

サマルカンド壁画に見られる中国絵画の要素について —— 朝鮮人使節はワルフマーン王のもとを訪れたか ——

影 山 悦 子

は じ め に

1965年春、サマルカンド郊外の都城址であるアフラシアブ遺跡において発見された壁画は、中央アジアの研究者たちの注目を集めた。わが国においても、かなり早い時期に壁画が紹介された¹⁾。壁画の発掘報告書が発表されると間もなく、その日本語訳が出版され、発掘者による解釈、すなわちアフラシアブ壁画は、サマルカンド王ワルフマーンのもとにチャガニアンや中国、インドの使節が、花嫁や貢ぎ物をともなって訪れる場面と、ワルフマーンが到着した使節を歓迎している場面によって構成されているという見解が広く知られるところとなった²⁾。

しかしながら、アフラシアブ壁画の解釈をめぐるはその後も議論が続けられている。特に最近になって発表された論考においては、単に図像だけでなく、壁画が製作された時代の中央アジアの政治状況、風習などを検討した総合的な研究が行われている。本稿は前半において、これらの新しく提出された論考を紹介し、発掘者の見解とは大きく異なる解釈がなされていることを確認する。後半ではアフラシアブ壁画に、中国美術に由来する要素が少なからず見受けられることを明らかにし、特にそこに朝鮮人使節が描かれた理由について筆者の見解を提出する。

I アフラシアブ壁画の研究史

1 発 掘

アフラシアブの遺跡は、現在のサマルカンド（ウズベキスタン）の市街地の北に位置する古サマルカンドの都城址である。壁画が発見されたのは、この遺跡のほぼ中心部の第三防壁内である。この地点（23号地点）の発掘調査はV. A. シシュキンによって開始され、L. I. アリバウムがそれを引き継いだ。調査の結果建物址の1-3, 9号室から壁画が発見されたが、普通「アフラシアブの壁画」と呼ばれるのは1号広間の壁画で、本稿で扱うのもこの部屋の壁画である³⁾。1号広間は、11m×11mの正方形の部屋で、入り口は東側にある。四方の壁に沿って高さ0.5mの粘土製の段が設けられていた。その段は、正面の中央部分だけが他

より広く張り出しており、玉座のようなものが置かれていたと推測されている。壁の上部は残されておらず、西側と北側は高さ 2.7 m まで、南側は 2.5 m まで、東側は 1-2 m までが残存していた（それぞれ段からの高さ）[Al'baum 1975: 11-12(59)]。

1978 年から 85 年に、23 号地点の再調査が Kh. G. アフンババエフによって行われた [Akhunbabaev 1987: 10]。彼の報告によれば、この地点では 6 世紀から 8 世紀の間に建築と改築が 5 段階で行われ、1 号広間を含む建物は第 2 期に属するものであった。彼は、第 1 期（6 c.）にサマルカンド王の郊外の邸宅として建てられた大規模な建造物が、第 2 期（7 c. 半ば）に王の宮殿コンプレックスに改築され、それと同時に宮殿を取り巻く防壁（第 3 防壁）が築かれたと推測している。

2 銘文と壁画

アフラシアブ壁画の正壁 M 27⁴⁾ の人物の長衣に横 2 行のバクトリア語と縦 16 行のソグド語が記されていた。バクトリア語は保存状態が悪く解読されていない。ソグド語の解読は、ロシアのソグド語学者である V. A. リフシツによって進められ、アリバウムの報告書中に彼の翻訳が引用された。リフシツの訳によれば、壁面のソグド語銘文にはチャガニアンの使節がワルフマーンの前で挨拶をする様子が記されていた⁵⁾。またロシアの貨幣学者 O. I. スミルノワによって、その銘文に登場するワルフマーン ($\beta rxwm'n$) は、コインの銘にあらわれる $\beta rxwm'n/\beta rxwm'n$ と同一人物であると断定され、漢文資料に 7 世紀半ばのサマルカンド王として言及される「拂呼纒」に同定された [Smirnova 1970: 143-4]。

次に壁画の全体像を簡単に説明したい。正壁（西壁）の壁画は数段に分けられた構図で、下から 3 段目までが辛うじて残っている (Fig. 1(a))。長衣を着た弁髪の人々が様々な服装の人々を出迎えている様子（1 段目）と、同様の弁髪の人々が恐らくは車座になっている様子（2, 3 段目）が描かれている。数段に分かれてはいるが全体でひとつの場面を表わしていることは、それぞれの段の間にも幾人かの人物像が描かれていることから明白である。右壁（北壁）は、正壁側三分の一は水上の場面で 2 槽の船が浮かんでいる (Fig. 1(b))。そのうちの 1 槽には 10 人の女性 (R 11-20) が乗っていて、中心の女性 (R 11) は周りの女性たちより大きく描かれている。女性の幾人かは楽器を持っている。前壁側三分の二は狩猟の場面で、ここでも 1 人 (R 1) だけが際立って大きく描かれている。左壁（南壁）には前壁（東）側に建物の入り口のようなものが描かれ、そこに 4 人の人物が立っている (L 1-4)。そちらに向かって騎士たちの行列が進んでいる (アリバウム 1980: fig. 8)。象が先頭で、その後ろに馬に乗った女性 3 人 (L 6-8)、駱駝に乗った男性 2 人 (L 9, 10)、馬と 4 羽の白い鳥を連れて口を白い布で覆っている 2 人 (L 11, 12)、一際大きく描かれている馬に乗った男性 (L 13)、馬に乗った男性 2 人 (L 14, 15) がつづき、その後ろには 3 頭の馬の頭部と前脚が見える。この行列の上方にも動物の脚がわずかに残っており、行列が大部隊によって編成されていたことが想像される。前壁は、他の壁面と比べて著しく保存状態が悪い

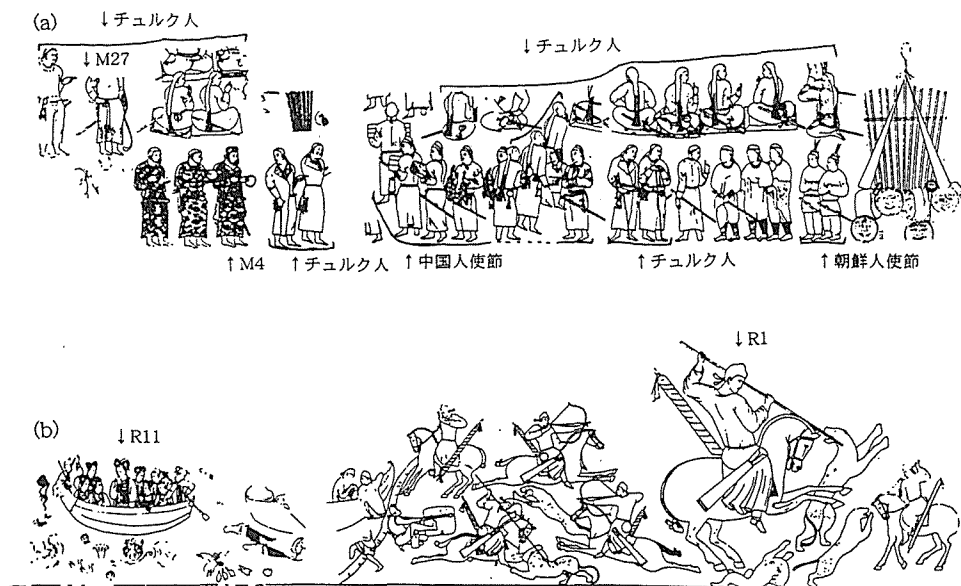


Fig. 1 (a) アフラシアブ壁画正壁全体図（7世紀後半）；(b) 同右壁全体図（7世紀後半）

(アリバウム 1980: figs. 25-7)。入り口によって二つの場面に分けられており、左壁側は、水辺で裸の少年たちが弓矢をひいたり、空想上の動物の尾を引っっぱっている場面を表している。その他に赤ん坊を抱いた女性（?）、尾の長い動物、人の脚の部分が残っている。右壁側には、人を乗せて前脚を上げている馬、椅子に座った人物と彼の前に跪く人物の絵が残っている。

3 壁画の解釈に関する先行研究

(1) アリバウムによる解釈 [Al'baum 1975⁹⁾]

アリバウムは銘文の内容を参考にし、正壁1段目の様々な服装をした人々をサマルカンド王ワルフマーンのもとを訪れた外国使節であると考えている。具体的には、チャガニアン (M 2-4)、中国または東トルキスタン (M 8-14)、チャチ (石国) (M 21-23)、そして朝鮮 (M 24, 25) からやってきた使節であると推測し、弁髪の人々については石人の特徴と類似することからチュルク人であると断定している。彼はこの場面の主役であるワルフマーンの図像は本来中央上部に描かれたが、後に破損し現在まで伝わっていないとしている [同著 20-40(67-85), 58-60(98-100), 73-5(110-13)]。右壁はサマルカンドへ向かう中国または東トルキスタンの使節で⁹⁾、R 11の女性はサマルカンド王のもとに嫁ぐ王女を表わしていると解釈した [同著 60-73(100-10)]。左壁はチャガニアンの使節を描いており、鞍をつけた馬と4羽の駝鳥はワルフマーンへの贈り物であると考えている。象の上には本来チャガニアンの王女が描かれており、画面中心の L 13の人物像は使節団長であると推測してい

る [同著 40-58(85-98)]。前壁は保存状態が不良のため、どんな解釈も不可能であるとしながらも、他の壁面の内容から、サマルカンドへ向かうインド人使節であろうと推測している [同著 79-86(115-21)]。全体では、チャガニアン、東トルキスタンまたは中国、さらにインドからサマルカンドへ向かっている使節の様子と、サマルカンドに到着した使節団を歓迎するワフマーンとその従者たちの様子が描かれていると結論づけている。

(2) アントニニによる解釈 [Antonini 1989]

正壁は、アリバウムと同様に、外国使節がワフマーンに贈り物を届けに訪れた場面と、宴会の場面が描かれているとし、新たに外国使節の訪問の理由として、新年のお祝い (Nowruz) とその一環として行われたワフマーンの即位式 (突厥可汗の許しを得て、サマルカンドのアフシンからソグドのイフシードに就任) が行われたことを挙げている。全体では即位式と新年のお祝いのいくつかの場面が表わされているとみなしている。彼女の研究の特色は、左壁の白いマスク (パダーム) で口を覆っている2人 (L 11, 12) の人物像に注目した点である。アリバウムは、かれらが連れている馬と鳥をワフマーンへの贈り物と解釈したが、アントニニはペルシアの銀器や中央アジアのオッサリなどに表わされたパダームを付けた人物との比較を通して、二人は祭司であり、連れている動物はいけにえとして捧げられるものであるという新しい解釈を行っている。象の上に乗っていたのは王妃で、L 13はワフマーンであると推測している。また右壁に描かれた人物像を中国人とは考えずに、あくまでもサマルカンドで開かれた即位式と新年のお祝いの一場面であるとみなしている。狩猟が新年のお祝いにつき物であったことを、ペルシャの銀器の図像から類推し、男性の狩猟と女性の船遊びが同一画面に描かれている例として、ターク・イ・ブスターン大洞の浮き彫りを挙げている。前壁はお祝いに関係したゲームが行われている場面と推測している。

(3) モーデによる解釈 [Mode 1993]

モーデはアフラシアブ壁画の解釈をめぐる、*Sogdien und die Herrscher der Welt, Türken, Sasaniden und Chinesen in Historiengemälden des 7. Jahrhunderts n. Chr. aus Alt-Samarqand* と題する単行本を出版している。彼はたびたびアフラシアブの博物館を訪れてオリジナルの壁画を実見しており、アリバウムによる描き起こしに数ヵ所誤りがあると指摘している⁸⁾。主に漢文資料から、アフラシアブ壁画が製作された時代のソグディアナの対外的な政治情勢を詳細に考察している。このような考察は、アフラシアブの壁画が歴史的事実を題材としていると考えるならば必要不可欠な作業であるが、モーデ以前には西突厥との関係がアリバウムによっていくらか考慮されただけで、ササン朝ペルシアや中国を視野に入れた考察は行われていなかった。

書名の通りモーデは、アフラシアブ壁画には歴史的に重要な役割を果たした人物が登場していると考えている。正壁においては、ササン朝ペルシアのヤズデギルド3世 (M 4)、か

つてサマルカンド王であったシシュピール (M4A), 当時のサマルカンド王ワルフマーン (左側の2段目に描かれている9本の棒が九姓昭武の連合を象徴。王の姿もその傍に描かれていたのかもしれない), 西突厥乙毘射匱可汗 (右側1段目に描かれている11本の棒が西突厥の咄陸部五姓と弩失部五姓と可汗との連帯を象徴。可汗の姿もその傍に描かれていたかもしれない) といった人物が描かれているとみなしている。中央上部に本来あったのはソグドの神々の図像であったと推測している [同著 19-75]。左壁はキシュ (史国) とサマルカンドの王であったシシュピールの慰霊祭を, 彼の後継者であるワルフマーンがキシュにおいて行っている模様を表わしている。L11, 12を祭司に, L13をワルフマーンに比定している [同著 77-86]。次に右壁は中国の様子を描いており, 狩猟の場面の主人公は唐の太宗であり, 船遊びの場面の主人公は太宗の娘で, 王妃が西突厥の射匱可汗のもとへ嫁ぐ場面を描いていると解釈している [同著 87-96]。最後に前壁の壁画は, 古代チュルク民族の始祖伝説が題材になっているとしている [同著 97-104]。彼は、『新唐書』巻221下西域何国条の記述に言及し⁹⁾, 当時ソグディアナには周囲の諸王の像を表わす習慣が存在したと推察している。

モーデは, ワルフマーンの王権の正統性とそれが西突厥の承認を得ていることを宣伝することが, アフラシアブ壁画全体にわたるテーマであると述べている。すなわち, 正壁では世界の王たちを前にしてワルフマーンの王権が承認され, 左壁では前任者の慰霊祭を行うことによって自らが正当な後継者であることを表わしている。かれの王権の後ろ楯となった西突厥の権力は, 右壁に表された唐王朝との姻戚関係と前壁の始祖伝説によって示されている。そして, もし正壁の中央上部に神像が描かれていたならば, それは神々も王権の正統性を認めていることを表現していたのだらうと推測している。

彼は壁画には648(±1)年に起こった出来事が描写されていると推測している。これは, 上で挙げた人物が実在した時期によって得られたものなので, 人物の比定がすべて受け入れられることが前提となっている。モーデの論考では, 各壁中心人物の比定や当時のソグディアナの政治情勢の再構といった部分が目をひくが, 馬具の様式や, カフタンの紋様などの細かな部分の考察も行っている。

(4) マルシャークによる解釈 [Marshak 1994¹⁰⁾]

マルシャークはモーデと同様に, アフラシアブ壁画はワルフマーンの王位を正当化するプロパガンダを目的として作成されたと解釈し, 正壁, 左壁, 右壁は彼が王位に就く根拠を提示しているという結論に至っている。

正壁は, サマルカンドの神々と法律に敬意を表明する祝典の場面で, そこではワルフマーンの政権が正当なものであり, 彼はサマルカンドの宗教と神聖な法律の代表者であることが証明されている。1981年の論考には, リフシツによって新たに解読された銘文がいくつか発表された。それらは壁画の製作時に記されたのではなく, 後の訪問者の落書きとみなされ

ているが、マルシャークらはこの銘文を根拠に M4 をワルフマーンに比定している。ペンジケントの住居址では、正壁上部にはその家の守護神の図像が描かれていたことから、アフラシアブにおいてもその場所にはソグドの神(々)の図像が描かれていたと類推している。そして描かれている使節は、ワルフマーンにではなく、神(々)に敬意を表明するために訪れたとみなしている [同論文 6-8]。右壁と前壁の右壁側は、唐の3つの優れた特徴、すなわち豊かさ(右壁の船遊び)、勇敢さ(右壁の狩猟)と賢明さ(前壁の右壁側)を表している [同論文 8-11]。ここでは唐の長所を表現することによって、ワルフマーン王の王位を正当化するもうひとつの根拠、すなわち彼が唐から都督に任命されたことの重要性を示している。左壁は、ワルフマーンが先祖の霊(フラワシ)を祀る儀式を行っている場面で、彼が前任者たちの正統な後継者であることを想起させるために描かれたとしている。先祖崇拜の儀式を行っているという解釈は、安陽付近で発見されたソグド人の墓石のレリーフとの比較検討によって得られたものである¹¹⁾。また、行列の大きさに対して、それが向かっている建物が貧弱であることから、行列の図は左壁だけでは完結せず、前壁の左壁側に続いていると考えている。前壁の左壁側は、天国でワルフマーンの先祖たちが楽しい生活を送っている場面を表し、ワルフマーン自身もそこへ入っていきこうとしていると解釈している。また、前壁の左壁側が、世界秩序の象徴である宇宙のイメージを表しているという解釈の可能性も残している [同論文 11-8]。

4 壁画の解釈に関する先行研究の成果と問題点

このように、アフラシアブ壁画の解釈に関する研究は、アリバウムによってはじめられたが、正壁以外の壁面についての彼の解釈、すなわちチャガニアン、中国およびインドの使節団がサマルカンドへ向かっている様子を描いているという解釈は受け入れられていない。一連の先行研究によって得られた成果は以下のようにまとめられるであろう。

正壁はその内容が歴史的事実に基づいており、ワルフマーンの治世時に中国人使節(M 8-14)、朝鮮人使節(M 24, 25)と、それ以外の使節がサマルカンドに到着した様子を描いている。M 1, 5-7, 15-19, 26-42 はチュルク人である。中央上部に本来何の図像が描かれていたかは意見が一致せず、ソグドの神々またはワルフマーンの2つの可能性が残されている。右壁に描かれた人々は中国人である。船遊びと狩猟の場面が同じ画面に描かれた背景として、ペルシアの影響、または中国の長所を表現しようという意図があったとされている。左壁は結婚式の場面ではなく、先祖崇拜といった宗教的意味合いの強い行列であると解釈されるようになっている。前壁は、保存状態が著しく悪いために解釈が一定しないが、その内容が空想的であることから、神話や神々の様子が描かれていると推測されている。全体の解釈として、モーデとマルシャークは、壁画全体の製作意図は、ワルフマーンが自らの王位を正当化するためのプロパガンダであったという考えに至っている。ただし、モーデは西突厥がワルフマーン王の王権の後ろ盾になっていたとみなすのに対し、マルシャークは、唐による

都督任命がワルフマーンの王権を正当化していると考えている。

それぞれの場面の解釈は上のようにまとめることができるが、個々の人物像の比定になると研究者によって意見が分かれる。これらの比定が正しいかどうかを判断するのは、たいへん困難である。ただ、M4Aの人物像をシシュピール王に比定するモーデの意見は受け入れられていない。彼はスミルノワの意見に従い、サマルカンド出土のコインにその名が刻まれたšyšpyrを『新唐書』西域伝史国条の史国王「沙瑟畢」と同一視し、左壁にはワルフマーンが彼の前任者「沙瑟畢」の慰霊祭を史国（キシユ）で行っている場面を表わしていると解釈している。しかしその問題については既に岡本 1984 があり、コインのšyšpyrは康国王「代（世）失畢」であり史国の「沙瑟畢」とは別人である可能性が高い。そうであるとすればモーデの左壁の解釈は根拠を失い、正壁の解釈も見直されなければならない¹²⁾。

問題点として第一に挙げられるのは、銘文の扱いである。1975年にリフシツは最終的なテキストと多くの注釈のついた訳を準備していたようであるが、いまだに発表されていない¹³⁾。銘文は壁画の内容を解明する上でたいへん重要な手がかりとなることが期待されるため、研究者たちは、リフシツの翻訳が試験的な段階であっても、それを引用しその内容に基づいて壁画の内容を解釈せざるを得なかった。しかしリフシツ本人によって最終的なテキストと翻訳が発表されていない状況で、彼の訳を全面的に信用することは危険であると言わざるを得ない。

次に壁画で飾られた1号広間を含む建物がどのような性格のものであったかという問題がある。先行研究においては、この広間がワルフマーンの所有に帰していたという意見で一致している。またアフンババエフは、7世紀半ばにこの建物が改築されたのは、650年代にワルフマーン王が唐から都督に任命されたことと関係があったと推測している。銘文と壁画の内容は、1号広間がワルフマーンの宮殿の一部であったことを想像させるが、王の宮殿であれば城砦内に建てられたはずである。マルシャークはこのような矛盾を解決するために、1号広間を含む建物群をワルフマーンが王位に就く前に住んでいた私邸であったという解釈を提出している。

II アフラシアブ壁画に見られる中国絵画の影響

1 図柄と画面構成

アフラシアブ壁画に見られる中国の影響として、最も明瞭なものは正壁と右壁に描かれた中国人の図像である。かれらの服装や女性たちが手にしている楽器が、敦煌莫高窟壁画や西安近郊の唐墓壁画のそれと類似することが指摘されている [姜 1996]。その他に右壁の狩猟の場面で、騎士が赤い布を巻きつけたような物を馬の脇腹に付けているが、それらは李賢墓(706-11)の狩猟の場面で、騎士がかざしている赤い旗(五旒旗)となんらかの関連があるのではないかと推測されている [Mode 1993: 82-3]。

既に指摘されたもの以外に、アフラシアブ壁画には唐墓壁画と類似する図柄が2例ある。一つはM 19の人物像である。それは、李賢墓墓道東壁の儀仗図に、杖を前についてその上に手をそえるというポーズだけでなく、威厳のある様子までもが非常によく似ている (Fig. 2)¹⁴⁾。次にM 27の人物像が左手に持っている物は、アリバウムによってポロのラケットであると推測されたが [Al'baum 1975:25-6(71)], 筆者は、持ち方は異なるが、永泰公主墓 (706) 前室東壁の宮女や、蘇思勗墓 (745) 墓室北壁の男侍が手にしている如意を模倣したものであろうと考えている [『美術』墓室: pl. 119, 『世界』: fig. 15]。



Fig. 2 (a) アフラシアブ壁画 M 19
(b) 唐李賢墓儀仗図 (706-711年)

次にアフラシアブ壁画に描かれた題材のうちの3つが、李賢墓壁画のそれと一致することは注目し値する。すなわち、アフラシアブ壁画の狩猟の場面 (右壁), 外国使節受け入れの場面 (正壁), 女性の船遊びの場面 (右壁) は、李賢墓壁画の狩猟出行図 (墓道東壁), 客使図 (墓道両壁) (Fig. 3(b)), 宮女図 (前室・後室) とそれぞれ題材が一致している [『美術』墓室: pls. 114; 118; 115, 116]。これらの題材は何も李賢墓のみに特徴的なものではなく、唐代の墓壁画一般に用いられていたと推測される¹⁵⁾。しかしながら、サマルカンド王の宮廷もしくは私邸であると推定される建物の壁画が、唐代の墳墓の壁画を模倣して作成されたとは考えにくい。アフラシアブ壁画は、唐代の墓壁画ではなく宮廷画の構成を模倣したと考えるべきであろう。なぜなら、『歴代名画記』などに伝えられている唐代の宮廷画家の活動と、現存する彼らの作品の模写から、唐墓壁画は当時の宮廷画の題材や技法を手本としていると推定されているからである [Fong 1978, 1984]。また、宋の薰道が選した『廣川画跋』の卷二「上王会図叙録」が伝えるところによれば、北宋の朝廷秘閣には貞観年間 (627-49) のものと思われる王会図が所蔵されており、そこには外国使節が朝貢に訪れた時の光景が描かれていた [長廣 1959: 22-4]。また薰道は、この図には外国使節の他に、儀仗兵, 文官, 楽隊が描かれていたと伝えている。これらの題材は、唐墓壁画にもしばしば描かれており、そのことから唐代の宮廷画と墓壁画が題材を共有していたと推論することができる。それゆえアフラシアブ壁画の画家は、画面構成を決定するにあたり、唐代の宮廷画の構成を参考にしたと考えるべきであろう。

2 朝鮮人使節はワルフマーン王のもとを訪れたか

アリバウムは、漢文資料の記述と図像資料を根拠に、M 24, 25 の人物像を朝鮮人使節に比定している [Al'baum 1975: 74-75 (111-13)] (Fig. 3(a))。穴沢・馬目は、その他に高句麗古墳舞踊塚の壁画と李賢墓「客使図」(Fig. 3(b)) に描かれた同様の特徴をもつ人物像を検討し、アリバウムによる比定を補強している [穴沢・馬目 1976: 22-32]。また、西安から出土した「都管七国六弁銀盒」には、「高麗国」の銘と頭部に2本の羽を付けた人物像があり、アフラシアブ壁画と李賢墓壁画の羽を付けた使節が、間違いなく朝鮮人使節であることが確認されている [雲 1984: fig. 6]。後の研究者はこの考えを受け入れ、朝鮮人が実際にサマルカンドを訪れたと解釈してきた¹⁶⁾。筆者は、M 24, 25 が朝鮮人使節であることは受け入れるが、彼らはサマルカンドを訪れていないのではないかと考えているので、以下でその理由を述べたい。

中国においては外国使節到来の場面を描く際に、朝鮮人使節を描くことがかなり一般化していたことが、敦煌莫高窟の維摩詰経変相図から推測される。莫高窟では67例の維摩詰経変相図が知られ、描かれた時代は隋から宋にわたっている [敦煌研究院編 1996『敦煌石窟内容総録』]。隋代には西壁の龕をはさんで左右に文殊と維摩詰が対峙して描かれたが、唐代になると東壁の門口の左右に描く方法が一般的となった。維摩詰と文殊が左右どちらに座るかは時代によって変化するが、必ず維摩詰のまわりを外国使節(蕃王)が、文殊のまわりを漢帝が取り巻く¹⁷⁾。ほとんどの場合、蕃王の集団の前列に並んでいるのは数人の南方系民族であり、半裸で肌の色が濃く裸足であるのが特徴である。彼等の後方に並んでいる人々は、容貌、冠や衣服が明確に区別して描かれており、さまざまな国々の使節が維摩詰の見舞に駆けつけたことが一目でわかるようになっている¹⁸⁾。朝鮮人に特徴的な羽の冠をつけた使節は、南方系民族のすぐ後ろの列の奥(維摩詰側)に描かれることが多い。

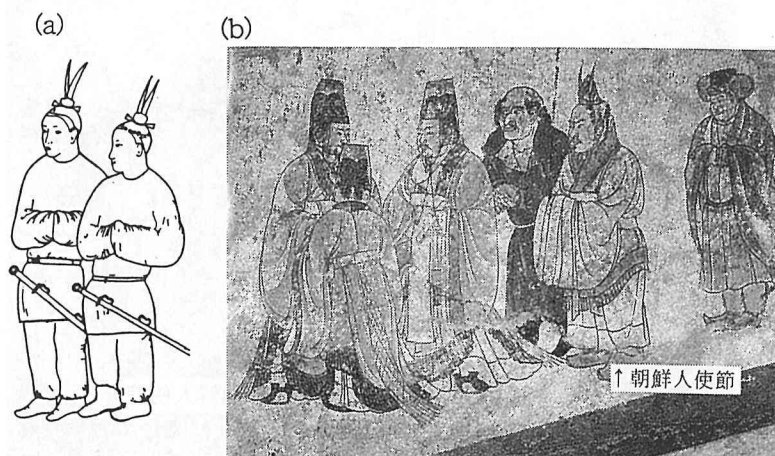


Fig. 3 (a) アフラシアブ壁画 M 24, 25 (朝鮮人使節)；(b) 唐李賢墓客使図

すでに藤枝の考察により、外国使節を描く際に「定まった型が色々な組み合わせられること」が推測されている〔藤枝 1958, 1964: 289-90〕。現在では、藤枝の考察時よりも参照することができる図版がいくらか増えた¹⁹⁾。筆者は新たな資料によって、外国使節の集団のほとんどが同一の手本に依っているという彼の推測が正しいことを確認することができた。ここでは朝鮮人使節に限って見て行くことにし、外国使節全体の構成については稿を改めて検討する〔影山 1998〕。

莫高窟の維摩詰経變相図のうち、外国使節到来の図を表わしていることを確認できるのは、唐代以降の作品に限られる。隋代のものは変色が激しく個々の人物の容貌を区別していたかどうかを確認することができないが、少なくとも服装は区別していなかったようである。唐代以降の作品のうち、筆者が外国使節の図を参照することができたのは15例であった。そのうちの11例に朝鮮人使節またはその変形と思われる人物像が描かれていた (Fig. 4)²⁰⁾。実に三分の二以上に朝鮮人使節の図が描かれているということは、外国使節を描く際に決まって手本にする図というものが存在し、その図の使節のひとりが朝鮮人使節であったことを推測させる。

このような形式化した外国使節の図が敦煌においてはじめて創られたとは考えにくく、中国の中心部において生み出されて後に敦煌に伝わったと考えるのが妥当である²¹⁾。実際、中国中心部にそのような形式化した外国使節の図があり、その図を基にして描かれたと推測されるのが李賢墓の「客使図」である。それは墓道の両壁（東西）に描かれていて、どちらも3人の鴻臚寺の文官が立っており、その背後に3人の外国使節が従っている。朝鮮人使節は



Fig. 4 敦煌莫高窟第220窟維摩詰経變相図中の外国使節図 (642年)

東壁に描かれている [『美術』墓室：pl. 118]。もちろん、朝鮮人使節は実際に朝貢のために中国を訪れたであろうが、「客使図」は各国使節が朝貢にやってきた時のある一瞬を、寸分違わず再現しているとは考えられないだろう。むしろ、既存の外国使節の図を手本として作成されたのであり、その図では朝鮮人も使節の一員であったと考えるべきであろう。

これとまったく同じことがアフラシアブ壁画の朝鮮人使節にも当てはまるのではないだろうか。この壁画を制作した画家は、中国において「四方の国々からいろいろな使節がやってきた」ことを示す時に決まって採用される図をなんらかの方法で知っており、その方法にしたがって使節のひとりである朝鮮人の図像を描いたと考えることができる。アフラシアブ壁画の朝鮮人の前には、毛皮を手にした使節が並んでいるが、敦煌の維摩詰経変相図には毛皮を身につけた使節が描かれている（103, 454 窟）。このような類似からも、アフラシアブの画家が中国の形式化した外国使節の図を参考にしていただことが推測される。

以上の推測が正しければ、朝鮮人がアフラシアブ壁画に登場することを根拠にして彼らが実際にサマルカンドを訪れたと断定することはできなくなる。その可能性を完全に否定することはできないが、それよりもむしろサマルカンドの画家が中国絵画の表現方法を熟知していたと解釈すべきではないだろうか。

III 壁画の新解釈に向けて

正壁に描かれた使節訪問の場面は具体的にどんな場面を表わしているのだろうか。最後に、新たな解釈の可能性を模索し読者の批判を仰ぐことにする。

正壁に描かれている使節の一組は、服装から中国の使節であることが明らかになっている。この時代にサマルカンドに唐の使者が派遣されたという記録は、『唐会要』巻99 康国條に伝えられている。

「顕慶三（658）年、高宗遣果毅薰寄生，列其所居城為康居都督府，仍以其王拂呼纒為都督」

正壁の中国の使節は、まさにこの使節であるという可能性がある。そうであれば正壁に描かれている場面は、ワルフマーンの康居都督就任式ということになる²²⁾。

西突厥の滅亡後に行われた都督就任式を描いた場面であるなら、なぜ多くのチュルク人が居合わせているのかという疑問が生じる²³⁾。アリバウムとモーデは、かれらをワルフマーン王の臣下であると解釈している [Al'baum 1975: 27(73), Mode 1993: 33-4]。一方、マルシャークは彼らを中国皇帝の「奴隸」であると考え、その根拠としてリフシツによって新たに解読された銘文「仕事に縛られた」(M 5 の左手) と、チュルク人が鉄門から朝鮮まで遠征し中国皇帝のために血を流したという記録を挙げている [Marshak 1994: 8]。

筆者は、壁画に描かれたチュルク人は、サマルカンド王の個人的な親衛隊ではないかと考えている。のちにアラブでは、カリフ個人を護衛するチャカルという用心棒集団が形成され

るが、この集団を構成していた民族はチュルク人であったと推定されている [Beckwith 1984]。かれらは高額な値段で購入され、その後も十分な金額が支払われたが、かわりに戦闘能力に秀で、主人のために死ぬまで戦うことが要求されていた。アラブ人はこのような護衛集団を自ら創始したのではなく、中央アジアのチュルク人とソグド人からそれを受け継ぎ、イスラム化していったとされている。アフラシアブ壁画に描かれたチュルク人は、ワルフマーン王に仕えていたチャカルの姿を描いているのではないだろうか。前嶋 1965 やベックウィズが引用しているように、『大唐西域記』には「赭羯」(チャカル) という勇猛な人々がサマルカンドにいたことが伝えられている。したがってワルフマーンの治世時には、既にチャカルが存在していたと推察される。またタバリーは、8世紀はじめのサマルカンド王タルフンのもとに、チャカルがいたことを伝えており [al-Ṭabarī, ii, 1159]、この記録によって、ワルフマーンにも同様にチャカルが仕えていたという推測を補強することができる。したがってアフラシアブ正壁が表現しているのは、唐から派遣された使節によって、サマルカンド王ワルフマーンが康居都督に任命される場面で、そこには外国使節と、ワルフマーン王個人の護衛集団チャカルが描かれていると解釈することができる。

おわりに

第二章での検討によって、アフラシアブ壁画が、個々のモチーフの他に、画面構成、表現方法において、唐の宮廷絵画の影響を受けていたことが認められた。このような影響はアフラシアブ壁画に特徴的なものなのだろうか。それとも他のソグディアナの遺跡の壁画も同様の影響を受けているが、現在のところ明らかにされていない、もしくは出土していないだけなのだろうか。そのような問題が、今後の課題として残されている。

第三章では、これまで考察されなかった部分に注目し、アフラシアブ正壁の内容に新たな解釈を提出したが、壁画全体の解釈をめぐる議論に、最終的な決着をもたらすことはできない。アフラシアブ壁画は、保存状態が決して悪くない上に、内容を説明していると思われる銘文があり、解釈にとっての条件は良い方であると思われる。にもかかわらず、壁画の解釈は未だに一致を見ていない。このことは壁画の解釈がいかに困難な作業であるかということを示している。しかしながら、アフラシアブ壁画の研究史には、研究成果の着実な積み重ねを見て取ることができ、一連の論考によって少しずつ正しい解釈に近づきつつあると確信している。本稿がアフラシアブ壁画の研究を少しでも前進させることができれば幸いである。

[付 記] 本稿作成にあたり、荒川正晴先生、森安孝夫先生、吉田豊先生からご指導を賜った。深く感謝すると同時に、文章の責は筆者にあることを明記しておきたい。

図版出典

Fig. 1 (a) : アリバウム 1980, fig. 4, (b) : アリバウム 1980, fig. 16.

Fig. 2 (a) : アリバウム 1980, fig. 5, (b) : 『美術』墓室, pl. 117.

Fig. 3 (a) : アリバウム 1980, fig. 7, (b) : 『美術』墓室, pl. 118.

Fig. 4 (a) : 『壁画』敦煌, 初唐, pl. 71.

注

- 1) 香山 1966, 土居 1971, 穴沢・馬目 1976, 間野 1977: 60-74.
- 2) Al'baum 1975 の日本語訳が 1980 年に出版された (アリバウム 1980)。アリバウムの説が受け入れられている例として, 例えば 1989 年に出版された『週間朝日百科世界の歴史 29—街道と町—』176-7 頁には, サマルカンドへ向かっている各国使節の想像図が描かれている。
- 3) 1号広間から出土した壁画のオリジナルは, アフラシヤブ遺跡内にあるウズベキスタン文化芸術歴史博物館に展示されている。2号室の壁画は未発表, 3号広間からは豪華な織物のカフタンを着た人物の弁髪と腰の部分の絵が, 9号室からは孔雀と果物のかごをモチーフとした装飾紋様と, アーチの下の男神と女神の絵が発見された [Al'baum 1975: 15-9 (日本語訳 62-6)]。
- 4) 従来, 四方の壁はそれぞれ東西南北で呼ばれてきたが, 本稿では次のように呼ぶことにする。入り口から入って正面の壁を正壁 (=西壁), 右側を右壁 (=北壁), 左側を左壁 (=南壁), 入り口のある壁を前壁 (=東壁)。本稿で呼び方を改める理由は, 正面の壁は, ペンジケントでは家の守護神の図像が占める場所であったように, 重要視されていたことが推測され, その情報が明白になるように配慮したからである。それぞれの人物像の番号は, アリバウムによって付けられたものを使用する。この場合 M 27 は, 正壁 (Main Wall) 27 番目の人物像をさす。右壁 (Right Wall) は R, 左壁 (Left Wall) は L, 前壁 (Front wall) は F と略記。
- 5) 本稿では紙幅の都合で銘文の訳を引用しない。Al'baum 1975: 55-6(96), 間野 1977: 64 参照; M 27 以外に短い銘が 6 箇所記されていた (Al'baum 1975: 43, 46(88, 90), Belenitskii and Marshak 1981: 62, Marshak 1994: 8 参照)。
- 6) Al'baum 1975 は壁画の発掘完了後, 発掘報告と壁画全体にわたる解釈を行った単行本である (発掘途中の段階での報告書の翻訳には, シシュキン 1969, アルバウム・ブレンチェス 1983 がある)。原著には壁画の部分図しか発表されなかったが, 日本語訳 (アリバウム (加藤九祚訳) 1980) には, 正壁, 左壁, 右壁の全体図が掲載された (推測によって復元された部分もある)。正壁: 図 4 (本稿 Fig. 1(a)), 左壁: 図 8, 右壁: 図 16 (本稿 Fig. 1(b))。これらの図は訳者が翻訳を発表する時に, アリバウムから送られたそうである。このような情報を教えて下さった加藤先生に感謝する。ちなみにモードは, 壁画全体の描き起しが 1978 年に作成されたが未発表であるとして, 自ら正壁と右壁の全体図を作成している [Mode 1993: 15, n. 17, figs. 4, 17]。
- 7) アリバウムは右壁に描かれた人物と M 7-14 を, 中国または東トルキスタンの使節であるとしたが, 東トルキスタンの使節という可能性は後に正しく排除されている [穴沢・馬目 1976: 19,

上野 1980, Marshak 1994: 11, 姜 1996: 163-5]。

- 8) 例えば, M 27 (銘文が記されていた人物) は, 実際には後ろ向きに描かれていた。また M 4 と M 5 の間に, もうひとり人物像が描かれていた痕跡を認め, それに M 4 A という番号を付けている [Mode 1993: 26, 37-38]。
- 9) 「城左有重樓, 北繪中華古帝, 東突厥, 婆羅門, 西波斯, 拂菻等諸王, 其君旦詣拜則退。」
- 10) 正壁に関しては, Belenitskii and Marshak 1981: 61-3 における見解を変更していない。
- 11) このレリーフについては, Scaglia 1958 を参照。 *Sérinde, Terre de Bouddha, dix siècles d'art sur la Route de la Soie*, Réunion des Musées Nationaux (ed.) 1995, pl. 25 にも, このレリーフの一部の写真が掲載されている。これと同種の墓石がもうひとつ存在することが最近明らかにされた [Lerner 1995; MIHO MUSEUM 編『MIHO MUSEUM 南館図録』1997, pl. 125]。しかし, *Sérinde...*, pl. 25 の図版説明の中で, グルネ (F. Grenet) が, 本物であるか当方は議論の対象になると言っているのは恐らくこのレリーフのことであろう。
- 12) この点については既に Yoshida 1996: 70-1, n. 5 において指摘されている。
- 13) 最終原稿が準備されていたことが Al'baum 1975: 52(94) で報告されている。
- 14) 隋代ではあるが固原史射勿墓 (610) 墓道と過洞天井の執刀武士図も同様の人物像である [羅豊『固原南郊隋唐墓地』文物出版社, 1996, 彩色図版 1-4 参照]。
- 15) 狩獵図は李寿墓 (630) にも描かれている。また美しい宮廷女性の姿は墓壁画に最も多く見られるテーマで, しばしば楽器を手にした姿で描かれる。隋唐の墓壁画に描かれた題材は, 王仁波 1989 にまとめられている。
- 16) モーデとマルシャークは M 24, 25 の人物像を高句麗から派遣された使節であるとみなしている。そして高句麗の使節が描かれていることから, 壁画の製作年代は高句麗の滅亡 (668 年) 以前であるととしている [Mode 1993: 47; Marshak 1994: 8]。
- 17) ただし経典の本文には外国使節がやってきたとの表現はなく, その変文にはじめて「諸国王, 兼諸王子」がやってきたとのくだりが現れることが明らかにされている [藤枝 1958]。また, 220, 335 窟の維摩詰経變相図では, 文殊側の漢帝の後方にも外国使節が並んでいる。
- 18) これらの使節の図像は, 中国の周辺民族の当時の服飾を知るための重要な資料であるとみなされているが, おおのこの使節が具体的にどの民族を表わしているのかは, 多くの場合明らかになっていない。
- 19) 恐らく 1958 年に藤枝が見ることのできた外国使節の図は, Pelliot の写真 (61, 108, 138, 146, 237, 335 窟) と敦煌芸術展出典作品 (159, 194, 220 窟) のみであったろう。筆者はその他に, 6 例 (9, 12, 98, 103, 156, 454 窟), 合計で 15 例の図を参照することができた。
- 20) 220, 335 (初唐), 159 (中唐), 156 窟 (晩唐) に描かれた羽の冠を付けた使節は, 間違いなく朝鮮人使節を意図して描かれたと断定することができる。また 194 (盛唐), 237 (中唐) 9, 138 (晩唐), 61, 98, 108 窟 (五代) にも, 羽の色やかたちが多少異なっているものの, 朝鮮人使節によく似た使節が描かれている。これらの使節の多くは, 朝鮮人であることが明らかな例と同じ位置 (前列の奥や, 耳おおい付きの帽子をかぶった使節の隣) に並ぶ。したがって後代になるにつれ徐々に冠の羽の色や形が変化していっただけで, もとをたどれば朝鮮人使節の図に行きつくと

- 推測されるので、彼らを朝鮮人使節の変形であると判断した。
- 21) 維摩詰経變相図の外国使節と、閻立本（初唐の宮廷画家）の現存しない『西域図』や『職貢図』との関連が潘絮茲によって既に指摘されている [藤枝 1958:89]。
- 22) 既に述べた通り、マルシャークによって壁画の内容とワルフマーン王の都督就任との関連が指摘されているが、それは正壁に関するものではなく、右壁に中国人が描かれている背景に関するものである。
- 23) 最近になって発見されたバクトリア語文書の中に、ローブ（現在のルーイ、パーミヤーンの北）のハールの宮廷において作成された奴隸売買契約文書がある。解読者によれば、その契約は678年に結ばれたもので、保証人として、神や領主とともに、チュルク系の名前や称号を帯びた人物が立ち会っている [Sims-Williams 1996:646-7]。この新資料から、西突厥滅亡後にバクトリアの宮廷にチュルク人がいたことが知られる。しかし、アフラシアブ壁画のチュルク人は、正壁の画面の大半を占めるほど大人数であり、しかもそれぞれの人物像は一様に描かれていて、何の個性も与えられていないことから、上記の文書に言及されているチュルク人と同じレベルで考えるべきではないだろう。

参考文献

- Akhunbabaev, Kh. G. (1987) Domashnie khramy rannesrednevekovogo Samarkanda. *Gorodskaja kul'tura Baktrii-Tokharistana i Sogda*. Tashkent. 10-21.
- Al'baum, L. I. (1975) *Zhivopis' Afrasiaba*. Tashkent.
- Antonini, C. S. (1989) The paintings in the palace of Afrasiab (Samarkand). *Rivista degli studi Orientali* 63, 109-44.
- Beckwith, C. I. (1984) Aspects of the early history of the Central Asian guard corps in Islam. *Archivum Eurasiae Medii Aevi* 4, 29-43.
- Belenitskii, A. M. and B. I. Marshak (1981) The paintings of Sogdiana, in G. Azarpay. *Sogdian painting*. Berkeley, Los Angeles, London. 13-77.
- Fong, M. H. (1978) T'ang tomb wall paintings of the early eighth century. *Oriental Art* 24/Summer, 185-94.
- Fong, M. H. (1984) Tang tomb murals reviewed in the light of Tang texts on painting. *Artibus Asiae* 45, 35-72.
- Lerner, J. (1995) Central Asians in sixth-century China: A Zoroastrian funerary rite. *Iranica Antiqua* 30, 179-90.
- Marshak, B. (1994) Le programme iconographique des peintures de la «Salle des ambassadeurs» à Afrasiab (Samarkand). *Arts Asiatiques* 49, 5-20.
- Mode, M. (1993) *Sogdien und die Herrscher der Welt, Türken, Sasaniden und Chinesen in Historien gemälden des 7. Jahrhunderts n. Chr. aus Alt-Samarqand*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien.

- Scaglia, G. (1958) Central Asians on a Northern Ch'i gate shrine. *Artibus Asiae* 21, 9-28.
- Sims-Williams, N. (1996) Nouveaux documents sur l'histoire et la langue de la Bactriane. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 633-54.
- Smirnova, O. I. (1970) Sogd (K istorii izutchenija strany i o zadatchakh ee issledovanija). *Palestinskij sbornik*, vyp. (21) 94. Leningrad. 121-50.
- al-Ṭabarī, *Ta'riḫ al-rusul wa'l-mulūk*, M. Hinds (translated and annotated). *The history of al-Ṭabarī*, vol. XXIII. New York, 1990.
- Yoshida, Y. (1996) Additional notes on Sims-Williams' article on the Sogdian merchants in China and India. In: A. Cadonna and L. Lanciotti (eds.) *Cina e Iran, da Alessandro Magno alla dinastia Tang*, 69-78.
- アリバウム, L. I. (加藤九祚訳) (1980) 『古代サマルカンドの壁画』文化出版局.
- アルバウム, L. I.・B. ブレンチェス (大林太良監訳) (1983) 『黄金の番人——古代の中部アジア——』泰流社.
- 穴沢味光・馬目順一 (1976) アフラシヤブ都城址出土の壁画にみられる朝鮮人使節について『朝鮮学報』80, 1-36.
- 土居淑子 (1971) 中央アジア出土アフラシアブ壁画『國華』937, 18-21.
- 藤枝 晃 (1958) 維摩變の一場面—變相と變文との関係—『仏教芸術』34, 87-95.
- 藤枝 晃 (1964) 維摩變の系譜『東方学報』36, 287-303.
- 影山悦子 (1998) 敦煌莫高窟維摩詰經變相図中の外国使節について『神戸市外国語大学研究科論集』1, 65-81.
- 香山陽坪 (1966) アフラシアブの発掘—サマルカンド新発見の壁画—『東海史学』1, 25-35.
- 姜 伯勤 (1996) 敦煌壁画与粟特壁画的比較研究『敦煌芸術宗教与礼楽文明』中国社会科学出版社, 157-78.
- 前嶋信次 (1965) 安史の乱時代の一二の胡語『石田博士頌寿記念東洋史論叢』411-23.
- 間野英二 (1977) 『中央アジアの歴史』講談社現代新書.
- 長廣敏雄 (1959) 閻立德と閻立本について『東方学報』29, 1-50.
- 岡本 孝 (1984) ソグド王統攷—オ=イ=スミルノワ説批判を中心として—『東洋学報』65, 237-70.
- 王 仁波 (1989) 隋唐時期的墓室壁画『美術』墓室, 21-34.
- シシュキン, V. A. (1969) 古代文化の宝蔵—アフラシヤブ— ヤクボフスキー他著 (加藤九祚訳) 『西域の秘宝を求めて—スキタイとソグドとホレズム—』新時代社, 265-99.
- 上野アキ (評) (1980) アリバウム著・加藤九祚訳『古代サマルカンドの壁画』『月刊シルクロード』6/9, 15.
- 雲翔 (1984) 唐章懷太子墓壁画客使図中“日本使節”質疑『考古』1984/12, 1142-44.

参 照 図 版

Grottes de Touen-Houang: carnet de notes de Paul Pelliot: inscriptions et peintures murales
(1981-92), Mission Paul Pelliot, Documents conservés au Musée Guimet XI, 1-6,
Paris.

『美術』墓室：宿白主編（1989）『中国美術全集』繪畫編 12，墓室壁畫，文物出版社。

『美術』敦煌：段文傑主編（1985）『中国美術全集』繪畫編 14, 15，敦煌壁畫上，下，上海人民美術出版社。

『壁画』：段文傑主編（1989-91）『中国美術分類全集 中国壁畫全集』敦煌，隋，初唐，盛唐，五代・宋，天津人民美術出版社，遼寧美術出版社。

『世界』：米沢嘉圃編（1963）『世界美術大系』8，中国美術 I，講談社。

敦煌文物研究所編（1980-82）『中国石窟敦煌莫高窟』第 1-5 卷，内容総録，平凡社・文物出版社。

敦煌研究院・江蘇美術出版社編（1994-95）『敦煌石窟芸術』莫高窟，9/12窟（晚唐），61窟（五代），156/161窟（晚唐），江蘇美術出版社。

（神戸市外国語大学大学院）