

ることなく、互に寛容すべきことを示したのであつた。

四〇

阿育王以後、希臘の王子が、阿富汗斯坦と印度河の西方地方を占領した。次に釋迦族とクシアーン族といふ亞細亞種族が之に代り、侵入して印度の西北方を占領し紀元三世紀迄勢力を張つてゐた。迦賦色迦王の首都（紀元七八年）はペシアーワルであつた。是等の「印度シリア人」は全然佛教徒で、羅馬及後期希臘型に基く彫刻建築を保護した。斯して大乘佛教の神秘的神學的發展は殆んど完成せられたのである。

次の時代は笈多王朝で首都は再び波叱利弗多であつた。其帝國は北印度を越えてカーダイアーワールからベンガルに迄及んだ。此期及其後の數世紀間に中央亞細亞から多數の「白フン人」が印度に侵入しラジプタナとバンビヤブ地方などに定住し全く印度化してラージプト族となつた。

笈多王朝についての吾々の知識は多く支那巡遊僧法三顯藏に依る。波叱利弗多に

六年間滞在してゐたといふことである。笈多王は毘拏派の印度教徒であつたが佛教徒を保護した。法顯は二つの信仰が相並んで榮えてゐたことを記してゐる。

笈多王朝に代つたものは曷利沙伐彈邦（戒日王紀元六〇六—六四八年）と同時代に於けるデツカン高原のブラケシンとである。この時元弊（紀元六二九—六四五旅行）と他の一支那僧が印度全國を巡歴して有名なる旅行記を書いた。戒日王は各宗を保護したが殊に濕縛派、蘇利耶派及佛教の僧徒を保護した。

五世紀六世紀、七世紀（笈多朝と戒日王朝）は一般に古典的梵文字及印度學術の最も榮えた時で、印度文藝復興の極に達した時であつた。叙事詩は既に完成せられ、戯曲はカーリダーサ（五世紀）に於て、理論の方ではパーラタに於て其極に達し、音樂も亦た黄金時代であつた。パーナは七世紀に、恰度七世紀のアジャンター壁畫に表はされてゐるやうな宮中生活のことを記述してゐる。工巧論及其他の百科全書的作物

四一

も亦正しく笈多朝のものとする方が適當であらう。此時代は又印度教の主なる科學的時代であつて、印度三大天文學者を出してゐる。佛教は一方に於て漸次衰頽に傾き、唯ベンガル、ネパール及錫蘭を除き、他は印度教のために吸収されて終つた。又當時は海上にも活躍した時代で、例へば瓜哇殖民の如き其である。又笈多及び戒日王朝は支那に深い感化を與へ、日本にも影響した。此時代に於て印度は全亞細亞の勢力的中心地であり、又全世界に於ける最初の文明化せられ強國であつた。

戒日王の後、北印度は多數のラジプト王國に分割せられた。此ラジプト時代は十二世紀迄繼續し、回教徒によつて壓服せられなかつた地方即ちラジプタナと、ヒマラヤパンジヤブ地方には、今日迄繼續してゐる。他の印度王朝（シヤルクヤ、ホイサラ等）はデツカン地方を占領し、佛教徒王國はベンガル及オリツサに於て十二世紀迄維持せられた。極南地方（ドラーヴィダ）に於ては三王國即ちコーラ、ケラ、パーン

ダブは文學上及び歐羅巴と極東に對する海上貿易に秀でた文明を維持した。南印度は確かに聖書に云ふ「オフイル」である。

錫蘭史の主要事件は、阿育王の傳道師の方で佛教に改宗したこと（紀元前三〇七年）、八世紀迄の阿菟羅陀補羅に於ける首府、八—十三世紀迄のポロナールプに於ける首府、十六世紀に於けるカンデイの首府及び一八一五年の英國の占領とである。明白に個有の錫蘭（佛教）藝術はカンデイの藝術でシアフナ藝術は南印度系であり最近三百年間の低地地方の藝術は三分の一は歐羅巴藝術でつゞいて來てゐる。

回教徒の印度占領は二世紀に亘り、第一時代は紀元一〇〇〇—一五〇六年の破壊的時代、第二は一五〇六—一七六一年の莫臥兒帝國である。回教徒は瞬く間にトラブンコールとネパールを除いて殆んど全印度を蹂躪した。グイジャナヤガルの南部印度教王國は十四世紀に勃興してから一五六五年に没落する迄うまく獨立を維持してゐた。又

マラタス人は十八世紀に至つて獨立を仕遂げた。此頃から莫臥帝國は急速に衰微に傾いて行つた。英國時代は一般に一七六一年から初まると考へられてゐる。

餘白がないために印度美術に於ける外國的要素を評論することが出来ない。印度美術の最古の部分は「初期亞細亞的」文化の共通性質を有してゐる。此亞細亞的文化は嘗ては地中海から支那に亘り、南は錫蘭に迄及びこゝには古い意匠のあるものが今も陶器の裝飾に残つてゐる。すべての木細工、織物、金工、陶器等比較的簡單なるものは多く有名な地中海風の圖案や西部亞細亞に發したと思はれるものを含んだ一群の圖案と共に此ミケネア式に屬してゐる。紀元前二千前に亞細亞全體に亘つて榮えた此文化は古代商業に重要な光を與へ、一時東部地中海は此文明國の西部境界をなしてゐたのであつた。

原始に於ては之より遙かに遅れて旗幟鮮明なるアッシリア風と波斯式要素とが、鐘

柱頭とか翼ある獅子の如き阿育及初期佛教彫刻に入つてゐる。紀元前三二七七年の歴山大王の侵寇は印度彫刻に何等の永久的感化をも與へなかつた。けれども北方（パンジアップ、マツラー、ネパール）に於て紀元一世紀から三四世紀頃迄は希臘の影響が著しい。六世紀七世紀は古典的印度美術に於ける創造的にして又最も獨立的な時代であつた。これが八世紀に至つて絶頂に達したのである。

サラセンの影響は紀元千年にガーズニーのマームードが初めて侵入してから十七世紀に至る迄漸次増加した（瓜哇に迄及んだ。一四八八年征服）が、ネパール、オリッサ、南印度及錫蘭は殆んど影響を受けなかつた。歌羅巴の影響は重に繪畫の上に及んだのであるが、十六世紀の末葉から明かにその跡を見ることが出来る。南部と西部には木細工と金工に明白なる印度葡萄牙様式がある。西歐工業主義の破壊的偉力は一八五〇以後迄は印度には及ばなかつた、印度的工業を復活する爲の近代の自國運動（譯者

曰く、自國運動とは印度に於ける過激な排英排歐貨運動である）は工巧とか幸福には餘り關係がない。

現存遺物によつて知られてゐる印度美術の様式から流派を分類すると次の如くである。

初期佛敎式紀元前三〇〇—紀元五〇年

（柱刻文、サンチー及マハーボダイ宰塔婆と石欄（阿育時代のものは總て紀元前三世紀）摩儉羅の斷片。アマラーヴタイとパールフートの宰塔婆及サンチーの門。

クーシャン式或は希臘佛敎式紀元五〇—三二〇年

阿富汗斯坦國境の健馱羅彫刻。摩儉羅の彫刻。健馱羅の建築及びこれより少し遅れたカシエミルに於ける建築即ちマハーボダイ大寺院（紀元一四〇）、

ペスナガルの掲路茶烏柱。アマラーヴタイに於ける初期佛敎式より笈多式への轉

移（棚、一五〇—二〇〇年）。アジアンター及オリツサに於る初期時代の繪畫
笈多式 紀元三二〇—六〇〇年

サーラナートに於ける彫刻と建築（塔等）。アヌラーダブラに於けるもの（紀元前二世紀より紀元九世紀迄）。アジアンターに於ける彫刻と繪畫。シーギリヤ（錫蘭）に於ける繪畫及世俗的建築（五世紀）

古典的印度式 紀元六〇〇—八五〇年殊に八世紀

アジアンターに於ける最新最優の繪畫エルーラ、エレファンタ、マーマラブラム、アヌラーダブラ及ボローボドウル（瓜哇）に於ける彫刻及建築

中世式 九世紀—十八世紀（錫蘭、トラヴンコール、ラジプタナ等に於て英國時代迄、ネパールに於て今日迄殘存）

濕 青銅像（舞踏王等）。タンジヨール（十一—十二世紀）ヴィジヤナガル（十四—

十六世紀) マドウラ(十七世紀) アウヴダイヤール、コワイル、タールバトリ(十六世紀) ペルール、スリーランガム、ラーメスワラム等の彫刻と建築。ミメール等のチャルカヤ建築(ペルール、ハレビード。十二—十三世紀)。十四世紀迄の爪哇に於ける、十二世紀迄の東蒲塞に於ける彫刻及建築。ボロナールワの彫刻と建築(八—十三世紀)、カンデイの彫刻と建築(十六—十八世紀)。アープ(十一—十三世紀) オリツサ(ブーヴネシユヴル、コナーラク、ブリー。九—十三世紀) カージュラーホ(紀元千年)に於ける耆那教寺院。ラージプト繪畫及建築(十九世紀迄)。莫臥兒繪畫及建築(十六—十八世紀) チパールの佛教式青銅像。緬甸及暹羅の藝術



英國式一七六〇—工藝の衰頹、建築の復興。院派式繪畫。スウェーデン。近代的ベンガル繪畫

第二章 彫刻

印度の彫刻は其様式の上から見ても分量の上から云つても、洵に混沌としてゐて、未だ組織的な研究は遂げられてゐない。茲では餘白がないから詳細の歴史めいた記述は廢すことにして、二三の代表的作品を探り、その心理的研究をして主なる様式上の特質を記述することに努めて見やうと想ふ。

先づ第一に出くわす問題は、建築の方とも連關して起る問題であつて、該美術の起源に關する證據の缺乏といふことである。吾人が最初の石碑としてゐるものは、もう既によほど發達したものであつてこれを以て直ちに彫刻の原始を推すことは出来ない。想ふに建築の場合に於けると同じく、初めは非永久的材料(粘土、漆喰、木材)を用ひたと云ふこと、羅摩衍那ロモヤナに記されてゐる私陀シタイの黄金佛のやうな貴重な金屬製の像

が破壊してしまつてゐるといふこと、に此問題の解決を求めなければならぬ。現存の幾多の参考品や遺物を見ると、かくの如き一時的材料が當初から近世に至る迄用ひられ來つたことが分る。例へば、現今に於ても泥土で一時的の塑像を作ることがある。年毎にガンジス河の氾濫によつて洗ひ去られては又新らしく作直されるペナレスにあるピーマの大像の如く、或は又錫蘭に於ける施食會のために作られる彩色泥塑の如きは皆之れである。又小兒の用ふる人形(ラクノ)の寫實的な陶瓦の像までもや、操り人形や、役者の假面などの如きも矢張この類である。

初期の佛教は、既に述べた如く、非常に理論的であつて、超物理學的藝術を喚起し得たのは、近代の一倫理界の論争が詩となり得たと同じである。實際、當時の經典は、藝術が、「形、色、味、匂、觸、人をして酔はしむる物」である間は此藝術を非難してゐる。それだから、佛教が阿育王の時に通俗的國家宗教となる迄、「佛教藝術」なるも

のは殆んど存在してゐなかつたのである。併しながら、佛陀は決して波羅門の神々の存在を否定はしなかつた。佛陀は唯だ是等の神々が輪廻ウツサラの一部分であつて人類と同じく救済を要するものであることを力説したに過ぎない。而して、佛教徒が、既存の萬有精神的崇拜を行ひ、又木彫や泥塑の神像崇拜を依然として行つてゐたことは、之を想像し得る充分の理由がある。紀元前三世紀に於ける最も著名なる記念碑は、阿育王の有名な勅令の彫刻されてゐる石柱である。第十七圖は是等の石柱の柱頭の一つを撮つたものである。阿育王の時には既に神に對する多くの傳説があつた。勅令を刻んだ柱の華嚴なる柱頭の外に、當代の石彫はあまり無いけれども、サンチー、パウルフト、及びそれより一世紀後の佛陀加耶の遺物によつて、佛教がそれよりも以前からの教義を組織し始めてゐたことを知ることが出来る。此初期佛教の集神殿パンティオンの主なる神は慈悲深き夜叉、蛇王として表はされたる四足獸の保護神、夜叉女として表はされた

る地の女神とである。是等諸神はパールフトにある石欄の入口の石柱の各側に淺肉浮彫で以て彫刻されてゐる（第十九圖）。然し、同様の丸彫像の破損した遺物はマツラー、ベスナガル、及バトナ（バータリブートラ）にも發見せられる。丸彫の今一つの作例としては、サンチーの門（第十九圖イ及七十九圖）の承棚に、大膽にして冷靜なる優美の面持をして、其住所たる樹の間から外方に向つて身を傾けてゐるドライアッド（樹に住むニムフ）の彫像がある。これらの神や人の彫像の外に、パールフト及びサンチーに釋迦の最後の生涯に於ける本生譚や挿話などを表はした多くの物語的の彫刻がある。これらの場面はパールフトにある圓形彫飾やサンチーの門柱面に象られてゐる。又錫蘭ピーターから發見せられた立派な印章がある（第十六及十八圖）。ピーターのものは陶瓦の印刻で恐らくは象牙の鑄型から作られたものであらう。意匠は門欄の圓形彫飾の多くに似てゐるけれども、それよりも最つと精巧である。佛陀を直接

像として表はさないで、履物だとか傘だとか聖木の如き象徴によつてのみ表はした事は注意すべきである。

此初期佛教様式の特徴は、その意匠が全く自然のまゝであること、明かなる感覺的要素を含めること、木彫の技巧及二三箇所ディテイルの細部を除いては一般に外國美術の感化が及んでゐないことである。動物の表現は巧妙であるけれども、一世紀前の阿育王時代の彫刻に表れたものと比べると劣つてゐる。

紀元二世紀のアマラープタイ門欄の美術（第二二、二三圖）（サンチー美術よりも約二五〇年後）はパールフトやサンチーの初期様式を論理的に發達せしめたもので、嘗て「印度に於ける彫刻美術の極致」（ファীগッリン）を劃するものと考へられた程よく出来てゐる。それは「甚だ美しく因襲化された裝飾を結合した動物生活の氣持のいゝ習作」を提供し又、「人體の最もよく變化するむづかしい運動が、大なる自由と熟練

とを以て描かれ型られてゐる」(バツエル)。英國博物館の階段の上にある有名な作例は惜しいことに彩色せられた漆喰面が剝げてゐるが、嘗ては石臺の顔に塗られてゐたに相違ない。アマラプタイの彫刻の多數は、依然圓形彫飾、柱礎、笠石の上に彫られた淺肉浮彫である。一六、〇〇〇平方尺以上は、昔、彫刻された浮彫を以て覆はれてゐたに相違ない。此南方作品の中に若し何等かの希臘的要素ヘレニスティックエレメントを認め得るならば、その起りを大夏との交通に歸するよりも、アレキサンドリアとの海上貿易に歸する方が適當であらう。此彫刻の最も重要な進歩は、佛陀を人として觀行者の姿勢で坐つて瞑想をしてゐるところ又は説法をしてゐるところに表現したところに表はれてゐる。又、形式的に嚴正な衣を着けてゐる佛陀の立像もある。かういふ風な彫像を見ると、彼の笈多時代の様式に移つて行く變化の跡が分る。併し、次に來る理想主義の道行を示してゐる點は少い。印度美術は皆さうであるが、主たる裝飾的意匠は薔薇蓮華であ

るが、これ亦た極めて美しく、そして豊富に寧ろ寫實的方法で取扱はれてゐる。

他日様式の研究から得られるだらうと思はれるやうなもつと正確な論據が既に存してゐるならば、かの大夏の影響を全然受けてゐないところの錫蘭阿兔羅陀補羅の彫刻は、古典時代以前の印度美術史研究の最上指導者であるであらう。かゝる譯柄であるから、最も特徴ある作例は、印度に於て所謂笈多样式と名づけられるもの、中に存してゐるやうに想はれる。笈多初期の彫像(第二十七圖)の意匠は(笈多以前の)アマラプタイの立像を想ひ出さしめ、同時に透明で身體に密著してゐる衣をつけた後期の様式に一步近づいてゐることを示してゐる。これらの像には威嚴はあるけれども、かの大佛陀(第二圖)に比すると莊偉の點に於て劣つてゐる。錫蘭の他の作例は北方の作品と殆んど同じであるけれども、この大佛陀像と比肩するやうなものはない。かの彫刻されたドーラバーラ即ちアヌラーダーブラ精舍(第二十五圖)の入口に在る蛇

の門衛像の中には、之によつて印度彫刻の古典的様式の上品な運動にますます接近して行くことを窺はれるものがある。美しく鑄られ月長石の戸口階段の上には動物の行列の様が表はしてゐるが、その形は印度門欄の半圓形彫像を聯想せしめる。イスラムニアの浮彫(第二十六圖)はアジャンター壁畫の愛の場合によく似てゐる。大陸印度に於ける笈多様式は形の柔和と圓滿及び身に密着してゐる衣によつてその特徴づけられてゐる。その最好作例はサーラナート(二十四圖)及マツラーから發見されたもの、マインクワルより發掘された刻文のある佛陀像、スルターンガンジ(ベンガル)及ブターヴァーニ(キストナ地方)(第三圖)發掘の青銅像、ベスナガル(プホバル)アジャンター、バーダーミー其他の石窟彫刻である。美麗なヴァドラーンタバの印章は古文學の根據からして六百年位のもので考へられるものであるが、當時のアジャンター作品と極めてよく似た細部を有してゐる。けれども、その彫像は腰部の細い點に於て

進歩した傾向を示してゐる。パテインの錫蘭青銅彫像(在英國博物館)も亦極めて腰部が細く、七世紀頃のものであらう。

紀元一—三世紀に於ける阿富汗斯坦の健駄羅、印度に於けるマツラー及サーラナートの希臘的佛教彫刻については少しも觸れなかつたといふのは、一つは、健駄羅美術は印度美術史に屬するよりも寧ろ中央亞細亞の美術史に屬するからであつて、他の理由は、第四世紀の末葉に至つては事實上印度に於ける希臘羅馬式影響が北方に於てすらも全然その跡を絶つたのであるから、全體としての希臘佛教彫刻は、肖像研究にとつてはともかくも、印度美術の歴史に於てはさして必要がないからである。併し後の方の意味に於て希臘佛教式彫刻は、その起りが殆んど佛陀を象徴以外の方法による最初の表現と殆んど一致し、又大乘佛教諸神がその總ての主要輪廓を充分に發達せしめたのと一致してゐるが故に極めて重要である。健駄羅彫刻は希臘羅馬の彫刻師又は

印度の模倣者が、佛教を國教として保護した印度シシア諸王のために作つものである。健駄羅彫刻は全く雜種美術であつて地方的羅馬式のものゝ印度彫像の目的に適ふやうにしたものである。かくしてアポローの神は、印度觀行者の姿勢をとつた佛陀の原型となり、その他の神像はこれほど修飾を加へられずに印度神として取扱はれたのである。この純粹な商業的美術の美學的價值は近代の羅馬教の聖徒の漆喰像と、全然等しいとは言へないが、同じ列に屬する健駄羅彫刻がその背後にある大希臘美術と違つてゐるのは、恰度それより數世紀後の印度古典美術と違つてゐるが如くである。第二十圖及第二十一圖は健駄羅式坐佛中の最好標本の一つ及特徴ある菩薩の像であつて、價值に於て一般の作品以上であることは双方とも同じであるが、一方は或種の威嚴を具へ、他方は幾らか女性的雅致がある。

七世紀八世紀に於ける印度彫刻古典時代の作例及び中世の作例に残存し進歩した跡

を考察するに先だつて、簡單に古典的彫刻を概括して考へて見やう。古典美術はメインドロンの云つた如く大抵の評家からは「諸國を征服して行く回教徒の如き大仰な信仰の凝り固まりの結果ではないのに極めて朴素であるといふことだけを認めたら不公平」を以て批評せられてゐる。實際これまで唯古典彫刻の發達又は其他の彫刻美術の發達の法則と毫も關係のないやうな特殊の標準で以て批判せられて來たものである。

ルクノーの陶瓦小像を目して「印度に於ける美術の至高形式」と考へる人——「影響」の研究に於て外部の形式と内在の精神を區別することの出來ない人——ジオットーからラフハエル迄の美術の「進歩」を信する人——及び自己の美術が神の唯一眞實の映象であると考へる人——是等の人は決して古典的大乗佛教美術又は波羅門教美術を賞讃しやうとするやうな心を有してゐない。併し乍ら、ジオットウの言葉を學んで知つて

ゐる人、又はシャルトルの作像家を理解してゐる人、又は太古埃及及び古代希臘の彫像によつて美の恐怖を呼び醒されたやうな人——これからの人々に對してこそ印度の古典的な美術は感動を與へるであらう。

特種の律例又は個人の好惡よりも、もつと普遍的な判斷の標準がある。苟も大美術なるものは明快透徹せる人生觀を表現するもので、第二義的の敘述は皆その力を殺ぐものである。レオナルド、ダ、グイッチは純美的標準を與へて曰く「人物が、自己の行動によつて自己を生かし感情を最もよく表明するときは、最も賞讃の價値を有す」と。この背後に出て美術作品の善惡と、それが表はしてゐる感情の假定的善惡とを結合する必要は毫もない。善惡の行爲を刺戟するのは決して藝術の根本的任務ではない。であるから、斯の如き何等かの自覺的目的を有してゐる藝術は殆んど皆感傷的に流れる。藝術の眞の倫理的價値は超脱と幻覺の性質に現はれる。者だこの事は謝靈運（六世紀の

支那人）の著書に極めて明らかに述べられてゐる。即ち「作品が精神の律調を生ける事物の運動との融合を表はすか否か」と。序に之を註してをくが、此考は恐らく印度哲學から採つたものであらう。それで、逆に之を印度の方に翻譯するとかうだ、「作品が形の中に我を示現するか否か」。これと同じ標準が實際的に近代の批評家（シー、デー、ホルムスによつて述べられてゐる。即ち彼は藝術の偉大なる作品は統一と生氣と無限と休息とを必要とする。何故ならば、これらは、正しく精神の律調或は經濟と同じであるからであると述べてゐる。此精神の現在即ちこれ美である。

藝術のこの問題に關する論議をする際、往々、二つの異つた考が混同せられることがある。此問題はさして重要でないといふ考や、又は大藝術についてこのことは常に同じであると云ふ議論は屢々耳にするところであるが、兩方とも尤もである。第一の場合に於て論せられてゐるのは直接的又は明瞭なる時で吾々の個人的好惡を感じるの

は此場合である。かくの如き好悪によつて導かれるは實行的藝術家及び世界的經驗を欲しない人に對しては常に正しいのだ。實際、鑑識家たり、又多數の藝術や宗教に對し全然冷靜たる批評家となることは、唯一の藝術なり宗教なりに感激して身を捧げることと殆んど相容れないのである。こゝに藝術の榮えてゐる孤立の一社會があつて、その社會では他國の藝術を全然知らないとしても、その事はその國文化の缺けてゐる證據とはならないかも知れない。シャートルの造像家に、古代希臘美術の知識があつたか否かは問題ではない、彼等の内にある精神は皆同じであつたのだ。併し乍ら、極めて眼界の廣い世界に住んでゐる人及び殊に自分で實地に印度を旅行し又は印度に生涯の大部分を送つた人が、印度の生活と藝術とを理解しやうと努力しないならば、その人は實に無感覺極まる人であることを自ら證してゐるのである。これこそ彼等にとつての文化の缺如である。余は、もつと學者振れと云ふのではない、もつと想像心を働

かすことを求めるのだ。何故なら想像心が無いならば、印度に於て外國人により又印度人によつて完成せられた總ての事業が徒らなる文藝破壊主義に化し去るに違ひないからである。

余は、國家的（印度希臘或は英國）としての藝術に根本的差別を認める者ではない、各藝術は總てこれ人生を解決するものである。恰も吠陀經が永遠的であり、見る人聽く人の偶然的條件によつて左右せられない如くである。それだから、若しも人あつて自分は伊太利の繪畫には動かされるけれども支那の作品には動かされないとか、或は希臘の彫刻には感動するけれども、埃及や印度の彫刻にはそんなに感動されないと云ふならば、その人は一の規矩を承認したに過ぎないのだ。眞理の一つの形のみを容れて他の形を盡く拒斥することが屢々行はれるのは、此舊來の型を受け入れると云ふ習慣があるからである。伊太利の繪畫は立派である。だから立派な繪畫は伊太利繪畫

であるミケルアンジェロが言つたが、吾々もともするとかう云ひたくなる。けれども、これは嘗に吾々が他種族の美術を理解する妨害をなすばかりでなく、現存美術家を度外視する主なる原因となるのだ。保護者は一般に認められた様式以外に自己の批判を信すべく十分の感受性を持つてゐる譯ではない。

平等なる眼を作り上げるには、又愉快或は不愉快なる名と形や親しい或は親しくない定式の背後に一の實在を認識するには、單なる表現的要素の背後に出て、美術の純粹なる情的内容即ち愛と死を取扱ふところまで行かなければならない。何故ならば、これは

『地上残る限なくすべての國民に通じすべての時に於て正しく萬人に平等である。』からである。この内容即ち精神の運動こそ藝術の作品に對する普遍的標準である。

然らば吾々は美術的作品が單に何となく自分に氣に入るの故を以て、好愛すべきで

はない。繪畫なり文句なりを美しい環境や愛する友人の代りに利用するのはつまらないことである。我々は、藝術によつて喜ばされたり、諂はれたりすることを求むべきでない。何故ならば、我々の眞の必要は愛と怖れによつて動されるべきものであるからである。藝術の意味は、その直接的問題の意味よりも遙かに深いのである。

併し乍ら、この問題が、僧侶的ヒエラティック又は神話的である場合、換言すれば、個人よりも種族的典型を表はしてゐる場合には常に精密な研究をする價值が十分にある。蓋し、神々は、その種族の夢想であつて、種族の意志は神に於て最も完全に實現せられるものである。それ故に、吾々はこれらの神々からしてその種族の最も内部的な欲望と目的を知ることが出来る。是等の夢想は種族の護法神ダエモニアであつて、子供の指導のために半ば意識的に作つたり作りかへられたりしたものである。かういふ譯柄であるから印度の神々と英雄の愛を意味してゐない印度の愛のことを述べるのは無益の業である。

就中このことは印度人に對して眞實である。惟ふにどんな生れの印度人でも、エレフアンタにある三種現體の前に行つて、「けれども、私は望んだのです。將來もこう望むでせう」と云はないで、立つことの出来る人は印度人ではない。併し乍ら、これは管に印度人に對するばかりではないのである。何故ならば、七世紀八世紀の印度古典的繪術は單に印度人の夢想ではなく、博く人類ヒューマニテイ（遅かれ早かれすべての大藝術の意義を認めて同じ言葉で表現するであらうやうな）の夢想であつたのである。世界意志は何處に於ても全くその目的を失策つたことがないといふことは認められるであらう。而してその世界意志の明白な表現をなす人は、即ち自分に無意味であると考へる人は未來に於ける世界の市民ではないのである。

古典的印度藝術に於て最も稀にして又最も普遍的のものは、その最上の透明である。余は、かのエルーラの濕縛像（第三〇圖）と錫蘭の觀音像（第二十八圖）に於けるほど精

神の運動が立派に光を放つてゐる趣のある像はないと想ふ。これ等の像の身振は永遠の青春を表現してゐるやうに見える。最古の優雅な作品であつたらさもあらうと思はれるやうな形狀で禮拜者に對して幻覺を保證するやうな風がある。どんな恐ろしい像の中に表はれてゐるものも、皆同じく萬有を抱擁するやうな幻覺である。古典美術に於てはバライラバも未だ嫌惡の情を起さしめるやうな姿ではなく、伽梨も醜くはない。此幻影を持つたものは、あらゆる名と形の背後に一の無常の生命を認めた。彼等は生も死も共に崇拜した。何となれば、彼等は此法界に遍滿してものは常住不變のものであることを知つてゐたからである。

『戯れの床は之を見ることあるも、戯そのものは何人も之を見ず』

これを見るに、如何にして肉感的享樂が彼等を鞏固に束縛することが出来たであらうか。又は如何にして恐怖が彼等を驚かすことが出来たであらうか。かくして彼等は

愛を怖れず又死をも恐れずして、悲観することもなく、樂觀することもなくやるべきことをやつた。實にこの自由は彼等の美術に現はれた力の秘訣なのである。

この自由あるが故に、古典美術が不文法にのみ従つたのであると思つてはならぬ。寧ろ反對に、普通靈感を束縛すると思はれる嚴格なる規則に全然服従してゐたことを信ずる充分の理由がある。吾人は日本に於てどんなに明白に自發的作品と思はれるものでも極めて細密な、そして極めて形式化せられた技巧の産物であることを知つてゐる。而して屢精密な技巧を利用し要求するのは常に最も深刻なる靈感であつた。

『觀念は、極めてよく適合する言葉を藉るにあらざれば表現することを得ず。又企圖は極めてよく適合する實行なくんば之を爲すことを得ず。』

シムパヤーストラ 工巧論の意識的具體的理想即ち規矩を見るに、第一には美術家の目的に對して不適切なやうな解剖的の敘述を禁じ、第二には理想的彫像の鈞合を極めて便利な方法で

表示してゐる。もつと嚴密に言へば、像の種類に従つて鈞合の數組を人物の種類によつて作るべきことが述べてある。要するに大抵諸神の彫像に用ひられてゐる「九面」法を説明すれば足る。九面法に於ては、面(願から頭髮の根に至る迄)を單位とし、理想的人物の身長は九單位より成る。即ち胸が三單位、股及脛が各二單位、頸、膝、踝の高さを加へて一單位、都合九單位である。そして、兩手及兩足の長さは各一單位である。此寸法は一々遙かに大なる條項を與へられて尨大なる像に對してのみ用ひられ、その構造に對しては鉛直線の極めて巧なる方法が工夫せられた。これら總ての成文規定又は不成分規定が行はれてその正味の結果として、模範的人物像は肩が廣く腰が獅子の如く細く、手足が滑かで、指は細つとしてゐて、而も先ほど次第に細くなつてゐる。腕は長く臍は深く、眼は大きくつて長い。かくの如き理想は又生きてゐる人間の最も美しい型にも接近してきた。その例はトリヴエニー又はベナレスの河岸階段に常

に見ることが出来る。

印度及び大乘佛教美術には、これまで多數人を失望せしめ又理解をすら混乱せしむる傾向ある一特性がある。それは、ある典型に於て四本又はそれ以上の腕、二つ又は二つ以上の顔のある像である（第一、第三十四イ、第四十、第五十、第五十四、第五十六、第六十六圖参照）かくの如き組合せは複雑なる人體になつてゐることもあるし、人間にして羽のある形又は人間と動物と一しよにした形になつてゐることもあるが、要するに各時代の大家美術家によつて用ひられた手法であることを指摘すれば足る。もしかくの如き手法が飽くまで悪いとしたならば、印度の作品を非難すると同時に、又埃及のスフィンクス、希臘のニケ、又は中世紀の天使をも責めなければならぬ。近代に於けるロダンの人馬セントの如き作については云ふ迄もない。併し乍ら、印度の肖像を並べて善いとか悪いとかいふ區別をするには、單に腕の數を標準にせずして、もつと微

細の點によつて區別を立てなければならぬ。斯の如き造り方は、人生の表現を援けない場合にのみ誤つてゐるといふべきである。

形が健全であるといふことは殆んど全體を通じての印度彫刻の特徴である。苦行者は憔悴の體で表はされてゐるけれども、諸神の像は肉が引緊つてゐて滑かで常住の觀喜を表はしてゐるのが至るところに見られる。此逸樂的であることは如何なる精神的の作品に於ても最も強い印象を與へてゐる。蓋し是等の作品は總ての纖麗なる優雅とゴチックの精神的優美を出来るだけ完全なる身體の發達に結びつけてゐる。

『汝が眞理を抽象的に教へやうとすればするほど、汝はそれに感官を誘ひ寄せなければならぬ。』

ゴチック美術の最大傑作に於てすら精神と肉體との二元の争闘の跡の存するを見る。古代希臘の多數作品にかくの如き争闘がないのは肉體のみが表はされてゐるから

である。併し、印度彫刻の最良のものに於ては肉と靈とは不分離の關係になつてゐる。眞の美的一元主義は完全なる道德の如く形と質とを、又動機と行爲とを區別しないものである。

殆んど總ての印度美術の中を流れてゐる一思想は深刻な性的神秘主義である。女性
は男性と同様に大靈の威力を輪廓的に表はすに適してゐると考へられてゐるばかりで
なく、すべて心身と性の力の交互作用はそれ自ら宗教的であると考へられてゐる。吾
々は最古の優波尼波上に次の如き思想を見出すことが能きるので。

『愛妻に對しては外部と内部とを意識しないと同様に精神も亦知を本質とする自我
と戯れるときは外部と内部との別を意識しない。』

一部の基督教僧侶又は佛教僧侶及び多數の近代の男女同權主義者の見るやうな、色
情は品性の墮落であるといふ思想は茲に毫も表はれてゐない。けれども、情慾的歡喜

と宗教的歡喜間の密接な類似を明かに認められた思想観ふことが出来るのだ。人生の姿
をあんなによく歷々と見ることに出來た印度、又それと共に生の輪廻を解脱せむこと
を求めて慘憺たる苦行をするのが至愛の理想であつた印度、この社會の情緒的經驗は
定めし豊富で様々であつたに違ひない。かくの如くして、個人の心的特質よりも寧ろ
種族といふことを口にする作像家は、寺の壁に苦行者と天女アマタとを並べた。自己の觀る
まゝの人生を承認しながら、彼は人生の總ての現象を幻影の完全な理解を以て解釋し
た。かくの如き印度の思想様式を西洋人が理解するには先づかのウイリアム、ブレイ
クの詩を見るがいゝ。彼は同一の詩に

『歸らない。決して歸らない

まだ勝利を得んとて私は燃えてゐる』

といふ句と、

『われらをして愛を捨て

煉獄の森の木を抜き去らしめよ』

といふ句とを書くことが出来た。彼は今日のベンガル詩人と共に追求の路と歸來の路（肯定と否定）とを同じ熱情を以て眺めながら「わが見たものは類がない」と云ふことが出来たであらう。印度の性的象徴思想は二つの主要形式をとつてゐる。それを知つて置くことは美術研究者の参考になるであらう。第一は個人の欲望と結合とであつて、個人の靈と神との結合に似てゐる點に於て聖禮的である。これ即ち牧女のクリシュナに對する戀である。第二は男女兩性の宇宙的原理の結合の結果としての世界の創造即ち發現である。

コナーラクの美しい戀愛的美術は明かに太陽の速進偉力の象徴である。恐らく交感的魔法の要素もないではなからう。かくの如き像に對する通俗的説明は近代の因襲的

禮節の立場から批難する人士の批評と同じやうに不條理である。これらの像が、或は稀に或は屢々印度の寺院彫刻に現はれてゐるのは單に肉感的快樂も亦人生に於て正當の地位を有し人生の意義を説明するものは美術家であつたからである。彼等美術家に對つては、かくの如き彫像は彼等が象つてゐる幸福に對しても、亦彼等の深刻な象徴主義に對しても等しく適當だと思はれたのであつた。かくの如き彫像及印度寺院の彫刻のある彩飾は、神殿の外部壁に限られたので内部には絶對的に裝飾が施してないことは注意すべきである。かくの如きは細分されて多様となることなく、又多様そのものとなり得ることなき泰一を内に包藏せる自然、即ち實驗的の人生の姿である。人生そのものから得たかくの如きあらゆる象徴が自然的であつて又正しいと思ふ人は近代歐羅巴式客室のこれ以上に矇朧たる戀愛的美術は之を見るに堪えずして尻込みするであらう。

笈多美術は主として佛敎的であつたが古典時代は又印度文藝復興の時代であつた。一二時代の間はかく密接に關係してゐた信仰が相並んで表明せられたが、其後はベンガル、ネパール及錫蘭以外には唯波羅門敎の形式が流行した。發展して遂に印度古典美術とまで進歩した笈多美術は、支那の唐朝の佛敎彫刻、日本奈良朝の繪畫、及瓜哇の大記念碑の出來上る動機となつものである。かくの如く單に印度に於けるのみならず、東亞細亞を通じて七世紀八世紀は盛なる流布的の美的活動の時代であつた。その種子は既に五世紀及六世紀の印度に於て播かれてゐたのである。

話が少し横道に入つて行つたが、これから又本論に戻つて實際の作品を論じやう。

古典的彫刻の最も代表的の作品はエルーラ、マーマルラブラム錫蘭及瓜哇のものである。この中最も立派なものゝ一はアヌラーダーブラのイスラムニヤ精舎の側らにある岩に刻んだ迦毘羅像(第三二)である。この賢人カピラは最上の威嚴を與へた人間が

「王のやうな安泰の姿勢」をとり、サーガラの子達がやつて來るだらうとて見張りをしてゐるかの如く洞穴から外を眺めてゐる坐像である。この外方に向けられた興味は吾々にこれが最上の威力を有する一個の人像であつて決して神の像ではないことを思はしめる。

意匠に於てはこの位の大きさであるが、もつと精神的のものでは、やはり錫蘭から出た小さな觀音像(佛敎の救主)である(第二十八圖)。觀音は大層賢明で永遠に若やかであるから本像も完全な質朴と慈悲の相とで表はされてゐる。即ち右手を擧げて説法の相を示し、王冠と垂紐とはその神聖な位を象徴してゐる。而して王冠にある坐像は禪定の佛陀を表はしてゐる。觀音菩薩は、この佛陀の多くの化身である。

主題に於てはこれと大なる對照をなしてゐるけれども、最も完全な手法の一作として同様に印象的のものは、錫蘭から出た、猫鼬鼠をつれ金壺を持つた富の神ジャンバ

ーラ即ち俱鞞羅(第二十九圖)の甚だ物質的の像である。これは時代もやはりかの観音像と同じ頃のものであらう。此むつくり肥えてしつかりした、そしてにこ／＼してゐるジャムバーラは極めて普通の商業の神である。嘗て商業不振であつたとき不幸にして彼の王位は羅叉の篡奪するところとなつた。

エルーラにある濕縛と波羅和底とが一作になつてゐる像(第二十圖)は、運動の優美及模型法の圓滑の點に於てかの錫蘭の觀音像と甚だよく似てゐる。彼等はカイラー山の上に坐を占めその下には哮吼子が山を根こぎにしやうとしてゐる。波羅和底は動搖を感じて腕を濕縛に投げかけやうと倚り添つてゐる。濕縛は片足で以て山をうんと壓へつけてゐる。エルーラにある今一つ重要な作例は十化身寺の石窟にある「ナラシムハがヒラニヤカシブを殺戮するの景」を表はしたものである。これはよほど破損してゐるが、同等の力を以て前例の作よりもつと劇しい運動の様が表はされてゐる。

これらと異つた種類の彫刻で、意匠の威嚴と大膽との點に於て最も深い印象を與へる作はエレファンタにある三種現體(第三十三圖)によつて代表せられてゐる。この三種現體像は印度古典彫刻中最も多い作である。この三神像の頭は今も尙人口に膾炙してゐるある種族的典型の最上の描出である。併し、性質から云へば叮嚀に區別せられた型を表現したものであるが、深刻なる内部的生命を包める絶對的安靜の暗示は又等しく三つの面の各に表はれてゐる。

エレファンタの此三神面と同等の地位を有するものは、マーマラプラムに於ける仰臥の那羅延(第三十三圖)である。吉祥天によつて禮拜せられてゐる那羅延は一日の創造を終へて翌日の創造に移る間を大蛇無邊の上に休んでゐる。右の方には二人の阿修羅が威嚇の體で立つてゐる。マーマラプラムには又突迦と阿修羅との争鬪を極めて生々と表はしたものと、及び無類の威力、溫情、ユーモアとを表現した動物の彫刻が澤山

にある。

すべてこれらの彫像は、躊躇なく、精巧に又何等無用の叙述もなく、その行動により完全に内心の感情を發露してゐる。古典美術は八世紀以後急速に衰頽しないで、その精神は引き續いて少し後の多くの作品を鼓舞し立派な因襲が地方的に最近に至る迄維持せられて來た。恐らく十世紀のものと思はれるがマドラスの大舞踊王（今日でも各時代に互つて他にもある）のことはもう既に述べて置いたところである。

これよりも、少し小さくつて、又た知られてゐない銅像（第三十四圖イ）は突迦が惡鬼の水牛を殺戮する光景を表はした銅像である。これは九世紀の作で、瓜哇より出たものであつて今はライデン博物館の所蔵になつてゐる。之に於ては非常に精巧に全身の運動を授けるために如何に上品な多數の腕が用ひられるか分る。復讐をしてゐる女神を表はした此像は、恰も天上が地獄から離れてゐたやうに憤怒の情から遠ざ

かつた悲哀を温情を以て行動してゐる。かくの如き像が印度人の人生觀を最も完全に聲明してゐるのは、この孤立と隔離とに於てゐる。マールカンデヤ物語のチャンデイ章の如きテキストは西洋人の研究者には別に意味がないとしても、かういふ像はたしかに印度教徒に取つては意味深長なものである。之をよく表はしてゐる此美術の研究は天啓及傳承の研究と相並んで、印度教を満足に理解するためには、絶對的必要なものであると云ふも決して過言でないばかりか、飽くまでも主張し得るところである。これは古典的濕縛派彫刻についても亦後期毘瑟拏派繪畫についても云へるのである。尙今一つ瓜哇の像で大層興味のあるのは第三十六圖の聖天像である。これにはある大なる傳説の精神とよく調和せられた奇怪至極な意匠が、深い智慧を表はしてゐるのを認めることが出来る。

瓜哇には他にも立派な像が澤山ある、第三十五圖の禪定の佛陀像はその中の代表作

である。之は多分九世紀の作であらう。併し瓜哇の彫刻中最も顯著なるものはかういふ單一な作ではなくして、かのポローポドウルにある大佛教寺院に行列路を劃してゐるところの浮彫の長い列（もし一列に並べたならば二哩以上に達するだらう）である。こゝにある彫刻は複雑な神話を説明してゐるのではなくして、佛陀本生譚ジャータカ及佛陀生涯の經歷を表はしたものである。氣分は一様に柔和で、形は優しくして充實的である。この立派な浮彫は日常生活の事件を取扱つた印度彫刻中遙かに最良の地位を占めてゐるものであつて、東部美術に對して他の研究の届いた作品よりも容易なる手引となるものであらう。これについてはハヴェル氏の批評が最も優れてゐる。彼は云つてゐる、かくの如き群像及個像は「顔、身振、身體の態度の表現に於て絶対に眞實であり、誠實である。して、種々の群像及個像を聯結してゐる行動は共に別に効果を見せやうと努力することなしに強く又簡單に著しい効果を生じてゐる。自然さういふ効果を生ぜざるを得なかつたのである」と。

此彫刻は充實的であつて、古典的印度様式と連結するよりも笈多様式に連結する方がよい。印度に於て之と最も接近してゐるのは、バーダーミー窟にあるが如き彫刻である。殊にこれら瓜哇の作例に於ては腰はさう大して細くはなく又四肢も古典的様式に於けるほど細くはない。（これを見るに）瓜哇の美術家は多分西部印度（グージャラート？）から渡來したのであつて、少し経つてから印度後期の作風に關することなく、自己の美術を發展せしめたのであらう。

茲では是等の浮彫の最も有名な孤立的主題の若干のものゝ名を記して置くに止める。海越の佛陀像、王の面前に於ける舞踏者の像（第三十七圖）、菩薩の頭、外般の到着（第四百一十一圖）、及某村の井の傍にある群像等。

瓜哇に於ける印度藝術は第十四世紀の回教徒の攻略と共に終りを告げた。けれども、

既に印度の建築家及彫刻家は東蒲塞の^{カンガデヤ}大寺院を建築し、印度式ではあるがこれと獨立に發達した他の様式で以て多くの立派な彫刻を作つてゐた。これらの諸作は、印度式といふよりも蒙古式^{モンゴリアン}の特種々族的典型の跡が極めて強く表はれてゐる(第三十八圖)けれども、矢張エレファンタの大三種現體を思はしめる。東蒲塞では二十世紀に斷絶し、再び起らなかつた。緬甸及暹羅に於ても亦古く印度化せられ、佛教式が今日迄傳はつてゐる。支那の佛教美術は最初は大夏からトルキスタンを経て傳はつたものであるが、その後は(四世紀)印度から直接傳はつた。而して、十四世紀(禪の思想が佛教美術に新刺戟を與へた時代)に至る迄支那及日本に於て僧侶的^{ヒエラティック}手法が行はれた。

さて、再び印度に戻つて中世紀彫刻を研究して見やう。中世紀彫刻の中にはまだ佛教的のものもあるが多くは印度教式のものである。その中最も重要な作例の一は、南方の濕縛派の青銅像で、其の中には既に述べた舞蹈王(第一及第五十二圖)や多數の後

期作品がある。これらの多數は十世紀の前タミルの大清衆即ちマーニカ・ツブーサガル(第四十七圖)、アツバルスワーミスンダラ・ムールデイ・スワーミ(第四十八圖)、デイル・ジナーナ・サムバンダー・スワーミ等を表はしたものでボロナールプからこの好例となるものが發見せられた。錫蘭の猿神^{ハヌマン}の像(第四十九圖)は今サウス・ケンシントンにあるが半ば神の如き智慧と動物信仰及抑へがたき活力との結合に於て一種妙な感じを與へる。彼は決して惡戯的な冒險と一致しない嚴肅を保つてゐる。ボロナールプの一仙人の良作は恐らくこれらと同類に入るべきものであるが、もう少し古いものであらう。普通バラークラマ・バーフ大王(第三十四圖)(譯者曰く、紀元一一五三——一一八六の錫蘭王)と誤り傳へられてゐる。

それより三世紀後にヴィジアヤナガルのクリシュナラーヤ及其の妃達の極めて美しい真鑄製の彫像(紀元一五二〇——一五二九)(第五十一圖)がある。石彫のドラヴィダ

式彫刻は、屢々「千柱の廣間」の一本石柱の一部分として十七世紀の末葉に至る迄盛んに行はれた。けれども、後期の作は大層よく出来上つてゐるけれども屢々柔かみを缺き、寧ろ惡魔的偉力を表現することを目的としてゐる。

北部地方に於て吾人は古典時代及其後の時代の見事な多くの佛教彫刻の例をベハール及ベンガルに見る。その中には未だ餘り知られてゐないものが多くある。サーラナートから出たターラー(觀音の陰神)(第四十圖)の慈悲深い像はベンガルのバーラ王の治世に於ける中世佛教彫刻の好例である。グウアリアルに保存せられてゐる一斷片(第三十九圖)は中世美術が提供してゐる若い女の作にすぎない。サーラナートから出た頭の欠けた二個の像(第四十一、四十二圖)は理想的の刹帝利及波羅門を表はしたもので洵に秀抜なものである。

佛教的手法は前世紀になつてやつと著しい衰頽を示したが、今日までネパールに傳

はつてゐる。こゝから僅かの變化を受けて西藏に傳はつた。印度や歐羅巴の陳列場にある多くの作品は西藏のものと考えられてゐるけれども、そのもとはネパールにあるのである。而して眞に西藏の作品でも大抵は拉薩附近に定住してゐたネパール人の作である。初期の作で極めて秀れた作が今日でも屢々發見せられる。第五十七圖の觀音の立像は、アジアンターの壁畫の菩薩(第六十圖)を思はせるが恐らくは十二世紀以前の作であらう。カルカッタ美術院の蒐集品には見事な作例がたくさんある。その中の三種現體像(第五十六圖)、菩薩像(第五十四圖)、及片手の斷片(第五圖)を擧げてゐたから参照してもらひたい。第五十三圖及第五十五圖は複像の一部で密教的佛教美術と濕縛美術とが密接に結合し、殆んど一つになつてゐる狀がよく現れてゐる。抱擁してゐる二神は實は濕縛と波羅和底であるが、もつと一般的に云ふと補婁沙と鑠乞底である。又蹂みつけられてゐる侏儒が印度教式意匠であることは既に述べた所である。

(第一圖)ネパールの彫刻師も亦折々毘瑟拏とか訖里史那とかラーダーの如き毘瑟拏派の題材を取扱つてゐる。

中世紀印度美術の尤作の多くはオリッサのものである。彫刻が建築に適應してゐる完全な例としてはコナーラクにある大陽寺のものに匹敵するものはない。これらオリッサの大寺院正面の彫像は建物其物の骨組から引離すことは出来ないが、勿論直接の關係は少しも認められないのに、西歐の當時の教會と如何によく似てゐるかは注意しなければならぬ。太陽寺はこれら諸例中の一つであつて、此要求と意匠とが同じ工巧の原則を見出さしめたのである。最も代表的のコナーラクの彫像は秀れたる圓滑と活力との特徴をもつてゐる。女像は明に其戀人の作である(第四十三、第四十四圖)。併し、最も印象的のものは恐らく動物像であらう。(第四十六圖)の「換馬」レック、キールスは比類なき偉力を具へてゐる。も少し小さい馬で大きな車輪のついた、寺を引張つてゐるもの

の中には、かの爪哇の「水牛殺戮者」のやうな深刻な悲哀の情調を表現してゐる。サウスケンシントンの印度博物館所藏の「巽嚙^{クニ}及其弟子達」なる重要な群像は以前は誤つてネパールのものとせられてゐたが、あれはコナーラクのものであることは中八九迄確かであらう。

錫蘭にては、金屬、石材、又は煉瓦の僧侶的彫刻が行はれてゐたが十四世紀又はそれ以前から急に衰へた。十八世紀に至りその形式的手法だけが復活したが、規矩によつて作つた最も拙劣なものすら現今緬甸より屢々輸入せられたる雪花石膏の生命なき像よりもよほど優れてゐる。一方に於て、中世期の新らしい木像及近代錫蘭の施食像惡魔舞者の假面の中には太古の作の精神をどよめてゐるものがあつて、細密な研究に値するものがある。

中世期彫刻の好例は第四十五圖であつて、これは南方印度及び錫蘭の女神たるバラ

イニー(波羅和底の一化身)及その夫神(或は多分蛇王)を表はしてゐる。これらは十一世紀の頃出来たのではないかと云つてゐる人がある(パーカー著「古代錫蘭」を見よ)。

マドラス及タンジヨールには今でも熟練なる造像師、鑄物師、又は建築師が居る。最近に作製せられた或銅像、過去二世紀間のどれと比べても餘り遜色がない。

北方印度は、価値のある近代的作物に乏しい。シャイブールの盛んなる工匠派は、なか／＼立派な白大理石で印度教の神



像を造り、印度全體に供給してゐる。シャイブールの今日の一家マリー・ラームは、石、木、金屬に卓越せる腕を振つて、印章、大理石像、金屬假面などの巧みなものを出してゐるのは特記する価値がある。ラクノー産の寫實的陶瓦像は寫真的複製に於ける模型家の熟練と病める者又は飢饉に苦める者の表現に勝れてゐるのみである。孟買派は似而非巴里式であり、カルカッタ派の彫刻は繪畫ほど興味が無い。

第三章 繪畫

繪畫は、自然的原因又は故意の毀損によつて破壊され易いものである。印度繪畫の今日残存してゐるものは昔の百分の一又は千分の一にも足りない。併し、印度繪畫が佛教以前から今日に至る迄連続として行はれてゐたことは疑ふことが出来ない。鮮書（パティボーナシタム繪 嘶シタム）即ち愛の場面）は既に最古の巴利文學に記載されてある。唯「花環と蔓草」のみを描くことを認めた佛陀はこれを非難した。又憍薩羅城主バセナデイ王所有の畫廊シツターガラも亦同じく誹議されてゐる。パールフートの彫刻を見るに、當時繪畫の一派が既に存してゐたことが分る。紀元前二世紀又は一世紀のもの、實際の遺物は、オリッサ洲ラームガールの石窟内にある。併しアジャンターにはこれよりも遙に重要な壁畫が残存してゐる。アジャンターの壁畫は、古きは紀元一世紀頃のもの、新らしき

は七世紀中葉のもので、窟殿の壁に描き上げたものである。多数の傑作は笈多時代のものであるが、最も新らしいもの即ち第一及び第十七窟にあるものは古典時代の作である。紀元六五〇年から一五五〇年迄の印度繪畫は、ネパールの佛教的小照畫と錫蘭の若干の斷片とを除いては殘存してゐない。一五五〇年後に於て、吾人は再び昔の様式の傳燈を辿ることが出来る。即ち、ラジプタナ地方及びパンジアップ地方のラジプト畫、オリッサの手書本の表紙、又は印度及錫蘭各地に於ける通俗的壁畫及び僧侶的壁畫の中に之を見ることが出来る。而るに又一方莫臥兒の新折衷式も現はれてゐる。

アジャンターの壁畫は随分破損してゐるけれど、而も古代繪畫の最大現存記念物たるを失はぬ。又、埃及のものを除いて黒色人種を正則的種族として表はした唯一の流派である。吾人はこの壁畫の進歩した技巧に對して最も驚嘆すべきであらうか。又吾

人の生命と極めて近い生命を持てるかの如き（何故ならば、その意匠に於ても氣分に於ても同様に近代的であるから）是等の作物を促した情緒的の強さに對しても、驚異すべきであらうか。この壁畫はカーリダーサの作に表はれてゐると同じやうな宮廷的宗教的文化に屬し、又かの「シヤクンタラー」に不滅の生命を與へたやうな人間や動物の心に對する深刻なる理解を示し、又、バーナの人工を通じてすら燦然たる光を放つてゐる。

アジャンター美術は宗教的題材を取扱つてゐるけれども僧侶美術として考へるには餘りに自由すぎる。前からの様式に従ふと云ふよりも様式を發見しやうとしたものであつて、その様式はそれ以後の作を通じて非常な勢力を及ぼした。そこに表はれたる上品な人物の優雅な運動、靜穩な自若、その一舉一動を包んでゐる愛情、最大な歡喜（恰もそれらすべての人物の大笑が涙を流さんばかり）の瞬間に於てすら認められる深

奥なる悲哀は、これらの暗き壁畫の部屋に、初て立つ人の心に或種の印象を與へずには置かない。實に深刻に修練されたる美術であつて、熱情と愛情の表はれざる限なく、而も又よく行き届いて禮讓の生活の範圍の中に、これらの最も深い悲しみと喜びの情を表はしてゐるのである。此謙讓がその本質的部分になつてゐる位に深刻なる情緒的であつて、激情と内氣とは離すべからざる性質である。世界に、又どこれは感傷的な美術はあるまい。

こゝに表はされてゐる人生は地上又は天上の宮廷生活である。かのラジプト繪畫に表はれてゐるやうな村落や森林の日常生活の變化は表はされてゐないで、王と女王、又は男神と女神が、愛情と誠意、子供の様な單純と威嚴とを備へてゐる。さればと云つて宮廷生活や又は近代の貴族生活を最早容易に聯想せしむるやうなところもない。たしかに當時（過去の狀態が残つてゐる地方に於ては今日も）田夫自身が貴族であり

大宮人のやうな上品な口の利き方をしたのであらう。併し、こゝにもつと大なる不思議がある。それは、禮儀と修練のある人物の足もとに於ける妖靈の運動が、印度民族の朴素的な文化に於て見るが如く、確實であり又迅速であることを思はせられることである。貧人と同じく富人も亦天國に入ることを得、又天國の最大者となることが出来るといふ考は平等といふ共和的の所説よりも、尙美はしく、且つ偉大である。どんなに修養のある者も無いものも、共通の禮儀に與り、王侯たりとも田夫野人でも皆等しく満足を感じて混感せられることはない。此貴族主義の理想は、恐らく十三世紀の歐羅巴にも亦存してゐた。此熱情と愛情の運動と同じものを西歐の美術に求めやうとするならば、吾人はシャートルに立返り、又常に印度作家と大層共通するところがあつた伊太利の美術家にまで立ち戻らなければならない。

チャーダグンタ本生譚即ち六本牙の象の誕生物語はすべての佛教傳説中に於ける最も

美しいもの、一つであるが、アジャンターの第十七窟の繪畫はどんな言葉も及ばぬやうな鋭い悲しみと、悪意の結果たる無限の苦しみの最も深刻な實現化とを以てこの物譚を語つてゐる。一方の側に大なる白象（第六十三圖）が立つてゐる。これは、（佛陀はどこへ行つても萬物のために己の身を犠牲にしなかつたことはないと云はれてゐる）となるべき菩薩の化身である。この白象は雪を戴ける山の如く高く獵師のために自分の牙を抜いてやるところで、他の側には大天幕の中に嘗て菩薩の妻であつた若い女王が臥してゐる。女王は一寸したことで感情を害して今は復讐を企てゝゐるところである。年は大層若く、その上溫和しくてやさしい女王は、恰度近世の女が密使を赤道地方の森林や極地方の原野へ派遣して見殺しにしてしまふと同じやうに、可愛想にも獵師を外に遣してこの象の牙をとりやつてゐる（この牙なくして女王は幸福であることは出来ない）。女王は獵師共の歸りを待ち焦れてゐる。けれども、彼女が生とし

生けるもの、中で最も尊いと心に思つてゐる彼菩薩の形見を持つて一人の獵師が歸つて來たときに、女王は之を喜ばず、溢るゝ悲しみのために胸潰れ、遂に自分の子供を喪心せしめ、自分も亦死んでしまふといふ物語である。

第一窟の大像（第六十圖）は多分觀音菩薩を表はしたものであらう。或は悉達太子の王宮官を出るところ（捨宮出家）の圖であるとも考へられる。どちらにせよその意匠は世界の悲哀を救ふ道を求めんとて或る偉大な人物がすべての繫縛を脱しやうとしてゐるところである。是等の像は、八世紀の第一流彫刻の作中に見出すのと同じやうな身振動作の極めて自由なる使用と規模の大とを以て描かれてゐる。實に、繪畫の完全なる進歩が最も立派なる彫刻の進歩を一步越したかの觀がある。

吾人は、文献上からして、肖像畫は（宗教美術と連結しては明かに非難せられてゐるけれども）王侯等よりもより婦人によつてすら實行せられた驚くべき完成であるこ

どを知る。アジャンターの人物畫の中には、どうしても肖像畫としか見られないやうなもの、或は少くとも肖像畫として見てもよいやうなものがある。併し乍ら、これらは古代の亞細亞的な意味に於ける肖像畫であつて、ある瞬間に於ける一個人に極めて確かに似てゐるといふ事によつて批判されるべきではない、一時代の特徴を表現せるものとして判断されるべきである。如何となれば大美術家が、愛と洞察によつて對象人物に認めるものは實に此特徴であつて、單なる特質ではないからである。女の神秘を描き、又女の肉感的感性的性質を痛切に示してゐるものはアジャンターの斷片（第六十一圖の輪廓畫参照）に優るものはないであらう。其他、これとよく似たもので、かく大「錫蘭戰爭」から題材をとつたものもある。ドウシヤンター王は、シヤクンタラ姫の眉を形容して、「大きな兩眼の上の眉の優美な迫持」と云つたが、さういふ風な肖像が若干ある。かくの如き總ての作品の技巧は、畫家の丹青の材料及び繪畫史を研究

する人に多大の興味がある。壁は、粘土と牛糞を紛にした迸發岩の混和物（往々粗皮も交せてある）を岩の荒削りの表面に塗りつける。この八分の一時四分の三吋の第一層は美しい白色の磨いた漆喰を以て覆はれる。此際石窟の内部全體は彫刻と共に之を覆ふ。描畫の方法（近代印度の方法より溯つて考ふるに）は、主に伊太利の鮮畫と趣を異にしてゐる。第一、印度石灰は伊太利のよりも長い間濕氣を持つ。それから表面は彩色後小さな鏝で磨きをつけるので色が大層よく染まる。最初の刷毛細工は『白漆喰の上に引く大膽な赤い線である……次に、稍薄いテラ、ヴェルドの單彩を施す。それを通して前に塗つた赤色が見える。次に部分色を施し、次に黒色と褐色で以てはつきりと輪廓線を強める。併し、此際強めると共に平滑にもする。最後にもし必要ならば僅かの濃淡を施す』（ヘツリングハム）。惟ふにアジャンター壁畫の最も重要な技巧上の特色は、本質的には刷毛の素描畫であつて、重にその表現には輪廓線の力及び

急速により、決して浮出てゐるといふ錯覺を生せしめる時のやうな試みは毫も採用してない。遠近法のどんなに困難な問題でも随分亂暴な勇氣を以て攻撃せられてゐる(第六十二圖)。随分異つた素描法もあるが、その關係だとか歴史はまだ十分に研究せられてゐない。

錫蘭のシーギリには五世紀繪畫が少しあるが、アジャンターの様式と甚だよく似た様式で、花を持てゐる腰元をつれた女王、或は女神の半身像(第六十四圖)が描かれてゐる。その基礎と技巧もアジャンターのものど全然同じである。

印度の現存遺物からして中世期の佛教繪畫のことは殆んど分らない。唯だ僅に若干のネパールの手書本の表紙と挿繪があるばかりである(第六十五、第六十六圖)。それから錫蘭のポロナールワに壁畫が発見せられた。これは十二世紀のものらしい。

偶然の機會から笈多朝及び初期古典時代の宮廷的佛教繪畫が可なり認められるやう

になつた。(勿論それよりも進歩した立派な作品は湮滅してゐるけれども)併し乍ら、當時の婆羅門教美術(あるベンガル王が嘗て不思議の白墨で王宮の壁に描いたやうな叙事詩に基いた諸神の繪)の遺物は少しも残つてゐない。又木や布の上に描いた繪だとか、高級の文化と伴つて存在してゐたと思はれる通俗的な美術の作品も残つてゐない。併しながら、今後永い年月の間に印度固有の因襲が発見せられたならば、その徑路を明かにすることが出来るであらう。

ラジプタナ及びヒマラヤバンジャツプ地方には一部分は僧侶的で一部分は民衆感興の宗教美術の一派が十九世紀に至るまでも残つてゐた。その純粹なる形式(第七十圖第七十一圖は代表的と見ることを得)に於ては、本來古典的のものである。表現に對しては質量と空間の根本的形式及び重大なる關係に基き、内容に對しては人生に於て普遍的であるものに基いてゐるが一時的表現と個人的特質に對しては何等の研究もさ

れてゐない。この美術がこの質朴から出發して繪畫的のものを求めるところに、或は又類型よりも寧ろ個人を表はしてゐるところに外國の影響を認めることが出来る。ラジプト繪畫は、どの方面から見ても、も大部分同時代の莫臥兒世俗的美術と對照をなしてゐる。莫臥兒のこの世俗的専門の一派は、僅か二百年間の歴史あるに過ぎないけれども、かのラジプトの僧侶的民衆美術は遠く過去幾世紀かを経て（アジャンターよりも以前へ）かの「古代亞細亞的」その西歐式の作例は古代クリートの遺物中に保存せらるゝ美術にまで溯ることが出来る。

氣分と方法の上から見ると、ラジプト美術は當時の音樂と類似してゐる。その主要意匠は因襲的の題材であつて、その上に幾らか自由に創意を加へたものである。かくの如くすべての國民的永續的美術に於けるが如く、因襲は個人的優秀の天才の代りになるけれども、ラジプト美術に表はれてゐるやうに、作品に生命を注ぎ込まうと思つ

たならば、美術家は單なる模倣に甘んぜず、進んで幾多の創意をしなければならぬ。ラジプト繪畫は古い因襲ではないけれども、原始的美術のすべての強さを有つてゐる。かの熱情の籠つた琵琶擊派の詩によつて大いに刺戟を受け又この詩を題材にした繪も亦屢々見られるところである。その美は全く素朴的で繪畫的にしやうとする意志から出たのではなく、又決して感傷的でもなく、深刻なる感情の明白な表現の結果必然的に生れたものである。ラジプト畫の多くは民衆的美術であつて、題材は村人や牧者の日常生活から得たものである。廷臣であつたら侮蔑すると思はれるやうなものでも深い愛でて理想化してゐる。當時の莫臥兒美術に於ては、畫中の皇帝や廷臣はいかにも分つたやうな傲慢な態度をとつてゐるけれども、山地派の繪畫の牧女はクリシユナ（譯者曰く、印度教に於てはクリシユナは笛を手にする若い艶麗な牧者として表はさるることが多い）以外の者を見るの明なく、又歌ひ手や踊子はポローポドゥールの者

と同じやうに、自分のやつてゐる藝に一生懸命になつて、他を顧みない人に見過されてゐるのを自覺してゐるものは一人もない。斯の如き淳樸な必の繪畫が他にあるであらうか。

此派の繪畫は二派に分れる。一は宮廷派でラジブタナ殊にジアイブールのものが之に屬し、他は山地派でバンジャブ山地々方殊にカーンガー、チャムバー、ブレチのものが之に屬する。最古の作の一として「ビーシユマの死」(第六十九圖)といふのがあつた。之は古代佛教の般涅槃（パニパナ）に特有の構圖を保存してゐる觀がある。バンタヴ人とクル人の尊崇せる指導者たるビーシユマは、かの大戦争に於てクル人の味方をしたが、殺戮に疲れて遂に自分の運命に服せんと思ひ、多くの矢に傷いて倒れた。彼が矢の床に横はつてゐると、何とは知らず神聖な心持に襲はれ、「眞紅に沈み行く、夕陽の如く又消えんとする燈火の如く死期の到るを待ちつゝ」横はつたまゝクリシユナ、ドリヨ

ーダーナの前に種々の階級の人々の義務を説明してゐる。原畫は極めて雅致と色彩の純真に富んでゐる。左側に七人の仙人（リシ）がある。その中には琵琶を持ったナーラダも居る。ビーシユマの頭の後に四本の手と棍棒とチャンクと蓮の花とを持ったクリシユナが待つてゐる。その次がドウリョーダーナ、その右方には五人のバンドワ人が居る。

「ビーシユマの死」は恐らく十六世紀のものであらう。保存の行届いたラジプト繪畫の多數は十八世紀に屬するが、様式上に急速の變化がなかつたのと畫に落款や日附がないため製作年月を確かにするには困難である、けれども地理的に部類分けをすることは、これに較べて遙かに容易である。十八世紀初葉の山地派(カーングラ)畫中、代表的のものは、第七十圖のカーリヤー、ダマナである。クリシユナは水蛇カーリヤーを征伐してゐる。河岸にはナンドとヤシヨダーがその安全を氣遣つてゐる。水蛇の美しい妻達が夫の命乞をするためにクリシユナの足を接吻しやうと身を屈めてゐる。

る。この圖に於ては、山地派畫や叙事詩や物語文學（フレイニフクリテレチユア）に於けるが如く、一舉一動に全身の力を籠め、その態度は皆危機一髪の瞬間に於ける精神の反映である。水上と陸上の動作の形式は明瞭に區別されてゐる。是等のカーングラ―畫家の好んで描いた女の型（タイプ）は非常に美しく、熱情的で、物怖ぢする風で飽く迄眞實であり、種族の型をよく表現してゐる。茲に余は再び希臘の花瓶を想ひ出す。何故ならば、これらのラジプトと畫家も亦「世界に美術の夢を傳へた。そこには美術的思想が廣大なる定式の中に溢れてゐて、一時的のもの又は偶然の事は除外されてゐる……」。けれども、實人生に於て彼は特種の人即ち個性的人物を決して表はさないであらう……。これは、常に種族の考であり、中庸よろしきを得た線畫にあらはれてゐるやうな全體としての人生の考であらう』かくの如き美術に養はれて來たのであるけれども、パンジャブ及びヒマラヤ地方に居る此民族の女の容貌と運動に、尙同ヒ完全と静けさを容易に認むることが出來

る。世界中で、恐らくこれほど後世迄古い美術の因襲が残つてゐるところは他にないであらう。

「羅摩、私陀、吉祥天女森林追放の圖」（第七十五圖）は、ブーンチの地方的山地派に屬するものである。この繪には、朴素的單純と力とが幾分例外的に溫情と神秘の氣分を伴つて表はされてゐる。濕縛と波羅和底の圖（第七十六圖）も亦この代表的山地派（カングラ―）畫である。彼等は濕縛と波羅和底がヒマラヤ地方の森の空地を彷徨つてゐると考へ、又はさういふところに休んでゐると想像してゐるのであるが、此圖も亦そこを表はしたもので、バーギーラタア（下で苦行（苦行）を修してゐる苦行者）がシヴの纏れ髪から恒河を地上へ落してくれるやうに懇請してゐるところである。色彩の赫灼たるところは色硝子か寶石を想ひ出さしめる。無自覺的ではあるが一種の戲曲的象徴主義で、濕縛とバーギーラタアとを大變近寄せて（下から見えないけれども）表はして

ゐる。斯の如き作は絶対的確信に包まれてゐる。これを描いた作家、又神聖なる牧人を描きたる畫家は寫實家であつた。彼等は此美はしき世界の牧場といふ小牧場に、森といふ森に、神の幻影が突如として自分等の前に現はれることを知つてゐた。即ち最も深い意味に於ける寫實家であつた。何とならば、「同じ樹でも愚人の見る樹と賢人の見る樹とは同一ではない」からである。

第七十四圖の未成畫の一部も山地派畫の特徴を示してゐる。これら總ての繪畫は原畫よりも遙かに大きい。極めて擴大すると、壁畫美術に對する關係が直ちに明瞭になるから大きくしたのである。山地派畫の多くは、小規模のものであるけれども、ある鮮畫派の存してゐたことをこれらの畫から推定しやうと思へば出來ないこともない。否、事實に於て壁畫はこれら小作を物した作家によつて此時代にも未だ描かれてゐた。此小品の中には壁畫を示してゐるものもあるし、又現に壁畫を描きつゝある。畫

家を描いた光景も一つある。通俗的の壁畫や家屋裝飾の粗雑な美術は今も尙印度の到る處に盛んである。

第七十七圖の濕縛^{シバ}と波羅和底の畫は、もう少し後の山地派畫の例である。濕縛が波羅和底の眠つてゐるのを見守つてゐる夜景である。ラジプト美術に於て夜景の表現は、どこまでが創意であるか判然しない。夜景の表現は最も地方的の様式（ブンチ）の作には見られることもあるけれども、カーングラーの畫には稀である。ラジプト畫は屢々夜景を必要とした。眞黒な大空と、稻妻が瞬いたり又は白色の鳥が列をなして過ぎ行く重々しい季節風^{モンスーン}の雲とは、確かに本來固有の意匠に違ひない。此濕縛と波羅和底の畫は、ガルワールの印度畫家モラ・ラームの作と云はれてゐる。その祖先は莫臥兒の宮廷畫家であつたが、原はラジプターナ生れである。彼の場合は例外的であつて、其名はすべてのラジプト畫家中で知られてゐる殆んど唯一の名である。

ジャイブール（ラージアスターニ派）の最も著名なる作品は、大なる壁畫及び鏡板畫であつて後者にはジアイブール王に屬する優作がある、又現今コッシンバザル王所藏のものもある。前者は今まで一度も寫真に撮られてゐないけれども、幸にも余は勸工場で多くの原の模造畫を得た。それは、紙の上に描かれ、その多くは止淋紛を撒くために表面が啄いてあつた。本書の口繪はこの中の一つである。その全體の形は第七十二圖に單色畫で出して置いた。音樂師像の斷片（第七十一圖）は特徴的のジャイブール型で、輪廓の素朴と浮出を注意しないこと、又時に一直線に近いやうな程よき線を屢々使用してゐることが山地派に似てゐるけれども、大體に於ては大なる徑庭がある。これらの細部の原の完全な構圖はラーダー訖里史那が兩側の樂手の合唱に合して踏つてゐる場面である。

山地派畫の中に肖像畫は極めて少ないが、ラジブタナには大小數多くある。女の肖

像畫は男の方よりも少い。第七十三圖はその代表的作例である。この中には、個人的性質に於て莫臥兒のスケッチ畫と同じやうに興味津津たるものがあるが、輪廓線も單純で又連続的である。小肖像畫と寫實的肖像の思想は多分外國から入つたものであらう。

ジアイブール畫中には、又、ラーガーとラーギニー（音樂の調）を擬人した美しい幾組かの繪畫があるが、第七十八圖はその一例である。これらの繪畫は音樂の調子特有の氣分と同じ氣分を畫に表はさうと試みたものらしい。その中には調其物を二流三流の神に擬人して描寫したものもあるし、又は適當なる光景を表現することに依つて表はしたものもある。

デリー、ジャイブール、マツラーの紙版板はラジプト繪畫と連絡して考ふべきである。次にその一例をあげて置くが、此繪は色箔を塗つた地に描かれたものである。



ラジプト繪畫の外に印度畫には注目すべき二派がある。即ちオリッサ派及びタンジ
 ヨル派の畫である。オリッサ式は、現今十六
 世紀、十七世紀の毘瑟拏派の手書本の木表紙
 畫によつて窺ふことが出来るばかりである。
 十八世紀、十九世紀のタンジヨル式は、僧侶
 的の壁畫、布の上にかゝれた肖像作像家と鍛
 冶屋が用ひた荒いスケッチ本などによつて窺
 はれる。此中このスケッチ本は、自由なる刷
 毛の輪廓線の豪放とその圖案の中に甚だ往古
 の性質を帯びたものがあることとして特種の興
 味を呼ぶのである。



十八世紀に於ける錫蘭の佛教繪畫は、精舎の壁面の本生譚的繪畫(第六十七圖)紙
 製手書本の珍しい挿繪、棕柁葉製の手書本の木表紙繪(第
 六十八圖)佛陀を鏡板に描いた畫、又天井繪等に之を見るこ
 とが出来来る。錫蘭の繪畫は古倫母附近のケラニヤ精舎及びカ
 ンデイ附近のデガルドルワ精舎に於て十分研究することが出
 来る。

十九世紀後半の印度には重要な製作がない。西方諸國の
 感化は極めてつまらない格式的アカデミックの寫實主義を流行せしめた。
 けれども、これらの影響を受けた作家中、一人として彼等仲間
 の間に於てすら永久的價值を有するやうな作品を出してゐな
 い。ラヴィ、ヴルマ及びその多くの模倣者の作の如き繪畫は、

全體の通弊として気分が安つぽく俗悪であることはいふ迄もなる。二十世紀の初には一つ著しい反動が起つた。單に趣味上に於て古の作品を新らしく鑑賞しやうとする傾向に向つたばかりでなく、製作上に於ても亦殊にカルカッタに於て美術院の副院長エー、エヌ、タゴールによつて率ゐられたる一派が古い手法を發見して印度の氣分に誠實なる表現を興へんと努力した。併しその神話描寫は、主として充分の確信が欠乏してゐたために充分に成功しなかつた。けれども、餘り日本の影響を受け過ぎてゐるとは云へ、殘存せる古代印度の日常生活の微妙な魅力と精練とをよく描き出してゐる。愛、而も自家廣告にあらざる愛が、彼等の作品を刺戟してゐる。誠實なる感情に對し、今日の印度に於けるが如くかくも困難にして又敵意ある情態の下に、かくの如き先鋒をなした人々に對しては大なる賞讃の辭を捧げねばならぬ。

阿育王の發した様な勅令と允許は、石や金屬に彫りつけられてゐる。梵語(印度人の古



典語)は所謂提婆那伽利(天府字)文字で書かれ、そして殆どあらゆる地方語(殊に北印度語)は、之と同じ文字又は多少修飾を加へた文字で書かれてゐる。この那伽利文字は昔の「梵字」の一形式である。梵字で書かれた四十六文字全體の字母は、紀元前五〇〇年迄知られてゐたに違ひない。この字母の基は古フェニキア文字であつて、多分それが紀元前八〇〇年頃印度に入つたのであらう(ビユーラー氏説)。古代印度の手書本は、一般にカシユミールヤ北方地方にあつては樺の樹皮

に、南方地方にあつては棕櫚の葉に書かれた。インキは既に紀元前二世紀に用ひられてゐたが、四世紀又は多分遙かそれ以前にも用ひられてゐたであらうと思はれる。紙は、印度にては十世紀に至る迄使用せられなかつた。那伽利文字は、もと幅の廣い蘆のペンで樺の樹皮又は棕櫚の葉に書かれたが、今は紙の上に書かれる（紙に書かれた最古の手書本は十三世紀のものである）。然るに地方語の文字で書かれた南方の手書本は、文字の形を刻んでインキでそれを磨いて黒くするのである。この材料の性質から、手書本に挿繪を入れる方法は、殆んど行はれずして、木製の表紙に屢々人物だとか有り



ふれた因襲的な裝飾畫を書いたものである。那伽利文字は碑文字式で角張つてゐる時に極めて華やかな感じを與へるが、決して故らに能書的でない。繪畫の技術と文字の技術との間には判然たる區別があるのである。

第四章 建築

建築に表はれてゐるものを除き、印度文學に於て建築に關する參考となる事柄は他國の古代文學に於けるが如く、極めて乏しい。併しながら、印度の建築は決して偶然ではなくて、事實近世都市を見慣れてゐる吾々には、思ひもよらぬやうな熱情に適應したものであることを明白に示すやうな言廻しの文句（從て詩的な）は十分にある。

羅摩衍那のランカーは空中の想像的都市に比せられ、又耳環の代りに旗を持ち、乳房の代りに壁上に塔をもつた美女に比せられてゐる。この心像は、これより千五百年後再びマハーヴムサ南傳に表はれてゐる記録によると、當時カンデイの某王は、「自分のために榮譽の記念市を建設した。一つの城壁を設けて中に大菩提樹チャイチャ及び中央にはナーターデワレーを建て、城壁は石造で厚くて高く、漆喰を用ひた

めに光つて、恰も美しい女に似た町の入口を飾つてゐる眞珠の美麗な紐のやうである。』

印度人は、實に「白い家の澤山ある」都市を愛した。バーナ（紀元七世紀）はウジシアイニー市を「濕縛の棲處あるを喜んで」くつきりと空に聳えた幾多の峻峰をもつたカイラー山に比してゐる。そこに住む快活なる民族は、「給水工場、橋梁、寺院、遊園地、井坑、旅館、家畜小舎、集會場を作ること命ずる」。彼等は美術の全領内の支配者である。而してその都市はすべての願望を許す魔木のやうなものである。「市中は萬人のために開放せられてゐる。而もその光輝は燦として輝いてゐる。」一方に於て、ポロナルワ市の遺跡のことは、より意義ある悲哀の調子で、南傳に記載せられてゐる。『その王宮や寺院は支へるものなく、倒壊しやうとしてゐる。様子が變つてしまふのは又悲しいことである。廢頽と脆弱のため、救ふことが出来ない。頻死の老人のやうに

日毎々々に傾いて行く。』

都市のプランは決して世俗的の事柄ではなく、工巧論に記載されたる因襲に従つて設計せられた。各種の建物に對する適當の場所は嚴格に定められ、又實際建物の寸法は最も小さい線形に至る迄規定せられてあつた。市全體は天府のプランに擬られて作られたものだ。それで、王が造營しやうと欲するときには、建築師を呼んでかう云つた。『諸神の市へ使者を遣派して神殿のプランを得、それに似た町を建てよ。』かくしてすべての人の世の建物は、皆神の建築師たる毗首羯磨ヴァイシュカマ（造一切者）の作に出でたものである。かくして建築といふことは、繪畫や彫刻のやうに僧侶的の神聖なる職業となり、その練梁となるものは僧侶であつた。この考は、過去に屬するのみならず、今日に至る迄大工組合の風習の中に残つてゐる。

印度建築の濫觴は、何等の痕跡も残してゐない。蓋し永久的材料を初めて使用した

のは紀元前三世紀で、その時代の遺物は已に完成せられたる様式に属するものである。若し、それより少し後になつて窟殿を見、又もつと後になつてアールヤヴァルタ派やドラヴィダ派の最古印度教寺院を見る時、吾人は又かくの如く十分に發達した様式の源をなしたものは何であるかといふ問題に出くわすのである。初めて印度に入つた頃のアールヤ人の間には、建築がまだ餘り進歩してゐなかつたことは明かである。之に反して、その後のすべての様式を見るに、本來の非アールヤ人の木(柱、梁、竹、藁)造建築が煉瓦建築の時代を過ぎて發達したものであることが分る。原始の木造建築や煉瓦建築は、石造建築と相並んで今日に至る迄残つてゐる。これは歴史的起原を暗々の裡に語つてゐるものである。

古代石造建築の細部の中には原始がアッシリアであることを示してゐるものがある。けれども、此結合は印度から云ふと有史以前のことである。石材使用は、最初如

何にして暗示せられたかは疑問である。古代建築には毫も希臘的性質はなく、(サンチーの門のやうに)印度式の木造建築が石造建築に移されたのである。然るに、石材はずつと遅れて第六世紀に至るまでは、波羅門教寺院に對して用ひられなかつた。

今日澤山の遺物を残してゐる建築の最古の形式は、多少圓屋根の形をしたチャイチヤと名づくる本堂である。(第二十三、七十九圖) 堅牢な煉瓦や石 (洞窟の靈廟所は例外)を築き上げたもので、印度に於ては宰堵波(塔)と呼ばれ、錫蘭に於てはダーガバと呼ばれる。これらのモニュメントは、通俗な佛教的のもので、時に耆那教のものもあるが、波羅門教のものは決してない。最古の塔(サンチー)は、通例尖閣を頂き、周圍には惡靈を防ぐための「佛教式石欄」を繞らしてゐる。この石欄(第七十九圖)は木の柱及び手欄の重々しい石の摸造であつて、三つの柵は多分「三庇護神」(佛陀、達磨、僧伽)を象徴したものと想はれる。僅か遅れて(パールファート、アマラーワテイ)の

石欄は、念の入つた裝飾的物語的の彫刻で飾られてゐる。宰堵婆は、小規模の奉納的の型から變化して、アマラーダーブラに於けるが如き、埃及の二大金字塔を除いては類がないやうな極めて大なるものとなり、宰堵婆は寺院でなくて舍利の上に又は聖地を指示するために建てられた記念建造物である。その起りについてはいくらか疑がある。恐らく佛教以前のものであらうが、ある人は原始的土塚の進歩したものであると云ひ、又原始的圓形木造の小舎ハットシユライ廟の形式を以てその原と考へた人もある。最も重要な作例は、印度に於てはサンチー及びバールフト（紀元前二世紀）、アマラーヴテイ及びサーラナート（紀元六世紀）、錫蘭に於てはアマラーダーブラ（紀元前三世紀—八世紀）及びボロナールヴにあるものである。錫蘭の工巧論は、鐘形、米塊形、蓮形、泡沫形の如き名で呼ばれてゐる六つの異つた典型に對して、夫々形と比例の規矩を定めてゐる。圓形宰堵婆の圓屋根の形式は單に堅牢なる記念建造物又は小規模の奉納的ダーガ

バに限らず、バールフト、アマラーヴィ及びアジャンターに見るやうな廣やかな建造的靈廟の共通的特徴であることは注意すべきである。

最古の宰堵婆や石欄よりもいくらか後になつて大きな門欄、即ちトランを生じた。サンチーにあるものは、最も美麗にして完全に保存せられた作例である（第七十九圖）。是等は木造のものを摸したものであることは明かである。サンチーにあるものは、實に精巧なる彫刻で全體が覆はれてゐるが、この彫刻は、當時の生活を最も面白く又最も忠實に寫したものである。又その中には廳舍的世俗的の建築の狀をよく表はしてゐるものが多い。錫蘭にはかういふ門はないけれども一方に於てダーガバの中には四面に巧なる祭壇を設け、その側面には程よき高さの彫刻の一本石の柱が立つてゐるが、その裝飾法はアマラーヴテイのダーガバを憶はしめるものである。

初期建築物中で、今一つ極めて重要にして又唯一の佛教式の種類は、本堂チャイチャールである。

佛寺の獨立的建造的の作例で、もとのまゝの筒形屋根のあるものは、僅か二つしか残つてゐない。大多數の本堂は、煉瓦臺の上に木で建てられたに相違ない。今は湮滅してしまつてゐる。原型は多分トダ人の酪乳寺に残つてゐる。本堂の構造的性質は堅牢なる岩窟の例からよく之を知ることが出来る。本堂は恰も船體を倒したやうな筒形の屋根を持つたもので、木造建築の細部を盡く精密に石に寫したものである。最古のものは阿育王時代（紀元前三世紀）のもので、單一の迫持ある入口と質素な正面とが其特徴である。後期の作例（第八十圖）に於ては、唯一つ迫持の入口は形を小さくし、より小なる戸口の上に反覆せられたる窓となつてゐるが、正面全體は屢々彫像で以て覆はれてゐる。この特性を示せるアーチ形の窓は、殆んど一般的の裝飾として後期の建築、特に南印度（第八十三、第八十八、第一百十八圖及び錫蘭）のものに残つてゐる。かく先の尖つたアーチの入口と窓木の原型は、トダ人の小舎の戸口に於て之を認

めることが出来る。本堂の基礎的プランは、初期基督教のバジリカ様式のプランに似てゐるから、或はその實際の原型を再現したものであるかも知れない。



孤柱スツルは大に興味ある建築形式である。その代表となるものは、阿育王の一石柱で

ある。それには佛教徒の銘を刻み、柱頭には獅子像が置かれてゐる。後になると耆那教徒や印度教徒も亦同様の柱を建立した。若干の笈多時代のもものは世俗的の記念的建造物である。多數の古代式のもの（パールフト等）は波斯式の鐘形柱頭をもつてゐる。アルラハー

バードにあるものは美しいアッシリアの「忍キーサッラ 荅」模様が柱頭の下部を緊めく、つてゐるやうに彫つてゐる。もつと有名なのは、デリーの鐵柱でたつて、これはサムドラグプタが紀元四一五年頃に建立したものである。中世紀のものには耆那教及び印度教

の美麗なる。記念柱が澤山ある。カナラ地方にある耆那教徒の記念柱は、殊に優雅で釣合もよい。印度教の例としては、ブリーの大寺院の外側に美麗なのがある。

錫蘭には獨立した一石柱は發見せられないけれども、昔の塔(トウバーラーマ等)の中には極めて優雅で丈の高い石柱を頂いてゐるものがある。それには、よく用ひられてゐる佛教の石欄の代りに彫刻のついた柱頭がある。これらの柱は多分軽い屋根を支へてゐるが、祭の場合にランプの飾をつけるために役立つたものであらう。

單獨の孤柱(ライト)も興味があるけれども、又石窟寺の支柱も大いに興味がある。殊に後者については優に獨立の一論文を草する事が能きる。四つの特徴的形式があつて、その中の一は古代ベルセボリス(古代波斯の都)式で、臥せる牧牛其他の動物が附いてゐる。他の三は特種的印度式で、第一のものには花瓶形の柱頭から垂れ下つてゐる木の葉模様、第二のものには桁のついたアールヤーブルタ式の尖閣(アイヤラカ)の餘甘子(アイヤラカ)に似た臺柱

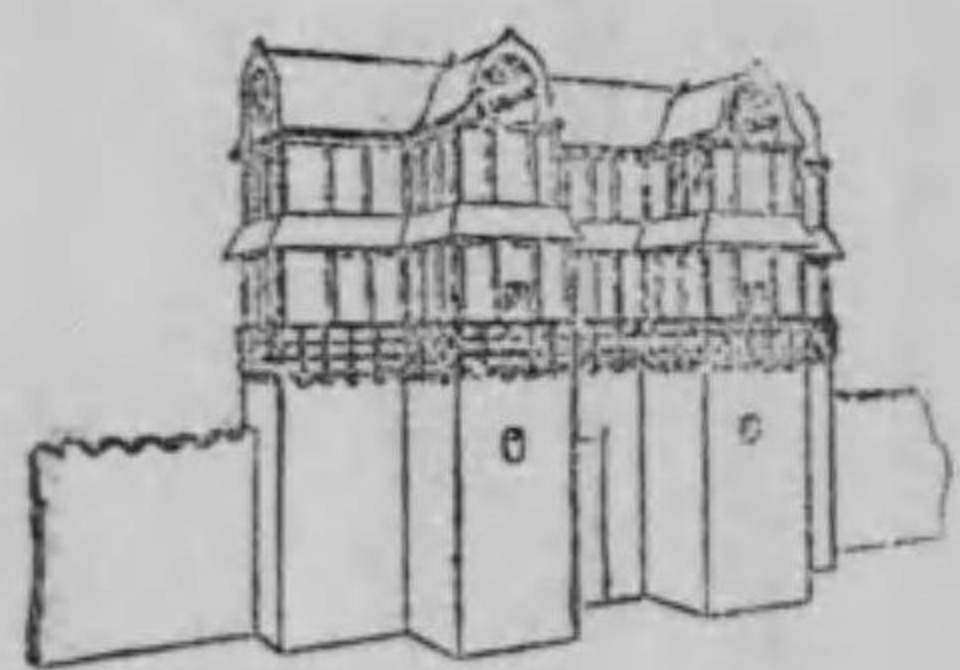
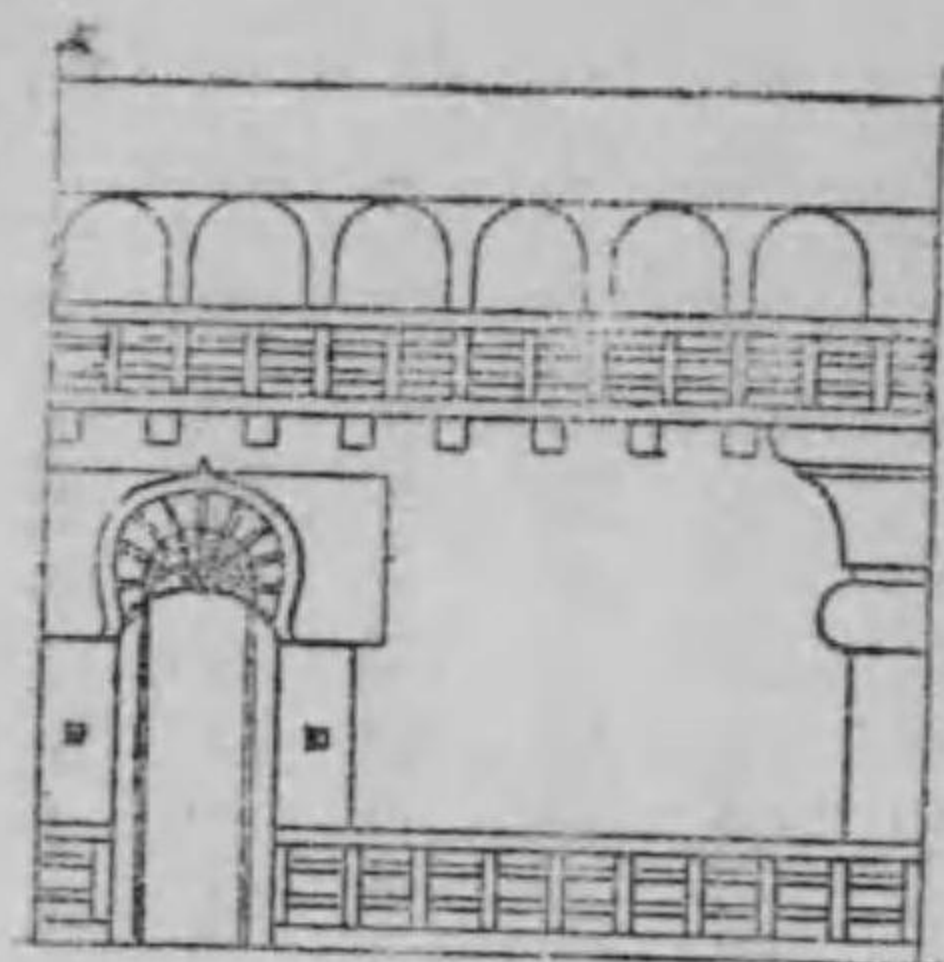
頭(第八十一、第八十二圖)があつてゐる。第三のものは、最も簡單な形式で、断面は正方形で簡單な承棚柱頭が木又は石の屋根の水平梁を支へてゐる(第八十九、第九十八圖)。柱を鑿り窪めることにより、四角柱が全體又は部分に於て八角形になつてゐる(第九十五圖)。承棚は種々様々に細工され(第九十六、第九十七、第四百四十三圖)。木柱は、多くの断面が圓柱であるが(第九十七、第九十八圖)。それは一本の樹の幹が原型となつたからであらう。

初期様式の建物中に、又精舎(パンサラ又はワイハラ)といふのがある。初期の多くの精舎(カンヘリ、ガンダーラ、エルーラ、カールリー、アジャンター、ナーシク、バーク、ウダヤギリ等)は堅固なる岩を掘り抜いたもので、本堂の方を接續してゐる。サーラナート、ナーランダー、アヌラーダプラには大きな僧侶社會があつて、大僧堂のすべての因襲が永い間行はれてゐた。かういふ所には數層の立派な建造的僧堂が存在してゐたが、今は

その土臺が残つてゐるに過ぎない。恚した昔の印度僧堂の外観に就ては、七世紀初葉の玄奘三藏の那爛陀に關する記事から之を推すことが出来る。彼曰く、「一門を入れれば大僧堂あり。精舎の中央には此外に入堂あり。豊麗なる塔、尖峰妖魔の如き櫓、茲に聚る。展望塔は朝霧の中に隠れ、上部の部屋々々は雲上に聳ゆ。外庭には庫裡ありて全部四階建なり。各階には龍形凸起と彩繪を附す。彫刻し裝飾せられたる眞珠紅の柱、華麗なる欄干、光に輝きて燦びやかなる瓦屋根、是等は集りて一段の美を添へたり」(譯者曰く、玄奘の西域記那爛陀の條にはかくの如き記述なし。或は著者の誤ならんか。)那爛陀には、唯痕跡があるばかりで、かゝるものは残つてゐない。アヌラーダプラの「眞鑄寺」には、今は唯千六百年の一石柱が残つてゐるばかりであるが、もとは上に「神々の宮殿に擬へて造られた」華麗なる木造の建物を支へてゐたのである。アヌラーダプラには又特有の階段翼石「月長石」(第八十五圖)のついてゐる多くの

小規模の寺があつた。月長石は半圓形の敷石で、それには動物の行列(馬、象、獅子、牡牛、及び鷲^{ハムサ})や蓮華が彫刻されてゐる。

古代の世俗的建築について尙述べておくべきことがある。實際的に遺物からして古代の世俗的建築を知ることが出来ない。けれども、サンチーやパールフト等には淺肉浮彫でそれを寫したものがあつて、果してどういふものであつたかを正確に語るこ



とが出来るのである。一階は物を賣つたり、家畜を入れたりするために用ひられたのであらう。二階は柱に支へられ、佛教的欄棚のついた狭い廊がついてゐる。その後方の室は筒形屋根と石窟の窓に酷

似した僧院窓がついてゐる。露臺は印度建築に於ける一の著しい特徴である。

次に貯水池について數言を費して置かなくつてはならぬ。灌漑工事には二つの主要な形式がある。即ち、河水を移す運河と、運河や自然の力で溜つた水を貯へる貯水池とである。兩方とも紀元前四千年前早くもユーフラット河の流域に行はれてゐた。印度に於ても恐らくは紀元前二千年頃既に知られてゐたであらうと思はれる。印度は、今も尙至るところにタンクを設け一年間雨水を貯へてをくために提防のある浅い池を備へてゐる。十二世紀にベンガルのガウルにあつたサーガル、デイギーは、殆んど縦一哩、横半哩あつた。十七世紀のウダイプールのジャイサマンド湖は、縦九哩横五哩もあつた。併し、錫蘭では、これよりも早くから大きな貯水工事をするに便利な状態にあつた。錫蘭の貯水池の提防の最長なるは九哩、面積の最大なるは六千哩ある。最古の大貯水所は紀元前四世紀頃のものであらう。これらの大工事に要したる労働の量よ

りも注意に値することは、土木術に早くも優れた技術を見せてゐることで、殊に水門工事について然りである。紀元前二世紀三世紀の水門は、錫蘭に於ける後の型を遺し、又近代の水門工事の最も重要な發展の魁をなしてゐる。これらの水門の最も著しい特徴は、^{ワルツェツツ}坑(地下の排水管を横ぎつて置かれ、内部を念入に塗り固めた矩形の井戸)であつて、此地下排水管の截斷的面積が排水口に近づくに従つて大きくなつてゐる。この仕方は、當時の土木師が、既に摩擦によつて水を阻滯すると壓力を増してくるからもし餘分の場所が用意されてゐないと水門全體を破壊するかも知れないといふことを知つてゐたことを證明してゐる。勿論かくの如き考案は水の下に隠れてゐるのだけれども、錫蘭及印度に於て、吾人は一般人の目的に對し、又は寺院と連關して大市に設けられたる小貯水池及び水浴池(第八十四圖)——どちらの場合にせよ公共生活の中心である——が釣合に對する鋭い感官と細部の驚くべき優美とを以て工夫されてあ

ることを知る。ペナレスにあるやうな上陸階段（第九十三圖）の建築も亦これと同じ部類に屬せしむべきである。ペナレスの上品な建物は、古代印度の生命が永遠であるといふことと結合して、現今世界の最大奇觀の一たるを失はぬ。

今迄述べて來たのは主に佛教建築、而も笈多時代以前のものに屬してゐるのである。中世期に至つて印度（ガヤ、サーラナート等）、錫蘭（ポロナールワ）、瓜哇に重要な建築物が出た。支那及日本の佛教建築の主たる意匠（即ち塔と鳥居）はそのもとは印度に在るのである。

茲に波羅門教寺院と耆那教寺院のことを叙べて置かなくてはならぬ。之は印度全體に亘り種々の變化があつて混沌としてゐる。旅人にとつてはより古くして又餘り顯著でない佛教寺院の遺跡よりもこの方が遙かによく親しまれてゐる。印度教建築の遺物で、六世紀以前のものは幾どない。けれども、六世紀後直ちに吾人は何等歴史的背景

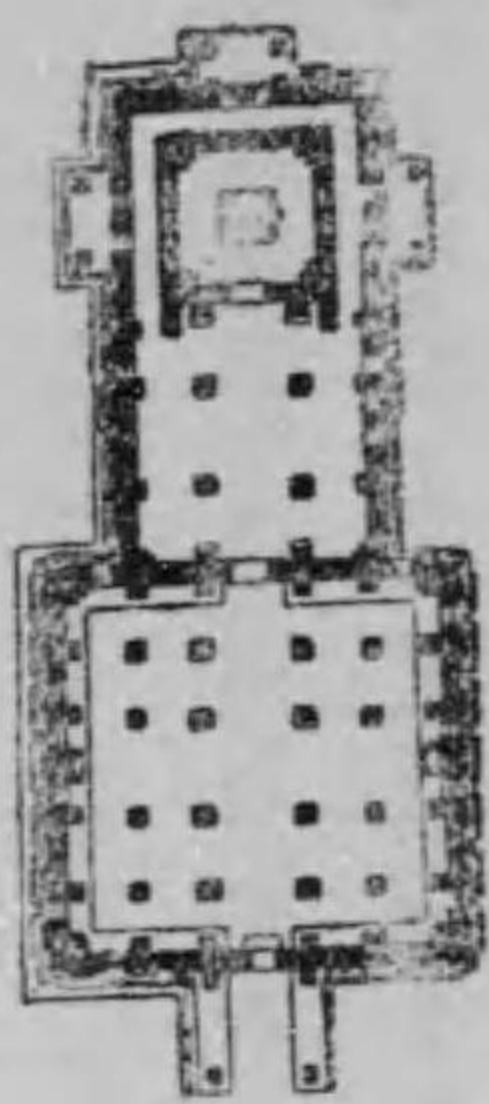
なくして出來たと思はれるやうな幾多の寺院を發見する。これには何か原因があるものであらうけれども、原の建物は破損し易い材料で建てられ、今は湮滅してゐるから説明することは出來ない。

惟ふに、すべての建築は今日残つてゐる石造建築の生ずる迄は木材と煉瓦とを以て建てられたものに違ひない。殊に一つの面白い事實は初期の神殿及後期建築の原型は、自動的理性的動物と考へられた車を備へてゐたことである。羅摩衍那には、アヨダヤ一市に多くの神殿があつて、それが恰も生きてゐる神々の車の宿であるかの如く見えたと書いてある。又アヨダヤ一全市が天國の車と比較せられてゐるところがある。像を車に載せて行列するのは今も尙印度教祭禮の著しい一特徴である。アールヤヴァルタ式尖閣は行列車の竹の足代にあまりよく似てゐるから、まさか關係がないとは云はれない。兎に角、吾々は實際に大規模の石造寺院が大きな石の車輪をつけてゐるのを

見る(コナーラク、ヴィジアナガル)、即ちマーマラフラムにある一石柱の寺院(七世紀、第八十三圖)は、現にラターと云はれてゐるが、此ラターといふのは即ち車と云ふことで後期のドラヴィダの寺院を呼んでヴィマーナと云ふが、これも元は同じ意味の字で、即ち運搬器とか動く宮殿とかいふ意味である。昔の運搬器についてゐた生命の意味が後期の建築物と連結して残つてゐる。『印度寺院の中に入ると、無限の増進力を覺ゆ』と云つた人があるのは此消息を明かにしたものである。

印度教寺院の主部は、本堂(中央部)と四角な靈廟とであつて、前者は柱のあることもあり又ないこともある。こゝはすべての信者に開放せられてあるが、後者はその中に神像が祭つてあつて勸行をする僧侶しか入れない。けれども時としては繞道の路が設けられてあつて、信者を入れることもある。本堂の屋根は偏平であるか又は比較的低いけれども、靈廟は尖閣によつて被はれてゐる。寺全體はその附屬物たる禮拜堂

其他の建物と共に通常之を高い塙で圍繞し、その四方に入口が設けてある。



印度教寺院は人のために建てられたものでなくして神及び神の禮拜のために建てられたものである。であるから偶像は明らさまの陽物リンダに過ぎない。けれども、

一度それが神として祀られるともう既に神意識の特種様式となる。このために、信仰の深い彼等信者にとつては、如何なる費用も亦如何なる勞力も、その聖殿のために費すことを厭はなかつたのである。今日吾々は、教會が地方住民と數の上に於て相應しなければならぬとか、又その建物がどんなに見窄らしくとも、若し十分の會衆を容れることが出来れば充分であると考へてゐる。けれども、かくの如き考は、印度建築家の考とはよほど違ふ。彼等の本山のある都市が、寺院のために存在してゐるので、市のために寺院があるのではない。寺院の都市(ブーヴネシュワール、バリーターナ)

を唯單に諸神のために建て、僧侶と巡禮者のみの參拜するところとすることがある。印度教の拜殿は、本來は巡禮者と繞道のための場所であつて、人々そこへ神を「見る」ために來るのである。此考から云ふと、印度の建築家と中世歐羅巴の教會建築家とは外部形式に於けるのみならず、その根底をなせる精神に於て一致してゐる。ゴチック美術は、歐羅巴に於ける東洋的意識の精華である。ゴチック美術と羅馬舊教は、東洋の解釋である。而るに近世都市と新教は東洋と西洋とを永久に離すものである。

印度教建築の二大様式は、アルヤーヴルタ即ち印度アルヤ式（グージャラートからベンガルやオリッサにかけての印度平原に互れるもの）とドラヴィダ式（南印度及び錫蘭のもの）とである。性質に於ても分布に於てもこの中間たる所謂チャルクヤン式はデツカン及びミソールの様式である。

アルヤーヴルタ式（第八十六圖）の主なる特徴は、鑄り込んだ肋材付の膨らめる尖

閣くわつになつてゐることであつて、肋材は拜殿の上高く突き出て上の方ほどだん／＼小さくなり、又は上へ上へと反覆する形になつて建築上の一種の裝飾として用ひられてゐる。尖閣は偏平な圓ろ臺形の大きな肋材付の石を頂いてゐて、その上には又石の請がついてゐる。併し、此様式の最も古いものは石窟であつて、建造的寺院に對する關係は彫刻のある柱に極めてよく表はれてゐる（第八十二圖）。尖閣は一方木造の行列車カラムに似、又一方佛教式宰堵波ストウパに類似してゐる。佛教宰堵波の靈廟は印度教神殿の胎マタに相當し、印度教及び近代佛教の寺院は屢々「巴午陀」なる名稱で呼ばれてゐる。實際上から見ると支那の巴午陀形式の基は印度の佛教式巴午陀にあつて、屋根を幾つも重ねるといふ主要な特徴は、古代佛教式意匠の傘チャカ（王位の象徴で堅固な宰堵波及び構造的圓屋根を頂いてゐたもの）の發達したものである。巴午陀式の印度教寺院は、屢々ヒマラヤパンジャブ地方に佛教の巴午陀はネパール、緬甸及錫蘭にある。併し、同

じ屋根を重ねる形式も亦此他の地方にもあるのである（第八十六圖参照）。

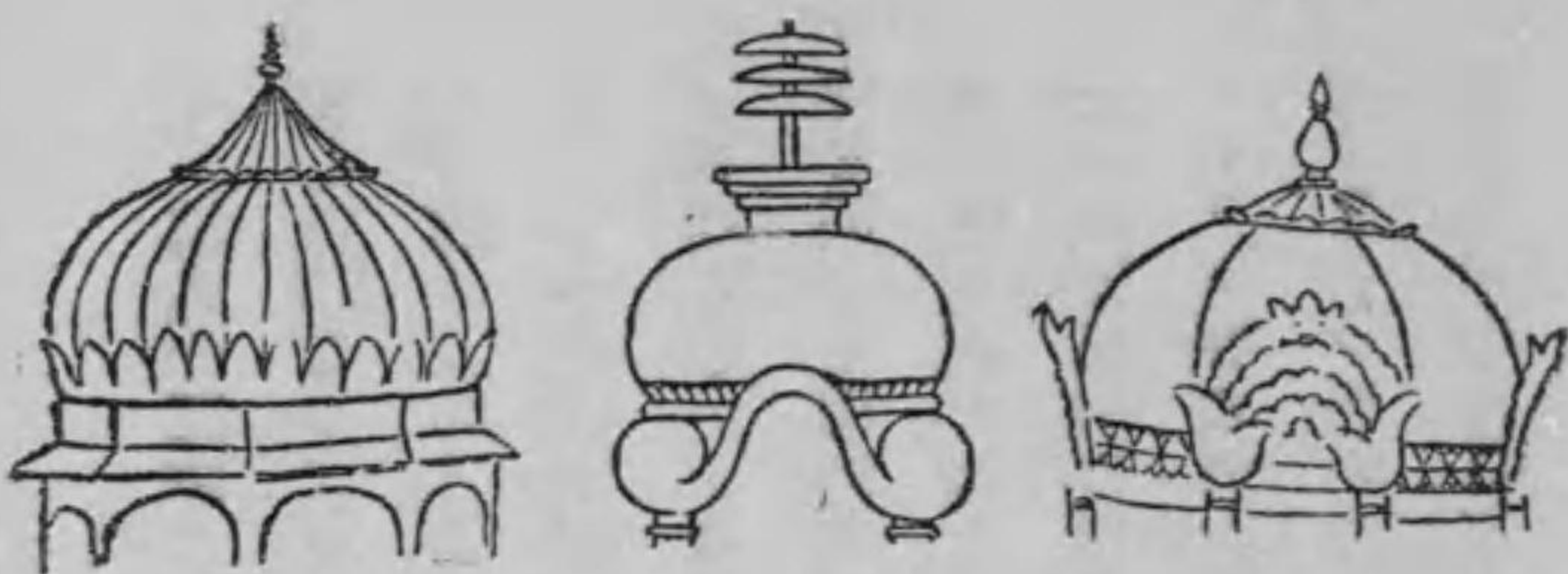
此方式の最古の建造的寺院は、ビータルガランの煉瓦造りの寺院である。多分四世紀の造營であらう。七世紀以來には石造の寺院が多い。最古寺院中、七世紀にはアイホール、八世紀にはブトブネシユワルのバラシユラーメシユワル寺及びムクテシユワル等とアイホール及びダールワル地方の耆那教寺院、八世紀に至りヨダブール州オシアの印度教寺院である。カカーユラーホ（紀元千年成る）ブーヴネシユワル（紀元十世紀）ブリー（紀元十二世紀）の諸寺は、第二期の様式を示し、尖閣は前時代のものに比すると遙かに高く、適當に細まつてゐる。大きな尖閣の周圍に幾多の小規模の建物が簇つてゐるブーヴネシユワルの大寺院は、すべての印度教寺院中最も印象的のものである。この大寺院より後にブーヴネシユワルにラジラーニ寺がある。これは恰度ゴチック會堂の正面に於けるが如く柱や彫刻が壁龕に飾つ

てゐる。十三世紀のコナラクに於ける太陽寺は今壊れてゐるが、印度に於て最も結構裝飾の善美を盡したものであらう。

中世期に於けるカーテイアワール及びグージャラートの西部耆那教様式の特徴は、無數に彫刻した柱や支柱の承棚や中央に下げ飾付の精巧な彫刻を施した圓天井を用ひてゐることである。是等の特徴中の或物は、スラート、アーマダーバード又は孟買の如き都市の木造世俗的建築に見ることが出来る。その華麗を極めた寺は、アーブー山の寺院（紀元千三十一一年—千二百三十年）であるが、マフムードが千年頃に破壊したあのリムナートの有名な寺も之と同様であつたに違ひない。パリーターナ及びギルナルの耆那教寺院も亦有名で、前者は如何なる世俗的の建物をも交へずに五百以上の神殿を有してゐる。チトールには立派な塔がある。一つは十世紀のもの、他は十五世紀のものである。

中世期のアールチャーヴルタ式は、漸次近世的様式に變移した。塔はだん／＼細まり、殆んど周圍が直線的になり、建築的裝飾として上へ上へと重ね上げられてある。ベナレス、デリー、アーマダーバード及び印度平原の他の多くの諸地方にある近代の寺院はこの様式である。ベンガル式は曲線的輪廓の屋根とラジプト式のシャローカーのやうに屈曲した竹と藁の原型に基いた擔が垂れ下つてゐる。

ドラビダ式の寺院は、水平的に分たれて壇になつてゐる大塔と屋根の形（昔の佛教寺院型式の筒形（第八十三圖）の屋根もあり、又球形の屋根もある）とによつて北方式明白な區別がある。この屋根の形式は、昔の佛教の形式から直接に影響されたものである。圓屋根には通常助材が附いてゐるのは、もと曲つた竹の弾力性に基いた原の構造を示す證左である。かくの如くドラビダ式とアールチャーヴルタ式の尖閣は實際に於て密接な關係がある。唯一方は高さの方へ發展し、一方は球形を保持して來たま



でである。アールチャーヴルタ式の圓屋根は決して世俗的建築に適用せられなかつたけれども、ドラビダの方は再びラジプト式チハトリ（立）形屋根に現はれ、且又ターシ或はビジャープール市の墳墓の如き代表的印度回教式圓屋根の意匠に於て著しい要素となつてゐる。球形の意匠は又常に金屬細工にも認められる（第百十五、第百十七、第百二十二圖）。

壁を繞らした方庭の中には、通常多くの寺院と水槽と廻廊と多數の柱ある廣間とがある。一般に中央の原神殿は比較的小さく、殊に入口の上にある膨大な塔（ゴプラム）と比べると實に小さく見える。此様式の最古の記念的建造物は、マーマラプラム（マドラスの三十五哩南）の海岸にある立派な一石柱のラターで

ある(第八十三圖)。これらは七世紀のもので、完成せられたものは殆ど一つもない。少し後になつてコンジエブラムに同じ様式の寺院がある。エルーラにあるカイラーサ大岩窟寺(第八十七圖)は八世紀の後半に属す。これは他の窟殿の如く洞穴ではなくして、小山の中腹に建造的寺院を模して鑿り立てた寺である。それ故凹地に立つて見下されるといふ缺點がある。エルーラの「因陀羅娑婆」窟は、この印度教カイラーサ寺と同じく明かにドラヴィダ式である。

バツタカダル(南孟買)の毘留情^{ビリウキヤ}又天王寺は、カイラーサ寺とよく似た建造寺院で、矢張り八世紀頃の作であらう。これより少し前のもので、バターミにマーレギツタイシプーラヤ寺といふ立派な寺があるが之はマーマラブラムのラターに極めてよく似てゐて、又アジャンター窟の第一及び第十七窟の様式を想ひ出さしめるやうな四本の重々しい柱附の入口がある。

南方に於ける最古の建造寺院は、マーマラブラムの海岸にある寺院、タンジヨール及びガンガイコンダブラムの大寺院、及びタンジヨールのスブラフマニヤ寺である。此中スブラフマニヤ寺を除き他は紀元千年前後にコーラ王の建てたものである。スブラフマニヤ寺は、その釣合宜く多くの微妙なる裝飾を以て被はれてゐる(第八十八圖)。言ひ傳へによると、王自ら彫刻師の仕事を見んとて仕事場に来り、彫刻師の後に立つて仕事を一心に眺めてゐた。すると彫刻師は向ふを向ひたなりで助手からして菟醬の一塊を受けとらうとして手を出した。すると王はそつと彼の手の掌へ王の菟醬葉を載せた。それを嚼み初めたとき彼は、藥味が毎もに似合はず美味であるのに氣付き恐縮して振り向き王に許を乞ふた。けれども王は「われは人々の王であるが汝は工匠の王である。王の美味を味ふの資格がある」と被仰つたと云ふことである。

十四世紀の中葉以前にドラヴィダ式は第二の時期(一三五〇—一七五〇年)に進ん

だ。此様式の最も著しい特徴は、柱のある廣間に表はれてゐる。廣間は水平的の石の平板で屋根を葺き二重彎曲部のついた最も優雅な軒蛇腹をもち、繊細なる假木材の横木で支へられてゐる。柱は一石柱であるけれども、屢々意匠が複雑で怪物、後足で立つ馬、男神、女神、武士、踊子などがつけてある。この様式は十六世紀に至りヴィジヤナガル及びタードバトリに於て頂點に達し、又、恐らく同時代のアワダイヤール、コラヴィルのマンバタム（第九十圖）はもつと立派で驚くべき精練と活力と後期ドラヴィダ様式の最上變化の奥妙を表はしてゐる。

ドラヴィダ式の最後にして最も製作の多かつた形式は、膨大な高い門と外延的の廊下と高い圍繞せる壁をもつた建物の重つてゐるのが特徴である。

高い外部の廊下と門塔は、時に主殿を非常に小さく見せることがある。最も有名な作例は一六二三年から一六二五年迄の間テイルマライ、ナリーヤクのために建てら

れたかのマドゥラーの大寺院（第八十九圖）と、その前面の精巧なる脇間の三つある傘蓋である。ラーメシユワラムの大廊下は、全體で四千呎あり又同じく有名である。

ドラヴィダ建築の尙著しい世俗的建物即ちマドラーとタンジヨルにある十七世紀及び十八世紀の宮殿はあまり興味がない。併し、之に反し木造住宅建築にはなかく面白くものがある。その多くは十八世紀から始まつてゐるが、遙か以前の手法を傳へ驚くべきほど美麗である。南印度及び錫蘭式の通俗な藁葺の平家は、開いた方形の庭を圍む建物から成り、庭との間にすべての家事を行ふ廣い屋根のある廊下がある、又時として通に向つた第二の細長い廊下がある。この内廊下と外廊下の柱、天井、軒蛇腹、出口は木造でなかく興味があり、屢々石造宗敎的建築史の上に大に参考になる（第九十五―第八十九圖）。デツカン及びミソール地方のチャルキヤ様式或はハイサラ様式の主なる特徴は、高くして豊麗な礎石、星形の平家プラン及び低き金字塔的屋根であ

る。最も有名な作例は、ベルール（紀元一一一七年成立）とハレビイト（十二世紀—十三世紀）にある。ベラリー地方の寺院は、チャルキヤ王が建てたもので、裝飾も極めて多く、意匠に於てはチャルキヤ式よりも寧ろドラヴィダイ式に屬してゐる。

もう一つ述べておかねばならぬ寺院建築の様式は、全く孤立的のカシユミル様式である（八世紀—十三世紀）。尖つた迫持を有する様式で一部は西洋の古典的建築を模したものである。その最も重要な作例は、八世紀にラリターデイトヤが建立にかゝるマールタンドの太陽寺である。後期カシユミル美術にはこの古代様式の痕跡は残つてゐないで、多くは十四世紀の印度式系統のものである。最近の形式は明かに回教式性質を帯びてゐる。かくカシユミル式は今日迄建築及び彫刻上古代佛敎式手法を傳へてゐる他のヒマラヤの大國たるネパール式と明かに對照をなしてゐるのである。こゝまで、余は華麗なるヒンドスタンの國家的建築を度外視して述べて來たが、茲に少し辨じや

う。此建築の最好の作例は、ラジプト會長の宮殿と記念的建造物（シヨダブル、ピカネル、ウダイブル、グワリアル等）、豪商の住宅（ピカネル、シアイサルメル等）、及び上陸階段（ベナレス、グシジアイン、ハルドワル等）である。世界に於てラジプト宮殿の如く豪放壯麗にして又位置の絶佳なる建物は他に決してない。吾人は歐羅巴に於て随分久しき間さうであつた加減かも知れぬが、建築物を目して自然の美を損ふものと想ふことが屢々ある。けれども、是等の宮殿は絶壁の頂、又は頂上の平かな小山の上に建ち、四周に城砦を設け、或は湖や貯水池を眼下に俯瞰して宛然生ける小山の一部をなし、山々の壯大と崇高を自ら具有してゐるかの觀がある。ラジプト宮殿と當代の住宅建築の細部の最も顯者なる特徴は、垂れ下れる曲線的軒蛇腹（第九十四圖）、助木付又は無助木の小さい圓屋根、及び大建築物の重々しい稜堡である。この軒蛇腹の形式は、マーマラプラムに於けるラターの曲線的の屋根と下つてゐる檐とを想はしめるが、

これは原始的住宅建築の曲線的に垂下れる藁屋根の進歩したものである。

現存の宮殿は何れも十三世紀以後のものであらう。チトールにある多数の宮殿は一三〇三年のアラウウ、ド、デインの侵入以後の造營で、十五世紀のクムバー、ラーナの宮殿は殊に立派である。併し、古代ラジプト宮殿の最も見事なるものは、グワリアルのマーン、シングの宮殿（一四八六—一五一八年、第九十一圖）である。その後、後継者が之を修補し、後又ジャハーンギールとシヤー、ジャハーンが手を入れてゐる。莫臥兒皇帝バベルは、（一五二七年に）それを見て記して曰く、『世にも稀なる美しい宮殿ぢや……全部これ刻石より成り……小圓堂はヒンドスタンの習慣に従ひ、大圓堂の各側に一つ／＼設けられ、五大圓堂は銅鍍金版を以て被れ、壁の外には緑彩色の瓦を鏤め、四周はすべて彩瓦の車前樹ゴランライン、トウリの形を刻めた壁を嵌め込んでゐる。』

グワリアルに次いで重要なのは、全く近代的なるかのジアイブル市に近きアムベル

の宮殿である。併し、グワリアルのよりも一世紀後で、彼は純印度式ではない。この宮殿は、主としてアクバルの友なるマーン、シング（先に擧げた王とは違ふ）の造營であるが、ベナレスに在る河岸階段と物見臺も亦彼の手に成ると云はれてゐる。

グワリアルはど豪壯ではないけれども、アムベルのよりも立派なのはウダイプル（センドイア王朝がチトールの没落後新都を建設せしところ）の十六世紀末の宮殿である。この宮殿は、原の意匠を變更せず、今日に至る迄折々修補せられた。有名なる三拱門トリプティクを入ると、一の臺地が設けられてあつて、その爲に宮殿は一層長くなつてゐる。此臺地は、地上五十呎の處に三迫持の上に設けられ、宮殿から遙かなる小山の斜面の向ふ迄及んでゐる。而して、下は空地になつてゐるが、そこには外端に沿つて一列の馬小屋が建てられ、大王の全軍（象、騎兵、歩兵）が檢閲のために召集せられた場合には之を收容することが出来るやうになつてゐる。湖上には二小島があつて、十七世紀、十

八世紀の宮殿がある。ファアガツソン氏はこの島の宮殿を世界中で最も立派な宮殿であると考へてゐる。

もつと男性的性質の宮殿は、市街を瞰下す絶壁の上に立てられたラジヨダブルの宮殿である(第九十二圖)。巖の表面は盡く塗り固め、極めて堅固なる稜堡又は半圓塔の城砦を築き、その頂上には泰然として宮殿が聳えてゐる。ピカネル、デイグ、ダテイヤ、ウールチャー、及びその他の二十有餘のラジプトの都市にも壯麗な宮殿がある。ジアイブールはブラン其宜しきを得、又全體として構造のいゝ近代的都市として興味がある。

ラジプト人は、又多くの美しき石碑を建て、ゐる。その普通な形は死體を火葬に附した場所に立てられたるチハトリ(傘)の形式である。かくの如き記念碑は町から少し隔つた森か又は隔離地に集つてゐる。彼等は逝ける國君を祀つたのみならず、後に殘

されて置いても行きたい思ひをしるる妃達をも合祀したものである。ファアガツソンは一八三七年にこれら一記念碑の建設を見て言つてゐる。『この記念碑の建築家によつて

余は從來讀んだ總ての書物から得たよりも以上に中世紀に實行せられた美術の秘密を學び得た。』



十九世紀建築の最好作例は、ベナレスの河岸階段に沿つて建てられたラジプト諸王のウトリ、即ち住宅と旅館とである。第九十三圖はナーグブル諸王のゴーンラサー階段である。今もヒンドスタンに行はれてゐる手法、新デリーを建設するに利用せられ得た様式は、このゴーンラサー階段の如く、又ラジブタナ宮殿の如き様式である。

第五章 金工、瑤瑯細工、寶玉細工

冶金に關する印度人の智識は、廣くもあり又古くもある。デリーの有名な旃荼羅笈多二世の鐵柱を見るに、印度人は紀元五世紀に既に歐羅巴に於て十九世紀の前半末に取扱ひ得たよりも大なる鐵塊を鍛鍊することが出來たことを證明してゐる。この鐵柱が、全く風雨に晒されてゐたにも拘はらず錆びもせず當初のまゝの明瞭な刻文を保持してゐることは注意すべきである。又ダールには、これ以上の長い四十二呎餘の鐵柱がある（紀元三二一年頃）。コナーラクには十三世紀の大鐵梁があるが、之れ不完全な多數の小柱から成り立つてゐるのであるからさほど注意すべきものではない。ヌルヴルにある二十四呎の鐵砲は、又重要な作例である。印度には、かくも早くから鐵工が行はれたばかりでなく（耶柔吠陀には金、銀、鉛、錫の記事がある）、鋼鐵製造の術も大

層古くから存在してゐた。印度の鋼鐵は、希臘人、波斯人、又恐らくは埃及人にも知られ、有名なダマスカスの刀劍の身に使用せられたものである。小規模の製造は、今日に至る迄印度及び錫蘭に残つてゐる。即ち、粘土製の坦塙に凡そ十二オンスの鐵と木屑とを入れ、衝風爐で在中物が熔解するまで熱し、鋼鐵の小さな棒を作つて之を鍛工に渡して道具や武器を作らしめるのである。印度の武器は、その範圍が廣すぎてこれに詳述の説明をすることは出来ないが、併し一應その裝飾に關して述べるところがなくてはならぬ。就中優れてゐるのは彫鋼術で、タンジョール其他の南印度地方では今は廢れてゐるが、昔は極めて發達し、又ラジプタナ地方は昔の如く武器製作が盛んである。タンジョールの逸品はマドラス博物館に陳列されてゐる。第九十九圖の象突棒は、極南のエチャプラム王に屬してゐる。又ラジプットの各宮殿には彫刻付の象嵌した武器が澤山集つてゐる。

象嵌細工と被覆細工（他の金屬の上に一金屬を嵌め込み又は被せること）には種々の型があつて、皆印度全體、或は少くとも彼方此方の各地方に行はれてゐるが、時にはこの幾つもの型が一つの作品の中に共に用ひられてゐることがある。この中最も簡單で金のかしらぬ方法は、鐵の地金に搔刷毛で刻目をつけて凸凹を造らへ、所望の意匠に従つて金銀線を押しつけ、よく鍍にて打つのである。パンジャブ地方のシアルコトやトラヴンコールに行くとき、今でもかうして立派な細工をしてゐる。これが變化して地金に刻まれた深い溝へ針金を嵌めこむ普通の方法に至る迄に種々の變遷がある。鍍で打ち込んで針金を緊つかりと溝の兩側に維持し、表面を鍍して磨く。鋼鐵の上へは金又は銀を、銅の上へは銀又は眞鍮を鍍めるのが普通である。も一つの方法では屢々針金の象嵌細工と結合して表面を飾る小さな金屬板を、地金の鑄り込みのある部分に嵌め込み、それを密著せしむるためにその部分の端を鍍で打つのである。

全く平らかな被覆細工(通例針金象嵌と共にせらる——第百五、百八十七圖の如し)の好例は、有名なビドリー細工に之を見ることが出来る。これは、亜鉛、鉛、及び錫の合金で、印度教徒や回教徒の用ふる皿や水鉢や小籠等パンタンを作るのである。併し、このビドリー細工はデツカン地方のビダールなる地名から得た名でやはり一種の古代印度美術である。ベンガルのブルネアも重要な中心地であるが、こゝには又銅に銀を象嵌する特別な型が流行した(第百九圖)。銀を完全に嵌込んでしまつてからビドリー細工の表面を化學的に黒くするのである。

被覆細工の或様式では、穿つた部分を彫刻し、又は打出して凸面意匠を作り鈍で打ち下すとすぐに薄い上掛金をこれにかけるのだ。此種の最も華飾的な作品は大抵近年タンジョール製出のものである。又この技工の反映は、上掛銀が浮き出てゐるラクノ一のビドリーに現はれてゐる。然し表面的被覆は、概ね上掛金を餘り多く使つてない

と思はせるときには其効果が氣持よく又豊富である。

又、昔の作品では眞鑄の上へ銅ばかりを被せたもので、近代の如く銀を用ひるといふからかびがついて見える。

印度教徒が祭式又は家庭に用ふる純眞鑄製又は銅製の容器は、實用的見地から見ても美學的見地から見ても大に必要である。十一世紀迄は眞鑄は用ひられなかつたやうで、今日のやうな容器は青銅又は銅を以て作られた。

大涅槃本續を見ると祭式用の器具は如何に敬虔な眞心を籠めて作られたものであるかゝ分るのである。

『瓔をカラシャといふは毗首羯磨が天の諸方面から作りたるが故なり。最大の部分に於て幅五指、長十六指にして其頸の幅四指、口六指、底五指なるを要す。これカラシャの意匠に對する規則なり。』

裂孔又は龜裂あるべからず。これを作るには一切の吝嗇心を避けざるべからず。神の意を悦ばしむるがために作らるしものなればなり。』

寺院用ランプ（第二百二、第四百四、第四百十一圖）には無數の形式があつて、就中最も特徴あるは枝樹形の立燈である。各枝は皆先さが鉢型になり、そこへ油と燈心を入れるやうになつてゐる。又あるものは單純なる直立臺で、數本の燈心を入れる淺い球器を支へてゐる。そして中心棒の先端に鳥（普通鵝或は孔雀）の飾がついてゐるのが多い。又、種々に意匠を凝して精巧な鎖で吊り下げられるものもある。錫蘭の佛寺にあるランプは、屢々中空で油を入れて、燈心のある小口へ絶えず油を充すやうになつてゐる。これらの中にも亦鳥形のものがある。ネパールにあるものはすべての立燈其他のランプの中で最も變つてゐる（第四百四圖）。油と燈心を入れる淺い容器を手にして立つてゐる女形の燈も屢々見られる（第四百十一圖）。第四百一圖は燃えてゐる樟腦を入れ



るための美麗なるランプで、中央に多くの花瓣ある蓮華に包まれ、開閉することを得るやうに仕組んだ小さい容器である。この蓮華は、中央に佛教の女神金剛護ワジラタラを祭り、八人の化身は八葉の蓮瓣の上に表はされてゐる。儀式の時用ふる匙には立派なものが多い。若干のものは又米を侷めるためにも用ひられるが決して食事用には用ひられない。蓋し印度教徒及び回教徒は手摺を以て食事をするのであるからである。

家庭用の眞鍮器は印度教徒の臺所の光輝である。彼等は毎日之を清め非常に大切に之を磨く。臺所器具中最も重要なのは水を入れる大小のローターと牛乳を入れる廣い口のある小さい容器である（第四百十三圖）。それから底の淺い米を炊くための鉢と皿、その中には普通の所

有となつてゐる尨大なものがある。それから其他特種の用に供する容器、その中最も見事なのはスラーヒ（第百十五圖）で、形は球形で長い頸がついてゐて、恒河の水を入れて印度全國に持ち運ぶものである。

金皿の使用は勿論最上の金持に限られてゐるが、銀皿は有福に暮らす人であるならば食事に普通用ひる。第百十七圖に示したのは牛乳を入れて子供に飲ませる銀の水差である。これには蓋のあるものもあるが、印度には到所にある。銀製、銅製、真鍮製等があつて、古くから水を注いで贈物を納める儀式をやる時に用ひられた。水は口から接觸することなく人の口へ注がれる。家庭用の容器は毎日町重に泥を以て磨くのであるから浮き出た裝飾がついてゐてはよくないといふことは、すぐ分るであらう。それで、かゝる容器に施される唯一の裝飾は模様を彫りつけるか、又は平らに外側に被せるかである。



長齒の金屬製の櫛は調髪に使用せられたが、花だとか寶玉などは唯裝飾のために用ひられたものである。こゝにあげた二つの櫛の中一つは（第百十八圖）、建築の方のドラヴィダ式の軒蛇腹と院窓的な様式の裝飾用を示し、第二のもの（第百十九圖）はタンジヨルより發見された十六世紀のもので、上に四匹の鹿が附いてゐるが、其頭と胴は八本の角が三本の尖頭となるやうに、又十六本の足が八本になるやうに配列される。銀又は真鍮の打出細工又は彫刻細工の盆は各種の供物を容れ、又は贈物を運ぶに用ひられるが、特に寺院に於て花を供へる爲に用ひられる。昔のシーギリ繪畫は、花の淺盤を持つた腰元を隨へた宮女の行列（恐らくは輪廻）を表はしてゐる。

地方的様式と真鍮及び鐘銅の精巧な細工を最もよく今日迄保存してゐるのはネパトルである。今日も尙立派な佛像が鑄造されゐる。第百三圖は、ネパールの寺院にあつた樋嘴鬼瓦である。第百四圖はランプを集めたもの、第百十六圖は盆臺で、その主たる意匠は牡牛を勢よく引張つたところである。ネパール美術とベンガル美術の昔の手法は、極めて密接な關係があるので之もベンガル系統のものであると考へることが出来る。金剛（西蔵ではドルジエ）は、ありふれた崇拜物であるが、之を表はしたもので美しい意匠と細工の精巧なものがある。銅や真鍮の宮には豊麗な打出細工や打貫のものがある。鑄像の外に非常に高肉浮彫に敲き上げた像も多い。

錫蘭人の金屬細工は、特に優れて又種類も多い。葡萄牙及び丁抹の影響が、長く勢力を有してゐた低地々方に就ては、寧ろカンディア諸地方に就て云ふのである。堅果割（第百三十一圖）石灰箱（第百十、第百十四圖）は銅又は真鍮を象眼したもので、時々浮出細工をなし又は寶石が鑲めてある。大寺院に今も尙金銀の美麗な容器が残つてゐる（第百八圖）。小刀鞘、角製火薬入は銀線を嵌め込んで飾られ、小刀も多く（第百二十圖）の裝飾が施されてゐる。デヴォーレの殻の喇叭（第百四十圖）は銀と銅の象嵌を巧に真鍮を鑲めたものである。鍛工と畫家は重に印度系であるけれども、その作品には「椰子花や」や「胡椒穂」の鎖の如く特種の形がある。寺門についてゐる鐵の象嵌装具は甚だ重要なもので、此のカンディアの精舎も十八世紀のモルタイ、シユリラーシア、シムハ王の贅澤な保護を證明してゐる。彼は佛教徒の間に交つた印度教徒であつたけれども、他のアクバルのやうに『自ら宗教と國民とを一つにした。』

甚だ美術的價值のある印度教徒の唯一の貨幣は、初期笈多朝のものである。又、立派な刻銘のついた後期回教徒貨幣も亦他の方面から見て立派なものである。

種々の真鍮玩具（第六六、第六七圖）は大抵の勸工場で買へるやうになつてゐる。最上のもは、多分ラジブタナ製のものである。此地では車を引いた馬や、圓天蓋のある田舎車を引いた馬や象が得意の意匠である。これらの車は、シユドラカ王の戯曲に名を與へた小さな粘土製の車（金製であつたらう）、パツデイナツバーライに記されてある金の子供車をそっくりのものに違ひない。もつと奇怪なのは、よくヴィザガバタムで作られる真鍮製の馬と馬手の像である。錫蘭からは寫實的な真鍮製の馬像を澤山に産出する。多くの古代真鍮玩具やランプの如きものや地金に用ひた重い原始的寶玉の多くの典型は、燃つた螺旋形の意匠を以て飾られたものだ。この意匠はもと巻蠟の糸の形にして鑄造する前に蠟模形の表面に適用された。

この蠟鑄造の方法は、かの古代ラジブト（ブンデイ）の鎖形の蹀環を一型で鑄造する方法の中に見られる。サー・トーマス・ワードルが、或講演（一九〇一年）で、蹀環

の事を述べて曰く、『自分は數アンナ（印度貨幣の名）で青銅の鎖形蹀環を買つた。この鎖は全部一つの鑄型で一緒に鑄られたものである。而もそれが極めて普通のことなのである。ところが大層よく出来てゐるので、ある大きな鑄造所長が私に、ヨーロッパではこんなものは到底出来なだらうと思ひますと云つた。』蠟と樹脂と油との合成物を一本の長い紐の中に入れて之を鎖となるべき環の中心棒の周圍に螺旋形に巻きつける。次にその棒の方向に切り離すと環が一つ／＼に分れる。この環を一つづつ次々へと嵌めて各々熱い小刀の端を用ひて外れないやうにする。かうして六十か七十ほどの鎖が出来ると、その兩端を結んで全體をそつと平かにし、手で加減して遂に拵らへやうと思ふ蹀環の屈げるとの出来る模型を作り上げる。次にこれを粘土と牛糞とを捏ねたものゝ中へ數回浸して十分に捏ねた液を被せ、次に粘土を濃くして包んでしまふ。それが乾くと、この鑄型の上端を水平に做らして各環の頭を顯はさしめ、一本の蠟

の指導索線を附着して再び粘土を被せる。かく二つの鑄型を粘土と土の丈夫な箱の中に相並べて入れる。指導索線の蠟のついてゐる端を鑄型の上端にあるコップ形の窪みの中へ入れ、そしてこの窪みを金屬と少量の礬砂とで充し小さな一の氣泡だけを殘して粘土と土で繰返し繰返し塗りつける。次に之を竈の中へ入れて火にかけると蠟は溶けてそこへ金屬が流れ込む。冷却した後、この鑄型を壊し、指導索線を取り去り、不規則なところを切り去るとおとに本物の屈曲自在の金屬製環が残るのである。これが所謂昔の熔蠟法シム・メタルといふのであつて、印度各地の無學文盲の鑄工が極めて巧みに行つた手法である。青銅、銅、眞鑄の像を鑄る技術も全くこれと同じで、これも亦大なる精緻と完全とを以て行はれた。金屬像の多數は銅製で、青銅を用ふること稀にして本書の挿繪中では第三圖と第二十八圖とのみが青銅像であることを注意せねばならぬ。印度のすべての金工には、熟練にして價値ある製造をする多くの工場が今も使用

せられてゐる。如何に進歩した近代的工匠や鑄物師と雖も、これを學べば得るところが多からう。鐵の製造方法は特に腐蝕の防止に關して優れたる技術を示してゐる。

印度冶金家に知られてゐた多くの合金の完全な研究も亦望ましいことである。ピドリとかハスローとかいふやうな特種合金の外諸種の眞鑄と鐘銅とには色と光澤を失はないための力と多くの種類がある。印度眞鑄は、常に今日一般に用ひられてゐる商業用の眞鑄板よりも色彩の點で優つてゐる。印度の金屬細工は、ベナレス眞鑄によつて最もよく旅行家や蒐集家に知られたのであるが、近代のベナレス眞鑄は下卑た黄色はその廉價を粗雑な細工とによく相應してゐるが、昔の眞鑄はよく金のやうな美麗な色をしてゐたものである。

太古から印度人は身のまはりを寶玉で飾ることを好んだ。實際近代の寶玉細工は連綿として原始的の細工から移り進んで來たもので、今も尙新鮮な花や種子飾環を用ひ

る。チャムバ芽頸飾といふ風な名が金細工に用ひられるのはこゝに基いてゐる。バーニの文法書（紀元前四世紀）に記載せられたる多数の寶玉名稱は今も尙用ひられてゐる。長いバンジャブの頸飾は「人を魅す花飾」と呼ばれ、耳環は耳花ナルンギルと呼ばれてゐる。その形は暗示的ではあるが、決して花の形を真似たものではない。印度人は寶玉を愛した人民は他にないであらう。妻が衣裳と共に寶玉を飾るのは宗教的の義務であつて、これなくては決して夫の前に出ることは出来ない。けれども、夫が旅行中で留守になつたら一時的に取去り、夫の死後は永久に佩用をやめることになつてゐる。

耳輪や踝輪の如き寶玉飾が其佩用者に及ぼすとかの意味を知るには、大きな因襲の中に大きくなつた印度の婦人でなくては到底解らない。印度の婦人は、歩く毎に寶玉が頬に觸つて揺れる音を喜び、踝の上で鳴る飾環の魅力に心を引かれるのである。

人によつては彼等の鼻輪は野蠻的であるとし、又彼等の寶玉飾を愛するは餘り子供じみてゐると云ふ人がある。又、さうかと思ふと印度婦人は自分に最もよく適してゐるものは最もよく知つてゐるのだと考へる人もある。

有福な家には世襲の鍛冶工が居る。彼等は一般に信用が置けないので普通は主家で主人の監督の下に器具だとかその他必要なものを製造する。不正直の鍛冶工は摩菴は之を最も有害なりとし剃刀で以て寸断してしまふべきものであると記載してゐる。

昔の印度の寶玉（紀元前數世紀の）が如何に立派なものであつたであらうかはダンマバダの一章によく暗示されてゐる。四ヶ月間に五百人の鍛冶工が作つて、宮廷會計官の娘がかけたといふ「大蔓草飾」のことを述べて曰く、『此飾を着くれば頭より足まで及ぶ。……その一部は孔雀より成り、赤色黄金より成る羽の數右側に五百左側に五百嘴は珊瑚、眼は寶玉、頸及び毛も亦羽毛飾、その中筋は銀、兩脚の脛も亦然り、此飾

は實に九十萬金の價値あり。而も尙十萬金は其製造に費されたり。』と。併し、多くの飾をつけたのは單に官廷會計宮の娘のみではない。田舎娘の飾も亦同様の興味と變化を有してゐるのである。南方印度では最も賤しい苦力さへ金の飾をつけたものである。

カーヴエリー河口にある古のタミールの某海港に於ける富の過剰は、次の如くパツイナブバーライ（紀元初葉の詩）に暗示されてある。『輝ける眉毛の内氣にして美しき寶玉を着けたる貴婦人達がその市の廣場に餌を啄む家畜に投げ與へた重き耳輪は積んで蹀輪を着けた子供達の曳く三輪の玩具車の行手を妨げた。』

ペーゾ氏は、十六世紀初葉のヴィジャナガル女王の侍女に就て次の如く述べてゐる『彼等は甚だ金のかゝつた美しい絹の衣裳をつけ、頭には高帽を戴き（第五十一圖參照）……その上に大眞珠の花飾をつけ、頸には多くの綠石や金剛石や紅玉や眞珠を煉

爛と鑲めた金の頸環を、此外に多くの眞珠の糸や飾帶を、腕の下部には多數の腕環を、上部はひき出しにしてありとあらゆる寶石製の腕環をつけ、腰には殆んど股の半程迄も上下に重り合つた多數の金や寶石より成る腰帶をつけてゐる。是等の帶の外に又最も高價なるさらびやかな蹀輪を着けてゐる。……これらの宮女總數六十人、盡く十六歳から二十歳迄の窈窕たる美人である。誰か慙した宮女の身につけた飾の高價なる價をよく告げることが出来やうか。』

デエグイ氏はカンデイ先王の衣裳について次の如く述べてゐる。

『儀式の際、王は許多の寶玉を鑲めた莊嚴な禮裝をなすか又は紅玉、綠石、金剛石を以て飾つた黄金の甲冑に身を装ふた。』

寶玉は、屢々衣服の大部又は全部を形作ることがあつて、すべての印度彫刻と繪畫は忠實にそれを表はしてゐるから、詳細の歴史を考へるに十分に材料がある。けれど

も、寶玉は單に神々や人間が著けたばかりでなく、印度古典的詩によると宮殿や都市の裝飾にも絶えず用ひられたことが分る。象、馬、牛等の飾や儀馬車や床の裝飾にも用ひられたことは云ふ迄もない。建築の柱に眞珠の花綵を掛けたが、これらは等しく古畫に表はれ、又現存の石細工や木細工にも表はされてゐる。例へば、古典劇『小さな粘土車』には「總ての寶石を鑲めたる階級」のことや「眞珠の糸が下つてゐる水晶の窓」のことを述べ、又かう云つてゐる。「青玉を鑲めた迫持は恰も虹の棲家の如く見える」かういふ風な庭で寶玉師は紅玉を鑲め、黄金の飾をつけ、珊瑚を研ぎ、分殻を穿つ仕事をしたものである。バーナは眞黒の軍馬のことを述べて、『その額の上に美麗なる黄金の環を垂れ……金の馬具を以て飾らる』と云つてゐる。ペーズは（一五二〇年頃に）ヴィジャヤナガルに於ける宮殿の一室の内部が金線で以て被はれ、『ベットは幅一指尺の眞珠の勾欄がついてゐる』ことを叙べてゐる。又、ある工匠は、造船シヤストラに關して彫刻さ

れたる船首から下つてゐる眞珠と金の花飾のことを説いてゐる。

又、彩色をしたり刺青をしたりして身體を裝飾することも随分行はれた。例へば婦人の足の指と裏には海納カキナを以て眞紅な色をつける。刺青は普通一般の習慣で男女ともに宗派別を明かにするために前額に記號をつける習慣があるから、一見其の人が何を信じてゐるかを知ることが出来る。同様に濕縛の信者は濕縛に倣つて灰を塗る。彼等は、灰を恰も俗人が芳香ある白檀の搥粉を用ひるが如くに用ひる。

多くの寶玉は（恐らく始めは皆）惡靈又は不吉な恒星の災難に對する保護として身につけたものであるが、寶石は佩帶者が直接利益ある影響を受けんがために携へたものである。九寶石（風信子鐵、晴石、青玉、金剛石、紅玉、眞珠、珊瑚、綠石、黄玉）の咒符は咒符として或は指輪として用ひられた。錫蘭の子供は一對の虎の爪に金銀を鑲め「毘瑟拏の五つの武器」を彫刻したるものを護符として帯びた。咒符の他の普通な形

式は、金や銀の裝飾付の管より成り、それに魔除けの文字又は神化せられた油を入れた。これらは頸飾又は腰紐に付け、又は護符として用ひられた。結婚の符徴としては指輪を用ひないで、赤い點を前額につけるとか、或は特種の腕輪を用ふるとか、或は特種の數珠玉を頸の周圍に付け（ターリといふ）などして既婚の女たることを示したので、之が結婚指輪と同じ用をなしたのである。

濕縛派の僧侶は、エレヲカルプスの種子の頸珠と數珠を着ける。それには、通常中央に一つの二重黄金の大珠數玉がついてゐる。錫蘭製數珠玉の作例は、第二百二十八圖のもので、高い浮彫で表はした神話的の精微なる人物で全く覈はれてゐる。これより簡單な各種の種子製頸飾と珠數とは至るところに用ひられてゐる。

各階級の女達の用ふる諸種の硝子又はラック、象牙、貝殻の腕環も亦金銀製のそれと共に寶玉の中に數へなければならぬ。殆んどすべての印度の飾環は、材料の如何

に關はらず、硬くして常に掌にて握り緊めることが出来る位小さい。夫が死ぬと、これらの飾を壊してしまふ。ラジプトの「ラキヤ贈物」の習慣によつて、女の腕環には如何に否むべからざるロマンスが附いてゐることがあるかゝ分る。腕環は、焦眉の必要又は危険の場合には處女又は人妻によつてその選ぶ男に送られることがある。するとその男は、その女の「腕環によつて結合せられた兄弟」となり、中世紀の騎士^{ナイト}のやうにあらゆる献身と奉公との義務を負うのである。選ばれたる兄弟は、誓言の印として婦人用の胸衣^{ブラジャー}を返禮する。けれども彼が彼女のために生命を賭し國家を賭しても決して實際の報酬は永久に得られないのである。蓋し彼女は永久に彼に對すること、夫と近親を除いてすべての人々に對するが如く未知の人たらねばならぬのであつて、彼も亦彼女を決して看ることが出来ないのである。

印度の寶玉中最も美麗なるは錫蘭のジャフナの寶玉であらう。ジャフナを南印度に

は甚だ軽く、その効果甚だ富豊なる多様の金鎖を見る。珠数は常に中空で、時に種子や果實のやうな形をなし、又は球形をなして針金と穀物の粒から出来てゐる(第百二十一圖)針金と種子とで同様に飾つた留金(第百二十圖)は、意匠と細工との美に於て及ぶものがない。此線細工の外に「金包装」(第百二十三及百二十九圖)として知られてゐる甚だ大切なる方法がある。これは普通垂飾の表面の如き平らかな面に適用せられる。薄い寶石(普通は紅玉)を背に無地の金板をつけた細長い枠の中に於て蠟で包み、次に寶石の合間々々に柔かい金を充し、漸次に鑿で固くて狭い(寶石を入れる)溝を作る。之が南方印度にて用法を全く知られてゐない綠玉の光輝と拮抗し、又はそれよりも優越な寶石被覆の唯一な形式である。

ドラグイタ式寶玉の今一つの美しい様式は、蠟地に金を打ちつけ細工である。この場合にも亦効果は堅牢と豊富で、而も僅な經費と軽い重さとを伴つてゐる。サー・ジ

ョーシ・バードウッドが、巧に云つてゐる通り、印度教徒は「彼等の完全な熟練と傳習的表面裝飾の知識及び鑑賞によつて、金屬の最低限重量を與ふることを及商業上絶對に價値なき寶玉には最高の美術的價値を與へんことを工夫された印度寶玉の性質は、近代歐羅巴の寶玉師が金屬の最大量に最小の仕事と與へんことを目的とせるに比し、大なる對照をなしてゐる。」印度寶玉の精練と華麗の分量は、その色を顯はすカボション切石の使用に基いてゐる。近世的流行のやうに切子ある石を用ふると、結果は直ちに厚くなつてびかつくのみである。教育ある印度人は、殆んど二度と見られないやうな價値のある寶玉は携へてゐないと云はれるだらう。何故なれば、近代の作は、すべて歐羅巴の品物を摸したものであるからである。無比に美麗な現存の作品が、屢々熔かされて今日の所謂もつと流行の「改良寶玉」を作るに用ひられてゐるのは、心なき業と云はねばならぬ。

錫蘭カンデイ人の寶玉は、ドウヱイダ式と密接な關係がある。蓋し鍛工と意匠家とは主に印度系であるのである。けれども、南印度美術に屢々表はれてゐるやうな惡魔的要素は欠けてゐる。胡椒穂の花飾とか特種の指輪や耳輪の如き多くの地方的形式がある。カンデイ酋長の指輪は非常に尨大で、唯ヒンドスタン踊子の鏡より成る拇指輪が之に匹敵するのみである。飾の多數は、「金包裝」の立派な作例となる。第二百二十九圖の大鳥は、翼の直徑四吋八分の七あつて、華麗なること無比である。眼は青玉で、最下列の寶石と他の七つは綠玉と綠の風信子鐵で、他は盡く紅玉である。銀の腰鎖は殊に特有のものである。この一種は重いとめのついた螺旋狀の針金より成り、他の種類は密著した線細工の珠數（最大の珠を真中に、その兩側に小さいのを並べる）より成る。前者は男が、後者（第二百二十七圖）は女の身につけるものである。

北部印度教徒の寶玉飾に就ての一般的觀念は、クリシュナの頭と音樂師（口繪と第

七十一圖）から最もよく推測することが出来る。男も女と同等或は以上に寶玉飾をつけること得、従て多數の飾は男にも女にも共通的のものであることは注意すべきである。

頭帕布に寶石付の烏毛カウシユをつけるのは男に限られてゐる。クリシュナは鼻輪として唯一つの眞珠をつけてゐるが、樂師は眞珠や寶石付の大きな黄金の耳輪をつけてゐる。兩者の耳輪は所謂カルン、プールと呼ぶ種類である。けれども、もつと特有な男の耳輪は、どちらかといふと細い無地の金環より成り、その上に二つの眞珠と一つの綠玉とが糸に通されてゐる。バーナは之を素馨の花と綠葉とに比してゐる。ピールパリといふ飾環には珙瑯が塗つてゐる。印度の指輪の中で最も美しいのは、シアイプールの産で、通例寶石を鑲め、又珙瑯をかけたものがある（第二百二十四、第二百五圖）。額の垂飾は、最も興味がある。バーナはかう云つてゐる『彼女の額の上で踊り、髮の分

け目を接吻しながら。』と。これらの古代印度式の多くは莫臥兒人によつても亦用ひられてゐた。

瑠瑠細工は、實は北部印度美術であるが、原を云へば決して印度のものではない。而も優に印度第一流の工藝中に數へ得られるやうな完全な域に達した。ラホール瑠瑠細工師は、もとマーン・シングによつて十六世紀にジャイプルに連れて來られたのである。ラホールからは今も尙天然自然の瑠瑠が多量に産する。ジャイプルの工匠は自分で色を調合しない。古代ジャイプルの金銀皿、刀劍の中身、寶玉飾の如く意匠の巧と色の純なる點で優れた瑠瑠細工は他に見られない。ジャイプルの工匠（印度人）は、又デリーに定住した。そこには今日總ての北印度の主要寶玉師の店がある。ジャイプルの瑠瑠は、他のすべての印度式のやうにチャムブルグエ（即ち瑠瑠が金屬の表面に鑄込まれたる窪みを埋める）の種類である。品質最良にして、最も豊麗

な細工にあつては金屬の狭い帯形の部分だけに色をつけてゐる。原色は鮮美なる象牙白で、それに對して華かな赤色と緑とが浮き立つて、大變効果を強くする。これなくして背影色を白にするとこれよりも遙かに調和し難い。昔の最も美しい作例の一は、孟買のセト・ナロツタム・ゴクルダスの所有にかゝる小枝狀飾である。又英國やララジプト（殊にジャイプルとチャムバー）宮室御物中に、又、サウスケンシントン博物館に立派な作例がある。第百二十六圖は、羅摩、吉祥天女、私陀及び猿神を表はした腕環である。近代のものど昔のものど技巧と著色とに於ては變らないけれども、最早眞面目な目的に用ひられないで、寧ろ觀光客の目を悦ばさうといふ些々たる裝飾や小間物に用ひられてゐるのである。

第六章 木細工

腰掛と床とを除いては印度人は殆んど何も家具を用ひない。一方、彼等は、到る處に於て木細工の建築的應用に卓越し、最近に至る迄は造船にも卓越せる技倆を見せた。すべての印度建築は、嘗ては木造建築であつた。而も木造建築の行はれないところに於てすら、木造の形式が石造建築物に残つてゐる。木造家と石造家とは全く同ヒ階段に屬する人であつた。石材に富む若干の地方（シアイブール、グワリアル）を除いては、住宅的建築は今日に至る迄依然木造である。地方的様式の著しい作例は、錫蘭、南印度、グジアラート、カータイアール、ネパール、カシユミール、及び一般にヒマラヤ地方に於て見られる。大工は、かくの如く實を云ふとアリーナチタ譚に既に表はれてゐるやうな建築家であつた。この本生譚によると、五百人の大工村があつ

て、その大工達は上恒河の森に行つて、平家や二階家に用ゆる梓材を切り、下流に携歸つて河の兩岸に沿へる村々に家を建てた記事がある。一般に石材が用ひられるやうになつたときでさへ、石は主に一階に立てた柱に用ひられて、上の木造建築を支持したものである。建築に於ても裝飾に於ても、屋根をつけることは随分工夫せられ、彫刻付の垂木や立派な降華がつけられた。現今知られてゐる印度の木造遺物中最古のもの、カールリーの大寺院の一入口にある建築である。然し、最も著しい木造形式は柱であつて、太古の石窟の柱のやうな何等裝飾のない極めて簡単な柱が變化して、遂に複雑な形式となつた。柱頭と承棚は垂飾狀蓮華や總狀の形式に作り、屢々上下に重ね合ひ、又馬や象の形を彫刻した側面木柱が設けられた(第九十七圖)。入口についてもかゝる形式は特有であつた(第四百十三圖)。戸の最古の型は手で叩き切つた堅牢な扉より成り、蝶番なく、駄柄をつけて石又は木の枠の承口に嵌まるやうに作られてあ

る。これからすべての變化した形式が起つて、パンジャブ、ラジプターナ、グジアラート、ミソール、トラヴレコール、南印度、及び錫蘭其他の地方に見るやうな極めて念の入つた彫刻付の唐戸に變つたのである。現存せる最古の作例は、今はクワージアサーヒブのアジユメル回教寺院にあるチートルの戸であらう。最も華やかなる彫刻は、西部地方の露臺、入口、窓枠に施されてゐる(第四百十二圖)。殆んどすべての昔の浮彫は、比較的淺くてどんなに澤山施してあつても風雅な趣を失ふ事はない。その中には、大變平たいので破片彫刻として記述されてゐるものもある。之に反して、近代の努力は等しく念を入れて浮出さしめるやうに深彫りをする傾向がある。その例としては通俗のカシユミル石粟製テーブルを以て最とする。その表面はテーブルとして全然用をなさぬほど深く彫つた寫實的のチェナール葉を以て被はれてゐる。

東邦諸國では外から内部の様子が分らないやうにして而も採光通風をよくしやうと

いふ工夫の透彫窓を設けるが、印度に於ても之が至る所に用ひられた。南方の形式(第百四十五、第百四十六圖)は、常に堅牢な木造で、幾何學的圖形よりも植物の模型をつけること多く、又動物の形などの模様をつけて透彫窓を造る。北方式の窓を露臺の仕切は、残にバンジャブとカシユミールに於ては多くの合せ釘にて留めた小さな木片から成つてゐるが非常によく合つてゐて枠を動かしてもばらばらにならない。是等ピンジラといふ幾何學的圖形には、著しくアラビア式性質が認められ、カイロを想ひ出させる。(第百四十二圖)けれども、昔のドラヴィダ式及びチャルキヤ式石造建築を見ると、この種のジャーリは又南部固有のものであることが分る(第八十八圖)。錫蘭の窓は、丁度堅い扉が木の枠によく合つてゐる戸のやうであるか、或は木柱を以て造られた枠形の入口から出來てゐる。カシユミールは、松材の幾何學的格天井があつて、極めてよく接合し、又屢々美麗なる繪畫が施されてゐる。印度全體に亘つて木細工に

多少とも自由に繪を描くのが常である。又、覆のある石彫の多くも然りである。木象嵌の問題は、他章に於て之を述べん。

古代木造建造物の中で最も重要なのは橋梁である。スリナガルのジエラム河の七橋は最も著名の作例である。大きな丸太を水平に置いて勢よく流れる春の洪水を防いだものである。昔の錫蘭の年代記に五六の橋梁に關する記事がある。ある橋に就ては『極めて美を盡し、象、馬、馬車、歩兵を通過せしむを得たり』と記されてゐる。

印度は大なる海上の企業國であつて、貿易の多くは地方的構造の船舶に積んで行はれたといふことは必ずしも一般的に認められては居ない。船のことは既に、梨俱吠陀に又其の後の文學殊に本生譚に絶えず記載されてゐる。又工巧論にはその形式や目的が詳細に論じてゐる。錫蘭年代記には八百人の乗客を積せる船のことを述べ、又本生譚には荷車五百駄の船荷を積み、長さ八百キュービットある船のことを記してゐる。

最古の石彫を初めとして印度藝術には船を表はしたものが多くある。船には各種の獸類や鳥類の頭の形を附けた。

併し、印度造船の最盛期は、笈多朝及びハルシャヴァルダナ帝政時代で、當時印度人はベグ、東蒲塞、呱哇、スマトラ、ボルネオに大植民地を有し、又支那、日本、亞刺比亞、波斯には商業上の殖民地を有してゐた。呱哇彫刻中には船を表はしたものが多くあつて、その組立を示してゐるが、之を見ると船の狭い上部の重い構造上自然に必要な斜桁のついてゐるのは注意すべきである。(第百四十一圖)此斜桁は、今も尙美しい鴛蘭の漁艇に特有のもので、滿帆に風を染むときには、船員の數人がその上に攀ぢ出るのである。

十五世紀十六世紀に於ける歐羅巴の貿易商人と冒險家の著書に表はれた多くの記録によると、當時の印度船は彼等自身の船よりも大きかつた。例へば、バーチアスとい

ふ旅行家は、紅海で出合つた某船は千二百噸の荷を積み、その大きが當時の最大英船の三倍あつたことを述べてゐる。

木工の中で今一つ重要な種類は、上は神や王の乗る車から下は白牛の曳く頑丈な車輪のついた重い田舎車や競争牛の曳く輕快な錫蘭の牛車ハッカリに至る迄種々雜多の車である。これらの車の表現は、彫刻に於ても繪畫に於ても同じく行はれてゐる。神像を奉じて祭の行列に曳き廻る神車は最も念の入つた構造で、一面神話的彫刻で以て覆はれてゐる。それを象又は數百の人が綱をつけて曳張るのが例である。プリーに起つた出來事は、『ジャツガノートの車』(又はジャガンナータ即ち世界の主)なる神話を生んだ。その車輪に轆かれて巡禮の信者が自殺を遂げたといふ風に考へられたものである。

椅子と玉座とは常に印度人に知られて來たものであるが、王のみが之を用ひた。庶民はその階級に従つて低い腰掛か又は地面に坐つたものだ。腰掛は籐製で、金屬や石

の彫像の典型的臺のものになつた漏刻のやうな形をしてゐるか、又は木製で、三脚か四脚であつた。けれども、かういふ家具は、日常生活を地上で遣つて遣く印度人の文化にあつては最も不必要な要素である。例へば、通常の家では唯空室があつて床は木綿の織物を以て被はれ、大きな圓筒形の座蒲團を備へ、食事のときのみ小さな數吋の高さの腰掛を用ひる。併し、かくの如き家に、天井から鞆繩を又は座褥を釣下げてゐるのも珍らしくはない、この方法は、搖籃にも用ひられてゐる。寢臺スリープは四脚で、籐又は一種の麻布を以て綁つてある。その脚は、建築的の形式で、屢々繪畫を施し、又は漆が塗つてある。立派な木彫の手際は、棹の上へ突き出てゐる床脚に嵌られた床の頭に於て窺はれる(第百四十四圖)。併し、印度人は、地上や堅いベンチの上で極めて樂しうに眠るべく馴れてゐる。歐羅巴人相手の近世的印度家具は、意匠、細工、裝飾共に劣悪であるが、十七世紀には西南地方(錫蘭も含む)に立派な「印度蒲萄牙様式」

なるものがあつた。特に立派な真鍮製の装具の附いた大きな木筥にこの様式を見るこゝどが出来た。印度の大工は、他の工藝の場合と同じく人から依頼を受け相當の賃銀を支拂はれる時は今でも立派な仕事をするこゝどになつてゐる。

印度の大工の仕事のうちで、最も立派な仕事は樂器製作である。タンジョールにて今日製造される小太鼓や箜篌ウイナの完全な形や適當な裝飾には、改良を加へる餘地がない。又、今も尙印度のどの地方へ行つても器用な樂器製造者が居ないところはない。印度音樂の大時代は、多分五世紀であつたらう。けれども今日のやうな形をした多くの樂器は、遠くそれ以前から用ひられてゐたのである。殊に、箜篌は印度文化の古典的の獨奏樂器で學問の女神なるサラスワティサラスワ人與子仙及び多くの貪女ライゼニが常に携へてゐる樂器である(第七十八圖)。小太鼓は唯唱歌の伴奏としてのみ用ひられた。箜篌の如きは屢々ラジプト繪畫に表はされてゐる(第七十四圖)。(これらに次で重要なものは數

種の太鼓である。

極めて重要な工藝は、金属（通常真鍮）を木材に象嵌する細工で、その好例はベングルのマインブリ其他の針金象嵌である。堅い黒色のシイシヤム樹の上に象嵌するのであつて、初めに念の入つた幾何學的圖案を刻み次に平たい針金を置いて錐で打ち



つけて刻み目に嵌込む。それから針の先に捲かれ、又は小な穴に挿入された針金の微細な倦線の無數の點を作り、表面を鑢して磨く。昔、此裝飾法を應用したものは入浴者のための木の重錘、筆函、コーラン架、厨房の輪轉機等がある。今は主に寫真掛や裁縫箱に用ひられ、又ブランドシアールの町役場に於けるやうな戸の裝飾に一層よく用ひられる。パン

ジャブ地方のチンニヲオト其他からも亦良品が出る。パンジャブでは、この細工の起りは駱駝の荷籠裝飾に創つたのであるが、今では主に仕切りに應用せられる。又、此地方では、カルカッタに於けるが如く象嵌は針金に限られないで、それよりも大きな金屬板を用ひることもある。

象牙の象嵌細工は「象牙細工」及び「小莫臥兒工藝」の章に敘述することとする。

第七章 象牙細工

象牙彫刻に關する印度最古の記録は、紀元前二〇〇——一五〇年のサンチーにある碑銘である。南側の入口の角柱の一つは、ビールサーの象牙彫刻家によつて作られて奉納せられたといふことが述べてある。かくして彼等が既に一組合を組織し、石や象牙彫刻を行つたことは明かである。シュドラカ王(紀元五世紀)の作『小さな粘土車』には、ある遊女屋の「高い象牙の門」の記事がある。十二世紀の南傳は錫蘭に象牙彫像の列を以て裝飾した柱の欄ある宮庭公園のこと、及び「象牙彫刻を施した」亭のある公園のことを述べてゐる。又、愛欲論とマールタイマーダーワには象牙人形のことを書いてある。ペーズ(葡萄牙の旅行家、一五二〇年頃)はヴィジャヤナガル宮殿の一室の光景を叙して曰く『此宮殿には彫刻した石柱のある一室があつて、其室は室内も壁も

上から下まで盡く象牙から成り、横木の柱は上に象牙の薔薇と蓮華とを附し結構巧妙にして、これ以上に望まれない程である。世に又かくの如き豊麗な室は見られないであらう。』

これらの僅かな材料を措いても、象牙彫刻が早くから印度美術を盛んならしめたことは疑ふ餘地がない。けれども悲しいことには、僅かに第十八圖の陶瓦製圓形彫飾章を除いては古い作例が一つも残つてゐない。これは象牙鑄型の印象であることは殆んど疑なく、サンチーの門及びパールフト石欄と同じく紀元前二世紀のもので、又様式も同じであるが、唯だそれよりも細工が精巧である。シンドのブラーフマナバードに発見せられた象牙の將基駒は八世紀のものかも知れない。ビジャープールのアシャル、マハルの象嵌細工の入口は一五八〇年に作られたものである。佛教的錫蘭は後期作品の最も豊富なる源で、その中の或物は十五世紀のものに相違ない。古倫母博物館

やサウスケンシントンに甚だ立派なものが集つてゐる。錫蘭式の手法は、トラワンコールと密接な關係があつて古印度の意匠を保存し、一般に近世的ドラヴィダ形式よりも寧ろチアルクヤ彫のそれに似てゐる。錫蘭のカンディ地方製のものを列挙すること々なる應用の觀念が明かになるであらう。佛陀の像その他の小像や人形、建築上の應用物、殊に精舎の入口の脇柱、楣、(第百三十五圖)刀劔やナイフの欄、及び杓の柄、櫛、金屬裝具によつて連結せられた彫刻額より成る筥(第百三十六圖)、書籍表紙、コンバス(第百三十三圖)、擊劔用の刀鏢、陶工鑄型、各種の箱、扇の柄、小刀の柄、骰子、將基の步等、噴香器、太鼓、書籍綴等。淺肉浮彫の最良彫刻は、第百三十四圖の守護神像で、精舎の戸の闕の兩側に置かれてゐる。櫛の多くもその細工意匠共に優れてゐる。角の使途も象牙と同じで、主として櫛、藥箱、火藥入れに用ひられる。櫛と藥箱とは折々象牙の釘や色ラックで象嵌せられ、火藥入れには銀の彫刻又は象嵌が施さ

れてゐる。

どちらかと云ふと、硬い十八世紀錫蘭の象牙小像よりも遙かに美術的なのは、オリッサのナヤガル製のもので一八五〇年頃にゴビンド・ラタンの手になつたものである。これは、これ迄随分愛翫せられたもので、成程立派な作である。その中の一たる訖哩史那像(第百三十二圖)は繊麗なる裝飾が施されてゐる。

象牙の嵌入細工と貼附裝飾には種々の形式がある。今も尙貼附裝飾の好例がタンジョル宮殿(この宮殿の美術上の寶は随分取り去られたが)に残つてゐる。第百三十八圖は象牙の棚をつけ、象牙額で鍍金した小さな車の一部である。象牙を被せた二つの椅子は、色ラック裝飾の方法をよく例示してゐる(第百三十七圖)。これは、最初象牙の表面を鑄り込んで、熱釘でその刻み目へ色ラックを流し込み、最後に表面の凸、凹をとり去つて磨きをかけ、象牙地に黒、赤、又は緑色のはつきりした模様を残す。此方

法を最も巧みに應用するのは今もタンジョールの大工達を作るかの美麗なる樂器(小太鼓、箏篋の裝飾である象牙張の他の重要な中心地は、ツイザガバタムで、その彫刻様式は、淺くて平たく、又、象牙染やラック嵌込も又盛んに行はれる。かくの如くタンジョール様式とツイザガバタム様式とは、密接の關係がある。同様の技巧は、錫蘭のミソール及びマータラでも行はれるが、此處では普通圖案を黒くする。カンデイとラジプタナでは、象牙筥や其他の旋盤は、線、圓、點の如き比較的簡單な意匠で裝飾せられる。ラック嵌込も亦地方によつて貝殻や象牙の腕輪裝飾や法螺貝(第百四十圖錫蘭産)に應用されるのである。

トラヴァンコールの象牙細工は、錫蘭のものと同く似てゐる。第百三十六圖の美しい小畫は、サウスケンシントンにあるもので代表的のものである。踊れる人の像は、古代彫刻にそっくりである。一九〇二——三年のデリー大博覽會出品のやうなトウヴ

シコールの近代的象牙細工のあるものは、昔のどの作品と比べても、圖案と細工が全く同じである。此圖案の純なることは殊に多くの小貨幣を入れるための穴と向ひ合せに置かれた獅子のついた把手と花模様の附いた把手のある勘定盤に表はれてゐる。又丸彫像、厨子、其他の大作も、亦製出せられる。トラブシコール細工に見る感情の純潔とミソールや錫蘭のものに特有な圖案の墮落とを對照して見ると、なかなか興味がある。ミソールでは傳習的圖案の代りに裝飾的性質よりも寧ろ繪畫的性質を狙つた寫實的な藪の景を用ひてゐる。而るに、又錫蘭では、昔の意匠は残つてゐるけれども彫刻家の全體の精力は、圓味のある形と深肉彫をして、雅致に乏しい高價な作品を出すことを努力してゐる。錫蘭の象牙の鑿細工ばかりは小規模ながら殘存してゐるけれども、今や需要の缺乏から將に命脈が絶えやうとしてゐる。

昔のミソールの象牙細工は、實に壯麗で、殊に十七世紀の椅子背は、穴のある動植

物模様の鏡板より成り、その上には捲付いた怪物の模様がついてゐる。第四百四十四圖の錫蘭の木製床頭とは違つてゐる。ミソールは、又象牙や黒ラックの嵌込細工の中心地であつて、バンジャブ地方の有名な細工よりも優秀であると云はれてゐる。而して、多く取引せられるのは、彫刻せられた白檀の地に象嵌したものである。象牙を建築上に用ふるのは、通常戸の裝飾に限られてゐる。その中、錫蘭産の立派な作例については、既に述べた通りである。ピカネルの古城には扉に象牙貼附の浮彫細工を施した木戸がある。併し、此北方美術は、南方のものとは違つて、純古印度式ではなくて、半ば以上莫臥兒式である。アムベルの宮殿とヴダイプールのバリ・マハルには象牙で飾り立てた戸がある。又ウダイプールでは、常に弓手の用ふる美麗な象牙の「かけ」を澤山造る。ジョドプールは、象牙環、インキ縁と黒ラックの取引の中心地である。

象牙を木に嵌入したものは、バンジャブの特有物である。最良作例はアムリトサル

黄金寺本門の象嵌戸である。シアランダールとホシアルブルに於ても盛んに行はれ、殊にそれを樂器裝飾や其他の眞面な目的に應用することが盛んである。けれども、今もし人が、シアランダールの細工師に、その店にある品は何のためになるかと訊くと、彼は、「暖爐の枠に載せるためです」と答へるであらう。

ベンガールームルシーダーバードの象牙細工は、観光客相手の細工物と突迦像で、皆脆弱な近代式のものである。

デリーの有名なる細工も矢張大抵近代的で、波羅門の手に成るけれども殆んど観光客の要求に應じて發達して來たものである。得意の主題は、銃器や野營道具等を背に積んだ象で、之を堅牢な象牙から切つた鎖（その各環は留針の尖位の大きさ）で繋いだものであつて、何等美術上の價值をもつてゐない。

短刀の欄等に用ひられる材料は、印度や阿弗利加の象牙ではなくして、所謂「魚齒」

（多くは西比利亞産の化石象牙なり）であることは注意すべきである。古の作例を見ると、常にこの象牙を他國と取引した證跡がある。河馬、海象の牙も亦陸路印度に渡つたであらうと思はれる。素材の源泉地から、又は市場からの距離の問題が、昔の製作を動かしたことが如何にも少なかつたらしいのは注意すべきである。例へば、マヌリバタムの更紗製造が波斯の市場のために、又海から遠く離れたダツカで貝殻細工が、黒檀の出來る森から遠ざかつたナギナで黒檀彫刻が盛んであつたが如くである。これらの、今や分離孤立した工藝の多くは廣く擴がつてゐた工藝の殘存物であつて、昔の交通はたとへ今日の如く迅速ではなかつたにせよ殆んど今日と同じやうに自由であつたことは明白である。

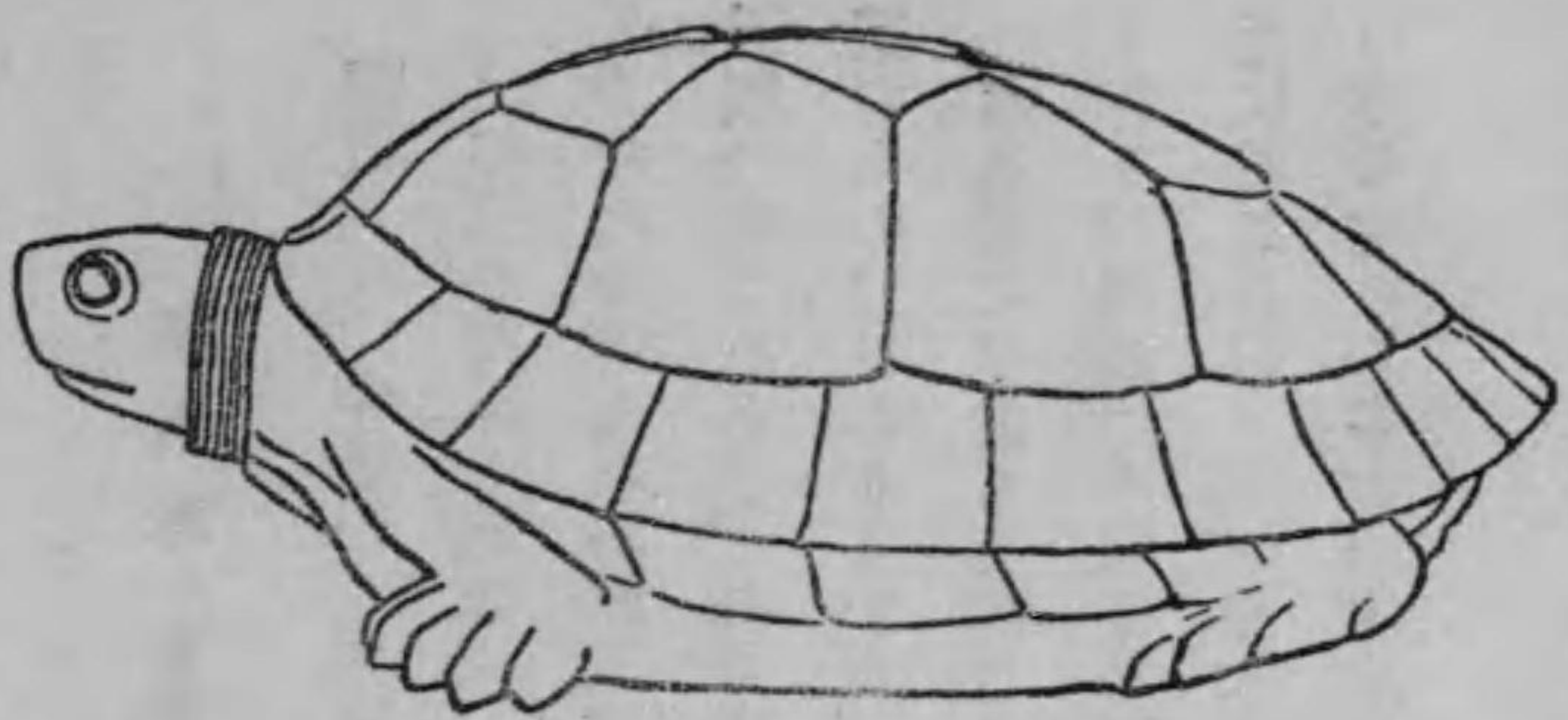
印度の象牙細工の充分なる歴史は、まだ物せられてゐない。而も此象牙細工は印度の圖案の歴史及びその變遷を明かにする光を投げることは他の工藝の及ばないところ

であらうと思ふ。

第八章 石細工、陶器、石膏、ラツク

印度人は、極昔から大層硬い寶石を磨いたり、穴を明けたりすることが巧みであつた。紅玉や青玉の珠数は、どんな蒐集場にも見られる。又、印章の重要作例も若干ある。古代印度人の石細工中、最も注意すべき作品は、アラハバードで発見せられた硬玉製の龜であらう。長さ十七時半、目下英國博物館の所蔵になつてゐるが、或は支那系のものであるまいか。

水晶細工で最も有名なものは多くの宰堵波の中から見せられたる聖骨を入れた厨子である。錫蘭の立派な舞錘や白檀砥石は、遙か後期のものに屬する。カルカッタの近代石鹼石のコップや大淺盤は、大層風流の趣があつて、もしそれが古代のものであつたら定めし多大の注意を惹くであらう。



磁器らしいものは、印度で作られなかつた回教式瓦細工が起る迄に行はれてゐた釉薬をかけた陶器すら全く例外的のもので、所々にしか行はれなかつた（ベシアワルアヌラーダーブラ、グワリアル、ヴェロール）。ムルターン、ジアイブル、孟買の近世的な釉薬をかけた陶器は、主として観光客の爲に回教式瓦細工が最近に發達して出來たものである。釉薬をかけない土器は、之に反して印度到る處に行はれ、形も技巧も有史以前のまゝで極めて古いものである。形は極單純で、莊重で、裝飾は（殊に錫蘭では）幾多の古代（ミケネア、式或は初期亞細亞式）意匠を保存してゐて大いに興味がある。土器は一度用ふ

ると穢れて棄てなければならぬから、特に飲食の目的のために作られた型はない。印度人は常に木の葉や眞鍮、銀又は石器のやうな完全に洗ふことの出来るもので食事をするのである。

最も普通な土器は、水を運ぶため（第四百十七圖）又は穀粒、薬味などを貯へるために作られたものである。錫蘭式は最も詳しく研究せられてあつて、既に述べたものゝ外に瓦（平瓦、獅子を飾つた軒瓦等——第四百十八圖）、鬼板飾、ランプ、ランプ臺の如き建築的土器の面白い形式がある。裝飾の方法も亦大層興味がある。摺彩色、彫り込み裝飾、押形裝飾などがある。彫込裝飾は非常に古代の型で、押形模様には、尖つた菩提樹の葉が多い。陶器繪を描くのは畫家の仕事で、壺を作る人の仕事ではない。

南印度では極めて古くから大きな土器で動物や人や神の像などを作るのが習慣であ

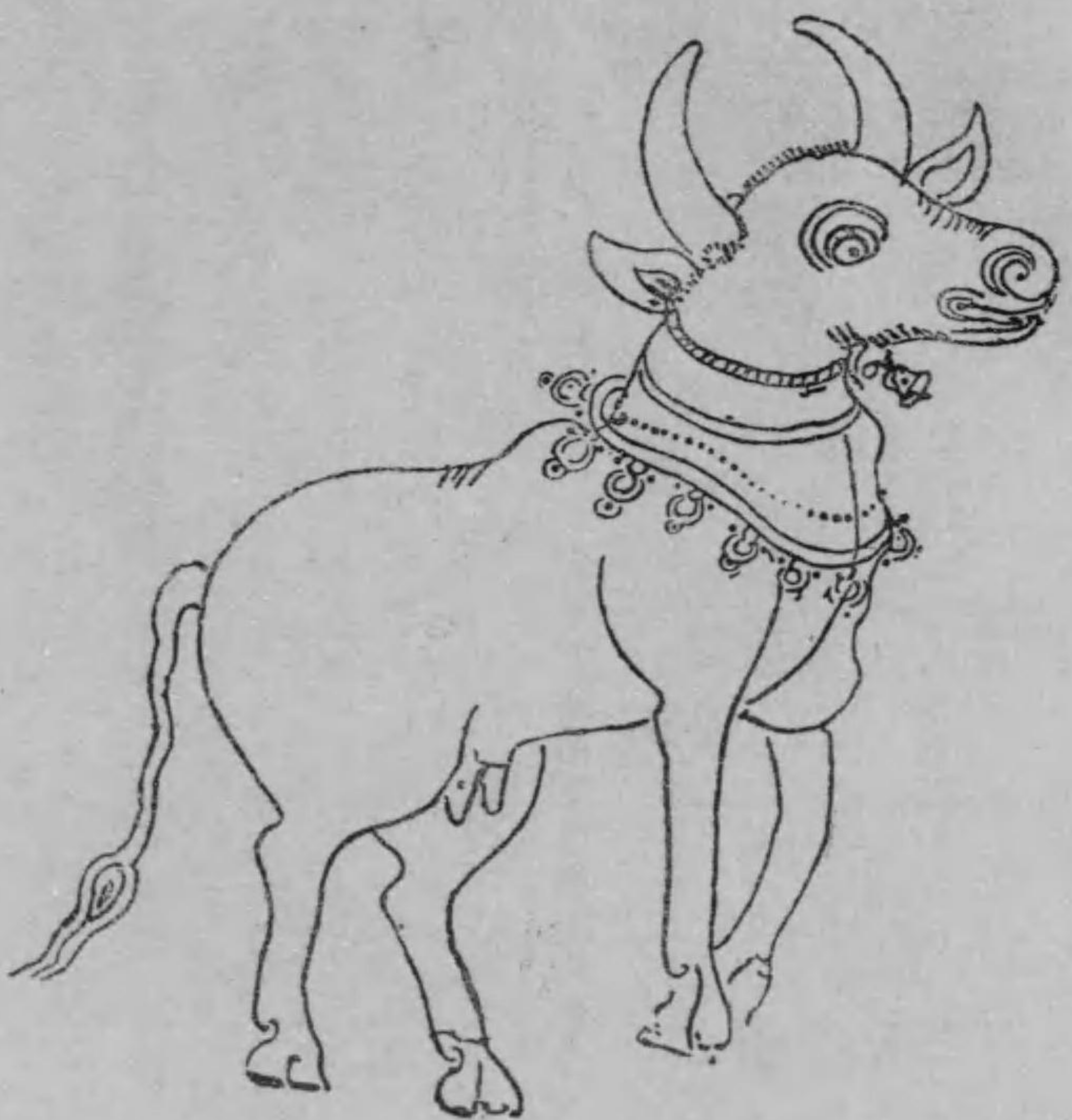
つた。之は人家近くの神聖な森の中に祭られ、又廣く寺院裝飾に用ひられた。ラクノ
 ーの陶瓦像のことは既に述べておいた。古い佛蹟に最も屢々發見せられるものゝ中に
 は、通例宰堵波を表はした焼物の陶瓦印章がある。第十八圖は陶瓦圓形彫飾の最も古
 く最も優美なものである。更紗製造に用ふる古代焼物土器の手型版も亦知られてゐ
 る。

印度の諸地方は、固まらない中に彫り込みをする立派な漆喰細工を産出する。壁も
 亦非常に美しい堅い白セメントを塗つたものである。例へば、錫蘭シーギリヤの廻廓
 の内部壁は、雨風に晒されてゐたのだが今も尙滑かなこと四千年前のまゝである。又
 本古に昔その上に記された名前すら今日明かに讀むことが出来る。

これと同性質ではあるが、一般にもつと些細な應用は、木や其他の表面を石膏で飾
 る技術である。これは、ペンキのやうに鑄型に刷毛で石膏を塗り、次に掩飾をし、鍍

金し、又は彩色をする。ピカネル、トンク、ヒデラーバード、及びカルヌル地方はそ
 の主要な中心地である。

ラック細工は、日本の漆細工とは性質が全く違ふ。何となれば、ラックは刷毛で塗
 られるものではなく、堅くして半ば溶解した形をしてゐるから。印度では主に木細工
 に應用せられる。色ラックの杖は、廻轉木に反對に當てし摩擦熱によつて粘着せしめ
 る。かくして明るい色の人形入子匣、床脚が各地から製出せられる。殊にシアイーブ
 ル、ホンアルブル、及マルデイヴ諸島では種々の色ラックを何層も塗つて相應の深さ
 に切り込み、種々の模様を見せる細工が旺んに行はれる。シンドと錫蘭では、薄いら
 ックの層が水彩の下繪を保護するために時々用ひられる。尙特種的なのは、セイロン
 の爪細工であつて、色ラックは非常に精巧な模様を作るために長い糸に延ばし温い表
 面に塗られる。此場合裝飾さるべき表面の形は平かであることもあり、又圓筒形で



二二四

あることもある。塗つたら
ツクの糸を盡く拇指の爪で
摘み取るから、之を爪細工
といふのである。

第九章 織物、刺繡、衣服

織物は印度の工藝中最も古く、且つ最も重要なものである。織物は織機上にあるとき、又は外してからでもいしが、材料、用途、裝飾の三點から之を考へることが出来る。すべて、是等の技術は印度及び錫蘭に於て豊富にして、非常な進歩を遂げたこれらの國から輸出せられた材料は、少くとも過去三千年間西洋美術に對する亞細亞的影響の媒介物となつた。(クリト、イオニア、シシリ、十字軍、ヴェニス、東印度會社等)。

多數の印度人は、木綿服を用ひる。チンツ、キヤラコ、シヨール、バンダナなぞいふ印度の名稱は、十八世紀以來英語に用ひられてゐる。吠陀經には屢々織物のことが書いてある。又叙事詩には、綿、絹、羊毛のことが記載されてゐる。

二二五

絹は確かに紀元前四世紀の頃支那から輸入せられたが、それよりずっと後になる迄何の工業も確立しなかつたらしい。メガステネスは印度人の木綿服のことを「金で織り種々の寶石が飾つてある」とか「彼等は最も美しきモスリンの花模様ある衣裳をつけてゐる」とか云つてゐる。かゝる立派な衣服は、今も尙ダッカで製出せられる。昔の彫刻と繪畫とを見ると、浮出模様のついた織地を表はし、又縁とか褶とかによつて僅かに人物が衣服をつけてゐることが分る位薄い透明なモスリンを着けてゐる所を表はしてゐる。禮服は通例必要な形と大いさに織つたもので、之を裁つて服にすることは極めて稀で、而も或地方に限られてゐたのであるから、裁縫(刺繡は別として)は比較的重要なならざる技術であつた。裁たないで織つた代表的の男の衣服、ドーデイ(腰から兩膝までの分れたスカート)のやうである)、肩掛或は襟巻、及び頭帕布、女の衣服サーリー(ドーテイのやうに着けるのであるが)片肩又は兩肩に捲き、又時に頭に

もつける。胸衣の附いてゐることもあり附いてないこともある。これはベンガルや孟買邊から南方にかけての日常服で、ある自的、殊に何か宗教的禮式に對してはラジブターナ及びバンジャブ地方にも用ひられる。併し、バンジャブでは印度人の男は室外服と通常服にズボンと肉衣ケルダと上衣チヨガと頭帕布とを用ひ、女は褙ゴダ、ズボン、寛裾アホーシ、胸衣、或は肉衣ケルダ、及び面紗ドゥスラを用ひる。細部は地方により村によつて夫々違つてゐる。頭帕布の形によつてその男がどこのものであるかを見分けることが出来る。併し、ベンガル人は、小さな縫取のある白い帽をつけて頭帕布は用ひない。ズボンや長い上衣の使用は、古代印度式ではなくて、其起源は莫臥兒時代より遙か以前で、或は希臘・大夏式又はフーナ式であるかも知れぬ。頭帕布は北方に於ける如く三碼平方のものもあり、又バンジャブに於けるが如く長さ三十碼幅一碼のものもある。又ある地方ではまた、細長いものを用ひる。ドウデイは平均長さ五碼幅一碼四分の一、サーリーは長さ五碼

乃至八碼幅一碼四分の一ある。云ふ迄もなく一分針やピンや紐などで留めないやうな衣服が多いのである。

木綿織業は、印度の代表的織物工業である。嘗ては貴婦人の手により、或は少くも家事の一部として眞の家庭的工藝（今日のアッサムに於けるが如く）が行はれたに相違ない。けれども、印度の諸地方では織業は刺繡のやうに既に佛教時代に於て獨立の一職業で、主として男によつて爲された。印度の織機は、水平になつてゐて、綾取は織工の手によつて動かされる。全く無裝飾の材料が一時に到る處で作られたものだ、今も尙印度には凡そ五百萬の織工が居る。地方的様式の觀念を與へるためにベンガルのデツカ及び錫蘭のカンディ地方のことをもつと特別に述べなくてはならない。デツカ地方は、印度の純木綿織の最も發達したモスリンを産するので有名である。立派なモスリンには、「流水」とか、「織雲」とか、「夕露」とか云ふ詩的な名がついて

ゐる。「夕露」といふのはモスリンを濡硝子の上に置くと殆んど見えないからである。長さ十五碼幅一碼のモスリンの重さは僅かに九百グレーションしかない。最も立派な織糸は一オンスの價格三弗三仙で、モスリンの今の價は凡そ一碼四弗である。けれども、ベンガルの有名な所以は、裝飾のない立派な材料のためのみではなくて、外に美しい花模様のモスリンを出すからである。モスリンはベンガルの婦人たち、少くとも西洋婦人のつけるコルセットやブラウスを避けやうとする趣味のある人々によつて多く用ひられるてゐる。

花模様のモスリンは織機の綴織である。即ち布の實質は梭細工であるが、模様は常に小紋散しの枝模様で、手で以て仕事中に色系又は金糸の小さな糸巻或は「針」を綴織の方法で振糸に通し、又はそのまわりに捲いて嵌め込むのである。

錫蘭木綿は、他と性質が大いに違ひ、モスリンは造らない。最上の材料は厚くし

て柔かで、最も美しい亞麻のやうに重い。この工藝は、唯一ケ村にのみ保存せられてゐる。多くの單純なる因襲的圖案、或は幾何學的、或は花や動植物、或はケルト人の手書本に表はれてゐるやうな又はラプエンナにあるやうな大層精巧な帶細工の圖案が用ひられてゐる。

幾何學的模様はすべて梭細工のものであつて、これよりも複雑な圖案は恰度ダツカモスリンの模様のやうに綴織である。第百五十四圖は普通の模様細工の一例である。尙興味のある模様は第百五十三圖に見るやうな多くの古代意匠である。

南印度の多くの地方では頭帕布や襟巻にするために金糸で、織り込んだ大層美しいモスリンと絹物を産する（第百五十五圖）ベナレスのグワリアルの附近チャンデリ、ファイザバードのタンダ、及びコータにも特に立派な木綿が出る。併し絹織工業は、これよりも遙かに代表的な北印度の産で、波斯に負う所が甚だ多いのである。

木綿を織機から下して後裝飾する方法を見るに、先づ第一には染色であるが、ある目的に用ひられる染料は色が褪め易い。それで、頭帕布を洗濯する度毎に染屋と洗濯屋とが要る譯である。他の原料、殊に田舎向の襦を作る原料は、色の褪せない紅か青色で染められる。ラジプタナでは模様、縞、飛白、を最も美術的に染める。飛白模様は節ノット染ダイイングによつて作られる。點のある手巾をバンドナと云ふのはこれから由來したのである。此方法は、簡單であると共に骨が折れる。先づ、材料を濡らしてある型の上へ壓しつけ、其上に圖案を作り上げる。次に布を取り上げ、そして浮出た部分は工女が拇指又は食指でつかまへて緊つかりと防染糊を被せた糸で縛る。此糸は切らないうで結び目から結び目へと渡し、それから糸を解いて又使用する。第一の結び目をこしらへた後、布を染める。それからこの方法を模様の他の部分に對しても繰返し、最後にこの糸を解いて、布が延びると所望の圖案は最後に浸された色の地の上に種々の

色の點になつて顯はれるのである。例へば白と黄の點ある赤地、又は白と黄と赤の點ある黒地などを作ることが出来る。前者に於ては二つの結び目、後者にては三つの結び目が出る。これよりも複雑なのは、即ち數回浸染の後大きな白色の班點又は星を白に残して別々に他色で染める法である。多くの場合に於て浮出臺木は全く用ひないで済ます。そして結工は「急速に働いて鳥、馬、花、の輪廓をとり、次に隣人と大議論をやつたり子供のところへ行つたりしながら結ばるべき意匠の數點を見逃してしふであらう」(ワット)。これを幾らか同じ方法でマルワリー頭怕布及びチャダルは極めて複雑な山形と字形の模様染められる。ラジプト染工の他の特種な技術は二重染で、これではモスリンが兩側に違つたやうに染められる。

結染は全く地方的工藝であるが、更紗及び染繪は一般に行はれてゐる。これら昔の工藝に於て、意匠と着色と染色の定著美は洵に驚くべきものである。更紗は、現今

歐羅巴に行はれてゐるすべての更紗の本源である。比較的近代の優れた作は、聯州(ラクノー等)、パンジャブ(ラホール)、ラジプターナ(サーンガニール)、其他から産出せられる。又南印度でも製造されるが、此處は染繪が同じやうに重要細工となつてゐる。けれども、多數地方ではこれらの工藝が、今や安價にして劣等な歐羅巴工場の商品の競争と、印度式圖案の大々的海賊行爲により、性質が墮落し、又は趨勢が大いに衰微してゐる。

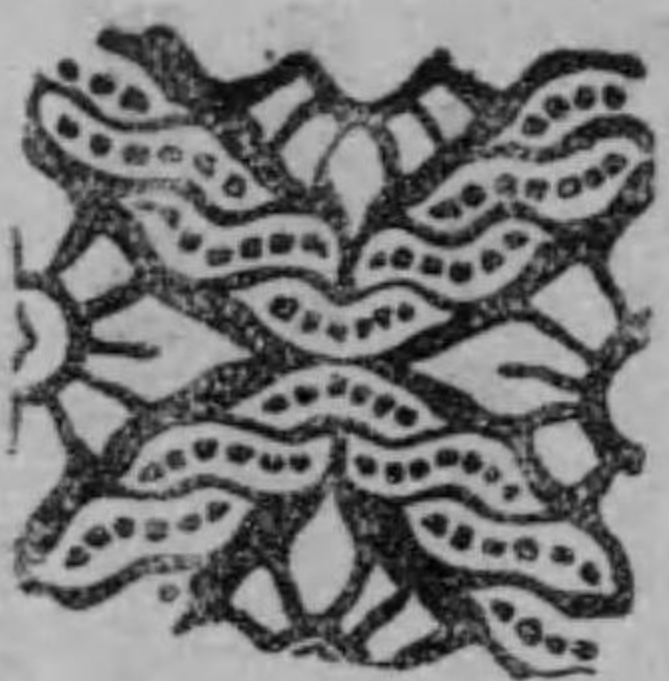
圖案は、手で以て版木から捺すのであるが、一色毎に別々の版木が必要である。地を染める場合には、模様を捺した部分を防染糊で覆ふ。得意の圖案は、圓錐形又は派手な絞意匠(第百九十五圖)で、廣く南北に互つて用ひられてゐる。又、筋違ひに地全體に配置せられる各種の枝花模様フレイズ、菱形の地紋、鳥類(殊に孔雀)、連續的の植物的線模様ペーグである。



二二四

美しい窓掛と腰羽
目は、今も尙ラホー
ルから製出せられる
このラホールといふ
ところは、一派の工
藝が本来のものをそ
のまゝに復興し或は
保存し來れる珍らし
い土地である。

こゝに二つの版木
を例示して置く。一



つはマドラス製の象の版木で、他はバンヌ地方西北の方面から出た紀元五世紀以前の土製版の一部である。

マスリバタムには、昔から小工藝が残つてゐて、今でも昔の最も立派な製品に匹敵するやうな品を製出してゐるが、こゝから出る染繪織物の主要な色彩は、象牙色の地に青(藍)と赤(茜)を用ひ、緑、黄、黒が併用してある。よく用ひられる圖案は「生活の木」とサラセン式戸口の形をした鏡板である。マスリバタムから波斯へ今でも色木綿が輸出せられる。製法は次の如くである。例へば、赤地に黄の圖案を得やうとするときには、先づ全體を黄に染め、それから熱い蜜蠟を餘り堅くない鋼鐵製の針金刷毛につけて所望の模様を描き、それから赤色に浸す。すると、蠟のかゝつてゐる場所は少しも赤色に染まなから、後に蠟を火に焙つて熔し去ると赤地の上に黄色の模様が現はれる。かういふ風に

二二五

して何遍も塗蠟と染色とを繰返すと数種の色の複雑な圖案が出来上る。大きな面積は又別々に刷毛で彩書し或は一部又は全體、木版を用ひて模様を押す方法もある。

マスリバタムの圖案は波斯式性質のものである。併し乍ら、カラハストリ、カルブル、バラツカロ、其他南印度の中心地から純印度圖案の手畫織が出る。その最も著しいものは、神話的題材や叙事詩から取つた場面などを描いた圖案であつて、天井覆として寺院に用ひ、又行列の車を覆ふに用ひる。

更紗製法も染繪法も素と錫蘭の工藝ではない。錫蘭に發見せられる比較的立派な織物は印度から傳はつたものであるが。種々の機會に印度の織物師が錫蘭に移住した證據がある。

刺繡は重要な工藝であつて、概して男子の専門織物師の手によつて行はれた。著名な様式の代表的中心地方としては、錫蘭、ラクノー、ラジバタナ、及びバンジャブ地

方である。刺繡は全然民衆美術であることがあつて、これで以て野良に働く人々の衣服までも飾つたものだ。概して地方的色彩が著しい。

錫蘭の刺繡は殆んど皆木綿で、青又は白地に赤、青白の縫取をするのである。鎖縫の可成念の入つた人物刺繡は、大なる蒔醬囊のあるものに特有である。又、菩提樹の葉、蓮の瓣、連続した植物的意匠は縁に用ひられる。鎖縫と鈕孔縫とは最もよく行はれる刺繡であるが、縁取りに多くの種類があつて、その中の一つ〔百足〕は極めて複雑で、二色又は三色で縫取られる。小さな手巾は、時々織物に見るやうに兩側に同じく念の入つた帯模様で縫取を施されてゐる。

此外、刺繡せられるものとしては、旗、帽子、短衣、パチーシ織等がある。大層風雅な襪をとつた畝と總を作つて畝は本の綴糸に總は蒔醬囊に用ひる。刺繡は主に洗工の仕事で、もつと専門的の扇とか馬具とか帽子になると宮廷裁縫師の仕事である。刺

繡細工の何物も今は實際的に残つてはゐない。

嵌入貼布細工は到る處に行はれ、作例としては天幕裏、荷馬車覆、家具等である。

カーテイアーワールとカツチは鎖縫の最重要なる中心地で、最も特有の作は昔の縞子の裾に見られる(第百五十七圖)。これは、最も燦爛たる絹糸で、枝花模様縫ひ、花と鳥(常に鸚鵡)で縁を取つたものである。ラジプタナ地方とバンジャブ地方は縫取をした胸衣の産出で著名である。此種のすべての作品の共通の特徴は、縫圖案の一部をなし、下の鈕孔縫の圈内に保たれたる鏡硝子の無数の小平圓板があることである。時には、これが餘り多くて全體が不愉快に重々しいことがある。又縞子縫も多い。これは材料が屢々完全に真綿の刺繡によつて隠されてゐる。

グーシアラート及び孟買には、古代、近代の支那縫物細工がたくさんあることは注意すべき事である。これはサリーの緑や短衣に細工したもので、印度に輸出するた

めに支那で出来たものである。ラジプト藝術の諸所に認め得る支那感化の多くは、海上交通に歸することが出来る。

ジアイプールには甚だ立派な鎖縫刺繡がある。これらの中には回教式圖案のものがあつたが、最も著しいのは指節が楯の内部と接觸しないために用ふる四角な蒲團ザッディである。題材は印度式で、即ち神話的、植物的、幾何學的、圖案や動物争鬪の景(第百五十二圖)を描いたものである。十字縫で縫取をした羊毛のチャダルは、圖案が英國の昔の見本繡とよく似てゐる。ヒツサルとピカネルの百姓女の仕事である。この工藝は、代表的のバンジャブ地方のプールカリーや花模様のチャーダル即ち婦人の頭紗に於ては遙かに進んだものとなつてゐる。これは殆んど全體、赤木綿地に絹で、又は白地に青又は緑の絹糸で縫をしたものであるが、絹が知られてゐなかつたとき又は絹が餘り一般的に用ひられなかつた時には、全部木綿糸を使用したものである。刺繡の完全なるか否か

は、糸の計算が絶對的に正確であるか否かによる。何故ならば、地其他が圖案の一部をなしてゐるのであるから（第百五十一圖）、此縫は、純粹の膝り縫で背から行ふのである。このもととなつた技術は、デルガオンのロータク又びドリーの印度教徒の百姓の仕事であつた。而るに、近代もつと進歩した技術は最早百姓の使用のためでない。ハザラ地方（百姓は回教徒）に行はれる。刺繡は、かくの如く明かに印度教式で、ハザラ式は最早ブールカーリー（花模様付）ではなく、殆んど全體縫をしたバード（庭）である、それで、幾何學的圖案の要素の輪廓をとることは僅かに幅十六分の一時の残りの部分に行はれることがある。規範的縫の長さは四分の一時であるが、今亞米利加や英吉利の觀光客のために作る俗悪な畸形に於ては、二吋迄も上つてゐる。

第百四十九圖の有名なチャムバー、ルマル（方手巾、又は小肩掛）に現れた物は全く違つた種類である。之も亦一種の内國工藝で地方的需要に充てられる。圖案はバハ

ーリー繪畫より借りたもので、縫物細工をする前に刷毛で墨を用ひて輪廓をとる。これにも亦見本繡式の幾何學的圖案がある。材料は木綿で細工は絹繻子縫である。

大層變つてゐるのはチカン（第百五十圖）といふ白刺繡である。これは、もと東部ベンガルに發しポーバル、マドラス、其他の土地にも行はれてゐるが、ラクノーは、近代の大中心地で、その作は非常に美麗にして卓越し、優に在來の傑作と比肩することが出来る。圖案は木版で捺すが、木版其物は大いに興味がある。何となれば、その圖案と細工の卓越は、印刷本のための木版挿繪法が印度印刷術の初めに興つたよりも、より幸運なる美術的保護の下に如何に容易に發達したものであるかを暗示するからである。

チカン刺繡の多くは、今は歐羅巴人の目的に應用せられてゐるが、帽子やサーリやチヨガは亦印度人の使用するためにも作られる。次の三種の刺繡の特性は、ラクノー

の最も良いモスリン地の刺繍に表はれてゐる。

タイプチは價の廉なる作に用ひられた簡単な膝り縫である。プキアといふ種類は上下顛倒した縹子縫で、之に於ては圖案は精細な縫で右側に單に輪廓をとつたのみである。而るに、糸は下に重つてその圖形を不透明にしてゐる。カータヲといふ甚だ細い貼付細工も之と同じやうな物である。十六分の一、又は三十二分の一吋の小さな佛蘭西式結節のやうに、浮出細工は細い縹子縫で作らる。打紐のやうな格障は、糸を引出すことによらずして、卸穴をあける方法で糸を引き離して作る。此細工の各部分には屢々立派な黄色の絹糸で縫をなすことが往々あるが、大部分は常に白木綿で縫ふのである。最も優れた細工にあつては、これらの方法の大部又は全體は一緒に行はれてゐる。此外の總ての近代的印度刺繍は、ざら／＼する色であつたり又は餘り多くの金を用ひてあつて面白くないけれども、此白細工だけは極めて優れた立派なもので、



之に匹敵するものは唯歐羅巴の組糸^{レイクス}であつて、目的と効果がよく彼と相應してゐる。印度の所謂「金組糸^{レイクス}」は、金を織つたものであることは注意すべきである。印度に於ける眞の組糸の製造は、全く近世的の産物で、材料の劣つた歐羅巴の圖案を模してゐるにすぎない。

毛布のことは第二編で述べるが、こゝで床の敷物について一言しておかねばならぬ。かの有名な木綿のダリーは、眞の固有の絨氈であつて他の羊毛布よりも素足に對して遙かに冷やかである。普通のダリーは、二色（普通白と青）の縞になつてゐる。けれど

も、數色で幾何學的又は植物的圖案で巧みに飾つたものもある。他の重要なる工藝は莫産織である。その優れたものになると想像も及ばぬほど遙かに費用と美に於て注意を促すべきものがある。パールガートの蓆は、狭い縁を除きて全く裝飾はなく、恰もバナマ帽のやうに美しく、僅か二弗位で買へる。東ベンガルのシタルバタイ蓆は評判がよい。錫蘭では圖案が立派で明い色の安い蓆はチトセランの纖維から極めて原始的な織機で下級の人々が織る。他の蓆は、より高き階級の女が染めた蘭からして甚だ手際のない幾何學的圖案に編み上げる。又上品な蘭の鞆や籃をも作る。世界で最も丈夫な最も美しい莫産織は、多分マルデイヴ群島産のものであらう。それには、カーキ1色の地に黒の古代的圖案が施してある。

第十章 建築

印度へ侵入した回教徒は、純粹の破壊的時代の後は、寺院、宮殿、城市、堡壘、墳墓の建設者であつた。彼等が九世紀のバグダッドから承け繼いで來た美術の根本的特徴は、圓屋根、尖頂拱、及び塔ミナレットであつて、これらは印度に於て同じ性質の既存の意匠と融合混和した。印度に於ける回教建築史は十三世紀から始つてゐるが、之を莫臥兒前期（一一九三年より一四九四年迄）と莫臥兒期とに區別する。前期に於ては地方の印度教徒石工職は既存者那教寺院及び印度教寺院の遺物材料を使用し、第二期に於ては外國式と在來のものが密に融合してかの有名なる大莫臥兒式の壯麗なる建築を創造したのである。

第一期の主要なる特標は、アジメルの壯麗なる十三世紀寺院の遺跡（第百五十八圖）

碑銘や亞刺比亞風の裝飾が施してある七拱の塀より成つてゐる。これと同様で而も尙美はしき裝飾の建築は、十一の迫持のついたデリーに於けるクトブ寺とその側の大クトブ塔である(第百五十九圖)。兩方とも重に既存寺院の材料から建てられたもので、塔の細部は主に印度教式である。是等建築物のプランのみが全く回教式である。ファーガッソンが言つてゐるが如く、バターーンズ(征服のために武装せる兵士の國民)は美術家も建築家も連れて來なかつた。そして「彼等の新らしい事物の中にどんな意匠を提出せられてもやり遂げ得る無数の美術家を出した」。それより一世紀後、クトブ寺の南側に大戸口が出た。吾人はそこに初めて眞の鍵の附いた迫持を見出すのである。

シアウンプールのシャルキ王の重要な地方的様式は、十五世紀に屬する。この様式の建築には大戸口と廣間とに放射的の迫持と眞の圓屋根とがついてゐるけれども、まだ印度式構造と意匠とが小さい廻廊や僧院に残つてゐる。ベンガル式には又煉瓦構

造で重い短い柱と垂れ下つた曲線的の軒蛇腹を常に用ふる一様式もある。ベンガル式の最も立派な作例は、ガウルの小さな黄金寺(一五〇〇年建立)である。

地方的印度教、耆那教様式と構造に於て、圓屋根と迫持とを修飾したグーシアラートの回教前期式建築は、繊細で豊富な裝飾がついてゐて、いかにも立派である。主なる建築は、ドールカーのヒラール・カーン・カージに於ける會堂(一二三三年)、ミルザールに於ける會堂、アーマダーバードに於ける次に掲ぐる建物等である。ジアール・イ・マスジド(一四二六より)、マハーフィットカーンの會堂、ラーニ・シーバリーの會堂及び墳墓、及びシナイサイイドの三部戸口及會堂(三石窓の繊細な石造花形細工で有名である)等。これらは皆純印度様式であるが、ナワール・サルダール・カーンの墳墓(一六八〇年)は實際にペルシア様式である。アーマダーバードより六哩のサルケージに他の重要な會堂と墳墓の一群が発見せられた。アーマダーバードの井、貯水池、

水門は會堂と同じく美麗である。

デツカン地方で最も顯著な記念的建造物は、ゴル・グムバズ、即ちムハマッド・アー
デイル・シャアの墳墓である（第百六十二圖）。隅のところに櫓のついた方形の建物で
世界第二の大きさを有する壯麗な圓屋根が附いてゐる。この圓屋根は大理石を巧みに
用ひ、内部の高さは百七十八呎、その重さは交錯した隅折上構造で平均がこれ、同様
式の多くの歐羅巴式建築に見るやうな外部石造物の大重量に對する必要がうましく避け
てゐる。此墳墓に於て軒蛇腹が大膽に突出してゐる（地上八十三呎の高さの壁から十二
呎突き出てゐる）のも亦注目すべきである。ビジャーブルの建築師は普通建築の構造
に於ても大膽である。その中、謁見室（一五六一年）とアサール・マハルとは多くの宮
殿とともに主なる作例である。ビジャーブルは事實印度の荒廢した都市中で最も顯
著な一市であつて、その建築はヴィジャヤナガルの昔の手法が論理的に進歩したもの

である。

吾人は今印度の尙有名なる莫臥兒建築のことを述べなければならぬ。その中少く
とも一例ターシアハルは世界的名聲のある靈廟である。印度にはパーブル又はフマ
ーユンの建築は一も残つてゐないが、莫臥兒建築の特性は外來のものに就て云ふとサ
マルカンドがその源である（莫臥兒繪畫も同じ）ことは疑がない。最も古い重要な莫臥
兒式建築はデリーのシエルシャア會堂である。又サハスラームに在る墳墓は、美しい
湖水の水から高い柱礎の上に聳えてゐて非常に莊麗である。光澤ある色瓦を用ひてゐ
るところに波斯の影響が窺はれる。フマーユンの墳墓はそのミエル・シャアの未亡
人が起工して千五百六十五年にアクバルによつて完成せられた。之は殆んど純波斯式
で印度的建築手法の連續を一時破つたものである。

アクバルは大莫臥兒人中の最大の王（一五五六年—一六〇五年）であつて、自國に在