

ペルシア絵画における明代花鳥画の受容

本 間 美 紀

はじめに

サファヴィー朝（1501-1736）の君主バフラーム・ミールザー（Bahrām Mirzā 1517-1549）を注文主とするアルバム（イスタンブール、トプカプ宮殿図書館 H. 2154）は、書家ドゥースト・ムハンマド（Düst Muḥammad 生歿年不詳）によるペルシアの書家・画家列伝を序文とし、それまで収集されてきた歴代の書家・画家の諸作品が貼られている⁽¹⁾。

本アルバムは、列伝に続いて多くの書家・画家の作品が収められていることから、16世紀当時のサファヴィー朝タブリーズ派におけるペルシア絵画史の解釈を、文字情報とともに伝える貴重な資料と言える⁽²⁾。ここに、収集されたペルシアの古書画やその模写とともに、「ustādān-i khaṭāy 中国の巨匠（達）の作品」と注記が入れられた作品が含まれることは注目に値する。列伝中ではペルシア絵画を賛美するための手法とは言え、ヨーロッパと中国の東西の影響に触れている⁽³⁾。しかし、実際にアルバム中に貼られた両者の数を見ると、西洋絵画2点、中国絵画17点となっており、中国側に重きが置かれている⁽⁴⁾。この書家画家列伝と言える『バフラーム・ミールザーのアルバム』に、中国絵画を何点も収めたのは、ペルシア絵画にとっての中国絵画の重要性を示唆していると言えないだろうか。

アルバム中には、オリジナルの中国絵画から、ペルシア画家が忠実な模倣を試みた作品、さらに、中国絵画のように墨線の肥瘦や濃淡を強調させずに、ペルシア絵画の技法を用いた模写作品に至るまで、様々な中国（風）絵画が貼られている。本稿では、アルバムに収められた様々な中国由来の画題の中で、最も点数の多い中国花鳥画に注目し、そのペルシア絵画への影響を考察する⁽⁵⁾。こうした様々な中国絵画に関連する作品を4つの段階（1 オリジナルの中国絵画、2 忠実な模写、3 ペルシア好みの模写、4 中国花鳥画を摂取したペルシア絵画）に分類し、中国花鳥画がペルシア絵画に受容される過程を検証していきたい。

1. 明代中国絵画の到来（オリジナルの中国絵画）

ティムール朝（1370-1507）に到来した中国絵画は、同時代の明時代（1368-1644）の作例と考えられる。実際、アルバムに残る中国花鳥画【図1】も、明時代に流行した呂紀の画風を示して



【図1】「花鳥図（高麗鶯）」明時代
40.8×24.5cm、トプカプ宮殿図書館
H. 2154, fol. 24a.



【図2a】呂紀「四季花鳥図（夏）」
（高麗鶯の部分）

おり、15～16世紀のペルシア絵画と明時代の花鳥画の接点を物語っている。呂紀は、弘治年間（1488-1506）に宮廷画院で活躍した浙江省寧波出身の画家であり、絢爛豪華で細やかな花鳥画を得意とした。細密画のような濃彩と精巧な描写を特徴とする写生派の画家として知られ、呂紀風の花鳥画は、16世紀東アジアで一世を風靡した⁽⁶⁾。中国本土では、殷弘、呂健らの追隨者を生み、日本においては雪舟はじめ狩野元信ら室町時代の絵師に大きな影響を与えた⁽⁷⁾。日本の絵師が、明時代の大画面花鳥画を、屏風や襖絵などの大きなサイズの画題として、山水の景と共に取り入れたのに対し、風景画を鑑賞する慣習がなかったと見られるペルシアの画家は、自然景を取り払った花鳥の部分だけを取り入れた⁽⁸⁾。本節では、はじめに、呂紀の真作とされる「四季花鳥図（夏）」（東京国立博物館）【図2】、次に、『バフラーーム・ミールザーのアルバム』に貼られた「花鳥図」【図1】を例に、15～16世紀にペルシア画家が目にした中国絵画が、呂紀風花鳥画であったことを論証する。

呂紀は、追隨者や模倣者の作が多く、真筆は少ないと言われるが、東京国立博物館所蔵の「四季花鳥図」4幅は、各幅に呂紀の落款と印章が押され、春幅にある「□衣指揮呂紀写」の落款か

ら、呂紀が錦衣衛指揮に就いた後の、成熟期の画風を示す基準作とされている⁽⁹⁾。呂紀の基準作である、東京国立博物館所蔵「四季花鳥図」4幅のうち、H. 2154, fol. 21a「花鳥図（高麗鶯）」【図1】と同種の鳥が描かれている「四季花鳥図（夏）」【図2】の描き方を詳しく検討し、ペルシアに渡来した花鳥画の特徴を探りたい。

呂紀「四季花鳥図（夏）」【図2】は、サイズ176.0×100.8cm、画面左側に岩石が置かれ、後ろから蜀葵と梔子の木が伸び、右側に水景が広がる大画面花鳥画である。水景には、番いの鴨が泳ぎ、樹上には高麗鶯がさえずっている。岩石の輪郭は肥瘦のある墨線を用い、皴法と暈して凹凸のある岩肌を表現する。鴨の泳ぐ水景は、淡墨の暈して穏やかな水流が表現され、岸の見える中景へとつながっていく。岩石から手前の土坡、左上に伸びる梔子、泳ぐ鴨の背後に伸びる水流は、全て左上から右下への対角線を意識して配置されている。さらに、S字形に画面中央まで伸びる木の幹は、鴨の泳ぐ水流と相まって、静と動の曲線上の流れを生み出し、計算された画面空間を構成している。

fol. 24aの中国絵画【図1】は、周囲を切り取った上に、余白が切り詰められた状態でアルバムに貼られている。これは68.0×50.0cmのアルバムに収まるように、約40×25cmの小画面に改変したためと見られるが、この作例のほか、アルバムに残る中国絵画やその模写作例も、すべて花鳥の部分に集中しており、山水画に相当する例は見当たらない⁽¹⁰⁾。したがって、呂紀「四季花鳥図（夏）」【図2】のような、大画面花鳥画がペルシアに将来された場合、画家は、画面左上の「花鳥図」【図2a】に相当するような、部分だけに注目していたと思われる。以下、【図2a】の部分を検討する。

梔子の木に留まる一対の高麗鶯の描写を見ると、上方に描かれた高麗鶯は、嘴を開けて囀り、尾を上げて側面から捉えた姿勢で描かれる。一方、下方に描かれた高麗鶯は、嘴を閉じ、上方の鳥を見上げるように、仰視によって描かれる。上方に留まる高麗鶯の輪郭線は、塗られた顔料と細かい羽毛の描写によって覆われている。とりわけ、頭部から背にかけてと、腹の部分の羽毛の描写は細かい。高麗鶯は、別名黄鳥といい、全体が黄色で、目から後頭部、翼や尾が部分的に黒いのが特徴である。本作例では、目から後頭部にかけての黒色の帯の輪郭は鋸状で、黒色と黄色の羽の色は、中心部では濃く、周辺部では薄く表現される。翼や尾の羽先は、白色顔料を施し、羽のやわらかな質感表現に寄与している。嘴は薄紅色を主として輪郭を白色で縁取り、嘴の上から額にかけては、絹の表から黄色の線を入れる。嘴近くからは、前方向に髭状の線が5本伸びる。目は、薄く緑がかった白色で太く囲んだ中に、黒色の瞳を書き入れる。脚から爪にかけては、裏彩色を施した上に、表から薄く緑がかった白色の点線を鱗状に描き入れ、爪先は白の度合いが増す。下に留まる高麗鶯も、体勢が異なるだけで、上の鳥と同様の描き方である。翼や尾は隠れて見えないが、羽毛、嘴や目、脚や爪の描写は、裏彩色と濃淡の変化を効果的に用いている。

蜀葵は、画面中心にまで広がっており、両側は紅色、中央は薄紅色の花が咲く。茎の上方から



【図2】 呂紀「四季花鳥図(夏)」明時代
176.0×100.8cm、東京国立博物館



【図4】 伝蕭瀨「花鳥図」明時代
145.0×83.0cm、台北故宮博物院

下方に向かって、蕾、咲き始め、満開へと花が咲いていき、花の向く方向も正面、側面、裏側と変化を出している。花卉一枚一枚について、周縁部を白色に、中心部を薄紅色に塗る傾向が見てとれる。淡墨線が下描きとして用いられた痕跡が残るが、花卉の輪郭は、顔料でほぼ隠されている。花の芯は臙脂色で塗り、その芯の上に黄色の蕊が放射状に描かれている。

薄紅色の蜀葵も鉤勒填彩による同様の描き方である。傷みが激しいが、紅色の蜀葵同様、淡墨線で形取った花卉の輪郭に、白と薄紅色の顔料を絹地の裏表から塗っている。花卉の色は、中心に向かって白色から薄紅色へと段階的に濃さを増し、白色で花脈を描き起こす。芯には黄色と紅色の蕊が描かれている。

葉は、薄墨と緑色の線で波打つ輪郭をとり、葉の表は緑色で、裏は白色も用いて葉脈を丹念に描き起こしている。大きく広がった葉の重みや、微妙なうねりを巧みに表現し、自然主義的描法となっている。葉の表は緑色、裏側は茶味がかかった緑色を、重なりや湾曲に合わせ、濃淡をもって彩色している。茎は墨線の内部を緑で塗り、葉軸の伸びる付け根は、さらに白色顔料を施す。

梔子の花卉は、薄墨で輪郭をとり、その輪郭線近くに白色顔料を塗り、花全体は厚めの白色顔料を裏から施す。雄蕊は茶色に、雌蕊は黄色に塗り、花卉の外側には、薄緑色を施す。梔子の花は、蕾、咲き始め、満開、散り始めと開花の過程を描き、花の向く方向も上下左右と変化を出している。葉も、花同様に種々の相を、鉤勒填彩を用いて描いている。肥瘦のある墨線で葉の輪郭をとって緑色を塗り、葉の表は緑色で、葉の裏は緑色と白色で、葉脈を描き起す。葉柄に向かって濃淡に変化をつけ、巧みに明暗が表現されている。木の幹は、皴を用いて樹皮の質感を表し、所々に洞が見える。

次に、『バフラム・ミールザーのアルバム』に貼られた中国花鳥画を検討しよう。「花鳥図（高麗鶯）」【図1】は、右上に「沙易（陽）張氏遠善」「遊戯翰墨」との落款が残る⁽¹¹⁾。アルバムに収まるように、オリジナルの中国絵画をパッチワークのように切り貼りしたため、合計3箇所にも絹地の切断跡が見られる。オリジナルの中国絵画には、先に見た呂紀「四季花鳥図（夏）」【図2】のように、岩山や水流といった風景描写が含まれていたと想像されるが、この改変によって、鳥や枝葉同士の空間は切り詰められ、自然景も除かれた。切り詰めて構図を変えたために、呂紀の花鳥図に見られたような画面全体の空間構成、対となる鳥同士の呼応関係は失われた。ここには高麗鶯が描かれており、一方の高麗鶯が、他方の高麗鶯に向かって囀る構図は、『詩経』「小雅伐木」に由来する「嚶鳴（友人同士が仲良く語り合うこと）」を表す画題である。fol. 21aでは、上方の高麗鶯は、右を向いて囀り、下方の高麗鶯は嘴を閉じて左を振り返っている。切り詰める以前の中国絵画は、対となる鳥が対角線上に位置し、呼応関係にあったと思われる。

描かれた高麗鶯【図1】は、楕円を取り付けたような頭部で、呂紀「四季花鳥図（夏）」【図2】と比べてプロポーシオンが異なるが、翼の先に白色系顔料をつけて羽毛の質感を表現している点や、脚や爪を鱗状に斑点をつけている点など、技法的な類似点が認められる。花は、蕾から咲き始めまで変化を描き分け、葉も様々に角度をつける。植物の描法は、肥瘦を用いた線で輪郭をとり、内側に色彩を施す、鉤勒填彩の技法である。技法の上からも、右上の落款からも、本図は中国絵画そのものと判断され、呂紀風の花鳥画が、西アジアに渡っていたことを示す好例と言える。

2. 中国花鳥画の忠実な模写

続いて、ペルシアの画家が、中国花鳥画の忠実な模写を試みた例として、『バフラム・ミールザーのアルバム』に貼られた別の「花鳥図（綬帯鳥）」【図3】を取り上げる⁽¹²⁾。画面上部には、

az jumla-yi kārḥā-yi a'lā-yi a'lā-yi ustādān-i khaṭāy ast

「中国の巨匠（達）の最高傑作に属す」



【図3】「花鳥図（綬帯鳥）」
15世紀、40.5×24.0cm
トプカブ宮殿図書館 H. 2154, fol. 96b.



【図4a】伝蕭淵「花鳥図」(部分)



【図5a】「樹下遊楽図」(部分)



【図6】「花鳥図（樹帯鳥）」
15世紀頃、39.0×27.7cm
トプカブ宮殿図書館 H. 2153, fol. 66a.

と黒で囲った金字が書かれ、本作は、『バフラー・ミールザーのアルバム』が編集された1544-45年（H. 951年）当時、中国画家による一級作品と考えられていたようである。しかし、先の呂紀に代表されるような、明代宮廷画家による花鳥画の描法と比較すると、本作には中国画家が描いたとするには不自然な点も多い。

fol. 96b【図3】は淡褐色の絹に描かれ、サイズは40.5×24.0cmである。画面全体の構図は、上部の小鳥の部分と、右側の花の部分の合計2箇所絹地の切れ目が見える。切れ目中程には、尾の先端部分だけが2本見え、もう1羽間近に描かれていた可能性が高い。画面の中心を、梅の木に留まる綬帯鳥が占め、上部には小禽が、下部には牡丹か椿のような植物が描かれている。梅、牡丹、椿は、春の花の組み合わせとしてあり得るが、常緑樹と落葉樹が混在して花の種別の見分けが困難であり、季節感が感じられない点からして、既にペルシア画家の写しである可能性が高い。綬帯鳥とこれらの植物の組み合わせは有り得るが⁽¹³⁾、綬帯鳥は、左右を梅の枝に挟まれ、尾は椿の花に重なるなど、鳥と植物に空間の余裕がなく、中国花鳥画に見られる構図としては不自然と言えよう。さらに、綬帯鳥の留まる梅の木の花の枝が、全て上方を向いて伸びている点も、不自然である。例えば、呂紀「四季花鳥図（夏）」【図2】や伝蕭融「花鳥図」【図4】に描かれた枝は、横方向や下方向に伸び、さらに、単に直線状に伸びるだけでなく、Y字に開いたり交叉したりして変化がある。

綬帯鳥は、別名山鵲と呼ばれ、頭部に冠羽を持ち、嘴と脚は赤く、背から尾羽にかけては群青色の体色、長い尾が特徴の鳥である。音通から「綬帯」＝「受帯（官位を受けること）」、「綬」＝「寿（長寿）」、「帯」＝「代（万代）」を意味する、中国における吉祥の鳥である。fol. 96bには、画面中央に1羽の綬帯鳥が、右を振り返る姿勢で描かれている。描かれた綬帯鳥は、色彩に覆われているものの、基本的には輪郭線と色面から成る、中国絵画でいう鈎勒填彩の技法である。頭部の白い冠羽を、粒状に黒い輪郭線で囲む。嘴と脚は赤く、頸から腹にかけての羽毛は、黒色と白色の線で細かく描き表す。羽は一枚一枚濃淡を用い、羽先は白く塗り、綬帯鳥の特徴とされる長い尾が2本垂直に伸びる。以下、中国絵画の忠実な模倣を試みながらも、ペルシア絵画の特徴が現れている点を検討しよう。

fol. 96b【図3】の綬帯鳥を、伝蕭融「花鳥図」【図4】に描かれた綬帯鳥【図4a】とを比較する。伝蕭融「花鳥図」【図4】は、伝承では遼時代に活躍した蕭融の作に帰せられるが、明代呂紀風の花鳥画に分類されている⁽¹⁴⁾。両作品に描かれた綬帯鳥は、赤い嘴と脚、冠羽、黒い喉、灰色の背、群青の翼、先端の白く長い尾、といった特徴を共有している。両者とも鈎勒填彩の技法を用いている。これから述べる点は、描き手の技量や、画家が制作にあたって参考とした図の違いによっても生じることであるが、伝蕭融「花鳥図」【図4】とfol. 96b「花鳥図（綬帯鳥）」【図3】の相違点を見る。

目の描き方を比較すると、伝蕭融「花鳥図」の綬帯鳥は、黒い瞳を灰色と赤茶色で囲み、外縁

に橙色を用いているのに対し、fol. 96b では橙色の虹彩に黒い瞳を入れ、その周りを黒と白色で二重に囲み、目頭に線を入れる。

喉の黒色の部分については、伝蕭融「花鳥図」では、喉の黒色から、腹の灰色へと、ほぼ直線上に切り替わるが、fol. 96b では、この切り替わりは波線状である。まるで襟をつけているかのようで、自然主義的描写というよりも、パターン化された装飾的描写と言える。

翼の表現に注目すると、伝蕭融「花鳥図」では、翼の中心部を濃い青色で、周辺部に向かって次第に薄い青色を施し、一枚一枚の羽の質感を、線を描き入れて表すが、fol. 96b では、翼は濃い青色と薄い青色の2色で塗ったかのように、色の変り目が明確である。さらに、留まる梅の木の下から、樹木と同じ色で、翼の一部を補筆しており、配列が不明瞭になっている。

伝蕭融「花鳥図」では、長い尾2本は、薄い群青色を基調とし、中心に羽軸を描き入れ、先端部では白色で細かい毛先が表現される。一方、fol. 96b の長い尾は、不自然に左側に反り返り、羽軸は入れていない。fol. 96b の長い尾2本は、伝蕭融「花鳥図」と同様に広がる毛先が表現されているが、中程に整えられた6本の尾は、伝蕭融「花鳥図」のように毛描きを施さず、黒色で輪郭取られた中を、白色で塗っている。

さらに、伝蕭融「花鳥図」の綬帯鳥は、頭部から背、尾にかけてと、全身に毛描きが施され、輪郭線も毛描きで覆われている。fol. 96b も、喉の黒い部分や、腹の部分へ入念に毛描きを施しているが、翼や尾には輪郭線が残る。加えて、描き入れる線の方向も、例えば、白色の腹と、灰色の翼への変り目の白い毛描きが、全て平行方向に伸びているなど、自然主義的な描写とは隔たりのある。

以上に挙げた表現の差異は、文化圏の違いだけでなく、画家の技量や参考とした絵画によっても生じるものであるが、波状の首回りの線、揃っていない翼、羽毛の流れを無視した平行線状の毛描きは、自然主義的描写と特徴付けられる中国絵画とは異質であると言える。

次に、植物の描写を比較し、ペルシアの模写では中国絵画と比較し、肥瘦や濃淡が一定の傾向が強く、彩色においては段階的な色の変化が単調化されるという特徴を見たい。

樹木の輪郭線は、多少の肥瘦はあるものの、水分は少なく濃淡は一定である。樹木の所々に茶色を入れるが、色彩の濃淡や明暗は意識せずに加えるのみである。洞は変化がなく、全てこちら側を向いており、洞同士の間隔も狭い。点苔にも変化がなく、「四季花鳥図（夏）」【図2】ではリズムカルに打たれ、樹木や岩の表面に付着している印象を与えるのに対し、fol. 96b 【図3】では、黒で囲まれた緑色の丸が、単に樹木に載っているように見える。

梅の花の描写は、花卉の外側を白くし、蕾から咲き終わりまで変化の相に富んでいる点は、先の呂紀「四季花鳥図（夏）」【図2】と共通する。しかし、萼片の一枚一枚が丸形で、包み込むはずの花弁との一体感がない。萼を花卉の周りに描く例も見受けられ、花鳥画に慣れていない様相である。左下の、椿のような花も、梅と同様に、萼と花卉のバランスが妙である。萼と花柄の区

別がつかず、横に広がったり、単に積み重ねた様子であり、輪郭線近くを茶色で縁取るやり方も、自然主義的な中国絵画とは隔たりがある。花卉への彩色は、中心部分が濃く、周辺に白色顔料を施す点は、中国絵画と似ている。一方で、花卉の中心部分が非常に濃く、裏彩色によって演出される、繊細な色の変化を感じられない。常緑樹の葉も、上向きのもが多く、構図の上でも中国絵画とは言えない。

葉の輪郭線も、肥瘦の変化がわずかである。葉に施された緑色の色彩は、中国絵画のように、明暗の対比は意識されておらず、濃彩を塗り込めたようで、葉の根元に目立った茶色の線を入れる点も、不自然である。葉の輪郭線はごこちなく、線の肥瘦もなくなり、反り返りや葉同士の重なりは全く表現されていない。牡丹の花弁の輪郭線は波を打ち、花全体は押し花のように貼り付いて平面的である。花を支える萼の描写は、中国絵画では二等辺三角形に近く先が細いが、fol. 96b では丸形で、花卉を支えるような密着感がない。

3. ペルシア好みの模写

次に、ボストン美術館所蔵の「樹下遊楽図」【図5】(以下、ボストン本)の上部に描かれた「綬帯鳥」【図5a】を検討し⁽¹⁵⁾、15~16世紀のペルシアの写本絵画と同様に、暈しよりも一定の濃淡での塗り分けを重視し、明るい彩色で平面性を特徴とする模写作品を検討する。本稿では、こうした模写作品を「ペルシア好み」と称する。本作右上には、裏側から書かれた

'amal-i ustādān-i khaṭāy

「中国の巨匠(達)の作品」

が表に写っているが、本節前半の中国画家による綬帯鳥を想起すれば、これもペルシア画家による模写と言えるだろう。本作は、もともと『バフラーム・ミールザーのアルバム』に収められており⁽¹⁶⁾、上述の花鳥画【図1、3】と同じく、中国画家が描いた作品の例としてアルバムに収められたに違いない。絹本着色、サイズは31.4×23.2cmの小品である。いつの時点で右上の書き込み「中国の巨匠の作品」が加えられたのかは分からないが、余白を大きく取り、椿の花や葉の描写が変化に富んでいる点は、中国絵画と見られた一つの要素であろう。

本節前半における議論から、長い尾を上げて前傾姿勢をとる鳥のポーズは、中国花鳥画の綬帯鳥を真似たものであると分かるだろう。濃淡や肥瘦のない、細く均質の輪郭線と、鮮烈な彩色から判断して、ペルシア画家による作である。橙の嘴、緑色の頬、青と濃紺に明確に塗り分けられた羽は、伝蕭融「花鳥図」【図4】のような中国花鳥画における綬帯鳥とはかけ離れている。伝蕭融「花鳥図」では、羽先の質感や腹の羽毛が、細かい描線で繊細に表現されているのに対し、ボストン本「花鳥図」では、羽先は輪郭線に覆われ、頸の後ろや腹は鱗状の模様を描き入れ、毛



【図5】「樹下遊楽図」1425-50年頃、31.4×23.2cm、ボストン美術館 14. 545.

描きを施した様子は見られない。羽毛の描写を省いただけでなく、背や腹を鱗状の文様で覆い、翼の下に鋸状の文様を加えている。この綬帯鳥の描写には、ペルシア絵画が中国絵画のような自然主義的描写から離れ、一面を埋めるような文様を施す傾向が見られる。

樹木の輪郭線は、墨線ではなく、肥瘦の少ない茶色い線で描く。呂紀のように、浙派の自然景を取り入れた花鳥画を想起するならば、樹木の描写は、もっと肥瘦のある墨線で輪郭を取り、その輪郭を残しつつ、皴や点苔を施すのが通例である。例えば、呂紀「四季花鳥図(夏)」【図2】の樹木の描写を見ると、肥瘦と濃淡を活かした輪郭線に加え、皴や点苔を施して樹皮の質感を表している。一方、ボストン本【図5】の樹木の輪郭線は、ほとんど肥瘦の変化がなく、皴は用いずに、茶色で輪郭を取って、線の内部を茶色で塗っている。所々に加えられた洞は、空洞のような奥行きはなく、模様のようなものである。

椿を見ると、ボストン本は、中国絵画のように、蕾や咲き始め、満開など様々な段階を描こうとした様子が伺える。しかし、雌蕊、雄蕊を描かず、花の中心の見分けがつかないような、非写実的な花卉のつき方をしている。開花した椿の花は、押し花のように見えて立体感がない。呂紀「四季花鳥図(夏)」【図2】のような、花卉の反り返りの模倣を試みたようであるが、アーチ状

に反り返る描写はできず、一方が折れている状態に近い。花卉への濃淡をつけようとしているが、呂紀「四季花鳥図（夏）」では、花の中心に向かって濃くなっていくのに対し、ボストン本「花鳥図」では、萼に向かって濃くなっていき、実際の花の咲き方を認識していない。

葉の描写も、花と同じように、反り返りや前後の重なりを表現しようとした形跡があるが、中国絵画と比較して反り返りの度合いは減じられている。葉同士の関係は、基本的に左右に振られているだけで、前後や斜めといった空間表現に乏しい。彩色は、鮮やかな緑で塗られ、輪郭線近くが青色で縁取られているなど、ペルシア写本に近い鮮烈な色彩感覚である。

忠実な模写として挙げた fol. 96b【図3】とペルシア好みの模写として挙げたボストン本【図5】の綬帯鳥に倣ったポーズをとる別の模写作品（H. 2153, fol. 66a）【図6】を比較してみよう。【図6】では、枝だったはずの止まり木が、地面から生えるような構図に描かれている。もともとは、全景の一部を切り取った折枝構図であった花鳥画は、枝から樹木へと転じて、幹が地面から伸びる構図に変化した。こうした折枝構図が樹木化した花鳥画の模写例は、他にも類例が残されている⁽¹⁷⁾。中国絵画において、折枝は対象をいかに描写するかという演出上の工夫であったが、ペルシアの画家はそれを理解せず、樹木は根元から枝先まで揃った形で描くものと考えた。

以上に比較したような描線や彩色の違いから、ペルシア好みの模写の特徴が伺えた。先の第2節で、模写と判断するための非中国絵画の要素として挙げた幾つかの点、自然主義的描写が減じられる、輪郭線は肥瘦や濃淡が一定の傾向が強くなり、彩色においては段階的な色の変化が単調化される、といった特徴が、ボストン本【図5】では fol. 96b【図3】以上に顕著であると言える。さらに、ペルシア好みの模写では、鮮烈な色彩を施した上で、毛描きは施さず、折枝構図を樹木化するという点も見られた。

4. ペルシア絵画への摂取（中国花鳥画を摂取したペルシア絵画）

こうして繰り返し模写された明代の中国花鳥画は、ティムール朝ヘラート派のバーイシングル（Baysunghur 1397-1433）書画院で制作された写本挿絵を嚆矢に、ティムール朝絵画の風景描写に取り入れられていった。ティムール朝は明との使節往来も多く、ティムール朝芸術家たちは、明代中国美術との接点が大きかったと考えられる⁽¹⁸⁾。ヘラート派にはじまる中国絵画からの影響は、ヘラート派絵画の広がりとともに⁽¹⁹⁾、後のペルシア絵画に継承されていったと見られる。

これらの模写作例は、オリジナルの中国絵画と同じサイズか、一回り小さい30cm前後の作例が多かったが、写本挿絵に描かれる花鳥画は、サイズを縮小し、数センチ単位で描かれていった。技法的な側面は取り入れたとは言い難く、花鳥画という画題そのもの、または鳥のポーズや構図を受容したと言える。一例を挙げると、『バーイシングルの「シャー・ナーメ」』写本の一挿絵「イスファンディヤールの狼退治」【図7】における、左下の枯木に留まる鳥は、赤い嘴に白い冠羽、青い翼を持つ綬帯鳥であり、ペルシアでの模写【図3】と振り返るポーズも同じである。忠実な



【図7】「イスファンディヤールの狼退治」
 『バイスングルの「シャー・ナーメ」』
 1430年、ヘラート、ゴレスタン宮殿図書館
 MS. 716, p. 393.



【図8】「イスファンディヤールの狼退治」
 『シャー・ナーメ』1370年頃、タブリーズ
 トプカプ宮殿図書館 H. 2153, fol. 157a.

模写【図3】では、実寸約30cm あった綬帯鳥は、写本挿絵【図7】の中では、高さ約2cm に縮小されている。その上の、枯木の上に留まる、異なる種類の2羽の鳥も同じく、振り返るポーズをとる。ティムール朝以前のジャラーイル朝時代（1336-1432）の同主題の挿絵【図8】には、このような外見とポーズを特徴とする鳥の描写は全く見られないことから、ティムール朝の画家が、明代の中国花鳥画に学んで描き入れた描写と言える。

同写本の別の挿絵「ロスタムとイスファンディヤールの握手」【図9】の左側には、緩やかにS字を描く木に一羽の綬帯鳥が留まり、もう一羽が木に向かって飛んでいる。赤い嘴、白い頭に、青色の翼を持つ鳥の図像上の淵源は、数センチのサイズに縮小されているものの、fol. 96b【図3】、ボストン本【図5】などの模写作例や、中国花鳥画に遡ることができる。さらに、本作品【図9】は、樹木化した折枝構図【図6】を受容している点も指摘できる。樹木への花のつき方も、満開の花を全て正面向きに描き、枝先に左右対称に集中的に蕾を描く手法をとり、中国絵画における変化の相が失われた、ペルシア好みの花鳥画が挿入されている。テキストをくぐるようには上部からはみ出した樹木、右側の樹木にも、それぞれ一対の鳥が描かれており、花鳥画を風景描写に取り込んでいる。ペルシア絵画では、枝の間に鳥を描くだけでなく、枯れ木の先や、常緑樹の頂な



【図9】「ロスタムとイスファンディヤールの握手」
『バーイスンゲルの「シャー・ナーメ」』1430年、ヘラート
ゴレストーン宮殿図書館 MS. 716, p. 413.



【図10】「狐と太鼓」『カリラとディムナ』
1429年、ヘラート
トプカプ宮殿図書館 R. 1022, fol. 28b.

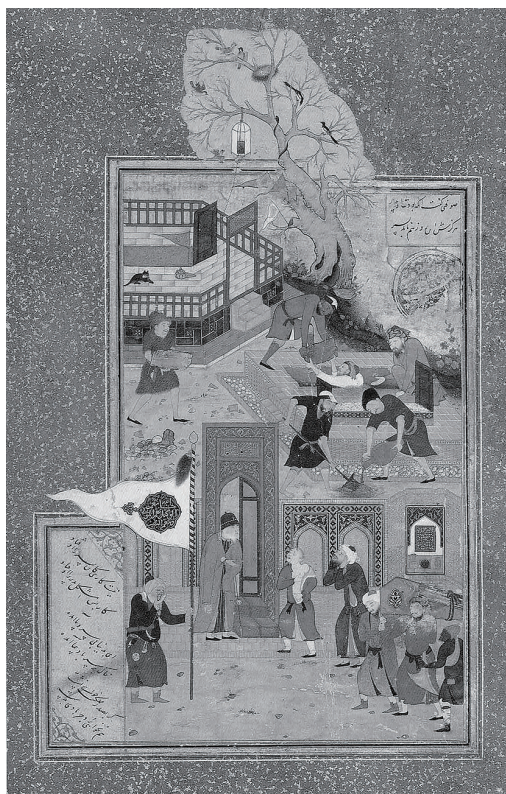


【図11】「狐と太鼓」『カリラとディムナ』
1370-74年頃、タブリーズ
トプカプ宮殿図書館 F. 1422, fol. 10a.

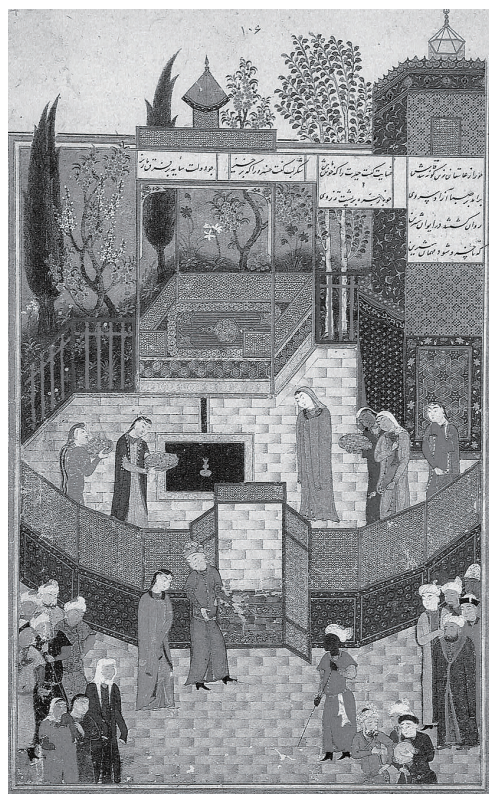
ど、樹木の輪郭線上に留まらせる手法も見られる。

このほか、『カリラとディムナ』写本の挿絵「狐と太鼓」【図10】における、右側の樹木につけられた、正面を向く花々は、中国花鳥画の模写でペルシアの傾向として述べた押し花化現象を示す。葉は濃い緑色と薄緑色の2色が見られるものの、それらは葉の表裏を表現したというよりも、単なる塗り分けで、枝への付き方は左右対称で全て正面を向き、パターン化させるペルシア絵画の装飾的傾向がよく表れている。ジャラーイル朝時代の同主題の挿絵【図11】と比較すると、先の「イスファンディヤールの狼退治」【図7-8】の場合と同じように、ティムール朝期の例では、風景描写に花鳥画モチーフが加えられている。

バーイスングルと同じくヘラートを拠点としたスルターン・フサイン・バイカラ (Sultān Ḥusayn Mirzā Bāyqarā 1438-1506) の写本挿絵も、中国花鳥画をペルシア好みに変え、サイズを縮小した図像が散見される。アッタール『鳥の言葉』「葬送」【図12】の枯れ木の中には、一対の尾長鳥が描かれる。上方の尾長鳥の、下を向いて鑑賞者に背を見せるポーズは、【図5】や【図6】



【図12】「葬送」『鳥の言葉』
1487年、ヘラート
メトロポリタン美術館 63. 210. 35, fol. 28a.



【図13】「ホスローを迎え入れるシーリーン」
『ハムセ』1485年、ヘラート
チェスター・ビーティー図書館
MS. Pers. 163, fol. 54a.

など、中国花鳥画の模写に見られた典型的なポーズである。

アミール・ホスロー『ハムセ』「ホスローを迎え入れるシーリーン」【図13】も、押し花化した花、樹木化した折枝構図を用いている好例である。梅が祖形かと思われる、紅白の樹木につけられた花々は、すべて正面を向き、開花した花と蕾の2種類だけを枝に配し、中国絵画における、自然主義的描写の面影はない。ただし、紅色の花の輪郭を白色で縁取り、紅色と白色の2色で彩色している点は、グラデーションを模倣したH. 2154, fol. 96b【図3】やボストン本【図5】における花の描写が、ペルシア好みの塗り分けに変化して受容された例とも言えよう。交叉した2本の木は、細くしなやかで、木の幹が交叉しているというよりも、枝のような描写であり、折枝構図の花鳥画の模写を通じて輸入されたと思われる。

ペルシアに到来した中国花鳥画は、反自然主義的でパターン化の趣向によって、ペルシア好みに変貌した上で、ティムール朝の写本絵画の風景描写に取り込まれていったのである。

おわりに

本稿では、ペルシアに流入した明代の花鳥画、様々な段階の中国花鳥画の模写、そしてティムール朝の写本絵画に描かれた花鳥画を取り上げ、それらを分析的に検討することで、ペルシア絵画に明代花鳥画が流入した経緯を明らかにした。輪郭線と塗り分けを基本的な絵画技法とするペルシア画家は、中国絵画を手本としても肥瘦の効いた墨線や濃淡の表現は単純化する傾向が強かった。構図の上では、元々軸装形式で山水の景を含んだ全体像ではなく、花鳥の部分だけに注目して模写を繰り返した。ペルシアの書家・画家列伝の側面を持つ『バフラーーム・ミールザーのアルバム』に、模写も含む中国絵画計17点のうち5点もの中国花鳥画が収められていることから⁽²⁰⁾、到来した様々な中国絵画の中でも花鳥画の影響は大きかったと言えるだろう。ティムール朝以降のペルシア写本挿絵に見られる、細くしなやかな幹に満開の花をつける木々の描写、様々な鳥の描写とパターン化された定型ポーズは、明代花鳥画の模写を通じて学び、ペルシア絵画に取り入れられたものであると結論づけられる。

図版出典

【図1】 Sugimura (1986), p. 223, fig. 99.

【図2】 © 東京国立博物館

【図3】 Roxburgh (2005), p. 270, fig. 147.

【図4】 © 故宮博物院

【図5】 ©Museum of Fine Arts, Boston

【図6】 Sugimura (2002), p. 113.

【図7】 Gray, Basil, & Godard, André, *Iran: Persian Miniatures — Imperial Library* (Unesco world art series, 6), New York, 1956, pl. 3.

【図8】 Rogers, J. M., (ed.), *The Topkapı Sarayı Museum: The Albums and Illustrated Manuscripts*, London, 1986,

pl. 52

- 【図9】 Binyon, Laurence, (et al), *Persian Miniature Painting, Including a Critical and Descriptive Catalogue of the Miniatures Exhibited at Burlington House, January-March, 1931*, London, 1933, pl. 50
- 【図10】 Lentz, T. W. & Lowry, Glenn D, *Timur and Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Washington, D.C., 1989, p. 137.
- 【図11】 O'Kane, Bernard, *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century*, London & New York, 2003, p. 114, pl. 23.
- 【図12】 Sims, Eleanor, *Peerless Images: Persian Painting and its Sources*, New Haven & London, 2002, p. 145, fig. 60.
- 【図13】 Bahari, Ebadollah, *Bihzad; Master of Persian Painting*, London & New York, 1997, p. 65, fig. 25.

注

- (1) 本アルバムについては、Roxburgh, David, 'Our Works Point to Us': *Album Making, Collecting, and Art (ca. 1427-1565) under the Timurids and Safavids*. 2 vols., Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 1996, pp. 235-350; Roxburgh, David, *The Persian album, 1400-1600: From Dispersal to Collection*, New Haven, 2005, pp. 245-307を参照。
- (2) *Ibid.* 序文は年代順に師弟関係を強調して書かれているのに対し、貼られた絵画は必ずしも年代順とは言えずテーマや関連性を重視しており、序文の内容をある程度反映している程度に留まるとされる。
- (3) Thackston, Wheeler, *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, London & Boston, 2014, pp. 11-12.
- (4) Roxburgh (1996), pp. 771-998 に挙げられるリストに『バフラーム・ミールザーのアルバム』(H. 2154) に収められた作品のうち、中国絵画(模写も含む)の点数。『バフラーム・ミールザーのアルバム』は全149フォルオで、絵画は約190点収められている。
- (5) ベルシアにおける中国風花鳥画を扱った主な先行研究は、Loehr, Max, "The Chinese Elements in the Istanbul Miniatures," *Ars Orientalis* 1 (1954), pp. 85-89; Grube, Ernst, *Persian Painting in the Fourteenth Century: A Research Report*, Napoli, 1978; Grube, Ernst, & Sims, Eleanor (eds.), *Between China and Iran: Paintings from Four Istanbul Albums*, London, 1981; Sugimura, Toh, *The Encounter of Persia with China: Research into Cultural Contacts Based on Fifteenth Century Persian Pictorial Materials*, Osaka, 1986; Roxburgh (1996); Sugimura, Toh, "Whence the Birds of Prey in the Imperial Ottoman Albums?," *Portakal Art and Culture Magazine* 6 (2002), pp. 102-113; Roxburgh (2005).
- (6) 板倉聖哲「97花鳥図 解説」奈良県立美術館編『平成遷都1300年祭特別展 花鳥画：中国・韓国と日本』読売新聞大阪本社、2010年、p. 165; 黄立芸『呂紀「四季花鳥図四幅」(東京国立博物館)を中心とする日中花鳥画の比較研究』博士論文、東京大学、2010年「第5章 呂紀と雪舟、殷宏、呂健、陳箴」、pp. 123-155; 竹浪遠「呂紀画風とその伝播：「四季花鳥図」(東京国立博物館)を中心に」『古文化研究』11 (2012), pp. 37-93.
- (7) 鈴木廣之「元信様花鳥図の残存と継承」武田恒夫・狩野博幸編『花鳥画の世界 第3巻』学習研究社、1982年、pp. 116-127; 黄立芸 (2010), pp. 123-155; 稲畑ルミ子「102 四季花鳥図屏風 解説」奈良県立美術館編 (2010), pp. 167-168.
- (8) 現在、西アジアに伝わる中国絵画が、いずれも約70×50cm以下のアルバムに貼られた作例であるため、オリジナルの中国絵画の部分図しか残されていないのは当然であり、実際は、中国絵画全体を写していた可能性も完全に否定はできない。しかし、これらのアルバムに残された作例から判断するに、模写対象は、はじめから、花鳥、人物、動物といったモチーフに集中している印象を受ける。
- (9) 呂紀に関する主な先行研究は、Sung, Hou-mei, "Lu Chi and His Pheasant Painting," *The National Palace Museum Research Quarterly* 10-4 (1993), pp. 1-22; 黄立芸 (2010); 竹浪遠 (2012), pp. 37-93.

ペルシア絵画における明代花鳥画の受容

- (10) Grube & Sims (1981), figs. 110-126 を参照。
- (11) H. 2154, fol. 21a「花鳥図」に言及する先行研究は、Sugimura (1986), p. 7, note 21, pls. 99-100; Roxburgh (1996), p. 822.
- (12) H. 2154, fol. 96b「花鳥図」に言及する先行研究は、Loehr (1954), p. 87, fig. 54; Grube (1978), fig. 80; Roxburgh (1996), fig. 147. Loehr, Grube は中国人ではない画家が描いたとし、Roxburgh は明時代の中国絵画としている。
- (13) 特に、「梅」=「眉」と綬帯鳥の組み合わせで「斉眉祝寿（夫婦円満）」意味する。椿は長寿、牡丹は富貴のシンボルとされ、綬帯鳥との組み合わせだけでなく、吉祥の画題として描かれることが多い。
- (14) 本作は、遼時代の画家蕭融に帰されるが、明時代の呂紀風の花鳥画に分類される。台北故宫博物院「遼蕭融畫花鳥」http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=917 (2017年10月3日最終閲覧)
- (15) 本作品は、当初は『バフラー・ミールザーのアルバム』(H. 2154) に貼られていた。ボストン本に関する先行研究は、Roxburgh, David. “Disorderly Conduct?: F. R. Martin and the Bahram Mirza Album.” *Muqarnas* 15 (1998), pp. 51-52, fig. 17; 杉村棟「156樹下遊楽図 解説」杉村棟編『世界美術大全集 東洋編17イスラーム』小学館、1999年、p. 421 を参照。
- (16) *Ibid.*
- (17) Grube & Sims (1981), figs. 112, 139, 136, 118 を参照。
- (18) ティムール朝と明の贈り物の交換については、Kauz, Ralph, “Gift Exchange between Iran, Central Asia, and China under the Ming Dynasty, 1368-1644,” in Komaroff, Linda, (ed.), *Gifts of the Sultan: The Arts of Giving at the Islamic Courts*, New Haven, 2011, pp. 115-122. 『明実録』には、哈烈（ヘラート）、撒馬兒罕（サマルカンド）などティムール朝の朝貢記録が残されている。渡辺宏「明代回教諸国朝貢表」『アジア・アフリカ文化研究所研究年報』1971年（1972）, pp. 61-120 を参照。さらに、ヘラート派の画家ギヤースッディーン・ナッカーシュが遣明使節の員としてヘラート-ハン・バリク（北京）間の往復の記録を残している点も特筆に値する。邦訳は、小野浩「ギヤースッディーン・ナッカーシュのティムール朝遣明使節行記録 全訳・註解：ハーフィズィ・アブルー『バイシングルの歴史精華』から」窪田順平編『ユーラシア中央域の歴史構図 13～15世紀の東西』総合地球環境学研究所、2010年、p. 275-341 を参照。
- (19) ティムール朝ヘラート派絵画が、後のペルシア絵画に与えた影響に関しては、Grube, Ernst, *The Classical Style in Islamic Painting: The Early School of Herat and Its Impact on Islamic Painting of the Later 15th, the 16th and 17th Centuries*, Venice, 1968. Sims, Eleanor, “The Timurid Imperial Style: Its Origins and Diffusion,” *Art and Archaeology Research Papers* 6 (1974), pp. 56-57.
- (20) 注4 を参照。