

批評・紹介

慶陵の壁畫

繪畫・彫飾・陶磁

田村實造 著

昭和五十二年十二月 同朋舎出版部
B5判 本文二六四頁 原色圖版一
二頁 圖版四二頁 索引五頁

本書は既刊の『中國征服王朝の研究』上・中および將來刊行せられる下とともに著者のライフワークの一部をなすものである。また先年刊行した『慶陵』I・IIが發行部數が制限されていたために研究者の手に行きわたっていないという不便をカバーする意圖もあつて出刊したものであるという。

『慶陵の壁畫』という書名は本書の第一篇の篇題をそのままつけたのであるが、内容的には慶陵の壁畫の考察のほかに、慶陵と密接な關係のある遼・金時代の佛塔およびダラニ經幢にみえる彫飾を第二篇とし、第三篇には慶陵出土の遼系陶磁を中心に、遼代の陶磁について論述したもので、事、遼の文物に關する限り、すべてのものを研究しつくそうという強い意欲がうかがわれる。その内容はつぎの通りである。

第一篇 慶陵の壁畫—人物畫と山水畫を中心にして—

第一章 慶陵の發見と調査の經過

第二章 慶陵の位置と三陵墓

第三章 東陵の人物畫像

第四章 東陵の四季山水畫

第五章 結語にかえて—東陵壁畫の構圖と下繪—

遼代の龍文について

一 東陵の壁畫にみえる龍文

二 哀冊碑石にみえる龍文

遼代の畫人とその作品

一 東丹王李贊華

二 胡瓌と胡虔

三 蕭澈—その他の畫人

四 契丹人騎馬出獵圖

第二篇 遼金時代の彫飾

I 遼、金系の佛塔とその彫飾

第一章 多角多層塔

第二章 多角多層塔

まとめ

II 遼、金時代の石幢とその彫飾

第一章 遼代のダラニ石幢

第二章 金代の大准提ダラニ石幢

第三篇 遼代の陶磁

第一章 遼系の陶磁

第二章 遼代の窯址

(以上 節以下省略)

まず第一篇慶陵の壁畫—人物畫と山水畫を中心にして—から紹介しよう。第一章は慶陵の發見と慶陵の調査の經過との二節に分れてゐる。第一節慶陵の發見では、慶陵は遼の最盛期にあたる第六代聖宗とその二人の后妃を合祀した永慶陵の略稱であるが、その後、それに鄰接して葬られた第七代興宗とその后妃を葬った永興陵、第八代道宗とその后妃とを葬った永福陵をもひつくるめた總稱ともなっており、内蒙古バリン左翼旗白塔子（遼の慶州）の西北、南興安嶺系のワール・イン・マンハ（瓦の多い砂丘地）にあり、この山は遼代には慶雲山と稱せられた、といつてゐる。また慶陵の發見と發掘の歴史では、一九二〇年のカソリック宣教師 Jos. Mullie 師、二二年度の Keryn 師以下慶陵踏査の結果を學界に紹介した人々の事蹟と、それと前後して行われた盜掘の様子を述べてゐる。第二節慶陵調査の經過では、慶陵の調査と著者の緣由、すなわち一九三一年（昭和六年）七月、東亞考古學會内蒙古調査團に参加した著者が、さししよ調査の對象となつていなかった慶陵の調査を熱望した結果實現できたこと、翌一九三二年三月末、北平からの歸國の途中奉天に立寄り、幸運にもキャッチした情報をつたよりに、慶陵出土の哀冊碑石を八方探査して、これを奉天商埠地の湯佐榮（熱河省主席湯玉麟の息）邸内で發見できた經過を述べてゐる。その碑石のうちに著者のさがしもとめていた契丹文哀冊二組四基が入つていたのである。淡々たる敘述の中から、當時の著者の興奮が傳わつてくる。ついで一九三九年（昭和十四年）著者がいよいよ慶陵の學術調査にあたることとなり、小林行雄氏その他の人々とともに現地におもむき、兵匪による危険にさらされながら、墓内の低溫その他の惡條件にもめげず、十四日間の調査に従事した經過を述べ、ついで一九五

三・四年（昭和二十八・九年）にわたつて小林氏との共著の形で『慶陵』Ⅰ・Ⅱを公刊しえたこと、そしてこれに對して日本學士院から學士院賞・恩賜賞を授與された喜びを言外に秘めて傳へてゐる。

第二章慶陵の位置と三陵墓では、第一節慶陵の位置、慶陵はどこか、ワール・イン・マンハと三陵墓では、三陵墓の位置、景観が詳細に記されており、第二節三陵墓の比定では、三陵墓のうち中陵が興宗陵、西陵が道宗陵、そして東陵が聖宗陵に比定せらるべきことを論證してゐる。

第三節東陵の墓室とその構造では、墓室の形狀、羨門とその構造、羨道、前室、前室の東・西副室、前室の各通廊、中室、中室の東・西副室とその通廊、後室、墳道、墓室の壁面、の諸項について實測にもとづいて具體的に詳細に記してゐて、讀者をいつの間にか陵墓内にひきこんでゆく。これによって全體の構造が納得されるわけである。

第三章東陵の人物畫像では、導論として、東陵墓室の全壁面に數十をかぞえる人物の肖像畫と花鳥をふくむ四季山水畫と建築裝飾文様との三類の繪畫が存する事實について、このように中國繪畫のすべての要素をそなえた例は他にあまり類をみないこと、また時代的にも中國では北宋の中期、わが國では藤原の盛期—宇治の平等院にさき立つ二十餘年に相當し、おそらく獨立した四季山水畫としては現存するものうち唯一・最古のものであり、後人の補筆もなく、いわば處女作品でもある點に大きな價值がみつめられるであろうと評價した上、壁畫の現狀についての解説に入らうとする。第一節墓室内部の人物畫像は、東陵墓室のうち、羨道、前室、前室の東・西

副室および前室と中室との各通廊など、すなわち後室と中室とをのぞく各室の周壁面から、各通廊壁面、さらに羨門外につづく塋道の東・西壁面にわたって描かれている七十一人にも達する等身大(百七十ないし百八十センチ)人物像のうち、とくに墓室内部の人物画像について、具體的に記述している。契丹人の文官、武官、樂人、婦人、春の釣魚の遊幸に扈從する漁臣と思われるものなどについて、一々その風貌、髪かたち、服飾、もちもの等について、『遼史』その他の文獻に照らし、從來の研究成果をふまえて、克明に敘述していて、著者の觀察と記憶とが抜群であることに改めて尊敬の念をいだかしめる。第二節塋道部の畫像では、羨門の外方につらなる塋道の東・西壁面にみられる人物畫と、東壁面にみられる飾馬とについて記し、この壁畫が出行圖を描いたものであること、この部分は壁面に厚し漆喰の上塗りがかけられ、そこに描かれた二次的壁畫である事實を指摘している。

第三節人物畫像についての考察では、まずこれらの人物畫像は、墓室内部と塋道部東・西壁面のもものでは、その描法にかなりの相異がみられ、内部の五六人は、各人の個性をよくとらえている肖像畫であるが、塋道部のものは、内部のものとは異って二次的壁畫であるせいか、それともそれらが出行圖を描いているせいか、各人物の容貌にしても、姿勢にしても類型的、非個性的であることに言及する。さらに、肖像畫としての特色では、墓室内部の畫像には二人列びのものが多く、なかには羨道の東・西壁面の人物像や前室の東・西副室周壁面にみるような單身列像、あるいはまた前室の西通廊南壁面や中室の西通廊南壁面にみるような、數人を一組として、前列の人物の背後に後列の人物を一段高くあしらった群像風のものも

あるとしている。そしてその畫法について、人物の顔面部は細い墨線で入念に描かれているのに對し、からだの部分はすこし肥瘦をもった墨線でかかれており、東陵墓室の人物畫像が概して唐朝繪畫の傳統をうけついでいるものと考えられるという。さらに人物畫にみえる服飾、ことに契丹服―衣裳・胡帽・帶、漢服と幘頭について述べ、また、人物畫に契丹字の署名が墨書されている事實に注意し、この署名によつて肖像畫としての顯著な特色を加えていることを指摘し、さいごに、このような數多くの廷臣たちの肖像畫が墓室内にみえるのは、墓室の主人公である皇帝の捺鉢(行在所)生活を描寫したものと考えるのが妥當であると思つて加えている。

第四章東陵の四季山水圖では、東陵墓室内の中央部にあるいわゆる中室の四つの周壁面に描かれた四季山水畫―花鳥畫をふくむ―について詳細に述べたものである。すなわち東南壁面に春圖、西南壁面に夏圖、西北壁面に秋圖、東北壁面に冬圖が描かれており、その畫面の大きさは大體縱二・七〇―二・八〇メートル、横一・八〇―一・九〇メートルであるとし、四季山水壁畫としては、古さと規模の大きさとで屈指であるとする。

まず第一節春圖では、低い起伏をあらわす土坡を背景に杏(もも)の花と水禽を主題としており、正しくは山水・花鳥畫といつてよからうとしている。描かれているのは、ワール・イン・マンハ(慶雲山)の地形にたとえていえば、チャガムレンの本流をはなれて谷間の澤つたいに丘陵をのぼりかかる裾野あたりの景觀にちかいいい、復原圖を掲げてその細部にいたるまで一々詳細に説明している。そして水鳥のかも、白鳥、おしどりなど寫實的で形の上での大小の約束もいちおう守られているが、土坡の描き方は裝飾的・類型

のである。これはわが國では古大和繪的土坡の描き方のようにいわれて、大和繪の一つの特色を強調する向きもあるが、この東陵山水畫に全く同じ様式がみられることは、その源流を唐代に求めることができるであらうと著者の見解をつけ加えている。

第二節夏の圖の主題は三株の牡丹樹と、ここかしこに群れ遊ぶ鹿が主題であり、のどかな初夏の風景が描かれているが、四圖のうちでもっとも花鳥畫的であり、裝飾的であるとし、春圖の地形よりもさらにいくつかの丘陵を登ったところに見出される景觀であらうという。牡丹は遼の國華ともいわれるような地位を占め、聖宗時代にもさかんに牡丹の賞觀が行われた事實を附記しているのは興味があるが、さらにこれが唐の長安における牡丹の觀賞と關係があるのか、また遼代渤海人による牡丹の觀賞とも何らかのかかわりがありはしないか、壁畫とは直接の關係はないが知りたいことである。

第三節秋圖は損傷の度がもっとも少く、色づいた數多の灌木と鹿とが主題となっており、夏圖の場所からさらに深くふみ入った地貌と逝く秋の情緒とを巧みに現わしているという。また灌木のうち三本の松樹の描き方が唐代の傳統的な書き方によっていること、牝鹿の群とそれを追う牡鹿とが描かれているが、かれらの生き生きした眼がひどく印象的であること、また丘の中腹で巨角をふるわせながら天空にむかって咆哮する牡鹿の力強く、躍動的な描き方がすばらしいことをいっているが、實物に接した著者の感動はさこそと思われる。著者はさらに上方の突兀たる巨岩の描法にも注意している。

第四節冬圖の主題は落葉した木と群鹿とであり、奥山の冬の荒涼たる感じが出ているという。この圖の描法として著者が注目していることは、土坡の描線は急な傾斜をつけ、またいろいろの樹木を

描いて山の深さを思わせたり、あるいは重なりあう山坡の間に距離のあることを暗示するため、樹木の梢を土坡のむこうにのぞかせて、かたの山の遠さを強調している點——古大和繪（例信貴山緣起の山嶽と點描の樹木の描き方）にみられる——などには、畫家の周到な配慮がうかがわれるとし、さらに枯枝をあらわす蟹爪描風の筆法にも注意している。

第五節四季山水畫についての考察では四季山水畫はおそらく慶雲山をモデルとしてその四季の景觀を四つの壁面に描きわけたものであるが、この壁畫からは當時領内いたるところの景勝地を求めて四季おりおりに遊獵し宴樂した契丹皇帝ののどかな捺鉢生活ぶりものばれるとし、わが大和繪が日本の題材を扱ったと同じように、この山水圖は慶陵附近の景觀を題材にしている點で遼畫あるいは契丹畫といえるであらうといっている。さらに、この山水圖の畫面構成について述べ、水鳥、鹿、草木、灌木などが比較的高い寫實性をもって描かれているのに比べて、その土坡は類型的・裝飾的であり、これらの類型的な土坡をそれぞれ組み合わせることにより、四季圖の背景としての地貌を構成しており、その土坡の組み合わせ方には、郭熙のいう三遠法（高遠法、深遠法、平遠法）がうかがわれるという解釋をつけ加える。そしておわりに、四圖の畫風は、春・夏の二圖と、秋・冬の二圖とに大別できるとし、春圖の水禽や夏圖の牡丹樹を寫實的で裝飾的な唐代にあるいは六朝以來の一畫風の傳統をうけついでたものとすれば、秋圖・冬圖には宋代の水墨畫につながる新しさがあり、草木・花鳥だけでなく、秋・冬の群鹿についても同じく寫實性に富むといっても、夏圖の鹿とは異り、かれらの動作は生動的であって新しさを感じられる、といっている。

第五章結語にかえて―東陵壁畫の構圖と下繪― 第一節東陵壁畫の様式と構圖についてでは、東陵壁畫は人物肖像畫、四季山水花鳥畫のうえに各室の天井部とそれその通廊の天井部には建築裝飾文様が描かれ、中國繪畫の全要素をそなえており、このように多種多様な要素を具える大壁畫は、今日のところ他に類がないことをいう。すなわち近年中國で發見せられた永泰公主、章懷太子李賢、懿德太子李重潤らの墓壁にみられる壁畫は、人物畫の規模においてこそさらに多彩・壯大であるが、東陵壁畫のような山水畫を缺如している事實を指摘している。様式つまり畫風についていえば、東陵壁畫は唐末・五代ごろの手法を基調にしているが、人物畫にも山水畫にも北宋前期十一世紀前半ごろの新畫風をまじえる畫面もある。唐末・五代・北宋前期といえ、中國でも日本でもその遺品が少く、とくに春・夏・秋・冬の山水圖の如きは、東陵壁畫が現存する最古のものであるといつてよい、という。そして東陵壁畫は、多數の畫家や圖案師たちを總動員しながら、その全體的構圖は傑出した畫家によって立案設計せられたものであるが、しかし擔當の畫工や圖案師のグループによる畫風や描法の相異が生ずる。その相異は、墨線の運びや彩色の色調だけでなく、壁畫の下繪にもみることができるといつている。

さらに構圖について述べ、人物畫についていえば、各人物の身體・顔・眼の方向は、通廊をへて棺柩の安置せられた後室にむかい、やや斜めにむけられていること、また、前室後半の東・西兩壁面の最北端の人物が、いずれもその肘と腰の一部をそれぞれ壁面と直交する前室北壁につづけて描かれているのは、この肖像畫が單なる壁面の裝飾のために描かれたのではなく、これらの人物が捺鉢（行

在所）の幕庭内に立ちならんだ状態にみたてて描かれたものであると考えられる、としている。

なお東陵中室の山水壁畫が、四幅ともそれぞれ兩側を柱形裝飾帶によつて縁どられているのは、この壁畫が大幅の壁掛畫圖として幕庭の廣間を飾っていたさまを模したものとと思われると推定を下している。それについて、當時遼國の王公貴族たちが、中國の貴人にならい、居室内に大小の畫軸をかがけて楽しんでおり、そのようなこれらの現實生活の一端が墓室内の遺物によつて示されたものと考えられるとする。第二節東陵壁畫の下繪については、人物畫については入念な刻線の下繪が、また山水畫には構圖のわりつけのための心おぼえ程度の下繪がほどこされていたことをいう。

遼代の龍文についてでは、東陵の壁畫にみえる龍文として、前室部と中室天井部にそれぞれ二對の雙龍文、周壁畫の四季山水畫の左右兩側の柱形裝飾として描かれている四對の雙龍文と、現在には剝落、消失しているが、羨門部の拱門上部にも雙龍文があったことが認められるから、都合九種の雙龍文が描かれていたことをいい、1、前室部の雙龍文では、北壁上部和南壁上部の三日月形の垂直壁面に描かれているものを模寫、復原してこれを示し、2、中室部の雙龍文では、南・北通廊の直上天井部と東・西通廊の直上天井部とにそれぞれ一對ずつ描かれた雙龍文と、中室周壁面に描かれた四對の雙龍文について解説している。

つぎに、哀冊碑石にみえる龍文では、1、欽愛皇后（聖宗の妃）、2、仁懿皇后（興宗の妃）（1、2ともに哀冊篆蓋上面の四隅方區の雙龍文）3、仁德皇后（聖宗の元后）（哀冊篆蓋上面の四隅方區

の龍文) 4、道宗皇帝、5、宣懿皇后(道宗の妃)(4、5ともに哀冊篆蓋上面の四隅方區の雙龍文、哀冊篆蓋側面の雙龍文、哀冊碑身側面の雙龍文)について逐一詳細に解説し、それらの龍文がいずれも道宗時代(一〇五五—一一〇〇)以後につくられた哀冊にかぎられていた事實をあげ、聖宗のものには牡丹花文のみで龍文はみられなかったが、上記各皇后の哀冊碑になると、龍文は篆蓋上面の四隅方形内にほどこされるようになり、道宗と宣懿皇后のものになると、その彫飾は側面までも四神圖に代って龍文一色にうずめられている。このように遼朝の哀冊彫飾が牡丹花文からしだいに龍文へ變容したことは、宋代以後龍文が皇帝の象徴として用いられるようになった中國の影響によるものと考えられるが、他の面からすれば、それは唐代の傳統からの脱却を意味するものともいえないだろうか、との解釋を示している。

遼代の畫人とその作品では、慶陵壁畫の制作とは直接關係ないが、あのようなすぐれた作品を生んだ遼國畫壇に活躍した畫人として、太祖の長子東丹王李賀華、胡瓊・胡虔の父子、蕭淑一その他の畫人たちについて、今日見ることのできる繪畫の著錄等よりその作品をたどり、さいごに、畫人の名は知られないが遼人の作品中の傑作である「契丹人騎馬出獵圖」について詳細な解説をほどこしている。總じて遼代繪畫史研究の絶好の指針となるものといつてよいであらう。

以上で遼代の壁畫—人物畫と山水畫を中心にして—を終る。

第二篇 遼・金時代の彫飾に入る。

Ⅰ 遼・金系の佛塔とその彫飾 では、滿洲すなわち今日の中國東

北地區および內蒙古自治區の東北部、あるいは河北省や山西省北部地方に多數散在して、滿洲塔とか遼金塔とか呼ばれる佛塔はそのほとんどが磚築で、その様式も詳しくみれば多種多様であるが、村田治郎博士の『支那の佛塔』によってこれを多角多層塔と多角多層塔との二大系統に大別し、主としてそれらの基壇部や初層部にみえる彫飾を中心に考察しようとする。

第一章 多角多層塔 第一節 基壇部の構造と彫飾では、朝陽・北塔と南塔、義縣・嘉福寺塔、通縣・通州塔、房山・雲居寺南塔、遼陽・廣祐寺白塔について詳しく述べ、第二節 初層部の構造と彫飾では、基壇部でとりあげた諸塔のほか、內蒙古自治區・林東の南塔、同じく大名城・大塔寺の大塔および牛截塔などをとりあげている。とくに大名城の大塔については、遼金塔中最大で、安定と莊重さとを兼備した第一級品であると評價し、遼陽・廣祐寺の白塔については、建立時代についてはわが國建築史家の間に遼代・金代兩説あるが、初層部などの彫飾に關するかぎりは遼代とみてよいであらうという見解をあきらかにしている。

そして、多角多層塔の初層部彫飾の三類型として、A・B・C型に大別して各々その特徴をとらえている。すなわちA型は正四面のアーチ龕を、また斜四面には連子窗か堅格子窗をというように正四面と斜四面とで兩者を交互に配置するのが基本的形式であらうとし、さらにA型を細分して、アーチ龕の中に(a)佛像一尊を安置したもの、(b)扉構えを造り出したものの二様式があるとする。またB型のものは、アーチ龕と連子窗との交互配置による基本的彫飾を主體とはするが、そのほかに天蓋・寶塔・飛天・寶珠・雲文など多くの彫飾を附加したもののほかに、斜四面にも天蓋にアーチ龕・佛像・

菩薩を造り出しているものも同類として入れられるであろうとする。さらにC型に属するものとしては、斜四面の連子窓が菩薩立像や寶塔に代えられている。いわばA型・B型の變型ともいふべきものであるが、B型に属するものが比較的に多くみられる、ということを実例によって述べている。

ついで第三節第二層以上の構造では、第二層以上は各層の間隔が急にちぢまって、ただ屋根と軒まわりだけが重なり合うかのような構造であるが、これにも(1)初層部と同じく屋根うらに、軒まわりとして斗拱が組まれているもの。(2)第二層以上が段成、すなわち埴を持ち送り風に数段積み出して、その上に屋根をおいたもの。とに分けられるとし、おのおのに属する塔をあげている。

第二章多角多層塔では、第一節では佛宮寺の木塔(山西省應縣)と天寧寺塔(河北省正定)のそれぞれについて解説をほどこし、第二節では白塔子の白塔を、A初層部の彫飾、B第二層以上の彫飾にわけ、第三節では萬部華嚴經塔(内モンゴル自治區フフ・ホトン)について詳細に説明している。そしてここにいたって著者は、上述の遼・金系佛塔の彫飾についての考察が詳細複雑に過ぎたとの反省のもとに、二頁にわたる「まとめ」をつける用意を忘れている。總じていえば、著者自らもいうように、佛塔については村田治郎博士『支那の佛塔』、竹島卓一博士『遼金時代ノ建築ト其佛像』(解説篇)などを参考したのであるが、その觀察の細部にわたり、表現の正確なことはおどろくべきものがある。とくに私は、昭和十年著者とともに熱河・北滿を踏査し、ここにあげられた佛塔の多くを實見する機會にめぐまれているので、一入懷舊の情をもって讀み進んだことであつた。

Ⅱ遼・金時代の石幢とその彫飾に入る。

第一章遼代のダラニ石幢 第一節多寶千佛幢では、京都國立博物館藏道宗太康(大康が正しい)一〇年(一一〇八四)十二月という創建の日時の明白な完形品をとりあげている。幢身の銘記によると當初遼代には涿州城内東街の路側に建てられていたのを、約二百年のち、よごれがひどくなつたため、元の至元十三年(一二七六)八月、西藏僧の「了」常が護國仁王佛殿の前に移建し、さらに明の永樂三年(一一四〇五)二月に重修されて現在のような複雑な形態になつたらしい。これについて、基壇部・幢身部・屋蓋と頂飾部にわけて紹介している。基壇部では、第一臺座の中肉彫りの大・小圓形花文、臺座側面の八角形の框座の各面に陽刻せられた迦陵頻伽、柱身初層と第二層の菩薩像、幢身部ではその不整形八角柱の廣い四面に二列、狭い四面に一列配した小拱龕中に安置せられた佛坐像、幢身をのせる八角臺座の表・裏に刻された蓮瓣の反り花、承け花、幢身上部、八角の中臺飾右側面八隅の垂れ紐のついた圓環を口にくわえる獸頭、それらの圓環を弧狀につなぎ合せた各面の花繩飾り、その上方に刻せられた飛天、この中臺石上にのせられた小幢身正四面尖拱龕中に一尊ずつ配せられた坐佛像四體、斜四面尖拱龕中に配せられた比丘像について述べ、さいごに屋蓋と頂飾部についてもいねいに解説する。

第二節慶陵のダラニ石幢 中陵前殿址に遺存するダラニ石幢は、おそらく興宗陵が營造された清寧元年(一一〇五五)をあまり経ないころのものと考えられるが、著者が踏査した昭和十四年(一九三九)九月の現狀ではこの石幢は倒壊して四つのブロックに分散していた

という。これについて、幢身、臺座、中臺石、小幢身に分けて細述している。幢身の全面には梵文のダラニ經文が正四面に九行ずつ、斜四面には六行ずつ、ともに一行五十四字詰めに刻みこまれていたことを、また臺座では、その側面にあたる框の各面にはあく取りしたなかに雙獸文と花葉文とが交互に陽刻されており、その雙獸文にはスキタイ様式を連想させるような遊牧民的野趣がうかがわれ、またその手法には力感あふれる逞しさが感じとられることを、中臺石については、側面に豊富にほどこされている高肉彫の彫影について述べており、小幢身では各稜角の上半部に獸頭をつくり出し、それらを弧状の花縄文で連ね、各弧圓中央に八瓣の圓形花文を浮彫りして一個ずつ納めていることを述べる。そして小幢身では正四面の大灯形の尖灯籠のなかに彫られて結伽趺坐の四佛に注目して、遼の盛時のすぐれた手法がうかがわれることをいい、斜四面にも同じように正四面の四佛と四菩薩がやや低く刻まれていることに注意している。

第二章金代の大准提ダラニ石幢では京都市藤井有鄰館藏の大准提ダラニ石幢をとりあげる。幢身に大定癸卯（三年）の紀年がある。このダラニ石幢の現状は四層と屋蓋頂飾とから成るが、臺座と幢身のほかは三基の柱身・二基の中臺石・大小二基の蓋石と屋蓋・頂飾部という頗る複雑な構成である。

臺座は八角形で、柱身承けの造りだしをかこんで周邊いっばいに八個―一側一個―の圓形花文を高肉彫りに彫刻し、幢身は、正四面と斜四面、不等邊八角形であるが、その幢身の全面に漢文で大准提ダラニ經文を刻し、終段に建立の緣由と年時をしるす。第一中臺石は華麗に花を開いた二重の蓮瓣を上方に鉢形にひろげて蓮座をつく

る。そしてそれぞれのうらがわには、圓い大きな花芯を陽刻しているのが注意される。柱身はほぼ同じ高さのものが、中臺石と蓋石とをなかにして三基つみかさねられている。下方から第一柱身の正四面には浅い尖拱龕のなかに豐頬圓滿のふくぶくしい四佛一尊ずつ納めるが、せまい斜四面にも浅い尖拱龕のなかに羅漢立像を一體を納める。それらの羅漢像が思い思いに自由自在なポーズをとっていることに注意し、粉本にとらわれない工匠たちの非凡な手法と評價しているのが印象にのこる。

第三篇遼代の陶磁

著者はまず中國の陶磁、とくに華北の磁州窯、定窯（定州窯）、邢州窯など諸窯の強い影響をうけて發達した遼系の陶磁のうち、器形の上でも裝飾文様の上でも、遊牧民固有の特異性をもつ陶磁器、すなわち騎馬遊牧民族である契丹人の生活の反映した、エキゾチックな気分をもったものを主に考察する、とその立場をまず明らかにしている。そしてこのような契丹人好みの遼系陶器の發見が、近々四十年あまり以前、一九三三年（昭和八年）奉天博物館設立の際、例の湯佐榮蒐集の考古遺品の中にまじって人々の眼前に出現したものであることをいう。

第一章遼系の陶磁―提袋壺・長壺・長頸瓶・遼三彩― 第一節提袋壺のいろいろは遼代の陶磁の中でもっとも特色のある提袋壺についての解説で、興味ぶかく讀まれる。これは俗に扁壺および鶏冠壺と呼ばれるもので、近年遼代陶器の花形的な存在となった。北アジア遊牧民のあいだで、古くから腰や馬の鞍に吊るす提げ袋状をした革製の飲料容器を、そのままにうつしたものであるとし、これらを

とくに壺體と把手臺座に注目して第一類と第二類にわけ、第一類をA型・B型に、第二類をA・B・C型に分類している。

第一類（扁壺・扁瓶、提袋式把手臺座）

A型 壺體は扁平、革袋の原型にもっとも近く、縁釉で蔓草文様の裝飾をもつものが多い。管口とならぶ把手臺座は凹字型。その上部に提げ紐を通す小孔二つ。

B型 壺體は上扁・下圓。楕圓形のものが多く無文。管口とならぶ把手臺座は、平板な鶏冠狀をなす（鶏冠壺）。把手の中央部に細孔一つ。

第二類（扁壺・扁瓶、環梁式把手）

A型 壺體は多く上扁・下圓。上部の管口に並ぶ環梁式把手は扁平狀・繩狀または太紐狀。壺體の兩面に裝飾文をもつものが多い。

B型 壺體は多く卵形。管口とならぶ把手は太紐様の環梁式。その表面には指頭痕の裝飾文が多い。

C型 壺體は球形、平底。管口とならぶ把手は太紐様の環梁式。上質の白磁・白釉が多い。

この分類は、著者が多くの壺を實見するとともに、遼寧博物館の『遼瓷選集』その他の資料を利用して到達したものであることが知られるが、一々實例についてゆきとどいた解説がほどこされている。

第二節長壺と長頸瓶 長壺は一見して不安定の感じのする細長い壺で乳酒醸造の用器であるが、そのほか乳酒などの貯藏器にも用いられたかも知れないという。色は多く茶葉抹（そば）釉か黒釉か褐釉で砂石を混じた粗目土を硬く厚手に焼成した磁胎の上からこすりと釉藥をかけ、また内がわにも底部までくまなく釉藥がほどこさ

れている。契丹人の皇帝・王族・貴族、漢人でも富裕階級が使用したものと思われるという。焼成した窯としては赤峰市郊外の乾瓦窯（缸瓦窯）が比定されるといい、さらに長壺と同質と思われる宮殿用屋瓦や埴瓦にも言及し、その焼成地としても赤峰市郊外の乾瓦窯や林東市郊外バイン・ゴルの窯址群などが推定されているとする。

また長頸瓶は總高が五十一・四十七センチもある大型瓶で、頸部が細長く、上部は大きく朝顔狀に開いた注口部をのせている。この器はイランのサーサーン朝ベルシア銀器に祖型をもつ唐代の鳳首瓶の變形であろう、とする。そのほか鶴頸で廣い盤形の注口をもつ鶴頸盤口瓶も出ているが、これらは遼國內ではなく、定窯などの中國内地の窯で焼成されたものであろう、としている。

第三節遼三彩 遼三彩は唐三彩の影響をうけて中國周邊諸國で焼成された三彩の一つで、唐三彩のように冴え冴えとした鮮麗な色調はみとめられないが、よどんだ潤いのある釉調には茫洋としたなかに力強さを感じるとしている。造形上からは、壺・罐・瓶・盤・碟・大小碗・倉子・陶硯など多様であり、文様も唐草文・蓮華文・菊花文・牡丹文・芍藥文・蝶文・水波文・遊魚文・雲文・斑文などが印花法・刻花法の技法によって押刻され、その上から三彩釉が繪付けされている。また、遼三彩にもっとも多いのは印花法で、いわゆる型押し文の技法によるもので、唐三彩の影響の強かったことをうかがわせるとし、實物によって説明している。提袋壺いわゆる鶏冠壺も、縁釉・黃釉・褐釉・白釉などの單彩のものが多く、遼寧省博物館藏の白釉に鐵銹の花文をもって羽毛を飾る二彩の鶏形提袋壺、同館藏で『遼瓷選集』に收められている「三彩釉・印花扁把壺」、そのほか三彩の兩耳丸壺（罐）等を代表として紹介している。つい

で盤・碗・碟の類にも、『選集』の中から、「三彩釉大盤」・「三彩釉・印牡丹花大盤」・「三彩釉・印牡丹・蝴蝶盤」、また碟では「三彩釉刻雲鶴紋」・「三彩釉刻兔紋碟」・「三彩釉刻菊花紋碟」・「三彩釉刻石榴紋碟」をあげている。なお、遼三彩特有の器形のものとして、長盤・方碟・八花瓣形圓碟などがあることをいい、なかでも長盤は横菱の八稜形で、唐・宋の陶磁にも類型がみとめられないとしている。そのほか長盤としては新民縣・巴圖營子の遼墓出土のもの、方碟と圓碟としては錦西縣・西孤山の蕭孝忠墓出土の「三彩釉印牡丹文方碟」、遼寧省博物館藏の「三彩釉印復瓣蓮華文式碟」をあげる。以上のほかに異色なものとして、三彩釉の陶硯と暖盤(溫碗)、口部と底部に胡人像を貼り付けた筒形瓶や印花小床があるとし、陶硯としては林東市西北の遼墓出土の太い圓筒形、無底のものとし『遼瓷選集』所收新民縣巴圖營子村遼墓出土のものをあげている。また暖盤、筒形瓶、小床もそれぞれ同書に「三彩釉印花牡丹花紋暖盤」・「三彩釉塑貼人物箆式瓶」・「三彩釉印花小床」として記されているものをあげている。

おわりに、遼三彩陶の制作時期について考え、その最盛期は少くとも遼代中期後半の道宗時代(一〇五五—一一〇〇)に比定して誤らないであろう、としている。

(附) 青釉黑繪花瓶についての項では、遼三彩の系統ではないが、かつて民國十九年(一九三〇)に舊奉天市大東邊門外から遼開泰七年(一〇一八)云々の刻銘のある石棺に伴出したといわれる珍しい青釉黑繪花瓶(黑繪の上にやや暗い藍青色をかけ、いわゆるベルシアン・ブルー系統の上釉をおいたもの、現在遼寧省博物館藏)について言及し、これは遼國內の窯で焼かれたとするよりも、宋の

磁州窯あたりの製品かと思われるが、中國におけるベルシア系の技法による釉下鐵彩陶の盛期に對して新たな課題を投げかけるものであるといっている。

第二章 遼代の窯址 第一節 遼代の窯址と遼系白磁では、戰中・戰後を通じて發掘された提袋壺(鷄冠壺)・長壺・遼三彩・長頸瓶などの遼系陶磁のほかに、華北の諸窯(河北定州窯・磁州窯など)の製品に倣つて遼國內各地の陶窯で焼成せられたもの、とくに白磁系に優品が多い。遼國內の陶窯は中國本土の磁州・定州諸窯にくらべて規模も設備も、また陶工の技術も、さして遜色なかったと推測される、とし、諸國內の陶窯のうち今日まで知られているものとして、上京臨潢府北城内の官窯(南城にもあったようである)、同府南山窯(このほか臨潢府附近の窯として、いま林東バイン・ゴル窯として知られる窯場もあった)、赤峰の乾瓦窯、遼陽市の紅官屯窯、撫順窯をあげ、どのような作品が焼成せられたかについて述べている。なおこのほか小山富士夫氏によつて紹介された慶州城址の東約十六キロ、罕山麓のエラスン・ゴル谿谷の約五十基の瓦窯址群があるという。また第二節 慶陵採集の唐・宋陶磁片では、慶陵調査の際、三陵前殿址で發見せられた唐・宋陶磁片には定窯系白磁(1)定窯白磁、(2)仿定窯白磁、(3)林東窯白磁が壓倒的に多かったことを『慶陵』I掲載の調査結果によつて改めて紹介し、その他のものにも言及している。そしてさいごに陶質土器についての解説をつけ加えて終っている。

さて以上通讀して、慶陵の壁畫を中心として遼の文物のすべてについて知りつくそうとする著者の意欲のなみなみならぬことと

に、知りえたところを人々に理解させようとする情熱のなみなみならぬことを痛感した。説かれているのは、多くの人にとって未踏の地であり、専門特殊な事であるが、論旨明白、行文懇到、本書に接するものを強い感激と興奮の境地にひきこまないではおかないであ

ろう。ただ紹介の文の不行届きでガイダンスの役を充分果していないことをおそれるばかりである。さいごに念願の大著を完成せられた著者のご健康を欣羨するとともに、一層のご加餐を祈る。

(外山軍治)