

「柿右衛門様式」の絵付けに関する一考察

— 作品分析を中心に —

松浦里彩

論文要旨

十七世紀の日本において、西欧への輸出磁器の中核を担ったのは、白くなめらかな素地に鮮やかな色彩が映える一群であった。西欧の王侯貴族たちを魅了したこの磁器は、「柿右衛門様式」といわれる。

「柿右衛門様式」とは、十七世紀後期の肥前磁器における一様式をさす総称で、特に、色彩や構図など絵付けに特色がみられる。

本稿では、一般的にこの様式とされる作例をとりあげ、①色彩、②線描、③構図、④素地の四つの観点から分析し、絵付けを構成する要素や特色について考察した。そして、類例作品も取り上げ、その絵付けについても分析し比較検討した。その結果、これらの作品にみられる特徴が浮かびあがり、その図様に需要があったことを提示した。

また、「柿右衛門様式」の研究史における絵付けの重点が濁手にあることを再確認した。しかし、重要なのは濁手素地そのものだけではなく、素地と絵付けが相互関係にあるからこそ、このような作例が成立するのだと考える。

キーワード 「柿右衛門様式」、色絵双鳥松竹梅文輪花皿、色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿、絵付け、濁手」

はじめに

肥前磁器⁽¹⁾の輸出が本格化したのは、万治二（一六五九）年とされる⁽²⁾。輸出初期である一六五〇年代の肥前磁器の主な出荷先は東南アジアであり、特にインドネシアで大皿や碗の需要がみられる。輸出盛期である一六五九〜一六八四年頃になると、オランダ東インド会社によってヨーロッパへの輸出が本格化し、壺と瓶のセットやカップと受け皿のセットなどに需要がみられる。中でも、大壺や瓶は王侯貴族たちへ向けて出荷され、集められた磁器は城郭や宮殿に飾られた。「磁器の間」といわれる磁器専用の部屋がつくられるほど人氣を博したその背景の一因には、十七世紀半ばから後半頃に起こったシノワズリー⁽³⁾がある。

シノワズリーとは中国趣味を意味する。十七世紀半ばから後半に

かけて、西欧で中国を中心とした東洋の陶磁器・漆などの工芸品や、中国風のデザインを取り入れることが流行した。しかし、中国では十七世紀半ばに起こった内乱によって海禁政策がとられ、一時中国磁器の輸出が止まってしま⁽³⁾う。その際、中国磁器の代わりに需要の対象となったのが肥前磁器である。

輸出された肥前磁器の中でも、特に、白くなめらかな素地に鮮やかな色彩を施した色絵磁器に王侯貴族たちは魅了された。その大きな理由の一つとして、当時の西欧では白素地の磁器焼成技術がなかったことがあげられる⁽⁴⁾。

では、西欧の王侯貴族たちを魅了した肥前磁器とはどのようなものだったのか。本稿では、彼らの需要の対象となった作例の中から代表して「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」(佐賀県立九州陶磁文化館蔵)(図1)を中心にとりあげ、その絵付けについて詳細に分析する。

「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」は、一般的に「柿右衛門様式」の磁器として扱われる。「柿右衛門様式」とは、十七世紀後期の肥前磁器における一様式をさす総称で、濁手⁽⁵⁾といわれる白い素地に、繊細な輪郭線で文様を描き、明るい色彩による上絵付けを施す。そして、絵画的ともいわれる左右非対称の構図をとり、素地がみえる範囲を広くとることが特徴とされる。本作はその様式の特徴を体現しているといえるが、文様にみられる色彩や線描など、さらなる細部への言及が必要であると考ええる。本論ではこの作品分析を通して、「柿右衛門様式」の絵付けを構成する要素につながる一端を抽出する。

一、絵付けの分析

本稿では、西欧に渡った肥前磁器の作例の中から代表的な二つの作品を取り上げ、その絵付けについて分析する。分析する作例の選択理由は、文様の配置や配色バランス、繊細な線描と素地の兼ね合いなどの構成がよく、極めて完成度が高いと考えるからである。

(一) 「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」

まず一例目として、「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」(以下、本作とする)を取り上げる。本作は、延宝期頃の作例にみられる素地の白さや繊細な絵付け、型打ちによる技法を用いていることなどから、およそ十七世紀後期頃の制作とされる作品である。口径は二十四・一センチで、なめらかな白素地に、黒の繊細な輪郭線で松、竹、梅、鳥、太湖石文様を描き、赤や青、緑、黄といった明るい色彩を施している。そして、その文様は白素地をみせるかのように器面の右側を中心に配置され、器面の左側へ展開しその先に空間を作り出している。

白素地に鮮やかな色彩が映える絵付けが印象的な本作について、絵付けを構成する主要な要素である①色彩、②線描、③構図、④白素地の四点に焦点をあてて分析する。

①色彩

はじめに、色彩をみてみよう。本作に付された色彩は、赤や青、緑、黄が基調で明るい印象を受ける。原色のような発色ではなく、やや灰色掛かる白肌の色調に馴染むような淡い色彩である。加えて梅の花には金彩もみられる。それぞれの文様には次のような色彩が施されている。

【松】…青の幹／緑の梢

【竹】…緑と黄／青・緑・黄の梢

【梅】…青の幹／赤・金彩の花

【鳥】…青の背面／黄の腹部／赤の喉元と足／飛ぶ一羽は緑の羽・

竹にとまる一羽は青の羽に赤の羽先

【太湖石】…緑・黄／浸食部に青・赤

詳しくみてみると、木々の幹を青、太湖石を緑、黄で彩色するなど、現実のそれらとは異なる色彩を施していることに気づく。竹の梢は、青、緑、黄で表現され、梅の花についても赤と金彩で表されるなど多彩である。また、松の幹の後ろに配置される竹は、器面右側へ向かう途中で切断され、その断面は黄で表現されるなど細部にまで趣向を凝らしている。鳥は、背面を青、腹部を黄、喉元と足を赤で表している。雌雄を表現しているのか、竹にとまる一羽は羽先を赤で塗られるが、飛ぶ一羽は羽全体が緑に塗られる。緑と黄で表される太湖石には、散った梅の花弁か、その浸食された部分を中心に赤い丸がいくつか散らされている。

このように、全体的にまるで水彩絵具のように淡く明るい色調で

あるが、その淡さも単調ではなく絵具の濃淡を細かに繰り返している。しかし、濃淡表現は松の幹であればその屈折部分がやや濃く彩色される程度で、境目を感じないほど実に繊細である。

本作では、松や梅の幹を青で表すなどの配色パターンがみられるが、太湖石に散る赤のように、部分的に他の文様と共通する色彩を織り交ぜる表現もみられる。この方法によって、色彩の統一感を出すことに成功しているのではないだろうか。

②線描

淡い色彩表現を活かすために細い輪郭線は効果的である。しかし、文様の輪郭線が注目される機会は少ない。筆者はその点に着目し、輪郭線についても分析した。

本作の見込みには松、竹、梅、鳥、太湖石の五つの文様が描かれ、裏面は無文である。文様を描く輪郭線は黒と赤を基調とし、細く霞むような線でモチーフを形作っている。

その中で今回は、松の幹や鳥、太湖石を描く輪郭線に注目した。

これらを描く線は黒で、所々消えるように霞んでいるのが特徴的である(図2)。黒の輪郭線が消える理由は、黒絵具の上に他の色絵具が掛からないと剝落してしまうからである⁽⁶⁾。しかし、「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」ではその黒い線が完全には消えていないことから、それを意図的に行っているのではないかと感じさせる。

次に梅をみてみよう(図3)。梅の幹は、松の幹同様に所々輪郭線が消えている。しかし、梅の花は赤の輪郭線で縁取られ、その輪

輪郭線を埋めるように赤を施している。輪郭線に赤の絵具が重なっている部分もあるが、もし輪郭線を消す意図であれば黒を用いることだろう。つまり、黒の輪郭線が消えているのは偶然とは断定できない。

輪郭線が霞み消えている効果は、絵具の色が白い素地に溶けこむ瞬間を作り出すことにあると考える。それは、線描に強弱表現を持たせるだけではなく、文様と素地の調和のためなのではないだろうか。

③構図

本作の構図は左右非対称で、器面の片側には白素地の見える範囲が広い部分がある。文様の配置構成をみてみよう。

構図の重心となるのは、地に置かれた太湖石である。器面の右側に太湖石を配置し、その太湖石の元から松、竹、梅の枝が器面の上下左右に伸び行く。文様を器面の右側に集中させ、器面の左側には素地が見える部分を広く残している。松、竹、梅の枝先がそれぞれ器面の左側へと向かい、視線は自然と器面の左側へ誘導される。そして、竹にとまる鳥を目掛けて飛ぶ一羽の鳥にたどり着く。

この文様配置から、本作の特質として次の二点が指摘できる。一点は文様を器面の片側に集中させ反対側に素地の見える部分を残していること。もう一点は、文様が循環するように配置されていることである。

まず、一点目に挙げた「素地を見せようとする空間構成」は、本

作が制作されたと考えられる十七世紀後期に顕著な表現である。それは文様を器面に散らす配置においても同様のことがいえる。

次に、二点目に挙げた「循環する文様配置」は、円形の器面を最大限に活かした構図であると考えられる。器面左側に向かう松と梅の枝先は互いに向き合い、器面右側へ伸びる松と梅の枝先も互いに向かい合う。また、地面から器面上部へ伸びる梅の枝先も松の枝先へたどり着く。そして、目線は宙を舞う鳥へ向かい、竹にとまるもう一羽の鳥へとたどり着く。宙を舞う鳥は他の文様とは距離を置いて配置されており、器面の片側に集中する重心とのバランスをとる役割を果たしている。この鳥がポイントとなり、松と梅の木に囲まれた世界に観者を引き連れていくようにも感じ取れる。巧みな目線の誘導である。

④白素地

本作の素地は、際立つ白さでなめらかな質感である。①色彩、②線描、③構図の三つの要素を成立させているのは、このなめらかな白素地なのではないだろうか。

まず、なめらかな素地でなければ、細かに筆を走らせて繊細な線描を施すことは不可能であり、色彩を引き立てる色味でなければ淡く明るい発色は叶わない。そして、素地自体が鑑賞対象にならなければ、素地を見せるような構図は必ずしも必要とはならないであろう。素地は絵付けの土台でありながら、それ自体が作品の魅力をつかさどる大きな役割を果たしている。

また、この作品において、素地だけが目立ち絵付けが等閑になることはなく、絵付けのみが際立つということもない。むしろ、明るい色彩による絵付けが、素地の白さに馴染むことによってお互いが引き立てられ調和している。文様の輪郭線が所々消えているのは、文様を霞ませず、かつこの白素地との境目を印象づけないためなのかもしれない。

(二) — 1 「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」の絵付けの特質

以上の分析によって、「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」の絵付けを成り立たせている要素は、白い素地に馴染む、水彩絵の具のような淡い色彩と統一感を図る配色、淡い色彩表現を活かすための細い線描と所々霞ませることによる強弱表現、器面の片側に文様を重点的に配置する左右非対称の構図と文様配置による空間のバランス、色彩をひきたてる白くなめらかな質感の素地であることが明らかとなった。これらの要素が表す繊細さは、「色絵竹梅鳥文輪花皿」（佐賀県立九州陶磁文化館蔵）（図4）を例に比較するとより明確である。「色絵竹梅鳥文輪花皿」は、その器形や染付併用の色彩表現などから十七世紀中後期頃の制作と推測される。口径は十八・四センチで、モチーフや構図において「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」を想起させる。

まず、色彩をみてみよう。「色絵竹梅鳥文輪花皿」では竹の緑と黄、梅の花の赤と金彩、幹の茶（紫）の色絵具による色彩と、鳥と

太湖石にみられる染付(8)による色彩の二つの表現がみられる。鳥の尾の一部には赤が施され、梅の花と色彩の統一を図る様子がうかがえる。色絵具の青よりも深みがある染付の青は、やや青みがる白い素地により映え大きな存在感を放っている。

線描に注目すると、これらの色彩を縁取る輪郭線は比較的細い。黒の輪郭線が剥落している部分は少なく、強弱表現はそれほど感じられない。染付による輪郭線も、その濃淡によって描き分けられている（図5）。

松の幹をみてみよう。「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」の松の幹は細く、所々輪郭線が消えながら上部へ伸び行くことで、白素地に溶け込むような繊細さがみてとれる。「色絵竹梅鳥文輪花皿」には松文様が描かれていないため、一例としてその色彩や文様表現などから十七世紀半ば頃の制作と推測される「色絵松鳥文分銅形皿」（佐賀県立九州陶磁文化館蔵）（図6）を取り上げる。「色絵松鳥文分銅形皿」にみられる松の幹は、輪郭線が消えることなく描かれ、線描の強弱ではなく幹の力強さを感じられる。鳥や太湖石の輪郭線もよく残っていることから、文様を縁取るための線である意識が見受けられる。

「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」のもつとも洗練された要素は構図にあると考える。「色絵竹梅鳥文輪花皿」の構図を反転させると（図7）、「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」との類似性がさらに高まる。両作例ともに、文様配置の重心は地面にある太湖石である。器面の右側

に太湖石を配置し、その太湖石の元から植物の枝が器面の上下左右に伸び行く。その枝先がそれぞれ器面の左側へと向かい、視線は自然と器面の左側へ誘導される。しかし、「素地を見せようとする空間構成」は、「色絵竹梅鳥文輪花皿」にはそれほど感じられない。

その理由は、文様の大きさに違いがあるからではないだろうか。

「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」では、松、竹、梅、二羽の鳥、太湖石と多くの文様を描くのに対し、「色絵竹梅鳥文輪花皿」では梅、竹に一羽の鳥、太湖石と文様数が少ない。そのため、「色絵竹梅鳥文輪花皿」では、ひとつひとつの文様を大きく描くことでバランスをとっていると考えるのである。これに対して、ひとつひとつの文様を小さく描き、白素地の見える範囲が広い「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」の構図には、素地を見せようとする意図があるといえるだろう。

しかし、素地に関しては、「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」のような乳白色といわれるものや、「色絵竹梅鳥文輪花皿」のような青みがかるものなど、同じ白素地でもその色調には種類がある。このことが、構図とどのように関わってくるのかは今後の分析課題である。

また、「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」の松の幹には青が施され、現実の植物の色彩とは異なる表現であったのに対し、「色絵竹梅鳥文輪花皿」の梅の幹や「色絵松鳥文分銅形皿」の松の幹には、茶と受けとれる色調がみられ現実的な色彩表現である。このような変化からも、「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」の色彩が、白素地との調和を意

識しているのではないかということも加えて指摘したい。

(二) 「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」

二例目に、「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」(個人蔵)(図8)を取り上げる。「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」は、「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」同様、およそ十七世紀後期頃の作と推測される。口径は二十・〇センチで、乳白色の白素地に、黒の繊細な輪郭線で松、竹、梅、鳥、柴垣文様を描き、赤や青、緑、黄といった明るい色彩を施している。そして、文様は白素地をみせるかのように器面の右側を中心に配置し、器面の左側へ展開したその先に空間を作り出している。

本項では、「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」について、①色彩、②線描、③構図、④素地の四つの観点から分析することとする。

①色彩

まず、色彩をみてみよう。「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」にみられる色彩は、明るい赤や青、緑、黄を基調とし、その色調はやや濃い印象を与える。線描で表される柴垣文様は黒の色彩が強く感じられ、赤い梅の花には金彩が施されている。文様一つずつの色彩は次のとおりである。

【松】…青の幹／緑の梢

【竹】…緑と黄／青・緑・黄の梢

【梅】…青の幹／赤・金彩の花

【鳥】…青の背面／黄の腹部／赤の喉元と足／飛ぶ一羽は緑の羽／

竹にとまる一羽は青に赤の羽先

【柴垣】…黒の線描／赤・青・黄の垣根を束ねる部分にみられる玉

松や梅の幹は青で、現実の植物とは異なる色彩で表現されている。竹の梢は、青、緑、黄で、梅の花は赤と金彩で表されるなど多彩である。また、松の幹の後ろに配置する竹は、器面右側へ伸びゆく途中で切断され、その断面は黄で表現されるなど細部にまで趣向を凝らしている。鳥は、背面を青、腹部を黄、喉元と足を赤で表している。雌雄を表現しているのか、竹にとまる一羽は羽先を赤で塗られるが、飛ぶ一羽は羽全体が緑に塗られる。柴垣は黒の線で一本一本描かれ、垣根として束ねる部分にみられる玉には赤、青、黄が用いられる。柴垣のまわりには、赤、青、黄の笹が散る。

多彩で全体的に明るい色調であるが、柴垣文様の黒の輪郭線が影響しているためか、その色彩には強さが感じられる。白い素地に対比色となる黒が存在感を放つ。器面の四分の一ほどを占める柴垣文様の存在感は大きいものである。

②線描

柴垣文様の色彩が印象的な「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」は、見込みに松、竹、梅、鳥、柴垣の五つの文様が描かれ裏面は無文である。柴垣だけではなく、ともに表される松、竹、梅、鳥の輪郭線も黒を基調にし、梅の花は赤の絵具を用いて細い線で描いている。

「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」にみられる線描の最たるものは柴

垣であろう（図9）。柴垣に注目すると、柴を一本一本線描で表現していることがわかる。白素地に黒をのせた繊細な線描はより際立ち、その効果は束ねられた柴垣のふつくらした様子に現れている。

また、輪郭線の細部をみてみると、松や梅の幹にはところどころ霞むような部分があるが、宙を舞う鳥やしなる竹などは比較的しっかりとした線描である。梅の花の輪郭線は霞むことなく描かれている。黒の絵具が消えるのは、その上に他の色絵具が掛からないことで剥落するという物質的な理由であると先述したが、黒の輪郭線が消えていないということは、色絵具を輪郭線上に重ねて黒線を残そうとしていることの表れであるようにも思われる。

③構図

文様は器面の右側に柴垣を配置し、その柴垣を起点に松、竹、梅が上下左右に伸び行く左右非対称の構図である。文様配置の重心となる場所を器面の右側につくり、器面の左側に素地が広く見える部分がある。松、竹、梅の枝先がそれぞれ器面の左側へと向かうことで、自然と視線も器面の左側へと誘導される。

梅の枝に注目してみよう。器面の左側へと向かう梅の枝先は、地面に平行しながら器面外へ向かうように描かれている。松、竹、梅の枝は器面の右側から左側へと伸びて行き、松と竹の枝先が宙を舞う鳥へと向かう。器面右側へ伸びる松、梅の枝先も互いに向かい合う。しかし、地面に平行する梅の枝先は松や竹の枝先と向かい合うことはなく、梅の枝先をたどっても空間に飛ぶ鳥にたどり着くこと

はない。文様の循環が断ち切られているのである。

文様循環の断ち切りについて「柴垣文様」との関係を推測する。

柴垣文様は古来より日本の意匠のひとつとして親しまれ、織部焼などにもよくみられる。⁹⁾柴垣は垣根の一種で、垣根は家同士の仕切りや境界線といった意味の役割も果たす。

ここでは、柴垣が加わることにより、円形の皿というひとつの区切られた世界の中に、さらなる空間が現れる。器面の左側に伸びる梅は、柴垣によつて区切られた世界からこちら側へと向かい出てきているようにもみえる。また、柴垣自身も、器面奥から手前へ向かつていようにみえる。つまり、ただ文様循環を断ち切ったのではなく、奥行き感や立体感を表現したいがための措置なのではないかと推測するのである。

④白素地

「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」の素地は、白く光を反射するような質感にみえる。この素地が、柴垣にみられるような細密な線描や、松と梅の幹の青、梅の花の赤のような鮮やかな発色を可能にしていると考える。

「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」では、素地の白さ故、文様の色彩が際立っているように感じられる。これは、色調だけではなく、繊細ながらもその存在を主張する黒の線描が、白い素地から文様を独立したものにしているからではないだろうか。特に、黒の線描で構成されている柴垣文様の存在感は大きい。

以上より、「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」の絵付けを成り立たせている要素は、白い素地に映えるやや強い印象を与える明るい色彩、白い素地から文様を独立させるように輪郭づける黒の線描、器面の片側に文様を重点的に配置する左右非対称の構図と器面の外側へと向かつていくような文様の配置であると結論付ける。

二、二作品の分析による比較と考察

本稿では、「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」と「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」をとりあげ、その絵付けの分析を試みた。その結果、五つの文様のうち、幹を青で表す松、梢に多色を用いる竹、赤と金彩の梅、雌雄と思われる塗り分けを行う鳥の四つの文様については、二作品に共通する色彩表現であることが確認できた。しかし、「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」の太湖石に散らされていた梅の花弁と思われる円形文様の赤は、「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」では見られず、赤、青、黄の笹があるのみになっている、といった違いが確認された。

分析対象としてこの二つの作例を取り上げた理由は、絵付けの類似性が非常に高いこと、両者とも複数枚存在しながら、その多くが一枚ずつ諸機関で所蔵されていることにある。¹⁰⁾つまり、ここにもみられる図様に需要があったこと、一枚でも十分に高価であったことが想定できるのである。そこで、これまでの分析結果をもとに二作品

の絵付けを比較検討し、さらなる特徴の抽出を試みる。

はじめに、両作品が複数枚存在している点に触れておく。「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」(佐賀県立九州陶磁文化館蔵)と類似する絵付けの作例は、柿右衛門窯をはじめ、出光美術館や戸栗美術館などの日本国内と、シャーパーン城をはじめとする国外の諸機関で所蔵されていることが確認できた。個人蔵のものを含め、現在までに確認した点数は十点を超える。口径は最も小さなもので十八・六センチ、最も大きなもので二十八センチほどであるが、多くは二十一・七〜二十一・九センチ程と二十一センチ内外であった。松の幹や枝先の角度、竹の梢など細部の差はあるが、文様の種類や配置、構図などは全て同じで全て輪花皿である。

「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」(個人蔵)についても、絵付けの類似する作品が国内外に複数存在している。「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」の場合、輪花皿と輪花ではない円形の皿がある。個人蔵のものを含め、現在までに確認できた点数は、輪花皿が六点、円形皿が三点を超え、中国による模倣(全て円形皿)を二点確認した¹⁾。口径は最も小さなもので十九センチ、最も大きなもので二十四・九センチほど、その他は二十一センチ内外である。口縁は輪花の場合と円形の場合があるが、口径にそれほど大きな差はなかった。

この二作品の絵付けについて比較する。「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」をA群、「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」をB群として、それぞれ絵付けの保存状態が良い三点の作例を抜粋し表を作成した【表

1】。これより、以下の点があげられる。

【器物・構図について】

- ① A群の太湖石とB群の柴垣が異なるが、ほかの文様は同じで構図も類似する。
 - ② A群・B群ともに複数枚存在しているが、一つの機関が所蔵するのはそれぞれ一枚ずつであることが多い。
 - ③ A群は輪花皿のみであるが、B群は輪花状ではない円形皿もある。
 - ④ A群・B群の構図に類似する、柴垣文様を用いた作例が多々見受けられる。
 - ⑤ A群とB群(輪花皿のみ)の器面の上部となる位置に違いがある。
 - ⑥ マイセン窯など、西欧で模倣されている作品には、主にB群にみられる柴垣文様が多々みられる。
- 器物・構図について、①、②、③についてはすでに述べてきた通りである。詳しくみてみよう。
- まず、④の類似であるが、B群に類似する柴垣文様を用いた作例が見受けられる(図10)。例えば図10のように、竹、梅、鳥、柴垣の四つの文様のみで松がないものも多いが、文様配置の仕方からB群との関係が推測される。
- ⑤ A群とB群の器面の上部となる位置が異なる点であるが、A群では太湖石の位置から考えて輪花皿の湾曲部が上部になると考える。

しかし、B群では柴垣の位置から考えると輪花間が上部になると考えられる作例が見受けられた。

⑥西欧での模倣例について、A群・B群に共通するこの構図は、国外での作例にもよくみられる。特に、マイセン窯や景德鎮窯での作例には、B群を参考にしているものが多い(図11)。

【文様について】

①松の枝先が向かう方向は、A群とB群では異なる【表2】。

②器面中央に位置する竹のしなり具合は、A群とB群では異なる

【表2】。

③竹の梢にみられる色彩数は、A群とB群では異なる【表2】。

④松の幹の裏側に描かれた竹の長さや太さは、A群とB群では異なる【表2】。

⑤梅の枝先が向かう方向は、A群とB群では異なる【表2】。

⑥B群にみられる柴垣の色彩には種類がある【表1】。

⑦A群の松の幹とB群の松の幹において、曲がる角度が共通する

作例がある【表3】。

文様については、同じモチーフでありながらも表現に異なる点が多くみられた。順を追って検討していこう(表1〜3参照)。

まず、①松の枝先の方角について、器面の上部で別れた右側の枝先に注目すると、A群では下方、B群では地面に平行するように描かれている。これは⑤梅の枝先が向かう方向にも同様の傾向がみられる。A群では器面左側へ伸びる枝が飛ぶ鳥を目掛けるように上部

へと伸びて行くが、B群では枝先が地面に平行するように横へと伸び行く。

次に、②器面中央に位置する竹のしなり具合であるが、A群は鳥の重さで緩やかに湾曲しているのに対して、B群はA群と同じ鳥でありながら急な湾曲をしている。竹のしなやかさが感じられるのはA群であろう。

また、③竹の梢の色彩数と、④松の幹の裏側に描かれた竹にも違いがある。③竹の梢の色彩数は、A群では青、緑、黄であるのに対して、B群では青、緑、黄に加え赤もみられる。B群の竹の梢に赤が加えられるのは、柴垣が赤で彩色されている時であった。これは、全体的な色彩の統一を図るための措置なのではないだろうか。また、④松の幹の裏側に描かれた竹は、A群では太く短い竹が途中で切断された状態で描かれているが、B群では細く長い竹が途中で切断される傾向にあった。

そして、⑥柴垣の色彩では、A群の太湖石は青、緑、黄を基調に統一しているのに対し、B群の柴垣は描かれ方にバリエーションがあった。形態は垣根になるよう紐で結ぶものが主流であるが、色彩は前章で提示した黒の線描だけではなく、赤、緑の場合もみられる。これはA群の太湖石が青、緑、黄で統一的に表現されているのとは大きく異なる点であり、描き方に多様性があるといえる。

しかし、⑦松の幹の角度にはA群とB群に共通する作例がみられた。【表3】を参照してほしい。松の幹の上部と下部に、折れ曲が

り方が類似する部分がある。このことは、A群とB群に共通する下絵や手本がある、または版となるものが使用されている、あるいは癖のようにも見えることから、同じ絵付け師の手によるものの可能性を示しているといえるのではないだろうか。

以上より、それぞれ複数枚存在する「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」と「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」の図様のあり方に一定の需要があったことが考えられる。そして、「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」の柴垣文様に多用途があることから、柴垣文様そのものにも需要があったことが推測できる。特に柴垣文様については、「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」を写した作例や、柴垣文様を用いた他の図様が、マイセン窯をはじめとする西欧の諸窯の作例にみられることから、その愛好の様子が伺える。

また、管見の限り「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」と「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」の下絵として明確なものは見当たらない。しかし、先にとりあげた「色絵竹梅鳥文輪花皿」(図4)は「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」を想起させる図様であり、図案の原型は延宝期より前に存在すると推測できる。

「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」と「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」、どちらが先に制作されたのかという点については、①「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」を想起させる絵付けがそれより前の作例にみられること、②「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」の柴垣文様にはバリエーションが多いこと、③西欧における模倣例は「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花

皿」の方が多く、柴垣文様自体も多用されていることなどの点を踏まえれば、「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」を追うようにして「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」が制作されたと考えるのが自然なのではないだろうか。

三、先行研究における絵付けの重点

本稿で取り上げ、その絵付けを分析した「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」と「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」は、一般的に「柿右衛門様式」の磁器とされる。では、「柿右衛門様式」とはどのようなものなのか。

「柿右衛門様式」の名ともなっている「柿右衛門」という語は、当初、このような特徴をもつ作品の一群が「南川原地区の酒井田柿右衛門の作、あるいはその家系の作」と考えられていたことに由来する⁽¹²⁾。しかし、その後の発掘調査において、有田町の赤絵町遺跡から類似する色絵磁器陶片が出土したことから、現在では「有田の陶工や上絵付業者がその制作にかかわった、伊万里焼を代表する輸出用の色絵磁器」と認識され、現在の様式名称となった⁽¹³⁾。なお、輸出用の磁器とされているのは、西欧の城郭や宮殿にこの様式に属すると考えられる作品が多く確認できるのに対し、日本での伝世例はわずかにしかみられないからである。

過去の記録を遡ると「柿右衛門」という語は、古くは寺島良安の

『和漢三才図会』（一七一三年）に「…嘉喜衛門と云者有細工に其名を得る…」⁽¹⁴⁾という記述が、河津吉迪の『睡余小録』（一八〇七年）に「…徳子吉野の像なり。伊満里柿右衛門の造所にて来山の泥像と同物なり。」⁽¹⁵⁾という記述がみられる。『和漢三才図会』のこの文面では、「嘉喜衛門」という人物が細工者であるということがわかるにすぎないが、『睡余小録』では京都の俳人である小西来山⁽¹⁶⁾が所有するという人形が取り上げられ、図説付きで記されている。『睡余小録』は一八〇七年の出版で「柿右衛門様式」最盛期と推測される十七世紀後半とはやや時間が開くが、「柿右衛門」に関する他の史料はないに等しく、人名と実作品が記録された貴重な史料であるといえる。

しかし、このように作例や記録がともに乏しい中「柿右衛門様式」はどのように見いだされ定着していったのか。それは、一九一六年に彩壺会から出版された、大河内正敏『柿右衛門と色鍋島』によって広まり、細かな見解の変化はあるものの、現在までそれが踏襲されてきたと考えられる。同書では、「柿右衛門様式」の作品をいくつか取り上げながら解説し、特に素地に注目して「玲瓏たる乳白の光澤ある素地」⁽¹⁷⁾と述べている。そして、乳白素地は色絵専用素地、染付を含む場合はやや青みを帯びて釉が半透明との区別をして、「柿右衛門様式」では色絵磁器がもつとも優秀であると位置づけている。現在の「柿右衛門様式」の概念はこの大河内正敏氏の提唱に拠るところが大きいが、大河内氏は白素地を乳白色と述べているの

みで「濁手」という言葉は用いていない。

ここで、「濁手」という語に注目してみよう。大河内氏の提唱による「柿右衛門様式」にみられる乳白色の素地は、山村耕花の「柿右衛門雑話」（一九二九年）によって「乳白手」と表されたと言われる。そして、『陶器大辞典 巻二』（一九三四年）では塩田力蔵によって「濁手」の項が作られた。そこでは「濁手」のことを、「柿右衛門の磁器質の中、最も独特な乳白色のものを云う。これは、有田泉山の一等土を用ひ、殊に釉薬が薄くて、純白不透明の観を呈し、染附には不向ながら、上絵のために特色を發揮し、その白地の温和な調子が愛される。」⁽¹⁸⁾と具体的に解説しており、これが「濁手」概念の本格的なはじめりであると思われる。また、「濁手」の素地の色については、中島浩気が『肥前陶磁史考』（一九三六年）の中で、「此地方にて洗米の研ぎ汁を濁しといふ」⁽¹⁹⁾と表している。

では、現在の「柿右衛門様式」はどのように捉えられているのか。それは、大橋康二氏によって提唱された、「典型的な柿右衛門様式」^(狭義)と「広義の柿右衛門様式」の観点によって大きく捉えられている。この分類について大橋氏は、「この頃には有田全体で同様の明るい色絵が作られるが、南川原で出土する独特の乳白素地は有田の他窯のものとは少し異なる。南川原でつくられた素地の典型的な柿右衛門様式の色絵は赤絵町遺跡では出土していないのである。」⁽²⁰⁾と述べており、「独特の乳白素地」と表現しているように、その観点は乳白色の素地の有無にあることがわかる。つまり、同じ色調で

同構図の絵付けが施されていても、南川原で出土する乳白色の素地でなければそれは「典型的な柿右衛門様式」（狭義）に次ぐものとなり、染付が施されていれば素地は色絵用素地とは異なるため「広義の柿右衛門様式」となるのである。

また、鈴田由紀夫氏は「…文様が典型であつても、染付圏線を伴うため濁手ではなく、典型作品としては基準になりにくいものである。柿右衛門様式の典型はまず濁手素地を上げなければ、柿右衛門様式の染付作品にまで定義が広がってしまう。色絵の典型文様があるからといってそれを様式の定義で最優先すると、染付の圏線を伴う色絵の作品が入ってきて、狭義の意味が曖昧になる。」⁽²¹⁾と述べている。鈴田氏が述べていることからわかるように、現在の「柿右衛門様式」の捉え方においてもつとも重視されているのは「濁手」であるのは明らかで、色絵作品と染付作品を分類するのは素地の違いのためとしている。

以上、先行研究でも重点を置かれてきたように、「柿右衛門様式」は絵付けのほかにも「濁手」素地が重要であることがわかる。それは様式的観点の判断材料にとどまるものではないであろう。

本稿における分析の結果、色彩や線描、構図、三つの要素を成立させているのは、この「濁手」素地であることを述べた。絵付けの土台でありながら素地自体にも鑑賞性がある。

しかし、重要なのは素地そのものの存在だけではない。この「濁手」素地があるからこそ、素地を活かした彩色や線描、素地をみせ

るような空間的な構図をとることが可能となり、このような絵付けがあるからこそ「濁手」素地も一層引き立てられる。「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」は、このような相互関係のもとに成立しているのだと筆者は考えている。

おわりに

本論では作品分析を通して、「柿右衛門様式」の絵付けを構成する要素につながる一端を検討した。その結果、「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」の絵付けから、色彩や線描、構図に関する多くの細かな要素が見いだされた。そして、類例の比較検討によってその図様に需要があつたことを提示した。また、研究史における絵付けの重点を再確認したことで、濁手素地の重要性が明確となったが、本作は素地と絵付けの相互影響によって成立していると考ええる。

はじめに、西欧の王侯貴族たちが魅了されたのは、輸出された肥前磁器の中でも、特に、白くなめらかな素地に鮮やかな色彩を施した色絵磁器であると述べた。彼らがこのような「柿右衛門様式」の磁器に魅了されたのは、おそらく単に当時の西欧ではまだ白素地の磁器焼成技術がなかったからという理由だけではない。「濁手」にみられる白い素地そのものの美しさ、そして、この白素地の上に成り立っている明るい色彩や繊細な線描といった、絵付けを構成するひとつひとつの要素にも魅了されたからなのではないだろうか。

「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」は「柿右衛門様式」とされる作例のうちの一部にすぎない。本論で取り上げた「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」と「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」にみられるように、ほかにも需要のあつた図様や文様の描き方など、多くの例があることが想定される。今後、このような絵付けの細部に関する分析を重ねていくことで、「柿右衛門様式」につながる構成要素の抽出を図ってきたい。

註

- (1) 肥前地方（現在の佐賀・長崎県域）でつくられた磁器の総称。十七世紀初頭に朝鮮の技術ではじまった肥前磁器の生産は、当初有田（佐賀県西松浦郡有田町）を中心地としたが、出荷港にちなんで伊万里焼とも呼ばれた。（『角川 日本陶磁大辞典 普及版』一五六一頁 株式会社 角川学芸出版 二〇一一年を参照。）
- (2) 公式の記録では、肥前磁器の初のオランダ上陸は一六五八年七月であったが、本格的な輸出が始まるのは一六五九年である。以降、オランダ連合東インド会社のオランダへの公式な輸出が続くのは一六八三年までである。（藤原友子「古伊万里の道」展について『古伊万里の道』一四五頁（財）佐賀県芸術文化育成基金 二〇〇〇年を参照。）
- (3) 一六四四年に起こった中国の王朝交代の内乱の影響で、中国磁器の日本輸入がとまった。そのため肥前磁器は国内に流通するようになる。同じように中国磁器を輸入していた国や地域でも輸入ができなくなつたため、その代替品として肥前磁器が輸出されるようになった。（大橋康二『海を渡つた古伊万里 セラミックロード』株式会社 青幻舎 二〇一一年を参照。）
- (4) 西欧ではじめて磁器焼成に成功したのはドイツのマイセン窯であった。東洋磁器収集者であつたアウグスト強王によって自国での磁器生産が試みられた。一七〇九年、鍊金術師であるベッドガーによって白色硬質磁器の焼成に成功した。（『角川 日本陶磁大辞典 普及版』一二七〇頁 株式会社 角川学芸出版 二〇一一年を参照。）
- (5) 色絵素地のほか白磁にもみられ、柿右衛門窯跡から多く出土している。非常に白く、透明度の高い釉薬が薄く掛けられる。通常の染付素地のように青味を帯びず、色絵が美しく映える。完成は延宝年間（一六七三〜八一年）に入ってからで、色絵の柿右衛門様式の成立と軌を一にしているといえる。一七〇〇年以降、柿右衛門様式の衰退とともに典型的な濁手はみられなくなる。酒井田家に残る元禄三（一六九〇）年の「土合帳」には、濁手素地と考えられる土の調合「御道具白焼土」が記されている。（『編集代表 矢部良明『日本陶磁大辞典』普及版 一〇五三頁 株式会社角川学芸出版 二〇一一年を参照。）
- (6) 鈴田由紀夫「柿右衛門様式の技術的特徴について」『柿右衛門―その様式の全容―』一五二項 佐賀県立九州陶磁文化館 一九九九年
- (7) 十七世紀の肥前磁器だけではなく、同時期の小袖や和鏡にもみられる。
- (8) 釉下彩の一つで、酸化コバルトを主成分とする絵具を用いて、素焼きした素地の上に図様を表し、透明釉を施して焼成する技法及びその製品。（『編集代表 矢部良明『日本陶磁大辞典』普及版 八一―四頁 株式会社角川学芸出版 二〇一一年を参照。）
- (9) 上条耿之介『日本文様事典』一二六一―一二八頁 雄山閣出版株式会社 一九八一年

- (10) 筆者調べ。個人の所蔵も含むため、筆者による実見のものも含む。
- (11) 二点のうち一点は、景德鎮窯で十八世紀に制作されたと推測される「五彩花鳥文皿」（口径二十七・九センチ 東京国立博物館所蔵）。「五彩花鳥文皿」では、飛ぶ鳥が二羽描かれ、竹にとまる鳥とあわせて計三羽の鳥が描かれている点が、「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿」とは異なるが、文様、構図において類例と考えられるため換算した。
- (12) 当初は、金襴手とは異なる、十八世紀後半には下火になっていた一様式の色絵磁器の一群を、名工柿右衛門およびその家系の作とする意見が提唱されていた。（編集代表 矢部良明『日本陶磁大辞典』普及版 二六七頁 株式会社角川学芸出版 二〇一一年を参照。）
- (13) 編集代表 矢部良明『日本陶磁大辞典』普及版 二六七頁 株式会社角川学芸出版 二〇一一年を参照。
- (14) 『日本庶民生活史料集成』第二十八巻『和漢三才図会』（一）四六四頁 株式会社三書房 一九八〇年
- (15) 佐賀県立九州陶磁文化館『柿右衛門―その様式の全容―』四十二頁 一九九九年
- (16) 承応三（一六五四）〜享保一（一七二六）年。江戸時代中期の俳人。通称伊右衛門。前川由平、西山宗因の門人。蕉風に近い作風で、『咲やこの花』（菊子編）元禄五（一六九二）年に句が載る。
- (17) 大河内正敏『柿右衛門と色鍋島』三十八頁 彩畫会 一九一六年
- (18) 編纂 陶器全集刊行会『陶器大辞典』巻二 五月書房 一九八〇年
- (19) 中島浩気『肥前陶磁史考』三三九頁 肥前陶磁史考刊行会 一九三六年
- (20) 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』二十三頁 一九九三年

(21) 鈴田由紀夫「柿右衛門様式の技術的特徴について」『柿右衛門―その様式の全容―』一五二頁 佐賀県立九州陶磁文化館 一九九九年

図版出典一覧

- 図1 「色絵 双鳥松竹梅文 輪花皿」 十七世紀後期 口径二十四・一 cm 佐賀県立九州陶磁文化館所蔵柴田夫妻コレクション（佐賀県立九州陶磁文化館『柴田コレクション展（I）』一九九〇より）
- 図2 「色絵 双鳥松竹梅文 輪花皿」 部分図 十七世紀後期 口径二十四・一 cm 佐賀県立九州陶磁文化館所蔵柴田夫妻コレクション（佐賀県立九州陶磁文化館『柴田コレクション展（I）』一九九〇より）
- 図3 「色絵 双鳥松竹梅文 輪花皿」 部分図 十七世紀後期 口径二十四・一 cm 佐賀県立九州陶磁文化館所蔵柴田夫妻コレクション（佐賀県立九州陶磁文化館『柴田コレクション展（I）』一九九〇より）
- 図4 「色絵 竹梅鳥文 輪花皿」 十七世紀中後期 口径十八・四 cm 佐賀県立九州陶磁文化館所蔵柴田夫妻コレクション（佐賀県立九州陶磁文化館『柴田コレクション（VII）』二〇〇一より）
- 図5 「色絵 竹梅鳥文 輪花皿」 部分図 十七世紀中後期 口径十八・四 cm 佐賀県立九州陶磁文化館所蔵柴田夫妻コレクション（佐賀県立九州陶磁文化館『柴田コレクション（VII）』二〇〇一より）
- 図6 「色絵 松鳥文 分銅形皿」 十七世紀中期 口径十五・三×十一・七 cm 佐賀県立九州陶磁文化館所蔵柴田夫妻コレクション（佐賀県立九州陶磁文化館『柴田コレクション（VII）』二〇〇一より）
- 図7 図4 「色絵 竹梅鳥文 輪花皿」を反転させたもの 十七世紀中後期 口径十八・四 cm 佐賀県立九州陶磁文化館所蔵柴田夫妻コレ

クシヨシヨシ (佐賀県立九州陶磁文化館『柴田コレクション』(Ⅶ)『二〇〇一より』)

図 8 「色絵 柴垣松竹梅鳥文 輪花皿」 十七世紀後期 口径二十二・〇 cm 個人蔵 (佐賀県立九州陶磁文化館『柿右衛門』その様式の全容』一九九九より)

図 9 「色絵 柴垣松竹梅鳥文 輪花皿」 部分図 十七世紀後期 口径二十二・〇 cm 個人蔵 (佐賀県立九州陶磁文化館『柿右衛門』その様式の全容』一九九九より)

図 10 「色絵 柴垣花鳥文 輪花皿」 十七世紀後期 口径十四・〇 cm 佐賀県立九州陶磁文化館所蔵柴田夫妻コレクション (佐賀県立九州陶磁文化館『柴田コレクション』(Ⅴ)『一九九七より』)

図 11 「色絵 金彩松竹梅柴垣図 皿」 十八世紀半ば 口径二十三・五 cm (愛知県陶磁資料館・大倉集古館・細見美術館・町田市立博物館『開窯三〇〇年 マンヤン 西洋磁器の誕生』二〇一〇年)

ENGLISH SUMMARY

A study on Kakiemon style of painting—Focusing on work analysis—

MATSURAI Lisa

In 17th-century Japan the core of the exported porcelain to Western Europe was a group with bright colors shining on a smooth white foundation. This porcelain that fascinated Western European aristocrats is called the “Kakiemon style.”

The “Kakiemon style” is a general term referring to a style of Hizen porcelain in the late 17th century; in particular, features such as color and composition are seen.

In this paper, we have taken up examples of this style in general and

analyzed from four viewpoints (color, brushwork, composition, and foundation), and we examined the elements and features that make up the painting. Also, we picked up case studies, analyzed their paintings, and compared them. As a result, the features seen in these works emerged, suggesting that there was demand in the figure.

Also, we reconfirmed that the emphasis on painting in the historical research of “the Kakiemon style” is in Nigoshide. However, it is not only Nigoshide itself that is important. We think that such an example will be established because the foundation and the painting are in a mutual relationship.

Key Words: “Kakiemon style”, “Lobed dish with a design of birds, pine, bamboo and plum tree, overglaze enamels”, “Lobed dish with a design of brushwood fence, pine, bamboo, plum tree and birds, overglaze enamels”, “painting (overglaze decoration \n underglaze decoration)”, “Nigoshide (a milk-white body)”

「柿右衛門様式」の絵付けに関する一考察

図1 「色絵 双鳥松竹梅文 輪花皿」 17世紀後期 口径 24.1 cm 佐賀県立九州陶磁文化館所蔵柴田夫妻コレクション（佐賀県立九州陶磁文化館『柴田コレクション展（I）』1990より）



図2 「色絵 双鳥松竹梅文 輪花皿」部分図 17世紀後期 口径 24.1 cm 佐賀県立九州陶磁文化館所蔵柴田夫妻コレクション（佐賀県立九州陶磁文化館『柴田コレクション展（I）』1990より）



図3 「色絵 双鳥松竹梅文 輪花皿」部分図 17世紀後期 口径 24.1 cm 佐賀県立九州陶磁文化館所蔵柴田夫妻コレクション（佐賀県立九州陶磁文化館『柴田コレクション展（I）』1990より）

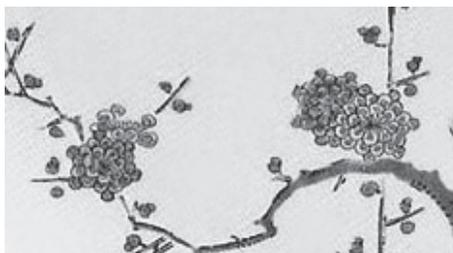


図4 「色絵 竹梅鳥文 輪花皿」 17世紀中後期 口径 18.4 cm 佐賀県立九州陶磁文化館所蔵柴田夫妻コレクション (佐賀県立九州陶磁文化館『柴田コレクション (VII)』2001より)



図5 「色絵 竹梅鳥文 輪花皿」部分図 17世紀中後期 口径 18.4 cm 佐賀県立九州陶磁文化館所蔵柴田夫妻コレクション (佐賀県立九州陶磁文化館『柴田コレクション (VII)』2001より)



図6 「色絵 松鳥文 分銅形皿」 17世紀中期 口径 15.3×11.7 cm 佐賀県立九州陶磁文化館所蔵柴田夫妻コレクション (佐賀県立九州陶磁文化館『柴田コレクション (VII)』2001より)



図7 図4「色絵 竹梅鳥文 輪花皿」を反転させたもの 17世紀中後期 口径18.4cm 佐賀県立九州陶磁文化館所蔵柴田夫妻コレクション（佐賀県立九州陶磁文化館『柴田コレクション（VII）』2001より）



図8 「色絵 柴垣松竹梅鳥文 輪花皿」 17世紀後期 口径22.0cm 個人蔵（佐賀県立九州陶磁文化館『柿右衛門—その様式の全容—』1999より）

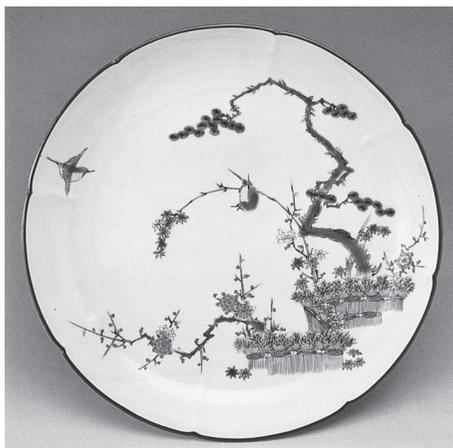


図9 「色絵 柴垣松竹梅鳥文 輪花皿」部分図 17世紀後期 口径22.0cm 個人蔵（佐賀県立九州陶磁文化館『柿右衛門—その様式の全容—』1999より）



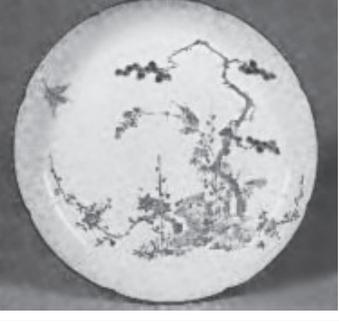
図10 「色絵 柴垣花鳥文 輪花皿」 17世紀後期 口径14.0cm 佐賀県立九州陶磁文化館所蔵柴田夫妻コレクション (佐賀県立九州陶磁文化館『柴田コレクション (V)』1997より)



図11 「色絵 金彩松竹梅柴垣図 皿」 18世紀半ば 口径23.5cm (愛知県陶磁資料館・大倉集古館・細見美術館・町田市立博物館『開窯300年 マイセン 西洋磁器の誕生』2010より)



表1 「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」と「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿(皿)」

B 群「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿(皿)」	A 群「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」
 ①	 ①
 ②	 ②
 ③	 ③

A 群「色絵双鳥松竹梅文輪花皿」

- ①柴田夫妻コレクション 口径 24.1 cm 高さ 4.0 cm 低径 16.2 cm
(佐賀県立九州陶磁文化館『柴田コレクション展(1)』1990)
- ②出光美術館所蔵 口径 21.8 cm
(朝日新聞社文化企画局西部企画部『柿右衛門展』1993)
- ③戸栗美術館所蔵 口径 22.0 cm
(『財団法人戸栗美術館蔵品選集西暦 2000 年記念図録』2000)

B 群「色絵柴垣松竹梅鳥文輪花皿(皿)」

- ①個人蔵 口径 22.0 cm 高さ 3.3 cm 低径 14.7 cm
(佐賀県立九州陶磁文化館『柿右衛門—その様式の全容—』1999)
- ②トブカブ宮殿所蔵 口径 24.9 cm 高さ 4.2 cm 低径 16.2 cm
(佐賀県立九州陶磁文化館『トブカブ宮殿の名品—スルタンのお愛した陶磁器』1995)
- ③碓井コレクション 口径 21.6 cm 高さ 3.5 cm 低径 14.5 cm
(日本経済新聞社『パリに咲いた古伊万里の華』2009)

表2 文様表現

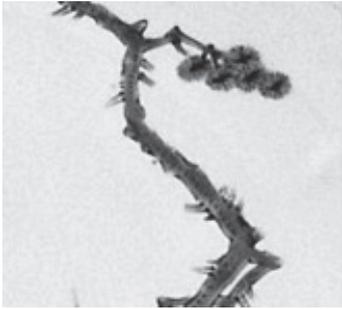
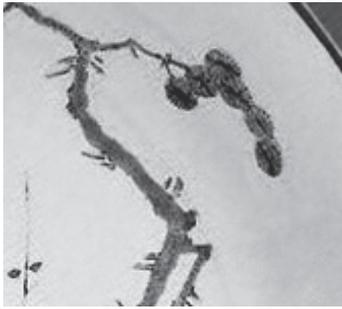
B 群	A 群	
		<p>①松の枝先</p>
		<p>②竹のしなり ③竹の梢の色彩数</p>
		<p>④竹の長さとおさ</p>
		<p>⑤梅の枝先</p>

表3 松の幹の角度

B 群	A 群
