

高松塚古墳壁画見学 断想

浅井 和 春

昨年12月初旬、東京藝術大学の松田誠一郎さんから、文化庁による高松塚古墳壁画（以下、古墳壁画）の専門家にむけての特別見学会にエントリーしませんか？とのお誘いがあった。あまりに急なことで何やらよくわからず、学会から名簿を出すための員数合わせのようなものかとの漠然とした認識ではあったが、もし実際に目の前で壁画を観察する機会があるのならそれはそれで千載一遇のものと思い、すぐさま快諾した。人数は決まっているのだから、落選覚悟での返答であったことはいうまでもない。けれども10日ばかり後、松田さんから「何と、当選しました！」とのメールが入り、年末26日（木）の見学会に臨んだわけである。

なお、なぜ年末のその時期にと疑問におもうむきもあるだろうが、現在の文化庁美術学芸課業務の半端でない忙しさを知れば、責めることなどできない。昨年の場合、新聞紙上による重要文化財の所在不明報道に端を発する1万件以上の指定文化財の緊急所在確認の実施は、ただでさえ少ない人数での日常業務を相当圧迫していたことも予想された。むしろ、歳も押し詰まった日程を設定せざるを得なかった担当官の苦労を慮るばかりである。ともあれ、当日は歴史学・考古学関係諸学会からの各代表者とともに、美術史学会からは4名が選抜されていた。総勢20名ほどを2回に分けての見学であったが、修理施設の現状からはそれが最大限の人数でもあっただろう。私たちは2回目の見学班で、厳重な防菌・防黴の処置をへた後、いよいよ古墳壁画修理作業室での見学にはいった。

ところで、「古墳壁画」が発見されたのは1972年3月1日のこと。同古墳は翌73年に特別史跡に、また同古墳の出土遺物は74年に重要文化財、同じく壁画は国宝に指定されて24時間温湿度調整などの保存措置がほどこされた。その壁画の著しい劣化が公になったのは、2004年のことである。それ以前から壁画の主として黴（カビ）による損傷は担当部署の人びとの間では問題となっていたようだが、それが一般に明らかになったのは同年3月の文化庁による30周年記念出版『国宝 高松塚古墳壁画』（以下、『古墳壁画』）刊行によってであった。その後、さまざまな議論をへて古墳の全面発掘と石室の解体による壁画修理を実施することが決定され、2006年10月から2007年6月にかけて同石室（したがって壁画）の修理作業施設内への移動設置がおこなわれた経緯は、ニュース等で知る人も多いだろう。私たちが見学した古墳壁画は、その修理作業室ですべての石室壁面が上をむいた状態で置かれたものであった。

※ ※ ※

壁画を見ての第一印象は、先の『古墳壁画』刊行で明らかとなった黒色カビが各所に広

がるかのようなそれとは異なり、意外にも「よくここまで保存されていたなあ」というものだった。そこでは、保存処理によって画像周辺のカビの除去が一定程度進んだ段階（人物や四神の画面上のそれは未だ手付かずとのこと）であったからか。また、壁画発見という歴史的大事はともかく、私たち古美術にかかわっている者の共通理解として、いわば「パンドラの箱」状態の壁画を開けてしまった後の保存は一般にいうほど簡単ではなく、修復の専門家にとっても不可能に近いほど難しい、との認識があったからでもあろうか。いずれにせよ、思ったより安定した状態との印象に他ならなかった。ちなみに、1960年に発見されて話題を呼んだ中国・陝西省西安郊外の永泰公主墓の壁画など、石室から剥離して現在は陝西省博物館に別置・保存されているが、私が90年代後半に実見したときには破壊と褪色が進み、まさにどうしようもない状態に陥っていた。

私たちの眼前に横たわる高松塚古墳壁画は、確かに、西壁中央の白虎は墨の褪色が著しく幽かな痕跡を止めるに過ぎないし、その他の人物群像も一見、表面の色が飛んで当初の瑞々しさは失われているようでもあった。が、ツァイスの短眼鏡で観察するに、赤や緑、青、黄色等の彩色は依然としてしっかり遺っているのが確認できた。1972～74年ごろに撮影・出版された発見当時の図版の、湿度約100%の石室内に存在したがために濡れ色で鮮やかさが強調された状態と現状とは、比較そのものが無理ともいえた。口絵のカラー図版は、東京文化財研究所の城野誠治さんによって先の記念出版のため解体以前に石室内で撮影された高精細写真を原版としており、文化庁と城野さんのご好意でここに掲載させていただいたものである。それはやや青味が強い印刷となっているとはいえ、発見から30年が過ぎたその時期でも、かなりの鮮やかさが保たれた状態であることを物語っている。後述するが、私にとってはその細く強い墨線の筆致が、もっとも印象深く感じられた。

彩色の問題については、現在、漆喰と白土下地の上に鉛白が塗られて壁面下地を形成していることや、口絵で取り上げた西壁北側の女子群像中、中央右の笏をもった女子の裙（スカート）の鮮やかな青色には輸入顔料のラピスラズリーが用いられていること、いっぽうで同じ中央女子の袍（上着）の赤色と左端女子の袍の黄色の顔料が蛍光X線分析では判明せず、従って有機顔料（染料）の可能性が高いこと、等々が明らかとなっている。このラピスや有機顔料の使用が事実ならば、壁画が描かれた時期、すでに大陸もしくは韓半島からそれらを日常的に用いる画家たちが渡来、もしくは彼の地へ留学して帰国した画家たちがわが国の中央で活躍していたことを示しており、その製作年代との兼ね合いで非常に興味深いことといえる。

※ ※ ※

さて、以上のような科学的調査データ等については先の『古墳壁画』を参照されたいが、私が今回、何よりも驚いたのは、人物や四神（実際には、南壁の朱雀は発見当初から盗掘による破壊のため失われていたため三神）の輪郭等を形づくる墨線の細く研ぎ澄まされた厳しさ、それゆえの美しさに他ならない。いま8ページの図2をよく見ていただきたい。1×1倍、つまり実物と同じ大きさの図版である。これまでさまざまな図版で同壁画のこ

とを考えてきたが、原寸大の大きさを特に意識したことは無かった。かなり前になるが、近鉄奈良の駅ビル上階に設けられていた展示室を訪れ、そこに復元された石室の、そのあまりの規模の小ささに呆然とし、中国の巨大な墓室壁画とのスケールの差はもとより、文化の質そのものの差を痛感させられもした。しかし実物の壁画には、大きさには無関係な絵の良し悪しに止まらない、何かが存在した。何が（そろそろ衰えつつある）私の眼を、それほどまでも引きつけたのか。

それは、「鉄線描」と称される伝統的画法によって描かれた壁画の、理屈抜きの凄さに他ならなかった。肥瘦を極力抑えて均一な太さをしめすその墨線は、法隆寺金堂壁画の太細の強弱を駆使したそれとは異質なものと思われた。もちろん、古墳壁画の描写に太細の線がまったく無いわけではない。眉や眼、鬢の毛筋をはじめ各所に認められるし、一部にはおそらく念紙を用いたであろう下描きの線がその太細を助長している箇所もある。けれども、線の主体はやはり肥瘦を抑えた鉄線描といわざるを得ない。直線にしても曲線にしても、ひと息で引いた緊張感に満ちた描線は、現物を目の当たりにして初めて知覚しうることであった。その意味では、改めてこの古墳壁画と金堂壁画を担当した画師は別系統の人物、と考えざるを得ない。ここで「人物」といったが、それはこの古墳壁画について複数の画師の関与を指摘する見方もあるからである。しかし、石室の狭い空間（図1）での作業（このことは、漆喰壁が石室完成後に形成されたことから疑いない）、かつ短期間でそれを考えると、やはり無理ではないか。複数の人物が交代して描いたことも可能性としてはあるが、線の性格にもあえて複数の人物の手を裏づけるほどの違いは認められない。そのムラのある色の塗り方や、口絵の群像中、右端女子の裙の赤を塗る部分を飛ばしてしまっていること等からも、相当に時間が限られたなかでの作業が要求されたことを想わせる。従って、個人的には担当画師は一人、それもかなりの名手に他ならず、先の鉄線描と合わせて中国伝統の描法を習得した画師、したがって推古朝に定められた画師集団（たとえば高句麗系かと推測される黄書画師のほか、山背画師、簀秦画師、河内画師、檜画師など）の後裔画師がその製作に当たったことを推測せざるを得ない。

そこで、発見当初から担当画師の一人として名前が挙げられていた黄書（黄文）連本実の存在が、改めてクローズアップされる。彼は671（天智10）年に水臬（みずばかり＝水準器）を献じ、694（持統天皇8）年に勤大弐（正六位下相当）で鑄銭司に任じられ、持統天皇と文武天皇の崩御時には作殯宮司として奉仕した人物で、また、薬師寺所蔵の仏足石銘文には「日本使人黄書本実が大唐国の普光寺で王玄策所写の仏足跡図を転写して持ち帰った」とも記される。彼が唐に赴いたとすると669（天智8）年の遣唐使に同行したとも考えられるが、その大陸渡来の顔料や、女子の髪型に特徴的な長い髪の先端を跳ね上げて結うスタイル（高句麗壁画に類例がある）、そして古様な画法もふくめて、担当の画師は彼、もしくは彼の息のかかった黄書画師の名手が該当する可能性はかなり高いであろう。

※

※

※

さて、古墳壁画に見られる針金のような強靱な線である。それが極細の面相筆によるこ

とは想像に難くなく、その墨の濃さと長さは、たっぷりと墨を含んでなお弾力性を失わない特殊な筆を用いたことを物語っている。墨線については、今日の日本画家でもかなりの名手がいることは確かだが、古墳壁画の画師のような、自在でたじろぎが無く淡々と引かれたその線は、日々の訓練を越えたものとも解される。そして、唐突ではあるがこの古墳壁画の線を見て、私は、なぜかレオナルド・フジタの裸婦の輪郭線を思い出した。フジタのその乳白色の肌色（炭酸カルシウムと鉛白を油で混ぜたものを主とするという）にほどこされた墨の輪郭線は、裸婦の弾力性に満ちた官能の質感を表現するためか、細く強い古墳壁画のそれとは違ってどこまでも柔らかく、あるいはうねり、はたまた真っ直ぐに引かれている。が、その極細の面相筆を駆使した筆致には、対象を突き放した冷徹な眼と手を感じずにはおれない。

いっぽうの壁画古墳の画師が、古墳の被葬者とどのような関係で、どのような思いで製作に従事したのか知る由もないが、鉛白で真っ白に塗られた壁面の東西に、あえて、それぞれ四人ずつの男子と女子の群像を描いた理由は何だったのだろうか。当時の決まりに則って、というは容易い。四神図や日象・月象、天井の星宿図などは、中国のそれを受け継ぐものに他ならないが、男女の群像にはそれだけではなく、日々故人に付き添った人びとなど、その生前の日常と結びつくものがあるのではないか。淡々と筆を運んでいるかに見え、かえって温かみが滲む女子や男子の表情を前に、そんな勝手な妄想をめぐらすにいたった。

※

※

※

最後に、古墳壁画の被葬者が誰かにも触れておこう。被葬者についてはその漆塗木棺の大きさ（199.5×58cm、高さは不明）や骨の鑑定などから、憶測推定の身長が163cmの、かなりがっちりした壮年男性が比定されている。そして、高松塚古墳が天武・持統陵にもほど近い位置関係から、それと密接な間柄にあった人物として、発見当初から高市皇子（654? - 696）の名が取り沙汰されてきた。彼の母が低い身分のため、皇位継承という面では他の皇子に遅れをとったが、勇壮果敢な武人としてきこえ、天武・持統の信頼も厚く690（持統4）年には太政大臣に昇っている。人望があり、亡くなった後に柿本人麻呂が長大な挽歌（『万葉集』巻第2）を詠んでいることでも知られている。43歳で薨じ、武人で人望もあったとの伝えから、没後は天皇によって丁重に葬られたことが推測され、高松塚古墳から出土した鏡や玉類の埋葬品はそれを裏づけている。

以上のように、結論的にはこれまで言われてきたことの追認に終わったが、今回の古墳壁画の実見は、私自身に改めて7世紀後半の、いわゆる白鳳時代にたいする新たな認識を呼び起こすに十分な機会であった。

<参考文献>

- ・末永雅雄編『飛鳥・高松塚古墳』学生社、1972年
- ・猪熊兼勝・渡辺明義「高松塚古墳」『日本の美術』217号、至文堂、1984年
- ・文化庁監修『国宝 高松塚古墳壁画』中央公論美術出版、2004年

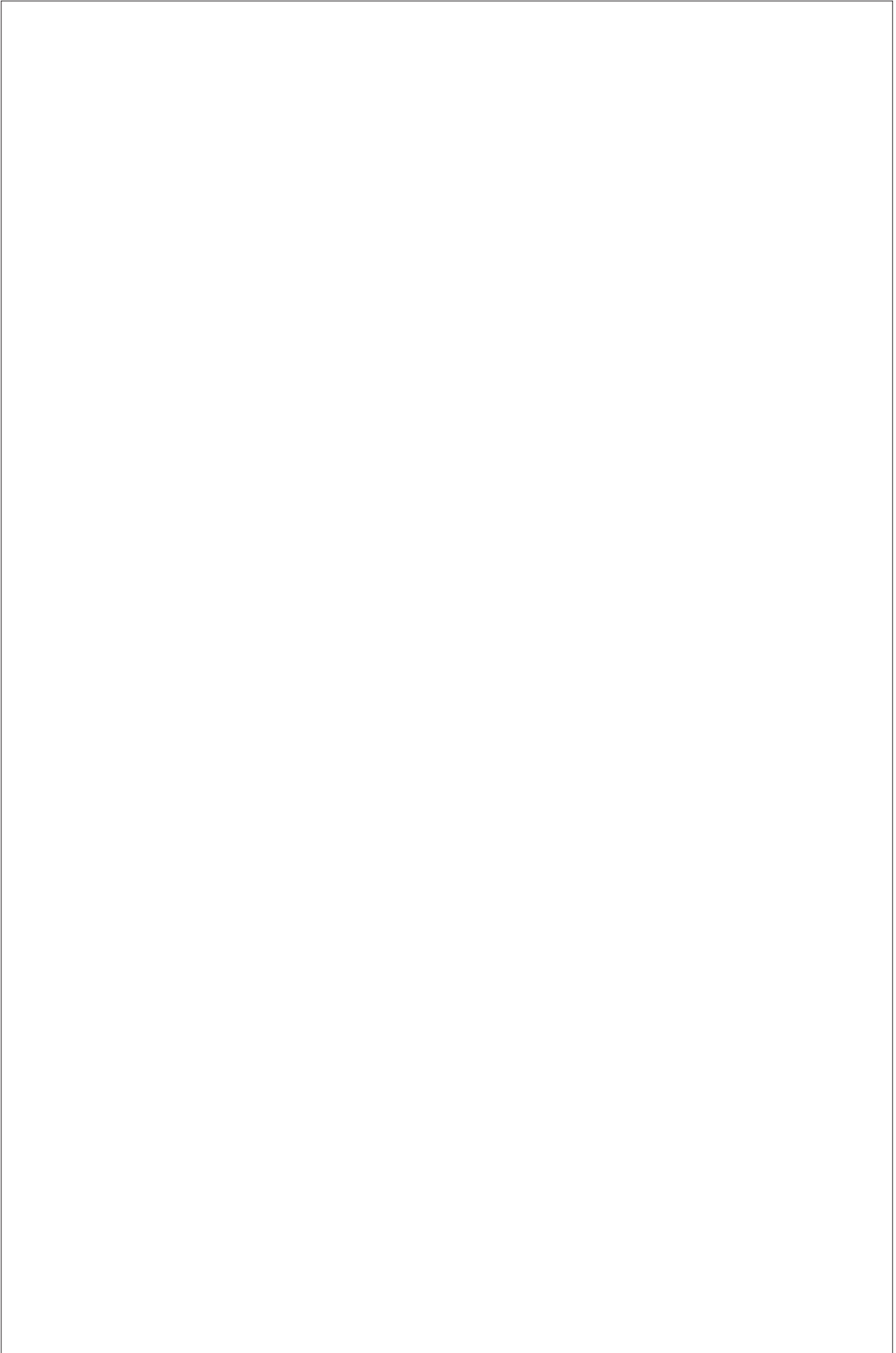


図 1 高松塚古墳見取図



図2 西壁北側 女子群像（×1倍）

撮影：城野誠治（東京文化財研究所）