

サファヴィー朝陶芸史研究の方法論

— ケルマーンの新資料を中心に —

阿部克彦

はじめに

本稿は、サファヴィー朝陶芸に関する研究について近年の動向を踏まえ、その現状を分析しつつ、新たな資料を提示することで、美術史学の視点から新たに方法論の確立を試みるものである。サファヴィー朝期の陶芸および窯業に関しては、文献史料や考古学的データの不足から、研究の進展が遅れていた。ところが現在、カナダの王立オンタリオ美術館を中心とするカナダ・アメリカの合同研究チームは、主に科学的方法による胎土の成分分析によって、サファヴィー朝期の陶器の産地同定を行い、その成果を発表している¹。サファヴィー朝期の陶芸史は、いまやイラン・イスラーム美術史研究の中心課題の1つと言っても過言ではない。

一方、イラン・サファヴィー朝史研究については、特に文献史学の分野で新たな研究成果報告が多くなされている。その結果、周辺地域との交易関係や商業ネットワーク、行政など、多岐にわたる情報が蓄積され、16世紀から18世紀にかけて、東西交易の中継地としての果たした役割が明らかになりつつある²。

筆者は、まさにこの東西美術交渉史の観点からサファヴィー朝期の陶芸に注目してきた。特に中国の明代の輸出陶磁器がイランの陶芸に対しどのように影響を与えたのか、そしてイランの美術史上どのような役割を果たしたのかという問題提起を行ってきた。その一環として、サファヴィー朝研究に関する国際学会（2001年、於イギリス、ロンドン大学S.O.A.S.）において、イラン・ケルマーン市に現存する建築装飾タイルと、旧市街地における実地調査において表面採取した陶片資料を用いて、17世紀初頭から後半に至るケルマーン窯業の実態の一端を紹介しつつ、サファヴィー朝期の窯業におけるケルマーンの役割と特色について

¹ 最新の成果は次に報告されている。GOLOBEK, Lisa, "The Safavid Ceramic Industry at Kirman", *Iran*, vol. 41, 2003, pp.253-270.

² FLOOR, MATTHEE など参照のこと。

考察した³。そこでは、窯址の発掘調査が未実施の現状にあって、現存する伝世品の産地同定の課題に対し、どのような方法論が可能であるかを提案した。

本稿では、まず、現在進められているサファヴィー朝陶芸研究を検証し、先行研究を含めたそこでの問題点や批判点を整理する。また、サファヴィー朝の陶器の新たな分類方法を提起する。そして、最後にイラン・ケルマーンでの調査によって得られた新資料を用いて、産地同定とサファヴィー朝陶芸の位置付けに関して新たなアプローチを試みるものである。

I サファヴィー朝陶芸史研究の現状と批判

1 歴史学的手法

サファヴィー朝陶芸は、非常に限られた史料しか知られていない現状にある。加えて、それらは全てにおいて、サファヴィー朝期にイランを訪れたヨーロッパ人による記述である。そのなかには、陶器あるいは窯業に関する見聞も含まれているが、産地や陶器の技法に関する情報は、断片的なものにすぎないのである。17世紀後半サファヴィー朝期のイランに滞在し、見聞録を著した2名のフランス人である、タヴェルニエとシャルダン、ともに優れた陶器の生産地としてイスファハーン、ケルマーン、ヤズド、マシュハド、シーラーズなどの諸都市を挙げている。そのためここは、今日に現存する多数の陶器の製作地と考えられる⁴。両者が最も中国陶磁に近い優れた製品を生み出すのはケルマーンであると述べているが、シャルダンは、当時ペルシア全土で陶器の生産が行われていると記述している⁵。そのため個々の作例の生産地を、上記の都市のどれかに同定することはできない。事実、サファヴィー朝期に製作された陶器は、技法や装飾に多種多

³ ABE, Katsuhiko, "Blue and White Tiles from Kerman", Conference *Iran and the World in the Safavid Age*, S.O.A.S. (School of Oriental and African Studies), London, 6 September 2002.

⁴ TAVERNIER, Jean-Baptiste, *Voyages en Perse et description de ce royaume*, Paris, 1930. CHARDIN, Jean, *Voyages du Chevalier Chardin, en Perse, et autres lieux de l'Orient*, ed.L.Langlès, Paris, 1811. 邦訳では、シャルダン・J、岡田直次訳『ペルシア見聞録』東洋文庫621、平凡社、1997年。

⁵ 同書、シャルダン、266頁。

様なタイプがあり、文献史料のみを頼って分類を行うことはできない⁶。

2 考古学的手法

窯業史研究のなかでも産地および年代同定において、確実な成果を得られるのが考古学的手法である。産地同定は、窯場の発掘調査が最終的な結論を得るために欠かすことができない。ところが、17世紀の窯業地とみられるイランの諸都市は、いずれも今日では近代都市として発展を続け、市街地において発掘調査を行うことが、ほぼ不可能な状況に置かれている。前述の文献史料から、ケルマーンは、サファヴィー朝期の窯業の中心地の1つと考えられているが、市内の再開発が進行した現状では、市街地における発掘調査を計画することが難しい。

1970年代にケルマーン南部のグベイラで行われた発掘調査では、地表にサファヴィー朝期の陶片が見られたとの報告がなされている⁷。また、筆者が1999年にテヘラン考古学博物館において見分した出土資料は、サヴェーにて出土したものとの説明を受けたが、発掘報告書すら無かったため、確証が得られなかった。イラン西北部のサファヴィー朝発祥の地であるアルダビールにある、シェイフ・サフィー廟で行われた1994年の発掘調査では、大量の陶片が出土した⁸。

3 美術学的手法

17世紀サファヴィー朝期の伝世資料は多く存在する。最も多く所蔵品を有するロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート美術館（以後「V&A」という）には、およそ600点が所蔵されている。その多くは白地藍彩で、白い素地の上に、コ

⁶ アーサー・レーンは、1957年に、これら文献をもとに、V&A所蔵のサファヴィー朝陶器の分類を試みた。しかし、彼の主観的な分類は、今日では基準とするに値しない。

LANE, Arthur, *Later Islamic Pottery*, Faber & Faber, London, 1957.

⁷ BIVAR, A.D.H., *Excavations at Ghubayrâ*, Iran, School of Oriental and African Studies, University of London, 2000. 1971年から4期にわたって調査が行われた。

⁸ 2000年8月、筆者はイラン文化遺産庁の発掘主任マフムード・ムサヴィ氏の協力により、出土資料の調査を行った。報告は未刊行。1994年度の発掘報告に関しては以下参照のこと。

MOUSAVI, Mahmoud, "Excavations in the western part of the monumental complex of Shaykh Safi, Ardabil", edit, CANBY, R., Sheila, *Safavid Art & Architecture*, The British Museum Press, 2002, pp. 16-19.

バルト顔料で彩色を施し、最後に上から透明釉をかけた陶器である。他に、単彩釉やラスター彩釉など、多種多様な技法が試みられた。

これら大量の陶器が現存するにも関わらず、編年による分類は不十分であると言わざるを得ない。クロウは、V&Aの資料を用いて、編年と様式の変遷を試みた⁹。その主な根拠は、数少ない記年銘の作例と、編年がほぼ確立されている中国陶磁の比較によるものである。クロウは、それまでにも中国陶磁研究の成果を踏まえながら、文様構成の変遷による分類を提示してきた¹⁰。また、クロウと共にサファヴィー朝陶器の様式変遷を試みたのが、ホイットマンである。ホイットマンも同様に、未刊行の博士論文において、16世紀初頭のサファヴィー朝成立から18世紀半ばまでの王朝滅亡まで、記年銘の作例を軸として、中国陶磁の作例を用いながら様式による分類を行った¹¹。

文献史料や考古資料が不十分ななかで、伝世資料のみを用いて分類を行うことは困難を極める。特に、産地同定に関する確証がまったく無いまま、個々の作例を特定の産地に同定することは不可能である。製作年代についても記年銘のある作例は、それを軸として編年を確立するには数量が不足しており、全体のなかの比率としては不十分な数である。実際、記年銘のある作例とは文様構成や様式を全く異にする作例も多く、それらを正確に分類することは困難である。

4 科学分析

科学分析は、既述のカナダ・アメリカの合同研究プロジェクトの核となる手法である。とりわけ、イスラーム陶器の胎土分析で実績を築いてきたロバート・メーソンによって、次第にサファヴィー朝期の陶器の産地が明らかになりつつある¹²。

⁹ CROWE, Yolande, *Persia and China; Safavid Blue and White Ceramics in the Victoria and Albert Museum 1501-1738*, La Borie, 2002.

¹⁰ CROWE 1979-80, 1980, 2002をそれぞれ参照のこと。

¹¹ WHITMAN, M.D., *Persian Blue-and-white Ceramics: Cycles of Chinoiserie*, New York University, Ph. D. dissertation, 1978. (University Microfilms)

¹² MASON, B. Robert, "Petrography of Pottery from Kirman", *Iran*, vol.41, 2003, pp.271-278.

まず、研究の出発点において考古学的観点によると、伝世品は歴史を経て取捨選別されて今日まで伝世してきたものであり、製作時の歴史的環境から完全に切り離されたものであるから、考古学的資料としては価値が低いものとして捉えられる。生産地、製作年代に関する情報は、作品自体に銘文が記されている場合を除いて、作品それ自体から得ることはできない。メーソンは、そこに岩石学 (Petrography) の手法を応用し、胎土に含まれる石英の結晶の特徴から、産地を導き出す方法を採用した¹³。また、同プロジェクトのゴロンベックは、そこに美術史的成果と合わせることで産地を特定する試みを行った¹⁴。

ゴロンベックとメーソンは、この成分分析を行う際の資料として、おもにケルマーン市内の旧市街地で採取された陶片を基準資料とした。しかし、考古学的立場では、表面採取資料が参考資料として有効だが、窯址の発掘調査による出土資料との比較研究がない時点において、産地同定の決定的な証拠と見なすことはできない。

II サファヴィー朝陶器の分類

1 サファヴィー朝陶器の分類基準

サファヴィー朝期に帰せられる陶器は主に欧米のコレクションに収蔵され、その代表的なものは中国の青花磁器 (染付) を模しており、白色の素地の上に、コバルト顔料の青色 (藍色) で彩色され、最後に透明釉が施された作例である。これらの陶器は、従来、中国陶磁のオリジナルに対する倣製品として扱われ、比較対象として部分的に取り上げられることはあっても、その発生および発展の実態については、不明な点が多く残されている。その理由は、大部分がいわゆる「伝世品」であって、発掘による出土資料と異なり、従来の考古学的手法による分類が行えない。よって、年代および製作地の同定、技法の実態について多くの疑問が残されているため、頼るべき分類方法が確立されていないのである¹⁵。従来か

¹³ MASON, B.Robert, "Petrography of Pottery from Kirman", *Iran*, vol.41, 2003, pp.271-278.

¹⁴ GOLOMBEK, Lisa, "The Safavid Ceramic Industry at Kirman", *Iran*, vol.41, 2003, pp.253-270.

¹⁵ 考古学的立場からの研究方法については以下に詳しい。

佐々木達夫「イスラームの染付」『東洋陶磁』第28号、43-54頁。

ら陶器の製作地名による漠然とした分類が行われている。しかし、それらの地名は、前述のように、同時期にイランを訪れたヨーロッパ人の記述に依っており、他の文献資料による裏付け、あるいは科学的、考古学的な資料による立証がない。つまり、分類方法としては、極めて曖昧であるといえる。

そこで、第2節では、どのような方法を用いてこれら伝世品の陶器を分類していくかという課題に基づき、陶器の装飾の文様構成、および様式の変容過程を把握し分析することによって、資料の分類を行う際の基準を設定することを目的とする。そのために、はじめにサファヴィー朝陶器の概略を述べ、そのなかで意匠のタイプを紹介する。つぎに、製作地の同定、年代設定、技法に従った分類の問題点について、先行研究を参照しながら述べる。さらに、文様構成と様式の発展に従った分類を提示する。

2 サファヴィー朝陶器の概略

サファヴィー朝陶器の多くは欧米の美術館に収蔵されている。そのなかでもっとも代表的なコレクションは、ロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート美術館で、その数は、約600点である。また、パリのルーブル美術館、そしてセーブル陶器美術館には、数十点が収蔵されている。他にも、オックスフォードのアシュモolean美術館、ベルリン博物館、エルミタージュ美術館など、ヨーロッパ各地のコレクション、そしてニューヨーク・メトロポリタン美術館も多数所蔵している。

それらは白地にコバルトで装飾を施した白地藍彩のグループがその大部分を占め、そのほかに青釉彩、白釉彩などの無地のグループ、白地藍彩に赤、緑などの色彩を施したもの、そしてラスター彩などがある。また、器型也多岐にわたっており、大型の皿、壺、瓶から、小型の壺、八角形の小皿、あるいはカリアンと呼ばれる水パイプ用の容器などと様々である。本稿では、数量的にも質的にも豊富で、中国陶磁との相対比較が可能な白地藍彩のグループを対象を限定する。

装飾意匠に関しては、いくつかの異なった様式が認められるが、ここではどのようなタイプが見られるか、具体例を挙げながらそれらを概略的に紹介する。

はじめに、中国の元代、明代の陶磁を模倣したものが挙げられる。これらは、元代、そして明代初期の洪武、永楽、宣徳期などの陶磁器が原型である。チャー-

アッパース1世が1611年にアルダビールのシェイフ・サフィー廟に奉献した元代や明代初期の陶磁以外にも、明代後期から清代初期にかけて陶磁器は大量にイランに招来され、特に嘉靖、万歴期にはその最盛期を迎える。サファヴィー朝陶器の白地藍彩もこの両期のものを模したものが多く残されている¹⁶。

輸入された中国陶磁を直接写したコピーが製作された一方で、それら中国陶磁を模した装飾のなかに、サファヴィー朝期に由来する独自のモチーフ（人物像など）が挿入された折衷様式のタイプも作られた。また、中国の図様をモデルとしながらも、簡略化、デザイン化されたものが現われた。次に見られるのは、全体の構成の印象がきわめてイラン的、あるいはイスラーム的といってもよい作例で、例えば幾何学文様で構成された構図の中に中国的モチーフが納められているものなどである。

最後に、中国陶磁の原形からまったく離れ、中国的要素が識別できない独自のサファヴィー様式とでも言うべきグループが挙げられる。これらは筆致も自由で、より装飾的特徴を示した作例である。そして、白地藍彩に朱色、オリーブ色、褐色などの顔料で彩色を加えた明代の五彩に類似したグループもこれに含まれるが、デザイン、モチーフともに、中国的要素は認められないのである。

これら数百点にもものぼる多種多様な資料を分類する方法は、その製作地および年代による分類、あるいは技法による区別、そして器型と装飾文様のティポロジー、すなわち類型区分が挙げられる。しかし、これら陶器の大部分は、19世紀以降にイランを訪れた西欧のコレクターなどの収集による伝世遺品であり、発掘による出土品は、わずかな陶片が知られているのみである。よって、出土品を基準とする分類方法はここでは適用できない。また成分分析も陶器の技法を理解するのみならず、その胎土の分析により生産地を特定することが可能であるため有効である。しかし、この方法はサファヴィー朝陶器においてはまだその端緒に終わったばかりであり、今後の詳細な検証を待たなければならないであろう。

¹⁶ 1611年時点での中国陶磁のコレクションは、王室を中心とするごく限られた層によって形成された。しかし、この時期以降は、貴族や富裕な商人層にも浸透したと考えられている。なお、シャー・アッパース1世奉献の中国陶磁コレクションの詳細に関しては以下を参照のこと。

POPE, J.A., *Chinese Porcelaine from the Ardabil Shrine*, London, 1981.

3 産地同定及び編年に関する問題点

製作地に関しては、従来、クバチ（あるいはクバチャ）、ケルマーン、マシュハドあるいはイスファハーンなどの地名が付せられている。これらの呼称は、アーサー・レーンが1957年出版の『後期イスラーム陶器』のなかで主張した説に従っている。ここでは、同時期イランを訪れたヨーロッパ人の記述、あるいはオランダ、イギリスの東インド会社の報告を典拠としている¹⁷。ところがレーン氏はサファヴィー朝陶器を分類するに足る他の具体的な資料が存在しないことを認めているにも関わらず、2つの主要な装飾的特色を持ったグループに対して、それぞれケルマーンとマシュハドの地名を当てており、それがその後の研究者によって引き継がれ、便宜上そのまま広く使用されている。つまり、明確な基準が提示されていないため推定の域を出ない、といった問題点が指摘されよう。

その他にも、陶器が購入された土地の名称がその生産地として付せられているケースが挙げられる。その代表的な例が、クバチ（あるいはクバチャ）産と称せられるグループである。それらの陶器はコーカサスのダゲスタン地方の町クバチにおいて19世紀末から今世紀初頭にかけてヨーロッパ人によって収集されたもので、それ以降広くこの呼称が使われるようになった。つまり、この地が陶器生産地であったわけではなく、交易によってもたらされたと考えられている。

つぎに、年代を特定する手がかりは、年代が銘記された数点の作例を参照するほかはなく、それによる詳細な分類は困難であるが、発展の流れをつかむ上で1つの基準となる。ここでは、大きく分けて、シャー・アッパース1世がガズヴィーンからイスファハーンに首都を移したとされる1598年前後を境としてサファヴィー朝陶器は明らかに技法上、また意匠の上からも、16世紀に帰せられる作例とは一線を画すること。そして、16世紀を前期、17世紀を後期として区分し、それぞれの特徴を述べながら検討を加えてゆきたい。

4 前期サファヴィー朝陶器

16世紀に帰せられる作例の多くは、前述のクバチ（あるいはクバチャ）の名称で知られている。胎土は荒く赤みを帯びたものが多く、器壁も厚手で表面の釉全

¹⁷ LANE, Arthur, *Later Islamic Pottery*, Faber and Faber, London, 1957.

体に細かいひびが入っている。装飾は白地にコバルトで染め付けたものの他に人物、動植物などを朱、緑、黄色などで描いたものがあり、そのなかには同時代の写本挿絵の画題から写したと思われる作例も残されている。

中国青花を模した作例は、それぞれ作風の異なるいくつかのグループが存在する。そのなかには、年代銘の入ったものもあり、ロシアのエルミタージュ美術館にはH.878/1473-4年¹⁸のマシュハド作と銘の入った作例が知られており、15世紀末から16世紀初頭に帰せられる作例も多く混じっていると考えられる。装飾様式はおおむね元末、明代はじめの中国陶磁を模したもので、かなり忠実なものから、自由にイラン的意匠と組み合わせられたものまでさまざまである。ここでは、技法的な差異も認められ、数箇所の製作地の存在を示唆している。

これらのグループは、カナダの王立オンタリオ美術館のティームール朝陶器研究プロジェクトによる研究が発表された¹⁹。そのなかで、ロバート・メーソンの論文によれば、ニーシャプール、マシュハドが約1430年から1520年の間、そしてタブリーズが1470年から1550年の期間に、15-16世紀の主要な陶器生産地としてあげられると報告している。これは岩石学（Petrography）の方法を用いて、胎土に含まれる鉱物の成分分析（Scanning Electron Microscope 法）によって判明したものである。そして、従来クバチ産と称されてきた青花の陶器の大半はニーシャプール、マシュハドそしてタブリーズで製作され、その後ダゲスタン地方のクバチに交易によってもたらされたものであると結論づけている。

しかし、同論文によれば、同時期のイズニーク陶器と同じ性質を持ったタブリーズ作に帰せられる作例の存在も報告されているので、今後はイズニーク陶器との影響関係も考慮されるべきであろう。

中近東文化センターにはH.929年/1522年、ニーシャプールにてつくられたとの銘文が記された作品がある。この作品は、現在知られている年代と産地銘の入った16世紀の唯一の作例である。しかし、装飾は、明代初期の永楽期、そして宣徳期の花鳥文から派生したものではあるものの、その後の17世紀以降の製品と

¹⁸ H.は、ヒジュラ暦（イスラーム暦）の略。以下同。

¹⁹ GOLOMBEK, Lisa, MASON, R.B. and BAILY, G., *Tamerlane's Tableware: A New Approach to the Chinoiserie Ceramics of Fifteenth-sixteenth Century Iran*, Toronto, 1996.

は技法、意匠の面でも連続性がなく、むしろサファヴィー朝期に入っても15世紀に発生したティームール朝陶器の意匠が連続して踏襲されたものであるとみなすべきである。サファヴィー朝における造形は16世紀の半ばまでティームール朝の様式を色濃く残しており、それは陶器のみならず、絵画、金属工芸の面でも明確に反映されていることは多くの研究者も指摘している通りである。

5 後期サファヴィー朝陶器

これら15・16世紀の陶器生産地が、ホーラサーン地方およびイラン北部に位置していたのに対して、シャー・アッバース1世がイスファハーンに首都を移した頃、すなわち17世紀初頭以降、サファヴィー朝陶器の生産は、マシュハドと並んで、南部のケルマーン、ヤズドなどの都市において盛んになったとされている。しかし、それらのなかで、マシュハド以外の地名が銘記された作例は、現時点では知られていない。ただ1点の大英博物館に所蔵されている水差しには、H.1025/1616-7年という年代と共に、「Mahmoud Mimar-i Yazdiの作」と銘がある。しかし、これだけでは、この製品がヤズドで製作されたとする確証にはならない。ただ、少なくともヤズド出身の一族の陶工の手によるものであることは推定できる。

他の生産地として、イスファハーン、カーシャーン、サヴェー、ナーイーンなどが考えられているが、文献史料あるいは発掘資料による裏付けはなく、個々の作品をそれらの地名に当てることが不可能である。そのため、今後窯の発掘、あるいは新たな文献資料の発見等がなされない限り研究の進展が望めない。

サファヴィー朝陶器は、シャー・アッバース1世の治世の前後、すなわち17世紀の初頭から半ばにかけて転換期を迎える。この時期に製作されたとおもわれる作品は技法的にも完成度の高いもので、胎土は精選され白く、焼成温度も高く、釉も貫入が少なくなり、光沢と透明度が増してくる。ここでは、胎土にまず白い錫釉をかけ、その上にコバルトで彩色を施し、これに透明なアルカリ釉を施した。

アッバース1世以降、技術的にも装飾的にも良質な製品が大量に生産されるようになる。現存する伝世品の大部分は、この時期以降のものである。

ルーブル美術館に所蔵されている17世紀後半の作とされているカリアンと称せられる水パイプの容器は、フランス国立博物館研究所の成分分析によると、透明

アルカリ釉のすぐ下に白色の錫釉がかけられている。この層のなかに鉛、銅、亜鉛、そしてバリウムが含まれている。そして、このバリウムの含有量はいままでのイスラーム陶器には見られないもので、中国、東アジア産の陶器の釉、あるいはガラスにしか認められないと結論づけている。この報告は、何らかの形で中国の陶磁器の技法がイランに伝わったことを示唆しているのか、あるいはイランの陶工が研究の結果独自に生み出したものなのかという疑問が生じる。シャー・アッバース1世が中国から陶工を招来したという事実を多くの研究者が記しているが、いずれもその論拠となる史料の提示はしていない。ただ、1683年に、イランに宣教師として派遣されたフランス人のサンソン神父は、1695年出版の「ペルシア王国の現状」という著書のなかで、当時のシャー・スレイマーン1世について記述している²⁰。そこには、「シャーは多くのヨーロッパ人の工人を雇っている。フランス人の中には時計職人がいて、シャーは多額の報酬を彼らに与えている。その他にも中国人やアジアの他の国々の工人も雇っている²¹」とあり、その中国人が陶工である可能性もある。

6 文様構成と様式による分類

これまで、年代と生産地の同定に関する問題点、および技法と成分分析についての研究状況について検討を加えた。これらの研究方法は互いに相補関係にあり、対象とする資料を分類するにあたっては必要不可欠である。ところが、サファヴィー朝陶器の分類は、前述のように、それら各問題点を解明するに必要な資料や情報が極めて限られている。そのため、ここでは、装飾の文様構成のティポロジーと様式の分析という研究方法によって分類を試みたい。そして、明代の嘉靖期、および万歴期の陶磁器を原型にした17世紀の陶器を中心にして、比較考察を行いたい。

サファヴィー朝の陶器に関するいくつかの先行研究は、おおむね意匠の変容を中心に論じられてきている。そして、それらの研究は、ある1つのモチーフを選択し、それが中国陶磁器に描かれたオリジナルからどのように変容したのかを検

²⁰ SANSON, Nicolas, *Etat du Royaume de Perse*, Paris, 1695.

²¹ 同書、pp.73-74.

討している。しかし、各モチーフが全体の構図のなかでどのように配置され、解釈されていったのかについては研究が不十分であり、文様の類型区分の規準も明確ではない。

そこで、ここではどのようなティポロジーを設定すれば分類が明確になるかを提示し、さらには分類における具体的な規準を示すことによって、中国陶磁の意匠及び構成がペルシア陶器によって受容され、変容していったプロセスを明らかにすることができる。

意匠および構成の類型の区分、そして分類の規準は、前述したコレクションのなかから共通の性質を有する作品を選択し、はじめに意匠、構成を比較することによっていくつかの類型を抽出し、その後分類の規準の設定を行う。ここでは意匠の変容過程をもとにして、次の4つのグループに分けて検討を進めてゆく。

- 1) 模倣（オリジナルに忠実なコピー、あるいはその意図が認められる作例）
- 2) 変容（全体の構図は中国的であるが、モチーフに変容がみられる作例、あるいはペルシア的モチーフが挿入された例）
- 3) 同化（中国的要素を用いながらも構成がペルシア的である作例）
- 4) 独創（独自の新様式の発生がみられる作例、中国的要素が認識出来ない例）

1つの作品がどのグループに属しているか判断するには、次のような作業が必要である。まず、皿であれば、見込み、器壁、口縁、そして外壁にそれぞれ描かれた文様のなかから、中国的モチーフを抽出し、それがどのように解釈され、変容したのか、あるいは何が取捨選択されたのかを分析する。つぎに非中国的要素が認められる場合には、同様の方法で分析を行う。

この作業を行った結果、いくつかの特徴が明らかになった。モチーフに関して指摘できることは、ある文様が模倣される際に、その形が表象している意味が理解されずに、図像的混乱が生じてしまうケースである。たとえば、鉢植えの底から植木の根が外に張り出している意匠が、模倣の過程で、花瓶の表面に竜が巻き付いたデザインに変容して描かれることなどである。しかし、これらはオリジナルを忠実に模倣する過程で生じた誤差の範囲であり、第1グループに含めることができる。第2グループは、中国陶磁のモチーフが具体的な事物を表している場合、それが次第に抽象化、幾何学化されていく傾向が現れる。段階を経るに従って、中国陶磁のオリジナルに対して、文様が簡略化され、機械的にそれがパ

ターン化して繰り返されるという特徴が認められる。また、自由で流麗な筆致による曲線が強調され、有機的な構成に変化してゆく傾向が現れる。これらの特徴を表す具体例としては、波濤文が挙げられる。確かに波と判別できる文様が、完全に抽象化され、編み目のような図案に変化してしまったものである。

第3グループは、全体の図案が全く幾何学的であるが、それを構成している個々のモチーフは中国の文様から派生したものである。例としては、星形、あるいは花卉型の枠の中に繰り返された文様が納められているものである。第4グループは、例えば白地藍彩に朱と緑の顔料で上絵付けをほどこした作例は明の五彩に相当するものであろう。しかし、ここでは、全く中国的要素は見られない。あるいは逆に中国的な文様がパネルの中に挿入されている奇妙な例もある。これら彩色を施したグループは17世紀末の作とされており、まさにサファヴィー朝様式といってもよい独創的な作例である。

全てのサファヴィー朝陶器に共通するもう1点の特徴は、後期の作品においても、見込みに描かれる主題に対して器壁あるいは口縁部に描かれる文様が、明初の牡丹唐草文や波濤文を使用しているため、時代的なずれが生じていることである。これは、前述のオンタリオの研究プロジェクトの一員であるベイリーも、ティームール朝時代の陶器について既に指摘している通りである。そして、17世紀に到っても、明代はじめの意匠が継続して繰り返し用いられているのである²²。このため、各グループは、それぞれ時間的な発展段階として捉えることはできない。

その1例を挙げると、図2に示した作例は、15世紀の宣徳期図1のものを写したものであり、アルダビール廟に所蔵されている作品ほか、類品が数点知られている。オリジナルでは、花束の文様を中心の軸からずらすことで立体感を出し、しかも蓮華の花弁もぼかしを入れているのに対し、この17世紀のサファヴィー朝陶器では左右対称になるよう中心軸にあわせた構図をとり、描写も線描をつかって平面的な効果をあげている。この意匠は、16世紀後半の作とされるイズニーク陶器によってもコピーされているが、ここでもやはり立体感はなく、彩色を入れること

²² Bailey, G.A., "The Response II : Transformation of Chinese Motifs", *Tamerlane's Tableware*, Toronto, 1996, pp.57-123.

によってより装飾的印象を強く受ける。このデザインは、その後も繰り返し用いられるが、単純化がさらにすすみ、アウトラインのみで描かれ、完全にパターン化されてしまう(図3参照)。ここまでは、オリジナルを模倣する意図が認められることから、第1グループに分類される。しかし、次の3例を見ると(図4, 5, 6参照)、中国的な雰囲気は残しながらも、個々の文様は変容を遂げ、より装飾的な様式へと移行しているのが確認できることから、第2グループに相当する。図6にいたっては、幾何学的な星型デザインの枠組みの中に、中国の文様から派生した植物文がちりばめられている。これは、第3グループの代表的特徴を示している。次の2例である図7と図8は、全体が有機的な構成に変容して、見込みと口縁部との境もあいまいになり、同じパターンが繰り返され、均質に空間を埋め尽くしてゆく。特に図8は、すでに中国的要素を見いだすことは難しく、もはや模倣の域を脱し、新たな様式の発生が認められるのである。

これらの作例によって明らかにされたように、変容過程が進むに従って、簡略化、幾何学化、左右対称化が起り、その後、有機化とも言うべき各装飾要素が相互に溶け合った様式に変容していく。

III 新たな研究方法の方向と提案

1 新たな研究方法における方向の概要

前節では、伝世品の分類方法として、中国陶磁の図像の受容と変容過程に従って4つのグループに分類する方法を検証した。ところが、従来からの様式分析による美術史的手法では、産地同定に関する確証を得ることは困難であった。最終的には、考古学的手法による焼成窯の発見とその発掘調査という命題が課せられる。そこで筆者は、新たな研究方法の試みとして、陶器のみを研究対象とするのではなく、陶器と同じ技法を共有する建築装飾タイルを比較対象として取り上げた。具体的には、文献上、サファヴィー朝期の陶器製作の拠点の1つとして挙げられている、イラン南東部のケルマーンの建築遺構に注目した。

2 ケルマーン旧市街の表面採取資料

今日のケルマーン市は、過去の都市計画によって、主要な幹線道路が旧市街を貫き、かつての城壁も一部を除いて取り壊されている。そして、現在も大規模な

再開発によって、旧市街にあたる地区の歴史的住居は、次々と取り壊されつつある。筆者が現地を訪れた1999年から2000年の時点では、旧市街の至るところで廃屋が多く目につき、自由に敷地に立ち入ることができた。そのため、地表に散在する陶片を観察、そして採取が可能な状況であった。2000年夏（8月20日～9月2日）に行った調査では、旧市街の32ヶ所で総数368片に及ぶ陶片の表面採集を行ない、その後、現地の文化遺産庁に報告を行ない、陶片資料の保管を依頼した²³。

これらの陶片を観察したところ、その中に焼成不良品が数点含まれており、陶器を焼成した窯が市内に存在した可能性を示唆している。陶片を含んだ土壌が市外や他の都市から、市内に大量に運び込まれることはまずない。しかも、他の地域の生産地から完成品とともに、焼成不良品や破損品がケルマーンまで運搬されてくる可能性は極めて低い。よって、これらの不良品は、陶片採集地かその近辺の窯から破棄されたと考えるのが妥当であろう²⁴。

3 ケルマーンの建築装飾タイル

ケルマーンには、今もサファヴィー朝期に建設、あるいは修復された建築が現存しており、そのなかには、白地藍彩の技法で彩色されたタイルが見られる。

ここでは、ケルマーン市内の2箇所の建築、すなわち、マスジッド・ジャーメとマスジッド・エマームの、2つのモスクのタイル装飾に見られる形式的、および様式的特徴を検証し、陶器における文様と比較考察を行い、製作年代を推定する。そして、それらのタイルが、陶器生産地としてのケルマーンとどのように関連づけられるか、という課題を検証する。

ケルマーン市内のマスジッド・ジャーメ（金曜モスク）には、その壁面装飾に白地に藍色で絵付けを施された、いわゆる染め付けタイルが見られた。これは、従来から欧米のイスラーム美術史研究者によって、その存在が知られていた。しかし、それらは、サファヴィー朝期に制作されたことが推定されること以外に、詳細な調査研究が行われたことはない。その主な理由は、その技法、色彩などが、

²³ テヘラン、イラン文化遺産庁(Miras-e Farhangi Iran)提出レポート、受理番号5321/79, 6, 16 (未刊行)。

²⁴ これら陶片の分析は現在進行中であり、成果の発表を近く予定している。

サファヴィー朝期以降の主要な建築装飾とは異質で、他に類例のない作例であることから、従来のイスファハーンの宮廷美術を中心としたサファヴィー朝美術研究の領域では捉えがたい資料であったことが挙げられる。

4 マスジッド・ジャーメ（金曜モスク）の装飾タイル

マスジッド・ジャーメは、現存する市内のもっとも重要な歴史的建築として知られ、その建造年代は、H.750/1349-50年（西側のイーワーンに銘記）とされており、その後、いくたびかの改修や補修を重ねて今日に至っている。ミフラーブには、H.777/1375-76年銘のタイルがあるが、多くのタイルはサファヴィー朝、あるいはガージャール朝期以降に大幅に改修されたと考えられる。しかし、一部のタイルの銘文に年代が記載されていることを除けば、各部位についてそれぞれの年代を特定することは困難である。

ここで、注目されるべきは、主イーワーンの左右に縦型の長方形のパネル部分図9で、コバルト・ブルーの濃淡と黒の縁取りで彩色された下絵付けタイルが、左右532枚ずつ張られていることである。この各タイルのサイズは約18.5cmで、パネル全体はそれぞれ縦7.9m横2.78mである。それ以外に、小さな横型パネルが左右2枚ずつ、さらには隅に細長い縦型パネル2枚ずつ、そして両側の壁面にも同じく細長い縦型パネルが1枚ずつ設置されている。向かって最左側の横型パネルのタイル1枚には、H.1321/1942-43年と、ケルマーンの工房で作られたとの銘文が下絵付けされており、観察によって半分以上の下絵付けタイルがこの時に置き換え、あるいは補充されたことが確認できた。これらのタイルは、色彩が淡く滲んでいて、表面の透明釉も濁り、多くのひび割れが見られることから、それ以外のタイルとは明確に区別が可能である。

より古いと見られるタイルは、どれも色彩が鮮明で、釉薬も透明度が高く、上質の素材と高い温度で焼成されたことが推測される。パネル全体の文様は、ティームール朝以来のレパートリーに加えて、元・明代の中国陶磁の意匠から派生し、様式化された唐草文、蔓草文を軸に、蓮華文や牡丹文、飛雲文など多岐に及んでいる。各モチーフは、平面に均質に配置され、視点が特定の箇所固定されることがない。複数の枝が曲折しながらお互いに交差し、様式化された花や実、葉などがその枝から分かれている。これらのどの特徴を見ても、前述のサ

ファヴィー朝期の陶器と比肩し得る高い完成度を見せている（図10参照）。

それらの多様なレパートリーのなかでも、とりわけ特徴的なモチーフが注目される。それは、S字型に湾曲した羽毛状、あるいは火焰状の葉文様で、中心の葉脈に沿って2本の線が入られ、中間は白地のまま残され、透かしに似た効果が得られている。その周囲はちぎれたようになっている（図11参照）。

マスジッド・ジャーメのタイルには、この羽毛状の葉文様が多く用いられている。また、中心の葉脈が白地のものと、黒い線が1本引かれたものの2種類ある。しかも、中心の線によって左右に分割された葉が、それぞれブルーの濃淡によって描き分けられている。この文様は、17世紀前半の作と考えられる陶器においても多用されており、ここに見る作例では、蓮の葉から派生した植物文と共に描かれている（図12・13参照）。これをケルマーンのタイルと並べて比較すると、両者の形態の類似性は明らかである。

また、この意匠は、イスファハーンのイマーム・モスク内部のクエルダセカ技法²⁵で描かれたタイルの装飾デザインに近似している。技法と色彩が異なっているものの、青の濃淡2色で描き分ける方法は同じである。この王のモスクは、1612年に着工し1638年に完成した。このタイルは、その様式からいって、ケルマーンのタイルと各構成要素が類似することから、その同時性が認められる。ケルマーンのマスジッド・ジャーメの下絵付けタイルは、17世紀前半の陶器に見られる技法、意匠との共通性、またイスファハーンのタイル装飾との類似性から見て、その年代を17世紀前半から中葉にかけて製作されたと推定できるのである。

5 マスジッド・エマームの装飾タイル

ケルマーンには、もう1つ重要なモスクが存在する。マスジッド・エマーム（古くはマスジッド・マリーク）は、セルジューク朝時代（1051-1220）の建造であるが、現在は、ミナレットの一部、ミフラブ、そしてイーワーンの一部にレンガ装飾が残されているのみである。現在、大規模な修復が行われており、改築が進

²⁵ スペイン語で *cuerda seca*（乾いた紐）の意。素焼きのタイルの上にならず植物油性の顔料で文様を描き、そののち彩色釉で着色する。焼成後は、最初に絵付した線描が蒸発し、素地があらわれるという技法。スペインで多く使われた技法であることからこの名が付いた。

んでいる（図14参照）。その主イーワーンの通路と中庭に面した両側4面の壁面には、タイルが張られている。ここには幾種類ものデザインのタイルが混在し、全く計画性が見られないことから、他の建築物からの転用であろうと推定される（図15参照）。ところが、そのことがかえって多様なタイルの見本帳のような役割を果たしている。ここにはいくつかのタイプが見られるが、まず、白地にブルーの濃淡で文様を描いたもの、つぎに、青に、黒、赤、紫、褐色を加えたものがあるが、八角形の星形の枠の中に花束が置かれたタイルは、オランダのタイルをモデルにしていると考えられる。

内部のミフラーブの両脇には、アーチ状の通路があり、筆者が訪問した2000年の時点では、そのむかって右側の床面には、やはり外部から運ばれたと考えられるタイルが無造作に貼られていた。そのうちの1枚には、風景の一部が描かれている（図16参照）。

この図柄は、上部に帯状の線が重なるように描かれ、その下には岩と草が連続して描かれている。この図柄は明らかに風景の一部を描写したものであり、かつては大きなパネルを構成していた1枚であったと考えられる。それがどのようなものであったかは、想像に頼るほかはないが、17世紀初頭のイスファハーンの宮殿の1つを飾っていたクエルダセカ・タイル・パネルは、同じく岩の脇に生えた草花と、山あるいは丘の稜線を縁取るように描かれた幾重にも重なった線描が確認できる。ケルマーンのタイルも、色彩、様式ともに差異はあるものの、おそらくこのような人物像の背景として描かれたパネルであった可能性は高い。このような風景描写が、白地藍彩によって下絵付けされたタイルは、他に類例のないものである。

ここでも、白地に黒でまずアウトラインを描き、その上にブルーの濃淡で彩色するという、極めて絵画と関連のある手法をとっていることから、年代を推定する手がかりとして、製作年代が確定している17世紀初頭の写本絵画に比較が可能な作例を求めた。

16世紀末以降、シャー・アッパース1世の時代には、それまでの写本挿絵としての絵画から、単独の肖像画を集めたアルバムが好まれ、同時代を代表する宮廷画家であったレザー・アッパースイーをはじめとする画家は、多くの肖像画を描いた。そのなかの1枚であるレザー・アッパースイーによって1630年頃描かれた

「指で数をかぞえる女性²⁶」の右下には、マスジッド・エマームの風景画タイルに描かれたモチーフと同様の、先端の尖ったスペード型の葉をもった植物が描かれている（図17参照）。特筆すべき点は、葉につながる茎が、葉の中心に向けて、1本ないし2本線の早い筆致で引かれていることである。全く同じ描写をもつモチーフが、ケルマーンのタイル画と、イスファハーンの宮廷画家の手になる写本挿絵に見られることは、何らかの下絵となる図がタイルの絵付け師の手元に届いていたことを意味する。

このように、ある様式のデザインが、さまざまな造型芸術に共通して応用されることは、イスラーム世界では珍しいことではなく、宮廷絵師が下絵を製作し、それを写本装飾や陶器やテキスタイル、あるいは建築装飾に用いることは頻繁に行われたのである。

6 ケルマーンの下絵付けタイルの位置付け

サファヴィー朝期においては、モザイク・タイルと、クエルダセカ・タイルの2種類のタイル技法が主として使用され、下絵付けタイルは例外的であった。マスジッド・ジャーメのタイル・パネルにも、これら3種類の技法が用いられている。なかでも白地藍彩の下絵付けタイル・パネルは、その規模と美しさから見ても、とりわけ念入りに製作されたことが確認できる。

白地藍彩の下絵付けタイルは、面としての色彩よりも線描とその筆遣いが強調されるため、より高いデッサン力と熟練度が求められる技法である。また、彩色においても、濃淡を用いてグラデーションをつけるなど、より繊細な描写が可能であり、絵画的な性格をもっているといえよう。また、最後に透明釉を掛けることで、表面に透明感のある光沢が得られることも特徴の1つである。それに対して、クエルダセカ・タイルは、線描が厚く均等に塗られた釉薬を分割する下絵としての役割を果たし、不透明な色彩の下に隠れてしまうため、より色彩と面が強調されるという特色をもつ。この場合は、絵付け師の熟練度にばらつきがあっても、下絵に沿って忠実に色を塗っている限り、均一な結果が得られるのである。

²⁶ 図版に関しては、RICHARD, F., *Splendeurs persanes : Manuscrits du XIIIe au XVIIe siècle*, Bibliothèque nationale de France, 1977, p.206, cat.no.150. “Jeune Fille comptant sur ses doigts” par Reza ‘Abbasiを参照のこと。

建築のより広範囲な表面を覆うためには、クエルダセカ・タイルの優位性は明白であり、そのことからイスファハーンをはじめとする、多くのサファヴィー朝下の建築装飾として選択されたのであろう。

なお、技法の面において、下絵付けタイルは、彩色を施した後、最後に透明釉を表面に掛ける工程を経なければならず、1回の彩色工程で終わるクエルダセカ・タイルと比べると手間がかかる。素材に関しても、透明釉は、素地が白いことを必要とし、石英を主とした複合胎土を高い焼成温度で焼かなくてはならない。しかし、クエルダセカ・タイルは、素地は不透明な着色釉に隠れてしまうため、より安価な粘土質のタイルで対応できる。

この技術的に複雑で手間のかかる下絵付けタイルが、ケルマーンで生み出されたことは、この街が当時、良質な下絵付け陶器を大量に製作していたことと無縁ではない。事実、タイル職人と陶器職人がしばしば同じ工房で作られていたことは、たとえば、カーシャーンで作られたラスター彩のタイルと器が、全く同じ技法を用いており、同質な要素が見いだされることが、それを証明している。つまり、あるモスクなどの建造に際して、その表面を覆うタイルがある時期に大量に生産されたあとは、一時的に修復が行われることはあっても、定期的に継続されて注文が出されることは考えられない。そこで、やはり通常は、陶器生産を行う工房が、ある一定の期間タイル生産も担当したのではないかと考えられる。また、首都のイスファハーンのように、数十年にわたって、次々と公共建築や宮殿、邸宅などを継続して建てる場合は、おそらくタイル生産を専門に行う工房があったと考えられる。ケルマーンの場合は、街の規模からすると、おそらく同じ工房、もしくは同じ絵付け師が製作に関わったことが十分に想像できるであろう。

以上のように、技法、色彩、モチーフという3点から比較例を総合すると、ケルマーンの白地藍彩のタイルは、17世紀サファヴィー朝期の陶器と共通項が多く、その技法的特徴から、線描を主体とした極めて絵画的な作品が生み出されたことが指摘できた。ケルマーンのもっとも重要なモスクに、陶器のデザインに倣った、白地にコバルト・ブルーで彩色されたタイルが設置されたことは、17世紀前半に、この街でいかに下絵付け陶器の生産が活発であったかを物語っているのである。

おわりに

従来、サファヴィー朝陶器は、オスマン朝のイズニーク陶器と比較して中国陶磁の倣製に終わり、ペルシア陶器史上、衰退期であると言及されることが多かった。そして、同時期の他の造形表現である写本のミニアチュールや絨毯などに比べると、低い評価しか与えられてこなかった。そのうえ、本稿で検証したように、資料の制約に加えて基礎的データの蓄積もなされてこなかったことが指摘できる。

本稿では、まず先行研究によって試みられてきたいくつかの方法論の問題点を指摘しながら、産地同定や編年にとられるこのとない分類の方法論を提案した。そこでは、中国的意匠がイランの陶工によってどのように受容されていったのかを4つのグループに分類することで明らかにした。そのプロセスは、時間的な経過にしたがって起きた場合もあれば、同時期に異なる工房によって進行していた可能性も指摘できる。つまり、ある工房がオリジナルに忠実なコピーを製作し、同時に廉価品として図案のより簡略化された作品がつくられていたという可能性がある。または、別の工房でより自由な発想のもとで、よりイラン人の美意識に合った装飾が考案されていた可能性もある。

これらの推測が確証を得られるには、イラン各地でサファヴィー朝期の窯趾の本格的な調査が実施されるのを待たなくてはならない。しかし、ケルマーン市内には、白地にブルーの彩色を施した建築装飾タイルが多数存在している。そのなかには、陶器に見られる文様や技法と類似するものも見られることから、文献上だけでなく、ケルマーンがサファヴィー朝期の陶器生産の拠点の1つであったことを示唆しているのである。また、このケルマーンの新たな資料から導き出すことができるのは、首都イスファハーンを中心とする宮廷美術が生み出した文様が、地方都市にまで浸透し、その影響はより民衆に近い商業レベルの工芸品にまで達していた痕跡を確認できる。それは当初、王侯貴族だけが所有できた高価な中国陶磁器が、17世紀後半に入ると、富裕な商人などがパーザールで購入できるほど大量に輸入されていた時期と時を同じくしている。このことは、ケルマーン旧市街でも、数片の明代末の中国陶磁器の陶片が採集できたことがそれを物語っている。

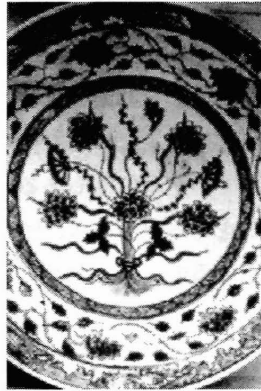
本稿では、これらケルマーン市内で採集できた陶片資料の分析を述べる紙幅が残されていない。正式な発掘調査による出土資料とはいえないものの、焼成不良

品が含まれることから、市内に窯をもつ工房が設置されていたであろうことをほぼ確定できる。また今後、この表面採集資料の分析によって、伝世品では知られていないタイプの生産が明らかになる可能性もでてくる。そして、当時中国陶磁器の交易をほぼ独占していたオランダの東インド会社がケルマーンに商館を構えていたことは、文献史料から明らかである。そこで、東西交易のなかでヨーロッパやインド、東南アジアなどのオランダの交易拠点を結ぶネットワーク上の美術交渉史を通して、ケルマーンの窯業活動がどのような影響を受け、また推移をしたのか、今後検討していく必要がある。

図版



【図1】



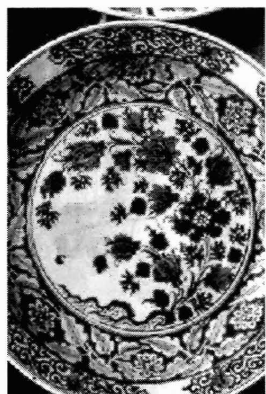
【図2】



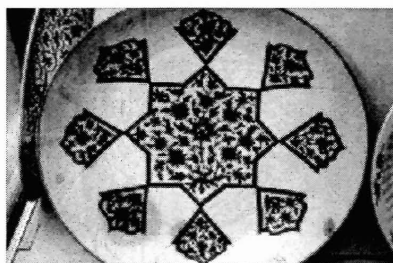
【図3】



【図4】



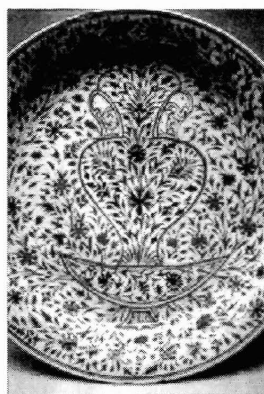
【图5】



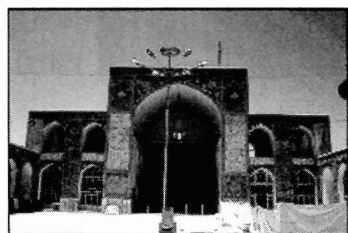
【图6】



【图7】



【图8】



【图9】



【图10】



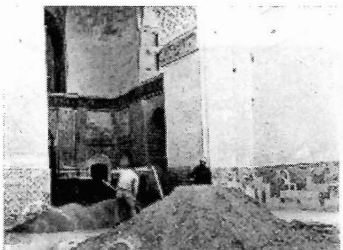
【图11】



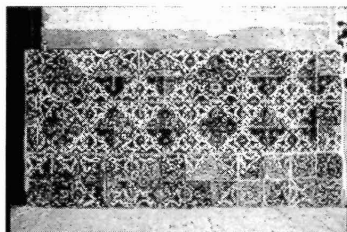
【图12】



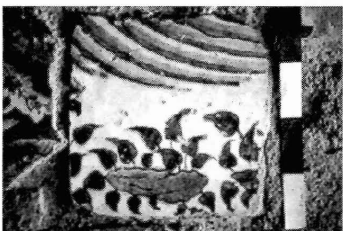
【図13】



【図14】



【図15】



【図16】



【図17】

図版キャプションおよび出典

- 【図1】 青花、David Foundation (筆者撮影)
- 【図2】 白地藍彩、V&A, no.1273-1875 (筆者撮影)
- 【図3】 白地藍彩、V&A, no.2717-1876 (筆者撮影)
- 【図4】 白地藍彩、V&A, no.448-1878 (筆者撮影)
- 【図5】 白地藍彩、V&A, no.1008-1876 (筆者撮影)
- 【図6】 白地藍彩、V&A, no.1068-1883 (筆者撮影)
- 【図7】 白地藍彩、British Museum (筆者撮影)
- 【図8】 白地藍彩、British Museum (筆者撮影)

- 【図9】 ケルマーン、マスジッド・ジャーメ、主イーワーン（筆者撮影）
- 【図10】 マスジッド・ジャーメ、タイル・パネル部分（筆者撮影）
- 【図11】 マスジッド・ジャーメ、タイル・パネル、葉文様部分（筆者撮影）
- 【図12】 白地藍彩鉢、V&A美術館蔵、no.885-1876、葉文様部分（筆者撮影）
- 【図13】 白地藍彩鉢、V&A美術館蔵、no.885-1876（筆者撮影）
- 【図14】 ケルマーン、マスジッド・エマーム、修復作業（イラン文化遺産庁提供写真）
- 【図15】 ケルマーン、マスジッド・エマーム、キブラ側イーワーン入り口北側壁（筆者撮影）
- 【図16】 ケルマーン、マスジッド・エマーム、ミフラーブ北側床面「風景画」タイル（筆者撮影）
- 【図17】 「指で数をかぞえる女性」図、レザー・アッパスイー作（RICHARD, F., *Splendeurs persanes: Manuscrits du XIIIe au XVIIe siècle*, Bibliothèque nationale de France, 1977, p.206, cat. no.150.）

参考文献

欧文

- BIVAR, A.D.H., *Excavations at Ghubayrâ*, Iran, School of Oriental and African Studies, University of London, 2000.
- CHARDIN, Jean, *Voyages du Chevalier Chardin, en Perse, et autres lieux de l' Orient*, ed.L.Langlès, Paris, 1811.
- CROWE, Yolande, "A Preliminary Enquiry into Underglaze Decoration of Safavid Wares", in *Colloquies on Art and Archaeology in Asia*, no. 8, P.D.F., London, 1978, pp.104-25.
- CROWE, Y., "Persian Variations on a Chinese Motif", in *Faenza*, Annata LXV, no. VI, 1979, pp.390-94.
- CROWE, Yolande, "Aspects of Persian Blue and White and China in the Seventeenth Century", in *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, vol. 44, 1979-80, pp.15-29.
- CROWE, Yolande, "Some late Ming Elements in Safavid Ceramics, in *Faenza*, Annata LXVI, no. 1-6, 1980, pp.379-84.
- CROWE, Yolande, "Safavid Blue and White Bowls and the Chinese

- Connection”, *Iran*, vol.40, 2002, pp.257-263.
- CROWE, Yolande, *Persia and China ; Safavid Blue and White Ceramics in the Victoria and Albert Museum 1501 - 1738*, La Borie, 2002.
- FLOOR, Willem, “The Dutch and the Persian Silk Trade”, *Safavid Persia*, ed. Melville, C., N.Y., 1996, pp.323-368.
- FLOOR, Willem, *The Afghan Occupation of Safavid Persia, 1721 - 1729*, Paris, 1998.
- GOLOMBEK, Lisa, MASON, R.B. and BAILY, G., *Tamerlane's Tableware : A New Approach to the Chinoiserie Ceramics of Fifteenth-sixteenth Century Iran*, Toronto, 1996.
- GOLOMBEK, Lisa, “Safavid Potter’s Marks and the Question of Provenance”, *Iran*, Vol.39, 2001, pp.207-236.
- GOLOMBEK, Lisa, “The Safavid Ceramic Industry at Kirman”, *Iran*, vol.41, 2003, pp.253-270.
- LANE, Arthur, *Later Islamic Pottery*, Faber and Faber, London, 1957.
- MASON, B.Robert, “Petrography of Pottery from Kirman”, *Iran*, vol.41, 2003, pp.271-278.
- MATTHEE, Rudi, “The East India Company Trade in Kerman Wool, 1658-1730” in CALMARD, Jean, éd., *Etudes Safavides*, Institut francais de recherche en Iran, Paris, Téhéran, 1993, pp.343-383.
- MOULIERAC, Jeanne, *Céramiques du monde musulman*, Institut du monde arabe, Paris, 1999.
- PORTER, Venetia, *Islamic Tiles*, The British Museum Press, London, 1995.
- RICHARD, Francis, *Splendeurs persanes:Manuscrits du XIIIe au XVIIe siècle*, Bibliothèque nationale de France, 1977.
- TAVERNIER, Jean-Baptiste, *Voyages en Perse et description de ce royaume*, Paris, 1930.
- WATSON, Oliver, *Persian Lustre Ware*, Faber and Faber, London, 1985.
- WHITMAN, M.D., *Persian Blue-and-white Ceramics: Cycles of Chinoiserie*, New York University, Ph. D. dissertation, 1978. (University Microfilms)
- WULFF, Hans E., *The Traditional Crafts of Persia*, The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1966.

邦文

佐々木達夫「イスラームの染付」『東洋陶磁』第28号、43-54頁。

シャルダン・J 岡田直次訳『ペルシア見聞録』東洋文庫621、平凡社、1997年。