

出光美術館研究紀要第二十五号抜刷
二〇二〇年一月三十一日発行

板谷波山の意匠設計（2）光

— 薄肉彫・彩色・施釉による光の組み立て

柏木麻里

板谷波山の意匠設計(2) 光——薄肉彫・彩色・施釉による光の組み立て

柏木麻里

はじめに

一、光の意匠における薄肉彫の重要性

二、〈背景〉と〈光〉から、〈世界〉の発見へ

三、結晶・鉱物質の光——波山と近代日本の科学・文学
むすび

はじめに

近代日本を代表する陶芸家の一人、板谷波山の陶芸を特徴づける芸術的要素の一つが、光である。波山みずからが名づけた釉薬技法「葆光彩」の「葆光」の語は、「光を包む」という意味をもつ。その言葉通りに、内部に微細な結晶を多量に含んだ葆光釉は、やきものの肌に淡い光の膜をまとわせる。明治時代末期に始められた葆光彩は、波山の代表的技法として評価されてきたが、波山陶芸における光は、この葆光彩という技法よってのみ説明できるものではない。波山の光は、もつと複合的な技法の組み合わせによって生み出され、波山の陶芸家人生を貫いて

多様な作品において表現されている。筆者は、波山における光は、葆光彩という単一の技法であることを超えた、一つの総合的意匠として再評価されるべきであると考える〔註〕。

本稿では、葆光釉をかけた「葆光彩」だけではなく、通常の透明釉をかけた「彩磁」をも視野に入れて、波山の光の意匠を網羅的にとらえ、波山がどのようなプロセスで光を独自の表現として獲得したのかを考え、ここでは葆光釉や透明釉がもつ、ガラス質による輝きだけではなく、波山のもう一つの代表的技法である「薄肉彫」、すなわち釉薬をかける前にやきものの肌の上に文様を彫刻する技法が、きわめて大きな役割を果たしたことを指摘する。「薄肉彫」で文様をどのように彫るのか、その彫りの部位と深浅こそが、実は釉薬をかけて焼成した後の光の効果を決定的にしているからである。波山はけっして釉薬技法にのみ頼って光を表したのではなく、その前に周到な意匠設計の下に彫刻技法を駆使し、陶芸を光の世界にするという芸術的課題を追求した。

実際に波山陶芸における光は、うつわ表面の輝きに留まらず、文様の花や鳥が存在する〈世界〉の深み、三次元的な奥行きと、謎めいた光の広がりへと我々を導くのである。本稿ではいくつかの作品の詳細な観察

から得られた知見を中心に、波山陶芸において、光は周到に設計された一つの意匠であったことを述べたい。

一、光の意匠における薄肉彫の重要性

波山の光は彩色や施釉より前のプロセス、すべての文様を彫刻であらわす薄肉彫にこそ鍵がある。結論を先に述べれば「薄肉彫+彩色+施釉」の複合的プロセスによって、波山の光は組み立てられているのである。まず明治末期に作られた、薄肉彫の行われていない初期の葆光彩から光のありようをみてゆこう。

(1) 葆光彩と彩磁

「葆光彩梅花又瓢形花瓶」(明治四十五年(一九二二))「図1」は、箱書に「葆光彩」とあり、明治にさかのぼることのできる、最も古い葆光彩作品の一つである。梅の枝ぶりを筆の掠れによって描くなど、後年の薄肉彫にはみられない、琳派風の筆づかいがみられる。波山は、琳派や狩野派の絵画を模写したが、これを応用した陶芸はほとんどない。青は明治末期から大



図1 葆光彩梅花又瓢形花瓶
明治45年(1912) 出光美術館



図2 彩磁月桂樹撫子文花瓶
大正2年(1913) 出光美術館

正初期にかけて波山が好んだ地色である。当時、青や紫は着物の色彩として人気を博し、特に大正時代は日露戦争後、軍服の色にちなんだ「勝色」の名で、青色が流行した^{註2)}。

この初期の葆光彩において、その名にこめられた「光」は、文様を含めたうつつわ全体がおっと淡く光るといったものだった。その後波山の光はより明確で巧緻なものへ変化してゆく。ここで留意したいのは、「光」の字をもつ葆光彩のみが光の陶芸ではなく、葆光彩ではない透明釉をかけた彩磁にも、優れた光の表現が行われていることである。

「彩磁月桂樹撫子文花瓶」(「図2」)は、波山芸術前半の興隆期にあたる、大正時代初期に制作された。白磁の上半分を青く染め、青と白の境に植物を巡らせるデザインは、デンマークのロイヤル・コペンハーゲン窯製品に学んだと考えられている。波山の明治三十年代の素描に「コッペーヘーゲル製花生」と書き込みのある図「図3」が残されており、

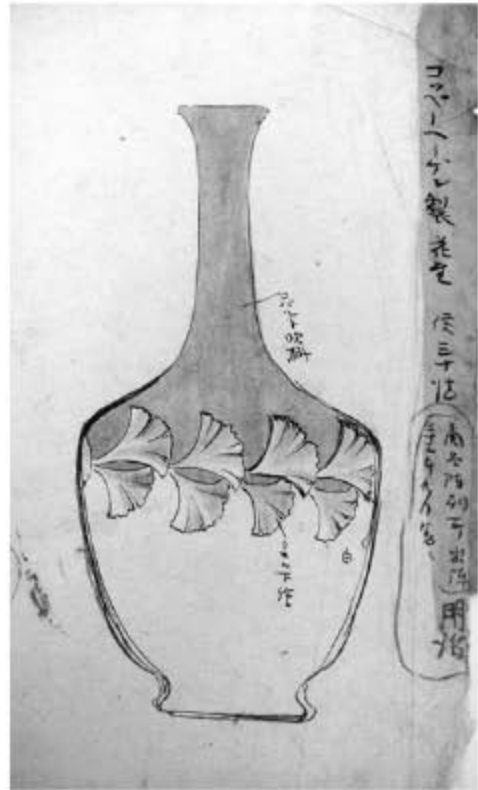


図3 素描「コペンハーゲン製花生」
明治30年代 出光美術館

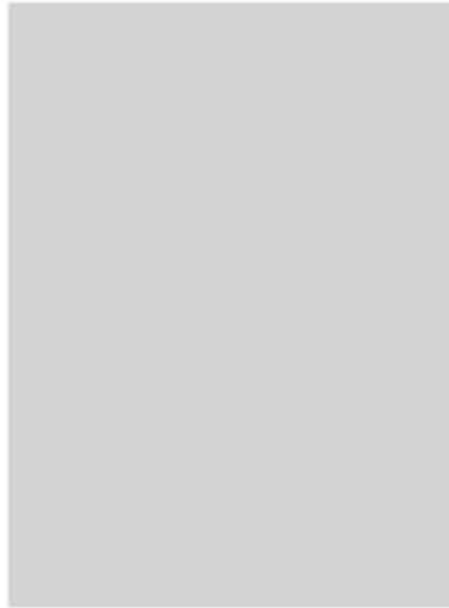


図4 釉下彩銀杏文花瓶
ロイヤルコペンハーゲン窯
独立行政法人産業技術総合研究所
中部センター

頸と肩を淡い青紫色として、銀杏の葉をめぐらせた花瓶が模写されている。このロイヤル・コペンハーゲン窯の实物「釉下彩銀杏文花瓶」〔図4〕は明治期に日本に渡ってきたものと考えられ、現在、独立行政法人産業技術総合研究所中部センターに一点所蔵されている〔註3〕。

こうした西洋陶芸学習の一方で、この作品には西洋の模倣に終わらない特質が見いだされることに注目したい。波山陶芸の芸術的結実は、しばしば、元になった西洋陶芸を凌駕する。この作品に関していえば、より巧みで豊かな芸術的要素、すなわち光に関する深い省察をあらわした作品へと転生した。

ロイヤル・コペンハーゲン窯「釉下彩銀杏文花瓶」と波山の「彩磁月桂樹撫子文花瓶」には、器形の違いや、銀杏から月桂樹へとというモチーフの改変、撫子という新しいモチーフの追加といった差異がみられるが、なかでも重要なのは、平面と立体をめぐる芸術的志向の違いである。ロイヤル・コペンハーゲン窯製品の銀杏文は、あくまで平面的に、グラフィック・デザインとして処理され、すっきりと軽やかな色面構成を見どころとする。これに対して波山の「彩磁月桂樹撫子文花瓶」では、月桂樹の葉は陰影豊かに彩られ、立体感や現実感という、色面構成とは異なる芸術性が志向されている。

こうした立体性は新しく加えられたモチーフ、撫子の花によって、いっそう強められる。上部の撫子を見ると、月桂樹の葉の奥に花を留めることで、そこには前後関係や、花と葉の間にゆらぐ空気が生まれる。花の背景となることによって青色は、時に青空のようにも見える。文様であることを超えたより豊かな視覚世界が、立ち現われてくるのだ。

白磁の中に下向きに咲く撫子の花もまた、手で触れられそうな現実感を感じさせる。この現実感を作り出すのは精密な描写に加えて、器の内部分から、いわば花の背後から溢れてくる光なのである。

揺れる撫子の背後から、真昼の光が差してくるような効果は、月桂樹の葉が下から光を受けるようにあらわす、周到的な彫刻文様によって用意

されている。輪郭線を彫ったあと、左から光を受けているかのよう左端を淡く、右側を濃く染めているのである。波山作品の意匠は、最初期を除いてほとんどすべて薄肉彫で彫られている。薄肉彫、彩色、施釉というプロセスを経て焼成されるのである。さらに眼を近づけて見ると、左右に開いた花弁「図5」のギザギザした輪郭を縁どる彫線と、この中を染める薄紅色の間には、わずかな隙間がある。意図的に染め残すことによって、そのわずかな余白部分が、まるで光を含んでいるように見えるのだ。きわめて細微にして巧みな意匠といえよう。

晩年になると波山作品の箱書には「葆光彩」の言葉はみられなくなつてゆく。その晩年においてもしかし、光の意匠は不変であった。波山八十八歳の作、「彩磁紫陽花水差」(昭和三十四年(一九五九)「図6」)をみてみよう。紫陽花は晩年の波山が好んであらわした花である。上方に花と葉の密集した花叢をあらわし、下方の胴裾には余白をとる。花や葉の縁の部分(4)を淡く彩色し、そこに光が当たっているように見えるので、雨に煙る庭の紫陽花を見る風情がある。さらに上方の葉の輪郭は深く彫り、下方の葉はほとんど彫らず浅い彫線にとどめているために、下にゆくほど花は淡く光に溶けてゆくように見える。

同じく紫陽花をモチーフとする「彩磁紫陽花文水差」(昭和時代前期)



図5 彩磁月桂樹蕪子文花瓶(部分)



図6 磁紫陽花水差 昭和34年(1959) 出光美術館

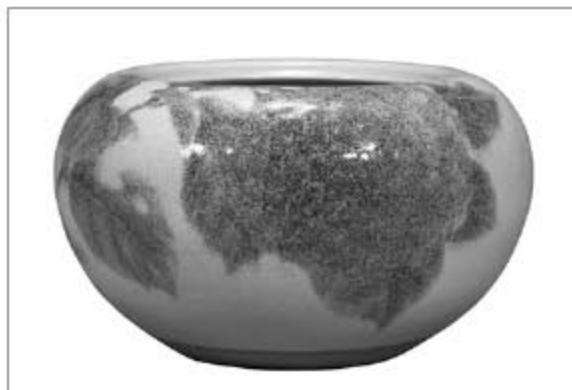


図7 彩磁紫陽花文水差 昭和時代前期 出光美術館

「図7」は、霜降り状の白色をおびた釉薬がかかり、紫陽花の花も葉も白く煙って見える。ここにもまた、葆光彩の均一な淡さや、透明な光沢に包まれた彩磁とは異なる光の表現がみいだされる。すべての色彩も、形も、その白い霧のような世界の向こうで曖昧に優しく佇んでいる。このように波山の光の意匠は、「光」の文字を名にもつ葆光彩だけではなく、彩磁にも同様に看取できるのであり、さらに葆光彩の箱書がみられなくなる最晩年においても、光は波山陶芸の根幹を成す主要な表現であり続けたことがわかる。

光の意匠が葆光彩のみによるのではないならば、一体何が波山の独創的な光を生み出しているのか。筆者はその重要な役割を担っているのが、先に述べたように彫刻技法である薄肉彫であると考ええる。



図8 彩磁唐花文水指 昭和15年(1940) 出光美術館



図11 彩磁唐花文水指(部分)



図9 唐花文花瓶(工程品) 昭和30年代 出光美術館



図10 唐花文花瓶(工程品)(部分)

(2) 光の意匠における薄肉彫の役割

ここでは優れた光の表現をみせる花の意匠について、完成品と工程品を比較することで、波山の光において薄肉彫が果たした役割を明らかにしたい。工程品とはうつわに文様を下書きし、これを薄肉彫した上で、一部に彩色をしたもので、全面的な彩色、施釉、焼成を行う以前の作品であり、波山の制作プロセスを示す貴重な資料である。

「彩磁唐花文水指」(昭和十五年(一九四〇))「図8」は、くつきりと澄んだ青色の花と葉に、左上から一陣の風が吹き、花と葉を揺らして通り抜けてゆく動きを感じさせる。葉を彫る線と彩色のあいだに、わずかな空白を設けてあり、そこが光を受けているかのように見える。このモチーフを彫った線を縁として残して、その余の部分に彩色することで、縁の部分に光が宿るように見える効果は、工程品を見るとよりはつきりとそ

の状況がみえてくる。

「唐花文花瓶(工程品)」(昭和三十年代)「図9」は、彩色をして施釉、焼成する前の工程品である。これをみると、波山の薄肉彫が、実に深く鋭い線で彫られていることがよくわかる。この彫線の峻厳さが、釉薬に包まれた後、特有の精密で誠実な波山の意匠線となって現れる。また工程品では頸部に目印の縦線が記され、文様単位の区分を示すものと解されて、波山の創作過程を伝えている。

完成品と工程品の細部を見比べてみよう。左へのびる三枚の葉に注目すると、工程品「図9」では彫線の少し内側に彩色されているのがわかる。この線と色の間の空白が、釉薬をかけて焼成した完成品「図11」では、葉の縁に生まれる淡い光となる。彫りと彩色、そこに生じる光の関係を図解したのが図12である。薄肉彫をする際に文様の輪郭には傾斜がつけ

られ、その傾斜した断面が、焼成後に光を呼び込んでいると考えられる。その結果、葉の縁の部分^①が光っているように見えるのである。

波山の光は彩色や施釉より前のプロセス、すべての文様を彫刻であらわす薄肉彫にこそ鍵がある。「薄肉彫+彩色+施釉」という総合的なプロセスによって、波山の光の意匠は組み立てられているのである。

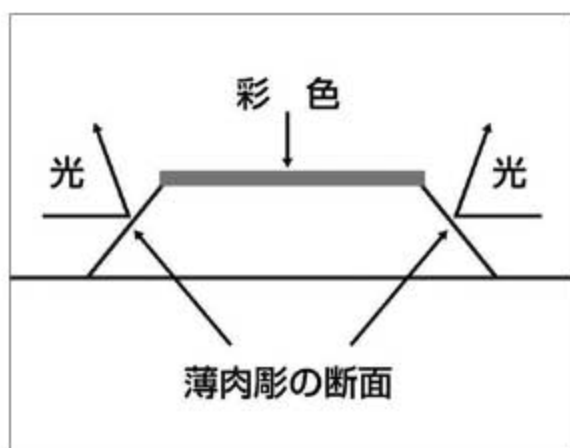


図12 薄肉彫断面図

(3) 彫刻から彫文へ―〈背景〉と〈光〉の発見

それでは初期の青色を地色とした葆光彩から、工程品にみられる典型的な波山の薄肉彫まで、光の表現はどのように推移、変遷したのだろうか。筆者は、丸彫りの三次元的彫刻から、平面に薄肉彫をする彫文への変化の中で、波山はモチーフの〈背景〉となる空間と〈光〉の両者、あるいは両者が一体となった〈世界〉を見出したのではないかと考える。波山が東京美術学校に入学した頃、まだ陶磁科はなく、波山はやむなく彫刻科に進んだ。これから紹介する三点はいずれも八ツ手の葉をモチーフとするもので、彫刻を学んだ波山が、いかにして若き彫刻家から陶芸家へと変貌を遂げたかを物語る作品である。同時に波山の光の誕生プ



図13 八ツ手葉花瓶 明治40年(1907) 出光美術館

ロススに関して示唆を与えてくれる三点でもある。

「八ツ手葉花瓶」(明治四十年(一九〇七)「図13」は初期の作品で、葉の重なりが、そのまま器の形を成しており、彫刻的要素が強い。次の「彩磁八ツ手葉文手焙」(明治時代末期〜大正時代初期)「図14」では、八ツ手の葉は、もはや器形とは一致せず、器の形を成すことから解放され、のびやかな意匠として作品の表面を飾っている。葉は、濃い



図15 彩磁八ツ手葉鉢 昭和27年(1952) 出光美術館



図14 彩磁八ツ手葉文手焙 明治時代末期〜大正時代初期 出光美術館

青緑色を中心にあつめて瑞々しく、白い花は可憐で力づよい。そして葉の後は、褐色の〈背景〉が誕生していることにも注目したい。

昭和二十七年（一九五〇）の「彩磁八ツ手葉鉢」〔図15〕でも薄肉彫の八ツ手葉は器形とは関わりなく、表面に広がる意匠としてあらわされている。さらに白磁を地としているために、八ツ手葉の〈背景〉は、葉の向こうに揺れる、淡い〈光〉となって現われてくる。この、彫刻から彫文への展開において見出された〈背後の光〉こそが、波山作品を特徴づけてゆくのである。

二、〈背景〉と〈光〉から、〈世界〉の獲得へ

「彩磁月桂樹燕子文花瓶」の燕子、「彩磁唐花文水指」の青い花は、モチーフが光を反映している情景といえるだろう。だが波山の光の意匠は、光を反映するモチーフを巧みにあらわすばかりではなく、前節で述べたようにモチーフの背後の光までをあらわす。波山の眼差しは光そのもの、つまり光源の表現にも及んでいるのである。それはモチーフの背後に広がる架空の〈世界〉、光の世界として掘み取られている。

草に乗るほどの小品「葆光彩磁紅禽唐草小花瓶」〔大正時代前期〕〔図16〕は、光を反映するモチーフと、モチーフの背後に広がる光の世界の両者を看取できる優品である。平たい胴から細い頸がのびる形は、フランスのアール・ヌーヴォー工芸家、エミール・ガレのガラス製花瓶や、同じくアール・ヌーヴォーの香水瓶を思わせる。頸は、口のまわりに飾り文様がひとめぐりするほかはすっきりとして、乳白ガラスに似た平たい胴の肌、蒼緑色の葉と、その茎に、体重がないかのように軽やかにとま



図16 葆光彩磁紅禽唐草小花瓶 大正時代前期 出光美術館

る、赤紫色の小鳥が二羽、あらわされている。

首の長い鳥〔図17〕から見てみよう。赤紫色の羽におおわれた姿は、頭の後ろから背、尾にかけて濃く、暗い紫色をおびている。反対に喉元から胸にかけては、ほんのり光るような、淡く白っぽい色に彩られている。背を暗い色に、腹を白っぽく塗る方法、それ

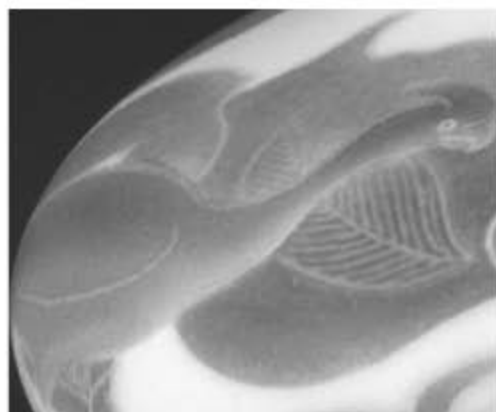


図17 葆光彩磁紅禽唐草小花瓶（部分）

が、この鳥のまわりに不思議な〈光〉のあることを暗示しているのである。鳥と葉はこの光によって間断なく照らされる。光は内部から発光しているように、この鳥を背後から、瓶の内部から照らしている。波山は鳥の姿に明暗をつけることで、余白の部分に、存在していないはずの光を生みだしているのである。

もう一羽の鳥「図18」も見てみよう。同じく、頭の後ろ側から背にかけて影を背負い、胸元から脚にかけて、光を受けているように明るく彩られている。さらに鳥の姿勢と視線に注目したい。小さな頭を蒼緑色の葉のむこうへ、ひたと向け、小首をかしげている鳥は、光源があると想定される〈向こう側〉、瓶の〈内部〉を覗き込んで飽くことがない。この頭の角度によって、鳥が好奇心を抱き、覗き込まずにいられない何もかが、葉の向こう側、瓶の奥の方に隠れていることが感じられてくる。鳥や葉があらわされる瓶の表面は、本来は平たい、ただの表面だが、波山の意匠設計によってそこには、深さが創りだされているのである。

こうして鳥や葉、光を眺めてみると、この小さな瓶の〈内部〉には広い空間、謎めいた光の世界が深々と横たわっていることが伝わってくる。鳥と葉は、その延々と果てなく続く光の深さの、わずかな



図18 葆光彩磁紅禽唐草小花瓶 (部分)

表面に浮かぶ小さな生きもののように感じられてくる。

前節で述べた「彩磁月桂樹撫子文花瓶」〔口絵・図19 (図2)〕にも、撫子の花の背後にある光の世界を見ることができ、撫子の花弁が光に溶け、月桂樹の葉が左から光を受けるならば、そこには花を溶かし、葉を照らす〈光〉が存在するはずだ——人の眼と脳は、そのように意匠の背後に光源を想像せずにはられない。波山芸術を特徴づけるのは、この暗示的な〈背後の光〉、そしてこの現実世界にはない、瓶の奥の架空の、架空であるからこそ果てしなく自由で魅惑的な〈世界〉の創出なのである。

さらに作品全体が光そのものの化身と呼ぶべきものに、「葆光白磁」がある。艶消しの葆光釉をかけた、彩色のない、薄肉彫によるモチーフの生み出す光と影を見どころとする作品群である。薄肉彫をほどこした葆光白磁は、色彩をのせた葆光彩ともまた異なり、その白さは、それ自



図19 彩磁月桂樹撫子文花瓶
大正2年 (1913) 出光美術館



図20 葆光白磁牡丹文花瓶
大正時代末期～昭和時代初期 出光美術館



図21 葆光白磁牡丹彫文花瓶
大正11年(1922) 出光美術館



図22 葆光白磁瑞果彫文花瓶
大正時代末期～昭和時代初期 出光美術館

体が一つの光源であるかのようにまばゆい。

「葆光白磁牡丹文花瓶」(大正時代末期～昭和時代初期)「図20」は丸い姿にゆったりと、大きく牡丹の花を彫りだして葆光釉をかけている。花瓶の肩から胴の上部、やや高めの位置に牡丹唐草を彫り、厚くかかる葆光釉の下から、光に応じてその姿が見え隠れする。意匠を上方にまとめ、器の下部をすっきりと余白としたためか、清らかな美しさが特筆できる葆光白磁である。「葆光白磁牡丹彫文花瓶」(大正十一年(一九二二)「図21」は華やかな牡丹の花と、裾には蓮の花びらの形が彫りだされ、優美な影を競うようである。

「葆光白磁瑞果彫文花瓶」(大正時代末期～昭和時代初期)「図22」は、やや中国的な雰囲気、肩には獸耳がつき、胴には窓を設けて仏手柑などの果実をあらわしている。濃密に意匠を彫っているにもかかわらず、雪玉

をみるような清浄な存在感をもつ作品である。

光と影というと、強烈なコントラストを思い浮かべがちだが、波山の葆光白磁はむしろ、そのコントラスト、光と影の境を曖昧に、優しく撫でて境界をまぎらわせ、全体をふんわりとした印象に仕立てている。

白磁の陰影による美しさは、中国の定窯白磁や、景德鎮窯青白磁などに範をとったものと考えられる。一方でこうした一連の葆光白磁の様相は、大正時代の灯具に取りつけられた、球状をなす乳白ガラスの笠を強く想起させる。光の表現に並々ならぬ関心を寄せていた波山ゆえ、陽光とは異なる近代のもう一つの光、新しい灯具との関わりはきわめて興味深い。

波山の光の意匠が確立してゆく明治から大正時代には、乳白ガラスを使用したランプ「図23」や雪洞形の電燈「図24」が料亭や邸宅に置かれ、

室内をほんのり照らした。乳白ガラスに包まれ、内から発光し、外側の浮彫にやわらかな影を宿らせる丸いものは、波山の葆光白磁以外にも、電燈として、大正時代の人々の暮らしの中に存在していたのである。

「葆光彩」という、その名に「光」の字を含む陶芸技法を開発、みずから命名した波山、光の意匠に情熱を傾けた波山のこと、街や家々に灯る燈火の躍進、美しい電燈の数々に無関心であったとは思われない。幕末明治から大正にかけて、燈火は行燈や燭台から、ガラス越しの光を投げかける石油ランプへ、瓦斯燈へと移り変わり、やがて明治十一年（一八七八）、日本で最初の電燈が、東京木挽町（銀座）の電信中央局開業の日に灯る。明治二十年には鹿鳴館に電球を使った初めての営業用電燈が現れ、大正十一年頃には、電燈は、東京市内のほぼ全域に普及したという^{註4}。この大正十一年は、奇しくも、波山の「葆光白磁牡丹彫文花瓶」^{図21}が制作された年。雪洞形の電燈を思わせる、

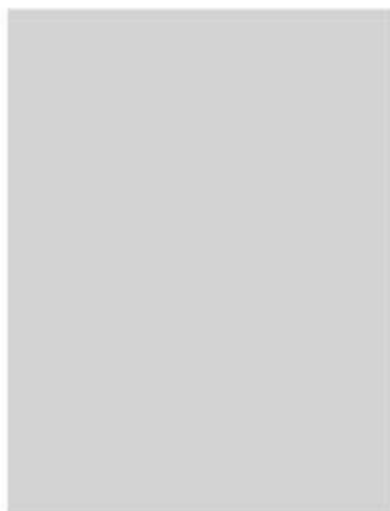


図24 雪洞形の電燈



図23 右：赤色硝子油壺ブロンズ人物台ランプ/左：色絵陶器台ランプ 複数コレクション

ふんわりと丸い光の玉、葆光白磁は、ランプ、電燈が街角と家々を照らしてゆく、光の革命が起きた時代と、軌を一に登場している。葆光白磁というやきものは、当時の人々にとって、新鮮な光、新しい美として映ったことが推察できる。

三、結晶・鉱物質の光——波山と近代日本の科学・文学

彩色のある葆光彩や彩磁の（背後の光）、葆光白磁のような光源そのものの表現に加えて、波山には第三の光ともいべきものがある。鉱物の破片を浮かべたかに見える「結晶釉」作品である。こうした鉱物質の美の追究の背景には、明治時代末期から大正時代にかけて大きく発展した近代日本の科学と、その一般への普及が考えられる。科学者・寺田寅彦や詩人・宮沢賢治の著作にみられるような、顕微鏡を通して知ることのできる鉱物世界に魅せられた、近代日本文化のありようが看取できるのである。

近代日本の文化人は広く、科学のもたらした新しい美に魅了された。天文学と並んで人々の関心を惹いたのが、結晶であった。古今東西の美しいものを研究した波山もまた、科学の美に魅せられた一人であった。結晶釉は、石川県工業学校教諭であった頃、同僚の窯業化学者・北村彌一郎に学んだ技で、波山初期の作品にみられる。不思議な形を結ぶ結晶の世界は、この時代特有の美の一つだったと思われる。

「渦紋結晶釉花瓶」（明治時代末期）^{図25}は、「波山」と号する最初期の作品の一つである。マンガンを原料とする結晶釉の技法は、石川県工業学校教諭時代に北村彌一郎から学んだ。結晶釉作品は宮川香山なども

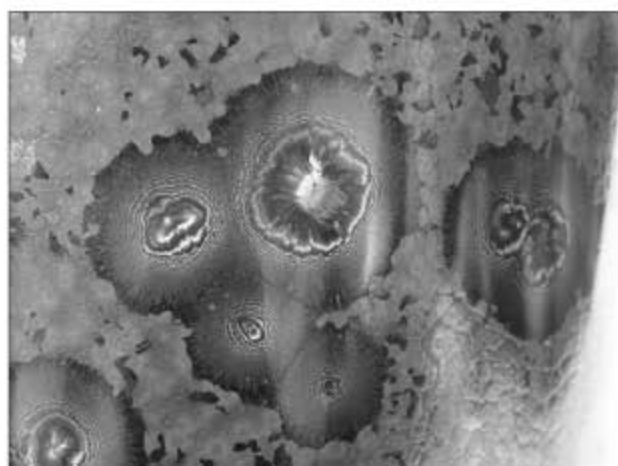


図 26 渦紋結晶釉花瓶(部分)



図 25 渦紋結晶釉花瓶 明治時代末期 出光美術館

試みており、明治三十年代から四十年代の流行といえる。

木の年輪のように渦を巻く結晶「図26」は、外縁が花びらのように放射状に広がり、その内側には沸騰する液体にも似た、同心円状の揺らぎが幾層かある。さらにその中心に近づくと動物の毛並みを思わせる、つややかな茶色の花びら形がある。それらすべての中央には、金色の光の発射孔のような、溶鉱炉の中心をのぞきこむような、結晶全体を一つに収縮させる光がある。一センチメートルにも満たない結晶の中に、方向の異なる動き、艶と形の異なる光がうごめいている。

その結晶群のまわりには、赤茶色をした鱗状の窯変が生じており、これが遠目でみると地の部分の色に見える。しかし本当の地の色は、この鱗状のさらに奥に、ほんのわずかに見えている焦茶色の部分である。

夏目漱石の弟子で俳人にして物理学者の寺田寅彦は、「科学と文学」(大正五年(一九一六)において「ラウエやブラグの研究によつて始めて明になつた結晶分子構造の如きものに対しても、多くの人は一種の「美」に酔はされぬ訳には行かぬ事と思ふ」と述べた「註」も。また宮沢賢治の詩集「春と修羅」(天正十三年(一九二四)には「結晶片岩山地では／燃えあがる雲の銅粉」や「こんなすてきな珊瑚の天蓋」(「正午の管弦よりもしげく／琥珀のかけらがそそぐとき」など、結晶や黄褐色の輝きをもつ鉱物への偏愛が語られている「註」も。暗い輝きや苦みのある色彩を美しいと感じるこうした美意識こそ、波山の結晶釉を背後で支えた時代思潮だったのでないだろうか。

「曜変磁瓶首花瓶」(昭和十一年(一九三六)「図27・28」は、多角形の長石に似た形の結晶が浮かび、それらはオレンジ色に縁どられた白灰色から赤紫色へと変化する。こうした色彩の結晶の姿は、まさに宮沢賢治



図 27 磁變磁轉首花瓶 昭和 11 年 (1936) 出光美術館



図 28 磁變磁轉首花瓶 (部分)

の「瑠璃の天蓋」^{ルビー}「正午の管弦よりもしげく／琥珀のかけらがそそぐとき」そのもののように思われるのである。

むすび

形をもたない〈光〉の表現は、フランスで学び、外光派の名をとった画家・黒田清輝や、波山と同じ田端文士村に住した画家・小杉放菴など、波山とそう遠くないところに活動していた画家たちによっても探求されている。白磁の白、釉薬の光、可塑性に富んだ土という素材、そして薄肉彫と彩色の技法——陶芸ならではの造形言語を独自の方法で駆使して、波山もまた、近代の光を誕生させる一人となった。

波山が「彩磁月桂樹撫子文花瓶」^{口絵・図2}を発表した大正二年（一九一三）は、奇しくもドイツの画家、パウル・クレーが、抽象絵画の先駆者であったフランスの画家、ロベール・ドローネの著作「光について」をドイツ語訳した年であった。波山の光の追求は、近代日本はもちろんのこと、広く、近代芸術の思潮に應える営為であったのだ。

波山の光はその陶芸家人生を貫いて多様な作品において表現された。それは「葆光彩」という単一の技法であることを超えた、総合的意匠として評価されるべきである。波山は一人の芸術家として、近代の芸術思潮を呼吸し、これに答え、新たな一頁を加えたのである。

註1—筆者は本稿以前に以下の文献において、波山の光の意匠に関する考察を行った。

柏木麻里「板谷波山の夢みたもの——〈幸〉の陶芸家」『没後50年・大回顧』

板谷波山の夢みたもの―(至福)の近代日本陶芸 展覧会図録、出光美術館、二〇一四年。

柏木麻里「光のお話、三篇」『出光美術館館報』一八〇号、出光美術館、二〇一七年。

註2―この作品の青色の意味と時代性については、以下の文献において考察を行った。

柏木麻里「彩磁月桂樹壺子文花瓶」『國華』一四二九号、國華社・朝日新聞社、二〇一四年。

註3―『ジャパニーズ・デザインの挑戦 産総研に残る試作とコレクション』展覧会図録所収、図三十六。愛知県陶磁資料館、二〇〇九年。

註4―『明治文学とランプ 櫻コレクションを中心に』展覧会図録、渋谷区立松濤美術館、一九八三年。

註5―寺田寅彦『科学と文学』角川書店、一九四八年。

註6―『宮沢賢治詩集』谷川哲三編、岩波書店、一九五〇年。

図23は以下の資料より複写転載した。
『明治文学とランプ 櫻コレクションを中心に』展覧会図録、渋谷区立松濤美術館、一九八三年。

The Design Plan of Itaya Hazan (2) Light — Creation of Light in Works with Techniques of Linear Relief and Colors and Glazes

KASHIWAGI, Mari

One of the most important characteristics of the art of Itaya Hazan is “light” and its treatment. Of all the types of glazed wares he produced, *hokô* for *hokôtsai* (mat glaze) is most representative of such as the term itself is related to light. It means “to embrace light”. As the name of the technique suggests, this type of ware has many crystalized particles mixed in the glaze and, as a result, it created a kind of thin film-like covering of faint light over the surface of the ware. Although *hokôtsai* has been understood and treated as the most representative type of Hazan’s techniques in his ceramic production, it is not one and only technique which he used dealing with light. The light in Hazan’s work was multi-faceted and complexly composed of various skills combined. It was pursued throughout his entire career as an artist. Thus, the importance of light is discussed to deepen the understanding of Hazan’s art and to re-evaluate it as a kind of comprehensive art.

In this paper, *hokôtsai* is discussed as well as *saiji* (multiple color glazes under the transparent glaze) in order to understand Hazan’s unique treatment of light and research it comprehensively. And then, the author points out the importance of linear relief carving, which is another representative technique Hazan used. It is the technique to carve the motifs on the clay surface before glazing. It played a critical role in realizing the results of above mentioned two types of glazing. With this technique, the light in Hazan’s art did not only stay on its surface of the ware but had gained and lead us to feel the three-dimensional “depth” in motifs of flowers and birds decorating the surface.

Also noteworthy is the technique of crystallization. It is another way of showing and recreating light like the glitter of stars and minerals, showing his interest in the beauty deriving from minerals. Such fascination was fostered in modern Japan by the widespread boom in microscopic observation from the end of the Meiji period into the Taishô period. The enchantment in minerals appear in the works of the scientist Terada Torahiko and in the literature of the poet Miyazawa Kenji. It is also worthy of mentioning that this was the time for the change of light source from gas to electricity, and the entire Japanese society was experiencing a drastic transformation in light surrounding their life. The paper tries to re-examine Hazan’s art from such a wider scope of Japanese life.

<p>出光美術館研究紀要 第二十五号</p> <p>二〇二〇年一月三十一日</p>	<p>公益財団法人 出光美術館 東京都千代田区丸の内三—一— 電話 〇三—三—三三—九四〇二</p>	<p>制作 佐藤編集事務所</p>	<p>印刷 東洋美術印刷株式会社</p>
---	--	-------------------	----------------------