

『文化財と技術』

第10号

第一部 美術と技術の歴史

- 山中 理 美術史と金属工芸
 ー唐時代銀器「鍍金狩獵文六花形銀杯」の周りを廻ってー
- 金 跳 咏 原三国～三国時代における鉄製刀剣の製作技術とその意味
- 吉田秀享 鍛冶作業場の推定 ー二例の古代鍛冶炉からー
- 上 梶 武 日本古代の鉄鑄造と素材鉄
- 鈴木 勉 韓半島の鑄造技術と毛彫り技術から藤ノ木馬具・法隆寺へ
- 金 跳 咏 三国時代における鉄鐸の副葬と性格
- 平林大樹 根挟みを用いた後期・終末期古墳副葬矢の構造
- 姜 旼 廷 益山・笠店里古墳出土金銅飾履の復元製作研究

第二部 象嵌研究

- 鈴木 勉・金 跳 咏 威安末伊山5号墳出土象嵌鉄刀の線彫り技術
 ー線彫り技術判定の基準試料の提示ー
- 瀧瀬芳之 日本列島内出土象嵌遺物集成2
 ー刀剣・銚・刀子編（補遺・追加）及び馬具・鏡 他編ー

第三部 金石文研究

- 福井卓造 七支刀銘の「為倭王旨造」について
- 鈴木 勉 漧の技術・石刻の技術
- 鈴木 勉 會津八一先生筆色紙「心」について

第四部 復元研究

- <宮地嶽古墳出土大型頭椎大刀の復元研究>
- 鈴木 勉 復元の企画
- 鈴木 勉 復元のための調査と推定
- 藤安将平 (作刀補助：有賀一久・中西裕也 記録：金 跳 咏)
 刀身の復元
- 藤安将平 (記録：金 跳 咏)
 木製鞘の復元
- 藤安将平 (記録：金 跳 咏)
 木製柄の復元
- 山田 琢 金銅装の復元
- 鈴木 勉 鑄造鈴の復元

「美術史と金属工芸」

— 唐時代銀器「鍍金狩獵文六花形銀杯」の周りを廻って —

山中 理

1. はじめに

拙文に「美術史と金属工芸」などと大仰な題を掲げましたが、目指すところはほんのささやかなことです。「美術史学徒」と名乗るのもおこがましい単なる美術が好きだけ人間が、歴史的問題にも少しだけ首を突っ込んでいたと言った風情なのです。私が美術史と聞いて連想するイメージはせいぜい次のようなものです。白鶴美術館で美術作品を直に手で触ることを繰り返している内に、学生時代に美術史のテキストなどを読むことを通して培われた、特に宗教を始めとするあらゆる人間の営みを視野に入れて、歴史史料と美術作品を密接に関連付けたアカデミックな装いを纏った学問から、とても微視的なものへと変容して行きました。すなわち、美術作品が点在する小径をとぼとぼと辿る中で出逢った心ひかれる作品を何度も何度も見つめ直し、まさに掌中の珠を愛でるが如く慈しむ行為を一つ一つ積み重ねて、いつしか自分なりの美意識を確立したいと願うようになりました。それは「総合的、俯瞰的」(註1) 観点から眺めた風景とは全く異なっていることでしょう。論理学に関しては全くの門外漢ですが、私の目指す方法論は演繹的推論ではなく、どちらかと言えば帰納的推論の類でしょうか。帰納的推論はいわゆる特殊から普遍を導き出す思考手続きの一つですが、その場合、導き出された結論は必然的ではなく、蓋然性に止まるとされています。それで差し支えないと考えています。上手く行けば美術作品が制作される現場の実態に少しでも迫ることが出来るかもしれないと微かな望みを抱いているのです。以下の拙文は、明窓浄机に端坐してとは参りませんが、白鶴美術館の展示室でものを観続け、時々、監視員が坐る椅子に腰かけて、美術作品を巡るちょっとした気づきをメモしたことが基になっています。見れば誰にでも分ることなのでか忸怩たるものがありますが、只今から地面に這いつくばっているような虫の眼で作品を見続けること、そして感度の程は保証の限りではありませんが自らの実感だけを頼りに、工芸作品の世界へと足を踏み入れて参りたいと思います。但しその前にかかなりのスペースを占有してしましますが、拙論を書くに当って私にとっては必須だと思われる前置き雑文(読者の皆様には全く余計な仕業と看做されること請け合いです)を入れさせて戴きました。何卒、ご容赦下さい。

2. 身体で分るとは？

昭和八年(1933)から九年(1934)にかけての松竹蒲田撮影所での人間模様を中心に描いた「キネマの天地」(1986年 山田洋次監督 脚本:井上ひさし・山田太一・朝間義隆・山田洋次 主演:中井貴一・有森也実)は秀作です。

浅草の帝国映画館で売り子をしている「田中小春」が、映画監督・小倉金之助に見出され、大部屋女優になるところから物語は始まります。与えられた役に一所懸命取り組んでいた小春は、初めて台詞のある役(「鰻屋」の女中)を貰います。その映画の撮影で、膝をついて襖を開け三つ指をつく感じで「いらっしゃいませ」と言う、たったそれだけの役でもいかに難しいか演技の奥深さを肝に銘じます。このように時には松竹一と言われる名監督・緒方(小津安二郎がモデル)の下で演

技を鍛えられ、徐々に成長して行きました。

ある日、主演女優が失踪し、小春が大作「浮雲」（脚本は小春が惹かれている助監督・島田健二郎がツルゲーネフの原作を翻案）の主演に抜擢されます。撮影は順調に進行していたのですが、正念場の重要なシーンで、上手く熟することが出来ず、監督から何度も何度もダメを出され、とうとうその夜の撮影は中止となってしまいました。

小春は打ちひしがれて長屋に戻って来ます。元旅回りの役者だった父の喜八（渥美清が演じています）は心臓が悪く、家でずっと寝たり起きたりの暮らしをしておりました。「あたし、女優辞めなくなっちゃった」「あたし、もう死にたい！」と言う小春に、「おめえが死んだら後どうなるか分ってるのか？お前の気持ちはそれで済むだろう。だがな、あしたの舞台に穴が空いちまうんだぞ。ええ、客にどうやってお詫びするんだ。」「いいんだよ、お客なんか、どうなったって。」「馬鹿野郎、それでもめえは役者って言えるのか。」

その父が一座の看板女優だった小春の母と一緒にあってくれと言った時の話をし出します。それが、今、小春が演じている役（旅芝居の座長の娘）に似通うところがありました。「お前のかあちゃんもな、いやだって言ったんだよ」「父ちゃんが口説いた時よ」「いや、口にして言ったんじゃない」「首を横に振ったんだな」それでも一緒にあってくれと言うと、「本当にダメ、私のお腹に子供がいるの」「その時、ああ、一生この女を大事にして行こうって、おとうちゃん、そう思ったんだよ。」と父。娘の実の父でないことを一生打ち明けられない決心だったはずのものを、娘の演技を何とかしてやりたいとの必死の思いが、この告白になってしまいました。父の気持ちを思い遣り、「なんで、そんなこと話すの、黙ってりゃいいのに、馬鹿ね。」と言う小春。

しかし、翌日の撮影セット内での小春の演技は素晴らしかった。監督が「ほな、行ってみるか」、スタッフが「テスト、行きます」と言う、監督は小さな声でカメラを「回しとけ」と言います。一緒に東京に行こうという網元の息子に首を振る娘。たとえ一緒に暮らしたとしても、金持ちの息子に貧乏暮らしは長く続くはずがない。「ああ、こんな女と一緒になったばかりに」と言われたくない、それは死ぬほど辛い。心ならずも愛想尽かしを言うが、「どうして、どうして網元の息子なんかに生まれて来たのさ、どうしてあんたみたいな人を好きになっちゃったんだろう」と男に縋り付いて泣く娘。

小春の演技に感動し、涙を浮かべながら、「あほ、出来るやないか、ほんでええ。」と言う監督。カメラマンが手袋を外して手を叩き、スタジオ内に湧き上がる拍手、歓声。

昨夜、演技が上手くいかなかった時、小倉監督が小春の傍まで遣って来て、「なんや、今の芝居、あの首の振り方は、まるで新吉を嫌うとるみたいやないか。この芝居で大事なものは、どれほど新吉にほれとるか、その切なさを出すことなんえ。」「はい、分っています」と小春。「わかッとん遣ったら、なんできちんとやらんのや。芝居が出来んのはお前が分ってへん証拠やないか。頭で分ると身体で分るとは別なことや。生意気な口利くな。」と監督に言われていたのです。

ところで、「ローマの休日」（1953年 ウイリアム・ワイラー監督、グレゴリー・ペック、オーディリー・ヘプバーン主演）を映画館で観たことはありません。テレビやDVDで見ただけです。それにもかかわらず、深く心に染み入っており、映画の1シーン、1シーンが自然な感じで蘇って参ります。それほど、この映画は私の身体に入り込んでいると思っていました。隅々まで観ているつもりでした。でもそれは浅はかと言うもので、決定的な切り替わり（契機）を見過ごしていたのです。すなわち、「……美容院に入る前、街を歩く王女は、手をスカートのポケットに入れたままです。ポッカ・ディ・レオーネ通りの青空市場の魚屋でおそろおそろ魚に触ろうと右手を差し出したり、出店

のひとつで靴を物色し、気に入った一足を購入して紐を結びちょっとした冒険心を示したりするものの、基本的にはまだまだ両手はポケットのなかに隠したままだったのです。

それが、髪をバッサリと切り、美容院を出たあとは、両手はポケットの外、しかも大きく交互に振っての闊歩なのです。ここで、手の大きな振りと連動しながら、王女の冒険への旅立ちを告げるシグナルとなっていたのです！……」<北野圭介『大人のための「ローマの休日」講義 オードリーはなぜベスパに乗るのか』(2007年 平凡社新書)>

あまたある映画の中から上記2作品を選んで、自分が大切だと思っているシーンを紹介させて戴きました。私の底の浅い理解がどこまで正鵠を射ているのかどうかはつきりしませんが、これらのシーンは美術作品に向き合う姿勢をどこか示唆してくれているような気がするのです。回転の鈍い頭で「身体で分る」とはどう言うことかを考え続けております。長い間、「頭で分る」に對置するのは「心で分る」だと理解して参りましたから、「身体で分る」と「心で分る」がどのように違うのか、それとも同じ内容の異なった表現に過ぎないのか甚だ困惑しているのが現状です。果して私たちは美術作品をどのように捉えれば良いのでしょうか。また、それを作り出した作者、その時代を生きた人々のことがどこまで分っているのでしょうか。ご大層な思考は身の丈に合いませんので、飽くまでも美術作品に伺える微妙な表現に注目し、そこに施されたであろうちょっとした工夫の積み重ねを考察対象の中心に据えて参りたいと願っています。

アメリカ現代作家の作を魅力的に翻訳されて来た東京大学名誉教授の柴田元幸先生が次のように言われていました。「翻訳がはかどっているときは、頭を使って訳しているというよりは、体から役が出てくるような感じであり、字を埋めていくというよりは、字がノートに現れるのを眺めている感じである。」と。<柴田元幸『ぼくは翻訳についてこう考えています—柴田元幸の意見 100—』(2020年 株式会社アルク)>

私は美術作品が話しかけて来ることを心待ちにし、柴田先生にあやかっ、あわよくば水が低きに流れる如く自然な感じで、優れた美術作品が秘めているであろう滋味が自家葉籠中のものになってくれればと願わずにはおれません。

3. 殷（商）人にとっての青銅器

さて、白鶴美術館に勤めるようになってからどれくらい年月が経過し、幾度目の展示作業の時だったでしょうか。行燈型展示ケースに置かれた殷（商）時代の青銅器「饗養文罍」を眺めておりました際に、ふとこの青銅器の正面ってどこなのだろう、そもそも正面ってあるのかどうか疑問が湧いて参りました。一つはこの罍を展示する際、今まで必ずと言って良いほど、同じ見姿で展示角度を決めておりました（図1）。それは自分の判断でそうしたと言うより、それまでの遣り方を踏襲したと言った方が当たっているかもしれません。すなわち、右手に鑿（把手）が来て、3本脚の見え方は前2本が左右に、後ろ中央に1本です。この時、胴部に注目しますと、中央の鼻柱らしきものを中心として、左右にシンメトリーに近い形で展開する饗養文が睨みを効かせています。口縁上部から立ち上がる2本の茸形（或いは傘形）をした柱状突起は斜め方向に位置しているので、本来なら違和感を覚えても良いはずなのですが、何の疑いもなくこの青銅器はこの方向から見るものだと決めつけていたのです。実際、この角度からなら全ての要素が見えています。

でも何だか変だぞとを感じる時が遣って参りました。特に肩部に施された夔龍文2匹が向かい合っで見えているのですが、その向かって右の夔龍文の尻尾辺りが、鑿の上部で覆われて途切れているのです。また、饗養文も右側にある鑿によってその全貌に陰りが生じ、更に饗養文の尻尾の下に侍

る小さな夔鳳文（或いは夔龍文）？も同様の状況になっていたのです。とても気になりました。

いつもゆっくりと行燈型展示ケースを右回り（時計回り）に一周（右遶）しています（註2）。ちょうど盃と180度反対側から、この盃を見ると（図2）、胴部の饗養文や肩部の夔龍文は何物にも遮られることなく、その全貌をくつきりと私たちに見せています。とりわけ目尻に寄ったらんと輝く両の黒目（大半の日本人の目で譬えれば黒目に見える瞳孔を含む虹彩を、拙文では黒目と称することに致します）を見れば、襲い来る魑魅魍魎から聖なるお酒を断固として守っている饗養の気迫がひしひしと伝わって来ます。三脚は前方の左右に2本、後ろに1本と付けられていて、更に口縁上の2本の茸形（傘形）柱状突起は整然と左右に遅しく立ち、この角度から見た青銅器が一番安定感に富んで、しかも迫力があると感じます。それは根拠と言えるほどのものではないかもしれませんが、この方向から見た青銅器こそが、殷（商）人にとって祭器に一番相応しい堂々とした姿で、まさに正面を向いて厳かに祭壇に安置された状態と言えるのではないのでしょうか。

付言すれば、茸形（傘形）の上に鑄出された幾何学文様は「囧^{けい}」字に近い雰囲気があります（図3）。それは地下の室に光を採り入れる囧^{まど}（窓）のある形で、そこは神明の臨むところだとされています。〈白川静著 新訂『字統』（2007年 平凡社）〉もしそうだとすれば、祭器としてまことに相応しい形態です。

4. 陶工の魚藻文にかける思い

拙稿で金属工芸の内、殷（商）周青銅器ではなく主に唐時代銀器を採り上げたいと考えているのですが、私の悪い癖でストレートに本題に入って行けず、更に回り道をさせて戴きます。すみません。唐時代銀器の代表作は銀杯や銀碗です。それらの銀器の胴部の大半は、360度全面に互って文様で埋め尽くされているのが普通です。白鶴美術館が所蔵する優れた銀器の数々をこの手に取ることが出来ると言う、極めて恵まれた環境で仕事をして来たはずなのに、その360度の内、どこが正面或いは出発点でどのように文様が展開しているのか、未だにさっぱり分っていないのが現状です。慙愧に堪えません。それは陶磁器でも同じです。勿論、全てがそうだという訳ではありませんが、例えば、藻や浮草などの水草や蓮華の咲く水中を8尾の鯉が泳いでいる陶磁器「五彩魚藻文壺」（明時代「大明嘉靖年製」銘 景德鎮窯）は、現時点でも正面は不明のままです（本来、そのようなものは想定されていない文様構成であった可能性も十分考えられます）。何とかヒントらしきものでも掴まえないかと、「五彩魚藻文壺」が独立した行燈型展示ケースに展示されている場面に出逢うことが出来れば、藁をも掴む思いでその周りをかなり高い頻度で右遶するだろうと思います（勿論、反時計回りでも構いません）。白鶴美術館が所蔵する2点の「五彩魚藻文壺」は独立型の展示ケースに陳列しますから、展覧会の最中、度々展示室に足を運んでその周りを歩いています。でもその2点以外は壁付き展示ケース内で観ることが大半です。結局、美術作品を物理的には一面的な方向からしか見通せず、しかも狭い視野・お粗末な思考力しか有していない我が身の悲しさ、たとえ青銅器、銀器、陶磁器のいずれを採り上げたとしても、他の何にもまして文様ばかりに目が行ってしまい、ほとんどの視野・視界を閉じてしまうと言った弊害から免れ得ない位です。

それなのに中国陶磁の研究者でもない私が、「五彩魚藻文壺」に拘って、それを所蔵する美術館に熟覧調査をお願いしたのは二つの理由からで、一つは東京白金にある松岡美術館の展示室で「五彩魚藻文壺」を観た時、一度に4尾の鯉が目に飛び込んで来て衝撃を受けたのがキッカケでした（同様の見え方をする壺は中国国家博物館、MOA美術館などに所蔵されています）。白鶴美術館で見慣れた風景では、原則として一度に3尾の鯉が目に入ってくるのです。ですから、どうして？

と思いました。360度に互って拝見しましたら、鯉と鯉の間が他に比してかなり広く空いていて水草がより多く描かれている箇所があったのです。同類作例を観尽くしてもいないのに断定は出来ませんが、これほど広いのは特別だと思います(註3)。それ故、胴部の別の箇所では鯉と鯉の間隔が詰まって来る事態が生じたのでしょう。このゆったりとした空間を見つめる時、これは単なる文様ではなくて、まさに絵画世界の現出を意図したのではとの感慨が湧いて参りました。それともう一つ、日中国交正常化40周年記念「東京富士美術館所蔵 中国陶磁名品展」(2012年 兵庫陶芸美術館)の図録をぱらぱらとめくっておりました時に(当該作品が掲載された他の展覧会の図録も観ているはずなのですが)(註4)、今度は「五彩魚藻文壺」の図版にどこか違和感を覚えたのです。それは確か白鶴美術館所蔵の「五彩魚藻文壺」にはこの3尾の鯉の組み合わせみたいな構図はなかったよな、と言うものでした。そこで東京富士美術館の方をお願いして熟覧調査をさせて戴きましたところ、とてもビックリ仰天する事実に遭遇致しました。8尾の鯉は例外なく2尾ずつ大小或いは小大の順で、右方向または左方向へと泳いでいると思込んでいましたから、何とその原則が崩れ、大1尾が左方向、その隣の小1尾が右方向へ泳いでいる箇所があったので、まさか、と驚きました(図4)。この図の左端にちらっと鯉の一部が見えていますが、それは右向きで、その右隣の小さな鯉も右向きです。原則として、その次の2尾の鯉は両方とも左向きであるはずなのです。ところがこの図を見れば、そうならないことが一目瞭然です。何故、この様な文様構成にしたのか、今のところ見当が付きませんが、とても貴重な作例です。頭脳明晰な研究者ならば、この壺を突破口として魚藻文の謎を見事に解き明かしてくれるかもしれません。それに引き替え無い無い尽くしのこの身ではありますが、これから先も折に触れて考え続けて参りたいと思います。

なお、両壺に表された鯉の目に関して興味深い事実が知られます。それは黒目の目全体に占める位置関係のことで、松岡美術館の鯉の黒目は8尾とも目の真ん中に表現され、東京富士美術館の鯉の黒目は8尾の内1尾を除き、他は全て目頭に寄っています。何故、1尾だけ黒目を真ん中に表したのか謎は深まるばかりです。ところで、多くの「五彩魚藻文壺」に登場する鯉の黒目は、目頭寄りに表されています。鯉が泳いで進み行く様を表すにはそれが相応しいと、陶工が判断したからではないかと考えています。そうしますと黒目を真ん中に描いた鯉の存在が際立って注目されます。謎解きすべき問題が更に増えました。

たった6点の「五彩魚藻文壺」(福岡市美術館蔵1点、MOA美術館蔵1点、松岡美術館蔵1点、東京富士美術館蔵1点、白鶴美術館蔵2点)を360度の方向から見つめたに過ぎませんが(元某美術館所蔵の「五彩魚藻文壺」の展開写真も加えて良いかもしれませんが)、その6点の資料写真を何度も何度も、矯めつ眇めつ見つめ直す中で、もしかすれば、陶工たちはある基準に従って絵付けの構想を固めたのではないかと考えるようになりました。以下はあくまで私が把握している範囲内での限定的な知見に基づいて記述した内容です。先述しましたように東京富士美術館蔵「五彩魚藻文壺」を除き、他の「五彩魚藻文壺」には同じ方向を向いた大小2尾の鯉が4組登場し、左、右、左、右(或いは右、左、右、左)へと泳いでいます。しかも小と小、大と大の鯉が隣同士に並ぶことはなく、必ず大、小は交互に並んでいるのです。また、時計回りに廻れば、小、大、小、大…の順となり、反時計回りに廻った場合は、大、小、大、小…と続きます。その規則性に何か意味があるのでしょうか。

今度は蓮や藻と鯉の配置関係に注目すれば、小さい鯉の下に蓮や藻が布置され、その両側に大きな鯉が表されています(図5)。次に反時計回りに辿って行きますと、向かって右側に位置する大きい鯉が重複することになりますが、その鯉が向かって左側に位置する次の単位文様(図5のよう

に鯉3尾を単位文様とするのは飽くまで一仮説です)が登場して来ます。このように進んで行きますと、上記のような意匠が全体として4組表現されていることが分ります。そして胴部上方には浮草が浮かんでいるのです。それでは小の鯉1尾と大の鯉2尾、そして蓮や藻から構成された4組の文様は、いずれも全く同じ比重で配置されているのでしょうか。構図の纏まり方からすれば、どうやら大の鯉2尾が原則向き合っている(図6のように、斜め右上と斜め左下に向かって泳ぐ2尾の鯉もいます)方が、左右へ泳ぎ去っていく場合よりもどことなくインパクトが強いように思えます。根拠と言える程ではなく単なる印象論に過ぎないと指摘されれば、その通りかもしれません。それでも個人的には構図の中心ポイントを壺全体のほぼ対極に位置する2箇所、この場合は図5、6のような感じで設けたのでは?「と考えることにしたい」(註5)のです(是非、補註をお読み下さい)。

先に述べた経験やこれらの熟覧を通じて、立体的作品は必ず360度全面から考察すべきだと肝に銘じています。壺の周りをゆっくり歩く中で、臆げにでも焦点を結びかけて来たのは、余りにも平々凡々たる見解に過ぎないかもしれませんが、上記のようなことでした。

5. 唐時代の銀杯の周りをゆっくり廻りましょう

上記の考え方、捉え方を適用して、「鍍金狩獵文六花形銀杯」(唐時代 白鶴美術館蔵 重要文化財 図7)に敷衍して参ろうと存じます。勿論、それはかなり強引な所業であることは重々承知しています。何しろ、明時代・嘉靖年間(1522~66年)に景德鎮の陶工が生み出した魚藻文の構図上の特徴から、唐時代の700年前後の銀器製作者の文様構想を推し量ろうと、かなり無茶をする訳ですから。しかしながら、360度の胴部を前にしてその全面を飾る文様をデザインしようとした際、類似の発想が誕生する可能性は無きにしも非ずではないでしょうか。

まず、台脚(高脚)の上に乗る大きく打ち出された6曲面の杯身を順次じっくりご覧下さい(図8~図13と図14~図19)。いずれの曲面が出発点かどうか必ずしもはっきりしませんが、取り敢えず、図8を出発点として反時計回りで見て参ります。この曲面は他の5曲面と画面構成が違っています。他の5曲面は騎馬の狩人が上部に配置されているものと下部に表されているものとに分けられますが、必ず上下どちらかの位置に狩獵対象である動物が表されています。ところがこの曲面だけは異なっているのです。曲面の最上部右に左方向へ飛翔する2羽の鴛鴦を髣髴とさせるような鳥が表されていますが、肝心の狩獵対象動物がないのです。すなわち、6人の騎馬の狩人の内、唯一ここでは狩獵行動を起しておりません。確実に狩獵行動を執っていない騎馬人物が、例えば、正倉院南倉に伝えられた二つの「銀壺」(甲、乙)に3人(胴部に表された騎馬人物は全部で24人)登場しています。正倉院銀壺の場合は尻尾を結ばずに長く伸ばしたままの馬に跨っています。ところが、この曲面の狩人が騎乗している馬の尻尾は他の5頭と同じように結ばれているのです(正倉院「銀壺」甲、乙の場合、21頭の尻尾が結ばれています)。正倉院銀壺の当該人物は狩獵しないことを前提にしているようですが、こちらの騎馬人物は現時点では狩獵態勢に入っていないかもしれませんが、場合によっては短槍を操って狩りを行うかもしれません。もう1つ際立つこの曲面の特徴は、最下部に表された奇妙な形態の土坡?のようなもので、その上部3箇所から草花が生えています(図14)。勿論、どの曲面にも数多くの草花が配されていますが、特に図17によく似た表現が見られます。どのようなものかと申しますと、上部にパルティアンショットスタイルの騎馬の狩人、そして下部左右に2羽の鴛鴦らしき鳥が表されていますが、その鳥たちの間から下方にかけて、図14と良く似た形態の土坡?そしてその上部5箇所から草花が生えている表現がなされています。とりわけ、中央に大きく高く表された花は格別です。鴛鴦2羽の真ん中に堂々と咲く姿を見せています。

しかも、花の最上部中央が飛び出ております。この極めて特異な形状に似たより写実的な花の表現が、永泰公主墓<神龍二年(706)>、懿徳太子墓<神龍二年(706)>などの石槨線刻画の中に認められます。そこから類推してこの狩獵文銀杯の制作年代も似通った頃だと考えられます。

さて、例えば図8の曲面をA、それから反時計回りの順でB、C、D、E、Fと名付けますと、AとDの土坡らしきものがよく似た表現で、その間に左右2曲面ずつ(BとC、EとF)が配置されていることになります。まあ、印象論の枠から一步も抜け出た訳ではありませんけれども、これら6曲面全体を通じて、それなりの構成意図があったと判断して差し支えない気がしています。その際、構図の安定感からすれば、Dには騎馬の狩人を頂点として両鳥をそれぞれ底辺の端としたほぼ正三角形に近い纏まりが見受けられ、そうするとこのD曲面が要の位置にあるのではとしても、さほど誤りでないと言えましょう(図11と図17)。しかも、先程言及しました中央に咲く花の存在が補強材料のような気がします。但し、ここを出発点として時計回りにしろ或いは反時計回りに廻って行った場合、いずれも3曲面目に後ろを振り返った狩獵行動を起こしていない騎馬の狩人に行き当たります。これも単なる感想にしか過ぎないのですが、折角の流れが遮断されてしまったような気になります。そこでもう少し、個々の曲面に表された主だった文様に関して詳しく検討を加えたいと思います。

仮にこの後ろを振り返る騎馬の狩人がいる曲面Aから文様の構想が始まるとした場合、どのように展開して行くのでしょうか。果してこの狩人は何故振り向いたのか。向かって右横の曲面Bの上部には投げ縄をくるくる回しながら振り翳して疾駆する騎馬の狩人がおりますが(図9)、この人物の方を見遣ったのでしょうか。いいえそれは違います。その下方に2頭の雌鹿がいて、必死に狩人から逃げている様子ですが、可哀想に後ろの鹿には矢が突き刺さり、まさに倒れ臥す寸前です(図15)。投げ出された右前脚から左後脚までの実寸で約1.5cmに過ぎない姿の中に、迫真的場面が活写され、鹿は苦しそうに頭を反らせ、恐らく悲鳴を上げたのでしょう。先程の狩人はその断末魔の叫び声を聞きつけたのだと思います。鹿の口が開き舌が覗いています。この舌は幅1mmもないのです。その表現は見事としか言いようがありません。単に細密描写のようなものがなされているのに感心している訳ではありません。勿論、タガネを大胆に操って蹴り彫りによる力強いほぼ長方形に近い点線を打ち連ねることで、これだけの仕事がなされていることは感嘆に値しますけれども、何よりも鹿の苦しみが見ている私たちに伝わって来ることに驚嘆したのです。

ところで、狩獵行動を起こしていない騎馬の狩人表現が陝西省西安市何家村出土「狩獵紋高足銀杯」(唐時代 高7.3cm 口径6.0cm 陝西歴史博物館蔵 図20は胴部全面の描き起こし図)にもあります。ここでの後ろを振り返る狩人は幞頭を被り、左手で摺んだ弓を小脇近くに抱えています(あと3人の狩人も、そして先述した正倉院銀壺に登場する騎馬の狩人も全て髪を包む為の幞頭を被っています。また、4頭の馬はいずれも尻尾を結んでいます)。高足銀杯の狩人の頭部表現は白鶴美術館所蔵の「鍍金狩獵文六花形銀杯」のそれとは全く違ってしています。白鶴杯の髪形にはビックリしてしまいます。背中を腰の辺りまで長く垂れる逆三角形の髪型は、6~8世紀に盛衰を繰り返しながら、北周・北齊・隋・唐王朝(いずれも鮮卑拓跋部のもとに集った遊牧部族集団を淵源とする「拓跋国家」と呼ぶ見解が提起されています)と深く関わっていたモンゴル高原を本拠とするテュルク系騎馬遊牧民族・突厥のそれかもしれません(註6)。同じ髪型の狩人は西安市何家村出土の「鍍金仕女狩獵文八弁銀杯」(唐時代 銀・鍛造・鍍金 高5.4cm 口径9.2cm 陝西歴史博物館蔵)や西安市城建局交出土の「仕女狩獵文八曲把杯」(唐時代 銀・鍛造・鍍金 高4.7cm 口径8.7cm 長11.5cm 西安市文物保護考古所蔵)にも表され、銀器に関する制作工房の問題、

師弟関係や工人世代の違い等を考察する上でとても大切な作品です(註7)。ところで「鍍金狩獵文六花形銀杯」と「狩獵紋高足銀杯」の内、どちらを兄とし弟とすべきか、唐代銀器の制作現場に迫り得る題材であることは確かです。しがな一介の美術史学徒の目から見れば、制作時期の厳密な先後関係をはっきりとは断言出来ませんが、それでも六花形銀杯の方に、より躍動感があり、初発性を感じられることは確かです。

次のC曲面の上部では投げ縄の狩人に追われた大きな角の山羊2頭が前方を見ながら右方向へ逃げて行きます(図10)。その下方では、先程の鹿に矢を命中させた狩人の矢を放った直後の姿勢がとても巧みに表現されています(図16)。このC曲面の山羊たちは絶体絶命のピンチです。なにしろ、前門の虎後門の狼宜しく、一難去ってまた一難、次のD曲面でパルティアンショットスタイルの騎馬の狩人が待ち構えているのですから(図11)。でも、その下をご覧ください。2羽の鴛鴦がまことにお気楽な様子で地面に立っているのが伺えます(図17)。とりわけ向かって左のそれは秀逸です。翼を広げて後ろを振り返り、しかも片脚を上げた姿勢で、とてもリラックスしているように見えます。どうしてなのでしょう。その理由が分かりました。C曲面下部の矢を放った直後の騎馬の狩人は左方向に、そしてE曲面下部の弓矢で獲物に狙いを定める騎馬の狩人は右方向へ走って行きます(図18)。ですからこのD曲面の2羽の鳥は誰からも狙われず、6曲面の中で唯一安全地帯に居る訳です。以前に何度も言及していますが、あのウォルト・ディズニー(1901～66年)がドナルドダック(1934年に初登場、この年は白鶴美術館の開館した年に当ります)を創出するよりも1200年以上前に、既に唐時代の工人がお気楽マングリダックを生み出していたのです。唐時代人のユーモア感覚に脱帽します(註8)。

そのE曲面の上部では、何と2頭の狐が逃げながらも、頭を上げて左方向へと走って行きます(図12)。いかにもさも惜しげな様子で上空を反対方向に飛ぶ2羽の鴨を見上げているように見えましたから、思わずプツと吹き出してしまいました。子供たちが幼い頃、毎回一緒に固唾を飲んで見守ったテレビアニメ「ニルスのふしぎな旅」(1980年放送)で、アッカ隊長率いる雁の群れやニルス、モルテン(ガチョウ)などを付け狙う狐のレックスのことを思い出してしまったからです。ここの狐2頭を追いかけるF曲面に表された騎馬の狩人は先の曲がった、全体も幾分彎曲した棒状の狩獵具(註9)を振りかぶって疾駆しています(図13)。弓ではないので狐もちょっと軽視しているのかもしれませんが(これは余りにも勇み足の発言ですね)。下方に視線を移しますと、鬣のある、しかし雄ライオンとは言い難い不思議な獣2頭が右方向へ逃げて行きます(図19)。この動物の種類は未だに同定出来ておりません。後ろを走る動物の右後ろ足だけを見れば、どうも偶蹄目らしいのですが、はっきり偶蹄目であることが分っているB曲面の山羊も何となく偶蹄目っぽいかな、という程度ですから、このような大胆なタガネ遣いを基に、判断するのは危険でしょうね。そして、次はA曲面へと戻って参ります。

恥ずかしいくらい空っぽに近い頭で無いに等しい知恵を絞り出し、A曲面から時計回りに辿って行った時、その他B曲面からF曲面をそれぞれ出発点として、反時計回り或いは時計回りで図柄を追って行った場合も想定してみましたが、最初の試みを上回るケースはありませんでした。勿論、これも独り善がりと言われれば致し方ありません。

しつこいようですが、6曲面の文様をもう一度おさらいしてみたく存じます。B曲面の上半部では投げ縄の騎馬の狩人が右方向へ疾駆し、次のC曲面の上半部でも右方向へ2頭の山羊が逃げて行きます。ところが、下半部へ視線を移すと、C曲面では弓矢の騎馬の狩人が左方向へ馬を走らせていて、B曲面の下半部では2頭の牝鹿が左方向へ逃げています。見事な円環に近い構図と言えましょ

う。線対称的な構図を反対側に位置するE曲面とF曲面にも見ることが出来ます。F曲面の上半部には先端が曲がった棒状の狩猟具を振りかぶった騎馬の狩人が左方向に獲物を追っています。E曲面に目を移すと2頭の狐が左方向へ逃げて行きます。今度はその下方部を見ますと、矢を番えた騎馬の狩人が右方向へ馬を駆けさせており、隣のF曲面に戻ると雄ライオンもどきの獣が右方向へ駆けて行きます。このように6曲面の上部に目を凝らせば、D曲面を中心に、そこを目指してB曲面からC曲面へと右方向に文様は進行し、反対にF曲面からE曲面へと左に移動して行きます。ところが、下半部ではA曲面を中心として、そこを目指して、C曲面からB曲面へ、また、E曲面からF曲面へと移り行きます。以上の見事な文様構成からすれば、この銀杯は実に優れた意匠感覚の持ち主の手によってデザインされた最高峰の工芸作品と断言しても良いのではないのでしょうか。実際、この「鍍金狩猟文六花形銀杯」を手にとって、草花の間を駆ける騎馬の狩人や鳥獣を丹念に見つめた時、温かい気持ちがジワッとこみ上げて参ります。やっぱりこの銀杯に携わった工人は、特に鳥獣に対して感情移入し得る質の人なのだ。

強い感情移入は、もしかすれば先ほど採り上げた「鍍金仕女狩猟文八弁銀杯」や「仕女狩猟文八曲把杯」の表現により明確に見て取れるかもしれません。二つの銀杯には狩猟図の狩人を除いて計25人の女性・子供が登場しています。展覧会場で観ていますと、或いは図録などを眺めておきますと、それらのモチーフを見つめる工人の眼差しに真の優しさを感じました。例えば「仕女狩猟文八曲把杯」の部分図ですが、向かって右端に見える、前屈みになって両手を広げながらそーっと蝶に近づいて行く娘さんの姿をご覧ください(図21)。これは絵筆を握っての描写ではありません。タガネと金槌を自在に駆使して、銀板の凸曲面をあたかも画布のようにして、信じられないくらい柔らかな表現に到達しているのです。更にその昔、福岡市博物館で「鍍金仕女狩猟文八弁銀杯」に出会った時、実にほのぼのとした気分になって、展覧会場にいる観客の皆さんに「見て見て」と呼び掛けたくらい幸せな気持ちになりました。侍女が傍らに控え、床机に腰を掛けて右手・右腕で上体を支えながら、蝶を捕まえようとする息子を見つめる母親の深い愛情が伝わって来る気がしたのです。男の子はどうやら蝶を1匹掴まえたようです(図22)。この素晴らしい表現に出会えた僥倖は、虫の眼に徹してもものを見つめようと心に誓ったが故のしみじみと心温まる幸いです。

最後の最後に、改めてこの「鍍金狩猟文六花形銀杯」を「総合的、俯瞰的」観点から眺め直してみたいと存じます。各曲面はそれぞれ横方向に上、中、下とほぼ3列に生い茂る草花が胴部の最上部に空を、そして中下部に二つに区画された地上を現出させ、また、4つの曲面では上空に鳥が飛翔し、二つに分かれた道のような地上では、騎馬の狩人が颯爽と駆け抜け、或いは四足獣が必死に逃げています。これらの曲面に表された自然世界は実に生き生きと鼓動しているのです。このように観察を重ねれば、全体を構成したデザイナーそしてその優れたデザインを銀板上に刻出した工人に万雷の拍手喝采を送りたい気持ちが湧いて来ます。

これから先もゆっくりとした足取りではありますが、先人が遺した端倪すべからざる足跡を辿り、「鍍金龍池鴛鴦双魚文銀洗」、「鍍金花鳥獣文銀杯」を始めとする唐時代銀器の傑作、殷(商)周青銅器、中国陶磁などの優品の周りをゆっくりと廻り愛で、それらが有する真の魅力(文様それ自体が醸し出すものと鮮やかな手際の技法)並びに作者の心を皆様にお伝えする使命を抱いて、粛々と歩んで参りたいと念じています。

- 註1 その言葉自体は2003年に日本学術会議改革を巡り、国の総合科学技術会議の専門委員会が纏めた意見書で使用されたものらしいです。それを後に時の首相や政権側の人間が、文脈を無視してその言葉のみを取り出して都合よく使用した可能性があります。こんなことを書くなんて、自分でも頗る嫌味な人間だと思います。しかしながら、「総合的、俯瞰的」観点それ自体はとても大切ですから、何だか貶められたようで残念です。
- 註2 私は作品の周りを廻る時、原則、右廻しています。例えば、インドのサーンチーの第1塔（ストゥーパ）の周りを廻る時は右回り（時計回り）です。仏教の世界では伝統的に仏様や仏堂を右回りに廻りますので、それに倣って、美術作品の周りも右廻するようにしているのです。勿論、それが絶対に正しい鑑賞法という訳ではありません。
- 註3 私の不手際等諸般の事情により、この興味深い場面の画像を掲載することが出来なくなりました。申し訳ございません。
- 註4 例えば、同じ「五彩魚藻文壺」が「中国陶磁2000年の流れ」展（1985年 山口県立美術館）の図録には、ほとんど同じ位置・角度から撮影されたとおぼしい、蓋を外した状態の壺が掲載されています。これを見た時点では、8尾の鯉の配置などを全く念頭に置いたりはしていませんでした。言い訳になりますが、人間は問題意識がないと漫然としかものを観ていないのです。我ながら呆れたばんくらです。
- 註5 この表現は『文化財と技術』第9号に掲載された、鈴木勉先生のご論考「三角縁神獣鏡の系譜論と製作地論から型式学を検証する」内に引用された小林行雄先生の三角縁神獣鏡を巡るご論考中に出て来ておりました。
小林行雄著『古墳時代の研究』第三章 前期古墳の副葬品にあらわれた文化の二層 166頁（1961 青木書店）を参照
- 註6 「拓跋国家」や突厥については、古松崇志著『草原の制覇 大モンゴルまで』（シリーズ 中国の歴史③ 2020年 岩波新書）、森安孝夫著『シルクロードと唐帝国』（『興亡の世界史』第05巻 2007年 講談社）、森安孝夫著『シルクロード世界史』（2020年 講談社選書メチエ733）などを参照しました。
- 註7 「鍍金仕女狩獵文八弁銀杯」と「仕女狩獵文八曲把杯」は仕女図と狩獵図が交互に4曲面ずつ表現されていることからしても同一工房で、ペアないしセットで作成された銀杯だと思われます。ところで、狩獵図に注目しますと、騎馬の狩人の髪型、使用する狩獵具の共通性などから白鶴美術館蔵の「鍍金狩獵文六花形銀杯」とかなり近い関係にあることが推測されます。いつの日か、中国にある唐時代銀器を熟覧調査する機会が訪れたとしたら、これら3銀器の類縁関係がかなり明確になるだろうと確信しています。
- 註8 「鍍金狩獵文六花形銀杯」の細部に関しては、拙著『その龍に肉球はあるか？』（2010年 里文出版）を始め至る所で言及しております。ですから、この論考は今までの焼き直しと看做されても致し方ございません。でも、この銀器の凄さは何度強調しても強調し過ぎと言うことはないと思うのです。
- 註9 残念ながら、この狩獵具が具体的にどういった代物が把握出来ておりません。懿徳太子墓<神龍二年（706）>第一過道東壁に描かれた4人の訓豹男侍の内の1人は、左手で豹の鎖を引き、右手で豹を馴らす工具を持っていますが、これに当るのかもしれませんが。また、章懐太子墓<神龍二年（706）>の墓道東壁に狩獵出行図が描かれていますが、例えば、その内の先頭と3番目の騎馬の狩人が肩に担いだ狩獵具も同様の類でしょう。とは言え、形状が必ずしも一致しているとは申せません。両道具とも、狩獵対象動物を殺すというよりも馴獣の為に使用すると言う、同じ目的の延長線上で繋がるものではないでしょうか。

補註 この拙稿の原稿を提出した時点から約6ヶ月後に刊行されたコラム集「大きな美術と小さな美術—白鶴美術館2021年春季展展示品から—」所収の拙論<「五彩魚藻文壺」を巡って>（令和3年4月1日発行 公益財団法人白鶴美術館編集・発行）では、鯉3尾を単位とする考え方を撤回しています。面目次第もございません。

以下にその概要を記します。

<「五彩魚藻文壺」の文様全体を見渡しますと、菱などの大きい浮草が4種、蓮と藻の纏まりが4つ、2尾ずつの鯉が4組で8尾、更に肩部のラマ式蓮弁形が計16ですから、4の倍数（但し、裾部の大きい蕉葉は例えば白鶴美術館の壺では13弁でその限りではありません）が重視された可能性がある、と、鯉3尾を1単位とする考え方を改めました。>

- 図1, 2, 3, 7~19 深井純氏撮影
 図4~6 筆者撮影
 図20, 22 『花舞大唐春 何家村遺寶精粹』（2003年 文物出版社）から複写
 図21 『宮廷の栄華 唐の女帝・則天武后とその時代展』（1998~99年 神戸市立博物館他）の図録から複写



図1 饗養文罍（全体）殷（商）時代 通高 22.2 cm 口径 14.6 cm 白鶴美術館蔵



図2 饗養文罍 蓋と反対方向 殷（商）時代 通高 22.2 cm 口径 14.6 cm 白鶴美術館蔵



図3 饗養文罍 上から覗いたところ 殷（商）時代 通高 22.2 cm 口径 14.6 cm 白鶴美術館蔵



図4 五彩魚藻文壺 明時代 「大明嘉靖年製」銘 景德鎮窯 高 34.8 cm 口径 20.2 cm
胴径 42.0 cm 底径 24.2 cm 東京富士美術館蔵



图5 五彩魚藻文壺（丸）1 明·嘉靖（在銘）景德鎮窯 高 34.0 cm 口径 19.6 cm
胴径 40.5 cm 白鶴美術館藏



图6 五彩魚藻文壺（丸）5 明·嘉靖（在銘）景德鎮窯 高 34.0 cm 口径 19.6 cm
胴径 40.5 cm 白鶴美術館藏



图7 鍍金狩獵文六花形銀杯 唐時代 高 5.4 cm 口径 8.7 cm 白鶴美術館藏 重要文化財



图8 鍍金狩獵文六花形銀杯 部分 A-1 唐時代 高 5.4 cm 口径 8.7 cm 白鶴美術館藏 重要文化財



图9 鍍金狩獵文六花形銀杯 部分B-1 唐時代 高5.4 cm 口径8.7 cm 白鶴美術館藏 重要文化財



图10 鍍金狩獵文六花形銀杯 部分C-1 唐時代 高5.4 cm 口径8.7 cm 白鶴美術館藏 重要文化財



图11 鍍金狩獵文六花形銀杯 部分D-1 唐時代 高5.4 cm 口径8.7 cm 白鶴美術館藏 重要文化財



图12 鍍金狩獵文六花形銀杯 部分E-1 唐時代 高5.4 cm 口径8.7 cm 白鶴美術館藏 重要文化財



图13 鍍金狩獵文六花形銀杯 部分 F-1 唐時代 高 5.4 cm 口径 8.7 cm 白鶴美術館藏 重要文化財



图14 鍍金狩獵文六花形銀杯 部分 A-2 唐時代 高 5.4 cm 口径 8.7 cm 白鶴美術館藏 重要文化財



图15 鍍金狩獵文六花形銀杯 部分 B-2 唐時代 高 5.4 cm 口径 8.7 cm 白鶴美術館藏 重要文化財



图16 鍍金狩獵文六花形銀杯 部分 C-2 唐時代 高 5.4 cm 口径 8.7 cm 白鶴美術館藏 重要文化財



图17 鍍金狩獵文六花形銀杯 部分D-2 唐時代 高5.4 cm 口径8.7 cm 白鶴美術館藏 重要文化財



图18 鍍金狩獵文六花形銀杯 部分E-2 唐時代 高5.4 cm 口径8.7 cm 白鶴美術館藏 重要文化財



図19 鍍金狩獵文六花形銀杯 部分 F-2 唐時代 高 5.4 cm 口径 8.7 cm 白鶴美術館蔵 重要文化財



図20 狩獵紋高足銀杯 描き起し図 (高 7.3 cm 口径 6.0 cm 陝西省西安市何家村出土 陝西歴史博物館蔵 〈『花舞大唐春 何家村遺寶精粹』(2003年 文物出版社) から複写)



図21 仕女狩獵文八曲把杯 唐時代 銀・鍛造・鍍金 高4.7 cm 口径8.7 cm 長11.5 cm
西安市城建局交出土 西安市文物保護考古所蔵

〈『宮廷の榮華 唐の女帝・則天武后とその時代展』(1998～99年 神戸市立博物館他)の図録から複写〉



図22 鍍金仕女狩獵文八弁銀杯 子供と婦人と従者 高 5.4 cm 口径 9.2 cm 陝西歴史博物館蔵
〈『花舞大唐春 何家村遺寶精粹』(2003年 文物出版社)から複写〉

文化財と技術 第10号

2021年 9月30日 印刷

2021年10月 1日 発行

編 集	鈴木 勉
発 行	特定非営利活動法人 工芸文化研究所 所長 鈴木 勉
発行所	特定非営利活動法人 工芸文化研究所 所長 鈴木 勉 東京都台東区根岸5-9-19 (〒110-0003)
印 刷	千葉刑務所 千葉県千葉市若葉区貝塚町192 (〒264-8585)