

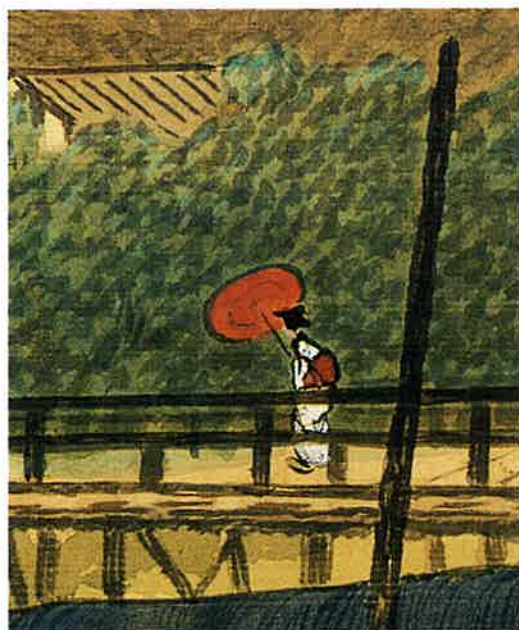
天花

TENGE

山口県立美術館ニュース

第32号

昭和62年6月1日
発行山口県立美術館



(部分)



小野竹喬「紺糸を干す」

表紙作品解説

小野竹喬

1889(明治22)~1979(昭和54)

紺糸を干す

紙本彩色・軸 明治末 97.8×35.2

この作品は小林和作のコレクションであったものである。和作は京都市美術工芸学校を修了したのち、当時新たに設立された京都市立絵画専門学校の本科へ入学し、その後、選科へ移った。その選科の第二学年に在籍していたのが、竹内栖鳳の画塾から来ていた土田麦僊と小野竹喬であった。

また和作は、村上華岳、榎原紫峰などとも美術工芸学校時代からの友人であり、のちの国画創作協会的主要メンバーとは、このように学校を通じてかなり密接な親交をもっていたわけである。

この「紺糸を干す」は、その画風、および落款の書体などから、小野竹喬のほぼ明治末年ころの制作ではないかと考えられる。このころの竹喬は、京都絵専を卒業したばかりではあったが、すでに文展や新古美術品展などで実績を重ねて、土田麦僊らとともに京都の若手の中でもとくに注目をあびる存在となっていた。

明治末といえは文展の開設という美術界の一応の整理がなされ、若い世代を中心にしだいに新しい展開の気運がもりあがりつつある時期であ

った。それらの動きは明治後半からめばえはじめた自我意識や個性主義に根ざした芸文思潮と密接なかかわりをもっており、とくに明治四三年に創刊された雑誌「白樺」の与えた影響を見逃すことはできない。セザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンなど、印象派以後のヨーロッパの新傾向をなす作家たちの啓蒙的な紹介が、ここではなされ、時代の感性に敏感な若者たちの心をとらえていた。

こうした状況は、京都の若い作家たちにも大いに刺激を与える結果になった。京都絵専の新進教授中井宗太郎やヨーロッパから帰朝したばかりの美術評論家田中喜作などを中心に研究会が催され、ここで西欧の新しい美術思潮の紹介や研究が交換された。やがてこの集まりが、「黒猫会(シヤ・ノール)」や「仮面会(ル・マスク)」といった研究グループへと発展し、さらに国画創作協会の運動へと結びついたのであった。

小野竹喬は、仮面会第二回展(明治四五年五月)に「紺糸の裏」という作品を出品している。図版資料がなく、想像ではあるが、その図様や

画風はおそらく、この「紺糸を干す」に近いものではなかったかと思われる。この作品では、風にそよぐ樹木や川面の藻などに点描風の筆あつとがみられ、すでにこうした点描法をとりいれていた菱田春草や今村紫紅などの感化もうかがうことができ。そこには明らかに印象派絵画を意識した色彩効果を、日本画の材料で試してみようという実験精神があふれ、来たるべき大正の日本画の新たなうねりのきざしを読みとることができる。

この時代に即応した若き竹喬の模索は、すでに硬直化しつつあった明治の日本画に対する反発や不満が引き金となったものであり、その過程は、京都画壇そのものの大きな変革の時期と歩みを同じくするものでもあった。やがて若き同志とともに結成される国画創作協会は、かれらの理想あふれる情熱をはらみつつ、近代日本画の歴史の流れの上での新たなエポックを画す動きへと発展していったのであった。

(菊屋吉生学芸員)

今日の立体

—素材・構造・イメージ—

展覧会特集①



橘田尚之 87-2 1987

80年代に入って一部に活況をみせはじめた文化現象が、いわゆるニューウェイブとして喧伝されながらも、改めて何が「ニュー」だったのかと考えてみれば、声の大きさに比べてその辺が不分明なまま、勢いにまかせてやりすごされてきた感じがしないでもない。とはいえ、結局新しいものは何もなく、あったのは

ヴァリエーション

奏としての目新しさだけだったと覚めてこれを結論づけるよりも、その勢いそのものに注目すること、いいかえれば、あの「元気のよさ」に本質的な意味を見出すことは重要

であろう。なぜなら、それまでの袋小路的な状況が、まがりなりにもこうした動向によって打ち破られたのは事実であり、そのことが表現の本質において真の革新性を得たものだったかどうかはさておき、その「元気のよさ」の波及効果は少なくともあったからである。

たとえば、「新人類」などと呼ばれる新しいキャラクターがさまざまな領域に出現し、既成の分野をのりこえた活動によって注目されたように、絵画は平面上の問題としてかたくなな態度を守ってきた70年代の美術状況は、あえていえば素人くさい表現主義的な作品の登場によって一瞬のうちに蹴散らされてしまい、しかもそれらは画廊や美術館の枠におさまることなく、街頭へと繰り出して都市の風景に同化していったのであった。その前提としてインパクトの強い、いわばわかりやすい直観・直情的な作品が登場してきたことの背景に「こんな〇〇があつていいじゃないか」といった気軽な発想が肯定的に受けとめられた状況があり、そこには、必要十分条件のうちかためられた委屈はもういらぬ、という欲求不満が溢れているのかも知れない。そして、その気軽な発想を次々と展開させていくエネルギーとして、「元気のよさ」がとりこまれているのである。しかもそれは、何かに集約されるような求心的なベクトルをもつのではなく、「—のようなもの」という曖昧なレベルでさつと身をかわすしたたかさを常に纏いながら、「ほとんどビョーキ」といわれるスケールや、「不思議大好き」のロマンティズムをもあわせ持っている。いいかえればそれは、ドンと飛び出す迫力と軽快なフットワークとの間、押し出しの強い2ピートと優雅なタンゴとの間を住還する不

確定的なエネルギーなのである。ところで、彫刻といわずに立体としようになつたのは、もともと量塊としてのオブジェクティブな要素で成立していた彫刻が、主題や素材の多様化や、場に対する考え方の変化によって空間を積極的に意識した表現となり、もはやモデリングとかカーヴィングとかの概念ではなく、いろいろなものでは、いわゆるインスタレーションの流行を通過して、改めて彫刻本来の概念を見つめ直そうという考え方や、オブジェクティブな要素に再び注目しようとする動きが生まれてきたように思われる。それは単なる回帰現象ではなく、絵画が新しいイメージ性を語りはじめたように、自らの位置を空間的に見定めながら作品の周辺に視線を遊ばすことを試みるものであり、硬軟、軽重大小とりまぜて、いわば生理的な形態を出現させているのである。したがって、それぞれの素材や形状についてのこだわり方も、かつて石彫、木彫、金属彫刻というタテ割的な考え方が優先していたのに対して、「こんな作品があつてもいいんじゃないか」といった気安さと同居する感覚主義的なものであり、石材に柔



竹田康宏 今夜はたぶんブルームーン 1986



小泉俊己 思い出 1985

らかさをもたせたり、素材に色をかけて別な表情を与えたりするそのバランス感覚にこだわりの領域が移ってきていると思われるのである。

まず橘田尚之は、アルミの薄板を切りぬいて形をつくり、それを曲げたり組み合わせたりにして全体を整えていく。最初に全体のイメージがあるというより、ひとつの断片が次の形を呼びおこし、さらにそのつながりが第三の形を決定していくといった連続的な作業は、結局はどこからでも視点をスタートさせることができるような複合体を形成し、しかも柔軟な素材は無機的な表面に処理を受けることによって、そうした運動

に抑揚と奥行きとを与えている。小泉俊己は、無意識的に選び出した形をもとに、いくつかのイメージを混在させたり、それを省略したり、転換させたりして物語性に豊かな作品を構成する。しかし語られるべき物語は存在せず、具体的な形が想起させるイメージの脹みは、オブジェの周辺を漂うよう仕組まれている。

一貫して木と取り組んでいるように思われる竹田康宏も、素材と対峙して核心にあるイメージを彫りおこすというタイプではなく、むしろ自然とした想念に素材を寄りそわせるためにそれを選んでいくかにみえる。棒材がつなぎあわされたり、細胞触

手が伸びたような形体が設置された空間は、それぞれの部分に注がれた視線を交錯させる風景となっている。

中西學の爆発するような圧倒的な色彩は、ロックンローラー、ジャックナイフなどの具体的なモチーフの俗っぽさや、火花や植物のような形体の賑々しさを増幅して空間を埋め尽くす。その光景は非日常的なものというより、日常そのものの猥雑なエネルギーに満たされながらどこか空虚で、しかもロックンロールそのままに、行きどころのない不安を託っている。

中原浩大の巨大なミミズやわけのわからない生物体は、そのスケールにもかかわらず手捻りのなぬくもりをたたえている。作家自身何度かそれらを「持ち物」と称したように、掌のひらに育まれた形成の欲望は、曖昧な意味づけを内側に吞みつくしながら自己増殖をはかっている。

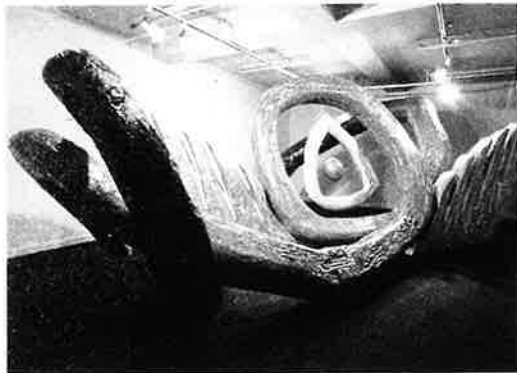
松井紫朗は、いくつかの素材を基本的にはヴォリュームにおいて組み合わせているという点で、最もオーソドックスなスタンスを取る。しかしその方法は観念的なヴォリュームの操作にとどまらず、あくまでも素材の端的なたちあらわれ方にこだわることのようであり、巧みに処理され

た部分どうしの緊張感——いわば作品の磁場において独自のものとなっている。

こうした作家に共通する問題意識があるかといえ、それはごく曖昧な領域にとどまるものかも知れない。なぜなら今日では、絵画がそうであるように、空間にかかわった表現の問題がそれぞれに異なった方法によって細分化されてしまっているからである。「これは何だろう」と観る人を立ちどまらせる場で、70年代の作品が見せたような偏執狂的な閉鎖性は排除され、作品が物理的に大きかったり強烈なイメージを与えるわりには、妙な押しつけがましさがないことなどは特徴的だろう。作品が理念的なものへの一種の手がかりだとすれば、そこに抵抗なくとりつけることは重要である。その先に何を見通すのかは個々人の能力や努力によるものであるとしても、門戸は開かれていくにしくはない。しかし、それは何か複雑な問題を単純化して分かりやすくすることではなく、とりつきやすい契機そのものとして本質的な問題を提示することである。そうした点で、とりあえず観る人の視線を遊ばせる仕掛けをもっていることは共通のものだろう。



▶右上 中西 學 ECCENTRIC SLIDER 1986
 ▶右下 中原浩大 持ち物：光のミミズ 1986
 ▲左 松井紫朗 UFO 1986



では一体、なぜそのような優しさ
 曖昧さが広がっているのだろうか。
 彫刻という概念が拡大し、空間に
 おけるモノとコトというレベルにま
 で敷衍されてしまうと、かつてアル
 テ・ポーヴェラによって示されたよ
 うに、何によっても芸術は可能であ
 るという、ごく当り前の、しかしそ
 れだけではなんの指針にもなりえな
 い結論にいきつくばかりである。あ
 る行為の結果として提出されるもの
 (Ⅱ作品)が、その行為自体の意味
 づけはともかく、モノとしてまずイ
 ンパクトがなければならぬと考え
 れば、作品の表情が豊かになるのは
 当然である。このとき、感覚的なも
 のが制度的な枠組みのなかで提出さ
 れるのでなければ、個人的な感覚領
 域が拡大されるのも必然的であり、
 それは他の人々にとっては曖昧な部
 分とならざるをえない。ちょうど外
 国語を話すときのように、言葉のい
 たらなさは身振り手振によってカ
 バーされるわけだが、この場合には
 伝えようとする明快な内容があるわ
 けではないので、身振り手振りの動
 きそのものが内容と呼ばれるべきも
 のとなるのである。「だからどうな
 の」と、性急に答えを引きたそうと
 するのは野暮。作品と同じレベルに

立つて、とにかくそこで作品から受
 けたインパクトを率直に受けとめる
 必要がある。

さて、素材の使い方の特徴や、イ
 メージ性の強さについては前述のと
 おりとして、もうひとつ考えておか
 なければならないのは構造的な要素
 である。たとえば、石や木に有機的
 なイメージが与えられることが多け
 れば、それは素材の技術的な処理に
 いろいろ課題を与えるだろう。こ
 のとき、すでに獲得したノウハウが
 フルに活用されるのは勿論ながら、
 技術論から形が発想されるのではな
 く、むしろ素人的にその組み合わせ
 がはかられている点が注目され、こ
 れはこうした傾向の強みとも弱みと
 もなっているのである。強みという
 意味では発想の自由さや豊かさがあ
 げられる一方、モノとして物理的に
 弱く、また構築的な要素がしばしば
 軽んじられる傾向もある。つまりこ
 れはもともと困難な課題とはいえ、
 容易にイメージ性に寄りかかりすぎ
 ないためにも、これらをふまえて新
 しいオブジェクティヴィティについ
 て考えてみる必要があるだろう。

(高田美規雄学芸員)

会期 5月19日(火)〜6月14日(日)

古代エジプト展

古代エジプト第一八王朝の末期頃に描かれた「死者の書」は、当時の商人ケンナという人物に捧げられたものだった。この作品は、彼と彼の妻が、東に昇る太陽を礼拝している姿を描いている。死して再び、新しい生を獲得して蘇らんために、二人は太陽神ラー・ホルアクティに祈りを捧げるのである。

ここには、素朴な信仰に生きていた人びとの姿がある。現代の我われには、ほとんどリアリティーを感じさせることのない宗教の生命が、ここには描かれているのである。そもそも人類は、ケンナの「死者の書」以来、いつたいどれほどの作品を、信仰のもとに描き続けたであろうか。過去、膨大な数の作品が、ある特定の宗教的意味合いを持たされて、墳墓、神殿、教会に安置されたことだろう。こういった作品は、当時の人びとにすれば、単なる美しい装飾品

以上の意味を帯びたものだったに違いない。

ところで、現代の我われが考えている「美術作品」のイメージは、どのようなものか。それは、我われの人生における実利的な目的から離れた、いわば「不要不急」のレッテルを貼られたものではないだろうか。

美術と係わることは、おそらく何の強制も制約も持たない。また、係わった者は、そこに自己満足という閉じた喜びを表明するだけでも、万人の了解を無難に得ることができよう。こうした事情を考えてみれば、我われは美術を、単なる「趣味」の問題として理解しているといつてさしつかえないだろう。趣味であるからこそ、いかなる束縛からも解放されている自由がある。そしてそこに、おもしろさや魅力もある。趣味を持つ理由は、趣味そのものの中に見出すことができるだけである。

このように考えてみると、三千年の時間をはさんで、古代エジプトの深い生死観のものに描かれたケンナの「死者の書」と、現代の「美術作品」ということばの間には、極めて大きな断層があるように思える。

我われが「美術作品」ということばで思い描くものは、近代の美学が

記述したものに負っているといえる。それはたとえば、美術作品は真・善という価値から独立した、美という自律的な価値領域に属するという考えであった。もちろん美術は、宗教的世界からも解き放たれ、自らの創作意欲の翼を、思いのままに広げることが可能となったのである。こういう傾向を、美術の「自律性」と呼ぶのだが、この考えは、さらに注目すべきことに、「美術館」という機能そのものを成り立たせた。

美術館の中では、文化的にも宗教的にも、さまざまな世界に属していた作品が、それぞれの世界で持っていた機能を剥奪され、純粹に美術作品として収集され展示される。宗教的作品を、単に美術作品として見るためには、美術という分野が、宗教と切り離されて、自律したものと考えられる必要がある。こうした観点が確立すれば、西洋、東洋を問わず、アフリカの民族芸術や、もちろん古代エジプト美術なども、文化の違いを越えて、同じ美術作品という枠でくくれることになる。我われが美術館に期待していることは、さまざまな世界の、多様な美術作品を展示してくれることといえようか。もしそうであれば、こうした我われの期待

そのものの背後にも、自律した美術という考えが潜んでいるといえるだろう。

しかし、我われが常に反省しなければならぬことは、「美術作品」に対して我われが抱く先入観である。現代の我われは、善かれ悪しかれ、自律した美術という先入観に、すでにとらえられている。だが、呪術的作品や宗教的作品の意味が、はたして自律した美術作品の観点から、十全に把握されるのか。

今般、オランダ国立ライデン古代博物館蔵の作品を展示した古代エジプト展は、まさにこうした問いを我われに向けているのではなからうか再び、ケンナの「死者の書」にもどらう。パピルスに丹念に描かれた人物像や神像は、我われにおなじみのルネサンス以来の人物表現とかなり隔たつたものである。それらの像は、頭部が横向き、上半身が正面向き、そして下半身が再び横向きからとらえられて描かれている。見えるものを見えるがままに描写しようとする透視図法的な視点は、ここには存在していない。奥行きを欠いた平板な二次元的表現において、最大の関心事であったものは、存在するものかどうかのように見えるかということでは



イルティルウ夫人の木製供養碑



アंकエフェンコンスのミイラ形棺



神官ナクトエフムートの供養碑



女性ミイラの石膏マスク

なく、そこに何が在るのか、何が在るべきなのかということだった。そこにいるのはオシリスではなく、アヌビスであることさえ区別できれば、それでよかつた。葬儀の供物が三頭の家ではなく、二頭の牛であることがわかれば、それでよかつたのだ。「アंकエフェンコンスのミイラ形棺」の棺蓋や棺身内部にほどこされたさまざまな文様や、神がみの姿を描きこんだ手仕事の跡を見ていると、美術というものにおいて、現代の我われがすでにとらえられている先入観(美術の自律性)を、驚きとともに発見せざるをえない。なぜなら、これらのものは、本来ならば決して衆人の目にふれるはずのないものであつたからである。ただ死者のために、その復活を祈りつつ沈黙の時間を守るべきものであつたはずである。驚くほど写実的につくられた「女性ミイラの石膏マスク」や「男性ミイラの肖像画」でさえ、あたかも単なる美術作品として見られてしまふのを避けていたかのように、暗黒の空間に自らを隠していたのである。古代エジプト人に「永遠の家」と呼ばれた墓の内部で、死者をひっそりと見守っていた限り、ひとつひとつの作品はその本質において、呪

術的、宗教的機能を十分に果たしていた。しかし、それらが宗教から切り離された美的作品としてのみ見られる場合、おそらく我われは、それらの作品の持つていた根源的な生命を、破壊しているといつてよいだろう。だが、我われはこうした反省に基づき、我われを制約している先入観を安易に打ち捨てて、古代人の芸術観に立ち返るべきではない。問題は、我われの抱く「美術作品」のイメージを、絶えず反省する必要があるということである。美術に対して、ひとつの見方を固定してしまうことは、たとえば、今回のエジプト展に出品された作品の真の姿を見失うことになるだろう。そればかりでなく、未来から我われにやってくる新しい美術に対しても、固定された先入観が障害となるだろう。

紀元前数千年にも遡る古代エジプトの作品一六九点は、現代の我われに対し、無言でありながら、しかし積極的な問いかけをしている。こういった意味で、今回の古代エジプト展は、極めて興味ぶかい展覧会といえるのではないだろうか。

会期 6月27日(土)〜8月2日(日)

(斎藤郁夫学芸員)

古代エジプト展 によせて



カウラー王・メンカウラー王のピラミッド(ギザ)



テル・エル・アマルナへの砂漠道

ナイル河から少し離れただけで、「エジプトはナイルの賜物」というヘロドトスの言葉が実感としてせまってくる。空から眺めると、南北に続くナイル両岸とデルタ地帯、ところどころに見えるオアシス付近だけに、モザイク状に区切られた田畑が見え、あとは一面黄褐色の不毛の地である。広大な土地を持ちながら、人間の生活できる地域は全土の3%という。こうした峻厳な自然環境は古代エジプトでも現代エジプトでも変わることはなかったに違いない。

ナイル河を小船で渡り、東岸のテル・エル・アマルナへ向って歩くと緑の畑は二分ほどで通り抜けてしまふ。あとは砂地である。あなたに岩山がそびえ、遺跡へたどりつくまで太陽の照りつける砂漠を2時間近く歩かねばならなかった。この大自然の中では、距離感も大きさも色彩もすべて飲み込まれてしまふ。ピラミッドや神殿の巨大さや壁画や彫刻の鮮烈な色彩は、この自然の中では必然的なものであった。

古代エジプト人は周期的に繰り返されるナイル河の氾濫によって、黒い土と緑に覆われる河岸やデルタ地帯に、豊穡と富と生命を感じ、灼熱の太陽に焼かれ、不毛の地となった

砂漠に飢えと渇きと死を見つめていた。大自然の極端なまでに対照的な営みに対し、古代の人々はただ畏怖するだけであり、深い神秘性を感じるほかはなかった。自然の行為、自然の創りだしたすべての物が驚異であった。天、太陽、月、動物、植物など身のまわりの全てのものが彼らにとつては神聖なものであり、不可思議なものであった。

サッカーラの遺跡を巡っていた時、タクシーの運転手が突然車を止め、礼拝のためモスクに行ってしまった。今日のイスラム教徒ですらそうであった。まして古代エジプトでは神々ももつと身近な存在であった。四六時中、神々の前で働き、神々に見つめられて寝た。天空や太陽が、また特殊な能力を持った鷹や鱈や羊が神として崇められ、守護神として造形化されたのも当然のことであった。エジプト美術は神々を讃える美術であり、信仰の証しであった。

エジプト美術のもう一つの大きな柱は葬礼関係のものである。

東の砂漠から昇る太陽が一日として変わることなく天空を横切り、西の不毛の地へ沈み、また昇ってくる。ナイルも、雨の助けもなく増、減水を繰り返す。こうした自然現象から

古代エジプト人は自然の法則、宇宙の均衡性を学んだ。灼熱の太陽によって焼かれた大地は、春頃から再び割れをおこし死んでゆく。しかし秋になるとナイルの氾濫によって、再び水を大量に吸い込んだ黄褐色の土は、黒々と色を変え、緑一面の耕地と化する。こうした永遠の繰り返しの中から、古代エジプト人は「死後の再生」という思想を学んだ。この觀念が古代エジプトの宗教観の中心をなすものであり、葬礼関係の美術もこの信仰なしには存在しなかった。ピラミッドも葬祭殿も墓所も全てそうした世界観から生まれたものであり、内部の壁画も、副葬された遺品もみな信仰と葬礼に関係したものであった。

古代エジプトでは人間が死ぬと肉体と精神が分離すると考えられていた。精神は永遠不滅のものであり、肉体は滅びやすいものとされた。したがって、戻るべき肉体が健在ならば、精神と肉体は再び合体し再生することができると信じられた。そのため、肉体を永遠に保存するべくミイラが考えだされたのである。これは人間に限らず、動物達も同じことであった。上エジプトのコム・オンボ神殿には倉庫にうず高く積まれた



セティー一世葬祭殿の壁画(アビドス)



ツタンカーメン王の墓室入口(テーベ、王家の谷)



アメン大神殿(カルナック)

今日の我々は、そうしたものを純粋な美術作品と見がちだが、当時の人々にとっては、再生した時に必要不可欠な品々だったわけで、きわめ

もある。また召使いが働いている情景を模した木や泥の人形などを納めた例もある。

墓の内部には、再生した後も地上と同じ生活ができるようにと、馬車や厨子、装身具、生活必需品などが納められた。壁には復活の日のために、狩や耕作の場面、食卓上の食物、神々への礼拝など前世の生活の情景が描かれていた。さらに、来世でつらい労働をしないでするようにと、シャワブテイと呼ばれる自分の代りに労働を受け持つてくれる人形なども副葬した。時には一年分として366体のものシャワブテイを入れた例もある。

鰐のミイラを見ることが出来る。博物館では更に猫や猿、鳥などのミイラも保存されている。副葬された黄金製品も同じ考えからである。金は古代エジプトでも最も不変な材質であり、これで顔や手足の指などを覆い、肉体の破壊を防ごうとした。またミイラを納める棺には「死者の書」からの呪文や護符神々の姿、供物などが描かれ、より良き再生を願ったのである。

不可欠な品々だったわけで、きわめ

もある。また召使いが働いている情景を模した木や泥の人形などを納めた例もある。

墓の内部には、再生した後も地上と同じ生活ができるようにと、馬車や厨子、装身具、生活必需品などが納められた。壁には復活の日のために、狩や耕作の場面、食卓上の食物、神々への礼拝など前世の生活の情景が描かれていた。さらに、来世でつらい労働をしないでするようにと、シャワブテイと呼ばれる自分の代りに労働を受け持つてくれる人形なども副葬した。時には一年分として366体のものシャワブテイを入れた例もある。

て実利的、実用的な作品だったのである。肖像彫刻にも優れた作品が多いが、これも本来は死後の再生と関係している。ミイラが、壊されることのないよう墓の奥く深く納められたため、遺族が容易に供養できる場所が必要となる。それがセルダブで、その中にミイラの代りに、より強固で壊れにくい肖像が描かれた。この肖像彫刻は死者の代りであるから、遺族にも、肉体から分離した精神にも、一目で本人と分らなければ意味がなかった。こうした考えから写実的な肖像彫刻が生まれたのである。

しては考えられない。施主も職人

もある。また召使いが働いている情景を模した木や泥の人形などを納めた例もある。

エジプト美術は神殿やピラミッドなどの建築、ファラオや死者の像、壁画やレリーフなど神仰や葬礼に係したものが中心ではあるが、日常生活に用いられた工芸品の分野でもすばらしい作品を生んでいる。首飾りや腕輪などの装身具、スカラベやウジャトなどの護符、香水瓶、眉墨ケース、付け髪などの化粧道具は、金、銀、ガラス、貴石、陶などさまざまな素材で作られ、当時の人々の生活を思いおこさせてくれる。

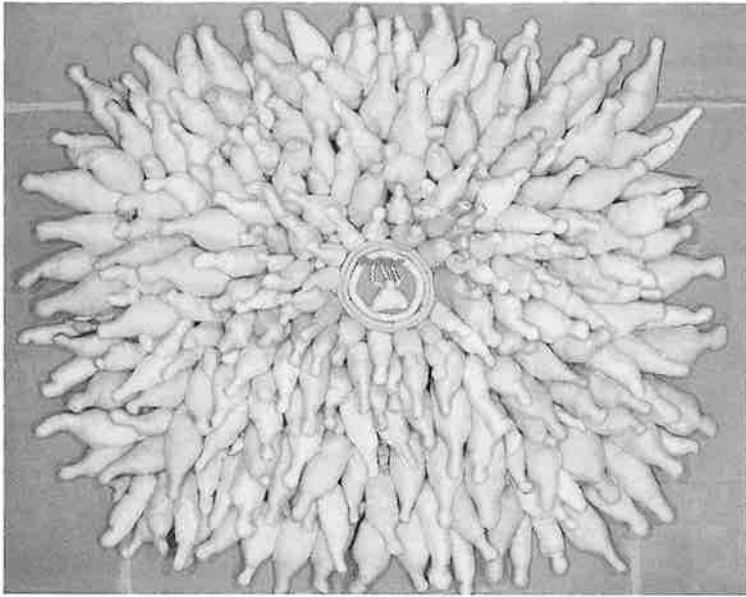
(美術作品ではなく実利的、実用的なものを作ろうとしていた)も自然の永遠性、規則性を身をもって知覚していた。だからこそ、美術作品において不変性、絶対性を最高の規範に置いたのである。表面的なうしろいやすい特性や属性は重要視されず、あくまで知覚で認識された本質をこそ表現しようとした。絵画やレリーフにおける人体の正面性と側面性の混在も、鼻や目、肩、脚といったものの本来あるべき姿をあらわそうとしたためである。言いかえれば、不変的な絶対的な形を追求したのである。そうした点から言えば、ギリシア美術とは別の意味で、古代エジプト美術も極めて写実的、自然主義的な美術と言えるのではないか。

田中晴久

田中晴久

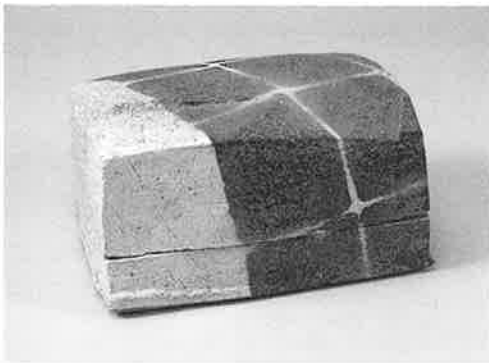
田中晴久

田中晴久



桂 ゆき 誕生 1985

昭和61年度
新収蔵品から



大和保男 萩炎箔文陶笥 1979



加藤重美 金線文陶笥 1986



新海竹太郎 ゆあみ 1907



雲谷等与 樓閣山水図屏風



雲谷等瑠 琴棋書画図屏風(左隻)



金子 潤 DANGO 1984



長谷川三郎 (ジョット模写) 1931

昭和61年度新収蔵品一覧

購 入

No.	作 品 名	作 家	制 作 年	技 法・形 式	寸 法 (cm)
1	樓閣山水図屏風	雲谷 等与	17世紀	紙本墨画淡彩・6曲1隻	146.2×350.4
2	琴棋書画図屏風	雲谷 等璠	17~18世紀	紙本彩色・6曲1双	各153.5×357.0
3	山水図	雲谷 等龍	19世紀	紙本墨画・軸	175.5×94.3
4	雪中松鳩・寒中竹雀図	小田 海樞	1824	絹本彩色・軸双幅	各139.6×56.2
5	聖痕を授かるアッシジの聖フランチェスコ(ジョット模写)	長谷川三郎	1931	油彩・キャンヴァス	112.3×66.1
6	誕 生	桂 ゆき	1985	木・布・紙・パネル	136.7×175.6
7	DANGO	金子 潤	1984	陶	200.0×138.0×178.0(h)
8	萩炎箔文陶管	大和 保男	1979	陶	26.7×27.8×12.7(h)
9	金線文陶管	加藤 重美	1986	陶	29.2×32.7×13.2(h)
10	金線文角皿	加藤 重美	1986	陶	46.1×46.3×5.8(h)
11	垂直から水平-2	土門 邦勝	1986~87	陶	123.5×118.5×28.0(h) 244.0×117.0×26.0(h)
12	無 題	佐々木 成	1987	陶	95.0×61.0×6.0(d)
13	無 題	佐々木 成	1987	陶	93.0×61.0×6.0(d)
14	無 題	佐々木 成	1987	陶	76.0×54.0×6.0(d)
15	HEK 85S-2	井上 雅之	1985	陶・磁	48.0×57.0×80.0(h)
16	KOK 85E-2	井上 雅之	1985	陶・磁	27.0×74.0×46.0(h)
17	KOK 85T-1	井上 雅之	1985	陶・磁	19.0×98.0×28.0(h)
18	KCJ 8643	井上 雅之	1986	陶・磁	73.0×65.0×94.0(h)
19	ゆあみ	新海竹太郎	1907	ブロンズ	h. 190.0

寄 贈

No.	作 品 名	作 家	制 作 年	技 法・形 式	寸 法 (cm)
1	働く人	朝倉 摂	1952	紙本彩色・額	181.5×258.2
2	日本 1958-2	朝倉 摂	1958	紙本彩色・6曲1隻	167.6×369.0
3	水芭蕉陀羅 黄14	佐藤 多持	1968	紙本墨画・彩色・4曲1隻	162.2×364.7
4	α(アルファ)	野村 耕	1963	板・紙型・塗料・彩色・額	121.5×91.0
5	WORK	楠田 信吾	1963	板・塗料・彩色・額	162.0×130.0
6	初夏水浴図	桑重 儀一	1936	油彩・キャンヴァス	193.0×130.0(マクリ)
7	風 景	河北 道介	不明	油彩・キャンヴァス	99.2×131.3(マクリ)
8	風 景	河北 道介	不明	油彩・キャンヴァス	87.5×115.5(マクリ)
9	風 景	河北 道介	不明	油彩・キャンヴァス	86.5×114.6(マクリ)
10	新雪の来る前	三浦 俊輔	1985	油彩・キャンヴァス	136.0×102.5

美術館から

〔第一常設展示室〕

● 絵画展示室(香月泰男)

シベリア・シリーズⅢ (3/17)

6/21

シベリア・シリーズⅣ (6/23)

9/13

● 絵画展示室(小林和作)

小林和作のコレクション (3/17)

6/21

小林和作の世界 (6/23) 9/13

● 郷土工芸室

山口の工芸―萩焼と赤間硯 (4/21) 7/19

郷土の陶芸 VI (7/21) 10/18

〔第二常設展示室〕

風景との対話 (4/28) 8/30

山口県立美術館ニュース

「天花」

第三二号

昭和六十二年六月一日発行
発行 山口県立美術館

〒753 山口市亀山町三二

☎(083)251-7788

印刷 瞬報社写真印刷株式会社