

ソグド祇教美術の東伝過程における転化

——ソグドから中国へ——

榮 新 江

西 林 孝 浩 訳

- 一、序 ソグド人の移住と聚落
- 二、中国に渡ったソグド人画家
- 三、祇祠の「素画」形象
- 四、祠廟から墓葬へ
- 五、ソグド美術における宗教機能の転換——ソグドから中国へ——

一、序 ソグド人の移住と聚落

漢唐間における、中国と西方との文化交流を語る重要なテーマの一つとして、ソグド人(粟特人 Suren)の東遷問題がある。ソグド人は、その本土から中央アジア(西域)・中国へと移住し、イラン系統の宗教文化をもたらす一方で、彼らは中央アジア・中国における仏教文化と漢文化を享受した。これによって、東遷ソグド人の文化は、その表現がソグド本土の文化よりも、豊富多彩となったのである。また、東遷ソグド人の分布が広範囲に及んで、多種の民族との混雑が進んだ結果、文明の融合が起こり、その宗教文化の伝播過程で、表象面に転化が生じたことは、多種の宗教・文化・芸術の形式お

よび変遷を研究する我々に、豊富な認識空間を提供してくれることとなった。

ソグド人は通商活動を生業とする民族の一つである。彼らは隊商 caravan の形式をとり、隊商の首領(caravan leader すなわちソグド語 *šrip'w* 漢文での音訳は「薩保」、「薩寶」)がこれを率い、一群また一群と東方へ移動した。彼らが経由した主要な城鎮には、往々に植民聚落を形成し、ある一群はそこに止まり、またある一群は前進を継続した。このため、ソグディアナ Sogdiana より中国に至るまで、ソグド人が通過したシルクロード上に、我々は、ソグド人およびソグド聚落に関する多くの遺跡を確認することができるのである。この道は西域北道の据史徳 Jushide・龜茲 Qinci・焉耆 Yanqi・高昌 Gaochang・伊州 Yizhou あるいは西域南道の于闐 Yutan・且末 Qiemu・石城鎮 Shichengzhen より、河西回廊へと進み、敦煌 Dunhuang・酒泉 Jiuguan・張掖 Zhangye・武威 Wuweï を経る。そこから更に東南の原州 Yuanzhou を通って、長安 Chang'an・洛陽 Luoyang に入り、あるいは東北の靈州 Lingzhou・并州 Bingzhou・雲州 Yunzhou ないしは幽州 Youzhou・營州 Yingzhou へと向かう。また洛陽からは、衛 Wei・相 Xiang・魏 Wei・邢 Xing・恒 Heng・定

Dingなどの各州を経て、幽州・営州へと到達する⁽¹⁾。

ソグド人およびその文化はイラン系統であり、ペルシアを本拠とするマニ教、キリスト教ネストリウス派（中国で言う景教）、インドを源とする仏教は、皆ソグド地域に伝播したけれども、ソグドの正統たる宗教信仰は、ペルシア地域を源流とするゾロアスター教（中国で言う祆教）であつて、これは慧超 Huidao『往五天竺国伝』に「安国、曹国、史国、石国、米国、康国……惣事火祆、不識仏法」と語られているところである。ソグドの長きに及ぶ祆教信仰の歴史は、様々に影響を与え、それは暦法・礼儀・建築・習俗および日常生活など多岐に及んでいる。

従つて、ソグド人の東遷は、ソグド人の祆教信仰と祆教の影響を受けた文化がそれに伴つて東漸したことを意味し、その中身は、本論で言及する芸術家・画像の形式・画像の意味等も含み、実に多様である。

二、中国に渡つたソグド人画家

画像は芸術表現の一形式をなすものであり、人の移動に伴つて伝播する。祆教画像は、まさにソグド人の東遷に伴つて中国へと流布したのであり、そのうちの幾つかは、ソグド本土から東方へと、現物が直接もたらされたのであるが、より多くの祆教画像は、東遷ソグド人集団に含まれていた、画家や画工によつて制作されたものである。

漢籍史料において、ソグド人画家に関する記載は極めて少ないが、幸い我々は北斉の曹仲達 Cao Zhongda に関する若干の記載を目にすることができ、唐・道宣 Daoxuan『集神州三宝感通録』巻中では次のように記す。

時有北齐画工曹仲達者、本曹国人、善於丹青、妙尺梵跡、伝模西瑞、京

邑所推、故今寺壁正陽皆其真範。⁽²⁾

唐・張彦遠 Zhang Yanyuan『歴代名画記』巻八では次のように言う。

曹仲達、本曹国人也。北齐最称工、能画梵像、官至朝散大夫。僧惊云、^(彦惊)
曹師於袁、水寒於水、外国佛像、亡競於時。^(盧思道、斛律明月、慕容紹宗等像、七。)
魏因、齐武臨軒对武騎名馬图、伝於代。

同書巻二では、曹仲達が制作した仏画を「曹家様」と称しており、この前後には、南朝・梁・張僧繇 Zhang Sengyao の「張家様」、唐・呉道玄 Wu Daoxuan の「呉家様」が、あわせて記されている。曹家様の特徴は、宋・郭若虚 Guo Ruoxu『图画見聞誌』巻一「論曹呉体法」によれば以下のごとく説かれる。

曹呉二体、学者所宗。按唐張彦遠歴代名画記称、北齐曹仲達者、本曹国人、最推工画佛像、是為曹。謂唐呉道子曰呉。呉之筆、其勢円転、而衣服飄举。曹之筆、其体稠量、而衣服緊窄。故後輩称之曰呉带当風、曹衣出水。

このように、曹仲達が描く仏像の特徴は、衣紋が稠密で、且つ、身体と衣が密着し、それは水中から出て来た様のごとくである。この種の「曹家様」は、近年、山東省青州市 Qingzhoushi の龍興寺 Longxingji で出土した北齐仏教造像において、裏付けられたと一般に認識されている⁽³⁾。

曹仲達は画史に明記された唯一のソグド出身画家であり、漢籍史料では彼を「能画梵像」、「工画佛像」と説き、『歴代名画記』巻三には長安興善寺西

南舍利塔内に、彼の描いた壁画があったと記されている。しかしながら、『歴代名画記』と『貞観公私画史』に著録される曹仲達の画卷は、いかなる仏教絵画もなく、胡人と動物が主であった。

思うに、曹仲達の出身地たる中央アジアの曹国は、那密水 Zannishui（現在のザラフシャン河）の南数里にあり、ソグドの中心的都市—康国 Kangguo のサマルカンド Samargand—からは百里離れている。『隋書』卷八三、西域伝、曹国条には「国中有得悉神、自西海以东諸国並敬之」と記され、この「得悉神」は、早く、ヘニング W. B. Henning によって祜教神 Tisriya のソグド語 Tasiic (Tasi'ic) に比定されている⁽⁴⁾。以上から、曹仲達は本来まさしく祜教の影響を受けた画家であつたけれども、彼が北斉に渡つて以後、中国において仏教文化の影響を受けたか、あるいは当地の仏教徒の要請によって、大量の仏像絵画を描くようになった可能性が考えられよう。もつとも、彼の時代から唐朝に至るまで、その絵画の痕跡を辿れば、彼の主要な絵画作品は決して仏像だつたのではなく、よつて画史に説くところの「梵像」は、必ずしもこれが仏像である必要はない。更に指摘されるべきは、道宣が曹仲達を説く冒頭で、彼を「画工」としている点である。曹仲達は、その業績と影響力によつて、最終的に「学者所宗」とする画家になりえたのである。

先に述べたごとく、研究者達は、近年来、山東青州などで出土した北斉造像に、「曹家様」形式を探つてきた。それは有益なものではあるけれども、我々がまさに注意しなければならないのは、石刻造像は、畢竟、彫刻的すなわち立体作品なのであつて、「曹家様」そのものは絵画について説明しているという点である。もし我々がソグド本土の絵画に目を転じたならば、ペンジケント Pendjikent とバラリク・テペ Balyk-tepe の壁画に表された宴飲人物の形象において、その衣紋は稠密な特徴を十分に備えていることが確認でき

⁽⁵⁾。したがつて、曹仲達の絵画表現は、おそらくまず第一にソグド美術の特徴を備えていたのであり、ただ彼はソグド絵画における祜教神像の技法を、「外国仏像」の絵画制作へと移植したにすぎないのである。

おおむね曹仲達が模写した西国の瑞像は、「京邑所推」となり、つまり彼の芸術活動の中心は北斉の都城—鄴城 Yecheng—であつた。北斉の鄴城では、胡風が隆盛を極めていた。『隋書』卷七、礼儀志には「(北斉)後主末年、祭非其鬼、至於躬自鼓舞、以事胡天」と記される。「胡天」とはすなわちソグド人の信仰する祜神であり、北斉時期には、ソグド人の信奉した祜神が、統治者による祭祀の対象にもなつていたことが判明するのである。『北史』卷九二、恩幸伝の記載によれば、当時、何人かの「眼鼻深險」な「胡小兒」が頗る皇帝の恩寵を受けたといい、康阿駄 Kang Auo・穆叔兒 Mu Shu'ni など富家の子弟のごときは、常に皇帝の側に控えていたことから、開府・儀同を授けられた。また曹僧奴 Cao Sengnu および子の妙達 Miaoda は、琵琶を弾くことに堪能で寵遇を受け、何朱弱 He Zhuruo・史醜多 Shi Chouduo など十数人は、歌に堪能で音楽も善くし、開府あるいは封王を授けられたのである。『隋書』卷一四、音楽志にも、当時、音楽によつて好機を得た安未弱 An Weiruo・安馬駒 An Maju といった徒が記載されている⁽⁷⁾。これら言及した人物達は、彼らの康・穆・曹・何・史・安などの姓や記された特徴からみて、まさしくソグド人であることは疑いなく、彼らの様々な芸術表現は、北斉の皇帝を魅了し、北魏孝文帝 Xiaowendi の漢化政策と対立するかのとき胡化風潮を惹起したのである。向達 Xiang Da 氏は、かつて、曹仲達が曹妙達と同族とされていたことに疑義を呈された⁽⁸⁾。そのことはさておいても、曹仲達が實際上、胡化運動の推進者で、彼の「梵像」絵画における技量によつて朝歌大夫まで進官できたことについては、疑う余地がないのである。

北齊の鄴都におけるこのような胡人の活躍状況から、当時の鄴城、あるいは北齊内の他地方において、ソグドの画家や画工・彫刻家・刻工が多かったであろうことは、我々の想像に難くない。以前に安陽 Anyang で出土した北齊の石棺床には、ソグド系統の祇教美術の形象が彫刻されており、その彫刻は当然、鄴城のソグド工匠によってなされたものである。まさしく陳寅恪 Chen Yinke 氏が論証された北齊ソグド音楽の隋唐への影響と同様、北齊ソグド画家の様式と画法も、後世へと伝播したのである。

三、祇祠の「素画」形象

現在の我々は、すでに、曹仲達の絵画作品を目にする方法を持たないが、しかしソグド美術については、二つの媒体を通じて保持されてきた。その一つは祠廟であり、もう一つは葬具である。これら二種の図像資料は、ソグド本土において少なからず発見されており、前者はペンジケントなどで発見された廟宇壁画⁽¹⁰⁾、後者はアフラシアブ Afrasiyab などで発見されたに納骨器に見られるものである⁽¹¹⁾。この両種のソグド美術形式もまたソグド人の東遷に伴って中央アジアおよび中国に伝播したのであり、我々は文献と考古資料から、幾らかは類似する遺跡を確認できるのである。過去、研究者達は、こうした資料に対し、さして注意を払ってこなかったが、これら関連資料は、包括的に検討されるべきである。今、先に祇祠中の祇教形象を取り上げることになろう。

我々が、典型的なソグド聚落と認識するにあたって、一般的にその根拠となっているのは、各ソグド聚落に必ず存在するソグド人の信仰の中心、つまり祇神をまつる祇祠である。

敦煌文書 P.2005 『沙州図経』卷三（おおよそ唐・高宗 Gaozong 時期の編纂）

には敦煌県の四ヶ所にある雑神の一つとして記されている。

祇神

右在州東一里、立舎、画祇主、惣有廿龕。其院周廻一百歩。⁽¹²⁾

同 S.367 『沙州伊州地志』（晩唐の抄本、唐前期についての記事）伊州条には以下のよう記される。

火祇廟中有素書^(畫)形象無数。⁽¹³⁾

その他の文献や文書の記載によれば、唐代の沙州敦煌 Shazhou Dunhuang と伊州という、これら二ヶ所の祇祠は、どちらも当地の胡人聚落と緊密に連繫しており、特に沙州の祇舎は、まさに胡人聚落である敦煌県の從化郷に建立されたものである。加えて、関係文献によれば、唐代前期、北方シルクロード沿線のソグド聚落では、少なからず祇祠が存在していたことが知られ、鄯善 Shanshan・高昌・張掖・武威・長安・洛陽・恒州の獲鹿 Huolu・瀛州 Yingzhou の樂壽 Leshou などがその例である⁽¹⁴⁾。そして敦煌地志二種における祇祠の記録が、さらに貴重な点は、祇祠の中に、祇神が表されているのを明記していることである。沙州祇祠の祇神は絵画作例であり、合計二十あまりの龕を有し、その数は少なくない。伊州祇祠の祇神は数がはつきりしないけれども、研究者の「素書^(畫)」に関する解釈が一樣ではない。これが「素書」であった場合、素描による形象であった可能性があるが、もしこれが誤写で、本来は、唐代金石文字に度々見られる「素畫」であったならば、それはすなわち彩色塑像となるのである⁽¹⁵⁾。

姜伯勤 Jiang Bopin 氏は敦煌の紙本絵画から、P.4518 (24) の女神図（挿図1）を取り上げ、これを祇教の神像に比定された。この画幅上には二女神が描かれており、向かって左の像は一方の手に杯を執り、もう一方の手に盤を執る。盤上では、一匹の子犬が坐している。右側の女神は四臂であり、後方の二臂は、一手が日を執り、一手が月を執る。前方の二臂は、一手が蛇を執り、一手が蠍を執る。これら二神像が、ともに典型的なソグド神像の特徴を備えていることに疑いはなく、しかも右側の女神が、日月を手に執るのは、ソグド地域の主たる神—ナナー女神 *Nana*—の特徴と同じである。更に姜伯勤氏は、この紙本絵画の表側のみ汚損し、また掛けるための帯が残っていることを根拠に、九・十世紀敦煌地区の「賽祇」活動との関連や、敦煌祇祠における「素書形象」との関係指摘された。⁽¹⁶⁾この後、張廣達 *Zhang Guangda* 氏とグルネ *F. Grenet* 教授は、姜伯勤論文をもとに、この画幅の研究を一步進め、

挿図1 敦煌・紙本墨画淡彩 祇神図
 (『シルクロード大美術展』東京都美術館、1996、180図)

描かれた神像の意味について、まだ統一的な見解には至っていないけれども、その祇教的性質については確定をされたのである。⁽¹⁷⁾

敦煌文書から知られるのは、十世紀の曹氏帰義軍期に至るまで、敦煌城の東にあった祇神廟は存在し続け、官府からの物資の援助を受けて、毎年欠かさず祇神への祭祀活動—「賽祇」—が挙行されていたことである。帰義軍の官府用紙支出に関して、度々「賽祇支畫紙參拾張」といった記録が確認されることから、姜伯勤氏と張廣達氏はともに、敦煌で保存されていたこの祇神図を、まさに九・十世紀敦煌における賽祇活動の遺物と認め、本来は、沙州城の東にあった祇祠内において、賽祇の際に掛用されていた可能性を指摘されたのである。⁽¹⁸⁾姜伯勤氏は、更に、敦煌祇祠内に描かれた可能性のある幾つかの図像を探り、ソグド地域で発見された祇祠内に残存する壁画図像を根拠として、敦煌祇祠の二十龕内に、「大神」(アドバグ *Adbag* すなわち祇教の最高神 *アフラ・マズダー* *Ahura-Mazdah*)・ズルワーン *Zrvan*・ウエーシユパルカル *Weshparkar*・ミスラ *Mithra*・ウルスラグナ *Berchragna*・ナナー女神などが描かれていたと推測された。⁽¹⁹⁾

現在、敦煌の祇祠には、すでに何も残存していないが、この紙本絵画祇神図は、本来、祇祠に帰属していた可能性があり、何らかの理由で仏教寺院に伝来し、敦煌莫高窟の藏経洞内で、保存されたため、現在、我々は、唐代祇祠廟における祇神形象を目の当たりにできるのである。

この他、中原地区における幾つかを除いては、目下のところ祇祠遺跡の発見はない。しかし幸いなことに、我々はホータン *Hotan* (和田) の東北、ダンドン・ウィリク *Dandan-Ulliq* (丹丹烏里克) にある于闐寺院遺跡からの出土品に、より多くの祇神の形象を見ることが出来る。

二十世紀の初め、スタイン *A. Stein* はダンドン・ウィリクにある幾つかの

挿図 2 ホータン出土 D. X. 3 板絵正面画とソグド神 [Mode, *op.cit.* (n.22), fig. 5]

- (a) D. X. 3 (b) クヴァ出土石造アダバク・インドラ (c) ペンジケント出土陶製アダバク・インドラ
(d) ホレズム出土碗内側ナナー女神 (e) カライ・カフカハ I 出土壁画ナナー女神
(f) カライ・カフカハ I 出土壁画ウエーシュバルカル (g) ペンジケント出土壁画ウエーシュバルカル

挿図 3 ホータン出土板絵と関連するソグド神 [Mode, *op.cit.* (n.22), fig. 17]

(a) ヤカバク出土納骨器表面の一对神像 (b) ホータン出土板絵 (Skrine C) (c) ホータン出土板絵 (D. VII. 6)

堂舎遺跡の中から、八世紀に属する木造板絵の一群を発掘した。⁽²⁰⁾ スタインが研究を開始してより、研究者達は、皆、そのうちの幾つかの形象に見られるイラン芸術の特徴には注意を払ってきた。また、于闐が著名な仏教王国であり、ダンダン・ウイリク出土の芸術形象と写本文献は、内容が皆、仏教的なものであると、既に比定されているけれども、それ以後、これら板絵の形象と祇教圖像との関連が、何に由来するのか言及した者はいなかったのである。⁽²¹⁾ 一九九二年、モーデ Markus Mode は「ソグド神の流伝——近年のソグド地域発掘が明らかにしたホータン出土品における幾つかの図像的特徴」なる一文を発表し、ホータン出土の板絵上に描かれた幾つかの例は、仏教の形象ではなく、ソグド系統の祇教神の系譜であると判断した。特に、D.X.3に番号される板絵の正面(挿図2)は、三体一組の神像であるが、向かって左より、アフラ・マズダー、ナナー女神、ウエーシユパルカル(風神)が描かれている。他にも、板絵にあらわされた形象が、若干存在し、これらも祇教に属するものと認められる。⁽²²⁾ モーデは、これらの板絵をダンダン・ウイリク(唐代の地名は傑謝 Jexie)の仏教界に関連するものとしたが、では一体、誰がこれら祇教の板絵を仏寺内に安置したのであるか。モーデは、以下のような解釈を導き出した。一つの可能性としては、ソグドの宗教を信奉していた旅行者が、異教の神を仏寺の万神殿内に組み入れたと想定する。その理由は、これら祇神が、インドラ Indra、マーヤー・シユリー Maya-Sri、マハーデーヴァ・シヴァ Mahadeva-Siva といった仏教的尊格の形象と類似するからである。もう一つの可能性としては、かなり早い時期から、すでにソグド神が、シルクロード南道(西域南道)の仏教部派において流布し、尊格としてとりこまれていたことを想定する。⁽²³⁾ しかしながら、これだけでは、祇神の描かれた板絵について、本来配置されていた状況を、十分明らかにしたと

は言えない。D.X.3を例に取るなら、その正面はすべて祇神の形象であるが、その背面は仏教の菩薩像が描かれているのである。もしスタインの発掘した表裏両面の板絵が、本来廟宇内のものであったならば、その背面側は、堂内で塞がれていた可能性が高く、彼ら民衆は、ただ祇神の正面側に対してのみ供養をおこなっていたことになる。⁽²⁴⁾ ホータンのダンダン・ウイリクで出土した于闐語および漢文の文書は、唐代の傑謝(つまりダンダン・ウイリク)地区に相当な数のソグド人がいたことを証明した。⁽²⁵⁾ このことから、傑謝地域のソグド人が、祇祠を建立していた可能性を排除できないし、先に見た明らかな祇教神像の組み合わせから、彼らが仏教の教義によって解釈を行ったとみることも、非常に困難である。⁽²⁶⁾

祇祠の建立は、祇教伝播において重要な指標となり、同時に、祇祠内の祇教圖像は、かかる美術の流伝を辿るための、格好の筋道を提供してくれる。祠廟は聚落の中心に建立されており、唐人の文献に記された祇教の祭祀活動から、我々は、祇祠というものが、しばしば民衆に開かれた娯楽場所であったことを確認できるのである。したがって、ソグド移民以外の民衆からも、祇教圖像は同様に眺められ、礼拝され、甚だしきに至っては図写されて、他の地方へと流布したのである。宋人董道 Dong You の『広川画跋』巻四「書常彦輔祇神像」には、元祐八年(一〇九三)常彦輔 Chang Yanfu が病を得たため、祇神祠に祈ったところ、翌日には平癒した記事に、「圖像帰事之」と見え、祇祠圖像の流布を示す好例である。ダンダン・ウイリクの古代于闐祠廟において保存されていた祇教板絵は、敦煌などの祇祠内に、多種の祇神画形式が存在しえたことを我々に推測させ、残存する文献のわずかな記述は、祇教圖像流伝の痕跡を辿る助けとなるのである。

四、祠廟から墓葬へ⁽²⁷⁾

ソグド美術の中国流入を伝えるいま一つのものは葬具である。ソグド地域の祜教徒は、中国の伝統的な土葬と全く異なる喪葬方式をとっていた。ペルシアの祜教経典『アヴェスタ』のヴァンディダード Vendidad (すなわち「伏魔法典」)などの記載と、旧ソ連考古学者のソグド地域における発見によれば、ソグド祜教徒が世を去つてのち、遺体はその処理を専門とする者たちによつて高所にある葬屍台ダクマ *dakma* へと運び上げられる。この種の台は辺境に位置する自然の高地を利用するが、人工的な高台を施設する場合もあった。遺体は台の上に放置され、犬や猛禽類の餌となり、後に残された骨は「納骨器」(オッサリ *ossuary*) とよばれる容器に納められ、地下に埋められるのである。⁽²⁸⁾

パフチンスカヤ L. V. Pavchinskaya が、ソグド納骨器について行つた最新の研究成果によれば、この種の納骨器は、おおよそ三区域に分布しており、その一はサマルカンドを中心とする中部ソグド地区、その二はブハラ Bukhara を中心とする西部ソグド地区、その三はカシユカ・ダリア Kashka Darya 流域を中心とする南部ソグド地区である。大多数の納骨器は中部ソグド地区、とりわけサマルカンド一帯に集中している。納骨器は基本的に陶製で、焼成されておき、肉厚は通常、一・五〜二・五センチ、外形はおもに長方形か楕円形の箱形である。蓋と本体を分けて焼成したものは、通常、高さが一五〜三五センチ、奥行き四三〜八五センチ、幅二二〜四〇センチである。上方が弓形の納骨器の場合は、通常、高さ四三〜五〇センチ、奥行き四〇〜八五センチ、幅一八〜二五センチであり、その蓋部分は焼成後に分離される。このうち、前者の方がより流行した。納骨器表面の装飾は、焼成前に加えられる

が、その装飾形式には、無紋や、植物と幾何学的な図案、人型を擬したもの、動物形のもの、混合形(すなわち神像とその他の文様が組み合わされているもの)がある。時代が下るにつれて、図案は単純なものから、より複雑なものへと発展した。納骨器を使用する習俗は、四世紀晩期から五世紀前半にソグド都市周辺において始まるが、今、納骨器の年代が確実に定めうるものから見ると、五・六世紀から七世紀前半に至るまでの間、サマルカンド地区の主要な装飾図案は人型を擬したものであった。七世紀後半から八世紀前半までには、各類型の装飾が出現し、人体的形象を用いて連続するアーチ型装飾の内部に神々を配するのは、七世紀に入つてから出現したと言ふ。⁽²⁹⁾

これと同時に、プガチェンコワ G.A. Pugachenkova は、ソグド納骨器の装飾類型とその内容から総合的な分析を行つた。その指摘によれば、これら陶製の納骨器に見られる装飾形態は、基本的に、皆、同時代の記念碑的芸術作品の模倣であり、換言すれば、納骨器の浮彫は、五〜七世紀のソグド建築・彫刻および何らかの装飾芸術の要素を、借用あるいは再構成したものだと言ふ。納骨器の浮彫は、古代および中世初期におけるソグド陶製彫塑のうち、一種の実用的な芸術作品で、それはソグド芸術において特殊な位置を占め、当地のゾロアスター教の教義や儀式との関連性を内包しており、納骨器の浮彫にみる情景には、聖火の燈火、死者への哀悼、儀礼における舞踊、王者が舞楽の宴に興じるさま、およびアムシャ・スプンタ Amesha Spentas (神聖な神々)、フラワシ Fravashis (死者の靈魂)、四臂の神像、守護者などの形象が表されている。

これら形象は、ギリシア・ローマ芸術の模倣も含まれ、世俗の歓楽と関わる舞楽の情景がごときは、彼の地における、いにしへの酒神文化の模倣かも知れない。ソグド南部ヤカバグ Yakkabagh 地区で発見された一つの納骨器は、

男性神像の頭上に羊角の帽子を戴くが、これは酒神バッカスの象徴であり、この種の酒神を奉ずる信徒の場面は、ギリシア・ローマの石棺における祭儀の場面と類似している。事実、舞楽は本来、イラン語族の民衆が行う喪葬儀式の構成要素ではない。またヤカバグ地区のカシユカ・ダリア流域で発見された納骨器の浮彫は、明らかにもう一つの伝統に基づいており、それはガンダーラ仏教芸術、あるいはインド仏教芸術を端緒とするものである。四臂神の形象や、踊るがごとき両臂の動きといった姿も、明らかにインドに由来する。⁽³⁰⁾

この種のソグド式納骨器は新疆（古代における西域）でも発見されているが、その図案はより単純であり、素地のみで装飾を施さないものもある。⁽³¹⁾ 北朝隋唐時代には、このように多くのソグド人が中原地区へ移入しているけれども、奇妙なのは、彼らがソグド本土で用いた納骨器による喪葬方式を、中原へと持ち込むのが道理であるのに、我々は、今に至るまで、中原において納骨器の類を確認し得ないのである。

しかし、祇教的色彩が顕著な石棺床、例えば、国外へ流出した安陽出土の北斉浮彫石棺床⁽³²⁾、中国北方のものと伝えられ現在日本のMIHOMUSEUMに所蔵される一具完備した浮彫石棺床⁽³³⁾、一九九九年七月山西省太原市晋源区王郭村 Taiyuanshi, Jinyuanqu, Wangyuocun 出土の隋開皇十二年（五九二）虞弘墓 Yuhong, Mu 石棺床⁽³⁴⁾、二〇〇〇年七月陝西省西安市 Xi'an shi 北郊で出土した北周大象元年（五七九）の安伽墓 An Jia Mu の⁽³⁵⁾と相次いで発見された作例に見られるように、ソグド美術の特徴は明らかにもたらされているのである。

年代の明確な石棺床墓を見てみると、その墓葬年代は、北朝の末年に集中していることから、この時期にはすでに中国本土に渡ったソグド人が、当地

での生活が長期間に及んで、中原地区の地下墓室への喪葬形式を採用し始めたと考えられる。ただし、これら石棺床墓は、同時期の中原における漢式墓葬と比較すると、前者の墓室内には、棺槨が確認されず、石棺床があるのみで、大多数は床座・床板および屏風の組み合わせによっているという差異が認められる。その中において、安伽墓では、墓主の遺骨が甬道に放置され、甬道内で火を焚き、墓室内にはただ石棺床（註35「簡報」での名称は「囲屏石榻」）が配されたのみであった。この種の構成は、すでに中国の伝統的葬法ではなく、またソグド本土における形式とも異なっており、まさに在来ソグド人と中原地下墓形態とが融合し、漢式石棺にソグドの浮彫納骨器が影響した結果なのである。

この種の石棺床は、通常、納骨器に比べてかなり大きく、安伽墓の石棺床は床座、三面屏風と七本の床腿で構成され、長さ二・二八メートル、幅一・〇三メートル、総高一・一七メートルであり、床座の側面には三十三個の方框を配し、それぞれ獣頭が一つずつ刻まれる。三面屏風は合計十二幅の図案に分割されており、各種の生活場面、および人物・動物・器具などがあらわされる。その中で、ソグド的主題の浮彫として比較的明瞭なのは、安陽出土石棺床の新年を祝う場面である。祇教の主題を刻むのは、安陽の門闕に見られる火壇および祭司の形象と虞弘墓の神像である。また同時に、多くの図像は、明らかに中原文化の影響を受けており、中原の図像的特徴も多く含まれている。いずれにせよ、石棺床の浮彫図像の占める面積は、ソグド地域の納骨器に比べて、飛躍的に拡大し、芸術家に、より広範な表現空間を提供することとなったのである。

先に述べたように、祠廟と葬具は、ソグド美術東漸に際しての主要な媒体であり、それらはソグド人の東遷に伴って中国へと伝播した。ソグド人が中

国に移入を始めた当初、その大多数はソグド聚落において生活したのであり、彼らは民族本来が信仰していた神々を祠廟に祀り、当然、民族本来の喪葬方式も保持していた。しかし北朝隋唐時期に至ると、中央政府が、漸次、ソグド胡人聚落を規制するようになり、薩寶など管轄の品官を任命してそれを管理させ、以後、次々と聚落は郷里に改められていった。この過程において、ソグドの民衆は、次第に漢化され、仏教にも帰依するようになり、ソグド人が祀っていた祇神祠は、多くの地方で次々に消滅していった。これと並行して、ソグドの納骨器による喪葬方式は、中原の人々には受け入れ難かったため、ソグド人もまた次第に土葬方式を採用するようになるが、その内部の処理については漢式と異なり、屏風式の石棺床上に、納骨器浮彫の図像を多少留めることになったのである。大量の祠廟が壊滅するにつれて、墓葬における石棺床図像は、ソグド祇教信仰を表現するための主要な場所となり、より大きな空間となったために、納骨器に見られたのと同様の、わずかな小型の図案を彫刻するのみならず、祇祠における幾つかの祭儀場面を、大きく表現することも可能となったのである。(111)で、トゥルフアン Turtan (吐魯番) の状況と比較してみると、高昌郡時期(三二七―四四二年)、地上ではすでに、伝来した仏教が隆盛し、塔寺が林立していたが、地下への墓葬儀式は、依然として、中国の伝統的な方式が支配的であった。⁽³⁶⁾このことから、ソグド人の葬具における宗教図像は、ソグド人祇教信仰の面を表現するにあたって、祠廟に比べ、非常に長い期間にわたって表現され続けたと言えよう。

中国に渡ったソグド人の生活環境は、一様なわけではなかったもので、その漢化の速度、および程度はまちまちであったが、その状況は彼らの墓葬にもまた反映している。涼州 Liangzhou 出身の薩寶安氏の一族である安元壽 An Yuanshou の場合、十六歳で李世民 Li Shimin の秦王府に入第して官位につき、

以後、地方および中央の官職を歴任し、永淳二年(六八三)に世を去った後、昭陵 Zhaoqing に陪葬されたが、その墓室は完全な中原式であった。その夫人翟氏 Zhai Shi は聖曆元年(六九八)に卒したが、占卜の結果、三十年後の開元十五年(七二七)になってともに合葬されたと言う。⁽³⁷⁾そこでは中原喪葬制度が、どの程度影響していたかを見ることがができる。また東突厥から投降し、唐代六胡州の大首領となった安菩 An Pu の場合は、麟徳元年(六六四)長安に卒し、夫人の何氏 He Shi が、長安四年(七〇四)洛陽に卒し、子の安金藏 An Jincang が景龍三年(七〇九)二人を洛陽に合葬した。その墓室は北向きで、二つの棺は東西両側にそれぞれ配置され、中央は通路となっていて、顕著な特色をなしている。埋葬品の大多数は中原墓葬において見られる陶俑の類であるけれども、その一方で、表面にソグド文化の特徴がみられる金貨も含まれていた。⁽³⁸⁾このような中原の王朝に仕えたソグド人の墓葬は、その内容の主要なものはすでに中原式となつてはいるが、その埋葬品の中には、往々にしてソグド文化の特徴が見られるのである。⁽³⁹⁾

ソグド人が主体となつて設立した六胡州地区では、その葬具には、より明確なソグド美術の特徴を留めていた。一九八五年寧夏塩池県 Ningxia Yanchi Xian で発見された墓葬一具は、我々に一つの明らかな例証を提供した。そのうちの一基の墓(M3)から出土した「何府君墓誌」には、「大夏月氏人也(中略) ……以久視元年九月七日、終於魯州如魯県」と記されており、墓主が六胡州のうち魯州 Lushou のソグド人であったことが知られる。別の一基の墓(M6)からは一對の門闕が確認され、上方に各一ずつ軽やかに舞う胡人が彫刻されていた(挿図4)。舞踏の形象・胡人の装束等から判断して、この種の舞踏はまさにソグド人の得意とする胡旋舞である。⁽⁴⁰⁾注目されるべきは、左門上の舞人の形象が、虞弘墓の浮彫宴楽図中央における舞人の形象

挿図 4 寧夏塩池 M6号墓門闕の胡旋舞
(註16所引『唐文化研究論文集』336頁)

挿図 5 虞弘墓石椁浮彫中の胡旋舞 (張慶捷、註34論文、浮彫図7)

挿図 6 ソグド納骨器の舞踏形象
[G. A. pugachenkova, "The Form and Style of Sogdian
Ossuaries", *op.cit.* (n.11) fig. 4-a, b]

(挿図5)と、身体を湾曲させる方向・両脚の位置に見ることく、基本姿勢が同じで、また顔が右を向き、足下には胡旋舞に特有な小円形の絨毯を敷いている点も一致する。六胡州の墓葬における、この種のソグド美術図像は、ソグド地域で発見された納骨器の舞楽形象(挿図6)と関連づけることが可能であり、ソグド美術の深遠な影響が見て取れるのである。

五、ソグド美術における宗教機能の転換

——ソグドから中国へ——

北朝より隋唐に至るまで、ソグド美術は、ソグド画家・画工・工匠を通じ、絵画と彫刻の表現手段によって、祠廟・棺床を媒体としながら、ソグド地域から西域を経て、中国中原地区へと伝来した。この複雑な伝播過程において、ソグド美術と異なった地方文化との、相互の影響・融合は、新たな図像的特徴を出現させ、新たな宗教機能を発生させたのである。

ソグド祇教美術は、仏教の隆盛した西域の于闐地区にあつては、板絵形式による表現が登場し、そこに表されたアフラ・マズダーが、仏教の系譜における帝釈天(インドラ)図像と類似することや、風神(ウエーシユバルカル)が、マハーデーヴァ・シヴァの特徴と対応すること、四臂のナナー女神もまた、インドに類似する図像を求めうることから、これらの図像的特徴は、概して、祇教的なおかつ仏教的と見ることができ(41)。結局、仏教徒の目には、これら祇教の形象は、仏像と異なることは無かつたのである。中原地区でも、同様な状況であつて、韋述『Wei Shu』『両京新記』卷三、長安布政坊胡祇祠には「武徳四年所立、西域胡天神、仏経所謂摩醯首羅也」と記されている。これこそまさに、仏教の視点から祇教の図像を見た結果なのである(42)。その実、いかなる宗教図像も、新たな地域に到達した直後は、総じて誤まった解釈が

なされるものであり、仏像の場合も、仏教が漢代に中国に伝来して後、浮屠の形象は、黄老の形象を借用することで伝播したのであつた(43)。敦煌の祇神図は、もと仏教石窟内において発見されたのであり、この場合も似たような事情で、画幅が後世になって仏教図像と看做されたことが窺えよう。ソグド祇教美術の東漸過程において、いくつかの祇神図像において宗教機能が次第に転換され、祇神から仏像への変更、つまり、仏像と看做されるようになったと言ふことができよう。

ソグド美術の宗教機能が転換するのに呼応して、内容もまた必然的に改変されることになった。曹仲達が描いた異国の梵像は、後世には仏像と看做された。しかし原本はまさに祇神像の絵画だったのであり、曹国人の曹仲達は、中原に渡つて後、仏像絵画の制作へと転じた。彼は祇教神像を描く技術を身につけていたため、彼の描いた仏像が、人々の間で独特な表現と見られるようになり、一家を機杼するに至つたのである。また敦煌の祇神図で四臂の女神が執る日輪と月輪の中に、三足鳥と桂樹を各々描き込むのは、中国伝統の図案を吸収した結果である。

宗教における場の変化もまた、ソグド美術の宗教機能の転換において、重要な面を持つている。中国へ移入したソグド人が、聚落に設けた祇祠内には、祇神図像系統のものが比較的残つていた。聚落が次第に消滅していく過程では、祇神図像が、より大型の墓葬品の中に表現され、ソグドの納骨器浮彫が石棺床浮彫へと移植されることで、より広範な空間内に表現されるようになる。石棺床の図像は、祠廟系統の図像と相互に比較するような方法はないけれども、納骨器に比べてより大型なものが多く、従つて納骨器に度々見られる神像・舞楽・哀悼場面他に、節日の祝典・狩獵・宴飲のごとく、更に豊富な主題が表されたのである。これら場面の意味には若干異質なものがあ

にせよ、中国伝統の墓葬と、ほぼ分け隔てない段階へと到達したのである。

ソグド聚落の離散に従って、ソグド人の漢化は、祠廟はもとより、墓葬内の祇教図像においても、皆、次第に他の宗教、あるいは儀礼的要素に取って代わり、ただソグド祇教美術の何らかの図像が、中国仏教美術、あるいはその他の美術作品において、その痕跡を残すこととなる。それが敦煌卷子 P.524 紙本墨画淡彩「降魔変文」における、獅子が水牛に噛みつく図像であり、その構図は虞弘墓浮彫の下欄において、獅子が靈牛に噛みつく場面と完全に一致する。⁽⁴⁵⁾ また、ベルリン国立インド美術館所蔵のトゥルフアン出土白描画巻 (Mik 3-43) も、⁽⁴⁶⁾ ソグド・于闐・敦煌などの地域におけるソグド祇教絵画と対比すれば、類似した主題や画法の幾つかを確認することができ、死者の面前で、天秤をとる形象のごときは、アフラシアブ出土の納骨器浮彫の主題と完全に一致する。⁽⁴⁷⁾ また神像の背面で、振り返って見上げる犬の形象は、敦煌の祇神図における犬と全く違いがない。⁽⁴⁸⁾ さて、宋朝に至ると、祖籍を太原とする画家の米芾 Mi Fu は、自らを「火正後人」と称したことが知られている。⁽⁴⁹⁾ 彼の名と称号から、ソグドの末裔であったと確定できるのであるが、ただ彼はすでに、正真正銘、中国画の代表的人物となっていたのである。

註

(1) ソグド人の移住と聚落については、次を参照。

榮新江「西域粟特移民考」馬大正等編『西域考察與研究』烏魯木齊・新疆人民出版社、一九九四年、一五七～一七二頁

同「北朝隋唐粟特人之遷徙及其聚落」北京大學中國傳統文化研究中心編『國學研究』第六卷、北京・北京大學出版社、一九九九年、二七～八五頁

薩寶の性格については、以下に見る如く、近年、学会で活発に論じられている。

また、この問題を言語学・歴史学的視点から検討した論考はこの限りではない。

姜伯勤「薩寶府制度論略」饒宗頤編『華學』第三輯、一九九八年

羅豐「薩寶：一個唐朝惟一外來官職的再考察」榮新江編『唐研究』第四卷、一九

九八年

A. Forte, "The Sabao Question," *The Silk Roads Nara International Symposium* 97, Record No. 4, 1999, pp. 80-106.

A. Forte, "Iranians in China-Buddhism, Zoroastrianism, and Bureaus of Commerce," *Cahiers d'Extrême-Asie* 11, 1999-2000.

芮傳明「薩寶」的再認識」上海社會科學院歷史研究所主編『史林』二〇〇〇年第三期

【訳者註】序の終わりに引用する『往五天竺国伝』は、引用文をより厳密に記せば、「即是安国、曹国、史国、石驪国、米国、康国等……(中略)……又此六国、物事火祇、不識佛法」である。現存唯一のテキストである敦煌文書 P.332 では、「石国」ではなく「石驪国」とする。また地名の石驪国が石国に該当するかどうか意見が分かれる。桑山正進編著「慧超往五天竺国伝研究」(改訂第二刷)臨川書店、一九九八年、二四・四三・一六一～一六三頁および図版 1-14 を参照。

(2) 『大正新脩大藏經』第五二卷、四二二頁

(3) この造像に関しては、以下を見よ。
山東青州市博物館「青州龍興寺佛教造像窖藏清理簡報」『文物』一九九八年第二期

青州市博物館「青州龍興寺佛教造像藝術」濟南・山東美術出版社、一九九九年
この造像と曹家様の関係を検証したものは、以下を参照。

宿白「青州龍興寺窖藏所出佛像的幾個問題」『文物』一九九九年第十期、四四～五九頁

金維諾「南梁與北齊造像的成就與影響」中山大學藝術學研究中心編『藝術史研究』第一輯、廣州・中山大學出版社、一九九九年、一～一一頁

同氏「青州龍興寺造像的藝術成就——兼論青州背屏式造像及北齊『曹家様』」巫鴻主編『漢唐之間的宗教藝術與考古』北京・文物出版社、二〇〇〇年、三七七～三九六頁

楊泓「山東青州北朝石佛像綜論」(原載は『中國佛學』第二卷第二期、一九九九年秋期号。筆者は『漢唐美術考古和佛教藝術』北京・科學出版社、二〇〇〇年、三一五～三二七頁に拠った。)

羅世平「青州北齊造像及其樣式問題」(筆者は刊行前に拝読の御高配を賜った。謹んで謝意を申し上げる。)

【訳者註】羅世平氏の論考は後、『美術研究』二〇〇〇年第三期(北京・中央美術學院)に掲載された。ここで引用される『図画見聞誌』のテキストは何に拠ったか

不明であるが、四部叢刊本、津逮秘書本、学津討原本、そしてこれらを用いて校勘した画史叢書本では、「最推工画梵像」とあり、「仏像」ではない。ただし、『歴代名画記』の記述から、彼が仏画を制作した可能性を否定するものではない。

- (4) W. B. Henning, "A Sogdian God," *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, XXVIII. 2, 1965, pp. 252-253.

【訳者註】ソグド語に関しては次も参照した。吉田豊「ソグド語資料から見たソグド人の活動」『岩波講座世界歴史十一 中央ユーラシアの統合』岩波書店、一九九七年

- (5) 姜伯勤「安陽北齊石棺牀畫像石的圖像考察與入華粟特人的祇教美術」『藝術史研究』第一輯、一九九九年、一五九頁、図10、一六九頁、図18、19を参照。

- (6) M. Bussagli, *La peinture de l'Asie Centrale*, Genève 1963, p.53.

馬里奧・佈薩格里「中亞絵畫」(許建英・何漢民編訳『中亞佛教藝術』烏魯木齊・新疆人民出版社、一九九二年) 四八頁

- (7) 以下を参照。

陳寅恪「隋唐制度淵源略論稿」北京・中華書局、一九六三年、一一一～一二三頁
黃永年「北史・恩幸傳」記齊宦者倉頭胡人樂工事雜說『燕京學報』新六期、北京・北京大學出版社、一九九九年、四五～四六頁

- (8) 向達「唐代長安與西域文明」北京・三聯書店、一九五七年、一九頁

- (9) 陳寅恪「隋唐制度淵源略論稿」(註7前掲) 一一六～一二三頁

- (10) 以下を参照。

G. Aarpy, *Sogdian Painting. The Pictorial Epic in Oriental Art*, with contributions by A. M. Beleniskii, B. I. Marshak and M. J. Dresden, Berkeley-Los Angeles-London 1981.

B. I. Marshak and V. I. Raspopova, "Cultes communaux et cultes privés en Sogdiane," *Histoire et cultes de l'Asie centrale préislamique: Sources écrites et documents archéologiques*, eds. P. Bernard et F. Grenet, Paris 1991, pp. 187-195, pls. LXXIII-LXXVIII.

- (11) ソグド地区で発見された納骨器に関する比較的新しい研究成果としては以下を見よ。

L. V. Pavchinskaja, "Sogdian Ossuaries" 44-45 G. A. Pugachenkova, "The Form and Style of Sogdian Ossuaries," 面論文は、以下に掲載。 *Bulletin of the Asia Institute*, new series, 8 (The Archaeology and Art of Central Asia, Studies from the Former Soviet Union), 1996, pp. 209-243.

- (12) 池田温「沙州図経略考」『榎博士還暦記念東洋史論叢』東京・山川出版社、一九七五年、七〇～七一頁

ソグド祇教美術の東伝過程における転化

- (13) 唐耕耦等編『敦煌社會經濟文獻真蹟釋録』一、北京・書目文獻出版社、一九八六年、四〇頁

- (14) 榮新江「北朝隋唐粟特人之遷徙及其聚落」(註1前掲) 三〇・三一・四五・五四・五七・六六・六七頁

- (15) 神田喜一郎「素畫に就いて」『東洋史研究』第五卷第三号、一九四〇年

【訳者註】同論文は以下に再録されている。『東洋學説林』(東京・弘文堂、一九四八年) および「神田喜一郎全集」第一卷(京都・同朋舎、一九八六年)。なお、この段落は、原文ではすべて「素書」と表記されるが、神田氏の論文と照合した結果、三つ目の「素書」は「素畫」の誤植と判断した。ここでは、神田氏の論文を参照しつつ、本来の意味に基づいて訳した。

- (16) 姜伯勤「敦煌白畫中的粟特神祇」中國敦煌吐魯番學會編『敦煌吐魯番學研究論文集』上海・漢語大詞典出版社、一九九〇年、のち同氏「敦煌藝術宗教與禮樂文明」北京・中國社會科學出版社、一九九六年、一七九～一九五頁に収録。

- (17) Zhang Guangda, "Trois exemples d'influences mazdennes dans la Chine des Tang," *Études chinoises*, XIII.1-2, 1994, pp. 203-219.

張廣達「祇教對唐代中國之影響三例」『法國漢學』第一輯、北京・清華大學出版社、一九九六年、一四三～一五四頁

Srinde, *Terre de Buddha, dix siècles d'art Routes la Soie*, Paris: Reunion des Musées Nationaux, 1995, pp. 293-294, No. 233. (F. Grenet 解説)

F. Grenet and Zhang Guangda, "The Last Refuge of the Sogdian Religion: Dunhuang in the Ninth and Tenth Centuries," *Bulletin of the Asia Institute*, new series, 10 (Studies in Honor of Vladimir Alivishti), 1996, pp. 175-186.

- (18) 姜伯勤「高昌胡天祭祀與敦煌祇祀」。原載は『世界宗教研究』一九九三年第一期のち『敦煌藝術宗教與禮樂文明』(註16前掲) 四九五～四九九頁に収録。
張廣達「唐代祇教圖像再考」『唐研究』第三卷、一九九七年、四～五頁

- (19) 姜伯勤「高昌胡天祭祀與敦煌祇祀」(註18前掲) 四八九～四九四頁
【訳者註】ゾロアスター教関連の名称については、わが国の慣例と一部異なるようであるが、無用の混乱を避けるため、原文を尊重することとした。原音に即した表記については、註17および註18の文献を参照。なお訳文のカタカナ表記については、以下の文献等を参照した。

伊藤義教「ゾロアスター研究」東京・岩波書店、一九七九年
同氏「ゾロアスター教論集」東京・平河出版社、二〇〇一年
F・グルネ(影山悦子訳)「ソグドとバクトリアにおいてアヴェスターのヤシュ

トは知られていたか—図像学的資料による検討—』『内陸アジア言語の研究』一〇、一九九五年、八五—一〇〇頁およびpl. III, pl. IV.

(20) A. Stein, *Ancient Khotan*, Oxford 1907, pp. 274ff; pls. LIX-LXVII.

(21) Cf. J. Williams, "The Iconography of Khotanese Painting," *East and West*, new series, XXIII, 1-2, 1973, pp. 109-154.

(22) M. Mode, "Sogdian Gods in Exile—Some iconographic evidence from Khotan in the light of recently excavated material from Sogdiana," *Silk Road Art Archaeology*, 2, 1991/92, pp. 179-214.

(23) *ibid.*, p. 184.

(24) A. Stein, *Ancient Khotan*, *op. cit.* (n. 20), pl. LXIVを参照。祇神の面に比べ仏像面の状態が良いのは、後者が堂内で密閉されていたために破損を免れた結果であろうか。

(25) 榮新江「西域粟特移民考」(註1前掲)一五八—一六一頁

(26) モーデは、本文中に提示した解釈の他、板絵の機能と当地にソグド人が居住した事実から、第三の可能性を提出しており、精緻な研究を要することで、より納得しうる結論を導き出している。

(27) この章題は巫鴻氏の著作のタイトルより拝借させていただいた。以下を見よ。
Wu Hung, "From Temple to Tomb: Ancient Chinese Art and Religion in Transition," *Early China*, 13, 1988, pp. 78-115.

Idem., *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, Stanford University Press, 1995, pp. 110-121.

巫鴻氏が論証された問題はここで扱う問題とは無関係であるが、墓葬が宗教の中心であるという氏の論述には大いに啓発を受けた。

(28) 祇教の葬俗については以下を参照。

F. Genet, *Les pratiques funéraires dans l'Asie centrale sédentaire de la conquête grecque à l'islamisation*, Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.

蔡鴻生「唐代九姓胡與突厥文化」北京・中華書局、一九九八年、二五—二六頁

張廣達「祇教對唐代中國之影響三例」(註17前掲)一四三—一四五頁

(29) L. V. Pavchinskaja, "Sogdian Ossuaries," *op. cit.* (n. 11), pp. 209-224.

(30) G. A. Pugachenkova, "The Form and Style of Sogdian Ossuaries," *op. cit.* (n. 11), pp. 227-243.

(31) 林梅村「從考古發現看火祇教在中國の初傳」『西域研究』一九九六年第四期、五六—五七頁

影山悦子「東トルキスタン出土のオッサリ(ゾロアスター教徒の納骨器)につ

つて』『オリエンタル』四〇—、一九九七年、七三—八九頁

(32) G. Scaglia, "Central Asians on a Northern Ch'i Gate Shrine," *Artibus Asiae*, XXI, 1958, pp. 9-28.

姜伯勤「安陽北齊石棺林畫像石的圖像考察與入華粟特人的祇教美術」(註5前掲)一五一—一八六頁

(33) J. Lerner, "Central Asians in Sixth-Century China: A Zoroastrian Funerary Rite," *Iranica Antiqua*, XXX, 1995, pp. 179-190.

A. L. Juliano and J. A. Lerner, "Cultural Crossroads: Central Asian and Chinese Entertainers on the Hibo Funerary Couch," *Orientalism*, Oct. 1997, pp. 72-78.

(34) 張慶捷「太原隋代虞弘墓石槨浮雕」『漢唐之間祇文化互道與交融學術研討會』論文、北京大學考古系、二〇〇〇年七月五—九日、本書に収録。

【訳者註】本書とは、この原文も収録された『漢唐之間文化藝術的互動與交融』を指し、収録された張慶捷氏の論文は「太原隋代虞弘墓石槨浮雕の初歩考察」(三—二八頁)である。

(35) 尹申平「安伽墓展現的歷史畫卷」『中國文物報』二〇〇〇年八月三〇日第一版
陝西省考古研究所「西安北郊北周安伽墓發掘簡報」『考古與文物』二〇〇〇年第六期、二八—三五頁および「封面」(表紙)・「封二」・「封三」・「封底」(裏表紙)の彩色図版

(36) 馬雍「吐魯番出土高昌郡時期文書概述」。原載は『文物』一九八六年第四期、ここでは馬雍『西域史地文物叢考』北京・文物出版社、一九九〇年、一二〇頁に拠った。

榮新江「唐代西州的道教」『敦煌吐魯番研究』第四卷、北京・北京大學出版社、一九九〇年、一二七—一二九頁

(37) 昭陵博物館「唐安元壽夫婦墓發掘簡報」『文物』一九八八年第二期、三七—四九頁

陳志謙「安元壽及夫人崔氏墓志考述」『文博』一九八九年第二期、五一—五六頁

(38) 洛陽市文物工作隊「洛陽龍門唐安善夫婦墓」『中原文物』一九八二年第三期、一一—二六頁

(39) 固原で発見された史氏の墓葬もまた、その例証となる。羅豐『固原南郊隋唐墓地』北京・文物出版社、一九九六年を見よ。

(40) 寧夏回族自治区博物館「寧夏鹽池唐墓發掘簡報」『文物』一九八八年第九期、四三—五六頁

以下も参照。

羅豐「隋唐間中亞流傳中國之胡旋舞——以新獲寧夏鹽池石門胡舞爲中心」『唐文化研究論文集』上海人民出版社、一九九四年、三三五～三五四頁

韓志剛「寧夏鹽池唐墓石刻所反映的胡旋舞」『文博』一九九四年第三期

- (41) 祇教と仏教との圖像の対応関係に関しては、張廣達「吐魯番出土漢語文書所見伊朗語地區宗教的綜跡」『敦煌吐魯番研究』第四卷、一九九九年、一〇〇～一〇一頁を参照。

ナナー女神とインド神像との関連については、以下を見よ。

G. A. Pugachenkova, "The Form and Style of Sogdian Osunaries," *op. cit.* (n. 11), p. 234.

姜伯勤「敦煌白畫中粟特神祇圖像的再考察」『藝術史研究』第二輯（筆者は原稿拝読の御高配を賜った。感謝申し上げる）

【訳者註】張伯勤氏の論文を収録した『藝術史研究』第二輯は二〇〇〇年十二月に刊行され、二六一～二九一頁に収録されている。

- (42) 姜伯勤「敦煌藝術宗教與禮樂文明」(註18前掲) 一九〇～一九一頁

- (43) Wu Hung, "Buddhist Elements in Early Chinese Art (2nd and 3rd Centuries A.D.)," *Artibus Asiae*, XLVII, 3/4, 1986, pp. 263-252.

巫鴻「地域考古與對『五斗米道』美術傳統的重構」『漢唐之間的宗教藝術與考古』四三一～四六〇頁

- (44) N. Vandier-Nicolas, *Sarapura et les Six Mères d'Ermen*, Paris: Imprimerie Nationale, 1954.

- (45) 張慶捷「太原隋代虞弘墓石槨浮彫」(註34前掲) 一七頁

- (46) *Along the Ancient Silk Routes. Central Asian Art from the West Berlin Sate Museum*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1982, pp. 214-215, No. 152.

『西域美術展』東京国立博物館、一九九一年、一五〇～一五一頁、九七圖

- (47) Pugachenkova, "The Form and Style of Sogdian Osunaries," *op. cit.* (n. 11), pp. 230-231, fig. 12.

- (48) この画卷に及ぶ問題はより複雑であるため、別稿で論じる予定である。

- (49) 姜伯勤「薩寶府制度論略」(註1前掲) 三〇一～三〇二頁

(北京大學中國古代史研究中心)

訳者付記

地名・人名には現代中国語の拼音表記を添えた。また、西域方面の地名や、ゾロアスター教関係などのカタカナ表記については、できる限り慣用に倣うよう心がけたが、訳者の力不足による誤謬を恐れる。関係各方面のご教示を仰げれば幸いである。なお、榮新江氏は、二〇〇一年十二月に『中古中國與外來文明』（北京、生活・讀書・新知三聯

書店）を上梓されたが、同書には、本訳文の原文が再録される（但し註釈が一部省略され表記も若干異なる）ほか、関連する論考も多数収録されている。この著作については、高田時雄氏の書評が『東洋史研究』第六三卷第一号（二〇〇四年六月）に掲載されているので、あわせて参照されたい。

（立命館大学）

*原著 榮新江「粟特祇教美術東傳過程中的轉化——從粟特到中國」巫鴻主編『漢唐之間文化藝術的互動與交融』北京・文物出版社、二〇〇一年、五一～六七頁