

出光美術館研究紀要第二十号抜刷  
二〇一五年一月三十一日発行

# 乾山焼の文芸意匠における〈引用〉の芸術的意義

—— 『円機活法』 および光琳乾山合作をめぐって

柏木麻里

## 乾山焼の文芸意匠における〈引用〉の芸術的意義

——『円機活法』および光琳乾山合作をめぐる

柏木麻里

はじめに

### 一、漢詩意匠と『円機活法』

二、鏤絵作品における〈引用〉と和漢の融合

(一) 「長安」詩と京の乾山焼

(二) 〈引用〉と作品の全体像

(三) 〈引用〉と作品享受

(四) 和漢の融合

三、鏤絵作品における詩・画の制作様態

むすび

はじめに

江戸時代中期の京で、尾形乾山こと尾形深省（二六六三―一七四三）が興した乾山焼の大きな特色に、文芸意匠があげられる。組物の角皿や向付、透彫反鉢といった多様なうつわに、和歌、能、漢詩に取材した絵文様や詩句が記されている。藤原定家の作・編による和歌をあらわす色絵

角皿や、漢詩を記し、兄・尾形光琳（二六五八―一七二六）の画と落款を伴う、いわゆる光琳乾山合作の鏤絵角皿などが名高い。

筆者は二〇一四年秋に勤務先の出光美術館において、「仁清・乾山と京の工芸——風雅のうつわ」展と題する京焼展を企画した際、文芸意匠について小考する機会を得た「註」。本稿ではこの展覧会で紹介した乾山作品から、次の三点を題材に考察を進める。

(一) 鏤絵竹図角皿 尾形乾山 画 尾形光琳 江戸時代中期 出光美術館蔵

(二) 鏤絵楼閣山水図八角皿 尾形乾山「寶永年製」銘 一七〇四―一七二一年 出光美術館蔵

(三) 鏤絵柳文重香合 尾形乾山「正徳年製」銘 一七一―一七一六年 大和文華館蔵

この三点の共通点は、乾山によって記される漢詩が、唐詩や明時代の詩など既存の漢詩から選ばれていること、またいずれも全文ではなく、詩句の一部を引用して記していることである。

乾山焼の漢詩意匠に、中国・明時代に編まれて日本でも流布した、作詩用の辞書兼手引書『円機活法』が利用されたことは既に指摘されている<sup>2)</sup>。本稿を成すに当たり調べたところ、三点の鏤絵作品に意匠化された詩句もまた『円機活法』に収録されており、乾山がこれを利用した可能性はきわめて高い。

『円機活法』は全二十四巻、明時代に王世貞(一五二六―一五九〇)によって編まれた。天文門・時令門・地理門など、四十四の大項目「門」を設け、これをさらに分類し、各門にそれぞれ「叙事」「事實」「品題」「聯句」などの項目を立て、その下に漢詩を含む古典・故事・成語などを掲出する。日本においても、井原西鶴(一六四二―一六九三)や近松門左衛門(一六五三―一七二五)といった戯作者たちが盛んに活用したことが知られており<sup>3)</sup>、乾山焼の制作、また享受環境を考える際にも重要な史料といえる。

しかし乾山焼と『円機活法』の関係を考えてゆくには、留意すべき点がある。乾山焼には漢詩の全文を記すものと、一部引用を記すものの二種類があり、本稿で取り上げる三点は後者、引用詩句を意匠としたものである。一方『円機活法』にも漢詩の作者名・全文をあらわすものと、作者名や原詩情報が削除され、いわば作詩の用に役立てるための名句の羅列として、そもそも引用形式で列挙されるものの二種類があり、後者の数量がはるかに多いのである。

ここで問題となるのは、乾山が参照した『円機活法』所載の漢詩は、果たしてどちらのタイプであったのかということだ。乾山焼に記された引用句が、原詩の作者と全文を知悉した上で選択的に行われた真の意味での〈引用〉といえるのか、あるいは原詩の作者・全文への理解を欠い

たまま、便利な詩句として『円機活法』の引用をそのまま引き写しただけなのか、その判断が求められるのである。これを踏まえることなくしては、乾山焼における文芸意匠の位置づけ、また乾山焼と作品の享受者たちとの関係も推し量りがたいといえよう。

本稿では先に挙げた三点の鏤絵作品について、『円機活法』が活用され、なおかつ、乾山自身による主体的な選択に基づく、真の意味での〈引用〉が行われた作例であることを指摘する。そこから、作品に選択された漢詩の特質、引用方法とその芸術的な意義、またいわゆる光琳乾山合作における詩と画の制作様態、すなわち詩と画、乾山と光琳のどちらに主導的役割があったのかという問題にも考えを及ぼしてみたい。

## 一、漢詩意匠と『円機活法』

第一節では、三点の鏤絵作品に記された漢詩が『円機活法』に掲載されていることを明らかにした上で、その原詩が『円機活法』にどのような掲載されているかを述べ、これら三点を飾る引用詩句が、乾山自身によって選択された可能性が高いことを指摘する。

(一) 鏤絵竹図角皿(画尾形光琳)江戸時代中期 出光美術館蔵(口絵1、  
図1)

本作は尾形光琳・乾山兄弟の合作として知られる、一連の鏤絵皿の一つである。画には光琳の、詩には乾山の落款を伴う。光琳による画は水墨画を想起させる闊達な鏤絵の技法で描かれ、主題も寿老人・寒山拾得といった道釈人物図や、竹・梅・菊図など、いわゆる漢画の画題と重な

るものが多い。その意味で、やまと絵を思わせる色絵で和歌の意匠をあらわす「色絵定家詠十二カ月和歌花鳥図角皿」や「色絵百人一首和歌角皿」などと対照を成すべく、和漢の対比を意図して制作されたことは明白である。

本作の画と詩を見てゆこう。画は見込みの右寄りに大きく配した竹に、若葉を添えている。墨痕淋漓というにふさわしい、みずみずしい潤いは、水墨画に似つつも、やきものの錆絵や釉薬のガラス質によってもたらされている。乾山が落款と共に記した詩句は、次の一行である。

雨洗娟々浄風吹細々香

詩行の左に添えられた落款は「乾山深省書」、「陶隱」「尚古」の印形



図1 錆絵竹図角皿 尾形乾山 絵 尾形光琳  
江戸時代中期 出光美術館蔵

が手書きで記されている。

さてこの詩句は、中国・盛唐の詩人、杜甫の五言律詩「嚴鄭公宅同詠竹」から「雨洗娟娟浄、風吹細細香（雨は洗ふこと娟娟として浄く、風は吹くこと細細として香し）」を引用したものである。全文は以下の通り「註4」。

緑竹半含籜	緑竹は半ば籜を含み
新梢纒出墻	新梢は纒に墻を出づ
色侵書帙晚	色は書帙を侵して晩く
陰過酒樽涼	陰は酒樽を過ぎて涼し
雨洗娟娟浄	雨は洗ふこと娟娟として浄く
風吹細細香	風は吹くこと細細として香し
但令無剪伐	ただ剪伐するをなからしめよ
會見拂雲長	雲を拂ひて長ずるを見む

（傍線は筆者による）

このように杜甫による原詩は、雨や微風を受ける竹の風雅と成長を詠んでいる。角皿に「竹」字を含む詩句は引用されていないが、光琳が描いた竹の画が、原詩と合致するものであることは明らかである。

この原詩は「円機活法」の二箇所に掲載されており、乾山はこのいずれか、あるいは両者を参照したと考えられる。二箇所を掲出順に示せば、まず一つは「樹木門」「竹」項「聯句」欄で、「円機活法」編者による引用を経た、次のような対句形式の二行として掲載されている。

雨洗娟娟浄

風吹細細香

〔円機活法〕二二卷「竹木門」「竹」項「聯句」欄

いま一つの掲載箇所は同じ「樹木門」の「新竹」項で、「事実」欄の筆頭に「出牆」すなわち「垣根を出す」という見出しの下、次のように掲せられている〔図2・16〕。

杜詩云 緑竹半含籜新梢繞出墻色侵書帙晚陰過酒樽涼雨洗消淨風吹細細香但令無剪伐會見拂雲長

〔円機活法〕二二卷「竹木門」「新竹」項「事実」欄「出牆」見出し

(傍線は筆者による)

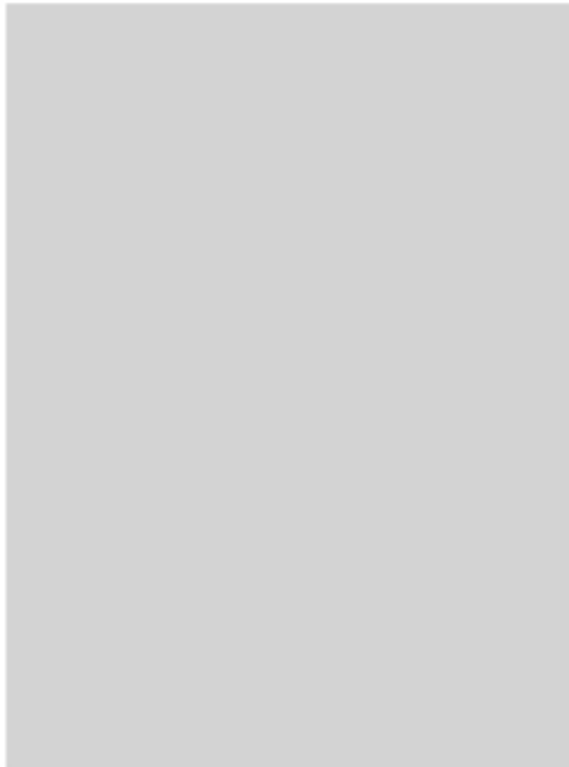


図2 〔円機活法〕「竹木門」「新竹」項「出牆」杜甫詩  
立命館大学アート・リサーチセンター蔵

この箇所では「杜詩云」と、杜甫の詩であることが明示されている上、全文が挙げられていることに注目したい。杜甫の詩は「竹」項「聯句」欄と、「新竹」項「事実」欄の両者の記載があるが、「円機活法」に収められた膨大な詩句のうち、作者名が記されて全文掲載されるものは、前節で述べたように、じつは数少ない。各項目の「事実」欄と「品題」欄の数篇以外は、「起句」「聯句」「結句」欄に、前者を倍する量で、作者名・全文情報のない引用詩句が列挙されているのである。

その意味では「鏤絵竹図角皿」の詩句が、「円機活法」中でも作者名と全文が明示されている漢詩から選ばれていることは重要である。乾山が詩句を選択する根拠の一つを垣間見させるばかりか、鏤絵作品の引用詩句が、他ならぬ乾山その人の判断で選びとられたことを示唆するからである。すなわち杜甫の原詩全体から、対句としての美しい対称性をそなえる雨と竹の一節を選びながら、あえてその雨と竹が吹き寄せるところの主題「竹」字を含まない詩句を選んでいること、つまり「竹」という詩の主題を隠し、暗示的(引用)を意図的に行っている可能性が想起される。

また「新竹」「出牆」という項目名、見出し名も重要である。このことが角皿の制作全体に大きな方向性を与えたと推測できるからだ。これは後節の光琳乾山合作に関する考察において詳述することにして、次の作品「鏤絵楼閣山水図八角皿」の検討に移ろう。

(二) 鏤絵楼閣山水図八角皿 「寶永年製」銘 一七〇四〜一七一一年

出光美術館蔵〔図3・4〕

宝永年間の年紀が記された八角皿の内面には、湿潤な鏤絵の筆で、五



図4 同 底裏「寶永年製」銘



図3 鏤絵樓閣山水図八角皿 尾形乾山「寶永年製」銘 出光美術館蔵

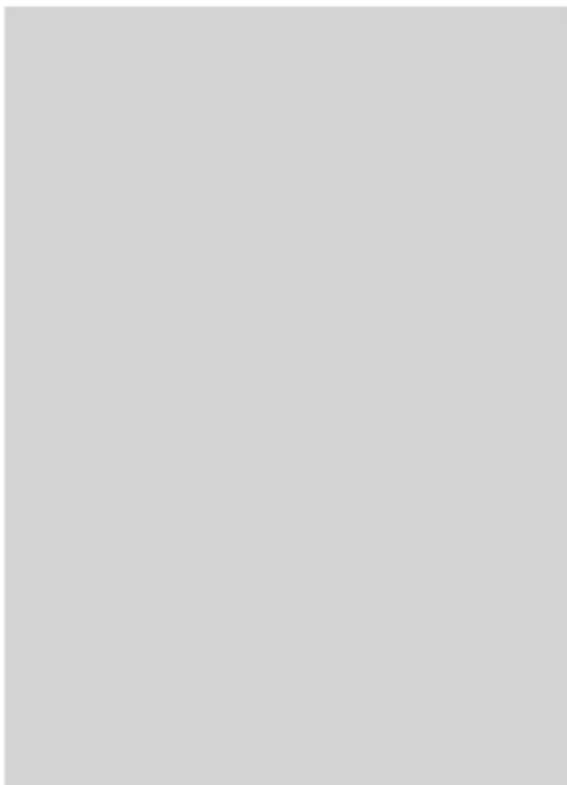


図5 『円機活法』「寺観門」「塔」項 章八元詩 立命館大学アート・リサーチセンター蔵

重塔、山と樹木、そして家屋の屋根が描かれている。光琳の落款はなく、画の作者は不明である。やわらかな風景の右上を大きく開けて、ここに乾山による次の詩句と落款、印が記される。

十層突兀在虚空  
四十門開面風  
乾山陶隱書  
「尚古」「陶隱」

これは、唐代の詩人・章八元が長安の古塔、慈恩寺大雁塔を主題として詠んだ七言律詩「題慈恩寺塔」の一部を引用したもので、全文は次の通り。

十層突兀在虚空 十層突兀として虚空に在り

四十門開面面風 四十門は面面の風に開く

却訝鳥飛平地上 却て訝る鳥の平地の上に飛ぶを

自驚人語半空中 おのずから驚く半空中の中に人語るかと

回梯暗踏如穿洞 回梯を暗がりに踏みて洞を穿つがごとし

絶頂初攀似出籠 絶頂を初めて攀りて籠を出るに似たり

落日風城佳氣合 落日の風城 佳氣に合し

滿城春樹雨濛濛 滿城の春樹 雨濛濛

(傍線は筆者による)

この原詩もまた『円機活法』に収録されており、しかも「銹絵竹園角皿」に引用された杜甫詩と同様に、全文が掲載されている。掲載箇所は

『円機活法』六卷「寺觀門」「塔」項目「品題」欄である(図5・18)。

十層突兀在虚空四十門開面面風却訝鳥飛平地上自驚人語半空中回梯暗踏如穿洞絶頂初攀似出籠落日風城佳氣合滿城春樹雨濛濛

佳氣合滿城

春樹雨濛濛

『円機活法』六卷「寺觀門」「塔」項「品題」欄

(傍線は筆者による)

「塔」項の「品題」欄に記載されるのは、この漢詩一篇のみである。作者・章八元の名こそ明記がないが、原詩の全文は掲載されており、「銹絵樓閣山水園八角皿」においても、漢詩句の引用は『円機活法』の

引き写しではなくて、乾山自身の選択で行われた可能性が高いといえよう。

(三) 銹絵柳文重香合 「正徳年製」銘 一七一〇〜一七二六年 大和文

華館蔵(図6・7・8)

本稿で取り上げる三点目の作品は、正徳年製の年紀がある重香合である。三段に分かれ、香包、銀葉、焚殻をそれぞれ上・中・下段に収納したものと考えられる。底裏に「正徳年製」銘があり、鳴滝時代末期または二条丁子屋町時代初期の作と推定される。この蓋表に記されるのが次の詩句と落款である。

花飛玉溝水

葉傍漢宮煙

乾山尚古參

深省昏

詩句の「花飛玉溝水 葉傍漢宮煙」は、明時代の詩人・何景明による長安の柳を詠んだ詩からの引用である。「花飛玉溝水」は清時代初期に錢謙益が編纂した、順治九年(一六五二)刊の明詩選集『列朝詩集』丙集第十二「長安柳」には「花飛梨溝水」と、「玉」字が「梨」字になっている。一方、『円機活法』二二卷「樹木門」「柳」項に、「花飛玉溝水」と、銹絵香合と同じ「玉」字が見られることから、この作品においても『円機活法』を参照源と見るのが妥当であるように思われる。全文は、次の通り。



図7 同 蓋表



図6 鏤絵柳文重香台 尾形乾山「正徳年製」銘  
大和文華館蔵

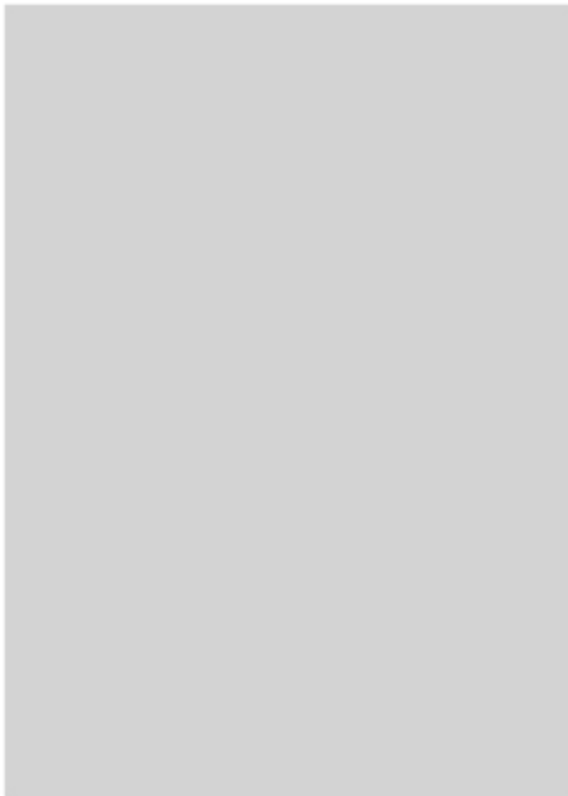


図9 『円機活法』「樹木門」「柳」項 何景明詩  
立命館大学アート・リサーチセンター蔵



図8 底裏「正徳年製」銘



三月長安柳 三月長安の柳

春風吹暮天 春風暮天を吹く

花飛玉溝水 花は飛ぶ玉溝の水

葉傍漢宮煙 葉は傍そふ漢宮の煙

繞岸猶堪折 岸を繞りてなほ折るに堪ゆ

臨流更可憐 流れに臨みてさらに憐れむべし

故園無限樹 故園には樹 限りなく

零落戰場邊 零落す戰場の邊

(傍線は筆者による)

【円機活法】には次のように載る「圓」。

何景明詠長安柳 三月長安柳春風吹暮天花飛玉溝水葉傍

漢宮煙繞岸猶堪折臨流更可憐故園無限樹零落戰場邊

(「円機活法」二二卷「樹木門」「柳」項「品題」欄)

(傍線は筆者による)

さて以上見てきたように、三点の鏤絵作品の詩句はいずれも、乾山自身の創作による賛ではなく、既存の漢詩からの引用であること、またいずれも【円機活法】に、原詩の全文が載ること、杜甫と何景明については作者名も明記されていることが確認できた。

このことから、これらの鏤絵作品に記された詩句は、【円機活法】編者による引用の引き写しではなく、乾山自身の主体的選択による、真の意味での〈引用〉であることが明確になった。

次節ではこれを踏まえて、乾山が選んだ詩の特質、〈引用〉がもたら

す芸術的意義——作品全体における引用箇所の効果、乾山焼文芸意匠の享受のあり方、そして乾山焼の〈和漢〉の考察を行いたい。

## 二、鏤絵作品における〈引用〉と和漢の融合

### (一)「長安」詩と京の乾山焼

それではまず、三点の鏤絵作品の意匠として乾山が選んだ、原詩の特質を考えてみよう。角皿に引用された詩句からだけでは何い知れないのだが、原詩を参照すればその詩が本来どのような主題で、いつの時代のどのような詩人によって詠まれ、どのような構成要素の詩であるのかが明らかとなる。この三点については、次のようにいえるだろう。

- ① 鏤絵竹図角皿・唐詩・杜甫・竹
- ② 鏤絵樓閣山水図八角皿・唐詩・章八元・長安・慈恩寺大雁塔・春
- ③ 鏤絵柳文重香合・明詩・何景明・長安・漢宮・柳・春

ここでまず注目されるのが②と③に共通する「長安」という舞台設定である。長安は、現在の陝西省の省都である西安市の古称で、唐がその大帝国の首都を置いた中華文化の最重要都市の一つであり、また唐詩摇篮の地でもあった。

同時に【円機活法】が編まれた明時代の首都・北京から見れば、長安は、宋時代以降、首都の座を降りて久しい古都といえる。この「長安」という古都の存在感が、江戸における徳川幕府の成立以後の「京」と重なることは言うまでもない。

乾山はしばしばその製品に「大日本國雍州」、すなわち「日本の京」の「乾山」という銘を入れている「註」。京のやきものであることが、商標として高らかに標榜されたのである。同じく古都である「長安」を主題とする漢詩の選択は、「京」のやきものを飾る意匠として、きわめて適切な選択であったことが推察できる。

しかも③「鏤繪柳文重香合」に記された明の何景明の詩は、かつて国の中心として栄えた古都の昔日の春、見ることでできない過去の春を偲ぶ内容である。こうした詩と古都との時間的な位置関係も、江戸時代の京に成立した乾山焼に、まことに似つかわしいものといえる。

そして「長安」京を主題にしながらも、「長安」の文字は作品にあらわさず、あくまでも眼に見える詩句の背後に隠された部分として、いわば大きな暗示的な舞台装置として設定されていることも興味深い。つまりこうした鏤繪作品の暗示を真に読み解くことができたのは、「円機活法」などの書物を繙く者、あるいは原詩をあらかじめ知っていた者とということになる。こうした享受者だけが、鏤繪作品秘められた「京」のイメージに触れることができるからである。

また「長安」の文字を作品の表面に出さないことによって、描くべき画の自由度もまた確保されているといえよう。②「鏤繪樓閣山水図八角皿」を例にとれば、もし詩の全文を記したならば、中国の古都が舞台であることや、さらに慈恩寺大雁塔という特定の舞台を描かなければ正確ではなくなってしまう。しかし実際に描かれているのは中国風の建築様式の塔ではなく、日本の建築様式の、いわば見なれた塔であり、長安ではない京に在っても何ら不都合のない塔なのである。すなわち京に重ね合わせた長安のイメージを十分に含みながらも、それを明示せず、暗示

的に意匠化することによって、日本の、京の、彼ら自身の世界に密接に属するものとして再構築されているといえよう。

## (二)〈引用〉と作品の全体像

次に、詩の全文ではなく部分を引用したことを、別の角度から考えてみる。「長安」という文字を隠した効果は先に述べたが、描かれた画を含めた作品全体の設計という見地から、引用の効力を検討してみたいのである。この問題は後節で述べる、鏤繪作品における詩と画の、また兄弟合作における光琳・乾山の制作のあり方にも光を投げかけるものである。

①「鏤繪竹図角皿」に描かれるのは竹とその若葉、記された引用詩句は「雨洗娟々浄風吹細々香」である。ここでいま一度、全文を掲げよう。

緑竹半含籜	緑竹は半ば籜 <small>たて</small> を含み
新梢統出墻	新梢は統 <small>むすぶ</small> に墻 <small>かき</small> を出づ
色侵書映晚	色は書映を侵して晩 <small>ふ</small> く
陰過酒樽涼	陰は酒樽を過ぎて涼し
雨洗娟娟浄	雨は洗ふこと娟娟として浄く
風吹細細香	風は吹くこと細細として香し
但令無剪伐	ただ剪伐するをなからしめよ
會見拂雲長	雲を拂 <small>はら</small> ひて長ずるを見む

(傍線は筆者による)

文字で明示されるのは傍線部であり、画は一見、原詩の主題である竹



図10 鏤絵竹図角皿 部分

を魅力的に、そしてやや漠然と描き出したかに映る。しかし「円機活法」にこの原詩が載る所載箇所を確認すれば、詩と画の設計には、異なる全体像が見えてくる。

この詩は「円機活法」において「竹木門」の単なる「竹」項ではなく、「新竹」項、しかも「出牆」、つまり垣根を出る若竹、という解釈の下に分類されているのである。確かに杜甫の詩は「緑竹半含籜 新梢繞出牆」、すなわち「緑竹はその背丈の半ばほど若葉(籜)をもち、その新しい梢はわずかに垣根(牆)を出る」と描写されている。

翻って光琳の画を見れば、竹の左に、その背丈の半ばほどの若葉が添えられているばかりか、角皿内面に引かれた鏤絵線による四角い線を垣根と見立てるならば、まさにその垣根の線から若葉がのぞいている、原詩そのものの画なのである(図10・17)。光琳の画は、乾山が引用した漢

詩の主題に漠然と合うという程度ではなく、原詩の精密な再現であったことが明らかとなる。

この作品において、詩と画はきわめて緊密に補完し合っているのであり、これは、鏤絵作品の背後に、意図的で周到な制作設計が存在したことを強く示唆している。

原詩の主題をあえて隠し、主題からもっとも遠く、かつ流麗な表現を含んで人を惹きつける部分を引用し、その引用詩句のみからでは想起しようにない、原詩の骨子ともいえる部分を画が受けもつ。ここには明らかにすることと隠すこと、明示と暗示という遊戯性を孕みつつ、(引用)という芸術的行為から、最大限の効力を引き出す知的な企みが看取できるのである。同時に「新竹」「出牆」という「円機活法」の分類項目を知る者こそ、この角皿の真の享受者、あるいは想定された顧客であったともいえよう。

### (三) (引用)と作品享受

それでは漢詩意匠をめぐる明示と暗示は、作品の受け手、使い手であった享受者たちにおいては、どのような効果を發揮したのだろうか。このことを考えるには、同じく文芸の明示と暗示を主たる意匠とした、詩絵を想起すればよい。

本阿弥光悦「舟橋詩絵硯箱」(東京国立博物館蔵「図11」)の蓋表の意匠には、「後撰和歌集」に収められた源等の和歌「東路のさのの船橋かけてのみ 思わたるを知る人そなき」の、「船橋」以外の文字を明示し、「船橋」については高詩絵の舟、鉛板を貼りつけた橋によって暗示的にあらわしている。

蒔絵と京焼の関係は、乾山焼に先行する、野々村仁清と金森宗和の御室焼において、「仁清黒」と呼ばれる漆黒と金という、外見上も技法的にも「註6」京蒔絵と深くつながる世界が開かれていた。御室焼ではその主題においても「吉野山」「若松椿」「註7」といった、和歌に深くつながるものが選ばれた。乾山焼は漆黒と金という蒔絵そのものの外見は踏襲しなかったが、うつわの構造、文芸を明示と暗示の手法によって、文字と画で意匠化し、これを読みとく遊戯性をまとわせるといえる点において、蒔絵の伝統を京焼に深く招き入れたといえるだろう。十分に芸術的意図をもった〈引用〉こそが、この要であったのだ。

【円機活法】に立ち戻って、享受のあり方をさらに考えてみたい。国文学研究者の宮川真弥氏は、延宝二年（二六七四）に成立し、【枕草子】の流布本的位置を占めた注釈書【枕草子春曙抄】の修訂において、早印

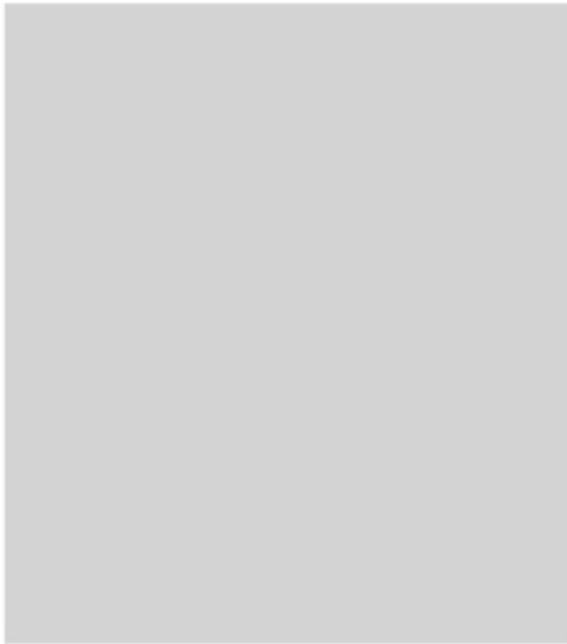


図 11 舟橋蒔絵硯箱 本阿弥光悦 江戸時代前期  
東京国立博物館蔵  
Image: TNM Image Archives

本では明記されていた【円機活法】からの引用を、修訂後の後印本では【円機活法】の書名を削除し、引用元が伏せられていることを論じている【註7】。宮川氏はこの要因を、日本における【円機活法】の認識が【詩集并連句】から【字書】へ推移したことに見出している。すなわち他の引用元【事文類聚】に比べて、【円機活法】の地位と権威が相対的に低いものになったために、【枕草子春曙抄】においては、引用元としての【円機活法】の「隠匿」が行われたと指摘する。

これは取りも直さず、【円機活法】の書物としての権威に関する認識が、【枕草子春曙抄】を取り巻く享受層に共有されていたことを示唆する。こうした例を踏まえるならば【円機活法】を活用する際には、享受者への影響を考慮に入れる必要があったと考えられる。

乾山焼においても、「字書」としてのみ【円機活法】を使用して、出典不明の詩句を写すのではなく、詩句の本来の出典を明示しうる、しかるべき詩を選ぶことが条件となったのではないだろうか。こうした書物を利用する人々は、出典情報を伴わない詩句では納得しなただけの教養を、すなわち角皿の絵と詩の雰囲気一致している程度では、漢詩意匠として充分ではないと判断するだけの教養を備えた人々であったことが想像されてくる。

いわば乾山焼には作り手側の乾山の、漢詩を選択し引用する楽しみと、使い手側の享受者たちが詩と意匠の全体像を読みとく楽しみ、その双方の楽しみが凝縮しているといえるのではないだろうか。そこには紛れもない、作り手と使い手のコミュニケーションが存在している。（引用）は乾山と享受者たちの間に、質の高いコミュニケーションを築くために欠くことのできない芸術的作為であったといえよう。



图 13 同 底裏

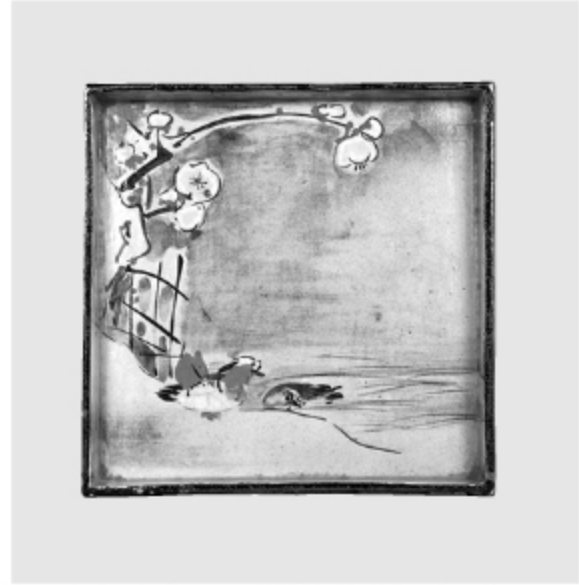


图 12 色絵定家詠十二月和歌花鳥図角皿 十二月  
尾形乾山 江戸時代中期 出光美術館蔵



图 15 同 小野小町 (下の句)



图 14 色絵百人一首和歌角皿 小野小町 (上の句)  
尾形乾山 江戸時代中期 出光美術館蔵

(四) 和漢の融合

さてこうした明示と暗示による文芸意匠の遊戯性は、乾山焼における和漢という問題にも触れている。時絵にみるように、また藤原定家の和歌を角皿の表に画、裏に文字と、これもある意味は明示と暗示によって配した「色絵定家詠十二ヵ月和歌花鳥図角皿」〔図12・13〕や、百人一首和歌の上の句と下の句を別々の皿に記した「色絵百人一首和歌角皿」〔図14・15〕なども、いずれも和歌を意匠化する「和」の意匠であった。

ところが乾山焼は、本来和漢の「和」に属する工芸意匠構成であった、文字と絵による文芸の明示と暗示を、「漢」の領域にも敷衍し、展開したのである。漢詩とモノクロームの鏤絵によって、このきわめて和歌的な遊戯性を再現したことに、重要な意義がある。一部を隠して一部を当てる、また一部を隠して全体を遊ぶ、という「和」の工芸装飾方法を、漢詩と鏤絵の世界に引き入れることによって、乾山は和漢の融合を果たしているといえる。乾山焼、また光琳乾山合作における和漢のあり方は、乾山焼のみならず光琳の水墨画へも関わる点で興味深い。

三、鏤絵作品における詩・画の制作様態

では最終節では、これまで述べたことを踏まえて、乾山焼の鏤絵作品における詩と画の制作方法に一考を加えてみたい。詩と画の主題は、どちらが先に決定されたのだろうか。画が描かれた後に、賛のごとく、これにふさわしい詩が選ばれたのか、あるいは詩が先に決定され、その後描かれるべき画が検討されたのか。この問いは、光琳乾山合作の鏤絵皿においては、画の光琳と詩の乾山のどちらが主導的な役割を果たした

のかという問題に関わってくる。

まず光琳乾山合作の「鏤絵竹図角皿」について考えてみよう。漢詩を再掲する。

緑竹半含籜	緑竹は半ば籜を含み
新梢纔出墻	新梢は纔に墻を出づ
色侵書帙晚	色は書帙を侵して晩く
陰過酒樽涼	陰は酒樽を過ぎて涼し
雨洗娟娟淨	雨は洗ふこと娟娟として淨く
風吹細細香	風は吹くこと細細として香し
但令無剪伐	ただ剪伐するをなからしめよ
會見拂雲長	雲を拂ひて長ずるを見む

(傍線は筆者による)

【円機活法】の記載箇所を紹介した際に、この詩が「新竹」項の「事実」欄「出牆」見出し〔図2・16〕のもとに、作者・杜甫の名と全文が掲載されていることを述べた。この鏤絵角皿の詩画制作を解き明かす鍵の一つはここにある。乾山が引用した詩句は竹を清らかに磨く雨と、竹の香りを誘い出す微風を詠う部分だが、【円機活法】の「新竹」「出牆」という着眼点は、杜甫の詩の冒頭二行にあることは明らかである。「緑竹半含籜 新梢纔出墻」すなわち「緑竹は背丈の半ば程の若葉を茂らせて、その梢は垣根からわずかに姿をのぞかせる」との描写は、既に指摘したように、光琳が描いた竹図とみごとに合致する〔図10・17〕。

このことは前節では、乾山が他の文献ではなく、「新竹」「出牆」とい

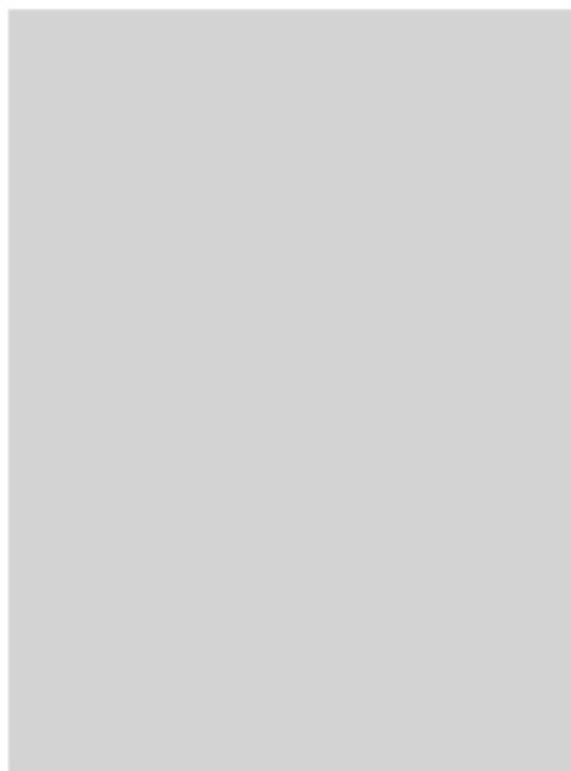


図16 【円機活法】「竹木門」「新竹」項「出籍」  
立命館大学アート・リサーチセンター蔵

う批評的な分類が加えられた【円機活法】を参照したことの証左として述べた。同時に、詩画の制作順序という視点から見直せば、杜甫詩の選扱が最初にあり、【円機活法】の項目への着目があり、そこから引用詩句の決定と、描画すべき主題の決定がなされたという順序が想起されるのである。

本稿では筆者が展覧会を契機に考えることのできた、わずか三点の作品に絞って考察と報告を行っている。もとよりその三点が乾山焼の鏤絵全体、光琳乾山合作の全体に、ただちに敷衍できるものではない。しかし「鏤絵竹図角皿」は、光琳乾山合作の中には、まず詩ありきで計画されたものが確実にあることを示しているといえるのではないだろうか。

「鏤絵竹図角皿」から推し量られるのは、さらに、詩の担当者と考えられる乾山が、作品全体の方向性を掌握・決定し、兄・光琳に画を発注



図17 鏤絵竹図角皿 部分

したという道筋である。光琳乾山合作の鏤絵作品を概観してゆくと、あるものは乾山の筆で「家兄光琳」と、兄・光琳の名を高らかに謳い上げ、また詩と画の空間配分においても、まずは光琳の画がのびのびと闊達に描かれるように空間を与え、乾山自身の記す詩句は、時に身をよじるようにして光琳画の脇役の如くに書き添えられていることが多い。

このことから、あるいは後に高まる琳派の絵師としての光琳の高名さから、光琳画ありきの合作で、兄の画にあくまで従う形で、弟・乾山が賛をしたと見られがちなのではないだろうか。「鏤絵竹図角皿」は、こうした従来の漠然とした見方に一石を投じ、光琳乾山合作の全体像について再考をうながす作品といえよう。

また光琳乾山合作ではないが「鏤絵楼閣山水図八角皿」においても、筆者は詩が先に決定され、詩から発案された方針に沿って、描くべき主



題が決められたと想定している。詩を再掲しよう。

十層突兀在虚空	十層突兀として虚空に在り
四十門開面面風	四十門は面面の風に開く
却訝鳥飛平地上	却て訝る鳥の平地の上に飛ぶを
自驚人語半空中	おのずから驚く半空の中に人語るかと
回梯暗踏如穿洞	回梯を暗がりに踏みて洞を穿つがごとし
絶頂初攀似出籠	絶頂を初めて攀りて籠を出るに似たり
落日鳳城佳氣合	落日の鳳城 佳氣に合し
滿城春樹雨濛濛	滿城の春樹 雨濛濛

(傍線は筆者による)

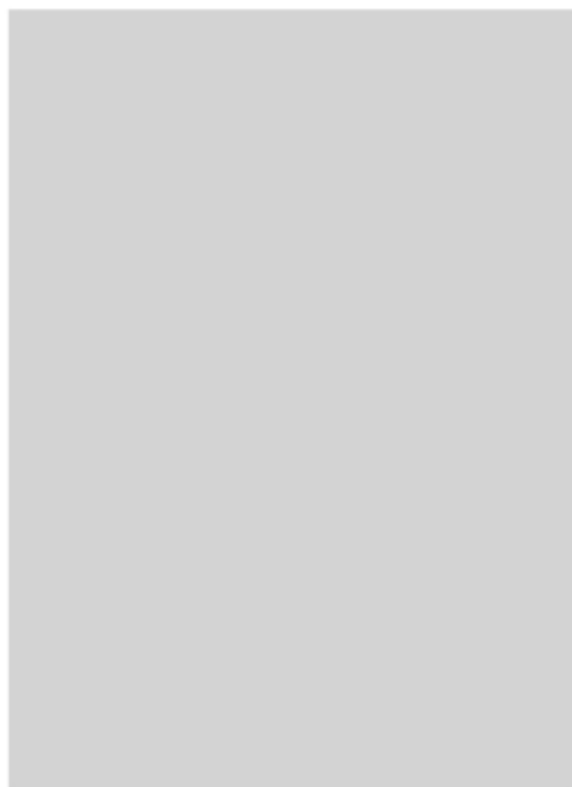


図18 「円機活法」 「寺観門」 「塔」 項 章八元詩  
立命館大学アート・リサーチセンター蔵

この八角皿に描かれるのは五重塔と山、樹々、家屋の一部である。穏やかな筆遣いで描かれた風景は、山の斜面と樹々が溶け合うような、いかにも水墨画を思わせる湿潤さに満ちている。ここで注目したいのは、原詩の結び二行である。「落日鳳城佳氣合 滿城春樹雨濛濛」すなわち「落日の都は美しくやわらかな空気にあふれ、城市をみたます春の樹々は、春雨に濛々と煙る」の詩句「回5・18」は、八角皿に描かれた柔和に潤う風景「回19」と重なって感じられる。

「長安」という、いわば隠しテーマが乾山焼の「京」に通じ、詩句中の塔は、ごくありふれた日本の五重塔に化身している。この八角皿では、詩と画のさまざまな要素が、明示と暗示という表現手法を通して結び合い、映し合っているのであり、詩の全体を包み込む、春を迎えた古都の薄く雨を帯びた湿潤な空気も、乾山によってとらえられているのではな



図19 鏤絵楼閣山水図八角皿 部分



いかと思われる。そしてこの八角皿においても、やはり詩の画に対する優位性というべきか、詩の決定が先にあり、明示と暗示の効果的な描出方法の検討を経た後に、画が導き出された公算が高い。

### むすび

本稿では乾山焼の三点の鏤絵作品を題材に、記された漢詩の引用元が『円機活法』であることを述べ、さらに『円機活法』の掲載方法を踏まえて、原詩の全文を知悉した上で、乾山自身が引用部分を主体的に選択した、真の意味での芸術的〈引用〉行為といえることを指摘した。また『円機活法』に載る原詩の全文と鏤絵作品を照らし合わせることで、そこには詩と画、文字と画による明示と暗示によって、創造的な文芸意匠が生みだされていたことも確かめられた。そして光琳・乾山の兄弟合作を含めた、詩と画を伴う鏤絵作品が、詩の選択と引用部分の決定を経た後に、描くべき画が決まるという順序で計画された可能性にも言及した。兄弟合作においては、詩を担当した乾山が、鏤絵作品の方向性を決める主導権をもっていたのではないかという問題提起をも行った。

乾山焼と『円機活法』の関係、また乾山焼の広い意味での同時代文化への貢献を考えてゆくためには、光琳・乾山合作「鏤絵竹図角皿」はさまざまな光を投げかけてくれている。『円機活法』には、便利な「字書」としての相対的な権威の低さが指摘されていることは先に述べた。一方で『円機活法』には、見出しを伴うその字書としての機能そのものには、獨創性と批評性、新たな文学性もまた生じていると考えられるのではないだろうか。

なぜならば「鏤絵竹図角皿」の杜甫の詩は、『円機活法』において「竹」という分類からさらに一步踏み込んだ、「新竹」「出牆」という新しい解釈を伴って掲出されているからである。乾山は『円機活法』に対して、便利な詩句を探すという至便性のみならず、そこに示された批評性を踏まえ、その上で、さらに主体的な選択による〈引用〉を行い、時代にふさわしい漢詩意匠を構築したといえよう。

註1—「仁清・乾山と京の工芸——風雅のうつつわ」展覧会図録、出光美術館、二〇一四年。

註2—本稿における『円機活法』の記述は、立命館大学アート・リサーチセンターが所蔵する延宝元年（一六七三）刊の和刻本に基づいている。  
また『円機活法』の概略については、近藤春雄「中国学芸大辞典」（大修館書店、一九七八年）を参照した。

註3—『円機活法』の江戸時代日本における活用については、以下の文献を参照した。

高橋宏「近松と円機活法について」『杉野女子大学紀要』一七号、一九八〇年。  
太刀掛呂山「漢詩作法入門講座」名著普及会、一九八五年。

宮川真弥「枕草子春曙抄」における類書の利用とその隠匿——『円機活法』「事文類聚」を中心に——大阪大学古代中世文学研究会編『詞林』五一号、二〇一二年。

伊藤善隆「近世前期における『円機活法』受容一斑——『詩苑綺繡』・『詩林要玄』——」『湖北紀要』三四号、湖北短期大学、二〇一三年。

註4—本稿で掲出した三篇の漢詩については、出光美術館理事・河合正朝先生、同理事・河野元昭先生よりお教えを賜った。読み下し文を含む文責の全ては筆者にあるが、貴重な御示教の数々に深甚なる感謝の意を表します。

註5—「大日本國雜洲乾山陶隱」の銘がある作例としては、「宝永丙戌」銘（宝永三年／一七〇六年）の「鏤絵高麗写牡丹菊文大平鉢」（浜松市美術館蔵）が挙げられる。

註6—仁清の御室焼における金彩には、九州の肥前磁器と共通した金の焼きつけ技法のほか、京蒔絵から直接学習したと考えられる、金箔を漆面に貼りつけ

た技法が見られることを西田宏子氏が明らかにしている（西田宏子「仁清の茶碗」『鑑賞シリーズ七 仁清の茶碗』根津美術館、二〇〇四年）。

註7―「吉野山」を主題とする作例としては、「色絵吉野山図茶壺」（福岡市美術館蔵）、「色絵吉野山図茶壺」（静嘉堂文庫美術館蔵）、「若松椿」を主題とするものには「色絵若松図茶壺」（文化庁蔵）がある。

註8―前掲註3、宮川真弥「枕草子春曙抄」における類書の利用とその隠匿―「円機活法」『事文類聚』を中心に―大阪大学古代中世文学研究会編『詞林』五一号、二〇一二年。

## The Artistic Significance of the Quotations of Inspiration in the Literary Designs of Kenzan Ware

KASHIWAGI, Mari

As opposed to the Omuro ware of Nonomura Ninsei who mainly produced tea ceramics such as tea bowls, water jars and tea jars, many fine tableware (*kaiseki-gu*) used alongside the tea ceremony utensils were produced in Kenzan ware which was founded by Ogata Kenzan. In this paper, the *kaiseki-gu* used especially in serving meals during the tea ceremony will be considered. The literary designs of *waka*, Chinese poetry and *nô* play jointly using pictures and characters are examined, providing new indications and analysis.

First of all, in Kenzan's *kaiseki-gu*, one sees that there are two patterns when he uses the literary motifs; poetry may be cited either partially or in full text. Then, in this article, the sources of citation for items with Chinese poetry, will be clarified, and the relationship between the entire poem and the part cited will be studied.

It is to be pointed out that the part not selected in the poem is sometimes effectively supplemented by pictorial motifs. The cited part in characters and the uncited part in images successfully complement each other to visualize the world of poetry.

Then the artistic meaning of the use of citation in Kenzan ware is analyzed. In so doing, it is noted that these items were tableware especially used for *kaiseki* meals in the tea ceremony, meaning that they were used in special festive occasions. Poetry is painted on Kenzan ware by means of clear citation or by suggestion. When food is placed on top, the literary meaning is temporarily obscured. But, as one eats the food, the entire poetry is revealed.

It is thought that *kaiseki-gu* of Kenzan ware absorbed the *maki-e* qualities from Ninsei's Omuro ware. Kenzan only went further to proceed from mere appreciation to exploration of the playful enjoyment of literary themes he found in its use as tableware. It is indeed this playfulness that was a continued tradition of crafts in Kyoto from the Heian to Kamakura period that was nurtured through *maki-e*. In this sense, Kenzan is to be evaluated in the line of artists who rightfully continued the tradition of Kyoto craftsmanship.

<p>出光美術館研究紀要 第二十号</p>	<p>二〇一五年一月三十一日</p>	<p>編集 出光美術館  <small>公益財団法人</small>          発行 東京都千代田区丸の内三三ー一  <small>電話 〇三ー三三三ー三九四〇二</small></p>	<p>制作 株式会社ブリュッケ</p>	<p>印刷 東洋美術印刷株式会社</p>
-----------------------	--------------------	---	---------------------	----------------------