

リーグル著『オリエント古絨毯』（六）

―附載「郷民芸術・家内仕事・家内工業」二―

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, (Vol. 127, June 2016 ; Vol. 128, January 2017) the second chapter, Der Knüpftteppich, and (Vol. 129, June 2017) the third chapter, Susandschird.

Now, with great respect for the content of the book, I continue my same work on the former part of the chapter IV, Der Knüpftteppich im Verhältnis zur altorientalischen Kunst, with an auxiliary part of another book. As before, in order not to miss any detail I have translated the whole of this chapter into Japanese here.

The original text is as follows:

Alois Riegl, *Der Knüpftteppich im Verhältnis zur altorientalischen Kunst*. in: *Altorientalische Teppiche*.

Mäander Kunstverlag 1979 (Nachdruck der Ausgabe 1891) S. 109–147.

Alois Riegl. [(chapter) II] in: *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*.

Mäander Kunstverlag 1978 (Nachdruck der Ausgabe 1894) S. 16–53.

本稿の目的は後段に置く二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 (Alols Reigl, 1868-1905) の洞察を重んじて著書『オリエント古絨毯』の理解に努めてきたが、今回も同じ作業の続行であり、同書第四章「オリエント古芸術との関係における添毛^{まへ}手結び絨毯」の前半部分をここに移し、併せて予め、第四章全体および第五章の根柢にある経済史発展理解の原理的洞見を紹介する。

絨毯の語で世人が思浮べるのは魔法のごとく豪華華麗な「ペルシア絨毯」であった。だがこれも制作原理は至極簡単な「添毛手結び」であることに变りない。絨毯全般の技法および産地の大観を了えたリーゲルは、この「ペルシア絨毯」の特異性に迫ろうとするが、そもそも前史については残存絨毯の遺品がないのである。そこでリーゲルは平面の飾粧という絨毯の一特性に着目して、同じ様式的特性を見せる諸他技芸の遺例から、目の前には現存せぬ絨毯の姿を類推しようと努める。

ペルシア（一九三五年以降はイラン）の地に立った王朝を時代順に並べると、まずヘロドトスに語られるペルシア戦役のアケメネス朝（紀元前五六〇―三三〇年）、これがアレクサンドロス大王の手で滅び、つづく混乱のあと異民族パルティアのアルサケス朝（紀元前二四七―紀元後三二六年）、これを倒したササン朝新ペルシア（紀元二二六―六五一年）となるが、ササン朝晩期には新たな宗教の興隆があつて、このイスラムのアッバス朝（紀元七五〇―二二五〇年）に移る。このように推移する王朝のもと、平民の生活水準は向上せず、上流人士の使用品はローマやビザンティン^{ビザンティン}所^{ゆかり}縁^{ゆかり}のものであつて、ヘレニズム―ローマ文化の優勢は歴然としていた、とリーゲルは見る。この状況下に「ペルシア絨毯」の成立はない。

これが今回の第四章前半部分の概要であり、したがって絨毯そのものへの言及はほとんど見られない。しかし絨毯は日常生活の必需品であり、平織りの壁掛け絨毯や添毛手結びの敷物絨毯は太古から絶えることな

く作られ、使われ、襪履屑となって捨てられていた。こうした日用品制作原初の姿は家族所帯による「家内仕事 (Hausfleiß)」であると捉えて、すでにリーゲルは考察済み (本論叢第二百二十七集) だが、無論いつまでもの停滞はあ
るはずもなく、王朝による国体形成の時期ともなれば、つぎの段階を立てなければならぬ。この経済史発展の仮
説的考察が附載論考の内容であり、この論考は一八九四年、すなわち『オリエント古絨毯』(一八九一年)につづく
姉妹篇の名著『美術様式論』(一八九三年)の翌年に公開、いわば両書を支える理論的骨子の表明と見做すことがで
きる。

今回翻訳二篇の底本はそれぞれ下記の通りである。

Alois Riegl, *Altorientalische Teppiche*. Leipzig 1891. Nachdruck (Mäander Kunstverlag, Mittenwald 1979). IV.
Der Knüpfteppich im Verhältnis zur altorientalischen Kunst. S. 109-147.

Alois Riegl, *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. Berlin 1894. Nachdruck (Mäander Kunstverlag,
Mittenwald 1978). II. S. 16-53.

「オリエント古絨毯」

アーロイス・リーゲル

四 オリエント古芸術との関係における添毛手結び絨毯

比較的新しい時代のオリエント添毛手結び絨毯に、確かに後代なれども、しかし太古の織布芸術「Kunst 技芸」の本質的には曇りなく混じり気ない後裔を認めなければいけないことは、たんに技術（Technik）についてばかりでない。当の絨毯の裝飾文様の内容（ornamentaler Inhalt）もまた、わずかな根本要素から合成される典型的性格に、きわめて時代の古い相貌を見せている。

ヨーロッパの西洋に比べてオリエントは全く特別である、と際立たせる保守的な諸事情もまた、受継いだ芸術的形体言語はできるだけ変えずに固持する態度を、絶えず助けたに違いなかった。ところでオリエントを故郷とする絨毯裝飾文様の起源となれば、結付けてよいと信じられたオリエントの過去には、二つの重要な歴史的契機がある。モロッコからインドにまで及ぶオリエント絨毯の技術および裝飾文様に目立つ画一性は、かつて、こうした遠く離在して政治的にもさまざま永く分断の諸国すべてを重ね纏めた例の要素に結付けられた——イスラム教（Islam）である。ここから引出されたのが、宗教的統一思想の創始者にして伝播者たるアラブ人はイスラム教諸国の諸他の統一的な制度や生活表現の担い手でもあったに違ひなからうし、本来的オリエント絨毯制作にも同様と云えて、これの発祥地はアラブ・ペドウィン族の天幕内であった、という結論である。

この期間では短かすぎる、と別の人々には思えたであろう。しかも古代の著作家たちに、ようやくヘジラ「紀元

六二二年。マホメットのメッカからメジナへの移住。ヘジラ暦紀元」の世紀以来でなく、すでにローマ人やギリシア人でもオリエント絨毯は大人気と名望的であった、と読むことができた。さらに、値段や評価で最高の絨毯が今日なおペルシアで作られることを思い、ここには同時に古代のアケメネス朝「紀元前五六〇―三三〇年」ペルシア文化やアッシリア文化との多々素材面での共通性があることを吟味すると、オリエント絨毯生産はメソポタミア太古の芸術「技芸」から導出されることになった。支える外的証拠は例えばレヤード公刊書の二ネヴェ出土「戸口敷居の」石張り床に見るがよいと信じられたが、これの空間分割や加飾の有様から、ここでの狙いは絨毯模様の再現にあった、と認められたのである（前掲書 Leyard und Place, S. 62. Anmerkung 1. 本論叢第二百一十八集一六頁）。その後、当のアッシリア―古代ペルシア織布芸術の繁栄持続をよりよく説明するために、とりわけササン朝「紀元二二六―六五一年」新ペルシア王国の政治的興隆が引合いに出され、国民的（National）ペルシア芸術のルネサンスはこの王朝のもの、無論このルネサンスは古代ペルシア絨毯制作の伝承にも役立つはず、とされた。

イスラム教が征服する以前以後の古いオリエントの歴史、ことにオリエントの文化や芸術や経済的事情について、われわれの知識は依然きわめて多くの穴だらけであり、それゆえ実質的には今日に至るまでも、いま述べた二つのごとく大まかな仮説を立てることで満足してよからうと信じられてきた。けれども二つの仮説はいずれも真面目な批判に耐えることができない。

まずは「一」アッシリア―ササン朝ペルシアを思う仮説に注目したい。これはサラセンを思う仮説よりも、一方はるか遠い過去へと連れ戻してくれるし、他方やはり根拠がどこか確りしていると思えるからであり、この理由ですでに、やや精しい検討を求めているとしてよからう。

オリエントにとってアレクサンドロス大王によるアケメネス朝ペルシア粉砕「紀元前三三〇年」は、われわれが歴

史から知る最も重要で最も影響力ある事件、射程の長さはイスラム教出現すら遙かに及ばぬ事件であった。多々なおも家父長制の仕組、近寄りが見たい専制の統治形体を具えて、これまで静かに自足していたオリエントが、いまや一撃で活発なギリシア民族に開かれたが、このギリシア民族は優越せる武器や制度や文化や技芸「芸術」を極限まで利用、これらを王国最遠の辺境地帯にまでも移植しては維持した。このような仕方ではアレクサンドロス後継者統治の結果としてオリエント全体にヘレニズム文化が流布したが、この文化もこれ自体まさしく流動性と順応性のゆえに多々オリエントの要素を吸収同化して、ここからヘレニズム (hellenismus) 文化と呼慣わしている、例の風変つた混成文化が生じた。

残念ながら古典考古学はこれまで余りにも専一的にアッティカ芸術の純然たる傑作だけを相手にしてきた。ヘラス「ギリシア」以前にアルカイック「古拙」期の芸術とレヴァント「地中海東部沿岸諸国」民族の芸術とを繋ぐ糸すが、これまでのところ、後継者時代における古代オリエント芸術とギリシア芸術との相互滲透よりも遙かに熱心に透徹の明るみに出されたのに、後者の相互滲透の結果は余りにも一方的に没落や衰退と見做し、無視しても差支ないと思われてきた。けれども実は、古くて不動なるものと若くて流動するもの同化能力あるものとの接触は、むしろ新たな文化期芸術期の始まりと把握すべき事柄であつて、この時期は生成しつつある中世と多々、ペルシア戦争以前の時代よりも遙かに緊密に連関するのである。

オリエントにおける相互的な影響や調停の過程を望ましいほど精確に追うことはいまなおできないにせよ、それでもやはり判然と最終結果は認識できるし、言いかえると、ローマ皇帝時代には世界帝国のあらゆる部分で例のヘレニズム芸術が際限なき支配に達し、向い立つ何らか地方の特殊的個性の方は背景へと完全に退くのが見える。また当然のヘレニズム・ローマの国際的芸術の支配が実証されるのは、たんに永続的に世界帝国内へ組込まれた諸民族

においてばかりでなく、例えばパルティアのアルサケス朝「安息 紀元前二四七―後二二六年」のごとく、ギリシア人ローマ人との政治的連関で短期間の屈從後たちまち身をもぎ離して元へ戻った民族、それどころか中部ドイツの住民のごとく、ほんのひとときしか世界支配者とは接触しなかった類の民族すらが、後期ローマの少くとも芸術「技芸」面での軛には屈せざるを得なかった。「画家出の先史学者」リンデンシュミット (Ludwig Lindenschmit, 1809-1893) の画期的な研究以降、偏見なき観察者にとっては、北方の原文化 (Urkultur) が「複合幻獣」キマイラであり、ローマ皇帝時代でもなおゲルマン人が芸術的品質ある家具は全部地中海諸地方から直接に受取るか少くともこうした輸入の品々を模していたことに、もはや疑いの余地はありえない。さよう、もしも事態がこのようでなかったとすれば、言いかえると、まことに永くメソポタミア人ペルシア人を支配せるアルサケス朝すなわち太古の芸術基盤の新統治者も、同様ヘレニズム―ローマ芸術には無条件的に依存していると見えないならば、これこそは驚きとなったに違いない。

これまでのところアルサケス朝時代の芸術で明るみに出せたものは無論ほんのわずかで、当代に入れるのは確率の度によるだけの品を差引けば、完全に残るのはただ硬貨 (Münze) とブ、ータルゼ、ス、の浮彫 (Relief des Gotarzes) だけである。

アルサケス朝の硬貨は、古代ペルシア芸術最近年の編纂者デュラフォアも強調するように、ギリシアの手本を完全に真似ている (Marcel Auguste Dieulafoy, 1844-1920, L'Art Antique de la Perse, 5 vols, 1884-1889, V)。硬貨周囲に刻印の銘はギリシア文字である。パルティア独得のものとしてよいのは粗っぽい外見である。見ただけでギリシア人の手と判る二三みごとな作例にも欠けてはいないが、われわれにとって最も重要なことは、硬貨の最大部分は土地の人々の手に成り、したがってパルティア人自身がヘレニズムの技芸流儀を唯一の支配的方法として用いていた、という

事情である。

さらにゴ、I、タルゼ、I、ス、「二世 在位紀元三九／四四―五一年」の、浮彫を顧慮すれば、この摩崖浮彫で王が勝利女神から王冠を授かると見えるが、これもまたギリシア人ローマ人の芸術言語との内密この上ない連関を示唆している。

建築の保存遺跡でアルサケス時代に帰せられるものは、銘文の保証こそ無いにしても、やはり当代に属する確率が大い。ことに興味深いのはアラビアの太守王家が居城を構えたハトラ (Hatra) の宮殿廢墟であり、あるいはここで後期サラセン芸術に出合えるかの期待も尤もであったとしてよい。しかしサラセン芸術については痕跡が見られず、少くとも飾粧 (Dekoration) では、というのも固有の構築的素質を制約するのが当地オリエント住民の必要であり風土の要求であるからだが、国民的ペルシアの影響についても同じく痕跡が見られない。デュラフォアがバルティアの特性として挙げてよいかとする唯一のものは、迫持の丸天井切石からひどく張出している人頭の列である (前掲書 V, p. 18, fig. 9)。この動因は、チンギス汗やティムールの先祖たる首狩りバルティア人の真正な芸術的所産であろう、とデュラフォアは見る。このハトラの人頭は他所の迫持では脚を組み衣裳の流れる女性像、すなわち、よく知られた古代意匠の舞姫たちと換えられる。しかもここで飾りには普通の構築的成員が加わる——柱頭裝飾帯 (Kymation) に卵鏤文 (Eierstab)、わけても門柱上まことによるしく二列に整えられたアカンサスである (前掲書 V, p. 10, fig. 10)。(太陽と月との) 胸像および寓話動物の帯狀裝飾が内容は確かに現地の神話と連関するものの、現地の神話は汎神論のローマ帝国内で国民的性格の大方を失ってしまい、結果としてわれわれは、たんにローマやギリシアでばかりか、ガリアやブリタニアやゲルマニアの地方ですらはつきりと、紋章や刻銘にオリエント祭儀の痕跡を追跡できる次第となっている。

模写がデュラフォア本にあるヴァルカ (Warka) の柱頭群 (前掲書 V, p. 27, fig. 12-14) についても同様、これらがな

おもアルサケス朝に属するのか、完全には定かでないが、それでも粗い形体からはつきりと、イオニア式柱頭の模倣に努めていたことが見えるし、このことは恐らく当の早い時代を指すとしてよからう。また幾つか石製格子細工の標本（前掲書Ⅴ、p. 28）も決して古典古代と無縁の形体ではなく、それゆえ、これらに何故デュラフォアが格別な現地の伝統を認めようとするのか、理解しがたいと思われる。

ほぼ紀元前二世紀から紀元後二世紀にわたるペルシア芸術の考察を終えてはつきりするのには、短期でしかなくかつたとしてもセレウコス朝「紀元前三二一—前六四年」のメソポタミア人支配は、この地にヘレニズム芸術の徹底的な入場を許すには充分であった、ということである。もとより異議を唱えて、当地のパーティア人支配者は現地の民族から出た者でなく、草原地蛮族出の子孫としてヘレニズムの芸術侵入には無条件で身を染めたに違いなく、他方で相並ぶ本来のペルシア人には国民的芸術が、少くとも隠れて、それゆえわれわれにはもはや認めることのできない姿で、なおも永く生延びていたかも知れない、と見ることはできよう。これについての試金石を提供するのは、後統の国民出の君主国ササン朝「紀元三二六—六五一年」のもので、すなわち紀元三世紀中葉以来、新たなペルシア王国内で行われてきた芸術の考察である。

この君主国から芸術は多くの助成を得たかに見える。だが遺例の大観が許す限りでは、この芸術を国民的ルネサンスと呼ぶのは全く不適切である。ササン朝の芸術はむしろ後期ローマの古代様式と初期のビザンティン様式との融合に不可欠の成分に他ならない。ただし西方においてよりも作りの程度が種々さまざまに粗いのは、アレクサンドリアやローマやビザンティウムなる後期古代芸術活動の中心地から遠く離れていたことによる。

まずはササン朝建築芸術で最も重要な遺構、クテシフ、フ、オンのホスロー王宮（Khosroes-Palast zu Ktesiphon 前掲書 Deutafel, V. fig. 3ff.）の正面部（Fassade）を眺めよう。外見では何階かの作りと思わせるが、宮殿内部の構成とは何

ら対応のない飾粧の正面部である。どのように処理されているか。半円^{アーチ}迫持の列栱^{コラマ}が壁面を幾つかの階へと分けて、下方二つの階では片蓋柱 (Pilaster) ごとに纏められた区分があるかに見える。これは例えばディオクレティアヌス宮殿で確められる後期古代壁面飾粧の原理だが、ただしローマの皇帝宮殿における分節構成の熟考熟慮からは遠く隔たっている。総じて西方ではほとんど考えられない蛮風がすでにしばしば指摘されてきた。例を挙げれば、下階に並ぶ片蓋柱の水平梁部^{アーキトレイブ}上で真中に立つ上階片蓋柱の載り具合である。

クテシフォンの王宮正面部が示すのは、このように後期ローマ壁面飾粧の粗い模倣に他ならない。国民的ーペルシア的なるものとの連関はむしろ建物の構成に表れている。丸屋根 (Wölbung 穹窿) の芸術 (Kunst 技芸) はメソポタミアやイランなる木材に乏しい地方の古い持物であり、現に太古の時代から中世にまで間断なく受継がれてきたと思われる。すでにエジプトのラメセス葬祭殿やニネヴェで指摘された尖頭迫持「オジーヴ」がホスロー王宮に登場するのも右の連関の事柄で、ここでは上階の負担軽減のため丸屋根に大穴が開けられたが、まことに特徴的ながら明るい穴の向きは、飾粧の正面部へ向けてでなく、観る者の眼差には隠されている建物内部へ向けてである。このように西洋^{オシデント}においてと同様ここでも初期中世に、伝承された共有的後期古代図式の内部で、まずは純粹に実務的で多分に偶然的な契機の登場するのが見えるが、現れた当の瞬間には、後世の発展において、どれほど大きな役割がこうした契機に用意されているか、誰しも全く気付かなかつたとしてよからう。

つづいてササン朝芸術遺例のなかで最もよく知られるもの、ササン朝諸王が戦勝を称揚せる摩崖浮彫 (Felsenrelief) しばしば刊行されるが、最近年ではこれもデュラフォアの前掲書にある一々を一瞥しよう。こうした彫刻を見て真先に異国風と思わせるのは人物の風変りな衣装であつて、これが後期ローマ常用の衣装とは本質的に相違する。けれどもローマの浮彫に刻まれたペルシア人虜囚の姿を思出すだけで、もはや両芸術領域の親近性、どころか共通性は見誤るこ

とができなからう。全般的にはやはり新ペルシア・ルネサンスを語る正しさに執着する人だが、そのデュラフォアでも右の印象は拒めない。例の大凱旋門（セプティミウス・セウルス帝）や記念円柱（トラヤヌス帝、マルクス・アウレリウス帝）と同じ纏め方があり、同じ細部処理があつて、ただまたしても、さきにホスロー宮殿で確めたことと類比的に、ある程度の蛮化が見られるだけである。そして、これが決定的に大切なことなのだが、右の浮彫を岩壁に刻んだのはギリシア人でなく、土地の人々であつた——このことをデュラフォアは鋭敏にもローマ人衣服の処理に即して立証するが、原則としてローマ人衣服の出来は、ペルシア人衣装に纏まわる処理よりも遙かに自然らしさが劣るのである。

右のごとく述べればササン朝王国の技芸慣習に及ぼした後期ローマ古代の圧倒的影響はもはやほとんど疑えないとしても、それでもなお、持出された証拠が関るのはやはり本質的に記念碑的芸術だけであつて、他方の絨毯は工芸（Kunstgewerbe）の領域すなわち芸術活動の比較的下位にある小枝に属し、ここでは昔ながらの形体が、例えば西方文化の優越性が隈なく迫つて納得づくで優勢となる建築や彫刻においてよりも、邪魔されずに容易く生永らえた、と異を唱えることはできるであらう。このような事情を物語る別なる時代の相似た例は見出すのに難しくない。世は挙げてフランス風流行様式で刺繡するという前世紀「十八世紀」ドイツで、エルベ河の辺鄙な沼沢地や幾つか高地アルプス溪谷の家内仕事の刺繡では太古の装飾文様法が維持されていたが、序ついでながら装飾文様法となれば、これはさきに問題の時代とも決して全く無縁としてはなるまい。

ところでササン朝時代のオリエント絨毯製造については、もとより当時すでに、後代の中世から最近時までにおいてと同じく、上流向けの豪華特製工程（Luxusfabrikation）と普段日用の家内仕事制作（Hausfeldproduktion）とを区別しなくてはなるまい。後者は装飾文様について原始的とはいへ太古から伝承の文様法に固執したとしてよかる

うが、これは実質すべてにおいて今日の遊牧民絨毯の文様法に合致すると見てよく、現状の歴史的前段階として考察すべき装飾文様法である。前者の豪華特製工程には、当時を支配した最新流行、すなわち後期ローマビザンティン芸術方式にぴったり合うことが求められたのは確かとしてよい。後期古代の著述家に多々語られている西洋向け輸出品ともなれば、これらは一段と上流な人々に繋がれていたでもあろう。こうなるとやはり、オリエント絨毯添毛手結びの人々がヨーロッパの買手に顧慮しなかった、などとはほとんど考えられず、この工芸の領域でも不可避的に、ローマビザンティン装飾文様法のがわからの影響が生じたに違いなかった。

オリエントの工芸 (Kunstgewerbe) として思うのはまずササン朝工芸だが、芸術史案内書ではどこにでも、後期古代にオリエントの工芸は西洋への大きな影響を見せたであらう、と読むことができる。このことを結付けるのだが、オリエントでは太古から土着であった何らかの技術的過程の普及についてだけならば、異論はひとつも出ないであらう。それでも普及を導く主要刺戟はすでにアレクサンドロスの征服が与えていたし、普及の遂行は実質的には早くも後継者時代に生じていた。他方の装飾文様法となれば、いずれのがわに主導的役割があったかと決定できるには、後期古代・オリエントを由来とする遺存の品々に、前以て照会しなければなるまい。

由来に疑いないササン朝工芸の遺例で、新ペルシア工芸の特別な性格を読取ることでできるほどの数が保持されている領域はただひとつ、すなわち金工 (Goldschmiedekunst) だけである。

言いかえると、かなり多数の銀器 (Silbergerat) が発見されていて、これとササン朝王国との連関は疑うことができない。というのも幾つかの品にはパフレヴィイ文字「Pahlavi」ササン朝時代公用語が刻まれているし（例えばステファニーによって公表された水指。Ludolf Stephani, 1811-1887, in: *Compt. rendu de la Commission Imperiale Archeologique*. St. Petersburg (1878), p. 153）、他の品々は衣装の点でササン朝摩崖浮彫ときわめて緊密に連なるからである（同右報告書、Ⅲ）。け

れども、衣装を越えるもの、人物の総じてむき出しの人柄を越えるものについては、隈なく後期古代の精神が満ちていると見える。

このことはとりわけ裝飾文様について言える。あるのは全く後期古代の蔓草文様であり、葉冠や輪つなぎ心臓形や慣用の襠まち「当て布」風空間充填である。ことに教えられるのはステファアーニ公表の深皿コップ (Schüssel in: *Compte rendu* 1881, pl. II, 10, Stephani の論評は p. 52ff.) である。中央ではリラを弾く愛神エロスが獅子に乗り、周りは二つの同心円内に自然動物と空想動物が走り、最外部で古代葉冠ひとつが締めくくりとなるが、ここからならば確かに「やっこ模様 (Zangenmuster)」^(*) も出るはずの、例の蛮風に変形されたことである。当の深皿考でステファアーニ自身は、中心の画因モティフたる愛神エロスがどれほど後期ローマの古代芸術表象圏からの借用であることかと強調している。愛神エロスがオリエントの衣装で、脚を組んで坐っていると見えるのは、もとより制作者がベルシア人の所為せいである。反面、相似た例で今日なお多く思われ勝ちだが、空想動物は決してベルシア専有の名物でない。ギリシア芸術にとつて動物文様は一度として他郷者よそでなかったし、寓話動物 (Fabulier 龍など想像上の動物) は古拙期アルカイックのオリエント化する陶器画に見られるばかりか、とりわけポムパイ壁画でも使われている (下記の例——Fausto e Felice Niccolini, Casa di Sallustio [1890] Tav. 3, in: *Case ed i monumenti di Pompei* (Napel), 1854-1896)。われわれが歴史的情報をもつ最古のベルシア王国はまだ話題となり得なかった時代に、早くもアジアの混成動物は地中海民族の芸術圏内へ入り込んでいる。だがササン朝時代ではもはや総じて扱う問題でもないのは、当の姿を描く裝飾文様法はすでに、後期ローマービザンティンなる古代の支配が達した地ならば到るところで流布していたからである。

(*) 別なる「スキタイ」の例が同じ説明でハムベルによって語られている——Josef Hampel, 1849-1913, *Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós*, 1885, S. 94f. けれども私はこの説明に賛同できなう。そのラヴェンナの Zangenmuster の謎

いた奇妙さは「Zangen やつと」・火挟み」にでなく、これのコムパス状の連結（Verbindung 繋ぎ方）にあるゆえにである。ハムペルの眼中にあるのは本来の Zangenmuster（図例は下記参照——Oskar Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien, (5. Teil) (Jena) 1882-1883, Fig. 66d) になく、その種のものでアヒオ（Georg Dehio, 1850-1932）の説いた模様であるが、この模様が波状葉文（Blattwelle）から出ていたことは間違いない。

したがってササン朝銀器内で諸他文様と並ぶ動物文様に出合うとしても、ここに往昔のアッシリア人とか古代ペルシア人の古拙期様式の国民的残響を讀取らなければならぬ根拠はない。こうした動物文様はむしろ、当の金工による諸作の植物的とか慣習的などの裝飾文様と同じく、後期ローマー古代がもつ形体（Form）群の宝庫から取出されたと見るのがよろしかろう。

この際なおひとつの事情を語りたい。ササン朝の銀細工（*）が芸術的価値ではビザンティンローマーの細工に劣ること、しかも建築や彫刻でササン朝ペルシア人の作業が西洋の作業（オクシデンタル）に後れるのとはほぼ同程度に劣ることは、やはり誰しも否定しないであろう。価値において劣位の品が高位の品に何か影響した、などとはほとんどありそうないことである。実際、ササン朝ものに疑いない大方の金工品も、見出されたところはロシアの地、ペルミ行政管区（Perm ウラル地方西部の都市）（**）すなわち住民が一方では輸入に頼らざるを得なかつたし、他方では輸出の盛んな地中海諸国よりもササン朝王国に近い関係をもつことのできた地方であつた。

（*）こうした銀器の大部分は呈示内容（王の狩獵など）から推して確かに最上流人士用であつたとしてよく、比べて後期ローマ銀器の粗製ぶりは、低所得の持主向けということの説明できよう。

（**）大方のことを前掲のステファニーニ（Stephani, in: Comptes rendus, 1878, p. 145ff.; 1881, p. 52ff.）に負うが、当の遺例については早くも一八六七年と一八七五年に報告されていた。

上述の銀細工に比べると、他になおわれわれに遺贈された新ペルシア人の工芸成果は比較的重要でない。このことは、これまで原則的にまさしくササン朝諸王の専権と見做され勝ちであったが、絹織物 (Seidenstoff) についてすら言える。

もとより後期古代および初期中世の絹織物はササン朝に由来するとの仮説は、これを支えた土台たる、あれこれ外的な支点に欠けていない。ここにはとりわけ、ビザンティン帝国における養蚕 (Seidenzucht) はようやくユスティニアヌス大帝 (在位五二七—五六五年) のもとで普及という事情も入る。それゆえ地中海諸国に達するために東アジアの絹はペルシア王国を通過しなければならなかったし、この事情をめぐりに活用する術をペルシアの諸王は歴然と心得ていた。しかしここからではまだ、ローマービザンティンの西洋が既成絹布 (verwebte Seide 織られた絹) についてもペルシアなる東方に頼っていた、と推断することはできない。

ユスティニアヌス以前すでに絹織り (Seidenweberei) がシリア、やメソポタミアで栄えていたことをわれわれは知っている (Wilhelm Heyd. 1823-1906. Geschichte des Levantehandels in Mittelalter. Stuttgart 1879. Bd. I. S. 21 参照のこと)。ペルシア—レヴァントの交易で調達されたのはまさに粗絹だけで、これをビザンティン人自身が織って仕上げた。早くもササン朝のシャプール一世 (Schapur I. 241-273) は紀元三世紀に多数の絹織工を戦利品としてメソポタミアおよびシリアからペルシアへ移住させた。後代の伝統で Tuster Sus その他ペルシア都市の絹織術 (Seidenweberei) の起源はペルシア王国へのビザンティン絹織工の移植に帰せられるが、何故この伝統は間違いとされるのか理解できない。さよう、シャプール一世を俟って再度ようやくペルシア王国ますますの盛時が始まったが、豪華織物工場生産にとつての前提もこれであったとしてよからう。

こうしたことを今日なお保存されている遺例と照し合せたい。新ペルシアから出たことに間違いのない絹織物の

数はごく僅かである。これらの絹織物においても、われわれに異国風と思わせて、いずれにも共通の根基を認めさせるものは、主として人物の衣装である。第二〇図第二一図の布地模様 (Stoffmuster 布地見本。下記の書から採録— Friedrich Fischbach, 1839–1908. Ornamente der Gewebe von 1000 vor Christus bis 1800 nach Chr. 1883. Taf. 3) 双つだけを眺めよう。第二〇図には祭壇があり、双子神 (Zwillingsgötter) に守護神に犠牲牛がいて、間違ひなく後期ローマ由来のものに見える。第二一図には風変りな衣装の騎手がいて、ことに獅子の銜えるやつとこ類を思えば、ササン期由来のものに帰せられるのも尤もである。

双つの模様は根本的な配置で一致する。これは後期古代の平面分割・平面充填の方式である。装飾文様の豊かさ、しばしば重苦しいまでになる後期古代は、菱形とか (円や多角の) 求心形に区分けして大きな平面を解消するのが常である。第二〇図第二一図双つの布地模様では、個々の円形区分内に人物などの場景が、それぞれの呈示の一半は残りの一半とびったり重なり合うように構成されている、と目に映る。またこの相称の重複によって人物などの平面充填にも純粹な飾粧の性格が認められると思われる。

無論これは古代アッシリア芸術で大きな役割を演じた絶対的相称 (absolute Symmetrie) の原理であるが、しかし新ペルシア人に用いられているのを見ても、時間的にひどく掛け離れた芸術期双つのあいだに潜在的な追想、ましてや生氣澆刺の連関を無理強いに思わせられることはあるまい。この飾粧の原理こそはローマ皇帝時代に久しく世間一般の標準となっていたのである。

個々の丸輪のあいだとなる四隅の当て布部 (Zwickel) へは、双つの布地見本で同じように、植物による平面充填が嵌込まれている。

こうして装飾文様の配置について全般的に後期ローマ共有の性格がササン朝布地 (第二二図) にも疑いなく見え



第二〇図
後期ローマ絹布

るとすれば、同様これの裝飾文様法を個別的に調べても本質的に異国風のものは何ひとつ出でこない。丸い枠は求心的な三帯に分たれ、最も内がわの帯は連珠文の変様 (Perlenschnur 第二〇図ローマの布地の同種成員と並べて見よ)、中央帯はリボンの捲付く花蔓 (Blütenranke)、外がわの帯はギリシア字母 Γ (Gammafigur[en]) を見せている。当て布部の葉形飾り (Laubwerk) は後期古代のアカンサス蔓草の後裔であり、しかも丸くギザギザを付けた葉縁 (Blattrand) には抽象的形成へ向う傾きが明白だが、これこそはサラセン芸術において後日もとの植物的意義を全然もはや思出させない純然たる裝飾文様の形成へと導いた傾向に他ならない。だがアカンサスの抽象的様式化へ向う傾きがササン朝芸術に存在していたばかりか、地中海の東部で普通に広く勢いを増大させていたことを第二〇図ローマの



第二一図
ササン朝絹布

布地の相似た葉縁形成が明しているが、このローマの布地の出所はエジプトかシリアかメソポタミアに探すべきであらう。

こういう次第でササン朝絹織物の乏しい遺例からは、保持されている量の遙かに多い金細工からと同様に、新ペルシア人の国民的 (national) 様式を引出すことはできない。そこで比較研究には標本数が乏しくて意のままにならぬ状態が危ういと思われるならば当然、もとより絨毯も属する織布の領域で、これでも足りぬとは聴くも煩わしいほど比較材料に富む領域に立たなければならぬ。

この何年か幸いにも、ことにサッカーラ (Sakkarah < Saqqāra 古都 Memphis 西方の村) とアクミーム (Akhnim < Chemmis

ギリシア名 Panopolis) で明るみに出た、例のエジプト墳墓大量出土繊維品によって、われわれには思いがけぬ補足と教示が与えられた (Alois Rieg. Die ägyptischen Textilfunde im Österreichischen Museum. Wien 1889. 参照のこと)。これらは大体のところ普通の民俗衣装 (Volkstracht 郷民服装) の成分であり、このような次第で民俗衣装の飾り (Verzierung [en] 飾り方) ともわれわれは知り合う。ササン朝織布芸術「技芸」で見られたのと並行する事情は、エジプト出土品でも話題となるのが一国土 (Land) の工芸所産、すなわち全く独自で閉鎖的で意義高度な芸術的過去、もしかするとアッシリアー古代ペルシアよりもさらに大きな芸術的過去を所有せる一国土の工芸所産である、という事情である。そしてローマービザンティンの時代における古代エジプト芸術も今日同様に、ササン朝王国におけるアッシリアー古代ペルシアの芸術よりは遙かに多量の重要な遺例によって代表され是認されていたと推定してよからう。

さて飾りある衣服の名残りの山を意のままとして、なかにエジプト諸王の芸術「技芸」を想起させる、ばらばらの要素を見出す絶大な努力はまことに意義がある。だが当の要素はここかしこに存在しても、どこにでも溢れている後期古代共通要素の傍らでは完全に消えてしまう。すべてを吸込むへレニズム文化層はまさしくプトレマイオス朝「前三〇五—前三〇年」エジプトの上にも横たわっていたのであり、しかもわれわれにへレニズム的ローマ文化ローマ芸術の最も重要で指導的な中心地はアレクサンドリアと認めさせる標識は、日に日に増している (Georg Theodor Schreiber. 1848-1913. Die Wiener Brunneneriefs aus Palazzo Grimani. Leipzig 1888. S. 36ff. 参照のこと)。このへレニズム的エジプト芸術は、たんに学問的生活や世界的交易の中心に限られる宮廷芸術に留まるだけでなく、これをわれわれは、発見場所がサッカーであれファイユーム (Fayum) であれアクミームであれ、またエチオピアにおいてであつてすら、あらゆる衣服片に全く等しく見出している。

なおここで別なる一事情がきわめて重々しい。発掘された衣服の大部分は亜麻 (Linen) 製品である。ヘロドト

スから皇帝時代最晩期に至るまで古代ではいつでも、エジプトは亜麻文化・亜麻製壁掛けの古典的国土と見做されていたし、それゆえ工芸のこの一支脈でプトレマイオス朝の支配権樹立時代に古い伝統をもっていたことは確かであるが、それでもやはり、この古い伝統はヘレニズム・ローマ古代の平準化を進める波に覆われて、取るに足りない想出までもが揉み消されてしまう^(*)。これほどのヘレニズム・ローマの侵略に逆らって一体どうして、諸王時代^{フアラヤ}のエジプト織布芸術よりもペルシア織布芸術の方が抵抗力は強かったなどと証明できるのであろうか。

(*) このような想出が時折いかに浮ぶかの実例を下記図録の跪く婦人像 (in: Katalog der ägyptischen Textilfunde im Osterreichischen Museum. [1889] Tafel V.) が見せているが、これの頭覆い (Kopfbedeckung) は見た目に古代エジプトの頭巾 (Haube) と同一である。「ライプツィヒ工芸博物館 (Leipziger Kunstgewerbemuseum)」保管の衣服片 (図版は下記新聞参照のこと) in: *Illustrirte Zeitung*, No. 2423, 7. Dezember 1889) は後期古代にきわめて広く流布せる春の擬人像を示すが、この例では手に蓮花 (Lotusbüte) が与えられていると見える——地方での成立を示唆して注目し値する事柄である。

装飾文様法についてはササン朝絹織物 (Seidengewebe) と後期ローマ・ビザンティン時代エジプト平織物 (Wirkerlei) とのあいだに広範な親近性も認められる。ことに人物などの形像による円形区画や方形区画の充填にみられる絶対的相称だが、これは先んじてアッシリア芸術で描かれた図式であって、ここで空間的にきわめて遠く離れた領域が出合う。となれば、あの織布出土品若干の性質から、織布のエジプト向けペルシアの輸出は立証できないものか、とさえ問いかけられよう。だが答としては、後期ローマ人やビザンティン人は蛮化されたササン朝銀器に頼りはしなかったが、同じように、織物通「精通者」のエジプト人はその種の輸入を全く必要としなかった、と返すのが妥当であろう。だからとて、レヴァント諸国間の頻繁な運輸事情のもとで、時にはペルシアの羊毛品もエジプトに届いたことを排除するには及ばない^(*)。けれども右の数多いエジプト織布出土品の芸術的性格は（無論いつでもこ

でも生じる何ダースもの粗製品は度外視してよからう)、有名になったササン朝絹製品の芸術的性格を多々きわめて高く越えているので、われわれには、一体なながエジプト人を刺戟して現地亜麻文化の卓越せる自己製品に代えてまで、価値の劣る外国製品を取らせたりするのか、到底理解することができない。

(*) その種の布地をペルシアから輸入した証拠と見做すべきであるとかラバツェク教授の信じている品について (Joseph Karabacek, *Katalog der Th. Graf'schen Funde in Ägypten* [Wien 1883] S. 47f.)、実状の説明には「丁度」がよからう。当のエジプト織布出土品を最初に規定し分類して功績の大きい学者は、織物の縁飾り (Borte 箆縁^{ホウケン} 本論叢第二百二十八集三三頁) に、水中で差出した山羊皮を頼りに泳ぐ人の姿が見えると信じ、これを今日でもティグリス河畔で行われている類の渡河と結付けた。しかし、この例で泳ぎ手と目されたのは、例の多々繰返されてきた形姿、献納品を捧げる愛神たちであり、右の縁に属する方形の縫込み (Katalog No. 374, Kar [abacek] 418) では同じ愛神が鶯鳥と一緒にいること、また別の縫込み (Katalog Tafel IV, No. 372, Kar [abacek] 403) も同様で、これの縁飾りでは、みごとに呈示された泳ぐ愛神たちがもはや誤解を許さないこと、という事情によるだけで、疑念はことごとく片付くと思われる。

以上のすべてから自立的で国民的な織布文様法 (Textilornamentik) は、後期古代のエジプト人に欠けていたことは歴然、ササン朝王国のペルシア人にも認めるのは困難となる。それでは、こうなると等しく後期ローマ・ビザンティンの古代に指図されていたに違いないササン朝の絨毯裝飾文様法 (Tepichornamentik) はどのように見えたであらうか。このことを最も近い工芸所産の一群すなわち絹織物 (Seidenweberei) の性質からは決められない。というのも絹織物は別なる技術つまり芸術織り (Kunstweberei) によっても別なる目的の規定によっても絨毯と区別されるからであるが、これは裝飾文様 (Ornament[el]) の様式的処理にも影響したに違いない事柄である。

だが裝飾文様による後期ササン朝時代平面裝飾 (Flächenverzierung) の例は皆無ではない。その種、確かに敷物

絨毯とではいけないが壁掛け絨毯とならば並べてよい例を見据えて、ササン朝平面裝飾文様法と後期オリエント絨毯裝飾文様法との連関を取らせないかと調べたい。しかし裝飾文様についての個別的な研究に入る前に、まずは、第二章で記述せるオリエント絨毯の根柢にある平面裝飾体系（System der Flächenverzierung）の起源を全般的に探究するのが得策であろう。

平面裝飾の最も簡単な体系は第八図の遊牧民絨毯が示している。平面はここでは並行する縞（Streifen）に切分けられて見えるし、縞のなかで個々の意匠は相互に何ら結ばれることなく、ただ隣合せに並ぶだけであるが、縁取り（Bordüre）と外縁（Summ）はすでに存在する。この種の平面裝飾の段階は、ほぼ、アッシリア人の衣服裝飾が立つとわれわれの見る段階に相当する。比べると第一一図の遊牧民絨毯が早くも進歩を示しているのは、裝飾全部の關係する中央部にある求心的（zentral）意匠が（ここではすでに、アッシリアの浮彫では（例えば王たちの胸飾りのごとく）ただ小規模にでしかないのに、これと同じほど激しく強調されていると見えるからである。

つぎに達するのは例の平面裝飾体系、きわめて数多い小アジア絨毯群の代表として第九図が見せてくれる体系である。無論この体系もなお、相互に結ばれてはいない単位（星形や角形）の整列（Reihung von Einheiten）統一の並置（というだけで満足している。だがこうした単位はすでに高次種類のものであり、各々それだけで確かに一箇の閉じられた求心的意匠を、小規模の絨毯（Tappich im Kleinen）を呈示する。この体系にはすでにニネヴェの大石戸口敷居で出合っている（このことはすでに先に言及した（本論叢第二百二十八集一六頁。A. H. Layard, The Monuments of Nineveh, vol. II (London 1853), p. 56 —)）に拠って J. Lessing, Tafel 30; G. Semper, Der Stil, I (1860), S. 51; G. Perrot et C. Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, vol. 2 (Paris 1884), p. 316)）。絶えず繰返される単位としての星形は、ニネヴェでは蓮の花と蕾から古典的（クラシク）なものという仕方では合成されている。だがローマ時代には大方のモザイク床も同じ体系

に做つて作られていた。例えばゼムパーが写し取った南仏オランジュ出の床 (Semper, Der Stil, I, S. 60) を見ると、純幾何学的文様から合成されているので、この床板は一見即座に感じられるほど、躍動的な蓮花文様あるニネヴェの戸口敷居よりも第九図に代表される部類クラムのオリエント絨毯と相似ている。ゼムパーのモザイク床の単位は、レッシング著『古オリエント絨毯模様』に全く相似た仕方ではしばしば繰返される (Lessing, Tafel I, 3, II, 14, 26) 同じ八角の星形である。したがってこの平面装飾体系を、メソポタミア人のあいだで排他的かつ即身的に今日までも保持されてきたであろうアッシリア独得のもの、と説く必要がないことは確かである。

最後に来るのが、さきの、連なり合う花蔓で表面を完全に埋めていたペルシア絨毯に見られる類の、広い平面を装飾文様で覆い尽す最も進歩せる様式である (本論叢第百二十八集二五頁以下)。ここでは中央部への総勢の関与 (allgemeine Bezugnahme) も大体のところ貫かれて見えるばかりか、大方はパルメット風の花々である個々の意匠モティーフも、心地よく絡む蔓ヴンによって相互に結ばれていると見える。

この体系はアッシリア—古代ペルシア芸術ではまだ実証できていない——植物界から採られた画因モティーフ (蓮ロトスやパルメット) は、ここでは、ただリボン形でしか進行弧線上に並んでいない。こうした外縁クマ (Bordure) にギリシア芸術がはじめて一段と豊かな運動 (アンテミオン帯 [Anthemion 棕櫚葉と蓮花による装飾文様] や波状蔓草) をもたらし、このときリボン方式を見棄てて、パルメットで相称形に連なり合う具合に平面全体を埋めようと試みる。このことを第二二図が見せてくれるが、ほぼ紀元前三世紀の南イタリア陶器からの採図である。ここで平面を充たすのは、ただパルメットと、これを描く楔形部分 (Zwickel) に嵌込んだ半パルメットだけと見えるが、個々の意匠モティーフ同士の結合は進みゆく蔓草の線が作り出している。



第二二図
南イタリア陶器把手の裝飾文様
(紀元前三世紀)

こうして全時代にとつての図式が与えられたことになり、したがって、ほとんど文字通りに同じ姿を十三世紀サラセンの仕事（第三二図 射手外套の裝飾）にも見付け出したところで、驚くには及ばない。すでにヘレニズムの時代、パルメットに代つて時折、他の自然の手に近い花々が画因となり、その後これらに、例えばヒルデスハイム遺室内の銀製両手壺（Silbertrauf）に見られるように、童子神や蝸牛などの小動物が鑲められる。けれども意匠の根本的な配列と配分は以後つねに有効のままであり（とりわけ初期キリスト教の後陣モザイクを充たすアカンサス蔓草文様の基礎）、こうしてついに、十七世紀十八世紀の当面話題のペルシア絨毯でも相変らず、また同時代の壁張り用彩釉タイル（Fayenceplatte mit Emailmalerei エナメル絵画付き）でも観察できる。

ここからはササン朝製と論証できる壁面裝飾で出合う個々の意匠の考察（Betrachtung der Einzelmotive）に入らう。ここではまずホスロー二世（Khosro II. Parwiz 「勝利者」 在位五九〇—六二八年）時代すなわち七世紀初頭でササン

朝統治最晩期の遺例二つが顧慮される。この時期ということをお忘れなのが大切なのは、ホスロー二世時代にイスラムの興隆が生じたからであり、何年か後にペルシア王国は独立性を失い、こうして同時に、イスラムのアッバース朝〔七五〇—一二五〇年〕教主^{カリフ}王国 (Khālifāt) に至るまでの百年以上にわたり、記念碑的芸術の活動助成条件をも失ったからである。

遺例の一つはマシタの宮殿 (Palast von Maschita) であり、これについてはトリストラムの記述と図版がある (Henry Baker Tristram, 1822-1906. Land of Moab, 1874)。[○] マシタから幾つかの細部をローリンソンが複写 (George Rawlinson, 1812-1902. The seventh great oriental monarchy. [1875] London 1876, p. 594ff)。[○] それらをさらにデュラフォアが再録している (前掲書 Dieulafoy, L'Art Antique de la Perse. V, p. 91ff)。[○]

同地には規則正しい切り石で仕上げた壁が保存されている。壁の全長は稲妻線^{ジグザグ}で区分けと見えるが、折れる三角形部 (Zwickel 楔) には六弁飾りか八角形の大きな円花^{ロゼット}が嵌込まれている (平面区分けのいわゆる稲妻図式 Zickzackschema はエジプト出土品の装飾文様法で大きな役割を演じている。前掲書 Riegl, Die ägyptischen Textilmunde. XX. 参照のこと)。これの激しい張出しで強調された基本図式に伴うのは、柔かくて目の詰んだ文様施工であり、力強い稲妻線に挟まれて文様が絨毯のように張っている。この精妙な装飾文様法は三角形各部において同じである (第三図) —— 底部中央の花瓶から四足獣と鳥が相称形に向合って両脇を固め (花瓶のない箇所では相互の蔓が輪形に絡んで溢れ出る)、二本の葡萄蔓が芽を吹いて右と左へ相称形に伸び、葡萄の葉と房とで隙間なく、あいだには鳥が蔓の上で揺れている (本図より大きい一切片が下記の書にもある (James Fergusson, 1808-1886. A History of Architecture. [3 vols. 1865-1867] I, p. 390))。

動物では自然動物のほか寓話動物も連込まれ、例えばファーガソンによれば「ニネヴェやペルセポリスで発見されたものの直系子孫」という有翼の獅子がいる。しかし描かれた壁面装飾全体が大体の配列や配分においてばかりか、細部すべてにおいても後期ローマービザンティンの装飾文様法と合致することには何の疑いもない。相称形はとても絶対的ではないが、三角部分いずれもの二半分（第二三図）は確かに完全な均衡を保っているし、ことに花瓶両側の動物や鳥は相称形の性格を前面に押出すことに役立っている。だが蔓草の線の運びにしても、動物の型や身振りにしても、絹織物ならば織布技術の機械の性格に制約されて相称は原則であったが、絹織物に見られるほど完全には左右が重なり合わない。



第二三図
ササン朝マシタ宮殿の石壁充填

ササン朝後期の壁面装飾が後期ローマ・ビザンティンの装飾と密着するばかりに繋がっていることを、マシタの廢墟が示すとすれば、同じ統治者時代の遺例もう一つ、タージ・ボスタンのホスロー^{アーサー}迫持 (Khosroes-Bogen Tag-i-Bostan) はすでに後続する発展との結合点を見せている (Eugène Flandin, 1809-1889 et Pascal Coste, 1787-1879, Voyage en Perse. [Paris 1843-54], fig. 3)。第二四図の支柱 (Pilier) ただし図版説明文では Plaster 付柱・片蓋柱となっている(訳者)装飾を観察しよう (同右書 p. 5)。ここでは絶対的相称形に伸びる花や葉のある直立樹木の姿として植物的性格を装飾



第二四図
ホスロー^{アーサー}迫持の付柱画板
(タージ・ボスタン)

文様化する働きに気付く。花や葉より大きな葉飾りはアカンサスから採られたと見て間違いなく、並んでは別の^{オキ}相風の葉が見られる。これらの葉は互いに相違が甚しい。冠頂は豊かに合成された蕾である。したがって明かに、特定の植物学上の樹木種は念頭になく、はっきりした目的、ひとつの植物的統一形態によって長方形空間を充填するという目的のための純然たる飾粧的 (rein dekorativ) ^{モティーフ}意匠である。

この装飾をローリンソンはイスファハン (Isfahan) 出の柱頭群と結付けている (前掲書 Rawlinson, plate 17-27, p. 600f. また Dieulafoy, V, p. 79)。見れば、^{モティーフ}まろしく同じ意匠を柱頭の台形平面に入れての合成に気付く。柱頭群の出た場所と年代は周知の典型的なササン朝諸王像によって確実と思われる。柱頭群の基本形式はビザンティン風

であり、裝飾文様はどこまでも後期古代の性格をもつ。様式化された樹木意匠が多々繰返されることは、この意匠がササン朝芸術において格別に愛好されていたことを推断させる。

右に挙げた二つの建造物は誰かビザンティンの建築家が仕上げたのでないか、の疑問は投げかけられてきた。しかしタバリ (Tabari) に保存されている現地記録、これら建造物の主要当事者はフェルバド (Ferdad) なる名前のペルシア人とする記録 (Rawlinson, p. 619) には、何ら疑うべき強制的根拠がない。タージ・ボスタン^ア^イ^チ^サ 迫持の人像彫刻群は、誰もがやはり同音に現地人の仕事として説明するササン朝摩崖浮彫群との、少くとも目に付く相違は示していない。

タージ・ボスタンの支柱裝飾にはさらに一例を加えることができるが、ここでは描いた樹木意匠^{モティーフ}の發展がなお一段と進んでいる。ごく走り描きでしかないのが残念な図版がデュラフォアにある (Dienluf, p. 100ff.)。フランス人技師モース (Mauss) によるラバト・アマン (Rabath-Amman) 宮殿趾裝飾文様の細部である。図は上方へ四分の三ほど^ア^イ^チ 迫持のできた壁龕の長方形で平たい羽目板^{パネル}である。はつきりと、この壁龕裝飾で目にするのはタージ・ボスタンのと同じ飾粧の樹木意匠^{モティーフ}、と断言してよからう。さまざまな葉と花が右へ左へと伸びる同じ垂直の幹である。下にある房は葉と合わず、明かに葡萄葉は描かれていないが、見たところ蕾も実も撒いてある。タージ・ボスタンの羽目板^{パネル}と比べてのずれ、お好みなら進歩は、分け枝の配分で絶対的相称形がすでに放棄されていると見えることにある。

この壁龕ですでにわれわれはスサン「ト」シルト絨毯 (第一六図) 切妻型壁龕部ひとつひとつを充たす、例の様式化された飾粧的樹木像の極く^ハ 間近にいる。というのも同様ここには垂直の幹あり、さまざまな葉や蕾や花の付いて、なるほど相称だが決して合同ではない小枝ありだからである。またラバト・アマン在テュムパノン (Tympanon

タンパン) 側面の三角部分 (Zwickel) も葉飾りで充たされているように見える。

特徴的なことだがデュラフォアもこれら並列するラバト・アマン壁龕に「壁を覆う羽目板 (lambris qui tapisse les murs)」を見ている。まことにこれは、稲妻線内に嵌込まれたマシタの壁面区画やササン「ト」シルト絨毯の祈禱壁龕と同様、下なる壁面の絨毯上張り、(Teppichverkleidung) である。祈禱壁龕の例では植物的要素の様式化がすでに遙かに進んでいるが、このことは一方では、いつの間にか支配に達していたサラセン文化のもつ抽象体への全般の傾向から説明されるし、他方では、全く特別なことだが、添毛手結び技術の様式的要求からも説明される。

スサン「ト」シルト絨毯の切妻部分の充填に比較的古い裝飾文様の意味が保たれていることはカラバツエクがすでに見抜いている (前掲書 Karabæk, Susandschird, S. 152ff)。だがこの画因の説明では支配的見解に従っている—すなわち相称形の構成や周囲をもつ初期中世の樹木像には、いずれにもペルシアの聖樹、いわゆる生命樹 (Lebensbaum) を認めたい見解のことである (この蔓延している見解に根拠がないことはすでにペロが強調している。前掲書—本論叢第百二十六集一二頁 Perrot, III, p. 304)。この生命樹はこれとして起源をさらに古代アッシリアへと帰さなければならぬ。しかもアッシリア芸術や古代ペルシア芸術の樹木の相称風な纏め方が直接間接にヘレニズム—ローマ芸術の類似の造形へと通じている可能性、どころか蓋然性は、無論この関係についての願わしい明瞭性はヘレニズム裝飾文様法の詳細な研究後によりやく得られるしかないが、決して疑えることでない。しかし当面の事例でカラバツエクは、同じ学説の信奉者総勢と同様、またもや後期ローマ古代の万事を平準化する国際的意義を過小に評価する。それでも花瓶や花束の両側に一対の動物という配置は後期古代共通の^{モティフ}意図であり、これがササン朝芸術や中世・オリエンタル芸術で用いられているのを見るならば、直接の手本はアッシリア芸術や古代ペルシア芸術に探すべきでなからう。さきに見た通り、アッシリア芸術や古代ペルシア芸術とアルサケス朝・ササン朝芸術とは、まさしくただ、後期ロー

マービザンティンの芸術を仲立ちとしてしか接していなかったのである。

カラバツェクは、ペルシア樹 *vica-pa-taokima* すなわち「その上にあらゆる樹々（植物）の種子が降ろされている *Allsamen* [全種子]」と類比的に同じ一本の樹に見出される、多数の花々にも生命樹仮説の抛り所を求めている。逆であつて、タージ・ボスタンやラバト・アマンの樹木羽目板に特定の植物種を見定めるのは困難であろう。両例にあるのはむしろ、後期古代のアカンサス化してゆく葉形飾りに間違いない。スサン「ト」シルト絨毯樹木の花々に本当にスマレヤアネモネ等々を認めるべきであるとしても、このことが証すのはただ、イスラム教のペルシア人も中世の西洋人とまさしく同様に、在来の後期古代の因習的形式に誰にでもわかる新しい内容を注ぎたいと努めていた、ということではない。

スサン「ト」シルト絨毯で用いられた図式、相称形の樹木模様による祈禱壁龕部への平面充填の図式が、オリエント絨毯生産に活気があつた限り、持続的に使われてきたことは明白である。拡散して、今日に至るまでも中国寄りトルキスタンで見られる使用例はさきに（本論叢百二十九集二八頁）取上げた。新ペルシアの自然主義好みの傾向に合せて、細部で変容だが、やはり起源から見ても間違いようもない同じ図式の表れに、われわれは第一五図の祈禱絨毯で出合う。

この絨毯はまことに短く刈られていて、羊毛からの出来だが、絹の輝きに近い。模様化の基本図式は、さきほどササン朝いくつかの壁面飾粧やスサン「ト」シルト絨毯で注視できた図式と同じである。上方へ尖る壁龕部では目の詰む植物模様と出合うが、これは中央の真直ぐな幹から右へ左へと相称形に咲いている。花々は極端にさまざまである。切妻頂冠部両側の三角部分 (*triangle*) も花々の蔓で充填と見える。切妻の屋根部には弧状のギザギザが入つて、幻想風な構築支柱の上に載っている。

縁取り (Bordure) の装飾文様法も、ここでは本質的に植物的要素が調達している。幅広い中央縞あるいは本来の縁取りは等分に置かれて走る一本の蔓草で充たされていると見えるがさまざまな種類の花や、後期ペルシア芸術で周知の、恐らくアカンサスから出たであろう類の、ギザギザ縁ある反つて長めの葉と一緒にである。この縁取り中央縞にはなお両側に外縁 (Saut) として波状蔓草があり、仲立ちの縫い目には太古の S 模様が与えられている。

金糸や銀糸は欠いているけれども、この絨毯もやはり豪華品製造工場から出てきたことに、ほとんど疑いはない。だが家内仕事の絨毯制作でも様式化された樹木模様はわれわれの時代にまでも保たれている。そのような模様の毛羽立ち絨毯をカラバツエク (前掲書 Karabæk, S. 124) が挙げるが、クルド遊牧民によつて作られた品である。あらゆる遊牧民絨毯と同様この例でも、まさしく原始的段階の添毛手結び技術相応に、ものの輪郭はできるだけ直線となり、円花は角張つた星形に変え、分け枝は鋭く折れている。これを見れば当のクルド絨毯樹木模様の手本を古代アッシリアに求める必要はない。

ラバト・アマンでは壁龕羽目板と並んで環状区画用の羽目板も見られるが、これは十字形に合成の花茎を示している——今日なおオリエントの絨毯装飾文様法で大きな役割を演じ、ことにクルド絨毯で頻繁に繰返されている (前掲書 Robinson, plates 5 and 6)。またウィーンのトルロ博士 (前出 Dr. J. Troil) が所持するホータン絹織絨毯でも、この羽目板意匠がいかに特徴的に使われている。

もう一度これまで述べたことを要約すると、スサン「ト」シルト絨毯で出合う類の植物的絨毯装飾文様法は後期古代芸術にまで遡る流れを全く判然と追跡できるが、他方これまで以上に確かな手掛りに欠けるので、一体、当の装飾文様法の全般が、またいかなる要素が、どこまで起源としてのアッシリア—古代ペルシア所蔵の形式群に属していたのか、この所蔵からヘレニズム—ローマ芸術へと移行したのか、この間は未決のままとしなければならない。

すでに古代ペルシアの時代に当地で豪華絨毯が生産されていたとは、どこにも確証がないと思われる。ギリシア人の報告から判然となるのは、アケメネス朝時代「前五六〇—前三三〇年」の諸都市におけるペルシア人はきわめて貧しかったに違いないことである。このことから推測できようが、どうしても為さなければならぬ古代ペルシア人の絨毯制作は、例えば今日の遊牧民絨毯になお観察できた類の幾何学的模様か素朴自然主義的模様での、ただの家内仕事の生産に限られていた。符合することだが、文書記録に照すと、ペルシアの王や高官のバビロン絨毯リュディア絨毯使用はあつても、現地製絨毯の使用についての証拠は^{（つ）}にもない（前掲書 Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, V. p. 866）。アレクサンドロス後継者^{（ドイツ）}のもとではじめて、虎の形像呈示を好んだ一ペルシア絨毯産業についての言及が見える。しかし、この虎の形像が高度の因習的裝飾文様法から出ていたものか、それとも素朴自然主義の遣り方で呈示されていたものか、われわれには解らない。



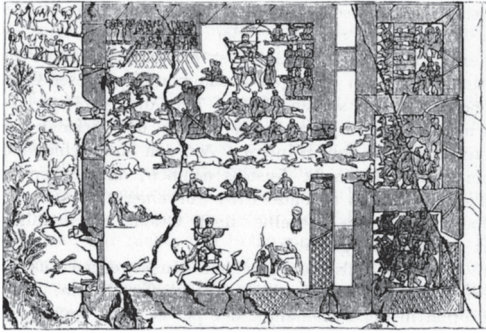
第二五図
ブルガリア平織り
絨毯の意匠

オリエント絨毯裝飾文様法の全体ないし部分をアッシリア—古代ペルシアの根基へと戻す試みは、決して散発的なままでない。ことに英国人がこの試みから、向後なわれわれが特別に相手とする学問的公理（Axiom）を作り出している。珍事として一フランス人学者の仮説をここには挙げたいが、第二五図、とりわけ絨毯平織り（Wirkerei）に頻繁に現れ、平織り技術から様式的に出てくるとしてよい裝飾文様には、周知のペルセポリスの背中合せ二牛前驅柱頭（Doppelstierkapitel）の織布への転用を認めなくてはなるまい、と説くのである（*）。

（*）前掲書 Perrot et Chipiez, V. p. 867—777には Houssay がこの見解の代表者と名指されている。本書第二五図はブルガリアの平織り絨毯から採つたが、平織り技術に制約された階段状輪郭を度外視すれば、ペロの報告^{（モナコ）}している意匠と完

全に合う。

ふたたびホスロー^ア・迫持^アに戻るが、これもまたオリエント絨毯装飾文様法の別なる一面を説明するのに好適な作だからである。迫持^ア内壁の平面には壁掛け絨毯に代る二浮彫^アがあつて、狩^ア、獵^ア、場^ア、面^ア (Jagdszene) 双つを見せてくれる。一つには雄鹿 (Hirsch 前掲書 Flandin et Coste, fig. 12) 一つには雄猪 (Eber 同上書 fig. 10) を狩る王が見える。サン朝芸術における狩獵場面の人気については幾枚かの深皿も証拠となる。だが深皿では呈示は大体わずか一つか、



第二六図
ホスロー・迫持内壁の浮彫

ごく少数の形姿と限定されるのに、このタージ・ポスタンではきわめて大きな壁面全体が形姿ゆたかな情景で賑わしく見える。とりわけ第二六図の雄鹿狩りの場面であり、恐れて走る動物や狩立てて矢を放つ騎手がいて、この見

晴しなく、それゆえ飾粧的ではないが、しかし極度に自然の真に迫って活気溢れる描写で、即座に、等しい内容の後期ペルシア絨毯を思出させる。

こうして第一三図第一四図の例が最も豊麗な代表のひとつとなる豪華な絨毯が、いかなる原像から出てきたか、もはやほとんど疑いはあるまい。けれどもまた、この種の絨毯装飾については即刻、これを新ペルシア専有の国民的 (national) 意匠^{モティフ}と見てはならないことも力説しなければならぬ。というのは、エジプト出土品の装飾でも、何ら、ことに衣服におけるペルシア・ササン朝風特性など思わせぬ狩猟場面が装飾文様として用いられているからである (前掲書 *Recht, Katalog Nr. 688, Tafel 13*)。しかも第一四図ウイーン宮廷の絨毯にはそのまま、往昔この装飾文様法が後期古代と連なっていたことを示唆する委細がある——縁取り (Bordüre) の、皿と供物を手にした翼ある、若い男ふたり、一組の姿である。あぐらの脚を不快と見てはいけぬが、すでにササン朝の銀皿で、獅子に乗る愛神^{エロス}がオリエント独得の同じ安坐の姿勢を取っているからである。

したがってササン朝時代の何らかの芸術作品に後年ペルシア絨毯の装飾文様法で最高級の役割が指定されると見える要素に出合ったとき、そして結果として、当の要素にペルシア絨毯装飾文様法が以後発展する出発点を求めてよいと疑念も晴れたとき、それでもわれわれは、こうした要素の起源 (Ursprung) をやはり即座に国民的 (national) 古代ペルシア芸術に認めるのでなく、むしろ国際的 (international) ヘレニズム—ローマ芸術に認めなければならない。ササン朝に出た作品に、この芸術のまさしく避けがたい地方的性格を成す個々の特性が発露するのは当然のことではない——例えば衣服であり狩猟場面好みである。だがこうしたすべては下記の事実と比べると意義の低いことではなく、装飾文様の基本的図式は個々の装飾形式ともども完全に、ヘレニズム芸術によって創られローマ芸術によつて進められた後期古代の流儀内で動いている、というのが事実である。それゆえにササン朝帝国内では、個々

の地方的ペルシアの影響の認められる後期ローマ・ビザンティン芸術について語る方が、従来の両者関係理解のごとく、西方の影響ある国民的ペルシア芸術について語るよりも、はるかに正しいことと思われる。

〔第四章 前半〕

「郷民芸術・家内仕事・家内工業」（一八九四年）

アーロイス・リーゲル

二

他所者^{よそ}を知らず全員が一体であった家内仕事（Hausarbeit）の時代は、古代の詩人たちが夢中で讚えた、まさしく黄金の時代であった。ひとつの家族所帯（Familienverband）のなかで成員は互いに誰でも同等、区別としてはただ男女の性による区別と年齢による区別しかなかった。確かに家父（母権制集団ならば家母）は所帯成員に無制約の力を行使したものの、手元の品々を享受することでは決して誰にも先んじる人ではなかった。無論このような理想的社会状態に永続性が可能であるとすれば、それは万人が生れつき等しい強さを持ち、身体の諸力は等しく、精神の素質も等しい場合だけでしかならう。だが人間のもので支配的となる不平等が強者・弱者の区別をもたらした。人間の本性に抜きがたく根差していることだが、強者はおのれの優越性を弱者に感じさせる。このことはもともと主に肉体の強さについて言えたのだが、開化の進むにつれて優越性は精神の領域で重さを増した。例えば今日では、生れつき肉体の長所をたっぷり具えている誰かが、この長所をわざわざ磨いて周りの連中の面前で羨しがらせてやろうと努めても、この振舞いの実質は、例の旧約聖書の強者サムソンがおのれの強さに驚嘆させてやろうと仲間を殴った振舞いと、何ら変りがない。

ところで家族所帯の内部では、強者と弱者の区別は、これを言張る強者の試みがしばしば突発するまでになつて、しばらく続くことはあつても、血縁関係の自然的感情によつてであれ家父の權威によつてであれ、ともかく抑えら

れた。それぞれ独立する、二つの家族所帯が衝突したときは別である。隣接する風土を越える空間的延長に努めなければならぬほどの強さにまで一所帯の成員数が増大するや、衝突の機会は無容論おのずと、また必然的に生じた。このときに強者の権利がものを言った——強い所帯（種族や民族）が弱い所帯を襲って、弱者の土地の全部ないし一部を我が物とする。弱者が絶滅となれば、人類発展のこれまでの方式に何の変わりもなかった。弱い所帯は消えて代りに強い所帯が登場、両者間に生じていた交際は敵意ある交際でしかなかったし、弱者の抹殺で終って、後を引く結末をもたなかった。弱者が逃れて、これまで住む者のなかった新たな居場所を得るとか、自分らより弱い者を追払うなどの成功があつても、これはほとんど大切な帰結でなかった。はじめて闘争の結果が由々しい重みを得たのは、弱い所帯が抹殺とならず、さりとて追放にもならず、強者を相手とする従属と依存の間柄に入つたときである。このとき強い所帯は、ことに当所帯の家父は、おのれ自身や自分の家族所帯に属さないとはいえ、やはり無条件で意のままに使える労働力を得た。この新たに得た労働力に向けて家父は、自分の家族所帯に向けてと同様の顧慮を払う必要がない。どころか、まさしくこうして家父が得たのは、弱者相手に強者の甘美な権利の行使という、自分の優越性を誇示できる可能性であつた。これまでより贅沢に暮し豪華に着飾りながら家父は、おのれ自身や同格の家族に厄介をかけずに済むことができた。というより家族はむしろ、もとより家父ともども所帯全体が得た余剰の分前に与つた。これまでより高い要求が強者には生じ、隷属する弱者には同時に、当の膨れた要求を叶えるための労働力が押寄せた。この新たに得た他人の労働力を統べるのは無制約の支配であつた。新たな労働力に家父は自分の所帯仲間と同様に命じた。この所帯仲間は所帯の財物享受では誰でも同等の権利をもっていたが、隷属者はそ
うでない。隷属者は強い征服者、自分らの主人に向合う奴隷(Slave)であつた。

このような事例が人間の歴史で初めて生じた瞬間は並外れて決定的な時点であつた。というのも、この瞬間に国

体形成 (Staatenbildung) が、つまり、もはや家族連帯の混じり気ない土台にはもどづかぬ政治的集団の形成が始まったからである。隷属者に向合う家父の地位は自分の所帯仲間相手の地位とは異なつた。所帯仲間には高齢の力で支配したが、いまや隷属者には強者の権利にもとづいて命令したのである。さしあたり家族仲間に家父はなお家長 (Patriarch) のままだが、隷属の他人を向けば主人となり支配者となり王となつた。こうして黄金時代は終り、奴隸制の青銅時代が始まるが、にもかかわらず、この時点は文化の途方もない進歩を表している。このことを人類の友は嘆くかも知れず、悲観論者は、現世は最悪と説くのに用いるかも知れない。しかしながら、国体形成に至るためには、これまでは別々に独立で育ち伸びてきた個人間の交流に至るためには、これまでより高い要求を掲げて高い活動を案じるに至るためには、一言に纏めて、高い意味での文化 (Kultur) に至るためには、奴隸制を踏まえて行くより外の道はなかつた。

こうして直ぐさま一つに纏めて伝承されてきた人間の歴史 (Geschichte der Menschheit) も始まる——古代オリエント諸国の制度とも起り、つぎにはギリシア・イタリア小都市の運命を物語るが、これら小都市が近くや遠くの隣国支配に喘いでは一部の支配にも至る、という歴史である。いつでも人間全体の歴史を導くのは、前面に立つて支配欲に燃える膨張主義の民族である。傍らには途方もない土地の拡がりに細々と暮す部族がいても、われわれが知るのはただ、こうした部族と個々別々の敵対的接触をもつた地中海沿岸の歴史的民族が、これは語っておくのがよいとした部族のことだけである。われわれは例えば、歴史のない極寒の草原ステップに古代全体を通じて住んでいたスキタイ人の種族について、何を知っていると見えようか。この人々にとっての毎日と同じ日々であつた。ぞくつとする稲光り、大洪水、頭かしら(家父)の死——ひたすら家内仕事 (Haushalt) に打込んでいる日々の生活では、こうしたことこそ掛替えのない事件であつたが、これについて人々自身はわれわれに、いかなる仕方でも情報を残していな

い。

全く似たことに中世でも出合う。もとより中世は権勢欲ある新たな民族の勝誇る前進が始まるが、結局のところ中世ゲルマン人口マン「ス」人の賦役領地「農地」は経済的にはギリシア人ローマ人の奴隷経済に外ならない。だが、ゆっくりとはいえ絶えず増しつヨーロッパの西部や南部で労働の奴隷状態からの解放が開けるのに、東部はスキタイの故郷本来の家内仕事 (Hausfeld) および家父長制の仲間社会的形体ゲゼルシャフトに留まって、国体形成の西方的体系には、あらゆる混合形体を採用するばかりで、ただのろろと不承不承にしか順応していない。それどころか、この過程が東部では今日に至るまでも続いていて、現在われわれは、昨日まで依然ほとんど家父長制で生活の郷民が不意に今日は最近代式議會主義へ飛躍、という類の風変りな見世物を楽しんでいるが、当然これは結果として多々奇妙な姿を見ずには済まぬ事柄である。

私には、この際くどくど説いて、世界史上はじめて国体形成の生じた時点の意義、全般的文化状態の発展にとつての意義を強烈に際立たせることが必要と思われた。こうすることでわれわれは、政治的革新が経済や芸術の事情に及ぼした大変動をも容易く理解できようからである。これまでより高い政治的発展のためと同様、経済や芸術の発展のためにも、いまこそ土台がようやく据えられたのである。まず最初に、国体形成が経済的領域にもたらした結果を考察しよう。

この経済的領域でいまや弘まった最も重大な革新は、すでにたびたび挙げた通り、奴隷身分 (Sklaverei: 奴隷制) の発生である。見た目に当初、このことで生産体系はもとより何の変化も受けなかった。古い体系に新たな労働力を合せようと努めるのは当然のことではなかったし、あっさりと自分の家族所帯内に奴隷を取込んだ。交通整備を始めた結果として経済事情はすでに多々やはり前進していたのだが、依然こうした皇帝時代のローマ人でも、奴

隷は主人家族の一員と数えられた。したがって古代の奴隷経済は実質的には相変らず家内仕事（Hausarbeit）にもとづいている——原材料は主人の財で生産されて加工され消費されるし、財は一瞬たりとも持主を変えず、主人の血縁ならぬ主人の奴隷であっても財の加工者は水入らず家族のひとりである。しかし、この他人なる要素を古い家族所帯に受入れることで、やはり同時に、この家族内には未来の解体の萌芽が持込まれた。

家族所帯が成員数の目立つまでに大きくなるや、純然たる家父長制として混り気ない家族を維持することはすでに難しかったであろう。どうしても段々と分割が生じて部分的所帯を作らずにはいかなかったが、こうした所帯は、確かにわれわれ近代小家族の自律性は持合せなかったものの、それでも大きな全体の内部では何らかの程度まで自立する統一体であった。ことに成員数が増して一郷民（ Dorf 民族）と語るのも尤もなりと思える程度にまで大きくなったばあいには、小所帯への分割はほとんど不可抗力と予期しなければならぬ。この分割、原始的大家族所帯の近代的小家族への瓦解を導いた分割を、奴隷身分は最も決定的に促進したに違いなかった。

さて、そのような部分的所帯の内部における奴隷の地位を思浮べたい。主人は無制限に奴隷の労働力を支配し、奴隷には、いなければ自分自身に伸掛る労働を、ひいては所帯内血族の労働をも行わせる。こうした血族や自分自身のために取って置くのは、ただ一段と高貴で容易な労働だけであって、例えば狩猟である。こうして一方には主人と一族、他方には奴隷という区別が生じるが、これは労働（Arbeit）にもとづく区別で、原始的な家内仕事（Hausarbeit）の内部には場のなかった区別である。この事情から、どうして階級の相違すなわち身分による分離（Scheidung nach Ständen）が発生せざるを得なかったか、すでに明かである。だが、このこと以上に経済発展にとって重要であったのは、奴隷身分の登場とともに都市制度（ Stadtwesen ）創設にとつての（もとより唯一ならぬとしても）実質的な条件が作られた、という事情である。農業労働は肉体的存在の露命をつなく条件であったし、あり続けた。

身寄りともども田畑を耕さなければならなかった限り、家父は土地に留まることを強いられた。ところがいまや家父は自分の身が、野良仕事は奴隷の世話と定め、自身は耕地から遠く離れて余事を追い、別なる野心を満足させてよい可能性のなかにあると見たのである。

こうして奴隷経済の生産体系はいまでも家内仕事にもとづくものの、しかし最も原始的な経済体系の、このように進歩せる階梯で労働は見る見るうちに弛緩する。以前には、血族関係にもとづいていたゆえに労働は緊密この上なく所帯と関り、労働を前にすれば全員が等しかった。ここに変化が生じ、労働は質により分配されて、ますます専門化する。このさきに発展する道はくつきりと描かれていて、大家族から解放される方向へと労働は確然と突進む。この過程は最後いわゆる賃〔金〕仕事 (Johnwerk [↔ Preiswerk 代価仕事]) で完成と見えるが、これは経済発展の大きな第二段階である。

家内仕事から賃金仕事への推移は、さまざまに異なる個々の事情次第で、ここかしこ相異なる仕方で行われたであろう。これについての完全明瞭な情報はローマ法制史の領域に現存するし、取出すことのできる推移経過は典型としてここで伝えてよろしかろう。政治史からわれわれは、共和制終焉へと向うローマ世界帝国の版図において奴隷経済が占めていた途方もない規模を教えられる。奴隷は生ける人力として高価な財産であり、売るならば、できるだけ儲けが出るように努めた。一定の経済範囲内で、ときには、もはや奴隷多数の使い道が全然ないことも起り得たのである。何かの技能で訓練を積んでいるが自分の経済内では無用となった奴隷は、そのような労働力を持合せず必要としていた別の経済人に、賃金と引換えて奉公させられた。作業を切望していた他家族のもとへ当の奴隷は一定期間委ねられ、ここで原料や原料加工に必要な道具を手にし、労働を仕了えると、また元の主人のところへ戻り、労働に支払われた賃金は主人のものとなった。御覽の通り、ここにあるのは根本においてなお家内仕事

(Hustle)である。品物を消費しようとする者が原料をも道具をも手渡し、当人の地所で品物は出来上る。ただし、労働だけが外からやつてくる——もはや労働は、仕上げられる品物が要る家族の所帯には属さないが、やはりまだ自由ではない。この最後の一步とは労働の完全なる解放 (die volle Befreiung der Arbeit) のことだが、ローマ法治国家の内部で、これは原則として以下のごとく遂行された。一層高度な作業へと腕前上達を鼓舞し、こうして主人の利益となる奴隷の奉仕能力向上のために、主人からは、他所での労働によって得た例の賃金の小部分が奴隷に与えられる。器用であつて節約の才もあれば、徐々に奴隷は資金総額を貯めて、ついに自分自身を買戻す。いまや奴隷は自由となつた身だが、しかしそのような身として慣れた仕事を続行する。言いかえると、主人であつた者との契約でこれまで果してきた具合に、なおも続けてあれこれの作業に奉仕するが、これからは、賃金は全部自分のものとして完全な自由のなかで気の向くままにである。人間と同時に労働も自由 (Frei) になつたのである。経済史のこの段階をビューヒャー教授 [Karl Bücher, 1847-1930, 前出 本論叢第二百二十七集八一頁] は賃金仕事 (Lohnwerk) と名付けている。これは手仕事 (Handwerk, 家内仕事では全身的作業だが、この作業が手に集約されたときを指すとしてよからう—訳者) の直接的前段階であり、手仕事になると、たんに労働ばかりか道具も原料すらもが、品物を消費する家族から解き放たれてしまう。

家内仕事から賃金仕事への推移過程はローマ時代によく始まつたことでない。すでにホメーロスで幾つかの生業なりわいが賃金仕事として組織化されていたと見えるし、賃金仕事の開始は晚くとも古代オリエント河川文化の時代にまでは遡るに違いない。他方ではローマ法治国家で観察されたのと全く相似る過程を中世全体の流れに追跡できる。自由ならぬ隷属の労働が徐々に大きな賦役農場や僧院その他から解き放たれ、とりわけ都市で初めて賃金仕事として旨く行き、さらに発展は進んで手仕事 (Handwerk) として定着する。

欧州大陸の西方では賃金仕事は家内仕事と同様いまでは離ればなれの残滓としてしか見られず、しかも原初の純粹な姿では滅多に見られない。ところが東方では家内仕事と並んで今日でも賃金仕事はよく行われている。例えばガリチア [Galicien ポーランド南東部からウクライナ北部にわたる地方] のルテニア人 [Ruthene n.] ウクライナ人の一種族] 農民は、みずから麻を植え、羊を飼い、糸を整えて紡いで、これを染め、ただ織成の労働そのものだけは、そのために雇った織工に委託する、という仕方では絨毯を織らせている。だがヨーロッパ西方の賃金仕事との相違として直ちに力を込めて強調しなければならないのは、この賃金仕事がヨーロッパ東方では、ゲルマン諸国ロマン [ス] 諸国においてのごとく奴隷制度を経て成立したのでなく、原始的な家内仕事からそのまま生じてきたことである。この推移が引起されたのは、ことに近代の交通の便で次第に増す西方の人々や経済事情との接触によつてである。古い家族所帯は緩むか消える——家族内での用事向け労働力が徐々に欠けはじめ、こうなると、やむを得ず賃金仕事に慣れるしかなかった。だが近年の東部ヨーロッパにおける経済機構の変革は余りにも速度が速すぎて、家内仕事を見棄てるや、しばしば賃金仕事の段階、まして手仕事の段階は飛越えてしまう。そのような進み方を、ことに南スラヴの諸地方での発展が取っている。多くの証言によると、ほんの十数年前にはなお住民たる農民のもと、少々の賃金仕事は交えても、専らとしてよいほどに家内仕事の経済体系が支配していた。今日の当地では、古い手先の器用さは大方が忘れられ、歳月の飛びゆくにつれ工場生産体系へと移行した。すなわちここでもまた、政治的發展と経済的發展とのあいだには緊密この上ない並行 (Parallel) があり、一方に家父長制構成から議会主義への飛躍があれば、他方には最も原始的な家内仕事から最近代的工場生産体系への同じ大飛躍がある。このように最初の国体創設以来いつの世にも人間では、一方が条件となつて他方を制約するのである。

さて調べるのがなお残っている——これまで述べた奴隷身分と賃金仕事の出現なる過程は、いかなる結果を、郷

民「民族」芸術の領域に引起したか。この領域でも、政治的領域と経済的領域の出来事間の極めて緊密な並行関係はまざまざと生じているのであろうか。

自律的家族所帯の家内仕事のなかで、さきに見た通り、自分で消費するために作る品々を当然ながら人間は、できるだけ善く、できるだけ美しく形作ろうと努める。この努力のもととは、みずから使用して消費するはずの品に作り手は最大限の個人的関心をもつという事情にある、とわれわれは見た。だが、この絶対的、自己関心は、家族所帯の必要とする品を生むために奴隷が引入られるや、大部分が失せた。なるほど奴隷は家族所帯に受入れられて家族の幸不幸に与ったし、こうしてかなりの程度までは、自分が作る品々の共同消費者でもあった。それでも働いた最大の分け前は主人や血族のものとなった。それゆえ奴隷ではどうしても、品物はできるだけ善く、作ろうとする最高度の自己関心にもとづく拍車が掛からなかった。その奴隷に強いて品々を関心事とさせるのは大体は強制、つまり主人の拳なのである。

奴隷について言えることはますます賃金仕事師 (Lohnwerker) に当嵌る。奴隷は少くともなお自分が作る品々の消費者仲間であったのに、この限られた分け前までもが賃金仕事師では失せてしまう。賃金仕事師はもはや自分が作る品々の享受には全く与らない。それでも賃金で自分に任された仕事を善く果すとすれば、このとき（奴隷では強制であったが）賃金仕事師を導いているのは業務利益 (Geschäftsinteresse) である。だがこの業務利益は推進力の強さにおいて原始的な家内仕事に打込む自己関心 (Eigeninteresse) に到底及ばない。家内仕事での関心は絶対的関心であったが、業務利益は幾重にも制約された関心である。第一には労働に約定された賃金次第の関心であり、他より支払いが良ければ、この者は当然ながら、賃金に頼る賃金仕事師がわからの、より善い作業を受取った。第二には需要次第の関心であり、需要が大きく、賃金仕事師の能力が多方面から是非にもと切望されるときには、質の劣

る作業でも得意先に不当な要求を呑ませつつ、しかも仕事は十分に確保することができた。

こうして品々の作られるのが家内仕事経済の第二段階すなわち奴隷制のもとにであれ、賃金労働の道においてであれ、もはや価値「善さ・良さ」そのものは品々の性質でなかった。そしていまや、原始的な家内仕事においてのごとく品々はできるだけ美しく作る、ということもおよそ消えて、さよう、向後この美しいという性質は良いという性質以上に、もはや絶対的性質と言えなくなつた。家政で何かに役立たせるのであれば、製品（例えば道具）は十分な使用に耐える頑丈なものでなければならなかつたからである。ところが品物の有用性にとって飾りは決して欠かせない条件でなかつた。結果として奴隷経済の登場で、作る品々に注ぐ作り手の絶対的自己関心ともども、当の品々をできるだけ美しく形成しようとする努力もまた失せてしまつた。

だがこのことは以後の郷民芸術の形成物にとつて、経済事情に生じた変化のなかでは、まだ結果の重要度の低い方であつた。というのは奴隷にしても、もともとの家族所帯で輝いていた生れつきの芸術趣味を手放すことが、できないからである。郷民芸術これからの運命にとつて遥かに重要であつたのは、いまや、これまで縁のなかつた二つの郷民芸術圏がぶつかり合つた、という状態である。しかもきわめて多くのばあい両者衝突のときまでは勝者も敗者もそれぞれ固有の芸術形式をもつていたのである。ここでまず、勝者はおのれ固有の芸術形式をも手本として降服者に課したと見込まれるが、これは肉体面での勝者が精神面芸術面の優越者でもあつたところではいつでも生じたことであろう。また、明るくなつた歴史時代の経験が教えてくれるように、逆の事情では肉体面で劣る者が自分の芸術的法則を勝者に課すことができた。だがこうした双方の事例は全般的に、ぶつかり合う双方ともまだ家内仕事の段階にあつた原始的な時代にはほとんど生じなかつたであろう。むしろ普通には、総じて郷民芸術は簡素な飾粧の段階を越えて出られないゆえに、諸力は一方へ他方へと等しく頒たれて、双方で芸術発展の高さはほぼ同等

であった、としてよからう。そして、ひとつの芸術趣味が無理矢理には抹殺されない以上、およそ奴隷は、強制にしたがい主人の芸術形式を採用しなくてはならないときですら、いざ仕上げとならば自分自身の伝承する芸術趣味に左右されてしまったに違いない。これまで縁のなかつたものの影響とは、ある「時」点では不意に、別の「時」点では気付かれもせずに現れたり起きたりするものであるが、いずれのばあいでも伝統撃破（Durchbrechung der Tradition 伝統を打破って通ること）であつたし、さきにわれわれが、あらゆる郷民芸術の極めて本質的な特性を成すと説いた静止状の自己進展（Stichtfortentwicklung）、自身の航跡で動きがほとんどない静止と等しくなっている自己進展を無理矢理に乱す暴力的騷擾のことであつた。さきほど（原文の 33 本論叢第二百二十七集八六頁）われわれは伝統を郷民芸術が生きたるための正常な大気（Uebensluft）と名付けたが、伝統の止むところで国際的な流行（internationale Mode 様態）が始まる。このような道で奴隷身分の登場は徐々に、しかし不可抗力的に、郷民芸術の撃破および解体へと導いたに違ひなかつた。

さらに郷民芸術の存続は第二の側面で奴隷経済によつて掘崩された。郷民芸術の定義の第二部分は、郷民芸術あれこれの形式（Form 形体）は郷民に属する全員が当てにして全員が用いていなければならない、ということであつた。それゆゑ原始的な家内仕事に階級差別はあり得なかつたとはつきり表明されたことにもなる。ところが奴隷身分の制度がこの事実自体（Ipsa facta）によつて、そのような差別を打立てる。主人は芸術 [Kunst 技芸] の領域でも強者の権利を行使する。美もまた、まさしく強さの発現形式であり、着飾り豊かな者は身なりの貧しい者より確かに引立つて見える。虚栄心も政治的野心も主人を宝飾着用へと駆立て、こうした装身具は奴隷が調えなければならなかつたが、奴隷自身の着用は禁じられた。こうして、一方で個々の芸術形式が単独階級専有の特権財産となるに反して、このことが旺盛な当の形式産出活動を廃れさせ、こうした形式を徐々に忘れさせた。したがつてこの第二

の側面からも、郷民芸術は商取引関係を結んで旧来より大きな範囲を得てきたとしてよいのに、最終的には、郷民芸術の崩落は必至のことであった。

それゆえすでに奴隷身分の制度が、表向きは家内仕事の経済組織を固守しつつ、最終的には郷民芸術の現存を破滅させる因由とならざるを得なかったのであれば、況してや賃金仕事 (Lohnwerk) の突発したところでの事態は言うまでもなかった。賃金仕事師 (Lohnwerker) はなるほど自由であり、したがって、奴隷生来のものならぬ芸術形式を受入れて自分用に仕上げよと、主人が奴隷に行使できる強制のものにはない。にもかかわらず雇主は、いままや自由になった労働者つまり賃金仕事師に、かつて主人が奴隷に行使したより少いどころか、むしろ遥かに多大な影響を及ぼした。というのも仕事の出来に善さや美しさの差があるうとなかろうと、いかなる事情のもとでも奴隷は主人に生計供与を求めてよかったのに、この点で賃金仕事師が頼れるのはおのれの労働の成果だったからである。その労働を得るためには何よりも顧客の希望を顧慮しなければならなかった。こうした希望を芸術「技艺」的關係においても満足させることが多ければ多いほど、それだけですます確実に、このさきも引続き同じ顧客に雇われて、それだけですます高まる賃金を得たことであろう。この仕事師も能力や作業の申出について大抵は自分ただひとりと参らず、できるだけ顧客は満足させたいと同じく全力を尽したに違いない競争相手がいた。こうして賃金仕事師のあいだでは、これまた人間のあいだで支配する不平等の一結果だが、自然必然的に競り合いが繁くならずにはいかなかった——競争 (Konkurrenz) の成立である (*。誰もが互いに作業で勝とうと努めたし、発明的になって、よりよく目的に合う道具や、これまでより時間節約で心地よい技術的处理や、新たな模様を考え出したが、こうしたことすべてが同時に、伝統撃破の強力な梃子でもあった。このようにして賃金仕事は早かれ晩かれ郷民芸術に止めを刺さなければならなかった——ようやく手仕事 (Handwerk 前出四七頁) を最終的に生じさせることができたのは、

ただ格別に恵まれた個々の部門においてでしかなかった。

（*）ちなみに競争はすでに奴隷でも、この奴隷が他人の経済と結ばれるところで始まる（前掲四七頁）。このばあい主人が、奴隷の作業能力を向上させるために、賃金小部分の受納を奴隷に認めた。

このように国体形成（Statenbildung）の結果として原始的な家父長制的家族所帯の解消が生じ、ともども原始的な家内仕事が奴隷経済および賃金仕事による交代となり、こうした経済と仕事がまた郷民芸術の絶滅を招く。政治的領域と経済的領域における原始的状态が一掃されて、いまや両領域ではますます高次組織への進展があることを見てきたのだが、相似たことが郷民芸術にも言えて、滅びゆく郷民芸術は芸術創造作用の高次段階へと至る実りを、もたらず温床となつた。誰しも郷民芸術の長所に盲目であるには及ばず、その創造作用の素朴な安らぎと壊しがたい確かさとに、出来た品の入念さと慎ましい可愛らしさとに、その諸々の形式が習俗や宗教、総じて当芸術の助成に責務ある郷民の行状全体と内的に一体化して生きていることに、讚美の籠もる喝采や理解に充ちる敬重を示すことができる。それにもかかわらず以下のこと、すなわち人間の芸術創造作用が永遠に郷民芸術の段階を守り続けることはできなかつたし、この段階を見棄てることは、たんに一方で取返しがつかず議論の余地なき長所の断念を指すばかりでなく、他方では芸術発展の、同時にまた全般的な人間文化発展の、まさしく本質的で決定的な進歩をも指していることを、偏見なくしては誤魔化せないであろう。

仮に永遠に郷民芸術に留まるままであつたならば、記念碑的（monumental）な建築や彫刻や絵画の展開に至ることとは不可能だつたであろう。住居として木の幹で丸太小屋の部屋造りは原始的な家内仕事の治下ならば誰にでもできたし、それゆえこの段階での建造術はなお真の郷民芸術であつた。だが例えば神の記念碑的家屋たる神殿を不朽の材料で建立となれば、家内仕事の第一人者として向きでなく、ひとりの建築家が必要であつた。建築家になりたい者は、

他人は必要としない大量の知見を身につけなくてはならなかった。やがて施工する建築家として天職をひとたび果すや、この職では完璧であることを求められて、例えば併せて自分の畑を耕したり、自分の家畜を飼う、等々のことはできなかつた。では一体だれが建築家に記念碑的建造活動の契約を与えたのか。やはり家父長制の家父でなく、全く別の、力強い属性そのものと化した我意がの人であり、この人物が労働力にも絶対の命令を出したが、労働力たる人々も従う外なかつたのは、ただ血縁によってばかりのことではなかつた。例えば主神のための神殿建立へと導いた直かの弾みはず自体は確かにしばしば戦争と勝利であつて、これを思えばこそ、神に感謝の義務を果さなければ、の氣持せに急せかされたのである。ここから、ひとり立つ建築家の実存 (Existenz 現に在ること) には、前提として、原始的な家内仕事の日々から成し遂げられてきた変化、人間社会の組成や生き方における種々さまざまな変化の連鎖全体のあることが解る。もとより同じことは諸他の造形芸術についても当嵌る。小刀の柄を何か相称の形体に刻むことは、家内仕事の時代には誰にでもできたとしてよからう。だが神の像を理想的で精神の貫く人間形体として鑿のみで彫上げるには彫刻家が必要であつた。同じほどの距たりが、丸太小屋の粘土壁を何か目に楽しい明るい色で塗る家娘と、フレスコの歴史画を仕上げる画家とのあいだにも存在する。

こう見ると郷民芸術の段階に固執していたならば、決して高次の記念碑的芸術の隆盛には到り得なかつたであろう。だが原初の自律的家族所帯の完結態もひとたび一時点で壊れて、他人と他人とがこれまでより近しい持続的接触に入るだけで進行過程が、すなわち、自然必然的に範囲をますます拡げ、ますます多くの郷民芸術を壊すか仲間にするかして、ますます高次の組織へと導かずにはいない進行過程が始まつた。しかし両者それぞれの形体を触れ合せ混ぜ合わせることで郷民芸術の段階を越えて進ませる、まず、最初の、刺戟を与えた郷民芸術の双方には、当然ながら、以後の発展過程にとつての格別な意義を認めなければならぬ。やはり両者こそが互いに感化し合い浸透し合っ

て初めて何か、より完全なるものを仕上げたのであったし、この完全なるものが次代に、より低い未だ純粹に郷民芸術的なるものとぶつかり、これと互いに受精し合つて共通の新たなものを産みだしたとき、この所産のなかでは、最初すでに、より完全だった部分が、より強きものとして、より決定的で指導的な成分となるのは必至であつた。

ただいま述べたことを説明し確証を得るために芸術史これまでの経過を、目の前に明瞭確然たる輪郭を具えて横たわっている範囲内で、ざつと大観しよう。記念碑的芸術活動、すなわち成果の永遠なる存続を目指す芸術活動の登場とともに始まる本来の芸術史 (Kunstgeschichte) の頭初に立つのは、エジプト人の古王国が遺してくれた諸々の作品である。地上あらゆる他民族の生活や行動について、依然われわれ回顧者には見通せない暗闇が延びている時代に、古代エジプト人は不朽の材料でピラミッドを築き、神々や王たちの立像を彫り、自分らの墓壁には、ものごとの内容や墓標の高次目的を呈示する形像を描いていた。並行する事柄として芸術作品建立者の姿に見られるのは身分による住民の編成であり、發達せる市政である。このナイル河谷「上エジプト」最古の文化發生地「火床」が作物を育てる暖かさを四方八方へと放射するが、とりわけ東方へ向けてである。この接觸過程の細かいことについては十分に情報を教えられていないし、これまで以上に根柢的な解明はもはや望めることでもあるまい。またわれわれに、原始的な家内仕事から古王国のエジプト人が、いかに多くの段階を経て、いかなる最遠の時点にまで進んでいたのかと見定める力はない。けれどもひとつ、諸々の遺例によつて明瞭に証明されているのは、西アジアの最古の芸術においても到るところで、まさしく紛れもない、種別的にエジプト芸術独得の形体に出合う、ということである。例えば、メソポタミア人やフェニキア人のあいだでも指導的な裝飾意匠として蓮花やパルメツトの形体に出合うが、このことは決して偶然であり得ない。エジプトの記念碑的芸術と西アジアの郷民芸術との最初の衝突では、前者こそが強者であつて、おのれの諸形式を後者に押付けたのは当然である。しかしただの奴隸的受納という

だけには留まらず、他人が他人と逢えば必ず新たなものを産む、の法則通り、当のメソポタミア人とフェニキア人のエジプト形式模倣にも前進 (Fortjiding) が結付いていて、多くの点でわれわれは、アジア的と言われる芸術のなかにエジプト人に比べての真の芸術的進歩 (Fortschritt) を見る。にもかかわらずペルシア人に至るまでも、西アジアで各々別箇に、政治的支配に達しては結果として高次の文化繁栄にも達した民族は、間接的にせよ直接的にせよ、ことごとくエジプト人の決定的な影響を受けている。

さて人間それぞれの個人と同じく個々の民族にも、自然によって創造能力の限界が定められている。エジプト人にわれわれは、芸術を継続的に創造する作用が次第に弱まってゆく、原因ではなくとも随伴する諸事情をはつきりと掴むことができる。この民族には、時が経つにつれ、諸他の民族との実りをもたらず接触や結合に入る能力が失せてしまった。勿体ぶって自身自身に閉籠り、絶えず新鮮な若返りの精気を注いでくれたでもあろう運河を封鎖した。その間に諸他の民族はエジプト人から頂戴したもので建造を先へ進めたが、このことは早くも古代オリエントの大世界の専制君主国のがわで起きていた。アッシリア人の都市建設や歴史的浮彫群、フェニキア人の輸出や交易の活動、これらは当時、西アジアでは全般的に、どれほど家内仕事や郷民芸術を越え出ていたかの鮮かな証拠である。だが、この方向への最も決定的な最大の歩みを進めたのは活動的なギリシアの民族であった。

世界史年表への精確な嵌込みを少くとも今日までではなお拒んでいる時代にあつて、早くも後代ヘラスの住民は、これまでより高次の芸術創造へと召出された特別な天職を紛れもなく記録している。いわゆるミユケナイ芸術の遺品群に横たわっているのが証拠である。この芸術は格別に教えるところが多いとさせ、他方今日まで、これの判定や理解は途方もなく難しいとさせてきたものは、まさしく、ここにはつきりと観取できる衝突、これまでは互いに他所^{よそ}で通してきた二つの芸術の遣り方の衝突作用である。一つはエジプト芸術の流儀、もう一つは明かに現地土

着芸術の流儀であった。だが現地の芸術はやはり、もはや郷民芸術であったとは見えない。言いかえると、その芸術的組織や影響多大な意義において、エジプト人を含めての古代オリエント人がこれまでに果してきたものと一切に越え出る要素をもっているのである。完成せるヘラス芸術の万般統治の典型と見てよからう装飾文様、あの植物蔓草文(Planzerranke)こそは早くもミユケナイ芸術において、ただの手に留まらぬ仕上げに達した姿としても呈示されたのに、他方の古代オリエント人は、この方向での先駆けであったにもかかわらず、完成態への決定的一步にまでは最後まで踏出せなかつた。いかなる源泉から「ミユケナイ」民族の、こうした現地自生と見える芸術所持が溢れてきたのか、これまた推測では何も言えない。ただひとつ明かなのは、ギリシアの地での以後の発展が、価値乏しきものは多くを確かに棄てつつ、ミユケナイ独自の装飾文様法の完成態、わけても植物蔓草文の断念は一度としてないことである。しかもギリシア人は、文化面での先行者オリエント人の達成したものから、頼るのは感性的「美的」吟味だけとして、最も役立つものを限られた範囲でしか用いていない。こうしてギリシア人の手で築かれたのが、発展の高さにおいて、これまで芸術指導の諸民族が行ってきたことすべてを凌駕する芸術形式および作因「意匠」の宝庫であった。ギリシア芸術が相手では立場は不利、と即座にオリエントの諸芸術は痛感する。まずはペルシア人の芸術がヘラスの諸形式に幅広く入場を認めて、こうした形式による完全なオリエント征服の下拵えはすでに、後日アレクサンドロス大王無敵大軍に伴って、アッティカ芸術がいまや公的にも西方アジア在来の世界中心部への入場を果したときには、根本的に仕上がっていた。

すでにマケドニア大人物の努力目標であった現実の世界君主国(Weltmonarchie)の創設は、ローマ人の手ではじめて最終的に成った。無論ただ限られた意味、なかに地中海文化つまり源はナイルの地に発して放射状に地中海沿岸に拡がった文化に属する、少くともほとんどすべての民族が一王笏のもとに纏められた、という意味でしかなく

とも、とにかくの世界君主国である。ローマの世界支配と並んではローマの普遍芸術 (Universalkunst) も、いまや古代ほとんどすべての文化地方を手に入れた。普遍芸術は、世界帝国 (Weltreich) が自立的家族所帯と対峙する極点であるのと同じく、郷民芸術の最も極端な敵対者を成すと見えるが、実際には、世界帝国にしても普遍芸術にしても、要素的なるもの単純なるものを無限大へと高めただけのもので、それだけに双方とも姿はもはや元へ戻されることのないのである。国際的なローマ普遍芸術はキリスト紀元最初の二百年で頂点に達した。ローマ普遍芸術の諸々の形式は、以後しばらくのあいだ、途方もない帝国の精神的に疲弊したと目に映る地方全体において、きわめて権威ある威信および不可侵性を要請してきたと思えるゆえに、このことに起因する停滞を挙げるだけでも十分に、なぜローマ帝国では、紀元三世紀四世紀に政治的な勢力充溢の翳りが始まるか始まらないかのうちに、早くも芸術創造の領域での手酷い後退が人目に付いたのか、という事情の説明になろう。古い郷民芸術はまさしく死んで飲込まれていたし、帝国の辺境にあつて使い尽されていなかった郷民芸術に見られるものは余りにも卑小些末で、地中海沿岸何千年にもわたる芸術繁栄の豊かな実りである圧倒的な記念碑的ローマ芸術が相手では、さしあたり極小の影響すら行使できるどころではなかった。古代から遺された諸々の形式が芸術的精練ではまことに貧弱な段にまで引下げられ、こうなった古い形式との新たな実りある結合を、世界帝国の辺境から押寄せて新鮮で未使用程度もかなりの郷民芸術が大胆に進めるには、芸術的要求と芸術的創造作用との力強い逆戻りが必要であった。だが、こうした郷民芸術の育て親たる担い手は同時に、ローマ人の政治の普遍的支配を終らせる人々でもあった。そしてローマ帝国の崩壊が結果として北方の侵略者がわで家父長制的家族所帯の再建とはならなかったように、伝来のギリシア・ローマ芸術に代えて北方どれかの郷民芸術を据えることもできなかった。政治においても芸術においても、中世の初頭に新たな形像を合成する際の指導的要素が古代にvariなかつたのは、古代の方が強者だったからである。

以前のローマの土台に蛮族の君侯は国政を据えたが、これはローマの遺産と何千もの関係で結ばれているし、西ヨーロッパで中世に花開く芸術は正當にもロマネスク芸術と呼ばれている。最後この政治と芸術との並行には第三の契機、経済も欠けていないとしてよい。見て貰いたいのは、またしてもゲルマン的ロマン「ラテン」的中世の賦役農地、もとよりこれは依然として古代世界の奴隷経済と同じ経済的体系「方式」に、言いかえると、不自由身分制に変容した第二段階の家内仕事 (Hausfleiß) の体系にもとづいていた。

以前のローマの地で政治や芸術の更新を呼ぶことに蛮族はいつでも比較的短期間しか成功していないが、理由は主に、やはり北方の森から出て自分の使命に向けて歩むには、俄かのことで蛮族には全く準備もなかった事情にある。本来の国体形成の領域においてと同様、すでに多々ローマ人の芸術でも蛮族が自分の力を試してきたのは、西ローマ帝国にオドアケル (Odoaker: 433-476-493) でゲルマン人最初の統治者を与える以前のことである。いわゆる青銅器時代の出土品については今日なお、なかで現地の郷民芸術の持分は何か、地中海芸術の影響は何か、と議論の余地があるにせよ、ローマ皇帝時代五百年については、もはや誰ひとり、この期間内の中央ヨーロッパ北ヨーロッパはまさしくローマ期 (römische Periode) と語つてよいことを疑うまい。関りある出土品には確かに南方で仕上げた北方へ輸出の品も多かるう。しかし疑いなく大多数は明るみに出た地方で生産の品々であり、こうして地中海芸術がわからの影響が否定しがたく証明されると思われる。他方で、当の出土品で知られる個々の金工技術の熟達度がきわめて高いことは、もはや原始的な家内仕事 (Hausfleiß) 体系に固執している在り方とはほとんど合わず、それゆえゲルマン人では、早くも部族の時代に少くとも部分的には賃金仕事 (Lohnwerk) への移行があったと確実に推測できる。こうしたことを挙げるとますます、以前の西ローマ帝国属州の政治的支配者となるや、比較的主にまことに速く、なぜゲルマン人がさまざまな生活環境に順応し、わけても世襲定住のロマン「ス」人との新たな政

治的一体化、国民的、宗教的、芸術的な一体化へと溶込んだのか、適切に説明できるであろう。

ローマの普遍芸術および、少くとも間接的にローマの経済的体系は圏内に、ローマ人の政治的支配が一度として踏込まなかった地域をも引入れている。それゆえ中世のヨーロッパ大地に原始的家内仕事や郷民芸術を採ってあちこち見回したいと望むならば、中央ヨーロッパ西ヨーロッパのゲルマン系民族に多くを求めてはならず、ゲルマン人に代り徐々にスラヴの部族が移っていた東方（*Ost*）へ目を向けなくてはならない。この人々は、あらゆる領域への地中海地方の影響にも、決してゲルマン人ほど深刻には心を動かされなかった。また、西や南の古文化所在地の近くへ進出できたのは、自分らの家内仕事や郷民芸術の伝統を保護し固持することにとつて、考えられる限り絶好と言わなければならぬ境遇下においてであった。というのも、いまや文化の担い手たるゲルマン人が中世初頭の世紀に忙殺されていたのは、政治・経済・芸術との関りについて、自分ら自身の限界内で身を固めることだったからである。この自己強化にある程度まで成功した後、征服欲あるドイツ人と、エルベ河を越えて深くアルプスにまで前進せるスラヴ人とのあいだで敵対的接触は生じたものの、南方西方を相手に捲込まれた紛糾によりドイツ人の拡張傾向は直ちに向きを変えた。反してスラヴ人となれば、あらゆる生活領域で伝統の流儀に変らず固執することでは、生れつき程度まことに特別な能力が具わっていた。ドイツ人の政治的功名心がなく、抑えられぬ征服欲や喧嘩癖が欠けていた。穏やかで平和好みの習俗については同時代あれこれの書き手が誌している。家父長制的家族所帯は、明るくなった歴史時代でもスラヴ人では依然はっきりと際立って見出される。どこでも国体形成にまで到るのは、ようやくドイツ人の干渉によってのことがほとんどである。スラヴ人は奴隷身分の制度を知らなかったし、また隷属関係「農奴」にしても一度として、あのゲルマンやロマン「ス」の国々に見られるほどの険しい形を取ることはなかった。

こうした好都合すべてが重なり合つて起り得たのが、東部ヨーロッパでは家内仕事や、これと密接に結ばれる郷民芸術が引き続き優勢のまままで通せた、ということであり、その間にヨーロッパの西部や南部では加速度的に、一方では賃金仕事 (Lohnwerk) から手仕事 (Handwerk) へ、十六世紀からは工場経営 (Fabriksbetrieb) と家内工業 (Hausindustrie) への進歩が、他方ではロマネスク・ゴシック・諸種ルネサンスなど国際的様式いくつかの相次ぐ連鎖が遂行された。もとより西方との長い間には避けられず次第に増してくる接触は、結果なしに済むことができず、経済や芸術の伝統では原初の純粹性にとどこころ混濁が生じたであろうし、西方へ向いて横たわる当地が幅広ければ広いほど、それだけ作用は速くて強かつたが、このことではボヘミア (Böhmen チェコ西部地方) が最上の証拠を見せてくれる。だがきわめて長いあいだ、やはり当の影響が及ぶのは上流人士、支配層にだけであつて、本来その数が民族を表す地方郷民は貴族間の趣味変遷とは無縁のままであつた。家内仕事や郷民芸術そのものは決して人類の経済・芸術発展の最高理想でない、とすでに中世の早くに東部地方の支配者層は見抜いていた。それゆえにこそ、ことにオーストリア＝ハンガリーの大地でガリチア (Galizien) 地方やジーベンブルゲン (Siebenbürgen) 地方にまで例はきわめて多くになるほど、都市の基礎や都市風の賃金仕事や手仕事の基礎を作るために、ドイツの市民層を引寄せたのである。しかしその種の影響とも地方郷民は全般的に無縁のままであつて、東方に横たわる個々の地方では、西方文化の勢力圏に属する地方との内的国家連盟に入ったからとて、こうした事情自体のなかで何ひとつ変らなかつた。習俗が温和になり政治の基準が和解を尚ぶようになったのは、まさしく、あの偉大なザクセン皇帝 [Otto der Große 912-936-973. 九六二年に神聖ローマ帝国初代皇帝戴冠] 身内の辺境伯ゲーロ [Gero ?-965] がエルベ河スラヴ族を根絶した時代からのことであつたが、他方で、進歩せる工業地方にとっては自分らの工芸的生産品で産業に乏しい地方を、となればとりわけヨーロッパ東部の地方を喜ばすことこそが、政治的努力の実質的本務であ

るといふ、今日の商業の原則はまだ通用しなかつた。こうして南スラヴ地方では今日われわれの「十九」世紀にまでも、いわゆる家内共同体 (Hauskommunion[en]) の保持などということが起り得たが、これは自律的な家父長制的家族所帯の、後年ものながら忠実な模倣に他ならないのである。そして無論もともと同じ経済的基盤に北スラヴ地方の賦役関係も依拠してしたのであり、この賦役関係がようやく除去されたのは、われわれの十九世紀中葉に強力な変革によつてのことであつた。

まずは技術的發明の結果に伴う交通の便宜が、今日ではヨーロッパ東部地方の原始的經濟事情に決定的な破壊と絶滅の道を開いて、すでに部分的にはことを済ませた。とりわけオーストリアハングリー王国では、古來ここでは密接この上ないほど西方的改進黨と東方的固執癖とが隣合つてきたところだが、今しも不揃いな二勢力の格闘が見世物であり、一方の攻撃的で近代的な勢力はあらゆる外面的長所を身に付け、他方の防衛的で家郷的な旧來的流儀は、ひたすらとばかり不可量なるものによつて、つまり当の民族性のどこまでも保守的な感覺によつて支えられ守られている。このような事情のもとで、われわれ自身が今日なお比較的少くない残りもの、ほんの何十年か昔のオーストリアハングリーではなお際限なく通用していた經濟・芸術關係の残存物を見出せるとは、驚かずにいられない。

ここで最も頻繁に出合うのは、とまどまな家内仕事 (Hausleib) から、賃金仕事 (Lohnwerk) への、過渡的形体である。きわめて特徴的なことに手仕事 (Handwerk) がなく、少くとも地方では、ほとんど完全に欠けている。すなわち今日では原始的形体に仲立ちなく工場体系 (Fabriksystem) や家内工業 (Hausindustrie) が結びつき、通常の發展では中間体を成していたはずの手仕事が脱落する。思慮あらば誰しも、もはやヨーロッパで最初段階の原始的家内仕事に出合えるとは期待しないであらう。時は過ぎ、原料が手当り次第では見出せない事物にまでも当然ながら必需品

は拡がってきたのであるから、すでにどこでも家族所帯はもはや、必要とするもの一切を自身の家政で賄える状況にない。そこで保守的のこの上ない農民ですら原則として金具は買求めるか買換えなくてはならない。陶土もまたどこにでもは見出せず、それゆえに先史時代から陶器は重要な交易品であつた。となれば距離が遠かれ近かれ、ここでも農民ならぬ住民で都市や市場が生じ、ここへ農民が農地生産物の余剰品を降すことに慣れてから久しい。こうせざるを得ないのは無論すでに、例えば右の金具や陶器の購入手段を得るためである。しかし生産物で、自分で作るには原料が入手できないとか技術的加工が困難だからと、はや農民のがわで手を引くのでないものはすべて、東ヨーロッパ個々の地方では実のところ今日でもなお純然たる家内仕事の遣り方で、言いかえると自分の得た原料から、自作の道具で、自分の労働によつて作り出される。そのような事例では、欲のない、ことにスラヴの地方住民では、自分で作り出せるものの方が、買わねばならないものを遙かに越えるので、ここでは確かにわれわれも、真正なる家内仕事を語つてよいし、また飾り形式の観察だけに絞るならば、現実の郷民芸術を語るのも正しい。

もとより今日のヨーロッパではもはや、原始的な家内仕事については出合えるとしてよいかと見えたほど、原始時代の絶対的に純粹な郷民芸術に出合えるとの期待はなるまい。南スラヴの、原始的な家父長制的家族所帯をおも最も忠実に守っている家内共同体「前出」ですら、この十九世紀初頭にはすでに、われわれが人間文化発展の交易なき初期時代の原始的家族所帯と思浮べるべきであるとした、あの相互孤絶の状態からは限りなく遠くなつていた。さよう、およそ地球上に今日なお、おのれの家内仕事おのれの郷民芸術ある原始的家族所帯の完全に忠実なる模像を差出す人間種族が見出せるか、これ自体が疑わしい。この方向における明確な判断は、研究の現状に照せば、まだ下すことができない。なぜならば残念なことに、旅行者の報告や、科学的に観察する民族学者すらの報告では、異国風自然民族の、まさに経済的な諸々の関係こそが、完全に無視ではなくとも、ほんの副次的にしか扱われてい

ないと見えるからである。それゆえ切実に望まれるのは、将来では民族学的調査が研究下に置いた民族の、経済的諸関係にも然るべき注意を払うことであろう。

ちなみに、すでに古代で家内仕事 (Hausarbeit) の第二段階、すなわち確かなお原始的な経済的生産活動の本質的徴標すべてを見せはするものの、やがて生じた奴隷身分なる外的因子による変容、経済史発展の次なる大きな里程たる賃金仕事 (Lohnarbeit) を準備せる変容をも蒙った第二段階はよく学び知ったのであるから、われわれは郷民芸術の現代に残るものの判定においても、さきの、ただ原始的な人間発展の交易なき時代にしか完全には通用せぬ、いわば抽象的定義に、何か係数 (Koeffizienten) を付加しなくてはならないと思うべきであろう。そこで、今日なお見出される郷民芸術の残存物に、さきの定義に含まれる真の郷民芸術の徴標 (Merkmale) が、どの程度まで認められるかと調べてみたい。郷民芸術の徴標の一つは、諸々の形式が当の郷民に属する全員に知られていて現に使われていることにある、と説明された。この点は今日もはやヨーロッパではどこにも絶対に見当らず、すでに中世でも、もはや無条件では通用しなかつたであろう。政治の発展過程で到るところに身分の相違が生じていた。郷民芸術に忠実であり続けたのは、およそ原始時代にはただこれのみの身分、農民階級だけであつた。郷民芸術第二の本質的徴標としてわれわれが挙げたのは、諸々の形式においての、少くとも表面的な目には不動と見える伝統の支配である。この伝統が外国の要素を受入れることで壊されるところでは、郷民芸術も、おのれの特長性格を失う危険、国際的流行 (モード) を明渡さなければならぬ危険を冒す。原始的時代の現地自生の諸形式への永続的固執を主に支えた事易や、さらに広い周囲との交易へと引込まれたのは、決して鉄道、等々のある近代が初めてではなかつた。すでに比較的低い文化段階で、あれこれ否応なしと感ぜられたであろう必要は、疑いなく早くも先史時代に中部ヨーロッパ

パ東部ヨーロッパにおいて商取引の動因になっていた。わけても例えば、さきに述べた金属であり、これは原料がどこにでもは見付からず、容易く加工もできなかつたし、二番手は陶器で、これは産地が限局されるのは好適な陶土の有無に左右されるからである。こうした品々ともども一体の芸術形式も北方に渡り、これらの形式がどれほど深い影響を中部ヨーロッパ諸民族の芸術創造作用に与えたか、いわゆる青銅器時代や鉄器時代からわれわれは知るのである。それゆえ東部ヨーロッパの郷民芸術についても、何百年かのあいだに国際的芸術の影響が生じていたかも知れない可能性には、つねに目を見開いて置かなければならない。

このように、われわれ今日の芸術的発現現象になお郷民芸術と算えてよいものを見定めるために、郷民芸術の概念について、さき「原文S13本論叢第二百二十七集八六頁」に与えた定義をあくまで厳格に用いたいなどと思えば、全く郷民芸術の名前以外にはほとんど残るまい。それでもわれわれには、この定義を欠くことができないであろうし、この定義の底に横たわる注目、経済的な諸々の関係への注目を欠くことができないであろう。郷民芸術の残存物かと推測したいところで、目の前にあるのは家内仕事か、賃金仕事か、輸入交易品かと、そのつどの生産活動の経済的種類を入念に吟味すること以外に、何が一体これほどの確実さで郷民芸術の痕跡を教えてくれるであろうか。だが家内仕事（どこるか賃金仕事さえも）の生産活動を確認することで、伝承の芸術形式の表皮を剥いで郷民芸術の核心を取出せる可能性が与えられるならば、付加された混濁係数（*Tribungs=Koeffizienten*）から、歴史的Ⅱ国際的（*Historisch=International*）なるものは切離し、野生のもの、純然たる郷民芸術的なものだけを剥出しとするために、芸術史的批判の開始が可能となる。

ここでなおひとつの事情、今日その重要性はうすうす感じられるだけだが、郷民芸術の目に見える残存物に一段と深く踏込んで始めて十全の意義が掴めるとしてよい事情を考えてみたい。すなわちオリエントの諸地方で紛れ

もなく観察されるし、現れるかとヨーロッパ文化の土壤でも今日すでに重大な症候が語られる類の、芸術創造作用の領域における退化（Rückbildung[en]）の姿である。こうした事例の大体は以下のごとく経過したのである——以前は豊かに耕されていた文化土壤が、政治的変革参入の結果として孤立化し、このために文化の全領域でまずは停滞、さらに時は移つて退化までもが登場せざるを得なかつた。こうして例えば今日の小アジアでは、往昔の文化繁栄の地で純然たる家内仕事の物づくりに出合う。諸々の進歩せる芸術形式は、無論もはや取外せないが、あれこれの拘束も仕方なく受けるしかなく、こうして郷民芸術風の性格にまたも近付かなければならなかつた。まことに興味深く意義深いこと明かな、このような事情を判定するにあたり、どれほど決定的な役割が、一方では芸術史の研究のもの、他方では経済的生産関係の綿密精確な観察のもの、とならねばならないか、明々白々である。

郷民の文化および経済的發展が進めば進むほど、当然それだけ郷民芸術の残りを突止めることは難しくなり、その際ますます慎重な芸術史的批判に大きな重要性が托されることになる。例えば高度に文明化されたドイツで今日なお疑いなく往昔の郷民芸術の紛れもない痕跡がいくつも見出される。引合いに出すのはエルベ河低地の刺繡や北ドイツの農民家具だけとしても、アルプス地方では例えば金属縫付け革帯（ツィンケベルト）が古ゲルマン衣服の成分と認められているし、木片や骨片に銀を嵌込む象眼細工あれこれも間違いなく太古郷民の常習に戻せると見てよい。だが東部へ深入りどころか、より原始的な当地経済の生産方式に迫れば迫るほど、それだけ易々と確実に、こうした方式や個々の混濁態・移行過程を入念に調べることで、郷民芸術の諸形式を見抜ける域に達して、それだけですます芸術史的批判を手控えずに済むことになる。というのは、ヨーロッパの東部でも家父長制時代の純然たる家内仕事はもはや無いとしても、そこではなお、疑いなく混濁はきわめてわずかな農民家内仕事として知られる経済的外観に直面するからであり、同じく当地に点々としてなお、確かにわれわれの定義する絶対的に純粹な郷民芸術ではなくとも、

避けられぬ混濁があつても特徴は依然はつきり見抜けると言える郷民芸術が見られるからである。

家内仕事と郷民芸術が生残っている例を東部ヨーロッパでは恐らくブコヴィナのルーマニア人 (Rumäne[n] in der Bukowina) ルーマニア北部でウクライナ南部と接する丘陵地帯) が最もみごとに提供する。言語では確かにロマン「ス」語族だが、何にでもスラヴの民族性が強く満ちている人々である。居所の地理的位置のゆえに、この民族はみな何百年も西方や西方の商業・発明などからかなり遠ざけられてきた。そのために比較的純粹な形式群として家内仕事の生残りに出合つても、ここでの驚きは他所でよりは少からう。

ブコヴィナの農民が自分の経済で十全に用を足せるのはとりわけ着物 (Kleidung) である。亜麻 (Fachs) と麻 (Haut) は当地の農民が植え、碎き、紡ぎ、織り、晒して亜麻布 (Leinen) になる。羊と山羊も同じ農民が飼ひ、刈り、毛糸は紡がれ、染められ、織られて布地 (Tuch) や粗織布 (Loden) となる。亜麻布からは襯衣 (Schäcck) が縫われて刺繡 (Stickerel) で飾られるし、男性服 (Männerracht) に属するズボン下 (Beinkleid) や女性服 (Frauentracht) のさまざまな布切れ (Tücher) へ Tuch スカーフやショールなどが作られる。羊と山羊の毛織物からは農婦の外套 (Überrock) や農夫の大外套 (Leibrock) 、さらに前垂れ (Schürze) 、絨毯 (Teppich) 、フェルト敷物 (Filddecke) 、腰帯 (Gürtelbinde) 等々が仕度される。同じことが革服 (Lederpelz) 、農民靴 (Bundschuh) 、麦藁帽 (Strohhut) についても言える。そのさうい郷民芸術を代表するのは殊に婦人肌着 (Frauenhemd) の胸部・袖部の刺繡 (Stickerel) であり、こうした刺繡がルーマニア人では模様 (Muster 図柄) と並んで、とりわけ、まことにきらびやかで目覚ましい色階 (Farbenskala) によつて際立つ。

さて、折々そのような家財織布の一片を現金かなりの値段で手放せるとなれば、ルーマニアの農婦はうれしいはず、とお考えにもなるうか。もとより久しいこと当の農婦は都市チエルノヴィツ (Chernovitz ウクライナ西部。ドイ

ツ名(Cernowitz)の市場などへ車を曳いて鶏卵や家禽を運び、チャラチャラ鳴る硬貨と換えるのに慣れていた。去年の冬には手持ちの必要以上に織り成したが、この差当り使い道の全然ない絨毯をも、同じ市場で鶏卵ほかの食品並みに、どうして農婦は売りに出そうとしないのか。ところが、そのような一步を農婦がいざ踏出そうものなら、前代未聞の騒ぎとなる。全く解らないと思えるが、それにもかかわらず、これは覆せない事実であって——これが事由で職務の主要目的を果せなかったこともあるので腹立ち気味に打明けるが——私自身たびたび試しては例外なく確かなりと認めたのは、自分自身の手に成る家財をルーミアの農婦は、商品としては根本的に手放そうとしない、ということである。これはまさに名誉問題であり、農婦の思いには、自分の手に成る着物を自分自身か最も近い身内以外の者に渡すどころか持たせることすら、入る余地がないのである。

ほかにも多々あるが、ただひとつだけ、ブコヴィナのルーミア農婦たちが自分らの織布を手放さない頑固さの実例を述べよう。ベッサラビア(Bessarabia)境界間近の小村ロヴォセリツァ(Rowoseltza)で議員としてよく知られている富裕地主のフォン・ツォタ博士(Dr. von Zotta)が、ある農婦の小屋(Hütte)へ私を案内してくれた。農婦が思いがけず大量になった襯衣シヤツと絨毯を蔵内に貯めていることを氏は知ったのである。お宝を見せて貰えないかとのフォン・ツォタ氏の願いはあつさり断ることができず、このさい見て貰つての虚栄心の満足とも旨く合ったのであろう。だが、襯衣一枚を商品として手放す気はないか、いつも投げられる問は、予想通り農婦に拒絶されたし、このような願いに見込みのないことはわれわれもよく知っていたので、二度と繰返されなかった。それでもフォン・ツォタ氏は農婦に、襯衣の一枚を何週間か自分に貸して、丁度そのときチエルノヴィツで開催の「オリエント織布と国産織布」展覧会に置かせてくれなにかと切願した。これにも農婦は、フォン・ツォタ氏の善意はあつても襯衣が失せないかとの懸念から、理解しようとしなかった。そこでフォン・ツォタ氏は百グルデン小切手を取り出し

て、これを農婦に、襯衣の担保金で無傷で戻ることへの抵当金として差出した。百グルデンとはブコヴィナの農民事情では当然どこか西方の大都市においてより限りなく大きな金額だが、微塵の印象すらも農婦には与えなかった。農婦は拒絶のままであり、チエルノヴィツの人々は自分らの展覧会を、ロヴォセリツアの襯衣は見ることなく閉じなければならなかった。

では農婦の、全く愚かしいとわれわれには見えた振舞いを説き明してくれるものは何か。ちなみに襯衣ならば農婦はなお蔵内に未使用の二十七枚を貯えていたのだが、この全品より遙かに高価な品々でも百グルデンあれば多数買えることなど一瞬たりとも思付かなかったとき、どれほど強い思いが農婦の心に満ちていたのか。農婦には明かに、自分の手で仕度して刺繍した襯衣を、もともとの狙いは先祖から伝わる習俗・伝統に適用することであったのに、別の規定に向うかもしれぬ危険に曝すだけでも、不正なことと見えたに違いない。これこそがまさしく、資本の概念を知らず、労働自体のために、労働を重んじる、真の家内仕事である。小屋を後にしたとき、もはや私に農婦の一途な愚かさへの腹立ちはなく、捧げるのは心からの讚美であった。このとき私には「黄金時代」における人間の創造作用と習俗とを隔なく照す、光輝の閃きが走ったことを告白する。

もとよりブコヴィナのルーミアニア人の村を出れば、これほどに混濁なき至純の家内仕事の例は、ハプスブルク王国「オーストリアがわ」半分の地ではもはや滅多に見られない。あれば大方はフツレ人 (Huzule[n]) すなわちガリチアの南東隅でカルパチア山脈を背にして住まうルテナリア人 (Rutene[n]) のもとにおいてである。ハンガリーがわの地では、われわれの「十九」世紀開始時の経済的諸関係は、オーストリアがわのツイスライタニエン (Zischthanyen) 地方におけるより恐らく一層古風であった。ことに「対トルコ」軍事境界線地帯では家内共同体 (Hauskommunion 前出) の制度があつて、混濁のない家内仕事の生産活動および郷民芸術を保持していた。だがまさしく「ハンガリーが

わの」トランスライタニエン (Translethanien) 地方においてこそ、右のごとく生永らえてきた諸々の関係の残存状態に、多くの点で人為的介入が始まり、これら多くの点で、地方住民にとっては近代資本主義なる意味での新たな経済的利益の源となり、この事実の結果 (ipso facto)、家内仕事の性格ならびに郷民芸術の性格も等しく失われざるを得なかった。これを見て、郷民芸術の領域での現下火急の問題に、われわれが駆付けてきたのである。

「――了」

「一八九四年」