

Title	アジャンター第九窟・第十窟壁畫
Author(s)	定金, 計次
Citation	東方學報 (1998), 70: 441-505
Issue Date	1998-03-27
URL	http://dx.doi.org/10.14989/66792
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

アジャントー第九窟・第十窟壁畫

——制作年代の問題を中心に——

定 金 計 次

緒言……………四三

一 アジャントー第九窟・第十窟の造營年代……………四四

二 アジャントー第九窟・第十窟壁畫における
主題上の問題……………四九

三 アジャントー第九窟・第十窟壁畫の技法について……………四九

 1 第九窟……………四九

 2 第十窟……………四九

 3 アジャントー第九窟・第十窟壁畫の制作年代……………四九

 4 アジャントー第九窟・第十窟壁畫の制作年代……………四九

 1 制作年代を考察する方法……………四九

 2 アジャントー第九窟・第十窟壁畫と彫刻作例にお
ける形象の形式比較……………四九

 (1) 第九窟・第十窟壁畫全體に現れる形象……………四九

 (2) 第九窟壁畫にのみ現れる形象……………四九

 (3) 第十窟左側廊・右側廊壁畫に共通して現れる形
象……………四九

 (4) 第十窟左側廊壁畫にのみ現れる形象……………四九

 (5) 第十窟右側廊壁畫にのみ現れる形象……………四九

 3 アジャントー第九窟・第十窟壁畫の制作年代に關
する結論……………四九

五 アジャントー第九窟・第十窟壁畫の意義……………四九

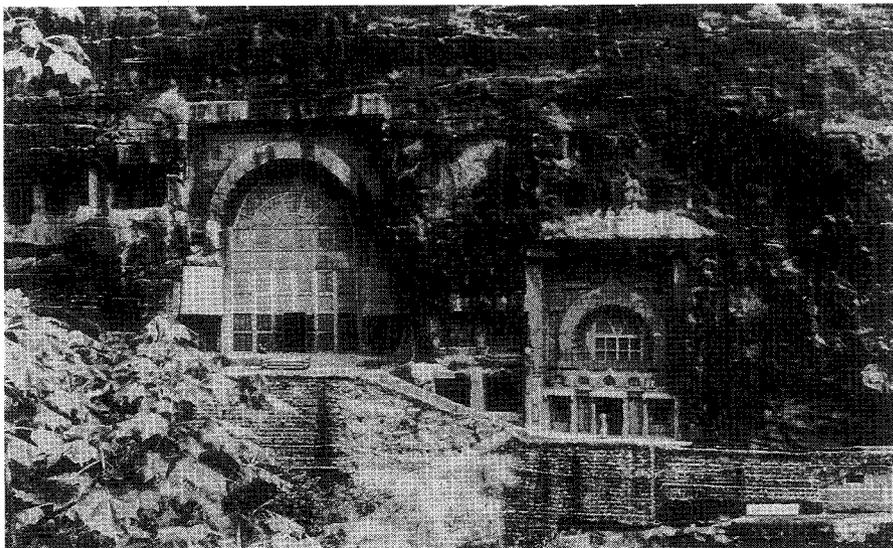
結語……………四九

緒 言

壁畫が豊富に残ること、名高いアジャンター石窟は、マハーラーシュトラ州の北部に位置する佛教遺跡である。同石窟は、未完の窟も含めて約三十窟が数えられ、大別して二つの石窟群からなる。西部インド、特に同州に集中する佛教石窟は、開鑿が遅くとも西曆紀元前一世紀前半に始まり、後三世紀頃まで繼續した前期石窟と、五世紀頃から八世紀頃まで造營が續いた後期石窟に分類される。アジャンター石窟には、比較的珍しいことながら、前期と後期兩方の石窟が含まれている。アジャンターにおける兩石窟群とも、禮拜對象たるストウーパを祀るチャイティア(塔院)窟と、出家が生活するためのヴィハーラ(僧院)窟から構成されている。アジャンター石窟が貴重なのは、一つに前期・後期石窟ともに壁畫が多く残るからである。

ここで取り上げるアジャンター第九窟と第十窟(圖一)は、ともに前期石窟のチャイティア窟である。佛教石窟において、禮拜堂としてのチャイティア窟は、一石窟群に一つ造營されるのが通例である。ヴィハーラ窟の數は、そこに住む僧の多寡によって決まるが、禮拜堂たるチャイティア窟は、一つあれば充分であったからである。アジャンター石窟のように、隣り合つて二つのチャイティア窟が開鑿されているのは、稀なことである。アジャンター石窟の場合、各チャイティア窟が、異なった部派に屬していたとも考え得るけれども、二つ並んで造營された理由が判然としない。アジャンター前期石窟にとって、かかる點は極めて重要なが、本稿の主旨と直接關係しないゆえ、今は問題として指摘するに留める。

アジャンター第九窟と第十窟には、後期石窟が造營された頃に、新たに壁畫が描き加えられているもの、それより前に描かれた壁畫(以下に前期壁畫と呼び、後期石窟に描かれた壁畫、および後期石窟造營時に前期石窟に描かれ壁畫を後期壁畫と呼ぶ)がかなり残っている。同様にアジャンター前期壁畫の範疇に入るものとしては、他にヴィハーラ窟である第十二窟の天井の



圖一 アジャンター第九窟（右）・第十窟（左）外觀

數箇所、僅かに残存する壁畫がある。第十二窟壁畫は、單なる裝飾文を描いただけと推察され、壁畫資料としては重要なながら、あまりに状態が悪く断片的に過ぎるため、本稿では取り上げない。

アジャンター石窟が一八一九年に発見されて以來、自然作用による剥落や傷みに加えて、主に落書きによる人爲的損傷を集中的に被ったのが、これらの前期壁畫、特に第十窟のそれである。従って保存状態は頗る劣悪ながら、本格的壁畫としては、インドで現存最古の貴重な遺品と言って良い。更に、これらを描いた畫家は、世俗畫家と考えられ、古代では稀な世俗畫の作例としても、インド繪畫史にとっての價値は計り知れない。その一方で、同壁畫は後述するように主題の點で佛敎壁畫であり、東アジアの佛敎繪畫を研究する際にも、現存作品に關する限り、佛敎繪畫の源流として位置付けられ、その重要性はインドだけに留まらない。

しかしながら、保存状態の問題もあって、アジャンター第九・第十窟に残る前期壁畫は、今日まで充分な研究がなされていない。特に石窟造營時の作か否かの點も含めて、制作年代の問題に關しては、全く解明されていないと言ひ得る。無論いくつかの考え方、即ち前二世紀から後四世紀までの諸説が、過去に呈示されている¹⁾。けれど

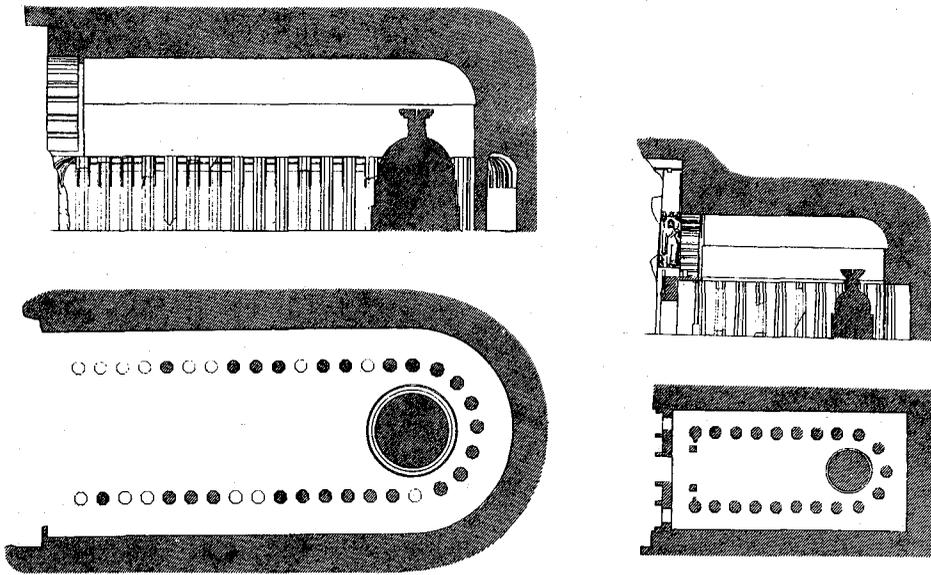
も、いずれの説も基礎的研究によって得られた堅固な基盤に立つことなく、極めて恣意的あるいは感覺的に提出されたに過ぎない。

アジャンター第九・十窟の前期壁畫が、古代インド佛教繪畫の展開に關する枠組みの中で、如何に位置付けられるかに ついては、世俗畫家の筆と考えられる點も含めて、別の拙稿中で筆者が既に論及した所である。²⁾ 本稿は、それ以降判明した事實を踏まえつつ、前稿で究明し得なかった、同壁畫の制作年代、および他の問題について解明することを目的としている。

一 アジャンター第九窟・第十窟の造營年代

アジャンター第九・十窟(圖二)がいつ造營されたかという問題の検討は、壁畫が制作された時期の上限を探ることに等しく、本稿の目的とも密接に關連しているため、まず最初に行うべきことと考えられる。兩窟が前期佛教石窟に屬することは、各々の建築的形式から疑いない。しかるに兩窟の具體的な開鑿時期については、壁畫と同様に充分に解明されているとは言い難い。³⁾

前期佛教石窟には、造營年代の手掛かりを與えてくれる刻銘を有する石窟がいくつか存在する。しかし刻銘によって開鑿時期が推定できる石窟は多くなく、通常は他の手段で類推するしかない。他の手段としては、前期佛教石窟には固有の建築的形式展開が見られるため、それに基づく方法が一般的である。石窟の建築的形式は、大小様々な點に互って、時間的に變化していったことが明らかであるゆえ、各石窟の建築的形式を把握することで、大凡の造營時期が判明するのである。ところが、ある一つの新しい形式は、ある時點以降に現れるのではあるが、同時に古い形式も併存することが多く、



圖二 アジャンター第九窟（右）・第十窟（左）断面および平面圖 (J. Fergusson and J. Burgess, *The Cave Temples of India*, London, 1880, pl. XXVIII)

石窟相互の造營時期の關係は、判斷することが困難な場合が少なくない。つまりある細部形式の點で古いと言える石窟が、別の細部形式において新しいと看做されることが、稀ではないからである。

今述べた理由で、前期佛教石窟に關する相對年代を決定するには、別の手段も用いねばならない。その一つに、造營時期の直接の手掛かりとならなくても、大抵の石窟には何らかの銘が刻まれているため、その書體を古字學で分析して、大體の開鑿時期を割り出す方法がある。また石窟には、造營當初に浮彫裝飾が施された例が少なくなく、その様式分析によって造營時期が判る場合もある。どちらかと言えば、單純な文字より浮彫彫刻の方が情報量が多く、後者によるのが客觀性が高いと言える。しかしながら古字學も浮彫の様式論も、基礎的資料の研究さえ十分に進展しているとは言えない。

古代インド美術の他の領域と同様に、前期佛教石窟の年代論についても、總てに互って絶對的な結論を得ることは不可能で、確かな手掛かりを持った特定の石窟を除外して、現時點で最も蓋然性の高い考え方が、個々の場合に呈示され得るだけで

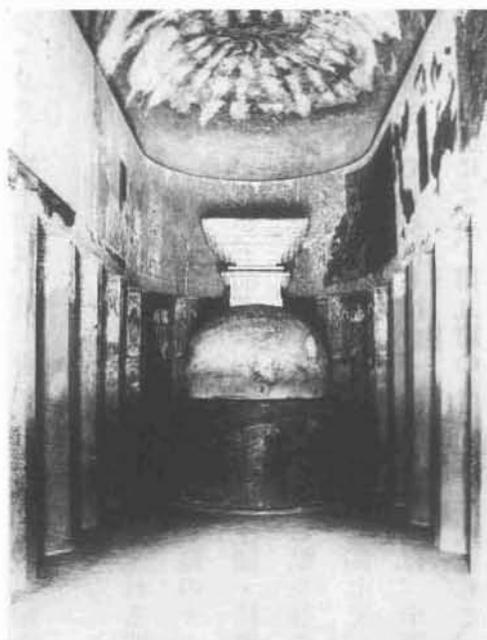
ある。しかしその時でも、最も有力な説が、蓋然性において、別の説より僅かに上回る程度でしかないことが往々にしてある。

アジャンター第九・十窟において、後者にのみ二個の奉獻銘が存在するが、造營年代を知る上での大きな意義はない⁴。また前者の正面にのみ刻まれている浮彫も、木造建築を模した形式を刻出すること以上は出ない。即ち石窟の建築的形式による以外、造營年代を探る方法はない。むしろ壁畫の制作年代が判明すれば、兩窟の造營時期の下限が定まり、問題が解決に向けて進展すると言わなければならない。しかしながら兩窟の造營時期は、建築的形式によってのみであれ、可能な限り絞り込んでおく必要がある。壁畫の制作年代が解明された段階で、石窟造營と壁畫制作との間にどの程度の時間差があったか問題となるからである。

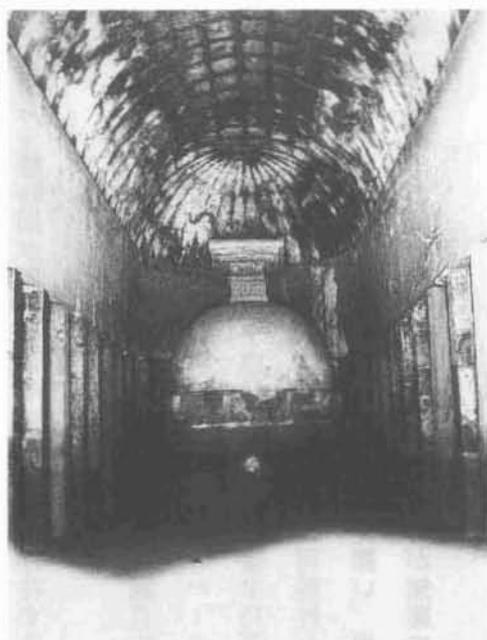
兩窟の造營時期の問題は、建築的特色について、正に異なる點で新舊の形式が互いに混在するため、先後關係に限っても簡単に解決出来ない。例えば、第九窟では、窟正面が基本的に岩を彫り残して構成されている點、側廊天井が平らな點、左右の列柱が、上方に行くに従って互いに接近するように傾斜する内轉びの度合いが小さく、直立に近い點等が新しい要素である(圖三)。第十窟では、後陣に祀られているストウーパの基壇が二重になっている點が新しい要素である(圖四)。特に前者の正面が石で形成されている點が目立つとともに、ストウーパ基壇を除いて、後者に古い要素が顯著であるため、後者の開鑿が早いとされるのが一般的である。一見妥當な考え方と言える反面、次のように理解することも可能であろう。即ち、第十窟が、カールラー石窟のチャイティア窟に次いで、インドで二番目に大きなチャイティア窟であることが問題となる。チャイティア窟に關しては、小規模であるということが、早期造營であることの必要十分條件にはなり得ないものの、一定規模を越えた大きさがあるということは、開鑿技術の發達を顧慮した場合、造營時期がある程度遅れる證據と考えるべきではなからうか。要するに、第九・十窟の造營時期の先後については、建築的特徴から完全には結論が下せ

ない。

アジャンター第十窟の造營年代に關しては、前二乃至一世紀と考えられることが多い。⁽⁶⁾カールラーのチャイティア窟は、刻銘を基礎に、後一世紀中頃乃至後半の造營と推定される。⁽⁷⁾アジャンター第十窟の開鑿時期は、ストゥーパが二重基壇を持つことから、そのように早く考えることが不可能で、もう少しカールラーのチャイティア窟に近い造營時期を想定することが必要ではないかと思われる。ただ建築的形式では、カールラーのチャイティア窟の方が、ヴェランダを備えた窟正面構成の點でも、柱頭・柱礎の裝飾を加え直立した列柱の點でも、アジャンター第十窟より進んでいる。一方第十窟は、バージャー石窟・ピタルコーラー石窟・コーンダネー石窟等の初期チャイティア窟に比べると、既述の如く、規模の大きさとストゥーパの二重基壇の點で、かなり開鑿が遅れると感じられる。初期チャイティア窟の造營時期も、不明な點が多いものの、後二者の造營時期は、少なくとも前者より若干後と見られる。これらのチャイティア窟は、大凡前一世紀初め乃至後半の開鑿と考えるべきである。結論的に述べれば



圖四 アジャンター第九窟内部



圖三 アジャンター第十窟内部

ば、確實性を重視して造營時期の可能性の幅を廣くとした場合、アジャンター第十窟は、前一世紀後半乃至後一世紀後半の造營と看做して大過ない。

アジャンター第九窟の造營時期に關しても同様に考えると、形式的に上述の初期チャイティア窟より大きく遅れる開鑿たることは疑いない。造營時期の下限を検討する上での比較對象としては、ナシク石窟やベードウサー石窟のチャイティア窟が挙げられる。いずれにおいても窟正面が岩を彫り残して構成されているが、前者は列柱が垂直で柱頭・柱礎を持つ點で、また後者は正面にヴェランダが付加されている點で、第九窟より新しい形式を有している。かかる點を強調すれば、第九窟の造營がこれら二窟より早いということになる。ところが第九窟では、通常のチャイティア窟と同じく、身廊と側廊を隔てる列柱が、ストウパーの背後で半圓形の平面をなして配置されているにも拘わらず、その後壁は、半圓形の平面をなして灣曲せず、全く平らに作られている。この點は、何らかの事情による、第九窟のみの特殊形式として、開鑿時期の問題と切り放して考えることも可能ながら、他に平らな後壁を持ち造營時期が遅いチャイティア窟が存在することから、造營時期が遅れる證據と見ることも出来る。

今述べた理由で、アジャンター第九窟が、ナシクやベードウサーのチャイティア窟より早く造營されたとは斷言出来ない。また後二者の造營時期についても、決定的な手掛かりに缺ける。ただナシク石窟では、いくつかのヴィハラ窟に開鑿時期を示唆する刻銘があり、それらのヴィハラ窟との關係で考えると、チャイティア窟は、前一世紀後半乃至後一世紀前半の間に開鑿されたと推定出来る。ベードウサーのチャイティア窟は、それより若干遅く造營された可能性が高い。アジャンター第九窟は、前者より大幅に早く造營されたとも、また後者の開鑿よりかなり遅れるとも考え難い。更に第十窟との先後關係も明確ではない以上、同じく前一世紀後半乃至後一世紀後半の間の造營と看做しておくのが無難であらう。

二 アジャンター第九窟・第十窟壁畫における主題上の問題

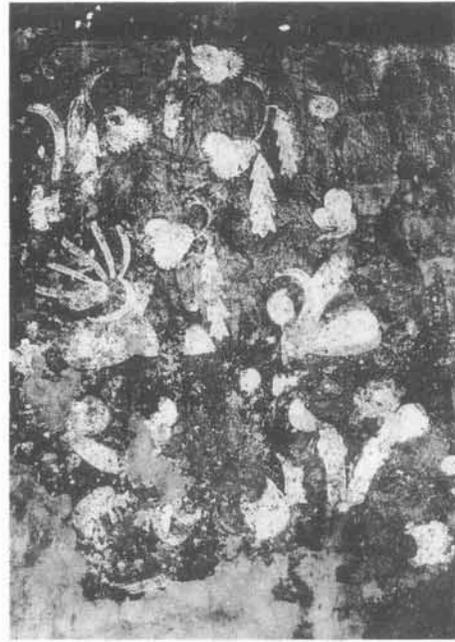
アジャンター第九・十窟における前期壁畫の主題については、既に言及した拙稿において、その概要を記述してある。本稿では、そこで検討し得なかつた問題とその後得られた知見に重點を置いて論じておく。¹⁰⁾

1 第九窟

第九窟には、次の部分に前期壁畫が残されている。即ち窟内前壁、左側廊・右側廊壁、側廊天井、および左列柱上臺輪である。

窟内前壁と左側廊壁に描かれた壁畫は、それぞれに向かって右に飛翔する男性飛天が一體ずつ残っていて、主題上互いに關連があると推察される。特に左側廊壁畫の現存部分は、入口に近い左半分に、王侯によるストゥーパ供養が描かれ、それが目立つため、供養圖の方向で捉えられて來た。關連すると見られる前壁壁畫も、同様に解釋される傾向が強い。¹¹⁾ 確かに、ストゥーパ供養を描いた左側廊壁畫現存部分の左半と、同中央右寄りに描かれた聖樹供養と見える部分は、そのように解釋しても不當とは言えない。

しかしながら前壁壁畫と左側廊壁畫の現存部分右端は、供養圖としてのみでは解釋し切れない内容を含んでいるように見える。即ち前者には、床几に坐した王侯の話を、少なくとも他の九人の王侯が聞く様子が描寫され、後者では、屋内に安坐する女性を中心に、屋外で別の女性が火を焚く有様が表されている。また上に述べた聖樹供養を表すと見られる部分には、樹木の前に床几あるいは臺座が描かれていて、ブッダの存在が示されている可能性が高い。従つて供養圖と見られる箇所も含めて、何らかの説話的内容を表していると解するのが適當と考えられる。ブッダの存在を暗示する描寫がある



圖五 ガルダ(右)とナーガ(左) アジャンター第九窟前壁

ことから、佛傳を表すとも看做されるけれども、他の部分を佛傳と関連付けるのが容易ではない。よって供養圖としてのみ把握する考え方は訂正すべきながら、現時点において主題の特定は保留せざるを得ない。

かかる主題の問題と関係して、前壁壁畫現存部分左端(圖五)に次の點は注意される。前壁壁畫現存部分左端(圖五)には、ターバンの背後からコブラ五匹の頭部を覗かせ、向かって右を向いた王侯が描かれている。かかる表現は、コブラを神格化したナーガを人格化して描寫する際の、言わ

ば常套手段であり、この男性がナーガであることに問題はない。同人物の左上にもコブラ一匹の頭部が残り、逆方向を向いたナーガかナーギニー(女性のナーガ)が描かれていたと推定出来る。コブラ五匹の頭部を付けたナーガの向かって右には、それと向き合い語らう王侯が描かれている。この男性が着けるターバンの上には、鳥の前半身が描かれている。これら男性二人の背後には、花樹(葉の形態からアショークカ樹に見えるが、花が白色で描かれている點を重視する限り、別の樹である)と岩が描寫されているから、鳥はいずれかに止まっているとも解される。しかしそれは誤りで、この王侯は、ナーガの天敵たるガルダの人格的表現であることが、以下の事實から類推し得る。

ジュンナル石窟は、複数の丘に開鑿された石窟群の總稱である。そのうちブータ・レーナ石窟群のチャイティア窟(第四十窟)において、正面上方に、拂子を執る二人の男性が、對稱的な位置に浮彫られている(圖六)。右男性は、頭部上から上膊部上にかけて、コブラ五匹の頭が表されていて、ナーガであることが明白である。左男性は、頭部上に鳥頭が、また肩



圖六 ガルダ(左)とナーガ(右) ジュンナル石窟ブータ・レーナ群第四十窟正面

關節邊りに翼が表され、ガルダであると考えて間違いない。拂子を持つことから、両者は、窟内のストゥーパを供養し禮拜する役割を與えられて浮彫られたと思われる。ナーガとガルダは、ともに想像上の生き物ながら、ガルダが好んでナーガを餌とすることから、組み合わせで表現されることが、インドでは稀ではなかった。ところが、ガルダが人間の頭に鳥頭を付加することで示される例は、他に知られない。現存作例による限り、これはガルダの珍しい表現方法である。

さてジュンナル石窟において、かかる浮彫表現が存在することから、アジャンター第九窟前壁にナーガと一緒に描かれた男性は、ガルダと看做すべきである。前壁壁画にガルダとナーガが描かれていることが判明したからといって、第九窟における壁画主題の解明が大きく進展する譯ではないけれども、今後同窟壁画の主題を建物状の物體は、壁画主題を考える上で、同様に重要な対象と思われるが、何を表現しているのか解釋出来ない。

第九窟左側廊壁画の主題の問題と関連しては、次の点を付言しておく。左側廊壁画は、第九窟壁画でも特に煤による汚れが一面に付着し、壁画の圖様が極めて観察し難い状態であった。しかるに、一九九三年から一九九四年に掛けて、インド考古局により表面の洗浄作業が行われ、全體が見易くなるとともに、今まで判らなかつた細部の描き方が明らかにされた。壁面の洗浄は、顔料の一部も除去してしまう虞があり、壁画そのものの破損が多かれ少なかれ不可避免なため、アジャンター壁画の場合でも実施には慎重論が根強くある。その點はさて置いて、今回の洗浄作業では、特にストゥーパ供養を表した部分において、ストゥーパ覆鉢上に花綱が懸けられている様が、白色顔料で描かれているのが判明した點と、ス

トゥーパの傘蓋に懸垂された花輪の細部描寫や、供養する王侯のターバンの細かな文様が明確になった點が特筆される(圖七)。

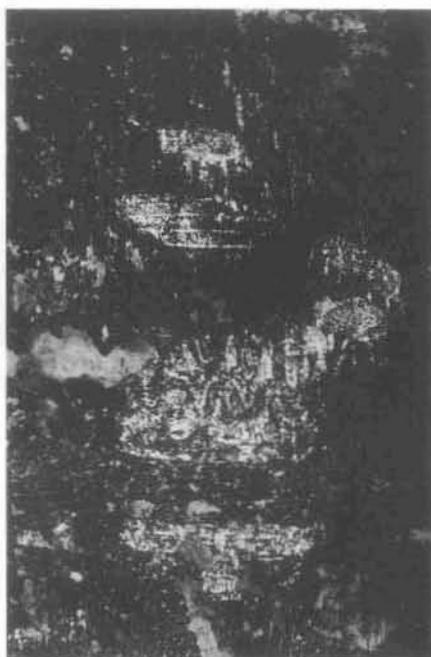
第九窟右側廊の前期壁畫としては、右列柱のうちから二番目と七番目柱の背後に當たる二箇所に、二種の建築畫が残る。前者(圖八)が、一種の線遠近法を用いて、建物内部を見せて描寫されているもの、如何なる建築を示しているか不明であるのに對し、後者(圖九)は、第九窟自體の正面外觀を表すと考え得る。これらの建築畫がどのような主題の壁畫の一部分であったかについては、全く判らない。しかし前壁や左側廊壁に残る壁畫と、二種の建築畫以外失われてしまった右側廊壁畫が、元來主題上何らかの關係があったことは確實であろう。

第九窟側廊天井と臺輪に描かれているのは、裝飾文の類である。前者では、木造の格天井を繪で模して、各區劃に蓮華文(三つの型が區別される)を描出している(圖一〇)。後者には、左列柱上の部分にのみ繪が残り、有翼獸とそれに戯れる、先の尖った頭巾を被った牧童と見られる少年を、交互に配して描いている(圖一一)。

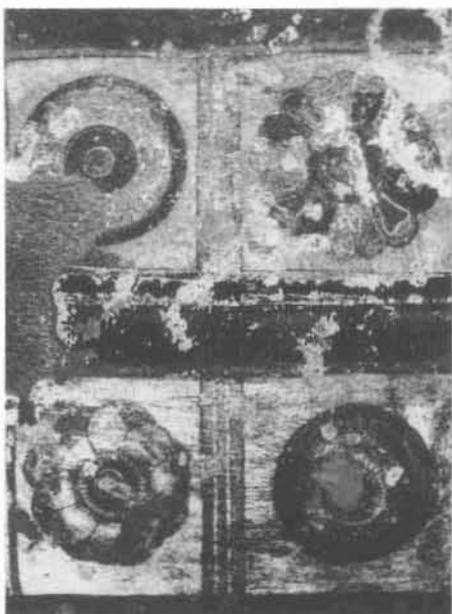
臺輪に描寫された主題については、壁畫の外に浮彫による作例が認められる。南部インド、アーンドラ地方のアマラーヴァティーから出土した、比較的小振りのストゥーパ欄楯笠石を飾る浮彫がそれである。この浮彫は、少年が頭巾を被っていない點と動物が必ずしも翼を持たない點を除外して、全く同一主題と看做すことが出来る。また少年が頭巾を被らない上に、動物も翼を持たないが、クダー第六窟内部に表された裝飾浮彫、およびオリッサ州都、ブバネーシュワル郊外にある、ジャイナ教に屬するウダヤギリ・カンダギリ石窟中、カンダギリ第三窟(俗稱「アナタ・ゲンパー」)における、四つある入口のうち二つの上部縁飾り浮彫も、ほぼ同じ主題であることを指摘しておく。



圖八 建築 アジャンター第九窟右側廊壁



圖七 ストウパ（洗淨後）
アジャンター第九窟左側廊壁



圖一〇 蓮華文と格子
アジャンター第九窟右側廊天井



圖九 チャイティア窟正面外観
アジャンター第九窟右側廊壁



圖一— 有翼獸と牧童 アジャンター第九窟左臺輪

2 第十窟

第十窟の前期壁畫は、左右側廊壁に残されている。落書きによる更なる損傷を防止するため、左側廊では左列柱の手前から六番目乃至十五番目に對應する壁、右側廊では一番目乃至十五番目に對應する壁に木枠が設けられ、ガラスが嵌められている。左右側廊壁とも、後期壁畫が前期壁畫を部分的に覆っていて、第九窟における同様の場合より區別し難いことが多く、注意を要する。特に後期壁畫が前期壁畫を大きく覆う部分としては、後述する、左側廊壁畫の「初轉法輪」中央の車輪を重ねて、ストゥーパが描かれているのが挙げられる。更にそのストゥーパの背景として、黒地に白い草花を散らした地面が描かれていて、一見前期壁畫と紛らわしいことが指摘出来る。

第十窟左側廊壁には、佛傳の數場面が描かれている。ただしブツダは、具體的に人間の姿では描寫されていない。左側廊壁畫は、どちらかと言うと、從來供養圖として捉えられていたが、比較的最近主題が佛傳として正しく解釋する説が提出された¹⁴。それによれば、窟入口近くの壁から奥まで、連続して時間順に、シャークアムニの「誕生」前から「分舍利」に至るまでを描寫していると考えられている。しかしガラスで保護されていない左側廊壁の入り口付近、つまり左端部は剥落が甚だしく、主題を確定し得るほど壁畫が残存していない。同部分には、制作



圖一二 王侯風男性頭部（「成道」部分）
アジャンター第十窟左側廊壁

時に褐色の繪具で書かれた銘の斷片が残っているが、解讀が困難で寄進銘か主題銘か不明である¹⁵。この部分は、前世紀終わり頃に模寫が制作された時、多少残存部分が多かったものの、主題が正確に比定し得るほどではなかった。かかる部分を除いて、左側廊壁に描かれていることが明らかでない内容は、「成道」・「初轉法輪」・「佛舍利回收」（涅槃）より後の別の場面である可能性もある。・「分舍利」である。なお後陣に祀られたストゥーパの形に應じて、側廊壁が平面から曲面に變化して連續する邊りの後廊壁には、複数の人物頭部の繪が微かに確認される。恐らく「分舍利」に續く場面、例えばストゥーパを建立して供養する場面などが描かれていたと考えられる。

第十窟左側廊壁畫に描かれた佛傳各場面のうち、描寫内容が格別問題となるのが、「成道」場面である。同場面では、中央に菩提樹を描き、右側にシャーキアムニの偉業成就を言祝ぎ、歌舞音曲を捧げて供養する女性の群像が表されているため、これが「成道」に當たることは疑いない。けれども菩提樹の左側に描寫された、王らしき男性を中心に複数の女性たちで構成された人物群は、從來菩提樹あるいはブッダそのものを供養する人物とされるだけで、十分な解釋がなされていない。かかる人物群については、「成道」を表す浮彫作例の検討と關連して、新たに、シャーキアムニの悟りを妨害したが敗北したマールと娘および侍女たちとする説が提出されている。それに基づけば、王の姿で描かれたマール（圖一二）が女性の肩に手を置くのが、成道阻止に失敗したことによる落膽を表す態度と把握されている¹⁶。

同説を受け入れた場合、マールとされる人物の表情に全

く失望の色が見られない點が、かなり説明に窮する所であろう。しかしながら、描いた畫家に、感情を描出する能力が缺如していたと考えることが可能であり、かつまたかかる人物群を解釋する、別の有效な見解も呈示し得ないのであつてみれば、同説は顧慮するに價すると思われる。ただし同説は、提唱者自身が氣付いていない別の問題も含んでいるので、後に異なつた方向から再び取り上げる。

第十窟右側廊壁畫には、窟手前に當たる右端に第十窟正面外觀が描かれ、その左に王と王妃らが菩提樹を供養すると見られる内容が描寫されている。それ以外の壁面の大半が、ジャータカ（シャーキアムニの前生物語）を描き出すために用いられている。石窟自體の外觀と菩提樹供養が、何故ジャータカの主題と隣接して描かれたかは、不明である。ジャータカは、奥寄りに「シャーマ・ジャータカ」が、その右に直接連續して「六牙象ジャータカ」が描出されている。後者に當てられた壁面の面積は、前者の三倍強ある。左側廊壁畫の場合と同じく、右側廊壁に繋がる、第十七番柱背後の後廊壁に、いくつかの人物頭部の描寫が認められ、更に奥に別の主題が描かれていたことが判る。ただストゥーパ眞後ろの後廊壁には、現在壁畫の痕跡が全く確認されない。光が殆ど當たらぬ場所であるゆえ、もともと壁畫を描くことを控えた可能性があらう。

二種のジャータカは、蓮池を境に自然に主題が變化するように、見掛けの點で完全に連續して描かれている。いずれのジャータカの各場面も、時間的秩序に基づいて配置されず、初めに説話の舞臺となる場所が畫面上で決定され、各場面が、起こつた場所に應じて畫面に描き込まれている。かかる構成方法は、インドにおいて説話を視覺的に表現する際に、古代の早期から一貫して採用されて來た、最も一般的なやり方である。全體として時間順の構成を取る左側廊壁畫の佛傳でも、「分舍利」の一部では、王と兵士がクシナガラに攻め入る場面と佛舍利を持ち歸る場面が、かかる構成法で描寫されている。



圖一三 蓮華唐草 アジャンター第十窟右第七番柱

いて、奥寄りの広い畫面に設定された、森を舞臺とする諸場面中、最も右に位置する岩山にかなり小さく描かれた、少なくとも三體の人物が、説話と關係付けて解釋出来ないことである。

なお第十窟は、第九窟と異なり、純粹に建築裝飾のための前期壁畫が残っていないと考えられて来た。しかしながら、右列柱の二本の柱（手前から六・七番目）に、薄れてはいるものの植物文が残っていて、同じ柱にある、佛像を描いた後期壁畫と比べた時、これらは前期壁畫の一部である可能性が高いと考えられる（圖一三）。これらの繪では、顔料が剝落した上から白色が薄く塗布されているので、殆ど描線のみが残る。もしこれらが前期壁畫であれば、柱の裝飾畫の貴重な作例であることを付言しておく。

第十窟右側廊に描かれた二種のジャータカのみならず、主題上の大きな問題はない。ただ次の點は、指摘しておく必要がある。即ち、一點は、「シヤーマ・ジャータカ」において、王に誤って射殺されたシヤーマが蘇生する條件が、「眞實語」（奇蹟を起こすに足る、眞實である事柄の宣言）であり、サーンチー第一塔西門左柱内側面最上區劃の同主題浮彫のように、天上界から降下した帝釋天が與えた、不死の靈藥によるのではないということである。①。またもう一點は、「六牙象ジャータカ」にお

三 アジャンター第九窟・第十窟壁畫の技法について

アジャンター第九・十窟に残る前期壁畫で大きく問題となるものに、制作技法がある。兩窟の前期壁畫に共通して見られる、技法上の特色をまず記しておく。繪具としては、白土・ベンガラ・黄土・綠土・煤が用いられている。制作は、最初に壁面全體に白色を塗布し、黒線による下描きがなされ、一般的彩色および特殊な彩色である暈取り（暈し）を施してから、最後に黒線で描き起こしが行われている。ただし、第九窟の臺輪壁畫は、描かれた形象が小さく、また裝飾文に屬することもあって、暈取りは用いられていない。それ以外の主要な部分では、今日まで第十窟左側廊壁畫に暈取りの技法が確認されなかった。しかし、壁畫が非常に傷んでいるので、暈取りが全く施されていないとも斷言出来なかった。その點も含めて、最近の調査によって明らかにし得た事實や問題點について論じておく。第九窟に關しては、技法的に全體を纏めて扱うことが可能であるが、第十窟は、左側廊と右側廊壁畫で判然とした差異があるため、分けて記述する。

1 第九窟

第九窟前期壁畫において、上述の如く、臺輪壁畫には暈取りが用いられていないが、他の部分は、人物像を中心に總て明瞭に暈取りの使用が看取される。殊に保存状態の良好な前壁壁畫では、人物に用いられた暈取りが容易に觀察出来る。

第十窟前期壁畫と比較して、第九窟前期壁畫のみに認められる技法上の特色を擧げておく。一つは、前壁と左側廊壁に描かれた人物に、全く身色の變化がないことである。第十窟前期壁畫、あるいは後期壁畫では、インドにおける多民族性を反映して、數種の身色を使い分けられている。ところが第九窟前壁・左側廊壁畫では、總て黄土による身色が採用され、そこへベンガラによって暈取りが施されている。かかる身體の彩色法は、他のアジャンター壁畫では、王侯あるいは神に

用いられるのが通常である。第九窟前壁・左側廊壁畫において、描かれた人物が皆王侯や神々と諒解されるから、別段奇異ではないものの、第十窟、特に左側廊壁畫には、王侯や神であっても、畫面に變化を與えるため、別の身色が採用されている場合が見られるのである。

第九窟前期壁畫では、それに加えて、同じく前壁・左側廊壁において、樹花、ターバンの文様、ストウーパの花綱・花輪、特定の建物等が、白色のみで描寫されている點が、第十窟前期壁畫には見られない。また既に觸れたように、右側廊壁に描かれた二種の建築畫のうち、二番目柱の背後に當たるものにおいて、天井と床の兩方が觀者に見えるように、つまり天井と床が三次元方向へ進むに従って、互いに接近するように描かれているのが注目される。他の點で、この建築畫は、例えば床の横幅や柱の丈が、奥へ行くほど短縮するといった、奥行きを表す配慮が見られないが、かかる技法は、早い段階の不完全な線遠近法の一つと考えられる。第十窟では、かかる線遠近法は、一切用いられていない。

2 第十窟左側廊

第十窟左側廊壁畫で最も問題となるのは、既述の如く暈取りの使用の有無である。同壁畫では、男性のターバンに白地の上から黄土やベンガラが帶狀に彩色されているので、少なくとも陰影に對する意識があったことが確實である。ところが人物像の身體に暈取りがあるかどうか、今日まで確定し得なかった。取り分け剝落および汚れと損傷が激しい壁面上で、細かな技法を觀察するのは至難である。しかしながら、筆者による最近の調査で、この問題に關して、ほぼ確かな結論が得られた。即ち左側廊壁畫に描かれた人物のうち、身體を黄土で彩られたものには、明らかにベンガラの暈取りが用いられているのである。他の身色、例えばベンガラで塗られた人體に、暈取りは確認出来ない。ベンガラの一色による濃淡が、全く付けられなかったとは斷言し得ないけれども、仔細に觀察した限りでは、身色と同色により暈取することは、恐

らくなされなかったと思われる。つまり黄土という代表的身色で身體を彩った場合のみ、ベンガラの暈取りが施されたということである。

現在まで第十窟左側廊壁畫において、暈取りの使用をはっきり確かめることが出来なかつた理由は、保存状態が前期壁畫中で最も悪いことに加えて、暈取りが使用された範囲が限定されているからである。第十窟左側廊壁畫で、暈取りの施し方が最も観察し易いのが、ガラスで覆われ保護されている部分の左端に位置する、頭巾状の裂を被った兵士頭部である（圖一四）。ここでは、顔面が基本的に黄土で賦彩され、顔の輪郭に沿った部分、上脛および鼻梁と小鼻の横に、ベンガラの彩色が認められる。現状では、ベンガラの一部分が剥落していると考えられるが、明らかに暈取りとしてベンガラが塗られたと理解される。

第十窟左側廊壁畫では、黄土以外にベンガラが身色に使われている。黄土の身色と異なり、ベンガラを身色とした人物像には、別の色で暈取ることが確認出来ない。また壁畫の白下地を利用して、ベンガラの濃淡により暈す方法も殆ど認められない。ただし上に挙げた頭巾を被った兵士から、向かって右四人目の兵士は、ベンガラの身色を有し、顔輪郭に近い部分が濃く、額から鼻に掛けて白下地が見える状態である。従って、この兵士だけを取り上げると、ベンガラの濃淡により暈取りが施されているかに見える。しかし、いずれの部分も、彩色の仕方について断言し得るほど保存状態が良くないものの、他の同身色の人物像において、かかる彩色の濃淡が見られないのであってみれば、現時点では、この兵士の彩色



圖一四 兵士頭部（佛傳場面の部分）
アジャンター第十窟左側廊壁

に關して、剝落により偶然に出來た濃淡と解釋しておく。

第十窟左側廊壁畫で「成道」を表す畫面のうち、先に主題に關して取り上げた、マールに當たる可能性がある男性像では、頭部が黄土で賦彩されながら、胴體にはベンガラが濃く残っている。これと同じ現象が、「初轉法輪」場面において、中央右上の男性飛天にも認められる。頭部と體軀で身色が違うということはあり得ないから、剝落の程度差のためかとも考えられる。ガラスで覆われた壁面の右端近く、「分舍利」場面に屬する王侯像にも、類似した彩色が認められる。ところが、その場合には、部分的に暈取りの残り方が違うためと看做し得るのに反して、これらの像では、體軀のベンガラが、暈取りとは異なり全面に塗布されている。今の所、かかる彩色法が何故用いられたかは説明出來ない。奇異な彩色と言わざるを得ない。

第十窟左側廊壁畫の技法について、もう一點指摘しておかねばならない。それは男女とも、眉間に疎らな短毛が描かれていることである。この點は、男性像において、後頭部や鬢に後れ毛が描かれている點と並んで、他の前期壁畫には認められない。なお人物像の上脛に睫毛が描かれる點は、第九窟には現れないものの、第十窟右側廊壁畫にも認められる所である。

3 第十窟右側廊

第十窟右側廊壁畫も保存状態が良好でなく、暈取りの使用については觀察し難い。けれども、王侯階級の人物像を中心に用いられた黄土の身色をベンガラで暈取る方法は、左側廊壁畫より遙かに容易に、また確實に看取される。ベンガラの子色を持つ像については、左側廊壁畫と同様に、往々にして剝落によって現れた濃淡と區別し難いため、觀察が困難である。しかしながら左側廊壁畫とは違い、よく見ると白下地を利用して、ベンガラの濃淡による暈取りが施されているのが

明らかである。右側廊壁畫では、動物も暈取りを駆使して描寫されている。ベンガラの濃淡による暈取りは、「六牙象ジャータカ」に多數登場する象の一部に、人物の場合と異なり、非常に明瞭な形で見ることが出来る（圖一五）。

第十窟右側廊壁畫に認められる技法で、最も問題となるのは次の點である。第九窟前期壁畫や第十窟左側廊壁畫では、全くハイライトの技法が使用されていなかった。ところが第十窟右側廊では、ハイライトが用いられている可能性が、僅かながら指摘出来るのである。第十窟右側廊でも、奥寄りに描かれた「シヤーマ・ジャータカ」に、かかる問題は關係せず、「六牙象ジャータカ」の王宮を舞臺とする數場面のうち、二場面に描かれた同じ王の顔貌表現が問題となる。その二場面とは、王が王妃の不快を見舞う場面と、同ジャータカの結末に當たる、運ばれた象牙を見て王妃が即死する場面である。今舉げた、いずれの場面においても、斜め横を向いた王の顔は、鼻梁と小鼻が明るく彩られている（圖一六）。二箇所同じ現象が見られる以上、偶然の剥落によるとは考えられない。黄土の身色を塗ってから白土で賦彩したのか、あるいは黄土の身色を塗布する時點で、部分的に彩色を控えて白下地を見せていたのか、現時點では確實な判断が出来ない。後のやり方であれば、完全なハイライトとは言えない。しかし、かかる描き方が見出されるからには、少なくともハイライトに類する技法が現れ



圖一五 象頭部（「六牙象ジャータカ」部分）
アジャンター第十窟右側廊壁



圖一六 王頭部（「六牙象ジャータカ」部分）
アジャンター第十窟右側廊壁

始めていたと看做すことが出来る。「六牙象ジャータカ」の王宮場面では、同王がもう一度描かれているが、鼻の部分に人為的傷が付けられているため、彩色法が観察し得ない。他の人物像にかかる表現が認められず、これをハイライトと解しても、今の所、王のみに用いられているのが確認されるだけであるのは注意される。

序でに觸れておくと、「六牙象ジャータカ」に三度描かれた王の顔には、いずれの場合も眉より少し上の部分で眉に大體平行に、濃いベンガラで細い線が引かれている。額の皺でないことは明らかであるが、何を表しているのか判らない。同様の線が、同窟左側廊壁畫の「初轉法輪」場面に描かれた男性像の一部にも認められることも言い添えておく。

ところで、「シャーマ・ジャータカ」に現れる王は、「六牙象ジャータカ」の王のように、顔貌がハイライトを使用して描かれている可能性が低い。また兩ジャータカに描かれた王は、ターバンを含めた頭髪の形式に差異がある。「六牙象ジャータカ」の王では、ターバンで覆われていない頭頂部の髪が、縞状に描かれているのが、一番大きな違いである。服装はともかく、王が王宮にいる時と、狩獵に出た時とで、頭髪の僅かな部分を描き分けたとは考えられない。よってハイライトの問題も顧慮して、少なくとも第十窟右側廊壁畫では、複数の畫家が制作に参加したと推察される。ただし、それにも拘わらず、二つのジャータカの主題が、自然に連続するように描出されているのは、注目される所である。なお左側廊壁畫では、畫家が單獨か複數かを判断するための根拠が、現時点では見出せない。

四 アジャンター第九窟・第十窟壁畫の制作年代

1 制作年代を考察する方法

アジャンター第九・十窟前期壁畫の制作年代を検討するには、いくつかの方法が考えられる。例えば、壁畫が石窟の造

營當初に描かれたと假定して、第九・十窟の建築的特色から造營時期を解明し、それから壁畫の制作時期を推定する方法がある。既に詳論したように、石窟の造營時期を建築的特質から明らかにする方法には、簡単に解決出来ない問題が付随している。従つてこの方法による限り、ある程度大きな幅を持った年代で、石窟の造營時期を捉えざるを得ない。また壁畫が石窟開鑿時の制作にかかると考えるべき根據がなく、言うまでもなく、この方法は有効とは言えない。

第十窟左側廊壁畫については、既述の如く、同時代に繪具を用いて書かれた銘が窟入口近くに残り、それを古字學で分析して、制作年代を解明する試みが早くからなされている。しかしながら、かなり斷片的にしか残らず、それによって呈示された結果が前二世紀であることから判るように、客觀的分析に耐え得る状態とは言えない。

また他に壁畫作例が缺如しているものの、浮彫は作例がかなり豊富なため、それらと様式を比較して、前期壁畫の制作時期を探る方法がある。ところが、古代インドにおいて、ある時期を過ぎるまで、彫刻と繪畫が様式に關して、發達程度に差があったと考えられる根據がある。つまり、文獻資料に基づいて慎重に考察する限り、古代インドでは、壁畫を中心とした繪畫の方が、主に宗教における禮拜像を制作していた彫刻より、早く高度に展開していた可能性が指摘し得るのである。従つて、アジャンター前期壁畫を浮彫作例と様式的に比較しても、正しい客觀的結果が得られるとは考え難い。

アジャンター前期壁畫の制作年代を解明する上で、信賴出来る結果が得られ、現時點で最も有効と考えられるのは、次の方法である。即ち、インドの彫刻・繪畫においては、主題の如何に拘わらず、同時代の社會で通常用いられていた形式の衣服・裝身具等が、表現されていると考えることが出来る。アジャンター前期壁畫に描かれた人物が身に着けている服裝や裝身具、あるいは人物が持つ器物には、浮彫に表現された同種の服裝・裝身具あるいは器物と比較することで、ある特定の時期にだけに現れる形式で描寫されていることが判るものが、いくつか指摘出来る。そのような時代を追つて形が明瞭に變化する形象を見出し、浮彫作例を參考にして制作時期を探る方法である。

今述べた方法による時、制作時期の手掛かりとなる形象は、以下の条件を満たす必要がある。即ち、長期に亘って彫刻作例に現れるけれども、時期によって形にはっきり變化があるもの、あるいは特定の彫刻作例にしか見られないけれども、假にそれが用いられ続けていけば、他の時期の彫刻作例にも當然表されていなければならないのに、實際は他に認められず、一時的にのみ流行したと看做し得るものいずれかであらねばならない。従って、一見有效そうであっても、主題等の關係で彫刻に現れ難い形象を選択するのは避けるべきである。

實際に、この方法を用いてアジャンター前期壁畫の制作年代を考察する場合、留意すべき點が二つある。一つは、少なくともインド古代美術において、彫刻と繪畫で表現されたものが、制作された時世の流行を反映していると解されるもの、たとえ變化が急激であっても、古い形から新しい形へ完全に移行するには、一定の時間を要したと考えねばならないことである。特に文化の中心地と遠隔地では、ある程度の時間差が想定されねばならない場合が多い。またもう一點は、より大きな問題を含んでいることで、比較する彫刻資料の制作年代そのものが、殆どの場合大まかにしか明らかにし得ないことである。要するにインド古代彫刻には、インド古代史に未説明の部分が少なからずあることと關連して、前期佛敎石窟に關する問題ほどではないにしても、同様の年代論についての困難な問題が付き纏っているのである。従って、作業が精確に進められた場合でも、得られた結果は、ある程度の幅を持った、若干曖昧なものとならざるを得ない。しかしながら、かかる方法以上に有効な手段は見出せないと思はるのである。

次に、アジャンター前期壁畫の制作時期を解明するために、如何なる彫刻作例を比較資料として用いるべきか検討せねばならない。アジャンター前期壁畫は、部分的に後期壁畫が上を覆うように描かれたことから、また同一窟の異なった場所に描かれた後期壁畫と比べ、汚損による褪色が激しいことから、後期壁畫が描かれた五世紀以降の時期より、制作がかなり遡ることが明白である。つまり、前期壁畫は、遅く見積もっても四世紀より前の制作と考えられる。同時に、既述の

如く、前一世紀より早い作ではあり得ない。換言すれば、ポスト・マウリア時代（前一八五年頃〜後一〇〇年頃）中頃乃至クシャーン時代（二〇〇年頃〜三一九年）後半の制作であることは疑いない。従って、かかる時期に制作された彫刻が、比較材料として使用さるべきである。

先に述べたように、インド古代彫刻は、制作年代が判然としない作例が殆どである。特にポスト・マウリア時代の作例に、その點が顯著である。以下に取り上げる彫刻作例には、制作時期の問題に關して、それ自體で別稿を要するものが少なからずある。よって、差し当たり本稿の目的には、制作時期を確實に含み得るだけの幅を持った年代を、各彫刻作例に與えることで用いるしかない。利用する彫刻作例の制作時期は、その都度呈示することにする。ただポスト・マウリア時代を代表する二つの作例、即ちパールフット出土のストウパー欄楯・塔門浮彫とサーンチー第一塔塔門浮彫は、前期壁畫と比較する際に度々言及するだけでなく、そのものが同時代の基準的作例ゆえ、確實と考えられる制作年代を示しておく。前者は前一〇〇年を中心とした時期、つまり前二世紀末乃至一世紀初、後者は前一世紀後半乃至後一世紀前半の制作とするのが、今の所穩當と考えられる。同時代の他作例は、これを一尺度として、また別の要素を加味して、制作時期を判斷すべきである。

クシャーン時代の彫刻には、制作時期を示す刻銘を持つものが多く、前代の作例ほど相對年代の問題が少ないと言える。しかしながら絶対年代については、特にマトウラーで制作された彫刻では、在銘作例の多くにカニシカ紀元による制作年を刻むものの、同紀元の問題が未解決であるため、完全には決定し難い。この問題に深入りする餘裕がないけれども、最近¹⁹は、同紀元が後七八年に始まるとする説に與する研究者が多いことが注意される。しかし筆者は、同紀元が後二世紀前半乃至中頃に開始されたと看做すべきであると考えている。

2 アジャンター第九窟・第十窟壁畫と彫刻作例における形象の形式比較

アジャンター前期壁畫の制作年代に關しては、上で技法について述べたのと同様に、第九窟壁畫は、裝飾畫はさて置いて、描かれた箇所によって制作時期が違ふと考へねばならないような差異がなく、一括して検討出来る。それに對して、第十窟壁畫は、左側廊と右側廊で技法上の徑庭があり、問題が若干複雑であるため、左側廊と右側廊壁畫を別個に考察する必要がある。その點を顧慮して、以下に彫刻作例と表現された形象の形式について比較を行う。

アジャンター前期壁畫に描かれた形象は、言うまでもなく多岐に亙る。その中で彫刻との比較對照によって、制作年代を推測するのに活用出来るものは、既に述べた條件を満たさねばならないため、かなり限定される。そして、かかる形象には、特定の壁面の一部のみ現れるものと、建築畫のみしか残らない第九窟右側廊壁と裝飾文のみ描かれた同窟側廊天井・臺輪を除いて、どの壁面にも見出されるものがある。まず全體を通じて見られる形象を取り上げ、次に限られた部分にだけ認められる形象に注目する。

(1) 第九窟・第十窟壁畫全體に現れる形象

① ターバン

アジャンター前期壁畫中、どの壁面の壁畫にも描かれ、その形式的特色が、彫刻作例との比較によって、壁畫の制作年代を推定するための参考になるものに、男性が着けるターバンがある。前期壁畫全體に描かれた男性像は、説話の展開に伴う同一人の繰り返しを含めて、斷片的なものも數えれば、約百四十體が確認される。そのうちの約七十五パーセントが、細部には明らかな形式差があるものの、基本的に同じ方法でターバンを頭に巻いている(圖五・一六・一七)。即ち、髪を束ねて前頭部に球狀の髻を作り、その髻の形を崩さずに、長い布を頭部全體に巻き付ける方法である。髻そのものは、全く

布を巻かない場合と一部にのみ巻き付ける場合、および全體を布で覆ってしまう場合があるが、それ以外の布の巻き方はほぼ一定である。

古代インドにおいて、ターバンに形式變化があったことは、彫刻作例から明らかである。今述べたターバンの形は、後ほど詳しく取り上げる、特殊な形式をした王侯のターバンとは異なり、ポスト・マウリア時代を通して、彫刻に殆ど變化なく一貫して現れていることが指摘出来る。つまり古くはパールフット欄楯・塔門浮彫から、下つては、前期佛教石窟に刻まれた浮彫中、カールラー石窟のチャイティア窟（第八窟）において、窟正面や窟内列柱柱頭に表されたミトゥナ（男女のカップル）の男性像にまで認められる。後者は、同窟が造營された時の作と考えられ、同窟は、既述の如く、刻銘から後一世紀中頃乃至後半に開鑿されたと見られる。ただしカールラー石窟の男性像では、基本的に同形式のターバンながら、



圖一七 男神（三體）頭部（「初轉法輪」部分）
アジャンター第十窟左側廊壁



圖一八 ミトゥナ（部分）カールラー第八窟正面

髻が他と違い茸狀に表されている點が特異で、制作時期が遅れることによる新しい要素が現れているようである（圖一八）。

ポスト・マウリア時代の重要作例であるサーンチー第一塔塔門浮彫において、今述べた形式のターバンと並んで、別種



圖一九 佛三尊右脇侍上半身 カトラー出土
マトゥラー博物館

のターバンあるいは髪型が見られる點は注意される。これらについては、後で言及する。またカールラーのチャイティア窟浮彫において、ミトゥナ像の男性の一部に、布で包んだ髻の周縁に飾り布を廻らせたものが、通常の形式以外に認められる。これに關しても、後で觸れる。

かかるターバンの形式は、筆者の考え方によれば後一〇〇年前後、つまりクシャーン時代が始まろうとする頃、決定的な變化を來す。マトゥラーで制作された佛像のうち、比較的製作時期が早い坐像には、王侯の姿をした男性二人を脇侍として伴った三尊形式を取るものがある。それらの脇侍が着けるターバンは、ポスト・マウリア時代の彫刻とは、決定的に異なった形式的特色を有しているのである。そして新しい形式のターバンが現れると、古い形式は全く用いられなくなつたよつで、兩形式が併存した證據はない。

例えば、カニシカ一世の治世より早い制作と見られる、マトゥラーのカトラーから出土した三尊形式の佛像（マトゥラー博物館蔵）において、脇侍のターバンは、前頭部の髻（左脇侍は向かって右にずらせている）を布で包んで、その周縁に、布を折り疊み扇狀に細かな襞を付けた裝飾を二重に廻らせている（圖一九）。ただし髻は球形をなさず、前代におけるほど判然としない。同種のターバンは、クシャーン時代の早い頃マトゥラーで作られた、他の三尊像の脇侍や、男神像にも見られる。またかかるターバンの形式は、クシャーン時代初期のみならず、僅

かに變化があるものの、クシャーン時代のマトゥラーで制作され、ターバンを着けて表されている男性像であれば、制作時期の如何に拘わらず一貫して認められる所であり、前代の形式は一切見出すことが出来ない。

一〇〇年前後に起こった、ターバンの形式變化は、マトゥラーに留まらず、西部インドの佛教石窟や、南部インドのアーンドラ地方の彫刻に關しても、同様に指摘出来る。後二世紀前半の造營と考えられるナーシク第三窟では、入口の守門神が、マトゥラーにおける場合と少々形式が異なるが、同様に髻の周圍に裳を取った布飾りを着けている。マトゥラーと違ふのは、球形に近い髻部分に比べて、布飾りが小さいことである。要するに、變化ははっきりしているものの、マトゥラーにおける形より前代のターバンに近く、言うならば保守的である。二世紀後半の開鑿であるカンヘーリ石窟のチャイティヤ窟(第三窟)において、入口兩側に浮彫られた四對のミトゥナ像にも、男性には、特殊な被り物と竝んで、ほぼ同じターバンが表されている。またアーンドラ地方のアマラー



圖二〇 男性頭部 アマラーヴァティー出土
アマラーヴァティー考古博物館

ヴァティーから出土したストゥーパ欄楯および覆鉢・基壇石板浮彫あるいは丸彫像では、二世紀の作例に、同じターバンの形式が認められる(圖二〇)。これらの形式は、先に挙げたカールラーのチャイティヤ窟において男性像の一部に見られたターバンが、大きく展開したものと把握出来る。カールラー石窟浮彫のターバンは、言わば過渡的狀況を示していると言える。

アジャンター前期壁畫に描かれたターバンは、以上の結果から、クシャーン時代に入る前後にあった、大きな

形式變化より前の古い形式を示していると言うことが出来る。序でに指摘しておく、ターバンの形式變化に基づいた場合、カニシカ紀元を後七八年に始まったと考える説は、否定されるべきと思われる。前期壁畫に描かれたターバンは、比較に用いることが出来る、最も早い彫刻資料たるパールフット欄楯・塔門浮彫を初めとして、ポスト・マウリア時代の彫刻において、形式的特徴に關する限り、同時代を通して大きく變化することがなく、より細かく形態の類似を探索することが困難である。

なお餘談ではあるが、かかるターバンの形式變化は、今まで美術作品の制作年代を檢討するための手掛かりとして用いられたことがないけれども、かなり有効であることは以上の通りである。従って、この方法を他の作例にも活用することが出来る。一例を挙げれば、サーンチー第二塔欄楯浮彫の一部が改刻された時期は、ターバンの形から、クシャーン時代より前であることが明白である。²⁰⁾

② 王侯の頸飾り留め具

アジャンター前期壁畫に描かれた、王侯の姿を取った男性は、神々を表す場合も含めて、第十窟右側廊の「シャーマ・ジャータカ」に登場する、狩獵時の特別な服装をした王を例外として、貴金屬の長い鎖を幾重にも平らに並べ、二箇所に四角い飾り板を繋いで作った頸飾りを總てが着けている。現状でかかる頸飾りが確認出来る男性像は、全體で六十餘りである。剥落により不明のものがかなりあるが、そのうちの大半三分の一の像では、どちらかの肩上に白色の丸い物體が描かれている(圖二一・一六・二五)。大型の耳飾りと重なって紛らわしい場合もあるけれども、注意深く觀察すれば耳飾りではないことが判る。

これらは、一見何であるか不明ながら、第九窟左側廊壁に描かれた斜め後ろ向きの男性像において、同じ物體が頸の後ろの丁度頸飾りの繋ぎ目に當たる箇所に描かれていることから、更には後述のポスト・マウリア時代の彫刻における表現

から、頸飾りの留め具と見て間違いない。即ち頸飾りの一端にこの丸い物體を取り付け、もう一方の端は紐を輪にしておいて、頸への着脱を容易にするための工夫の一部である。

かかる留め具は、ポスト・マウリア時代の浮彫では、王侯男性の頸飾りに多數認められる。また同時代の丸彫男神像にも、同様に判然と頸飾りの留め具が刻まれている。しかし丸彫神像は、背面も刻み出されているから、同種の留め具が必ず表されているが、浮彫では、背面像以外にも、アジャンター前期壁畫のように留め具が表されているか否かは、作例によって異なる。

パールフット欄楯浮彫においては、説話圖等に表された小さな男性像の多くは、今問題となっているものと同形式の頸飾りを着けているが、これらは總て正面向きに捉えられた像であり、留め具は一切表現されていない。更に、いくつかの



圖二一 持幢騎馬男性上半身 パールフット出土欄楯隅柱 カルカッタ、インド博物館

畫面に刻まれた、男性の背面像や側面像は、インドで石彫が普及し始めた時期の作で、表現技術が充分發達していなかったゆえか、王侯の姿をした男性でも、頸飾りを着けているように表されている像は全くない。また欄楯柱の所々に等身大に近い大きさで浮彫られた守護神像のうち、男神像は總て正面向きに表され、背後にある留め具を見せてはいない。ただし守護神ではないが、同様に大きく表された、欄楯隅柱の持幢騎馬男性像は、馬とともに側面觀で表され、かつまた頭部が高浮彫になっているためあって、頸の後ろにやや扁平な球形をした留め具がはっきり觀察出来る(圖二一)。

佛成道の聖地であるボード・ガヤーにおいて、造營當初は菩提樹と金



圖二二 男神上半身 ボード・ガヤー欄楯柱
ボード・ガヤー考古博物館



圖二三 守門神上半身 サーンチー第一塔東門右柱
内側面最下區劃

剛寶座を取り巻いていた欄楯（ Gupta 時代の頃に部材を追加して、祠堂をも圍むように改修された）の浮彫は、前一世紀後半頃の制作である。説話圖等の小像には、殆どの場合男性の頸飾りが省略されている。ところが、守護神として欄楯柱に比較的大きく彫り出された男神像が一體だけ残っていて、正面向きに表された像の左肩前下寄りに、同形式の頸飾り留め具が判然と彫出されている（圖二三）。これは、アジャンター前期壁畫の場合と同じように、前向きの像の肩先に留め具が表現された浮彫としては、最古例と言える。

サーンチー第一塔塔門浮彫では、守門神として門柱内側面下方に、比較的大きく表された男神像だけでなく、説話圖等の比較的小像であっても、王侯の形姿を取る前向きの男性像には、頻繁に同種の留め具が肩の邊りに確認される。説話圖等の畫面で後ろ向きに表された像では、頸の眞後ろに留め具が彫り出されている。例えば、同東門右柱内側面最下區劃の

守門神像においては、かなり大振りな蓮華形の留め具が、左肩前に高く浮彫られているのが見られる(圖三三)。サーンチー第一塔塔門浮彫より若干遅れ、後一世紀前半の制作と考えられる第三塔塔門(四方に四門を建てる第一塔と異なり、南の一門のみ)浮彫では、頸飾り留め具の表現に關して、第一塔塔門浮彫の場合と全く同様である。

以上のように、ボード・ガヤー欄楯浮彫やサーンチー第一・三塔塔門浮彫が制作された頃は、王侯の頸飾り留め具が、實用に留まらず裝飾の意味合いを持つようになっていたのか、前向きの像でも肩前に殊更強調して表現されていることが少なくない。かかる留め具が、元來頸の後ろの位置にあるべきことは言を俟たない。しかるに、肩前に留め具が來る表現を見ると、紀元前後にかかる大きな留め具が頸飾りの必須の裝飾的付屬物となり、前から見えるように紐を長めに、肩前に見せる着け方が流行したように思われる。パールフット欄楯浮彫の場合、頸飾り留め具がこのようには表現されていなかった理由は、細かな表現が技術的に出來なかつたためか、あるいは瑣末な細部表現に拘泥しなかつたためか、またはまた留め具の變則的着け方が未だ流行していなかつたためかのいずれかであろう。

マトウラーおよびその近郊から出土した丸彫像で、制作時期がポスト・マウリア時代と推定出來る男神(ヤクシャ)像が數體現存している。パールカム出土のマニバドラ・ヤクシャ像(マトウラー博物館)を初めとするこれらの像は、前一世紀中頃乃至後一世紀後半に制作されたと考えて大過ない。パールカム出土像は、研究が進む前は、マウリア時代(前三二〇年頃(一八五年頃)の制作と看做されたこともあるが、刻銘の書體の點からも、それほど早い作ではなく、前一世紀中頃乃至後半の制作であろう。これらの像も、頸飾りの紐の形式にはいくらかの差があるものの、やはり頸の後ろに、今まで取り上げたと同類の留め具が刻出されている。同様に、ヴィディシャーから出土した丸彫男神像(ヴィディシャー博物館)は、後一世紀前半乃至後半の作と考えられ、蓮華形の留め具が頸の後ろに大きく彫り出されている。ただしマトウラーとその近郊から出土した像では、紐の結び目との關係で留め具が右に寄って刻まれており、上述の浮彫と同じく、少しずれただ



圖二四 男神頸部背面 ガネーシュラー出土
ラクナウ州立博物館

けで留め具が前からも見えるような状態であるのが注目される。

しかしながら今挙げた丸彫像に、肩の前に留め具を表した例は見られない。丸彫像であるゆえ、留め具を肩前に表す必要がなかったからであろうが、サーンチー第一塔塔門浮彫における表現を見た場合、留め具が前向きの像の肩前の邊りに刻まれているのは、留め具の存在を強調するための單なる方便にしては、少し過剰と感ぜられる。彫刻において留め具が現れる位置と関連して、留め具を肩前に出す頸飾りの着け方が現實に流行したか否かは、浮彫と丸彫を見る限り、どちらとも斷言出来ない。

さて、かかる頸飾り留め具は、先に取り上げたターバンの形式變化と呼應するかのようになり、クシャーン時代になるまでに、彫刻作例に見られなくなる。それと同時に、鎖を何連も横に並べ二箇所まで四角い飾り板を繋いだ形式の頸飾りが、徐々に用いられなくなったらしい。マトゥラーからは、光背が彫り出されているため、頸の後ろが確認出来ない佛教の菩薩像以外に、クシャーン時代の丸彫男神像が、少なくとも二、三體出土していて、頸飾りの着け方が觀察出来る。一例を挙げれば、同時代の比較的早い作と考えられる、ガネーシュラー出土の頭部を缺損した男神像（従来「菩薩像」とされて来たが、光背がない以上、明らかに菩薩ではない）（ラクナウ州立博物館蔵）は、二重の頸飾りを着ける點や長い方の頸飾りが鎖を並べて作られている點で、ポスト・マウリア時代以來の形式を持つているにも拘わらず、背面から觀察すると、頸飾りが單純に紐を結んで着けられているのが判る（圖二四）。

このような頸飾りの着け方が、正確にいつ始まったかは不明ながら、後一〇〇年前後を境として、留め具を用いた頸飾りが、彫刻作例に見られなくなるのは確かである。變化が

速やかであったのか、新しい着け方が現れてから古い形式も行われた形跡は見られない。同様に二世紀に入ってから制作されたと考えられる、パワーヤー出土のマニバドラ・ヤクシャ像(グアールオール考古博物館蔵)は、丸彫のため背面も彫刻され、新しい形式の頸飾りを紐で結んで着けているのが確認出来る。なお西部インドおよび南部インドの彫刻で、クシャーン時代の制作になるものに、頸飾り留め具が刻み出されている例は皆無である。

以上の比較から、アジャンター前期壁畫に描かれた、王侯男性の頸飾り留め具は、ポスト・マウリア時代の彫刻に表された、王侯の形姿を取った像に通有の形式であると言ひ得る。上に取り上げた作例から、かかる形式は、地域性よりも時代性と密接に關連していることが明らかである。前向きの像が、肩先に留め具を見せている點を重視すれば、アジャンター前期壁畫は、同時代後半の彫刻との連關が強いと結論出来る。頸飾りの着け方の變化を制作年代考察の手掛かりとすることは、先のターバンと全く同様に、制作時期が未確定である彫刻作例の年代決定にも適用可能である。例えば、パトナー出土の丸彫男神像二體(カルカッタ、インド博物館蔵)は、制作時期について前三世紀から一世紀まで諸説あるけれども、うち一體の頸飾りが、ポスト・マウリア時代の彫刻には現れない新形式である上に、二體とも留め具を用いず紐のみで頸飾りを着脱する形で表されていることから、制作時期の再検討が迫られよう。

(2) 第九窟壁畫にのみ現れる形象

王侯の儀禮用ターバン

アジャンター第九窟左側廊壁畫のうち、ストゥーパを禮拜する王侯たちの一群中に、一際目立った男性が描かれている。その人物は、ストゥーパに比較的近い場所に立っていて、頸髭を生やしている點と、ターバンの髻を包む部分が裝飾化されて大きい點で、他から區別される(圖二五)。特にターバンの髻を包む部分は、幾重にも飾り裂が巻き付けられて飾られている。同男性の向かつて左には、頸髭こそないが、やや裝飾が控え目な同種のターバンを着けた男性が描かれている。前



圖二五 王頭部（洗淨後）アジャンター第九窟左側廊壁

見られるだけである。⁽²⁵⁾これらはサーンチー第一・三塔塔門浮彫と大凡同時代の作と看做し得る。ただし嚴密に言えば、マトゥラーの丸彫神像のターバンは、壁畫と浮彫に比べて鬘を取った布飾りがそれほど目立たないので、少し遜る制作である可能性もある。サーンチーの浮彫では、ターバンの髻部分がかなり強調され長大に表されていることが多く、壁畫における場合と全く同形とは言い難いが、基本的に同種類のターバンを表していることは疑いない。サーンチー第一塔塔門にあつては、通常のターバンを着けた人物のみで構成された畫面も少なくないが、かなりの数の畫面にかかるターバンを着けた王侯あるいは男神が浮彫られている（圖二六）。同第三塔塔門では、門柱上の數畫面に、この形のターバンが表されている。

サーンチー第一・三塔塔門浮彫で、かかるターバンを着けた王侯あるいは男神は、何かを禮拜する場面または外出する場面などに表され、正装している有様が描寫されると解される。つまりかかるターバンは、形の上からも普段用いる

者は、十數名からなる、ストゥーパ供養をなす人物中であつて、最も身分の高い王であり、後者は恐らく王子であろう。このように髻部分が過大で、しかも飾りたてられたターバンは、ポスト・マウリア時代の彫刻においてサーンチー第一・三塔塔門浮彫に多數現れる。それ以外には、サーンチー第二塔欄楯浮彫のうち、遅れて改刻および追刻された畫面の一つ（第二十七番柱西面第二區劃）、あるいはマトゥラー近郊出土の丸彫神像二體（マトゥラー博物館蔵）にも認められる。⁽²⁶⁾他には、近似したターバンが、マトゥラー出土の浮彫の極一部に



圖二六 「ヴィシュヴァンタラ・ジャータカ」部分
サーンチー第一塔北門下段欄正面

ものでなく、どちらかと言えば王の權威を誇示するための儀禮用であったと思われる。アジャンター第九窟左側廊壁に描かれた王と王子のターバンは、場面の状況から正にそのような性格を示している。サーンチー第一塔塔門浮彫にかかるターバンが多数刻まれているのは、王侯や男神が儀禮用ターバンを着ける必要がない場合であっても、同一畫面に現れる複數男性に變化を與えるため、あるいは身分の違いを示すためであったと考えられる。

裝飾が控え目で若干早く制作されたとも見られるマトゥラーの丸彫神像を措いて、王侯の儀禮用ターバンは、サーンチー第一塔塔門浮彫より前の作例に全く見出せない。例えばパールフット欄楯浮彫中には、かかるターバンが現れても不思議でない畫面が多く存在しながら、實際には全く描寫されていない。思うにターバンの形式が未發達で、儀禮用ターバンが當時存在していなかったのであろう。またサーンチー第三塔塔門浮彫より遅れる彫刻作例にも、この形式は全く見られない。ただしサーンチー第一・三塔塔門浮彫と制作時期が近いと思われる、アーンドラ地方のジャッガッパータ出土のストゥーパ基壇石板浮彫（マドラス州立博物館蔵）には、髻部分を格別誇張する點で同じだが、その先端が上方に曲がった形で異なった儀禮用ターバンが描寫されている。基本的に同種のターバンに地域的變型が加わった例と見るべきであろうか。要するに儀禮用ターバンは、比較的短期間のみ流行して、機能性に缺けるため早く廢れたのであろう。あるいは、既述のカルラー石窟浮彫のミトゥナ像において、一部に現れた過渡的形式のターバンを介在させて考えると、クシャーン時代に一般化する形式の王侯のターバンは、

かかる儀禮用ターバンに付けられた布飾りを整理することによって成立したと、看做すことが出来るかも知れない。

上に示したように、王侯の儀禮用ターバンが描寫されている點で、アジャンター第九窟壁畫はサーンチー第一・三塔塔門浮彫と制作時期が近いと言える。なお第九窟壁畫には、髻を側頭部寄りに作ってターバンを巻いた男性が數人描かれている。細部まで形式が近似したターバンは、やはりサーンチー第一塔塔門浮彫に時々表されているだけで、他の作例に殆ど見出せない。かかる點においても、第九窟壁畫とサーンチー第一塔塔門浮彫の關係は深いと推測される。ただ強いて言えば、壁畫における方が、髻が側頭部に寄った變型ターバンが判然と描かれていて、同浮彫におけるよりも形式上若干展開しているように見える。

(3) 第十窟左側廊・右側廊壁畫に共通して現れる形象

女性の被り物

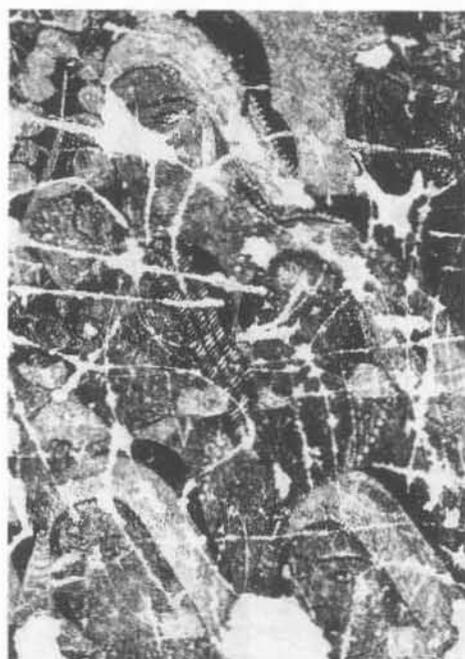
第十窟左側廊・右側廊壁畫に描かれ、第九窟壁畫の現存部分に全く現れない形象で、制作年代の検討に参考となるものに女性が頭に着ける被り物がある。第十窟左側廊壁畫において、窟前方およびストゥーパに近い窟後方に斷片的に残る性別が不明なものを除外すれば、特に「成道」場面に集中して、二十六の女性像が現存している。そのうち剝落のため判断し難いものを措くと、十五の女性像が、問題の被り物を着けて描かれている(圖二七)。右側廊壁畫では、同一人物の繰り返しを含めて、「シャーマ・ジャータカ」で二人、「六牙象ジャータカ」で十八人、「菩提樹供養」で六人の女性が表されている。そのうち同種の被り物は、「六牙象ジャータカ」中の一體と「菩提樹供養」中の三體の女性像に認められる。

今取り上げている被り物は、上流階級の女性あるいはそれと同等の姿を取る女神が着けるものであったらしい。右側廊の「六牙象ジャータカ」において、王妃が着けず、侍女が着けている點から判断すると、どちらかと言えば晴れの場や外出時に着用する傾向があったやに思われる。この被り物は、壁畫あるいは後で記す彫刻で見える限り、文様入りの厚手の裂、

あるいは刺繍で飾られた布製で、比較的長く輪状になっていて、前頭部を中心に額の一部分から頭頂部、そして側頭部の一部と耳を隠すように着け、餘った分を背後に垂らしている。布は一重とは限らなかったようで、数枚の布を重ねて被っているように見える女性像が数例認められるとともに、二枚の布を前頭部で交叉させて、被っている女性像が、左側廊壁畫の「成道」場面に一例描かれている。

かかる被り物は、既にパールフット欄楯浮彫に現れている。同浮彫に表された女性は、極僅かな例外を除いて、總てアジャンター第十窟壁畫におけると同種の被り物を着けている。同浮彫中、欄楯柱に彫られた等身大に近い女神像によって、被り物に付けられた細かな文様の實際が判る(圖二八)。前一世紀初乃至前半に制作されたと考えられるサンチー第二塔欄楯浮彫においても、かかる女性の被り物に關して、ほぼ同様の状態であることが確かめられる。

ボード・ガヤー欄楯浮彫は、概して小像が多い上に風化が進んでいるため、女性の被り物については、不分明な點が少なくない。ただ觀察可能な畫面による限り、素材は同



圖二七 女性(五體)頭部(「成道」部分)
アジャンター第十窟左側廊壁



圖二八 女神(「シリマー・デーヴァター」)
頭部 パールフット出土欄楯柱
カルカッタ、インド博物館

様にせよ、被り物は頭から背中に垂れる形式でなく、頭頂部と後頭部の一部を覆う帽子状に表されている。被り物の形自体がこの地方で異なっていたのか、あるいは、基本的に同形式の被り物を表現しているのだが、彫刻家の捉え方が違っていたのか、どちらとも断定出来ない。

サンチー第一・三塔塔門浮彫は、上に言及した浮彫より制作時期が遅れるためか、女性の髪型や被り物に關してかなり多様になっている。けれども今問題になっている形の被り物を着けた女性像が壓倒的に多い。なおアジャンター第十窟壁畫に見られる、他の被り物や髪型の殆どについて、個々に指摘するのは省略するが、同浮彫中に同じ形が確認されることを言い添えておく。

問題の被り物は、西部インドの佛教石窟浮彫や、南部インドのアーンドラ地方のストゥーパ遺跡から出土した浮彫で、ポスト・マウリア時代に制作されたものには見出すことが出来る。例を示せば、前一世紀末乃至後一世紀前半の制作と看做されるベードウサー石窟のチャイティア窟において、ヴェランダ柱の柱頭に表されたミトゥナ像浮彫や、カールラーのチャイティア窟におけるミトゥナ像浮彫、あるいはアーンドラ地方のジャッガッペータ出土ストゥーパ基壇石板浮彫中の女性像にも、同形式の被り物を認めることが出来る。

ただしカールラー石窟浮彫については、次の点を指摘しておかねばならない。即ちミトゥナ像の女性の中には、被り物を少し後ろ寄りに着けているものがあり、同じ被り物を表した他の浮彫に比べて、着け方に變化が認められることである(圖一八)。ターバンの場合と同様に、同浮彫は服飾に關して、ある面過渡的段階を示している可能性が強く、アジャンター前期壁畫の制作年代を推察する上で、大きな意義を有していると言わねばならない。

クシャーン時代に入ると、かかる形式の被り物は、インドの如何なる地域の彫刻にも現れなくなる。その點は、既に取り上げた形象の場合と全く同様である。ただ北と南で女性の髪型にかなり差があったことが明らかである。即ちマトゥ



圖二九 「ラーフラとの對面」部分
 アマラーヴァティー出土欄楯貫石
 アマラーヴァティー考古博物館

ラーにおいてクシャーン時代に制作された彫刻では、女性像の過半が被り物を一切着けず、獨特の髪型を示している。被り物は、異民族の女性を表したと思われる像で、頭頂部を覆う低い帽子状の物が認められるだけである。

クシャーン時代のアーンドラ地方で制作された彫刻において、アマラーヴァティー出土浮彫にしばしば表されている背面像で観察すると、女性は髪型の點でマトゥラーに似ているものの、殆どの場合後頭部で髪を纏めて作った髻に、ポスト・マウリア時代の浮彫に見られたものと形が類似した、長く垂れ下がる輪になった飾りを懸けている(圖二九)。これは、マトゥラーでは全く見られない形式である。恣意的な見方が許されるならば、アーンドラ地方で上流の女性は、マトゥラーで流行したものに近い髪型を取り入れると同時に、前代に一般的であった被り物を放棄せず、後頭部にずらせ髻に懸けて用いたように思われる。

クシャーン時代に制作された佛教石窟中の浮彫では、カンヘーリのチャイティア窟入口のミトゥナ像において、頭部が破損した一體を除き、女性像三體は、頭に鉢巻状に飾り帯を締め、前代の被り物に形式が近い飾り布を、後頭部寄りに懸けて下に垂らしている。これはマトゥラーともアーンドラ地方とも違う形式であるが、強いて言えば後者に近似している。いずれにしても、やはりポスト・マウリア時代の彫刻における被り物の着け方とは、大きく異なっている。

上述の比較から、アジャンター第十窟壁畫に描かれた女性の被り物は、ポスト・マウリア時代の浮彫に見られる形式と一致することが明白である。同壁畫に現れる他の髪型や被り物をも顧慮すると、男性の頸飾

り留め具の場合と異なり、ボード・ガヤー欄楯浮彫とは被り物の形式が相似しないものの、そこ反映された時世の點で、やはりサーンチー第一・三塔塔門浮彫との密接な關係が指摘出来る。

(4) 第十窟左側廊壁畫にのみ現れる形象

① 王侯風男性の特殊な髮型

第十窟左側廊壁畫の「成道」場面には、前期壁畫の他の部分に見られない髮型をした王侯風男性が描かれている(圖一)。向かって右横の女性の右肩に左手をおいた男性で、落膽したマールと解する説がある人物である。同人物の比定に關しては、後に更に觸れることとして、差し當たり特殊な髮型だけに注目する。この髮型は、前頭部と側頭部の境邊りで大きく髻を取った形で、今の場合は髻が向かって左側に寄っている。大きな髻には、寶石を連ねた裝飾を髮の毛の流れに従って廻らせているのが、壁畫から判る。

かかる髮型は、ポスト・マウリア時代およびクシャーン時代を通じて、彫刻作例には殆ど現れない。ところがサーンチー第一塔塔門浮彫においてのみ、複数の畫面に同種の髮型をした王侯風男性像が見られる。即ち南門左柱正面第三區劃(主題未詳)、北門左柱内側面第二區劃(主題未詳)、同第三區劃(竹林精舎説法)、東門下段楣正面(通常「アショールカ王の菩提樹參拜」とされる)、同左柱正面第二區劃(成道)の五畫面にかかる髮型の男性が刻まれている。そのうち東門下段楣正面においては、同一人物の繰り返しがあると思われる、それも別個に數えると、この髮型の男性が三體認められる(圖三〇)。他の畫面では、各一體のみ現れる。なお一見類似した髮型が、西門右柱内側面最下區劃の守門神像と同左柱外側面の裝飾文中の男性像に現れる。しかしよく觀察すると、總て髮の短い頭部に、球形の飾りか何かが付いた鉢巻狀の帶を締めた状態を表している、全く別種の髮型であることが判る。

さて今舉げた五畫面のうち、東門下段楣正面は、最近提出された説によって、アジャンター第十窟左側廊壁畫の「成道」



圖三〇 サーチー第一塔東門下段楣正面部分

と關係付けられ、従来の「アショーカ王の菩提樹參拜」とする主題比定が否定されて、同じく「成道」とされた。²³⁾ 上述の如く、同浮彫畫面では問題の髪型をした男性が三體彫られている。畫面中央には菩提樹が表され、その左側では、菩提樹の左下に壺を持って立つ男性、右側では、菩提樹の右下で合掌する男性と、その更に右で象の後脚上に立つ男性が問題の髪型をしている。この畫面をいずれの主題に比定する場合でも、後二者は、同一人物の異なった動作と解されている。

この畫面を「成道」とする説では、畫面右側に二度表された男性とアジャンター第十窟左側廊壁畫の「成道」に描かれた同種の髪型の男性が、ともにマールラということになる。同説では、髪型の一致に氣付かなかつたのか、全く言及されていないが、この説を認めた場合、浮彫と壁畫で動作が異なるものの、マールラが兩者において同じ髪型で表されている點は注意される。サーチー第一塔東門において、浮彫畫面左の壺を持った男性が、同説に基づいたにせよ、マールラとは解釋出来ないのに加えて、同北門左柱に屬する二畫面でも、同じ髪型をした人物がマールラを表わしている可能性がかなり低いからには、かかる髪型をマールラ固有のものは看做し得ない。しかしながら、同じく東門左柱の「成道」を表した畫面に、ターパンを着け合掌する三人の男性とともに、問題の髪型をして



圖三一 サーンチー第一塔南門左柱正面第三區劃

合掌する人物が表されているのであってみれば、「成道」にかかる髮型の男性が登場するのが、單なる偶然とも言い切れない。

問題の髮型をした男性が現れる残りの一畫面、即ち南門左柱の畫面は、同門が倒壊した際の損傷および風化によって、一部分觀察し難い状態である(圖三二)。けれども畫面右下に表されているのが、牙を見せるなど醜惡な容貌を持つと同時に、短軀で頭部が過大な異形の人物群であることから、それらを率いる問題の髮型をした騎象人物は、マールである可能性が大である。つまりこの畫面は、マールがその軍勢を従えて、シャーキアムニを妨害するために驅けつける場面を表すと考えられる。かつて同畫面は、インドラを初めとする神々が、佛髮供養に參集する様を表すと考えられたことがあったが、異形の人物の存在からそれが誤りであることが明らかである。この畫面でも、かかる特殊な髮型とマールが結び付け得るのである。ただ同畫面の場合、髻を側頭部寄りに作ってターバンを卷いた形が、部分的風化によって、問題の髮型に見えるようになったただけである可能性もあることを、言い添えておかねばならない。

サーンチー第一塔塔門浮彫では、他に北門中段楣背面、西門下段楣背面および同右柱内側面最上區劃に「成道」が表されている。更に南門左柱内側面最上區劃も、同主題の可能性がある。これらの畫面において、マールに当たると思われる人物は、通常のターバンを着けて表現されている。従ってサーンチー第一塔塔門浮彫で、問題の髮型が常に「成道」場面に現れるとは限らない。けれども、壁畫と浮彫に互って、「成道」を表した場面あるいはマールが登場する別の場面に、この

特殊な髪型が共通して見られる點は、やはり検討に價すると考えられる。本稿の論旨からは、やや外れる嫌いがあるものの、アジャンター前期壁畫とも深く係わる問題であるため、指摘しておく。

さて、ここで取り上げた髪型と嚴密に同形式と言えるものは、サーンチー第一塔塔門浮彫にしか現れず、それより遅れる作例にも一切認められない。ただし次代に制作されたアインドラ地方の浮彫中に、一見類似した頭飾が認められる。しかし、それは、かかる髪型あるいは髻部分が片側に寄ったターバンの展開形式である可能性があるものの、寶飾や布飾りが付加された、本質的に異なった形式の頭飾りである。いずれにしても、かかる特殊な髪型に關する限り、アジャンター第十窟左側廊壁畫と同塔門浮彫は、近い關係にあると推察される。

② 三葉形が付いた楯

第十窟左側廊壁畫で、上述の髪型と同様に、一箇所にしか表されていないが、制作年代を考察する上で重要な形象に、「分舍利」に當たる場面に描かれた兵士が手に持っている、三葉形が付いた楯がある(圖三三)。この兵士は、佛舍利を要求してクシナガラに攻めてきた諸王の軍を迎え撃つために、右手に先が丸い劍、左手に問題となる楯を持って描かれている。楯は、二つの形を合わせて作られていて、上方が三葉形、下方がやや下に灣曲した長方形で、兩方とも輪郭に沿って狭い帶狀の線が廻らされている。ここに描かれた楯は、上方の三つ葉形が下方の長方形より、大きく形作られている點が注目される。

同種の楯は、既にパールフット欄楯浮彫に現れている。楯が認めら



圖三二 楯と劍を持った兵士(「分舍利」部分)
アジャンター第十窟左側廊壁

れる浮彫畫面は、欄楯入口に位置し三面に浮彫が施された端柱の一つ（一畫面に彫られた主題から「ブラセーナジツト柱」と俗稱されることがある）の側面最下區劃に當たる（圖三三）。同畫面は、刻まれた主題名により、また楯を「箱」と誤認して、從來ジャータカの一つに主題が比定されている。しかしながら、以下の通り「箱」とされた物体が紛れもなく楯であるから、比定された主題については再検討を要するであろう。

パールフット欄楯浮彫における楯は、劍を納めた鞘（下端のみが見える）と思しき物に重ね、畫面右上の樹木に懸けられているように浮彫られている。表面に補強用の部材あるいは文様が線刻されている點は他に見られないけれども、鞘入りの剣らしい物体と組み合わされていることと、これから取り上げる楯と形が酷似することから、楯と見て間違いない。ただし、アジャンター第十窟左側廊壁畫の楯と比べた時、パールフット欄楯浮彫中の楯は、三葉形が複雑である上に、壁畫の場合と逆に長方形部分の方が遙かに面積が広い點で異なっている。



圖三四 守門 ビタルコーラー第四窟階段入口左



圖三三 パールフット出土欄楯端柱側面最下區劃
カルカッタ、インド博物館

バルフット欄楯浮彫の場合と同形の楯は、ピタルコーラー石窟において第四窟へ上る階段入口左右に浮彫られた守門像に現れる(圖三四)。同浮彫は、同窟が開鑿された前一世紀中頃乃至後半の作と考えられる。守門像が手に執るのは明らかに楯であるから、バルフット欄楯浮彫中の同じ形を持つ物體が、楯であると断定出来るのである。二體の守門は、楯とともに槍を執る。ただし楯と槍を執る手は、左右の守門で逆になっている。これら守門が持つ楯は、バルフット欄楯浮彫の場合よりも、制作時期が遅く、また像の大きさがかなり異なるためか、表面に着けられた裝飾に隔たりがある。即ちピタルコーラー石窟浮彫の楯は、長方形部分の三葉形が付く側の長邊に文様帯が、もう一方の長邊に細かい房飾りが並べて彫られている。

バルフット欄楯浮彫に表された楯と異なり、ピタルコーラー石窟浮彫の楯は、守門が執るように表現されているため、かかる形の楯の持ち方が判る。それと同時に、元來長方形部分が楯の本體であり、三葉形部分は附加部分ながら、單なる飾りでなく、手首を保護する働きがあったことが明らかである。この點において、アジャンター第十窟左側廊壁畫中の楯とは、三葉形と長方形からなるのは同じでも、かなり差異が認められる。

ピタルコーラー石窟浮彫と同形式の楯が、別の前期佛教石窟に浮彫られている。コーンダネー石窟において、チャイティア窟正面上方の窓枠左右に數區劃に分けて表された人物像(殆どがミトゥナ像になっている)のうち、左端區劃に一體だけ彫られた男性像が持っている楯である(圖三五)。これらの人物像は、石窟が開鑿された時の制作であり、前一世紀中頃乃至後半に浮彫られたと考えられる。ピタルコーラー石窟浮彫ほど男性像が大きくないため、表面の裝飾が全く認められないものの、全く同形の楯が同じ持ち方で彫出されている。

次に三葉形付きの楯が見出されるのは、オリッサ州にあるジャイナ教石窟であるウダヤギリ・カンダギリ石窟のうち、ウダヤギリ第一窟の上階浮彫である。ここでは三葉形が變形されると同時に、構え方も變化して三葉形を手首と逆の方向

に向けて持たれている。これは、明らかに原初的形式と次に取り上げる新形式の中間に位置すると考えられる。ただ同浮彫は、以下に述べる新形式の三葉形付き楯を表した浮彫より、制作年代の點で早いとは言い切れない。オリッサーにおいて、楯の形式變化が遅かった可能性がある。

新しい三葉形付き楯は、サーンチー第一塔塔門浮彫中、北門浮彫に既に現れている。北門右柱外側面は、他門の門柱外側面と同様に、全面に裝飾文が浮彫られ、左右相稱の植物文様の間に、一對の男性あるいは一對の女性が左右相稱的に組み合わせられ嵌められている。この畫面で、男性三對と女性二對が縦に交互に配されたうち、蓮華を持つ下方の女性一對を除いて、これらの人物は、總て向かって右側が下げた右手に劍を執りつつ振り上げた左手に楯を持ち、向かって左側が左右の手で持物を入れ替えて表されている。ただし複数の彫刻家による共同制作のゆえか、最下の男性一對のうち、向かって左のみは、彫り損なつて右手を下ろし劍を持っている。

ここに描出された楯と劍は、アジャンター第十窟左側廊壁畫における場合とほぼ同形である(圖三六)。特に楯は、三葉形部分が、長方形部分より目立つと同時に、手首を保護する實用を離れ、上に向くように持たれている點でも、既に取り上げた浮彫中の楯に比べて、壁畫に描かれた楯



圖三六 楯と劍を持った男性 サーンチー第一塔北門右柱外側面部分



圖三五 楯を持った男性 コーンダナー、チャイティア窟正面

と非常に近似している。ただサーンチー第一塔塔門浮彫中の楯は、長方形部分の下長邊に沿って、単純な飾りが付けられている点と、三葉形がそれほど大きくない点で、壁畫の楯と若干異なるだけである。なお同塔門浮彫では、南門下段楯背面の「分舍利」にも楯が描寫されている。けれども形が全く異なっていて、同じ時期にいくつかの楯の形式が存在したことが推察される。

ポスト・マウリア時代の浮彫作例については、コーンダネー石窟浮彫が制作されてからサーンチー第一塔塔門浮彫が作られるまでの間に、長方形に三葉形を付けた形の楯に、大きな変化があったことが確實である。手首を保護していた三葉形部分が擴大して、楯の付屬部分から中心部分になると同時に、楯の構え方そのものも変わったのである。

今挙げたものと殆ど同形の楯が、同じサーンチーの第三塔塔門浮彫にも見出される。同塔門中段楯背面において唐草文中に配された、男性が手に持っている楯がそれである(圖三七)。この畫面では計十人の男性が表され、總て右手に第一塔北門右柱の場合と同形の楯を、三葉形が上になるように掲げて執っている。ここでも、劍がアジャントー第十窟左側廊壁畫に描かれた形と同じながら、楯の三葉形はそれほど大きくない。

サーンチー第三塔塔門浮彫より後、かかる形式の楯は彫刻作例に全く現れない。ただし、次代に制作されたアマラーヴァティー欄楯浮彫のうち、後二世紀後半の作である畫面の一部のみには、丁度この形式の長方形部分を缺失し、三葉形のみとなってしまった形の楯が描寫されている。ただそれ以降、この系統の楯は全く現れなくなる。即ち、少なくとも南部インドで一時的にせよ、三葉形付きの楯が、更に大きく形式變化したことが窺われる。また三葉形付き楯と一緒に表現



圖三七 楯と劍を持った男性 サーンチー第三塔塔門中段楯背面左端部分

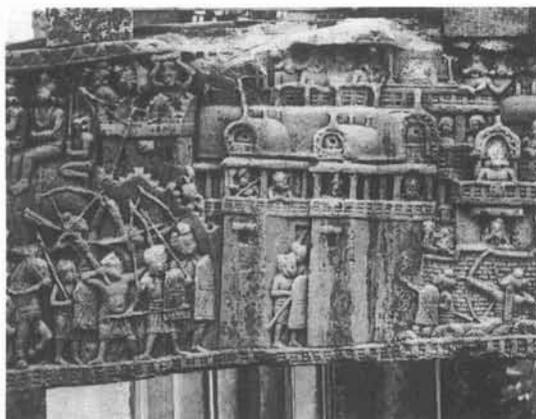
されることが多かった、先が丸く平壇な劍も、次代の彫刻に見出せない。クシャーン時代の彫刻で、劍は殆どの場合、先の尖った通常の形で描寫されている。

以上のことから、アジャクター第十窟左側廊壁畫に描かれた楯は、サーンチー第一塔および第三塔塔門浮彫に表された楯の形式に最も近いと言ふことが出来る。壁畫に描かれた楯の三葉形部分が特に大きいことを重視すれば、同形式の楯が三葉形を大きくさせ、長方形部分を退化させる方向に變化したことから、壁畫の楯は、これらの浮彫におけるよりも更に發達した形を持つ、つまり若干制作時期が遅いと考えることが可能である。ところが、パールフット欄楯浮彫とピタルコーラー石窟浮彫中の楯を比較した場合、制作時期の早い前者の三葉形がより大きいということもある。よって部分の僅かな大小關係を制作年代の差に結び付けることは、必ずしも有效とは言い難い。

③ 兵士の頭巾狀被り物

次に取り上げる兵士の頭巾狀被り物は、既に擧げた形象に比べて、制作年代の考察にとっての有効性が劣る。何故ならば、多數の兵士が描かれた場合のみ、かかる被り物が現れ得るのであって、そのような主題が、常にポスト・マウリア乃至クシャーン時代の彫刻に採用されているとは限らないからである。パールフット欄楯浮彫を例に取れば、同浮彫には「分舍利」の如き、兵士が大勢登場する畫面が全く残っていない。従って壁畫の制作年代を推定する手段として、完全であるとは言い難い。けれども、壁畫の制作年代を探る手掛かりとして、かかる被り物はある程度の效力を有しているため、等閑に付し得ない。

問題となる頭巾狀被り物は、第十窟左側廊壁畫のうち、ガラスで保護された壁面の左端に當たる主題未詳部分、および右端に近い「佛舍利回收」かと思われる場面と「分舍利」場面に描かれた數人の兵士に現れる(圖一四)。この被り物は、通常のターバンと同様に髻を含めて頭部を布で覆い、更に耳から顎に裂を回し、最後に鉢卷狀に裂を締める形式である。か



圖三八 「分舍利」部分 サンチー第一塔南門下段楣背面

かる被り物は、サンチー第一塔塔門浮彫中、「分舍利」を表した南門下段楣背面（元は正面を向いていた）の畫面において、何人かの兵士が着けて表されている（圖三八）。同主題を表す西門中段楣背面の畫面にも、同種の被り物をした兵士が見られるが、建物の中にいるように表されているため、重要な特徴である髻部分が隠れている。

上に觸れたように兵士が登場する彫刻主題が必ずしも一般的でないため、サンチー第一塔塔門浮彫に遡る彫刻作例に、かかる被り物を着けた兵士の存在は確認出来ない。クシャーナー時代の彫刻作例にも、同じ被り物は見出せない。クシャーナー時代のマトウラー彫刻では、兵士自體が表されることが稀だから當然であるが、兵士がしばしば表現されているガンダーラ地方やアーンドラ地方の彫刻にも、同じ被り物は一切見られない。ところが、これと若干類似した、耳から顎を布で覆い、その上から髻を布で包んで、周りに細い布を數條巻き付けたターバンを加えた形式が、スワート地方のプトカラ一號遺跡出土の浮彫に少例見られると同時に、髻を取らず頭部全體を布で覆い、更に耳から顎まで布を巻いた形の、言わば問題の被り物を單純化したような被り物が、アーンドラ彫刻のうちナーガールジュナコンダの浮彫に現れる。クシャーナー時代に兵士の被り物が、大きく變化したことが確實である。なおガンダーラ地方の浮彫には、兵士とは異なった男性にナーガールジュナコンダ浮彫に近似した被り物が現れることを言い添えておく。

以上のことから、アジャンター第十窟左側廊壁畫の兵士に見られた頭巾狀被り物が、いつ頃から使用され始めたのかは不明ながら、遅くともクシャーナー時代には、髪型や被り物が變化して、かかるターバンと頭巾が合わさったような



圖三九 團扇を持った女性（「六牙象ジャータカ」部分）アジャンター第十窟右側廊壁

被り物が兵士に用いられなくなったと考えられるのである。要するに、同壁畫は、クシャーーン時代より前の形式の頭巾狀被り物を描寫しているのである。

(5) 第十窟右側廊壁畫にのみ現れる形象

團扇

第十窟右側廊壁畫の制作年代を検討する際、同左側廊壁畫に描かれた兵士の頭巾狀被り物と同じく、充分とは言えないがいくらか有効な手掛かりとして團扇がある。この團扇は、「六牙象ジャータカ」の王宮場面の一つにおいて、侍女が手に執っている様子が描寫されている（圖三九）。團扇は、同主題の王宮場面で、特に目を引く形象である。ところが團扇は、浮彫において王侯の日常生活が描出されている場合、その中に描かれる可能性があるものの、かかる主題がどの作例にも表されている譯ではないため、裝身具のように必ず彫刻作例に描寫されるとは言えない。それゆえ、年代を探る手段としての團扇の有効性が若干劣る。しかしながらアジャンター前期壁畫中、第十窟右側廊にだけ見られる形象で、言及するに足るものが他にないのに加え、既に検討して來た形象からは導き得ない、右側廊壁畫の制作時期の上限を、殊にこの團扇がある程度示唆し得るため、敢えて取り上げる價值がある。

問題の團扇は、圓形あるいは楕圓形をなし、下方の縁に沿って左右相稱的に二箇所穴をあけ、手で握る部分を作っているのが特徴である。同形式の團扇は、彫刻ではサーンチー第三塔塔門浮彫において、中段楯正面中央部左端に現れる。主題は「過去佛供養」であり、王宮場面ではないが、畫面で團扇は供養の



圖四〇 サンチー第三塔塔門中段楣正面中央部左端

ための道具として、女性の手に執られている（圖四〇）。同じサンチーでも、第一塔塔門浮彫には、同形式の團扇が描寫されていても奇異でない畫面が多數ありながら、かかる團扇は全く見出すことが出来ない。より制作時期が早い彫刻作例にも、この形の團扇は見られない。これが、サンチー第三塔塔門浮彫が作られた頃に普及し始めた、比較的新しい形式の團扇かと思われるけれども、はっきり斷定するのは憚られる。

同様の團扇は、更に下ってアマラーヴァティー欄楯浮彫中、二世紀後半に制作された畫面のいくつかに見出される。アマラーヴァティー出土の浮彫でも、それより遅い作例に、かかる團扇は現れない。またクシャーン時代の別の作例にも、見ることが出来ない。このようにアジャンター・サンチー・アマラーヴァティーにのみ表現が認められることから、あるいは、かかる形式の團扇は、インドの南寄りで一定期間用いられたのでないかと推察される。

いずれにしても、團扇というものは、あらゆる彫刻作例に現れ得る形象ではないゆえ、ポスト・マウリア時代の早い彫刻作例にこの形の團扇が見られない點を、過度に強調することは出来ない。ただサンチー第一塔塔門浮彫になく、同第三塔塔門やアマラーヴァティー欄楯浮彫の一部に見られることから、かかる團扇の形式は、ポスト・マウリア時代遅くに現れたと考えることがある程度可能であろう。よってアジャンター第十窟右側廊壁畫の制作時期は、かかる團扇が描かれていることのみを根據に言うならば、サンチー第三塔塔門浮彫より遅れることはあっても、大きく遡る可能性は少ないであろう。

3 アジャクター第九窟・第十窟壁畫の制作年代に關する結論

アジャクター第九・十窟前期壁畫に現れる、いくつかの形象を取り上げ、同じ種類の對象が、制作時期が異なる彫刻作例において如何なる形式で表されるか、あるいはどの時期の彫刻作例にのみ見られるかを、以上觀察して來た。そして、その結果として壁畫に描かれたものと一致する形が現れる彫刻作例を確認し、各々の形象について、壁畫の制作年代がどのように限定されるかを考察した。かかる基礎作業を總合し、結論として述べ得ることを以下に記す。その際、前期壁畫の間に存在する技法面の差異を、初めから顧慮すべきか否かが問題となる。けれども、既に論じたように、各壁面で保存状態に隔たりがあり、細かな技法の觀察には限界があるので、差し当たり、特定の形象について、彫刻作例中の表現と比較することで得られた結果だけを纏めた結論を述べる。

まずアジャクター前期壁畫全體としては、ターバンや王侯の頸飾り留め具の形式から、クシャーン時代より前の制作であることが確實である。更に限定するとすれば、カールラー石窟浮彫のミトゥナ像の一部に見られる、ターバンの過渡的形式が壁畫に現れない點を重視して、後一世紀後半より早い制作である蓋然性が高いと言える。第十窟壁畫に關しては、全く同様のことが、女性の被り物の形式を根據にしただけでも指摘し得る。

各壁面だけに認められる形象を彫刻作例の表現と比較した場合、まず第九窟壁畫は、王侯の儀禮用ターバンを基礎に制作年代の上限を設定するとすれば、サーンチー第一・三塔塔門浮彫に制作時期が近いことから、早くとも前一世紀末以降の制作と看做すことが出来る。もし同壁畫における他のターバンが、同浮彫の場合より僅かに發達しているように感じられる點を強調するならば、上限を若干下げて考えることが可能であろう。

第九窟壁畫のかかる制作年代は、ガルダとナーガの人格的表現が對になって見られる點に着目して、同主題のほぼ同一

形式による表現が現れる、ジュンナル石窟ブータ・レーナ石窟群チャイティア窟浮彫に制作時期が接近することを顧慮した場合にも、全く矛盾が認められない。同様に列柱上臺輪に描かれた「有翼獣と牧童」と類似した主題が、アマラーヴァティー出土の比較的小振りの欄楯笠石浮彫、クダー第六窟浮彫およびカンダギリ第三窟浮彫に現れる點を、制作時期の接近によると解釋した場合、クダー石窟浮彫の制作が他より遅れる可能性があるものの、裝飾文壁畫も主要壁面の壁畫とほぼ同時期の作であることが類推出来ると同時に、やはり制作時期の關係に何ら無理が生じない。

第十窟左側廊壁畫は、男性の特殊な髮型あるいは楯の形式、更に兵士の頭巾狀被り物をも參考にして、サーンチー第一・三塔塔門浮彫に制作年代が近いと考えて間違いない。かかる制作時期であるなら、ブツダを具體的に表現せず、佛傳の主題を描いている點も諒解出来る。假に、楯において三葉形が長方形部分より顯著に大きい點を重要視するならば、同浮彫より多少遅れる時期の制作と言えるかも知れない。しかしそのように斷定するのは若干躊躇されるので、取り敢えずは、前一世紀末以降の作と見て大過ないことを指摘しておく。

第十窟右側廊壁畫については、他と違って、制作年代の上限を設定するのに充分有效な形象が見出せないものの、團扇の形式に着目すれば、サーンチー第三塔塔門浮彫より大幅に早い制作ではない可能性が高い。かかる點を踏まえて、紀元前後以降の制作とするのが妥當と考えられるが、團扇の形式を重視することに、全く問題がない譯ではない。

以上を總合すれば、アジャンター前期壁畫は、前一世紀末以降、後一世紀後半以前の作と考えられる。これを更に狭めるとすると、前期壁畫で問題となる形象の多くに、サーンチー第一塔塔門浮彫より若干遅れる特色と、カールラー石窟浮彫より多少遡る特色が指摘し得るため、紀元前後乃至後一世紀中頃の制作である可能性が、比較的高いと言える。

筆者は、サーンチー第一塔南門上段楯背面（本來は正面）中央に刻まれた銘文にある「シリ・サータカニ王」²⁸をサータヴァーハナ朝の三代目の王と看做し、同王朝の始まりを前一世紀後半と考えることから、同塔塔門浮彫が、後一世紀前半

を中心とした時期に制作されたと考える立場を取っている。確實性を重んじれば、アジャントー前期壁畫は、上に述べた制作年代のいずれかの時點に制作されたとすべきである。しかし筆者の立場からは、年代を廣く取って後一世紀前半乃至後半、より狭く考えた時は後一世紀中頃を中心とした時期に、前期壁畫が描かれたという考え方を提言したい。

かかる時期は、筆者の見解に従うと、サータヴァーハナ朝三乃至五代目の王の支配時期に当たり、正に同王朝の發展期であった。アジャントー石窟は、同王朝の都たるプラティシュターナ(現バイターン)に比較的近く、この時期に同王朝の支配下にあつたことがほぼ確實である。アジャントー前期石窟が壁畫で飾られる條件は、充分整つていたと推測される。このように考えると、アジャントー前期壁畫が、同王朝と關係が深いサーンチー第一・三塔塔門浮彫と、いくつかの特殊な形象の形式的特色の點で繋がりを持つことも理解し易い。

アジャントー前期壁畫は、彫刻作例との比較によって、全體が近い時期に制作されたことが推定されるに至つた。ところが、現時點で分析可能な技法面を重視すると、第十窟左側廊壁畫が、暈取りの點において最も未發達であり、最も制作時期が早いとする考え方が容易に提出され得るであろう。また第九窟壁畫と第十窟右側廊壁畫について、ハイライトの技法が後者の一部に見られることを強調すれば、後者の制作がより遅いと見れなくはない。けれども、以上に検討した如く、特定の對象を描いた形象の形式的特徴に基づく限り、第十窟左側廊壁畫の制作を他より上げ、同右側廊壁畫の制作時期を下げて考える積極的根據がない。どちらかと言えば、技法面の差は、制作時期とは異なつた側面から解釋すべきであると感じられる。

アジャントー前期壁畫の制作年代に關する詳細な先後關係は、技法と密接に連關する様式の側面が充分解明されてからこそ、検討さるべきである。しかしながら、特に問題となる第十窟左側廊壁畫の畫面下方が殆ど残らない上に、殘存面積そのものが他より少ないゆえ、前期壁畫における様式的比較が進め難い。現時點では、假に前期壁畫の間に制作時期の違

いが存在したとしても大きな差がなく、上のように形象を彫刻作例と比較した時、実際には技法面によつた場合と逆の考え方も不可能ではないことを指摘するに留める。

さて、アジャンター前期壁畫の制作年代が以上の如く限定されたのであるから、次に壁畫が描かれた時期が、石窟の建築としての造營時期と、如何なる關係にあるのかを考察しなければならない。アジャンター第九・十窟が、ほぼ確實に前一世紀後半乃至後一世紀後半に造營されたと考え得ることは、既に論じた。壁畫の制作時期が、可能性のある年代を廣く取つた時、前一世紀末乃至後一世紀後半となる以上、壁畫は、石窟開鑿時の作である蓋然性が高いと考えるのが妥當である。

筆者の見解に従つて壁畫の制作年代を最も狭く取つて、後一世紀中頃前後の作とし、石窟が壁畫制作の直前に造營されたと推定しても、石窟の建築的特色に不合理な點は格別認められない。換言すれば、石窟開鑿と壁畫制作との間に、ある程度の時間差を想定しなければならない理由は殆どない。ただし、第十窟左側廊壁の入口に近い端に残る寄進銘は、この部分にすぐ壁畫が描かれることが豫定されていれば、この箇所に刻まなかつたとも考えられる。よつて壁畫制作が、石窟の建築としての完成に數年遅れて始められた可能性は、第九窟・第十窟ともにあり得る。しかしながら、それを大きく上回る年代差は、想定する必要がないと考えられる。

五 アジャンター第九窟・第十窟壁畫の意義

アジャンター第九・十窟前期壁畫の制作年代がある程度確定され得たことを基礎に、インド繪畫史における位置付けを含めて、同壁畫の有する意義、あるいは更に派生する問題を検討して、本稿の締め括りとしてたい。

まず主題面で言えば、第十窟左側廊壁畫の佛傳が、佛傳圖の展開において極めて重要な意義を持っている。これに關しては、既に別の拙稿中で論じてあるため、^②ここで詳述することは控えるが、次の點が特に記憶されねばならない。即ちアジャンターの佛傳圖壁畫が、佛傳の重要事を畫面で時間順に配列した最古の作例であるということである。少なくとも「分舍利」場面には、舞臺となる場所の關係を重視した構成が顯著で、細かな場面が必ずしも畫面で一定方向に時間的に展開して行くとは限らないものの、大きく時間順に場面が配置されていることが注目される。かかる構成が成立した背景には、佛傳文學の整理統合といった動きが條件として考えられ、同壁畫は繪畫の問題に留まらない意義を有している。

アジャンター前期壁畫の様式的問題については、既に述べたように壁畫の保存状態に差があつて、充分な觀察と研究は、慎重に時間を掛けて行わなければならない。従つて本稿では技法の基本的な側面のみを記述し、様式面および様式と不可分の關係にある技法面は、敢えて言及しなかつた。ここでは、かかる側面に關して、現時點で解明されている所を記しておく。

アジャンター前期壁畫で重要なものは、本稿で特に明らかにした量取りの使用を初め、インド古代壁畫に用いられた技法の大半が、既に展開していることである。約四百年遅れて描き始められたアジャンター後期壁畫と比較した時、次に擧げる技法のみが、前期壁畫で全く用いられていないか、あるいは充分發達していないかのいずれかである。即ち①ハイライト、②人物・動物描寫における短縮法、③後ろ向きも含めた人物・動物が向く方向の描き分け、④圓環構圖による群像表現、⑤人物の性格・感情描寫、および⑥建築畫における獨特の線遠近法である。

上に列擧した六項目のうち、①については、少なくとも第十窟右側廊壁畫の一部に、萌芽が認められることを既に述べた。②の短縮法は、前期壁畫において全く用いられていないことはないが、未だ顯著な發達は見られない。③に關しては、既に觸れたように第十窟左側廊壁畫の下半が剝落し、背面像が描かれた可能性がある部分が缺けているため、同部分のみ

は確かめられない。ところが、他の前期壁畫では、斜め後ろ向きの人物が少數描かれている。人物の斜め横向きについては、正面觀と四分の三面觀の中間の向きが未發達だけで、後期壁畫との差はそれほど大きくない。また第十窟右側廊壁畫のうち「六牙象ジャータカ」において、象は人間以上に細かく頭部の向きが描き分けられていて、その點で相當發達した段階にある。④については、剝落部分が他より多い第十窟左側廊壁畫はさて置いて、同右側廊壁畫と第九窟壁畫では、部分的に圓環構圖を取っている箇所が見受けられる。ただその場合、後期壁畫ならば畫面下方に背面像が配されて、構圖が完結するのに對して、背面像があまり描かれないため、構圖の緊密性において劣っている。⑤に關して言えるのは、第十窟壁畫で兵士の一部や獵師が、頬骨が高く褐色の肌に描かれていて、身分が卑しいことを表そうとする意圖が見られることである。しかし性格や感情の表現は、未發達である。更に⑥も、第十窟壁畫では確認出来ないが、第九窟左側廊壁畫に描かれたストウパを圍む塀、あるいは右側廊壁に斷片的に残る建築畫による限り、後期壁畫との徑庭はそれほど大きくない。要するにアジャンター前期壁畫において、後期壁畫で完成している技法の大半が、既に發達を始めていたと言える。

アジャンター前期壁畫で最も顯著な技法である暈取りの使用に注目すれば、上に論じたように、暈取りの技法が充分に發達していないと見られる第十窟左側廊壁畫が、他と制作時期に大きな隔たりがないと考えられる點は、どのように解釋すべきであろうか。その點について、一部に現れるハイライトの技法の問題も含めて、検討しておきたい。

アジャンター前期壁畫と比較し得るだけの先行作例が現存しない以上、一つの假説的な考え方であるが、後一世紀には、『エリュトウラー海案内記』^⑧を引くまでもなく、インドとローマとの交易が最も盛んであったことを背景に、暈取りの發達に關してローマからの影響を顧慮して見る必要があるように思われる。^⑨サータヴァーハナ朝もローマとの交易に大きな役割を擔ったからには、やや想像の域に踏み込み過ぎる嫌があるものの、前期壁畫が描かれるまでに、何らかの形でロー

マの貢獻によって、ハイライトを含む暈取りの技法が傳わり、壁畫が描かれた頃に急速に發達したと考えることは可能であろう。更に第十窟左側廊壁畫を擔當した畫家が、同じ時期に制作していた畫家、特に同右側廊壁畫の一部分を描いた畫家に比べ、技法と様式に關してかなり保守的で、暈取りを自在に扱ふことが出来なかつたと見るのは無謀であらうか。それはともかく、アジャクター前期壁畫は、インド古代壁畫を特徴付ける技法の一つである暈取りが完成しつつある時期に描かれ、ハイライトも含めて暈取りの技法が完成に至る過程の一面を具體的に示している作例であることは疑いない。

暈取りの點に加えて、畫面の下半が剝落しているためかも知れないが、第十窟左側廊壁畫に後ろ向きの人物が見られないことも、畫家の保守性を示している可能性がある。とすれば、アジャクター前期壁畫が描かれた頃は、インド古代壁畫の展開における技法的轉換期に當たっていたと考えることが出来る。いずれにしても、ローマとの活發な交易が、インド古代壁畫の發達に何ら係わりを持たなかつたとは考え難いであらう。

ところで、本稿においてアジャクター前期壁畫の様式的側面を探求し、その特質を完全に明らかにする餘裕がないが、現時點で次の點は指摘し得る。前期壁畫は、サンチー第一塔塔門浮彫に近い時期の制作になるけれども、畫面構成や畫面の空間性においては、同浮彫より遙かに發達している。即ち後者においても、一畫面に人物や動物が多數描寫され、互いに重ね合わされて表現されているが、前者に比べると、畫面を隙間なく形象で充填する傾向が強く、畫面における形象の密度に關してはどの部分も大きく變わらない。

アジャクター前期壁畫にあつては、個々の人物や動物の形態が、描寫される方向や姿勢・動作の點を含めて、より自然な上に、形象相互の重切は、説話の展開に即應した場面毎の纏まりあるいは構成上の變化を求めて、常に程度差が付けられている。しかも第九窟や第十窟右側廊壁畫では、部分的に背面像が畫面下寄りに配され、後期壁畫ほどの完結性には缺けるものの、サンチー第一塔塔門浮彫には殆ど認め難い圓環構圖が採用されている。更に、環境描寫に畫面の廣い面積

が割かれることがないのは後者と同様ながら、前者では、後者のように畫面の閒隙を、格別の必然性なしに、樹木・岩・建物等の形象で埋めることはしていない。つまり前者では、場面の環境を明示するため、あるいは連続した畫面上で場面を區切るために、かかる形象が適切に用いられている。結論として述べれば、前者の畫面には、後者より遙かに自然な深奥空間が現出している。

今述べた點において、アジャンター前期壁畫は、同じサータヴァーハナ朝下に制作された、アマラーヴァティー出土浮彫のうち二世紀後半の作例に、より接近している。ただ同浮彫では、更に積極的に後ろ向きの像を多用し、空間の深さを強調しようとしつつも、形象を過度に畫面に持ち込む點でサーンチー第一・三塔塔門浮彫と同様で、畫面空間の自然性においてアジャンター前期壁畫ほどの効果が得られていない場合が多い。

以上のように畫面構成や畫面の空間性について浮彫作例と比較した場合、アジャンター前期壁畫が、誤って二世紀以降の作と看做される虞もあるため、制作年代の考察には、浮彫作例との様式比較を避け、上述の方法によったのである。既に豫想したことながら、少なくとも紀元後のある時期までは、彫刻より繪畫の方が發達程度が高かったことが、上に見たように實證され得ると思われる。文獻資料によれば、前數世紀から社會の上層部で展開を始めたインド壁畫は、古代社會において一貫して上層部を中心に、世俗畫として享受され支持され發展を續けたのである。⁽³³⁾ その點で彫刻とは、本質的に異なっている。後期壁畫が描かれた頃は、既に繪畫と彫刻の間の落差が解消されていたと見られる。アジャンター前期壁畫は、そこに至る前の古代美術の狀況を具體的に判然と物語る點においても、掛け替えない壁畫作例と言うことが出来る。

結 語

アジャンター第九・十窟に描かれた前期壁畫について、特に長い間未解明のままであった制作年代の問題を中心に論じて来た。制作年代に關して、上に示した結論は、今後前期佛教石窟の造營年代の研究やインド古代彫刻の研究が、更に正しく進展したとしても、大きく訂正する必要がないと確信する。現時點では、これ以上に制作時期を限定することは不可能である。

本稿で取り上げた他の問題では、主題あるいは技法に關する問題の一部に解決されていないものがある。またアジャンター前期壁畫の様式の問題については、全體としての要點のみしか論述し得なかつた。これらは總て、今後の課題としなければならぬ。同壁畫の技法・様式の研究が更に深まれば、本稿で確定せずにおいた、前期壁畫内部での制作時期に關する前後關係、あるいは各壁面における畫家の共同制作の存否が解明されることが期待される。その點を顧慮しながら、研究を進めて行きたいと考えている。

註

- (1) どさどさと言へば、アジャンター前期壁畫全體を、前一世紀の作と考へる研究者が少なくなつた。Cf. C. Sivaramamurti, *Indian Painting*, New Delhi, 1970, pp. 24-27. その一方で、例へば、次の書における K. R. Srinivasan のように、第十窟左側廊壁畫を前一世紀、第九窟壁畫を前一世紀、第十窟右側廊壁畫を後三乃至四世紀の作とする研究者もある。Cf. K. A. Nilakanta Sastri (ed.), *The Mauryas & Satavahanas*, 325 B. C. ~ A. D. 300 (A Comprehensive History of India, Volume Two), Calcutta, 1957, pp. 757-763.
- (2) 拙稿「インド佛教繪畫の展開—壁畫の變轉と禮拜畫の成立—」『佛教藝術』第二二四號(平成六年五月)、七七一—八六頁参照。
- (3) 前期佛教石窟の年代論に關しては、次の書が比較的客觀性が高く信頼出来る。ただし西部インドにおける佛教石窟造營開始時期を早く設定し過ぎてゐる點は、首肯出来ない。そのため、特別な理由もなく、石窟開鑿が完全に停滯していた期間を、紀元前後に想定せざるを得ない結果となつてゐる。V. Dehejia, *Early Buddhist Rock Temples*, A Chronological Study, London, 1972.
- (4) 第十窟の奉獻銘については、次の二書の當該箇所を参照。J. Burgess,

- Report on the Buddhist Cave Temples and Their Inscriptions (Archaeological Survey of Western India, Vol. IV), London, 1883, p. 116. 又 M. K. Dhavalikar, "New Inscriptions from Ajantā, *Ars Orientalis*, Vol. VII, Ann Arbor, 1968, pp. 147-148.
- (5) V. Dehejia, *op. cit.*, pp. 157-158.
- (6) 古くは前二世紀とされるが多かったが、註(5)に挙げた書の同一箇所では前一世紀前半と考えられてゐる。
- (7) V. Dehejia, *op. cit.*, pp. 177-178 参照。
- (8) 例えば、シムンナル石窟シヴネーリー東群第四十八窟等が、開鑿時期が遅く、後壁が平らなチャイテニア窟である。
- (9) ナーシク石窟でヴィハロー窟として最も早く開鑿である第十九窟は、同窟がサータヴァーハナ朝二代目の王「カンハ(クリシムナ)」の治世に造營された旨を記す刻銘がある。 Cf. J. Burgess, *op. cit.*, p. 98. 筆者の見解では、同王は前一世紀後半あるいは末から後一世紀前半頃に在位したと考えられる。チャイテニア窟は、諸事情のため完成が遅れたにしても、第十九窟に大きく遅れることなく造營が始まった筈である。
- (10) 次の書に、畫家サイド・アフマド等による、アジャンター第九・十窟前期壁畫の比較的正確な描き起し(註)が掲載なれていて、細部の形式や畫面構成、あるいは主題の検討に有益である。ただし不正確な部分が無とは言えないため、常に原畫と對照する必要がある。 G. Yazdani et al., *Ajanta*, Part III, London, 1946, pls. XXIV, XXIX and XXX.
- (11) G. Yazdani et al., *op. cit.*, pp. 15-19 参照。
- (12) 次の書では、見誤して寫をコントラと解釋してゐる。 G. Yazdani et al., *op. cit.*, p. 16.
- (13) 大英博物館所藏分では、三個の壁石斷片に同主題が見られる。 Cf. R. Knox, *Amaravati, Buddhist Sculpture from the Great Stupa*, London, 1992, pp. 90-91 (Nos. 32, 33 and 34).
- (14) D. Schlingloff, *Studies in the Ajanta Paintings, Identifications and Interpretations*, Delhi, 1987, pp. 1-13 参照。
- (15) G. Yazdani et al., *op. cit.*, pp. 90-91 参照。
- (16) D. Schlingloff, "Aśoka or Māra? On the interpretation of some Sañcī reliefs", L. A. Hercus et al. (ed.), *Indological and Buddhist Studies, Volume in Honour of Professor J. W. de Jong on his Sixtieth Birthday*, Camberra, 1982, pp. 441-455 参照。
- (17) D. Schlingloff, *op. cit.*, pp. 64-72 参照。
- (18) 次の拙稿を参照。 "The Genesis of Buddhist Painting in Ancient India and Its Early Development—With Special Reference to the Relationship of Buddhist Communities to Painting in Early Times", *Aesthetics*, Number 5 (1992), pp. 89-103.
- (19) 例えば、クンヤン時代の美術を扱った次の書では、カニンカ紀元が後七八年に開始したとする考え方を採用してゐる。 S. J. Czuma, *Kushan Sculpture, Images from Early India*, Cleveland, 1985.
- (20) 次の論文において、サンチー第二塔欄楯浮彫中の數畫面が、 Gupta 朝下に改刻されたと結論付けているが、ターバンの形式から完全な誤謬であることが判る。秋山光文「サンチー第二塔欄楯柱浮彫の改作時期について」町田甲一先生古希記念會編『論叢佛教美術史』吉川弘文館、昭和六十一年、一一二頁。
- (21) ハルナ・カランから一九八七年に出土した、祠堂の守門であったと思われる在銘像 (No. 87.145・No. 87.146) である。これらに關しては、次の論文を参照。ただし同論文は、著者に古代インド彫刻に對する正しい認識が缺如している上に、刻銘の古字學的分析を重視し過ぎたため、結論に首肯し難い點を多く含む。 D. M. Srinivasan and L. Sander, "Newly Discovered Inscribed Mathurā Sculptures of Probable Doorkeepers, Dating to the Kṣātrapa Period", *Archives of*

- Asian Art, XLIII (1990), pp. 63-69.
- (22) 剣と小人物像を手にした男神浮彫（マトララー博物館蔵、No. 1. 18）が、比較的近い形のターバンを着けて表されている。この浮彫像とバルナ・カラン出土丸彫像の一體は、持物が一致している。
- (23) 註(16)に挙げた論文参照。
- (24) H. Lüders (ed.), *Bharhut Inscriptions* (Corpus Inscriptionum Indicarum, Vol. II, Part II), Ootacamund, 1963, 154-155 参照。
- (25) 大英博物館所蔵の欄楯柱の「つじ」問題の楯が浮彫されつつある。 Cf. R. Knox, *op. cit.*, p. 67 (No. 15).
- (26) Domenico Facenna, *Sculptures from the Sacred Area of Bulhara I* (*Scul. W. Pakistan*), Part 3, Rome, 1964, pl. CDLXXVIII 参照。
- (27) 一例を挙げれば、キメ博物館所蔵のナーガールジュナコンダ出土石板浮彫 (No. MG. 17067) に、単純化した兵士の頭巾状被り物が見られる。
- (28) 大英博物館所蔵の欄楯柱・寶石・笠石の一部に同形の團扇が浮彫されつつある。 Cf. R. Knox, *op. cit.*, pp. 55 (No. 9), 67 (No. 15), 79 (No. 23) and 96 (No. 37).
- (29) J. H. Marshall and A. Foucher, *The Monuments of Sanchi*, 3 vols., Calcutta, 1940, Vol. I, p. 342 (No. 398).
- (30) 註(2)に挙げた拙稿、八四一八六頁参照。
- (31) 比較的新しい譯註としては、次の書を参照。 L. Casson, *The Periplus Maris Erythraei*, Princeton, 1989.
- (32) インドとローマの交易については、次の二書を参照。 V. Begley and R. D. de Puma (ed.), *Rome and India, the Ancient Sea Trade*, Wisconsin, 1991; P. J. Turner, *Roman Coins from India*, London, 1989.
- (33) 註(18)に挙げた拙稿参照。
- [付記] 本稿で挿圖に使用した寫眞は、總て筆者が撮影したものである。特にアジャンター第九・十窟壁畫の寫眞は、元の壁畫そのものの状態が悪い上に、撮影の條件も非常に厳しいため、能う限り見え易くしたにも拘わらず、かなり不明瞭である。それに加えて、第十窟で壁畫保護のために蔽められたガラスの継ぎ目や傷が、圖様を更に觀察し難くしている場合もある。論旨を視覺的に實證するための根幹に係わることゆえ遺憾ではあるが、諒解されたい。
- 本研究は、共同研究「六朝美術の研究」(班長 曾布川 寛)の報告の一部である。