

ペルシアの写本挿絵における中国由来の岩山表現

本 間 美 紀

The Influence of Chinese Painting Techniques on Rocks Depicted in Landscape Paintings of Persian Miniature

Miki HOMMA

Abstract

This essay discusses the depiction of rocks in Persian paintings. It primarily focuses on works from the Ilkhanid (1258-1353) to Jalayrid (1336-1432) periods, during which the Persian style of landscape painting was established, and conducts a comparison of these works with Chinese landscape painting styles.

The landscape style of Persian painting developed during the Ilkhanid period under the influence of Chinese techniques. Chinese pictorial elements, such as brush strokes, the suggestion of perspective, the use of highlighting, shading, and several motifs of Chinese origin were adopted during this period. From the second half of the 14th century onwards, primarily during the Jalayrid period, Persian artists deliberately incorporated faces into the landscape of their manuscript paintings, and this convention continued until the Timurid (1370-1507) and Safavid (1501-1736) periods.

Early works depicting mountainous scenes featuring rock faces and rock figures were an essential step in the evolution of Persian landscape depiction, as these motifs appeared after the Timurid period and were incorporated into the classical style of Persian painting. It is generally agreed today that the precursor to these rock faces are the Chinese rock-painting conventions of the Sung (960-1126) and Yüan (1272-1368) periods, however, a satisfactory study of this development is still required. It has been proposed that the rock faces derives from Chinese landscape painting and the techniques used to paint the rocks also originated from the Chinese ink painting style. This essay follows the theory that the rock face painting techniques were of Chinese origin and compares Persian mountainous landscapes with those of Chinese painting in more details. This analysis reveals one aspect of Chinese influence on the establishment of the Persian style of landscape painting.

It is hoped that the present study will encourage the exploration of the hitherto unexamined Chinese influence on the development and the formation of classical styles in Persian painting.

はじめに

ペルシアの写本挿絵は、様々な様式や流派が影響し合いながら、15世紀のティムール朝（1370-1507年）で古典様式として完成され⁽¹⁾、続くサファヴィー朝（1501-1736年）で成熟期を迎えたと言われている⁽²⁾。15世紀に完成した古典様式は後世の模範とされ、ペルシアの領域のみならず、ムガル朝

（1526-1858年）やオスマン朝（1299-1922年）の写本挿絵にも影響を及ぼした⁽³⁾。古典様式については、今のところ明確に定義されていないが⁽⁴⁾、グルーベヤレンツは、シャー・ルフ（Shāh Rukh 1377-1447年）の息子でヘラート総督であったバーイシングル（Bāysunghur 1397-1433年）をパトロンとする写本挿絵を古典様式と称していることから⁽⁵⁾、本稿でもバーイシングル写本をペルシアの写本

挿絵における古典様式として考察を進める。パーイスングル写本を古典様式とする理由は、グルーベが述べるように、後のイスラーム世界の写本挿絵における模範となったこと⁽⁶⁾、さらに、レンツ、スィムス、ヒレンブラントの先行研究⁽⁷⁾で明らかのように、パーイスングルの写本そのものが、先代の写本の綿密な校訂作業の上に制作されており⁽⁸⁾、規範とするに値するからである。

15世紀のパーイスングル写本がペルシアの写本挿絵における古典様式と定義した上で、古典様式とされる描き方について考察していきたい。ティムール朝に先行するイル・ハーン朝(1258-1353年)、ジャラーイル朝(1336-1432年)の写本挿絵は、元来中国宋元画の影響が指摘されてきた⁽⁹⁾。しかし、それらの先行文献は、霊芝雲や土坡などの個々のモチーフが中国美術から発想を得ていることに言及するものがほとんどで、その後どのようにペルシアの写本挿絵に取り入れられていったのか、その過程に焦点を当てたものはほとんどないという印象を受ける⁽¹⁰⁾。そこで、本稿では、中国由来と指摘されてきた岩山の表現を取り上げ、ペルシアの写本挿絵の古典様式に至る中国絵画の影響を考察する。さらに、岩山に隠し絵のように描かれる顔面石のモチーフに注目し、岩肌の表現を検討する。顔面石はペルシアの写本挿絵における山岳描写の特徴の一つで、重なり合った色彩豊かな岩山の中に、人物や動物が隠し絵のように描かれている【図1-1】【図1-2】【図2-1】【図2-2】。従来、顔面石はイスラームの教えに反する上⁽¹¹⁾、不可解なモチーフであるために、頻繁に描かれているにも拘わらず本格的に扱われることが少なかった⁽¹²⁾。しかし、現存最古のペルシアの写本挿絵が残されたイル・ハーン朝期の作例から、ジャラーイル朝、ティムール朝と順に岩山の描写の変遷に注目すると、中国由来のモチーフがペルシア化していったことが伺える。

本稿では、イル・ハーン朝とジャラーイル朝期の2つの時期に分けて岩山の描き方を検討する。イル・ハーン朝期には、主に、背景に聳え立つ中国由来の山岳描写が流入した。続くジャラーイル朝期には、岩肌の描写が精緻になり、複雑な凹凸を含む多孔質の岩山の描写がなされるようになる。作例によってはそのような山の岩肌に顔面石が見られるようになる。岩山の描写の検討を通じ、古典様式における中国絵画の影響を考察する契機としたい。

1. イル・ハーン朝期

イル・ハーン朝期における中国美術の影響は、雲や岩、木々など風景描写のモチーフの採用、人物像と背景の一体感や奥行きを自然な描写に見られる。ここではイル・ハーン朝期の作例における山岳表現の採用を、首都と地方都市に分けて取り上げる。イル・ハーン朝の写本挿絵は首都タブリーズ周辺とシーラーズやイスファハーンなどの地方都市で中国風の度合いが異なっている。イル・ハーン朝期における中国美術の影響は門井の先行研究⁽¹³⁾に詳しい。門井によると、東西交渉の要衝であった首都タブリーズは、中国の影響が色濃く見られるのに対し、地方都市は首都との交流を通じて間接的に中国の影響を受けている⁽¹⁴⁾。本節では、タブリーズ様式の代表作例ジュワイニー著『世界征服者の歴史』⁽¹⁵⁾、イブン・バフティシュー著『動物の効用(Manāfi' al-Ḥayawān)』⁽¹⁶⁾、ビールーニー著『古代民族年代記(Āthār al-Bāqīya)』⁽¹⁷⁾、ラシード・アッディーン著『集史』⁽¹⁸⁾と、地方都市の代表作例を取り上げ、中国美術を取り入れてゆく過程を概観する。

初期のペルシアの写本挿絵は、中国の絵画ではなく装飾美術に造詣が深かったと見られ、『世界征服者の歴史』【図3】に描かれた鳥と雲のモチーフは、織物の文様から採用されている⁽¹⁹⁾。この頃に描かれた写本挿絵における風景描写のモチーフは、人物像や動物像、背景などが協調性を欠いており、背景に岩山を用いるという、後のペルシアの写本挿絵によく見られる描写も表れていない。

中国風の度合いが進行する様子は、『動物の効用』、カズウィーニー著『被造物の驚異と万物の珍奇(A'jā'ib al-Makhlūqāt wa Gharā'ib al-Mawjūdāt)』⁽²⁰⁾、『古代民族年代記』に顕著に表れている。例えば、「雌雄の馬」【図4】に見られる、上端が切れた木の配置、前後関係を示す木の根元、黒い馬の頭部を描くことで右から左に進行する卷子本のような連続性の効果をもたらす点は、趙孟頫の「川を渡る馬と馬丁」(元、フリーア美術館、F1931. 3)との類似性がある⁽²¹⁾。肥瘦を生かした線、木の節目や裂け目までなめらかな線で描いた柳の木、遠近感が出された芝も、イル・ハーン朝以前に描かれたメソポタミア様式のアラブ写本『マカーマート』【図5】に見られる太く均一な線、節状の木、渦巻き状また

は遠近感の無い連続的な芝の描き方と異なっており、中国の影響であることが分かる。しかし、装飾が施された織物や陶器など、絵画以外からも影響を受けているためか、風景描写は実験的な段階で、成功しているとは言い難い。岩の描き方は、13世紀のメソポタミア様式の写本挿絵【図5】と異なり、太湖石のような穴と窪みを持ち、グラデーションを用いて立体感を増している。「二頭の鹿」【図6】の背景に描かれた岩山は、濃淡を用いて量感を出し、太湖石の穴を想起させるような楕円が輪郭近くに描かれている。奥行きが明らかに深まり、中国絵画と言う高遠のような効果を生み出している⁽²²⁾。

『古代民族年代記』【図7】に描かれた背景の岩山は、「二頭の鹿」【図6】と同様に、濃淡を用い、二重の輪郭で縁どられ、太湖石のような楕円モチーフを含んでいる。右手前には岩山と同様の濃淡と楕円モチーフを含んだ太湖石が置かれている。しかし、これらの岩の描写は、濃淡を用いても、「二頭の鹿」【図6】に描かれた岩山ほど巧みな量感では表現されていない。木の根によって演出された遠近感も、岩山の前後関係と不釣り合いで、岩山自体の奥行きも欠いている。全体的に人物像と背景とのバランスがとれておらず、風景描写というよりも、人物を囲む枠のような機能を示している。色彩は、後のペルシアの写本挿絵に見られるような明るい色に変わっている。

「インドの山」【図8】は『集史』に含まれる挿絵で、ペルシアの挿絵において最初に風景だけを描いた作例である。「二頭の鹿」【図6】と同じような色で、様々な大きさの岩山を描いているため、中国の影響を受けていることは分かるが、中央奥に描かれた木の方が、手前に描かれた木々よりも大きく、魚や鳥と山のバランスも不調和である。山の輪郭線近くには渦巻き文様が描かれ、自然さを欠く。このような全体的なバランスの欠如は、風景だけを描いた本挿絵のみならず、他の『集史』の挿絵にも当てはまる。以上の比較から、タブリーズ様式の写本挿絵は、中国美術の影響を受けて風景描写を発達させたことが伺えるが、中国絵画のような遠近感や立体感は模倣を試みただけで取り入れられなかったことが分かる。

シーラーズやイスファハーンなどの地方都市で作された挿絵は、首都タブリーズほど顕著ではないが、霊芝雲、補子や帽子など中国由来のモチーフが

描かれている点に、中国の影響が確認される。しかし、装飾的傾向が強く、背景も赤や金で塗られていることが多いことから、中国の影響を直接受けたのではなく、間接的に受けていると分かる。イランの地方都市では、モンゴル到来以前の影響を残す円錐形の山岳表現が見られるため⁽²³⁾、タブリーズとその周辺で作された写本挿絵との比較によって、タブリーズ様式に見られる遠近法や明暗法が中国美術の影響であることが一層明らかになる。

「釘打ちされたザッハーク」【図9】には、上部に色鮮やかな霊芝雲が浮かび、左中央の人物は、補子を付けており、タブリーズ様式の写本挿絵と同様に中国の影響を示唆している⁽²⁴⁾。しかし、「二頭の鹿」【図6】や「インドの山」【図8】で見られるような山の遠近感はない。「雌雄の馬」【図4】のように、2本の線を描くことで地面に奥行きを見せることもなく、地面に描かれた花や草は、『マカーマート』【図5】に見られるようなモンゴル以前の伝統に回帰した印象を受ける。「カイ・ホスローのパラディン」【図10】に見られる三角形の山は、8世紀～9世紀のベゼクリク石窟【図11】に似ている⁽²⁵⁾。どちらの例でも二重の輪郭線を用い、異なる色で内側を塗っている。人物や動物の大きさとの協調性は保たれていないが、山の前後関係が重なりによって表現されている。全体的に遠近感がなく、中国の影響を受けているタブリーズ様式の山や木の描き方とは異なる。

イル・ハーン朝期の写本挿絵は、首都と地方都市で中国美術の影響の度合いは異なるが、全体としては中国のモチーフ、遠近法や明暗法を取り入れ、挿絵の風景描写や人物表現を豊かにしたことが分かる。しかし、中国絵画における自然な画面の構成は、完全には取り入れられず、各々のモチーフは文様化されていった。

2. ジャラーイル朝以降

以上のように、イル・ハーン朝期に見られる岩山の表現は、中国美術の影響を受けている。次に、ジャラーイル朝期の作例における岩山の表現も引き続き中国の影響であることを確認した上で、特に顔面石のモチーフに注目したい。顔面石に注目することで、ペルシアの写本挿絵に定型化する岩肌の描き方が、中国絵画に由来していると明らかに分かる。

ジャラーイル朝期の岩山には、複雑な凹凸を含む多孔質の岩の描写が見られるようになり、作例によっては、そのような岩山のなかに顔面石が描かれている。中国絵画には人物像や動物像を想起させる岩山や石が描かれていることから、ペルシアの写本挿絵における顔面石のモチーフは、背景の岩山と共に中国から流入したと考えられる。しかし、顔面石が描かれた最も早い例はジャラーイル朝の写本挿絵であるため⁽²⁶⁾、岩山も含め他の風景描写のモチーフである霊芝雲、土坡、枯れ木や太湖石が実験的に取り入れられたイル・ハーン朝期の作例が見られないのは不思議である。この点に関しては、単に作例が現存していないだけの可能性もあり、詳しくは分からない。イスラーム圏で一般に書家よりも低かった画家の地位がジャラーイル朝以降に上昇したこと、署名を入れる習慣が始まるなど、写本挿絵に対する価値観の変化が関与していると考えられる⁽²⁷⁾。

先述のように、モンゴル到来以前の岩山の描写が重なり合う三角形の山とすると、イル・ハーン朝期の「二頭の鹿」【図6】や『古代民族年代記』【図7】に描かれた岩山は、中国由来であることが分かる。ジャラーイル朝期の岩山も引き続き中国由来であることは、先行研究で既に指摘されている⁽²⁸⁾。例えば、シュレーダーは、『カリーラとディムナ』【図12】と陸信忠「十六羅漢図（第十二 那伽犀那尊者）」（南宋、相国寺）【図13】を比較し、両者の複雑な岩の構成が類似していることに言及している⁽²⁹⁾。『カリーラとディムナ』の写本挿絵では、右側のライオンとその3匹の子ライオン、左側の牛とそれを導くジャッカルは、青と白の岩山の稜線と並び、画面にきれいな斜線を形成している。岩の凹凸や明暗が明確に表現され、イル・ハーン朝の写本挿絵と比べて動物像と背景の一体感も増している。この挿絵には、ライオンの右上と足元に太湖石が変形したような顔面石が描かれ、牛の背中近くにも、横向きの人の顔が描かれているほか、白い岩の凹凸も生き物めいて見える。この挿絵の岩山を、中国絵画を模倣して描いたとすると、同じく顔面石も中国由来であることが考えられる。

岩山に顔や人物像を隠し絵のように潜ませるといふ手法が、中国由来であることは先行研究で指摘されているが⁽³⁰⁾、未だに詳細な比較検討の余地があるという印象を受ける⁽³¹⁾。しかし、岩山の描写が中国由来であることから、そこに含まれる顔面石

の源流も中国由来と言えよう。先行研究の中で、顔面石の源流として可能性が指摘されているものは、①仏画に含まれる霊鷲山、②人物像が描かれた峰、③無数の生物が見出せる岩肌、④太湖石が挙げられる。鷲の頭の形をした岩山の例はペルシアの写本挿絵には見当たらないため、①の霊鷲山は定型化したとは考えられない。他のタイプはいずれもペルシアの写本挿絵に類似作例が見られるが、古典様式として定着したと見られるのは、③無数の生物が見出せる岩肌である。ジャラーイル朝期の写本挿絵を検討すると、この③の要素と④太湖石が同一視され、岩山の描き方として定型化していく様子が伺える。

はじめに、峰の描き方を検討する。「ザールを巢に運ぶスィームルグ」【図14】では、右下から左上にかけて複雑な岩場が重なり、真ん中に高い山が描かれている。スィームルグがザールをエルブールズ山頂の巢に連れて行くこの場面では、2羽の雛が見える山があれば、情景を表すには十分であるが、わざわざ奥にもう1つの山を描いている。これ以降に描かれた同主題の挿絵【図1】【図2】には、左側の山とスィームルグの構図は継承されているが、中央の山は継承されていない。ジャラーイル朝の作例【図14】でしか中央の山が描かれていないのは、この時期の画家が中国山水画を目にし、主山の形態を模倣したためであろうと思われる。

中国山水画における②人物像が描かれた峰は、バルトルシャイティスが『幻想の中世』のなかで、以下のように述べている。

十世紀初頭の画家で、元代に高い評価を得た関同の作品では、〈人間—岩山〉が草木の繁った、入り組んだ急斜面のなかに堂々と突き立っている。それは、横向きの頭部をくっきりと浮かび上らせ、口を結び、虚ろな眼差しで、他を圧倒している。これは、磨崖の招待客を迎える「主山」である⁽³²⁾。

バルトルシャイティスが例に挙げた五代の画家関同と同じく、北宋の画家である郭熙の早春図【図15】にも、人間—岩山のモチーフが見られる。主山だけを見ると、合掌して叫ぶ横向きの人物像【図15-1】が現れている。関同と郭熙の主山に人物像が見られることは、ペルシアの顔面石と中国の山水画の関連性が想起される。「ザールを巢に運ぶスィー

ムルゲ」【図 14】では、主山らしきものを描き込んだだけで、関同や郭熙に見られるように、人物像を表してはいないが、『ディーツ・アルバム (Diez Album)』(収集された書画が貼られた画帳。ベルリン国立図書館所蔵)の例【図 16】では峰全体が人物の横顔のように見える。オケインは本挿絵と趙原の山水画【図 17】の類似性【図 16-1】【図 17-1】を取り上げている⁽³³⁾。

岩山の丘陵を描くことにより外景を描くペルシアの写本挿絵における風景描写の常套手段は、中国絵画における岩山の描き方の影響を受けていると考えられる。しかし、関同や郭熙のような人間-岩山から成る②人物像が描かれた峰のモチーフは、ティムール朝以降のペルシアの写本挿絵にはあまり見られない。ペルシアの写本挿絵で頻繁に見られるのは、③無数の生物が見出せる岩肌のモチーフに近い。ペルシアの写本挿絵では、1つの峰全体に人物像を描く代わりに、岩山に無数の顔や目を想起させる岩肌が増殖していく。このモチーフも中国の山水画に見られることがバルトルシャイティスによって指摘されている。

伝李山筆の山水図〔十三世紀初頭〕では、ゴツゴツとした岩が縦横に重畳し、人間、動物の顔が、景観の広がりにはせり出すかのように、あらゆる角度から描かれている。それらの顔は霧の流れ、墨のたまりのようにも見えるが、しかし注意して見れば岩の混沌のなかに生き物が潜んでいるのに驚かされる。怪物を丸ごと飲みこまんとする流水の岸辺の岩礁にも獣顔が浮かび上がっている⁽³⁴⁾。

ここで述べられている、李山の山水図【図 18】では、景観にせり出すかのような人間、動物の顔、岩礁の獣顔【図 18-1】はまるで生きていくかのようなのである。右下の岩【図 18-2】も人物の頭のようにも見える。これらの岩は、あくまでも人物や動物のように見えるのであって、本当に人や動物を描く意図があったかどうか不確かとも言えるだろう。しかし、中国の画論、南齊の謝赫『古画品録』に書かれた画の六法の一つ「気韻生動」には、絵画に生命感を見出すことが述べられている。生命感を見出すことのできる絵画に、ペルシアの画家が人物や動物の姿を見出しても不思議ではなからう。アラブ民族の宗教

として始まったイスラームとは異なり、輪廻転生に近い思想を持っていたペルシアには⁽³⁵⁾、こうした岩山が生き物のように見えた可能性もある。鬼神の顔もしくは人の骸骨のような鬼面皴【図 19】、真向きの石面を鼻筋のように描く坡麻皴【図 20】と言った山水画における岩の描き方が、ペルシアの挿絵画家には無数の顔と映ったと考えられる。ブレンドは、ペルシアの写本挿絵における岩の描き方が、中国絵画における nail-head や rat-tail の技法に由来している可能性に触れている⁽³⁶⁾。ブレンドの示唆と③無数の生物を見出せる岩肌を合わせると、ジャラーイル朝以降に見られる多孔質の岩の描き方は、概して中国絵画における皴法の模倣を試みたもので、その中でも鬼面皴や坡麻皴などが顔面石のモチーフに影響を与えたと考え得る。

同じく太湖石も、顔面石のモチーフと成り得た。ヤマンラールは『サライ・アルバム』には太湖石のモチーフが顔面石に取って代わる様子が分かれると記している⁽³⁷⁾。オケインは、庭園に置かれる太湖石を動物に見立てる鑑賞法に言及している⁽³⁸⁾。中国には、蘇州の獅子林のように、庭園に置いた太湖石を生き物に見立てて鑑賞する方法があり、絵画にも動物の姿をした太湖石が描かれている例があることから⁽³⁹⁾、太湖石と顔面石の深いつながりが考えられる。

③無数の生物が見出せる岩肌と④太湖石は、一体となってペルシアの写本挿絵における岩山描写に定型化した。『古代民族年代記』【図 7】や「イスファンディヤールの狼退治」【図 21】では、背景の岩山と太湖石が同じ手法で描かれており、岩山と太湖石のモチーフが、岩として同一視されていく様子を伺うことができる。これは、ジャラーイル朝以後のペルシアの写本挿絵で、山の表面に太湖石のような凹凸を含む多孔質の岩が描かれるようになる前兆と見ることができよう。こうして一体化した岩の描き方は、ペルシアの写本挿絵における岩山の描写に定型化した。古典様式とされるパーイスングルの写本挿絵【図 22】の岩山は、模本としたジャラーイル朝の挿絵【図 21】のような写実性は欠け、文様化が進んでいる。しかし、初期のペルシアの写本挿絵や、アラブ写本にない岩の凹凸や明暗は、明らかに中国絵画の影響を受け発達したものであり、ペルシアの写本挿絵における古典様式は中国絵画の影響の延長にあることが伺える。こうして流入した中国由来の

岩の描き方は、古典様式と称されるバーイシングル写本はもちろん、ムハンマド・ジューカー (Muhammad Jūkī 1402-1444 年) 【図1】やシャー・タフマースブ (Shāh Tahmāsb 1514-1576 年) 【図2】などティムール朝以降の写本挿絵にも描かれている。以上のように、ペルシアの写本挿絵における岩山の描写は、中国絵画の影響を受けて発達した。

3. おわりに

本稿では、ペルシアの写本挿絵における古典様式をティムール朝のバーイシングル様式と定義した上で、バーイシングル写本の岩山の描き方に至る過程を中国美術と比較して論じた。ペルシアの写本挿絵における中国美術の影響については、多くの先行研究があるが、いずれも中国の影響が強いイル・ハーン朝の作例か『サライ・アルバム』に集中しており、ペルシアの写本挿絵における古典様式にどのような影響を及ぼしたのかは詳しい検討がなされていない。しかし、イル・ハーン朝、ジャラーイル朝からティムール朝と時系列に検討することで、ペルシアの写本挿絵に定型化する岩山の描写は中国由来であることが確認できた。さらに、岩山に含まれた顔面石のモチーフに注目すると、中国絵画における岩肌の描き方との強い関連性が見出せ、ペルシアの写本挿絵における古典様式に、中国絵画のモチーフや技法が採用された様子が伺える。顔面石を含む複雑な岩の構成のみならず、岩場に生えた枯れ木や、散らし文様のように描かれている草花も同様に、中国絵画の影響が指摘されている。古典様式の岩山の描写が中国由来であることから、ペルシアの写本挿絵における他の風景描写のモチーフも、岩山と同様に中国絵画の影響を受けてペルシア化したと考えられよう。

注

- (1) Bloom & Blair (2009), p. 226.
- (2) Grube (1968), pp. 28-40; Bloom & Blair (2009), p. 252.
- (3) Grube (1968), pp. 20-21.
- (4) バーイシングルの写本挿絵は canonical, classical, codified などと表現されていることから、古典様式とした。ギリシア・ローマ美術との関連性を指すのではなく、類似した構図を採用するペルシア・イスラーム美術のなかで規範に値することを意味する。

- (5) Grube (1968), pp. 20-21; Lentz (1985), p. 66.
- (6) Grube (1968), p. 11.
- (7) Lentz (1985); Sims (1992); Hillenbrand (2010).
- (8) 注7に挙げたものは『バーイシングルの「シャー・ナーメ」』写本挿絵の模本についての研究である。EIr: "Bāysonḡorī Šāh-nāma."によると、写本の本文も校訂によって後世の基礎となったと記されている。
- (9) ペルシアの写本挿絵における中国美術の影響に関しては、Loehr (1954); Grube(1968); Sims (1974); Sugimura (1986); Kadoi (2009) 他多数。
- (10) 中国美術の影響を述べる先行研究のほとんどが、イル・ハーン朝、ジャラーイル朝で制作された『集史』『大モンゴル「シャー・ナーメ」』『サライ・アルバム』を取り上げるのみで、15世紀ティムール朝以降のペルシアの写本挿絵との関わりには言及していない。古典様式との関連性を取り上げた先行研究はSims (1974)で、ティムール朝の宮廷様式に中央アジアや中国美術が関与していることに言及している。
- (11) イスラーム教は宗教上の偶像崇拝は否定するものの、世俗美術における造形表現までは禁止しておらず、植物や山など生命を持たないものを描くことは一般に認められていた。そのため、生命の宿らないはずの岩に顔を描く行為は、イスラームの教えに照らして疑問が残る。
- (12) 顔面石をテーマとした先行研究は、Brend (1980); バルトルシャイティス (1985); O' Kane (1991); Ergin (2013).
- (13) Kadoi (2009).
- (14) *Ibid.*, pp. 123-238.
- (15) 1290年、制作地バグダード、フランス国立図書館、MS. Supp. Pers. 205.
- (16) 1297-98年、制作地マラーゲ〈イラン〉、モーガン図書館、M. 500.
- (17) 1307-08年、制作地イラン／イラク、エディンバラ大学図書館、MS. Arab. 161.
- (18) 1314年、制作地タブリーズ〈イラン〉、エディンバラ大学図書館、MS. Arab. 20／ナーセル・D・ハリリー・コレクション、MS 727
- (19) Kadoi (2009), p. 127.
- (20) 1300年頃、制作地モスル?、大英図書館、Or. 14140.
- (21) Kadoi (2009), pp. 128-130.
- (22) *Ibid.*, p. 134.
- (23) 三角形の山が中央アジア由来であることは、Sims (2002), p. 68.
- (24) Kadoi (2009), pp. 202-204.
- (25) 地方都市の作例は、モンゴル到来以前にもたらされた

ウイグルやソグドの影響が指摘されている。円錐形の山が中央アジア由来であることは、Sims (2002), p. 68; Kadoi (2009), pp. 206-207. 13世紀のモンゴル到来以前の東方美術の影響に関しては、Esin (1963); Grube (1968).

(26) O' Kane (1991), p. 221. オケインによると、顔面石が描かれた最も早い例が、『カーラとディムナ』(1370-74年、制作地タブリーズ〈イラン〉、イスタンブール大学図書館、F. 1422)【図12】(fol. 25b)である。制作年が明記されている作例は、『シャー・ナーメ』(1371年、制作地シーラーズ〈イラン〉、トプカプ宮殿図書館、H. 1511, fol. 211v.)

(27) サファヴィー朝の宮廷図書館ドゥースト・ムハンマドが記した画家列伝によると、14世紀の挿絵画家アフマド・ムーサーは「顔の描写においてヴェールを外し、現在流行しているタイプの絵画を生み出した」とあり、ペルシアの写本挿絵における源流と捉えられている。アフマド・ムーサーの署名入りの作例は残されていないが、ドゥースト・ムハンマドは『チンギス・ナーメ』、『アブー・サイード・ナーメ』、『カーラとディムナ』、『昇天の書』を彼の作に帰属している。このうち、例えば『カーラとディムナ』はイスタンブール大学図書館所蔵の『カーラとディムナ』(1370-74年、制作地タブリーズ〈イラン〉、イスタンブール大学図書館、F. 1422)【図12】(fol. 25b)と現在考えられている。この【図12】は顔面石が描かれた最も早い作例とされている。ペルシアの写本挿絵の始まりが後世の図書館員によって、だいたいイル・ハーン朝末期からジャラーイル朝初期と捉えられていることから、この時期に挿絵に対する価値観が変化したと考えられる。詳しくはEI: "Aḥmad Mūsā."

(28) ペルシアの写本挿絵における岩山の表現が中国由来であることは、Schroeder (1939), p.127; Brend (1980), p. 112-113. 風景描写が中国由来であることは、Sims (1974), pp. 56-67; Souček (1980), pp. 86-96; Kadoi (2009), pp. 123-238.

(29) Schroeder (1939), p. 127.

(30) Brend (1980), p. 113; バルトルシャイティス (1985), p. 224; O' Kane (1991), p. 221.

(31) Ergin (2013) は、顔面石が描かれた「ラクシュとライオンの戦い」(16世紀初頭、制作地タブリーズ〈イラン〉、大英図書館、1948. 12. 11. 023) や「ガヌマルスの宮廷」(16世紀初頭、制作地タブリーズ〈イラン〉、アーガー・ハーン美術館〈トロント〉、AKM. 00165) と、20世紀のサイケデリック・アートを比較し、ペルシアの挿絵に描かれた顔面石と幻覚症状の関連性に言及している。しか

し、Ergin が比較対象に取り上げているのは、ティムール朝やサファヴィー朝の宮廷様式の挿絵であり、ジャラーイル朝やイस्कンダール・スルタンの挿絵に描かれた顔面石は例には挙げていないものの、サイケデリック・アートとの関わりは直接述べられていない。ジャラーイル朝の写本挿絵は、色使いが地味で、顔面石の数も少ないため、Ergin が主張するサイケデリック・アートとの共通点はあまり見られない。顔面石のモチーフは、ブレンド、バルトルシャイティス、オケインらの指摘するように中国の影響で発達したと考えられる。

(32) バルトルシャイティス (1985), p. 230.

(33) O' Kane (1991), p. 221.

(34) バルトルシャイティス (1985), p. 224.

(35) 『ルバイヤート』(岩波書店、1949年)の訳者小川の解説には、「(前略) そのことはハイヤームがペルシア的な転生思想を借りてきて、これを彼一流の物質不滅説と織りなし、葡萄酒を湛えた酒壺を血潮のたぎる人間の姿になぞらえて、美しい数連のルバイヤートを歌い出しているのでもわかろう (p. 150)」とあり、イスラーム以前から継承される民族的感情が『ルバイヤート』の随所に見いだせると述べられている。

(36) Brend (1980), note 23.

(37) ヤマンラール (2000), p. 75.

(38) O' Kane (1991), p. 221.

(39) 衛賢「高土図」、五代、故宫博物院、日本放送協会編『故宫博物院 第1巻』日本放送出版協会、1997年、p. 27、図9.

文献略号表

欧文文献

Blair (1995): Blair, Shelia, *A Compendium of Chronicles: Rashid al-Din's Illustrated History of the World*, London, 1995.

Bloom & Blair (2009): Bloom, Jonathan. & Blair, Sheila (eds.), *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, Oxford/ New York, 2009.

Brend (1980): Brend, Barbara, "Rocks in Persian Miniature Painting," in Watson, William (ed.), *Landscape Style in Asia*, (Percival David Foundation of Chinese Art, Colloquies on Art and Archaeology in Asia, No.9), London, 1980, pp. 111-37.

Brend (2010): Brend, Barbara, *Muhammad Juki's Shahnamah of Firdausi*, London, 2010.

Canby (2014): Canby, Sheila, *The Shahnama of Shah Tah-*

- masp: *The Persian Book of King's*, New York/ London, 2014.
- Ergin (2013): Ergin, Nina, "Rock Faces , Opium and Wine : Speculations on the Original Viewing Context of Persian-ate Manuscripts," *Der Islam* 90-1 (2013), pp. 65-105.
- Esin (1963): Esin, E, "Two Miniatures from the Collections of Topkapi," *Ars Orientalis* 5 (1963), pp. 141-161.
- Ettinghausen (1962): Ettinghausen, Richard, *Arab Painting*, Cleveland, 1962.
- Gray & Godard (1956): Gray, Basil. & Godard, André, *Iran: Persian Miniatures — Imperial Library* (Unesco world art series, 6), New York, 1956.
- Gray (1961): Gray, Basil, *Persian Painting*, Ohio, 1961.
- Grube (1968): Grube, Ernst J, *The Classical Style in Islamic Painting*, s.l., 1968.
- Hillenbrand (2010): Hillenbrand, Robert, "Exploring a Neglected Masterpiece: The Gulistan Shahnama of Baysunghur," *Iranian Studies* 43-1 (2010), pp. 97-126.
- İpşiroğlu (1964): İpşiroğlu, M.Ş, Saray-Alben : Diez' sche Klebebände aus den Berliner Sammlungen, Wiesbaden, 1964.
- Kadoi (2009): Kadoi, Yuka, *Islamic Chinoiserie : The Art of Mongol Iran*, Edinburgh, 2009.
- Lentz (1985): Lentz, T. W, *Painting at Heart under Baysunghur ibn Shāhrukh*, Cambridge, Mass., 1985.
- Loehr (1954): Loehr, Max, "The Chinese Elements in the Istanbul Miniatures," *Ars Orientalis* 1 (1954), pp. 85-89.
- O' Kane (1991): O' Kane, Bernard, "Rock Faces and Rock Figures in Persian Painting," *Islamic Art* 4 (1991), pp. 219-46.
- O' Kane (2003): O' Kane, Bernard, *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century*, London/ New York, 2003.
- Rogers (1986): Rogers, J.M, *Topkapi Sarayi : Manuscripts et Miniatures*, Paris, 1986.
- Schroeder (1939): Schroeder, Eric, "Ahmed Musa and Shams al-Dīn: A Review of Fourteenth Century Painting," *Ars Islamica* 6 (1939), pp. 113-142.
- Sims (1974): Sims, Eleanor, "The Timurid Imperial Style: Its Origins and Diffusion," *Art and Archaeology Research Papers* 6 (1974), pp. 56-67.
- Sims (1992): Sims, Eleanor, "The Illustrated Manuscripts of Firdausī's "Shāhnāma" Commissioned by Princes of the House of Tīmūr," *Ars Orientalis* 22 (1992), pp. 43-68.
- Sims (2002): Sims, Eleanor, *Peerless Images: Persian Painting and its Sources*, New Haven/ London, 2002.
- Soucek (1980): Soucek, P, "The Rôle of Landscape in Iranian Painting to the 15th century," in Watson, William (ed.), *Landscape Style in Asia*, (Percival David Foundation of Chinese Art, Colloquies on Art and Archaeology in Asia, No.9), London, 1980, pp. 86-110.
- Sugimura (1986): Sugimura, Toh, *The Encounter of Persia and China : Research into Cultural Contacts Based on Fifteenth Century Persian Pictorial Materials*, Osaka, 1986.

オンライン文献 (閲覧日 2015年5月8日)

- EIr: Encyclopaedia Iranica, online edition, New York, 1996 ff.
- EIr: "Aḥmad Mūsā," <http://www.iranicaonline.org/articles/ahmad-musa-painter>
- EIr: "Bāysonḡorī Šāh-nāma," <http://www.iranicaonline.org/articles/baysongori-sah-nama>

邦語文献

- 王 (1995): 王耀庭、桑童益訳『中国絵画のみかた』二玄社、1995年
- 小川 (2008): 小川裕充『臥遊：中国山水画—その世界』中央公論美術出版、2008年
- 草薙 (1993): 草薙奈津子訳『芥子園画伝：東洋画の描き方』芸艸堂、1993年
- バルトルシャイティス (1985): ユルジス・バルトルシャイティス、西野嘉章訳『幻想の中世：ゴシック美術における古代と異国趣味』リプロポート、1985年
- 三井文庫三井記念美術館 (2014): 三井文庫三井記念美術館編『東山御物の美—足利将軍家の至宝—』三井文庫三井記念美術館、2014年
- ヤマンラール (2000): ヤマンラール水野美奈子「太湖石からサズ葉文様への系譜」『オリエント』43-1 (2000), pp. 71-88.

図版出典

図版は以下の出典から借用したが、オンラインでも閲覧可能な画像は URL を参照されたい。

(閲覧日 2015年5月8日)

【図1】 Brend (2010), p. 55, pl. 35. <http://shahnama.caret.cam.ac.uk/new/jnama/card/ceillustration:244692691>

【図2】 Canby (2014), p. 111. <http://shahnama.caret>

cam.ac.uk/new/jnama/card/ceillustration:629410725

【図 3】 Sims (2002), p. 281, pl. 198.

【図 4】 Gray (1961), p. 21. <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/23/77363>

【図 5】 Ettinghausen (1962), p. 122. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422965p/f251.image.r=AlHarîrî,%20Maqâmât%20arabe%205847.langFR>

【図 6】 Kadoi (2009), p. 135, fig. 4.10. <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/32/77363>

【図 7】 Kadoi (2009), p. 149, fig. 4.24.

【図 8】 Blair (1995), fol. 261a (K19). <http://www.khalili.org/collections/category/1#object/MSS-727>

【図 9】 Kadoi (2009), p.202, fig. 6.2. http://www.explorewithmwnf.net/museum_items.php?id=Mus21;ir;EPM

【図 10】 Sims (2002), p. 155, pl. 70.

【図 11】 Sims (2002), p. 154, pl. 68.

<http://dsr.nii.ac.jp/toyobunko/LFB-2/V-3/page/0105.html.ja>

【図 12】 O' Kane (2003), p. 109, pl. 15.

【図 13】 三井文庫三井記念美術館 (2014), p. 71、
図 51.

【図 14】 Gray (1961), p. 41. <http://shahnama.caret.cam.ac.uk/new/jnama/card/ceillustration:-990649527>

【図 15】 小川 (2008)、図 1 .

【図 16】 İpşiroğlu (1964), p. 32, tafel XII. http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN635104741&PHYSID=PHYS_0047

【図 17】 小川 (2008)、挿図 61 – 1.

【図 18】 小川 (2008)、図 40.

【図 19】 王 (1995), p. 53.

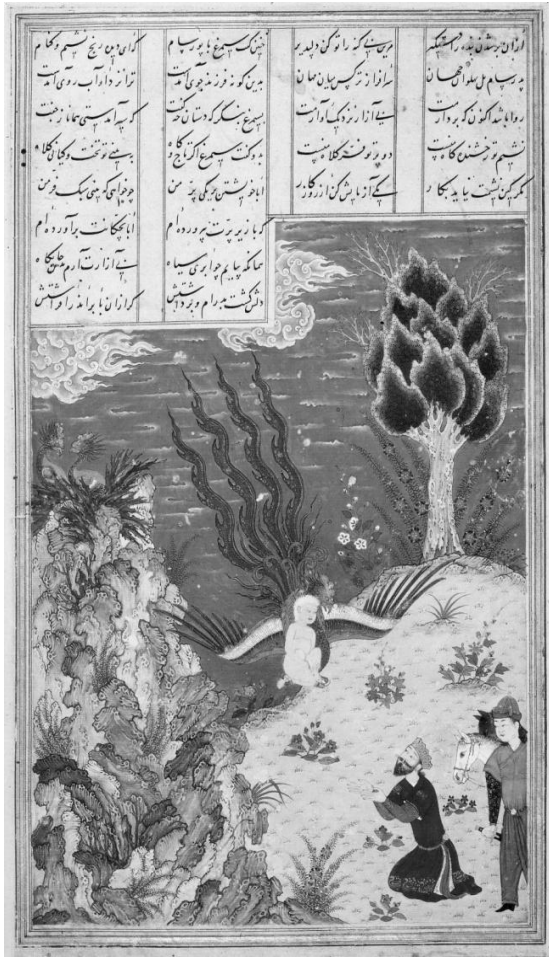
【図 20】 草薙 (1993), p. 90.

【図 21】 Rogers (1986), pl. 52.

<http://shahnama.caret.cam.ac.uk/new/jnama/card/ceillustration:-1194690740>

【図 22】 Gray & Godard (1956), pl. III.

<http://shahnama.caret.cam.ac.uk/new/jnama/card/ceillustration:454089533>



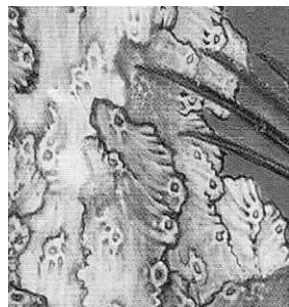
【図 1】「ザールをサムのもとに返すスィームルグ」『ムハンマド・ジュキーの「シャー・ナーメ」』、1444 年頃、制作地ヘラート〈アフガニスタン〉、王立アジア協会〈ロンドン〉、Morley MS. 239, fol. 16b.



【図 2】「キャラヴァン隊に見つけられるザール」『タフマースブの「シャー・ナーメ」』、fol. 62v、16 世紀前半、制作地タブリーズ〈イラン〉、アーサー・M・サックラー・ギャラリー〈ワシントン〉、LTS1995.2.46.



【図 1-1】



【図 1-2】



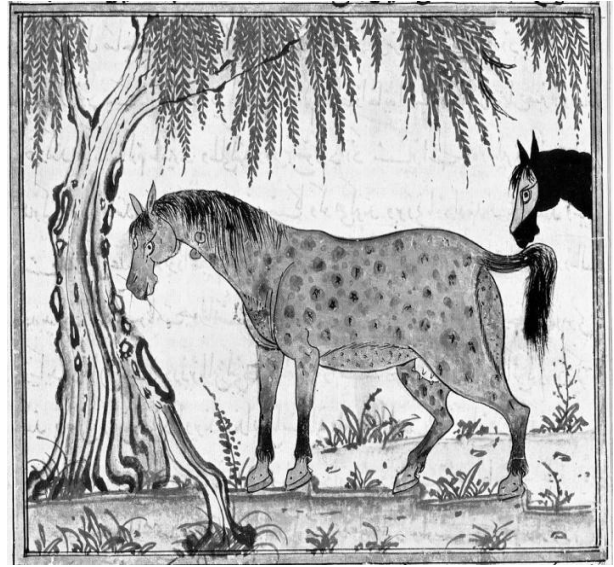
【図 2-1】



【図 2-2】



【図3】『世界征服者の歴史』、1290年、制作地バグダード（イラク）、フランス国立図書館、MS. Supp. Pers. 205, fol. 1v.



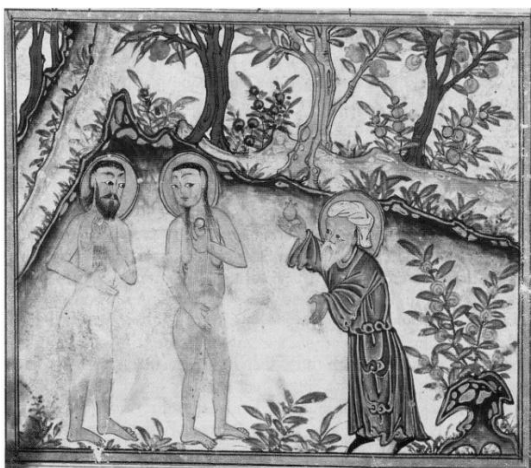
【図4】「雌雄の馬」『動物の効用』、1297-98年、制作地マラーゲ（イラン）、モーガン図書館、M. 500, fol. 28r.



【図5】『マカーマート』、1237年、制作地バグダード（イラク）、フランス国立図書館、arabe. 5847, fol. 121r.



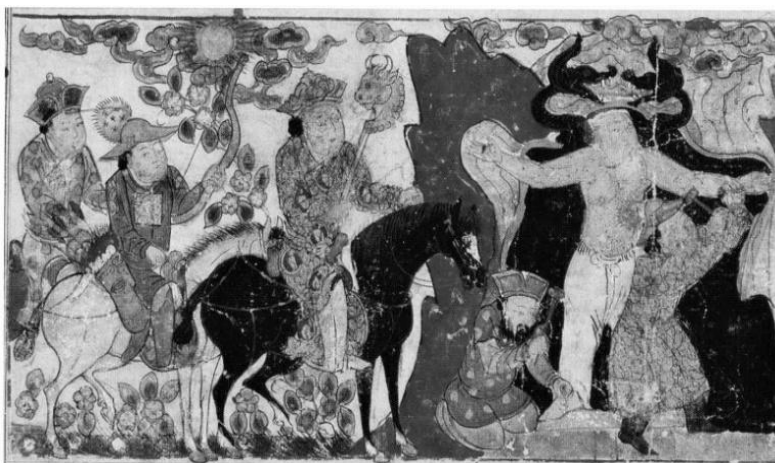
【図6】「二頭の鹿」『動物の効用』、1297-98年、制作地マラーゲ（イラン）、モーガン図書館、M. 500, fol. 36v.



【図 7】『古代民族年代記』、1307-08 年、制作地イラン／イラク、エディンバラ大学図書館、MS. Arab. 161, fol. 141v.



【図 8】「インドの山」『集史』、1314 年、制作地タブリーズ（イラン）、ナーセル・D・ハリリーコレクション、M727, fol. 261r.



【図 9】「釘打ちされたザッハーク」『第一の小さな「シャー・ナーメ」』、1300 年頃、制作地イラン、チェスター・ビーティー図書館、MS. pers.104.3.



【図 10】「カイ・ホスローのパラディン」『シャー・ナーメ』、1331 年、制作地シーラーズ（イラン）、トプカプ宮殿図書館、H. 1479, fol. 126r.



【図 11】「湖の中の龍」ベゼクリク石窟、8-9 世紀、ベルリン美術館、イスラーム美術館、III, 8383.



【図12】「牛をライオンへ導くジャッカル」『カリーラとディムナ』、1370-74年頃、制作地タブリーズ（イラン）、イスタンブール大学図書館、F. 1422, fol. 25b.



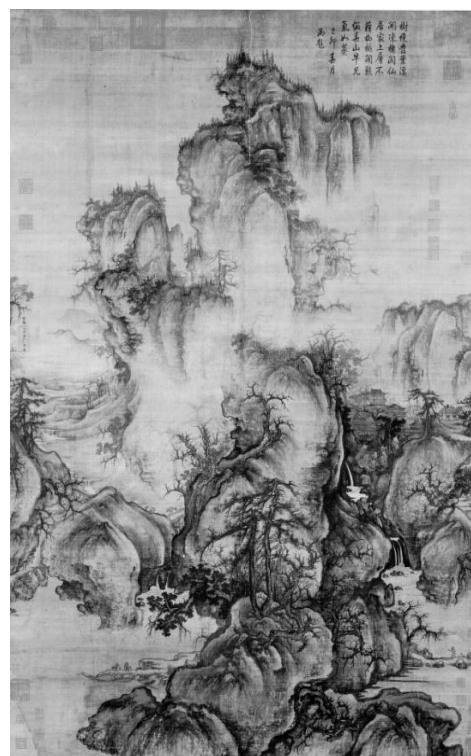
【図13】陸信忠「十六羅漢図（第十二 那伽犀那尊者）」、南宋、京都・相国寺



【図14】「ザールを巢に運ぶスィームルグ」『シャー・ナーメ』、1370年頃、制作地タブリーズ〈イラン〉、トプカプ宮殿図書館、H. 2153, fol. 23a.



【図15-1】



【図15】郭熙「早春図」、北宋、故宮博物院



【図 16】「絶壁を背景にした獵師」『ディーツ・アルバム』、1300-1350 年頃、制作地イラン、ベルリン国立図書館、fol. 71, S. 28.



【図 17】趙原「山水図（与沈巽竹林図合装卷之内）」、元、プリンストン大学美術館



【図 16-1】



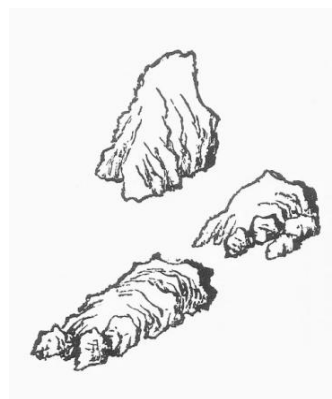
【図 17-1】



【図 18】 伝李山「松杉行旅図」、金、フリーア・ギャラリー



【図 19】「鬼面皴」



【図 20】「坡麻皴」



【図 18-1】



【図 18-2】



【図 21】「イスファンディヤールの狼退治」『シャー・ナーメ』、1370 年頃、制作地タブリーズ〈イラン〉、トプカプ宮殿図書館、H. 2153, fol. 157a.



【図 22】「イスファンディヤールの狼退治」『バーイヌグルの「シャー・ナーメ」』、1430 年、制作地ヘラート〈アフガニスタン〉、ゴレスターン宮殿図書館〈イラン〉、MS. 716, p. 393.