

出光美術館研究紀要第二十八号抜刷  
二〇二三年三月二十五日発行

板谷波山の動植物意匠——「延壽文」と吉祥図の翻案を中心に

高木大輔



口絵7 彩磁延壽文花瓶 板谷波山 昭和11年（1936）出光美術館



## 板谷波山の動植物意匠——「延壽文」と吉祥図の翻案を中心に

高木大輔

はじめに

### 一、延壽文の展開

一―一、延壽文成立以前

一―二、延壽文の成立

一―三、延壽文の例外

### 二、主要モチーフの翻案と解釈

二―一、桃（仙桃）文について

二―二、靈芝文について

二―三、青海波文について

まとめ

### はじめに

板谷波山（一八七二―一九六三）は、昭和二十八年（一九五三）に陶芸家として初めて文化勲章を受章するなど、近現代陶芸を牽引した作家として高い評価を受けている。日本の陶磁史においては、東京美術学校（現・

東京藝術大学）に学んだ陶磁作家の登場として、それまでの職人による仕事であった陶磁を芸術へと転換させた嚆矢と位置付けられる。

その作風は多岐に渡っており、とりわけ動植物による文様の意匠は古今東西の古陶磁・美術作品に学びつつ、波山独自の世界を構築していると評される。十九世紀末の西欧のアール・ヌーヴォー様式や、日本、中国、中近東の古陶磁など様々な地域・時代に渡る美術からの学習は、波山研究においてすでに指摘されているように、それぞれの様式を強く想起させつつも、その学習の枠に収まりきらない様相を呈している〔註1〕。また抽象的な図案のみならず、身近な植物やモチーフを写生し、その生命力をそのまま作品へと昇華させるところも波山芸術の大きな魅力となっている。

本論考ではこの動植物意匠のうち、波山自らが作品に延壽文と名付けた文様の意匠に注目をしたい。主文様を仙桃と靈芝の一組とする延壽文は、大正時代中期頃から登場し、晩年に至るまで比較的長く用いられている。

波山の横溢する制作意欲は、あくまで美しい陶磁器を生み出すことにあったが、一方で鎮魂や長寿といった、人々に寄り添い幸せを願う気持ち

ちが動機になっていたこともよく知られている〔註2〕。延壽文はこれまでの研究において、字義通りに長寿を願う吉祥図案と解釈され、桃は西王母の神仙思想に由来するモチーフであると指摘されてきた。筆者もこの指摘に同意するが、しかし桃と靈芝とを一組の文様とする過程や、どのような翻案により生み出されたか、また主題についての考察など明確には述べられていないように思う。そこで延壽文が波山という陶芸作家を表象する意匠であったと捉え直し、その成立過程と主題について一考を提示したい。

## 一、延壽文の展開

波山は自身の仕事に厳しく、少しでも作品に疵きずがあれば惜しげもなく作品を破棄していた。そのため世に送り出した完成品は年間にわずか二〇点程度、全作品数もその長い経歴に比べて少なく、およそ一〇〇〇点程度といわれる〔註3〕。このうち延壽文と名付けられた作品がどれほど現存するかは不明だが、管見の限り整理を試みて考察をしたい。

板谷波山の陶芸家としての展開は、荒川正明氏によってこれまで以下のように設定されている〔註4〕。

- I期 修行期 (明治二十年代～三十年代)
- II期 高揚期 (明治三十年代中期～大正六年頃)
- III期 完成期 (大正七年～昭和元年頃)
- IV期 円熟期 (昭和二年～昭和二十年頃)
- V期 晩期 (昭和二十年頃～昭和三十八年)

波山作品の制作年代については、(1) 波山自身による箱書の紀年銘、(2) 作品の底面に刻された「波山」銘の変遷、(3) 各種展覧会の出品作、(4) 素描集など下絵による記録を基準にして行われてきた。しかし実際には箱書に紀年銘を伴わない作品も多く、同タイプの作品を継続してつくる場合もあるため、十年前後の幅をもたせて年代を決定している作品もある〔註5〕。

さて、このうち今回考察の対象とする延壽文は、大正時代中期の完成期(III期)に登場して以後も盛んに用いられている。「表1」は、波山自身の延壽文の箱書がある作品と、それに類する主要な作例を一覧にしたものである。以下この「表1」に従って作品名称と文様の内容の展開を確認する。

### 一―一、延壽文成立以前

大正時代前期の波山は、日本美術協会展や農商務省展などの公募展に出品し受賞を重ね、陶芸家としてキャリアを積み上げていた時期である。そしてついに大正六年(一九一七)の日本美術協会展に出品した「葆光彩磁珍果文花瓶」〔表1-3〕(泉屋博古館蔵)が最高賞を受賞した。

その後は審査員の立場にまわるなど、公募展からは遠ざかり、代わりに後援会が企画した展示会「波山会」に発表の場を移している。大正時代前期は波山にとって大きなターニングポイントであり、それまでの公募展などを意識して制作された大作は影を潜める。またアール・ヌーヴオー調で全面を覆う豊かな彫文様の表現も、段々と中国古陶磁に由来する単色釉の作風へと傾倒してゆく。作家として押しも押されぬ評価

〔表 1 波山の延壽文及び桃の意匠による主要作品一覧〕

No.	作品名称	時代	釉法	主文様の内容	所蔵
1	葆光彩磁瓢形珍果文様花瓶	大正 5 年 (1916)	葆光彩磁	桃、柘榴	敦井美術館
2	葆光彩磁珍果文様花瓶	大正 6 年 (1917)	葆光彩磁	桃、枇杷	敦井美術館
3	葆光彩磁珍果文花瓶	大正 6 年 (1917)	葆光彩磁	桃、葡萄、枇杷	泉屋博古館
4	葆光彩磁珍果文壺	大正 10 年 (1921) 頃	葆光彩磁	桃、枇杷	個人蔵
5	彩磁延年紋様花瓶	大正 10 年 (1921)	彩磁	桃、靈芝 (火焰形)	廣澤美術館
6	青磁仙桃文水指	大正 13 年 (1924) 頃	青磁	桃	出光美術館
7	葆光彩磁屏	大正 14 年 (1925)	葆光彩磁	桃、竹林、靈芝 (火焰形)	個人蔵
8	葆光彩磁珍果文香炉 (火屋・北原千鹿作)	大正 14 年 (1925)	葆光彩磁	桃、柘榴	個人蔵
9	彩磁珍果文香炉 (火屋・北原千鹿作)	大正 14 年 (1925)	彩磁	桃、柘榴	廣澤美術館
10	仙桃文皿	大正 15 年 (1926) 頃	彩磁	桃、靈芝	出光美術館
11	葆光彩磁延壽紋様香炉	大正時代後期	葆光彩磁	桃、靈芝	個人蔵
12	葆光彩磁桃花花瓶	大正時代後期	葆光彩磁	桃唐草	出光美術館
13	彩磁桃花花瓶	大正時代後期	彩磁	桃唐草	出光美術館
14	葆光白磁瑞果彫文花瓶	大正時代後期	葆光彩磁	桃、仏手柑	出光美術館
15	葆光彩磁珍果文花瓶	大正時代末期～昭和時代初期	葆光彩磁	桃唐草	出光美術館
16	茶葉瓷延壽文花瓶	大正時代末期～昭和時代初期	茶葉瓷	桃、靈芝	出光美術館
17	氷華磁仙桃花瓶	昭和時代前期	氷華磁	桃	出光美術館
18	氷裂磁瑞果文花瓶	昭和時代前期	氷華磁	桃、仏手柑	出光美術館
19	白磁延壽文花瓶	昭和時代前期	白磁	桃、靈芝	出光美術館
20	氷華磁仙桃花瓶	昭和時代前期	氷華磁	桃	出光美術館
21	葆光彩磁仙果文様細口花瓶	1920 年代	葆光彩磁	桃、靈芝	個人蔵
22	氷華磁延壽文花瓶	1920～30 年代	氷華磁	桃、靈芝	個人蔵
23	淡黄磁扶桑延壽文花瓶	昭和 10 年 (1935) 頃	淡黄磁	花卉、犬	出光美術館
24	彩磁延壽文花瓶	昭和 11 年 (1936)	彩磁	桃、靈芝	出光美術館
25	彩磁延壽文花瓶	昭和時代前期	彩磁	桃、靈芝	茨城県陶芸美術館
26	延壽文水差	昭和時代前期	(彩磁)	桃、靈芝	出光美術館
27	彩磁延壽文花瓶	昭和 8 年 (1933)	彩磁	桃、靈芝	敦井美術館
28	辰砂磁延壽文花瓶	昭和 13 年 (1938)	辰砂磁	桃、靈芝	出光美術館
29	辰砂磁延壽文花瓶	昭和 15 年 (1940)	辰砂磁	桃、靈芝	出光美術館
30	辰砂磁延壽文花瓶	昭和 15 年 (1940)	辰砂磁	桃、靈芝	出光美術館
31	氷華磁延壽文花瓶	昭和 15 年 (1940) 頃	氷華磁	桃	個人蔵
32	彩磁延壽文水差	昭和 17 年 (1942)	彩磁	桃、靈芝	東京国立近代美術館
33	氷華磁珍果文花瓶	昭和 17 年 (1942) 頃	氷華磁	桃、仏手柑	個人蔵
34	紫金磁珍果文花瓶	昭和 17 年 (1942)	紫金磁	桃、仏手柑	下館市
35	仙桃文帯	昭和 25 年 (1950)	—	桃	出光美術館
36	祥桃瑞芝彫文花瓶	昭和 26 年 (1951)	蛋壳磁	桃、靈芝 (火焰形)	出光美術館
37	氷華磁延壽文花瓶	昭和 27 年 (1952)	氷華磁	桃、靈芝	茨城県近代美術館
38	仙果	昭和 28 年 (1953)	(絹本着色)	桃 (寿字)	出光美術館
39	蛋壳磁仙桃彫文水指	昭和 32 年 (1957)	蛋壳磁	桃	出光美術館
40	凝霜磁延壽文鯉耳水指	昭和 34 年 (1959)	凝霜磁	桃、靈芝	出光美術館
41	仙桃茶碗	1959～61 年	白磁	桃	出光美術館

を得て、産業品ではない芸術作品をあくまで追い求める志向が強まったといえる。

「表1」から大正六年前後の作品を見てみると、この後に延壽文と称されるようになる文様に類する作品を確認することはできるものの、作品名称に延壽文と付く作品は確認できない。「葆光彩磁瓢形珍果文様花瓶」〔図1〕「表1 No. 2」や「葆光彩磁珍果文様花瓶」〔図2〕「表1 No. 1」(いずれも敦井美術館蔵)は、ともに主文様を窓枠で囲み、その周囲を青海波文で充填する意匠であるが、主文様は桃、石榴、枇杷であり、作品名称は珍果文とされている。また同じ珍果文とされる「葆光彩磁珍果文壺」(個人蔵)〔表1 No. 3〕でも、桃文と枇杷が一組となり主文様に表されている。

大正六年の時点では、延壽文に類する意匠こそうかがえるものの、作品に延壽文とは名付けていない。まだ桃や靈芝が内包する長寿のイメージを名称にまでは強調させておらず、単に植物文様のひとつとして表現していたようである。あるいは桃が西王母を示すアトリビュート(象徴的付属物)であり、神仙思想に由来する吉祥図案との意識はあるが、わざわざ作品名称で示さずとも良いとする作家の態度がうかがえる。いずれにせよ、年代区分の高揚期(Ⅱ期)にあたる段階では、延壽文の名称使用はなく珍果文とされている。また文様の組み合わせに厳密な規格はうかがえない。

#### 一―二、延壽文の成立

延壽文の名称としては、少し後になる大正十年(一九二一)の「彩磁延年紋様花瓶」(廣澤美術館蔵)〔図3〕「表1 No. 5」の名称が延壽文と同義語の初出として注目される。この作品は箱書に「大正辛酉秋初大吉日」〔図

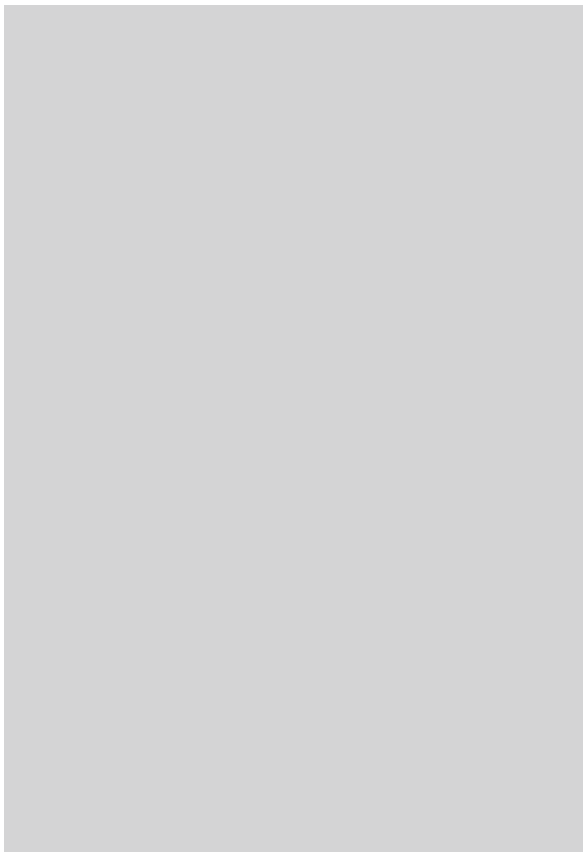


図1 (裏)

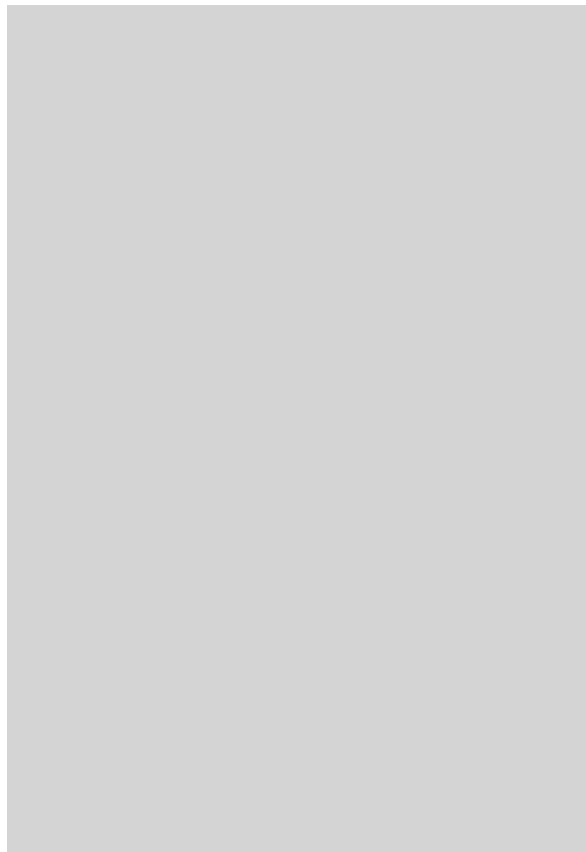


図1 (表) 葆光彩磁瓢形珍果文様花瓶 敦井美術館 (新潟市)

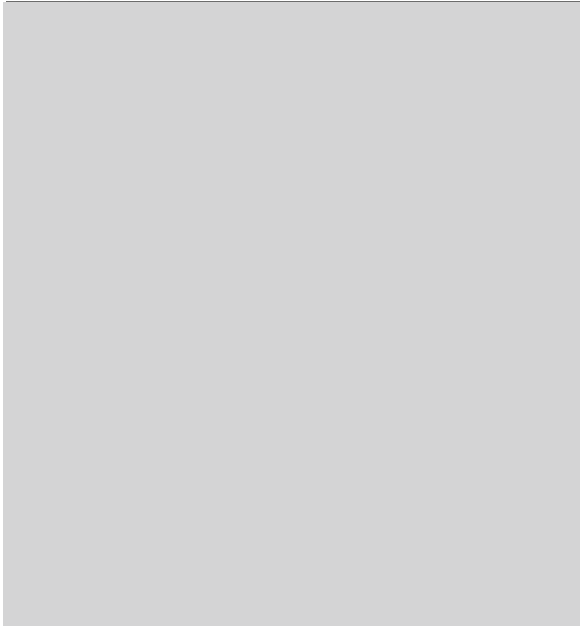


図2（裏）

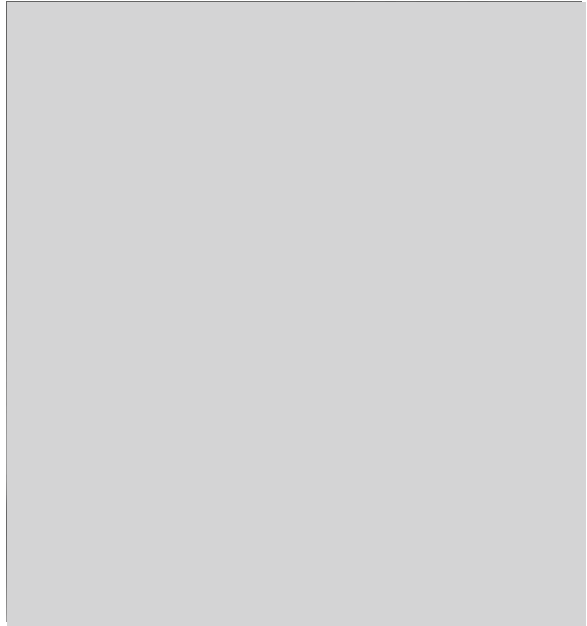


図2（表） 葆光彩磁珍果文様花瓶 敦井美術館（新潟市）

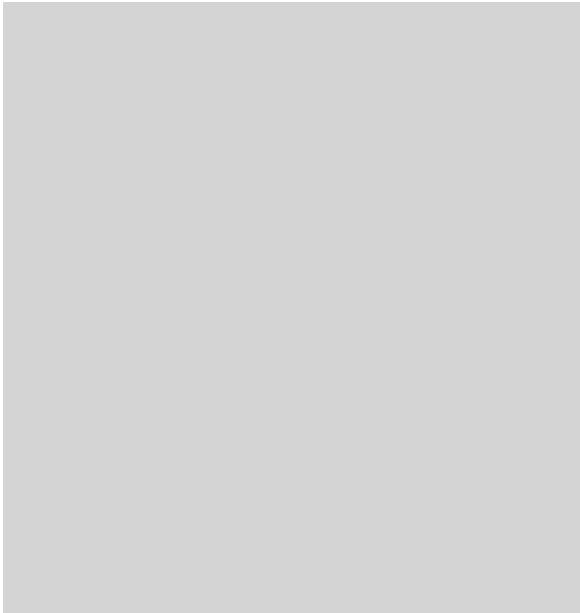


図3-1（裏）

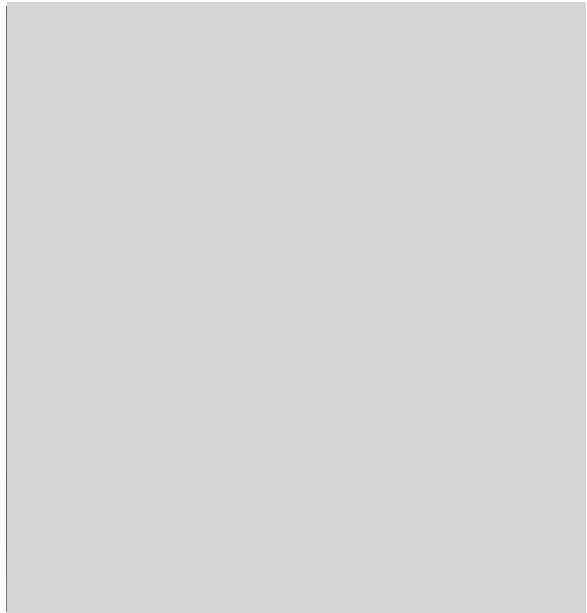


図3-1（表） 彩磁延年紋様花瓶 ©2021 廣澤美術館



図3-2 彩磁延年紋様花瓶（箱書） ©2021 廣澤美術館



312」とあり、同年十月に催された「波山会」(何回目かは不明)に出品されている。また出品目録からも延年の表記で出品されていたことが判明する。延壽文とは表記が若干異なるものの、この頃から桃や靈芝による長寿の意味合いを強調していたことが感じられる。

また大正十三年(一九二四)頃と判断される青磁の水指「図4」「表1」<sup>20</sup>は、薄肉彫

で表現された桃文が側面を覆う意匠であるが、この頃に初めて仙桃文の名称が用いられている。そしてその後は桃単体の文様を仙桃文と表記することも多くなる。およそ大正十年代以降から波山にあって桃が神仙思想を内包する文様として立ち上がり、作品名称にも強調して表現されるようになったと推測される。



図4 青磁仙桃文水指 出光美術館

延壽文の語彙が確実に作品名称に入れられるようになる、その初例を特定することは困難であるが、ここでは大正十四年(一九二五)頃製作の香炉に注目したい。

表裏の窓枠にそれぞれ植物文を入れた意匠の香炉は、北原千鹿(二八八七—一九五二)作の火屋<sup>ほや</sup>が付属する作例など複数点が確認される。これらを見ると香炉の様式

は共通しているものの、文様の内容に違いがあり、またそれが作品名称に反映されていることがうかがえる。

「葆光彩磁珍果文香炉」(個人蔵)  
 「表1」<sup>20</sup>と「彩磁珍果文香炉」(廣澤美術館蔵)「図5」<sup>21</sup>「表1」<sup>22</sup>とは仙桃と柘榴との一組が主文様であるが、「葆光彩磁延壽紋様香炉」(個人蔵)「表1」<sup>23</sup>では仙桃文と靈芝が入り、名

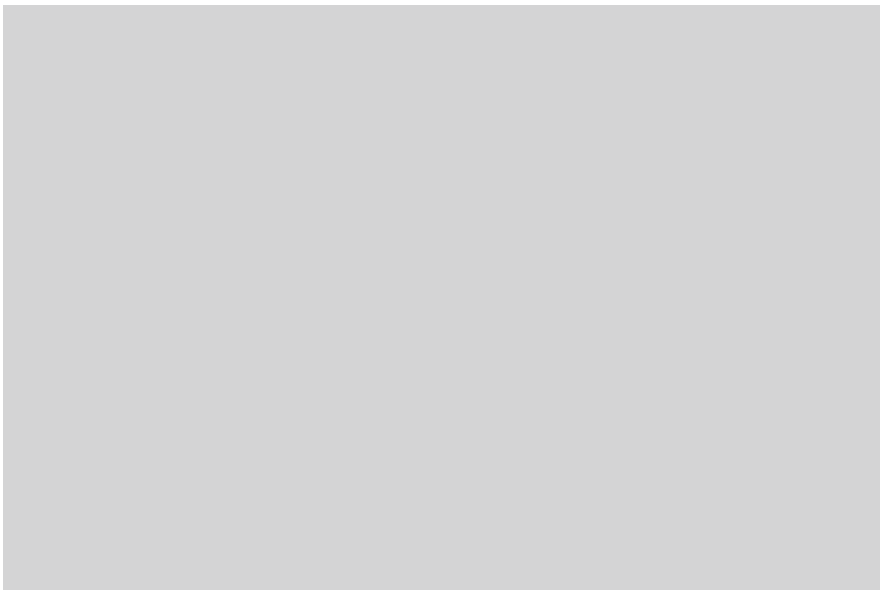


図5 彩磁珍果文香炉 ©2021 廣澤美術館

称も延壽文となっている。この事例からすれば、およそ大正十年前後に延壽文の文様意匠と名称が対応するようになったと推測できる。

さて、波山の作品における名称は、中国古典から援引されるなど波山の深い教養がうかがえる。代表的な釉法である葆光彩磁の葆光は、『莊子』「齊物論第二」からの援引と指摘されている〔註6〕。葆光とは「その壺へ酒をいくら注ぎ入れても満ちることがなく、その壺からいくら酒を酌み出しても竭きることがない。しかしその由って来るところは分からない。これを葆光という」と説明される。このことは事物にとらわれず、それを越えたところにいる人の心情を喩えたものであり、混沌を把握してこそ、全体の生命に触れ、自然の息吹を心に受けることができること、そのことを葆光という、と説明・解釈がなされる。葆光彩磁のまるで薄絹によって光沢をかくしたかのような失透性の釉薬は、どこかその事物にとらわれず、人智を超越した心情を具現化したように思える。

延壽という言葉は、齢を延ばす、長生きをする、または長生き、長命という意味であり、中国古典では『史記』「封禪書」、『漢書』「淮南王伝」などうかがえる。波山がこれら古典から言葉を引用した可能性もあるが、確かな証左は得られない。いずれにせよ、長命を願って付けられた名称であることに疑いない。ここで重視したいはその命名の過程である。

葆光の語彙は大正元年（一九一二）の頃から箱書に現れ始め、本格的に使用するのは大正三年（一九一四）からである。しかし、波山の明治末期の作品には「無光彩磁瓢式八角金盤葉図花瓶」（明治二十二年）や「彩土笹熊笹図花盛壺」などと名付けられた作品があり、名称の響きからマツト釉を指向した、いわゆるプレ葆光彩的な釉法がすでにあつたことが

指摘されている〔註7〕。実際の作品を見ても、例えば明治四十四年（一九一九）の「彩磁印甸亜文花瓶」（出光美術館蔵）〔図6〕は彩磁とされているが、器面を覆う釉薬はマツト調になっており、この頃からすでに葆光彩磁へと繋がるマツト釉の開発に着手していたものと思われる。

この葆光彩磁の名称が誕生した過程は、延壽文においても同様なのではないだろうか。つまりすでに珍果文としてあつた文様構成が神仙思想を帯びて改変されてゆき、波山のなかで長命を願う延壽文として完成していったと考えられる。「彩磁延年紋様花瓶」は、未だ延壽文という表現が見つからなかつた初期段階で、その着想が名称となって現れた作品として位置付けられる。



図6 彩磁印甸亜文花瓶 出光美術館

一―三、延壽文の例外

大正末期から昭和初期にかけて、延壽文は仙桃と靈芝のふたつを表裏に飾る意匠となり以降は定型化する。基本的には辰砂磁や氷華磁といった釉薬の色調で魅せる単色釉作品の場合は、折枝状の仙桃文と靈芝文を表裏にあしらい、その周囲は無文とする。一方、彩磁や葆光彩磁による釉法で作られる豊かな色合いの作品には、窓枠を設けた中に仙桃文と靈芝文を配し、その

周囲を青海波文で充填する。

興味深いのは、後者における青海波文である。青地の連続文様は他にも「葆光彩磁瓢形珍果文様花瓶」〔図1〕の上部に見られる毘沙門亀甲文や、「葆光彩磁呉洲模様鉢」(出光美術館蔵)〔図7〕に見られる花卉文様などがあるが、延壽文の名称で定型となつてからは、



図7 葆光彩磁呉洲模様鉢 出光美術館

ほぼ例外なく青地の青海波文によつて周囲が埋められている。これまでの研究や展覧会図録では、延壽文とは仙桃文と靈芝文で構成されるとの解釈にとどまっているが、実は青海波文も延壽文を構成する要素のひとつと考えられるのではないか。これについては次章で詳説したい。

さて、定型の文様構成となつた延壽文だが、ここで問題になるのは波山がどれほど意匠に対して名称を厳格に使用していたかである。これを検討するために出光美術館所蔵の「淡黄磁扶桑延壽文花瓶」〔図8〕〔表1 Z03〕を参照したい。

「淡黄磁扶桑延壽文花瓶」は表裏に大きな窓枠を設け、それぞれの内に花卉文をいっばいに表現する文様構成となっている。この左右対称に描かれる樹木や花卉文は、中近東の美術にしばしば見られる「生命の樹」を参考にした意匠である〔註8〕。また花卉文の下部には器面の表裏それぞれに各一對の犬があしらわれているが、この犬については、波山が当時飼っていたアイヌ犬がモデルになっているとの指摘がある〔註9〕。全体はやや黄味がかつた透明釉が施され、その質感を表現するために波山は淡黄磁との名称を用いている。文様は凹凸に彫り出した薄肉彫によつて強調されている。

問題となるのは文様の内容が仙桃・靈芝ではないにもかかわらず作品名称に延壽文の語句を付していることである。本作品の制作年代は昭和十年(一九三五)頃と想定され延壽文が定型となつていた時期にあたる。

これについては推測の余地を出ないものの、本作品は波山作品のなかでは例外的な文様とその名付け方があつたと考えられる。仙桃文・靈芝文でないにもかかわらず延壽文としたのは、生命の樹を反映させてかあるいは飼いの犬の長命を願つて名付けたかと想像する。しかしわざわざ



図8 (裏)



図8 (表) 淡黄磁扶桑延壽文花瓶 出光美術館

延壽文の前に扶桑（巨木あるいは日本の意味か）と付け加えるのは、作家が命名に整合性を持たせるためとも考えられる。

前述の通り、作品名称は基本的には作家自身による箱書であり、また波山は少しでも疵がある作品は完成品とは認めず、打ち壊して破棄をする寡作の作家であった。稀に疵物が残ることもあるが、その場合は波山が箱書を記すことはない〔註10〕。そのため名称に厳格な規格があるとはまではないえないものの扶桑と追記したことを重視するならば、少なくとも波山という作家のなかで延壽文は仙桃文と靈芝文を一組とする文様であるとの整合性がとられていたと考えられる。

以上のことをまとめると、延壽文は、（1）完成期に入ったのち、大正十年頃に作品名称に現れ始めること。（2）大正十年以前からすでに意匠構成としては現れており、着想がうかがえること。（3）主文様の仙桃文・靈芝文は、単色釉では表裏に枝折状で、釉下彩（彩磁・葆光彩磁）では、窓枠で囲み周囲を青海波文で充填する文様構成で、昭和の円熟期に入るに従って定型化されたこと。（4）一部例外的な命名が認められるが、少なくとも作家としては定型の意匠として扱っていたことが理解される。

## 二、主要モチーフの翻案と解釈

延壽文の名称が付いた作品は、仙桃文・靈芝文を作品の表裏に描いて一対の意匠としている。また彩磁や葆光彩磁などの釉下彩で器面の全体を覆う場合は、主文様の仙桃・靈芝を窓枠内に納めて、その外側面を青海波文で充填することが約束事になっている。

本章では、延壽文の主要なモチーフについて、出光美術館所蔵の「彩磁延壽文花瓶」〔口絵7〕〔表1-No.24〕を参考に、延壽文を構成する仙桃・靈芝・青海波の三つの文様に注目をして、どのような翻案であったか考察したい。また先行研究で指摘されている長寿を願う吉祥図案との解釈を踏まえつつ、延壽文が西王母の神仙思想に由来する意匠であり、仙桃文以外のモチーフにも西王母が関連していることを指摘したい。

二一、桃（仙桃）文について

波山の作品および素描集に描かれている桃文を通覧してみると、その形態は当初からほとんど変化していない。波山の描く桃は、折枝状また



図10-1 凝霜磁延壽文鯉耳水指 出光美術館

は連続文様であっても複数個の桃果と葉とが描かれ、時折黄色い蕊をもつ桃花が付け加えられた意匠にまとめられている。

「彩磁延壽文花瓶」では、葉に覆われた三つの桃果が三方に飛び出すような意匠となり、それぞれの位置は三角形を描くように配置されている。また葉の陰に添えられた桃花も、同様に三か所にまとめられ、かつ正面性・側面性を交えることで画面全体に立体感を演出している。

下図は、「青磁仙桃文水指」(一九二四年頃)〔図9〕〔表1-No.2〕と「凝霜磁延壽文鯉耳水指」(一九五九年、出光美術館蔵)〔図10-1〕〔表1-No.24〕の仙桃文〔図10-2〕を比較したもののだが、時代差がありながらその文様表現にほとんど変化のないことが見て取れる。こ



図9 青磁仙桃文水指 (仙桃文部分) 出光美術館



図10-2 凝霜磁延壽文鯉耳水指 (仙桃文部分) 出光美術館

これは他の波山作品に見られる植物文様の、例えば宝相華文やチューリップなどの花卉文様において、作品ごとにその花卉や唐草を変化させ差別化を図っているのとは対照的である。波山の植物文様は写生から発案されることもあったが、仙桃文はそれとは趣の異なる意匠といえる。

では、その典拠とは何であろうか。ここではそのひとつとして、『方氏墨譜』（万暦十一年序）の存在を提示したい。

『方氏墨譜』とは、明末の墨匠・方于魯が自作の墨の図案（墨譜）として刊行したもので、円や四角など墨の形状に合わせた構図に、山水、楼閣、人物、花卉、動物などの文様を描いた図案集である。波山が『方氏墨譜』を参照していたのは、素描集の「模様集」第二巻（305）、「花果粉本」第二巻（304）から明らかで、写生の内容から、とくに吉祥文様、動植物文様を入念にスケッチしていることが確



図 11-1 「三生果」(部分)『方氏墨譜』より



図 11-2 彩磁延壽文花瓶 (仙桃文部分) 出光美術館

認できる。

『方氏墨譜』の「三生果」(図11-1)と題された図案と、波山作品の桃文「図11-2」を見比べてみたい。二つの構図は桃果が上下逆になる点が異なるものの、その堅い枝ぶりや葉脈、葉先の翻る様子、桃果の肌に点状の模様を付ける表現など、多くの特徴が共通する。波山の桃文は、三つの桃果を三角形に位置させてバランスを取るなど『方氏墨譜』にはない構図であるが、これは作品化するにあたり、構図が破綻しないよう波山が示した工夫であろう。桃文は、あくまで『方氏墨譜』を基にしていると考えられるが、波山のイメージのなかで翻案された新たな文様といえる。

『方氏墨譜』を典拠としてつつ、新しい文様として作り変える事例は素描集「花果粉本」(305)の「八珍果」にも同様にうかがえる。この素描集において波山は八珍果を横方向へ展開する唐草文として再構成している。また日本美術協会展に出品した「葆光彩磁珍果文花瓶」の下絵(「大作花瓶類図集」(No.3))からも『方氏墨譜』を典拠としたことが確認できる「図12」。主文様の花籠のイメージは同書の「百華香露」



図 12 「大作花瓶類図集」(No.3) (葆光彩磁珍果文花瓶の桃部分) 出光美術館



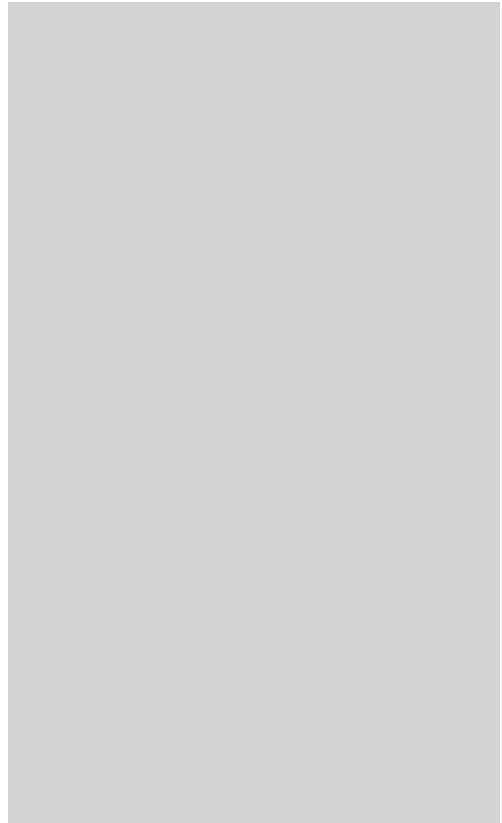
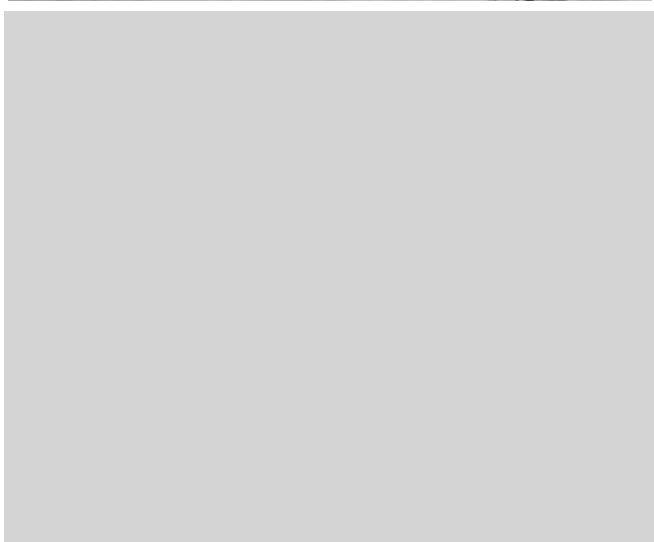
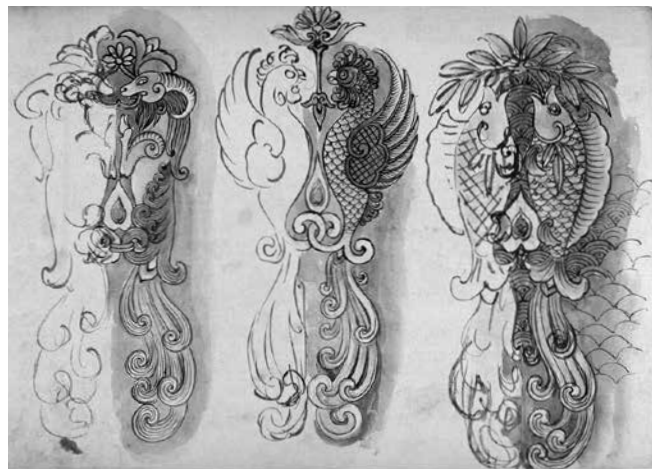


図13 「百華香露」『方氏墨譜』より



上 図14 「大作花瓶類図集」(葆光彩磁珍果文花瓶の文様部分)  
出光美術館

下 図15 「雙鳳玦」『方氏墨譜』より

「図13」に取材したものと考えられるほか、三方に描かれている羊、鳥、魚のモチーフは「図14」、「雙鳳玦」(「図15」)の図様を参考にしたものである。これら既存の図案をそのまま転用せず翻案して制作に活かすのは、すでに先学により指摘されている通り、東京美術学校の師であった岡倉天心(一八六三—一九一三)による美術教育の思想にも合致する。つまり西洋美術の模倣、古典や伝統を踏襲するだけでなく、「自己の感ずるものを表現すること」(「註11」)の思想が見出せる。

では『方氏墨譜』の様式に連なる桃文は、波山にとってどのような意味を有するモチーフであったのか。次にその図像学的な解釈を作品に向けてみたい。

そもそも中国において桃は昔から様々な性質・伝承を有している。桃には妊娠時のつわりを軽減させる薬効があるなど、結婚や妊娠の象徴として扱われていた。あるいは『桃花源記』をはじめとする数々の説話と

なって後世に伝えられている。王秀文氏は「桃の民族誌―そのシンボリズム(一)」(一九九八年)において、その性質を「結婚・多産」「辟邪」「別世界との通路」「長寿」の四つに大別している(「註12」)。

このうち延壽文に関わる長寿の性質としての早い例には『神異経』が以下のように挙げられる。

東方有樹焉、高五十丈、葉長八尺、名曰桃。……食之令人益壽。

(東方に樹木がある。高さは五十丈、葉は長さ八尺あり、名は桃という(中略)食用すれば人の寿命を長くする)

そして、このように桃が長寿の性質を有するようになったのは、西王母との関係によるものと指摘される。

西王母とは、中国の神話伝説上の女神で、崑崙山こんろんに住み、その姿は人面、虎齒、豹尾、蓬髮とされるが（『山海経』「西山経」『大荒西経』）、次第に美化されて不死の薬を持つ仙女とされた（『淮南子』「覽冥訓」）。

西王母其状如人豹尾、虎齒而善嘯、蓬髮戴勝

（西王母は其の状人の如くにして豹尾、虎齒にして善嘯き、蓬髮にして戴を勝く。）

（『山海経』「西山経」）

有人戴勝、虎齒有豹尾、穴處。名曰西王母（河圖玉版亦曰、西王母居崑崙之山。西山経曰、西王母居玉山。穆天子伝曰、乃紀名迹于弇山之石、曰西王母之山成。然則西王母雖以崑崙之宮、亦自有離宮別窟、游息之處、不專住一山成。故記事者各舉所見而言之。此山万物尽有。

（人有り、戴勝し、虎齒にして豹尾有り、穴處す。名けて西王母と曰ふ（『河圖玉版』に亦曰く、西王母は崑崙に山に居ると。西山経に曰く、西王母は玉山に居ると。『穆天子伝』には曰く、乃ち名迹を弇山の石に紀し、西王母の山と曰ふと。然らば則ち西王母は崑崙の宮を以ふと雖も、亦自ら離宮・別窟、游息の處有り一山に專住せざるなり。故に事を記す者各々見る所を挙げて之を言ふ。此の山には万物尽く有り。）

（『山海経』「大荒西経」）

譬若翊請不死之藥於西王母、姮娥竊以奔月、悵然有喪、無以續之。  
（譬えば、翊、不死の薬を西王母に請いしに、姮娥竊みて以て月に奔り、悵然として喪う有りて、以て之に続くこと無きが若し。）

（『淮南子』「覽冥訓」）

さらに『穆天子伝』や『漢武帝内伝』『漢武故事』においては美しい女性として、周の穆天子、漢の武帝と饗宴を設けて歌の応答をし、また三千年に一度実を結ぶ仙桃を贈答する人物として記される。

須臾以玉盤盛遷桃七顆、大如鴨卵、形円青色、以呈王母。母以四顆与帝。三顆自食。桃味甘美。口有盈味。帝食輒收其核。王母問帝、帝曰欲種之。母曰此桃三千年一生実。中夏地薄。種之不生。帝乃止（須臾にして玉盤を以て遷桃七顆を盛り、大さ鴨卵の如く、形円にして青色、以て王母に呈す、母四顆を以て帝に与え、三顆自ら食ふ、桃味甘美、口に盈味あり、帝食して輒ち其核を收む、王母帝に問ふ、帝曰く、之を種まんと欲す、母曰く、此の桃は三千年に一たび実を生ず、中夏は地薄し、之を種うるも生ぜずと、帝乃ち止む。）

（『漢武帝内伝』「王母天厨を設け桃果を献ず」）

西王母と桃が結びつけられた経緯は不明確なところが多いが、結果として不老不死の薬を持っているとされる西王母が、前提としてすでに幾つかの特殊な神聖を有していた桃と結びつけられたと考えられる「註13」。さて、東京美術学校で学び、『大日本窯業協会雑誌』などに図案を投稿していた波山であれば、桃が西王母のアトリビュートであったことは



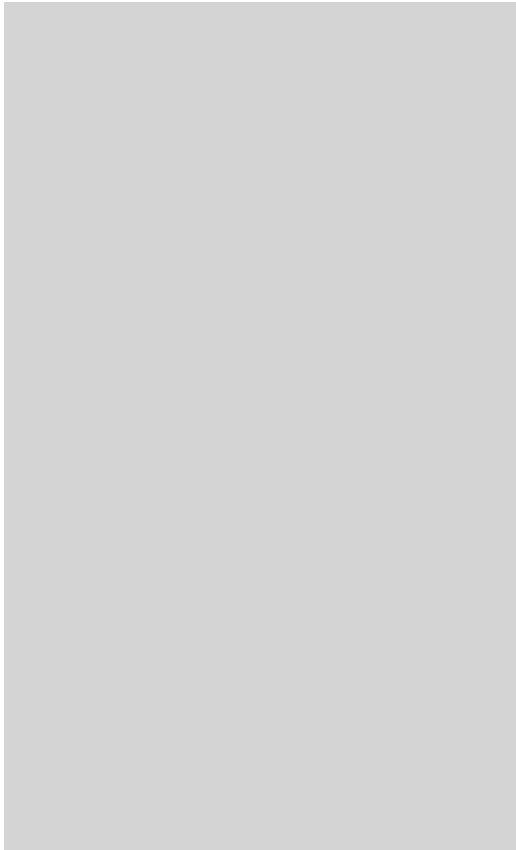


図18 「蟠桃核」『方氏墨譜』より



図16 西王母・東方朔図屏風(第二扇部分) 狩野光信  
桃山時代 出光美術館

当然承知であっただろう。西王母は絵画でもしばしば描かれる画題であり、そこには必ず西王母を示す桃あるいは桃花が描かれる「図16」。また具体的な解釈があったことを示す作品としては「仙桃核鉢」(出光美術館蔵「図17」)がある。本作品はまさに武帝が西王母から賜ったという仙桃の核を実際に具現化した作品で、その典拠は『方氏墨譜』の図案「図18」にある。波山はこれを「模様集」第二卷(300)「図19」に写し、作品にしている。

桃文が登場していたのは延壽文が定型となる大正十年以前からであり、珍果文や桃文と表記されていた文様意匠が仙桃文と変化してゆくのは先述の通りである。そのことから西王母の象徴として桃が形象されていたことは疑いない。



上 図17 仙桃核鉢 出光美術館

下 図19 「模様集」第二卷(300) 出光美術館

二二二、靈芝文について

靈芝とはマンネンタケ科のキノコで芝草などとも称される。『後漢書』「章帝記」や『論衡』「驗符篇」などに述べられているように、古くから瑞草として扱われており、また『神農本草經』では、青・赤・黄・白・黒・紫の六種の靈芝があるとし「長く食すると身が軽くなり、老いず、寿命が延びて神仙になる」とされる植物で吉祥文様としても知られる。

「模様集」第二卷(304)「図20」には『方氏墨譜』に掲載される「青靈芝」を模写した図が確認できる。しかしこの靈芝の形態は先端が楕円の形をしており、波山作品に見られる靈芝とは大きく形状が異なっている。桃文が『方氏墨譜』の様式に倣っていた一方で、靈芝文は別の翻案に依っていたと考えられる。

そもそも波山作品に登場する靈芝文は、それまでの工芸史にみられる伝統的な靈芝の形態と似ているようで異なる部分が多い。一般に靈芝の



図20 「模様集」第二卷(304) 出光美術館

文様は、『方氏墨譜』に描かれているような先端が楕円に変形したキノコであり、その先端部は雲気文のように渦を巻く姿になっている。しかし波山のそれは一見すると色、形ともに桃文のように見え、仙桃文との表裏一対をある程度意識している。また同様の理由からか、折枝状にして葉を伴う意匠とするのも靈芝としては珍しい。さらには靈芝が火焰に包まれているような形態「図3-2」も数点認められる。いずれにせよ波山の靈芝文は先端が楕円形のものとなる古典的な形態の特徴とは大きく異なる。

「彩磁延壽文花瓶」の靈芝文により改めて見てみたい「図21」。靈芝は中央に緑色の蕊のような部分を持ち、赤彩の先端部がこれを囲んでいる。赤彩の部分だけを見ると、明らかに伝統的な靈芝ではなく、これが如意頭を象っていることに気付く。また放射状に伸びている葉は、一対の仙桃文と近似させようとする意図がありつつも葉脈の表現が全く異なっている。仙桃文の葉が中央から枝分かれするように筋が通る網状脈に対し、靈芝文は根元から先端へとまっすぐに筋が伸びる平行脈となっている。植物をよく観察して制作に反映させていた波山らしい細やかな植物表現の違いともいえる。ところが、筆者はこの植物の形態的特徴の差異は波山の解釈があつての表現と考える。



図21 彩磁延壽文花瓶(靈芝文部分) 出光美術館

結論を先に述べると、この靈芝が如意頭形になっていること、葉の表現が平行脈になっていることは、当時の吉祥図案研究に依拠するものと考えられる。具体的な例として『吉祥図案解題』（野崎誠近著、中国土産公司一九二八年初版・平凡社一九四〇年再版）を引用したい〔註14〕。同書は波山の蔵書としても確認される図書であり、波山が参照した蓋然性は極めて高い。

まず靈芝が如意頭形になる根拠だが、『吉祥図案解題』には、靈芝と如意とを混淆する解釈が一貫して見受けられる。以下は靈芝と如意を説明した箇所である。

如意は仏教の伝来と共に印度より輸入せらる（梵語阿那律）。僧侶が説教の時の備忘のため、其の要点を書き留めて常用せしものなりと云う。（中略）其の器の働きに因み如意と名付けたるが、道教の隆盛となるに伴れ靈芝又は祥雲を象りて其名と形の吉祥なるとより、頌祝の品となすに至れるなり。

（1平安如意）

如意は靈芝を象り靈芝は又吉祥の瑞草なるが故に両者は相混淆す。

（23三多九如）

この他にも「2事々如意」「4万事如意」「7和合如意」など、吉祥図案の解説・付記には、如意について「普通靈芝を描きて如意を代表す」や「或いは靈芝」と説明する記述が認められる。波山と同時代の吉祥図案の解釈では、靈芝と如意とが混淆され、延壽文もその理解で表現がな

されたものと考えられる。

またこれに従えば火焰に包まれたタイプの靈芝も説明がつく。すでに渡部誠一氏による指摘〔註15〕があるように、火焰に包まれた靈芝文は救世観音の光背をヒントにつくられた「葆光彩磁細口菊花帯模様花瓶」〔図22〕と同様に、救世観音の持物である火焰宝珠に着想を得て創案したのではないかと考えられる。渡辺氏が推察するように、東京美術学校彫刻科の同期で親友でもあった新納忠之介（一八六九—一九五四）が日本美術院の国宝修理部門の責任者であったことから、波山は法隆寺調査などの古典研究も可能であった。そして波山は法隆寺調査を経たのち、救世観音の持物である火焰宝珠（火焰の如意宝珠）に想を得て、火焰に包まれた靈芝文を創案したのではないか。

次に葉脈がまっすぐに伸びる平行脈の表現であるが、これは靈芝と別



図22 葆光彩磁細口菊花帯模様花瓶 出光美術館

の吉祥植物との組み合わせから読み解ける。

『吉祥図案解題』において靈芝と別の植物とが組み合わせられて吉祥文とするのは以下の通りである。

- 2 事々如意 柿二個（或は唐獅子二頭）と如意（普通靈芝を描きて如意を代表す）の図
- 3 百事如意 百合の花（或は百合根）、柿（或は唐獅子）及び靈芝の図
- 4 万事如意（万年如意） 万年青と靈芝（或は卍字と如意）の図
- 5 新韶如意 花瓶に山茶花、松、梅等を挿し、旁に靈芝、柿、百合根を配する図
- 7 和合如意 盒子（ふたもの）、荷花（蓮の花）及び如意（或は靈芝）を取合はせたる図
- 52 群芳祝寿 桃、長春花、靈芝及び翠竹の図
- 53 芝仙祝寿 靈芝、水仙、竹及び寿石（或は桃）の図
- 56 天仙寿芝 天竹、水仙、靈芝及び寿石の図
- 57 仙壺集慶（仙壺淑景） 花瓶に松、靈芝、水仙を挿し、傍に吉祥の雜草及び
- 116 伶俐不如痴 菱、荔枝、及び靈芝の図
- 146 君子之交（芝蘭之交）（芝蘭競秀） 靈芝と蘭花の図又は竹と蘭の図

ここで靈芝（あるいは如意）と組み合わせられている植物は、柿、百合（百合根）、万年青、山茶花、松、梅、蓮花、桃、長春花（薔薇）、竹、水仙、菱、荔枝（ライチ）、蘭が挙げられる。おそらく波山は靈芝の葉という空想の表現を構想したとき、ある種の整合性をもたせるために、す

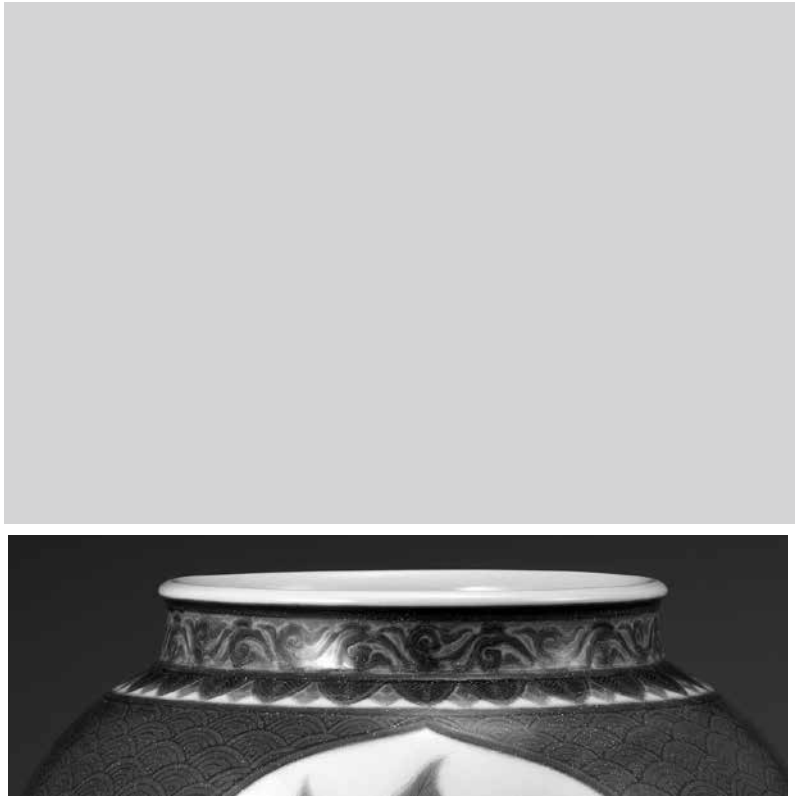
に吉祥図案として靈芝との組み合わせにある植物、具体的には竹の葉の形態的特徴に取材をして文様に活かしたのではないか。つまりその背景には「群芳祝寿」や「芝仙祝寿」「天仙寿芝」など、靈芝とタケ類の植物を一組とする図案を参考にし、仙桃文と表裏の一对となる図案を作ったと考えられる〔註16〕。

『吉祥図案解題』の初版が昭和三年であることから、波山が本書のすべてに影響を受けて図案を生み出したとは言い切れないものの、同様の解釈が波山作品の文様意匠から推測される。

さて、靈芝も古くから工芸作品に取り入れられていた吉祥文様であるが、先述の通り靈芝は芝草、瑞草とも称される仙薬の一種として扱われており、その性質から西王母と繋がる植物文様として表現されてきた。波山はそれを知って仙桃文との一对に仕立てたと考えられる。

西王母と靈芝との関係が認められる図像は、漢代の画像石にまで遡る。西王母が描かれている漢代の画像石を見ると、西王母の周囲には、不死の薬を調合する兎のほか、靈芝を捧げ持ち献上する従者や羽人の姿が認められる。波山の蔵書として確認されている『支那美術史彫塑篇』（大村西崖著、仏書刊行会図像部、一九一五年）には、同様の西王母の図版が多数掲載されており〔図23〕、本書の本文に靈芝を献上していると説明はないものの、波山がこの種の図像を見てそのように認知していた可能性は高い。

これら漢代の画像石など、中国の古美術を研究し参考とすることは、波山のみならず同時代の日本画家にも見られる傾向であり〔註17〕、このような古典学習は当時活躍した作家たちの、延いては美術界の志向であった。波山が漢時代の美術あるいは文様に精通していたことは作品から



上 図23 「西王母」『支那美術史彫塑篇』より  
下 図24 彩磁延壽文花瓶（頸部分） 出光美術館

もうかがえると、**「彩磁延壽文花瓶」**の短い頸部には、渦を巻いた雲気文が唐草のように伸びる文様があるが**「図24」**、これは漢時代の工芸品に散見される雲気唐草文を基にした従属文様であろう**「図25-1・2」**。この雲気唐草文は必ずしも延壽文との組み合わせになる定型文様とはなっていないものの、**『漢武帝内伝』『漢武故事』**などの物語に見られる西王母と武帝の時代を想起させる。

また漢代画像石の他にも西王母との関連としては、その文様意匠から



上 図25-1 鍍金銀雲気文獸環耳有蓋碗  
中国 漢時代 出光美術館  
下 図25-2 鍍金銀雲気文獸環耳有蓋碗（部分）

麻姑献寿が想起されていたことも示唆される。

麻姑とは、道教における八洞神仙の一柱で、その容姿は若くて美しく、鳥のように長い爪をしている（**「神仙伝」「麻姑」**）。彼女は長寿の象徴でもあり、西王母の誕生祝いの際には、麻姑が靈芝を醸した美酒を贈るとされている。これが麻姑献寿である。

麻姑が籠や葉草を捧げ持った立ち姿で描かれる麻姑献寿は古くから描かれてきた画題で、波山の時代にあっても絵画主題として描かれている。大正二年（一九一三）に開催された第三回東京勸業博覧会には、橋本雅邦・梶田半古に師事をした島内松南（二八八一—一九六二）による「麻姑図」**「図26」**が出品されている。同作は同年発行された『美術画報』（第三十四編巻五）に図版付きで紹介され「佳作の一なり」との評価を得ている。「麻姑図」に描かれる麻姑の左手には靈芝が握られており、この女性性が麻姑であるとのアトリビュートとなっている。



### 第三回東京勸業

博覧会が開催された大正二年は、波山が東京高等工芸学校の嘱託を辞任し（七月）、以降は制作に専念するようになった年で、また東京府工芸展覧会に「彩磁花鳥文花瓶」を出品し、

東京府に八〇〇円で買い上げになったなど高揚期にあたる。波山が島内作の「麻姑図」を実見したかは不明ながらも、『美術画報』に掲載されるなど、その主題は広く認知されるところであり、波山の作品に麻姑をイメージさせる靈芝が取り入れられていたと考えても不思議はない。また前出の『吉祥図案解題』にも麻姑献寿の吉祥図案が掲載されているが、その図にも麻姑が捧げ持つ籠の中に靈芝があることが確認できる。このように、靈芝は西王母と、さらには西王母に関連する麻姑献寿に繋がるモチーフとして意味付けられる。

### 二―三、青海波文について

波を意匠化した青海波文も工芸では広く用いられている連続文様であるが、前節のふたつで見た通り、仙桃・靈芝が西王母を想起させるモチーフであれば、青海波文も西王母に繋がる文様と考えられるのではない

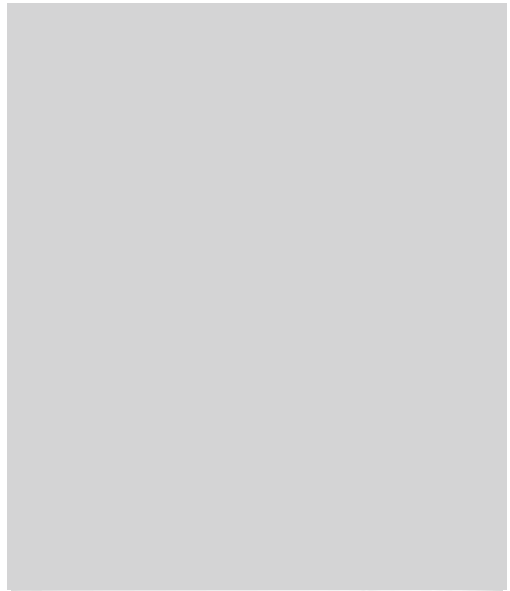


図 26 「麻姑図」『美術画報』（三十四編巻五）より

だろうか。

青海波文の示す波や海が西王母と繋がるモチーフとするならば、その主題としては「瑶池」そして「瑶池集慶」「八仙過海」が思い浮かぶ。

瑶池とは西方の崑崙山の上にある玉を産する池で西王母が鎮座するところである。『穆天子伝』では、周の穆王が西に巡行し、西王母と出会う酒宴を催すのがこの瑶池とされ、西王母の誕生祝である蟠桃会が催された際に、招かれた神仙が集う「瑶池集慶」の場所でもある。そして八仙人が揃って蟠桃会に向かうため瑶池を渡るのが「八仙過海」である。『吉祥図案解題』においては、以下のように説明されている。

#### 59 瑶池集慶 群仙、西王母にその誕生を祝する図

西王母一名金母、居於崑崙之圃、閩風之苑、瑶池金闕、周穆主御八駿、持白珪重錦、為王母寿。

西王母は一名金母、崑崙の圃の閩風の苑に住みて、瑶池金闕の贅を極めたり。周の穆王が八駿に御りて天下を周遊せし時も、白珪重錦を賜つて王母の幸福を祈りぬ。

とあり。西華至妙の気化して生まれたるにて東華至真の気の化して生まれたる東王公と、俱に二気を共理し、天地を育養し、万物を陶鈞し、天上天下三界十方の女子の登仙するもの、得道するもの、皆之に隸属すと云ふ女仙の首領にして、瑶池は其の居所なり。

#### 48 八仙過海 八仙人が仙槎に乗り海を渡る図

八仙人打揃うて西王母の誕生祝に瑶池へ渡る図にして、西王母の居所崑崙の下は洪濤万丈、鸞車羽輪にあらざれば達する能わざる仙境なるを、八仙人は談笑の裡に乗り越えて往くなり。仙槎は仙人の乗

るいかだ。

崑崙山の瑤池、またその瑤池へと談笑しつつ軽々と海を渡る八仙人の形象は、こうして青海波文となり西王母の仙桃文・靈芝文と結びつく。延壽文の周囲を充填する文様が青海波文で定着した背景、つまり波山の構想としては、瑤池をめぐる「瑤池集慶」「八仙過海」などの吉祥図案があつたと考えられる。

### まとめ

延壽文は西王母の神仙思想に由来するモチーフを板谷波山が翻案して生み出した意匠である。本論考ではこの延壽文を、波山を表象する文様であると捉え直し、延壽文の成立する展開を通覧した。すなわち、延壽文は波山が完成期に入ったのちの大正十年頃に作品名称として現れはじめ、昭和の円熟期に入るに従って定型化したことを言及した。

また西王母の形象としての仙桃・靈芝・青海波文の翻案および図像解釈を試みた。そして、波山がどのような典拠から意匠を翻案したか一考を提示し、それぞれの文様が西王母に起因することを明らかにした。

さて、波山はそれまでの職人による仕事であつた陶磁を芸術へと転換させた近代的な陶芸作家の嚆矢と位置付けられる。しかしその活動にあつて、自らの芸術理論や作品について語つたことは少ない。この延壽文についても、波山の言葉による記録はうかがえない。自らの作品やその芸術理論について声高に主張をすることはせず、作品の存在そのもので答える自負をもつていればこそ、芸術を語ることは煩雑であつたのかも

知れない。

波山自身「思想はありません」「註18」と謙遜し語るものの、延壽文を構成する仙桃・靈芝そして青海波文を詳細に見れば、その西王母の神仙思想が古美術、図案研究に裏付けられた深遠なものであることがわかる。そして、その主張するところは、やはり鎮魂や長寿といった、人々に寄り添い、幸せを願うことに帰着する。延壽文は「波山の思想」が横溢した、陶芸家・板谷波山を語るうえで欠かせない文様といえよう。

註1 柏木麻里「板谷波山の植物意匠における「生命」の表象―波山芸術の「原型」誕生期をさぐる」(『出光美術館研究紀要』第十八号、二〇一三年) 三二頁。

註2 展覧会図録『生誕一五〇年 板谷波山―時空を超えた新たな陶芸の世界』(出光美術館、二〇二三年) 九八頁。

註3 前掲註1、三一頁。

註4 荒川正明「板谷波山の生涯―珠玉の陶芸―」(河出書房新社、二〇〇一年)。

註5 前掲註4、一〇八頁。荒川正明「板谷波山における大正時代中期の作風展開―「第三回波山会」出品作を中心として」(『出光美術館研究紀要』第十一号、二〇〇六年)。

註6 前掲註2、用語解説、二〇七頁。

註7 荒川正明「波山芸術の様式展開」(展覧会図録『板谷波山』出光美術館、一九九四年) 一三頁。

註8 前掲註1、四七頁。

註9 前掲註4、一七二頁。

註10 出光美術館所蔵「天目茶碗 銘命乞い」に代表される「命乞い」銘のある箱書は、作品を譲り受けた出光佐三による。これらの箱書には波山は自身の芸術の良心に反する作品には箱書を自筆することはないことが記されている。

註11 古田亮「岡倉天心の美術思想」(展覧会図録『芸術教育の歩み 岡倉天心』東京藝術大学美術館、二〇〇七年)。

註12 王秀文「桃の民族誌―そのシンボリズム(一)」(『日本研究・国際日本文化研究センター紀要』十七巻、一九九八年)。

註13―若林歩「西王母と桃の関係性―不死の薬と仙桃・蟠桃―」（『国文目白』五十号、二〇一二年）。

註14―野崎誠近『吉祥図案解題―支那風俗の一研究』（中国土産公司一九二八年初版・平凡社一九四〇年再版）から引用。なお、吉祥図案の主題につくアラビア数字は同書における番号。

註15―渡辺誠一コラム「炎の吉祥文様 板谷波山の延年紋様について」（『Car・Pa』十一号、二〇一四年）。

註16―生物学の定義ではタケ亜科に分類される竹は厳密には平行脈の葉ではない。平行脈の葉の卑近な植物としては笹が挙げられる。ここでは美術工芸の文様として、平行脈の葉の形象を竹・笹として述べたい。

註17―例えば安田鞞彦（一八八四―一九七八）は、漢時代から唐・宋時代にいたるいわゆる鑑賞陶器を中心に数々の骨董品を所有し、それら古物を自身の作品制作に活かしている。佐藤有紗「安田鞞彦における古陶磁愛玩―岡田美術館蔵「加彩楽舞俑」を一例として」（『造形のポエティカ―日本美術史を巡る新たな地平』青簡舎、二〇二一年）。

註18―地元下館の文化運動に努めた中村兵衛左衛門が刊行した『板谷波山・陶芸一筋に生きる』（筑波書林、一九八〇年）で、波山は同郷の版画家・飯野農夫也に「私の陶器には、残念ながら思想というのはありません」と語っている。

〔図版出典〕

図7・10・12 明方于魯撰『方氏墨譜』六卷「三」、万曆十一年序刊（国立国会図書館デジタルコレクション）（<https://dl.ndl.go.jp/pid/2592387>）、二〇二三年一月三十一日閲覧）。

図15 明方于魯撰『方氏墨譜』六卷「二」、万曆十一年序刊（国立国会図書館デジタルコレクション）（<https://dl.ndl.go.jp/pid/2592385>）、二〇二三年一月三十一日閲覧）。

図20 大村西崖『支那美術史彫塑篇 附図』（仏書刊行会図像部、一九一五年、国立国会図書館デジタルコレクション）（<https://dl.ndl.go.jp/pid/954632>）、二〇二三年一月三十一日閲覧）。

図23 『美術画報』第三十四巻五号、一九一三年（国立国会図書館デジタルコレクション）（<https://dl.ndl.go.jp/pid/1898233>）、二〇二三年一月三十一日閲覧）。

〔謝辞〕

本論文執筆にあたり、敦井美術館、廣澤美術館の両館より、画像の提供を賜りました。ここに記して深謝申し上げます。



# Itaya Hazan's Decorative Animal and Plant Motifs

## — On the Adaptation of *Enju-mon* and *Kisshō* Patterns

TAKAGI, Daisuke

Itaya Hazan (1872–1963) is a leading figure of modern ceramics who, on the one hand, adopted the latest artistic styles at the time such as *Art Nouveau* and, on the other, closely studied ancient ceramics and artworks of various regions including that of Japan, China, and even the Middle East, infusing them into his own works. Such practices can be observed from the designs seen in his works and further, from *Sobyō-shū* (Collection of Sketches) and sherds discovered from kiln excavation research. Many studies to this day continue to provide insights on Hazan's wealth of knowledge.

This study aims to contribute to preceding research from the perspective of iconography. Specifically, of his animal and plant designs, this study focuses on *kisshō* (good luck) pattern ideas that Hazan named "*enju-mon*" (pattern for wishing long life) and provides an analysis. *Enju-mon* is the name Hazan gave to his works in his wish for people's bliss. The design is based on the visual formula of placing peach spray and auspicious flowers as the main motifs and filling its surroundings with *seigaiha* sea wave pattern of concentric arcs. By chronologically organizing Hazan's works, it becomes apparent that peach sprays and auspicious flowers were paired as a single standard pattern and that this was later defined as "*enju-mon*." Past research had made literal interpretations of "*enju-mon*" as *kisshō* pattern ideas wishing for long life. However, deciphering its meaning based on the combination of peach spray, auspicious flowers, and the sea wave patterns, the image of "*Seiōbo no Bantō-e* (Peach Festival of the Queen Mother of the West)" arises. This study proves that rather than superficially appropriating the designs of antique ceramics, Hazan imbued meaning to the motifs and engaged in ceramic-making with a special feeling.

出光美術館研究紀要 第二十八号

(二〇二三年度)

二〇二三年三月二十五日

編集 出光美術館  
公益財団法人  
発行 東京都千代田区丸の内三丁目一  
電話 〇三―三三二二―九四〇二

制作 佐藤編集事務所

印刷 東洋美術印刷株式会社