博士論文

堂本印象の抽象表現における線描の特質

平成 27 年度

筑波大学大学院人間総合科学研究科博士後期課程芸術専攻

中尾泰斗

筑波大学

凡例

本稿において表記を以下のように統一した。

- ・引用文に関しては、「」で統一した。
- ・本文及び注の中にある書籍、雑誌等の刊行物名に関しては、『』で統一した。
- ・画題に関しては、《》で統一した。
- ・年号、数字はすべて算用数字で表記した。
- ・文中に補足を加える場合には()を用いた。
- ・文中の強調したい箇所には_(下線)を用いた。
- ・図版、表の表記は、左の数字は章番号、右の数字は図表番号を表し、全て算用数字で統一した。

例 図 1-4

例 表 2-1

・本稿において、本文に関しては現代仮名遣いを用いた。古書名、引用文等における 旧漢字及び旧仮名遣いは原典の意図を尊重し原文に従った。

序章

第1節 研究の背景

第2節 先行研究

- 1. 先行研究の概観
- 2. 抽象表現に関する先行研究

第3節 研究の目的と意義

第4節 研究の構成

第1節 研究の背景

墨と毛筆の文化に根差した日本の絵画¹は、大和絵から漢画、仏画、文人画へと展開した。そして、今日に至るまで多様な表現を見せながらも、輪郭線に代表されるように一貫して「線」の要素が大切にされてきた。本研究は、その中で展開された、堂本印象(1891-1975。以降、堂本と記す)が1960年から1975年までに行った抽象表現の材料や技法の特徴を考察し、作品に用いられている線の機能に関して新たな知見を提示しようとするものである。

堂本が1960年以降に発表した作品は、毛筆による太細やかすれが意識された描画を単一で用いたもの、あるいは集合させて一つの線状の形体を成している。また、それが複数混在し、抽象的な絵画空間を形成している。本論ではその描画の単一、集合の如何を問わず線と捉え、論を展開する²。

筆者が堂本の表現を線と捉える視点の背景には、自身の抱く「線の魅力」に関係する。筆者の感じる線の魅力は、対象の形態の輪郭よりも、それを描出した筆遣いによって生まれた痕跡そのものに見出される。つまり筆者は、筆法に特化して線を見ているといえる。具体的には、線の太細の変化や、かすれ等にみられる筆勢、筆致を感じさせることが特徴である「肥痩線」が、描く作家の筆の用い方が意識されることによって獲得できるものであること。また、太さが変わらない「鉄線描」が、その線の太さを変えずに描画する必要があるからこそ獲得できる表現であることを、日本画制作を行う自身の経験則から実感しているためである。この捉え方は描法に着目している。そのため筆者は、描くものの具象性の有無を問わず「描き出しと描き終わりが感じられる絵具の痕跡」を自身の抱く「線」の語句の意味として解釈している。

そもそも線とは、広辞苑によれば、①糸のように細く長いもの、②幾何学で取り扱

う対象の一つ、③道筋、④物の輪郭、⑤そこからさきへ越えてはならない所。境目、⑥物事を進めるうえでのだいたいの方針・方向、⑦ある一定の基準・水準、⑧人物や作品を支える精神的力の強弱、⑨物事をする際の人的なつながり等、様々な状況で使用されている。こと毛筆を用いる絵画における線の解釈は、井島勉(1908-1978)が、『墨美』「マチエールの問題」の中で、「面の境界という意味での線」と「実体的な幅をもってひかれる線」の2種を示し、金原省吾(1888-1958)が『繪畫に於ける線の研究』で、面の限界を示した「輪郭線」と、略画に見られる東洋画の特徴である、線と面が同時に存在する「描法」を指摘している。

筆者の線に対する捉え方は先に示したが、つまり筆者の捉え方は、井島や金原の示す前者が発生する根本的な要因を後者に見出し、更にそれの描画された行為に着目することによって、毛筆の痕跡として広義に捉えることで成されている。そして筆者はそこに表現としての可能性を見出し、2012年に紺紙金泥³による鉄線描の輪郭線を意識した制作を行ったことを主たるきっかけとして、モチーフの形態における具象性、抽象性を問わず、描画行為の結果として表れた線そのものを活かした絵画空間を創出することに大きな関心を寄せている。この展開の詳述は第5章に譲る。

その制作の展開を模索していたところ筆者は、2013年に法然院にて1971年に制作された堂本の襖絵を実見する機会を得た。その襖絵群は冒頭に示したように太細やかすれが意識された肥痩線的な描画を単体で用いたもの、あるいは集合させて一つの線状の抽象的な形を成していた。また、それが複数混在し、抽象的な絵画空間を形成している作品であった。そして、専門的に修練された筆法を感じさせ、彩色、金箔、筆致の重なりなどの絵画的な処理が施されていた。筆者は、その作品に見られる線の濃淡や重なり、余白、その他の色彩との関係により、その二次元的な空間に、感覚的な情や距離が表出していると感じた。

筆者は、法然院襖絵の実見に端を発し「古典から抽象へ堂本印象展―新たなる美の創造をめざして―」(2013年)、「堂本印象名品展」(2014年)などの展覧会にて、堂本の主要な作品を実見した。その線描は、1960年から1961年までの表現に画面に物質的な隆起が施されていた。1963年頃からはその隆起が絵具の濃淡に置き換えられ、1965年以降は絵具の濃淡のみの表現に移行していた。このように線の表現は展開を見せていたが、作品から得た印象は法然院での実感と同様であった。

堂本の遺した作例は、一見同傾向と見える白隠(1685-1768)や仙崖(1751-1837)、

また、昭和以降では、書道家である森田子龍(1912-1998)等の作品とは異なったものといえよう。具体的には禅僧である白隠や仙崖は、独学で制作しており、近代のように専門的に日本画の修練を積んだ作家とは捉えがたい⁴。そのため、絵画としての造形や配色、構成は堂本と比べ希薄なものと考えられる。また、森田の表現はあくまで文字の骨格を構成的に配置し、その上に筆跡があるものと捉えられよう。堂本の作品には森田のような文字性よりも、岩絵具の色彩や箔などの「日本画」を印象づける要素が顕在化している。これらのことから筆者は、日本画の制作者である堂本が画材の機能を効果的に用いることで同傾向の表現の中で、より絵画的な画面を獲得しているのではないかと推測した。

また、堂本が記した線に関する記述を調べてみると、以下のような一文があった。

「今日の線は明日の表現にはもはや役立ち得なくなつてゐる。線そのものは形を引くといふものではなくて、それ自體が割期的な創造に外ならないからである。5」

この記述から、堂本が日本画の線そのものに表現を見出そうとしていることがわかる。この点は筆者の抱いている線の魅力の捉え方と類似しているといえよう。このような背景から筆者は、堂本が日本画材が絵画表現に及ぼす機能を学んだ背景や、その抽象絵画の空間への活用法を理解することで自身の捉えている制作の課題を解決したいと思った。

そこでまず筆者は、筑波大学大学院人間総合科学研究科が 2014 年に発行した『芸術学研究19号』の拙稿「堂本印象の線描に見る岩絵具の使用方法とその表現効果-法然院襖絵を中心に-」にて、法然院襖絵に見られる線描の表現効果に着目し、その効果が岩絵具によるものであると推察した。そして、墨と岩絵具での塗布実験によりその効果の類似性を検証した。その結果、堂本の線は画材の効果が活かされることによって獲得できるものであったという点を見出した。この際の使用画材の断定は今後追調査が必要であるが、このような試みは、例えば色と色との関係から絵画空間を創出する一つの要因である「色価」が、絵具の置き方の操作で構築されら、ある程度絵画に習熟した者の間で普遍的に感得されるように「、絵画制作者が見出せる視点であると考えられる。後に示す本論の目的は、この経験を基に発展させ、堂本の抽象表現の線とそれが用いられた画面全体の空間性を考察するものである。

また筆者は、堂本が如何にして上記に示した抽象表現の線に至ったのかという背景を考察するために、2015年に記した『芸術学研究 20 号』の拙稿「堂本印象と日本画技法—抽象表現への影響を中心に」の中で、堂本が学んだ日本美術の要素について迫った。そして、堂本の線描の技法習得の背景に、模写や学校教育での運筆の修練と主観的な写生観があり、この点が一貫して堂本の表現に見られることを堂本の制作観やその背景から見出した。この点は調査と考察を加え、本論の第2章と第3章に反映している。

ここで本研究の目的と意義を明確にするためにも、堂本の先行研究を示す前に、今日の日本画を含めた日本の絵画に関する線の展開と現状について振り返りたい。今日まで線の表現は様々な様相を見せ、線質の違いは、流派や制作年代を識別する際の一つの目安となっている。その際に重要な点は、線を描き分ける作家の描法といえよう。江戸時代以前では、1680年に記された狩野派の技法書である『画道要訣』や、1690年に記された土佐派の技法書である『本朝画法大伝』、1712年に記された『画筌』等に、骨法用筆®として筆遣いとそれによって生まれる線の重要性が共通して指摘されている。このように線は、流派を問わずその描法を支える筆遣いが制作において特に重要視されてきた経緯があり、日本画制作者との関係は密接なものである。

日本国内において線の初期における発展は法隆寺金堂の壁画に代表されるように中国から渡来した仏画の影響がある。一方で後の大和絵の展開を鑑みると、インド系の細密な画風の影響も考えられ、その限りではないとの見方もある⁹。いずれにせよ、大陸からの表現を受容して発展を遂げたとすることができよう。

その後、平安時代に入ると日本的な文化の発展に伴い大和絵が誕生する。これらは 絵巻の形式がよく知られており、そこで表出する線は細く繊細なものとなっている。 この表現は後に土佐派へとつながってゆく。その後、鎌倉期に入るにしたがって、宋 から流入した文化と影響しあい、似絵 ¹⁰ へと展開される ¹¹。

室町時代から桃山時代以降は、禅宗の移入とともに大陸の絵画が輸入された¹²。そして、如拙(生没年不詳)や雪舟(1420-1506、諸説あり)が登場し、それに影響を受けた雲谷派、長谷川派、そして、漢画と大和絵の調和を目指した狩野派等がある。特に狩野派は、大和絵的な極彩色と金地の障壁画を多く制作し、日本美術史上で重要な位置を占めている。その線は宗や元の水墨画的な技法を駆使し、太細の変化、筆致、筆勢が目立つものとなっている。そしてその隆盛は桃山時代から明治初頭まで続き当

時の画壇に存在感を示した。

一方で狩野派が特に活躍した江戸時代は、その他に多くの流派が存在し、線の表現も多様であった。その一つである浮世絵に見られる線は狩野派のものとは異なり、細く、太細の変化が少ないものである。その傾向は、それ以前の大和絵や仏画的な側面を持っているといえよう。浮世絵は後に鏑木清方(1878-1972)に影響を与えた他、上村松園がその構成を引用している。また、この時期は南画、文人画の展開が顕著である。池大雅(1723-1776)や与謝蕪村(1716-1784)、浦上玉堂(1745-1820)らは知られるところであるが、その表現に見られる線は上記に示してきた表現のいずれにもまして自由な筆致と筆法を用いている。その背景には、作者の内面を表出させるという南画、文人画の思想性が大きく起因していよう13。

次に注目できる画派が、京都の円山応挙(1733-1795)、呉春(1752-1811)を中心とした円山四条派である。この画派は写生を重視した付け立て ¹⁴ の描法を特徴としている。その表現は明治以降の京都画壇の礎を築き、幸野楳嶺(1844-1895)、竹内栖鳳(1864-1942)、川端玉章(1842-1913)、今尾景年(1845-1924)、菊池芳文(1862-1918)らに受け継がれた。

ここまで、明治以前の線の展開を示した。その要点をまとめると、線の表現は物の輪郭を示すという点では共通しながらも、細く繊細な大和絵の線と、狩野派に代表される筆致、筆勢を活かした漢画系の線という二律対抗的な様相があった。そして時代を経るにしたがって南画、円山四条派に見られる自由な筆法を活かした線が登場し、表現の多様性を拡大した。そしてこの点は、大和絵と漢画系の、輪郭を表現するための線に加え、南画と円山四条派の、物象全体を表現するための筆法による線が存在するといえよう。この点を踏まえて、明治以降の線の展開について示す。

明治以降の線描の表現の展開は、横山大観(1868-1958)や菱田春草(1874-1911)らが試行した朦朧体 ¹⁵ の登場によってその使用が消極的になった。その表現が発表当時、批判的な捉えられ方をされたことは、日本絵画において線が普遍的に受け入れられていたことを示していよう。その後、安田靭彦(1884-1978)小林古径(1883-1957)前田青邨(1885-1977)らの登場により線が再び重要視された。彼らの表現は新古典主義と称され、太さの変わらない線が特徴となっている。この背景には、小林や前田が顧愷之(345 頃-418 頃)の遊絲線 ¹⁶ に影響を受けたことが挙げられる ¹⁷。また、先に示したように鏑木は初期に浮世絵を学び、雑誌の挿絵を描いた背景から制作の細く太

さの変化が少ない線を用いた表現を行った。

一方で、円山四条派の写生を重視した付け立ての描法を継承した京都の作家は、幸野、竹内、菊池等が、描画の回数を少なくし、線の太細によって対象を捉える減筆体の表現を展開した。そしてこの点を基礎として、各自の線の表現を模索していった。この他の作家として上村は、京都画壇の中にあって、また、幸野や竹内に師事しながらも、その線質は異なったものであるといえよう。上村の線は細く、太さの変化も比較的少ない。その一因として先に述べたように浮世絵の影響が考えられよう。

戦後以降の特徴は、第1章にその詳細を譲るが、日本画の表現に材料の新たな使用法や木や鉄など、これまで用いなかった素材の使用などが流行した。この傾向は、今日の日本絵画史において戦後の日本画を振り返る際の重要な事例となっている。例えば、徳岡神泉(1896-1989)や福田平八郎(1892-1974)の作品に見られるように線の表現よりも色や岩絵具の粒子の質感を強調した傾向が見られる。その制作段階において色を区切るための目安としての骨描き 18 は用いられたと推察できるが、最終的な画面への表出は控えられているといえよう。このような時代の傾向から、戦後以降の線の表現はこれまでのように取り立てて注目されてきた感が少ない。そのため、その特徴は未だ明瞭に示されているとは言い難い現状にあるといえよう。その中で、戦前から活躍していた安田や前田らがその表現を引き続き見せた他、松岡映丘(1881-1938)の興した新興大和絵 19 の系譜から登場した橋本明治(1904-1991)が活躍した。橋本の線は太さの変化は少ないものの、絵具が厚く塗られた画面上に多くの面積と、色の濃さを示しており、特筆すべき表現であるといえる。この他、近年では創画会で活躍した広田多津(1904-1990)や院展同人の山中雪人(1920-2003)等も線を重視した制作を行った。

このように明治以降は、概にして東京の作家が、物象の輪郭を表現するための太さの変わらない線を積極的に評価し、京都の作家は線が物象全体を表現するための筆法を展開させたという特徴が見られる。この点はそれまでの流派の線の特徴を踏まえながらも、それまでの徒弟制が緩和され、作家個人が自己の表現を目指す必要性が生まれたためと考えられる。そのような流れの中で戦後以降の線の表現の傾向は、画面の厚塗りや薄塗りなどの技法上の特徴や線自体の幅の広狭に依らず、太細の変化の少ない鉄線描的なものが主流であったと考えることができる。付立て的な物象全体を表現する筆法の使用は、時代の傾向を踏まえると戦後の展開の中で絵具の塗り重ねという

点に変化していったとも捉えられるが、従来的な筆致や筆勢の表出は消極的な様相を 呈していたと見られよう。いずれにせよ、橋本を象徴的な作家として、線の表現の展 開は戦後に至る中で、人物や花卉などを表すことは過去から共通しつつも、画面の厚 塗りという時代の傾向を踏まえたものへと展開していったとすることができよう。

ここまで示したように、日本画の線の展開や現状は、その表現が物の形を示すもの として、一貫して形態と密接な関係にあった。そして、戦後以降は鉄線描が主流とな りながらも、厚塗りや新素材の使用などの流行から、その使用自体が下火となってい るといえよう。

しかし冒頭にも示したが、日本画において、線が一貫して重要な要素であることは論をまたない。それを示すものとして江川和彦 (1896-1981) は、1974年2月から 1977年5月まで『三彩』で連載された「絵画の中の線の展開をたどって」の中で、橋本明治や片岡球子 (1905-2008)、加山又造 (1927-2004)の線の表現に注目し、線離れした日本画に、新しい線の意味、線の力を如何に結び付け、絵画の発展を促すか、すなわち、日本人が古来から持っていた線の意識を新しい時代にいかに生かすかという点を戦後以降の制作者の課題として提示している ²⁰。この点は橋本が試みたように、厚塗りの画面の中で輪郭に用いた線を周りの色彩と同等に濃く塗ることで表現の新規性を模索するといった、同時代の傾向に即した新しい素材の可能性や、技法の発見という点からの解決法は有効な方法のひとつといえよう。

しかし、筆者は自身の制作の展望として、「描き出しと描き終わりが感じられる絵具の痕跡を線と捉え、それそのものを活かした絵画空間を創出する」ことに関心を寄せ、 堂本の表現にその展開の可能性を感じている。この点を基に「線離れ」の著しい日本 画界の状況を踏まえると、日本画の線は、物象の輪郭を表すという条件に囚われずに、 根本的にそれ自体の特徴や機能を再発見する必要があると考えている。この点から筆 者は、日本画において線による抽象表現を行った堂本の作品にみられる特徴が、日本 画の線の表現に関して新たな側面を照らすとともに、客観的に筆者の制作の展開と位 置づけを見出す一助になると期待している。

第2節 先行研究

1. 先行研究の概観

堂本は、生涯にわたり作風が多彩であり、数多くの表現の展開を見せた。そのため

先行研究は、多くがそれに関するものである。この点に関しての詳細は第1章にて示すが、堂本は具象から抽象に移行することをはじめ、具象表現期には四条派、南画、仏画、浮世絵等の表現が見られ、抽象表現期には幾何学的構成のものから不定形なものにまでその展開が至っている。

原田平作(1933-)はこのような堂本の表現の展開を、『堂本印象展-美の跫音-展図 録』、「華麗の中に脈打った悲愁と変容の中に認められる論理-印象芸術の二つの特質を 中心として一」等の中で、初期、成熟期、展開期、抽象期の4期に分類し、その特徴 が筋だったものであることを論じている。そして、堂本の表現や制作活動の社会的に 認知されていた点について、「①線や色彩の使用、写生、画稿、模写に見る日本画の卓 抜な技量の駆使、②豊かな知識による画題と作風の変化、③絵画だけでなく、ステン ドグラス、タピスリー、彫刻等活動の幅が広い」という点を挙げている 21。そして同 文献ではこの点に加え、河北倫明(1901-1995)の「色即是空、諸行無常 º2」という論 評や下店静市(1900−1974)の「仏教的諦観、禅的ペシズム º3」という記述を引用し、 「④堂本の芸術が仏教的性格を帯びている」点を指摘している。このような原田の記 した文献は、堂本の表現の展開と特徴を知るうえで重要な先行研究として捉えられる。 表現の展開に関するこれまでの指摘は、日本画技法の受容と、終戦や欧州視察を経 た戦後以降の表現の展開という共通の観点が見られる。この点が端的に示されている 文献は山田由希代(1974-)が『超「日本画」モダニズム―堂本印象・児玉希望・山口蓬 春』に記した「堂本印象の日本画における斬新さとその手法―眼と心」である。その 文中には、西山翠嶂(1879-1958)の下で円山、四条派の伝統的な技法を学び、研鑽を 積んだ堂本がこの点を踏まえて独自の表現を模索したことが記されている。また、山 田はこの他、『誕生 120 年記念堂本印象画集伝統と創造』の中の「芸術家・堂本印象の 信念」にて、京都市立絵画専門学校や青甲社での研鑽を経て帝展での受賞を重ねた時 期を「日本画家を志す」、仏画や模写を手掛けるために詳細な時代考証を多く行った時 期を「仏画と古典の研究」、堂本が戦後、主題と表現の転換を行い、筆勢を活かした抽 象表現を行った時期を「海外の影響」として表現の展開を示している。そして堂本の 芸術の大きな到達点として堂本印象美術館の建築や内装、外装のデザインについて記 し「美術館構想」としている。

他の文献では、吉田洋一(生没年調査中)が堂本の表現の展開を示すにあたって、 『華麗なる美の巡礼堂本印象展』「心を表現するための形象を求めて一堂本印象の画業」 にて「帝展の花形作家」、「新古典と仏画」、「喪失と体得」、「造形への道」、生涯をとおして制作した寺院襖絵について通観し「障壁画家印象」との観点に分けて示している。この他、村松寛が『堂本印象展―美の遍歴』「堂本印象―美の求道者―」にて、「帝展のプリンス」、「宗教画の世界」、「抽象と伝統」という項目に別け、表現の展開を述べている。これらは、項目の示し方に多少の違いはあるが、堂本の帝展での受賞や西山の画塾である青甲社での研鑽、模写や高野山と四天王寺の柱画制作などの「日本画技法の受容」と、終戦や欧州視察を経た「戦後以降の表現の展開」という点がそれぞれに共通している。このことから、上記の2点は堂本の表現を考察するうえで欠かせないものといえよう。

2. 抽象表現に関する先行研究

そして、本論の対象である抽象表現への指摘は、下店が総括的に、堂本の作品の特徴を、東洋絵画論における気韻生動²⁴を骨法用筆と経営位置²⁵により達成したものであると分析している。そして、絵画の具象性と書道の文字の意味伝達性が堂本によって解放され、表現の自由、創造的局面を開いたことが堂本の成果である、としている²⁶

この点を踏まえて堂本の表現は、原田が指摘したように、河北や下店らをはじめとして仏教的な印象と結び付けられてその特徴が論じられることが多い。この点は他に、上村鷹千代(1911-1998)によって、「一般的な造形主義の作品とは違う仏教的な精神性を宿している²⁷」、との見解もなされている。

そしてこの表現は、堂本の表現は一見してオートマチスムとの類似性を想起させるが、この点に関してミッシェル・タピエ (Michel Tapie, 1909-1987) は、その自由さを堂本自身が支配、調整し、アカデミズムに陥ることなく自由な造形を行っている ²⁸、と示している。

また大須賀潔(1946-)は、『堂本印象-抽象編』「堂本印象の抽象画-イメージ・シンボルから詩的なるものの美へ-」の中で、堂本とポロックは形式と自由な創造という点で類似するが、堂本は無意識の制作ではなかったとしている。文中では、この点に加え森田との比較も試み、堂本が文字という組み立ての骨格を持たない点を指摘し、その違いが述べられている。そして、堂本の作品を「東洋的宗教的世界観をもった詩的なるものの美²⁹」と表現している。

その画面の特徴は、『誕生 120 年記念堂本印象画集伝統と創造』「芸術家・堂本印象の信念」にて山田によって、直線や曲線、雫、飛沫によって、心の奥から生じる形象を再現する表現様式と記されている。この点は先に挙げた吉田や松村も同様の見解を示している。そして、濃淡による墨色の変化、紙に染み入った様子、金銀の使用、岩絵具の重厚さ、余白の余韻などのヨーロッパの抽象絵画にはない特徴が認められている。また原田は『近代日本の美術-欧米と比較してー』の「近代日本美術史に占める堂本印象の位置と印象芸術の特質」にて、堂本について、材質から構成に至るまで水墨と線の特質を存分に生かした、と評価している。これらの点に見られるように堂本の抽象表現は、日本画の技法と画材を用いて自身の創造する形象を描き出したものである、との理解がなされている。そして、線や墨の使用方法、金銀、岩絵具、余白が特徴的な点として注目されている。特に墨の濃淡によって描出された線の表現は堂本を特徴づけるものとして認識されているといえよう。

では、その線の表現に関するこれまでの指摘であるが、堂本に関する文献ではそれらを「筆致、筆勢を活かした線描」と概略的に示した記述や、「穏やか」、「情感溢れる」等の形容詞にて表現されたものは多く確認できるが、それらについて詳細に分析したものは少ない。その中で最も注目できる先行研究は、堂本の生前、下店が記した、『印象の作品』「印象芸術の分析」(明治書房、1963年)や『堂本印象』「印象芸術の諸問題」(光琳社、1965年)である。

堂本の線描や墨の特徴は、原田が、福田平八郎が次第に厚塗りになっていったのに対し、堂本は最後まで墨の意義を認めて、運筆を活かそうとした³¹、と述べている。この他、富永惣一 (1902-1980) が「しなやかで弾みの高い線の動感³²」とするように、運筆が重要であることが挙げられる。その中で下店は『印象の作品』にて、西洋の色彩主義に対応する毛筆の表現と水墨主義であると堂本の線に対して指摘している。そして、白隠や仙崖らには見られない、形象を表さない骨法によって、堂本の線はそれ自体の動勢として線の内に様々な表現を宿したと示している。つまり堂本の抽象表現に見られる線は日本絵画において本来形象を描きだすための筆遣いと骨法を自由化したことによって、線のそれ自体が表現として自立し、その表現は過去の作例と照らし合わせても未踏の領域であったと理解されていたことがわかる。

そして下店は「線的水墨的三次元的空間性 ³³」、「東洋の虚無巨大空間と西欧現代抽象画において展開した純粋空間の二つが明別され、総合融和され、全く新しい創造空

間の領域が開かれている³⁴」と堂本の抽象表現の空間性について指摘し、線を活かした抽象の空間が、東洋と西洋の空間表現が同一の画面に保持されたものであるとしている。また、堂本の抽象表現の空間性について山田は法然院襖絵を例に「濃い墨線と淡い墨線の重なり、あるいは彩度の加減によって三次元的な空間ともいえる不思議な奥行感が生み出されている³⁵」と指摘している。

それらの作品は1963年以降寺院の襖絵を中心として展開された。そもそも、寺院襖絵において花鳥風月、山水以外の画題がとられることは少ないが、こと抽象表現が行われた例は更に稀有であり、個人でのその制作数の多さも相まって異例なものといえよう。そのため今日まで積極的に研究が進められているとはいいがたい現状であろうが、その中にあって土金康子(1961-)は『Domoto Insho(1891-1975) and Buddhist Temple Art in Twentieth Century Japan』(The degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences Columbia University2009年)にて制作の背景という観点から堂本の抽象表現を研究している36。土金は、堂本が襖絵において宗教の意味が薄らいだ同時代に即した日本の思想、文化的な価値観を反映して制作を行うことを意識していることで中世、近世のそれには見いだせない視点を獲得していると論考している。

土金の論考は堂本の制作観や対外的な活動の詳細を明らかにし、寺院襖絵の独自性や意義、位置づけを示しているものといえよう。本論の目的は次節にて示すが、本論はそれらの作品に見られる造形要素を明らかにし、絵画としての空間表現を考察するものである。よって土金の指摘は、堂本の襖絵の意義が、教義の明確化された「仏教絵画」という枠組みにとらわれずに、自身、あるいは鑑賞者個人の宗教心や信仰心に訴えかける思想、抽象的な概念であるという前提を提起しているとして、本論の参考としたい。

先行研究をまとめると、堂本は作品の多彩な展開と日本画技法の受容、戦後以降の表現の展開という点が主に注目されていた。そのなかで筆者の研究対象である抽象表現は美術評論家、美術史家、学芸員等の先学によって、岩絵具や墨、和紙、金銀などの日本画材の効果を活かし、余白、骨法用筆、気韻生動、経営位置といった東洋絵画論を踏まえている表現という解釈が一般的であった。そしてその線は、それ自体が表現として独立することで様々な表情を持ち、東洋の余白に代表される観念的な空間性と西洋の造形的な要素から発生する空間表現を折衷することで、「三次元性」を保持し

たものという位置づけがなされていることが見出せる。この三次元性とは再現的では ない平面上に感じられる、空間の奥行や線同士の距離、線自体の突出感等の要素をま とめたものとすることができよう。

ここまで、先行研究を示してきたが、今日の堂本印象研究における観点は、背景にある思想性、人間性、社会的側面から表現の特質は見出すものが多い感がある。その点の重要性は無視できないが、それを基盤として生み出された絵画作品において、作家の制作中に画家としての行為や思考が如何に反映されているかについて明示されることは少ない。特に、筆者の注目している堂本の認識していた日本画材の機能や特性に関しては、概してその材料自体が使用された状況が記されているものの、具体的な機能性や空間表出については記されていない。

そのような現状の中で筆者の考察を進める際の足掛かりと成り得るものは、先に示した下店の「東洋の虚無巨大空間と西欧現代抽象画の純粋空間」、山田の「線の濃淡とそれらの重なり、彩度の加減による三次元的な不思議な奥行感」という点であろうと考えられる。下店と山田の指摘は、作品やその表現をとおして述べられている。それらは制作する際の材料、技法の用い方によって構成されているものであると推測される。具体的には、下店の指摘は表現上の観点からのものであるが、この点は東洋圏の絵画の特徴である「和紙などの支持体の素材を活かす」ことと、補色による対比等の西洋絵画の要素を反映した「絵具同士の関係による造形的な空間」と換言されよう。また、山田の指摘は作品の状況から見出したものとして筆者の視点と類似するが、その指摘に見られる濃淡の付加や彩度の調節などは、堂本が絵具の持つ機能性を活かそうとしたからこそ表出した効果であると考えられる。

このような美術史家を中心とした先学による考察は、本研究に直接関係するものであると捉えられよう。そしてそれらは日本画材の使用状況が示され、その特徴が作品や表現をとおして感じられた印象として包括的にまとめられている。本論は、上記のように述べられている画材の使用状況とその特徴に関する指摘を踏まえ、自身の実見と文献調査、技法の検証等の手続きを経ることで、それらの点に更に具体的に考証する余地を見出したものである。そしてそのことは、堂本の制作者としての意識を明確し、画材自体の具体的な機能や絵画空間の認識がより明瞭になるものであろうと考えられる。

第3節 研究の目的と意義

上記に示した先行研究と筆者の考えから本論は、堂本の抽象表現に見られる線が絵画空間においてどのような機能を果たしているかを示すために、堂本の認識していた日本画材の用い方や特性に関して、その内容を具体的な画面効果として帰結するように考察することを目的とする。また、この点を筆者の制作へ活かし、自身の表現の展開を模索する。

具体的には、堂本は日本美術と西洋美術の2つの様式からの学びが基盤となって表現を展開している。このことから、第2章、第3章にて当時の堂本自身が記した、あるいは発言を書き留めたとされる文献から制作に関する内容を中心に収集、分析する。そして、第4章にてその点を集約し実例を通して具体的な作品への表出と応用について考察する。第5章にて、研究での考察や文献から明らかになった堂本が認識していた画材の機能を筆者の制作へ応用する。

既往の堂本印象研究は先に述べたように、思想性、人間性、社会的側面から表現の特質が見出されている。本論は1960年以降の抽象表現にその範囲を限定しながらも、これまでに考察が不十分な現状にあった堂本の日本画家としての技術や、制作中の行為、思考を明らかにするものである。このことによって、絵画作品ということに重点を置いて堂本の抽象表現の構成要素や材料、技法の機能に迫ったという点で独自性があるものと考える。

その論の中心を担うものは線の表現の考察であるが、前述した下店の指摘からわかるように、堂本の線は具象性を持たない。そのため、橋本明治をはじめとして他の輪郭線が意識された作品の線を考察するよりも、線そのものの特徴、機能がより鮮明に導き出せることが期待できる。この点は今日の日本画における制作、鑑賞の両側面で線自体の魅力を再発見することにつながるのではないだろうか。

第4節 研究の構成

本論文は、序章をはじめとして、第1章から5章の内容と、終章で構成されている。 第1章では、堂本の作家像の同時代における独自性を示した。第1節において生涯 の活動と表現の展開を振り返り、生前の活動に対する評価と、国際的な活動、表現の 多彩な展開について示した。そして、文献から堂本の線に対する解釈について迫った。 次に、第2節にて同時代における新興の在野の日本画団体を中心に時代背景を振り返 った。この点に加えて第3節にて、官展作家との比較を行い、堂本の表現との相違点 について迫った。

これらの点から堂本の表現が日本画において、線描を重視した作家のなかで、抽象表現を試行し、また抽象表現のなかで、異素材や絵具の粒子感などが際立って表出していない点において同時代で独自性をもった表現であったことを確認している。

第2章では、堂本の線質の背景を踏まえて抽象表現の線描の特徴について考察した。 第1節では、線質の背景を明らかにするために、堂本の学んだ京都市立絵画専門学校 の教育内容に注目し、その特徴について示した。次に、堂本が行った模写の活動から の線描への受容について考証した。

つづく第2節では、第1節に示した点の抽象表現への展開を示すために、題名の傾向と作品における描く対象の存在について示した。抽象表現の題名の傾向と具象表現期の線の表現意図との共通点を明らかにした。第2章では、これらの点から、堂本の抽象表現の線描の特徴を、日本絵画における正確な骨法と自由な用筆を踏まえた、目に見えない主観的な題材を表している線描であることを見出している。

第3章では、堂本が表現を展開させるにあたって注目される欧州視察に関して、その受容を推察した。第1節では1度目の渡欧における堂本の西洋美術に対する鑑賞の観点が構成、色彩、量感に注目し、画面の空間表出を見出しているものであったことを示している。そして、第2節では、2回目の渡欧とその直前の事象を基に、当時の欧州の抽象表現の背景と、堂本との傾向の類似点と相違点を考察した。そして、堂本が日本絵画の筆勢を用いた表現に、可能性を見出したことを考察した。

このような点を踏まえて第3節では、堂本の抽象表現における思想に迫り、その制作観と、原始美術や西洋美術等の外的要因からの受容を、堂本が自身の表現として日本的に昇華しようとする姿勢を示した。

第4章では、第3章までの内容を踏まえ、第1節、第2節にて堂本の抽象表現の線描にみられる絵具の塗り重ねや濃淡、金箔と彩色の使用意図と、画面上における機能を考察した。その内容を踏まえて、第3節において、これらの空間の表出方法について、画面構成、余白の表現を含めて考察した。

第5章では、本研究で得た知見を自身の制作に反映させ、筆者の制作の展開を示した。制作では線の造形を如何に画面に調和させるかという点に重点を置き、堂本の線描に見られる技法や材料の機能を取り入れた線描による空間表現について試行した。

そして第2節の「線を主体とした抽象表現」にて抽象表現を試行し、線描を主とした 表現を模索した。

最後に、終章にて各章の総括を行い、堂本の抽象表現にみられる線の機能が如何なるものかという本論の結論を示した。そして、今後の課題と研究の発展性を提示した。

注

- 1 日本画、もしくは日本絵画という名称は、日本絵画史を通観する際に個別に使用される場合もあれば、明治以前を日本絵画、明治以降を日本画と分けて呼称する場合も見られる。この点は統一した見解を導き出すことが難しく、今日においてその区別は論ずる対象の捉え方に依ることは否定できない。本論においては主たる対象が昭和期であり、それ以前の表現とは区別すべきである。そのため、日本絵画史を通して作品を示す場合には「日本の絵画」、明治より前は「日本絵画」、明治以降は「日本画」と呼称を区別している。
- 2 本論で取り上げる堂本の線状の表現は、今日の研究において堂本の抽象表現という 包括的な枠組みの中にまとめられることが多い。そのため学術上明確な呼称は未 だ確立されていないといえよう。しかし、展覧会図録等では「線を活かした抽象 表現」と説明されることが多く、鑑賞という観点からは線という呼び方がなされ ている。鑑賞におけるその呼称は便宜上のものとも捉えられるが、後述する本論 の第1章、第1節の3で示すように堂本は筆の痕跡を線と捉えていた。これらを 受けて本論においては、その単体、複数を問わず呼称を線とすることとしている。
- 3 紺紙金泥とは、藍によって紺色に染められた料紙に金泥で描写されたものである。 (『和英対照日本美術用語辞典普及版』東京美術、1990年、234頁参考)
- 4 白隠や仙崖はそもそも禅僧である。そのため、山下裕二(1958-)は白隠の絵画が独学であるという見方を示している。(山下裕二:「白隠のいる美術史へ」『禅画に込めたメッセージ白隠展』BUNKAMURA、2013年、16頁参考)
- 5 堂本印象:『画室の窓』朝日新聞社、1954年、42頁引用
- 6 米原牧子、木嶋彰、杉林俊雄、山辺秀敏:「マティエールの表現効果に関する考察」 『色材協會誌 74』色材協会、2001 年、4 頁参照
- 7 武蔵義弘:「こどもと色彩」『千葉大学人文社会科学研究科研究プロジェクト報告書 Vol. 255』千葉大学大学院人文社会科学研究科、2013 年、4 頁参考
- 8 骨法用筆とは、「骨法には筆を用う。骨法とは俗にほねがきというので、人物や山水の輪郭や、主要の線を描くことである。」とされている。(草薙奈津子:『現代語訳芥子園画伝』芸艸堂、1984 年、20 頁参考)また、『画道要訣』には「筆に弱みが無く縦横ともに筋力が強く骨のあることをいう。」と記されている。(金開堂 推訳注:『画道要訣』2002 年、13 頁参考)そして、『画筌』には「骨法とは画の墨描のことであ

- る。絵は第一に墨描をもって上手、下手を区別するものである。第一に筆使いは強直に、温和に、気高く、潤って光沢があり泥のようにならずに軽いのがよい。第二には、昔から今までの名人の流儀を、その描きようにしたがってその違いを知り、十分に理解して描くことである。諺に言う"ちくら(筑羅)様"(どちらつかずの意味)は避けることである。また、真・行・草の三体の様式を理解して、大・中・小の筆法に十分気をつけて描くことである。このようにして、真の画の骨法に工夫をすることである。」と記されている(金開堂 推訳・編:『画道要訣』2010年、2頁参考)
- 9 江川和彦:「絵画の中の線の展開をたどって-日本絵画の線の拠りどころ」『三彩』 三彩社、1974年5月号、63頁参考
- 10 似絵とは、藤原隆信(1142-1205)によって創始された肖像画をいう(『和英対照日本美術用語辞典普及版』486 頁参考)。辻惟雄は『日本美術の歴史』(東京大学出版会、2005 年、202 頁)の中でその特徴の一つを、やまと絵系に属することと指摘し、人物画として同傾向である頂相や祖師像と区別している。
- 11 辻惟雄:『日本美術の歴史』東京大学出版会、2005年、187-203 頁参考
- 12 辻惟雄:同上、230 頁参考
- 13 今日、日本における一般的な解釈として文人画とは、文人が趣味的に描いた絵画であり、南画とは南宋画の略であるとされる。この二点は、同一に語られる場合と明確な区分けがされる場合とがある。この判断の結論は未だ課題が残る点といえようが、その共通点として、中国絵画を源流としていることが挙げられる。そして、写意を重んじ作者の内面性を重視することを第一の特徴としている。(武田光一:『日本の南画』東信堂、2000 年、3-16 頁参考)
- 14 付け立てとは、輪郭線を用いずに色彩や墨で描くことである。(『和英対照日本美術 用語辞典普及版』436 頁参考)
- 15 朦朧体とは、濡れた絵絹の上で空刷毛を多用して暈す手法による表現である。(『横山大観の世界』美術年鑑社、2006 年、14 頁参考)
- 16 遊絲線とは東洋画における線描の一つ。糸のように細いが強靭で、均一な太さのある優美な線である。(東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室編:『図解 日本画用語辞典』107 頁参考)
- 17 辻惟雄:『日本美術の歴史』395 頁参考

- 18 骨描きとは対象を細くて淡い墨の線描で描くことである。(『和英対照日本美術用 語辞典普及版』223 頁参考)
- 19 新興大和絵とは、1921 年に松岡映丘を中心として興した大和絵の近代化された作 風を求める運動 (『和英対照日本美術用語辞典普及版』329 頁参考)
- 20 江川和彦:「絵画のなかの線の展開の跡をたどって」『三彩』三彩社、1977年5月 号、89 頁参考
- 21 原田平作:「華麗の中に脈打った悲愁と変容の中に認められる論理-印象芸術の二 つの特質を中心として-」『堂本印象展-美の跫音-展図録』大丸神戸店、1983-1984 年、引用、頁記載なし
- 22 河北は1977年に開催された「堂本印象展-美の巡礼-」展の図録等に本文に記した言葉を用いている。
- 23 下店は1963年に明治書房から出版された『印象の作品』「印象芸術の分析」の文中にて、堂本の表現の特徴を示す際に本文に記した言葉を用いている。
- 24 気韻生動とは、「天地の気が人格を通じて現れるので、これが人格者の有する一種の霊気となり、その響きが紙上に生動するということである。」とされている。(草薙奈津子:『現代語訳芥子園画伝』19頁参考)
- 25 経営位置とは、「位置を経営す。いわゆる図取り布置に苦心すること。」とされている。(同上、20頁参考)
- 26 下店静市:「印象芸術の分析」『印象の作品』明治書房、1963年、104-110頁参考
- 27 上村鷹千代:「堂本印象小論」『三彩』1964年1月号、63頁引用
- 28 ミッシェル・タピエ:「高度の文明をもつ芸術家」『堂本印象』京都書院、1965 年、 91 頁参考
- 29 大須賀潔:「堂本印象の抽象画ーイメージ・シンボルから詩的なるものの美へー」 『堂本印象-抽象編』京都書院、1980年、173 頁参考
- 30 山田由希代:「堂本印象の日本画における斬新さとその手法-眼と心」『特別企画 超「日本画」モダニズム』京都府立堂本印象美術館、2008 年、117 頁引用
- 31 原田平作:「近代日本美術史に占める堂本印象(1891-1975)の位置と印象芸術の特質」『日本の近代美術-欧米と比較して-』晃洋書房、1997年、410 頁参考
- 32 富永惣一:「堂本印象とその芸術」『堂本印象』光琳社、1965年、106頁引用
- 33 下店静市:「印象芸術の分析」『印象の作品』109 頁引用

- 34 下店静市:「印象芸術の諸問題」『堂本印象』109頁引用
- 35 山田由希代:「法然院と堂本印象」『古寺巡礼京都 35 法然院』淡交社、2009 年、 125 頁引用
- 36 土金の論文は全編英文で記されている。今回筆者は、その解釈を誤らないためにも、 氏にご協力いただき、その日本語訳を作成していただいた。

第1章 堂本印象の表現の展開と時代背景

序

第1節 堂本印象の作家像と線の解釈

- 1. 略歴
- 2. 表現の展開
- 3. 線に対する解釈

第2節 日本画における抽象表現と 1945 年以降の時代背景

- 1. 戦後における日本画の動向
- 2. 日本画における材料開拓と実験的表現①②
- 3. 日本画と抽象表現

第3節 堂本と同時代に活躍した作家との比較

- 1. 山口蓬春
- 2. 橋本明治
- 3. 児玉希望
- 4. 杉山寧

結

序

作家論を展開していく際に、対象が経験してきた事柄、活動、時代背景を踏まえて、 その独自性を知ることは欠かせない。そのため、まずは堂本印象の生涯と表現の展開、 本論における対象時期である 1960 年から 1975 年までの前後を含めた時代背景と同時 代の作家について示しておく必要があろう。

そこで本章ではまず、堂本印象の作家像について概観するため、堂本の略歴と生涯 における表現の展開を記した。そして、抽象表現を行った時代背景について考察した。

まず1節では、文献を基に堂本の生涯を辿った。年譜と文献調査により堂本の略歴 と表現の展開について確認した。そして、本論において重要な点である堂本の線描に 対する観点を示した。

そして2節では、堂本が抽象表現を行った1950年代から1970年代の日本画における時代背景を、在野の美術団体を中心に1940年代まで遡って示した。そして、日本画における材料開拓が及ぼした影響と日本画における抽象表現について記した。

次に3節では、堂本と同時代の官展において活躍した注目すべき作家である山口蓬春(1893-1971)、橋本明治、児玉希望(1898-1971)、杉山寧(1909-1993)を取り上げ、その特徴を述べた。

第1節 堂本印象の作家像と線の解釈

1. 略歴

本節では、堂本の生涯における動向を明示するため、『堂本印象-具象画編』と『生誕 120年記念堂本印象画集伝統と創造』を基に略歴を記述した年譜を作成した(表 1-1)。なお、主要な作品や表現の展開は次項にて述べるため、本年譜には模写や柱絵以外の作品名は記していない。また、日展などの展覧会の出品に関しては、審査員や受賞などの特筆すべき事項のみを記載した。

表 1-1 堂本印象略年譜表

西暦	年齢	堂本印象に関する事項
年号		
1891 年		12月25日、酒醸業堂本伍兵衛、芳子の三男として京都に生まれる。本名は三之助。
明治 24 年		
1902 年	11 歳	京都市立中立尋常小学校卒業。
明治 35 年		
1906 年	15 歳	3月、京都市立第一高等小学校(現上京中学校)卒業。
明治 39 年		4月、京都市立美術工芸学校図案科入学。
1910 年	19 歳	3月、京都市立美術工芸学校図案科卒業。
明治 43 年		三越図案部に関係した後、西陣の龍村平蔵工房に勤め、図案を描く。
1918 年	27 歳	4月、日本画家を志して京都市立絵画専門学校(現京都市立芸術大学)に入学。
大正7年		日本画を制作する傍、余技として木彫彩色の人形を大正7年から大正9年にかけて制作
		する。
1919 年	28 歳	10月、第1回帝展に初入選する。
大正8年		
1920 年	29 歳	5月、西山翠嶂画塾青甲社に入塾する。
大正9年		

1921 年	30 歳	3月、京都市立絵画専門学校卒業。卒業制作は同校買い上げとなる。つづいて研究科に
大正 10 年		進む。
		4月から5月、中国の中部、および山東、満州方面を遊歴する。
		10月、第3回帝展で特選を受賞する。
1922 年	31 歳	3月、東京府平和記念博覧会にて金賞を受ける。
大正 11 年		4月から5月、中国の蘇州、杭州、揚州方面を訪れる。
		10月、第4回帝展にて推薦を受け、以降無鑑査の資格が与えられる。
		九名会(伊東草白、堂本印象、登内微笑、岡本神草、中村大三郎、宇多萩邨、福田平八
		郎、山口華楊、山本紅雲)が組織され、その一員として研究を重ねる。
1923 年	32 歳	4月から5月、中国の中部を旅行する。
大正 12 年		11月、日本美術展(毎日新聞社主催)に出品する。
1924 年	33 歳	3月、京都市立絵画専門学校研究科卒業。
大正 13 年		5月、帝展委員に任命され、第5回帝展の審査員をつとめ、作品を出品する。
		5月、青甲社第1回展に出品する。以降同展に出品をつづける。
1925 年	34 歳	10月、第6回帝展で帝国美術院賞を受賞する。
大正 14 年		京都・大徳寺龍翔寺襖絵を描く。
1926 年	35 歳	5月、第2回青甲社展(聖徳太子奉賛展)に出品する。
大正 15 年		
1927 年	36 歳	10月、第8回帝展の審査員をつとめる。このあと同審査員を10回展、12回展、14回
昭和2年		展とつとめる。
1929 年	38 歳	6月、パリ日本美術展に出品する。
昭和4年		
1930 年	39 歳	4月、ローマ日本美術展に出品する。
昭和5年		8月、京都市立美術工芸学校教諭となる。(昭和 11 年まで)
		大分・富貴寺本堂壁画を模写する。
1931 年	40 歳	京都・仁和寺黒書院襖絵を描く。
昭和6年		京都・知恩院の依頼により、国宝、藤原隆信筆《法然上人像》を模写する。
1933 年	42 歳	京都・東福寺法堂天井壁画を描く。
昭和8年		
L	l	1

	1	
1934 年	43 歳	京都・東寺教王護国寺小子房襖絵及び壁画を描く。
昭和9年		聖徳記念絵画館壁画を制作する。
		画塾東丘社を創立して主催する。
		大礼記念京都美術館展に出品銓衡委員として出品する。
1935 年	44 歳	5月、帝展改組にあたり参与となる。
昭和 10 年		5月、第1回京都市展の審査員をつとめる。以後同展の審査員を重ねると共に、出品を
		重ねる。
		奈良・信貴山朝護孫子寺成福院書院襖絵を描く。
		御即位奉祝のための制作を行う。(岩崎家より宮中に献上)
		皇太子殿下生誕記念奉祝のための制作を行う。(12月23日、衆議院議員一同より献上)
1936 年	45 歳	1月、京都市立絵画専門学校教授となる。(昭和 16 年 5 月まで)
昭和 11 年		10月、文展に出品し、監査展の審査員をつとめる。
		 高野山根本大塔の壁画および柱絵に着手する。(昭和 17 年完成)
		京都・醍醐三宝院純浄観襖絵を描く。
1937 年	46 歳	11月、第1回新文展の審査員をつとめ、出品する。この後同展の審査員を第4回展、
昭和 12 年		第6回展でつとめる。
1938 年	47 歳	天皇陛下に作品を献上する。
昭和 13 年		東丘社第1回展に出品する。以降亡くなるまで同展を主宰し、出品する。
1939 年	48 歳	朝鮮の平壌、京城、慶州に旅行する。
昭和 14 年		 大阪・四天王寺宝塔壁画および柱絵に着手する。(昭和 17 年完成)
1940 年	49 歳	4月、ニューヨーク万国博覧会に出品する。
昭和 15 年		
1941 年	50 歳	京都・住友家持仏堂芳泉閣壁画を制作する。
昭和 16 年		高野山根本大塔柱絵十六大菩薩を描く。
1943 年	52 歳	9月、関西邦画展に出品する。
昭和 18 年		5月、住所を京都祇園から現在の京都市北区平野に移す。
		和歌山県田辺・高山寺の《高山寺絵巻》を制作する。
1944 年	53 歳	7月、帝室技芸員となる。
昭和 19 年		海洋美術展(朝日新聞社主催)に出品する。

	ı	
1945 年	54 歳	9月、京都市美術館の評議員となる。
昭和 20 年		第1回京展の審査員をつとめる。以後同展の審査員と共に、出品を重ねる。
1946 年	55 歳	10月、文部省第2回日本美術展覧会(日展)の審査員をつとめる。以後、3回展、4回
昭和 21 年		展、5回展、7回展、9回展、12回展とつとめる。
1947 年	56 歳	7月、藤田嗣治との二人展を東京・京都・大阪高島屋において開催する。
昭和 22 年		
1948 年	57 歳	京都・平安神宮書院襖絵を描く。
昭和 23 年		
1950 年	59 歳	3月、関西総合美術展に出品する。
昭和 25 年		7月、日展運営会参事となる。
		12月、日本芸術院会員となる。
		│ │日本カトリック教会よりローマ法王に作品を献上。(ヴァチカン美術館所蔵) │
		東京・歌舞伎座に壁画を描く。
1951 年	60 歳	5月、青甲社創立 30周年記念展に出品する。
昭和 26 年		最高裁判所大法廷壁画を制作する。
		徳島・般若院本堂および書院襖絵を描く(昭和 25 年着手)
1952 年	61 歳	 4月、日本政府より連合軍総司令官リッヂウェイ大将に贈る作品を制作する。
昭和 27 年		5月から11月、イタリア、西ドイツ、スペイン、フランス、スイス等を遊歴する。
		外務大臣官邸のために制作を行う。
1953 年	62 歳	1月、滞欧スケッチ展(朝日新聞社主催)に 60 点余りのスケッチを陳列する。
昭和 28 年		朝日新聞社より、アイゼンハワー米大統領へ就任祝いとして贈る作品を制作する。
		福井地方裁判所ホールのステンドグラスを制作する。(昭和 30 年完成)
1954 年	63 歳	5月、日展運営会常任理事となる。
昭和 29 年		 10 月、堂本印象新作工芸美術展を開催、屏風ほか、陶器、エマイユ、織物などを展示
		する。
		京都国立博物館評議員となる。
1955 年	64 歳	5月、国際美術展(毎日新聞社主催)に出品する。
昭和 30 年		
1956 年	65 歳	東京・浅草寺観音堂天井画を制作する。
	•	

	1	
昭和 31 年		
1957 年	66 歳	東京・浅草寺観音堂天井画を制作する。
昭和 32 年		
1958 年	67 歳	5月、日展が組織替えして、社団法人日展となり、その理事となる。
昭和 33 年		愛知・信貴山泉浄院多宝塔の本尊壁画を描く
		京都・智積院宸殿襖絵を描く。
1959 年	68 歳	9月、堂本印象抽象画展を京都、大阪大丸で開催する。
昭和 34 年		10月、パリ、スタッドラー画廊におけるメタモルフィスム(造形変化)展に墨絵数点
		を出品する。
1960 年	69 歳	ミュンヘン市美術館における「形態・構造・意味」展に出品する。
昭和 35 年		
1961 年	70 歳	5月、トリノ芸術協会主催の個展に 50 点余りを出品する。
昭和 36 年		トリノ国際研究センターにて開催された「日本における継続と前衛」展に作品を出品す
		১ ৯
		これを機に、イタリアを中心に再度ヨーロッパに遊歴する。
		トリノ近代美術館で開催されたイタリア統一百周年記念「イタリア 61 年」国際美術展
		へ出品する。
		トリノ国際美学センターで行われたイタリア統一百周年記念国際美術展「前衛」へ出品
		する。
		11月、文化勲章を受章する。文化功労者として顕彰される。
		11月、第4回新日展の審査員をつとめる。
1962 年	71 歳	10月、堂本印象抽象画展を京都、神戸、大阪大丸で開催する。
昭和 37 年		10月、パリ、スタッドラー画廊にて個展を開催する。
		11月、ニューヨーク、チボー画廊において個展を開催する。ミラノ、サン・フェデー
		レ画廊の「日本の前衛」展へ出品する。
		トリノ近代美術館における「構造と形式」展へ出品する。
		プロモトリス・ア・トリノ主催による「トリノとの出会い」展に出品する。
1963 年	72 歳	2月、大阪・聖マリア大聖堂壁画の制作に着手する(昭和 39 年完成)
昭和 38 年		ローマ法王ヨハネス 23 世より大阪聖マリア大聖堂壁画揮毫の功績により、聖シルベス
	•	

トロ文化第一等勲章を受ける。 10月、堂本印象新造形作品展が東京・上野松坂屋において開催される。 高知・五台山竹林寺書院襖絵を描く。 1964年 73歳 8月、堂本印象抽象画展を京都、神戸、大阪大丸で開催する。 昭和39年 1965年 74歳 3月、社団法人堂本印象美術館を京都に設立する。 京都・西芳寺書院襖絵を描く。 1966年 75歳 3月、新幹線新大阪駅便殿用額を描く。 5月、京都府立勤労会館緞帳を制作する。 10月、堂本印象美術館が開館する。 1968年 77歳 岐阜・乙津寺客殿襖絵を描く。 京都・恵美須神社拝殿天井画を制作する。 1969年 78歳 3月、日展改組にあたり、顧問となる。
高知・五台山竹林寺書院襖絵を描く。 1964年 73歳 8月、堂本印象抽象画展を京都、神戸、大阪大丸で開催する。 昭和 39年 3月、社団法人堂本印象美術館を京都に設立する。 昭和 40年 京都・西芳寺書院襖絵を描く。 1966年 75歳 3月、新幹線新大阪駅便殿用額を描く。 昭和 41年 5月、京都府立勤労会館緞帳を制作する。 10月、堂本印象美術館が開館する。 1968年 77歳 岐阜・乙津寺客殿襖絵を描く。 昭和 43年 京都・恵美須神社拝殿天井画を制作する。
1964年 73歳 8月、堂本印象抽象画展を京都、神戸、大阪大丸で開催する。 昭和 39年 74歳 3月、社団法人堂本印象美術館を京都に設立する。 昭和 40年 京都・西芳寺書院襖絵を描く。 1966年 75歳 3月、新幹線新大阪駅便殿用額を描く。 昭和 41年 5月、京都府立勤労会館緞帳を制作する。 10月、堂本印象美術館が開館する。 1968年 77歳 岐阜・乙津寺客殿襖絵を描く。 昭和 43年 京都・恵美須神社拝殿天井画を制作する。
昭和 39 年 1965 年 74歳 3月、社団法人堂本印象美術館を京都に設立する。 昭和 40 年 京都・西芳寺書院襖絵を描く。 1966 年 75歳 3月、新幹線新大阪駅便殿用額を描く。 昭和 41 年 5月、京都府立勤労会館緞帳を制作する。 10月、堂本印象美術館が開館する。 1968 年 77歳 岐阜・乙津寺客殿襖絵を描く。 昭和 43 年 京都・恵美須神社拝殿天井画を制作する。
1965 年 74歳 3月、社団法人堂本印象美術館を京都に設立する。 京都・西芳寺書院襖絵を描く。 1966 年 75歳 3月、新幹線新大阪駅便殿用額を描く。 5月、京都府立勤労会館緞帳を制作する。 10月、堂本印象美術館が開館する。 10月、堂本印象美術館が開館する。 「1968 年 77歳 岐阜・乙津寺客殿襖絵を描く。 京都・恵美須神社拝殿天井画を制作する。
昭和 40 年 京都・西芳寺書院襖絵を描く。 1966 年 75歳 3月、新幹線新大阪駅便殿用額を描く。 昭和 41 年 5月、京都府立勤労会館緞帳を制作する。 10月、堂本印象美術館が開館する。 1968 年 77歳 岐阜・乙津寺客殿襖絵を描く。 昭和 43 年 京都・恵美須神社拝殿天井画を制作する。
1966年 75歳 3月、新幹線新大阪駅便殿用額を描く。 昭和41年 5月、京都府立勤労会館緞帳を制作する。 10月、堂本印象美術館が開館する。 1968年 77歳 岐阜・乙津寺客殿襖絵を描く。 昭和43年 京都・恵美須神社拝殿天井画を制作する。
昭和 41 年 5 月、京都府立勤労会館級帳を制作する。 10 月、堂本印象美術館が開館する。 1968 年 77歳 岐阜・乙津寺客殿襖絵を描く。 昭和 43 年 京都・恵美須神社拝殿天井画を制作する。
10月、堂本印象美術館が開館する。 1968年 77歳 岐阜・乙津寺客殿襖絵を描く。 昭和43年 京都・恵美須神社拝殿天井画を制作する。
1968 年 77 歳 岐阜・乙津寺客殿襖絵を描く。 昭和 43 年 京都・恵美須神社拝殿天井画を制作する。
昭和 43 年 京都・恵美須神社拝殿天井画を制作する。
1969年 78歳 3月、日展改組にあたり、顧問となる。
昭和 44 年 5 月、堂本美術館白浜分館が開館する。
京都・西芳寺西来堂襖絵を描く。
五都美術展覧会に出品する。
1970年 79歳 9月、大阪高島屋において「陶芸と抽象絵画展」を開催する。
昭和 45 年 大阪・万国博覧会ホール緞帳を制作する。
1971年 80歳 京都・法然院方丈、望西閣襖絵を描く。
昭和 46 年 奈良県三輪・大神神社の神庫壁画を描く。
兵庫・豊岡市民会館緞帳を制作する。
1973年 82歳 2月、京都市美術館において堂本印象展が開催される。
日本 日本 日本 日本 日本 日本 日本 日本
名作展が開催される。
ローマ法王パウロ6世の依嘱によりヴァチカン近代美術館に飾る作品を制作する。翌年
完成し、これにより同法王より聖大十字シルベストロ大騎士勲章を授与される。
1974年 83歳 愛知・豊田市文化芸術センター緞帳を制作する。
昭和 49 年 最高裁判所新庁舎大会議室壁画を完成させる。
1975 年 84 歳 9月5日、没。
昭和 50 年

上記に示した年譜をまとめると、堂本は京都市立美術工芸学校図案科卒業後、龍村織物の工房で帯の図案描きの仕事に従事している。板倉星光(1895-1964)によれば、堂本の描いた帯は人気が高く、龍村が堂本の京都市立絵画専門学校の入学には難色を示したようであった¹、と当時の様子を記している。

その後堂本は、龍村の支援を受け京都市立絵画専門学校に入学する。そして、本科3年以降は、西山翠嶂の主宰した画塾である青甲社の一員として研鑽を積んでいく。同じく青甲社の塾生であった上村松篁(1902-2001)は、1921年に堂本が青甲社の塾頭格の生徒であった²、としている。また、堂本は1919年以降、帝展に出品し早くから受賞するなどの高い評価を得ている。特に1925年に帝国美術院賞を受賞したことは特筆すべき事項である。この頃の堂本は、青甲社と帝展への出品の他に、大徳寺、仁和寺等の寺院に襖絵を制作する。また、富貴寺壁画模写や、1921年から中国へ3度にわたる視察を行っていることも、この時期の特徴的な活動として挙げられる。

そして、1934年に自身の画塾である東丘社を創立し、1975年に没するまで主宰として出品をつづける。東丘社の指導方針は、三輪晁勢(1901-1983)が「各自の特質を基礎に個性を尊重した³」、と語っていることから自由度の高いものであったことがうかがえる。また、1936年からは京都市立絵画専門学校の教授に就任し、後進の指導に当たっている。そして、1939年には、平壌、京城、慶州を旅行し、壁画を鑑賞した。

堂本は、1944年に帝室技芸員、1950年に日本芸術院会員となる。また、日展においても運営に係るなど主要な位置を占めていた。

1950 年以降の活動としては、日展や東丘社への出品の他に、般若院本堂および書院の襖絵や浅草寺の天井画等の制作のように、これまでと同様に多くの襖絵や浅草寺の天井画等を手掛けている。一方で、1952 年にはヨーロッパを視察している。この視察は、ヨーロッパの美術が、堂本自身が想像していたものと一致しているかを知るための旅であった⁴。堂本はこの旅で制作したスケッチを1953 年に発表し、1955 年には『美の跫音』として旅行記を刊行している。

1960年代以降、堂本は1961年の個展後に再度ヨーロッパを視察している。二度目の旅行はヨーロッパにおける抽象画の将来を発見することが目的であった⁵。また、同年に文化勲章を受章した。この時期はイタリア、フランスを中心とした展示、個展等海外での活動が目立つ。その際、1961年と1962年の展評が『堂本印象』(光琳社、1965年)と『印象の作品』(明治書房、1963年)に記されている。その記述をまとめ

ると、堂本の抽象表現は海外において、東洋的な書の線の印象をもった否定形の構造 と示されており、様式上は西洋で誕生した抽象表現に近しいものでありながら、それ と同一視されていないことが記されている。

この他の注目すべき活動は、1963年に竹林寺、1968年に乙津寺、1965年と1969年に西芳寺、1971年には法然院に襖絵を制作した点が挙げられる。この時期に制作された襖絵はその殆どが抽象表現によるものである。

また、1965年には、堂本印象美術館を設立した。この美術館は、その設立の目的を作品の展示よりも保管においており、現在まで、堂本の主要な作品が数多く収蔵されている。現在、建物は京都市に寄贈され京都府立堂本印象美術館となり、主な役割を堂本印象作品の保管、調査研究、展示としている。6。

そして、堂本は1973年に京都市名誉市民として表彰され、さらにローマ法王パウロ6世より聖大十字シルベストロ大騎士勲章を授与され、1975年に没するまで精力的に作品の制作を行った。

ここまで、堂本の生涯にわたる活動を振り返ってきた。その内容をまとめると、堂本は画壇に登場する以前から図案家としての才能を認められていた。そして、帝展等では初期から高い評価を得ており、当時の日本画の中における評価は高かった。また、青甲社での塾頭格という立場や、東丘社を主宰したことなどから、周囲の作家からの評価も高かったものと推察できる。戦後の特徴としては海外での展示が多いことが挙げられる。堂本が抽象表現を行う際に海外に意識を向けていたことの表れであるといえよう。そして、生涯一貫した活動として、多くの障壁画、天井画などの制作を行っていることは堂本の大きな特徴といえるだろう。この点は、吉田が堂本の襖絵の制作を、「比類ない質量を誇り、印象芸術最大の業績の一つ「」、と指摘しているように、その量に関して近代の作家において他に類を見ない。このように、大画面の作品を連作していくことは、堂本が壁画や襖絵制作に関して、「技術も思想も同じところに留まらず、高次な段階へと上昇している。」、と述べているように、絵画思想や技術面に大きく影響しているものであろう。また、戦前には中国、朝鮮へ、戦後にはヨーロッパを視察したことも特徴的な活動として見逃せない。次に、このように生涯を通して多彩な活動を行った堂本の表現の展開に着目する。

2. 表現の展開

本項では、堂本の作品の変遷を辿り、表現の展開について示していく。そのなかで、取り上げる作品の開始時期が問題となる。「1. 略歴」において年表でも示した通り、堂本は京都市立美術工芸学校卒業から京都市立絵画専門学校入学まで約8年間、龍村平蔵の工房に就労している。現在、この時期に制作された数点の作品は堂本印象美術館が収蔵している。しかし、今日、堂本の表現の展開を図版付きで示した展覧会図録などはその殆どが《深草》から作品の紹介が始まっていることが多い。

《深草》は帝展初入選の作品であり、堂本の画業を振り返る上で重要な作品である。 そして堂本が、帝展の入選によって画家として自立する基礎を築いたことは否定できない。しかしこの時期は、「苦闘時代とされる龍村での8年間は、貴重な勉学時期であり、堂本が絵画を制作するスタイルの土台を固める時期であったのかもしれない。」と指摘されるように、工芸性、装飾性、構成等、後の抽象表現へつながる展開が見られるものと考えられよう。また、堂本自身が「社会的に作品を発表する以前は、準備時代で思想的にも技術的にもいろいろと修練を重ねて専らそれらを蓄積した10」、と記していることからも、この時期の作品は注目すべきものであると捉えられる。

しかし、これまでの先行研究では、《深草》以前の作品の特徴について触れられることは少なかった。そこで、本論においては確認できる限り時代をさかのぼって作品を取り上げ、表現の展開について示す。また、《深草》以降の作品の展開は、原田によって時期が4期に分類されている¹¹。本論では、その先行研究を参考に時代を区分していく。

堂本の初期の作品は、大正初期に制作された《おばけ(花街の節分会)》などが挙げられる。この作品は人物や傘、建物の配置に見られるような構成的な要素と、着物の柄などの装飾的な表現が特徴的であるといえよう。同時期に描かれた《九軒の女》や《和倉温泉の女》等の素描と水彩にも同様の傾向が見出せる。これらの作品に見られるように、画面における装飾と構成という要素は、大正初期における堂本の表現の特徴の一つとして挙げられる。しかしながら、これらの作品のみで堂本の最初期の特徴を断言することはできず、追調査が必要であることは言うまでもない。そのため本論では、それらを大正初期における堂本の表現の特徴の一つとして示唆するに留め、さらなる詳しい調査は今後の課題としたい。

先にも示したように堂本は、大正7年に京都市立絵画専門学校に入学し、日本画家 としての基礎を学び始める。在学時に余技として制作していた《暫》、《車引き》等の 木彫からは、堂本が立体表現に注目していたことが示唆されよう。

そして堂本は、大正8年に帝展へ《深草》を出品し入選する。この作品は、京都の深草地方を取材した作品である。その後の第二回帝展には《柘榴》を出品する。同展覧会には、福田平八郎(1892-1974)が《安柘榴》を出品している。堂本の《柘榴》は、内山武夫(1940-2014)が、「京都の伝統的な写生画を基盤としながらも、その平板さを抜け装飾的な構成が巧みに生かされ、立体の表現には洋画的技法も取り入れられているが、程よく抑えられている ¹²」、と福田の洋画的な量塊の表現と比較しており、堂本が伝統的な表現や描法を基盤にし、自身の表現を模索していたことが示されている。

堂本は、第3回帝展に《蹴鞠図》を出品し特選を受賞する。翌年の第4回帝展に《訶梨帝母》を出品し推薦を受け、無鑑査となる。翌年出品した《華厳》では帝国美術院賞を受賞する。この他の代表的な作品は《春》、《木華開耶媛》等が挙げられる。この時期は、仏教的主題が多い傾向にあるが、社会風刺的なもの、風景画、中国風俗、田園風俗、遊女絵、歴史画等、様々な主題と共に、作風も四条派、南画、仏画、浮世絵、細密な写実まで、様々な手法を駆使していることが特徴である¹³。

このように堂本は、《華厳》で帝国美術院賞を受賞するまでに多くの表現をみせてきた。神崎憲一(生没年調査中)はこの展開に関して、《春》以降《木華開耶媛》までの3年を、「それまでの評価に満足せず、堂本の作品の展開にとってより高い境地に到達するためには有意義な一時期である14」、としている。この他、堂本のこの時期を「寺子屋時代15」と位置付けることでその多様な表現の展開について理解を示している見解も見られる。また、三輪晁勢が堂本の性格に関して、「実行の方であり、勉強は積極的に成される16」、と述べているように、このような指摘から筆者は、1930年までの堂本の表現が短期間に多様な変遷を遂げている理由を、技術、表現、主題の積極的な吸収を目的としたものと推察する。

1930年以降 1947年までの堂本の作品には、《女人出定》や《観世音》等の仏画の表現や、《朝冬》や《雪》に見られるように鳥を題材としたもの、《太子降誕》歴史画等、1930年以前に見られた多様な表現の展開が引き続いて見られる。

この時期の堂本の作品には、《女人出定》の人物の輪郭や《冬朝》の波の部分に見られるように、太さがあまり変わらない線描に重点が置かれていたことがわかる。

この時期の線への注視は、富貴寺壁画の模写に端を発しているものであろう。この 模写は、堂本が後に四天王寺や高野山で壁画を制作した際に同じ方法で制作し、その経 験が非常に役に立った ¹⁷、と述べているように重要なものであったといえる。また、この時期は寺院の襖絵を多く制作していることが特徴的である事は年譜にて述べた。その寺院の襖絵には、《瓜・西瓜図》や《鷺と鵜》、《松に鹿》に見られるように紙に墨とわずかな色彩で描かれたものや、《楓樹と流水》に見られるように、金箔と濃彩を用いたものも確認できる。

この墨彩から濃彩への展開の背景は、今日目立った指摘が少ない。そのなかで川路柳虹(1888-1959)がこれらの襖絵に対して、堂本の現代的な感覚を活かしたものであることを前提として、東寺や仁和寺の襖絵に雲谷派 ¹⁸、狩野永徳(1543-1590)、海北友松(1533-1615)に通じる筆致があり、醍醐三宝院の襖絵を大和絵の花鳥画と指摘して多様な表現様式を見出している ¹⁹ように、堂本の制作は襖絵においても幅広く日本絵画の作風を展開したと認められる。

そして堂本は襖絵制作を、「現在の自身の技巧と思想の変化が高次な段階へと上昇し続け、もっと高いところに自分自身を持ち上げる²⁰」、と述べている。そのため、その目的が技術や思想の向上を経て、新しい展望を見出すためのものと捉えられる。これらの点は、先に述べたように、堂本の多様な展開が、技術、表現、主題の積極的な吸収を目的としていたことを示していよう。

原田はこの時期の作品に関して、「中心の設定や余白の効果、色の配合等、構成的な面の重視を特色とする²¹」、と指摘している。また下店は、この時期の襖絵の作品と抽象表現を比較し、「頗る共通し、類似したのもがある²²」、と述べている。そして、タピエは東寺に収蔵されている襖絵を目にした²³ことで堂本に注目しており、この時期の作品は後の抽象表現につながる傾向が見出せる。以上に示した模写と線の技法や表現の類似性に関する詳細は第2章にて後述する。

ここまで、大正初期から 1947 年までの堂本の作品の展開について述べてきた。この期間は、「常に伝統を集成しながら、さらにその集成に集成を加えて飽くことなくそれを続けてゆく精進さ ²⁴」、とされるように、堂本が自身の表現を模索するにあたって日本絵画の特徴を積極的に吸収しようとしていた姿勢が見られるといえよう。

次に示す 1948 年から 1956 年までの作品は、《婦女》や《或る家族》に見られるように画題を同時代の女性像へ移し、形態の簡略化による表現を展開した。この他に同時期の作品は《新聞》、《メトロ》、《疑惑》がある。これらの作品は、造形的な認識を持って、線、色面、抽象と続いて深められ、造形性への注視が作品から見て取れる 25。

また、この時期の堂本は、「時間」に注目して制作を行っていた。その思想は《新聞》などの作品へ「時間的因果において絶つことのできない循環²⁶」という要素として還元されている。この点を示すものとして、堂本は以下のように記している。

「女が新聞をよみふけつてゐる様を前面に描き、その彼方の鋪道では事件が起き、 その事件はやがて新聞を賑わせる報道記事となるのであり、人はまたそれをよむ— 27

この記述は、堂本が時間とその連続性に注目していたものと読み取れる。このような思想と関連したこの時期の堂本の作品に見られる主題は、近代性を感じさせる 28 ものであり、戦前とは異なっている。このことから、堂本は主題の面からもこれまでの日本絵画の伝統に沿うような傾向からの展開を行っていたといえよう。

その後堂本は、1955年に《生活》や《意識》に見られるような抽象的作品を発表する。これらの表現は大須賀が「ヨーロッパ近代の抽象絵画理論に影響されながら制作している時期²⁹」、と述べるように、西洋の抽象表現からの影響が感じられる。そして、1960年頃からは筆勢を重視した抽象表現を行った。

ここまで、原田の先行研究を参考に堂本の表現の展開について述べてきた。次に、 1960年以降の抽象表現の展開を、大須賀による記述を参考に述べる。

堂本が筆勢を伴う線描を用いた抽象表現は、《宇宙軌跡》や《無間知覚》等の作品を発表した 1960 年から行われた ³⁰。その表現の試行は、堂本の発言から、1966 年の 20 年位前との記述から読み取ることができる ³¹。

抽象表現に用いられた線描は、太細、強弱、濃淡の交差する直線や曲線、雫や飛沫 32 等、様々な大きさや形状のものが画面に構成されている。この時期の作品は主に日展や東丘社展に出品されている。代表作として、《交響》、《羂索不空》などが挙げられる。画面に見られる材料の特徴について、詳しくは後述するが、この時期の表現には、画面に画材による隆起を確認することができる。そして 1965 年以降は、日展等の出品作を、《執着の離脱》にみられるような具象物を伴う新たな展開に移行させた。

堂本は展覧会への出品作と並行して、寺院の襖絵を制作している。このことは戦前から続いた活動であることは前項で述べた。そして、1965年以降の抽象表現は、襖絵での展開が主となる。

堂本は1963年に、高知県の五台山竹林寺へ《風神》、《雷神》を含む襖絵30面の制作を制作した。この襖絵は、筆勢を伴う線描で制作された最初の作品である。また同様の題名で6曲一隻の屏風形式の《風神》が絹本彩色で制作されている。これら一連の襖絵制作のなかで、《太平洋》と《瀬戸内海》にて、金箔と銀箔の表出が顕在化していることは新たな展開といえるだろう。

その後、堂本は 1965 年と 1969 年に《夢窓慈恵》、《遍界芳彩》など、西芳寺の襖絵を制作した。西芳寺の襖絵では、これまでの線描の表現に加えて暈しの表現が顕在化したことが見受けられる。その背景としてこれらの制作では、堂本自身が、作品が類似するようになり、これまでしなかったことをした 33、と述べていることから、表現の展開を図っていることが読み取れる。そのため、西芳寺襖絵の制作の開始時期は定かではないが、1960 年前半に表現の展開が模索されていたことが推察される。

そして、《香雲満堂》、《静風自来》、《古徳安道》などの法然院に収蔵されている 1971 年に制作された襖絵には、線描の濃淡の対比が顕著になったことも特徴として挙げられる。《静風自来》では、樹木と見て取ることができる形態と色彩を見ることができ、「抽象表現でもなければ、具象絵画でもない到達点 ³⁴」、と評価されるように、堂本独自の表現に至っているということができよう。

以上に述べてきたように堂本の筆勢を伴う線描は、1960年からの画材による隆起を 用いた時期、から1965年以降の暈しや金線の表現の展開がみられる時期にかけて、表 現の展開が図られている。そしてこの模索は、展覧会の出品作品から襖絵へと形態を変 化させることを契機としていると考えられる。

堂本はその後、《聖家族》、《入我我入》を制作し、《善導大師》が絶筆となった。これらは、経典に基づく具象表現であるが、現在まで展開の背景等が詳しく示されていない。そのため、この点は今後の課題である。その中で表現の特徴は、色彩の華やかさが特筆すべき点であり、「具象も抽象もない自在の境 35」、と内山によって評価されている 36。また、村松は、具象と抽象の垣根にこだわらず、自然に併存させた、と最晩年の展開を示している 37。これらから、堂本は最晩年まで表現の展開を模索していたと捉えられる。

ここまで、堂本の抽象表現の展開について示してきた。その内容をまとめると、筆勢を伴う線描において、黒色の濃淡、筆致の重なり、飛沫に関しては一貫した特徴である。 そして、それらは一様な表現ではなく、作品を経るにしたがって画材による隆起、金箔による線状の表現、暈し、濃淡の顕在化等の展開を見せているといえよう。

3. 線に対する解釈

序章で示したように、線描の捉え方は、「輪郭などを表した面の限界を線」と捉えるか、「筆法の痕跡を線」とするか、という2つの視点がある。堂本に関しては、その作品や抽象表現の線に対する指摘が、「骨法用筆」という東洋絵画論に集約されている点から後者であると捉えられる。本項ではこの点の堂本の認識を明らかにすることによって本論における線の定義を明確にし、堂本の抽象表現の線状の部分を、「線」と称することに関して妥当性を示す。

堂本は抽象表現期において、線に関して以下のように記している。

「線というものは腕で引くものですが、腕を定めるものは腹で、腹を定めるものは頭ですから、線は頭から発するとして教えました。支那は懸腕直筆を重んじてるし、日本でも筆意というものがやかましかった(略)書道のほうの線では寝さすとか跳ねるとか技巧としていろいろやりますけど、それは単なる技巧ではなくて、精神が現れるもんです。日本画でも筆が生み出す線が非常に重要です 38 」

この記述から、堂本が線において筆遣いを重要視していることがわかる。このことから、堂本の示している線は物の輪郭を示すものではなく、筆法の痕跡と換言できよう。 本項では更に、その線への意識の一貫性を見出すために、堂本が具象表現期に記した 線に関する記述を参照し、堂本の注目が面の限界の描出以上に、筆法の効果にあったこ とを示す。尚、この点の技法習得の背景は、第2章で取り上げる。

まず堂本は、日本画の線に関して、「骨法あっての線」とし、骨法の無い線に良い線、生きた線は存在しないと述べている³⁹。堂本にとっての骨法とは、対象に内在したその確実性を証明するものである⁴⁰。そして、その効果は以下のように記されている。

「骨法が確實でないならば線が的確に対象を把握した表現をなし難いし、骨法が確實であればそれにつれて線が生きてくるのである。(略)線は目に見えたものであり骨法は法則ですから畫面に内在したものです 41」

この記述から、堂本は表面的な線の巧みさよりも、対象を的確に描出するために必要な法則を重んじていることが判る。この点は、堂本が筆による正確な描写力を重視して

いると読み取れる。そして、その後の文で、「面と面との接触を象徴するために作られた仮定的な一本の線が、用筆の妙と相まって最も自然である真を精神的に把握し表現している ⁴²」、としていることから、堂本が画面内に描画する箇所の設定と筆遣いの相乗効果が線描において重要であることを示しているといえよう。

この際にみられる「真の精神的な把握」とは、堂本の写生に関する記述から読み取れる。堂本は写生の重点を、「質なり、量なり、色なりを見極めて内容がよくつかめていること ⁴³」、とし、人物写生にて、「本当の特徴をなす有用な詮じつめた皺のみがその人の特徴を完全にあらわしてそれが内容にまで連続している ⁴⁴」と記している。このことから、「真の精神的な把握」とは、対象を構成する特徴や造形要素を発見することと捉えられる。線においては形や、筆勢によって表現される動き等が考えられる。

以上のことから、堂本は線に、面の限界という要素以上に、筆法の重要性を見出していた。この点は、骨法用筆というこれまでの指摘に帰結し、堂本が一貫して、筆法による描画とそれにより描出された結果を線としていたとすることができよう。またこの点は、堂本が東福寺の天井画制作の際に、「線そのものの中にこもる力 ⁴⁵」が大切であると述べていることからも理解される。その思想は、高野山根本大塔壁画制作の際に、描画の速度を遅くすることで線の「内にこもる力 ⁴⁶」の獲得を試みているように、堂本の後年の制作に反映されている。

このような線に対する認識から、堂本の抽象表現は線の集積によって構成されたものであると捉えられる。この表現は、例えば絵具の厚塗りによって線を描画することが共通していながらも、絵巻、大和絵、南画等の、古画の輪郭線が作るものの形の的確さに感化 47 され、自身の表現を展開させた橋本明治と異なるものであるといえよう。堂本と橋本は同時代の線の表現を振り返る際に特徴的な作家として注目できる。その画面に現れた線は、筆法を重視した堂本の作品に線の太細やかすれが顕在化し、法隆寺壁画模写を通して古典絵画に影響を受けた橋本は、鉄線描的な太さの変化の少ない表現を用いている。橋本の線は 1940 年代頃の日本画の傾向である新古典主義と線質が類似している。この点は、それとは異なる表現を試みた堂本が、同時代において特徴的な線の表現を行っていたことを示していると考えられる。橋本に関しては第 3 節にて詳述する。

第2節 日本画における抽象表現と 1945 年以降の時代背景

堂本が抽象表現を行った時期は 1956 年頃から 1975 年までである。本論において特

に取り上げる時期は 1960 年以降の 15 年間となる。本節では、この前後を含めた日本 画における時代背景について記す。

1. 戦後における日本画の動向

明治以降から今日まで日本画の表現は、表現、技法の面において西洋絵画との接点を模索することで発展を遂げてきたといっても過言ではないだろう。例えば明治期に注目すると、横山大観(1868-1958)や菱田春草(1874-1911)が試行した朦朧体 ⁴⁸ の表現は、空気遠近法を日本画の表現に取り入れようとしたものであった。そして同時期には竹内が西洋美術の再現性に興味を持ち、渡欧後に制作した《金獅》にて再現的な写生による描写を行っている。また、速水御舟(1894-1935)等は《京の舞妓》に見られるような西洋的な写実表現を試みた。

そのなかで 1945 年以降の日本画の表現は、明治から昭和初期の表現を継続した鏑木清方 (1878-1972) や伊藤深水 (1898-1972)、中村岳陵 (1890-1969) 等の作家が活躍していた ⁴⁹ことや、加山又造 (1927-2004) が琳派の作品に影響を受けたことは見逃せない。しかし、河北倫明が、「日本画が何か出口を探し求めて、いちばんあがいていた時期である ⁵⁰」と述べているように、それまでの日本画史を省みても大きく表現の多様化が図られたことが特徴的な時期である。この背景の一つには、戦後の西洋文化の流入による価値観の変化が起因していよう。

その象徴的な動向として特に注目できるものは、1948年の「創造美術」(現、創画会)と「パンリアル美術協会」の創立である。今日両者は、戦後の新しい日本画の表現を模索する運動を示す際に取り上げられることが多い。そのため、本項ではこの両会の特徴を概略的に振り返ることにより、当時の日本画の時代背景の特徴について述べる。

創造美術は、1948年に吉岡堅二 (1906-1990)、山本丘人 (1900-1986)、上村松篁らによって結成された。その後、1951年に新制作派美術協会と合併してその日本画部となり、1974年に創画会として再度独立し現在に至っている。

創造美術の特徴は、当時の西洋絵画の造形性な摂取、日本画絵具の油絵具に近い使い方、画面の塗りつぶし等から、日本画の表現における造形的な傾向を徐々に広げ、画面の厚塗りなどの傾向を見せた 51。そして、創造美術の創立会員に加え、堀文子 (1918-)、岩崎鐸 (1913-1988)、稗田一穂 (1920-)、朝倉摂 (1922-2014)、加山又造、

麻田鷹司 (1928-1987) らの登場により洋風の表現は一層加速した。また、針生一郎 (1925-2010) が「装飾的構成、色調変化、抒情的幻想など、表現の幅を多様に広げた ことは疑いない 52」、と指摘しているように、創造美術は従来の日本画には用いられなかった主題や造形性の獲得を模索した。

一方、パンリアル美術協会は、1948年に三上誠(1919-1972)を中心として、星野 眞吾(1923-1997)、山崎隆(1916-2004)等の京都市立絵画専門学出身者により結成された。パンリアル美術協会は、多くの先学が指摘し、その宣言文 53 からわかるように、従来の日本画表現を画題、技法、材料から再検討し、その価値基準を世界的規模まで広げて考えようとするものであった。また、星野が、「私たちが描くのは花鳥、山水ではなく生を求めて彷う人たちであった 54 」と述べているように、制作の態度もこれまでの日本画の視点とは異なるものを目指した。

パンリアル美術協会の特徴は、従来の日本画材以外の素材を積極的に取り入れ、板や布などの物質感を押しだした表現にあるといえよう 55。この傾向は、大野俶嵩 (1922-2002) の《緋色 No24》や星野の《和紙による作品・5》などから見出せる。そして中井康之 (1959-) が、「マチエール 56 はパンリアル美術協会全体の問題となった 57」と指摘しているように、1960 年以降パンリアル美術協会においては、新素材の開拓に対する模索が顕在化した。そして、パンリアル美術協会は、「日本画という意識を完全に乗り越えてしまうような前衛性にまで突き進んでゆく 58」との指摘や、針生が、「洋画と日本画という対立概念すら乗り越え、既成秩序の徹底的な解体を通して膠彩芸術の可能性を再生させようとしている戦後最もラジカルな変革思想 59」と述べているように、日本画という範疇を超えた活動を展開した。この他、天野一夫(1959-)が「絵画の枠組みまで突出してしまうほどの、最も先鋭的な材質上の実験を続けてきたグループ 60」と評しているように、当時の社会的傾向を顕著に反映したことで特筆すべき団体である。

ここまで、創造美術とパンリアル美術協会の特徴を中心に振り返ってきた。この両者は、西洋の美術に影響を受け、材料、技法から新しい表現を模索する姿勢を見出すことが出来る。つまり、素材への注視から表現を模索していったと捉えられる。この特徴は、戦後の日本画に積極的に新技法をもたらすとともに、洋画と比べて脆弱に思われていた造形性においても、強さを加えてきた⁶¹、という点から、戦後日本画を象徴する活動であったといえる。

そして、その後の両会の展開として、「創造美術は日本画におけるモダニズムの質的変換をめざし、パンリアル美術協会はそのモダニズムの解体と再構成を目指した ⁶²」と指摘されるように、創造美術の作家と、パンリアル美術協会の作家の両者は表現や会の方向性を異とした ⁶³。

そのなかで、創造美術の運動は、同時代の院展や日展にも影響を及ぼした ⁶⁴。その 影響は、今日の日本画表現にまで見ることができるといえよう。その象徴的な事例と して、画面の塗りつぶしや造形性への注視を広く浸透させたことは、特筆すべき点で あろう。

2. 日本画における材料開拓と実験的表現

画面の厚塗りは、パンリアル美術協会や創造美術が結成される以前から存在していた団体である日展や院展に所属していた片岡球子(1905-2008)や高山辰雄(1912-2007)等の作家の戦後以降の表現にも見られる。

そのなかで、徳岡神泉(1896-1989)と杉山寧(1909-1993)は戦前から活躍している。両者の1950年から1960年代以降の表現は、画面の厚塗り、絵具の粒子の質感を重視する傾向が顕著に表出している。そのため、徳岡と杉山の1950年代から60年代頃とそれ以前の表現を比較することで戦後の表現の傾向がより明瞭になるものといえよう。

① 徳岡神泉

徳岡の作品、《小鹿》(1961年)には絵具の厚塗りにより、鉱物の粒子の物質感を意識した効果を見ることができる。また、《富士山》においてもその傾向を見ることができる。この傾向は、《海老》などの初期の作品には見ることができない。しかし、《赤松》や《流れ》など、1940年代から徐々に表れてきたことは作品を通観するとわかる。

また厚塗りに関しては、徳岡がフォートリエ(Jean Fautrier, 1898-1964)に関心を寄せ、「これは確かに私の考える絵画である ⁶⁵」との記述があることに注目できる。この点について、岩崎吉一(1935-1994)は「徳岡の様式に関して西洋近代、現代絵画への接近を志向したわけではない ⁶⁶」と述べ、草薙奈津子(1946-)が、「西洋絵画への注目が即、神泉自身の西洋絵画に対する接近を意味するものではないであろう ⁶⁷」と指摘しているが、厚塗りの技法に関して西洋の作家の影響があったことは否めないと

考えられる。

次に、小下絵の彩色法に注目し、徳岡の模索する絵肌の質感について読み解く。まず、《魚市場》や《罌粟》などの小下絵は、水彩絵具で彩色されている。その他、同時期の青梅や菊、蓮の素描も同様である。一方で、《刈田》や《富士山》の小下絵の描画材にはパステルが使用されている。この描画材を変更したことは本画の表現の展開と類似が見られる。この点は徳岡が、岩絵具の質感を重視し、本画の構成を思案している姿勢 68 を示しているものといえ、徳岡の戦後以降の表現の転換を読み取ることができる

② 杉山寧

杉山の塗りつぶしの表現は、《エウロペ》以降から特に画面に表出してきたといえよう。この作品は杉山が12年の休止期間を経て日展に出品した作品である。それ以前の《秋意》の表現と比較すると、《エウロペ》の画面には塗りつぶしと荒い絵具の質感を確認することができ、その後一貫した傾向ということが作品を通観するとわかる。また、《仮象》、《灼》などの1959年以降の抽象表現の作品にも絵具の厚塗りは顕著である。この点は、野地耕一郎(1958-)が、「空間の問題やマチエールの実験など、新しいものを自分の仕事に加えることができた重要な時期であった ⁶⁹」、と述べているように、抽象表現以前と比較した際に杉山の表現を特徴づけるにあたって重要な点である。この点について、杉山は自身の記述の中で以下のように述べている。

「日本画の特質の一つは、その顔料にあるのではないか。自然の光に繊細に反映する粒子の輝く効果。私はその効果を強調するために、絵の内容や形式に応じて、岩絵具の粒子のもつ特質を強めるため、他の物質を加えたり、また、画面の紙を特別に漉かせて、凹凸のある和紙の上に制作を試みたこともある。⁷⁰」

この記述に象徴されるように、杉山は画面に岩絵具の質感を顕在化させることを制作の主眼としていた。そしてその傾向は、作品に見ることができるように塗りつぶしから厚塗りへと展開したといえよう。この岩絵具の美しさを引き出すという姿勢は、新素材を積極的に用いたパンリアル美術協会と、素材の質感を重視したという点から共通しているが、その意図が異なる。その一因として、杉山があくまで日本画の美し

さを求めたためと考えられよう。尚、杉山に関しては、第4章にて堂本と比較を行う 作家としてとりあげるため、本節では表現の展開と画面の物質感を重視した傾向を示 すに留める。

ここまで、戦前から戦後にかけて活躍した徳岡、杉山の表現を振り返ってきた。この両者の表現の展開から、画面の厚塗りと塗りつぶしの傾向が、パンリアル美術協会や創造美術のみならず、1950年以降の日本画の主流の一つとして確立されてきたことを見ることができる。しかしこの場合、徳岡と杉山には日本画の魅力を再認識する傾向が確認でき、パンリアル美術協会や創造美術よりも従来の日本画に根差した意識であったと捉えられた。

3. 日本画と抽象表現

前項までに示したように戦後の日本画は、画面の厚塗りと塗りつぶしが流行したことが特徴的である。特に、パンリアル美術協会や創造美術の活動は、材料開拓や西洋絵画に拮抗するための造形性の獲得を重視する傾向を示すものとして注目できた。このような中、杉山や大野をはじめとして、同時代の多くの作家が材料開拓の手段によって抽象表現を模索してきた。その点を踏まえて、1950年以降の日本画における抽象表現の特徴について示しておく必要があろう。

まず、抽象とは、具象の対語で、自然の再現によらず、線と色と形の組み合わせによって表現された美術であり、1910 年代にヨーロッパ各地で広がり、大正末に日本でも紹介された 71 。また、元来は対象の具体的な形態を単純化していく作用のことであるが、具体的な対象を示さない造形全般に対しても用いられる 72 。このことから、抽象とは、対象の単純化と、対象を示さない造形の二元的な意味合いを持っていると捉えられる。そして、この点を踏まえた抽象絵画とは、具体的な対象の形態を再現しない絵画において、幾何学的な形態によるものと有機的な形態によるもの、直線や平面性を基本とする傾向と、筆触や画面の質感を重視する傾向などを二項対立的に捉えることが多い 73 とされ、この二項対立は、今日では前者を「冷たい抽象」、後者を「熱い抽象」として取り上げられる 74 。本論で主として取り上げる「アクションペインティング」や「アンフォルメル」等は、筆致や物質の質感そのものを重視し、大画面に筆跡や絵具のしたたりを均等に配していく表現 75 であり、後者に示した「熱い抽象」に区分される。

江川和彦(1896-1981)は、抽象絵画の発展において、具象からその形態と色彩を借りたものを抽象、そして外観的なものを描かないものを非形象とし、その先の表現として書道の様式に類似した非形象絵画の存在を指摘している ⁷⁶。このことから、抽象の捉え方は、形態の簡略化とのすみわけを鑑みた際に、対象を示さない造形と捉えることが妥当であろう。

その中で、日本画における抽象についての記述を確認すると、「東洋人の写実はその まま抽象的であり、抽象はそのまま写実的意義を含んでいたパー、と河北倫明が述べ、 針生が、「もともと線描や筆触を中心として対象の形態とともに宇宙の理法を探る東洋 の絵画は、潜在的には常に抽象への志向を持っている 78」、と指摘している。これらの 指摘は、その表記を「東洋」としながらも、内容は日本の絵画を指したものである。 このことからそもそも日本画の表現には、形態の要素の純化や、線、様式化という点 で抽象性が内在していたと捉えられる。しかし、パンリアル美術協会や杉山の表現に 見られるように、コラージュの配列や、絵具または新素材の物質感によって抽象空間 に近づくもの⁷⁹が日本画の抽象表現の展開として存在しており、この点は先に述べた ように、日本画の抽象表現において素材感が重要な要素として位置付けられたことを 示していよう。その点を明示すために、具体的な作品について述べていくが、作品の 選定に関して、恣意的に選定を行うと、筆者の主観の介入は免れない。そこで、日本 画の抽象表現に特化した展覧会で特に注目できるものとして、〇美術館にて開催され た「日本画の抽象-その日本的特質」(1994 年)を参考に挙げることができる。そし て、筆者が2014年に赴いた「挑戦する日本画:1950~70年の画家たち」展で取り上 げられていた作家を抽出し、その傾向を述べる。

まず、展覧会において重複している作家は、堂本印象、岩橋英遠 (1903-1999)、杉 山寧、岩崎鐸、山崎隆、三上誠、水谷勇夫 (1922-2005)、朝倉摂、大野俶嵩、星野眞 吾、下村良之介 (1923-1998)、野村耕 (1927-1991)、岩田重義 (1935-)、楠田信吾 (1935-)、 久保田壱重郎 (1937-2008) の 15 名である。

この中で、岩崎の《蝕(B)》、三上の《作品 64-は》、大野の《緋 No. 24》、下村の《鳥不動》、岩田の《Work-139》、楠田の《WORK》、久保田の《63 在》に顕著であるように、素材について注目しているものが多いといえよう。この他にも、杉山の《仮象》や《季》、岩橋の《仙》には絵具の厚塗りの表現を確認できるほか、星野の《人体による作品》には人拓や襞の部分に紙をコラージュした表現を見ることができる。このような特徴

は、先に考察した 1950 年代から 70 年代の時代背景の特徴と類似し、先に述べた針生 の指摘を示しているものといえよう。

以上に述べてきたように、パンリアル美術協会や杉山の表現は、材料開拓や、造形への注視によって日本画における抽象表現の多様性を広げたものと見ることができる。一方で、堂本の出品作である《無礙》には、岩絵具や墨の使用と、他の作家よりも比較的薄塗りの傾向が見られる。つまり堂本の作品は、伝統的な日本画技法に則って制作されており、木片や金属等の特殊な材料をコラージュした表現は見られない。このような点は実験的な表現が主流であった 1960 年代頃において堂本の独自性を示しているものであろう。

第3節 堂本と同時代に活躍した作家との比較

第2節にて、時代背景の特徴を示すうえで、パンリアル美術協会と創造美術を中心 に、その作家と同時代の傾向について記してきた。次に、堂本の所属していた官展の 作家の特徴と比較することで、堂本の独自性を明瞭にしたい。

比較を行う作家の選定の観点は、①同時代において線の表現の独自性を持った作家、そして、②日本画にいて抽象形態による表現を行った作家という 2 点である。前者には、山口、橋本などの作家に注目することができる。後者では、児玉、杉山らに注目することができよう。本節では、これらの作家の表現の特徴について取り上げ、堂本との類似点や相違点を示す。

1. 山口蓬春

山口蓬春は、北海道松前町に生まれ、7歳で上京する。そして白馬会研究所で油画を学び、1914年に東京美術学校西洋画科に入学する。在学中に二科展に入選を果たすなど、油画でも才能を示していた。1914年に東京美術学校日本画科に転科し、松岡映丘(1881-1938)に師事する。そして、新興大和絵会や、福田平八郎、中村岳陵らと結成した六潮会などで活動し、日展に出品した。1950年に日本芸術院会員となり、1965年に文化勲章を受章する。山口の表現は、「蓬春モダン」や「蓬春モダニズム」と称されることが多い。

山口の表現の表現は、河北倫明によって、「形と色、写生と古典主義などの対立的二面を統合した⁸⁰」と指摘されている。そして、細野正信(1926-2008)が、「日本画の

枠にとらわれない発想の自由さ、モダンな発色による現実感、デフォルメを加えた色相的造形、自然に温かい詩情を見る ⁸¹」と述べるように、色と形に注目し、伝統と同時代性の調和を重んじていたことがその特徴として挙げられる。そして、「伝統を継承しつつ、時代に即した感覚も採り入れ、新しい日本画の可能性を模索 ⁸²」した。

山口が記した日本画の技法書である『新日本画の技法』には、線に関しての記述が確認できる。特に注目できるは、近代的な線の表現として、線と色の関係を指摘している点である。

「ところで、新しい感性のはたらきで把握した新感覺的な線ということになると、色彩で描現した線、即ち色線というのも繪画的要素の一つとして相當に重要性を増して來ることになる。それで、墨で描いた線、即ち墨線の觀念にとどまって居ることは出來なくなり、たとえ、墨で描いた線であっても、その墨の濃度が、他の色彩の上にも著しく影響して來るわけであって、この線の持つ色も色彩のうちに加わって來る。⁸³」

この記述は、山口が線を色として認識していたことを示すものであり、画面の色彩 の調和を意識していたことの表れといえよう。また、色彩の調和に関しては以下の記 述に注目できる。

「如何なる色彩の場合でも、常に全體の調和と言うことを考え、その強弱の度合を 吟味して、制作の最終段階でよく調整することが肝要である。⁸⁴」

「或るたった一つの色彩を、他の様々な色彩よりも特に際立つように構成した場合には、この特に強調した色彩の色價が、画面の他の諸々の色彩を充分に支配して居るかどうかを確かめ、その支配的な役割を演ずる色彩の働きについて、精わしく檢討して不備の點を調整しなければならない。⁸⁵」

一連の記述から、山口は色面構成を重視するにあたって、線と色の関係を等価に捉 えていたことが読み取れ、今日、山口が日本画において色彩を重視した作家のひとり として認識されている背景を示すものといえよう。 山口の表現には、堂本のような抽象性を見ることはできない。このことは山口の表現が、第2節で述べた日本画における抽象表現のうち、形態の簡略化に属するためといえよう。その線の捉え方は、先に示したように他の色と等価に捉えていることがわかる。そして、自身の記述に色価の語句が入っていることからも、線にその意識はあったものであろう。そこで、作品に線にみられる表現効果について迫ると、山口の作品において線描が意識的に使用されている作品は≪夏の印象≫や≪茄子≫であるといえよう。その表現には、色彩の濃淡は確認できるが、吉田敬が、隈取をせず、線を使って調和させようとしている ⁸⁶、と述べているように、線自体に暈しやにじみが用いられた箇所は少ない。この背景は、山口が色面構成を重んじているものであり、線を強調させることを意図していなかったためと考えられる。またその描法は、線の太細が比較的少なく、一定したものであると捉えられる。

その後の表現の展開は、《望郷》や《宴》、《池》などに見られるように輪郭線を 用いないものに移行している。このことからも、山口が線を色の一部として使用し、 色彩を重視していたと考えることができる。

2. 橋本明治

橋本は 1904 年島根県に生まれる。1926 年に東京美術学校に入学し、前項で述べた 山口と同様、松岡に師事し日展に出品する。1940 年に法隆寺金堂壁画模写の主任とし て任され、1948 年に創造美術の同人となる。1950 年に創造美術を退会後、日展に復帰 し、以後出品をつづける。1967 年に法隆寺壁画模写に再度従事する。そして、1971 年日本芸術院会員、1974 年に文化勲章を受章する。

橋本の表現は、河北が「線描中心で進めながら、併せて色面の効果を工夫するという点が特色であり、強力な線描による形と色との力強い装飾的統合 87」、としている。また、北川桃雄 (1899-1969) が、橋本の太い線を「色とみて、黒を基調色とする線性の画面を形成する 88」と述べている。そして、「朦朧体により招いた筆線の喪失と色彩の混濁という線と色の両方の要素を回復しながら、西洋近代絵画の造形主義的作調とも拮抗できるような鮮麗強靭の画体を見出したところに橋本の位置があった 89」と指摘されるように、太い輪郭線が色面の一部であり、それを厚塗りの色彩と調和させる西洋的な色彩対比と構図、画面の造形への注視は橋本の表現の特徴として挙げられる。

これらの点は、この他に、「戦後以降の橋本の様式として、肉太の線描、平塗りで西

洋的な対比を示す色彩、洋画風のコンポジション ⁹⁰」や、「線描の意義と可能性を追求し、日本画に新たな方向性を示そうとし、厚い絵具と向き合いながら、絵具の量感に調和するたくましい線を、粘り強く描き続けた ⁹¹」と、その表現の特徴を指摘されることからも理解できよう。

その作品は、《夏座敷》や《舞》、《つづみ》等にみられるように舞妓を代表とした 人物表現を主体として物象を描いている物が多い。そのため堂本の抽象表現と類似す るような物象を表さない表現は、図像の視点からは確認できない。

そして橋本は、線の捉え方に関して、法隆寺壁画を模写した経験を踏まえて以下のように述べている。

「私は伝統的に約束された線に固守せず、線と面の関係をいま一度考え直してみた。 画面構成上の鍵となるような感覚的な線、それぞれの対象や性格や量感を表現する 構成的な線など、線の美的効果は無限に思われた。(略)私は線に「色面」を与えよ うと努力してきたのである。⁹²」

この記述から、橋本は先に示した山口と同様に線を色として認識し、画面構成の一要素として捉えていたことがわかる。加えて、橋本は線の効果について、「構図を要約する武器」と述べている ⁹³。つまり、橋本は画面の構成を、色と色の関係により捉え、線がその構成を明確化させるためのものとして用いていたと考えられる。そしてその線を堂本の線描と比較すると、暈しやにじみ、線のかすれや太さの変化が少ないことがわかる。この点は、橋本と山口が松岡の弟子にあたることや橋本が経験した法隆寺壁画模写の従事がその背景として考えられよう。

3. 児玉希望

ここまで、同時代において線に特徴のある作家についてその特徴を堂本と比較してきた。ここで、抽象表現を行った作家とも比較を行う必要があろう。そのため、日本画において抽象表現を試行した作家は少ないが、その中でも堂本と同時代に活躍し注目できる作家である児玉希望と、次項にて杉山寧の表現の特徴を示し堂本と比較する。 児玉は1898年広島県安芸高田市に生まれる。1918年に川合玉堂(1873-1957)の長

流画塾に入門する。その後は日展に出品するとともに、自身の画塾を開き、後進の指

導にも尽力した。そして、1958年に日本芸術院会員となった。

児玉は、永井明生(1971-)によって「一人の画家が生み出したとは俄かには信じがたいような多彩さ ⁹⁴」と指摘されるように、風景画、花鳥画、歴史画、水墨画、仏画と、多様な表現を行ったことが特徴として挙げられる ⁹⁵。この点は、堂本の表現の展開にみられる多様性との共通項が見いだせるといえよう。そして児玉は、新水墨画十二題と称し、《地紋》や《徑》などの作品にて抽象的な表現を試みている。しかしながら、児玉の抽象表現は、自身が「実在に徹し得る具象絵画 ⁹⁶」、と述べているように、制作における主題は現実のものであり、抽象的な表現を選択したものである。つまり、これまで取り上げてきた山口や橋本の作品にみられるような形態の簡略化を突き詰めたものと捉えることができよう。

そして、児玉の表現の特徴を読み解くにあたって、自身の発言から注目できる点は 画材についてである。この点に関して、その記述を以下に記す。

「日本画絵具を用いて不便な思いをするよりは、速に油絵具でもパステルでも何で も用いて最も良い効果を挙げるがよい。⁹⁷」

「写生はたいてい油絵具でやつてきた。そして画室で更に、溶くにも使うにも不便な日本画絵具で今一度描く 98。」

そして児玉は、後の文で「せめて展覧会出品だけでも、その画材の性質に依つては、 どちらを用いてもよい事に出来ないものか⁹⁹」と述べている。そして、「長年親しんだ 日本画絵具だから、長所も充分知っている¹⁰⁰」としながらも、日本画絵具での制作工 程や素材の不便さを感じ取っている。これらの記述から、児玉は使用する画材を偏ら せず、自身が求める表現に沿うものを用いることを意識していたものと読み取れる。 そして児玉は、油絵具の長所を日本画の表現に還元しようとしていた姿勢を見ること ができよう。

この点を示すように 1955 年頃の作風は、「近代西洋絵画研究に基づくモダニズム表現、洋画のヴァルールによる立体感、空間感、ムーブマンの表現を求めることにある 101」、と指摘されているように、作品中に油絵具に近しい表現を見ることができる。また、児玉は《道》や《山》、《亭午》等の作品でスタンピングや転写、コラージュの、

素材を意識した技法を作品に用いている。これらの点からも、児玉が画材を自由に用いようとする意識の強さがわかる。

この他に児玉は、川合玉堂(1873-1957)に入門する際に北宋画の「筆意」に憧憬を持ち水墨画を学んだと自身で述べていることから、筆法への意識を見ることができる 100。しかし、日本画の線描に関する記述は現在のところ確認できておらず、その解釈も含めて今後の課題としたい。

以上のことから、児玉は画材の自由な使用と、画面の色価に対する意識が十分に注意されていたといえよう。そして、線を中心とした作品は《瀾》(図 1-89)を除いて特徴的な作品は少ない。つまり児玉の表現は、河合玉堂から影響された筆法を踏まえつつも、色彩や色材の機能と効果に注目する点が多いと考えられる。

4. 杉山寧

第2節で示したように、杉山の作品は岩絵具の粒子感が顕在化している。本項では、 その傾向が見られるようになった1960年以降の作品を取り上げ、表現の特徴を示す。 杉山の表現の展開については、第2節において、《エウロペ》以降の画面に一貫して

杉山の表現の展開については、第2節において、《エウロペ》以降の画面に一貫して塗りつぶしと絵具の荒い粒子を確認することができ、《仮象》などの1959年以降の抽象表現の作品に絵具の厚塗りが顕在化したことを示した。そして、この時期の杉山の抽象表現の試みは、「構成とイメージの問題だけではなく、堅牢で奥深い表情をもつためのマチエールを獲得するための努力を重ねている101」、と指摘され、新しいものを自分の仕事に加えることができた重要な時期であった102。これらの点から、杉山が岩絵具の美しさを引き出すための質感に注目していることを読み取ることができた。

このような抽象表現であるが、その発想を得るにあたって杉山は、《林》、《條》などで古代文字の、「絵と文字の未分化の時代における物事や概念を可視化しようとする意志 ¹⁰³」に着目し、絵画としていかにそれを生かしてゆくかを課題としている。このような思想は、河北が、「物事や観念を形象化する根深い仕事 ¹⁰⁴」と指摘するように、杉山の表現の特徴として、主題を象徴的に表すことを重視しているものと捉えることができよう。

また、杉山は、日本画の線について、以下の記述を遺している。

「日本画のいのちは線にあるという人がいる。また、その近代化は、色面を重視す

るところからはじまると説く人もいる。しかし、私はそのどちらにも片寄ろうとは 思わない。心の動きに応じて、表現は自由であるべきだと思う。¹⁰⁵」

この記述から杉山は、自由な表現を行うために、日本画において従来から重要視されていた線や、戦後以降にその価値が顕在化してきた画面の色彩を、特に重要視していないことが読み取れる。そして、その後の一文に、自身の作品は絵肌のもつ絵画としての物質感を大切に考えており、写真撮影の際等に無表情な色だけの平面になってしまうことを憂慮している 106 ことからも、杉山にとって作品の重点は物質感の重視が第一であり、線や色面構成の要素はその次であることが読み取れる。

ここまで同時代の、線に特徴的な作家と、抽象表現を行った作家について、その特徴を示してきた。そして今回取り上げた作家は、堂本と比較して「線への絵具の塗り重ね」、「西洋絵画からもたらされた、色面構成をはじめとした造形要素への着目」、「古典の学習」が類似点として挙げられた。

そして堂本との相違点は、山口、橋本の表現に暈しが確認できないことが挙げられた。この点は、あくまで線が物象の形態を区切り、司っていることの表れであり、筆法自体に表現としての要素を強調していないものと考えることができる。また、先に示したように、線に絵具を塗り重ねているような表現が見られることは堂本と類似していながらも、山口と橋本の線の表現は太さの変化が少ない。これらは、堂本とこの2者を比較させた際に、線に注目している作家群でありながらも、堂本はさらにそれ自体に、多様な効果を与えた非具象の表現を試行しているものであると捉えられる。この点は、同時代における堂本の独自性を示しているものといえよう。

そして、抽象表現を行った作家である児玉と杉山は、色彩や絵具の物質そのものへの配慮を重要な事柄として捉えていた。具体的には、児玉に画面の配色とその効果を重視し色価の意識を見ることができた。そして、杉山に岩絵具の物質そのものを如何に美しく表現するかという意識が顕著に表れていた。この点は、堂本に比べ線への注目は希薄なものと考えられた。この点は両者の特徴であるとともに堂本との差異といえよう。

結

本章にて堂本の生涯における活動と表現の展開、線への解釈を示し、抽象表現を行

っていた時期の時代の傾向について先行研究を基に述べてきた。

堂本は、初期から帝展で高い評価を得て、当時の日本画において重要な位置を占めていたものといえるだろう。その制作活動は、生涯を通して国内外を問わず多岐にわたり、抽象表現を行った時期に限定すると海外における活動が多い。また、表現の変遷は、多くの先学の指摘に見られるように多彩であった。そして、堂本は線に対して、線自体の中に宿る表現や印象を重視しており、その点を描き出すための技法や写生観の必要性を認識していることが確認できた。

第2節では、1940年以降の時代背景について、創造美術やパンリアル美術協会を中心に振り返り、素材自体が重視された傾向が当時の日本画壇においても顕在化していることを示した。

そして第3節では官展の作家の中で、同時代に表現の展開を模索した、山口、橋本、児玉、杉山らの作家を取り上げその特徴を示した。堂本の表現は、その線の用い方において山口や橋本と絵具を塗り重ねることは共通していながらも、それらの作家が太さの変化が少ない鉄線描的表現で具象物を描写していたことに対し、堂本は太細の変化やかすれなどが顕著な肥痩線を用いた抽象表現であった。この線の独自性を踏まえて、児玉や杉山の抽象表現を行った作家と比較すると、両者の注目は専ら画材の効果や美しさの発見であった。そのため堂本の表現は、線に様々な効果を付加し、当時主流であった画材への顕著な注目を見せていない抽象表現であると捉えられた。

つまり、堂本は同時代において、画材や物質そのものに依存せず、肥痩線を用いて 抽象表現を行った作家として独自な存在であったとすることができよう。

注

- 1 板倉星光:『美術と趣味』美術と趣味社、1936年、13 頁参考
- 2 上村松篁:「堂本先生を憶う」『アサヒグラフ別冊日本編 70 美術特集堂本印象』朝日 新聞社、1992 年、93 頁参考
- 3 三輪晁勢:『美術と趣味』1936年、13 頁参考
- 4 Yvon Taillandier「印象氏との邂逅」『堂本印象新造形作品』明治書房、1963 年、 4 頁参考
- 5 同上
- 6 『生誕 120 年記念堂本印象画集伝統と創造』サンエムカラー、2011 年、175 頁参考
- 7 吉田洋一:『芸術の旅人堂本印象の世界展』なんば高島屋、2000年、119頁引用
- 8 堂本印象:「表現の回顧」『画室の窓』朝日新聞社、1954年、35 頁引用
- 9 吉田洋一:「福田平八郎と堂本印象」『福田平八郎と堂本印象~京都画壇黄金期の双 璧~』京都府立堂本印象美術館、1998 年、10 頁引用
- 10 堂本印象:「表現の回顧」『画室の窓』32 頁引用
- 11 原田は「堂本印象の作風展開」(『堂本印象展図録』京都市美術館、1977 年)を初出として、その後「華麗の中に脈打った悲愁と変容の中に認められる論理―印象芸術の二つの特質を中心として―」と題し、『堂本印象―具象編』(京都書院、1980年)や『堂本印象展―美の跫音―展図録』(大丸神戸店、1984年)に堂本の表現の展開を初期、成熟期、展開期、抽象期の4期に分類し、その特徴を論じている。
- 12 内山武夫:「多彩な作域に輝く豊かな画才」『アサヒグラフ別冊日本編 70 美術特集 堂本印象』朝日新聞社、1992 年、86 頁引用
- 13 原田平作:「華麗の中に脈打った悲愁と変容の中に認められる論理―印象芸術の二つの特質を中心として―」『堂本印象―具象編』275 頁参考
- 14 神崎憲一:「大完成の過程か多彩熟技の誇示か」『アトリエ』アトリエ社、1930年5月号、146-147頁引用
- 15 筑紫春三郎:「重い責任を負はせ度い」同上、144 頁参考
- 16 三輪晁勢:「堂本印象先生」『美術と趣味』美術と趣味社、1938年、10頁引用
- 17 堂本印象:「富貴寺壁画の模写の思ひ出」『画室の窓』191 頁参考
- 18 雲谷派とは、雲谷等顔 (1547-1618) を祖とし、雪舟の画系を継ぎ、長門の毛利家 の御用絵師を勤めた地方画派である。

- 19 川路柳虹:「堂本印象の芸術」『現代日本畫家評傳-第3篇』1940年、美術春秋社、 18 頁参考
- 20 堂本印象:「表現の回顧」『画室の窓』35 頁参考
- 21 原田平作:「華麗の中に脈打った悲愁と変容の中に認められる論理―印象芸術の二つの特質を中心として―」『堂本印象―具象編』275 頁引用
- 22 下店静市:「印象芸術の分析」『印象の作品』明治書房、1963年、109頁引用
- 23 山田由希代:「芸術家・堂本印象の信念」『生誕 120 年記念堂本印象画集伝統と創造』サンエムカラー、2011 年、153 頁参考
- 24 本間久雄:「堂本印象氏のこと」『美術と趣味』7頁引用
- 25 原田平作:「華麗の中に脈打った悲愁と変容の中に認められる論理-印象芸術の二 つの特質を中心として-」『堂本印象-具象編』276 頁参考
- 26 堂本印象:「時の流れ」『画室の窓』239 頁引用
- 27 同上、239 頁引用
- 28 奥田忠雄:「堂本印象-美の求道・具象から抽象へ-」『堂本印象-美の求道・具 象から抽象へ-』京都府京都文化博物館、1989 年、参考、頁記載なし
- 29 大須賀潔:「堂本印象の抽象画-イメージ・シンボルから詩的なるものの美へ-」 『三彩』1981 年 12 月号、73 頁引用
- 30 吉田洋一:「堂本印象の「新造形」〜自己を表す自由な形象を求めて〜」『前衛と伝 統堂本印象新造形作品展』京都府立堂本印象美術館、2005 年、参考、頁記載なし
- 31 堂本は、「作家の発言」(『みずゑ』美術出版社、1966 年 9 月号、80 頁参照)にて、 今のような様式は 20 年位前からやってます、と発言していることから、1946 年ご ろから抽象表現を模索していたものと読み取れる。
- 32 吉田洋一:『芸術の旅人堂本印象の世界展』なんば高島屋、2000年、77頁参考
- 33 堂本印象:「作家の発言」『みずゑ』1966年、80頁参考
- 34 大須賀潔:「堂本印象の抽象画-イメージ・シンボルから詩的なるものの美へ-」 『堂本印象-抽象編』京都書院、1980年、172頁引用
- 35 内山武夫:「多彩な作域に輝く豊かな画才」『アサヒグラフ別冊日本編 70 美術特集 堂本印象』87 頁引用
- 36 同上参考
- 37 松村寛:「堂本印象-美の求道者-」『堂本印象-美の求道者-』広島県立美術館、

1981年、118頁参考

- 38 堂本印象:「作家の発言」『みずゑ』80 頁引用
- 39 堂本印象:『看心有道』河原書店、1940年、275頁参考
- 40 同上、277 頁参考
- 41 同上、275 頁引用
- 42 同上、275 頁引用
- 43 同上、279 頁引用
- 44 同上、280 頁引用
- 45 堂本印象:「東福寺畫龍制作の思ひ出」『画室の窓』196 頁引用
- 46 堂本印象:『高野山根本大塔壁画畫と柱繪』立命館出版部、1943年、269頁引用
- 47 橋本明治:『竜の落とし子』日本経済新聞社、1979年、86 頁参考
- 48 朦朧体とは、濡れた絵絹の上で絵具を唐刷毛を多用して暈す手法である。(『横山 大観の世界』美術年鑑社、2006 年、14 頁参考)
- 49 河北倫明、高階秀爾:『近代日本絵画史』「戦後絵画の展開(高階秀爾著)」中央公 論社、1978 年、330 頁引用
- 50 河北倫明:「戦後日本画の一断面展によせて」『戦後日本画の一断面-模索と葛藤 -』山口県立美術館、1986 年、6 頁参照
- 51 弦田平八郎:「反日本画滅亡論」『美術手帖』1984年5月増刊号、15頁参考
- 52 針生一郎:『戦後美術盛衰史』東京書籍、1979年、161-162頁引用
- 53 パンリアル宣言文の内容は、「曳光は 轟き 磒ちた。フォーヴ、ダダ、シュール、アブストレー……一切のエコールが碎け、今怒號と暗黒の渦まく巷で、藝術は明日の蒼空を掴もうとみもだえている。吾々は日本畫壇の退嬰的アナクロニズムに對いてこゝに宣言する 眼玉を抉りとれ。四疊半の陰影にかすんだ視覺をすてゝ社會の現實を凝視する知性と、意慾に燃えた目を養おう。感傷を踏みにじれ。因習の殿堂を破壊して、廣い科學的文化的視野から傳統の力強い生命を發掘し、世界的地盤から古典を再檢討しよう。温床をぶち壊せ。隠全たる重壓の牙城をなす封建的ギルド機構を打破して、自由な藝術の芽生えを育てよう。執拗な因襲の盤石には幾多の改革運動も蟷螂の斧の如くにつぶされねばならった。まして破壊から更に新しい繪畫藝術を建設するにはもとより激浪の前途を覺悟せねばならない。しかし、藝術家の若き世代にとつてこの前進以外に生き甲斐はあり得ないのだ。

パンリアルはこの歓陷と障壁をのりこえ敢えて新しい美術の歩みの礎石とならんために結成された。吾々は從來の繪畫藝術に凡る角度から綜合的批判を加え、常に社會生活の生成發展との深い關連の自覺の上に立ち、その生活感情の激しい内燃から、科學的實驗的方法によつて。繪畫におけるリアリテを徹底的に追求しようとする 従ってつてモティーフ、マチェールにおいても無自覺な傳襲によつて宿命ずけられた限界を撤廢し、膠彩藝術の可能性を擴充し具體化しようと努力する。この目的達成のために吾々は畫壇ないし社會の封建的精神と機構とに確然と反對し、人類理想のためのあらゆる前進的運動と密接に協力してゆく覺悟である。」である。(『一戦後日本画の革新運動ーパンリアル創世記展』西宮市大谷記念美術館、1998 年、114 頁参考)

- 54 星野眞吾:「無限の可能性を持つ素材」『美術手帖』美術出版社、1980年4月増刊 号、192頁引用
- 55 加藤弘子:『東京都美術館紀要 No18』東京都美術館、1994年、16 頁参考
- 56 マチエールとは「物質」という意味。美術では、絵具など作品をかたち作る物質 的素材およびその質感のことである。(『岩波西洋美術用語辞典』岩波書店、2005 年、293 頁引用)
- 57 中井康之:「パンリアル美術協会創世のころ」『一戦後日本画の革新運動ーパンリア ル創世記展』西宮市大谷記念美術館、1998 年、15 頁引用
- 58 藤田一人:「言葉の幻-「日本画滅亡論」とは何だったのか?」『月刊美術』1995 年8月号、137頁引用
- 59 針生一郎:「戦後日本画の風雲児たち」『戦後日本画の一断面-模索と葛藤-』106 頁引用
- 60 天野一夫:「日本画の抽象・序説」『日本画の抽象ーその日本的特質』〇美術館、 1994年、13 頁引用
- 61 佐々木直比古:「明日への展望」『美術手帖』1984年5月増刊号、13頁参考
- 62 菊屋吉生:「日本画変革の流れ-戦前からの流れに重点をおいて-」『戦後日本画 の一断面-模索と葛藤-』116 頁引用
- 63 島田康寛:「それぞれの超「日本画」-- 印象・希望・蓬春の挑戦-」『特別企画超「日本画」モダニズム』京都府立堂本印象美術館、2008 年、13 頁参考
- 64 川口直宜:「戦後日本画の流れ」『近代日本画への招待Ⅲ-戦後日本画の展開-』

- 山種美術館、1993年、5頁参考
- 65 徳岡神泉:「遍歴の底に」『藝術新潮』新潮社、1960年8月号、46頁引用
- 66 岩崎吉一:『近代の美術 大 52 号 徳岡神泉』至文堂、1979 年、引用、頁記載な し
- 67 草薙奈津子:「徳岡神泉-永遠の根源への思慕」『徳岡神泉-その人と芸術-』山 種美術館、1989 年、引用、頁記載なし
- 68 島田康寛:「未完の富士山ー神泉芸術晩年の行方ー」『生誕 100 年記念徳岡神泉展』 京都国立近代美術館、1996 年、16 頁参考
- 69 野地耕一郎:「杉山寧-永遠を捧ずる人」『現代の日本画[8]杉山寧』学習研究社、 1991年、114頁引用
- 70 杉山寧:『画作の余白に』美術年鑑社、1989年、86 頁引用
- 71 『和英対照日本美術用語辞典普及版』東京美術、1990年、423頁参考
- 72 同上参考
- 73 『岩波西洋美術用語辞典』194頁
- 74 同上
- 75 『和英対照日本美術用語辞典普及版』 423-424 頁参考
- 76 江川和彦:「具象と抽象あるいはリアリズムとアブストラクション」『アトリエ』 1954年10月号、40頁参考
- 77 河北倫明:「東洋画に於ける写実と抽象」『アトリエ』19 頁引用
- 78 針生一郎:「日本画の抽象覚え書き」『日本画の抽象ーその日本的特質』5頁引用
- 79 同上引用
- 80 河北倫明:「山口蓬春画伯の芸術」『山口蓬春作品集』朝日新聞社、1973年、3 頁 引用
- 81 細野正信:「蓬春モダニズム」『生誕百年記念「山口蓬春展」』朝日新聞社、1992 年、11 頁引用
- 82 笠理沙:「山口蓬春とモダニズム」『特別企画超「日本画」モダニズム』京都府立堂 本印象美術館、2008 年、126 頁引用
- 83 山口蓬春:『新日本画の技法』美術出版社、1951年、67頁引用
- 84 同上、127 頁引用
- 85 同上引用

- 86 吉田敦:「《榻上の花》について」『山口蓬春記念館研究紀要第四号』山口蓬春記念館、2005 年、49 頁参考
- 87 河北倫明:「橋本明治の芸術」『竜の落とし子』168 頁引用
- 88 北川桃雄:「橋本明治の作風」『三彩』三彩社、1962年1月号、30-33頁引用
- 89 河北倫明:「橋本明治の芸術」『竜の落とし子』168 頁引用
- 90 古浦秀明:「橋本明治の造形」『三彩』三彩社、1987年6月号、36頁引用
- 91 直良吉洋:「橋本様式の個性」『生誕百年橋本明治展-線と色彩の華麗なる調和』 島根県立美術館、2004年、13頁引用
- 92 橋本明治:『竜の落とし子』109 頁引用
- 93 橋本明治、鈴木進:「対談橋本芸術のルーツをたづねる」『三彩』1979 年 1 月号、 33 頁参考
- 94 永井明生:「児玉希望ーその多彩な作風と魅力」『特別展「児玉希望展伝統に学び、 伝統を超えて」公益財団法人タカヤ文化財団華鴒美術館、2013 年、4 頁引用
- 95 川口直宜:「児玉希望日本画と油彩、水彩写生画に見るその特質」『特別展児玉希望-日本画と写生の世界-』泉屋博古館分館、2007年、73頁参考
- 96 児玉希望:「作家の言葉」『美術街』、美術街社、1959年10月号、引用、頁記載な
- 97 児玉希望:「日本人の絵」『造形』造形同人会、1955年9月号、12頁引用
- 98 同上引用
- 99 同上引用
- 100 同上引用
- 101 川口直宜:「児玉希望日本画と油彩、水彩写生画に見るその特質」『特別展児玉希望-日本画と写生の世界-』78 頁参考引用
- 100 児玉希望:「回顧展に際して」『児玉希望回顧展』高島屋、1970年、参考、頁記載なし
- 101 岩崎吉一:「構成とイメージー杉山寧の抽象作品についてー」『杉山寧展』東京国 立近代美術館、1987年、11頁引用
- 102 野地耕一郎:「杉山寧-永遠を捧ずる人」『現代の日本画[8] 杉山寧』学習研究 社、1991 年、114 頁参考
- 103 杉山寧:『画作の余白に』美術年鑑社、1989年、38頁引用

- 104 河北倫明:「杉山寧の芸業」『杉山寧展』東京国立近代美術館、1987年、4頁引用
- 105 杉山寧:『画作の余白に』84-86 頁引用
- 106 同上、87 頁引用

第2章

第2章 堂本印象の抽象表現における線質の特徴

序

第1節 日本絵画からの受容

- 1. 京都市立絵画専門学校での写生と運筆
- 2. 模写における線の受容
- 3. 筆法の重視の一貫性

第2節 抽象表現と主題

- 1. 題名の特徴
- 2. 作品における描く対象の存在

結

序

本章では、堂本の抽象表現における線の特徴について明らかにするために、堂本が その技法を学んだ背景と、抽象表現の画題と主題の関係について整理する。

第1節は、学生時代と模写という初期の堂本にとって象徴的な外的要因について取り上げ、各項目からの線に対する堂本の学習内容を明らかにする。そして、その表現が具象表現期から抽象表現期まで一貫したものであることを示す。

次に第2節では、抽象表現で表現している主題の特徴について、題名と作家の発言 から示していく。

第1節 日本絵画からの受容

今日、日本絵画における線は、狩野派や土佐派等、流派ごとにまとめられる傾向がある。この点は、日本絵画が永く徒弟制による技法の伝承を行っていたためと考えられる。現在、美術系大学にて流派の特徴の継承が行われているとは言い難いものであろうが、堂本が日本画を学んだ大正時代は、明治初期に日本画の修業を経た教員が着任しており、未だ流派の系譜が残っているものであったといえよう。

そのなかで堂本の示す日本画の線が、筆遣いから生まれた痕跡であることは前章で示した。そして、抽象表現の線描は、中村渓男(1921-2001)の「よほどの体験を経ていなければなしえぬ業である¹」との指摘に見られるように、抽象表現に至る以前の段階で学んだ経験に注目できる。

また、堂本にとっての経験の大切さは、以下の記述からも読み取れる。

「藝術的體驗といふものも、いひかえれば記憶である。(略) その深刻で豐富な蓄積がなくては自由で見事な想像は出來ない²。」

「一つの形態が現在形に立ち至るまでには、必ず過去の一連の運動があって、それが現在形になるのであり、この現在形がやがて未来形へ推移してゆくべきものである 3 。」

堂本は続けて、この一つの形態が現在形に立ち至る一連の運動は、「現在形が生動するための要因となる⁴」と述べている。

これらの記述から、堂本は過去の体験が現在の表現へ繋がっていることを重要視していることがわかる。その点を示すように、堂本は抽象表現への展開に対して、「道が開けたところに入っていった⁵」と述べている。この点からも、原田が「力強い論理に裏打ちされた道筋だった展開⁶」と指摘するように、過去からの一連のつながりを読み取ることができる。

このように、先学の指摘と作家の発言から、堂本の線質を知るためには堂本の学んできた足跡から読み解く必要があるといえよう。その中で線の習得に関して特に注目できる事例は学校教育と模写による影響である。本章ではこの2点から、堂本の線描の線質について迫る。

1. 京都市立絵画専門学校での写生と運筆

堂本が京都市立美術工芸学校と京都市立絵画専門学校で学んだ事実については第1章にて略年表で示した。次に、両校の総則について示す。

京都市立美術工芸学校

「第一条 本校ハ工業学校規定ニ依リ美術及美術工芸二従事セント欲スル者ニ必須ノ技芸及智識ヲ授ケ其ノ品性ヲ陶治スルヲ以テ目的トス⁷。」

京都市立絵画専門学校

「第一条 本校ハ専門学校規定二依リ日本絵画ヲ攻究セント欲スル者又ハ師範学校、中学校、高等女学校ノ図画教員タラント欲スル者二必要ナル技術及学理ヲ 教授スルヲ以テ目的トス⁸。」

第一章の年譜でも示したように堂本は、京都市立美術工芸学校では図案科に在学していた。このことから、その在学中の足跡に関しても無視することはできない。しかし、両校の総則を比較すると、京都市立美術工芸学校に比べ京都市立絵画専門学校の方が、より日本画に特化した教育を行っていたことがわかる。そのため、絵画における線質の背景に迫るにあたり、本論では京都市立絵画専門学校を中心とした学校教育からの線描への影響について述べる。

まず、大正期の京都市立絵画専門学校における実技の授業科目は、写生、制作、運筆、 模写であった⁹。京都市立芸術大学の歴史をまとめた『百年史京都市立芸術大学』(京都 市立芸術大学、1981 年) に記された内容は、年度によって記載がまばらであるため、 堂本の在籍した大正期の実技内容を表 2-1 にまとめた。

表 2-1 大正期の京都市立絵画専門学校における実技の内容

科目	授業内容
写生	植物、鳥、静物、風景
制作	花鳥、人物、風景、動物、課題自由
運筆	松年手本、先生の手本
模写	唐画、扇面写経

調査の対象とした期間は、堂本が在籍していた大正期の前後を含むものである。

堂本は1921年から研究科に在籍している。研究科の生徒は月に一度、学年の区別なく自宅で制作した作品を教授から批評されていた¹⁰。

大正期の京都市立絵画専門学校の教員については、『百年史京都市立芸術大学』に記されている。今回筆者は、堂本の在籍していた学年と教員の相対表を表 2-2 にまとめた

表 2-2 堂本の在籍していた学年と教員氏名の相対表

年	堂本の学年	教員	堂本に関する補足
大正 7 年 (1918 年)	本科1年	山元春挙 庄田鶴友 菊池契月	
大正 8 年 (1919 年)	本科 2 年	菊池契月 西山翠嶂 中村 入江波光	
大正 9 年 (1920 年)	本科3年	西山翠嶂 竹内栖鳳	青甲社入塾
大正 10 年 (1921 年)	研究科 1 年	不明	
大正 11 年 (1922 年)	研究科 2 年	不明	
大正 12 年 (1923 年)	研究科 3 年	不明	

堂本が本科で指導を受けていた教員は、山元春挙(1872-1933)、庄田鶴友(1879-1948)、 菊池契月(1879-1955)、西山翠嶂、入江波光(1887-1948)、竹内栖鳳等であることが判 る。

一方、堂本が研究科に在籍していた時の教員は不明である。しかし 1920 年の本科 3 年時から、堂本はすでに西山に師事していた。そのため 1920 年以降は、西山による指導が堂本に大きく影響しているものと考えられる。またその時期は、竹内と西山という師弟関係にある教員に指導されていたことも注目できる。

このような教員の下で教育が行われる中、堂本は学生時代の自身の姿勢に関して、「展覧会へ出品する以前は対象の写生を克明に行い、技法の修練を積み重ねた ¹²」、と述べている。また、「作家がまだ初歩的な時代には、写生は飽くまで対象に忠実であることが望まれる ¹³」との記述を残している。これらの記述から、京都市立絵画専門学校における大正時代の写生の教育に注目できる。

その中で特筆すべき点は、大正10年に記されている運筆の趣旨内容の変化である。

1921年以前の運筆の教育は、廣田孝(1952-)が指摘しているように、幸野楳嶺(1844-1895)が『芥子園画伝』¹⁴を基にした、運筆の技術を習熟させる手本によるものであった ¹⁵。この点は《略画運筆模本》、《減筆花卉運筆模本》などの幸野の絵手本からも見ることができる。

しかし、1921年には、「写生から出発した個性表現の主張、台頭、従来の一定形式を離れ、運筆の趣旨内容変化 ¹⁶」があった。この運筆の教育における意義の変化について廣田は、「骨法用筆から写生への質的変化 ¹⁷」と指摘しており、竹内栖鳳の「着想を見るものに伝達する」という写生観を起点としていると論考している ¹⁸。この他、竹内の写生観が、師匠の模倣ではない独自性のある作品を生み出すことにつながり、京都画壇の近代化を牽引した ¹⁹、との指摘からも見られるように、定型化した筆遣いよりも作家個人の主観の表出を重んじていたと捉えることができる。その点を示すように竹内は、「新しいモノを新しい眼で見る場合、その感覚に適合した新鮮な写し方があるべき ²⁰」、と写生に対する考えについて述べており、描く時の自身の主観的な視点を反映した写生を重視している。

この点を踏まえて、平野重光 (1940-) はこの時期の写生主義に関して、「対象が原因でなければ起こらない感興を見出し、絵筆でそれを余すことなく実現すること ²¹」、と指摘している。そして、堂本の時代はこの対象を捉える感覚が自由であったが、「対象をよく見てよく写すだけの練習は繰り返し行われており、これを怠った者、また、見えた通りに正確に写すことしかできなかったものは一線から脱落した ²²」としている。

これらに見られるように、京都市立絵画専門学校の教育方針の変化は、1921年において一朝一夕に起こりうるものとは考えにくい。教育方針が変化する直前に入学した堂本は、低学年時に運筆を重視した教育を受けながらも、学年が上がるにつれ、竹内の、用筆の自由度と個性の表出を重視した指導方針の基、日本画を学んでいたものであろう。

そのことを示すように、堂本は写生に関して、「主観描写」と「客観描写」の2種類の存在を指摘している²³。この記述は、堂本の写生観に、京都市立絵画専門学校での運 筆教育の影響を示していよう。

そして堂本は、「表面描写が写生の本義²⁴」といわれていることに関して否定的な見解を示している。この堂本の意識に、竹内の写生観が反映されていることは否めないものであろう。そして、その克服法は「対象の凝視と自己精神の深さ²⁵」であるとしている。すなわち、堂本は写生の方法ではなく、物の観察と自身の思想により、対象に迫ろ

うとしているということができよう。この姿勢は、堂本自身が「己の心を竹によせて表わしている²⁶」ものと捉えている、風竹図の主題を「写生と様式化に終始する世界に、惜しくも忘却された最も大切な別天地²⁷」としていることからも理解されよう。

つまり堂本は、絵画において最も重要なものを作家の意図や心情の表出であるとしていると捉えることができる。このような思想は、竹内の写生観が反映されているものと 考えられる。

その他、堂本の写生観に関して注目できる文献として、福田平八郎(1892-1974)が 『アトリエ』(1930年5月)において、堂本との会話を振り返った記述がある。

福田は、灯のついている画室の硝子戸を背景に、植込の寒竹が影を逆光に映し出す光景に興味を持ったようである。そして、その写生を行ったうえで制作に移ろうと考えていたことを堂本に話した際の返答が以下である。

「その君寫したりしたらあかぬ、アツ是れや面白いなと思つたら、其儘描いたほうがえゝ²⁸」

この福田に対する堂本の返答は、堂本が物の外形よりも初めの印象や主観を大切にしていることを示すものであろう。すなわち、「着想を見るものに伝達する」ことを注意していると捉えることができる。また、直後の文章で、福田は堂本の見解を積極的に理解しているが、福田の性格上、やはり写生を必要としたと述べている²⁹。福田は堂本よりも京都市立絵画専門学校での学年が3年上であることから、この制作観の違いは、京都市立絵画専門学校で運筆の授業方針が変化した前後での差異として注目できる。

以上に示してきたように、堂本は写生において、初歩の時には形態の描写を重要視し、 習熟していくにあたって主観的な表現を重んじていった。そのような堂本の線質は、写 生観の変化が起こる過渡期の特徴である、骨法用筆の修練による筆遣いと、竹内の写生 観による主観的な表現という二つの性質をもつものと捉えられよう。

2. 模写における線の受容

前章で記した原田の指摘にみられるように、堂本の 1930 年代の表現は線を重要視したという点で抽象表現期と共通した要素がある。そして堂本は、その時期の象徴的な活動である模写の意義に関して、「画家が初期の時代に巨匠や大家の作や古名画を模写

するのは、その洗練された様式、技法を会得するのに役立つ ³⁰」、と述べている。このような記述から、堂本の活動において象徴的な事例である模写からの日本絵画の技法 習得について考察を加えることで、その線描の線質が明瞭になると考えられる。

堂本は、本科 3 年に在学中である 1920 年から 1947 年までの間に模写と寺院の壁画、柱絵の制作という古典絵画の研究を行っている。筆者は、堂本の行った模写と壁画、柱絵制作を表 2-3 にまとめた。

なお本論では、時代背景や様式の考証を行った模写や制作を記し、展覧会に出品する作品と同様の表現によって制作された障壁画は除いている。また、『堂本印象-具象編』の年譜に記されている《信貴山本尊壁画》は、正確な情報が確認できない。この作品の調査は、実見を含めて今後の課題としたい。

表 2-3 堂本の行った模写と壁画、柱絵制作

年	制作	
大正 9 年 (1920 年)	「聖者の顔」 「聖者の像」	模写
昭和3年 (1928年)	「承陽大師像」	模写
昭和5年 (1930年)	「富貴寺本堂壁画」 「源氏物語絵巻」 「宗達耕作図」	模写
昭和6年 (1931年)	「法然上人像」	模写
昭和 17 年 (1941 年)	「高野山大塔柱絵十六大菩薩」	制作
昭和 16 年 (1942 年)	「高野山根本大塔壁画及び柱絵」 「四天王寺宝塔壁画及び柱絵」	制作
昭和 22 年 (1947 年)	「菅原道真像」	模写
制作年不明	「聖徳太子像」	模写

作品に関する情報は、『堂本印象-具象編』の年譜と『京都府立堂本印象美術館蔵品目録』を参考にした³¹。

堂本の古典絵画研究は仏画だけでなく《源氏物語絵巻(夕霧)模写》に見られる大和

絵、《宗達耕作図模写》に見られる琳派、《聖者の顔模写》と《聖者の像模写》に見られる西洋的な模本等、多岐に渡っている。そして、堂本の行った模写の中で特に注目すべきは富貴寺壁画の模写である。

堂本は、1930年に《富貴寺壁画模写》を行っている。この模写に関しての記述は、『画室の窓』と『看心有道』にて確認できる。そのきっかけは、1929年に堂本が同地を訪れた際に富貴寺壁画を鑑賞し感銘を受けたことに端を発していると三輪が述べている³²。堂本は、「魂の動きとその優れたる構図、用筆、及仏画の形態³³」や、「線の仕上げの方法、絵組の仕方や配色、形、様式³⁴」に注目している。そして、線の表現と技巧を忠実に再現するために筆を作らせており、材料の選択が欠かせないものであったことが示されている³⁵。

このような堂本の記述から、富貴寺壁画の模写は、線、構図、仏画の様式に注目していたことがわかる。これらの観点は、堂本の後年の抽象表現に通じるものといえよう。このことから、富貴寺壁画の模写を基盤として、同一の方法で制作された四天王寺や高野山で壁画の記述、当時の作品の特徴を踏まえて、堂本の線質の背景に迫ることができると考えられる。

そこでまず、『高野山根本大塔壁画と柱絵』から、線の技法と筆の選択に関する記述 を2カ所を引用する。

「筆をはこぶのに、速度の速くない線を撰ぶ、それは速度が遅遅いために晦澁であってはならないのだが、それかと云つて速度のむやみに早い、走りすぎた線は上すべって、内にこもる力が出ないのである 36。」

「靜かではあるが、内部は動きつゝある、停止しているやうで進轉している、一本の線であるが、まる味と、重量を持ってゐる線を引くためには、靜かに筆を下して、佛を念じつゝ、春蠶の糸を吐くが如く、僅かに筆をもとにもどして、又、糸を吐く如くに描いてゆく。

(略) それは一見して、單純にひかれた線のやうに見えてゐる。しかしこのやうにして描かれる事によって、線がかたく硬化せず、弱く走らず、相當なまる味と、力と、熱と、動きと、彈力と、ひゞきとを持つ事が出来る³⁷」

引用した一連の記述は、線の描法を示すと共に、この時期に意図した線の表現を示すものとして注目できる。「春蚕の糸を吐く」とは、中国の絵画論における「春蚕吐絲³⁸」と同様の意味合いと捉えることができるだろう。即ち、顧愷之(345-405頃)の遊絲線³⁹に近い線質を求めたものと解釈できる。また堂本は遅い速度で線を描画することで、表面的な効果ではなく、線の中に自身の意図する表現を獲得しようとしていたことが読み取れる。このことは、前章で述べたように堂本が線の表面的な効果ではなく、筆遣い、つまり骨法の習得を求めていたものと解釈することができる。

この模写で学んだ筆法は、この時期の堂本の作品である《冬朝》の波の部分に見られるように、太さがあまり変わらない線という点で反映されている。

《冬朝》には、上述した速度の遅い線とその線を描画するための筆の選択がなされている点に注目できる。その内容は『画室の窓』に「「冬朝」制作の頃」として記されており、波を単純化した線を描くために苦心したという記述が残っている 40。

堂本は、細く長い線を途切れずに引くことを達成するために、毛に腰がある鼬と鹿の毛を使用した筆を用いた。また、穂先は線描きや書筆でもない中途の穂先の筆を用い、この筆はその後の仏画制作にも使用された 41。

このように、堂本が富貴寺壁画の模写で学んだ筆の選択、用筆の重視、構図、仏画の様式等は、その後の仏画制作と自身の制作に大きな影響をもたらしていた。この時期の仏画の表現に見られる線描は、原田が、「流麗な線と鮮やかな色彩に結晶された仏画を描くことが、堂本にとって決して単なる模写ではなかった ⁴²」、と堂本の仏画の制作に関して指摘し、堂本自身が模写により「自身の画境を開く ⁴³」、と述べているように制作と関連性の深いものである。

そして、模写を行うことにより堂本は遅い速度で描画することを学び、遊絲線的な線を求めた。そして、長い線を引くための筆の選択、描法へ注視している。これらは 堂本が骨法用筆を意識している表れといえよう。

ここまで示してきたように堂本は、京都市立絵画専門学校の写生の教育において、 骨法用筆の修練による筆遣いの習熟と、竹内の写生観による主観的な表現という二つの 特徴を学んでいた。そして、模写によって古典絵画に見られる骨法とその描法を学び取 ることで、自身の線描を展開させていた。このことから、堂本の線描は正確な骨法と自 由な用筆という特徴があると指摘できよう。

3. 筆法の重視の一貫性

前項では、堂本の線質の背景に正確な骨法と自由な用筆という特徴があったことを述べた。堂本は 1966 年に作家の発言として、日本画における筆法の重要性を指摘 ⁴⁴ しており、本節で述べた線質の背景の一貫性を示唆している。そこで、抽象表現期に制作された具象表現に注目し、具象表現期とのつながりを見出すことで、筆法の一貫性を示す。

1961 年以降に制作された堂本の具象表現の作品については、『京都府立堂本印象美術館収蔵品目録』に記載されており、1969 年の《執着の離脱》以降に制作された作品群を挙げることができる ⁴⁵。そして、官展、塾展に出品されていない作品にも具象表現を見ることができる。その中でも《梟》、《達磨図》、《朝の輝き先ず高山を照らす》、《龍珠図》、《五位鷺》などは筆遣いが活かされた表現であると捉えることができよう。また、《朝顔》では、葉の部分に太さの変わらない鉄線描的な線を用いており、堂本が晩年まで筆法に注目していたことが見て取れる。このうち特に《五位鷺》は本項の論旨を示すうえで注目できる。

《五位鷺》(1960年)は、タイトルの示す通り、五位鷺がモチーフの作品である。 その特徴として、減筆体の表現が用いられ、鷺のとまる枝の描法には筆勢が付加されている。このような表現は1930年代に見られた表現との類似が認められる。特に信貴山成福院に収蔵されている《柳に鷺》には、同様のモチーフと描法の作品が確認できる。

次に、同じく信貴山誠福院に収蔵されている《松に鹿》に注目する。この作品は、 松の描写に筆法を活かした描写が行われており、樹木の幹の肌の部分には金泥が用い られている。これらの表現は、《朝の輝き先ず高山を照らす》にも見ることができる。 《松に鹿》は、金泥ではなく、金箔を用いているが、金と墨の対比という観点からは その類似が認められるといえよう。

ここまで《五位鷺》、《朝の輝き先ず高山を照らす》と信貴山成福院襖絵の類似性を示してきた。これらにみられた表現はそのいずれもが墨彩による減筆体 ⁴⁶ の表現である。これらの表現が筆遣いを重視していることは明白であり、類似した表現を堂本が小品に用いていることは、初期から晩年までの筆法の一貫性を示しているものと捉えることができるだろう。

第2節 抽象表現と主題

堂本の抽象表現は、「作者の楽譜を私なりに解釈して、絵の中に私の交響楽を表現したい ⁴⁷」という≪交響≫における言葉にみられるように、その表現は主題の存在を感じさせるものである。また、堂本は日本画に関して、「日本人の精神生活と端的な象徴の表現力に富む精神主義の心構えで描くことを必要とする ⁴⁸」や、「線の自由自在の駆使は、象徴的な手法で人間感情を直裁に表現する ⁴⁹」という記述にみられるように、その表現の象徴性を認識している。また、堂本の作品を、象徴性を帯びた表現と捉えることで一定の理解を示すとする見解も見ることができる ⁵⁰。

そのため本節では、そのような堂本の抽象表現にみられる主題の特徴について、題名の傾向から明らかにする。

1. 題名の特徴

まず、『堂本印象抽象画編』に記載されている作品の題名を表 2-4 にまとめた。なお、 寺院襖絵については所蔵先を備考に記載している。

『堂本印象抽象画編』の作品の題名を通観すると、河北が堂本の芸術に対して、「無常感に裏付けられた日本的装飾観 51」と指摘しているように、一定の形をもたず、移り変わるものを題材にしているという共通点を見出せよう。

その傾向をまとめると、《羂索不空》や《善導大師》、《悟》、《煩悩》に見られるような宗教的な印象を与えるもの、《生活》、《勤労の歓喜》、《手をつなぐ》、などの人間の生活に関係するもの、《海の花園》、《はるかなる海》、《庭の四季》、《宇宙軌跡》に見られるような自然や宇宙から着想を得たことを示唆させるようなもの等の傾向が見て取れる。

そのなかで 1960 年以降の題名は、《生活》、《意識》、《存在》等の人間の生活に関わるものから、《光輝》、《雲華西来》、《流れる音》、《香雲満堂》に代表されるように、音や香り、風に注目しているものが多いという変化が見られる。また、1963 年以降では宗教的な印象を与えるものが顕在化している。この時期は、堂本が抽象表現で寺院襖絵の制作を始めた時期である。これらの変化は、主題がより観念的なものへ展開したと捉えられるだろう。筆者がまとめた表 2-4 に付記している〇は題名の傾向を読み取り記したものである。本論ではその判断が難解なものに関してはその他に分類している。また、この表は今後更なる検討が必要であることを断っておく。

そして一方で、堂本は具象表現期に宗教的な主題を多く扱っている。このことを踏まえると、主題は過去のものに回帰したとも考えることができる。この点の解釈は、 堂本が発想に関して記した以下の記述を参照することで理解が促される。

「同じことが又繰返され、戻ったり、回帰するかのように見えることもあるが、だからといってそれが繰返しと即断するのは間違いなのである。それは螺旋形に回転しつつ、つねに前進している。従って戻ったとみえても元の所ではなしに、一段も二段も上の段、別な軌道をうごくので、そのちがいを見誤るべきではない。52」

この記述から堂本は、取り扱う主題に関して常に以前より進展したものを目指していたといえる。また、この際に堂本は、伝統の中に潜む将来性を発展させることを重視しており 53、日本文化が持つ諸要素を前進させた表現を導き出そうとしていたと考えられる。このような主題の展開は、「内なる美や思想を抽象によって生み出すことに没頭していた 54」堂本が、表現内容とその発想をより自由に表出させるための表現を模索していたことを表すものと捉えられよう。

先に示した抽象表現の題名に見ることのできる一連の傾向は、抽象表現に至る以前に行っていた表現の主題との共通点が見出せる。仏教的主題に関しては《華厳》などに見られ、「印象の芸術が仏教的性格を帯びていたことは誰しもが認めるところ 55」と原田が指摘しているように、堂本を代表する画題である。人間の生活に関係するものは《春》《メトロ》などに見ることができ、自然のものに関しては《雲収日昇》《深草》に見られる。また、音や香りを表現した作品については堂本自身が、「「冬朝」制作の頃」にて、「絵には音がなければならない。音だけでなくにおいがなければならぬ 56」、と述べているように、《冬朝》が注目できるであろう。次項にて、この点に注目して、堂本の表現にみられる主題の特徴について述べる。

表 2-4 堂本印象の抽象表現の題名とその傾向

制作年	作品名	宗	生	自	音	そ	備考
		教	活	然		の	
					風	他	

1954 年	十字架	0					
1955 年	生活		0				
1956 年			0				
	存在		0				
1957 年	無明	0					
	净穢	0					
1958 年	絶望の絶望		0				
	無礙	0					
1959 年	 断定		0				
	知覚		0				
1960 年	宇宙軌跡			0			
	作品 A					0	
	華			0			
	希望と信頼		0				
	作品 5					0	
	風神			0			
1961 年	暈光			0			
	交響				0		
1962 年	纏		0				
	流れる音				0		
	走る		0				
	誠実の展開		0				
	響				0		
1962 年	善の交叉		0				
	海の花園				0		
	凝集の持続					0	
	朗		0				
	結集		0				
	閃光				0		

	結ぶ		0				
	友誼の結集		0				
	紫の空間					0	
	逆説					0	
	幻楽音				0		
1963 年	回帰					0	
	友情		0				
	縁起	0					
	執着	0					
	煩悩	0					
	情の解縛		0				
	生起		0				
	瀬戸内海 A			0			
	瀬戸内海 B			0			竹林寺書院襖絵
	雷神			0			
1964 年	輪廻の記念碑	0					
	花の群れ			0			
	庭の四季			0			
	歓喜の上昇		0				
	久遠発酵	0					
	海の秘境		0				
1965 年	羂索不空	0					
	久遠	0					
	国師	0					西芳寺書院礪精閣襖絵
	悟	0					
1966 年	勤労の歓喜		0				
	証言序					0	
	前置勘考	0					
	時の秘鍵					0	

	覚機					0		
	歓喜		0					
	速律の栄光					0		
1967 年	如実	0						
	はるかなる海			0				
	祖師の密跡					0		
	執着の離脱	0						
	幻覚					0		
	解脱垠	0						
1968 年	ロゴスの不滅	0						
	聖家族	0						
	融和					0		
	超ゆる空			0				
	妍春				0		乙津寺書院襖絵	
	暗香				0			
	光る庭			0				
1969 年	聖歌	0						
	遍界芳彩				0			
	無機				0			
	観義					0	西芳寺西来堂襖絵	
	超玄					0		
	晋寧					0		
	夢窓慈恵	0						
	択音充光				0			
1970 年	法然上人一枚起請文	0						
	意志		0					
	生動		0					
	手をつなぐ		0					
1971 年	慈	0						

	華麗			0		
	静風自来			0		法然院方丈桃山襖絵
	快風悦水			0		
	古徳安道		0			
	浄妙慶處		0			
	雲華西来			0		法然院書院望西閣襖絵
	香雲満堂			0		
1972 年	光輝		0			
	十年十声	0				
	豊穣		0			
	粲光和風			0		
	和				0	
	光			0		
1974 年	豊雲		0			
1975 年	善導大師	0				

2. 作品における描く対象の存在

堂本の抽象表現の多くは、題名から見られるように、具体的な物象を主題としたものではなく、風や音、香りなど、見えないものであることが考えられる。この点は、「抽象絵画に自己の情念の自由な発露、精神の高揚を感じていた ⁵⁷」堂本が、自身の感じた意識を可視化しているものであろう。このことを示す記述として、堂本の残した以下の記述が注目できる。

「被創造物、芸術作品は自然や人間に似ないとすれば、自ら純芸術的に、新しく造り出す、生み出すものでなければならない⁵⁸。」

この他、西芳寺襖絵に関する以下の記述も注目することができる。

「禅寺は心の問題を解決するところですから、絵の方も形態にとらわれない心の表

現をしたほうがいいと思って描きました 5%。」

この一連の記述から堂本が、どのような形態にも似ない、新しい表現を生み出すことを重視していたことを読み取ることができる。

この意識の表れは、第1節で示した、線そのものに表現を見出していた点を踏まえると、具象表現期からの一貫性が見られる。その内容を記した2点の記述を「「冬朝」制作の頃」より以下に引用する。

「音、匂ひがなければならぬと私が考へるのは、それが繪畫だからといつて、ただ色と線から成り立つてゐると考へる唯物論的存在であつてはならぬからである 600。」

「音は形象性を持たないために、形象と形象の間から生ずる余韻、線と面のあひだから生れ出るものによって暗示するより外には仕様がない ⁶¹。」

これらの記述から、堂本が幾何学の構成のみを重視しているわけではないことがわかる。また、「樹木の歓喜」には以下に記されている。

「風に対する木のよろこびといふやうなものも描かれてゐるといふことが、氣 韻生動に徹するゆゑんなのであろう。名畫には風にたいして木の葉のかなでる音 樂が描けてゐるのである 62。」

この一連の記述から堂本は、具象表現を行っている時期から画面の構成以上に、音、 匂い、風などの目には見えないものを描き出すことが、東洋絵画論において重要な「気 韻生動」につながるものとして重要視していたことがわかる。つまり堂本は、物の形 や、色や線等の造形要素を超えて、表現する主題を如何に画面に表すかという側面を 重んじているとすることができる。このことは、感じたものを如何に的確に表現する かという点で、堂本が学んできた日本画の写生観と類似するものであり、構成や偶然 性、身体性等の造形理論や作家の行為が重点的に取り入れられている西洋の抽象絵画 との相違点を示しているといえよう。 この他、絵画制作とは異なるが、堂本が、鮎の質、調理法において、香りを最も重要視している記述もある ⁶³。この記述に関しては、平野が、「福田平八郎と比較して福田が視覚的な捉え方であるのに対し、堂本の視点は視覚ばかりか、聴覚、嗅覚、味覚、触覚まで動員して感興を引き出そうとしている ⁶⁴」と指摘しているように、日常を記した文献からも、堂本が視覚化できない感覚的に感じるものを大切にしていたことが読み取れる。

以上のように堂本の具象表現期の記述から、目に見えないものを描くという堂本の制作の主題が抽象表現に移行する以前においても意識されていた。そして、前項で示した、堂本が過去からの繋がりを意識していたことを踏まえると、堂本の表現には、主題の点からも、前後の表現に一貫性を見ることができたといえよう。

結

本章では、堂本の抽象表現の線質を整理するにあたり、線質の背景と表現の主題について先行研究と堂本の記した記述から迫った。

堂本が日本画を学ぶにあたって、その写生は客観的な描写から主観的なものに変化していた。この背景には竹内の写生に対する思想が起因していた。そのような中、堂本は、入学当初の京都市立絵画専門学校で運筆の修練を積み、その後の古典絵画の技法習得ための模写での、線の技法への注目していた。これらの点から、堂本は初期において正確な筆法の鍛錬を怠ることはなかったと考えられる。そして、その線によって表現された抽象表現は、その題名の傾向から、目には見えないものを表していることや、筆法を重視していること、が具象表現期からの一貫性として見出せた。

これらのことから、堂本の抽象表現の線質は、正確な骨法に支えられた自由な用筆により、自身が感じた、目には見えない事象を抽象的に表しているものであると捉えられよう。その意図は、画面に東洋絵画論における気韻生動の獲得を目的としたものであった。詳しくは次章に譲が、この点は、堂本が抽象表現を発表していた 1960 年当時の西洋絵画で流行した身体性を重視した同傾向の作品とは傾向を異とするものであると捉えられる。それは堂本が自身の学んできた写生や筆法の鍛錬を踏まえて、「感じたことを的確に表そうとする」姿勢を示しているためと考えられる。

注

- 1 中村渓男:「堂本印象水墨画(墨の芸術)」『堂本印象水墨画』形象社、1974年、ページ記載なし全2枚の中の1枚目引用
- 2 堂本印象:「記憶」『画室の窓』朝日新聞社、1954年、162頁引用
- 3 堂本印象:「アレッツオ」『美の跫音』人文書院、1955年、129頁引用
- 4 同上引用
- 5 堂本印象:「作家の発言堂本印象」『みづゑ』美術出版社、1966年、80頁引用
- 6 原田平作:「華麗の中に脈打った悲愁と変容の中に認められる論理-印象芸術の二つ の特質を中心として-」『堂本印象-具象編』京都書院、1980 年、275 頁引用
- 7 『百年史京都市立芸術大学』京都市立芸術大学、1981年、198頁引用
- 8 同上、195頁
- 9 同上、8 頁参考
- 10 同上、243 頁引用
- 11 同上、274 頁引用
- 12 堂本印象:「表現の回顧」『画室の窓』32 頁引用
- 13 同上、15 頁引用
- 14 『芥子園画伝』とは東洋絵画の画論、技法書である。河北倫明は「芥子園画伝は、 単なる清初の実用画譜というにとどまらず、また、単なる南画家用参考書というに とどまらず、ていねいな東洋画入門書ともみるべきである。」と述べている。(河北 倫明:「序文」『現代語訳芥子園画伝』頁記載無し、本文の2頁参考)
- 15 廣田孝:「栖鳳と京都市立美術工芸学校」『竹内栖鳳近代日本画の源流』思文閣出版、 2000 年、160 頁参考
- 16 『百年史京都市立芸術大学』243 頁引用
- 17 廣田孝:「栖鳳と京都市立美術工芸学校」『竹内栖鳳近代日本画の源流』180 頁引用
- 18 同上、143、160、161 頁参考
- 19 田中圭子:「京都の美術学校における美術教育の近代化について」『美術教育』290 号、2007年、10頁参考
- 20 竹内逸:『栖鳳閑話』全国書房、1947年、170頁引用
- 21 平野重光:「堂本印象論」『三彩』1981年、70頁引用
- 22 同上引用

- 23 堂本印象:『看心有道』河原書店、1940年、277頁参考
- 24 同上、277 頁引用
- 25 同上、279 頁引用
- 26 同上、345 頁引用
- 27 同上引用
- 28 福田平八郎:「僕と堂本君」『アトリエ』アトリエ社、1930年、142頁引用
- 29 同上参考
- 30 堂本印象:「富貴寺壁画の模写の思ひ出」『画室の窓』193 頁引用
- 31 『堂本印象-具象編』342-350 頁。『京都府立堂本印象美術館蔵品目録』京都府立堂 本印象美術館、1997 年、208-210 頁参考
- 32 三輪晁勢:「堂本印象先生」『美術と趣味』美術と趣味社、1938年、10頁参考
- 33 堂本印象:『看心有道』82 頁引用
- 34 堂本印象:「富貴寺壁画の模写の思ひ出」『画室の窓』192 頁引用
- 35 同上 193 頁参考
- 36 堂本印象:『高野山根本大塔壁画畫と柱繪』立命館出版部、1943年、269頁引用
- 37 同上、270 頁参考
- 38 春蚕吐絲とは、春の蚕が吐く糸のように、細く長く、連綿と続く線描をいう。(『和 英対照日本美術用語辞典普及版』東京美術、1990年、306 頁参考)
- 39 遊絲線とは、東洋画における線描の一つ。糸のように細いが強靭で、均一な太さの ある優美な線である。(東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室編:『図解 日本画用語辞典』107 頁参考)
- 40 堂本印象:「「冬朝」制作の頃」『画室の窓』189 頁参考
- 41 同上、189-190 頁参考
- 42 原田平作:「華麗の中に脈打った悲愁と変容の中に認められる論理-印象芸術の二つの特質を中心として-」『堂本印象-具象編』275 頁引用
- 43 堂本印象:「富貴寺壁画の模写の思ひ出」『画室の窓』193 頁引用
- 44 堂本印象:「作家の発言堂本印象」『みづゑ』80 頁参考
- 45 この点に関しては、吉田が「華麗なる変貌『堂本印象の世界』への誘い」にて、《執着の離脱》を皮切りに、画面内には再び具象的なものが描かれるようになると指摘している。(吉田洋一:「華麗なる変貌『堂本印象の世界』への誘い」『華麗なる変

- 貌堂本印象の世界』茨城県天心記念五浦美術館、2003年、112頁参照)
- 46 減筆とは水墨画における技法で、筆数を極端に減じ内画的な象徴性をもたせた表現をする際に用いられる。(『和英対照日本美術用語辞典普及版』東京美術、1990年、196頁参考)
- 47 この作家の発言は、『華麗なる変貌堂本印象の世界』展(茨城県天心記念五浦美術館、2003年) 図録をはじめとした展覧会図録における、《交響》の作品解説にしばしば引用されている。
- 48 堂本印象:『看心有道』272 頁引用
- 49 同上、275 頁引用
- 50 吉田洋一:『華麗なる変貌堂本印象の世界』茨城県天心記念五浦美術館、2003 年、 68 頁参考
- 51 河北倫明:「序」『堂本印象-具象編』頁記載なし引用
- 52 堂本印象:「新抽象芸術論」『画室随想』光琳社、1971年、211-212頁引用
- 53 同上、212 頁参考
- 54 山田由希代:「芸術家・堂本印象の信念」『生誕 120 年記念堂本印象画集伝統と創造』サンエムカラー、2011 年、154 頁引用
- 55 原田平作:「華麗の中に脈打った悲愁と変容の中に認められる論理-印象芸術の二 つの特質を中心として-」『堂本印象-具象編』273 頁引用
- 56 堂本印象:「「冬朝」制作のころ」『画室の窓』182 頁引用
- 57 大須賀潔:「堂本印象の抽象画-イメージ・シンボルから詩的なるものの美へ-」 『堂本印象-抽象編』京都書院、1980年、163頁引用
- 58 堂本印象:「新抽象芸術論」『画室随想』211 頁引用
- 59 堂本印象:「作家の発言堂本印象」『みづゑ』80 頁引用
- 60 堂本印象:「「冬朝」制作のころ」『画室の窓』182 頁引用
- 61 同上、187 頁引用
- 62 堂本印象:「樹木の歓喜」同上、54 頁引用
- 63 堂本印象:『看心有道』65 頁参考
- 64 平野重光:「堂本印象論」『三彩』1981年、70頁引用

第3章

第3章 堂本印象の抽象表現への展開

序

第1節 堂本の西洋美術の鑑賞の観点

- 1. 構成への注視
- 2. 量感の描写による浮出
- 3. 明暗の対比

第2節 欧州視察後の意識と線への回帰

- 1. 堂本の 1960 年に至る表現の展開
- 2. 西洋の抽象絵画と堂本

第3節 欧州視察後の文献に見る抽象表現への思想

- 1. 堂本における創造の観点
- 2. 技法から表現への移行
- 3. 経験と模索

結

序

堂本は1950年ごろに形態を簡略化した表現を行った後、2度にわたる渡欧を経て線描を意識した抽象表現に至っている。つまり、西洋美術からの造形要素の受容は、前章に示した日本絵画の表現と技法を踏まえた堂本の抽象表現の特徴を掴むうえで重要な位置を占めていると考えられよう。これらの点は、堂本が、「外界から取り入れた要素の日本化を忘れない」」姿勢を重んじていることからも理解される。

堂本は、1952年の一回目の渡欧にて、それまで意識することが少なかった新しい視点を吸収²した。その点は簡素化した捉え方や構図、色彩法、質感の配慮³等が表現上の展開として指摘されている。この展開の表現意図は、『前衛と伝統堂本印象新造形作品展』(京都府立堂本印象美術館、2005年)をはじめとした展覧会図録等で、「油画に対抗するかのような造形への追及⁴」とされており、構図、色彩による画面の造形性の獲得が目的といえよう。しかし、その造形要素が、如何なる表現を模索するためのものであったかについての指摘は少ない。そこで本章では、次章で行う表現の考察のためにこれらの点について具体的に迫る。

第1節では、1952年の欧州滞在時の様子を記した『美の跫音』から、西洋美術から

学んだ観点について示す。そして、第2節では、堂本が1961年の2度目の視察の後に 線描を意識した抽象表現へ展開した背景に関して、作品の比較、同時代の西洋の抽象表 現の時代背景、堂本に対する海外の反応から考察する。そして第3節では、堂本が抽象 表現に抱いていた思想について、晩年の文献である『画室随想』「新抽象芸術論」を中 心に示す。

第1節 堂本の西洋美術の鑑賞の観点

堂本は渡欧の際に鑑賞した作品について、『美の跫音』に多くの記述を遺している。 その記述からは、堂本が同一作品を構成、量感、明暗等の観点で鑑賞していることが 判る。そこで本節では、堂本の西洋美術に対するそれらの観点を具体的に示すことで 堂本が西洋美術の作品から感じ取った表現や効果を考察する。

この点を述べていくにあたって、先にも述べたように堂本は、一つの作品に対して 複数の観点から鑑賞している。このことにより本節では、堂本が鑑賞した作品が項を 重複して示されていることをはじめに明示しておく。なお、作品名については、堂本 が記した表記に準じた。

1. 構成への注視

堂本は『美の跫音』の中で、自身が作品から得た実感として「構図の単純化」という点を多く記している。本項では、文献中に見られるその記述をまとめ、構図の観点から堂本の西洋美術における鑑賞の視点を示す。

まず、《ルドヴィシの玉座のヴィーナス》では、人体の単純な構成に注目し「構図が内包的、または求心的である⁵」と述べている。その効果として鑑者の注意が中央の人体に集中される点に注目し、彫刻の構成における主要な部分への関心をみせている。さらに、「構成上の中心になる箇所を深く掘り、丸彫りのような肉付けを行っている⁶」、と技法的な面からもその点を指摘している。

また堂本は、ミケランジェロ・ブオナローティ(Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni,1475-1564)の《最後の審判》に関して、「群像の塊を画面上の構成の重点と捉えて、主題であるキリストのいる空間の奥行を表出している「」と示し、ディエゴ・ベラスケス(Diego Rodríguez de Silva y Velázquez,1599-

1660) の《ラスメニナス》に対して「下部に重点を置いた構図と明暗の釣り合いが群

像を浮き立たせる⁸」と指摘していることからも、画面構成における主従の関係に興味を持って作品を鑑賞していたと考えられる。加えて堂本は、フラ・アンジェリコ (Fra'Angelico,1390 頃-1455) の《載冠の聖母》にて、「聖母を構図の重点に置き、その部分がひときわ美しく描かれている⁹」と記している。これらは堂本が、群像の作品におけるものの配置と主要部への意識を持って鑑賞していると読み取れる。この際に、絵画の主題の内容を捉え、その部分を注目できる構成に重要性を見出しているといえよう。

この他、レンブラント・ファン・レイン(Rembrandt Harmensz van Rijn, 1606-1669)の《老年の自画像》に、「主要部に焦点を当てることで、顔の肉付けを彫刻的に浮き立たせる 10 」との指摘を見ることができる。

これらの記述から、堂本は画面の構図を生かした画面の主要部への注目という点を 見出しているといえよう。詳細は次章に譲るが、この点は堂本が戦前に記した文献で ある『看心有道』の中の「構図論」に「重心を活かすための構成」と類似する要素が 見られる。すなわち堂本の鑑賞の観点の一つに、自身の制作観を基にした作品との共 通点を見出しているという姿勢があると考えることができる。

次に、堂本は構成から得られる、画面の空間表出を意識して作品を鑑賞していた。この点を示すように堂本は、レオナルド・ダ・ヴィンチ(Leonardo da Vinci, 1452-1519)の《聖ジャン・パブチスト》の構成の簡素さに注目し、「一部分を描くことで全体を暗示させ、含蓄の効果をあげている ¹⁵」と評価している。

そして《最後の審判》に対する、「キリストが画面空間の中にいるという空間的な深さを描出するために手前の群像を大きく、手前に出てくるような描写を行っている 16」という記述や、ジョット(Giotto di Bondone, 1267 頃-1337)の《聖母子》に関して、着物とマントの対比、天使とマリアの位置の構成を積極的に評価して、「構図が立体的な感じと絵画的な実感を加えたものに移り変わった 17」という記述などを見ることができる。この他、フラ・アンジェリコの《受胎告知》に関して、「アーチを支える支柱で画面の空間的深さをとり 18」と記し、《載冠の聖母》において、「左右均整的な構図が画面の上部に行くにしたがって遠近法的に聖者たちの頭部で埋められる 19」との記述からも、描かないことによる余韻や物の大きさの変化を活かした構成により絵画空間に奥行や遠近感の獲得を見出していたことがわかる。その中で、レオナルド・ダ・ヴィンチの《聖ジャン・パブチスト》やジョットの《聖母子》は、背景の処理が平面

的であることに注目でき、堂本が日本絵画における余白と描写の関係性と類似する点 を見出したものとも推察される。

以上に示したように、堂本は西洋絵画の構成から、「中心部への視点の集中」、「物の大きさの変化」「描かない部分の余韻」という点を見出していた。それらから堂本が絵画空間の発生を感じていたことが文献から読み取れる。その要素は余白や経営位置等の日本美術の特徴と類似した傾向を持っているという見方もできよう。そのため、上記に示した点は堂本の作品の空間表出を考察するにあたって重要な位置を占めるものと考えられる。

2. 量感の描写による浮出

堂本は人体の描写法に注目していた。文献中では「ルーブルの彫刻」の項に見られるように、堂本が絵画のみならず、彫刻にも関心を抱いていたことがわかる。そして、《ラオコーン》に「筋肉描写としては極めて優秀なもの²⁰」と指摘し、専ら筋肉や顔の表情を積極的に評価している。この点は、絵画表現にも面や量感の表現への注視という点で示されている。以下に《最後の審判》の人体表現における遠近の創出に関する記述を示す。

「これら壁画中の人物は、ありふれた形ではない、(略)下方から見上げた位置や、描き表す形態は、素朴な写生の形では役に立たないので、誇張や虚構の形態を以て、しかもそこに実在するような感じを与えるほど的確に描いている。²¹

この記述から、堂本がミケランジェロの人物表現に関して、観者の視点の関係から 形態を理想化することによって実空間に存在しているような再現性を獲得しているこ とを見出していることがわかる。加えて、堂本はミケランジェロの人物表現を「一つ 一つ彫刻の一面を見るような²²」と形容しており、その人物の描写が面を意識したも のであることを認識している。そして、その効果を「頗る立体的であり、絶大な力で 迫ってくる²³」と述べている。

次に、量感を意識して作品を鑑賞している点が注目できる。その記述としてサン・マルコ修道院のフラ・アンジェリコの壁画の描法について、平行線の繰り返しによる 肉体の盛り上がった量感の表現を見出している²⁴。 そして、レオナルドの《岩窟の聖母》では、肉付けと襞どりにギリシャ彫刻の影響を見出し、「光線の巧みさによって明暗を鮮明にし、形象の質量感を見事な効果に於いて生命を与える ²⁵」といったような見解を示している。この記述は、彫刻的な表現によって重さや物の質感を表すことが、モチーフがその場に在しているような存在感を獲得する際に有効であることを示していよう。この光線による明暗については次項にて詳述する。

以上のように、堂本は西洋美術の人体表現に、形態の理想化やハッチングでの絵具の重なりから、描写により画面手前に迫ってくる感覚を見出していた。戦後、西洋絵画の影響を受けたとされる堂本の作品の中で、ハッチングの取り入れが顕在化した作品は見られない。しかし、この点を絵具を塗り重ねて量感を獲得すると捉えた場合、その技法は、堂本の戦後の作品を印象づける傾向である。そのため、この筆致の重なりという点は抽象表現においても量感を付加したい箇所、つまり画面において突出してくる箇所に還元されていると推察される。

3. 明暗の対比

堂本は西洋絵画の色彩への記述も多く残している。その記述は、これまで述べた構成と人体表現に関する記述のなかに記されている。この際の着眼点は画面の明暗の効果に集約されており、「浮き上がり」や、「奥行」といった内容の記述が多く見られる。このことから、堂本は彩色の観点においても画面のなかでの遠近感の描出に注目して作品を鑑賞していたことが推察できる。そしてその観点に、色彩による奥行の表現や、明部と暗部の関係による空間の発生といった傾向がみられる。以下にこの点について詳述し、その具体的な内容に迫る。

堂本は《最後の審判》の画面の下部に対して、「構図と群像のもつ圧力とを持ちこた えるために、強く暗くしている²⁶」と述べ、画面内の配色の強弱について指摘してい る。そして、「明暗の対比により、地獄と天国を象徴することを試み、その色調が極め て幽暗である²⁷」と主題の観点からその効果を述べている。

そして、フランシスコ・デ・ゴヤ (Francisco José de Goya y Lucientes, 1746-1828) の《5月3日の処刑》に対しても、「画面左を白黄、赤、藍などの色で明るく浮かび上がらせ、遠くを漆黒の空の下に暗く街が沈黙している ²⁸」という明暗の対比に関する記述を確認することができる。またその他の記述として、有彩色と無彩色の対比が絵

画空間の奥行を描出していると記しており、堂本は明部と暗部の配色による奥行の表出を意識している²⁹。つまり堂本はその効果から画面の力関係の調和と、前後の空間が描出されることを見出している。

また、堂本は明暗の対比に関して、特にレオナルドの作品に多くの記述を遺している。まず、構図、構成の項で示した《聖ジャン・パブチスト》には、「明暗の対比により人物を浮き上がらせ、あるいは背景の中に消えるといった表現効果を獲得しており³0」と指摘している。そして、《岩窟の聖母》では、「光線を巧みにあてて、明暗を鮮明にすることによって、主要な部分を画面に浮き上がらせ、重要でないものは深い陰影で暗さの中に捨象し、神秘的暗示を含めている³1」との見解を示している点や、《聖母子と聖アンナ》に関して、「主要な部分にだけ光線を当て、他はなるべく影の中に沈めてしまう³2」と述べているように、光線の表現による明暗の対比の効果について、観者を画面の主要な部分に注視させる効果を堂本は見出している³3。この他、《モナ・リザ》には、聖母子と同様に、遠近の別を色調によって区別していることを指摘しており、堂本はレオナルドの絵画に関して、空気遠近法による処理と色彩の明暗によって遠近感を獲得していると分析している。

次に、堂本は先に示したレンブラントの《老年の自画像》においても、明暗の対比による主要部への焦点の集中について述べている。しかし堂本は、「レオナルドが明部の描出が巧みであるのに対して、レンブラントは暗部の描出が巧みであった ³⁴」と両者の違いを指摘し、明暗の対比が強調された作品の中に、その効果の重点の差異を発見している。そして、《夜警》の、暗部が暗いだけではなく物が描画されていたという点を取り上げ、レンブラントの暗部の描出の巧みさを積極的に評価している。これらの点は先に示した画面構成の効果によるものと同一の作品である。このことは、堂本がベラスケスの《ブレダの開城》に、「構図と描法が、色彩と相まって見る者に迫ってくる ³⁵」と述べ、エル・グレコ(El Greco, 1541-1614)の《オルガス伯の埋葬》では、「黒色を活かし、観者に迫ってくる ³⁶」と指摘しているように、構成と描写の相互関係によって空間が発生することを作品から感じ取っているものと考えることができる。この点は、次章にて考察する、抽象表現における余白と描写したものとの関係による観念的な空間の発生の要因との類似点が見られ興味深い。それは堂本が、渡欧前に日本絵画から感じていた空間の表出法であり、堂本が欧州視察によってその要素と類似するものを西洋絵画からも感じ取っていたと見ることもできよう。

これらの記述から、堂本は西洋絵画に用いられた配色の機能から、明暗の対比による空間表出、画面の主要部に注目させる効果を感じていたと考えられる。このことを踏まえて、構成と描法の相互関係による画面の奥行の獲得を、見出していた。そして堂本は、画面に奥行を描出するために暗色が重要な色彩であると捉えていたことがわかる。

ここまで、『美の跫音』に記された注目すべき部分を示してきた。そして、これまで 堂本の欧州視察に関して指摘されてきた、簡素化した捉え方や構成、色彩法、質感へ の配慮を踏まえて上記に示してきた点をまとめると、堂本が西洋美術の作品の鑑賞か ら感じていた要素として以下の三点が浮かび上がる。

- ① 構成上の塊、彫刻における主要部分への焦点、明暗の対比による画面の主要部への視線の誘導という点を注視していたことから、堂本は画面における主従の関係に注目していた。また、モチーフに対する簡素化した捉え方は、ものの配置と視点の関係を意識し、作品において適切な表現を獲得するためのものであった。
- ② 堂本はハッチングや空気遠近法などの描写法からモチーフがその場に存在するような再現性を感じていた。その再現的な描写が用いられた画面に空間を表出させるためには、ものの配置や明暗の配色等をはじめとした画面構成と描写との相互作用を意識していた。
- ③ 加えて②では、その描法を問わず筋肉の量感や服の襞の質感を描写することで 画面手前に迫ってくるような効果が見出されていた。その注目はハッチングに よる絵具の重なりや面を意識したものの捉え方等に集中しており、物象を構築 的に画面に描写することで、主題の人物がその場に存在するかのような表現に 至っていることを見出していた。

上記の①と②は先にも示したように、モチーフと構成の関係がもたらす空間表出である。この点はその効果を認識している作品の傾向から日本美術にみられる描写と余白の関係性と類似していることが興味深い点である。③に関しては渡欧以降の堂本の表現に絵具の塗り重ねが顕在化していることから堂本が西洋美術から学び、自身の表現に試みた点と考えることができよう。つまり、日本絵画を習得していた堂本は、西

洋絵画と自身の制作観との共通項を空間の表出方法から見出し、加えて、絵具の塗り 重ねによる量感や質感の表現の取り入れを試みたという、表現上の接点と応用点が推 察される。ここまで示してきたこれらの学びが、堂本の抽象表現にどのような効果と して昇華されているかについては、技法や材料の使用意図を含めて次章にて考察する。

第2節 欧州視察後の意識と線への回帰

堂本は1952年以降、形態を簡略化した表現を展開し、1955年に《生活》などの幾何学的な抽象表現を発表した後、いわゆる「新造形」と称した線を重要視した抽象表現を行った。

この展開は、《意識》(1956年)から《断定》までの作品と、筆勢を用いた抽象表現とで差別化 37 されることが多い。つまり、欧州視察を行った 1952 年から、1960 年に抽象表現の初出とされる、図 1-30 で示した《宇宙軌跡》が発表され、代表作とされる《交響》が発表された 1961 年までの約 9 年間に、堂本は表現を展開させていると考えられる。

この間の注目できる事例としては、1961年に行った2回目の渡欧を挙げることができる。この視察は同年5月に行われたイタリアでの個展の後に行われたものである。イヴォン・タイアンディエ(Yvon Taillandier,生没年調査中)はこの視察に関する堂本との会話を振り返り「欧州の抽象表現の将来を発見するために行い、その帰国後に私自身を発見した38」と、堂本の発言を示している。この時期は抽象表現の展開が図られた時期である。そのため、タイアンディエの記述を鑑みるとこの視察は興味深い事例である。すなわち、《宇宙軌跡》で今後の表現を模索していた堂本が、個展のための制作や上記の目的で行った1961年の視察で、自身の表現に自信や将来性を感じて《交響》やその後の表現の展開に到達したと考えることができる。

この点に迫るにあたっては、1950年代に、フランスを中心として流行していたアンフォルメル³⁹の表現が、日本の禅美術に見られる線などに興味を示していた点に注目すべきであろう。加えて、山田由希代(1974-)が 1952年の渡欧の際に「ブラックの展覧会目録で禅を取り入れたものを目にし、堂本がフランスの作家の東洋への注目を知ったと記している⁴⁰」と記しているように、堂本は当時の西洋美術に流行していた、東洋への注目に呼応して表現を展開したと考えられる。

また、後年、海外における堂本の評価は、ベルナール・ドリヴァル (Bernard Dorival

生没年調査中)の記述に見られるように、伝統の絵画を描くのに熟達し、書道固有の精巧性、確実性、権威性を身につけていた 41 と評されている他、第1章でまとめを示したように各種新聞記事などで書道的と評されている。この点は、西洋からは当時の主流である身体性を意識した表現として捉えられていたと考えられよう。

この海外の評価に対する堂本の認識であるが、堂本はドリヴァルの指摘に対して、 東洋絵画と書道の毛筆と墨の使用、線の重視などの技巧的な類似性を認め、「書道にお ける筆遣いの効果は、単なる技巧ではなく精神性が現れるもの」として、日本画との 類似性を認めている ⁴²。つまり堂本は、海外における自身の作品への「書的な線」と いう評価を、書との筆法の類似性から認めていると捉えられる。

以上の背景と作品の展開から、形態の簡略化や幾何学的な抽象表現を行っていた堂本は、1960年の渡欧にて当時の欧州における抽象表現を知ることによって、日本絵画における線の表現の可能性に再度注目し、それを活かした抽象表現へ至ったと考えることができる。

そこで、本節では、堂本の表現の展開について 1955 年から 1961 年に至るまでの展開を詳述し、その表現の相違を明確にする。そして、堂本が外遊した 1961 年頃のフランス、イタリアの抽象表現の時代背景について迫ることによって、堂本と同時代の抽象表現の傾向について示し、日本画の線と筆遣いを再度注目した点について考察を加える。

1. 堂本の 1960 年に至る表現の展開

堂本の表現において抽象表現が発表された時期は 1955 年である。本節では、この時期と 1960 年頃の表現を比較することによってその類似点と相違点を明らかにする。

まず、《生活》に見られる特徴として、吉田が指摘するようにピエト・モンドリアン (Piet Mondrian, 1872-1944) を想起させる西洋的な抽象表現がみられる ⁴³。そして、《無明》、《断定》等の表現に展開するが、この時期の表現の特徴は白系統の色面が目立つことである。そして《宇宙軌跡》、《無感知覚》等の筆致や筆勢が意識された抽象表現の作品に展開する。この展開で見られる表現の違いについて、堂本が制作にあたって重要視していた要素である「画面の主従関係」という点から示す。

まず、《無明》、《断定》の時期の表現には、筆勢を用いた線描の要素を見出すことが難しく、色面を重視していることを作品から見て取れる。すなわち、この時期の表現は、 画面全体の構図を重視し、色面構成を重視していると捉えることができる。この展開は 《生活》からの表現の展開であるといえよう。

一方で《宇宙軌跡》では、画面の主要部分は線描の部分であり、以前の表現と比較して色面構成の要素は抑えられていよう。すなわち、主要部への注視について、それまでよりも顕在化させた表現であると捉えられる。また、これ以降の表現にて、主題の部分における絵具の塗り重ねによる隆起の顕在化も見ることができる。この点は、「渡欧前に突き詰められていたマチエールと量感の探求 44」が顕在化したとされるが、その背景としては、前節で示したように 1952 年の西洋美術からを鑑賞した際に注目していた絵具の塗り重ねによる量感の表現の影響が推察される。更にこの点は、同時代の傾向を踏まえるとアンフォルメルの作品に多く用いられた物質性の付加等の影響も考えられる。

以上の作品の比較から、両者に絵具の塗り重ねが見られることは共通しているが、1960年以降の作品には主題の部分へのその顕在化と、画面の主従の関係が明確化しているという展開が見られた。この点は吉田が、「西欧における抽象の成立をなぞるようにすら思える理論的展開 45」と指摘するように、色面構成を重視した抽象から、物や行為の痕跡の発露を顕在化させた抽象表現への展開と類似した傾向があると読み取れよう。つまり堂本は西洋美術の古典から同時代までの表現を学び、自身の制作に取り入れを試みたことが示唆されている。

これらの作品に対する日本国内での評価は、具象的な表現が多い日本画壇の中で従来のものとは異質な作品として否定的に捉えられることもあった。その点は堂本自身も自覚していたようである 46。一方で、先にも示したように海外での評価は、毛筆の筆遣いが顕在化していることによる東洋的な印象と相まって積極的な評価がなされている。この点は本論の第 1 章にて一連の記述のまとめを「東洋的な書の線の印象をもった非定形の構造と示されており、様式上は西洋で誕生した抽象表現に近しいものでありながら、それと同一視されていない」としたが、具体的には「内容的には抽象でありながら、宗教的な風土を直接的に伝える 47」や「知的な細い線や優美な筆勢に感動的なアクセントがあって、同じ傾向を持つ他の画家の追従を許さない 48」との展評が示されている。つまり、堂本の表現は、西洋の抽象絵画よりも繊細な印象と宗教的な表現性を持っていたと認識されていた。この点は次項で詳述するが、同時代の同じ傾向の作家は描画の速度の速さや作家自身の制作行為を画面に表出させることに重きを置いている。そのことは第 2 章で示したように、線を遅く描画することでその表現を獲得しようとする堂本の制作観とは異なるものである。この制作法の違いが作品に表出し、

西洋の鑑賞界にて同時代の西洋の抽象絵画よりも繊細さと表現性が獲得されているという肯定的な受容につながったものと考えられる。

こうした日本国内と西洋での堂本の作品に対する受容の違いは、その表現の位置づけの難しさを表しているとともに、その表現が洋の東西を問わない独自性を見せていることを示していよう。しかし、抽象表現が誕生した西洋美術界からの見解を鑑みると、堂本の表現に内包された日本的要素が表出していることは否定できないものであろう。

2. 西洋の抽象絵画と堂本

1950 年代から 1960 年代までの欧米において、抽象表現が台頭したことは改めて指摘するまでもない。この当時は、ジャクソン・ポロック (Jackson Pollock, 1912-1956) の作品に代表されるアクションペインティング 49 や、ジョルジュ・マチュー (Georges Mathieu, 1921-)、ジャン・デビュッフェ (Jean Debuffet, 1901-1985)、アントニ・タピエス (Antoni Tàpies, 1923-2012) らが行ったアンフォルメルが隆盛していた。

その特徴として、描く表現に決まった形を持たないことを特徴とし、画面には《脚》、《メタフィシス》に見られるように物質感が意識されている作品が多い。一方でタシスム 50 の作家は、その正当性を日本の禅美術に見出していた 51 といわれるように、日本美術との共通点を見出すことができよう。

先にも述べたように堂本は、1961年の個展とそれを機会とした欧州視察によりその後の展開を見定めていると推察される。この個展には図 1-37で示した《風神》等が出品されており、すでに筆勢を用いた表現が試行されている。つまり、この作品の制作における構想段階から、堂本は筆勢を用いた表現の可能性を模索していたと考えることが妥当であるといえよう。本作の構想が開始された時期は不明であるが、1960年の直近の事例にそのきっかけが見いだせるものであろう。

その際に注目できる事柄は1957年にタピエが来日した際に堂本と面会している52点である。橋本喜三(1912-没年不明)が1984年6月の『日本美術工芸』に記した「京都美術の創造者たち18堂本印象」によれば、堂本が《意識》や《存在》を制作した頃に、タピエとマチューがアトリエを訪ねてきたとされている。そして翌年、1958年の写真には筆遣いが意識された堂本の作品をタピエらと囲んでいる様子が映し出されている。このような状況を鑑みると、この時期をきっかけとして、先に述べた堂本の1961年の外遊の目的と帰国後の思想に至ることで堂本が筆遣いからもたらされた筆致に表現と

しての発展性を認めたものであると考えられる。

以上のことからこの点について考察するために、本項ではマチューの絵画制作の観点 に注目し、堂本との類似点と相違点を明らかにする。尚、この点は今後も調査を継続す る必要があるため、本論においてはその可能性を提示するに留める。

マチューと堂本についての比較は、「堂本はマチューほど動的ではなく、いらだって集中していない⁵³」と原田が述べている。この指摘は、画面の印象という観点から述べたものといえようが、特にマチューに関しては、絵具の盛り上がりと、筆勢が重視された線描という点に関してその後の堂本の表現との類似がみられる。その制作の姿勢について、堂本との類似性を確認することによって、同時代の欧州における抽象表現から日本絵画の線の表現に再度注目した背景に迫ることができるものと考える。

マチューはフランスに生まれ、法律、哲学、英文学を学んだ後に絵画の即興性と直接的な実践に焦点を当てて絵画制作を始めた。その表現は激しい身振りによる筆致や筆勢を活かした表現を特色としている ⁵⁴ことが《青と赤》や《ロータルはオトン一世のためにオート=ロレーヌ地方を去る(下塗りの上の黒)》からわかる。マチューは「東洋の古典の伝統思想と西洋の未来の絵画とはさらに深く接近を持つ」と述べ、自身の表現と東洋美術の、特に宋時代の書作品に自由な表現を見出し、自身の表現との精神上の類似を認識している ⁵⁵。

マチューは自身の考える書道との類似点を、①制作の速度の速さ、②あらかじめ形を 考えないこと、③描くためのジェスチャーを考えないこと、④恍惚乃至狂気の状態で描 くことの4点であると示している ⁵⁶。これらの点は描画行為とその結果表出する作品の 精神性に関して述べたものである。以下に、この4点について作家の記述を参照し詳述 する。そして、堂本との類似点と相違点を考察する。

マチューは制作の際に、行為の速さを重視している。その目的は、内面的な深いものを制作の速さによって捉え 57、自分の内奥の一番深くにあるものを、ひとりでに外に表出させること 58 であるとしている。この点は、一見オートマチスム 59 との類似を想起させるが、マチューはこの点に関して、無意識に頼る身振りの繰り返しと、自身の表現との違いを言及している 60。このことから、マチューは、即興的ではありながらも、偶然ではない作家自身の根源的な精神性の表出を重んじていると捉えられる。

次に、描くものの形に関して、マチューはあらかじめ想定しない。この点は、③の描くための行動とも関わり、自身のような抽象画家はあらかじめ存在する構成がないため

であるとしている ⁶¹。更に、それらを考えない理由は、常に新しいフォルムを創造する ために技巧的になることを忌避し、描画行為の即興性を重視していることに起因する ⁶²。 そして、マチューは「恍惚乃至狂気の状態で描くこと」と描画における精神状態を示 している。この点は、一種の陶酔、忘我状態とも表現している。この目的として、心的 エネルギーの集中、自己の本質の表出という点を挙げている ⁶³。

以上のようなマチューの制作に対する記述をまとめると、制作の速さ、描くものの想定、制作時の陶酔、忘我状態などの要点は、自身の内面を表すためのものであったことがわかる。そして、形態を新たに想像することが、マチューが目的とした表現であったといえよう。

ここまで、マチューの制作の観点について、作家本人の記述から示してきた。これら の点と堂本の類似点と相違点について示す。

制作の速度に関して、マチューはオートマチスムとの類似を否定している。この、自動的な表現が確認できない点は、両者の共通点といえよう。堂本の表現との違いは、序章にて示したようにタピエにより、「制作活動が目的ではない ⁶⁴」と指摘されている。この点は更に、堂本の制作における下図の存在から、吉田が、堂本が「意識して描く人であった ⁶⁵」と指摘しているように、自動的な制作ではないことが示されていることからも理解できる。

このように、堂本とマチューは、両者ともに偶然を捉えた表現は行っていないものと 見ることができる。一方で、相違点についてであるが、前章で示したように、堂本は模 写によって描画の速度を遅くすることによって線に様々な表情を獲得することができ る点を学んでいた。その要素には、線に速さの表現を付加させる場合に、描画速度を遅 くするというものであった。この点は、マチューの制作態度と対極にあるものと捉えら れる。

次に、マチューが作画の際にあらかじめの想定を行わない点であるが、対する堂本は「経営位置」とその特徴を指摘されるように、綿密に構成を想定している。この点は先に紹介した下図の有無と関わる。《交響》の下図にみられるように同一作品での複数下図の存在がその証左といえよう。また、第2章で示したように、堂本は写生の修練によって骨法と用筆を学んでいる。この点は作品にも反映されており、描き方をあらかじめ想定することが必要であることが考えられる。このように、下絵による構図の想定の有無と、筆法の発生という点からマチューと堂本の相違を見ることができる。この点は、

即興的な線の描画と、画面構成を思案した線の描画とも換言することができ、両者の線 質の違いを示す要素として挙げられる。

そして、「恍惚乃至狂気の状態で描くこと」と記されている、マチューの描画における精神状態に関しては堂本の以下の記述が注目できる。

「靜かに精神を統一して氣の散らないやうにする。周圍が騒々しくても心は寂然として靜かに、藝術慾の昻揚と、情熱の燃焼との以外には何ものもない平靜な状態を持續している。これはよろこばしい境涯といはなければならない。66」

この記述から、堂本は制作時に、外界に影響されず集中して取り組むことを至上としていたことが読みとれる。この点はマチューにおける陶酔、忘我状態とは性質が異なるものと言えようが、芸術行為に対する精神の自己管理という点で共通している。精神状態の管理は制作の即興性等ともかかわってくるといえよう。その様子は写真として残っていることから一定の理解が生まれる。マチューの特徴がパフォーマンス的な制作方法であったのに対して、堂本は画室での制作であった。両者の制作時の精神状態の管理方法を図版のみで断言することは避けなければならないが、これらの図版は、その片鱗を示しているものとして注目できよう。

このように、堂本とマチューには類似点と相違点がみられた。書と自身の表現との精神上の類似を認識している点や、次節にて詳述する、芸術行為の目的が自身の内面を表すためのものであること、そして、形態を新たに想像することを目的とした点など、堂本とマチューは表現の目的という点で共通点があった。

一方で、即興性や事前に描画の想定することの有無、制作時における精神面の自己管理の方法に関しては対極的な相違が見られた。この中で特に、即興性や描画の想定の有無に関しては、同時代の西洋における筆勢を重視した表現と堂本の表現との違いを示しているものと考えられる。例えば、アンリ・ミショー(Henri Michaux, 1899-1984)は、今日研究者の間において「身体性」を注目されている作家の一人である 67。そして、「身体性」がミショーの「描くことの動機であり、目的でもあった」ように 68、身振りから発生する即興性を重んじていたといえよう。この点はミショーの作品にドローイングが多い事や、《無題》などの作品からもわかる。マチューとミショーが即興性を重んじていることは、絵画の造形を重んじていた堂本との明確な相違点を示しているものと捉え

られる。

ここまで示してきた点に加えて、フォートリエやタピエス等の作品と比較した際に、 堂本の表現が異素材の貼り付けや極端に画面を盛り上げることを主流としなかったこ とはその展開から理解できよう。むしろ日本国内においてこれらは、第1章で示したよ うにパンリアル美術協会の作家の作品に顕著な傾向である。

このように、当時の西洋絵画は画家の制作行為や即興性を表出するために「身振り」が注目され、その典拠が東洋の禅美術の線に見出されていた。そして他方では、絵具や異素材の「物質」としての特徴を画面にそのまま反映するという傾向も見られた。つまり、身体性と物質性という特徴が同時代の特徴として浮かび上がる。これらの点と堂本との関係は、表現の展開について考察する際に興味深い。そして堂本の表現を比較すると、その抽象表現は、即興的な表現には希薄な造形性を重んじながらも、素材の特性に依存しないという点が見いだせる。このことは欧州視察を経て感じ取ったものから、自身の表現の展開を模索した堂本の表現の特徴を示していると捉えられよう。

第3節 欧州視察後の文献に見る抽象表現への思想

次に、欧州視察を経た堂本が抱いていた抽象表現への思想について、作家の言葉を 基に考察する。

堂本は、1966年の『みずゑ』にて、作家の発言として対談を行っている。その中には抽象表現に至る動機について述べており注目できるため、対談の問いと共に3カ所を以下に引用する。

「問 抽象の世界に飛びこまれた動機はどこにあったのですか。

堂本 私は日本の美術史をかえりみて日本画というものを考えたんです。そして、自分としての思想なり欲望なり希望なりを検討したわけですけど、それともうひとつには(略)こういう仕事をやれという状態に置かれたんやないかと思います。それが正しいんやないかとおもうんですが・・・・。 69

「問 去年、出版された画集な中で富永惣一氏は、抽象への転向を、超論理的な 飛躍という言葉で解釈していますが・・・・。

堂本 飛躍とか何とかではありませんで、その道が開けたところに私が入ってい

ったということで、たいした障害とか飛躍とかはあんまりないと思うんです。⁷⁰」

「問 とにかく思い切って今のような仕事に入られたわけですが、いろんな批判 を受けられたことでしょうね。

堂本 (略)私としては何かほかに今までとは違った日本画の行くべき道がありそうなと思うてたんです。しかし日本画というものが分かるところまで行かんと、 やっぱり今までのものに引きづられますよ。⁷¹

対談で記されている内容をまとめると、堂本は自身の思う新しい日本画の表現を模索するにあたって、これまでの日本美術史を振り返った結果、抽象表現に至ったとすることができる。つまり、抽象への移行は堂本にとってごく自然なものであったことが読み取れる。

このような堂本の抽象表現への意識については、「欧風の表現を如何に日本画独自の ものに昇華させるかという堂本の思索⁷²」や、「抽象の取り組みには堂本の伝統に対す る強い意識が見られる⁷³」、「自己の情念の自由な発露⁷⁴」との指摘がなされている。

このような指摘と堂本の発言を踏まえると、堂本は日本画を礎として、西洋の抽象 絵画を昇華した表現を目指していた。その根底には、自身の思想や希望を自由に表現 するという目的があった、と考えられる。この思想の背景を明らかにするには、堂本 が日本美術史を振り返った記述に注目して考察していく必要があろう。そのような内 容は、抽象表現についての記述を含めて『画室随想』の中の「新抽象芸術論」に記さ れている。また、この文献は1971年に刊行された文献であり、堂本の晩年の思想を記 しているものとして注目できる。本節では、この文献を主とし、それ以前に堂本が記 した文献と照らし合わせることにより、内容の妥当性を担保していく。

1. 堂本における創造の観点

まず、文中には、創造という語句が多用されていることが注目できる。堂本における創造の意味を読み解くことは「新抽象芸術論」を理解する上で必要であろう。

堂本にとって創造という行為は、「自己に似て他には似ないものであり、自ら純芸術的に、新しく作り出す、生み出すもの」である⁷⁵。この点について、堂本は以下に述べている。

「絵も線や色の濃淡だけの構成で本質的な作品が生み出される。(略)墨画や書道は 幾百年前、既に今の抽象芸術に近づいていた。(略)抽象芸術も絵画の本質を問うこ とから誕生した。⁷⁶」

このような一文から堂本における抽象表現の創造とは、線、色などの、造形要素という点に特化したものの構成により、自ら新しく表現を作り出すということであると解釈できる。さらに、この場合に指している抽象芸術とは、西洋美術を中心として捉えたものであると考えられるが、堂本はその絵画が、要素を純粋化して構成することで獲得し得るものであり、日本あるいは東洋の伝統文化にすでにその傾向を感じ取っていたと捉えられよう。この点を示すように、堂本は牧渓(生没年不詳)の筆遣いに「抽象絵画の形態にも似た妙味」を感じている 77。

この創造への思想に至る背景には、堂本の考えていた画家の立場の変化が起因していよう。まず堂本は、「鎌倉時代前後から現代に至る中で、画家の立場が職人芸から芸術家への変化を遂げたと」述べている ⁷⁸。そして堂本は、奈良時代の職人画家を「特殊技能者」、「長安の都で技術を学んで帰ってきたもの」と位置付けている ⁷⁹。そして、「勝手に自分の好み、意志、方針、に従って自由な制作ができない」とその内容を述べている ⁸⁰。これに対して文人画は早くから純粋芸術の自覚があり、絵の注文主の好みに合うように、「自己の純粋な芸術的良心を犠牲にして妥協的な絵を描くことを嫌った」と指摘している ⁸¹。これらの内容から、職人芸から芸術家への変化とは、技術の重視から個人の自由な表現の重視への移行と捉えることができる。文中に散見される自由な表現とは、堂本の創造の思想における「自ら新しく表現を作り出す」ことに当てはめることができよう。

また堂本は、ポール・セザンヌ (Paul Cézanne, 1839-1906)を例示し、抽象の幾何学的構成による画面空間の形成が反写実的で芸術家の自立性へと転化したと指摘し、そのようなセザンヌの純芸術的制作態度をつぶさに観察する必要があると述べている ⁸²。更に堂本は、セザンヌの作品をドミニク・アングル (Jean Auguste Dominique Ingres, 1780-1867) やジャック・ルイ・ダヴィット (Jacques Louis David, 1748-1825) のような、「きれいごと一方の塗り方、仕上の技巧主義の空しさ、つまらなさを除き去った制作で、需要者の機嫌をうかがうことのない制作態度」と評している ⁸³。この点は

文人画の評価と同様に、画家は再現性や写実性よりも自由な表現を行うことを重要視しているものと捉えることができるだろう。つまり堂本は、洋の東西を問わず、絵画制作における自由さを重視していたとすることができる。

この注視は、その背景を堂本の師弟関係の側面からも注目できる。堂本の師である西山は、堂本の制作に関して以下のように述べている。

「制作には現在に於ける十全を望まないで、寧ろ可成りの制作的難関を突破して新 しい研究を続けていかうとしてゐる、また、その意気は君独特な一種浩澣な処があ ると思ふ。随分其仕事は大きな海に乗り出してゐること。⁸⁴」

この記述からは、西山が堂本の制作を進展させようとする態度と、後の表現の展開について期待していると読み取れる。西山の青甲社の教育方針は、放任主義で個性尊重を主としたものであった 85。そのことを示すものとして、上村松篁 (1902-2001) は《春園鳥語》の制作の際に、椿の葉を紫色で描画するという主観的な表現を用いている 86。この上村の制作態度は、青甲社の指導方針の自由度を示す一端とみることができるだろう。そして西山は、堂本に対しても先の引用文に見ることができるように、多様な表現での制作を認めており、個人の資質に合わせた指導を行っていたことが伺える。

堂本は西山の指導を受けながらも自身の画塾である東丘社を主催するがその際の指導について三輪は、「個々にあった教育方針であった」と語っている ⁸⁷。このことから、青甲社の個性尊重の方針は堂本にも受け継がれていると考えられる。

西山と堂本の個性を尊重する教育方針は、これまでの日本画壇に見られる徒弟制に基づく作風の順守とは対極の思想であるといえるだろう。この背景には、西山の師である竹内栖鳳の影響が考えられる。この点を示すものとして、西山が竹内の人物像について語った以下の記述に注目できる。

「門下生にかたられる言葉の内には、一寸禪の公案めいたものも多かつた。教えを受ける者の解釋次第で大きくもなり、小さくもなる。所謂強く打つものには大きくひびき、弱く打つものには小さくひびくのである。(略) 先生の教へには、彼の拈華微笑を思はすものがあつた。88」

この記述は、竹内は自身の指導の解釈を、弟子が自由に行えるような姿勢を持っていたことを示していよう。つまり、竹内の指導は各生徒の自主性や主体性を重んじた教育方針であったとすることができる。加えて、堂本はこの点に関して、「弟子の教育も独特のものでその人々の長所をよく看破され教授されていた」と述べている 89。また西山は堂本の画業について、「栖鳳に近かった西山が見えなかった部分を孫弟子としてよく見学、研究し、自分の創意工夫を加えているとしている 90」と述べている。このような一連の私塾と師弟関係に関する記述から、竹内と西山、堂本とつづく自由な表現を注視する姿勢が読み取れる。そして、表現の自立を重んじた私塾での教育方針は、堂本が抽象表現に至る思想の根幹を形成していると捉えられる。

2. 技法から表現への移行

次に、堂本が制作時に重要視する点が技法を踏まえた表現へ発展していることに注目する。堂本は、具象物を用いることが「自然の模倣」であり再現芸術であるとの解釈している。その解釈は形態の簡略化にまで発展し、その表現法は美術発達の過程のものであって、今後の創造とは違うものであるとの見解を示している⁹¹。つまり、対象の形態を基に自信の主観性を加えることは未だ発展途上であり、それを突き詰めたものが創造であると考えていたと換言できる。このことは、先に述べた文人画やセザンヌへの自身の評価を踏まえて、自作の展開、すなわち創造を模索している表れであると捉えられよう。

また、堂本は縄文土器を例示して、「人体造形を行った縄文土器よりも縄文中期の非対象な純粋造形のほうがはるかに自由で力強くはっきりとして、より美的である」と述べている ⁹²。このことからも、美術において具象物を描写することを必要としていないことがわかる。つまり、堂本には形態の描写という技巧的な側面を超越した造形要素を見出すことを重んじていた姿勢が見られる。このような突き詰めた単純化や、縄文土器への注視は、絵画において本質的な造形要素を抜き取り構成するためには必要不可欠な視点であると考えらえる。

そこで、堂本における技法と表現の関係性について整理していく必要があろう。そのことについては、『看心有道』に記されている以下の文章から、その一端を読み取ることができる。

「日本画は本来高揚されたる精神内容を要求することを第一義におきます、が、日本画は精神内容だけでは成立しないからこの精神内容を十分に表出するだけの画面への技巧即ち日本画技法が要ります。しかし、技法は末であり精神が主でありますが技巧が不十分であれば筆者の心を十分に表現することができません。⁹³」

また堂本は、「骨法が確実でないならば線が的確に対象を把握した表現をなし難い ⁹⁴」や、「技巧が先行し、精神を置き忘れたものが最もいけない ⁹⁵」との旨の記述を遺している。引用文を含めたこれら記述から堂本は、日本画表現を行うにあたって表現を成立させるための技法を必要としていたことがわかる。しかし、あくまでその主たる目的は表現の獲得であった。この点からも、堂本が技巧を無視するのではなく超越する必要性を感じていたことが読み取れる。

そして堂本は技法を習得する時期に関して、「展覧会へ出品する以前は対象の写生を 克明に行い、技法の修練を積み重ねた ⁹⁶」と記している。また、模写を行うにあたって は、「画家が初期の時代に巨匠や大家の作や古名画を模写するのは、その洗練された様 式、技法を会得するのに役立つ ⁹⁷」と述べている。このような文章から、堂本は技法の 習得を、画家が早い段階で積極的に行うことを重んじているといえる。

この他に堂本は「思想の高さ、深さを除去してしまえば、技巧だけで絵は出来上がるが、思想のない絵は芸術上極めて価値の低いことは言うまでもない ⁹⁸」との旨を指摘しているように、技術の修練を礎とした表現へ発展することを重要視している。さらに、「技巧が遊離して精神を置き忘れたものも少なくなく、これが最もいけない ⁹⁹」と述べている点からも、その展開が堂本にとって特に重要であったことを示していよう。更にこのことは、堂本の模写への思想からも注目できる。

堂本は、模写に関して「初学者は主観を排して純客観的に原作に忠実に模写するべきである」としている ¹⁰⁰。それに対して、力量が備わった画家の場合は、「模写によって画境を切り開く以外に、模写に望んでいた何ものかを見出し、汲み取ることを目的として模写を行うことが大切である」と述べている ¹⁰¹。堂本はこの際、原作に捉われないことと原作に忠実であることを注意するべきであるとしている ¹⁰²。この場合の原作に忠実とは、再現ではなく模写の目的に対して忠実であると捉えるべきであろう。

この点に関して堂本は、俵屋宗達(生没年不詳)を例示して具体的に述べている。その内容は、宗達が独特の模写法によって、自分の探し求めていたものを大和絵の中から

掘り当てようとしており、大和絵の画面から得たものを《風神雷神図》等で展開したと記している。そして堂本は「宗達の模写の態度にも大いに学ぶべきものがある」と述べていることからも、堂本にとって技法とは、表現を支える下地であることが読み取れる103

3. 経験と模索

次に堂本が、発想が盛んに浮かび上がってくる精神状況が創造において大切であるとしている点を注目する。そして、そのためには「多くのものを体験し、そこで受けた刺激が必要である」と述べている 104。このような思想は、堂本が初期より多様な表現や模写、襖絵の制作を経て表現を展開させてきたことの表れと推察でき、略歴で述べたような多様な活動を行う理由と捉えることができる。

また堂本は、発想の重要な課題について、伝統からの要素の抽出であると述べており、 以下に引用する。

「特に過去の、自分の国土のみならず、広く世界諸国の伝統、遺産からの汲み上げを要し、その古いものが常に真新しく、魅力的に自分の目に映じつづける必要がある。(略)伝統の中には未発展の立ち枯れや、中座や挫折がある。その中から何を発展させるべきか、どこに将来性がひそんでいるか、歴史は無限の遺産であり、それをばどのように生かすべきか、自分の力で、以下に発展さすか、これがまた発想上の重大課題である 105

また、堂本は以下のような記述も残している。

「私は伝統を愛しその表現、精神、創造の在り方を学んだ。私この意味の伝統主義者であった。他面そのような探究に徹底しただけにあきたらないものを感じ最終的に次の結論に達した。

一切の過去的なものから手を切らない限り、真の創造ではないし、明晰な意識の上に 立つ伝統の否定こそ真の伝統であると 106。」

この文から堂本の示す伝統とは、在来のものを学び、形式上踏襲することではなく、

それを踏まえて、また新たに創りなおす姿勢であると理解できよう。そして、そこから出でた作品が、創造をかたちにしたものであると捉えられる。また堂本は、桃山時代からの襖絵の系譜における伝統性について、「当時は新しかったが現在においてはクラシックであり、現代に生きる人間は現代の襖絵を描く必要がある 107」と述べている。この考えを反映すると、堂本の考える創造と伝統の関係は、各時代において斬新な表現である創造をかたちにした作品が、後世では「旧来の伝統」として昇華される。それを踏まえてまた新たに革新的な作品を創りなおすという詩作活動を繰り返していくことが、後に歴史を振り返ると、結果的に伝統を作り上げていたことにつながると述べているものであろう。

また堂本は、抽象芸術において「自己の個性に応じて民族の純粋な伝統性を反省して、 飽くまでも力強く表現すべきである」との言説も残している ¹⁰⁸。この反省という語句の 意味を読み解くにあたって堂本の以下の記述が注目できる。

「時代のよき刺戟に對しては作家は内省を怠ってはならない。(略) よき才能が 新しい刺戟と進展とを欲求し叡智ある内省によって藝術の創造を高めなければな らぬ、だから日本畫に歴史は教へる、つねに歩みを進めよ―と。

私のいふ内省とはやはり進歩の動きであり、古典を吟味してこその精を抜き新しい 生命を盛る働きであつて、新しい外来の刺戟に對してよく反省し日本化を忘れぬこ とである 109。」

この記述における内省と、前述した反省とは同様の意味合いで用いられていると捉えられる。そして、その語句は「積極的に取り入れる」と換言することが可能であろう。 このような記述は先に述べた縄文土器の造形性への積極的な評価と、日本的な抽象形態の模索という点で関連づくといえよう。また、引用文には「時代の」と記述されていることから、古典の見直しと共に同時代の傾向を積極的に取り入れその両者を調和させることを重んじた姿勢が示されているとすることができる。

以上に述べてきたように、堂本の抱いていた抽象表現の思想は、描画における<u>要素を</u> <u>純粋化</u>して構成することで成し得る事が出来るものであった。そして、堂本は西洋に抽 象表現が起る以前から存在していた縄文土器や水墨画、書道等の<u>日本の古典的な文化</u>に その傾向を感じ取っていたものであろう。その際に重要なことは技法の修練を礎とした <u>自由な表現</u>を重視することであり、多くの体験から受けた刺激による発想が必要不可欠であるといえる。

このような思想は、抽象表現に至るきっかけにて引用した堂本の言葉に見る事が出来るように、ごく自然に形成されてきたと考えられる。そこで、『画室随想』以前の自著である『看心有道』、『画室の窓』から、その類似性を確認する。

まず堂本は、芸術における表現の多様性を重視している記述を遺している。堂本は、狩野派、雪舟、琳派等の作家を取り上げ、菊の表現方法について比較している。そして、「菊の表現がすべて同一のものであったら芸術の多角的必要はない」と述べている ¹¹⁰。 さらに「形と色彩」の項では、「形の囚われから脱却することが、表現の自由へと飛躍する ¹¹¹」との記述を見られる。これらの記述は、堂本が、形式に終始しない自由な表現を重視しているものと捉えられる。

次に、堂本は、「省略とは一種の単純化で、色の塊として大局的に捉え重要なものの特徴を描くことで、その特徴が一層生きる」としている ¹¹²。また、省略も単純化もできていないものは芸術的内容がないと記し、形を単純化することを重視している ¹¹³。

また、『看心有道』と『画室の窓』に共通して富貴寺壁画模写の記述が見られることから堂本の古典への関心が理解できよう。加えて、第1章の略歴でも示したように、四天王寺宝塔壁画、高野山大塔壁画と柱画の制作などの活動からも堂本が古典に注目していることがわかる。また、本章で示したように堂本は、西洋美術の古典も積極的に鑑賞している。この点は堂本が、模写や作品の鑑賞を通して実際に技術や表現を体験することによって洋の東西を問わず自身の経験値を獲得しようとする表れと捉えられよう。

上記に示した記述から、堂本は抽象表現に至る以前から「自由な表現」と「造形の単純化」と「古典への注視」の3つの観点をもっていたことが確認できた。堂本は、これらを表現における思想の基盤とすることで抽象表現へ展開する際に潤滑に展開できたものと考えられる。また、堂本が絵画において「創造すること」を特に重んじていたことは、前節で示したようにマチューの絵画思想と共通点として捉えられる。

結

堂本は欧州視察で、構成、量感、明暗に注目して作品を鑑賞していた。そして、構成 と描写の相互作用による空間の発生に注目していた点は、日本絵画の空間表出法と類似 したものと考えられ興味深いものであった。堂本の抽象表現は、図柄やデザインの観点 から「東西視覚文化の共通項 114」として西洋美術との共通点からその受容を示すことを 試みられているが、本章は、この点に加え堂本が空間表出の面でも東西の共通項を感じていたことを付加できたものといえよう。また、堂本が感じ取っていた質感の表現は絵具の塗り重ねという技法で構成されており、その学びは後の抽象表現にも反映されているのではないかと推察された。それら西洋美術からの受容が、如何に作品に表出しているかを含めた考察と効果の検証は次章で示す。

また、堂本の表現は当時の西洋の抽象絵画と比較した際に、物自体の物質感に依存せず、身体性を意識した作家の作品よりも造形性の獲得を意識したものであった。そして、新たな表現を創造しようとする姿勢や制作観の類似性というマチューとの共通点から、堂本は海外の反応と同時代の傾向を鑑み、日本絵画の線の表現に可能性を見出していたと考えられた。しかし、両者は共通点が存在しながらも、その制作方法は対極的なものであった。その制作観の比較から、堂本の表現に経営位置と骨法用筆が反映されていることが鮮明となった。この点は、堂本の表現が、西洋における同傾向の絵画とは一見類似しながらも、本質的には内容を異とするものであったと捉えられた。

そのような抽象表現の制作では、「創造」を大切にしており、日本画の表現の進展と自由な表現を獲得するために抽象表現に展開した。そしてその発想は、初期に学んだ技法を下支えとし、世界規模での古典に触れた経験から導き出されるものであった。これらの点は、日本画における伝統技法の習得や、2度の欧州視察を行った堂本の経験が起因しているものと考えられよう。

注

- 1 堂本印象:『看心有道』河原書店、1940年、349-350頁引用
- 2 山田由希代:「芸術家・堂本印象の信念」『生誕 120 年記念堂本印象画集伝統と創造』 サンエムカラー、2011 年 153 頁引用
- 3 同上引用
- 4 吉田洋一:「堂本印象の「新造形」〜自己を表す自由な形象を求めて〜」『前衛と伝 統堂本印象新造形作品展』京都府立堂本印象美術館、2005 年、参考、頁記載なし
- 5 堂本印象:『美の跫音』人文書院、1955年、57-58 頁引用
- 6 同上、57 頁引用
- 7 同上、78 頁引用
- 8 同上、180 頁引用
- 9 同上、200 頁引用
- 10 同上、207 頁引用
- 11 同上、85 頁参考
- 12 同上、86 頁引用
- 13 同上、75 頁引用
- 14 同上、78 頁参考
- 15 同上、201 頁引用
- 16 同上、78 頁引用
- 17 同上、98 頁引用
- 18 同上、109 頁引用
- 19 同上、200 頁引用
- 20 同上、68 頁引用
- 21 同上、81 頁引用
- 22 同上、75 頁引用
- 23 同上、82 頁引用
- 24 同上、109 頁参考
- 25 同上、203 頁引用
- 26 同上、74 頁引用
- 27 同上、引用

- 28 同上、177 頁引用
- 29 同上、引用
- 30 同上、201 頁引用
- 31 同上、203 頁引用
- 32 同上、204 頁引用
- 33 同上、参考
- 34 同上、208 頁引用
- 35 同上、181 頁引用
- 36 同上、186 頁引用
- 37 矢野文夫:「印象芸術の抽象的展開」『新造形』京都書院、1960年、65 頁参考
- 38 Yvon Taillandier:「印象氏との邂逅」『堂本印象新造形作品』明治書房、1963 年、 4 頁引用
- 39 アンフォルメルとは、フランス語で「不定形のもの」を意味する言葉。評論家 M. タピエが 1951 年に意義付けた方向で、あらゆる定型を超えて、躍動する生命感を表現しようとする美術を指す。(『和英対照日本美術用語辞典普及版』東京美術、1990年、20 頁参考)
- 40 山田由希代:「堂本印象の日本画における斬新さとその手法―眼と心」『超「日本画」モダニズム』京都府立堂本印象美術館、2008年、116頁引用
- 41 ベルナール・ドリヴァル:「印象先生の芸術」『堂本印象』京都書院、1965年、94 頁参照
- 42 堂本印象:「作家の発言堂本印象」『みづゑ』美術出版社、1966年、80頁引用
- 43 吉田洋一:「堂本印象の「新造形」〜自己を表す自由な形象を求めて〜」『前衛と伝 統堂本印象新造形作品展』参考
- 44 小松清:「堂本印象の變貌」『藝術新潮』新潮社、1954年2月号、102頁参考
- 45 吉田洋一:「堂本印象の「新造形」〜自己を表す自由な形象を求めて〜」『前衛と伝 統堂本印象新造形作品展』引用
- 46 堂本印象:「作家の発言堂本印象」『みづゑ』80 頁引用
- 47 『印象の作品』明治書房、1963年、120頁引用
- 48 『堂本印象』京都書院、1965年、128頁引用
- 49 アクションペインティングとは「活動絵画」という意味。1952年にアメリカの批

評家ハロルド・ローゼンバーグが用い、制作行為を重視する抽象絵画の呼び名となった。この名称によって、抽象表現主義全体を指すわけではないが、その運動性、偶然性、身体性といった側面を強調する。(『岩波西洋美術用語辞典』岩波書店、2005 年、5 頁参考)

- 50 タシスムとは、1951 年に評論家ピエール・ゲカンが揶揄として用いた造語。戦後 ヨーロッパ、特にフランスの非幾何学的抽象を総称する。「アンフォルメル」はほ ぼ同義。(同上、189 頁参考)
- 51 ミッシェル・ラゴン著小海永二訳:『美の前衛たちフランス現代絵画』美術出版社、 1962 年、150 頁参考
- 52 ミッシェル・タピエ:「印象先生」『新造形』16 頁参照
- 53 原田平作:「抽象表現主義作家としての堂本印象~その日本画的性格をめぐって~」 『堂本印象―美の求道・具象から抽象へ―』京都府京都文化博物館、1989 年、引 用、頁記載なし
- 54 「未完の世紀:20 世紀美術がのこすもの」東京国立近代美術館 求龍堂 2002 年、257頁。「身体と表現 1920-1980 ポンピドゥーセンター所蔵作品から」東京国立近代美術館、印象社、1996年、171頁参考
- 55 ジョルジュ・マチュー:「書道との對決」『藝術新潮』新潮社、1957 年 10 月号、58 頁参考
- 56 マチューは、自身の制作における観点として本文中の区分けを示している。この点は『藝術新潮』1950年10月号にも「早くかく」「あらかじめ考えるということがない」「陶酔、忘我常態」との区分けを示しているように、当時の制作において欠かすことのできない観点であったことが読みとれる。(『藝術新潮』1950年10月号、60頁参考)
- 57 ジョルジュ・マチュー:「書道との對決」『藝術新潮』1957年10月号、60頁参考
- 58 ジョルジュ・マチュー:「東洋の伝統と私」『三彩』三彩社、1957 年 10 月号、10 頁 参考
- 59 オートマチスムとは「自働性」という意味。無意識の領域を引き出そうとしたシュルレアリスムの代表的な制作理念で、形を具体的に意識せずに偶然に作り出す様々な手法を指す。(『岩波西洋美術用語辞典』63 頁参考)
- 60 ジョルジュ・マチュー:「書道との對決」『藝術新潮』1957年10月号、60頁参考

- 61 ジョルジュ・マチュー:「東洋の伝統と私」『三彩』1957年10月号、11頁参考
- 62 ジョルジュ・マチュー:「書道との對決」『藝術新潮』1957年10月号、60頁参考
- 63 ジョルジュ・マチュー:「東洋の伝統と私」『三彩』1957年10月号、11頁参考
- 64 ミッシェル・タピエ:「高度の文明をもつ芸術家」『堂本印象』91 頁引用
- 65 吉田洋一:「堂本印象の「新造形」〜自己を表す自由な形象を求めて〜」『前衛と伝 統堂本印象新造形作品展』引用、頁記載なし
- 66 堂本印象:「記憶」『画室の窓』朝日新聞社、1954年、171頁引用
- 67 ミショーは画家であり詩人でもある。そのため、今日のミショーに関する研究は、文学の領域に越境して見ることができる。そしてこれまで、絵画作品を踏まえて論じられた研究は、「アンリ・ミショーの初期作品群における身体観の諸相と変遷」(田母神顕二郎:『文芸研究第百号記念号』明治大学文学研究会、2006 年、125-143 頁)や、「内部空間の探索者ー詩人・画家アンリ・ミショーの誕生ー」(広川忍:『國學院大學紀要第45巻』國學院大學、2007 年、27-62 頁)、「文学と絵画の境界域、アンリ・ミショーの源泉」(宗像衣子:『神戸松蔭女子学院大学研究紀要第42号』神戸松蔭女子学院大学、2001 年、67-118 頁)などが確認でき、文献中には「身体」や「運動」の語句を見ることができる。
- 68 中林和雄:「アンリ・ミショーひとのかたち」『アンリ・ミショーひとのかたち』東京国立近代美術館、2007 年、98 頁参考
- 69-71 堂本印象:「作家の発言堂本印象」『みづゑ』80 頁引用
- 72 吉田洋一:「堂本印象の「新造形」〜自己を表す自由な形象を求めて〜」『前衛と伝 統堂本印象新造形作品展』引用
- 73 山田由希代:「芸術家・堂本印象の信念」『生誕 120 年記念堂本印象画集伝統と創 造』153 頁引用
- 74 大須賀潔:「堂本印象の抽象画-イメージ・シンボルから詩的なるものの美へ-」 『堂本印象-抽象編』京都書院、1980 年、163 頁引用
- 75 堂本印象:「新抽象芸術論」『画室随想』光琳社、1971年、211頁参考
- 76 堂本印象:「新しき抽象画への諦観」『美術街』美術街社、1959 年 11 月号、24 頁 引用
- 77 堂本印象:『画室の窓』朝日新聞社、279 頁
- 78 堂本印象:「新抽象芸術論」『画室随想』198 頁参考

- 79 同上、199 頁参考
- 80 同上、198 頁参考
- 81 同上、199、202 頁参考
- 82 同上、203-204 頁参考
- 83 同上、203 頁参考
- 84 西山翠嶂:「堂本君の心懸けのいゝところ二三」『アトリエ』アトリエ社、1930年5 月号、141頁引用
- 85 西山翠嶂:「青甲社三十五周年をむかえて」『萌春』1956年、12 頁参考
- 86 上村松篁:「堂本先生を憶う」『アサヒグラフ別冊日本編 70 美術特集堂本印象』朝 日新聞社、1992 年、93 頁参考
- 87 三輪晁勢:「堂本印象先生」『美術と趣味』美術と趣味社、1938年、10頁参考
- 88 西山翠嶂:『太朴無法』光琳社、1950年、129-130頁引用
- 89 堂本印象:「世界的の損失」『京都日出新聞』1942年、8月24日付参考
- 90 西山翠嶂:「堂本君」『洛趣』洛趣社、1950年、34頁引用
- 91 堂本印象:「新抽象芸術論」『画室随想』209 頁参考
- 92 同上、203 頁参考
- 93 堂本印象:『看心有道』河原書店、1940年、270頁引用
- 94 同上、275 頁引用
- 95 堂本印象:「大作とは」『画室の窓』178 頁引用
- 96 同上、32 頁引用
- 97 同上、193 頁引用
- 98 同上、46 頁引用
- 99 同上、178 頁引用
- 100 同上、193 頁参考
- 101 同上、194 頁参考
- 102 同上、193 頁参考
- 103 同上、194 頁参考
- 104 堂本印象:「新抽象芸術論」『画室随想』209 頁参考
- 105 同上、212 頁引用
- 106 堂本印象:「新しき抽象画への諦観」『美術街』1959年11月号、24頁

- 107 堂本印象:『東京新聞』1963年、10月10日付引用
- 108 堂本印象:「新抽象芸術論」『画室随想』211 頁参考
- 109 堂本印象:『看心有道』349-350 頁引用
- 110 同上、204 頁参考
- 111 堂本印象:「形と色彩」『画室の窓』213 頁引用
- 112 堂本印象:『看心有道』279-280 頁参考
- 113 堂本印象:「形と色彩」『画室の窓』214頁参考
- 114 土金康子:「工芸デザインとしての抽象画-堂本印象 (1891-1975) に関する一考 察-」『デザイン理論 59』大阪大学、2011 年、104 頁引用

第4章

第4章 抽象表現の空間表出と線の役割

序

第1節 線の機能

- 1. 彩色法
- 2. 画面構成の効果による間の発生
- 3. 線における画材と技法の機能
 - ①絵具の濃淡と隆起

②量し

第2節 金属箔による表現効果

- 1. 宗教と金色
- 2. 色面としての金属材料
- 3. 金属箔の線と絵具の線の関係

第3節 画面における空間表現

- 1. 画面全体の描画部分における前後関係
- 2. 余白との関係

結

序

第4章では、「三次元的な空間ともいえる不思議な奥行き感」」との評価される堂本の抽象表現について第3章までに明らかになったことを踏まえて、画面に見られる画材や技法の機能が具体的にどのような効果として捉えることができるのかを、1960年以降の表現を中心に取り上げて考察する。

前章までに、堂本が日本絵画から視覚化できない観念的な表現や主題を学び、西洋美術の明暗の配色や構成、描写法から視覚的な奥行や突出感を学び取っていたことを示した。それらを基に展開した堂本の抽象表現は、余白や金箔等が使用されていることから、画面の平面性が意識されておりその空間の表現方法があくまで二次元的であることは作品から見て取れる。これらの点を踏まえると、堂本は平面的な絵画空間に観念に感じる余白による奥行や潜行感、突出感、物と物との間を意識していたとすることができる。

そこでまず第1節では、堂本が絵画表現において画面全体、もしくは描画する箇所

に、堂本の示すところの「立体感」の獲得を重要視していた点に注目し、線の効果を 絵具の濃淡と塗り重ねの表現から考察する。

第2節では、日本絵画における箔の表現効果を概観した後、堂本の「金」に対する 感覚を示す。そして、堂本の表現に見られる金属箔の箇所について、第1節で取り上 げた、絵具によって描画された線との関係について文献を基に述べる。

第3節では、第1節、第2節で行った考察を踏まえて画面の空間表出について彩色 法と余白の表現から示す。

第1節 線の機能

本節では、堂本の抽象表現に用いられた線描の表現効果について迫る。この点は、これまで、筆致や筆勢を意識した線のもつ抒情性の豊かさ等が先行研究において示されている。筆者はこれらの点について異論はないが、加えて、堂本の線描の暈し、濃淡、絵具の粗密などの技法と画材の機能に注目する。

筆者は自身が絵画制作を行っている実感から、それらの機能が、線自体の中での印象や効果の対比を目的としたものであると捉えられた。すなわち、堂本は、一本の線の中に手前に突出する部分や奥に入り込む部分などの複雑な表情を加えようとしているとすることができる。そして、これらの配置によって作品が形成されているが、この点は堂本の抽象表現の特徴の一つとして「経営位置」という点が下店によって既に指摘されている。このとから、画面構成という点を考慮に入れることは、堂本の線の機能を考察するうえで見逃せない点といえよう。

そこで本節では、初めに堂本の彩色法に関する記述を示し、「画面構成の効果による間の発生」、「表現効果の意義」という観点から、線の表現効果について文献を基に考察する。

1. 彩色法

まず、堂本の彩色に対する意識を示す。そこで線と面の色彩の関係について記した 堂本の以下の記述に注目できる。

「線に對して色は感情的である、線にもむろん感情的なものもあるが、それは概して 色のやうなものではなく、もつと理性的なものではないかとおもふ。(略) この二つ の異なつた感情が、繪畫の成立上、線と面とが兩方面の効果でもつて、看者の精神に働いてくる。線のない部分が、非常にやわらかくて弱い感じをもち、線のある部分が強く、こゝろにひびいて來る、これらの持つ不可思議な魅力が名畫ともなるものであろう²。」

これらの記述から、堂本は線と色彩の対比に関して、画面の強弱の関係から線と面の相乗効果を意識していたことがわかる。また、この記述は原田が、「憂いの蔭のような冷たさをもちながら、どことなく温かみが漂う作風もしくは、華麗ななかに悲壮のようなものが感じられる³」と堂本の作風を形容しているように、色彩と線を用いて、色彩の華やかさと理知的な線描との相乗効果の獲得を目指したものと換言できるだろう。しかしその中でも、画面で主張する部分が線の箇所であると示していることは、堂本が線の効果を重視していた表れであろう。

その彩色法に関して『看心有道』には、「着彩法 2」として絹と和紙へ彩色を行う際の留意点が記されており、当時の堂本の制作法を示すものとして注目できるため、以下に引用する。

「紙本と絹本の着彩の相違は一概にはいへませんが、普通絹本は暈染の多いものに適するし、紙は發墨淡彩のものに適してゐる(略)幾度も繪具を重ねるかき方や 濃彩のものは絹本ではわけないが、紙本の場合は強い性質の紙、麻と楮の多い紙などにドーサ(礬水)を引いたものには適するが、弱い性質の紙には適しない、なるべく淡彩を施すべきであります。繪によっては絹のよい場合と紙でなくてならぬ場合がある。水墨の妙味などは紙を上乗とする また繊細な表現には絹のよい場合がある。繪具を重ねて深味を出すことも絹が塗りよく、奥行きが出やすい⁴」

この記述を絹と紙に別けてまとめると、堂本の考える絹の特性は暈染、塗り重ね、 濃彩が容易であり、繊細さ、奥行きを表現効果として獲得することに特化していると 読み取れる。一方、紙の特性は、墨の發墨と淡彩に特化していることを示していると 解釈できる。次に、その具体的な内容を『看心有道』、「彩色法 1」の内容から読み取 る。

「彩色法 1」には、濃彩と淡彩の違いが記されている。濃彩に関して堂本は、「岩絵

具の濃度を高くして用いる彩色法であり、その特徴は重厚で澄み渡って清らか、生き生きして色澤がある岩絵具の美しさを活かすこと、そして、他の色との調和を得ることで更に美しさを発揮する⁵」と記している。そして、「彩色の際には絵具が不透明なため、最後に線を描き起こすか、線をよけて彩色する⁶」と述べている。

一方、淡彩に関しては「彩色法 1」、および「彩色法 2」に記されている。堂本は淡彩の特徴について、透明の水絵具を用いることで重ねた複色が面白く自由であるが、混ぜ方が悪いと色が濁ってしまい不快であるとし、「淡彩で色を冴えさせるためには、絵具を画面にさっと一抹させることが必要である」と記している⁷。また、絵具が透明なために、線描きの線が消えないことも淡彩の特徴であるとしている⁸。

このように、堂本は彩色において色の美しさ、冴えを意識していた。この点は、発 色を重視しているととらえることができよう。

ここまで、堂本における彩色法の視点を示してきた。堂本の絵具の美しさや冴えを重視する視点は、今日一般にも、岩絵具を使用する場合に多くの色数を塗り重ねると画面が濁るとの見解を多く見ることができることからも、岩絵具の色彩の特徴を生かそうとするものであろう。そして、その発色を保持するために重要なことは、可能な限り、純色を用いることである。この点は、大野俊明(1948-)が、「発色をよくするためには顔料の重なりは少ない方がよい。」と述べているように、多くの日本画制作者が指摘している。この点をもとに堂本の抽象表現の作品について考察すると、《交響》や《雲華西来》などは、その表現に共通して見られるように、複数の色で重ね塗りした箇所は確認できず、単色の絵具による彩色であると考えられる。このことから、色彩の純度、彩度、発色への意識が見られるといえよう。

また、1965 年以前の作品の彩色の特徴として、背景に透明色を用い、不透明な黒色の線を配している。つまり、主題の線とそのほかの色彩との彩度が明確に分かれている。この点は、先に引用した、線が強く、色が柔らかいといった一文と同様の意識が見える。これは、山田が「純粋造形に心血を注いだ ¹⁰」と述べるように、堂本が絵画的な造形を意識して制作を行っていたことの表れであろう。

1965年以降は、堂本自身が極彩色で制作したと述べているように、《遍界芳彩》などでは多くの部分を単色で不透明に彩色している。一方で、最晩年の作品では《潔光和風》に見られるように、純色は使用していながらも絵具の濃度に変化をつけることで彩度を調節している。また、線に濃淡の差がついている表現は、この時期に共通し

てみられるものである。このことから、晩年の表現は画面全体の彩度の変化とその調 和が意識されているといえよう。

このように、堂本の抽象表現の彩色法は、図 1-32 で示した《交響》では絵具の塗り 重ねによる不透明色的な線描と透明色の背景により構成され、1965 年以降は、線描、 背景ともに、色の透明、不透明を使い分けた表現に展開していることを作品から見る ことができる。

2. 画面構成の効果による間の発生

画面構成の観点から、堂本の画面内の空間秩序への試行を読み解くにあたり参照できる文献は「構図論」である。その文中には、「重心」という言葉で画面の粗密についての記述がなされている。堂本の述べる「重心」とは、<u>描くべき対象</u>で、絵を構成する主要な部分のことである¹¹。特に文献中に設けられた「重心における主と従の関係」という項はモチーフの配置に関する記述であり、線の効果を考察するにあたって注目できる。そのため本項では、上記の文献を参照する。

まず、「重心における主と従の関係」の中で構成について記されたものは以下である。

「主となるべき重心は、畫面の中樞となつてゐますが、従となるべきそれは、それに對して、つねに、外延的であり廣い空間に配されて、中樞の重心に呼びかける役目をしてゐます。中樞に對する外延の空間が無意味な空間ではなく、そこには奥行や、雰圍氣や、動きや、擴がりや、量や、餘韻や、單調を破るための變化や、畫面の散漫になるのを引き締めるなど、其の他いろいろな要素を與へる働きをしなければならぬ 12」

堂本の述べる「重心」とは、<u>描くべき対象</u>で、絵を構成する主要な部分のことである 12 。この記述から、堂本が描く対象の配置の関係により空間表現を行おうとしたことが読み取れる。そして、本章の第 3 節で詳しく述べるが、堂本は構図の「立体的な組み立て」の必要性を指摘している 13 。そのために重心の相互の働きかけを意識しているが、その記述が以下である。

「同じ重心でも、重心が動向の一つの方向をもつ事になる。或は前の方へ出るもの、

向ふへ送られるもの、或は右に、左にと重心が動かんとする傾向のものがある。二つの重心の場合は、重心と重心との力の對比が、調つてゐればいゝ。(略)かくする事に依つて、空間知覺が表はれて來て、構圖に立體感が出て來るのであります。¹⁴」

これらの記述から堂本は空間表現を行うために、描画するものの前後や強弱の関係を整えることが重要であることを認識している。つまり堂本は、画面の前後関係への秩序立ての意識をもって絵画空間を構成していたと読み取ることができよう。また、高野山明王院の《赤不動》に関して、「その構図が奥行を一層深めている ¹⁵」と述べていることからも、モチーフの位置関係と空間表現に注意していることがわかる。

この、堂本の示す「立体感」という語句は、その表現意図を理解するために意味をより明瞭にすべきであろう。この言葉は捉え方によって物理的な凹凸といった側面や平面に物を再現的に描出した結果生まれた効果幅広く解釈できる。堂本の場合は先に引用した記述に見られる「空間知覚」という語句や、《赤不動》のモチーフの配置が生み出す奥行への注目からわかるように感覚的に感じ取れる奥行や突出感と解釈することができよう。

3. 線における画材と技法の機能

①絵具の濃淡と降起

次に、堂本の抽象表現の線に見る絵具の材料、技法の機能について述べる。まず、 《交響》に代表されるように、1960年ごろの作品には線の動きに沿って絵具の隆起が みられる。その効果は、線の描法における打ち込み ¹⁶ 的な箇所や、幅が膨らんでいる 箇所に多くみることができる。このことから、その隆起は線の中の強調する箇所に集 中して用いられている。

一方で、1961 年に制作された《風神》には、絵具の隆起が少ない、。また、それ以降の《香雲満堂》や《善導大師》にも目立った絵具の隆起は見られない。この効果が減少したことは、堂本の表現において特徴的な展開と言えるだろう。その背景には、抽象表現の作品を展示する空間が展覧会から寺院の襖絵に変化したことがその一端として推測されるが、この点についての考察は今後の課題としたい。

そして、《交響》などの1960年以前の作品と、《静風自来》や《香雲満堂》など、1965

年以降の作品を比較すると、絵具の隆起の減少に伴い、線の色の濃淡が顕在化していることがわかる。この点は表現の展開と捉えることができるだろう。そしてその濃淡の使用された箇所は、打ち込み的な箇所や、線の幅が膨らんでいる箇所に多くみられることから両者の類似点が見いだせる。すなわち、画面にみられた絵具の隆起は、1965年以降において、絵具の濃淡の顕在化という特徴に置き換えられて展開されていると考えることが妥当であろう。

堂本が絵具の隆起に関して記した文献は現在のところ確認できていないが、色の濃淡の効果については記述が確認できる。使用箇所に類似がみられることから、濃淡の効果を明らかにすることで両者の効果が理解できよう。その点について堂本は以下のように示している。

「大體濃淡は物の奥行きのみでなく強弱を表はし、性質の區別を表はすので、 彩色はもちろん墨色もこの濃淡を微妙に活躍させて効果を上げます。¹⁷

また堂本は、繧繝彩色の色調の変化について以下にその効果の特徴を述べており、 濃淡の効果に関する意識を示すものとして注目できる。

「繧繝彩色的な色の濃淡の配列が、立體感を明るい感じでもつて出すによい一つの手法である。(略) そればかりによつた立體描写は、どうしても生硬な感じや、蕪雑な感じに仕上がるのをまぬがれない。¹⁸

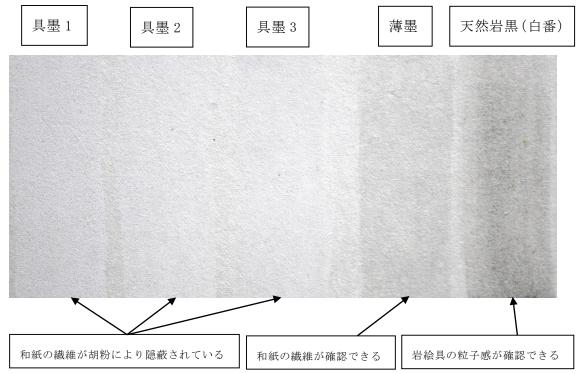
このように、堂本にとって絵具の濃淡の効果は、描くものに突出感や奥に向かう効果を獲得することが意識されていたと捉えることができる。しかし、繧繝彩色は色面が分かれるため、表現に粗野な印象が残ることを想定して用いることを示している。この点を抽象表現の線に換言すると、堂本の抽象表現の線描には、単体での造形の中で前後関係が考慮されているとすることができよう。

また、先に示した≪香雲満堂≫では、筆致を重ねて和紙の繊維を隠蔽した表現とと もに、淡い絵具で一筆書きで描画した個所が見られるように、絵具の濃淡の効果にお いて、和紙の素地の隠蔽の有無という点は見逃すことができない。

この方法を用いた際の特徴は、下記に示した図における右から2番目に示すように

和紙の素地を活かすことができる点である(なお、下記に示した図で筆者が行った試験は、薄墨の濃度を基準として、和紙に塗布した際、おおむね同じ色彩が得られるような濃度で統一した。塗布方法は平筆によって同じ速度、筆圧で描画するように留意した)。この描法は淡彩と捉えられる。堂本はその表現の際に、絵具の冴えを最も重視している¹⁹。試験の結果と淡彩に関する記述から堂本は、絵具を塗布する回数を減らし、筆致を重ねる部分との前後関係の対比を意識していたものと推察することができる。すなわち、堂本は和紙の白と純色の透明色を視覚的に混色することで、前後の秩序を守ったまま、実際に絵具を混色するよりも透明感のある中間色を表現していると捉えられる。

またこの後の記述には、繧繝彩色よりも柔らかい表現を求めるならば「暈し染め」 を用いる²⁰、と記されており、より豊かな表現の獲得が模索されている。



薄墨と具墨、岩黒の塗布による、質感の違い

②暈し

次に、線の暈しの効果について考察する。《香雲満堂》の部分にみられるように堂本の表現において筆致が集積して暈しの効果を得ているという点は注目すべき特徴として挙げられる。筆致とは、「絵画における筆の使い方の趣」である²¹。つまり筆遣いが

重要であり、このことはすなわち、日本画における「骨法」と同義であるといえよう。 堂本は骨法について、「人の体における骨組であり、骨法が確実であるか否かで線が的 確に対象を把握した表現をなし得るかの可否が決まる²²」との旨の記述を遺している。 この点から、堂本にとっての線とは筆遣いから生まれた絵具の痕跡であり、その使い 方は線の表現を大きく左右するものであったことは第1章で述べた。

このような背景の中で、四天王寺宝塔壁画制作の際に堂本は、暈しの効果に関して以下のように述べている。

「ぼかし(略)はやわらかい感じを出すには好都合なのであるけれども、充實した力、迫って來る積極的な力がなく、弱い飲點があるからこれを併用して、(略)硬軟兩者を相互に引き立て、非常によき效果をあげるものなのである。²³」

この記述から堂本は、色彩が画面から突出しないことが暈しの効果の特徴であり、 他の効果と併用することを示している。この点は、先に述べた濃淡の表現効果と同様 に、線の造形の中で前後関係が考慮されていると解釈できよう。

ここまで示した絵具の効果と暈しの効果は、共に前後関係を調整し、一本の線の中に突出する部分や奥に溶け込む部分等、空間を表現するための複雑な表情を獲得しようとするものであった。この点と先に述べた画面構成の特徴を合わせると、堂本の抽象表現の線は、それ自体の表現と構成の相乗効果によって、二次元の画面に観念的な空間を表出させていると考えることができる。この線自体が発露する効果は、従来からの日本画の表現にみられる、「面の限界として描出される線」には見られない特徴であり、第1章で取り上げた橋本の、「色面としての線」ともその特徴を異とするものといえよう。

第2節 金属箔による表現効果

堂本の抽象表現に用いられた金箔による表現は、面のように用いられたものや線のよう形状のもの等その表現が多様である。そのため本節では、金属箔の機能に注目して、その効果を考察する。

まず、その用い方であるが、堂本は黄色系の下塗りを行った後に金箔を押している。 この方法は、『画荃』等の古典技法書に近い技法 ²⁴ がみられる他、今日においても一 般的な方法といえよう。黄色系の下塗りの目的としては、松岡映丘が「箔の色を良くし、万一の亀裂を目立たなくするために梔子または蘗を以てする ²⁵」、と述べているように、箔が剥落、あるいは裂けた場合を想定して、その箇所が目立たないように色味を揃えるということが考えられる。

そしてその表現は、《交響》や《友情》では点として用いていることがわかる。また、《輪廻の記念碑》や《羂索不空》では線状に使用した表現もみられる。本論ではこの点を、黄色い絵具で描画された線の上に金箔が押されているという状況から、金箔による線と捉えたい。この他、《瀬戸内海 A》では箔の使用が顕在化しているといえよう。そして、その特徴は《古徳安道》や《光る庭》の晩年の作品まで共通している。晩年では西芳寺の国師の間の襖絵である《遍界芳彩》のように、その使用方法が広範囲であることが特徴として挙げられる。この使用方法は、線的な使用と比較して面的な使用と捉えることができる面的な使用法の効果については、空間表現の効果として次節にて述べる。

金箔の使用方法の特徴は、≪輪廻の記念碑≫や≪羂索不空≫などに見られるように 画面の隆起の上に押されているという点が挙げられる。しかし、1965 年以降の作品は 和紙の素地が露出しているため、《快風悦水》や《善導大師》のように金箔の表面に和 紙の繊維の跡を見ることができる。

堂本は、このように箔を点、線、面として用いている。この中で特に、金箔を線のように使用した表現は、抽象表現に展開した後に顕在化している。

この点に関する注目すべき記述として堂本は、ウフィッツィ美術館にてシモーネ・マルティーニ(Simone Martini, 1284 頃-1344)の≪受胎告知≫を鑑賞した際に以下のように述べている。

「面白いことには、この天使の口から出る言葉が、大きな文字となって横一列に書きあらわされているが、その文字は盛り上げで描かれて、その上に金箔が押してあるという頗る念入りの仕上げ方をしている²⁶。」

この作品はテンペラで制作されており、堂本の興味を引いた部分はモルデンテ ²⁷ といわれる技法であろう。記述からは、堂本が線状の筆致の上に金箔を押すという、後の抽象表現に見られる、線的な箔の使用方法と類似した技法に注目していたことを読

み取ることができる。この点は更なる調査と考察が必要であるが、筆者は、堂本が「外来の刺激に対してよく反省し、日本化を忘れぬことである」といった記述²⁸を遺していることからも、金箔の表現の展開に西洋絵画を鑑賞した影響があるものと推察する。

今日、堂本の作品に見る箔の表現の特徴は、装飾性を付加させるものとして捉えられている²⁹。しかし、ここまで示してきたような堂本の作品に見られる金箔の使用方法を総括すると、その表現の多様さから伝統的に用いられる平面空間としての表現や装飾性を付加するためのものという意図のみならず、絵具と同様に金色の色材のような用い方がなされていると捉えられる。すなわち、堂本の作品に見られる金箔は絵画的な処理の意識を持って画面に用いているとすることができる。この点は未だ指摘をみることができないが、冒頭にも述べたように、堂本の抽象表現の線描の大きな特徴の一つといえる。そのため本節では、「宗教画と金色」、「色面としての金属材料」、「金属箔と絵具の関係」から金箔の表現効果について示す。

1. 宗教と金色

まず、堂本が金箔に対してどのような観点を抱いていたかを明らかにする必要があ ろう。この点に関するものとして堂本は、宗教建築と金箔との関係について数点の記 述を潰している。

抽象表現において金箔が用いられた作品として、西芳寺に収蔵されている国師の間の襖絵である《偏界芳彩》や《国師》を挙げることができる。この国師の間に関して 堂本は、いちばんいい間になっているので、金地に極彩色で描いた、と述べている。

堂本の示す「いい間」に関しては、堂本が記した宗教や寺院建築、寺院襖絵と金箔の関係についての以下の記述から読み解ける。

「多くの木彫像に金色燦然としてゐる理由も、六朝佛推古佛が鍍金を施してゐるの も、佛土を莊嚴すると云ふ右のやうな理由にもとづいてゐる。³⁰」

次に智積院の障壁画に関して、以下のように述べている。

「色彩は極彩色で、群青や緑青や白群や白緑とか、白黄朱褐等と總體に不透明色を 使用する、だからその結果が重厚であつて、あの燦然と輝く金箔とピタリと調和して、少しも弱さがないのである。³¹」 続いて、欧州視察にて記された記述を引用する。

「宗教画では、その荘厳味を強調するために多くの金色を用いるのが適している。 32」

更に、荘厳さに関しての記述は以下にも確認できる。

「金色に輝いた荘厳な表現で、紺、コバルト、エンジなどの色を多く使用しているから、見るからに多彩で非常に美しい感じを与えている。³³」

また、以下の記述も注目できる。

「このような適切な配色上の対比が非常に効果的であると同時に、その大きい金の 画面が、却って一死体を露出した惨たる画面とともに一宗教画にふさわしい壮重な 感じを表している。³⁴」

このように堂本は、金箔の効果について東洋と西洋の美術から華やかさや、宗教的な印象を受けていた。そして、極彩色の特徴に関して堂本は、「絵具自身の美しさがあり、重厚で澄み渡って、清らかなどの効果を感じており、他の色との調和により、さらに効果的に絵の具の美しさを発揮する 35」との見解を示している。また文献中には、金色という表記が多くみられることから、堂本が金箔を金色の色材として認識していたことが読み取れる。

このことから、西芳寺の「国師の間」にみられるような金箔と極彩色の表現は、「宗教的な荘厳さ」や「絢爛さ」と「色彩の美しさと重厚さ」の調和を求めていたものと推測できる。

そして絵具の塗布に関して、金箔との調和のために色彩が弱くならないように極彩色 を用いていることから、金箔を色材と区別せず、配色の調和を重んじていたものであ ろう。

2. 色面としての金属材料

先にも述べたように堂本の抽象表現における金箔の表現効果を述べるにあたって、 金属材料を色面として用いていたという点に注目できる。その指摘として堂本は、前 項で引用した記述をはじめ、緑色と金色の調和に鎮静な美がある³⁶と述べているよう に、金箔を金色と捉え使用している。その効果については四天王寺宝塔壁画の制作の 際に記された以下の記述が特に注目できる。

「金箔は改めて云ふまでもなく金属性の物質であるから、すべての繪具のうちで最も強く、最も積極的で、且つ上品であるが、それは光線によって映發する魅力を持つからである。³⁷」

このことから、堂本は金属材料を最も主張の激しい色材の一種として用いていたことが理解できよう。また、その後の記述に、「金箔の強い効果が他の絵具と調和するか杞憂したが、絵具の塗り込みをしっかりと行っていたために絵具は絵具として目立ち、金箔は光輝を増して一層の荘厳さを得られたことは望外の好結果だった 38」、という内容を記している。このことからも、堂本は、金箔が全体の色彩と調和することに重点を置いていたことがわかる。つまり、堂本にとって金箔は不透明色、あるいは濃彩的な位置づけであり、この認識と極彩色の特性を調和させることで、画面全体の色彩計画による前後関係の秩序立てを意識していたと捉えることができよう。このことについては、さらに下絵 39と本画の関係に注目することでその理解が促される。

日本画を制作するに当たって小下絵の工程を経ることはごく一般的である。その目的は、島田が、「小下絵の段階になると出来上がりの状態がかなり具体的に見えてくる ⁴⁰」と指摘するように完成予想図の具現化といえる。しかし、梶原緋佐子 (1896-1988) の《夕立》の下絵に見られるように、本画において金箔を使用することを予定していたとしても、金箔が高価なものであることや、本画の構想という、下絵の位置づけを 考慮すると、構想段階からそれを使う例は少ない。そのため、下絵の段階で箔を用いることは日本画制作の過程において稀な例といえる。

堂本の作品の下絵の中で金箔の使用が確認できるものは、《雷神》、《太平洋》、《瀬戸内海》、《遍界芳西》、《静風自来》、《超玄》、《松櫻図》、《雲華西来》、《婦女喫茶》などが挙げられる。(本論では本画の図版が確認できるものを可能な限り掲載した。)堂本が金箔の部分と色彩の部分との関係性を重視していることを鑑みると、その目的は、

完成予想図をより具体的にするとともに、金箔を用いた際に起こる画面への影響と色彩の調和を検討するためのものであると考えられる。作品は、小下絵から本画に移行するにあたり、箔を押す形の細かな変更や、《瀬戸内海》では使用する箔の銀と金の変更が見られるが、下絵と本画の関係が大まかに一致していることからもその点が示されていよう。

ここまで、堂本の記述に加え、下絵の金箔の使用について迫ることによって、堂本が箔を色面として捉えていたことが読みとれた。つまり堂本は、制作時において箔を画面の地として捉える以上に、全体の配色や濃淡から生まれる空間知覚を形成する一要素として重点を置いていたと考えられる。その空間知覚については極彩色や淡彩の効果と共に次節にて考察する。

また、この他に堂本は、《生起》にて、銀に硫黄などで処理したと推測される表現も 見ることができる。この銀箔に関しても、銀色もしくは変色した銀色の色面と解釈し ていたことが予想されるが、この点に関する記述は現在のところ確認できず、今後の 課題としたい。

3. 金属箔の線と絵具の線の関係

次に、これまでの考察を踏まえて金箔による線の箇所と絵具の描画による線の効果 の類似点と相違点を示す。

まず、類似した特徴として、線の幅の変化を見ることができる。この点は《羂索不空》や《輪廻の記念碑》などの作品からわかるように両者の共通した表現であると捉えることができるだろう。更に、第1節で示したように、1965年以前の線の表現には、絵具による隆起が見られる。そして、箔の表現を行っている部分にも、その形に添った隆起が付加されていることが先に示した作品から確認することができる。このことからも両者の表現の類似性を見出すことができよう。

一方で、相違点は潜行感の有無といえよう。堂本の抽象表現に見られる絵具の線には暈しやにじみ、色の濃淡が見られる。そしてこの技法は、線、及び画面に感覚的な 奥行等の観念的な空間性を獲得しようとするものであった。一方で、金箔による線に はこのような表現は見られない。金箔の表現は不透明色的な使用が考えられ、その特 徴は画面の最も前面に位置するものであった。つまり、金箔の表現は奥に向かうこと が意図されていないということができる。このとから奥行の表現という点において絵 具の表現と相違が見られる。

以上述べてきたように、堂本の抽象表現において絵具の線描と金箔の表現は使用箇所などの類似点と濃淡や暈しなどの表現効果の有無という相違点が確認できる。

次に、その表現効果について考証する。この点を考えるにあたっては、堂本が「純粋造形に心血を注いだ⁴¹」とされる 1960 年頃の表現に注目できる。

1960 年頃は、金箔が面的に使用されている表現は少ない。その使用箇所は専ら線的、あるいは点的な使用方法を見ることができることはすでに述べた。しかしながら、その大まかな傾向として、《覚機》、《希望と信頼》のように、金箔が最前面に用いられる表現と、《久遠》、《手をつなぐ》などの金箔の線と絵具の線が前後関係を伴って交叉している表現を見ることができる。これらの表現では、金箔の線と絵具の線の交叉点において、絵具の線が濃彩で描画されている。この他に、《解脱垠》の線描の部分は金と黒の諧調の変化により表現されている。この作品に見られる表現は、絵具の観念的な奥行を持つ表現から箔の平面的な表現への移行と捉えることができ、興味深い作品である。

このような点は、堂本が箔と絵具とを画面の中の造形要素として等しく捉え、それらの調和、あるいは対比を試行していたことの証左と言えよう。更にこの点は、箔が画面の「地」として機能することが多い日本画の表現には稀なものであると捉えられよう。

第3節 画面における空間表現

ここまで、抽象表現の線描と箔の使用法に関してその特徴を考察してきた。しかしながら、これらの効果は画面における一要素であり、この効果が抽象表現全体においてどのように表出しているか、また、その外の色彩との関係について作品を通して考証する必要があろう。そこで本節では、抽象表現全体の空間表出について第1節、第2節での考察を踏まえ、「画面全体の描画部分における前後関係」と「余白との関係」から示す。

1. 画面全体の描画部分における前後関係

堂本の 1960 年以前の表現に見られる背景の処理の特徴として色の境界が暈され、画面に塗布する絵具の密度も少ないことがあげられる。つまり、線描との関係を鑑みた

際に、不透明で暈しなどを用いていない線描の部分と、透明性をもち、暈された背景という関係があることがわかる。このことから、堂本が画面の中で「強い」、「弱い」といった線とそれ以外の部分とで効果の違いを感じ、その相乗効果を意識していたことは第1節で示した。そしてこの際、線描の前後関係は絵具の塗り重ねによって操作されていることが作品の画表面からわかる。これらの要素は《交響》に集約されているといえよう。

次に《風神》(1960年制作)について注目する。この作品は、堂本の抽象表現のなかでも稀な絹本彩色の作品である。第1節で記したように、堂本は絹本の特徴を、暈染の多く、絵具を重ねる描き方や、濃彩、繊細な表現に特化していると捉え、絵具を重ねて深味や、奥行きが出やすい、とその素材の効果を認識していた。このような点から、その作品の彩色に見られる絵画空間の形成は注目できるものである。

《風神》は、黒、白、灰色の線描が見られ、それらが交差した表現は少ないといえよう。そのため、線の前後関係は比較的把握しやすく、白と灰色の下に、黒が位置していることが作品からわかる。本作品の背景には、金の質感は確認できるが、箔足が確認できない。このことから金泥引きの下地であることが推測される。その処理は絵具の描画が施される前に行われており、金色の空間のとして成り立っているといえよう。そこで描画された線描の中で、後方に位置している黒色の箇所には、恣意的な形で絵具を取り去り、下地の金色が露出している表現が見られる。加えて、背景の白系統の絵具や、赤や朱色の部分は塗り斑を確認でき、下地の金色が透けている。一方で、白や灰色の線は比較的不透明な表現で構成されている。

このような点から、《風神》には彩色の密度の変化により、白と灰色の線描の下、黒の線描と赤などのそのほかの色彩が位置するという、色彩による空間秩序を見て取ることができる。

次に、図 4-14 で示した《偏界芳彩》では、絵具と金箔による極彩色の彩色法を用いている。このため、色彩による前後関係が顕著に発生しているとは言い難く、上記までの、絵具ごとの密度による前後関係の判断は難しいといえよう。大須賀はこの作品の線描を「墨の一線、一線が色彩による抒情性をおさえていて安定感がある 42」、と述べ、線が画面を安定させていること指摘している。

この作品は先に示した風神と比べ、金が用いられていることは共通しながらも、和 紙の部分が露出している。その絵画空間の表出方は、これまでの考察を踏まえると和 紙の地、色彩の層、金箔の層という積層の構造に注目できる。この点は、図 4-1 に示した《雲華西来》等の同傾向の抽象表現にも対応するものと考えられる。つまり 1960年以降の堂本の試みは、色の濃淡、箔、和紙という材料の機能の関係から層構造に分解することによって絵画空間の解釈が促されよう。

この際に、作品に用いられた線描に着目すると、絵具による不透明な線の構成は、 縦横に配置され、金箔と色彩にまたがって描画されたものと、色彩の部分にのみ描画 されたものに分かれている。このことから、最前面に位置する線と、金箔の層と色彩 の層の間に位置する線とに分けられる。また、線には第一節で示した効果である、そ れ自体の絵具の濃淡の変化が見られる。この機能は、極彩色の色面で分割されている 金箔の層と淡彩の色彩の層とを潤滑に行き来し、それらを一つの絵画空間として調和 させる役割があると捉えることができよう。更にこの点に関する堂本の解釈を示すも のとして、以下の記述が注目できる。

「往々線が色の領域までも冒す場合に、却つて目障りになることがあるから、むしろ色の足りない部分を補つて、線をもつてその効果を出すべくつとめる。その線の色彩に對する節度をもった使用が、このやうな極彩色の作品には重要な意義を持つのである。⁴³」

この記述から、堂本が色彩を活かすための適切な線の効果を意識して表現を行っていたことが読みとれる。この点は、《超ゆる空》や《国師》などの作品にも該当すると考えられる。また、それらの作品の線に用いられた絵具の密度について注目すると、濃い部分から薄い部分への変化が確認できる。この点と、前章で示した金箔の効果を踏まえると、線描の中での極彩色から淡彩へ絵具の濃淡が変化することによって、不透明色から透明色への変化が発生している。この線の効果によって、淡彩もしくは和紙の余白の部分が空間として極彩色の部分と乖離することなく表現されていると読み取ることができよう。

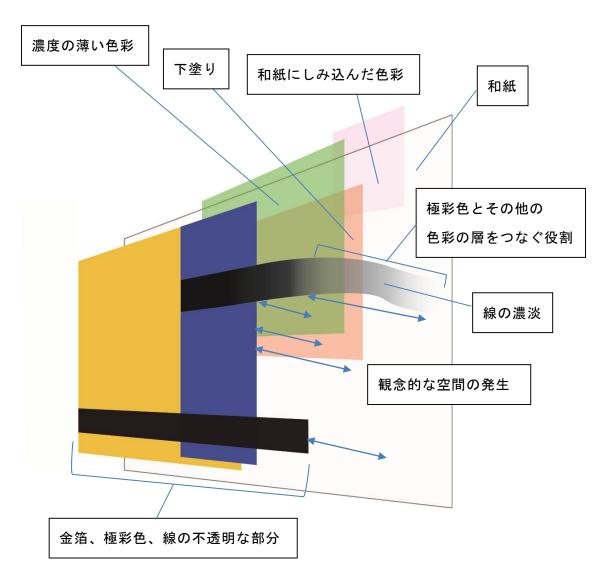
次に《香雲満堂》に注目する。この作品では、絵具が和紙にしみ込んだような表現が見られる。そのほか、《静風自来》などと同様に、薄い絵具を塗布することにより透明色に近い効果を獲得している。この作品は、第1節で示したように、暈しを用いることによって線の境界を曖昧にしている。このような点は、先に引用したように、線

と色の強弱の関係から空間表出を試みようとしているものであろう。

そして、金箔と線描の部分は西芳寺襖絵で示したような前後関係が表れている。本作品には暈しの表現が線描に用いられている。堂本における暈しの用途は、奥行を表すためのものであった。この点を踏まえると線の暈された箇所は金箔より後ろに位置するための効果であることが考えられる。このような点から、箔と線描の関係において、前後関係の秩序立てが意識されたと見ることができる。

この際に検討しなければならない点は色彩の染み込んだ表現である。その部分は、これまでの考察を踏まえるとその位置づけが、箔と絵具の塗り重ねの部分よりは奥に位置するものであると考えられる。そしてこの点に加え、顔料が和紙の繊維の中に入り込んでいるという状況から、極彩色よりも絵具の密度が薄い彩色の部分よりも更に奥に位置するものと推測される。現状ではこの点に関して堂本の文献に、詳細な効果を示した記述を確認できていない。そのため、本論においては結論を判断しかねる課題であり、この点は、今後の研究の余地として残す。

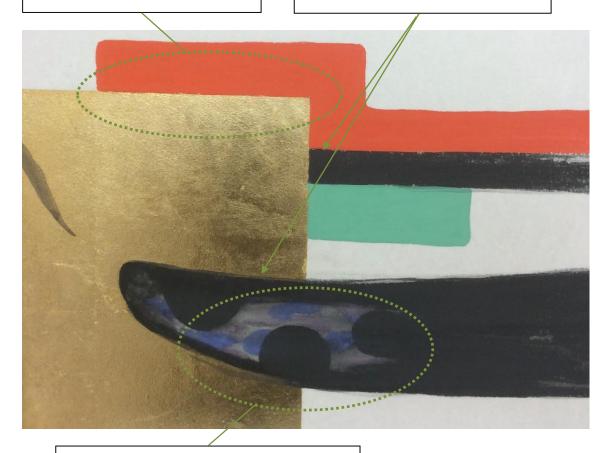
第1節、第2節を含めてここまで述べてきた点をまとめると、堂本の抽象表現における絵画空間の表出法は、《交響》に代表されるように、透明色を用いた背景と不透明な線の表現とを配したものと、金を積極的に用いるようになって以降の画面全体の箔、絵具の強弱の関係を調整したものとの2種が試行されていたといえる。それらにみられる線は、共に暈しや塗り重ね等の効果が確認できる。その機能は、線自体に突出感と潜行感が付加するものであると考えられた。これらの関係は、特に金箔を用いた表現に関して下記に示す図のような空間性が理解できる。この点について筆者は、試作を行うことにより、その表現効果を理解することができた。



堂本印象の抽象表現の空間性に関するイメージ図

色彩と金属箔の前後関係の発生

金箔を介した、線の前後関係の発生



金箔、線描の奥に発生する淡い色彩の空間

筆者制作 箔と線描の前後関係についての検証のための試作

2. 余白との関係

これまで、描画部分の前後の関係から堂本の抽象表現における空間表現について述べてきた。次に、堂本の作品にみられる「描かれない箇所」、すなわち「余白」の部分に注目する。

絵画における余白は西洋を基準とした近代美術において、描かれない空間、あるいは空白であり、「絵画的リアリティの欠落 ⁴⁴」となろう。しかし、この点が日本美術の特色 ⁴⁵であることは明白である。その日本絵画における余白の持つ日本的特色について、小杉放庵(1881-1964)は以下のように述べている。

「鳥も人物も、一挙手一投足まぎれもなく、はっきりと浮かび上がるその余白が命だ、(略) 描かれたものの布置と、描写の充実とが余白を活かす、然らずばただの紙であり絹であるに過ぎない。46」

このように小杉は、余白の効果を、物象を明確に表す効果があると捉え、その点を特に重視していた。またそれを活かすためには描くものの構成と描写が必要であるという相互性に注目している。つまり小杉は、その相互関係が成立することにより、素材である紙や絹が絵画空間として機能し、主題が明確になることで、余白が余白として確立するということを示していると捉えられよう。

この他に矢代が、「余白の空間は東洋画の生命 ⁴⁷」と述べていることをはじめ、余白の魅力は多くの作家、研究者が言及しており、枚挙にいとまがない。

そのような中、堂本の最晩年の作品である≪古徳安道≫などでは、背景の処理が和紙の素地のままであることが注目できる。このような表現は《太平洋》などにも見ることができ、間や余白の意識が見て取れる。

空間表現を考えるにあたって、その部分と描画部分との関係は極めて重要である。 そのため、堂本の余白に関する意識を文献から明らかにし、抽象表現の空間の捉え方 について述べていく。

堂本は余白に関して、「描かれない空間が重んぜられたのは構図が独特の発達をした証左 ⁴⁸」と述べている。また、「描写の箇所を上手く描くことによって余白が生きるのであって、描く箇所が一番難しいものである ⁴⁹」と述べているように、小杉と類似した構図と余白の関係を重要視している。このような余白の効果を読み解くには、堂本が構図に関して詳述している「構図論」を参照し考察する必要があろう。

構図論の文中において、空間表現に関して注目すべき記述を3点記す。 まず、馬遠(生没年不詳)筆≪寒江獨釣≫に関しての記述である。

「廣い空間を取つて、畫面には、やゝ左寄りに、一舟描いてゐます。舟中には鈎を垂れる一人物が描かれてゐます。重心は人物にあるので舟はやゝ後方にかしいで、かすかに安定感を破らんとするのでありますが、釣竿とその先端から水面に引かれた一本の糸とで、これを補って餘りあるものがあります。(略)かくて無限の餘韻を残してゐるのであります。⁵⁰」

次に、仏画などの三尊51の形式の構図について記した記述が以下である。

「この主となるべき重心が必ずしもその中心には置かずに、或は右寄り或は左寄りにと、多少の變化を示す場合もあります。もしも重心が、極く右とか、左とかに片寄った場合には、その反對の方に多くの空間をつくって、力強い表出に依つて、主要點を利かし、かくて、空間には餘韻を、或は無限の擴がりを持たせて、力の比例を保つと云ふ方法を古來から行って來てゐる 52 |

更に、構図の立体的な把握に関して述べた記述を引用する。

「即ち觀者の目が、上から、横から、斜めから見ると云ふやうに、描出されたものに多面的な角度をもつてゐる故であります。この多面的角度を畫面に備へると云ふ事が、とりも直さず、空間表現に成功した作品と云ふことになるわけであります。 53

この一連の記述から、堂本が空間を意識した表現を行う際には、描画部分が左右どちらかに片寄っている。また、視点の移動が多いという要素を作品に持たせていたと考えることができる。つまり、堂本の抽象表現における余白をもった作品は、主役が画面の中心を回避していることと、描かれたものが鑑賞者の視線を様々な方向へ誘導するように配置されているという特徴があると考えられる。その目的は、空間の表出であることが示されている。この際の空間とは、第1節で示したように、二次元の空間に観念的に感じ取れる奥行や間であるといえよう。この点は、物の構成と和紙の素地との相互の関係により成り立つものであると捉えられ、小杉が示したような日本絵画の余白の効果を踏襲していると考えられる。このような上記に示した傾向は、法然院襖絵や西芳寺襖絵の《夢窓慈恵》などの作品に確認できる。この構図に関する点を踏まえて、堂本は四天王寺宝塔壁画制作の際に、「立体感をもった構図に沿うような、立体的な配色を行う 54」ことを試行し、全体の統一を欠くことを戒めていることからも絵画空間の調和という意識を読み取ることができる。

上記に示してきた余白が用いられている作品は、寺院の襖絵として描かれたものが 多い。その点を大須賀は、「襖絵としての制作と堂本の表現、さらに実際の空間を仕切 ることによって、堂本の精神の存在空間をつくり出す 55」と指摘し、《静風自来》などの襖絵作品に関して、「その間に座して、その室内空間に交叉する精神世界において初めて感得し得る 56」と述べている。大須賀の見解を踏まえると本章で考察した内容と展示空間との関係は見逃せない。その作品の効果は、寺院を「文化的な象徴の場 57」として捉えていた堂本が、鑑賞者の位置の移動により、作品に多角的な視点を付加させる狙いがあったとも推測される。このことは形にとらわれないものを表現したという堂本の表現意図と、表現形式から公共性を意識していた 58 堂本の姿勢を見ることができよう。

結

本章において、堂本の抽象表現における空間表出と線の効果について、材料と技法の機能という点から考証した。そして、線に見られる絵具の塗り重ね、箔の使用法のいずれもが、画面の前後の関係を整理し、二次元の画面に空間を知覚させるために使用されていることが堂本の記述から読み取れた。そして、特に1965年以降の抽象表現は、堂本の記した記述を踏まえて、箔、和紙、色彩の層で考えることによって、絵画空間への理解を促すことができたといえよう。この点を基にすると、《遍界芳彩》等は、表現上は金箔を画面の地的に使用していながらも、その金箔の箇所は層構造の深浅の中では一番手前の色彩と同位置に位置するものとなる。つまり、その場に座って作品と相対することで、窓越しに奥の淡彩や余白の空間を見るような、換言するならば借景的な特性があるとも解釈できる。

そして、このような箔と色彩が在する場に用いられた線は、「感情的な色彩を理性的にまとめる」といった効果も期待していたものと捉えられた。塗り重ねによって発生する線の濃淡が、色彩の層を自由に行き来し、画面全体の箔と色面の層を統一感のある絵画空間としての調和させる効果があるものであろう。

また、堂本は物の配置の重点を画面の中心から外すことで、余白を用いた際の空間 表現を試みており、この傾向は襖絵の作品に顕著に見られた。その効果は、線のそれ と同様に画面構成によって空間を獲得

するものであった。この点は、絵画と展示空間の関係を踏まえなければならず、戦前の襖絵制作の経験と、前章で示した欧州視察における絵画と実際の空間の調和に関する堂本の観点を示しているものであろう。この効果の検証は、寺院ごとの縁起を踏

まえて季節や気候、日時等の影響が考える必要がある。その内容を踏まえた考察は今 後の課題として残したい。

注

- 1 山田由希代:「法然院と堂本印象」『古寺巡礼京都 35 法然院』淡交社、2009 年 125 頁引用
- 2 堂本印象:『高野山根本大塔壁画畫と柱繪』立命館出版部、1943年、270頁引用
- 3 原田平作:「華麗の中に脈打った悲愁と変容の中に認められる論理-印象芸術の二つ の特質を中心として-」『堂本印象-具象編』京都書院、1980年、274頁引用
- 4 堂本印象:『看心有道』河原書店、1940年、295頁引用
- 5 同上、292 頁引用
- 6 堂本印象:『高野山根本大塔壁画畫と柱繪』270 頁引用
- 7 同上、294-295 頁引用
- 8 同上、294 頁参考
- 9 大野俊明:「個性の普遍的な表現をめざして」『美術手帖』美術出版社、1980年4月 増刊号、158頁引用
- 10 山田由希代:「法然院と堂本印象」『古寺巡礼京都 35 法然院』124 頁
- 11 堂本印象:『看心有道』322 頁参考
- 12 同上、330 頁引用
- 13 同上、337 頁参考
- 14 同上、338 頁引用
- 15 堂本印象:「高野の赤不動」『画室の窓』朝日新聞社、1954年、71 頁引用
- 16 打ち込みとは、文字を書いたり、墨線などを引くとき、最初に筆を力強く入れる動作、またその跡である。(守屋正彦:『すぐわかる日本の絵画』東京美術、2002 年、132 頁参考)
- 17 堂本印象:『看心有道』、297 頁引用
- 18 堂本印象:『四天王寺寶塔壁畫』立命館出版部、1941年、85頁引用
- 19 堂本印象:『看心有道』、294 頁引用
- 20 堂本印象:『四天王寺寶塔壁畫』85 頁引用
- 21 『和英対照日本美術用語辞典普及版』東京美術、1990年、536頁参考
- 22 堂本印象:『看心有道』、275 頁引用
- 23 堂本印象:『四天王寺寶塔壁畫』85-86 頁引用
- 24 『画荃』には、箔を押す際に「地に丁子の煎じ湯を塗り」(林守篤、金開堂推訳・

- 編:『画荃』、2010年26頁)と記されている。丁子とは茶色の染料である。
- 25 松岡映丘:「箔・砂子及び岩繪具の使用法」『日本画と其技法』東洋図書、1936年、 60 頁引用
- 26 堂本印象:「フィレンツェ」『美の跫音』人文書院、1955年、99頁引用
- 27 モルデンテとは、テンペラを仕上げる最終段階で、部分的に装飾、文様部分など に金属箔を貼ることをいう。(『トンプソン教授のテンペラ画の実技』美術の図書 三好企画、2005 年 181 頁参考)
- 28 堂本印象:『看心有道』350頁引用
- 29 山田由希代:「堂本印象による襖絵における抽象表現-西芳寺西来堂を中心に-」 『デザイン理論 57』大阪大学、2010 年、137 頁参考
- 30 堂本印象:『看心有道』47 頁引用
- 31 同上、160 頁引用
- 32 堂本印象:「ローマ」『美の跫音』人文書院、1955年、84頁引用
- 33 同上、「ローマ」88 頁引用
- 34 同上、「パリ」 209 頁引用
- 35 堂本印象:『看心有道』292 頁引用
- 36 同上、160 頁引用
- 37 堂本印象:『四天王寺寶塔壁畫』92 頁引用
- 38 同上、93 頁引用
- 39 下絵に関して、『和英対照日本美術用語辞典普及版』536 頁には、「絵画制作において、予定される完成作品の大略の構図と色彩とを表したものを小下絵といい、それに基づいて完成作品の大きさに拡大し、さらに精密に描いた図を下絵または下図という」と記されている。
- 40 島田康寛:「日本画の制作過程」『近代日本画に見る本画と下絵』朝日新聞社、1991 年、6 頁引用
- 41 山田由希代:「法然院と堂本印象」『古寺巡礼京都 35 法然院』124 頁引用
- 42 大須賀潔:「堂本印象の抽象画-イメージ・シンボルから詩的なるものの美へ-」 『堂本印象-抽象編』京都書院、1980年、171 頁引用
- 43 堂本印象:『四天王寺寶塔壁畫』80 頁引用
- 44 栗田勇:「日本人の美について一地・間・余白一」『地・間・余白一今日の表現か

- ら-』埼玉県立近代美術館、1989年、6頁引用
- 45 同上引用
- 46 小杉放庵:『放庵画談』中央公論美術出版、1980年、210頁引用
- 47 矢代幸雄:『日本美術の特質』岩波書店、1943年、450頁引用
- 48 堂本印象:『看心有道』288 頁引用
- 49 同上、289 頁引用
- 50 同上、325 頁引用
- 51 三尊とは、中央の中尊および左右に待立する脇侍の総称である。(新村出『広辞苑 第6版』岩波書店、2008年、1172頁参考)
- 52 堂本印象:『看心有道』332 頁引用
- 53 同上、338 頁引用
- 54 堂本印象:『四天王寺寶塔壁畫』80 頁引用
- 55 大須賀潔:「堂本印象の抽象画ーイメージ・シンボルから詩的なるものの美へー」 『堂本印象-抽象編』172 頁引用
- 56 同上、168 頁引用
- 57 土金康子:『Domoto Insho(1891-1975) and Buddhist Temple Art in Twentieth
 Century Japan』(The degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School
 of Arts and Sciences Columbia University2009 年、引用)
- 58 堂本が作品制作やその発表に際して「公共性」を意識していたことは山田、吉田、 土金らによって度々指摘されている。また、堂本自身が 1963 年に東京、上野松坂 屋で開催された『堂本印象新造形作品展』の「作家の言葉」にて、「永遠なるもの の美を、抽象することによって、自由な公共芸術は生まれる。と記していることか らもその注目が堂本にとって大きいものであったことがうかがえる。

第5章

第5章 自作の展開

序

第1節 具象表現への線の造形の導入

第2節 線を主体とした抽象表現

結

序

第5章では、研究のきっかけに立ち返り、第4章までに得た知見を筆者の制作に反映することにより表現の展開を探る。

筆者の示す線とは、序章で示したように、<u>描き出しと描き終わりが感じられる絵具の痕跡</u>である。筆者はその解釈の下、日本画の線に興味を持ち、2011 年の《想像曲線 - 白毫-》や《想像曲線 - 切られたリンゴ-》では輪郭線を意識した制作を行った。その後、《捨身飼鯉図》にて画面に「台詞」を書き込んだ表現を試みた。この制作は自身にとって線を顕在化させる表現を模索する大きな契機となった。しかし、その表現は文字としての記号性を脱せず、線の筆致や効果が創出する絵画空間を獲得するまでに至っていないといえよう。つまり、筆者の目的とする表現である「線そのものを活かした表現」に至るまでは、未だ展開が不十分であった。

そのような中、前章までの考察から、堂本が線描に観念的な奥行や突出感、線と線との間を獲得するために絵具の厚塗りや濃淡が用いられていたことが明らかになった。また、金箔を最も強い色面として使用することで、他の色彩と関連して画面に前後関係を表出させるという意識を読み取れた。そして、線描が、それらの空間秩序の調和をもたらしていることも本研究で得た知見である。

このような点を筆者の表現に取り入れ、自身の線の表現の展開について示す。これにより、堂本の抽象表現の特徴が今日の日本画制作に還元できる可能性について検討する。

第1節 具象表現への線の造形の導入

本節では、筆者のこれまでの表現を踏まえて、植物を配した画面に線の造形を取り 入れることを試みた。本節で示す一連の制作では、《捨身飼鯉図》で試みた台詞の文字 を、言語としての意味は無視できないながらも、絵画的な展開のために線によって構 成された画面の造形要素の一つと捉えた。その制作の中で発生する課題に対して、本研究で得た知見を反映させることを試みた。この際の課題は、モチーフとの調和、配置、前後関係等である。実制作にてこの点の解消を試みるとともに、本研究で得た堂本の線描の特徴が筆者の従来の表現にどのように影響したのかについて検討する。

①《カゲロウノヨウニ、儚ク。》

本作では、モチーフの彼岸花と線の表現を如何に画面に調和させるかという点について試行した。そのため、茎が画面下に向かって繊維状に解けていくような表現を行い、線との調和を図った。この表現は、モチーフとの調和に関して効果的なものであると捉えられたが、絵画空間との調和に関しては課題が残る結果となった。

② 《去夏秋草図》

《去夏秋草図》では、《カゲロウノヨウニ、儚ク。》で解消できなかった絵画空間と 線描の調和という課題の解消のために、堂本の抽象表現の線描が、風や空気を表現し ている点を反映した。蜻蛉の動いた軌跡を線で表現することによってその効果を獲得 することを試行した。

③ 《去リユク秋ノ彩ノ名残ヲ》

次に、《去リユク秋ノ彩ノ名残ヲ》を同様の方法で制作した。本作では、《去夏秋草図》と比べて、更に空間の奥行や空気感の表現を追求するために線に暈しを加えた。この点は堂本の抽象表現に見られるように、余白の多い画面に線による奥行を獲得することが狙いである。制作の結果、線に暈しを与えることで画面への調和は一定の効果を得たものであると考えられる。特に、暈しを強く表現することで画面の調和を保つことが達成できたといえよう。

《去夏秋草図》と《去リユク秋ノ彩ノ名残ヲ》の制作では、蜻蛉の軌跡という、筆者にとって、「軽く安定しない線による軌道」という内容を表現するにあたって効果的であったものと考えている。しかしながら、この表現の短所は画面への調和を重んじてしまったがために線を含めた画面の印象が薄く、その効果が消極的であったことが改善点として残った。

④ 《雨の蓮池、悲鳴鵙図》

本作は、《捨身飼鯉図》で用いた異時同図法¹により、鵙の飛び立つ直前とその後の事象を同一画面に描くことで時間の経過を表現している。本作品では、前作での課題である画面の印象の薄さという課題の解決として、下地に絵具による盛り上げを用いた。

堂本の抽象表現の線は、絵具の厚塗りからの濃淡へ表現が展開した。そして、厚塗りの効果は、線自体に観念的な突出感の獲得を目指すための下地的な役割があったことが考えられた。この点を反映して、画面に隆起した部分を付加することで、自身の表現意図である物象の軌跡や空気の流れをより効果的に表現することを展望した。

その結果、鵙が鷹に襲われる一瞬の空気の揺らぎや動勢の表現に関して、前作で用いた絵具の表現と比較して、画面の色彩を変更することなく追求することができたのではないかと考える。

⑤ 《はなはちす》

『古事記』には、蓮の花を題材として、時間の経過を表現した句²があり、本作の主題となっている。本作品では、《去リユク秋ノ彩ノ名残ヲ》などで用いた線の表現と、《雨の蓮池、悲鳴鵙図》で用いた絵具の盛り上げを併用した。《雨の蓮池、悲鳴鵙図》と異なる点は、盛り上げた絵具をかすれた表現にした点である。これにより、筆勢が強調され、画面に流れが獲得できたものと考えている。また、筆致の重なりによる濃淡も表現として用いた。この点は堂本の抽象表現に見られる特色であり、これにより、画面に奥行を獲得する狙いがある。

《はなはちす》では、背景の線の色を抑えることで、画面との調和を獲得できたものと考えている。そして、前面の線に濃淡で陰影を付加し、画面の空間に浮いたような浮出感と奥行の表現の獲得を目指した点は、新たな試行である。そして、濃淡や盛り上げを線に用いることで線による絵画空間を獲得することは一定の効果を得たものといえようが、具象物を含めた画面の前後関係の整理や画面構成が今後の課題として残った。そして、ここまでの制作は線を具象物の補助的な役割として用いていたが、制作を重ねる度に画面に占める線の分量が増加傾向にあることが判る。そこで、その主従の反転により新たな展開が望めるのではないかと考えた。この点は、序で述べたように筆者が自身の制作に求めている展開でもある。

⑥ 《月の名所は桂浜》

桂浜は高知県高知市南部に位置する浜辺である。高知県は筆者の出身地であり、なじみが深い。同地は月見の名所として知られ、太平洋からの海風は印象的であった。 本作は、そのような情景から着想を得た。

本作では線の暈しを多く用いるとともに、異なった筆致で描き重ねるという描画方法を用いた。これにより、線の色の対比が発生し奥行感を獲得することを期待した。また、これまでは、植物を主題として、空気の流れなどをその背景に用いてきたが、本作では、空気そのものが主題である。すなわち、先に示した新たな展開の一つとして、線とモチーフの主従を反転させる表現を試行している。

ここまで紹介してきた作品のまとめと試行した線の表現効果について述べる。

まず、《去夏秋草図》と《去リユク秋ノ彩ノ名残ヲ》では、線を蜻蛉の軌跡として表現している。そのため、軽く安定しない印象を線に与えるために線の透明度を高くし、線の先端をできる限り細くした。

《雨の蓮池、悲鳴鵙図》では、鳥の羽ばたきによる風の動きを表現するため、筆勢のある描画を行った。この作品では、《去リユク秋ノ彩ノ名残ヲ》と《去夏秋草図》で用いたような色を伴う線でではなく、絵具の盛り上げを用いたことでモチーフを効果的に演出するようにした。

これらを複合的に使用した表現として《はなはちす》では、風的な状態を表現するために背景は円を描くように描画し、太さに変化をつけなかった。また、文字の部分に使用した線には、筆致の重なりによって影を描画することにより、奥行などの空間の描出を試みた。

次に《月の名所は桂浜》では、海風を表現するために左側に暈しをいれた。情景を 夜の海と設定しているため、おおらかな印象を与える意図があった。そのため、主題 である線は、画面に対して比較的多く面積を占めるように描画し、細い印象を与えな いように配慮した。また、線とモチーフの主従を反転させることにより、その表現意 図を明確に表すように模索した。

このように、表現意図の違いにより線質を使い分けた。この点は、研究以前の制作を踏まえた、筆者が目指す表現へ進展していると捉えられる。また、これら一連の制作では、線を描画するための空間の設定、すなわち余白の設定の重要性を感じさせる結果となった。

第2節 線を主体とした抽象表現

筆者はこれまで紹介してきたように具象表現を画面の主役に用いて制作を行ってきた。そして本研究にて堂本の抽象表現について考察していく中で、先に示した《月の名所は桂浜》の制作で試みたように、制作意図により、具象物よりも線が主たる表現を担う方が表現上効果的な場合が発生した。この点は筆者の目指す到達点である「線そのものを活かした表現」の一側面を見せていると考えられる。そして、それを展開するにあたって、《月の名所は桂浜》のような表現では、常に文字の意味に囚われる可能性があり、絵画的な要素が希薄となってしまうといえるだろう。そのため筆者はこの点の克服を、これまでの表現より面積が広く文字性が希薄な、抽象性を持った線を画面の主役に定めることで一定の解決が見込めると考えた。そこで本節では、今後の展開のために試行した表現について、その達成点と今後改善していくべき点を指摘し、自身の表現の指針を示す。

⑥ 《終の線条》

本作の着想は、筆者が偶然に雀の死に遭遇したことに端を発している。その際に筆者は、自身の心情に落ち着きのなさを感じ、その点を本作品の主題とし、線の表現に託した。作品中には、筆勢を感じさせる抽象的な線の表現の中に具象物を描きいれ、線の中に奥行の表出を試みた。この点により、白い空間に線の表現が染み出し、浸食するような印象を与えることを試みた。

制作の結果、抽象的な線を画面の主として用いることにより、より心象的な表現が 模索できたといえよう。しかし、本作では線の中にモチーフを描画したことにより、 画面の前後関係の秩序が保てなかった。すなわち、彼岸花が画面の中で突出し、線の 表現が奥行を持ちすぎたと感じられた。この点に加えて、背景に箔の処理を行ったこ とによって、更に画面の中の関係性が混沌としてしまった点が課題として残った。

⑦《春、さくら、まう》

前作での課題を意識し、画面の前後関係の秩序に注意して制作を行った。本研究で示した堂本の金箔に対する認識である、画面上で最も手前に位置するという機能を利用し、線の箇所に箔を押した部分を画面の主として配置した。その線の部分は、絵具の厚塗りと、染料系の絵具の塗布を行うことによって、物質感の差による空間表現を

模索した。そして本作では、前作と比較して消極的にモチーフである桜の花びらを描画した。しかし、結果として、画面から突出した印象はぬぐえず、描画方法とその度合いの検討や、両者を活かすための的確な構成が特に重要になることが今後の課題として残った。

9 《空》

次に筆者は、抽象表現と具象物を同一の画面にありながらも独立した形態にすることで、課題の解決を導き出したいと考えた。この点は、堂本の作品における《訶梨帝母》に見られる三尊形式に着想を得たものである。

本作では夕立間際の夏の曇り空を参考にその構想を固めているが、抽象表現の部分においてその点を示唆させるような表現は避けた。しかしながら、墨の濃淡と灰色系の絵具、茶色系の染料、金箔を用いることで、印象として筆者の着想を伝えることを模索した。そして、中心の具象物と題名により、抽象表現の部分の理解が促されることを狙っている。また、抽象表現の黒い線の部分には、墨のみでなく、岩絵具による粒子の質感を付加し、画面の前後関係を表出するように配慮している。

ここまで、筆者が本研究中に制作を行った作品とその展開について示してきた。以下にそのまとめを示す。

筆者の制作における展開は「線そのものを活かした表現を如何にして獲得するか」という点に焦点を当てたものである。まず、筆者が従来行っていた具象表現に線の造形を調和させた画面作りを試行した。線に表現効果を用いなかった場合は、線とモチーフがそれぞれ独立している感が否めず、その調和が得られたとは言い難かった。その中で、線に暈しや絵具の盛り上げ等を加えることで観念的な奥行や突出感が生まれ、作品に空間が獲得できるという本研究で得た知見を反映し、試行することで、画面の調和という点は一定の解決が見込めた。しかし、今回の制作では余白を多く用いており、線を描くための空間が確保された状態であるといえる。そのため今後は、近代日本画の一つの特徴である画面全体を物象で描き埋めた表現に対して、線をどのように調和させるかという点が課題となるであろう。

一方、本研究で抽象表現を考察する中で、線とモチーフの主従関係を転換するという展開に至った。この展開は未だ制作数が不足していることは否めないが、本研究に おいて得た知見である線と箔、色彩の前後関係や構成について、これまで以上に反映 できるように取り組んでいる。今回の制作では特に、線の中にモチーフを描画する場合、その前後関係の調和について注意して制作に取り組む必要があった。この展開に関する収穫として、上記のような配慮から画面の造形性がこれまでよりも向上したものと考えている。表現の展開は、誰しも完成型が見出すことが難しいものであろうがここまで示した点は、筆者のそれ以前の作品と比較した場合に顕在化している要素と言えるのではないだろうか。

結

本章では、自身のこれまでの制作で浮上した課題から、第1節にて、その後の展開として具象表現へ線の造形を取り入れることを試みた。その中で、本研究で得た知見である線への効果の付加により、空間表現の幅を広げることを模索してきた。そして、その制作の展開の中で、表現意図により画面の主従の転換が発生し、線が主役となる場合における表現を試行した。

これらの点を踏まえて第2節では制作現意図の違いによる画面の主従の転換した表現を更に展開を試み、抽象的な線描を主役とした表現の達成点と課題点について、実制作を踏まえて考察した。

このように第5章では、堂本の抽象表現の線描に関する本研究の知見が現在進行形の表現活動にいかに反映できるかという点を模索してきた。その取り組みの結果、筆者は自身の表現が大きく進展したことを作品から示せたものと考えている。また制作を行うなかで線の表現は、表現意図によって高い自由度をもって変化する必要があり、またその点を達成できる可能性があるものと示唆を得た。

現代の日本画において、その表現は多様化の一途をたどる。その中で近年、線の表現が見直されている感がある。しかし序章でも示したように、そのような風潮にあっても、線の主な注目は未だ物の輪郭を表すことに集中していると言わざるを得ない。一方で、堂本の抽象表現に見られるような線自体が造形性をもった表現は、線の表現が見直される中にあって今後、展開の余地が充分に残っていると捉えることができるのではないだろうか。このような点から、本章で示した筆者の制作が、線自体の造形性に注目している堂本の抽象表現を踏まえて、今後の日本画における線表現の発展を促す一例となることを期待したい。

注

- 1 異時同図法とは、絵画作品で同じ場面に同一の人や物などを繰り返し描くことで、時間の経過を表現する方法である。(東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室編:『図解 日本画用語辞典』東京美術、2007年、101頁参考)
- 2 本作品で主題とした句は、『古事記』に記されている、「日下江の 入江の蓮 花蓮 身の盛り人 羨しきろかも」の句である。(山口佳紀・神野志隆光校訂・訳:『日本 の古典を読む①古事記』小学館、2007年、288 頁参考)

終章

第1節 研究の概括、及び本論の結論

- 1. 研究の概括
- 2. 本論の結論

第2節 今後の展開と課題

第1節 研究の概括、及び本論の結論

1. 研究の概括

本論は、筆者が感じている「筆遣いによって生まれた痕跡」という日本絵画の線に対する興味に端を発し、自身の絵画制作における課題である、線自体の魅力を活かした表現への取り組みを展開させるためのものであった。その解決のために、堂本の抽象表現で用いられた材料や技法が、絵画空間においてどのような機能を果たしているかを文献から示し、線の機能を中心に、実作品において堂本の認識していたそれら特性が、具体的にどのような画面効果として働いているのかについて考察した。

このことによって物象の輪郭を表すという条件を伴うことが多い、日本画における 線の表現で看過されがちな、絵具で描画された痕跡である線自体の特徴や機能を再発 見し、それらの新たな側面を提示できることを期待していた。

本文では、第1章にて堂本の独自性を示すために、作家像と線に対する捉え方を示した。そして、1960年代から1970年代の時代背景の確認と、橋本明治をはじめとした特筆すべき作家の表現と堂本とを比較した。第2章と第3章では、堂本の先行研究で主に取り上げられた、模写や学校教育による日本絵画の修練と、2度の欧州視察やその直近の事例について、日本絵画からの技法習得の背景と描法、素材への注目、渡欧による西洋美術からの造形要素の学びと日本絵画の線への回帰を文献から示した。そして、これらの点を踏まえて第4章では、堂本の捉えていた画材や技法、余白の画面効果を基に、作品の空間の表出方法とそこで用いられた線の機能について考察した。また、第5章では、研究のきっかけに立ち返り、その効果を筆者の実制作に反映し、自身の作品の展開を分析した。

本項では以上の点から構成された本論を、堂本に関して「作家の独自性」、「描法の効果」、「材料の機能による効果」、これらの点を筆者の制作に反映した「筆者の制作への反映」という点から観点別に各章を跨いで総括する。

(1) 作家の独自性

本論の考察の対象期間は 1960 年から 1975 年までとした。堂本はそれ以前に京都市立美術工芸学校を卒業し三越図案部、龍村織物にて帯の図案描きに従事し、一般に人気の高い図柄を描いていた。そして、京都市立絵画専門学校にて専門的に日本画を学び、卒業後、帝展に出品し受賞を重ねた。また東寺や朝護孫子寺等、多くの寺院襖絵を手掛け、日本画壇に確固たる地位を築いていた。その時期の表現は四条派から南画、仏画等多領域に渡るものであった。そして、1952 年の渡欧にて西洋美術を鑑賞し、形態の簡略化や絵具の塗り重ねを用いた表現を顕在化させた。

その後堂本は1960年以降に筆致や筆勢を活かした抽象表現に展開するが、その直近にタピエやマチューと面会し、その後の1961年に二度目の欧州視察に至っていたことは興味深い事例であった。これらの事例は、そもそも日本美術の抽象芸術性を感じ取っていた堂本が、当時の時代の動向と西洋抽象絵画の傾向を鑑み、日本絵画の線の筆法に可能性を見出したものと考えられた。そして、その後の筆致や筆勢を重視した抽象表現に展開する重要な契機と考えられた。

線が意識された抽象表現へ展開した後の活動は、五台山竹林寺をはじめとして、西 芳寺や法然院に抽象表現で襖絵の制作を行ったことが特筆すべき点として挙げられた。 そして堂本は、晩年には再び具象表現も取り入れ、絶筆に至るまで表現を展開させた。

その抽象表現は、同時代の創造美術やパンリアル美術協会などの新興の在野の日本 画団体を中心に時代背景を振り返った際に、当時の日本画の表現で流行した異素材や 絵具の粒子感などを重視した表現とは異なるものであった。更に官展の作家の中でそ の傾向が顕在化している徳岡神泉、杉山寧と比較した際に、堂本の作品は傾向を異と していた。この点に加えて、山口蓬春、橋本明治、児玉希望と比較すると、堂本の表 現は、厚塗りから生まれる粒子感などの素材の物質性に依存した傾向が少ないもので あった。また、山口、橋本は線が印象的な作品を遺している。これらの作家は、共に 線を画面の色面の一部として捉え具象的な表現を行っていた。そしてそれらは、太細 の変化やかすれ等の線の表情よりも、画面の造形性やその他の色彩との関係性を重視 していたことが堂本との相違点であった。

つまり、堂本の線は鉄線描的な目立った変化の少ない線を用いた具象表現や、そも そも線を用いず、絵具の厚塗りや素材感を強調した表現が主流であった同時代の日本 画において、肥痩線的な表現を用い、線自体に暈しや滲み等多様な効果を含ませた抽 象表現を行ったという点で独自なものであると捉えられた。

(2) 描法の効果

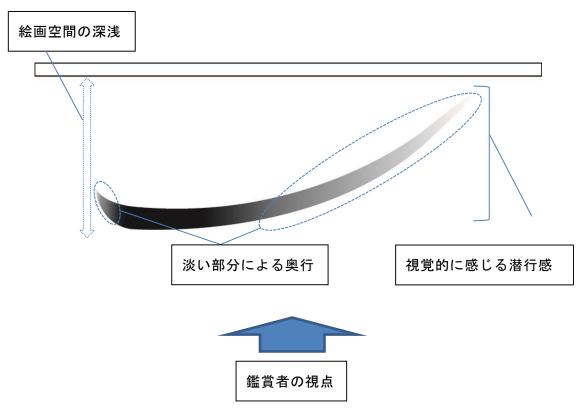
堂本は画家の初期における技法習得の重要性を認識していた。先に示した具象表現期に多様な題材を取り扱った背景にはこの点が起因しているものと捉えられた。その中で、学校教育において竹内栖鳳の写生観が起点となった正確な骨法の修練を礎とした用筆により、自由な表現を模索する姿勢がみられた。そして、模写の際に古典絵画の遊絲線的な描画の再現を行う際に、筆の描画の速度を遅くすることで線の中にこもる表現を獲得しようとしていた。これらの点は、禅美術に即興性や描画行為の典拠を見出していた当時の西洋の抽象絵画の作家の制作方法とは対極の傾向と捉えられ、堂本の表現が日本絵画の線の技法に根差したものであったことが確認できたといえよう。

また堂本は、西洋美術から画面構成、明暗の描写法や配色によって画面に観念的な 浮出感や奥行感を獲得し、ハッチングや彫刻の筋肉の描写から描く主題の量感を見出 していた。そして、構成と描写の相互関係によって調和を保った空間が獲得できると いう点を感じ取っているが、この点は渡欧前に記された「構図論」の内容と類似する ものであり、堂本が自身の学んできた東洋美術と西洋美術の接点を空間の表出方法と いう点で見出しているということが推察された。

このような学びを発展させて試行したと考えられる堂本の抽象表現は、その制作観に西洋で誕生した抽象美術を日本的に咀嚼しようとする姿勢があった。そこには堂本が「創造」と称した、自由な表現を第一義におく姿勢がみられた。そして、堂本にとって日本画の技術とは、その点を下支えするものであるとする思想があった。この点は先に示したように、大正、昭和初期の用筆の学習と類似しており、堂本が技法から表現への展開を一貫して重んじていたと捉えられた。加えて、堂本は創造的な制作活動を行うための礎として体験を重要視し、洋の東西を問わず古典美術に触れ、その日本的な昇華を意識していた。この点について筆者は2015年に記した『芸術学研究20号』の拙稿「堂本印象と日本画技法一抽象表現への影響を中心に」の中で、堂本が戦前に模写や仏画制作の資料収集を目的として中国や朝鮮に渡っていることを取り上げ、東洋の古典美術への注目という側面からの堂本の動向を示している。本論では、この点の今後の課題であった西洋の古典美術に、堂本が先に述べたような画面構成、明暗の描写法や配色、量感という視点をもって触れていたことを示すものとなったといえ

よう。

これらの点は、抽象表現の線に絵具の暈しや塗り重ね、かすれの表現として反映されていると考えられた。その効果は、下記に示す図のように、余白を代表例とした観念的な平面空間の深浅を自由に行ききするような感覚を獲得する特性があるものとして捉えられよう。つまり線に、絵具の効果による突出感や奥行感と、筆法によるかすれを加えることによってそれ自体に流動性を持たせることで、その点を達成しているとすることができる。そして、作品はそれらが集散して配置されている。堂本はその構成を思慮し、自身が「重心」と示す描くものの主要部分を左右どちらかに配すことで観者の視点を様々な方向に誘導し、空間の知覚をより効果的に獲得しようとしていた。この点は先に述べた構成と描写の相互関係から生まれる絵画空間を意識し、その獲得を模索しているものと考えられた。



上方から見た堂本印象の線の空間性のイメージ

(3) 材料の機能による効果

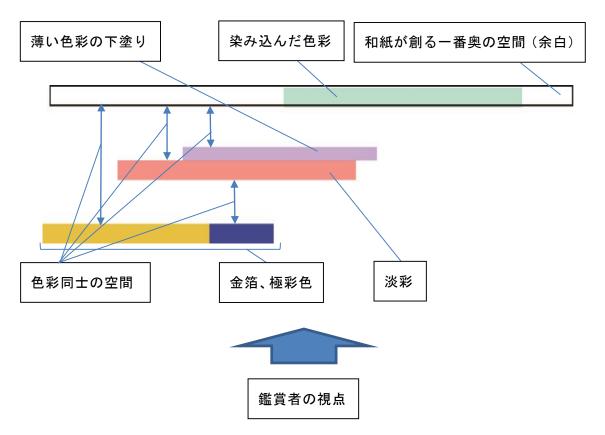
堂本の抽象表現の特徴は、絵具の塗り重ねや濃淡、金箔、彩色という点が挙げられる。堂本は、材料の使用法やその特性に対する認識を文献に記している。この点を基

にその効果を考察すると、絵具の効果は堂本の示すところの「立体感」の獲得を目的としているものであった。線に関してのものは、先に述べたように暈しや塗り重ね等の効果が付加されることによって空間の深浅を自由に行ききするような特性を持つと考えられた。この際に、画面の薄墨の箇所に和紙の繊維が確認できるか否かは見逃せない点であった。筆者はその効果を、和紙に具墨、薄墨、岩黒(白番)を塗布することで検証した。その結果、薄墨の描画は和紙の白と墨の透明性を持った黒を視覚的に混色したものとなった。このことから堂本は、塗り重ねの部分との対比を意識し、絵具の混色によって中間色を表現する場合と比べ、より透明感や和紙の質感を保ちつつ前後関係の秩序を整理しようとしていたと推察された。

この線の効果は有彩色の箇所にもその要素が反映されているといえよう。堂本の表現に見られる彩色は単色で施されたものが多い。そのため色彩は全体を通して鮮やかな印象を与えている。その中でも極彩色や淡彩等の彩色法の違いによって、絵画空間における色彩の深度の位置づけがなされるものであった。特に1965年以降の作品の色彩に関しては線の部分のように一つの色面の中で濃淡が発生しているものは少ないという点が挙げられる。つまり、その時期の彩色における空間の深浅は、下記に示す図のように、線のそれと比べて空間が効果ごとに分かれた層構造的な特性を持っているものであると捉えられた。

そして、上記の点と堂本が抱いていた材料の使用意図を踏まえると、金箔の表現効果は不透明色に近い効果があると考えられた。この点は、堂本自身が金箔を「画面の中で最も強い金色」、として捉えていたことをはじめ、一般的に金箔を用いることが少ない小下絵にその使用が認められることから、堂本が金の効果を考慮した色彩計画を行っていたと解釈され、その意識が読み取れた。そして、堂本の抽象表現には線状に金箔を押した箇所が見られる。その効果としては、金箔による平面的な線描と絵具による奥行感を伴った線描との対比や調和がみられ、堂本はその相乗効果を模索していた。また、《遍界芳彩》等では画面の「地」的な金箔の使用がみられながらも、金箔の上に絵具が描画されていない点や、層構造の特性を踏まえると、金箔と極彩色の層の間から淡彩や余白の空間を見るような効果があるものと捉えられた。

彩色の効果を含めたこれらの点は、上記の事柄と筆者の試作によって、画面に造形性を持った空間をより明確に画面に表す効果が意識されていたことを示すものであると考えられた。



上方から見た堂本印象の金箔と色彩の層構造のイメージ

(4) 筆者の制作への反映

本論の端緒は、筆者の制作における課題である、線自体の魅力を活かした表現を模索することにあった。そこで第5章にて研究のきっかけに立ち返り、本研究で得た知見を自身の制作に反映させ、その展開を示した。制作では、筆者がこれまでに行っていた文字を使った絵画表現において、その文字の言語としての意味に注目せずに、描画の痕跡を線と捉えた。そして、その造形をいかに絵画空間に調和させるかという点に重点を置いた。その際に堂本の線描に見られた暈しや塗り重ね等の効果が潤滑な奥行を発生させるという効果があったことに着目し、その取り入れを試行した。その結果、堂本の作品に見られた線の効果は、筆者の用い方においては画面の中で消極的な表出度合いとなりながらも、画面の調和という点に関して一定の効果を見出せた。

そして、表現の主題を選択する中で、線とモチーフの主従を反転させる主題を取り扱い、その点を展開させた。この場合は、前出の取り組みと比べ、墨、金箔、岩絵具という素材の特性を考慮した制作を行うことが重要視された。そのため、本研究で見出した箔や濃淡の効果に留意し、画材の機能がもたらす前後の関係を活かした絵画空

間の表出を模索した。このことは、自身の制作において本研究で得た知見の反映が達成できたとともに、その結果、筆者の作品の造形性が以前の表現と比較して向上したと考えている。これらの点から、線描を主とした抽象表現として、今後展開できる可能性を示唆することができた。

このように第5章では、制作の展開から「具象表現への線の造形の導入」と「線を主体とした抽象表現」を模索することによって2通りの表現を試行した。筆者はこのような点を、線の表現の多様性を多角的に模索しようとする自身の立場を示したものと捉えている。また、今回試行した表現の両方に堂本の線描に見られる表現効果を反映することが可能であったと考えられたことから、その表現の有効性を見出した。

2. 本論の結論

古来より今日まで、現在進行形で、日本画の線は多くの日本画作家を惹きつけてやまない。そして、日本画の表現が多様化の一途をたどっている中、線の表現についてもその点は例外ではないといえよう。近年、現代美術の分野で日本画出身の作家が活躍しているが、その評価の対象も線の表現に注目したものが少なくない。このようなことから、改めて日本画における線の表現の多様性を再認識する必要性が浮上していると思われる。

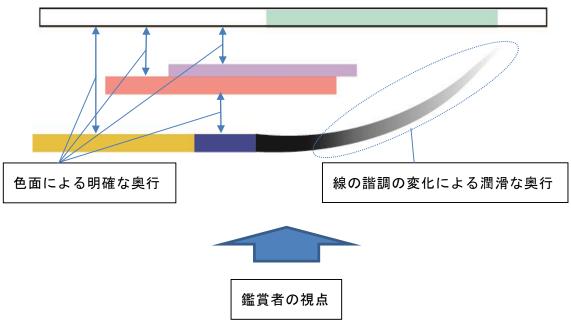
しかしその表現はこれまで、物の輪郭を表すものという条件が加えられることが多い。そのため、根本的に線そのものに注目して見直されることは少なかった。この点は、本論で取り上げた堂本印象の抽象表現の作品中に解決の兆しが見えながらも、今日、堂本の注目される特徴が作家の表現の展開に集約されており、これまで学術研究において看過されがちであった。そのような背景によって行った本研究で明らかになったことは、前項の(1)から(3)を通して示した。

具体的には堂本が抽象表現において、余白等の日本的な美意識が内在する平面の中で、感覚的に感じる空間の獲得を技法や材料の機能から得られる効果から模索していた。この点については技法の効果によって線が絵画空間の左右、深浅を自由に行ききし、材料の機能を活かすことによって、色彩による空間の表出が明確化している効果があった。そして堂本の作品には上記に述べたこれらの要素が混在して用いられる。

このことから本論は、堂本の抽象表現の線の機能に「それ自体に多様な効果が付加されることで、明確に分かれた画面の色彩と金箔の空間の深浅を行き来し、画面を調

和させる役割がある」ものと結論付けることができる。このことは、二次元の画面に如何に色彩や物質、あるいは絵具の質感によって造形的な空間を獲得するかを試みる西洋絵画の抽象表現の要素を含みつつも、金箔のもつ平面性や線の描法、線同士の観念的な距離や間の表出法等の日本絵画の構成要素が顕著に反映された表現であると捉えられる。その背景には、本論の第1章から第3章までで示したように堂本の画家としての出発点が明治、あるいはそれ以前の日本絵画の傾向を残していた大正期に始まり、西洋絵画の影響を免れない終戦後においても、吸収した学びを自国の文化の特徴に照らし合わせて昇華しようとする一貫した姿勢に起因していよう。その日本絵画の修練を経た作品に現れた線は、自身が表すものを第一におき、その点を表すための骨法と用筆であるということから、即興性や身体性の表出を重視した同時代の西洋絵画の同傾向の表現とは一線を画すものであった。

堂本の抽象表現とその線は、美術史家を中心に「東洋と西洋の空間表現を折衷し、 三次元性を保持したもの」と理解されている。本論は堂本印象の日本画制作者として の思想や、堂本が抱いていた技法、画材の機能から生まれる画面効果という、これま での研究では触れられることが少なかった観点から、先学の知見を裏打ちするものを 示せたと言えるだろう。このことによって、多様な展開を見せた堂本の表現に関する 研究がこれまで以上に発展することを期待したい。



上方から見た堂本印象の抽象表現の空間性のイメージ

また、本論では堂本に関する研究と共に筆者自身の制作の展開を示した。筆者はその点を模索するにあたって、まず文字を絵画空間に違和感なく参入させるという必要性が発生した。そしてそこに、暈しや塗り重ねを線に付加することが、画面との調和を獲得できるという、本研究で学んだ堂本の抽象表現の線の特徴を取り入れた。

その点から更に表現を展開するにあたって、筆者がそもそも感じていた「線とは絵具の痕跡である」という自身の解釈に立ち返り、画面構成のための抽象的な絵具の痕跡が主体の作品へ発展した。そしてその際に、堂本の抱いていた画材の機能を作品に活かすことで、画面の造形性を補強しながらも日本絵画らしさを踏まえた抽象表現の制作が可能なのではないかとの示唆を得た。このような本研究と筆者の絵画制作が、現代の日本画における線描を主とした抽象表現に対する発展の裾野を拡大することに微力ながらでも貢献できるものであれば幸いである。

第2節 今後の展開と課題

今後の研究に関する展望は、まず、堂本が使用した画材の特定による技法の解明が 挙げられる。本論においては資料不足のため触れなかったが、堂本の線の表現には、 墨の効果とは異なると推察される箇所が見られる。この点の考察について筆者は、序 章にも示したように、筆者は拙稿の中で墨と岩絵具、雲肌麻紙、高知麻紙、薄美濃紙 による和紙の厚みと滲み止めの有無の別での塗布実験によりその効果の類似性を検証 した¹。その結果、滲み止めを施していない和紙に、岩絵具を塗布した際に堂本の線 の表現と類似した効果が現れるという結論に至った。しかし、その文中にも記したが、 堂本は法然院襖絵の制作に際して和紙を岩野平三郎製紙所にて特注していたことが文 献からわかっている。

麻紙を制作に用いた場合、その中に含まれる麻と楮等の原材料の配合によって得られる滲みの効果に違いが発生する。そのため、和紙を自身の好みによって特注することは、それを用いる作家が求める表現と大きくかかわる。例えば堂本と関係のあった竹内栖鳳は、「栖鳳紙」を作る際にパルプを配合することで自身の求める絵具や墨の付着の具合を獲得できるように工夫していたことが、高橋正隆(1929-)が記した『絵絹から畫紙へ一岩野平三郎伝ー』(1976年、文華堂書店)に記されている。

そして、『史料繪絹から畫紙へ-岩野家所蔵近代日本畫家・學者等の書簡集-』(岩野家所蔵書簡編集刊行会、2001年)には、堂本が1934年頃にその栖鳳紙を主たるも

のとして用いていたことをうかがわせる記述が残っている。また、その文献中には堂本自身が 1934 年に制作した東寺襖絵の制作に岩野平三郎製紙所の和紙を用いたことが岩野平三郎に宛てた書簡の内容として示されている。そのため筆者は、堂本が抽象表現においても栖鳳紙に近い紙質のものを使用していたものと推察して論考を展開できると考えている。今後は栖鳳紙の具体的な特徴の調査を含め、岩野平三郎製紙所に関係する文献の収集や聞き取りによって、堂本が実際に用いた和紙の性質を知る必要がある。この点を踏まえて先に示した拙稿の反証を行うことで、堂本の抽象表現の線に見られる材料、技法の機能の実態がより明らかになるものと考えている。

また、この点に加えて本論にて取り上げた、竹内栖鳳と西山翠嶂などの作品にみられる筆法を堂本のものと比較することで、抽象表現に用いられた線の特徴がより明確になることが期待される。そして、堂本は『画室随想』、「新抽象芸術論」の中で文人画の自由な表現の重要性に触れている。また富岡鉄斎(1836-1924)と交流があったことが知られており、文人画からの受容も興味深い点である。

更に、本論の第3章第2節で取り上げた1961年の渡欧とその前後の事例に関する詳細な情報の収集と分析も、今後の課題として取り上げるべきであろう。本論では堂本の足跡からその点の資料を収集したが、今後はタピエやマチューの動向を調査することで1957年の、両者と堂本との関わりがより鮮明になろう。

このような点を今後の堂本印象の抽象表現の線に関する課題として挙げることができる。このことがひいては、戦後日本画における線の表現の多様性を示すものとなることを期待したい。

1 中尾泰斗:「堂本印象の線描に見る岩絵具の使用方法とその表現効果-法然院襖絵を中心に-」『芸術学研究19号』筑波大学大学院人間総合科学研究科、2014年、79-88頁

参考文献一覧

- ・武蔵野美術大学日本画学科研究室編『現代日本画の発想』武蔵野美術大学出版局 2004年
- ・展覧会図録『美の競演京都画壇と神坂雪佳~100年の時を超えて~京都市美術館 細見コレクションより』京都市美術館、細見美術館、MBS事業局事業部編、2013年
- ・展覧会図録『特別企画展翠嶂・印象・大三郎』京都府立堂本印象美術館、1999年
- ·針生一郎『戦後美術盛衰史』東京書籍、1979 年
- ・瀬木慎一『抽象芸術論』昭森社、1968年
- ・難波専太郎『畫家を訪ねて』美術探究社、1952年
- ・笠嶋忠幸『日本美術における「書」の造形史』笠間書院、2013年
- ・森白甫『日本画の新技法』小笠書房、1947年
- ・岩井寛『色と形の深層心理』日本放送出版協会、1986年
- ・狩野安信著、金開堂推訳注『画道要訣』金開堂、2002年
- · 土佐光起撰、金開堂推訳注『本朝画法大伝』金開堂、2002年
- ·林守篤撰、金開堂推訳注『画荃(教本)』金開堂、2010年
- ・横山大観『横山大観の世界』美術年鑑社、2006年
- ·『墨美第 66 号』墨美社、1957 年
- ・『墨美第 93 号』墨美社、1960 年
- ·本山獅子谷法然院住職梶田信順『堂本印象筆法然院襖絵奥付』便利堂、1971年
- ・『美術大講座日本画科・第6巻・日本画技法用語辞典』福山書店、1938年
- ・『美術大講座日本画科・第2巻・材料用具解説』福山書店、1939年
- ・佐々木承平、佐々木正子『円山應擧研究研究篇』中央公論美術出版、1996 年
- ・展覧会図録『意識の襞星野眞吾展~パンリアル美術協会の揺籃期とともに~』豊川市桜ケ丘ミュージアム、2008年
- ・谷川徹三、小川正隆『カンヴァス日本の名画 26 杉山寧』中央公論社、1979 年
- ・ 井上研一郎『ミュージアム新書⑤山口蓬春―新日本画への展開』北海道新聞社、1985 年
- ・『アサヒグラフ別冊 '80 夏美術特集橋本明治』朝日新聞社、1980 年
- ・展覧会図録『白隠展 HAKUIN 禅画に込めたメッセージ』Bunkamura ザ・ミュージアム、

2012年

- ・ミッシェル・ラゴン著、吉川逸治、高階秀爾訳『抽象芸術の冒険』紀伊国屋書店、1957年
- ・堂本印象『現代作家デッサン堂本印象』芸艸堂、1960年
- ・マルセル・ブリヨン著、滝口修造訳『抽象芸術』紀伊国屋書店、1968年
- ・大下正男『アンフォルメル以後』美術出版社、1964年
- ・H. W. Janson、Anthony. F. Janson 著、木村重信、藤田治彦訳『西洋美術の歴史』創元 社、2001 年
- ・中村義一『日本の前衛絵画その反抗と挫折-Kの場合』美術出版社、1968年
- ・野間清六『墨の芸術』東都文化出版、1955年
- ・児玉希望『水墨滞欧記』誠文堂新光社、1958年
- ・京都府立堂本印象美術館編『生誕 120 年記念堂本印象画集伝統と創造』サンエムカラー、2011 年
- ・京都府立堂本印象美術館監修『華麗なる変貌堂本印象の世界』茨城県天心記念五浦美 術館、2003 年
- ・『前衛と伝統堂本印象新造形作品展』京都府立堂本印象美術館、2005年
- ・『堂本印象-抽象編』京都書院、1980年
- ・『堂本印象-具象編』京都書院、1980年
- ・朝日新聞大阪本社企画部編『堂本印象展―美の遍歴―』朝日新聞社、1981年
- ・京都府立堂本印象美術館編『超「日本画」モダニズム』京都府立堂本印象美術館、 2008 年
- ・『アサヒグラフ別冊特集編3美術特集近代日本画に見る本画と下絵』朝日新聞社、1991 年
- ・『福田平八郎と堂本印象~京都画壇黄金期の双璧~』京都府立堂本印象美術館、1998 年
- ・『印象の作品』明治書房、1963年
- ・『堂本印象』京都書院、1965年
- ·『三彩』三彩社、1974年2月号
- ・『三彩』1974年5月号
- ·『三彩』 1974 年 9 月号

- ・『三彩』 1974年 11 月号
- ・『三彩』 1975 年 1 月 号
- ・『三彩』1975年3月号
- ·『三彩』1975年7月号
- ·『三彩』1975年9月号
- ・『三彩』 1975 年 11 月号
- ・『三彩』1976年1月号
- ・『三彩』1976年3月号
- ·『三彩』1976年5月号
- ·『三彩』1976年7月号
- · 『三彩』 1976 年 9 月号
- ・『三彩』 1976年 11 月号
- ·『三彩』1977年1月号
- · 『三彩』 1977 年 3 月号
- ·『三彩』1977年5月号
- ・『藝術新潮』新潮社、1957年10月号
- · 『藝術新潮』 1958 年 5 月 号
- ・『藝術新潮』1966年8月号
- ・原田平作『近代日本の美術』晃洋書房、1997年
- ・安村敏信『線で読み解く日本の名画』幻戯書房、2015年
- ・『堂本印象展-美の跫音-』神戸市民文化振興財団、1983-1984年
- ・『堂本印象美術館開館 30 周年記念特別展 堂本印象の系譜 栖鳳・翠嶂・印象』京 都府立堂本印象美術館、1997 年
- ・金原省吾『繪畫に於ける線の研究』古今書院、1927年
- ・金原省吾『絵画における線の研究 下巻』信濃教育会出版部、1963年
- ・山崎宏『日本画と日本建築の時空』青山社、2011年
- ・矢代幸雄『日本美術の特質 第2版』岩波書店、1965年
- ・橋本喜三「京都美術の創造者たち 18 堂本印象」『日本美術工芸』日本美術工芸社、1984 年 6 月
- ・梶田真章、道浦母都子『古寺巡礼京都 35 法然院』淡交社、2009 年

引用文献一覧

- ・『芸術の旅人堂本印象の世界展』なんば高島屋、2000年
- ・『画室の窓』朝日新聞社、1954年
- ・『福田平八郎と堂本印象~京都画壇黄金期の双璧~』京都府立堂本印象美術館、1998 年
- ・『美術と趣味』美術と趣味社、1938年
- ・『堂本印象-具象編』京都書院、1980年
- ・『堂本印象-抽象編』京都書院、1980年
- ・『印象の作品』明治書房、1963年
- ・『みずゑ』美術出版社、1966年9月号
- ・『看心有道』河原書店、1940年
- ・『高野山根本大塔壁画畫と柱繪』立命館出版部、1943年
- ・『竜の落とし子』日本経済新聞社、1979年
- ・『近代日本絵画史』中央公論社、1978年
- ・『戦後美術盛衰史』東京書籍、1979年
- ・『美術手帖』美術出版社、1980年4月増刊号
- ・『岩波西洋美術用語辞典』岩波書店、2005年
- ・『一戦後日本画の革新運動ーパンリアル創世記展』西宮市大谷記念美術館、1998年
- ・『月刊美術』サン・アート、1995年8月号
- ・『戦後日本画の一断面-模索と葛藤-』山口県立美術館、1986年
- ・『日本画の抽象-その日本的特質』〇美術館、1994年
- ・『藝術新潮』新潮社、1960年8月号
- ・『近代の美術 第52号 徳岡神泉』至文堂、1979年
- ・『徳岡神泉ーその人と芸術ー』山種美術館、1989年
- ・『現代の日本画[8] 杉山寧』学習研究社、1991年
- ・『画作の余白に』美術年鑑社、1989年
- ・『山口蓬春作品集』朝日新聞社、1973
- ・『生誕百年記念「山口蓬春展」』朝日新聞社、1992年
- ・『特別企画超「日本画」モダニズム』京都府立堂本印象美術館、2008年
- ・『新日本画の技法』美術出版社、1951年

- ・『生誕百年橋本明治展ー線と色彩の華麗なる調和』島根県立美術館、2004年
- ・『特別展「児玉希望展伝統に学び、伝統を超えて」公益財団法人タカヤ文化財団華 美術館、2013 年
- ・『美術街』、美術街社、1959年10月号
- ・『造形』造形同人会、1955年9月号、12頁引用
- ・『特別展児玉希望-日本画と写生の世界-』泉屋博古館分館、2007年
- ・『杉山寧展』東京国立近代美術館、1987年
- ・『画作の余白に』美術年鑑社、1989年
- ・『杉山寧展』東京国立近代美術館、1987年
- ・『堂本印象水墨画』形象社、1974年
- ・『美の跫音』人文書院、1955年、
- ・『百年史京都市立芸術大学』京都市立芸術大学、1981年
- ・『竹内栖鳳近代日本画の源流』思文閣出版、2000年
- ・『栖鳳閑話』全国書房、1947年
- ・『画室随想』光琳社、1971年
- ・『生誕 120 年記念堂本印象画集伝統と創造』サンエムカラー、2011 年
- ・『堂本印象新造形作品』明治書房、1963年
- ・『超「日本画」モダニズム』京都府立堂本印象美術館、2008年
- ・『前衛と伝統堂本印象新造形作品展』京都府立堂本印象美術館、2005年
- ・『堂本印象』京都書院、1965年
- ・『堂本印象―美の求道・具象から抽象へ―』京都府京都文化博物館、1989年
- ·『美術街』美術街社、1959 年 11 月号
- ・『太朴無法』光琳社、1950年
- ・『洛趣』 洛趣社、1950年
- ・『東京新聞』1963年、10月10日付
- ・『デザイン理論 59』 大阪大学、2011 年
- ・『古寺巡礼京都 35 法然院』淡交社、2009 年
- ·『美術手帖』美術出版社、1980年4月増刊号、
- ・『四天王寺寶塔壁畫』立命館出版部、1941年
- ・『日本画と其技法』東洋図書、1936年

- ・『近代日本画に見る本画と下絵』朝日新聞社、1991年
- ・『地・間・余白ー今日の表現からー』埼玉県立近代美術館、1989年
- ・『放庵画談』中央公論美術出版、1980年
- ・『日本美術の特質』岩波書店、1943年
- •『Domoto Insho(1891-1975) and Buddhist Temple Art in Twentieth Century Japan』
 Columbia University、2009年
- ・『アサヒグラフ別冊日本編 70 美術特集堂本印象』朝日新聞社、1992 年
- ・『アトリエ』アトリエ社、1930年5月号
- ・『アトリエ』アトリエ社、1954年10月号
- ・『三彩』三彩社、1962年1月号
- ・『三彩』三彩社、1981年12月号
- ・『三彩』三彩社、1987年6月号