

イスラム陶おぼえがき

吉 田 光 邦

イスラム陶器に関する論考は、最近三上次男氏によって多く発表されている。また A. Pope の大著、“A Survey of Persian Art” が日本とイランで複製されて、この華麗な陶器に注意を払う人も多くなったようだ。筆者はイランなどを旅行すること3度、陶器にもいささか関心をもつので、イスラム陶の周辺を散歩しながら、2、3の問題を考えてみたい。

さてイスラム陶を概観するとき、誰しもその意匠の華麗さ、多様さに眼を奪われる感じがあろう。しかしその描線はくずれている。正確に謹直な図様というものは、イスラム陶ではほとんど見当たらない。むしろそうした感覚は、イスラム世界、ことにイランを中心としてみるときには、ササン朝期の作品に高く認められるのである。いえばササンは楷、イスラム期は行、草ともいうべきものである。

イランの先史土器の図像についての解釈は Ackerman が精細にさきの Pope の大著のなかで展開している¹⁾。土器の図像は古代人の意識、思考の反映であり、彼等の言葉であるとして図像の意味を解いてゆくのは、時としては附会に流れることがあるけれども、正しい方向である。こうした解釈に対し、近頃は幾何学文として、陶工の自由な手すざびのうちに生れたものにすぎぬとして、図像的解釈を拒否する態度も生れている。しかし土器はすべてに彩文があるのではなく、無文のものが大部分であることを忘れてはならぬ。有文のものはその社会での特別な用途の器、公器であり祭器であったろう。とすればその文様が彼等の祈りや希求の表現であるのは当然となる。

これに反しイスラム陶はもはやそうした役割の器ではない。それは人間のためのもの、人間の暮らしのためのものである。モスクの壁を飾るタイルを除いて、多くの陶器は日常的なものとなった。従ってその文様はすべて装飾性が中心となってきた。この装飾性と宗教性の中間にあるものが、ササン王朝の銀器の文様である。そこでは王権がいつも光輝を放っている。銀器そのものが貴金属という特殊な価値をもち、それに加えて王権の力を表現するものとして各種の装飾文が加えられた。ササンの文様は、いけば人間に近

づいた王のためのデザイン—それはやがてイスラム陶のデザインに近づく性質をふくんでいる。そしてやがて神と人間が明確に隔絶したのがイスラムなのであった。

だから千差万別のようにみえるイスラム陶のデザインも、その多くはササンのデザインにくずれたものが多い。筆者が楷から行へというのもその意味である。権威と信仰のないまぎったもののシンボルとしての謹直さから、人間のための装飾へ。1, 2の例をあげてみよう。ガルス産といわれる一群のセルジュク陶は、中央に大きく怪獣像を描きだし、しかも搔き落しの手法によって浮き出し風の効果をねらう。有翼のライオンを中央に大きく打ち出すのはササンの銀器や織物のデザインにしばしばみられるもの。その由来は遠くアッシリアのニムルードの彫像にさかのぼる。またイスラム陶の花といわれるミナイ手は、中央に玉座、その左右に侍臣、また周辺に鳥や花文を配したものがある。これと同様の構図はササン銀器に同じく見出され、シリンダー印章に多いこともすぐ気づかれる。また中央に樹木を置きその左右に男女2人を対座させる構図、或いは単に男女2人のみを対置する構図もひとしくササン銀器のデザインで知られているものである。そのほか騎士を大きく描き出すことも勇ましい王の騎馬像デザインの延長である。さらには4分割、8分割、同心円、連珠文、平行帯による分割、メダイヨンの利用などの空間分割の方法などは、ことごとくササン銀器で使用されている方法である。

ニシャプール産の陶器は鳩を思わせる鳥文で飾られる。鳥文は古くすでに先史の彩文にいくらかその例をみることができる。鳥はいつも霊魂であり、また神の使徒のシンボルであったことは、世界どこでも共通の事実である。これがやがて鳩の形に定着したことは、鳩を魂としました聖霊と定義したビザンチン美術のデザインの影響であろう。これはさらにトランスオクシアナ、すなわちサマルカンド型の陶器にも影響する。事実ニシャプールの陶器は西方の影響のもとに発達した。1937年のメトロポリタン美術館の調査隊は、ニシャプールで西方からの輸入品とおぼしきラスター陶を発見した。

同じ鳥文であるが、サリー産のものはまた大型の鳥が1羽、常に中央に描かれている。たいていの鳥は長い尾羽と大型のトサカをつけ、周囲は花文または同心円状のもので飾られる。これはクジャクのデザインである。クジャクはビザンチンでは不滅を意味するとともに、その美しい色彩、ことに翼にある多くの斑紋によって、早くから神聖な鳥であった。なぜならその斑紋は眼の形であり、邪視の信仰につながったからである。古代世界にひろがっていた邪視信仰が、今もイランで伝えられていることは、筆者がすでに記したことである²⁾。不滅、そして邪視を攘う多くの眼、イスラム陶にはクジャクを描かずとも多くの眼を画いたとみられるデザインが多数存在する。

この1例のようにイスラム陶の文様には多くのビザンチンの要素が混入していることは注意されねばなるまい。ブドウはキリストであり、シカ、ヒツジは信徒である。シュロは勝利でありオリーブは平和である。初期の東方キリスト教は偶像表現を否定し象徴性、偶意性を尊重した。組合せ文字や、文字の装飾化の伝統もすでにある。そのほか組紐によるアラベスク。こうしたビザンチンの表現法が強くイスラム陶に影響した。のちにしばしば用いられる双魚文も、単純に中国風のデザインの模倣といいきるわけにはゆかない。先史土器にすでにみえる魚文、またキリストのイメージとして魚文を貴ぶビザンチンの伝統、それが中国のデザインから双魚文を撰択したのである。多様な中国の文様から双魚文を撰んだのは、それなりの理由があった。

次に技法の問題についてすこしふれてみよう。Pope がトランスオクシアナ産として録するスリップ軸のすべてには疑問がある³⁾。これらはひろくニシャプールあたりにも流行した技法である。筆者はこの種の陶片をガズニ、或いはニシャプールで採集した。スタインもケルマン南方のシルフトの遺蹟でこの種のものを見出している⁴⁾。この技法と鳥のデザインは別に複雑なものではない。トランスオクシアナ型としてひろく後にまで流行したデザインであり、各地で製作されたとみるのが至当だろう。

ラスター釉は10世紀にイランに入っている。しかしその後はあまり用いられていない。エジプト、シリアあたりがその主産地であった。エジプトに多いテーマはウサギである。クローバを食べるウサギ、クジャクなどのラスター釉陶はすべてエジプト、シリア系、ペルシアのものではない。そして12世紀になるとふいにラスター釉がイランにひろがる。メシェドの1118年の銘記のあるタイルは、その最も初期のものである。このイランにおけるラスターの沈滞と次の流行の理由は明らかではない。

三彩の起源問題もおもしろい。三上氏は三彩の中国起源を強く主張され、その理由のひとつに中国では西アジアよりも1世紀もふるい陶片が発見されていることをあげられる⁵⁾。しかし西アジアの考古学的発掘の密度は中国のそれと比べて著しく低い。中国近年の発掘調査の密度の高いことは周知のことである。しかし西アジアでは、先史期はともかく、イスラム期についてはまことに低い状態である。こうした密度の差を思えば、発掘品の先後だけでは起源をきめることはできない。

そして筆者は依然としてずっと以前に記した疑問はまだ解かれていないことを記しておきたい⁶⁾。すなわち唐三彩は西方文化の受容期であった唐を中心とするごく短い時期に爆発的な流行をみて、そのままとぎれたものであること、三彩という多色系の感覚は

その前後の中国の陶磁器の配色感覚と連続しないこと、また唐三彩器は明器、つまり装飾器であって日常的な器物ではないこと、そして宋墓の明器では、もはや三彩類はみられないことである。

これに比べて西方の三彩器はずっと連続するのである。アフガニスタンのシャーレホルム（17世紀）、バルフ（15世紀）、シャレゴルゴラ（13世紀）、ガズニ（12世紀）などで筆者はいずれも三彩陶片を採集した。それは釉下に刻文のあるものと、無文の流しかけ風のもの2種である。これからみても三彩に対する好尚の連続性が知られよう。

しかもそれに対する好尚はさらに古くさかのぼることができる。前6世紀のバビロンのイシュタル門や行列路を飾った彩釉煉瓦は青、黄、褐、白の色を組合せ、前5世紀のスーサ、アカイメネス王朝の宮殿の壁は青、黄、黄褐の彩釉煉瓦で行列図を表現していた。スーサの煉瓦工はバビロニア人であったという。この2例からみても三彩に対する好尚、また三彩に用いる軸は紀元前にすでにバビロニアにおいて完成されていた。王城を飾り王宮を飾る技法とデザインが、人間のためのささやかな器を飾るものとなつたのも、それが西方の三彩器の伝統なのである。それはメソポタミヤのもった基本的な配色であった。

ただ三彩器のなかでラカビ手といわれる技法、つまり刻文の間に色釉をつめて文様を立体的に示す方法は、唐からの輸入であつたろう。すぐれた中国の陶器技術は三彩を受入れるとともにそれにまた新しい変化と改良を与えたのである。ラカビ手の出現は、中国におけるこの種のものよりはるかにおくれたのであつた⁷⁾。

またトルコ青の美しい釉の下から白土の文様がかすかに浮び上る技法のものがある。高盛りともいわれる技法だ⁸⁾。これは従来中国陶磁の技法を模したもので、つまりイルカン以後のものといわれている。しかし筆者はこの技法の破片をバーミアンのシャレゴルゴラで採集した。同地はモンゴル軍の西進の時に徹底的に破壊され、以後2度と住む人のなかつた地である。この遺蹟にこの破片があることはこの技法が、すでにイルカン以前にあつたことを意味する。従来の説を訂正するため、ここに記しておきたい。

名高いミナイ手の発達には、一方ではガラス工芸の発達があつた。シリアのガラス工は酸化鉛を溶剤としてこれに少量の金属を発色剤として加えたエナメルで、ガラスの表面を飾ることにすぐれていた。これらのエナメルはそれ自身1種のガラスであり、低温でガラス器の表面に焼きつけることができる。また金粉や金箔をガラスの面にはりつけ、これを焼きつけてのちみがいて金彩を出す方法も行われた。今でもイランではミナといわれるエナメル彩画器が盛行している。それは銅や陶器で素地をつくり、その上を白エ

ナメルでおおい、さらに色エナメルで各種の文様を画く。エナメルはいずれも炉に入れて器物の表面に焼きつけられる。文様はどれもミニアチュール風のものである。

ミナは初期はガラスを意味した語であるというのも偶然ではない。そうしたガラス器に対するエナメル画法が、陶器に応用されたものがミナイ手であった。またイルカン時代に盛んであったラジュバルディナ風、つまり金彩を多く加えた技法もまたこの応用であった。美しいイスラムガラスの工芸は、同時にミナイのそれと密接な関係をもっていることは注意すべきである。そしてラウファー以来論じられる鉛釉の問題もまたガラスとの連関において考えられるべきだろう。原料に石や土、金属を用い、高熱と窯を利用するという点で、ガラスと陶磁器はきわめて親しい関係にあるのだから。

エジプトのガラスはすべてアルカリガラスである。またフェウム、ローマのファイアンスは Si: 75%, カリ: 10%, ソーダ: 5.5% を含むアルカリ釉である。フォスタート発見のイスラムガラスはアルカリガラスだが、陶器釉には鉛: 31.4% を含む鉛釉とアルカリ釉が共存している⁹⁾。イギリスのターナーは 1954~56 年にわたって、古代ガラスのデータを集成した長大な論文を公表した¹⁰⁾。そこにかかげられたデータの大部分は筆者も既知のものである。しかし筆者等が試みた分析値は用いられてはいない¹¹⁾。ターナーの眼にはふれなかったらしい。

それはさておきターナーによると、エジプト 18 王朝、クレータ、アッシリア、バビロニア、前 2~1 世紀のエジプト、ローマ時代、またタキシラ、ナールンダ、イスラム期のサマラ、フォスタート、13~4 世紀ごろのモスクランプ、さらにヨーロッパの中世から近世にかけてのガラスはすべてアルカリガラスである。

これに比べて鉛ガラスの例は少い。鉛を 15~40% 含むものを求めると、ニップール(前 14 世紀)、アッシリアのニムルード(前 8~6 世紀)、タキシラ(前 4~後 5 世紀)、タラヒル島と 4 例のみられるにすぎない。これに反して筆者等がすでに記したように中国の漢以前のガラスはほとんどが鉛ガラスである¹²⁾。筆者等の試みた多くのイスラムガラスやイスラム陶、またササン期のそれについての分析も、大部分はアルカリガラスである。ただトンボ玉や黄、白、青の釉薬に鉛の存在がみとめられたにすぎない¹³⁾。さきのフォスタートの例のようにアルカリガラスと鉛ガラス、鉛釉とアルカリ釉は共存するのである。また現在のイスタリフ(アフガニスタン)、レイジャン(イラン)使用の青釉はともにアルカリ釉の低火度釉であり鉛釉ではない。

さて 1952 年の発掘で発見されたニムルードのガラスは注意される¹⁴⁾。それは赤色の原直径が 14 cm と推定される塊であった。塊の曲面から判断してルツボでとかされた

ものとみられる。ところがこれと同じような赤ガラスが、やはり直径 8.3 cm、厚さ 5 cm ほどの塊として 18 王朝のエジプトで発見されている。このふたつはともにガラス品の原材料であり、多くのガラス工芸品はこうした原塊からつくりだされたのだった。しかしエジプトのそれはアルカリガラスである。

ニムルードではそのほか同時にアルカリガラスも得られている。しかもその組成はエジプト 18 王朝のアルカリガラスと同系のものである。ということはニムルードのガラス技術はエジプト 18 王朝そのままでありながら、赤色ガラスのみは新しい鉛ガラスを用いているということになる。そしてこの奇妙な 1 例が現在知られている最古の鉛ガラスなのである。この特異な 1 例をどう解釈すべきであろうか。その成分は SiO_2 : 39.50 %, PbO : 22.80 %, Cu_2O : 13.58 % という銅呈色による赤色である。18 王朝の赤色ガラスも、 Cu_2O : 12.02 % を含む銅呈色のガラスである。発色源としての金属の使い方も同一といってよい。

こうしてみると西アジアでの鉛ガラスの発生説はまだ十分に解明されたとはいえない。従って同じく鉛を溶剤とする鉛釉の知識の発生もまだ西アジアに由来するという明確な証明はないのである。そして中国では鉛ガラスの使用は戦国期にあることは確実であり、鉛釉もまた漢の緑釉としてその使用は明らかである¹⁵⁾。そして古代中国にアルカリガラスは併存しない。疑問はいまだに解決されていない。

同じく技法上の問題として染付の起源を西アジアに置くか、中国に置くかの問題がある。筆者はかつて染付、すなわち釉下に彩画する技法、或いはコバルトの使用は西アジアにおいて早くから用いられ、それが中国磁器に応用されて磁器染付を生んだものと説いた¹⁶⁾。そののち中国での調査発掘が進むにつれて、宋代染付の発見を報ずることもあり、日本でもすぐこれを説く人もあったがそれはのちに誤解であったとして訂補されている。そして依然として宋代の染付、いけば中国における釉下の彩画技法のものは発見されていない。ただ元代にあっては染付技法の一変形とみるべき単純な鉄絵の染付があったことが知られている¹⁷⁾。

さらに唐代の長沙窯に釉下絵付のあることも最近に知られた。その破片のいくつかは日本でも展覧されたが、その一部にはたしかに釉下加彩と認められるものがある。しかも磁器の高火度釉下に加彩されている¹⁸⁾。この長沙の窯址からの発見によって釉下の絵付は唐代に行われたことが明らかとなった。そして絵付は緑や褐色でなされている。しかしその文様はどれもぼんやりしていて技法的に十分確立されたものではない。これが現在のところ中国側の釉下絵付の技法の上限である。とすれば、これもまた西アジアの

上限とほぼ一致することになる。しかしコバルト青料の利用はやはりずっとおくらせて元代にならねば生れない。そして西方ではエジプトファイアンスに早くもコバルト利用の釉下加彩とみられるものさえある¹⁹⁾。染付の問題も三彩と同じように西アジアの今後の発掘結果とさらに比較せねばならないであろう。筆者は元の釉裏紅の技法も、ラスター彩のイスラムの技法が磁器に応用されたものとみるのであるが。

最後に中国陶磁器の輸入についてすこしふれておこう。中国陶磁ことに元明染付の多くがイランのテヘラン、イスファハン、メシュドの美術館、タブリーズ大学、アルデビル寺院に多く蔵されていることは有名なことである。筆者がこれまで最も多くの中国陶磁片を採集したのはスタインもすでにいうように²⁰⁾ ペルシア湾岸の港 バンダルアバス 附近、すなわち古ホルムズ一帯であった。すなわち第1次のホルムズ港であったミナブ近傍のカレサラワン、ミナブ古城、それに第2次のホルムズ港であったホルムズ島の古城である。これらの地での採集品については、近刊の報告書でくわしく述べてあるのでここでは省略する²¹⁾。

イランではケルマンのカレドホタールの遺址でオリーブ色の青磁片を得た。またヤズド、ケルマン間のクバナン（マルコポーロのいうコビナン）では染付片、ヤズド、メシュドをむすぶ最短コース中の要地タバスの古城でも同じく染付片が得られている。またザヒダン、ケルマン間の街道にある有名なバームの廃市では多くの染付片を採集した。厚手の大型の辺の破片、精選された白土の素地をもち薄手につくられた碗の破片には青磁釉を用いたもの、透明釉を用いたものと2種の染付がみられた。また明るい青色のコバルト彩画、くすんだ呉須風の青料によるものなど、技法的には多くの種類を得ており、いずれも精品である。

アフガニスタンではバルフのバラヒッサールで花文や唐草文をもつ染付片があった。タシュクルガン近郊のシャーレホルムでもざっと線文様を画いた染付片を採集している。クンドズのバラヒッサールでは竜泉風の青磁、染付、また黄とエンジ色で上絵付をほどこしたのものがあつた。南部のガズニではオリーブ色の青磁片が採集できた。これらの染付片には、その表面をおおう透明釉が銀化したものがあることはめづらしい。ふつう磁器面の釉は堅牢で銀化しない。またこの銀化する器は染付磁器を模倣したイランの陶器とは、胎土も釉も全く性質の異なるものである。やはり中国産と見なければならぬ。景德鎮あたりの有名な大生産地以外の地方窯の、いささか粗な製品がこうした状態を呈するのであろう。

サファール朝のシャーアッバスが中国の陶工 300 人を招請して、染付風の陶器の製造を試みたことは名高い。その中心はケルマンであつたらしく、1660 年のラファエル・レ・マンは、ケルマン産は最上であつて、中国産のものに劣らないと述べているほどである。この伝統をついでか、今もケルマンでは粗末な染付陶器が生産されている。

シャーアッバスが中国風の陶器の生産に熱心だつたのは、べつに中国趣味だつたからではない。彼は当時ヨーロッパで歓迎された中国染付磁器の代用品をつくり、これを輸出して利益を得ようと計画したのである。計画は一時は成功して、1665 年には 4646 個がバタビヤに送られている。68 年には 2,268 個、69 年には日本に送られたが日本は輸入を許可しなかつた。81 年にはケルマンの皿 4,556 個などの記録がある。そして約 25 年の間に年平均 1,600 個を輸出したという²²⁾。

しかしこれらの器物は陶器であつて磁器ではない。そこで磁器特有のややつめたい白い美しさを欠き、金属的な硬いひびきをもたなかつた。またイランの小型の窯では中国や日本の大型の窯とは焼成能率をはるかに劣り、従つてコスト高となる。このような理由でイランの染付陶器はごくわずかの間しか海外には輸出されず、アッバスの計画は失敗した。この期の製品は今も多くイランには残っている。どれも生々しいほどのコバルトが用いられ、文様は中国風の山水楼閣などが多い。生地はクリーム色の陶器である。そのほかタシュクルガンのバザールのドームに、いちめん中国陶磁（清朝期とみられる）がモザイク風にはめこまれて壮観を呈していたことは、ながいシルクロードによる東西の歴史を思わせるものであつた。

（筆者は京大人文学研究所助教授）

註

- 1) Ackerman, P: Some problems of Early Iconography, *A Survey of Persian Art*, Text.
- 2) 筆者: イランにおける各種技術の観察記, 『東方学報』28 冊, 昭 33.
- 3) *A Survey of Persian Art*: vol 5. Pl. 563~565 など.
- 4) Stein, A: *Archaeological Reconnaissances in N-W Indian and S-E Iran*, 1937. 卷末図版.
- 5) 三上次男: 中国陶磁とイスラーム陶器の関係に関する 2,3 の問題, 『西南アジア研究』No. 14.
- 6) 筆者: 三彩小論, 『世界陶磁全集』vol. 9. 1956.
- 7) たとえば『世界陶磁全集』vol. 9. 原色図版 13, 1956.
- 8) 大原美術館に完器がある。新館目録 No. 30.
- 9) Lucas: *Ancient Egyptian Materials and Industries*, 1948.

- 10) Turner, W. E. S.: Studies in Ancient Glasses and Glassmaking Processes., *J. Soc. Gl. Tech.* 1954, 1956.
- 11) 室賀照子及筆者: イラン採集の陶器釉薬およびガラス片の成分分析, 『科学史研究』46, 47, 51号.
- 12) 筆者: 中国古代のガラスと釉薬, 『世界陶磁全集』vol. 8. 1955.
- 13) 室賀照子及筆者: 西アジア採集のガラス及び釉薬の化学的研究, 『東方学報』37冊(印刷中).
- 14) Turner: 前掲論文 Part II.
- 15) 水野清一: 緑釉陶について, 『世界陶磁全集』vol. 8. 1955.
- 16) 筆者: 青花の技術, 『世界陶磁全集』vol. 11. 1955.
- 17) 中国永楽宮壁画展目録, 至正11年銘罐, 白釉褐彩壺, 1963.
- 18) 中国二千年の美展目録, No. 24, 25, 152 など, 1965.
- 19) ツタンカーメン展目録, No. 33, 34. 1965.
- 20) Stein: 前掲書.
- 21) 小山喜平及筆者: 西アジアの技術(京大 I A P 調査報告)(印刷中).
- 22) Volker, T.: Porcelain and The Dutch East India Company, 1954, p. 113 以下.