

# 中国青花・釉裏紅磁器における 「洪武様式」についての一考察

長谷川 祥子

はじめに

元・至正様式(以下、元様式とする)の青花磁器について、はじめて体系的な研究を行なったのが米国の John Alexander Pope 氏であったことは、中国陶磁研究史上つとに知られていることである<sup>1)</sup>。1950年代前半の中国陶磁史研究において、すでに中国初期青花磁器には元様式と明初(永楽・宣徳)様式<sup>2)</sup>という二つの様式が存在することが明らかにされていた。

前者は英国 David Foundation の至正十一年(1351)銘の青花瓶を基準作とし、それと同様の様式をもつ作品群であるとされ、後者は「(大明)宣徳年製」と銘の入る作品およびそれと同様の様式をもつ作品群であり、15世紀初期に位置付けられるとされていた。Pope 氏の研究のなかで特筆すべきは、この二つの様式の間、その両様式の特徴を兼ね備えており、しかもそのどちらにも属さない作品群があることを指摘し、それらが明初洪武期の青花・釉裏紅磁器<sup>3)</sup>ではないかという画期的な説を提示したことであった<sup>4)</sup>。

氏の研究以前は、一般的に元末～明初の王朝交替の動乱期(洪武年間周辺)にあっては景德鎮窯で作品の生産が殆ど行なわれなかったであろうと考えられていた。しかし、1950年代のPope 氏の一連の研究によって、この明初洪武期に制作されたと比定される作品例が具体的に示され、それらが元と永楽・宣徳様式のあいだにあてはめられるべき作品群であり、しかも前後の様式とは区別されるべき一様式となる可能性が示唆されたのであった。ここではじめて“洪武様式”の青花(釉裏紅)磁器の存在が注目されることとなった。

現在、氏のこの見解はおおくの人の認めるところとなり、「元と永楽(宣

徳)の、その両者の様式的特徴を兼ね備える作品(群)」としての“洪武様式”という名称も一般的に用いられるようになってきている。さらに近年では上海博物館の汪慶正氏をはじめ、中国の研究者の間でも“洪武瓷”<sup>5)</sup>についての研究が盛んになり始めている。

しかし、“洪武様式”という名称が一般化し、多くの研究者が洪武期の青花・釉裏紅磁器を対象に研究を行なうようになってきたとはいえ、いまだに“洪武様式”の定義は定まったとはいいがたい。“洪武様式”とその前後の様式との区別が必ずしも明確でないため、ある作品については、人によってそれを元様式としたり、洪武様式としたり、あるいは永楽様式とする場合がある。また“洪武様式”の作品を描出しにくい、ないしそれらの作品を元、永楽(宣徳)の二様式間の過渡期的な様式であると慎重に考え、“洪武様式”の作品について“元末～明初(様式)”とすることもいまだ少なくはないのである。

そこで本論では、Pope 氏の研究を、今日までに知られるようになったより多くの資料をもってさらにすすめ、前後の元様式、永楽(宣徳)様式と客観的に区別しうる、より明確な「洪武様式」を定義したい(「」で括られた「洪武様式」は、いままでの漠然としたいわゆる“洪武様式”よりも、明確な定義でとらえられた洪武様式とする。つまり“洪武様式”を「洪武様式」に捉えなおすことが本論の目的である)。

また、今日までに報告されている中国国内・外の考古学的出土資料や、明初の官窯設置にかかわる文献資料等を見てゆくなかで、「洪武様式」の作品群は洪武期(洪武年間)周辺に制作されていたのかどうかという問題について実証しうる範囲で考察したい。そして、中国初期青花(釉裏紅)磁器が元様式から永楽(宣徳)様式へと変化してゆくなかで、「洪武様式」の作品群は、その時期景德鎮窯でどのような意図(意識)をもって制作されていたのか、またそれらは元末～明初の景德鎮窯の作品のなかでどのような位置(格)を占めていたのかについての試論を行ない、「洪武様式」を多面的に考証することが本稿のもうひとつの目的である。

### 資料収集の経緯

ここで、作品資料収集の経緯、および論の進め方を述べることにする。「洪武様式」を定義するために、まず一般にいわゆる“洪武様式”で

あるとされているものを集められる限りすべて集めてみることにした。具体的にどのような条件を満たす作品を“洪武様式”とされているものとして扱ったかという点、それは、中国景德鎮窯で産する青花・釉裏紅磁器のうち、下記の1.および2.の条件をもつ作品に限ることとした。

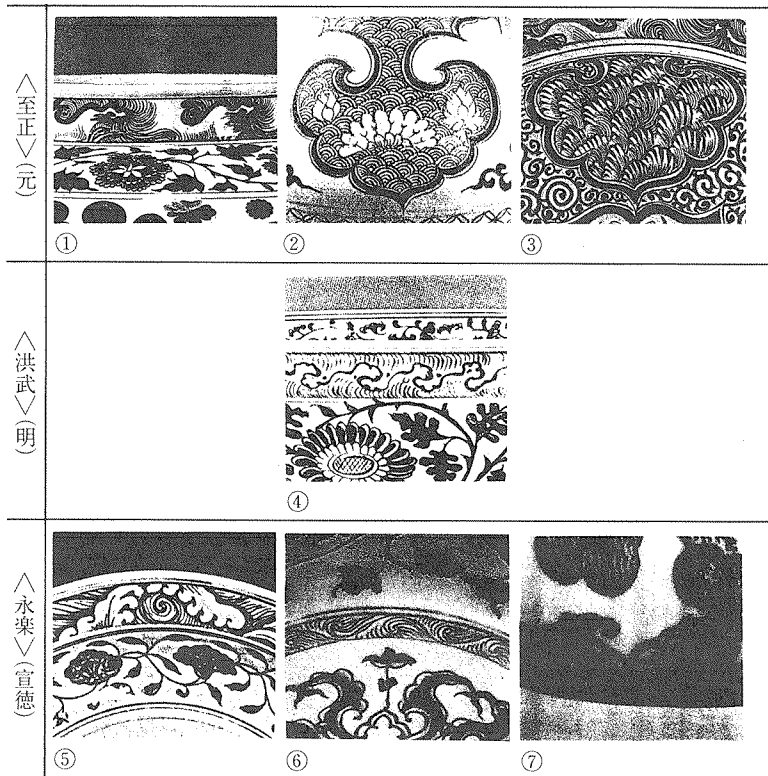
1. 現在、元末～明初ないし洪武期に制作されたとされているもので、Pope氏の定義にあるように、「元様式と、永楽(宣徳)様式の、どちらの特徴も合わせもつ」ため、“洪武様式”の作品であると考えられているもの(但し、ここでは青花・釉裏紅の釉下彩絵技法のみを用いた磁器に限る。青花・釉裏紅の技法が用いられていても、印花文を併用する作品、および単色、複色釉磁の作品は含まない)。

2. 従来、元様式の範疇に入れられていても、典型的な元様式とは異なる作品で、時代の下がる可能性のあるもの。また永楽様式の範疇に入れられていても、典型的な永楽(宣徳)様式とは異なる作品で、時代の上がる可能性のあるもの。

次に、以上の条件のもとに集められた作品の文様および器形について整理し、それらの形式分類を行なったうえで<sup>6)</sup>、洪武様式の作品群がもつ形式上の特徴を見いだした。さらに“洪武様式”とされているものでこの特徴をもたない作品(別表2. No.173~183)についても考察を行ない、それらの特徴をもたないものは、「洪武様式」ではなく、元か永楽(宣徳)様式の中へ入れて考えられることを明らかにした。また、元様式あるいは永楽(宣徳)様式とされているもので、「洪武様式」となる可能性をもつものについても作品資料を可能な限り検討した(しかし、結果的にこのような資料は1点も見られなかった)。この段階で、いわゆる“洪武様式”から、明確な形式的特徴によって客観的に認定される「洪武様式」が提示されたと考えられる。そして、この時点での「洪武様式」の作品資料(ほぼ完形品であるもの。出土資料も含む)は別表1.のNo.1~172に載せたようになった。

別表1.と2.の数の対比を見れば明らかなように、この作業の結果“洪武様式”とされるものの殆どが「洪武様式」であり、従来元様式、永楽(宣徳)様式のものであるとされていて「洪武様式」となった作品は、今回検討した資料のうちでは見られなかった。本来ならば上記の作業の経緯を詳しく述べるべきであると思われるが、紙面の都合上、以下においては「洪武様式」の形式的特徴にはどのようなものがあり、それが前

図表 1. 文様図表 a 「波濤文」



後の様式のもつ形式とどのように異なるのかということと、また一応“洪武様式”とされている作品でこれらの特徴をもたないものが本当に「洪武様式」ではないのかということについての言及することにする。

## I. 文様と器形からの考察

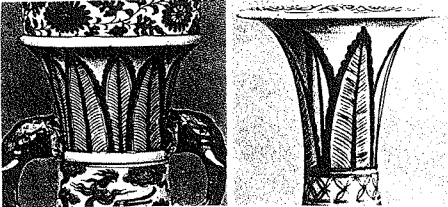
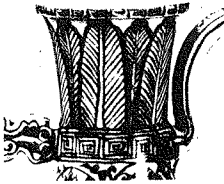
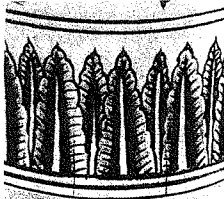
### 1. 文様

“洪武様式”の文様の形式的特徴を、その前後の元、永楽(宣徳)様式と比較するために、器面を装飾するいくつかの文様をとりあげ考察してゆきたい。

#### ① 副次的文様(器面の周辺部を飾る文様)について

まず最初に器面の周辺部を飾る副次的な装飾文様から見てゆくことに

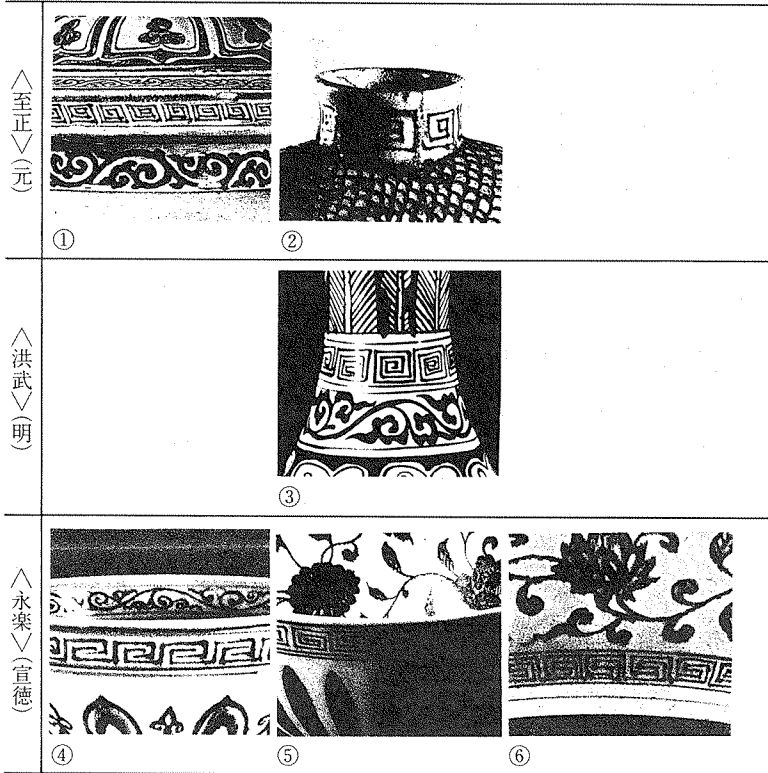
図表 1. 文様図表 b 「蕉葉文」

▲至正▼ (元)	 ①                      ②
▲洪武▼ (明)	 ③
▲永楽▼ (宣徳)	 ④

する。なぜならば、「洪武様式」の作品の器面周辺部を飾るのに用いられている、波濤文、蕉葉文、雷文、蓮弁文などの文様は、元及び永楽(宣徳)様式の作品に見られる、波濤文、蕉葉文、雷文、蓮弁文の文様とそれぞれ明らかに形式が異なり、そのためそれらに注目することは、洪武様式を元様式や永楽(宣徳)様式と形式的に区別するための有効な手段となると考えられるからである<sup>7)</sup>。

以下、「波濤文」「蕉葉文」「雷文」「蓮弁文」についてそれぞれの様式間における形式的変化を見てゆくことにする。説明の際、「洪武様式」の副次的文様のタイプを図示するが<sup>8)</sup>、元、永楽(宣徳)の文様については、論の客観性を欠かないと思われる範囲で、おのおのの様式に見られる典型的な図柄を幾つか採用した。なお、「洪武様式」の文様については、別表 1., 2. に載せる全作品を観察の対象としており、例外的な作品例もすべて併記してゆくが、元、永楽(宣徳)様式の文様のデータについては、

図表 1. 文様図表 c 「雷文」



可能な限り広く資料を見たものの、必ずしもすべてが網羅されてはいないことをここに明記しておく。

a. 波濤文(図表 1. 文様図表a. ①~⑥)

《元》①~②)

副次的文様としての波濤文は、壺の口部分、扁壺、盤・鉢等の縁部分(時に見込み部分)に多く描かれる。Pope氏が“serpentine waves(曲がりくねった波)”<sup>9)</sup>と名付けた元の波濤文は、図①のように、間隔を置きながら太い線で波頭を描き、その波間に楯目のような細かい線を描くことで波の勢いやうねりを表現しているものである。このほかにも図②、③のような波濤文の形式も見られる。

《洪武》④)

洪武の波濤文は、おもに盤の縁、大鉢の口縁部に描かれる。“洪武様式”

図表1. 文様図表 d 「蓮弁文」



とされる作品中2点(いずれも梅瓶)<sup>10)</sup>を除き、波濤文はすべてが図③の形式のものであった。この波の表現はパターン化しており、しぶきと見える小さな丸や、細かい破線を波のうねりの中に配しながら、規則的に連続して描かれている。

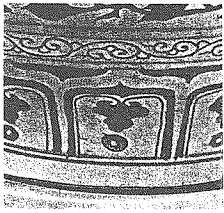
《永楽(宣徳)》(⑤~⑦)

永楽(宣徳)の波濤文が描かれる部分は盤、鉢の口縁部、壺、月瓶(扁壺の一種)の下部等である。この様式では波濤文は再び表現が多様化してくる。波の重なりや丸く渦巻く表現は、洪武より写実的ではあるが、元とは異なり、装飾化している。扁壺のうち“月瓶”と称される器形の下部には、図⑥のような形式の波濤文を見る。

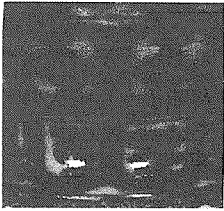
b. 蕉葉文(図表1. 文様図表 b. ①~④)

《元》(①~②)

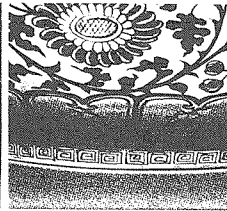
元の商品にはデビッド瓶をはじめ、器の頸部などのすぼまる部分に多



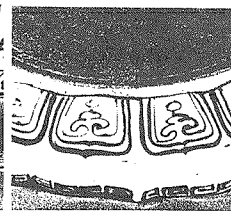
④



⑧(大壺)



⑨(大鉢・大盤)



⑩(托・皿)

く描かれる。この時期の蕉葉文は、殆ど例外なく<sup>11)</sup>図①, ②のように葉の外縁と、中心の葉脈をコバルトで塗り潰している。

《洪武》③

洪武の作品では、蕉葉文は玉壺春瓶、水注の頸部に殆ど例外なく描かれている。(玉壺春瓶などは頸部が補修されていることがありすべてに適応できないもの、資料中例外〈蕉葉文を描いていない作品〉は中国故宮博物院蔵の釉裏紅玉壺春瓶1点〈牡丹唐草文を描く〉のみである)。描かれる蕉葉文は、No.175, 176の資料(図5, 6ともに釉裏紅龍文双耳瓶)をのぞいて、みな図③のように葉の外縁の部分には顔料で塗り潰すが、葉の中心の葉脈は塗らずに空白に残してある。

《永楽(宣徳)》④

永楽(宣徳)の作品資料にある蕉葉文は、観察した限りではすべて図④のような手法で描かれている。つまり、葉の内側から外側に向けて徐々



にコバルトの呈色を薄くぼかしてゆき、しかも中心の葉脈を白く空白に残している。永楽の蕉葉文は、器形にそれが描かれる部分も多様化し、器の頸部のみならず、この時期には瓶(月瓶)の肩部、壺や梅瓶の胴底部にも配されているのが見られる。

c. 雷文 (図表1. 文様図表c. ①~⑥)

《元》(①~②)

図①のように、元の雷文は殆どの場合、やや左斜めに傾く回転方向が同じ雷文を、連続させずに独立させて一単位ずつ描いてある。元の作品の器面上で、雷文が描かれるのは壺などの口頸部、蓋の縁、玉壺春瓶の頸部、胴部などである。また数は少ないが、以下述べるような洪武の形式の二個つなぎの雷文も見られることもある(図②)。

《洪武》(③)

洪武の雷文の形式は、図③のように、回転方向の異なる二個の雷文を接続させて一単位とし、それを並列させてある。洪武では雷文はあらゆる器形の、多様な部分に描かれている。たとえば、玉壺春瓶・水注頸部、水注口縁部、高台外側、鉢口縁部・見込み、盤見込み、皿・托縁部分、大壺口縁部・胴下部、等である。洪武の作品図版をすべて観察した限りにおいて、雷文は例外なくこの形式であった。

《永楽(宣徳)》(④~⑥)

永楽(宣徳)の雷文の形式は、多様化したものになる。洪武のような二個つなぎの雷文もあるが(図⑤)、図⑥のように雷文の単位を切れ目なく連続して描いているものも多く見られるようになる。また図④のように雷文の回る(渦巻く)中心部で線を中断して描いている形式もある。

d. 蓮弁文 (図表1. 文様図表d. ①~⑬)

《元》(①~④)

元代青花磁器の装飾に蓮弁文は欠かせない副次的文様であるといえる。元の蓮弁文は実に多種多様であり、図に示したように蓮弁文の枠内に描いてある文様をとりあげても、八宝、宝相華、石榴、蓮華、靈芝、蔓唐草、雲文等がある。描かれる部位は中心部の主文様を引き立たせるような、壺や瓶の胴下部や頸部、盤の見込みや縁部分などである。

《洪武》(⑤~⑬)

洪武の作品にも多種多様の蓮弁文が描かれているが、注意されるのは、蓮弁文の形式が描かれる器種によって区別されているということであ



図版 1. 江蘇省江寧県東善橋響龍山(宋  
琥・安成公主墓)出土釉裏紅  
松竹梅文梅瓶 作品 No. 51  
南京博物院

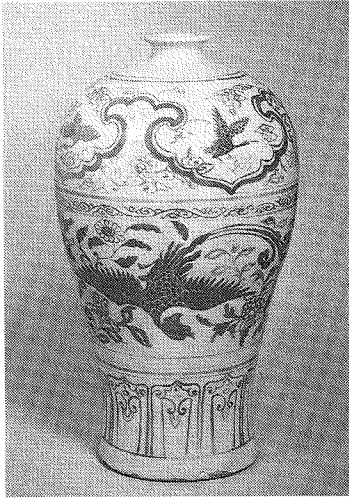


図版 2. 江蘇省江寧県東善橋響龍山(宋  
鉉・唐氏墓)出土 釉裏紅松  
竹梅文梅瓶 作品 No. 52

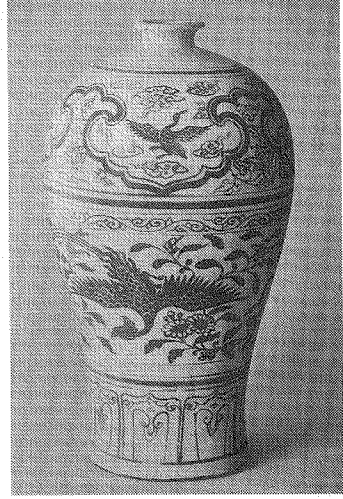
る。つまり、同じ器形であれば、蓮弁文はすべて同じものが描かれているのである。これは、元、永楽(宣徳)には見られない特徴である。各器形とその蓮弁文の形式については図⑤～⑩に示したとおりである(ただしケンディの蓮弁文だけは複数の形式をもつ)。また、洪武の玉壺春瓶、水注においては、胴下部の蓮弁文の上(外側)に水平の罫線や帯状の装飾文を描かず、蓮弁文のすぐ上はそのまま主文様(牡丹文、菊文等)を描く空間となっている。このことは、元の玉壺春瓶や水注が、蓮弁文の上に水平に罫線や帯状の装飾文を描き、その上に主文様を描くのと異なる特徴である。

《永楽(宣徳)》(⑩～⑬)

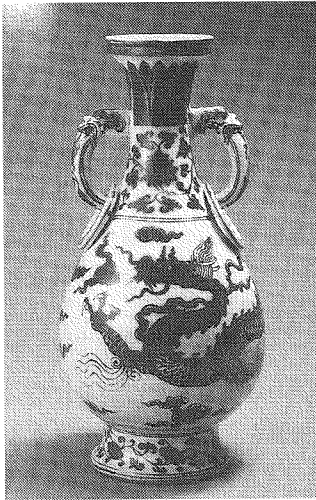
永楽の蓮弁文は、元、洪武の蓮弁文より、一層丸みを帯びた形になってきている。また蓮弁文内部を塗り潰し、文様を白く残すネガティブな意匠も多く見られるようになる(洪武ではネガティブなタイプの蓮弁文を描くのはネガティブな文様彩色が施される釉裏紅の作品においてと、ケンディのみである)。洪武のように器形によって蓮弁文の形式が区別されるようなことはなく、多様なデザインで器面を装飾している。



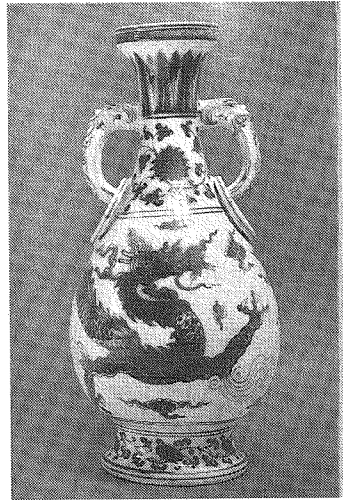
图版 3. 釉裏紅花鳥文梅瓶  
MOA 美術館



图版 4. 釉裏紅花鳥文梅瓶  
大和文華館



图版 5. 釉裏紅龍文双耳瓶  
上海博物館



图版 6. 釉裏紅龍文双耳瓶  
The Avery Brundage  
Collection

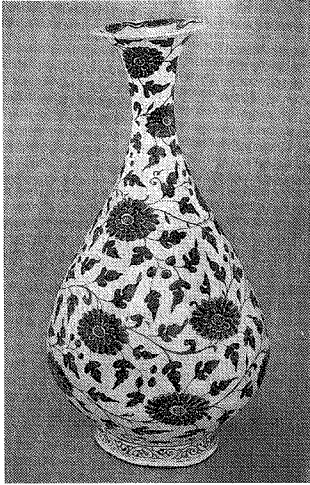
以上、「波濤文」「蕉葉文」「雷文」「蓮弁文」の四つの副次的文様に見られる形式的特徴から、元、洪武、永楽(宣徳)様式が形式上どのように区別されるのかについて説明してきた。このことはつまり、これらの副次的文様をもって「洪武様式」の作品を抽出することができることを意味している。よってこれらの副次的文様の特徴(図表1.文様図表)をもって「洪武様式」の形式上の定義とすることができるであろう。しかし、すでに幾つか例にあげたように、「洪武様式」の作品中、副次的文様に「洪武様式」の形式的特徴をもたない例外的な作品資料があった。そこで次に、これらの例外作品が「洪武様式」と認定されるものであるか、それとも元、あるいは永楽(宣徳)様式のうちに入れられるべき作品であるのかについて個々に観察し、解明することにする。

②「洪武様式」であるかどうか再考が必要な資料(No.51とNo.52の作品および別表2の作品No.173~183)について

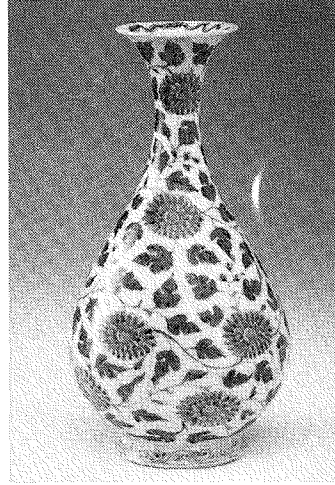
a. No.51 南京博物院蔵(江蘇省、図版1)とNo.52 中国(南京出土)の釉裏紅松竹梅文梅瓶(図版2)

この2点の梅瓶はいずれも中国の貴族墓(正統年間)からの出土品であり(II.1.②, b. c.参照)、南京博物院の梅瓶は蓋を伴っている。さて、この2点の作品は文様構成が近似しており、先に述べた副次的文様に注目すると、いずれも口部に蕉葉文、胴下部に波濤文、さらにその下に蓮弁文が描かれている。ここでこれら2点の梅瓶を問題とするのは、“洪武様式”の作品のなかで、例外的に元様式の形式の波濤文が描かれているからである。しかし、蕉葉文、蓮弁文の二つの副次的文様は「洪武様式」の形式である。三種の副次的文様のうち二つが「洪武様式」の形式をとること、また「洪武様式」の器面に元様式の文様の形式が引き続いて描かれる(残る)ことは考えられることなどから、この作品は「洪武様式」である可能性の方が高いであろう。よって、この2点の梅瓶は「洪武様式」のものと考えられ、また「洪武様式」においても元様式の副次的文様の形式を使うことがごく僅かであったことも確認された(しかし、このような例外は172点中僅かこの作品2点であり、「洪武様式」の定義に影響は少ないであろう)。

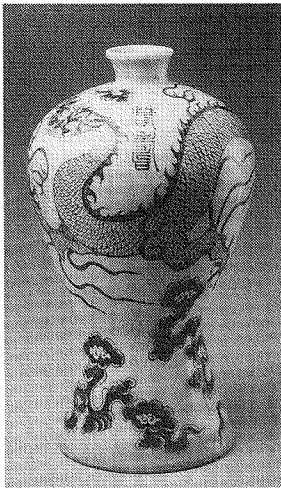
b. No.173 MOA 美術館 と No.174 大和文華館 蔵の釉裏紅花鳥文梅瓶(図版3, 4)



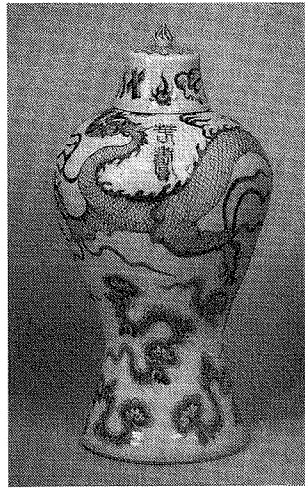
图版 7. 青花菊花文玉壺春瓶  
British Museum



图版 8. 青花菊花文玉壺春瓶  
The Art Institute of  
Chicago



图版 9. 「春壽」銘青花雲龍  
文瓶  
上海博物館



图版 10. 「春壽」銘青花雲龍  
文瓶  
大阪市立東洋陶磁  
美術館

これらの梅瓶は従来は「元末～明初」とされることが多かった<sup>12)</sup>。しかし、これらの作品の胴下部に描かれる蓮弁文の形式からは「洪武様式」と認めることができない。さらに近年、高安県の元の窖蔵より出土した釉裏紅壺<sup>13)</sup>に文様意匠が近似することからも、最近ではこれらの作品を元の釉裏紅であるとする傾向にある<sup>14)</sup>。したがって、この2点の作品は「洪武様式」から除外して、元のものとするのが妥当であると思われる。

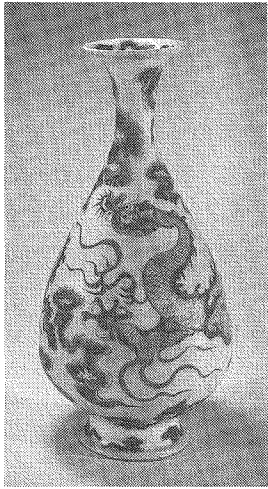
c. No.175 上海博物館 と No.176 The Avery Brundage Collection 蔵の釉裏紅龍文双耳瓶 (図版5, 6)

これらの作品も(釉裏紅の作品であることから)洪武様式の作品と見なされることが多い<sup>15)</sup>。しかし、副次的文様から観察してみると、口部を巡る雷文は連続しており、また頸部の蕉葉文は明らかに永楽(宣徳)様式に描かれる形式のものである。また、そのすぐ下に描かれる牡丹文、及び主文様の龍文についても永楽(宣徳)様式の作風と同様である。したがって、この二つの釉裏紅双耳瓶については「洪武様式」でなく、永楽(宣徳)様式の作品と見る方が適当である。

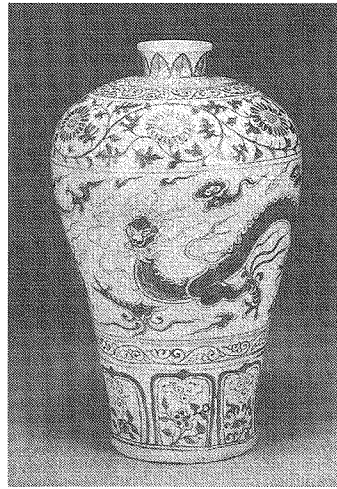
以上、副次的文様「波濤文」「蕉葉文」「雷文」「蓮弁文」を観察することによって、「洪武様式」とその前後の元、永楽(宣徳)様式との判別をある程度明確に行なえることを明らかにし、また、この形式上の定義を用いて「洪武様式」とされる作品を限定してきた。では、「洪武様式」とされるが副次的文様が用いられていない作品についてはそれが「洪武様式」であるかどうかをどのように判別したらよいであろうか。別表2. に載せる作品資料 (No.177~183) についてみると、これらの作品にはいままで述べてきた副次的文様が描かれていないのである。そこで次に「洪武様式」の形式的特徴が見られない作品について、それらが「洪武様式」であるかどうか検討してゆく。

d. No. 177 British Museum と No.178 The Art Institute of Chicago 蔵の青花菊文玉壺春瓶 (図版7, 8)

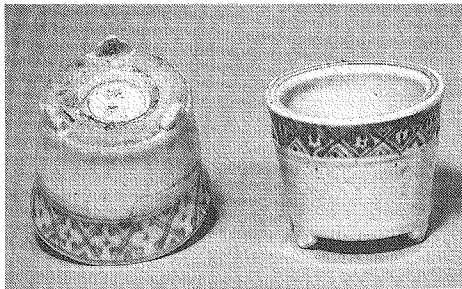
これらの作品は、器面に描かれる菊文が洪武様式に多く見られる菊の形状に近似していることなどから、元末～明初とされることが多かった。しかし、これらの作品には決め手になるような副次的文様が見られないため、文様だけからは判別しにくい。しかしChicagoにある瓶の高台裏は施釉されていないこと<sup>16)</sup>、(British Museumのほうは未確認)、口部内側



図版 11. 青花雲龍文瓶  
河南省博物館



図版 13. No. 53, 動物文をえがく  
釉裏紅梅瓶



図版 12.  
青花三足炉  
〔染付帯文竹の節香炉〕  
泉屋博古館

にある雲文の装飾は、元の作品に見られても洪武の玉壺春瓶にはこのほかにいまだ1点も見られないこと、などの特徴を考え合わせると、これらの作品は「洪武様式」の作品とはいえず、元様式の範疇に入れられるべきものと考えられる。

e. No.179上海博物館 (図版9) と No.180 Glasgow Art Gallery と No.181大阪市立東洋陶磁美術館 蔵の「春壽」銘青花雲龍文瓶 (図版10) および No.182 河南省博物館 蔵の青花雲龍文瓶 (図版11)

まず、「春壽」瓶であるが (No.179, 180, 181の3点の作品は文様、器形ともに同形式であり、また様式も同じくしている)、これらの瓶は元とされたり、洪武とされたりで、いまだどの様式のものとする定説がない。この「春壽」瓶に副次的文様が描かれない以上、副次的文様を用いてこれがどの様式に属するか判断することはできず、またこの特殊な「春壽」の銘、

および器形からも元、洪武のうちに類例を見つけることができない。しかしこれらが元と考えられる要素はあり、それは、大阪市立東洋陶磁美術館の「春壽」瓶に付く蓋に八宝文が描かれることである（いままで見てきた限り、ほかの“洪武様式”の作品に八宝文はこれまで1点も見られない）。では次に、主文様の雲龍文に注目してこれと同形式のものを探してみると、河南省博物館にある玉壺春瓶の雲龍文様が「春壽」瓶とほぼ同形式のものであることがわかる。この玉壺春瓶は「元」とされている<sup>17)</sup>。しかし、元様式の青花磁器としても五爪の龍文を描いた作例はこのほかに見いだしにくく、いずれにしても元と洪武のどちらの様式の範疇にとらえてよいか確証がない。よって、ここでは元、洪武いずれの様式のものとも決めず一応保留の作品資料としておく。これらの五爪龍文を描く作品については、Ⅲ.章で洪武期の官窯（皇帝用として、または政府のコントロール下で陶磁器を制作した窯）の製品にかかわる問題と併せて後述したい。

f. No.183泉屋博古館 蔵の青花三足炉（「染付帯文竹の節香炉」）一対（図版12）

この資料は、これまでの作品とは作風の異なる小ぶりの作品である（各高さ6.2cm, 6.4cm, 口径7.2cm, 7.5cm）。器が香炉の器形であることもいままでの“洪武様式”とされた作品資料には見られない。しかし、これを“洪武様式”として考察の対象に入れたのは、この香炉の高台裏に青花で「洪武」と銘が入れられているからである<sup>18)</sup>。しかし、この作品が洪武年間に制作されたものであるかどうかについては、このような洪武期の銘の入る類例が他にないため、これが本銘であるとすることも、否定することも難しいようである。ここでは、とりあえず参考資料としてとりあげておくにとどめたい。

以上の考察により、いわゆる“洪武様式”ではなく、われわれが皆共通の認識をもって判別し得る「洪武様式」とは、副次的文様「波濤文」「蕉葉文」「雷文」「蓮弁文」の形式に明確な特徴をもつ作品群であると定義することができた。また別表2.のうち、副次的文様をもたない作品資料について考察したところ、積極的には「洪武様式」に入れられないことが判明した。したがって、再考証された上で「洪武様式」と認定できた作品は、今回の資料のうち別表1.（No.1~172）の172点となった。



以下、これらの資料をもとに次の考察にすすみたい。

### ③ 主文様について（副次的文様以外の文様）

副次的文様の考察で限定された「洪武様式」の作品をもとに、次に、今までにも少し言及してきたが、器面の中心部を装飾する主文様について見てゆくことにする。ここでは、「洪武様式」の作品に描かれる主文様の種類やその形式が、その前後の様式の主文様とどのように異なっているのかについて、比較しつつ分類してみた。まずは簡略ではあるが、元、洪武、永楽(宣徳)の各様式の青花(釉裏紅)に描かれている文様を、種類別に有る(○)、無し(―)で表示してみる。すると興味深いことに、「洪武様式」の作品にはまず龍文、鳳凰文をはじめとして、動物文が殆ど見られないということがわかる(別表1.No.53・図版13の作品の龍か蛇に似た動物文を描く梅瓶1点を除いて「洪武様式」の他の作品資料中に動物文はまったく見られない)。

	元	洪武	永楽 (宣徳)
龍文	○	(―)※	○
(龍文もどき・蜻龍文)	?	○	?
鳳凰文	○	―	○
麒麟文	○	―	○
人物文	○	―	○
鳥文	○	―	○
魚文	○	―	○
虫文	○	―	○
菊文	○	○	○
牡丹文	○	○	○
桃文	○	○	○
葡萄文	○	―	○
瓜文	○	―	○
松竹梅文	○	○	○
芭蕉文	○	○	○
蓮文	○	○	○
椿文	○	○	○
雲文	○	(―)※	○

(※ 洪武の「龍文」「雲文」を仮に(―)としてあるのは、前述したように「春壽」瓶を「洪武様式」の資料として入れていないことによる。)

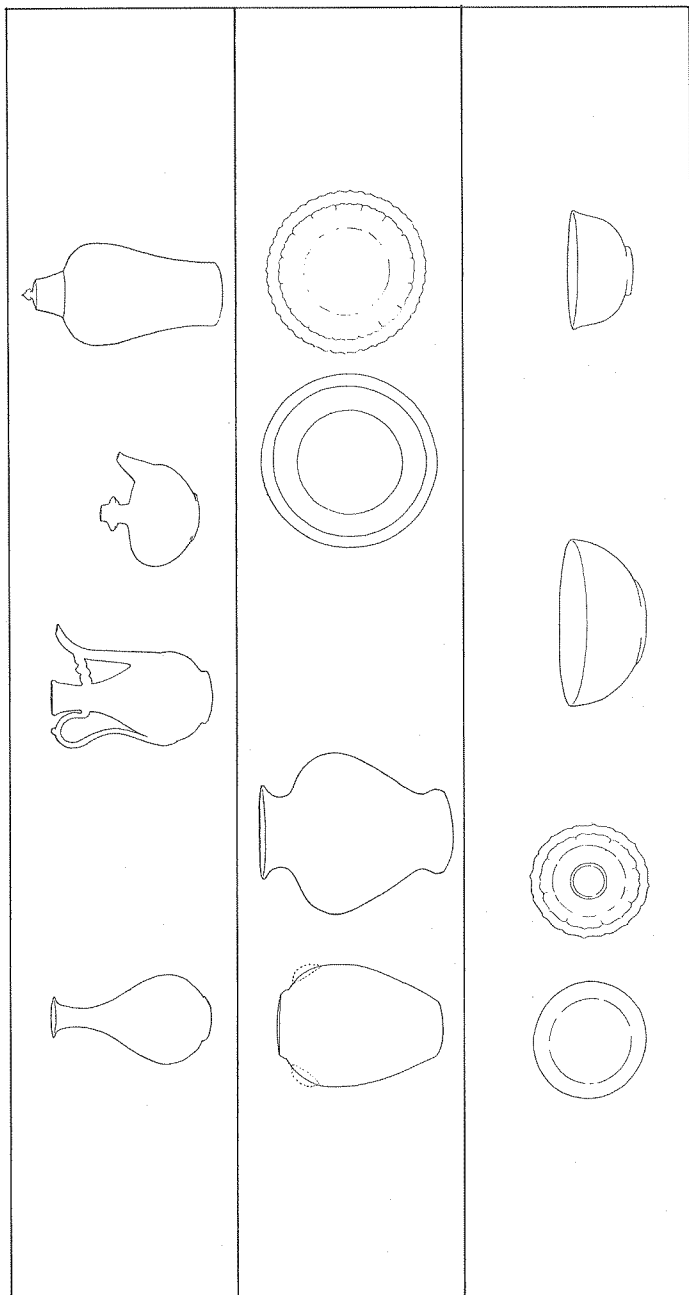
なぜ、元においては器面を飾る主題として描かれていた多種多様の動物文が、「洪武様式」になると突如として描かれなくなるのであろう<sup>19)</sup>。また、葡萄や瓜のような、いかにも西方的な植物文も「洪武様式」の作品には見られない。それも、元で描かれ、洪武で見られなくなっていた殆どすべての動物（植物）文様が、永楽（宣徳）様式の作品になると器面に戻ってくるのである。この事象について推察できることをここで幾つか述べてみたい。

まず、「洪武様式」の作品において動物文が描かれなくなるということは、景德鎮窯で「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器が制作され始めた時期かその直後に、磁器の上に文様を描くにあたって、何らかの「規制」が存在していたためであったと想像される。つまり、景德鎮窯の工人たちが、ある程度各人の自由な創造性によって器面を装飾していたという状態から、描ける文様の種類や形式について、磁器生産を管轄する役所などによって制限されるという状態に変わったのではないかと考えられるのである。そうでなければ、元様式の作品においては文様の主題として多種多様に生き生きと描かれていた動物文が、「洪武様式」の作品になって突然見られなくなるはずがない。「規制」ないし「統制」がかなり強かったであろうことは、先に述べた「洪武様式」の副次的文様の形式が厳しく定まっていたことから知る事ができる。そして永楽になると再び動物文が復活することから、青花・釉裏紅磁器の文様における規制は「洪武様式」だけのものであったことがわかる<sup>20)</sup>。この「規制」や「統制」についての問題であるが、官窯設置の問題（Ⅲ.章に後述）と深くかかわるように考えられるので、ここでは考察を措いておくことにして、次に「洪武様式」の器形について観察してゆきたい。

## 2. 器形

別表1.の作品資料から「洪武様式」の作品群の器形を見てゆくと、元、永楽（宣徳）様式と比較して、どのような形式的特徴が見られるであろうか。「洪武様式」の作品の器形の種類については、今日までに確認できたものはすべてとりあげ図表2.に載せてある（ただし「春壽」瓶は除いてある）。元、永楽（宣徳）との器形の違いについて、気付かれるところは次の点である。

图表 2. 洪武樣式器形図表



「洪武様式」の器形の種類は、元、永楽(宣徳)様式のものとは比べて以下のような違いが見られる。図表2.にのせたように、「洪武様式」の器形の種類は、(図表2.の左上から順にあるように)玉壺春瓶、水注、ケンディ(軍持)、梅瓶、大壺、盤(稜花盤・丸縁盤)、皿、托、鉢、碗がすべてであり、各器形のデザインも図表にある以外の型式はなく、元、永楽(宣徳)様式の作品のように各種変化に富んではいない。また、それらの各器形のサイズもほぼ変わらない<sup>21)</sup>。

では、「洪武様式」と前後の様式の作品とでは器形の種類やその型式にはどのような違いがあるであろうか。元、永楽(宣徳)様式の作品の器形の種類を調べ比較すると、元、永楽(宣徳)に殆ど見られないタイプのケンディが、洪武には比較的多く見られることがわかった(資料はすべて釉裏紅の作品である)。器形表(図表2.)にあるような型式のケンディの器形は「洪武様式」にのみ多く見られるものであるが、この器形はもともと中国国内の需要によって制作されたものではなく、東南アジア諸国の需要(注文)によったものと考えられている<sup>22)</sup>。洪武年間において、政府は官民の海外との私的接触を禁止する海禁政策をとり、東南アジア諸国に対しては朝貢の礼をとらせていた。朝貢を行なうことにより、相手国には中国の皇帝から多くの回賜品が与えられるのが常であり、その回賜品として陶磁器も相当数海外(相手国)に渡っていたことが文献にも記載されている<sup>23)</sup>。このような回賜品に、景德鎮窯で制作された青花・釉裏紅磁器が含まれていたであろうことは容易に想像され、またこのような時期であったからこそ朝貢貿易の相手国の嗜好、あるいは注文が反映され、ケンディといった特徴のある器形が多く制作されたのではないかと考えられるのである。

一方、元様式、また永楽(宣徳)様式の作品に多くあって、「洪武様式」に見られない器形は扁壺の類であった。「洪武様式」にのみ扁壺の器形が見られないのはなぜであろうか。元はモンゴル人、アラビア人が中心的に支配していた社会であり、西方(イスラム)諸国と活発な交流を行っていた。イスラム諸国の嗜好、注文に沿って景德鎮窯では青花磁器を生産していたのであろう、この時期から大型の盤、瓶、(扁壺などの)壺が出現するようになり、それらは西方に多く輸出されていた<sup>24)</sup>。しかし、漢民族による明王朝が建国された当初(洪武期)には、西方の異民族、異文化を積極的に廃した政策がとられた。そのうえ先

にもふれたような海禁政策がとられていたため西方的な趣味、嗜好をもてはやす気運もなく、あるいは制限されて、中国国内外からの注文もなかったのではないか。「洪武様式」においてのみ扁壺という器形が今日見られない原因は、ここにあると推察される。断定はできないが、葡萄や瓜などの文様が描かれなくなっているのもこのことと関係していよう。永楽年間になると、鄭和の遠征(1405~33)で知られるように、西方との交流は再びさかんになり、コバルトの輸入とともに青花磁器も多く制作されるようになった。この時勢の中で、扁壺は再び西方の影響、あるいは注文を受けて数多く作られるようになったと考えられる。そしてこのことから理解されるのは、「洪武様式」の作品が政治的な面、とくに外交政策とある程度かかわりを持ちつつ制作されていたということである。

では、これを確かめるために、元から永楽(宣徳)の各様式の中国青花(釉裏紅)磁器が、西方の国々にどれほどの数が渡っていたのかを、元様式をはじめとする中国陶磁器の名品が伝世していることで知られるイスタンブールのトプカプ宮殿、およびイランのアルデビル宮殿の中国磁器の収蔵品の中から見てゆくと以下のようなになる<sup>25)</sup>(なお、元~永楽(宣徳)様式にかけての釉裏紅の作品は1点も見られなかった)。

	元様式	洪武様式	永楽(宣徳)様式
<u>トプカプ宮殿</u>	38点	5点	(青花磁器のみ)
<u>収蔵品数</u>	(藍釉磁・蓋を含めて40点)		
<u>アルデビル宮殿</u>	32点	1点	63点
<u>収蔵品数</u>	(藍釉磁を含めて33点)		(伝アルデビルを含めて2点以上)

上記のように、13世紀後半から14世紀初期にかけて中国青花磁器(この時期に渡った釉裏紅磁器は1点もない)の輸入数に大きな増減が見られるのはどうしてであろうか。もちろん洪武様式の作品については総生産数が少なかったという事情もあるであろうが、富裕な西方(イスラム)諸国がつねに中国の青花磁器を欲していたであろうにもかかわらず、「洪武様式」だけが少ないのは、元や永楽(宣徳)期に行なわれたイスラム圏

との活発な交流が、明初洪武期には途絶したという政治的背景に原因があったからであろう。そしてこのことから「洪武様式」の作品が作られた時期は、ほぼ洪武期と重なっていると考えられるのである。

さて、文様に関しては青花、釉裏紅の作品の間に区別のなかった「洪武様式」であったが、次に器形に注目して172点の「洪武様式」の作品資料を見てゆくと、青花、釉裏紅の間に以下表に示したような違いがあることがわかる。

「洪武様式」の青花・釉裏紅（器形別）資料数

	＜青花＞	＜釉裏紅＞	計
1 玉壺春瓶	4	24	28
2 水注	3	9	12
3 ケンディ	0	10	10
4 梅瓶(類)	0	4	4
5 大壺	2	9	11
6 大盤-丸縁	9	7	16
-稜花	5	12	17
7 皿	6	5	11
8 托	7	17	24
9 大鉢	7	9	16
10 碗	3	20	23
計	46	126	172

いままで確認できた資料の範囲でいうと、作品数としては青花よりも釉裏紅の方がかなり多い（青花46点、釉裏紅126点）。洪武期になって、西方からの良質なコバルトが入手できなくなったことから、その代用として釉下彩の呈色剤に銅を用いたことに起因すると考えられている<sup>26)</sup>。青花とは違って、焼成技術的には成功させるのが難しい釉裏紅が「洪武様式」の遺品に多くあるのは、勿論それだけの理由でなかったとしても<sup>27)</sup>まずこのようなコバルトの不足というやむを得ない事情があったためであろう。釉裏紅は洪武期に試行錯誤のなかで多く制作されていたものの、技術面において結局は紅色をうまく発色させることに成功せず、したがって永楽期にコバルトが再び入るようになると、釉裏紅磁器の生産は減り、青花磁器がまた中心的に制作されたものと考えられる。この釉裏紅磁器の焼成技術が景德鎮窯で一応の完成をみるのは、今日見られる遺品

等から確認しても宣徳期に入ってからのものであったと考えられている。

以上「洪武様式」の作品の器形、中東に伝世するコレクションにおける様式別作品数の推移、また青花と釉裏紅磁器の作品数比などの考察から、「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器には、洪武(年間)期の歴史及び政治的背景が反映していたと見ることができる。したがって「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器は、洪武期(1368~98)とある程度、制作時期が重なっていたと考えられるのである。

## Ⅱ. 出土資料からの考察

I. 章ではいわゆる“洪武様式”の副次的文様を観察し、その形式的特徴から「洪武様式」を限定し、定義づけた。そこで次に、その定義により「洪武様式」であると認定された作品資料(別表1.)を用いて文様・器形の観察、考証をすすめ、この様式の作品が制作されていた時期とその社会的背景について、幾つかの考察を行なった。

以上より、すでに元、永楽(宣徳)様式と明確に区別される「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器については明らかになったと考えられるので、この章では考古資料として出土した元末~明初の遺品の中から「洪武様式」の資料を抽出し、「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器が景德鎮窯ではいつ生産されたか、また中国の各地、海外においてはいつ、どこで、どのように用いられていたのかについて、各地の出土資料から考察してゆきたい。

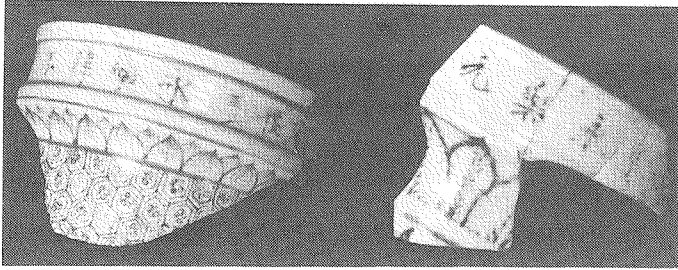
以下列挙するのは現在発表されている出土報告のうち写真図版を掲載するものすべてである。

### 1. 中国国内の出土資料

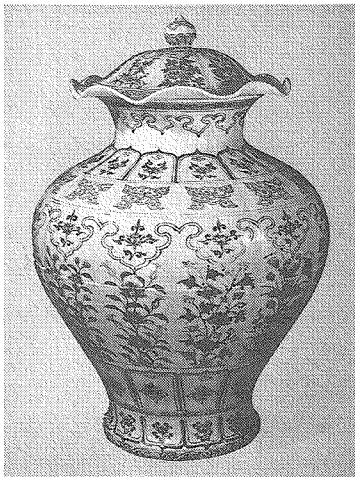
#### ① 生産地・景德鎮窯(周辺)出土資料

- a. ・江西省景德鎮珠山明御廠址前院西側出土(宣徳廃棄坑)(1982~88年)

報告：『景德鎮珠山出土永楽宣徳官窯瓷器展覧』1989年  
釉裏紅磁破片 1点<sup>28)</sup> (永楽元(年)銘のある器口部の破片。推定復元器形は(環付)長頸瓶と考えられている。口部に描かれる蕉葉文は洪武様式のもの



図版 14. 景德鎮珠山出土 釉裏紅磁破片



図版 15. 北京德勝門（旧鼓大街閣）  
外出土 青花・釉裏紅花卉  
文壺

である）（図版14）

景德鎮珠山は、文献上にも「洪武二年、廠を鎮の珠山の麓に設け…」<sup>29)</sup>と記載されているように、明初に官窯が置かれたとされている地である。1982～88年までの発掘調査でここから大量の陶磁片が出土した。上記の報告では「宋元」の層を最下層としているが、実際に掲載される写真図版は「洪武様式」の上記の資料（永楽銘）のほかは永楽・宣徳のものが中心であり、元～洪武期の遺品についての図版等の紹介はない。しかし、

1990年10月景德鎮陶瓷考古研究所主催の展覧会では、元および洪武の磁器片が展示されたという。ここでは写真図版がなく確認できないが、洪武のものとして公表された資料は9点<sup>30)</sup>である。今後詳細な報告が出されるとのことで、資料の公表を待ちたい。

## ② 生産地以外

b. ・北京市德勝門（旧鼓楼大街）外出土（1961年）

報告：趙光林「介紹几件元代青花瓷器」『文物』1972—8, pp.52～54  
青花・釉裏紅花卉文壺（報告では蓋は釉裏紅，器身は青花とある）（No. 57,



图版 16. 北京第四中学出土 釉裏紅·青花磁器破片



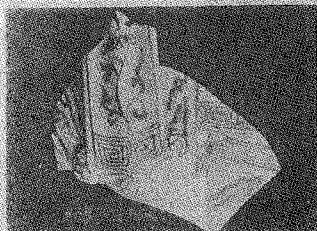
1. 青花缠枝莲纹碗片



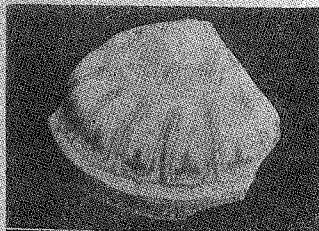
2. 青花缠枝菊纹碗片



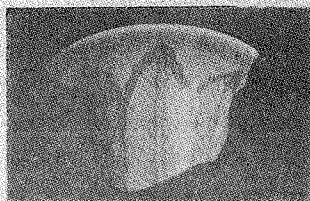
3. 釉裏紅牡丹纹执壶片



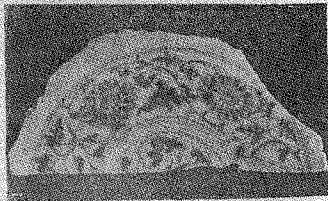
4. 青花缠枝芭蕉纹执壶片



5. 青花莲瓣纹盖片



6. 釉裏紅缠枝纹玉壶春瓶片



7. 青花缠枝菊纹盖片

図版15)

- c. ・江蘇省江寧県東善橋響龍山出土 (1957年) ・明(宣徳), 宋琥墓  
報告: 沈彭年「東善橋娘娘墳墓發現宣徳瓷瓶」『文物參考資料』1957  
—10, p.81

釉裏紅松竹梅文梅瓶 (蓋付)(No.51, 図版1)

この資料は江蘇省江寧県東善橋の宋琥と永楽帝の娘安成公主との合葬墓より出土したものである。遺址年代は安成公主の卒した正統八年(1443)である。

- d. ・江蘇省江寧県東善橋響龍山出土 (1991年) ・明, 宋鉉・(妻)唐氏合葬墓

報告: 『中国文物報』1991年4月 第15期, 総229期

釉裏紅松竹梅文梅瓶 (No.52, 図版2)

この資料は江寧県東善橋の宋鉉およびその妻唐氏の合葬墓から出土したものである。この遺址年代は唐氏の卒した年の正統十三(1448)年である。

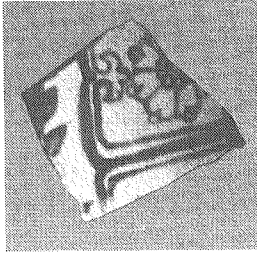
- e. ・北京第四中学出土 (1984年)

報告: 丘小君, 陳華莎「景德鎮洪武瓷新証」『江西文物』1990—2,  
pp.60—66, 図版4—1.~7.

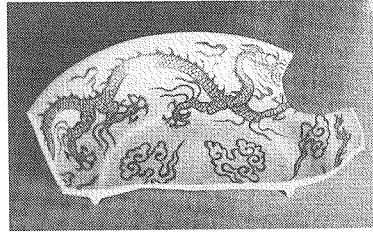
大量の青花・釉裏紅磁破片(報告にある7点の写真図版からも洪武様式のものだと判断される)が出土。(図版16)

それらの推定復元器形は, 壺(罐)と蓋(青花・釉裏紅), 玉壺春瓶と蓋(青花・釉裏紅), ケンディ(釉裏紅), 大盤(青花・釉裏紅), 托(青花・釉裏紅), 皿(青花・釉裏紅), 碗(青花・釉裏紅)であり, 共伴した遺物に龍泉窯の破片, 白釉印花雲龍文高足碗磁の破片, 少量の永楽の青花盤・碗の破片等が報告されている。永楽よりあとの遺物は出ていないという。

現在北京第四中学の位置するところは, 元代では都城の興盛宮の後苑, 明清の兩代では各種宮廷用の庫房(倉庫)のあった場所であるとされる。報告によれば, 1984年北京第四中学の工事の際, 地中から数千片もの青花・釉裏紅磁片が出土し, 出土した層位関係, 随伴物からそれらが“洪武瓷”<sup>31)</sup>であると確認されたという。報告者は, 北京宮廷の西十庫の庫房のうち最初に建てられたものが洪武十七年であったこと, 燕王(永楽帝)が北京に遷都したのが永楽十九年であったことから, これらの“洪武瓷”は, 洪武十七年以降, 燕王が永楽十九年に遷都する前までここに納められ保存されてあったものであろうとしている。さらには, それらの“洪武瓷”には使用された痕跡がないことから, 恐らくは, 鮮やかな



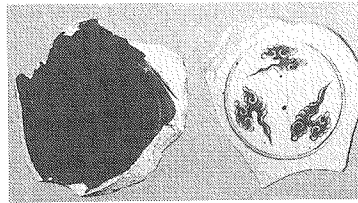
図版 17. 南京洪武宮址出土  
釉裏紅磁器破片



図版 18. 南京洪武宮址出土 (紅彩)  
南京洪武宮址出土

コバルトを用いての“永楽瓷”が遷都後出現してきたために、それらは結局用いられないまま庫房に置いておかれたのであろうと推察している。

f. ・南京洪武宮址出土(1964年)



図版 19. 南京洪武宮址出土

報告：南京博物院「南京明故宮出土洪武時期瓷器」『文物』1976—8，pp.71~77

爾山康彦『中国文物見聞』1973年、『世界陶磁全集 第14巻』1976年，月報。

『南京博物院展』カタログ，1981年，図113-①,②

釉裏紅磁破片 1点 (図版17) (文様から見て鉢底部の一部分か。) 他  
南京博物院が1964年に<sup>32)</sup>南京明故宮址の調査を行なった際、その宮墻(塼)をめぐる玉滯河の1.4~1.7m深さの川底から、千点以上もの陶磁破片が発見された。それら出土品のなかには後代(洪武期より後)のものが混入しているようであるが、発掘者によれば、元代以前の遺物については全く発見されていないという。出土資料の大半は民窯手の青花・青白磁であるとされるが、あきらかに官窯(官窯の製品についての考察はⅢ.章で後述)の製品と目されるものがあり、それには龍文のある紅彩磁片(図版18)や、印花文を伴なう青花磁片・単色釉磁片などの資料(図版19)もあり注目された(先に、「洪武様式」の主文様には龍文が用いられないと述べたが、この龍文のある資料から、このことは間違いであることとなる。しかし、これらの龍文を描く官窯製品は、上絵付け技法の赤絵であるもの、また青花であ

っても器面に印花文の技法を併用する特別な作域のものである。これらの資料を、いままで述べてきた、印花文等ほかの技法を伴わない青花・釉裏紅の作品群と同列に扱うことはできない。なぜならば、これらの官窯製品が区別された作域に制作された意図と「洪武様式」の作品の制作された意図とは、明確な差異があるからである。これについてはⅢ.章に後述する)。

この釉裏紅磁片の出土した遺構である洪武宮は、洪武三年ごろ造営が完了してのち、靖難の変により建文四年に宮殿が焼失するまで存続したという歴史的事実が知られている。よって、この「洪武様式」の釉裏紅磁を含むここでの出土資料の一部は、洪武宮の使用されていた時期、洪武年間に宮中で用いられた製品であると考えられることもできる。しかし、いずれの報告においても「洪武様式」の資料については上記1点のみしか写真図版では公表されておらず、この遺址での出土品は「洪武様式」について考察される資料というよりむしろ、明初の「官窯」製品について考証される資料であると言えるようである。

## 2. 中国国外の出土資料 (朝貢の回賜品または交易品として)

### ① 日本

g. ・京都市上京区烏丸通今出川花の御所推定地

報告：永田信一「京都出土の元末明初の青花と釉裏紅」『貿易陶磁研究』  
No.3, 1983年, pl.8—4

釉裏紅磁破片 1点 (稜花盤の一部分)

h. ・福井県福井市一乗谷朝倉氏遺跡

報告：小野正敏「一乗谷及び豊原寺出土の元様式の染付」『貿易陶磁  
研究』No.3, 1983年pl.11—10

釉裏紅磁破片 1点 (碗の一部分)

### ② インドネシア

i. ・マジャパヒト王都址 (ジャワ島東部)

報告：蘭山康彦「マジャパヒト王都址出土の元代青花磁片」『元の染  
付展』大阪市立東洋陶磁美術館カタログ, 1985年, p.26, No.  
35,37

釉裏紅(黒)磁破片 2点 (1点は玉壺春瓶の一部分, 1点は壺の一部分)

j. ・ジャワ島東部出土

報告：坂井隆夫『遺品に基づく貿易古陶磁史概要 海を渡った中国陶磁』京都書院 1989年, p. 93, pl. 194—4, 195—2, 196—2, p. 88, pl. 180, 181

青花磁破片 2点 (大盤一部分1点および大盤が鉢の一部分1点))

釉裏紅磁破片 1点

### 3. 考察—「洪武様式」の制作時期について

以上の出土報告より考古学的側面から「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器について考証される点は、次にあげる事項である。

〔1〕 今日までの報告にある、中国国外の出土資料g.~j.はいずれもアジア圏の国々ばかりであり、またその出土地は、『明実録』に記載された明王朝と朝貢(貿易)を行なっていた相手国(日本・爪哇(ジャワ島))とも一致する。したがって、これらの「洪武様式」の作品は洪武四年以降、官民の私貿易が禁止され朝貢(貿易)が行なわれているときに渡った(回賜)品であった可能性は高い。

〔2〕 景德鎮珠山明御器廠址前院(a.)で出土した(“洪武様式”の焦葉文をもつ)釉裏紅磁破片には永楽元(年)の銘が記されている。このことから「洪武様式」の作品は永楽初年にかけても制作されていたであろうと考えられる。

〔3〕 北京第四中学から出土した大量の「洪武様式」(“洪武瓷”)の遺品(e.)は報告者の意見によると、洪武十七年以降、永楽十九年以前(北京遷都以前)までの間に宮廷の倉庫に置いておかれたものであったとされる。その出土報告に指摘されているように、それらが“永楽瓷”の出現のために使用されなくなり放置されたのであったならば“永楽様式”は永楽十九年以前には景德鎮窯で制作され始めていたのであり、また「洪武様式」の作品は、少なくとも洪武年間の中頃(十七年以降)から永楽年間の中頃(十九年以降)にかけて制作されていたと考証することができるであろう。

〔4〕 南京洪武宮址出土品(f.)においては、報告での出土状況等に不明瞭な部分も多いが、報告者の意見に従えば、「洪武様式」の陶磁片(釉裏紅鉢底部の一部)が出土遺物に見られたことから、「洪武様式」の作品は、他の官窯製品とともに洪武宮で用いられた器物であったと推

察することができる。

以上、考古学的資料から考証すると、〔1〕～〔4〕に述べたように「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器は、明・洪武年間の中頃以前、前半期から永楽年間前半あたりにかけて制作されていたであろうと考えられる。この考証は、先に（Ⅰ.章、2で）行なった考察ともほぼ一致している。よって、ここで「洪武様式」を、洪武期前半から永楽期前半にまたがる、洪武年間周辺に位置する様式であると捉えることができる。

ところで、考古学的資料からは「洪武様式」の作品がいつ制作されていたかという問題を考察することができたが、このほかに、いわゆる明初に制作されていたと考えられている、「官窯」の製品についても伺い知ることのできる出土資料が見られた。Ⅱ.章 1. ②-f.で述べたが、南京洪武宮址から出土した紅彩の皿、内外を各々単色釉に塗り分けた複色釉の碗、印花文を併用した青花皿などの破片資料である。それらが五爪の龍や特徴ある雲文を描く（印花・陰刻される）特別の作風であることから、当時宮廷で皇帝御器として用いられていた作品であったと考えられるのである。

では、もし以上のような特別の作域の作品が皇帝御器であり、洪武期に制作され用いられていたとすると、「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器は、誰のために、どのような目的で作られていたのだろうか。文献資料には洪武年間に「官窯」が景德鎮に設置されたと記録するものが幾つかあるが、「官窯」が洪武年間に設置されていたとしても、「洪武様式」の作品までもがその「官窯」の製品であったと考えてよいのだろうか。このような疑問について整理するため、次章では官窯設置問題と「官窯」の製品について考察をすすめ、「洪武様式」の輪郭をより明確なものにしてゆきたい。

### Ⅲ.官窯製品としての「洪武様式」

Ⅰ., Ⅱ.章では、現存する作品の形式上の考証や出土資料からの考古学的考証から、「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器について論をすすめてきた。このⅢ.章では、洪武年間、またはそれ以降の明初において創設されたと考えられている、景德鎮の窯業史上重要な機構であった「官窯」

に関しての問題を中心に考察をすすめたい。そこから今まで見たきたように、文様や器形にさまざまな規制(統制)が加えられていたと考えられる「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器が、当時どのような意図で制作されたものであったのか、つまり、その「規制(統制)によって形成された様式」について、その背景を解明してゆきたいと考える。

ここで、いままでの作品資料の文様・器形、および考古資料を検討してきた段階で考証されたことをもう一度まとめると、

- ・「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器には主文様に龍鳳文や動物文が殆ど見られないこと、副次的文様の描き方について厳密に統一されていたと思われることから、これらの作品がある規制(統制)のもとで制作されていた。

- ・「洪武様式」の作品の器形、中近東の伝世品における作品数の推移、釉裏紅と青花磁器の作品数比などにおける特徴が、当時の歴史的・政治的背景の影響をうけていると見られることから、「洪武様式」はある程度洪武期と重なって制作されていた。

- ・今日までに報告のある考古学的出土資料から考察すると、「洪武様式」は明初、洪武年間前半から永楽年間前半にかけて制作されていた。というように考えられる。

では、「洪武様式」が洪武期(～永楽期)周辺で制作されていたとすると、それは果たして洪武の何年ごろからのことであったか。この規制(統制)の強く見られる作品群は、どのような意図をもって明初の景德鎮窯で作られ始めたのであろうか。このように考えてゆくと、必然的に明初に景德鎮窯に設置されたと文献で記述される「官窯」という機構(制度)について、またその設置年代について、「洪武様式」の問題はかかわってくることになる。

## 1. 官窯の定義とその製品について

明初景德鎮の窯業体制、および製品について考えるとき、景德鎮に官窯(御器廠)がいつ設置されたのかということは重要な問題である。しかし、現在のところ、「官窯」が設置されたとされる年代は、「洪武2年」「洪武26年」「洪武35年」「宣徳元年」など諸説があり<sup>33)</sup>、定説はまだない状態である。このように官窯設置の年代が諸説に分かれるのは、どの文献に最も信頼をおくかということにもよるであろうが、この我々が用

いている「官窯」という語の意味するところが時代や地域によって微妙に異なるということ、そして文献に著される、「御廠」や「御器廠」などのどの語に「官窯」をあてるかによっても解釈に違いが出てくることに起因している。それゆえ官窯設置年代について考察するうえでは「官窯」の定義のしかたが最も重要となってくると考えられる。そこで、以下「官窯」の定義を、「洪武様式」の資料とともに考えてゆきたい。

まず、「洪武様式」の作品の制作された意図（供給先）を考え整理してゆくことから、「官窯」の定義を再考することとする。そしてその官窯製品に「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器の作品は入れられる作品であるのかについて考察を行ないたい。

「官窯」とは、上供磁器を制作した窯（行政機関）であったということとはまず確実なこととしてよい<sup>34)</sup>。さらに厳密に定義すれば、時の中央政府から派遣された監督官のもとで上供磁器（御器）を制作した窯のことであろう。しかし、その命を出す工部、ないし監督官について文献上初出するのは、『明実録』ではそれぞれ『宣宗実録』洪熙元年の条、宣徳二年の条であり、その記載を待って官窯設置年代を決定することは慎重な考えではあるが、必ずしもその方法は拠るにあたらなないと筆者は考える。それゆえここでは、官窯の定義を、制度（機構）面でのみ考えず、景德鎮窯で制作された製品の用途（供給先）から以下の二つに分けて考えてゆこうと思う<sup>35)</sup>。

官窯A. 皇帝（宮廷）の用いるための御器

官窯B. 政府のコントロールの下で制作された製品

A. の製品とはつまり、狭義に定義した官窯製品である。宮廷で用いるものであるが、とくに皇帝（ないしその親族や限られた高位高官）の使用に供するための陶磁器である。

B. の製品とはつまり、広義に定義した官窯製品である。しかし、ここでは分けて考えるために、A. を含まない作品群を指すこととし、官窯製品として政府の監督下にありその制作がコントロールされていたものであるとする。

では、明初のおそらくは洪武前半から永楽前半にかけて景德鎮窯で制作されていた「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器は、この官窯A., B. 二つの製品のうちどちらかに入れられるものでしょうか、あるいは官窯の外にあるもの（民窯）なのでしょうか。いままで観察してきたように、



「洪武様式」の作品には、文様、器形において明確な規制（統制）や規格が見てとれる。制作上の規制があるのであれば、「洪武様式」の作品群は少なくとも官窯製品B.であったことになる。また、これらの破片資料が海外のアジア各地に出土していることから、「洪武様式」の作品は朝貢（貿易）の回賜品として用いられていたものであったと多分に考えられる。さらに「洪武様式」の作品は僅かではあるがトプカブ宮殿の伝世品にもあり、これらは洪武期より後代に渡った可能性もあるであろうが、諸外国への交易品になるようなクラスの製品であったともいえるであろう。よって、「洪武様式」の作品群は官窯B.であると同時に諸外国への回賜（交易）品であったという解釈もできる。

では、「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器がB.の官窯製品ではあってもA.であるとしにくいのはなぜかという点、これらの器面には皇帝を象徴するとされる龍文が描かれていないからである。それどころか、鳳凰、人物、魚など他の動物文までも1点の例外を除き一切見られなくなっている（No.53の作品〈図13〉がただ1点動物文を描く）。では、「洪武様式」の制作上行なわれた規制（統制）とは、一体何のためになされたものであったのか。言い換えれば何から区別されるべく行なわれた規制であったのだろうか。

この規制は、何より官窯A.の存在のためになされたものであったと考える。本来であれば元様式の作品のように器面に自由に文様表現のできるはずの「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器が、この時期景德鎮窯で厳しい形式上の規制をうけ、定められた範囲内のものしか制作できなかったのは、官窯A.の作品群と明確な一線を画さなければならないという、政治的、思想的な理由があったからに違いない。

では、景德鎮窯で当時規制を受けていた「洪武様式」の作品群に対し、そのもう一方で平行して作られていた官窯製品、A.とはどのような作品であったのだろうか。ここでまず考えにのぼってくるのが、南京洪武宮址から出土した五爪龍の文様の描かれる紅彩磁、また印花文、陰刻文のある青花、単色釉磁の破片資料である。前述したように、ここでの出土品に（明の後代のもの、多くは民窯手のものも含まれていたが）元の遺品はまったく出ていないのであるから、図18,19にあるような、丁寧な、しかも技法的にも特別な作域のものは明以降、洪武宮で使われていた皇帝のための陶磁器であった可能性は十分にある。この出土資料が完器である

とすると、印花文のある青花磁器は、(旧) クラーク夫人蔵の青花雲龍文盤のようであったであろうし、内外を単色釉で塗り分けた碗なども、今日、大和文華館、出光美術館の蔵品作品がそれらと同様の作域のものであろうと思われる<sup>36)</sup>。今日まで印花や陰刻文で文様の表される単色釉磁の碗、皿(盤)、馬上杯は、その制作年代がはっきりとは示されておらず、「元」あるいは「元末～明初」とされていた<sup>37)</sup>。しかし、それら単色(複色)釉磁のうちある程度の作品(とくに五爪龍と雲文を表現してある作品)については、その制作が洪武期であったと考えることができるであろう<sup>38)</sup>。

ここで、洪武期における官窯A.および官窯B.の製品については、以下のように考証されたものとして、次の考察にすすむ。

官窯A. 皇帝の用いるための御器—五爪龍の文様のあるもの  
南京洪武宮址出土品や、伝世品に見られる、

- ・単色あるいは内外を二色に塗り分けた釉の下に、印花・陰刻によって雲龍文が表されているもの。
- ・青花磁器であっても印花の技法を併用し、五爪龍を描くもの。
- ・紅彩(上絵付)磁器で五爪龍を描くもの<sup>39)</sup>。

官窯B. 政府のコントロールの下で制作された製品—官窯A.を除いた官窯製品

- ・「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器の作品(別表1.No.1~172)
- ・つまりは、臣下のため、朝貢(貿易)の回賜品として制作されるようなもの。

このグループの製品には龍鳳文および、動物文は1点の例外を除き一切描かれていない<sup>40)</sup>。

さて、以上の考察より、官窯設置年代に関してここで一つの仮説を立てることができるように思う。それは、『「官窯」が明初のある時期に景德鎮窯におかれたとすれば、それは「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器が強い「規制」のもとでその制作を始めた時期か、その直前のことであった』というものである。

もちろん、官窯設置の問題は、当時の青花・釉裏紅磁器の制作上の転

機とはまったく関係ないとする考え方もある。しかし、少なくとも、当時中央政府などの管理、統制のゆき届くべき行政機関がなければ、これほどの形式上の変化を景德鎮窯の主たる製品に生じさせることはあり得なかったと考えられるのである。ここまでの考察により「洪武様式」が制作されていた時期については、“洪武年間前半から永楽年間前半”であることが明らかとなったが、今後、景德鎮での発掘資料等で「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器の制作され始めた時期がさらに詳しく判明してくれば、その「洪武様式」の制作され始めた時こそ官窯が設置された年（あるいはその近辺の時期）であると推察され、文献資料からの考証とは違った角度から、官窯設置年についての考察ができると思われるのである。

## 2. 「洪武様式」の作品の‘格(ランク)’についての考察

最後に、青花磁器が景德鎮窯で誕生し、発展してきた過程（元から永楽、宣徳にかけて）において、青花（釉裏紅）磁器の評価、つまり作品の‘格’はどのように変遷していったのかを見てゆきたい。

文献では、元また明初青花磁器の評価について伺い知れる記述が、唯一、明初洪武二十年（1387年）に文人曹昭の記した『格古要論』に見える。その箇所には、

「新焼の大足にして素なるものは潤を欠く。青色および五色の花あるものあり。且俗なること甚し。今焼の此器は、好きものは色白くして瑩く、もっとも高し。又青黒色戩金のものあり。多くはこれ酒壺・酒盞、甚だ愛すべし。」<sup>41)</sup>

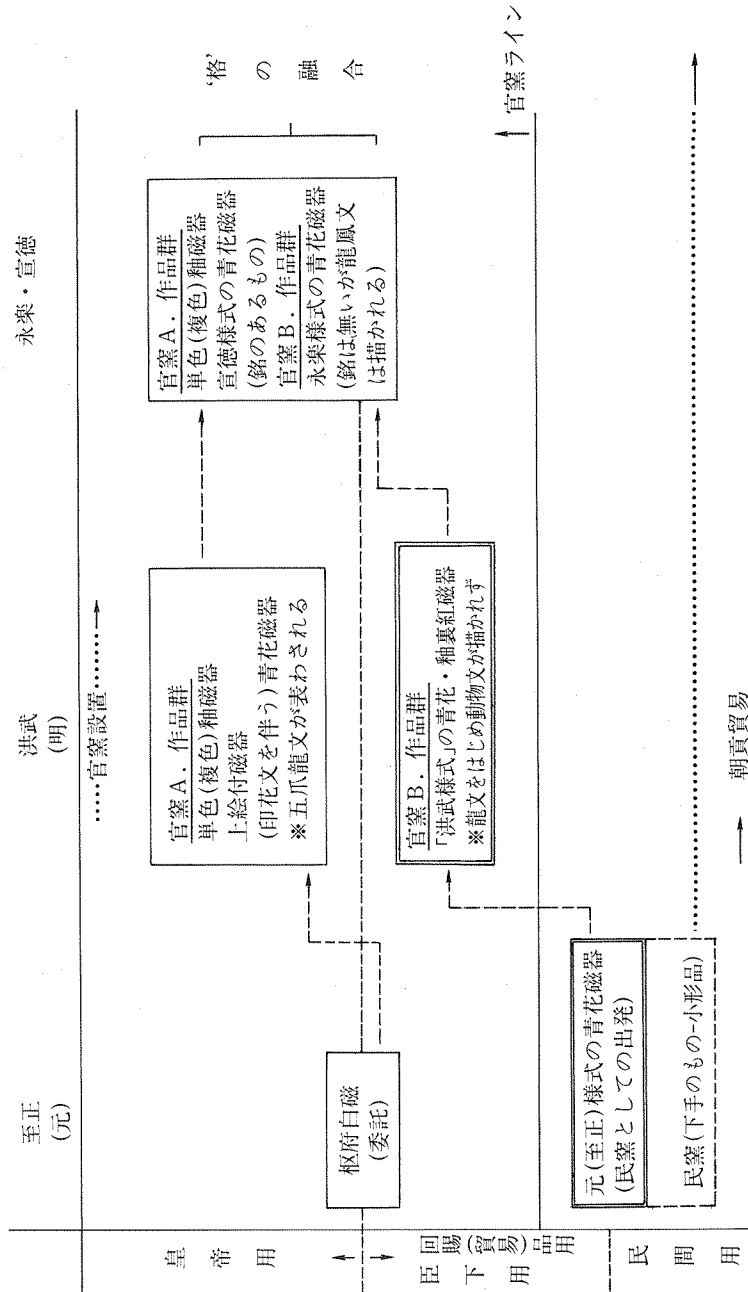
とある。この中で「青色…の花」とあるのが青花磁器のことを言っていると考えられているが、この表記からは、これが青花磁器であるとしても元、洪武のどちらの様式のもを指しているのか（おそらくは区別されていないであろう）わからない。いずれであるにせよ、それが当時の文人にとっては「俗なること甚し」と目に映っていたのである。異民族の支配した元王朝で隆盛をみた青花磁器に対して、明初漢民族の文人（知識人）が『格古要論』にあるような評価を下したことは、理解できないことではない。しかし明初以降、青花磁器はしだいに漢民族の嗜好に沿いつつ絵画的で端正な作風に洗練されてゆき、宣徳年間に入ると、青花磁器は皇帝の御器であることを示す「(大明)宣徳年製」の銘が入れられ

るまでに高尚なものとして認知されるのである。

ここでは、この民窯の製品として景德鎮窯で生産されはじめた元様式の青花磁器が、宣徳様式では銘の入れられる皇帝用の御器、官窯A.の作品に‘格’が昇格してゆくという興味深い変容について考察することにしたい<sup>42)</sup>。そこでこれを図表3.に表してみた。図表には景德鎮窯の製品の‘格’の位置やその変遷がとらえやすいように、時代を左から右へ(元から永楽・宣徳へ)、『格』の高低は一番上に皇帝用、その下に臣下・諸外国への回賜(交易)品用、その下を民間用のものとして配した。いままで見てきた洪武期の官窯製品については、官窯A.と官窯B.('洪武様式'の青花・釉裏紅磁器の作品群)とにその‘格’(製品の供給先のランク)を区別したため、枠が上下に離れている。ここでは、この図表3.を用いながら、景德鎮窯で元から明初に制作されていた青花(釉裏紅)磁器が、中央政府に、または社会的にどのような製品として捉えられ、扱われてきたのかについて考察を行なってゆく。

図表3.に示したように、時代順に景德鎮窯の作品を追ってゆくと、まず元の時代、至正年間において景德鎮窯では(青)白磁、釉裏紅磁器も制作されていたが、主たる生産品はほかならぬ青花磁器であった。当時最も生産の活発な民間の一窯であった景德鎮窯では、元様式の青花の作品に見るがぎり、殆ど規制を受けることもなく、主文様はかなり自由に描かれていたであろうと考えられる<sup>43)</sup>。元青花磁器の主たる供給先は、海外の富裕な西方諸国であり、また国内の臣下、民間の富裕層にもわたっていたと考えられる。よってその作品の‘格’は、(実際皇帝が用いることがあったかも知れないが)、臣下・回賜(貿易)品用と、民間用の両方にまたがる位置におかれるものであったであろう。また元の景德鎮窯の製品についてふれておくべきことは、「枢府窯」(白磁)<sup>44)</sup>についてである。この作品は政府(機関)の命によってつくられ、皇帝の使用に供していたと考えられることから、ここでは部分的には官窯製品とし、よって図表のように皇帝用と臣下用との間に位置付けた。この作品が白磁(単色釉磁)であること、また作品の制作された背景などからも、枢府白磁は洪武の官窯A.につながってゆく前身のような存在であったと考えられる。また一方、この時期のものとは比定される民窯手と称される下手の製品(一部の(青)白磁・青花・釉裏紅・鉄絵磁器等で小・中形品)も元時代

図表3. 元末～明初 景德鎮窯の作品「青花(釉裏紅)磁器の「格(ランク)」の変遷表」



には主に東南アジア向けに制作されていたが、ここではこの民窯製品の流れについては触れないことにする。

洪武年間の初め、洪武帝は洪武二年に「祭器には、すべて磁器を用いること」という旨を公布している<sup>45)</sup>。それまで、国家のまつりごとに関する器は金・銀器を用いていたが、儉約を勧める政策であるにせよ、ここで陶磁器は工芸品のなかでその地位を上げたものと推察される。「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器や、単色釉磁器等の作品についてはすでに説明してきたように、その制作意図(供給先)の別を考え官窯A.(皇帝用)、官窯B.(臣下、回賜(貿易)品用)に分けたところ、五爪龍文・雲文等の文様が描かれる単色(複色)釉磁器等は官窯A.、「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器は官窯B.の作品であると考察された。「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器の作品が官窯製品B.と見なされるのは、文様等に厳しい規制(統制)のある監督された作品群であるからであり、また一方、最上の‘格’の官窯作品A.でないのは、龍鳳文をはじめとして動物文を描くことが許されていなかった作品群であったと考えられるからである。よって、官窯B.の製品の‘格’は官窯A.の下にくるべきものとして図表3.にあるように位置付けられる。

それが、永楽、宣徳になるとどう変容してゆくかということ、図示したように青花磁器の作品の‘格’が上がると考えられるのは、文様に龍鳳文等が再び見られるようになるからである。ただ、それは元のときのような民窯製品に青花磁器の‘格’が再び戻る(下る)ということではない。永楽様式の青花磁器においては、「洪武様式」に行なわれたような「動物文を描いてはならない」という文様制限が解かれたのであり、器面に龍鳳文が現れてくるということは、それが官窯製品であって、何より皇帝用御器としての洪武官窯A.の‘格’に近づいた、あるいは届いたためとすることができるのである。つまり、青花磁器において「元様式」から「洪武様式」へ移行する過程で龍鳳文等が消えたのは「文様に規制が働いた＝官窯製品として取り込まれた」のであって、「洪武様式」から「永楽様式」へ移ると龍鳳文等が再び表わされるようになるというのは「文様への規制が解かれた＝龍鳳文等を描くことを許される‘格’に上がった」というように、様式の移行する過程で、青花(釉裏紅)磁器の作品の‘格’が昇格したためであったと見なすことができる。そして宣徳年間の青花磁器には、ついに「(大明)宣徳年製」の銘が入られるようになり、青

花磁器が皇帝御器としての地位に到達したことがわかるのである。

このように、「洪武様式」の青花(釉裏紅)磁器——つまり、形式上明確にその前後の様式と区別された作品は、その‘格’の位置から論じれば、まさしく元(至正)様式から永楽(宣徳)様式への橋渡しのな役割ともとれる、中間的な存在であったともいえるのである。

景德鎮窯において、元末から明初にかけて制作されてきた青花(釉裏紅)磁器の作品の‘格’の変遷については、「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器の位置づけとともに、以上のように考察された。

### おわりに

Pope氏によって1950年代に早くもその存在の可能性を提唱された“洪武様式”は、本論にてその作品が前後の元、永楽(宣徳)様式と形式的に区別されうる明確な一様式であったと確認されたと考える。さらに、実際に作品が制作されたであろう年代がほぼ洪武期であったと考証されたことから、氏の仮説は正しかったことが証明された。

本論では、Pope氏の説からさらに「洪武様式」を具体的なものに考証するため、副次的文様の形式的特徴を用いて青花・釉裏紅磁器における「洪武様式」の定義を述べ、主文様、器形についても考察を行なったが、以上は今日筆者が検討できた範囲の資料からの考察である。よって、今後新たな作品資料、出土資料の報告が出てくる限りにおいて、この定義、および考察には訂正の余地も残されねばならないであろう。

「洪武様式」の研究は、いままで述べてきたように官窯設置年代にかかわる問題として考察が続けられることも有効であろう。「洪武様式」の制作時期がより明確になってくれば、従来とは違った角度から官窯設置年代が立証されうる可能性も出てくると考えるからである。また筆者は「洪武様式」の青花・釉裏紅磁器についてのみ詳述したため、ここでは明言することができなかった、「洪武様式」(官窯B)と対峙する関係にある、単色(複色)釉磁器等の作品(官窯A)の系譜についても、今後研究がすすめられなければならないと考える。

中国明初の陶磁史研究においては、いまだ多くの問題が残されている。

## 付記

この小論は、筆者が聖心女子大学大学院の修士論文として提出した、「元末～明初における青花磁器および釉裏紅磁器—“洪武様式”についての一考察—」をまとめ、さらに1991年4月、陶磁談話会において発表したものに加筆訂正したものである。拙稿をまとめるにあたり、平素より暖かくご指導下さった弓場紀知先生をはじめ、数々のご助言を下された長谷部楽爾先生、山本恭一氏および成城大学の東山健吾先生に、末筆ながら、感謝申し上げたい。

## 注

- 1) Pope氏は、トプカプ宮殿に伝世する三十余点もの元様式の青花磁器についての調査を、“Fourteenth-Century Blue-and-White: A Group of Chinese Porcelains in the Topkapu Sarayi Müzesi, Istanbul” Freer Gallery of Art Occasional Papers vol.2, no.1, Washington D.C., において1952年に発表し、さらにはイランのアルデビル廟に伝世する中国陶磁器のコレクション(主として青花磁器)についても、“Chinese Porcelains from the Ardebil Shrine” Freer Gallery of Art, Washington D.C.,にて1956年に調査研究の成果を発表した。これらの論文(著作)中、Pope氏は元様式の多くの作品資料を提示しつつ、14世紀後半から15世紀前半の中国青花磁器の様式について、研究を大きく進展させた。
- 2) 中国青花磁器における永楽様式は、紀年銘をもつ宣徳様式とは様式上ごく近似し、ほぼ同様の特徴をもつ作品群として考えられている。一部にはその作風の微妙な差によって永楽と宣徳に様式を分ける向きもあり、また銘(「大明宣徳年製」銘)があるかないか、ということに拠って機械的にそれらを二様式に分けることもある。しかし、本論は以降、この様式については「洪武様式」の後に続くものとして、永楽を主として考えながら「永楽(宣徳)様式」と表記することとし、「永楽」と「宣徳」をほぼ同一の様式に捉えて扱うことにする。欧米でも、ひと括りにして“Early Fifteenth Century (style) Blue and White”として研究されていることが多い。
- 3) この洪武期周辺で制作されたとされる作品群には釉裏紅磁器が多く見られる。それは、従来西方から輸入されていた青花磁器の顔料となる良質のコバルトが、洪武期には西方との交流(交易)が途絶えたために入らなくなり、そのコバルトの代用として同様の還元焼成技法で赤く発色する銅が呈色剤として用いられたためであるとされる。実際「洪武様式」の青花磁器、



釉裏紅磁器とはただ顔料(色)の違いこそあれ、両者に描かれる文様・器形の形式にはまったく変わりはない。よって、「元様式」や「永楽・宣徳様式」という名称は、通常青花磁器のみを指すが、「洪武様式」においては、青花、釉裏紅磁器ともに同一様式の作品として見なされている。

- 4) John Alexander Pope 前掲論文, 1956年。
- 5) 中国の陶磁史研究者は様式という語をあまり用いず、時代(年号)と作品の様式とを一致させて称している。汪慶正氏の論文(「明景德鎮洪武瓷述略」『上海博物館集刊』第4期, 上海古籍出版社, 1987年, pp.292~311)において, “洪武瓷”とされる作品は, 氏が, 洪武年間に景德鎮窯で焼成されたと考える製品全般についてであり, ここで筆者が論じようとする青花・釉裏紅磁器に限った「洪武様式」ではない。本論でいう「洪武様式」の作品と一致する部分も多いが, 青花・釉裏紅磁器であっても, 氏が“洪武瓷”として取り上げておられる作品が, 必ずしも「洪武様式」でないことを述べる場の余裕がないため, ここでは汪氏の“洪武瓷”の論を細かく検討せず, Pope氏の考察を出発点として論をすすめることとしたい。
- 6) 本論はあくまでも初期中国青花(釉裏紅)磁器の様式の問題について取り組むものである。しかし, 「洪武様式」についてその前後の様式との区別を述べるためには客観的に判断出来る「形式」をもって説明されなければならないであろう。筆者は, 元から洪武への様式の変化は自律的な発展から生じたものではなく, (たぶんそれは政治政策上の変化によって生じた) 外部からの規制(統制)から形成された変化であったと考えている。つまり, 景德鎮窯で産する青花・釉裏紅磁器の制作に, 何らかの理由で強い規制が加えられたため, 作品の形式が変化せざるをえなくなり, それに伴って様式が変容していったと考えるのである。それゆえ, ここで前後の元様式, 永楽・宣徳様式と客観的に区別しうる定義を述べるために, まずは文様・器形において変化していった「形式」に注目して考察してゆく方法をとる。
- 7) これらの副次的文様の他にも, 唐草文や如意頭文など, 元から明の青花磁器の周辺部を飾るのに多く用いられる文様がある。しかし, 唐草文や如意頭文は元~永楽(宣徳)様式の作品を観察した限りでは, 形式的には明らかに変化は見られず, それらの文様の形式を用いては, 様式を区分しうる有効な手段とはなりえないので, ここでは採用しなかった。
- 8) 写真図版で観察できた範囲のものすべてである。
- 9) John Alexander Pope 前掲論文, 1952年, p.47。
- 10) No.51とNo.52の梅瓶は, 元の形式の波濤文を描く。
- 11) 出光美術館の青花松竹梅瓶の口頸部の蕉葉文は, 中央葉脈が塗り潰され

ていないが、葉の外側の縁部分も空白に残されており、あるいは塗り忘れによるものとも考えられる（『出光美術館蔵品図録 中国陶磁』平凡社、1987年、図版139）。しかしながら、元様式の作品であってもこのような例外は他にも何点かは認められるであろう。

- 12) 大和文華館蔵の梅瓶は『世界陶磁全集 第13巻』小学館、1981年、図版206に「元末～明初」とされており、MOA美術館の梅瓶も、MOA美術館の『名品図録』に「元末～明初」の作品として載せてある。
- 13) 劉裕黒、熊琳「江西高安県発現元青花、釉裏紅等瓷器窖蔵」『文物』1982-4, pp.58~69. これらの梅瓶に近似する釉裏紅壺はp.67の図七に載せる「釉裏紅開光花鳥紋罐」である。
- 14) ただし、これらの釉裏紅磁器は制作年代については元であると比定されるが、その作風についてはまだ不明瞭な部分が多く、青花磁器とともに“元様式”の範疇の中に入れられるものではないと考える。
- 15) 上海博物館の釉裏紅龍文双耳瓶については、(汪慶正 前掲論文、1987年に)“洪武瓷”と明記されており、The Avery Brundage Collection の瓶は『世界陶磁全集 第13巻』小学館、1981年、図版6にて“洪武”とされている。
- 16) 汪慶正氏による“洪武釉裏紅瓷”の観察では、“元のもの”は少数の玉壺春瓶を除いて、底は施釉されることはないが、洪武様式の玉壺春瓶、水注や碗(径20cm前後のもの)の高台裏(内側)には施釉されていることが特徴である」とあり(汪慶正 前掲論文、1987年)筆者も調査可能な範囲ではあるが確認できた「洪武様式」の玉壺春瓶の高台裏(内側)には、すべて施釉されていた。
- 17) 『中国の博物館 第7巻 河南省博物館』講談社、1983年、図版140およびその解説には「元」の作品とされる。
- 18) 佐久間重男氏は論文(「洪武窯について」『白水』1988年6月, pp.15~20)中、この作品を洪武年間の製であると認められている。しかし、この作品は研究者、一般にひろく「洪武」銘の基準作として認められているものではない。
- 19) 例外的なものであると思われるがNo.53の作品はある(図13)。
- 20) 元、永楽(宣徳)様式においても蕉葉文、波濤文などの副次的文様を見ると、ある程度定められた形式に則って周辺部に文様を描いていたと考えられるが、「洪武様式」のものほど副次的文様と器形とのむすびつきは厳密ではない。
- 21) 「洪武様式」の各種器形のサイズについて明記されている作品から調べると、(明記されていても、玉壺春瓶、大壺には口部欠損が多く、原型

の正確なサイズがわからないことが多いが、修復されていると判明するものは除いてデータをとった。)玉壺春瓶-32~33cm, 水注-32~34cm, 36cmも1点あり, ケンディ-13~15cm, 梅瓶-37cm, 大壺-51~57cm, 盤-35~36cm, 45~46cm, 55~57cm, 皿-19~20cm, 托-19~20cm, 大鉢-40~42cm, 碗-20~23cmであり, 各種器形のサイズには規定があったと思われる。

- 22) ケンディという器形の名称は東南アジアの国々では浄瓶として用いられていた“kundika”の音からきているもので, 今日この器形として知られるもの(注口に特徴をもつ器形)は, 9世紀にはジャワに現れていたという。(Sumarah Adhyatman, “Kendi”, Himpunan Keramik Indonesia, 1987, p.7)元のケンディは, あまり多くの資料を見ないが, 東南アジアに輸出されているような比較的雑な作域のものはある(Sumarah Adhyatman 前掲書, 1987, p.79, pl.64.や, 李汝寛 著・井垣春雄訳『中国青花瓷器の源流』雄山閣, 1982年, 図版21の青花のケンディなど)。また永楽(宣徳)のケンディ(白磁)は, 注口が細長く, 高い高台が付くものなどに器形はかなり変化している。
- 23) たとえば『明実録』に具体的な数の記載されている条(洪武年間)だけでも, 洪武七年十二月乙卯の条に, 琉球に陶器一千事, 洪武十六年8月乙未の条に占城, 暹羅, 真臘にそれぞれ磁器一万九千事, が渡ったとある。
- 24) マーガレット・メドレー(西田宏子 訳)「インドおよび中近東向けの元代青花磁器」『世界陶磁全集 第13巻』小学館, 1981年, pp.270~278。
- 25) 作品数については, トプカプ宮殿は Regina Krahl, John Ayers “Chinese Ceramics in the Topkapı Saray Museum” (Sotheby’s, 1986) を, アルデビル宮殿については, 三杉隆敏『世界の染付6陶磁片』(同朋舎出版, 1986年)に記されているデータ(元, 洪武), および Pope 氏(前掲書, 1956年)のデータ(永楽)を採用したものである。
- 26) 「洪武様式」に青花磁器の生産が少なくなり, またそのコバルトの発色が悪くなる理由について, 今日本文に記したような解釈が一般的になされている(藤岡一『明の染付』平凡社, 1975年, p.86. 汪慶正 前掲論文, 1987, p.296)。しかし, このことについて今日確認する文献資料はなく, あくまで推測の域を出ないものである。
- 27) 『明史』卷六十七, 輿服の条に, 「之三年禮部言……今国家承元之後取法周漢唐宋服色所尚於赤爲宜從之」という条文に見られるように, 明王朝では赤の色を貴んだことがわかり, このような思想的な背景も或いは釉裏紅が多く生産された理由であったかも知れない。
- 28) このほか, 江西省景德鎮珠山明御廠址中華路にて1988年に“洪武期”の

釉裏紅大盤，大壺(罐)の破片も出土したと同報告にあるが，写真・図等は掲載されていない。

- 29) 『景德鎮陶録』卷五，景德鎮歴代窯考，洪窯の条。
- 30) ここで洪武のものとして展示された資料は，以下の9点である。1.洪武「官匣」印記直壁平底匣残器 2.鉄書「浮梁県丞趙萬初監造」等銘文大瓷瓦(府：康熙21年《浮梁県志》卷5) 3.胎浮雕瓷質建築構件 4.印花五爪龍紋紅釉侈口碗 5.白釉侈口盤 6.釉裏紅弦紋瓷硯 7.青花大盤残片 8.釉裏紅大盤残片 9.釉裏紅大罐残片。
- 31) この報告では「洪武瓷(洪武青花・洪武釉裏紅)」という名称が用いられているが，報告書に載せる説明，写真(この論文中図版16に転載)が，単色釉磁を含んで論じておらず，この論文では「洪武瓷」がいわゆる「洪武様式」を指していると見てはば間違いないと判断される。なお，この報告に，動物文様が描かれている磁片があったとは記されていない。
- 32) 爾山氏の『中国文物見聞』には1958～60年にかけての調査とあるが，『文物』1976—8の報告には1964年と記される。
- 33) 景德鎮窯において「官窯」が何年に設置されたかについては，代表的なものでは以下の説があるが，いまだどの説も官窯設置の年代について確証を得ていない。ここに簡略に各説と，そのよりどころとする文献資料について記すと，
- a. 洪武二年(1369)説
- 『景德鎮陶録』卷五 景德鎮歴代窯攷  
『大明会典』百六十一「器用」の条  
『浮梁縣志』卷二 建置の条
- b. 洪武二十六年(1398)説
- 『諸司職掌』工部職掌 陶器の条(『皇明制書』卷五)  
『大明会典』百五十七，陶器の条にも同上引用。
- c. 洪武三十五年(1402)説(洪武年間は三十一年で翌年建文と改元したので，正しくは洪武三十五年ではないのであるが，永楽以後の公の記録では建文という年号は抹殺され，洪武は三十五年まで延長される。)
- 『江西省大志』卷七「陶書・陸氏統補」  
『重建勅封萬碩師主祐陶廟碑記』—嘉靖三十九年銘  
『閩中王老公祖鼎建怡休堂記』—崇禎十年銘(この碑は1950年に呉良華氏が景德鎮珠山で発見したもので，現在は景德鎮陶瓷館所蔵となっている。)
- d. 宣徳元年(1426)説
- 『大明宣宗実録』—洪熙元年 九月己酉の条

『明史』食貨志—「燒造」の条

『饒州府志』（正徳年間）

『江西省大志』・『浮梁縣志』 陶政記録

以上が、官窯設置年代について考えられている説である。中国の研究者の間では、洪武年間に官窯があったとする説が主流であり（景德鎮陶磁考古研究所の劉新園は洪武三十五年説をとられる。「明代洪武期における用瓷と景德鎮御器廠設置年代について」『三上次男博士喜寿記念論文集 陶磁編』平凡社、1984年、pp.129～137）、日本では宣徳元年説が有力視されているようである（佐久間重男「明代景德鎮窯業の一考察」『清水博士追悼記念明代史論叢』大安、1962年、pp.457～488）。

- 34) 『簡明陶瓷詞典』（汪慶正 主編、上海辭書出版社、1989年）によると、明以降における官窯（製品）の意味を、「明、清兩時代の景德鎮御廠で燒造した瓷器をいい、さらには当時官窯と民窯ともに燒造した皇帝に関する器をみな称して官窯器という」としている。
- 35) このように明初の官窯製品（御器）について、その製品の供給先から二つに区別されるとする考えはすでに内外の研究者に提唱されている。『江西大志』（万曆年間）に初出する「欽限瓷器」と「部限瓷器」という語がそれらにあてられるが、その語の解釈については定まっておらず、「欽限瓷器」は1)宮廷など王朝のための御器、2)工部の命ずる一定量の年間焼成磁器、「部限瓷器」は1)賞賜用(市場に提供することができるもの)、2)皇帝の命令による緊急、臨時的大量の焼成磁器(民窯に委託することもある)等、各々1)、2)いずれの意味が採用されるかは研究者によって異なる場合がある。ここでは、「欽限瓷器」「部限瓷器」の語の解釈がそれぞれ官窯A、官窯Bにある程度の部分一致するものの、その語の定義が明確に定まっていないことから、この語を用いず、洪武期（以降）の官窯製品については官窯A、官窯Bとしてその定義を新たに設定し、作品をあてはめ考察した。
- 36) 大和文華館、出光美術館の作品については『元の染付展』カタログ、大阪東洋陶磁美術館、1985年、図版51(大和文華館)、53(出光美術館)参照。ここでは、洪武期の官窯A.作品の選定を行なうについては慎重にしたい。この作品については洪武宮址出土資料と照合してゆくのが確実な方法であろうが、元から永楽(宣徳)までの単色釉磁器があるなかで洪武期の官窯A.作品についてはどこまでを同様の作域のものとして扱うのか、線引きが困難である。元に制作された「枢府」白磁、印花文のある青花馬上下杯等や、または永楽期に制作されていた単色釉磁と洪武期の官窯A.作品の区別は、今後の研究によって明確にされなければならないと考える。

- 37) 『世界陶磁全集 第13巻』小学館, 1981年, 図版86, 87
- 38) すでに John Addis 氏の論文にも, 二色釉磁などが洪武期の制作ではないかと指摘してある。「釉裏紅・鉄斑および各種色釉磁器」『世界陶磁全集 第13巻』小学館, 1981年, pp.227~236 (藪山康彦 訳)
- 39) ここで, I.章 ②, e.で保留にしていた「春壽」瓶等の五爪龍の描かれる作品を, 官窯A.に入れて考えることもできるように思う。前述したように「春壽」瓶には蓋に八宝文の文様があることから, あるいはこの作品は元のものではないとも考えられるが, ほかの元様式の青花磁器に五爪龍は見いだしにくい。ここでは, とりあえず「春壽」瓶等の資料が洪武期の官窯A.に入る可能性も考えられることを示すに止めておきたい。
- 40) 例外的に動物文が主文様として描かれる作品(No.53, 図13)の動物は, 三爪を持ち顔面も龍のようであるが, 鱗がなく蛇にも似た妙な形態の動物である(“蜻龍”とされる動物か)。この作品の存在から逆に, 龍文を描きたくても(具体的に)描けなかったという「規制」を読み取ることはできないであろうか。
- 41) 『格古要論』古饒器の条「新焼大足素者欠潤 有青色及五色花者且俗甚今焼此器好者色白而瑩最高 又有青黑色餞金者多是酒壺酒盞甚可愛」。
- 42) 民窯から出発する元様式の青花磁器が, 宣徳に至ると銘の入る官窯(様)製品となり, 青花磁器の格が上がっているという指摘は, すでに矢部良明氏が行なっておられる。しかし, 氏は論文中, 洪武期の作品については南京洪武宮址出土の五爪龍のある製品などを「官様製品」とであるとされ, 一方, いわゆる“洪武様式”の青花・釉裏紅磁器については洪武期の民窯の製品であるとされ, 「洪武様式」の作品についての考えは筆者と意見を異にする。また, 元と永楽・宣徳様式の間洪武期の作品の格の位置については論文中, 明確な記述をされていない(矢部良明 以下論文「染付と釉裏紅・釉裏黒」『目の眼』No.124, 1987年, pp.67~75。「洪武年間の官窯」『目の眼』No.126, 1987年, pp.66~74「永楽・宣徳の官様染付一部限瓷器から欽限瓷器へ」『目の眼』No.128, 1987年, pp.46~53)。
- 43) 元時代, 元様式の青花磁器に規制があったとすれば, 五爪の龍文を描いてはならないという点であろう。元様式の制作される以前, 延祐元年(1314)に発布された詔勅(『元史』輿服志, 『元典章』卷二十九礼部礼制の条)以降, 元王朝はたびたび五爪龍の文様の使用を禁じる旨を服飾から器用にいたるまで条項をもうけ発していた。実際, 元様式の青花磁器の龍文を観察する限り, 五爪の作品はいまだ見られないようである。
- 44) 元時代に「禁秘の府」(天子の玉食・饗宴のことを司る宣徽院), また別

説によれば「枢密院」に納入する器として、景德鎮窯で作られた白色失透明釉の碗皿の類。

45) 『大明会典』卷百六十一、「器用」の条に「二年定祭器皆用磁」とある。

別表1. 「洪武様式」作品資料（出土資料も完形品であるものは含む）

No. 1	青花玉壺春瓶	台北故宮博物院
No. 2	青花玉壺春瓶	台北故宮博物院
No. 3	青花玉壺春瓶	Philadelphia Museum of Art
No. 4	青花玉壺春瓶	所在不明 (Sotheby's, Hong Kong 1989年オークション)
No. 5	釉裏紅玉壺春瓶	北京故宮博物院
No. 6	釉裏紅玉壺春瓶	北京故宮博物院
No. 7	釉裏紅玉壺春瓶	北京故宮博物院
No. 8	釉裏紅玉壺春瓶	北京故宮博物院
No. 9	釉裏紅玉壺春瓶	中国歴史博物館
No. 10	釉裏紅玉壺春瓶	台北故宮博物院
No. 11	釉裏紅玉壺春瓶	台北故宮博物院
No. 12	釉裏紅玉壺春瓶	徐氏芸術館, Hong Kong
No. 13	釉裏紅玉壺春瓶	British Museum
No. 14	釉裏紅玉壺春瓶	British Museum
No. 15	釉裏紅玉壺春瓶	Ashmolean Museum, Oxford
No. 16	釉裏紅玉壺春瓶	個人・イギリス
No. 17	釉裏紅玉壺春瓶	個人・イギリス
No. 18	釉裏紅玉壺春瓶	Fogg Art Museum, Harvard University
No. 19	釉裏紅玉壺春瓶	東京国立博物館
No. 20	釉裏紅玉壺春瓶	掬粹巧芸館
No. 21	釉裏紅玉壺春瓶	出光美術館
No. 22	釉裏紅玉壺春瓶	戸栗美術館
No. 23	釉裏紅玉壺春瓶	個人・日本
No. 24	釉裏紅玉壺春瓶	個人・日本
No. 25	釉裏紅玉壺春瓶	個人・日本
No. 26	釉裏紅玉壺春瓶	所在不明 (Sotheby's, Hong Kong 1988年オークション)
No. 27	釉裏紅玉壺春瓶	所在不明 (Sotheby's, Hong Kong 1990年オークション)
No. 28	釉裏紅玉壺春瓶	所在不明 (Sotheby's, London 1990年オークション)
玉壺春瓶 28点		
No. 29	青花水注	北京故宮博物院
No. 30	青花水注	出光美術館
No. 31	青花水注	所在不明 (Sotheby's, Hong Kong 1991年オークション)
No. 32	釉裏紅水注	北京故宮博物院
No. 33	釉裏紅水注	広州博物館



- |        |       |  |
|--------|-------|--|
| No. 34 | 釉裏紅水注 | Victoria and Albert Museum, London           |
| No. 35 | 釉裏紅水注 | David Foundation, London                     |
| No. 36 | 釉裏紅水注 | Glasgow Art Gallery, Scotland                |
| No. 37 | 釉裏紅水注 | Brooklyn Museum, New York                    |
| No. 38 | 釉裏紅水注 | 出光美術館  |
| No. 39 | 釉裏紅水注 | 松岡美術館  |
| No. 40 | 釉裏紅水注 | 所在不明 (Sotherby's, Hong Kong 1989年オーク<br>ション) |

水注 12点

- |        |         |  |
|--------|---------|--|
| No. 41 | 釉裏紅ケンディ | 北京故宮博物院                                      |
| No. 42 | 釉裏紅ケンディ | 北京故宮博物院                                      |
| No. 43 | 釉裏紅ケンディ | Victoria and Albert Museum, London           |
| No. 44 | 釉裏紅ケンディ | Victoria and Albert Museum, London           |
| No. 45 | 釉裏紅ケンディ | Museum of Decorative Art, Copenhagen         |
| No. 46 | 釉裏紅ケンディ | Musée Guimet, Paris                          |
| No. 47 | 釉裏紅ケンディ | Harry Garner (個人), England                   |
| No. 48 | 釉裏紅ケンディ | Ruth Dreyfus (個人), 国不明                       |
| No. 49 | 釉裏紅ケンディ | 個人・日本  |
| No. 50 | 釉裏紅ケンディ | 所在不明 (Sotherby's, Hong Kong 1988年オーク<br>ション) |

ケンディ 10点

- |        |       |  |
|--------|-------|--|
| No. 51 | 釉裏紅梅瓶 | 南京博物院  |
| No. 52 | 釉裏紅梅瓶 | 中国 (南京出土)                                    |
| No. 53 | 釉裏紅梅瓶 | 所在不明 (Sotherby's, Hong Kong 1990年オーク<br>ション) |
| No. 54 | 釉裏紅瓶  | 広州博物館  |

(梅)瓶 4点

- |        |      |  |
|--------|------|--|
| No. 55 | 青花壺  | 北京故宮博物院                                      |
| No. 56 | 青花壺  | 所在不明 (Sotherby's, Hong Kong 1991年オーク<br>ション) |
| No. 57 | 釉裏紅壺 | 北京首都博物館                                      |
| No. 58 | 釉裏紅壺 | 天津市芸術博物館                                     |
| No. 59 | 釉裏紅壺 | 上海博物館  |
| No. 60 | 釉裏紅壺 | 梅沢記念館  |
| No. 61 | 釉裏紅壺 | 松岡美術館  |
| No. 62 | 釉裏紅壺 | British Museum, London                       |
| No. 63 | 釉裏紅壺 | Baur Collection, Geneve                      |
| No. 64 | 釉裏紅壺 | The Collection of John D. Rockefeller        |
| No. 65 | 釉裏紅壺 | 安宅コレクション                                     |

壺 11点

- |        |     |         |
|--------|-----|---------|
| No. 66 | 青花盤 | 北京故宮博物院 |
|--------|-----|---------|

- |           |        |   |
|-----------|--------|---|
| No. 67    | 青花盤    | 北京故宮博物院                                 |
| No. 68    | 青花盤    | 北京故宮博物院                                 |
| No. 69    | 青花盤    | 北京故宮博物院                                 |
| No. 70    | 青花盤    | 中国                                      |
| No. 71    | 青花盤    | 台北故宮博物院                                 |
| No. 72    | 青花盤    | 台北故宮博物院                                 |
| No. 73    | 青花盤    | H.M.King Gustaf VI. Adolf of Sweden     |
| No. 74    | 青花盤    | 所在不明 (Christie's, London 1988年オークション)   |
| No. 75    | 釉裏紅盤   | 北京故宮博物院                                 |
| No. 76    | 釉裏紅盤   | 中国歴史博物館                                 |
| No. 77    | 釉裏紅盤   | 南京博物院                                   |
| No. 78    | 釉裏紅盤   | 中国                                      |
| No. 79    | 釉裏紅盤   | The Art Institute of Chicago            |
| No. 80    | 釉裏紅盤   | 所在不明 (Sotheby's, Hong Kong 1988年オークション) |
| No. 81    | 釉裏紅盤   | 所在不明                                    |
| No. 82    | 青花稜花盤  | 天民樓コレクション, 香港                           |
| No. 83    | 青花稜花盤  | ジャカルタ国立博物館                              |
| No. 84    | 青花稜花盤  | Topkapu Saray Museum, Istanbul          |
| No. 85    | 青花稜花盤  | Topkapu Saray Museum, Istanbul          |
| No. 86    | 青花稜花盤  | Ardebil Shrine, Iran                    |
| No. 87    | 釉裏紅稜花盤 | 北京故宮博物院                                 |
| No. 88    | 釉裏紅稜花盤 | 遼寧省博物館                                  |
| No. 89    | 釉裏紅稜花盤 | 上海博物館                                   |
| No. 90    | 釉裏紅稜花盤 | 景德鎮陶瓷資料館                                |
| No. 91    | 釉裏紅稜花盤 | 台北故宮博物院                                 |
| No. 92    | 釉裏紅稜花盤 | 台北故宮博物院                                 |
| No. 93    | 釉裏紅稜花盤 | British Museum, London                  |
| No. 94    | 釉裏紅稜花盤 | British Museum, London                  |
| No. 95    | 釉裏紅稜花盤 | 出光美術館                                   |
| No. 96    | 釉裏紅稜花盤 | 松岡美術館                                   |
| No. 97    | 釉裏紅稜花盤 | 大阪市立東洋陶磁美術館                             |
| No. 98    | 釉裏紅稜花盤 | 萬野美術館                                   |
| (大) 盤 33点 |        |   |
| No. 99    | 青花皿    | 中国                                      |
| No. 100   | 青花皿    | British Museum, London                  |
| No. 101   | 青花皿    | Ashmolean Museum, Oxford                |
| No. 102   | 青花皿    | The Art Institute of Chicago            |
| No. 103   | 青花皿    | 個人・日本                                   |
| No. 104   | 青花皿    | 所在不明 (Sotheby's, Hong Kong 1988年オークション) |

- No.105 釉裏紅皿 British Museum, London  
 No.106 釉裏紅皿 The Art Institute of Chicago  
 No.107 釉裏紅皿 The Collection of John D. Rockefeller  
 No.108 釉裏紅皿 出光美術館  
 No.109 釉裏紅皿 所在不明 (Sotherby's, Hong Kong 1989年オークション)

皿 11点

- No.110 青花托 北京市文物管理处  
 No.111 青花托 British Museum, London  
 No.112 青花托 Ashmolean Museum, Oxford  
 No.113 青花托 H.M.King Gustaf VI. Adolf of Sweden  
 No.114 青花托 所在不明 (Sotherby's, Hong Kong 1989年オークション)  
 No.115 青花托 所在不明 (Christie's, Hong Kong 1990年オークション)  
 No.116 青花托 所在不明 (Christie's, Hong Kong 1991年オークション)  
 No.117 釉裏紅托 北京故宮博物院  
 No.118 釉裏紅托 上海博物館  
 No.119 釉裏紅托 上海博物館  
 No.120 釉裏紅托 蘇州博物館  
 No.121 釉裏紅托 British Museum, London  
 No.122 釉裏紅托 Sir Percival and Lady David  
 No.123 釉裏紅托 H.M.King Gustaf VI. Adolf of Sweden  
 No.124 釉裏紅托 The Avery Brundage Collection, San Francisco  
 No.125 釉裏紅托 The Avery Brundage Collection, San Francisco  
 No.126 釉裏紅托 Indianapolis Museum of Art, Indiana  
 No.127 釉裏紅托 The Cleveland Museum of Art, Ohio  
 No.128 釉裏紅托 Honolulu Academy of Arts  
 No.129 釉裏紅托 The Collection of John D. Rockefeller  
 No.130 釉裏紅托 萬野美術館  
 No.131 釉裏紅托 日本・個人  
 No.132 釉裏紅托 所在不明 (Eskenazi, London 1985年オークション)  
 No.133 釉裏紅托 所在不明 (Sotherby's, Hong Kong 1988年オークション)

托 24点

- No.134 青花鉢 蘇州博物館  
 No.135 青花鉢 台北故宮博物院  
 No.136 青花鉢 British Museum, London  
 No.137 青花鉢 Topkapu Saray Museum, Istanbul

No.138	青花鉢	Topkapu Saray Museum, Istanbul
No.139	青花鉢	Topkapu Saray Museum, Istanbul
No.140	青花鉢	Freer Gallery of Art, Washington D. C.
No.141	釉裏紅鉢	上海博物館
No.142	釉裏紅鉢	台北故宮博物院
No.143	釉裏紅鉢	台北故宮博物院
No.144	釉裏紅鉢	中国
No.145	釉裏紅鉢	鴻禧美術館, 台北
No.146	釉裏紅鉢	Haags Gemeentemuseum,
No.147	釉裏紅鉢	Metropolitan Museum of Art, New York
No.148	釉裏紅鉢	出光美術館
No.149	釉裏紅鉢	個人・日本
	鉢 16点	
No.150	青花碗	上海博物館
No.151	青花碗	中国
No.152	青花碗	British Museum, London
No.153	釉裏紅碗	上海博物館
No.154	釉裏紅碗	遼寧省博物館
No.155	釉裏紅碗	中国
No.156	釉裏紅碗	台北故宮博物院
No.157	釉裏紅碗	香港長春館, 香港
No.158	釉裏紅碗	British Museum, London
No.159	釉裏紅碗	Glasgow Art Gallery, Scotland
No.160	釉裏紅碗	The Avery Brundage Collection, San Francisco
No.161	釉裏紅碗	Boston Museum of Fine Arts
No.162	釉裏紅碗	東京国立博物館
No.163	釉裏紅碗	大阪市立東洋陶磁美術館
No.164	釉裏紅碗	出光美術館
No.165	釉裏紅碗	松岡美術館
No.166	釉裏紅碗	大和文華館
No.167	釉裏紅碗	日本・個人
No.168	釉裏紅碗	日本・個人
No.169	釉裏紅碗	日本・個人
No.170	釉裏紅碗	日本・個人
No.171	釉裏紅碗	日本・個人
No.172	釉裏紅碗	所在不明 (Sotherby's, Hong Kong 1991年オークション)

碗 23点

以上 計172点 ('91年9月現在)

以上の作品については可能な限りその所在を明らかにするよう試みたが、現時点での正確な把握には必ずしも至っていない。

別表 2.

No.173	釉裏紅花鳥文梅瓶	MOA美術館	図版 3
No.174	釉裏紅花鳥文梅瓶	大和文華館	図版 4
No.175	釉裏紅龍文双耳瓶	上海博物館	図版 5
No.176	釉裏紅龍文双耳瓶	The Avery Brundage Collection	図版 6
No.177	青花菊花文玉壺春瓶	British Museum, London	図版 7
No.178	青花菊花文玉壺春瓶	The Art Institute of Chicago	図版 8
No.179	「春壽」銘青花雲龍文瓶	上海博物館	図版 9
No.180	「春壽」銘青花雲龍文瓶	Glasgow Art Gallery	
No.181	「春壽」銘青花雲龍文瓶	大阪市立東洋陶磁美術館	図版10
No.182	青花雲龍文瓶	河南省博物館	図版11
No.183	青花三足炉（「染付帯文竹の節香炉」）	泉屋博古館	図版12