

図版解説

ミーラン第五古址回廊北側壁画

a 美しき巻髪の乙女

b 花綵を担う裸形の童子

ニューデリー 国立博物館中央アジア部蔵

腰張全高 約九一極

人物面長 約一六極

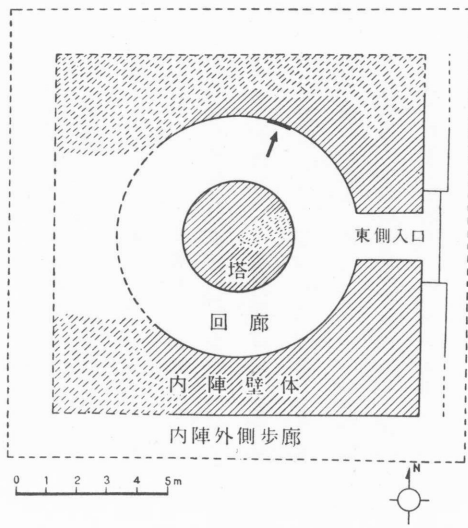
ミーラン第五古址の壁画は、スタインが第二回中央アジア探検に際して、一九〇七年二月四日から発掘調査したもので、七年を隔てた一九一四年二月、第三回探検においてその切り取りに成功、^{註1}ニューデリーに持ち帰った。現在同地の国立博物館、中央アジア部 Section of Central Asian Antiquities, National Museum, New-Delhi に陳列されている。

一九五九年三月はじめ、田中研究所長と共に同館を訪れた私は、激しい戸外の日ざしにかえってひんやりとほの暗い一室に、不思議な感動をこめてミーランの壁画と向き合っていた。パリ、ロンドン、ベルリンと西欧所在の中央アジア絵画類の大部分を見終った眼にも、それは全く新しい印象を与える。これ迄の図版類からは伝えられないこうした印象の鮮かさを、せめても後日に留めたく、インド政府考古学局長や博物館員の厚意ある許可を得て撮影したカラーフィルムから、二図を選んでここに複製掲載することとした。その解説にあたって特に提示したい二つの問題をも有するからである。

ミーランの遺蹟は、タリム盆地の東寄り、ロプノールの西南端に近く、南道上に位置する。前漢の元鳳四年（BC七七年）、楼蘭が国名を鄯善と改め、都をロプノールの南に遷した。^{註2}その打泥（Yendi）城の址と考えられている。これには最近異説も称えられているが、いずれにせよこの遺蹟が楼蘭国の重要な一都市であったことには変りない。スタインはこの地で都合十四ほどの寺院址を発掘しているが、中でも重要なのはこの第五古址と、その北側に在る第三古址とである。これら両古址の構造や壁画に関しては、熊谷宣夫氏がスタインに拠って本誌一七九号（一九五四年）に詳しい記述を載せておられるので、^{註3}要点のみを示す。

第五古址は第三古址と同様、日乾煉瓦を積んで構築され、その内陣 cella の外形は一辺一二メートル以上の正方形、内部は円形のプランを持つ。内陣の中央に直径約四メートルの仏塔を納め、上にクーポラ（円蓋）をかける。仏塔の周囲には、幅二・一三メートルの回廊ができ、右廻りに塔をめぐる礼拝するようにになっていた（挿図1）。東側には入口の址が残り、西側は壁体が崩壊して不明であるが、やはり同様な入口か明り窓になっていたものと推定される。

壁画はこの回廊の外壁（直径八メートル余）を一面に彩っていた（挿図2）。壁の中央をめぐるフリーズには、ヴ



挿図1. ミーラン第五古址平面図-Serindia, Plan 32 による（矢印は原色図版に掲げた北側第6ルネットの位置を推定したもの）

イシュヴァンタラ太子（須大掣）本生譚が展開される。さらに興味深いのはその下方、床から〇・九メートルほどの高さの腰壁をかざった人物列像である。すなわちこの腰張りの部分をめぐって、フリギア帽と呼ばれる長頭巾に紅色のマントを着た若者や、頭の中央だけを剃り残した裸形の童子が、重たげな花綵（ガーランド）をかつぐ様をあらわし、大きくうねる花綵の谷になった部分（ルネット）には俗形男女の半身像をのぞかせている。スタインによると、この花綵のうねりの山と山の距離、つまりルネットの一単位の幅は平均七九センチメートルであるから、回廊外壁の円周二五・三八メートル、東側開口部の幅一・五五メートルとして回廊周壁全体では三〇単位のルネットがめぐらされていたことになる。もし崩壊した西側にも同様な開口部があったとすれば二単位を減じて二八単位、つまり南半部と北半部にそれぞれ十四単位ずつが配されていた訳である。このうち発掘当時スタインが確認し得たものは、南半部では東から六単位。入口のすぐ脇の最初のルネットは大きな赤い花文^{フレイゼット}で占められているから、半身の人物像は五体、花綵を担う童子や若者も五体で、ほかに西寄りから人物頭部の残片三つが見出された。北側でも同様に東から九単位が残っており、最初の花文のあと、半身人物と花綵の担い手、それぞれ八体が記録されている。

これらの見事な人物像のなかで、南半部のものは発掘当時の写真を残すのみで、スタインの二回の探検の間に惜しくも破壊された。しかし幸に北半部で保存のよかった九体が一連のままで搬出され、南半部からの残片二つ（MV. V. 1. x）と共に、ニューデリーに陳列されている。これは搬出前の現地写真^{註5}（挿図3）に比べても大きな欠損は認められず、周壁の形に見事に復原されている。

原色図版I aの婦人像は、このうち向って右から三体目（原位置では東から第六のルネット）に相当し、花綵の上から美しい上半身をのぞかせる。bはその

左下で花綵を担う裸形童子の頭部である。元来この腰張り壁画においては、上部の男女像は男女同志、花綵の担い手は担い手同志、隣りあった二人ずつが互いに顔を見合う構図が取られているが、この婦人は向って左側の、濃い頬鬚を生やした「北方人風」といわれる緑衣の男と顔を向けて合っている。彼

女の右には、「現在のトルコ人を思わせる」と記される青年の半身像が右向きに配され、すでに失われた別の女性像と相対している。

こうした諸人物の間にあって一きわ目を惹くのはこの美しい巻髪の乙女の姿である。黒い髪を後に束ね、更に頬に沿って垂らした一筋を大きくカールさせたのが、極めて魅力的である（アンドリュースの目録解説では、これを“Kiss curls”と呼んでいる）。つぶらな眼、つややかな唇に、赤い大きな耳飾りが一しおの風情を添える。頭にも白地に赤い花文を並べた華麗な環状飾り^{ティアラ}をめぐらせ、身には淡黄色の胸衣をつけ、鮮やかな緑のストールを左肩から掛けて掛けている。

挿図 2. ミーラン第五古址 中央ストッパーバと回廊外壁（西側より） 1907年発掘状況 - Serindia, fig. 192 -

こうした服飾上の特色も、明かるくおらかなその面立ちも、中央アジア東奥部の壁画としては不思議なほど西方的、つまりヘレニスティック・オリエントの遠い空に相通じている。それは後述するような、淡紅色と灰青色とを細かく重ねた柔らかい肉附け法にも感ぜられる。

こうした特色はbの童子像にもまた共通する。^{註6}腰に緑の布をまとうばかりの可愛い姿はローマの壁画などに活躍する *amorini* の兄弟といえよう。前髪だけを剃り残した頭の形は、同じミーラン第三古址壁画の有翼天使像と共通し、更にはクチャ地域で発見された木製舍利容器を飾る裸形童子達とも繋^{註7}ってゆく。

童子達の担う豊かな花綵は現在ただ黒色の無地に塗られているようにみえるが、アンドリュースによれば、恐らくはもつと細かく葉や花が表面を埋めていたと考えられる。担い手の肩の辺りで緑と赤の幅広なりボンが花綵に巻かれ、結び目は長く垂れている。リボンの上下には白い円形が三つずつ、花綵の黒地に塗り残されているが、これも大ぶりの花か果実を表わすものとされる。ローマン・シリアやガンダーラ美術にみる花綵に比べれば、かなり形式化されていることは争えない。

これ等のミーラン古址壁画の年代について、スタインは第三古址出土の絹の幡に記された供養者銘のカロシティー文字の語法や書体から、これを三世紀の遺構とし、第五古址についても四世紀を降らずと推定した。熊谷氏は更に両古址壁画の様式検討や関係資料との比較から、第三古址の方がより西方的であり、年代も第五古址に先行することを論ぜられた。

この三・四世紀という、現存中央アジア絵画として最も早い年代の枠は、遺蹟の性格からも、西方との関係における絵画の様式的位置からも、最も妥当と考えられる。ただ第五古址と第三古址の前後関係については、多少考え直す余地がありはしまいか。

特に注意すべきは両古址壁画における人物の肉附け法である。ニューデリーで実作に接した印象や、カラーフィルムで細部検証した結果によると、第五古址特にここに掲げた腰張りの人物像は、第三古址の有翼天使像に比べて、その肉附けは遙かにこまやかで、自然な感じを持っている。基本的な描法において

は両者は等しく、赤褐色の太い線で輪郭づけた肉身を、淡紅色と灰青色のタッチで肉附けする。しかし第三古址の場合この灰青色の暈は眼の下、鼻の片側、頬から顎にかけてなど、陰になる部分に帯状に入れられ、既にやや形式化したものとなっている。ことに壁面上部の仏伝図になると、赤褐色あるいは灰青色の線条化した暈取りは京劇や歌舞伎における顔の隈をすら連想させる。ところが第五古址の場合には、どこまでも二つの色調の細かいグラデュエーションによって肉身の自然の円味を表現しようとしている。^{註8}

挿図 3. 1914年再発掘の時の回廊北側壁画 (第6ルネットの少女と童子) - Innermost Asia, fig 114 -

また顔の輪郭や目鼻を描く赤褐色の線描にしても、第三古址の方が力の入った弾みのある線で勢いよく引かれ、渴筆をさえ混えるに至る。これに比べると第五古址の線はもっと穏やかで円味を持っている。この場合にも若し求めるならば、筆の立った第三古址の方をより東方化したものとなすべきであろう。更に構図全体としても裸形の童子や少女達が花綵をかつき、その間から男女の人物が顔を出している第五古址のものは、ローマン・シリア乃至ガンダーラの諸遺品に直接つながってゆく。これに対して第三古址の天使は半円形に切られた下半部を空白のままに残し、いわばガーランドを省略した形をとる。これは少なくとも西方の古典的構成法から考えれば一つの退化形と認められる。^{註9}かようにみていると、第五古址の方がヘレニスティックの伝統により直結するものと思われるが、これは同じ回廊側壁上部のヴィシユヴァンタラ太子本生図の中にティタTita (Tissaのプラクリット化) という西方系の画家名を三〇〇〇バンマカの報酬額と共に見出すことも自然に結び付く。^{註10}

スタイン将来の第五古址壁画を紹介した機会に附言しておきたいのは、大谷探検隊によって将来され、木村貞造氏の現蔵品となっている有翼天使壁画の断片についてである。これは熊谷宣夫氏が前記論文において紹介され、更に平凡社版の小図録「西域」に色刷を載せられたものである。同氏が形体上の類似からこれをスタイン将来の第三古址有翼天使像と一連のものとされたことは、極めて自然な成行きであった。しかし私はニューデリーでの調査直後この断片に接したとき、絵画としての印象の甚だ異なるのに驚いたのである。それは単に保存状態の差などに帰せられるべきものとは思えない。

最も決定的なのは、第三古址の天使像が、スタイン自身も記述するように、総て赤褐色の線で輪郭や目鼻を描かれ、その上から更に眉、上瞼、鼻孔、唇の両端、顎などの要所にだけ墨線を加えられていることである。これに対し大谷将来品の天使は、総てやや粗い墨線のみで描かれ、赤褐色の線は全く加えられていない。また肉身の色も白い顔料を平塗りするのみで、色彩による肉付けは全くみられない。更に天使の背後の壁の地が濃い赤色に塗られているが、かようなバックはスタイン将来品のどの天使像にも見られず、またスタインの報告にも記述されていない。

挿図 4. 大谷探検隊将来ミールン壁画断片
天使像頭部 東京 木村貞造氏蔵

もとより第三古址腰張りの天使像、現存七体相互の間にも顔立などには多少の差はあるが、以上の点に関しては全く統一されており、わが国の断片がこれらと一連をなして同じ回廊の周囲を飾っていたものと考え難いことは困難である。

この断片が第三古址回廊から来たものでないと思えば、それはどこに求められるべきであろうか。熊谷氏が述べられたように、これは一九一一年にこの地を訪れた橋瑞超師によって入手されたに違いない。この場合すでにスタインが発掘調査していた第三、第五両古址以外の場所でこの壁画を見出したということも考えられないではないが、スタインの二回の記録から見てもその可能性は非常に少ない。第三古址についてはスタインは一九〇七年のとき必要な壁画を切り取り運び帰ったので、橋師との関係は全く触れていない。ところが写真撮影だけで次回を期し、慎重に埋め戻しておいた第五古址は、その後に来た日本人（橋師）がこれを不用意に剝がし去ろうとしてほとんど破壊してしまったことを、深く

遺憾としている。この破壊は幸いに南半部のみに留ったので、ようやく北半部の前記壁画がニューデリーに齎されたのであった。従って橋氏がこの種の断片を入手した可能性が最も多いのはこの第五古址においてである。ここで注意を惹くのは、やはり第五古址の内陣外側歩廊の、壁に見出された有翼天使像である。これは南側からの一体だけニューデリーに将来されているが、やはりガランドの退化した黒い文様帯が半円形にうねる間から上半身を覗かせている。

第三古址の天使とも、大谷将来のそれとも異なる点は、前髪だけを剃り残した形ではなく黒い髪が頭全体を覆っていることである。しかしその輪郭や目鼻立ちは墨一色で引かれ、また顔の色も白く塗られてほとんど色による暈取りが見えない。その白色顔料の粉っぽい感じも大谷将来品のそれに非常に近い。更にこの天使のバックも濃い赤色で、この様な技法上からは、両者の関係は否定し得ない。^{註11}

以上少なくとも大谷将来の天使像断片が第三古址回廊のそれと一連のものでないことはほぼ確定的であり、もしその原所在を推定するとすれば第五古址外壁のどこかとするのが最も可能性が多いと考えられる。(秋山光和)

註

- 1 一九〇七年におけるスタインの発掘に関する正式報告は Sir Aurel Stein "Serindia", vol. I, ch. XIII, sect. ii (1921) にのせられ、一九一四年の再調査と壁画切取作業については、同 "Innermost Asia", vol. I, ch. v, sect. iii, (1928) に記される。また、ニューデリーに陳列された第五古址将来品の目録と記録は Fred. H. Andrews "Catalogue of Wall-paintings from Ancient Shrines in Central Asia and Sistan" (1933) pp. 64~74, 124~126 に整理されている。

また、この腰張壁画やその断片は Serindia, vol. IV (Plates) 所収の図版のほか Andrews "Wall Paintings from Ancient Shrines in Central Asia, recovered by Sir Aurel Stein" (1948) に多くの原色図版がのせられる。本号巻頭図版の腰張壁画も同書 Pl. III に一連のまま複製されているが、全図であるため色調が平板になり、細かい表現は失われている。

- 2 漢書西域伝に「鄯善国本名楼蘭。王治扞泥城。去陽関千六百里」。とある扞泥城にミイランを比定することは、シャヴァンヌースタイン以来内外の学者の間に広く信ぜられている(熊谷氏論文参照)。しかし最近、スタイン等がニヤを始めエンデル、楼蘭古址 Loian-shie などで見出した鄯善国関係のおびただしいカロシティー文書(所謂「ニヤ文書」)をその内容や出土地点から検討した結果、この通説に対する疑問が提出されるに至った。代表的なものは東京大学の榎一雄教授が今秋の史学会総会における公開講演「楼蘭」で発表された意見である。これによれば楼蘭国の王都は元鳳四年(BC七七)以後も永くロフ湖西北方の Loian-shie に在ったらしい。そして現行漢書の扞泥 Yü-ni 城は本来扞泥 Kan-ni 城と記されていた筈で、これはカロシティー文書の中で「王都」を意味する Khvani の音訳と思われる。従って中国の史書が鄯善(楼蘭)の都と記す扞(扞)泥城は特定の地名ではなく本来は「首都」というだけの意味であり、その場所はやはり所謂 Loian-shie であったと考えられるのである。

- 3 熊谷宜夫氏「ミイラン第三及び第五古址将来の壁画」(美術研究、一七九号、一九五四)

熊谷氏はこの労作において、特に大谷探検隊(橋瑞超師)将来のミイラン壁画数種の紹介と原位置比定を試みられた。このうち東京、木村貞造氏所蔵の天使像頭部を第三古址壁画の断片とされたことに対し、昨秋私がひそかな疑問を提出したところ、積極的に賛意を表され、その発表を慫慂された。一文を草するにあたり、同氏の易らぬ学恩と寛容とに心からなる感謝と敬意とを捧げる。

- 4 Stein "Serindia", vol. II, Figs. 133~143

- 5 Stein "Innermost Asia", vol. I, Figs. 112~115

6 この裸形童子の顔は、少女像の右側で花綵を担ぐ同形の童子と向い合うように構成されている。なおこの右側の童子が、刺を抜くか或いは疲れた足を休めるかのようになり、曲げた左足を右手で持ち上げた形をとることを、ガンダラー的表現としてスタインやアンドリュースは重視する。

- 7 大谷探検隊(第一回渡辺哲信・堀賢雄)将来の大型彩面舍利容器(木村貞造氏現蔵)及びペリオ将来スバシ出土舍利容器Aの蓋に描かれたもの。前者については熊谷氏「クチャ将来の彩面舍利容器」(美術研究、一九一号、一九五七)、後者につい

ては拙稿「ペリオ将来のスパシ出土木製舍利容器三種」(同号)参照。

なお水野清一教授は「敦煌石窟ノート」(仏教芸術、三四号、一九五八)においてこの木村氏藏舍利容器の有翼天使とミラーン古址のそれとの繋がり重視される。

しかしこれだけのことから「三〇〇年から五〇〇年にかけて西域地方におこなわれていた画風が、南道と北道に対立せず、ミラーン・キジールふうのものであったことをしめす……」とされたことには私は賛成し得ない。

8 この表現上の相違は、図版に掲げた第五古址腰張りの少女像頭部を、第三古址回廊上部からG断片(MIW.0019, "Serindia", Pl. XLIV, Andrews "WallPaintings" Pl. II)にみる同様な巻髪や頭飾りを持った二少女像の、既にかなり固くなった面貌と比較することでも明瞭であろう。

9 尤もこの点に関しては、熊谷氏は第三古址天使像下半部の半円形的処理を花綵の省略形とみなくてもよいという立場を示しておられる。

10 第三古址と第五古址との比較論において、見逃しえないのは、次節に述べる第五古址内陣外側の歩廊を飾っていた有翼天使像である。ことにその下半身を限る半円形の縁帯につけられた特異な装飾文様はスタイン以来中国と解釈され、第五古址の年代的下降を示すものとされる。しかし中国と楼蘭との関係が漢代において密接であり、三国時代以後とされたという歴史的事情に鑑みれば、漢式雲文に由来するというこの装飾の存在を、三・四世紀の間における年代下降の証拠にすることは、疑問があるのではなからうか。

11 なお又、スタインも指摘するように、第三古址の天使像の顔立ちがいずれも比較的面長であるのに対し、第五古址の方は、短い四角ばった顔である。橋師将来品がまた明らかに後者の面立ちを示すことも、この断片を第三古址の一群と区別する一証拠とならう。

木造菩薩(弥勒)像

奈良 東大寺中性院藏

東大寺のような大寺にはいまだに調査洩れの仏像に憊れた作例が見出され

ることがある。昭和三十二年二月、重要文化財に指定された指図堂の脇壇の本尊釈迦如来坐像や塔頭中性院持仏堂の本尊菩薩(弥勒)立像はその例証に挙げることができる。前者は小仏ながら檀像風の美作で、像底の墨書の造像記と納入の願文等によって嘉禄元年(一二三三)仏師善円の作であることが知られ、後者はここに図版に掲げて紹介する像で、これも納入の汚損甚しい写経の奥書によって建久年間の作と推知される優作である。

この菩薩立像は戒壇院の千手堂の須弥壇の下に納置してあったのを中性院の現院主北河原公海長老が昭和の初めの頃自坊の内仏として迎えられたのだそうである。千手堂にあった時は勿論一般に知られず、中性院に移された後、吉野地震等で一部破損したのを、太田古朴氏が依頼を受けて小修理を加えた際、三十年の夏頃新聞誌の地方版に報道されたことがあり、その後三十一年十一月文化財専門審議会に提案されて重要文化財に指定の決定を見、翌年二月指定が公示された。それより先、太田氏は三十一年十二月発刊の「史迹と美術」第二六八号に、「東大寺中性院の推定快慶作観音立像」の題で修理の経緯、像の構造等の報告に併せて本像が俊乘房重源の南無阿弥陀仏作善集に載録する安阿弥陀仏快慶の作る厨子仏の本尊阿弥陀三尊の脇侍の一昧の観音像であることを推論された。太田氏の言を俟つまでもなく、本像は鎌倉時代初頭の数ある彫像の中でも抜群の名作と躊躇うことなく推すことが出来る。本像独自の引き締って澄潤とした造型、精緻微妙な相貌、複雑な衣文を自由にこなした卓越せる刀技の冴えもさることながら、鎌倉時代彫像に於ける新様の発生という史的考察の上に、さらには作者の問題についても深甚の感興をわれわれに提示して一層の考究慾を誘うものがある。

ここでは、この像についての形容、構造ならびに修補の箇所、像内納入経巻等具体的な報告にとどめてこの像の作者あるいは彫刻史上に占める意義等についての詳論は他日を期したいと思う。ただ一言私見を加えれば本像の作者につ