

出光美術館研究紀要第三十一号抜刷
二〇二六年三月二十五日発行

磁州窯における技法変遷
——「彫る」から「描く」の境目

高木大輔



口絵6 白地黒掻落鶴文枕 磁州窯 中国 北宋時代 出光美術館



口絵7 白地鉄絵線彫魚藻文深鉢 磁州窯 中国 金時代 出光美術館

磁州窯における技法変遷——「彫る」から「描く」の境目

高木大輔

はじめに

- 一、磁州窯の白と黒の装飾技法
 - 二、装飾技法分類の整理
 - 三、「彫る」と「描く」の狭間に位置する作品
- まとめ

はじめに

中国の磁州窯（磁州窯系諸窯）は、五代末期から北宋時代に瓷器生産を開始し、近現代に至るまで窯業が継続した華北一帯の民窯群である。灰色の胎土に白化粧を施す白地瓷器を基礎としながら、多様な装飾技法を展開した点に特色があり、とりわけ白と黒の色面対比を強調した作風は、磁州窯を代表する表現として広く知られている。

その白と黒の作風の主要な技法として、白地黒掻き落とし技法と白地鉄絵技法の二種の技法が挙げられる。磁州窯のなかで最大規模を誇り、かつ典型的な窯場である観台窯の発掘調査に基づけば、この二つの技法

は、工具を用いる彫刻的技法である白地黒掻き落とし技法から、筆描きを主体とする絵画的技法の白地鉄絵技法へと、装飾技法の変遷として認められる。従来、この技法変遷は、制作工程の簡略化や生産体制の変化といった観点から理解されることが多かった。そして装飾表現上においては、「彫る」意識から「描く」意識への転換と考えられる。

しかし、伝世品および出土資料を精査すると、「彫る」から「描く」ことへの移行過程には試行錯誤があったことがうかがえる。すなわち、掻き落とし技法を用いながらも絵画的表現を強く志向する作例や、鉄絵技法でありながら彫刻的性格を残す作例が確認され、表現意図と技法の間に生じたずれが看取される。

そこで本稿では、白地黒掻き落とし技法および白地鉄絵技法という従来の用語を見直しつつ、磁州窯における技法変遷の内実を改めて検討する。掻き落とし技法から鉄絵技法への移行という「彫る」意識から「描く」意識への転換過程には必ずしも直線的な発展だけでは説明しきれない表現上の揺らぎが存在する。筆者はこれを過渡期の現象と位置づけ、とりわけ白地黒掻き落とし技法のうち、絵画的表現を志向する一群を、白地鉄絵技法が主流となる以前に現れた特異な試みとして再評価したい。

さらに、こうした表現志向の背景には、「描く」ことへの意識を促した外的要因、すなわち絵画作品からの影響があった可能性を指摘する。本稿ではとくに水墨花鳥画との関係に着目し、水墨画を規範としつつも、瓷器特有の素材的制約や質感を活かした、いわば「彫画」とも呼び得る表現が模索されていた可能性について一考を提示する。

一、磁州窯の白と黒の装飾技法

灰色の胎土に白化粧土を施した瓷器（白地瓷器）を基礎とし、その表面に多様な装飾を加えた瓷器、またはそれを生産した窯を指す名称として、今日では狭義の「磁州窯」と、広義の「磁州窯系」という二つの概念が用いられている。すなわち、窯業生産の中心地と考えられる河北省磁州一帯の窯場を磁州窯とし、これに意匠・技法の上で密接な類似性を有する製品を生産した諸窯を総称して磁州窯系と呼ぶものである。

磁州窯系瓷器の生産地は広範に及び、河北省および河南省を中核として、陝西省、山東省、安徽省、山西省、寧夏など華北一帯に分布する。さらに、磁州窯系の技術が伝播した、あるいはその意匠を模倣した可能性のある生産地として、四川省、広東省、福建省、浙江省なども指摘されている〔註1〕。本論で主に扱うのは、磁州・観台窯およびその製品と極めて近似した製品を生産した窯場を中心とする地域である。

磁州窯系瓷器の最大の特徴は、装飾技法の著しい多様性にある。もともと白化粧の技法は、唐時代において白磁、三彩、青磁などの胎土表面を整えるための下地処理として用いられていたと考えられている。しかし五代から北宋時代にかけて、華北地域では白化粧を施した白地瓷器そ

のものを基盤とし、これに加彩、彫刻、描画などの装飾を加える製品群が確立した。

磁州窯系瓷器を俯瞰すると、その装飾技法はおよそ五十種に及ぶとされている〔註2〕。本論で取り上げる白地黒掻き落とし技法および白地鉄絵技法は、その多様な技法群のうち位置づけられる二種の装飾技法であるが、その白と黒のコントラストで装飾する作風は、磁州窯の主要かつ中心的な技法といえる。

磁州窯の編年研究については、一九五〇年代以降、主として漳河流域において発掘調査が進められてきたが、とりわけ観台窯の調査が重点的に行われてきた。その中でも、一九八七年に北京大学考古学系と河北省文物研究所が共同で実施した観台窯の大規模発掘調査は、秦大樹氏による詳細な検討を経て、北京大学考古学系・河北省文物研究所・邯鄲地区文物保管所編『観台磁州窯』（一九九七年）として公刊された。同報告書においては、装飾技法および器種形態の変遷が体系的に整理され、実年代を想定した基本的な編年が提示されている点で、磁州窯研究における重要な基準となっている。観台鎮における編年は、以下のとおりである。

第一期（創成）前段	九五〇―一九七七年
後段	九九八―一〇四八年
	（空白期）
第二期（発展）前段	一〇六八―一一〇〇年
後段	一一〇一―一一四八年
第三期（繁栄）	一一四九―一二一八年
第四期（衰亡）前段	一二一九―一三〇七年

観台窯の編年は、遺跡における層位関係、出土遺物の形式分類、焼成技術および裝飾技法の変化といった考古学的調査成果に加え、皇帝の在位期間や蒙古軍による磁州占領の時期といった歴史的要因を踏まえ、四期七段階に区分設定されたものである。これによれば、観台窯は十世紀中頃の五代末期から北宋初期に生産を開始し、元末明初にあたる十四世紀末に操業を終えたと考えられている。およそ四五〇年に及ぶ生産期間のうち、第三期を除く各期は前段・後段の二段階に細分されている。

この発掘調査成果によれば、白地黒掻き落とし技法および白地鉄絵技法の出現は、いずれも第二期に位置づけられている。以下、これら二技法が成立した第二期について、より詳細に確認しておこう。

第二期は發展期に相当し、時期的には北宋中期から金初期にあたる。前段と後段の区分は、徽宗期以前を前段、それ以降を後段とするものであり、第一期と第二期の間には空白期が設定されている。

第二期に入ると、器種と裝飾技法の多様化が顕著となる。従来の碗・盤・鉢・盆・罐・瓶・香炉・水注・枕・盒などに加え、大型の梅瓶や長頸瓶が新たに出現し、磁州窯を代表する器種である瓷枕（陶枕）は数量を増すとともに、器形の多様化が進展する。第二期が前段と後段に区分される理由の一つとしては、燃料の転換、すなわち薪から石炭への移行も挙げられる。調査報告によれば、第二期の前段と後段の中間に相当する窯址群において、石炭を燃料とする窯構造が確認されている。

石炭の使用は、安定した高温焼成を可能としただけでなく、窯構造を半倒炎式の饅頭窯へと改良する契機となった。また、石炭焼成によって

製品表面に黄味を帯びた肌合いが生じるなど、質感上の変化も認められる。なお、この燃料転換は磁州窯に限らず、北宋時代の諸窯に共通してみられる革新的な動向であった。さらに、前段と後段の区別には、前段では裝飾を伴わない白地瓷器が主流であったのに対し、後段に入ると裝飾性を重視した製品が志向されるようになった点も関係している。

秦大樹氏の論考〔註3〕によれば、「（前段は）権力者たちの完全美を追い求める指向性が製品をより精密につくらせたのである。そこで磁州窯もまた白化粧陶器を主要な製品として生産したのであった」とされ、磁州窯が定窯に倣い、定窯系白磁を想起させる極めて精緻な器物を生産していたことが指摘されている。これに対し後段については、「華北の諸窯が相互に技術を学び、独自の美を發揮」する段階へと移行したと論じられている。この秦氏のいう「独自の美」を体現する裝飾技法こそが、白地黒掻き落とし技法および白地鉄絵技法であると位置づけることができよう。先行研究が指摘するように、白と黒を基調とする裝飾は、磁州窯を代表する卓越した表現であった。

しかしながら、これらの裝飾意匠が磁州窯独自に創出されたものではない点には留意する必要がある。

たとえば、その影響が指摘されている黄堡窯（唐代耀州窯）では、すでに白と黒の対比を基調とした裝飾が確認されており、さらに観台窯第一期の段階においても、白地黒釉彩による意匠が成立している。すなわち、磁州窯系瓷器の成立以前に、耀州窯において白と黒の陶瓷器が生み出され、その意匠が河南地域へと伝播し、磁州窯系瓷器を特徴づける白黒裝飾の基盤となった可能性が高い〔註4〕。

このような色彩感覚に、彫りによる掻き落とし技法が結びつくこと

で、観台窯第二期において白地黒掻き落とし技法が成立したと考えられる。また掻き落とし技法よりも制作工程が簡略化された白地鉄絵技法が成立・主流となっていく。

二、装飾技法分類の整理

以下では本論で注目する変遷の境目を十分に説明するために、文様装飾の細部に着目し、白地黒掻き落とし技法と白地鉄絵技法の二技法について再確認をしたい。

二一、白地黒掻き落とし技法

まず、白地黒掻き落とし技法による作品について、文様の配置および余白処理の在り方に注目すると、次の二類型に区分することができる【註5】。

- (1) 従来の装飾様式と同様に、器面全体を文様で充填するタイプ
- (2) 白地（余白）を広く残し、文様を限定的・単一的に配置するタイプ

ともに装飾に牡丹文を有する、「白地黒掻き落牡丹文瓶」(京都国立博物館蔵)【図1】と「白地黒掻き落牡丹文瓶」(永青文庫蔵)【図2】から両者の相違を具体的に比較するとわかりやすいだろう。

二作は、大小の差はあるものの、いずれも梅瓶形を成し、肩部および裾部に捻連弁文を配し、広い胴部に牡丹文を施す点で共通している。しかし、その文様構成および余白処理の方法は大きく異なる。京都国立博物館蔵品では、牡丹花を上下二段に配したうえで、余白を埋め尽くすよ



図1 白地黒掻き落牡丹文瓶 京都国立博物館



図2 白地黒掻き落牡丹文瓶 重要文化財 永青文庫

うに唐草文を連続的に施し、器面全体を文様で充填している。一方、永青文庫藏品では、牡丹花を上下二段に配する点は共通するものの、唐草による充填は行われず、葉枝は各牡丹花を中心として菱形状にまとめられた、いわゆる折枝文の形式をとり、余白が明確に意識されている。

前者のような充填的な文様構成は、陶瓷器や金銀器など、広範な工芸分野において普遍的にみられる意匠であり、磁州窯における従来の装飾様式と位置づけることができる。これに対し、後者の余白を重視する構成は、装飾志向そのものが異なっており、従来の様式からの逸脱が認められる。本稿では、便宜的に(1)を「充填型(唐草文型)」、(2)を「余白型(折枝文型)」と呼び、区別して論じることとする。

さて、白地黒掻き落とし技法による作品全体と比較すると、余白型(折枝文型)に属する作例数は決して多くないと考えられる。管見の限りでは、伝世作として以下の作例が知られている。

作品名(所蔵)

- ・白地黒掻落牡丹文瓶(永青文庫)
- ・白地黒掻落龍文瓶(白鶴美術館)
- ・白地黒掻落龍文長頸瓶(ネルソン・ギャラリー)
- ・白地黒掻牡丹文壺(サンリツ服部美術館)
- ・白地黒掻落牡丹文枕(静嘉堂文庫美術館)
- ・白地黒掻落鶴文枕(出光美術館)
- ・白地黒掻熊文枕(大英博物館)
- ・白地黒掻猫文枕(鴻禧美術館)
- ・白地黒掻宿禽文枕(多摩中央信用金庫)

いずれも北宋時代(十二世紀前半)・観台窯第二期と推定される作品である。さらに、出土遺物に目を向けると、余白型を明確に示す資料は、観台窯第三期層(一一四九―一二一八年)から一点確認されるにとどまる。充填型(唐草文型)の出土例と比較してもきわめて少数であることから、余白型は当時においても特異な表現であった可能性が高いと考えられる。また、第三期層出土であることから、直ちに金代の作と断定することはできないものの、白地黒掻き落とし技法の中では比較的后発の様式であったとみるのが妥当であろう。従来の充填型(唐草文型)を基盤としつつ、その文様構成を変容させるかたちで成立した装飾形式として位置づけることができる。

二―二、白地鉄絵技法

次に、磁州窯における白地鉄絵技法について内実を細分化する。磁州窯において鉄絵とは、白化粧土を施した器面上に、鉄分を含む顔料を用いて筆で文様を描く装飾技法を指し、工具によって化粧土を削り取る白地黒掻き落とし技法とは、制作工程および表現原理を異にする。

先行研究や展覧会図録においては、一般に、磁州窯の白地に鉄絵具を用いて文様を描いた作例を一括して鉄絵技法として扱う傾向がみられる。しかし、本稿の目的である「彫る」行為から「描く」行為への意識の転換過程を明らかにするためには、鉄絵技法そのものについても、より精緻な区分が求められる。

具体的には、磁州窯の白地鉄絵技法は、文様表現の手法に着目することで、次の二類型に区分することができる〔註6〕。

(1) 筆描きのみによって文様を表現するタイプ

(2) 筆描きによって文様の大枠を描いたうえで、線彫り（いわゆる画花／劃花）を加えるタイプ

(1) は、鉄絵技法として一般に理解されている純然たる筆描きの作例である「図3」。一方、(2) は、文様の主要部分を筆描きによって構成しつつ、花卉や葉脈、輪郭部などの細部にのみ線彫りを施し、描写の精度を補完する表現である「表紙2」。

そこで本稿では、鉄絵技法における線彫りの有無を明確化するため、(2) の類型については、とくに「白地鉄絵線彫り」と呼称し、(1) の「白地鉄絵」とは区別して論じることとする。

白地黒掻き落とし技法と白地鉄絵線彫り技法は、いずれも工具を用いる工程を含むため、一見すると類似した技法のようにもみえる。しかし、文様の輪郭線の成立過程に着目すると、両者の間には明確な差異が存在する。すなわち、白地黒掻き落とし技法においては、輪郭線そのものを彫り出すことで文様が成立しているのに対し、白地鉄絵線彫り技法では、文様の基本構成はあくまで筆描きによって与えられ、線彫りは補助的に細部へ施されるにとどまる。

この点において、白地鉄絵線彫り技法は彫刻的要素を部分的に残しながらも、表現の主軸は筆による線描にあり、より絵画的な性格を有すると評価できる。とりわけ、筆致の運動や線の伸びやかさが視覚的に前景化している点にその特徴が認められる。これらの特徴については、次章(三二)で詳説する。

さて、以上の検討を踏まえると、従来は「白地黒掻き落としから白地

鉄絵へ」という一方

向的な技法変遷として一括して把握されてきた過程は、実際

にはより段階的・構造的な展開を示すものであったと考えられる。すなわち、その造形的発展は、

「充填型(唐草文型)」

から「余白型(折枝文型)」へ、さらに

「白地鉄絵線彫り」を

経て「白地鉄絵」へと移行したと捉えることができる。

もつとも、この整理は、厳密な段階区分や年代的序列を示すものではない点に留意する必要がある。あくまで本稿の目的である、「彫る」意識から「描く」意識への転換を可視化するための分析上の枠組みであり、各類型は相互に重なり合いながら併存していた可能性を含んでいる。この点を前提としたうえで、次章では個別作例の検討を通じ、表現意図と技法との関係性について考察を進めたい。

三、「彫る」と「描く」の狭間に位置する作品

彫刻的表現技法から絵画的表現技法への展開は、しばしば「彫る」意



図3 白地鉄絵牡丹文瓶 出光美術館

識から「描く」意識への一方向的な転換として理解されてきた。しかしながら、このような理解は、磁州窯系瓷器における技法変遷の実態を必ずしも的確に捉えるものではない。むしろ、両者は明確に断絶するのではなく、相互に接し合い、重なり合う領域を形成しながら展開していったと考えるべきであろう。

本章では、白地黒掻き落とし技法における「余白型（折枝文型）」と、白地鉄絵技法において線彫りを伴う「白地鉄絵線彫り」技法に着目し、彫刻的表現と絵画的表現の境界がどのように交錯しているのかを検討する。

具体的な検討対象として、出光美術館所蔵作品二点を取り上げ、比較考察を行う。まず、前章において確認した余白型（折枝文型）の作例として、「白地黒掻落鵲文枕」を挙げ、その装飾構成および表現意識について検討する。次に、白地鉄絵線彫り技法の作例として「白地鉄絵線彫り魚文深鉢」を挙げ、描線と彫線が併存する表現の特質を考察する。

これら二作品の検討を通じて、磁州窯における装飾技法の変遷が、単純な技法交替や意識の転換としてではなく、彫刻的要素と絵画的要素が併存・融合する過程として理解されるべきであることを明らかにしたい。

三―一、「白地黒掻落鵲文枕」〔口絵6〕

瓷器製の枕は瓷枕（陶枕）と呼ばれる。瓷枕の起源は古く、唐三彩にその作例が認められることから、遅くとも八世紀頃には存在していたと考えられている。ただし、唐三彩の瓷枕はおおむね一〇―一五センチメートル程度の小形品が主流であり、磁州窯にみられるような大型の瓷枕とは器形・用途の点で大きく異なる。そのため、これらは仰臥用の枕

ではなく、脈拍を測るための「脈枕」あるいは写経の際に腕を支える「腕枕」であった可能性が指摘されている〔註7〕。

磁州窯では北宋時代以降、瓷枕の生産が本格化し、大型化の傾向が顕著となる。瓷枕は磁州窯のほか、定窯、耀州窯、景德鎮窯などでも焼造されているが、中国陶器全体の中でも磁州窯系の瓷枕は作例数が群を抜いて多く、瓷枕といえは磁州窯を想起させるほど、その代名詞的器種となっている。中唐の沈既済の小説『枕中記』の「邯鄲の枕」物語においても、邯鄲とは磁州窯の所在する地域であり、瓷枕と磁州窯との結びつきを考える上で興味深い示唆を与えている〔註8〕。

「白地黒掻落鵲文枕」は、五角形の台座の上に如意頭形の枕面を載せた構造を有する。枕面は、使用時に頭部を包み込むように緩やかに湾曲しており、最大径三三・三センチメートル、高さは最も高い部分で二一・二センチメートル、最も低い部分で七・八センチメートルを測る。内部は中空構造で、底面中央付近には焼成時の破裂防止のために穿たれた空気孔が残されている。

底面には白化粧土が施されており、さらに五角形の側面のうち正置時の正面にあたる一面も白化粧土および鉄絵具が施されていない。このように底面および一部側面に化粧土を施さない点は、デイヴィッド・コレクション所蔵の同形品を除けば、同系統の作例に共通して認められる特徴である。このことから、如意頭形瓷枕は、ある時期（デイヴィッド・コレクション所蔵品が至和三年（一〇五六年）の紀年を有することから、それ以降）を境として、焼成時には立てた状態で窯詰めされていた可能性が高いと推測される。

なお、同様の器形をもつ瓷枕は一般に「如意頭形瓷枕」と総称される。

如意頭形は、意のままに願望を成就させるとされる如意宝珠の造形に由来するものであり、その裝飾意匠には吉祥文が用いられることがほとんどである。すなわち、造形と裝飾文様とを重ね合わせ、吉祥が意のままに成就することを視覚的に表現しようとする意図が認められる「註9」。本作においても、瑞鳥である鵲を、如意宝珠の形状と組み合わせる構成が採られており、この点に如意頭形瓷枕の意匠的特質が端的に示されている。

如意頭形瓷枕の出土例としては、鉅鹿遺跡から、墨書で「崇寧二年新婚」(一一〇三年)と記された出土例が知られている。この瓷枕は、婚礼という特別な場のために誂えられたものであることが明らかである。また、鉅鹿遺跡の発掘成果をまとめた『骨董瑣記』所収「鉅鹿出土宋器」によれば、同遺跡では瓷枕が平置きされた状態のものと、立てて置かれた状態のもの双方が確認されており、使用しない際には立てて置かれていた可能性が指摘されている。この使用形態についてはなお推測の域



図4 「器皿図」王処直墓壁画

を出ないものの、定州義武軍節度使王処直墓(河北省曲陽県靈山鎮西燕川村)の壁画「器皿図」(五代・唐同光二年(九二四年)西耳室西壁)〔図4〕〔註10〕には瓷枕とみられる同形の器物が描写されており、少なくとも実用品として用いられていた可能性は高いと考えられる。

如意頭形瓷枕は一定数の作例が知られており、細部に差異は認められるものの、その大きさや基本的な器形はほぼ画一的である。一方で、とくに余白型(折枝文型)に分類される一群に限ってみると、枕面に施された文様や図様は作例ごとにほとんど異なっている。すなわち、器形自体は規格化された生産が行われているにもかかわらず、文様表現については個別に構成された可能性が示唆される。本作においても、鵲を配した枕面はきわめて丁寧な仕上げられているのに対し、裏面の白地部分は比較的粗略な処理がなされている。この点から、本作があくまで表面の白地黒掻き落としの裝飾に主眼を置いて制作されたことが理解され、同様の傾向は同器形の瓷枕作品にも共通して認められる。

「白地黒掻き落とし文枕」の観察に戻ろう。枕面の辺縁は黒く縁取られ、その内側に縁に沿う線彫りが施されることで、二重線状の枠取りが形成されている。その内部に、一枝にとどまる鵲が白地黒掻き落とし技法によつて表されている。枕面がほぼ平坦であることも相まって、本作は強い絵画的性格を帯びた作品といえる。樹木の枝は画面右上から左下へと斜めに伸び、画面中央には、鑑賞者から見て左方を向く鵲が真横に配されている。枝には小さな節が表され、先端に向かって次第に細くなるなど、繊細な表現が確認できる。鵲の体軀は枝の方向と交差するように位置して、尾羽・翼・眼・嘴はいずれも彫刻的な線によつて表現されている。腹部や翼の一部にみられる白色部分は、黒化粧土を施さず下層の白

地を残すことで表現されている。

また、黒地部分の輪郭線を仔細に観察すると、白地面に下書きとみられる線が確認できるが、作者はこれに拘泥することなく、掻き落としによる自由な線表現を優先していることが看取される。このような制作態度は、他の白地黒掻き落とし技法の余白型（折枝文型）作品にも共通して認められる特徴である。

以上のように、掻き落としによる線描表現を詳細に観察すると、一つの素朴ではあるが重要な疑問が生じる。これらの作品が明らかに絵画的な意匠を志向しているにもかかわらず、なぜ描画的技法である鉄絵技法ではなく、彫刻的技法である掻き落とし技法が選択されたのか、という点である。

余白型に分類される作品群全般に共通していえることだが、本作のように細く繊細な線によって文様を表そうとするのであれば、一般的には鉄絵によって描く方が合理的であると考えられる。しかし実際には、こうした作品群においては、あえて掻き落とし技法が用いられている。

この選択は、単なる技法の保守性によるものではなく、当時の制作環境において、微細な形態や線質を安定して表現するためには、彫刻的手法である掻き落としが最も確実な方法であったことを示唆しているのではない。すなわち、絵画における細い線や微妙な形態表現を、鉄絵によって自在に描き出す技術が、当該時期の磁州窯、ひいては北宋期の諸窯においては、まだ十分に確立されていなかったと考えられる。その一方で、彫刻的技法は、すでに長い技術的蓄積を有しており、細部表現においても高い再現性を備えていた。

この点を踏まえるならば、白地黒掻き落とし技法の余白型（折枝文型）

は、彫刻的でありながら絵画的効果を志向するための、いわば媒介的な表現手段であったと位置づけることができよう。そこには、技法の選択が表現意識に追従するのではなく、既存の技術的基盤の上に絵画的表現を仮託するという特有の制作態度が読み取れる。

したがって、これらの余白型作品に見られる掻き落としによる線描は、「彫る」行為にとどまるものではなく、彫刻的技法を用いながらも、明確に「描く」ことを志向した過渡的表現として評価すべきである。これは、磁州窯における装飾技法の展開を、「彫刻から絵画へ」という単線的な発展史観では捉えきれないことを示す重要な事例であろう。

次に、絵画との関係性について検討を試みたい。残念ながら、北宋時代の水墨花鳥画は、比較に資する現存作品がほとんど伝わらない。しかしながら、当該期にそのような作品が存在していたことは、画論をはじめとする文献史料によって確認することができる^{〔註11〕}。

まず想起されるのは、五代末から北宋初期にかけて活躍した徐熙（？―一九七五）およびその子である徐崇嗣の存在である。北宋初期の花鳥画は、一般に黄筌（？―九六五）と徐熙の画風を対置する徐黄二体の枠組みで理解されてきた。五代末、黄筌は蜀（成都）において、徐熙は南唐の建業（現在の南京）において、それぞれ花鳥画の新たな表現を切り拓いたとされる。両者は、各々が仕えていた王朝の滅亡後、子弟を率いて宋都汴京へと移り、以後の北宋花鳥画の基盤を形成した。

黄筌の画風、いわゆる黄氏体は、蜀における花鳥画の系譜を引くもので、淡墨によって輪郭線を描き、その上に彩色を施す「勾勒填彩」の技法を特徴とする。鳥獣や花卉、奇石などを濃密かつ精緻な彩色で表すその表現は、絢爛豪華な趣を備えていたと伝えられる。この黄氏体は画院

花鳥画の正統的様式として採用され、北宋期花鳥画の主流、さらには中国花鳥画の基本的描法として定着していった。

これに対し、徐熙の画風、すなわち徐氏体は、墨を主体とし、淡彩を補助的に用いる傾向にあったとされる。両者の画風が「黄家富貴、徐熙野逸」(『図画見聞志』「註12」と対比的に評されていることから、徐熙の画風は黄氏体の濃密な彩色とは対照的な、水墨を主とした簡潔で自然味のある表現であったことが推察される。

徐熙は五代南唐の画家で鐘陵(江西省)の人。名家の出であるが、生涯官職にはつかなかつたとされる。

蘇軾の詩「徐熙杏花」に徐熙の作風を示す一文がある「註13」。

跋王進叔所藏画 王進叔、藏するところの画に跋す

徐熙杏花 徐熙の杏花

江左風流王謝家 江左の風流、王謝の家

盡攜書畫到天涯 盡く書画を攜へて天涯に到る

却因梅雨丹青暗 却つて梅雨丹青の暗きに因り

洗出徐熙落墨花 洗い出す徐熙落墨の花

王進叔とは東晋の名族の末裔で、当時は嶺南(広東省)の監司にあり、蘇軾は同地に謫居中であった。詩は蘇軾が王進叔の所藏する画を觀て詠んだもので、数々の書画のうち、徐熙の描いた「落墨の花」のみは、梅雨の薄暗いなかで、だからこそ、尚更よりはっきりと洗い出されて見えるという。

またこの「落墨」については、徐熙と同時に南唐に仕えた徐鉉(九一

六一九二)の評がある。

落墨為格、雜彩副之、迹与色不相隱映也

落墨を格となし、雜彩を之に副う、迹(線)と色とを相い隱映するなり

(『図画見聞志』卷四「紀芸下・花鳥門」)

また徐熙が撰した「翠微堂記」に自ら述べては、

落筆之際、未嘗以伝色暈淡淡細碎為功

落筆の際、未だ嘗て伝色暈淡淡細碎を以て功となさず

(『図画見聞志』右同)

とある。ここから推察できることは、徐熙の落墨という画風が、あまり彩色を用いずに墨を主としているということだろう。必ずしも徐熙本来の「落墨花」は明確ではないが、落墨花は水墨だけで描いた簡潔な表現であった可能性が高い。

黄筌・徐熙の時代からおよそ一世紀後の沈括(一〇三一—九五)による比較論には次のようにある。

国初江南布衣徐熙、偽蜀翰林待詔黄筌、皆以善画著名、尤長於画花竹、蜀平黄筌、并二子居宝、居实、弟惟亮、皆隸翰林图画院、壇名一時、其後江南平、徐熙至京師、送图画院品其画格、諸黄画花、妙在賦色、用筆極新細、殆不見墨迹、但以輕色染成、謂之写生、徐熙

以墨筆画、之殊草草、略施丹粉而已、神氣迥出、別有生動之意、筌惡其軋己、言其画粗惡不入格、罷之、熙之子乃效諸黃之格、更不用墨筆、直以彩色画、之謂之没骨画、工与諸黃不相下、筌等不復能瑕疵、遂得画院品、其氣韻皆不及熙遠甚

国初江南(南唐)布衣徐熙、偽蜀の翰林待詔黃筌は、皆善画を以て著名なり。尤も花竹を画くに長ず。蜀平ぎて黃筌、并に二子の居宝、居実、弟惟亮、皆翰林画院に隸し、名を一時に壇にす。其の後江南平ぎ、徐熙京師に至りしかば、画院に送りて其画格を品するに、諸黃の画花、妙は賦色にあり、用筆極めて新細、殆ど墨跡を見ず。但だ軽色を以て染成し、之を写生といふ。徐熙は墨筆を以て画き、之殊に草草にして、略ぼ丹粉を施すのみ。神氣迥出、別に生動の意あり。筌其の己を軋るを惡み、其画を粗惡にして格に入らずと言ひ、之を罷む。熙の子乃ち諸黃の格に效ひ、更に墨筆を用いず、直に彩色を以て画し、之を没骨画といふ、工なること諸黃と相下らず、筌等また瑕疵すること能はず、遂に院品に齒なることを得たり。其氣韻は皆熙に及ばざること遠く甚し。

〔夢溪筆談〕卷十七「書画」

黃氏の一派(諸黃)は彩色豊に形態模写(写生)をするのに対し、徐熙は墨筆を主として、軽く彩色を点じるのみであるとされている。前述の「黃家富貴、徐熙野逸」ということも踏まえれば、この徐黃二体は甚だ対照的といえるだろう。

また沈括の論において注目すべき点は、黃氏体よりも徐氏体を高く評

価していることである。沈括によれば、黃筌は徐氏体を誹謗し、徐熙一派が画院に入ることを阻もうとしたため、徐熙の子らはやむなく黃氏体に倣って制作し、ようやく画院入りを果たしたという。しかしながら、黃筌らの作品は、とくにその氣韻、すなわち精神性の点において、徐熙には及ばなかったとされる。

画院花鳥画の正統として制度化された黃氏体が、一般的・通俗的評価において高く位置づけられてきたのに対し、沈括をはじめ、徐熙の真蹟を見出したと考えられる同時代・後代の論者たちは、一様に徐氏体をより高く評価している。この点は、後世の画論においても共通して見られる批評である「註14」。個別の論証には立ち入らないが、総じて指摘されているのは、黃氏体の絢爛な写実性に比して、徐氏体が備える氣韻の高さであった。

そして、こうした評価が形成されていた時期は、観台窯第二期、「白地黒搔落鵲文枕」の制作年代とほぼ同時代にあたる。もちろん、磁州窯における白と黒を基調とする裝飾技法や、その需要層を、直ちにこれら画論の評価、さらには士大夫層の美意識と結びつけて理解することは早計であろう。しかしながら、同一の時代において、白と黒を基調とする表現が、陶瓷器と絵画という異なる媒体において併行的に成立していたことについては、磁州窯研究のなかでさらに検討されるべき問題である。ここで改めて「白地黒搔落鵲文枕」に立ち戻り、本作に表された鵲について検討してみたい。鵲を主題とする絵画作品は、北宋期以前より一定数存在していたことが、徽宗朝の内府所藏絵画目録である『宣和画譜』(宣和二年(一一二〇)序)からうかがえる。左記のとおり、鵲を題材とする作品が唐・五代・北宋にわたって収蔵されていたことが確認で

さる。

唐 邊鸞「鵲鵲図」(巻十五「花鳥一」)

五代 厲歸真「鵲竹図」(巻十四「畜獸二」)

郭軫暉「柘條鵲鵲図」「古木鷹鵲図」「柘竹野鵲図」「柘竹噪鵲図」「柘林鵲鵲図」「鵲鵲図」(巻十五「花鳥一」)

鍾隱「柘條松鳥鵲図」「柘條山鵲図」「柘鵲図」(巻十六「花鳥二」)

黄居寶「紅蕉山鵲図」(巻十六「花鳥二」)

北宋 顧德謙「野鵲図」(巻四「道釈四」)

仲恮「鵲竹図」(巻十六「花鳥二」)

徐熙「海棠練鵲図」(巻十七「花鳥三」)

徐崇嗣「雙鵲図」(巻十七「花鳥三」)

崔白「墨竹野鵲図」「水墨野鵲図」(巻十八「花鳥四」)

樂士宣「水墨野鵲図」(巻十九「花鳥五」)

令穰「墨竹雙鵲図」(巻二十「墨竹」)

劉夢松「雪鵲図」(巻二十「墨竹」)

個々の作品が具体的にどのような画面構成や表現であったかについては、現存していない以上、想像の域を出ない。しかし、たとえば巻十九「花鳥五」に著録された樂士宣「水墨野鵲図」などは、その画題および技法の記述から、「白地黒搔落鵲文枕」に見られる画面構成や表現を想

起させるものがある。

以上、北宋花鳥画を中心とした絵画史研究の視座から、本作の主題的背景を概観してきた。これを踏まえて改めて「白地黒搔落鵲文枕」の掻き落としによる線描表現に目を向けると、現存する絵画作品との直接的な比較によって実証することはできないものの、文献史料からうかがえる絵画表現との同時代性は、磁州窯研究において決して看過し得ない要素であるといえよう。

必ずしも表現意図と裝飾技法とが常に一致するとは限らない。「白地黒搔落鵲文枕」においては、絵画的表現を志向しつつ、彫刻的技法である掻き落としを用いるという、いわば〈彫画的表現〉の試みがなされていたと考えられる。

三一六、「白地鉄絵線彫魚文深鉢」[口絵7]

白地鉄絵線彫り技法については、出光美術館所蔵「白地鉄絵線彫魚文深鉢」を例に検討する。前章で指摘したとおり、従来の研究や展覧会図録においては、線彫りの有無が必ずしも明確に区別されないまま、「白地鉄絵」として一括して説明される場合が少なくない。本作もその一例である。しかしすでに提起したように、線彫りの有無に着目することで、磁州窯における「彫る」意識から「描く」意識への移行を、より微細に捉えることが可能となる。

本作は高さ一六・二センチメートル、口径一一・五センチメートル、胴径一七・三センチメートル、底径一二・五センチメートルを測る球形に近い深鉢である。胴部上方から口縁部にかけては比較的急峻に収束し、やや高めの高台を備える。白化粧土は内面および外面裾部まで施され、

裾下から高台にかけては灰色の素地が露出している。白化粧および鉄絵施文ののち、透明釉が施釉されているが、その範囲も裾部までに限られており、一部には白化粧土を欠いた素地上に直接透明釉が掛かることで、やや色味を変えた灰色の部分が認められる。粗雑な作りではないものの、化粧土や施釉の処理に見られるこのような自由さは、磁州窯製品に共通する特徴の一つといえよう。

文様は外側面の四方に、魚文と藻文が交互に配されている。明確な区画は設けられておらず、文様同士が重なり合う部分も確認できる（「口絵7」胸鰭と藻先が重なる部分）。その重なり前後層から、少なくとも一部では藻文を先に描き、次に魚文が描かれたことが看取される。

白地鉄絵線彫り技法は、細部に線彫りを加えて成形する点において、なお彫刻的性格を残す技法と位置づけられる。一見すると白地黒掻き落とし技法と大きな差異がないようにも見えるが、両者の最大の相違点は、文様のおおよその形態が筆によって描かれているか否かの点にある。すなわち、本作では文様の周囲を彫って成形するのではなく、筆致そのものが輪郭線として機能している。白地黒掻き落とし技法と比較すれば、彫刻的要素は明らかに後退しているといえよう。

次に魚文の表現を詳しく観察する。二匹の魚はいずれも頭部を左に向けた側面から見た姿で描かれている。鉄絵による表現は、輪郭線を引いたのちに塗り込める手法ではなく、比較的太い線を用いた簡潔な筆致によって構成されている。具体的には、頭部から尾鰭部にかけて、太線を一筆、二筆とわずかにずらしながら引き、その細部を線彫りによって整えている。口および目、鰓の表現には釣針状の曲線が用いられ、胴部の鱗は直線を交差・連続させた菱形文で表される。口吻が長く突出する特

徴から、鮓（ハクギョ、和名ニゴイ）とする説もあるが、確証は得られていない「註15」。鰭は、胸鰭（一対）、腹鰭（一対）、背鰭（一対）、臀鰭、尾鰭があり、各鰭には櫛目が施されている。線間隔が均一であることから、櫛菌状の工具を用いて一括して施文した可能性が高い。

一方、藻文も簡略な鉄絵によって描かれ、葉脈を示すと思われる線彫りが加えられている。いわゆる折枝文の形式をとり、三葉ずつ左右対称に伸びるが、頂部の葉のみは右方向へ大きく湾曲し、下方の茎端も釣針状に折れ曲がる。この表現は、磁州窯の折枝文にしばしば認められるものである。藻文は運筆が速く、鉄絵が部分的に茶褐色を呈しており、魚文と比較するとその差異は顕著である。水墨表現に喩えれば、潤筆と渴筆の差と表現し得るほどであり、この点は特筆に値する。また線彫りの扱いにおいても両者には差が見られ、魚文では比較的丁寧に施されているのに対し、藻文では文様に即した整形がなされず粗略である。しかし、この粗放さは文様に強い流動性を与えており、速い筆致と相即した表現効果を生んでいると評価することもできよう。

魚文と藻文のあいだに見られるこのような筆致の差異が、いかなる要因によるものかは判然としない。分業制が一般的であった陶器生産の実態を踏まえれば、異なる職人がそれぞれの文様を担当した可能性も考えられるし、熟練度の差によるものかもしれない「註16」。いずれにせよ、本作において筆による「描く」意識が、掻き落とし技法に比して明確に前景化していることは疑いない。少なくとも、彫刻的技法による彫画表現の段階からは一定程度脱却しているといえる。

このように白地鉄絵線彫り技法には、筆致において十分に絵画的性格を認めることができる。しかしながら、それが直ちに絵画作品の描法と

連続するものとみなすことはできない。線彫りが併用される点に象徴されるように、その表現は依然として陶器装飾としての固有性を保持しており、絵画とは異なる位相にあることもまた指摘しておく必要がある。

メトロポリタン美術館所蔵、伝趙克復筆「遊魚図」〔図5〕は伝称作品ではあるものの、現存する藻魚図としては最古級の作例である。趙克復は十二世紀初頭に活動した宗室出身の画家で、「游魚浮沈之態を尽くす」〔宣和画譜〕巻九と評されている。「遊魚図」の画風から、徐崇嗣に帰せられる「没骨図」(前述『夢溪筆談』巻十七「書画」)に相当する作品と想定することは妥当であろう。

本図には、細身の魚が水草の間を軽快かつ巧みに交差しながら泳ぐ様子が描かれている。魚の姿態には左右の側面に加え、真上から捉えた俯瞰的表現も含まれ、いずれも優雅な曲線によって画面全体に高い流動性をもたらしめている。画面右下には水草が配され、随所に稚魚の姿も描き込まれるなど、生命感に満ちた表現である。

この「遊魚図」に描かれる魚と、「白地鉄絵線彫魚文深鉢」に描かれる魚文とを比較すると、彩色を用いない白と黒という点では共通するものの、その描法には明確な差異が認められる。磁州窯の「白地鉄絵線彫魚文深鉢」は、前節で述べたように、比較的太い線を主体とする簡潔な筆致によって構成されている。一方、伝趙克復筆「遊魚図」では、頭部から背から尾鰭へと明瞭な墨線が引かれ、その墨線がにじみ、諧調を生み出すことで、魚体の立体感が巧みに表現されている。陶器と絵画という媒体の違いを考慮したとしても、両者の描法上の隔たりは大きい。色彩に対する志向性は共通するが、描法そのものに直接的な共通項を見

出すことは困難である。

しかし、磁州窯系の鉄絵作品の中に、より絵画的表現に接近した作例が存在しないわけではない。

「白地鉄絵魚藻文鉢」(出光美術館蔵)〔図6〕に描かれた魚文は、伝趙克復筆「遊魚図」と同様に、頭部から尾鰭にかけて連続した線描によって表されている。陶器という制約上、墨の階調表現は絵画に比して限定的であるものの、「遊魚図」のような絵画作品に取材して形成された描法と考えると不自然ではない。

本作は、底部中央を円盤状に一段削り出して厚みのある高台状とし、側面は緩やかに開き、口縁部を大きく外反させる形姿をとる。白化粧土は全



図6 白地鉄絵魚藻文鉢 出光美術館

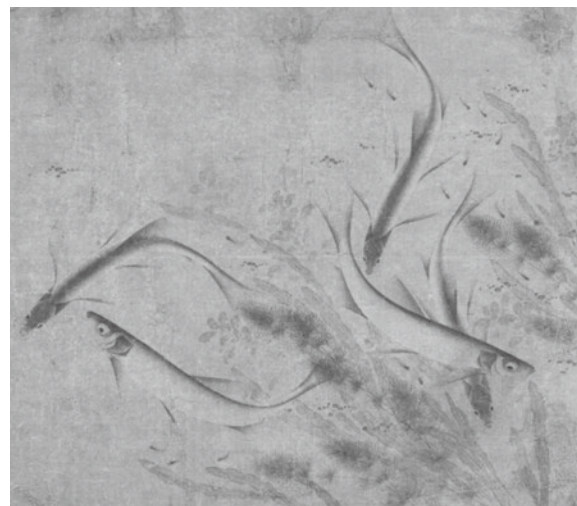


図5 遊魚図 伝趙克復 メトロポリタン美術館

体に厚く施され、鉄絵はやや発色が弱く、灰色味を帯びている。内側面には三つの窓枠を設け、その内部に折枝牡丹文を描き、魚文は内底面に配されている。なお、内底面には複数の目跡が確認でき、重ね焼成が行われたことがうかがえる。

本作には少なからず類品が知られている〔註17〕。それらは内側面装飾に回転施文具による簾状文を伴う点で異なる。作行きにも若干の差異が見られるが、これらの類品は河北省磁州窯系のうち彭城窯に推定されており、作行きの差異をいかに評価すべきか今後検討を要するものの、器形および魚文の特徴から、出光美術館蔵の本作も同時期の元時代、彭城窯産とみて差し支えないであろう。魚文表現に限ってみれば、元時代・彭城窯の作例は、伝趙克復筆「遊魚図」に比較的近い描法を示している。

以上の検討から、「白地鉄絵線彫魚文深鉢」においては、「描く」という意識が顕著に認められる一方で、補助的に線彫りを併用するなど、「彫る」という意識も依然として明確に残されていることが確認できる。絵画的要素が随所に看取される点は評価されるべきであるものの、これを直ちに絵画作品と結び付けて理解することは困難であろう。その描法や筆致は水墨画を想起させるが、両者の共通性は限定的であり、最終的には「白と黒」という同時代的な美意識の共有という水準に収斂して理解されるべきである。

これに対して、「白地鉄絵魚藻文鉢」（彭城窯）に見られる魚文は、相対的に絵画作品に近い表現を示している点が注目される。もともと、これについても絵画からの直接的な影響関係を示すものと断定することはできないが、「描く」という意識がより前景化していることは否定しがたい。「白地鉄絵線彫魚文深鉢」と比較した場合、その志向性の差異は

明確である。

白地鉄絵技法による装飾であっても、必ずしも一様に絵画的表現意図を有するものではないことが改めて確認される。

三―三、絵画的技法における景德鎮窯との関係

本論では、磁州窯の技法変遷を、主として絵画作品とりわけ水墨画との関係から検討してきた。しかし、同じく筆による絵画的表現を装飾の基盤とする他窯との関係についても検討を加えておく必要がある。その代表例として挙げられるのが、景德鎮窯における青花技法であろう。

先行研究においては、金の南侵を契機として磁州窯の工人が南方へ移動し、景德鎮窯における青花技法の成立や発展に関与したとする仮説が提示されてきた〔註18〕。しかし、現時点までに蓄積された考古資料および作品研究の成果を踏まえる限り、磁州窯の装飾技法が景德鎮窯の青花技法へと直接的に転換、あるいは影響したことを示す確実な証左は確認されていない。以下では、両者の関係について簡潔に整理を行う。

青花とは一般に、酸化コバルトを着色材とし、素地上に文様を描いた後、透明釉を施して高火度で焼成する釉下彩瓷器を指す。その発生時期については、唐時代、宋時代、元時代など諸説が存在し、いまだ明確な結論には至っていない。一方で、元代において高度に成熟した青花瓷器が制作されていたことについては、研究者間でおおむね共通の理解が得られている。紀年銘を有する元青花瓷器としては、イギリスのデイヴィッド・ファンデーション所蔵の「至正十一年」（一三五二）銘「青花雲龍文象嵌耳瓶」がよく知られており、至正年間にはすでに高水準の青花瓷器が成立していたことが確認される。また、江蘇省鎮江の窖藏から

は「青花雲龍文壺」とともに、イスラム暦七一年(一三二四)銘をもつ銀盤が出土しており、少なくとも十四世紀前半には青花技法が一定の完成度に達していたと考えられる。したがって、十四世紀中頃には、青花は成熟した装飾技法として確立していたとみなすのが妥当であろう。

時代的な層位関係のみを見れば、磁州窯から景德鎮窯への影響関係を想定すること自体は可能である。しかし、実作に即して両者の技法的・表現的連続性を立証することは容易ではない。この問題については、すでに馮冕氏(二〇一七)による論考「元青花与磁州窯釉下黑彩紋裝飾比較」〔註19〕が重要な示唆を与えている。

同論考では、元代青花瓷器と磁州窯の釉下黒彩装飾を対象に、①装飾配置、②共通する装飾文様、③彩色技法という二つの観点から比較分析が行われている。図版資料を用いた検討により、両者の視覚的類似性が直感的に示される一方で、その差異についても詳細に論じられている。馮氏は、牡丹文、龍文、鳳凰文、魚文という四種の文様を取り上げ、限られた文様数による比較であることを前提としつつも、元代青花瓷器と磁州窯の釉下黒彩装飾が、装飾様式や構成、さらには筆墨的表現において



図7 青花魚藻文皿 出光美術館

一定の共通性を有していることを指摘するが、両者の間には決定的な隔たりが存在することを強調している。そして最終的には、元代青花と磁州窯の白地鉄絵との間に直接的な系譜関係は認め難く、むしろ元代統治層が好んだ同時代の絹織物、金銀器、その他の美術工芸品の装飾との高い類似性が重要であると結論づけている。

本論考においても、この点を踏まえつつ、部分的ではあるが魚文を例に確認をしておきたい。魚文は、磁州窯の白地鉄絵瓷器と、景德鎮窯の元代青花瓷器の双方において頻繁に描かれる主題である。しかし、その表現内容を比較すると、両者の差異は明瞭である。「青花魚藻文皿」〔出光美術館蔵〕〔図7〕は、「白地鉄絵魚藻文鉢」(彭城窯)と同様に、側面から見た魚と浮遊する藻文を器内底面に配する構成をとるが、顔料の性質の違いのみならず、魚の形態表現や筆致のあり方において顕著な相違が認められる〔各図(部分)8-11〕。

なお、馮氏は同論文において、元代青花瓷器の魚文表現が、絵画表現から学ぼうとする姿勢を示している点を評価しており、美術工芸が絵画的表現を積極的に取り込もうとする有益な試みを体現するものと位置づけている〔註20〕。ただし、その影響は主として魚の写実的描写や筆致に表れており、構図の面では依然として文様化の手法が維持されていると指摘する。この点は、磁州窯瓷器の装飾においても共通する傾向といえる。本論考では、元代青花瓷器の装飾文様の源流そのものについて深く立ち入ることはしないが、文様比較の観点から見れば、磁州窯との直接的な連関は相対的に希薄であり、両者はむしろ同時代的な美意識を共有しつつ、それぞれ異なる技法体系のもとで独自の展開を遂げたものとして理解するのが妥当であろう。

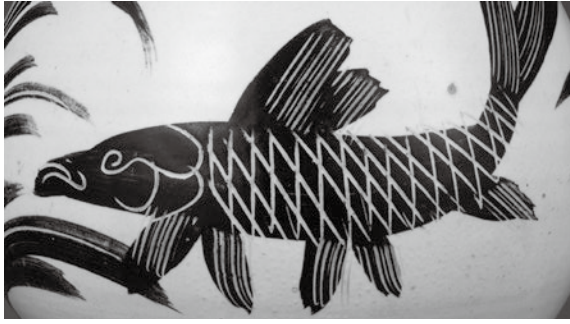


図9 白地鉄絵線彫魚藻文深鉢（部分）

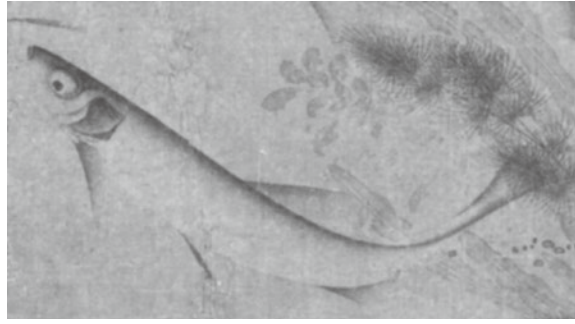


図8 遊魚図（部分）



図11 青花魚藻文皿（部分）

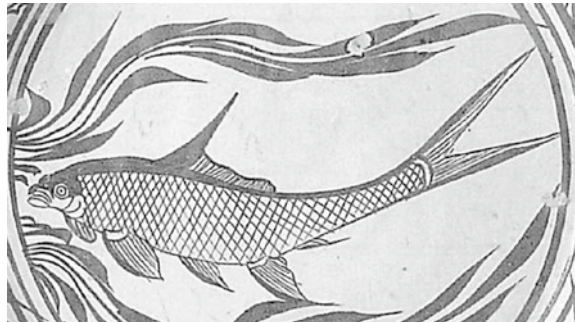


図10 白地鉄絵魚藻文鉢（部分）

まとめ

本稿では、磁州窯における装飾技法の変遷を、従来しばしば語られてきた「彫る」意識から「描く」意識への単線的な転換としてではなく、両者が併存し、相互に交錯する過渡的局面として捉え直すことを試みた。その際、白地黒掻き落とし技法の余白型と、白地鉄絵線彫り技法という二つの技法類型に着目し、出光美術館所蔵作品を具体例として検討を行った。

まず、磁州窯装飾技法を彫刻的表現と絵画的表現という二つの志向性から整理し、白地黒掻き落とし技法の内部においても、充填型と余白型という異なる表現構造が存在することを明らかにした。とりわけ余白型の作例は、文様を画面全体に充填する装飾的発想から離れ、モチーフそのものの姿態や構図を強く意識した、より絵画的な志向を示すものであることを指摘した。これについて第三章では、「白地黒掻き落鵲文枕」を例に挙げ、水墨花鳥画および画論を中心とする絵画研究の視座から、同時代的な関係性を検討した。その結果、本作に見られる鵲の表現は、特定の図様の引用や直接的な影響関係を立証し得るものではないものの、当時の花鳥画に共有されていた主題意識や造形感覚と強く響き合うものであることが確認された。ここで注目すべきは、こうした絵画的表現意図が明確に認められるにもかかわらず、その実現手段として選択されているのが「彫る」技法、すなわち掻き落とし技法である点である。本作は、描くことを志向しつつも、技術的・制作環境的制約のもとで、彫刻的手法によって絵画表現を獲得しようとした試みとして位置づけられる。次に、白地鉄絵技法についても、単純に「描く」技法として一括する

のではなく、線彫りを併用する作例を抽出することで、彫刻的手法が依然として重要な役割を果たしていることを示した。同じく第三章にて「白地鉄絵線彫魚文深鉢」を例に、伝趙克復筆「遊魚図」などの水墨画作品との比較を通じて、その表現の性格を検討した。その結果、本作においては、筆による線描という点で「描く」意識が顕著に認められる一方、線彫りを補助的に用いることで文様を明確化するなど、「彫る」意識が依然として強く残されていることが明らかとなった。すなわち、本作は絵画的要素は認められつつも、なお装飾技法としての磁州窯の枠組みを保持しており、絵画作品との直接的な連続性を示すものではない。

さらに、彭城窯とされる「白地鉄絵魚藻文鉢」を参照することで、同じ白地鉄絵技法であっても、その志向性には明確な差異が存在することを確認した。彭城窯の作例では、魚の姿態や線の運びにおいて、相対的に絵画的表現に近接した様相が認められるが、これについても絵画からの直接的な影響関係を想定することには慎重であるべきであり、むしろ同時代に共有された美意識や視覚経験の反映として理解するのが妥当であろう。

以上の検討から明らかとなるのは、磁州窯における装飾技法の変遷が、「彫る」から「描く」へと一方向的に移行した過程ではなく、彫刻的技法と絵画的志向が併存し、相互に影響し合いながら展開した複層的な過程であったという点である。白地黒掻き落とし技法の余白型や白地鉄絵線彫り技法は、まさにその境界領域に位置する表現として理解されるべきであり、磁州窯の装飾史を再考する上で重要な位置を占める。

本稿で提示した視点は、磁州窯研究における技法分類や編年的整理に新たな補助線を引くものであると同時に、陶器装飾と絵画表現との関係

性の一端を示すものでもある。磁州窯はしばしば「民窯」として理解されてきたが、それは単に市井の需要を満たすためだけの窯を意味するものではない。むしろ宋時代に成熟した都市の市民文化、すなわち都の住民が享受した最先端の流行や視覚文化を反映した「民窯」であったと捉える必要があるだろう。今後は、より多くの作例の精査や、地域間・窯場間の比較を通じて、こうした過渡的表現の歴史的背景を、さらに具体的に解明していくことが求められる。

註1—生産地の分布と製品の特徴については、森達也「磁州窯系陶器生産地の分布と展開」(『東洋陶磁』Vol.33、東洋陶磁学会、二〇〇三—二〇〇四年)において、次の四グループに区分されている。

A類：磁州・観台窯の製品と極めて近似した製品を生産した生産地(河北南端部、河南、山西南端部など)

B類：A類の産地と同じ磁州窯系の意匠・技法が用いられているが、製品にわずかに独自性が見られる生産地(陝西、山東、安徽、山西、寧夏など)

B'類：遼陶窯の生産地(内蒙古、遼寧、北京)

C類：磁州窯系の技法が伝播した可能性がある生産地(四川、広東、広西、江西)

D類：磁州窯系の意匠を模倣した製品の生産地(福建、浙江)

註2—馬小青、斎藤龍一訳「磁州窯のさまざまな装飾技法とその制作磁器」(『特別展 白と黒の競演——中国・磁州窯系陶器の世界——大阪市立美術館、二〇〇二年)、一五九—一七〇頁。なお本論考の技法の分類・名称はこれに準じた。

註3—秦大樹、小野木裕子訳「磁州窯様式の形成と発展」(『東洋陶磁』Vol.20、東洋陶磁学会、一九九〇年)、二二〇頁。

註4—前掲註1、一〇頁。

註5—本稿で区分した(2)「余白型(折枝文型)」については、長谷川楽爾氏が白地黒掻き落とし技法のうち、「大型のうつわで白地が多い場合」として言及をしている。長谷川楽爾『平凡社版 中国の陶磁七 磁州窯』(平凡社、一九九六年)、九七頁。

註6—前掲註2と同じ。しかし同展示図録の作品キャプションでは、二類型の区分はされていない。

註7—前掲註5、一一一頁。

註8—盧生という若者が、邯鄲の町はずれの茶屋で、呂翁という道士から枕を借りてひと眠りするほんのわずかの間に、自分の後半生の栄達と死を夢に見たという内容。物語では道士は懐中から（つまり小振りの）青磁の枕を出したという。

註9—今井敦「北宋期磁州窯の文様意匠の特質について」、『東洋陶磁』Vol.33、東洋陶磁学会、二〇〇三—二〇〇四年、二一—八頁。

註10—『五代王処直墓』（河北省文物研究所、保定市文物管理处、文物出版社、一九九八年）、九九頁。

註11—各画論・画譜の出典は以下のとおり。

『図画見聞志』の引用は、于安瀾編『画史叢書』（国書刊行会、一九七二年）を翻刻した。

『夢溪筆談』の引用は、宋沈括撰『夢溪筆談』（陶氏愛廬刊、一九〇六年、国立国会図書館蔵、請求番号049.2.S443m）を翻刻した（国立国会図書館デジタルコレクション）（<https://dl.ndl.go.jp/pid/2580811>）二〇二六年一月五日参照。

『宣和画譜』の引用は、于安瀾編『画史叢書』（国書刊行会、一九七二年）を翻刻した。

なお、旧字は新字に改めて表記した。また書き下し文、「るび」、カッコ内の表記は筆者に拠るが、以下の文献を参考とした。田中豊蔵『中国美術の研究』（二玄社、一九六四年）、古原宏伸『米芾』『画史』註解上・下（中央公論美術出版、二〇〇九—一〇年）。

註12—『図画見聞志』巻一「論黄徐体異」
諺云、黄家富貴、徐熙野逸、不唯各言其志、蓋亦耳目所習、得之於心、而応之於手也。

註13—『蘇東坡全詩集』第六卷（日本図書センター、一九七八年）、二二—四頁。

註14—本論で述べる以外の主要な批評は以下のとおり。

（宋）劉道醇『聖朝名畫評』巻三「花木翎毛門」

黄筌父子戸俱入神品者、惟居采一家云。

（宋）米芾『画史』

黄筌画不足収、易摹、徐熙画不可摹。

（元）湯垕撰『画鑑』

熙志趣高尚、非世之画工所可及。

（明）王綬『書画伝習録』巻四

山人曰、趙昌之不及徐熙何也、蓋昌意存似、熙意不在似、元章米氏所以有徐熙画不可摹之閔歎也。

註15—『特別展 白と黒の競演——中国・磁州窯系陶器の世界——』（大阪市立美術館、二〇〇二年）、一八〇頁。

註16—うつわの各文様に技量の差が見られる事例は、磁州窯瓷器に散見される。「白地黒搔落鵲文枕」の粹縁の黒彩および線彫りは、中央の鵲文のそれと比べると、精度に差がある。また「白地黒搔落牡丹花瓶」（永青文庫蔵）の上下の捻蓮弁文も、折枝牡丹文に見られる緻密さに比べると、間隔が不均等である。註17—葉喆民主編『中国磁州窯』下巻（河北美術出版、二〇〇九年）、一九六—九頁。前掲註15、作品No.68、No.69、No.70。

註18—中国硅酸盐学会編『中国陶磁史』（文物出版社、一九八二年）二四七頁。王建中著、富田哲雄訳『磁州窯——中国名窯名瓷シリーズ4』（二玄社、二〇〇五年）、一一—二頁。

註19—馮冕「元青花与磁州窯釉下黒彩紋裝飾比較」、『磁州窯文化之傳承与创新』第四届國際磁州窯論文集』文物出版社、二〇一七年）。

註20—前掲註19、二八四頁。

〔図版出典〕

図1 ColBase (<https://colbase.nich.go.jp/>)

図2 永青文庫美術館より提供。

図4 河北省文物研究所、保定市文物管理处『五代王処直墓』（文物出版社、一九九八年）より転載。

図5・8 メトロポリタン美術館、二〇二六年「Fish at play」(二〇二六年一月五日取得 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39937?num_source=chatgpt.com / 2026.1.5)。

Evolution of Techniques at the Cizhou Kilns —The Transition from “Carving” to “Painting”

TAKAGI, Daisuke

The Cizhou kilns (and related kilns) in China began porcelain production from the late Five Dynasties period through the Northern Song Dynasty, forming a cluster of folk kilns in northern China whose operations continued into the modern era. Characterized by white-glazed porcelain made from grayish-brown clay as their foundation, they developed diverse decorative techniques. Particularly renowned as a signature expression of the Cizhou kilns is their style emphasizing the contrast between white and black color surfaces.

This paper focuses primarily on the Guantai kiln, the most typical and largest-scale kiln within the Cizhou kilns. It represents the Northern Song Dynasty period, marked by high artistic achievement, as its peak. It focuses on the transition in techniques from the sculptural “white-ground and black-scraping (known as *sgraffiato*)” method using a knife to the pictorial “white-ground and iron-painting” method primarily employing brushwork. Previously, this transition was understood in archaeological excavation reports and prior research as a simplification of techniques or a change in production systems.

However, a close examination of extant pieces and excavated materials reveals diverse experimentation during the shift from “carving” to “painting.” Specifically, examples aiming for pictorial expression through scraping or pieces retaining sculptural characteristics despite being iron paintings reveal a noticeable divergence between expressive intent and technique during this transitional period.

Therefore, this paper subdivides and redefines the terms of methods “white-ground and black-scraping” and “white-ground and iron-painting” to reexamine the substance of this technical evolution. Specifically, it reinterprets a group of “white-ground and black-scraping” works aiming for painterly expression as unique attempts that appeared before the establishment of “white-ground and iron-painting.” Furthermore, it suggests the possibility that artists were exploring a so-called “carved painting” expression—one that made a leap from the shallow line-carving techniques derived from metalware, took ink painting as its model, yet utilized the unique texture of porcelain.

出光美術館研究紀要 第三十一号

(二〇二五年度)

二〇二六年三月二十五日

公益財団法人

編集 出光美術館
発行

東京都千代田区有楽町一丁目九一四
電話 〇三―三三二二―三一九四〇二

制作・印刷 東洋美術印刷株式会社