

リーグル著『オリエント古絨毯』(四)

細井雄介

Riegl's *Altorientalische Teppiche* (continued)

Altorientalische Teppiche (1891) is the first book of the art historian Alois Riegl (1858–1905) and highly significant in the development of his whole activities. Furthermore, it is regarded as the starting point of theoretically exact studies in Teppich in general. So, in the former issue (Vol. 123, July 2014) of this periodical, I introduced the Vorwort and Einleitung of the book with a chronological survey of Teppich-studies in the 1970s. Then, in the next issues (Vol. 126, December 2015) the first chapter, Der gewirkte Teppich, and (Vol. 127, June 2016) the second chapter, Der Knüpfteppich (the first half).

Now, with great respect for the content of the book, I continue my same work on the chapter II, Der Knüpfteppich (the latter half). As before, in order not to miss any detail I have translated the whole of this latter half into Japanese here.

The original text is as follows:

Alois Riegl, *Der Knüpfteppich*. in: *Altorientalische Teppiche*.

Mäander Kunstverlag 1979 (Nachdruck der Ausgabe 1891) S. 55–83.

本稿の目的は後段に置く論考の翻訳紹介にある。芸術研究と歴史との相関を思い、美術史家リーゲル（Alois Regt. 1868-1906）の洞察を重んじて、学業処女作の意義もまた看過できないと捉えての作業である。

当の書は一八九一年公刊の『オリエント古絨毯』である。幸い本論叢では全五章構成本の「まえがき」「序論」（第百二十三集）、「第一章 平織り絨毯」（第百二十六集）、「第二章 添毛手結び絨毯（前半）」（第百二十七集）を移すことができた。これを承けて今回は後半全部を移して第二章を完了することで、およそ絨毯なるものの制作技術と地理的分布について、目に留まる主要特徴はすべて挙げられたとしてよい。このあとリーゲルの歴史的洞察は、第三章の（第二章への）付論的観察を挟んで、第四章第五章の宏大な美術史の構想提示となるのである。

オリエントの「キリム」として名高いが、これはヨーロッパの「ゴブラン織」が思合せられる壁掛け布であり、よく見れば、東西の到るところで自生的に育ったとしてよい「壁掛け絨毯」は、いずれも平織りを制作原理とする品々である。この「平織り絨毯」を第一章で考察し了えたリーゲルは、続けて「添毛手結び絨毯」に立向うが、これの本性については予め「序論」内で以下のごとく述べていた――

「……………平織り（Wirkerei）は一段と原始的な技術であり、いや総じて、どこから見ても織物の最古の形式である。ここから理解できることだが、全般的な保守主義にもかかわらずオリエントですら平織りの使用はすでに何百年來きわめて控え目な程度に限られてきた。ところが添毛手結び敷物絨毯は今日なおオリエントでは最も広範囲に使われており、それゆえ引続き数多く生産されるであらう。ヨーロッパの用語の意味では、これこそがオリエント絨毯そのものであり、この名で理解するのは普通の言語使用のばあい、ただただフラシ天の床絨毯だけでしかない」（本論叢第百二十三集五三頁）。

この敷物絨毯すなわち足で踏む床絨毯への注文と、触れられもせず垂れている壁掛け絨毯への注文とが全く別々

になることは疑いない。当然この相違は双方の外面的性状に表れずにいないが、外面的性状は何より技術的制作者の仕方に依存するから、絨毯の使用目的が異なれば技術的制作方法も異なることを強いられる。こうして第二章の構成はA B二段に分たれ、「A. 技術的なこと」では添毛手結びの至極簡明な原理の図示による説明が行われた。

第二段「B. 歴史的なこと」は、保存されている遺品をもとに、「添毛手結び絨毯」の歴史を推定する作業の展開である。このときリーグルの最重要視するのがOrnamentであり、Ornamentikである。

リーグルは博物館織布部門の学芸員として職歴を開始した人であり、工芸品の極微に迫る周密な観察では、「飾る」や「飾り」を巡る同族語の多数が慎重に用いられる。これらを大別して訳者はかつて「Ornamentは「裝飾または（裝飾）文様あるいは文様」と訳して、いわば文法的体系性や発展性を内在させる語と捉え、Dekorationは「飾粧」と訳して、いわば一回的顕彰性を強調する語と捉えて、両語の弁別を図っている」（『ヴァフィオの杯』中央公論美術出版 二〇〇八年）と明記したが、この姿勢は本稿でも同じく貫きたい。煩瑣を厭えばOrnamentは「文様」としたいが、Muster（模様）の語も頻用されているゆえに混同を避け、敢えて「裝飾文様」と訳し、これは具体的な一々の文様を指すと捉える。こうした個々の文様が全部関連し合う体系性を具えていると感得されるところで用いられるのがOrnamentikであり、当然ながら同一文章内で両語がともども現れる箇所も少くないので、Ornamentikには「裝飾文様法」の訳語を与えて、両語の別を明示しておく。読者の御教示を仰ぎたい一点である。

この裝飾文様法を拠りどころとして「第二章」のリーグルは添毛手結び絨毯を「トルコ絨毯すなわちスミルナ絨毯」と「ペルシア絨毯」との二つに大きく分類したのであった。本論叢前集（第百二十七集）では前者「一」「トルコ絨毯」の導入部分を掲げたが、続けて今回は、小アジア絨毯の全般の特質の要説から、もうひとつの特定の地ペルシアに入って、この地の絨毯を「二」遊牧民絨毯、「三」狭義のペルシア絨毯、の二段に分けて考察する後半全部を掲げて

「第二章」を閉じる。

翻訳の底本は下記の通りである。

Alois Riegl, *Altorientalische Teppiche*. Leipzig 1891. Nachdruck (Mäander Kunstverlag, Mittenwald 1979). II. Der Knüpfteppich, S. 55–83.

「オリエント古絨毯」

アールイス・リーグル

二 添毛手結び絨毯 (Der Knüpfteppich) (承前)

したがって今日のわれわれに判定できる限り、小アジアの絨毯制作の方向は、すでに早い時代から、これしかとは言えなくとも(*)主として、普通の日常使用 (gewöhnlicher Alltagsgebrauch) にと決められた類の絨毯を作ることにあったと見える。この種の日用品は当然いつの世でも豪華特製品に比べて遙かに迅く消耗して処分されるものであり、それゆえ、この絨毯部類^{クラス}の原物が必ずしも多く過去から伝わっていないことも理解できるであろう。だが仮に今日のスミルナ絨毯だけにしか頼れないとなれば、ここから遡る推論で以前の小アジア絨毯制作の性格を復元しようとしても、満足できる結果にはほとんど届かないであろう。

(*) かつて小アジアの大地では豪華特製絨毯も栄えていたであろうことは、恐らく今日のスミルナ絨毯の線描に認められる植物的要素から、すなわち大部分は見分けもつかぬほどに様式化されていて、素朴な幾何学的文様の傍らで甚だ謎めいて見える植物的要素から推断してよいであろう。等しい関係は近代のトルクメン絨毯とボハラ「ブハラ」絨毯とのあいだにも観取できる。「一八八〇年代に活動せる」シマコフの著書 (N. Sinakoff, L'Art de Asie centrale. 1883 (106p. 27 color plates). Ilima. St. Petersburg) に「トルクメン遊牧民絨毯の単純明快な模様 (第四図・第五図) と、ボハラ (Bokhara Buchara プハラ) 出の、アナトリア絨毯あれこれのごとく多々同じように解らなくなった性格を見せる絨毯模様 (第六図・第七図) とを見比べるがよい。地理的には相重なるほど内密なのに生じている相違は、まさしく以下の事情から説明で

きる事柄である——トルクメン人は今日に至るまで遊牧民の文化段階に留まっているが、他方のボハラは、ようやくティムール帝国「一二三六九—二五〇〇」治世下にでなく、すでにアレクサンドロス大王後継者時代（ヘレニズム時代）に「強力国家の首都であり豪奢を好む支配者の居住地であつて、豪華特製絨毯への欲求を土着工場生産の育成によって充たそうと支配者たちが努力していたことは確かであろう。

この事情は、スミルナ絨毯生産の、ことに装飾文様面では、つきり感じられる劣化がすでに二十数年前から嘆かれてきたことを思えば、いまではさらに悪くなっているだけである。というのも、その後、古来オリエントの経済実態を当てにしてきた生産活動に、ヨーロッパの商人・実業家との直かの接触が混乱と腐敗の作用を及ぼしてきたからである。だが幸いなことに、われわれには小アジアの絨毯制作の過去に向うべき別なる手掛りがあり、これは全く信頼できる年代をも教えてくれるほどに貴重な手掛りである。すなわち十五世紀十六世紀の額画に描かれたオリエント絨毯の模写のことである。

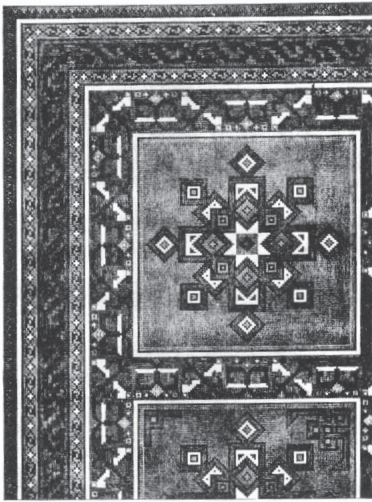
古いオリエント絨毯を規定するために、この重要な補助手段を最も成果ある仕方で行寄せた最初の人、ここにレッシング (Julius von Lessing, 1843-1908) の功績があり、この領域における学問的研究はようやく当の書 (Altorientalische Teppichmuster, Berlin (Wasmuth) 1877) の公刊によって始まるとしてよい。研究のもとづく底面がまことに広いので、「この書には十五世紀十六世紀がオリエント絨毯で利用した品についての的確な大観を与えてある」とレッシングが語るのも尤もであろう。こうした品は同時にほとんど、およそその時代にヨーロッパへと輸出せる小アジア諸地方において作られていた品とも相重なるとしてよからう。

これらレッシングによってドイツ・ネーデルランド・イタリアの絵画から読取られた絨毯模様を具えて眼前に横たわるものが、画家の想像図ではなく、事実として現存せる絨毯の模写であること、このことへの疑念はすでにな

い。というのも大方の模様については北方からも南方からも幾つもの繰返し、大部分あるいは全部分の同一的な繰返しが現存するからであり、また、この上なく輝かしい確証としては完全に画面と一致する何枚かの原物すら提示することができたからである。

画中に描かれたものであれ、これをもとに確められた原物であれ、レッシングの集めた資料全体の中で、装飾文様の内容については幾つかの明確な類型を^{タイプ}区別できる。だが格段に勝れて見えるのは、^{タイプ}Knüpfteppich *kat' äčoxiv* (真の意味での添毛手結び絨毯) を認めるのは当然、と言切れるほど完全に敷物絨毯 (*Fußteppich*) なる様式的概念と適合する類型である。

ことに教えるところの大きい例「第一型」を第九図(レッシング本『*Die Teppiche*』による)に掲げる。これはホルバインの『バー



第九図 (レッシング本)
ホルバイン画の絨毯模様

ゼル市長マイヤーの家族と聖母』（一五二六年）（Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meier. 別名「ダルムシュタットの聖母」）から採られているが、ホルバインはいつでもおのれの絵に眼前の絨毯模様をこの上なく入念精確に写している画家であるから、この絨毯の真正性は信頼に値する。こればかりか幸いにも、この例を直接に審査できる品としてヴェローナの僧院 Santa Maria in Organo に出た一四九九年の象眼図絵（Intarsiatbild）があり、ここでは正方形を充たす図様が、第九図下段正方形内の右隅に見えるもの、つまり、よりよく空間を充たすために嵌めた小さな帯紐との、ささやかな変化を示しているだけである。「このホルバインの聖母図には別人の模作がドレスデンにあり」、この模作から第九図の向合いに隅を充たす図様が採られているが、模作では同じ絨毯模様が模作家によって、まことに特徴ある仕方でも幾重にも欧風化された。

縁取り（^{ふち}Bordüre）を度外視すれば、部分的模写たる第九図の平面全体は個々の正方形区画に分たれ、各区画は



第九図a ホルバイン
ダルムシュタットの聖母



第九図b 模作
ドレスデン国立絵画館蔵

それぞれひとつの幾何学的星形模様によって充たされ、四側面はみな細身の縁である。正方形区画ではどれにも同じ充足装飾文様 (Füllungsornament) が繰返されるのであるから、全体を掴むには絨毯の一隅を再現すれば十分である。正方形区画を囲む縁取りは一本の破れ波線だが、これの元々の意義が植物にあることは確かに線の流れ全体から、またあれこれの分岐点からはつきりと判るものの、しかし手結びの正方形なる基本図式に適合することを果していて、ここでの植物性が保っているのは完全に様式化された性格である。代る代るの分岐点 (Angelpunkt) は疑いもなく花に蕾と解してよいが、いずれも輪郭が直線的階段状に様式化されていて、見る目に自然主義風の形成は消され曇らされていると映る。けれどもこの縁の装飾文様は、この絨毯において、およそ幾何学的形式以外の分野から汲取られた唯一のものであって、相似た種類の多くの絨毯では、この唯一のものまで抜落ちて、純然たる幾何学的図形に置換えられている。ここを取巻く縁取りで出合うのは、幾何学的形成ではまさしく太古の伝統的なモティーフである。丸く反らずに角張った段状で順々と列なるS字形は、オリエント絨毯の縁取りに夥しい模様だが、このわれわれの例において両側で囲むのは角張って様式化された真珠の縦帯である。最後の外縁 (Saum) を務めるのはギザギザの小ピラミッドの並びで、向き合う (黄と赤) 二色が内と外を指しているが、強い方すなわち赤色がわずかに外方明示の決め手となっている。

ただいま描いた種類の装飾文様法 (Ornamentik) について特定の国民的由来や様式的由来を問うのは難しい。この装飾文様法が添毛手結びの技術的要請にも、添毛手結び絨毯は床敷物 (Fußbodendeck) 床被覆材) 用のものという規定にも、最も自然に適っている事情については、すでにレッシングが説得力のある示唆を与えてくれた。以下のごとく言うのである (前掲書 S. 8) ——

「添毛手結びの作業では、技術的理由に制約されて、決まった角でしか折返せない直線が支配的となるが、この

ことは、厚くて撓やかな敷物絨毯づくりを規定するのに極めて幸便な原則である。こうして勝れて幾何学的な模様へと導かれるのだが、ここへは出発点で床（Fußboden）の飾り模様の簡明な目的を問うだけでも到達する……床には目を引付ける飾りは持たせていけないし、許容されるのは気楽な平面分割に、調和ある色での快い生命鼓舞、これで全部となる……（このように何ら意義は具えていないことBedeutungslosigkeit）が幾何学的な線の戯れほどに完全なところはどこにもなく、果せるかな、この戯れは、無論ギリシア・ローマのモザイクでも弘く行われているように、オリエントのあらゆる床飾り、絨毯飾りの原則である……縁（へり）で包まれ星形や角形で充たされている正方形への分割は簡明この上ない根本構想（Grundidee）である。絨毯で絶えず帰来する星々は、四方へ等しく線を放射し、放射線内でふたたび包まれ、ひとつの幅広く横たわる薔薇結び（Rosette）となるが、こうした星々こそは正しい床飾りの真に古典的な模様である。」

ここに引いた言葉に、この部類の絨毯の様式的性格および床モザイク（Fußbodenmosaik）との近しい同類性が、まことに的確な仕方で言表されていると思われる。もとよりわれわれは、実際十六世紀十七世紀のペルシア絨毯に生じていることだが、素材たる原料も作業もともども洗練されて敷物絨毯の飾りに添毛手結び技術の進歩が繊細この上ない植物の丸みをも表せるまでになったのを、これは様式に反すると咎めるほどに様式尊重の純正主義者であつてはならない。しかし床絨毯を飾ろうとする原始的な添毛手結び技術は差当り床用装飾文様法に頼らなければならぬであらうし、「絨毯と床モザイクとの」双つの領域のあいだにレッシングの引いた並行線は恐らく双方の模様直接に依拠する、とまで拡げて捉えることができよう。目立つのは少くともオリエント絨毯における個々の色彩平面の規則的な黒い縁取り（Umrandung）であり（第九図でも同様）、色彩調和が求められるところでは白や赤は縁取りに用いられていないと見える。だが黒い縁取りは即座に後期古代のモザイクを思出させる。そして模様と

なれば、サラセンの十六世紀から十八世紀までのモザイク床（例として下記の書を参照のこと——Emile Prisse d'Avennes, 1807-1879, *L'art arabe*, 1877, Tafel 56）で折々なお、後期ローマ・ビザンティンの床に出たのとはほとんど変りない意味匠（マニエール）に出合うのは本当に驚きである。

こうなると第九図で出合う種類の小アジア絨毯の飾りは、最も奥深いところで、添毛手結び敷物絨毯の根柢にある様式概念と連なっている。そして経験が教えてくれるのは、他所ですでに久しく古びて越えられてしまった方法や方式なのに太古から伝わる技術的方法や経済経営方式にしぶとく固執することと相俟って、この種の飾り形式の産出年代は技芸行使や装飾文様法の太古の時代を推論させる、ということである。こうしてわれわれは小アジアの添毛手結びの技術を、ごく近年に至るまで家内仕事（Hausarbeit）なる最も簡明な生産方式の道で行われてきた極めて簡明な技術である、と知ったことになる。となれば装飾文様法（Ornamentik）をも、この成立時代にまで遡らせて見なければなるまいが、早くもアッシリア人や古代ペルシア人が敷物絨毯を用いていたのであるから、さきに説いた種類の幾何学的な絨毯装飾文様も遡って、少くとも右記文化民族の時代には入るであろう。このことの証拠としてレッシングもニネヴェ出土の雪花石膏（アラバスター）に移された敷物絨毯（*）を掲げているが、ここで見られるのは、星形で充たされる正方形区画と薔薇結び（ローズ）外縁とに別ける、さきと同じ分割である。

（*）レッシングの前掲書 Tafel 30 — レヤード（Austin Henry Layard, 1817-1894）に拠る。ただし、大理石の戸口敷居から採られた、この飾りと小アジア絨毯との類似性は、ただ全般的な配列だけに限定される。それでも、優雅に反り返る花萼と花芽にしても薔薇結びや丸みの要素から成る格子細工にしても、これらは添毛手結び絨毯の装飾文様そのままの模写という考えに逆らうものではない。

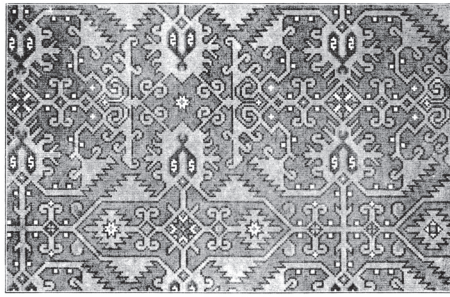
にもかかわらず、この原始的模様ある部類の絨毯でも、国際的な後期古代「様式」（internationale Spätantike）が何

の痕も残さずに通り過ぎることはなかった。第九図に掲げた絨毯片の裝飾文様（Ornament[ie]）で出合うのは波状蔓草文（Wellenranke）であり縦帯真珠文（Perlenstias）だが、これらは二つとも後期古代に弘く流布した意想である。S字形およびギザギザのピラミッド群、いや内側の正方形を埋める星形さえも、エジプトの織布出土品には数多く同類がある。この絨毯部類の別例では、縁の部分にしばしば、絡み合う帯（Bandverschlingung）が、しかも後期古代の絡み合う帯を發展させたサラセンに完全固有の破れ姿（Lessing, Tafel 10, 12, 20）で現れるし、さらに樹木（Lessing, Tafel 21）やパルメット風樹葉（Lessing, Tafel 7）と交替しながらの花瓶（Vase）が、当然どこまでも厳しく様式化されて登場する。約束事となっている後期古代普遍芸術（Universal Kunst）の極めて強力な影響には、まさしくオリエントの家内仕事の郷民芸術（Volkskunst des Hausleibes）もまた、完全に身を引いていることなどできなかったのである。

ちなみに、素朴な芸術創造活動という厳格な様式化の前提条件が、ヨーロッパの干渉によってオリエントことに小アジアにおいても死滅へと追込まれている時代の産物にはおのずと理解されるように、いましがた描いた型の小アジア絨毯は、近代のスミルナ工場生産からは消えてしまった、と言えるほどである。

別なる型「第二型」の小アジア絨毯が第一〇図（レッシング本のTafel 15）、元プロイセン＝ドイツ皇太子妃（後のフリードリヒ皇帝未亡人）所蔵の一絨毯から採られた挿図に見られる。この例でとりわけ目立つのは、総じて輪郭を鋭角的段差で區別して示す傾向である。これはわれわれのよく知る別なる織布技術、平織り（Wirkerei）の要求に応える傾向である。すなわち本書第一章で見てきた通り、平織りはこれ本来の技術ゆえに縦糸と並行する直線はできるだけ避けるように求められているからである。無論この厄介は添毛手結びの技術には存在せず、果して第一〇図でも、かなり長い直線が、もしも平織りで行えば口の開いた裂目を生じるであろう方向ながら、たんに上から下へば

かりでなく、右から左へも走っている。ここにある平織り絨毯と添毛手結び絨毯との親近性は、すでに両者の相似の使用目的にもとづいているのだが、しかしなお以下のごとく仮定してもよろしかろう——右の部類の添毛手結び絨毯は、個々の比較的大きくて幅広い図形が鋭角的段差で区別されていること、および蔓草文様の進行がはつきりと破碎されていることを特異とするが、この性格的な特異性は、平織り絨毯の装飾文様法（Ornamentic）からの借用にあり、平織り絨毯の技術的な特殊性および能力に継り付くことで添毛手結び絨毯へと移されたものである。



第一〇図
小アジア絨毯の部分図
（レッシング本 十五世紀）

この類型はオリエントの絨毯制作で今日に至るまで広汎に用いられてきた。近代のスミルナ工場生産もこれを利用して、例の鋭角に、あるいは鉤形曲りに放射する線によって比較的大きな文様図形の輪郭を区分しては、破碎

せる蔓草文によって、こうした図形同士を接合している。ちなみに鉤形、縁取り (hakenförmige Beränderung) にも、歴史上の手本は走る犬 (laufender Hund 走狗文) なる古代の縁付け装飾文様としてよい可能性があり、当然この古代の装飾文様自体がこれもまた平織り技術から出たかも知れない蓋然性をもつのである。だがいずれにせよ、この例でも決して忘れてならないのは、原初の素朴な様式化の時代とイスラム化する中世の時代とのあいだには後期古代 (späte Antike) の調整作用ある国際的芸術 (ausgleichende internationale Kunst) がゆつくりと歩んでいた、ということであるが、この芸術のまさしく別格的な特徴は、あらゆる手の届く装飾文様をできる限り満々と豊かに用いるのに、それぞれの様式的由来とか往昔の感性的「美的」規定などは特に顧みてもいないことにある。

第一〇図では、きわめて特徴的に段差ある装飾文様図形と並んで、あれこれ蔓草の枝分かれ (Ranken-Verästelung) にも気付くが、いずれも植物的要素ではあるものの、先述部類クラスの小アジア絨毯ですでに注目した類の様式化のゆえに、それぞれは自然主義的性格に欠けていると見える。このことがわれわれを小アジア絨毯の第二型 (dritter Typus) へと導くが、このでの装飾文様法もまた、厳しく様式化された蔓草によって、さらに幾何学的要素と帯の絡み合いとによって疑わしくなっている。だが個々の図形は、第一〇図のごとく折れた蔓草で図形同士が接合されるのではなく、互いに頼らないことで散乱模様 (Streuemuster) さながらに隣立している (レッシング本の Tafel 4) の晴れやかで明瞭な構成は、帯の力や空間充足全体の性格とも相俟って、この例では、古典的装飾文様法との連なりをしばしば格別に認識させる。この類型がやはり、今日のスミルナ工場生産では求めている空しい。

「二」これからベルシア絨毯の考察へと移りゆくが、まずは、われわれが一般に遊牧民絨毯 (Nomadenteppich) と呼んできた一群に注目したい。

技術の点で遊牧民絨毯はベルシア絨毯に最も近く、多少とも短く刈込まれた毛羽立ちの羊毛 (Vlies) を共有する。

しかし装飾文様法について遊牧民絨毯は、どれほどペルシア絨毯からの折々の借用が生じようとも、ペルシア絨毯より小アジヤ絨毯に近い。言いかえると、近代が入り込んで明かな濁りを生じさせていない限り、遊牧民絨毯の装飾文様法は完全に素朴で原始的な装飾文様法である。また、この一群の、かなり信頼できる年代の古例との対面が、目下は可能でなく、いつか今後とてほとんど可能にならないとしても、さほど多くのことが失われてはいないと思われる。というのも、遊牧民絨毯の装飾文様(Ornament)のごとく、約束事としての国際的様式要素からでなく、素材・技術・目的規定からそのまま現れ出た類の装飾文様は、先述(二六頁)の通り、躊躇いなく太古の昔へと遡らせてよからうからである。それゆえ遊牧民絨毯の独自性を精しく考察することは、たとい意のままになる実例がわれわれの「十九」世紀を越えて遡れなくとも、この品に装飾文様法(Ornamentik)の原始的性格が濁りなく純粹に保たれてさえているならば、あくまで正当視してよいと思われる。

先立つてなお少々、この絨毯類の地理学的で民族的な分布の有様について語りたい。一八六五年にペルシア人住民三分の一以上の人々は遊牧民(Nomade)に算えられた(Jakob Eduard Polak, 1818-1891: Persien, das Land und seine Bewohner (Leipzig 1865). II, S. 90ff.)。この様相の理由と経済的帰結については本書最後の章で論じるつもりである。だがここで予め述べなければならぬのは、ペルシア人遊牧民の全部とは到底トルコ・タール(türkisch-tatarisch 土耳古・韃靼)血統でないどころか、なかにはバクティアリ(Bakhtiari 古王都一帯)人のごとく純粹なペルシア血統さえも見られ、このことだけでもすでに、遊牧民絨毯トルコモンゴル(türkisch-mongolisch)装飾文様(Ornamentik)論は理論の普遍妥当性を失う、ということである。さらに、この絨毯の制作区域もペルシア人の境界を越えて、一方ではロシアのダゲスタン(Daghestan)、他方ではトルクメン草原(Turkmenensteppe)やボハラ(Bokhara プハラ)やトルキスタン(Turkestan)へと拡がっているのである。

個々の裝飾文様（Ornament）で多大な親近性を見せる小アジア絨毯を相手に、見ただけで遊牧民絨毯が原則的に区別されるところは二点である――

一、寸法（Maß 大きさ）においてであり、人々の儉しい経済事情や必要程度や生活様式に見合うことだが、遊牧民絨毯は原則として小さい。というのも、もともと遊牧民絨毯はすべて家内仕事（Hauslied）の作業品であり、どこまでも制作者自身だけが使う品と規定されているからである。二、裝飾文様の配分（Verteilung 分割）においてであり、小アジア絨毯、少くともその主要群（第九図）は床（Fußboden）の代りにさせるのであるから、可動的で狭い天幕内や馬車（Karren; Kutsche[n]）内の遊牧民絨毯はまことに儉しい絨毯と規定され、このこともまた裝飾文様の（ふつう縞柄の）配置に表れ出る。

もとより涯しなく変容に委ねられるものの、基本型ならば、遊牧民絨毯の裝飾文様法（Ornamentik）は、わずかな作例だけで、かなりまざまざと目の前で見るように論じることができる。さき（本論叢第二百七十七集七七頁）に語った第八図の絨毯では、長辺は細身の縞柄に分たれ、それぞれの縞では純然たる幾何学的図形（方形に菱形に多角形）が、きわめて簡明に様式化された動物（馬に山羊）および樹木と、代る代るに並んでいる。約束事となった国際的裝飾文様法の形跡はここに見えず、あるのはただの線の戯れ（bloßes Linienspiel）か有機的、自然物の素朴な書写し（naive Abschreibung）である。このことと符合するが、縁取りもまた保っているのは長方形の線影ある斜め縞だけであり、後期古代の裝飾文様法で周知の類の臍文様（Zinkenornament）付き外縁（außen）ですら、単純で目立たないことでは、ほとんど原始的な裝飾文様法を越えていないのである。

こう見ると、小アジア絨毯と遊牧民絨毯との飾り方の親近性は決して一貫せる親近性でない。ことに小アジア絨毯では動物像が欠けているし、裝飾文様の配置も、はるかに練上げられていて精巧である。だがまさしくこの点に、

われわれを原始的芸術創造活動の最も遠い時代に連戻すという、遊牧民絨毯の格別に歴史的な刺戟が横たわっている。とはいえ添毛手結び絨毯の右に挙げた両群間の親近性はあれこれの細部にまでも拡がっていて、例えば一枚の小アジア絨毯（レッシング本のTale XII）上の樹木模様は、発散する斜め縞に様式化され、第八図の遊牧民絨毯においてと相似ること全く同様のものと見える。

きわめて数多い遊牧民絨毯第二群（第一一図）の特徴は、平織り絨毯の周知の意^{モテイ}想である。熊手状に平行して放射する線と、鋭角に折れては交差する線とが全体印象を完全に支配する。縁取りには鋭角的段差ある斜形の中帯が認められるが、これらはすべて上記（一六頁以下）の広く流布せる小アジア絨毯群で見知っていた要素である。



第一一図
遊牧民絨毯 ダゲスタン (Daghestan) 産



第一二図
カルムイク (Kalmüken) 絨毯
部分図 (ロビンソン本 十八世紀)

第八図および第一一図として掲げた双つの絨毯はかなり見映えのしない実用品である。往昔タール族の盛時に、権勢ある統治者たる汗^{ハーン} (Khan) の天幕用には、これらより大きくて、豊かに整えられた絨毯も遊牧民によつて作られていたであらう。多分そのような一枚をロビンソンの前掲書『東方絨毯 (Vincent Joseph Robinson, Eastern carpets) 』(本論叢第二百七十六頁) の plate 10 に認めてよろしかろうが、この絨毯はすでに、はつきりと強調される中央部(第一二図) およびここに繋がる上下への連続部での空間分割と、上記両遊牧民絨毯に比べて内容豊かな装飾文様法とにおいて、群を抜いている(この絨毯の成立を西モンゴルのカルムイク族 Kalmükhorde のもと十八世紀にしたいとロビン

ンは信じているものの、残念ながらロビンソン本の通例として、この年代設定には明確な根拠を挙げないままにである。幾何学的性格はここでも優勢で、ことに鉤形の縁付けが目を引きし、しかもこの例では古代の「走狗」文との親近性がまことに顕著である。この外縁模様そとりのりが後期古代に異常なほど流布したエジプトの平織では格段の頻度で用いられた模様である。ことを見れば、実際、小アジアおよび遊牧民の原始的模様ある絨毯では、この模様こそがほとんど変化なしに保たれてきたとするのも、不可能なことではないと思われる。しかしながら、もしかすると「走狗」文の成立は平織り技術に負うのであって、平織りが行われるならば結果として、古典古代との連関は旨く説明できない場所ですら、この模様が登場するのであり、実例はインカパールパールの布飾りにある（わけても教えるところ大きい例が下記の書に見られぬ——Alphons Stübel (1835-1904), Wilhelm Reiss (1838-1908), Benedikt Koppel (?): Kultur und Industrie südamerikanischer Völker (1889-1890), plate 27)。

けれどもこのカルムイク絨毯の装飾文様法は決してひたすら幾何学的な組成の模様だけに終始していない。なか
に認められるのはむしろ全く明確な植物的要素であり、例えば縁取りでは波状蔓草、隅には樹木の形姿、中央部には花々や小さな四足獣(Vierfüßler)さえもがいて、全員この上なく厳格に様式化されている。中央を充たすのは十字形の配置で、相称形の腕木は花々で飾られ、伸びる先は鉤形模様付きの幅広い縁付けとなるが、これは北方メソポタミアのクルド(kurdisch) 遊牧民でよく出合う配置（ロビンソン本の plate 5, 6）であって、ただクルド遊牧民では腕木の伸びる先が果樹花かパールメットという違いがあるだけで、全体は確かにペルシアの絨毯制作との近い接触の帰結としてよからう。

装飾文様基本形式の貯えは本来きわめて乏しいのに、遊牧民絨毯の二つを全く同じとはほとんど思わせない力、この涯しない変容能力を説明するのは、大部分こころでもまた染色(Farbengebung 色彩付与)の多様性である。色

の大方は、場所ごとに与えられる花（Flora）で決まる植物色である。また用いる羊・子羊・山羊・駱駝の毛など、羊毛の素材や性質や自然色も実質的に絨毯差異化に働いて、ここにもとづくのが多彩な区別、裝飾文様法はどこでも同じ要素から成るのに、遊牧民の群れが異なれば、産物間に生じる一目瞭然の相違である。

「三」われわれになお残るのは、オリエント絨毯の最も多面的な第三群すなわち、狭い意味でのペルシア絨毯、を知ることである。技術的には天鵝絨風の、繊麗な羊毛によって際立ち、材料としては羊毛の脇に絹や金銀も使われているのが見え、このことだけでもすでに第三群は、種々ただ贅沢を目的（Luxusweck[e]）とするだけの最も豪華な一群と特徴付けられる。だが贅沢品はいつの世にも日常の実用品より大切な扱いを受けてきたし、このことに関連して、今日われわれに見渡せる限り十六世紀を遡る品はないにしても（カラバツェクが十四世紀とする唯一の例外は本書第三章で検討する）、まさしくこの第三群にこそ、より古い時代の、比較的少くない作例が保持されてきた。

裝飾文様法（Ornamentik）では小アジア絨毯とも遊牧民絨毯とも鋭く対立して、ペルシア絨毯は添毛、手結び、技術の様式限界を完全に跳越えている。丸みを出すことはペルシア絨毯にとって、用いる繊細な材料で克服できないほどの難事でない。裝飾文様も優勢なのは幾何学的とか素朴・自然主義的でなく様式的・慣習的どころか、さまざまに精巧・自然主義的とさえ言える文様である。

主要思想は植物的意想であって、かなり明瞭に並ぶ絡み蔓草がパルメット風の草花やギザギザに尖って長目の草葉で飾られる。いわゆるロドス・ファヤンス焼（Rhodische Fayence）やペルシア・タイル（persische Fliese）でも普通に出合うのと同じ平面裝飾文様法である。原則として縁飾りは、同じく植物を萌芽とする波状蔓草の意想を示している。

輪郭を作るのに一つの核、幾つもの切片、火炎状の葉があるパルメット、風草花の意想は、外科用ナイフのランセツ

ト (Lanzette) 形で、ギザ、ギザの草葉と同様、もとより多くは諸他要素を随えて、大方の絨毯に繰返し登場する。だがしばしば絨毯は右の二要素だけで飾られているし、このときは原則として中央部と四隅しか特別に強調されているとは見えない。そのさい強い丸みを付けるために材料としては羊毛の代りに、多様に絹を用い、さらに金糸、銀糸で強調しようと努めた。こうした絹や金糸や銀糸では当然ながら漆毛手結び作業の手順は取れなかった。したがってこのような例では別の技術的手段へ向うことになったが、これの詳しい規定はつづく第三章のために留保する。

この種類の格別に豊麗で保存よき作例あれこれをウィーンのロートシルト男爵 (Baron Nathaniel von Rothschild) が所有し、他ではミュンヘンのバイエルン国立博物館も所蔵する。後者にある一枚の半分はカラバツェクの前掲書 (Joseph von Karabacek, Die persische Nadelmalerei Susandschind, S. 121) に挿図として見られる。通常これら絨毯の時代は十七世紀とされてきたものの、説得力ある典拠のないままにである。少くとも確かなのは、これほどに発達せる慣習的装飾文様法は一世紀内で成り得るものでなく、この文様法の成立は遙か以前の時代に遡らなければならない、ということである。これらの絨毯群を特徴付けている装飾文様法成立の場所は西アフガニスタンのヘラート (Herat 本論叢第二百二十七集七〇頁) なりと指定することは、もはや有効とは査定できない。

やや数で劣る別のペルシア絨毯群にとっての特徴は、人間および動物の形姿を取入れていることである。しかもこうした形姿を呈示する仕方は、自然形体の再現には不承不承の技術で努めているかと言えそうな遊牧民の素朴自然主義風にでなく、さりとて技術的困難は意識的に避けつつ實在物の外見に代えて心地よい様式化を置く慣習的形式風にもない見える。言いかえると、植物的装飾文様で大きく自然主義に近付くにもかかわらず厳しく平面様式化の法則を守って、完全に慣習的な形像たるパルメツト風草花を主要意匠とする当のペルシア絨毯の漆毛手結び作業は、すなわちこれの装飾文様法は、人間や動物の形姿では、自然らしさへ大幅に近付こうと努めている。



第一三図
ペルシア絨毯 中央部（十七世紀）

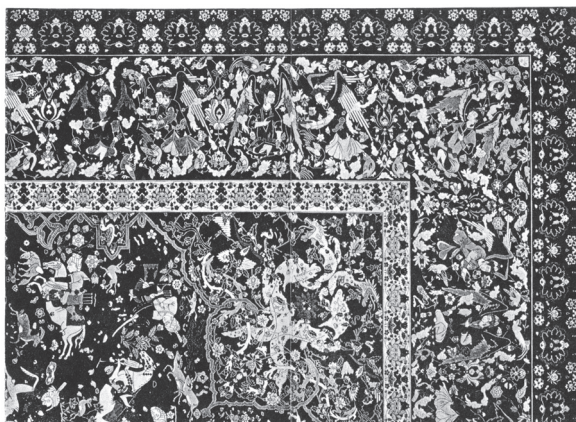
ここに述べたことを詳しく説明するために、かつてロシアのピョートル大帝からウィーン宮廷への贈物とされた品だが、この種類では唯一の絨毯を、第一三図には中央部、第一四図には縁取りある一隅を掲げて考察し、これを説明の例として役立たせたい。

まず中央部（第一三図）を見よう。緑地の八角星の過半が見えて、この星が絨毯の中央を占める。星の内部の裝飾文様法（Ornamentik）の最大部分は残余の部分と根本的に異なる文様法であり、向後なお詳しく扱うことになろう。

だがこの絨毯でとりわけ目に付くのは、赤地に配分された狩猟場面である。荒々しい獅子から怯える野兎まで考えられる種類すべての狩猟動物を仕留めようと、熱中して騎兵や歩兵が動くに見える。あれこれの姿が順々に並ぶが、何らかの見通し(Perspective)や目立つ相称(Symmetrie)はないままにである。床絨毯(Fußteppich)の性格が表れるのはただ、あれこれの姿の方向については上か下かと二分して、誰にせよ絨毯にどちらか一方から踏入るとき、これは狩猟場面の図だ、と感得できるようにしてあることだけである(そこで第一三図の星形下半分では形姿が逆に見える)。人物や動物のあいだの余地はぎつしりと草花が埋めるが、これらの草花は相繋がって平面上に蔓となるのではなく、ひとつひとつが地に生えていて、この姿で狩猟場面の風土的背景が示唆されていると見てよからう。果樹花は多種多様で、全部が平たく様式化されているが、しかし人物や動物の形姿と同じく自然主義的に思描かれているようであり、それゆえ植物の何かと見定めることができる。ただしギザギザで長目の葉が、これはさきに挙げた慣習的装飾文様法のものでもあるが、花の多くの傍らに戻ってくる。

それでは第一四図に目を向けよう。内野については緑地の隅(Ecke)であり、これは図形配置から見ても、なかに含まれている装飾文様法から見ても、中央星形の四分の一に当ると解るから、扱うのは星形と一緒のことにしよう。だがここで最も目立つのは縁取り(Bordüre)である。翼ある若い男ふたり姿の一组が順々と隣合せに繰返されるが、ひとりとはあぐらで片手の皿を前に差出し、向う相手は跪ひざまずこうとする姿勢で色違い小箱の載る盆を両手で贈ろうとしている。ふたりの人物は同じ在り方で繰返され、ただ絨毯の縦がわか横がわかで右左を代えるだけの違いである。さらに見えるのは、例えば装身具や帯締めなど衣装に関する副次的な事柄の幾つかの微細な相違である。

人物や動物のあいだの余地は果樹花の蔓で充たされるが、蔓はここで中央野原の草花のごとく自生の姿とならず、全部が繋がって人物や動物の周りを相称風に巡っていると見える。それゆえここで出合うのはパルメット型の草花



第一四図
ペルシア絨毯 縁取りのある隅（十七世紀）

だが、もとより傍らには、内野でまたも現れて自然主義的手本ありに見えるとしてよからう果樹花もある。最後に果樹花の蔓には相称風に数多い鳥が交じり、目立つのは玉虫色の雉である。総じて鳥は自然主義的に思描かれているようだが、ときどき色付けが気儘であり、このことはとりわけ中央の星形が尖ってゆく先の双つ鷺鳥で実証される。縁取りの人物を囲む雲のごとき形像は、すでに中央の星形内や絨毯の隅で見知った異国風裝飾文様法の領野に属している。

縁取り部分の枠となる双つの帯も注目に値する。内がわの枠内では、それぞれ紛れもなくペルシア式パルメットから借りた葉冠をかぶる獅子面が順々に並び、あいだには華奢な相称形の蔓草が入る。外がわの帯では幅広のパルメットに出合い、あいだに小さな頭だが、これはここでは葉冠かぶりの獅子頭と同じ具合に思描かれた人頭と見える。他には相称風に割振られた果樹花がある。

この絨毯の、これまで述べてきた装飾文様はすべて、一段と古いペルシア奢侈特製絨毯制作に独得の占有物と見做してよからうが、この制作の歴史的由来は差当り未決のままとしたい。だがわれわれになお残るのは、さきに論議を保留した若干の、借用で異国風の装飾文様を検討することである。

まず中央の星形に注目したい。なるほど図形配置自体や、主要四方向全部へそれぞれ先が二段で尖ること^(*)や、さらに装飾文様法では八葉円花飾り付きの小さな中央星や、パルメットをもつ相称風の草花蔓や、星形の尖る先で相称形に向合う二羽の鷺鳥など^(第二四図)、これらは異国風のことを何ひとつ示していない。異国風のものとはただ、(確かに星形の最大部分を占めてではあるが)中央円花飾りを巡って求心的に配置された対を成す八龍^(Drachengruppe)だけに限られており、なかで四匹は大きく(二匹ごと金と銀)、四匹は小さい(多彩)。龍の大小の対はそれぞれ中央野原の隅のものにもなっている(第一四図)。

(*) 中央の卓布意匠がこのように一つか二つの先へと尖る有様は後期古代の技芸品でも実証できる。例えばエジプトの出土品で見られる——前掲書 Alois Riegl, *Die ägyptischen Textilfunde im Österreichischen Museums*, 1889, Katalog Nr. 601, 602, 603.

こうした龍文^(Drachengilde)はやぎの縁取りの雲文と同じく東アジア芸術、ことに中国芸術でよく知られる特技であって、疑いなく中国芸術からの借用である。われわれには目下なお中世オリエント芸術史の周りに漂う暗

雲で大地に横たわる歴史の経緯が依然はつきりと掴めていないにせよ、中国とペルシアとの芸術的相関関係は幾重にも実証されてきた。バードウッドはある種の陶磁器について、これらが中国種からのペルシアの模倣か、ペルシア種からの中国の模倣か、決めることは不可能であろうと保証している（前掲書 Vincent Joseph Robinson, *Eastern carpets*, 1892-1893. への序言 p. XIV）。中国の影響は今日なおカシミールで感じられるし、わけても強大なのはトルキスタンの東部（中国部分）、いわゆるホータン（Khotan）においてである。ホータンの原住民は今日でも羊毛から、また絹からさえも絨毯を作るが、これらの絨毯は、一方ではかなり強目に様式化されたペルシア植物模様を、だが他方であれこれ中国的要素をも示している。それどころか時には当地方の産物で中国的性格を立ててオリエント的性格の完全に退くこともあるし、例えば中央アジア旅行者トル博士（Dr. Troll）が最近ホータンから一枚のフラス天絹絨毯を持帰ったが、この深い緑の中央野には何の模様もない代りに、縁取りにはいわゆる中国式渦卷文様（chinesischer Mäander「雷文」）の呈示されているのが見える。

イラン芸術への中国の影響の古さについてはバードウッドが、仮説として、外部からの刺戟をチンギス汗（1167-1227）およびティムール（1336-1405）の侵略出兵に帰着させようと試みている。しかし早くもアッバース朝（Abbaside, 750-1258）の時代に、中国と教^カ主^フ諸地方とのあいだでは、まことに盛んな友好的交流のあったことをも思わないうけなう（Alfred von Kremer, 1828-1889, *Kulturgeschichte des Orients unter den Kalifen*, 2 Bände 1875-1877, II, S. 279f. 右の交流事情については下記の書の諸所をも参照のこと——Wilhelm [von] Heyd, 1823-1906, *Geschichte des Levantehandels im Mittelalter*, 2 Bände 1877-1879.）。

中国の雲文（Wolkennuster）には、蔓草とパルメットで飾られて十七世紀のものとされるのが通例の絨毯で頻繁に出合うが、しかしその姿は、右記のウィーン絨毯（第一四図）縁取りにおいてのごとく手本を追ったの無規則流

にでなく、そのつどの基本図式となる規則的渦巻と相称的整理を見せてのことである。龍に鳳凰(Phoenix 不死鳥)ともども、この雲文使用の教えるところ多き実例を、ロビンソンが著書の第三図(Plate 3)に十六世紀バグダード絨毯と称して掲げている。

右記ウィーン絨毯のごとく、さまざまな形姿の呈示が狩獵図全体にまで拡がる絨毯は、当然きわめて稀な品に算えられる。形姿となる内容は通例、ばら撒かれた獣と鳥のわずかな数に限られるが、なかで目立つのは、互いに相称風に配置された、狩立てる獅子と大鹿である。絶えず繰返される意匠は、牡牛(個々の例では別の有角獣も思描されているだろう)に駄寄り、臀部に前足と大口を食込ませている獅子である。この意匠は非常に古く、早くにアッシリアー古代ペルシア芸術もギリシアローマ芸術も我が物にしている。だが、ことに古代ペルシア芸術で獅子は牡牛を原則として背後から襲うのに、ペルシア絨毯ではしばしば相手の頭上を越えて襲い、結果として相手の背の上に、しかし牡牛の動く向きとは逆方向で立つ姿となる。こうした例をロビンソンが著書の第二図(Plate 2 十六世紀Schiraz産と称せられる)および第四図(plate 4. 一八二〇年 Mesched in Khorasan 産)に掲げている。

ちなみに右のホラサン絨毯について装飾文様法のことでお申添えたいが、この絨毯の中央野には相称的空間配分で古代式の大きな花瓶ひとつがあり、縁取りでは、エジプト出土品の数ある筐縁(Borte 衣の縁の組紐)(*)に独得であるのとまさしく同じ特徴的な菱形模様の作りを示している。

(*) 前掲書(三〇頁) Alois Riegh, Tafel III. 稲妻模様の筐縁があり、これを二重ねにして菱形図式としている。

さらに厳しい装飾文様法の例を示すのが第一五図のペルシア絨毯である。ここでは動物的要素は完全に欠落していて、植物的要素は揺ぎない中心線により完全な相称形に分たれる。にもかかわらず草花はこよなく柔かに丸みを帯びているし、刈られた羊毛の立ち方はあくまで短く、こうして絹織物の印象を喚起する。

これまで述べた絨毯のほぼすべては奢侈品・豪華品と見てよいし、オリエント王侯連の指図のもと工場製品として作られている。このことはすでに絹や金銀という贅沢な材料から読取れるが、名指した絨毯の大方はこの贅沢な材料での作業品である。地方で行われていた家内仕事（Hausarbeit）の添毛手結び作業は、原素材調達に必要な費用総額を到底注込むことができなかったであろう。しかも金銀使用の技術的手順はとりわけ通常の添毛手結び絨毯のばあいより入組んでおり、それゆえにこそ、王侯、所屬絨毯工場（Tiraz）でその種の豪華品調製に従事させられた特別訓練の工人がいたとしてよい。傍ら当然いつの世でもペルシアでは日常使用の絨毯も作られてきたし、後裔の姿は多分、近代のファラハン（Farahan）絨毯やホラサン（Khorassan）絨毯に保たれているのであろう。けれどもペルシアの絨毯飾りの植物的要素、すなわち原始的な添毛手結び技術の様式始動よりもさらに昔へと遡る要素は、これの性格のゆえに、長期にわたり根を下して絶えず伸長する解体化と粗野化が相手では、幾何学的絨毯裝飾文様



第一五図
ペルシア絨毯（十八世紀）

よりも遥かに乏しい抵抗しか可能でなかった。それゆえ用いられたのが洗練せる奢侈品の製作工場でなく粗末な家内仕事作業場であったところでは、付随して募りくる材料や作りの劣化のもとで、パルメットやロゼットやいわゆる棕櫚箒 (Palmwipfel) の^{（う）}こや原初の慣習的装飾文様が時には見分け難いまでに歪曲され抹殺されたと思われることにならざるを得なかった。こうして、より古い時代におけるペルシア家内仕事―絨毯添毛手結びの再構築は断念しなければなるまいが、このことも気安く思えるのは、さきに見たように他方でわれわれには、早い時代のペルシア絨毯添毛手結び高度作業についての直観像を築くための、十分な材料があるゆえにである。

大方の關係遺品の年代を十六世紀から十八世紀までとする設定の根拠は今日なおさまざまに揺れていて、この不安定についてはすでに示唆した。だが断じて正しくないのは、ペルシア絨毯で出合う装飾文様法の形成はようやく近世のこと、と請求する見方である。確かにペルシア絨毯装飾文様法の発展にも歴史的変遷があったし、わけてもこの種の贅沢品は十二世紀には十七世紀の贅沢品とはやや異なる性格を見せ付けていたであろう。しかしこれほどにも仕上げられた装飾文様法の成立を、かなり短い一世紀という期間内で説明するためには、並行して、例えばイタリヤ・ルネサンス時代を成熟せしめたのと同じ類の普遍的で集中的な文化興隆があったとしなければなるまい。ところで、そのような事情がオリエントには内から見ても外から見ても少しもありそうでないと思えるのであれば、モンゴル族の強襲とオスマン族の強襲とによって疲れ果てた中世最後期のペルシア人にとって、右の請求は完全に拒斥されなければならない。

さて第四章で諸他の源泉からオリエント絨毯装飾文様法の前史を出来る限り解明する試みに入る前に、第三章において、この装飾文様法の遺例で、ここ何年か、この種で最古の品と見做す慣わしとなっている遺品を考察したい。