

寛文期から享保期における柿右衛門様式の変遷と狩野派との相関性

A historical study of Kakiemon-style porcelain design based on the Kano-style in the Kanbun ~Kyoho Period (1661-1736)

博士後期課程造形表現専攻

朴 泰 成

Park Tae-Sung

1661-1736년에 이르는 카키에몽 (柿右衛門) 양식의 변천과 카노하 (狩野派) 1) 와의 상관성

본 연구는 일본 에도 (江戸) 시대 전기 (前期) 인 칸분에서 교호기(1661-1736)에 제작된 카키에몽도자기양식의 문양과 구도의 원류를 밝히는데 목적이 있다.

카키에몽가에 의한 아카에 (赤繪) 2) 의 창시, 아리타 (有田) 지역 전체의 공방들의 공동개발과 협력에 의한 니고시테 (濁手) 3) 개발등의 일본도자사상 획기적인 기술혁신은 다양한 문양표현을 가능하게 했으며 후에 하나의 양식으로 완성되게 된다. 그리고 현재 카키에몽양식은 일본도자기중에서 가장 세련된 일본 고유의 미술공예로서 세계에 널리 알려져 있다.

또한 카키에몽양식의 도자기는 시장의 수요를 충분히 의식해 상품화된 것으로서 시장의 변동 즉 소비자의 기호에 탁월한 적응력을 보인다. 특히 겐로쿠 (元禄) (1688-1704) 에 이르러서는 순일본적인 회화풍4) 의 의장 (意匠) 이 중심이 되면서 전형적인 카키에몽양식이 나타나게 된다. 이것은 중국적인 양식을 탈피해 일본양식화 (様式化) 가 진행된 결과라고 말할 수 있다. 이 일본화야말로 카키에몽양식의 탄생에 중요한 근거가 되며 양식을 특징짓는 중요한 역할을 하게 된다. 카키에몽양식에 있어서 일본화라는 정의는 지금까지 기술적 부분에 중심을 두어 왔으나 그것은 어디까지나 문양과 구도등의 의장 (意匠) 에 있어서의 변화를 의미하는 것이라고 생각된다. 실제 카키에몽양식의 기술적요소는 중국의 것과 커다란 차이는 보이지 않는다.

카키에몽양식의 기술적특징이라고 볼 수있는 니고시테 (濁手) , 후찌사비유 (縁錆釉) , 가압성형 (加押成形) 등은 중국의 남경적회 (南京赤繪) 또는 강희오채 (康熙五彩) 의 그것과 거의 일치하고 있다. 따라서 아리타의 색회자기 (色繪磁器) 에 있어서 순일본적 경향을 띤 카키에몽양식의 태동을 확실히 밝히기 위해서는 먼저 양식의 의장 (意匠) 과 문양의 일본화과정을 살펴볼 필요가 있다.

에도시대 (江戸時代) 의 공예는 문양의 구성에 있

어서 회화의 소재를 접목시키는 경향이 강하게 나타난다. 카키에몽양식의 일본화과정에서도 어용화공 (御用繪師) 이 그린 서원 (書院) 의 문에 그린그림 (襖繪) 5) 또는 병풍에 그린그림 (屏風繪) 6) 등에서 소재를 끌어온 것들이 많이 보여 일본화의 요인으로서 회화의 역할은 빠질수 없는 것이었다고 생각된다. 특히 당시에 활동한 화파들중에서 에도시대의 전화단을 지배한 카노하 (狩野派) 로부터 영향을 받았다는것은 충분히 가능하다고 생각된다. 그 문양의 전이경로 (轉移経路) 로서 카노하의 고화 (古画) 를 바탕으로한 모사 (模写) , 전사 (転写) , 축도 (縮図) 등 광의의 분본 (粉本) 을 축적하는 연구방법이후에 에테홍 (繪手本) 으로 제작되어 카키에몽양식을 비롯한 아리타의 여러양식에 소재로서 사용되어졌다는 추론은 충분히 가능하다고 생각된다.

위의 점을 근거로 본연구에서는 전형적인 카키에몽양식의 출현계기로서 카노하에 의한 문양요소들을 들어 카키에몽양식에 있어서 카노하의 역할에 대해서 고찰하고자 하였다.

(주)

1) 무로마치에 시작된 화풍의 하나로 에도시대까지 성행했던 양식, 류파의 고유명사이므로 일본식 읽기로 적용하여 카노하라고 이어서 표기한다.

2) 유약을 입혀 구운 도자기의 표면에 그리는 안료의 종류로서 붉은색, 녹색, 노란색 등이 있으며 800도 정도의 온도에서 용융하여 착색된다.

3) 아리타 지역의 이즈미야마 (泉山) 의 도석을 사용한 백자가 창백한 맛을 지닌데 비해 카키에몽의 것은 쌀뜨물과 같은 유백색의 불투명한 색과 질감을 가졌기 때문에 니고시테 (乳白手 또는 濁手) 라 부른다.

4) 야마토 (大和) 양식이라고 한다.

5) 후스마에라고 하며 일본의 바닥재 즉 다다미의 미단이 문에 주로 그린다.

6) 묘부에 라고 하며 병풍의 전면에 그린 그림으로 일본회화의 특정 양식으로 일컬어진다.

要旨

本論文は、柿右衛門様式を他と区別し特徴づける最も重要な要素として文様・構図を挙げ、寛文から享保期（1661～1736年）における柿右衛門様式のその源を明らかにすることを目標としたものである。

柿右衛門様式の和様化過程の中でも、御用絵師の描いた書院の襖絵や屏風絵などに取材したのも多く見られ、和様化の要因として絵画の役割は欠かせないものであったと思われる。特に当時活動した画派の中で、画壇を支配していた狩野派から影響を受けたということは、十分に考えられることである。

このことを踏まえて本研究では、典型的な柿右衛門様式の出現の契機として狩野派の文様要素を挙げ、柿右衛門様式における狩野派の役割について研究を行った。

その結果、狩野派の中でも特に柿右衛門様式に直接的な影響を与えたと思われるのは、狩野元信の画業と京狩野派の作風ではないかと推論された。

1. はじめに

柿右衛門家による赤絵の創始、濁手開発などの日本陶磁史上の画期的な技術革新はさまざまな文様表現を可能にし、一つの様式として元禄（1688～1704）に完成された。そして現在では柿右衛門様式は最も優美で洗練された日本独特の美術工芸品として内外に広く知られている。

柿右衛門様式に関する研究は、第二次大戦後、本格的に始まった考古学的調査をもとに活発化しつつあり、現段階ではその全貌がおおむね明らかになってきている。しかしながら、それは経済的、技術的側面を中心とすることから、産業商品としての価値や技術、生産過程に関するものが多く、文様や意匠の源についての探求は久しく停滞していた。さらにほとんどの研究はそれを中国の文様に結論付けているものが多い。無論、その文様・構図などが中国からの強い影響を受けているのは当然であるが、それでは他と異なる点が曖昧になってしまい日本独特といわれる現代の柿右衛門様

式の文様がどのように発展してきたのかという疑問が残る。

柿右衛門様式が発展していった時代、日本絵画は狩野派によって主導されていた。狩野派は中世末・戦国時代に始まり、近代の初めに至る間、時の権力に密着して終始画壇の指導的地位を保った日本絵画史上の最も大きな流派である。

江戸時代の工芸は、文様の構成において絵画の題材を取り入れられる傾向が強く見られた。

また実際に柿右衛門様式の文様と狩野派の作品を見比べると絵画と陶芸という違いはあるが、影響が窺える文様・構図が散見できた。そこで日本独自の発達を遂げた絵画と柿右衛門様式との比較検討によって、柿右衛門様式を他の陶磁器と区別し特徴づける文様や構図、それはいつ頃から、どのような経緯によって創められたのか、また柿右衛門様式とは何であるのかが見いだせるのではないかと考えられる。

そこで研究方法として柿右衛門様式と狩野派の作品について比較検討することとした。

2. 柿右衛門直系の製品と狩野派

2.1. 狩野派の幾何学的構図形式と色絵梅竹虎文輪花皿

延宝期頃の典型的柿右衛門様式の構図は、中国を含め他の様式で類例を見られないほど独特である。そのため典型的柿右衛門様式の区分において重要な基準となっており、中国の磁器とは異なる日本の独特な美的感覚として挙げられてきた。この構図を観察してみると、一般に強調されている「余白の多い構図」の他、そこには一定の形式と法則性が認められる。それは、図5の分析図で見られるように器面に描かれたものすべてに、水平と垂直とを基本にした幾何学性が付与されていることである。そして、とりわけこの幾何学性が器面全体を支配する構図の基本的法則でもあった点が非常に重要である。本論では柿右衛門様式の構図において水平と垂直による直線的構図を仮に幾何学的構図とよぶことにする。この幾何学的構図の著しい類例の一つとして、色絵梅竹虎文輪花皿（図1）の構図を挙げるができる。この皿に関



図1 色絵梅竹虎文輪花皿 図2 (図3 と図1 の部分図)
(東京国立博物館蔵)

しては後に詳細に述べるが、このような柿右衛門様式の幾何学的構図は、狩野派における元和・寛永期に共通する時代様式であった幾何学的構図形式と通じるところがあると思われる。本論では柿右衛門様式の幾何学的構図の源において、狩野派の幾何学的構図形式を想定し、両方の構図の相関関係を究明する。

狩野派の幾何学的構図形式については、源豊宗氏の論考「元和・寛永期における幾何学的構図形式」[注1]で、その存在が指摘されている。源豊宗氏は、ホノルル美術館所蔵の狩野興以筆「花鳥図」屏風を紹介して、左右各隻の「画面の正客」である梅と松の樹幹に、凸凹の屈折を明確に接続させる幾何学的形態を観察し、また画面の枠と平行して描かれる網代垣や竹のませ垣による水平性と垂直性の意識的な強調に着目した。そして、ここで用いられているところの、源豊宗氏の言葉をそのまま引用するなら、樹幹の「凸凹形式」[注2]と垣根の「直線的構築形式」[注3]こそが、元和・寛永期の「幾何学的構図形式」を構成する重要な要素であると指摘したのである。そのことはたとえば、山雪(1590~1651)の天球院襖絵老梅遊禽図(図8)の奇妙な老梅の形態や山鳥、小禽の計算しつくされた位置にも端的に認められる。ここでは、画面に描かれたすべてのものが、幾何学的秩序のもとに変形され、再構成されているのである。そしてこのことは、山雪が、すべてに優先させて画面の装飾的形式美を求めた結果であると思われる。しかも注目すべきは、こうした構図形式が、ひとり山雪にとどまらず、雲谷等益(1591~1644)や海北友雪(1598~1677)、曾我二直庵(生没年未詳)、さらには狩野探幽といった江戸

前期の若い漢画系画人に共通している点である。つまり一つの時代様式と考えられるのである。

このような幾何学的構図の起源をたどれば、それは桃山美術の装飾性に求められる。桃山美術では漢画的伝統の絵画が主流をなしたが、その特色は豪壮な構図と華麗な色彩表現にあるといえる。このような装飾性が大和絵の伝統的意匠による構図と結びつき、その中から俵屋宗達の装飾性豊かな構図もうまれたのである。宗達の絵画に見られる豊かな装飾性と厳格な構図が狩野派の画家達に影響を与えて前述した山雪の幾何学的様式をうむに至ったと考えられるのである。

こうした幾何学的構図形式が元和・寛永期に出現した原因としては、幾何学的構図の与える秩序の感覚が挙げられる。幾何学的構図とは、云いかえれば規矩的形式に外ならない。それは一面には知的な明晰性と、他面には論理的な秩序性への志向を帯びているという点では著しく理性的性格をもつものといえる。こうした明晰性と秩序性とは、一般に桃山様式として理解される絵画には見られなかった特徴である。それが元和・寛永の時代に至ってこのような心理的傾向が現われてきた理由として、庶民の開放された生命感の昂揚から来た桃山的な情熱がすでに鎮静化し、その代りに理性が社会全般において次第に優位を占めてきたことを挙げることができる。明晰は理性の本質的な欲求であり、秩序は理性の本質的な方式である。この理性的傾向はあらゆる社会現象の上に発現して来た。江戸幕府の政策には法度主義の形で、極端な秩序主義の精神が支配した。絵画における幾何学的構図形式もかかる社会感情の上に発生して来たのである。すなわち、幾何学的構図形式に装飾美を見出したところに、前述した新しい装飾的構図としての凸凹形式も、直線的構築形式も成立したのである。

もう一つの要因として、江戸前期において狩野派の世代交代が挙げられる。すなわちこの時代を担った画家たち、山雪にしても等益、友雪にしても、また探幽にしても、彼らには、それぞれ程度に違いはあるものの、共通して先代によって達成

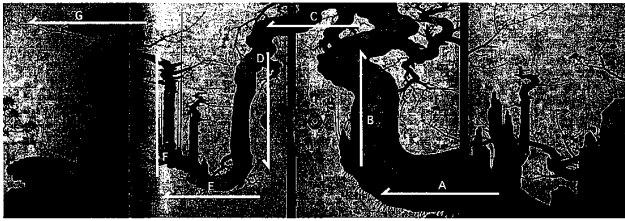


図3 老梅図 狩野山雪筆
(アメリカ メトロポリタン美術館蔵)

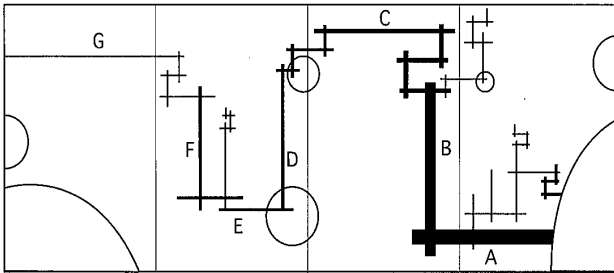


図4 老梅図 (図4) の構図分析図

された桃山様式が、一つの典型として存在しており、それに対して常にその桎梏を打ち破る必要があった。そこに必然的に求められたのが、画面の装飾的形式美である。それは描写対象を主観的に変形してさえも、あえて画面の整合性を狙った幾何学的構図形式であったのである。このような元和・寛永期 (1615~1644) の幾何学的構図形式が江戸前期の美術において、主な表現手段になっていることはいうまでもなく、当時の工芸分野でも大きな影響を与えたことは、多くの伝世品が物語っている。前にした元禄頃 (1680 年代) の典型的柿右衛門様式の磁器がそうであり、多くの磁器の見込みの絵には幾何学的構図形式を思わせる構図形式が見られるのである。(図5)

色絵梅竹虎文輪化皿 (図1) は、その典型的なものであると思われる。この皿の図柄において、構図の源になったと思われる狩野派の作品として山雪の天球院襖絵老梅図 (図3) が挙げられる。ここでは、両作品のモチーフの中で、枝ぶりに注意すると以下のように言える。

まず、山雪の「老梅図」から見ると、この襖絵は、もと花園妙心寺の塔頭天祥院の襖絵であったと伝えられ、すでに早く同院を出て、現在はアメリカのメトロポリタン美術館に所蔵されている。天祥院が、正保四年 (1647) 頃に創建されたとい

われていることにより、この襖絵もほぼその頃のものと思われ、山雪五十八歳、晩年の作品ということになる。画面は、一本の老梅の巨木に集点が生じられ、その樹幹に沿って、右より左方へと図様が展開される。ほぼ水平に左方向へ伸びた太い幹は (A)、金泥によるハイライトによって立体感が与えられている。さらにこの水平に伸びた幹は、九十度の角度で垂直に立ち上がり (B)、そこで鋭い身振りで屈曲し、一度画面上部に出た樹幹が、再度画面に現われている (C)。右より第三面目で、ほぼ垂直に降下してきた枝が (D)、一旦水平方向に伸びるが (E)、再度二手に分枝して、垂直に上昇する枝ぶりには (F)、無理にねじまげられた不自然さが感じられる。こうした不自然さは、この老梅の描写の随所で、細部にわたっても見られる。山雪にあつては、水平線と垂直線によって構成された画面の幾何学的整合性を第一として、それによって実現される秩序感と明晰性とに対し、一種偏執的ともいえる嗜好があつたと指摘できる。また、ここでも、枝ぶりの観察において、源豊宗氏の分析に見るのと同様にB・C・Dの三線の形づくる凸字形と、D・E・Fの三線が形づくる凹字形とで、明確な凸凹形式の構図となっている。

次に色絵梅竹虎文輪化皿 (図1) を見ると、この皿は典型的柿右衛門様式の条件を揃えているものである。この輪花皿には乳白手の素地が使われており、成形技法としては型打成形に口銹を施していることから、最も典型的な柿右衛門様式の作品といえよう。器形を見ると縁を十二弁の輪花にした皿で、鐔状の口縁部はわずかに立ち上がってそこに銹釉が塗られている。乳白手の素地を用いて薄手に作られているが、見込みには焼成時に灰の降った跡が認められる。

図柄をみると、見込みのやや上段の部分に、梅の樹幹に沿って、右より左方へと図様が展開される。中央には虎が描かれており、左側には竹が九十度の角度で垂直に伸びている。この図柄の中で、梅の枝ぶりについては、図5の(C) 分析図を参照されたい。梅の木は器面の右側下段からほぼ垂直に上がって (A)、その上端が九十度に左へ伸びて

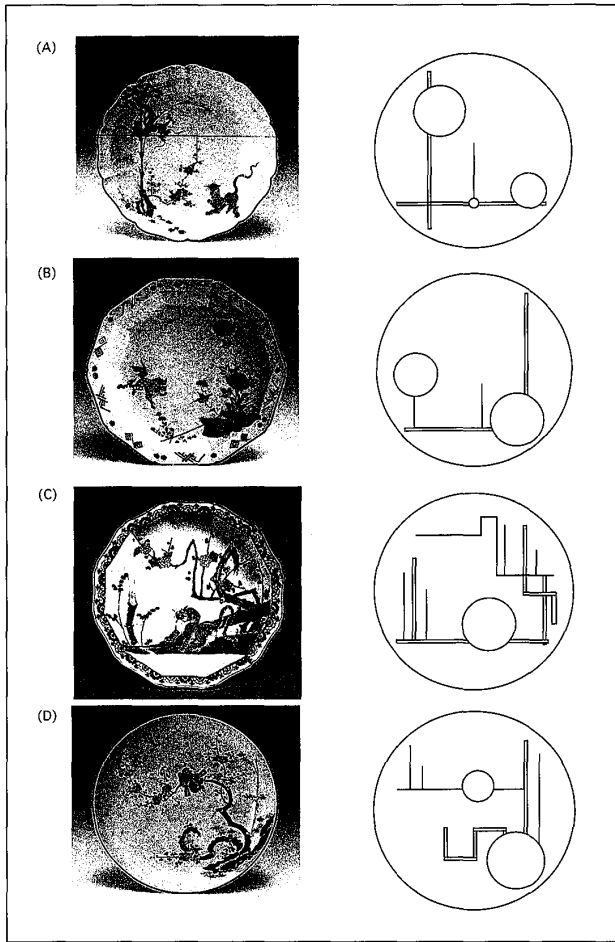


図5 典型的柿右衛門様式における幾何学的構図分析図

いく (B)。そしてほぼ水平に伸びた枝は三手に分枝して、また垂直に立ち上がるが (C)、すぐそこでまた小さな屈曲を加えて一気に下降する(D)。そして再び屈折して左方に向い(E)、そこで次第に細くなってきた梢の端は左上の隅で終りを告げる。この枝ぶりは、枝の先端の部分が鋭く伸びていって、老梅図で見られるように奇妙な彎曲による不自然さは見られないが、枝の屈曲においては山雪の老梅図よりもっと激しい枝ぶりを見せている。そして枝の表現において単純化や省略化が進んでおり、これは色絵という独特な材料の性質と、皿という特殊な空間に絵を盛り込むためには必然的な結果である。もう一つは、老梅図で見られる不自然で奇妙な表現は、当時、有田の商人において商売上にも受け入れないものであると思われる。従って、仮に老梅図のような図柄が柿右衛門家の画工の手に入ったとしても、その表現においては、



図6 色絵菊桜椿牡丹文輪花鉢
(佐賀県立博物館蔵)



図7 色絵松竹梅文輪花鉢
(佐賀県立九州陶磁文化館蔵)

市場の好みや制作環境によって変形せざるを得なかったのではないかと考えられる。

枝の流れにおいては、A・B・Cの階段形とC・D・Eの三線が形づくる凸字形になっているが、Bで分岐した枝を含めて構図を再分析すれば、老梅図のように完全な凸凹形式の構図となっている。特にA・B・Cの階段形は、きわだって幾何学的直截性をあらわにしている点が目につく。ここで興味深いことは、両作品において枝の先端部分が酷似していることである。図2の部分図で見られるように両作品の枝の表現は、若干異なっているが、狩野派の凸凹形式とは全く一致しており、屈曲においても偶然とも言い難いほどほぼ類似している。このように両方の幾何学的構図を比較すれば、狩野派の幾何学的構図形式が柿右衛門様式の構図に影響を与えていることは否めないように思われる。図5の皿類で描かれている梅の枝も前述した幾何学的構図形式(凸凹形式)に従って描かれており、また図6、7の皿で見られるようにこの幾何学的構図形式は、ただ梅の枝だけに限られることなく、他の菊、松、牡丹、桜、椿などあらゆる木の樹幹の表現に適用されていることが認められる。このように柿右衛門様式において幾何学的構図による表現は、構図の柱である枝の部分に主に適用され、構図全体を支える骨格としての役割を果たしたのである。

ここで再び図5の分析図を見ると、水平線と垂直線の両方に円形部分が加えていることを注目したい。図柄の中でこの円形が位置しているところには、虎、獅子、鸚鵡、龍、垣根などが描かれている。この動物や垣根の図様を単純化し、簡略化すると、ほぼ丸い形に近づくことがわかる。また

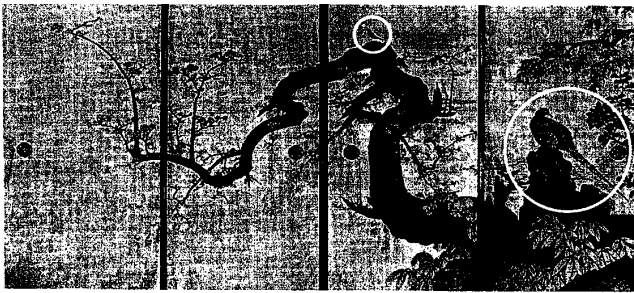


図8 天球院襖絵老梅遊禽図 狩野山雪筆（京都天球院蔵）

この円形は、水平線と垂直線の交点や画面の出発と終結の各点に主に置かれているのが特徴的である。それらは、題材の一部として描かれているものであるが、この幾何学的構図形式の中では、他の役割をも果しているものではないかと考えられる。というのも幾何学性は、前で述べたように明晰性と秩序感を与えるが、それが厳格すぎると、画面から豊かで繊細な感性が失われることになる。それ故に、画面の調和をはかるためには、この幾何学的厳しさを和らげる要素必要であり、その役割を果すのが円形と考えられる。この円形の構図は、直線的構図の接点に置かれて幾何学的構図による厳しい緊張感を和らげるとともに、画面の視点を集中させたり、題材を強調することによって画面全体の流れを調節する役割を果していると認められる。このような円形に配された構図は、狩野派の幾何学的構図形式にも見られる。例えば山雪筆の天球院襖絵老梅遊禽図（図8）には円形の役割を果す一羽の雉が画面の第一枚目に配されて、第二枚目の小鳥とともにこの図の幾何学的構図の厳しさを和らげている。こうして幾何学的構図形式の作品に見られる厳しい緊張感がゆるんでくるのである。

以上のように、柿右衛門様式の構図の根底には狩野派の幾何学的構図形式（凸凹形式、直線的構築形式）が影響しており、そこには桃山美術の主流であった装飾性と江戸前期に広く見られる秩序感覚が共存していることが認められる。またこうした幾何学的構図形式が柿右衛門様式の構図に表れたのは、常に市場の要求に敏感な反応を見せてきた柿右衛門家にとって当然な結果であると思わ

れる。つまり、柿右衛門家の製品の制作において江戸前期の秩序を求める傾向は、あらゆる制作の基準になったのである。

2.2. 狩野派の唐獅子図と色絵獅子牡丹文十角皿

獅子は紀元前三世紀の阿育王石柱の柱頭彫刻をはじめとして、仏教美術の中で古くから用いられ、さらに中国に伝えられた後、中国的な装飾や思想に基づく文様を加えられて、数々の作品の中で表現されるようになり、興味深い姿で現れ、現在の唐獅子になったと推定されている〔注4〕。つまり日本で唐獅子と呼ばれているのは、この中国風に装飾化された獅子を指すのであって、日本においては一層装飾化の傾向が強まり、ついには日本独特の唐獅子が生み出された。唐獅子が好画題として最も愛好されたのは、戦国時代から安土桃山時代を経て、江戸時代初期にかけてであった。天下統一を目指す、あるいは果たした武将たちが、威厳溢れる唐獅子に自己を重ね合わせて、城郭・殿館の障壁や屏風に好んで描かせたことは想像にかたくない。まさしく、英雄の時代を象徴する画題であったのである。

狩野派は、このような大名達の好みに応じるため早くから獅子を題材として取り上げ、盛んに描いていった。それらの内、最も著名なのは、宮内庁所蔵の狩野永徳の屏風（金碧、六曲一隻）（図9）である。それに落款はないが、狩野永徳（1543～1590）の真筆として彼の孫に当る探幽（1602～1674）が紙中極めをしており、遺作の極めて乏しい永徳の代表作とされている。巨岩を背景として堂々と大地を闊歩するその二頭の唐獅子は、まさに百獣の王者としての勇姿を示し、広大な画面には旺盛な気魄と逞しい迫力がみなぎっている。英雄主義的風潮が支配した当代の美術作品として狩野派の獅子図の典型的特色をそなえた傑作である。

次に挙げられるものとして、山楽の本法寺「唐獅子図」（図10）がある。山楽は、永徳の画法の正伝を得た高弟として、おそらくこの種の唐獅子を描いたと思われる。彼の唐獅子は、もとより理想化され装飾化されているが、生き生きとした生



図9 唐獅子図屏風 狩野永徳筆 (宮内庁蔵)



図10 唐獅子図屏風 狩野山楽筆 (本法寺蔵)



図11 唐獅子図屏風 狩野山楽筆 2面の内 (養源院蔵)

命感をたたえ、そのたてがみ、尾毛、その他の装飾的毛髪は、まるで焰のように渦巻き躍動している。今は抹消されている児獅子も、その形態は小さくとも、おそらく同じような動的姿勢をもつものであったと推測されている。[注5] この屏風も、当初の襖絵画面から改装されて現状のようになっており、児獅子を抹消するといった後補も目立つが、一部に金雲の名残りが認められる以外はほぼ総金地を具現しているのが注目される。永徳の「唐獅子図」屏風に迫る走獣大画の例として、時期は不明ながらも、彼の晩年ものであると推測される。

もう一つ山楽の唐獅子図と見られる作品として、養源院の唐獅子図(図11)が挙げられるが、これは本堂中央奥の仏壇之間前面の羽目板の貼付に描かれ、画面は三つに区画されているものである。

各画面に雌雄二頭の唐獅子が描かれていて、全部で六頭をかぞえる。これらの養源院の唐獅子では、その体躯の円形斑紋は、金泥で描かれているが、その形態的特色は、他の山楽の唐獅子に見られるところと一致している。また体躯の輪郭をなす肉太の描線も、その筆法や筆癖が、山楽その人の特色を明らかに示している。さらに各唐獅子の飛動する毛髪は、下書きの黒線も、その上の金泥線も、いずれも山楽特有のスピードと自由な描線の特徴を現わしている。

以上、狩野派の獅子図の中で、代表的な例として三つの作品を挙げたが、これらの作品では、頭部の形態に多少の異同が認められるが、それらの輪郭線の性質、体躯に見る円形の斑紋の形態、運動感の豊かな尾毛の描写、またそれを描くスピードと毛描きの筆線など、すべて共通の特色を示している。また、図9と10の図様で見られる円形の斑紋や焰のように渦巻き尾毛、毛髪は、中国のそれとは異なっており、より装飾化されていることが認められる。特に体躯で見られる円形の斑紋は、中国の獅子図にはほとんど見られないもので、装飾的側面から見るとたいへん興味深いものである。獅子の体躯にこの円形の斑紋が装飾要素として描かれているのは、いささか不思議な印象を与える。それは、野生獅子の身にはそもそも斑点のようなものは見られないからである。それでは、なぜこのような斑点が装飾要素として狩野派の獅子図に表されているのであろうか。それは、狩野元信(1476～1559)の「繫馬図絵馬」(図12)に求められる。この作品の銘文は「大永五年十一月吉日願主西歳敬白」「筆者狩野大炊助元信『元信』印」とあり、元信五十歳(1525年頃)の時の作品であると推定されている。図柄を見ると、堂々たる見事な絵馬で、丸い斑点でおおわれた白毛と黒毛とほとんど等分のいわゆる連銭茸毛の裸馬を描いており、このサイズの絵馬で馬を描いたものとしては最古の例である。特に注目すべきことは、馬の体躯をおおっている丸い斑点が装飾要素として狩野派の絵画で最初に現われていることである。以後、丸い斑点よる馬の表現は、狩野秀頼筆の

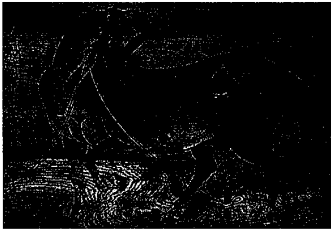


図12
繫馬図絵馬 狩野元信筆
(京都府船井郡・子守神社蔵)



図13
繫馬図絵馬 狩野山楽筆
(滋賀海津天神社蔵)

「神馬図絵馬」でも見られるように、代々引き継がれて主に馬の装飾要素として用いられている。山楽の場合にも、彼の「繫馬図絵馬」(図13)でそれが認められる。このことを踏まえて考えれば、狩野派の獅子図に見られる円形の斑紋は、馬の体軀で描かれている丸い斑点に起因するものであり、後に獅子の表現に適用されるようになったと推測される。また、こうした表現が元信によって始まっていることは明らかであり、円形の斑紋は、動物の特徴を生かすものではなく、ただかざりものとして装飾性を強調したものであると考えられる。このような円形の斑紋による動物の体軀の表現は、狩野派の絵画のみに見られる特徴といえる。

以上、狩野派を中心に獅子図について述べてきた。このように唐獅子は、絵画の中だけではなく、次第に鑑賞画の題材や工芸美術の装飾モチーフとしても取り上げられるようになった。特に桃山時代には勇猛なるものの象徴として絵画、彫刻、工芸などに盛んに用いられるに至った。

有田の磁器では、古九谷様式をはじめ諸様式で図柄の一部としてこの唐獅子が用いられている。

しかし、絵画で見られるような勇猛なものとは異なっており、単純化、省略化され、むしろ諧謔的イメージを表しているものが多く、また初期の図柄では、中国的傾向の特徴を持つものが目立っている。これは有田の初期のものは、ほとんど中国磁器の図柄をそのまま写したことに起因するものであると考えられる。図14、15、16の壺類で見られるように中国磁器で現われている獅子の図柄は、獅子としての形姿がかなり失われていることが目立ち、人間のような顔付や身振りなど、印象において諧謔的イメージを持っていることが共通点ともいえる。また中国磁器の獅子図には、狩野派の獅子図で目立っている丸い斑点が全く見られない。

柿右衛門様式においてもこの唐獅子は、初期から図柄の重要題材として用いられており、特に様式の完成期である元禄頃には人形類の中で獅子の置物が多く作られるようになる。獅子が描かれている初期のものとして「色絵獅子菊唐草文瓶」(図17)が挙げられるが、獅子の体軀の表現についていえば、狩野派の獅子図とはかなり異なる図様であり、むしろ中国的傾向に近いといえる。この瓶の図様を見ると、獅子の背中には三本の線で体軀の毛が表され、この線を除いて体軀全体は、青色で塗られている。こうした線による体軀の装飾は中国磁器の獅子図様(図16)で多く見られる。ちなみに中国磁器では、獅子の体軀の表現が無文あるいは角模様の直角三角形が並ぶ形で表されているものが多い。このような獅子の表現は、柿右衛門様式の初期においても有田の他の様式と同じよう



図14 大明嘉靖年制銘・赤絵・雑技文・共蓋壺 (所有者不明)



図15 大明嘉靖年制銘・赤絵・花鳥水禽文・八角大梅瓶 (所有者不明)



図16 大明嘉靖年制銘・金襴手・八角面取・尊式瓶 (所有者不明)

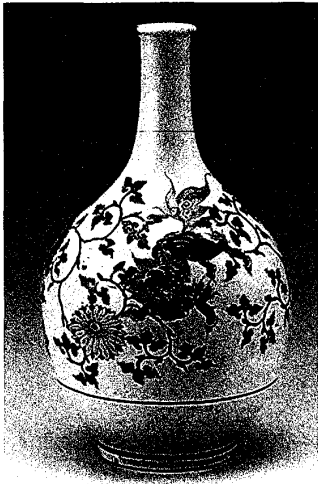


図17 色絵獅子菊唐草文瓶
(個人蔵)



図18 色絵獅子牡丹文瓶
(所有者不明)



図19 色絵唐獅子牡丹文十角皿
(佐賀県立九州陶磁文化館 蔵)

に中国磁器から影響を受けていることがわかる。しかし、同じ初期のものであると思われる図18の獅子の描写には、中国磁器に見られるように獅子の全体的な姿が崩れてはいるが、体軀の一部に丸い斑点が表されていることは注目に値する。このことは、柿右衛門様式の初期において例え題材の一部にすぎなくとも、柿右衛門様式の図柄に狩野派が関わっていることを証明するものである。この獅子の図柄を見ると背中部分には、四つの丸い斑点が赤色で塗られており、体軀には図17の獅子と同じように青色が塗られている。頭部の形状についていえば養源院唐獅子図の第二面で描かれている雌獅子の形と似通っており、全体の姿態から判断すれば雄というより雌に近い形状を持っているのが特徴である。狩野派の獅子図では、雌雄を意識して画面に配置しているのが認められるが、有田の磁器では雌雄の区別において曖昧な姿態をもつものが多く、画面の配置においてもあまり意識していないように見える。図17の獅子は、頭部の毛髪形から見ると典型的な雌の姿態を示している。

元禄期に入ると、獅子の全体的な姿はくっきりした形で整えられるようになり、丸い斑点も狩野派の獅子図に見られるように体軀全体をおおう傾向が現われる。その意味で図19の色絵獅子牡丹文十角皿は、その好例の一つである。獅子の図柄

を見ると全体的な姿はある程度整えられており、体軀には丸い斑点が黄色でくっきりと描かれているのが目立つ。またそのたてがみや尾の毛などは金で塗られており、体軀全体は、図17、18と同じように青色で塗られている。ここで興味深いことは、有田色絵磁器の初期から元禄期までの獅子の表現において青色が獅子の体軀に用いられていることである。図20の獅子置物にも体軀では青色が主に用いられており、丸い斑点には、青、緑、黄色などが施されている。この置物は、柿右衛門様式の完成期である元禄頃のものであり、狛犬として神社に奉納されたものであると推定される。三代柿右衛門時代の『申上口上』中に記されている「志・物」は、この種の狛犬を指すものと思われる。また文中に柿右衛門焼を本歌として他作が作られていることが記されている〔注6〕。この置物は前述した通り元禄頃のものであるが、狛犬の形姿などが古伊万里調であり、また狛犬という特殊な作品であることから、同様の形式の作品がかなり長期間にわたって作られたとも考えられる。

元禄以後になると、特に古伊万里様式では、獅子の体軀は青色に替わって金やピンク色が用いられるようになり、たてがみや尾毛は金で塗られる傾向が認められる。丸い斑点は元禄以前には赤あるいは黄色などの単色で塗られているが、元禄以後は、赤、緑、金などが共に用いられるようにな

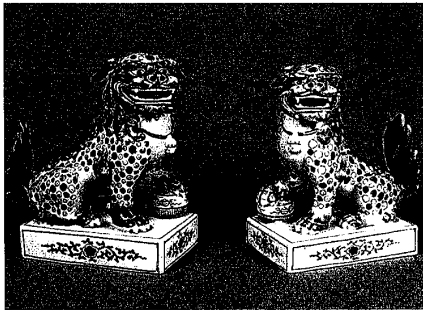


図20 色絵獅子置物
(愛知県陶磁資料館 蔵)



図21 色絵獅子七宝文菊花形長皿
(柴田コレクション 蔵)

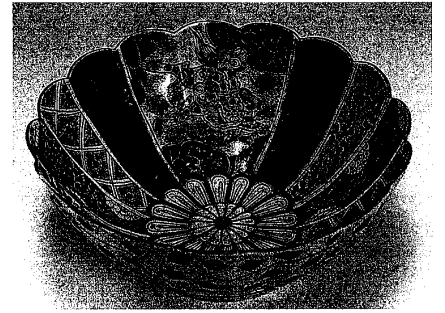


図22 色絵菊花獅子文菊花形鉢
(柴田コレクション 蔵)

る(図21、22)。また、体軀を輪郭づける描線も赤、黒、金などを使って、その各部分を明確に区分づけている。こうした色の変化は、古伊万里様式の色の使い方と深い関係があると思われる。

図21、22の獅子のたてがみや尾毛、その他の装飾的毛髪は、その形姿において狩野派の獅子図ともっとも似通っていることがわかる。これらの形姿において元禄以前の柿右衛門様式の作品ではこのような狩野派の特徴はあまり見られなかった。しかし、元禄以後の古伊万里様式の作品では狩野派のそれと酷似しているものが多く見られる。特に図22の獅子の頭部を見ると、焰のように渦巻いているたてがみや人間のような鼻をした顔付などは、狩野山楽の獅子図(図10)を思わせるほど類似している。尾の毛の形状は、狩野派のそれよりもっと激しい曲線で簡略的に装飾化されて強いイメージを表しているが、全体的として同様な印象を与えている。

このように毛鬣の表現においては、元禄以前の作品より、以後のものにおいて狩野派のそれと類似する表現が一層多く見られる。このことは有田においてとこよりも装飾性を最優先した古伊万里様式の作風と深い関係があると考えられる。

以上、狩野派の獅子図に表れている円形斑点や毛鬣の表現を中心に、柿右衛門様式で用いられている獅子模様の源を求めてきたが、このような円形斑点や独特の毛鬣表現は中国の絵画や磁器の獅子図には見られないことが確認された。前述した「色絵獅子牡丹文十角皿」(図19)の獅子の形姿や体軀に見られる丸い斑点は、狩野派においてのみ

見られる特徴と考えられる。ただし、このような狩野派の特徴が他の様式、つまり古九谷様式と鍋島様式にも見られることに注目すべきである。すなわち、狩野派の影響は柿右衛門様式のみならず、有田磁器全体に及んだのである。

2.3. 狩野派の蟠竜図天井画と色絵唐草団竜文陶板

柿右衛門様式の題材として龍は動物の中で一番多く用いられており、その表現も様々である。その中で特に目立っているのは円相内にとぐるを巻いた姿で描かれているいわゆる蟠龍というものである。蟠龍とは地上にわだかまってまだ昇天しない龍のことで、柴田コレクション所蔵の柿右衛門様式の製品中、龍が描かれているものの七割以上がこの蟠龍で占められているほどである。龍のモチーフは古来より様々な作品に用いられているが、ほとんどの場合中国から直接的な影響を受けている。しかし、柿右衛門様式に描かれている蟠龍の姿は中国のそれと完全に異なっており、むしろ、日本の禅宗寺院の天井で主に描かれている蟠龍図に近似している。現在日本で天井画として蟠龍図が残っているのは、大徳寺、妙心寺、相国寺、高台寺開山堂など四箇所であり、長谷川等伯の手による大徳寺の天井画を除いてその以外のものは、狩野光信や狩野探幽など主に狩野派の画家達によるものである。また、多数の作品が消失されて現在は残っていないが、『本朝画史』には狩野派の諸画家達により蟠龍図が盛んに描かれたという記録が記されている。従って本項では柿右衛門様式の蟠龍の絵模様と深い関係があると思われるものと

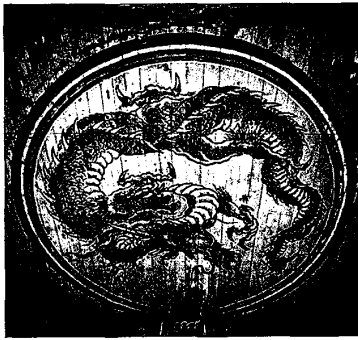


図23 蟠龍図天井画
狩野光信筆（京都相国寺蔵）



図24 蟠龍図天井画
狩野探幽筆（京都大徳寺蔵）

龍形式は渦巻く雲間から巨龍を出現させる図法を用いた探幽の天井画より古式であり、光信画とするにふさわしい特色といえる。龍の頭は上方にあり、反時計回りに円相内を一周する。また円相の外径は三六尺であり、他の部分に彩色はない。山楽の東福寺法堂の天井画も孝信の南禅寺法堂の天井画も伝存しない現在、この相国寺法堂「蟠龍図」は、桃山時代の狩野派の天井画として代表的なものである。

して、狩野光信、山楽、探幽の蟠龍図を取り上げ、両方の相関関係を究明する。

日本では禅宗寺院の天井に蟠龍図が多く描かれているが、いつ頃から描かれるようになったのかという問題については、江戸時代に著された禅宗の『禅林象器箋』にも何ら記述はなく、現在でも明らかではない。しかし、仏堂の天井に蟠龍図などの絵を描くことが中世、おそらくは室町時代に始まったということは、現存建築から見ても疑いのないところである。桃山時代に入ってから、前述したように狩野派の画家達によって盛んに描かれ、江戸時代を経て近世期まで引き続いて多数の作品が制作された。その中で最も有名なのは、相国寺法堂の天井に描かれている蟠龍図（図23）である。

相国寺は足利義満によって創建され、以後、慶長十年（1605）に豊臣秀頼によって再建されたものであるが、京五山の第二位に位置する相国寺法堂の身舎部分の天井には、大きく蟠龍図が描かれている。それには落款や銘記は見出せないが、『本朝画史』に「今洛下相国寺法堂天井番龍図乃光信之墨痕痕地」と記されていることから、狩野光信の手になるものと考えられている。[注7] 相国寺法堂の蟠龍図は、身舎部分の天井板に直接描かれているが、ちょうど天井の中央に極彩色で六重の円相を描き、円内に龍を、外側に雲を描いている。雲は、円相外に装飾的形式をもって描かれているが、円相内には全く描かれず、一尾の巨龍の全身をあらわに表わすもので、そうした画

次に大徳寺法堂の蟠龍図（図24）を見ると、相国寺の蟠龍図と同じように天井中央に大円を画し、その中に蟠龍の全容を表している。彩色において後者では墨のみが用いられ彩色されている。天井の西北隅に貼付された別紙に、「探幽齋狩野守信筆」の落款が大書され、江月宗玩と探幽とが親しかったことを考え合せると、探幽三十五歳（1636）の作であることがわかる。円相内外の余白は濃淡の限による雲がこれを埋めているが、動勢にみちた蟠龍が巧みに描きおさめられている。この蟠龍図については、最初紙に描かれてそれが天井に貼付けられたものである。墨彩で円相の外側ばかりでなく内側にも雲を描き、あたかも雲の中から龍が出現したかのようである。これは相国寺の蟠龍図では見られず、狩野探幽の独特な個性を示すといえる。円相外の東北部と西北部には飛翔する鳳凰を一羽ずつ配して莊嚴化がはかれる。画面地は胡粉を地引きし、龍の眼球の部分にのみ金泥が塗布されて、点睛が表現されている。そして、この蟠龍図の位置を見ると、法座側からではなく、法座に相對して見上げた時に天地が正しくなるように描かれていて、龍の頭は下方にあり時計回りに円相内を一周しているが、これは、相国寺の蟠龍図と逆であることが認められる。

もう一つ焼失され現存しないが柿右衛門様式の蟠龍と深い関係があると思われるものとして山楽筆による東福寺の蟠龍図が挙げられる。東福寺法堂は明治十四年（1881）に火災にあって現存しないが、焼失前に写した縮図（図25）が伝わってお



図25 蟠龍図 狩野山楽筆
縮図 (東福寺法堂)



図26 色絵唐草団龍文陶板
(福岡県立美術館 蔵)

り、それによって図様を知ることができる。前述した大徳寺の蟠龍図と同様に大きい円相の中にとぐろを巻き宝珠を持つ三爪の龍が描かれている。龍の頭は円相内の下に位置し、体部は時計周りとなる。そして、雲は円の外側に取り囲むように描かれている。ここでは宝珠を持つ三つの爪に注目したい。

以上、相国寺と大徳寺の蟠龍図そして東福寺の縮図について簡単に述べたが、これらの蟠龍図にはいくつかの共通点が見られる。相国寺は極彩色、大徳寺は墨画とそれぞれ異なるものの、大きな鏡天井に円相を描き、その内部に蟠龍を描くだけで、天井板以外の部分には一切彩色は施さないという点で一致している。そして東福寺の縮図の彩色については不明であるが、図様は前述した二つの蟠龍図と同様であり、三つの爪を持っているのも全く一致している。こういった共通点は他の蟠龍図にも見られるものであり、またそれは中国の蟠龍図とは大きく異なっていることから日本のみの特徴ともいえる。

柿右衛門様式において、前述した狩野派の蟠龍図から直接的に影響を受けていると思われるものとして、西本願寺境内の転輪蔵の内部に腰瓦として固着している色絵唐草団龍文陶板(図26)が挙げられる。

転輪蔵は西本願寺十四世寂如上人により建立された経蔵で延宝五年(1677)二月八日に完成したことが、同寺の案内記によって明らかである。[注8] 有田地方では、ちょうどその頃本願寺経蔵の

内壁をはる陶板の注文があったことが伝えられ、現在、佐賀市内の野中万太郎氏宅に転輪蔵陶板と同様のものが一枚所蔵されている。野中家は寛永三年から現在に至るまで家伝薬を製造している西本願寺門徒の旧家であって現に寂如上人の書幅も同家に所蔵されている。[注9] このことを踏まえてこの陶板は、延宝建立時に張りめぐらされたものと推定されている。陶板は二種類で、方形の中央に円窓をあらわし、その内に団龍文(図26)をあらわしたものと、羽根をもつ応龍をあらわしたものとがある。本項では図26の団龍文陶板についてのみ論じる。裏面には「西松浦郡有田皿山、土肥源左衛門作之」という作家名があり、これを寄進した佐賀城下の寄進者名もともに記されている。[注10] 柿右衛門直系の窯場の製品か、あるいは酒井田家と親交のあった藩士源左衛門が注文を受けて有田皿山で依託し上納したものかまだ不明であるが、鈴田由紀夫氏の基準に従って分類すれば、確かに柿右衛門直系に近いものであると思われる。

素地は純白の地肌で、角形の表面には赤の太い線で円が描かれ赤、青、紺、黄の配色で丸紋龍が、周囲には四隅に赤、緑、青で牡丹唐草文がバランスよく配置されている。そして龍の動勢を見ると、龍の頭は円相内の下に位置し、体部は時計周りとなっているが、これは、図24、25の蟠龍図の構図と完全に一致していることがわかる。また、頭部のひげ、飾りの焰、背鱗、鱗などの形姿はその表現において図24、25のそれと全く同じものである。この陶板の龍の顔付においては図24の大



図27 赤絵・竜鳳凰草虫文
尊式瓶 明時代



図28 紅緑彩・竜鳳凰文・
壺 明時代

徳寺の蟠龍図のそれと驚くほど似通っており、特に円相内の上段に描かれている後ろ足の位置や形状それから飾りの焰まで完全に一致することは偶然とは言い難い。ただし、この陶板の図様では龍の各部分の表現が狩野派の蟠龍図より簡略化、装飾化されており、一層鮮明なイメージで表現されているところが異なる。図25の蟠龍図では三つの爪で宝珠を持っているが、この陶板ではとぐろをまいている尾を握っている三つの爪が目立つ。ここで注目すべきことは、狩野派と柿右衛門様式の蟠龍の爪の数が同じであることである。狩野派のすべての蟠龍図では、龍の足の爪は三つであり、他の龍の表現においてもそうである。柿右衛門様式においても蟠龍を含めすべての龍の爪は三つであり、狩野派のそれと全く同様である。しかし、中国の蟠龍図には爪の数が五つであるものも多く見られ、特に明末清初の磁器（図27、28）に描かれている龍の絵模様では、ほとんどの場合五つの爪が描かれている。また民窯で生産されたものの中では、四つの爪を持っている龍も見られる。このことは三つの爪で描かれている柿右衛門様式の蟠

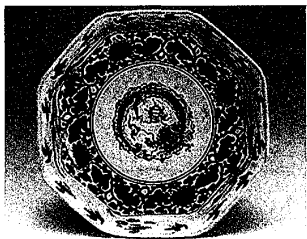


図29
色絵団龍牡丹唐草文八角皿
(柴田コレクション蔵)

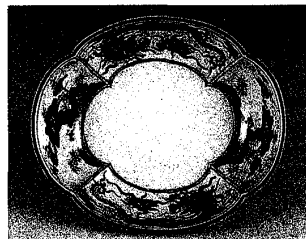


図30
色絵雲龍宝珠文輪花皿
(柴田コレクション蔵)

龍の源が狩野派であることを証明するように思われる。また、図28、29で見られるように中国の龍の形状は、まるで人間のような姿や動勢を持っているものが多く、その表現においても諧謔的イメージが強く見られることから、柿右衛門様式の蟠龍の図様とかなり離れていることが認められる。

日本の蟠龍図で三つの爪による足の表現はその始まりについてまだ不明であるが、中国の場合、皇帝が使うあらゆる龍の文様は五つになっていることに起因する。また前述した人間形状の描写的傾向に着目すれば五つの爪は人間の指の数と深い関係があるのではないかと考えられる。

図29の皿は染付併用色絵磁器として典型的な柿右衛門様式のものではないが、見込みに描かれている蟠龍はその体部の方向や各部分の表現において図26の陶板の蟠龍とほとんど同じ印象を与えている。制作時期は図26の陶板とほとんど同じ時期のものであるが、蟠龍の表現においてはもっと簡略化、装飾化され、ほとんど円形の形になっている。ここで興味深いことは、この皿で見られるように、柿右衛門様式の蟠龍はそのほとんどが皿の中央の見込み部分に描かれており、その以外の龍の絵模様は縁文様として皿の縁の周りに描かれている（図30）ことである。これは蟠龍の特徴である円形が皿という特殊な空間を装飾するものとして何よりも相応しいと考えられたに違いない。図31、32の輪花皿と長皿に描かれている龍は蟠龍ではないが、雲の間に上半身を出している姿は狩野山楽筆の「龍虎図屏風」（図33）を思わせる。図31、32の龍の図様は「龍虎図屏風」のそれと大きく異なっているが、その構図がもつ意味は狩野派の龍の描き方式と深い関係があると思われる。

例えば東福寺法堂の縮図（図25）とこの「龍虎図屏風」を比較すると、前者は円相の中に宝珠をもつ龍の全容が詳細に描かれるのに対し、後者は画面に大きく頭部のみを描き全脚と尾は描き添えるだけであり、両者が異なる系譜にあるのは明らかである。

このように日本では龍の描き方式として二つの



図31 色絵龍虎文輪花皿
(佐賀県立九州陶磁文化館)



図32 色絵龍虎松竹梅文長皿
(柴田コレクション蔵)



図33 龍虎図屏風 狩野山楽筆
(京都妙心寺蔵)

系譜が古くからあり、この系譜を全体的に見ると水墨画における龍と仏画における龍に描き分けられ、雲間から巨大な頭部のみをあらわす牧谿系的水墨龍と、体部全体を描く仏画系の著彩龍が描かれていた。この中で牧谿系的水墨龍は狩野山楽をはじめ狩野探幽の「龍虎図襖」や長谷川等伯の「龍虎図屏風」などでその形式が見られ、江戸時代に入ってから狩野派の龍の表現において重要な形式の一つになっている。

図31、32の図様は前者である牧谿系的水墨龍に近いものと見られ、特に図32の長皿の下段の中央には雲の間に尾を出しているように描かれているが、これは牧谿系的水墨龍の典型的な形式である。また、龍の左足の三つの爪で宝珠を持っているその形姿は東福寺法堂の蟠龍図(図25)のそれと全く一致している。

図34の染付雲龍文大皿は染付柿右衛門様式のものとして柿右衛門傍系のものであると思われるが、その図様はまさに牧谿系的水墨龍のそのものであり、構図形式と全体的描写の特徴において狩

野山楽筆の「龍虎図屏風」(図33)のそれともっと似通っていることが認められる。図31、32の図様は簡略化、省略化され龍の各部分の描写において狩野派のそれとやや異なっているが、この「染付雲龍文大皿」(図34)は墨のような性質を持つ染付で描かれているため龍の各部分が細かいところまで詳細に表現され「龍虎図屏風」の龍とほとんど同じ印象を与えている。

以上、狩野派の蟠龍図を中心に柿右衛門様式の龍の絵模様の源を求めてきたが、その源はやはり日本の禅宗寺院で描かれている天井画であろうと考えられる。特に蟠龍の体部の方向や爪の数、宝珠を持つ形姿、円相内に描かれている形姿などから見れば、それは狩野派の蟠龍の特徴と完全に一致しているものであり、中国の蟠龍の特徴と明末清初の磁器で描かれているそれと大きく異なっていることが認められる。また、前に挙げられた狩野派の蟠龍図が桃山から江戸前期のものとして元禄頃の柿右衛門様式に影響を与えていることは、時期的にも十分考えられることである。



図34 染付雲龍文大皿 (柴田コレクション蔵)

3. 結論

以上、本研究では柿右衛門様式に最も影響を与えたと筆者が想定する狩野派の絵画をとりあげ画題、モチーフ、筆法、構図との観点から両者の影響関係を詳細に探求した。その際直接的な関連が特に認められるのが狩野元信と京狩野派である。

狩野元信が成立させた新しい方式による画面形式、つまり題材の強調のための余白の増加という要素が柿右衛門様式の構図に作用していることは

間違いはないと考えられる。またそれは必然的に、円形という特殊な空間と狭さの制約のため、余白を多くとることによって題材に視点を集中させる必要が生じたと考えられ、この点で狩野派の構図形式は、その要求にちょうど適合したと思われる。

そして幾何学的構図が与える明晰性と秩序性は、器面に描かれた主題を要約し、視覚的な効果を高め、明快で装飾的な画面を生み出している。こうして簡略化、省略化された題材は生産的側面からみれば、多数の画工たちによる共同生産を可能とするシステムにも適しており、当時の需要に応じられる大量生産体制の確立への基礎となったのである。このように余白と幾何学的構図は、狩野派の勢力や当時の需要者の好みの問題は別にしても商品化を目指した柿右衛門様式に欠かせないものであったと思われる。

こうした柿右衛門様式における余白の登場と幾何学的構図は、古九谷様式から柿右衛門様式への転換の契機になったとも考えられ、絢爛たる古九谷様式の背景の排除が、絵模様の和様化を促進し、柿右衛門様式を誕生させる契機になったという推論が可能であろう。中国からの影響を強く受けた古九谷様式が二十年たらずの歳月で消滅したことで、当時需要者の好みを左右した基準が和様化を目指す障屏画にあったこととは無関係ではあり得ないのである。

このように考えれば、古九谷様式を「桃山期のバロック的芸術」のものと位置づけ、青手の黄色い余白を金碧障屏画の金地に比喩した荒川正明氏の説も十分説得力のあるものである。古九谷の青手における桃山期のバロック的色彩は新興武家の好みであったが、江戸前期の元和・寛永期の新しい理念、つまり秩序感覚を尊ぶ傾向のもとに現れた余白という画面空間と幾何学的構図という絵画形式により消滅したと推論される。これを柿右衛門様式の側からみると歴史上の英雄や理想的な風景を絢爛と描写した絵様よりも一般需要層の好みに合わせて和様化をはかり簡潔さを求めたことが、その隆盛の原因となったと考えられる。つぎに柿右衛門様式がそのことを推進していく上で特に影

響を受けたのが京狩野派である。それは江戸と京都、有田という地理的位置、そして京狩野派の中心的人物であった狩野山楽と山雪が活躍した時期が元和・寛永期（1615～1644）であること、また柿右衛門様式の始まりが寛文期（1660年代）であることを考えれば、距離的、時間的にも京狩野派の方が江戸狩野派より影響力が大きかったことと推察されるからである。

[注]

- 1) 源豊宗：「元和寛永期における幾何学的構図形式」、美術史50 美術史学会 1963
- 2) 前掲1)、34
- 3) 前掲1)、35
- 4) 土居次義：狩野山楽と唐獅子図、日本美術工芸306、日本美術工芸社、17、1964
- 5) 前掲書4)、18
- 6) 柿右衛門、日本の陶磁9、中央公論社、91、1989
- 7) 土居次義 「相国寺法堂の天井画と狩野光信」『近世日本絵画の研究』美術出版社 1970
- 8) 柿右衛門調査委員会編 『柿右衛門』 56 金華堂 1957
- 9) 前掲書 (8) 56
- 10) 前掲書 (8) 148

[参考文献]

- 1) 大橋康二 「肥前の色絵磁器 —江戸前期を中心として—」『東洋陶磁20・21号』東洋陶磁学会1993
- 2) 中川千咲 「柿右衛門・古伊万里・鍋島の文様」『陶説』44 日本陶磁協会 1956
- 3) 柿右衛門調査委員会編『柿右衛門』金華堂 1957
- 4) 『有田町史陶業編1』有田町史編纂委員会1985
- 5) 『柴田コレクション (I)』佐賀県立九州陶磁文化館1990
- 6) 柴田明彦『柴田コレクション (VI)』佐賀県立九州陶磁文化館1995
- 7) 『柴田コレクション (V) —延宝様式の成立と

- 展開一』 佐賀県立九州陶磁文化館 1997
- 8) 『柿右衛門様式総合調査事業報告書』 佐賀県立九州陶磁文化館 1999
- 9) 伊藤和雅 『古伊万里の誕生』 吉川弘文館2001
- 10) 矢部良明 『角川日本陶磁大辞典』 角川書店2002
- 11) 『世界陶磁全集』 8 中央公論社 1978
- 12) 東洋陶磁史編纂委員会 『東洋陶磁史 - その研究の現在-』 1998
- 13) 山下朔郎 『藍九谷と藍柿右衛門』 創樹社美術出版 1983
- 14) 永竹 威 『図説日本の赤絵』 東西五月社 1960
- 15) 『有田町史 陶業編1』 有田町史編纂委員会 1985
- 16) 中国硅酸盐学会 『中国陶磁通史』 平凡社 1991
- 17) 一色崇美 『明代の管窯赤絵』 東興書院 1991
- 18) 一色崇美 『元代と明初の染付・釉裏紅』 東興書院 1991
- 19) 『五彩・斗彩』 上海科学技术出版社 1999
- 20) 中国芝木教育促進会編 『中国古代瓷器价值论考』 1999
- 21) 山下朔郎 「伊万里の謎を探る3」 『日本美術工芸』 446 日本美術工芸社 1975
- 22) 荒川正明 「寛永バロック文化と古九谷意匠」 『古美術 緑青』 61992
- 23) 今泉元佑 「古伊万里と柿右衛門の再検討(下)」 『陶説』 70 日本陶磁
- 24) 武田恒夫 『狩野派障屏画の研究』 吉川弘文館 2002
- 25) 武田恒夫 『狩野派絵画史』 吉川弘文館 1995
- 26) 山岡泰造 「狩野正信／元信」 『日本美術絵画全集』 7 集英社1976
- 27) 土居次義 「狩野山楽／山雪」 『日本美術絵画全集』 12 集英社1976
- 28) 辻 惟雄 『奇想の系譜』 美術出版社 1970
- 29) 土居次義 「狩野山楽と唐獅子図」 『日本美術工芸』 306 日本美術工芸社 1964
- 30) 辻 惟雄 『奇想の系譜』 美術出版社 1970
- 31) 「永徳と障屏画」 『日本美術全集』 15 講談社 1991
- 32) 「狩野派と風俗画」 『日本美術全集』 17 講談社1991
- 33) 「狩野派と琳派」 『日本水墨名品図譜』 4 毎日新聞社 1993
- 34) 「水墨画」 『在外日本の至宝』 3 毎日新聞社 1979
- 35) 「障屏画」 『在外日本の至宝』 4 毎日新聞社 1979
- 36) 山根有三 「宗達と光琳」 『原色日本の美術』 14 小学館 1980
- 37) 田中一松 「水墨画」 『原色日本の美術』 11 小学館 1980
- 38) 『室町時代の狩野派』 中央公論美術出版 1999
- 39) 『日本絵画史図典』 福武書店 1987
- 40) 東京国立博物館 『日本の水墨画』 第一法規出版株式会社 1988
- 41) 「水墨画の成立」 『日本水墨名品図譜』 1 毎日新聞社 1993
- 42) 『東洋美術一〇〇〇年の軌跡』 大和文化館 1997
- 43) 小林忠 「アカデミズムの功罪- 狩野派の場合」 『季刊芸術』 33 1975
- 44) 榊原 悟 「狩野派- 御用絵師のこと」 『古美術』 100 1991
- 45) 河野元昭 「江戸狩野推考」 『古美術』 71 三彩社 1984
- 46) 榊原 悟 「狩野派- 御用絵師のこと」 『古美術』 100 三彩社 1971
- 47) 河原正彦 「花鳥の美- 絵画と意匠」 『古美術』 64 三彩社 1981
- 48) 松原茂 「狩野晴川院と絵巻」 『MUSEUM』 344 国立博物館 1979