

# 桃山茶陶

——歪みの美をめぐる研究

末 吉 佐久子

Momoyama tea potteries:

The beauty of imperfection

SUEYOSHI Sakuko

During the history of ceramics in Japan, the group of tea potteries that developed from the Azuchi-Momoyama period to the early Edo period was called Momoyama tea potteries. These primarily consisted of Shino ware, Seto ware, Oribe ware, Bizen ware, Iga ware, Shigaraki ware, Karatsu ware, and Raku ware. One of the characteristics of the Momoyama tea potteries was “imperfection.” Momoyama tea potteries have been studied in various ways, including from the perspectives of the history of ceramics and the history of the tea ceremony. However, there have not been many studies that have focused on the form of imperfection to consider its aesthetic elements.

This paper will examine why imperfection, which is considered a negative element in design terms, can be an aesthetic. In particular, this paper will focus on two Momoyama tea potteries characterized by imperfection that have been handed down through generations: the Gray Shino Tea Bowl called “Mine no Momiji” (or “Maple on the Peak”), Mino ware (16th–17th c.), the Gotoh Museum; and the Freshwater Jar called “Yaburebukuro” (“Torn pouch”), Iga ware, natural ash-glazed stoneware (17th c.), the Gotoh Museum. The design elements of line, surface, volume, texture, dynamics, and balance will be analyzed to highlight the aesthetic character of imperfection.

Keywords: Momoyama tea potteries, The beauty of imperfection, Shino ware, Iga ware

キーワード：桃山茶陶、歪みの美、鼠志野、古伊賀

## はじめに

桃山茶陶とは、安土桃山時代を中心に展開した「侘数寄の茶の湯の理念」を反映させた茶陶群である。それは志野・織部・瀬戸・備前・伊賀・信楽・唐津、そして樂などを中心として構成される。この桃山茶陶の造形的特徴の一つに「歪み」という要素がある。桃山茶陶については、陶磁史、茶道史などの視

座から様々に研究されてきたが、「歪み」という造形が示す美的性格について考察したものは少ない。

本論では、伝世する桃山茶陶の中で「歪み」を特徴とする二作品《鼠志野茶碗 銘峯紅葉》(16世紀末期-17世紀初期 五島美術館蔵)【図1】と《古伊賀水指 銘破袋》(17世紀初期 五島美術館蔵)【図2】を採り上げ、その線、面、量感、質感、動性、均衡という造形要素を分析し、それらを総合して、「歪み」が示す美的性格を考察する。

これまでは、茶陶が茶の湯を大前提としているためか、その造形性や美的性格についての言及は、茶の湯の世界の内側に留まる傾向にあったように思われる。しかし本論では、桃山茶陶の歪みなどの美的性格を客観的に分析するために、そうした見方から一旦離れ、造形的要素から検討したい。茶陶の本来あるべき空間は茶室である。桃山茶陶という時代性を考えると、茶室は草庵である。ゆえに作品自体に限定した造形的考察だけではなく、本来あるべき空間を踏まえて考察する。

## 一 歪みの美をめぐる先行研究

### 1 桃山期の審美眼

桃山茶陶における「美」をめぐるのは、どのように見られてきたのであろうか。桃山茶陶の美的性格については、「不完全」「麤相」「無作為」「自然」、そして「侘び」の美など抽象的、概念的あるいは茶の湯の世界の内側にある慣習によって言説化されてきた。器形の歪みや、土そのもののような荒れた質感や釉薬の不規則な変化の美については、「不完全」や「麤相」などで表されてきた。井戸茶碗のような作品は、「無作為」「自然」、そして樂茶碗あるいは桃山茶陶総体としては、「侘」の美などと語られることが多い。以上のような言説は、どのように構築され現在に至っているのであろうか。

さて、桃山茶陶が展開した同時代の書「心の文」は、村田珠光(1423-1502)が古市播磨澄胤(1459-1508)に与えた茶の湯伝授の一紙といわれる。「心の文」では、備前や信楽物を挙げて「ひゑかるゝ」<sup>1)</sup>「ひへやせてこそ面白くあるべき也。」<sup>2)</sup>と記され、『禪鳳雑談』(1513頃)では、備前物を例にして「凍み氷れたるが面白く候。」<sup>3)</sup>という表現が使われている。また『宗及茶湯日記』(天正十年十月十八日朝針屋宗和會)(1582)では「ソサウニミヘテ、又ケツカウナル天目也、」<sup>4)</sup>という記述においては「麤相」という表現が用いられている。『山上宗二記』(1588-90)には「惣テ茶碗ハ唐茶盃スタリ、當世ハ高麗茶盃、瀬戸茶盃、今焼ノ茶盃迄也、<sup>(なり)</sup>形サへ能候へハ數寄道具也、」<sup>5)</sup>と「数寄」という表現が使われている。『宗湛日記』(1586-1613)の慶長四年二月廿八日朝伏見古田織部會では「一ウス茶ノ時ハ、セト茶碗、ヒツミ候也、ヘウケモノ也、」<sup>6)</sup>、同年二月廿九日書伏見宰相會に「一茶碗ハ、高麗也、コヨミ手也、ヒズム、

1) 林屋辰三郎校注『古代中世藝術論(日本思想体系:23)』(岩波書店、1973)、448頁。

2) 同書、448頁。

3) 同書、489頁。

4) 永島福太郎『天王寺屋會記 六(全七巻)』(淡交社、1989)、378頁。

5) 『茶道古典全集 第6巻』(淡交新社、1958)、64頁。

6) 同書、336頁。

式ヲ四ツニキサミ候、ヘウゲモノ也、<sup>7)</sup>と記される。

以上のように、桃山茶陶が展開した同時代には、「ひゑかるゝ」「ひへやせる」「凍み氷る」「匱相」「数寄」、そして「ひずむ」、つまり歪みのあるものは「へうげもの」と表されていた。ただ、これらは茶の湯の世界の内部の表現であって、客観的な研究対象としての美的語彙とは言い難い。しかしながら、これらは桃山茶陶の美的性格の最初の言語化であり、現在の桃山茶陶の審美的言説へとつながる重要な基礎段階であったといえよう。

## 2 明治期の陶磁研究

さて、日本陶磁研究の萌芽は、明治時代初期である。この時期を起点として日本陶磁史の概観や総論が執筆された。筆者が日本陶磁研究の起点であると考えられる書は、蜷川式胤（1835-1882）による明治9年（1876）の『観古圖説 陶器之部』<sup>8)</sup>である。同書の研究手法は、以後の先例になったことからみても、日本陶磁研究で重要な書ではあるが、日本陶磁を美的なものとして捉える積極的な視線はみられない。しかしこの時期には、外からの視線が、日本の陶器を美術として捉えた。ジェームズ・ロード・ボーズ（James Lord Bowes）（1834-1899）による明治23年（1890）の *Japanese pottery: with notes describing the thoughts and subjects employed in its decoration, and illustrations from examples in the Bowes collection*（『日本の陶器』）<sup>9)</sup>である。同書は、DECORATED WARES「装飾的なやきもの」と UNDECORATED WARES「非装飾的なやきもの」を対比させ、前者には、有田の柿右衛門や色絵の清水焼を、後者には、古瀬戸藤四郎茶入、薩摩焼茶入、黒樂茶碗、唐津焼茶碗、瀬戸黒茶碗を挙げ、それらのカラー口絵を付けている。同書は、ほとんどのヨーロッパ人が認める「装飾的なやきもの」だけでなく、後に「不完全」「匱相」「無作為」「自然」、そして「侘び」「数寄」の美などと表される「非装飾的なやきもの」をも一つのカテゴリーとして美的に評価した点で極めて重要な書であろう。

次に、後に桃山茶陶の歪んだ造形などを表す語となっていく「不完全」という言葉が登場する。明治39年（1906）に刊行された岡倉天心の *The Book of Tea*<sup>10)</sup>（『茶の本』）にある、後に「不完全」と訳される“imperfect”である。岡倉の“imperfect”の指し示す範疇には、茶陶（桃山茶陶）の造形的特質が視野に入っていたと考える。なぜなら *The Book of Tea* には次のような記述が見られるからである。まず「It (Teism)<sup>11)</sup> is essentially a worship of the Imperfect,<sup>12)</sup> (茶道の本質は「不完全なもの」を崇拜することにある)<sup>13)</sup>」、そして次に「Our home and habits, costume and cuisine, porcelain, lacquer, painting-Our

7) 同書、337頁。

8) 蜷川式胤『観古圖説 陶器之部』（蜷川式胤、1876～1878）。

9) James Lord Bowes, *Japanese pottery, with notes describing the thoughts and subjects employed in its decoration, and illustrations from examples in the Bowes collection*. Edward Howell, Liverpool, 1890.

10) Okakura Kakuzo, *The Book of Tea*, New York, Fox Duffield, 1906, p. 3.

11) () カッコ内は筆者追記。

12) 前掲書、Okakura、3頁。

13) 岡倉天心「茶の本」（『明治文學全集38 岡倉天心集』筑摩書房、1968）、122頁。

very literature-all have been subject to its influence.<sup>14)</sup> (我々の住居、習慣、衣食、陶磁器、繪畫——文學でさえも——すべてが茶道の影響を受けた)<sup>15)</sup>ともある。つまり、これらの記述からは「不完全なもの」を崇拜する茶道の影響を、陶磁器もうけていると、岡倉は考えていたことになるだろう。岡倉の視野には、このような考えが入っていたからこそ“imperfect”は、後に桃山茶陶の歪んだ造形などを表す語、つまり「不完全」に発展していったのであろう。

### 3 大正期の「景色」

続く大正期には、茶人が評価した造形や釉薬の不規則な変化、いわゆる「景色」が、近代美術の「表現」という価値観へと開かれ、造形的な側面にも視線が向けられるようになった。奥田誠一(1883-1955)は、大正7年(1918)の「茶器の鑑賞に就いて」で、次のように記している。「(中略)茶碗の「貝らぎ」が申し分ないとか、「竹の節」がよいとか、五岳が明瞭だとか、總て一定の型に嵌めなければ承知をせぬ上に又景色の存在を要する。景色と云ふのは形や色の上の變化を意味するので、或は一種の表現を指すものと認めてもよからう」<sup>16)</sup>とした。つまり「景色」が「表現」の一種であるとされたことによって、それまで茶の湯の内側の世界であった茶陶の美の鑑賞が、近代へと開かれていったといえよう。それだけでなく同書では、茶陶に造形的視点を向けた、最も早い時期の極めて重要な書でもあろう。長くなるが重要な部分なので引用する。

茶器を鑑賞する時も亦其主なる知覺機官に於いて考へて見る必要がある。吾人がある立體を知覺する時に主に働く機官は目である。吾人の眼に映ずる物は形と色である。形は之を分解すれば點と線と面から出来て居る。數個の面が三つの異なる方向に於て相交る時は此所に立體を生ずる。(中略)線の美なるものは曲線で面の美しいものは曲面で何れも一定の彎曲率を有して居る。此美しい線や面が如何に茶器に表れて居るかを考へて見ると、茶器を鑑賞する際に第一に目に付くものは其器物を圍む輪郭線である。<sup>17)</sup>

奥田は、茶器を立体として捉え、形(点・線・面)そして色という造形要素からその美を論じている。続けて、皮膚の触覚の重要さも指摘する。

即ち目に映じた線や色や、皮膚に感じた厚さや重さや温さや冷とや筋に起る運動など、互に一の器物を構成する適當なる丈の強さと量とを有する場合に、其器物は一の個體として鑑賞上安全に成立する事になる。(中略)而して要素相互の種々な關係結合の状態より其器物に特種の表現が生ずる。<sup>18)</sup>

14) 前掲書、Okakura、4～5頁。

15) 前掲書、岡倉、122頁。

16) 奥田誠一「茶器の鑑賞に就いて」(『国華 第29編第3冊』国華社、1918)、98頁。

17) 同書、99頁。

18) 同書、100～105頁。

最後に茶器（茶陶）と自然の関係について次のように論じている。

かく一の個體が空間中に成立すると此所に自然との交渉が始まる。即ち一の小なる茶器と雖も夫が自然界の一分子として如何なる状態に於て大自然を代表するかを考られねばならぬ。<sup>19)</sup>

#### 4 昭和期の侘と寂

昭和期には、「侘」「寂」「庵相」が審美観として採り上げられ、それらは造形理念として捉えられていった。また岡倉による、茶陶と美と「不完全」のゆるやかな繋がりが、はっきりとした輪郭をもって定着していく。さらにそれは「自然」への志向に展開していく。

高橋竜雄（1868-1946）は『茶道』で、「茶道の道具といふものが、世間一般の道具とちがふ主要な點は、寂びの藝術品であるといふことだ」<sup>20)</sup>とした。高橋が、ここで茶道具（茶陶を含む）を「寂びの藝術品」としたことによって、「寂」が芸術あるいは造形の理念と認識されていったと考えられよう。そして「さて利休は、なにゆゑに、完全な形の茶入を賞美しないで、破れた後の、継ぎ目のある、茶入を賞美したのか。（中略）破れの継ぎ目が、偶然にも、茶入の景色となって、ここに初めて、寂びの風情を添えた爲に、賞美したことであらう」<sup>21)</sup>と、茶陶における造形の不完全性と寂びとを結び付けた。

そして西堀一三（1902-1970）は「茶具鑑賞史序説」で、「完全の否定」（不完全）を具体的な信楽・備前という茶陶で既定し、さらに「自然」への志向態度へと繋げていった。

即ち王朝的な鑑賞態度に於ては、物の美しきものが喜ばれると同時に完全であること、豊富であること、また巧者であることが期待されたのであるが、今はこれらを離反する形容をもつ信楽備前の如き新たに採用することになったのである。この事は信楽備前自身の問題であるよりもかゝるものに關心を寄せるに至った主體の問題であると云う事が出来る。即ち自然が自然としてある事に於ては千古變りなきものであり乍ら、今特に自然を思ふに至りたることは、自然に還るらんとする主體的态度によって新たに自然が視圈に入り來たと等しく、これ等のものに志向を寄せるに至りたることは、新たに樹立されんとする主體的态度にその意味がかけられてあるのである。<sup>22)</sup>

満岡忠成（1907-1994）は「茶陶鑑賞史」で、「室町中葉以降庶民藝術としての連歌に特に示された枯淡幽寂な幽玄美論の影響」<sup>23)</sup>により「侘びの美意識」<sup>24)</sup>が生まれたとした。その「侘びの美意識」が茶の湯者の精神態度を示すものとし、彼らの希求する陶磁は次のような美的關心に向けられていったとした。「陶磁に於て彼等（茶湯者）の美的關心の對象は庵相なるものに求められた。（中略）彼等は直接的な感

19) 同書、105頁。

20) 高橋龍雄『茶道』（大岡山書店、1935）、8頁。

21) 同書、68～69頁。

22) 西堀一三「茶陶鑑賞史序説」（『茶道全集巻の15』創元社編、1936～1937）、534～535頁。

23) 満岡忠成「茶陶鑑賞史」（『茶道全集巻の15』創元社編、1936～1937）、507頁。

24) 同書、508頁。

覚に於て直ちに好適とされる外面的な形式美を排したが、知的な冷厳な「しみこほる」やうな鑑照に於て不整齊の匱陶は、より深い象徴美を齎したのであった<sup>25)</sup>とした。つまり「侘びの美意識」が、「匱相」という陶磁器の鑑賞態度となっていったとした。そして次のようにも述べる。

要するに直接的な感覚に於て美とされる完全、調和、均整等の形式美は斥けられ、それとは對蹠的なものが、それらへの發展を暗示するものとして美とされたのであつた。かくてそこに生れたものは技巧的な規格的整齊を排する自然趣味であつた。しかしそれは現實的な自然を直ちに美として受納するものではなく、知的な高度に洗煉された感覺を通じてのその再現であつた。即ち技巧に於ける自然が鑑照の對象とされたのであつた。<sup>26)</sup>

以上のように、茶陶（桃山茶陶）における「不完全」性と「技巧に於ける自然」についても指摘したのである。

そして『日本美術略史』の「侘寂を第一義とする侘茶に於ては、當然その茶器に侘の美が要求された<sup>27)</sup>」という記述、そして「かかる新しい美が當代の大茶人によって發見された事は、それ自身重大な意義を持つと同時に、これによって爾後の我が國陶磁の發展に新しい飛躍が遂げられたことは看過出来ない<sup>28)</sup>」という高い評価の言説によって、茶道具の美は「侘の美」であるとの鑑賞態度の基盤ができていたのである。

以後、久松真一（1889-1980）や柳宗悦（1889-1961）らによって茶陶（桃山茶陶も含む）などの美的追究が進められていき、現在の研究にも大きく影響していることはいうまでもない。

以上のように、桃山茶陶の美的性格には、さまざまな目が向けられてきたが、それらは現在もなお、抽象的、概念的あるいは茶の湯世界の内側の慣習的表現などに留まっているようにみえる。このことは、器形の歪みや、土そのもののような荒れた質感や釉薬の不規則な変化の美を表す「不完全」や「匱相」にも言えよう。しかしなぜか、これらとは異なる視線が主流であった大正期に奥田が試みた造形的視座は、管見の限りではあるが、それ以上に深化してはいないようである。

## 二 歪みの美——造形的分析

### 1 《鼠志野茶碗》の造形

上記の現状から一步踏み出す試みとして、先に示した奥田の先行研究を踏まえて造形的視座からの考察を試みたい。具体的には、伝世する桃山茶陶の中で「歪み」を特徴とする二作品《鼠志野茶碗 銘峯

25) 同書、508頁。

26) 同書、498頁。

27) 帝室博物館編『日本美術略史』（便利堂、1938）、128頁。

28) 同書、128頁。

紅葉」と《古伊賀水指 銘破袋》を採り上げ、その線、面、量感、質感、動性、均衡という造形的要素を分析し、それらを総合して、「歪み」が開示する美的性格の考察へと繋げたい。なお、先述したように、茶陶の本来あるべき空間は茶室である。桃山茶陶という時代性を考え合わせると、その茶室は草庵である。この本来あるべき空間において「歪み」を考察する。

《鼠志野茶碗 銘峯紅葉》【図1】（以下、《峯紅葉》とする。）の鼠志野とは、志野焼の一種である。鉄化粧を施した素地を篋で掻き落として文様を表し、厚く長石釉を掛けて焼いたものである。鉄が焼けて鼠色を呈するのでこのように呼ばれている。

本作品は、轆轤成形したのち、指で歪みをつけ、さらに木篋で削ぎが加えられている。内側と外側の腰の部分まで、鉄分を含む土石と粘土、水を混ぜた鬼板を表面に化粧掛し、亀甲文と桧垣文様の部分を掻き落とし、志野釉（長石釉）が掛けられている。高さは8.9-7.6cm、口径は14.0-13.5cm、底径は6.1-5.9cmで、重さは487.4g<sup>29)</sup>である。

## 2 輪郭線について

奥田が「茶器の鑑賞に就て」で述べたように、「茶器を鑑賞する際に第一に目に付くものは其器物を圍む輪廓線」<sup>30)</sup>である。まずは線の種類のひとつである輪郭線を検討する。

これまで、《峯紅葉》の輪郭線について造形的に注目したものは、管見の限りでは見当たらないが、それに繋がる見方としては、茶の湯者の視線から次のような表現がされてきた。全体の形姿については「作振りの力強さ」や「技巧をこらした作為」そして「堂々とした」などとされ、口縁部に見られる起伏に注目した場合は、山辺の道あるいは稜線という景色に見立てて、「山道（山路）」という用語で記述がなされてきた。また《峯紅葉》は、口辺や腰、腰から高台にかけて、面取あるいは篋削りが施されているところから、「直線的」であると見られてきた。これらには、「直線的」という幾分造形的な観点も見受けられるが、それは先述したように、茶の湯世界の内部に偏った見方であるといえよう。

吉村貞司氏によれば、「線のはたらきを輪郭線にかぎってみると、輪郭とは物と外界とのさかい目である。よく存在は輪郭によって限られている」<sup>31)</sup>という。この輪郭線の見え方は、その作品が置かれる空間の明るさに大きく影響されよう。ここに注意しながら《峯紅葉》の輪郭線を検討する必要がある。この点を踏まえながら検討すると、これまで語られてきた「作振りの力強さ」、「技巧をこらした作為」、「堂々とした」からイメージされる強い輪郭線は、《峯紅葉》においては当てはまらないことが分かる。現在の照明空間で見ると、背景からきっぱりと切り離されたような強い輪郭線だと感じられるかもしれない。しかしながら、草庵のような、ほの暗い空間では、むしろ細かい多くの線の重なりによって、輪郭線が成り立っているように見える。しかもその線には、フリーハンドのような歪みがある。そのため、輪郭線は、背景からきっぱりと切り離されているというよりは、厚みのある輪郭線のために、沈み込むように背景に溶け込んで見えるように見える。このような輪郭線は、他の部分にも見られる。亀甲文のある正

29) 『時代の美—五島美術館・大東急記念文庫の精華—第三部 桃山・江戸編』（五島美術館、2013）、42頁。

30) 前掲書、奥田、99頁。

31) 吉村貞司『日本美の特質・日本美の構造（吉村貞司著作集：1）』（泰流社、1979）、62頁。

面真横から見た輪郭線【図1-1】も、桧垣文がある裏面真横から見た輪郭線【図1-2】も、見込みの中を見渡せる上からみた輪郭線【図1-3】も、そして茶碗を裏返した高台を見渡せる輪郭線【図1-4】【図1-5】にもこのフリーハンドの線の重なりによる輪郭線が確認できる。なぜこのように複雑な輪郭線になっているのであろうか。恐らくこれは、轆轤成形したのち指で歪みをつけ、さらに木篋で削ぎが加えられていることから、人工的で単純な定規で引く直線や曲線からなる輪郭線にはなっていないのであろう。ほの暗い空間ゆえに受容者の目には、一つのシルエットラインに、もう一つのシルエットラインが、いくつも重なっていく。次第に本作の輪郭線は、受容者の目にはあたかも「厚みのある線」として見えてくるのだといえよう。ただ、この「厚みのある線」に見えるということが、従前の「作振りの力強さ」、「技巧をこらした作為」、「堂々とした」という表現につながっていったということも考えられよう。

こうした細かい多くのフリーハンドの線の重なりによる輪郭線の独特な結びつきは、前時代に珍重された砧青磁の唐物茶碗の白眉とされる龍泉窯の《青磁輪花茶碗 銘馬蝗絆》(13世紀 東京国立博物館蔵)【図3】(以下、《馬蝗絆》とする。)と比較してみれば、より明らかにできよう。《馬蝗絆》は、口縁を六輪花形、つまり花びらのように六つの切り込みを入れた青磁碗である。日本に伝世した龍泉窯青磁を代表する作品であり、また、東山御物の伝えをもつ唐物の名碗として知られる。そして次のような伝承をもつ。かつて平重盛が中国育王山に黄金を寄進した返礼として贈られたもので、後に割れたため足利義政が同じ碗を求めて中国に送ったところ、鏝でとめて送り返されてきたという。その鏝の様子が馬の背にとまる蟋蟀に似ている故の銘とされている<sup>32)</sup>。この碗には、このような鏝は打たれてはいるが、全体の輪郭線はぶれることのない繊細で優美な一本の線で追うことができよう。あたかもある一定の湾曲率をもつ定規で、その輪郭線が描かれているように見える。左の輪郭線をそのまま反転させると、右の輪郭線になる見事な左右対称の線をもつ。正しくその線は、ユークリッド原論の第一巻で「線とは幅のない長さ」<sup>33)</sup>であると定義されるような幅のない厚みを感じさせない線であろう。

《馬蝗絆》の線とは異なり、《峯紅葉》の輪郭線は、フリーハンドのような歪みがある「厚みのある線」だといえよう。しかし、注意しなければならないのは、ここでいう「厚みのある線」とは、先のユークリッド原論で定義される理論上の線のような無機的な線ではない。これらの「線」は「面」を創り、さらには全体の「形」を創っていくという発展性を内在させた有機的な線なのである。

以上のように《峯紅葉》の輪郭線は、草庵のような、ほの暗い空間では、フリーハンドのような歪みがある「厚みのある線」だといえよう。

### 3 「面」について

フリーハンドのような歪みをもつ「厚みのある線」は、輪郭線だけでなく、《峯紅葉》の「面」をも構成している。つまり、三本以上の《厚みのある線》の組み合わせによって多くの「面」が形づくられ

32) 千賀四郎編『茶道聚錦11 茶の道具(二)』(小学館、1983)、286頁。

33) ユークリッド訳・解説者中村幸四郎・寺阪秀孝・伊藤俊太郎・池田美恵『ユークリッド原論—縮刷版』(共立出版、1996)。



ている。そのため、うわべだけを観察すると発見できないが、胴、腰、高台のまわりを注意深く観察すると、思いのほか多くの小さな歪んだ面で構成されていることが分かる。幾何学的な形、つまり三角や四角などの画一的で平坦な面ではなく、歪で複雑な起伏をもつ面で構成されている。これまで《峯紅葉》は、篋削りや面取りの技法から「作為的」と説明されてきた。しかしながら、それらの面を形づくる線を注視すると、草庵という、ほの暗い空間の中では、その陰影の中にとけ込み、自然に形づくられたような線となっている。このような線で構成された歪で複雑な起伏をもつ多くの面は、いくつもの「厚みのある線」により成り立っていると見えよう。それゆえ量塊性を感じさせる「厚みのある線」により構成された、「厚みのある面」であるといえよう。

この「面」の造形的性格についても、龍泉窯の唐物茶碗と比較すると、より鮮明になる。《青磁鎬文茶碗 銘満月》（13世紀 藤田美術館蔵）【図4】（以下は、《満月》とする。）は、青磁釉が特に美しいものとして、先述の《馬蝗絆》とともに青磁茶碗を代表するものとして著名である。外側に蓮弁状に鎬が施され、口端に覆輪がかけられ、天目台を伴っている。この《満月》は、銘が示すように、満月のように静かに輝き、玉のように艶やかで、滑らかである。全面をぐるりとまわる鎬文は、一定のリズムを刻むように均一である。《満月》の表面を展開させれば、一枚の薄い面になると思われるほど、極めて均質な面である。

《峯紅葉》の面は、上記のような《満月》の面とは異なり、草庵という、ほの暗い空間の中で、その陰影の中にとけ込む「厚みのある線」により達成された「厚みのある面」であるといえよう。従って、《峯紅葉》はこのような面の複雑な集合体であるといえる。

#### 4 量感と質感について

このような《峯紅葉》の「厚みのある線」や「厚みのある面」は、存在の重さとも言うべき「量塊性」を生み出している。しかしながら、実際の物理的な重さ（487.4g）にそのまま繋がっているわけではない。矢部良明氏によると、手取りは軽いという<sup>34)</sup>。これらの「線」と「面」により目に映じた量塊性は、手という触覚により、錯覚としての量塊性に転じているのである。これまでも指摘されてきたように、腰まわりの篋削りによるものであろう。

これらの厚みのある「線」や「面」により達成された、存在の重みともいえる「量塊性」は、草庵という狭小空間においては、《峯紅葉》の美的性格の重要な要素となっていると言えまいか。前時代の書院台子の茶が行われた空間とは異なり、草庵茶室は極めて狭い空間で、さらに直接茶碗を畳の上に置く。そのため、ヒト（受容者）とモノ（茶碗）の距離が物理的にだけでなく精神的にも近くなったと考えられる。ゆえに、草庵という狭小空間において「量塊性」は、受容者の視覚だけではなく、直接丹田にずしりと響きわたり、その感性に揺さぶりをかけ、さらに美しさの認識へと昇華していくのである。先に示した唐物茶碗の《馬蝗絆》や《満月》のような、触れると割れるのではないかと思わせるほどの薄氷のような器面の薄さと、透き通るような青磁の釉色から醸し出される軽滑な量感がもたらす美とは、全くその質が異なっている。

34) 矢部良明編著『やきもの名鑑2 桃山の茶陶』（講談社、1999）、42頁。

この「量塊性」を感じさせる要素は、他にもある。表面の質感である。胎土のざんぐりとした柔らかい土味と、志野釉を厚く掛けたことによりできた大小さまざまな大きさのピンホールである。これらにより、ざらざらとした「引っ掛かりのある質感」が視覚と触覚にも伝わり、存在の重さという「量塊性」にも繋がっていく。

以上のように、《峯紅葉》の「厚みのある線」、「厚みのある面」、そして表面の「引っ掛かりのある質感」が、存在の重さとも言うべき「量塊性」つまり「量感」につながっている。この「量塊性」は、草庵という狭小空間の中では、ヒト（受容者）とモノ（茶碗）が一体となり、受容者の視覚だけではなく、直接丹田にずしりと響きわたり、その感性に揺さぶりをかけ、さらに美しさの認識へと昇華していくのである。

## 5 動性について

《峯紅葉》は、見込みと側面に配された亀甲文と、正面裏の桧垣文、そして口縁下の一筋の段を目で追っていくと、それらには有機的な繋がりがあることが分かる。見込みの亀甲文からはじまって、正面裏の側面の桧垣の間を通り抜け、正面の左下そして右側の上端に向かって切れていくという、動線を目で追うことができる。螺旋を予想させる動性で、側面の上端に向かってきれているので、あたかもこの亀甲文が、茶碗の外へも続いていくかのような錯覚を起こさせる。またこの螺旋の動性は、口縁下につけられた正面から見ると、左から右上に巻き上がっている一筋の段によって、より強められている。

《峯紅葉》は、轆轤による回転運動ののち指で押さえられ、窺削りをされ、この回転運動を一旦は止められているにもかかわらず、上記に示した亀甲文や桧垣文そして口縁下につけられた右上に引き上がる段によって、全体が巻き上がる「螺旋状の動性」をもつ。

## 6 均衡について

これまで《峯紅葉》の造形は、大胆な歪みのある「作為性」が最大の特徴で、それは自然を写した「景色」であると、象徴的、概念的に捉えられてきた。しかしながら、以上のように造形要素に分解して分析してみると、次のようなことが分かった。その造形は、フリーハンド性の歪みをもつ「厚みのある線」が幾筋も重ねられた輪郭線と、このような「線」によって構成された歪で複雑な起伏をもつ「厚みのある面」の集合体から形づくられていること、そして、亀甲文や桧垣文、そして口縁下につけられた右上に引き上がる段によって、全体が巻き上がる螺旋状の動性が巻き起こり、結果的に我々の目には、大胆な歪みをもつ造形に見えることが分かったのである。

このような動性を伴った不均斉を内包する造形を受けとめ、全体の均衡を保持しているのは、極めて低く作られ、貼り付いたような高台【図1-5】である。厳密には、広くなったり狭くなったりしながらも、全体的には幅広の畳付、つまり畳との接触面が、その役割を果たしているのである。この面は、ただ物理的な均衡を保持しているだけではなく、均衡の美を成立させているといえよう。換言すれば、この不均斉の造形は、不均斉の面によって、均衡の美へと導かれているのである。

しかしながら《峯紅葉》は貼り付いたような高台により、その作品自体が均衡を保ち、均衡美を内在させているだけではない。引き続きこの《峯紅葉》を草庵という本来あるべき空間において、「均衡」と

いう視座で考察する。この茶室（草庵）空間の特質について、吉村貞司氏は『日本美の特質・日本美の構造』のなかで、その本質を鋭く突いている。吉村氏によれば、茶室（草庵）は、「異質性の並存」<sup>35)</sup>の一例であるという。つまり茶室は「二つの中心をもっている。床の間と炉である」<sup>36)</sup>そしてこの「二つのエレメントを満足させながら、(中略)美に達しようとする至難な課題を解決して見せたところに、茶を完成した人たちのとびぬけた才智があった」<sup>37)</sup>とする。二つの中心をもつゆえに「彼らは茶室をシンメトリーにすることの不可能を知っていた。美のエスプリは不均斉を洗練するにあることをわきまえていた」<sup>38)</sup>、そして「同質で同じ形のものをならべ合わせたときにだけシンメトリーがなりたつ」<sup>39)</sup>が、「ことなつた分子が共存するときにシンメトリーはあり得ない。量も質もことなるものは、どんなにおきかえてもシンメトリーとならない」<sup>40)</sup>、そして「同質のものはシンメトリーを形成し得るが、異質なものは二つでもアンシンメトリーであり、形の大きさに差がめだつと、バランスをこわす」<sup>41)</sup>と指摘している。

このような二つの中心をもつアンシンメトリーな空間の内部において、美を実現するためには、どのような要素が必要となってくるのであろうか。吉村氏の説に立つならば、仮にこのような茶室空間内に、先述の《馬蝗絆》のような唐物、つまりシンメトリーな造形を単体で置いてしまうと、バランスが乱されてしまうことが予想される。もしこれを置くとなれば、置くべき場所の中心をずらして、不均衡を創りだすなどの調整が必要であるといえよう。あるいは、他の道具（アンシンメトリーな造形など）との取合わせによって、バランスをとる必要がでてくるだろう。

シンメトリーとアンシンメトリーなもの取合わせの調和の重要性は、桃山茶陶が世に現れたころから、既に説かれている。例えば、村田珠光が弟子の古市播磨にあてた「心の文」には、「此道の一大事ハ、和漢之さかいをまぎらかす事、肝要肝要、」<sup>42)</sup>とある。珠光は、唐物（シンメトリー）と和物（アンシンメトリー）の道具の取合わせの調和を説いている。また『分類草人木』<sup>43)</sup>は、利休時代から伝えられる書で「道具二遠近」という、他のいくつかの道具の組合わせにより、まとまった美を生み出せると伝える。また矢代幸雄は、『日本美術の特質』で次のように述べている。「比例美はまさに茶道の生命」<sup>44)</sup>であるといい、「比例感を尊ぶといふは、今一段廣く考へれば物の取合わせを重んずることである。萬物一として孤立して存在するものはない。相寄り相扶けてアンサンブル総合美を構成する」<sup>45)</sup>、「総合美の完成の爲には、實は一部分の不完全が豫想されて居るのである」<sup>46)</sup>とした。また「部分がそれ自身餘に顕著に完全を含むもの

35) 前掲書、吉村、205頁。

36) 同書、205頁。

37) 同書、205頁。

38) 同書、205頁。

39) 同書、205頁。

40) 同書、206頁。

41) 同書、208頁。

42) 前掲書、『古代中世藝術論』、448頁。

43) 林屋辰三郎、横井清、榎林忠男編注『日本の茶書1』（平凡社、1971）、280頁。

44) 矢代幸雄『日本美術の特質』（岩波茂雄、1943）、333頁。

45) 同書、334頁。

46) 同書、335頁。

は、周囲と絶縁して全體的体制の調和を破る」<sup>47)</sup>とも述べている。つまり、矢代は「比例美」<sup>48)</sup>とは道具自体の均斉ではなく、茶室（茶席）における複数の道具の組合せの総合美であると解釈しているのである。そして総合美には不完全が必要とされ、完全なものは全体の調和を破ると説いているのである。

以上の考察から、アンシンメトリーな茶室空間において、美を実現させるには、唐物などのシンメトリーな道具を使用する時は、《峯紅葉》のような「不均斉の洗練を具現化した造形」との取合わせで、均衡をとる必要がある。それらの取合わせが、総合美を成立させるのである。逆に《峯紅葉》のような造形を、シンメトリーな空間に単体で置いた場合は、違和感が予想されるかもしれない。しかしながら先述したように、《峯紅葉》のような「不均斉の洗練を具現化した造形」は、それ自体で「不均斉の均斉」を実現している。またそれだけに止まらず、アンシンメトリーな茶室空間においては、矢代が「<sup>アンサンブル</sup>総合美」といったように、空間全体の諸要素を巻き込みながらその特質がより増幅され、「不均斉の洗練を具現化した造形美」に昇華していくのである。

### 三 《古伊賀水指 銘破袋》

#### 1 歪みの造形

《古伊賀水指 銘破袋》（17世紀 五島美術館蔵）【図2】（以下、《破袋》とする。）伊賀焼は、三重県伊賀市で焼かれた釉薬を掛けない焼締陶器である。桃山茶陶で、歪みが強く大きく割れた姿といえ、この《破袋》を思い浮かべるほど、歪みの造形として有名である。袋状に膨らんだ下半部に、焼成中に割れが生じたことから《破袋》と呼ばれる。この銘は、昭和30年（1955）の重要文化財指定後に付けられた。正面には自然灰がとけたビードロ釉が厚く掛かる。左右に長方形の耳が付き、口縁部は矢筈口になっている。背面は赤く焼き締まり、全体に灰や土の付着がある。焼台に底がのめり込むようにへたり込んだため底部には焼台の跡が残り、小さな脚が付けられている。この造形は古田織部（1543-1615）が大きく関わったとされる。この伊賀水指にかつて添えられていたという大野主馬宛の織部の書状（関東大震災で焼失した）には、主馬から頼まれていた伊賀の水指ができたことを伝え、「今後は程のもなく候間 如此候 大ひゝきれ一種候か かんんに可成と存候」<sup>49)</sup>と水指でありながら、大きなひびというものがその価値を損するものではないと述べているところが興味深い。高さは、21.4cm、口径は、15.2cm、胴径は23.7cm、底径は、18.0cm<sup>50)</sup>である。（尚、重さのデータを筆者はもち合わせていない。）

#### 2 《破袋》の線と質感について

続いて《破袋》の「線」という造形的要素から検討するが、《峯紅葉》と同じように、本来その作品が置かれるべき草庵という空間においての考察を試みる。

47) 同書、335頁。

48) 同書、332頁。

49) 『日本陶磁全集13伊賀』（中央公論社、1977）、64頁。

50) 前掲書、五島美術館、51頁。

これまでの《破袋》をめぐるのは、「線」だけでなくその他の造形的な見方につながる表現は、管見の限りでは特になく、「大胆な造形」、「存在感で圧倒する」、「力強い作振り」などと全体的な印象で語られてきた。または「織部好み」、「桃山の茶人好み」など茶の湯世界の見方がなされ、大きく歪んだ造形に対しては、「飄げた面白さ」などと言われてきた。そして正面に見える焼成中の灰がとけた自然釉である若草色の厚く掛かるビードロ釉が、「景色」などとされてきた。これらは、造形的な見方というよりは、印象性を大掴みに捉える、あるいは茶の湯世界の内側寄りの見方であると思われる。この状況は、《峯紅葉》と同様である。誤解を恐れずに言えば、これらは桃山茶陶の大胆な造形性をもつ茶陶ならば、どれにも大きくは当て嵌まる表現であるともいえよう。

さて《破袋》を構成する「線」は、《峯紅葉》の「厚みのある線」、つまり細かい多くのフリーハンドのような線の重なりとは少し様子が異なる。《破袋》の「線」を注意深く観察すると、独特な「線」で構成されていることが分かる。もし仮に、《破袋》の骨格となる「線」の特質を、デッサンにより掴みとるとするならば、最適なのは木炭によるデッサンであろう。つまり《破袋》の「線」は、木炭によるデッサンの線のような、ぐっと圧力をかけて引いた骨太な線で、かつ奔放なる線で構成されているからである。それゆえに、草庵のようなほの暗い空間でも、その「線」は紛れることなく重みのある線であり続ける。《破袋》の「線」は、「奔放なる高密度の線」と言えよう。このような線から成り立つ輪郭「線」は、このような特性をもつゆえに、《破袋》の存在を背景からくっきりと切り取っているように見える。

そしてこの「線」は、短い折れをつくりながら、《破袋》の「質感」も決定しているようである。もちろん「質感」に直接影響しているのは、胎土の荒さと表面に付着する土と灰であるが、この「奔放なる高密度の線」は、短い折れをつくりながら複雑にそれらを囲み込み、荒くれた質感を増幅させているのである。

ただこのような「線」は、輪郭線だけではなく、その他の部分にも見られる。胴の上部にめぐらされた七本の横筋もまた、この線で引かれている。そのためそれらの線は、ぐっと胴に食い込み、ビードロ釉がその中に流れ込んで溜まっている。その他、胴の上部の重みに耐えきれず、下部にめり込んだ結果できたと思われる胴の中央部を横切る境い目に見える線、そして下部を横に走る裂け目の線、一際目を引く下部にある縦に大きく破れてしまった裂け目の線もまた、この「奔放なる高密度の線」である。

この《破袋》を構成する「奔放なる高密度の線」の特性もまた、前時代に珍重された唐物水指のひとつである《青磁琮形水指 郊壇官窯》（12世紀 東京国立博物館蔵）【図5】（以下、《琮形水指》とする。）と比較すると、より明らかにできよう。この《琮形水指》は、郊壇官窯で焼かれたものである。明らかに玉器を倣ったもので、茶人の間では算木手と呼ばれている。黒い胎土に厚く青磁釉が掛かり、釉中に郊壇官窯特有の貫入が生じている。本来花瓶として焼かれたと思われるが、日本では水指に見立てられた。厚手の黒味のある胎土、厚く掛かる釉、貫入というひびが生じ、《破袋》とは作陶として内容的には遠いものではないと思うが、二作品を並べると印象性も造形性も全く異なる。その大きな理由は、器形を構成する「線」と「質感」であろう。《琮形水指》は、《破袋》と同じように厚い器壁ゆえ、ぐっと圧力をかけられたような「密度の高い線」ではあるが、軽さを生じさせる「質感」をもつ青磁釉が全体に掛かっているため、「重い線」ではない。そして焼成中に生じたランダムなひび（貫入）が全体に入っているため、器形全体が完全なる左右対称の直線で成立しているため、奔放さというより完全性が勝ってい

る。《琮形水指》を構成している線は、「完全かつ軽量で密度の高い線」であるといえよう。

以上の考察より、《破袋》を成立させている線は、草庵のようなほの暗い空間でも紛れることのない、重みのある「奔放なる高密度の線」で、《琮形水指》の線とは大きく異なっている。そしてこの「奔放なる高密度の線」が、短い折れをつくりながら、付着した土や灰を複雑に囲み込み、「荒くれた質感」を増幅させているのである。

### 3 《破袋》の面と動性について

まず《破袋》を構成する「面」に注目して観察すると、全く対照的な二面で成立していることがわかる。それは、作品の表の面と裏の面である。これまでは表の面だけが注目されることが多かったが、裏の面まで注視してみると、それらは全く対照的な二面であることが分かる。表の面は、造形的要素が密集していて、しかもそれらには激しい凹凸が認められる。つまり上部の二つの耳の突起、胴上部の七本の横筋、胴下部の縦にも横にも走る裂け目、脇の土と灰が付着したごつごつした面、そして厚く掛かるビードロ釉である。これらの造形的要素のため、観者の目は、縦、横、斜めと忙しく動くことになる。一方裏の面は、表の面ほど造形的要素は密集していない。上部の二つの耳、胴上部の七本の横筋は、当然のことながら裏の面からも認められるが、胴下部には、表の面のような造形的な激しさは見あたらない。文字通り「表」に対する「裏」面で、目を止めさせるような造形的要素は比較的少ない。茶の湯では正（表）面がどこにくるのか、やかましく言われるが、《破袋》は誰もが表裏の見分けがつく造形である。ただ裏の面の造形的エネルギーが、表の面のそれに対してあまりにも弱いので、これまで裏の面の造形が注目されてこなかったことは止むをえない。

しかしながら、表の面から裏の面、裏の面から正の面へと目を巡らせると、次のようなことが分かる。《破袋》は上部から下部にへたり込んでいるだけでなく、裏の面から表の面に向けて押し出されているように倒れてもいる。重心がぐっと裏の面から表の面に移動していくさまがみとめられる。それゆえに表の面の造形的エネルギーの強さは、この裏の面からの、造形的ななだれ込みによって増幅されているようである。いやむしろ裏の面の存在が、表の面の造形を支えているといえよう。別の言い方をすれば、裏の面の造形的エネルギーの一部が、表の面の造形的エネルギーに移動し変換されていくという、「動性」がここに顕れているとも言えよう。また草庵という空間においては、その暗さが重みとなり、このエネルギーの移動を低い位置で促している。

このような造形的エネルギーとも言える「動性」の裏の面から表の面への移動は、前時代に評価された唐物《琮形水指》などの造形的特質、つまり完全な左右対称の造形には見られない現象である。但し、このような完全な左右対称の造形においても、質量ともに異なりはするが、造形的エネルギーはある。しかしながら、エネルギーの移動という動性から言えば、《破袋》は一方向的移動（裏の面から表の面）である。それに対して唐物のような完全な左右対称の造形は、立体的に左右対称であるがゆえに循環しているように見える。

以上のように、《破袋》は造形的に全く対照的な二面で成立している。そしてその裏の面の造形的エネルギーが、表の面の造形的エネルギーに移動していくという「動性」が顕れているのである。

#### 4 《破袋》の量塊性（量感）と均衡について

さらに《破袋》を注視してみると、次のようなことが分かる。上記のような造形的エネルギーの移動（動性）が、存在の重みとも言うべき「量塊性」（量感）を生じさせているということである。つまり、草庵という狭小空間においては、その暗さが重みとなりこのエネルギーの移動を低い位置で促している。焼成時の後ろから前への倒れこみによる造形的エネルギーは、裏の面から表の面に移動し、さらには同じ量の上に座る受容者の丹田に直接響き、「量塊性」（量感）という体感を引き起こすのである。さらにその「動性」は、その者の感性に揺さぶりをかけて美しさの認識へと昇華させるのである。

但し、その「動性」は、《琮形水指》などのように循環しているのではなく、一方向的移動となっている。つまり、裏の面から表の面、そして受容者の丹田を通り抜け、さらには外界に放出される。そのために《破袋》単体のもつ強烈で圧倒するかの威圧感、軽減されている。それゆえに、他の道具と取り合わせたときに、《破袋》のみが造形的バランス（均衡）において、独り勝ちになることを免れているのである。

さらに《破袋》もまた、本来あるべき空間は茶室（草庵）である。吉村氏が指摘したように、茶室（草庵）は、床の間と炉という「二つの中心」をもつ「異質性の並存」空間であり、このような空間において、美を実現させるためには、シンメトリーとアンシンメトリーなものの取り合わせの調和が必要である。この取り合わせの調和の重要性は、先述したように、桃山茶陶と同時代の書「心の文」や『分類草人木』に既に説かれ、さらに近代において矢代は、「比例美」「<sup>アンサンブル</sup>総合美」であると解釈しているが、《破袋》は、《峯紅葉》と同様に、アンシンメトリーな空間において、美を実現させる役割を担う。ここで唐物のようなシンメトリーな道具を使用する場合は、《破袋》のような「不均斉の洗練を具現化した造形」との取合わせでその均衡がとれ、総合美が成立する。ただ、《破袋》のような造形も、シンメトリーな空間に単体で置いた場合は、違和感が予想されるかもしれない。しかしながら、《峯紅葉》と同様に、《破袋》のような「不均斉の洗練を具現化した造形」は、それ自体で「不均斉の均斉」を実現している。またそれだけに止まらず、アンシンメトリーな茶室空間においては、矢代が、「<sup>アンサンブル</sup>総合美」といったように、その特質が総合的に増幅され、空間全体を巻き込みながら「不均斉の洗練を具現化した造形美」に昇華していくのである。

#### おわりに

ここまで、桃山茶陶の「歪み」が示す美的性格を考察するために、分析を重ねてきた。そのために、伝世する桃山茶陶の中で「歪み」を特徴とする二作品《峯紅葉》と《破袋》を採り上げ、それらが本来あるべき草庵という、ほの暗く、狭小で、アンシンメトリーな空間における、線、面、量感、質感、動性、均衡という造形要素を分析した。その結果、以下に示す内容が解明できた。

《峯紅葉》の造形は、次のような造形要素で構成される。輪郭線は、フリーハンドのような歪みがある「厚みのある線」である。面は、この「厚みのある線」により達成されている「厚みのある面」である。この厚みのある「線」や「面」そして表面の「引っ掛かりのある質感」が、存在の重みとも言える「量塊性」をもたらしている。そして亀甲文や松垣文、そして口縁下につけられた右上に引き上がる段が、

「螺旋状の動性」を巻き起こしている。このような《峯紅葉》の造形は、「不均斉の洗練を具現化した造形」だといえよう。

《破袋》の造形は、次のような造形要素で構成されている。《破袋》を成立させている線は、「奔放なる高密度の線」である。この線が、短い折れをつくりながら、付着した土や灰を複雑に囲み込み、「荒くれた質感」を増幅させている。《破袋》は造形的に全く対照的な二面（表の面と裏の面）で成立している。また、この裏の面の造形的エネルギーが、表の面の造形的エネルギーに移動していくという「動性」が顕れている。造形的エネルギーの移動という「動性」が、存在の重みともいえる「量塊性」を生じさせている。このような《破袋》の造形も、その造形的特性から、《峯紅葉》と同様に「不均斉の洗練を具現化した造形」だといえることができる。

以上代表的な二作品の検討から次のことがいえよう。桃山茶陶が本来あるべき空間は、茶室（草庵）である。その空間は、吉村氏が指摘したように、床の間と炉という「二つの中心」をもつ「異質性の並存」空間であり、ここにおいて、美を実現させるためには、シンメトリーとアンシンメトリーなものの取り合わせの調和が必要である。この取り合わせの調和の重要性は、桃山茶陶と同時代の書「心の文」や『分類草人木』に既に説かれ、さらに近代において矢代は、「比例美」「<sup>アンサンブル</sup>総合美」であると述べているが、桃山茶陶の「歪み」という「不均斉の洗練を具現化した造形」は、茶室（草庵）の「異質性の並存」空間で、美を実現させるための極めて重要な一要素となる。矢代が「総合美の完成の爲には、實は一部分の不完全が豫想されて居るのである」<sup>51)</sup>と述べたように、「歪み」は、草庵という、ほの暗く、狭小で、アンシンメトリーな空間において、美を顕現させるという役割を担う。つまり唐物のようなシンメトリーな道具を使用する場合は、「不均斉の洗練を具現化した造形」との取合わせで、その均衡がとれ、<sup>アンサンブル</sup>総合美が成立するのである。

また「歪み」という造形は、単体でも草庵というヒトとモノが一体となる空間において、美を顕現させる。それ自体の量塊性あるいは造形的エネルギーの移動が、受容者の視覚だけではなく、直置きする畳から、腹の中心である丹田に直接ずしりと響きわたり、その感性に揺さぶりをかけ、美しさの認識になっていくからである。つまり、桃山茶陶の「歪み」と呼ばれる「不均斉の洗練を具現化した造形」は、草庵という、ほの暗く、狭小で、アンシンメトリーな空間においては、矢代が、「<sup>アンサンブル</sup>総合美」といったように、空間全体の諸要素を巻き込みながらより「不均斉の均斉」が増幅され、美的性格として昇華していくという特質をもつと言えるのではなかろうか。

51) 前掲書、矢代、335頁。



〈図版〉



【図1-1】

《鼠志野茶碗 銘峯紅葉》  
16世紀末期-17世紀初期  
高8.9-7.6cm 口径14.0-13.5cm 底径6.1-5.9cm 重487.9g  
五島美術館蔵



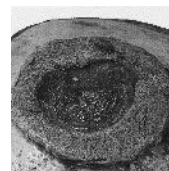
【図1-2】



【図1-3】



【図1-4】

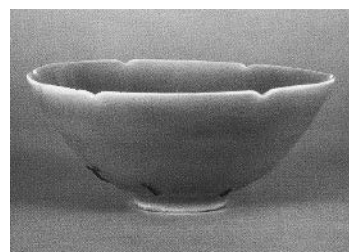


【図1-5】



【図2】

《古伊賀水指 銘破袋》  
17世紀初期  
高21.4cm 口径15.2cm 胴径23.7cm 底径18.0cm  
五島美術館蔵



【図3】

《青磁輪花茶碗 銘馬蝗絆》  
龍泉窯 13世紀  
高6.6cm 口径15.4cm 高台径4.7cm  
東京国立博物館蔵



【図4】

《青磁鏤文茶碗 銘満月》  
龍泉窯 13世紀  
高6.4cm 口径12.4cm 高台径3.3cm  
藤田美術館蔵



【図5】

《青磁琮形水指》  
郊壇官窯 12世紀  
高19.7cm 口径8.2cm 底径12.7cm  
東京国立博物館蔵

【図版出典】

【図1-1】～【図1-5】 矢部良明 竹内順一 伊藤嘉章編集『やきもの名鑑 [2] 桃山の茶陶』(講談社、1999)。

【図2】 赤沼多佳構成『桃山の陶器：破格の造形と意匠』(淡交社、2005)。

【図3】 【図4】 【図5】 赤沼多佳構成『茶陶の創成：唐物から和物へ』(淡交社、2004)。