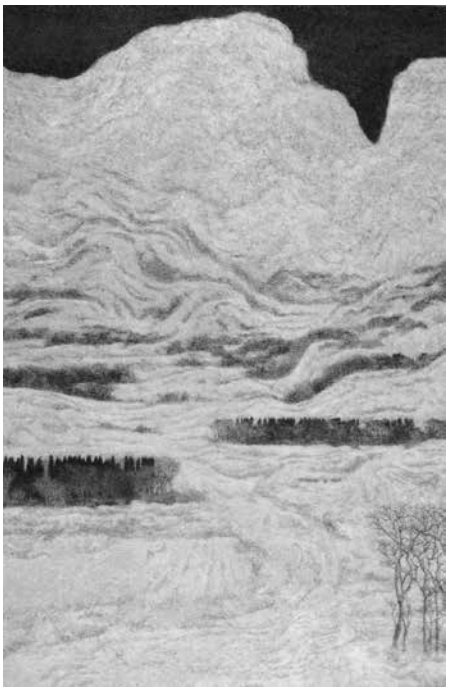


図6　髙山辰雄《音》1992年　紙本着色

図7　范寛《谿山行旅図》中国北宋時代・10世紀末〜11世紀初　台北・国立故宮博物院蔵

図8　燕文貴《江山楼観図巻》中国北宋時代・10世紀　大阪市立美術館蔵

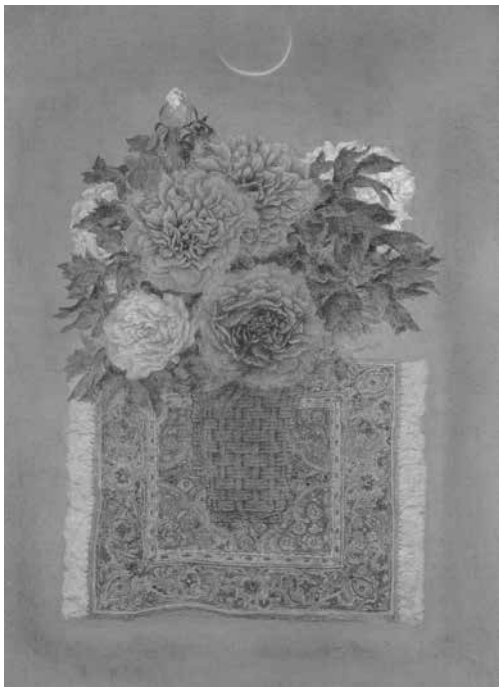


図9　髙山辰雄《牡丹(籠に)》1988年　絹本着色

図10　髙山辰雄《朝の星》2001年　紙本着色

その後、世紀を超え2001年に描かれた《朝の星》(図10)にしても、1970年代後半から髙山が何度も訪れた中国への旅を契機にはじまる宋元山水画への傾倒をつよく感じさせる作品だが、点打ち描法で覆われた山水を背景にして路に一人たたずむ人の姿に、枯葉が覆う樹間をゆく横山大観作《山路》の馬子を重ねることもあるいは可能かもしれない。そして、かつて髙山が大観の絵から聞き取った「音」とともに、「生の人間の呼吸と似たもの、大きく大胆で、それで又細微なもの、やさしいものを感じ」[10]させる作品でもあろう。

髙山が晩年に至って描いたこれらの作品には、竹田画によって養われた絵画的原風景と大観画《山路》によって開かれた触覚値豊かな絵画世界が融合した、きわめて高度な達成が見られるだろう。それは、こういってよければ、時を経て現代に現れ出でた「新南画」、いわば「新・新南画」とも言い得るものだろう。

V. 結びとして

明治中期以降、紙や絹などに膠彩の岩絵具を使う絵画を我々は「日本画」と通称してきた。その日本画は、近代社会に生まれた個別の個性的表現を創造の極北としたために、東アジア農耕地帯に成立した東洋画の伝統―東アジア特有の普遍的な人間性や自然観―を希薄化ないし乖離させる方に向かってきたことは、今さら言うまでもなかろう。東洋画の伝統であった「胸中山水画」は、個性の解放を求めた眼に映る色彩に溢れた山川や近代人の思想感情を表現する手段にはなりえなかったのかもしれない。ただ、大雅や蕪村の山水や竹田の悩みを捨てた近代の日本画が、平面的で装飾性の多い工芸的な絵画になったのは、止むを得ない選択だったのだろうか。胸中山水画の終焉をみた「日本画」は、新・新南画とも呼びたい髙山辰雄の風景諸作によって、痩せ細ってしまった日本画をその源流としての東洋山水画に昇華する可能性をも示しているように思える。

以前、絵を描く心構えのようなことを、髙山に質したことがある。「そこにあるものをよく感じること。そして時間をかけて、よく思いだすこと」だ、と彼は答えた。髙山の作品が難解で晦渋なものと受け取られがちなのも、ただ美し

いものを美しく描いただけではないからだろう。風景を描いても常に人間が感じられるのも、自然とかかわって悲しみを抱きながら生きてきた人々の足跡や密かな息づかいを一つひとつ拾い上げるように描こうとしているからだろう。だから、表現は一見感覚的だが、髙山の探求心は一貫して自然や人間の奥に存在する原初的な質をみつめている。だから、風景の中に描かれた道も構図としての要素以上に、太古からそこに生きてきた人々の足跡を重ね合わせた歴史的時間としての「道」に見えてくるのである。

もちろん、作者である髙山自身が、自作を「東洋画」や「南画」の範疇に入れた言動を積極的に発した様子は見られない。むしろ、「日本画」の作家として生涯活動し続けたことは言うまでもない。

しかしながら、近代国民国家成立の軌跡のなかで成立した「日本画」が、「自明の日本絵画」であったがゆえにその概念規定が確となされてこなかった事実が明白になった1990年代初頭以降、グローバリズムの進展とともに国名を冠した絵画の危うさと曖昧さが取り沙汰されてきた。このような現代の情況から、中国や韓国において歴史的に培われてきた絵画との共通性や、東アジアという地域におけるローカルな要素を練り上げた絵画にこそ日本絵画の本質的な部分が含まれていること、そして東アジア絵画の中における日本画の所在を認識することで、従来の固定化した「日本画」を一旦歴史化した上で、より高位で汎用性のある絵画概念へと移譲すべきように思うのである。長い探究の末に自ずと日本画の枠組みをも超え、「生きた画家」の側に限りなく近いところに感じていた髙山辰雄が描いた《山間》は、そうした指向への足掛かりとなる絵画作品と考えたい。

註

1) 『NHK日曜美術館 第9集』学習研究社(1978年6月)
2) 髙山辰雄「はじめて見た日から」／『歴史を築いた日本の巨匠 第1巻 横山大観』美術年鑑社(1985年9月)
3) 「特集 髙山辰雄が語る絵の何が人の心をとらえるのだろう?」／『芸術新潮』第49巻第9号(1998年9月) p.20
4) 髙山辰雄「私の好きな一枚の絵」／『現代の眼』(東京国立近代美術館ニュース)305号(1980年4月)
5) 髙山辰雄「山路」／『三彩』528号(1991年9月)
6) 蒲原有明氏談「好きな作と嫌ひな作 文壇諸家の第五回文展観」／『美術新報』11巻1号(1911年11月)、斎藤隆三「」／『日本美術』(1911年11月)

   蒲原有明は、《山路》について、「樹林の描法などは西洋の印象派と南画の筆致とを融合したやうな気がする。」と評している。斎藤隆三は、「是は大和絵の古法を今に生かして鮮麗な色彩を盛ったもの、特に画壇に長く使役を忘れられていた岩絵具を復活し、これを粗いままに大胆に行使して、あたかも西洋画の上に観る筆触の妙を日本的に試みて充分の効果を収めている」と評している。
7) 「特集 髙山辰雄が語る 絵の何が人の心をとらえるのだろう?」／『芸術新潮』第49巻第3号(1998年9月)、p.5
8) 蒲原有明氏談「好きな作と嫌ひな作 文壇諸家の第五回文展観」／前掲書
9) 「特集 髙山辰雄が語る絵の何が人の心をとらえるのだろう?」／前掲書p.20
10) 髙山辰雄「私の好きな一枚の絵」／前掲書