

## イーラーンの表現とインド的表現

上 野 照 夫

イーラーンの表現とインド的表現との本質的相異を一口で云うならば、前者が形式的、装飾的であるのに対し、後者は、たとえ結果的にはそれと共通した一面を示しているとはいえ、根源的には表現的である点にある。ここで表現的というのは、Expressionism という芸術上の特定の概念に結び付く意味をもち、具体的に云えば、視覚表象（作品として表わされた形態）が内面的なるものそれ自体と直接のつながりをもつことである。イーラーンの表現においては、視覚表象が外的手段として用いられている。それはひとえにイーラーンの美術が、もっぱら世俗的でしかも帝王の権威につながっている所に起因する。そうしてそこからその形式的、装飾的性格も導き出されるのである。もちろんその様な性格をもたらした原因はそれ一つではない。風土や宗教（近世では特にイスラーム教）のことも考えねばならない。しかし全体を通じて最も大きい基盤をなしたのは世俗的な権威である。それに対して、インド美術の基盤をなしたのは、宗教的な深さ（仏教）であり、宗教的な力（ヒンドゥー教）である。

イーラーン美術の最初の隆盛期ハカーマニシュ（アカイメネス）王朝の美術は全く宮廷的な美術である。遺蹟も王宮のあったパサルガダエ、ペルセポリス、スーサに限られている。建築は宮殿や王墓、彫刻もそれらの壁面に設けられた浮彫がほとんどである。主題は威大さを誇示する王中の王の姿、威儀ばった宮廷儀式、貢物を献ずる使者の引見、征服された国々の捕虜たちの姿など、その重点が王権と支配者の讚美におかれている。それと同時に表現の意図には記念的な意味が濃厚にある。モニュメンタルということは必然的に厳肅性と永遠不滅性を要求する。その要求に従ってなされる表現においては、自然さや自由さがしばしば拒否せられる。表現はおのずから一種の硬直感を伴った形式に統一せられ、しぜん一様の、画一的にならざるを得ない。そこには自然の感覚的な把握からみずからを遠ざけようとする意志が明らかにみとめられる。ギリシア美術の自由と個性、インド美術（特にヒンドゥー教美術）の自然的エネルギー尊重の傾向に対立するイーラーンの特質といえよう。

#### イーラーンの表現とインド的表現

上のことを典型的に示す例として、先ずペルセポリスの百柱の広間に四面のこる「玉座かつぎ」の浮彫をあげることができる。その一つを見ると、椅子に坐したダーレヨシュ(ダレイオス)一世と背後に侍立するクシェヤールシャー(ケセルクセス)一世の側面像があり、その下のパネルが三重のフリーズになって、それぞれに九人ずつの被征服者が直立並列し、両手を一様に挙げて座を支えている。王の像の上方には四角い天蓋があり、更にその上方には光明神アウラマズダーの像が空中に浮ぶ様な形に表わされているが、それには左右相称形の大きい翼が、あたかも楯の様についていて、全体の形はまるで紋章の様な記号的な感じである。王の姿も、玉座を支える人々の姿も、およそ身動きとは縁の遠い、永劫の緊張の中にとざされている。

国王たちの墳墓の前壁にも同様な構想の浮彫がいくつか見られる。ナクシェ・ロスタムのダーレヨシュ一世の墓はその早い例(西紀前485頃)であるが、その正面上方には、アウラマズダーに対して立つ王を支える形で、三十人の人物が二段に分れて両手をさし上げて並んでいる。彼らもまたダーレヨシュ王がアウラマズダーの意志に従って征服した人々である。銘文にも、ダーレヨシュ王の領有した国々が如何に多いかを知ろうと思うなら、自分の玉座をにになっている人々を見れば、それが明らかになると記されている。被征服者が玉座のもとに表わされる例は、メソポタミアあるいは更に遠くエジプトにもある。ダーレヨシュ王の墳墓の浮彫は、それらにくらべても、玉座をになうこの意味を一層明瞭に示している。

ペルセポリスのアパダーナの基壇側面には、朝貢者の行列を表わした大規模な浮彫フリーズがある。それぞれに特色のある服装をした被征服民族の群が、さまざまな貢物もつて蕭々と歩んでいる。しかしその歩む姿には、ほとんど動きがない。パルテノン神殿のフリーズのパンアテナイアの行列に見られる軽快でいきいきした動きの姿とは、およそ対蹠的である。ペルセポリスの被征服者の群像は、文字通り人間的な自然と自由とを奪われて枠に閉じ込められた硬直した姿の羅列である。そこには王権の圧力を象徴する厳然たる感じが漂っている。すべてが国王の威力のためにつくられている。ダーレヨシュ王はスーサ宮殿建設の銘記に「我れはダーレヨシュ、偉大なる王、諸王の王、国々の王、ウィシュタースパ(ヒスタスパス)の子、ハカーマニシュの裔。……アウラマズダーの恵みにより我れこれを建つ、……そが善美をつくして、……」とのべている。国王の威大さをクローズ・アップすること、それがハカーマニシュ王朝の美術の性格を規定する重要な契機となっている。

インドでは、事情が全くそれと異っている。インド美術の最初の時期を画したのは仏

教美術である。マウリア王朝のアショーカ王がその中心となった。彼は美術史的にハカーマニシュ王朝におけるダーレヨーシュやクシェヤールシャーに匹敵する存在であった。しかしアショーカ王の建設したものは、宮殿や自己の権力を表徴する記念的彫刻ばかりではなかった。むしろアショーカ王の面目は、自己の宮殿に力をそそぐ以上に仏の遺骨や遺物を奉安するためのストゥーパの建立に努め、自己の権力を表示するかわりに仏陀の精神を石柱にとどめた所にかがわれる。アショーカ王も初めはダーレヨーシュに劣らず征服の野望に燃え、一応その望みを果したのであるが、遂には仏教に帰依して優婆塞となった。そのことはインドの歴史時代における最初の美術の性格を規定するものとして重要な意義をもっている。そうしてそれが、あとにつづくシュンガ、クシャーナ、グプタ各王朝の美術の基本的性格として伝統づけられたのである。

インドにおける群像的表現はシュンガ王朝に最初の遺品を見る。パールフトやサーンチーの塔門や欄楯に施された浮彫彫刻である。そこにも両手をあげて支える人物の群が多数に見られる。しかし彼らが支えているのは、王の立つ壇でもなければ玉座でもない。欄楯にかこまれた聖なる場所である。したがって支えている人物も被征服者や奴隷ではなく、大地から現われた財宝の神、仏法を守護するクベーラやヤクシャである。そのちがいは、おのずから姿勢に現われている。物を支えるために肘を曲げて両手をさし上げた形には共通性があるが、クベーラにはハカーマニシュ王朝の被征服者の像の様に、上膊を水平にして肘から先を直角に曲げた堅苦しい格好は見られない。また両脚も、後者が棒の様に硬直させているのに対し膝を外に曲げてゆるやかな立ち方をしている。多くが財宝神の特色である便腹であることも、肉体の自然を感じさせる。像全体の表現が、外部からの力を意識して緊張させられている感じではなく、みずからの豊かな力の発露を示す様に自然になされている。

群像的表現をもたらした中心的主題は、仏伝や本生譚である。さまざまの光景が、パネルを人物その他の形象で埋めつくした充填的形式で表わされている。先ずパールフトやサーンチーの浮彫にその典型が見られ、ガンダーラのは西方の後期古代の影響で、いくぶん充填性を欠くが、マトゥラーやアマラーヴァティーのものも同様に充填的であり、グプタ王朝の彫刻の一つの中心サールナートの諸作、アジャンターの彫刻や壁画もおなじ形式で作られている。それらの作風は、時代的、地域的な理由によって、おのおの異なっていることは言うまでもないが、充填的表現の理念は共通である。それは生命の充実という言葉で云い表わすことができる。原始的で素朴な段階において一般に見られる充填的表現は、空しい空間に対する恐れ (horror vacui) がもとになっている。インド的

#### イーラーンの表現とインド的表現

表現はどの段階においても充墳的である。それは空間の恐怖の様な消極的感情に基づくのではなく、生命力の充実という積極的理由に基づいている。それはヒンドゥー教美術における充墳的表現において更に明らかになっている。バーダーミー、エローラ、エレファンタなどには、群像による生命力の塊りが、パネルの枠を押しつけて溢れ出る様なダイナミックな表現がすくなく見られる。それに比べると仏教的群像は、さすがにおだやかで静かである。群像はつねに枠の中で、生命のリズムをかなでている。それだけにヒンドゥー教の場合、岩から滲み出た生命力あるいは強大な自然力が群像として結晶した様な感じにくらべて、かなり表面的であるが、イーラーンのものに対しては、はるかにいきいきして生命的である。イーラーンのは壁面に壮麗さや厳肅さをもたらす手段として装飾的附加物の感が深い。

群像的表現の単位となる個々の人物の扱い方についても、イーラーンとインドとは大きいちがいがあがる。人物の表現で問題となる重要な点は、肉体と衣服との関係である。それについては、風土、風俗、宗教、社会的環境などさまざまな面との関連が考慮せられねばならないが、イーラーンでは、いま問題としている宮廷的、帝王的威儀を一つの要因として考えただけでも、人物の表現に肉体よりもそれをおおう衣服を重視する衣裳性が尊重されていることがうなずけるであろう。衣服は肉体の附属物でもあるが、しばしば肉体に対立する独立の存在物でもありうる。イーラーンの場合は明らかに後者に属している。そうして衣裳性が強調せられることは、肉体それ自体に基づく人間の自然な感情や生命感を抑制して、人工的に築き上げられる装飾性をもたらす結果になる。日本における人物の表現は一般的にそれを特色とし、イーラーンにおいても、すべての時代の表現に根本的にはおなじ特色が見出される。角ばった衣服の形、強い線をくり返した衣服の襞の堅さには、つねに威厳を背景としたモニュメンタルな感じがつきまとっている。この様な方式はもともとアッシリアの様式を踏襲したものであるが、イーラーンにおいては更にそれが進展せられたのである。衣服の図式的表現はハカーマニシュ王朝において特に著しいが、のちのサーサーン王朝の人物表現もその例外ではない。前者にくらべると後者では衣服を通してかなり肉体性が現われてきている。それはハカーマニシュ王朝ののちパルティア王朝時代から次第に加えられたヘレニズム的な西方古代様式の影響によるものである。しかしその場合も決して真実の肉体性にめざめているわけではない。むしろ肉体としては鈍重な感じで、姿勢に動きはあってもすこしも肉体の自然らしさは生かされていない。記念碑的な意図が、つねに造形に制約を与えている。

サーサーン王朝の彫刻的遺品の大部分は磨崖の記念的浮彫である。ハカーマニシュ王

朝の伝統をうけついで、造形の意図は国王の栄光を讃美することに集中せられている。主題には国王の叙任式図や戦勝図が圧倒的に多い。前者の注目すべき作例としては、ナクシェ・ロスタムにおけるアルタクシエール一世の叙任式図、ナルサフ王の叙任式図、ナクシェ・ラジャブにおけるアルタクシエール一世のそれ、シャープールにおけるシャープフル一世の叙任式図、ナクシェ・ラジャブにおけるシャープフル一世のそれ、シャープールにおけるワルフラーン（ワフラーム）一世の叙任式図、ターケ・ボスターンにおけるアルタクシエール二世の叙任式図、ペーローズ王のそれなどがあり、後者の例には、フィールザーバードにおけるアルタクシエール一世、ナクシェ・ロスタムにおけるシャープフル一世、シャープールにおけるシャープフル一世など、それぞれの戦勝記念図の浮彫がある。叙任式図では、威風堂々とした姿の国王と、それに向って王権を象徴する環を与えるこれまた王に劣らず堂々としたアウラマズダー神とが表現の中心となっている。戦勝図でも、おなじ感じの国王の姿が中心となっているのは云うまでもない。それに降伏する敵王の姿や朝貢者の群が表わされたり、時には王同志の戦いで敵王が槍でさされる場面も表わされている。叙任式図の人物は一般に動きがなくて荘重そのものであり、戦勝図はそれにくらべて動きがある。しかし両者を通じてみとめられる共通性は、中心人物である国王がつねに重々しく威圧的な姿で、モニュメンタルに表わされていることである。アウラマズダーはもちろんのこと、その他の人物も、それとの関連において厳粛な雰囲気を作り上げる様に表わされ、その目的にかなうよう、人体の自由や自然さは目立って抑制せられている。

インドでもクシャーナ王朝では、国王の肖像彫刻がしばしば作られた。マトゥラーのカーボン博物館にある有名なカニシュカ王立像などは、その典型的な例である。それは全身をおおう角ばった衣服によって、肉体性が完全に排除された表現で、その非現象的な、不動的な堅固な姿は、文字通り記念碑的というにふさわしく、国王の威厳の具体化としてふさわしい。国王の像を貨幣に刻むことは、クシャーナ王朝のみならずグプタ王朝においても一般的である。しかし本格的な彫像は、クシャーナ王朝においても数がすくない。インドの美術は世俗的な国王のためにあったのではなく、宗教のためにあったのである。個々の国王の権力を飾るためにではなく、宗教的精神の具現としてあったのである。一面から言えば、叙任式図におけるイーラーン国王の像は彼の権力の具現であって、宗教的な像たとえば仏陀像が仏教的精神の具現であるのと異ならないと考えられるかも知れない。しかし、具現せられる内容が前者は特殊な現実であり、後者は普遍的な理念である所に大きいちがいがあがる。前者は豪華な衣裳や華やかな装飾品によって合

#### イーラーンの表現とインド的表現

目的的造型が実現せられているが、後者は、莊嚴の意味において衣服や身飾品が要求せられる場合はあっても（菩薩や天部の場合）、人間それ自体によって内面性を表わすほかはない。仏教が人間の内面に基礎をおくのに対して自然の力に根源をおくヒンドゥー教においては、おなじく人間の姿を尊像に用いているが、それは肉体の力の具現として見なされている。したがってヒンドゥー教的表現における衣服の意味は、きわめて消極的であり、ほとんど無にひとしい。

肉体的エネルギーに積極的な価値をみとめない仏教の立場においてさえも、インドの仏像は造形的には肉体性を重んじるインド的表現の特質を明らかに示している。そのことは造形的に本来インド的ではないガンダーラの仏像とインド的なものを基盤とするマトゥラーの仏像とを比較すれば、おのずから明瞭である。ガンダーラ仏は、ほとんど全身をおおいかくす彫りの深い衣文の襞の感じに特色があり、マトゥラー仏は、衣におおわれた部分さえも、肉体の丸味やふくらみをあからさまに表わしている所に特色がある。グプタ朝のマトゥラー仏は、多く通肩の形式をとり、したがって衣はガンダーラ仏の様に全身をおおうており、襞はその全面に刻まれているが、それにも拘らず、衣は肉体をかくすものではなく、逆に肉体性をつよく感じさせる様に表わされている。その傾向はグプタ朝におけるもう一つの造像の中心地サールナートの仏像において頂点に達している。ここでも通肩の形式が全面的に用いられたが、マトゥラー仏とちがって衣の表面にほとんど襞がなく、一見裸像と思われる様な表現である。仏像としての肉体性の表示はここに到って徹底されたと言うべきである。しかしおなじく仏教的な像でも、発生的にインド本来の精神と結びつきの深い守護神、特にヤクシニー像などは、早くから肉体性を一段と積極的に発揮して、感覚的には官能性を濃厚に示している。典型的な例として誰もが先ずとり上げるのは、サーンチャー大塔東門のヤクシニー像であり、更に官能的な像としては、二、三世紀ごろに大量に作られたマトゥラー派のヤクシニー像である。それらは部分的に誇張された豊かな肉体を、それを殊更目だたしめる様な身体の屈曲によって、官能性をいやが上にもつよめている。イーラーンにおいても、サーサーン王朝後期の人物表現には、西方古代の影響のもとに人体に対する関心がみとめられるが、その場合でさえも肉体性把握の程度はインド仏教像の足もとにも及ばない。ましてヒンドゥー教的表現とは比較にもならないのである。

人物とおなじく動物の表現についても、イーラーンとインドとは相異なる点が少なくない。柱頭の動物像にその一例が見られる。ペルセポリスの諸建築の柱頭には、牡牛、獅子などの像がもうけられている。その方式はインドにも伝えられて、アショーカ王石

柱の柱頭彫刻として現われ、ヘレニズム的なガンダーラの場合をのぞいて、シュンガ王朝以後の各時代の柱に及んだ。すなわち、インドにおける柱頭の動物表現は、明らかにイーラーンに基づくと考えるほかはない。しかし、動物の表現法は必ずしもイーラーンのそれをそのまま伝えているわけではない。ペルセポリスの柱頭を見ると、牡牛や獅子が背中あわせに組み合わされているが、それぞれの胴を真中から切断して後ろ向きにつぎ合わせて一つにした形になっている。スーサのアルタクシャシャー二世（アルタクセルクセス・ムネモン）の宮殿から出土した柱頭の牡牛の像（ルーヴル美術館）も、全くそれとおなじである。自然物の本来の形をこの様に人工的に変形するのは、いうまでもなく装飾的意図によるのである。しかしインドの場合はその様な変形は柱頭の動物に加えていない。柱頭に二頭の動物が表わされる場合でも、胴体を切ってつなぎ合わせる様な方法をとらず、自然の姿のまま、ただ向きを反対にして重ねておく。サルナートやサーンチーの獅子柱頭では、四頭の獅子が背中あわせになっていて、胴体が切られている所はイーラーン的であるともいえるが、どの角度から眺めても胴体の切断された感じはなく、むしろ獅子の自然さが全体を支配している。イーラーンにおいては、それと反対に、動物に対する自然感情を犠牲にしてまでも、装飾的効果を高めようとする表現法がとられている。胴体の一つにして背中あわせに結合された動物の形は、いわば図案的構成であり、紋章的表現ということもできる。自然物の自然性を抽象して、左右相称的な図案形式、あるいは紋章的形態に作ることは、ハカーマニシュ王朝以前では史前時代のロレスターンの青銅器、以後ではサーサーン王朝の彫刻、工芸などにおける特技であった。一般に工芸的な作品の場合には、それに附加せられる自然的形象が多少とも抽象、変形されて図案化せられるのは当然であり、したがってロレスターンやサーサーン王朝の工芸作品における動物が図案化、紋章化せられているのは、その面からもうなずける。しかし、それが工芸品にとどまっていない所に問題がある。ハカーマニシュ王朝の、すでに述べた磨崖の記念碑的浮彫においても、それとおなじ傾向が濃厚にみとめられ、図式化、図案化のために自然性が明らかに抑制せられているのである。

動物の像は柱頭以外にも注目すべきものが多い。ペルセポリスの百柱の広間やダーレヨージュ一世の宮殿の浮彫には、国王が獅子に似た形の有翼の怪獣とたたかう光景が見られる。この光景は、国王に恵みを垂れる光明神アウラマズダーが暗黒神アンラ・マイヌユとたたかってそれを打破る意味を表わすものともいわれるが、とにかく形は国王と獅子との格闘である。どの作品も一つの定型に従って表わされ、国王は左手で獅子の頭をとらえ、右手の短刀で獅子の腹をつきさしている。国王は身体を棒の様に直立させ、

## イーラーンの表現とインド的表現

獅子もおなじく直立して右足で国王の左腕をつかみ、左足で王の短刀を執る右腕をおさえて抵抗している。この主題は内容の激しさにおいて特記すべきものである。それにも拘らず表現はきわめてスタティックである。国王と獅子とが、どちらも直立の形でシムメトリカルに表わされている所は、やはり紋章的といえる。国王の角ばった衣服、直線的な線で厳然と刻まれた鬘、整然とあまれた頭髪や髭髯、どこを見ても、おごそかさこそあれ、動きや激しさにおける格闘の自然感情とはおよそ縁遠い表現である。獅子の姿も、それとおなじく、意匠的意図に基づいて表わされ、そこには生命力の端的な表出が欠けている。これは国王と怪獣との格闘図でなく、力強い怪獣をも征服する威力に富んだ国王の肖像という方がふさわしい。この主題の表現の意図も、多分そこにあったのにちががなく、表現の仕方もそれを強調する様になされている。ペルセポリスのアパダーナの基壇、クシエールシャー一世宮殿の階段、その他に数多く見られる「獅子と牡牛との闘争」も、構図は上にくらべて、いくらか動的であるが、一々の動物の表現はきわめて意匠的であり、全体として装飾的な感じが濃厚である。

動物の中でも獅子、あるいはそれを基とした怪獣が好まれたのは、メソポタミアからの伝統である。その意匠的、紋章的な表わし方も、決してイーラーンにおける独創ではない。しかし、メソポタミアの表現には、イーラーンには見られない自然性も一面にみとめられる。アッシリアのアッシュルバニパル王のニネヴェの宮殿にあった、国王の獅子狩の浮彫は、その典型的な一例である。そこには、車上に立ちただかって強弓をひく国王の勇壮な姿、身に数本の矢を刺されながら尚おも猛然と立ち向う獅子のおそろしい姿があり、大きく開いた口中に槍を突きたてられて身もだえする凄惨な姿もある。あるいは痛手を負うた瀕死の獅子が最後の苦しみにあえぐ姿もあり、矢を受けたまま地上にころがった幾つもの屍のあわれな姿もある。表現の基調にはここでも意匠性がみとめられはするが、一方では形象がいずれもそれに制約されない優れた写実をもって、いきいきと自然的に表わされている。イーラーンにおいても、サーサーン王朝の銀器に好んで表わされた獅子狩りの図では、時にそれに類するリアルな表現が見られないではない。しかしほとんどが一段と意匠的に再構成せられている。

メソポタミアやイーラーンにおいては、獅子や牛が闘争的に表わされていることが多い。表現の意図が、もっぱら国王の現実的な威力の昂揚にあり、したがって力強い動物がそれを助成する手段として用いられたのである。インドにおいても動物の表現はきわめて多く、それがインド美術の特色の一つをなすほどである。しかし、国王が獅子を殺す様な光景は主題とならなかった。西アジアとの交渉の密接であった古代インドの彫刻



家がそれを知らなかったはずはない。それにも拘らず、その様な光景を表わそうとする意志をもたなかったのである。アショーカ王の石柱には、獅子のほか馬、象、牡牛などの動物が表わされている。それらはいずれも仏教的意味を象徴するのである。獅子はやがて釈尊自体の象徴ともなった。仏像出現以後は、獅子が仏陀像の台座にしばしば附加せられ、仏陀の台座一般を獅子座 (Simhāsana) と見る觀念さえ生れた。インドでは動物が一般に神々と結びついて尊敬せられている。馬はスーリアやアグニと結びつき、牡牛はインドラやルドラと結びついて神聖視せられた。白象はインドラとも関連づけられたが、一方では摩耶夫人の胎内に入って釈尊となった。蛇もナーガラージャとして崇拜せられている。パールフトやサーンチーの塔門、欄楯の浮彫には、仏伝図や本生図に、象や牛その他の動物が人間と同様な存在として扱われているのが見られる。さまざまな動物が人間と一緒にあって、仏陀の足跡、仏鉢、仏座、法輪、菩提樹などを礼拝する光景は、到る所に見られるのである。仏教的信仰の立場からすれば、生物はすべて平等に見られた。本生譚によれば、仏陀は前生において鹿であり象でありその他さまざまな生物であったのである。鳥獣は人間に対するものではなく、人間とおなじ精神においてあったのであり、したがって美術家もそれらを人間的共感をもって表現したのである。インド的表現において動物は人間と共に生きているものとして、両者の親近関係のもとに、自然性の抑制を避ける様に表わされている。

動物や人間に翼をもうけることも、その意味においてインド的ではない。事実インドでは、西方的影響のつよい古代前期の作品、例えばサーンチーやガンダーラの作品以外には有翼の形式は見られないのである。それに反してイーラーンでは、ロレスターンの青銅彫刻においてもしばしばそれが表わされ、パサルガダエ、ペルセポリス、スーサなどハカーマニシュ王朝の遺品には、その壮麗な表現を多く見ることができる。サーサーン王朝の美術においてもまた有翼の形式が好まれているのである。ペルセポリスのクシェールシャーの玄関に表わされた有翼人面獣身像の翼は、中でも最も見事な表現の一つである。しかしその翼は、バビロンやアッシリアの先例とおなじ様に、空中を飛翔することを意味するものではない。像はあくまでも重々しく地上的であり、翼もまた豪華壮麗な感じを十分に示しながら静止的である。翼はそれによってその像が単なる現実の存在ではないことを示す表徴として表わされ、したがって視覚的には自由に装飾化されているのである。ペルセポリスの「国王と獅子の格闘図」、「獅子と牡牛との闘争図」などにおける翼が、時には極端に小さく図案的に表わされている理由もそこにある。また数多く表わされたアウラマズダーの像において、その翼が全く紋章的に図案化せられ

#### イーラーンの表現とインド的表現

ているのも、おなじ原理に基づくのである。

イーラーンでもサーサーン王朝の作品には、飛翔の感じを伴ったものがある。ターケ・ボスターンの有翼の人物はその一例であり、銀皿の装飾などにもその例を見ることができる。その形式はしかし、ハカーマニシュ王朝の場合の様にメソポタミアの伝統に直結するものではなく、むしろ西欧のヘレニズムあるいは後期古代の表現に結びつく。メソポタミアにおける有翼形式がさらに西方に伝わり、ギリシア、ローマにおいて翼に飛翔の意味が生じ、それが再び東方に伝えられてサーサーン王朝の有翼形式に影響したものと考えられる。サーサーン美術においても飛翔形式の翼はまれであって、ほとんどはメソポタミア以来の静止的な形式をとっている。インドにもその両形式が伝わったが、それは永くつづかなかった。有翼の形式は要するに西方的である。

イーラーンの表現とインド的表現との相異は、そのほか半人半獣的形像の取り上げ方、建築の壁面装飾の仕方、その場合の人物や動植物の扱い方などをも対象として考えることができる。また、イスラーム時代になってからは、回教建築やミニチュアを対象としてインド的表現との比較をすることもできる。しかしそれらの問題は紙数の関係もあって別の機会にゆずるほかはない。