
GENRE JAPONICA

万有百科大事典

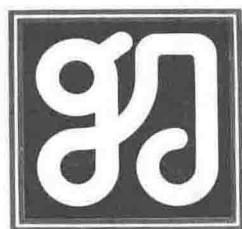


美術

SHOGAKUKAN

ENCYCLOPEDIA
GENRE
JAPONICA

万有百科大事典



2

美術

江苏工业学院图书馆
藏书章

SHOGAKUKAN



万有百科大事典 2 美術

© 小学館 1973・1976

昭和48年2月10日 初版第1刷発行
昭和58年6月20日 2版第14刷発行

編集著作 相 賀 徹 夫
出版者

発行所 株式会社 小学館

郵便番号 101

東京都千代田区一ツ橋2ノ3ノ1

編集・東京03-230-5620

電話 製作・東京03-230-5333

販売・東京03-230-5767

振替 東京 8-200番

印刷者 凸版印刷株式会社
鈴木和夫

特抄 王子製紙株式会社
コート紙

特抄 三菱製紙株式会社
アート紙

特抄 ダイニック株式会社
クロス

表紙用 日本マイクロコーティング株式会社
特製色箔

製本 凸版印刷株式会社

※ 造本には十分注意しておりますが、万一、落丁・乱丁などの不良品がありましたら、おとりかえいたします
※ 本書の内容の一部または全部を、無断で複写複製（コピー）することは、法律で認められた場合を除き、著作者および出版者の権利の侵害となりますので、その場合はあらかじめ小社まで許諾を求めてください

Printed in Japan

ISBN4-09-525002-X

序

美術がいつごろから始まったものか、それは今となっては知る由もないが、すでに原始時代つまり人間がいまだ人間らしい生活を営むに至らぬ狩猟族であった旧石器時代において、すでに人間は洞窟画を描き、野獸を生き生きとした写真の筆で巧みに表わした。あるいは素朴な女の彫刻をつくっている。それは今から少なくとも一万五〇〇〇年前のことで、その技術から見ても、それよりはるか以前から、このような描き、刻むわざを人類は会得していたに違いない。美術は人類とともに古いといわれるゆえんである。

こうして原始人類の手から伝えられた美術は、旧石器時代から新石器時代を経てその様相をいちじるしく変えるけれども、綿々として美術の営みは続き、やがて歴史時代に入れば、文明の発展に従い、洋の東西を問わず、美術はいかなる時代、いかなる民族にあっても絶えることがなかったのみならず、あらゆる時代の人間活動とともにいよいよ発展して、それぞれの時代や民族の生きた姿の証^{あかし}を立ててきたのである。このことは、美術がけっして単なる趣味や出来心によってつくり出されたのではなく、人類の深い根元に由来する、本能的欲求から生まれ出ていることを意味しているといつてよいのである。

美術の歴史がこのように連続して永続したとともに、また美術活動の地理的広がりを見てもわかるように、およそ地球上すべての民族によって、美術的創造のわざは営まれている。それはまさしく人類普遍の技能であることを示している。人類あるところ常に美術は存し、そして永劫、存するであろう。

美術は美に対する人間の根元的な欲求を核心として、あらゆる時代のあらゆる民族が求めべき多様な方法と技術によって、自己の存在を、形式と色彩の感情を通じて打ち出したものである。いまだ文字も知らず、言葉もわきまえぬ以前の発言の形式であった。そして歴史の発展とともに、人間はしだいに精妙なわざを会得しつつ、いよいよ多様で複雑な発想を、美的形式に託して表現してきた。すなわち生活の中からおのずから生まれる心情、信仰、願望、想像、幻覚のすべてを形式化したもので、美術こそ人間の生きるままの映像である。

その形式的本質は、点、線、面、量を基本として、立体的ないしは平面的に、すなわち三次元的あるいは二次元的空間形成を、色彩感覚の働きとともに充実構成することにある。こうして自然や人間を対象としてこれを再現したり、意想を造形することが長い間の美術家の仕事であった。その意味では、絵画は描写であり、表現であり、また建築・彫刻・工芸は構築ないし造形であった。しかし、いずれにしても美術的行為は、これを造るものにとっても、またこれを見るものにとっても、つねに視る感性を通じて成立するもので、視感覚による人間の美への憧憬と、あらゆる欲求の伝達手段であり、形と色による人間の内面の表出で、その意味において人類共通の言葉でもある。

凡例

編集方針

- (1) 収録した項目は、美術に関する日本・東洋・西洋の人名をはじめとし、様式・流派・ジャンル・各国美術史・技法・用語にわたる。これを検索に便利な五十音順に配列した。
- (2) その領域は、絵画・建築・彫刻・工芸・書・デザインなど、古今東西の美に関する分野にわたっているが、従来やもするとこぼれがちであった民芸品ないし生活美術の面にもかなりのウェイトをかけるようにつとめた。「家具」「椅子」「照明具」などの項目がそれに当たる。
- (3) 日本美術・西洋美術・東洋美術と、時代的にも地域的にもかなりの差異のある領域を一冊にまとめる関係上、とくに人名の選択には留意し、わが国で親しまれている人物を、物故者を中心にまとめた。なお現代人名は、各国美術史や流派のなかに織り込むことで、相關的に解説できるようつとめた。
- (4) 項目としてとりあげた人名で、生没年の月日まで判明している場合、これを本文中に加えた。この場合、日本・中国人では、日本紀年・中国紀年を主体に記述し、西暦年号はカッコ内に入れてある。
- (5) 写真・地図・図版・年表・系図は、可能な限り厳選して挿入し、写真の解説とともに本文の理解を助けるようにはかった。
- (6) 本文写真だけでは限りのあるため、四ないし八ページの別刷をテーマ別に一二箇所挿入し、名品の鑑賞の一助ともなるようにした。
- (7) 巻末に人名索引・事項索引、および「世界のおもな美術館」(昭和四七年一月現在の資料による)の一覧を付した。人名索引においては、日本人の姓をはぶいた号による呼称もふくめ、検索の便をはかってある。したがって、索引からは「喜多川歌麿」でも「歌麿」でも所期の項目の所在を検索できる。

項目の示し方

- (1) 日本語および日本語読みのものは、漢字・ひらがなを使用し、その下に読み方をひらがなで示した。

〔例〕 飛鳥美術 あすかびじゅつ

ガラス工芸 こうげい

- (2) 日本人名は漢字で姓名を記し、その下に読み方を、生没年(生年―没年)を西暦で記入した。また、中国・朝鮮の人名および項目名は漢字を使用し、原則として慣用の日本語読みに従った。

〔例〕 岸田劉生 きしだりゅうせい (一九一―一九九)

雲崗石窟 うんこうせきくつ

- (3) 以上の場合、読み方は現代かなづかいを用いた。

(a) かなの使い方は、だいたい発音どおりにし、「ゐ」は「い」、「ゑ」は「え」、「を」は「お」と表記した。

(b) 「大」のように旧かなづかいで「おほ」と記したものは「おお」とし、「王」「黄」「応」などは「おう」で表わした。

〔例〕 王羲之 おうぎし

黄檗美術 おうばくびじゅつ

大下藤次郎 おおしたとうじろう

- (4) 一般事項の外国語の項目の場合は、原語の下はラ・ヴィ・ヲなどの形で言語名を注記した。ただし、英語および人名などの固有名詞については省略してある。また、訳語を項目名としたものについても、これに準じてある。

〔例〕 シュルレアリスム surréalisme

ウンブリア派 — は scuola umbra

- (5) 西洋人名はカタカナで姓だけをかかげ、その次に原語でフル・ネームを記し、また生没年(生年―没年)を西暦で示した。

〔例〕 アルプ Hans Arp (一八六七―一九六六)

項目の並べ方

- (1) 項目は現代かなづかいの表記により、五十音順に配列してある。促音(っ)、拗音(ゃ・ゅ・ょ)も音順に数え、濁音・半濁音は清音のあとに並べた。カタカナで表記した外国語の長音符号「ー」は五十音順から除いた。

〔例〕 アール・ヌーボー(音順は「アルヌボ」)

- (2) 同音の項目(本巻では外国人名に限られている)は、生年の早い順によった。

解説の方法

- (1) 現代日本語の標準的文章で平易に表現し、多くの人に理解できるようにつとめた。
- (2) 文体は漢字まじりのひらがな国語文とし、かなづかいは、原典の引用や歴史的用語、固有名詞などを除き、すべて現代かなづかいとした。送りがなは誤読のないように配慮した。
- (3) 漢字は原則として当用漢字とその音訓表に許された範囲にとどめた。ただし固有名詞、および歴史的用語・慣用語などでひらがな書きでは読みにくいもの、理解しにくいものは当用漢字以外も用い、場合により読みがな(ルビ)をつけた。また読みにくい場合には、かな書きの脇に傍点(・)を付して読みやすくしたものもある。
- (4) 数ページにわたる大項目には内容目次を入れて、検索に便利のように配慮した。
- (5) 解説中の西洋人名は、項目として拾っていないものについては、つとめて原名の綴を入れた。
- (6) 解説の年代は次のようにしてある。

- (a) 日本関係の項目では、日本紀元により、カッコ内にそれに相応する西暦を示した。
- (b) 中国・朝鮮関係でも、年号の判明しているものについてはこれにならっている。
- (c) それ以外の東洋、および西洋の年代の表記は西暦を用いた。

- (7) 数字は一二三四を使用し、万以上の単位だけを漢字で入れた。ただし、固有名詞、および成語化したものや歴史的用語などについては十・百・千なども使用した。
- (8) 計量の単位は原則としてメートル法を用い、^{cm}、^m、^{kg}などで表わした。図版解説中の横組においては、^{cm}などを使用している。このさい、絵画の寸法などは、縦×横の順序で示した。
- (9) 外国語の合成語は、単語の間を、人名では姓と名の間を、それぞれ黒丸(・)でつないだ。

外国語の表記

外国語および外来語、外国の地名、人名は国語審議会報告、文部省編刊行物、また各種の専門事典などを参考にして、原則的には現地読みに近い表記でカタカナで表わした。ただし、新聞・雑誌などで広く親しまれている表記は、なるべく慣用に従った。

- (1) 「V」音の表記は「ヴァ、ヴィ、ヴ、ヴェ、ヴォ」を使わず、「バ、ビ、ブ、ベ、ボ」とした。ただし、ドイツ語の「W」は「ワ、ウィ、ウェ、ウォ」とした。
- (2) 長音は長音符号で表わすのを原則として「ー」で表わし、母音字を重ねたり、「ウ」を使用していない。
- (3) 「ti」「di」は原則として「ティ」「デイ」としたが、慣用に従って「チ」「ジ」としたものもある。

符号・記号

文中におけるおもな記号・符号は次のとおりである。

- ⇨ 該当する項目への送りを示す。
- ⇩ 関連項目、併読が望ましい項目を示す。
- ↓ 写真・図版の所在ページを示す。
- (ハ) 解説文の小見出し。
- 『 』 書名・雑誌名・題名・作品名。
- 「 」 引用文または語句、とくに注意をうながす句。
- ヘ ヱ 章名・編名。
- ヘ ヱ 解説文の筆者名。
- ヘ ヱ 写真の略号。
- 参考図書。

■編集顧問（五十音順・敬称略）

新規矩男 遠山記念館附属美術館館長
田中一松 文化庁文化財保護審議会委員
富永惣一 学習院大学名誉教授

■本文執筆

新規矩男	遠山記念館附属美術館	北川博邦	文部省	田中一松	文化財保護審議会
荒川浩和	東京国立博物館	北原一也	和光大学	田中文雄	国際基督教大学
石井昭	東京都立大学	桐敷真次郎	東京都立大学	田中己貴	
伊藤逸平	評論家	久保尋二	新潟大学	寺田春弼	東京芸術大学
稲垣栄三	東京大学	桑田忠親	国学院大学	土井弘	前宮内庁正倉院事務所所長
今道友信	東京大学	後藤捷一	大阪風俗史会・染色家	外村吉之介	倉敷民芸館
岩井宏実	大阪市立博物館	小林忠	名古屋大学	富永惣一	学習院大学
上田篤	京都大学	小林文次	日本大学	富山秀男	国立西洋美術館
上野佳也	金沢大学	小松茂美	東京国立博物館	友部直	共立女子大学
内田六郎		河野元昭	東京国立文化財研究所	永井信一	女子美術大学
衛藤駿	慶応義塾大学	斉藤孝	岡山大学	中野政樹	東京国立博物館
榎本由喜雄	文化庁	坂崎乙郎	早稲田大学	中村清兄	
近江栄	日本大学	佐々木斐夫	成蹊大学	成瀬不二雄	大和文華館
大河直躬	千葉大学	佐々木剛三	早稲田大学	西村兵部	法政大学
大島清次	栃木県立美術館	佐藤昭夫	東京国立博物館	野村太郎	東京国立博物館
大島辰雄	美術評論家	佐藤潤四郎	各務クリスタル	橋本澄子	建築評論家
小笠原信夫	東京国立博物館	佐原六郎	慶応義塾大学	長谷川堯	東京国立博物館
小川栄二	美術評論家	重森弘淹	東京綜合写真専門学校	長谷部楽爾	国立劇場芸能調査室
奥平英雄	共立女子大学	重森三玲		服部幸雄	建築・デザイン評論
小倉忠夫	京都国立近代美術館	洪井清	慶応義塾大学	浜口隆一	早稲田大学
尾崎元春	東京教育大学	寿岳文章	甲南大学	針生一郎	美術評論家
小野忠重	版画家	杉村勇造	大東文化大学	広田長治郎	武蔵野美術大学
鹿島享	国立音楽大学	杉山二郎	東京国立博物館	深作光貞	京都精華短期大学
鎌倉芳太郎	染色家	鈴木重三	国立国会図書館	伏見冲敬	東京教育大学
嘉門安雄	美術評論家	関千代	東京国立文化財研究所	藤森健次	家具デザイン
川勝政太郎	大手前女子大学	鷹部屋福平	橋梁工学	古谷稔	東京国立博物館
河竹登志夫	早稲田大学	高見堅志郎	武蔵野美術大学	前川誠郎	東京大学
川村喜一	早稲田大学	竹田道太郎	女子美術大学	前田正明	武蔵野美術大学
菊地貞夫	東京国立博物館				

前田 泰次 東京芸術大学
 摩寿意 善郎 東京芸術大学
 増田 義郎 東京大学
 松谷 強 東京造形大学
 丸田 正数 東京造形大学
 三木 多聞 東京国立近代美術館
 三田村 峻右 筑波大学

満岡 忠成 滴翠美術館
 宮 次男 東京国立文化財研究所
 村井 崑雄 東京国立博物館
 村重 寧 東京国立博物館
 村松 貞次郎 東京大学
 森口 多里 美術史家
 矢内原 伊作 法政大学

山崎 俊雄 東京工業大学
 山田 徳兵衛 人形研究家
 山辺 知行 共立女子大学
 山本 学治 東京芸術大学
 吉田 武夫 東海大学
 吉田 光邦 京都大学人文科学研究所
 吉村 元雄 京都国立博物館

写真撮影・提供

阿部 徹雄 友部 直
 市川 和正 永井 信一
 大東 元 中川 邦昭
 大橋 治三 並河 萬里
 川村 喜一 長谷川 堯
 北川 博邦 廣瀬 二郎
 小西 晴美 藤谷 亮介
 塩野 直茂 三田村 峻右
 重森 弘淹 李 剛
 杉村 勇造 渡辺 義雄
 杉山 二郎 ルネ・ロラン
 田島 正

飛鳥 園
 出光美術館
 井上フォトプロダクション
 芸艸堂
 大倉文化財団
 園城寺
 共同通信社
 京都国立博物館
 坂本写真研究所
 サンセット
 ジェイ・オー
 J・P・S

至文堂
 ソニー
 東京国立博物館
 東洋工房
 日本オリベッティ
 根津美術館
 P・P・S
 フォト・バック
 前田育徳会
 大和文華館
 レトリア
 ワールド・フォト・サービス

地図・図版製作

高木 守
 西川 勝也
 野村 敏雄
 毛利 彰介
 山崎 繁成

編集協力

座右宝刊行会

装丁

栗津 潔

レイアウト

富田 百秋
 渡辺 栄利
 斎藤 宗一

五十音 目次

ワ … 668	ラ … 623	ヤ … 613	マ … 560	ハ … 458	ナ … 438	タ … 343	サ … 233	カ … 107	ア … 1
ヰ … 629	リ … 629	イ … 576	ミ … 576	ヒ … 475	ニ … 443	チ … 359	シ … 242	キ … 147	イ … 16
ウ … 636	ル … 636	ユ … 618	ム … 586	フ … 496	ヌ … 455	ツ … 382	ス … 315	ク … 178	ウ … 48
エ … 644	レ … 644	エ … 591	メ … 591	ヘ … 534	ネ … 456	テ … 393	セ … 324	ケ … 189	エ … 65
ヲ … 648	ロ … 648	ヨ … 620	モ … 600	ホ … 547	ノ … 456	ト … 407	ソ … 340	コ … 199	オ … 91

別刷図版	25
イスラム美術	53
浮世絵	77
絵巻	165
キリスト教美術	221
古代地中海の美術	257
写真	297
障屏画	385
日本の庭園	433
南画	445
日本刀	513
仏像	518
仏画	649
ルネサンス美術	672
諸地域の国・王朝興亡対照年表	673
近代美術の潮流	674
日本美術史略年表	677
西洋美術史略年表	680
世界のおもな美術館	711
人名索引	703
事項索引	711

ア

あ

会津塗

あいつなり

福島県会津若松市特産の漆器

蒲生氏郷が天正一八年（一五九〇）に領主になってからつくられたと伝えられている。それより以前にも領主の芦名氏（室町時代）が漆苗の栽培を奨励し、ろくろ挽に赤や黒の漆を塗った箱盆や木鉢類をつくったという記録がある。蒲生氏の時代には近江（滋賀県）から木地師・塗師数十人を移住させているので、このころ会津塗の基礎が確立したと思われる。現在は日本有数の漆器産地の一つで、朱・緑・黄の色漆で松竹梅などを描き、方形や短冊形の金箔を置いたものや、消粉蒔絵によるものが多いが、これらは江戸中期からおこなわれたものであろう。

▲荒川浩和

豊光

あひつ

洋画家。明治四〇

年六月二四日、広島県生田町（現千代田町）に生まれた。本名は石村日郎。高等小学校を出て大阪の天彩画塾に学んだ。このころ豊川光郎を名のり、略して豊光。大正一四年（一九二五）上京して太平洋画会研究所に学び、翌年から二科展に出品。また昭和二年（一九二七）一九三〇年協会展に出品し、同協会奨励賞を受けた。のち独立美術展に「眼のある風景」など出品をつけ、独立賞を受賞。シュルレアリスムの傾向を強め、同一四年には美術文化協会の結成に参加し、「鳥」ほかを出品。また同一七年には同志と新人画会を結成し「自画像」などを発表した。同二年上海で戦病死した。彼は中国古典絵画の影響を油絵の世界に融和させ、独自のビジョンを形成している。

▲小倉忠夫

宮川寅雄著『日本近代絵画全集11 豊光ほか』

（一九四四、講談社）

亜欧堂田善

あおうどうでんぜん

（七四一―一八三）

江戸時代の洋風画家。本名水田善吉を略し田善と号した。亜欧堂はアジアとヨーロッパにちなむ堂

号で、ほかに星山堂・亜欧・亜欧陳人とも称した。岩代国（福島県）須賀川に生まれ、染物業のかたわら僧月優（七三一―八〇六）に絵を学んだ。白河城主松平定信に画才を見いだされて、谷文晁に師事したが、洋風画に転向して、司馬江漢とは別途に油絵や銅版画（エッチング）を習得し、定信の御用絵師となり、文政五年五月七日に没した。彼はおもにドイツの動物画家リーディング（一六八―一七六）の『銅版諸国馬集』を写して画技をみがき、『ゼルマニア廟中之図』（一八〇）のような西洋銅版画の模刻作品も制作したが、文化年間（一八二―一八三）を中心に大小多数の江戸所風景図を世に出して、銅版画家として重きをなした。彼の銅版画は江漢のそれに比して、洋風画法と銅版技術に進歩が認められるうえに、人物を中心とした風俗画的傾向

が強く、ときには江戸末期の浮世絵版画とあい通ずる遠慮趣味も見られる。田善の肉筆洋風画も風俗画的で、『両国図』（奈良家蔵）『今戸瓦焼図』（神戸市立南蛮美術館蔵）はその代表作。『浅間山図』（東京国立博物館蔵）は風景画であるが、洋風画の写実と屏風形式の装飾性を合体させた野心作である。ほかに宇田川玄真著『医範提綱』（一八〇）の銅版挿絵、銅版『新訂万国全図』（一八〇）のような実用面の仕事もある。

（成瀬不二雄）

青木繁

あおきしげ

表現主義

（一八八二―一九二）

明治後期の浪漫主義思想を代表する油彩画家。明治一五年七月一三日、久留米市に生まれる。久留米高等小学校の同級生に、坂本繁二郎がいるが、一四歳のとき森三美について洋画を習いはじめたときも坂本と



〈左〉青木繁 「わだつみのいろこの宮」(1907) 油彩 181.5×70cm 重文 プリチストン美術館 古代神話に取材した浪漫派的情緒の濃い作品。釣針を探し求めて海底の宮に降りた山幸彦と水汲みにきた豊玉姫と侍女の出合いの場面を描く

〈上〉亜欧堂田善 「両国図」 絹本着色 24.0×66.5cm 秋田 奈良家 江戸後期の両国付近、二人の力士が小女に導かれて船遊びに出かける光景を描く。風景や風俗の描写も的確で、本格的な洋風画である



〈下〉青木木米 「免道朝敵図」(1824) 紙本着色 35.5×58.8cm 重文 宇治川の朝景色を写す真景図。この題による作品を、木米は種々の形で幾点か描いている



青木木米 「免道朝敵図」(1824) 紙本着色 35.5×58.8cm 重文 宇治川の朝景色を写す真景図。この題による作品を、木米は種々の形で幾点か描いている

青不動

あかえ 赤絵は中国では加彩または五彩と称し、色絵陶磁の一種であるが、赤の色彩が他の緑・黄などの色よりも冴えて美しく見えるので日本では赤絵と命名した。この系統の古いものに宋赤絵がある。これは磁州窯系のやや粗なる白釉陶器に花や文字を加彩したもので、作品には碗皿が多く、南宋時代（北方では金時代）から元時代にかけて、華北地方のいくつかの窯で製作された民窯の器である。それだけに文様の手法が自由・素朴なものでわが国ではことに愛好されているが、出土品のみなで数は多くない。

明時代になると加彩（上絵）の陶磁器が発達し官窯にも色絵が施されるようになるが、素朴な民窯器にも赤絵が施されたものがあり、これを日本では古赤絵と称している。また明末の民窯の天啓赤絵・南京赤絵も古赤絵と一括して呼称する場合もあった。

官窯の加彩には成化時代（一四六五—一八七）の「豆彩（赤・黄・緑など）」という上手のもののや、次の弘



赤絵

赤絵龍鳳文鉢 径38cm
東京国立博物館 中国の万暦赤絵の典型的なもので、「大明万暦製」の銘がある。江戸初期の舶載品と思われる



色絵花鳥文壺 高さ27.9cm 重文 柿右衛門としてはかなり早い時期の作品と思われるものの一つで、中国明・清ごろ多くつくられた沈香臺の形式を模したものである

治・正徳時代（一四八—一五二）には黄色釉の加彩がある。嘉靖時代（一五二—一六〇）になると多彩の美しい加彩がおこなわれ、これを中国では嘉靖五彩といっているが、わが国では嘉靖赤絵と称している。この五彩の陶磁は万暦時代（一五七三—一六二八）に最高潮に達し、わが国ではこれを万暦赤絵という。またこの赤絵に金彩を加えたものを、金襴手と称し嘉靖時代に製作されたが、中国では金を使用することが禁止されていたので遺品はわが国に多い。

明末の民窯赤絵には別に呉須赤絵と称するものがあり、これは福建・浙江・広東方面で焼成されたものだが、貿易品として日本に多量に輸入されていたので、遺品はほとんどわが国に伝来している。（杉村勇造）

赤絵式 あかえしき 赤絵式ともいい、ギリシアの壺絵に用いられた絵付の技法の一つ。▽ギリシア美術

赤不動 あかふどう ▽三不動

秋篠寺 あきしのでら 奈良市秋篠町。秋篠寺は光仁・桓武両天皇の御願により、善珠僧正の開いた



秋篠寺 奈良時代の講堂の位置に鎌倉初期に再建された現在の本堂。建物として大きくはないが、天平建築の風をよく残している。国宝

鎮護国家の道場と伝えられ、宝龜一一年（七六〇）六月に封戸が施入され、延暦一七年（七九八）一一月には大和国（奈良県）添下郡の荒廃田二四町が寺田となつてゐるから、奈良末期・平安初期にはりっぱな伽藍を誇つてゐた。保延元年（一二五）六月に一山焼失したと伝えられ、鎌倉時代に修復の手が加えられた。

建築としては鎌倉時代の本堂（国宝）がある。桁行五間、梁間四間、單層寄棟造、本瓦葺、また、残つたのを修理したと伝えられる講堂は、鎌倉時代に再建されたらしく、天平風復古建築。彫刻では有名な伎芸天立像をはじめ、救脱菩薩・梵天・帝釈天各立像（重文）は首部のみ乾漆の天平仏で、体軀は鎌倉時代の補作である。梵天像の首部の銘により正応二年（一二三〇）に奉行人中宮大進藤原光泰が修理したことがわかる。（斉藤孝）

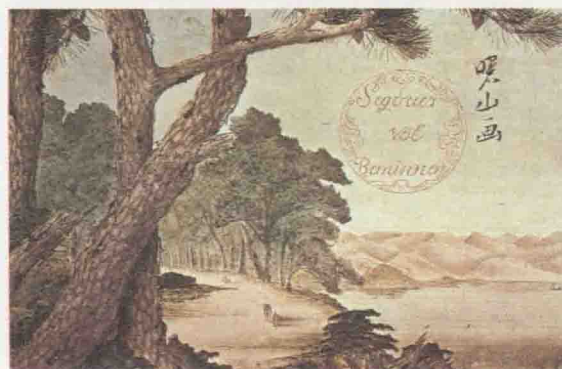
秋田蘭画 あきたらんが 江戸時代の一八世紀後半に秋田地方で生まれた洋風画派およびその作品。蘭画は江戸時代の言葉でオランダ絵、すなわち洋風画を意味する。安永二年（一七七）秋田藩は



秋田蘭画

〈上〉小田野直武「不忍池図」 絹本着色 98.5×132.5cm 秋田県 前景は陰影法によって立体的に描き、オランダ銅版画の影響をうけた遠景を配して遠近法を極度に強調している

〈下〉佐竹曙山「湖山風景図」 紙本着色 16.0×24.8cm 秋田 奈良家 秋田蘭画には比較的少ない風景画の傑作。小画面に押された印はオランダ語印



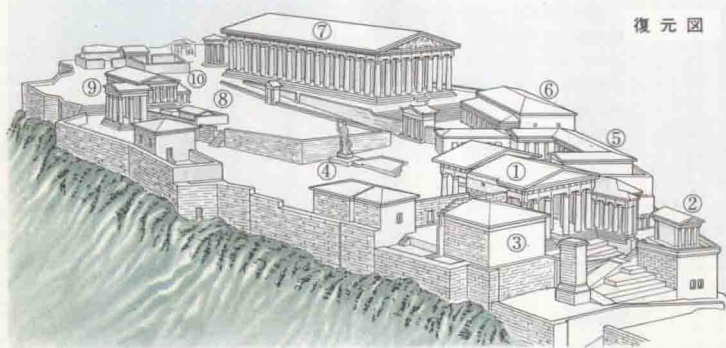
物産学者として名のあつた平賀源内（一七三六—一八二一）を江戸から招いて、領内の釜山の技術改良をはかった。源内は阿仁銅山におもむく途中、秋田藩支城の所在地角館で絵のじょうずな武士小田野直武（一七九—一八〇）に出会った。源内はオランダの書物の挿絵によって西洋画に通じていたので、直武に陰影法や透視画法などの知識を与え、西洋画法研究をすすめた。直武は源内から得た西洋画の知識を同じく絵の好きな藩主佐竹義敦（号曙山、一七九—一八〇）に伝え、互いに協力して新しい画法の習得に着手した。二人の周囲には、角館城代の佐竹義躬（一七九—一八〇）や藩士の田代忠国（一七七一—一八〇）らが、洋風画にこころざして集まつた。

江戸に帰る源内のことを追うかのように、直武は銅山方産物吟味役を命ぜられて、安永二年の冬に江戸へ上った。彼は江戸で正式に源内に師事し、オランダの図書や銅版画によって西洋画法の研究を深め、翌安永三年の有名な『解体新書』の翻訳出版に際しては、杉田玄白の依頼で挿絵を描いている。一方、佐竹曙山・義躬らは、参勤のた

アテネのアクロポリス

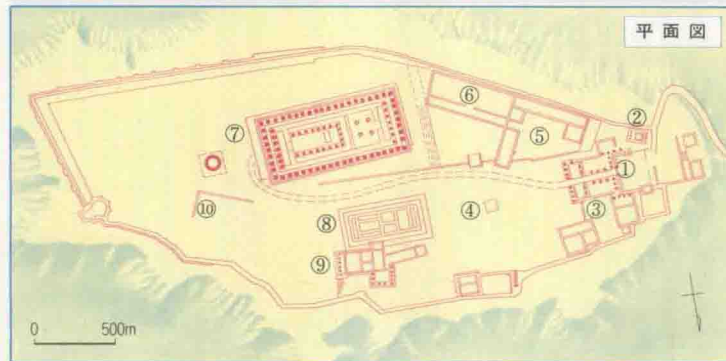


南西の丘から見たアクロポリスの遠望。中央にパルテノンがひととき高く建つ



復元図

- ①プロピュライア(前門)
- ②アテナ・ニケ神殿
- ③ピナコテグ(絵画館)
- ④アテナ・プロマコス像
- ⑤アルテミス・ブラウロニア神殿
- ⑥カルコテケ(宝物殿)
- ⑦パルテノン神殿
- ⑧旧アテナ神殿跡
- ⑨エレクティオン神殿
- ⑩ゼウス・ポリエウスの聖域



平面図

の制作行為そのものの価値を重視し、制作中の動
作が画材を通して作品に印せられるような方法で
作品を創り出す点にある。制作行為は作品完成と
いう目的の手段という従来の概念をくつがえし、
作品は、その主体である芸術家の創作行為を記録
するものという位置におかれた。このような主張
のもとに制作活動をおこなった主要作家は、ポ
ロック、グライン、デ・クーニング、サム・ポ
ランシスらで、ポロックのように非具象作家で絵
具や塗料を滴らせた軌跡をもって画面を構成する
画家もあれば、デ・クーニングのように一定の具
象的モチーフを基本にすえたうえで、激しい筆の
さばきに制作行為を示す画家も含まれる。しかし
全般的には、制作の動作の結果としてあらわされ
る線および線の組織体である形体は非幾何学的か
つ有機的で、力動感に満ちた抽象の傾向が支配的
であった。アクション・ペインティングの誕生に
は、その表現主義的傾向から、フォービズムや
ドイツ表現派などの親近性もあげられるが、肉
体的な制作行為の所産として作品が構成される点
で、むしろシュルレアリスムの自動筆記法との
関係が指摘されている。様式的には、同時代にフ
ランスで起ったアンフォルメルに共通するところ
が多い。

〈田中文雄〉

アクロポリス acropolis 古代ギリシアの都
市(ポリス)の中心部に位置する軍事的・宗教的
に重要な意味をもつ小高い丘。ギリシア語で「高
い市」の意。古くは城塞・王城として発展した
が、のちには各ポリスの聖地となった。なかでも
とくに有名なのがアテナイ(アテナ)のアクロポ
リスで、単にアクロポリスと呼ぶ場合は、通常ア
テナイのそれを指す。アテナイのアクロポリスは
市のほぼ中央にある東西二七〇、幅一五七メートルの岩
山からなり、古くはミューゼイ時代に一部に巨岩
を積み重ねて王城としていた跡がある。前六世紀
にはすでに市の守護神を祭る聖地となり、古アテ
ナ神殿その他の建物が建てられていたが、前四七
九年のペルシア軍の侵入によって破壊された。前
四四八年以後、ペリクレス時代に大復興工事がは
じめられた。工事の総監督は巨匠「フェイディア
ス、設計は「イクテイノスが担当、前四四七年か
らパルテノンの造営がはじめられ、次いで、プロ
ピュライア、少し遅れてアテナ・ニケ神殿、エレ
クティオンが完成する。パルテノンは正面八柱、
側面一七柱の周柱式神殿で、ドリス式の柱間かつ
繊細、その美しい比例はギリシア神殿建築中の比
類なき名作とされる。↑パルテノン

アクロポリスに至るにはアレイオス・パゴス

め江戸に上るたびに、直武を呼んでともに画技の
修練にはげんだ。彼らは明治時代以前の洋風画家
の常として、輸入された銅版画や図書の挿絵を写
して洋風画法を習得したが、単なる模写には満足
し得ず、植物、鳥類、小動物などを写生した。ま
た、狩野派や中国清朝の写生体漢画の画風に、陰
影法や遠近法の新視覚を加え、オランダ銅版画か
ら学んだ精緻な細密描写を採用して、実感味あふ
れる鑑賞画を制作している。

佐竹曙山は安永七年九月、秋田城内で日本最初
の西洋画論『画法綱領』と『画図理解』を書いた。
それらは現存する三冊の『佐竹曙山写生帖』のう
ちの一冊に記されているが、西洋画の写実の優秀
性を強く主張し、陰影法や遠近法の理論を解説図
入りで説き、あわせて西洋画の顔料や油絵具の製
法に及んでいる。しかし、秋田蘭画の制作期はあ
まりにも短かった。安永九年に中心作家の小田野
直武がわずか三二歳で早逝すると、それは発展の
芽を摘みとられた。そして五年後に佐竹曙山が同
じく早逝したのちは、田代忠国や佐竹義躬らによ
って断続的な制作がおこなわれたが、ほぼ一九世
紀の初めにはその歴史的生命を閉じてしまった。

桃山時代の洋風画がキリシタン禁制と鎖国のた
め衰滅したあとに、秋田蘭画は最初に組織された
洋風画派であった。それは結局、広義の江戸系洋
風画に属するが、司馬江漢や、長崎派の洋風画家
に先立つ先駆性は高く評価される。たいてい、秋
田蘭画の作品は漢画の花鳥図や花卉図を骨子と
し、それにオランダ銅版画風の遠景をそえた折衷
画体にすぎず、油絵具などほとんど用いられて
いない。しかし、素朴ながら西洋画法をもって東
洋的なし日本の事物を描いたことには、洋風画
史上画期的な意義がある。また、秋田蘭画の鑑賞
画としての価値には注目すべきものがあつて、多
くの作品は武人画らしい気品と迫力とをそなえ、
西洋と東洋とが混在する一種不思議な美しさを持
っている。

最近の研究によると、小田野直武が司馬江漢の
洋風画研究に影響を与えたことが確認されてい
る。直武はその作画の晩期において、次第に漢画
の観念的テーマを離れ、写実的風景画に進もうと
していたが、この方面で十分な業績をあげることな
く没した。しかし、直武の遺業は江漢の銅版江戸
名所風景図のうちに継承され、より高い次元のも
のへ発展した。そこで秋田蘭画はかならずしもは
なく消滅したわけではなく、江戸系洋風画の初
期に位置するものであったともいうことができよ
う。↑洋風画

〈成瀬不二雄〉

奈良・太田・武埴共著『近世の洋画』秋田蘭
画(『奈良・明治書局』▽坂本満・菅正・成瀬
不二雄著『原色日本の美術』25 南蛮美術と洋風
画) (ちく・小学館)

アクション・ペインティング action
painting 一九四〇年代なかばにニューヨークで
始まり、五〇年代を風靡した絵画様式。より広汎
な絵画上の傾向を指すニューヨーク派、もしくは
アブストラクト・エクスプレッションイズム(抽象表
現主義)の一部をなし、その中心的存在であつた
が、これらの関係についての意見は一致していな
い。アクション・ペインティングの名称は、一九
五二年に美術批評家のH・ローゼンバークによつ
て用いられたが、便宜上アクション・ペインタ
ーズとして分類された画家はそれぞれかなり異なつ
た作風をもっており、厳密には、様式的な意味で
一つのグループにまとめにくい。しかし、アクシ
ョン・ペインターズに共通するものは、みずから



浅井忠 「収穫」(1890) 油彩 70×98.3cm 重文 東京芸術大学 明治美術会第二回展に出品され好評を博した作品。秋の陽光をいっばいに浴びて収穫にいそむ農家の人々を、的確な写真主義の技法で見事に描いている



朝倉文夫 「墓守」(1910) ブロンズ 総高176.0cm 東京 朝倉彫塑館

京都に住み、聖護院研究所を開き子弟養成に努めながら関西美術会に滞欧作品などを発表した。三八年、関西美術会を創立して聖護院研究所を合併、関西の美術の普及に尽力し、この前後から梅原龍三郎や安井曾太郎が指導を受けた。四〇年、開設された第一回文展の審査委員会委員になったが、同年一月一日に没した。(竹田道太郎)

■隈元謙次郎著『日本近代絵画全集1 浅井忠』(二六・講談社)▽乾由明編『浅井忠』(二七・至文堂)

朝倉文夫 あさくらふみお (二六・三・九六) 彫刻家。

しかし、その後ローマ時代に至り、アウグストゥス帝を祀る円形の小神殿など二、三の建物が増えられた。現在、東南端の地下にアクロポリス美術館がある。

■村川堅太郎編著『世界の文化史蹟3 ギリシアの神殿』(六六・講談社)

浅井忠 あさいちゅう (二六・三・九六) 明治の洋画家。安政三年六月二日、東京の佐倉藩邸に生まれる。幼時から絵を好み、日本画を学ぶ。明治八年(一八七五)、二〇歳で、国沢新九郎の影枝堂に入っ

て洋画研究に入り、翌年から工部美術学校で*フォントナージュについて学んだ。同一一年、フォントナージュの帰国後同校を退学して、小山正太郎と十一字会を結成、同一二年から東京師範学校図画教員となり、同志と洋画研究を独学した。二年、明治美術会を小山正太郎、松岡寿らと創立、以後毎年展覧会に『春歌』『収穫』(重文・東京芸術大学蔵)などを出品した。明治二十七年の日清戦争に従軍して観戦、内国勧業博覧会で『旅順戦役捜索図』が最高賞を受ける。三一年、東京美術学校教授に任ぜられ、三三年から二年間西洋画研究のためフランス留学を命ぜられて滞欧、フランスではグレで制作、『グレ風景』など名作をのこした。三五年イタリア、ドイツ、イギリスを経て帰国、秋から京都高等工芸学校教授となっ

て、秋から京都高等工芸学校教授となっ

(アレースの丘)に面した西側よりジグザクの坂を登り、西の大門、すなわちプロピュライア Propylaeaに入る。これは建築家ムネシクレスの設計により前四三七年に起工、前四三二年に完成した。巨大な門はドリス式とイオニア式を併用、南北に柱廊翼を備え、北翼の前にピナコテーク(絵画収蔵室)があった。向かって右の西端に突出したイオニア式の美しい小神殿はアテナ・ニケ神殿 Athena Nike すなわち勝利の女神アテナに捧げられた神殿で、前四二七年より起工し、前四二四年ごろ完成した。美しいコロの墳で知られるエレクティオン Erechtheion は太古神エレクテウスのほか、他の二神を一堂に祀る神殿で、そのプランはきわめて複雑、ギリシアの神殿では異例の形式である。東側に六本のイオニア式の列柱を配した玄関廊があり、これに続いて女神アテナを祀る内室がある。北に面した中央部は床面が一段と低くなり、六本の美しいイオニア式の柱が並ぶ玄関廊が北側に突出し、そのうしろにエレクテウスとポセイドンを祭る内室が続いている。この反対の南側には東側と同じ高さのところに六体の*カリアティードのある有名なコロの墳が突出している。この複雑な構成の神殿は前四二一年から前四〇五年ごろに建立されたもので、以上をもって前五世紀のアクロポリスの大造営事業は終わる。

て洋画研究に入り、翌年から工部美術学校で*フォントナージュについて学んだ。同一一年、フォントナージュの帰国後同校を退学して、小山正太郎と十一字会を結成、同一二年から東京師範学校図画教員となり、同志と洋画研究を独学した。二年、明治美術会を小山正太郎、松岡寿らと創立、以後毎年展覧会に『春歌』『収穫』(重文・東京芸術大学蔵)などを出品した。明治二十七年の日清戦争に従軍して観戦、内国勧業博覧会で『旅順戦役捜索図』が最高賞を受ける。三一年、東京美術学校教授に任ぜられ、三三年から二年間西洋画研究のためフランス留学を命ぜられて滞欧、フランスではグレで制作、『グレ風景』など名作をのこした。三五年イタリア、ドイツ、イギリスを経て帰国、秋から京都高等工芸学校教授となっ

て、秋から京都高等工芸学校教授となっ

飛鳥美術

あすかびじゅつ

●時代の概観 ●寺院建築 ●飛鳥彫刻
止利仏師とその系統/止利様式以外の系統
●絵画と工芸 玉虫厨子/天寿国繡帳

飛鳥時代とは、日本にはじめて仏教が公伝された時から、大化改新のおこなわれた六四五年までをいうが、仏教公伝の年については『元興寺縁起』によって戊午年(五八)とするのが有力のようである。つまり、五三八年から六四五年までの約一世紀間にわたり、大和(奈良県)の飛鳥地方を中心に開花した美術をいう。

●時代の概観 仏教初伝については、五三八年以前にもすでに民間において信仰されていたらしいが、百済の聖明王が仏像・經典などを朝廷にはじめて献じたときを仏教渡来のはじめとみても、美術史的にはいたした相異はない。聖明王が献じた仏像がどのようなものであったか、推測しがたいことであるが、このときを契機にして、わが国に仏教美術の種子がまかれたとみてよからう。仏教の渡来は、つまり仏教美術の移入であったと考えられる。飛鳥時代の皇族、貴族そして豪族と有力な人たちは、仏教の教理を信奉する前に、より深く仏像の美を通して、新しい外来の宗教に帰依するに至った。このことは、日本人の感覚的に新来のものを摂取する態度を、もっとも率直に表わしている。都の多くが飛鳥地方にあったため、この地方を中心に大陸文化が移植され、はなやかな様相を示すに至った。仏教が渡来し、七世紀のはじめころまでは、遺品はみられないが、蘇我氏が仏教の弘布を積極的におしすすめ、飛鳥寺をはじめとする仏教寺院が、つぎつぎと建立されるに至った。推古朝になって、聖徳太子が熱心に仏教を奨励するようになると、その勢いはますます盛んになり、『日本書紀』によると推古天皇三二年(六四四)には、寺院の数は四六か寺、僧八一人、尼五六九人を数えるに至ったという。寺院の建立をはじめその内部に安置される仏像や絵画は、大陸先進国のそれを手本にして制作されたが、それも中国の北魏時代の美術が中心となつて大きな影響を与えている。中国の美術が当時複雑な様相を呈し、一概に北魏時代の影響とのみいえることはできないが、北魏から東魏・西魏にわたる北朝系の美術とともに南朝の影響もみられ、これらはいずれも朝鮮半島を媒介にわが国に伝えられたものである。大陸美術のわが国への伝播は、飛鳥時代の末ごろ、つまり七世紀の中葉になると、多層化の現



↑ 3



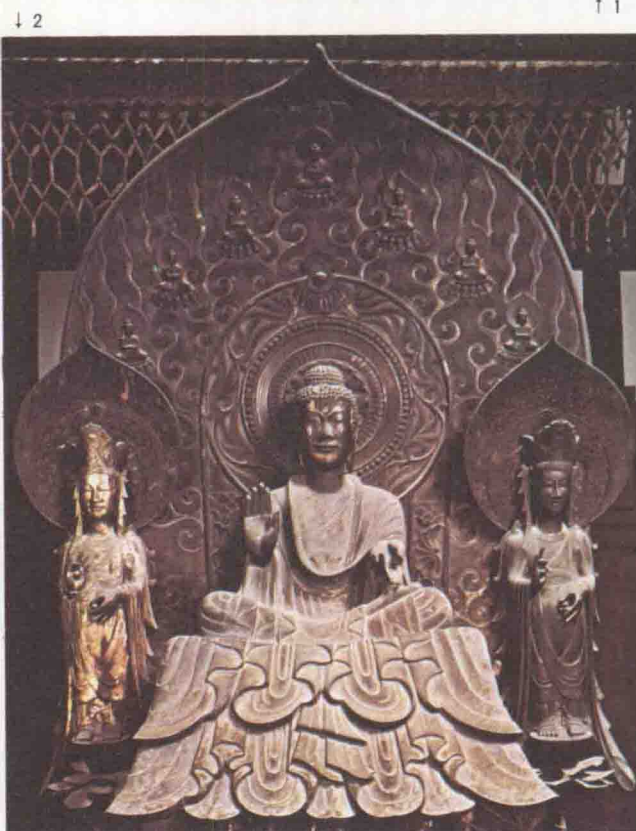
↑ 1



↑ 4



↓ 5



飛鳥美術

1. 天寿国幡帳残闕 (622) 羅綾・平絹地刺繍 88.8×82.7cm 国宝 奈良中宮寺
2. 釈迦三尊像 (623) 銅造 像高 中尊87.5cm 右脇侍93.9cm 左脇侍92.3cm 国宝 法隆寺金堂安置 光背裏面の銘により止利仏師の作であることが判明している
3. 菩薩半迦像 (7世紀中期) 木造 像高87cm 国宝 中宮寺
4. 百済観音 (7世紀前期) 木造 像高209cm 国宝 法隆寺大蔵殿
5. 捨身飼虎図 (6世紀末) 国宝 法隆寺・玉虫厨子須弥座絵

象がみられるようになり、いわゆる飛鳥様式といっても単純に割りきれないものがある。それは大陸先進国の美術を積極的にうけいれようとする一方、大陸美術直模から次第に民族としての主体性をとりもどし、日本独自の美的創造を志向する動きのみられることは見逃がせない。

●寺院建築 飛鳥時代は日本の寺院建築の誕生期にあたり、この期に建てられたものは一つもこの中心に近畿に五〇箇所もあり、礎石や出土瓦からみて、伽藍の規模はかなり雄大なものであったことが想像される。そのなかでも代表的なものは飛鳥寺と四天王寺の建立である。飛鳥寺は蘇我氏の建立した寺で、崇峻天皇元年（天武）に百濟から来朝した寺工・瓦工・露盤工ら技術の専門家たちを中心となつて工事にとりかかり、同五年には仏堂と歩廊ができ、推古天皇四年（天智）には塔が完成、同一四年には金堂の丈六釈迦銅像ができておこなわれた発掘調査によると、伽藍配置は塔を中心と東金堂・中金堂・西金堂が三方に建てられたプランになっており、講堂・回廊・中門などをいれると、かなり本格的な寺院建築をなしていたことがわかる。この伽藍配置は、もちろんわが国で

は他に例をみないものであるが、朝鮮半島の高句麗時代の清岩里庵寺址にその先例がみられ、朝鮮直模の形式をとって建てられたことは注目し値する。この伽藍配置を飛鳥寺式伽藍配置と称する。大阪の四天王寺は、現在再建されているが、推古天皇元年（天武）聖德太子の創建にかかわる寺院で、中門・塔・金堂・講堂が直線上に並び、いわゆる四天王寺式伽藍配置をなしている。これと同形式の寺院としては、奈良中宮寺と若草伽藍があげられるが、飛鳥寺式と同じく、大陸・朝鮮の寺院建築の影響がかなり濃いたことが指摘される。

●飛鳥彫刻 飛鳥時代の彫刻は、大きく二つに分けて考えてみる事ができる。一つは止利仏師の作風をつぐ系統、他は止利仏師の系統に属さないものである。「止利仏師とその系統」止利仏師のつくった作例で、現存する最古のものは、奈良飛鳥寺の釈迦如来坐像（通称飛鳥大仏）である。これは推古天皇十四年（天智）に完成した丈六の金銅像であつて、数次にわたる火災のため大破損をこうむり、拙劣な修理の手が加えられているが、頭部の鼻から上と右手の一部に当初のものがのこつており、北魏の系統をうけてつくつたことが判明する。止利仏師作の他の例は法隆寺金堂の釈迦三尊像である。



校倉 正倉院宝庫南倉
南西隅。三角形断面の
校木各20本を交互に組
み、積みあげている。
この校木の組んだ鼻先
の出は、下から上へい
くにつれ、徐々に伸び
ている

これは光背の刻銘により、聖徳太子薨去の翌年つ
まり推古天皇十一年（西三三三）太子の冥福を祈り、
太子と等身の釈迦像を止利がつくったことがわか
る。その形式は、奥行がなく、横からみると扁平
の感じの正面観照性、体軀の表現が印相をの
ぞいて左右相称になっており、口もとには古拙的
微笑が表われている。この釈迦三尊像は、飛鳥寺
の釈迦像と異なり、ほとんど完好な姿をとどめ
ただでなく、光背の銘文によって造像の由緒を知
りうることも、飛鳥美術の精粹を伝えるものとし
て貴重な価値を有している。この止利仏師の系
統をひく造像は、この時代の他の遺品にもうかが
われる。そのなかでも前記釈迦三尊像と双壁をな
すのは、法隆寺東院夢殿の本尊救世観音菩薩像で
ある。樟の一本で頭部から蓮肉に至るまでを刻
み、全身に金箔を押し、厳しなにも慈悲をた
たえた面相は、釈迦三尊の釈迦のそれと共通し、
着衣の形式、山型の宝冠、両肩にかかる魔手の垂
髪などの表出は、同じ三尊の脇侍によく似ている。
これらの両像にみられる止利様式とも称すべき造
像の様式は、他にもわずかながらあるが小金銅像、
法隆寺の薬師如来坐像（樟製）にもみられ、北魏
の造像様式にその源をたどることができる。
〔止利様式以外の系統〕こうした止利様式の系統
とは別に、温和な、やさしい表現をとった仏像が
ある。それらは止利様式の仏像のように、一つの
範疇にいれるのには無理があるが、北魏とはへだ
たった中国南方に隆盛をみたとされる造像の影
響や、朝鮮半島のそれを模してつくったと考えて
よいものがあり、一樣にどの地方の影響による
か、判明しない点がある。

京都広隆寺の弥勒菩薩像は、半跏思惟の姿をし
た優雅端麗な像であり、最近、韓国の弥勒菩薩像
（金銅製）に似ているところから、寺伝にあると
おり朝鮮渡来のものであるとする説がみられるが、その

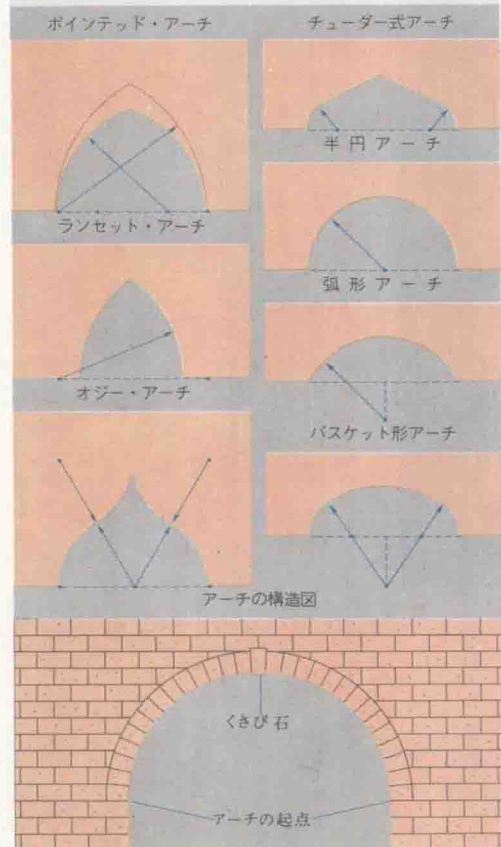
面貌の表情を比較してみると、そこにはかなり民
族的な相異がみられる。一方が朝鮮的というなら
ば、一方は日本的ということができる。作者は不
明であるが、おそらく半島から渡来してきた百濟
人が日本にしばらく住みついて、日本の風土、日
本人の感覚に親しんだ上でつくられたものと考え
られる。材が飛鳥木彫の通例である樟ではなく赤
松であることは、赤松が日本ことに西国ではめず
らしい材でないことから、この像をわが国でつく
られたものとみるほうが自然であろう。中宮寺の
半跏思惟像（寺伝では如意輪観音と称す）は、流麗
な線と微妙な抑揚をもった肉付けのある仏像で、
もとはやはり広隆寺像と同じ弥勒と称せられて
いたものであろう。広隆寺像にしろ中宮寺像にし
ろ、六世紀末から七世紀にかけて半島全般に盛ん
に造像されていた弥勒像の影響をうけてつくられ
たことはいなめないし、他にも小金銅像の中にも
このころの作と思われるものが二、三ある。法隆
寺の百済観音像は独特のプロポーションを有する
観音立像であるが、百済観音という名称は正
統期につけられたもので、百済でつくられたことを意
味しない。百済の古地にも同型の仏像がみられな
いところから、おそらく中国の仏像の一つの形式
を模してつくったものであろう。法隆寺金堂の四
天王像はいくらか百済観音像に近い作風を示し、
光背の銘文から山口大日費らが制作したことが
わかる。山口大日費の名は『日本書紀』白雉元年
（西五九二）に千仏像をきよんだ由が記されてい
るところから、七世紀中葉の作と考えられる。また、法
輪寺の虚空蔵菩薩像は樟の一本像であるが、簡潔
な手法を用い、しかも素朴な像容を示している点
など、飛鳥仏の本領を発揮した優品である。

●絵画と工芸（玉虫厨子）飛鳥時代の絵画および
工芸の遺品はきわめて少ないが、法隆寺に伝わる
玉虫厨子は、もと宮殿像とよばれる厨子で、飛鳥

時代の建築の資料としてばかりでなく、工芸品と
してまた絵画の作品として貴重である。玉虫の呼
称は、厨子の周縁にめぐらされた透彫の金具の下
に一面に玉虫の翅がしきつめられていたところか
らおこった。玉虫の翅の色と、鍍金をほどとした
飾り金具との調和が、顔料では見られない美しい
効果をひき出したと思われる。玉虫の翅を金具の
下に敷きつめる手法は、朝鮮の古墳から出土した
装身具や馬具の飾りに先例がみられる。この厨子
の高い台座の四面には、須弥山図や舍利供養図を
はじめ、釈迦の前世の物語である本生譚を描いて
いる。とくに本生譚の『捨身飼虎図』は有名で、
絵画として本格的なものであつて、小さい図柄な
がら高い格調をそなえている。人物の細身の描き
方は飛鳥仏を連想させるものがあり、劇的な場面
に自然の風物をていねいに描きそなえている点に、
日本絵画の情緒的な特性の芽えがみられる。

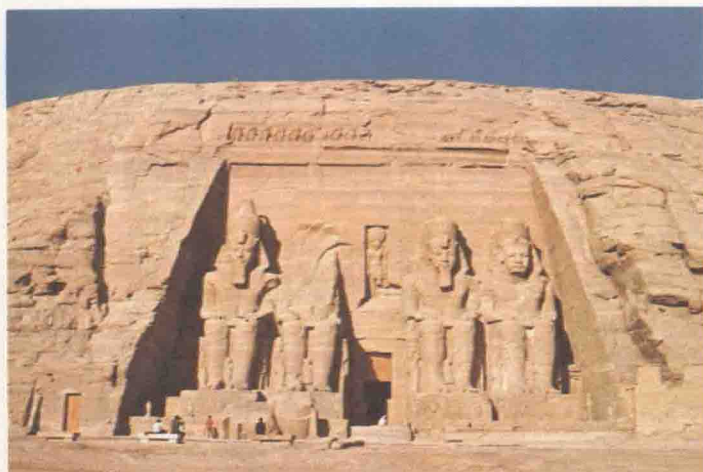
〔天寿国編帳〕中宮寺の天寿国編帳は、もと三層
四方もあつた大きな編帳が二張あつたものの、断
片をあつめたものであるが、『法王帝説』に編帳
の中にあつた銘文が写されてあつたため、
中緒が明らかである。すなわちこの編帳は、
聖徳太子が亡くなったとき（西三三三）の妃、橘大郎
女が、東漢末賢・高麗加西婆らに下絵をかかせ、
采女たちをつかって刺繍したものであることがわ
かる。専門の画師に下絵をかかせ、五彩によって
彩られた編帳が、太子を追慕する上にかにふさ
わしいものであつたか、想像に余るものがある。
玉虫厨子や天寿国編帳の文様や人物描写をみる
と、中国の六朝美術の影響がかなり濃いことが理

代表的なアーチの種類



（永井信一）

解される。
校倉 あざくら 断面三角形または台形の材木を
横に組み、それを壁とした倉。柱を用いず、この
壁によって屋根の重みをささえるのが本来の形式
で、一般に高床である。日本では上代の官庁や寺
院の倉に多く用いられ、正倉院宝庫・唐招提寺経
蔵（ともに奈良時代）などが現存する。古くは甲
倉・又倉ともいった。構造は材木の豊富な地域で生
まれた丸木造が次第に洗練されてきたもので、
日本には上代に中国から寺院建築などとともに伝
わったと考えられる。類似的構造はアジアやヨー
ロッパの各地にあり、日本では角材や板を組んだ
ものが、原始時代の遺跡の倉や神社や民家の倉に
見られ、民家では井籠倉という。なお校倉の材が
気候によって伸縮し、それによって材の隙間も伸
縮し、内部の湿度を調節する作用があるという説
が江戸時代以来あるが、この作用は現代の観測実
験によつて認められず、またその構造が積み重
ね方式であることから、理論的にも認めがたい。
現存する校倉のうち、正倉院宝庫はもつとも規
模が大きく、建築意匠も優れている。その構造は、
二つの正方形平面の校倉を相互に離して並べて建
て、それをつなぐように大きな一つの瓦葺の屋根
をかけ、中間の部分も前後に板壁をつけて倉とし
て使用する。右のような構造なので内部は三室に
分かれ、扉口もそれぞれに一つ、計三つある。こ
のような構造を双倉と呼び、古代に大規模な倉を
つくるに使用された。↓正倉院
アーチ arch 煉瓦や石材のような、小さな部
材からなる構造法（組積造という）において、開



アブ・シンベル神殿
移建後の大神殿全景。
ユネスコからの国際寄
金3600万ドルを工費に
4年がかりで完成。両
神殿を1個30トン以下
のブロック1041個に切
断して新位置で接合、
再建するという画期的
工法がとられた

口部の上部に楔形の部材を用い、曲線形に構成した部分をいう。これから転じて木材や鉄材を使用した場合でも、曲線をなして重みを支えるものをアーチとよんでいる。

アーチ形の着想は、葎や竹を曲げて用いたのに始まるといわれているが、組積造におけるアーチの発明は、粘土分の多い土を型に入れ、太陽で乾かしてつくる、いわゆる日乾煉瓦を建築の主材料としたメソポタミアやエジプトで前四〇〇〇年紀に考案された。楔形の部材を、下に枠をおき、順次に曲線をなして積んでゆく。完成してから枠を取り去るが、重みが部材の相接する面に直角の方向に伝わるので、圧縮力に強い部材のみで大きな開口部をつくることができる。アーチを前後に連続させた形は「ボールト」とよばれ、構法としては類似のものである。

アーチを広く用いたのはローマ時代の建築であるが、形には円形を多く用いた。その後、石造でありながら大きな開口部を望んだゴシック建築では、二つの円弧からなり、頂点で一点に交わるポインテッド・アーチやランセット・アーチが広く用いられた。これはアーチの幅に左右されずに高さを加減できる利点のほかに、形として円形アーチにない生き生きとした感じがあらわである。アーチは次第に装飾的になり、なかには頂点部分を前に張り出した、立体的なアーチも生まれた。ルネサンス時代には、落着いたローマ風の円形アーチが復活している。近代になって、鉄材や木材の合成材によるアーチも用いられるようになった。

組積造の発達しなかった日本には、アーチは生まれなかったが、禅宗建築の花頭窓は、形としてはアーチといえる。東洋でも組積造の少なくないインドには、やはりアーチがみられ、サラセン建築も広くアーチを用いている。

《小林次文》

アーツ・アンド・クラフツ・ムーブメント Arts and Crafts Movement 美術工芸運動。一九世紀後半、ウィリアム・モリスを中心にイギリスでおこなわれたデザイン運動。一八六一年、モリスでは、ラファエル派の画家や建築家と語らって、モリス・マーシャル・フォーグナー商会を設立、ガラス絵・織物・壁紙・室内装飾品などの制作に入った。これは、産業革命の進展に伴った工業生産による製品が俗悪きまわるものであったため、その生産方式および商業主義に對してみずからの実践によって反抗したものであった。モリスらは手仕事による労働の喜びと、そこから生まれる真実の美を旨とした。モリスの美意識の根拠はラスキンの思想にあり、手業を旨とした中世理想を見出すとする。モリスの商会は、六五年には単独の経営に代わったが、次第に事業は拡張した。九〇年にはハーマスミ思にケルムスコット印刷所が設立され、ケルムスコット版チヨウサーとして有名な『カンタベリー物語』などが印刷された。モリスの考えのなかには、機械によってつくられるものは悪であるという思想が最後まで根強く残り、中世の手工芸のあり方を理想にかかげたため、近代的な意味での工芸様式やデザインを創造し得なかった点は否定できない。しかし、真の芸術は大衆のものであるべきだという姿勢において、また過去の様式を受けつぎつつも想像力豊かに作りだされたデザインの新鮮さによって、同世代の多くの建築家・工芸家を惹きつけ、とりわけ、一八八〇年代にはモリスの啓示を受けたいくつもの工人組織が誕生した。す

なわち、一八八二年のセンチュリー・ギルド、四年のアーント・ワーカーズ・ギルドなどがそれぞれあり、また、八八年にはアッシュビーが手工業ギルド学校を設立、同年には初代会長クレインのアーツ・アンド・クラフツ展覧協会が結成されるなどの動きがみられ、近代デザイン運動の発端をつくった。

《高見賢志郎》

アッシリア美術 — びじゅつ □メソポタミア美術

アッティカ様式 — ようしき ギリシア美術、とくに彫刻における基本様式の一つ。アッティカAttikaとはアテナイを中心にエレウシス、マラトン、スニオンなどを含む地域の総称で、この地には早くからたくましい肉づけの「ドリス様式」と、優美・女性的な「イオニア様式」が伝えられたが、前六世紀ごろからアテナイを中心にこの両者の様式を融合・調和した新しい様式が発展した。これをアッティカ様式と呼ぶ。初期の主要な作例に『ヘカトンベンダンの破風群像』『仔牛をつぐ青年』（いずれもアクリボリス美術館）などがある。これらの様式はやがてギリシアの古典様式として開花し、巨匠・フェイディアスやプラクシテレスの様式として発展した。

《前田正明》

アトラント atlantes 男像柱。*カリプティード（女像柱）に對立する用語で、男性の彫像を用いて柱としたもの。ギリシア語ではアトランテス。その名称はギリシア神話の天空を支える巨人神アトラスに由来する。シチリアのアクラガスにあるゼウス神殿の巨大なアトランテスはその代表的作例である。

《前田正明》

アバンギャルド 前衛美術。アバンギャルドavant-gardeとはフランスの軍隊用語で、戦闘部隊の先頭に立つて本隊の安全確保に当る少数精鋭の一隊の意。転じて、革新的な思想や運動など果敢に時代の先端をゆくものの意に用いられ、とくにロシア革命前後、階級闘争の先頭に立つ政党およびその黨員をさすようになった。それが芸術にも転用されて、従来の芸術概念を一変させるような革命的な芸術傾向あるいは運動を意味するにいった。

《ロシアの画家・カンディンスキーは、その著書『芸術における精神的なものについて』（一九一三）の中で、「精神の三角形」という比喩を語っているが、これなどは前衛芸術の先駆的な定義ともいえる。すなわち、時代の精神生活が形づくられる三角形の中で、底辺には広範な大衆があり、頂点には孤獨な、理解されない芸術家がある。だが、この三角形全体が目に見えぬ形で、前へ、上へと少しづつ動いており、今日、孤獨な頂点に在る芸術家の予感にすぎないものが、明日は知識人の関心となり、明後日は大衆の趣味を支配するであろう。芸術家は時代の通念と絶縁し、「精神の内的必然性」に従うことによって、次の時代をつくりだす。

たとえば、第一次世界大戦中におこった「ダダ」の運動は、あらゆる意味で芸術の限界を打破し、単なる物体も行動も一つの觀念に貫かれるとき、芸術作品になりうることを立証した。ここではカンディンスキーの「精神の三角形」は逆転して、芸術家は既成の通念を破壊し、ありふれた物体や偶然的な行為と見分けがたい地点まで個性を追い求めたとき、はじめて未知の領域を切り開くことができるのである。第一次大戦中は、ロシア、ハンガリー、ドイツに社会主義革命がおこり、その後、各国でプロレタリア芸術運動が展開されるなかで、政治の革命と芸術の革命の關係がしきりに論じられ、前衛芸術の概念が広がった。ダダ、未来主義、構成主義の運動がその焦点となり、やがて抽象美術と、シュルレアリスムが、前衛芸術の二大潮流とみられるに至る。今日では、既成の芸術への反抗や革命の精神そのものが、大衆社会の多様で風俗の中に散らばり、前衛芸術は特定の流派や運動ではなく、先端的な傾向の総称となっている。《針生 郎》

アブ・シンベル神殿 — しんべん Abu Simbel 古代エジプトの岩窟神殿。アスワンの南二八〇キロのナイル川西岸にあり、エジプト第十九王朝のラムセス二世（在位前3014—前2980）が建造したヌビア地方最大の岩窟神殿で、ラー・ハラクティ、アメン・ラー、プタハの三神に捧げた大神殿と、女神ハトホルに捧げた小神殿がある。大神殿の正面は、崖面を高さ三三・三三、幅三八・三三にけずり、中央の入口の左右に高さ二〇・二〇のラムセス二世坐像を二体ずつ彫り出した雄大なもの。それぞれの像の足の間と両脇には家族の小像がたち、入口の上面にはラー・ハラクティの神像が、さらに上段には二段のヒエログリフと二体の獅が像が浮彫されている。内部は奥行六三・三三にわたって四つの部屋が連なる。最初の広大間には八本のオシリス柱がたち、右側の壁面に有名なカデシュの戦いの浮彫がある。左右には八つの側室をへて、三つの内陣に至るが、中央の奥室には前記の三大神とラムセス二世の四体の坐像が彫り出されている。ナイル川の東岸よりの朝日は、春分と秋分の年二回、正しく神像を照らす。小神殿は正面に四体のラムセス二世立像と、ハトホルの衣服をつけた二

体の王妃ネフェルティ立像が彫り出されている。高きは一〇尺。内部は六本のハートル柱のある広間、控えの間、内陣、二つの小室からなる。これら二神殿は、アスワン・ハイダムによる水没から救済するため、一九六三年から六六年にかけて六四、高所に移築された。(川村喜一)

アブストラクト 抽象主義
油絵 あるいは、油絵具、うすめる溶剤、ワニスなどの画材を用いて、カンバス(画布)あるいはパネルなどに描いた絵をいう。油絵具は顔料を、乾性油を主剤として、天然樹脂、ビーズ、ワックス、金属石鹼(油との乾燥性を阻害する顔料のものには乾燥剤を添加した媒剤)などで捏練して作られる。油絵具の媒剤処方の完成は油絵創始よりかなり遅れて完成された。

一般に油絵の画法が創始されたのは一五世紀にフランドルの画家ファン・アイク兄弟によるといわれているが、当時のものは樹脂油絵(オレオ・レジナス・ペインティング)といって、媒剤の主剤が樹脂であるから、画法の秩序や審美的効果は同じようであっても一般に考える油絵とは異なるものである。

〔油絵のはじまり〕油絵と同じような技法は、エジプトにもあった。ミイラを納めた棺の蓋に描かれた肖像画などは、ゼラチンやミモザからとったゴムや蠟油を使用したようである。その後一二世紀ごろには、すでに油絵具が用いられていたが、絵具の製法は不完全であり、便利なものではなかったらしい。油のかわきがおそく、そのかわきを早めるために日光に干したりしたので、画板がびび割れたり、反ったりした。ファン・アイク兄弟は、油の乾燥度の早いリンド油とウォールナット油を使って天然樹脂を溶かし、一種の艶油をつかった。この油で顔料を練ると、顔料はよく密着し、日かげでもかわき、色彩はさえて透明性の艶のある画面になる。ファン・アイクが油絵の創始者のようにいわれるのはそのためである。さらにこれまでは、多くは板面に直接に描かれたが、ファン・アイクは板面に麻布をはり、その上に白亜あるいは石膏などを塗り、十分にその表面を研摩してその上に描いた。これは漆絵の下地塗りと同じで、方法は当時中国の元朝に奉仕したフランドルの修道士によって中国漆絵画法がファン・アイクに伝授されたためであるという。兄ファン・アイクが南フランスのアビニョン市を流れているローヌ川で景色を写生しているとき、教皇が見てその才を認めたという話が伝わっている。そのときはまだ、油絵具は完成前であっ

た。アビニョンに、ギョーム・メーランというステンドグラス製作者がいて、彼はそこを尋ねるためにアビニョンへきたのであった。油絵の宗教画が外装のはしにふれて、一人の顔が消えてしまったので当惑していたとき、たまたまそこへきた修道士から、中国から伝わった画法というのを教わったというのである。修道士は、櫟の板に白亜を糊で溶いて塗り、胡桃油を煮た後に揮発性の油を加えたもので顔料を練って、それで花模様を描いた。ファン・アイクはそれから、いっそう工夫を重ね、油絵の先駆をなす樹脂油絵を完成した。これが後世の油絵が発展するものとなるのである。東洋には、古くから密陀画というのがある。密陀僧を在の油(ごま油の一種)あるいは桐油と混ぜたもので粉末顔料を溶いたものである。飛鳥時代の法隆寺の玉虫厨子のものが現存している。この密陀画は油絵であるが、この技法はそのまま漆工家に伝承されて、漆絵という名称に含まれてしまっていたのである。

西洋では、ファン・アイク以後、一五世紀末から一六世紀にかけて、ルネサンスの盛期にはイタリアで油絵技法が盛んになり、それまでの「テンペラ画や、プレスコ画を次第に圧倒するようになった。

〔油絵技法の変遷〕油絵の正統的な描き方は、はじめに画板、あるいは画布に下地をこしらえ、十分に研摩した平滑な白い面の上に単色でいいぬいに精密画を描くのであるが、それにはテンペラが用いられた。その上に透明な油絵具を塗っていくのである。この方法は北ヨーロッパ(美術上では当時のフランドル、ドイツなどイタリアに対比される西欧諸国をさす)ではもちろん、イタリアでも同じであったが、イタリアでは一六世紀になると最初の単色画が次第に大まかな描き方になってきた。これは、北ヨーロッパでは比較的に絵が小さかったが、イタリアでは大画面が要求されたという事情もある。風土・気質・感情などが方法を変えさせていったのである。

絵具も透明なものだけではなく、不透明なものをつくるようになる。絵具の厚みによって、描き方を工夫することができるようになった。*レオナルド・ダ・ビンチに単色画が残っている。それはたとえば、東洋の水墨画のように、筆勢がわかり、線に太さ細さがある。しかし、彩色された完成画では、そういう筆跡が見えなくなっている。一方、ファン・アイクの単色画も残っているが、彼の線は針金のように太さ細さは全然なく、微細な描写で、絵の仕上がりはその微細な形の上に色

がついている。これは透明法という。

一六世紀のベネチアでは、*ティツィアーノや*ディントレヴェット、*ペロネーゼらの大画家が絵具の厚みを巧みに使い、生氣のある描き方を示した。はじめは下地塗りもあり、単色画から彩色に移っていくのが順序であった。それが踏襲されたが、その手順が略されて、不透明の顔料と絵具の厚みとの上に透明な液

号数	人体型 (F)	風景型 (P)	海景型 (M)
0	18.0×14.0	18.0×—	18.0×—
1	22.0×16.0	22.0×14.0	22.0×12.0
2	24.0×19.0	24.0×16.0	24.0×14.0
3	27.0×22.0	27.0×19.0	27.0×16.0
4	33.4×24.3	33.4×22.0	33.4×19.0
5	35.0×27.0	35.0×24.0	35.0×22.0
6	41.0×31.8	41.0×27.3	41.0×24.3
8	45.5×38.0	45.5×33.4	45.5×27.3
10	53.0×45.5	53.0×41.0	53.0×33.4
12	60.6×50.0	60.6×45.5	60.6×41.0
15	65.2×53.0	65.2×50.0	65.2×45.5
20	80.3×65.2	80.3×60.6	80.3×53.0
25	80.3×65.2	80.3×60.6	80.3×53.0
30	90.9×72.8	90.9×65.2	90.9×60.6
40	100.0×80.3	100.0×72.8	100.0×65.2
50	116.7×90.9	116.7×80.3	116.7×72.8
60	130.3×97.0	130.3×89.4	130.3×80.3
80	145.4×112.2	145.4×97.0	145.4×89.4
100	162.2×130.3	162.2×112.2	162.2×97.0
150	227.3×181.8	227.3×162.1	227.3×145.5
200	260.1×193.9	260.1×181.8	260.1×162.1
300	290.9×218.2	290.9×197.0	290.9×181.8
500	333.3×248.5	333.3×218.2	333.3×197.0

るからである。蠟性のものを加えて、くずれを防ぎ、それによっていわゆるブラッシュ・ストローク(筆跡のおもしろさをつくる技巧)ができる。

一八二四年に錫のチューブがイギリスで発明されて、絵具のチューブ入りができ、保存にも持ち運びにも便利になった。一般化したのはこれからのことであるが、現在の油絵具は、この時に完成されたといえる。絵具は、画家が自分では練らず製造業者がつくるが、製造業者は画家の要求に応じて工夫する。けれども画家にはそれぞれの好みがあるから、フランスではその好みに従って特別注文をうけて練っていた。一方、画家のほうも、既製品をもとに、工夫をして独自の画風をつくることを考えるようになった。*ユトリロは壁の部分は石膏でかいてから油絵具で色調をつくっている。ブラックは砂を混ぜてマチエールの変化を求めた。抽象画では異質のものを混合して、特別な感じをつくっているものがある。画板やカンバスについても同様で、ふつうの画布では、その効果が得られないために南京袋を用い(カンディンスキー)たり、あるいはボール紙を用い(ユトリロ、ピカソ)たりする場合もある。

〔油絵の描き方〕油絵の描き方には、一般的で、それが普通妥当性をもつというふうなものはない。なっているが、印象派前後から*フォービスム、*キュビスムを通じて(ただしキュビスムのある時期の作品をのぞく)、いわゆる*エコール・ド・パリの終わるころまでの油絵技法の手順の多くには、それぞれ共通するものがある。油絵具の幅の広さは、それぞれの作風に便宜を与えているが、これはあくまで絵具の塗り方、あるいは置き方であり、手順としては、いいぬい単色の下図からはじめることは考えられておらず、ぶっつけ描き