

# 鑑賞教材としての東洋陶磁

— (1) ふたつの基幹ルート：青磁と白磁 —

## Oriental Ceramics in Art Education

— (1) Two Major Routes : Celadon and Porcelain —

谷 誉志雄  
TANI Yoshio

### 1. はじめに

渋い玄人がたしなむ古美術，人生で成功した実業家が巨費を投じて収集する骨董品。東洋の古い陶磁器というと，先ずこのようなイメージがもたれるのではないだろうか。少なくとも小中学生のための美術鑑賞教材としては，ポピュラーなジャンルではないだろう。近代の絵画や彫刻であれば，そこに表現されている世界観に現代人の生活や感情をストレートに投影して共感しやすい。描かれているシーン，色彩，フォルム，そして象徴は，多様な物語を引き出す材料に事欠かないのである。芸術家の波乱にみちた人生と，彼の作品とのドラマティックなストーリーは，教養番組などでよく取り上げられるテーマだが，「語られるもの」から導入する鑑賞教育の手法にとっては分かりやすいとっかかりを作ってくれている。

古い陶磁はなんだか抽象的で，老齡の鑑定家が深刻な表情で見つめている，息を詰め，無言を強いる世界。本物と偽物のとりちがえがユーモラスな語りのネタになることはあっても，その肝心の「本物」自体は，ベールにつつまれた近寄りたがたい美の聖域として遠くに祭られ，敬遠されてしまうのではないか。

東洋の古典陶磁は，そのほとんどの作品において制作者が誰なのかは不明である。日本陶磁も江戸時代17世紀に入れば仁清，乾山といった近代的な意味での有名工芸家が出現する。彼らの華麗で個性的な作品と同様に，その芸術家としての「名」にも輝きがある。中国と韓国の

古典的名品はどれも匿名の陶工，あるいは分業制作した陶芸職人の組織が所属していたであろうと推測される陶磁生産地である「窯」の生産品であり，制作技法と文様，器形のタイプとともに産地の名称を使って表示，分類されるのが普通である。中国陶磁史のなかでも古典中の古典ともいえる宋時代の青磁の素姓を表すには「龍泉窯」，「耀州窯」，「汝窯」といった難しい漢字がならぶ。学術的な情報がそのまま作品の名前になってしまっているのである。ほとんどの作品において芸術家の名や相貌が不在，そして子どもが興味をもてるストーリーが不詳か，あるいは学術的言説に終始しがちなのは，語りを手がかりとする鑑賞教育にとっては確かにハンディキャップだろう。

### 2. 研究の目的

世界の工芸史のなかにあって，中国と韓国を中心とする東洋陶磁は，最も美しく深遠な作品群を構成する。人間の制作物からなる世界にくつつかの美のサミットがあるとすれば，その最高峰に位置する作品群がそこに含まれることに異論はないだろう。美術工芸品を鑑賞し，その美の神髄にふれることは人間性を深め豊かにする。このシンプルで正統的な目標に向かって歩き出す一歩が小中学校，あるいは高等学校，大学の教養教育までを含めた鑑賞教育にほかならないはずである。しかし若い人から見ると，東洋陶磁というジャンルが雲上の彼方のように見え，そこに接近する道程も遠く険しい印象

をもたれがちなのはどうしてだろうか。同じ美のサミットでもルネサンス絵画の傑作、あるいはゴッホや北斎の絵のほうがまだとつきやすい。絵画だから分かりやすい視覚的成分が強調されるのは当然で、反面、写真で見るとしばしば無紋でのっぺりとした「壺」や「碗」のどこがよいのかピンと来ないということだろうか。鑑賞教材としては標準的な絵画、彫刻と比較して、東洋陶磁にはどのような特殊性があるのか、その問題点を整理してみる必要があるだろう。この試論では、教材として使用する場合に必要となる条件を検討し、東洋陶磁の魅力を分かりやすく伝えるためにどのような工夫が必要か、そのための基本的ステップを考察したい。

### 3. 東洋陶磁の考察範囲と考察方法

#### 3. 1. 考察の原点としての中国陶磁

考察対象としての東洋陶磁の広がりや範囲を考える場合、まず中心に据えるべきは中国の陶磁であろう。世界の陶磁文化と造形スタイルは、地域と時代により、まさに多種多様である。縄文式土器など新石器時代の土器から現代アートの陶芸作品までを含めると、簡単には見わたせないほど際限のないバラエティーがあるように見える。しかし、陶磁制作技術の悠々とした歴史的展開において、またその芸術的クオリティが到達した高みにおいて、揺るぎのない正統性と標準を確保している観点から見て、中国を超越する陶磁文化はないといえる。

このことは、学習教材としての陶磁を検討するうえからもきわめて重要である。陶磁は可塑的な造形領域であるから、どのように奇抜なフォルムや、デザインのアイデアでも比較的自由に立体に仕立てられる。また、古代の彩色土器から現代アート作品に至るまで、カラフルできらびやかな表現が目をはく作品が多くある。このような自由さ、多彩さは、反面ある種のとりとめのなさ、系統性を把握しづらい側面を呈していることにもなる。つまり、鑑賞教材として陶磁作品を活用するにしても、どこからアプローチしてよいのか、その最適な入口がどこなのか、迷うのである。古代の埴輪や現代アートの面白

い作品を見せれば子どもは喜ぶかもしれないが、それだけでは陶磁文化が滲み出てきた重厚さや奥深い美の本質を十分伝えることにはならないだろう。

たとえば、西洋美術であればギリシャ・ローマの古典作品をひとつの原点として、中世キリスト教美術からルネサンス、バロックを経由して近代美術に達するという雛型ルートが確立している。鑑賞教育を指導する教員は、この歴史的図式をおおよそ頭に置いておけば、任意の時代の作品またはスタイルを取り上げることに、立ち位置にそれほど迷う不安はないだろう。

東洋陶磁についても全体的な概観をコンパクトに把握できる「ルート作り」あるいは「マッピング」といった作業が、鑑賞教材として扱う準備を進めるための基本的な課題となる。これは、ただ学術的な陶磁史を簡略化すればよいといった課題ではない。もちろん、専門的な陶磁史の研究成果や系統化の知見をふまえながら、たとえば鑑賞教育の標準的モデルに設定することができる西洋美術史の図式的ルートを対照モデルとして、それとの構造的相違を明らかにしていくことで、教材として把握しやすい図式的ルートをデザインし、検証する作業である。

大学生を受講対象とした教養教育で陶磁について概説する場合、筆者は中国の陶磁を最初に学習することを薦めている。これは前述した本質的な理由もあるし、また人間のもの作りを理解する視点から、制作技術と造形との関連がストレートで率直であると同時に、悠久の時をかけて深められてきた存在の比類無き安定感が感じられるからである。中国陶磁のいくつかの基本的ポイントを理解したうえで、さらに中国と密接な技術的系統のパラレルが認められると同時に、対照的な味わいをもっている朝鮮陶磁の魅力を知ることができれば、陶磁全般を学習する原点としての標準的知見と、美的判断をする水準が得られると筆者は考える。

#### 3. 2. 陶磁学習の順路：中国、朝鮮、日本

東洋陶磁を学習する基本的ルートは、中国、朝鮮、日本の順番でたどるのが順当だと考える。桃山から江戸時代にかけての日本陶磁は、それ

までの工芸作品にしばしば見られた大陸からの造形的影響から脱皮し、日本独特の工芸的造形美を開花させるに至った。これが日本の優れた造形的創造として世界の陶磁史に占める主要な遺産であることはいうまでもない。しかし、この日本のユニークな美的展開にいきなり正面からアプローチするよりも、中国と朝鮮の古典的でオーソドックスな技法と造形をひと通り把握したうえで、その鑑賞メソッドという標準化したフィルターを通して日本陶磁を見たほうが、その造形と美意識の特性をよりの確に位置づけ、理解できるようになるのではないかと考える。

このように日本陶磁を先頭ではなくラストにもってくる鑑賞メソッドのスタイルは、中国の古典的陶磁史のなかでは最終章に位置する清朝陶磁の扱いについても相関性を示唆することになる。たとえば景德鎮窯の作品で、明朝と清朝の作品を完全に切り離して考察することは困難な場合がある。青花をはじめとする彩色白磁には、制作技術とスタイルにおいて、明から清への連続性が存在することは確かだからである。しかしその反面、清朝の作品には、明朝の作品ではまだそれほど顕著ではない美的クオリティが変質していくオーラが感得される。一言に集約すれば、このオーラは工芸における近代化の芽生えが放つ異質感を含んだ光彩だろう。景德鎮を中心とした明朝後期から清朝の陶磁では、それまで営々と蓄積されてきた陶磁技術がひとつの頂点に達し、多彩に開花したことで、またほぼ同時代の日本陶磁でも、作陶技法が多様化し、造形表現の自由と大胆さを求め開拓する気分が覚醒したことで、工芸における近代性が胚胎し、現代アートにまで流れ下る源泉が顕在化していったのである。

東洋陶磁がもっている鑑賞教材としての可能性を探究していくうえで、全体像を把握できるマッピングと、学習の指針、方向づけを示すマップ上の基本的ルートを検討することが初期的な課題となる。工芸文化の主要な地域である中国、韓国、日本それぞれの陶磁が示している特色と、これらの相互関係をどのように構成するか、また古代の土器や土偶、古典陶磁、近代的な陶磁作品をどのような視点で区分し、構成するかの

ふたつが中心的な作業となる。上述したように、中国の古典陶磁をマッピングのハブ（起点となる中核）とするのがひとつのスタンダードとなるスタイルであろう。

### 3. 3. 大阪市立東洋陶磁美術館のスタイル

このようなスタイルを考察するにあたって、大阪市立東洋陶磁美術館が所蔵する陶磁器コレクションの成り立ちと作品構成を分析することが重要な参考となるだろう。同美術館は、東洋陶磁の世界的なコレクションである安宅コレクションを収蔵、公開する目的で1982年に設立された。東洋陶磁を専門に展示する美術館として世界屈指のクオリティを誇るが、安宅コレクションの中国陶磁と朝鮮陶磁を中核としながら、その後、朝鮮陶磁の李秉昌（イ・ビョンチャン）コレクションと、簡潔で要領を得た日本陶磁コレクションが加えられていった美術館発展の経緯それ自体が、陶磁鑑賞の方法論への示唆に富むといえる。

中国陶磁144件と朝鮮陶磁793件が安宅コレクションの本体を構成している。それ以外の東洋陶磁では、15世紀ベトナムの青花と奈良時代の三彩など数点が含まれるのみである。

中国陶磁は、最も古い作品が2世紀後漢の緑釉楼閣である。彩陶など王朝時代より前の作品は含まれていない。また、清朝の作品がまったく含まれていないのが、安宅コレクションの顕著な特色である。つまり、古典の普遍性を追求する美的判断が厳しい選定基準となっている。特定化され、色づけされてしまいがちな趣味、イズム、流行を排除し、中国陶磁の造形的本質が示す普遍性に迫ろうとする志向を基盤としたコレクションであるといえる。初代館長をつとめた伊藤郁太郎氏は、欧米のコレクションに見られる宮廷趣味的な手法や、日本の茶の湯、民芸運動、鑑賞陶器といった、一面に偏りがちな性向からの脱却が安宅コレクションの本質であると指摘している [参考文献2, 13~14頁]。

安宅コレクションの朝鮮陶磁は、11世紀から19世紀までの高麗時代と朝鮮時代の作品が大部分を占めている。それ以前の作品は、参考資料と見られる数点にとどまる。これらの朝鮮陶磁

は、青磁と白磁という東洋陶磁の大きな技術的枢軸で中国陶磁とつながり、構造的な関係性をもっている。古典的普遍性を追求する選定の姿勢は、中国陶磁の場合と通底するが、古典という括り方のなかにも、中国と朝鮮の作品では、対照的であると同時に補完的な造形原理が認められるだろう。中国陶磁を男性的、朝鮮陶磁を女性的と決めてしまうのは、一面的な見方にすぎるとも思われる。しかし、陶磁芸術が達した古典的な美の高みが、ひとつの空間的原点に凝集しようとする均質的な志向のあつまりではなく、両極をもった構造的空間に分布している志向のバランスとして提示されていることが安宅コレクションの本質的なメッセージである。東洋陶磁の鑑賞を学び始めるにあたって、古典的普遍性を中国陶磁と朝鮮陶磁のバランスのなかで見ようとする視点を体得することが肝要なのかもしれない。日本陶磁を数点しか含まず、清朝陶磁がまったく含まれない安宅コレクションの構成は、陶磁鑑賞の初心者にとって「迷いや雑音」となりかねないような造形情報の要因をあえてカットして、東洋陶磁の神髄が見せる普遍的で、また原初的なバランス構造を純粹に直視できるステージを用意している。

#### 4. 東洋陶磁における古代と古典

中国陶磁と、それに続いて朝鮮陶磁の「古典的作品」を東洋陶磁を鑑賞するルートの起点あるいはハブと位置づけるスタイルでは、「古典」という概念が意味する内容をより詳細に分析、検討しておく必要があるだろう。美術史あるいは一般的に芸術に関係した議論で、古典すなわちクラシカルという概念は、多義的にまた錯綜して使用されている。ギリシャ、ローマ時代の神殿、公共建築などを特徴づける柱と屋根のデザイン（オーダー）はクラシカルと呼ばれるが、19世紀の建築に同様のデザインが応用されている場合もやはりクラシカルと称されることがある。古く、時熟した普遍性を獲得した作品は広い意味で古典的である。ゴシックやバロックの作品がクラシカルと呼ばれるかどうかは、それが語られている文脈により変動し、一義的では

ない。西洋以外の美術工芸作品にクラシカルという概念が適用される場合、概ねひとつの傾向として、(1) その作品が「近代」よりは前のもので「古代」よりは後のものである。(2) 過不足のないフォルムの完成度と技法的成熟を示している、のふたつの要因が基準となっているのではないか。

東洋陶磁についても概ねこのガイドラインを適用することができる。このガイドラインは、安宅コレクションに選定された陶磁作品の傾向と時代範囲に重なるから、安宅コレクションの視点を方法的標準に設定することで、具体的な考察を進めることとする。ここで必要な分析は、安宅コレクションがあえて除外している「古代」と「古典」との境界はどのようなものか、同様に「古典」と「近代」との境界はどのようなものか、という両端の境界領域に着目した造形分析である。また後漢から明に至る1500年の年代的スパンが一様なクオリティで古典的なのではなく、とりわけ秀逸な古典的クオリティのピークを示している時代と作品群がある。宋時代の作品をそのように捉えるのが定説だが、この「古典中の古典」を裏付ける造形的特性についても考察する機会が必要であろう。

紀元前4～5千年以前にまで遡る中国の新石器時代は、すでに古典的といつてよいほどの制作技術と器形の完成度を見せる陶磁を制作している。王朝時代以後の陶磁と本質的に異なる技術的な要因は、これらがまだ施釉陶磁ではないことである。黒陶と呼ばれる技法では、黒色の胎土を高火度で焼き締め、表面を研磨して金属的な光沢をあたえている。器形は、シンメトリカルで端正である。精緻で黒光りする黒陶の造形は、金属器を想起させ、古典的というよりむしろ近代的、現代的な器のデザインに通じるセンスがある。また、新石器時代に始まる魅力的な土器の造形に彩陶がある。黄色から赤色の胎土（紅陶）に鉄分を含んだ黒や褐色の顔料で文様を描き、焼成する技法である。彩陶の文様は、古代に特有な自由でダイナミックな造形感覚を見せる。大胆に描かれた渦巻き文様、幾何学的文様、また記号的といつてよいほど単純化、様式化された人面、魚などのデザインは、古典的

な中国陶磁の文様とは明らかにちがった雰囲気を見せている [図1]。古代文明の文様には、時代と地域が異なっても、古典の誕生に至る先史に共通する自由で単純化したデザインを感得できる場合がある。たとえばクレタ島ミノア文明の彩色土器に描かれた、円文やスパイラル文、また魚やタコの曲線的デザインは、古典という改まった形式にまだ閉じこめられていない気風に満ち、古代中国の彩陶と類似した奔放な空気を感得することができるだろう。

## 5. 青磁の展開：古典の中心に至るルート

先史時代の中国陶磁がすでに獲得している豊かな造形のおよび技術的遺産から、古典的陶磁が胚胎してくる象徴的な出来事は、まさに施釉陶磁の成立であろう。自然の植物灰が降りかかって還元焼成された焼物にときとして見られる、玉の水滴のような美しい緑のガラス質に魅せられ、その「色」を2千年以上も追究し続けたのである。中国陶磁が成し遂げた青磁の進化と完成は、世界の工芸史に比類のない壮大で粘り強い営みであった。原始的な灰釉陶は、すでに商王朝時代（前16～11世紀）に生産されていたとされている。しかし、商時代から戦国時代より前の灰釉陶、あるいは陶磁一般の作品を中国以外で鑑賞できる機会はありません。商・周の王朝時代から戦国までの中国工芸を圧倒的に支配しているのは青銅器であり、それらと合わせて見ることでできる彩漆や玉器の作品である。近年、この時代の中国国宝級文化財を紹介する展覧会が何度か開催されているが、青銅器が見せつける造形的迫力と超絶技巧に囲まれると、古典陶磁の静謐がどこか別世界の異質な現象にさえ思われてくる。

中国の歴史上重要な転機である秦とそれに続く漢による統一帝国の形成が、工芸史上でも主要な転換期を誘導していることは興味深い。諸王国時代にあれほどの威容を誇った青銅器文化は、前漢の精密な作品を最後の閃光のようにして勢いを喪失してしまう。青銅を鑄造して器具を生産する技術が消失したわけではないし、紀元後にも見るべき作品が制作されていないわけ

ではない。しかし、中国工芸文化の基幹となっていたかつての大迫力に比較すると、その気迫の急激な縮小は、ほとんど生物界の「絶滅」に匹敵しているようにも思える。

紀元後つまり漢時代以後、中国陶磁の急速な発展を牽引するのに重要な役割をはたしたのは副葬品、すなわち明器である。明器は、現世の生活を死者が携えていくものだから、漢以後の陶磁作品では、楼閣から家畜に至るまで、日常生活のいろいろな対象物の「模型」がさかんに制作されている。また、死者のための鮮やかな色として鉛釉をベースにした緑釉や褐釉が開発されている。

一般に中国の古典陶磁は、少なくとも明時代の景德鎮以前は、それほどカラフルなものではない。むしろ青磁に代表されるように、深遠で幽玄な色への不屈の追究があり、また単色釉への志向も造形の主要な要因として清朝まで続いている。中国古典陶磁の基本となっている釉色は、灰釉と青磁、黒釉、緑釉、褐釉などであり、その後コバルトブルーの藍釉が加わることになる。

灰釉陶は、2000年近く君臨した青銅器文化の日陰にあったようで、長らく目立った発達を見せなかった。実用的な焼きものは生産されていたにちがいないが、「鑑賞」に資する芸術的レベルに達した陶磁の系譜に断絶があることは否めない。戦国から漢時代になると、灰釉を施した優れた作品が現在に伝えられるようになる。整った鏤文や、スタンプを用いて細かい印文を表した作品、また青銅器を模したと考えられる作品があり、落ち着きを増した造形は古典陶磁の風格を備えるようになった [図2]。後漢以降の数世紀間に、灰釉陶は青磁へと大きな前進を遂げることになる。後漢から6世紀頃にかけて江南の浙江省一帯を中心とした諸窯（越州窯）で生産された青磁を、日本では古越磁と総称している。渋いオリーブ・グリーンや淡い草色の釉色はすでに青磁として確実な段階に達している。神亭壺や天鷄壺と称される独特なデザインをもつ壺、また羊、豚、犬、蛙などを造形した親しみやすい小品が古越磁の明器や祭器を構成している [図3]。これらの作品は、青銅器の

模倣という古式的束縛から解放され、陶磁という可塑的素材が本来もっている自律的な造形の次元と可能性を広く開拓している。唐時代にはいと、越州窯では「秘色」と呼ばれる洗練された翡翠色の青磁が焼成された [図4]。漢時代に興った、いわば灰釉ルネサンスから千年をかけて、陶磁芸術の最高峰のひとつである宋磁の世界へと登りを進めていくのである。

越州窯の青磁技術は朝鮮に伝わり、11世紀から13世紀にかけて高麗青磁として開花した。同時代、宋の青磁を代表する龍泉窯や耀州窯の作品も持っている威風堂々とした楷書的な威厳や緊張感と比較すると、高麗青磁にはより優美でリラックスした雰囲気がある。高麗青磁の魅力は、第一にその深い翡翠色にあり、それとともに、やや行書的な傾向が現れる熟練した造形感覚にある。高麗青磁を中国青磁から決定的に区別する要因は、その文様造形と装飾技法にある。陰刻や陽刻と呼ばれる繊細な刻花表現は、耀州窯のようなパワフルな刻花表現とは明らかに異質な造形世界を形成している [図5～7]。とりわけ、象嵌、白堆、辰砂の技法は、中国青磁には見られない高麗青磁独自の装飾技法であり、専門家でも高麗青磁を一見で識別できる顕著な造形的特徴である [図8]。一般に朝鮮陶磁には、中国陶磁と比べてもいっそう色彩に対して抑制的な性向がある。朝鮮古典陶磁の後半の主役である朝鮮時代の絵付けされた白磁が、明朝五彩が進んだ方向を踏襲することはなかった。そのなかであって、銅顔料を還元して得られる紅色を白と黒の象嵌文様に配置した青磁辰砂彩の個性的な色の組み合わせが、他に類のない不思議な色彩世界を見せている。

古代商王朝時代に芽生えた原始的な青磁は、紀元の前後にまたがり、近代に至る文明形成の基盤となる帝国の誕生とほぼ時を同じくして、古典的東洋陶磁が千年後の完成へと進化していく道を拓いたのである。漢時代に成立した、東洋陶磁の主要な造形志向でもあるいくつかの単色釉を考察するうえでも青磁がレファレンスとなっている。単色の黒釉から磁州窯系の造形や、建窯、吉州窯のいわゆる天目へと展開するルート、また緑釉と褐釉が合わさって三彩へと展開

するルートは、中国陶磁がそれぞれに多様化していく道筋である。古典的な陶磁造形が並行する展開を系統的に位置づけるマップ上で、基幹となる大動脈が青磁なのである。

青磁は、宋と高麗の双極において芸術的に最高のレベルに達する。したがってこの基幹ルートは、古典陶磁の源流から、10～13世紀に豊かに満たされた古典的東洋陶磁の円熟した核心へと至る求心的なルートであるといえる。

## 6. 白磁の成立：古典から近代へのルート

青磁と並んで中国陶磁が世に生み出した主要な発明である白磁が成立したのは、6世紀・北齊時代であると考えられている。新石器時代には、すでに明るい色の胎土を使った白陶と呼ばれる土器が焼成されていた [図9]。より白色に近い胎土を求めてカオリン質の土を精練するとともに、高火度焼成される無色透明な釉を開発することが白磁の技術的展開の骨子であった。8世紀・唐時代になると、その白磁の作例を日本国内のコレクションでも見ることができる。やや炆器に近い古風な質感が感じられる作例もあるが、白磁としての独自の器形や光沢が生まれている [図10]。11～12世紀・北宋時代の主要な白磁の生産地のひとつが定窯である。定窯では、石炭を用いて酸化気味に焼成されたといわれる。そのため、淡い象牙色を帯びた柔らかな肌となり、この暖かみのある白と浅く施された繊細な刻花文様が定窯白磁の特色である。定窯の作品には、白磁のなかでもとりわけ古典的な落ち着きと風格がある [図11]。

古典陶磁の懐中から「近代」が芽をもたげてくる母胎となったのは、現代まで続く白磁の一大生産地である景德鎮窯である。景德鎮窯の白磁は、まさに白磁中の白磁、正真正銘のポーセラীনである。薪で還元焼成され、微かな青みを帯びた純白は、定窯白磁とは対照的に少し冷たく、硬質な肌を見せる。近代的な精緻と均質の技巧を準備するとともに、景德鎮の白は彩色を呼ぶこととなった。北宋時代には、その凜と美しい予兆である青白磁が生産され、元から始まる青花、明の五彩へと彩色白磁の世界を拡張

していく [図12, 13]。

清朝景德鎮窯が達成した技術的完成度を誇示する作品は、列挙にいとまがない。釉裏紅は、青花と同じく元時代に主だった生産が始まる釉下彩の技術だが、銅の還元焼成による紅の発色が難しく、初期の作品には色が揮発したり、黒ずんだ変色をしている作例がめずらしくない。東京国立博物館に所蔵されている乾隆年製の釉裏紅「雲蝠文長頸瓶」は、銅を還元発色させる技術が到達した鮮やかさの手本を示すような好例である [図14]。口と高台の縁取りにわずかな青花をあしらうことで、瓶の全面を描き尽くした雲と蝙蝠のシャープな紅色文様をひきしめている。白磁の胎色は純白で、高さ約50cmの器形に歪みは少なく、均質なシンメトリーを見せている。

白磁によって牽引された陶磁技術の完璧化と多様化は、古典的な工芸という枠組みを突き抜ける。工芸品が、工業的均質さの段階を獲得し、「もの」としての本質にある変容が生じる。これはひとつの脱皮、メタモルフォーシスである。清朝景德鎮窯がもたらした近代は、しかし、西洋の近代建築や近代デザインの成立とは本質的に異なる一面をもっている。西洋の造形的近代を先導したのは、理念でありイデオロギーであった。19世紀まで主流であった歴史の様式を模倣する造形スタイルを超克し、機械化されていく産業の時代に積極的に適合した造形を求めようとする主義主張が造形を意識的に変貌させる要因となったのである。景德鎮窯の作品には、歴史主義のイデオロジカルな否定は見られない。むしろ過去数千年に蓄積された技術と造形を文化として尊重しながら実直に前進させた結果、「無意識に」滲み出てきたような近代化である。清朝の陶磁には、古代の青銅器や、宋時代の古典陶磁を模倣した器形が少なくない。元の青花に明の釉上彩が加わり、清の豆彩や粉彩において彩色白磁が技巧的頂点を極めるというように、技術と造形は過去の成果を包容するように、積層的に進化している [図15]。清朝景德鎮窯が開花させた色とりどりの単色釉白磁は、その無装飾とシンプルなフォルムにおいて西洋的モダンを感じさせる作品もあるが、必ずしも装飾を

理念的に排除したのではなく、漢時代以来の単色釉への志向を伝統として受け継いでいるのである。

朝鮮陶磁における近代もまた白磁の時代であるといえる。李氏朝鮮王朝時代の初め、高麗青磁から変異したような粉青（粉粧灰青沙器）が独特な造形世界を構成したが、その後、白磁および青花、辰砂、鉄砂の釉下彩白磁が主流となっていく。朝鮮時代の白磁は、19世紀の作品になっても古典的風格と近代性が融合しており、景德鎮のように近代が古典から脱皮して変質してしまうことはない。これは、第一に中国と朝鮮との工芸気質のちがいによるものだろう。朝鮮陶磁は、完璧なシンメトリーを追究するのでも、意識的にデフォルメさせるのでもなく、微妙な呼吸でシンメトリーをはずす。造形を「楷行草」にたとえるなら、楷と行のバランスのよい着地点を本能的に嗅ぎ分ける。技巧の追求が機械的な均質に接近する前に踏みとどまろうとしない景德鎮とは異なり、工芸としての手作り感を喪失しないのである。一般的傾向として朝鮮時代の青花は、コバルトブルーの使い方が中国より控え目で、余白が多い。文様の描法も飄々とし、あっさりしている。その結果、朝鮮白磁と青花に見られる近代性は、優雅な古典性と矛盾しない明るい開放感である。また、朝鮮時代の白磁には、釉上彩を加えたポリクローム世界への転身が起こらなかった。コバルトと還元銅を併用する青花辰砂の作品は制作されたが、明らかに景德鎮の釉上彩より簡素な趣がある [図16, 17]。

## 7. おわりに

鑑賞教育の前提となるのは、先ず小中学生を指導する教員が美術作品の系統を、概略的にも理解していることである。単独でどのように興味深い美術作品であっても、孤立して存在しているはずはない。歴史的な流れのなかでどのような前後関係があるのか、また共時的文化の横断面でどのような位置関係と脈絡があるのかを、ある程度、把握している必要がある。作品にはポジションがあり、そのポジションを示す何らかの系統的な図式、つまりマップが必要に

なる。教員養成大学で実施されている美術教育のプログラムでは、通常このような系統的マップを、西洋美術史と日本美術史の概論として学修する。明治以来の教育で、多くの分野を西洋対日本という二項対立で捉えようとする志向がひとつの伝統として定着している。現在、隣国である中国と韓国の文化的遺産を学び尊重することがいかに重要であるか、理解はされていても、それを過密な教員養成のカリキュラムに組み込む余裕がない。

東洋陶磁史は、世界的に見て偉大な工芸の歴史であるばかりでなく、日常生活にも関係がある身近な対象を扱う。しかし、多くの学生は、日々食器として接する機会がある染付（青花）、上絵（釉上彩）、色釉などの由来を知らず、注意をはらって見ることもない。専門的な陶磁史は、陶土の成分、成型法、施釉、焼成等に関する技術史、窯址に関する地理学や考古学、器形と文様に関する比較論考などから成り立っている。難解というわけではないにしろ、煩雑な事実学の混交という印象があるのは否めない。西洋美術史を学ぶことで馴染んだ様式的展開という系統図式のパターンがそれほど鮮明ではないのである。

この第1報では、東洋陶磁を鑑賞教材として活用する可能性を探る第一段階として、できるだけ核心を整理したマッピングの構図を提案してみた。東洋陶磁を古代、古典、近代という任意の三段階に分け、古代から古典の中核に至る〈青磁〉という大きなルート、そして古典の前期に生まれ、近代へと至る〈白磁〉というもうひとつの大きなルートを系統図の骨格として素描してみた。青磁には、宋青磁と高麗青磁という文化的な対照があり、白磁には景德鎮と李氏朝鮮という文化的な対照がある。日本陶磁については、あえて「括弧にいれ」、後回しにする手法をとり入れた。

もちろん、このような図式のままで小中学生に見せるにはまだ親しみにくく、生硬すぎるかもしれない。この骨格的な図式を鑑賞教育指導者の基本的な指針として提案したうえで、子どもが興味をもてる彩りとストーリーを添えるための手法を多角的に分析し、開発することが今後の課題となる。

## 参考文献

1. 中国陶磁史, 佐藤雅彦, 平凡社, 1978
2. 東洋陶磁の展開, 大阪市立東洋陶磁美術館, 1990
3. 高麗青磁への誘い, 大阪市立東洋陶磁美術館, 1992
4. 中国の陶磁, 東京国立博物館, 1994
5. 宋磁展, 朝日新聞社, 1999

## 図版出典

- 図1, 2 中国の陶磁, 東京国立博物館, 1994  
 図3, 7 シカゴ美術館中国美術名品展, 大阪市立東洋陶磁美術館, 1989  
 図4 唐皇帝からの贈り物, 新潟県立近代美術館, 1999  
 図5 耀州窯展, 朝日新聞社, 1997  
 図6 英国デイヴィッド・コレクション展, 読売新聞大阪本社, 1998  
 図8 高麗青磁への誘い, 大阪市立東洋陶磁美術館, 1992  
 図9, 11, 12, 13 中国の陶磁, 東京国立博物館, 1994  
 図10 誕生! 中国文明, 東京国立博物館, 2010  
 図14 TNMイメージ・アーカイブス  
 図15 北京故宮博物院展, 東京ルネッサンス推進委員会, 1992  
 図16 韓国の名宝, 東京国立博物館, 2002  
 図17 李朝の文房具展, 大阪市立東洋陶磁美術館, 1994





図1 彩陶双耳大壺 馬家窯文化 前2600~2300年 高32.5cm



図2 灰釉鎬文双耳壺 戦国 前5~4世紀 高24.1cm



図3 青磁神亭壺 越州窯 西晋3世紀後半 高48.7cm シカゴ美術館



図4 青磁八稜形長頸瓶 越州窯 唐9世紀 高21.5cm 法門寺博物館



図5 青磁刻花宝相華唐草文水注 耀州窯 北宋11世紀 高19cm 陝西歴史博物館



図6 青磁龍虎瓶 龍泉窯 南宋12~13世紀 高25.2cm  
デイヴィッド・コレクション



図7 青磁陰刻蓮花文瓢形水注 高麗12世紀 高20.1cm シカゴ美術館



図8 青磁象嵌牡丹唐草文梅瓶 高麗12世紀 高33.8cm



図9 白陶水注 大汶口文化  
前3000~2400年 高23.8cm



図10 白磁獸面貼花塔形壺 唐8世紀  
高36cm 河南博物院



図11 白磁刻花牡丹唐草文瓶 定窯  
北宋10~11世紀 高32cm  
大阪市立東洋陶磁美術館

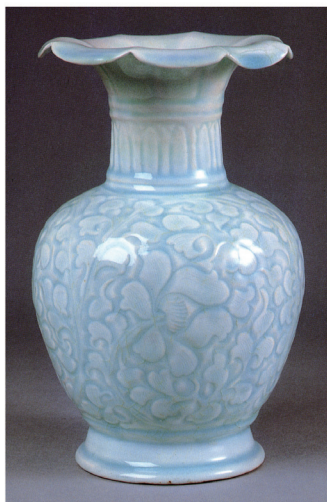


図12 青白磁牡丹唐草文百合口瓶  
景德鎮窯 北宋11~12世紀初 高22.5cm



図13 青花牡丹唐草文大盤 景德鎮窯 元14世紀  
徑44.5cm 大阪市立東洋陶磁美術館



図14 釉裏紅雲蝠文長頸瓶  
景德鎮窯 清・乾隆18世紀  
高50.8cm 東京国立博物館



図15 粉彩九桃図天球瓶 景德鎮窯  
清・乾隆18世紀 高50.4cm 故宫博物院



図16 青花草花文瓢形瓶  
朝鮮時代18世紀 高21.1cm  
ソウル国立中央博物館



図17 青花辰砂透彫蓮唐草文筆筒  
朝鮮時代19世紀 高13.6cm