

## ティムール朝ヘラート派画家による中国絵画の再模写について

——『サライ・アルバム』と『ディーツ・アルバム』におけるムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームのサイン入り作品——

本 間 美 紀

## はじめに

ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームは、ティムール朝（1370-1507年）の王子バーイシングル（1397-1433年）の宮廷書画院で活躍した書家兼画家である<sup>(1)</sup>。彼のサイン入りの作品が多く含まれる『サライ・アルバム』（トプカプ宮殿図書館 H. 2152, 2153, 2154, 2160）のうち H. 2152写本は、彼の活躍したティムール朝初期の作品のみならず、ムザッファル朝（1314-1393年）やジャラーイル朝（1336-1432年）絵画など14世紀のペルシア絵画との関連性が強く指摘されている<sup>(2)</sup>。さらに、先代のペルシア画家に倣ったと注記を入れるなど、彼が先行するペルシア絵画に学んだ様子が伺える。一方で、先行するペルシア画家の作品の中には、中国絵画の影響が指摘される例も幾つか含まれており<sup>(3)</sup>、彼が学んだ先行例には、ペルシア絵画のみならず、すでにペルシア化された中国絵画が含まれている点も注目に値する。先行研究では、彼のサイン入り作品のうち、鴨、戦う騎馬人物、鶴の3点について、中国の影響が指摘されてき

(1) ティムール朝ヘラートのバーイシングル宮廷書画院に関する研究は、Lentz, Thomas, and Lowry, Glenn, *Timur and Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Washington, D.C., 1989, pp. 159-246; 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. 111-192; Roxburgh, David, *The Persian Album, 1400-1600: From Dispersal to Collection*, New Haven, 2005, pp. 85-148を参照。

(2) 前注参照。

(3) 鴨 (Diez A. fol. 70, S. 26, Nr. 1) とその関連作 (H. 2153, fol. 46b) が中国美術の影響を受けている点は、Grube, Ernst, "The Problem of the Istanbul Album Paintings," in Grube, Ernst and Sims, Eleanor, (eds.), *Between China and Iran: Painting from Four Istanbul Albums*, New York, 1981, p. 11, note 78; Rogers, J. M., "Siyah Qalam," in Canby, Sheila (ed.), *Persian Masters: Five Centuries of Painting*, Bombay, 1990, p. 22, fig. 1 に記されているが、中国風という漠然とした指摘にとどまる。本作へ言及した直近の研究は Tanındı が挙げられるが、この作品における中国美術からの影響は加味されていない。Tanındı, Zeren, "Repetition of Illustrations in the Topkapı Palace and Diez Albums," in Gonnella, Julia, and Weis, Friederike, (et. al.), (eds.), *The Diez Albums: Contexts and Contents*, Leiden, 2017, p. 180. 戦う騎馬人物 (Diez A. fol. 71, S. 65) とその関連作 (H. 2153, fol. 87a) が中国絵画由来である言及は、Rogers, *op. cit.*, p. 23; Watson, William, "Chinese Style in the Paintings of the Istanbul Albums," in Grube and Sims, *op. cit.*, p. 72. 本作へ言及した直近の研究は、鴨と同じく Tanındı で、note 56に先行研究が記されているが、この作品における中国美術からの影響は加味されていない。

たが<sup>(4)</sup>、いずれも手本となった中国絵画は吟味されていない上に、それらが他のペルシア絵画と混在して模写されていったことで、ペルシア絵画史へ果たした役割が全く考察されていない。本稿では、鴨、戦う騎馬人物、鶴に加え、新たに手を舐めるライオンも中国絵画が土台となっていることを指摘した上で、14世紀にペルシア画家に模写された中国絵画が、15世紀のペルシア画家にどのように継承されていったのか、検討していきたい。

彼のサイン入りの作品は、『サライ・アルバム』H. 2152本に書が2点 (H. 2152, fol. 2b, 31b)、絵画作品が11点、『サライ・アルバム』と関連性が高い『ディーツ・アルバム』(ベルリン国立図書館 Diez A. Fols. 70-74)のうち Fols. 70-72の3写本に3点、「ホスローとシーリーン」(ジュネーヴ美術・歴史博物館1971-107/398) 1点が残されており、いずれも墨線が主体で彩色写本はない<sup>(5)</sup>。これらの作品を、それぞれペルシア絵画史上の作品と照らし合わせ、何らかの先行例に倣った模写なのか、同時代の写本挿絵との関連性は見られるのか、といった繋がりを考察した研究はない。そのため、これまでの研究では、ほとんど同じ構図の模写が現存している3作例の一方が彼の作【図2・6・10】である点と、幾つかの中国絵画由来の作品があるといった限定的な理解に留まっていた。本稿では、複数の作例が中国美術由来である点に注目し、彼が14世紀の先行例をいかに吸収しつつ、ティムール朝ヘラート派絵画を描いていったのか、ペルシア絵画史における位置付けを見出していきたい。

## 1. 『ディーツ・アルバム』より

まずは、同様の模写がもう1点ずつ残っている、

1-1 鴨 (Diez A. fol. 70, S. 26, Nr. 1) 【図2】 (ハージャ・アブド・アル・ハイイに倣った)

関連作 (H. 2153, fol. 46b) 【図1】

1-2 戦う騎馬人物 (Diez A. fol. 71, S. 65) 【図6】 (ハージャ・アブド・アル・ハイイに倣った)

関連作 (H. 2153, fol. 87a) 【図5】

1-3 モンゴルの騎馬人物 (Diez A. fol. 72, S. 13) 【図10】

関連作 (H. 2152, fol. 50b) 【図9】

の3点を取り上げたい。いずれも『ディーツ・アルバム』にサインが残されており、『サライ・アルバム』にも同様の作例が現存している。ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームが14世紀に描かれた先行例を参照しつつ描いた作例と見られる。ここで注目されるのは、

---

(4) 鴨、戦う騎馬人物については前注参照。鶴 (fol. 64b, no. 4) が中国絵画由来である点は、Sugimura, Toh, *The Encounter of Persia with China*, Osaka, 1986, pl. 96.

(5) 加えて、彼の直筆サインではなく、ムハンマド・ハイヤームに帰属された作品が『ディーツ・アルバム』に4点 (Diez A. Fol. 70, S. 24, Nr. 1; Fol. 70, S. 25; Fol. 72, S. 3, Nr. 2; Fol. 72, S. 7) ある。ムハンマド・ハイヤームについては、Weis, Friederike, "A Persianate Drawing of the Tazza Farnese: A Work by Muhammad Khayyam?," in Gonnella and Weis, *op. cit.*, pp. 380-426を参照。

彼が14世紀後半に活躍した画家アブド・アル・ハイイの作品と違って模写している「鴨」と「戦う騎馬人物」が、既に中国絵画（版画）の模写である点である。ティムール朝ヘラート派の画家が、こうしてペルシア化が進んだ中国絵画も模写しつつヘラート派様式を形成していった経緯が読み取れる。

1-1 「鴨」（Diez A. fol. 70, S. 26）【図2】

Fol. 70本には、

*“qalam-i Khwāja 'Abd al-Hayy Naqqāsh  
Muḥammad b. Maḥmūdshāh al-Khayyām”*

「ハージャ・アブド・アル・ハイイ・ナッカーシュのペン（の模写）

ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤーム」

とあるため、H. 2153本【図1】を直接模写した作例と指摘されている<sup>(6)</sup>。しかし、これらの2点ともに中国絵画に由来する点は、詳しく考察されていない。H. 2153本、Fol. 70本ともに、鴨のサイズは15.0×18.0cmで、鴨の周りに水流が描かれ、泳いでいる様子を描写している。画面下方に泳ぐ鴨が描かれた中国花鳥画から、1羽の鴨を取り出して写した作品と考えられる。本稿では、手本となり得る中国花鳥画の一例として「蓮池水禽図」を挙げた上で、現存するペルシア画家による2点の模写の特徴を検討したい。

Fol. 70本にある注記によって、手本とした絵画は、14世紀後半から15世紀初頭にかけて活躍した画家アブド・アル・ハイイが描いたものであると理解されてきた。この画家は、はじめはジャラーイル朝の都バグダードの宮廷に仕え、のちティムール朝軍によってサマルカンドに連行され、



【図1】「鴨図」

13.7×23.4cm

トプカプ宮殿図書館 H. 2153, fol. 46b



【図2】ムハンマド・ブン・マフムード・  
シャー・アル・ハイヤーム「鴨図」

ヘラート、15世紀前半、14.4×19.7cm

ベルリン国立図書館 Diez A. fol. 70, S. 26, Nr. 1.

(6) Rogers, *op. cit.*, p. 22; Tanındı, *op. cit.*, p. 180.

そこで生涯を終えた画家である<sup>(7)</sup>。限られた絵画資料と伝記から彼の絵画様式を判断するのは難しいが、墨画を得意としたと伝えられる<sup>(8)</sup>。1544年にドゥースト・ムハンマドの著した「書家画家列伝」(H. 2154, fols. 8b-17b)によると、彼の死後は全ての画家が彼の作品を模倣したと伝わっており<sup>(9)</sup>、後世の画家が模範とするに足る絵画を描いていたことが伺える。ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームが描いた鴨【図2】も、アブド・アル・ハイイの作品に倣って後世のペルシア画家が練習した一例と見做せるだろう。しかし、後に画家列伝にも列せられるような、先行するペルシア画家の作と見做して、彼が模写の手本とした鴨は、実は既に中国絵画の模写と判断される。水面に泳ぐ鴨を描いた花鳥図は非常に数が多いが、手本となり得る中国絵画の例として「蓮池水禽図」(元～明時代、ベルリン国立博物館東アジア美術館)【図3】を挙げたい。ペルシア画家の模写した2作例にも同様に、前を向いて水面を泳ぐ、ほぼ同サイズの鴨が描かれ、特徴として目の周りに明るい色で眉斑が入り、風切羽から下向きに5本の黒い羽が出ている点が類似している。

H. 2153本を描いたペルシア画家は、「蓮池水禽図」【図3】のように雌雄を対で描くなど、複数羽描かれている手本から、風景描写を省き、1羽だけを取り出して模写した。この鴨は、目の上から後頸まで延びる白く太い眉斑、中央に白色が入った長い肩羽を特徴とするため、鴨の種類は縞味<sup>シマアジ</sup>と推定される。雄の夏羽の特徴である長い肩羽は、本来は黒、白、青灰色の3色であるところ、H. 2153本は2色しか用いていない。腹の描写も、縞味ならば、白色に黒の縞が見えるはずが、全体的に濃い青灰色に塗られている。しかし、それ以外の白い眉斑、胸の茶褐色の鱗状の羽などは、縞味の特徴を明確に残しており、手本となった中国絵画の描写に比較的忠実に倣ったと判断できる。さらに、風切羽の下から描き加えられた黒っぽい5本の長い羽も、縞味の特徴ではないが、「蓮池水禽図」【図3】の鴨にも似た描写が見られるため、手本に倣った可能性が高い。

H. 2153本が手本であると指摘されている Fol. 70本【図2】は、胴体の半分は未完成で彩色も異なるが、頭部の毛流れや、胸の斑点模様は丁寧に写しており、H. 2153本に倣って描いていると分かる。縞味の特徴である長い肩羽は、中央の白を金色に変え、H. 2153本にあった風切羽から下向きに伸びた黒っぽい5本の羽も、金色に変わっているが、羽の長短や流れは忠実に写している。脚の輪郭線は、手本の線の肥瘦も丁寧に模倣した痕跡が伺える。鴨の周りの水流も、手本と同じ形と線に倣い、尾の近くの斑点の羽も形だけ薄く写している。H. 2153本の段階で既に反っていた2本の尾、平たくなった尾の表現や、その他の背の羽の形や重なり方なども、そのまま倣っ

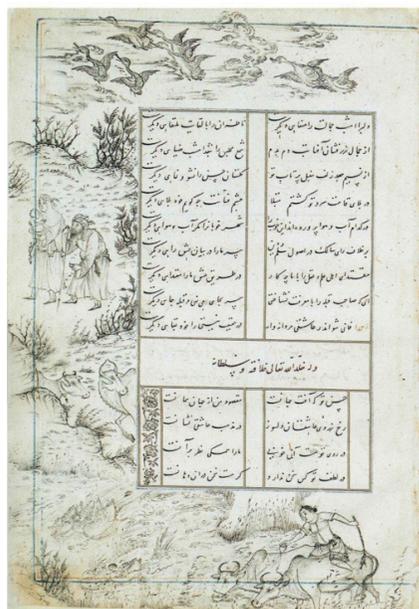
(7) Soucek, Priscilla, “‘Abd-al-Hayy, K̄vājā,” in Yarshater, Ehsan (ed.), *Encyclopaedia Iranica*, vol. 1, 1982, p. 115, <http://www.iranicaonline.org/articles/abd-al-hayy-kaja>(an updated online version) (2023年8月10日最終閲覧)

(8) *Ibid.*

(9) Thackston, Wheeler, *A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art*, Cambridge, Mass., 1989, p. 345.



【図3】「蓮池水禽図」  
元～明時代、絹本着色、1幅、127.0×78.5cm  
ベルリン国立博物館東アジア美術館 5808



【図4】 スルターン・アフマド・ジャラーイル  
『詩選集』 fol. 17a  
バグダード、1400年頃、29.5×20.4cm  
フリーア美術館

て描いている。

ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームの描いた Fol. 70本はほとんど H. 2153本に倣っており、先行研究でも H. 2153本が模本と考えられている。H. 2153本の鴨がアブド・アル・ハイの真筆であるのかは定かではないが、可能性はあるだろう。アブド・アル・ハイの画と考えられている作例の一つに、スルターン・アフマド・ジャラーイルのための『詩選集』（イランまたはイラク、1400年頃、フリーア美術館）がある<sup>(10)</sup>。この写本の Fol. 17a【図4】の左下には、数羽の鴨が泳いでいる。この鴨は H. 2153本と比較すると、サイズも小さく、彩色も施されていない点は異なるが、鴨の周りの水流の表現、特に水中の趾を動かしてできた水流の表現が似ている<sup>(11)</sup>。鴨のポーズそのものや、背中の羽の重なり方、尾の反り返りといった形態も、関連性があるように見える。H. 2153本の鴨、『詩選集』ともにアブド・アル・ハイのサインは残されていないため、帰属が正しいかは議論の余地が残るが、少なくとも両作の制作年代は重なる

(10) この『詩選集』については、Klimburg-Salter, Deborah, "A Sufi Theme in Persian Painting: the Divan of Sultan Ahmad Galair in the Freer Gallery of Art, Washington D.C.," *Kunst des Orients* 11 (1976-77), pp. 48-84; 榎屋友子「スルターン・アフマド・ジャラーイル詩集の彩飾画」『國華』120-3 (2014), pp. 9-21を参照。

(11) 鴨についての言及はないが、杉村氏は該当挿絵の雁の群れ、水辺の葦、水牛に乗った牧童などに、中国絵画の影響を指摘する。杉村棟「152『詩選集』」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、pp. 419-420。

だろう。そのため、ジャラーイル朝の画家は一方で中国絵画に描かれた鳥を模写しつつ、一方でその形態を用いた挿絵を描いていたと考えられる。それがティムール朝に渡った際には、中国絵画由来であることが、認識されなくなっていたようだ。

### 1-2 「戦う騎馬人物」(Diez A. fol. 71, S. 65)【図6】

次に、「戦う騎馬人物」を見たい<sup>(12)</sup>。両作品【図5・6】とも、甲冑を身につけた2人の人物が、馬上で武器を構えて対峙する姿勢をとり、背景は砂埃を表現したかのような雲で覆われている。先行研究では、これらの手本は、漠然と元時代の中国絵画とされてきた。本稿でも、元時代の中国美術に由来する点は継承するが、手本の中国美術は、絵画ではなく版本挿絵と結論づけ、H. 2153本と Fol. 71本の相違点も検討していく。

H. 2153本は、サイズが22.0×25.3cmで、左上に

*“gard-i ghariz ki az pāy-i asbān bar-khāsta ast”*

「馬たちの足元から立ち上る濃い砂埃」

と書かれている。Fol. 71本は、サイズが19.6×25.9cmで、右上に上下逆さに

*“naql az qalam-i ustād 'Abd al-Ḥayy Naqqāsh*

*kamtarīn-i bandagān-i Muḥammad b. Maḥmūdshāh al-Khayyām”*

「師匠アブド・アル・ハイイ・ナッカーシュのペンからの模写

最も卑しい神の僕ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤーム」



【図5】「戦う騎馬人物」  
22.0×25.3cm  
トプカプ宮殿図書館 H. 2153, fol. 87a



【図6】ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤーム「戦う騎馬人物」  
ヘラート、15世紀前半、19.6×25.9cm  
ベルリン国立図書館 Diez A. fol. 71, S. 65, Nr. 1

(12) 先行研究は注(3)を参照。

と記されており、先述の鴨と同じく、アブド・アル・ハイイが描いた作品を模倣したようだ。両者のサイズはほとんど同じで、騎馬人物のポーズや背景の砂埃の輪郭まで、ほとんど一致している。

まず、両者の手本について考えたい。既に指摘されているように、元時代の中国美術の影響を濃厚に受けているが、絵画ではなく版画であった可能性が高い。例えば、『至治新刊全相平話』（元時代1321-23年、国立公文書館）に添えられた挿絵「太公破紂兵」【図7】を見ると、ペルシア画家の模写【図5・6】は中国版画のほぼ写しと言えるほど構図上の類似性がある。対峙した騎馬人物が、互いに平行になるように偃月刀を構えた構図が一致する。ペルシア側の模写は、分かれた刀部の先に房飾り、柄の付け根に龍の頭がつけられた精緻な描写で大変豪華な偃月刀となっている。さらに、この2人の騎馬人物の背景が、砂埃のような輪郭線で囲まれている点も、版本挿絵との類似点と言えよう。別の場面の描写【図8】では、ペルシア側の模写とほぼ同様の房飾りがついた裝飾性に富んだ兜、籠手、脛当、軍馬用の鎧などが一致していることが分かる。

両者の手本が中国絵画ではなく、中国版画と主張する根拠は、構図や服飾などの類似性の他に3点ある。

1点目は、このような戦いの場面は、中国版画によく見られ、中国絵画では一般的な画題ではないからである。

2点目は、元時代から明時代にかけて活発化した中国の出版事情が挙げられる。特に、雑劇でも人気を博した『三国志』をはじめとする歴史物語は、幾つもの版本が伝わる著名な例であるため、ペルシア側に渡った可能性も非常に高い。実際に、ペルシア側に渡った中国版画の例として、元版の二十四孝図が挙げられる<sup>(13)</sup>。

3点目は、多少陰影のために色が使われているものの、彩色画ではない点である。もちろん手本が彩色画で



【図7】「太公破紂兵」

『新刊全相平話武王伐紂書』元時代1321-23年、国立公文書館



【図8】「雷震破鼓三将」

『新刊全相平話武王伐紂書』元時代1321-23年、国立公文書館

(13) トプカブ宮殿図書館 H. 2153, fol. 124b にサイズ41.5×25.0cmの二十四孝図（劉政、董永、王祥、田真、伯瑜、徐文の6人分のみ）が現存する。イル・ハーン朝期に伝わった漢籍は華北系の出版物とされているが、この二十四孝図に残る6人は華北系の孝行録には必ずしも当てはまらない。この版画への言及は、Sugimura, *op. cit.*, p.59, pl. 85; 許哲瑛「二十四孝圖遺珠」『故宮文物月刊』第404期（2016）, pp. 28-44を参照。

あっても、ペルシア画家が模写する段階で墨画に変わることもあり得るが、本作の場合は、手本も同様に線を主体とした作品であったと考えられよう。

Fol. 71本と H. 2153本の関係性を吟味すると、Fol. 71本では、対峙する両者の視線がずれているのに対し、H.2153本の方は合っており、全体的に人物や馬の動作に動きがあり、筆使いにも勢いがあることから、H. 2153本が手本となった可能性が高かったと見られる。ここに Fol. 71本の注記の解釈を加えれば、H. 2153本はアブド・アル・ハイム画と判断される。したがってこれらの関係性は、イル・ハーン朝期に伝来した元時代の中国版画を手本として、14世紀にペルシア画家が模写した例が H. 2153本、それをさらに15世紀にムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームが再模写した例が Fol. 71本であると推測される。

### 1-3 「モンゴルの騎馬人物」(Diez A. fol. 72, S. 13) 【図10】

次に、モンゴルの騎馬人物【図9・10】を見たい<sup>(14)</sup>。どちらかが一方の手本だったのか、両方とも別の手本を写したもののなのか、ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームのサインからだけでは分からないが、鴨や戦闘図の場合のように、共通する別の手本があった可能性が非常に高い。先行研究では、この騎馬人物像の手本については詳細に吟味されていないため、本稿では14世紀の先行例との関連性を重視して考察していきたい。

Fol. 72本のサイズは22.4×28.3cmで、右下に

*“qalam-i kamutarīn-i bandagān-i Muḥammad b. Maḥmūdshāh al-Khayyām”*



【図9】 「モンゴルの騎馬人物」  
28.2×32.3cm  
トプカブ宮殿図書館 H. 2152, fol. 50b



【図10】 ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤーム「モンゴルの騎馬人物」  
ヘラート、15世紀前半、22.4×28.3cm  
ベルリン国立図書館 Diez A. fol. 72, S. 13

(14) 先行研究は Tanindi, *op. cit.*, pp. 180-181; Rogers, *op. cit.*, fig 2を参照。

「最も卑しい神の僕ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームのペン」  
と書かれており、馬の尾の近くにも“*Muhammad Khayyām*”「ムハンマド・ハイヤーム」と後世の注記が加えられている。一方、H. 2152本のサイズは、28.2×32.3cmで、Fol. 72本よりも一回り大きく、人物の左側にサインもしくは注記を消した跡が残っている。

この2点の騎馬人物像は、構図上はほとんど類似しているが、絵のサイズが異なる上に、両者の人物の風貌や弓を構える位置が異なるなど、全く同じではない。彼のサインの入ったFol. 72本の方が、馬具の泥障や弓入れに文様が入り、衣紋線や地面に淡墨で陰影を表現するなど、全体に描写が細かい。Fol. 72本の細かい描写としては、他にも、人物の目の周りや頬に入れられた皺、弓矢の作り、被り物の羽や馬の立髪の描写の線が細く繊細な点などが挙げられる。

両者の手本として、1330年頃の『大モンゴル「シャー・ナーメ」』（タブリーズ、1330年頃、分蔵）や<sup>(15)</sup>、14世紀前半に帰属される『ディーツ・アルバム』中の一団が挙げられる<sup>(16)</sup>。ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームによるモンゴルの騎馬人物の模写は、14世紀の写本挿絵に登場する騎馬人物像と、羽飾りのついた帽子、地面の描き方、陰影の表現で類似している。

例えば『ディーツ・アルバム』のFol. 71, S. 53の中央の騎馬人物【図11】を参照すると、ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームの模写と、髪型や被り物が類似している。いずれも、編み髪の髻を左右に垂らしたモンゴル風の髪型である。彼の作品ともう一点の模写【図9・10】の人物の頭に描かれた金色の帯は、図11のような被り物の前面の鏢の部分だけを彩色したものであろう。さらに、図11の被り物の後ろについた、鍔のような後頭部の覆いも、H. 2152本の模写【図9】では省かれているが、彼の作例【図10】では写されている。彼が輪郭線を主として模写したため、彩色が施されていないだけで、手本は図11のように内側が赤色のモンゴル族の帽子であったと分かる。

一方で、14世紀初頭と推定される『ディーツ・アルバム』の類例【図11】は、15世紀の模写2点【図9・10】と比較して、サイズが一回り小さい。彩色が施されているが、被り物の羽や、衣紋線の描写を比較すると、ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームの模写の方が丁寧に描かれていることが伺える。そのため、実際の手本は、『大モンゴル「シャー・ナーメ」』のように、14世紀の宮廷書画院で制作された大型の写本挿絵ではないかと想像される。同写本には、羽飾りがついたモンゴル族の帽子や髪型は登場しないが、地面の描き方、衣紋線の肥瘦や陰影表現が、モンゴルの騎馬人物の模写2点と類似している。

(15) Grabar, Oleg, and Blair, Sheila, *Epic Images and Contemporary History: the Illustrations of the Great Mongol Shahnama*, Chicago, 1980; Hillenbrand, Robert, *The Great Mongol Shahnama*, London, 2022.

(16) 『ディーツ・アルバム』の関連作品は、年号などの記録はないが、様式や主題の類似性から、14世紀の作例と見做されている。Kadoi, Yuka, *Islamic Chinoiserie*, Edinburgh, 2009, pp. 182-192.



【図11】「移動するモンゴル人」  
イラン？、14世紀前半  
ベルリン国立図書館 Diez A. fol. 71, S. 53



【図12】「狼と戦うバフラーム・グール」  
『大モンゴル「シャー・ナーメ」』  
タブリーズ、1335年頃、21.0×29.0cm  
ハーバード美術館1960.190

「狼と戦うバフラーム・グール」『大モンゴル「シャー・ナーメ」』（タブリーズ、1330年頃、ハーバード大学美術館）【図12】と模写2点を比較すると、太鼓石の描かれた地面、縦長の草の表現が類似している。ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームの活躍したティムール朝期の写本挿絵【図14】では、地平線の位置が高く、地面に囲まれるような俯瞰した視点で、複数のモチーフが画面全体に広がるように配置されている場合が多い。視点が高いために、地面に描かれた草も挿絵の大部分に等間隔に広がって描かれる。2点の「モンゴルの騎馬人物」【図9・10】と、「狼と戦うバフラーム・グール」【図12】の方が、ティムール朝写本挿絵の例【図14】よりも地平線の位置が低く、画面手前に短い草の表現が集中し、地面に近い視点から見た遠近表現になっている。さらに、衣紋線の肥瘦、皺や陰影の付け方、馬の脚の描写なども、『大モンゴル「シャー・ナーメ」』と様式上類似している。例えば、バフラーム・グールの袖や裾の弛みに合わせて衣服に凹凸が現れている部分の陰影表現は、深緑色や暗赤色を入れることで表現しており、彼の模写も類似した線の入れ方になっている。

以上の点から、2点のモンゴルの騎馬人物は、14世紀に描かれた『大モンゴル「シャー・ナーメ」』のような大型の写本挿絵を手本としたと結論づけられる。15世紀のティムール朝の騎馬人物像の方がサイズが一回り大きいと、現存しない先行例に倣ったのではないかと考えられる。手本は彩色画であったと思われるが、それを墨線で模写した作例と考えられる。現存する2点の模写の前後関係は不明だが、金色を一部に使った墨線による輪郭線を主とした模写は、彼の他の作品や、H.2152のアルバムに多い。両者ともティムール朝宮廷において、同時期に写された作品ではないか。

## 2. 『サライ・アルバム』より

次に、その他のムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームのサイン入りの作

例を見ていきたい。以下の11点が『サライ・アルバム』H. 2152に現存する作例である。

- 2-1 戦う騎馬人物 (H. 2152, fol. 45b) 【図13】
- 2-2 黒人男性 (H. 2152, fol. 51b)
- 2-3 舐掌のライオン (H. 2152, fol. 56a) 【図15】
- 2-4 騎馬上の宮廷カップル (H. 2152, fol. 56b)
- 2-5 花鳥図 (H. 2152, fol. 56b) 【図17】
- 2-6 2羽の鳳凰と龍 (H. 2152, fol. 61a)
- 2-7 鶴 (H. 2152, fol. 64b) 【図19】
- 2-8 熊と戦う騎馬人物 (H. 2152, fol. 71b)
- 2-9 歩くライオン (H. 2152, fol. 85a) (ハイバト・ナッカーシュに倣った)
- 2-10 伏せるライオン (H. 2152, fol. 85a) (ハージャ・アブド・アル・ハイイに倣った)
- 2-11 人に噛み付くライオン (H. 2152, fol. 87b)

このうち、本稿では、「戦う騎馬人物」、「舐掌のライオン」、「花鳥図」、「鶴」の4点について、14世紀の先行例や中国絵画、彼の活躍したティムール朝ヘラート派の作例と比較検討していく。「戦う騎馬人物」は、『シャー・ナーメ』写本挿絵のための習作という見方を示す。「舐掌のライオン」は、中国絵画の舐掌の虎に由来すると指摘する。「花鳥図」は、14世紀後半の写本挿絵の風景描写に描かれた先行例と、15世紀前半の写本挿絵との関連性を見出す。「鶴」はこれまでも中国絵画由来とされてきたが、手本となった中国絵画や模写の特徴については論じられていないため、自然主義的な描写が減じられていく過程を追っていく。

一方、本稿では取り上げない他7点の概要は、次の通りになる。「黒人男性」は、類例が全くなく、何を参考に描いたのか、どんな絵に使われたのか、ペルシア絵画史との繋がりが分からない。「騎馬上の宮廷カップル」と「熊と戦う騎馬人物」は、狩猟図や英雄伝などに登場しそうな画題ではあるが、これらも具体的な作例は見当たらない。「2羽の鳳凰と龍」のように、龍と鳳凰を組み合わせた中国風と言える作品は<sup>(17)</sup>、『サライ・アルバム』に類例が多い。「歩くライオン」、「伏せるライオン」、「人に噛み付くライオン」は、「歩くライオン」の首に鈴がついている点は特異だが、『カリーラとディムナ』、『ライラとマジヌーン』などのペルシアの写本挿絵に見られるライオンのポーズと共通点がある。「人に噛み付くライオン」は、現存例ではムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームの描いた本作が最も古く、挿絵に描かれた例では、『ライラとマジヌーン』の「気を失うライラとマジヌーン」(ヘラート、1494年、大英図書館

(17) 一般的に、龍や鳳凰のモチーフは、中国美術由来と理解されているため、本稿でも中国風の作例の一つと考えている。龍や鳳凰と中国美術との関係は、例えば Kadoi, Yuka, and Masuya, Tomoko, "Chinese and Turko-Mongol Elements in Ilkhanid and Timurid Arts," in Flood, Finbarr, and Necipoglu, Gülru, (eds.), *A Companion to Islamic Art and Architecture*, Hoboken, New Jersey, 2017, pp. 636-667を参照。

Or. 6810, fol. 137v) が指摘されている<sup>(18)</sup>。このうち、「歩くライオン」はハイバト・ナッカーシュに、「伏せるライオン」はアブド・アル・ハイイに倣ったとある。

### 2-1 「戦う騎馬人物」(H. 2152, fol. 45b)【図13】

H. 2152, fol. 45b に貼られた「戦う騎馬人物」は、これまで詳しい考察がなされていないため、本稿ではペルシアの物語写本挿絵との関わりを検討していきたい。サイズは11.8×20.0cmの小品で、上部に「モンゴルの騎馬人物」【図10】と同様に「最も卑しい神の僕ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームのペン」と入る。後述の「舐掌のライオン」【図15】、「花鳥図」【図17】、「鶴」【図19】も同様のサインである。騎馬人物が戦う場面は、典型的な『シャー・ナーメ』の画題であるため、伝統的なペルシア絵画の習作として描いたと見られる。本作は先述の「モンゴルの騎馬人物」【図10】のように、モンゴル風の被り物や風貌ではなく、彼の活躍した15世紀のティムール朝写本挿絵に登場する人物像に近い描き方になっている。特に『シャー・ナーメ』の様々な場面の中でも、「ラッハークを討ち止めるグスタハム」挿絵で、ラッハークの首が転がっていく特徴的な描写と類似しているため、『シャー・ナーメ』写本挿絵との関連性を検討していきたい。

『シャー・ナーメ』写本挿絵の中で、「ラッハークを討ち止めるグスタハム」には、2人の人物が馬に乗って戦い、グスタハムの刀で首を切られたラッハークが描かれる構図が幾つか見られる。例えば、ティムール朝写本『ムハンマド・ジューキーのための「シャー・ナーメ」』（ヘラート、



【図13】 ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤーム「戦う騎馬人物」  
ヘラート、15世紀前半、11.8×20.0cm  
トプカプ宮殿図書館 H. 2152, fol. 45b の左上

(18) Kia, Chad, *Art, Allegory and the Rise of Shi'ism in Iran, 1487-1565*, Edinburgh, 2019, p. 107, note 21.

1430年頃、王立アジア協会 MS. 239, fol. 206b)

【図14】では、岩山に囲まれた風景描写の中央で2人が対峙し、グスタハムの刀によって切られたラッハークの首が、勢いよく地面に転がっていく様子が描かれている<sup>(19)</sup>。キヤー朝のスルターン・アリー・ミールザー (r. 1478-1505) のための『シャー・ナーメ』やサファヴィー朝の『タフマースブのための「シャー・ナーメ」』の同場面にも、グスタハムの刀でラッハークが討ち止められた瞬間が描かれている<sup>(20)</sup>。彼の作品とこれら3点の写本挿絵は、いずれも右の騎馬人物が刀を振り下ろし、まさに左側の人物を馬上で討った劇的な瞬間を描いており、右側の人物は右手で刀、左手で馬の手綱を持ち、左側の人物は兜も落ちて血が吹き出すという共通点がある。写本挿絵の3例では、両者が対峙しているのに対し、ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームの作例では、ラッハークをグスタハムが追う構図となっているが、いずれにせよ、頭部が転がって血が吹き出すという、特徴的な描写がなされている。

この場面のテキストの描写は、

両騎兵は傷を負い、次にシャムシャール（半月刀）で戦った。

突然グスタハムが有利になった。グスタハムは手綱を引き、突撃し、



【図14】 「ラッハークを討ち止めるグスタハム」  
枠内のサイズ23.9×12.5cm  
『ムハンマド・ジュキーのための「シャー・ナーメ」』ヘラート、1444年頃、  
王立アジア協会 MS. 239, fol. 206b

(19) Brend, Barbara, *Muhammad Juki's Shahnamah of Firdausi*, London, 2010, pp. 92-93.

(20) 『スルターン・アリー・ミールザーのための「シャー・ナーメ」』（ラーヒージャー、1493-94年、トルコ・イスラム美術館 TIEM, MS. 1978とイスタンブール大学図書館 F. 1406の2館、他40フォリオが分蔵）該当挿絵はナーセル・D・ハリリー・コレクション MSS 669.2; 『シャー・タフマースブのための「シャー・ナーメ」』（タブリーズ、16世紀前半、分蔵）該当挿絵はメトロポリタン美術館 fol. 349v. 図版はそれぞれ以下を参照。Brend, Barbara and Melville, Charles, *Epic of the Persian Kings : the Art of Ferdowsi's Shahnameh*, Cambridge, 2010, pl. 63; Canby, Sheila, *The Shahnama of Shah Tahmasp : the Persian Book of Kings*, New York, 2014, pl. 246.

ラッハークの首を打ち、一瞬にして彼に運命の日をもたらした。

彼の首は球のように足の下に転がり、彼の戦いはすべて終わった。<sup>(21)</sup>

となっているため、「彼の首が球のように足の下に転がり」の部分が、これらの挿絵の描写に關与したとも考えられよう。2人の騎馬人物像が向かい合って戦っている類例は他にもあるが、それらは両者とも武器を振り上げていたり、一方が弓や槍で攻撃を受けた描写が多く、首が転がっていく描写は非常に際立っている。

特徴的な場面描写に加え、人物描写の面では、ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームの作例は、特に『ムハンマド・ジューキーのための「シャー・ナーメ」』の描き方に近い。バーイスングルのヘラート宮廷書画院で制作され、バーイスングルの弟であるムハンマド・ジューキーに贈られた『ムハンマド・ジューキーのための「シャー・ナーメ」』には、写本全体を通じて、図13のような少し華奢な人物像が描かれている。険しい表情をした同場面の別挿絵と比較して、ティムール朝ヘラートで描かれた2点【図13・14】は、感情表現が控えめで風貌に近い。騎馬人物像のサイズもほとんど一致しており、グスタハムの腕の構えや兜、鍔びで黒色に変色しているが、刀や鞘も類似点と言える。

以上の考察から、ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームの描いた2人の騎馬人物像【図13】は、『シャー・ナーメ』写本挿絵の「ラッハークを討ちとめるグスタハム」で、ラッハークの頭が転がっていく描写と類似していることが確認される。さらに、ヘラートで制作された『ムハンマド・ジューキーのための「シャー・ナーメ」』との様式上の類似性が高い。図13は、先行するペルシア画家の例を模写したというよりも、ティムール朝の何らかの『シャー・ナーメ』写本挿絵のための、習作と位置付けられるだろう。

### 2-3 「舐掌のライオン」(H. 2152, fol. 56a)【図15】

H. 2152, fol. 56aのライオンは、中国美術との関わりでは言及されてこなかったが、手を舐めるポーズから、中国絵画における画虎の類型の一つ「舐掌」に由来すると指摘できる。側面観で左前脚を舐める体勢をとり、目と耳、牙は金色、虹彩と舌には赤と部分彩色がなされ、肩の部分にサインが入る。このライオンは、描き方やサイズの上では中国絵画の痕跡は残していないが、掌を舐める動作から、中国の画虎が手本となっていることが分かる。舐掌の虎は宋時代には既に定型化していたと知られ<sup>(22)</sup>、襲いかかる緊張感が溢れる猛獣の姿ではなく、ゆったりと座った姿勢で、片方の前脚を舐める寛いだ姿で描かれる。現存する中国絵画でこのポーズの虎を描いた

(21) Warner, Arthur George, and Warner, Edmond, (tr.), *The Shāhnāma of Firdausi*, vol. 4, London, 1909, p. 122.

(22) Sung, Hou-Mei, *Decoded Messages: The Symbolic Language of Chinese Animal Painting*, New Haven, 2009, pp. 145-151.



【図15】 ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤーム「舐掌のライオン」ヘラート、15世紀前半、20.2×25.8cm  
トプカプ宮殿図書館 H. 2152, fol. 56a の左下



【図16】 趙汝殷「風林群虎図」(部分)  
1441年、絹本着色、1巻、33.3×79.5cm  
台北故宮博物院

作例として、足利コレクション伝来の龍と対幅になった伝牧谿「虎図」(南宋時代、クリーヴランド美術館)や「龍虎図」(元時代、メトロポリタン美術館1986.345.1)、趙汝殷「風林群虎図」(明時代1441年、台北故宮博物院)【図16】などがあるが、伝世品のほとんどは朝鮮絵画か日本絵画である<sup>(23)</sup>。

鴨や戦う騎馬人物像が手本に倣った模写である点を考慮すると、H. 2152本のライオンも、この段階で既に数回の模写を経たものであったかもしれない。手本の中国絵画から、幾つかの模写を経て本来の毛描きや彩色、虎の縞模様が崩れ、サイズも小さくなって、ポーズだけが残った例と位置付けられる。

ペルシア絵画で一般的なライオンは、『カリーラとディムナ』や『ライラとマジヌーン』などのペルシア文学中に登場し、歩く、座る、伏せるといった所作、もしくは狩猟場面などの一光景として襲い掛かる様子などが描写される。ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームは、手本の虎をペルシア絵画として描かれる機会の多いライオンに変えた可能性が考え得る。もしくは、既に虎であることがはっきりしなくなっていた手本を参照したために、ライオンと見做して描いたのかもしれない。彼が模写した舐掌のライオンは、中国から流布した舐掌の

(23) Sung, *op. cit.*, p. 147. 例えば、李公麟の伝承を持つが、現在は朝鮮絵画と考えられている「虎図」(16世紀、京都・正伝寺)、正伝寺本を元にした伊藤若冲「虎図」(1755年、エッコ&ジョー・プライスコレクション)、伝俵屋宗達「虎図」(17世紀、ミネアポリス美術館 2012.15)、俵屋宗雪「龍虎図屏風」(19世紀、東京国立博物館)などが挙げられる。

虎図のうち、西アジアにも渡った例を典拠としていると言えよう。

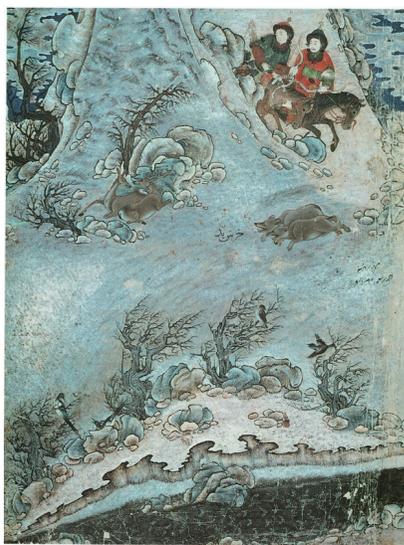
## 2-5 「花鳥図」(H. 2152, fol. 56b) 【図17】

H. 2152, fol. 56b に貼られた花鳥図も、ペルシアの物語写本挿絵との関わりは言及されてこなかったのので、本稿で想定される手本や同時代の写本挿絵との関連を検討したい。23.2×18.0cm の枠内に、3種類の鳥が2羽ずつ対となって描かれている。画面上部には、黒い頭と長い尾が特徴の2羽、画面中程には、枝先に留まって振り返る1羽と、その斜め上を翼を広げて飛んでいく同種の1羽、さらに画面下方に、くの字の紋様が入った長い尾羽が特徴の2羽が歩いている。

上方の木に留まる長い尾を特徴とする白黒の鳥は、鵲と考えられる。鵲は腹と肩羽が白く、他は黒色で、イラン地域に一般的に生息する鳥である。ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームの作例では、嘴が金色に塗られているが、黒を主体とした作品の一部に金色や赤色を使うのは、ライオン図や鶴図の場合と同じように、この画家のサイン入りの現存作品全体の特徴と言えるため、主題としては鵲であろう。鵲が描かれた挿絵は、14世紀の先行例から15世紀の同時代の作例まで様々で、本作は先行写本を参照しつつ、ティムール朝ヘラート様式で描いた例と位置付けられる。一例として、「冬景色の中の獵師」(タブリーズ、1370年頃、トプカプ宮殿図書館 H. 2153, fol. 28a) 【図18】を見たい。挿絵の下には、右側に茶色の鳥が2羽、左側に群青と白の鳥が2羽描かれている。左側の鳥は青色が目立つが、全体が黒で尾が長く、腹と肩羽が



【図17】 ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤーム「花鳥図」  
ヘラート、15世紀前半、23.2×18.0cm  
トプカプ宮殿図書館 H. 2152, fol. 56b の右下



【図18】 「冬景色の中の獵師」  
タブリーズ、1370年頃、40.0×30.0cm  
トプカプ宮殿図書館 H. 2153, fol. 28a

白いという鵲の特徴に近い。図17の細かな肩羽や背の描写と比較して、14世紀の例は筆使いが荒く、鳥の動作にも勢いがあるが、2羽が呼応関係にあり、背の低い木に留まっている点は一致している。ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームの描いた鳥の方がサイズが大きいが、2羽の鵲自体は、先行例から継承されたペルシア絵画に伝統的な主題と見做すことができよう。図17で、2羽が対である点、1羽の鵲が振り返るポーズをとる点、鵲の長い尾を3本線で表す点、体側の翼は葉形で様式化しているという点は、「冬景色の中の獵師」【図18】の鵲の描写と似ており、直接この写本を参照したとは言えないが、先行例における鵲の定型を継承している。

次に、画面中程に描かれた2羽を見たい。目から眉斑のような線が伸びており、口元が二手に分かれた珍しい特徴がある。これらの特徴だけでは鳥の種別が分からないが、少なくとも何らかの手本を参照した際に、手本の目立った描写を写した痕跡と判断される。鳥のサイズは8cm弱で、写本挿絵に描かれる鳥の中でも大きい方に分類される。鳥の首から背にかけては、鳥の羽毛の表現を細かい線で表し、側面の翼にも陰影を入れた、精緻な描写がなされている。飛んでいる鳥の翼も、風切羽、雨覆羽と2列に並べ、それぞれ中心に線を入れた、様式化されつつも、細かい描写がなされている。似たような鳥が描かれた先行例としては、鵲の場合と同様に、「冬景色の中の獵師」【図18】が挙げられる。画面の右下に焦茶色の鳥が描かれており、1羽が翼を広げて飛び、もう1羽が振り返って見るという構図になっている。鳥の色やサイズは異なるが、2羽の呼応関係、背の低い木との組み合わせ、側面の翼は葉形に様式化し、飛んでいる鳥の翼は、翼を広げた状態を真上から見た視点で捉えているといったパターンは、14世紀の先行例と変わらない。しかし図17に描かれた2羽は、特徴的な眉斑と口元の表現があり、彩色がなされていないが、鳥の羽毛の描写は非常に細かいため、実際には、かなり細かい描写がなされた先行例を参照している可能性が高い。

画面下方を歩く2羽は具体的な種別は不明だが、尾が長く、主に地上に生息するキジ科の鳥ではないだろうか。この2羽の鳥も彩色は施されていないが、全体的に背から尾の先、腹の部分に非常に細かな羽毛や模様描写が見られ、2羽とも嘴の上に鼻こぶが描かれている。左側の鳥は尾羽が所々広がり、右側の1羽のみ目の周りが白くなっており、手本では雌雄の描き分けをしていた可能性がある。雉が描かれた先行例は、博物学的な書物である『被造物の驚異と万物の珍奇』に見られるが<sup>(24)</sup>、鳥のポーズ、羽の文様、彩色、2羽の描き分けなどに共通点がある作例は見つからなかった。しかし、何らかの先行例を参照していると考えられる。

以上の考察から、ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームの花鳥図に描か

(24) Carboni, Stefano, *The Wonders of Creation and the Singularities of Painting : A Study of the Ilkhanid London Qazvini*, Edinburgh, 2015, fig. 5.27.

れた3種の鳥は、精緻に描かれた手本を参照しつつ描かれた作例と言える。上部の鶴の側面や背の翼の文様、中央の鳥の眉斑や羽毛の表現、下方に描かれた雉の目の周りの区別や羽の文様は、精緻な彩色画が手本であった可能性も高いだろう。14世紀に描かれた写本挿絵の風景描写における鳥の描き方の定型も、継承している面が見受けられた。さらに、彼の活躍したティムール朝ヘラート派絵画とも繋がっていきだろう。例えば『バーイスングルのための「シャー・ナーメ」』（ヘラート、1430年、ゴレスターン宮殿図書館 MS. 716）には、幾つもの挿絵に鶴が描かれている<sup>(25)</sup>。中央の鳥は、眉斑と嘴の根元の特異な表現以外は、非常に汎用性が高いので、写本挿絵の風景描写に見られる様々な鳥の描写のための習作と考えられる。雉は、先行例や同時代の類例は見当たらないが、1羽が太鼓石に乗り、もう1羽がその下に位置する15世紀初頭のヘラート派帰属の作例があり<sup>(26)</sup>、雉を主題とした作例は複数存在していた。

## 2-7 「鶴図」(H. 2152, fol. 64b) 【図19】

「鶴図」は、既に中国絵画に基づいていると指摘されているが<sup>(27)</sup>、改めて取り上げ、模写の様々な段階を検討する一例としたい。H. 2152本の鶴は、24.5×26.5cmで、嘴は途切れたところに紙を足して描き加え、鶴の脚の部分避けて、後から三重の枠線で囲っている。鴨【図2】や戦う騎馬人物【図6】のように、手本の存在は記されていないが、頭頂が赤い丹頂鶴は、中国や日本にのみ生息するため、中国絵画に由来する作例と分かる。鶴を描いた中国絵画は数多く、花鳥画のみならず、「仙人戯鶴図」や「寿老人図」などの道釈人物画にも含まれるため、ペルシア画家の模写に合致する画題を挙げることは難しいが、一例として、「竹鶴図」（14～15世紀初頭、メトロポリタン美術館）【図20】と比較したい。

H. 2152本の「鶴図」【図19】は、中国絵画に忠実な模写ではなく、サイズが小さく無背景で、自然主義的な中国絵画に見られる羽の表現を直接写さず、模様のように図式化させた、ペルシア化の進んだ模写となっている。鶴の輪郭を黒い線で明確にとり、羽の表現は、背は扇状に、肩と腰は平行にと、部位ごとに一本調子に灰色の線を入れており、中国絵画の鶴に見られる、羽の大小や重なり描写は継承されていない。羽を畳んだ状態では、後ろに位置する



【図19】 ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤーム「鶴図」ヘラート、15世紀前半、24.5×26.5cm  
トプカプ宮殿図書館 H. 2152, fol. 64b の右下

(25) pp. 3-4, p. 40, p. 92, p. 318, p. 335, p. 393, p. 401, p. 413, p. 429, p. 469, p. 497, p. 572.

(26) 「2羽の雉」(ヘラート、15世紀初頭、大英図書館 1948,1211,0.24)

(27) Sugimura, *op. cit.*, p. 6, pl. 96.

はずの黒い次列風切羽は、鶴の胴体の途中から三つ編みのように下がり、白い尾は立体感なく平行に並べられている。鶴の頭は円形に膨らんでおり、首がかなり下に湾曲してバランスが悪くなっている。通常ならば、目の後ろから後頭部は白く、額から首にかけては黒色のところ、後頭部に黒を使い、そのまま背面まで首半分が黒を占めており、変わった配色になっている。鶴は木に留まらない水辺の鳥であるため、第1趾が短く上方につき、第2～4趾の3本が広がっているが、H. 2152本の鶴は、木に留まる種類の鳥のように、何かを掴む趾の描写になっている。脚の色も黒ではなく金色に塗られている。こうした違和感がある模写は、先述の鴨の模写のように、既にペルシア画家が模写した何らかの鶴の絵を手本に描いた作と位置付けられるだろう。

同じ画家が模写したせいか、鴨【図2】と鶴【図19】には幾つかの共通点が見られる。どちらも輪郭線で明確に鳥の形を描き、羽の表現を模様のように図式化した上に、本来ないはずの金色を用いて彩色している。鶴の胴体中央から生えた、金色の下向きの羽4枚は、図2の鴨に描かれた、風切羽の羽から下向きに生えた5本の羽の表現と類似している。この金色の羽の表現は、手本となった鶴の絵に倣ったのではなく、鴨を写した際に印象が強かった羽の表現を、そのまま鶴にも用いたのかもしれない。

本稿では、「竹鶴図」を例に挙げたが、手本となった鶴を含む中国絵画は、花鳥画以外の画題も考えうる。他の種類の鳥獣や人物を含み、掛け軸ではなく巻物や画帳であった場合は、H. 2152本の鶴のサイズは、最初から手本と同じで小さかった可能性もあろう。しかし、何らかの中国絵画に依拠した作例ではある。本作は、既に中国絵画からの影響は指摘されていたが、手本となった中国絵画との比較、同画家の他の作品との考察を通じ、現存しない何らかのペルシア画家の模写を介して生み出された作品と新たに結論づけたい。

## おわりに

本稿では、ティムール朝のバーイシングル宮廷書画院で活躍したムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームが、14世紀の先行例をいかに継承しつつ、写本挿絵を描いていたのか、ペルシア絵画史における文脈を確認した。まず、鴨【図2】、戦う騎馬人物【図6】、掌を



【図20】 佚名「竹鶴図」  
14世紀～15世紀初頭、絹本着色、  
1幅165.9×100.8cm  
メトロポリタン美術館1991.378

舐めるライオン【図15】、鶴【図19】は、いずれも中国絵画もしくは版画に由来している点が明らかになった。このうち、鴨と戦う騎馬人物は、彼がアブド・アル・ハイイに倣ったと記しており、手本が中国絵画の模写であっても、後世の画家がそれと気付かずに、絵の訓練をしていた様子が分かる。手本となったH. 2153本の鴨のような中国絵画の模写は、14世紀後半には既にペルシア画家が模写した状態で、ティムール朝に渡っていると考えられるため、オリジナルの中国絵画は、イル・ハーン朝期に渡来した元代の中国絵画ではないだろうか。戦う騎馬人物も、元版の『三国志』関係の版画との類似性が見られるため、先行する画家が手本としたオリジナルの中国版画は、やはりイル・ハーン朝期に渡った可能性が高いと判断される。手本の存在は記されていないものの、掌を舐めるライオンと鶴も、直接参照したのは、先行するペルシア画家が中国絵画を模写した作品の可能性が高い。

他に先行例に倣った模写として、モンゴルの騎馬人物【図10】と花鳥図【図17】を挙げた。モンゴルの騎馬人物は、『大モンゴル「シャー・ナーメ」』のような14世紀に描かれた大型の宮廷写本挿絵を模写した作例であると考察した。花鳥図も、ティムール朝写本挿絵と類似しつつも、先行例との共通点も見られることを指摘した。中国絵画由来という視点を除けば、彼の作品の大部分は、先行例との繋がりが多い。鴨、戦う騎馬人物、モンゴルの騎馬人物、舐めるライオン、花鳥図、鶴、歩くライオン、伏せるライオンは、他の作例との類似性や、彼の注記から、先行例に倣った模写と判断される。

一方、彼の作品のうち、先行例よりもティムール朝写本挿絵との繋がりが強く見られたのは、頭が転がっていく戦う騎馬人物【図13】と、人に噛み付くライオンである。前者は『ムハンマド・ジューキーのための「シャー・ナーメ」』、後者は『ライラとマジュヌーン』に類似の構図が見られる。人物像も比較的華奢で、様々なモンゴル帽を被った体格の良いモンゴルの騎馬人物像とは様式が異なることから、先行例に直接倣った作例というよりも、ティムール朝期の写本挿絵のための習作と見做せるのではないだろうか。

以上の考察から、ムハンマド・ブン・マフムード・シャー・アル・ハイヤームのサイン入りの現存作例は、14世紀の先行するペルシア画家に倣った習作が半分以上を占め、三分の一が中国美術由来であることが明らかになった<sup>(28)</sup>。彼は、ペルシア化が進んだ元時代の中国絵画も、先行するペルシア絵画と区別せずに模写しつつ、ヘラート派写本挿絵を描いていたと考えられる。一方、ティムール朝には、明との積極的な交流によって、明時代の中国絵画ももたらされている。時代が下り、何度も模写を繰り返してペルシア化が進んでいくと、元時代と明時代のどちらの絵画に直接倣ったのかを区別するのは難しくなる。しかし、両者を踏まえることで、ペルシア絵画

---

(28) 直筆サイン入り絵画全15点のうち、本稿では、1-1 鴨、1-2 戦う騎馬人物、2-3 舐めるライオン、2-6 2羽の鳳凰と龍、2-7 鶴の5点を中国美術由来と分類した。

に見られる中国からの影響が、一方はイル・ハーン朝期に渡来した元時代の絵画を先代のペルシア画家が模写した作例、もう一方は、ティムール朝期に渡来した明時代の絵画を模写した作例を通じて継承されているという構造であると考えられる。

### 【謝辞】

ペルシア語の解説と解釈にあたっては、角田ひさ子先生と高木小苗先生のご助言を賜りました。ここに記して心より感謝を申し上げます。

#### 図版出典一覧（HP は2023年 8月16日最終閲覧）

- 【図1】 Tanındı, Zeren, “Repetition of Illustrations in the Topkapı Palace and Diez Albums,” in Gonnella, Julia, and Weis, Friederike, (et. al), (eds.), *The Diez Albums: Contexts and Contents*, Leiden, 2017, fig. 6.9.
- 【図2】 Staatsbibliothek zu Berlin – PK, The Digitized Collections of the Staatsbibliothek zu Berlin “Diez-Album, Fol. 70, S. 26, Nr. 1: Wildente,” [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN73601313X&PHYSID=PHYS\\_0116&DMDID=DMDLOG\\_0116](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN73601313X&PHYSID=PHYS_0116&DMDID=DMDLOG_0116)
- 【図3】 Staatliche Museen zu Berlin “Enten im Lotosteich,” <https://id.smb.museum/object/457768/enten-im-lotos-teich>
- 【図4】 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. 265、図152
- 【図5】 Tanındı, *op. cit.*, fig. 6.7.
- 【図6】 Staatsbibliothek zu Berlin – PK, The Digitized Collections of the Staatsbibliothek zu Berlin “Diez-Album, Fol. 71, S. 65: Reiterzweikampf,” [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN635104741&PHYSID=PHYS\\_0133&DMDID=DMDLOG\\_0135](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN635104741&PHYSID=PHYS_0133&DMDID=DMDLOG_0135)
- 【図7】 国立公文書館、国立公文書館デジタルアーカイブ『新刊全相平話武王伐紂書』41/45 <https://www.digital.archives.go.jp/gallery/0000000806>
- 【図8】 国立公文書館、国立公文書館デジタルアーカイブ『新刊全相平話武王伐紂書』23/45 <https://www.digital.archives.go.jp/gallery/0000000806>
- 【図9】 Tanındı, *op. cit.*, fig. 6. 11.
- 【図10】 Staatsbibliothek zu Berlin – PK, The Digitized Collections of the Staatsbibliothek zu Berlin “Diez-Album, Fol. 72, S. 65: S. 13: Mongolischer Bogenschütze zu Pferde,” [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN736013601&PHYSID=PHYS\\_0033&DMDID=DMDLOG\\_0033](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN736013601&PHYSID=PHYS_0033&DMDID=DMDLOG_0033)
- 【図11】 Staatsbibliothek zu Berlin – PK, The Digitized Collections of the Staatsbibliothek zu Berlin “Diez-Album, Fol. 71, S. 53: Reisender mongolischer Herrscher,” [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN635104741&PHYSID=PHYS\\_0114&DMDID=DMDLOG\\_0116](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN635104741&PHYSID=PHYS_0114&DMDID=DMDLOG_0116)
- 【図12】 Harvard Art Museums “Bahram Gur Fights the Horned Wolf,” <https://hvr.dartmouth.edu/art/169542>
- 【図13】 Photo: Topkapı Palace Museum Library, Istanbul. © Presidency of the Republic of Turkey, the Directorate of National Palaces Administration.
- 【図14】 Brend, Barbara, *Muhammad Juki's Shahnamah of Firdotsi*, London, 2010, pl. 50.
- 【図15】 Photo: Topkapı Palace Museum Library, Istanbul. © Presidency of the Republic of Turkey, the Directorate of National Palaces Administration.
- 【図16】 台北故宫博物院「明趙汝殷風林群虎図」  
<https://digitalarchive.npm.gov.tw/Painting/Content?pid=5540&Dept=P>
- 【図17】 Photo: Topkapı Palace Museum Library, Istanbul. © Presidency of the Republic of Turkey, the Directorate of National Palaces Administration.
- 【図18】 Rogers, J. M., (ed.) *The Topkapı Saray Museum: The Albums and Illustrated Manuscripts*, London, 1986, pl. 49.

【图19】 Roxburgh, David, *The Persian Album, 1400-1600: From Dispersal to Collection*, New Haven, fig. 55.

【图20】 The Metropolitan Museum of Art, "Crane in a bamboo grove," <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39993>