

リーグルの論考
「東ローマの奇与」

細井雄介

Riegl's Article on "East Roman Contribution" ---

Alois Riegl (1858-1905) has been noted as one of the most profound art historians. In this publication, after confirming his fundamental insight into the work of art in "Naturwerk und Kunstwerk" (vol. 105), I have scrutinized his vast perspective of the whole history in his articles on "Vaphio cups" (vol. 106), "Formation of the Early Christian Basilica" (vol. 108) and "Concerning the Concept of the Modern Age" (vol. 107).

Here, to close the sequence of these mine explications, I have chosen an article in his latest years. The object of his observation is a most trivial buckle-like fragment from the dust in Asia Minor. But this article illustrates exquisitely his accurate method in the minute analysis of any style. It is, moreover, very important in content as an indispensable supplement to his monumental work "Spät-römische Kunstindustrie (Late Roman Art Industry)" (1901). So, in order not to miss any detail in his reasoning, I have translated the whole article into Japanese as a precious document for the study of Alois Riegl himself.

The original text is as follows:

Alois Riegl, *Oströmische Beiträge*.

in: *Beiträge zur Kunstgeschichte. Franz Wickhoff gewidmet. Wien 1903.*
S. 1-11.

本稿の目的は後段に置く一文の翻訳紹介にある。芸術史記述を可能とさせる原理を問うてリーゲル (Alois Riegl, 1858-1905) に注目、まず「自然作品と芸術作品」(第百五集) を取上げて、リーゲルが芸術作品として捉えるものを確認、また往昔の芸術作品の理解に努める自身の立場は発展史観であるとする明言をも得た。つづけて「ヴァフィオの杯」(第百六集)「初期キリスト教バシリカの成立」(第百八集)「近代芸術の内容としての気分」(古代の芸術愛好家と近代の芸術愛好家」(第百七集) を選んで、発展史の立場を取れば当然のことではあろうが、個々の対象考察の背後にはつねに芸術史の大観が横たわっていて、いずれの論考においても古代—中世—近代から現代への連接と転換とが主題となる有様を目の当りにし、こうして時空画面にわたる視界の大きさに触れることもできた。リーゲルの主著としては『美術様式論』『オリエント古絨毯』『後期ローマ工芸』『オランダ団体員肖像画』が挙げられてきたが、これら四大論考の名声を支えている特質は、小篇なるがゆえに隔靴搔痒の憾が残ることを厭って全文の翻訳紹介に踏切った、右の諸考と等質なのである。同様の高水準を保つ論考には、他にも『団体員肖像画』には入らなかつた同時代画家「ヤーコプ・ファン・ライスダール」の論があり、近代から現れてくる(リーゲルにとつての)「現代」をいつにするか、という第百七集で残した問題の時期に近づく「帝政期の家具と室内飾粧」の論もあって、両考とも見落せるものではない。しかしここでは、一旦これまでの作業を結ぶにあたり、リーゲルを際立たせている様式分析の実際を如実に示す、最晩年の論考を相手としよう。見すばらしく名もない破片を取上げての考察だが、極微の一点を凝視する眼差の前に、途方もなく大きな世界が、しかもただの茫漠たる地平としてでなく、範囲を画定せよとみずから課題を掲げて迫ってくる論考である。

リーグルは学生時代に歴史家ビュティンガー (Max Büdinger, I. IV. 1828 Kassel-22. II. 1902 Wien) の講義を聴いている。大歴史家ランケのもとで学び、一八六一年チューリヒに普遍史 (Universalgeschichte) の教授として招かれ、のち一八七二年から一八九九年にわたりウィーン大学で教えた人である。その歴史 (Allgemeine Geschichte: Polyhistorie: 一般史・多元史・万国史) はすでに旧いとされたが、引退の年か一八九八年に一冊本が献呈され、執筆者二十余名の末尾を抑えるのがヴィクホフ、その前座を務めるのは論文「芸術史と普遍史」のリーグルであった。

「ウィーン学派」の眞の創始者と呼ばれるヴィクホフ (Franz Wickhoff, 1853-1909) は一八七七年に「歴史研究所」正所員、一八八〇年「美術工藝博物館」に入り、一八八二年ウィーン大学私講師、一八九一年同大学芸術史正教授である。この経歴をリーグルは一八八一—一八三三年「歴史研究所」正所員の四年後輩としてまさしく同様に履んでゆき、一九〇三年ウィクホフ五十歳の記念論文集に執筆者十六名を代表する献辞を記して、巻頭このたびの論考を捧げるときには、自身も同じウィーン大学の同僚正教授であった。

リーグルがこのたびの論考冒頭で語るヴィクホフの論文「芸術發展全体の歴史的な一体「一統」性について」(Über die historische Einheitlichkeit der gesamten Kunstentwicklung) は大要以下のとおり内容のものである。

——十九世紀に絵画は風景の呈示を芸術的努力の中心に据えたことで特筆してよいが、このことに寄与せる最大事は日本美術の受容にあった。しかし異国文化の受容が成るには前提が欠かせず、風景画成立に最も重要なのは地平線の作成だが、これを把握させた努力、つまり十八世紀末以来の日本人画家のヨーロッパ理解が当の前提であった。こうして、むかしヨーロッパ芸術から芽生えて別々に育った東アジア芸術がまたも新たな連帯を結んで、芸術進展の普遍的意義を示した出来事でもあったことになるが、このように十九世紀の西洋および東アジアという双方の芸術様式の共生を否認できないとあらば、双方の起源は共通と見做す主張の証明をも果さなければならぬ。というのも、

今日の支配的な見方によれば、東アジア芸術、さしあたり最古の支脈たる中国芸術は自立的に發展せる芸術であつて、芸術發展全体の歴史的・一体性などとは何ら問題にもならぬとされているからである。だが「ヴィクホフに言わせると」最初から全く別々の二つの芸術領域が、それでも最後には合流などということがありえようか。——ここで後段に移つて、中国芸術を語る諸家を見れば、雷文ライモンや饗餼文キョウキモンは中国自生の文化と説くのが大勢だが、再検討の余地はないのか。雷文についてはメアンダー (Mander) 渦形文様・雷文ライモンこそは何世紀にもわたりギリシア芸術にとつて重要な文様であつたし、饗餼文キョウキモンについても双眼文様はギリシア文化圏内の陶器にあり、とにかく双眼・雷文ライモン・パルメットはギリシア飾粧の三大要素なのである。これを思えば、西方でエトルリア芸術に様式変化をもたらし、東方で中国の芸術を生んだのはアッティカの芸術であつた。しかも絵画 (Malerie) はアッティカ芸術草創のものであり、この草創こそが恐らくギリシア人最大の文化事業であらうが、中国絵画の生成史を見れば、絵画をも中国人はヘレニズム期ギリシアの画家から学んだとしてよからう。以後の發展には文化土壌の相違が絡み、中国は中世なく古代を留めていて、この同じ文化段階が日本にも入つたからには、いま現代ヨーロッパの芸術創造に寄与している日本美術とは「ヴィクホフの提言せる」古代絵画の幻想主義 (Illusionismus) のこととしてよい。これはまさしく円環が閉じられた有様であつて、現代文化民族の全芸術が直接ギリシア芸術から由来することを明している。そしてこのことが、芸術史では絶えずルネサンスの時期を繰返す、という奇妙な現象をも説明する。「あらゆる芸術は根源が一つのものゆえに、いかなる支脈においても根源的なるものは保たれて、支脈の数だけ多数となるが、どこにおいても解はなしてゆける糸口は見つけることができたし、この糸によって、古い時期に最も際立っていたものの残光が、新たな芸術実践と結ばれるのであつた。」——

この論文の視界の大きさを称なえてリーグルは、見すばらしい破片を一つ、として自身の本考を始めるのであるが、

この考察対象は実は無造作に軽んじてよいものでない。本考の発表は一九〇三年であり、すでに一九〇一年大論考「後期ローマ工芸」は公刊されて識者に高く評価されていた。これの目次を見れば、序文につづいて一、建築 二、彫刻 三、絵画 四、工芸と連なり、末尾が思想界を合せての全般的考察たる五、後期ローマの芸術意思の根本的特徴、となつて全篇が閉じられる。個別的对象考察の最終章にあたる「四、工芸」では見出語で三項目が特記され、それぞれ順を追つて考察され、三項の連なりも発展観のもとに処理されるが、三項目は下記の通りである——「透し彫り (Durchbrochene Arbeit)」「沈め彫り (Keilschnitt)」「寶石^{エメラルド}嵌入 (Granateneinlage in Gold)」。そして問題の破片はこの重要な第二項目と関連つけられるのである。

ちなみに Keilschnitt は Kerbschnitt や 同義 (Wörterbuch der Kunst. Kröners Taschenausgabe Band 165. 1985) とされるが、後者には「そ」[削]ぎ彫り」の訳語(「独和大辞典」小学館)がある。Keilとは「楔」のことで本考の図版を見れば、確かに鋭く楔で彫り込んだ風に感じられる文様である。同じ図版を邦国文化財研究者の判定に仰ぐと、まずは「透し彫り」だが、これでは差異が出ないとすれば「レリーフ状に透し彫り」または「透し彫りの後にレリーフ状に彫り崩した」とする方がよい、との示教を得た。レリーフ＝浮彫が登場とあらば、浮彫の陰刻 (Basrelief en creux) に「沈め彫り」(新潮「世界美術辞典」)の語が出ており、「楔使用風の沈め彫り」としてよいであろう。リーグルを早くも的確に詳解された徳川義寛著「獨塊の美術史家」(座右寶刊行會 昭和十九年)では三項は「透彫」「楔形に削る沈彫」「寶石嵌入」として登場(同書九〇頁)し、以後の頁では「沈彫」で受継がれている。「透彫」との差異を強調しなければならぬ境位にある術語であるからには、「沈彫」の語使用は適切であろう。かつて一九六〇年代に在英時のペヒトは「いつか予測できる将来に、リーグルの手強い翻訳の作業が企てられる可能性は疑わしい」と語つた (Otto Pacht, Alois Riegl. in: *Burlington Magazine*, Vol. 105 (May) 1963. 「聖心女子大学論叢」第百一集参照)。しかし

ながら、美術史学への批判的研究の伸長につれてリーグルの著作は英語圏にも相次いで紹介され、『後期ローマ工芸』も一九八五年には以下のごとき大著として公刊されている——Alois Riegl, *Late Roman Art Industry*. Translated from the original Viennese edition with foreword and annotations by Rolf Winkes. Giorgio Bretschneider Editore. [Archaologica-36] Roma 1985. この英語書の図版部分でドイツ語原本の見出し語 *Kelchschnitt-Bronzen* に当れば、これは字義通りに移されて *Bronzes with wedge cut* となっている。

さてリーグルは問題の破片をこの「沈め彫り」の一群と結びつけるが、そのなご着目するのは両者に共通する特異な文様であり、これを「セシロン文様」と呼び、命名者は自分自身であると明言している。この命名箇所を確かめると、まさしく論考「後期ローマ工芸」の「四、工芸」が閉じられる直前(本考注(7))の位置にある。すなわち、小論として語り出された本考は、方法の精細な呈示として貴重であるに止まらず、実質上「後期ローマ工芸」の補完としても見落すことのできない重要性を秘めている。

本稿訳文の底本は下記の通りである。

Alois Riegl, *Oströmische Beiträge*. in: *Beiträge zur Kunstgeschichte*. Franz Wickhoff gewidmet. Wien 1903. S. 1-11.

邦訳すれば『芸術史への寄与』となって、このまま同じ言葉を重ねるリーグルの本考表題へと連なる、右記書物の冒頭の献辞を移しておく——

「このささやかな一書を五十歳誕生日の祝賀の品としてフランツ・ヴィクホフに私どもは捧げる。本書の願うところは、多くのばあい職業とか社会的環境などの偶然的な諸力が誰よりも懇意な人としてヴィクホフの仲間に使われてきた友、こうした何人かの友の個人的な贈物であることだけにしかない。今日のこの日、ヴィクホフは学問研究三十年また大学人活動二十年の成果を誇らしく回顧するが、当然の資格あるこの誇りを、とにかく本書は強めることであろう。というのも、この序言を綴る許しを与えられた一人にいたるまで、本書に寄せた筆者は全員ことごとくフランツ・ヴィクホフの学徒と呼ばれる者だからである。

将来いつの日か、本書の小さな輪を越えてヴィクホフの友人や聴衆が皆で集まって祝賀の挨拶を贈るであろうと私どもは予感する。そのとき当日の輝きを前にして本書はつましく背後に退かなければなるまい。退くことで償いも果せるが、その償いもまた、五十歳誕生日にははるかに内輪の者だけで、文字の上でヴィクホフとの対話を交したいと迫ってきた利己心 (Selbstsucht) の——これも利己心であるならば——この利己心の償いということになる。

ウィーン 一九〇三年五月六日

アーロイス・リーグル

東ローマの寄与「一九〇三」

アーロイス・リーゲル

何年前前のこと、ウィーン大学で普通史 (allgemeine Geschichte [Universalsgeschichte] 世界史・万国史・一般史) を講じられた師 (後日「一九〇二年」逝去) が教壇を去るにあたり、感謝のしるし、師から発した実り豊かな教訓効果のしるしには記念論集がよいと決めたとき、本日この小冊の捧げられる主たる研究者は、御自身の贈物として¹⁾は古代中国の容器の地味な飾粧 (Bekoration) を土台に選び、この土台の上で芸術史に最も広大な射程範囲を許す普遍的考想群 (Ideen) の展開に努め、こうして新たに、芸術史の研究においてもまた、何を論じるかよりも、これを如何に論じるか、このことの方がはるかに肝要という輝かしい証拠を提供している。このような先例に勇気づけられて、ここでは私も見すばらしい一つの品への御注目を願いたい、これは形像内に何ら創造の主を示しもしなければ、何らかの深い象徴内容によって心をそそりもしないどころか、昔は持っていた目的についてすら規定するには臆測しか許されないという代物である。それゆえ、この品自体のためには、さきの中国青銅器には認めてよからう程度の僅少な価値評価すら拒まれるであろうし、また、この品から広い芸術史的研究領域の外縁部へとあれこれ引くことのできる糸にしても、決してヴィクホフ (Franz Wickhoff, 1839-1909) の右記論文においてのごとく、地球全体の半分に張りわたることはない。それにもかかわらず私は、ここに挿図を置く対象を一段踏込んで考察すれば、いまなお余りにも知られていない芸術期ながら意義の充溢する広大な芸術期の理解を少くとも一面において深化させることに、また、この



芸術期の地理学的流布範囲がもつ境界の認識を真に促すことに寄与できるであろうと考えており、この見解を読者も納得されるようにと願っている。

- (一) Über die historische Einheitlichkeit der gesamten Kunstentwicklung (芸術發展全体の歴史的 一体 [一統] 性について), von Franz Wickhoff, in den „Festgaben zu Ehren Max Badingers [J. IV. 1828 Kassel—22. II. 1902 Wien]“, Innsbruck 1898, S. 459ff.

問題の品はブリキ風の薄い板、高を66ミリ、幅53ミリ、下辺は直角様、上辺は半円形で閉じられている青銅板である。取立てて言うまでもない性格の青銅小片の幾つかと形にならぬ一塊りに固まって、この品は一八九六年にエフェンスの瓦礫内でヘバディ (Rudolf Heberdey, 1864-1936) 博士によって見出され、ウィーンの帝室博物館蒐集室 (Sammlungen des kaiserlichen Hofmuseums) へともたらされた。確かに元来これは半円筒形の蓋がある小箱の、短辺がわの外張りを成していたとしてよいかもしれない。ただし元の木材下地への固定は、期待しても釘では行われていない。釘穴の痕がひとつもないからであり、思うに当の固定は、下地の稜に置いたし型蝶番が押えるだけの幅はある縁辺を掴んで、この青銅小板を下地へ張付けたのであろう。この小板の表面全体は文様、鑄造して彫琢、一部は叩いて仕上げたと見える浮彫装飾文様 (Reliefornament) で覆われている。この装飾文様の根本構成「構図」は構築的でありたいと強く求めている構成 (eine anspruchsvoll architektonische Grundkomposition) である。すなわち二本の手摺子テッポウに支えられる上辺のゆったりとした半円アーチが、土台と一緒になっ

て、中味ゆたかな内野の準備と言つてもよからう堂々たる枠を成しているのである。だがこの内野に納まるのも文様、もとより配列も配置もこれまた従属的な裝飾文様でしかない。ここでの主要意匠は三角形であり、土台の上に幅広く坐り、なかは三葉の半身パルメット双つから伸びる縮約形全身パルメット（萼を成す渦巻風二葉のあいだを楔として充たす一莖）で埋められている。アーチの内野ともども残る両側双つの楔状部分には、厳格な相称形として向合う姿で、フォーク状萼草の二本が分岐する。上方へ転じた左右の茎は花冠を戴く萼の役目をアーチの内野で引受けており、また萼草はそれぞれ上部には三粒の実をつけた一房のある三葉の半身パルメットを、下部には木蒿一葉をつけた同種の半身パルメットを遣わし、最後それぞれの萼草は、二本に分岐する楔の箇所を埋め草として肉穂の一葉を留めている。無骨そのものとは言えないまでも決して優美ならぬ仕上げだが、観察に慣れている芸術史家ならば、ただいま述べた飾粧がこれ自体で完結せる確固たる様式を見せていることについては、何の間違ひも起すまい。このことはすでに、この様式を古典的様式と呼ぶことは到底できないにせよ、あれこれの全般的關係を観察するだけでも明かとなる。力強い膨らみをもつ小太りの手摺子があり、上にボタン留め円形小楯（*ornament*）群の付く幅広いアーチがあり、連続一貫の土台があり、中味満杯の三角形があり、あと根本的には植物を指す意匠があつて、一目瞭然これらがすべて相互にきわめて明確な度量關係を保っているのである。同様の關係をわれわれは、年代も場所もまずまず確かな種類の遺例について知っている——すなわちコプト人七世紀および八世紀前半の墓碑群である。ここへ直に付足して、われわれに親しいものとして紀元三五四年の年代記者による飾り帯文様の円形小楯群を思い、アウグストゥスからカール大帝にわたる時代の技術も材料も雑多きわまりない無数の遺例に見られる、先の曲った木蒿の葉を思い、五世紀の削ぎ彫り青銅板の土台部にある尖った卵形群のジグザクを思い、アラビアの都市ムシャッタ（*Moshatta*）出土のササン朝ペルシア期と言われる宮殿の壁飾りに見られる、飾粧構成は三角形の基本形体へと纏める仕方を思うならば、こうし

と同時に、問題の品について年代決定にいたる全般的基底をも得たことになる。ちなみに、この小さな青銅板が古典期より後の時代に成立したことは、すでに、表面全体を裝飾文様で均等に厚く覆っていることに、言いかえると、自立的意義ある地なるものを残らず否定していることに見えている。他面、枠組が主で内野は従、内野では主要意匠が主で埋め草は従、と仕切りの別を確保していることから、この品が成ったのは往昔の古典期ギリシア芸術の土壤であると推断したくなるのが、右に挙げた世紀内となれば、探し求めるべき土壤はどうしても東ローマ帝国（*Öst. römisches Reich*）の版図内ではないことになる。最後に小アジアのエーゲ海沿岸という拾得の場所もまた、問題の品を東ローマ工芸の製品と見て少しも間違いないと推論させるからには、この青銅小板を知るに都合よい比較の品々は、どの地域で最も手早く見出せると期待してよいか、もはや疑う一瞬の余地もなからう。

だがたちまち予期しなかった失望がここに生じる。われわれはビザンティン芸術を際立って飾粧的—工芸的なるものと見ることに慣れすぎているので、実は今日までのところ聖画像破壊運動「八一九世紀」に先立つ時代では、当面している部類の東ローマ工芸の確証は全然と言ってよいほど持合せていないという事実を見出して、吃驚仰天となるに違いない。記念碑的建築以外の芸術に限ると、東ローマ芸術を明す大方の品々が得られるところは、人像浮彫にせよ構造的飾粧にせよ、かなりは石材遺例であり、さらにはモザイク、ことに人像を内容とするモザイクであり、また劣らず人像風の象牙彫刻である。ところが織布芸術（ことにいわゆるコプト布地）の領域とか当面の問題で主要関心事となる金具細工の領域に踏込むや、ここではすべてが論争中とわれわれには見えるし、万事は東方の蛮族あるいは西方の蛮族の用に必要とされていたかと思えてしまう。ビザンツとの直接的関連で出合うのはただひとつ、人像を飾る品物についてでしかなく、例えば恐らくは皇帝像と思われるものに伴う幾つかの肩掛けだが、まさに皇帝用であるゆえに、これらは同時代の飾粧についての情報を保証してくれないのである。しかしながら、これまで初期ビザンティ

ン工芸を問うて大方のところ正しい答は困難とさせてきたのは、発生は初期ビザンティンと見定めてよろしかろう品々がギリシア文化の古い土壌ではほとんど一度も発見されていない、という事情である。なぜ発見されていないかと言え、この土壌でこそ最も早く最も徹底的に遂行されたキリスト教化が、古代工芸の知見にとって最重要の源泉つまり副葬品の使用を紀元四世紀以降は締出してしまったからであり、他方、蛮族に占領された限界地域・隣接地域は確かに豊富な墓地発掘品や埋蔵宝物を提供してくれたものの、しかしこれらの品々では当然ながら最初から、一体これらは蛮族自身の加工せる品々ではないのか、自身の加工古品であって蛮族の種別的芸術趣味の証拠と見做すべき品々でないのか、この点がつねに疑わしいままとならざるをえないからである。しかも、まことに洗練された芸術感覚を証しているゆえ蛮族製とはしたくない類の作物が見出されたときには、コンスタンティヌス以降の芸術全体が高程度に具える非古典的（クラシカル）なオリエント化された性格によって、かかる作物はあっさりオリエント起源、ことにペルシア起源のものとする誘惑に導かれていた。このような事情のもと、コンスタンティヌスからカール大帝にわたる時代における東ローマ工芸真正品の性格解明は、ただ、往昔の東ローマ大都市の瓦礫を相手の精確な研究からしか期待できないのである。

さて、このことはいかにも尤もと思われるようになるのは、私の取上げたエフェソス出土断片の意義が、断片自体ゆえに有りて見える意義よりも、はるかに大きく重々しいと査定されたときであろう。ところで、たったいま要請されたごとく疑いもない東ローマ文化層からの出土品であり、それゆえ聖画像破壊運動以前の時代における東ローマ工芸の状態を明すに十分な確証であるからには、これまでのところ同様の証拠を多くは所有していないこともあり、この唯一これだけしかない断片が獲得するのは並外れて大きい価値である。この断片と東ローマ起源の確かな諸他の青銅製品との比較は、目下そのような製品の多数が欠けているゆえに無論いまは可能でない。けれども出所の確かなら

ぬ品々ならば決して相似た姿に欠けていないし、こうして、これまで出所の疑わしかった品々を確然とはなくとも蓋然性は高いとして東ローマの芸術領域に指定してよい状態に入ったことで、われわれの芸術史的認識をいぢるしく拡げる機会が一挙に開かれる。

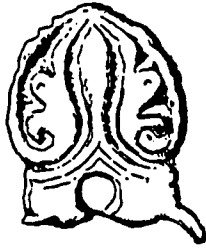
ここ三十年の遺跡発掘はとりわけ何百もの標本を一定種類の青銅装身具、ことに留金 (Gürtelbeschlag、ベルト金具・Schalle、バックル・Riemenzunge、革紐舌端) について明るみに出したが、これらは共通種類の植物文様によって場所・年代の比較的閉じられた集団内に共属していたと証明されるし、外部の指標、なかでも一緒に見出された硬貨に照すと、大体として紀元六世紀七世紀には地下に埋れていたはずと結論してよい品々である。主な発掘地域はハンガリーであり、ここにここでは、文献で広く知られるようになったケシュテリ (Keszthely、ブダペスト南西 Balaton 湖西端部) の墓地がかなりの品々を教えてくれたが、なお他にも数多く同種関連の出土地が発見されたのであり、これら各地の内容はハムベル (Josef Hampel, 1849-1913) が周知知られた見事この上ない、飽くことを知らぬ入念な仕方で蒐集し、研究し、公刊している。⁽²⁾ しかし同じ共属の品々で、今日のハンガリー王国の国境外でも見出されていた品々は決して稀少でない。西方へ向けてはわけでもグルムヴィルツ (Grunwiz, Mähren 地方—今日スロヴァキア)、ウィーン近郊のザンクト・ファイト (St. Veit)、オーバーエステライヒ地方のエンヌ (Enns)、オーバーシュタイア地方のクルングル (Krumm), ケルンテン地方のグラーフエンシュタイン (Grafenstein) にヴィラッハ (Villach)、それぞれどころかイタリアへまでも同種の装身具が知られないままではなかった。南方では最近アルバニアにおいて、さらに越えてエジプトやカルタゴでも出土が確認されているし、東方へ向えばコーカサスの奥地にまでも追跡できるのである。このような青銅製品の本考四四頁に纏めた諸例と、われわれのエフェソス出土の小板とを比較して、諸例にも造作なく認められるのは肉穂形の葉であり、三葉の (縮約された) 全身パルメットであり、中心の小蕾を冠に戴く花萼であり、三粒

の実が一緒の小房である。だがこれら意匠モティフの合致よりも一層重要なのは、共通の基本的な文様処理を導く傾向に見られる合致であり、ことに、花綱式蔓草は好い、楔状交叉部の埋め草は好い、さらに葉を別々に動かす気まぐれ風の筆法も好いとする歴然たる偏爱である。われわれの小板では、とりわけ手摺子ペグと三角形とのあいだで長く伸びる左右の半身パルメットに、この気まぐれ風の筆法が見える——上方から茎はまずほとんど真直ぐの斜線で外股に走り、それから古典的な半円曲線に代り）ガクツと鋭く内がわに折れて、直ちにまたも上方へ戻ろうと努め、果ては大詰めの蕾となって新たに折返す。理に合わぬ曲線で対照を際立たせる動きが好いとする同じ傾向に、われわれは例えば本考四四頁7のエンズ出土の革紐舌端留金でも出合うが、この留金もエフェソスの小板に劣らず、楔状交叉部の埋め草として、がっしりとした肉穂状の葉を共有している。無論ここに見えているのは、同時代の建築において半円形のアーチを離れ、代って次第に竹馬形、馬蹄形、そして最後に尖頭形や葱花形きょうかのアーチを普及させてきたのと同じ傾向である。往昔に開かれた方向で一樣に流れてきた動きがいまや嚴禁されたと見えるのであり、実際に人々も、しばしば屈折や湾曲によって、当の動きを妨げ乱すことに努めていた。この傾向をもあっさりオリメント化傾向と呼ぶことができるであろう。けれども植物の蔓草文様が古代ギリシア独得の創造物であり、この植物文様に適用してこそオリメント化傾向なる用語は、後古代芸術ポストアンティークの古典的な構成要素を紛れもなく際立たせ、目下の文章が扱っている装飾文様(Ornamentik)全般を、古代の植物蔓草文様からサラセンのアラベスク文様へと発展する、両文様間の直接の結節点として登場させることになる。

- (2) 当初は定期刊行物 *Archaeologiai Ertesítő* 「考古学通報」に公表されていたハンガリー出土品だが、これがいまは書名 *A reglbb középkor emlékes magyarhonban* 「ハンガリー出土の初期中世遺例」のもと、ハムブルのマジヤール語本文を付けた二巻本地図書に纏められている。ハムブルはドイツ語版 *Altertüner des frühen Mittelalters in Ungarn*.

Braunschweig 1905] をも準備中であり、やがては国際的学問研究界の最大級の感謝をかち得ることにならう。ただいま論じている青銅製品群に属する品々は、右の地図書（ツリキョウシキ）の下記番号図版に見出せる——72, 73, 78, 90, 91, 102-108 etc. 外国に流出している当該ハンガリー出土品についてはチューリヒ博物館 (Zürcher Museum) の品々、なかでも特に在庫品番号「記」のものを挙げてよからう——[Inventur], Nr. 4113a, 4113i.

(3) 書籍の写真凹版を除いて、本考の挿図はすべて論考「後期ローマ工芸 [一九〇二]」の目下印刷準備中の下記第二巻から取らるる——Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Osterreich-Ungarn*, hrs. vom k. k. österreichischen archäologischen Institut. 本考四九頁挿図の出典は学大令「マカザミア・マイ・リンチャイ (Accademia dei Lincei)」に於ける「トロシーノ城 (Castel Troisino) 墓地出土品に関する刊行書 (Monumenti antichi, vol. XII, pag. 236) p. 46no.



格別このことについて教えてくれる実例には極った型の青銅留金もあるが、この型を具體的に示すのが上掲の挿図「スパラト博物館 (Museum zu Spalato [現在の Split])」所蔵タルマティア出土品の図である。成程この留金の輪 (Ring) と針 (Dorn) は壊れて失せているものの、この性格特性を成しているのは表面浮彫の双つの半身バルメットであり、双つが金具を飾り、双つ一緒になって、紀元前五世紀四世紀のアッティカ芸術以来われわれの知る「撒水 (gesprengt)」バルメットの図式を生じている。すなわちこれは新たな例、この後期ローマ芸術が、植物文様をアカンサス化してゆく初期ローマの自然主義的方式から、遡ってヘレニズムの、厳格さや様式化やオリエント化の一段と濃い蔓草やらバルメットの形成へと戻る、後戻りの新たな例であって、この種の形成が恐らく最も適切な姿で見えるところは、紀元五世紀の削ぎ彫り (Keilschnitt [= Kerbschnitt]) 楔状に彫込む沈め彫り（フロンズ）（青銅製品の裝飾文様である）（リーゲル論考「後期ローマ工芸」一五六頁以下「新版単行書（一九二七年）二九一頁以下 Keilschnitt の章」図版

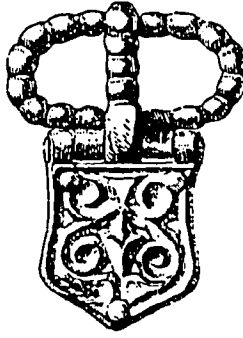
XVII-XX)。形体 (Form) および模様 (Dekor) から見て完全に同一的な同類の留金は、今日までのところスプラト以外に下記の地点で検証できる——ナポリ博物館 (Museum zu Neapel ポムペイ出土青銅品として) で一点、ローマのカピトリノ博物館⁽⁴⁾ で一点、さらに大英博物館で三点、なかの一点はケルチュ (Kertsch クリミア半島部) 出土品 (出所はマクファーン蒐集品であり、当の蒐集品として著書 (Duncan Macpherson (1812-1867), *Antiquities of Kertsch, and researches in the Cimmerian Bosphorus*, 1857) で公刊 (Plate V) されているゆえに由緒正しい明)、一点はカルタゴ、一点は英国ケント州から出ているが、ケント州は英国の諸他すべての地と比べて、異国製出土品の豊富さで際立っている地方である。最後、私の記憶に誤りがなければ、私はベルギーのリエージュ博物館 (Lütticher Museum) でも一点を見ていると思う。こうして分布の範囲は主として中部イタリア、南イタリア、バルカン半島、南ロシアおよびアフリカに、言いかえると紀元六世紀七世紀の標準的な東ローマ影響圏に拡がっているのであり、離散せる若干の例は、交易を介して、ヨーロッパ西部沿岸地方へ到達したものである。

(4) 都市ローマ出土と思われる品については何ひとつ確実に知ることができなかった。さよふ、この一点や似た品々の調査が、私にはガラス張り陳列棚の開扉拒否によって不可能とされたところか、「検査官 (Inspektor)」なる者の荒々しい口調で、品々を前に覚書を記すことすら禁じられたのであった。この信じがたく思われる事柄を記すのは、ただただ、このような品位なき管理の有様に変化を呼ぶのに、あるいは役立つかもしれないと思つてのことである。

こうして手許にあるのは一部類^(Kategorie)の文化遺例、特徴ある一箇共通の芸術意思 (Kunstwollen) により確固不動の意図 (Absicht) のもとに見間違えようもなく作り出された品々であり、それゆえ純古典^(Klassisch)の芸術領域や古オリエント芸術領域とも、後代紀元八〇〇年以降の東洋^(Orient)芸術領域や西洋^(West)芸術領域とも取違えることのできない部類の文化遺例である。



1



2



7



3



4



5



6

1-3 ウィーン近郊 St. Veit 出土品 (Wien 自然史博物館)

4-6 ハンガリー出土品 (Budapest 国立博物館)

7 エンス (Enns) 出土品 (Linz 博物館)

この芸術意思の通用する効力範囲は、これまでに発見された証拠に照せば、エジプトや小アジア西海岸からイタリアやバルカンを越えてカルパティアにまで、アルプスからコーカサスにまで拡がっていた。しかし当の芸術意思の表出手段、ただいま論じている種類の青銅製品ブロンズに見られるような表出手段は、右の途方もない領域のあらゆる地方で自生的に案出されたのもあろう、などと思うことは、まさしく完全に不可能である。当の種類はむしろ、これを好して迎えた一地点で成立、この種類を使えるまでに成熟した諸他の地方へは、当の一地点から拡がっていたに違いない。その地点を探せば、もとより当代ヨーロッパ東半分の芸術発展全般に指導役を果していたと推測してよい場所ではありえないし、こうなると顧慮できるのは東ローマ帝国だけでしかない。仮に、当の種類の起源を見出せるのは、むしろハンガリーかエフェソスでないかと問われても、答には一瞬疑う余地もありえない。あらゆる文化的事物と同じく紀元六世紀七世紀では造形芸術においても、東方の蛮族やスラヴやアヴァール等々の人々に向けては、ローマ人と呼ばれる人々 (Romæer 帝国各地居住のローマ出自の人々)こそが相変らずの贈り手であって、決して逆向きではなかった。しかも注目に値することだが、わけても当の種類の夥しいハンガリー出土品を観察すると、ここには滅多に荒削りのものがなく、むしろしばしば、手早く確かだが疎略な作業の品々、工場的大量生産からしか出るはずのない品々を見るのである。このような工場生産ならば成程われわれは東ローマ帝国を出所として知っているが、東ローマ帝国へは以前の世界帝国の奴隷経営から引継がれた方式である。ところが蛮族の人々にとっては、当時あらゆる生産はなお家内仕事 (Hausfeld) なる経営段階で行われていたのであるから、工場生産などとは考えようもないことではなかった。銘刻によってメロヴィング朝時代 (西方) 蛮族の作物と証明されている僅少の金具細工は、こうした段階の個人的作業方式に具わる粗野性と同時に独創性をも歴然と見せている。東方蛮族の諸地方でも確かに同じような作物が生じていたことに変わりあるまいが、当面の問題に関する出土品の大多数は疑いもなく、個人性に欠ける市場品と

相似た品々である。そして、繰返すことになるが、このような品々の大量生産を果せる前提条件は、コンスタンティヌスからカール大帝にわたる時代では、ただ、ギリシアの経営精神に充ちた地中海地方の古い物産集散地だけにしか存在しなかった。

この問題についてすでに幾多の意見が繰返し表明されてきたのは自明のことだが、なかで特筆に値するのはヨゼフ・ハムペルおよびスヴェン・ゼデルベルクの見解であろう。さきの種類の起源をハムペル (Josef Hampel 前出) は黒海沿岸ギリシア人植民地群、ことに諸他すべてのなかで最も永く存在を固守してきたケルソン (Cherson ≡ Chersones [クリミア半島 今日 *Sevastopol*]) に置きたい気持でいる。⁽⁶⁾ これを見れば当の種類の芸術性格の成立については、ハムペルもまた、ギリシア的要素が主に関与している事実を主張したいところかと思われる。しかし黒海沿岸を成立の地とすることについては、このことが、この地が地理的に一方では往昔の主要出土地ハンガリーと近く、他方では意匠モティフに見られるオリエント化への性格と近いゆえに、さらに蛮族地方における黒海沿岸ギリシア人植民地の立場自体のゆえに、格別ハンガリー人研究者にとっては全くの魅力と映ったに違いない、とまず認めておかななくてはまい。東ローマ帝国から蛮族諸国の少くとも最東部地域への輸出にあたり、当の植民地群がきわめて強く関与していたであろうことは、大いに有りえたと推測できる。だが当地に工場や工房の所在自体までも仮定してよいか、すでに確実性は小さくなり、さらに私には全く疑わしいと思われるのは、さきに見定めた、あの明確な様式 (S) が黒海沿岸の植民地国家から生じえた、などということである。というのも、先述のごとく、ここで問題となるのが、どこか一地方の趣味の色合などでなく、徹底的にして支配力広範で大きな芸術意思 (Kunstwollen) にとつての表出手段のことだからであり、かかる表出手段の案出となれば、黒く暗いボスポロスの失われし片隅にでなく、やはり広く、帝国の主たる文化中心地のひとつに求めたくなるからである。ちなみにハムペル説の根柢にある思想、ギリシア

こそが出発点とする完全に正しい核心的思想は、この仮説の初めて発表された当時まだ小アジアやエジプトやイタリアにおける相似た種類の出土品は知られていなかっただけに、ますます高く評価しなければならぬ。けれども黒海沿岸の植民都市のいずれかが当の種類の成立の地とする見方は、さしあたり、つねに顧慮すべき推測のひとつとして認められる以上には出ないであらう。

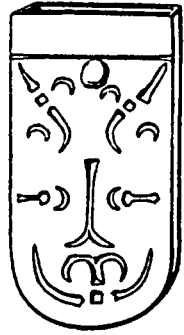
- (5) この自身の見方をきわめて明瞭にハムベルが定式化しているのは、ナギーセントーミク羅斯の金細工出土品を論じた下記
 の書においてである——Josef [Jozef] Hampel (1849-1913), Der Goldfund vom Nagy-Szent-Miklós, sogenannter
 „Schatz des Attila“. Beitrag zur Kunstgeschichte der Völkerwanderungsperiode. 1885. S. 134ff. und passim.

このハムベル説に反して、惜しくも最近ルント「Lundスウェーデン南端部」で歿したスウェーデン人研究者スヴェン・ゼデルベルク (Sven Söderberg, 1841-1901) は、われわれの部類ぶるいに入るケシュテリ (Keszthely) の出土品をスラヴ民族に帰属させたいとしていた。⁽⁶⁾ 実際、ハンガリーで出土のかぎりでは、当の品々には飾りや家具としてスラヴ族に属する人々の使用がありえたであらうし、今日このことの、証拠を挙げての否認など誰にも成るまい。だが無論これだけでは当の品々の成立場所自体については、ましてや品々に具体化する芸術様式の成立場所自体については何ひとつ決せられていない。ことに南スラヴ人はさしあたり諸他あらゆる文化的事物においてローマ人 (Romäer 前出) と繋がっていたのであるから、ただいまのスラヴ説についても暗黙裡に東ローマの影響は容認されていると思われるし、この容認ははっきりとスヴェン・ゼデルベルクの自覚せる意見でもあったとしてよからう。

- (6) わけても上記の論考におごつてである——in Naues [Neues?], „Prähistorischen Blättern“, VI, 1894, Nr. 5 und 6.

本考の入口で見知った小さくて控え目な青銅ブロンズ小板の背後に、こうして紀元六世紀七世紀に地中海東半分の諸国を支配せる芸術、強力な東ローマ芸術の大きな版図の線が描かれ始めている。だがこれは、この種の輪郭の最初の線ではない。諸他の劣らず明確な輪郭線にも、すでに早くから気づくことはできたのである。若干この点について示唆したが、ここでおお、この願いをお許しいただきたい。

さきごろ私は紀元六世紀から八世紀まで広範囲に拡がった文様意匠モティーフ (Ornamentmotiv 裝飾文様作因) の登場に注目したが、この意匠は点一つとコムマー一つ (もしくは幾つか) から合成されており、それゆえ私はこれをセミコロン文様 (Strichpunkt-Ornament) と名づけた。しかもここでは、たんに図像構成 (Konfiguration) そのものばかりでなく、飾るべき表面に文様の彫込まれる仕方までもが、この文様の性格特性となっている。すなわち、この文様を見れば、文様を地の上の模様とはせず、表面でしかないと見える全体たる相手を碎いて三次元的形体の部分と化してゆく役目を文様がもつ、とはっきり感じられるのである。ここに見えているのは、地を色彩主義的に活用して解き放つ傾向、つまりコンスタンティヌス以降の芸術全体における全般的な決定的傾向として私が論考「後期ローマ工芸」で証明できたと同じ、地の解放 (Emanzipation des Grundes) への傾向である。ところで、このセミコロン文様成立の土地を、この文様で飾られた遺例が明るみに出た場所に照して決めたいとして辿り着くと、グエラザール (Guerrazar) の王冠に照せば西ゴートの起源、ハンガリーのナギーセンターミクロス等々の出土品 (例として Hampel, Atlas I, Tafel 50, 56, 57) に照せばアヴァール＝サルマティア (avarisch-sarmatisch) の起源、トロシーノ城 (Castel Tro-sino 左掲図参照) キヴィターレ (Civitate) キューシ (Chiusi) ほか多くの土地の墓地発掘品に照せばロンゴバルド (longobardisch) の起源としなければなるまい。しかしながら、このように申立てられる場所で私は、セミコロン文



様がただエジプト出土品にも見出せるばかりか、いわゆる初期キリスト教芸術のラヴェンナ支脈に属するが、ラヴェンナから出た六世紀の大理石製品にすら欠けてはいない、と立証することができた。この意匠キイフがラヴェンナに登場しエジプトに登場していることを見れば、これがローマ人共通 (gemeinromisch 前出) の意匠であって、この中心から出て、東ローマ帝国の半蛮族的・全蛮族的な文化依

存地帯へと達していたに違ひなく、このことに疑問の余地は全くない。こうして最後には、すでに芸術史の原理的考量によるだけでも確実と思われる事柄が、右のごとく出土品の示す統計量によっても、これの外的事情 (本考三八頁以下) にもとづく不足にもかかわらず確証されるのである。⁽⁸⁾

(7) Spätromische Kunstindustrie. [901] S. 204. [新版単行書 (一九二七年) S. 383ff.]

(8) ここで黙したままは許されなむことだが、金に寶石を嵌込んだセシロン文様は、エルミタージュ美術館の名高いシベリア出土金製品の幾つかに見出せるばかりか、一つの相似て飾られた腕輪にも見出せて、最近この腕輪についてはドールトン (Ormonde Maddock Dalton, 1866-1945) がキリュに注目すべき論文 (On some points in the history of inlaid jewelry. in: *Archaeologia*, 1902) に図版 (plate XVII) を掲げて公刊、アケメネス朝ペルシヤ (achämenidisch) と明言する芸術性格ゆえに、成立期を紀元前四世紀から五世紀にまで遡らせており、したがって後期古代のセシロン文様の起源をおなじく古い年代としたい気である。けれども私は、この著者、ことに大英博物館初期キリスト教遺例目録によって功績多大な著者に、当の腕輪の年代決定については同意できない。類似のシベリア出土品をも私はあくまで西紀以後に成立の品々と考えているが、同様この腕輪はむしろ、まことに夥しく纏められているオクソス出土品 (Oxus-Fund) の幾つかと同じく、ササン朝ルネサンス (sassanidische Renaissance) の成果であると私は見ている。

ハンガリーからイタリアやブルゴニーにいたるまでの夥しい青銅^{ブロンズ}出土品に繰返される把手の一類型は、小アジアのマクリ (Makri) からヘバ、デイ博士「前出」のもたらした幾つかの留金や締金の上に、相似た仕方として確認できるし、当の留金や締金にはルーヴル美術館蔵 (古代青銅品室で無造作に陳列) や大英博物館蔵 (アングロサクソン室のクニドス由来品) の小アジア諸例あり、大英博物館 (エジプト第四室ガラス戸棚 M) では同種エジプトの一例も繋がるばかりか、最も近い縁者としてスバラト博物館 (Museum zu Spalato) のサラナ (Salona) 出土品も仲間に加わる。そして、この類型に劣らず明確な構成、特徴いちじるしく刈込んだ縁辺に囲まれ、ざらざらに粒起させた地の上で豊満に動く植物文様の構成を、たんにハンガリー (Hampel, Atlas, Tafel 47) ばかりか、バリエール＝フラヴィ公刊 (Casimir Barrère-Flavy (1863-1927), Etudes sur les sépultures barbares du midi et de l'ouest de la France. [1893] pl. XII, XVII, XXVIII, XXX, XXXI) 南フランスのゲルマン人墓地出土品にも見出すとき、これほどにも特殊きわまりない飾粧方式が、相互に地理上まことに隔絶する二地点で、完全に同一的な形体として出現することについては、またもや原因として一箇共通の第三者を想定することしか許されないのであろうし、この第三者は、芸術史上の根拠から見ても経済史上の根拠から見ても、ただひとつ東ローマの芸術生産 (Kunstproduktion) に求めることしかできないのである。

もちろん、是非とも入用の金具飾りを例えばハンガリー奥地の住民に授けてくれた工場、この工場を広い東ローマ帝国のいかなる地点に探せばよいのか、これは今日まだ答えることができない。あちこち別々の物産集散地が関与していたことには疑いなく、ここからの結果として、芸術的根本傾向は合致するにもかかわらず、個々の部分集団間では見紛うことのできない相違も生じていた。ひとつの品の成立地がアレクサンドレイアかアンティオキアか、それともアドリアノーブルかニシピスかによって、高低の度合こそあれ芸術的性格もエジプト風かベルシア風か、それともイリュリア風かシュリア風かの地方趣味に近づかざるをえなかった。こうして例えば出所は明かに西洋の品なのに、

完全にアジア風の意匠^{モティフ}がひとつだけ登場することの説明も成ろう。しかし全般的に考察するならば、こうした地方色はすべて、共通の支配的な根本性格の前で消えてしまう。そして、この根本性格が、確かに納得できるとして認識させてくれるのは以下の事実である。すなわち、かつてのローマの世界帝国においてのごとく、紀元六世紀七世紀に於いても、少くともなお地中海沿岸では、また東アルプスを含むヨーロッパ東部隣接地帯では、主たる特徴の画一的にして規範的な芸術が支配していたという事実であり、この芸術こそが東ローマ芸術であった。この芸術お気に入り^{キイライフ}の意匠は、すでに古代オリエントおよびギリシアの時代に見られたごとく、依然として植物文様であって、これは後年アラベスク文様ともどもイスラムの芸術をも支配することになる。ところが同じ時代にゲルマン民族の西方は、すでに断乎として動物文様に愛好を寄せ、まさしく根本的に植物文様を忌避している。理由は明かに、植物文様がゲルマン民族には内容 (Inhalt) を差出さなかったからであり、またゲルマン民族が、ただの形体 (Form) だけというものの美的 (感性的) 価値には、まだ理解力を獲得していなかったからである。