

2021年9月期  
関西大学審査学位論文

令和3年度(2021年度)  
博士学位論文

## 桃山茶陶の美的特質をめぐる研究

関西大学大学院

東アジア文化研究科 文化交渉学専攻

末吉佐久子



## 要旨

本論文は、「桃山茶陶」という茶陶群を一つのカテゴリーとして捉え、その美的特質を問うものである。その視点は、伝世作品の造形におかれているが、それに止まらず、それらが本来あるべき茶室という空間からも、その美的特質を総合的に検討した。そして、これまで議論されてこなかった桃山茶陶研究の前提となる「桃山茶陶」という美術用語の成立過程、そしてその意義を考察し、さらに日本陶磁史研究における美的対象としての位置を提示した。

第1章では、日本陶磁史研究における桃山茶陶の美的対象としての位置を考察した。

先行研究では、日本陶磁史、茶道史、美術史の視点から、そして近年では、近代という視点から美術・工藝・茶道具論、そして文化財制度、政治動向などというフィルターを通しての位置が議論されている。本章では、新たな視点として日本陶磁史研究における美的対象としての桃山茶陶の位置を考察した。

そのためにまずは、本論文における「桃山茶陶」とは何かを規定した。「桃山茶陶」については、未だ研究者の間での共通認識としての定義付けはなされていないようであるが、本論文では、次のように規定した。

大きく枠づけをするならば、安土桃山時代を中心に生産され、あるいは採り上げられた「佗数寄の茶の湯の美意識が反映された茶陶群」である。具体的には、志野、織部、瀬戸、備前、伊賀、信楽、唐津、萩、そして樂を中心として構成される。

より限定的に規定するならば、「佗数寄の茶の湯」以前に展開した「書院の茶」で賞翫された唐物、そしてそれ以降に展開した「大名茶」(ただし古田織部の茶は、ここでいう大名茶の性格は乏しいのでこれには含めない。)で採り上げられた茶陶、つまり再評価された唐物や、「綺麗さび」という美的概念用語で表現される均整がとれた瀟洒で華やかな作風のものとは含めない。したがって色絵陶磁器・錦手などの色鮮やかな絵画的意匠をもつ茶陶は含めない。

また、桃山茶陶の造形的特質を挙げると次のようになる。器肌の焦げや破れなどにみられる「不完全性」、器形の歪みのような「非対称性」、土の素材感があるがまま活かしたような「無作為性」、茶室の土壁にとけ込むかのような「非存在性(同化的要素)」、そして抽象的文様などにみられる「自然の抽象的再現性」である。これは、一つ一つの表現が自然風物の中の特定の物を指すというよりも、当時の日本人が無意識のうちに感じていた自然観を抽象的に造形化したものといえる。

以上のような茶陶を本論文では、桃山茶陶とした。

次に、桃山茶陶に焦点をあてつつ日本陶磁研究がどのようになされてきたのか、国内だけでなく国外からの視点を含めて検討した。そしてそのなかで見えてくる、桃山茶陶が美的研究対象としての位置を確保していく点と線を仮説として提示した。

点とは、ジェームズ・ロード・ボーズ (James Lord Bowes 1834-1899) の『日本の陶器』

(*Japanese pottery* 1890) にみられた、西洋の美術的な視点による独自の分類、つまり侘数寄の茶の湯における無作為性・自然性(土の素材感・あるがまま)を活かした桃山茶陶のような焼物を、「非装飾的なやきもの(undecorated wares)」として分類し、それを排除することなく美術として比較の俎上に載せたという視点、そして奥田誠一(1883—1955)の「茶器の鑑賞に就て」(1918)によって、茶人が評価した造形や釉薬の不規則な変化であるいわゆる「景色」を、近代美術の「表現」という価値観へと開かせた視点、そして昭和5年(1930)美濃・大萱での志野の陶片発掘に到る荒川豊蔵(1894—1985)の桃山茶陶に対する美的対象としての視点である。線とは、これらを結ぶ線である。この結びつきは、緩やかなものではあるが、荒川の当時の人的交流や荒川自身の著書『縁に随う』などの記述から推測できるものであった。そしてこの荒川の志野の陶片発掘以降、桃山茶陶が再注目され「桃山復興運動」、「桃山茶陶研究」へと展開していった。

つまり、ポーズの西洋的な美術と同じ視点による独自の分類や、奥田の近代美術の「表現」という視点によって、荒川の志野の陶片発掘以降、美的対象として研究の俎上に載せられることになったのが「桃山茶陶」であったことを導き出した。

第2章では、これまで議論されてこなかった「桃山茶陶」という美術用語の初出を特定し、その成立過程、そしてその意義を見出した。

「桃山茶陶」という美術用語の初出は、管見の限り、蓮實重康(1904—1979)の「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」(1955)であった。また、「桃山茶陶」という美術用語の成立には次の過程が考えられた。明治以降の日本陶磁研究の深化により、焼物自体が研究対象かつ美的対象と認識され、さらに昭和初期から終戦に到るまでの間に成立した

「侘び」を高次の美とする認識が、美術史における茶道具あるいは茶陶の位置付けをも決定付けていった。このような研究志向のなかで、安土桃山時代を中心とする侘数寄の茶の湯の美意識が反映された茶陶群がカテゴリー化され、蓮実論文において、「桃山茶陶」という美術用語となり、ひとつの概念として認識され、具体的な実態となっていった。

別の見方をすれば、カテゴリー化する動きのなかで「桃山様式の茶陶(群)」でもよかったものが、「桃山茶陶」という美術用語になった理由の一つには、昭和初期に盛んになり始めた美術全集の出版や、展覧会の開催による文化的気運の高まりが考えられた。つまり、【不完全の美としての「匱相」と、崇高美としての「無作為」・「自然」という二つの美的特性が併存する、焼物のカテゴリー】への注目があつまったことによる、大衆化および一般化というものが、その背後に控えていると考えられた。したがって「桃山茶陶」という美術用語とは、昭和初期に注目を集め始めた焼物カテゴリーに対しての、「一般化」および「イメージのキャッチフレーズ化」であったといえるのではなからうか。「桃山茶陶」という美術用語の意義は、ここにあるということもできよう。

このように「桃山茶陶」という美術用語の初出は昭和初期で、歴史は浅い。この美術用語が使われ始め、使用され続けている理由は、「侘数寄の茶の湯の美意識」が反映している茶陶群における造形の創造性と美的特性にあるといえよう。その求心力の核は、志野、

織部、瀬戸、備前、伊賀、信楽、萩、唐津、そして樂を中心とした和物である。

しかしながら、その造形の創造性と美的特性の基底にあるものが「侘数寄の茶の湯の美意識」ならば、それにより採り上げられた中国の古染付や朝鮮半島の高麗茶碗、そして南海産の宋胡録や安南などはどうなるのかという問題が残る。もっと柔軟な考え方ができるとすれば、「桃山茶陶」の「桃山」という概念に回収されるものに、海の向こうからもたらされた茶陶も、この範疇に緩やかに入れてもいいのかもしれない。

第3章では、桃山茶陶の美的特質が顕著に表れていると思われる、代表的な伝世作品を中心に採り上げ、さらにその周辺にある類似作品とも併せて検討することによって、それらの基底に流れる美的特質を考察した。そこでは機能別に「喫茶の碗」、「空間構成の器(水指・花入・茶入)」、「食事の器」に分類して検討した。

喫茶の碗の分析では、まず桃山茶陶の前段階にあった瀬戸・美濃の天目《白天目》、《菊花天目》を採り上げ、唐物から一步踏み出した造形を生み出そうとする動きが、すでにそこにあったことを示した。そしてその背景には、写す対象である唐物茶碗への美的評価基準の変化がみられた。つまり、中心軸にブレのない均質化された器形バランスと、器肌全体に均等に現れた金属的で「無機的な美」もつ建盞(天目)から、不均質な器形や釉の自然な流下の軌跡といった「有機的な美」をもつ灰被天目、黄天目へと、写す対象が変えられていったのである。その変化の背後にある要因の一つには、それらの茶陶がおかれる空間の変化、つまり書院から草庵へという変化が推測された。

次に、桃山茶陶の造形的特質としての「歪み」と「文様の抽象性」に注目した。

「歪み」については《鼠志野茶碗 銘峯紅葉》を検討し、その美的特質は「不均斉の洗練」にあることを導き出した。そして本来あるべき空間、つまり草庵空間においてこそ「空間的立体美」を成立させることを示した。その草庵の空間的特質とは、「二つの中心をもつ」(床の間と炉)、「異質性の並存」である。「歪み」という造形は、そのような特質をもつ草庵空間において、唐物のようなシンメトリーな道具とのバランスを調整し、「空間的立体美」を成立させることを示した。

「文様の抽象性」については、《織部筒茶碗 銘冬枯》を検討することによって、その美的特質は「自然と抽象の均衡美」であることを導き出した。また、この自然と抽象のバランスによって創出される美とその発展性が、以後の現代陶藝へ影響を与え続けている可能性も示した。空間的考察では、《織部筒茶碗 銘冬枯》のような「自然と抽象の均衡美」は、《鼠志野茶碗 銘峯紅葉》の「歪み」の造形のように、草庵というほの暗い空間において、その美を浮かび上がらせる美的特質とは異なり、露滴庵のような織部様式の茶室空間、つまり窓が多く切られ、光がよく入る空間においてこそ、「自然と抽象の均衡美」が、最大限にひきだされるという特質をもつことも示した。ただ、織部といっても一様ではなく、弥七田織部のように、抽象的ではなく具象的、大胆ではなく繊細と、初期の織部から意匠が大きく変化している作例もあり、織部といえども、桃山茶陶の範疇にその造形や意匠が入らない作例もあることを提示した。

また、現代陶藝における茶陶と桃山茶陶の関係性を考察するために、鯉江良二(1938-2020)作《信楽手 沓茶碗》と、桃山茶陶の《信楽茶碗 銘挽臼》、《信楽茶碗 銘初時雨》とを比較検討した。鯉江作品には、桃山信楽の野趣性を残した土の扱いや、彫塑的篋削りといった技法や表現方法を取り入れながらも、桃山陶にはない自己(個性)の表現という個人作家としての意識があり、いくら桃山茶陶に接近しても、独自の位置を維持しているという歴然としたメッセージがあることを示した。

最後に、千利休(1522-1591)が長次郎(生年不詳-1591)に作らせたとされる《赤楽茶碗 銘無一物》を採り上げ、受容という観点から実験的に考察した。本作品の手捏ねで作られている器形を成立させる線は、轆轤作りによってできた直線ではなく、また唐物茶碗のような完全な左右対称の器形でもない。そこには手捏ねによる微細な歪みと捻じれを含みもつ凹凸がある。また手によって土から生み出されたがゆえに、あたかも草庵茶室の土壁に自然に還っていくように同化し、その存在を消し去っているという千宗屋氏が指摘した赤楽茶碗の非存在的、同化的要素が見出せた。このような「作品自体の美」は受容者である利休の創出した美の一側面である。そして、利休は茶人であるがゆえに、茶碗をモノとしてだけでなく空間や動きの中で捉えている。つまり茶室空間、点前による体や手の動き、さらには亭主と客との間で交わされる会話、そして他の茶道具の中に設えて、それらの存在の連鎖の中に美を見出しているのである。このような《赤楽茶碗 銘無一物》の美は、「状況の美」でもある。このように茶陶の美は、制作時に受容者の眼を反映するやり方で「作品自体の美」が生み出されており、更にはその受容の眼が「状況の美」もまた生み出していることを示した。

空間構成の器については、《古伊賀水指 銘破袋》を採り上げ、再び「歪み」が開示する美的性格を考察した。結果的には、《鼠志野茶碗 銘峯紅葉》同様、「不均斉の洗練を具現化した造形」ということができ、単体でも美が顕現するが、草庵茶室という「二つの中心をもつ」、「異質性の並存」空間において、シンメトリーな道具とのバランスを調整し、「空間的立体美」を成立させることを示した。

次に《萩角釣瓶水指》の検討から、その粗野性を意図したと思われる造形には、高麗茶碗および朝鮮半島の焼物の無作為性という造形の表現法が背後に控えていることが推測できた。しかし、そこに焼物以外の雑器などを焼物で再現するという「遊び」の要素を付加させることによって、遊び心のある粗野性に転換させていたことを示した。

花入の検討では、備前を採り上げ、茶陶備前の美的特質には3通りあることが分かった。まず、雑器の中から見立てられた器の造形に見られた「自然な生活美」である。そしてそこから茶陶としての筒花入にも発展するのであるが、備前筒花入には、さらに2つの系統が同時に作られていた。一つは、《備前三角花入》や《備前耳付花入 銘太郎庵》に見られた、極めて作為的に作られているが、結果的には自然のなかにある岩や土そのものようにみえる造形美である。換言すれば、「作為性(人の手)により直接的に達成される無作為への(自然のような)指向がある造形美」といえよう。もう一つは、《備前筒花

入 銘北むき》のような造形にみられる、自然の(ような)象を志向はしているが、それを直接的に表象するのではなく、一旦作陶技術により押し隠したうえで「間接的に表象される意図された自然美」である。

《織部耳付肩衝尻膨茶入 銘餓鬼腹》の造形の考察では、一旦は傾きや歪みを表現したうえで、最終的には全体の均衡を保つ方向に収まるといふ、振り幅の広いバランス感覚による自己完結型の造形、あるいは不安定の安定を実現することによってバランス美を表現している造形であるということを示した。

食事の器では、まず《黄瀬戸向付》を検討した。その造形から、高さをもった器の背景と意義を考察した。背景には、極限にまできりつめられた茶室空間の制限性があり、それにより本膳から折敷へという選ばれた状況があり、それに伴う使い手の視線の高さの変化があった。そして、そこには器自体の装飾性や造形性へも美的鑑賞の眼を向けさせるという意図があったと考えられた。

《鼠志野草文額皿》の検討では、このような額皿の描写表現には、揺れ動く草花、飛ぶ鳥、流れる雲など「自然の風景」を切り取って表現されているものが多い。高さのある器(向付)と同様に、このような表現についても、器自体に使い手の鑑賞の眼を留めさせるという意図があったと考えられることを示した。

最後に《織部松皮菱手鉢》を検討した。本作品は、多様な技法を駆使して出来上がっており、格段の印象性という点で、先に示した食事の器同様に、器自体に使い手の鑑賞の眼を留めさせるという意図があったと考えられた。またその造形の不均質性が指向しているものは、抽象的な自然、つまり当時の日本人が無意識のうちに体感していた自然観を象ることを指向していたことが考えられた。つまり、本作品に表れた銅緑釉の緑の不均質な濃淡、器面の凹凸とねじ曲がりの歪み、菱形を重ね合わせた松皮菱という器形、絵画的表現と単純化された幾何学文との組み合わせは、一つ一つの表現が自然風物の中の特定の物を指すというよりも、総体として、抽象的な自然観、つまり当時の日本人が無意識のうちに体感していた自然を象ることを志向していたということを提示した。

第4章では、桃山茶陶の美について、その言説に注目し、その変遷を検討した。

まず、桃山茶陶が展開した同時代の審美眼が、「ひゑかるゝ」、「ひへやせる」、「凍み氷る」、「麿相」、「数寄」、そして歪みのあるものは「へうげもの」と表現した。

明治期には、ジェームズ・ロード・ボーズ (James L. Bowes) が『日本の陶器』(Japanese pottery 1890)で、後に桃山茶陶と呼ばれる焼物カテゴリーを「非装飾的なやきもの (undecorated wares)」として美的に表現した。岡倉天心 (1863-1913) は *The Book of Tea* (1906)で、後に桃山茶陶の造形的特徴である歪んだ造形などを表す語となっていく「imperfect」(不完全)という語を使用した。

大正期には、美的性格についての言及が、「景色」という茶の湯世界の内側の表現に留まる傾向にあったものが、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ていった。

昭和期には、「侘」、「寂」、「匱相」が茶陶の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。また岡倉により使用された「不完全」という語は、桃山茶陶の造形的特徴である歪んだ造形などを表す語として定着していく。さらにそれは「自然」への造形志向に展開していく。ただし、これらとは異なる視線が主流であった大正期に奥田誠一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った。

最後に、「桃山茶陶」という美術用語の初出と考えられる蓮実論文では、どのようにその美的性格が捉えられているのかを分析した。それは、次のように捉えられていた。

窯中の化学的变化に裏付けられた、しかも一回限りにおいてしか現れないような特殊な現象のなかに、「偶然」に発見される「美」である。そして窯中の化学的現象における「自然性」を希求する「人工性」のバランス感覚の有無が、その作品に美を内在させるかどうかを決定させるという性格をもつ。ゆえにその美を希求するあまり、恣意性が強く作用する技巧による造形には、上記のような「美」は発見されないのである。

第5章では、桃山茶陶の美的特質の背景にあるものを、その造形的な淵源と、理念的背景に分けて考察し、最終的には、桃山茶陶の造形的指向の特性を導き出した。

造形的な淵源については、桃山茶陶の美的特質の一つとしてのキーワード「匱相」の美意識の淵源が唐物茶壺にあることを、徳川義宣(1933-2005)の研究を参考に確認した。さらに12世紀に渥美窯で焼成された《渥美秋草文壺》の造形を検討することによって、桃山茶陶の美的特質の淵源のひとつと考えられる「自然の象徴的再現」と、「情趣性の対象としての自然」という2つの意味での自然という表象性を示した。それに加えて、中世から近世にかけての茶陶を中心に、その「写し」によって継承されるものを考察し、歪みや割れ、不整齊、破綻などといった「失敗」、「負の要素」となるようなところに価値をみいだす桃山茶陶の美的特質の奥底に潜むものを考察した。そこには、唐物から写しとられた「気品」と、高麗ものから写しとられた「大らかさ」があり、それらが発展して桃山茶陶の「静」と「動」の造形性となり、それらがさらに写しとられて、「優美」な造形となっていったのではないかということを示した。

理念的背景については、それを考察するために、桃山茶陶の造形指向を生み出した侘数寄の茶の湯の特質を、次の4点に整理した。①書院台子の茶で用いられた天目台から、直接茶碗を自分と同じ高さの畳の上に置くようになったことにより、茶碗とヒトの距離が物理的にだけでなく精神的に近くなった。②「ひゑかるゝ」、「ひへやせる」といった価値基準が加わる。一方で、③作分(茶の湯における創意と工夫)をすすめた進取性と柔軟性に富んだ選択基準もある。④「比」、「なり」、「膚」が吟味され始める。

そしてこれらから創り出された桃山茶陶の造形指向について、次の3つの特性を導き出した。①「静」と「動」の重層的二面性がある。②直接茶碗を自分と同じ畳の上に置くようになったことにより、茶碗(茶陶)は自分自身の延長へと変化し有機性を帯びてくる。すな



わちその茶碗(茶陶)には生命が宿り、自然の一部であることを希求する。それが到達するところは「自然(土)と使い手との一体感」という造形指向となる。③「様子」という感性が作用している。その感性とは、禅や歌心に到達する茶室空間における道具同士を取り合わせて調和させる感性である。

桃山茶陶の展開した時期には、このような侘数寄の茶の湯の理念や美意識が求心力となり、それは国内だけでなく海を越えて拡大していった。その集中性のなかに見られる焼物の中に、高麗茶碗、安南という海の向こうからもたらされた茶陶があった。第6章では、まず高麗茶碗の美意識や美的価値を東アジアという視点から検討し、そこに浮かび上がる複雑な文化交渉の姿を明らかにした。そこにはヒトとモノそして情報の「移動」と「接触」だけでなく、それに伴う美的価値の「誕生」・「移動」・「美的選択」・「理解・吸収」・「変容」・「融合」という交渉が複雑に展開されていたことを示した。

そしてこの高麗茶碗の造形における侘数寄の茶の湯の理念や美意識よりさらに、その基底にはあるものを考察するために、その美の頂点にあるとされる《大井戸茶碗 銘喜左衛門》の造形を採り上げ考察した。そしてそこには、古代より続く自然観(自然なるもの<自ずからなるもの、あるがままなるもの>)に崇高性や美しさを直感するという自然観があり、その自然観が「直観」となって、雑器の中からこれを美的茶陶として採り上げたのではなかろうかとの考えを示した。

次に、安南の造形的特質を考察した。それらには、「歪み」、「滲み」などといった作陶技術からは負の要素ともいえるものを、美しく感じさせる何ものかがあった。それは、その土台となるところにある中国陶磁から受け継いだ「気品」ではないかということを示した。つまり、この「気品」の上に、「歪み」そして「滲み」があるからこそ、ただの歪みでも滲みでもなく、「美しさ」につながっていくのではなかろうかとの考えを示した。

加えて、侘数寄の茶の湯の美意識が反映された桃山茶陶の先に現れ、採り上げられた阿蘭陀という茶陶の様相も明らかにした。この色鮮やかで、自然の草花を大胆に抽象化したような文様の茶陶と、侘数寄の茶の湯の美意識の関係性を明らかにした。前時代に展開した桃山茶陶には、「静」的特性だけでなく、対照的な色が、大胆に掛け分けられ、抽象的な文様が配されるという「動」的特性をもつという重層的特質があった。つまりこの「動」的特性をもつ茶陶を生み出した美意識が、阿蘭陀のような茶陶を受け入れていったのである。先行研究からだけでは、侘び枯れた茶陶と、色鮮やかな阿蘭陀には大きな造形的隔りがあるように見えるが、実は、時系列的にも造形的連続性があったことを示した。

第7章では、本来的な茶道具の美を顕現させる茶室の空間的特質を検討するために、堀口捨己(1895-1984)の茶室論を採り上げた。近代において、茶室を再評価したとされる建築家の研究のなかでも、堀口の茶室論は、茶の湯を基盤とした空間論で、茶の湯空間、ヒト、モノを総合的に関連させた研究であり、「機能と表現との一元的な完成」という視点で、その「美」を探究した。

堀口は、茶室建築の造形的特徴として、自然の「イデエ」が再現された「田園的山間的情趣」と、「同意を嫌ふ事」、「不同の理」(茶之由來書 堺宗朴著)と説かれた思想の顕現としての「非相稱性」を挙げた。

非相称的形態の不安定性は、線、面、立体において「量的均衡」を保った場合は、絶対的な安定となるが、均衡が破壊された時は、複雑な曲線運動となるという。またこの形態の中心軸の「ずれ」を指摘した。この「ずれ」による無秩序は、茶の湯における人の規律的な動きと、畳の規格により回避されているという。そして、反相称性の表れとしての「四畳半敷廻しでの平面的円形」も挙げ、「爐の凹みは特殊な中心となつて、平面上の円形の印象を破壊」するという「渦旋的動感の消滅」を指摘した。

このような非相称的諸要素は、個別的に存在するだけならば、不安定な空間、無秩序な空間になる他はないが、茶室にはそうさせない「室空間の重心」があるという。それは「茶室においては、爐と中柱が室空間の重心をなしている」というのである。そしてこの作用により、新しい構成的創作がなされるという。つまり、ストレートで直接的に、構造的調和を実現した空間より、一旦、不協和や不統一を経由しその後「室空間の重心」や「強い構成精神」により新しい全体へと昇華させた空間は、一層の内的な豊富さと深さが与えられると指摘した。

以上の考察により、次の結論を導き出した。

桃山茶陶は、ポーズの西洋的な美術と同じ視点による独自の分類や、奥田の近代美術の「表現」という視点によって、荒川の志野の陶片発掘以降、美的対象として研究の俎上に載せられることになったのが「桃山茶陶」であったといえよう。

また、明治から昭和初期にかけて「侘び」を高次の美と認識する志向性と、昭和初期の盛んになり始めた美術全集の出版や、展覧会開催という文化的気運の高まりとともに、【不完全の美としての「麿相」と、崇高美としての「無作為」・「自然」という二つの美的特性が併存する、焼物のカテゴリー】へ注目が集まり、その茶陶群に対しての「一般化」、「イメージのキャッチフレーズ化」という流れが、「桃山茶陶」という美術用語となり、ひとつの概念として認識され、具体的な実態となっていったと考えられる。

そして桃山茶陶の美的特質は、本来あるべき茶室という空間の中で、他の茶道具との三次元的組み合わせと配置により、空間的立体美を創出させる指向性をもつ。

桃山茶陶の造形的特質には、焼締などに見られる破れ、焦げなどの「不完全性」や「無作為性」、器形の歪みなどの「非対称性」、樂などにみられる「非存在性(同化的要素)」、織部などに見られる「自然の抽象的再現性」、あるいは「静的」と「動的」など、さまざまな引き出しをもつ造形的要素が、重層的かつ並存しており、一つの様式として纏めることは困難な茶陶群である。

しかしながら、それらに通奏低音のように流れる指向性がある。それは、「自然性と抽象性とのせめぎ合いのなかで生まれる均衡美」である。この自然性は、当時の日本人がもっていた自然観、つまり「情趣性の対象としての自然」を象った造形として表象され、抽象性は、

一つ一つの表現が自然風物の中の特定の物を指すというよりも、当時の日本人が無意識のうち感じていた「自然の象徴的再現」を造形として表現しているのである。

そしてその均衡は、単一の作品で達成されるというよりも、「田園的山間的情趣」、「非相称性」、「複数の中心軸」と、その「ずれ」などという複雑な凹凸構造をもつ茶室という空間の中で達成される。桃山茶陶は単体では、不完全性、無作為性、非対称性、非存在性(同化的要素)、自然の抽象的再現性、静的、動的などさまざまな造形的特質をもつが、多様であるからこそ、茶室という複雑な空間のなかで、ジグソーパズルの1ピースのように、その凹凸構造にはまり込み空間的均衡美を創出するのである。

そして唐物などのような器肌が無機質な輝きをもつもの、器形が完全な左右対称のもの、あるいは絵画的具象文様のもの、つまり単体で完成された美をもつ茶陶などが、上記のような特性をもつ茶室に置かれて空間的な違和感が生じた場合は、両者の紐帯の役割も果たす。

そして桃山茶陶は、器肌の滑らかなもの、粗いもの、器形が左右対称なもの、歪みが大きいもの、小さいもの、文様が具象的なもの、抽象的なもの、色彩が人工的に鮮やかなものから土の塊そのままのような自然色のものなどの、さまざまな造形的な組み合わせを可能にし、美的空間を創出する。そのためには、それらの配置が大きな決め手になる。つまり茶道具が、亭主と客から前後左右に遠く、近く、そして高く、低くなどとさまざまな配置の仕方により茶室空間全体としての美しさが生み出されるのである。

つまり桃山茶陶の美的特質とは、「自然性と抽象性とせめぎ合いのなかで生まれる均衡美」であり、それは高度に空間処理された草庵茶室の中で達成され、他の茶道具との三次元的組み合わせと配置により、空間的立体美を創出させる指向性をもつといえよう。

また美的観点からみれば、桃山茶陶の美とは、使い手が、自然(土)との一体感を求める模索のなかで、自然美を志向する精神的な作為性を見出した時、見えてくるという特質をもつといえよう。

東アジア文化研究科 令和3年度（2021年度）博士学位論文  
「桃山茶陶の美的特質をめぐる研究」 末吉佐久子

## 目次

序論	1
第1章 日本陶磁史研究における美的対象としての「桃山茶陶」の位置	
1-1 はじめに	5
1-2 「桃山茶陶」とは	5
1-3 先行研究による様々な「桃山茶陶」の位置	6
1-4 日本陶磁研究史概説	
(1) 日本陶磁研究の萌芽期	8
(2) 通説の整備から通史研究へ	12
(3) 外からの眼による研究	13
―「装飾的なやきもの」と「非装飾的なやきもの」という分類	
(4) 日本陶磁研究の発展期	17
1-5 荒川豊蔵による志野の陶片発掘と、 桃山茶陶の美的対象としての位置の明確化	20
小結	22
第2章 「桃山茶陶」という美術用語の成立過程とその意義	
2-1 はじめに	24
2-2 美術史言説における茶道具論の基盤成立への過程	24
2-3 『茶の本』による「芸術家」利休の誕生	27
2-4 昭和10年代―「わび」と造形性の結びつきから、 美術史における茶道具の位置付けへ	29
2-5 「桃山茶陶」の成立過程とその意義	32
小結	36
第3章 桃山茶陶の美的特質の諸相	
3-1 はじめに	38
3-2 喫茶の碗	
(1) 唐物写しから一歩先へ―和物《白天目》、《菊花天目》	39
(2) 《鼠志野茶碗 銘峯紅葉》―「歪み」が開示する美的性格	47
(3) 《織部筒茶碗 銘冬枯》にみえる抽象性と作為性	54
(4) 鯉江良二作《信楽手 杓茶碗》に見え隠れする桃山茶陶	58
(5) 受容の観点から見た茶陶の美―《赤楽茶碗 銘無一物》をめぐって	64

3-3	空間構成の器（水指・花入・茶入）	
(1)	歪みの造形《古伊賀水指 銘破袋》について	76
(2)	《萩角釣瓶水指》の造形の背後にあるもの	80
(3)	《備前筒花入 銘北むき》の土味と窯変にみえる意図されるもの	82
(4)	《織部耳付肩衝尻膨茶入 銘餓鬼腹》の高さと傾き	87
3-4	食事の器	
(1)	高さをもった器《黄瀬戸向付》の背景と意義	88
(2)	自然を写す皿《鼠志野草文額皿》	90
(3)	自然を象る《織部松皮菱手鉢》	91
	小結	93
第4章 桃山茶陶の美一言説からの考察		
4-1	はじめに	97
4-2	桃山茶陶の美の言説	
(1)	桃山期の審美眼	97
(2)	明治期の眼	98
(3)	大正期の「景色」	99
(4)	昭和期の侘と寂	100
4-3	蓮実論文における桃山茶陶の「美的性格」	102
	小結	109
第5章 桃山茶陶の美的特質の背景にあるもの		
5-1	はじめに	111
5-2	侘数寄の茶陶の淵源	
(1)	造形に表れた亀相の美意識—唐物茶壺	111
(2)	《渥美秋草文壺》にみえる自然の再現と表象	116
(3)	「写し」の研究—中世から近世にかけての茶陶「土物」を中心に	123
5-3	侘数寄の茶の湯と桃山茶陶	
(1)	喫茶文化の受容から茶の湯成立まで	148
(2)	茶陶の変遷からみた茶の湯の変化	152
(3)	桃山茶陶を生み出した侘数寄の茶の湯とは	158
(4)	桃山茶陶の造形指向	160
	小結	165

第6章	海を越える侘数寄の美意識	
6-1	はじめに	167
6-2	高麗茶碗について	
	(1) モノ・ヒト・美的価値の移動	167
	(2) 《大井戸茶碗 銘喜左衛門》の基底にみえる自然	175
6-3	伝世の茶陶—安南をめぐる	179
6-4	侘数寄の先にある阿蘭陀と呼ばれた茶陶	200
小結		210
第7章	茶室空間と桃山茶陶の美的特質	
7-1	はじめに	212
7-2	堀口捨己と茶室論	
	(1) 茶室研究の萌芽	212
	(2) 堀口捨己と茶室論	213
	(3) 堀口捨己の茶室論の基盤と「美」への眼差し	215
7-3	堀口捨己の茶室論よりの考察	
	(1) 堀口捨己が捉えた茶の湯—美を追究する「構成」の世界	218
	(2) 「田園的山間的情緒」について	222
	(3) 「非相称性」について	225
小結		231
結論		234

図版

図版出典

参考文献

初出一覧





## 序論

本論文は、「桃山茶陶」という茶陶群を一つのカテゴリーとして捉え、その美的特質を問うものである。その視点は、伝世作品の造形におかれているが、それに止まらず、それらが本来あるべき茶室という空間からも、その美的特質を総合的に検討する。そして、これまで議論されてこなかった桃山茶陶研究の前提となる「桃山茶陶」という美術用語の成立過程、そしてその意義を考察し、さらに日本陶磁史研究における美的対象としての位置付けも検討していく。

桃山茶陶を代表する作品《古伊賀水指 銘破袋》【図 1】を眼の前にすると現代の我々もなお、破調の造形に衝撃を受ける。また、《赤樂茶碗 銘無一物》【図 2】からは、無作為と作為を超越する静寂の美を体感する。このように桃山茶陶は、「動」と「静」ともいうべき両極にある複雑で深淵な美的特性を含みもつ。

桃山茶陶とは、極めて大雑把な言い方をすれば、安土桃山時代を中心に展開した「佗数寄の茶の湯の美意識が反映された茶陶群」であるといえよう。それらは、志野、織部、瀬戸、備前、伊賀、信楽、唐津、萩、そして樂を中心として構成される。

桃山茶陶が展開した時代には、畿内を中心として茶陶市場が形成されていき、そこへ日本各地の窯場から、さらに朝鮮半島、中国などのように海外の窯場からも集中的にもたらされた。このように国内各地の窯場、ここに国外の窯場までも含めて、茶陶という場へとダイナミックに集中する特異な状況は、日本陶磁史における黄金時代と呼べよう。このような状況が、まさに桃山茶陶によってのみ作り出された特異なもので、それは桃山茶陶だけが、それを起こしえたといわれている。<sup>1</sup>

しかしながら、桃山茶陶の最盛期と同時期に、これとは全く美的特質を異にする茶陶が作られていく。つまり、室町時代に唐物によってつくりあげられた美意識を視野に入れながら、元和年間（1615－1624）には、桃山茶陶とは違った室町復古的な茶陶が作られるようになったのである。そして次第に桃山茶陶は、時代のなかで埋もれてしまうものが出てきたのである。その事例としては、桃山茶陶の中でもその造形の強さが印象的なものとして評価された織部黒沓形茶碗や彫唐津茶碗が、江戸時代の箱書きでは「香物鉢」とされ、香物を入れる鉢に評価を落としてしまったという報告がされている。<sup>2</sup>

そこに再評価という転換点が到来する。桃山茶陶への関心の高まりと再評価の原因を考えると、想起されるのは、昭和 5 年（1930）、美濃・大萱で荒川豊蔵（1894－1985）が志野焼の陶片を発掘したという事件であろう。これを機に、それまで瀬戸焼と考えられていた志野焼という通説が覆され、一大事件として大きな関心を集めることになった。ここより荒川豊蔵は、美濃古窯跡の発掘調査と、志野焼の再現に取り組み、昭和 10 年代に志野茶碗の

<sup>1</sup> 伊藤嘉章「桃山茶陶の成立と展開」、東京国立博物館編『東京国立博物館紀要』36、2000 年、19 頁。

<sup>2</sup> 伊藤嘉章「桃山茶陶の成立と展開」、東京国立博物館編『東京国立博物館紀要』36、2000 年、54 頁。

再現に成功する。これ以降、他の近代の陶藝家たちの間にも、桃山茶陶の造形への志向の動きがみられるようになる。瀬戸・美濃焼の加藤唐九郎（1898—1985）、備前焼の金重陶陽（1896—1967）、唐津焼の中里無庵（1895—1985）、萩焼の三輪休和（1895—1981）といった各窯業地の作家らが桃山茶陶の造形を志向し、革新運動を展開したのである。また、数寄者であり作陶家でもある川喜田半泥子（1878—1963）もまた織部様式へ傾倒していったのである。このような昭和初期の桃山茶陶への関心の高まりは、かねてより注目されてきたが、依田徹氏は、平成14年（2002）に東京国立近代美術館で開催された展覧会「昭和の桃山復興—陶芸近代化の転換点」では、「桃山復興」という言葉でこれらの動きが総括され、一つの運動として提示されたとし、「この展覧会は、桃山文化への再評価が、近代陶芸の転換点であったという視点を取り、時代の潮流と価値観の転向を提示するものでもあった」<sup>3</sup>と指摘した。

以上のように安土桃山時代を中心に展開した「桃山茶陶」は、再評価という過程を経て、現在もなおその造形性が高く評価されている。しかしながら、この「桃山茶陶」というカテゴリー化がなぜなされ、そしてその意義は何かを問う議論はなされていないようである。つまり、既に焼成窯別、地域別、焼成方法別などの分類がされていたが、それに加えて、なぜ「桃山茶陶」というカテゴリー化がなされていったのかという議論は見当たらない。そしてその初出、成立過程を問う研究は、管見の限りではあるがなされていないようである。

桃山茶陶は、これまで陶磁史<sup>4</sup>、茶道史<sup>5</sup>、美術史<sup>6</sup>など、さまざまな分野から研究されて

<sup>3</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、195頁。

<sup>4</sup> 陶磁史という視座からの先行研究には、伊藤嘉章「桃山茶陶の成立と展開」、東京国立博物館編『東京国立博物館紀要』36、2000年、13—76頁、満岡忠成「桃山の茶陶」、座右宝刊行会編『世界陶磁全集 4 桃山（一）』、小学館、1977年、241—244頁、伊藤嘉章「茶陶—新しい美の創造」、矢部良明監修『【カラー版】日本やきもの史』、美術出版社、1998年、73—92頁、矢部良明、竹内順一、伊藤嘉章編著『やきもの名鑑 2 桃山の茶陶』、講談社、1999年、井上喜久男「美濃桃山陶の成立と展開」、『東洋陶磁』第36巻、2006年—2007年、5—25頁などがある。

<sup>5</sup> 茶道史という視座からの先行研究には、林屋晴三「桃山の茶陶（東洋陶磁-2-特集）」、東京国立博物館編『Museum』235号、1970年、14—18頁、林屋晴三「総説」、東京国立博物館『茶の美術：特別展』、東京国立博物館、1980年、249—256頁、赤沼多佳構成『桃山の茶陶：破格の造形と意匠』、淡交社、2005年などがある。

<sup>6</sup> 美術史という視座からの先行研究には、荒川正明「陶磁のかざり—宴のうつわを中心に」、玉蟲敏子編『講座日本美術史 第5巻<かざり>と<つくり>の領分』、東京大学出版会、2005年、199—230頁、辻惟雄「桃山美術—「かざり」の開花」、辻惟雄『日本美術の歴史』、東京大学出版会、2005年、261—278頁、荒川正明「桃山美術論—境界に生きる人々、変貌するかたち」、荒川正明責任編集『日本美術全集 第10巻 桃山時代 黄金とわび』、小学館、2013年、170—194頁、荒川正明「桃山陶器の革新性—変貌するかたちと意匠（特集桃山のやきもの）」、『聚 VOL.12(2014SUMMER)』、2014年、43—63頁、荒川正明「やきもの日本美術」、古田亮編『教養の日本美術史』、ミネルヴァ書房、2019年、239—269頁、などがある。

いる。特に近年は、各地の窯跡や消費地遺跡の発掘調査が進み、考古学的視点からの研究<sup>7</sup>も進められている。ただ言うまでもなく、どの先行研究の論考や文献も上記に挙げたような分野別に、明確に分類できるものではなく、緩やかに複数の分野を横断しているものが多い。

しかし、多くの既往の論考のなかで、桃山茶陶の造形の根幹となる「美の問題」や、その背景にある「理念や精神の問題」についての議論は、断片的にされることが多く、そのほとんどが茶の湯の精神論を説明するうえでの、便利なブラックボックスともいえる「侘」の美という抽象的な概念性に支えられている。あるいは、武野紹鷗（1502－1555）、千利休（1522－1591）、その関与が疑問視されながらも古田織部（1544－1615）という一個人の個性が、造形美と結びつけられて語られることも多い。このようなことが原因で、桃山茶陶の美を、曖昧なイメージの総体としてしか、捉えることが出来なくなっていると考えられる。そしてその造形性や美的特質についての言及は、「景色」などといった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。さらには桃山茶陶の伝世作品を個別的に検討されることはあるが、なぜか本来あるべき茶室という空間からの研究はさほどなされていないようである。桃山茶陶の美的特質を考えるならば、それらが本来あるべき茶室という空間において、それが検討されるべきではなかろうか。

以上のような経緯を踏まえ、本論文では、この桃山茶陶の美的特質を問い、再検討していく。そのために視点は伝世作品の造形におかれているが、それが本来あるべき茶室という空間からも、その美的特質を総合的に考察していく。また、「桃山茶陶」というカテゴリー化が、いつ、なぜなされたのかをも明らかにし、その意義を問う。

本論文の構成は、七章と結論から構成される。第1章では、日本陶磁史研究における美的対象として桃山茶陶の位置付けを再考する。第2章では、これまで議論されてこなかった「桃山茶陶」という美術用語の初出を特定し、その成立過程、そしてその意義を見出していく。第3章では、桃山茶陶の美的特質が顕著に表れていると思われる、代表的な伝世作品を中心に採り上げる。それらを「喫茶の碗」、「空間構成の器（水指・花入・茶入）」、そして「食事の器」に分類し、さらにその周辺にある類似作品とも併せて検討することによって、それらの基底に流れる美的特質の諸相を考察していく。第4章では、桃山茶陶の美について、その言説に注目し、その変遷を桃山期から明治、大正、昭和と時代ごとに追ってみたい。第5章では、桃山茶陶の美的特質の背景にあるものを、その造形的な淵源と、理念的背景に分けて探っていく。そしてそこから桃山茶陶の造形指向を考察する。理念的背景をめぐっては、まず喫茶文化の受容から茶の湯の成立までと、茶陶の変遷からみた茶の湯の変化を明らかにする。その上で桃山茶陶を生み出した造形理念のバックボーン

<sup>7</sup> 考古学的視座からの先行研究には、奥田直栄「桃山の文化と陶磁」、座右宝刊行会編『世界陶磁全集 4 桃山（一）』、小学館、1977年、123－134頁、森村 健一「考古学からみた安土・桃山茶陶：堺出土の軟質施釉陶器」、『羽衣國文』13巻、2000年、1－22頁、永田信一「京都三条出土の茶陶（特集 幕藩体制に関わる近世陶磁器；桃山・江戸初期に全盛の茶陶）」、『季刊考古学』第110号、2010年、70－74頁、など他にも多数ある。

となる侘数寄の茶の湯を明らかにしていく。第6章では、桃山茶陶とほぼ同時期に茶の湯世界にもたらされた高麗茶碗や安南を検討し、それらの基底にある理念や美意識を探っていく。さらには高麗茶碗の美意識や美的価値について、東アジアにおける情報と美的価値の交渉という視点から検討する。加えて桃山茶陶のその先に現れ、採り上げられた阿蘭陀という茶陶も検討する。第7章では、茶陶が本来あるべき茶室の空間的特質を検討する。茶道具が本来あるべき空間は茶室であり、その空間においてこそ茶道具本来の美が現れよう。この茶室空間の検討のために、堀口捨己（1895－1984）の茶室論を中心に採り上げる。近代において、茶室を再評価したとされる建築家の研究のなかでも、堀口の茶室論は、茶の湯を基盤とした空間論で、茶の湯空間、ヒト、モノを総合的に連関させた研究である。本章では、この堀口の茶室論を中心に、茶道具の美を浮かび上がらせる茶室空間の特質を考察する。

以上を踏まえ、結論では、本来あるべき茶室空間における桃山茶陶の美的特質を見出し、ていきたい。

## 第1章 日本陶磁史研究における美的対象としての「桃山茶陶」の位置

### 1-1 はじめに

第1章では、「桃山茶陶」という茶陶群を一つのカテゴリーとして捉え、日本陶磁史研究における美的対象として、その位置付けを考察する。

先行研究では、日本陶磁史、茶道史、美術史の視点から、そして近年では、近代という視点から美術・工藝・茶道具論、そして文化財制度、政治動向などというフィルターを通して位置付けが議論されている。本章では、新たな視点、つまり日本陶磁史研究における美的対象としての桃山茶陶の位置付けを考察する。

### 1-2 「桃山茶陶」とは

まずは、本論における「桃山茶陶」を規定したい。「桃山茶陶」については、未だ研究者の間での共通認識としての定義付けはなされていないようであるが、本論では、次のように規定する。

大きく枠づけをするならば、安土桃山時代を中心に生産され、あるいは採り上げられた「佗数寄の茶の湯の美意識が反映された茶陶群」である。具体的には、志野、織部、瀬戸、備前、伊賀、信楽、唐津、萩、そして樂を中心として構成される。

より限定的に規定するならば、「佗数寄の茶の湯」以前に展開した「書院の茶」で賞翫された唐物、そしてそれ以降に展開した「大名茶」（ただし古田織部の茶は、ここでいう大名茶の性格は乏しいのでこれには含めない。）で採り上げられた茶陶、つまり再評価された唐物や、「綺麗さび」という美的概念用語で表現される均整がとれた瀟洒で華やかな作風のものとは含まない。したがって色絵陶磁器・錦手などの色鮮やかな絵画的意匠をもつ茶陶は含めない。

この場合、唐物との境界は明らかであるが、後者との境界は曖昧である。これを説明するために全ての具体例を挙げることはできないが、分かり易い織部焼を例に挙げて説明すると次のようになる。織部といえども時代とともにその作風は変化している。初期に展開した織部黒・黒織部・紺織部・青織部・鳴海織部などと、後期に展開した「江戸時代初期に生産された織部焼の最終段階、いわゆる弥七田織部」<sup>8</sup>はその作風が大きく異なる。織部の後期の作品《弥七田織部蔓草文三日月形向付》【図41】は、全体的に繊細な絵画的表現が施され、器形は均整がとれ瀟洒で洗練されている。弥七田織部は、抽象的ではなく具象的、大胆ではなく繊細で、初期の織部と比べれば、意匠が大きく変化している。このような後期織部焼は、桃山茶陶の範疇からは外れるのである。

<sup>8</sup> NHK プロモーション編『没後四〇〇年 古田織部展』、NHK プロモーション、2014年、165頁。

ただここで問題となるのは、桃山茶陶と規定される重要な要件が「侘数寄の茶の湯の美意識」であるならば、そこで採り上げられた中国の古染付や朝鮮半島の高麗茶碗、そして南海産の宋胡録や安南などはどうなるのかということである。柔軟な考え方ができるとすれば、これら海の向こうからもたらされた茶陶も、この範疇に緩やかに含めてもいいのかもしれない。

最後に桃山茶陶の造形的特質を挙げる。器肌の焦げや破れなどにみられる「不完全性」、器形の歪みのような「非対称性」、土の素材感をあるがまま活かしたような「無作為性」、茶室の土壁にとけ込むかのような「非存在性（同化的要素）」、そして抽象的文様などにみられる「自然の抽象的再現性」である。これは、一つ一つの表現が自然風物の中の特定の物を指すというよりも、当時の日本人が無意識のうちに感じていた自然観を抽象的に造形化したものといえる。

以上のような茶陶を本論では、桃山茶陶とする。

### 1-3 先行研究による様々な「桃山茶陶」の位置

先行研究での桃山茶陶の位置付けは、先にも述べたように、さまざまに議論されている。それらの概要を確認すると次のようになる。

日本陶磁史の視点からいえば、伊藤嘉章氏は次のように位置付けている。「日本陶磁は常に外来の技術、外来の陶工によっている」<sup>9</sup>、しかし「桃山茶陶が日本人の感性による創造を果たした」<sup>10</sup>はじめての「日本人が自らのために作り出した形」<sup>11</sup>の焼物として位置付けている。矢部良明氏もまた、「桃山時代の茶陶には、それまでの日本の陶磁史の流れとは違った、日本人が日本人のために作り上げた創造があった」<sup>12</sup>としている。

つまり、桃山茶陶は、外来ではない日本人独自の感性を反映した創造的な焼物であったと位置付けられているといえよう。

一方、茶道史の視点からの位置付けは、東京国立博物館が初めて茶の湯の歴史と正面から向き合ったとされる<sup>13</sup>「茶の美術」展（昭和55年・1980）の総説に象徴的に記されている。そこでは、室町時代から江戸時代にかけての茶の湯を「唐物数寄」から「侘数寄」へ、そして「数寄の展開」という大きな展開としてとらえ、その中で桃山茶陶は侘数寄に適う道具として位置付けられている。また、赤沼多佳氏は、「極めて特殊な将軍家の価値

<sup>9</sup> 伊藤嘉章「桃山茶陶の成立と展開」、東京国立博物館編『東京国立博物館紀要』36、2000年、15頁。

<sup>10</sup> 伊藤嘉章「桃山茶陶の成立と展開」、東京国立博物館編『東京国立博物館紀要』36、2000年、16頁。

<sup>11</sup> 伊藤嘉章「桃山茶陶の成立と展開」、東京国立博物館編『東京国立博物館紀要』36、2000年、16頁。

<sup>12</sup> 矢部良明監修『【カラー版】日本やきもの史』、美術出版社、1998年、74頁。

<sup>13</sup> 伊藤嘉章「茶の湯展までとこれからに向けて」、東京国立博物館、日本放送協会、NHKプロモーション、毎日新聞社編『特別展 茶の湯』、NHK、NHKプロモーション、毎日新聞社、2017年、8頁。

観と侘びの茶風の美意識とは明らかに異なるものと捉えるべき」<sup>14</sup>とし、「侘びの茶風の深まりによって見立てられた高麗茶碗」<sup>15</sup>、桃山茶陶については、「さらに新しく登場する和物茶陶」<sup>16</sup>として捉えている。

つまり桃山茶陶は、室町時代から江戸時代初期にかけての、書院の茶から侘数寄の茶の湯へという変化および、それに伴う茶人たちの美意識の変化によって、唐物賞翫から高麗茶碗などの舶来陶磁へ、そして和物へと、いわば「選択」の時代から「創作」の時代へと移る。このような茶道史の文脈の中で、桃山茶陶は侘数寄の茶に適う道具として位置付けられている。

美術史からの視点からは次のように位置付けられている。辻惟雄氏によると、桃山美術は、「権力を飾り立てる道具として最大限に活用され、覇気と生命感、そして幻惑に満ちた「かざり」の世界を出現させた」<sup>17</sup>とし、この「かざり」の意匠の一方で、無装飾、不完全の美を尊ぶ「わび」の意匠が、茶の湯を媒体として深められたのも桃山美術の大きな特色である」<sup>18</sup>として、長次郎の樂茶碗などを例にあげ、桃山茶陶を桃山美術の一部であると捉え、かつ侘び茶の意匠であると位置付けている。また荒川正明氏は、桃山茶陶について次のように述べている。「16世紀末になると、和物の茶碗は唐物からの影響を脱し、朝鮮半島産の高麗物の影響を受けていく。ここでいう高麗物の茶碗の影響とは、姿そのものではなく、器の発する動性、いわゆる勢いにある。(中略) 少々の歪みなどお構いなしに素早く作られ、唐物茶碗の特徴であるシンメトリーの整った造形を逸脱していた。」<sup>19</sup>とした。そして、このような器が誕生した「背景には、この頃も盛んに入ってくる中国からの輸入陶磁との熾烈な競争があった」<sup>20</sup>ものと推測し、「外国製の器にはない、いかに付加価値の高い器をつくるか」という命題に対して」<sup>21</sup>生み出された陶器であると位置付けている。

近代というフィルターを通して、その位置付けを考察しているのは、依田徹氏と木田拓也氏の論考である。

依田氏は、次のように述べている。「昭和戦前期にナショナリズムの高まりの中で、日本“独自”の美として「わび」が称揚され、それが造形論にも援用され、美術史における茶

<sup>14</sup> 赤沼多佳構成『茶陶の美 第一巻 茶陶の創成：唐物から和物へ』、淡交社、2004年、5—6頁。

<sup>15</sup> 赤沼多佳構成『茶陶の美 第一巻 茶陶の創成：唐物から和物へ』、淡交社、2004年、6頁。

<sup>16</sup> 赤沼多佳構成『茶陶の美 第一巻 茶陶の創成：唐物から和物へ』、淡交社、2004年、6頁。

<sup>17</sup> 辻惟雄『日本美術の歴史』、東京大学出版会、2005年、262頁。

<sup>18</sup> 辻惟雄『日本美術の歴史』、東京大学出版会、2005年、267頁。

<sup>19</sup> 荒川正明「桃山陶器の革新性—変貌するかたちと意匠（特集桃山のやきもの）」、『聚美』VOL.12(2014SUMMER)、2014年、43頁。

<sup>20</sup> 荒川正明「桃山陶器の革新性—変貌するかたちと意匠（特集桃山のやきもの）」、『聚美』VOL.12(2014SUMMER)、2014年、43頁。

<sup>21</sup> 荒川正明「桃山陶器の革新性—変貌するかたちと意匠（特集桃山のやきもの）」、『聚美』VOL.12(2014SUMMER)、2014年、43頁。

道具の評価をも決定付けた」<sup>22</sup>とし、その中に桃山茶陶を位置付けている。

つまり、依田氏は、昭和戦前期のナショナリズムを背景とした「わび」を高次の美とする認識が、美術史における茶道具の位置付けをも決定付け<sup>23</sup>、桃山茶陶はその中に位置付けられているというのである。

木田氏は、次のように述べている。「1930年代、北大路魯山人によって桃山陶芸が「日本的なもの」と賛美され、その後、帝室博物館による「復興開館陳列展」や『日本美術略史』を通じて、桃山という侘茶の隆盛期に作り出された茶陶を、茶道具としての評価を離れ、「日本独特のやきもの」「芸術的価値を持つもの」「作者の個性をあらわした器物」などと捉える陶磁史観が確立される」。<sup>24</sup>そしてこの「背景には、1930年代の日中間の緊張を背景に、中国とは異質な日本独自の国民文化というものを確立し、ナショナリズムの強化を促そうとする意志がその背景にはたらいていた」<sup>25</sup>。

つまり木田氏は、近代日本におけるナショナリズムなど時代的、社会的な要請にもとづいて桃山茶陶は「日本独特のやきもの」であると位置付けられていったというのである。

さて、ここまで先行研究による様々な桃山茶陶の位置付けを概観してきたが、本論では、これらとは違った視点、つまり日本陶磁史研究における美的対象としての桃山茶陶の位置付けを考察する。

## 1-4 日本陶磁研究史概説

### (1) 日本陶磁研究の萌芽期

日本陶磁研究の萌芽は、明治時代初期である。この期を起点として日本陶磁史の概観や総論が構築され、そのための調査・研究が行われた。

もちろん、明治時代以前にも陶器及びその製法や茶陶などについて記された古文献は存在していた。全てをここで挙げることはできないが、主な文献を次に示す。古くは彩釉陶器の製作技法を記した正倉院文書の『造仏所作物帳』<sup>26</sup>をはじめ、『君台観左右帳記』<sup>27</sup>、『茶

<sup>22</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯一言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、25頁。

<sup>23</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯一言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、47頁。

<sup>24</sup> 木田拓也『工芸とナショナリズムの近代「日本的なもの」の創出』、吉川弘文館、2014年、105頁。

<sup>25</sup> 木田拓也『工芸とナショナリズムの近代「日本的なもの」の創出』、吉川弘文館、2014年、105頁。

<sup>26</sup> 『造仏所作物帳』は、福山敏男氏の研究によって天平五年（733）から1年にわたった興福寺西金堂の造営のための諸器物の製作過程を記した文書であることが分かった。（座右宝刊行会編『世界陶磁全集2 日本古代』、小学館、1979年、139頁、292頁。）出土品と正倉院三彩などの古代釉薬の科学的分析と、『造仏所作物帳』との分析比較をした研究には、山崎一雄「古代釉薬の科学的考察」、座右宝刊行会編『世界陶磁全集2 日本古代』小学館、1979年、290-292頁、がある。

<sup>27</sup> 『君臺観左右帳記』は「文明八年能阿彌自筆本に基く群書類従本と、永正八年相阿彌自筆本の傳寫たる東北大學本（博物館本）と二系統のものがあるが、據るべきものとしては後者が一般に推されてゐる。」（満岡忠成「日本茶陶書解題」、創元社編『茶道全集巻の15（器物篇4）』、創元社、1937年、545



具備討集』<sup>28</sup>、『山上宗二茶書』<sup>29</sup>、『茶器辯玉集』<sup>30</sup>、『萬寶全書』<sup>31</sup>、『古今名物類聚』<sup>32</sup>、『陶器考』<sup>33</sup>などである。また特に茶陶に関しては、言うまでもなく『松屋會記』<sup>34</sup>、『天王寺屋會記』<sup>35</sup>、『宗湛日記』<sup>36</sup>、『今井宗久茶湯日記抜書』<sup>37</sup>などの茶會記にもそれらの記載がみられる。これらの文献は、日本陶磁の研究において重要な史料ではある。しかし日本陶磁史の全体像をどのような手段で捉え、日本陶磁研究をどのように構築するのかということ、を主眼においたかどうかということを見ると、これらの文献を生み出した時期は、明治期の日本陶磁研究の萌芽への助走期であると捉えたい。

話を元に戻すが、筆者が日本陶磁研究の起点であると考ええる書は、蜷川式胤(1835-1882)の『観古圖説』<sup>38</sup>である。『観古圖説』は現在も研究者に広く知られた文献であり、研究手法

頁。)

<sup>28</sup> 「一漚軒宗金編(天文廿三年)。享和二年須原屋刊。天文年間の茶具を記したもので、當時は恰も侘びの好みが生れかゝつてあつた時で、その趣味の變化のさまが窺はれて興味がある。」(満岡忠成「日本茶陶書解題」、創元社編『茶道全集巻の15(器物篇4)』、創元社、1937年、546頁。)

<sup>29</sup> 「伊勢屋道七宛のもの(天正十六年)、江雪齋宛のもの(同十七年)、皆川山城守宛のもの(同十八年)など種々存するが、要するに當時の名物諸器を記したもので、茶器の傳來を尋ね、當時の好みを察するにこの上もない好資料である。」(満岡忠成「日本茶陶書解題」、創元社編『茶道全集巻の15(器物篇4)』、創元社、1937年、547頁。)

<sup>30</sup> 『辨玉集 1,2,3,4,5』、上村次郎右衛門、寛文12年(1672)。「『辨玉集』は全五巻五冊より成り、巻一・巻二の二巻は畫工の印章・略傳を記したものであり、巻三・巻四・巻五の三巻は茶器を収録したものである。」(加藤唐九郎「校註 茶器辯玉集」、創元社編『茶道全集巻の8(器物篇2)』、創元社、1936年、584頁。)

<sup>31</sup> 『萬寶全書』(巻六・七・八) 菊木嘉保編(元禄七年)。享保三年刊。(満岡忠成「日本茶陶書解題」、創元社編『茶道全集巻の15(器物篇4)』、創元社、1937年、548頁。)

<sup>32</sup> 「松平不味著。寛政元年一十九年刊。和物茶入の時代別、所謂窠分けも不味時代に完成されたものかと想像される。」(満岡忠成「日本茶陶書解題」、創元社編『茶道全集巻の15(器物篇4)』、創元社、1937年、552頁。)

<sup>33</sup> 『『陶器考』 嘉永七年 同附録安政二年 田内梅軒著。明治十六年刊。茶陶の専書として記述が従前に比して著しく微細に互つてゐるのを特色とする。鑑定の便を主眼としてゐるのは時代からいつて止むを得ないが、陶磁の全般的研究の趨勢が齎したものとといへる。」(満岡忠成「日本茶陶書解題」、創元社編『茶道全集巻の15(器物篇4)』、創元社、1937年、554-555頁。)

<sup>34</sup> 永島福太郎「松屋會記(久政茶會記・久好茶會記・久重茶會記)」、千宗室等編『茶道古典全集』第9巻、淡交新社、1957年、1-454頁。

<sup>35</sup> 永島福太郎「天王寺屋會記(宗達茶湯日記自會記・宗及茶湯日記自會記)」、千宗室等編『茶道古典全集』第8巻、淡交新社、1959年、3-479頁。永島福太郎「天王寺屋會記(宗達茶湯日記他會記・宗及茶湯日記他會記・宗凡茶湯日記他會記)」、千宗室等編『茶道古典全集』第7巻、淡交新社、1959年、3-414頁。

<sup>36</sup> 芳賀幸四郎「宗湛日記」、千宗室等編『茶道古典全集』第6巻、淡交新社、1958年、131-382頁。

<sup>37</sup> 永島福太郎「今井宗久茶湯日記抜書」、千宗室等編『茶道古典全集』第10巻、淡交新社、1961年、3-44頁。

<sup>38</sup> 蜷川式胤『観古圖説』[日本陶器之部-仏文解説 pt.1-5]、玄々堂、1876-1877年。

において以後の「陶器書の先例になったのがこの『観古図説』である」<sup>39</sup>といわれる。竹内順一氏によれば、その研究手法とは、「時代観の設定」<sup>40</sup>、「地域別分類」<sup>41</sup>、「実物中心主義」<sup>42</sup>そして「作品解説（ディスクリプション）」<sup>43</sup>そして、その時代観と陶器を結び付ける手法<sup>44</sup>である。また、蜷川の書の時代観ないし地方別分類は、国内の研究者による陶器書だけでなく、後述するエドワード・シルベスター・モース（Edward Sylvester Morse 1838–1925）の『日本陶器目録』（*Catalogue of Japanese Pottery*）<sup>45</sup>にも継承されていることを竹内氏は指摘し、さらに同書は、小野賢一郎（1888–1943）の『陶器大辞典』や加藤唐九郎の『新撰陶器辞典』にも強い影響を与えたと<sup>46</sup>分析している。

さて、この日本陶磁研究の起点となった書を刊行するに到った背景には何があるのか。それを探るためにまずは、『蜷川式胤追慕録』<sup>47</sup>にある式胤の記した明治6年（1873）の古社寺の宝物検査と博物館建設についての上書の草案を検討し、続いて明治9年（1876）の『観古圖説』<sup>48</sup>の次の序文を検討した。

昨日ノ新ハ今日ノ旧トナリ今日ノ奇ハ明日ノ陳トナリ學術日ニ精シク工業月ニ巧ミナル此盛世ノ勢ヒ恰モ流水ノ滾々トシテ止マサルカ如シ爰ヲ以テ世人動モスレハ徒ニ新奇ヲ愛シ旧陳ヲ憎ムノ弊ヲ免カレス大ニシテハ国家ノ治蹟ヨリ小ニシテハ一物一品ノ徴據トナルヘキ稀物ヲモ総テ廃棄シテ之ヲ顧念セサルニ至ルハ時勢ノ自然トハ云ヘトモ到底思惟ノ輕躁意匠ノ浅劣ナレハナリ今ヤ新奇ノ精ヲ研クヘキハ言ヲ埃ストイヘトモ旧陳モ亦保存スル事ヲ忽にスヘカラス如何トナレハ彼ノ文明ヲ見テ以テ此野蛮ヲ知り古ヲ稽テ今ヲ曉ルハ治政ノ急務ニシテ其因縁スヘキモノハ則チ史籍ナリ然レトモ

<sup>39</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(5)石版手彩色の書」、日本陶磁協会編『陶説』572号、2000年、83頁。

<sup>40</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(5)石版手彩色の書」、日本陶磁協会編『陶説』572号、2000年、82頁。

<sup>41</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(5)石版手彩色の書」、日本陶磁協会編『陶説』572号、2000年、83頁。

<sup>42</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(5)石版手彩色の書」、日本陶磁協会編『陶説』572号、2000年、82頁。

<sup>43</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(5)石版手彩色の書」、日本陶磁協会編『陶説』572号、2000年、83頁。

<sup>44</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(5)石版手彩色の書」、日本陶磁協会編『陶説』572号、2000年、82頁。

<sup>45</sup> Edward S. Morse, *Catalogue of the Morse Collection of Japanese pottery*, (Boston, the Riverside Press, 1901).

<sup>46</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(5)石版手彩色の書」、日本陶磁協会編『陶説』572号、2000年、83頁。

<sup>47</sup> 蜷川第一編『蜷川式胤追慕録』、五段田園、1933年。

<sup>48</sup> 蜷川式胤『観古圖説』[日本陶器之部 仏文解説 pt.1–5]、玄々堂、1876-1877年。

史ヲ看テ其時ヲ稽フルノ迂ナルヨリハ実物ヲ視テ確證ヲ采ルニ如カシ（中略）従来ノ宮殿ハ毀損シ城郭ハ破壊シ古物珍器ハ皆海外ヘ轉移シ尽キ風俗ハ新奇ニ浸漸シテ恐ラクハ時勢ノ沿革ヲ知ル捷徑ヲ失ハン事ヲ過慮シ（中略）我国固有ノ風俗ヲ編ク内外ニ残サン事ヲ欲スルナリ（後略）<sup>49</sup>

これらの記述からは、蜷川は古文化財の散佚を憂え、それに対する保護・調査・研究の必要性を考えていたことがわかる。蜷川は、明治新政府の官吏として文化財の調査保存、そして「博物館・博覧会を日本に定着させようとした先駆者である」<sup>50</sup>。ゆえにこの蜷川の考えは、そのまま当時の明治新政府の近代国家にむかう日本の文化行政の方向と一致していたと考えられる。つまり 19 世紀末の明治政府の近代国家としての威信というものが、これらの保護調査活動とこのような文献刊行の背景になっていたと考えられるのである。

さらにこの書と同時期に刊行された日本最初の日本工芸史概説である、黒川真頼（1829-1906）による明治 11 年（1878）の『工芸志料』の序文も検討した。

#### 工芸志料序

觀勵工藝。而利國用焉。殖貨財焉。治國者之所宜尤急矣。而博覽會者。所以開人知識。盛工藝事也。歐州各國。稱爲文明者。蓋因斯道而弘焉。富國強兵之計。實基于此。其事之鄭重。可以知矣。明年五月。佛蘭西國。將開博覽會於巴里府。遍告之四方。我邦以同盟國。特差使臣。齎物品數百而赴焉。此行不唯爲觀美而已。欲有以觀勵我工藝也。夫工藝之事。關於國大矣。（後略）<sup>51</sup>

この序文では、明治 11 年（1878）のパリで開催された万国博覧会に、数百の品を送るのは、観せるだけでなく工藝の觀勵のためでもあり、富国強兵の計が実はここに基づくとして、工藝の日本での重要性を述べている。『工芸志料』について東野真紀氏は次のように分析している。「巻一では職工、巻二では石工、巻三では陶工、巻四では木工、巻五では革工、巻六では金工、巻七では漆工として、それぞれの起こりから、ふりかえっている。角工、紙工、画工の三部は詳らかでないとして、発刊されずじまいであるが、この合わせて一部となる本の中で、十の分野を工芸の中で重要且つ大であるとして大観している」<sup>52</sup>。

以上から、日本陶磁研究の起点となった『観古圖説』、そして同時期の重要な陶器書であ

<sup>49</sup> 蜷川式胤『観古圖説』[日本陶器之部 仏文解説 pt.1-5]、玄々堂、1876-1877 年、序文より。カッコ内、筆者加筆による。

<sup>50</sup> 蜷川親正編『観古図説城郭之部[新訂]』、中央公論美術出版、1990 年、58 頁。

<sup>51</sup> 黒川真頼『増補訂正 工芸志料 宮内省博物館蔵版』、有隣堂、1888 年、1 頁。序文より。カッコ内、筆者加筆による。

<sup>52</sup> 東野真紀「織部焼について」、大阪芸術大学博士論文、甲第 6 号、1998 年、41-42 頁。

る『工藝志料』の出版の背景には、直接的にも間接的にも国際博覧会の参加があり、さらには、当時の時世の大きな流れでもある明治政府の文化国家、近代国家としての日本の威信というものが、これらの調査・研究の基盤になっていたことが考えられる。このような国家を巻き込こむナショナルな社会背景というものが、日本の陶磁史全体をどのように捉え、どのように構築していくのかという、客観的な「研究」という方向へ向かわせるエンジンになったと考えられる。

さて、ここで現在の研究者が、明治という時代と日本陶磁史研究との関係をどのように分析しているのか、二例紹介する。

東野眞紀氏は、「明治の初めには、印刷技術の発達、新政府発足による印刷物の増加、紙幣の印刷、西洋の学問の流入などの要因が重なり、数多くの書物が出版されている」<sup>53</sup>と、この期に起こった社会的変化を示し、「他国を意識した中で自国の文化を見つめようという意識がこの頃に芽生えたことが感じられる。また、岡倉天心の *The Book of Tea* が出版されたのが年明治十九年（一九〇六）であったことを考えあわせても、明治初めに外国を意識した上での日本再考が起り、陶磁器の研究の原動力になっているのであろう」<sup>54</sup>と述べている。

竹内順一氏は、日本陶磁史研究における明治時代について次のように述べている。「この時代には大きな課題があった。それは、わが国の陶磁史の全体像をどのような手段でとらえるか、ということであった。陶磁史概観もしくは日本陶磁総論をいかに構築するかということである」<sup>55</sup>。

## (2) 通説の整備から通史研究へ

日本陶磁研究は、明治時代前半までの通説の整備を経て、本格的な通史研究へと向かう。

古賀静修（1845—1896）による『陶器小志』（1890）<sup>56</sup>は、「明治時代前半までに、何が通説であったかを知る書としては得がたい資料」<sup>57</sup>であるとされる。窯業地別に日本陶器を概観し、各地の窯業についての一般普及の書というべきものである。竹内氏はこの書について、焼物の概念認識の起源を追求する上で欠かせない一冊でもであると述べ、次のように指摘している。「『○○窯』という大概念がまずあって、つぎに小概念たる『○○焼』があることを示唆している。実はこの考え方の生命はそれほど長くなく、間もなく消滅する。『陶器小志』

<sup>53</sup> 東野眞紀「織部焼について」、大阪芸術大学博士論文、甲第6号、1998年、41頁。

<sup>54</sup> 東野眞紀「織部焼について」、大阪芸術大学博士論文、甲第6号、1998年、42頁。「明治十九年（一九〇六）」の表記は、そのままを引用した。

<sup>55</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(2)窯業地か列伝か」、日本陶磁協会編『陶説』568号、2000年、84頁。

<sup>56</sup> 古賀静修『陶器小志』、仁科衛、1890年。

<sup>57</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(3)通説の整備」、日本陶磁協会編『陶説』570号、2000年、67頁。

は、まさにこの二概念を構築しようとしていた時代の産物でもあった」<sup>58</sup>。

江戸時代以来の通説をまとめたものとして欠かせないもう一冊は、金森得水(1786-1865)の『本朝陶器攷証』<sup>59</sup>(全六冊)である。安政四年秋仲の序がある。二部構成になっており、前半は窯業地別に歴史を紹介し、後半は文献別に日本陶器の記述を抜粋している。竹内氏は、次のように指摘している。「この文献引用は当時としては出色のもので、本書がながく命脈を保った一因でもある。陶片を含めやきものの形姿の図(むろん木版画)があることも大きな特色の一つである」<sup>60</sup>。

こうした書を通して通説が次第に整備されていき、本格的な通史研究へと向かう。

竹内氏によると、時代別通史を貫いた最初の陶器書は、北島似水(栄助)(?-1934)の『日本陶磁器史論』(1903)<sup>61</sup>であり<sup>62</sup>、「時代区分のなかでは、今日いう桃山時代が「織田豊臣之乱世」という時代名の下に、たとえば「千利休と陶業」「豊臣秀吉と伊部焼」などという項目で論ぜられる。わが国の美術史のなかでもこの桃山時代観はもっとも早い方に属する」<sup>63</sup>と指摘している。

つまりこの『日本陶磁器史論』は、「桃山茶陶」という茶陶群のカテゴリー化に到る過程において、桃山という時代のもつイメージと、陶器あるいは茶陶を結び付けた嚆矢となる重要な書ともいえるのではなかろうか。

### (3) 外からの眼による研究

#### —「装飾的なやきもの」と「非装飾的なやきもの」という分類

明治時代(19世紀)頃の日本陶磁研究の調査・研究は、日本人だけではなく、外からの眼によってもすすめられていた。主なものを挙げると次のようになる。ジェームズ・ロード・ボーズ(James Lord Bowes 1834-1899)『日本の陶器美術』(*Keramic art of Japan* 1875)

<sup>58</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(3)通説の整備」、日本陶磁協会編『陶説』570号、2000年、68頁。

<sup>59</sup> 「本書は生前には出版されず(おそらく稿本として残されたのであろう)、明治二十六年(一八九三)三月に京都の林芳兵衛(青木嵩山堂が専売所)が発行した」。(竹内順一「日本陶磁研究史序説(3)通説の整備」、日本陶磁協会編『陶説』570号、2000年、68頁。)

<sup>60</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(3)通説の整備」、日本陶磁協会編『陶説』570号、2000年、68頁。

<sup>61</sup> 北島栄助編『日本陶磁器史論』、工業叢書、第1編、北島松栄堂、1903年。(表紙には北島似水編とある)復刻版 五月書房 1979年で、一般には知られる。

<sup>62</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(3)通説の整備」、日本陶磁協会編『陶説』570号、2000年、69頁。はじめの総論では、陶磁史の時代観と日本陶磁器の特質論が記され、そのあとに、古代から現代までの九つの時代に分割して陶磁史を論ずるという構成がとられている。

<sup>63</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(3)通説の整備」、日本陶磁協会編『陶説』570号、2000年、69頁。

<sup>64</sup>、『日本の陶器』(*Japanese pottery* 1890) <sup>65</sup>、『日本の装飾陶器の立証』(*A Vindication of the Decorated Pottery of Japan* 1891)<sup>66</sup>、アウグスツ・W・フランクス (Augustus W. Franks 1826–1897) 編著の『日本陶器』(*Japanese Pottery* 1880) <sup>67</sup>、エドワード・シルベスター・モース (Edward Sylvester Morse 1838–1925)の『日本陶器目録』(*Catalogue of the Morse Collection of Japanese pottery* 1901) <sup>68</sup>、1878年のパリ万博の陶磁器に関する報告書<sup>69</sup>や論文<sup>70</sup>、日本美術研究家フィリップ・ビュルティ (Philippe Burty 1830–1890) が美術専門雑誌『ラール (芸術)』誌へ寄稿した論文 (1878) <sup>71</sup>、そしてビュルティが『芸術の日本』に寄稿した「日本の陶器」(1888-1891) <sup>72</sup>、ルイ・ゴンス (Louis Gonse) 監修 1883年刊行の『日本美術』における日本陶磁についてのジークフリート・ビング (S. Bing) の記述 (1883) <sup>73</sup>などである。

これら外からの眼による日本陶磁の研究には大きな特徴が二点ある。まず、日本陶磁を西洋的な美術と同じ視点で捉えていること、そしてその視点が「装飾」の美と「非装飾」の美という対照的な要素に向けられていた点である。

まず上記の一点目を踏まえ見てみれば、ボーズの『日本の陶器美術』(*Keramic Art of Japan* 1875) は、竹内氏が「陶器を美術と把握し、陶器を通して日本の美を語ることを目的とし

<sup>64</sup> George Ashdown Audsley and James Lord Bowes, *Keramic Art of Japan*, (London, Henry Sotheran & Co, 1875).

<sup>65</sup> James L. Bowes, *Japanese pottery: with notes describing the thoughts and subjects employed in its decoration, and illustrations from examples in the Bowes collection*, (Liverpool [England], Edward Howell, Church Street, 1890).

<sup>66</sup> James L. Bowes *A vindication of the decorated pottery of Japan* (Liverpool, D. Marples, 1891).

<sup>67</sup> Augustus W. Franks, *Japanese pottery: being a native report with an introduction and catalogue (South Kensington Museum art handbooks)* (London, Chapman and Hall, ltd. 1880).

<sup>68</sup> Edward S. Morse, *Catalogue of the Morse Collection of Japanese pottery*, (Boston, the Riverside Press, 1901).

<sup>69</sup> Ministère de l'agriculture et du commerce, *Rapport sur la céramique / par Victor de Luynes / Exposition universelle internationale de 1878*, Imprimerie nationale, Paris, 1882. pp. 178-182. ほか

<sup>70</sup> Philippe Burty, 《La Poterie au Japon I 》 *Le Japon artistique*, t. XVII (september), 1889, pp.56-57.

Cf. Philippe Burty, *La Poterie et la Porcelaine au Japon, trois conférences*, Paris, : A. Quantin, 1884, p.4. Philippe Burty, 《Exposition Universelle de 1878 : Le Japon ancien et le Japon moderne 》, *L'Art*, vol. 15, 1878, p.251. ほか。パリ万博に関する報告書・論文や、ビュルティ・ビングの論文等については、今井祐子「1878年パリ万博と日本陶磁器—日本の茶陶への関心はどのようにして芽生えたのか—」『国際文化学』第6号、2002年、1–21頁。を参考にした。

<sup>71</sup> Philippe Burty, 《Exposition Universelle de 1878 : Le Japon ancien et le Japon moderne 》, *L'Art*, vol. 15, Paris, 1878, pp.241-264.

<sup>72</sup> Philippe Burty, 《La Poterie au Japon I 》 *Le Japon artistique*, t. XVII, 《La Poterie au Japon II 》 *Le Japon artistique*, t. XVIII, 1888-1891.

<sup>73</sup> S. Bing, 《La Céramique 》, *L'Art japonais*, Louis Gonse, Paris, : A. Quantin, 1883. pp.239-334.

た書である」<sup>74</sup>と指摘しているが、刊行された年、1875年は『観古図説』の英語版はまだ世に出ていなかった<sup>75</sup>という野口祐子氏の研究を踏まえて考えると、日本の陶器を美術として捉え、活字化した最も早い書の一つではなかろうか。

また、二点目の「装飾」の美と「非装飾」の美という対照的な要素に向けられていた視点を考察する時に、思い起こされる論争がある。ボーズとモースの薩摩焼をめぐる陶磁器論争である。ボーズは「装飾陶器」を、モースは「無装飾陶器」をそれぞれ評価し、それぞれ他方を批判し合ったのである。この論争については、リチャード・L・ウイilson氏<sup>76</sup>、畑智子氏<sup>77</sup>、桑和沙氏<sup>78</sup>そして野口氏<sup>79</sup>の研究が詳しい。モースの収集・研究に強く影響を与えたのは、『日本陶器目録』(*Catalogue of Japanese Pottery* 1901)の冒頭に記されるとおり、蜷川式胤であり『観古圖説』であった。蜷川の陶磁器に対する価値体系は茶の湯のそれに近いものであり、モースの日本陶磁に対する理解も、それに準ずるものであった。したがって本論の目的である桃山茶陶の美的対象としての位置付けをめぐっては、蜷川の薫陶を受け、茶の湯をベースにおく無装飾の陶器を最上のものと評価したモースの『日本陶器目録』(*Catalogue of Japanese Pottery* 1901)が採り上げられるべきであるという意見があるかもしれない。

しかしながら筆者は、それより前に刊行されたボーズの『日本の陶器』(*Japanese pottery* 1890)の《分類の独自性》に注目したい。それは、日本の陶磁器の「装飾的なやきもの (decorated wares)」と「非装飾的なやきもの (undecorated wares)」という分類である。前者には、有田の柿右衛門や清水焼などの色絵を、後者には、古瀬戸藤四郎茶入、薩摩焼茶入、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紹介している。前者は、ボーズはじめ欧米人が理解し易いとした「装飾的なやきもの (decorated wares)」であるが、後者は、まさしく侘数寄の茶の湯における無作為性・自然性(土の素材感・あるがまま)を活かした桃山茶陶である。

ここで特に注目すべきは、後者を「非装飾的なやきもの (undecorated wares)」としてカ

<sup>74</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(7)外からの視点」、日本陶磁協会編『陶説』576号、日本陶磁協会編、2001年、62頁。

<sup>75</sup> 野口祐子「ヴィクトリア朝後期イギリスの日本陶磁器ブームにおける Satsuma 受容の様態—ジェームズ・ロード・ボーズの著作を中心に」、『京都府立大学学術報告書(人文)』第68号、2016年、81頁。

<sup>76</sup> Richard L. Wilson “Tea Taste in the Era of *Japonisme*: A Debate,” *Chanoyu quarterly: tea and the arts of Japan*, No50, (1987), Kyoto, Japan, Urasenke Foundation, pp.23-39.

<sup>77</sup> 畑智子「ボーズ・コレクションにみる十九世紀輸出工芸の受容の一様相」『伝統工芸再考 京のうちそと 過去発掘・現状分析・将来展望』稲賀繁美編集、思文閣出版、2007年、200-216頁。

<sup>78</sup> 桑和沙『復刻版ジャポニズムの系譜 第9回配本 ジェームズ・ロード・ボーズ日本美術工芸関連著作集成 別冊解説』、エディション・シナプス、2015年。

<sup>79</sup> 野口祐子「ヴィクトリア朝後期イギリスの日本陶磁器ブームにおける Satsuma 受容の様態—ジェームズ・ロード・ボーズの著作を中心に」、『京都府立大学学術報告書(人文)』第68号、2016年、73-88頁。

テゴリー化し、ボーズはこれらを“*chaji wares*”と呼んで理解し難いとして高く評価はしていないものの、それを排除することなく美術として比較の俎上に載せたという点である。

また、ボーズは『日本の装飾陶器の立証』(*A Vindication of the Decorated Pottery of Japan* 1891)の記述の中で、1875年に *Keramic Art of Japan* を出版して、以降に起こった現象を次のように記述している。

the craze for the Undecorated wares which has since then cropped up, is now, both in Europe and Japan, giving place to the right appreciation of the Decorated wares with which it dealt.<sup>80</sup>

つまり、1875年に『日本の陶器美術』(*Keramic Art of Japan*) を出版して以降、突然起こった「非装飾的なやきもの」への熱狂が「装飾的なやきもの」の正しい理解を阻んでいると述べている。

この記述は一見、ボーズが桃山茶陶のような「非装飾的なやきもの」を否定し、有田焼や清水焼(色絵)のような「装飾的なやきもの」を評価しているだけのようにも受け取れるが、別の見方をすれば、野口氏が指摘するように、「ボーズ自身がイギリスのみならずヨーロッパでの日本陶磁器受容の変化を感じていることがわかる」<sup>81</sup>といえる。つまり、ボーズの「非装飾的なやきものへの熱狂」という記述が、逆説的に日本陶磁における美的対象としての桃山茶陶のような「非装飾的なやきもの」の存在を印象付けることになったのではなかろうか。また、ボーズは、この桃山茶陶のような「非装飾的なやきもの」をけっして評価はしていないが、無視できないカテゴリーとして注目していたともいえよう。

ただ、当時からボーズのコレクションは装飾陶器に偏りがあり、研究、著作については、問題があるという指摘がされてきた。例えば、野口氏によると「ボーズの最初の著作である *Keramic Art of Japan* (1875) の執筆に際しては、日本人の専門家の意見を参考にしたといつて、*Japanese pottery* の序文で複数の名前を挙げているが、彼のコレクションにおける時代と生産地の特定については、当時から誤謬があるという指摘がされていた」<sup>82</sup>というものなどである。

<sup>80</sup> James L. Bowes *A vindication of the decorated pottery of Japan* (Liverpool D. Marples 1891),15p.

(下線部は筆者による。最終閲覧日 2021/4/29

<https://archive.org/details/vindicationofdec00boweiaala/page/12/mode/2up> より引用。)

<sup>81</sup> 野口祐子「ヴィクトリア朝後期イギリスの日本陶磁器ブームにおける Satsuma 受容の様態—ジェームズ・ロード・ボーズの著作を中心に」、『京都府立大学学術報告書(人文)』第68号、2016年、81頁。

<sup>82</sup> 野口祐子「ヴィクトリア朝後期イギリスの日本陶磁器ブームにおける Satsuma 受容の様態—ジェームズ・ロード・ボーズの著作を中心に」、『京都府立大学学術報告書(人文)』第68号、2016年、78頁。



#### (4) 日本陶磁研究の発展期

研究は、大正時代ごろから発展期へと向かう。

日本の陶磁器の総論を、土器から陶器ないしは磁器へと転ずる「発展史」として把握するものが登場する。つまり前代の『観古圖説』のような全国各地にどのような焼物があったかという種類別紹介、産地別紹介から脱して、「窯業史」というものを明らかにしようという姿勢が顕著になってきたのである。<sup>83</sup>

また、化学的な視点も登場した。陶土や釉薬の成分についての研究が、一般向けの書となって刊行されるようになったのである。松村陶波(浦吉)の『粘土細工 楽焼の製法』(1915)<sup>84</sup>は、はじめに「楽焼の歴史」を概観してから、「原料」の項目に移り、以下「成形法」、「乾燥と占焼」、「釉薬と其原料」、「釉薬の調合法」、「焼き窯」、「窯道具と窯結法」、「焼成法」と続く。原料や釉薬への言及はかなり専門的であり、「クロミウム」、「アルミニウム」、「酸化コバルト」、「酸化マンガン」、「酸化ニッケル」など、化学上の名称や用語が登場する。明治時代に導入された西欧式の窯業化学がこのころに定着したといわれている。<sup>85</sup>

この化学的視点とは相反するかのような印象をうける「趣味としてのやきもの」論も登場する。<sup>86</sup>上記『粘土細工 楽焼の製法』は、実はこの論の典型でもある。つまり「趣味としてのやきもの」論であっても、そこに西欧式の窯業化学の知識が拡大・普及したのが分かる書である。その他の趣味としての立場をより鮮明にしたものに、春山武松(1885-1962)による『光悦と乾山』(1917)<sup>87</sup>がある。

考古学者による陶磁器に関する論文も執筆され始める。三宅米吉(1860-1929)の「陶器概説」(1913)<sup>88</sup>である。ヨーロッパの陶磁器の材質による分類を紹介し、日本の考古学資料をそれによって類別し、これらを硬質陶器に分類しようとするものであった。<sup>89</sup>

さらに、「各論」が盛んになってくる。先に論じた『観古圖説』や『工藝志料』は、いわば「総論」であったが、それに対する「各論」である。<sup>90</sup>当然のことながら、より詳細な論述が展開されることとなった。代表的なものは、今泉雄作(1850-1931)による『日本陶磁史』(1925)<sup>91</sup>である。これは今泉がこの書より以前に記した『本邦陶説 工芸部類』(明

<sup>83</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(9)新しい波」、日本陶磁協会編『陶説』578号、2001年、64頁。

<sup>84</sup> 松村浦吉『粘土細工楽焼の製法』、有文堂書店、1915年。

<sup>85</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(10)趣味の陶器」、日本陶磁協会編『陶説』579号、2001年、69頁。

<sup>86</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(9)新しい波」、日本陶磁協会編『陶説』578号、2001年、64頁。

<sup>87</sup> 春山武松『光悦と乾山(美術叢書;第7編)』、美術叢書刊行会、1917年。

<sup>88</sup> 三宅米吉「陶器概説」、『考古学雑誌 = Journal of the Archaeological Society of Nippon 3(11)』、日本考古学会、1913年、605-612頁。

<sup>89</sup> 中野晴久「中世常滑窯の研究」、愛知学院大学博士論文、甲第31号、2014年、5頁。

<sup>90</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(9)新しい波」、日本陶磁協会編『陶説』578号、2001年、64頁。

<sup>91</sup> 今泉雄作、小森彦次『日本陶磁史』、雄山閣、1925年。

治 24 年 (1891)・4 月付の追記) の不足を補うために記された書である。<sup>92</sup>

その他、この期には大規模な全集が生まれたこと、そして陶器書ライターが出現して、次の昭和期の研究の盛況にむかって活躍を開始したことも忘れてはならない。<sup>93</sup>

そしてこの時期には、陶磁研究のための集団「彩壺会」が結成された。この彩壺会について説明した文章が『新潮世界美術辞典』<sup>94</sup>にあるのでその部分を引用する。

大正 5 年 (1916)、当時古陶磁鑑賞の学術的方法を目指し、東京帝国大学関係の学者たちを中心に<陶磁器研究会>がもたれていたが、彩壺会はその延長的なものとして生まれた。大河内正敏、奥田誠一らを中心に学者、愛陶家、蒐集家が集まり、研究や講演会、展覧会を行い、同時にその講演記録なども出版して、研究、鑑賞面に新機軸を拓き、わが国における陶磁研究発展の母体となった。

それまでの研究形態である「個としての研究」に、「集団としての研究」<sup>95</sup>が加わり、さらに学術的な方向性が明確化されたといえよう。

またこの流れのなかで「茶道具的鑑賞」の排除の動きが生じてきた。彩壺会の中心人物であった大河内正敏 (1878—1952) は、『柿右衛門と色鍋島』<sup>96</sup>の「はしがき」に自らの研究の立場を述べている。「本書は陶磁器に関する考証や傳記を基とした歴史的の記述でもなければ科学的の研究でもない」<sup>97</sup>と始める。大河内は次の三つの陶磁器の鑑賞、蒐集する立場を否定した。①「標本的蒐集」<sup>98</sup>、②「器物の種類を一定して、其範囲内で成る可く各地の窯、各地の焼、多数の陶工の作を蒐集」<sup>99</sup>、③「茶人間に行われる賞鑑法である。是は器物其物の故事、歴史が鑑賞の爲めに、最必要な条件である」<sup>100</sup>。これはつまり、茶人のように伝来を尊ぶ鑑賞法である。竹内氏によると、「大河内が提唱するのは、陶磁器それ自体を工芸品としてあるいは芸術作品として自分の眼でみる、という立場である。一言でまとめれば、種々の属性にとらわれずに、“純粹鑑賞法”を主張した、ということになる」<sup>101</sup>という。また「大河内らは茶道具的な見方に批判的であり、やがてこうした“純粹鑑賞法”の立場が、「鑑賞陶器」というジャンルを定着させていくことになる。「鑑賞陶器」とは茶道具にならない

<sup>92</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(13) 瀬戸茶入論」、日本陶磁協会編『陶説』584号、2001年、83頁。

<sup>93</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(9)新しい波」、日本陶磁協会編『陶説』578号、2001年、65頁。

<sup>94</sup> 『新潮世界美術辞典』、新潮社、1985年、573頁。

<sup>95</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(9)新しい波」、日本陶磁協会編『陶説』578号、2001年、64頁。

<sup>96</sup> 彩壺會編『柿右衛門と色鍋島』、現代之科学社、1917年。

<sup>97</sup> 彩壺會編『柿右衛門と色鍋島』、現代之科学社、1917年、1頁。

<sup>98</sup> 彩壺會編『柿右衛門と色鍋島』、現代之科学社、1917年、1頁。

<sup>99</sup> 彩壺會編『柿右衛門と色鍋島』、現代之科学社、1917年、2頁。

<sup>100</sup> 彩壺會編『柿右衛門と色鍋島』、現代之科学社、1917年、3頁。

<sup>101</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(16)彩壺会の役割(その1)」、日本陶磁協会編『陶説』592号、2002年、75頁。

陶器、つまり“非茶道具”と同義語であった<sup>102</sup>と指摘している。

さて、この時期で特に注目すべきは、奥田誠一の「茶器の鑑賞に就て」（1918）であろう。この論考により、茶人が評価した造形や釉薬の不規則な変化であるいわゆる「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ていったのである。奥田誠一は、次のように記している。

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>103</sup>

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にあった茶陶の美の鑑賞が、近代美術へと開かれていったといえよう。それだけでなく同書は、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。重要な部分を引用する。

茶器を鑑賞する時も亦其主なる知覺 機官<sup>キカン</sup>に就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<sup>キカン</sup>は目である。吾人の目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來て居る。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、面の麗しい  
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>104</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

<sup>102</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(16)彩壺会の役割(その1)」、日本陶磁協会編『陶説』592号、2002年、75頁。

<sup>103</sup> 奥田誠一「茶器の鑑賞に就て」、『国華 第29編第3冊340号』、国華社、1918年、98頁。

<sup>104</sup> 奥田誠一「茶器の鑑賞に就て」、『国華 第29編第3冊340号』、国華社、1918年、99頁。カッコ内、筆者加筆による。

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>105</sup>

最後に茶器(茶陶)と自然の關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>106</sup>

つまり、奥田は、陶磁研究者として日本の陶磁(茶陶)を造形的に捉え、美的鑑賞という立場から研究し、さらに美学的な考察にまで昇華させたといえるのではなからうか。

### 1-5 荒川豊蔵による志野の陶片発掘と、桃山茶陶の美的対象としての位置の明確化

桃山茶陶は、16世紀末から17世紀初めにかけての僅かな期間に生産され、採り上げられた茶陶群である。現在では、美的対象とされ、日本陶磁の精華ともよばれるが、「江戸時代前期(17世紀)に肥前における日本初の磁器、そして京焼の華やかな色絵磁器の誕生によって、一度は表舞台から姿を消し、その技法も途切れてしまった」。<sup>107</sup>

しかし、再評価という転換点が到来する。桃山茶陶への関心の高まりと再評価の原因を考えると、想起されるのは、昭和5年(1930)、美濃・大萱で荒川豊蔵(1894-1985)が志野焼の陶片を発掘したという事件であろう。これにより、それまで瀬戸焼と考えられていた志野焼という通説が覆され、一大事件として大きな関心を集めることになった。その後、荒川は、美濃古窯跡の発掘調査と、志野焼の再現に取り組み、昭和10年代に志野茶碗の再現に成功する。これ以降、他の近代の陶藝家たちの間にも、桃山茶陶の造形への志向の動きがみられるようになる。瀬戸・美濃焼の加藤唐九郎(1898-1985)、備前焼の金重陶陽(1896-1967)、唐津焼の中里無庵(1895-1985)、萩焼の三輪休和(1895-1981)といった各窯業地の作家らが桃山茶陶の造形を志向し、革新運動を展開したのである。また、数寄者であり作陶家でもある川喜田半泥子(1878-1963)もまた織部様式へ傾倒していった。

このような昭和初期の桃山茶陶への関心の高まりは、かねてより注目されてきたが、依田徹氏は、平成14年(2002)に東京国立近代美術館で開催された展覧会「昭和の桃山復興—陶芸近代化の転換点」では、「桃山復興」という言葉でこれらの動きが総括され、一つの運

<sup>105</sup> 奥田誠一「茶器の鑑賞に就て」、『国華 第29編第3冊340号』、国華社、1918年、100-105頁。カッコ内、筆者加筆による。

<sup>106</sup> 奥田誠一「茶器の鑑賞に就て」、『国華 第29編第3冊340号』、国華社、1918年、105頁。

<sup>107</sup> 大槻倫子「昭和初期の陶芸家と古窯址発掘」、豆田誠路ほか編集『没後60年：北大路魯山人：古典復興：現代陶芸をひらく』、碧南市藤井達吉現代美術館、2019、214頁。

動として提示されたとし、「この展覧会は、桃山文化への再評価が、近代陶芸の転換点であったという視点を取り、時代の潮流と価値観の転向を提示するものでもあった」<sup>108</sup>と指摘している。

つまり、昭和5年(1930)の荒川の志野の陶片発掘以降、桃山茶陶が再注目され「桃山復興運動」、「桃山茶陶」研究へと展開し、「桃山茶陶」が美的対象としての位置が明確化されていったのである。

ここに仮説ではあるが、日本陶磁史研究のなかで桃山茶陶が美的対象としての位置を確保していく点と線がみえてくる。

点とは、ボーズの西洋の美術的な視点による独自の分類、つまり桃山茶陶のような「非装飾的なやきもの」を美術として比較の俎上に載せたという視点と、奥田の「景色」を近代美術の「表現」という価値観へと開かせた視点、そして志野の陶片発掘に到る荒川の桃山茶陶に対する美的対象としての視点の3点である。

線とは、これらを結ぶ線であるが、この結びつきは、緩やかなものではあるが、荒川の人的交流や荒川自身の著書『縁に従う』などの記述から推測できるものである。

まず荒川は、志野の陶片(窯跡)発掘の端緒について次のように述べている。

そのころ志野や織部の知識水準は低かった。窯跡発見の端緒の一つは、大正九年光村出版の奥田誠一著『陶磁百選』に関戸家蔵赤志野香炉のあるのを見ていたことによる。<sup>109</sup>

このように奥田の著書が、志野の陶片(窯跡)発掘の端緒だと述べている。

また、大正14年(1925)、北大路魯山人が研究のため東山窯を訪れ、荒川と陶藝談を交わしたという。<sup>110</sup>そして荒川は大正15年(1926)頃、小山富士夫に出会い、一生の付き合いとなったという。<sup>111</sup>その後、昭和2年(1927)に荒川は、星岡窯に移る。<sup>112</sup>小山は、「当時私の師匠の奥田誠一先生・柳宗悦先生・北大路魯山人・倉橋藤治郎氏と小野さん(小野賢一郎)が陶界の五人男とよばれ、わが国の陶界を動かしていた人たちである」<sup>113</sup>と述べている。

つまり荒川は、小山を介して奥田誠一の考えに共感していた可能性も考えられる。

これらのことから考えると、荒川が、奥田誠一の「茶器の鑑賞に就て」を直接読んだと

<sup>108</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯一言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、195頁。

<sup>109</sup> 荒川豊蔵『縁に従う』、日本経済新聞社、1977年、107頁。

<sup>110</sup> 荒川豊蔵『縁に従う』、日本経済新聞社、1977年、225頁。

<sup>111</sup> 荒川豊蔵『縁に従う』、日本経済新聞社、1977年、66-67頁。

<sup>112</sup> 荒川豊蔵『縁に従う』、日本経済新聞社、1977年、225頁。

<sup>113</sup> 小山富士夫、荒川豊蔵『日本のやきもの 8 美濃』、淡交新社、1963年、42頁。(カッコ内、筆者加筆による。)

いうことを示す資料を見つけることは出来なかったが、奥田の著書の一冊が志野の陶片発掘の端緒となったこと、そして小山を介する人的ネットワークにより、奥田の論文や「景色」を近代美術の「表現」だとする考えに、共感していた可能性も考えられる。

時は戻るが、荒川は大正 11 年（1922）に初代宮永東山（1868－1941）を頼り、京都へ移り東山窯の工場長になっている。初代東山は、製陶家であるが、「岡倉天心の助手として西欧諸国の美術施設の調査に関わり、また 1899－1900（明治 32－33）年に農商務省パリ万国博覧会臨時事務所の事務員を務めた。（中略）同 33（1900）年のパリ万国博覧会で世界に衝撃を与えたデザイン様式、アール・ヌーヴォーをいち早く自窯の陶磁器にとり入れる」<sup>114</sup>先進的気風をもつ人物であった。荒川は東山窯にいた当時を振り返って次のように述べている。

私は宮永さんのところへ来て、初めて、焼き物に風雅なのがあるのを知る。工場に、美術部と普通部がある。美術部は上手物を作り、普通部は実用品を作る。そんな種分けがあると知ることさえ、私の陶芸への視野をひろげる基となる。<sup>115</sup>

荒川は、東山の吸収した西洋の美術的な気風のなかで、陶藝の視野を広げたともいえる。また、荒川が学んだ陶磁器の分類は、西洋の美術的視点による分類とも考えられ、ポーズの分類をゆるやかにではあるが彷彿とさせる。

## 小結

桃山茶陶に焦点をあてつつ日本陶磁研究がどのようになされてきたのか、国内だけでなく国外からの視点を含めて検討した結果、桃山茶陶が美的研究対象としての位置を確保していく点と線を仮説として提示できた。

点とは、ジェームズ・ロード・ボーズ（James Lord Bowes）の『日本の陶器』（*Japanese pottery* 1890）にみられた、西洋の美術的な視点による独自の分類、つまり侘数寄の茶の湯における無作為性・自然性（土の素材感・あるがまま）を活かした桃山茶陶のような焼物を、「非装飾的なやきもの（undecorated wares）」として分類し、それを排除することなく美術として比較の俎上に載せたという視点、そして奥田誠一の「茶器の鑑賞に就て」（1918）にみられた、茶人が評価した造形や釉薬の不規則な変化であるいわゆる「景色」を、近代美術の「表現」という価値観へと開かせた視点、そして昭和 5 年（1930）美濃・大萱での志野の陶片発掘に到る荒川豊蔵の桃山茶陶に対する美的対象としての視点である。線とは、これらを結ぶ線である。この結びつきは、緩やかなものではあるが、荒川の当時の人的交流や荒

<sup>114</sup> 大槻倫子「昭和初期の陶芸家と古窯址発掘」、豆田誠路ほか編集『没後 60 年：北大路魯山人：古典復興：現代陶芸をひらく』、碧南市藤井達吉現代美術館、2019 年、214 頁。

<sup>115</sup> 荒川豊蔵『縁に随う』、日本経済新聞社、1977 年、56 頁。

川自身の著書『縁に随う』などの記述から推測できるものであった。そしてこの荒川の志野の陶片発掘以降、桃山茶陶が再注目され「桃山復興運動」、「桃山茶陶研究」へと発展していったのである。

つまり、ポーズの西洋的な美術と同じ視点による独自の分類や、奥田の近代美術の「表現」という視点によって、荒川の志野の陶片発掘以降、美的対象として研究の俎上に載せられることになったのが「桃山茶陶」であったといえるのではなかろうか。

## 第2章 「桃山茶陶」という美術用語の成立過程とその意義

### 2-1 はじめに

先に述べたように、安土桃山時代を中心に展開した「桃山茶陶」は、再評価という過程を経て、現在もなおその造形性が高く評価されている。しかしながら「桃山茶陶」というカテゴリー化がなぜなされ、その意義は何かを問う議論はなされていないようである。つまり、既に焼成窯別、地域別、焼成方法別などの分類がされていたが、それに加えて、「桃山茶陶」というカテゴリー化が、なぜなされていったのかという議論は見当たらないのである。そしてその初出および成立過程を問う研究は、管見の限りではあるがなされていない。ゆえに本章では、「桃山茶陶」という美術用語の初出を特定し、成立過程とその意義を考察する。

「桃山茶陶」の「茶陶」とは、茶の湯で使われる焼物であり茶道具である。ゆえにまずは、どのように現在の茶道具論の基盤が成立していったのか、その過程を整理する。次に、「芸術家」としての利像像がどのように誕生していったのかを考察する。そして、美術史における茶道具あるいは茶陶の位置付けがどのように決定付けられていったのかを考察する。これらの考察では、依田徹氏の『近代の「美術」と茶の湯一言葉と人とモノ』を主な参考資料とする。そのうえで、「桃山茶陶」という美術用語の初出と成立過程、そしてその意義を考察していく。

### 2-2 美術史言説における茶道具論の基盤成立への過程

現在の茶道具論の基盤が、どのように成立していったのか、その過程を整理する。

西洋に倣った近代日本の「美術」という営みにおいて、どのように茶道具が採り上げられいったのであろうか。まずは、日本美術史（工芸史を含む）を概観しながら、茶道具の評価を追ってみたい。

依田徹氏は次のように述べている。「歴史文献を渉猟し、総論として日本の工芸の全貌を描き出したのは、美術史に先行して編纂された明治初期の工芸史（工業史）であった。しばしば指摘されるように、明治維新の直後から日露戦争に到る間の「工芸」は、現在の「工業」の意味合いが強く、陶磁器や漆器といった工芸作品は、外貨獲得を目的とする輸出製品として国策に組み込まれていた」<sup>116</sup>。そして「このような状況で、博物館行政の一環として創出された工芸史は、国内の工芸の全体像を把握することを最初の命題としていた。博物局においてこれを担当したのが、国学者の黒川真頼（一八二九～一九〇六）であり、明治11年のフランス万国博覧会に合わせて、日本最初の工芸総説書となる『工芸志料』（内務省博物局）

<sup>116</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯一言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、26頁。



を刊行し、最初の「工芸」領域を規定した。」<sup>117</sup>としている。また同書について依田氏は、「歴史的関心が強く、審美性は問題としては取り上げられてはいない。」<sup>118</sup>と述べている。また日本における博物館行政の先駆者として知られる蜷川式胤による『観古圖説』については、「博物学の見地から国内窯業の総覧の作成を目的」<sup>119</sup>とした書であると述べている。

つまり、これら初期の工藝史において茶道具は、産業工藝の構成要素としての評価が下されていたといえよう。

明治中期の博物館行政について、依田氏は次のように述べている。「世代交代が進み、特に岡倉覚三（天心、一八六三—一九一三）を中心として、今日の古美術を主対象とした組織へと改革される。この新体制の上で重要な目的となったのが官製の日本美術史の編纂であり、帝室博物館は明治三三年（一九〇〇）のパリ万国博覧会に最初に日本美術史総説

*Histoire de l'art du Japon* を出品、翌三四年に日本語版の『稿本日本帝国美術略史』（以下『稿本』と省略）を刊行した」<sup>120</sup>。

この『稿本』が、茶道具の評価および認識へ与えた影響について、依田氏は次のように述べている。「産地別に分類した上で、各時代・分野の名工の名前を挙げた小節を設けている。西洋から輸入された「美術」の概念は、個人の表現の尊重を特徴としており、この茶道具を含めた工芸全般を個人作品として捉えるところに、茶道具が美術作品へと移り変わっていく契機が認められる」<sup>121</sup>。しかし一方で、『稿本』における茶の湯の採り上げ方について、次のようにも指摘している。「利休をはじめとする茶人の影響を記してはいるものの、茶の湯の審美観に対する積極的評価は未だ見られない。工芸の「美術」性を図案や装飾に求めているため、茶の湯における鑑賞上の価値基準などは無視されていたのである」<sup>122</sup>。そして依田氏は、「この『稿本』は、美術史の基本的な形態と構成を決定したことで、後の美術言説に大きな影響を与えている。茶道具を「美術」の一分野として捉え、作家の作品として記述する形式は、『稿本』によって形成・流布されたといえるだろう。この時期に茶道具への認識は産業製品から作家による作品へと変わっていくのである」<sup>123</sup>と指摘している。

『稿本』以降の明治から大正にかけての茶道具に関する美術総説としては、大村西崖（1868—1927）の『東洋美術小史』<sup>124</sup>や黒田鵬心（1885—1967）の『日本美術史講話』<sup>125</sup>などが挙げられる。依田氏は、これらの記述について次のように分析している。「茶道具は美術の一部の工芸としてはすでに認識されていても、今日に見られるような造形論からの

<sup>117</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、26頁。

<sup>118</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、26頁。

<sup>119</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、26頁。

<sup>120</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、27頁。

<sup>121</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、27頁。

<sup>122</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、27頁。

<sup>123</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、28頁。

<sup>124</sup> 大村西崖『東洋美術小史』、審美書院、1906年。

<sup>125</sup> 黒田鵬心『日本美術史講話 上、下巻（趣味叢書;第3,6篇）』、趣味叢書発行所、1914年。

解釈は試みられていなかった。すなわち茶道具の名品の美しさを説明する言説は、絵画や彫刻に遅れたのである」<sup>126</sup>。

茶道具への関心が、社会的に高まりを見せるのは、大正期のことである。当時の状況について依田氏は次のように述べている。「第一次世界大戦による特需の反動として恐慌が相次いだため、株の暴落が起こり、株の配当に依存していた華族や旧大名は窮地に立たされた。このため秘蔵道具の入札に拍車がかかり、多くの名物茶道具が市場に流出する」<sup>127</sup>。

その結果、益田孝（1848—1938）や原富太郎（三溪、1868—1939）に代表される財界人は、多くの名物を所持すると共に、従来の茶の湯の概念にとらわれない創造性豊かで自由闊達な茶風を展開し、桃山時代の数寄者と重ねられ「近代数寄者」<sup>128</sup>と総称された。

依田氏によると、「こうして従来秘蔵されていた名物道具は世に出ることとなり、美術史、特に陶磁器の研究に多くの材料を提供した。大正三年（一九一四）には、古陶磁について科学的な視点から研究しようとした陶磁器研究会（中略）が活動を開始しており、茶陶も研究対象に取り上げられている」<sup>129</sup>という。

同会の中心人物の一人とされる奥田誠一（1883—1955）は、装飾性に偏った明治期の工藝観に疑問を投げかけ、茶道具を含む実用性を重視した工藝を「美的生活と人間の生存とを結合したもの」、「人間生活に即したる美術」<sup>130</sup>として評価した。特に大正7年（1918）に発表した論文「茶器の鑑賞に就て」<sup>131</sup>では、茶陶の鑑賞で評価される形態のゆがみや釉薬の不規則な変化、いわゆる「景色」を、「表現」の一種として捉えようとしている。依田氏は、その奥田の姿勢について「近代美術の価値観から茶器を評価しようとした試みとして注目される」<sup>132</sup>と評している。

昭和に入ると大衆向けの美術書及び茶書の刊行が増加した。中でも昭和4年（1929）に岡倉覚三の『茶の本』は、茶の湯を「審美的宗教」<sup>133</sup>や「生の術」<sup>134</sup>などと表現し、茶の湯の文化的意義や価値を創出していった。また同じく影響力の大きかった同年刊行の高橋龍雄（1868—1946）の『茶道』は、茶道具を「寂びの芸術作品」<sup>135</sup>であると定義付けた。その具体的影響について田中秀隆氏は、「茶道が『日本文化で世界に誇れるもの』との記号としての意味を獲得した」<sup>136</sup>と指摘している。依田氏は、『茶の本』と『茶道』について次の

<sup>126</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯一言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、29頁。

<sup>127</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯一言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、30頁。

<sup>128</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯一言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、30頁。

<sup>129</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯一言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、31頁。

<sup>130</sup> 奥田誠一『日本工藝史概説』、雄山閣、1931年、13頁。

<sup>131</sup> 奥田誠一「茶器の鑑賞に就て」『国華 第29編第3冊第340号』、国華社、1918年、98—105頁。

<sup>132</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯一言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、31頁。

<sup>133</sup> 岡倉覚三著、村岡博訳『茶の本（岩波文庫;491）』、岩波書店、1929年、21頁。

<sup>134</sup> 岡倉覚三著、村岡博訳『茶の本（岩波文庫;491）』、岩波書店、1929年、41頁。

<sup>135</sup> 高橋龍雄『茶道』、大岡山書店、1929年、8頁。

<sup>136</sup> 田中秀隆「茶道の記号化と昭和4年—芸術概念の拡大をめぐる」、『近代茶道の歴史社会学』、思文閣

ように分析している。「これらの書籍を通して知的側面が強調され、教養として認識されることにより、茶の湯は社会的・文化的に大きく評価されるようになった。特に『茶の本』は、芸術としての茶の湯という認識を流布し、そして高橋龍雄の茶道具に対する「寂びの芸術」という定義が、その芸術性をモノとしての茶道具に直接的に結び付けたのである」<sup>137</sup>。

そして美術史言説における茶道具論の基盤成立を考えるにあたって注目すべきは、帝室博物館編の『日本美術略史』の次の記述である。唐物の「鮮麗清美」<sup>138</sup>と桃山陶器の「稚拙美」<sup>139</sup>を対照させている記述、そして侘茶において新たに興った茶人の審美的追究についての次の記述である。

侘寂を第一義とする侘茶に於いては、當然その茶器に侘の美が要求された。<sup>140</sup>

かゝる新しい美が當代の大茶人によって発見された事は、それ自体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事は看過出来ない。<sup>141</sup>

以上のように、高い評価を与えているのである。

依田氏は、この「侘の美」という言葉での説明が、現在の茶道具論の基盤が完成したことを示している<sup>142</sup>と指摘している。

### 2-3 『茶の本』による「芸術家」利休の誕生

依田氏によると、「およそ大正期まで、日本美術史における利休の茶室や茶道具への評価は、今日ほど高くはなかった。利休は昭和期になって、特別に顕彰を受けるようになっている」<sup>143</sup>という。この動向において重要な意義をもってくるのが、岡倉覚三『茶の本』(英語版 明治39年)である。「この『茶の本』は利休を中心としながら、茶の湯の芸術性を謳ったものである」という<sup>144</sup>。そしてこの『茶の本』の重要な影響として依田氏は、「利休像の具体化」<sup>145</sup>を挙げている。そして、田中秀隆氏の「皇紀二千六百年の利休—秀吉の近代的受容を手が

---

出版、2007年、65頁。

<sup>137</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、32頁。

<sup>138</sup> 帝室博物館編『日本美術略史』、便利堂、1938年、128頁。

<sup>139</sup> 帝室博物館編『日本美術略史』、便利堂、1938年、128頁。

<sup>140</sup> 帝室博物館編『日本美術略史』、便利堂、1938年、128頁。

<sup>141</sup> 帝室博物館編『日本美術略史』、便利堂、1938年、128頁。

<sup>142</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、32-33頁。

<sup>143</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、230頁。

<sup>144</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、230頁。

<sup>145</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、231頁。

かりに」も挙げ、同書において、昭和期の利休顕彰が分析されたこと、そして『茶の本』が、近代における利休復権の書としても見直される必要があると記されている部分を指摘している。<sup>146</sup>

つまり依田氏は、「大正期までの日本美術史では、利休は「芸術家」としての評価を与えられていなかった。桃山時代のトピックとして登場することはあっても、妙喜庵《待庵》や長次郎の茶碗が、利休の創作物としてその造形性を強調されてはいないのである」<sup>147</sup>というのである。

そして、利休が未だ注目されていない大正期の時代相を示すものとみられる文献に、依田氏は、小宮豊隆（1884-1966）の大正12年（1923）に刊行された『伝統芸術研究』<sup>148</sup>を挙げている。同書は、『日本後紀』をはじめとする歴史文献を渉猟しながら、平安時代から桃山時代に到る、簡易な茶の湯の歴史を構築している<sup>149</sup>とし、さらに同書について次のように指摘している。「珠光による一休宗純への参禅を中心として「茶道」概念を組み立てる。しかし利休と密接な関係をもった文献を用いながら、同書における利休の比重は小さく、珠光の添え物のような扱いとなっている」。<sup>150</sup>

また、文化財行政における利休像についても依田氏は、同様であると述べている。「大正期までは利休道具に特別な視線が向けられていた形跡はうかがわれない。利休はわび数寄に徹した人物として、神聖視されたはいたが、造形世界としての「美術」とは接点を持っていなかった」。<sup>151</sup>利休像そのものが不明確であったのである。

この利休像に明確さを与えたのが、『茶の本』であったと依田氏は指摘し、同書について、次のように述べている。「この審美的側面と厳格さを両立させた点が、「茶聖」としての利休像を印象付け」<sup>152</sup>ることとなったとし、「それ以上に『茶の本』は、茶人を「芸術そのものになろうと努め」る「審美主義の禅」の実践者であると規定した。茶人は工芸や建築のみならず、配膳法に到る生活全域を美的に創造する存在と位置付けられ、ここから利休の作家性が注目されるようになる。このため昭和期に、利休の茶碗などが造形美術として評価されていくのも、『茶の本』の影響とは無関係ではないだろう」<sup>153</sup>。

<sup>146</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、231頁。

田中秀隆「皇紀二千六百年の利休—秀吉の近代的受容を手がかりに」、『近代茶道の歴史社会学』、思文閣出版、2007年、105頁。

<sup>147</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、234頁。

<sup>148</sup> 小宮豊隆『伝統芸術研究』、岩波書店、1923年。

<sup>149</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、232頁。

<sup>150</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、232頁。

<sup>151</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、234頁。

<sup>152</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、236頁。

<sup>153</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、236頁。

## 2-4 昭和10年代―「わび」と造形性の結びつきから、 美術史における茶道具の位置付けへ

今日の茶の湯の道具や美意識についての言及は、しばしば「わび」という言葉を用いる。依田氏によれば、「この「わび」によって、茶の湯の美とその特異性を説明する記述が、美術史の上で成立するのは、(中略)昭和に入ってからであり、その使用は戦時下の昭和10年代に入って最前面に浮上している。しかし茶の湯の世界の専門用語だった「わび」が、美術言説を含むより広い学問の領域に登場するためには、「わび」を美学的な審美観として評価する価値観が、社会的に形成されていることを前提としなければならない。」<sup>154</sup>という。そして、「このことを「わび」の学問対象化と捉え、近代において茶の湯の価値観を美学的に規定しようとした時に、近世ではまだ茶の湯の世界の内側に位置付けられていた「わび」が採用された」と分析している。<sup>155</sup>

明治以降、出版業の発達と茶の湯への文化的関心の高まりにより、多くの茶の湯関連書籍が刊行された。依田氏はこの状況について、次のように述べている。「多くの茶人による「わび」論は、個人の茶の湯の経験に基づいた主観的な理念の主張に終始する 경우가多く、学問としての近代化が確立するのは昭和になってからのことだった。そして昭和初期の茶の湯研究において特筆されるのが、昭和一〇年(一九三五)に刊行を開始する創元社版『茶道全集』(全十五巻)である」<sup>156</sup>。

この全集に収録された論考に、西堀一三(1903-1970)の「茶道具鑑賞序説」<sup>157</sup>があるが、この論考について依田氏は次のように評している。「道具の疵やゆがみといった不完全性を肯定・容認する態度について、欠点のあるものに有用性を見出そうとした武家社会の質実な倫理観念に関連付け、これを引き継いだ茶人の人格・人生観といった精神論から説明する」<sup>158</sup>。また同全集に収録された満岡忠成(1907-1994)の「茶陶鑑賞史」<sup>159</sup>については次のように評している。「平安時代から徳川時代にかけてどのような陶磁器が賞玩されてきたかについての変遷を、多くの文献史料を基にして通史的に概観し、「侘び」を茶の湯の基調をなす「美意識」として、陶磁器の鑑賞態度からその成立を検証した」<sup>160</sup>。

つまり、依田氏は、昭和10年代には茶の湯の道具やその美についての言及としての「侘

<sup>154</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯―言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、34頁。カッコ内、筆者加筆による。

<sup>155</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯―言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、34頁。

<sup>156</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯―言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、38頁。

<sup>157</sup> 西堀一三「茶具鑑賞史序説」、創元社編『茶道全集 巻の15(器物篇4)』、創元社、1937年、531-544頁。

<sup>158</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯―言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、38頁。

<sup>159</sup> 満岡忠成「茶陶鑑賞史」、創元社編『茶道全集 巻の15(器物篇4)』、創元社、1937年、475-529頁。

<sup>160</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯―言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、38頁。

び」の意味内容が、美術史上で成立し、学問として確立していたというのである。

さて日本文化論も、昭和に入り大きく展開し、様々な日本の伝統美についての論考が発表された。このような日本文化論が形成された前史にあるものを依田氏は、「日清・日露戦争の勝利によりもたらされた、先進国の一員という自負心の形成が大きい」<sup>161</sup>と捉え、その具体的な例として、次の文献を挙げている<sup>162</sup>。九鬼周造の『いきの構造』<sup>163</sup>、大西克禮の『幽玄とあはれ』<sup>164</sup>、『風雅論（「さび」の研究）』<sup>165</sup>、小宮豊隆の『芭蕉の研究』<sup>166</sup>における「さび・しをりに就いて」、岡崎義恵の論文集『美の伝統』<sup>167</sup>などである。依田氏は、「このように昭和初期には日本“独自”の審美観への研究・評価が顕著となっており、こうした状況の中で「わび」「さび」も学術用語に取り入れられたのである。またこの時代のナショナリズムの高まりは、日中戦争及び第二次世界大戦の戦時下において助長され、極度の日本文化至上主義を生んだ」<sup>168</sup>と指摘している。

つまり昭和初期のナショナリズムの高まりを背景に、日本人自身が日本文化への関心を意識しはじめ、これにより自国の文化への再評価が推し進められていったと捉えられよう。

先に見てきたように、このような状況の中で、「わび」「さび」が審美観として採り上げられ、学問的根拠を与えられたが、この「わび」が美術と結びつくためには、それが造形性として捉えられることが必要である。

近世より茶の湯において「わび茶」は、道具の取り合わせを含む形式として流布されてきたが、依田氏は、昭和初期のこれら「わび道具」の研究について次のように述べている。「わび道具は、茶人が「わび」という審美観を基準に選別したのものとして、「わび」を具体的に示す例と見なされている。そして茶道具から「わび」を読み取る作業が進められ、その造形性や色彩感が、「わび」を示す論拠ともなってきた。言葉の上でこそ、精神的理念として通用していた「わび」ではあったが、それを具体的に示す拠り所は「モノ」である茶道具に求められたのである」<sup>169</sup>。

この「わび」研究を推し進めた論考には、先に挙げた西堀や満岡の論考がまず挙げられる。依田氏は、これらについて次のように分析している。「西堀や満岡の論考は、「わび」を不完全性を肯定する精神として結論付けており、満岡は特に「麁相（粗相）」という言葉で説明している。この「麁相」は『山上宗二記』などに見える言葉であり、これを満岡は完全な状

<sup>161</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、39頁。

<sup>162</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、40頁。

<sup>163</sup> 九鬼周造『「いき」の構造』、岩波書店、1930年。

<sup>164</sup> 大西克禮『幽玄とあはれ』、岩波書店、1939年。

<sup>165</sup> 大西克禮『風雅論:「さび」の研究』、岩波書店、1940年。

<sup>166</sup> 小宮豊隆『芭蕉の研究』、岩波書店、1933年。

<sup>167</sup> 岡崎義恵『美の伝統』、弘文堂、1940年。

<sup>168</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、40頁。

<sup>169</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、42頁。

態である「結構」の対照概観として提示する<sup>170</sup>。また、この「匱相」について、さらに次のように言及している。「これらの不完全性は、形態のゆがみや色のくすみ、あれた肌の質感として特徴付けられているが、こうした「匱相」は当初から無条件に肯定されてきたわけではない。高麗茶碗の轆轤目や釉薬のムラが、ある種の豪快さによって鑑賞での見所となっているように、桃山時代の茶人などが目利きによって、この「匱相」さが逆に美となっている作品を厳しく選別してきたのである<sup>171</sup>。

その他、この「わび」と造形性と結びつけた論考としては、前田泰次は、『日本の工藝』<sup>172</sup>が挙げられる。そのなかでは、「大自然の寂靜に合一没入せんとする」「強いて作らざる自然的な器形」<sup>173</sup>という言葉で表現している。

このような昭和の「わび」について研究について、依田氏は次のように分析している。「昭和の研究では、「わび」を精神的境地として理解することにより、他との比較によらない絶対的な理念として捉える立場も登場した。この理念が造形と結び付けられている典型例が、利休が好んだわび茶道具である。これらは利休の精神的境地である「わび数寄」の理念を示す物証とされ、その特徴を、二畳以下の極小の空間に適した厳格な寸法と、不要な加飾の排除にあるとしている。特に楽長次郎の楽茶碗が、これらを代表するものとして認識される」<sup>174</sup>ようになった。

さらにこのような精神的境地は、仏教的な悟りと結び付けられた精神のあり方としても提示されたが、依田氏は、「この精神論を代表するのが柳宗悦（一八八九—一九六一）と久松真一（一八八九—一九八〇）の主張である」<sup>175</sup>としている。

そして精神的境地としての「わび」を造形論に結び付ける場合、先述のように「匱相」、や「不完全」そして「自然」という言葉が用いられている。これらの語が強調するのは、意図しない歪みや釉薬のなだれにあらわれた、人間の作為を超えた造形美である。

依田氏は、「わび」を総括して次のように述べている。「相対的な不完全性の美を意味する「匱相」と、絶対的な崇高美を意味する「無作為」「自然」が併存している。つまり「わび」には二つの基本形があるのであり、各論者が「わび」を見出す茶道具も多岐にわたっている。このため「わび」の特色は統一されず、造形としての「わび」に明確な規定を与えることはできないのである<sup>176</sup>。そして、「わび」を造形理念へと結び付ける言説は、美術研究や文化論をまたいで現れており、多分に「わび」に関わる精神論から展開されている。しかしそれぞれの論者各個人の感性的な解釈に基づいた主張であるため、必ずしも共通認識には到

<sup>170</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯一言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、42頁。

<sup>171</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯一言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、41-42頁。

<sup>172</sup> 前田泰次『日本の工藝』、大八洲出版、1944年。

<sup>173</sup> 前田泰次『日本の工藝』、大八洲出版、1944年、157頁。

<sup>174</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯一言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、43頁。

<sup>175</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯一言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、43頁。

<sup>176</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯一言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、44頁。

っていない。しかし厳格な規定は持たずとも、「わび」の感覚は共有されている。これは美術全集や展覧会を通じて、選定された名品、たとえば高麗茶碗や楽茶碗、辻与次郎の釜が、視覚的に流布された結果である。こうした作品が「わび」の規範として機能することで、器形のゆがみやくすんだ色調、鉄の質感といった造形的特徴が、「わび」を示すものとして理解されてきた。そしてこれらの造形的特徴と共に「わび」の美という言葉の使用も、社会的に認知されたのである<sup>177</sup>。

以上のように依田氏は、「昭和初期から終戦に到るまでの間に成立した「わび」を高次の美とする認識が、美術史における茶道具の位置付けをも決定付けた<sup>178</sup>と分析している。

## 2-5 「桃山茶陶」の成立過程とその意義

「桃山茶陶」という美術用語の初出はいつなのか。結論を先に言えば、筆者の調査によると、蓮實重康（1904—1979）による1955年の「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」<sup>179</sup>という論文である。これは、1953年秋に奈良国立博物館で開催された「茶陶名品展」に出陳された名品を撮影し編纂した図録『茶陶名品図録：桃山時代を中心とする』に所収されている。「桃山茶陶」の初出と考えられるこの蓮實論文は、先述の茶道具論の成立とその背景という文脈の先に発表されたと考えられる。その理由を以下で論じる。

まずは、蓮實がこの論文に「桃山茶陶」という美術用語を用いるに到った経緯を探るために、蓮實重康とは、どのような人物だったのかをたどる。

蓮實は、京都大学文学部美学美術史学科に学び、引き続き大学院に進学して日本・東洋美術史の研究をした。その後帝室博物館に勤務し、それ以降京都大学教官として赴任するまでの約25年間は、蓮實の業績の重要な分野を占める文化財行政とその保護に尽力した。この間、帝室博物館鑑査官、東京国立博物館保存部、文化財保護委員会事務局を経て奈良国立博物館学芸課長を歴任した。蓮實の研究分野は多岐にわたるが、その中心は室町水墨画とりわけ雪舟研究と、平安初期の彫刻史に関する研究であった。前者の成果は「雪舟」（1958年（昭和33年））と学位論文（京都大学）として提出された「雪舟等楊論—その人間像と作品」（1961年（昭和36年））の二著書にまとめられ、後者は「平安初期彫刻史の諸問題」（『国華』800号、1958年（昭和33年））以下約20編の論文として発表されたほか、編著「弘仁・貞観時代の美術」（1962年（昭和37年））にもその成果がうかがわれる。この他の業績としては、1949年（昭和24年）6月の美術史学会創設から1968年（昭和43年）4月まで同学会委員（1951年（昭和26年）12月まで学会代表者）となり、美術史学会の発展・

<sup>177</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、44頁。

<sup>178</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、47頁。

<sup>179</sup> 蓮實重康「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」、奈良国立博物館監修『茶陶名品図録：桃山時代を中心とする』、便利堂、1955年、1—18頁。



研究者の育成に寄与したことが挙げられる。<sup>180</sup>

以上の蓮實の経歴と中心となる研究分野からは、1955年に「桃山茶陶」という美術用語を用いるに到った経緯を直接的に示すものは見当たらない。つまり陶磁器や茶陶と、桃山という時代がもつイメージとを結び付けていく要素を見つけることは難しい。しかし多岐にわたる研究分野を丹念に調べていくと広い意味ではあるが、1955年以前で焼物に関わる記述があることはある。1936年「論説 原始彫刻としての埴輪」<sup>181</sup>で、これは広い意味で焼物の範疇に入ると考えられる埴輪に関する論説である。しかし桃山という時代に注目しつつ、陶磁や茶陶に繋げた記述は1955年以前には見当たらない。1975年の「桃山時代絵画史における和漢融合の問題」<sup>182</sup>には、陶磁器や茶陶に桃山という時代がもつイメージを結び付けていく記述を見出すことができたが、後発のものなので言うまでもなく、これをもって1955年の「桃山茶陶」という美術用語を用いるに到った経緯を示すことはできない。

そこで蓮實が「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」の執筆において、何を参考にしたのかを調べることにした。追記には次のように記されている。

- (一) 茶道史については主として堀内他次郎氏茶道史序考によるところが多い。
- (二) 陶磁史に関しては藤岡了一氏の指示を得た。

そこで堀内他次郎(1914-?)の『茶道史序考』<sup>183</sup>と藤岡了一(1909-1991)の著作を検討してみた。確かに茶道史及び陶磁史については蓮實が、両氏を参考に行っていることは分かったが、『茶道史序考』あるいは堀内や藤岡の1955年以前の著作<sup>184</sup>で、「桃山茶陶」という

<sup>180</sup> 清水善三「蓮實重康先生のご逝去を悼む—多岐にわたったその研究分野—」、『仏教藝術』125、毎日新聞社、1979年、120頁。

<sup>181</sup> 蓮實重康「論説 原始彫刻としての埴輪」、『考古学雑誌 = Journal of the Archaeological Society of Nippon』26(2)、日本考古学会、1936年、77-94頁。

<sup>182</sup> 蓮實重康「桃山時代絵画史における和漢融合の問題」、佛教藝術學會編『佛教藝術 = Ars buddhica 100』、毎日新聞出版、1975年、96-104頁。

<sup>183</sup> 堀内他次郎『茶道史序考』、高桐書院、1947年。

<sup>184</sup> 堀内他次郎の1955年以前の著作では、同書以外に「山里の茶屋と學問の日本的形態」、『史林 = The Journal of history』29(2)(113)、史学研究会、1944年、25-49頁、を調べた。

藤岡了一の1955以前の著作では次の文献を調べた。雄山閣編『陶器講座第6巻』、雄山閣、1935年。雄山閣編『陶器講座第9巻』、雄山閣、1935-1937年。「藥學博士中尾萬三氏の逝去」、『考古学雑誌 = Journal of the Archaeological Society of Nippon』26(9)、日本考古学会、1936年、586-588頁。「信樂古窯址を訪ねて」、『陶磁』8(6)、東洋陶磁研究所、1936年、8-23頁。「津輕十三港出土の陶片」、『陶磁』9(3)、東洋陶磁研究所、1937年、36-38頁。「越州窯の壺」、『陶磁』12(1)、東洋陶磁研究所、1940年、11-18頁。「信樂古窯址を探る」、『日本美術協会報告 第42輯(昭和11年10月)』、日本美術協会、1918年-1942年、20-25頁。「曼殊院の仁清」、『日本美術工芸』(119)、日本美術工芸社、1948年、12-13頁。「有来新兵衛邸跡出土品について」、『日本美術工芸』(152)、日本美術工芸社、1951年、44-45頁。「越州窯青磁四耳壺」、『Museum』(5)、東京国立博物館、1951

美術用語に繋がる、つまり桃山という時代がもつイメージと茶陶を結び付ける記述で、蓮實に影響を与えたと考えられるものは見つけることができなかった。

以上のように、蓮實の個人的研究背景からは、「桃山茶陶」という美術用語を用いるに到った経緯を見出すことはできなかった。

しかしながら、先述の茶道具論の成立とその社会的背景という文脈の先に、この論文が発表されたと考えることはできるのではなかろうか。

ここでもう一度、先述の茶道具論の成立と、その社会的背景を振り返ってみる。

明治維新の直後から日露戦争に到る間の「工藝」は現在の「工業」の意味合いが強く、陶磁器や漆器という工藝作品は、外貨獲得を目的とする輸出製品として国策に組み込まれていた。このような状況で、博物館行政の一環として創出された工藝史において茶道具は、産業工藝の構成要素としての評価が下されていた。<sup>185</sup>

明治34年(1901)には、『稿本日本帝国美術略史』が刊行された。この『稿本』における西洋から輸入された「美術」の概念は、個人の表現の尊重を特徴としており、茶道具を含めた工藝全般を個人作品として捉えるところに、同書において茶道具が美術作品へとその評価が移り変わっていく契機が認められる。<sup>186</sup>

茶道具への関心が高まりを見せるのは、大正期のことである。第一次世界大戦による特需の反動として恐慌が相次いだため、華族や旧大名が所有する名物茶道具が市場に流出する。こうして秘蔵されていた名物道具は世に出ることとなり、美術史、特に陶磁器の研究に多くの材料を提供した。一方、奥田誠一が、大正7年(1918)に発表した論文「茶器の鑑賞に就て」では、茶陶の鑑賞で評価される形態のゆがみや釉薬の不規則な変化、いわゆる「景色」を、「表現」の一種として捉えようとしており、ここにおいて近代美術の価値観から茶器の評価が試みられた。<sup>187</sup>

昭和に入ると大衆向けの美術書及び茶書の刊行が増加し、中でも昭和4年(1929)の岡倉覚三の『茶の本』は、芸術としての茶の湯という認識を流布し、茶の湯の文化的意義や価値を創出していった。またそれに伴って、大正期まで高い評価を与えられていなかった利休の茶室や茶道具への再評価がなされていく。また同じく影響力の大きかった同年刊行の高

年、22頁。「醍醐寺藏三彩鉢について」、『大和文華 = Semi-annual journal of eastern art (4)』、大和文華館、1951年、52-56頁。京都市産業観光局観光課編『京都の新国宝 第1集』京都市、1953年。竹内逸、藤岡了一、佐藤雅彦「鼎談 中国陶磁と茶道界」、『淡交 7(3)(57)』、淡交社、1953年、6-19頁。「越中瀬戸窯」、『Museum (25)』、東京国立博物館、1953年、21頁。「上代の緑釉陶」、『日本美術工芸 (179)』、日本美術工芸社、1953年、12-13頁。「茶陶名品展」、『淡交 7(12)(66)』、淡交社、1953年、110-111頁。「明器の魅力 = The Charm of Sepulchral Animal Figurines」、『陶説 (15)』、日本陶磁協会、1954年、11頁。「須恵器雑感 = A Few Remarks on Suye-Ware」、『陶説 (17)』、日本陶磁協会、1954年、1-3頁。

<sup>185</sup> 「第2章2節 美術史言説における茶道具論の基盤成立への過程」参照。

<sup>186</sup> 「第2章2節 美術史言説における茶道具論の基盤成立への過程」参照。

<sup>187</sup> 「第2章2節 美術史言説における茶道具論の基盤成立への過程」参照。

橋龍雄の『茶道』は、茶道具を「寂びの芸術作品」として定義付け、その芸術性をモノとしての茶道具に直接的に結び付けていく。<sup>188</sup>

このような流れのなかで、刊行された官製の改訂版日本美術史『日本美術略史』は、唐物の「鮮麗清美」と桃山陶器の「稚拙美」を対照させ、また国産陶器の多様な美の位相を様々な言葉で区別しており、茶器の美の区別を試みている。この『日本美術略史』の「侘の美」という言葉による説明において、現在の茶道具論の基盤が完成したといえる。<sup>189</sup>

以上のように茶道具に結び付けられた「わび」「さび」が、審美観として昭和初期のナショナルリズムの高まりの中で採り上げられ、これに学問的根拠が与えられていく。そして茶道具からは、特に「わび」を読み取る作業が進められた。その造形性や色彩感が、「わび」を示す論拠ともなっていく。この「わび」が造形と結び付けられている典型例が、利休が好んだわびの茶道具である。これらは利休の精神的境地である「わび数寄」の理念を示す物証とされ、その特徴は、二畳以下の極小の空間に適した厳格な寸法と、不要な加飾の排除にあるとされた。さらにこのような精神的境地は仏教的な悟りと結び付けられた精神のあり方としても提示された。この精神論を代表するのが、柳宗悦と久松真一の主張である。<sup>190</sup>

「わび」を造形性へと結び付ける言説は、美術研究や文化論をまたいで現れており、多分に「わび」に関わる共通認識には到っていない。しかし「わび」の感覚はゆるやかに共有されている。これは昭和初期の美術全集や展覧会を通じて、「わび」の造形作品として選定された名品、たとえば古伊賀や樂茶碗そして高麗茶碗が、視覚的に流布された結果である。こうした作品が「わび」の規範として機能することで、茶陶においても、器形のゆがみ、くすんだ色調、鉄の質感といった造形的特徴が、「わび」を示すものとして理解されていった。そしてこれらの造形的特徴と共に「わび」の美という言葉も、茶陶において社会的に認知されていく。<sup>191</sup>

このように「昭和初期から終戦に到るまでの間に成立した「わび」を高次の美とする認識が、美術史における茶道具の位置付けをも決定付けた」<sup>192</sup>という経緯があった。

このような背景及び過程の延長線上に、次のような現象がおこったと考えられる。つまり、「わび」の規範として、古伊賀や樂茶碗などが名品として選定され、それらが昭和初期の美術全集や展覧会を通じて一般社会に視覚的に流布されていったのである。

ここで重要なのは、「わび」が示す造形的特徴には、依田氏が指摘した二つの基本要素が併存していることである。つまり、「相対的な不完全性の美を意味する「侘相」と、絶対的

<sup>188</sup> 「第2章2節 美術史言説における茶道具論の基盤成立への過程」参照。

<sup>189</sup> 「第2章2節 美術史言説における茶道具論の基盤成立への過程」参照。

<sup>190</sup> 「第2章4節 昭和10年代—「わび」と造形性の結びつきから、美術史における茶道具の位置付けへ」参照。

<sup>191</sup> 「第2章4節 昭和10年代—「わび」と造形性の結びつきから、美術史における茶道具の位置付けへ」参照。

<sup>192</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、47頁。

な崇高美を意味する「無作為」「自然」が併存している」<sup>193</sup>ことである。

次第に、この不完全性の美としての「匱相」と、崇高美としての「無作為」・「自然」という二つの基本要素が併存する造形性をもつ焼物のカテゴリーが注目されるようになっていき、ひとつの概念として認識され、具体的な実態となっていったと考えられる。それがいわゆる桃山様式の茶陶群であったと考えられる。1955年の蓮實論文のきっかけになった奈良国立博物館の茶陶名品展は、このような流れのなかで開催されたのであろう。

また、別の見方をすれば、カテゴリー化する動きのなかで「桃山様式の茶陶（群）」でもよかったものが、「桃山茶陶」という美術用語になった理由の一つには、昭和初期に盛んになり始めた美術全集の出版や、展覧会の開催による文化的気運の高まりであったと考えられる。つまり、【不完全の美としての「匱相」と、崇高美としての「無作為」・「自然」という二つの美的特性が併存する、焼物のカテゴリー】への注目があつまったことによる、大衆化および一般化というものが、その背後に控えていたのではなかろうか。したがって「桃山茶陶」という美術用語とは、昭和初期に注目を集め始めた焼物カテゴリーに対しての、「一般化」および「イメージのキャッチフレーズ化」であったといえるのではなかろうか。「桃山茶陶」という美術用語の意義は、ここにあるということもできよう。

## 小結

本章では、「桃山茶陶」という美術用語の成立過程とその意義を考察した。

「桃山茶陶」という美術用語の初出は、管見の限り、蓮實重康の「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」（1955年）である。この論文に到る背景には、美術史言説による茶道具論の基盤が成立していった状況と、それを促した社会的状況（認識）、つまり『茶の本』による「芸術家」利休像の誕生、そして昭和初期から終戦に到るまでの間に成立した「わび」を高次の美とする認識が、美術史における茶道具あるいは茶陶の位置付けを決定付けたという状況が考えられた。そしてこの「わび」の規範とする造形として、古伊賀や樂茶碗などが名品として選定され、昭和初期の美術全集や展覧会を通じて一般社会に視覚的に流布されていった。この「わび」が示す造形的特徴には、相対的な不完全性の美を意味する「匱相」と、絶対的な崇高美を意味する「無作為」・「自然」が併存している。次第に、この二つの基本要素が併存する造形性をもつ焼物のカテゴリーが注目されるようになっていき、ひとつの概念として認識され、具体的な実態となっていったと考えられる。それがいわゆる桃山様式の茶陶群であったと考えられる。このような文脈の先に、蓮實論文において「桃山茶陶」という美術用語として表れ、ひとつの概念として認識され、具体的な実態となっていったと考えられる。

また、「桃山様式の茶陶（群）」でもよかったものが、「桃山茶陶」とその後定着する美術

<sup>193</sup> 依田徹『近代の「美術」と茶の湯一言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年、44頁。

用語となった理由の一つには、昭和初期の美術全集や展覧会による【不完全性の美としての「麿相」と、崇高美としての「無作為」・「自然」という二つの基本要素が併存する、焼物のカテゴリー】への一般化が、その背後に控えていると考えられる。「桃山茶陶」という美術用語の意義は、昭和初期に注目を集め出した、このような焼物のカテゴリーに対しての、「一般化」及び「イメージのキャッチフレーズ化」というところにあったのではなかろうか。

### 第3章 桃山茶陶の美的特質の諸相

#### 3-1 はじめに

本章では、桃山茶陶の美的特質が顕著に表れていると思われる、代表的な伝世作品を中心に採り上げ、さらにその周辺にある類似作品とも併せて検討することによって、それらの基底に流れる美的特質を考察していく。

茶陶は本来、一連の茶事の流れのなかで、使われる器である。現在行われている茶事の流れは、「寄付→初入→会席（懐石）<sup>194</sup>→中立→後入席→濃茶→薄茶」<sup>195</sup>である。この流れのなかで用いられる器を、機能別に大きく三つに分類した。<sup>196</sup>直接喫茶に関わる器「喫茶の碗」、茶の湯の「空間構成の器（水指・花入・茶入）」、そして食事という行為に関わる器「食事の器」である。次々と展開される茶事という場における器の美的特質を、複眼的に論じる。

「喫茶の碗」としては、桃山茶陶の前段階にあった瀬戸・美濃の天目《白天目》【図3】、《菊花天目》【図4】を採り上げる。唐物天目から写し、そして和物天目へと、唐物から一步踏み出した造形を生み出そうとする動きが、すでにこれら瀬戸・美濃の天目のなかにあったことを示す。そして、《鼠志野茶碗 銘峯紅葉》【図5】では、桃山茶陶の造形的特質の一つに挙げられる「歪み」が開示する美的性格を考察し、《織部筒茶碗 銘冬枯》【図6】では、文様の抽象性と造形の作為性への動きを論じる。そして、信楽茶碗については、桃山茶陶《信楽茶碗 銘挽白》【図7】と現代作陶家鯉江良二（1938-2020）作《信楽手 沓茶碗》【図8】を、比較することによって、現在の茶陶に何が写され、何が写されなかったかを考察する。さらに、《赤楽茶碗 銘無一物》【図2】を採り上げ、受容者の観点から美の問題を実験的に検討する。

「空間構成の器（水指・花入・茶入）」では、《古伊賀水指 銘破袋》【図1】、《萩角釣瓶水指》【図9】、《備前筒花入 銘北むき》【図10】、《織部耳付肩衝尻膨茶入 銘餓鬼腹》【図11】を中心に採り上げ、その造形的特質である土肌と歪みが表象するものを考察する。

「食事の器」では、この頃から食事の器に、高さをもった器が出現してくる。<sup>197</sup>何が、

<sup>194</sup> 熊倉功夫氏によると、千利休によって茶の湯が大成されたとされる16世紀後半の史料には「会席」（『山上宗二記』）の表記が使われており、「懐石」の文字が登場するのは『南方録』で、幕末までほとんど使われることはなかったという。（熊倉功夫『熊倉功夫著作集第7巻 日本料理文化史』、思文閣出版、2017年、13頁。）

<sup>195</sup> 伊藤嘉章「桃山茶陶の成立と展開」、東京国立博物館編『東京国立博物館紀要』36、2000年、19頁。

<sup>196</sup> この分類は、伊藤嘉章「桃山茶陶の成立と展開」、東京国立博物館編『東京国立博物館紀要』36、2000年を参考にした。

<sup>197</sup> 伊藤嘉章「桃山茶陶の成立と展開」、東京国立博物館編『東京国立博物館紀要』36、2000年、41頁。

そのような変化をもたらしたのかを考察するために、《黄瀬戸向付》【図 12】を採り上げる。また、《鼠志野草文額皿》【図 13】、《織部松皮菱手鉢》【図 14】を採り上げ、これらの造形が表象したものを捉えていく。

### 3-2 喫茶の碗

#### (1) 唐物写しから一歩先へ—和物《白天目》、《菊花天目》

日本の陶磁は、古来より中国や朝鮮半島などからの技術や意匠を規範とし、それらを写すことで独自の発展を遂げてきた。朝鮮半島の灰色硬陶を写したとされる須恵器<sup>198</sup>にはじまり、「唐三彩の影響下に日本でも三彩陶器（唐三彩と区別して奈良三彩と呼ばれる）」<sup>199</sup>が作られた。そして、越州窯青磁を写したとされる緑釉陶器や灰釉陶器<sup>200</sup>、そして宋の青磁あるいは青白磁を写したとされる古瀬戸<sup>201</sup>がある。そして喫茶から茶の湯の成立にとまない、唐物や高麗物の茶陶の写しなどが作られるようになっていき、その先に桃山茶陶という茶陶群が創り出されることになる。

ここでは、桃山茶陶の造形に到る前段階に志向された造形の様相を明らかにする。そのために、まず茶陶の唐物が賞翫され、そしてそれを写した和物が作り出されていった時代背景を文献史料から確認し、さらに伝世品を辿りながら、茶陶の唐物写しの生産に到るまでを概観する。また、写しの本歌として選択された唐物の造形的変化を辿る。次に、伝世品の唐物天目とそれを写したとされる和物天目を検討することによって、唐物写しから一歩踏み出した造形が、すでに瀬戸・美濃の天目のなかにあったことを示していく。

桃山茶陶の前時代までは、もっぱら唐物の優美で端整な「フォルム」を写し、再現しようとした長い時期があり、その期間を経て独自の造形志向への動きが見え始めるということを示す。

#### 茶陶の唐物写しから和物へ—文献史料からみる時代背景

「15世紀まで、室内装飾品や喫茶具などのうち、賞翫の対象とされたのは唐物と呼ばれる中国製品であった。」<sup>202</sup>これは次の書に記された内容から示される。延元元年＝建武3年（1336）の記述には、足利尊氏が発布した室町幕府の政治要綱『建武式目』には「唐物

<sup>198</sup> 矢部良明監修『【カラー版】日本やきもの史』、美術出版社、1998年、31-32頁。

<sup>199</sup> 矢部良明監修『【カラー版】日本やきもの史』、美術出版社、1998年、38頁。

<sup>200</sup> 矢部良明監修『【カラー版】日本やきもの史』、美術出版社、1998年、51-54頁。矢部良明『日本陶磁の一万二千年 渡来の技 独創の美』、平凡社、1994年、164-172頁。

<sup>201</sup> 長谷部樂爾「請来美術（陶芸）」、『原色日本の美術 第29巻 請来美術（陶芸）』、小学館、1972年、207頁。

<sup>202</sup> 下村奈穂子「新・桃山の茶陶」、根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、13頁。

以下の珍奇なるものは、ことに賞翫の儀あるべからざるものなり」<sup>203</sup>とあり、武士たちの間で唐物が賞翫されていたことが示され、鎌倉円覚寺の『仏日庵公物目録』貞治2年(1363)には青磁、饒州、建盞など<sup>204</sup>がみられ、応永年中(1394-1428)の書といわれる「禅林小歌」<sup>205</sup>、そして室町時代初期の成立とされる往来物『喫茶往来』(『群書類従』飲食部)<sup>206</sup>には茶寄合では、唐物を飾り立てた状況が記されている。

こうした唐物万能主義は、より洗練されたものになっていく。『君台観左右帳記』は、文明8年(1476)に足利義政の下にいた能阿弥が書きとめたものとされているが、ここでは唐物でありさえすれば良いという意識からは一步踏み込んで、品等付けのほか、価格をも示している。「15世紀末になると茶の湯の点前が整備され、使用する器物が唐物中心におおまかには定まりつつあった」<sup>207</sup>ことがこの書から窺える。

一方、15世紀までも「国内産の陶磁器も作られてはいたが、それらは唐物の代替品や日常雑器として使用されるのみで基本的には賞翫の対象ではなかった。そこに新たに侘び茶が広まったことで、それまでの影の道具であった和物茶碗が表舞台にあらわれ、認められるようになる。そのなかでも、最初に支持を得たのは、唐物天目を写した瀬戸・美濃の天目、そして焼き締め陶の信楽水指と備前建水であった」<sup>208</sup>と考えられている。唐物天目を写した瀬戸・美濃の天目は、天文23年(1554)の奥書をもつ『備討集』に断片的に、また『松屋会記』、『天王寺屋会記』、『宗湛日記』の三会記に繰り返し登場し、安定的に使用されていたことが明らかにされている。<sup>209</sup>

### 桃山茶陶以前の唐物写しの様相

以上のような唐物万能主義の流れのなかで「唐物写し」が生み出されてきたのであるが、最初に支持を得だしたとされる茶陶の唐物写しを作り出した瀬戸窯の伝世品を確認することによって、茶陶の唐物写しの生産に到るまでを概観する。

瀬戸窯は、12世紀末から13世紀の鎌倉初期、猿投窯の製陶技術の伝統を引き継いで、

<sup>203</sup> 二階堂是円(他)『建武式目』、宮内清原朝臣写、永禄6。(最終閲覧日2020/9/15 国立国会図書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2532258>)。

<sup>204</sup> 著者無記名「研究資料 仏日庵公物目録」、『美術研究 = The bijutsu kenkyu : the journal of art studies』24巻、1933年、24-30頁。

<sup>205</sup> 上野麻美「『禅林小歌註』(天和三年版『序書類要』の内)翻刻」、東京経済大学人文自然科学研究会編『東京経済大学人文自然科学論集』137号、2015年、178-168頁。

<sup>206</sup> 魚澄惣五郎校註並びに解題「喫茶往来」、千宗室等編『茶道古典全集 第2巻』、淡交新社、1958年、163-173頁。

<sup>207</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、101頁。

<sup>208</sup> 下村奈穂子「新・桃山の茶陶」、根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、13頁。

<sup>209</sup> 下村奈穂子「新・桃山の茶陶」、根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、14頁。



高火度施釉陶器を焼く窯としてスタートした。<sup>210</sup>その猿投窯は、12世紀には既に中国白磁写しを作り出していた。猿投窯の《灰釉三筋文四耳壺》【図15】は、12世紀南宋時代の《白磁四耳壺》【図16】写したとされている。<sup>211</sup>

13世紀初め、初期瀬戸窯で多くつくられた器種は四耳壺、水注、梅瓶の三種で、猿投窯と同様、中国製の陶磁を写している。中国白磁を写した上記三種を次に示す。12世紀平安時代の《瀬戸灰釉四耳壺》【図17】は、12世紀南宋時代の《白磁四耳壺》【図18】を写し、14世紀鎌倉時代の《瀬戸灰釉手付水注》【図19】は、12世紀南宋時代の《白磁水注》【図20】を写し、そして14世紀鎌倉時代の《瀬戸灰釉画花文瓶子》【図21】は、12—13世紀の《青白磁唐子唐草文瓶》【図22】を写したとされる。<sup>212</sup>

13世紀後半から14世紀になると瀬戸窯は、盛期を迎える。この頃、灰釉だけでなく、新たに鉄釉陶器の生産が始まる。製造される器種にも変化がみられ、龍泉窯を中心とする青磁製品を写したとみられる灰釉の花瓶や香炉が作り出される。以下に写しの代表的三種（壺、香炉、花瓶）の作例を示す。14世紀鎌倉時代の《瀬戸灰釉鎬文広口壺》【図23】は、14世紀元時代の《青磁鎬文有蓋壺》【図24】を写し、14世紀鎌倉時代の《瀬戸鉄釉袴腰香炉》【図25】は、13世紀の《青磁袴腰香炉》【図26】を写し、そして14世紀鎌倉時代の《瀬戸鉄釉牡丹文耳付花瓶》【図27】は、13—14世紀の《青磁不遊環耳付花瓶》【図28】写したとされる。<sup>213</sup>

さて、いよいよ瀬戸において茶陶の生産が始まり、唐物写しを作り出されていくことになる。15世紀末期頃には点前が整備され、「茶の湯が成立したのは十六世紀初頭頃」<sup>214</sup>とされる。その流れに先んじて、14世紀末から15世紀にかけて唐物黒釉茶陶を写した瀬戸の茶陶が作られる。<sup>215</sup>瀬戸窯における茶陶の生産は、鉄釉の技術とともに始まったと考えられている。主要器種は天目、茶入、茶壺の三器種で、それ以前の瀬戸窯と同様に唐物を写したとされる。<sup>216</sup>

以上のような流れのなかで、瀬戸窯の天目、つまり和物天目が生産されていった。「天目とは、喫茶に用いる盞形の碗の呼び名である。低く小さな高台から漏斗状に立ち上がる。口縁部はいったんややすぼまったのち外反するいわゆる鼈口を標準形とするが、口縁の下にくびれないものや、外反するものもある。高台とその周囲は、土見せ（露胎）となっている。形状からくる不安定さを補うため、通常台とともに用いる。天目の呼称は、

<sup>210</sup> 井上喜久男、竹内順一編著『やきもの名鑑1 窯変と焼締陶』、講談社、1999年、32頁。

<sup>211</sup> 井上喜久男、竹内順一編著『やきもの名鑑1 窯変と焼締陶』、講談社、1999年、32頁。

<sup>212</sup> 井上喜久男、竹内順一編著『やきもの名鑑1 窯変と焼締陶』、講談社、1999年、32頁。

<sup>213</sup> 井上喜久男、竹内順一編著『やきもの名鑑1 窯変と焼締陶』、講談社、1999年、32—33頁。

<sup>214</sup> 谷晃「珠光から紹鴎」、茶の湯文化学会編『講座 日本茶の湯全史 第1巻中世』、思文閣出版、2013年、80頁。

<sup>215</sup> 井上喜久男、竹内順一編著『やきもの名鑑1 窯変と焼締陶』、講談社、1999年、33頁・55頁。

<sup>216</sup> 井上喜久男、竹内順一編著『やきもの名鑑1 窯変と焼締陶』、講談社、1999年、48頁。

中国浙江省北部の天目山に留学した禅僧が、喫茶の風とともに将来したことに由来するとされる。<sup>217</sup>この「瀬戸窯の天目が祖型としたのは、中国の建盞天目」<sup>218</sup>だった。「南宋時代（十二～十三世紀）に福建省の建窯で制作された天目は、日本で「建盞」と呼ばれた。その特徴としては、鉄分の多い黒褐色の土、金属結晶による文様が生じた黒く艶のある鉄釉、「高台」と呼ばれる底部の接地面が、幅広く円環状に作られる点が挙げられる。また、「覆輪」と呼ばれる金属製の輪が口縁部に嵌められている」。<sup>219</sup>

さて、ここで採り上げた唐物写しと、その規範になった中国陶器を概観し比較すると、まずはその優美で端整な「フォルム」を写しとろうとしていたことが窺える。先に示したように、12世紀南宋時代の《白磁四耳壺》【図16】から《灰釉三筋文四耳壺》【図15】へ、12世紀南宋時代の《白磁四耳壺》【図18】から12世紀平安時代の《瀬戸灰釉四耳壺》【図17】へ、12世紀南宋時代の《白磁水注》【図20】から《瀬戸灰釉手付水注》【図19】へ、12-13世紀の《青白磁唐子唐草文瓶》【図22】から14世紀鎌倉時代の《瀬戸灰釉画花文瓶子》【図21】へ、そして14世紀元時代の《青磁鎬文有蓋壺》【図24】から14世紀鎌倉時代の《瀬戸灰釉鎬文広口壺》【図23】へ、13世紀《青磁袴腰香炉》【図26】から14世紀鎌倉時代の《瀬戸鉄釉袴腰香炉》【図25】へ、13-14世紀の《青磁不遊環耳付花瓶》【図28】から14世紀鎌倉時代の《瀬戸鉄釉牡丹文耳付花瓶》【図27】へと、唐物の優美で端整なフォルムが写され、それを再現しようと努力していたことが見てとれる。つまり、中国白磁や青磁などの高い製陶技術を我がものとするために、まずはその器形とラインをできるだけ忠実に写しとろうとしていたことが窺えよう。中国の白磁や青磁の優美さをつくりだす胎土や釉薬などの素材や、製陶技術などと比べると、日本で当時手に入り得る素材や習得済みの製陶技術などとの差というハンディがあるが、そのハンディをもちつつも規範とする唐物に迫るために忠実に「フォルム」を写そうとしていることが、上記で示した作例からも確認できる。

### 写す対象の変化—《建盞》から《灰被天目》、《黄天目》へ

先に述べたように、瀬戸窯の天目が祖形としたのは、まずは中国の建盞天目であった。15世紀末に瀬戸・美濃で始まる大窯による生産で、建盞に照準を定めた天目が作られるようになる。しかし、16世紀前半になると、その照準が、佗数寄の茶の湯の美意識により採り上げられた灰被天目、黄天目へと移っていく。

ここではまず、写しの本歌となった建盞、灰被天目、黄天目の造形を順に観察し、評価

<sup>217</sup> 今井敦「天目」、東京国立博物館、日本放送協会、NHKプロモーション、毎日新聞社編『特別展 茶の湯』、NHK、NHKプロモーション、毎日新聞社、2017年、66頁。「その多くの場合、黒釉が施される。黒釉の別名を天目釉といい、また黒釉が掛けられた陶磁器の総称として天目の語が用いられるのはそのためであるが、これは近代に入って以降の用法である」。(同書、66頁。)

<sup>218</sup> 井上喜久男、竹内順一編著『やきもの名鑑1 窯変と焼締陶』、講談社、1999年、48頁。

<sup>219</sup> 中之島香雪美術館編『茶席を彩る中国のやきもの』、香雪美術館、2019年、104頁。

対象とされた規範となる造形がどのように変化していったのかを考察する。

《建盞》【図 29】を採り上げる。「鎌倉後期になって、宋元の禅宗文化を背景においた喫茶法が伝えられると、茶碗も中国の式制に従って建窯の建盞を最高位にすえた価値体系がそのまま導入された」<sup>220</sup>。足利將軍家所蔵の唐物の品評と会所飾りの法を同朋衆がまとめた『君台観左右帳記』の「土之物」の部には、曜変、油滴、建盞、烏盞、鼈盞、飴皮盞そして天目が挙げられ、記載の順に評価付けがされている。<sup>221</sup>なお、矢部良明氏はこの「『君台観左右帳記』にいう建盞とは、曜変、油滴、の三種類をさす」<sup>222</sup>としている。この書が記された時期には、建盞（曜変、油滴）は高く評価されており、天目（灰被天目、黄天目）の評価は低い。天目の記述には「上には御用ヒなき物にて候間、」<sup>223</sup>と記されているように、天目は足利將軍には用のないものとして低く評価されていた。

建盞は、その記述に「地ぐすりくろく、しろがねのごとく、ぎんばしりて」<sup>224</sup>と記されている。「建窯製天目のうち、碗の内外に細かな筋状の文様が生じた作例は、中国では兎の毛に例えて「兎毫盞」と呼ばれ、日本においては、稲の花の外殻にある針のような突起を指す「禾（芒）」に例えて、禾目天目と呼ばれる」。<sup>225</sup>

本作品は、黒釉に兎の毛のように細く輝く銀色の釉が流れて見える禾目天目（兎毫盞）である。鉄分の多い黒褐色の素地で、金属結晶による文様が生じる黒く艶のある釉が高台脇を除いて全体に掛かる。高台は、底部の接地面が、やや幅広く円環状に作られている。低く小さな底部から側面に広がっていく挿鉢状の器形である。そのまま置けば、底の大きさに対して大きな頭をもつゆえに不安定に思えるが、高度な轆轤技術により、360度ぐると非の打ち所がない均整のとれた器形をしているので、中心軸にブレが全くなく、むしろ安定感がある。この器形の絶妙なバランスそのものが、この作品の最大の美しさであろう。それに加えて、細い禾目が銀色にはしる、まるで宝石のような輝きもまた美しさの重要な要因であろう。土から作られた碗であるが、極めて高度な作陶技術により、玉のような輝きをもつ碗に昇華しているといえよう。この茶碗のような中心軸にブレが全くない均整のとれた器形、そして玉のような輝きをもつ造形は、このような茶陶が当時取り入れられた書院空間、つまり比較的広い空間で、それを成立させる長くブレのない直線で構成される空間において、その造形美は親和性をもち、より増幅されるであろう。

このように均質化された器形バランスと、器肌に表れた結晶による美しさで評価された

<sup>220</sup> 矢部良明「唐物茶碗」、中村昌生 [ほか]編集千賀四郎編『茶道聚錦 11 茶の道具 (二)』、小学館、1983年、9頁。

<sup>221</sup> 松山吟松庵校註「君台観左右帳記」、創元社編『茶道全集巻の 15 (器物篇 4)』、創元社、1937年、575-576頁。

<sup>222</sup> 矢部良明「建盞」、『日本大百科全書 8』、小学館、1986年、326頁。

<sup>223</sup> 松山吟松庵校註「君台観左右帳記」、『茶道全集巻の 15 (器物篇 4)』、創元社、1937年、576頁。

<sup>224</sup> 松山吟松庵校註「君台観左右帳記」、『茶道全集巻の 15 (器物篇 4)』、創元社、1937年、575頁。

<sup>225</sup> 中之島香雪美術館編『茶席を彩る中国のやきもの』、香雪美術館、2019年、105頁。

碗は、他に曜変天目や油滴天目がある。前者は、結晶による丸い斑文の周囲に、青や緑などの虹色の色彩が生じた碗で、後者は、丸い斑文が銀色に放たれ、水面に浮いた油膜に例えられた碗である。作例としては、《曜変天目》【図 30】や《油滴天目》【図 31】などがある。

しかしながら、評価される唐物茶碗に変化がおこる。天正年間（1573–1592）の末年に書かれたとされる『山上宗二記』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形サヘ能候ヘハ數寄道具也」<sup>226</sup>と記され、かつて高く評価され、珍重されていた建窯については「建盞ノ内曜變油滴烏盞別盞難波盞此六種皆建盞也代物カロキモノ也」<sup>227</sup>と記されている。ここからは、書院茶では高く評価されていた建盞が「カロキモノ」として価値を落としている様子が分かる。一方、「天目之事」として「天目紹鷗所持一ツ天下三ツ内二ツ關白様ニ在リ（中略）イツレモ灰カツキ也（中略）名物也口傳在リ」<sup>228</sup>と記され、続けて「黄天目 是ハ灰カツキニマキルハナリ只天目ノキ世ニ多物也此三色ハ天目ト云也」<sup>229</sup>と記されている。ここからは、灰被天目が名物として、ついで黄天目、只天目が評価されていたことが分かる。つまり、これらの天目が建盞（曜変、油滴）よりも上位に位置付けられていったのである。

建盞という均質化された器形バランスと、器肌に表れた結晶による美しさで評価された碗に代わって、高く評価されだした灰被天目、黄天目の造形は、いかなるものかを探るために、その代表的な伝世品を観てみよう。なお、灰被天目と黄天目は極めて近似しているゆえにその区別は難しく、現在の研究では、その箱書きに従って呼び分けられている<sup>230</sup>で以下はそれに従う。

《灰被天目 銘虹》【図 32】は、器形が、建盞のように均質化された端整なフォルムというより、高台際から歪みというほどではないが、かすかな揺らぎをもつラインで形成されている。胴には、重ね掛けされた釉薬が半分は漆黒に、もう半分は褐色に発色し、その釉の境をフリーハンドで筆書きしたように揺らめく銀色の窯変が生じている。高台脇にみえた土見せから、胎土の様子が窺える。上に掛かった釉薬と同じく、半分は黒褐色で、半分は茶褐色になっているが、不均質に混ぜ合わさっている。高台は、浅く、上に乗った碗本体を反映するように、やや粗く削り出されている。「[虹]」の銘は、この釉の景色によるものであろう<sup>231</sup>とされている。

<sup>226</sup> 「山上宗二記」、創元社編『茶道全集 巻の5（茶人篇）』、創元社、1936年、577頁。

<sup>227</sup> 「山上宗二記」、創元社編『茶道全集 巻の5（茶人篇）』、創元社、1936年、576頁。

<sup>228</sup> 「山上宗二記」、創元社編『茶道全集 巻の5（茶人篇）』、創元社、1936年、576頁。カッコ内、筆者加筆による。

<sup>229</sup> 「山上宗二記」、創元社編『茶道全集 巻の5（茶人篇）』、創元社、1936年、576頁。

<sup>230</sup> 東京国立博物館、日本放送協会、NHK プロモーション、毎日新聞社編『特別展 茶の湯』、NHK、NHK プロモーション、毎日新聞社、2017年、328頁。

<sup>231</sup> 東京国立博物館、日本放送協会、NHK プロモーション、毎日新聞社編『特別展 茶の湯』、NHK、NHK プロモーション、毎日新聞社、2017年、329頁。

《黄天目》(珠光天目)【図 33】は、村田珠光(1423-1502)所持と伝わる。光沢のある釉が黄色を帯びてみえることから「黄天目」と呼ばれている。器形のラインは、《灰被天目 銘虹》【図 32】よりも丸みを帯び、さらに揺らぎをもちつつ伸びあがる。胎土は茶色で肌はざらざらと荒く、釉は薄く掛けられている。鼈口と呼ばれる口縁下の絞りは緩く、荒い高台の削り出しである。このような特徴は灰被天目に共通するものであるが、本作の最も目を引く特徴は、口縁から腰まで掛かる黄色の釉が層をなし、次から次へと変化していく色のグラデーションであろう。

《灰被天目 銘夕陽》【図 34】は、先の2作品よりもさらに、器形に動きがあり、胴の中程にやや浅いくびれがみられる。胎土は、比較的均質な茶褐色である。それに対して釉は、光の当たり方によって、メタリックのような虹色の光彩を放つ。それは建盞の金属結晶による銀色の光彩には似ているが、建盞のように均質的なものではなく、観る角度によって激しくその様子を変化させている。

ここまで、写しの本歌となった建盞、そして灰被天目、黄天目の造形を順に観察し、評価対象とされた規範のなる造形がどのように変化していったのかを考察してきた。まとめてみると、次のようなことがいえるであろう。評価基準が、建盞のような中心軸にブレのない均質化された器形バランスと、器肌全体に均等に現れた結晶による美しさから、灰被天目、黄天目の動きのある不均質な器形や、観る角度によって色調が変化する躍動的な美しさに移行していったといえよう。そしてその変化の背後にある要因の一つには、それらの茶陶がおかれる空間に何らかの変化があった可能性が考えられよう。それは書院を構成するブレのない直線とその長さ、そしてそれらによる空間の広がりから、後述する草庵茶室の空間への変化である。

### 唐物写しから一歩先へ—和物《白天目》、《菊花天目》

次に、評価され規範となった唐物天目の造形変化の中で生まれた和物天目《白天目》【図 3】、《菊花天目》【図 4】を検討する。

《白天目》【図 3】は、「武野紹鷗(1502-55)所持と伝えられる白天目であり、内箱蓋表貼紙に「白天目武野」と書かれている。白天目については、本作と前田家旧蔵、香雪美術館蔵(中略)、藤田美術館蔵の4碗が著名」<sup>232</sup>である。

白天目茶碗の生産は16世紀初頭的美濃・瀬戸の大窯で始まったと考えられている。白天目茶碗には、釉薬の違いによって2種類が確認されている。灰釉系の透明感の強いものと、白色釉の2種類で、後者のほうが少し後の時代のものである。本作品は前者の灰釉系に属する。<sup>233</sup>

本作品で特に目を引くのは、白い天目ということであろう。これまで唐物天目は、黒釉

<sup>232</sup> 岐阜県現代陶芸美術館編『古田織部四〇〇年忌 大織部展』、大織部展実行委員会、2014年、104頁。カッコ内、筆者加筆による。

<sup>233</sup> 井上喜久男、竹内順一編著『やきもの名鑑1 窯変と焼締陶』、講談社、1999年、52頁。

が多く、白い天目自体が目新しい。ここにおいて唐物から大きく一步踏み出そうとした造形意識が見られる。この流れは、16世紀末には長石釉を施したいわゆる志野天目の生産へと続き、桃山茶陶の造形へとつながりも考えられる。

器形は、《建盞》【図29】にみられた搦鉢状の天目形とは異なり、《黄天目》（珠光天目）【図33】のような丸みを帯びた碗形である。真上から見ると口縁は僅かに楕円形になっていることから、建盞のように中心軸にブレのない均質化された器形ではない。胴には白色に呈色した灰釉が高台とその脇を残して掛かり、そこには荒く不規則な貫入がはしっている。あたかも氷の池に石を投げ入れた時に、自然にはしるヒビ割れを思わせる。見込みには、流れ込んだ釉葉が、ビードロのような鮮やかな緑の茶溜まりをつくっている。光が当たれば新緑の中にある水溜まりのような煌めきを放つ。この光彩は、《建盞》【図29】や《灰被天目 銘夕陽》【図34】などから放たれるような金属質の無機的な光彩ではなく、深みを帯びてたつぷりとした水が放つような有機的な光彩である。

全体的には唐物天目の姿を踏襲してはいるが、《建盞》【図29】から《灰被天目》【図32】【図34】、《黄天目》【図33】へ、「バランス」から「躍動」へと徐々に移行していった美的な評価点が、器形や不規則な貫入においてみとめられる。また当時はまだ技術的に難しいとされた白い焼物への憧憬もあったのかもしれないが、色調においても黒ではなく、白い天目という大胆な挑戦が試みられている。そして全体的には、求められた美的特質が、建盞にみられた金属的な「無機的な美」から、自然の只中にある水の放つ光のような「有機的な美」へと移行しているともいえよう。以上のように、色調と器形において唐物から一步先へと進みだそうとした造形がここに見られる。

和物の白天目についての文献は乏しい。永禄9年（1566）『天王寺屋会記（宗及他会記）』「伊勢天目 白色」<sup>234</sup>が最も早く、次に現れるのは、天正15年（1587）の『宗湛日記』にある「白イセ天目」<sup>235</sup>であり、その後『玩貨名物記』「諸方名物道具を記」の「天目」に「一白天目 紹鷗所持 尾張様」<sup>236</sup>と、武野紹鷗の孫から徳川義直に献上の白天目（徳川美術館）について記されていることが報告されている。<sup>237</sup>

《菊花天目》【図4】は、器形については、灰被天目を写している。内反の高台、高台脇で開いた後に折れて徐々に広がり、口縁の下方で一旦締まり上方へ再び広がるという灰被の器形を写しているのである。灰被天目を写した美濃・瀬戸の天目は、釉葉を重ね掛けることで建盞の黒釉を表現しようとした灰被の技法を取り入れている。さらにそこから発展

<sup>234</sup> 永島福太郎「天王寺屋會記（宗達茶湯日記他會記・宗及茶湯日記他會記・宗凡茶湯日記他會記）」、千宗室等編『茶道古典全集』第7巻、淡交新社、1959年、121頁。

<sup>235</sup> 芳賀幸四郎「宗湛日記」、千宗室等編『茶道古典全集』第6巻、淡交新社、1958年、181頁。

<sup>236</sup> 満岡忠成、小田榮一「玩貨名物記」、千宗室編纂代表『茶道古典全集』第12巻補遺第2、淡交新社、1962年、102頁。

<sup>237</sup> 東京国立博物館、日本放送協会、NHKプロモーション、毎日新聞社編『特別展 茶の湯』、NHK、NHKプロモーション、毎日新聞社、2017年、332頁。

的に、16世紀前半には灰釉の流し掛けが多用されるようになる。高台脇を露胎にし、口縁部以外に鉄釉を施す。その後、口縁部に灰釉を厚く掛け、そこからぐるりと流下させ、その様があたかも菊を思わせる。しかしその流下には、自然にまかせて流れ落ちる水、つまり滝水の軌跡のような自由な動きもそこには見える。

このように《菊花天目》【図4】は、《白天目》【図3】の躍動感をさらに加速させている。《建盞》【図29】ら《灰被天目》【図32】【図34】、《黄天目》【図33】へ「バランス」から「躍動」へと徐々に移行していった美的な評価点が、《白天目》【図3】、《菊花天目》【図4】では、さらに増幅されている。また、求められた美的特質も、《建盞》【図29】のような「無機的な美」から、灰釉の自然な流下の軌跡の美という「有機的な美」へと移行している。

以上に示したように、瀬戸・美濃の天目《白天目》【図3】、《菊花天目》【図4】には、唐物から一步踏み出した造形を生み出そうとする動きが、既にあったのである。

## (2) 《鼠志野茶碗 銘峯紅葉》—「歪み」が開示する美的性格

### 《鼠志野茶碗》の造形

伝世する桃山茶陶の中で「歪み」を特徴とする《鼠志野茶碗 銘峯紅葉》【図5】【図35】(以下、《峯紅葉》とする。)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を考察する。尚、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考察する。

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、搔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搔き落とし、志野釉(長石釉)が掛けられている。高さは8.9-7.6 cm、口径は14.0-13.5 cm、底径は6.1-5.9 cmで、重さは487.4 g<sup>238</sup>である。

### 輪郭線について

先述した奥田が「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である」<sup>239</sup>。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、本作品の輪郭線について造形的に注目したものは少なく、それに繋がる見方と

<sup>238</sup> 五島美術館学芸部、大東急記念文庫学芸部編『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年、42頁より高さ、口径、底径、重さのデータ引用。

<sup>239</sup> 奥田誠一「茶器の鑑賞に就て」、『国華 第29編第3冊340号』、国華社、1918年、99頁。

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）」という用語で表現がされてきた。また口辺や腰、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」と幾分造形論的な見方も見受けられるが、先述したように茶の湯世界の内側に偏った見方であり表現であるといえよう。

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>240</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本作品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とは言えないことが分かる。現在の照明空間で見ると、これらの表現のように、背景からきっぱりと切り離されたような強い輪郭線に感じるのかもしれない。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その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。その為輪郭線は背景から、きっぱりと切り離されているというよりは、厚みのある輪郭線により、沈み込むように背景に溶け込んでいるように見える。このような輪郭線は、他の部分にも見られる。亀甲文のある正面真横から見た輪郭線【図5】にも、桧垣文がある裏面真横から見た輪郭線【図35-1】も、見込みの中を見渡せる上からみた輪郭線【図35-2】にも、そして茶碗を裏返した高台を見渡せる輪郭線【図35-3】【図35-4】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。なぜこのような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、人工的で単純な正規で引かれたような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。草庵のようにほの暗い空間では、観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、いくつも重ね合わされていく。次第に本作の輪郭線は、観者の眼にはあたかも「厚みのある線」として見えてくるだろう。ただ、この「厚みのある線」に見えてくるといことが、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。

この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》【図36】（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。この《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

<sup>240</sup> 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年、62頁。



れる。そして「漢学者伊藤東涯が享保十二年（一七二七）に『馬蝗絆茶甌記』を著わしてこの茶碗に添えている。それによれば、平重盛が中国浙江省の育王山に住した仏照禪師に金を贈った返礼の一つとして、この茶碗を受け取ったこと、そして後世足利義政はヒビ割れを惜しんで中国に送って代替を求めたところ、銚を打って送り返してきた、その銚の風情が馬に蝗がとまった様子に似ているところから、馬蝗絆茶甌と義政が名づけたことを記している」。<sup>241</sup>この碗には、このような銚が打たれてはいるが、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、右の輪郭線になるほど見事な左右対称な線をもつ。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>242</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》【図 36】のこのような線とは異なり、《峯紅葉》【図 5】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」であるいえよう。しかし、注意しなければならないことがある。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含みもつ有機的な線なのである。

以上のように《峯紅葉》【図 5】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」であるといえよう。

### 「面」について

上記のような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》【図 5】の「面」も構成している。それらは、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」が形づくられている。その為、うわべだけを観察すると発見できないが、胴、腰、高台まわりをぐるりと注意深く観察すると、思いのほか多くの小さな歪な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》【図 5】は、篋削りや面取りの技法から「作為的」と表されてきた。しかしながら、それらの面を形づくる線を注視すると、陰影の中に紛れてはっきりしないほど、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いえよう。それゆえ量塊性を感じさせる。つまり「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》【図 37】（以下は、《満月》とする。）は、青磁釉がとくに美しいものとして、先述の《馬蝗絆》【図 36】とともに青磁茶碗を代表するものとして著名である。

<sup>241</sup> 中村昌生 [ほか]編集『茶道聚錦 11 茶の道具 (二)』、小学館、1983 年、286 頁。

<sup>242</sup> 中村幸四郎、寺阪英孝、伊藤俊太郎、池田美恵；解説・訳『ユークリッド原論』、共立出版、1971 年、1 頁。

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》【図 37】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。器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的である。《満月》の表面を展開すれば、一枚の薄い一面になろうと思われるほど、極めて均質的な面である。

《峯紅葉》【図 5】の面は、上記のような《満月》【図 37】の面とは異なり、「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。

### 量感と質感について

このような《峯紅葉》【図 5】の「厚みのある線」や「厚みのある面」は、存在の重さともいふべき「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（487.4 g）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。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る。

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、《峯紅葉》の美的性格の重要な要素となっていると言えないだろうか。つまりこの「量塊性」は、観者の視覚だけではなく、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。

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、存在の重さともいふべき「量塊性」つまり「量感」につながっている。そしてこの「量塊性」は、観者の視覚だけではなく、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。

### 動性について

《峯紅葉》【図 5】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み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、篋削りをされ、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。

### 均衡について

先述のように、これまで《峯紅葉》【図5】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、フリーハンドのような歪みをもつ「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てい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齊な造形を受けとめ、全体の均衡を保持しているのは、極めて低く作られた貼り付いたような高台【図35-4】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、この不均齊の造形は、不均齊の面によって、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、均衡美を成立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ける「均衡」という視点で考察する。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>243</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>244</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>245</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齊を洗練するにあることをわきまえていた」<sup>246</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

<sup>243</sup> 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年、205頁。

<sup>244</sup> 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年、205頁。

<sup>245</sup> 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年、205頁。

<sup>246</sup> 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年、205頁。

りたつ」<sup>247</sup>が、「ことなつた分子が共存するとき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>248</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>249</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「珠光心の文」には、「此道の一大事ハ、和漢之さかい（境）をまきらかす事、肝要々々、」<sup>250</sup>とあり、珠光は、唐物（シンメトリー）と和物（アンシンメトリー）の道具の取合せの調和を説いているようにも読み取れる。また『分類草人木』は、「堺ノ茶人直松齋春溪ガ永禄七年ニ筆録」<sup>251</sup>したとされる書で、そこには「道具ニ遠近ト云事有レ之 茶入天目ハ近キ第一 水指 水飜 茶杓 柄杓立 蓋置 第二 葉茶壺 香爐 晝 花生ハ遠キ物也 但葉茶壺ハ近キ第一ト云義モアリ」<sup>252</sup>という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（1890-1975）は、『日本美術の特質』で次のように述べている。「比例美は正に茶道の生命」<sup>253</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 <sup>アンサンブル</sup> 総合美 を構成する」<sup>254</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>255</sup>とした。また「部分がそれ自身餘りに顯著に完全を含むものは、周圍と絶縁して全體的體制の調和を破る」<sup>256</sup>とも述べている。つまり、

<sup>247</sup> 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年、206頁。

<sup>248</sup> 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年、206頁。

<sup>249</sup> 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年、208頁。

<sup>250</sup> 林屋辰三郎、横井清、楢林忠男編注『日本の茶書1（全2巻）東洋文庫201』、平凡社、1971年、35頁。

<sup>251</sup> 松山吟松庵「分類草人木について」、創元社編『茶道全集 巻の12』、創元社、1936年、29頁。

<sup>252</sup> 松山吟松庵「分類草人木について」、創元社編『茶道全集 巻の12』、創元社、1936年、32頁。

<sup>253</sup> 矢代幸雄『日本美術の特質』、岩波茂雄、1943年、333頁。

<sup>254</sup> 矢代幸雄『日本美術の特質』、岩波茂雄、1943年、334頁。

<sup>255</sup> 矢代幸雄『日本美術の特質』、岩波茂雄、1943年、335頁。

<sup>256</sup> 矢代幸雄『日本美術の特質』、岩波茂雄、1943年、335頁。

矢代は「比例美」<sup>257</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、違和感がでると思われるかもしれない。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。

### 「歪み」が開示する美的性格

ここで、《峯紅葉》【図5】の造形的特徴をまとめてみよう。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。そして亀甲文や桧垣文、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。そしてこれらすべての要素が、高台によって総合的にバランスを保っている。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。以上のような特徴をもつ造形要素が《峯紅葉》の「歪み」を構成している。

《峯紅葉》の「歪み」は、以上のように、その作品自体が均衡を保ち、均衡美を成立させているだけでなく、草庵という、ほの暗く狭小で、床の間と炉という「異質性の並存」する空間では、よりそれ自体の「不均斉の均斉」が増幅され、美的性格として拡大していくという特質をもつ。そしてこれは「歪み」という造形が、茶室という「異質性の並存」空間では総合美を成立させる役割を果たすことを示している。

つまり、茶室という「異質性の並存」空間では、複数の中心軸が内在しており、空間自体が歪みとズレをもっている。ゆえに唐物のようなシンメトリーな茶道具ばかりを使用してしまうと、空間とモノの親和性が低くなり、空間に違和感が生じる。逆に、アンシンメトリーな道具ばかりでも、空間全体の中心性がさらに希薄になり、ただの締まりのない空間となってしまう。

したがって、「異質性の並存」空間全体という視点から美を構造化しようとするならば、シンメトリーとアンシンメトリーなモノの取り合わせが必要になってくる。ここで、ただの「歪み」をもった造形ではない「不均斉の洗練を具現化した造形」は、重要な存在となる。

<sup>257</sup> 矢代幸雄『日本美術の特質』、岩波茂雄、1943年、332頁。

つまり、「不均斉の洗練を具現化した造形」は、「異質性の並存」空間とシンメトリーな道具とのバランスを調整し、「空間的立体美」を成立させるのである。

### (3) 《織部筒茶碗 銘冬枯》にみえる抽象性と作為性

桃山茶陶の中でも革新的とされる織部の造形と、その特質を考察する。そのために織部の造形性が顕著に表れていると思われる《織部筒茶碗 銘冬枯》【図 6】に焦点を当てる。仮にはあるが、桃山茶陶の織部焼が登場しなかった日本陶磁史と、存在した日本陶磁史の姿を比較想像してみると、その両者は同じ姿とは言えないのではなからうか。織部の造形は、何をもたらし、その意義は何であったのか。

織部焼とは、美濃国（岐阜県）東部の美濃窯を中心として焼かれた陶器である。佗数寄の茶の湯が、戦国武将と豪商を結びつける媒体として大きな働きをした桃山時代後期から、茶の湯の器・茶の湯の道具に供すべく、生み出されたのが織部焼である。

織部の焼物は、当時「剽軽」（ひょうげ）と評され<sup>258</sup>、また「格から離れた、すなわち「破格」の造形」<sup>259</sup>性をもつと言われる。このような造形的志向は、「傾く」（かぶく）という言葉で象徴されるような世相、すなわち奇想を好み、即妙を好んだ時代相<sup>260</sup>の中で革新的存在として生まれたのである。

織部焼をめぐる先行研究の状況は、次の通りである。

織部焼については、竹内順一氏が「織部焼」研究の基礎問題<sup>261</sup>で、織部焼の曖昧な呼称問題など、その基礎となる問題を整理し、東野真紀氏の博士論文「織部焼について」<sup>262</sup>で、それまでの織部焼の研究を総合的に纏め上げた。その他にも満岡忠成氏<sup>263</sup>、矢部良明氏<sup>264</sup>、加藤真司氏<sup>265</sup>などの研究があり、文様や意匠については、阿曾信子氏<sup>266</sup>、泉滋三郎氏<sup>267</sup>、中川千咲氏<sup>268</sup>などの研究が挙げられる。

<sup>258</sup> 辻惟雄『日本美術の歴史』、東京大学出版会、2005年、276頁。

<sup>259</sup> 矢部良明『【カラー版】日本やきもの史』、美術出版社、1998年、90頁。

<sup>260</sup> 矢部良明『古田織部～桃山文化を演出する～（角川叢書7）』、角川書店、1999年、39頁。

<sup>261</sup> 竹内順一「織部焼」研究の基礎問題、東洋陶磁学会編『東洋陶磁』第3巻、1974年、25-47頁。

<sup>262</sup> 東野真紀「織部焼について」、大阪芸術大学博士論文、甲第6号、1998年。

<sup>263</sup> 満岡忠成「織部焼」、三彩社編『古美術』4号、三彩社、1964年、75-84頁。

<sup>264</sup> 矢部良明『古田織部～桃山文化を演出する～（角川叢書7）』、角川書店、1999年。

<sup>265</sup> 加藤真司「織部様式の成立過程」、土岐市美濃陶磁歴史館編『織部様式の成立と展開：第17回土岐市織部の日・特別展：市政50周年記念』、土岐市美濃陶磁歴史館、2005年、46-57頁。

<sup>266</sup> 阿曾信子「織部焼の意匠について」、早稲田大学文学部総合世界文藝研究会編『総合世界文藝』17号、1960年、165-188頁。

<sup>267</sup> 泉滋三郎「茶陶「織部」考—茶碗と手鉢について」、『基礎科学論集：教養課程紀要』10号、神奈川大学、1992年、1-12頁。

<sup>268</sup> 中川千咲「織部陶の意匠—桃山モダンアート」、日本美術工芸社編『日本美術工芸』320号、1965年、15-25頁。

古田織部をめぐる研究については、茶道界でしかその名を聞くことがなかった昭和時代には、この方面の研究を大きく進めたのは桑田忠親氏であった。それまでの江戸期の誤りの多い書物により推測されていた織部像を、史料を基に再構成した<sup>269</sup>。その後、市野千鶴子氏によって織部の茶書が翻刻され<sup>270</sup>、織部の消息については伊藤敏子氏<sup>271</sup>の研究がある。また織部をめぐる茶室についての研究もされおり、中村昌生氏<sup>272</sup>や最近の研究では坂本直子氏の博士論文「古田織部三畳大目茶室の研究」<sup>273</sup>などがある。

さて、《織部筒茶碗 銘冬枯》【図6】を観てみよう。本作品は、胴部の左半分に鉄釉が掛かり、片身替わりとし、黒い部分は白抜きで、白地部分には筆で自由闊達な抽象的な文様が描かれている。織部黒の杓形茶碗では、低い高台が多いが、本作品の高台は、しかりとした高さともつように削り出されている。高台内には、Qの字に似たような印が捺されている。先行研究によれば、美濃のいくつかの窯からこの印のあるものが見つかり、注文者を示すものではないかと推測されている<sup>274</sup>。

織部焼の分類は、分類された年代や研究者により様々であるが、現在の分類による代表的なものは、「織部黒」、「黒織部」、「志野織部」、「青織部」、「鳴海織部」、「赤織部」、「絵織部」、「総織部」、「唐津織部」、「伊賀織部」である。また、織部焼の茶碗に限って言えば、代表的なものは、全体が黒釉一色の織部黒茶碗と、一部白抜きの窓絵などがある黒織部茶碗である。前者には、《織部黒杓形茶碗》【図38】などのように激しい歪みの造形が比較的多く、後者には、描かれる文様に抽象性が強く打ち出されているものがよく見られる。本作品は、後者の黒織部茶碗に分類される。

本作品でまず目に入るのは、この強烈で不思議な雰囲気漂う、抽象文様である。嘉永7年(1854)の『陶器考附録』に「画ハ小兒ニカトセント云故ニ画ヤウ何トモ見分カタシ」<sup>275</sup>と記されたように、まるで子供に描かせた様な文様である。冬に枯残った花か草木を思わせる文様は、「スペインの近代の画家、ミロの絵画を思わせる」<sup>276</sup>ともいわれる。この文様は、黒白の掛け分けで、黒い部分は白抜きで、白地部分には筆で黒文様が描かれるというコントラストの効果によって、その抽象性がより強調されている。

このような激しい文様に対して、本作品の器形は、比較的歪みが抑えられた筒形であ

<sup>269</sup> 桑田忠親『古田織部：人と茶と芸術』、徳間書店、1977年。

<sup>270</sup> 市野千鶴子校訂『古田織部茶書1,2(茶湯古典叢書,2-3)』、思文閣出版、1976年。

<sup>271</sup> 伊藤敏子『古田織部の書状』、毎日新聞社、1985年。

<sup>272</sup> 中村昌生「織部の茶室」、『京都工芸繊維大学工芸学部研究報告. 人文』10号、京都工芸繊維大学工芸学部、1962年、36-65頁。

<sup>273</sup> 坂本直子「古田織部三畳大目茶室の研究」、広島大学博士論文、甲第7501号、2018年。

<sup>274</sup> 矢部良明、竹内順一、伊藤嘉章編著『やきもの名鑑2 桃山の茶陶』、講談社、1999年、68頁。

<sup>275</sup> 田内米三郎『陶器考附録』西村九郎右衛門、1883年、10頁。(国立国会図書館デジタルコレクション 最終閲覧 2020/10/14 <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/854184>)

<sup>276</sup> 岐阜県現代陶芸美術館編『古田織部四〇〇年忌 大織部展』、大織部展実行委員会、2014年、142頁。

る。ただ、口縁部の端反りと「山道」と呼ばれる山の中に現れる道のように上下にうねる形状が若干の動きを加えている。さらによく観ると、胴部には轆轤目が粗く残され、文様に沿って鋭く線刻がされている。また、白抜き部分に太く縦に描かれた黒い線には、それに沿うように縦篋が力強く刻みつけられている。

主張が強すぎる抽象文様の強烈な印象を、おとなしい形状の筒形の器形がそれを押さえている。あるいは、白黒のコントラストの抽象性よりくるインパクトの強さと、歪みが抑えられた筒形の器形の間力のバランスをとっているのは、この敢えて残された轆轤目と胴に残された鋭い線刻であろうともいえよう。

さて、本作品のような茶碗を、当時茶会を開催した亭主は、どのような茶室で使用したであろうか。恐らくこの茶碗の見どころである抽象文様を、招いた客人によく魅せるために、光彩がよく入る茶室空間を選んだのではなかろうか。つまり、織部好みとされる露滴庵などが考えられよう。露滴庵は、織部好みとしては現存最古であるとされている茶室で、燕庵様式といわれている<sup>277</sup>。織部が好んだ茶室の特色の一つに、窓が多く明るいことが挙げられる<sup>278</sup>。宮下玄覇氏によれば、「織部は窓を増やし外部から光を導き入れることによって、道具組みをはじめその席の趣向を余すところ無く見せようとした」<sup>279</sup>という。

その窓というのは、織部窓と呼ばれる、床の間の脇壁に切った下地窓や、色紙窓と呼ばれる点前座に切られた上下二つの中心線をずらした明り取りの窓、そして突上窓という天井に設けられた窓である。このように多くの窓が設けられた露滴庵は、外部の光がよく入り、明るい空間となる。したがって、千利休が創出したと推測されもする現存の茶室、待庵のほの暗い空間、つまり窓を極力少なくして陰翳を効果的に用いた空間とは、少し異なる。茶室空間における照度の違いは、その中に設えられる茶道具の鑑賞に大きく影響する。

茶碗に描かれた抽象的な文様の魅力を最大限に引き出し、客人によく魅せるためには、露滴庵のような織部様式の茶室空間つまり、窓が多く切られ、光がよく入る空間が必要であったと考えられよう。

以上から本作品の造形的特徴は、抽象性と作為性にある。先にみた《峯紅葉》【図5】の「歪み」の造形のように、草庵という、ほの暗い空間において、その美を浮かび上がらせるという美的特質をもつものとは異なり、光彩のよく入る明るい茶室空間においてこそ、作為的器形と抽象的文様の均衡美が、最大限にひきだされるという美的特質をもつといえよう。

このような抽象性と作為性を特徴とする作例には、《黒織部竹文茶碗》【図39】、《黒織部杳形茶碗 銘わらや》【図40】などがある。

ただ、《織部筒茶碗 銘冬枯》【図6】のように抽象性と作為性を特徴とする織部焼であ

<sup>277</sup> 宮下玄覇『古田織部の世界』、宮帯出版社、2014年、21頁。

<sup>278</sup> 宮下玄覇『古田織部の世界』、宮帯出版社、2014年、24頁。

<sup>279</sup> 宮下玄覇『古田織部の世界』、宮帯出版社、2014年、24頁。



ったが、同じ織部焼と呼ばれるものでも、時代とともにその作風は変化し、全く異なった印象に変化していったものがある。初期に展開した織部黒・黒織部・総織部・青織部・鳴海織部などと、後期に展開した「江戸時代初期に生産された織部焼の最終段階、いわゆる弥七田織部」<sup>280</sup>はその作風や印象が大きく異なる。織部の初期の作品である《黒織部茶碗 銘わらや》【図 40】は、加飾については、色使いとそのデザインにおいて抽象性があり、器形は、歪みにおいて存分な自由性が発揮されている。素材感においては、自在な篋使いと不均質な釉掛けとそして滑らかではない麁相な（荒い）肌によって下にある土の素材感が滲みでてきている。一方、織部の後期の作品《弥七田織部蔓草文三日月形向付》【図 41】は、鉄絵と赤泥による蔓草の意匠に、発色が鮮やかな緑釉が流され、全体的には繊細な絵画的表現が施されている。器形は均整がとれ瀟洒で洗練されている。弥七田織部は、抽象的ではなく具象的、大胆ではなく繊細と初期の織部から意匠が大きく変化しているのである。先行研究によれば、「中国から輸入されていた南京赤絵など、景德鎮窯産の色絵磁器に刺激を受けて取り組まれたスタイルであろう。いかにも繊細優美な作風で、慶長期の織部焼とは一線を画す」<sup>281</sup>と指摘されている。このような均整がとれ瀟洒で洗練されている弥七田織部スタイルの作品には、他に《織部捻花形向付》【図 42】がある。こちらも初期の織部焼とは異なり、均整のとれた器形で、白地に優しい線で描かれた控えめな意匠である。轆轤挽きした後6弁の花びらを捻り形に型打ちし、縁部を平たく鐔形にしている。花卉の重なりを鉄釉と赤で描いているが、その線に勢いはない。またその線それぞれの中心に飛ぶ鳥を描いているが、控えめな絵画的表現に収まっている。

現代の茶陶には、抽象性や作為性が強い作品が少なからず見られる。例えば十五代樂吉左衛門の《焼貫黒樂茶碗 銘女媧》【図 43】や《焼貫黒樂茶碗 銘我歌月徘徊》【図 44】などのような彫塑的な作品である。このような茶陶における抽象性、作為性、彫塑性の淵源の一つに《織部筒茶碗 銘冬枯》【図 6】のような初期の織部焼、つまり桃山茶陶の織部焼があるのかもしれない。

織部焼は、それが生み出されていた期間は極めて短い。しかしながら、大自然を象徴するような素材そのままのような土肌と、抽象性の強い文様あるいは作為性の強い器形との間に見出されたバランス感覚によって創出された美は、現代茶陶の抽象性、作為性、彫塑性の淵源の一つになるのかもしれない。

以上より、次のことがいえよう。《織部筒茶碗 銘冬枯》【図 6】のような抽象性、作為性の強い織部焼の造形がもたらしたものは、自然と抽象のバランスによって創出される美と、その可能性であったのではなかろうか。それゆえに、それ以降の現代茶陶にまでも、それが大きく影響を与えているのであろう。そこに抽象性、作為性の強い織部焼という造形の意義があるのかもしれない。

<sup>280</sup> NHK プロモーション編『没後四〇〇年 古田織部展』、NHK プロモーション、2014年、165頁。

<sup>281</sup> NHK プロモーション編『没後四〇〇年 古田織部展』、NHK プロモーション、2014年、165頁。

#### (4) 鯉江良二作《信楽手 沓茶碗》に見え隠れする桃山茶陶

信楽茶陶は、水指や花入が注目される傾向にあるが、茶碗や香合、茶入といった器種も焼成されている。信楽の茶碗は、現在の茶席ではそれほど多く用いられることはなくなってきているが、桃山時代頃には、盛んに作られていたことが、当時の茶会記の研究から明らかになっている。<sup>282</sup>

ここでは、現代陶藝家、鯉江良二作《信楽手 沓茶碗》(個人蔵)【図 45】の造形を検討しつつ、そのなかに見え隠れする桃山茶陶の象を考察していく。

#### 鯉江良二の「出会い」

鯉江良二(1938—2020)は、「焼かない焼き物というものがあったらいいんじゃないか」<sup>283</sup>と、きっぱり言い放つ日本を代表する現代陶藝家である。鯉江の仕事には「轆轤を使わない仕事と使う仕事」<sup>284</sup>があり、「これまでのやきものの既成概念に囚われない発想で、土から受けたひらめきをかたちにし、陶の新たな可能性を追求」<sup>285</sup>する。「陶芸に戸籍をおきながら、現代芸術の前線に躍り出た鯉江の作品」<sup>286</sup>は、国内外の陶藝美術館やコレクターにとって欠かすことのできない作品となっている。

鯉江は、1938年に漁業と焼物の町「常滑」に生まれる。10歳の時からアルバイトに行き始めたという土管素地製造所。そこで14歳の時に右手中指と薬指の第一関節を失う。戦後の日本が再生するために、ようやく世の中全体が立ち上がり、疾走し始めた時代であった。ここで鯉江は「ハンディキャップを持った人たちの生命力」<sup>287</sup>に出会い、「社会的に弱い立場の人というのは、人間性の中で何か強いところがある」<sup>288</sup>と後に語る。そして「僕は土管屋ですから」<sup>289</sup>とよく口にする。

<sup>282</sup> 井上喜久男、竹内順一編著『やきもの名鑑1 窯変と焼締陶』、講談社、1999年、124頁。

<sup>283</sup> 加藤孝造、鯉江良二、榎本徹ほか「日本陶磁協会岐阜県支部トークセッション」、日本陶磁協会編『陶説』598号、日本陶磁協会、2003年、81頁。

<sup>284</sup> 乾由明ほか編集『現代日本の陶芸 第十四巻、土と火の奇想』、講談社、1984年、104頁。

<sup>285</sup> 森孝一「鯉江良二 足付壺」、日本陶磁協会編『陶説』665号、日本陶磁協会、2008年、頁数記載なし。

<sup>286</sup> 芝辻政彦「鯉江良二—現代芸術に掴まった陶の造形家」、日本陶磁協会編『陶説』603号、日本陶磁協会、2003年、71頁。

<sup>287</sup> 鯉江良二、内田鋼一、森孝一「鼎談—作家の原風景」、日本陶磁協会編『陶説』668号、日本陶磁協会、2008年、76頁。

<sup>288</sup> 鯉江良二、内田鋼一、森孝一「鼎談—作家の原風景」、日本陶磁協会編『陶説』668号、日本陶磁協会、2008年、76頁。

<sup>289</sup> 梅田美津子「鯉江良二先生のこと」、日本陶磁協会編『陶説』665号、日本陶磁協会、2008年、25頁。

海に近いその生家の二～三軒隣に住まう哲学者の谷川徹三と、その息子俊太郎に出会う。その谷川宅でイサム・ノグチの陶作品の角皿を見せてもらい、それを見たさに何度も何度も谷川家を訪れ、その皿との出会いに鯉江の胸が高鳴ったという。<sup>290</sup>

陶藝家を目指すつもりではなかったというが、<sup>291</sup>愛知県立常滑高校窯業科に入学し、「窯業」、「原料学」、「地質学」などを学ぶ。卒業の後の1957年に日本タイルブロック株式会社に入社し四年間勤務する。「もう普通の労働者として働いてました。大きな会社じゃないから、原料の扱いから、釉薬を作る、施釉から窯入れ、窯焚き、出荷とか全行程をやらされたっていうかやってきましたね。そういうことが、ものを作っていく上で、自分の精神構造そのものに大変大きな意味があって、ああよかったなっていうふうに僕は考えています」<sup>292</sup>と語る。この期に焼物に関する学問に出会い、実社会に直接つながる焼物と、実践的窯業技術に出会ったのである。

1961年に、新設された常滑市立陶芸研究所に入所する。そして1966年に退所し独立するが、この研究所時代つまり1960年代には鯉江にとって重要な出会いがある。東京でのアンフォルメルや抽象表現主義との出会いであり、京都での過去の価値観に囚われない自由な造形を希求する「走泥社」とそれを結成した八木一夫(1918-1979)、寺尾恍示(1929-1987)らと、彼らの作品との出会いである。<sup>293</sup>「その頃の走泥社展の会場にはオブジェと器が同席していたわけ。けれども走泥社の人たちが作る器は、それまで見てきた器とは違ふと僕は見たんだね。どこが違うかという、彼らが一方でオブジェを作ってることで、その意識が器を作るときの意識をレベルアップしているような気がしたんだな。それはすごいことじゃないかと思った」と語る。金子賢治氏は、鯉江のこの発言を次のように評している。「つまり、壺は壺でもそこに差があるのは、技術の問題ではなく思想性の問題であるということである。いわゆる「オブジェ」のみならず、器であってもそこに思想や概念を盛り込むことができるという「新しい造形の論理」が鋭く見抜かれている」という。<sup>294</sup>

そして1962年に鯉江にとって公募初出品となる作品《洋酒瓶》【図46】が「現代日本陶芸展」に入賞することをきっかけに湧き出た、「やきものとは何か」という大疑問との衝撃

<sup>290</sup> 梅田美津子「鯉江良二先生のこと」、日本陶磁協会編『陶説』665号、日本陶磁協会、2008年、27頁。鯉江良二、内田綱一、森孝一「鼎談—作家の原風景」、日本陶磁協会編『陶説』668号、日本陶磁協会、2008年、74頁。

<sup>291</sup> 森孝一「鯉江良二 足付壺」、日本陶磁協会編『陶説』665号、日本陶磁協会、2008年、頁数記載なし。

<sup>292</sup> 加藤孝造、鯉江良二、榎本徹ほか「日本陶磁協会岐阜県支部トークセッション」、日本陶磁協会編『陶説』598号、日本陶磁協会、2003年、83頁。

<sup>293</sup> 森孝一「鯉江良二 足付壺」、日本陶磁協会編『陶説』665号、日本陶磁協会、2008年、頁数記載なし。

<sup>294</sup> 金子賢治「誇り高く、土に還る—鯉江良二論—」、鯉江良二『鯉江良二作品集 THE WORKS OF RYOJI KOIE』、講談社、1994年、10頁。

の出会いである。「ビール瓶を写して、写しそこなって洋酒瓶になった」<sup>295</sup>のに「ナンデ、俺は賞をもらったんだ」、「誇りとも不安ともつかない気持ちが片時も離れることがなかった」<sup>296</sup>という。ここから鯉江の「やきものとは何か」という問いかけが始まる。

これらの出会いは、以後、鯉江の手から生み出される作品を通じての社会へのメッセージへの伏線となっている。

### 焼かない焼物 一焼かれた焼物

それから10年後、現代陶藝の曖昧さを引き裂いて、鯉江独自の芸術観が発信される。1971年、第1回日本陶芸展に出品された、焼かない焼物の代表作とも言える《土に帰る》(のち《土に還る》と改題)【図47】である。その契機となったのは先の《洋酒瓶》であった。<sup>297</sup>《土に帰る》は、シェルベン(Scherben)(衛生用陶器の再生粉末)をピラミッドのように積み上げ、その上部を人間の顔に型取りして固めただけの作品で、焼いてはいない。したがって顔はやがて崩れ去るため、乾由明氏は「ここには人間が消えて土に還帰する生と死が象徴的に表現されている。しかしあらあらしい土の質感をしめすシェルベンは、一度粉末になった陶器の骨を再利用されたものであるから、そういうところから考えればこの作品は、生から死へ、死から生へという輪廻をあらわすといえるだろう」と評している。<sup>298</sup>《土に還る》はシリーズ化【図48-1】～【図48-4】される。アンファイド(un-fired 焼かれていない)といわれる鯉江の仕事は、「いわば陶芸の仕事の原点ともいべき核心を、もっとも端的に衝いている」<sup>299</sup>といわれている。

一方、「焼く」ことの意味を問いかける「焼かれた作品も」制作している。その典型的な作例は、1973年の《証言—ミシン》《証言—時計》【図49】である。これらはシェルベンと砂でつくられた土台の上に、ミシンや時計を置いて高温で焼いたものであるが、これらの物体は黒く焼けただれて、辛うじて原型をとどめるばかりになっている。火によって崩壊し、ここにはもはやミシンでもない、時計でもない、新たな美と存在感をもつ独自の物体がたちあられている。この焼けた時計は、8時15分という広島に原爆が投下された時間を指していて、鯉江の反核に対する強いメッセージとなっているといわれている。<sup>300</sup>そして以後何度も継続して制作されている《チェルノブイリ・シリーズ》【図50】は、《証言》と同じ手

<sup>295</sup> 金子賢治「誇り高く、土に還る—鯉江良二論—」、鯉江良二『鯉江良二作品集 THE WORKS OF RYOJI KOIE』、講談社、1994年、7頁。

<sup>296</sup> 芝辻政彦「鯉江良二—現代芸術に掴まった陶の造形家」、日本陶磁協会編『陶説』603号、日本陶磁協会、2003年、63頁。

<sup>297</sup> 芝辻政彦「鯉江良二—現代芸術に掴まった陶の造形家」、日本陶磁協会編『陶説』603号、日本陶磁協会、2003年、63-64頁。

<sup>298</sup> 乾由明「鯉江良二—仕事と人間」、日本陶磁協会編『陶説』665号、日本陶磁協会、2008年、35頁。

<sup>299</sup> 乾由明・林屋晴三責任編集『日本の陶磁 現代篇 第七巻』、中央公論社、1993年、246頁。

<sup>300</sup> 乾由明「鯉江良二—仕事と人間」、日本陶磁協会編『陶説』665号、日本陶磁協会、2008年、35-36頁。

法によりながらより多様化することによって、原発事故に対する激しい告発となっている。

301

### 轆轤を使わない仕事 — 使う仕事

鯉江の轆轤を使わない仕事には、先の作品も挙げられるが、他にも《熔シリーズ》【図 51】や、「焼成温度、何度からがやきものなのか」<sup>302</sup>との可逆的着想が作品の分野を広げた《雨／土—陶 I II》【図 52】もある。そして轆轤を使わない仕事は、器にも展開されている。《連々皿々》(俗名 電車)【図 53】というタタラ板で上下にスライスして作られている作品である。「茶席の横列風景に隣同士が図柄でなく本体としてつながっている」<sup>303</sup>ことを示すという。「年功序列的制作風景でなく限りなく平らかでありたい」<sup>304</sup>とのメッセージがこめられているとされている。その他にも轆轤を使わない仕事は、皿類等を中心に多数展開されている。

一方、轆轤を使う仕事は、壺、甕、茶盃、酒器などの、いわゆる器類の制作に見られる。これらは先に述べた若い頃に身につけた焼物に関する学問的「知識」と、実社会とその中の「労働」で培った確かな窯業「技術」に支えられている。そして鯉江のメッセージ性、可逆的思考はオブジェ作品だけでなく、器類にも潜んでいる。

《ころり》【図 54】は、どれも轆轤の一本の回転軸から解放された、規則性を逸脱した自由奔放な杓形をしている。それぞれの器形の傾き方向が異なっているため、並べて置くと、動きが増幅され、より有機的な形へと向かう。この作品は湯呑ではあるが、その器形は桃山茶陶の杓形茶盃《黒織部吊るし文茶碗 銘雁かね》【図 55】などを思い起こさせる。

《斜壺》【図 56】は、轆轤の軸盤にもう一枚の木製の盤を傾斜させて重ね、その上で、壺を挽き、傾いたまま底を切り離すという特異な回転運動から生まれたといわれている。<sup>305</sup>粘土が傾斜したまままわると、踊るような回転運動になることが予想される。中心軸は一本だという概念が崩れてしまうような作品である。

釉薬掛けの《つぼぼぼ》【図 57】という壺では、通常は棚板から壺を浮きあげて焼成するためにツクヤトチを挿むが、鯉江はそれを鼎の脚のように壺の高台として取り込んでいる。<sup>306</sup>

逆に、壺を逆さにして焼成した《オリベ壺》【図 58】では口まで流れた釉薬が口で留まり、

<sup>301</sup> 乾由明「鯉江良二—仕事と人間」、日本陶磁協会編『陶説』665号、日本陶磁協会、2008年、36頁。

<sup>302</sup> 芝辻政彦「鯉江良二—現代芸術に掴まった陶の造形家」、日本陶磁協会編『陶説』603号、日本陶磁協会、2003年、67頁。

<sup>303</sup> 鯉江良二『鯉江良二作品集 THE WORKS OF RYOJI KOIE』、講談社、1994年、71頁。

<sup>304</sup> 鯉江良二『鯉江良二作品集 THE WORKS OF RYOJI KOIE』、講談社、1994年、71頁。

<sup>305</sup> 芝辻政彦「鯉江良二—現代芸術に掴まった陶の造形家」、日本陶磁協会編『陶説』603号、日本陶磁協会、2003年、71頁。

<sup>306</sup> 芝辻政彦「鯉江良二—現代芸術に掴まった陶の造形家」、日本陶磁協会編『陶説』603号、日本陶磁協会、2003年、71頁。

ツクが付いたまま作品となっている。<sup>307</sup>胴の真ん中には勢いよく入れられた線彫の×が効いている。この抽象文のような線彫の×は鯉江の作品によく刻まれるモチーフである。

《のべ皿》【図 59】は、「のべ皿は、単に壺の内側が覗きたいという欲望です」<sup>308</sup>とあって轆轤の筒挽きの一か所を裂いて引き延ばしている。これも轆轤を使った鯉江の作品の一つであろう。失敗すれば適当に切り刻んで《もみじ手向付》、《色九谷》などのような作品に仕上げたといわれている。<sup>309</sup>

### 鯉江良二作《信楽手 沓茶盃》(個人蔵)

鯉江良二が焼成した茶陶に、《信楽手 沓茶盃》【図 45】がある。本作品は、高さ 8.9、口径 10.0—12.2、高台径 4.5—5.0 センチメートルの信楽手の茶盃である。鯉江らしい豪快な作風を暗示させる奔放な筆による共箱【図 45-2】が付いている。

茶陶信楽の特色を端的に言い表したといわれる『和漢諸道具見知鈔』<sup>310</sup>には、「シガラキ神楽焼物(中略)土色ハざんぐりとあらきめに小砂のやきはぜあり薬ハ鼠薄柿かハリ有」<sup>311</sup>とあるが、本作品はその特色をよく示している。小砂混じりで、ざんぐりと土は荒いが、掌への感触は比較的優しく、手持ちが程よい。信楽焼と伊賀焼は血縁関係にあるといわれるが、信楽は火度が低いので、激しく焼きぬいた古伊賀に比して手取りは軽めであるとされる。<sup>312</sup>

鯉江は、灰釉、白磁、自然釉、織部、萩、引き出し黒など多様な技法の茶盃を制作している。そして信楽の土を使用し、轆轤挽きしてそれを縦に切った《西風・東風》【図 60】や信楽モミジ手向付【図 61】も制作しているが、信楽手の茶盃は極めて珍しい。一般に、古伊賀のデフォルメの烈しい警抜な成形や強い篋目に対して、信楽は、ややおとなしい器形であるとされるが、本作は大きく歪んでいる。しかしその歪みは、鯉江の手技によって絶妙なバランスが保たれている。「ひょうげた」といわれる桃山茶陶の《黒織部》【図 62】を彷彿とさせる豪快な沓形である。轆轤成形したのち、全体を大きく歪めたと思われる。

自然な轆轤の味というのではなく、力にまかせたスピード感で勝負しているのであろうか、外側に走る鯉江の指が直に感じられる轆轤目【図 45-3】がいきいきとしている。

<sup>307</sup> 芝辻政彦「鯉江良二—現代芸術に掴まった陶の造形家」、日本陶磁協会編『陶説』603号、日本陶磁協会、2003年、71頁。

<sup>308</sup> 鯉江良二『鯉江良二作品集 THE WORKS OF RYOJI KOIE』、講談社、1994年、72頁。

<sup>309</sup> 芝辻政彦「鯉江良二—現代芸術に掴まった陶の造形家」、日本陶磁協会編『陶説』603号、日本陶磁協会、2003年、72頁。

<sup>310</sup> 菊屋賀保『古今和漢万寶全書 8 古今和漢諸道具見知鈔』柏原屋清右衛門、1718年。

おおさか e-コレクション (最終閲覧日: 2020/11/02

[http://e-library2.gprime.jp/lib\\_pref\\_osaka/da/detail?tilcod=0000000005-00138625](http://e-library2.gprime.jp/lib_pref_osaka/da/detail?tilcod=0000000005-00138625) )。

<sup>311</sup> 加藤唐九郎「古今和漢道具見知鈔に就て」、創元社編『茶道全集巻の15 (器物篇4)』、創元社、1937年、606頁を参考にした。カッコ内、筆者加筆による。

<sup>312</sup> 満岡忠成『陶磁大系 全四八巻 第八巻 信楽 伊賀』、平凡社、1976年、95—96頁。

内側と見込みには、スピードある轆轤の回転によって、土に混じる小石粒が、流れ星のような軌跡となって残っている。【図 45-5】そして見込みと腰の立ち上がりの境目付近にある石はぜ【図 45-4】が、リズムを加えている。

口縁は静かにうねる穏やかな山道である。【図 45-7】一方、高台はダイナミックに篋で削られ、高台内は豪快にざくっと抉られている。彫塑的な美がある。【図 45-6】

火表は酸化焼成による緋色が火焰のように走る。【図 45-3】一方、火裏には静かに白い満月が浮き出ている。【図 45-8】

見どころは、よけいな篋目がない代わりに、胴に刻まれた線彫りであろう。ここに鯉江の仕掛けがある。抽象文の×や線の構成による四角にも見えるこの線彫りは、他の鯉江の作品にもよく見られるモチーフである。しかしここに鯉江の仕掛けが潜んでおり、この茶盃を手にする者を後に驚かせる。茶席の拝見の時のように、高台を見ようと茶盃をおもむろに横に寝かして観た瞬間、観る者の眼に「良」の字が入ってくるのである。つまりこの線彫りは、共箱の左下にしるされた「良」とおなじ形が横になっているのである。鯉江の、したり顔がみえてきそうである。土が柔らかいうちに彫ったのか、伸びやかで繊細な線となっている。鯉江の作品を調べていくと、「良」の字が大きく横方向に寝たように彫られている茶盃が他にもあり、《長石と貝釉茶碗》【図 63】がそれである。<sup>313</sup>このような仕掛けは、茶盃だけでなく、壺【図 64】や水指などにもみられ、線彫りだけではなく絵付けの、よこに寝た「良」の字が描かれた杯【図 65】もある。

さて、この鯉江の《信楽手 杓茶碗》【図 8】【図 45】から思い起こされる桃山茶陶の伝世品は、《信楽茶碗 銘挽白》【図 7】と《信楽茶碗 銘初時雨》【図 66】である。

《信楽茶碗 銘挽白》【図 7】は、厚づくりで、半筒形茶碗であるが、口縁を敢えて三角に歪めている。胴の中ほどには、横向きにひっかかれたような線が数本、無造作に刻み込まれている。これらの線彫りは荒々しく描かれてはいるが、さほど目立たない。手で直接触れるか、目を凝らして見ないと分からないほどである。この粗く彫られているが、目立たない線彫りの入れ方は、鯉江の《信楽手 杓茶碗》【図 8】【図 45】の胴に見える大きく横向きに彫られた「良」の字の線彫りと似通っている。どちらも、ざんぐりした信楽の土に逆らいながらも勢いのあるフリーハンドの荒い描き方で、縦ではなく横向きに線彫りされている。しかしながら、両者とも、その線の主張は、直接的ではなく控えめであり、見る者が、目を凝らしてみた時に分かる仕掛けとなっている。

ただ、《信楽茶碗 銘挽白》【図 7】の高台内は、削り込まずに丸く切り回され、比較的柔らかい印象であるが、鯉江の《信楽手 杓茶碗》の高台内は、豪快にざくっと抉られていて彫塑的であるところが異なっている。

《信楽茶碗 銘初時雨》【図 66】は、塗り土をして焼成したもので、暗い紫褐色を呈している。表面には、胴から高台にかけての一部に朽葉色の灰釉がかかる。正面から見ると、銘

<sup>313</sup> 杉浦澄子「鯉江良二茶盃展」、日本陶磁協会編『陶説』410号、日本陶磁協会、1987年、71頁。

にあるように、暗闇に降りそそぐ、ほんのりと明るい時雨のようである。これは鯉江の《信楽手 沓茶碗》【図 45】の、火裏にあらわれた静かに浮かぶ白い満月文と似た表現方法に思われる。どちらも、胴の暗めの地色に対して、明るい色味を比較的広く浮かび上がらせている。胴の広い面を、切り取ったような表現法がとられている。

ただ、桃山茶陶の《信楽茶碗 銘初時雨》【図 66】は、それを表面に堂々と浮かび上がらせているが、鯉江の《信楽手 沓茶碗》【図 45】は、裏面にあっさり浮かび上がらせているところが大きく異なっている。

《信楽茶碗 銘初時雨》【図 66】の方は、灰釉を複数箇所には掛けるのではなく、一部分のみに掛けているところから、そこには意識的に見所を一点に絞り込もうとした意識の方向性が推測される。そして結果的に碗における見所はその一点となったので、それが正面になったのではなかろうか。

一方、鯉江の《信楽手 沓茶碗》【図 45】は、表面と裏面に一つずつ見所をつくっている。しかも、表面には、「良」という横向きに寝た文字というメッセージ性の強い見所を、裏面には、火裏に自然にあらわれた白い満月のような文という繊細な見所を施している。このような表現において強弱を使い分けるところに鯉江の独自性があるといえよう。つまり一碗全体が、自己の表現の場であると捉えて、その表現法を構成するという個人作家としての意識があるのではなかろうか。

以上の検討から、鯉江の《信楽手 沓茶碗》【図 45】には、日本陶磁の精華といわれる桃山茶陶という古典を敬ってはいるが、倣作にはしっていないということが感じられる。つまり、桃山信楽の野趣性を残した土の扱いや、彫塑的篋削りといった技法や表現方法を取り入れながらも、桃山陶にはない自己（個性）の表現という個人作家としての意識があり、いくら桃山茶陶に接近しても、独自の位置を維持しているという歴然としたメッセージがあるといえよう。

#### (5) 受容の観点から見た茶陶の美—《赤楽茶碗 銘無一物》をめぐって

本項では、桃山茶陶の美について、受容という観点から実験的に考察する。そのために、初期樂茶碗、長次郎作（生年不詳—1591）《赤楽茶碗 銘無一物》（以下、《無一物》とする。）【図 2】を採り上げ、その受容に焦点をあて考察する。美術・工藝作品の先行研究は、多くが制作者中心の観点によってなされてきた。つまり作品の様式、素材、意味や表現の根拠を従来は制作者の立場から追及してきた。本項では、茶陶の美は制作者の意図だけで決定されるだけでなく、観者による受容によっても成り立っているのではないかと考え、具体的な受容（者）に焦点をあてて考察を行う。

まず、茶陶の美を受容の観点から再検討することの意義と、初期樂茶碗を通して、それを検討することの妥当性を論ずる。茶陶は、創出される過程で制作者だけでなく、茶人の



受容の眼によっても生み出されていると考えられる。そうした茶陶の中で初期樂茶碗は、重要な受容者を特定できる数少ない茶陶である。その制作指導者とは、千利休である。ゆえに利休を通して茶陶の美を検討することで、具体的な受容の問題を再検討できるに違いない。そこで初期樂茶碗の一碗である《無一物》を採り上げて考察する。

次に、《無一物》の重要な受容者である千利休と本作品との受容関係について検討を行う。その際《無一物》を本来あるべき空間である茶室内において、利休の受容を実験的に追体験する。その茶室とは、利休が《無一物》と時代を同じくして創出したと推測される現存の茶室「待庵」（京都府大山崎町妙喜庵に現存する国宝茶室）とする。そして更に利休自身の真筆とされる書簡の検討も行う。

さらに、これらの検討により利休による受容もまた《無一物》の美を生み出していることを示す。そしてそれは「作品自体の美」を核とする「状況の美」であることを明らかにする。

結論として、茶陶の美は制作時に受容者の眼も反映するやり方で生み出されており、受容者によって創出された「状況の美」を含めた全体が茶陶の美を成り立たせていることを提示する。

本項における受容研究についての方法論は、1960年代にドイツにおいて文学理論としておこり、1980年代より絵画、彫刻、建築へと拡大していった「受容美学」理論によるものであるが、それを工藝作品の議論へとつなげたい。

## 茶陶の美を受容の観点から再検討する意義

### 一 樂茶碗と《無一物》検討の妥当性

茶陶は、工藝に分類されよう。工藝という概念は、それを受容する側の「見る」、「手にする」、「用いる」という行為が極めて重要な要素であり、美術とはその点が異なる。柳宗悦が『工藝の道』において「凡てを超えて根底となる工藝の本質は「用」である。」<sup>314</sup>としているように、工藝では、使い手である受容者が重要な存在となる。このような茶陶は、創出される過程により二種類に分類できる。一つは、初めから茶の湯という明確な目的性をもって制作されるもの、もう一つは「見立て」により、他用途の工藝品や雑器から転用されるものである。茶陶の美は、どちらの場合にも制作者の意図だけで決定されるのではなく、観者である茶人の眼も反映するように生み出されているのである。以上のような点から、受容者の眼によっても創出される茶陶こそが、受容という観点から再検討され

<sup>314</sup> 柳宗悦「工藝の道」、日本民藝協会編『柳宗悦選集 第一巻』、春秋社、1955年、69頁。

るべきであり、意義はあると考える。

樂茶碗は、前者の初めから茶の湯という明確な目的性をもって制作された茶陶である。ここで、樂茶碗を生み出した樂窯（樂焼）の起りを概観してみる。これまで日本独自の陶藝とされてきた樂焼は、近年の発掘調査の成果により、その「ルーツは中国福建省あたりに窯をもつ明時代の三彩陶であることが明らかになった」<sup>315</sup>。それらは唐時代の三彩（唐三彩）とは異なる明時代に興った三彩陶で「素三彩」<sup>316</sup>と称される。緑釉を中心に、黄釉、褐釉、紫釉など多彩な色釉を用いた焼物である。「織豊時代、これらの素三彩が中国から将来されるとともに、その技術をもつ中国人陶工も渡来、日本にその技法を伝えたものと考えられる。樂家文書『宗入文書』の中に記載されている「元祖飴也（中略）あめや倅長次郎」【図 67】なる人物は、そうした素三彩の技術をもつ中国人陶工であったのではないか」<sup>317</sup>とされている。それは樂焼の原点を探る上で重要な作品であるとされる長次郎作《三彩瓜文平鉢》【図 68】が、素三彩の色調や文様に共通する表現方法であることから分かるのである。この長次郎によって天正 2 年（1574）に制作された《二彩獅子》【図 69】は、まさにその素三彩の技術により制作されたものであることが樺崎彰一氏、赤沼多佳氏の調査により証明された。<sup>318</sup>これによってもまた長次郎が直接的に素三彩技術をもった工人あることが明らかとなった。

このように素三彩に起源をもつ長次郎は、その後素三彩本来の多彩な色彩世界から、樂茶碗（初期樂茶碗）<sup>319</sup>つまり、赤樂茶碗、黒樂茶碗という対極的な色調に大きく転換する。そこに意識を転換させる重要な他者の存在がある。それが樂茶碗の最初の受容者である、茶人千利休である。それは次の書状から分かる。利休自身が長次郎に焼かせたことを

<sup>315</sup> 樂吉左衛門、樂篤人『定本樂歴代 宗慶・尼焼・光悦・道樂・一元を含む』、淡交社、2013 年、243 頁。

<sup>316</sup> 樂吉左衛門、樂篤人『定本樂歴代 宗慶・尼焼・光悦・道樂・一元を含む』、淡交社、2013 年、243 頁。「華南三彩」とも称される。主に中国明時代、中国南部、ことに福建省あたりの窯で焼造されていた三彩陶である。福建省では古くは宋、元時代の磁甕があり、明時代の窯として田抗窯などが確認されている。陶・磁胎の上に緑を主にし、黄色・茶褐色・紫色などのカラフルな色釉をかけた焼物で、茶の湯で用いられている「交趾香合」などもその一つである。壺、皿、盤などが主で、その多くは草花、鳥獸、魚藻文などが伸びやかな線彫りや厚肉のレリーフ（貼文）で彩釉装飾されている。（同書、243 頁。）

<sup>317</sup> 樂吉左衛門、樂篤人『定本樂歴代 宗慶・尼焼・光悦・道樂・一元を含む』、淡交社、2013 年、243—244 頁。

<sup>318</sup> 樂吉左衛門、樂篤人『定本樂歴代 宗慶・尼焼・光悦・道樂・一元を含む』、淡交社、2013 年、244 頁。

<sup>319</sup> 初期樂茶碗の作品群は、道入以降の代々の樂茶碗のような個人の手癖を強く表面に押し出すことはしていない。（座右宝刊行会編『世界陶磁全集 5 桃山（二）』、小学館、1976 年、216 頁。）

記した史料である利休の書状に「赤茶碗之事長次ニ内々焼せ申候者殊ニ見事候持せ進之候（後略）」<sup>320</sup>とある。これは利休の高弟の一人であった瀬田掃部に宛てたものである。「長次」すなわち長次郎に赤茶碗（赤樂茶碗）を密かに焼かせたところ特によく出来た、と言っている。この内容から、利休の指図による茶碗作りとしては初期のころと考えられ、長次郎の茶碗が今焼茶碗（当世の茶碗）として盛んに使われるようになる天正14年（1586）以前のものでされている<sup>321</sup>。このように長次郎の樂茶碗は、使う側である受容者が主導し、その創意が具象化された茶陶である。つまり初期樂茶碗こそ、利休の書状が示すように受容者の眼がその創出に大きく関わった茶陶なのである。

そして上記樂茶碗の中でも《無一物》を検討作品に採り上げたのは、次の理由からである。茶陶の美について受容の観点から再検討するには、具体的で確実性の高い受容者を提示できる作品である必要がある。それが《無一物》なのである。なぜなら先に記したように、利休自身が直接長次郎に焼かせたことを記した唯一の利休の書状の中にある茶碗が、初期樂茶碗の中で黒樂茶碗ではなく赤樂茶碗で、そのひとつが《無一物》にあたるからである<sup>322</sup>。そして特に注目すべき点は、先に記した長次郎の手になる作品としてもっとも早い年紀をもつ「天正二春 依命 長次良造之」と彫られた《二彩獅子》【図69】の胎土と釉が、《無一物》と全く同じものであるとされる<sup>323</sup>ことも理由である。なぜなら初期の樂焼窯では、長次郎の他に複数の人びとが協力しながら仕事をしていたと考えられる、いわゆる長次郎窯工房説があるからだ。つまり、それらの人びとは長次郎の他に田中宗慶（生没年不詳）、その子吉左衛門・常慶（生年不詳—1635）、庄左衛門・宗味（生没年不詳）であり、初期の樂焼工房はそれら親子、兄弟の家族集団の中で営まれていたと考えられる。それらの人々が「利休形」に従いながら制作していた。即ち、「宗慶、常慶が制作した利

<sup>320</sup> 全文は、磯野風船子『樂茶碗』、河原書店、1961年、545—546頁。カッコ内、筆者加筆による。

<sup>321</sup> 林屋晴三編『日本陶磁全集 20 長次郎』、中央公論社、1976年、56頁。

この書状について、磯野風船子は、前掲書、磯野風船子『樂茶碗』、河原書店、1961年、546頁において、天正15—17年ごろではないかとみている。

<sup>322</sup> もう一碗は《赤樂茶碗 銘一文字》（個人蔵）である。（座右宝刊行会編『世界陶磁全集 5 桃山（二）』小学館、1976年、210頁。）長次郎の窯は、本来低火度焼成の窯で軟質陶器（今日ではこれを樂焼質という）を作っていた。したがって少なくとも1100度以上を必要とする黒釉の茶碗は当初は作っていなかったと思われ、天正年間のある時期から美濃で焼かれていた瀬戸黒の影響を受けて、独特の焼成法による引出し黒の茶碗を約ようになったと推測される。したがって、長次郎の茶碗は初期には赤茶碗が作られ、続いて黒茶碗を焼くようになったとされる。（林屋晴三『日本陶磁全集 20 長次郎』、中央公論社、1976年、54頁。）

<sup>323</sup> 座右宝刊行会編『世界陶磁全集 5 桃山（二）』、小学館、1976年、210頁。

体形樂茶碗が長次郎焼として混入している事実がある」<sup>324</sup>。つまりより初期に制作された作品でなければ、長次郎と利休の死後に長次郎以外の人物が制作した樂茶碗となり、受容者としての利休も確実ではなくなるというのが理由である。

### 利休と《無一物》との受容の関係—その検討方法

以上のような検討の妥当性を踏まえた上で、利休と《無一物》との受容の関係について検討をする。その方法としては、利休が《無一物》をどのように受容したのかを実験的に追体験することによって行う。

まずはその前提として、我々がイメージする茶聖・芸術家の利休像を外さなければならない。なぜなら、それは作り上げられた利休像であるからだ。現在の千利休としてのイメージ像には、南坊宗啓（生没年不詳）が利休から直接聞いた話を書き留めたとされる『南方録』が決定的な影響を与え、『千利休由緒書』がそれを補完した。しかし、近年の研究で「『南方録』は偽書である」<sup>325</sup>ことが示された。また『千利休由緒書』も権威付けの為に創作された部分、事実と異なる部分があることが明らかになっている<sup>326</sup>。ゆえに真の利休の受容の姿を探るには、上記のような利休の死後記された伝説化された利休像による史料でなく、利休自身が記した史料が必要である。しかし利休は、茶書はおろか自会記だけでなく他会記も残さなかった。ただ、残されているのは、書状だけである<sup>327</sup>。しかしその利休の書状には、右筆があり偽筆も多い。ゆえにそれら書状の中で桑田忠親（1902－1987）、小松茂美（1925－2010）によって真筆とされた書状を中心に参照し、検討作品《無一物》それ自体を観察することによって検討を行うこととする。

さらに、利休と《無一物》との受容の関係を検討するには、その茶陶が本来あるべき茶室空間における受容の姿を検討する必要があるだろう。言うまでもなく茶陶は、美術館内でガラス越しに、ただ目で見えて鑑賞するものでなく、手にとって茶を飲む道具である。ゆえに、茶室という茶陶が本来あるべき空間において検討されるのが妥当であろう。利休も茶室で、客を茶でもてなすことを想定して長次郎に制作させたと考えるのが自然である

<sup>324</sup> 樂吉左衛門、樂篤人『定本樂歴代 宗慶・尼焼・光悦・道樂・一元を含む』、淡交社、2013年、251頁。

<sup>325</sup> 神津朝夫『千利休の「わび」とはなにか』、角川学芸出版、2005年、25頁。

<sup>326</sup> 神津朝夫『千利休の「わび」とはなにか』、角川学芸出版、2005年、61－63頁、76頁、85－87頁。

<sup>327</sup> 千利休の書簡には、茶聖利休に対する尊崇の念が厚く、茶掛けにされることが多い、ゆえに、偽筆が多い。桑田忠親、小松茂美がその真筆を分類した。

う。その空間とは、利休が《無一物》と時代を同じくして創出したと推測されもする、京都府大山崎町妙喜庵に現存する茶室待庵である。当時、待庵を建築したことを指す利休自身の書状がある。利休が山崎に滞留中に、摂津平野庄の代官をつとめた末吉勘兵衛尉利方（1526-1607）宛てに書かれたとされる自筆書状【図 70】である。「一作事漸々 出来候見物ニ 早却御下候」<sup>328</sup>とある。文面は、作事つまり待庵の建築が、やっと八、九分完成したので見に来るようにと告げている。この書簡の日付は三月八日とだけであるが、待庵の作事完成の他に秀吉の伊勢出陣の件も記されていることから小松は天正 11 年と断定している<sup>329</sup>。

さて、この待庵で利休が亭主として茶道具の一つに《無一物》を用いて客を招き、もてなすと仮定してみよう。その時利休は、茶会を開く亭主がその設えを構想する時によくするやり方、つまり亭主である自身の眼を客座からの眼に置き換えるというやり方で、設えを構想したと考えられよう。この実験的想定のもとに、つまり利休の客座からの眼を通して、利休と《無一物》との受容関係を探る。

### 待庵における利休と《無一物》との受容関係

前述の通り、亭主としての利休による客側の眼を通しての《無一物》の受容を探るために、待庵に設えられた、躡り口から始めよう。客は亭主の合図をうけた後、下を向き、身をかがめて躡り口をくぐる。《無一物》の受容はここから始まるのである。室内に入るとそこには、内壁は荒壁そのまままで仕上げ塗りがされず、煤で暗く色づけされている空間が広がる。角柱でなく丸柱が使われ、しかも点前座と床奥の隅柱は壁土で塗り込められている。壁には穴を開けて下地窓がつけられているが、全体は薄暗い。この丸柱については、利休の自筆書状で、待庵建築中に山崎から神無月二日 高山右近重友（1552-1615）宛てに差し出されたもので、「丸木六本被仰付候内 一本用に立申候」<sup>330</sup>とある【図 71】。これは、茶室待庵の建築用の柱の用材の丸柱に関するものである。文面から、かつての武野紹鷗の角柱を使用した四畳半の茶室から自然木に近い丸木造りの茶室に変容させた利休の創

<sup>328</sup>小松茂美『小松茂美著作集 第二十六巻 千利休書状基礎研究』、旺文社、1999年、267頁。全文は、同書 266-267頁を参照。

<sup>329</sup>小松茂美『小松茂美著作集 第二十六巻 千利休書状基礎研究』、旺文社、1999年、266-268頁。尚、桑田忠親は、天正 10 年 3 月 8 日ではないかと推測している。（桑田忠親『定本 千利休の書簡』、東京堂出版、1971年、81-83頁。）

<sup>330</sup>全文は、小松茂美『小松茂美著作集 第二十六巻 千利休書状基礎研究』、旺文社、1999年、260頁、参照。

意を知ることができる。小松によれば天正10年の書状とされている<sup>331</sup>。

そこに亭主の運び点前により、茶道口から、茶道具とともに赤樂茶碗《無一物》が目の前に現れる。亭主の前に置かれた、赤樂茶碗《無一物》の赤茶色は、煤で薄暗い中で土壁の色に同化し、器自体の存在を消している。このような非存在的、同化的要素については、実物の使い手である千宗屋氏（武者小路千家十五代次期家元として2003年、後嗣号「宗屋」を襲名）も著書<sup>332</sup>で指摘しているところである。端然とした姿、用に徹し切ったその姿は、自己主張を一切しない。

点前がはじまる。程なくして、茶碗が客の前に呈される。客が茶碗を押し頂いて茶を飲む。《無一物》の赤茶色は、さらに客の手肌にも同化して、あたかも直に茶を包んでいる錯覚をおこす。上焼が甘く肉厚ゆえに熱伝導がおだやかである。釉がきわめて薄いため、唇が土肌を直接感じる。茶と同時に土を味わうのである。待庵の煤暗く、僅か二畳という空間のため手に持つ茶碗に全神経が集中する。茶碗全体が安定感のある姿である。本作品をよく見ると、前後左右の寸法とバランスが厳しく突き詰められた造形をしている。手捏ねで作られているにもかかわらず、あたかも轆轤作りのような端正な形である。しかしながら、その線は轆轤作りによってできた直線では決してなく、また唐物茶碗のような完全な左右対称の器形でもない。そこには手捏ねによる微細な歪みと捻じれを含みもつ凹凸がある。土は鉄分が多く、赤茶色をし、土が細かい為、肌になじむ質感を呈している。轆轤を使わずに陶土を練って丸い板を作り、周囲から起こして茶碗の形を手で作る、ヘラで削って、そぎ落され形が作られている。口部はわずかに内に抱え、胴にはふっくらとまる味をもたせ、手のひらの内側の形そのものの円みがある。さらに腰から高台にかけて静かにすぼまってゆく。《無一物》が創出された時代は、焼物の世界に轆轤技術が拡大していた。轆轤で形作られた道具は、茶室空間内では、その造形の人工的で画一的なフォルムは自己主張する。一方、手捏ねの造形は、手によって土から生み出されたがゆえに、あたかも自然に土壁に還っていくように同化し、その存在を消し去っている。あえて手捏ねによる樂茶碗が創出され、設えられたのは、その効果つまり、先に指摘した千宗屋氏のいう赤樂茶碗の非存在的、同化的要素を見越してなされたとも考えられる。

茶を飲み終わり、茶碗の拝見をする。高台は口径に比して小さく、畳付にまる味をもたせて穏和に作られ、高台内には渦兜巾をくっきりと削り出している。底部の削りが、思い

<sup>331</sup> 小松茂美『小松茂美著作集 第二十六巻 千利休書状基礎研究』、旺文社、1999年、260-261頁。

<sup>332</sup> 千宗屋『茶 利休と今をつなぐ』、新潮社、2010年、138-139頁。千宗屋『茶味空間。茶で読み解くニッポン』、マガジンハウス、2012年、119頁。においても樂茶碗（赤樂茶碗）の非存在的、同化的要素が指摘されている。

のほか厚く土をのこしている。従って手取りはかなり重い。土の上に透明性の釉がきわめて薄くかけられている。その釉は、鉄分が含まれた素地が火によって赤味を帯びることで赤色を発色している。また釉がきわめて薄いため、土の柔らかい質感を手を感じるができる。釉膚は、ほとんど白くかせて、薄く土膚に付着しているかのような状態になっている。ことに内部見込は極端に傾斜になっており、そのためか現在は大きく釉が剥落してしまって赤黒い土膚が見えている。高台畳付には、目跡が五つくっきりと残っている。これらは静かな出来の中で、ほんのわずかな変化とリズムを与えている。無作為というには極めて意識的に厳しく突き詰められた姿であるが、作為性のある造形としては、その存在をあまりにもひっそりと暗さに溶け込み消してしまっている。

その後、亭主と客との間で会話が交わされる。現在の我々は、亭主と客と間の会話内容は、季節、菓子、茶道具そしてそれらの取り合わせの風情など俗世間から離脱したような茶の湯の精神や美しさという話題がやりとりされると考える。しかし筆者はそれだけの内容だったとは考えない。『山上宗二記』に夢庵牡丹花肖柏（1443—1527）<sup>333</sup>の狂歌が引用されている。「我佛隣ノ寶髻舅天下ノ軍人ノ善悪」<sup>334</sup>これは茶席で禁じられている話題を列挙したものである。宗教、政治、財産、愚痴などをうまく読み込んでいる。熊倉功夫氏が指摘するように、肖柏が茶席に招かれて、町衆たちの間で交わされる俗な会話に閉口してこの狂歌を作ったならば、<sup>335</sup>この狂歌は、逆に茶席においてそのような会話が自然に交わされていたことを示している。利休もこのような会話を茶席において交わしていたと考えられる。俗世間から隔絶された、茶聖・藝術家の利休ではない市中に生きる一茶人、しかも俗世間の中で眼光鋭く生きる俗人としての話題が交わされていたと推測される。それは、以下に示す利休の自筆書状からも読み取れるのである。天正九年八月二十一日付末吉勘兵衛尉利方宛ての自筆書状<sup>336</sup>【図 72】がある。織田信長（1534—1582）の命令で羽柴秀吉（1537—1598）が因幡の鳥取城を攻囲したときのものである。文面では、信長の朱印状の案文と鳥取城の絵図を利休が、同じ町衆の末吉利方に与えている。そして城の絵図は返してほしいといっている。この内容から当時、信長の側近にあって利休が如何に権勢を有していたかが推測できる。鳥取城攻囲中のことゆえに、一つ間違えば大問題となり、信

<sup>333</sup> 牡丹花肖柏は室町時代の連歌師として活躍。著名な連歌師・宗祇に古今伝授を受け、『新撰菟玖波集』の撰集も行った。貴族の出で、牡丹と香と酒を愛し、風雅な生活を送ったという。e-国宝（最終閲覧 2020/9/29 <http://www.emuseum.jp/>）。

<sup>334</sup> 「山上宗二記」、創元社編『茶道全集巻の5（茶人篇）』、創元社、1936年、605頁。

<sup>335</sup> 熊倉功夫『茶の湯の歴史 千利休まで』、朝日新聞社、1990年、128頁。

<sup>336</sup> 全文は、桑田忠親『定本 千利休の書簡』、東京堂出版、1971年、69頁、参照。

長から処罰もされかねない危険な行為である。それを敢えてしているところに、御茶頭としての利休の不敵さが窺われるとされている<sup>337</sup>。また現存する利休の書状としては、一番長い天正九年卯月一日付末吉勘兵衛尉宛て自筆書状<sup>338</sup>【図73】がある。内容は次のとおりである。「当時、石山の本願寺に伝来していた曇の姥口の釜が売りに出た。これを聞いた末吉勘兵衛尉が、それを入手すべく利休にその値打ちを問い合わせた。これは、それに対しての返事。利休は、即座によい釜である、銀百貫文くらいで、是非に買い取るべきだ、と答えている。絶対に逃してはいけない」<sup>339</sup>と具体的に値を示して答えている。続けて利休の米の借用に対し、先方は、薄縁（縁をつけたごぎ）だけを渡され米が添えられなかったことに対して、面白味がないとあらわな感情を申し送っている。「時宜に適した贈物を称賛し、時宜に適さない物を送る相手の気の利かなさを遠慮なく指摘したもの」<sup>340</sup>とされている。これらの書状から推し量る事ができることは、生きた真の利休像とその茶会で交わされたであろう会話である。つまり前者は、俗世間から離脱し茶の湯三昧で美の世界に生きる茶聖ではなく、俗世の只中で政治的にも経済的にも眼光鋭く生きる利休の姿であり、後者はそのような社会に直に関わる人間としての会話内容であったろうということである。このような会話を利休の場合は、意識的にある効果を目論んで、その会話を織り込んでいたのではないかと考える。

その効果とは、「美」を世俗世界から隔絶させず、世俗世界の只中にそれを位置付けるということである。つまり、生きた人間から隔絶した「崇高なる美」ではなく、人の生き様のなかに存在する「美」として表現するという効果である。そしてそれを受容する者の眼によって浮かび上がらせるという目論見である。

その後運び点前ゆえに、《無一物》が水屋にしまわれ、目の前からその姿を消して一連の手前が終る。待庵という空間、亭主と客による点前の一連の動作、主客間で交わされる会話、そして他の諸道具の中で《無一物》は、器自体の存在を消し、ひっそりとその薄暗さに身を潜める。しかし、現れては消えるという利休創案の運び点前というパフォーマンス性も有効に作用して、客の心には確実にその美、つまり人の生き様のなかに存在する美のイメージが刻み込まれる。利休の目論見通りの「美」の創出であろう。

ここまで、亭主としての利休による客側の眼を通しての《無一物》の受容を探ってき

<sup>337</sup> 桑田忠親『定本 千利休の書簡』、東京堂出版、1971年、69-71頁。

<sup>338</sup> 全文は、桑田忠親『定本 千利休の書簡』、東京堂出版、1971年、62-63頁。小松茂美『小松茂美著作集 第二十六巻 千利休書状基礎研究』、旺文社、1999年、233-234頁、参照。

<sup>339</sup> 小松茂美『小松茂美著作集 第二十六巻 千利休書状基礎研究』、旺文社、1999年、235頁。

<sup>340</sup> 桑田忠親『定本 千利休の書簡』、東京堂出版、1971年、66頁。



た。ここから次のことが導き出されよう。赤楽茶碗《無一物》は、受容者の視点から利休が長次郎につくらせた茶碗である。この受容者の眼が創った造形は、轆轤技術ではなく、敢えて手捏ねで形作られている。そこには、受容者利休の目論見があるだろう。それは手によって土から生み出されたがゆえに、あたかも自然に茶室の土壁に還っていくように同化し、その存在を消し去るといふ、千宗屋氏が指摘した赤楽茶碗の非存在性と同化性である。それは鉄分が多い土の使用により、赤茶色の器肌と土壁との親和性が強められ、非存在性と同化性を実現させているともいえよう。器形は、轆轤による直線では決してなく、完全な左右対称でもなく、手捏ねによる微細な歪みと捻じれをもつ。そして、この《無一物》の非存的、同化的要素は、待庵というほの暗い狭小空間、そしてそのなかに生きる人、動き、会話のなかにおいてこそ、美として浮かび上がる。つまり、その美とは、人の生き様のなかに存在する美として表現されるのである。

### 「作品自体の美」と「状況の美」

利休が、長次郎に制作させた《無一物》は、利休の受容の眼によっても、美を顕現させる。《無一物》は、無作為というにはきわめて意識的に厳しく突き詰められた姿であり、しかしそのような作為性がありながらも、自然にその存在が茶室空間の暗さに溶け込むんでいくという、非存的、同化的要素をもつ独特の美しさがある。ここには、利休の計画的で綿密な美意識が示されているともいえよう。その綿密かつ厳格さは、以下に示す利休の書状から汲み取れるだろう。天正九年十二月十九日付末吉勘兵衛尉利方宛自筆書状<sup>341</sup>【図74】の中には、「茶の湯かた無道心」や「真道」という文言で茶の湯の厳格な精神的を示唆している。<sup>342</sup>十一月二十三日付 喜口宛ての自筆書状<sup>343</sup>【図75】は手桶の注文書で、その中で手桶の脚の広さは畳の目二つの内に入るほどの寸法で、漆の塗り上げ、すべての形は仕事をひとときわ、入念にしてほしいと寸法まで指示した綿密な注文をつけている<sup>344</sup>。十一月十八日付（宛て名不明）の自筆書状<sup>345</sup>【図76】でも、「桶の脚の高さは、いま届いたものでよいのだが、心持低めにしてもらうと、一段と姿が美しくなるのでそのようにして

<sup>341</sup> 全文は、桑田忠親『定本 千利休の書簡』、東京堂出版、1971年、77-78頁、参照。

<sup>342</sup> 桑田忠親『定本 千利休の書簡』、東京堂出版、1971年、77-80頁。

<sup>343</sup> 全文は、小松茂美『小松茂美著作集 第二十六巻 千利休書状基礎研究』、旺文社、1999年、218-219頁、参照。

<sup>344</sup> 小松茂美『小松茂美著作集 第二十六巻 千利休書状基礎研究』、旺文社、1999年、218-219頁。

<sup>345</sup> 全文は、小松茂美『小松茂美著作集 第二十六巻 千利休書状基礎研究』、旺文社、1999年、217頁、参照。

いただきたい」<sup>346</sup>と再注文をつけている。八月三日付（宛て名不明）の自筆書状<sup>347</sup>【図77】は、霰の釜の文で、利休が誰かの依頼で、霰の釜の目利きをし、ひとときわ風情のある釜だと評価し、釜の底にまでこだわり、底の形のしかえを、釜師に命じている<sup>348</sup>。そして三月七日付 福成坊宛ての書状<sup>349</sup>は、「文面によれば、福成坊（未詳）が利休と親交の厚い東陽坊を通じて、風炉釜を新調すべく、利休に形紙（紙形を切り抜き、制作の設計をしたもの）の指南を求めてきた」<sup>350</sup>のものである。利休の書状で、茶陶や樂茶碗の形に関するものは管見の限り見つけられなかったが、上記書状から利休の茶道具に対する綿密で厳しい美意識をもってその制作を指導したことが汲み取れよう。

このような利休の綿密で厳しい美意識が鋭く具現化されている《無一物》は、無作為というにはきわめて意識的に厳しく突き詰められた姿であり、しかしそのような作為性がありながらも、自然にその存在が茶室空間の暗さに溶け込むんでいくという非存在的、同化的要素をもつ独特の美しさがある。これは、それ自体が美を表しているゆえに状況がどう変わろうと美であり得る。このような実体物として美を捉えるという考え方を、高階秀爾氏は「実体の美」とし、これは極めて西欧的な捉え方で日本人の美意識の中ではそれほど大きな場所を占めていないとしている<sup>351</sup>。しかし筆者は、利休は《無一物》において確実にこの普遍的な「実体の美」、つまり「作品自体の美」は、非存在的、同化的要素のなかに創出されていると考える。

だが、この「作品自体の美」は利休の創出した美の一側面である。利休は茶人であるがゆえに、茶碗をモノとしてだけでなく空間や動きの中で捉えている。つまり茶室空間、点前による体や手の動き、更には亭主と客との間で交わされる会話、そして他の茶道具の中に設えて、それらの存在の連鎖の中に美を見出しているのである。このような《無一物》の美は、「状況の美」でもある。これは先の「作品自体の美」とは異なり、その状況が変われば、うつろい、はかなく、消えもする。「状況の美」とは、高階氏が日本人特有の美の捉え方だとしている考えである。高階氏は、例を挙げてこの「状況の美」を説明してい

<sup>346</sup> 小松茂美『小松茂美著作集 第二十六巻 千利休書状基礎研究』、旺文社、1999年、218頁。

<sup>347</sup> 全文は、小松茂美『小松茂美著作集 第二十六巻 千利休書状基礎研究』、旺文社、1999年、377–378頁、参照。

<sup>348</sup> 小松茂美『小松茂美著作集 第二十六巻 千利休書状基礎研究』、旺文社、1999年、377–379頁。

<sup>349</sup> 全文は、小松茂美『小松茂美著作集 第二十六巻 千利休書状基礎研究』、旺文社、1999年、578–579頁、参照。

<sup>350</sup> 小松茂美『小松茂美著作集 第二十六巻 千利休書状基礎研究』、旺文社、1999年、579頁。

<sup>351</sup> 高階秀爾『日本人にとって美しさとは何か』、筑摩書房、2015年、164–168頁。

る。「例えば「古池や蛙飛びこむ水の音」という一句は、「古池」や「蛙」が美しいとされているわけではなく、もちろん「水の音」が妙音だと主張しているものでもない。ただ古い池に蛙が飛び込んだその一瞬、そこに生じる緊張感を孕んだ深い静寂の世界に芭蕉はそれまでにない新しい美を見出した。そこには何の実体物もなく、あるのはただ状況だけなのである」<sup>352</sup>。もう一つの例は、「春は曙、やうやうしろくなりゆく山ぎはすこしあかりて…」という文章で知られる『枕草子』冒頭の段であろう。これは春夏秋冬それぞれの季節の最も美しい姿を鋭敏な感覚で捉えた、いわば模範的な「状況の美」の世界である」<sup>353</sup>としている。筆者が高階説と異なる点は、次の通りである。高階氏は「実体の美」は西欧世界の美の捉え方で、「状況の美」は日本的美の捉え方だと、二項対立で考えている。しかし筆者は、茶陶の場合は茶人の受容の眼によって「作品自体の美」が見出され、さらにその美が顕現される状況が茶人により創り出されることによって「状況の美」も生み出されると考えるのである。

ここまで茶陶の美の考察を、千利休と《無一物》との受容関係に焦点をあて検討してきた。結論として次のことがいえよう。茶陶の美は、制作時に受容者の眼を反映するやり方で「作品自体の美」が生み出されており、更にはその受容の眼が「状況の美」もまた生み出している。これら「作品自体の美」と「状況の美」を含めた全体が茶陶の美を成り立たせている。核となる「作品自体の美」は如何なる状況においても普遍的美であり続けるが、それを顕現化させるのは受容の眼である。そしてそれを変化する空間の中において「状況の美」を創出し、顕現化させるのも茶人の受容の眼である。つまり茶陶の「美」は、制作者だけでなく受容によっても成り立っているといえるのである。

さて伝統的な美術史学は、「様式」を分析することによって美術における個人や地域、そして時代の特徴を見分けてきた。この種の研究方法の背後には、芸術的創造性を最重要視する近代美学と、出来事の結果でなく原因に目を向けようとする近代の実証史学が控えている。そしてそこでは作品の意味や美的機能の根拠が、制作者や制作時の状況に限定されている。この状況に変化が起こったのは、1980年代である。「作品を生み出す制作者だけでなく、作品を受け取る側の状況に、目が向けられるようになったのである」<sup>354</sup>。これが「受容美学」<sup>355</sup>である。つまり、藝術作品の受容についての理論として展開していく。

<sup>352</sup> 高階秀爾『日本人にとって美しさとは何か』、筑摩書房、2015年、166頁。

<sup>353</sup> 高階秀爾『日本人にとって美しさとは何か』、筑摩書房、2015年、166頁。

<sup>354</sup> 加藤哲弘「方法としての受容美学」、美術フォーラム21刊行会編『美術フォーラム21』23、2011年、27頁。

<sup>355</sup> 「受容美学」については、同書の他に、石津珠子「「受容」概念の広がりー受容美学の史的考察」、東

「芸術作品の受容についての理論である受容美学は、文学理論として1960年代以降、ドイツのコンスタンツ学派（ヴォルフガング・イーザーやハンス・ロベルト・ヤウスなど）によって提唱されたものである。そして、80年代には美術史家であるヴォルフガング・ケンプが、ヤウスやイーザーの文学における理論であった受容美学を絵画などの美術作品の理論に転用し、芸術学を受容美学的観点から論じたものである」<sup>356</sup>。そしてそれは、彫刻や建築に拡大していった。しかし、工芸における受容美学を視座とする議論は、管見の限り見当たらない。筆者は、むしろ工芸こそが、「受容美学」が適用されるべきであると考ええる。なぜなら先に述べたように工芸という概念は、使い手つまり受容者があって成り立っているからである。

本項における、受容研究についての方法論は、「受容美学」理論によるものであるが、それを工芸作品への適用として試みた。

### 3-3 空間構成の器（水指・花入・茶入）

#### (1) 歪みの造形《古伊賀水指 銘破袋》について

先に、《峯紅葉》の造形を検討し、「歪み」が開示する美的性格を考察した。この項では、今一度「歪み」という造形について、異なる伝世品《古伊賀水指 銘破袋》【図1】（以下、《破袋》とする。）の造形において考察してみたい。

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つけられた。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 かんにな可成と存候」<sup>357</sup>と水指でありながら、大

洋英和女学院短期大学編『研究紀要』33号、東洋英和女学院短期大学、1994年、71-81頁、笠田日南子「芸術作品の鑑賞について—受容美学を通じての考察—」、上越教育大学芸術系教育美術講編『美と育：上越教育大学美術教育研究誌』、1999年、47-54頁、などがある。

<sup>356</sup> 笠田日南子「芸術作品の鑑賞について—受容美学を通じての考察—」、上越教育大学芸術系教育美術講編『美と育：上越教育大学美術教育研究誌』、1999年、48頁。

<sup>357</sup> 林屋晴三編『日本陶磁全集13伊賀』、中央公論社、1977年、64頁。

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、21.4 cm、口径は、15.2 cm、胴径は 23.7 cm、底径は、18.0 cm<sup>358</sup>である。(尚、重さのデーターを筆者はもち合わせていない。)

### 線と質感の考察

《破袋》【図 1】を「線」という造形的要素から検討する。ここでも本来その作品が置かれるべき茶室という空間においての考察を試みる。

これまで《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、少なく「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表されてきた。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され、大きく歪んだ造形に対しては、「飄げた面白さ」などと表されてきた。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、造形論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。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、先に示した《峯紅葉》【図 5】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、「奔放な高密度の線」といえよう。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本作品の「質感」も決定しているようである。もちろん「質感」に直接的に影響しているのは、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、この線である。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

<sup>358</sup> 五島美術館学芸部、大東急記念文庫学芸部編『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年、51頁、のデーターによる。

部を横に走る裂け目の線、一番目に付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「奔放な高密度の線」である。

この《破袋》を構成する「奔放な高密度の線」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》【図 78】（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》とは作陶の内容的には遠いものではないかと思われるが、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が、器形全体が完全な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、「奔放な高密度の線」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。

### 面と動性の考察

まず《破袋》を構成する「面」に注目して観察する。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みとめられる。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はしる裂け目、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みとめられるが、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。ただ裏の面の造形の印象が、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のであろう。

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のエネルギーの強さは、この裏の面からの、造形的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いえよう。また草庵という空間には、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いえる「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》などのような造形的特質、つまり完全な左右対称の造形にはみ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、《破袋》には顕れているのである。

### 量感と均衡の考察

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、さらにはそれを観る者の腹の中の丹田に響き、<量塊性>という「量感」を体感させるのである。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、そして観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されそうな威圧感とは、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。

また《破袋》も本来あるべき空間は、草庵である。このアンシンメトリーな空間において、《破袋》もまた美を創出させる役割に担う。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、違和感がでると考えられるかもしれない。しかしながら、アンシンメトリーな空間では、先の《峯紅葉》同様《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、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。

### 《破袋》の「歪み」が開示する美的性格

ここまで、桃山茶陶の「歪み」が開示する美的性格を考察するために、《破袋》の造形的分析を重ねてきた。それらが本来あるべき茶室という「異質性の並存」空間においての、その線、面、量感、質感、動性、均衡という造形要素を分析し考察した。その結果、以下に示す内容が解明できた。

《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」という量感を生じさせている。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」といえよう。

《破袋》は以上のように、単体でも、茶室という「異質性の並存」空間で、その「不均斉の洗練を具現化した造形」美が顕現する。そして《破袋》の「歪み」という造形もまた、この空間では、総合美を成立させる役割を果たすことに繋がっていく。

つまり、茶室という「異質性の並存」空間では、複数の中心軸が内在しており、空間自体が歪みとズレをもっている。ゆえに唐物のようなシンメトリーな茶道具ばかりを使用してしまうと、空間とモノの親和性が低くなり、空間に違和感が生じる。逆に、アンシンメトリーな道具ばかりでも、空間全体の中心性がさらに希薄になり、ただの締まりのない空間となってしまう。

したがって、「異質性の並存」空間全体という視点から美を構造化しようとするならば、シンメトリーとアンシンメトリーなモノの取り合わせが必要になってくる。ここで、ただの「歪み」をもった造形ではない「不均斉の洗練を具現化した造形」は、重要な存在となる。つまり、「不均斉の洗練を具現化した造形」は、「異質性の並存」空間とシンメトリーな道具とのバランスを調整し、「空間的立体美」を成立させるのである。

### (2) 《萩角釣瓶水指》の造形の背後にあるもの

萩焼といえば、俗に「萩の七化け」などと称される、使っているうちに器の表情に変化が起こる萩茶碗が思い起こされるかもしれない。しかし、本項では《萩角釣瓶水指》【図9】を採り上げ、その造形の背後にあるものを考察していく。

《萩角釣瓶水指》は、その名の通り釣瓶型の水指である。高さが18.0 cm、たて径が19.4 cm、よこ径が24.2 cmの器壁、持ち手ともに厚手で、重厚な作りをしている。釉薬



は、胎土に対して白く呈して荒く掛かり、表面をはしる勢いのある篋跡が、釉薬の荒々しさを増幅させている。表面を滑らかにしようと、篋で丁寧撫でて整形しようとした形跡は見られない。むしろこの粗野性をこの水指の味、つまり造形的特性にしようとしたと考えられる。上面の半分は、水を入れやすいように大きくその半分が開いている。その形姿の元となったものは、砂張金属器であり、それを利休が木で作って流行させてたと言われており、<sup>359</sup>本作品はそれをさらに焼物で写したものであると考えられる。萩焼の水指は多くはなく、本作品のように釣瓶形式のものは極めて珍しい。先行研究では、釣瓶型の流行期から考えて、17世紀後半の作品であろうと推測されている。<sup>360</sup>

「萩焼の開祖は朝鮮の陶工李勺光とよび李敬の兄弟で、李勺光は、高麗焼物細工累代家伝の秘法を熟知していた」<sup>361</sup>といわれる。毛利輝元（1553－1625）が、この李勺光と李敬兄弟に命じて窯を開かせたとされ、<sup>362</sup>桃山茶陶としての萩焼は、慶長から元和、寛永にかけて展開した。ゆえに、萩焼の造形には、高麗茶碗および朝鮮半島の焼物に照準をあてたとと思われるものが多くみられる。

矢部良明氏は、高麗茶碗および朝鮮半島の焼物から萩焼への影響関係を、茶碗と茶碗以外の器物にわけて、次のように指摘している。<sup>363</sup>萩焼茶碗は、二系統に分けられる。日本の茶人が見立て<sup>364</sup>で選んだ高麗茶碗をモデルとしたものと、茶人が注文あるいは作為した高麗茶碗をモデルとしたものである。そして前者の影響関係を示す例として次の作品を対比させている。《大井戸茶碗 銘喜左衛門》【図 79】と《萩井戸茶碗》【図 80】、《高麗雨漏茶碗》【図 81】と《萩白濁釉茶碗 銘白雨》【図 82】、《刷毛目茶碗 銘残雪》【図 83】と《萩刷毛目茶碗》【図 84】、《熊川茶碗 銘千歳》【図 85】と《熊川写茶碗 銘ふくら雀》【図 86】である。後者の影響関係を示す例としては、次の作品を挙げている。《彫三島茶碗》【図 87】と《萩檜垣文筆洗茶碗》【図 88】、《絵半使割高台茶碗》【図 89】と《萩御本手茶碗》【図 90】、《釘伊羅保茶碗 銘花緑》【図 91】と《萩伊羅保写茶碗 銘苔衣》【図 92】、《御本立鶴茶碗》【図 93】と《萩立鶴筒茶碗》【図 94】、《斗々屋茶碗 銘広島》【図 95】と《萩斗斗屋写茶碗》【図 96】、《割高台茶碗》【図 97】と《萩白釉割高台茶碗》【図 98】を挙げている。茶碗以外の器物では、「その作風を高麗・李朝の朝鮮に委ねた一群と、日本の時代ごとの流行に求めた一群とに分け」<sup>365</sup>ている。前者の李朝系の作例として

<sup>359</sup> 矢部良明、竹内順一、伊藤嘉章編著『やきもの名鑑 2 桃山の茶陶』、講談社、1999年、139頁。

<sup>360</sup> 矢部良明、竹内順一、伊藤嘉章編著『やきもの名鑑 2 桃山の茶陶』、講談社、1999年、139頁。

<sup>361</sup> 河野良輔『日本陶磁大系全 28 巻 萩 出雲[第 14 巻]』、平凡社、1989年、85頁。

<sup>362</sup> 矢部良明、竹内順一、伊藤嘉章編著『やきもの名鑑 2 桃山の茶陶』、講談社、1999年、132頁。

<sup>363</sup> 矢部良明、竹内順一、伊藤嘉章編著『やきもの名鑑 2 桃山の茶陶』、講談社、1999年、136頁。矢部氏は、萩の茶碗には、井戸茶碗を明確に意図したものが見当たらないとしながらも、『大井戸茶碗 銘喜左衛門』と『萩井戸茶碗』を対比させている。

<sup>364</sup> 「見立て」とは、「物を本来のあるべき姿ではなく、別の物として見る」（表千家監修『茶の湯 ころと美』、不審庵文庫、2008年、200頁。）美的感覚のことを指す。

<sup>365</sup> 矢部良明、竹内順一、伊藤嘉章編著『やきもの名鑑 2 桃山の茶陶』、講談社、1999年、138頁。

は、萩焼徳利としてあまり見かけない形の李朝風徳利《萩雨漏手徳利》【図 99】、三島象嵌を模したような典型的な李朝陶芸をモデルにした《萩割俵鉢》【図 100】、そして舟形鉢と呼ばれる朝鮮半島における祭器をモデルにした《萩白濁釉鉢》【図 101】を挙げている。一方、後者の「日本オリジナルな形をモデルにした萩焼」<sup>366</sup>作例としては、「桃山時代に千利休が流行させた釣瓶形の水指や綴目水指、さらに蓮の葉をかたどった蓮葉の鉢」<sup>367</sup>を挙げている。

さて、本作品《萩角釣瓶水指》【図 9】のように、焼物以外の雑器や茶道具を、焼物で再現するという手法をとるものは、矢部氏の指摘する後者の「日本オリジナルな形をモデルにした萩焼」に分類されよう。このような作品は他に、木地の曲水指をモデルにした綴目の水指《萩白釉綴目水指》【図 102】や編笠をモデルにした《萩編笠水指 銘滝津瀬》【図 103】が挙げらる。

先にみた《萩角釣瓶水指》【図 9】の粗野性を意図したと思われる造形には、高麗茶碗および朝鮮半島の焼物の造形の表現法が背後に控えているようである。しかし、萩焼は初めからそれらを単に写しとっていただけではないようである。高麗茶碗および朝鮮半島の焼物の無作為性がありつつも、近寄りがたさを感じさせる厳格な造形を、焼物以外の雑器や茶道具を、焼物で再現するという「遊び」の要素を付加させることによって、やや緩みのある粗野性に転換させている。

### (3) 《備前筒花入 銘北むき》の土味と窯変にみえる意図されるもの

「備前焼は自然素朴なやきもの」<sup>368</sup>と評されることが多い。無釉の焼締陶で、土味と窯変にその魅力があり、それが自然そのままのような土肌であったり、自然の火にまかせた窯変の様であったりするので、そのように評されたのであろう。つまり無作為性が、備前焼の美とされているのであろう。

しかし、茶陶における備前焼の美については、再考が必要である。なぜなら、茶陶備前の伝世品《備前筒花入 銘北むき》【図 10】をみれば、表層に現れる自然、素朴性を醸し出す美を創出させている何ものかの存在に気付くからである。本項では、《備前筒花入 銘北むき》を中心に採り上げ、茶陶備前の「自然素朴な焼物」の美の創出を促している基底にある何ものかを考察する。

《備前筒花入 銘北むき》は、高さ 18.1 cm、口径 9.9 cm、底径 7.9 cmの花入で、室町時代 16 世紀の作とされる。<sup>369</sup>「花入の底に「北むき」と宗旦の直書があり、箱蓋裏にはこ

<sup>366</sup> 矢部良明、竹内順一、伊藤嘉章編著『やきもの名鑑 2 桃山の茶陶』、講談社、1999 年、138 頁。

<sup>367</sup> 矢部良明、竹内順一、伊藤嘉章編著『やきもの名鑑 2 桃山の茶陶』、講談社、1999 年、138 頁。

<sup>368</sup> 桂又三郎『日本陶磁大系 全 28 巻 備前[第 10 巻]』、平凡社、1989 年、85 頁。

<sup>369</sup> 赤沼多佳構成『茶陶の美 第一巻 茶陶の創成：唐物から和物へ』、淡交社、2004 年、91 頁。

の花入が北向道陳所持のもので、その後利休に渡ったことを仙叟宗室が極めている」<sup>370</sup>。

備前焼が茶会記に現れる最も早い記事とされているのは、『天王寺屋会記』天文18年(1549)十二月十二日の条に記された、「水こほし ひせん物」<sup>371</sup>である。ただ、「侘茶の世界が最初に取り上げたのは、茶道具として使用されることを念頭に置かないで作られた種壺・小甕・徳利の類で、焼締による素朴で寂びた味わいが受けた」<sup>372</sup>とされている。例えば岡山県勝山町若代で出土した《備前 刻文片口小壺》【図104】は、油壺と呼び、茶入にも転用<sup>373</sup>されたものである。その造形を見れば、器胎は、緋襷風な白に出来上がっており、胴部真ん中に#が無造作に入っている。黄褐色の「胡麻」と呼ばれる、攻焚き段階で器表が溶けたところに、飛んできた松割木の灰が付着して釉化したものが降りかかり、その周囲には、緋色が現れている。水挽轆轤成形であるが、雑器としての用を足す為だけにつくられたために、焼け成り、器形にも気負ったところがなく、決して「美」を意識してつくられた造形でないことが分かる。

「和物茶陶の花入のうち、初めて茶会での使用記録が確認できるのが備前である」<sup>374</sup>。なかでも登場回数が最も多いのは、本作品のような筒形で、天正14年(1586)頃の名物が編纂された『山上宗二記』の「侘花入」の項に「一 紹鷗備前筒 城之介殿ニテ滅」<sup>375</sup>と記され、「武野紹鷗旧蔵品が名物として取り上げられるほど評価が高かった」<sup>376</sup>という。下村奈穂子氏によると「16世紀の茶会記にあらわれる備前筒形花入は、南宋時代(13世紀)に中国・龍泉窯で生産された青磁花入を写したものと考えられる」<sup>377</sup>としている。確かに本作の器形をみれば、『青磁筒花入』のような裾が締まった筒状の器形が写されていることが分かる。さらに、表面の凹凸を極力なくすために外側から丁寧な撫でて調整されていることからみても、青磁の器肌の滑らかさを備前の土で写そうとしていたことが分かる。

備前焼とは、須恵器の系統をひく平安末期に備前市伊部の地を中心に興った焼物である。そのなかでも、桃山文化の影響が及ぶ江戸時代初期を下限とするものは、古備前と呼ばれる。<sup>378</sup>本作品は、この古備前にあたる。

伊藤晃氏、上西節雄氏は、次のように備前焼の変遷をまとめている。

まず、胎土について、初期は「胎土を見ると、須恵器のそれと比べ、あまり精製されて

<sup>370</sup> 赤沼多佳構成『茶陶の美 第一巻 茶陶の創成：唐物から和物へ』、淡交社、2004年、91頁。

<sup>371</sup> 永島福太郎「天王寺屋會記(宗達茶湯日記他會記・宗及茶湯日記他會記・宗凡茶湯日記他會記)」、千宗室等編『茶道古典全集』第7巻、淡交新社、1959年、13頁。

<sup>372</sup> 伊藤晃、上西節雄「焼締古陶の雄」、『日本陶磁全集 10 備前』、中央公論社、1977年、60頁。

<sup>373</sup> 伊藤晃、上西節雄「焼締古陶の雄」、『日本陶磁全集 10 備前』、中央公論社、1977年、68頁。

<sup>374</sup> 根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、143頁。

<sup>375</sup> 「山上宗二記」、創元社編『茶道全集 巻の5(茶人篇)』、創元社、1936年、601頁。

<sup>376</sup> 根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、143頁。

<sup>377</sup> 根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、143頁。

<sup>378</sup> 伊藤晃、上西節雄「焼締古陶の雄」、『日本陶磁全集 10 備前』、中央公論社、1977年、47頁。

おらず、粗い山土がそのまま使用されている」<sup>379</sup>、そして「Ⅲ期までは、立地の上からも山土だけが用いられた」<sup>380</sup>とし、「Ⅳ期も室町時代後半になると、田土が混合されるようになる。そうすることによって、成形がしやすくなると同時に、田土には有機物がより多く含まれているため、備前焼独特の赤褐色が出やすくなった」<sup>381</sup>としている。

また、成形は、「中世窯についてはほとんどのものが紐作りののち、仕上げ轆轤が使われた。この場合、表面の凹凸を滑らかにしたり、重量を軽くするために、刷毛目調整や篋削りが行われている」<sup>382</sup>とし、「大窯時代になって間もなく、備前窯における技術革新があったと思われ、中物位までは轆轤水挽き成形が主流を占めるようになったのである」<sup>383</sup>としている。

窯の構造は、「須恵器の窯とほとんど変わらず、いわゆる穴窯で、時代と共に少しずつ大型化していった程度である。大窯時代になっても同じで、分焰柱が付けられただけである。時代により備前焼の色調が変わってくるのは、窯の構造の変化というより、むしろ原料土の変化や焚き方、窯の中での置かれた位置などに起因するものが多い。しかし傾向として、鎌倉時代のある時期を境にして、須恵器の焼成技法—燻焼による灰色系の焼肌から、備前焼独特の焼成技法—中性焰ないし酸化焰焼成による赤褐色の焼肌へと、徐々に変化したことが出土資料などから考えられる」<sup>384</sup>としている。

さて、今一度《備前筒花入 銘北むき》【図 10】を見てみよう。胎土は、伊藤氏、上西氏が指摘したように、制作年代からみて田土であろう。しかしながら、表面は田土の特色である赤褐色ではない。どちらかといえば黒色を呈している。山土は、「石英粗面岩系の岩石が自然風化した粘土」<sup>385</sup>であり、伊部ではこう呼ぶが、それに対して田土は、「山土が流水により運ばれ、二次的に堆積した粘土」<sup>386</sup>であり、「山土に比べて有機物を多量に含み、酸化焰で焼かれた場合に赤褐色になりやすい」<sup>387</sup>といわれる。本作品の胎土の黒さは、器胎の上に塗られた塗土の作用によるものと思われる。鉄分を多く含んだ泥状の粘土を塗って焼き上げると、表面に塗られた泥上の粘土の鉄分含有量によって焼き上がりの色の濃さに違いができ、紫蘇色から黒色を呈するようになる。この塗土の技法は、「伊部手」と呼ばれる。「器胎の上に、より細かく水簸した同じ備前焼の土を水に解いて塗り、乾燥・焼成すると、含有鉄分・長石分などが熱の作用で釉化し光沢が出る。桃山時代後期ないし江戸時代初期頃から、備前焼の粘土の性質を生かして意識的に用いるようになった

<sup>379</sup> 伊藤晃、上西節雄「焼締古陶の雄」、『日本陶磁全集 10 備前』、中央公論社、1977年、47頁。

<sup>380</sup> 伊藤晃、上西節雄「焼締古陶の雄」、『日本陶磁全集 10 備前』、中央公論社、1977年、47頁。

<sup>381</sup> 伊藤晃、上西節雄「焼締古陶の雄」、『日本陶磁全集 10 備前』、中央公論社、1977年、47頁。

<sup>382</sup> 伊藤晃、上西節雄「焼締古陶の雄」、『日本陶磁全集 10 備前』、中央公論社、1977年、47頁。

<sup>383</sup> 伊藤晃、上西節雄「焼締古陶の雄」、『日本陶磁全集 10 備前』、中央公論社、1977年、47頁。

<sup>384</sup> 伊藤晃、上西節雄「焼締古陶の雄」、『日本陶磁全集 10 備前』、中央公論社、1977年、47頁。

<sup>385</sup> 伊藤晃、上西節雄「焼締古陶の雄」、『日本陶磁全集 10 備前』、中央公論社、1977年、48頁。

<sup>386</sup> 伊藤晃、上西節雄「焼締古陶の雄」、『日本陶磁全集 10 備前』、中央公論社、1977年、48頁。

<sup>387</sup> 伊藤晃、上西節雄「焼締古陶の雄」、『日本陶磁全集 10 備前』、中央公論社、1977年、48頁。

方法」<sup>388</sup>であるとされている。器肌には、このような含有鉄分・長石分などの釉化により滑らかで光沢も出ている。先に、龍泉窯の青磁花入の器肌の滑らかさを写したと述べたが、この伊部手の技法により、青磁の絹のような滑らかさまでとはいえないまでも、釉化による光沢が器面の肌の滑らかさを出している。茶の世界で最初に採り上げ、見立てられた雑器類（種壺・小甕・徳利の類）などのざらついた器肌とは、その滑らかさにおいて明らかに異なっている。

本作品のような筒花入の先行形態とされるのは、筒形仏花瓶である。<sup>389</sup>永正9年（1512）の銘をもつ大振りの仏花瓶《備前花瓶》【図105】、弘治3年（1557）銘の筒形大花入《備前花入》【図106】などがあげられる。これらは、当初茶陶としての花入ではなく、寺院の須弥壇で使われた仏花瓶である。

後者の《備前花入》の造形を見てみよう。成形後の篋使いは認められるが、勢いに任せたような無造作で荒い縦・横の篋跡が残っている。器胎は備前焼独特の赤褐色に焼き上がり、黄褐色の焦げや灰青色の棧切などの窯変など変化に富む造形をみせ、次に現れる桃山茶陶の造形を予感させる。棧切とは、窯内の置く場所によって生じる現象である。「窯の焚口付近に置かれた器物の一部または全部が燃え滓の灰で埋まることがある。直接、焰が当れば赤褐色になるはずのところ、蒸焼状態の還元焰焼成により、その部分だけ灰黒色系の色合を呈する。」<sup>390</sup>これを棧切と呼ぶ。このような仏花瓶は、須弥壇に置かれる仏花を入れる瓶という用をたすために焼成されたのであって、この用以外のために美的要素を付け加えようとした意図はみられない。

次に、上記のような仏花瓶を原初形態とする筒花入のなかで、《備前筒花入 銘北むき》【図10】とは異なる造形をもつ作品と見てみよう。作例としては、《備前三角花入》【図107】と《備前耳付花入 銘太郎庵》【図108】がある。

《備前三角花入》【図107】は、三角に敢えて歪められた筒花入である。窯変による激しい色の変化が特徴である。口縁すぐ下にくびれを入れ、胴の上と下部分に横の篋目を、三角の各側面に縦の篋目を無造作に勢いよく入れている。このように極めて作為的に作られているが、結果的には自然のなかにある奇岩そのもののような造形にも見える。

《備前耳付花入 銘太郎庵》【図108】は、やや楕円状の筒花入で、胴の上部三分の一ほどの所にくびれを入れている。耳が二ヶ所につけられ、胴の上と下には横に篋彫りが巡らされている。あまり目立たないが、くびれの部分から上には桧垣文が浅く彫り込まれている。焼成時に、かなりの部分が灰に埋れていたのか、還元焰焼成されて青味を帯びた灰黒色に焼き上がっている。部分的に、黄褐色の「胡麻」と呼ばれる、攻焚き段階で器表が溶けたところに、飛んできた松割木の灰が付着して釉化したものが、降りかかっている。全

<sup>388</sup> 伊藤晃、上西節雄「焼締古陶の雄」、『日本陶磁全集 10 備前』、中央公論社、1977年、60頁。

<sup>389</sup> 伊藤晃、上西節雄「焼締古陶の雄」、『日本陶磁全集 10 備前』、中央公論社、1977年、60頁。井上喜久男、竹内順一編著『やきもの名鑑 1 窯変と焼締陶』、講談社、1999年、136-139頁。

<sup>390</sup> 伊藤晃、上西節雄「焼締古陶の雄」、『日本陶磁全集 10 備前』、中央公論社、1977年、60頁。

面灰青色の焦肌に赤褐色の土肌が、前面に二つ、背後に一つ丸く抜けている。窯中で偶然に生じたようにも思われるが、あまりにもバランスよく配置されているようで、人為的、作爲的なデザインのようにも見える。全体的には、作爲性と無作爲性が拮抗する造形となっている。あるいは、作爲性（人の手）により達成された無作爲への（自然のように見える）志向があるの造形ともいえよう。

ここまで、《備前筒花入 銘北むき》【図 10】を検討する過程で、茶の世界で最初に見立てられた雑器類の造形、筒花入の先行形態とされる仏花瓶そして、《備前筒花入 銘北むき》とは異なる造形的特徴をもつ 2 作品を検討してきた。

以上より、次のことが導き出すことができよう。茶陶としての備前焼の初期のころは、雑器の中から見立てられたものであった。ゆえに、それらが作られる段階では「美」は意識されていない。調整されきれていない土肌や、用に徹するためだけに形作られた無造作な造形が、結果的に「素朴美」として、さらには日常使いの雑器であることから、使う人間とその日常生活、つまり人間の自然な生活を映し出す象の美、すなわち「自然な生活美」をもつ。そして、筒形花入の先行形態とされる仏花瓶では、窯変など変化に富む造形をみせ、次に現れる桃山茶陶の造形を予感させるが、仏花を入れる瓶という用のために焼成されたのであって、それ以外の目的で、意図的に美的要素を付け加えようとした造形ではない。そこから茶陶としての筒花入に発展するのであるが、備前筒花入には、2つの系統が同時に作られていた。一つは、《備前三角花入》【図 107】や《備前耳付花入 銘太郎庵》【図 108】のような、極めて作爲的に作られているが、結果的には自然のなかにある岩や土そのもののようにみえる造形的特質をもつもの、換言すれば、「作爲性（人の手）により直接的に達成される無作爲への（自然のような）志向があるの造形」である。もう一つは、《備前筒花入 銘北むき》のような造形である。

ここでもう一度《備前筒花入 銘北むき》【図 10】の造形を考察してみよう。本作品は、上記で述べた「自然な生活美」を象った造形や、作爲性（人の手）により達成された無作爲への（自然のような）志向があるの造形とは少し違うようである。どこが違うのか。それは、唐物青磁の滑らかな器肌を伊部手という技法により写しながらも、その志向するところは、唐物青磁の目指す玉のような器肌ではないようである。なぜなら、玉を目指すのであれば、疵や汚れは残さないはずである。しかし本作品には、黄色い胡麻が縦に滝のように大きく流れており、それをこの造形の見所としている。それでは、本作品は何を志向しているのか。それは基本的にはこれまでの述べた備前焼茶陶の志向した、自然を象る造形であり、作爲性（人の手）により達成される無作爲への（自然のような）志向があるの造形であろう。しかし、本作品は、自然（のような）象を志向はしているが、それを直接的に表象するのではなく、作陶技術により一旦押し隠したうえで「間接的に表象される意図された自然の象」を志向しているのではなかろうか。

はじめに、「備前焼は自然素朴なやきもの」と評されることが多いと述べたが、確かに自然の象を志向してはいるようである。しかし、それを表象する茶陶備前の造形は一様で

はないことが分かった。「自然な生活美」を象った造形や、技術的作為性（人の手）により直接的に達成される無作為への（自然のような）志向があるの造形、そして、《備前筒花入 銘北むき》のような「間接的に表象される意図された自然」を志向する造形があった。以上から、《備前筒花入 銘北むき》【図 10】において、表層に現れる自然、素朴性を醸し出す美を創出させているものは、自然美を志向する精神的な作為性であるといえよう。

#### (4) 《織部耳付肩衝尻膨茶入 銘餓鬼腹》の高さと傾き

《織部耳付肩衝尻膨茶入 銘餓鬼腹》【図 11】は、胴は裾にいくほど張り、その姿が、餓鬼草紙に描かれる餓鬼（仏教上の餓鬼道に落ちた者）のように、痩せこけ首が細く、下腹だけ膨れている様に似ているので、この銘が付けられたと思われる。口径 2.7 cm、胴径 6.5 cm に対して、高さは 10.8 cm の背高の茶入で、底径 4.6 cm、重さは、146.8 g<sup>391</sup>である。

背高の茶入は、織部好みの特徴といわれている。<sup>392</sup>背高の織部焼茶入の作例を挙げれば、《織部茶入》【図 109】、《肩衝茶入 銘風流》【図 110】、《織部茶入》【図 111】などがある。

本作品の解説では、よくシンメトリーで端正な姿で直線的な立ち上がりと評される<sup>393</sup>が、実際のもを観察すると、立ち上がりは直線的ではなく、ほんの僅かだが傾いている。左右から掛けられた釉薬の掛け残しが、胴部正面に三角の窓抜きをつくるが、この三角の頂点は、器体の中心線よりやや向かって左にずれている。そしてこの三角窓抜きの間を一本の釉が、自然に流れ落ちる動きにまかせて、うねりながら落ちている。ただ、この流れが器体のほぼ中心を貫通しているので、窓抜き三角の頂点との間にズレが生じている。このズレによる眼の錯覚効果により、僅かな傾きが増幅される。つまり器体全体が、実際よりも大きく倒れと歪みを生じているように見えるのである。ただ、実際の用の機能をもたない肩の両側に付けられた縦長の耳が、このような器体の傾きと歪みからくるアンバランス性を中和している。

以上の観察から本作品は、一旦は傾きや歪みを表現したうえで、最終的には全体の均衡を保つ方向に収まるといえる、振り幅の広いバランス感覚による自己完結型の造形といえるであろう。

先に示した、背高の織部焼茶入の作例にも同じ造形性が見られる。《織部茶入》【図 109】は、轆轤成形でありながらも、一旦は腰部から不定形に膨らみをもたせながら、左に傾き立あがる。そして胴部に篋で面取りや縦彫りが施され、また口縁から鉄釉を流し掛けにしたように見える無造作な鉄絵を描くことによって、その傾きをより増幅させてい

<sup>391</sup> 宮下玄覇『古田織部の世界』、宮帯出版社、2014年、79頁のデータより。

<sup>392</sup> 宮下玄覇『古田織部の世界』、宮帯出版社、2014年、79頁。

<sup>393</sup> NHK プロモーション 編『没後四〇〇年 古田織部展』、NHK プロモーション、2014年、129頁。

る。しかし、口縁下の肩の右への張りが、ことのほか強調されており、最終的には作品全体の均衡を保つ方向に収まるという不安定の安定を実現している。

《肩衝茶入 銘風流》【図 110】は、裾部と底部以外の外側に薄い鉄釉を施している。また灰釉と鉄分の多い釉薬が、肩から数か所に無造作に掛けられ、黒く流れる。この黒い釉薬が掛かっていない箇所には、篋で釉薬を掻き落として、幾何学的文様にみえる吊るし文を描く。そして、そこには長石釉が埋められている。「鉄絵や描き落として文様が施された美濃の茶入は織部茶入とも称され、元屋敷窯で出土が確認されている」<sup>394</sup>。背面には鉄絵で花文と亀甲文が描かれている。

轆轤水挽きで成形されていながらも、胴部から内側に傾きつつ左にも傾いている。そして胴の中程と肩下の中間あたりで、僅かに外側に膨らんでいる。

外側に掛かる薄い鉄釉は、このような器形の凹凸の上を、うねうねとしながら不規則に垂れ落ち、掛け残った正面には、吊るし文が幾何学的に掻き落とされているので、器形全体が、右へも左へも傾き、歪みながら立ち上がっているように見える。しかし、肩は真横に衝き、頸部は短く直線的に立ち上がり、この肩より下部分の傾きや歪みを収束させており、作品全体としては、不安定の安定という変則的な造形になっている。

《織部茶入》【図 111】は、《肩衝茶入 銘風流》【図 110】の造形とよく似通っている。織部茶入の特徴とされる篋目や櫛目が作為的に施され、胴部左側には、鉄釉の掛け残し窓を配し、そこに鉄絵で幾何学文を描いている。胴部右側には、釉を掻き落として格子文を描いている。器形全体は、《肩衝茶入 銘風流》と同じく、右へも左へも傾き、歪みながら立ち上がっており、胴に描き込まれた幾何学文が、その動きを増幅させている。しかし、《肩衝茶入 銘風流》と異なる点は、肩の横への衝き方が弱く、口縁部の先端の捻り返しによる玉縁が波打っており、肩より下部分の傾きや歪みを完全には収束させていない。ゆえに不安定の安定という造形にはなりきれていないのである。

以上検討より、本作品のような背高の茶入は、一旦は傾きや歪みを表現したうえで、最終的には全体の均衡を保つ方向に収まるという、振り幅の広いバランス感覚による自己完結型の造形、あるいは不安定の安定を実現することによってバランス美を表現している造形であるといえよう。

### 3-4 食事の器

#### (1) 高さをもった器《黄瀬戸向付》の背景と意義

《黄瀬戸向付》(五客)【図 12】は、高さ 6.0 cm、口径 12.3 cm、高台径 6.8 cm<sup>395</sup>の平向付としてはやや深い、しかし筒向付ほどの深さはない五客組の向付である。「黄瀬戸の向

<sup>394</sup> 根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、155頁。

<sup>395</sup> 根津美術館学芸部編『根津美術館蔵品選 茶の美術編』、根津美術館、2001年、220頁のデータによる。



付は腰部の丸い形を作る篋削りが特徴で、作行がほぼ同じであるところから、織部が流行する少し前に盛んに作られたもの<sup>396</sup>とされている。轆轤で仕上げた後に、四方を高台から口縁まで篋目で押している。真上から見ると、四弁の花弁のように作られている。見込みには、五弁の桜花に蕾が二本、葉は二枚添えられ、それを印花文で表している。葉の辺りには、胆礬を施して緑色を、花の辺りには鉄彩で桜に色を添えている。全体に黄瀬戸釉が掛かるが、均質ではなく、ところどころ焦げたように褐色が散らばる。「黄瀬戸釉は室町時代以来、美濃で焼かれた古瀬戸黄釉の流れをくむものといわれ、天正期末頃から文禄頃にかけて独特の質感を持つ、黄釉が薄く施された黄瀬戸が大萱の窯下窯などの窯で完成したと考えられる<sup>397</sup>という。向付とは、折敷という低い膳の手前に飯椀と汁椀を置き、その向こうに置く器である。したがって、向こう側に置かれた器でも、よく見えるように高さをもった形状に作られる。

このような高さをもった器の背景と意義は、何であろうか。

伊藤嘉章氏によると、「桃山という時代が食の器を大きく変えた<sup>398</sup>という。それまでの「正式の食事の形式である本膳という一の膳、二の膳と膳を重ねていく形式から、一汁三菜という簡素な内容を基本とする茶の湯の食事としての会席という形式が定着してきたのも千利休の頃である<sup>399</sup>としている。特に、伊藤氏は、「本膳という形式から一汁三菜といった簡素な会席へと代わる時に、それまでの脚の付いた膳から、脚が付かないか、あってもごく低いものとなる折敷へと変わっている。食器の使われ方もこの転換にあわせて大きく変わっていった<sup>400</sup>とし、「高さを持った食器出現の背景には、本膳のような脚付きの高い膳から低い折敷へという会席の様式における変化があったのではなかろうか。使い手の視線の変化が作り手に新たな形を創造させる<sup>401</sup>と重要な指摘をした。

《黄瀬戸向付》のような高さをもった食事の器の出現の背景には、伊藤氏が指摘した、本膳から折敷へという使い手の視線の高さの変化があったと考えられよう。

また熊倉功夫氏は、この折敷への変化の背景には、極限にまできりつめられた茶室空間の制限性があるという。熊倉氏によると、「武野紹鷗の時代の茶室には、六畳とか四畳半という広めの茶の座敷が基本だった。ところが利休は茶室の広さを一挙に二畳まで切りつめ、これ以上狭くしようがない極小の茶室をつくった。二畳といっても亭主が点前をするのに一畳必要なので客が座る部分は一畳にすぎない。この狭い茶室に、利休は三人まで客を入れよ、と命じた（『江岑夏書』）。せいぜい詰めても、人がくつろげる空間は一人半畳が必要で、一畳であれば二人までが自然の容量である。それを一畳に三人分の膳を出すと

<sup>396</sup> 根津美術館学芸部編『根津美術館蔵品選 茶の美術編』、根津美術館、2001年、220頁。

<sup>397</sup> 根津美術館学芸部編『根津美術館蔵品選 茶の美術編』、根津美術館、2001年、220頁。

<sup>398</sup> 伊藤嘉章「桃山茶陶の成立と展開」、東京国立博物館編『東京国立博物館紀要』36、2000年、39頁。

<sup>399</sup> 伊藤嘉章「桃山茶陶の成立と展開」、東京国立博物館編『東京国立博物館紀要』36、2000年、39頁。

<sup>400</sup> 伊藤嘉章「桃山茶陶の成立と展開」、東京国立博物館編『東京国立博物館紀要』36、2000年、39頁。

<sup>401</sup> 伊藤嘉章「桃山茶陶の成立と展開」、東京国立博物館編『東京国立博物館紀要』36、2000年、41頁。

すれば、小さな膳を各自が一つずつ据えるだけでたちまちいっぱいになってしまう。もちろん二の膳を置く余裕がない。膳も塗りの膳や木具足打の大きな膳は並ばない。足もないもっとも庶民的な食台である折敷がこのような空間にはふさわしいだろう。」<sup>402</sup>とし、膳が一つしか置けない空間的制限性が、折敷が選ばれた背景にあることを指摘している。

このような背景をもつ高さのある器の出現は、中に盛られる食材だけではなく、器自体の装飾性や造形性へも興味もたれるようになったことを示すのではなかろうか。つまり、飯椀と汁椀の向こうにある使い手から最も遠くに位置する器を、よく見えるように高さをもたせるということは、このような器の装飾性や造形性への美的鑑賞の眼が向けられていたことを示すのではないだろうか。

《黄瀬戸向付》のような高さをもった食事の器の類似作品としては、《黄瀬戸菊鈕蓋付向付》(五客)【図 112】がある。菊花を象った摘みのある蓋の裏には、中央に丁字と菊の文様が彫られ、見込みには桜と丁字が彫られている。全体に掛けられた黄瀬戸独特の艶消しの釉肌に、ところどころ胆礬の緑色が不規則に散らばっている。そして五客組であっても、全てが同じ文様には描かれていない。少しずつ変化をつけられているのである。このような装飾性は、ただの料理を盛る器という志向性からは、到底生まれてこないであろう。やはり、そこには《黄瀬戸向付》【図 12】同様、使い手の鑑賞の眼をこの器に留めさせるという意図があったのではなかろうか。

## (2) 自然を写す皿《鼠志野草文額皿》

《鼠志野草文額皿》【図 113】は、高さ 5.9 cm、径 20.8×23.3 cm<sup>403</sup>で、見込みから四隅に向かってつけられた隆起が特徴的な額皿である。轆轤で成形後、型に当てて、形を整えたものとされている。<sup>404</sup>鬼板(酸化鉄)の泥漿を掛け残したところに太湖石のような岩を描きく。その掛け残した白い部分は、その岩の背後に控える山々の風景にも見える。見込みには皿いっぱい広がるように草文を描いているが、その様はあたかも秋風になびいているがごとくである。鼠地を掻き落とした草文の線は、くっきりとし、一方掛け残し部分の草文の線は、滲みをみせている。

志野とは、日本陶磁史において、それまで最も難しいとされた白い焼物を作るということと、染付のような下絵付けをするということを乗り越える作陶技法生み出した焼物である。長石を原料とする志野の釉薬によって白い焼物が生まれ、さらにここに鉄絵技法による下絵付けも可能となったのである。酸化鉄による茶から黒褐色で、筆で描いたような自由な表現が可能となり、この技法により本作品のような繊細な大和絵風の絵画的表現が多

<sup>402</sup> 熊倉功夫『第7巻 日本料理文化史』、思文閣出版、2017年、23-24頁。

<sup>403</sup> 矢部良明、竹内順一、伊藤嘉章編著『やきもの名鑑2 桃山の茶陶』、講談社、1999年、51頁のデータによる。

<sup>404</sup> 矢部良明、竹内順一、伊藤嘉章編著『やきもの名鑑2 桃山の茶陶』、講談社、1999年、51頁。

く生み出されることになった。

本作品のような絵画的表現が施された類似の志野の額皿には、《鼠志野蘆鷺文額皿》【図114】があげられる。《鼠志野蘆鷺文額皿》の見込みには、風になびく蘆、その上を飛んでいく白鷺の群れが描かれ、その下には、網代文のような単純化された幾何学文が描かれている。まさしく額に描かれた絵画的意匠であろう。

このような工藝において、絵画的表現と単純化された幾何学文を組み合わせる表現方法は、桃山時代に流行していた辻が花の描き絵と絞り染め文様の組合せと、極めて似通っている。この時代の工藝における分野を跨ぐ装飾的な流行だったのかもしれない。

この他にも志野には額皿のほかに、絵画的表現が施された器種が多数あるが、揺れ動く草花、飛ぶ鳥、流れる雲など「自然界の動き」を切り取って表現されているものが多い。

先に紹介した、高さのある器（向付）と同様に、このような表現についても、器自体に使い手の鑑賞の眼を留めさせるという意図があったと考えられよう。そして、そこで選ばれたのが絵画的表現と、単純化された幾何学文を組み合わせる表現によって描かれた自然の風景描写であったのである。

### (3) 自然を象る《織部松皮菱手鉢》

《織部松皮菱手鉢》【図14】は、高さ18.1cm、径24.1×26.8cm<sup>405</sup>で、松皮菱形に把手が付けられた大振りの極めて印象的な手鉢である。松皮菱とは、松の皮の割れ目に似たことからこう称される。造形的には、大きな菱形の上下の部分それぞれに小さな菱形を重ねた形となっている。「とくに桃山時代には染織や漆工の分野で人気が高かった」<sup>406</sup>とされている。本作品は織部焼の重要な三要素をもっている作品である。

織部焼の三要素は、「緑釉」、「歪み」、「型打ち」<sup>407</sup>だといわれる。

織部焼の要素のなかで、銅緑釉の緑色は鮮烈な印象をもっている。焼物では、同じ緑色を呈するものには、鉛釉の緑色もあるが、鉛釉のようなマットな質感ではなく、織部の銅緑釉の緑色は、池に溜まった水を連想させるような透明感のある深い緑色である。本作品では、把手部分と鉢の二ヶ所に掛けられている。銅緑釉が把手部分から掛けられたのか、最初に掛けられた把手上方は釉が薄く、把手と鉢の接合部分には、釉が溜まり、深い緑色を呈している。

また、織部という歪んだ器形を思い浮かべるほど、織部焼の歪みの造形は強烈な印象を与える。「器は円形、左右対称。この実に当たり前のことを、当たり前でないとしたの

<sup>405</sup> 矢部良明、竹内順一、伊藤嘉章編著『やきもの名鑑2 桃山の茶陶』、講談社、1999年、70頁のデータによる。

<sup>406</sup> 根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、156頁。

<sup>407</sup> 矢部良明、竹内順一、伊藤嘉章編著『やきもの名鑑2 桃山の茶陶』、講談社、1999年、64-65頁。

が歪みの造形」<sup>408</sup>ともいわれる。ただ、織部焼だけでなく、瀬戸黒、志野、伊賀、備前、唐津、樂にまで、円形を打ち破る歪みの造形は、広がりを見せた。本作品は、上記のような円形を否定した歪みというより、菱形に菱形を重ねた歪さと、一つ一つの面の凹凸とねじ曲がりの「歪み」であろう。

「型打ち」とは、型に当てて成形したものをいう。型に当てるので、同じ形がいくつもできる。既に、志野では先に述べた《鼠志野草文額皿》【図 113】のような額皿や向付などに型が使われていたが、「織部で行われる型打ちはもっと進歩したもの」<sup>409</sup>だとされている。志野では《鼠志野草文額皿》のように轆轤で挽いた後に型に押し当てていたが、「織部では粘土板を作っておいてそれを型に被せて成形」<sup>410</sup>するという。このような技法により本作品のような鉢では、松皮菱形をはじめ、州浜形、扇形などが、向付では、鳥形、山形、扇形などさまざまな器形が実現可能となった。

本作品は、「布を当てた松皮菱形の型に、上下は赤土、把手が付けられた左右には白土のタタラ（板状の粘土）を被せて貼り合わせる。このように赤土と白土をつなぎ合わせた織部を鳴海織部と呼ぶ」<sup>411</sup>。手鉢を裏向けると、赤土と白土がどのように組み合わせられ繋ぎ合わされているのかが明確に分かる。

見込みを見ると、白土の上では、銅緑釉が鮮やかに緑色を発色し、赤土の上では、独特のデフォルメを加えられた二輪の片輪車と七宝文様、そして丸繋ぎ格子文が白泥で描かれている。これらの色彩のコントラストが面白い。ここにおいても、先の志野額皿と同じように、辻が花などの他の工藝分野を横断する、絵画的表現と単純化された幾何学文を組み合わせるといった表現方法が使われている。

本作品の把手が印象的であるが、このような鉢の上方に渡した把手は、それまでの国産の焼物には存在していないといわれる。荒川正明氏によれば、「このような鉢は中国陶磁などにモデルがあるのではなく、東南アジア産の竹や蔓で編まれた籠にその原点がある可能性が高い」<sup>412</sup>としている。確かに、織部の手鉢には、《織部州浜形手鉢》【図 115】のように、明らかに節のある竹の形状を型取ったと思わせる作品もある。そこには竹の節だけでなく、芽までも表現されているのである。

以上のような多様な技法を駆使して出来上がった本作品にも、格段の印象性という点で、先に述べた器自体に使い手の鑑賞の眼を留めさせるといった意図があったと考えられよう。

さて、本作品の造形が志向するものは何だろうか。唐物青磁のように玉のような光り輝

<sup>408</sup> 矢部良明、竹内順一、伊藤嘉章編著『やきもの名鑑 2 桃山の茶陶』、講談社、1999年、65頁。

<sup>409</sup> 根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、65頁。

<sup>410</sup> 根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、65頁。

<sup>411</sup> 根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、156頁。

<sup>412</sup> 荒川正明「桃山陶器の革新性：変貌するかたちと意匠（特集 桃山のやきもの）」、『聚美』12号、2014年、56頁。

く天上の美を意図したものでないことは本作品の不均質性からも明らかであろう。では、逆にその不均質性は、何を志向しているのであろうか。それは、抽象的な自然、当時の日本人が無意識のうちに体感していた自然という現象あるいは自然観を象ることを志向していたのではなからうか。つまり、本作品に表れた、銅緑釉の緑の不均質な濃淡、器面の凹凸とねじ曲がりの歪み、菱形を重ね合わせた松皮菱という器形、絵画的表現と単純化された幾何学文との組み合わせは、一つ一つの表現が自然風物の特定の物を指すというよりも、総体として、抽象的な自然観、つまり当時の日本人が無意識のうちに体感していた自然という現象を象ることを志向していたとはいえないだろうか。

## 小結

本章では、桃山茶陶の美的特質が顕著に表れていると思われる、代表的な伝世作品を中心に採り上げ、さらにその周辺にある類似作品とも併せて検討することによって、それらの基底に流れる美的特質を考察した。そして機能別に「喫茶の碗」、「空間構成の器（水指・花入・茶入）」、「食事の器」に分類して検討した。

「喫茶の碗」としては、まず、桃山茶陶の前段階にあった瀬戸・美濃の天目《白天目》、《菊花天目》を採り上げた。唐物天目から写し、そして和物天目へと、唐物から一歩踏み出した造形を生み出そうとする動きが、すでに瀬戸・美濃の天目のなかにあったことを示した。《白天目》、《菊花天目》の形姿は、「バランス」から「躍動」へ、色彩については、黒から白い天目という大胆な挑戦への試みがみられ、器肌から放たれる光彩は、《建盞》や《灰被天目 銘夕陽》などから放たれるような金属質の無機的なものではなく、新緑の中の水溜まりが放つような有機的な光彩であった。つまりは、求められた美的特質が、「無機的な美」から「有機的な美」へと移行していたといえよう。またこのような評価される美的特質の変化の要因の一つには、それらの茶陶がおかれた茶室空間の変化、つまり書院から草庵へという変化が推測された。

そして、伝世する桃山茶陶の中で「歪み」を特徴とする《鼠志野茶碗 銘峯紅葉》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を考察し、「不均斉の洗練」という要素を導き出した。また、《峯紅葉》の「歪み」は、茶室という床の間と炉による「異質性の並存」空間では総合美を成立させる役割を果たす。つまり、茶室という「異質性の並存」空間では、複数の中心軸が内在しており、空間自体が歪みとズレをもっている。ゆえに唐物のようなシンメトリーな茶道具ばかりを使用してしまうと、空間とモノの親和性が低くなり、空間に違和感が生じる。逆に、アンシンメトリーな道具ばかりでも、空間全体の中心性がさらに希薄になり、ただの纏まりのない空間となってしまう。したがって、「異質性の並存」空間全体という視点から美を構造化しようとするならば、シンメトリーとアンシンメトリーなモノの取り合わせが必要になってくる。「歪み」という「不均斉の洗練を具現化した造

形」は、「異質性の並存」空間とシンメトリーな道具とのバランスを調整し、「空間的立体美」を成立させることが判明した。

次に、桃山茶陶の中でも革新的とされる織部の造形と、その特質を考察するために織部の造形性が顕著に表れていると思われる《織部茶碗 銘冬枯》を検討した。このような抽象性、作為性の強い織部焼の造形がもたらしたものは、自然と抽象のバランスによって創出される美と、その可能性であったのではなかろうか。それゆえに、それ以降の現代茶陶の造形にまでも、それが大きく影響を与えているのであろう。そこに抽象性、作為性の強い織部焼という造形の意義があるだろう。ただ、同じ織部焼と呼ばれるものでも、時代とともにその作風は変化し、全く異なった印象に変化していった。弥七田織部は、抽象的ではなく具象的、大胆ではなく繊細と初期の織部から意匠が大きく変化している織部もあった。

また、現代陶藝家、鯉江良二作《信楽手 沓茶碗》(個人蔵)の造形を検討しつつ、そのなかに見え隠れする桃山茶陶の象を考察した。桃山茶陶の信楽茶碗には、素材の土味を、そのままに生かすための技が随所にみられたが、それらには工人の個人的な意思や表現という志向性は、時代性からみても希薄である。一方、鯉江の作品には、個人の表現やメッセージを、強く表象させるためのあらゆる技が駆使されていることがみてとれた。ここからは、鯉江の《信楽手 沓茶碗》には、桃山茶陶という古典を敬ってはいないが、倣作にはしっていない、いくら桃山茶陶に接近しても、独自の位置を維持しているという歴然としたメッセージがあることを示した。

「喫茶の碗」の最後に、利休が長次郎に作らせたとされる《赤楽茶碗 銘無一物》を採り上げ、受容という観点から実験的に考察した。本作品の手捏ねで作られている器形を成立させる線は、轆轤作りによってできた直線ではなく、また唐物茶碗のような完全な左右対称の器形でもない。そこには手捏ねによる微細な歪みと捻じれを含みもつ凹凸がある。また手によって土から生み出されたがゆえに、あたかも草庵茶室の土壁に自然に還っていくように同化し、その存在を消し去っているという千宗屋氏が指摘した赤楽茶碗の非存在的、同化的要素が見出せた。このような「作品自体の美」は受容者である利休の創出した美の一側面である。利休は茶人であるがゆえに、茶碗をモノとしてだけでなく空間や動きの中で捉えている。つまり茶室空間、点前による体や手の動き、さらには亭主と客との間で交わされる会話、そして他の茶道具の中に設えて、それらの存在の連鎖の中に美を見出していると考えられる。このような《無一物》の美は、「状況の美」でもある。このように茶陶の美は、制作時に受容者の眼を反映するやり方で「作品自体の美」が生み出されており、更にはその受容の眼が「状況の美」もまた生み出していることを示した。

空間構成の器(水指・花入・茶入)については、《峯紅葉》とは異なる「歪み」の造形《古伊賀水指 銘破袋》を検討した。《破袋》の造形においても《峯紅葉》と同様に「不均斉の洗練を具現化した造形」という造形的特性をもち、茶室という「異質性の並存」空間全体の

美を構造化するという特性をもつことを示した。

そして、《萩角釣瓶水指》を採り上げ、その造形の背後にあるものを考察した。萩角釣瓶水指の粗野性を意図したと思われる造形には、高麗茶碗および朝鮮半島の焼物の造形の表現法が背後に控えているようである。しかし、萩焼は初めからそれらを単に写しとっていただけではなく、高麗茶碗および朝鮮半島の焼物の無作為性がありつつも近寄りがたさをもつ厳格な造形を、やや緩みのある粗野性に転換させている。さらに焼物以外の雑器や茶道具を、焼物で再現するという手法、つまり「遊び」の要素を、そこに付加させていた。

次に、桃山茶陶の備前について検討した。「備前焼は自然素朴なやきもの」と評されることが多く、確かに自然の象を指向してはいるようである。しかし、それを表象する茶陶備前の造形は一様ではないことが分かった。「自然な生活美」を象った造形や、技術的作為性（人の手）により直接的に達成された無作為への（自然のような）指向がある造形、そして、《備前筒花入 銘北むき》のような手技によって「間接的に表象される意図された自然」を指向する造形があった。そして、《備前筒花入 銘北むき》の土味と窯変にみえる意図されるもの、つまり表層に現れる自然、素朴性を醸し出す美を創出させているものは、自然美を指向する精神的な作為性ではないかということを示した。

「空間構成の器」で最後に取り上げたのは、《織部耳付肩衝尻膨茶入 銘餓鬼腹》である。本作品のような背高の茶入は、一旦は傾きや歪みを表現したうえで、最終的には全体の均衡を保つ方向に収まるという、振り幅の広いバランス感覚による自己完結型の造形、あるいは不安定の安定を実現することによってバランス美を表現している造形であるということを示した。

「食事の器」では、《黄瀬戸向付》を検討し、高さをもった器の背景と意義を考察した。このような高さをもった食事の器の出現の背景には、本膳から折敷へという使い手の視線の高さの変化があったこと、そしてこの折敷への変化の背景には、極限にまできりつめられた茶室空間の制限性があるということも示した。さらに、高さのある器の出現は、中に盛られる食材だけではなく、器自体の装飾性や造形性へも興味をもたれるようになったことを示す。すなわち、飯椀と汁椀の向こうにある使い手から最も遠くに位置する器を、よく見えるように高さをもたせるということは、このような器の装飾性や造形性へ美的鑑賞の眼が向けられていたことを示すのではなかろうか。

次に、《鼠志野草文額皿》を検討し、工藝において、絵画的表現と単純化された幾何学文を組み合わせる表現方法は、桃山時代に流行していた辻が花の描き絵と絞り染め文様の組合せと、極めて似通っていることを示し、この時代の工藝における分野を跨ぐ装飾的な流行だった可能性を示した。そしてこれらには、揺れ動く草花、飛ぶ鳥、流れる雲などを自然界の動きを切り取って表現されているものが多い。このような表現についても、器自体に使い手の鑑賞の眼を留めるという意図があったと考えられよう。そして、そこで選ばれたのが絵画的表現と、単純化された幾何学文とを組み合わせる表現によって描かれた自

然の風景描写であった。

最後に《織部松皮菱手鉢》を検討した。本作品は、多様な技法を駆使して出来上がっており、格段の印象性という点で、先に述べた作品と同様に、器自体に使い手の鑑賞の眼を留めるさせるという意図があったと考えられよう。またその造形の不均質性が志向しているものは、抽象的な自然、当時の日本人が無意識のうちに体感していた自然という現象、あるいは自然観を象ることを志向していたことが考えられる。つまり、本作品に表れた銅緑釉の緑の不均質な濃淡、器面の凹凸とねじ曲がりの歪み、菱形を重ね合わせた松皮菱という器形、絵画的表現と単純化された幾何学文との組み合わせは、一つ一つの表現が自然風物の特定の物を指すというよりも、総体として、抽象的な自然観、つまり当時の日本人が無意識のうちに体感していた自然を象ることを志向していたという可能性を示した。



## 第4章 桃山茶陶の美一言説からの考察

### 4-1 はじめに

桃山茶陶における「美」は、どのように見られてきたのであろうか。本章では、桃山茶陶の美について、その言説に注目し、その変遷を追ってみたい。

まずは、桃山茶陶が展開した同時代の審美眼が、どのようにその美を捉えていたのかを検討し、続いて日本陶磁研究の萌芽期である明治期の言説を検討する。そして大正期には、それまで美的性格についての言及が、「景色」という茶の湯世界の内側の表現に留まる傾向にあったものが、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ていく、その状況を追い、昭和期へと続けたい。

そして最終的には、「桃山茶陶」という美術用語の初出と考えられる蓮実論文では、どのようにその美的性格が捉えられているのかを分析する。

### 4-2 桃山茶陶の美の言説

#### (1) 桃山期の審美観

桃山茶陶が展開した同時代の書「珠光心の文」は、村田珠光が古市播磨澄胤（1459—1508）に与えた茶の湯伝授の一紙といわれる。「珠光心の文」では、備前や信楽物を挙げて「ひゑかるゝ」<sup>413</sup>、「ひへやせてこそ面白くあるへき也。」<sup>414</sup>と記され、『禅鳳雑談』（1513年頃）では、備前物を例にして「凍み氷れたるが面白く候。」<sup>415</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>416</sup>という記述においては「匱相」という表現が用いられている。『山上宗二記』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、形<sup>(タリ)</sup>サへ能候へハ數寄道具也、」<sup>417</sup>と「数寄」という表現が使われている。『宗湛日記』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>418</sup>、同年二月廿九日書伏見宰相會には「一茶碗ハ、高麗也、コヨミ手也、ヒズム、式ヲ四ツニキサミ候、ヘウゲモノ也、」<sup>419</sup>と記される。

<sup>413</sup> 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年、448頁。

<sup>414</sup> 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年、448頁。

<sup>415</sup> 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年、489頁。

<sup>416</sup> 永島福太郎『天王寺屋会記 六（全七巻）』、淡交社、1989年、378頁。

<sup>417</sup> 千宗室等編『茶道古典全集 第6巻』、淡交新社、1958年、64頁。

<sup>418</sup> 千宗室等編『茶道古典全集 第6巻』、淡交新社、1958年、336頁。

<sup>419</sup> 千宗室等編『茶道古典全集 第6巻』、淡交新社、1958年、337頁。

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」、「麁相」、「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) 明治期の眼

日本陶磁研究の萌芽は、明治時代初期であり、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ことは既に述べた。筆者が日本陶磁研究の起点であると考えられる書は、『観古圖説』であり、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。しかしながら、そこには日本陶磁器を美的なものとして捉える積極的な記述はみあたらない。

ただ、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ていたのである。ジェームズ・ロード・ボーズ (James Lord Bowes) の『日本の陶器美術』(*Keramic Art of Japan*) (1875) は、竹内氏が「陶器を美術として把握し、陶器を通して日本の美を語ることを目的とした書である」と指摘しているが、<sup>420</sup>刊行された年、1875年は『観古圖説』の英語版はまだ世に出ていなかった<sup>421</sup>という野口祐子氏の研究を踏まえて考えると、日本の陶器を美術として捉え、活字化した最も早い書の一つであろう。

また注目すべきは、ボーズの『日本の陶器』(*Japanese pottery*) (1890) の《分類の独自性》である。日本の陶磁器を「装飾的なやきもの (decorated wares)」と「非装飾的なやきもの (undecorated wares)」に分類しているのである。前者には、有田の柿右衛門や清水焼などの色絵を、後者には、古瀬戸藤四郎茶入、薩摩焼茶入、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紹介している。後者は、まさしく侘数寄の茶の湯における無作為性・自然性(土の素材感・あるがまま)を活かした桃山茶陶である。この書の重要な意義は、後に桃山茶陶と呼ばれる焼物を「非装飾的なやきもの (undecorated wares)」としてカテゴリー化し、ボーズは理解し難いとして高く評価はしていないものの、それを排除することなく美術として比較の俎上に載せたという点である。

次に、後に桃山茶陶の造形的特徴である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>422</sup>(『茶の本』)にある、後に「不完全」と訳される“imperfect”である。この「不完

<sup>420</sup> 竹内順一「日本陶磁研究史序説(7)外からの視点」、日本陶磁協会編『陶説』576号、日本陶磁協会編、2001年、62頁。

<sup>421</sup> 野口祐子「ヴィクトリア朝後期イギリスの日本陶磁器ブームにおける Satuma 受容の様態—ジェームズ・ロード・ボーズの著作を中心に」、『京都府立大学学術報告書(人文)』第68号、2016年、81頁。

<sup>422</sup> Okakura Kakuzo, *The Book of Tea*, (New York, Fox Duffield, 1906) .

全」という言説を考察してみよう。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られる。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(Teatism)<sup>423</sup> is essentially a worship of the Imperfect,<sup>424</sup>(茶道の本質は「不完全なもの」を崇拜することにある)<sup>425</sup>」、そして次に「Our home and habits, costume and cuisine, porcelain, lacquer, painting-our very literature-all have been subject to its (Teatism)influence.<sup>426</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>427</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」に発展していったと考えられる。

### (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る。奥田誠一は、大正7(1918)の「茶器の鑑賞に就て」で、次のように記している。「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>428</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にあった茶陶の美の鑑賞が、近代美術へと開かれていったといえよう。それだけでなく同書は、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。それは、奥田の以下の記述により分かるのである。

茶器を鑑賞する時(中略)吾人の目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來て居る。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の麗しいものは曲面で、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>429</sup>

<sup>423</sup> カッコ内、筆者加筆による。

<sup>424</sup> Okakura Kakuzo, *The Book of Tea*, (New York, Fox Duffield, 1906) , 3p.

<sup>425</sup> 岡倉天心「茶の本」、『明治文學全集 38 岡倉天心集』、筑摩書房、1968年、122頁。

<sup>426</sup> Okakura Kakuzo, *The Book of Tea*, (New York, Fox Duffield, 1906) , pp.4-5. カッコ内、筆者加筆による。

<sup>427</sup> 岡倉天心「茶の本」、『明治文學全集 38 岡倉天心集』、筑摩書房、1968年、122頁。

<sup>428</sup> 奥田誠一「茶器の鑑賞に就て」、『国華 第29編第3冊第340号』、国華社、1918年、98頁。

<sup>429</sup> 奥田誠一「茶器の鑑賞に就て」、『国華 第29編第3冊第340号』、国華社、1918年、99頁。カッコ内、筆者加筆による。

このように奥田は、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。<sup>430</sup>

さらに奥田は、茶器（茶陶）と自然との関係について、以下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>431</sup>

つまり奥田は、美的鑑賞という立場から研究しつつも、さらに美学的な考察にまで踏み込んでいたのである。

#### (4) 昭和期の侘と寂

昭和期には、「侘」、「寂」、「匱相」が茶陶の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。また岡倉により使用された「不完全」という語は、桃山茶陶の造形的特徴である歪んだ造形などを表す語として定着していく。さらにそれは「自然」への志向に展開していく。

高橋竜雄は『茶道』で、次のように述べている。

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>432</sup>

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」が藝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。そして次のようにも述べている。

<sup>430</sup> 奥田誠一「茶器の鑑賞に就て」、『国華 第29編第3冊第340号』、国華社、1918年、100-105頁。カッコ内、筆者加筆による。

<sup>431</sup> 奥田誠一「茶器の鑑賞に就て」、『国華 第29編第3冊第340号』、国華社、1918年、105頁。

<sup>432</sup> 高橋龍雄『茶道』、大岡山書店、1935年、8頁。

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、茶入の景色となつて、こゝに初めて、寂びの風情を添えた爲に、賞美したことであらう。<sup>433</sup>

このように、茶陶における造形の不完全性と寂びとを結び付けたのである。

そして西堀一三は「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、さらに次のように、「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を新たに採用することになつたのである。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つ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態度によつて新たに自然が視圏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態度にその意味がかけられてあるのである。

434

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>435</sup>により「侘びの美意識」<sup>436</sup>が生まれたとした。その「侘びの美意識」が茶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麁相なるものに求められた。(中略)彼等は直接的な感覺に於て直ちに好適とされる外面的な形式美を排したが、知的な冷嚴な「しみこほる」やうな鑑照に於て不整齊の麁陶は、より深い象徴美を齎したのであつた」<sup>437</sup>とした。つまり「侘びの美意識」が、「麁相」という陶磁器の鑑賞態度となつていったとした。そして次のようにも述べる。

要するに直接的な感覺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

<sup>433</sup> 高橋龍雄『茶道』、大岡山書店、1935年、68-69頁。

<sup>434</sup> 西堀一三「茶陶鑑賞史序説」、創元社編『茶道全集巻の15(器物篇4)』、創元社、1937年、534-535頁。

<sup>435</sup> 満岡忠成「茶陶鑑賞史」、創元社編『茶道全集巻の15(器物篇4)』、創元社、1937年、507頁。

<sup>436</sup> 満岡忠成「茶陶鑑賞史」、創元社編『茶道全集巻の15(器物篇4)』、創元社、1937年、508頁。

<sup>437</sup> 満岡忠成「茶陶鑑賞史」、創元社編『茶道全集巻の15(器物篇4)』、創元社、1937年、508頁。カッコ内、筆者加筆による。

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>438</sup>

このように茶陶（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。

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>439</sup>という記述、そして「かゝる新しい美が當代の大茶人によつて發見された事は、それ自身重大な意義を持つと同時に、これによつて爾後の我が國陶瓷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>440</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ったのである。

以後、久松真一や柳宗悦らによつて茶陶（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、さまざまに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見える。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」にもいえよう。しかしなぜか、これらとは異なる視線が主流であつ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。

#### 4-3 蓮実論文における桃山茶陶の「美的特質」

「桃山茶陶」という美術用語の初出は、筆者の調査により、蓮実重康による1955年の「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」であることは既に述べた。

この蓮実論文では、桃山茶陶の美的特質（美的性格）<sup>441</sup>を、どのように捉えていたのかを考察する。蓮実は、冒頭部分で次のように述べている。

桃山茶陶はその美的性格が不羈奔放で、獨創的という點で、茶道に於いてばかりでなく、陶磁史上又文化史上確かに劃期的な意味をもつといえるであろう。その形の

<sup>438</sup> 満岡忠成「茶陶鑑賞史」、創元社編『茶道全集巻の15（器物篇4）』、創元社、1937年、498頁。

<sup>439</sup> 帝室博物館編『日本美術略史』、便利堂、1938年、128頁。

<sup>440</sup> 帝室博物館編『日本美術略史』、便利堂、1938年、128頁。

<sup>441</sup> 前掲書の蓮実論文「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」のタイトルでは、「美的性格」となっている。

ゆがみやひづみという點に關してばかりでなく、この期に新しく發明された釉薬の特殊な効果や繪付、文様に於て、又特殊な焼成技術に於てこれまでの日本にも、又、外國にも見出されない獨自で斬新な陶瓷を生み出したことは確かに特記するに價する。<sup>442</sup>

このように桃山茶陶の美的性格を「不羈奔放」、「獨創的」と表現し、「獨自」で「斬新」な陶瓷という。そしてその造形的な特徴としては、「ゆがみ」、「ひづみ」を挙げている。これらは、すべて現在においても桃山茶陶の美的特性を言い表す表現として、そのまま踏襲されているキーワードである。そして次のようにも述べている。

個人の趣味の嗜好を通して自己の個性を強く主張し、逸脱に於いて自己を語っている人間的なゆがみその事の中に於てこそ桃山茶陶の美的な意味の根據を見出しうるであろう。<sup>443</sup>

ここでは、桃山茶陶の美的な意味の根拠を、「人間的なゆがみ」という独特な言い回しを用い、それは、「個性」の主張であり、「逸脱」において表現することだと述べている。この「個性」や「逸脱」もまた、桃山茶陶を言い表す表現として現在も使われている。

このように、わずか1ページの間においてさえも、現在まで踏襲される桃山茶陶やその美的特質におけるキーワードが挙げられている。逆に言えば、現在の桃山茶陶や美的特質をめぐる研究においては、蓮実論文の域を脱していないともいえよう。

このように、現在にまで引き継がれるキーワードを示したこの論文をもう少し詳しく検討し、その美的特質をどう捉えているのか考察する。

蓮実は、前提として「桃山茶陶が「國焼」であり、「今焼」であった」<sup>444</sup>と、既定している。具体的には、「桃山茶陶に於いて問題となる窯は瀬戸、志野、織部、伊賀、信楽、丹波、備前、萩、唐津等である」<sup>445</sup>という。つまり、桃山茶陶を日本国内で焼成された和物に限定しているのである。

<sup>442</sup> 蓮實重康「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」、奈良国立博物館監修『茶陶名品図録:桃山時代を中心とする』、便利堂、1955年、1頁。引用文の下線は、筆者加筆による。

<sup>443</sup> 蓮實重康「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」、奈良国立博物館監修『茶陶名品図録:桃山時代を中心とする』、便利堂、1955年、1頁。引用文の下線は、筆者加筆による。

<sup>444</sup> 蓮實重康「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」、奈良国立博物館監修『茶陶名品図録:桃山時代を中心とする』、便利堂、1955年、2頁。

<sup>445</sup> 蓮實重康「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」、奈良国立博物館監修『茶陶名品図録:桃山時代を中心とする』、便利堂、1955年、2頁。

そして、これらの窯業地での焼成技術が古代より連綿と続いていたのではなく衰退期を経て、鎌倉から南北朝期に古窯趾が復興され、桃山茶陶への続くということを示し、その背景あるものを次のように分析している。

これらの窯はいずれも古代からの長い傳統を斷続的に承けついでおり、須恵器のようなものがそこで焼かれたか、或はそうした古窯趾の近くで、鎌倉—南北朝期に復興されて来るものもあるという事は、陶瓷産業というものが、窯業に適する土と土薬を生産する場所でなければならぬと共にその様な地域に陶藝技術も温存されるという条件がある（後略）<sup>446</sup>

南北朝期の各地の窯業は信楽にしろ、或は丹波、備前にしろ共通して種壺、種浸し壺、油壺の類を主として生産していたという事実が挙げられているのは、凡そ南北朝に於て農業生産の改良と向上によって地方在地の農民が農奴の境涯から逐次脱却して自營の農民に解放されて行くことに關連した現象だと思われるのである。農村の生産の向上が生産の道具の一部であるこれら種壺等を必要として恐らく自らつくり出したものであつたろう。<sup>447</sup>

このように古代からの窯業地には、適する土と土薬があつたからこそ、鎌倉から南北朝期に窯場復興がみられ、さらに農民の自營性という社会的変化による生産向上が、道具の一部であるこれら種壺などの焼物を生み出していったという。

桃山茶陶には、信楽、丹波、備前などの種壺や種浸し壺、そして油壺の類が、花入、建水、茶入、水指などの茶道具として見立てられたものがある。これらはこのように本来、農業生産の一部で使われる道具であつた。

そして、このような農業生産の道具であつた焼物を、次のように位置付けている。

桃山茶陶が決して偶然生れて來たものではなくて、一に唐物數寄に對する反撥であるばかりでなく、その先驅として南北朝以來の農民の陶磁の意味するものを生かして來た事であろう。そうしてこれらのもののヒントによつて、桃山期の町人が自我の強い目覺めを曲りなりにも表に打ち出そうとする機縁を茶陶に於ても摺むだものと考えべきであろう。<sup>448</sup>

<sup>446</sup> 蓮實重康「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」、奈良国立博物館監修『茶陶名品図録:桃山時代を中心とする』、便利堂、1955年、2頁。カッコ内、筆者加筆による。

<sup>447</sup> 蓮實重康「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」、奈良国立博物館監修『茶陶名品図録:桃山時代を中心とする』、便利堂、1955年、2頁。

<sup>448</sup> 蓮實重康「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」、奈良国立博物館監修『茶陶名品図録:桃山時代を中心とする』、便利堂、1955年、2頁。



このように農業生産の道具であった種壺などの焼物を、桃山茶陶の先駆的な存在として位置付けている。

さて、はじめに指摘した、蓮実が桃山茶陶の美的特質を表現する「不羈奔放」、「獨創的」、「獨自」、「斬新」、「個性」、そして「ゆがみ」、「ひずみ」というキーワードは、結局のところ、「逸脱」に包摂されていくのではなかろうか。つまり、「不羈奔放」、「獨創的」、「獨自」、「斬新」、「個性」、「ゆがみ」、「ひずみ」は、既定のものの制限を破るあるいはその外にあるという意味で使われている。その意味で「逸脱」に収斂されると考えられるのである。

この「逸脱」について蓮実は、次のようにも説明している。

今焼のもつ逸脱とは、「窯中の變」即ち、ゆがみやひずみ、或は自然釉の湧出、灰釉の効果等、農民達の手づくねと窯中の科學變化によつて表らわされたものが、茶人にとつてまさに喫驚に價する新発見であつたという事なのである。<sup>449</sup>

つまり、手づくねや窯中での科学的变化によって表れたものに、茶人が新発見をしたという事を、逸脱だと言っているのである。何を新発見したのかというと、手づくねや窯中での科学的变化に美的なものを新発見したという事である。

この「逸脱」を表現する「窯中の變」から生じる美的効果については、まず種壺の類を挙げて、次のように説明している。

種壺の類はいう迄もなく積上げ式か手づくねの無釉の原始的なものであつたろう。それでも土質によって自然釉の湧出による色があらわれたり、灰釉の附着による美化が偶然にもあらわれたであろう。こうした自然の科學（それは決して偶然の加工であるのではない）の技巧の面白さ、或は自然のゆがみ、ひずみを生じた事は桃山期の茶人によつてよしと判断せられ、これらの野趣に充ちた種壺の類が花瓶とか又は水指等に更生された（後略）<sup>450</sup>

このように、無釉の焼締陶の美しさは、自然釉の湧出や灰釉の付着にあると述べているが、重要なのは、それを「自然科学の技巧の面白さ」であるといい、それを「決して偶然の加工であるのではない」としている点である。一般的には、無釉の焼締陶の自然釉につ

<sup>449</sup> 蓮實重康「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」、奈良国立博物館監修『茶陶名品図録:桃山時代を中心とする』、便利堂、1955年、3頁。

<sup>450</sup> 蓮實重康「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」、奈良国立博物館監修『茶陶名品図録:桃山時代を中心とする』、便利堂、1955年、2頁。下線部、カッコ内は、筆者加筆による。

いては、窯中の火と灰や土などの偶然性による現象だと表現されることが多い。しかし蓮実は、それを「偶然の加工」とは見ず、自然科学による技巧の面白さであるという。つまり偶然ではなく科学という志向性がそこにはあるというのであろう。そして、その科学的志向性のある技巧によって、「偶然にも」「美化」があらわれたといているのである。

また、中国や高麗陶磁と桃山茶陶を比較することによっても、よりそれらに表象される美の違いを述べている。

青磁、白磁、天目、建盞といった類の中国及至高麗陶磁が示すものは人工の完璧及それによつて到達されたおかし難い、凜然たる格の高さであり、これに對して茶陶の美には、「ふみはずしの面白さ」にねらいがあり、形式の整備よりも常に形を破つて新しき創造、新しき意匠へと絶間なき緊張がなされたものと言つてよいであろう。ゆがみとひづみ即ち、不整形の美にこそ却つて個人の主観的な氣分や趣味を委ね、憩わせるのには正に格好の場所であり、そこに捉われることなき自由を托しうる開放性が托されたという可きであろう。<sup>451</sup>

中国及び朝鮮半島の焼物の美は、「人工の完璧」、「凜然たる格の高さ」の美であるのに対して、桃山茶陶の美は、「ふみはずしの面白さ」、「不整形の美」であるとしている。

次に、この「ふみはずしの面白さ」、「不整形の美」について、例を挙げて次のように説明している。

例えば瀬戸黒、織部黒といわれるような抹茶々盃が一には「引出黒」などと呼ばれているように天目釉をかけられた茶碗が焼成中の窯から頃合を見て引き出されて水中に突込まれ、急速の冷却によって生ずる深い黒色がぬめツとした輝きに輝くというような技術の発見も、要するに自然のゆがみを意識的に効果あらわしめようとする技術に外ならない。このように「窯中の變」として、一見偶然と見る者には見えても、却つてそこに意識された人工の、形式や規則を乗り越えてのはたらきが、強く表らわされているのを知るべきであろう。それが不羈奔放の精神となつてあらわれ、自由として表ぼうされるのである。<sup>452</sup>

つまり、窯中の変化や自然に見えるゆがみにも、意識的な技術が施されており、偶然に見えてもそこには、人工的技術のはたらきがあるというのである。

蓮実は、以上のような、窯中の変化という偶然ではなく科学的人工的な技術により達成

<sup>451</sup> 蓮實重康「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」、奈良国立博物館監修『茶陶名品図録:桃山時代を中心とする』、便利堂、1955年、3頁。下線は、筆者加筆による。

<sup>452</sup> 蓮實重康「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」、奈良国立博物館監修『茶陶名品図録:桃山時代を中心とする』、便利堂、1955年、3頁。

された「ふみはずしの面白さ」、「不整形の美」における危うさも指摘している。

けれどもこうした傾向が素直な健全さを失い、趣味の爲めの技巧に陥り、見せかけの偶然的な効果にだけ寄りかかり、工藝品としての実用性を忘却して来ると、(志野・織部が斬新奇抜の意匠によつて人を魅了することはあっても實用陶器としての手堅さがなく、磁質ももろく徒らに奇を衒つたケレン味の多いものに陥る時)、人工的なゆがみが却つて個人的主観の自律の根據を失わしめ、高揚する精神の足場をさらい本道を全く踏みはずしてしまわないとは言えないのである。<sup>453</sup>

つまり、実用性を忘れ、ただ偶然性を装うために技巧を使うならば、それは美的のものから遠ざかるということを行っているのである。

また、この「偶然性」と「美」との危うさをもった微妙な関係を、志野焼を例に挙げながら、茶人を介する場合について、次のようにも記している。

焼成に於ける窯中の偶然の變化は恰も偶然であるかの如く見えながらこれすらも偶然ではないのである。人間歴史の中の生起は凡て偶然であるかのようで實はその中に必然を含む偶然としてしか存在し得ない。志野茶碗の一回的な特殊性のあらわれは、その限りに於てその焼成の時の自然科学的な處置が一回限りに於いてあらわれざるを得なかつた特殊な科學性なのである。

であるから、むしろ、ここで注意しなければならないのは、このような一回限りに於いてしかあらわれようのない特殊な焼成の現象の面白さ、恰も偶然の効果の如くに思える歪みとひづみを趣味的に堪能しようとする茶人の態度そのものが問題であるのであつて、茶人は窯中の變の生ずることを期待する技術を焼成する前に各の器に托しているのである。窯中の變も技術的に科學的に逐次克服されて行くのである。ただそれが個人の主観の恣意、企畫の氣分的な思い付に陥る時、藝術品としては必然性を希薄化しないだろうかとおそれる。そこが問題である。<sup>454</sup>

窯中の化学的变化に裏付けられた、しかも一回限りにおいてしか現れないような現象のなかに、「偶然」に発見されるのが本来的な「美」であるのに、茶陶の制作前に、茶人の期待からの恣意性が強くはたらきすぎると、本来的な「美」からは遠ざかると言っているであろう。

<sup>453</sup> 蓮實重康「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」、奈良国立博物館監修『茶陶名品図録:桃山時代を中心とする』、便利堂、1955年、3頁。

<sup>454</sup> 蓮實重康「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」、奈良国立博物館監修『茶陶名品図録:桃山時代を中心とする』、便利堂、1955年、13頁。

また、「人工」と「自然」について、伊賀焼を例に挙げて問題提起をしている。

（伊賀は、）南北朝の建武年間には種壺、種浸壺等が焼製されており、それらが素地自然釉の素朴なもので、（中略）。しかしそれらが、桃山時代の茶陶として花瓶等としてその美しさが再発見されて来る（中略）。

藤堂伊賀とか遠州伊賀の茶器は室町末期以前の古伊賀の趣致を復興したものが多いためであつて、従つて人工的に意識的に古伊賀の持味や調子を生かしたものであつて、窯中の素直な技巧、自然釉や松葉焦げ、丹礬釉等の効果を特に異色ある景色としてよろこぶのであるが、それも江戸時代に入つては人工的な施釉によるのである。ここに茶陶の藝術的意義を再検討すべき重要な問題がある。この圖録は花生一個（中略）を掲げているが、伊勢物としては實に氣宇の広大さを示す堂々たる作といふべきもので、従つて、人工的に意識的に古伊賀の持味や釉薬の調子を生かしているといえよう。ここに桃山以前の陶磁とそれ以降の陶磁との藝術的意味を再検討しなければならない重要な問題があろう。<sup>455</sup>

桃山以前の陶磁は、窯中の化学的变化に裏付けられた、しかも一回限りにおいてしか現れないような現象のなかに、「偶然」に発見される「美」を内在させ、それが発見された場合には、種壺として作られたものであつても茶陶としての花瓶として見立てられ、採り上げられる。一方、桃山以降の陶磁は、人工的に意識的に志向されたものがある。その中で、「人工的に意識的に古伊賀の持味や釉薬の調子を生かしている」成功例として、伊賀の花生を挙げている。成功例といったのは、そうでない例もあるのであつて、ここでは、「自然性」を希求する「人工性」のバランス感覚を言っていると考えられる。つまり、先に述べた行き過ぎた「恣意性」同様、「人工性」が過ぎた場合に問題が起きる。この「自然性」を希求する「人工性」のバランス感覚の有無が、その作品に美を内在させるかどうかを決定させると言っているのではなからうか。

さて、この一回限りの焼成によってできあがる美について、楽焼を例に挙げて次のようにも論じている。

樂にしても光悦にしても、各一回限りの特殊な出来榮えをよろこぶ個性的な面がある。（中略）それが一回限りの焼成によつて出来上がる手づくねの美であつて、それ故に貴しとされよしとされるのである。多量生産品ではないのである。たしかに柄が大きく、おおまかな面塊をもつものが多く、しかも、手にとつてつらつら見れば無限の見所と變化を呈している。そこに定まった形もなく、その美も一定した原理という

<sup>455</sup> 蓮實重康「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」、奈良国立博物館監修『茶陶名品図録:桃山時代を中心とする』、便利堂、1955年、14-15頁。カッコ内は、筆者加筆による。

ものがない。一回にしてそれ自體で存在を主張するという性格が利休や光悦の茶盃に於ける理想なのであり。そこに桃山茶陶の使命と藝術的な性格がある。<sup>456</sup>

つまり、一回限りの焼成によってできあがる美とは、定まった形もなく、一定した原理というものがない、一回にしてそれ自體で存在を主張するという性格をもつというのである。

以上の考察から、蓮実のいう桃山茶陶の美的性格（特性）とは、次のようになるだろう。窯中の化学的变化に裏付けられた、しかも一回限りにおいてしか現れないような特殊な現象のなかに、「偶然」に発見される「美」である。そして窯中の化学的現象において「自然性」を希求する「人工性」のバランス感覚の有無が、その作品に美を内在させるかどうかを決定させるという性格をもつ。ゆえに、その美を希求するあまり、恣意性が強く作用する技巧による造形には、上記のような「美」は発見されないのである。

## 小結

本章では、桃山茶陶の美について、その言説に注目し、その変遷をみた。

まず、桃山茶陶が展開した同時代の審美眼が、「ひゑかるゝ」、「ひへやせる」、「凍み氷る」、「麁相」、「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。

続く日本陶磁研究の萌芽期である明治期の言説を検討した。筆者が日本陶磁研究の起点であると考えた『観古圖説』には、日本陶磁器を美的なものとして捉える積極的な記述はみられなかった。

ただ、この時期に外からの視線が、日本の陶器を美術として捉えていた。ジェームズ・ロード・ボーズ (James Lord Bowes) の『日本の陶器美術』(*Keramic Art of Japan*) (1875) は、日本の陶器を美術として捉え、活字化した最も早い書の一つであろうと考えられた。

また注目すべきは、ボーズの『日本の陶器』(*Japanese pottery*) (1890) の《分類の独自性》であり、後に桃山茶陶と呼ばれる焼物を「非装飾的なやきもの (undecorated wares)」としてカテゴリー化し、理解し難いとして高く評価はしていないものの、それを排除することなく美術として比較の俎上に載せたという点である。

また、明治期には、後に桃山茶陶の造形的特徴である歪んだ造形などを表す語となっていく imperfect (不完全) という言葉が、岡倉天心の *The Book of Tea* (『茶の本』) に登場す

<sup>456</sup> 蓮實重康「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」、奈良国立博物館監修『茶陶名品図録:桃山時代を中心とする』、便利堂、1955年、17頁。カッコ内は、筆者加筆による。

る。

そして大正期には、奥田誠一の「茶器の鑑賞に就て」にみられたように、それまで美的性格についての言及が、「景色」という茶の湯世界の内側の表現に留まる傾向にあったものが、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ていった。

昭和期には、「侘」、「寂」、「匱相」が茶陶の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。また岡倉により使用された「不完全」という語は、桃山茶陶の造形的特徴である歪んだ造形などを表す語として定着していく。さらにそれは「自然」への造形指向に展開していく。

こ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」にもいえよう。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な見方は、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った。

最後に、「桃山茶陶」という美術用語の初出と考えられる蓮実論文では、どのようにその美的性格が捉えられていたのかを次のように分析した。

窯中の化学的变化に裏付けられた、しかも一回限りにおいてしか現れないような特殊な現象のなかに、「偶然」に発見される「美」である。そして窯中の化学的現象において「自然性」を希求する「人工性」のバランス感覚の有無が、その作品に美を内在させるかどうかを決定させるという性格をもつ。ゆえに、その美を希求するあまり、恣意性が強く作用する技巧による造形には、上記のような「美」は発見されないのであると、捉えられていた。

## 第5章 桃山茶陶の美的特質の背景にあるもの

### 5-1 はじめに

本章では、桃山茶陶の美的特質の背景にあるものを、その造形的な淵源と、理念的背景に分けて探っていく。

造形的淵源を考察するために、次の視点から検討する。まず、桃山茶陶の美的特質のひとつとして「匱相」というキーワードが用いられるが、この「匱相」の美意識の淵源が唐物茶壺にあることを、徳川義宣（1933-2005）の研究を参考に確認する。そして12世紀に渥美窯で焼成された《渥美秋草文壺》【図116】の造形を検討することによって、桃山茶陶の美的特質の淵源のもう一つの要素となる「自然の象徴的再現」と、「情趣性の対象としての自然」という2つの意味での自然を示していく。また、中世から近世にかけての茶陶を中心に、その「写し」によって継承される何ものかを考察をすることによって、歪みや割れ、不整齊、破綻などといった「失敗」、「負の要素」となるようなところに価値をみいだす桃山茶陶の美的特質の奥底に潜むものを探っていく。

また、理念的背景を考察するためには、桃山茶陶の造形指向を生み出した侘数寄の茶の湯の理念とその美意識を確認し、そこから桃山茶陶の造形指向を考察する。

### 5-2 侘数寄の茶陶の淵源

#### (1) 造形に表れた匱相の美意識—唐物茶壺

茶壺に関する研究は、明治以来、徳川義宣（1933-2005）の「茶壺鑑賞史」（1981年）<sup>457</sup>まで、辞典など<sup>458</sup>の断片的なものを除いて、「茶壺の圖録も解説書も論文も、何一つ刊行されたことがない」<sup>459</sup>し、「茶壺の研究者や専門家はみなかった」<sup>460</sup>という。この「茶壺鑑賞史」は、はじめて開催された茶壺展の図録に所収されている。徳川氏によると「世界中でも初めて」<sup>461</sup>の茶壺展で、「四百年前の天正十一年（一五八三）、秀吉が大坂城で開いた“御唐物揃”に、二十四箇集められて以来かも知れない」<sup>462</sup>と述べている。

<sup>457</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、113-146頁。

<sup>458</sup> 桑田忠親編『茶道辞典』、東京堂出版、1956年、381頁。

<sup>459</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、114頁。

<sup>460</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、114頁。

<sup>461</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、116頁。

<sup>462</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、

徳川氏は、「今日我々が日本の伝統的美意識とし、無形の資産とし、西歐諸國にも頒たれ始めている“非整合性”に対する價值觀は、紹鷗・珠光を遡って、この唐物茶壺の觀照發生に、その源がもとめられると考へられるのである」<sup>463</sup>という。そして、この唐物茶壺の觀照の發生は、1340年代、南北朝の初めには既にあったということ、次の考古学的成果3例と、文献史料の記録に見出された唐物茶壺において、さらに現存品を挙げて示している。

考古学的成果3例とは、1978年5月、中国の考古學雑誌『考古』（1978年 第三期 總156期）に発表された報告「廣東石灣古窯趾調査」<sup>464</sup>、1975年10月、中国の文化財誌『文物』（1975年 第十期 總233號）に発表された報告<sup>465</sup>、そして1975年に漁師の網にかかって発見された沈船から、その後3年、4次に亙る引揚作業による結果<sup>466</sup>である。

これらの成果からは、日本へ往古より渡来している唐物茶壺とされた唐物壺は、北宋期には既に作られていたということ、そして1127年から1280年には唐物壺が、大量の香料・香木・薬物と共に外洋船に積み込まれて、日本へも舶来していた可能性が示された。また、「唐物壺は、他の陶磁器に比して數量的には多くなく、壺そのものが商品であったとは考へられず、商品たる内容物の容器であったことも疑問の餘地はないであろう」<sup>467</sup>としている。

文献史料とは、『師守記』と『祇園執行日記』である。『師守記』には、初出となる茶壺の記録が見出せる。この書は、「元弘三年（一三三三）鎌倉幕府は崩壊し、政廳は京に移り、都には關東を初めとする地方武士・俄か公卿・連歌師・出家と、成上り階級や遊藝を職とする遁世者等、新興階級や新職業の人々が蝟集して、京都の風俗は一變し、（中略）

この聊か常識を逸した贅澤耽溺の行爲は、婆佐羅と呼ばれ、やがてそれに發した風流・洒落をも意味する様になった。（中略）この様に、下剋上の思潮を反映して混亂した社會、既成價值觀打破の風潮の孕んだ時代の記録」<sup>468</sup>であるとされている。ここでは、茶壺

---

116頁。

<sup>463</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、127頁。

<sup>464</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、117-118頁。

<sup>465</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、119-120頁。

<sup>466</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、120-122頁。

<sup>467</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、122頁。

<sup>468</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、122頁。カッコ内は、筆者加筆による。



が正月の引出物として、日記に記されていることから、徳川氏は、茶壺に実用以上の価値観があったとみている。<sup>469</sup>

また、『祇園執行日記』の記事からは次の事柄を分析している。(ここでは本論に関係する部分だけを採り上げる。)「唐物茶壺の一つ三貫文の評価は、實用価値のみに基くとは解せない。引出物とされてゐる例によっても、その評価の大部分は觀照によって生じた鑑賞的価値に基くとしか解し様はない。鑑賞的価値が大部分を占める評價額を以て質物價額とされたことは、質物は高價な品であり、かつ市場性・換金性が高くなければならないと云ふ原則に照らし合はせてみると、唐物茶壺は既に鑑賞価値による評價額を以て、市價とされ市場が形成されてゐたと解される。その鑑賞的価値は、當然茶の具足、既に茶器としての觀點に基くものであった。」<sup>470</sup>

現存品は、唐物茶壺《彈正茶壺》【図 117】と《中川茶壺》【図 118】である。

《彈正茶壺》は、『祇園執行日記』の茶壺の記事が書かれた康永2年より僅か4年後の年紀の記された唐物茶壺である。本作品は、唐物茶壺としては、極めて平均的な作例であるとし、この壺の底裏には、貞和二年(南朝正平元年 1346)の年紀と、「教円」と読める書名花押が見られると報告している。<sup>471</sup>「器物に名や花押を記す行爲は、(中略)個人の愛玩品であったことを意味すると解される。(中略)『師守記』や『祇園執行日記』に記された「茶壺」「大壺」の姿や、それらが鑑賞価値を主に、三貫文の評価を受けたとの記事も、この壺の底裏墨書によって、具体的に裏付けられると解せよう」<sup>472</sup>と述べている。

《中川茶壺》は、「曆應三年(一三四〇)に歿した脇屋義助(新田義貞弟)のものかと推定される花押が認められる」<sup>473</sup>とし、「この推定を可とすれば、この「中川」も南北朝初頭に、既に賞翫されてゐた唐物茶壺と云ふことになって、「彈正」に劣らぬ史料性を持つに至る。この茶壺は『宗湛日記』慶長四年閏三月九日、筑前中納言小早川秀俊(秀秋)に宗湛一人が招かれた茶會の條に、「中川ノ御壺」と記されてゐる茶壺に一致するかと推される」<sup>474</sup>と述べている。

そして、この茶壺がいかに当時の人びとに「新たな美」として「新たな価値創造」とし

<sup>469</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、123頁。

<sup>470</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、124頁。

<sup>471</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、124頁。

<sup>472</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、124—126頁。カッコ内は、筆者加筆による。

<sup>473</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、126頁。

<sup>474</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、126頁。

て観照され、受容されていったかを、『看聞御記』、『満濟准后日記』、『蔭涼軒日記』の記述を示して述べている。『看聞御記』には、「應永二十四年、先づ、「名壺」と記され、十五年後の永享四年の記述には、茶を納めた眞壺と註された「葉茶壺」が、「寺家祕藏名壺」である由が記されてゐる。名壺と呼ばれた葉茶壺は、唐物茶壺である」<sup>475</sup>と指摘し、『満濟准后日記』の「永享六年には管領家斯波義郷が持ち來った葉茶壺が「九重」と號す「名物」であつたと記され」<sup>476</sup>たこと、『蔭涼軒日記』の「永享七年には、茶壺の名を忘れた將軍義教が尋ねて來たので、「注連の繩」と云ふのだというエピソードが記されてゐる」<sup>477</sup>という。これらは、「茶器が「名物」と記された最初の記録である。「名物」と稱し始められた茶器は、茶壺を以て嚆矢すると知られ、茶器に銘をつける慣ひも、茶壺に創められたと知られる」<sup>478</sup>としている。

また、室町時代の書院建築様式の完成に伴い、晴の道具と、褻の道具が分化していったことを示し、次のように述べている。「褻の道具として愛好された茶壺は、同じく褻の場、閑寂の世界に展開された茶湯の道具として、さらにその鑑賞の度を深められて行く。市中の山居を求めた閑寂の茶に、珠光の「心の文」に説かれた「ひゑかるる」枯淡の美を備える唐物として受容され、やがて山里の茶に、そして草庵の茶湯の成立と共に、その床飾りの筆頭道具として、ますます愛玩され、その鑑賞は隆盛に向かつて行つたのである」<sup>479</sup>と述べている。

つまり、「室町時代に於ける書院建築様式の完成、並びに、それに相俟つた殿舎内の各室、各室内の押板(今日の床の間)・違棚・書院床の道具飾規式“室體”が定まると共に、建築物も公用・私用の別、晴の場と褻の場に分化し、それに伴つて、道具も晴の道具と褻の道具に分化した。(中略)表の座敷に用ゐられる茶器・建盞・天目臺・天目盆・菓子器・湯瓶・茶入は、同時に違棚に飾られる茶道具ともなり、また休憩所に當てられた茶湯所(納炬の間)や御湯殿、そして茶湯棚・臺子に飾りつけられる風爐・釜・水指・柄杓・柄杓建・水翻等も、同じく殿舎を飾る晴の道具となつた。これらの道具に對し、點茶準備の前段階までの道具、既に保存容器としての茶壺・白・茶篩等は、飾りつけられる場を失つ

<sup>475</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、131頁。

<sup>476</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、131頁。

<sup>477</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、131頁。

<sup>478</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、131頁。

<sup>479</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、132頁。

て、私的な生活の場の道具、褻の道具となった」<sup>480</sup>。このように茶道具の棲み分けがされたこと、茶壺が褻の道具となったことが、その茶壺を、「ひゑかるる」枯淡の美を備える唐物として受容していった要因であるというのである。

そしてまた、茶壺が、天文年間（1532－1555）の茶会記の記述から「草庵の茶席に於て、茶壺は繪に代り得る床飾りの筆頭道具であった」<sup>481</sup>ことを指摘している。それは、当時の豪商たちの茶会記、奈良の漆問屋、松屋久政・久好・久重の三代に亙る『松屋會記』、堺の豪商天王寺屋、津田宗達・宗及・宗凡の三代亙る『天王寺屋會記』、堺の納屋、『今井宗久茶湯日記拔書』による茶会とその道具立ての記述である。<sup>482</sup>そしてこれらの茶会記を読み進めていき、次のように述べている。

これらの茶會記を読み進むと、當時茶壺は疑ひもなく宋元の名畫、或曜變天目と並ぶ床飾り道具とされてみたこと、それらと一緒に床に並べ置かれることは決してなく、必ず起き替へて飾られたこと、一時に二つ以上の茶壺が席に供されることはなかったこと、茶壺は客の手にとられ、形・釉・土・景色等が細かに觀察され鑑賞されて、記しとどめられたこと等がわかる。茶壺が、草庵の茶の理念を表象するに相應しい道具と認識されて、筆頭の格を與へられ、深く親しく鑑賞されてみたのである。それはまた同時に、かつては上層階級の獨占物であった茶室が、廣く新興階級の手敷行するに及んで、名物と云った過去に築かれた價值觀や、御物と云った傳統が重んぜられつつも、草庵茶席と云った新たな空間に於ける新たな觀照を生み、さらに新たな價值觀が附加されて行ったことを意味しよう。<sup>483</sup>

そして最後に次のように締めくくっている。

“珠光茶碗”や信樂・備前の持つ人爲を超えた素朴な美、“ひゑかるる”美の意識が、連歌の説く價值觀を受け、世阿弥の説いた宇宙觀につながるものであることは、既に中世文化史、藝能史の常識とさへもなっているよう。

この世界に比を見ぬ、我が國独自の價值觀の生成を、“形あるもの”“道具”に沿って遡ってみたとき、南北朝時代の初めに發した“唐物茶壺”の觀照に行きつき、そこに原

<sup>480</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、131頁。

<sup>481</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、133頁。

<sup>482</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、133頁。

<sup>483</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、133－134頁。

点を見出すのではないだろうか。材質的にも技術的にも、最高度の陶磁器に比べれば程遠い。焼成むら・火膨れ・歪み・釉むら、当時の人々が単に葉茶を充填保存する実用品としてよりも、それらの非整合性に“美”を見出し、“価値観”を樹立したことは疑ひない。

この美意識や価値観そのものの生成は、遡れば平安時代の文学作品や萬葉集・祝詞・古事記にも遡り得るだらう。だが、その精神が“形あるもの”に対する“觀照”として展開され、初めて具現したものこそ、この“唐物茶壺”だったと捉へられるのではないだろうか。<sup>484</sup>

結局のところ、茶壺が、佗数寄の茶陶における麁相の美意識の淵源と判断された起点は、室町時代の書院建築様式の完成に伴って起こった、晴の道具と、褻の道具が分化から、茶壺は、褻の道具に分類されたことにあるということだろう。ゆえに茶壺は、褻の空間である草庵茶席に親和性があり、珠光の「心の文」に説かれた「ひゑかるる」枯淡の美を備える唐物として、受容されたということなのであろう。

## (2) 《渥美秋草文壺》にみえる自然の再現と表象

日本陶磁史では、古代窯業である須恵器、そして三彩、緑釉、灰釉陶器などの施釉陶器が11世紀に一旦衰退し、12世紀<sup>485</sup>に異なる方向性をもって動き出す<sup>486</sup>。(窯業としての連続性はあるが、明らかな様式としての断層現象がこの期にみられる。) 先行研究では、この断層的現象に注目したものは少なく、それは貴族政権から武家政権へという政治体制の変化や、それに伴う需要者層の変化や、中国からの輸入陶磁の内容の変化と量の増減との関係に<sup>487</sup>、または作陶技術の限界などにその原因をもとめている<sup>488</sup>。

本項では、これらとは異なる日本陶磁の美的特性という視座から再検討する。12世紀に

<sup>484</sup> 徳川義宣「茶壺鑑賞史」、徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年、145-146頁。

<sup>485</sup> 梶崎彰一氏は、古代窯業と中世窯業を区別し、中世窯業の特徴を、壺・甕・播鉢の三種の器種生産を視座に判断し、その始まりをほぼ12世紀と捉えている。(梶崎彰一「中世の社会と陶器生産」、岡田衛編『世界陶磁全集3 日本中世』、小学館、1977年、149-157頁。)

<sup>486</sup> 荒川正明「日本陶磁に描かれた花鳥文様—中世刻画文陶器を中心として」、東洋陶磁学会編『東洋陶磁』VOL29、1999年-2000年、39-64頁。林屋晴三『古陶磁のみかた—歴史と鑑賞—』、第一法規出版、1974年、45頁。

<sup>487</sup> 矢部良明『日本陶磁の一万二千年 渡来の技 独創の美』、平凡社、1994年、155-195頁。

<sup>488</sup> 荒川正明「平安時代緑釉陶器の文様装飾—そのモデルとコピーの視点から」、『貿易陶磁研究 No.12』、日本貿易陶磁研究会、1992年、97-113頁。

おける再興時の焼物を検討し、11世紀の衰退時までの焼物とは違った何が立ち現われているのかを考察する。全く異なる方向性で動きだしていることには、間違いなく理由が存在する。それは、向かう方向性の大きな変換が起こったこの期を起点として、日本陶磁における美的特性が表出され始めたからだと考える。しかし美的価値一辺倒で、ただの観念論に陥ることがないように、個別の作品分析つまり、造形自体からの見極め、作陶技術、そして時代背景を見据え、そこから美的特性を導き出していきたい。そしてより具体的な研究とするため、再興時の焼物の一つで、その特性が最も象徴的に表れている《渥美秋草文壺》【図116】に焦点をあてて考察する。これにより、日本陶磁における美的特性は、2つの自然の立ち現れであることを導き出したい。さらにその内容を分析する。

### 11世紀の衰退時までの焼物の特徴的方向性

11世紀の衰退時までの焼物は何を目指していたのか。須恵器、三彩、緑釉、灰釉陶器の順に検討する。

須恵器は、5世紀中頃に製作が始まり、朝鮮半島からの技術である轆轤水挽成形と高火度還元焰によって焼成される。初期の器形の多くは朝鮮半島伝来の器形（罍・広口壺と器台・有蓋高杯・皮袋形瓶・環状提瓶・装飾付子持高脚壺・鳥鈕蓋付脚付壺など）が色濃く、「8世紀頃になると、今度は、唐文化の紹介によって、須恵器は、主として唐製の焼物ではなく、金属器を写して作風を大きく変化させている。薬壺、鉄鉢、胴紐の入った鉢、皿などは、明らかに中国製の銀器、砂張器などがモデルとなったものであった」<sup>489</sup>とされている。

三彩陶器（奈良三彩）は、唐三彩の影響下に日本で焼かれた。正倉院には、この三彩の製法を記した文書である『「造仏所作物帳」続修第34巻』が収められている。その中で、釉薬の原料について次のような内容が記録されている。この記述は多くの人によって解釈されているが、要するに「黒鉛すなわち金属鉛を加熱、溶解し、酸化して、鉛丹（酸化鉛）を作る。次に、これに白石を加えると、鉛を含んだ釉ができ、それに緑青を加えると緑釉が、赤土を加えると黄（褐）釉ができる。猪脂、塩、膠などはその時に使われる材料、各種の布は原料を粉にしてふるうため」<sup>490</sup>ということである。この史料が語ることから、造釉方法はか

<sup>489</sup> 矢部良明監修『【カラー版】日本やきもの史』、美術出版社、1998年、36頁。

<sup>490</sup> 山崎一雄「古代釉薬の科学的考察」、座右宝刊行会編『世界陶磁全集2 日本古代』小学館、1979年、

なり正確に中国に学んでいたことが判明する。ただ、器形については、「唐三彩に系譜が求められるのは、僅かに鼓胴・陶枕・長頸瓶という従来日本には全く存在しなかった器形に限られ、基本的にはそれまでの須恵器や土師器、金属器としての仏具を模した器形に三彩釉・二彩釉・緑釉・黄釉・白釉などを施した」<sup>491</sup>のであり、唐三彩の全てを模倣したのではないようである。矢部良明氏は、「従来日本に存在しなかった器形のみを新たに直接的に模倣するという、中国陶磁に対する日本の基本的な受け入れ方を見て取ることができる」<sup>492</sup>としている。

緑釉陶器は、越州窯青磁などの中国陶磁の影響を受けその代替品として製作されたとされている。つまり、「平安時代になると、新たな中国唐時代の白磁や越州窯青磁の碗皿類が多数舶載されるようになり、平安京や北九州を中心に全国各地で数多く出土するようになる。これにより、共膳具は須恵器や三彩陶器に見られた金属器を志向したものから、これらの中国陶磁を志向したものへと大きく転換していくのである。これらの越州窯青磁を主とする新たな中国陶磁の影響を受け、その代替品として、色彩に近い従来の鉛釉である緑釉陶器で碗・皿などの新器種を製作するようになる」<sup>493</sup>のである。ただ、「11世紀初めには緑釉陶器の生産は終焉を迎えている」。<sup>494</sup>

「平安時代初期の9世紀前葉には、緑釉陶器に加えてさらに高火度施釉陶器である灰釉陶器」<sup>495</sup>が猿投窯で焼かれはじめた。「灰釉は釉薬に植物灰を用いたもので1240°C前後で溶け淡緑色に発色する高火度施釉陶器であり、この灰釉陶器の技術がその後の日本の陶器の出発点となり、中世から近世・近代・現代へと伝えられていった」<sup>496</sup>。器形については、三彩陶器、緑釉陶器同様に、「手本となった越州窯青磁や唐白磁の器形を直接模倣するのは、従来日本には存在しなかった手付水注・四足壺・合子・唾壺・香炉・双耳壺・陶枕などの一部の器種に限られており、碗・皿などの従来から馴染みのあった器種は、金属器などの伝統

---

292頁。出土品と正倉院三彩などの古代釉薬の科学的分析と、『造仏所作物帳』との分析比較をした研究である。

<sup>491</sup> 矢部良明監修『【カラー版】日本やきもの史』、美術出版社、1998年、42頁。

<sup>492</sup> 矢部良明監修『【カラー版】日本やきもの史』、美術出版社、1998年、42頁。

<sup>493</sup> 矢部良明監修『【カラー版】日本やきもの史』、美術出版社、1998年、44-45頁。

<sup>494</sup> 矢部良明監修『【カラー版】日本やきもの史』、美術出版社、1998年、45頁。

<sup>495</sup> 矢部良明監修『【カラー版】日本やきもの史』、美術出版社、1998年、47-48頁。

<sup>496</sup> 矢部良明監修『【カラー版】日本やきもの史』、美術出版社、1998年、48頁。

的な形態の延長線上に展開した」<sup>497</sup>とされている。ここでも、矢部良明氏が指摘した、従来日本に存在しなかった器形のみを新たに直接的に模倣するという、中国陶磁に対する日本の基本的な受け入れ方を見て取ることができる。

上記のように、緑釉陶器・灰釉陶器とも、全てを模倣したのではないものの、越州窯青磁への強い憧憬によって生まれたと考えられよう。これは、両者が焼成されたほぼ同時期に生まれた次の文学作品の中に、その名があることから窺うことができる。『宇津保物語』には、「ひそくの坏」<sup>498</sup>という記述があり、『源氏物語』末摘花にも「御台、秘色やうの唐土のものなれど、」<sup>499</sup>とある。玉のような青磁が、わが国に渡来して、秘色「ひそく」と呼ばれたとされている。また時代は下るが『源氏物語』の注釈書である四辻善成（1329-1402）著『河海抄』によると、「今案に秘色は磁器也越州よりたてまつる物也其色翠青にして殊にすくれたり仍是を秘藏して尋常に不<sub>レ</sub>用之故號<sub>二</sub>秘色<sub>一</sub>云々」<sup>500</sup>とある。つまり、「秘色」とは越州窯青磁の青緑色のことを指すのである。当時平安期の中国越州窯青磁に対する強い憧憬が、これらから伝わってくる。

以上のように、11世紀衰退時までの特徴は、向かう方向性が、日本の焼物それ自体ではなく、中国や朝鮮半島の陶磁や金属器など、他所にあり、そこを到達地として、それらに近づくべく向かっていたといえる。

## 12世紀の再興時の焼物の特徴的方向性

12世紀に再興した焼物を概観すると、それらは瓷器系と須恵器系に分けられる。前者は、瀬戸・美濃と猿投・渥美・常滑・越前などがあり、後者は、珠洲・備前・信楽・伊賀・丹波などがある<sup>501</sup>。瀬戸焼以外は、「焼締陶」という。なお、ここではまさに再興時の時の焼物に焦点をあてるので、焼締陶の少し後、13世紀初期に動き出した瀬戸焼は検討の対象外とする。ゆえに12世紀再興時の焼物は、上記の焼締陶であるとする。

まずは、焼締陶全体を、技術的側面から検討してみる。常滑・渥美・越前の大壺の作例を

<sup>497</sup> 矢部良明監修『【カラー版】日本やきもの史』、美術出版社、1998年、51頁。

<sup>498</sup> 中野幸一校注・訳『うつば物語①』（新編日本古典文学全集14）小学館、1999年、184頁。

<sup>499</sup> 紫式部著；柳井滋ほか校注『源氏物語（一）桐壺一末摘花』岩波書店、2017年、548頁。

<sup>500</sup> 四辻善成「河海抄」、『源氏物語古注釈大成・第6巻』、日本図書センター、1978年、86頁。

<sup>501</sup> 檜崎彰一「中世の社会と陶器生産」、岡田衛編『世界陶磁全集3 日本中世』、小学館、1977年、149-157頁、の分類を参考にした。

観察すると、三窯とも、みごとな轆轤使いをみせた猿投窯の後身であるにもかかわらず、粘土紐の巻き上げ成形法という素朴な技法に回帰しているものがある<sup>502</sup>。また、信楽・伊賀・丹波・珠洲・備前は、近隣の窯業地では、二彩・三彩・緑釉などの施釉法を経験しているにもかかわらず、そこに移行せず、自然釉・燻焼・窯変という、技術に留まっているようである。ここでは、〈技術の発達〉ということに注意しなければならないだろう。コリングウッドの『芸術の原理』の技術論によれば、目的に向かうもの、それが〈技術〉であるとしている。<sup>503</sup>ゆえに、技術の差異は優劣ではなく、向かう〈目的〉の違いではないだろうか。つまり、これら焼締陶は技術の後退ではなく、それが向かう方向が変化したのだといえよう。つまり、それまでの、焼物が向かっていた方向は、中国・朝鮮半島の焼物や、金属器であった。それが、大きく向かう目的の方向を変化させたのである。それはどこなのか。

それを大きく捉えるために、次に、焼締陶の特徴的な造形性を検討する。そこからは以下のような、二つの特徴が浮かび上がる。

一つは、土自身の肌・色が景色であり、自然釉など、偶然の焼け成りを加飾としていることである。「土」と「火」のもつエネルギーが直接的に表象されている。土と火がやってくれることに、作り手は大きく委ねていることがみてとれる。地球上に存在する岩石を構成する成分は、焼物の組成成分と類似のもので、成分の数もまたほとんど同じ程度のものである。このように素材自体をそのまま直接的に表現した焼締陶はまさしく「地球の再現」あるいは「自然の再現」である。

もう一つは、日本陶磁史において特筆すべき変化ともいえる焼物おける日本の風物・風景が描かれ始めたことである。絵画的・写生的に秋草や鳥などの風物や、それを抽象化したような幾何学模様など、土の上に篋で直接線刻されている作例が出てくるのである。それまでも宝相華・唐草・牡丹文など中国陶磁器由来の文様は施されていた。しかし、蜻蛉、菖蒲、薄、柳などの秋草のような日本固有のモチーフが描かれたのは、この時期の焼物からである。

以上の内容から、12世紀の再興時の焼締陶の特徴的方向性は、「自然の再現」そして「日本の風物・風景の表象」に向かいだしたことが分かる。それは明らかに先に示した11世紀衰退時までの方向性とは異なる。

<sup>502</sup> 矢部良明監修『【カラー版】日本やきもの史』、美術出版社、1998年、56-64頁。

<sup>503</sup> R.G.コリングウッド著、近藤重明訳『芸術の原理』、勁草書房、1973年、19-21頁。



### 《渥美秋草文壺》の造形

ここまでは、12世紀における再興時の技術面と意匠面から焼締陶全体を検討し、そこには2つの特徴的方向性があることを導き出した。さらにそれを確認するために、その時代の焼締陶の一つで、その2つの特性が最も象徴的に表れている《渥美秋草文壺》【図116】を中心に考察する。

《渥美秋草文壺》は、12世紀に渥美窯で焼かれた。壺の口辺に「上」字が刻まれていることからこう判断される<sup>504</sup>。昭和17年に川崎市加瀬山出土の、中に火葬骨が詰められていた蔵骨器<sup>505</sup>である。土は灰色で、粘土紐の巻き上げ成形でつくられ、あとから面取り篋で胴を粗く整えている。大きくラップ状に開いた口頸部と、肩に二段に帯をめぐらして、頸部、肩、胴と三段にわけて、釘彫り（篋彫り）が施されている。肩には、烏瓜、その下に薄と柳、また口頸部には蜻蛉と様式化された菖蒲の文様が表されている。これは「弥生時代以後、日本の陶器にあらわれた最も古い文様である」とされている<sup>506</sup>。その特徴は、平安時代の絵画や料紙にみられる描写と相通じるもので、中国・朝鮮半島の焼物には見られなかったものである。粗い素地に釘彫り（篋彫り）となれば、洗練された効果はないが、草花文による叙情性は実に屈託なく表わされている。この表現からは、即物的な風景だけではなく、情趣性が強く心に迫ってくる。素地肌が黒く焦げ、自然の焼け成りそのものもまた、焼物に景色というものを付加させている。そして若緑色の自然釉が肩に掛かり、一部は流下している。野趣と雅趣が融合している堂々かつ風雅なる一壺である。

この壺の草花文について、荒川正明氏は「薄や瓜、柳、蜻蛉は、まさに日本の楽園を構成したモチーフ群であった」<sup>507</sup>としている。ただ花鳥の美しい姿に感動して描かれたのではなく、楽園世界を想起させる記号としての役割を担ったとしているのである。モチーフや構図の点からは、かなり近い内容をもつ絵画資料としては、「扇面法華経冊子」（四天王寺）などを指摘している<sup>508</sup>。また自然釉については、次のように指摘する。「院政期に発

<sup>504</sup> 「上」－この刻文は渥美半島古窯に多く見られる。

<sup>505</sup> 荒川正明「日本陶磁に描かれた花鳥文様－中世刻画文陶器を中心として」、東洋陶磁学会編『東洋陶磁』VOL29、1999年－2000年、43頁。

<sup>506</sup> 源豊宗『源豊宗著作集 日本美術史論究1』、思文閣出版、1978年、320頁。

<sup>507</sup> 荒川正明「日本陶磁に描かれた花鳥文様－中世刻画文陶器を中心として」、東洋陶磁学会編『東洋陶磁』VOL29、1999年－2000年、44頁。

<sup>508</sup> 荒川正明「日本陶磁に描かれた花鳥文様－中世刻画文陶器を中心として」、東洋陶磁学会編『東洋陶磁』VOL29、1999年－2000年、44頁。

達をみた奇巧的な装飾として、流水あるいは雲の自然な動きを造形化した意匠がある。つまり教典や和歌を記した料紙などを中心に飾った「雲紙」・「打曇」さらに「墨流し」である。この内「墨流し」とは、水の表面に墨汁を数滴落とし、表面張力で広がった波紋模様を紙に写しとる手法である。いかにも自然な水の流れを思わせる文様で、当時大いに流行し、木版、蒔絵、染めなどによって表されている。「扇面法華経冊子」にも「墨流し」を溪流に見立てた表現が見られる。意外性、作為のみえない自然さ、自由さ、そしてそれらが織りなすたおやかな造形を王朝びとは大いに志向し、その美的価値観がおそらく自然釉（釉流し）を受け入れたのではないだろうか」と指摘している<sup>509</sup>。

### 12世紀再興時に立ち現われる日本陶磁における自然

以上、12世紀における再興時の焼締陶全体と、具体的な作品《渥美秋草文壺》の検討から、次のことを導き出すことができる。12世紀における再興の焼物は、11世紀における衰退時までの焼物とは方向性が大きく異なる。つまり、向かう目的が、大陸の陶磁あるいは金属器などの他者から、日本の自然に向かいだしたのである。前者の流れを引き継いで、再興することが可能であったにもかかわらず、なぜか、全く違った方向性をもって再興した。それには、間違いなく理由が存在する。それは、製作時のエネルギーが、〈形式〉のみの類似性を求めて、他者へ向かっていた段階から、日本の焼物それ自体の〈内容表現〉に向かい始めたということではなかろうか。つまりこの期から始まった日本陶磁における内容表現への動きが、美を希求する美的特性へと繋がりはじめたということもできよう。

そして上記の検討により、その自然の内容を分析すると次のようになる。土、岩石という地球の一部を素材としながら、それ全体を直接表象している。加えて、自然のエネルギーである火や大気の動きに委ねたそのままの状態が加工されず残されていることから「自然の象徴的再現」がなされているといえよう。加えて、絵画的、写生的線刻からは、「情趣性の対象としての自然」が表象されているといえる。

この「自然の象徴的再現」と、「情趣性の対象としての自然」という2つの意味での自然が日本陶磁の美的特性であり、この期より明確に表出され始めたとも言える。そして《渥美

<sup>509</sup> 荒川正明「日本陶磁に描かれた花鳥文様—中世刻画文陶器を中心として」、東洋陶磁学会編『東洋陶磁』VOL29、1999年—2000年、55頁。

《秋草文壺》は、この 2 つの意味での自然が同時に表象されている日本陶磁史において重要な作例であろう。

### (3) 「写し」の研究—中世から近世にかけての茶陶「土物」を中心に

「写し」は何を写そうとしてきたのか。古来より「写し」(模写・模造)の文化は、東アジアの美術・工藝において、伝統として尊重されてきた。優れた写しの作品には、オリジナルとコピーという単なる二項対立の比較を超えて、豊かな表現の厚みと、受容者の心に揺さぶりをかける何ものが存在する。つまりオリジナルとの関係性を保ちながらも、独立した作品としての核というものを内在させているともいえよう。

本研究では、日本陶磁におけるこの「写し」の伝統について再検討を試みたい。そしてそのなかでも、特に写しの優品が多く生み出された茶陶<sup>510</sup>の「土物」<sup>511</sup>(陶器)(以下、「土物茶陶」とする)に焦点を絞る。本研究においては、中世から近世にかけてのものについて考察する。「写し」によって何が写しとられ、継承され、創造されてきたのか。写し、あるいはその可能性があると言われる優れた茶陶作品を検討しつつ、写しとられた技術や意匠のより奥底に潜み、受容者の心、感性そして価値観に揺さぶりをかけてくる何ものかの一端を探ってみたい。

本研究は、むしろ「写し」によって継承される、土物茶陶の美的特質の考察を目指すものでもある。日本の土物茶陶は、土自体あるいは土肌に自然の「かたち」や「景色」を見る。そして自然のただ中にある土の塊そのもののような歪な形姿を愛でる。<世界の普遍的な焼物の価値観>という言い方が絶対的とはいえないまでも、中国陶磁をはじめとする、このような焼物の価値観では「失敗」「負の要素」となるような歪みや割れ、不整齊、破綻をこそ、その見どころとしているのである。<sup>512</sup>このような日本の土物茶陶、その奥底に潜む美的特質は、いったい何なのか。この疑問に対して、「写し」によって継承

<sup>510</sup> 「茶陶とは、茶の湯を舞台として作り上げられた陶磁器のことである。その中には茶入、茶壺、水指、天目、茶碗といった直接喫茶という行為に関わるものから、花入、香炉、香合のように茶の湯の空間を構成するのに用いられるもの、さらには向付、鉢などのように茶の湯の中の会席という食事の際に用いられるものも含まれている」。(伊藤嘉章「桃山茶陶の成立と展開」、『東京国立博物館紀要』36、2000年、15頁。)

<sup>511</sup> 土の物とは、「陶器を言い表す和称。今日では土物という。」その土物とは、「陶器の製品をいう呼称の一つ。土焼きともいう。土器と炆器のものを含めていう場合もある。これに対して磁器ことは石物あるいは石焼きという。文字どおり陶器の原料である粘土と磁器の原料である陶石との違いを示す。陶器は素地が不透明で水が浸みやすく、叩くと鈍い音がする。釉薬を掛けたものと焼き締めたものがある。磁器の出現以降、日常以降、日常食器などの小物類には石物が多く用いられ、壺や甕などの大物類に土物が多く用いられるようになった。」(矢部良明他編『角川日本陶磁大辞典』、角川書店、2002年、920-921頁。)

<sup>512</sup> 出光美術館編『日本の美・発見 X 躍動と回帰—桃山の美術』、出光美術館、2015年、170頁。

されるものの再検討を通しての考察の試みである。

### 「写し」とは

「写し」とは、日本の美術・工芸では常用となっている伝統用語である。まずは一般的にどう捉えられているのかを確認してみよう。

『日本国語大辞典』によると「①書画などを見て、それに似せ、またはそのとおりに別に書きとること。模写。また、その書画。②書類などの控えとして、そのとおりに書きとった、または、器械で複製した文書。謄本。副本。③もとになるものに似せて、それとそっくりに作ること。また、その物。また、もとになるものの姿がそのまま現れたもの。④（人名などの下に付けて）その人のことば、態度、やり方などを、まねてすること。⑤写真や映画にとること。また、映画などで、映像がスクリーンに現れるようにすること。⑥うつしぞめ（写染）の略。⑦電信、電話をいう、盗人仲間の隠語」<sup>513</sup>であるとしている。

美術史では、亀田和子によると「「写し」という用語には、「模倣」、「臨模」、「型」、「模写」、「複製」、「粉本」といった多様な技術や用途がふくまれていて、その意味は複雑なうえに流動的である」<sup>514</sup>としている。

陶磁史では、「優れた作品などの複製品をつくったり、その文様を写しとって転用すること。偽物を意図するのではなく、工芸品や習作としてつくられたものをいう」<sup>515</sup>と『角川日本陶磁大辞典』にある。また、国分義司は「焼き物における「写し」は、日本の他の諸芸術の場合と同様、どの時代においても単なる人真似、模倣といった消極的なものではなく、かなり積極的なものであった」<sup>516</sup>との見方も示している。

### 写し文化の伝統

「歴史を通じて日本文化は、中国を主とするアジア大陸や欧米から外来文化の形態を借りて、独自の発展を遂げてきた、所謂「模写」の伝統を大切にす文化である」<sup>517</sup>といわれている。日本文化のみならず、その源流の多くが見出される中国においても6世紀後半には、「写すこと」の重要性が認識されていた。中国・南北朝時代、南齊の謝赫が著した画論書「画の六法」（『古画品録』）<sup>518</sup>の第六法には、「伝模移写」（＝古画を模写するこ

<sup>513</sup> 【写・映】の項より引用。「写」と「映」を分けずに、そのまま引用した。（『日本国語大辞典 第二版 第二巻』、小学館、2001年、344頁。）

<sup>514</sup> 島尾新、彬子女王、亀田和子『「写し」のカー創造と継承のマトリックス』、思文閣出版、2013年、6-7頁。

<sup>515</sup> 矢部良明他編『角川日本陶磁大辞典』、角川書店、2002年、145頁。

<sup>516</sup> 国分義司『織部時代の茶陶と写し』、エス出版部、2005年、14頁。

<sup>517</sup> 島尾新、彬子女王、亀田和子『「写し」のカー創造と継承のマトリックス』、思文閣出版、2013年、6-7頁。

<sup>518</sup> （南齊）謝赫撰『古画品録 1巻 附四庫總目提要』（百部叢書集成：原刻景印 / 嚴一萍選輯；22. 津逮秘書 / （明）毛晋刻本）、藝文印書館、1966年、1頁。

と)が絵を学ぶ上で重要な一要素<sup>519</sup>であるとされている。東アジアのみならず、西洋でも、グレコ・ローマン時代のローマで、ギリシャの古典彫刻の名作が数多く大理石に模刻された。

さて、日本陶磁史に目を転じれば、5世紀に朝鮮半島の灰色硬陶を写したとされる須恵器にはじまり、唐三彩の写しである奈良三彩<sup>520</sup>や、越州窯青磁を写したとされる緑釉陶器・灰釉陶器<sup>521</sup>、宋の青磁・青白磁を写したといわれる古瀬戸<sup>522</sup>そして茶の湯成立以降の唐物や高麗ものの茶陶の写し<sup>523</sup>などのように、中国・朝鮮半島などからの技術や意匠を規範とし、それらを写すことで独自の発展を遂げてきたとされている。先行研究の多くは、このような技術や意匠を写してきたという文脈の中で議論されてきた。写しによって写しとられたのは、技術や意匠などのような表層的な部分だけだろうか。

### 「写し」への関心の高まりと、その研究

近年、日本美術・工芸における「写し」には、国内外で高い学術的関心が集まりつつある。2010年秋、ハワイ大学では国際シンポジウム「Utsushi: The Art of Copying」が行われ、そこで発表された9本の論文に、ポール・ベリー (Paul Berry) 論文を加え、さらに加筆・編纂されて『「写し」のカー創造と継承のマトリックス』が2013年に出版された。<sup>524</sup>そのなかで、「写し」における知的関心の高まりが次のように報告されている。「一九九六年には、栃木県立博物館において、『寫す—コピー文化再考—』展が開催された。絵画や写本や模本だけでなく、写経・雛形・写真といったさまざまなメディアを例として写しの文化を見直している。二〇〇二年刊行、山田奨治氏『日本文化の模倣と創造』は、創造性や著作権の問題を検討したうえで、日本文化の「再創主義」を奨励している。二〇〇三年米国において、ブレンダ・ジョルダンとビクトリア・ウェストン氏の共編による *Copying the Master and Stealing His Secrets* (師範を写して、その秘密を盗む) は、狩野派工房内での画法伝来や谷文晁・河鍋暁斎・奥原清湖を例として写しの学習法を研究した論文集である。また、二〇〇五年刊行、板倉聖哲氏編の『講座日本美術史②・形態の伝承』には、東アジア文化圏において展開する日本美術を十人の研究者が広範囲にわたって考察し、どのように形態が写し伝えられてきたかを検討する論文が集められている」<sup>525</sup>そして「カナダのブリティッシュ・コ

<sup>519</sup> 「画の六法」には様々な解釈がある。ここでは前掲書(島尾新、彬子女王、亀田和子『「写し」のカー創造と継承のマトリックス』、7頁。)の解釈による。

<sup>520</sup> 矢部良明監修『【カラー版】日本やきもの史』、美術出版社、1998年、31—32頁。

<sup>521</sup> 矢部良明監修『【カラー版】日本やきもの史』、美術出版社、1998年、51頁。

<sup>522</sup> 長谷部樂爾「請来美術(陶芸)」、『原色日本の美術 第29巻 請来美術(陶芸)』、小学館、1972年、207頁。

<sup>523</sup> 国分義司『織部時代の茶陶と写し』、エス出版部、2005年、14—15頁。

<sup>524</sup> 島尾新、彬子女王、亀田和子『「写し」のカー創造と継承のマトリックス』、思文閣出版、2013年。

<sup>525</sup> 島尾新、彬子女王、亀田和子『「写し」のカー創造と継承のマトリックス』、思文閣出版、2013年、7頁。

ロンビア大学において、中国や日本美術に関するコピーの正統性にまつわる問題を議論するシンポジウムを行った。続いて同年、英国では、ラベット・コックス氏が編集した *The Culture of Copying in Japan* (日本のコピー文化) という論文集も出版されている。<sup>526</sup>

その他、管見の限りであるが、2005年の国分義司氏の『織部時代の茶陶と写し』<sup>527</sup>、2008年の後藤千夏氏・廣川美子氏・瀬口哲夫氏による「<写し>による茶室の継承に関する研究—妙喜庵茶室待庵を事例として—」<sup>528</sup>、そして、2014年の木田拓也氏の『工芸とナショナリズムの近代「日本的なもの」の創出』のなかの「「伝統工芸」の成立 無形文化財制度と戦後ナショナリズム 倣作—「工芸美術」に抗って」<sup>529</sup>、そして日本陶磁史、その流れのなかで、技術・意匠を写すという文脈において部分的に触れられたものが散見される。

このように、近年「写し」文化に関して学術的な関心が集まりつつある。しかし、上記から分かることは、研究の多くは絵画の写しに関する研究である。これらのなかで陶磁器の「写し」を扱ったものは、①『織部時代の茶陶と写し』そして、②『「写し」の力—創造と継承のマトリクス—』所収の論文、前崎信也氏の「近代陶磁と特許制度—清風與平家から見た「写し」をめぐる京焼の十九世紀—」である。また、部分的に扱っているものは、③『工芸とナショナリズムの近代「日本的なもの」の創出』のなかの「「伝統工芸」の成立 無形文化財制度と戦後ナショナリズム 倣作—「工芸美術」に抗って」、④『日本文化の模倣と創造』、そしてその他日本陶磁史研究のなかで部分的に触れられたものである。

ただ、その内容を検討すると、②と④は近代陶磁の特許制度や著作権の問題を視座としたものであり、③は近代における伝統工芸の成立というものを、無形文化財制度と戦後のナショナリズムという視点から論じたものである。つまり②、③、そして④は近代における陶磁の写し問題と社会制度や体制との関係を議論したものである。一方①は、「佗数寄」の茶陶の「写し」を問題にし、「もし現代の茶陶が、すべてその時代のもの、つまり桃山時代のものを「写した」ものであると云うことが出来るとすれば、当然、現代も「佗び」の文化は継承されているとみるべきである」<sup>530</sup>との見解が示されている。その他は、先に述べたように、日本陶磁史研究のなかで、技術・意匠を写すという文脈において部分的に触れられたものがほとんどである。つまり、日本陶磁でやっと始まったといえる「写し」研究は、技術・意匠を議論するものから、近代陶磁とそれをとりまく社会体制における「写し」というものの意味を議論する方向へシフトしてきているといえよう。

<sup>526</sup> 島尾新、彬子女王、亀田和子『「写し」の力—創造と継承のマトリクス』、思文閣出版、2013年、7頁。

<sup>527</sup> 国分義司『織部時代の茶陶と写し』、エス出版部、2005年。

<sup>528</sup> 後藤千夏、廣川美子、瀬口哲夫「<写し>による茶室の継承に関する研究—妙喜庵茶室待庵を事例として—」『日本建築学会計画系論文集 第73巻』第633号、2008年、2475—2482頁。

<sup>529</sup> 木田拓也『工芸とナショナリズムの近代「日本的なもの」の創出』、吉川弘文館、2014年、152—233頁。

<sup>530</sup> 国分義司『織部時代の茶陶と写し』、エス出版部、2005年、16頁。

しかしこれらの研究は、写しの優品が多く生み出された、土物茶陶、それ自体に内在する写された何が、心に揺さぶりをかけてくるのか、についての解答となるものではないようである。そこで本研究では、写しあるいは、その可能性があると思われる茶陶の伝世品を選んで考察したい。ただし紙幅の関係上、中世から近世にかけてと限定し、その時期の唐物とその写し、高麗もの（高麗茶碗）とその写し、桃山陶とその写しの順で検討、考察していくこととする。

### 茶陶の唐物写し—文献史料からみる時代背景

茶陶の唐物写しの文献史料からみる時代背景については、既に第3章2節(1)で述べたが、簡単に振り返ってみると次のようになる。15世紀まで、室内装飾品や喫茶具などのうち、賞翫の対象とされたのは唐物と呼ばれる中国製品であった。これは、延元元年=建武3年(1336)、足利尊氏が発布した室町幕府の政治要綱である『建武式目』、鎌倉円覚寺の『仏日庵公物目録』貞治2年(1363)、応永年中(1394-1428)の書とされる「禅林小歌」、そして室町時代初期の成立とされる往来物『喫茶往来』(『群書類従』飲食部)の記述から推し量ることができる。こうした唐物万能主義は、より洗練されたものになっていった様相は、文明8年(1476)に足利義政の下にあった能阿弥が書きとめたものといわれている『君台観左右帳記』から窺えた。

一方、国内産の陶磁器は15世紀までも作られてはいたが、それらは唐物の代替品や日常雑器として使用されるのみで基本的には賞翫の対象ではなかった。そこに新たに侘び茶が広まったことで、それまでの影の道具であった和物茶碗が表舞台にあらわれ、認められるようになる。そのなかでも最初に支持を得たのは、唐物天目を写した瀬戸・美濃の天目、そして焼締陶の信楽水指と備前建水であった。このような唐物天目写しの瀬戸・美濃天目は、天文23年(1554)の奥書をもつ『備討集』に断片的に、また『松屋会記』、『天王寺屋会記』、『宗湛日記』の三会記に繰り返し登場したことから、安定的に使用されていたことが分かる。

### 茶陶の唐物写しの生産に到るまで

上記のような唐物万能主義の流れのなかで「唐物写し」が生み出されてきたのであるが、最初に支持を得たとされる茶陶の唐物写しを作り出した瀬戸窯の生産に到るまでの様相も、既に第3章2節(1)で述べたが、簡単に振り返ってみると次のようになる。

瀬戸窯は、12世紀から13世紀の鎌倉初期、猿投窯(12世紀には既に中国白磁写しを作り出していた。)の製陶技術の伝統を引き継いで、高火度施釉陶器を焼く窯としてスタートした。13世紀初め、初期瀬戸窯で多くつくられた器種は四耳壺、水注、梅壺の三種で、猿投窯と同様、中国製の陶磁を写している。

13世紀後半から14世紀になると瀬戸窯は、盛期を迎え、灰釉だけでなく、新たに鉄釉陶器の生産が始まる。製造される機種にも変化がみられ、龍泉窯を中心とする青磁製品を

写したとみられる灰釉の花瓶や香炉が作り出される。

さて、いよいよ瀬戸において茶陶の生産が始まり、茶陶の唐物写しが作り出されていくことになる。15世紀末期頃には点前が整備され、16世紀初頭には茶の湯は成立していたとされるが、その流れに先んじて、13世紀末から15世紀にかけて唐物黒釉茶陶を写した瀬戸の茶陶が作られる。瀬戸窯における茶陶の生産は、鉄釉の技術とともに始まったと考えられているが、主要器種は天目、茶入、茶壺の三器種で、それ以前の瀬戸窯と同様に唐物を写したのである。

瀬戸窯の天目が祖形としたのは、中国の建盞天目だった。建盞天目は12世紀後半から14世紀初頭までの期間に建窯で作られたもので、当初瀬戸窯は13世紀前半の建盞天目を写していたが、14世紀初期にはより古い時代、宋代の天目茶碗の評価が高まったことにより、一時代前の建盞を写すようになった。

次に、まず祖形となった唐物とその写しの優品が多く伝世している天目、茶入、花入、香炉を検討、考察していく。

### 唐物天目とその写し

#### <唐物>一《建盞》(南宋時代 建窯系 根津美術館)【図119】

この作品は、「けんさん」と箱書付にあるように『君台観左右帳記』に窯変、油滴に次いであげられている建盞として伝来している茶碗である。そこには「地ぐすりくろく、しろがねのごとくぎんばしりて、おなじくゆてきのごとくほしのあるもあり。」<sup>531</sup>と記されているように、細かい禾目のような斑文があらわれているので、のちに禾目天目と称されている。

素地の土が黒く厚手に作られ、光沢のある黒褐色釉が厚く掛かる。胎土が黒いため、土見せが黒褐色に焼き上がっている。高台際には篋目がひとまわりめぐらされ、そのため釉が静かに流れ止まっている。

釉は銀覆輪の下で褐色を呈し、その下から細かい茶味のある斑文が流れている。「見込みは一段低く茶溜まりとなり、厚く流れた釉には一筋の傷が入っている」<sup>532</sup>。

全体の姿勢は、完全な左右対称で、玉のような艶肌をもつ凛とした気品ある佇まいである。

#### <写し>一《瀬戸 鉄釉天目茶碗》

##### (15世紀 愛知県瀬戸市東山路町傘松窯出土)【図120】

初期の瀬戸天目茶碗は、「建盞を忠実に写した口径に対して丈の高い、腰のふくらみの少ないものがつくられた。また、初期のそれは付高台であるが、室町時代に入る

<sup>531</sup> 松山吟松庵校註「君台観左右帳記」、創元社編『茶道全集巻の15(器物篇4)』、創元社、1937年、575頁。

<sup>532</sup> 根津美術館学芸部編『根津美術館蔵品選 茶の美術編』、根津美術館、2001年、31頁。



と、削り出し高台、内反り高台などに变化した。釉も灰分の多い飴釉から、室町時代には、黒褐色のいわゆる古瀬戸釉が完成された。この天目茶碗は室町前期のもので、腰にふくらみが出て、口径に対して高さがやや減じている。底部は削り出し高台で露胎のままである<sup>533</sup>とされる。

建盞天目は、先に見た作品【図 119】のように「素地土が黒く、土見せが黒褐色に焼き上がる」<sup>534</sup>。初期の瀬戸天目は、「土見せとなる高台周囲に錆釉による化粧掛けを施して、建盞天目を強く意識した一群がある」<sup>535</sup>。しかし、本作品は露胎のままの土見せとなっている。

釉は黒褐色の古瀬戸釉がたっぷりと施され、口縁部から腰にかけてその上に灰がかかって、一条の黄緑釉が流れている。

本作品は、総体としては建盞天目の造形としての規範を守り、気品ある雰囲気を書いているといえよう。しかし厳密に言えば、器形については、建盞天目の口径に対して丈の高い、腰のふくらみの少ない凜とした形から、口径に対して高さがやや減じ、腰にふくらみが出て全体に柔らかな姿になっている。また建盞天目の慎重に掛けられた重厚な黒褐色釉と、その上に満遍なく降り注ぐ細雪のような禾目の斑文の静かな佇まいとは違い、荒く掛けられた黒褐色の古瀬戸釉の上から下へ変化してく釉の濃淡と、土見せのなかまで止まることなく流れた釉、そして一条の黄緑釉によって、ゆるやかな動きが追加されている。

書院の茶から佗数寄の茶の湯へと移行していくにつれて、手本となる唐物天目に対する評価も変化していく。その変遷を反映して《灰被天目》【図 121】や《黄天目》【図 122】など狭義の天目<sup>536</sup>も将来され、瀬戸でも 14—15 世紀にかけてその写しが作られた。それらは、「建盞の姿に一定の規範性があるのに対して轆轤挽きが一碗ごとに微妙に異なる。また、高台の際に段がつけられており、建盞の高台が端整に削られた輪高台であるのに対し、高台内の削りも浅く丸く抉られている。さらに胎土が建盞と比べてやや粗く、白みを

<sup>533</sup> 檜崎彰一『原色日本の美術 第 22 卷 陶芸 (1)』、小学館、1980 年、104—105 頁。

<sup>534</sup> 井上喜久男、竹内順一編著『やきもの名鑑 1 窯変と焼締陶』、講談社、1999 年、54 頁。

<sup>535</sup> 今井敦「天目」、東京国立博物館、日本放送協会、NHK プロモーション、毎日新聞社編『特別展 茶の湯』、NHK、NHK プロモーション、毎日新聞社、2017 年、67 頁。

<sup>536</sup> 『『君台観左右帳記』の「土之物」の部には、曜変、油滴、建窯、烏盞、鼈盞、能皮盞そして天目の 7 種が挙げられ、記載の順に評価付けがなされている。ここにいう狭義の建盞とは兎毫盞、すなわち禾目天目であり、鼈盞、能皮盞は江西省吉安市の吉州窯産の玳瑁盞である。また天目は、今日いう灰被天目、黄天目などが相当する。ここでは、狭義の天目は足利將軍家には用のないものと低く評価されている。しかし、佗の茶風が盛んになった天正年間前半になると価値観が逆転し、『山上宗二記』では天目を曜変、油滴、建盞よりも上位に位置づけている。(今井敦「天目」、東京国立博物館、日本放送協会、NHK プロモーション、毎日新聞社編『特別展 茶の湯』、NHK、NHK プロモーション、毎日新聞社、2017 年、66 頁。)

帯びており、また釉層も建盞とは異なり不透明であることから、産地が建窯とは異なることがわかる」<sup>537</sup>とされている。

ただ、この種の天目については福建省の茶洋窯で焼かれたことが明らかにされている。

538

次に、唐物の黄天目とその写しである和物の黄天目を検討する。

### 唐物黄天目とその写し

#### <唐物>一《黄天目》(《珠光天目》)(元時代 14 世紀 永青文庫)【図 122】

村田珠光(1423-1502)所持と伝わる灰被天目<sup>539</sup>である。光沢のある釉が黄色を帯びてみえることから「黄天目」と呼ばれている。胎は茶色で肌はざらざらと荒い。釉は薄く掛かる。高台際から歪みという僅かな揺らぎを見せながら立ち上がっている。鬚口と呼ばれる口縁下の絞りは緩く、ざくつとした荒い高台の削り出しである。このような特徴は灰被天目に共通するものであるが、本作の見どころは、口縁から腰まで掛かる黄色の釉が層をなし、次から次へと変化していく景色であろう。このような景色の不規則な変化から、先の《建盞》【図 119】の造形規範からは、逸脱してきているともされるが、建盞天目の凛として、堂々とした気品ある佇まいは器形全体に依然として残っているのではなかろうか。

#### <写し>一《黄天目》(室町時代 16 世紀)【図 123】

「和物の黄天目は、灰釉が白濁混じりに黄変するように鉄分をくわえたものであり、本作は鉄化粧を全体に施したのちに、腰の部分まで灰釉を二重掛けしたものとみられる。大窯初期の室町時代につくられたもので、桃山時代の黄瀬戸に先行するものと位置づけられている」。<sup>540</sup>

侘数寄の茶の湯の理念にかなうものとして、唐物の黄天目を写してつくられたと考えられる和物の黄天目であるが、本作は、上記の《黄天目》【図 122】が魅せる層をなして景色をつくる黄色の釉の軽やかな変化と比べると、気品ある姿勢は写されてはいないが、灰釉を二重掛けしているにもかかわらず、やや単調で重々しさがある。

<sup>537</sup> 今井敦「天目」、東京国立博物館、日本放送協会、NHK プロモーション、毎日新聞社編『特別展 茶の湯』、NHK、NHK プロモーション、毎日新聞社、2017 年、67 頁。

<sup>538</sup> 赤沼多佳構成『茶陶の美 第一巻 茶陶の創成：唐物から和物へ』、淡交社、2004 年、41 頁。

<sup>539</sup> 灰被天目と近似した天目に黄天目があるが、その区別は難しく、現在のところ箱書きに従って呼び分けている。(東京国立博物館、日本放送協会、NHK プロモーション、毎日新聞社編『特別展 茶の湯』、NHK、NHK プロモーション、毎日新聞社、2017 年、328 頁。)

<sup>540</sup> 岐阜県現代陶芸美術館編『古田織部四〇〇年忌 大織部展』、大織部展実行委員会、2014 年、106 頁。

### その他の唐物天目写し

一方、美濃窯でも大窯が導入された 15 世紀頃から天目が作られる。「16 世紀に多治見市の小名田窯下 1 号窯や 6 号窯などで作られたことが窯跡出土資料より明らかになった」<sup>541</sup>。次に示す【図 124】は、その作例の一つである。

#### <写し>—《白天目》(室町時代 16 世紀 徳川美術館)【図 124】

本作品は、武野紹鷗(1502-1555)所持と伝えられる白天目であり、内箱蓋表貼紙に「白天目武野」と書かれている。「白天目については、本作と前田家旧蔵、香雪美術館蔵、藤田美術館蔵の四碗が著名である」。<sup>542</sup>

「白天目茶碗の生産は十六世紀初頭的美濃・瀬戸の大窯で始まった」<sup>543</sup>と考えられている。白天目茶碗には、釉薬の違いによって 2 種類が確認され、灰釉系の透明感の強いものと、白色釉の 2 種類で、後者のほうが少し後の時代のものである。本作品は前者の灰釉系に属する。<sup>544</sup>

胴には白色に呈色した灰釉が掛かる。高台脇から徐々に丸みを帯びつつ立ち上がる碗形で、建蓋にみられるような天目形とは異なっている。口縁部は締められ外側が削られる。

真上から見ると口縁は僅かに楕円形になっている。高台は内側が浅く削られ、外側の際には平らな段がみられる。高台とその周辺以外に掛けられた釉薬には荒く貫入が入っている。

見込みには流れ込んだ釉薬により、深みを帯びてたっぷりとした水のような緑色の茶溜まりがあり、極めて印象的である。

高台畳付きには 3 箇所が目跡が残り、口縁部には金覆輪が施されている。

初期のものは本作のように碗形のもので、建蓋のような天目形とは異なる。その後、天目茶碗の変遷にともない、いわゆる天目形のものへと造形が変化していく。この流れは、16 世紀末には長石釉を施したいわゆる志野天目の生産へと変化し、さらに 17 世紀代に瀬戸・美濃が大窯から連房式登窯の時代に入っても作り続けられ、腰の部分に段のある段付き天目とよばれる形態のものまで作られたとされる。<sup>545</sup>

本作品は唐物の天目形とは異なる碗形であり、器形は完全な左右対称ではない。しかしながら、釉の艶やかな輝きと口縁部の金覆輪の引き締め効果により、総体としては凛とした佇まいは見事に写しとられているといえよう。

<sup>541</sup> 根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018 年、143 頁。

<sup>542</sup> 岐阜県現代陶芸美術館編『古田織部四〇〇年忌 大織部展』、大織部展実行委員会、2014 年、104 頁。

<sup>543</sup> 井上喜久男、竹内順一編著『やきもの名鑑 1 窯変と焼締陶』、講談社、1999 年、52 頁。

<sup>544</sup> 井上喜久男、竹内順一編著『やきもの名鑑 1 窯変と焼締陶』、講談社、1999 年、52 頁。

<sup>545</sup> 井上喜久男、竹内順一編著『やきもの名鑑 1 窯変と焼締陶』、講談社、1999 年、52 頁。

### 唐物肩衝茶入とその写し

唐物茶入は、中国南部の福建地方で作られた褐釉小壺で、香辛料などを入れた容器であったが、14世紀頃より日本では抹茶を入れる茶入としての用を見出され、しだいに賞翫の対象となっていったとされている。<sup>546</sup>

14世紀中頃には、瀬戸窯では次に示す4タイプ（①頸が高くなる丸壺形・②口が広い大海形・③やや大振りで頸部に粘土の挿座を張り付けた挿座形・④肩が張ってやや胴長となる肩衝形）の茶入の写しが作られるようになる。それらの祖形となった唐物茶入と、その写しの作例は次のようになる。①については、《唐物丸壺茶入 銘利休丸壺》【図125】を写して《瀬戸丸壺茶入 銘相坂》【図126】が作られた。②については、《唐物大海茶入 銘敷津》【図127】を写して、《瀬戸大海茶入 銘節季》【図128】が作られた。③については、《挿座柳斗文小壺》【図129】を写して、《瀬戸挿座柳斗文茶入》【図130】が作られた。④については、《唐物茶入 銘北野肩衝》【図131】を写して、《瀬戸肩衝茶入 銘平野肩衝》【図132】が作られた。<sup>547</sup>

次は、祖形となった唐物茶入と、その写しの優品を検討する。《唐物肩衝茶入 銘初花》【図133】と、それを写した《瀬戸肩衝茶入 銘常如院》【図134】をそれぞれ検討していく。

#### <唐物>一 《肩衝茶入 銘初花》（南宋一元時代 13世紀 徳川記念財団）

##### 【図133】

新田、檜柴と並び天下の三肩衝と称される名茶入である。やや灰色を帯びた茶色の胎で、底は板起しである。肩は力強く衝かれ、それに対して胴は柔らかく張り出している。堂々とし、凜々しい気品ある姿をしている。淡い茶色の釉が裾まで掛かり、一部黒褐色を呈した、なだれがリズミカルな景色を作っている。端反りの甌（頸部）付け根と胴部中央には圈線が巡らされ、アクセントになっている。

「初花の名は、天下の新田肩衝よりも壺の形の開き具合が早い（細身の意か）として付いたという説（『分類草人木』）や、姿かたちを春に先駆ける初花にたとえたという説が知られる」<sup>548</sup>。

<sup>546</sup> 井上喜久男、竹内順一編著『やきもの名鑑1 窯変と焼締陶』、講談社、1999年、86頁。

<sup>547</sup> 井上喜久男、竹内順一編著『やきもの名鑑1 窯変と焼締陶』、講談社、1999年、49頁、を参考にした。

<sup>548</sup> 東京国立博物館、日本放送協会、NHKプロモーション、毎日新聞社編『特別展 茶の湯』、NHK、NHKプロモーション、毎日新聞社、2017年、329頁。

<写し>一 《瀬戸肩衝茶入 銘常如院》

(桃山時代 17世紀 三井文庫) 【図 134】

本作品は、轆轤水挽き成形で胴部を豊かに膨らます。肩はしっかり横に衝き、肩先に力強い稜線を見せている。甌（頸部）は、ぐっと立ち上がり、口縁部の先端を捻り返す。力強い上部に対して、裾部分は慎重に削って調整され繊細さが感じられる。底部には右回転の糸切りの痕跡が残る。

胴部の中頃から口縁部の内側まで、黒褐色地に柿色釉が施されている。黒褐色の地には、明るい褐色に呈した釉薬が荒くなだれて、動きのある景色を見せている。「肩の上では釉薬が切れ、素地の土が露出しているところがあり、暗褐色の胎土には小さい白い粒が含まれる」<sup>549</sup>。

奈良興福寺の塔頭の常如院に伝来した茶入である。『松屋会記』の慶長10年（1605）8月27日に常如院で使用された「セト肩ツキ」<sup>550</sup>に該当すると考えられ、「茶会記に使用記録が残る茶入として貴重であり、かつ制作年代が慶長年間（1596－1615）に遡るものとしても注目される」<sup>551</sup>とされている。

本作品は、しっかりと衝いた肩、その肩先の力強い稜線から、祖形となる《唐物茶入 銘初花》のような凛とした気品を写しながらも、胴部ところどころに流れる釉は、夕闇のなかに大粒の雨しずくが落ちるような、荒れた雰囲気もあわせもつ。

唐物花入とその写し

次に、唐物の花入とそれを写した和物花入を検討する。その祖形となった唐物には、焼物の青磁だけでなく古銅、そして中国古代の青銅器「觚」を写した青磁を、さらに写したものもある。

それらには次のような作例がある。龍泉窯の《青磁筒花入 銘大内筒》【図 135】を写した《筒形花入 銘北むき》【図 136】や、《青磁砧形花生》【図 137】を写した《焼締耳付顔口花生》【図 138】、そして唐物青磁あるいは古銅を写したとされる《掛分釉耳付花生》【図 139】などがある。また中国古代の青銅器「觚」の写した青磁【図 140】の蕪無花入を、さらに写したとされるものには、《黄瀬戸立鼓花入 銘旅枕》【図 141】、《黄瀬戸立鼓花入 銘ひろい子》【図 142】などがある。以下、順に検討してみる。

<唐物>一 《青磁筒花入 銘大内筒》

(南宋時代 龍泉窯 根津美術館) 【図 135】

南宋時代に浙江省龍泉窯で焼かれたものとされる。以前は南宋修内司官窯の作と

<sup>549</sup> 根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、146頁。

<sup>550</sup> 永島福太郎「松屋會記（久政茶會記・久好茶會記・久重茶會記）」、千宗室等編『茶道古典全集』第9巻、淡交新社、1957年、208頁。

<sup>551</sup> 根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、146頁。

する説もあったが、龍泉窯址で同類の磁片が採集されたことから、現在では南宋官窯を写して龍泉窯が始めたのが砧青磁で、これはその代表的作品であると考えられている。<sup>552</sup> 「大内筒」の銘は、勘合貿易にかかわっていた周防大内家に伝わった筒花生の意味とされている。<sup>553</sup>

胴裾から口縁部にかけて、徐々に開いていく筒形の瓶である。底は内側に深く削り込んで成形され、底部の畳付きを除く全体に、青磁釉がたっぷりと施されている。薄つくりの器に掛けられたこの青磁釉は、玉を思わせる滑らかでしっとりした光沢がある。しかしそれを劈くように、釉面には斜めに大きく貫入が入る。胴裾には、これより細かな貫入が横にまわっている。ゆがみがなく均整のとれた器形、釉調の見事さから、古来より砧青磁の名品とされてきたが、その均整のとれた器形、玉のような釉は、堂々として、気品ある凛とした姿を表現している。裏側の口縁下には孔があり、鑲付をつけると掛花生として使えるようになっている。

#### <写し>一《筒形花入 銘北むき》(備前 室町時代 16世紀 個人蔵)

##### 【図 136】

和物の花入のうち、初めて茶会での使用記録が確認できるのが備前である。なかでも登場回数の最も多い筒形は、天正14年(1586)頃の名物の状況が編纂された『山上宗二記』の「侘び花入」の項目に「一紹鷗備前筒 城之介殿ニテ滅」<sup>554</sup>と記され、武野紹鷗旧蔵品が名物として採り上げられているほど評価が高かった。「16世紀の茶会記にあらわされる備前筒形花入は、南宋時代(13世紀)に中国・龍泉窯で生産された青磁筒花入を写したものと考えられている」<sup>555</sup>。

本作品は、胴部は少し真っすぐに立ち上がる素直な円筒形であるが、そのシルエットは龍泉窯青磁筒花入【図 135】のような厳しいシャープな線というより、土を外側から丁寧に撫でて調整されているので柔らかさを感じられる。しかし正面に漣の音が聞こえる如くに流れる黄色い胡麻に、【図 135】のような青磁筒花入の気品ある凛々しさが写されているとはいえないだろうか。

「底部には鈎形の刻書が施され、さらに漆で「北むき 旦」と千宗旦(1578-1658)の花押が書かれる。背面には、掛け花入として使用するための金属性の鑲が装着されている」。<sup>556</sup>

<sup>552</sup> 根津美術館学芸部編『根津美術館蔵品選 茶の美術編』、根津美術館、2001年、20頁。

<sup>553</sup> 根津美術館学芸部編『根津美術館蔵品選 茶の美術編』、根津美術館、2001年、20頁。

<sup>554</sup> 「山上宗二記」、創元社編『茶道全集 巻の5(茶人篇)』、創元社、1936年、601頁。

<sup>555</sup> 根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、143頁。

<sup>556</sup> 根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、143頁。

<唐物>—《青磁砧形花生》(南宋官窯 南宋時代 梅澤記念館)【図 137】

なで肩の胴から太く長い頸が立ち上がり、口縁は玉縁になっている。明るい粉青色の青磁釉が厚く掛かり、大きめの貫入が生じている。形姿は均整がとれ、青磁釉は艶やかで潤いがある優品である。

南宋官窯の青磁の一つであると考えられている。<sup>557</sup>

<写し>—《焼締耳付朝顔口花生》(伊賀 桃山時代 17世紀初期)【図 138】

上記唐物青磁砧形花生を写したとされる和物花入である。<sup>558</sup>

「古伊賀花生の名作を網羅した古典的図録というべき『古伊賀花生』(大正十五年・一九二六年刊)に掲載された逸品だが、近年までほとんど目にすることが出来なかった。当時は茶人の高橋箒庵が所蔵していた」<sup>559</sup>とされている。

【図 137】の青磁砧形花生とは胎土が異なることにより、大きく雰囲気に変化しているが、堂々とした気品と存在感は写し取られている作品である。しかし、古伊賀特有の荒れた土、岩肌のような力強い全体の印象に対して、口部のひらりと広がる朝顔形からは愛らしさも感じられる。頸部を一周まわる秋草のように細い伸びやかな檜垣文、そして胴部にぐるりとめぐらされている深い篋目は、祖形唐物にはないリズムカルな躍動感を与えている。

<写し>—唐物青磁・古銅の写し—《掛分釉耳付花生》【図 139】

本作品は青磁あるいは古銅などのような、唐物の洗練された花瓶のフォルムを写してつくられたとされているが<sup>560</sup>、器形の線は眼で追うとリズムカルである。丸みのあるどっしりとした胴部から凹凸のある頸部が伸び、やや外に広がるような口部端部には小さな双耳が付く。頸部下半から胴部には鉄釉が掛かり、口部から頸部上半分まで藁灰釉が掛けられている。「これはいわゆる朝鮮唐津のスタイルである」<sup>561</sup>。また、胴部の鉄釉の上にやや荒く流れた藁灰釉は、青白い斑釉となっており、見る者の眼に変化を与えている。

かたちは粘土紐巻き上げ後、叩き成形によって素地は薄く締められているとされている。<sup>562</sup>

<sup>557</sup> 長谷部楽爾監修、今井敦編『中国の陶磁：平凡社版 第4巻青磁』、平凡社、1997年、《青磁砧形花生》(南宋官窯 南宋 梅澤記念館)、図版解説より。

<sup>558</sup> NHK プロモーション 編『没後四〇〇年 古田織部展』、NHK プロモーション、2014年、132頁。

<sup>559</sup> NHK プロモーション 編『没後四〇〇年 古田織部展』、NHK プロモーション、2014年、132頁。

<sup>560</sup> NHK プロモーション 編『没後四〇〇年 古田織部展』、NHK プロモーション、2014年、133頁。

<sup>561</sup> NHK プロモーション 編『没後四〇〇年 古田織部展』、NHK プロモーション、2014年、133頁。

<sup>562</sup> NHK プロモーション 編『没後四〇〇年 古田織部展』、NHK プロモーション、2014年、133頁。

<唐物>一《青磁觚形瓶 銘吉野山》(龍泉窯 明時代 梅澤記念館)【図 140】

器形は中国古代の青銅器「觚」を写している青磁である。明時代の龍泉窯青磁と考えられている。釉色は類品のなかでも一際美しい若草色を呈し、艶やかではあるが、やや抑えられている光沢ゆえに上品さがある。厳しく突き詰められた左右対称による厳格な美をもつ格調高い作風である。

<写し>一《黄瀬戸立鼓花入 銘旅枕》(桃山時代 16世紀

和泉市久保惣記念美術館)【図 141】

胴の中程がくびれ、口縁部と裾部が開いた形は、鼓を立てた姿に似ていることから「立鼓」と呼ばれる。中国古代の青銅器「觚」を写した青磁【図 140】を、さらに写した、写し研究の視座から極めて興味深い作品である。

「天正年間後半以降、茶会記には唐物を写した国内産の陶磁器の花入の記述が増加する。その中心であったのは竹子花入や細口花入を生産した備前であり、この黄瀬戸の立鼓花入はそれらとほぼ同じ時期に生産された」<sup>563</sup>と考えられている。

本作は底部から胴部中程にかけて内側にくびれを作るように立ち上がり、そこから口縁部にかけて外側に向かって開く。

底部中央に糸目がわずかに見られることから、胴部は轆轤水挽きで成形し、糸で切り離したことがわかる。そして四角い紐土を輪にして張り付けて高台としている。「施釉前にしっかり乾燥させたためか、胴部とりわけ上半には右方向の轆轤回転に沿って、釉下にヒビ割れが生じている」。<sup>564</sup>

全体にたっぷりと掛けられた灰釉は、よく溶けている。胴部中程には、片面に三つ、もう片面に一つの指跡が残る。これは釉を掛ける時にできた指の跡と考えられる。「灰釉が付着しなかった指下は、胎土の鉄分（もしくは素地の上に塗られた鉄サビ）が茶褐色に呈色している」。<sup>565</sup>このように無造作に作られた跡が残る本作品は、《青磁觚形瓶 銘吉野山》【図 140】のような「觚」を写した完全性を指向する青磁の格調とは違った存在感のある堂々とした作品である。

このような中国古代の青銅器「觚」を写した古銅や青磁【図 140】をさらに写したその他の作品には、《黄瀬戸立鼓花生 銘ひろい子》【図 142】がある。

### 青磁牡丹文香炉とその写し

<唐物>一《青磁牡丹文香炉》(元時代 14世紀 出光美術館)【図 143】

口部に細い罫が付いた香炉で、この種のものには大小あり、伝世品はかなり多い。おそらくその多くは寺院などで使われ、後に小振りな香炉が茶の湯用に選択さ

<sup>563</sup> 根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、144頁。

<sup>564</sup> 根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、144頁。

<sup>565</sup> 根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、144頁。



れたと考えられている。<sup>566</sup>

左右対称の安定した器形で、静かな雰囲気をもち、玉を彷彿とさせる青磁釉の光沢から清楚で落ち着いた格調高い雰囲気をもつ作品である。

<写し>—《黄瀬戸一重香炉 銘落葉》(桃山時代 16世紀後期 五島美術館)

【図 144】

黄瀬戸は、瀬戸とは名付けられてはいるが美濃焼（岐阜県の陶器）の一種である。

「落葉」は釉薬の色から付けられた銘であると考えられる。「口縁部には煙返しという内側に出た部分がなく、底部に小さな足がつく、いわゆる千鳥の香炉と呼ばぶ、中国龍泉窯の《青磁三足香炉》を写したもの」<sup>567</sup>と考えられている。「聞香炉といい、香炉を手にとって香を聞く聞香用の香炉のため、やや小ぶりである。伝世する桃山時代の茶道具の香炉のなかで国産の優品である。江戸時代に制作した籠目の銀製の火舎が付属する」。<sup>568</sup>

全体にやや暗く沈んだ調子の黄緑色の灰釉が掛る黄瀬戸初期のものである。器形は唐物のフォルムを写し、気品という雰囲気を写してはいるが、先の唐物香炉の玉のような光沢ある釉ではなく、渋味のある灰釉が掛けられていることにより、侘びた茶室に同化する様子をみせる。

### 高麗茶碗写し—その時代背景

まず高麗茶碗を概観する。

「高麗茶碗とは、茶の湯で使われる茶碗で朝鮮半島で生産されたものをいう。ただし高麗という名を冠しながらも、そのほとんどは朝鮮王朝時代の一五世紀から一八世紀にかけて生産されたものである」<sup>569</sup>とされる。当時、朝鮮半島で主流の焼物は、主に官窯で生産された青磁、白磁、青花などで、それに対し高麗茶碗は、ある意味では民窯のやきものといえよう。そしてこれらの多くは、民生用のやきもので一点一点を丁寧に仕上げることであり、同様のものを大量に生産することが求められたため、無造作・無作為に成形や釉掛けしたものである。また「青磁や白磁に用いる釉薬は高度に精製された鉾物釉が主体であり、民生品である高麗茶碗には、鉾物釉を用いるより、手近に得られる草木灰を釉薬とす

<sup>566</sup> 赤沼多佳構成『茶陶の美 第一巻 茶陶の創成：唐物から和物へ』、淡交社、2004年、13頁。

<sup>567</sup> 五島美術館学芸部、大東急記念文庫学芸部編『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年、36頁。

<sup>568</sup> 五島美術館学芸部、大東急記念文庫学芸部編『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年、36頁。

<sup>569</sup> 谷晃「高麗茶碗概説」、高麗茶碗研究会責任編集『高麗茶碗論考と資料』、河原書店、2003年、77頁。

ることが多かった。草木灰はかならずしも安定せず、均一な仕上がりを期待することがむずかしく、その時々の際の状態や、窯の中に置かれた位置などによって、焼き上がりが一定ではなかった。この個体ごとが微妙に変化したことを、茶人は茶碗の個性ととらえて、評価した」<sup>570</sup>とされている。

「高麗茶碗の茶会記における初見は、(中略)天文六年(一五三七)九月十二日の『松屋会記』で、京都の十四屋宗伍茶会である」<sup>571</sup>。次の【資料1】に示したように1580年代を境にして高麗茶碗の使用比率が高まる。

分類名	1561	1571	1581	1591	1601	1611	1621	1631	1641	1651	1661	1671	1681	1691	1701	1711	
第一群	三島	3	7	13	3	3	4	18	5	4	3	6	9	13	5	31	11
	井戸		2	40	5	0	1	6	0	32	2	2	34	19	21	65	25
第二群	狂言袴			1	2	0	0	2	2	0	0	0	0	1	8	2	
	割高台			1	0	0	14	8	4	5	3	3	1	0	5	1	
	白高麗					3	5	6	12	1	0	0	0	1	22	1	
	斗々屋						20	17	0	0	0	0	4	8	5	4	
	堅手						3	0	18	7	1	2	3	11	83	6	
	刷毛目						1	2	6	13	5	4	0	6	39	1	
第三群	玉子手						1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	6
	兵器							23	22	23	10	3	26	9	56	6	
	黒高麗						3	10	9	0	0	3	0	0	0	0	
	(片身替)						3	1	1	1	0	0	0	0	0	0	
	(絵高麗)						1	0	11	0	0	3	1	10	8		
	(金海)								1	1	0	0	0	3	80	5	
第四群	伊羅保									2	7	2	5	0	15	0	
	熊川										3	0	9	19	60	4	
	御木									1	0		3	3	4	0	
第五群	(判使)												3	3	8	0	
	(彫三島)												2	0	0	0	
	雲鶴													1	7	3	
編年時期		第一期 人気高揚期		第二期 沈滞期		第三期 注文購入期		第四期 古館生産期		第五期 新館生産期							

高麗茶碗分類名出現数推移

注 \* 数字は個体数ではなく茶会記に現われた延べ出現数を示す。  
\* 最上段の数字は1561であれば茶会記の1561年から1570年までの十年間を示す。  
\* ( ) で括った名称は細分類名を示す。  
\* 三島には唇を、白高麗には粉引・粉吹を含む。

\* 大分類名の「斗々屋」と「蕎麦」は茶会記の初見が1720年以降なので、この表には現われない。

【資料1】谷晃「高麗茶碗概説」、高麗茶碗研究会責任編集『高麗茶碗論考と資料』、河原書店、2003年より引用

そのあたりの事情を『山上宗二記』はよく伝えている。

「『山上宗二記』は、利休の一の弟子を自認した堺の町人山上宗二が、天正十四、五年頃までにまとめあげ、豊臣秀吉の勘気を蒙って京都を追放されてから、天正十六年以降、何人かの人物へ、求められるままに書き与えた書物で、「茶器名物集」と異本の題名にあるごとく基本的には茶道具の解説書であり、その解説の中に重要な内容が多く含まれ、当時の茶の湯を知る上で欠かせない書物となっている」。<sup>572</sup> その中に「惣テ茶碗ハ唐茶盃ヌタリ當世ハ高麗茶盃瀬戸茶碗今焼ノ茶盃迄也形サヘ能候ヘハ數寄道具也 (中略) 形コロ膚

<sup>570</sup> 谷晃「高麗茶碗概説」、高麗茶碗研究会責任編集『高麗茶碗論考と資料』、河原書店、2003年、78頁。

<sup>571</sup> 谷晃「高麗茶碗の生産時期と茶会記に見る高麗茶碗」、野村美術館学芸部編『研究紀要 24号(特集 韓国陶磁器のなかの高麗茶碗)』、2015年、78頁。カッコ内、筆者加筆による。

<sup>572</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、105頁。

サヘヨケレハ數寄ニ入也」<sup>573</sup>とあるように、「天正年間、特に天正十四年前後に、新しく打ち立てられた「数寄」の理念によって、茶道具に対する評価替が行われた」<sup>574</sup>ことが推定できる。そして「その「数寄」の理念は、さらに「侘数寄」の理念に至り、それは利休によって主導された」<sup>575</sup>とされている。「その結果いわゆる「東山名物」をはじめとした唐物の多くが、数寄の理念と合致しない「ぬるき物」として退けられ、かわって備前・信楽などの日本産陶磁や茶碗を主とした朝鮮陶磁が茶道具に取り挙げられたもの」<sup>576</sup>と考えられている。

このような茶の湯の理念、そしてそれによる茶道具の変化という流れのなかで、高麗茶碗が採り上げられ、その写しも作られるようになっていくのである。

まず祖形となる高麗茶碗の三島とその写し茶碗を検討し、続いて高麗茶碗の割高台茶碗とその写し作品を検討し、最後に高麗茶碗の御本とその写し作品を検討する。

### 高麗茶碗三島とその写し

「伝世の高麗茶碗のなかで、もっとも古作と思われるのは狂言袴や雲鶴の茶碗である。雨漏や井戸とはまったく異なった作行きで、十二世紀から十四世紀にかけて、朝鮮半島独特の陶芸として大いに焼造された高麗象嵌青磁の後期の作である」。<sup>577</sup>そして「高麗時代後期になると、盛期には中国人をも瞠目させるほどの精緻な作振りであった高麗象嵌青磁も衰退し、線刻や印刻した文様に白泥を填めたり、あるいは素地の上に化粧がけした白泥を掻き落して文様を表わしたりした、いわば象嵌青磁が簡略化された独特の青磁質の半磁器、粉青沙器と称されている陶芸が李朝初期十四世紀末頃から焼かれるようになり、十五世紀、六世紀に大いに生産されたが、三島、刷毛目、無地刷毛目、粉引などは、すべてその粉青沙器に属するものである」<sup>578</sup>とされる。

### <高麗茶碗>一 《三島桶茶碗 銘三島桶》(朝鮮時代 16世紀 徳川美術館)

#### 【図 145】

伝世の三島茶碗のなかで、古来もっとも名高いのは本作品《三島桶》である。「あたかも利休形の長次郎茶碗の祖形かとも思える形姿に特徴がある」<sup>579</sup>とされる。

先に述べたように三島は象嵌青磁の流れを汲み、これが簡略化されて生まれた一つの様式であるとされているが、象嵌青磁の端然、精緻さから簡略化というよりも、大

<sup>573</sup> 「山上宗二記」、創元社編『茶道全集 巻の5 (茶人篇)』、創元社、1936年、577-579頁。

<sup>574</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、199頁。

<sup>575</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、199頁。

<sup>576</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、199頁。

<sup>577</sup> 林屋晴三責任編集『高麗茶碗』第一巻、中央公論社、1980年、231頁。

<sup>578</sup> 林屋晴三責任編集『高麗茶碗』第一巻、中央公論社、1980年、231頁。

<sup>579</sup> 林屋晴三責任編集『高麗茶碗』第一巻、中央公論社、1980年235頁。

らかさに変化していったといえるのではなからうか。

「利休所持の三島茶碗で、細川三斎の添文によれば、利休から千道安に伝わったという。その後尾張徳川家家臣竹腰山城守が所持したが、尾張徳川家に献上し、以来徳川家に伝来した。伝世の三島茶碗は端反りになったものが多いが、この茶碗は珍しく筒形で、さらに三島文様が外側に施されている作例」<sup>580</sup>である。

<写し>—《三島唐津茶碗 銘蓬萊》(江戸時代 17世紀 田中丸コレクション)

【図 146】

【図 145】のような三島を写した作品である。

「三島唐津とは朝鮮陶磁の三島手と同じ、白土で象嵌して文様をあらわす技法の唐津焼をいう。唐津焼では小峠窯（佐賀県武雄市）などで焼成されていた」。<sup>581</sup>

器形は、端がわずかに外側に反った素直な碗形の茶碗である。大きめな安定した高台がついている。外側は三段に区切られ、上から二段は、暦風の文様と雷文を段違いで交互に配し、その下の腰の部分には、一周する花文様のスタンプがあしらわれている。高台に見える釉薬の掛からない部分から、鉄分の多い赤黒い土に白釉をかけていることが分かる。暦風の文様と雷文の段違い交互の配置からはリズムを、腰をめぐる花文様のスタンプからは、愛らしさを感じられる。高麗茶碗の大らかさを遊び心に転化させて写しているようである。

<写し>—《萩三島写茶碗 銘椎葉》(江戸時代 17世紀 山口県立美術館)

【図 147】

「萩焼は、文禄の役（一五九二～九六）の際に朝鮮半島から渡来した李勺光と、慶長の役（一五九六～九八）の際に渡来した李勺光の弟（初代坂高麗左衛門 一五六八～一六四三）が、慶長九年（一六〇四）から少なくとも数年を経ないうちに築いた萩藩毛利家の松本御用窯（山口県萩市）から始まる」<sup>582</sup>とされる。

本作品は、素地に見島土という萩市見島で産出する鉄分の多い土を使用している。<sup>583</sup>胴の外側に荒く白化粧を施している。上の部分には圈線をめぐらせ、下の部分には細く彫られた暦風の細い線が見え隠れする。その上から透明釉を掛けている。高台は輪高台で高台内は平らで、露胎となっている。釉薬は、一方が高台際ま

<sup>580</sup> 赤沼多佳構成『茶陶の美 第一巻 茶陶の創成：唐物から和物へ』、淡交社、2004年、107頁。

<sup>581</sup> 徳川美術館、五島美術館編『茶の湯 名碗—新たなる江戸の美意識』、徳川美術館、五島美術館、2005年、113頁。

<sup>582</sup> 徳川美術館、五島美術館編『茶の湯 名碗—新たなる江戸の美意識』、徳川美術館、五島美術館、2005年、122頁。

<sup>583</sup> 徳川美術館、五島美術館編『茶の湯 名碗—新たなる江戸の美意識』、徳川美術館、五島美術館、2005年、122頁。

で掛かるが、もう一方は腰までが土見せとなっている。

素直な碗形で、見込みは深く、茶溜まりをつけていない。「箱の底裏に「天和四年（一六八四）甲子正月三日」という墨書があり、十七世紀、江戸時代前期の萩焼の貴重な作例である」<sup>584</sup>とされている。

先の【図 146】の三島写しの碗の遊び心とは違い、素地土の粗野な印象と荒い白化粧により、高麗三島の大らかさを無骨さと荒々しさに変化させている作品である。

### 高麗茶割高台茶碗とその写し

#### <高麗茶碗>—《割高台茶碗》（朝鮮時代 16世紀 畠山記念館）【図 148】

胴部が歪み、口端二ヶ所には突起物を欠いた跡が残っている。「明らかに祭器として造られ、見立てられたものであるが、利休没後にこうした異形の茶碗を好んで用いる時代が訪れる。その先達とされる人物として古田織部が上げられるが、この茶碗は織部所持としてよく知られるものである」<sup>585</sup>とされている。

どっしりと力強い高台には、四方に切り込みが入り、畳付きに向かって外に開いている。さらに畳付を十文字に彫りを入れているその形状は、厳格性よりも、勢いにまかせた大らかさがある。碗全体には、細かい貫入が見られ、大きく器体は歪んで傾きつつも、そこに圧迫感がなく全体には大らかさがある。

#### <写し>—《萩割高台茶碗》（江戸時代 17世紀 山口県立美術館）【図 149】

「京都や瀬戸などでは萩釉、または白萩釉と呼ぶ藁灰を主成分とした長石を混ぜた釉薬が掛かる」。<sup>586</sup>高台畳付きまで施釉され、貝の目跡が3個残る。

口部が波打つように成形されている。この無骨な口部に対してバランスをとるよう安定した高台が付く。【図 148】の割高台ほどの野趣性はないが、しっかりした高台である。高台は十文字に割られている。ヒビが入ったのか、現在では金継ぎで仕上げられている。

祖形である高麗茶碗の割高台は腰の部分に荒々しい面取りの篋跡が多くみられるが、本品には見られない。「織部好みの高麗茶碗である割高台を、萩焼が早くに写している作例である」<sup>587</sup>といわれている。ただ、割高台の形式は写されてはいるが、高麗

<sup>584</sup> 徳川美術館、五島美術館編『茶の湯 名碗—新たなる江戸の美意識』、徳川美術館、五島美術館、2005年、122頁。

<sup>585</sup> 赤沼多佳構成『茶陶の美 第一巻 茶陶の創成：唐物から和物へ』、淡交社、2004年、152頁。

<sup>586</sup> 徳川美術館、五島美術館編『茶の湯 名碗—新たなる江戸の美意識』、徳川美術館、五島美術館、2005年、123頁。

<sup>587</sup> 徳川美術館、五島美術館編『茶の湯 名碗—新たなる江戸の美意識』、徳川美術館、五島美術館、2005年、123頁。

もののような荒々しさと迫力は抑えられている。後に施された金継ぎにより、よりその静かさが増している。しかしながら、高麗ものの大らかさは見事に写しとられている。

<写し>—《萩茶碗 銘雪獅子》(《桜高台》)(江戸時代 17世紀 個人蔵)

【図 150】

口端に山道をつけ、さらに口辺に段をつけた楕円形の茶碗である。高台は桜高台とよばれる萩焼独特の割高台である。外側からの切り込みを数か所入れ、ここに指を押当てて花卉状にする。その姿を桜の花に見立ててつけた名称である。

本作の愛らしい高台名とは裏腹に、鉄分の多い素地に白い萩釉独特の釉薬が無造作に掛けられ、釉には貫入が細かく入り、白く変化した個所が不規則に見え、庭に降り積もる雪景色のように、いかにも自然の体である。

釉には貫入が入り、ところどころ白く変化した箇所が見える。こうした釉景色から「雪獅子」と命銘されたのではなかろうかといわれている。<sup>588</sup>

【図 149】の作品とは異なり【図 148】の作品のような重厚性と荒々しさを意匠全体で写しているといえよう。しかしながら、銘だけは日本人が好む愛らしき漂うものが付けられている。つまり銘と意匠とで、総合的に大らかさを写しているともいえよう。

### 高麗茶碗御本とその写し

御本茶碗の出現を促した背景として、江戸時代に入ってから賞翫が高まったと推測される五器茶碗に対する憧れがあった可能性が指摘されている。<sup>589</sup>また「釜山窯で最も留意して焼かれた御本茶碗は五器茶碗の写し」<sup>590</sup>の可能性が考えられている。「五器手写しを基調にしつつ判使や御本立鶴が造られ」たことも指摘されている。<sup>591</sup>

<高麗茶碗>—《御本立鶴茶碗》(朝鮮時代 17世紀 野村美術館)【図 151】

本作品は、三代将軍家光が鶴の絵を描き、小堀遠州が切紙をもって朝鮮に注文した品と伝えられるが、その真偽は定かではない。一般に、江戸時代に手本をもって朝鮮に注文してできた茶碗を御本茶碗というたされる。<sup>592</sup>

<sup>588</sup> 徳川美術館、五島美術館編『茶の湯 名碗—新たなる江戸の美意識』、徳川美術館、五島美術館、2005年、125頁。

<sup>589</sup> 林屋晴三責任編集『高麗茶碗』第五巻、中央公論社、1981年、231頁。

<sup>590</sup> 林屋晴三責任編集『高麗茶碗』第五巻、中央公論社、1981年、231頁。

<sup>591</sup> 林屋晴三責任編集『高麗茶碗』第五巻、中央公論社、1981年、231頁。

<sup>592</sup> 徳川美術館、五島美術館編『茶の湯 名碗—新たなる江戸の美意識』、徳川美術館、五島美術館、2005年、77頁。

胴の部分の二方に立鶴の象嵌が施されている。鶴の胴体部分は白土で象嵌され、頭、足先、尾は鉄釉が置かれている。器体の背は高く、腰から胴の半ばまで轆轤で引き上げ、そこからやや外反りとなる。口縁部は端反り気味である。高台には大きく三か所の切り込みがある。総体に薄く掛かった釉は、外側では青みがあり、立鶴文周辺では紅みを呈している。内側も紅色と青色に変化している。

<写し>—《萩立鶴茶碗》（江戸時代 17世紀 個人蔵）【図 152】

本歌の《御本立鶴茶碗》【図 151】を写した作品である。素地は鉄分の多い見島土で、肌は荒く仕上げられている。茶碗の胴部の二方に象嵌で立鶴をあらわしている。釉薬はごく薄く腰まで掛かり、高台は輪高台である。立鶴文は頭と尾羽と足先は黒象嵌が施され、首から胴体は白象嵌が施されている。本歌の《御本立鶴茶碗》

【図 151】の筒形という器形を写しつつも、口辺には段が付けられ、口端は山道で変化がつけられ、動きが追加されている。【図 151】の作品よりも、さらに鶴の描写そして器肌が荒々しくなり、より大らかさが増しているともいえよう。

### 桃山茶陶とその写し

ここまでは、祖形となる唐物や高麗茶碗といった中国・朝鮮半島のもものと、日本のその写しの作品を検討してきた。次は、祖形とその写しの地理的な位置関係が逆転する写しの例を考察したい。つまり祖形が日本の和物であり、その写しが高麗茶碗となる作例である。

まずは、祖形が桃山陶の黒織部茶碗で、その写しが高麗茶碗の一種である御所丸茶碗を検討する。次に志野茶碗と、その写しである白刷毛の御所丸茶碗を検討する。

そして最後に鼠志野茶碗と、それを写したとされる彫三島茶碗を検討する。

### 黒織部茶碗と御所丸茶碗（黒刷毛・白刷毛）

御所丸とは、高麗茶碗の一種で、17世紀初頭に日本からの注文によって慶尚南道の金海あたりで焼成されたものと推測されている。白刷毛とも呼ばれる白釉のみを施した白無地のものと、黒釉で刷毛塗りして白釉を掛け分けた黒刷毛と呼ばれるものがある。いずれも他の高麗茶碗にはない作行きで、特に黒刷毛は古田織部好みといわれる黒織部の杓形茶碗を写して焼成されたとされている。<sup>593</sup>

「御所丸茶碗は、朝鮮との交易船「御所丸」によってもたらされたことからの名である」。<sup>594</sup>

<sup>593</sup> 清水実「御所丸」矢部良明編集代表『角川日本陶磁大辞典』、角川書店、2002年、534-535頁。

<sup>594</sup> 岐阜県現代陶芸美術館編『古田織部四〇〇年忌 大織部展』、大織部展実行委員会、2014年、66頁。

<桃山茶陶>—《黒織部茶碗 銘松風》(桃山—江戸時代 17世紀 個人蔵)

【図 153】

懐の深い姿と大胆な黒釉の掻き落としにより、黒織部杓形茶碗のなかでも優品として知られる。腰から丸みをもつように胴部を立ち上げ、口縁部では大きく外に反らせ、厚い縁帯が形成されている。胴部の両側から手で包み込むように力を加えて、楕円に変形させている。口縁部の上面は篋などで慎重に整えられているようだが、起伏がリズムカルさを加えている。

高台周辺以外は、どっぷりと黒釉を漬け掛けされている。胴部外側は黒釉を掻き落とされ、横方向の筋と丸文が描かれている。見込みは口縁部から内底を貫くように一筋掻き落とされ、細い線が引かれている。その大胆な書き落とし一本が本作品の見所であろう。

「黒釉が掛け残った2箇所には、鉄分で横縞文や格子文を加え白釉を施す。口縁部の上面には少なくとも2箇所の重ね跡が確認でき、また胴部内側には窯から引き出した時の引っ掻きの痕跡が数箇所に残る」。<sup>595</sup>

先行研究では、「黒織部は、大坂城の豊臣後期(1598～1615)の遺跡から出土が確認され、慶長年間(1596～1615)には生産されていたことが判明する。また、京都の三条通りでは元和年間(1615～24)の廃棄と考えられる中之町より80点近く出土していることから、慶長から元和年間にかけて作られたもの」<sup>596</sup>と考えられている。また本作品には、高台内側に「一」の刻書が、高台周囲にの「イ」の形をした刻書がある。「これらの刻書が施された黒織部は、土岐市の元屋敷窯跡などで発掘・採集され、また京都三条通では中之町と福長町から出土している。それらは、本作のように力強い作行きのものが多い」<sup>597</sup>ことが報告されている。本作品は、気品を保ちつつも、いかにも桃山茶陶の動的な造形である。

<写し>—黒刷毛—《御所丸茶碗》(朝鮮時代 17世紀 静嘉堂文庫美術館)

【図 154】

器形の歪みが特徴的な黒織部の杓形碗の大らかな動きがある雰囲気を書した、黒刷毛の御所丸茶碗である。口縁の下に横篋をめぐらせて幅の広い縁をつくり、胴にも太い段をつけている。

腰には荒い削ぎ篋を施しており亀甲状の輪郭を見せる。高台は、五角形につくられている。「多角形の高台造りは、胴の横篋や亀甲篋とともに御所丸の特徴の一つである」<sup>598</sup>とされる。胴から高台脇にまで勢いよく掛かる黒釉と白釉とが明快な対

<sup>595</sup> 根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、153頁。

<sup>596</sup> 根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、153頁。

<sup>597</sup> 根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年、153頁。

<sup>598</sup> 岐阜県現代陶芸美術館編『古田織部四〇〇年忌 大織部展』、大織部展実行委員会、2014年、103



比をみせ、亀甲篋とともに相俟って造形の大きな動きある力強さを見せる茶碗である。

本作品は、いかにも古田織部好みの大胆で豪快な造形であるとされることが多いが、祖形となった【図 153】のような黒織部茶碗からみると、極端な造形性が丸く抑えられた美しさがある。

#### <写し>—白刷毛—《御所丸茶碗 古田高麗》(朝鮮時代 17世紀)【図 155】

「本作は古田織部が所持していた御所丸茶碗の本歌で、内箱蓋表に小堀遠州が「古田高麗」と記している」。<sup>599</sup>

白刷毛とも呼ばれる白釉が、高台を除き総てに施されている。釉の濃淡によって立体感をつくっている。腰がしっかりと張り、胴部中央が帯状に締められ、腰部にはざっくりとした大胆な篋目が施される。口縁は不均質な玉縁状になっている。高台は大振りで八角形に近い形に削り出されている。

本作品も大胆な篋使いが施されているが、【図 154】の御所丸茶碗同様に、極端な造形性というよりも、厚みのある白釉と相俟って抑えられた優しい柔らかさが伝わる作品に仕上げられている。

#### 志野茶碗と御所丸茶碗(白刷毛)

##### <桃山茶陶>—《志野茶碗 銘鬼瓦》(桃山時代 17世紀 個人蔵)【図 156】

白い長石釉が高台付近を除いて、全体に掛かる志野茶碗である。やや浅めの杳形で口縁下に段が付き、口縁部は緩やかな山道になっている。胴部には釉薬に埋もれて確認しづらいが線彫りの檜垣文がある。腰には篋目がぐるりとめぐる。高台は土見せで四角形である。

本作品の山道に見られる曲線と、器形の歪み、不均質で斑文様のような釉薬の濃淡、高台際の無造作な土みせ、そしてそれらの不安定さを安定に導く四角の高台などは、いかにも桃山の気品を保ちつつ達成される動的造形である。

##### <写し>—白刷毛—《御所丸茶碗》(朝鮮時代 17世紀 根津美術館)【図 157】

白釉のみの御所丸の白刷毛の本作品は、上記の【図 156】を写した可能性が考えられている。<sup>600</sup>

浅めの杳形が多い御所丸茶碗のなかにあって、本作品は筒形で歪みが少ない。腰はわずかに張り、二段に亀甲形の面取りがある。口縁は幅広く外に捻り返し、篋目

頁。

<sup>599</sup> 岐阜県現代陶芸美術館編『古田織部四〇〇年忌 大織部展』、大織部展実行委員会、2014年、66頁。

<sup>600</sup> 徳川美術館、五島美術館編『茶の湯 名碗—新たなる江戸の美意識』、徳川美術館、五島美術館、2005年、12頁。

がめぐる。見込みは広く、高台は土見せで六角形に削り出されている。内外にかか  
る白釉はかすかに青味を帯び、淡紅色の斑がほんのりと美しい。上記の古田高麗  
【図 155】の形姿に比べて、本作品はさらに上品で優しい印象である。

### 鼠志野茶碗と彫三島茶碗

「彫三島は御所丸と同じく、日本からの注文によって釜山あたりで焼造された初期  
の御本手の代表的な茶碗である」。<sup>601</sup>黒織部の沓茶碗を写した御所丸についてはすで  
に述べたが、彫三島も同様に、美濃の鼠志野茶碗を写してつくられた可能性が高い。  
それら両作品を検討する。

#### <桃山茶陶>—《鼠志野檜垣文茶碗 銘さざ浪》(桃山時代 16-17世紀)【図 158】

腰高の半筒茶碗で、口縁は荒々しい山道となっている。全体に鉄化粧したのち、  
内側と外側にそれぞれ檜垣文を掻き落とし、その上から長石釉を施す。檜垣文を器  
全体に丹念に施しているにもかかわらず、全体的には無造作な印象に仕上がってい  
る。荒々しい動的な造形であるが、総体としては気品ある作品である。「土味、釉調  
などから推測して、半地下式の大窯で焼かれたもの」<sup>602</sup>と考えられ、「朝鮮半  
島への注文品との関連性」<sup>603</sup>も推測される作品である。

#### <写し>—《彫三島茶碗 銘木村》

##### (朝鮮時代 16-17世紀 東京国立博物館)【図 159】

印刻した部分に白泥を埋め込み、象嵌によって模様を表す手法を彫三島と呼んで  
いる。本作品のような「彫三島の中でも特に外側に印花文が施されているものは  
「外花手」と称されて珍重されている」。<sup>604</sup>

碗の外側の面には檜垣文と印花文が一段ずつ施され、碗を一周している。

「内面は同心円状の帯模様となっていて、見込み部分を中心に印花文が三段、口  
縁周りに檜垣文が一段施されている」。<sup>605</sup>

長石釉がとけて透明になり、黒灰色をみせる地に白い象嵌模様がくっきりと表れ  
る。口縁部は静かな揺らぎの如くに、僅かなではあるが波を打っている。総体は  
【図 158】の《鼠志野檜垣文茶碗 銘さざ浪》よりは、やさしく穏やかな作品に仕  
上がっている。

<sup>601</sup> 林屋晴三責任編集『高麗茶碗』第四巻、中央公論社、1980年、232頁。

<sup>602</sup> 林屋晴三責任編集『高麗茶碗』第四巻、中央公論社、1980年、233頁。

<sup>603</sup> 岐阜県現代陶芸美術館編『古田織部四〇〇年忌 大織部展』、大織部展実行委員会、2014年、115頁。

<sup>604</sup> 岐阜県現代陶芸美術館編『古田織部四〇〇年忌 大織部展』、大織部展実行委員会、2014年、97頁。

<sup>605</sup> 岐阜県現代陶芸美術館編『古田織部四〇〇年忌 大織部展』、大織部展実行委員会、2014年、97頁。

最初に、日本の土物陶器、その奥底に潜む美的特質は、いったい何なのか。この疑問に対して「写し」によって継承されるものの再検討を通して、考察を試みたいと述べた。そのために、ここまで写しの優品が比較的多く伝世する、中世から近世にかけての茶陶、つまり唐物の写し、高麗もの（高麗茶碗）の写し、桃山陶の写しの作例を、それぞれの祖形と共に検討してきた。

上記で採り上げた写しでは、何が写しとられ、継承され、創造されてきたのか。

「写し」として最初に支持を得出したとされる瀬戸窯の茶陶生産に到るまでの前史として位置付けられている写しは、第3章2節(1)で示したように、【図15】から【図28】の作例を通して観ると、先行研究でしばしば指摘されてきたように、中国白磁や龍泉窯の青磁などの製陶技術や意匠をなんとか写そうと努力したあとが確認される。中国の白磁や青磁の優美さをつくりだす胎土や釉薬などの素材や製陶技術などと比べると、日本で当時手に入り得る素材や、その時点での習得済みの製陶技術などとの差というハンディーがあるが、そのハンディーをもちつつも忠実にその器形（特にフォルム）および意匠やそれに伴う技術を写そうとしていることが、上記で示した作例からも確認できた。

しかし、次に続く茶陶の唐物や高麗もの（高麗茶碗）などを写す時期に入ると、写される何ものかに変化が見え隠れするようになると感じるのは筆者だけだろうか。検討した作例から分かることは、意匠や製陶技術以外にも、写される何ものかが付加されているのではなかろうか。それは何だったのか。

結論を先に言えば、唐物からは「気品」を、高麗もの（高麗茶碗）からは「大らかさ」を、写される技術や意匠の深層で写しとっていったのではなかろうか。写し作品の優品は、写しとったこの「気品」と「大らかさ」を含みもっているゆえに、受容者の心に揺さぶりをかけてくるのではないだろうか。

日本陶磁の精華といわれる桃山茶陶は、その概念とそれの示す範囲を把握するのは簡単ではないが、造形的特性からみると長次郎の樂茶碗や織部焼の杳形茶碗に象徴されるように「静」と「動」の二面性を含みもつ多様性のある焼物群であろう。このような桃山茶陶は一般的には、織部焼の杳形茶碗などのような極端なまでの歪みの造形性や、長次郎の樂茶碗などのような禅や侘び茶と結びついた厳格な理念性だけに注目があつまり、なおかつ日本の独自性のみが強調されてきた。本研究では、中世から近世にかけての茶陶の写しを中心に検討してきたが、その作品と焼成されていた時期は、桃山茶陶とその時期に重なる。したがって本研究の写し作品の検討からみえてきたことは、桃山茶陶が受容者の心に揺さぶりをかけるのは、先に述べた造形性や理念性だけでなく、その奥底には写しによって写しとられた唐物からの「気品」と高麗もの（高麗茶碗）からの「大らかさ」が、下支えしているからではなかろうかということである。換言すれば、桃山茶陶の二面性は、唐物から写しとった「気品」が「静」の要素となり、高麗茶碗より写しとった「大らかさ」が「動」の要素として発展していったものではなかろうかとも考えられる。

また、この桃山茶陶を写した高麗茶碗はさらに重層的な図式となる。朝鮮半島の土と釉と窯を使い焼成されたことによるからかもしれないが、桃山茶陶の造形性を写しつつ、桃山茶陶の極端なまでの造形性はやや抑えられ優美な形姿となっている。つまり桃山茶陶の基底には唐物と高麗ものから写しとられた「気品」と「大らかさ」があり、それらが発展して「静」と「動」の造形性となり、それらがさらに写しとられて、「優美」な造形となっていったのではなかろうか。

「写し」について中世から近世にかけての茶陶の優品に注目し考察をしてきたが、日本陶磁史を「写し」という視点でみると、また違った日本陶磁史がみえてくる可能性があるのではないだろうか。

### 5-3 侘数寄の茶の湯と桃山茶陶

#### (1) 喫茶文化の受容から茶の湯成立まで

桃山茶陶の「茶陶とは、茶の湯のやきもの」のことで、その内容は多岐にわたる。喫茶に直接かかわるものに喫茶の碗があり、それに茶入、茶壺、茶を点てる際に用いられる水指、建水、蓋置や香合、水注などがある。茶室の中で茶の湯の空間を作っていくものとして花入があり、また茶の湯で行われる食事、懐石具として向付、手鉢、蓋置、徳利、酒呑、汁次なども含まれる<sup>606</sup>。ただ、この「茶の湯」には慎重な検討を要する。つまり、この「茶の湯とは何か。」を明確にすることが、即ちこの空間で採り上げられる桃山茶陶とは如何なるものかを明らかにすることにも繋がるからである。

そのためにまずは、喫茶文化の受容から茶の湯成立までと、成立後は茶陶の変遷からみた茶の湯の変化を概観する。そして最終的には、桃山茶陶を生み出した茶の湯とは如何なるものかを明らかにし、桃山茶陶の造形指向を考察する。

まず、茶の湯に先立つ喫茶文化の受容と展開について確認する。「東アジア文化圏の枠内にある日本には、大きくいって過去三度、当時の先進国である中国から喫茶文化が将来された。一度目は文献上の初見が平安時代前期、唐から茶を煮出して飲むことを特徴とする唐式喫茶文化が将来された。この飲み方は「煎茶法」とされる。二度目は鎌倉時代前期、宋から抹茶（粉末茶）に湯を注ぎ飲むことを特徴とする宋式喫茶文化が将来された。この飲み方は「点茶法」とされる。三度目は江戸時代前期、明から葉茶を湯に浸しそのエキスを飲むことを特徴とする明式喫茶文化が将来された。この飲み方は「淹茶法」とされる」。<sup>607</sup>

<sup>606</sup> 伊藤嘉章「桃山の茶陶」、東京国立博物館、日本放送協会、NHK プロモーション、毎日新聞社編『特別展 茶の湯』、東京国立博物館、NHK、NHK プロモーション、毎日新聞社、2017年、192頁。

<sup>607</sup> 橋本素子「平安・鎌倉の喫茶文化」、茶の湯文化学会編『講座 日本茶の湯全史第一巻中世』、思文閣

先行研究では、「茶と寺院との関係といえば禅宗に限定し、鎌倉時代においては「清規」にみえる禅院の日常規範における使用例に注視してきたため、そこで行われる「禅院茶礼」と、のちの「茶の湯」との断絶面が強調されてきた」。<sup>608</sup>

しかし近年、尾崎正善氏は、日本の中世後期以降の「清規」が「清規」本来の内容にあたる「禅宗で、道場での起居動作などの作法を決めた規則に」加えて、月中・年中行事、その月中・年中行事に組み込まれるかたちで記載されている先師・祖師・檀那の回向等からなることを明らかにした。そして尾崎氏が翻刻した「清規」をみていくと、文保2年(1318)成立の『慧日山東福禅寺行令規式』「年中行事」正月初日条で年初始礼に続き羅漢供などを行った後に齋・点茶が行われていたように、茶は行事・回向等の葬祭儀礼のなかで会場荘嚴の供物のひとつとして、あるいは饗応のひとつとして使用されていたのである。<sup>609</sup>

「これらの行事や葬祭儀礼は禅宗寺院に限られるものではなく、むしろ顕密寺院などの他の宗教との共通性を持つ仏教儀礼である」<sup>610</sup>とされている。

茶は、寺院の他には新しい寄り合い空間である「会所」で展開された。鎌倉時代には、茶は会所と呼ばれる接客空間で楽しまれていたと考えられている。<sup>611</sup>南北朝時代に書かれた『太平記』や『喫茶往来』では、会所での喫茶と食事について詳しく説明されている。<sup>612</sup>「この一室の会所から数室を備えた独立した会所が生まれるのは、南北朝時代後期であろう」<sup>613</sup>とされ、その代表は、将軍家の会所である。この会所の特徴を斎藤英俊氏は、複数の人びと

出版、2013年、25頁。

<sup>608</sup> 橋本素子「平安・鎌倉の喫茶文化」、茶の湯文化学会編『講座 日本茶の湯全史第一巻中世』、思文閣出版、2013年、49頁。

<sup>609</sup> 尾崎正善「月中・年中行事清規三本の紹介—『南禅諸回向』・『建長寺年中諷経並前住記』・『瑞鹿山圓覺興聖禅寺月中行事・年中行事』、鶴見大学編『鶴見大学仏教文化研究所紀要』九号、鶴見大学、2004年、99-128頁。—「翻刻『慧日山東福禅寺行令規法』」、鶴見大学編『鶴見大学仏教文化研究紀要』四号、鶴見大学、1999年、55-75頁。尾崎氏の研究の要約は、前掲書、橋本素子「平安・鎌倉の喫茶文化」、49-50頁を参考にした。

<sup>610</sup> 橋本素子「平安・鎌倉の喫茶文化」、茶の湯文化学会編『講座 日本茶の湯全史第一巻中世』、思文閣出版、2013年、50頁。

<sup>611</sup> 影山純夫「会所の茶の湯」、茶の湯文化学会編『講座 日本茶の湯全史第一巻中世』、思文閣出版、2013年、52-79頁。

<sup>612</sup> このような一室の会所は、武家だけでなく公家の屋敷にももうけられていた。『看聞日記』には後崇光院や中納言中御門宣輔の屋敷などの会所の記事が出てくる。(影山純夫「会所の茶の湯」、茶の湯文化学会編『講座 日本茶の湯全史第一巻中世』、思文閣出版、2013年、57頁。)

<sup>613</sup> 影山純夫「会所の茶の湯」、茶の湯文化学会編『講座 日本茶の湯全史第一巻中世』、思文閣出版、2013年、57頁。

が集まって座を作り、楽しむ「寄合性」、「遊戯性」<sup>614</sup>だとしている。その人たちは、公家だけでなく武家、僧、専門的な芸道者などの身分を超えたさまざまな人びとであった。またその会所で行われる飲茶としては、上記のように食事と組み合された茶のほか、「鬪茶という極めて遊興性の強い飲茶があった」<sup>615</sup>ことはよく知られている。以上のように茶は、社寺のほかには新しい寄り合い空間である会所で展開されたのである。

「会所は、遊興に用いられる場所だけに、初めは私的に部屋の飾りにしてもかなり自由に行われていたであろうが、将軍家や公家、上級武家の会所は次第に公的な場所としても使われるようになり、部屋の飾り方の基準が求められるようになった。その要求に応えるために書かれたのが、『君台観左右帳記』や『御飾書』であった」。<sup>616</sup>その記述は、「飾り方だけでなく、道具そのものについても詳しく説明する点に特色がある。漆器や陶磁器それも茶碗や茶入について特に詳しく記して」<sup>617</sup>いるといわれている。室町殿会所の部屋飾りに多くの中国絵画や中国の工芸品が用いられているが、足利将軍家には極めて多くのこのような唐物が収蔵されていた。その収蔵の基準を明らかにするために書かれたのが『君台観左右帳記』である。<sup>618</sup>

さて文安頃、鬪茶が盛んであった様子は『看聞御記』の応永23年(1416)2月26日の記事など前半には茶事の記事が多いことで判明するが、熊倉功夫氏は「南北朝時代の余韻をひいて、いまだ鬪茶の流行期が『看聞御記』の前半にあったのかもしれない」<sup>619</sup>と推測している。

一方、庶民の飲茶の機会も増していく。仏教儀礼の一般化にともない鎌倉時代後期には社寺の近くに門前の茶屋ができ、室町時代には一服一銭の茶屋が広がっていたことは『東寺百合文書』の応永10年(1403)4月「南大門一服一銭請文応永□四□□」の記述<sup>620</sup>から分か

<sup>614</sup> 斎藤英俊「会所の成立とその建築的特色」、千賀四郎編『茶道聚錦2 茶の湯の成立』、小学館 1984年、157頁。

<sup>615</sup> 影山純夫「会所の茶の湯」、茶の湯文化学会編『講座 日本茶の湯全史第一巻中世』、思文閣出版、2013年、68—69頁。

<sup>616</sup> 影山純夫「会所の茶の湯」、茶の湯文化学会編『講座 日本茶の湯全史第一巻中世』、思文閣出版、2013年、63頁。

<sup>617</sup> 影山純夫「会所の茶の湯」、茶の湯文化学会編『講座 日本茶の湯全史第一巻中世』、思文閣出版、2013年、66頁。

<sup>618</sup> この足利将軍家に収蔵されていたと考えられる絵画工芸品を東山御物と呼び高い評価を与えてきた。(影山純夫「会所の茶の湯」、茶の湯文化学会編『講座 日本茶の湯全史第一巻中世』、思文閣出版、2013年、66—67頁)。

<sup>619</sup> 熊倉功夫『茶の湯の歴史 千利休まで』朝日選書404、朝日新聞社、1990年、71頁。

<sup>620</sup> 熊倉功夫『茶の湯の歴史 千利休まで』朝日選書404、朝日新聞社、1990年、85頁。

る。また『看聞御記』の応永30年(1423)7月14日の条に「盃蘭盆之儀如例。光臺寺門前飭座敷有茶接待事。諸人群集云々。石井船津山村念佛拍物如例。」<sup>621</sup>とあるように、ときには社寺門前に臨時の座敷が作られ、茶の接待がおこなわれることもあったようである。

以上のように、室町時代に茶はさまざまな階層において広く飲まれるようになり、その場も多様なものであった。やがて茶室空間に変化がおこり、茶の飲み方も大きく変わっていく。

さて、谷晃氏によれば、茶の湯が成立するための要件は、次の3点だとしている。①茶を点てる動作が、一定の順序と約束により一連の「点前」として形成されること。②使用する「茶道具」が確定する、すなわちいつ、どこで、何を、どのように使用するかが定まること。③茶の湯を行うための専用空間である「茶室」が存在すること。16世紀初頭にはこれらの茶の湯3要件が整っていたとしている。この茶の湯成立の基盤となったのは、武家階層を中心とした本非勝負の「闘茶」を主とした時期の「茶寄合」であり、この茶寄合を基として禅院の茶礼や会所の茶をとりこみ、影響を受けながら変化していったという。ここから形式化された「四種十服茶(十種茶)」になるにしたがい、賭事的な要素が影をひそめ、代わって茶を点てる行為や、その準備あるいは収納といった動作を一連の流れとしてまとめあげた点前にも関心が寄せられたとし、精神的な結びつきを求めた時期には、「茶数寄」と呼ばれる茶の湯の原初形態に変化したとしている。しかしその萌芽を育んだのが一般の都市住民である商人や職人ではなく、僧侶や同朋衆の力もさることながら、公家の寄与するところが大きかったのではなかろうかと述べている。そして公家が新しい息吹を吹き込んだ茶の湯を『言継卿記』や『実隆公記』にみられるような公家の家に頻繁に出入りする連歌師や町人たちが受け継ぎ、彼らがその頃もなお茶の湯に付随していた酒食や歌舞音曲を、いったん完全に切り離したことによって、ようやく茶の湯として確立し、同時にそれらを担う人物も公家から町人たちへと移行していったとしている。<sup>622</sup>

なお、茶具足(道具)にも変化がおこる。15世紀後半になると禅院の茶礼や会所飾に使用された唐物は所有者が次第に町人へと代わり、かつ新たに国外よりもたらされた品物も使われるようになる。そして能楽師である金春禅鳳の話を筆録した『禅鳳雑談』では、永正十三年(1516)条に月日は不明ながら、

同十七日夜、坂東屋にて雑談有。能は結構なるはある物也。金にて茶の湯の道具

<sup>621</sup> 塙保己一 補・太田藤四郎『続群書類従：補遺二看聞御記(上)』、平文社、1930年、397頁。

<sup>622</sup> 谷晃「珠光から紹鴎へ」、中世茶の湯文化学会編『講座 日本茶の湯全史第一巻中世』、思文閣出版、2013年、80-92頁。

の物語、細々被<sub>レ</sub>申候。数寄の方は、備前物の割れたるには劣り候べく候。たゞ能の方は、凍み氷れたるが面白く候。<sup>623</sup>

とある。ここではいわゆる唐物を指すであろう「金にて茶の湯の道具」は、国産物の「備前物の割れたるには劣り候べく候」と、鄙びた雑なもので、しかも割れたようなものに価値を見出すのが「数寄の方」であると言っている。ここには茶の湯成立後における、後の「佗数寄の思想に連なる茶の湯独特の価値観の萌芽をみてとることができる」<sup>624</sup>といわれている。

## (2) 茶陶の変遷からみた茶の湯の変化

上記のように、16世紀初頭には茶の湯が成立していたと考えられるが、ここからは茶陶という視点から、茶の湯の姿の変化を追ってみたい。

まず、茶の湯以前の茶陶を確認する。『群書類従』の「飲食部」には『喫茶養生記』とともに『喫茶往来』<sup>625</sup>が収録されている。そこには茶を飲んだ部屋の飾り付けと、茶を飲むための道具について詳しく描かれている。茶陶については建盞をはじめとする唐物が使用されたことが描かれているが、ここでは「ある一定の美意識にもとづき使用する物を選択したのではなく、唐物であること自体に価値があり、部屋いっぱいにならざることを目的として、闘茶会の主催者の権威と財力を見せつけることに重点が置かれていた」<sup>626</sup>とされている。

そこから少し動きが生じてくる。谷氏によると『君台観左右帳記』は、茶湯間など各部屋の飾り方については簡単に図示するだけで、むしろ会所飾りに使われた器具そのものについての解説に重点が置かれているが、それらはすべて唐物であることはいうまでもない。ただ『君台観左右帳記』では、唐物でありさえすれば良いという意識からは一歩踏み込んで、絵画の作者を品等付けしたほか、物によっては当時の価格を示したものもある。ただしそれとともある一定の美意識にもとづいたものではなく、あくまで会所飾りを念頭においてラ

<sup>623</sup> 北川忠彦校注「禅鳳雑談」、林屋辰三郎校注『古代中世藝術論（日本思想大系；23）』、岩波書店、1973年、489

頁。

<sup>624</sup> 谷晃「珠光から紹鴎へ」、中世茶の湯文化学会編『講座 日本茶の湯全史第一巻中世』、思文閣出版、2013年、84頁。

<sup>625</sup> 魚澄惣五郎校註並びに解題「喫茶往来」、千宗室等編『茶道古典全集』第2巻、淡交新社、1958年、176-179頁。

<sup>626</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、100頁。



ンク付けをしているに過ぎない。しかしのところ、つまり十五世紀末になると、茶の湯の点前が整備され、使用する器物も、唐物中心におおまかには定まりつつあったことが窺える」<sup>627</sup>とされている。

次に、茶の湯が成立した16世紀中頃の茶陶の様子は、「珠光心の文」や「禪鳳雑談」から知ることができる。

当時、ひゑかるゝと申て、初心の人躰がびぜん物・しがらき物などをもちて、人もゆるさぬたけくらむ事、言語道断也。かるゝと云う事ハ、よき道具をもち、其あぢわひよくしりて、心の下地によりてたけくらミて、後までひへやせてこそ面白くあるへき也。（「珠光心の文」）<sup>628</sup>

同十七日夜、坂東屋にて雑談有。能は結構なるはある物也。金にて茶の湯の道具の物語、細々被申候。数寄の方は、備前物の割れたるには劣り候べく候。たゞ能の方は、凍み氷れたるが面白く候。（「禪鳳雑談」）<sup>629</sup>

与四良来り、数寄によそへて能物語候。結構見事申さば、是までも被し申候、金の風炉・罐子・水さし・水こぼしにてあるべく候へ共、泌みはせまじく候。伊勢物・備前物なりとも、面白く工み候はゞ勝り候べく候。（「禪鳳雑談」）<sup>630</sup>

上記に現れる「備前物や信楽物・伊勢物は、それまで茶道具としては使用されなかったもので、唐物一辺倒の世界に和物が登場したことの意義は大きく、しかも金の茶道具といえども「備前物の割れたるには劣り候べく候。」とか、伊勢物・備前物であっても「面白く工みはゞ勝り候べく候。」という茶の湯独自の価値観が出現して、茶道具を選択する新たな基準となりつつあったことを示していて注目されている」。<sup>631</sup>

谷氏によると、「茶会の記録である茶会記のもっとも古いものは、『松屋会記』の天文二年

<sup>627</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、101頁。

<sup>628</sup> 村井康彦校注「珠光心の文：古市播磨法師あて」、林屋辰三郎校注『古代中世藝術論(日本思想大系；23)』、岩波書店、1973年、448頁。

<sup>629</sup> 北川忠彦校注「禪鳳雑談」、林屋辰三郎校注『古代中世藝術論(日本思想大系；23)』、岩波書店、1973年、489頁。

<sup>630</sup> 北川忠彦校注「禪鳳雑談」、林屋辰三郎校注『古代中世藝術論(日本思想大系；23)』、岩波書店、1973年、494頁。

<sup>631</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、103頁。

(一五三三) 三月二十日に奈良の塗師松屋久政が東大寺四聖坊に出向いた記録であり、茶会記で備前焼が使用された最初の記録は『天王寺屋会記 宗達他会記』の天文十八年(一五四九)十二月十二日の棕宗理会における備前焼建水<sup>632</sup>、信楽焼は『松屋久政会記』の同十一年四月九日の北向道陳会における信楽焼水指<sup>633</sup>である。したがって『禅鳳雑談』の記事は、永正十三年(一五一六)のことであるから、茶会記に備前や信楽の名称が現れる三十年ほど以前より、すでに備前焼が、しかもひびの入ったようなものが茶の湯の道具として高い価値を与えられていたということ、茶の湯以外の書物から傍証することができる貴重な記録であるといえよう。さらにひび割れた云々はともかくとしても、備前焼や信楽焼が、単に手に入りやすい日本産物というだけでなく、「心の師の文」でいわんとしている「ひゑかるゝ」「ひへやせる」といった茶の湯論を具体的に体現する、象徴的な茶道具として扱われていることに注目する必要がある<sup>634</sup>と指摘している。

いずれにしても天文二年に始まる茶会記は、永禄年間を経て天正年間にいたる頃の当時の茶の湯の有様を今に伝える重要な史料である。上記の奈良の『松屋会記』、堺の『天王寺屋会記』自・他会記だけでなく、堺の納屋宗久による『今井宗久茶湯日記抜書』、博多の『宗湛日記』などがある。谷氏によると、「それらはいずれも町人の茶会記でありながら、武家や僧侶、ときには公家も登場し、茶の湯がもはや一部の人間のもてあそびものではなく、文化人として必須の教養にまでなっていたことを如実に知ることができる。またそこで使用されている茶道具も、かつての足利将軍家や有力守護大名のもとにあったものが、京・奈良・堺の町人たちの手に渡っていたことを教えてくれるし、それだけでなく、彼らがたくわえた富によって、彼ら自身が選んで入手した新しい舶来品も多い。ところが、茶会記を見ていると、天正十年(一五八二)以降に、茶会で使用される茶道具に変化が生じていることに気付く。たとえばそれまでほとんどの茶会に使用されていた天目が極端に減り、かわって朝鮮産や日本産の碗類が多用されるようになるし、蓋置にはそれまでの金属器や中国産陶磁器にかわって竹の引切と称する青竹がほとんどの場合で使用されえるようになり、また竹製の花入や木で作られた手桶の水指、面桶の建水といった茶道具の使用も目立つ。何か茶の湯の世界に大きな変革があったのではないか<sup>635</sup>と推測されている。

そのあたりの事情を『山上宗二記』がよく伝えている。『山上宗二記』は、利休の一の弟子を自認した堺の町人山上宗二が、天正14、5年頃までにまとめあげ、天正16年以降に何

<sup>632</sup> 千宗室等編「天王寺屋会記 他会記」、『茶道古典全集』第七巻、淡交新社、1959年、13頁。

<sup>633</sup> 千宗室等編「松屋会記」、『茶道古典全集』第九巻、淡交新社、1957年、7頁。

<sup>634</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、103頁。

<sup>635</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、104-105頁。

人かの人物へ、求められるままに書き与えた書物で、「茶器名物集」と異本の題名にあるごとく基本的には茶道具の解説書であり、その解説の中に重要な内容が多く含まれ、当時の茶の湯を知る上で欠かせない書物であるとされている<sup>636</sup>。

ここで問題としている茶陶を含む茶道具の変化を考えるうえでは、この書物に記される「数寄道具」という語句が重要である。ゆえにこの語句がでてくる記述をみてみよう。

惣テ茶碗ハ唐茶盃スリ當世ハ高麗茶盃瀬戸茶盃今焼ノ茶盃迄也形サヘ能候ヘハ數寄道具也<sup>637</sup>

第一膚能カ好シ小釜モ形コロ膚サヘヨケレハ數寄ニ入也<sup>638</sup>

右三ツ花入也但此外ニヨシアシハツ在リ（中略）數寄不入口傳在リ<sup>639</sup>

などと数寄道具について説明した後、さらに続けて、

- 一 萬歳大海 昔代二千貫但當世ハ數寄ニ不入惣見院御世ニ失ス
- 一 打曇大海 代物千貫是モ當世ハ數寄ニ不入
- 一 水谷大海 當世ハ數寄ニハ如何<sup>640</sup>

とも述べて、たとえこれまで名物とされ、値段が高いものであっても、数寄道具としてはふさわしくないものがあると判断を下している。茶道具が「数寄道具」であるかどうかの重要な判断基準としては、「形（なり）」と「比（コロ）」および「膚」を挙げているのである。谷氏によると、「ここでいう「比」は寸法であるが、単に寸法の大小だけでなく、口径と高さや、茶碗などでは高台の高さ・広さや幅までを含めた全体のバランスをいう。また「なり」は形で、姿かっこうや容量、時には紋様までをそこに含めるのかもしれない<sup>641</sup>とする。また、次のようにも述べている。「具体的にどのような寸法や形がよいのかは述べられていないから、現存する伝世品で判断するよりほかはないが、ひとつ重要な要素として考えられる

<sup>636</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、105頁。

<sup>637</sup> 「山上宗二記」、創元社編『茶道全集 巻の5（茶人篇）』、創元社、1936年、577頁。

<sup>638</sup> 「山上宗二記」、創元社編『茶道全集 巻の5（茶人篇）』、創元社、1936年、579頁。

<sup>639</sup> 「山上宗二記」、創元社編『茶道全集 巻の5（茶人篇）』、創元社、1936年、591頁。カッコ内、筆者加筆による。

<sup>640</sup> 「山上宗二記」、創元社編『茶道全集 巻の5（茶人篇）』、創元社、1936年、597頁。

<sup>641</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、106頁。

のは、このころ茶室が次第に狭小化していたことである。その典型が待庵で、それは二畳にほぼ台目畳の広さの室床が付くという、極小の狭さにまでつきつめていったのである。それまでは、かなり広い部屋を茶室として使用し、時にはその一部を囲って使用した場合もあったらしい。それが紹鴎のころ、すなわち十六世紀中頃には四畳半の広さがほぼ基準となりつつあったのが、さらに狭められていったのである。このように茶室が狭くなると、それまで会所飾りで用いていたような道具類では大きすぎて具合の悪いことがしばしばあったに違いない。そこで二畳、三畳の茶室にも適合する大きさの茶道具が必要となり、それが数寄道具選定の背景にあったであろうことは十分に考えられる<sup>642</sup>と茶室空間と茶道具との関係について重要な指摘をしている。

また「天正年間、特に天正十四年前後に、新しく打ち立てられた「数寄」の理念によって、茶道具に対する評価替が行われていた」<sup>643</sup>ことが推定されている。そして「その「数寄」の理念は、さらに「侘数寄」の理念に至り、それは利休によって主導された」<sup>644</sup>とされ、その結果いわゆる「東山名物」をはじめとした唐物の多くが、数寄の理念と合致しない「ぬるき物」として退けられ、かわって備前・信楽などの日本産陶磁や茶碗を主とした朝鮮陶磁が茶道具に取り挙げられた<sup>645</sup>ものと考えられている。

では、「数寄」そしてその発展形である「侘数寄」とはなにか。谷氏は、茶の湯の数寄について初めて本格的に評論したとされる16世紀後半に成立した『山上宗二記』を詳しく分析した。要約すれば次のようになる。文学、和歌、連歌の世界の数寄つまり、「歌数寄」に対して、茶の湯の世界の数寄を「茶数寄」とし、それは茶の湯への志が深く、茶の湯が上手で、覚悟（茶の湯に一心腐乱に取り組む決心とその実践）があり、作分（茶の湯における創意と工夫）も有し、さらに手柄（茶の湯の技量とそれまでの実績）があることであるとしている。そしてここに風躰（歌の心をよく理解して、枯れかじけて寒い冬木の風躰に至り、かつ年々面白く変わることを）を加え満たせば、茶の湯は初めて最終的な境地・境涯である「侘数寄」に至るとしている。この侘数寄の理念にもとづいて選定＝目聞した茶道具を山上宗二は数寄道具と呼んだという。<sup>646</sup>

谷氏によると、この「利休が主導した侘数寄の理念は、それがあまりにも厳しいものであったためか必ずしもそのままには受け継がれず、またそれをさらに発展させようとの試み

<sup>642</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、106-107頁。

<sup>643</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、199頁。

<sup>644</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、199頁。

<sup>645</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、199頁。

<sup>646</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、468-506頁。

はなされなかった。十七世紀に入ると、おびたしい数の茶書が世に送り出されたが、まともに侘数寄について述べている書物はほとんどないといってよい。わずかに触れるものはあるけれども、そこでは侘数寄が侘と数寄の二つの語句に分解され、利休の主張した侘数寄はどちらかといえば「侘」に受け継がれ、一方「数寄」は一般的な茶の湯の意味に使用される傾向が強い。やがて侘は極端に禅との結びつきを強調し、茶即禅や禅茶一味といった言葉がしばしば使用されるようになる。それは一見利休の考え方に即しているかのように思われるが、実は偏った理解といわざるを得ない。実はそのような主張は、茶の湯のごく一部で声高に叫ばれてはいたけれど、主張としてはもっと柔軟性に富んだ考え方が茶の湯の指導理念となっていた<sup>647</sup>という。

谷氏が指摘した、侘数寄の理念の柔軟性、多様性については、茶会記に記された茶陶を分析した林屋晴三氏の先行研究<sup>648</sup>からも明らかにされる。つまり侘数寄の茶の湯は、舶載された高麗茶碗、古染付、呉洲、安南、南蛮物などと、国内の瀬戸、志野、織部、唐津、高取、萩、薩摩、伊万里、備前、信楽、樂焼など、多様な焼物を積極的に受け入れていったことが、当時の茶会記から明らかになるのである。茶の湯における侘数寄の理念がけっして閉じられた理念ではなかったのである。

「しかし利休が没し、豊臣政権から徳川政権へと時代が移行していくとともに、侘数寄とは理念を異にする大名茶湯が唱えられ、それにしたがってふたたびかつての東山名物が再評価され、唐物が尊重されるようになる。とはいっても茶の湯が大名茶湯一色にそまってしまうのではなく、侘数寄を基本理念においた侘茶湯も依然として行われており、また大名茶湯でもない、かといって侘茶湯でもない金森宗和などが主導する茶の湯も行われて、江戸時代は多用な茶の湯が並存する時代であった<sup>649</sup>とされる。ゆえに使用される茶陶も、先に述べた焼物に加えて、京の色絵陶磁器、金彩をほどこしたいわゆる錦手など、多様化していくのである。ただ、「仁清とほぼ同時期に色絵を生産した有田やその流れを汲む九谷の磁器は、点前に使用する茶道具としてはほとんど取り入れられず、もっぱら懐石用具として使用される」<sup>650</sup>。

18世紀後半になると、茶会記に記された茶道具に、利休所持とか、宗旦判などの語句が添えられるようになり、これは「茶道具に対する付加的な価値付けが始まったことを示すも

<sup>647</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、107-108頁。

<sup>648</sup> 林屋晴三「茶碗変遷資料」、『東京国立博物館紀要 第五号』、東京国立博物館、1970年、191-272頁。林屋晴三「茶碗使用史年表」、『茶の本—茶碗—』、新潮社、1978年、281-317頁。「古茶会記にみる茶碗一覽」、茶道資料館編『茶の湯の茶碗—茶入と名碗—』、茶道資料館、1984年、84-109頁。こうした研究などにより、天文2年から宝永2年までの間の茶碗の使用の様子、変遷が明らかにされている。

<sup>649</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、199頁。

<sup>650</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、111頁。

のであり、同時にそれは茶道具の価値基準が大きく変換」<sup>651</sup>したことを意味する。茶道具はもともとその藝術的・美的価値よりは、高名な人物が所持していたという、より大きな価値を持たせていたところがある。それが侘数寄の理念の確立によって、かつては名物であっても、天下人が所持していても、侘数寄の美意識に叶わなければ数寄道具とはしない、明確で断固とした判断を一時的にせよ下した時期があった。しかし侘数寄の理念も利休没後まもなくゆらぎはじめ、精神性を侘の語句に込めることはあっても、美意識として侘を主張し、それによって茶道具を選択することはなくなった。誰が所持していたということが、再び茶道具の価値として重視されるようになる。いま一つ茶道具に価値を与えるようになったのが箱書き<sup>652</sup>である。「このような風潮が支配する時代にあつては、それまでになかった新しいものを茶道具として取り上げようとの意気込みは薄れ、十八世紀以降はもっぱら古くからの茶道具を守り、その伝来」<sup>653</sup>を守る傾向が強くなる。

### (3) 桃山茶陶を生み出した侘数寄の茶の湯とは

ここまで喫茶文化の受容から茶の湯成立までを確認し、茶陶の変遷からみた茶の湯の変化を概観してきた。それでは、桃山茶陶の造形指向を生み出した茶の湯とはどの部分の茶の湯を指すのか。

結論を先に言えば、それは「侘数寄の茶の湯」である。先に述べた15世紀末に点前が整備され、使用する器物は唐物中心におおまかには定まり、茶の湯の姿が整いつつあった頃の茶の湯ではなく、唐物がすたれたきっかけとなった侘数寄を理念とする茶の湯からであると考え。次にこの侘数寄の茶の湯とはどのような特質をもつのかを、さらに詳しく論ずる。

まず、この侘数寄の茶の湯が先の書院台子茶と大きく異なり、桃山茶陶の造形指向を要請した決定的な要素は、「茶の湯精神」が畳の上に直接、茶碗を置くことに到達した」<sup>654</sup>ことである。森村健一氏によると「天正末期までは、禅林で行われた献茶や四頭茶礼に見られる天目台に乗せる天目茶碗、貴人点のいわゆる、禅院茶礼が基本であり、茶人との上下関係が

<sup>651</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、121頁。

<sup>652</sup> 箱書きはもともと茶道具を箱に仕舞い込んだ際の備忘録がはじまりとされている。それが次第に物の名称だけでなく、物に附属する銘・材質・産地・作者・時代などのほか、旧蔵者や伝来、名物記の記載状況やその物の鑑定・評価に類することまで書かれるようになったとされている。(谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、122頁。)

<sup>653</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、123頁。

<sup>654</sup> 森村健一「発掘された呉須手に見る「侘・寂」の堺」、『茶文化学術情報誌 茶の文化』7号、全国茶商業協同組合、2008年、75頁。

存在する。その典型スタイルは、書院台子の茶である。中世における画一的な小宇宙の天目茶碗には、禅院茶礼が追求して止まなかった下剋上を許さない社会規範を厳守し、禅や武士道精神をそこに存在させた。それからの脱却は、天正後半期以降の軟質楽系や歪み茶碗などに表出される。歪み茶碗は、当時の歴史的混乱期において自由を謳歌していた証しである。

(中略) 下剋上を肯定したゆえに茶室での公平・平等を主張した「茶の湯精神」が畳の上に直接、茶碗を置くことに到達した。その空間には、茶室内の人間が一体となるための精神・工夫が見え隠れする」としている。<sup>655</sup>このように天目台から直接茶碗を自分とおなじ高さの畳の上に置くようになったことにより、茶室内のヒトとヒトの公平・平等だけでなく、茶碗(茶陶)とヒト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。

また、「ひゑかるゝ」、「ひへやせる」といった価値基準が加わっている。16世紀中頃の「心の師の文」や『禅鳳雑談』より知ることができたが、『君台観左右帳記』の唐物一辺倒の価値基準に動きが生じ、高麗茶碗や和物が採り上げられ、それまで金の茶道具とされたものでも「備前物の割れたるには劣り候べく候。」とか、伊勢物・備前物であっても「面白く工みはゞ勝り候べく候。」という独自の価値観が出現して、茶道具を選択するあらたな基準が生じた。ここでは、備前や信楽が単に手に入りやすい日本産物というだけでなく、「心の師の文」でいわんとしている「ひゑかるゝ」、「ひへやせる」といった価値基準が加わっているのである。天正10年(1582)以降の茶会記の記述で知ることができるよう天目が極端に減り、かわって朝鮮産や日本産の碗類が多用され、蓋置にはそれまでの金属器や中国産陶磁器にかわって竹の引切と称する青竹がほとんどの場合で使用されるようになることから分かる。

しかし一方では、作分(茶の湯における創意と工夫)をすすめた進取性と柔軟性に富んだ選択基準もあった。それは次のことから分かる。輸入された焼物の高麗茶碗、古染付、呉洲、交趾など、そして国内の産地で開始された志野や織部そして朝鮮系の窯である唐津、高取、萩などを積極的に受け入れたのである。

更に、天正年間(天正14年前後)に新しく打ち立てられた「数寄」の理念が価値基準に加わり、「比(コロ)」と「形(なり)」および「膚」が吟味される。これにより「茶数寄」にかなう茶陶が採り上げられるようになり、そこから発展した「風躰」<sup>656</sup>を満たし、茶の湯の最終的な境地・境涯とされる「侘数寄」の理念にかなう茶陶が採り上げられるようになる。

<sup>655</sup> 森村健一「発掘された呉須手に見る「侘・寂」の堺」、『茶文化学術情報誌 茶の文化』7号、全国茶商業協同組合、2008年、75頁。カッコ内、筆者加筆による。

<sup>656</sup> 歌の心をよく理解して、枯れかじけて寒い冬木の風躰に至り、かつ年々面白く変わること。

以上のような侘数寄の茶の湯の特質が、桃山茶陶の造形指向を生み出したのである。

従ってこれ以降のさらに変化した茶の湯は、桃山茶陶を生み出した茶の湯とは一線を隔する。それは、侘数寄の茶の湯とは理念を異にする大名茶（ただし古田織部の茶は、これいう大名茶の性格は乏しいのでこれには含めない。）で、これに従い再びかつての東山名物が再評価され、唐物が尊重されるようになり、茶陶においても色絵陶磁器や錦手にみられるような鮮やかな色彩による絵画的な意匠が採り上げられるようになる。それに加え箱書きや伝来が価値基準となっていく茶の湯に変化していくのである。

以上のように桃山茶陶は、書院の茶と大名茶の狭間に生まれた侘数寄の茶の湯が生み出した造形だともいえよう。

#### (4) 桃山茶陶の造形指向

ここまで桃山茶陶とは、侘数寄の茶の湯が生み出した造形指向だということを論じてきた。それはどのような指向性があり、具体的にはどのような特質があるのか。

それを探るためは、その造形の価値基準になった侘数寄の茶の湯が何を美とみなすのかを考察する必要がある。その為に、それに大きな影響を与えたとされる歌論と禅の立場の二視点から検討する。

まずは歌論の立場から検討する。「侘数寄の理念にもとづいて選定＝目聞した茶道具を山上宗二は、「数寄道具」と呼び」<sup>657</sup>、侘数寄の茶の湯（の美的特質）を連歌の風躰に対して評された語句である「冷え」「枯れ」「瘦せ」などの語句を用いてそれを説明した。<sup>658</sup>

これらの「冷え」「枯れ」「瘦せ」などについては倉澤行洋氏の詳しい研究があるので、それを参照する。

「冷え」「瘦せ」については、

- 1 文字通りの意味で冷えた・瘦せた。
- 2 清らかな、清浄な。
- 3 淡白な、平淡な、目立たない。
- 4 厳密な、密度の高い、しまった、無駄がない。

の四つの情趣を含む言葉であるとしている。

「枯れ」については、

<sup>657</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、285頁。

<sup>658</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、285頁。



- 1 文字通りの意味での枯れた、かわいた。
- 2 あらい（荒い、麤い、粗い）あらあらしい。
- 3 強い、たくましい。

の三つの情趣があるとしている。<sup>659</sup>

このように侘数寄の美的特質を表現する語句として「冷え」「枯れ」「痩せ」が採り上げられたが、一般的には、この侘数寄は、上記のようにイメージされることが多い。しかしこれらは、侘数寄の美的特質の一部だけを意味する語句であり、それはもっと重層的意味を内包していると考えられる。

それを示すために、次に歌論とともに大きな影響を与えたとされる別の視点、禅の立場から検討する。久松真一氏の禅の立場からの茶の湯の美的特質についての研究を参照する。

久松氏は、わび（侘数寄）<sup>660</sup>の美を分析し、その特徴として七つの性格を有するとしている。

- 1 不均斉 格式ばったきちょうめんさ・端正・「真」の完全・つりあいのとれていること  
の美しさの否定としてのくだけた・破れた・ひずんだ・ふつりあいの・奇数の・  
草のものの美である。
- 2 簡素 複雑・繊細・精巧・典雅・崇高・くどくどしさの否定としての  
単純・麤相・素朴・野趣とかいうようなものの美しさである。
- 3 枯高 若さ・生々しさ・優美・豊かさ・はかなさなどの否定としての  
ふける・たける・枯れる・やせる・艶消し・寂びるといったようなものの美で  
ある。
- 4 自然 技巧的・意識的・人為的なものの否定としての  
たくまない・わざとらしくない・うぶな・無心・無念というようなものの美し  
さである。この自然とか、無心とか、無念は、けっしてナイーブなそれらを意  
味しない。
- 5 幽玄 あらわなとか、明らかなとか、鋭利とか、尽くとかいうものの否定としての  
蔽う・隠れる・暗く・漠然・鈍重・含蓄・余韻・奥床しさの美である。
- 6 脱俗 高貴・富有・快樂・幸福などの現実的価値のみならず、

<sup>659</sup> 倉沢行洋「珠光伝書『心の文』、『藝道の哲学』、東方出版、1983年、117-122頁。

<sup>660</sup> 久松真一「茶事の和美」、谷川徹三、古田紹欽編『図説茶道大系1 茶の美学』、角川書店、1963年、102-124頁。本書において久松は、「わびの美」という語句を使用しているが、内容から、「侘数寄」の美であると判断できる。

仏にも祖にもかかわらぬ、なんのこだわりもない自由の美しさである。

7 静寂 賑やかさ・繁忙・さわがしさ・動きなどの否定としての  
淋しさ・孤独・ごたつかない・ひまな・落ち着きというような  
ものの美である。<sup>661</sup>

そして久松氏は、わびの美(侘数寄の美)の主体は、無一物的性格であると説明している。「この無一物は、(中略)富貴の単なる否定である貧賤としての普通の否定的、消極的無一物から、新しい肯定的積極的無一物に翻転して、無一物が富有や高貴よりもかえって価値があり、存在感があると自覚されてきたところに、侘び茶における侘びの誕生があるのである。紹鷗、利休をはじめ、侘び茶人たちは、茶の湯において、この肯定的積極的無一物を自覚することによって、侘びの美の根源的主体を礎定した」<sup>662</sup>という。また、この七つの性格は、無一物底の主体の一元的表現であって本来別々のものではなく、一つのものの属性的な性格なのである。したがって「七つの性格は皆、無一物底の主体を指向するものである」と述べている。<sup>663</sup>

以上の先行研究を俯瞰すると、侘数寄の茶の湯が評価する美的特質には二面的要素があることが導き出せよう。つまり上記の「冷え」、「枯れ」、「瘦せ」、「簡素」、「枯高」、「幽玄」、「静寂」、からは、静的特質が導き出され、「不均斉」、「自然」、「脱俗」からは、動的特質が導き出せよう。しかし厳密に言えば上記言葉で示された内容を「静」と「動」に単純に分類できるものではない。例えば「枯れ」は表層的には静的特質を表象するが、「あらい(荒い、麁い、粗い) あらあらしい。」や「強い、たくましい。」という意味を含み、深層部には動的特質を内包する。このように、それら内容の一つ一つが「静」と「動」の重層性を帯びているのである。

このような美的特性を美とする侘数寄の茶の湯から生み出された桃山茶陶の造形には、「静」と「動」の重層的二面性がみられる。ここで実際の作品を観てみよう。静的特性の作例としては「赤楽茶碗 銘無一物」【図2】、そして動的特性の作例としては「織部筒茶碗 銘

<sup>661</sup> 久松真一「茶事の和美」、谷川徹三、古田紹欽編『図説茶道大系1 茶の美学』、角川書店、1963年、124頁。

<sup>662</sup> 「これこそ、かれらが、あるいは時代の禅的環境から感得し、あるいは、京の大徳寺や堺の南宗寺などにおいて、参禅して悟入した六祖恵能(638-713)伝来の「無一物」底、すなわち、「本来の面目」-無相の自己-にほかならない。(久松真一「茶事の和美」、谷川徹三、古田紹欽編『図説茶道大系1 茶の美学』、角川書店、1963年、123-124頁)。

<sup>663</sup> 久松真一「茶事の和美」、谷川徹三、古田紹欽編『図説茶道大系1 茶の美学』、角川書店、1963年、123-124頁。

冬枯」【図 6】を採り上げた。

まず「赤楽茶碗 銘無一物」を観てみよう。楽茶碗は千利休の創意によって作られたという点で、最も茶の湯に近いところで作られた茶碗である。この茶碗は長次郎茶碗の初期の作品とされる。造形は実に穏やかで、手捏ねによるもので腰に丸みを帯びた半筒形の姿は端正である。赤楽という名から、その色調を「赤」と意識するが、実際は赤ではない。一種の透明釉が掛けられることで、聚楽土の赤みが表れた色としての「赤」である。色彩が無いという意味での「赤」なのである。ここには「作為と無作為、その相反する意識を超越し、ただ深い存在感のみを静かに湛えている」<sup>664</sup>と評されている。

一方、《黒織部茶碗 銘冬枯》は、胴部の左半分は鉄釉が掛かり片身替わりとし黒い部分は白抜きで、白地の部分には筆で抽象文様が描かれている。形は筒形で口縁部がわずかに端反り、山道となっている。「冬に枯れた花か草木か、描かれた抽象文様はスペインの近代の画家、ミロの絵画を思わせる」<sup>665</sup>と評される。胴部には轆轤目が残り、文様に沿って鋭い線刻がなされている。腰にも篋目が施されている。

これら「静」と「動」という両極端にある特性をもつ両作品ともが、桃山茶陶の範疇に入るのである。

また、この相反する二面性が重層性をもって一つの作品の中に内在させているものもある。《伊賀水指 銘破袋》【図 1】を観てみよう。どっしりとした形状に深い緑のビードロ釉が厚く掛かって、静寂を湛えた池の水面のような景色をなす。同時に雷が轟いたような大胆な火割れが入った独特の姿を呈する。このように本作品において「静」と「動」が、まさに一つのものの属性として造形に表れているといえよう。

次に、さらなる桃山茶陶の造形を考察する。それは先の書院台子茶と決定的に異なる要素をもつ侘数寄の茶の湯により生み出された造形である。書院台子茶で天目台の上に掲げた輝く宝石のような茶碗【図 30】【図 31】とは違い、茶碗を直接畳の上に置くようになったことが、茶の湯空間における茶碗とヒトの距離を、物理的にだけでなく精神的にも近くした。茶碗は茶陶の中のひとつではあるが、茶陶の中で唯一ヒトの口に直接接触れる茶陶である。それが自分と同じ高さの畳の上に置かれ、それを口にし、その中の茶を体内に取り込む。これが道具とヒトとの関係に大きな変化をもたらしたことは、想像できるであろう。この変化が重要で、桃山茶陶の造形に大きな影響を与えたと考える。書院台子の茶の天目台の上にある

<sup>664</sup> 樂吉左衛門、樂篤人『定本樂歴代 宗慶・尼焼・光悦・道楽・一元を含む』、淡交社、2013年、22頁。

<sup>665</sup> 岐阜県現代陶芸美術館編『古田織部四〇〇年忌 大織部展』、大織部展実行委員会、2014年、142頁。

茶碗は、唐物の窯変天目茶碗【図 30】、油滴天目【図 31】にみられるように人工的に生み出される美の極致であるとされている。これは見方を変えれば、生きるヒト（自分）とは隔絶された無機質な道具であるといえよう。しかし自分と同じ高さに置かれた茶碗は、自分の延長へと変化し、有機性を帯びてくる。すなわちその茶碗には自身と同じく生命が宿り、さらには自然の一部であることを希求する。それが到達するところは「自然（土）と使い手との一体感」という造形指向となる。この「自然（土）と使い手との一体感」は、美術ではなく工藝を工藝たらしめる重要な造形指向でもある。

それが次に示す具体的な造形的特質となって表れる。素材、加飾、器形の三要素に整理して示す。①素材は、土の素材感が活かされている（天地自然が産み落としたかのような造形性への指向がある）ことである。そのための具体的技法は、手技では、強い轆轤目【図 160】・篋削り【図 161】・篋目【図 162】麤い線彫り【図 163】であり、釉の技では、土見せ【図 164】・自然釉の玉垂れ【図 165】・胡麻【図 166】であり、火の技としては、火色【図 167】・噴き出し【図 168】・火表・火裏【図 169】・ピロード・焦げ【図 170】窯疵【図 171】・緋襷【図 172】・牡丹餅【図 173】・梅華皮【図 174】である。②は、加飾表現に抽象性【図 175】・野趣性【図 176】があること。③は、器形に不均斉（歪み【図 177】・破れ【図 178】・円形や左右対称でない自由な形状【図 179】）がみられることである。

さらなる造形指向としては、山上宗二のいう「様子」という感性がある。これにより、これまで桃山茶陶の説明が、抽象的表現にとどまっていた傾向にあったのかもしれない。佗数寄の美的特性から生じた桃山茶陶は、尺度である「比（コロ）」「形（なり）」「膚」が重要視されるが、谷氏によれば、「宗二は茶道具の寸法や形状を具体的には示していないが、それはおのおのの材質や用途などによって、あるいは相互の取り合わせによって一概にはいえなかったからであろう。中国産の茶碗が廃れたのは、佗数寄の理念が確立した結果であることは間違いのないものの、その論理のみで駆逐されたのではない。佗数寄の茶の湯で実際にそれを並べたとき、どこか場違いな感じがするという感性によるところが大きく、逆に高麗茶碗が茶会における場所を確保したのも、うまくまわりと調和するとみなされたからであろう。その感性をたどっていくと、禅や歌心に到達するのであり、ひいては、宗二のいう「様子」の意味にも通じよう」<sup>666</sup>と指摘する。

本項では、桃山茶陶の造形指向を明らかにした。これを生み出したのは佗数寄の茶の湯であると、その特質を4点に整理した。①書院台子の茶で用いられた天目台から、直接茶碗を自分と同じ高さの畳の上に置くようになったことにより、茶碗とヒトの距離が物理的に

<sup>666</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、291頁。

だけでなく精神的に近くなった。②「ひゑかるゝ」「ひへやせる」といった価値基準が加わる。一方で、③作分（茶の湯における創意と工夫）をすすめた進取性と柔軟性に富んだ選択基準もある。④「比」「なり」「膚」が吟味され始める。

そしてここから生み出された桃山茶陶の造形指向の3つの特性を導き出した。①「静」と「動」の重層的二面性がある。②直接茶碗を自分と同じ畳の上に置くようになったことにより、茶碗（茶陶）は自分自身の延長へと変化し有機性を帯びてくる。すなわちその茶碗（茶陶）には生命が宿り、自然の一部であることを希求する。それが到達するところは「自然（土）」と使い手との一体感」という造形指向となる。③「様子」という感性が作用している。その感性とは、禅や歌心に到達する空間における道具相互の取り合わせや、それらを調和させる感性である。

## 小結

本章では、桃山茶陶の美的特質の背景にあるものを、その造形的な淵源と、理念的背景に分けて考察し、最終的には、桃山茶陶の造形的指向の特性を導出した。

前者については、桃山茶陶の美的特質の一つとしてのキーワード「麿相」の美意識の淵源が唐物茶壺にあることを、徳川義宣の研究を参考に確認し、12世紀に渥美窯焼成された《自然釉秋草文壺》の造形を検討することによって、桃山茶陶の美的特質の淵源の一つとなる「自然の象徴的再現」と、「情趣性の対象としての自然」という2つの意味での自然を示した。それに加えて、中世から近世にかけての茶陶を中心に、その「写し」によって継承されるものを考察し、歪みや割れ、不整齊、破綻などといった「失敗」「負の要素」となるようなところに価値をみいだす桃山茶陶の美的特質の奥底に潜むものは、唐物から写しとられた「気品」と、高麗ものから写しとられた「大らかさ」があり、それらが発展して桃山茶陶の「静」と「動」の造形性となり、それらがさらに写しとられて、「優美」な造形となっていったのではないかということを示した。

後者については、理念的背景を考察するために、桃山茶陶の造形指向を生み出した侘数寄の茶の湯の理念とその美意識を確認し、その特質を4点に整理した。①書院台子の茶で用いられた天目台から、直接茶碗を自分と同じ高さの畳の上に置くようになったことにより、茶碗とヒトの距離が物理的にだけでなく精神的に近くなった。②「ひゑかるゝ」「ひへやせる」といった価値基準が加わる。一方で、③作分（茶の湯における創意と工夫）をすすめた進取性と柔軟性に富んだ選択基準もある。④「比」「なり」「膚」が吟味され始める。

そしてこれらから創り出された桃山茶陶の造形指向の3つの特性を導出した。①「静」と「動」の重層的二面性がある。②直接茶碗を自分と同じ畳の上に置くようになったことによ

り、茶碗（茶陶）は自分自身の延長へと変化し有機性を帯びてくる。すなわちその茶碗（茶陶）には生命が宿り、自然の一部であることを希求する。それが到達するところは「自然（土）と使い手との一体感」という造形指向となる。③「様子」という感性が作用している。その感性とは、禅や歌心に到達する空間における道具相互の取り合わせや、それらを調和させる感性である。

## 第6章 海を越える侘数寄の美意識

### 6-1 はじめに

ここまで侘数寄の茶の湯の理念や、その美意識により桃山茶陶という造形指向が創造されてきたと述べてきた。既に述べたように、この桃山茶陶の展開した時期には、畿内に確立した「茶陶」という市場に、地域ごとの商圈を越え、さらに日本という枠組みを越えて国外の窯までも参入するという、それまでも、それ以降にもない集中性がみられる。本章では、その求心力の中心には、侘数寄の理念と美意識があり、それは国内だけでなく海を越えて拡大していった様相を示す。

桃山茶陶とは、一般的には、志野、織部、瀬戸、備前、伊賀、信楽、唐津、萩、そして樂を中心として構成される和物だとされるので、高麗茶碗、安南などの海の外よりもたらされた焼物については、桃山茶陶とは区別されて議論されることが多い。

しかしながら本章では、高麗茶碗や安南など外からの焼物が、日本の茶の湯世界に受け入れられた理由のひとつに、侘数寄の茶の湯の理念や美意識があったことを示し、さらにその美意識の基底にあるものを炙り出していく。また高麗茶碗について、東アジアにおける美意識や美的価値の交渉という視点から検討し、それによって、浮かび上がる複雑な文化交渉のすがたというものを明らかにしたい。つまり、そこにはヒトとモノそして情報の「移動」と「接触」だけでなく、それに伴う美的価値の「誕生」・「移動」・「美的選択」・「理解・吸収」・「変容」・「融合」という交渉が複雑に展開されているのということを示していく。

加えて、この侘数寄の茶の湯の理念や美意識の茶陶の先に現れ、採り上げられた阿蘭陀という茶陶も検討し、侘数寄の茶の湯の理念や美意識との関係を明らかにしたい。

### 6-2 高麗茶碗について

#### (1) モノ・ヒト・美的価値の移動

「上方の茶人たちが天文年間ごろから高麗茶碗を使いはじめ、永禄～天正年間には多くの茶会でそれが使われるようになった」<sup>667</sup>とされている。高麗茶碗の茶会記における初見は、天文6年(1537)9月12日の『松屋会記』で、京都の十四屋宗伍茶会であるとされる。<sup>668</sup>第5章2節(3)で示したように1580年代を境にして高麗茶碗は、使用比率が高まる。

<sup>667</sup> 泉澄一『釜山窯の史的研究』関西大学東西学術研究所研究叢刊 五、関西大学東西学術研究所、1986年、55頁。

<sup>668</sup> 谷晃「高麗茶碗の生産時期と茶会記に見る高麗茶碗」、野村美術館学芸部編『研究紀要 24号(特集 韓国陶磁器のなかの高麗茶碗)』、2015年、78頁。

これはすでにしばしば指摘されてきたが、当時の茶の湯界のリーダーであった千利休が「侘数寄」の理念に到達し、その理念からもたらされた美意識によって茶具の評価替がおこなわれたためと理解される。なぜなら山上宗二が、天正 14、5 年頃までに纏め上げたと言われる『山上宗二記』の中に、「惣別茶碗之事、唐茶碗ハ捨リタル也。当世ハ高麗茶碗・今焼茶碗・瀬戸茶碗以下迄ナリ。比サへ能候へハ、数寄道具二候也。(中略)ナリ・比・膚サへ能ク候へハ、数寄二入候也。」とあるように、天正年間に新しく打ち立てられた侘数寄の理念によって茶道具の評価替がおこり、高麗茶碗が侘数寄の茶の湯の美の価値観により採り上げられていたことが分かるからである。こう考えてくると、桃山茶陶と同じく侘数寄の茶の湯の理念や美意識により採り上げられてた高麗茶碗や安南など外よりもたらされた茶陶を、桃山茶陶というカテゴリーに加えてもいいのではないのかとの考えも出てくる。

さて、高麗茶碗の分類は、茶人によっては一貫して不変であったわけではなく、時期により、人により、かなりのぶれがあるという。<sup>669</sup>また近年の研究者による分類をみても同様の状況である。<sup>670</sup>とにかく現在通用している分類名称のうち、大分類は 15、6 種類ほど、細分類は 30 種類ほど、合計で 45 種類ほどである。<sup>671</sup>

本項では、当時の茶の湯における受容の変化に即して 5 つに分類する。その為に下記の谷晃氏の分類<sup>672</sup>を軸に、そして泉澄一氏の研究を参考にしつつ論を進めることとする。

- (1) 常器として生産されたもの
- (2) 「茶碗」としての認識されたもの
- (3) 日本からの注文生産によるもの
- (4) 日本産茶碗の高麗茶碗化けしたもの
- (5) 日本における似せ高麗茶碗

(1) の常器生産とは、窯主やそこで働く陶工たちが製作するにあたって、日本の茶の

<sup>669</sup> 谷晃「高麗茶碗概説」、高麗茶碗研究会責任編集『高麗茶碗論考と資料』、河原書店、2003 年、81 頁。

<sup>670</sup> 林屋晴三は、前掲書『高麗茶碗』（中央公論社、1980—1981 年）の解説で大分類として 22 の名称を挙げ、小田榮一の『唐物茶碗と高麗茶碗』（河原書店、1993 年）は、19 の名称を挙げている。

<sup>671</sup> 谷晃「高麗茶碗概説」、高麗茶碗研究会責任編集『高麗茶碗論考と資料』、河原書店、2003 年、82 頁。

<sup>672</sup> 谷晃「高麗茶碗概説」、高麗茶碗研究会責任編集『高麗茶碗論考と資料』、河原書店、2003 年、78 頁。



湯に使用されることを全く念頭に置いていなかったものをいう。民衆の常器として使用されることを想定し生産されたもの。それが日本に渡り、茶人の眼にとまり、茶碗として選択されたもの。三島【図 180】・井戸【図 181】・狂言袴【図 182】・割高台・【図 148】・粉引【図 183】などである。推定生産時期は、15 世紀から 16 世紀前半頃で、<sup>673</sup> 日本へは、茶会記に最初に現れた 1530 年代、あるいはそれ以前から 1600 年頃までに入ってきたものと推定されている。<sup>674</sup>

永禄から天正年間（1558－1591）における高麗茶碗の流入ルートについて、泉澄一氏の研究によると、対馬経由であることは間違いないものの、博多の豪商島井宗室・梅岩軒と称した対馬の梅岩から大友宗麟へ、そして島井宗室・神屋宗湛・博多宗伝<sup>675</sup>から堺の豪商天王寺屋宗及へという二つの流入ルートがあると、『福岡県史資料』（第五巻）の「島井文書及び記録」や「島井文書」そして『朝鮮送使国次之書契覚』の「印冠之跡付」また『天王寺屋会記』、『宗湛日記』などを示して明らかにしている。<sup>676</sup>

(2) は、朝鮮半島の窯で、ある種の碗類が日本人に高く売れることを知り、日本人の好みに合わせて生産されたもの。こうした傾向がさらに昂じ、茶人と陶工を仲介した商人によって、直接注文されたものである。斗々屋【図 184】・堅手【図 185】・刷毛目【図 186】・玉子手【図 187】・呉器【図 188】などが挙げられる。推定生産時期は、16 世紀後半から 17 世紀前半頃で、<sup>677</sup> 日本へは己酉約条（1609 年）が締結されて日朝間の国交が回復した 1609 年以降 1660 年代までに入り、己酉条約以降、急速に増大したとされている。

<sup>678</sup>

泉澄一氏の研究によると、文禄・慶長の役以後つまり 1609 年から日朝国交回復後釜山窯開窯（寛永十六年 1639）までの将来の実態については、朝鮮から対馬へ送られた書簡、あるいは朝鮮側の史料である『辺例集要』（大韓民国国史編纂委員会刊 1970）の記事

<sup>673</sup> 谷晃「高麗茶碗概説」、高麗茶碗研究会責任編集『高麗茶碗論考と資料』、河原書店、2003 年、78－88 頁。

<sup>674</sup> 谷晃「いわゆる「高麗茶碗」の受容に関する一考察」、高麗美術館編『高麗美術館紀要』（1）、1996 年、14 頁。

<sup>675</sup> のちに博多衆を代表して秀吉に近待するほどの人物。（泉澄一『釜山窯の史的研究』関西大学東西学術研究所研究叢刊 五、関西大学東西学術研究所、1986 年、61 頁。）

<sup>676</sup> 泉澄一『釜山窯の史的研究』関西大学東西学術研究所研究叢刊 五、関西大学東西学術研究所、1986 年、55－65 頁。

<sup>677</sup> 谷晃「高麗茶碗概説」、高麗茶碗研究会責任編集『高麗茶碗論考と資料』、河原書店、2003 年、78－88 頁。

<sup>678</sup> 谷晃「いわゆる「高麗茶碗」の受容に関する一考察」、高麗美術館編『高麗美術館紀要』（1）、1996 年、14 頁。

などから、次の二つの方法によって行われていたものと推測し、(一) 求請・求質の使者によるもの。(二) 倭館での訳官・通詞・商人などから個人レベルで調達あるいは購入するものであるとしている。<sup>679</sup>

(3) は、対馬藩が当初設置した釜山の豆毛浦倭館（古館）、ついで草梁倭館（新館）に築かれた窯で日本からの注文にしたがって生産されたものである。伊羅保【図 189】・熊川【図 190】・御本【図 191】・判使【図 192】・金海【図 193】・雨漏【図 194】などが挙げられる。倭館での生産が盛んになる 1670 年代から、草梁倭館での釜山窯経営を対馬藩が断念した 1718 年前後までに日本に入ってきたものとされる。<sup>680</sup>

泉澄一氏は、釜山窯のはじまりについて次のように考えている。それを示す史料として知られているのは『倭人求請膳録』及び『沙器燔造類抄』にある己卯八月十六日条（寛永十六年 1639）の史料であり、それをもって釜山窯のはじまりと考えている。<sup>681</sup>そして『倭人求請膳録』や『沙器燔造類抄』は釜山窯の一次的で詳細な記録ではあるが、これらには寛永 16 年まで開窯をうかがわせる記事はなく、現存の諸記録の史料から判断して釜山窯の開窯は寛永 16 年であるとしている。<sup>682</sup>

さて谷晃氏によると、釜山の豆毛浦、草梁倭館に築かれた釜山窯に従事した人間は、朝鮮の陶工だけではなく、日本の陶工や陶工頭とか燔師とか呼ばれる対馬藩士もおり、これには藩の茶道が任命されたという。この陶工頭（船橋玄悦・中庭（阿比留）茂三・松村弥平太ら）は陶工頭とは通称されてはいても、藩の『奉公帳』にも経歴が残されている対馬藩士であり、土を捏ねて轆轤を廻すやきもの師ではなく、彼らはそうした現業に従事するやきもの師を監督し、できるだけ日本からの注文通りに仕上がるように朝鮮の陶工にも指示を与えていたとしている。<sup>683</sup>

ここまでは性格の差はあっても朝鮮半島で生産されたことに間違いのない茶碗であるが、伝世品で高麗茶碗とするものの中には、日本で生産されたものも少なからず混入している

<sup>679</sup> 泉澄一『釜山窯の史的研究』関西大学東西学術研究所研究叢刊 五、関西大学東西学術研究所、1986年、65-74頁。

<sup>680</sup> 谷晃「いわゆる「高麗茶碗」の受容に関する一考察」、高麗美術館編『高麗美術館紀要』(1)、1996年、14頁。

<sup>681</sup> 泉澄一『釜山窯の史的研究』関西大学東西学術研究所研究叢刊 五、関西大学東西学術研究所、1986年、91頁。

<sup>682</sup> 泉澄一『釜山窯の史的研究』関西大学東西学術研究所研究叢刊 五、関西大学東西学術研究所、1986年、91-93頁。

<sup>683</sup> 谷晃「高麗茶碗概説」、高麗茶碗研究会責任編集『高麗茶碗論考と資料』、河原書店、2003年、93頁。

可能性がある。次にあげる(4)(5)はそれである。

(4)は、萩や唐津・上野・薩摩などの、秀吉の朝鮮侵攻に際して連れてこられた朝鮮の陶工たちが中心となって開かれた窯において、初期に生産されたものの中には朝鮮半島の焼物とよく似た作品が焼かれ、それらがいつのころからか高麗茶碗として認識され、高麗茶碗の中に紛れこんでしまったことが想定されるものである。<sup>684</sup>

(5)は、高麗茶碗が人気を博すると、その贋物が現れた。なかにはすぐれた贋物もあり、これらが意図的か誤認かはともかく高麗茶碗の中に紛れこみ、そのまま通用しているものもある。<sup>685</sup>

以上のような高麗茶碗を美意識や美的価値の交渉という視点から検討すると次のようになる。

(1)類は、最初に朝鮮半島から日本へという「モノの移動」があり、茶人と高麗茶碗の「接触」がおこった。そこに朝鮮半島の人々が美的価値をもたなかった焼物に、日本の茶人が侘数寄の茶の空間における美的価値を見出した。即ち茶人と高麗茶碗の最初の「接触」による、高麗茶碗の「美的価値の誕生」と「美的選択」が行われたといえよう。次にそのような茶人の美意識や美的価値が、高麗茶碗を買い付ける人間に移動する。

泉澄一氏によれば、その買い付けについては、侘数寄の理念に適った(茶人の好みに適った)焼物を目利きする必要がある、先に述べた宗室や梅岩はその鑑定眼をもっていたとしている。つまり規伯玄方の撰した景轍玄蘇の詩文集『仙巢稿』を挙げ、博多聖福寺住持の景轍を囲む詩会には宗室や梅岩が同席し、いずれも七言絶句を嗜むほど高い教養の持ち主であったことを示し、彼らが単に商業上のつながりだけでなく景轍を中心とした知的サークルの一員で、彼らが深い教養と知性に裏付けされた高い鑑定眼を有していたことを指摘している。<sup>686</sup>

しかしこの時点では、高麗茶碗というモノの移動だけで、美的価値は日本の茶人と買い付け人の中に留まり、朝鮮半島への移動などの展開は起こっていない。なぜならこの時点では、朝鮮半島の人々がそれらに美的価値をもつことがなかったことから分かるからである。

<sup>684</sup> 谷晃「高麗茶碗概説」、高麗茶碗研究会責任編集『高麗茶碗論考と資料』、河原書店、2003年、78-88頁。

<sup>685</sup> 谷晃「高麗茶碗概説」、高麗茶碗研究会責任編集『高麗茶碗論考と資料』、河原書店、2003年、78-88頁。

<sup>686</sup> 泉澄一『釜山窯の史的研究』関西大学東西学術研究所研究叢刊 五、関西大学東西学術研究所、1986年、60-61頁。

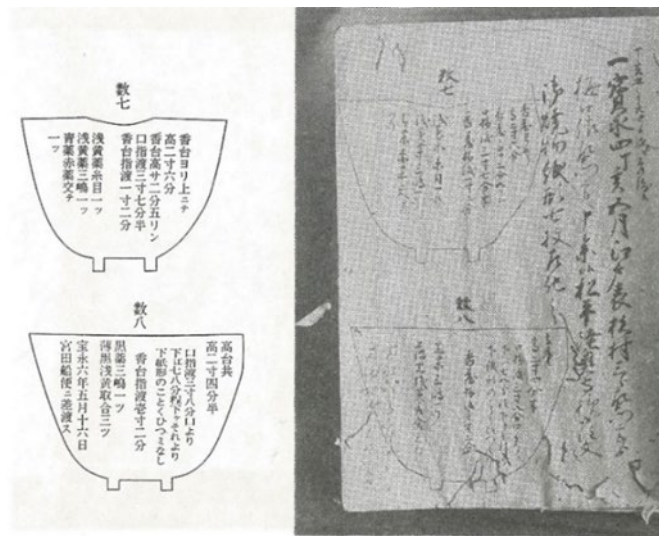
(2) 類と (3) 類については、高麗茶碗というモノの移動だけでなく、佗数寄の茶人の美意識や美的価値が朝鮮半島へ「移動」して朝鮮の人々に「理解・吸収」され、そして若干の「変容」がなされたと考えられる。(2) 類は、朝鮮半島の陶工が日本の茶人の美意識に適うものに合わせて生産していた時期と、その傾向がより進んで商人によって直接注文されていた時期に分かれ、(3) 類は、対馬藩が設置した倭館（豆毛浦・草梁）に築かれた窯において日本からの注文にしたがって生産されたものである。(2) 類の前期は、茶人の美意識が茶人、商人、使者及び訳官他の人づてなどの間接的な情報伝達・移動などによって、(2) 類の後期と (3) 類は、御本などによる注文によるもので、情報伝達・移動のされ方には違いはあるが、美意識や美的価値が、朝鮮半島への「移動」、「理解・吸収」がなされたと考えられる。

この伝達手段の一つである御本について、もう少し説明を加える。泉澄一氏は、宗家文庫蔵『自元禄十四年至宝永三年 御詠物控』の調査研究をし、それまで詳しく分からなかった「御本」の具体的な実態を明らかにした。<sup>687</sup>この『御詠物控』は、数少ない釜山窯関係の史料の中でも「御本」そのものの実態を知りうる貴重な史料である。「御本」とは御手本の意であるとされているが、<sup>688</sup>泉氏の研究を参考に、『御詠物控』を分析すれば、多様な「御本」があったことが分かる。『御詠物控』のそれを示す部分を探り上げ、分類列举すれば次のようになる。

- 一、紙形（紋形・絵形）
- 二、絵図
- 三、木形
- 四、土形
- 五、鑑（錫）型
- 六、実物
- 七、「御本」はなく指示のみ
- 八、大きさ、姿形（なり）を陶工の裁量に委ねているもの

<sup>687</sup> 泉澄一 「江戸時代の日朝交流（上）－釜山窯の御本焼物をめぐって－」、『関西大学東西学術研究所紀要』12、関西大学東西学術研究所、1979年、1-27頁。泉澄一 「江戸時代の日朝交流（下）－釜山窯の御本焼物をめぐって－」、『関西大学東西学術研究所紀要』13、関西大学東西学術研究所、1980年、13-39頁。

<sup>688</sup> 監修：井口海仙ほか執筆：熊倉功夫ほか『原色茶道大辞典』、淡交社、1975年、374頁。



【史料 1】 泉澄一 「江戸時代の日朝交流（上）－釜山窯の御本焼物をめぐって－」、

『関西大学東西学術研究所紀要』12、 関西大学東西学術研究所、1979年、17頁より引用。

次に『御詠物控』から、注文の特色、作陶上の注意がどのように指示されていたのか具体的に見てみよう。寸法を厳密に指示しているものは茶入や茶碗などで、その一例に松平陸奥守の注文が記された【史料 1】がある。それぞれについて「口の差し渡し、高さ、底の差し渡し」を「寸、分」まで明確に指示している。<sup>689</sup>

逆に大きさ、形姿などを陶工の裁量に委ねている次のような記述例もある。宝永3年の御献上用焼物についての注文の中で、模様を指示したあと、「色々之手ニノ大振小振余ニ奇麗成様ニ」、「ひとへ口口よせ色（中略）に足志ほらしく」<sup>690</sup>というものである。

また「御本」はなく指示のみの例もある。直接陶工に指示したものもある。注文者の以酌庵関仲和尚が、陶工松村弥平太を庵によんで「模様等之義」について「委細被仰合候」というものである。<sup>691</sup>おそらく、この場合口頭だけでなく絵図等を示したことと思われると泉氏は述べている。<sup>692</sup>

そして、実物には「日本焼」というものがある。これは「国焼」のことであろうとし、

<sup>689</sup> 泉澄一 「江戸時代の日朝交流（上）－釜山窯の御本焼物をめぐって－」、『関西大学東西学術研究所紀要』12、 関西大学東西学術研究所、1979年、17頁を参考にした。

<sup>690</sup> 泉澄一 「江戸時代の日朝交流（上）－釜山窯の御本焼物をめぐって－」、『関西大学東西学術研究所紀要』12、 関西大学東西学術研究所、1979年、15頁。

<sup>691</sup> 泉澄一 「江戸時代の日朝交流（上）－釜山窯の御本焼物をめぐって－」、『関西大学東西学術研究所紀要』12、 関西大学東西学術研究所、1979年、10－11頁。

<sup>692</sup> 泉澄一 「江戸時代の日朝交流（下）－釜山窯の御本焼物をめぐって－」、『関西大学東西学術研究所紀要』13、 関西大学東西学術研究所、1980年、13頁。

この場合、色合いなど別段注文はないが、当然のことながら陶土がちがうので、釜山窯の特色を出した作品を期待したのであろうとしている。<sup>693</sup>

さて、このような手段によって詳細に（裁量に委ねられた場合もある。）伝達された注文であるが、注文の遂行だけでなく侘数寄の理念による美意識や美的価値が、朝鮮半島へ「移動」、「理解・吸収」がなされたと考えられる。なぜなら、もしこの注文が表面的な（形や寸法や図案などだけの）理解だけで焼成された、形姿だけ似せた高麗茶碗であったならば、茶人の美的選択の眼は向かなかっただろうし、今日まで伝世しなかったと考えられるからである。

ただし、このような（2）及び（3）類の焼物は、（1）類のような民衆の常器が想定されていた焼物と同一とは言い難い。茶人の美意識に適う茶碗であろうとする認識から、彼らによる「好み合わせ」がはたらいている。従ってここには、美意識や美的価値が、「移動」「理解・吸収」の後に「変容」がおこっていると考えられる。

釜山窯は対馬藩が経営して、原料だけが朝鮮で、技術やデザインは日本であるので、日本の陶工だけでも全行程を進めることもできるのではないかと思われてしまうが、泉氏によると、全くそうではないとする。そして『宗家文書』の「館毎日記」の記事を示し、朝鮮の陶工を招いてその協力を仰がないことには良い作品ができなかったことを指摘している。朝鮮の陶土・陶工頭の指示・朝鮮陶工による細工、これが初期以来の釜山窯の焼物の特色であり、日本人だけの計で全行程を進めることは可能ではあるが、釜山窯の特色の一つが欠けることには間違いないと述べている。<sup>694</sup>

その釜山窯の特色というものが（1）類とは異なる「変容」であろうと考える。その「変容」の後、日本にそれらの高麗茶碗が渡り（移動し）、日本において美的選択がなされたのである。この時点での美的選択は、「変容」が加わった高麗茶碗になされている。ゆえに、ここには初期に茶人が（1）類にもっていた美的価値と、（2）（3）類の変容した高麗茶碗への美的選択をした美的価値との「融合」がみられるのではなかろうか。

（4）類は、秀吉の朝鮮侵攻に際して朝鮮の陶工たちの日本への移動がおこり、その後開窯され、朝鮮半島の焼物とよく似たものが焼かれ、それらが次第に高麗茶碗と認識され美的選択がなされたものである。即ち、朝鮮から日本への陶工の移動という「ヒトの移動」がおこり、その陶工たちによる侘数寄の茶の湯の美的価値の移動・理解・吸収がなさ

<sup>693</sup> 泉澄一 「江戸時代の日朝交流（下）－釜山窯の御本焼物をめぐって－」、『関西大学東西学術研究所紀要』13、関西大学東西学術研究所、1980年、15頁。

<sup>694</sup> 泉澄一 『釜山窯の史的研究』関西大学東西学術研究所研究叢刊 五、関西大学東西学術研究所、1986年、497頁。

れた。その後(2)(3)類と同じように、朝鮮の陶工による変容が加わっていることが考えられる。そしてそれらが、高麗茶碗であると認識され、さらにそれらに美的選択がなされた。つまり(2)(3)類に作用した美的選択と同じように、ここにも美的価値の「変容」と「融合」がみられるのである。

(5)類は、高麗茶碗の人気に同乗して現れた贋物であるので、すぐれたものがあるとしても、ここでは採り上げないこととする。

以上のモノ・情報・ヒトの移動・接触及び、美的価値の誕生・移動・美的選択・理解・吸収・変容・融合の関係を整理すると次の以下の表ようになる。

分類	モノ		情報	ヒト	美的価値					
	移動	接触	移動	移動	誕生	移動	美的選択	理解・吸収	変容	融合
(1)	1 (朝→日)	2			3		4			
(2)	5 (朝→日)		1 (日→朝)			2 (日→朝)	7	3	4	6
(3)	5 (朝→日)		1 (日→朝)	(1) (日⇄朝)		2 (日→朝)	7	3	4	6
(4)				1 (朝→日)		2 (日→朝)	6	3	4	5
(5)										

※縦の欄には高麗茶碗の五つの分類番号を、横の欄にはモノ・ヒト・情報・美的価値のそれぞれの移動・接触・誕生・美的選択・理解・吸収・変容・融合を記した。番号は、それらが起こった順番を示している。尚、移動の(朝→日)は朝鮮半島から日本へ、(日→朝)はその反対の移動方向を示している。

以上は、東アジアという空間における高麗茶碗の動態を検討することによって浮かび上がる複雑な文化交渉のすがたである。そこにはヒトとモノそして情報の「移動」と「接触」だけでなく、それに伴う美的価値の「誕生」・「移動」・「美的選択」・「理解・吸収」・「変容」・「融合」という交渉が複雑に展開されていたのである。

## (2) 《大井戸茶碗 銘喜左衛門》の基底にみえる自然

高麗茶碗の中で、その美の頂点にあるとされる《大井戸茶碗 銘喜左衛門》【図 79】【図 174】(以下《喜左衛門》とする。)を採り上げ、その造形の基底に何があるのかを検討する。

### 先行研究の現状と問題

高麗茶碗の研究者である金巴望氏は、その日本の研究について次のような指摘をしている。高麗茶碗研究史の源泉は17世紀に在るが、その研究は、茶碗という陶磁器そのものを

対象にするというよりも、茶の湯という独特の価値観に基づく文化の研究になり、いつの間にか茶の湯研究に変容している。ただ20世紀においては、茶の湯の世界だけでなく、考古学や陶磁学の成果をふまえた研究がなされはじめた。<sup>695</sup>としている。

管見の限りでは、金巴望氏の指摘のとおり高麗茶碗だけでなく桃山茶陶全体においても、茶の湯の文脈内で議論されている現状にある。確かにそれらは茶の湯でその美を見出されたものであるため、これを切り離して論ずることはできない。しかし筆者がそれらを直に見て触れていく中で、これでそれらの美を見出した美意識やその造形の基底というものに、本当に到達しているのかとの疑問がおこってきた。美意識の基底の再検討には、茶の湯の文脈とは一旦離れ、より巨視的視点でも検討する必要があるのではないかと考える。そこから、如何なる美意識がそれらを美しいと認識させるのかを考察しなければならないと考える。

### 柳 宗悦の工藝美論よりの考察

そこで工藝の側から美学的視点を確立した、柳 宗悦の工藝美論を土台に考察を試みる。柳は民藝運動創始者・宗教哲学者・美学者で、特筆すべき功績は「美術」という枠組みそのものの絶対的な優越性に対して真っ向から疑念を呈し<sup>696</sup>、「美」の問題を工藝の側からも捉え直し「工藝美論」として理論化、体系化したことである。柳は、工藝美論の中で工藝の美を「下手物の美」「雑器の美」というキーワードで説明し、「自然に歸依してこそ全き美」だとしている<sup>697</sup>。そしてそれを認識し、判断するのは「直観」に委ねられている。また『工藝の道』で自身に先んじる先駆者として初代茶人達たちの鑑賞を挙げ、彼らの「直観」の確かさを述べている<sup>698</sup>。そして柳は、その美の例の一つに初代茶人が採り上げた井戸茶碗の美を挙げている。ただ、この「直観」というものには慎重にならなければいけないと考える。土田真紀氏の言葉を借りれば、「柳の場合、「直観」の判断に対して理屈は一步あるいは半歩遅れて従ってくる」<sup>699</sup>のである。本項では、最終的に、この「直観」は何によって動き出すのかも探っていきたい。

### 《喜左衛門》の検討

ここで眼を《喜左衛門》に転じてみよう。その前に断りがある。井戸茶碗の定義を明らかにする必要があるが、現在、研究者によってばらつきがあり、その種類が多岐に亘る事

<sup>695</sup> 金巴望「高麗茶碗研究史」、「高麗茶碗概説」、高麗茶碗研究会責任編集『高麗茶碗：論考と資料』、河原書店、2003年、99頁。

<sup>696</sup> 土田真紀「柳宗悦と「民藝」--「工藝自体 Craft-in-Itself」の思想」、美術フォーラム21刊行会編『美術フォーラム21』、2002年、120頁。

<sup>697</sup> 柳宗悦「工藝の道」、『柳宗悦全集著作篇第八巻』、筑摩書房、1980年、70頁。

<sup>698</sup> 柳宗悦「工藝の道」、『柳宗悦全集著作篇第八巻』、筑摩書房、1980年、119頁。

<sup>699</sup> 土田真紀「柳宗悦と「民藝」--「工藝自体 Craft-in-Itself」の思想」、美術フォーラム21刊行会編『美術フォーラム21』、2002年、125頁。



もあり、具体的に定義づけた文は極めて少ないとされるが、<sup>700</sup>定義付けをしているといえるのは林屋晴三による『高麗茶碗 第二巻』の「概説」の記述である。

井戸茶碗が初めて請来された室町時代後期から桃山・江戸時代前期にかけては、そのような細かい種類はなかった。全体に、俗に枇杷色釉と呼ばれている貫入の生じた釉薬のかかった茶碗を総括して「井戸」と呼んでいたようである。<sup>701</sup>

これは簡単な定義付けで、その後全体的な特徴をおよそ9項目（素地・釉薬・色・貫入・形姿・轆轤技・高台・轆轤目・目跡・畳付）に亘って述べている。このように定義づけ要素だけで、その美を検討することは困難をともない具体性にも欠ける。ゆえにその美を代表する具体的な作品《喜左衛門》を検討することによってそれらに通底するものを探る。

《喜左衛門》は、腰まわりに轆轤目がめぐった茶碗の姿をもち、ゆったりと立ち上がって大らかである。しかし、一転して高台は内外ともにいかにも荒々しく、大胆に一篋で削り出されてくっきりと竹高台をなし、胴をしっかりと支えて姿全体に力感をもたらしめている。内外にかかった釉は、いわゆる枇杷色を呈しているがやや渋い色感で、一部にほんのりと青味をおびた所もある。「高台から高台際にかけて生じた梅華皮は群碗を凌ぐ見事さ」<sup>702</sup>と評されるが、それは高台の篋削りの跡が特に荒だっていたためにいちだんと強く縮れたのであり、独特の造形性を魅せている。

### 直観による《喜左衛門》の美、そして桃山茶陶の美へ

ここまで眼を近づけて細部を観察してきたが、実際は《喜左衛門》を前にすると上記のような理屈や言葉を挟まず、直に「美しい」と感じる。これは柳が示した初代茶人達も同じであったろう。それゆえに茶道具の美の一極致にあるとされたのであろう。「眼で観る」と「美しいと感じる」の間に介するものは何もないのである。柳の「直観」による美の認識はこのような作用をいうのであろう。この「直観」が捉えた《喜左衛門》の全体から受ける凄味のある「美」は何の力によるものか。それは、「土」自体ではないだろうか。先に見た細部を作りだしている手技の全ては、自ずからなる「土」自体の美しさを最大限に生かすために施されているのではないか。それは唐物天目や青磁、白磁の高度な製陶技巧によって成り立つ「美」とは質と異にする。《喜左衛門》の「美」は、柳のいう「自然に帰依する美」に他ならないのではないか。

これは井戸茶碗だけでなく侘数寄の理念や美意識で創出された茶陶全体にいうことができるのかもしれない。それは、茶碗に対する美的選択の歴史を概観してみると明らかになる。桃山茶陶の前後には大きな変化が見て取れるのである。

<sup>700</sup> 阿部誠文「井戸茶碗の探究」、『九州女子大学紀要』第45巻4号、2008年、11頁。

<sup>701</sup> 林屋晴三責任編集『高麗茶碗』第2巻、中央公論社、1992年、227頁。

<sup>702</sup> 林屋晴三責任編集『高麗茶碗』第2巻、中央公論社、1992年、238頁。

矢部良明氏よれば、平安時代は越州窯青磁碗、邢州窯青磁碗などの唐物茶碗が、鎌倉時代には、唐物天目茶碗（建窯で焼かれた建盞）と景德鎮窯白磁碗、饒州・定州窯白磁碗、龍泉窯砧青磁碗などが賞玩され、室町時代は更なる唐物至上主義の時代であり、建窯の天目茶碗や吉州窯の天目茶碗などが賞玩されたとしている<sup>703</sup>。

しかしそこに、それまでと全く違った美意識による茶陶が選択されるようになった。まずは天目茶碗でも、正式の書院の茶では顧みられることのなかった灰被天目や、前時代の青磁の玉のような輝き放つ器肌の茶碗とは違う趣の珠光青磁に美的選択の眼が向けられた。そして、高麗茶碗（刷毛目・粉引・井戸・雨漏・堅手・熊川・柿の蒂・伊羅保など）、続いて、和物茶碗（信楽・備前・黄瀬戸・志野・黒織部・樂・萩など）が賞玩された。以上のように美的選択がなされた茶陶の変遷を概観すると次のことが明らかとなる。茶陶の「肌」に大きな変化が認められるのである。つまり書院の茶までに賞玩された茶陶の肌は、玉のように艶やかで滑らかである。フォルムは、その輝きを最大限生かすように、均整のとれた左右対称なものとなっている。もし、疵や歪み凹凸があれば、その輝きは鈍ってしまい、目指す玉のような光沢ではなくなってしまう。一方、侘数寄の茶の湯の理念、美意識から創出された高麗茶碗や和物茶碗からは、肌の滑らかさはなくなり、自ずからなる「土」自体の美しさを全面に押し出されている。フォルムは、その土味を直に感じられるような粗野で歪なものとなっている。つまり、《喜左衛門》をはじめとする高麗茶碗だけでなく桃山茶陶全体が、所謂「土物」の美であり、自ずからなる「土」自体の美しさ、「自然に帰依する美」に他ならないのではないか。

しかしここで立ち戻り今度は、美そのものではなく、これを美しいと認識させた美意識とは何かを考察する。初代茶人達の如何なる美意識が「自然に帰依する」ものを、美として採り上げたのか。

結論を先に言えば、そこには日本の中世の美意識（余情から幽玄、侘、寂）より以前、外来思想である仏教や儒教が流入する前にあった日本人の自然観が、美意識の基底にあり近世になり表に現れてきたのではないかと考える。

源了圓氏によれば、自然観の問題について次のように述べている。「自然観の問題は、日本の思想・文化、日本人の心性の根本に関わる問題である。しかしその解明は容易でない」<sup>704</sup>としながらも、自然を(1)「外なる自然」(2)「内なる自然」(3)それらを統一する「宗教的・形而学的自然」に分類している。(1)は美的享受の対象となるものと、科学的認識の対象となるもの、その両側面があるもの、(2)は human nature という場合の「自然」で、「これらの自然と(3)の宗教的・形而上的自然とは、もともとは一つの複合体として渾然と一つになっていたのだが社会の変化、外来の思想や文化の影響下に次第に分化し、時代に

<sup>703</sup> 矢部良明「唐物茶碗」、中村昌生 [ほか]編集『茶道聚錦 11 茶道具 (二)』、小学館、1983年、113-127頁。

<sup>704</sup> 源了圓「日本人の自然観」、『新・岩波講座 哲学 5』、岩波書店、1985年、348頁。

よってその或る面が強調されるようになってくる」<sup>705</sup>と説明する。そして古代日本人の自然観は、自然のはたらきを神々のはたらきとし、「自然物を自然物たらしめる原理としての形而上的自然観は成立しない。ここでは人は個々の自然物と交わり、そこに個々の神々を見る。強い超越的契機がない代わりに、「内的自然」「内なる自然」に非常な関心が払われる。そこでは美と宗教が根源的に一つのもので「清明心」ということが尊ばれる。これは作為を排した心であり、中世以後の「おのずから」というありようの重視を準備する」<sup>706</sup>と述べている。

九鬼周造は「日本的性格について」の中で、賀茂眞淵が「天地のなしのまにまに、古へよりなし來るがごとく、板のやね、土の垣、ふゆのあさ衣、黒葛巻の太刀」と言ったことを挙げ、「和歌にしても俳句にしても、繪畫、建築にしても、茶道、華道から造園といふ様なことに至るまで日本の藝術では自然と藝術との一致融合といふことがねらひどころである」<sup>707</sup>とし、「自然の質料の中に理想主義の形相が含まれてゐる」という<sup>708</sup>。

以上のことを整理し図式化すると、

古代日本人の自然観は「自然＝神（宗教）＝美 《一体のもの》」となる。自然なるもの《自ずからなるもの、あるがままなるもの》に崇高性や美しさを見出すという自然観であったのではなからうか。つまりこの古代の自然観が基底にあり、《喜左衛門》をはじめとする高麗茶碗や、桃山茶陶の自然の再現・自然の再構築ともいふべき「土」自体の美を、初代茶人達や柳は直観したのではなからうか。言い換えれば、このような自然観が、「土」自体の美を見出すという「直観」を動かしたのではなからうか。

侘数寄の茶の湯の理念や美意識で見出された高麗茶碗、桃山茶陶に美は、先行研究でなされているように茶の湯の文脈（禅・無・侘・寂など）が大きく関わっていることは間違いないだろう。だが、その基底には古代より続く自然観（自然なるもの《自ずからなるもの、あるがままなるもの》）に崇高性や美しさを直感するという自然観があり、その自然観が「直観」となって顕れたのではなからうか。近世日本には、それまで身を潜めていた美意識の基底である古代の自然観が、茶陶において顕現化したとはいえないだろうか。

### 6-3 伝世の茶陶—安南をめぐる

室町時代後期から江戸時代前期にかけて日本へは、南海（東南アジア）から様々な焼物もたらされた。それらのうちで茶陶として見立てられ、あるいは注文されたものは伝世品として現代の我々も目にすることができる。

<sup>705</sup> 源了圓「日本人の自然観」、『新・岩波講座 哲学5』、岩波書店、1985年、349頁。

<sup>706</sup> 源了圓「日本人の自然観」、『新・岩波講座 哲学5』、岩波書店、1985年、352頁。

<sup>707</sup> 九鬼周造「日本的性格について」、『九鬼周造全集 第三巻』、岩波書店、1981年、382頁。

<sup>708</sup> 九鬼周造「日本的性格について」、『九鬼周造全集 第三巻』、岩波書店、1981年、390頁。

それらを分類するならば、大きく二つに分類できよう。一つは、安南・交趾・宋胡録・呂宋壺などと呼ばれたもので、それらはその産地が客観的な実証性が薄いながらも、ひとまずは伝世品の箱書きなどによって明らかな作品群である。そして南蛮・島物（これらはほとんど同義語と言ってよい。<sup>709</sup>）と称される東南アジア一帯の、主に焼締の粗陶で、産地不明のものである。<sup>710</sup>

東洋陶磁史のなかで東南アジア古陶磁研究については、現在もなお曖昧な部分を多く残している状況にある。しかし東南アジアの陶磁を、貿易陶磁という視点で論じた R・ブラウン氏 (Roxanna M. Brown) の『東南アジアの陶磁』(Roxanna M. Brown, *The Ceramics of South-East Asia, their Dating and Identification*, Kuala Lumpur, Oxford University Press, 1977.) より、貿易陶磁という側面の研究は着実に進められてきている。また考古学的な調査もなされタイ、ベトナムなどと、日本では博多、堺、大阪をはじめ各地の遺跡から陶磁器の出土が報告され、考古学的研究<sup>711</sup>も進められてきている。

本節は、これら南海よりもたらされた焼物の中でも、茶の湯という文脈の中で伝世した「安南(焼)」(以下、安南とする。)と呼ばれ伝世した茶陶に注目し、最終的にはその美的特質の考察を試みたい。そのために貿易陶磁研究や遺跡より出土した遺物を参考にはするが、検討対象の中心は、茶の湯の道具として伝世した茶陶作品である。それらの代表的な作品の技法と特徴を整理し、さらにその美的特質を考察してみたい。

ただ「南蛮と言われる焼物の多くが、ベトナムを産地とすることが明らかになったことで、これまで安南として別にされてきた請来の陶器も、南蛮の範疇で考えねばならない」<sup>712</sup>と西田宏子が指摘するように、近年の研究により、その分類が見直される動きもある。しかしながら本論の目的は、それらの厳密な分類ではなく、茶の湯の文脈において「安南」と呼ばれた作品群の美的特性の考察である。ゆえに、これまで茶の湯の世界で安南とされてきた伝世品をそのまま安南とし、考察の対象としていくこととする。

<sup>709</sup> 満岡忠成「安南・泰・南蠻の茶陶」、『世界陶磁全集 第12巻：清朝篇 附；安南・タイ』、河出書房、1956年、243頁。

<sup>710</sup> 室町時代後期から江戸時代前期にかけて、東南アジアからもたらされた茶陶の分類については、研究者によって微妙に違い、共通認識にはなっていないが、ここでは西田宏子「南蛮・島物—南海請来の茶陶—」、『東洋陶磁』23、1993年、を参考にした。

<sup>711</sup> 全てをここで挙げることはできないが、次のようなものがある。リチャード・リチャーズ、ドナルド・ハイン、ピーター・バーンズ、ピシート・チャルンウォン、井垣春雄訳「スコタイ時代の古窯址と出土品」、『世界陶磁全集 16 南海』小学館、1984年、197—208頁。森本朝子「ベトナムの古窯址」、『南蛮・島物—南海請来の茶陶』、根津美術館、1993年、125—154頁。森本朝子「日本出土のベトナムの陶磁とその産地」、『東洋陶磁』23、1993年、45—64頁。森村健一「日本における遺跡出土のタイ陶磁器」、『東洋陶磁』23、1993年、65—82頁。『太宰府史跡 昭和52年度発掘調査概報』、九州歴史資料館、1978年、73頁。續伸一郎「堺環濠都市遺跡から出土したベトナム陶器—17~18世紀を中心として」、昭和女子大学国際文化研究所編『昭和女子大学国際文化研究所紀要 世界遺産10周年記念ホイアン国際シンポジウム報告集』、2010年、167—169頁など。

<sup>712</sup> 西田宏子「南蛮・島物—南海請来の茶陶—」、『東洋陶磁』23、1993年、29頁。

### 安南とは

安南とは、ベトナム北部地方で焼かれたベトナム陶磁に対する日本での呼称である。

矢島律子氏によると、「日本がベトナムと交渉をもった16世紀後半から17世紀前期を中心にベトナム陶磁が渡来し、茶道具に用いられた」<sup>713</sup>もので、「20世紀末以来、ベトナム陶磁研究が進むにつれ、この名称は茶陶に限定して使われるようになっていく」という。<sup>714</sup>

安南焼の安南とは、唐王朝がかつてこの地を治めていたとき、安南都護府を置いた(679年)ことに始まるとされている。<sup>715</sup>

### ベトナム陶磁史における安南

ベトナム陶磁史における「安南」の位置付けを考察するためにまずは、先学の研究を参考にしながら、ベトナム陶磁史を追ってみたい。

ベトナム陶磁は、4期に大別することができる。①9世紀以前のもの、②10世紀から13世紀のもの一宋の焼物の影響を受けた時代、③14世紀から16世紀のもの一元明の染付(青花)や赤絵の影響と、中国陶磁写しから独自の作風へ、④17世紀以降のもの、である。<sup>716</sup>以下、順に論ずる。

#### ①9世紀以前のもの

「ベトナムで作られた釉薬の掛かった焼物の最古のものは、北部の紅河デルタ一帯で発見されている灰釉陶で、中国後漢代の陶磁に類似し、およそ紀元一世紀から三世紀にかけてのものと考えられている。多くは灰白色の素地に黄ばんだ灰釉が薄くかかったもの、獣鏝のついた台付壺や鼎、筒形の奩、鉢や碗、耳杯など、さまざまな器形がある」。<sup>717</sup>このような灰釉陶は、その後「中国三国時代の呉の領域でさかんになった古越磁とよばれる原始青磁や、その流れを汲んで各地で焼かれた中国南北朝・隋の青磁・白磁などに刺激を受

<sup>713</sup> 矢島律子「安南焼」、矢部良明他編『角川日本陶磁大辞典』、2002年、64頁。

<sup>714</sup> 矢島律子「安南焼」、矢部良明他編『角川日本陶磁大辞典』、2002年、64頁。

<sup>715</sup> 矢部良明「安南焼」、『日本大百科全書1』、小学館、1994年、931頁。

<sup>716</sup> 小山富士夫「安南の陶磁」、座右宝刊行会編『世界陶磁全集 第12巻 清朝篇 附；安南・タイ』、河出書房、1956年、228頁。の分類を参考にした。しかしながら同書の分類で①は「9世紀以前の上代土器」となっているが、筆者はベトナム陶磁史を、釉薬の掛かった焼物から考えることとしたので、「上代土器」とはせず、「9世紀以前のもの」という分類にした。また③については、この時期は明の染付や赤絵の影響だけでなく、中国陶磁写しからの独自の作風へ移行するという重要な状況が生じた時代なので、「中国陶磁写しから独自の作風へ」を付け加えた。

<sup>717</sup> 長谷部楽爾「東南アジアの陶器—その光と影—」、『南蛮・島物—南海請来の茶陶』、根津美術館、1993年、106頁。

けながら、ベトナム北部に定着し、作陶技術を向上させていった」<sup>718</sup>と考えられている。

7世紀から9世紀にかけては、唐の越州窯の青磁や広東の白磁を写したと思われる壺、瓶、鉢などがかなり多くあることが報告されている。<sup>719</sup>

### ②10世紀から13世紀のもの—宋の焼物の影響を受けた時代

10世紀から13世紀、宋代の焼物を写したものは、いろいろな種類がある。青磁には、北宋の汝窯、即ち俗に北方青磁とよんでいる内面に彫文様があり、これにオリーブ色の青磁釉をかけた鉢、碗、皿などを模したのものがある。また龍泉窯や俗にいう珠光青磁を写したと思われるものもある。釉色は南宋の砧ほど洗練はされていないが、器形文様は明らかに浙江系の青磁を写したものである。白磁には俗に影青とよぶ北宋時代の景德鎮の青白磁を写したのものもある。また白地に黒褐色の鉄絵具で草花文、唐草、人物文などを描いた、所謂絵高麗風のものもある。明らかに宋の絵高麗の影響が認められるものだが、宋の絵高麗と違う点は、白化粧が施していないことと、素地がこまかく滑らかなこと、文様にローカルな色彩があることであろう。この他器形作風において宋の影響が考えられるものとしては、暗褐色の無地の陶器や、黒褐色の釉薬の掛かったもの、そして青織部風の若緑色の釉薬が全面にかかったものなどがあるとされる。<sup>720</sup>

### ③14世紀から16世紀のもの

#### —元明の染付（青花）や赤絵の影響と、中国陶磁写しから独自の作風へ

14世紀から16世紀にかけては、元明の染付、赤絵の影響を受けて、安南でも染付や赤絵を焼成している。<sup>721</sup>

また「十五世紀から十六世紀にかけて、ベトナム北部の陶磁器は李・陳朝の基礎に立ってさらにめざましい展開を示している。それは一四二八年にはじまる黎王朝の時代、それまでさかんに流入した中国元・明初の陶磁器の模倣・再現につとめながら、独自の作風を模索したと考えられ、元の青花をそっくりにまねた遺例の存在が、そのことを裏づけているように見える。しかしトプカプ宮に伝わる大和八年（一四五〇）在銘の青花天球瓶は、一見元風の趣があるけれども、文様の配置や描線など、その表現のしかたが元の青花とは全く異なっている」<sup>722</sup>とされ、ベトナム染付はすでにこの頃独自の道を歩み始めたと考え

<sup>718</sup> 長谷部楽爾「東南アジアの陶器—その光と影—」、『南蛮・島物—南海請来の茶陶』、根津美術館、1993年、106頁。

<sup>719</sup> 小山富士夫「安南の陶磁」、座右宝刊行会編『世界陶磁全集 第12巻』、河出書房、1956年、228頁。

<sup>720</sup> 小山富士夫「安南の陶磁」、座右宝刊行会編『世界陶磁全集 第12巻』、河出書房、1956年、229頁。

<sup>721</sup> 小山富士夫「安南の陶磁」、座右宝刊行会編『世界陶磁全集 第12巻』、河出書房、1956年、229頁。

<sup>722</sup> 長谷部楽爾「東南アジアの陶器—その光と影—」、『南蛮・島物—南海請来の茶陶』、根津美術館、1993

られている。

さらに16世紀になると、青花・五彩の文様にベトナムらしさが一層強くあらわれてくる。既に指摘されているように、「唐草がきれぎれになってしだいにアラベスク風の文様になったり、あるいは写生風の草花文になったり、また簡略な菊唐草文になったりするの

がその特徴で、魚や鳥、鹿など動物文様がのびのびと写生風に描かれるようになるのも、この時期である」<sup>723</sup>とされ、五彩はとくに点彩を多用することが目立ってくる。

#### ④17世紀以降のもの

「十七世紀のベトナム陶磁は、器種や器型、意匠作風、製作技法など、すべてにおいて多様をきわめる。たとえば復古的な意匠がみられると同時に、中国明末陶磁器の奔放な作風を示すものがあり、複雑巧緻な型押貼付文様とならんで、絞り手とよばれるような不安定な青花が行われている」。<sup>724</sup>しかし、「このようないわば成熟期の陶磁器生産の実相は、まだ充分確かめられていない」。<sup>725</sup>考古学的調査が進められてきているとはいえ、まだ資料が少ないことが原因であると考えられる。

以上のようにベトナム陶磁は、古来より中国の陶技を学ぶことによって、その骨格を形成し、それを基盤にベトナム独自の様式を模索しつつ発展していったといえよう。

さて、安南という茶の湯という文脈の中で日本にもたらされた茶陶は、ベトナム陶磁史のなかでどのように位置付けられ、どのような意義をもつのだろうか。

いうまでもなく、日本にもたらされた安南は、日本の茶の湯の理念に基づく美意識によって見出され、そして見立てられ、ついには注文されるに至った焼物である。ゆえに後に示すが、ベトナム陶磁にはない様式、趣のものも、そこには見出すことが出来る。しかしながら、ベトナムの風土を背景とした土と水と木(灰)と、およそ紀元1世紀から受容されてきた中国の陶技の蓄積とが生み出したベトナム陶磁の一部であることには間違いない。ゆえに安南は、中国陶磁(史)を背景にもつというベトナム陶磁(史)の一部でありながら、日本陶磁(史)のなかの茶陶(史)の一部にも属するという特異、かつ興味深い焼物であると位置付けられよう。

そして安南は幸いにも多くが完品として日本に伝世している。ゆえに陶片(高台だけの資料など)よりも当然ながら全形を理解するという点で、多くの情報を我々にもたらしてくれる。「茶陶として運ばれてきたベトナム陶磁には、ベトナム国内でもまだ出土例のな

年、107頁。

<sup>723</sup> 長谷部楽爾「東南アジアの陶器—その光と影—」、『南蛮・島物—南海請来の茶陶』、根津美術館、1993年、107頁。

<sup>724</sup> 長谷部楽爾「東南アジアの陶器—その光と影—」、『南蛮・島物—南海請来の茶陶』、根津美術館、1993年、107-108頁。

<sup>725</sup> 長谷部楽爾「東南アジアの陶器—その光と影—」、『南蛮・島物—南海請来の茶陶』、根津美術館、1993年、108頁。

い珍しいものも多い」<sup>726</sup>といわれている。このようなベトナム陶磁（史）研究の状況のなかで安南は、その欠落部分を補完するという重要な意義をもつのではなからうか。また貿易陶磁研究という視点からも、同様の意義を見い出せよう。

### 安南の制作年代と日本にもたらされた歴史的背景

それでは日本に伝世した安南とは、ベトナムにおいていつ頃制作されたものであろうか。これについては西野範子氏の研究<sup>727</sup>がある。西野氏は伝世茶陶および出土資料を包括的に分類し、先学の研究の成果であるベトナム陶磁の分類と編年研究から、制作年代を比定した。その結果ベトナム茶陶（安南）の制作年代は14世紀から17世紀前期であるとの結果を出した。さらに西野氏は、それぞれの期にもたらされた茶陶の歴史的背景について、明らかものを提示している。<sup>728</sup>

以下、この研究を含めた先行研究を参考にしながら、制作年代別に安南をめぐる、国際交易あるいは歴史的背景を示す。

### 制作年代が14世紀頃と考えられる安南（後の見立ての可能性と17世紀の将来）

14世紀に位置付けられる茶陶には、《安南白釉茶碗》【図195】や《安南黄白釉水指》【図196】、《安南黄白釉水指》【図197】そして《安南黄白釉蓮弁文耳付水指》【図198】などがある。ベトナムでもよく流通した陶磁器類であるとされる。<sup>729</sup>ゆえにこれらは後に示す注文品ではなく、持ち帰られた後に茶陶に見立てられたものであると考えられている。

このうち《安南黄白釉水指》【図196】は、ベトナムでの陶磁器購入が行われた状況を知ることができる重要な資料の一つである。そして14世紀の古作が17世紀初頭に持ち帰られた作例でもある。この作品は、京都下鳥羽の大澤家当主四郎右衛門（～1639）が一括所持した4点のうちの一つである。他に《安南染付龍文双耳水指》【図199】《安南染付貼花龍文双耳水指》【図200】《安南黄釉文字入水注》【図201】がある。西田宏子氏によると、

<sup>726</sup> 西野範子「日本の伝世ベトナム茶陶～施釉陶器の分類、年代観とその歴史的背景～」、『周縁の文化交渉学シリーズ1 東アジアの茶飲文化と茶業』、関西大学文化交渉学教育研究拠点（ICIS）、2011年、165頁。

<sup>727</sup> 西野範子「日本の伝世ベトナム茶陶～施釉陶器の分類、年代観とその歴史的背景～」、『周縁の文化交渉学シリーズ1 東アジアの茶飲文化と茶業』、関西大学文化交渉学教育研究拠点（ICIS）、2011年、163～200頁。

<sup>728</sup> 西野範子「日本の伝世ベトナム茶陶～施釉陶器の分類、年代観とその歴史的背景～」、『周縁の文化交渉学シリーズ1 東アジアの茶飲文化と茶業』、関西大学文化交渉学教育研究拠点（ICIS）、2011年、163～200頁。

<sup>729</sup> 西野範子「日本の伝世ベトナム茶陶～施釉陶器の分類、年代観とその歴史的背景～」、『周縁の文化交渉学シリーズ1 東アジアの茶飲文化と茶業』、関西大学文化交渉学教育研究拠点（ICIS）、2011年、163～200頁。



「この四点は京都下鳥羽の大沢家に伝わった安南陶磁の一部で、大沢家とは江戸時代初期に長崎代官であり朱印船貿易に活躍した末次平蔵が派遣した船の船長であった大沢四郎右衛門光中（?～一六三九）の家と言われる。安南国の洪郡公時代である徳隆五年（一六三三）八月の書状によると、四郎右衛門光中は洪郡公から日本の貨物を購入するために銀を預かり、翌年それを届けたという。末次平蔵は寛永十年二月に東京宛の渡航許可の朱印状を、翌十一年には交趾シナ宛の朱印状を渡されていたことが明らかになるので、四郎右衛門光中がこれらの安南陶磁を持ち帰った可能性は大きい。」<sup>730</sup>と、これらの17世紀将来を指摘する。そして赤沼多佳氏は、「これら四点のなかの三点はさほど請来時期と製作年代に差はないが、蓮弁文の水指は当時のものではなく、十四世紀の作である。ということは寛永年間に古作の安南が日本に渡ってきたということで、日本に伝世する他のベトナム陶を考える上でも見逃せないところである」<sup>731</sup>と指摘している。つまり《安南黄白釉水指》【図196】は14世紀の古作が17世紀に持ち帰られ、他の3点は17世紀のもので、時期を置かずして日本にもたらされたものということになる。

また西野氏は、他の伝世する安南について次のように述べる。「14世紀の白磁碗2点のうち、1点は小堀遠州が所持、もう1点は神尾蔵帳に記載されたもので、小堀遠州の三男の権十郎が箱書きしている。2点の類似する作風のもものが選ばれて日本にもたらされたのだろう。（中略）14世紀の年代をもつベトナム陶磁は、すべて、17世紀のコンテクストをもつため、17世紀にベトナムにおいて14世紀の古作を茶道具と見た立てて日本に持ち運ばれたのは間違いないだろう」<sup>732</sup>としている。

### 制作年代が15世紀から16世紀と考えられる安南（徳川家所蔵の高級品として）

制作年代が15世紀から16世紀と考えられる伝世品で、その歴史的背景が示すことができる作例は、次の3点である。柳営御物<sup>733</sup>の《青花龍文瓶 銘白衣》【図202】と《安南色絵花文茶碗》【図203】、《安南色絵草花文茶碗》【図204】である。徳川家所蔵という背景をもつこれらの伝世品は、珍重品、高級品として日本に将来されたと考えられる。西野氏は「これは、15世紀～16世紀に日本に運ばれたものを、徳川家が所持したか、朱印船貿易により、骨董品である珍重品がもたらされたのかのいずれであろう」<sup>734</sup>としている。

<sup>730</sup> 西田宏子「南蛮・島物—南海請来の茶陶—」、『東洋陶磁』23、1993年、29—30頁。

<sup>731</sup> 赤沼多佳「伝世品に見る南蛮茶道具の様相」、『平成14年秋季特別展「わび茶が伝えた名器 東南アジアの茶道具」』、茶道資料館、2002年、157頁。

<sup>732</sup> 西野範子「日本の伝世ベトナム茶陶～施釉陶器の分類、年代観とその歴史的背景～」、『周縁の文化交渉学シリーズ1 東アジアの茶飲文化と茶業』、関西大学文化交渉学教育研究拠点（ICIS）、2011年、193—194頁。

<sup>733</sup> 徳川将軍家に所蔵された名物道具。（井口海仙監修、「柳営御物」、『原色茶道大辞典』、淡交社、1975年、938頁。）

<sup>734</sup> 西野範子「日本の伝世ベトナム茶陶～施釉陶器の分類、年代観とその歴史的背景～」、『周縁の文化交渉学シリーズ1 東アジアの茶飲文化と茶業』、関西大学文化交渉学教育研究拠点（ICIS）、2011年、

### 制作年代が16世紀前半と考えられる安南（倭寇との関連性と後の見立ての可能性）

16世紀前半に位置付けられるものとしては、《安南染付蓮弁文茶碗》【図205】、《安南白釉茶碗》【図206】、《安南白釉茶碗》【図207】そして《安南色絵花文茶器》【図208】などである。16世紀半ばには、倭寇による密貿易が指摘されており、<sup>735</sup>西野氏は「これらのベトナム陶磁の流通も、倭寇による小規模な限られた交易による可能性があるだろう」とし、さらに「まだ「安南焼」と名づけられなかった頃から先駆けて九州で茶道具として使用された可能性」を示し、後の時代の「見立て」も指摘している。<sup>736</sup>

### 制作年代が16世後半と考えられる安南（16世紀末の交易の活発化による）

16世紀後半に位置付けられるものには、《安南染付雲龍文花入》【図209】、《安南染付花唐草文茶碗 銘福之神》【図210】、《安南染付花文茶碗》【図211】、《安南染付壽字茶碗》【図212】、《安南染付長字茶碗》【図213】、《安南染付藤花文茶碗》【図214】などがある。<sup>737</sup>

「16世紀末にはポルトガル人が広東、福建沿岸で密貿易に参入し、やがて寧波近海の双嶼にポルトガル人・中国人・日本人が結集し、密貿易の一大拠点が出現し、さらには「後期倭寇」が東南沿海に拡大していく」。<sup>738</sup>つまり16世紀末には上記のような交易も活発になり、ベトナム陶磁も日本に運び込まれる背景が拡大していったといえるであろう。西野氏は、上記の作品などは16世紀末に日本に運ばれたとの考えを示している。<sup>739</sup>

### 17世紀に注文生産された安南

「17世紀前期、朱印船貿易時代のベトナム茶陶がもっとも多く伝世しており、この時代に更に盛んになったベトナムとの交易関係が伺える」。<sup>740</sup>

195頁。

<sup>735</sup> 中島楽章・桃木至郎「「交易時代」の東。東南アジア」、桃木至郎編『海域アジア史研究入門』、岩波書店、2008年、92頁。

<sup>736</sup> 西野範子「日本の伝世ベトナム茶陶～施釉陶器の分類、年代観とその歴史的背景～」、『周縁の文化交渉学シリーズ1 東アジアの茶飲文化と茶業』、関西大学文化交渉学教育研究拠点（ICIS）、2011年、195頁。

<sup>737</sup> 西野範子「日本の伝世ベトナム茶陶～施釉陶器の分類、年代観とその歴史的背景～」、『周縁の文化交渉学シリーズ1 東アジアの茶飲文化と茶業』、関西大学文化交渉学教育研究拠点（ICIS）、2011年、163～200頁。

<sup>738</sup> 中島楽章・桃木至郎「「交易時代」の東。東南アジア」、桃木至郎編『海域アジア史研究入門』、岩波書店、2008年、91頁。

<sup>739</sup> 西野範子「日本の伝世ベトナム茶陶～施釉陶器の分類、年代観とその歴史的背景～」、『周縁の文化交渉学シリーズ1 東アジアの茶飲文化と茶業』、関西大学文化交渉学教育研究拠点（ICIS）、2011年、196頁。

<sup>740</sup> 西野範子「日本の伝世ベトナム茶陶～施釉陶器の分類、年代観とその歴史的背景～」、『周縁の文化交

17世紀前期に生産注文されたとされるものには、《安南染付蜻蛉文茶碗》【図 215】、《安南染付海老文茶碗 銘不老》【図 216】、《安南染付鳳凰文茶碗》【図 217】、《安南染付鳥文茶碗》【図 218】などがある。

《安南染付蜻蛉文茶碗》【図 215】、《安南染付海老文茶碗 銘不老》【図 216】はベトナム国内で流通しているタイプと器形や文様が異なる。「使われている文様が、ベトナム出土品には見られない。成形後に碗を指で凹ませて口縁部円形を歪ませるなど、茶人の好みの作風であり、この高台型式において器台上部が筒形に近い器形は、ベトナム出土品にはない」<sup>741</sup>とされる。

《安南染付鳳凰文茶碗》【図 217】、《安南染付鳥文茶碗》【図 218】に関しては、文様自体はベトナム的ではあるが、高台部を半円形に切り落としている。日本で17世紀前期に流行した割高台を注文したと推測されている。<sup>742</sup>

これらに共通する点を、西野氏は次のように分析している「これらに共通するのは、筒形の所謂「半筒茶碗」であることである。日本の桃山から江戸時代の志野や織部、楽茶碗、京焼きなどといった茶碗の多くが、口縁部を直立させる筒型の形をしていることから、これらのベトナム陶磁器も筒形を意識して注文されたのだろう。また、碗の円形を故意に歪ませることや、割高台は、当時の日本人の茶人の好みや流行を大いに反映している。ベトナムの飯茶碗は、口縁が開く器形をもつ伝統がある。ただ、17世紀初頭にベトナム国内で流通する碗に、口縁が直立する無地の茶碗があり、それは、逆に日本の注文生産の形に影響を受けたのかもしれない」とし「17世紀前期に注文された安南染付茶碗は、正に、当時の日本茶道界での嗜好を反映している。天正年間に茶人の嗜好が変化し、その後朱印船貿易時代に日本人がベトナムの地に居住し、安南絞り手が日本人の注文で生産された」<sup>743</sup>としている。

### 安南の種類

元禄7年(1694)の『萬寶全書』第八卷『古今和漢諸道具見知鈔』中に「一、安南 染付色あしくから物の下品なり南京の外国にて呉州に同じ(以下省略)」とあり、これは、

---

渉学シリーズ1 東アジアの茶飲文化と茶業』、関西大学文化交渉学教育研究拠点(ICIS)、2011年、196頁。

<sup>741</sup> 西野範子「日本の伝世ベトナム茶陶～施釉陶器の分類、年代観とその歴史的背景～」、『周縁の文化交渉学シリーズ1 東アジアの茶飲文化と茶業』、関西大学文化交渉学教育研究拠点(ICIS)、2011年、175頁。

<sup>742</sup> 西野範子「日本の伝世ベトナム茶陶～施釉陶器の分類、年代観とその歴史的背景～」、『周縁の文化交渉学シリーズ1 東アジアの茶飲文化と茶業』、関西大学文化交渉学教育研究拠点(ICIS)、2011年、175頁。

<sup>743</sup> 西野範子「日本の伝世ベトナム茶陶～施釉陶器の分類、年代観とその歴史的背景～」、『周縁の文化交渉学シリーズ1 東アジアの茶飲文化と茶業』、関西大学文化交渉学教育研究拠点(ICIS)、2011年、197頁。

焼物としての安南が定義されている最も早い例とされ、その内容は、安南染付とほぼ同義語であるともされている<sup>744</sup>。

しかしながら本節においては、安南として伝世しているものを、その特徴により、上記の染付を含め次の4つに分類した。①黄白釉が掛かったもの②染付のもの③紅安南と呼ばれる赤絵のあるもの④白釉の無地などである。<sup>745</sup>

以下、上記の分類に沿って伝世作品を検討していく。

## 伝世品の検討

### ①黄白釉が掛かったもの

#### 《安南黄白釉水指》【図 196】

先に示したように、京都下鳥羽の大澤家に伝わった安南陶磁の一つである。

白土を流し掛けてから黄白釉を厚く施す。そのため全体的に柔らかな潤いのある肌となっている。胴をごく僅かに膨くらませた筒形の壺である。胴の裾部分には荒く広がる貫入から茶褐色の染みが滲んでいる。内底にも少し回り込んでいるようである。

口縁下を締め、そこに二重の蓮弁文を彫り出している。口縁は端反りで外側に斜に削られ、釉は外されている。「内側には底に釉が施され、内底には土を小さく丸めた目が二つ付着して残り、剥がれた一つも丸い跡を釉面に残している。平らな底には釉が一部付着し、篋削り跡が一筋認められる」。<sup>746</sup>

胴の僅かな膨らみをもつ器形と柔らかで潤いのある肌からは、気品が伝わってくる。

#### 《安南黄白釉水指》【図 197】

肩に肉厚の大小の蓮弁文が回る。肩部から口縁部にかけて鋭い角度で外に反る。耳は横耳で4箇所につけられている。首は短く広口の壺形である。張りのある肩から底部まで緩やかに締まっている。そのために肩部から口縁部の角度の鋭さからくる厳しさが、緩やかな印象にかわっている。底部外面の周囲は荒く削られている。胎土は灰白色で、細かい白色粒を少し含んでいる。全面に貫入が入るが、【図 196】とは違って、比較的細かい。

内外面の調整は釉の厚みでよくはわからないが、「無釉の口縁部をみると、横位のナデのようである」。<sup>747</sup>工具の押圧による「コ」状文が巡り、横位の浅い沈線文が三条回る。内面から体部外面黄白釉（灰釉と推測されている。<sup>748</sup>）は厚ぼったく、轆轤目・沈線等も消される傾向にある。口縁部内外面と底部外面は無釉で、器壁が厚いせい、重量感がある。張りのある肩から底部までの緩やかな締め、底部外面の荒い削り、そして器壁の厚

<sup>744</sup> 矢島律子「安南焼」、矢部良明他編『角川日本陶磁大辞典』、2002年、64頁。

<sup>745</sup> この分類は、西田宏子「南蛮・島物—南海請来の茶陶—」、『東洋陶磁』23、1993年、29頁を参考にした。

<sup>746</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993年、187頁。

<sup>747</sup> 西田宏子「南蛮・島物—南海請来の茶陶—」、『東洋陶磁』23、1993年、187頁。

<sup>748</sup> 西田宏子「南蛮・島物—南海請来の茶陶—」、『東洋陶磁』23、1993年、187頁。

さからは、【図 196】の作品とはまた違い、ゆったりとした大らかさが伝わる。

類似した作品に、《安南黄白釉蓮弁文耳付水指》【図 198】がある。これらは、口縁部型式、貼付け蓮弁文は類似しており、陳朝期に位置付けられている。<sup>749</sup>

これら「黄白釉が掛かったもの」に分類した作例のみどころは、胎土とそこに掛かった釉の柔らかく潤いのある調和にあるといえよう。胎土は灰白色の細かい素地の上に、わずかに黄味を帯びた白釉が施され、釉溜まり部分には、深みのある色の変化をみせる。そして【図 196】、【図 197】の作品に見られるような貫入も、みどころの一つであろう。これらの貫入は、釉薬と素地との収縮率の相違から生じたものである。焼成当時には、この貫入は器面に文様のようなリズムを与え、その後は長年の風雪を経てその染みの滲みが深まっていったと思われる。これらの染みは将来当時よりもさらに増していると思われる。

## ②染付のもの

「安南絞り手」として知られる染付である。安南ではこの染付が最も多く伝来している。以下、器形別（茶碗・茶入・建水・皿・水指・花入）に検討していく。ただし茶碗については、文様のあるもの（蜻蛉・唐草・蓮弁・海老・鳥・花・文字）そして白釉および圏線など簡単な施文のあるものに分類して検討する。

### ②-1. 茶碗

#### 1) 蜻蛉文

##### 《安南染付蜻蛉文茶碗》【図 215】

側面からみると、一見丸碗ではあるが、体部を作為的に歪ませており、真上からみると角が丸い三角形である。胎土は黄白色で、堅さを感じる土である。畳付以外は全面白化粧を施している。見込と口縁部内側には二重の圏線がある。外面は口縁部と高台際に二重圏線が回る。呉須で描かれた文様は、「絞手」特有のゆるい滲みがある。このゆるい滲みからは大らかさが、自由な筆遣いからは伸びやかさが伝わる。

外面にはトンボと雲文様のものを二単位で配す。釉は黄味がかかるもので（灰釉系）とされ、<sup>750</sup>下半は焼成のせいか白濁している部分もある。見込みには降灰がみられ、畳付には目跡が三箇所残る。

##### 《安南染付蜻蛉文茶碗》【図 219】

上記の茶碗とともに、安南蜻蛉を代表する茶碗である。小振りで口を小判形に歪め、胴は筒形につくる。釉は黄緑味を呈している。灰色の土に白土を化粧し、これに呉須で蜻蛉と草文を描く。呉須の流れや滲みは【図 215】の作品程ひどくはなく、姿の整った蜻蛉が

<sup>749</sup> 西野範子「日本の伝世ベトナム茶陶～施釉陶器の分類、年代観とその歴史的背景～」、『周縁の文化交渉学シリーズ 1 東アジアの茶飲文化と茶業』、関西大学文化交渉学教育研究拠点（ICIS）、2011年、180頁。

<sup>750</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993年、197頁。

印象的な茶碗である。この整った蜻蛉文とがっしりとした胴からは、威風堂々とした品格が伝わる。

見込には二重円圏を配してある。この円圏に目跡が三つ大きく残る。この蜻蛉文茶碗に特有といわれる<sup>751</sup>白土の塊のような粒が釉下に散り、呉須は青黒く、釉は黄緑色を呈する。

上記の染付蜻蛉文茶碗の他に、《安南染付蜻蛉文茶碗》【図 220】、《安南染付蜻蛉文茶碗 銘廿日月》【図 221】、《安南染付蜻蛉文茶碗》【図 222】などが代表的な作品である。

## 2) 唐草文

### 《安南染付花唐草文茶碗 銘童子》【図 223】

がっしりとした高い高台部が印象的な茶碗である。見込には呉須で描かれた潰れた文字のようなものと、一重の圏線が回る。口縁部内面は四重圏線とその中に点のような連続文、外面は口縁部に二重の圏線、外側やや下部に三重の圏線がある。その間に花唐草文を三単位で描いている。高台暈付の外面は白化粧を削り、やや斜めに成形される。暈付は無釉である。

陶胎染付の端反りの碗である。内面から外面の体部・高台部は白化粧を施す。下位は如意頭文（五単位）で、高台部は二重圏線から回る。見込は蛇の目釉ハギ（幅 9 ミリメートル<sup>752</sup>で、白化粧まで削り、胎土の一部も削り取る。）呉須は青灰色で、器面は焼成がよくないため、全面に白色の霧状のものが生じている。高台内は錆釉刷毛塗りが施され、胎土は黄白で、ごく細かい砂粒を少し含むが、柔らかい感じの土である。

この碗と似た作品に、《安南染付花唐草文茶碗 銘福之神》【図 224】がある。

上記【図 223】【図 224】の作品の文様の描き方は、細部の緻密さにこだわることなく、比較的自由に筆を動かしている。そして両作品とも、全面に余白をあまりつくることなく文様が埋め尽くされているが、その自由で粗い筆遣いからか、緻密さよりも無骨さが感じられる。

## 3) 蓮弁文

### 《安南染付蓮弁文茶碗》【図 225】

口縁部下に×のような文を不規則に描き、高台から腰にかけて、細い素朴な線で簡略化された蓮弁文を三単位描いている。灰黒色を呈する呉須を使い、速筆で描かれている。そのためか、全体にこだわりのない自由で素朴な印象がある。

見込には蛇の目釉剥ぎがなされ、中心に文字らしい銘が記される。胎土は淡茶色で柔らかく、白土を化粧し、高台は暈付が挿られていて、原初の形は明らかでないとい

<sup>751</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993年、198頁。

<sup>752</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993年、194頁。

る。<sup>753</sup>底は平らに削られ僅かに兜巾状となり、鉄渋が施されている。

#### 4) 海老文

##### 《安南染付海老文茶碗 銘不老》【図 216】

腰を丸くした筒形の茶碗に、腰を丸めた海老文が描かれる。茶碗の口を指で三方向から押さえている。側面からみると山道のようにも見え、上からみると四方にも見える。見る角度により、大きくその景色を変える一碗である。

灰色のやや粗い土に白土で化粧し、海老と草文を交互に描いている。見込に二重円圈を引き、そこに灰が付着する。呉須は青黒く部分的には鉄色を呈する。二匹の海老はそれぞれ特徴のある姿に描かれているが、「草文は簡略でその太く濃淡のある筆遣いは、16 から 17 世紀とされる魚草文などにみられるものである」<sup>754</sup>とされている。高台は太く低めで畳付きはざらついている。高台は内側へ大きく削り込まれ、底まで釉が施されている。

柔らかく潤いのある器面の上に描かれた海老文は、写実的ではあるが、筆運びが大きいいため、自由で伸びやかな印象がある。しかし、ただ自由で伸びやかなだけでなく、その器面と文様のバランスからは気品をも感じる逸品である。

#### 5) 鳥文

##### 《安南染付鳥文茶碗》【図 226】

端反り形の碗で、高台は低い。口縁部内面には、四重圈線内に連続する点文を描き、外面には口縁部と高台部の一重圈線の中に鷺のような鳥と草文を描いている。この鳥文は【図 216】の作品の海老文とは違い、呉須が大きく流れ、鳥の形も崩れてしまっている。見込みは蛇の目釉剥ぎが施され、畳付は無釉である。高台内は錆釉を施している。

白化粧の後に見込み二重圈線の中に太丸い「福」のような文字を描く。呉須の発色は青灰色でありよくないが、滲み出しており、いわゆる絞手<sup>755</sup>となっている。胎土は黄白色で細かい黒色粒を少し含んでいる。

本作は鳥や草を一応描いているようだが、写実にこだわらずに粗く描かれている。そのためか素朴かつ無骨な印象が全体に広がる。

#### 6) 花文

##### 《安南染付花文茶碗》【図 211】

端反りで高台の高い碗である。口縁部内面には四重圈線と小さな連続する点文を施す。畳付は無釉で、高台内は錆釉が塗られている。

白化粧の後に、見込みは二重圈線内に文様を描き、胴部外面上・中位には金盞花のよう

<sup>753</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993年、200頁。

<sup>754</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993年、199頁。

<sup>755</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993年、200頁。

な花と抽象画のような花卉文、下位には8単位の如意頭文、さらに高台部外面に蕨手文様を描いている。器面の釉は薄くカサカサしたような感じがする。

下部の如意頭文などの文様は、中国陶磁の染付のような端整で緻密なものではなく、無骨な線で描かれる。

## 7) 文字文

### 《安南染付文字入茶碗》【図 227】

口縁の歪め方に特徴がある。口縁を押さえて変形されているが、最後に外側へひくようにしている。「それはあたかも指先の癖のようで、これらの茶碗に限られた陶工によって作られたのではないかと推測されている」。<sup>756</sup>筒形で、口縁で四方から押さえられている。腰が低く、見込みは広い。灰色のさらっとした土で厚手に成形され白土を掛けてから黄緑味を呈する釉が施されている。見込みには二重円圈をまわし、外には草文に「福」の字と、流れて判読できないが「邨」のような文字<sup>757</sup>が見える。高台内にも施釉されている。高台畳付には、目跡が3つ残る

このような文字文の作品は他に、《安南染付大越文字茶碗》【図 228】《安南染付壽字茶碗》【図 212】《安南染付長字茶碗》【図 213】がある。

ここに挙げた文字文茶碗は、余白のとり方がそれぞれ一様ではない。呉須の滲みや流れ、そして筆先の丸さなどから、どれも素朴かつ無骨感がある。

## 8) 白釉および圈線など簡単な施文のあるもの

### 《安南染付筋文茶碗 銘階莫》【図 229】

碗形の茶碗で、内側の口縁下に幾何学文がめぐらされている。その文様はWを3つ組み、上下逆に組合わせたような帯状文である。釉は高台内にも施され、畳付は播られている。

文様は、黒灰色を呈する呉須で描かれる。口縁下の幾何学文は、見込みにも1単位施されている。外側にも呉須で点を並べて線にした縦筋文を17本描き、高台周り、内外口縁にもそれぞれ円圈を巡らしている。見込みには蛇の目釉剥ぎがあり、鉄斑が2つ飛んでいる。「伝世の安南茶碗にはこのように高台が播ってあるものが幾つか認められる。破損したためであろう」<sup>758</sup>と推測されている。

一番目立つ縦筋文17本であるが、縦筋文によくある整列した堅く厳しい感じはない。どちらかといえば、抜けのある柔らかさを感じる。全体は、静かな品格に包まれている。

このような作品は他に、《安南白釉茶碗》【図 207】《安南染付藤花文茶碗》【図 214】がある。

<sup>756</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993年、199頁。

<sup>757</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993年、199頁。

<sup>758</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993年、197頁。



染付の茶碗はその種類が多いので、ここでその特徴をまとめることとする。胎土は、灰味を帯びた黄白色あるいは淡茶色である。全体に白化粧する傾向にある。文様を描く呉須は、灰黒色あるいは青灰色である。高台は、径の大きな低いものが付く。高いものは播られているものもあり、高台内に施釉されるものが多い。茶碗の口は、歪めるなど、作為に富んだ桃山から江戸時代の志野や織部などの作行を彷彿とさせる作例もある。文様は、蜻蛉や海老などを大きく描き、草、卷雲などを余白に配す。見込には文様のあるものと、円圈のみのもの、目跡があるもの、灰が降っているものなど、それぞれに異なる。高台の削り方、黄味を帯びた釉に呉須の滲みなどを特徴とする。

器形や口の形状と、蜻蛉、海老、竹や草、卷雲などといった文様の組み合わせは、日本以外ではみられないものであり、ベトナム陶磁の一般的な碗とはまったく異なるものであるといわれる。<sup>759</sup>一方で一般的なベトナムの碗の特徴を示す作例もある。ベトナム碗の特徴は一般的に、高台が高く、高台内には鉄渋を施し、口縁がやや端反りの碗形で、見込には蛇の目釉剥ぎがあり、花唐草文などを外側に描き詰めているとされている。<sup>760</sup>

どの作品についてもいえることは、器形の歪みや呉須の滲みといった遊びともいえる要素が、美しく感じられる最大の理由は、その土台となるところに中国陶磁の製陶技術とともに受け継いだ「気品」というものが下支えしているからであろうと考える。この「気品」の上に「歪み」そして「呉須の滲み」があるからこそ、ただの歪みでも滲みでもなく、美しさにつながっていくのであろう。

## ②-2. 茶入

### 《安南染付文字入茶器》【図 230】

胴からやや開いた口をもつ下膨れの茶器である。花形の播座が肩に4個付いている。口縁内部に二本呉須線が回っているが、滲んで大きく流れてしまっている。

その播座の間には蓮弁文の枠内に文字が1字ずつ書かれている。胴の半面は斜めに線が入り、白いところにはこれも文字と思われる文様がひとつ書かれているが判読はできない。灰色のきめ細かな土で薄手に成形され、高台畳付を除いて白化粧ののち呉須で文様を描き、施釉されている。高台は三方に面を取って削られ、置き目跡が三つ残る。呉須は灰味のある青に呈色している。「寸法や作行から、何かの容器を転用したよりも、日本へ向けて作られた器」と考えられている。<sup>761</sup>

呉須は大きく流れてしまっているが、象牙の蓋と共に全体的には愛らしくバランスの取れた凛とした気品のある茶器である。

<sup>759</sup> 西田宏子「南蛮・島物—南海請来の茶陶—」、『東洋陶磁』23、1993年、30頁。

<sup>760</sup> 西田宏子「南蛮・島物—南海請来の茶陶—」、『東洋陶磁』23、1993年、30頁。

<sup>761</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993年、193-194頁。

### ②-3. 建水

#### 《安南染付魚文建水》【図 231】

太鼓胴を輪切りにしたような平らな鉢で、灰白色の土で厚手に作られている。口縁は釉が剥がされているので、元々は蓋物であったと思われる。見込みにはやや太く滲んだ二重圏線を中心と縁、口縁下に引き、中心には大きな魚のような文様を描き、目跡がくっきり三つ大きく残る。胴には高低差をつけた凸帯を三条巡らし、呉須で描かれた文様らしきものの滲みを上下交互に散らしている。呉須は青黒くあざやかに呈色し、釉の青味とあわせて華やかな作品となっている。

見込み中央の魚文は比較的くっきりとしているが、胴の文様は大きく流れてしまっている。この大きくとられた余白に流れてしまった文様からは、大らかさが垣間見られる。そのためか、実際の寸法より大きく感じる。

### ②-4. 皿

#### 《安南染付絵替菊形皿》(五枚)【図 232】

縁を花卉状にした絵替わり五枚組の皿である。弁の削り出しは 12 弁から 16 弁で、見込み中央には蜂のような虫を描いた皿 4 枚に「喜祿」の文字を書き込んだ皿 1 枚である。

「この手の皿は、このほかにも鹿や蜻蛉、龍に虎、傘など楽しい図柄のものが知られている。裏には花卉文の縁取りのみのものや、船にのる人物図に馬、人物、花卉文などを描いたもの」があるとされる。<sup>762</sup>灰色で砂を含んだ荒い土に白化粧し、これに青黒い呉須で文様を描く。高台内は露胎で、円圏内に「喜」の文字が呉須で記されているものもある。見込みには目跡が大きく 3、4 個あり、底にも置き目跡が残っている。「江戸時代初期に、古染付の影響で焼かれ、日本へ請来されたもの」<sup>763</sup>と推定されている。

一枚一枚が楽しいく、気負いなく使えそうな皿である。

このような作品は他に、《安南 青花笠文皿》【図 233】《安南 青花菊唐草文鉢》【図 234】などがある。

### ②-5. 水指

#### 《安南染付龍文双耳水指》【図 199】

どっしりとした筒形の胴に、高台を付け、小さな耳が付く。耳の間には花形文が三個づつ張り付けられる。花の上下には凸帯が削り出されている。胴裾には如意頭文が印花で巡らされている。中国陶磁の染付の製陶技術と気品をしっかりと受けとめて、消化された作品である。

灰色の胎土に白化粧を施し、黒味のある呉須で飛雲と龍を交互に描いている。「肩と高

<sup>762</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993 年、207 頁。

<sup>763</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993 年、207 頁。

台脇には鉄釉を塗るが、内外共に緑味のある透明釉を掛ける」。<sup>764</sup>釉は所々で流れ、その下で呉須が流れて絞手となっている。「内底とその内外の側面に大きく焼成時のくつつき跡が残り、内底には目跡が二個認められる。高台内にも施釉されている。これは17世紀初頭の注文品」<sup>765</sup>とされている。

このような作品は他に、《安南染付雲文龍耳水指》【図235】《安南染付龍文双耳水指》【図236】《安南染付貼花龍文双耳水指》【図200】などがある。

## ②-6. 花入

### 《安南染付龍文花入》【図237】

筒形の長い頸部に、下の方で膨らむ胴をつけた瓶である。頸には火焰珠を追う龍が大きく一匹描かれ、これに飛雲が配されている。頸の下部には二本の凸帯に貼花4個が付いている。膨らんだ胴の上部に凸帯を回す。そこには列点連続文が刻まれている。胎土は灰茶色で、厚手に作られ白化粧が施されている。

「頸の中頃で継いで、成型され、緑味のある釉薬が内外ともに施され、深く削り込まれた底は白土と釉が削り取られている。このような凸帯や貼花文は十六世紀には香炉は燭台にしばしば用いられ、十七世紀を通じて大きな作品が作られていたようである。これは大きさや形などから、日本への特別の輸入品であった」と考えられている。<sup>766</sup>

無骨さと、気品が混然一体となった作品である。

このような作品は他に、《安南染付雲龍文花入》【図209】《安南染付龍文花入》【図238】《安南染付花唐草文双耳花入》【図239】などがある。

ここで茶入、建水、皿、水指そして花入の特徴をまとめてみる。胎土は茶碗と同じく、灰味のある黄白色あるいは淡茶色で、多くが白化粧する。文様は茶碗と違って、日本独特のものだけでなく、文字文や火焰珠を追う龍や飛雲などもみられる。これらのみどころも茶碗と同じく、灰色味のある呉須の滲みであろう。その滲みから自然な伸びやかさが感じられる。ただこれらは茶碗よりも余白を多くとる傾向にある。ゆえに呉須のにじみが、茶碗よりも、より豪快に広がっている傾向にある。

やはりここにおいても、ただの豪快さや無骨さだけではなく、その土台には、しっとりした気品が垣間見える。

## ③紅安南と呼ばれる赤絵のあるもの

### 《安南色絵草花文茶碗》【図204】

口をやや端反りにし腰は丸く、それに対しては高い高台を付けた安南独特の形の碗であ

<sup>764</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993年、187頁。

<sup>765</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993年、187頁。

<sup>766</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993年、170頁。

る。灰白色の柔らかい土で厚手に作り、白化粧して、呉須で円圏と文様を描き、卵色の黄釉を施す。この上に赤と緑で花文や点文をリズムカルに描いている。見込みには蛇の目釉剥ぎがあり、中央には「壽」と赤絵で記している。高台は畳付で少し歪み、内側には鉄渋が丁寧にやや厚く塗られている。紅安南には伝世するものは少なく、「現在知られている二点の茶碗の一つ」とされている。<sup>767</sup>

赤と緑の花文や点文が施されているため、華やかな碗であるが、その文様は神経質な繊細さではなく、自由で無骨な雰囲気がある碗である。

#### 《安南色絵花文茶碗》【図 203】

上記作品同様に、僅かに口縁が外反する茶碗は、高くしっかりした高台が付く。淡茶色の土で厚手に成形され、さらに白化粧を厚く施してあるゆえにより重厚さが増して見える。これに円圏を回し、見込みには「福」のような文字を記す。見込みには蛇の目釉剥ぎがあり、その内側には文字に赤と緑で花文を重ね、側面には二方に花枝文を配している。外側の上部には赤い線描きの花と、緑を配した枝文とを交互に描き、腰には蓮弁文を8枚やや不規則に描く。高台は畳付を細く削り、その部分を残して鉄渋を薄く施している。釉は黄色味を帯び細かく貫入がはいるが、赤と緑の色彩文様の効果から愛らしい感じを受ける。安南には珍しく色彩が濃く、文様は簡略である。「この茶碗は、柳宮御物と伝えられるもの」<sup>768</sup>で、重厚かつ華やかな碗である。ただ【図 204】の碗と同じように、その絵付けの筆さばきは、整ったものではなく、粗く自由で無骨な感じがある。しかしながら腰の蓮弁文が下支えをしているので、凛とした品格が作品全体を覆っている。

#### 《安南色絵花文茶器》【図 208】

淡茶色の土に白化粧を厚く施して、黄味のある釉を掛け、上記作品同様に赤と緑で文様を描く。胴部の平らなところを窓にして花文を繊細に描き、椀には幾何学文を配している。肩には花卉文が、赤と緑交互に描かれる。高台内には白土が少し付着している。「このようないわゆる紅安南の小壺が十六世紀、十七世紀にどれくらい請来されていたかは明らかではないが、沖縄からは赤絵合子出土している。(中略)近年の発掘品には見られない柔らかさと、色絵の擦れがみられるので、江戸時代の請来品」<sup>769</sup>と考えられている。

花文など速筆で描かれているため、小さな茶器であるにもかかわらず、自由で伸びやかさが感じられる。

紅安南の特徴は、灰白色（淡茶色）のねっとりした土で成形され、そこに厚く白化粧されるため、ぽってりとした柔らかみというところにある。その上に赤や緑で彩色された文様が描かれるが、描かれる線は厳しさのあるものではない。描いた人の手の動きや、躊躇いが感じられるような緩やかな線である。速筆で描かれたものもあるが、これも厳しい線ではなく、自由で伸びやかである。花文や点文などを含めて、全体的には華やかで愛ら

<sup>767</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993年、195頁。

<sup>768</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993年、196頁。

<sup>769</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993年、193頁。

しさがある。またその骨格となるところに、中国の製陶技術とともに受け継いだ凛とした気品が感じられる。

#### ④白釉の無地

##### 《安南白釉茶碗》【図 195】

ほぼ筒形の茶碗には、口縁下に櫛目が4本回り、胴には縦30本の筋目が入られる。口縁は外にほんの少し反りぎみに仕上げられ、内側には荒い轆轤目がまわり、見込みには目跡が4つ残る。淡茶色の土で厚手に成形され、白土を掛けてから黄白色の釉を掛ける。高台は擂られていて、元の姿ではないと思われる。高台内は平らで山疵が入り、鉄渋が濃く塗られている。「黄白釉の茶碗は、ベトナムでは早くから焼かれているが、その16、7世紀の様相は明らかではない。これは形などから、注文によるもの」<sup>770</sup>と推測されている。

筋が縦横に忙しく入れられているが、筒形の整った形姿からは、気品が感じられる。ただ30本の筋目からは中国陶磁にみられる線の繊細さというより、むしろ力強い無骨さも伝わってくる。

##### 《安南白釉茶碗》【図 206】

いわゆる無地安南といわれる茶碗である。口縁を端反りにして、高台を高く大振りに作っている。胎土は砂を含んだ灰茶色で、これに白土を掛けている。厚く施された釉には細かな貫入が入り。高台はやや高く、畳付を丸く、内側は深く削り込み、これに渋を施す。白土に覆われているため、全体的に静かで落ち着いた雰囲気醸し出す、純白の凛とした茶碗である。しかし口縁の微妙な波打ちや貫入からは、自由な動きも感じられる碗である。

このような白釉無地の特徴は、ねっとりした淡茶色の土で、厚手に成形され、白化粧される。「無地安南といわれる茶碗で伝世するものは、不思議に同じような形をしていた」<sup>771</sup>と西田氏が指摘するように、ほぼ同形である。

#### 安南の特徴

以上の伝世品の検討を踏まえ、安南の特色を1. 胎土・白化粧・釉薬、2. 高台内処理、3. 器形、4. 文様、5. その他の項目に分けて、整理してみる。

##### 1. 胎土・白化粧・釉薬

安南の特徴は、まずは胎土にある。「古窯趾は殆どハノイの近く紅河下流域のデルタ地

<sup>770</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993年、196頁。

<sup>771</sup> 根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶—』、根津美術館、1993年、196頁。

帯の狭い範囲に固まってある為、作品は緑釉・鉄絵・染付作品或は青磁であっても殆どが同じ胎土を用いているということである。そしてかなり豊富な胎土があったのか11世紀以後殆どその胎土が変わっていない<sup>772</sup>と報告される。必ずしも単一ではないが、中国や日本ほど変化に富んではいない。胎土は灰味を帯びた黄白色で、肌目が細かくねっとりしている、ごく少量の砂粒が混じっているものもある。ただ日本に伝世した安南絞手などには、幾分粗い調子のものもある。

このような胎土に、白化粧を施し、黄白色の釉を掛けている。これらの作用により、安南の作品が、柔らかな潤いのあるものとなっている。

安南の釉薬について、原文次郎（1870－1931）は次のように述べている。「其釉薬は餘程灰分の勝つたもの、融け易く、流れ易く、酸性に富むで失透すべき性質を有つて居る<sup>773</sup>としている。また呉須についても、「火度が不足のときは失透し、火度が少し強ければ流れて絞り手となり、最も適度に融けたのが普通の染附となつたものと考えられ<sup>774</sup>」としている。

## 2. 高台内処理

安南で特筆される技術としては、高台内の処理であろう。①鉄釉（鉄渋）を刷毛掛けしたもので、その上にガラス釉は掛かっていないもの、②ガラス釉のみを刷毛掛けしたものの、③露胎のままになっているものである。①の鉄渋を塗ることは古くから安南の焼物にある一つの特徴であり、「内渋」とも呼ばれる。③のように「露胎のままになっているもので12～17世紀頃迄の作品は原則としてこれ以外のは無い<sup>775</sup>」のではないかと推測されている。

## 3. 器形

安南の器形は、概して中国の陶磁の器形様式の影響を受けているが、中国のものほどの力強さや厳しき、鋭さがない。少々弱々しく感じることもさへあるが、素朴な趣があるともいえる。また朝鮮半島の陶磁に少し似た緻密さにこだわらない大らかさがある。

小山富士夫は「傳世した安南絞手だけは縁が端反りとなり、腰が張り高臺の廣く高いのが特徴で、どこか堂々としているが、これは南支の様式をならったものであろう<sup>776</sup>」としている。

<sup>772</sup> 本多弘、島津法樹『南海の古陶磁—安南・呉須・交趾—』、創樹社美術出版、1989年、11頁。

<sup>773</sup> 原文次郎『安南焼に就て』、彩壺会講演録、彩壺会、1927年、12頁。（国立国会図書館デジタルコレクション 最終閲覧日：2020/10/9 <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1100504>）

<sup>774</sup> 原文次郎『安南焼に就て』、彩壺会講演録、彩壺会、1927年、13頁。

<sup>775</sup> 本多弘、島津法樹『南海の古陶磁—安南・呉須・交趾—』、創樹社美術出版、1989年、11頁。

<sup>776</sup> 小山富士夫「安南の陶磁」、『世界陶磁全集 第12巻 清朝篇 附：安南・タイ』、河出書房、1956年、232頁。

#### 4. 文様

文様においても中国の影響を大きく受けるが、概して簡略化され、速筆で描かれる傾向にある。線は中国のような力強く、勢いのあるものではなく。中には太い大柄で大胆なものもあるが、概して線が細く弱いものが多い。釉薬が弱いため、輪郭のはっきりしない、ぼんやりとした幻想的な感じのものが多い。呉須についても、濃淡が不規則で、流散して滲んだものが多いが、それが安南染付独特の味となっている。ただそれらは弱く、ぼんやりとしただけのものではなく、凜としたものを確かに内在させている。中国陶磁の製陶技術とともに受け継いだ「気品」というものが、それらを下支えしているといえるのではなからうか。

#### 5. その他

その他、安南の特徴として述べておかなければならないものに、見込みにみえる「蛇の目釉剥ぎ」である。田内米三郎は、安南陶について「鉢皿類ハ見込ニ輪ノ薬ハケ有」「丸キ薬ハケアルハ足ヲ置ス重子焼ユエ薬ヲ掛残スナリ」<sup>777</sup>と記述する。これは安南の蛇の目釉剥ぎについての叙述であろう。焼成時に上に重ねる高台が、釉剥ぎした部分に乗るようにして焼成する方法で、量産品に多用される技法である。一般に、近年では見込みにある釉剥ぎは、衛生的ではないという意見もあるが、茶陶としての美的視座からは、アクセントやリズムを加える景色とみることができる。

さてここまで安南について、ベトナム陶磁史における位置付け、制作年代と歴史的背景を述べ、さらにその種類に分類し、個別の伝世品を検討し、最後にはその特徴を整理した。

おわりに本節の最終目的である、安南の美的特質を考察してみたい。今日に伝世している安南で、その美的な魅力を発しているのは、11世紀から17世紀頃までに将来されたものであろう。

胎土は灰白色の細かい素地の上に、わずかに黄味を帯びた白釉あるいは白化粧が施され、釉溜まりがある場合には、深みのある色の変化もみせる。これらの作用により、安南の作品が柔らかい潤いのあるものとなっている。

貫入は、釉薬と素地との収縮率の相違から生じたものである。焼成当時には、この貫入は器面に文様のようなリズムを与え、その後は風雪を経てその染みの滲みが深まっていく。この貫入は、風雪という時間経過を、美しさに返還させる装置となっているといえよう。

器形や文様は、概して中国の陶磁の影響を受けているが、中国のものほどの力強さ、厳し

<sup>777</sup> 田内米三郎『陶器考：本編』、西村九郎右衛門、1883年、19頁。(国立国会図書館デジタルコレクション) 最終閲覧：2020/10/14 <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/854183>

さ、そして鋭さは感じられない。少々弱さを感じることもさもあるが、それがむしろ素朴な趣を与える。しかしただの素朴さだけではなく、そこには中国陶磁の製陶技術とともに受け継いだ「気品」というものの下支えが内在しているといえよう。彩色のあるものにおいても、描かれる線は、決して厳しさのあるものではない。そして描いた人の手の動きだけでなく、心の戸惑も感じられるような緩やかな線である。速筆で描かれたものもあるが、これも厳しい線ではない。ここには、朝鮮半島の陶磁に似た、大らかさも見え隠れする。

そして灰色味のある呉須の滲みは、安南染付の最大の特徴である。その滲みから自由で、自然な伸びやかさが感じられる。

また蛇の目釉剥ぎは、ベトナム陶磁の特徴であるが、これが全体に広がる素朴さに、アクセントとリズムを与えているといえよう。胴の筋目や見込みの目跡や円圈なども同様の作用がある。

このように安南は、柔らかで潤いのあり、素朴かつ自由で伸びやかさがある。それゆえに、それらを受容する人々に安堵感を与える。古来より中国陶磁影響を大きく受けたベトナム陶磁は、ベトナムの風土により、それを無骨な伸びやかさへと変換されていった。しかし中国陶磁の「気品」や、朝鮮半島の陶磁にみられる「大らかさ」もその背後には見え隠れする。

つまり安南の美的特質は、中国陶磁の「気品」や、朝鮮半島の陶磁の「大らかさ」をその背後に感じられる、「無骨で自由な伸びやかさ」というところにあるといえるのではなからうか。

先に述べたように、「歪み」や「滲み」などといった作陶技術からは負の要素ともいえるものを、美しく感じる最大の理由は、その土台となるところに中国陶磁から受け継いだ「気品」というものが下支えしているからであろうと考える。この「気品」の上に、「歪み」そして「呉須の滲み」があるからこそ、ただの歪みでも滲みでもなく、「美しさ」につながっていくのではなからうか。そしてそれらを「美」として認識できたのは、侘数寄の茶の湯の理念と美意識であったことは間違いないであろう。

#### 6-4 侘数寄の先にある阿蘭陀と呼ばれた茶陶

日本語で「阿蘭陀」とは、通常「オランダ」という国を意味するが、同時に茶陶として伝世するヨーロッパ陶磁器を示す。本節では、日本の茶の湯世界において「阿蘭陀」と呼ばれるこのようなヨーロッパ陶磁器に焦点をあてる。

阿蘭陀という茶陶の主体となるものは、日本にしか見られないデルフト陶器である。それらは17世紀から19世紀にかけて焼成された錫釉陶器で、マヨリカ、そしてファイアンスと呼ばれる。これらについて西田宏子氏は、次のように説明している。前者については、「初期の窯業の製品をオランダでは「ネーデルランド・マヨリカ」と称している。これは皿の表にだけ白濁の錫釉をかけたもので、まず鉛釉をかけて焼成し、ついで表に錫を混ぜた釉を厚く施して二度目の焼成を行ったものをいう。すなわち、器の表側は白濁釉によって白いが、



裏側は透明釉がかかり、赤い胎土が現れている陶器を称するのである」<sup>778</sup>。そして後者については、「デルフトを中心にして、ハーレムやロッテルダムでは、質のよいできる限り磁器に似た陶器を焼き締め、これが十七世紀後半のデルフト陶器の隆盛の嚆矢となった。胎土を精製し、型を用いて成形し、丁寧に絵付けすることで、青花磁器の薄さと軽さに迫っていったのである。また、器の表裏ともに白濁の錫釉を施すことで磁器の白さを写し、それまでの伏せて重ねる窯詰の方法から、三点の支台を用いて上向きに置いて焼く技法へと変化させ、目跡を小さくすることにも成功している。こうした技術的な展開は、一六二〇—一三〇年頃に行われ、新しい技法で焼かれた陶器を、それまでのマヨリカと区別するために、「デルフト磁器 (Delfts porseleynen)」と当時の人びとは呼んでいた。今日では、この新しい陶器をファイアンスと称している」<sup>779</sup>。但し、「阿蘭陀」と呼ばれる茶陶には、ドイツの炆器、オランダ以外のファイアンス (フランス、イタリア、スペイン)、そしてヨーロッパ風の日本磁器も含まれるのである。つまり「この「阿蘭陀」は、オランダで焼かれた陶器だけでなく、長崎のオランダ商館を通じて請来された、ヨーロッパ諸窯の製品に対する総称であった」<sup>780</sup> ようである。

この阿蘭陀という茶陶は、ヨーロッパ陶磁史と日本陶磁史との重なり合う部分に位置するという極めて興味深い焼物であるといえよう。しかし現在にいたるまで、さほど注目されず、看過されてきた。一方、17世紀から18世紀にかけて、オランダ東インド会社によって非常に多くの日本製磁(例えば伊万里など)がヨーロッパに輸出され、これらの研究に学者たちが多大な努力を捧げたことはよく知られている。対照的に、日本とヨーロッパの双方で同じ期間に日本に輸入されたヨーロッパ陶磁器に関する研究については、ほとんど目にすることができない。

本節では、阿蘭陀という茶陶が、ヨーロッパの陶磁器史研究の欠けている部分を補完する重要な資料であるということを示し、日本陶磁史とヨーロッパ陶磁史、双方にとって、極めて重要な情報を提供する資料であることを提示する。

### 先行研究について

日本陶磁研究の起点であると考えられる書は、先述した蜷川式胤の『観古圖説 日本陶器之部』<sup>781</sup>である。これは現在も研究者に広く知られた文献であるが、同書には、阿蘭陀という茶陶の記述はみられない。筆者の調査によると、明治40年(1907)『白鶴帖 天』<sup>782</sup>には、その作品が掲載されている。それは、『阿蘭陀窯染附藍絵花瓶』と、『阿蘭陀窯染付藍瓢』

<sup>778</sup> 西田宏子「デルフト陶器」、『世界陶磁全集 第22巻』、小学館、1986年、192頁。

<sup>779</sup> 西田宏子「デルフト陶器」、『世界陶磁全集 第22巻』、小学館、1986年、192頁。

<sup>780</sup> 西田宏子「デルフト陶器」、『世界陶磁全集 第22巻』、小学館、1986年、191頁。

<sup>781</sup> 蜷川式胤『観古圖説』[日本陶器之部 仏文解説 pt.1-5]、玄々堂、1876-1877年。

<sup>782</sup> 藤沢恒撰『白鶴帖 天』、嘉納鶴堂、1907年、21図、22図。(国立国会図書館デジタルコレクション 最終閲覧 2020/10/10 <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/854232>)

式花瓶》という2作品である。ただ、これらの作品の図版を挙げているだけで、それらに関する記述はないので、これらが茶陶として使用されたものであるかは不明である。その後、1981年に『陶説』に所収される「阿蘭陀の茶陶」<sup>783</sup>で、ようやく阿蘭陀という茶陶に視線が向けられるようになったといえよう。そして、1986年の『世界陶磁全集 第22巻』に所収される西田宏子氏の「デルフト陶器」は、阿蘭陀という茶陶が主体となるデルフト陶器の研究論文であり、そこには「デルフト陶器は、ヨーロッパだけでなく東洋へも運ばれていた。

(中略) 日本では「<sup>オランダ</sup>阿蘭陀」の名称で、茶の湯の道具として用いられてきた」<sup>784</sup>と述べられている。

これに続いて、阿蘭陀という茶陶の本格的な研究論文が出版される。1987年に根津美術館において開催された美術展の図録『阿蘭陀』に所収されている西田宏子氏の「茶陶の阿蘭陀」<sup>785</sup>である。この美術展の開催と、図録掲載論文によってようやく阿蘭陀という茶陶が注目され、研究対象として認識され始められたといえよう。しかし、2004年の『茶陶の美 第三巻 和物と海外陶磁』<sup>786</sup>では、阿蘭陀という茶陶が採り上げられてはいるが、《和蘭陀白雁香合》と、《和蘭陀煙草葉水指》の2作品の短い作品紹介に止まっている。その後、西田氏は2008年に、『東西交流の陶磁史』所収の「茶陶の阿蘭陀」<sup>787</sup>を発表したが、上記の美術展の図録『阿蘭陀』の内容を、ほぼ踏襲するに止まっている。

2013年の岡泰正氏の『日欧美術交流史論：一七から一九世紀におけるイメージの接触と変容』に所収される「ヨーロッパ陶磁の受容と模倣」<sup>788</sup>と、「阿蘭陀絵伊万里の図像解釈と和製阿蘭陀」<sup>789</sup>によって、ヨーロッパから日本へ渡ってきた陶磁という、見過ごされてきた研究の視点が、再認識された。しかしながら、ここで阿蘭陀という茶陶は、採り上げられてはいるが、どちらかといえば、和製阿蘭陀（「初代乾山以降、京都を中心とする窯で焼かれた、ヨーロッパのファイアンス陶器を写した焼物を和製阿蘭陀と呼んでいる」）<sup>790</sup>の研究である。2014年の『淡交』所収の「ヨーロッパからの新風「阿蘭陀」：茶陶にみる見立て、注

<sup>783</sup> 小堀宗慶、磯野風船子「オランダの茶陶」、日本陶磁協会編『陶説』第340号、日本陶磁協会、1981年、20-24頁。

<sup>784</sup> 西田宏子「デルフト陶器」、『世界陶磁全集 第22巻』、小学館、1986年、191頁。

<sup>785</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、65-93頁。

<sup>786</sup> 『茶陶の美：茶の湯のやきもの第三巻 和物と海外陶磁』、淡交社、2004年、80頁。

<sup>787</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『東西交流の陶磁史』、中央公論美術出版、2008年、353-403頁。

<sup>788</sup> 岡泰正「ヨーロッパ陶器の受容と模倣」、『日欧美術交流史論：一七から一九世紀におけるイメージの接触と変容』、中央公論美術出版、2013年、319-324頁。

<sup>789</sup> 岡泰正「阿蘭陀絵伊万里の図像解釈と和製阿蘭陀」、『日欧美術交流史論：一七から一九世紀におけるイメージの接触と変容』、中央公論美術出版、2013年、325-340頁。

<sup>790</sup> 岡泰正「阿蘭陀絵伊万里の図像解釈と和製阿蘭陀」、『日欧美術交流史論：一七から一九世紀におけるイメージの接触と変容』、中央公論美術出版、2013年、321頁。

文、そして写し（特集 茶の湯と阿蘭陀焼）<sup>791</sup>や、「茶席で愉しむ 阿蘭陀焼（特集 茶の湯と阿蘭陀焼）」<sup>792</sup>でも、採り上げられてはいるが、本格的な研究とは言い難いものである。以降、阿蘭陀という茶陶をめぐる研究や出版物は見当たらない。

以上のように、阿蘭陀という茶陶の本格的な研究は、西田氏の1987年の「茶陶の阿蘭陀」と、2008年の「茶陶の阿蘭陀」以外には、目立った研究は見当たらない。ただ、ヨーロッパから日本へ渡ってきた陶磁という見過ごされてきた視点による美術展や出版物は、西田論文以降も散見する。しかしながら、阿蘭陀という茶陶の研究を深化させるものは見当たらない。阿蘭陀という茶陶は、ヨーロッパ陶磁史と日本陶磁史との重なり合う部分であるという極めて興味深い焼物であるにもかかわらず、現在まで、さほど注目もされず、看過されてきたといえよう。

一方、ヨーロッパにおける阿蘭陀という茶陶の研究は、管見の限りではあるが、見つけることが出来なかった。西田氏が先に紹介した美術展の図録『阿蘭陀』の最後で、「オランダの陶磁史の新しい分野がオランダでも理解され、その歴史の中での位置付けが行われるように願ってやまない」<sup>793</sup>と指摘するように、オランダだけでなくヨーロッパにおいては、未だ「茶陶の阿蘭陀」という研究分野としての認識にも至っていないようである。

### 「阿蘭陀という茶陶」を受け入れる美意識

阿蘭陀という茶陶といえば、まず思い浮かぶのは、《色絵煙草葉文水指》【図 240】のような水指であろう。胴に描かれた大きな葉を煙草の葉に見立てて、煙草葉水指と呼ばれる、青や黄の彩色が鮮やかな茶陶であろう。このように色鮮やかで、自然の草花を大胆に抽象化したような文様の茶陶が、茶の湯の世界で受け入れられていった背景にあるものは何だろうか。

阿蘭陀という茶陶が現れる前時代の茶陶といえば、一般的には、侘び枯れた茶陶、例えば《黒樂茶碗 銘大黒》のような無文の自然の土肌そのままのような茶陶を思い浮かべがちである。しかしこのような侘び枯れた茶陶と、阿蘭陀という茶陶のような色鮮やかで抽象文が描かれた茶陶との間には、隣接する時代にもかかわらず、造形的に大きな隔りがある。このような全く違う造形的特性をもつ茶陶の間に、何らかの連続性を見出すことができるのであろうか。

結論を先に言えば、阿蘭陀という茶陶を受け入れる美意識が、その前時代の侘数寄の茶の湯の世界には、既に存在していたのである。つまり阿蘭陀が、茶の湯世界で受け入れられる前時代は、侘数寄の茶の湯により生み出された桃山茶陶の時代であった。その中に既に、阿

<sup>791</sup> 畑中章良「ヨーロッパからの新風「阿蘭陀」：茶陶にみる見立て、注文、そして写し（特集 茶の湯と阿蘭陀焼）」、『淡交（844）』、淡交社、2014年、17-27、13-15頁。

<sup>792</sup> 目片宗弘「茶席で愉しむ 阿蘭陀焼（特集 茶の湯と阿蘭陀焼）」、『淡交（844）』、淡交社、2014年、28-33、13、16頁。

<sup>793</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、92頁。

蘭陀のような造形に繋がる茶陶が存在していたのである。

桃山茶陶とは、既に述べたように、「侘数寄の茶の湯の理念」を反映させた茶陶群であり、造形的には、極めて柔軟かつ多様性をもつ。この柔軟性や多様性については、茶会記に記された茶陶を分析した先行研究<sup>794</sup>からも明らかにされたように、舶載された高麗茶碗、古染付、呉洲、安南、南蛮物などと、国内の瀬戸、志野、織部、唐津、高取、萩、薩摩、伊万里、備前、信楽、樂焼など、多様な焼物を積極的に受け入れていったことが、当時の茶会記から明らかになるのである。茶の湯における侘数寄の理念がけっして閉じられた理念ではなかったのである。

このような桃山茶陶のなかに、阿蘭陀の造形につながる抽象的で色鮮やか、大胆な配色をもつ茶陶が既にあったのである。その例は、桃山茶陶の織部の造形に多く見出せる。作例としては《織部筒茶碗 銘冬枯》【図6】などが挙げられる。

本作品は、胴部の左半分に鉄釉が掛かり片身替わりとし、黒い部分は白抜きで、白地の部分には筆で抽象文様が大胆に描かれている。本作品のように、極めて大胆な配色がなされ、抽象的な文様が描かれる「動」的特性をもつ茶陶が、「阿蘭陀」が現れる前時代に既に現れ、茶の湯で受け入れられていたのである。この大胆な配色、抽象的な文様を配するという革新的な意匠をも受け入れる美意識が、「阿蘭陀」を茶陶として受け入れていった下地になったのであろう。谷晃氏が指摘したように、先行研究において、「侘数寄が侘と数寄の二つの語句に分解され、利休の主張した侘数寄はどちらかといえば「侘」に受け継がれ、(中略)やがて侘は極端に禅との結びつきを強調し、茶即禅や禅茶一味といった言葉がしばしば使用されるようになる」<sup>795</sup>。茶陶においても、侘び枯れた茶陶のみが、侘数寄の茶の湯の理念を反映させた茶陶だと認識される傾向になっていった。それゆえに、侘び枯れた茶陶と、色鮮やかな阿蘭陀という茶陶には大きな造形的隔りがあるように見えるが、実は、時系列的にも造形的連続性があったのである。

## 「阿蘭陀」という伝世茶陶について

### —「阿蘭陀」舶載の記録

西田氏の研究では、「阿蘭陀」といわれるヨーロッパ陶磁器の輸送にかかわったのが、一六三九年の鎖国以来唯一のヨーロッパ商人として来航を許されていたオランダ東インド会社であった。オランダ人が、日本の伊万里焼きの輸出に深くかかわっていたことから、東インド会社の記録がヨーロッパ陶磁の請来の消長を物語る史料として知られている。しかし、

<sup>794</sup> 林屋晴三「茶碗変遷資料」、『東京国立博物館紀要 第五号』、東京国立博物館、1970年、191-272頁。林屋晴三「茶碗使用史年表」、『茶の本—茶碗—』、新潮社、1978年、281-317頁。「古茶会記にみる茶碗一覽」、茶道資料館編『茶の湯の茶碗—茶入と名碗—』、茶道資料館、1984年、84-109頁。こうした研究などにより、天文2年から宝永2年までの間の茶碗の使用の様子、変遷が明らかにされている。

<sup>795</sup> 谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年、107-108頁。

日本磁器の輸出は東インド会社が独占して行っていたのではなく、会社員であったオランダ商館員たちの私貿易に依るところが大きかったため、東インド会社の帳簿記録は輸出量の一端を示すにすぎないことが明らかにされている。同様のことは、ヨーロッパ陶磁の輸入に関しても言える。オランダ東インド会社の帳簿や日誌などの中に散見するのは、ごく限られた事例にすぎず、輸出の場合と同じく個人的な輸入であったに違いない<sup>796</sup>とし、このような「記録からは、殆ど船載状況のわからない「阿蘭陀」であるが、日本に遺る作品からはその輸入の展開をある程度たどることが出来る」<sup>797</sup>と指摘した。

次に、西田氏の研究を参考に、伝世する阿蘭陀という茶陶の分類を示す。

### 「阿蘭陀」という茶陶の分類

#### 一葉や酒などの容器として船載されたもの

「葉や酒などの容器として船載されたもの」に分類される作品群の特徴を示す。

《色絵幾何文水指》【図 241】のように、粗い素地で、錫釉が薄く掛かり、青料が濃青色を呈し、黄または橙、紫、緑などの色彩が用いられ、縞文を上下に配し、胴中央には幾何文を描いている意匠を特徴とする。この種の作品の「文様は、肩と裾に点斑文を含む横縞文や、横縞文のみを配し、胴の中央部に大きく半切の七宝繫文や唐草文、山形に三角形を連ねた間に、縦や横、斜めの線文を入れたものなど変化に富んでいるが、小さなものには、独楽文のように横縞文のみのもが多い。山形の文様が基本となっていて、菱格子文なども、その変形といえるものである」。<sup>798</sup>

生産地はアントワープから南部ネーデルランド地方及び北部ネーデルランド地方で、16世紀末期から17世紀前半頃に焼成されていたようであるが、日本への船載時期も、それほど遅いものではなかったと、推測されている。<sup>799</sup>なぜなら、これと同じ様式の壺で、藍絵に黄と紫の線を配したアルバレルロ形の壺【図 242】が1960年に増上寺の徳川歴代の墓を調査した折に、秀忠の墓中から白樂の阿古陀形香炉と共に出土しているからである。つまり、「秀忠は一六三二年に没しているので、この壺は、それ以前に將軍家に届いていたことは明らかである。そこでこの種の小壺が同じような時期に葉の容器として船載され、日本人の手に渡り、やがて葉がなくなった時に、第二の用途を見出されたもの」と考えられている。

800

このように当時の茶人たちは、葉や酒などの容器として船載されたものを、茶道具に見立てて、実に自由に使いこなしていたことが、伝世品より分かる。「小さな壺は、茶巾筒、やや径の大きな小型のものは盃や茶器に、そして高さ15cmほどの壺で口径の狭いものは、香

<sup>796</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、77頁。

<sup>797</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、84頁。

<sup>798</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、84-85頁。

<sup>799</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、85頁。

<sup>800</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、73頁。

炉や掛花生、火入れなどに利用されている」<sup>801</sup>からである。

## 「阿蘭陀」という茶陶の分類

### —17世紀後半の注文陶器

17世紀後半の注文陶器と考えられる作品には、藍絵花鳥文四方向付【図 243】、藍絵狂言袴文透筒向付【図 244】、藍絵菊桔梗文鉢【図 245】、色絵煙草葉文水指【図 240】、そして白デルフト呼ばれる白釉のかかった陶器【図 246】、青釉の陶器【図 247】などがあげられる。<sup>802</sup>

ここに描かれた「花鳥文は、中に蜻蛉のいるものもあり、古染付や祥瑞の絵文様を手本としたことは明らかである。(中略) 器形も半筒形を基本とした碗と思われるもの、筒形の向付で透彫を施したものなど、懐石の器として用いられるのに適した形のもので、厚手に作られているのが特徴のひとつである」<sup>803</sup>とされる。

《藍絵狂言袴文透筒向付》【図 244】の狂言袴文といわれる丸紋に菊花枝を配した文様は、高麗茶碗ですでに知られるものであった。こうした狂言袴文や雲鶴文のある初期高麗茶碗の写し、すなわち御手本のものをみると、オランダの花鳥文鉢に似た形のものがある。そこで西田氏は、「この狂言袴文筒向付も、そうした御手本注文と時を同じようにして注文されたのではないかと考えられる。一六八〇年から九〇年代、すなわち元禄頃という時期を考えてみたい」<sup>804</sup>と述べている。

《藍絵菊桔梗文鉢》【図 245】の文様は、伊万里の型物などに見られる文様であるが、伊万里染付の遺例にはあまり類例を見ない。輸出磁器としても、殆ど見られない意匠であり大きさである。またオランダで好んで写された伊万里染付や色絵磁器とも異なる手のものである、ゆえに、西田氏は、「この鉢を、染付磁器とは異なった、やわらかな感触のある陶器に藍一色の文様にしたのは、日本人の注文であったと考えられる」<sup>805</sup>と述べている。この種の碗形の鉢は、厚手に作られ、錫釉もたっぷり厚くかかり、藍も深く鮮やかであることが特徴である。

《色絵煙草葉文水指》【図 240】のような細水指も、この時期の注作品であるとされている。「遺例の多くがこの水指のように細水指である。その作行がほぼ同じで、青料、黄橙色、緑色などを用いた文様の描き方も同様である。太目の水指の遺例が極めて少ないのは、もともと作られたものも少なかったためではないかと考えられている。太い線でマヨリカ風に唐草文を描いたアルバレルロ形の壺が焼かれたのは、16世紀後半のことで、フランスのリヨンやムスチエ、南ネーデルランドのアントワープなどがその産地として知られている」。

<sup>801</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、85頁。

<sup>802</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、86-88頁。

<sup>803</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、86頁。

<sup>804</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、87頁。

<sup>805</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、87頁。

806しかし西田氏は、「これらは細水指として日本に伝世するものとは、作行きや胎土、釉薬の異なるもので、そうした古い壺が輸入されたのではない。細水指は、おそらくオランダ人が売れるだろうと考えて詭えたもの」であったと推測している。<sup>807</sup>

白デルフトといわれる白釉のかかった陶器も、このグループに入ると考えられている。盃【図 248】、茶巾筒【図 249】、火入れ【図 250】、建水【図 251】、鉢【図 246】、水指【図 252】など、鉢をのぞいて同じようなアルバレルロ形をした器である。「捻りのある鉢は、ヨーロッパの銀器などの金属器に見られるもので、十七世紀末頃には焼かれていた」<sup>808</sup>と考えられている。いづれも、厚くかかった白釉のおだやかな白さと光沢が、その特徴である。

青釉の水指【図 247】や茶器【図 253】も白デルフトと同じ頃のものと考えられている。この青釉は、青緑味があり、青磁釉を写したような質感は独特なもので、オランダをはじめとしてヨーロッパ各地には、この手の釉陶はまったく見られない。それゆえに、西田氏は、「これらも日本からの注文によるものと考えられる。わが国における遺例も、それ程多くはなく、器形も限られているので、一時期に注文によって焼かれたものではないかと思われる。白デルフトの作行きとあわせて、十七世紀末から十八世紀初めのものと思われる」<sup>809</sup>と述べている。

## 「阿蘭陀」という茶陶の分類

### —18世紀の注文陶器

染付水指である《藍絵唐草文細水指》【図 254】、《藍絵風景図水指》【図 255】は、18世紀の注文陶器ではないかと推測されている。<sup>810</sup>「いづれも色絵煙草葉水指とは異なった形であり、ことに口部の作り方などは、十八世紀初頭とされている壺類と同じである。しかし、図柄の点ではヨーロッパで見られる一般的な作品とはどこか異なっている。二点とも、日本から送られた絵文様によったものでないことは明らかで、日本人好みの「染付水指」という指定による注文であったのかも知れない」<sup>811</sup>と西田氏は、推測している。《藍絵風景図水指》の水指は背面に1711年と製作年と思われる銘をもつ水指については、「こうした風景画は、フライトム以来デルフトでは得意とする文様であり、ことにタイルなどには盛んに用いられているので、この水指の銘も年号である可能性は十分にある」<sup>812</sup>と判断している。

<sup>806</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、87頁。

<sup>807</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、87頁。

<sup>808</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、87頁。

<sup>809</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、88頁。

<sup>810</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、88頁。

<sup>811</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、88頁。

<sup>812</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、88頁。

## 「阿蘭陀」という茶陶の分類

### —注文によらないと考えられるもの

ここでは、注文ではないが日本に舶載されたものをあげる。西田氏は、この分類の中には、オランダのマヨリカ、ファイアンス以外のドイツの炆器や、フランスやイタリア、スペインの陶器、そしてヨーロッパ風の日本磁器も含めている。

ドイツのラインラント地方の炆器の水注、《印花人物文手付水指》【図 256】は、「尾張徳川家の什器として伝来したもので、黒漆塗の蓋がつけられ、水指として用いられている。器種としては、シュネレといわれた柄付のビールジョッキのようなもので、ヨーロッパでは錫製または銀製の蓋が取り付けられるものである。細かい印花文の作行や器形から、17世紀初頭の作品と考えられている」。<sup>813</sup>

阿蘭陀と呼ばれたファイアンスには、いくつかの種類がある。①オランダの陶器で、ヨーロッパ市場向けに作られたもの、②フランスやイタリア、スペインの陶器、③ヨーロッパ風の日本磁器などが、ここに分類される。<sup>814</sup>

①のオランダ陶器で、偶然に舶載されたと考えられているものは、文様、器形ともに自由であるのが特徴で、それらを日本で大きさや形に応じて、様々な用の道具に見立てたものである。例えば、中国の明末清初の過渡期様式を写したもので、18世紀を通じて焼成されたものと考えられている、花瓶【図 257】が作例としてあげられる。<sup>815</sup>

②の分類には、《色絵花文建水》【図 259】、《色絵花文水指》【図 260】などが挙げられる。いずれも産地は確定できないが、西田氏は、「フランス北部から中部の窯や、イタリアまたは、スペインの窯を比定できるもの」<sup>816</sup>であると判断している。

③に分類される作例は次の作例である。西田氏は、江戸時代後期における「阿蘭陀」のとりえかたを示す作例として《色絵牡丹唐草文名酒器》（輪型扁壺）【図 261】をあげている。尾張徳川家の什物の中に「阿蘭陀名酒器」と貼紙されていたもので、貼紙の年代は明らかではないが、江戸後期頃と推定されている。その祖型となるものについては、デルフト陶器やドイツ炆器に同じようなものがあるので、平戸や長崎の商館を通じて将来された可能性が指摘されてきたが、1981年に有田長吉谷窯が調査された際に、白磁輪型扁壺の破片が2個体分出土したため、この扁壺は少なくとも白素地は有田製であることが明らかにされた。この作例は、「阿蘭陀」を写して作られた日本の色絵輪型扁壺が、約一世紀ののちに「阿蘭陀」と呼ばれるようになったことは、オランダ陶に対する知見が失われてきたことも一因である」と西田氏は指摘している。<sup>817</sup>

<sup>813</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、89頁。

<sup>814</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、90頁。

<sup>815</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、90頁。

<sup>816</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、90頁。

<sup>817</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、90-91頁。



### ヨーロッパ陶磁史の欠落部分を補完する、阿蘭陀という茶陶

西田氏は、「わが国で「阿蘭陀水指」として知られている薬壺は、意外にもデルフトをはじめとするオランダの陶器の中では、たいへん珍しい形式のものである」<sup>818</sup>と指摘している。薬壺とされているように、オランダをはじめヨーロッパ各地では、練薬や水薬を入れた容器であったといわれている。西田氏は、「現在オランダで行われている研究では、こうした壺の編年がきわめて困難である」<sup>819</sup>ことを指摘し、その理由として「年代のあきらかな資料となる作品が少ないこと」<sup>820</sup>をあげている。また「ことに十八世紀末頃か十九世紀初頭にかけての作品しか見当たらないことに問題がある」<sup>821</sup>と分析している。そして「薬壺を作るのは、十七世紀のデルフトにおいては基本的な技術で、ことにマイスターになる為の技術認定にも含まれていたほどであるから、優れた作品が多く残っていることは十分に考えられる、しかし、現在では、十六世紀末から十七世紀の前期頃にかけてのヨーロッパ各地の遺跡から出土したアントワープ製とされる小壺類をのぞくとほとんど遺例がなく、編年を考えるには至っていないようである」<sup>822</sup>と報告している。

また、「葉文を中心とする唐草文は、十六世紀末頃から十七世紀初め頃に、アントワープやハーレムなどで用いられていた。一六二六年銘のある壺の破片がアムステルダム歴代博物館にあり、英国のビクトリア・アルバート美術館には、水指に見られる唐草文とよく似た図柄の薬瓶がある。これは注口のある瓶というよりむしろ注器で、水薬を入れたものといわれている形である。アルバレルロ形の薬壺にも、この手の唐草文を施した遺例はあるが、ここでは16世紀初期のイタリアで行われていたように、胴の中央部に窓枠をとり、そこに人名や商標のような文字を記したものが多く、使用目的の明らかな器として作られていたもの」<sup>823</sup>【図 262】であろうとされている。またこの「唐草文様帯の上下に配される文様は、魚の鱗のような、あるいは、蓮弁文のような図で、水指にある点斑文とは異なっている」<sup>824</sup>。以上のことから西田氏は、「わが国で数多く伝世し、阿蘭陀を代表する煙草葉文水指が、オランダの陶磁史の中でどのような位置を占めるものであるのか、オランダ窯業史からは明らかにならないように思われるのである」<sup>825</sup>と述べている。

先に、オランダだけでなくヨーロッパにおいては、未だ「茶陶の阿蘭陀」という研究分野としての認識にも至っていないようであると述べたが、その理由は、ヨーロッパにおいて阿蘭陀という茶陶をめぐる資料作品の少なさであるといえよう。しかしながら、阿蘭陀という

<sup>818</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、72頁。

<sup>819</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、72頁。

<sup>820</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、72頁。

<sup>821</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、72頁。

<sup>822</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、72頁。

<sup>823</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、73頁。

<sup>824</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、73頁。

<sup>825</sup> 西田宏子「茶陶の阿蘭陀」、『阿蘭陀』、根津美術館、1987年、75頁。

茶陶は、ヨーロッパ陶磁史においては、その窯業技術と装飾様式の展開のながれの中で、重要な一部を構成する焼物であることは間違いないであろう。日本で阿蘭陀とよばれた茶陶は、マヨリカ、ファイアンス陶器であるが、これらは、中世の伝統の上に16世紀から17世紀頃に新しい窯業技術、装飾様式として大いに流行したが、18世紀になって、マイセンで磁器の生産が始められると、窯業の主流は磁器へと移行していった。窯業技術の発達は、その中心をドイツのマイセン、フランスのセーブル、英国のチェルシーなどの窯へと移していったのである。つまり、阿蘭陀という茶陶は、ヨーロッパの窯業が磁器に移行する前時代の最終段階に咲いた精華といえる、極めて重要な資料であり、作品であるといえよう。このようなヨーロッパ陶磁史の一部を構成する重要な焼物であるにもかかわらず、ヨーロッパにおいても看過されている。しかしながら、日本においては伝世茶陶として、非常に良い状態で保存されているのである。つまり、日本に伝世する阿蘭陀とよばれた茶陶は、ヨーロッパ陶磁史において欠落し、看過されてきた部分を補完する重要な資料であり、作品であるといえることができる。

以上のように、阿蘭陀という茶陶は、日本陶磁史にとっても重要な情報をもつ資料であり、ヨーロッパの陶磁器史研究の欠けている部分を補完する極めて重要な資料でもある。

## 小結

桃山茶陶の展開した時期には、畿内に確立した「茶陶」という市場に、地域毎の商圈を越え、さらに日本という枠組みを越えて国外の窯までも参入するという、それまでも、それ以降にもない集中性がみられた。そこには侘数寄の茶の湯の理念や美意識が、求心力となり、その集中性を高めた。さらにそれは国内だけでなく海を越えて拡大していった。その集中性のなかに見られる茶陶に、高麗茶碗、安南という茶陶があった。しかし、これらの外からもたらされた焼物は、一般に桃山茶陶とは区別されて議論されることが多い。なぜなら桃山茶陶は和物に限定されることが多いからである。

しかしながら本章では、高麗茶碗や安南が日本の茶の湯世界にもたらされた理由に、桃山茶陶と同じく侘数寄の茶の湯の理念や美意識があったのではないかということを示し、この理念や美意識によって採り上げられた高麗茶碗や安南もまた、桃山茶陶というカテゴリーに加えてもいいのではなかろうかとの考えを提示した。

さらに、高麗茶碗の造形における、侘数寄の茶の湯の理念や美意識より、さらにその基底にはあるものを考察するために、その美の頂点にあるとされる《大井戸茶碗 銘喜左衛門》の造形を採り上げ考察した。そしてそこには、古代より続く自然観（自然なるもの≪自ずからなるもの、あるがままなるもの≫）に崇高性や美しさを直感するという自然観）があり、その自然観が原動力となり「直観」となってあらわれたのではなかろうかとの考えを示し、近世日本には、それまで身を潜めていた美意識の基底である古代の自然観が、茶陶において顕現化したのではないかとの考えも述べた。

また、高麗茶碗を、美意識や美的価値の東アジアにおける交渉という視点から検討し、それによって浮かび上がる複雑な文化交渉のすがたというものを明らかにした。そこにはヒトとモノそして情報の「移動」と「接触」だけでなく、それに伴う美的価値の「誕生」・「移動」・「美的選択」・「理解・吸収」・「変容」・「融合」という交渉が複雑に展開されていたということを示した。

また安南は、その造形的特質である「歪み」「滲み」などといった作陶技術からは負の要素ともいえるものに、美しさを感じる。その最大の理由は、その土台となるところに中国陶磁の製陶技術とともに受け継いだ「気品」というものが下支えしているからであろうと考えられた。つまり、この「気品」の上に、「歪み」そして「滲み」があるからこそ、ただの歪みでも滲みでもなく、「美しさ」につながっていくのではなかろうか。

加えて、佗数寄の茶の湯の理念や美意識の茶陶の先に現れ、採り上げられた阿蘭陀という茶陶の様相も明らかにした。色鮮やかで、自然の草花を大胆に抽象化したような文様の茶陶と、佗数寄の茶の湯の理念や美意識との関係性を明らかにした。前時代の桃山茶陶には、「静」的特性だけでなく、「動」的特性をもつという重層的特質があった。つまり、《黒織部茶碗 銘冬枯》のような白と黒という極めて対照的な色が、大胆に掛け分けられ、抽象的な文様が配されるという「動」的特性をもつ茶陶が、「阿蘭陀」が現れる前時代に既に現れ、茶の湯で受け入れられていたのである。この大胆な配色、抽象的な文様を配するという革新的な意匠をも受け入れる美意識が、「阿蘭陀」と茶陶として受け入れていった下地になったのであろう。先行研究において、佗数寄が佗と数寄の二つの語句に分解され、利休の主張した佗数寄はどちらかといえば「佗」に受け継がれ、やがて佗は極端に禅との結びつきを強調され、茶即禅や禅茶一味といった言葉がしばしば使用されるようになり、茶陶においても、佗び枯れた茶陶のみが、佗数寄の茶の湯の理念を反映させた茶陶だと認識される傾向になっていった。それゆえに、佗び枯れた茶陶と、色鮮やかな「阿蘭陀」には大きな造形的隔たりがあるように見えるが、実は、時系列的にも造形的連続性があったのである。

## 第7章 茶室空間と桃山茶陶の美的特質

### 7-1 はじめに

茶道具が本来あるべき空間は、茶室であり、その空間においてこそ茶道具本来の美が現れる。本章では、茶道具の本来の美を浮かび上がらせる茶室の空間的特質を検討する。

そのために堀口捨己（1895-1984）の茶室論を中心に採り上げ、考察する。近代において、茶室を再評価したとされる建築家の研究のなかでも、堀口の茶室論は、茶の湯を基盤とした空間論で、茶の湯空間、ヒト、モノを総合的に連関させた研究である。

本章では、堀口の茶室論全体の基盤となる考えと、建築論における美への考えが示された「茶室の思想的背景と其構成」<sup>826</sup>と、「現代建築に表はれた日本趣味について」<sup>827</sup>を中心に考察し、茶道具の本来の美を浮かび上がらせる茶室空間の特質を考察していく。

### 7-2 堀口捨己と茶室論

#### (1) 茶室研究の萌芽

明治10年（1877）に来日したエドワード・シルベスター・モース（Edward Sylvester Morse）は、*Japanese homes and their surroundings*<sup>828</sup>を著し、そのなかでは、茶の湯の作法を記述するとともに、南禅寺金地院の八窓席などの茶室を例に、その構成・素材、そして水屋や露地の構成までもが論じられる。このような外からの眼を契機として、以降の茶室研究をめぐる論考が展開されていく。

明治19年（1886）に創立された造家学会（明治30年に建築学会と改称）が、翌20年1月より月刊誌として刊行した会誌『建築雑誌』の52号に掲載された、小川清次郎の「茶席建築ノ發達ヲ望ム」<sup>829</sup>という論説がある。これは、「茶席構造法」として、茶室構成の基本を述べているが、近代の西洋文明の流入によって忘れ去られた伝統の継承を訴える啓発である。伝統に対する意識が次第に高揚し始めた時代のこととはいえ、日本の建築、ことに茶の湯の将来を展望しての茶室研究の必要性を説いている<sup>830</sup>とされる。また『建築

<sup>826</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、7-65頁。

<sup>827</sup> 堀口捨己「現代建築に表はれた日本趣味について」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、681-706頁。

<sup>828</sup> Edward Sylvester Morse, *Japanese Homes and Their Surroundings*, (Boston, Ticknor and Company, 1886). E・S・モース著、斎藤正二・藤本周一共訳『日本人の住まい』八坂書房、1979年。

<sup>829</sup> 小川清次郎「茶席建築ノ發達ヲ望ム」、『建築雑誌』、5巻52号、1891年、75-78頁。

<sup>830</sup> 中村利則「茶室研究の過去と現在、そして展望」、千宗室監修『茶道学大系 6茶室・露地』、淡交社、2000年、8頁。

雑誌』54号には、堀口詔静が「茶席建築」<sup>831</sup>で一畳半の寸法書を載せ、62号から69号にかけて、吉原米次郎が「大工之書」<sup>832</sup>と題して茶室の寸法書を翻刻している。このように、江戸期の茶室書の多くがそうであったように、近代においても寸法書がまず、最初に翻刻される。<sup>833</sup>「当初は「造る」技術の史的背景を明確にすることが動機であったように、あくまでも「造る」技術としての、実用的な茶室研究であった」<sup>834</sup>とされている。

このような流れのなかで、武田五一（1872-1938）は、「1897年に東京帝国大学の卒業論文として『茶室建築』（1898年から1901年にかけて、「茶室建築に就いて」という標題のもと雑誌『建築雑誌』に掲載され、1946年には高桐書院から『茶室建築』という標題で刊行された）を著した」<sup>835</sup>。中村利則氏は、武田の茶室研究を次のように評している。

「室内の採光加減にも留意されており、それまでの寸法書を超えてはいるが、やはり「造る」技術としての応用学的研究に主体がおかれていたことは否定できない。もとより茶室書は江戸時代以来数多く著されていたが、しかしここにおいて時代区分して茶室の変遷を論じる方法論の萌芽がみられ、初めて茶室が学問的に体系付けられたといえよう」<sup>836</sup>。

## (2) 堀口捨己と茶室論

近代日本において、「日本独自の伝統的遺構を再評価しようとする動きが高まり、なかでも村野藤吾（1891-1984）、吉田五十八（1894-1974）、堀口捨己、谷口吉郎（1904-1979）らに代表される近代建築家たちは、とりわけ茶室を再評価したことで知られる」。<sup>837</sup>また、彼らは、「武田五一や藤井厚二などによる従来茶室論に見られるように茶室の構造、材料、設備などの物理的構成を捉えようとするのではなく、むしろそこから表出される空間の問題を問うたこと」<sup>838</sup>が指摘されている。このような近代建築家のなかでも堀

<sup>831</sup> 堀口詔静「茶席建築」、『建築雑誌』、5巻54号、1892年、168-171頁。

<sup>832</sup> 吉原米次郎「大工之書」、『建築雑誌』、6巻62号、1892年、47-49頁（以下号数と頁数のみ記載。63号、76-79頁。64号、110-113頁。65号、143-146頁。66号、171-175頁。68号、227-230頁。69号、269-272頁。）

<sup>833</sup> 中村利則「茶室研究の過去と現在、そして展望」、千宗室監修『茶道学大系 6茶室・露地』、淡交社、2000年、8頁。

<sup>834</sup> 中村利則「茶室研究の過去と現在、そして展望」、千宗室監修『茶道学大系 6茶室・露地』、淡交社、2000年、8頁。

<sup>835</sup> 近藤康子「近代建築家の茶室論にみる茶の湯の生活空間に関する研究」、京都大学博士論文、甲第18262号、工博第3854号、2014年、12頁。

<sup>836</sup> 中村利則「茶室研究の過去と現在、そして展望」、千宗室監修『茶道学大系 6茶室・露地』、淡交社、2000年、9頁。

<sup>837</sup> 近藤康子「近代建築家の茶室論にみる茶の湯の生活空間に関する研究」、京都大学博士論文、甲第18262号、工博第3854号、2014年、2頁。

<sup>838</sup> 近藤康子「近代建築家の茶室論にみる茶の湯の生活空間に関する研究」、京都大学博士論文、甲第18262号、工博第3854号、2014年、2頁。

口の茶室研究は、「茶室の茶の湯的研究」<sup>839</sup>として位置付けられ、この研究により「人と建築、茶匠と茶室の関わりのなかに茶室・茶庭論が展開する基盤ができてきた」<sup>840</sup>と評されている。

当時の茶室研究については、「建築家は造形物として構成や技法を通じて茶室を見ようとするのに対し、茶人は茶の湯の気持や使い勝手のなかで茶室のあり方を論じようとする」<sup>841</sup>と指摘されたように、「論著の内容をめぐり建築・庭園家と茶家との間では、微妙な意見の対立が生じがちであった」<sup>842</sup>ようである。しかしながら、堀口の茶室論は、「茶の湯の造形という立場から茶室の構造も機能も意匠も論じられなければならない」<sup>843</sup>という視点から論じられている。

堀口の研究の主題は、茶室、茶庭、茶会記、茶道具へと展開し、茶の湯の思想にまで深化している。「茶室の思想的背景と其構成」(『建築様式論叢』、六文館、1932)、『草庭：建物と茶の湯の研究』(白日書院、1948)、『茶室研究』(鹿島研究所出版会、1969)、『書院造りと数寄屋造りの研究』(鹿島出版会、1978)など数多くの著作にまとめられ、なかでも『利休の茶室』(岩波書店、1949)は日本建築学会賞(論文賞)を、「利休の茶」を『思想』誌(岩波書店、1941)に執筆して北村透谷文学賞を、『桂離宮』(毎日新聞社、1952)は毎日出版文化賞を受賞している。<sup>844</sup>

堀口は、数多くの作品や研究の発表にくわえて、「茶道文化研究会の立ち上げや、日本陶磁協会、茶道研究会、新茶道工芸作家協会への参与などの文化活動を行っていた。さらに、茶会の主催や参加、茶道具の制作など、個人的な生活においてもあらゆる側面から積極的に茶の湯文化に関わっていた」。<sup>845</sup>

以上のことから分かるように、堀口の茶室論は、単なる茶室における物理的な構成的特質(壁や天井そして床の間など)の問題に止まらず、茶の湯との関わりを基盤とする空間的特質が論じられ、さらにそこでは、茶の湯が「生活構成」<sup>846</sup>という堀口独自の言葉での定義付けが示すように、必ずヒトとモノの関わり合いが内包されているのである。このよ

<sup>839</sup> 中村利則「茶室研究の過去と現在、そして展望」、千宗室監修『茶道学大系 6 茶室・露地』、淡交社、2000年、13-14頁。

<sup>840</sup> 中村利則「茶室研究の過去と現在、そして展望」、千宗室監修『茶道学大系 6 茶室・露地』、淡交社、2000年、14頁。

<sup>841</sup> 中村昌生「茶室篇」、『茶道全集 別巻 復刻版』、創元社、1977年、173頁。

<sup>842</sup> 中村昌生「茶室篇」、『茶道全集 別巻 復刻版』、創元社、1977年、173頁。

<sup>843</sup> 中村昌生「茶室篇」、『茶道全集 別巻 復刻版』、創元社、1977年、174頁。

<sup>844</sup> 堀口捨己『利休の茶室 復刻版』、鹿島研究所出版会、1977年、堀口捨己=略歴より。

<sup>845</sup> 近藤康子「近代建築家の茶室論にみる茶の湯の生活空間に関する研究」、京都大学博士論文、甲第18262号、工博第3854号、2014年、3頁。

<sup>846</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、7頁。

うな堀口の視点こそが、茶道具の本来の美を浮かび上がらせる茶室の空間的特質を検討するためには、重要な視点であるといえよう。

本章では、これらの堀口の茶室をめぐる研究を、総合的に茶室論として捉えることとする。

### (3) 堀口捨己の茶室論の基盤と「美」への眼差し

「茶室の思想的背景と其構成」<sup>847</sup>は、初期に著されたものでありながら、晩年に至るまでもち続けられた「堀口の茶室論全体の基盤」<sup>848</sup>であるといわれている。その初出は、1932年の『建築様式論叢』であるが、それ以降、『茶道全集 第3巻 茶室篇』（創元社、1936年）、『草庭』（白日書院、1948年）、『草庭：建物と茶の湯の研究（復刻版）』（筑摩書房、1968年）、『茶室研究』（鹿島研究所出版会、1969年）に再録されている。堀口は、晩年の著作『茶室研究』の「はしがき」のなかで、この論考について次のように述べている。

茶室のような茶の湯の場となり、その空間構成の主な役割をはたすものは、その背<sup>うしろ</sup>にある心入れや、心構えを見取ることなしでは、解き得ないと思う（中略）。この元<sup>もと</sup>をなす考えは今も持っていて、これら多くの茶室のことを調べ、綴ったのであります。少なくとも茶室を建築として、その建築より前のその好み手の心に出来るだけ触れて、またその心から離れて、建築それ自体としての芸術の世界に潜り入ろうと試みたものであります。<sup>849</sup>

では、堀口の茶室論全体の基盤となるものとは何であろうか。この論考の冒頭部分で、次のように述べられている。

茶の湯の思想は茶室の思想的背景をなし茶の湯の制約は茶室を建築的に直接規定するのである。此意味で茶室を考察するには、先づ茶の湯の思想と其性質を考察する事

<sup>847</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、7-65頁。

<sup>848</sup> 近藤康子「近代建築家の茶室論にみる茶の湯の生活空間に関する研究」、京都大学博士論文、甲第18262号、工博第3854号、2014年、28頁。

<sup>849</sup> 堀口捨己『茶室研究』鹿島研究所出版会、1969年、6頁。カッコ内、筆者加筆による。

から初めなければならない。それ故にここに茶室を考察するに必要な範囲で、第三者の立場から茶の湯を先づ考察して見ようと思ふ。<sup>850</sup>

そして、この第三者的立場を次のように述べている。

私は、今ここで建築の立場で、建築の目を以って茶室に對しようとしてゐる。それはここでは茶の湯が藝術であるか否かと云ふやうな問題の中に陥るのを避けたいためと、それから茶室の美を建築の形態の美として、茶の湯から離れて、普遍的な美を見ようとするからである。其普遍的な美は茶の湯の側から見ても美であるだらう。然し茶の湯の側からのみ美しいもの、若しそんなものがあるならば我々の目には留まらないであらう。<sup>851</sup>

このように堀口の茶室研究の基盤にあるものは茶の湯の思想ではあるが、その立場は普遍的な美を見つけるために、第三者的な建築の目を通して考察するという立場をとっているのである。

では、堀口は茶室の空間をどのような視点において問題としていたのであろうか。それは、「茶室の思想的背景と其構成」よりさらに前に発表されていた、「設計者の感想・建築の非都市的なものについて」（洪洋社、1927）で次のように述べられている。

茶室の水屋などを見るとき、最も實用的に整理工夫され、然も端然とした美しい調和と變化とを示す十分にたかめられた建築の表現は、機能と表現との一元的な完成である。<sup>852</sup>

この引用から分かるように堀口が、茶室の空間的特質を「機能と表現との一元的な完成」であるという視点から考えていたようである。既往の研究では、堀口の茶室論がこの「機能と表現との一元的な完成」という「美」への探究としてなされていたと説明されている。<sup>853</sup>

<sup>850</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、7頁。

<sup>851</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、32頁。

<sup>852</sup> 堀口捨己「設計者の感想・建築の非都市的なものについて」、分離派建築会編『紫烟荘圖集』、洪洋社、1927年、12（330）頁。

<sup>853</sup> 藤岡洋保『表現者・堀口捨己—総合芸術の探究—』、中央公論美術出版、2009年、102-103頁。近藤康子「近代建築家の茶室論にみる茶の湯の生活空間に関する研究」、京都大学博士論文、甲第18262号、工博第3854号、2014年、18頁。



つまり、堀口は、茶の湯の思想を基盤とし、第三者的な建築の目を通して、茶室空間を「機能と表現との一元的な完成」という視点で、その「美」を考察していたと考えられよう。以降この考え方と立場は、晩年に至るまでもち続けられていたのである。

また堀口は、自らの建築論におけるこの「美」に対する考えも示している。『建築様式論叢』<sup>854</sup>（六文館、1932）に所収される「現代建築に表はれた日本趣味について」<sup>855</sup>という論考で、日本趣味建築の美を、次のように分類している。

第一、主として知性によつて捉へられる美。第二、主として感覺によつて捉へられる美とに大別する。そして第一を更に 1 功利の美と 2 組織の美の二つに分ち第二を 3 功利的結果から自然に生じた美と 4 功利的限局の中で意識して求めた美 5 表現の美、の三つ即全部で五つに分けて見る。<sup>856</sup>

この論文は、「『日本趣味の建築』（いわゆる「帝冠様式」）が当時隆盛していたことに対する批判として書かれたものである」といわれている。<sup>857</sup>

「1 功利の美」については、次のように説明している。「功利的な美は合目的な美と云つてもいいであらう（中略）目的を十分に満し得る能力を有する物象が持つ価値である。」<sup>858</sup>、「2 組織の美」は、「重力に關係した美は、建築の美の基本的なもの」<sup>859</sup>とし、この「重さの感じは單なる重量の感じではなくて、組立てられた力の感じで自然の力（引力）と人間の意志の力との平衡状態に對する構造の美」<sup>860</sup>であると述べている。「3 功利的結果から自然に生じた美」は、「功利的手段の結果が、單なる形象としての形態の美を生ずることがあり得るであらう。此形態の美は視覺上に、視覺に再現された觸感の上に純感性的に美感を感じるのであるが、これは少しも美の爲に求めたものでなくて、功利的手段が具體化した結果として自然に生じたものである。」<sup>861</sup>「4 功利的限極の中で意識し

<sup>854</sup> 板垣鷹穂、堀口捨己編、『建築様式論叢』、六文館、1932年。

<sup>855</sup> 堀口捨己「現代建築に表はれた日本趣味について」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、681-706頁。

<sup>856</sup> 堀口捨己「現代建築に表はれた日本趣味について」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、686頁。

<sup>857</sup> 藤岡洋保「様式なき様式」、『表現者・堀口捨己—総合芸術の探究—』、中央公論美術出版、2009年、79頁。

<sup>858</sup> 堀口捨己「現代建築に表はれた日本趣味について」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、686-687頁。カッコ内、筆者加筆による。

<sup>859</sup> 堀口捨己「現代建築に表はれた日本趣味について」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、688頁。

<sup>860</sup> 堀口捨己「現代建築に表はれた日本趣味について」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、688頁。

<sup>861</sup> 堀口捨己「現代建築に表はれた日本趣味について」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、689頁。

て求めた美」は、「優秀なる合目的的解決法の幾つかの中で、全體として或は纏まりある全體としての一つの部分として、美的關係が考へられその一つが選ばれるであらう。かかる意思がすべての隅々にまで行届き滲み透るときに」作られる美であるという。<sup>862</sup>「5表現の美」は、「これは美的感情を組織する意識生活の昂揚を目的とするあらゆる手段が持つ美であつて、功利的結果として得られた美や、功利的限局の中に求められた美よりも美に關する限り一層積極的な性質のものである。」<sup>863</sup>としている。ただし、次の注意点を指摘している。「以上のやうに五つに分けた美が常に判然と分かれて居るのでなく又其分量も種々な比例をし實際には相錯綜して時には一つに融和して區別することが困難」<sup>864</sup>だという。

ここからは、合目的性を重視しつつ、「美」への強い関心をもち、その分析を試みていたことが分かる。藤岡洋保氏によると、この堀口の美の分析について次のように述べている。「堀口が主体とのかかわりで美をとらえていたこと、そして合目的性に支えられた美を主体（建築家）が意識的に求めるべきだと考えていたことが分かる。ここには合目的性を重視しつつ（客体の側にも存在の根拠を認めつつ）、それと主体との關係を意識している」。<sup>865</sup>なお、この堀口の建築論における「美」に対する考えについては、後に詳しく考察することとする。

以上のように堀口は、建築論全般において、そして茶の湯研究を基盤とした空間論において、合目的性に支えられた美を重視するという姿勢をもっていたといえよう。特に、茶室空間については、第三者的な建築の目を通して、その空間を「機能と表現との一元的な完成」という視点で、その「美」を探究していた。このような堀口の視点こそが、茶道具本来の美を浮かび上がらせる茶室の空間的特質を検討するためには、重要な視点であるといえよう。

### 7-3 堀口捨己の茶室論よりの考察

#### (1) 堀口捨己が捉えた茶の湯一美を追求する「構成」の世界

「茶室の思想的背景と其構成」は、初期に著されたものであるが、晩年に至るまでもち続けられた堀口の茶室論全体の基盤であるとは、先に述べた。ゆえに以下は、この論考

<sup>862</sup> 堀口捨己「現代建築に表はれた日本趣味について」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、690頁。

<sup>863</sup> 堀口捨己「現代建築に表はれた日本趣味について」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、690頁。

<sup>864</sup> 堀口捨己「現代建築に表はれた日本趣味について」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、691頁。

<sup>865</sup> 藤岡洋保「様式なき様式」、『表現者・堀口捨己—総合芸術の探究—』、中央公論美術出版、2009年、81頁。

を中心に読み解きながら考察していく。この論考は、前半では茶の湯について、後半では茶室についての堀口の考えが記述されている。まずは、前半部分で述べられた堀口の捉えた茶の湯を読み解いていく。

堀口は、この論考冒頭で、茶の湯を「生活構成」という独自の言葉で定義付けしている。その部分を引用する。

茶の湯とは一種の生活構成とも云うべきもので、茶の湯の典型的な形式は茶會と呼ばれて、多くの場合数人の人が會して、飲食し、觀照し、又談話する行爲が中心になつて一つの完き形式に組み立てられてゐる。<sup>866</sup>

ここにある「生活構成」という言葉には、茶の湯を生活のなかに存在する「ヒト」、「モノ」そして「空間」の総合的な「構成」だと捉えていると考えられる。ただこの「生活」とは、集まり、飲食し、観て、話すという一見日常的生活行爲を示しているようだが、生活行爲そのままを意味しないようである。つまり、茶會を茶の湯の典型的な「形式」として捉えていることから、「生活行爲からある側面のみが引き出され、単に生活行爲そのままではないと示唆されている」<sup>867</sup>のである。

堀口は、茶の湯を次のようにも定義している。

茶の湯が日常生活の形式を借りて美を求める藝術であるとして、それを今ここで生活構成の藝術と呼ぶと思ふ。<sup>868</sup>

茶の湯は、「生活構成の藝術」とも捉えているのである。ここで「形式を借りて」としていることから分かるように、生活行爲そのものを「藝術」とするのではなく、その「構成」を「藝術」と捉え<sup>869</sup>ているのである。また、この「借りて」という表現を使い、日常行爲から非日常行爲へと引き出すことによって「藝術」であると捉えているともいえよう。

堀口は、茶の湯を「藝術」と捉えているが、どのような藝術に属すると考えていたのだろうか。その答えとして次のように記述している。

<sup>866</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、7頁。

<sup>867</sup> 近藤康子「近代建築家の茶室論にみる茶の湯の生活空間に関する研究」、京都大学博士論文、甲第18262号、工博第3854号、2014年、29頁。

<sup>868</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、21頁。

<sup>869</sup> 近藤康子「近代建築家の茶室論にみる茶の湯の生活空間に関する研究」、京都大学博士論文、甲第18262号、工博第3854号、2014年、29頁。

それでは、茶の湯を一つの藝術と見ようとするならば、茶の湯は如何なる藝術に属するであらうか。茶の湯は、「日常生活の形を備えた美の生活」であり、「唯美主義の宗教」であり、「茶、花、繪畫等を主題に仕組まれた即興的劇」であると「茶の本」では述べられてゐる。生活が生活である間は宗教が宗教である間はそれは藝術ではない。生活が如何に調和ある生活であつても、それは美しい生活とか宜しい生活とは云へるが直に藝術ではない。調和ある生活が物語になる時、繪に描れる時、劇に演ぜられるとき始めて藝術には成り得る。<sup>870</sup>

ここでは、岡倉覚三の茶の定義「日常生活の形を備えた美の生活」、「唯美主義の宗教」、「茶、花、繪畫等を主題に仕組まれた即興的劇」を意識的に挙げながら、それとは異なる見解を述べている。茶の湯とは、「生活が生活」、「宗教が宗教」に留まっている形ではなく、「生活」が「物語に」、「繪に描れ」、「劇に演ぜられ」るように意識的に形式化し、構成がなされる藝術だといっているのであろう。そのうえで、次のように続けて述べている。

それ等は一般に藝術と云われてゐるものの関係である対象と美的觀照の関係が成立する藝術である。茶の湯に於ては此如き関係にあるのは茶庭や茶室や床の間の懸物や生花であらう。或は茶器や茶器の置れる配置等がまづ第一に上げられるであらう。<sup>871</sup>

つまり、堀口の捉えた茶の湯とは、対象との美的觀照の関係が成立する藝術であるというのである。そして、そこには茶の湯を成立させている要素の構成、そして配置が重要だといっているのである。

この茶の湯を成立させている要素の構成が、美を追究する空間になっていくということについて、さらにヒトの動きをも含み入れながら、さらに深く考察している。

躡口から多くの場合床の間が正面に見える様に時には室の都合で斜め横に見える様に作られて居る。客が「手をくりにかけ、そろりとしづかに戸をあけて内を見いれ」ば先づ香の匂が嗅覺を襲ふであらう。それは精神を落つかせるやうな種類の快感的刺戟である。そして次には床の間の懸物が視えて來るであらう。かくして入つた茶室の中では主人の好みからなる「見立て」と「取合はせ」によつて、それは器物の持つ視覺的効果や飲食の味や香等を素材として、一つの個性によつて貫かれた統一され

<sup>870</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、15頁。

<sup>871</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、15-16頁。

た構成の世界が開かれる。その世界では能和し能敬し能清く能寂なるが理想とされてゐる。それは生活の最高の調和の美である。<sup>872</sup>

そしてこのヒトの動きを含む茶の湯の美へと向かう形式（構成の世界）は、藝術であるという。

かくの如く我々の行動が調和と美とを目的として一様式に組織された「茶の湯」の如き形式のものは、たとへ純粹藝術のもつ外界との隔離性が十分に與へられてないとしても又其體系が如何に特殊であつて今迄の美學の取扱つた如何なる範疇にも属さないとしても藝術と云ふ名が一番ふさわしいのではないかと考へるのである。<sup>873</sup>

そして、この茶室の中では主人の好みからなる「見立て」と「取合はせ」は会席の場でも現れるとしている。

また、特に「茶會として重要なものは會話である」<sup>874</sup>とし、茶会での會話もまた構成要素の一つであると述べている。なお、『茶室研究』では、この部分の説明を補強するために山上宗二の茶書の引用を加えているので、ここでは、その部分を引用する。

天正時代の末にこの茶会の會話につき「茶湯座敷にてせまじき雜談此歌に有。我仏隣の宝智舅天下の軍、人の良悪。夢庵の御作也。」（山上宗二茶書）としていた。<sup>875</sup>

ここでは、會話の内容が茶会に似つかわしくなかったならば、茶会は構成的に不成功だということ、つまり會話もまた茶会の必要な構成要素の一つであることを強調するために、後に『茶室研究』において、山上宗二の茶書の會話に関するこの歌を追記したのであろう。

さらにこの會話の重要性を、次のようにも述べている。

一般に其會話の内容となるものは器物及至は掛物の美的價値以外に其傳來的因縁に關係する事が多い。故に器物の中には何等美的價値のないものでもそれは傳來のゆ

<sup>872</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、19頁。

<sup>873</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、19頁。

<sup>874</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、20頁。

<sup>875</sup> 堀口捨己『茶室研究』鹿島研究所出版会、1969年、803頁。

かしきのみによつて非常に高く茶の湯では評價される事がある。其ゆかしい話は茶室内の會話として茶の湯を生かす情趣を作り出す。<sup>876</sup>

そしてこのような事情によつて、器物の箱書き付けを茶の湯において尊重するという心理をある程度に説明できるともしている。

また、茶の湯の構成要素である露地（庭園）、茶室、茶道具についてその視点を、茶の湯から離れて鑑賞することの危うさも指摘している。

露地を一つの庭園として、茶室を單なる建築として、茶器を工藝美術として、茶の湯の特殊性を離れた獨立した性質のものとして見る事も出来る。さう云う態度のために、茶の湯の構成として相互關係によつて美が成立するやうな性質がなくなつて露地は面白き庭園になり、茶器は美しい工藝品に迄成つて了つたものもある。<sup>877</sup>

この指摘からは、茶道具の美的特質を考察するうえで、極めて重要な示唆が与えられる。つまり、それらを獨立した工藝品としてその美を見ることもできるが、本来あるべき空間において、茶の湯の構成要素として成立する美を注視していかなければ、それらに備わつた本来的な美というものを見出すことはできないということである。

## (2)「田園的山間的情緒」について

以上のように、茶の湯を藝術であるとみてきた堀口は、後半においては茶室について記述している。

「四疊半以下の室で總坪數三坪に足りない小室が、床の間と爐を中心にして百近い變化のある實例」<sup>878</sup>があるなかで、例外の二、三を残しては、建築形式としてその表現の主題のほとんどが「非都市的な、即田園的山間的情趣」<sup>879</sup>であるという。そして次のように述べている。

事實茶室は草屋根、板屋根、木の丸柱、土の壁、竹組の天井で低く小さい建築であつ

<sup>876</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、20頁。

<sup>877</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、21頁。

<sup>878</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、37頁。

<sup>879</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、26頁。

て、其總てが田園的山間的要素から成立つてゐる。此意味で茶室建築は田園山間的であるが、然しそれは田園山間の建築の其儘ではない。<sup>880</sup>

つまり実在する田園山間の風物は、自然に生い立って形成されたもので、その中において建築的に現れたものも表現意識によって創作されたものではない。一方、茶室は、そこに表現意識がはたらいているので、田園山間の建築そのままではないというのである。

この部分について近藤康子氏の研究がある。近藤氏は、堀口が茶室の様式的特徴に着目し、農家との類似を指摘しているとし、「茶室に「田園的山間的情緒」と言われる、ある自然らしさの再現を見出している」<sup>881</sup>という。そして、その「自然らしさの再現は、それらの諸物から推察されるような単なる形象の模倣によるものではないことが示される」<sup>882</sup>という。堀口の初期の茶室論が示された別の論考「建築の非都市的なものについて」

(1927年初出)の次の記述「茶室建築が山家や農家に得る所は其自然な材料を用途に随つて構へない、たくまな技術で具象される美のイデエ」<sup>883</sup>を示して、「形象よりも「イデエ」としての理念の問題が重視されているように、再現の過程においては、農家の形象を成り立たせている原理が、見出され読み解かれている」<sup>884</sup>と指摘している。

そしてまた、堀口の「茶室の思想的背景と其構成」の次の記述「それは(茶室は)鳥の巢や獣の穴の形成物と同じ過程によつて造られてゐるものであつて、それ等と等しく自然物と云つていいのかも知れない」<sup>885</sup>を引用して、次のように分析している。「農家の形成過程が動物の巢穴の形成過程と同一視されることに鑑みれば、農家に読み解かれる原理は、農家においてのみ見出される特定の事実ではなく、もはや包括的な「自然物」において普遍的に見出される真理とも言えるだろう」<sup>886</sup>という。

以上から、近藤氏は、農家と茶室との決定的な違いというものを次のように指摘している。「農家においてはこうした真理が無意識のうちに内包されていると解され、その真理

<sup>880</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、26-27頁。

<sup>881</sup> 近藤康子「近代建築家の茶室論にみる茶の湯の生活空間に関する研究」、京都大学博士論文、甲第18262号、工博第3854号、2014年、54頁。

<sup>882</sup> 近藤康子「近代建築家の茶室論にみる茶の湯の生活空間に関する研究」、京都大学博士論文、甲第18262号、工博第3854号、2014年、54頁。

<sup>883</sup> 堀口捨己「設計者の感想・建築の非都市的なものについて」、森仁史監修『叢書・近代日本のデザイン 56 (佐野利器『住宅論』、堀口捨己・分離派建築会編『紫烟荘図集』、堀口捨己編『住宅双鐘居』)』、ゆまに書房、2013年、335(17)頁。

<sup>884</sup> 近藤康子「近代建築家の茶室論にみる茶の湯の生活空間に関する研究」、京都大学博士論文、甲第18262号、工博第3854号、2014年、54頁。

<sup>885</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、27頁。カッコ内、筆者加筆による。

<sup>886</sup> 近藤康子「近代建築家の茶室論にみる茶の湯の生活空間に関する研究」、京都大学博士論文、甲第18262号、工博第3854号、2014年、54頁。

があくまでも意識的に、自覚的に付与される茶室は、この点において農家と決定的に異なることがわかる」<sup>887</sup>とし、茶室とは「自然の真理が再現された」<sup>888</sup>ものだとしている。

さて、堀口は次のようにも述べている。「茶室建築は文化的階級の要求と都市生活者商人階級の要求とによつて發達したもの」<sup>889</sup>といい、「此意味で茶室建築は田園的山間的要素から成立つてはみるが然し文化的都市的なものである」<sup>890</sup>と述べている。

それでは、茶室がいかにして、田園的山間的になったのであろうか。その答えとして、堀口は「一層大きい原因は、茶の湯が禪宗と云ふやうな時代的宗教を背景にして出發して來事にある」<sup>891</sup>と述べている。そこからさらに深く、次のように追究している。

珠光が義政に茶の旨趣として答へた「謹也、敬也、清也、寂也」（茶祖傳 巨好子）の言又は「能和、能清、能寂」（茶人行言録 藪内竹心）などの言の中にはあの東求堂の如き建築と不調和な意味は少しもない。「謹み」や「敬ひ」は對人的で結果として「和」であつて、清と寂は對物的な情感的方面を述べて居るのであらうが、其當時に於ても清と云ふ思想の中からは田園的な泉や山間的な「岩ばしる垂水」を聯想するであらう。（中略）「能、寂」と云ふ中に、既に侘の茶の思想は含まれて居るであらうし、（中略）彼（珠光）の相續者宗珠に到つては「御歸路之次、宗珠茶屋御見物、山居之體尤有、感。誠可、謂、市中隱、當時數寄之張本、」（二水記）の如く已に山家のやうな感じの茶室を持つて居たやうに記されてゐる。時は、天文元年（享祿五年）で利休の十六歳の時であるから利休以前に或程度迄既に田園山間風になつてみたやうである。<sup>892</sup>

つまり、上記の珠光の「清」という思想の中に、田園的山間的な連想がなされ、「寂」という中に侘茶の思想が既に含まれていたという。ここに示された「侘」については、次のように述べている。

<sup>887</sup> 近藤康子「近代建築家の茶室論にみる茶の湯の生活空間に関する研究」、京都大学博士論文、甲第18262号、工博第3854号、2014年、54頁。

<sup>888</sup> 近藤康子「近代建築家の茶室論にみる茶の湯の生活空間に関する研究」、京都大学博士論文、甲第18262号、工博第3854号、2014年、54頁。

<sup>889</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、27頁。

<sup>890</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、27頁。

<sup>891</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、28頁。

<sup>892</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、29-30頁。



此如き茶室建築の表現たる「わび」は鎌倉時代から絶えず宋時代の文化として、牧谿や梁楷等の繪畫が、禪宗的語録の書が、又禪宗の寺院の林泉が、脱俗的とか、洒脱とか云ふ語の持つ意味の表現として入って來てゐる、それ等の空氣の中から、生長して來たのである。<sup>893</sup>

つまり「侘」は、禪宗という時代的宗教の書や語の意味表現のイメージの中から生長したというのである。そして、「茶室の茅屋根は、其保温的材料としての茅が屋根材料として適してみると云ふ如き生活的要求からなつてゐるのでなくて、それは侘、寂、數寄の感じを茶の湯の主調としようとする要求からである」<sup>894</sup>とし、それは「總て描寫である」<sup>895</sup>という。

しかしながら、後に述べるが、堀口は茶室建築においては、禪宗建築の影響がほとんどないといっていることには、注意しなければならない。それは茶室に表れた「反相称性」を根拠に指摘しているのである。

### (3) 「非相称性」について

堀口は、茶室建築の造形的特徴として「非相称性」を挙げる。そして「形の不同」<sup>896</sup>と「繰り返しの極端なる忌避」<sup>897</sup>とも述べている。「これは「同意を嫌ふ事」であり、「不同の理」(茶之由來書 堺宗朴著)と説かれた思想の顕現であるであらう」<sup>898</sup>という極めて重要な指摘をしている。そして非相称性の造形的特性を説明するために、相称的形態と対比させ、次のように述べている。

相稱的形態は端正である。それは固き強き均衡、不動の形である。若し運動を考へ得るならばそれは相稱面に平行なる只一つの前後運動であり、然も直線運動である。視覺的に要約すればそれは形態の嚴格な安定である。(中略)

<sup>893</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、30頁。

<sup>894</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、31頁。

<sup>895</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、31頁。

<sup>896</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、46頁。

<sup>897</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、46頁。

<sup>898</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、33頁。

これに反して非相稱的形態は不安定であり、運動であり、然も曲線の運動である。然しかゝる非相稱形態は線、面、立体としても、それが量的均衡を保つた場合に於ては、不安定は逆に如何なる方面に對しても、それは絶対に運動をもたない安定となる。若し何等かの方向に於ける量的均衡を破壊したときは、複雑な曲線を持つ運動を感じるのであらう。<sup>899</sup>

堀口が指摘したこの相稱的形態と非相稱的形態の特性は、茶室などの建築物だけでなく、工藝の造形にもあてはまる法則であるといえよう。非相稱的形態の不安定性は、線、面、立体において量的均衡を保つた場合は、絶対的な安定となるが、その均衡が破壊された時は、複雑な曲線運動となるという。つまりこの安定とは、曲線運動を含みもつ安定なのである。このような視点は、歪みのある桃山茶陶の造形的美を、「量的均衡」において読み解くといっていくという重要なヒントを与えてくれる。

そして数寄や侘や寂の茶室建築と、非相稱的形態との関係を次のように分析している。

數寄や侘や寂の茶室が、即「物の備らざる形」と同時に静かな動きのない形を要求される建築が非相稱形態をとる事は最も自然な歸結であると云つていい。<sup>900</sup>

茶室建築に要求される形は、「物の備らざる形」であり、かつ「静かな動きのない形」である。前者は、「不完全な形」ともいえる「非相稱的形態」で達成され、後者は、「非相稱的形態」が「量的均衡」を保ち、絶対的な安定を保持する時、「静かな動きのない形」を達成していくというのである。

堀口は、先に茶の湯の禪との思想的関連を述べたが、茶室においては異なるという。つまり、茶室の非相稱性は、「建築上に於ては禪宗建築の影響が殆んどないと云つていいであらう」<sup>901</sup>としているのである。つまり禪宗建築の様式は、「唐様であり、厳格なもつとも著しい相稱主義建築である」からだという。茶室のはじめといわれる東求堂は、その近くにある銀閣の華頭窓などが使用されて、唐様系建築とされているために、唐様にみられていたが、唐様の特徴はきわめて少ないとし、「柱上に舟肘木が使用されてある柿葺、

<sup>899</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、33-34頁。カッコ内、筆者加筆による。

<sup>900</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、34頁。

<sup>901</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、35頁。

廻椽付の寧ろ和様風な外観を持つた寝寝造風書院である」<sup>902</sup>と指摘する。ただ例外茶室として、西芳寺内の茶室松庵は挙げられている。

この反相称性において堀口は、中心軸の「ずれ」という重要性を指摘している。

この反相称性が線に、面に、立體に顕われるのはそれ等の線や面や立體の中心、中心軸、中心平面が一致しないで、ある「ずれ」を持つ事に歸する。また各が不正形的形體を取る事もある。それは歪める線や斜の面や凹凸ある空間的立體になる事にある。然しかくの如き視覚上のみの傾向は、一面それを制禦するものがない場合は全く無秩序に陥るであらう。(中略)それが無秩序に陥らなかつたことは此厳格な形式の茶の湯の施設としてのみ、常にそれに依存してゐたからであらう。即茶の湯が人の動作、主として手の動作に基礎を持ち、その自由な行動も自然に局限されてゐるために、又茶の湯が畳と離れ難い関係を有してゐるために、其畳の規格によつて、茶室が無秩序に陥る事を救つてゐたであらう。<sup>903</sup>

このように反相称性、中心の「ずれ」による無秩序は、茶の湯の規律的な動きと、畳の規格により回避されているという。

そして、茶室建築の特徴である反相称性は、先に引用したように線と面と量による比例の世界において本来動的なものであるが、「構成的均衡によつて生ずる安定の中に、茶の湯の侘しい感じや静かな感じの要求と調和を得てゐる」<sup>904</sup>という。

また、この建築が「構成的」であるために「多素材主義」<sup>905</sup>と「反多彩色主義」<sup>906</sup>を挙げている。ここで特に興味深いことは、畳の明度についての記述である。

茶室に於ける床の明るさは、大きい理由があつた。茶の湯の見るべきは炭手前や點茶手前であり、其道具の配置である。床面上に展開された「見立て」と「取合せ」による物と物との關係に最も重きが置かれてゐる。ここに床面の明るさの要求と床面への注意の集中が建築的に要求されてゐるのである。此要求を充すためには床面

<sup>902</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、35頁。

<sup>903</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、35—36頁。

<sup>904</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、36頁。

<sup>905</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、36頁。

<sup>906</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、36頁。

は壁よりも天井よりも明るい必要がある。又これと同じ要求から必然的に茶室全体の色彩計画において、反多彩色主義にもなるものである。<sup>907</sup>

ここで堀口は、茶室と点前や茶道具を、畳の明度を介して有機的關係性をもたせている。さらに茶道具については、その「見立て」と「取合せ」といった配置の重要性も指摘する。つまり、全体が三次元のバランスの中で考えられているといえよう。

さて、反相称性の表れとして、「ずれ」のほかに「渦旋的動感の消滅」を挙げている。これは、物の中心を避けるという「ずれ」や「繰り返しの極端な忌避」にもつながる。

(畳は) 四畳半敷廻しでは平面的に卍形であつて、半畳を中心にして渦巻の擴大されて行く形で、その形の感じは絶えざる動きである。視覚的に不斷の動感的戟は靜かなる室内の要求とは相容れない。そこで一般に一尺四寸角内外の爐であるから自然中心を避けて切るので、其爐の凹みは特殊な中心となつて平面上の卍形の印象を破壊して渦旋的動感を消滅させてゐる。然しこれが五月から十月迄の温かい季節になると爐を使用しないで風爐を用ひるため、自然爐は止められるので、此度は畳の配置を全然變更して、半畳を勝手口の隅に敷く事によつて平面上の卍形を避けてゐる。

(中略) 此卍形の動感破壊の技巧が、爐の場合の其位置に於ても風爐の場合に於ける畳敷に於ても結果としては物の中心をさける事によつて行はれて居て、これは反相称性の顯れとなつてゐる。<sup>908</sup>

また、反相称性を實現する要素として、中柱、窓のあり方、炉そして床の間そして天井を挙げている。中柱は、炉の隅近くに立つ柱で、後には曲り柱であることが多い。中柱については、宗旦好みの今日庵を例に挙げて次のように述べている。

宗旦の好みの今日庵の茶席に於ける正方形に近い形であつても「床の間」のない室空間は此中柱と壁とのみに依つて、その正方形の中心を壊してゐるのである。又これは爐先の向板に依つて畳二畳敷きの平面的正方形感をなくしている。<sup>909</sup>

また、原叟宗左三畳半の茶室、宗旦好みの一畳大目中板茶室、啐啄齊宗左の茶室を挙げて、室空間の正方形感の否定の例としている。

<sup>907</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、37頁。

<sup>908</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、38-39頁。カッコ内、筆者加筆による。

<sup>909</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、39頁。

反相称性は、窓にも著しく顕れているという。その特殊性として「形の小さいこと」<sup>910</sup>と「数の多い事」<sup>911</sup>という。その例として、三畳台目の茶室に、八個の窓をもつ小堀遠州好み「八つ窓」の席とか、同じく三畳台目の茶室で、窓が九つある織田有楽好みとされる春草廬（九窓亭）、そして同じ大きさの金森宗和好み六窓庵などという現存茶室を示している。さらに特殊なものとして「突上げ」（衝上）と呼ばれる天窓を挙げている。<sup>912</sup>「これは天井の葺下ろしの斜の面に取り付けられてゐるために光線を立體的に採ることが出来る。これは光線的構成に於ける反相稱性の顕れだとも考へられる」<sup>913</sup>としている。

天井は、面積としては非常に小さいにかかわらず、天井の変化は、在来の日本建築のいかなる大広間よりも複雑な例をもつとし、その構造が非相称性を造っているという。

利休好みの山崎妙喜庵の待庵の如き二疊敷で床の間入れて一坪餘の室内の天井を、三つの面に仕切つて、最も大きい面を約三寸位の勾配の斜面にしてゐる。これは室空間の正方形中心を作らないことと、天井其物の相稱軸を避けることにも役立つてゐる。<sup>914</sup>

床の間は、「多くは装飾を入れる壁龕である」<sup>915</sup>という。これは空間的に凹部をなし、反相称性をつくるために、利用されているが、それ自身においても、この反相称性を顕しているとする。実際に、「それは位置は必ず片寄につけられ、一方の柱を床柱として特殊なものにしてゐる。」<sup>916</sup>ことを挙げている。床の間に掛けられる書や絵は、一つの独立した世界をもっているとし、床の間は、「繪畫が其獨立の世界を他の世界から遮斷するために額縁や表装を要求する如き同じ立場を建築側から出發して、同じ要求を求める時、この特殊な空間、床の間になるのである」<sup>917</sup>という。つまり、床の間は反相称性だけでなく、茶室という美を希求する空間において、より複雑な構造を付加するという。

<sup>910</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、42頁。

<sup>911</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、42頁。

<sup>912</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、42頁。

<sup>913</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、42頁。

<sup>914</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、43頁。

<sup>915</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、43頁。

<sup>916</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、43頁。

<sup>917</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、

ここで堀口は、書や絵とは異なる、茶道具と茶室空間との関係を次のように述べている。

茶道具の中には香合や茶碗にはそれ自身美しいものがあるのではあるが、然し茶の道具として従属的な位置を占めてみるのみである。そしてそれらの美しさも、茶會の主人の「見立て」と「取合せ」、即種々なる形、色、光、大きさ、質量、表面的感觸等によつて組み立てられる調和の素材である。そこに構成的創作が行はれて茶の湯の美的價値の一面を作るのである。其構成的創作には主人の意志が充分に支配して個々のものが、そのみとしては見るべき美がなくとも各々の關係によつて新しい美が生きて表れて來るのである。<sup>918</sup>

この記述は、桃山茶陶だけでなく茶道具全般に当て嵌まり、茶室空間における茶道具の美を考えるのに重要な「構成的創作」というキーワードが示されているといえよう。つまり、現代作家の茶陶作品は、それ自体が独立した造形作品として鑑賞され、議論される。しかし堀口は、本来茶陶は茶の湯の道具として従属的で、「調和の素材」というのである。したがって茶會の「見立て」と「取合せ」という構成的創作が行われて、茶の湯の美的價値の一面を成立させるものであるというのである。これは茶陶の美的特質を、空間構成という視点から考察するという極めて重要な指摘であろう。

ここまで非相称性を成立させる、諸要素が述べられていたが、このような非相称的諸要素が、個別的に存在するだけならば、堀口の指摘通り、不安定な空間、無秩序な空間になる他はない。しかし茶室にはそうさせない「室空間の重心」があるという。それは「茶室においては、爐と中柱が室空間の重心をなしている」というのである。そしてこの作用により、新しい構成的創作がなされるということを、次のように記している。

室内の表現が靜寂を要求してゐるに拘わらず二つの窓の中心の位置のずれは部分的に動的な表現となつてゐる。又部分としては全體に背馳したものさへある。例へば全體が直線からなつてゐる構成の中へ突然に高次の曲線を持つ中柱や繭形の窓が混入してゐる。又全體としては不統一と思へるものさへある。例へば構造として全體が楣式として建築されてゐるのに華頭口の如く棋式の形態をもつて而も何等

<sup>せりもち</sup>迫持的の構造をもたないものがある。かくの如き部分と部分との不協和や

矛盾撞着や、背反や不統一は其各部分が一つの強い構成精神によつて貫かれてゐる事によつて形成する一つの新しい全體に、それらの不協和や撞着をもたないもの

45 頁。

<sup>918</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932 年、44 頁。

よりも、一層内的な豊富さと深さとを與へている。<sup>919</sup>

つまり、ストレートで直接的に、構造的調和を表現した空間より、一旦、不協和や不統一を経由し、「室空間の重心」、「強い構成精神」により新しい全体へと昇華させた空間は、一層の内的な豊富さと深さが与えられるというのである。

## 小結

茶道具が本来あるべき空間は、茶室であり、その空間においてこそ茶道具本来の美が現れる。本章は、このような茶室の空間的特質を検討した。そのために堀口捨己の茶室論を採り上げ、考察した。

堀口は、建築論全般において、そして茶の湯研究を基盤とした空間論において、「合目的性」に支えられた美を重視するという姿勢をもっており、特に茶室空間については、客観性をもった建築の目を通して、その空間を「機能と表現との一元的な完成」<sup>920</sup>という視点で、その「美」を考察していた。

堀口は茶の湯について、「生活構成」<sup>921</sup>という独自の言葉で定義付けし、茶の湯を生活のなかに存在する「ヒト」、「モノ」そして「空間」の総合的な「構成」だと捉えている。そして、「生活が生活」に留まっている形ではなく、「生活」が意識的に形式化し、「構成」がなされる藝術だとしている。

茶室空間については、茶の湯を成立させている要素の「構成」と「配置」そして会話を含めた「ヒトの動き」をも総合的に捉え、これら全体を連関させて成立する美的空間だとしている。

堀口は、これら茶の湯の構成要素について、茶の湯から離れて鑑賞することの危うさも指摘している。茶道具に限って言えば、それらを独立した工芸品としてその美をみることもできるが、本来あるべき空間において、茶の湯の構成要素として成立する美を注視していかなければ、それらに備わった本来的な美というものを見出すことはできないというのである。

また、「四疊半以下の室で總坪數三坪に足りない小室が、床の間と爐を中心にして百近い変化のある實例」<sup>922</sup>があるとし、そのなかの例外の二、三を残しては、茶室の建築形式

<sup>919</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、48-49頁。

<sup>920</sup> 堀口捨己「設計者の感想・建築の非都市的なものについて」、『紫烟荘圖集』、洪洋社、1927年、12頁。

<sup>921</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、7頁。

<sup>922</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、

としてその表現の主題のほとんどが、自然の「イデエ」が再現された「田園的山間的情趣」であるという。これは、「珠光が義政に茶の旨趣として答へた「謹也、敬也、清也、寂也」（茶祖傳 巨好子）の言又は「能和、能清、能寂」（茶人行言録 藪内竹心）などの言の中」<sup>923</sup>つまり、珠光の「清」という思想の中に、田園的山間的な連想がなされ、「寂」という中に侘茶の思想が既に含まれていたという。そしてこの「侘」は、禅宗という時代的宗教の書や語の意味表現のイメージの中から生長したというのである。

堀口は、茶室建築の造形的特徴として「非相稱性」を挙げる。そして「形の不同」<sup>924</sup>と「繰り返しの極端な忌避」<sup>925</sup>とも述べている。「これは「同意を嫌ふ事」であり、「不同の理」（茶之由來書 堺宗朴著）と説かれた思想の顕現であるであろう」という極めて重要な指摘をしている。

そして非相称的形態の特性を次のように述べている。非相称的形態の不安定性は、線、面、立体において「量的均衡」を保った場合は、絶対的な安定となる。しかし、その均衡が破壊された時は、複雑な曲線運動となるという。つまりこの安定とは、曲線運動を含みもつ安定なのである。

そして数寄や侘、寂の茶室建築と、非相称的形態との関係については、次のように述べる。数寄や侘、寂の茶室建築に要求される形は、「物の備らざる形」であり、かつ「静かな動きのない形」である。前者は、「不完全な形」ともいえる「非相称的形態」で達成され、後者は、「非相称的形態」が「量的均衡」を保ち、絶対的な安定を保持する時、「静かな動きのない形」を達成していくという。

さらに、この反相称性において堀口は、中心軸の「ずれ」という重要性を指摘している。この中心の「ずれ」による無秩序は、茶の湯の人の規律的な動きと、畳の規格により回避されているという。茶室建築の特徴である反相称性は、先に引用したように線と面と量による比例の世界において本来動的なものであるが、「構成的均衡によって生ずる安定の中に、茶の湯の侘しい感じや静かな感じの要求と調和を得てゐる」<sup>926</sup>という。

---

37 頁。

<sup>923</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、29頁。

<sup>924</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、46頁。

<sup>925</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、46頁。

<sup>926</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、36頁。



この建築が「構成的」であるために「多素材主義」<sup>927</sup>と「反多彩色主義」<sup>928</sup>を挙げている。ここで特に興味深いことは、畳の明度についての記述である。ここで堀口は、茶室と点前そして茶道具を、畳の明度を介して有機的關係性をもたせている。

さて、反相称性の表れとして「ずれ」のほかに、「四疊半敷廻しでは平面的に卍形」であることを挙げ、そこでは「爐の凹みは特殊な中心となつて、平面上の卍形の印象を破壊」するという「渦旋的動感の消滅」を挙げている。これは、物の中心を避けるという「ずれ」や「繰り返しの極端な忌避」にもつながる。その他にも、茶室の実例を挙げて、反相称性を実現する要素として、中柱、窓のあり方、炉、床の間そして天井も挙げている。

そして床の間に掛かる、それ自体が独立した美の世界をもつ書や絵とは異なる茶道具と、茶室空間との関係を次のように述べている。茶道具は、茶の道具として「従屬的な位置を占めてゐるのみで」、「調和の素材」であるという。そこでは「構成的創作」が行われて茶の湯の美的価値の一面を作るという。

そしてさらに、先に述べた非相称的諸要素は、個別的に存在するだけならば、不安定な空間、無秩序な空間になる他はないが、茶室にはそうさせない「室空間の重心」があるという。それは「茶室においては、爐と中柱が室空間の重心をなしている」というのである。そしてこの作用により、新しい構成的創作がなされるという。つまり、ストレートで直接的に構造的調和を実現した空間より、一旦、不協和や不統一を経由し、「室空間の重心」、「強い構成精神」により新しい全体へと昇華させた空間は、一層の内的な豊富さと深さが与えられるというのである。

---

<sup>927</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、36頁。

<sup>928</sup> 堀口捨己「茶室の思想的背景と其構成」、板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年、36頁。

## 結論

本論文では、「桃山茶陶」という茶陶群を一つのカテゴリーとして捉え、その美的特質を考察した。その視点は、伝世作品の造形におかれているが、それらが本来あるべき茶室という空間からも、その美的特質を総合的に検討した。そして、これまで議論されてこなかった桃山茶陶研究の前提となる「桃山茶陶」という美術用語の初出と成立過程、またその意義を考察し、さらに日本陶磁史研究における美的対象としての位置を提示した。

そのためにまずは、本論文における「桃山茶陶」とは何かを規定した。「桃山茶陶」については、未だ研究者の間での共通認識としての定義付けはなされていないようであるが、本論文では、次のように規定した。

大きく枠づけをするならば、安土桃山時代を中心に生産され、あるいは採り上げられた「佗数寄の茶の湯の美意識が反映された茶陶群」である。具体的には、志野、織部、瀬戸、備前、伊賀、信楽、唐津、萩、そして樂を中心として構成される。

より限定的に規定するならば、「佗数寄の茶の湯」以前に展開した「書院の茶」で賞翫された唐物、そしてそれ以降に展開した「大名茶」（ただし古田織部の茶は、ここでいう大名茶の性格は乏しいのでこれには含めない。）で採り上げられた茶陶、つまり再評価された唐物や、「綺麗さび」という美的概念用語で表現される均整がとれた瀟洒で華やかな作風のものとは含まない。したがって色絵陶磁器・錦手などの色鮮やかな絵画的意匠をもつ茶陶は含めない。

また、桃山茶陶の造形的特質を挙げると次のようになる。器肌の焦げや破れなどにみられる「不完全性」、器形の歪みのような「非対称性」、土の素材感があるがまま活かしたような「無作為性」、茶室の土壁にとけ込むかのような「非存在性（同化的要素）」、そして抽象的文様などにみられる「自然の抽象的再現性」である。これは、一つ一つの表現が自然風物の中の特定の物を指すというよりも、当時の日本人が無意識のうちに感じていた自然観を抽象的に造形化したものといえる。

以上のような茶陶を本論文では、桃山茶陶とした。

次に、桃山茶陶に焦点をあてつつ日本陶磁研究がどのようになされてきたのか、国内だけでなく国外からの視点を含めて検討した結果、桃山茶陶が美的研究対象としての位置を確保していく点と線を仮説として提示できた。

点とは、ジェームズ・ロード・ボーズ (James Lord Bowes 1834–1899) の『日本の陶器』 (*Japanese pottery* 1890) にみられた、西洋の美術的な視点による独自の分類、つまり佗数寄の茶の湯における無作為性・自然性（土の素材感・あるがまま）を活かした桃山茶陶のような焼物を、「非装飾的なやきもの (undecorated wares)」として分類し、それを排除することなく美術として比較の俎上に載せたという視点、そして奥田誠一 (1883–1955) の「茶器の鑑賞に就て」(1918) にみられた、茶人が評価した造形や釉薬の不規則な変化であるいわゆる「景色」を、近代美術の「表現」という価値観へと開かせた視点、そして昭和 5 年

(1930) 美濃・大萱での志野の陶片発掘に到る荒川豊蔵(1894-1985)の桃山茶陶に対する美的対象としての視点である。線とは、これらを結ぶ線である。この結びつきは、緩やかなものではあるが、荒川の当時の人的交流や荒川自身の著書『縁に随う』などの記述から推測できるものであった。そしてこの荒川の志野の陶片発掘以降、桃山茶陶が再注目され「桃山復興運動」、「桃山茶陶研究」へと展開していったのである。

つまり、ポーズの西洋的な美術と同じ視点による独自の分類や、奥田の近代美術の「表現」という視点によって、荒川の志野の陶片発掘以降、美的対象として研究の俎上に載せられることになったのが「桃山茶陶」であったことを導き出した。

また、これまで議論されてこなかった「桃山茶陶」という美術用語の初出を特定し、その成立過程、そしてその意義を見出した。

「桃山茶陶」という美術用語の初出は、管見の限り蓮實重康(1904-1979)の「桃山茶陶の文化史的意義とその美的性格」(1955)であった。また、「桃山茶陶」という美術用語の成立には次の過程が考えられた。明治以降の日本陶磁研究の深化により、焼物自体が研究対象かつ美的対象と認識され、さらに昭和初期から終戦に到るまでの間に成立した「侘び」を高次の美とする認識が、美術史における茶道具あるいは茶陶の位置付けをも決定付けていった。このような研究志向のなかで、安土桃山時代を中心とする侘数寄の茶の湯の美意識が反映された茶陶群がカテゴリー化され、蓮実論文において、「桃山茶陶」という美術用語となり、ひとつの概念として認識され、具体的な実態となっていった。

別の見方をすれば、カテゴリー化する動きのなかで「桃山様式の茶陶(群)」でもよかったものが、「桃山茶陶」という美術用語になった理由の一つには、昭和初期に盛んになり始めた美術全集の出版や、展覧会の開催による文化的気運の高まりが考えられた。つまり、【不完全の美としての「匳相」と、崇高美としての「無作為」・「自然」という二つの美的特性が併存する、焼物のカテゴリー】への注目があつまったことによる、大衆化および一般化というものが、その背後に控えていると考えられた。したがって「桃山茶陶」という美術用語とは、昭和初期に注目を集め始めた焼物カテゴリーに対しての、「一般化」および「イメージのキャッチフレーズ化」であったといえるのではなからうか。「桃山茶陶」という美術用語の意義は、ここにあるということもできよう。

このように「桃山茶陶」という美術用語の初出は昭和初期で歴史は浅い。この美術用語が使われ始め、使用され続けている理由は、室町後期から江戸初期に展開した「侘数寄の茶の湯の美意識」が反映している茶陶群における造形の創造性と美的特性にあるといえよう。その求心力の核は、志野、織部、瀬戸、備前、伊賀、信楽、萩、唐津、そして樂を中心とした和物である。

しかしながら、その造形の創造性と美的特性の基底にあるものが「侘数寄の茶の湯の美意識」ならば、それにより採り上げられた中国の古染付や朝鮮半島の高麗茶碗、そして南海産の宋胡録や安南などはどうなるのかという問題が残る。もっと柔軟な考え方ができるとすれば、「桃山茶陶」の「桃山」という概念に回収されるものに、海の向こうからもた

らされた茶陶も、この範疇に緩やかに入れてもいいのかもしれない。

桃山茶陶の美的特質とは、「自然性と抽象性とのせめぎ合いのなかで生まれる均衡美」であり、それは複雑な構造をもつ茶室空間の中で達成され、他の茶道具との三次元的組み合わせと配置により、空間的立体美を創出させる指向性をもつ。

桃山茶陶の造形的特質には、焼締などに見られる、歪み、破れ、焦げなどのような「不完全性」や「無作為性」、器形の歪みなどの「非対称性」、樂などにみられる「非存在性（同化的要素）」、織部などに見られる「自然の抽象的再現性」、あるいは「静的」と「動的」など、さまざまな引き出しをもつ造形的要素が、重層のかつ並存しており、一つの様式として纏めることは困難な茶陶群である。

しかしながら、それらに通奏低音のように流れる指向性がある。それは、「自然性と抽象性とのせめぎ合いのなかで生まれる均衡美」である。この自然性は、当時の日本人がもっていた自然観、つまり「情趣性の対象としての自然」を象った造形として表象され、抽象性は、一つ一つの表現が自然風物の中の特定の物を指すというよりも、当時の日本人が無意識のうちに感じていた「自然の象徴的再現」を造形として表現しているのである。

このような造形的指向性をもつ桃山茶陶が本来あるべき空間は茶室である。当時の茶人たちは、当然この空間の中での、人・モノ・動き、そして道具の組み合わせと配置を三次元的に想定して、桃山茶陶という造形物を把握していたと考えられる。現在の我々は、桃山茶陶の歪みや破れ、荒れた土肌、強くデフォルメされた抽象的文様などを、美術館のガラスケースの中で人工的な光に照らされた状態で観ることが多い。しかしこのような空間では、それらにどうしても違和感をもたざるを得ない。なぜなら、桃山茶陶の造形が本来的な空間の中に配置されず、立体的空間美として捉えられていないからである。つまり、全体の一部が切り取られているだけだからである。

桃山茶陶の「自然性と抽象性とのせめぎ合いのなかで生まれる均衡美」は、単一の作品によって達成されるというよりも、「田園的山間の情趣」、「非相称性」、「複数の中心軸」と、その「ずれ」などという複雑な凹凸構造をもつ茶室という空間の中で達成される。桃山茶陶は単一の作品では、「不完全性」、「無作為性」、「非対称性」、「非存在性（同化的要素）」、「自然の抽象的再現性」、「静的」と「動的」など、さまざまな造形的特質をもつが、多様であるからこそ、茶室という複雑な空間のなかで、ジグソーパズルの1ピースのように、その凹凸構造にはまり込み空間的均衡美を創出するのである。

そして第3章で示したように、「珠光心の文」の「此道の一大事ハ、和漢之さかい（境）をまきらかす事、肝要々々、」という記述は、唐物（シンメトリー）と和物（アンシンメトリー）の道具の取合せの調和を説いているようにも読み取れたが、桃山茶陶はその取り合せの調和で、重要な役割をもつ。つまり唐物などのような器肌が無機質な輝きをもつもの、器形が完全な左右対称のもの、あるいは絵画的具象文様のもの、つまり単体で完成された美をもつ茶陶などが、上記のような特性をもつ茶室に置かれて空間的な違和感が生じた場合は、両者の紐帯の役割も果たすのである。

また、桃山茶陶は、器肌の滑らかなもの、粗いもの、器形が左右対称なもの、歪みが大きいもの、小さいもの、文様が具象的なもの、抽象的なもの、色彩が人工的に鮮やかなものから土の塊そのままのような自然色のものなどの、さまざまな造形的な組み合わせを可能にし、美的空間を創出する。そのためには、それらの配置が大きな決め手になる。つまり、『分類草人木』に「道具ニ遠近」と説かれたように茶道具が、亭主と客から前後左右に遠く、近く、そして高く、低くなどとさまざまな配置の仕方により茶室空間全体としての美しさが生み出されるのである。

以上の考察により、桃山茶陶の美的特質とは、「自然性と抽象性とのせめぎ合いのなかで生まれる均衡美」であり、それは高度に空間処理をされた草庵茶室の中で達成され、他の茶道具との三次元的組み合わせと配置により、空間的立体美を創出させる指向性をもつといえよう。

また美的観点からみれば、桃山茶陶の美とは、使い手が、自然（土）との一体感を求める模索のなかで、自然美を志向する精神的な作為性を見出した時、見えてくるという特質をもつといえよう。第6章で述べたように、古代日本人の自然観には、自然なるもの（自ずからなるもの、あるがままなるもの）に美しさを見出すという特質があり、それが中世以降の「おのずから」というありようの重視を準備した。この自然観をもって、作品に対峙した時、自然（土）と使い手との一体感の模索が始まる。その模索のなかで、自然美を志向する精神的な作為性を見出した時、作品自体の美に行きつく。その美は自然そのまま美ではなく、再構築された美、つまり自然を再現した美である。さらに、草庵茶室のなかに置かれた時、その自然（土）と使い手との一体感の模索は、自然が再構築されたその空間全体へと拡大していく。そしてそこでモノと配置、取り合せを含む空間全体と、人と、自然との一体感を求めた時に、その先に見えてくる美でもある。

桃山茶陶は、以上のような美的特質をもつといえよう。



図版



【図 1】

古伊賀水指 銘破袋

17 世紀

五島美術館

高 21.4 口径 15.2 底径 18.0 (cm)



【図 2】

赤樂茶碗 銘無一物

桃山時代 16 世紀

穎川美術館

高 8.6 口径 11.2 高台径 4.8 (cm)



【図 3】

白天目

室町時代 16 世紀

徳川美術館 高 6.6

口径 12.1 高台径 4.2 cm (cm)



【図 4】

菊花天目

桃山時代 16 世紀

藤田美術館

高 6.8 口径 12.1 高台径 4.6 (cm)



【図 5】

鼠志野茶碗 銘峯紅葉

16 世紀末期—17 世紀初期

五島美術館 重 487.4g

高 8.9—7.6 口径 14.0—13.5

底径 6.1—5.9 (cm)



【図 6】

織部筒茶碗 銘冬枯

桃山時代 17 世紀

徳川美術館

高 9.5 口径 10.5 高台径 5.3 (cm)



【図 7】

信楽茶碗 銘挽白

桃山時代 16 世紀—17 世紀

高 10.4 口径 13.5 高台径 8.2 (cm)



【図 8】

信楽手 沓茶盃

鯉江良二作 個人蔵

高 8.9 口径 10.0—12.2

高台径 4.5—5.0 (cm)



【図 9】

萩角釣瓶水指

江戸時代初期 17 世紀

逸翁美術館

高 18.0 口径 19.4×24.2 (cm)



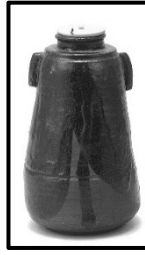
【図 10】

備前筒花入 銘北むき

室町時代 16 世紀

個人蔵

高 18.0 口径 10.0 底径 8.0 (cm)



【図 11】

織部耳付肩衝尻膨茶入

銘餓鬼腹

野村美術館

高 10.8 口径 2.7 胴径 6.5

底径 4.6 (cm) 重 146.8 g



【図 12】

黄瀬戸向付 (五客)

美濃 桃山時代

根津美術館

高 6.0 口径 12.3 高台径 6.8 (cm)



【図 13】

鼠志野草文額皿

桃山時代 16-17 世紀

サンリツ服部美術館

高 5.9 径 20.8×23.3 (cm)



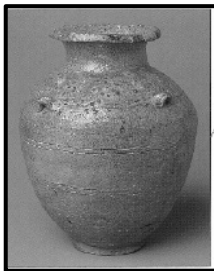
【図 14】

織部松皮菱手鉢

桃山時代 17 世紀

北村美術館

高 18.1 径 26.8×24.1 (cm)



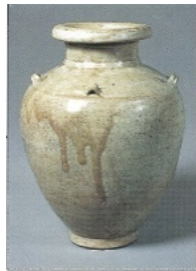
【図 15】

灰釉三筋文四耳壺

平安時代 12 世紀

愛知県陶磁資料館

高 23.8 (cm)



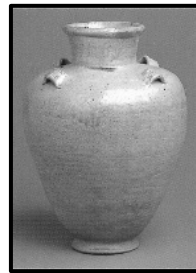
【図 16】

白磁四耳壺

南宋時代 12 世紀

奈良国立博物館

高 24.0 (cm)



【図 17】

瀬戸灰釉四耳壺

平安時代 12 世紀

愛知県陶磁資料館

高 30.4 (cm)



【図 18】

白磁四耳壺

南宋時代 12 世紀

京都国立博物館

高 27.9 (cm)

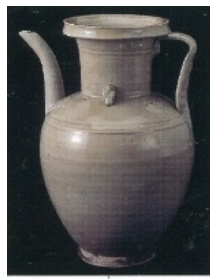




【図 19】

瀬戸灰釉手付水注  
鎌倉時代 14 世紀

高 12.9 (cm)



【図 20】

白磁水注  
南宋時代 12 世紀  
文化庁

高 24.0 (cm)



【図 21】

瀬戸灰釉画花文瓶子  
鎌倉時代 14 世紀  
愛知県陶磁資料館

高 26.7 (cm)



【図 22】

青白磁唐子唐草文瓶  
12-13 世紀  
京都国立博物館

高 29.5 (cm)



【図 23】

瀬戸灰釉鑄文広口壺  
鎌倉時代 14 世紀  
大阪市立東洋陶磁美術館  
高 30.0 (cm)



【図 24】

青磁鑄文有蓋壺  
元時代 14 世紀  
称名寺  
高 23.0 (cm)



【図 25】

瀬戸鉄釉袴腰香炉  
鎌倉時代 14 世紀  
愛知県陶磁資料館  
高 7.6 (cm)



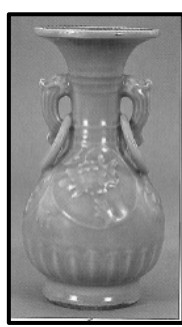
【図 26】

青磁袴腰香炉  
13 世紀  
根津美術館  
高 16.4 (cm)



【図 27】

瀬戸鉄釉牡丹文耳付花瓶  
鎌倉時代 14 世紀  
高 23.4 (cm)



【図 28】

青磁不遊環耳付花瓶  
13-14 世紀  
出光美術館  
高 27.3 (cm)



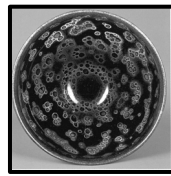
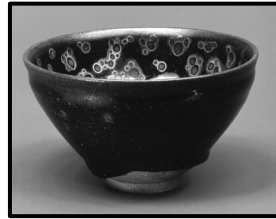
【図 29】

**建盞**

建窯 南宋時代 12-13 世紀

東京国立博物館

高 7.0 口径 12.2 高台径 3.9 (cm)



【図 30】

**曜変天目 稻葉天目 建窯**

北宋-南宋時代 11-12 世紀

静嘉堂文庫美術館

高 7.2 口径 12.2 高台径 3.8 (cm)



【図 31】

**油滴天目**

北宋-南宋時代 11-12 世紀

大阪市立東洋陶磁美術館

高 7.5 口径 12.2 高台径 4.2 (cm)



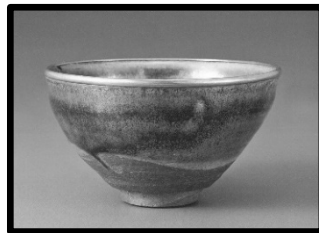
【図 32】

**灰被天目 銘虹**

元-明時代 14-15 世紀

文化庁

高 6.9 口径 12.2 高台径 4.4 (cm)



【図 33】

**黄天目 珠光天目**

元-明時代 14-15 世紀

永青文庫 高 6.4-6.7

口径 11.3-11.7 高台径 3.8 (cm)



【図 34】

**灰被天目 銘夕陽**

元-明時代 14-15 世紀 高 7.1

口径 12.4 高台径 4.5 (cm)



【図 35-1】

裏面の文様



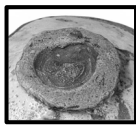
【図 35-2】

見込の意匠



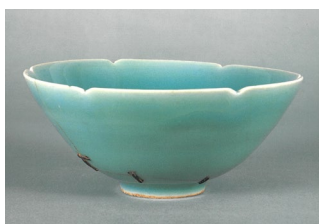
【図 35-3】

高台の造形



【図 35-4】

鼠志野茶碗 銘峯紅葉



【図 36】

**青磁輪花茶碗 銘馬蝗絆 龍泉窯**

南宋時代 13 世紀

東京国立博物館

高 6.6 口径 15.4 高台径 4.7 (cm)



【図 37】

青磁鎚文茶碗 銘満月 龍泉窯

南宋時代 13 世紀

藤田美術館

高 6.4 口径 12.4 高台径 3.3 (cm)



【図 38】

織部黒杓形茶碗

桃山時代 17 世紀

土岐市美濃陶磁歴史館

口径 17.1 (cm)



【図 39】

黒織部竹文茶碗

桃山時代 17 世紀初期

高 9.0 口径 8.4-10.6

高台径 4.8 (cm)



【図 40】

黒織部杓形茶碗 銘わらや

桃山時代 17 世紀

五島美術館

高 7.6 口径 13.7 高台径 6.4 (cm)



【図 41】

弥七田織部蔓草文三日月形向付

江戸時代 17 世紀前期

各最大径 17.6 横幅 10.2 高 4.5 (cm)



【図 42】

織部捻花形向付

桃山時代 17 世紀

高 3.8 径 16.4-16.0 (cm)



【図 43】

焼貫黒樂茶碗 銘女媧

15代樂吉左衛門 1993年

高 10.1 口径 13.2-10.0 (cm)



【図 44】

焼貫黒樂茶碗 銘我歌月徘徊

15代樂吉左衛門 1990年

高 11.4 口径 11.1 (cm)

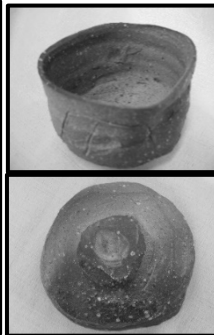


【図 45-1】

信樂手 沓茶盃

個人蔵

高 8.9 口径 10.0-12.2 高台径 4.5-5.0 (cm)

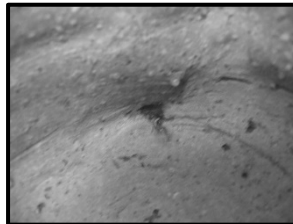


【図 45-2】

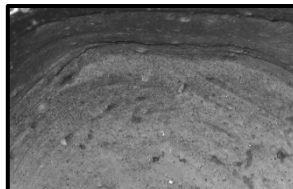


【図 45-3】《信樂手 沓茶盃》部分

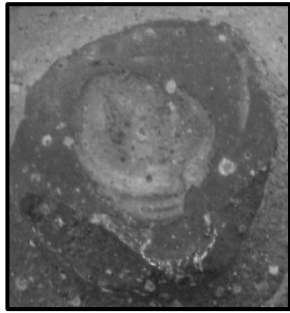
鯉江の指が直に感じられるいきいきとした轆轤目



【図 45-4】《信樂手 沓茶盃》見込みと腰の立ち上がり部分の境目付近の石はぜ



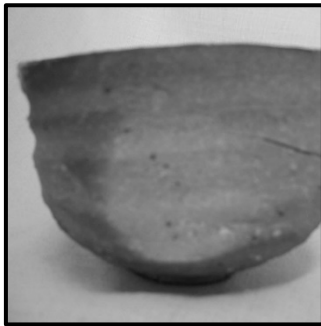
【図 45-5】《信樂手 沓茶》内側、見込み部分スピードある轆轤の回転によって小石粒が流れ星のような軌跡となって残る。



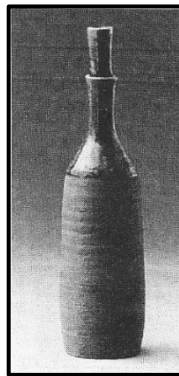
【図 45-6】 高台部分 彫塑的美を感じる。



【図 45-7】 口縁部分は穏やかな山道となっている。



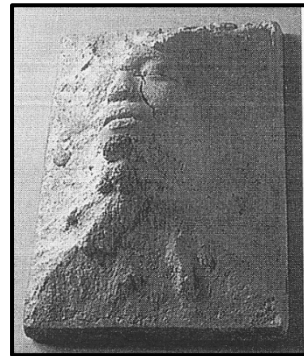
【図 45-8】 火裏に浮き出る満月



【図 46】

洋酒瓶

1962 年



【図 47】

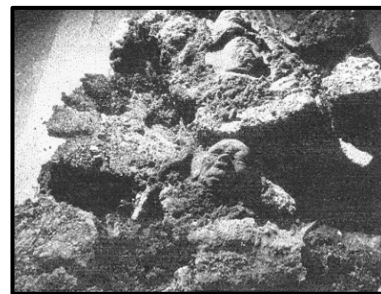
土に還る-68 1968-71 年頃

第一回日本陶芸展出品作 春風洞画廊



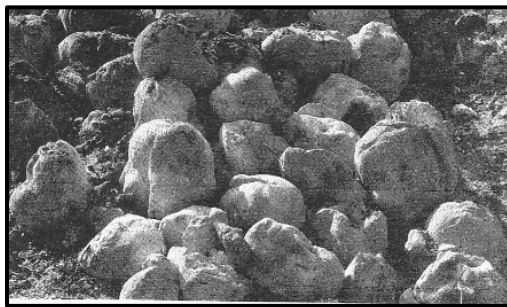
【図 48-1】 土に還る

1971 年 3 月 28 日、名古屋・栄公園にて制作

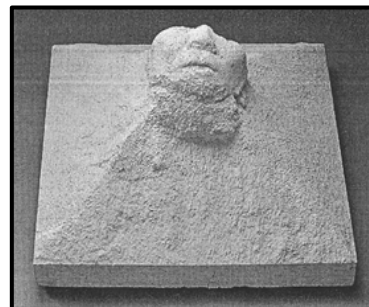


【図 48-2】 土に還る 1984 年

埼玉県立近代美術館「今日の版画展」



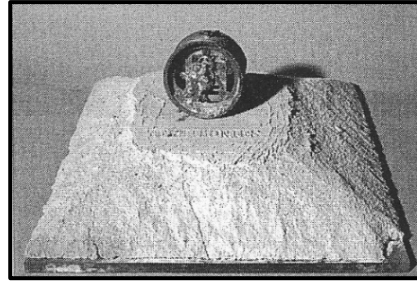
【図 48-3】 土に還る 1977 年愛知県常滑市天竺にて



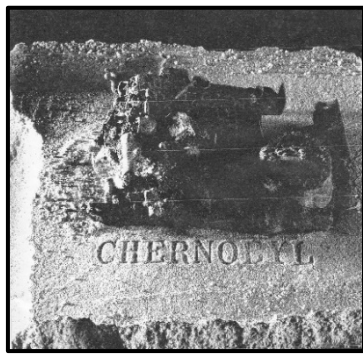
【図 48-4】 土に還る 1971 年 常滑市



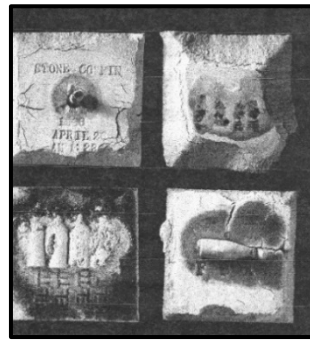
【図 49】左 《証言—マシン》 1973 年  
山口県立美術館



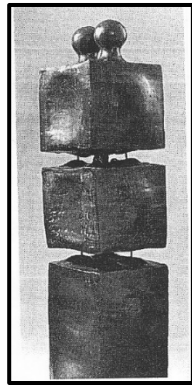
右 《証言—時計》 1973 年  
常滑市



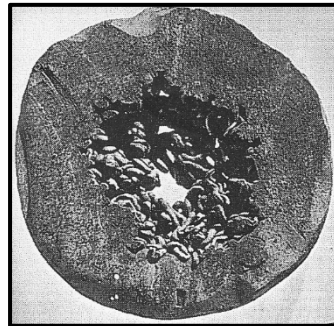
【図 50】チェルノブイリ・シリーズ



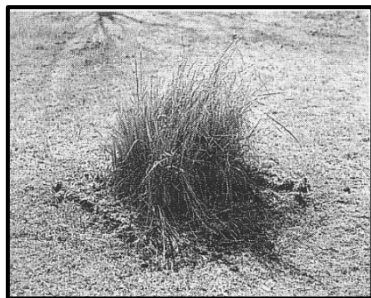
H9.4—19.0×30.0×30.0 (cm) 1989—90 年



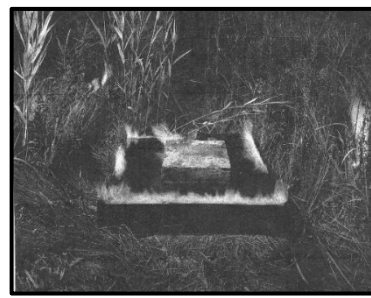
【図 51】左 熔 1968 年



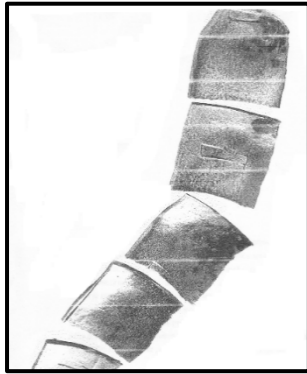
右 熔 1965 年



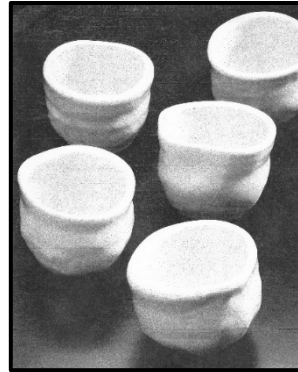
【図 52】左 雨/土↔陶Ⅰ H30×150×150 cm 1982 年 山口県立美術館 (1990 年撮影)



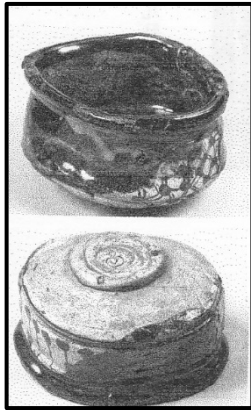
右 雨/土↔陶Ⅱ H30×150×150 cm 1983 年



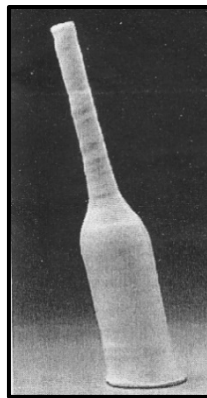
【図 53】連々皿々 (俗名 電車) 1985 年  
連皿 H3.9×15.0×総長 75.5 (cm)



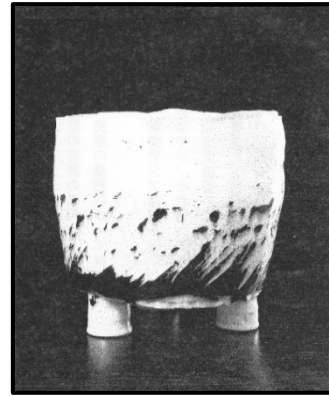
【図 54】ころり  
大：H8.3×10.3 cm  
小：H8.5×9.4 cm 1980 年代初期～



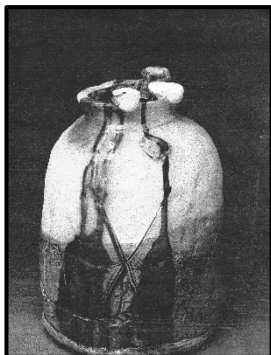
【図 55】  
黒織部吊るし文茶碗 銘雁かね  
桃山時代 17 世紀初期  
高 7.6 口径 11.2-14.7 高台径 6.4 (cm)



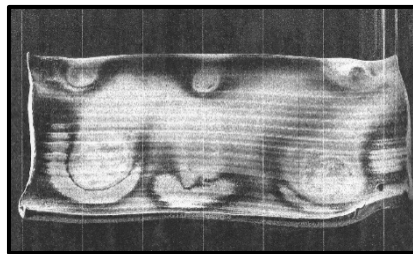
【図 56】  
斜壺 (傾壺)  
1984 年



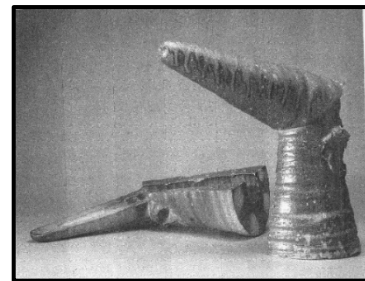
【図 57】  
つぼぼぼ  
1990 年  
H32.5×33.5×30.4 (cm)



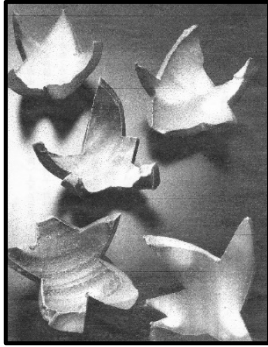
【図 58】  
オリベ壺  
H42.0×29.5 (cm) 1993 年



【図 59】  
のべ皿  
H5.0×47.0×26.0 (cm) 1978 年



【図 60】  
西風・東風 1992 年  
左 H31.6×11.0×32.0 (cm)  
右 H31.6×34.5×8.5 (cm)



【図 61】

信楽モミジ手向付

1992 年

右手前 H11.6×21.0×19.3 (cm)

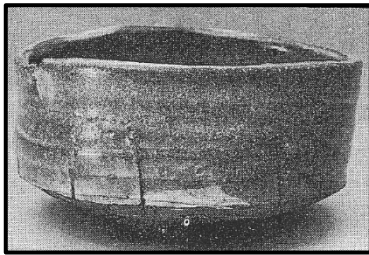


【図 62】

黒織部

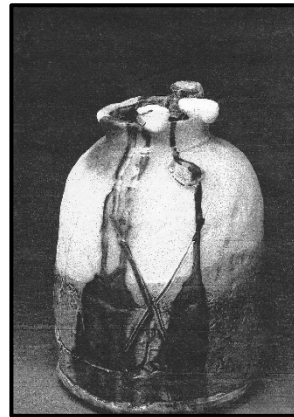
文禄、慶長年間

8.2×14.2 (cm) 堺環濠都市遺跡 SKT771 地点出土



【図 63】

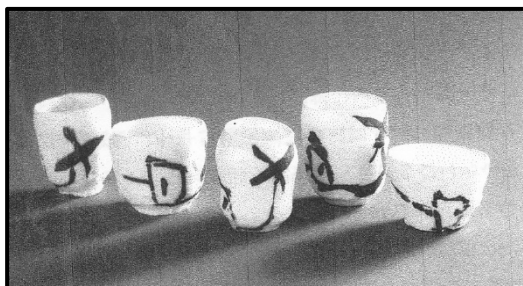
長石と貝釉茶碗



【図 64】

オリベ壺

H42.0×29.5 (cm) 1993 年



【図 65】

ハイ

右端 H3.3×4.2 (cm) 1990 年





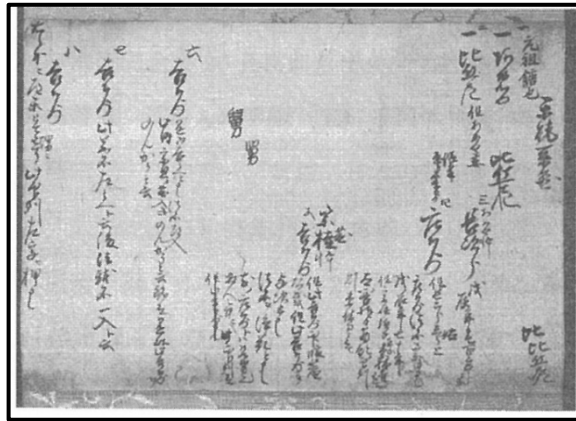
【図 66】

信楽茶碗 銘初時雨

桃山時代 16-17世紀

MOA 美術館

高 8.8 口径 11.9 高台径 7.0 (cm)



【図 67】 樂家文書『宗入文書』 樂焼系図 樂美術館



【図 68】

三彩瓜文平鉢

東京国立博物館

高 6.0 径 33.0 底径 19.4 (cm)

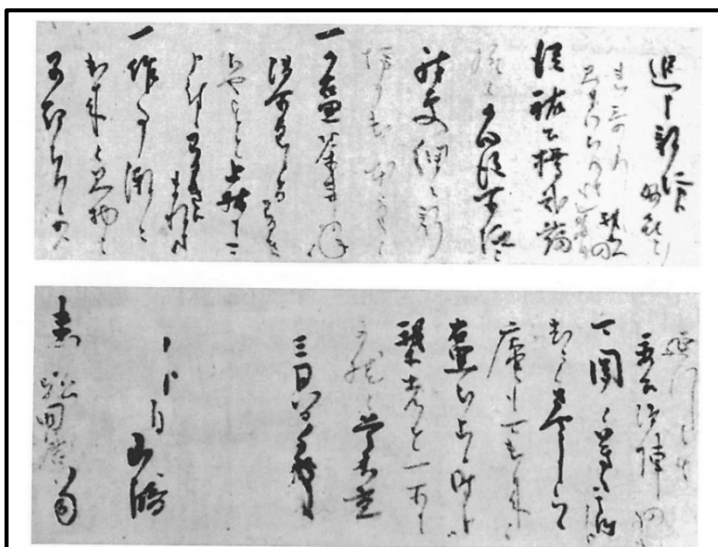


【図 69】

左 腹部釘彫 右二彩獅子

腹部に「天正二年春 籠(依)命 長次良造之」と釘彫りされる。  
長次郎の作として最も古い年紀銘をもつ作品である。

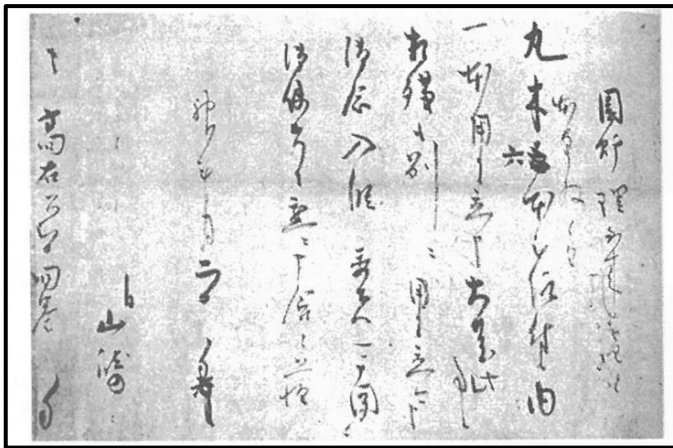
高 36.0 長径 39.7 (cm)



【図 70】 千利休筆 書状

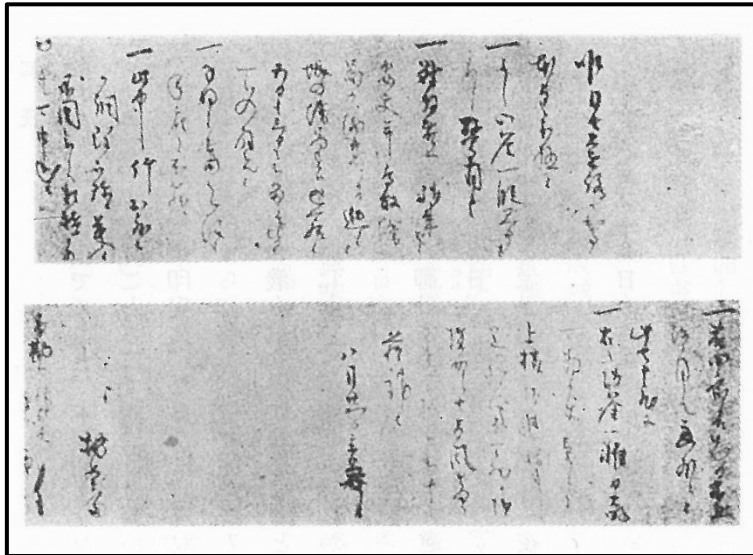
三月八日

末口宛て 個人蔵



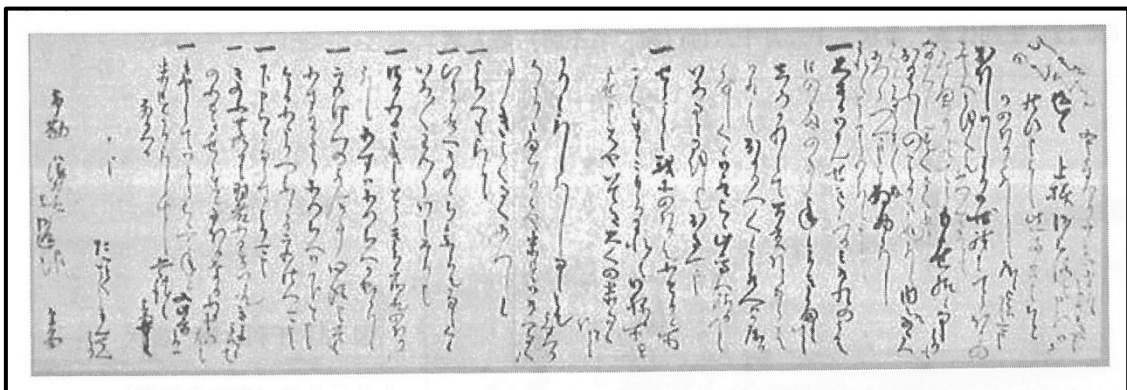
【図 71】

千利休筆 書状 神無月二日 高右あて 個人蔵



【図 72】

千利休筆 書状 (天正九年)八月廿一日 平勘兵衛宛て



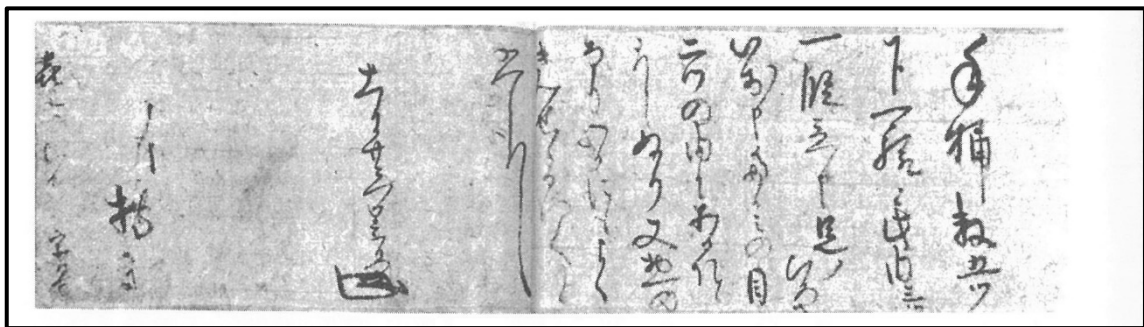
【図 73】

千利休筆 書状 (天正九年)卯月一日 末吉勘兵衛尉宛て 大坂城天守閣



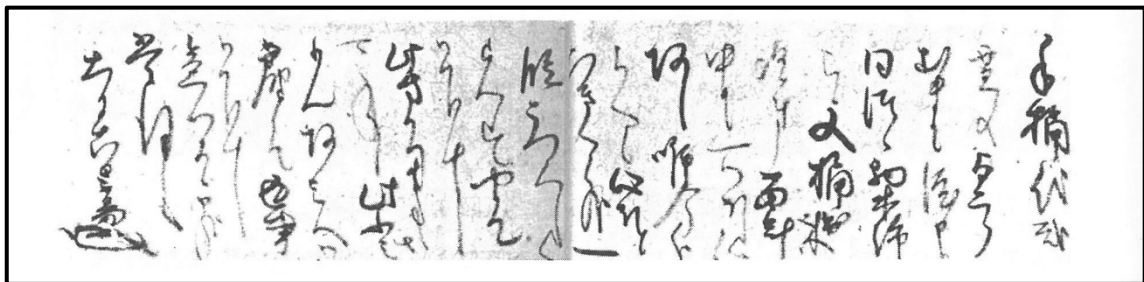
【図 74】

千利休筆 書状 (天正九年) 十二月十九日 末吉勘兵衛尉利方宛て



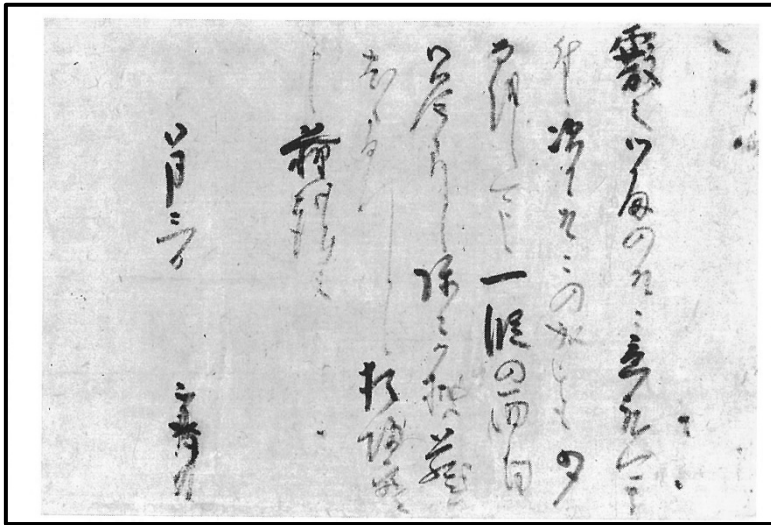
【図 75】

千利休筆 書状 十一月二十三日 喜口宛て 個人蔵



【図 76】

千利休筆 書状 十一月十八日 (宛て名不明) 個人蔵



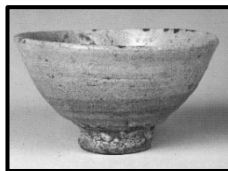
【図 77】

千利休筆 書状 八月三日  
(宛て名不明) 五島美術館



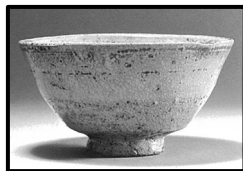
【図 78】青磁琮形水指

郊壇官窯 南宋時代 12 世紀  
東京国立博物館  
高 19.7 口径 8.2 底径 12.7 (cm)



【図 79】

大井戸茶碗 銘喜左衛門  
李朝時代 15-16 世紀  
孤篷庵  
口径 15.4 (cm)



【図 80】

萩井戸茶碗  
江戸時代 17 世紀  
口径 15.3 (cm)



【図 81】

高麗雨漏茶碗  
李朝時代 16 世紀  
福岡市美術館  
口径 15.5 (cm)



【図 82】

萩白濁釉茶碗 銘白雨  
江戸時代 17 世紀  
口径 15.0 (cm)



【図 83】

刷毛目茶碗 銘残雪  
李朝時代 15-16 世紀  
永青文庫  
口径 14.0 (cm)



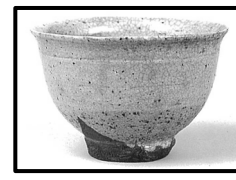
【図 84】

萩刷毛目茶碗 松本窯  
江戸時代 17-18 世紀  
表千家不審庵  
口径 15.0 (cm)



【図 85】

熊川茶碗 銘千歳  
李朝時代 16 世紀  
口径 9.0 (cm)



【図 86】

熊川写茶碗 銘ふくら雀  
江戸時代 17 世紀  
口径 13.7 (cm)



【図 87】

彫三島茶碗

李朝時代 17 世紀

畠山記念館

高 7.5 (cm)



【図 88】

萩檜垣文筆洗茶碗

江戸時代前期 17 世紀

松本窯

口径 15.5 (cm)



【図 89】

絵半使割高台茶碗

李朝時代 17 世紀

藤田美術館

口径 13.7 (cm)



【図 90】

萩御本手茶碗

江戸時代中期 17-18 世紀

口径 13.7 (cm)



【図 91】

釘伊羅保茶碗 銘花緑

李朝時代 17 世紀

金沢市立中村記念美術館

口径 15.0 (cm)



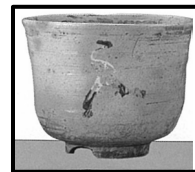
【図 92】

萩伊羅保写茶碗 銘苔衣

江戸時代前期 17 世紀

松本窯

口径 14.0 (cm)



【図 93】

御本立鶴茶碗

李朝時代 17-18 世紀

野村美術館

口径 12.4 (cm)



【図 94】

萩立鶴筒茶碗

江戸時代 18 世紀

松本窯

口径 10.2 (cm)



【図 95】

斗々屋茶碗 銘広島

李朝時代 17 世紀

萬野美術館

高 4.8 (cm)



【図 96】

萩斗斗屋写茶碗

江戸時代前期 17 世紀

口径 15.3 (cm)



【図 97】

割高台茶碗

李朝時代 16 世紀

畠山記念館

高 9.5 (cm)



【図 98】

萩白釉割高台茶碗

江戸時代 17-18 世紀

松本窯

口径 14.8 (cm)



【図 99】

萩雨漏手徳利

江戸時代初期 17 世紀

大和文華館

高 15.0 (cm)



【図 100】

萩割俵鉢

江戸時代 17 世紀

熊谷美術館

長径 21.5 (cm)



【図 101】

萩白濁釉鉢

江戸時代 18 世紀

東京国立博物館

高 10.8 (cm)



【図 102】

萩白釉綴目水指

江戸時代 18 世紀

深川窯

高 14.3 (cm)

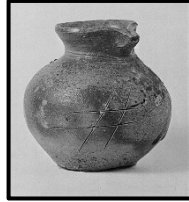


【図 103】

萩編笠水指 銘滝津瀬

江戸時代 17-18 世紀

高 11.7 長径 24.3 (cm)

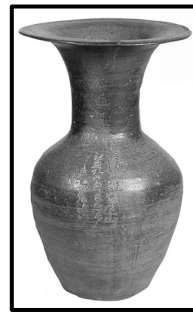


【図 104】

備前 刻文片口小壺

16 世紀岡山県勝山町若代出土

勝山町中央公民館 高 9.8 (cm)



【図 105】

備前花瓶

永正九年 (1512) 銘

静岡寺本坊光明院

高 60.0 口径 38.2 (cm)



【図 106】

備前花入

弘治三年 (1557) 銘

高 38.2 (cm)



【図 107】

備前三角花入

桃山時代 16-17 世紀

萬野美術館

高 25.2 口径 12.6 (cm)



【図 108】

備前耳付花入 銘太郎庵

室町時代 16 世紀

高 25.6 口径 10.6 (cm)



【図 109】

織部茶入

17 世紀初頭

高 11.3 口径 2.9

底径 4.5 (cm)



【図 110】

肩衝茶入 銘風流

桃山-江戸時代 17 世紀

個人蔵 高 10.8

口径 3.1 底径 5.0 (cm)



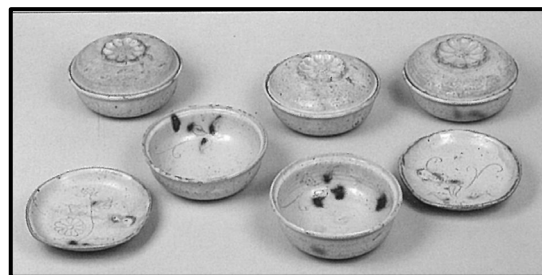
【図 111】

織部茶入

17 世紀初頭

多治見市美濃焼ミュージアム

高 10.6 口径 2.8 底径 5.0 (cm)



【図 112】

黄瀬戸菊鈕蓋付向付 (五客)

桃山時代 16 世紀

高 8.4-8.9 口径 15.9 底径 8.6 (cm)



【図 113】

鼠志野草文額皿

桃山時代 16-17 世紀

サンリツ服部美術館

高 5.9 径 20.8×23.3 (cm)



【図 114】

鼠志野蘆鷺文額皿

桃山時代 16-17 世紀

高 5.1 径 20.6×23.5 (cm)



【図 115】

織部州浜形手鉢

桃山時代 17 世紀初期

萬野美術館

高 16.7 径 20.8×25.7 (cm)



【図 116】

渥美秋草文壺

川崎市南加瀬出土

平安時代 12 世紀

慶応義塾大学

高 40.5 口径 17.6 (cm)



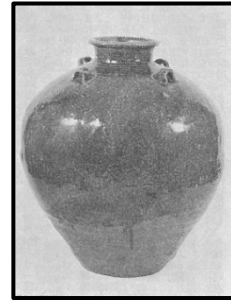
【図 117】

彈正茶壺 (褐釉四耳壺)

高 38.8 頸高 4.0 外口径 11.8

内口径 9.0 胴周 108.4

底径 14.6-15.0 (cm) 重量 4450g



【図 118】

中川茶壺 (黄褐釉四耳壺)

高 40.5 頸高 4.1 外口径 12.1

内口径 9.0 胴周 114.1

底径 15.0-15.6 (cm) 重量 4600g



【図 119】

建盞

南宋時代 建窯系

根津美術館

高 6.8 口径 11.9 底径 3.8 (cm)



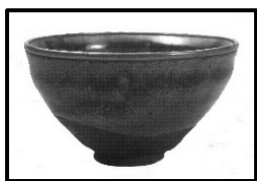
【図 120】

瀬戸 鉄釉天目茶碗

15 世紀

愛知県瀬戸市東山路町傘松窯出土

高 6.7 口径 13.3 高台径 3.8 (cm)



【図 121】

**灰被天目**

南宋一元時代 13-14 世紀

永青文庫

口径 11.5 (cm)



【図 123】

**黄天目**

室町時代 16 世紀

高 5.9 幅 12.0 奥行 15.5 (cm)



【図 125】

**唐物丸壺茶入 銘利休丸壺**

南宋一元時代 12-13 世紀

香雪美術館 高 7.2 (cm)



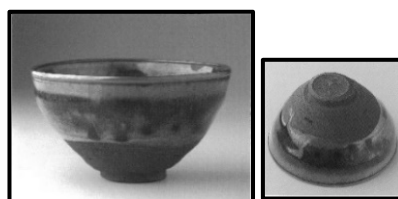
【図 127】

**唐物大海茶入 銘敷津**

南宋一元時代 12-13 世紀

藤田美術館

高 5.0 (cm)



【図 122】

**黄天目 (珠光天目)**

元時代 14 世紀

永青文庫

高 6.5 口径 11.5 高台径 4.0 (cm)

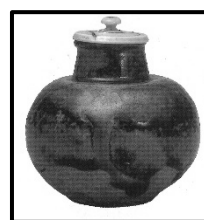


【図 124】

**白天目**

室町時代 16 世紀 徳川美術館

高 6.6 口径 12.1 高台径 4.2 cm (cm)



【図 126】

**瀬戸丸壺茶入 銘相坂**

南北朝時代 14 世紀

根津美術館 高 6.4 (cm)



【図 128】

**瀬戸大海茶入 銘節季**

室町時代 15 世紀

根津美術館

高 4.8 (cm)





【図 129】

播座柳斗文小壺

元時代 13-14 世紀

東京国立博物館 高 6.8 (cm)

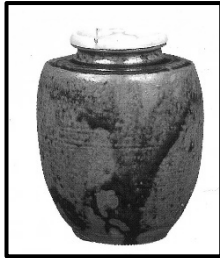


【図 130】

瀬戸播座柳斗文茶入

鎌倉時代 14 世紀

高 6.5 (cm)

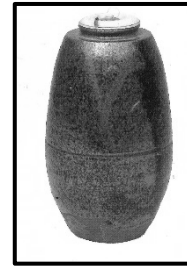


【図 131】

唐物茶入 銘北野肩衝

南宋一元時代 12-13 世紀

三井文庫 高 8.9 (cm)

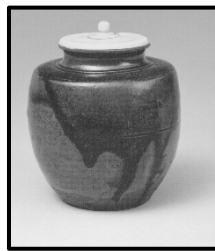


【図 132】

瀬戸肩衝茶入 銘平野肩衝

桃山時代 17 世紀

畠山記念館 高 12.3 (cm)



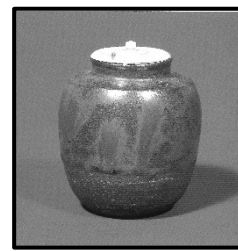
【図 133】

唐物肩衝茶入 銘初花

南宋一元時代 13 世紀

徳川記念財団

高 8.8 口径 4.6 底径 4.7 (cm)



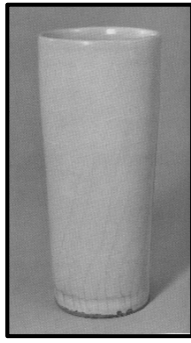
【図 134】

瀬戸肩衝茶入 銘常如院

桃山時代 17 世紀

三井文庫

高 7.6 口径 4.1 (cm)



【図 135】

青磁筒花入 銘大内筒

龍泉窯 南宋時代 根津美術館

高 18.4 口径 7.5 底径 6.5(cm)

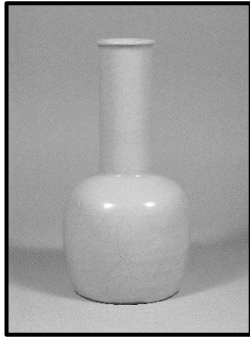


【図 136】

筒形花入 銘北むき

備前 室町時代 16 世紀 個人蔵

高 18.0 口径 10.0 底径 8.0(cm)



【図 137】

青磁砧形花生

南宋官窯 南宋時代

梅澤記念館 高 25.4 (cm)



【図 138】

焼締耳付朝顔口花生

伊賀 桃山時代 17 世紀初期

高 27.0 口径 13.5 (cm)

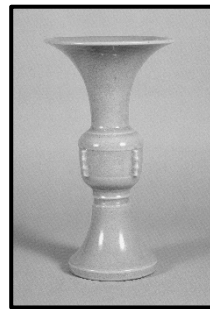


【図 139】

掛分釉耳付花生 (朝鮮唐津)

唐津 桃山時代 17 世紀初期

最大径 7.6 口径 4.3 胴径 11.0 底径 9.0 高 20.2 (cm)



【図 140】

青磁觚形瓶 銘吉野山

龍泉窯 明時代

梅澤記念館

高 21.5 (cm)



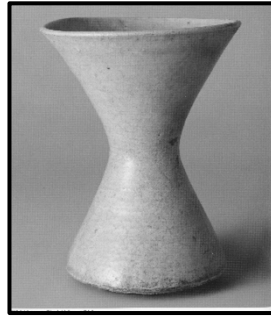
【図 141】

黄瀬戸立鼓花入 銘旅枕

美濃 桃山時代 16 世紀

和泉市久保惣記念美術館

高 21.2 口径 11.2 底径 9.7(cm)



【図 142】

黄瀬戸立鼓花生 銘ひろい子

桃山時代 16 世紀後期

五島美術館

高 17.8 - 17.4 口径 14.2 - 13.5 底径 8.5(cm)



【図 143】

青磁牡丹文香炉

元時代 14 世紀

出光美術館

高 9.3 口径 13.4 (cm)



【図 144】

黄瀬戸一重香炉 銘落葉

桃山時代 16 世紀後期

五島美術館

高 6.0 口径 7.5 胴径 7.8 (cm)



【図 145】

三島桶茶碗 銘三島桶

朝鮮時代 16 世紀

徳川美術館

高 9.6 口径 10.6 高台径 6.9 (cm)



【図 146】

三島唐津茶碗 銘蓬萊

江戸時代 17 世紀

田中丸コレクション

高 8.6 口径 11.8 - 13.1 高台径 6.1 (cm)



【図 147】

**萩三島写茶碗 銘椎葉**

江戸時代 17 世紀

山口県立美術館

高 8.9 口径 13.9 高台径 5.4 (cm)



【図 148】

**割高台茶碗**

朝鮮時代 16 世紀

畠山記念館

高 9.5 口径 13.5 高台径 8.0 (cm)



【図 149】

**萩割高台茶碗**

江戸時代 17 世紀

山口県立美術館

高 9.2 口径 14.9 高台径 6.8 (cm)



【図 150】

**萩茶碗 銘雪獅子 (桜高台)**

江戸時代 17 世紀

個人蔵

高 8.4 口径 11.2-12.4 高台径 5.1 (cm)



【図 151】

**御本立鶴茶碗**

朝鮮時代 17 世紀

野村美術館

高 9.6 口径 12.4 高台径 6.2 (cm)



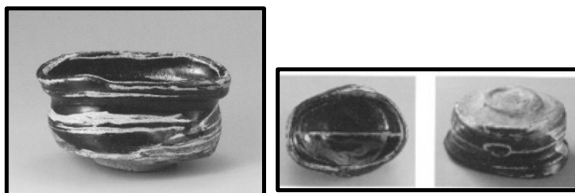
【図 152】

**萩立鶴茶碗**

江戸時代 17 世紀

個人蔵

高 9.3 口径 10.3 高台径 5.1 (cm)



【図 153】

**黒織部茶碗 銘松風 桃山-江戸時代 17 世紀**

個人蔵 高 8.3 口径 10.2×15.5 底径 8.3 (cm)



【図 154】御所丸茶碗 (黒刷毛)

朝鮮時代 17 世紀 静嘉堂文庫美術館

高 7.3 口径 10.2×12.9 高台径 7.2 (cm)

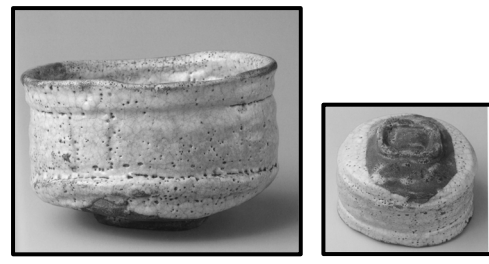


【図 155】

御所丸茶碗 古田高麗

朝鮮時代 17 世紀

高 7.9 口径 11.3-13.0 高台径 7.3-7.5 (cm)



【図 156】

志野茶碗 銘鬼瓦

桃山時代 17 世紀

個人蔵 高 7.8-8.9

口径 11.7-13.8 高台径 5.5-6.0 (cm)



【図 157】

御所丸茶碗 朝鮮時代 17 世紀

根津美術館

高 9.1 口径 11.4-12.2 高台径 5.3 (cm)



【図 158】

鼠志野檜垣文茶碗 銘さざ浪

桃山時代 16-17 世紀

高 8.7 口径 12.6 高台径 6.4 (cm)



【図 159】

彫三島茶碗 銘木村 朝鮮時代 16-17 世紀

東京国立博物館

高 6.3 口径 14.7 高台径 5.3 (cm)



【図 160】

強い轆轤目

胴に轆轤目が強く残っている。青井戸茶碗の特徴の一つとして、このような強い轆轤目が残る場合が多い。

青井戸茶碗 銘柴田井戸

根津美術館

高 7.1 口径 14.3 高台径 4.8 (cm)



【図 161】 篋削り

焼締耳付水指

備前

桃山時代 17 世紀初期

広島・上田流和風堂

口径 15.0 高 18.6 (cm)



【図 162】 篋目

御所丸茶碗 銘 古田高麗

朝鮮時代 17 世紀初期

口径 11.3-13.0

高台径 7.3-7.5 高 7.9 (cm)



【図 163】 線彫り

外側を三段に区切り、間にいわゆる檜垣文を線彫りしている。

鼠志野檜垣文茶碗

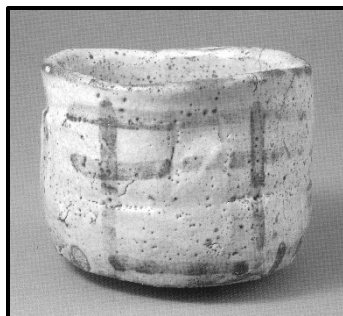
桃山時代 16 世紀

高 8.4 口径 14.6 高台径 6.5 (cm)



【図 164】 土見せ

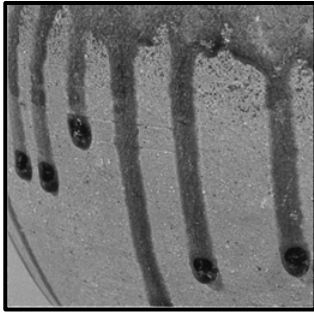
そんなに激しい高台ではないが、土見せが露わにする、高台内の土に見える緋色と百草土によって、土そのものの素材感と迫力が直接伝わる。



志野茶碗 銘卯花塙

三井文庫別館

高 9.8 口径 11.6 高台径 6.2 (cm)



【図 165】自然釉の玉垂れ

楨灰が、高火度焼成によって器物の肩から胴にかけて降りかかって融解し、玉垂れ状になったもの。写真では焼き締った褐色味の器肌に淡緑色に現れている。



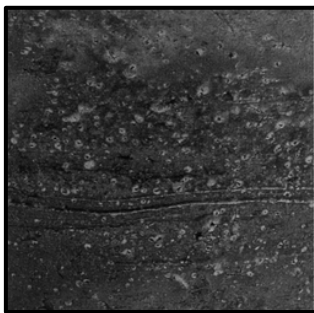
【図 166】胡麻（ゴマ）

焼成中、炭素を多く発生させた炎によって焼き締められ、その器肌は灰黒色を呈し、降りかかった胡麻状の自然釉は、対比の色合いを際立たせる。



【図 167】火色（ひいろ）

信楽焼は、耐火度の高い白色粘土を高火度で焼成した。粘土には長石粒を多量に含み、焼き締められる長石粒は白色の粒となって器肌に噴き出す。それとともに赤い火色（表面にあらわれる赤い斑紋）を呈し、釉際には黒褐色の斑文が現れ、見どころのひとつとなる。



【図 168】噴き出し



【図 169】火表（ひおもて）・火裏（ひうら）

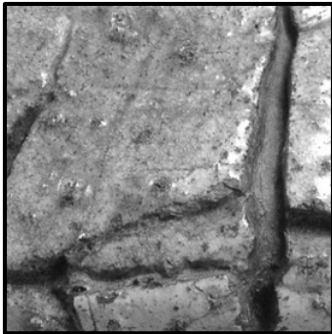
薪燃料による焼成では、器物が炎に直接向く側（火表）と当たらない側（火裏）が必ず生じる。火表は自然釉が掛かり、高温域では釉が解けてなだれ落ち、火裏は温度が上昇しても自然釉の掛かりはほとんどなく、焼肌を見せてくれる。



【図 170】ビードロ・焦げ（こげ）

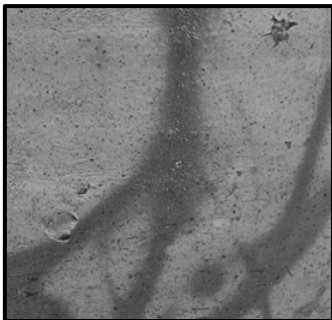
桃山期の伊賀の花入などは耐火温度の高い白色粘土が用いられ、長時間にわたり高火度で焼成され、火表には自然釉が厚くビードロ（ガラス）状に掛かる。

また窯中で燃え尽きた炭火の中に埋もれ焼かれた器肌に黒色の焦げと呼ばれる窯変が生じる。



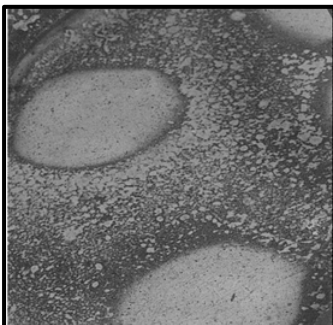
【図 171】窯疵（かまきず）

桃山期の伊賀陶の中には、落下物の付着や焼き割れた器物の窯疵が見られる。水指、花入など長時間高火度焼成されるため、自然釉がビードロ状に掛かり、焼き締め、中には器形が歪み、焼け割れや落下物などによる疵など予期せぬ窯変や窯疵が見どころとなる。



【図 172】緋襷（ひだすき）

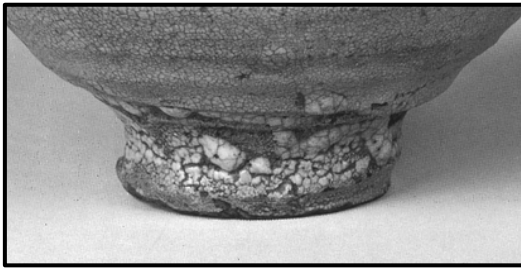
備前窯では焼成時に、稲藁を器物に巻いて重ね焼きが行われ、白地の器肌に直火が当たらない部分に緋襷と呼ばれる赤い稲藁痕が美しく現れる。



【図 173】牡丹餅（ぼたもち）

焼締陶の器物は重ね焼きが行われる。とくに備前窯では大皿、鉢などの上に小物の徳利やつぼ類が重ね焼きされ、自然釉の掛かった器肌に丸く抜けた地肌の痕跡となり見どころとなる。あたかも鉢に盛られた牡丹餅のごとくに例えられた。





【図 174】梅華皮（かいらぎ）

焼成が不十分のため釉薬が溶け切れず鮫肌状に縮れたもので、茶器では一つの景色とされ賞美された。井戸茶碗では腰部や高台脇に梅華皮があるのは約束になっていた。



大井戸茶碗 銘喜左衛門井戸

朝鮮時代 16 世紀

弧篷庵

高 9.1 口径 15.5 高台径 5.5 (cm)



【図 175】加飾表現（抽象性）

黒織部茶碗

美濃

桃山時代 17 世紀初期

口径 13.8 高 7.5 (cm)



【図 176】加飾表現（野趣性）

緑釉四方形耳付水指 銘若葉雨

高取

桃山時代 17 世紀初期

田中丸コレクション

口径 15.0×14.5 高 19.4 (cm)



【図 177】器形 (歪み)



鉄絵籠目草鳥文茶碗 銘臥柳

唐津

桃山時代 16 世紀末期—17 世紀初期

口径 14.3 高 7.2 (cm)

【図 178】器形 (破れ)



伊賀耳付花入 銘からたち

16—17 世紀

畠山記念館

高 28.5 口径 13.0 底径 13.0 (cm)

【図 179】器形 (円形や左右対称でない自由な形状)

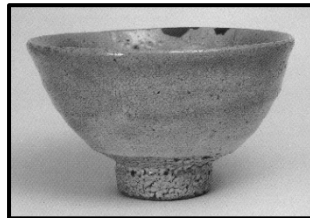


【図 180】

三島茶碗 銘二徳三島

朝鮮時代 三井文庫

高 7.1 口径 14.8 高台径 7.9 (cm)



【図 181】

大井戸茶碗 銘細川井戸

朝鮮時代 16 世紀 畠山記念館

高 9.4 口径 15.8 高台径 5.5 (cm)



【図 182】

狂言袴茶碗 銘挽木鞘

根津美術館 高 11.6

口径 8.5 高台径 5.5 (cm)



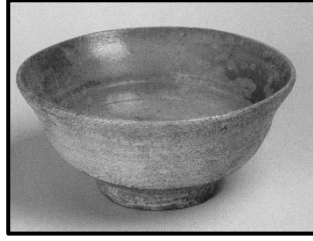
【図 183】

粉引茶碗 銘三好粉引

朝鮮時代 16 世紀

三井文庫 高 8.5

口径 15.0 高台径 5.8 (cm)



【図 184】

斗々屋茶碗 銘綵雲

朝鮮時代 16 世紀

藤田美術館 高 6.5

口径 14.4 高台径 6.4 (cm)



【図 185】

雨漏堅手茶碗

朝鮮時代 16 世紀

根津美術館 高 8.2

口径 15.6 高台径 5.6 (cm)



【図 186】

刷毛目茶碗 銘合甫

朝鮮時代 16 世紀

高 5.2 口径 12.7

高台径 3.9 (cm)



【図 187】

玉子手茶碗

朝鮮時代 16 世紀

高 8.4 口径 14.4

高台径 5.4 (cm)



【図 188】

遊撃呉器茶碗

朝鮮時代 16-17 世紀

藤田美術館 高 8.9

口径 14.7 高台径 6.2 (cm)



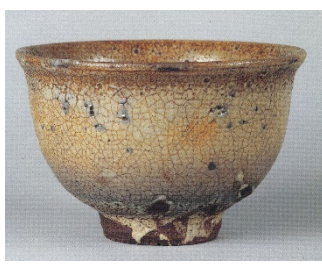
【図 189】

釘彫伊羅保茶碗 銘苔清水

朝鮮時代 17 世紀

五島美術館 高 8.6

口径 13.6 高台径 5.6 (cm)



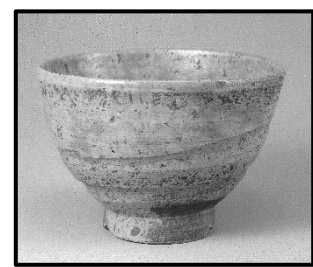
【図 190】

熊川茶碗 銘田子月

朝鮮時代 16 世紀

東京国立博物館 高 8.5

口径 13.3 高台径 5.3 (cm)



【図 191】

御本茶碗 玄悦 銘まきたつ山

朝鮮時代 17 世紀

三井文庫 高 8.7

口径 13.0 高台径 6.0 (cm)



【図 192】

判使茶碗

朝鮮時代 17 世紀

高 8.4 口径 13.4

高台径 5.3 (cm)



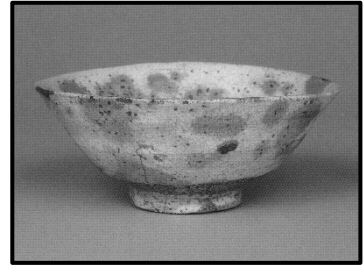
【図 193】

金海茶碗

朝鮮時代 17 世紀

北村美術館 高 8.7

口径 13.2 高台径 6.0 (cm)



【図 194】

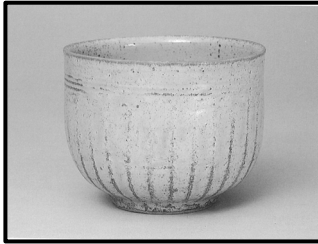
雨漏茶碗 銘蓑虫

朝鮮時代 16 世紀

根津美術館 高 6.0

口径 14.5 高台径 5.2 (cm)

【図 195】 安南白釉茶碗



梅沢記念館

[伝来]神尾蔵帳

[寸法]高 9.6 口径 12.0 高台径 6.2 (cm)

[箱書]箱蓋表墨書「唐茶碗」

【図 196】 安南黄白釉水指



京都国立博物館

[伝来]大澤家

[寸法]高 16.3 口径 15.3 底径 15.3 (cm)

[箱書]箱貼紙「京都府紀伊郡下鳥羽 大澤又一」

【図 197】 安南黄白釉水指

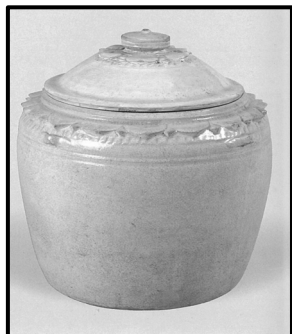


根津美術館

[寸法]高 15.3 口径 15.2 高台径 19.8 底径 15.3 (cm)

[箱書] 蓋表墨書 「高麗 水差 ふたおむろ式ッ」

【図 198】安南黄白釉蓮弁文耳付水指



[寸法]高 22.8 口径 14.8 底径 15.0 (cm)

【図 199】安南染付龍文双耳水指



京都国立博物館

[伝来]大澤家

[寸法]高 14.2 口径 12.9 胴径 18.2 高台径 12.0 (cm)

[箱書]側面貼紙「松印 二番八百 安南国雨龍」

太鼓形塗蓋「□□山城国紀伊郡 大澤又左衛門」

【図 200】安南染付貼花龍文双耳水指



京都国立博物館

[伝来]大澤家

[寸法]高 18.5 口径 11.8 胴径 18.6 高台径 13.0 (cm)

[箱書]側面貼紙

「京都府紀伊郡下鳥羽 大澤又一」

【図 201】安南黄釉文字入水注



京都国立博物館

[伝来]大澤家

[寸法]高 17.8 口径 6.8 胴径 13.5 高台径 9.8 (cm)

【図 202】青花龍文瓶 銘白衣



[寸法]高 28.7 (cm)

【図 203】安南色絵花文茶碗



[伝来]柳営御物

[寸法]高 9.5 口径 14.7 高台径 7.7 (cm)

[箱書]黒塗外箱蓋表金粉字形

「台徳院様ヨリ御拝領 紅安南」

蓋裏金粉字形「権現様御遺物/駿府御分物之内」

桐内箱蓋表銀粉字形「紅安南 茶碗」

【図 204】安南色絵草花文茶碗



徳川美術館

[伝来]尾張徳川家

[寸法]高 8.9 口径 12.8-13.5 高台径 7.0(cm)

[箱書]内箱蓋表墨書「紅安南 茶盃」

蓋裏墨書「壽の字在 玄々(花押)」

【図 205】安南染付蓮弁文茶碗



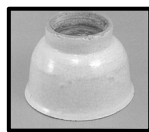
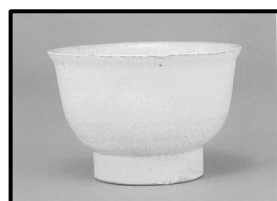
松井文庫

[伝来]松井家

[寸法]高 7.0 口径 13.3 高台径 6.3 (cm)

[箱書]蓋表貼紙「染付茶碗」底裏墨書「櫻馬場 長岡」

【図 206】安南白釉茶碗



逸翁美術館

[伝来]井上男爵家

[寸法] 高 7.9 口径 12.0 高台径 6.7 (cm)

[箱書]箱蓋表墨書「安南 茶碗 無地」

【図 207】安南白釉茶碗



[伝来]片桐石州

[寸法] 高 11.5 口径 7.9 高台径 6.5 (cm)

[箱書] 蒔繪「白鷗方心閑」

【図 208】安南色絵花文茶器



[寸法] 高 7.0 口径 3.2 高台径 7.5 底径 5.3 (cm)

[箱書] 箱蓋貼紙

【図 209】安南染付雲龍文花入



逸翁美術館

[寸法] 高 23.5 口径 7.9 胴径 10.0 底径 8.9 (cm)

[箱書] 蓋表金粉字形 「飛連花入」

【図 210】安南染付花唐草文茶碗 銘福之神



根津美術館

[寸法] 高 9.5 口径 11.5 高台径 6.2 (cm)

[箱書] 蓋表銀粉字形「安南 福之神」

【図 211】安南染付花文茶碗



根津美術館

[寸法] 高 10.2 口径 12.5 高台径 6.6 (cm)

【図 212】安南染付壽字茶碗



永青文庫

〔伝来〕 細川家

〔寸法〕 高 8.1-7.8 口径 12.6 高台径 7.3 (cm)

【図 213】安南染付長字茶碗



不審庵

〔寸法〕 高 8.8 口径 12.7 高台径 6.3 (cm)

〔箱書〕 蓋表墨書「あんなん窯平茶碗」

蓋裏墨書「アンナン 茶碗 左 (花押)」

【図 214】安南染付藤花文茶碗



〔寸法〕 高 9.7 口径 11.8 胴径 10.9 高台径 7.4 (cm)

〔箱書〕 蓋表金粉字形「安南 茶碗」

【図 215】安南染付蜻蛉文茶碗



根津美術館

〔伝来〕 藤田家-根津家 (昭和 5 年)

〔寸法〕 高 7.7 口径 9.8×10.3 高台径 6.0 (cm)

〔箱書〕 蓋表墨書「安南 蜻蛉」

【図 216】安南染付海老文茶碗 銘不老



大樋美術館

〔伝来〕 松永耳庵

〔寸法〕 高 7.5 口径 10.2×11.2 高台径 6.7 (cm)

〔箱書〕 蓋表墨書「安南 茶碗」



【図 217】安南染付鳳凰文茶碗



16 世紀

[寸法] 高 6.0 口径 12.5 高台径 7.4 (cm)

【図 218】安南染付鳥文茶碗



16-17 世紀

[寸法] 高 8.8 口径 12.7 高台径 7.6 (cm)

【図 219】安南染付蜻蛉文茶碗



北村美術館

[伝来] 赤星家

[寸法] 高 7.1 口径 9.3 (cm)

【図 220】安南染付蜻蛉文茶碗



[寸法] 高 9.6 口径 11.8×12.2 高台径 8.0 (cm)

[箱書] 蓋表墨書「安南 蜻蜓 茶碗」

【図 221】安南染付蜻蛉文茶碗 銘廿日月



徳川美術館

[伝来] 岡谷家—徳川美術館 (昭和 40 年)

[寸法] 高 6.3 口径 11.2×9.3 高台径 6.8 (cm)

[箱書] 蓋表貼紙「安南小茶碗 (岡谷氏蔵印)」

【図 222】安南染付蜻蛉文茶碗



大徳寺孤篷庵

[伝来] 松平不昧—孤篷庵

[寸法] 高 9.1 口径 11.9×12.3 高台径 7.8 (cm)

[箱書] 蓋表墨書「安南蜻蛉碗」

【図 223】安南染付花唐草文茶碗 銘童子

根津美術館



[寸法] 高 7.8 口径 11.3 高台径 5.8 (cm)

[箱書] 黒塗箱蓋表金粉字形「童子」

【図 224】安南染付花唐草文茶碗 銘福之神

根津美術館



[寸法] 高 9.5 口径 11.5 高台径 6.2 (cm)

[箱書] 箱表銀粉字形「安南 福之神」

【図 225】安南染付蓮弁文茶碗

松井文庫



[伝来] 松井家

[寸法] 高 7.0 口径 13.3 高台径 6.3 (cm)

[箱書] 蓋表貼紙「染付茶碗」

底裏墨書「櫻馬場 長岡」

【図 226】安南染付鳥文茶碗

根津美術館



[伝来] 朽木植昌—小林コレクション

[寸法] 高 7.5 口径 13.3 高台径 6.9 (cm)

[箱書] 蓋表墨書「安南トリ 茶碗」

蓋裏墨書「蓋上 隆徳院様御筆」

【図 227】安南染付文字入茶碗



[寸法] 高 7.1 口径 10.0×10.5 高台径 6.2 (cm)

[箱書] 蓋表墨書「安南絞手茶碗」

横墨書「安南小服茶碗」

【図 228】安南染付大越文字茶碗



[寸法] 高 12.2 口径 12.0 高台径 8.0 (cm)

【図 229】安南染付筋文茶碗 銘階莫

永青文庫



[伝来] 細川家

[寸法] 高 6.8 口径 13.1 高台径 6.2 (cm)

[箱書] 蓋表墨書「階莫」

【図 230】安南染付文字入茶器

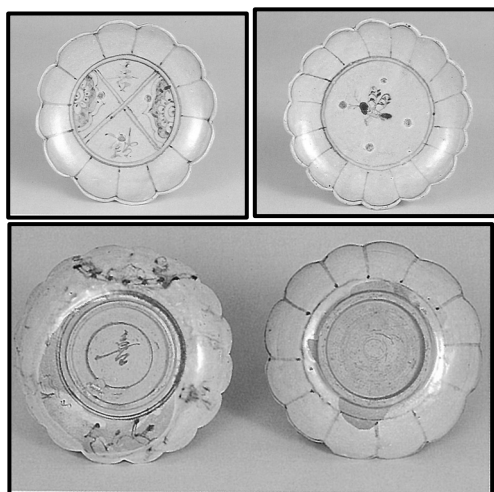


[寸法] 高 6.9 口径 4.0 胴径 5.4 高台径 3.9 (cm)

【図 231】安南染付魚文建水



[寸法] 高 7.2 口径 17.5 高台径 16.0 (cm)



【図 232】安南染付繪替菊形皿 (五枚)

[寸法] 高 3.3 口径 19.0 高台径 9.5 (cm)

[箱書] 黒塗箱蓋金粉字形

「安南菊向皿 五人前」

【図 233】安南 青花笠文皿

静嘉堂文庫



[寸法] 高 4.0 口径 19.1 底径 9.5 (cm)

【図 234】安南 青花菊唐草文鉢

静嘉堂文庫



[寸法] 高 3.7-5.7 口径 22.2 底径 12.0 (cm)

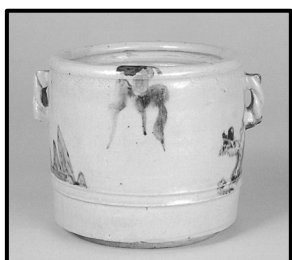
【図 235】安南染付雲文龍耳水指 妙心寺桂春院

[寸法] 高 16.2 口径 11.0 胴径 17.4 底径 16.5 (cm)



【図 236】安南染付龍文双耳水指 根津美術館

[寸法] 高 15.0 口径 16.0 胴径 19.8 底径 13.0 (cm)



【図 237】安南染付龍文花入

[伝来] 藤田家

[寸法] 高 26.7 口径 7.6 胴径 12.1 底径 10.0 (cm)

[箱書] 蓋表墨書「安南 華入 絞手」



【図 238】安南染付龍文花入

[寸法] 高 26.0 口径 7.1 胴径 12.2 底径 10.9 (cm)

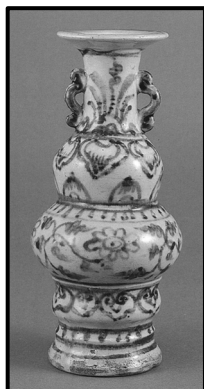
[箱書] 側面貼紙「安南花生」



【図 239】安南染付花唐草文双耳花入

香雪美術館

[寸法] 高 26.2 口径 6.9 胴径 9.1 底径 6.8 (cm)



【図 240】

色絵煙草葉文水指

オランダ 17 世紀末

藤田美術館

高 14.7 口径 19.3 (cm)

【図 241】

色絵幾何文水指

オランダ 17 世紀初

高 11.3 口径 15.2 底径 14.7 (cm)

【図 242】

色絵幾何文香炉

オランダ 16-17 世紀

高 13.6 口径 7.6 底径 8.3 (cm)

徳川秀忠墓出土品



【図 243】

藍絵花鳥文四方向付 (五客)

オランダ 17 世紀末

高 6.4 口径 8.0×8.0 底径 5.3×5.3 (cm)

【図 244】

藍絵狂言袴文透筒向付

オランダ 17 世紀末

高 9.7 口径 6.9 底径 4.8 (cm)



【図 245】

藍絵菊桔梗文鉢

オランダ 17 世紀末

高 8.0 口径 14.0 底径 5.2 (cm)



【図 246】

**白釉菊花形鉢**

オランダ 17 世紀末

高 5.9 口径 12.5 底径 4.3 (cm)



【図 247】

**青釉水指**

オランダ 17 世紀末 野村美術館

高 13.8 口径 17.2 (cm)



【図 248】

**白釉盃**

オランダ 17 世紀

高 5.3 口径 6.7 底径 4.7 (cm)



【図 249】

**白釉茶巾筒**

オランダ 17 世紀

高 6.0 口径 4.0 (cm)



【図 250】

**白釉火入**

オランダ 17-18 世紀

高 6.4 口径 9.6 底径 8.0 (cm)



【図 251】

**白釉建水**

オランダ 17 世紀末

高 9.2 口径 14.3 底径 13.4 (cm)



【図 252】

**白釉水指**

オランダ 17 世紀末

高 12.2 口径 15.7 底径 14.5 (cm)



【図 253】

**青釉薄茶器**

オランダ 17 世紀末

高 5.7 口径 3.8 底径 4.1 (cm)



【図 254】

**藍絵唐草文細水指**

オランダ 17 世紀末

高 16.9 口径 10.1 底径 9.9 (cm)



【図 255】

**藍絵風景図水指**

オランダ 1711 年銘

高 15.5 口径 14.9 底径 14.2 (cm)



【図 256】

印花人物文手付水指

ドイツ 17 世紀初

徳川美術館

高 29.8 口径 12.3 底径 15.0 (cm)



【図 257】

藍絵花鳥文八角花生

オランダ 17-18 世紀

高 35.0 口径 9.8 底径 14.8 (cm)



【図 258】

色絵花文八角鉢

オランダ 17-18 世紀

出光美術館

高 6.4 口径 13.8 底径 6.6 (cm)



【図 259】

色絵花文建水

製作地不明 18 世紀

香雪美術館

高 9.5 口径 15.0 底径 11.8 (cm)



【図 260】

色絵花文水指

スペイン 17 世紀末

高 18.6 口径 9.0 底径 10.6 (cm)



【図 261】

色絵牡丹唐草文名酒器

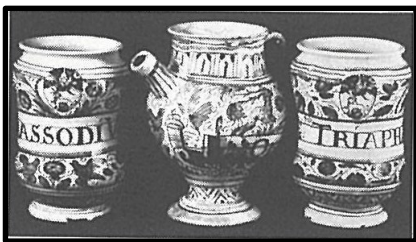
伊万里焼 17 世紀末

徳川美術館

高 21.8 口径 3.3

胴径 17.7×6.1

底径 6.1×9.0 (cm)



【図 262】

藍絵花鳥文瓶と壺(マヨリカ)

17 世紀中頃

イタリア・ファエンツァ

## 図版出典

【図 1】【図 178】

赤沼多佳構成『桃山の茶陶：破格の造形と意匠』、淡交社、2005年。

【図 2】赤沼多佳編『やきもの名鑑 3 楽と京焼』、講談社、1999年。

【図 3】【図 4】【図 30】【図 31】【図 36】【図 37】【図 78】【図 122】【図 124】【図 143】  
【図 145】【図 148】【図 133】

赤沼多佳構成『茶陶の美 第一巻 茶陶の創成：唐物から和物へ』、淡交社、2004年。

【図 5】【図 142】【図 144】

五島美術館学芸部、大東急記念文庫学芸部編『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年。

【図 6】【図 9】【図 13】【図 14】【図 35-1】～【図 35-4】【図 38】【図 40】  
【図 79】～【図 103】【図 112】～【図 115】【図 164】

矢部良明、竹内順一『やきもの名鑑 2 桃山の茶陶』、講談社、1999年。

【図 7】【図 15】～【図 28】【図 66】【図 105】～【図 108】【図 116】  
【図 121】【図 125】～【図 132】【図 134】【図 165】～【図 173】

井上喜久男、竹内順一編著『やきもの名鑑 1 窯変と焼締陶』、講談社、1999年。

【図 8】【図 45-1】～【図 45-8】筆者撮影。

【図 10】【図 110】【図 136】【図 141】【図 153】

根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年。

【図 11】宮下玄霸『古田織部の世界』、宮帯出版社、2014年。

【図 12】【図 119】【図 135】

根津美術館学芸部編『根津美術館蔵品選 茶の美術編』、根津美術館、2001年。

【図 29】【図 32】【図 33】【図 34】

東京国立博物館、日本放送協会、NHK プロモーション、毎日新聞社編  
『特別展 茶の湯』、NHK、NHK プロモーション、毎日新聞社、2017年。



【図 39】 【図 41】 【図 55】 【図 138】 【図 139】 【図 161】 【図 162】 【図 175】 【図 176】  
【図 177】

NHK プロモーション編『没後四〇〇年 古田織部展』、NHK プロモーション、2014年。

【図 42】 【図 123】 【図 154】 【図 155】 【図 158】 【図 159】

岐阜県現代陶芸美術館編『古田織部四〇〇年忌 大織部展』、大織部展実行委員会、2014年。

【図 43】 【図 44】 【図 67】 ～ 【図 69】

樂吉左衛門、樂篤人『定本樂歴代 宗慶・尼焼・光悦・道樂・一元を含む』、淡交社、2013年。

【図 46】 【図 51】 【図 56】 日本陶磁協会編『陶説』 603号、日本陶磁協会、2003年。

【図 47】 【図 49】 日本陶磁協会編『陶説』 665号、日本陶磁協会、2008年。

【図 48-1】 【図 48-2】 【図 48-3】 【図 50】 【図 52】 ～ 【図 54】 【図 57】 ～ 【図 60】  
【図 61】 【図 64】 【図 65】

鯉江良二『鯉江良二作品集 THE WORKS OF RYOJI KOIE』、講談社、1994年。

【図 48-4】 日本陶磁協会編『陶説』 747号、日本陶磁協会、2015年。

【図 62】 堺市博物館編『平成十八年度特別展 茶道具拝見—出土品から見た堺の茶の湯』、堺市博物館、2015年。

【図 63】 日本陶磁協会編『陶説』 410号、日本陶磁協会、1987年。

【図 70】 小松茂美『小松茂美著作集 第二十六卷 千利休書状基礎研究』、旺文社、1999年。

【図 71】 【図 75】 ～ 【図 77】 小松茂美『増補版 利休の手紙』、小学館、1996年。

【図 72】 【図 74】 桑田忠親『定本 千利休の書簡』、東京堂出版、1971年。

【図 73】 『静岡文化大学図書館・情報センターだより 温故知新 Vol.26』 静岡文化大学図書館・情報センター、2015年。

【図 104】伊藤晃、上西節雄編『日本陶磁全集 10 備前』、中央公論社、1977 年。

【図 109】【図 111】

土岐市埋蔵文化財センター編『第 25 回土岐市織部の日 特別展「織部一ツノ器、ヘウケモノ也一」』、土岐市美濃陶磁歴史館、2013 年。

【図 117】【図 118】

徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981 年。

【図 120】檜崎彰一『原色日本の美術 22 巻 陶芸 (1)』、小学館、1980 年。

【図 137】【図 140】長谷部楽爾監修、今井敦編『中国の陶磁：平凡社版 第 4 巻青磁』、平凡社、1997 年。

【図 146】【図 147】【図 149】～【図 152】【図 156】【図 157】

徳川美術館、五島美術館編『茶の湯 銘碗一新たなる江戸の美意識』、徳川美術館、五島美術館、2005 年。

【図 160】【図 163】【図 174】【図 180】～【図 194】

赤沼多佳・伊藤郁太郎・片山まび編『やきもの名鑑 5 朝鮮の陶磁』、講談社、2000 年。

【図 179】京都市埋蔵文化財研究所・京都市考古資料館リーフレット京都 No.288(2012 年 12 月)。

【図 195】～【図 197】【図 199】～【図 201】【図 203】～【図 216】

【図 219】～【図 232】【図 235】～【図 239】

根津美術館編『南蛮・島物一南海請来の茶陶一』、根津美術館、1993 年。

※[伝来]、[寸法]、[箱書き]同書より引用。

【図 198】【図 233】【図 234】

座右宝刊行会編『世界陶磁全集 16 南海』、小学館、1984 年。

【図 202】【図 217】【図 218】

茶道資料館編『平成 14 年秋季特別展「わび茶が伝えた名器 東南アジアの茶道具」』、

茶道資料館、2002年。

【図 240】～【図 262】根津美術館編『阿蘭陀』根津美術館、1987。

## 参考文献

### 《著書》

- 二階堂是円（他）『建武式目』、宮内清原朝臣写、永禄6（1563）。（最終閲覧日：2020/9/15  
国立国会図書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2532258>）。
- 菊屋賀保『古今和漢万寶全書 8 古今和漢諸道具見知鈔』柏原屋清右衛門、1718年。  
おおさか e-コレクション（最終閲覧日：2020/11/02  
[http://e-library2.gprime.jp/lib\\_pref\\_osaka/da/detail?tilcod=0000000005-00138625](http://e-library2.gprime.jp/lib_pref_osaka/da/detail?tilcod=0000000005-00138625)）。
- 蜷川式胤『観古圖説』[日本陶器之部－仏文解説 pt.1-5]、玄々堂、1876-1877年。
- 田内米三郎『陶器考：本編』、西村九郎右衛門、1883年。（国立国会図書館デジタルコレク  
ション最終閲覧日：2020/10/14 <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/854183>）。
- 田内米三郎『陶器考附録』西村九郎右衛門、1883年。（国立国会図書館デジタルコレクシ  
ョン最終閲覧日：2020/10/14 <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/854184>）。
- 蜷川式胤『観古圖説 陶器之部』、蜷川式胤、1876—1878年。
- 黒川真頼『増補訂正 工藝志料 宮内省博物館蔵版』、有隣堂、1888年。
- 古賀静修『陶器小志』、仁科衛、1890年。
- 北島栄助編『日本陶磁器史論』、工業叢書、第1編、北島松栄堂、1903年。
- 大村西崖『東洋美術小史』、審美書院、1906年。
- 藤沢恒撰『白鶴帖 天』、嘉納鶴堂、1907年。（国立国会図書館デジタルコレクション最終  
閲覧日 2020/10/10 <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/854232>）。
- 黒田鵬心『日本美術史講話 上,下巻（趣味叢書;第3,6篇）』、趣味叢書発行所、1914年。
- 松村浦吉『粘土細工楽焼の製法』、有文堂書店、1915年。
- 彩壺會編『柿右衛門と色鍋島』、現代之科学社、1917年。
- 高木如水『陶器類集：鑑定秘訣』（上中下三冊）、青木嵩山堂、1917年。
- 春山武松『光悦と乾山（美術叢書；第7編）』、美術叢書刊行会、1917年。
- 小宮豊隆『伝統芸術研究』、岩波書店、1923年。
- 今泉雄作、小森彦次『日本陶磁史』、雄山閣、1925年。
- 原文次郎『安南焼に就て』、彩壺会講演録、彩壺会、1927年。（国立国会図書館デジタルコ  
レクション 最終閲覧日：2020/10/9 <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1100504>）。
- 分離派建築会編『紫烟荘圖集』、洪洋社、1927年。
- 岡倉覚三著、村岡博訳『茶の本（岩波文庫;491）』、岩波書店、1929年。
- 高橋竜雄『茶道』、大岡山書店、1929年。
- 九鬼周造『「いき」の構造』、岩波書店、1930年。
- 塙保己一編・太田藤四郎補『続群書類従：補遺二看聞御記（上）』、平文社、1930年。
- 奥田誠一『日本工藝史概説』、雄山閣、1931年。
- 板垣鷹穂、堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年。
- 小宮豊隆『芭蕉の研究』、岩波書店、1933年。

蜷川第一編『蜷川式胤追慕録』、五段田園、1933年。  
高橋龍雄『茶道』、大岡山書店、1935年。  
雄山閣編『陶器講座第6巻』、雄山閣、1935年。  
雄山閣『陶器講座第9巻』、雄山閣、1935—1937年。  
創元社編『茶道全集巻の5（茶人篇）』、創元社、1936年。  
創元社編『茶道全集巻の8（器物篇2）』、創元社、1936年。  
創元社編『茶道全集巻の12』、創元社、1936年。  
創元社編『茶道全集巻の15（器物篇4）』、創元社、1937年。  
帝室博物館編『日本美術略史』、便利堂、1938年。  
大西克禮『幽玄とあはれ』、岩波書店、1939年。  
大西克禮『風雅論:「さび」の研究』、岩波書店、1940年。  
岡崎義恵『美の伝統』、弘文堂、1940年。  
矢代幸雄『日本美術の特質』、岩波茂雄、1943年。  
前田泰次『日本の工藝』、大八洲出版、1944年。  
堀内他次郎『茶道史序考』、高桐書院、1947年。  
京都市産業観光局観光課編『京都の新国宝 第1集』京都市、1953年。  
日本民藝協会編『柳宗悦選集 第一巻』、春秋社、1955年。  
座右宝刊行会編『世界陶磁全集 12 清朝篇 附；安南・タイ』、河出書房、1956年。  
千宗室等編『茶道古典全集』第9巻、淡交新社、1957年。  
千宗室等編『茶道古典全集』第2巻、淡交新社、1958年。  
千宗室等編『茶道古典全集』第6巻、淡交新社、1958年。  
千宗室等編『茶道古典全集』第7巻、淡交新社、1959年。  
千宗室等編『茶道古典全集』第8巻、淡交新社、1959年。  
千宗室等編『茶道古典全集』第10巻、淡交新社、1961年。  
磯野風船子『樂茶碗』、河原書店、1961年。  
千宗室編纂代表『茶道古典全集』第12巻補遺第2、淡交新社、1962年。  
小山富士夫、荒川豊蔵『日本のやきもの 8 美濃』、淡交新社、1963年。  
谷川徹三、古田紹欽編『図説茶道大系 1 茶の美学』、角川書店、1963年。  
岡倉覚三、龜井勝一郎・宮川寅雄編『明治文學全集 38 岡倉天心集』、筑摩書房、1968年。  
堀口捨己『茶室研究』鹿島研究所出版会、1969年。  
桑田忠親『定本 千利休の書簡』、東京堂出版、1971年。  
中村幸四郎、寺阪英孝、伊藤俊太郎、池田美恵；解説・訳『ユークリッド原論』、共立出版、1971年。  
林屋辰三郎、横井清、檜林忠男編注『日本の茶書 1（全2巻）東洋文庫 201』、平凡社、1971年。  
『原色日本の美術 第29巻 請来美術（陶芸）』、小学館、1972年。

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年。  
R.G.コリングウッド著;近藤重明訳『芸術の原理』、勁草書房、1973年。  
林屋晴三『古陶磁のみかた－歴史と鑑賞－』、第一法規出版、1974年。  
市野千鶴子校訂『古田織部茶書 1,2（茶湯古典叢書, 2-3）』、思文閣出版、1976年。  
林屋晴三編『日本陶磁全集 20 長次郎』、中央公論社、1976年。  
座右宝刊行会編『世界陶磁全集 5 桃山（二）』、小学館、1976年。  
満岡忠成『陶磁大系 全四八巻 第八巻 信楽 伊賀』、平凡社、1976年。  
荒川豊蔵『縁に随う』、日本経済新聞社、1977年。  
伊藤晃、上西節雄編『日本陶磁全集 10 備前』、中央公論社、1977年。  
岡田衛編『世界陶磁全集 3 日本中世』、小学館、1977年。  
桑田忠親『古田織部：人と茶と芸術』、徳間書店、1977年。  
『茶道全集 別巻 復刻版』、創元社、1977年。  
座右宝刊行会編『世界陶磁全集 4 桃山（一）』、小学館、1977年。  
林屋晴三編『日本陶磁全集 13 伊賀』、中央公論社、1977年。  
堀口捨己『利休の茶室 復刻版』、鹿島研究所出版会、1977年。  
『太宰府史跡 昭和 52 年度発掘調査概報』、九州歴史資料館、1978年。  
林屋晴三編著『茶の本－茶碗－』、新潮社、1978年。  
源豊宗『源豊宗著作集 日本美術史論究 1』、思文閣出版、1978年。  
四辻善成「河海抄」、『源氏物語古注釈大成・第 6 巻』、日本図書センター、1978年。  
E・S・モース著、斎藤正二・藤本周一共訳『日本人の住まい』八坂書房、1979年。  
北島似水『日本陶磁器史論』、五月書房、1979年。（明治 43 年刊の複製）。  
座右宝刊行会編『世界陶磁全集 2 日本古代』、小学館、1979年。  
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年。  
檜崎彰一『原色日本の美術 第 22 巻 陶芸（1）』、小学館、1980年。  
林屋晴三責任編集『高麗茶碗』第一巻、中央公論社、1980年。  
林屋晴三責任編集『高麗茶碗』第四巻、中央公論社、1980年。  
柳宗悦『工藝の道 柳宗悦全集著作篇 第八巻』、筑摩書房、1980年。  
九鬼周造『九鬼周造全集 第三巻』、岩波書店、1981年。  
林屋晴三責任編集『高麗茶碗』第五巻、中央公論社、1981年。  
倉沢行洋『藝道の哲学』、東方出版、1983年。  
中村昌生 [ほか]編集『茶道聚錦 11 茶道具（二）』、小学館、1983年。  
乾由明ほか編集『現代日本の陶芸 第十四巻、土と火の奇想』、講談社、1984年。  
茶道資料館編『茶の湯の茶碗－茶入と名碗－』、茶道資料館、1984年。  
千賀四郎編『茶道聚錦 2 茶の湯の成立』、小学館 1984年。  
座右宝刊行会編『世界陶磁全集 16 南海』小学館、1984年。  
伊藤敏子『古田織部の書状』、毎日新聞社、1985年。

大森荘蔵〔ほか〕編『新・岩波講座 哲学5』、岩波書店、1985年。

泉澄一『釜山窯の史的研究』関西大学東西学術研究所研究叢刊 五、関西大学東西学術研究所、1986年。

『世界陶磁全集 第22巻』、小学館、1986年。

桂又三郎『日本陶磁大系 全28巻 備前[第10巻]』、平凡社、1989年。

河野良輔『日本陶磁大系 全28巻 萩 出雲[第14巻]』、平凡社、1989年。

永島福太郎『天王寺屋会記 六(全七巻)』、淡交社、1989年。

本多弘、島津法樹『南海の古陶磁—安南・呉須・交趾—』、創樹社美術出版、1989年。

熊倉功夫『茶の湯の歴史 千利休まで』朝日選書404、朝日新聞社、1990年。

蛭川親正編『観古図説城郭之部[新訂]』、中央公論美術出版、1990年。

林屋晴三責任編集『高麗茶碗』第二巻、中央公論社、1992年。

乾由明・林屋晴三責任編集『日本の陶磁 現代篇 第七巻』、中央公論社、1993年。

小田榮一『唐物茶碗と高麗茶碗』、河原書店、1993年。

鯉江良二『鯉江良二作品集 THE WORKS OF RYOJI KOIE』、講談社、1994年。

矢部良明『日本陶磁の一万二千年 渡来の技 独創の美』、平凡社、1994年。

小松茂美『増補版 利休の手紙』、小学館、1996年。

長谷部楽爾監修、今井敦編『中国の陶磁：平凡社版 第4巻青磁』、平凡社、1997年。

矢部良明監修『【カラー版】日本やきもの史』、美術出版社、1998年。

赤沼多佳編『やきもの名鑑3 楽と京焼』、講談社、1999年。

井上喜久男、竹内順一編著『やきもの名鑑1 窯変と焼締陶』、講談社、1999年。

小松茂美『小松茂美著作集 第二十六巻 千利休書状基礎研究』、旺文社、1999年。

中野幸一校注・訳『うつば物語①』(新編日本古典文学全集14) 小学館、1999年。

矢部良明、竹内順一、伊藤嘉章編著『やきもの名鑑2 桃山の茶陶』、講談社、1999年。

矢部良明『古田織部～桃山文化を演出する～(角川叢書7)』、角川書店、1999年。

赤沼多佳・伊藤郁太郎・片山まび編『やきもの名鑑5 朝鮮の陶磁』、講談社、2000年。

千宗室監修『茶道学大系 6茶室・露地』、淡交社、2000年。

根津美術館学芸部編『根津美術館蔵品選 茶の美術編』、根津美術館、2001年。

谷晃『茶会記の研究』、淡交社、2001年。

赤沼多佳構成『茶陶の美 第一巻 茶陶の創成：唐物から和物へ』、淡交社、2004年。

赤沼多佳構成『茶陶の美 第三巻 和物と海外陶磁：装飾化と多様化』、淡交社、2004年。

赤沼多佳構成『桃山の茶陶：破格の造形と意匠』、淡交社、2005年。

神津朝夫『千利休の「わび」とはなにか』、角川学芸出版、2005年。

国分義司『織部時代の茶陶と写し』、エス出版部、2005年。

辻惟雄『日本美術の歴史』、東京大学出版会、2005年。

玉蟲敏子編『講座日本美術史 第5巻<かざり>と<つくり>の領分』、東京大学出版会、2005年。

徳川美術館、五島美術館編『茶の湯 名碗一新たなる江戸の美意識』、徳川美術館、五島美術館、2005年。

田中秀隆『近代茶道の歴史社会学』、思文閣出版、2007年。

稲賀繫美編集『伝統工藝再考 京のうちそと 過去発掘・現状分析・将来展望』、思文閣出版、2007年。

表千家監修『茶の湯 ころと美』、不審庵文庫、2008年。

桃木至郎編『海域アジア史研究入門』、岩波書店、2008年。

西田宏子『東西交流の陶磁史』、中央公論美術出版、2008年。

藤岡洋保『表現者・堀口捨己—総合芸術の探究—』、中央公論美術出版、2009年。

千宗屋『茶 利休と今をつなぐ』、新潮社、2010年。

千宗屋『茶味空間。茶で読み解くニッポン』、マガジンハウス、2012年。

荒川正明責任編集『日本美術全集 第10巻 桃山時代 黄金とわび』、小学館、2013年。

岡泰正『日欧美術交流史論：一七から一九世紀におけるイメージの接触と変容』、中央公論美術出版、2013年。

島尾新、彬子女王、亀田和子『「写し」のカー創造と継承のマトリックス』、思文閣出版、2013年。

茶の湯文化学会編『講座 日本茶の湯全史 第1巻中世』、思文閣出版、2013年。

森仁史監修『叢書・近代日本のデザイン 56 (佐野利器『住宅論』、堀口捨己・分離派建築会編『紫烟荘図集』、堀口捨己編『住宅双鐘居』)』、ゆまに書房、2013年。

依田徹『近代の「美術」と茶の湯—言葉と人とモノ』、思文閣出版、2013年。

木田拓也『工芸とナショナリズムの近代「日本的なもの」の創出』、吉川弘文館、2014年。

宮下玄覇『古田織部の世界』、宮帯出版社、2014年。

高階秀爾『日本人にとって美しさとは何か』、筑摩書房、2015年。

桑和沙『復刻版ジャポニズムの系譜 第9回配本 ジェームズ・ロード・ボウズ日本美術工芸関連著作集成 別冊解説』、エディション・シナプス、2015年。

熊倉功夫『第7巻 日本料理文化史』、思文閣出版、2017年。

紫式部著; 柳井滋ほか校注『源氏物語 (一) 桐壺—末摘花』岩波書店、2017年。

熊倉功夫『熊倉功夫著作集第7巻 日本料理文化史』、思文閣出版、2017年。

古田亮編『教養の日本美術史』、ミネルヴァ書房、2019年。

George Ashdown Audsley and James Lord Bowes, *Keramic Art of Japan*, (London, Henry Sotheran & Co, 1875).

Augustus W. Franks, *Japanese pottery: being a native report with an introduction and catalogue* (South Kensington Museum art handbooks) (London, Chapman and Hall, 1880).

Ministère de l'agriculture et du commerce, *Rapport sur la céramique / par Victor de Luynes/ Exposition universelle internationale de 1878*, Imprimerie nationale, Paris, 1882. pp.178-182.



S. Bing, 《La Céramique》, *L'Art japonais*, Louis Gonse, Paris, : A. Quantin, 1883. pp.239-334.

Philippe Burty, *La Poterie et la Porcelaine au Japon, trois conferences*, Paris, : A. Quantin, 1884, p.4.

Edward S. Morse, *Japanese Homes and Their Surroundings*, (Boston, Ticknor and Company, 1886).

Philippe Burty, 《La Poterie au Japon I》 *Le Japon artistique*, t. XVII, 《La Poterie au Japon II》 *Le Japon artistique*, t. XVIII, 1888-1891.

James L. Bowes, *Japanese pottery: with notes describing the thoughts and subjects employed in its decoration, and illustrations from examples in the Bowes collection*, (Liverpool [England], Edward Howell, Church Street, 1890).

James L. Bowes *A vindication of the decorated pottery of Japan* (Liverpool, D. Marples, 1891).  
(最終閲覧日 2021/4/29 <https://archive.org/details/vindicationofdec00boweia/page/12/mode/2up>)

Edward S. Morse, *Catalogue of the Morse Collection of Japanese pottery*, (Boston, the Riverside Press, 1901).

Okakura Kakuzo, *The Book of Tea*, (New York, Fox Duffield, 1906).

(南齊)謝赫撰『古畫品錄 1 卷 附四庫總目提要』(百部叢書集成 : 原刻景印 / 嚴一萍編輯 ; 22 . 津逮秘書 / (明)毛晋刻本)、藝文印書館、1966 年。

### 《定期刊行物所載論文》

小川清次郎「茶席建築ノ發達ヲ望ム」、『建築雜誌』、5 卷 52 号、1891 年、75-78 頁。

堀口詔静「茶席建築」、『建築雜誌』、5 卷 54 号、1892 年、168-171 頁。

吉原米次郎「大工之書」、『建築雜誌』、6 卷 62 号、1892 年、47-49 頁 (以下号数と頁数のみ記載。63 号、76-79 頁。64 号、110-113 頁。65 号、143-146 頁。66 号、171-175 頁。68 号、227-230 頁。69 号、269-272 頁。)

三宅米吉「陶器概説」、『考古学雑誌 = Journal of the Archaeological Society of Nippon 3(11)』、日本考古学会、1913 年、605-612 頁。

奥田誠一「茶器の鑑賞に就て」『国華 第 2 9 編第 3 冊第 3 4 0 号』、国華社、1918 年、98-105 頁。

著者無記名「研究資料 仏日庵公物目録」、東京文化財研究所文化財情報資料部編『美術研究 = The bijutsu kenkyu : the journal of art studies』24 卷、1933 年、24-30 頁。

蓮實重康「論説 原始彫刻としての埴輪」、『考古学雑誌 = Journal of the Archaeological Society of Nippon 26 (2)』、日本考古学会、1936 年、77-94 頁。

藤岡了一「藥學博士中尾萬三氏の逝去」、『考古学雑誌 = Journal of the Archaeological Society of Nippon 26(9)』、日本考古学会、1936 年、586-588 頁。

藤岡了一「信樂古窯址を訪ねて」、『陶磁 8 (6)』、東洋陶磁研究所、1936 年、8-23 頁。

- 藤岡了一「津輕十三港出土の陶片」、『陶磁 9 (3)』、東洋陶磁研究所、1937 年、36-38 頁。
- 藤岡了一「越州窯の壺」、『陶磁 12 (1)』、東洋陶磁研究所、1940 年、11-18 頁。
- 藤岡了一「信樂古窯趾を探る」、『日本美術協会報告 第 42 輯(昭和 11 年 10 月)』、日本美術協会、1918-1942 年、20-25 頁。
- 堀内他次郎「山里の茶屋と學問の日本的形態」、『史林 = The Journal of history 29(2)(113)』、史学研究会、1944 年、25-49 頁。
- 藤岡了一「曼殊院の仁清」、『日本美術工芸 (119) 』、日本美術工芸社、1948 年、12-13 頁。
- 藤岡了一「有来新兵衛邸跡出土品について」、『日本美術工芸 (152)』、日本美術工芸社、1951 年、44-45 頁。
- 藤岡了一「越州窯青磁四耳壺」、『Museum (5)』、東京国立博物館、1951 年、22 頁。
- 藤岡了一「醍醐寺藏三彩鉢について」、『大和文華 = Semi-annual journal of eastern art (4)』、大和文華館、1951 年、52-56 頁。
- 竹内逸、藤岡了一、佐藤雅彦「鼎談 中国陶磁と茶道界」、『淡交 7(3)(57)』、淡交社、1953 年、6-19 頁。
- 藤岡了一「越中瀬戸窯」、『Museum (25)』、東京国立博物館、1953 年、21 頁。
- 藤岡了一「上代の緑釉陶」、『日本美術工芸 (179)』、日本美術工芸社、1953 年、12-13 頁。
- 藤岡了一「茶陶名品展」、『淡交 7(12)(66)』、淡交社、1953 年、110-111 頁。
- 藤岡了一「明器の魅力=The Charm of Sepulchral Animal Figurines」、『陶説 (15)』、日本陶磁協会、1954 年、11 頁。
- 藤岡了一「須恵器雑感=A Few Remarks on Suye-Ware」、『陶説 (17)』、日本陶磁協会、1954 年、1-3 頁。
- 阿曾信子「織部焼の意匠について」、早稲田大学文学部総合世界文藝研究会編『総合世界文藝』17 号、1960 年、165-188 頁。
- 中村昌生「織部の茶室」、『京都工芸繊維大学工芸学部研究報告. 人文』10 号、京都工芸繊維大学工芸学部、1962 年、36-65 頁。
- 満岡忠成「織部焼」、三彩社編『古美術』4 号、三彩社、1964 年、75-84 頁。
- 中川千咲「織部陶の意匠-桃山モダンアート」、日本美術工芸社編『日本美術工芸』320 号、1965 年、15-25 頁。
- 林屋晴三「茶碗変遷資料」、『東京国立博物館紀要 第五号』、東京国立博物館、1970 年、191-272 頁。
- 林屋晴三「桃山の茶陶(東洋陶磁-2-特集)」、東京国立博物館編『Museum』235 号、1970 年、14-18 頁。
- 竹内順一「「織部焼」研究の基礎問題」、東洋陶磁学会編『東洋陶磁』第 3 卷、1974 年、25-47 頁。
- 蓮實重康「桃山時代絵画史における和漢融合の問題」、佛教藝術學會編『佛教藝術 = Ars buddhica 100』、毎日新聞出版、1975 年、96-104 頁。

- 清水善三「蓮實重康先生のご逝去を悼む―多岐にわたったその研究分野―」、『仏教藝術』125、毎日新聞社、1979年、120頁。
- 泉澄一「江戸時代の日朝交流（上）―釜山窯の御本焼物をめぐって―」、『関西大学東西学術研究所紀要』12、関西大学東西学術研究所、1979年、1-27頁。
- 泉澄一「江戸時代の日朝交流（下）―釜山窯の御本焼物をめぐって―」、『関西大学東西学術研究所紀要』13、関西大学東西学術研究所、1980年、13-39頁。
- 小堀宗慶、磯野風船子「オランダの茶陶」、日本陶磁協会編『陶説』第340号、日本陶磁協会、1981年、20-24頁。
- 杉浦澄子「鯉江良二茶盃展」、日本陶磁協会編『陶説』410号、日本陶磁協会、1987年、69-72頁。
- 泉滋三郎「茶陶「織部」考―茶碗と手鉢について―」、『基礎科学論集：教養課程紀要』10号、神奈川大学、1992年、1-12頁。
- 荒川正明「平安時代緑釉陶器の文様装飾―そのモデルとコピーの視点から―」、『貿易陶磁研究 No.12』、日本貿易陶磁研究会、1992年、97-113頁。
- 西田宏子「南蛮・島物―南海請来の茶陶―」、『東洋陶磁』23、1993年、15-38頁。
- 森本朝子「日本出土のベトナムの陶磁とその産地」、『東洋陶磁』23、1993年、45-64頁。
- 森村健一「日本における遺跡出土のタイ陶磁器」、『東洋陶磁』23、1993年、65-82頁。
- 石津珠子「「受容」概念の広がり―受容美学の史的考察―」、東洋英和女学院短期大学編『研究紀要』33号、東洋英和女学院短期大学、1994年、71-81頁。
- 谷晃「いわゆる「高麗茶碗」の受容に関する一考察」、高麗美術館編『高麗美術館紀要』(1)、1996年、9-24頁。
- 尾崎正善「翻刻『慧日山東福禅寺行令規法』」、鶴見大学編『鶴見大学仏教文化研究紀要』四号、鶴見大学、1999年、55-75頁。
- 笠田日南子「芸術作品の鑑賞について―受容美学を通じての考察―」、上越教育大学芸術系教育美術講編『美と育：上越教育大学美術教育研究誌』、1999年、47-54頁。
- 荒川正明「日本陶磁に描かれた花鳥文様―中世刻画文陶器を中心として―」、東洋陶磁学会編『東洋陶磁』VOL29、1999年-2000年、39-64頁。
- 伊藤嘉章「桃山茶陶の成立と展開」、東京国立博物館編『東京国立博物館紀要』36、2000年、13-76頁、5-11頁。
- 森村 健一「考古学からみた安土・桃山茶陶：堺出土の軟質施釉陶器」、『羽衣國文』13巻、2000年、1-22頁。
- 竹内順一「日本陶磁研究史序説(1)小山富士夫の文献目録」、日本陶磁協会編『陶説』567号、2000年、68-71頁。
- 竹内順一「日本陶磁研究史序説(2)窯業地か列伝か」、日本陶磁協会編『陶説』568号、2000年、84-87頁。
- 竹内順一「日本陶磁研究史序説(3)通説の整備」、日本陶磁協会編『陶説』570号、2000年、

66-69 頁。

竹内順一「日本陶磁研究史序説(5)石版手彩色の書」、日本陶磁協会編『陶説』572号、2000年、80-83頁。

竹内順一「日本陶磁研究史序説(6)明治のタイムカプセル」、日本陶磁協会編『陶説』573号、2000年、82-85頁。

竹内順一「日本陶磁研究史序説(7)外からの視点」、日本陶磁協会編『陶説』576号、日本陶磁協会編、2001年、60-63頁。

竹内順一「日本陶磁研究史序説(9)新しい波」、日本陶磁協会編『陶説』578号、2001年、64-67頁。

竹内順一「日本陶磁研究史序説(10)趣味の陶器」、日本陶磁協会編『陶説』579号、2001年、68-71頁。

竹内順一「日本陶磁研究史序説(13)瀬戸茶入論」、日本陶磁協会編『陶説』584号、2001年、83-86頁。

竹内順一「日本陶磁研究史序説(16)彩壺会の役割(その1)」、日本陶磁協会編『陶説』592号、2002年、72-75頁。

今井祐子「1878年パリ万博と日本陶磁器—日本の茶陶への関心はどのようにして芽生えたのか—」『国際文化学』第6号、2002年、1-21頁。

土田真紀「柳宗悦と「民藝」--「工藝自体 Craft-in-Itself」の思想」、美術フォーラム21刊行会編『美術フォーラム21』、2002年、120-127頁。

加藤孝造、鯉江良二、榎本徹ほか「日本陶磁協会岐阜県支部トークセッション」、日本陶磁協会編『陶説』598号、日本陶磁協会、2003年、69-83頁。

芝辻政彦「鯉江良二—現代芸術に囲まれた陶の造形家」、日本陶磁協会編『陶説』603号、日本陶磁協会、2003年、62-72頁。

金巴望「高麗茶碗研究史」、「高麗茶碗概説」、高麗茶碗研究会責任編集『高麗茶碗：論考と資料』、河原書店、2003年、99-108頁。

谷晃「高麗茶碗概説」、高麗茶碗研究会責任編集『高麗茶碗論考と資料』、河原書店、2003年、77-97頁。

尾崎正善「月中・年中行事清規三本の紹介—『南禅諸回向』・『建長寺年中諷経並前住記』・『瑞鹿山圓覺興聖禅寺月中行事・年中行事』」、鶴見大学編『鶴見大学仏教文化研究所紀要』九号、鶴見大学、2004年、99-128頁。

井上喜久男「美濃桃山陶の成立と展開」、『東洋陶磁』第36巻、2006年-2007年、5-25頁。

阿部誠文「井戸茶碗の探究」、『九州女子大学紀要 自然科学編』第45巻4号、2008年、11-29頁。

乾由明「鯉江良二—仕事と人間」、日本陶磁協会編『陶説』665号、日本陶磁協会、2008年、32-37頁。

- 梅田美津子「鯉江良二先生のこと」、日本陶磁協会編『陶説』665号、日本陶磁協会、2008年、25-31頁。
- 鯉江良二、内田綱一、森孝一「鼎談一作家の原風景」、日本陶磁協会編『陶説』668号、日本陶磁協会、2008年、74-77頁。
- 後藤千夏、廣川美子、瀬口哲夫「<写し>による茶室の継承に関する研究一妙喜庵茶室待庵を事例として一」『日本建築学会計画系論文集 第73巻』第633号、2008年、2475-2482頁。
- 森孝一「鯉江良二 足付壺」、日本陶磁協会編『陶説』665号、日本陶磁協会、2008年。
- 森村健一「発掘された呉須手に見る「侘・寂」の堺」、『茶文化学術情報誌 茶の文化』7号、全国茶商業協同組合、2008年、72-81頁。
- 永田信一「京都三条出土の茶陶（特集 幕藩体制に関わる近世陶磁器；桃山・江戸初期に全盛の茶陶）」、『季刊考古学』第110号、2010年、70-74頁。
- 續伸一郎「堺環濠都市遺跡から出土したベトナム陶器一17~18世紀を中心として」、昭和女子大学国際文化研究所編『昭和女子大学国際文化研究所紀要 世界遺産10周年記念ホイアン国際シンポジウム報告集』、2010年、167-169頁。
- 加藤哲弘「方法としての受容美学」、美術フォーラム21刊行会編『美術フォーラム21』23、2011年、27-31頁。
- 西野範子「日本の伝世ベトナム茶陶～施釉陶器の分類、年代観とその歴史的背景～」、『周縁の文化交渉学シリーズ1 東アジアの茶飲文化と茶業』、関西大学文化交渉学教育研究拠点(ICIS)、2011年、163-200頁。
- 荒川正明「桃山陶器の革新性一変貌するかたちと意匠（特集桃山のやきもの）」、『聚美VOL.12(2014SUMMER)』、2014年、43-63頁。
- 荒川正明「桃山陶器の革新性：変貌するかたちと意匠（特集 桃山のやきもの）」、『聚美』12号、2014年、43-63頁。
- 目片宗弘「茶席で愉しむ 阿蘭陀焼（特集 茶の湯と阿蘭陀焼）」、『淡交（844）』、淡交社、2014年、28-33、13、16頁。
- 畑中章良「ヨーロッパからの新風「阿蘭陀」：茶陶にみる見立て、注文、そして写し（特集 茶の湯と阿蘭陀焼）」、『淡交（844）』、淡交社、2014年、17-27、13-15頁。
- 上野麻美「『禅林小歌註』（天和三年版『序語類要』の内）翻刻」、東京経済大学人文自然科学研究会編『東京経済大学人文自然科学論集』137号、2015年、178-168頁。
- 谷晃「高麗茶碗の生産時期と茶会記に見る高麗茶碗」、野村美術館学芸部編『研究紀要24号（特集 韓国陶磁器のなかの高麗茶碗）』、2015年、73-93頁。
- 野口祐子「ヴィクトリア朝後期イギリスの日本陶磁器ブームにおける Satsuma 受容の様態一ジェームズ・ロード・ボウズの著作を中心に」、『京都府立大学学術報告書（人文）』第68号、2016年、73-88頁。
- Philippe Burty, 《Exposition Universelle de 1878 : Le Japon ancien et le Japon moderne 》,

*L'Art*, vol. 15, 1878, p.251. pp.241-264.

Richard L. Wilson "Tea Taste in the Era of Japonisme: A Debate," *Chanoyu quarterly: tea and the arts of Japan*, No50, (1987), Kyoto, Japan, Urasenke Foundation, pp.23-39.

### 《博士論文》

東野真紀「織部焼について」、大阪芸術大学博士論文、甲第6号、1998年。

中野晴久「中世常滑窯の研究」、愛知学院大学博士論文、甲第31号、2014年。

近藤康子「近代建築家の茶室論にみる茶の湯の生活空間に関する研究」、京都大学博士論文、甲第18262号、工博第3854号、2014年。

坂本直子「古田織部三疊大目茶室の研究」、広島大学博士論文、甲第7501号、2018年。

### 《展覧会図録》

奈良国立博物館監修『茶陶名品図録:桃山時代を中心とする』、便利堂、1955年。

東京国立博物館『茶の美術：特別展』、東京国立博物館、1980年。

徳川美術館、根津美術館編『茶壺』、徳川美術館、根津美術館、1981年。

根津美術館編『阿蘭陀』、根津美術館、1987年。

根津美術館編『南蛮・島物—南海請来の茶陶』、根津美術館、1993年。

茶道資料館編『平成14年秋季特別展「わび茶が伝えた名器 東南アジアの茶道具」』、茶道資料館、2002年。

土岐市美濃陶磁歴史館編『織部様式の成立と展開：第17回土岐市織部の日・特別展：市政50周年記念』、土岐市美濃陶磁歴史館、2005年。

五島美術館学芸部、大東急記念文庫学芸部編『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年。

樂吉左衛門、樂篤人『定本樂歴代 宗慶・尼焼・光悦・道楽・一元を含む』、淡交社、2013年。

NHK プロモーション編『没後四〇〇年 古田織部展』、NHK プロモーション、2014年。

岐阜県現代陶芸美術館編『古田織部四〇〇年忌 大織部展』、大織部展実行委員会、2014年。

出光美術館編『日本の美・発見 X 躍動と回帰—桃山の美術』、出光美術館、2015年。

堺市博物館編『平成十八年度特別展 茶道具拝見—出土品から見た堺の茶の湯』、堺市博物館、2015年。

東京国立博物館、日本放送協会、NHK プロモーション、毎日新聞社編『特別展 茶の湯』、NHK、NHK プロモーション、毎日新聞社、2017年。

根津美術館学芸部編『特別展 新・桃山の茶陶』、根津美術館、2018年。

中之島香雪美術館編『茶席を彩る中国のやきもの』、香雪美術館、2019年。

大槻倫子「昭和初期の陶芸家と古窯址発掘」、豆田誠路ほか編集『没後60年：北大路魯山人：古典復興：現代陶芸をひらく』、碧南市藤井達吉現代美術館、2019年。

## 《その他》

桑田忠親編『茶道辞典』、東京堂出版、1956年。

監修：井口海仙ほか執筆：熊倉功夫ほか『原色茶道大辞典』、淡交社、1975年。

『新潮世界美術辞典』、新潮社、1985年。

『日本大百科全書 8』、小学館、1986年。

『日本大百科全書 1』、小学館、1994年。

日本国語大辞典第二版編集委員会、小学館国語辞典編集部『日本国語大辞典 第二版 第二卷』、小学館、2001年。

矢部良明編集代表『角川日本陶磁大辞典』、角川書店、2002年。

京都市埋蔵文化財研究所・京都市考古資料館リーフレット京都 No.288(2012年12月)。

『静岡文化大学図書館・情報センターだより 温故知新 Vol.26』静岡文化大学図書館・情報センター、2015年。

## 初出一覧

「受容の観点から見た茶陶の美—長次郎作《赤楽茶碗 銘無一物》を中心に」、『2016年度活動報告書 第8回 EUワークショップ報告論文集』、関西大学大学院文学研究科副専攻 EU—日本学室、2016年、pp.172—193。

「「桃山茶陶」という美術用語の初出と成立過程」

『文化交渉東アジア文化研究科院生論集』第8号 2018年11月30日 pp.73～92。

「阿蘭陀という伝世茶陶」、『令和元年度活動報告書 第12回 KUワークショップ/第11回 EUワークショップ報告論文集』、関西大学大学院文学研究科副専攻 EU—日本学室、2019年、pp.68—77。

「「写し」の研究—中世から近世にかけての茶陶の「土物」を中心に—」

『東アジア文化交渉研究』第12号 2019年3月31日 pp.157～188。

「鯉江良二作 《信楽手 杳茶碗》（個人蔵）」

『関西大学博物館紀要』第25号 2019年3月31日 pp.141～152。

「伝世の茶陶—安南」（研究ノート）

『文化交渉東アジア文化研究科院生論集』第9号 2019年11月30日 pp.227～257。

「桃山茶陶—歪みの美をめぐる研究」

『東アジア文化交渉研究』第13号 2020年3月31日 pp.119～136。