

出光美術館研究紀要第二十六号抜刷
二〇二一年三月二十五日発行

祥瑞手の凶像に関する一考察——「色絵山水丸文蛤形鉢」を中心に

高木大輔



口絵 5 色絵山水丸文蛤形鉢 肥前 江戸時代前期 出光美術館



部分

祥瑞手の図像に関する一考察——「色絵山水丸文蛤形鉢」を中心に

高木大輔

はじめに

- 一、作品分析・文様の整理
- 二、主文様の解釈
- 三、制作年代の時代背景と謡曲「高砂」について
まとめ

はじめに

祥瑞手とは、日本の色絵磁器で、中国・明時代末期に景德鎮窯でつくられた祥瑞をモデルとした一様式を指す。現在では古九谷様式の一作風とされる祥瑞手は、祥瑞の様式・技法に肉薄するものがあるが、その反面、様式の模倣という位置付けにとどまり、先行研究では、中国陶磁の影響下にある肥前磁器のひとつとしか見なされていないように思われる。本論考では、その祥瑞手の作品に、モデルである祥瑞には見られない、独自の文様表現があったことを指摘する。具体的には出光美術館所蔵の色絵祥瑞「色絵山水丸文蛤形鉢」「口絵」に見られる文様と主題をもと

に考察を進めていきたい。

結論を先に述べれば、「色絵山水丸文蛤形鉢」は祥瑞の様式・技法に強い影響を受けてはいるものの、その文様は謡曲「高砂」を主題としていると筆者は考える。つまり本作品には、祥瑞手で多用される文様の他に、日本固有の文学的要素をもつ具象的な文様があしらわれていると考えられ、中国の祥瑞様式の流れにありながら、モデルから離れた独自性が模索されていたと指摘できる。

さらに、作品の文様からは、主題が「高砂」であると理解されることで、文様同士または作品の造形などが複雑に関連する、まるで見る者の知識を試すかのような仕掛けがあり、ある種の遊戯性を意図していたとも考えられる。このような図像解釈は、祥瑞手のそれまでの模倣という位置づけとは別の新しい視座を加えることになる。

本論考では、まず第一章で本作品の文様を詳細に分析、整理を行い、第二章でそれら文様の図像解釈をして、前述のように本作品が謡曲「高砂」に由来する作品であることを詳説する。詩歌や歌枕を作品に反映させることは、日本の工芸分野では蒔絵などに先駆的に見られる表現と考えられるが、この点に関しては第三章において、当該地域の有田や鍋島

藩との関係も踏まえながら考察を試みたい。

一、作品分析・文様の整理

「色絵山水丸文蛤形鉢」は、展覧会図録等において作品情報と簡単な解説が掲載されているのみで、その詳細な検討はなされていない。そこでまず、作品情報をまとめて、使用されている文様を整理するところから始めたい。

「色絵山水丸文蛤形鉢」は、轆轤挽きのち型成形によって蛤形はまぐりに作陶されている。銜縁つばゆち状の口縁は波打つように変形しており、全体は横長のやわらかな三角形状に整えられている。最大径は二四・五センチメートルで、鉢や皿類など比較的小品が多い祥瑞手にあつては大型の作品といえる。制作年代は先行研究から一六四〇～五〇年代と推定される「註」。

口縁は鉄釉で縁取られており、幾何学文を地文様として竹・梅などが染付によって描かれている。この辺縁文様の境界線は、うつわの複雑な造形と調和するように引かれており、例えば右下部分のうつわが隆起している箇所などは、辺縁文様がまるでうつわの内部に流れ込むかのように描かれている。

うつわの見込みには、白磁を背景として、大中小の丸文と梅花文が散らされている。丸文は、大きい丸には雲気文や幾何学文などを充填させた縁がついており、その内部には遠帆図や山水図など、水辺の風景が描かれている（以下この縁をもつ丸文を有縁丸文とする）。また小丸にも二重圏線の縁がついており、内部には源氏車のような、あるいは祥瑞手によく見られる捻文があらわれている。

裏面底部「図1」は、

モデルである祥瑞の作風を忠実に写した作行きとなっている。

口縁に沿うように成形された高台は、やや内傾しており、高台内には染付によって圏線が引かれている。側面には松竹梅の吉祥文が染付で描かれているが、一部の文様は緑色の上絵付で描かれ、赤色の輪郭で縁取られている。表面の華やかな色彩に比べると控えめな調子で、染付の色彩も表面の鮮やかな色合いに比べやや暗い。

以上が本作品の概要であるが、さらに作品を構成している文様を細かく特定して整理してみたい。以下順番に見ていく。

(1) 辺縁文様

口縁を占める辺縁文様には、幾何学文を地文様として、①竹、②梅花、③半丸文、④波濤の四つの具象的な文様が見て取れる。



図1 裏面底部

竹〔図2・3〕は、右上部分とうつわ手前の縁に描かれている。それぞれ二本ずつ、太々とした力強い印象である。その描き方に注目してみると、竹の節部分には点描や筋が認められる。これはまさに古染付や祥瑞といった日本向けの中国陶磁に散見される典型的な竹の描き方であり〔図4〕、本作品が忠実にその様式を写していることがわかる。また、それぞれの地文様は、雷文風の四重方文、七宝文となっている。これらの地文様も、やはり祥瑞ならびに祥瑞手にしばしば散見される文様である。うつわ左上の縁には梅花が青海波を地文様として描かれている〔図5〕。梅花は四つ見られるが、うち二つは縁に掛かるようにして半分になって



図2 竹（右上部分）



図3 竹（うつわ手前部分）

おり、いわゆる蕊しほが描かれた「向う梅」になっている。他二つは蕊しほの無い「表梅」である。青海波は鍋島焼などに特徴の墨はじきの技法は用いておらず、円弧を細かく筆描きしている。うつわ左下の縁には、格子文を地文様として半丸文が描かれている〔図6〕。その横の境界線が波濤のようになっていことから、王朝風の「片輪車文（源氏車文）」とも想起されるが、車輪こぼねの小羽が描かれていないことを重視すれば、単純に祥瑞に多用される丸文が半分になっていると解した方がよいと考えられる。見込みの右端部分に同様の丸文があることから片輪車とは考え難い。そして、これら辺縁文様の各所には、白抜きによって表現された波の飛沫しづみが飛んでいる。半丸文の横にある波濤文から飛んだというイメージなのかも知れないが、そもそも辺縁文様がそれぞれ波形に区画されており、全体的に流動的な波のような表現である。何よりもその辺縁文様とうつわの造形とが呼応するような意匠であるところに、本作品の面白さのひとつがあるだろう。



図4 祥瑞松竹梅文茶碗 景德鎮窯
中国 明時代末期 出光美術館



図6 半丸文 (左下部分)



図5 梅花 (左上部分)

(2) 裏面の文様

作品の裏面は、高台内に文様はなく、裏側面にのみ染付と一部上絵付によって文様が施されている。その内容は①松、②竹、③梅、いわゆる「歳寒三友」である。

松や梅樹の枝ぶりは、やはり祥瑞に類似したもので、竹の描き方は先に述べたと同じく、その特徴を有している。

(3) 見込み文様

うつわの見込みには、①有縁丸文、②散らし梅花文、が描かれている。丸文は、祥瑞手の主体となっている文様のひとつといえる。本作品の有縁丸文は大中小の三つに区別できる。まず大きい有縁丸文を見てみると、それぞれ三様に縁の文様と内部の絵画的な文様が描かれている。三角形に配置されたうち頂点にあたる有縁丸文「図7」は、唐草文様のような連続文が充填した縁で、内部には帆掛け船のある風景が描かれている。船は三艘あり、小さく月も描かれているのが確認できる。他方、右位置に配置されている有縁丸文「図8」は、四重方文の縁に、岩石と植物が水辺の風景として描かれている。左位置の有縁丸文「図9」に関しても、縁が雲気文となっているものの、内部の風景は似通っている。但し岩石や植物の表現に若干の違いがある。

また、この三つの有縁丸文には、それぞれ重なるように小さな有縁丸文が付随している。縁部分に文様は充填されておらず、順番に、捻文、車輪風、梅花が中央にあしらわれている。また、この大小の有縁丸文とは別に中くらいの有縁丸文が見込み中央をやや外した位置にある「図10」。他の丸文とは異なり朱線で囲われた縁は、黄色の上絵で塗り込められて



(上から)
 図7 有縁丸文 (上) / 図8 有縁丸文 (右) /
 図9 有縁丸文 (左) / 図10 有縁丸文 (中央)

おり、内部には巴文に似た文様があしらわれている。

散らし梅花文は、色絵祥瑞手によく見られる文様で、本作品と同じく、白磁の地に散る文様として頻出する。本作品では、この散らし梅花文は三種類に大別できる。一つ目は梅花を側面から捉えたもので、梅花の傍^がにあたる部分を黄色く絵付けしたものの。二つ目は梅花を正面に捉えて連ねたもの。三つ目は同じく正面で蕊を入れた「向う梅」である。

さて、これら見込みに描かれた主文様のそれぞれは、大きい有縁丸文の三角形の位置を基本として、計算された構図で配置されている。特に中間サイズの有縁丸文は、余白となれば「抜け」が生じてしまう位置に絶妙に配置されており、作品全体を破綻のないよう保たせている。また散らし梅花文にしても、梅花に立体性があることで、より動きのある文様表現になっているといえるだろう。祥瑞の模倣とはいえ、そこには優れたデザイン能力を看取できる。しかし一方で、本作品のほとんどの文様は祥瑞・祥瑞手に多用されるもので、やはり祥瑞を強く意識した、様

式の影響下にある作品と位置付けられるだろう。

二、主文様の解釈

前章で確認したように、本作品にみられる文様はそのほとんどが祥瑞や祥瑞手に散見される文様であった。高台の作行きなどからしても、モデルの祥瑞を忠実に写したという印象が強い。

しかし、ここで特筆しておきたいのは、有縁丸文の内部に描かれた風景の文様三つである。有縁丸文自体は祥瑞でも主体となっている文様だが、この内部に描かれた具象的な文様のそれぞれは、管見の限り祥瑞や延いてはその他の祥瑞手作品にも類例が見られない。つまり、小さい有縁丸文や散らし梅花の文様が、同様式によく見られる従属文様だとすると、この大きな有縁丸文に描かれた風景の文様は、本作品に特別な文様である蓋然性が高いのではないか。

はじめに述べた通り、筆者は本作品の主題は、謡曲「高砂」にあると
 図像解釈から考える。以降「高砂」に関わる文様を「主文様」とし、そ
 れ以外の祥瑞手に普遍的に用いられる文様を「従属文様」として考察を
 進めていきたい。整理すると「表1」のようになる。

さて、「高砂」とは、古くは「相生」「相生松」ともいわれていた脇能
 で、世阿弥(一二三三?~一四四三)作の代表的な祝言能のひとつである。
 初春の頃、肥後国阿蘇宮の神主友成(ワキ)が都へ上る途中、播州高砂
 の浦で、松の木陰を掃く老翁(前ジテ)と老婆(ツレ)に会い、高砂の松
 と住吉の松が相生の松であるという謂われや、松がめでたいことを説か
 れる。やがて二人は自らが相生の松の精であると名乗って小舟で去る。
 そして友成が住吉へ行くと住吉明神が現れて、神舞を舞い、めでたい御
 代を寿ぐという内容になっている。

このうち特に象徴的で有名なものは、高砂・住吉の相生の松の精が由来
 を語り、住吉の浦に船を出して歌われる謡(うた)であろう。この謡を念頭に
 「色絵山水丸文蛤形鉢」にある有縁丸文を主文様として注目すると、ま
 さに歌詞と図様が一致することに気付く。

高砂や、此浦舟に帆を揚て

此浦舟に帆を揚て

月諸共に出潮の

浪の淡路の島影や

遠くなるをの沖過ぎて

はや住の江に着にけり

はや住の江に着にけり

(謡曲百番)

[表 1] 「文様分類表」

うつわ表	辺縁文様	従属文様	四重方文 (雷文風)、七宝文、青海波、格子文 半丸文
		主文様 (高砂)	竹、梅花、波濤文
	見込み文様		有縁丸文・大 (浦舟、淡路の島影、鳴尾の沖)
		従属文様	有縁丸文・中 小丸文 (捻文、車輪風、梅花) 散らし梅花文 (正面、側面、向う梅)
うつわ裏	—	松、竹、梅	

つまり、浦舟「図⁸」、淡路の島影「図⁹」、なるを（鳴尾）の沖「図¹⁰」となるように、この謡の歌詞が本作品の有縁丸文に当てられていると考えられる。それぞれは「高砂」の象徴的な風景のイメージで、これを文様にして描き込んでいると解釈できる。

さらに、ここで辺縁文様に注目することで、本作品の主題がより明確になる。うつわ表の辺縁文様で確認したなかには、竹と梅とが見られたが、松が描かれていなかった。再度見直してみれば、辺縁部分の二カ所、うつわ手前と右上部分の縁それぞれに竹を描くのは、やや不自然な印象を受ける。ふつうならば松竹梅として裏面と同じく「歳寒三友」を揃えたいところを、わざわざ竹を二つ描いて松を不在にさせている。ここには作品主題に関連した文様の意図があるだろう。

そこで解釈のひとつとして考えられるのは、文様から連想して作品の主題を読み解かせる遊戯性という側面である。

例えば、本作品の鑑賞者となった場合、事前に何の説明も受けなければ、この主題を瞬時に「高砂」であると理解するのは難しいだろう。しかし、よく作品を鑑賞して、見込みの三つの有縁丸文から「高砂」が連想できれば、次に辺縁文様に目を向けたとき、そこに松が無いことに気が付き、「相生の松」を想起すれば、これと組み合わせで「歳寒三友」が完成すると気付くのである。主題を発見できたことよって、次の仕掛けが生まれて解けるといふ謡曲知識を前提とした遊びの意識が本作品の文様からうかがえる。

また謡曲のみならず、そこに関連する歌枕などの和歌の教養も参考にできるだろう。高砂・住吉が「松」とともに詠まれることは多くあるが、その他よく組み合わせられる景物に、住吉には「波（浪）」と「忘れ

貝」がある。その一例を以下に挙げる。

住の江の岸による浪よるさへや夢の通ひぢ人目よく覧らむ

（古今集恋二・敏行）

暇あらば拾ひに行かむ住吉の岸に寄るといふ恋忘れ貝

（万葉集・巻七）

住吉に行くといふ道に昨日見し恋忘れ貝言にしありけり（同）

本作品の波濤の文様は、「高砂」の謡の「出潮の」に係るとも考えられるが、歌枕から連想された景物ともとれる。また本作品の造形が貝であるという理由もここから推察できよう。文様や造形が日本の文学的要素と繋がりをもっていることが指摘できる。

以上のように、本作品は祥瑞にたいへん類似した作行きと、文様の強い影響を受けてはいるものの、それまでの祥瑞・祥瑞手には見られない二つの点があがえる。ひとつは「高砂」を作品主題にしているという点で独自の創意があがえるということ。もうひとつは、辺縁文様の竹・梅が、有縁丸文（主文様）に関連して、まるで見る者の知識を試すかのような仕掛けがあるという点である。

三、制作年代の時代背景と謡曲「高砂」について

前章までで確認した謡曲や和歌を前提知識として、その主題を作品の

文様として表現する方法は、工芸分野では蒔絵など漆工品に先例がある。文様を契機として和歌や物語を想起させ、さらに別の文様を連想させるという蒔絵の表現は、日本特有の表現方法である。これが陶磁器で用いられるようになるのは、江戸時代中期の尾形乾山（一六六三～一七四三）あたりがその嚆矢と考えられよう。とすれば本作品は乾山に先行する遊戯性を意図した陶磁器作品の先例としても位置付けられるのではないだろうか。

では、本作品のそういった制作背景は、肥前地域の磁器生産の歴史を踏まえてみると、どのように捉えられるだろうか。また主題となっている謡曲「高砂」についても、当時の流行や、やきものとの関係からどのような視座が得られるのだろうか。

(1) 制作年代の時代背景について

肥前の磁器生産の様相は、考古学的発掘調査、文献史料などにより、先行研究で詳細な年代観が提唱されている。古九谷様式に分類される本作品は、大橋康二氏らの研究から、およそ一六四〇～五〇年代と推定される。以下先行研究に導かれながら、制作年代の一六四〇～五〇年代に注目して重要事項を詳しくみてみたい。

まず有田地域の窯場については、この前時期にいわゆる「有田窯場の整理・統合」がなされていることが注目される。寛永十四年（一六三七）三月十九日、多久美作守に対して、朝鮮から渡来した陶工とその関係者以外の日本人を追放せよとの命令が下されている。この結果、有田郷に在勤していた神右衛門の実地調査によれば八六二人（男五三二人・女二九四人）が同年閏三月十五日に追放となっている（『山本神右衛門重澄年譜』）。

陶工追放については、山林保護が名目として挙げられているが、その実際は磁器生産が藩の財政上有効な産業であったため、神右衛門が画策したものであったと推測される。事実この一件により、旧来の農業を主体とした窯業体制から窯業主体の体制へと移行し、磁器生産に軸がうつっている。磁器専業体制である天狗谷窯の開窯磁器が一六三〇年代であることも矛盾がない。

このような藩の磁器生産への関心と、それに伴う窯業の成長は、当時の運上銀（雑税）の推移からうかがえる〔註2〕。寛永十四年（一六三七）に銀二貫百目であった運上銀は、寛永十九年（一六四二）には銀二〇貫目、正保三年（一六四六）には銀三五貫目、正保四年（一六四七）には銀六八貫九〇目、慶安元年（一六四八）には銀七七貫六八八目、となっている。約十年の間に三七倍近く増加している実態からも窯業の成長率がうかがえる。

次に、重要事項としては一六四〇年頃から始まる中国陶磁の輸出激減が挙げられるだろう。中国では明末清初における動乱が起こり日本への磁器供給が激減した。これを追い風にして肥前磁器は発展していき、全国の磁器シェアを独占するようになっていく。また有田を領有する鍋島藩にあっても、それまで中国との貿易で唐物を献上してきた鍋島家が、その不足を補うために国産の磁器窯業に注目をしたという当時の時代背景も重要視されよう。

さらに、この中国の内乱を遠因として、有田での色絵技術の成功・発展が始まるのもこの時期にあたる。そもそも朝鮮の技術者によって創始された肥前磁器には、色絵の技術は無かったが、輸入が停滞したことによって代替りの色絵磁器を作る必要性が生じ、この時期に開窯に成功し

ている。柿右衛門家伝来の「覚」によれば、伊万里の陶器商人が中国人から色絵の技術を伝授され、有田・年木山にいた初代柿右衛門に教え、当初は上手くいかなかったものの、呉須権兵衛とともに工夫して完成させた。そしてこの完成した色絵磁器を正保四年（一六四七）六月初めに長崎へ持参し、加賀の御買物師に売ったとある。有田における色絵磁器の成功は、中国陶磁の輸出途絶、一六四四年から四七年と考えられる【註3】。

この色絵磁器制作の実態については、それを示すと思しい作品が伝世している。公益財団法人・鍋島報効会に所蔵の「色絵山水花鳥文大皿」は、初代藩主鍋島勝茂の伝来品として、景德鎮産の色絵祥瑞と、有田産の写作が二枚一組で一箱に収められている。おそらく、それまで將軍家に献上していた景德鎮産の色絵祥瑞が、有田でも制作できるものか試したものと考えられる【註4】。

この鍋島藩の磁器生産に対する有望の先に、鍋島焼の存在があるが、その創始については、『徳川実紀』慶安四年（一六五二）四月十九日に、三代將軍家光が御覧になった「今利新陶」が、以後例年献上となる鍋島焼の試作品であったと推測されている【註5】。磁器生産技術を集結させた鍋島焼は、当時のまだ草創期にあった幕藩体制のなか、関ヶ原合戦で西軍についた鍋島家が將軍家との関係を構築するためなど、様々な外的要因によって生み出されたやきものという見方がなされている。

つまり本作品制作年代の一六四〇～五〇年代は中国陶磁の輸入が厳しくなったことを遠因に、日本での色絵磁器の制作が本格的にはじまった時期であり、また鍋島藩ともに新産業に注力し始めた転換期であったといえる。

(2) 謡曲「高砂」について

では一方で、主題となっている謡曲「高砂」は、やきものとはどのような関わりがあったのか。またそもそも謡曲は当時どのように受容されていたのだろうか。

まず、やきものの文様として「高砂」が反映された例はと考えると、想起されるのは古染付の高砂花生（高砂手）【図11】がある。高砂手は、古染付花生の一種で、鯉耳の付いた砵形に、頸部に人物文、胴部に水草文が描かれたもので、この文様から「高砂」を見立てている。比較的多く日本に伝来し、中国では珍しい形式の青花（染付）であること、またいかにも日本人好みの作風であることから、日本からの注文によって作られた蓋然性の高い花生である。この高砂手の一群が作られ流行したのも、十七世紀前半と、ほぼ同時代になるのは興味深いことである。



図11 古染付高砂花生 景德鎮窯 中国 明時代末期
出光美術館

では謡曲自体は当時どのように受容されていたのか。この点については当時流行した謡本の刊行やその写本の多くが注目される。

そもそも謡本は、謡が流行した天文年間(二五三二～二五五五)から天正年間(二五七三～二五九二)の頃に、すでに稽古用のテキストとして書写されていたようであるが「註6」、慶長前後から江戸時代初期になると、おりからの印刷技術の進歩とあいまって数多くが刊行されている。最初の版行謡本は、慶長五年(二六〇〇)に鳥養宗断(？)一六〇二)が出版した金春流謡本(七十一が現存)と考えられ、その後は謡の主流であった観世流から謡本が続々と出版された。雅やかな装丁の「光悦謡本」もこのうちのひとつに数えられる。九代目観世太夫の観世黒雪(一五六六～一六二七)は、幼い頃から徳川家康の援助を受けた人物で、江戸幕府が開かれてのち、観世の家は四座(観世・金春・宝生・金剛)の筆頭となつている。黒雪は謡本の整理を精力的に行つており、その成果が「元和卯月本」(全百番)であり、これの普及版ともいえる本が寛永六年(二六二九)と翌年に刊行されている。これらの事情からすると、公家や武家のみならず、町人をはじめとする様々な階層にも謡本が流通し、広く「高砂」も知られていたことは間違いないだろう「註7」。

謡本の流行を背景に「高砂」は広く周知されることとなり、これがやきものの文様に流入し、高砂手などの古染付が登場した。本作品「色絵山水丸文蛤形鉢」の主題を「高砂」とする志向も、この流行のひとつといえるだろう。

そしてまた、可能性のひとつとして挙げられるのは、この主題「高砂」が武家との関係でとらえられるのではないかという考えである。足利將軍家以来、武家が能楽師を寵愛し後援していたように、能が武士に

よって育まれた芸能であるということ念頭におき、改めて本作品を思い返してみると、その文様表現は、和歌や物語を文様と相関させるといった平安期以来公家文化の中で花開いた方法の武家版とも見えなくもない。さらに言えば、それまで文化の担い手であった公家たちの文雅を担うかのような、武家の文化面での台頭とも見えてくる。それが新出の日本産の磁器で作られたということも踏まえると、作品のもつ意味合いは強くうかがえるのではないか。

しかし、前述した謡本の流通のほか、子供用の「往来物」と総称される教材にも小謡が載っているなど、謡が広く浸透していたことを考えると、「高砂」(謡曲をテーマとしたもの)がすなわち武家との関わりをもつ図像であると結論付けるのは尚早かもしれない。受容層あるいは注文主を特定するのは困難であるが、確かなことはやきものにも新たな文学性が盛り込まれ、広く認知されていた「高砂」図像が吉祥文として描かれているということは言えるだろう。

まとめ

日本の祥瑞手は中国の祥瑞の模倣の域を出ないとして考えられている傾向が強いが、本論考でみた色絵祥瑞「色絵山水丸文蛤形鉢」の文様をつぶさに検討すると、単なる模倣とは言い切れない側面が認められる。丸文や地文様といった典型的な文様の様式こそ同じであるが、本作品の主題を表す主文様には、日本独自の内容と表現が見て取れた。

第一に、当時の謡本の流行などで広く知られていた謡曲「高砂」が取り入れられていること。第二に、この「高砂」を文様として表現すると

きに、辺縁文様などと巧みに関連させて、鑑賞者に連想を促す仕掛けが組み入れられていること。この二点が祥瑞にない特徴として特筆される。つまり外来の技術や様式を取り入れつつ、その主題は日本古来の芸能によるという、両者の折衷がそこに見て取れる。

また、先行研究から出されている制作年、一六四〇〜五〇年代という時代背景には、鍋島藩の磁器生産に対する有望、色絵磁器のはじまり、「高砂」の流行、などがある。これらを総合的に判断すると、やはり本作品が特別に詠えられた作品であろう実態がみえてくる。本作品を直接的に鍋島藩と結び付けることは尚早かもしれないが、謡曲を主題にする点や、色絵磁器の創出期であったことを勘案すると、鍋島家のような武士層との関連、または注文があったとしてもおかしくはない。もしそうだとすれば、鍋島藩が献上用として焼造した鍋島焼と同じく、為政者と陶工たちの繋がりを示す一例となるのではなからうか。

しかし、「高砂」が比較的広い階層に認知されていたことを考えると、その繋がりは一概には言い難い。また



図12 色絵花鳥丸文皿 肥前 江戸時代前期 出光美術館

本論考で指摘できたような、主題が明確に判明できる祥瑞手作品は、現状では本作品しか確認できなかった。同じく作品の径が比較的大きく、有縁丸文のなかに独自と思しい主文様をあしらっている同類作品は数点確認される「図12」。おそらくこれらも本作品と同じように主題があることと思われるが、これらの究明が進むことで、色絵磁器生産の様相を詳しく知ることができるようになるのではないか。

註1—肥前磁器の編年については、大橋康二氏をはじめ先学により詳細な年代観が提唱されている。大橋康二他『国内出土の肥前磁器』（東日本・西日本）九州近世陶磁学会 2011—2012年、佐賀県立九州陶磁文化館『柴田夫妻コレクション 総目録』（増補改訂）二〇一九年。

註2—伊万里市史編さん委員会『伊万里市史 陶磁器編 古伊万里』二〇〇二年、二四頁。

註3—大橋康二『將軍と鍋島・柿右衛門』雄山閣、二〇〇七年、九一頁。

註4—註3に同じ。九二〜九三頁。

註5—註3に同じ。九九頁。

註6—謡本がしきりに書写された様子は、例えば山科言継など公家の日記に謡本の貸借の記事があることからうかがえる。『新日本古典文学大系57 謡曲百番』岩波書店、一九九八年、七五六頁。

註7—宮本氏は、謡曲が町人層を中心に広く享受されたことは、江戸期を通じて刊行された膨大な謡本の数々が如実に示しているとして「当時の文学や絵画にも能の文学的世界を踏まえた作品が多く見られるなど、同時代の文芸に与えた影響はすこぶる大きく、能は江戸時代の中産階級以上の人々にとって最も身近な芸能の一つであった」といわれている。宮本圭造「謡講釈の世界—近世謡曲享受の側面」、鈴木健一編『浸透する教養—江戸の出版文化という回路』勉誠出版、二〇一四年、一六四頁。

〔典拠とした主な文献〕

- ・『謡曲百番』（新日本古典文学大系57、岩波書店、一九九八年）
- ・『萬葉集二』（新日本古典文学大系2、岩波書店、二〇〇〇年）
- ・『古今和歌集』（新日本古典文学大系5、岩波書店、一九八九年）

Study on the Images of *Shonzui-de* — Centering on the Polychrome Overglazed Clamshell-shaped Bowl with Landscape in Circles

Daisuke TAKAGI

The term *shonzui-de* refers to a style of Japanese *iro-e* (polychrome enamel overglaze) porcelain modelled after *shonzui* (blue and white porcelain) from the latest years of Chinese Ming Dynasty Jindezhen ware. Today considered as a style of *iro-e* porcelain of Ko-Kutani ware approaching the style and techniques of *shonzui*, *shonzui-de* only remains to be considered as a copy, whose examples are merely compared in previous studies.

This paper points out that in the works of *shonzui-de*, there existed unique designs unseen in its *shonzui* models. Specifically, the motifs used on the Polychrome Overglazed Clamshell-shaped Bowl with Landscape in Circles range from commonly used designs to patterns reflecting figurative elements of Japanese poetry and famous places that appear in literature. It can be thought that this bowl is based on the *Noh* song of *Takasago*, depicting scenes taken from passages, such as of the sailing boat and sea of *Naruo* in the circular picture frames within the bowl. Moreover, when it is recognized that motifs are taken from *Takasago*, one learns that other supportive patterns, as well as the shape of the bowl, are all related. By considering the theme to be *Takasago*, one can see and read that the entire composition of the design is intended to produce playfulness.

Reflecting poetry and famous places read in *waka* poetry in an item, was popular and a pioneering expression in *maki-e*, and it is thought that Ogata Kenzan (1663–1743) was the first artist to implement this on ceramics during the mid-Edo period. The piece studied in this paper can be thought to precede Ogata Kenzan, in adding a playful intention into ceramics. Also, the paper will take into account, its relationship to the Nabeshima clan as well.

出光美術館研究紀要 第二十六号 (二〇二〇年度)	二〇二一年三月二十五日	公益財団法人 出光美術館 東京都千代田区丸の内三―一―一 電話〇三―三三―三三―九四〇二	編集 発行 制作 佐藤編集事務所	印刷 東洋美術印刷株式会社
-----------------------------	-------------	-------------------------------------------------------	------------------------	---------------