

福田豊四郎の作品にみる動物の動きの表現について

澤田麻実

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

キーワード：福田豊四郎／動物／動き／鹿の表現／線／敦煌

要旨

絵画で動物を表現する場合、動物に感じる魅力は画家それぞれであるが、筆者は、動物特有の「動き」が、絵画上に描かれる動物の生命感を強調する上で欠かす事のできない要素であると考えた。

本稿では、絵画で表現される「動物の動き」の表出に用いた方法の一端を見出すことを目的とし、福田豊四郎の表現に着目した。

豊四郎の作品《樹氷》には、鹿が描かれており、この鹿の「動き」を表わす言葉について書かれた先行研究があった。この先行研究を基に豊四郎の作品について調べてみると、《樹氷》を含めて「鹿」が描かれた作品が1937年から1964年の間に5点存在した。それらの表現に変化が見られるため、筆者は、この「鹿」を主題とした作品を中心に、豊四郎の「動き」に対する意識の変化や、絵画で「動物の動き」を表現する手法を先行研究と実見調査により考察した。

豊四郎の絵画における「動き」の表出の方法は、1937年《樹氷》では構図によるものだった。しかし、1956年に敦煌を訪れ、敦煌の壁画を描いた1959年《敦煌》や、その直後の1959年《金華山》に見られたのは、それまでになかった「線」による「動き」の表現だった。それ以降の1960年《流れと鹿》、1964年《野火・けもの》では、線に使われる色彩の豊かさや、筆致の強弱、削るといった技法の追求により、線の種類が増えている。筆者は、この豊四郎の「線」への追求が、鹿に躍動感を与え、豊四郎が「動き」を表出するために見出した一つの方法であったと考える。

以上のことから、豊四郎が敦煌の壁画を見たことは、豊四郎の「線」に対する、日本画ひいては東洋の独自性を再確認した重要な契機になったことが明らかになった。筆者は、豊四郎が「動き」という概念的な要素を決定的にする手法として、「線」を効果的に用いていったと結論付けた。

Expression of Movement of Animals in Works by Fukuda Toyoshiro

SAWADA Mami

Graduate School of Comprehensive Human Sciences, University of Tsukuba
Doctoral Program in Art and Design

Keywords: Fukuda Toyoshiro / Animals / Movement / Expression of deer / Lines / Dunhuang

Summary

I consider that "movement" of living animals is an indispensable factor to emphasize senses of vitality at expression of the portraying of living animals, regardless of how painters are attracted by animals.

On this article, I aim on finding some of method to express "movement of living animals" in paintings, and take particular note of expression by Toyoshiro Fukuda.

Toyoshiro's creation "Juhyo" has deer in it. There was preceding study on the wording to express the "movement" of these deer. Based upon this preceding study, I made research on Toyoshiro's creations, and found 5 creations showing deer including "Juhyo" among the period between 1937 and 1964. Since I found some variation in his expression, I made study on shift of Toyoshiro's consciousness on "movement" and method to express "movement of living animals, based upon preceding studies and viewing researches, focusing into his creations on "deer".

Method of Toyoshiro's expression of "movement" was by its composition in "Juhyo" in 1937. However, his mural of Dunhuang as "Tonkou" in 1959 after visiting there in 1956, and "Kinkazan" right after it had "movement" by "lines", which you could not find beforehand. In his creation of "NagaretoShika" in 1960 and "Nobi - Kemono" in 1964, you can find more types of lines by affluence in colors and by odyssey of method like strength of touch, scraping. I consider Toyoshiro's odyssey of "line" gave dynamism on deer, and I found it was the method he found in order to express "movement".

From described above, it turned to be clear that seeing the mural of Dunhuang was his significant moment of reaffirming of identity of "line" in not only Japanese but also oriental painting. I draw my conclusion that Toyoshiro utilized "line" effectively as the method to decisively express "movement" as ideate element.

1. はじめに

動物は古来、日本の美術の中で多く表現されてきた。近代以降の日本画においても、動物は盛んに題材となり、動物の描かれた日本画は、中国や朝鮮、西洋との文化の流入と吸収の中で発展してきた。『日本人の動物画 古代から近代までの歩み』の著者である中野玄三（1924－2014）は、「人間の本能ともいべき生き物に対する強い関心があるからこそ、生のあるもの、動くものに無限の親しみを込めて、これを造形化しようとした結果表現されるのが動物画である」^{注1}との見解を示している。

筆者もまた、動物の皮膚の質感や模様、色など多彩な姿に魅力を感じ、自身の日本画制作の中で、一貫して動物を題材にしている。動物の表現を模索する中で、自然界を生き抜く強い生命感や神秘を表現したいという思いが強くなった。そのためには、動物の姿形だけでなく、人間にはない「動物の動き」を同時に表現することが必要なのではないかと考えるようになった。筆者は、動物と「動き」は切り離すことの出来ないものであり、動物の生命感を強調する上で欠かす事ができないと考える。

しかし、実際の制作において、対象が動くという事は、描く際にその形態を捉える事、そして対象の「動き」を捉える事に大変な試行を要する。画家達もまた動物を題材にする場合、動物の動きは、避けては通れない問題であると思われる。どのような手段を用いて動物と「動き」という課題を乗り越え表現したのか、そこには画家の試行した「動き」を強調する方法があるのではないかと筆者は考えた。

本稿の考察の対象として、表現された動物の動きについて評価され、画家も意識していると筆者が推測した福田豊四郎（1904－1970 以下、豊四郎と表記する）の作品を糸口にした。豊四郎が、絵画の中でどのように「動き」を表現したのか、その手法や意図を考察し、日本画における動物の動きの表現の一助としたい。

1-1. 研究の背景

①絵画で表現される「動き」の多様性

絵画で表現される「動き」は、モチーフのもつ動きの性質が多様であることから、絵画の画面上で表現するための方法も実に様々である。例えば、人体の「動き」、水や風、雲など自然現象による絶え間ない流れも「動き」と捉えられ、人の心の「動き」、時間や空間などといった概念的な「動き」もまた「動き」という言葉で表現することが出来る。よって、それらの多様な「動き」を絵画で表現する場合、構図や色彩、線、マチエール等の技法的な面、視線誘導といった人の視覚を意識するなど様々な手法を用いて、画家は表現したい「動き」をそれぞれに表現する。

そのため、「動き」という言葉を定義づけたり、分類

したりする際には、慎重を要すると筆者は考える。筆者もまた、現段階で動物の動きについて詳細に定義を示す事が難しい。

ただし、本稿における動物の動きとは、基本的に動作あるいは仕草、変化やうつろいといったものを指す。そして筆者の考えた動物の動きが絵画で表現される場合、動作を含む動物の形態の描写や、構図によって表出し得るものではないかと想定している。特に筆者は、動物の動きを捉えた形態をどのように画面におさめるかといった構図的な問題が、表現された動物の動きをより躍動的に表すために重要であると考えている。それに加えて、さらに動く形態を捉えるための描写の方法に着目し、その中でも「線」の表現に焦点を当てた。

②「動き」と福田豊四郎の表現

筆者は、動物を題材に取り入れ、さらに動物を描く上で、筆者の想定したような動物の動作そのものを意識していると推測した豊四郎の表現に着目した。

豊四郎は、筆者の研究対象である動物以外にも、人物、風景、自然、戦争など、目に映る様々な「動き」に対して関心を寄せ制作を行っている。例えば、豊四郎は、水や雲、炎といった絶え間ない、一定の形のない自然現象の中の「動き」の表現方法を、琳派などの日本美術から学んでいる。そして豊四郎は、「東洋人は、自然形態の天才である。波形、水模様の如き目に見えぬ形態に決定的な形を与えている」^{注2}と高く評価し、豊四郎も水や炎を題材に制作している。また、故郷秋田の踊りや海女を題材にし、人体の「踊る」、「泳ぐ」といった「動き」を表現している作品もある。勿論、動物も表現しており、動物の「飛ぶ」姿や、「駆ける」姿など、人間や自然現象にはない、動物特有の「動き」を表現した作品もある。

一方で、飛行機や戦闘機に対しても関心を示している^{注3}。それらは、近代科学の発展により生み出された人工物ではあるが、人類の知恵を駆使した「飛行する物体」であり、これもまた自然や動物の動きとは異なる「動き」を含んでいる。すなわち自然や、人物、動物がそれぞれもつ「動き」の他に、「動く」人工物にも興味を示していることがわかる。

つまり、豊四郎は、自然、人物、風景、動物、近代科学が生み出した飛行機といった、幅広い種類の「動き」に興味をもつ画家であると捉えることが出来る。

このように豊四郎の関心を示す先の一端に「動き」があり、それを絵画の中で表現しているため、豊四郎を本稿において、「動き」に関心が高い画家として取り上げることにした。

③福田豊四郎《樹氷》について

1937年に制作された《樹氷》(図1)は、「第一回新

文展」^{注4}に出品された作品である。「新文展」という事で、制作同年の美術雑誌『塔影』で特集が組まれ、当時11社の新聞社、16人の批評家たちに取り上げられたことから、その注目度の高さがうかがえる^{注5}。その中の「各新聞社の文展評」^{注6}では、《樹氷》について、新しい日本画を模索しようとする豊四郎の積極的な姿勢が評価された一方で、その表現については「跳ぶ鹿群の写実で救われて、病的な所謂シュールレアリズムに陥っていないのは良い」^{注7}、「個々の描写に捉われて動勢を失っている」^{注8}、「鹿だけがこなれ切らぬ不調和さが目に付くがバックの高原に面白い効果をおさめ」^{注9}などと賛否両論であった。

インターネット上での公開にあたり、
著作権保護のため掲載図版に
墨消し処理を施しています

図1 福田豊四郎《樹氷》1937年、四曲屏風紙本彩色、
210.5×371.0cm、秋田県立近代美術館蔵

これらの批評からは、特に、写実的に描かれた鹿と、装飾的に表現された樹氷との組合せについて意見が分かれていたことがわかる^{注10}。

このような批評がある中で豊四郎自身は、「怪奇な樹氷はあらゆる自然そのものゝ造形的な形態美への神秘を教へてくれる。樹氷の造形美、そして凍夜の月に飛ぶ鹿から、自分の想念に何か求めてみたかつた」と語っている^{注11}。

当時の豊四郎の言葉と批評を踏まえた上で、庄司淳一（生年不詳）は、「樹氷と鹿の描写を極端に変えてあえて両者を異質のものにし、鹿を写実的に、樹氷を幻想的に描き分けている」^{注12}という見解を示している。

筆者はあえて描き分けたという庄司の意見に賛同するが、その理由については第4章の実見調査の結果から述べることにする。

さらに庄司は、《樹氷》の鹿の「動き」を表わす言葉について疑問を呈した。新文展の評論では、「飛ぶ」や「跳ぶ」、「跳躍」、「宙に浮く様に走らした」^{注13}など、様々に言われていた。しかし、その点について庄司は、鹿の動きについて「跳躍」と捉えるか「飛ぶ」と捉えるかで、この作品の見方が変わってくるのではないかと^{注14}と指摘した。この庄司の指摘は、新文展の《樹氷》に対して多く見受けられた装飾性や写実性に関する批評だけでなく、表現された鹿の動きに対して慎重な姿勢を

見せており、筆者は、豊四郎がこの作品に意図したと思われる鹿の動きについて重要な指摘であると考えた。

先行研究において、豊四郎の作品《樹氷》は構図、鹿の形態、写実的表現と装飾的表現の対比などから鹿の動きが評価されている。しかしその一方で、豊四郎がどのような過程で「動き」のある表現を獲得したのかは曖昧であり、材料的・技法的な側面からの指摘や評価は充分なされていない。

したがって、豊四郎が絵画の中で「動き」を表出する際に用いる方法を明らかにするため、①文献調査によって豊四郎が「動き」の表現を獲得した背景を、②実見調査によって材料や技法面からの考察を進める。

2. 研究の目的

福田豊四郎の表現を手掛かりに、豊四郎が「動き」を表わす為にどのような方法を用いたのか、先行研究と実見調査を基に、材料・技法的な側面からも豊四郎の「動き」の表現について考察することによって、動物の動きの表出の方法の一端を提示し、再評価する事を目的とする。

3. 福田豊四郎の作品

第3章では、はじめに豊四郎の画業について概要を説明し、次に豊四郎の作品における「動き」の表現の変遷を述べる。そして豊四郎が「動き」を表現していく中で模索した「線」について着目していく。特に第3節からは、筆者が、豊四郎の「動き」の表現の中で重要な役割を担ってくと考える「線」について、敦煌の壁画から受けた影響から考察していく。

3-1. 福田豊四郎について

豊四郎（本名豊城）は秋田県鹿角郡小坂町に生まれ、若年から晩年まで、新しい日本画の開拓者として、意欲的に日本画の伝統から脱皮をはかりつつ、郷土秋田を思い描き続けた^{注15}。ゆえに、幾多の曲折をたどり、画風の変化も激しいとも言えるだろう。しかし、豊四郎の作品の根底には、生活の中から生れる感情や、時代を反映させながらも、常に自然へ敬意を払い、変わらない芸術の本質を問い続けた純粹さと、豊四郎の芸術に対する独自の概念があり、それらが表現にも表れている^{注16}。この豊四郎の画風の変遷や、郷土秋田を源泉とした土着的な様式は、武埴林太郎（1926-2015）の「福田豊四郎の画業」の論考で指摘されている^{注17}。

豊四郎は、1919年に絵画を学ぶために京都に出て、初めに、日本画家の浅井直堂（生没年不詳）の学僕になった^{注18}。しかし、直堂の生活困窮により絵画を落着いて学ぶことが出来なかったため、1920年に、洋画家の鹿子木孟郎（1874-1941）のもとでデッサンを学ぶ^{注19}。

その後、1921年に、東京で川端龍子（1885-1966）に日本画を学び、龍子の薦めで、1923年から京都の土田麦僊（1887-1936）に師事し、本格的な日本画の修業に専念していった^{注20}。

1930年に第11回帝展に出品した《早苗曇り》が特選を受賞し、日本画家として頭角を現しはじめた^{注21}。豊四郎は、帝展、文展、官展^{注22}に作品を発表すると同時に、国画創作協会^{注23}、青龍社^{注24}などの革新的日本画団体に所属し、また吉岡堅二（1906-1990）や小松均（1902-1989）などの同士等とも団体を結成していった。さらに、上村松篁（1902-2001）、秋野不矩（1908-2001）ら十数名と創造美術^{注25}を結成した。

1933年に青龍社を脱退したことは、豊四郎の画風が変化する転換期の一つであった^{注26}。その翌年の1934年、吉岡と小松等との山樹会^{注27}結成や、この二人との交流から広がった、洋画の二科会や独立美術協会の作家、さらには文学者との交遊は、豊四郎の画面をフォーヴィズム、キュービズム、シュールレアリスムといった洋画からの影響が見られる画面へと変化させた^{注28}。これらの交遊関係は、豊四郎が精力的に活動していく時代背景にあった、戦前、戦後の日本文化を再考するという気風も相まって、最終的に豊四郎が日本画の独自性を見出していく上で重要な交流であったことが推測される。

次節から、豊四郎が捉えた「動き」を、絵画制作の中でどのような方法を用いて表現したのかを、筆者の研究である動物の動きの表現について関連させながら考察していきたい。

3-2. 福田豊四郎の作品における「動き」の表出と「線」

研究の背景で述べたように、筆者は、豊四郎が多種多様な「動き」を絵画で表現しようとする積極的な姿勢を示した画家であったと考える。

「動き」にも様々な種類があるが、豊四郎はその中でも「浮く」という事に「動き」を見出しているように思われる^{注29}。豊四郎は「浮く」ことについて、自著『わがうたはふるさとのうた』^{注30}の中で次のように述べている。

「私は月夜の雲のただずまいをながめていると、いつか深い海の底にいるような気持になる。（中略）いつか海女を描いた事があったが、本当の海女をみたことがなく、唯、海の底を探る裸の女体の美しさを想像して描いて行ったのだ。水を泳ぐ女体の動きを描き乍ら、その時、ふと動体の美しさは、地球の引力から解放された姿ではなからうか、などと考へたりした。飛ぶもの……人間が飛ぶ事の美しさを想像してみた。処がやっぱり先賢はつかんでいた。東洋の宗教画の天女がそれだ。空間に泳ぐ女体の美、

これ以上のロマンがあろう筈がない。」^{注31}
（引用文中の下線部は筆者による。）

この文章以外にも、重力から放たれた「浮く」という事に関して述べており、豊四郎が「浮く」という動作を絵画上で表わそうとしている事がうかがわれる。そしてそれを表現する方法の一つとして以下のように述べている。

「飛ぶことへの憧れ、泳ぐことの…からだ全体を空間に抵抗なしに動かす快感。（中略）空間に移動する網膜への残像…線。」^{注32}
（引用文中の下線部は筆者による。）

このことから、豊四郎が「浮く」という状態を絵画で表現するために、構図以外の「線」という方法から着手しようとしていることがわかる。

そして、そのことを試みた様子が顕著に表れている作品が、1950年に制作され、第3回創造美術展に出品された《海女》（図2）である。

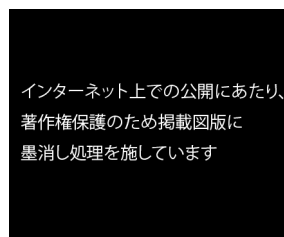


図2 福田豊四郎《海女》
1950年、二曲屏風紙本彩色、
182.0×227.0 cm、東京国立
近代美術館蔵

豊四郎はこの《海女》について「運動感を求めた際に、重力から放たれた『浮く』という状態、つまり、泳ぐ構図になったことと、この運動感を線描によって表現しようとした」と述べている^{注33}。この表現に対し、美術評論家の植村鷹千代（1911-1998）から、特に線描での造形効果や、そこに見出される近代的な感覚と、運動感を高く評価されている^{注34}。加えて、この作品について、保泉充（生年不詳）の「福田豊四郎とその仲間たち」では次のように指摘している。

「豊四郎の戦前の作品に描かれた人物は、静かに佇むか、あるいは動きを感じさせない作品が多い。しかし、《八郎湖凍漁》（1941年）を描いた頃からそこに動きが見られるようになり、（創造美術）第2回展《踊る娘達》（1949年）では動きに対する興味がはっきりと表現されている。（中略）“静から動へ”の変化（中略）（創造美術）第3回展（1950年）の《海女》になると「動き」より自由なものになっていく」^{注35}（引用文中の（ ）の内容は筆者による）

すなわち、この《海女》は「動き」への関心が静かな動きから、より躍動的な動きへ変わっていく過渡期の作品とも捉えられる。そして、豊四郎が制作において、「浮く」という状態に「動き」を求めるだけでなく、「動き」の表出の方法の一端を見出し始めていると考えられる。

《海女》の3年後の1953年に刊行された『日本画の技法』^{注36}の中で、豊四郎は「線について」次のよう述べている。

「日本画は、線の芸術とよくいわれています。普通に線といわれるものは、絵を描く場合の基本であって、まだ彩色に入らない前の骨描をも意味していますが、この場合の線とは、描かれた対象と空間を切り離すもので、単に輪郭の説明のための線ではなく、対象の構造や立体や、色彩や陰影を含めた線独自の意志としての表現をいうのであって、抑揚や軽快な運動感や清潔な白描など、可能な限り洗練された表現まで高められています。」^{注37}（下線部は筆者による。）

この技法書の中における豊四郎の「線」の解釈は、日本画の中での基礎的な線について述べながらも、《海女》の制作経験に基づいた意見を述べていると筆者は考える。「線について」の中で豊四郎は、「ペンによる幾何学的な線や、製図に使われる烏口によって描かれたメカニクな線」^{注38}といった、いわゆる伝統的な線以外の表現について具体例を挙げている。さらに、豊四郎は「赤や青や紫など色彩による線の表現では、もっと複雑な美しさを創り出してくれる」^{注39}とも述べている。これらのことから、豊四郎が新たな「線」の表現について構想していた様子がうかがえる。

以上から、筆者は、豊四郎にとって《海女》の制作は、「動き」を表出させるために「線」に可能性があると思出し始めた作品であると考えられる。そしてこの作品以後、豊四郎の表現の中で、「線」は、「動き」を表現していくための重要な手法となっていく。

3-3. 敦煌の壁画からの影響

豊四郎の絵画観に影響したものとして、現段階で筆者が考えるものは、①水の動きといった目で捉えきれない形を、線などで形態化させる日本美術の表現、②ラスコーやアルタミラ、敦煌などの壁画の表現^{注40}、③マチスやピカソなど西洋美術の表現、④龍子と麦僊の二人の師からの影響、⑤郷土秋田である。

その中でも特に豊四郎自身も実見した敦煌の壁画は、1959年に敦煌を題材にした作品《敦煌》(図3)の制作や、その後の表現に影響を与えている。

豊四郎は、1956年の4月から”芸術を通じ相互理解

と交流を推進することを目的とするアジア連帯使節団”の20名の一員として、インド、エジプト、ヨーロッパ、ソ連、中国、ベトナム、北朝鮮を訪問した。豊四郎は戦後初めて敦煌を訪れた日本人である^{注41}。豊四郎はその後、「敦煌の壁画をみる幸運を得たことは、今度の旅行中最大の喜びであった」^{注42}と述懐している。制作された《敦煌》や、その後の表現にも影響が看取されることから、やはり豊四郎にとって敦煌から受けた影響は大きいと言えるだろう。

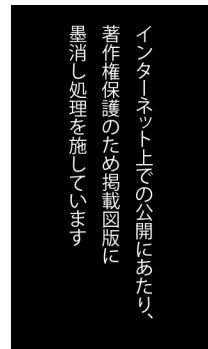


図3 福田豊四郎《敦煌》
1959年、紙本彩色、162.1
×97.0 cm、秋田県立近代
美術館蔵

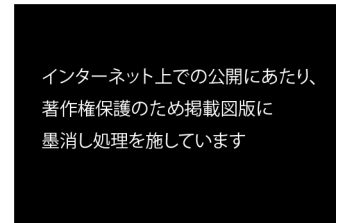


図4 敦煌・莫高窟壁画
《狩獵図》西魏
249窟 天井北面部分
美術館蔵

この敦煌からの影響は、豊四郎の絵画観や作品に顕著に見られ、特に「鹿」を主題とした作品に変化が特徴的に表れている。本稿では中でも「線」の表現に着目し、その点について、次章から実見調査も含めた変遷の分析を述べていく。

4. 福田豊四郎の「鹿」の表現にみる変化—「線」の表現にみる敦煌の壁画からの影響

筆者が豊四郎の作品に着目するきっかけとなった作品は《樹氷》であり、それを含め鹿の描かれた作品が5点存在する。その作品が、①1937年の《樹氷》、②1959年の《敦煌》、③1959年の《金華山》、④1960年の《流れと鹿》、⑤1964年の《野火・けもの》である。それらの表現には色彩や線、モチーフの捉え方に明らかな変化が見受けられた。そこで、その表現の変遷を先行研究によって俯瞰的に考察し、かつ、予てより述べている「線」の描写、筆致等の細部を実見調査によって詳細に観察することで、制作背景と共に、描写方法等から豊四郎がどのように鹿の動きを捉え表現したのか検証していきたい。まずは、豊四郎の作風の変化に影響を与えたと思われる敦煌の壁画の表現と豊四郎の作品との関係を述べていく。

4-1. 敦煌について

敦煌は甘粛省の西端にある。その中で、敦煌莫高窟は、

甘肅省敦煌市の東南 25 キロ、大泉河のほとりに位置する。敦煌莫高窟は、現在総数 492 窟を数え、河西地方のみならず中国全土における石窟寺院の中で、最も多くつくられたものである^{注43}。敦煌の芸術は、一般的に、大きく三つの時期に区分される。まず、4 世紀後半から 6 世紀の終わりの北朝期を初期とし、隋から唐にかけてを最盛期、その後の五代以降のおおよそ 13 世紀までが衰退期とされる^{注44}。

豊四郎が実見したのは、西魏時代（534—556）の第 249 窟（図 4）、第 285 窟の壁画のようである^{注45}。前述した区分によれば、豊四郎が見たものは初期の壁画ということになる。

上原和（1924—2017）と鄧健吾（1931—）による「最新敦煌事情を語る」では、敦煌の壁画にみる表現の変遷を全般的に指摘しながら、「線」の表現についても述べている^{注46}。先行研究によれば、初期の壁画は、さらに北涼、北魏、西魏の三つに細分化される^{注47}。敦煌の壁画の初期の場合、顔や人体の輪郭には非常に太い黒い線が見られる。その線は、銀朱が化学変化を起こし黒変したものである^{注48}。描法の点においては、キジール千仏洞^{注49}の描法との類似性、中国的なものと西方的なものとの共存した表現が見出されている^{注50}。

北魏になると、西方から仏教文化が流入してくる。その後漢化政策の影響で、南朝からも影響を受け、やがて敦煌にも及ぶ。北魏後期から西魏の窟では、中原（黄河中下流域にある平原）の思想内容や美術様式が押し寄せ、外来の仏教美術が中原で変容されて、再び敦煌に逆流した時代の表現であるとされる^{注51}。そして、西魏の 285 窟の天井壁画では、モチーフ上で仏教的要素のものと漢魏以来の伝統的な神仏思想的な要素を持つものが混同した表現になっている^{注52}。ならびに、249 窟の人物表現では、西域風を完全に脱し、顔や人体の輪郭を細い線で描き、暈しを使っていない。これにより、平面的な表現に移り変わる^{注53}。この西魏の線の変化は、根本的な絵画様式の変容とも捉えられ、線の細い内面的な、精神的なものが強調されるようになる^{注54}。例えば、249 窟の動物の表現は、様々な指摘があるが、中国的に写実的かつ、ムーブマン、動きが先に立ったような生き生きとした描かれ方がされているとの見解が示されている^{注55}。

豊四郎が見たとされる敦煌の壁画は、1959 年《敦煌》から第 249 窟と第 285 窟の壁画と推定されるが、以下の本人の言葉から、他の壁画も実見できたものと考えられる。

「北魏のものは野性的な強い線で太く素朴に描かれ、彩色も単純であるが、最も印象的であった。（中略）

西魏のものは軽妙な装飾性が美しい空間構成を持

っていて、狩猟の図や飛天が美事であった。

隋のものも黒変した感じが強さを出していて暗緑色が特に目立っている。（中略）

宋代のものはひどく変色して黒と白線だけで描いたようになっていて、版画のような面白さが、類型が目立つように感じられた。

なんと云っても唐代の作品は優艶で完全に中国独自の様式の完成が感じられ、赤い朱の描線が美しく恍惚たるものがあつた。

黒変しているのは赤系の色だと云うが、丹ではないかと思う。唐美淳の顔の薄く黒いくまどりは、洋式デッサンと違った独特の表現で面白い立体感を出している。

線が消えてくまどりの絵をみていると、なかなか近代感があつて興味が深かつた。（中略）

北魏や隋代のもの、（中略）

殊に西魏のものは軽妙洒脱な線の躍動があつて、飛天や風神、雷神など全く天衣無縫の感があつた。

小部分を模写してみて動物の線の軽妙に筆が運ばれているには、陶器の絵づけのような職人的練達さに感嘆させられるのであつた。」^{注56}（下線は筆者による）

豊四郎は、短日で壁画を観察するためにあらかじめ各時代の様式や色調の特色など調べたという^{注57}。この述懐から、それらの事を重点的に画家としての視点で観察してきたことが読みとれる。

以上、敦煌の壁画の概略と、敦煌の壁画を見た豊四郎の言葉を概観すると、豊四郎が特に「線」に注目していた事は明らかである。筆者は、この豊四郎の「線」に対する関心が、自身の制作の中で消化され、豊四郎の動物の動きを表わす要素になっているのではないかと考え、次節以降で実見調査を踏まえた見解を示していく。

4-2. 豊四郎の作品における「線」の変化—実見調査から

本節の冒頭で触れたように、1937 年から《樹氷》を含め 1964 年にわたり 5 点、鹿の描かれた作品がある。これらの表現には、敦煌を訪れる前の《樹氷》と、訪問後の作品にみる鹿の表現には明らかな変化がみられる。よってこれらの作品を時系列順に着目した。

図版や先行研究で不明瞭であった画面全体のマチエール、描写や線の表現の詳細を明らかにするため、秋田県立近代美術館で実見調査を行った。本節では、「線」の表現の変遷について実見調査を中心とした分析について述べていく。以後、例示する図版は変化がわかりやすいと筆者が判断した部分を取り上げたものである。

① 《樹氷》1937 年—敦煌訪問前の鹿の写実性

まず《樹氷》（図 1）は、実見を行うまで、鹿と背景

の間に「線」が用いられているかどうかわからなかった。なぜなら、鹿と背景の色彩による対比でそれらの境界が線的に見えるのか、あるいは、薄く墨などの線が描かれているのか図版上では確認できなかったからである。

そこで、実見すると、樹氷の部分には銀箔が押され、背景の雲の部分は銀地ではなく絵具の塗り重ねによって表現されていたことが見て取れた。これによって、背景の空間と樹氷に絵画材料の物質的な差異が生じていた。

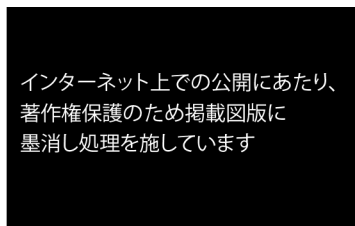


図 5-1 《樹氷》
鹿の後ろ足部分、金地、
たらし込み

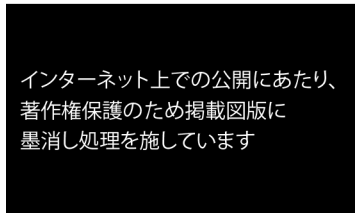


図 5-2 《樹氷》
鹿の尻部分拡大、
毛並みの細密な描写

さらに鹿には、その形態に合わせて金箔が押され、その上から黒と白の絵具で毛並みなどが描かれていた(図 5-1)。実見する前までは、総銀地の背景に鹿が写実的に描かれているものと予想していた。しかし、実見調査の結果、背景の空間の絵具地、樹氷の部分の銀箔や、鹿の形態に合わせ部分的に鹿の描写の下地に金箔が押されていることがわかった。《樹氷》では、飛ぶ鹿と背景も絵画材料の物質的な差別化によって、より飛ぶ鹿の写実性が際立っていた。

すなわち、《樹氷》を実見する限り、筆者が着目する線描について、この時点では「線」というものを表現の中で強く表わそうとする意図はうかがえなかった。《樹氷》の部分拡大図(図 5-2)を見ると、輪郭線もなく、むしろ筆致を残さない写実的な描写に徹底している様子が看取された。鹿の胴体部分は刷毛で処理されると思われる、毛並みは尾や尻の部分といった要所的に描かれていた。鹿の顔も写実的に描かれており、鹿の足の関節はたらし込みを用いていると思われる(図 5-1、5-2)。鹿の写実的な描写や、たらし込みの技法が用いられていることから、この作品において線が意識されているとは考えにくい。

つまり、1937 年《樹氷》における鹿の「動き」の表現と「線」の表現の関係性は低い。むしろ、この作品では、飛ぶ鹿の構成や、飛ぶ状況を表わすために設定され

た地面など、構図が「動き」の表出に関わっていると、筆者は考える。

②《敦煌》1959 年—敦煌訪問から 3 年後

次に、1956 年の敦煌訪問の、およそ 3 年後に描かれた《敦煌》(図 3)は、あくまで敦煌の壁画の様子が描かれたものである。とはいえ、この作品で敦煌の壁画に描かれた鹿を再現的に描くことで、豊四郎は、制作実践を通して「赤い輪郭線」の効果を実感し、「線」への意識を強めていったのではないだろうか。筆者は、「線」という点でこの作品は、次の《金華山》以降の作品に「線」の表現の展開をもたらす転換の契機になったと考える。

③《金華山》1959 年—《敦煌》制作の後の作品

敦煌の壁画の影響が見受けられる作品の一つが、《敦煌》と同年の 1959 年に制作された《金華山》(図 6)である。敦煌を訪れ、一層、豊四郎は「線」に東洋の独自性を見出していく^{注 58}。

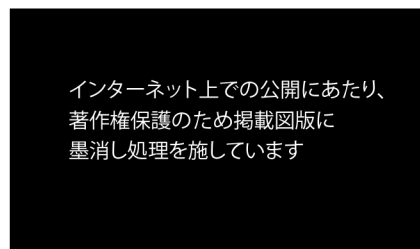


図 6 福田豊四郎
《金華山》1959 年、四曲屏風紙本
彩色、169.5 ×
291.0 cm、秋田県
立近代美術館蔵

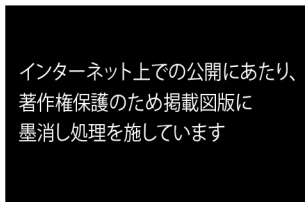


図 6-1 《金華山》部分、鹿

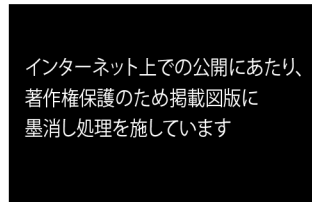


図 6-2 《金華山》、左図中の鹿の胴体部分、鹿の赤い輪郭線

《金華山》は、彩色の強さと、金箔、銀箔、玉虫箔など、数種類の箔が用いられている点が特徴的である。その上、水、雲、山、木などモチーフによって箔の使い分けがされ、よりそれぞれの形態が強められていた。この彩色と箔という物質的に強い背景に負けないように、赤い輪郭線ではっきりと鹿が描かれている(図 6-1、6-2)。つまり《金華山》の鹿に見られる赤い線は、《敦煌》の再現的な「線」の表現ではなく、豊四郎が明らかに制作の中で意図的に取り入れた表現であると考えることが出来る。

筆者は《金華山》を実見したことで、豊四郎が、水の流れや雲の動き、太陽の光や山河を駆ける鹿など、自然の中に感じた動きを、以前よりも意図的に「線」を用いて形態化させているという印象を受けた。それだけでなく、線によって対象の説明的な要素を省き、鹿の形態を

単純化させる事で、より動きを強調させた表現を可能にしていると考える。

④ 《流れと鹿》1960年—《金華山》の鹿を題材に

《金華山》に描かれた鹿を抽出して描いたとされる《流れと鹿》(図7)は、豊四郎自身も「山野の原始的な運動感を現わしたい」と述べ⁵⁹、その言葉通り、躍動的な「動き」を見てとれる。

筆者は、敦煌の表現から影響を受けたと考えられる赤い線と、直線に近い線によって、鹿たちの体の量感と躍動的な「動き」が表わされていると考える。

この作品になると《金華山》の鹿から一層「線」の表現が豊富になり、豊四郎が「線」に対する解釈を深化させたことがうかがえる。

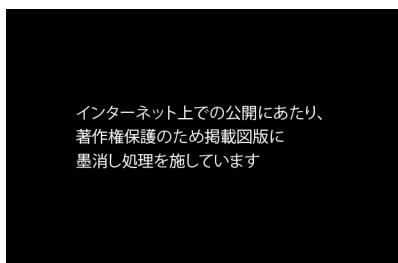


図7 福田豊四郎《流れと鹿》1960年、四曲屏風絹本金地彩色、168.0×255.6cm、秋田県立近代美術館蔵

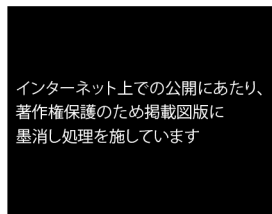


図7-1《流れと鹿》首部分、様々な色の線

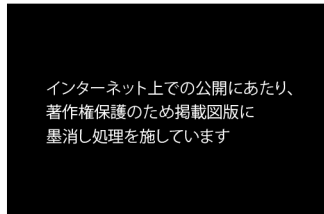


図7-2《流れと鹿》後ろ脚部分、骨格や筋肉を意識したような直線的な線

鹿の線に使われた色に関しては、1959年の《金華山》では、単一的で赤が主である。それが1年後1960年の《流れと鹿》では、部分拡大図(図7-1、7-2)で分かるように、1959年の前作に比べて、線に使われる色が格段に増えている。赤の他に、黄、橙、紫、黒などが使われている。線の色は、単に、輪郭として形をなぞるのではなく、鹿の動きに関連して使い分けられている。例えば、鹿の体格に対しては、赤い線、胴体の稜線に当たる部分は黄や橙が使われている。そして、鹿の毛は黒で、陰影になるような部分は紫が使われている(図7-1、7-2)。筆者は、この部分的な線の色を使い分けにより、単一的な印象をなくし、多面的な鹿の表現を獲得していると考える。

さらに、図7-1、7-2のような鹿の輪郭線や稜線などの他に、鹿の骨格を意識したような、面取り⁶⁰のような線と、毛並みを表わす線といったように、線描の表現の役割が多くなった事が見受けられる。

1959年の《金華山》の鹿に用いられた線は、主に鹿の輪郭的な形態を強調する手段として用いられ、鹿の構造的な描写には取り入れられていない。1960年の《流れと鹿》に見られる直線的な線は、鹿の骨格、地面を蹴る筋力、量感、力強さを際立たせる描写方法としても用いられている。また、直線を用いて表現された鹿の形態と、背景の波の曲線的な箔押しとが対比され、より鹿の運動感を強めているように思われる。

⑤ 《野火・けもの》1964年—線の展開

《流れと鹿》から、《野火・けもの》の輪郭線はさらに直線的に表わされている。極端に湾曲した鹿の首や、足の開き方、鹿や雉とは別の方向を向いた兎が、より一層、野火から逃げる動物たちの疾走感や躍動感を強調している。一方、この黒く描かれた線や躍動的な動物の表現は、描かれた動物に迫りくる死を予期させ、躍動的というより、硬直した死体のようなイメージもあるとの見解もある⁶¹。

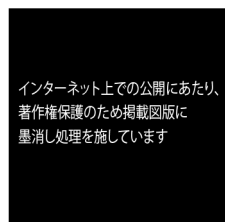


図8 福田豊四郎《野火・けもの》1964年、二曲屏風紙本彩色、166.9×170.0cm、秋田県立近代美術館蔵

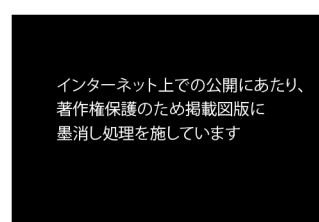


図9 福田豊四郎《鹿 骨格スケッチ》年代不明、紙、ペン、20.7×29.2cm、秋田県立近代美術館蔵

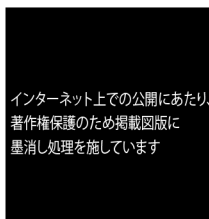


図8-1《野火・けもの》鹿の頭部部分、黒く太い線

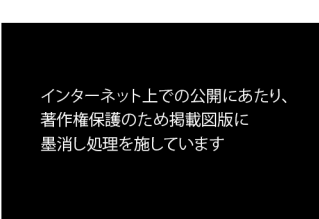


図8-2《野火・けもの》後ろ脚部分、黒い線の拡大

この作品では《金華山》、《流れと鹿》で見受けられた赤い線が一転し、鹿の黒く太い線が特徴的である。この作品のもとになっている素描(図9)は、鹿の骨格のみ描かれている。実見した本画は、この素描の骨格に肉付けをしていくような筆致が、鹿に彫刻のような量感を与え、黒く太く描かれた線によって、緊迫感のある動きが表現されていた(図8-1、8-2)。

黒い線は、《流れと鹿》の線と比較して粗い粒子の絵具で、太く平面的な線が引ける刷毛などを用いて描かれたと推測される。その太い線の中に、鋭利なもので削ったような跡があった(図8-2)。この削るという行為によって、色彩では表わせない「動き」の表出を可能にし

ている。豊四郎の線の表現に対する新たな試みと解釈できるのではないだろうか。

4-4. まとめ

豊四郎は、《樹氷》の描かれた1937年の回想、「僕の感想」のなかで、次のように述べている。

「新しい表現目標は、必然的に表現技術の変化をともなって来た。日本画に於ける洋風技術の摂取がそれであり、洋画に於ける線の追究及びマチエールの研究がそれである。(中略)

その一長一短による東西の画技に、自由に、無限的な国際的表現技法への暗示を感じるのである。

時代と共に、その表現対象も変転する。技法は所詮その必要に従って、その表現の自由を獲得すべきであると思う。」^{注62}

また豊四郎は、1932年から1944年の間に書いた随想の一つである「現代の日本画」^{注63}の中でも、東西文化の交錯する時代に即応した多面多角性のある日本画制作への意気込みを語っている^{注64}。さらに同随想で、洋画の材料に対する日本画の材料の問題について、「材料の相違が芸術の最後を決定するものとは考えられない」^{注65}と述べ、「芸術上の差異を決定するのは、その人種的、民族的な思念の相違が、東洋画と西洋画のよって起こった原因であり、また今後を決定する唯一のポイントではないか」^{注66}と見解を示している。この豊四郎の理想とする日本画を実現するには、日本画と洋画は対立しあう関係にあるのではなく、双方から摂取できるものを、それぞれの芸術において消化することで実現される。この双方の歩み寄りが、豊四郎が活動していた時代（特に問題意識を強めている1937年頃から）の日本画、ひいては日本の美術界を進展させるものであるという意見を述べている^{注67}。

筆者は、時代に裏付けられた豊四郎の確固たる信念を、1950年の《海女》の表現で証明してみせたと考える。そして、この作品で評価された人物の輪郭線は、西洋の芸術に対して豊四郎が見出し始めた「線」の新たな可能性であったと思われる。筆者は、《海女》における「線」は西洋の芸術の摂取と同時に、日本画とは何かという意識の中で生まれた線の表現であったと考える。

そしてこの「線」に対する意識があったからこそ、1956年に豊四郎が敦煌を訪れた事は、豊四郎の「線」に対する、日本画ひいては東洋における独自性を再認識した重要な契機になったと考える。この「線」について豊四郎自身が、制作の中で消化し、深化していく様子が、先行研究と実見調査を通して確認された。筆者は、豊四郎が「線」に東洋の独自性を見出ししていくとともに、「動

き」という概念的な要素を決定的にする手法として効果的に用いていったと結論付けたい。

5. 筆者の制作—線の応用による動きの表現の試み

豊四郎の作品に見られる「形態の単純化」や「線」といった、本研究を通して得られた知見を筆者の制作に応用させた。筆者制作《呻く》(図10-1)では、カラスの飛んでいる姿を段階的に重ねることで、動きの表出を試みた。下図(図10-2)の時点で、最終的に画面に表れる「線」の要素を意識している。その中でも羽根で隠れた胴体部分を軌道の軸として、特に線の要素を強めている。そのために、線に粗い絵具を用いたり、絵具の層を厚くしたりした。

さらに、軌道上の線的な要素の印象を強くするために、羽根の先の部分や動きの重なり合う部分は色面的に構成し、線との対比を強めた。



図 10-1
筆者作
《呻く》2016年、113.6 × 227.3 cm、綿布、岩絵具、色鉛筆



図 10-2
筆者作
《呻く》下図、2016年、113.6 × 227.3 cm

「線」を用いる事で、カラスの形態が鮮明になり、制作過程でカラスの形態を決定づけていくため、おのずと形態の単純化を意識させた。一方で、形態が明確に表れることによって、カラスの姿が貼りつけられたような印象を与えてしまう部分もあり課題が残った。筆者は、豊四郎が行った線の中に削るという表現を取り入れたように、線自体の表現を豊富にさせていくことが課題解決に繋がるのではないかと考えている。今後は、豊四郎の作品に見られる線による動きの表現を、より詳細に分析し、筆者の制作に取り入れながら考察していきたい。

6. おわりに

本稿では、豊四郎の表現を手掛かりに、豊四郎が「動き」を表わす為になどのどのような方法を用いたのか、鹿の描かれた5点の作品を取り上げ、その描写の方法に着目し、その中でも「線」の表現に焦点を当て考察した。

その結果、実見調査によって、今まで不明瞭であった材料や技法的な側面から、豊四郎の「動き」を表出するための「線」の表現の追求とその変遷が明らかになった。

特に、1959年に制作した《敦煌》を契機とし、同年の《金華山》以降に見られる線の変化は顕著であった。例えば、直線や湾曲した線、太さなど、線の描画的な要素や、箔との対比や線の色彩の使い方など材料的な要素、粗い粒子を使う、削るといった技術的な要素など、豊四郎が「線」の表現を追求していく様子がうかがわれた。筆者は、この豊四郎の様々な「線」に対する試行錯誤が、モチーフの「動き」の表現に関係するものであると考える。

加えて、豊四郎の解釈によって行われた、「線」による形態の単純化は、輪郭線としての役割だけでなく、対象の説明的な要素を省き、豊四郎の作品の中でより「動き」を際立たせる方法として重要であることがわかった。

今後は、豊四郎の作品を線以外の構図や、西洋美術の影響などを視野に入れ、より詳細に分析していく。並びに同時代の作家達との比較を通し、本研究における豊四郎の位置づけを明確に示す。さらに、動物の動きの定義を定めていくために、「動き」の要素として関わる「時間経過」等の視点を加えて考察を進めていきたい。

謝辞

本稿執筆に際して、秋田県立近代美術館の鈴木京様、保泉充様をはじめとする学芸員の皆様、取材のご協力とご教授を賜りました。貴館の所蔵する福田豊四郎の貴重な作品の実見調査及び撮影に協力して頂きましたことをここに記し、心より御礼申し上げます。

注

- 注 1 中野玄三「結び」『日本人の動物画 古代から近代までの歩み』、朝日新聞社、1986年、243頁。
注 2 福田豊四郎『わがうたはふるさとのうた』、南天子画廊、1972年、75頁引用。
注 3 「日本画の精神を考へる時、すぐ自分は、飛行機や近代兵器を連想するのである。近代美の最も代表的な形態として飛行機を考へたとき、それが実用の最高度の必要から生まれたものでありながら、その均整美と無駄のない単化された形態が自分達の美感に迫って来ることを感じる。」(福田豊四郎「新日本画の動向に就いて」『塔影』、塔影社、13巻9号、1937年、45頁)
注 4 新文展では、審査員を院展や二科会など野主力団体からも任命したため、多彩な作品が並ぶこととなった。(飯尾由貴子「日本における官設美術展覧会について 4. 審査制度 5. 帝国美術院」『東京・ソウル・台北・長春一官展にみる近代美術』、福岡アジア美術館、府中市美術館、兵庫県立美術館、美術館連絡協議会、2014年、15頁)
注 5 「各新聞社の文展評」『塔影』、塔影社、13巻11号、1937年、15-40頁。
注 6 同前掲書(注5)参考。
注 7 久米「東京日日評」同前掲書(注5)、19頁引用
注 8 中川「都新聞評」同前掲書(注5)、21頁引用。
注 9 下店「國民新聞評」同前掲書(注5)、22頁引用。
注 10 同前掲書(注5)参考。
注 11 福田豊四郎「作者の言葉」『美術』、美術發行所、12巻11号、1937年、参考。
注 12 庄司淳一「モダニストの帰郷」『生誕100年 福田豊四郎展』、秋田県立近代美術館、宮城県美術館、2004年、10頁-14頁。
注 13 同前掲書(注5)。
注 14 注12の論考中の「4. ファンタジー《樹氷》」、11頁。
注 15 保泉充「福田豊四郎とその仲間たち」『福田豊四郎のその時代』、秋田県立近代美術館、2000年、6-10頁。
注 16 武埴林太郎「福田豊四郎の画業」『秋田大学教育学部研究紀要』、秋田大学、第22集、1972年、1-13頁。
注 17 同上。
注 18 「福田豊四郎 関連年譜」前掲書(注12)、111頁参考。
注 19 安田隼人「福田豊四郎における落款の基礎研究」『秋田美術』、秋田県立近代美術館、第53号、2017年、27頁。

- 注 20 同上。
注 21 同前掲書(注18)。
注 22 文展とは、1970(明治40)年に文部省が主催した新作公募展で、正式には文部省美術展覧会という。フランスのサロンに倣った官設美術展である。1919(大正8)年に帝国美術院(帝展)、1937(昭和12)年から1944(昭和19)年は新文展と引き継がれ、戦後1946(昭和21)年に日本美術展覧会(日展)として再出発した。1958(昭和33)年に官営を廃し法人組織となった。(東京藝術大学大学院文化保存学日本画研究室編『図解 日本画用語事典』、東京美術、2007年、24頁参考)
注 23 1918年に結成され、1928年には第一部であった日本画は解散した。(前掲書(注18)、110-111頁)
注 24 1929年に川端龍子が結成し、豊四郎も参加した。(「年譜」『三彩』、三彩社、202号増刊、1966年、36頁)
注 25 1948年に創造美術は、「世界性に立脚する日本絵画の創造に期す」と掲げた団体(杉本昌裕「総論 創画会60年展」『創画展60年展—創造美術からの流れ—』、読売新聞社、2007年、16-21頁参考)
注 26 保泉、前掲書(注15)、7頁。
注 27 1934年に結成。(前掲書(注18)、112頁)
注 28 草薙奈津子「福田豊四郎の芸術」『三彩』、三彩社、527号、1991年、57頁。
注 29 注2同本中の「東洋ロマン」40頁、「雑記」74頁など。
注 30 同前掲書(注2)。
注 31 福田「水槽の小魚」同前掲書(注2)、180頁引用。
注 32 福田「原始と近代と」同前掲書(注2)、199頁引用。
注 33 福田豊四郎「海女について」『三彩』、美術出版社、47号、1950年、8頁。
注 34 植村鷹千代「実証の成長—第3回創造美術展評—」『三彩』、美術出版社、47号、1950年、4頁。
注 35 保泉、前掲書(注15)、7-9頁、引用。
注 36 吉岡堅二、福田豊四郎、東山魁夷、上村松篁、橋本明治『日本画の技法』、美術出版社、1953年。
注 37 福田「線について」同上、52頁引用。
注 38 同上。
注 39 同上。
注 40 注2同本中の「マチスと日本古典」や「芸術のふるさと—エジプト壁画断感—」など。
注 41 草薙奈津子・濱中真治編「福田豊四郎年譜」『福田豊四郎—その人と芸術』、山種美術館、1991年、122頁参考。
注 42 福田「敦煌」前掲書(注2)、262頁参考。
注 43 岡崎敬「シルクロードにおける敦煌の芸術 敦煌の位置と莫高窟の壁画・塑像の流れ」『敦煌の美術 莫高窟の壁画・塑像』、太陽社、1980年、51頁参考。
注 44 上原・鄧健吾「最新敦煌事情を語る」『三彩』、三彩新社、416号、1982年、62頁参考。
注 45 平成28年秋田県立近代美術館にて行われた「異国へのまなざし—画家たちがみつめたもの」に出品された《敦煌》の解説文を参考。
注 46 上原・鄧、同前掲書(注44)、64-65頁参考。
注 47 同上。
注 48 上原「初期の敦煌 北涼・北魏・西魏」同前掲書(注44)64頁。
注 49 キジール石窟は、中華人民共和国新疆ウイグル自治区にある仏教石窟寺院の遺跡群。キジール千仏洞、キジール石窟寺院とも呼ばれる。朱の線描が特徴的である。(林良一「光は西方より」『シルクロード』、美術出版社、1962年、69-74頁参考)
注 50 上原・鄧、同前掲書(注44)、64頁。
注 51 鄧、同前掲書(注44)、64頁。
注 52 上原「玉虫厨子と敦煌」同前掲書(注44)、64頁参考。
注 53 上原、同上、64-65頁参考。
注 54 鄧「玉虫厨子と敦煌」同前掲書(注44)、65頁参考。
注 55 鄧「パルチアンショットの変遷」同前掲書(注44)、65頁参考。
注 56 福田「敦煌」前掲書(注2)、263-264頁引用。
注 57 福田、同上、262-263頁参考。
注 58 山本文志「作品解説《金華山》」前掲書(注12)、107頁。
注 59 山本文志「作品解説《流れと鹿》」同上。
注 60 【面取】球体を多面的にする場合も面取りとことがある。(『新潮世界美術辞典』、新潮社、1985年、1474頁)
注 61 山本文志「作品解説《野火・けもの》」前掲書(注12)、108頁。
注 62 福田、前掲書(注2)、61-63頁、引用。
注 63 福田、前掲書(注2)、64-66頁。
注 64 同上。
注 65 福田、同上、65頁参考。
注 66 福田、同上、66頁参考。
注 67 注62に同じ。

図版典拠

- 図1、3、6、7、8 デジタルアーカイブ秋田県立近代美術館。
図2、9 『生誕100年 福田豊四郎展』(展覧会図録)、秋田県立近代美術館、宮城県美術館、2004年、66頁、86頁。
図4 『敦煌の美術 莫高窟の壁画・塑像』、太陽社、1980年、25頁。
図5-1,2、6-1,2、7-1,2、8-1,2、10-1,2 筆者撮影。