

1. 「何でも源内」にしない

本日は、「源内焼」の話しをします。「源内焼」とは何か。手っ取り早くウィキペディアに何と書いているか、見てみましょう。

源内焼は、1755年（宝暦5年）に平賀源内の指導によって始まったとされる。技術的には桃山時代以降、中国の華南三彩と同系列の軟質の施釉陶器で、緑、褐、黄などの鮮やかな釉色を特徴であり、精緻な文様はすべて型を使って表され、世界地図、日本地図、欧米文字などの斬新な意匠が見られる。中国や日本の絵画の画題や西洋風の意匠も見られる。（中略）

源内焼については、生産窯址やその規模、陶工と平賀源内との関わり方など、まだ明らかになっていない部分が多い。大名家や幕府高官などに収蔵されたため、近年に再評価されるまでほとんど世に知られなかった。

2003年に東京の五島美術館で開かれた展覧会「源内焼 平賀源内のまなざし」の図録の記述が、もとネタです。現在までの理解の到達点を示しています。

同時に、この説明が20年あまり通用してきたというところに、美術史や考古学における陶磁器研究が滞っていることを実感します。そもそも「源内焼」は、他の焼物と明らかに区別、線引きできる特徴をもっているのでしょうか？そして、いつからいつまで作られたのでしょうか？また、平賀源内はどのように関わっていたのでしょうか？これらの疑問は、依然として疑問のままです。

この疑問を解き明かしていく前に、「源内焼」の作られ始めた18世紀後半、年号でいうと宝暦から天明頃という時代について、少し触れておきます。

この時代は、大坂の陣（1614～15年）、島原の乱（1637～38年）から150年程が経った時代です。7世紀の壬申の乱以降、150年間も内戦や対外戦争のなかった時代はなく、未曾有の「平和」が続いた、という意味で、80年間の「平和」を享受してきた現代とよく似た時代状況であるといえます。インフラが整備され、産業や商業が盛んになり、身分に関わらず人々の生活の質が向上しました。また將軍徳川吉宗が蘭学を奨励したこともあり、海外の学問や文化が着実に広がりを見せていました。一方で、気候変動や災害が多発し、多くの命が奪われた時代です。このような時代に作られ始めた焼物が、「源内焼」なのです。

ところで、1854年（嘉永7）出版の『讃岐国名勝図絵』巻之四には、「寒川郡志度焼は交趾をうつせる物にて、平賀源内が焼き初めしなり」と書かれています。「平賀源内が始めた」とはっきり書かれているのですが、焼物の名前としては「志度焼」という言葉が使われています。1857年（安政4）成立の『本朝陶器攷証』でも、源内の関与を記しつつも、「志度焼」とされています。

伝世品、いわゆる骨董品ではどうでしょうか。五島美術館の図録にも掲載されている器で、1792年（寛政4）の墨書きをもつものには「四国焼」、1782年（天明2）の箱書きには「交趾写」と書かれています。また、1802年（享和2）の高松藩の触書には、「志度辺より出候品（焼物）」と述べられています。一方、「源内焼」という言葉の初見は、1831年（天保2）の箱書きにあります。ただし、別の行である「天保二辛卯（かのとう）年冬」と「源内焼皿」とでは書体が異なるため、参考資料にとどめるべきでしょう。いずれも器が出来上がり、流通した後に書かれていることに注意しておく必要があります。

このように見ると、江戸時代に「源内焼」という呼び名があったかどうか、大変疑わしくなってきます。源内が亡くなった1779年（安永8）より前の呼び名が分る資料はなく、死後の呼び名は地名を付けて「志度焼」される事例が多いことが分ります。「交趾写」というのは、形・文様・釉薬からなる焼物としてのスタイルによる呼び名です。

現代の私たちは、この焼物をもつ一種独特な雰囲気、あまりにダイレクトに奇人・平賀源内のイメージに重ねていないでしょうか？ 先入観を排して、「焼物は焼物そのものから」捉え直す必要があると思います。そしてそれが、最初に述べたような疑問に答える近道になるのではないのでしょうか？ このスタンスで、今回の展示では「 」に入れて棚上げした呼び名として、「源内焼」を使います。

2. 「源内焼」のバリエーションと変化

2-1. 多種多彩な器

五島美術館に展示されたものだけ見ても、「源内焼」の種類の高さ、多様さに驚かされます。まず器の種類は、皿（丸・角）・鉢（丸・角・異形）をメインにして、これに碗・水注・水滴・銚子・盃・燗鍋（だんか）・硯屏・香炉・香合・鈴・風炉が加わります。器としての形も多様ですが、これは後に少し触れます。皿や鉢の見込みに置かれた文様意匠は、世界や日本の地図、日本・中国・ヨーロッパの植物、そして中国の景勝地、この3つがよく見られますが、他にアルファベット風の文字、中国古典に因む故事や獅子・竜・鳳凰などの神獣、日本の景勝地なども描かれます。また口縁部を中心にした外周の文様帯には、細かな編み目文様や七宝文様が連続して、籠のように飾られています。さらに釉薬の色合いは、緑を基調として黄色・褐色・橙色・白色があり、三彩、二彩、あるいは単彩に仕上げられます。浮き彫りのような文様と、目に鮮やかな色彩が組み合わされた強烈な個性。これは、同じ江戸時代の焼物にほとんど例を見ません。文様が浮き彫りになるのは、文様を掘り込んだ型に押し付けられたためです。型作りは、後ほどお話しします。

このような多種多様な内容は、果たして短期間のうちに出てきたものか、それとも長い時間をかけて徐々に揃ってきたのか。五島美術館の図録では、18世紀後半から19世紀後半の100数十年で「源内焼」が作られたとしており、江戸時代（18世紀後半～19世紀中頃）と近代（19世紀後半）の区分はされていますが、それ以上には細かく分けられていません。

2-2. 発掘資料から考える

1990年代後半から少しずつ蓄積されてきた発掘調査の成果は、この疑問を解決する糸口をもたらしてくれました。高松城や丸亀城の武家屋敷や役所跡で発掘された「源内焼」は、伊万里や京焼、瀬戸美濃焼といった大生産地の器と一緒に見つかり、これら大生産地での器の形や製作技法の変化がたどられ、年代が与えられた「編年」が参考にできます。また、武家屋敷の敷地が嵩上げされるため、出土した層の上下関係でも大体の年代が推定できます。

詳しい説明は省きますが、丸亀城跡大手町地区SK1191・SD1283出土の三彩牡丹文鉢は、18世紀中頃～後半の年代幅で捉えられます。とりあえずグループ1とします。また、丸亀城跡大手町地区SK1200出土の三彩椿文輪花皿とSD1001出土の三彩稜花皿、高松城跡松平大膳上屋敷地区SX2008出土の緑釉荘子図皿や褐釉稜花皿などは、18世紀末～19世紀初頭頃に位置付けられ、これらをグループ2とします。さらに、高松城跡厩跡地区SX101出土の緑釉牡丹文手付角鉢や緑釉草花文角鉢、緑釉燗鍋は、厩の施設が取り壊されたと考えられる1878年（明治11）のゴミ穴から見つかっており、これらをグループ3としておきます。

ただし、「これで年代については決着した」ということにはなりません。あくまで「源内焼」が捨てられた廃棄年代が分かった、ということにとどまるからです。今でも骨董品として、多くの「源内焼」が市場に出回っているということは、捨てられないモノも結構あったということを示しています。したがって、遺跡から見つかった遺物も、どれ位の期間使われた後に廃棄されたのかが、遺跡からの情報だけでは分からない、ということになります。専門的にいうと、「製作年代と廃棄年代のギャップが埋められない」のです。

それでも、3つのグループの様相を見ると、ある傾向が読み取れます。グループ1・2は、輪郭を花のようにする稜花形・輪花形があること、口縁部や側面の文様帯が二重に巡らされるものがあること、型押し文様が細かく緻密で、浮き彫りのように面に起伏を付けるものが多く、そこに細い線が組み合わされること、などの特徴をもっている点で、共通しています。使われた粘土がキメ細かく、白っぽく発色する点も共通します。これに対しグループ3のうち、緑釉燗鍋はグループ1・2の特徴と共通していますが、2点の角鉢には違う特徴が見られます。緑釉牡丹文手付角鉢は口縁をはじめ全体の作りが大味で、見込みや側面の文様の彫りも雑です。粘土も植木鉢のように粗く、褐色を呈しています。緑釉草花文角鉢は、側面に文様がなく、見込みの草花文も浮き彫り的な表現がなく線だけの平板なものになっています。このように、グループ3に見られる粗雑化・省略化の特徴は、グループ1・2の「源内焼」には皆無といってよく、年代的に新しい傾向を示しているといえましょう。

出土遺物から見える傾向と限界を踏まえ、その解像度をさらに上げる方法はないでしょうか？

2-3. 伝世品に見る変化

伝世品（骨董品）と土型、つまり完成品と製作道具の観察が、これに一定の見通しを与えてくれます。まず土型ですが、「源内焼」の陶工の一人だった初代三谷林叟が使い、保管していたものがあります。この土型には年号が刻まれたものもあるため、それを手がかりに器の形や文様がどのように変わったか、検討することができます。伝世品にも、見込みの図案の作成者が記されたものがあり、器の年代を考える材料となります。しかし土型から得られる情報にも、限界があります。土型の多くは器の内側、内面を形づくるための「内型」です。したがって、器の外側、外面についての情報は、全く分かりません。

外面の情報は、完成品である伝世品から得るしかありません。外面で重要なのは、器の底の部分、いわゆる「高台」の形です。高台には、通常の輪高台と、高台の内側をドーナツ形に削る蛇の目凹形高台があります。これには、窯に詰める時の器の置き方の違いが反映されており、輪高台は器を立てて横に並べていく「並べ焼き」、蛇の目凹形高台はドーナツ形の部分に釉薬をかけず、そこに円錐形の粘土、円錐ピンを3つかませて上下に積む「重ね焼き」が行われたことを示します。後者の方が多いのですが、この2者はどのような関係性にあるのか。このことを考えるために役立つのが、同じ土型から起こされた器同士を比べることです。例えば、展示資料1の三彩万国地図皿ですが、展示資料をよく見ると内面側のほぼ中央、横方向にミミズ腫れのような線が見えます。これは、使われた内型が二つに割れて、修復した痕跡です。型が割れても漆や釉薬で継いで修復し、使い続けたわけです。同じような痕跡があるかどうか、五島美術館の図録には同じ内型から起こしたものが4点掲載されていますが、このうち2点（図録4・5）に同じ傷がありますが、残り2点（図録6・7）には全く傷が認められません。つまり傷のない地図皿が先に作られ、修復の後で傷のある皿が作られたということになり、明らかな時間差があるのです。さて、それぞれの高台の形はどうか。傷のある展示資料1は蛇の目凹形高台で、図録4・5も同じです。一方、傷のない図録6・7のうち6は蛇の目凹形高台、7は輪高台です。しかし、面白いことに6の蛇の目凹形高台には、全面に釉

葉がかけられており、またピンの痕跡もなく、釉薬の流れた方向から「並べ焼き」の可能性が指摘できます。凹形高台なのに、輪高台の焼き方をしているのです。このことから、大きな流れとしては「輪高台から蛇の目凹形高台へ」、つまり「並べ焼きから重ね焼きへ」という方向で変化したことは間違いないと思われます。

伝世品にはもう一つ、注目すべき資料があります。展示資料 10 の型押しされた見込みの山水図をよく見ると、左上隅にこれも型押しされた文字が 4 行読み取れます。何と書いてあるか。「西湖名勝/安永丁酉（ひのととり）仲春/戲寫/赤城山人(落款)」と書かれています。安永 6 年、1777 年の 2 月に、赤城山人という人物が、戯れに写した（描いた）西湖の名勝、ということが記されています。この文字から、重要なことが分ります。一つ目は、この図が通常の絵画と異なり丸い画面を前提に描かれているため、「源内焼」のために制作されたと見るのが妥当であることです。二つ目は、したがって図案の制作からほどなくして、内型が製作されたと見てよく、最初の器が型起こしされたのも安永 6 年に近い時期と見なせることです。三つ目は、図案作者の赤城山人ですが、これは後ほど触れます。

展示資料 10 の器としての特徴を見ると、刀の鐔のような水平の口縁部をもち、口縁の外側も内側も陽刻線で明確に縁取られ、外側は輪花形をなします。また口縁上面は、細かな文様、桃花と青海波で埋め尽くされています。底部外面は蛇の目凹形高台で、高台内と見込みにはピン跡が確認できるため、「重ね焼き」されたことが分ります。このような特徴をもつ器が作られたのが、1777 年前後ということになるのですが、さらに面白いことがあります。先ほどの世界地図皿と同じく、展示資料 10 にも同じ型から起こした別の器があり、五島美術館の図録に掲載されています（図録 18）が、そちらの高台は輪高台なのです。ピン跡がなく、おそらく並べ焼きされたのではないかと思います。既に示した「輪高台から蛇の目凹形高台へ」という流れにしたがうと、両者は時間的な前後関係で捉えられますが、実際はどうだったのでしょうか？

このことを検討するために、陶工がどのように土型を保有・管理していたのか、考えてみるのもよいかもしれません。現在の資料としては三谷林叟の土型しか残っていませんが、林叟は 23 歳の時に製作した土型に始まり、自分の名前を刻んだ多くの型を 96 歳（数えて 98 歳）で亡くなるまで、大切に保管していました。型こそが、陶工にとって最も大切な「財産」だったといえるでしょう。林叟は、最初の土型を製作した翌 1776 年（安永 5）頃に、三木郡平木村に窯場を移しますが、その後も「源内焼」の土型を多く作っています。また土型は伝わっていませんが、やはり「源内焼」の陶工とされる赤松松山は 1781 年（天明 1）に富田へ窯場を移します。このような状況から推測すると、「源内焼」の主だった陶工、堺屋源吾・脇田舜民・赤松松山・三谷林叟は、それぞれの工房で器を作っていた可能性があり、土型もそれぞれが保管していたものと見るのが妥当でしょう。

さて、土型を陶工それぞれが保有していたと見てよいならば、同じタイミングで窯詰めされる同じ型から起こされた器の高台の形がバラバラという事態は、ちょっと考えづらいのではないのでしょうか？ とすれば展示資料 10 は、やはり五島美術館図録 18 よりも後に作られたものではないでしょうか？ ちなみに図録 18 の器は、輪高台の内側に「舜民」の刻印が押されています。これらから脇田舜民の工房では、1777 年頃は輪高台が中心だったことがうかがえます。さきほど述べた世界地図皿にも、舜民を意味する「民」刻印が押されたものがありますが、輪高台のものは 1777 年頃を含めた製作年代が考えられます。したがって蛇の目凹形高台は、これより後に普及したと推測されます。

2-4. 3つの時期区分

これらに加えて、口縁部の輪郭形、側面（口縁部・体部）の文様帯の構成、角皿・角鉢の脚部の形態、さらに見込みの文様意匠といった要素を組み合わせると、Ⅰ～Ⅲ期に区分できる見通しが得

られます。

I期は、見込みの文様が地図や洋風の草花文、アルファベット風文様のほか、山水図や日本的な草花文など多彩です。輪郭は稜花形・輪花形で、側面に二重に文様を重ねるものが多く見られます。既に述べたような多種多様な器の種類のはほとんどは、この時期に出揃っていると考えられます。高台の形によって前半と後半に分けられ、前半は輪高台、後半は蛇の目凹形高台が中心になると考えられます。形・文様での細分が難しいのは、土型の長期使用に一因があると考えられます。年代としては、1760年代から1800年代、年号でいうと明和から享和頃に相当すると思われ、前半が1760年代から1780年代頃、後半が1780年代から1800年代頃と考えられます。

II期は、見込み文様に山水図や日本・中国的な草花文、鶴亀文が多くなります。また、魚をかたどった皿もあります。輪郭は輪花形で、文様を一重にめぐらせるようになります。高台は、蛇の目凹形高台が主体です。この時期は、三谷林叟も赤松松山も次第に独自の意匠表現を強め、「屋島焼」や「松山焼」へと転換していきます。したがって、どこまでが「源内焼」なのか、判断に苦慮する器が多く見られます。年代は、1800年代から1840年代、年号としては文化から天保頃に相当します。

III期は、見込み・輪郭ともに彫りが雑なものや、線彫りのみの単調な文様のものがあります。高松城下から離れた山田郡下林村に相当する空港跡地遺跡で出土した展示資料 63の皿は、見込みに山水図、側面に草花文を配するものの、ほぼ全てが単調な線彫りで簡略的な表現が見られるため、この時期のものと考えられます。年代は、1840年代から1860年代、年号としては弘化から明治初期に相当します。

3. 陶土から製品まで

3-1. 陶土

「源内焼」に用いられた陶土は、白く発色するキメ細かなものが選ばれています。この時代にまだ多く作られていた土器や、備前焼のような焼き締め陶器には、砂粒などが含まれていますが、I・II期の「源内焼」には砂粒は混ざっていません。「源内焼」の表現の要である細かな文様の型押しが支障なく行われるためには、陶土に夾雑物がない方が適しています。また、様々な色の釉薬の発色を良くするためにも、素地の白さや緻密さが求められたと思われ、この点は染付などの磁器と共通する発想です。

ただ、「源内焼」の陶土に対して、理化学的な分析が行われたことはないと思います。源内が1763年（宝暦13）に編纂した『物類品隲（ぶつるいひんしつ）』巻一の「土部」には、中国・明末期（17世紀）に編纂された技術書『天工開物』を引用して、硬い「粳米土（こうまいど）」と軟らかい「糯米土（じゅまいど）」の2種類があると記されています。そして讃岐では両方が産出し、阿野郡陶村産の土は硬い方が釉薬に適し、軟らかい方は粘りが強いいため焼くと破裂することが多いため、硬い土と混ぜるとよい、と述べています。また、寒川郡富田村産の陶土は、硬い方は白さが伊万里に次ぐものの土質が脆いことが難点とし、軟らかい方は「上品ナリ」と記しています。いずれも源内が見出した陶土ということではなく、富田は5代紀太理兵衛以来の操業の、陶は源内とつながりのあった本草学者・三好喜右衛門が始めた小原焼の知見が盛り込まれたと考えられます。ちなみに陶村の陶土は、三好の使用より以前、古代から中世にこの地域で作られた須恵器や瓦に用いられました。「源内焼」に、これら讃岐の陶土が用いられた可能性は十分ありますが、現段階では推測の域を出ません。

3-2. 成形

器の形と文様は、型押しによって整えられます。林叟所用の型で遺っているものは全て粘土製であり、木型はありません。Ⅰ期の土型には、器と同じようなキメ細かで白い土が使われていますが、Ⅱ期になると褐色のやや粗い土のものが現れ、Ⅲ期にはほぼ全てが褐色の土になります。

型の文様を観察すると、粘土の乾燥段階に応じて、いくつかの段階毎に施されたことがうかがえますが、粘土が十分に軟らかい段階では、器の口縁部の輪郭や文様を区切る区画線の一部があげられる程度です。これらは、完成した器と同じような形をした「元型」から、写し取られた可能性があります。型の乾燥が進み、かなり硬いけれどもまだ多少軟らかさが残っている段階に、側面文様や見込みの輪郭線が彫られたと思われます。側面の細かな籠目を見ると、先に彫った線の上に後から彫った線の輪郭が被さるようになっていきますので、完全に乾いた状態ではないことが分ります。一方、見込みの文様を見ると、草花文の蔓や花卉の線彫りの失敗したところを残したまま、修正の線彫りをしているところが随所にあります。このことは、失敗線をなでたり埋めたりして消すことができなかったことを示しており、彫りの線が極めて細いことも併せ、型がほぼ完全に乾燥、あるいは素焼きされた後に彫られたことを示しています。外側から内側に向けて、順番に形と文様を整えていくという、ある意味理に適ったやり方をして型が作られていることが分ります。

さて、型が出来上がったら、器を成形していきます。そのやり方ですが、伊万里のようにロクロ上で作られた器を型に押し当てるのか、それとも薄く延ばした陶土を型に被せて成形するののかについては、明確ではありません。いずれにしても、型に押し付けられたまま器はロクロ上に置かれ、高台の削り出しや外面の調整がなされたことは間違いないでしょう。既に述べた2つの形の高台は、いずれもこの段階で削り出されますが、Ⅲ期の異形の皿では、付け高台も見られます。

型から器を外しやすくするためには、型に離型剤を撒いたり塗ったりしますが、「源内焼」の土型には型面が黒くなっているものがあり、おそらく文字を書く墨を離型剤として使っていると思われます。墨に含まれる油脂が、型離れに効果的なものかもしれません。器に墨が付着しても、素焼きされた時に焼き飛ばされるのでしょう。

3-3. 焼成

窯での焼成は、素焼きと本焼きの2回です。本焼きは、器にかけられた釉薬を融かし、定着させる工程です。「源内焼」に使われる釉薬は、鉛を主成分にして呈色剤に銅（緑色）や鉄（黄色・褐色）が加えられており、600～800℃で融けて冷却させるとガラス質の被膜となります。一方、釉薬の下の素地は、伊万里などに比べると軟らかい焼き上がりに見えます。「源内焼」が「軟質施釉陶器」に分類されるゆえんです。しかし中には、硬く焼けしまったものもあります。したがって素焼きは、本焼きよりも高い温度で焼かれていたと考えられます。

本焼きでは、釉薬が良好に発色し、見た目にきれいに焼き上がることが目指されます。融けた釉薬が流れ、他の器とくっつくことを避け、同時になるべく多くの器を焼くためには、窯詰めの方法を工夫しなければなりません。器をどのように重ねるか、また重ねを補助するような道具をどのように使うか。「源内焼」ではⅠ期前半に「並べ焼き」が行われ、Ⅰ期後半に「重ね焼き」に移行していくことは、既に述べました。

焼成は、どのような窯でなされたのでしょうか？「源内焼」を焼いた窯そのものは、まだ確認されていません。しかし、江戸時代の他の軟質施釉陶器窯を参考にすると、「桶窯」と「登窯」という2種類の窯が使われていたと考えられます。「桶窯」は、直径0.5～1.0m程度の円筒形の本体をもち、片側に焚口が取り付けます。本体のやや下側には、素焼きの板が組み合わされて間仕切りが作られ、間仕切りの上に焼かれる器が詰められます。間仕切りの下側は焚口につながっており、焰が

下から上に上がる仕組みになっています。江戸時代のものとしては、大坂・堂島2号窯跡（18世紀初め）があります。円筒形の窯本体の内径0.7~0.8mに復元でき、高さは不明ですが高い方が煙突効果で焰をよく引っ張り、窯内部の温度上昇を容易にしたかもしれません。後の明治期の事例になりますが、高松市街地にあった香川県監獄署での陶器生産（1894~98年、明治27~31）でも軟質施釉陶器の焼成に桶窯が使用され、間仕切り材に釉薬が付着することから、本焼きが行われたことが分ります。鉛釉の融解温度600~800℃を出すことは、十分可能だったと思われます。試みに並べ焼きされたと見られる展示資料8、口径32cm、高さ4cmの器を詰めるとすると、20~25枚程度が焼け、間仕切りを2段に組んだとすれば、より多くを焼くことができたはずです。

一方、登窯はどうでしょうか。こちらは長方形の焼成室が複数連なる構造であるため、桶窯よりもはるかに多くの器を焼くことができます。桶窯1回の窯詰め数は、登窯1部屋に詰められる数にはるかに及ばないでしょう。しかし登窯は、全ての部屋に焰を行きわたらせるのに、長い時間と多くの薪を必要とします。また、窯を満たすだけの大量の器を製作し、ストックしておかなければなりません。とはいえ、焼成室内に棚板を組むことで、部屋の空間を有効に利用することができ、並べ焼きには適しているようにも見えます。ここで再び大阪での事例を見ると、登窯の堂島1号窯跡は、残っていた第1室が幅1.5m、奥行き0.7mであり、東かがわ市で調査された谷窯跡の第1室（幅2.8m、奥行き1.3m）の6割程度の大きさしかありません。全長も仮に3室ならば5m前後、4室でも6m余りにとどまります。「源内焼」においても、このような小振りな登窯が使用された可能性はあるのではないのでしょうか。志度から独立した三谷林叟が、平木村で使った可能性のある登窯が発見されたということ、陶磁器研究家の豊田基さん（故人）が指摘していたのは、このような想定と合うことになるかもしれません。

4. どう使われたか

4-1. 「通説」への疑問

「源内焼は鑑賞用、飾り皿だ」という説明というか、解釈をよく耳にします。本当だろうか、というのが私の率直な疑問です。というのは、既に述べたように「源内焼」にも様々な種類、形、大きさがあり、これら全てが部屋に飾られるためだけにあったとは、とても思えないからです。

鑑賞用ということを強調する解釈には、口縁などの側面の文様帯を洋画の「額縁」に喩え、見込みの主文様を主題とする絵画であるかのような意見もあります。しかし、側面の文様帯や水平に広がる鐙形の口縁は、17世紀からの伊万里でもよく見る要素であり、ことさらに「源内焼」だけの特徴とするのは、事実には即していません。全て、鑑賞用という思い込みや願望から出た、こじつけに過ぎません。

今回の展示資料4（三彩枇杷文皿）・9（三彩西湖図皿）・10（三彩西湖名勝図皿）などは、いずれも見込みの表面がすり減って、釉薬の光沢が鈍くなっています。10などは、見込みの陽刻線の角が取れて摩滅しています。これらの器の状況から想像できるのは、実際に料理を盛り付けた実用の器として使われたのではないか、ということです。ただ置いて眺めるためだけの鑑賞用であれば、見込みだけが著しくすり減るなどという事態を説明できないからです。

ただし、これらは伝世品であり、伝えられてきた200年余りのどの時点で使われたのか、ということは特定できません。しかし、骨董品として流通し、「飾り皿」という俗説が生まれた近代、特に昭和期以降に使われた可能性はあまりないといってよく、下っても明治期、おそらく大半は江戸時代での使用と見てよいように思います。

これに関連するのは、五島美術館の図録42に見える1782年（天明2）の箱書きが、2箱で20枚

の皿（二彩五鳥文皿、I期後半）を収められていたことを示す点です。このようにまとまった数量を確保する動機は、やはり実用の器としての使用に求められるのが妥当でしょう。

4-2. 遺跡での出土状況

発掘で見つかった資料からは、何かいえないか。高松城跡松平大膳上屋敷地区で見てください。ここは高松城跡旧大手門の正面にあたり、高松松平氏の一門や藩の上級家臣の屋敷が並ぶ、一等地です。一門の松平大膳の屋敷内に掘られた大きなゴミ穴に、伊万里や唐津、京焼、理兵衛焼、瀬戸美濃焼、備前焼、堺・明石播鉢、などの焼物と一緒に「源内焼」が8点ほど見つかっています。出土した陶磁器や土器の全体を見ると、日常的に使っていた食器や道具を捨てているという感じで特殊なものは見られず、その中で「源内焼」が特別扱いされたような形跡はありません。高松城跡西の丸町地区や丸亀城跡大手町地区でも、同じ傾向が認められます。

4-3. 流通経路

ただし「源内焼」が見つかった場所は、高松城下では藩主一門や藩筆頭家老（大老）の屋敷、また役所（厩）であり、丸亀城下では多度津藩主か家老の屋敷、もしくは多度津藩の「御用所」です。つまり藩の上層階級や役所では、当たり前のように「源内焼」が使われていたということが分ります。

一方県外では、伊予の西条藩陣屋や江戸の武家地（市谷仲之町西遺跡、千駄ヶ谷五丁目遺跡）で「源内焼」が出土しているのは、各地の藩主や幕臣へ源内が献上したり売り込んだりしたという、源内の書状（五島美術館図録 152-4）を想起させます。この書状では、焼物を献上された勘定奉行の川井久敬（在任 1771～75 年、明和 8～安永 4）が、源内に狂歌を返しています。

是こそハ 名産州の 焼物や 見ても薬の さへた 色合

源内はこのリアクションを「源吾へ能々御伝可被下候」と得意げにしたためており、「さへた色合」の焼物であること、源吾が関係すること、さらに同じ書状で世界地図皿にも触れていることから、この「焼物」は「源内焼」であることは確実です。この書状からも、武士階級での需要があったことが分ります。同時に「源内焼」が、川井の勘定奉行在任期間である 1770 年代前半には流通していたことも、明確になります。

武士階級のネットワーク以外の広がり、どうでしょうか？ 1802 年（享和 2）、高松藩が出した触書が参考になります。新たなスタイルの伊万里など九州の焼物の扱いを禁じる一方、領内の富田・志度からの焼物は「御国産」の品と位置付けられ、流通を規制しない旨が記されています。農村部での出土事例は、現在までのところ旧下林村の空港跡地遺跡の 1 点だけですが、大量に出土する江戸時代の焼物の中の、「産地不明品」に埋没している可能性があります。その抽出は、全く今後の課題とせざるを得ません。

町場や大都市では、大坂での状況が注目されます。大坂・堂島中一丁目の豪商、4代升屋平右衛門こと山片重芳（1764～1836 年、明和 1～天保 7）が収集した美術品を書き留めた「家蔵記」には、1815 年（文化 12）に「交趾写平鉢（但黄葉人物獅子もやう）」を道具商・笠屋宗兵衛から仕入れたことが記されています。現物がどのようなものであったかは不明ですが、交趾写しであること、黄釉がかけられていたこと、人物と獅子が主題の図であることなどは、いずれも「源内焼」にも見られる特徴であり、展示資料 11 のようなものが想像されます。笠屋宗兵衛については、扱った品目の分析から「国内の商品を地道に扱う店柄であったことが推察される」とされており、このような都市部の商人が全国にもっていた流通経路が注目されます。大坂や京都での今後の発掘調査を注視したいと思います。

5. 「源内焼」の成立 特に大坂との関係

5-1. 「源内焼」の先駆性

「源内焼」の生産開始年代は、「通説」的にいわれる1755年（宝暦5）かどうかは、「源内焼」自身もつ情報からは明確にできません。確実に押さえられる上限年代は、伝世品では展示資料10が示す1777年（安永6）、土型では展示資料20が示す1775年（安永4）で、まだ20年の開きがあります。勘定奉行・川井久敬の狂歌は、伝世品や土型に近い1771～75年（明和8～安永4）の期間に作られたもので、「源内焼」を見た驚きを歌っていることは、川井にとってこのような焼物が新鮮に見えたことを示しています。また同じ源内の書状に、万国地図皿を進上された薩摩藩8代藩主・島津重豪（しげひで）と宇和島5代藩主・伊達宗候（むらとき）が、これを「唐物」つまり交趾焼と思っていたことが記されていることは、彼らにとって「源内焼」がネタバレしていなかったことを示しています。特に島津重豪のような海外文化に強い関心を寄せた人物が、「唐物」として違和感をもたなかったことは注目されます。これらから、1770年代前半には、まだ「源内焼」が社会的に周知の存在になっていなかったことがうかがえ、少なくとも生産が軌道に乗り始めたのが1770年代前半とみてよいのではないのでしょうか。多少の試行段階として1760年代を位置付けるとしても、1755年まで遡らせることは難しい、というのが現在の資料状況といえます。

一応、以上のように開始年代を想定すると、改めて「源内焼」の特異性が浮かび上がります。

第1に、型作りです。器全体の形を型成形することは、17世紀の伊万里から行われてきましたが、文様全体を隅々まで型で作るというのは、日本の焼物史上、「源内焼」が初めてといいでしょう。伊万里にも、見込みや側面の文様を型から起こすことはありましたが、透明釉がかけられると文様としての主張が弱くなり、その上、呉須、絵の具による絵付けがなされてこちらがメインの文様に仕上げられます。「源内焼」では緑を基調としたカラフルな釉薬により、型文様が浮き上がるように見え、伊万里とは全く別の発想の装飾と見てよいでしょう。

第2に、第1とも関連しますが、「交趾写し」を前面に押し出したことです。華南三彩をはじめとする交趾焼が中国から輸入された後、16世紀末にはそれを模倣して製作する動きが、京都を中心に始まります。楽焼を創始した長次郎（?～1589年、天正17）の作品に、三彩瓜文平鉢というものがあります（東京国立博物館所蔵）が、これは「源内焼」によく似ています。また、17世紀の京焼の一派である押小路焼で交趾写しが見られますが以後は低調になり、19世紀前半に活動する青木木米（1767～1833年、明和4～天保4）や永楽保全（1795～1854年、寛政7～嘉永7）で再び交趾写しが盛んになります。「源内焼」は、京都での交趾写しの低調な時期に、逆に交趾写しを売りにしているのです。

第1と第2を併せもった、「型作りの交趾写し」というのが、「源内焼」の特徴といえましょう。述べたように交趾写しは「源内焼」以前にもありましたが、それらの文様は中国産も含めて器ごとに手彫りするのが原則で、型起こしはほぼないといってよい状況です。ただ長次郎の三彩瓜文平鉢には、口縁部の文様がパーツ毎に型抜きされたものが貼り付けられているので、部分にせよ全体にせよ、このような型成形という発想がどのような経緯で出てきたのかということが、「源内焼」成立を考える上で重要な論点となってくるでしょう。

5-2. 大坂・瓦屋町での陶器生産

2008年（平成20）、大阪府中央区瓦屋町1丁目でビル建設に伴う発掘調査が行われました。調査地点は、大阪城から四天王寺へと延びる上町台地の西側斜面に当たり、「瓦屋町」という町名は江戸時代の「南瓦屋町」まで遡ります。大坂城下の御用瓦師・寺嶋氏に与えられた土地で、調査の結果、

軒丸瓦の型（範）や窯道具、高温でひずんだりくっついたりした失敗品が出土したことで、実際に瓦生産が行われていたことが分りました。

注目されるのは、これらと一緒に陶器の型や素焼きされた陶器片、窯道具が見つかったことです。瓦が焼かれた場所の近くで、陶器も作られ、焼かれていたことが分ったのです。陶器の素焼き資料には、皿、急須、土瓶があります。いずれも「軟質施釉陶器」の特徴をもつものです。これらはゴミ穴から見つかっており、一緒に出た伊万里などの陶磁器は18世紀後半から19世紀前半に位置付けられるため、その年代幅のどこかで軟質施釉陶器が生産されたということになります。

今回はそのうち、皿の素焼き品に注目します。6月12日、夏休みを取って実物を見てきました。というのは、発掘報告書ではこの資料を鉢として、「本焼き製品でこのような陽刻された文様の鉢は類を見ない。青磁などの磁器焼成ならばありうるかもしれないが、窯道具の組成からみて磁器生産は今のところ可能性が低い。とすれば、これら以外の選択肢としては交趾（≡華南三彩）を写した軟質施釉陶器の製品が挙げられる」と慎重に議論を組み立てた上で、「源内焼や京焼の作品群との共通性が高いと考える」と判断していたからです。

この資料を実見したところ、口縁部を平らな鐙形に作り、輪郭を稜花形にすること、また口縁と見込みの文様が型作りと見られることは、「源内焼」と共通しています。特に口縁の輪郭を稜花形に作ることは、鐙形の口縁の内側と外側に盛り上がる陽刻の輪郭線をめぐらせることは、I期前半の「源内焼」の特徴です。つまりこの資料は、最古段階の「源内焼」と共通した特徴をもっているのです。

一方で、「源内焼」とは違う特徴もあります。まず使われた土です。少ないながらも砂粒を含み、褐色に発色しています。これは、砂粒を含まず白色に発色するキメ細かな「源内焼」の土とは、全く異なります。またよく見ると、文様の周囲に細かなミミズ腫れのような線がいくつか観察できます。これは瓦の木型にしばしば見られるような、木目に沿った割れ、「範傷」の可能性があり、そうだとすると、この素焼き片の型は土型ではなく木型ということになります。さらに、資料の内側の表面には、雲母、いわゆるキラコが付着しており、これが離型剤と考えられますが、墨汁を離型剤に使った可能性のある「源内焼」とは異なります。

まだあります。瓦屋町遺跡の資料では、鐙形の口縁部には輪郭の縁取りだけがあり、「源内焼」でほぼ例外なく見られる面全体を埋めるような地文様がありません。また、口縁部輪郭線の周辺が窪んで、輪郭線が浮かび上がるようになっていますが、その結果、口縁部の上面が起伏ある面になっています。「源内焼」では、口縁部上面はほぼフラットであり、文様の表現の仕方が違うのです。

以上、使われた粘土、型の素材、離型剤の種類、口縁部の地文様の有無、文様の表現の仕方、という点で、瓦屋町遺跡の出土資料と「源内焼」とは異なっているようです。つまり、瓦屋町遺跡の素焼き品は、形や成形技法という大枠の点では「源内焼」と共通するものの、それを実現するための技術体系が異なっているのです。キラコを振った木型の使用という点で、それは瓦作りの技術をベースにしていると、ひとまずは評価できるでしょう。

5-3. 讃岐と大坂の関係性

考古学に限りませんが、対象物を観察する時の分類的思考では、なるべく細かく見て、違いを見出すというところに意識が向けられます。そのことで、新たな型式や種の発見者になれるからです。しかし物事を見る眼は、細分化に終わるだけでは大事なことを見逃してしまうように思います。それが他の型式とどのような関係にあるのか、という総合化、あるいは系統的思考を経ることで、初めて対象物の「居場所」が定められるのではないのでしょうか？「分類のための分類」ではなく、「意味のある分類」を考えることが必要です。

共通点と相違点を踏まえてもなお、瓦屋町遺跡出土資料と「源内焼」との関係は、18世紀日本の

他の陶磁器よりも近いと見るのが妥当でしょう。では違いを含んだ共通性を、どのように評価すればよいのでしょうか。

私はいまのところ、2つの可能性を考えています。第1は、両者の共通の祖先として京焼を仮定し、18世紀後半に大坂と讃岐にそれぞれ別々に交趾写しが伝わった、とする見方です。両者を、京焼を親とした兄弟関係と見るわけです。この場合、型作りは京焼で成立していたことになります。第2は、京焼の文化圏の中で大坂において型作りの交趾写しが始まり、それが讃岐に伝わりさらに改良されて「源内焼」が成立した、とする見方です。両者を、大坂を親、讃岐を子ども、京都を祖父とする親子関係と見ることになります。この場合、文様の作り方は京都では手彫り、大坂で木型、讃岐で土型というように変化していくと捉えます。大坂での瓦製作技術の応用によって、型作りという新たな段階に入ったと見るのです。

いずれも現在の資料状況では、仮説に過ぎませんので、今後の検証が必要になります。なお第3の可能性として、讃岐から大坂へ伝わったと見ることもできますが、I期前半の「源内焼」で確立した口縁部の地文様の作り方が省かれ、全く違う表現になる現象を説明するのが難しいため、私としては第3の可能性はないと考えています。

6. 「それでも源内」という可能性

6-1. ネットワークの要としての源内

「焼物は焼物そのものから」捉え直す作業を、一通りしてきました。現象面としては、平賀源内という個人から離れて、「源内焼」の成立年代、成立の事情、変化の様子などを説明できる可能性を示せたと思います。しかしそれでも、源内というキャラクターを考慮に入れることで、理解できる事象があることがあるように、私には思えます。いくつか挙げてみましょう。

まず、展示資料10の図案の作成者である赤城山人が、なぜ「源内焼」のために「西湖名勝」図を描いたのか。これまで安永年間の赤城山人の動向については全く不明でしたが、おそらく戯作者であり絵もよくしたのでしょう。このような江戸の人材を図案作成者に選ぶということを、脇田舜民や堺屋源吾といった志度の陶工や、支援者の渡辺桃源が独自になし得たかどうか。図案が描かれた安永6年2月頃に、江戸でエレキテルの復元に成功して評判を博し、また戯作を次々世に問うていた源内、風来山人が、同業者でもある赤城山人との間を取りもったと見る方がよいのではないのでしょうか。

また、大坂・瓦屋町遺跡での交趾写しの生産も、源内の足跡を重ねると興味深いことが見えてきます。源内と大坂とのつながりを再評価した福田安典さんの研究によると、「源内を考えるには看過してはならない人物」として、戸田旭山（1696～1769年、元禄9～明和6）が挙げられています。源内にとって、大坂での本草学の師匠であり、彼を介して木村蒹葭堂（1736～1802年、元文1～享和2）など大坂の本草学者や教養人との人脈がつながったようです。1754～56年（宝暦4～6）と1760～64年（宝暦10～明和1）頃が特に旭山と源内が接近した時期ですが、この間の1762年（宝暦12）に旭山は源内の行状に激怒し、源内が大坂まで詫びに行くという事件も起きています。ところで、この旭山の居所は、「鰻屋箒屋町筋」とされていますが、そこは東横堀川を挟んで瓦屋町遺跡から僅か500mほどの場所です。これは、単なる偶然でしょうか？ 仮に先ほど述べた、瓦屋町遺跡と「源内焼」との関係の第2の可能性を重ねると、戸田旭山らの支援のもとで源内が交趾写しを試作してみた、ということも考えられるのではないのでしょうか？ これも検証されるべき仮説として、提示したいと思います。

「源内焼」に見られる強い個性を、源内の独創と見るのではなく、当時の陶磁器生産の中に位置

付けて解釈することで、かえって物事や技術をつなぐネットワークの要としての源内の姿が見えてくるようです。

6-2. 「陶器工夫書」をどう読むか

さて、そうすると、源内が書いたことが確実な史料で、様々に読まれてきた「陶器工夫書」は、どのように捉えられるでしょうか。

「陶器工夫書」は、源内が長崎に赴いた際に、肥後の天草代官所に提出した「建議書」で、1771年（明和8）5月の日付があります。天草の陶土が良質であること、しかし平戸や天草の高浜村では風流を解さない下品な器に仕上げられていることを、現状の問題点として指摘します。そして風流な器にするために、天草か長崎に腕の立つ職人を集めて焼物の質を向上させれば、日本国内の需要を満たすだけでなく中国やオランダへも輸出でき、国益に適うと述べています。これを実現させるために、源内が数年前から讃岐で取り立てている陶工のうち「器用なる者共」を呼び寄せ、外国の焼物を手本に改良を加えれば、良い焼物が出来る。ついては、もし失敗しても「私一人之費、骨折のみに御座候」で済むので、内々に天草へ陶工を呼び、少しずつでも作ってみたい、と目論見を提案しています。

この「唐、阿蘭陀之物好に合候様に工夫」する焼物が、「源内焼」を生んだとする見方も一部にはあるようですが、多くの論者は天草で試みようとした陶器と「源内焼」は別物と捉えています。そもそも天草・高浜村での磁器生産は、1762年（宝暦12）に始められており、試行錯誤を経ながら1778年（安永7）には長崎・出島でのオランダ人への販売が許可されたといえます。源内が「器物下品に御座候」と評したのは、まさに長崎奉行らが挺入れしていた高浜焼の創業期であり、なかなか上手くいかない状況を改善するための提言と読めます。この提言と「源内焼」の技術が別物だとすると、肥前系陶磁器の研究者である大橋康二さんが、肥前有田の柿右衛門焼と天草・高浜焼の型物が「源内焼」を手がけた源内の考えを背景とするとする見方には、にわかには賛同できません。

果たして、源吾ら志度の陶工らを投入して目論んだ天草での焼物生産が、交趾写しの延長にあったのか、それとも清朝磁器やオランダのデルフト陶器を凌ぐ染付を目指すことにあったのか。良質な天草陶石を活かすのは、後者だと思われます。「陶器工夫書」提出の翌年、1772年（安永1）6月29日付の志度・渡辺桃源へ宛てた書状に、「本竈」つまり本格的な連房式登窯を築くことを渡辺らが承服しなかったことに対する憤懣をぶつけていることから、このことは肯定できるでしょう。

「陶器工夫書」では、それに先立つ「源内焼」の成功から、さらにステップ・アップして染付磁器生産にチャレンジしようとした源内の目論見が語られていると見られます。しかし天草の当事者から見れば、源内の建言は創業期の動きに横槍を入れた格好に見えたことでしょう。建言は容れられず、故郷の桃源の協力も得られず、源内はただ「其内ニハ火浣布、羅紗、焼物のかすが残り申し候」と周囲にかみつくことしかできなかったのです。

6-3. 陶工たちの記憶の源内

源内の死去後、ほどなくして「源内焼」のⅠ期後半が始まります。陶工たちは志度、平木、富田と窯場を分散しますが、この時期はⅠ期前半で作られた型を引き続き使いながら、蛇の目凹形高台による重ね焼きへと窯詰め方法を革新し、器の形や文様のバリエーションを増しており、いわば陶工たちによる「源内焼」の完成期と見ることができます。Ⅱ期になると、陶工の三谷林叟は高松藩の招きで窯場を屋島へ移し、その名勝に相応しく屋島の山容や源平合戦を連想させる平家蟹の意匠へと転換していきます。「屋島焼」の誕生です。また赤松松山は、1796年（寛政8）に高松城下へ移り、さらに香川郡宮脇村へと窯場を移し、以後、清助・宇吉（魯仙）・陶濱と代を重ね「陶濱焼」へ

と変容していきます。しかしいずれも、交趾写しの軟質施釉陶器の枠にとどまりました。

1857年(安政4)、源内の死後78年後に編纂された『本朝陶器攷証』の「讃州志度焼」には、「平賀源吾、源内の甥、焼物之伝を受け、種々製作す。没後其の業を継ぐことなし」とある一方、「八島焼」には三谷林叟を「源吾之門人」と記しています。また赤松松山の項には、「宝暦五亥五月、法を源内に学び、種々の陶器を製しめ、浪花及び長崎唐物店に運ぶ」とあります。源内が自ら陶器製作をした可能性はかなり低いといえますが、陶工たちの間で源内もしくはそれに近い人物に連なる系譜を創作する風潮があったことがうかがえます。後進の陶工たちの間で、源内という存在がクローズ・アップされた結果、「源内焼」という言葉と概念が生まれたのだと考えられます。

最後になりますが、三谷林叟資料と出会って20年経ち、ようやく「源内焼」に対する自分の観方が定まってきたように思います。ここに至るまで多くの方々、中でも林叟資料の旧所蔵者の三谷美弥子さんご家族の方々、「源内焼」の蒐集家であり研究者でもある江崎博之さんご家族の方々からいただいた御厚誼を忘れることはできません。資料との出会いは、人との出会いでもあります。お二人に深く感謝します。また、大阪市瓦屋町遺跡の資料の見学にあたり御配慮いただいた大阪市教育委員会の佐藤隆さんにも感謝申し上げ、この報告を終わりたいと思います。

参考文献

- 仲野泰裕・砂澤裕子ほか 2003『源内焼—平賀源内のまなざし』財団法人五島美術館
芳賀徹 2023(初出1981)『平賀源内』筑摩書房
福田安典 2013『平賀源内の研究 大坂篇』ペリかん社
清水和明・佐藤隆ほか 2009『大阪市中央区瓦屋町遺跡発掘調査報告 新高津ビル建設工事に伴う埋蔵文化財発掘調査報告書』財団法人大阪市文化財協会
永島暉臣慎・古市晃・佐藤隆ほか 1999『大阪市福島区堂島蔵屋敷跡 1998年度大阪第5地方合同庁舎建設に伴う福島1丁目所在遺跡発掘調査報告書』財団法人大阪市文化財協会
豊田基 1988「香川の陶芸」『香川の工芸100年展』香川県文化会館
荒木計雄 1980『讃岐のやきもの図鑑』四国郷土研究会
内川隆志 1999「近世大坂商人の美術品蒐集—升屋平右衛門「家蔵記」の分析から—」『國學院大學博物館器用 第24輯』國學院大學博物館学研究室
杉本厚典 2016「豊臣期から徳川期にかけての大坂の産業分布の変遷(予察)」『大阪歴史博物館研究紀要 第14号』
浜田義一郎 1973「平賀源内の蘭書翻訳について」『大妻女子大学文学部紀要 第5号』