

リーグル著『オリエント古絨毯』（七）

― 附載「郷民芸術・家内仕事・家内工業」三 完 ―

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, (Vol. 129, June 2017) the third chapter, Susandschird, and (Vol. 130, January 2018) the first half of the fourth chapter.

Now, with great respect for the content of the book, I continue my same work on the latter half 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. 147–171.

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

Mäander Kunstverlag 1978 (Nachdruck der Ausgabe 1894) S. 54–87.

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 (Alois 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、第四章の後半部分をここに移して同章全文の紹介は果し、併せて考察の根柢にある経済史発展理解の原理的洞見を述べた小冊子の紹介をも完済する。

足で踏む敷物ながら「ペルシア絨毯」は豪華華麗な魔法の品として垂涎的であった。しかしこれの特異性に迫ろうとしても前史については残存絨毯の遺品がない。そこで絨毯全般の技法および産地の大観を了えたリーゲルは、平面の飾粧なる一特性に着目して、同じ様式的特性を見せるとしてよからう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する。前史把握にあたり参照すべき仮説としては二つあったが、一つはアッシリアーササン朝ペルシアを思う仮説である。この国土の歴史に特異な豪華絨毯制作の条件は存在しなかったと論証したのが本考第四章前半部分である。

他の一つはイスラム教成立後に大きく急速に発展するサラセンを思う仮説であり、これを検討して同様に退けるのが今回の第四章後半部分である。

だが裝飾文様の実態考察だけでは論証が危うい、と思われるのも当然であろうとして、リーゲルは、豪華絨毯現存時の形容語スサン「ト」シルト (本考第三章 本論叢第二百二十九集参照) をふたたび取上げて批判的に考察し、右のサラセン説を拒斥する立場は揺がないと結ぶ。こうして移る先が掉尾の第五章「西洋における添毛^{まげ}手結び絨毯」であり、豪華絨毯の制作がオリエントに限られたことの確認と、その原因の探究である。

一八八三年にウィーン大学卒業のリーゲルは一八八六年帝室博物館に入り、十年余を織布部門の学芸員として過す。初期の双璧と称えられるのが本稿の『絨毯論』(一八九一年)と『美術様式論』(一八九三年)の両書だが、著作

目録を見れば他にも絶え間なく本務の、織布関係各種の展示や調査に携わっていたことが明かである。この謹直精励な活動を一貫して支えるのが日々に内実の育つ、いわゆる民芸についての理論的洞見であったとしてよからう。これが小冊子の体を成したのは一八九四年である。末尾の提議には十年後の最晩年に文化財保護政策に打込むリール最後の姿が直結する。

この小冊子は一九七八年に復刻され、このとき短文の後書が添えられた。筆者はシユンヒェンに生れザルツブルクで歿したドイツ人社会学者ラッセム (Mohammed Hassan Rassam, 1922-2000) / ルーマニア人エリアーデ (Mircea Eliade, 1907-1986) の書を初めてドイツ語 (Die Religionen und das Heilige) に移した訳者としても知られている人である。今回の小冊子翻訳完済にあたり、扱われている問題についての、一九七〇年代における中正なリール評価と捉えて、このラッセムの評語をも併せて紹介する。

今回翻訳二篇の底本はそれぞれ下記のとおりである。

Alois Riegl, *Altorientalische Teppiche*. Leipzig 1891. Nachdruck (Mäander Kunstverlag, Mittenwald 1979). IV. Der Knüpfepich im Verhältnis zur altorientalischen Kunst. S. 147-171.

Alois Riegl, *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. Berlin 1894. Nachdruck (Mäander Kunstverlag, Mittenwald 1978). III. S. 54-87.

「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（承前）

ササン朝の国民的 (national) 王家が崩壊した後のペルシア、芸術、続行過程を幾らかでも精確に追うことは、残念ながら今日の手立てでは可能でない。「次代」アッバス朝教主の居住地であったバグダードの贅沢な構築上の富財について、御覧の通り、重要なものは何ひとつ残っていない*。年代が信用できる記念物をふたたび引合いに出せるには、さらに新しい時代にまで降りなければならない。

(*) ファーガン (前出 James Fergusson, A History of Architecture) はようやく十三世紀に再度ペルシア芸術を歴史的に考察する糸口を取出せたが、このときでも決して満足できる説明にはなっていない。ところが Jane Dieulafoy (La Perse, la Chaldée et la Susiane) は一群の回教寺院を八世紀から十二世紀までのものとする——この書は私の手に入らないままである。

十六世紀以降のペルシア建造物平面装飾をコスト本 (前出 Pascal-Xavier Coste, Monuments modernes de la Perse.) に Moschee des Schah Abbas, fig. 10-13) で注視すると、ここには、サラセン風と言われる様式化が細部の大方に見られても、依然として後期古代 (späte Antike) の精神を認めることになる。無論この新ペルシアの壁面化粧張りを施す独自の技術 (Technik 技法) すなわち比類ない青地のフアヤンス (emailierte Fayenceplatte 彩釉タイル) は、起源は直にカルデア「古代バビロニア南部」ーアッシリア (chaldäisch-assyrisch) 芸術に遡る。丁度オリエント絨毯の添

毛手結び技術でも、著しい記念碑的証拠物件は挙げられないまま躊躇うことなしに年代は古代メソポタミア文化の時代へ遡らせてきたのと同様にある。だが技術はともかく、時を経ては加飾形式 (Verzierungsform[en]) はやはり根本的に変化する。ホルサバード (Klorsabad 古都ニネヴェの北方) 出土アッシリアの釉瓦―壁面裝飾 (Enalziegel-Wandverkleidung[en]) を成す带状動物文 (Tierries) と円花綵 (Rosettenband) を思浮べ、これを新ペルシア回教寺院の壁面飾粧と見比べていただきたい——とどこどころ花瓶から伸び出て、いつでも相称形に平面を覆う花蔓の繊細な線の戯れであり、なかに巻波の蔓 (Wellenranke) 走狗文 (laufender Hund) (前出 Coste, fig. 68) や幾何学的模様 (隅で斜めに置かれて二点ごとに代る正方形) ありの外縁裝飾文様 (Saunornament) である。また生氣ある自然を呈示したい気持に比較的自由に従ってよい世俗用建造物では、蔓草内に鳥すらがばら撒かれた果物鉢もある (Coste, fig. 44)。これらすべては何ら疑いなく新ペルシア裝飾文様法の前段たる後期古代を示唆している。このことから見ると、本書図版第一三図第一四図の絨毯の内容では、すでに述べた狩獵場面と縁取り (Bordure) 内の有翼若衆とを除けば、花綵にばら撒かれた鳥も、縁取りの内がわ外縁の獅子面も、ともども後期古代から伝承された要素の圏内に算え入れることができる。

同じことはパルメット風の花についても劣らず当嵌るが、この花の比較的早い発展段階は例えば十三世紀の木彫 (本書第三二図第三三図―Achille Constant Prisse d'Avennes, 1807-1879, L'Art arabe, Paris 1877, fig. 84 を移す。この木製浮彫については後段で詳しく扱う) に見ることがができる。当の意匠の派生史は、これだけで一箇の専門的研究を要するであろうゆえ、ここでは試みる事ができない。エジプト出土品で頻繁に繰返される模様化された葉も、あるいは同じ発展系列に属するかも知れないが、この点についての確実な説明は、オリエント―後期古代および初期サラセンの裝飾文様法を扱う(今日までは皆無の)特殊研究がはじめて与えてくれることになる。だがとにかくパルメット風の花の、

比較的新しいペルシア芸術で出合う類の典型的様式化には、中世におけるサラセンの様式化続行を見込まなければならぬ。それゆえすでにこのことだけでも、向後は、オリエント絨毯装飾文様法の由来を説くために立てられた第二の仮説すなわちサ、ラ、セン、説をも調べるのが得策であろう。

「一」は本論叢第百三十集一〇頁「中世ばかりか近世でもなお歴然と回教的オリエントが織布芸術史に占めてきた意義は否定できず、ここから必然的に生れたのが、イスラム運動の出所たる民族には同時にオリエント織布装飾文様法の起源をも持たせなければならぬとの信念であつた。ことに絨毯は、真似てもヨーロッパの地では一度として後に残る成果なしと見えるし、たんに技術的制作面ばかりか、とりわけ飾粧的内容面で、いかなる点においても真にアラブ「アラビア」的な特産品と見做すべきものと思込まれた。ところが織布表面の装飾文様法はオリエント芸術の性格全体をも最も決定的に規定する事柄ゆえに、オリエントの装飾文様法は総じてアラブを起源にすると思われたのである。

ただし気付かれてすでに永くなるが、建築に現れた限り、いわゆるアラビア的装飾文様法をイスラムの世界支配最初の世紀に帰することは全く不可能である。というのも、われわれの知るところではウマイヤ朝「Omayyade[n]紀元六六一―七五〇年。首都ダマスカス」最初期教主^{カリフ}たちの構築活動は、征服者でありながら服属せる諸民族の芸術活動への完全な依存を証しているからであり、この時期には、時折ビザンティン皇帝の宮廷からすら芸術家の助力を仰いでいた。ウマイヤ朝時代の作でシリアにいまも保存されている建造物は、後期ローマービザンティンの古代への依拠という、すでに記録文書で証明済みの事柄を完全に証している。

こうしたことを悟った結果として、アラブのベドウィン族が歴史に登場した際の貧しい性格もまた次第に意識された——モハメッドの同時代人や預言者自身の住んでいた粘土の小屋であり、富裕なシリア人居住地への計画的略

奪行のことだが、これは何時でも何処でも低度文化の印であり、当の文化の担い手は洗練された文化の魅惑的財宝が欲しくて堪らず、手に入れたいと最も簡便性急な方途を試みるものである。こうして世界征服旅行開始時ににおけるアラブ人の高度文化能力を思うのはやめにして、代りに一層粘り強く、織布の原アラブ「アラビア」的^ウ技芸^ウおよび装飾文様法^ウ (urarabische Textilkunst und Textiornamentik) なる公理 (Axiom) を保持した。

この公理を確かに多くのことも擁護するかと見える。遊牧民化するペドウイン族に石造建築の知識はないと否認しなければならぬとしても、同じことが織布技芸についても言えるとするには及ばない。どころか今日なおトルクメンの遊牧民が、まさしく独得の生活様式そのままで絨毯制作の姿を見せているし、また解体を迫る西方の影響には、小アジアやペルシアの半工業的操業地よりも一層厳しく伝来の手法に固執することで、一層粘り強く抵抗しているのが見える。確定せる芸術史的事実としては今日でもかなり一般的に以下のごとく言えるのである——中世のイスラム民族に共通のサラセン芸術は、なかでも幾何学的な意匠^{モティーフ}については、アラビア特有の織布装飾文様から出たとしてよく、この装飾文様法はヘジラ以降最初一世紀の流れで、徐々に技芸的処理可能な調度の品々全体から、ついに建築にまでも行渡ったのであろう。

この教説はよく納得できると一般に思われるに違はなく、それゆえ見える限りでは今日まで、これを詳しく調べた正しい努力は全く払われていない。とはいえ、そのような吟味の前提条件、すなわち明るみに出ているサラセン芸術最古の遺例の批判的な処理や確定についても、今日なお事情はきわめて劣悪なのである。当の織布技芸と言われるものを携えてアラブ人が、高度に發展せる技芸操作 (少くとも織布技芸の領域では然らずとするか) を所有する諸地方へと到来した際の状態については、全く顧慮するに及ばないと信じられた。手仕事 (Handwerk) はヘジラ以降なお百年にもわたり確実にキリスト者およびユダヤ人の手にあつたし、織り手は軽蔑される職人階級に算え

られるほどであった (Alfred von Kremer, 1828-1889, Kulturgeschichte des Orients unter den Chalifen. [2 Vols. 1875-1877] II, S. 184ff.)。それにもかかわらず、この点では許されましようとして、ことにエジプトとペルシア(*)なる特定地方での影響は折々に認めてもよいと最大限に譲歩しつつも、やはり主要第一位に置くのはあくまでアラビアの装飾文様法であった。

(*) わけても、サラセン芸術を語る既刊書のなかで最も徹底的なレーン・プールの書について言えることである—— Stanley Lane Poole, 1854-1931, The Art of the Saracens in Egypt. London, Chapman & Hall, 1886.

だがここは、きわめて多面的で光も通さない論争点に深く立入る場所ではなく、いわんや完全な決着を付ける場所でないし、またオリエント学者ならぬ筆者には、問題の最終的解決に求められる、東洋文献の批判的知見も意のままにならない。けれども九世紀に出た、年代が完全に確実に今日なお保存のよい建造物を注意深く観察すれば、サラセン装飾文様法のアラビア起源という理論に、内的根拠がないことを明示するには十分であろう。

芸術史で最も名高い遺例のひとつはカイロの二年かけて紀元八七八年に完成せるイブン・トゥールーンの回教寺院 (Moschee des [Almad] Ibn-Tulun [在位八六八—八八三年]) である。これについては、El-Makrizi に信頼できる情報があって、他の人々同様にレーン・プールも活用していると思われる (Stanley Lane Poole, The Art of the Saracens in Egypt, p. 53ff.)。ほかではプリス・ダヴェンヌの図版によって、同寺院で明るみに出る装飾文様の詳しい知識が得られる (Achille Constant Prisse d'Avennes, L'Art arabe d'après les monuments du Kaire, fig. 44.)。

わけてもここで注目には値するのは、建築家がコプト人 (ein Kopte) であったという事情である。すなわちヘジラ「西暦六二二年の聖遷」二百五十年後エジプト人統括の回教徒支配者が建造なる課題を遂行するためには、依然として異教者つまり非アラブ人を動員しなければならなかったのである。ちなみに、この回教寺院がなお従う単純にして無

技巧の建設では、構築面で際立つ活動はなかったし、建物のあらゆる部分で前景に立つ興味の的は装飾文様法である。この建造物がわれわれにとりわけ異国風と見えるのは全体に一貫せる尖頭迫持（オジーヴ give）の使用だが、九世紀の西洋ではまだどこにも見えないものであり——これは種別的にオリエントの意匠なのである。だが、ほとんど誰にしても、尖頭迫持が織布装飾文様法から出たとは主張したくなくろう。これの起源はむしろメソポタミア人やペルシア人にあると見て何の疑いもないが、こうした地では古代アッシリアの時代から建物構成上の目的で用いられてきたのが尖頭迫持であった（前出 原文 516、本論叢第百三十集一五頁）。

何ら充たすべき構築上の意義はなかったのに尖頭迫持をイブン・トゥールーンの回教寺院で用いたのは、どこまでも後期古代最内奥の本質に適合するためであつて、西洋においても東洋においても後期古代を鋭く特徴付けると見えるのは、飾粧的（dekorativ）要素が優勢となることであり、建造物の装飾文様（ornamental）個別部分が以前は保持していた構築的有機的意義を続々と無視することであつた。このような道で尖頭迫持もまた飾粧的意義を獲得したのである。イスラム世界中で尖頭迫持が遂げてきた征服の道は、年代確実な初期中世・サラセンの遺例が欠けているし、芸術研究のこの領域で目下なお支配的な暗闇のゆえに、精確には追うことができない。それでもティグリス河畔への教主居住地の移転、バグダードその他ペルシア・メソポタミア東部大都市での建設事業とともに尖頭迫持の使用が増え、次第に回教的世界の西方へも移植され、使用のさい教主居住地の例が規範になったのであろうことも、大いにあり得たとしてよからう。というのもヘジラ「西紀六三二年」の当時、東洋「曙国」とローマービザンティンの西方との連関は、なお極めて親密であつたに違いないからである。——両者間に亀裂をもたらして双方の領域が以後それぞれ独自の道を行くことを可能にさせたのはイスラム教の大征服であつた。西洋のロマネスク芸術が一直線で初期キリスト教的―後期古代（altchristlich-gotantik）芸術から出ていることは今日ほとんど疑えない



第二七図

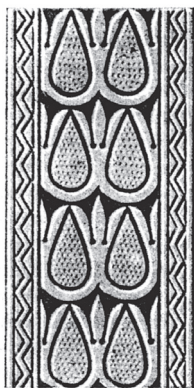


第二八図



第三〇図

イブン・トゥールーンの回教寺院の
漆喰装飾文様



第二九図

のであるが、同様われわれはサラセン芸術に、小アジアおよび北アフリカの大地における後期ローマービザンティン (spätromisch-byzantinisch) 芸術の自立的続行に他ならぬものを認めるべきであろう。このことを具体的事例に即して説明するために、イブン・トゥールーンの回教寺院に見る漆喰装飾文様法 (Stuckornamentik) を詳しく考察したい。

ここで関り合うのは(第二七—三〇図)ほとんど縁取り模様(Bortüremuster)だけである。詳しく見れば、ほとんど到るところで見分けられるのは根柢に横たわる周知の古代の思想(画因)である——波状葉文(Blatwelle)、パルメット連続帯(Palmettenries)、走狗文(laufender Hund)、波状蔓草(Wellenranke)、側面アカンサス葉(Akanthusblatt im Profil)、空間を相称形に埋める蔓絡み文(Geschlinge und Geranke)であり、さらに太古の外縁模様(Saummuster)としての単純な絡み帯(Bandverschlingung)に渦巻「雷文」風形像(mäanderartige Gebilde)である。それにもかかわらず、これら後期古代から出た装飾文様のすべては、見間違ふこと断じてない具合に、サラセン風(sarazensisch)とわれわれが呼慣わしてきた例の独得の性格を具えている。

さて、こうした事例にわれわれは、サラセンの性格が何によって引起され作出されたと見えるのか、この事由をも明白に察知できる。すなわち一貫せる傾向、後期古代から伝承して植物的形体になお面影をまざままな諸要素を、抽象的に鍛錬して構成しようとする傾向(Tendenz zur abstrakten Durchbildung und Ausgestaltung)である。とりわけアカンサス葉および葉形全般に注目するとよいが、いずれも先行者はエジプト出土品で極めてよく知られているものである。

これらの模様と前出サッカーラ(Sakkaran)アクミーム(Akmin)の織布出土品との相似(Analogie)は、漆喰と織布なる技芸双つの全く相異なる領域および材料については語らないとすれば、全体として明々白々に違いあるまい。しかし同時にここから導かれるところは、イブン・トゥールーンモの回教寺院モスクの漆喰装飾文様法を考察して得られる決定的な成果であり、すなわち、アラビア由来と仮定するならば、このサラセン芸術最初の遺例にこそ最も純粹かつ混じり気なしに認めなければなるまい性格なのに、当の織布の性格が完全に欠けている、という結論である。小さな棒とか方形ほか相似た元素的—幾何学的模様ある若干の外縁(Saum)にだけは、エジプト出土品でも頻繁

に出合う何か原始的平織り (Wilerei) 由来の古い装飾文様法を追認できるとしてよからう。残余のものが例外なく担っているのは、装飾文様法と言えば原則として夥しい仕方でも種々多様な機能 (Funktion[en]) に引寄せられたものなのに、ここではもはや、こうした機能間に何ら実質的な区別を見なくなった因襲的 (konventionell) 後期古代装飾文様法の性格である。

なおひとつの事情を強調しなくてはならないが、この事情がはつきりと、イスラム的オリエントでもキリスト教的西洋でも同じ要素で同じ課題に立向えば、いかに活用の仕方も帰結も同じになるか、と具体的に教えてくれるからである。われわれの見る限りイブン・トゥールーンモスの回教寺院は、円柱 (Säule [n]) の代りに基柱 (Pfeiler, pier, ピア) を置いた最初の作例である。理由はマクリツイ (Makrizi in: Stanley Lane Poole 前掲書 p.54) から知れるが、純然たる実務上の理由であつて、まさしく古代戦利品にはすでに不足が生じていたのである。そこで西洋においてのごとく基柱 (Pfeiler) へと手が伸びて、これの角部 (Eckeln) には、飾粧的に生気付けるために、また装飾文様化された分離迫持 (Schneidebogen) を支えるために、半円柱 (Halbsäule [n]) を差入れた。諸他装飾文様部分すべてと同じく漆喰で形成された、これら半円形の柱頭 (Kapital = Kapitell) はビザンティンの柱頭と同じ精神 (Geist) から成つていて、それぞれの形体は賽形さいがたに近付くが、やや揺れる蛇腹形 (Karnieschwüfung) として古代の花萼形がくがた体 (Kelchform) を思わせるし、パルメットや上方へと絡み伸びる蔓では、コリント式柱頭植物飾りの想出を固持している。

こうしたことすべてを述べると、xviiiのレーン・プール (Stanley Lane Poole) のことき入念の研究者が、多々言及された回教寺院モスの詳細な研究の後でもなお従来の芸術史記述の立場に固執しようとは、そして、この年代確実でサラセン装飾文様法最古の遺例の主要部分は織布に精通するアラブ人のものにしたいたとは、ほとんど理解しがたく見えるであろう。ところでレーン・プールはすでに著書の序文において、自身の見方でもサラセン芸術の組成にア

ラブ人が与ったとしてよい場合は精確に見定めもせぬまま、総じてアラビア (arabisch) 芸術を確立させることは退けつつ、なお特殊なこととしてイブン・トゥールーンの回教寺院モスクの漆喰装飾文様法 (p. 90) について語りながら、アラビア (arabisch) の語には触れてもいない。ここではレーン・プールは著書 *Modern Egyptians* (5. edition) の Appendix に附せられた父君 (E. Stanley Poole) の判断に従っているのである。これによると父君はみづこに正しく、当面の装飾文様群では scroll-work (渦巻模様)、すなわち植物の蔓草文様が問題であると見抜き、「可能なこととして (möglicherweise)」この文様の起源をビザンティンへと遡らせる。また、この装飾文様法の奇妙に不完全な性格にも父君は反対しない。この不完全な性格は、当の文様法がまだ後代サラセン芸術のアラベスクほど完全には抽象化を遂げていないと見えながら、他方で、因襲的後期古代の型に嵌った、もともとの植物的性格ははつきり抑えつけたいと努めていることに根拠がある。

父君の踏入った正しい道を子息は確かに進んだものの、しかし最も遺憾な代表が *Industrial Arts of India* [1884] となるイギリス学者連お気に入りの教説を作った誤謬に、そして右の書の著者バードウッド (George Christopher Molesworth Birdwood, 1832-1917) に影響されてしまった。

言いかえるとレーン・プール (Stanley Lane Poole) はイブン・トゥールーンの回教寺院モスクの漆喰飾りで父君が scroll-work (渦巻模様) として強調せる主要装飾文様を、まずは完全に正しく蕾と花の knop and flower pattern (珠寶花文) として精確に記述した。これはアンテミオン帯 [前出 本論叢第百三十集二八頁] や波状葉文やアカンサスなど古代意匠モティフの根柢に横たわる型であり、図式化を好むイギリス学者連が (幾何学的模様を優遇するモンゴル族に対峙する) インドゲルマン族ーセム族の真正なる国民的芸術表現・芸術財へと祭上げた型である。そこでレーン・プールには当のカイロ建造物の装飾文様が例えばテーベの壁面絵画 (Thebene Wandmalerei [en]) やホルサバード (Khorsabad)

の彫刻に最も近いと思えたのは、カラバツェク (Karabacek) が手元のスサン「ト」シルト樹木模様はそのまま手本をアッシリアおよび古代ペルシアの聖樹に、またウセ (Houssay) があれこれ織布装飾文様の手本はペルセポリスの二獣柱頭に見出せると信じたのと同様である。だがレーン・プールの仮説に見られる誤謬を片付けるに必要なのは、ただインドゲルマン族―セム族の共通性なるものに替えてヘレニズム―後期ローマ的な古代を置くだけでなく、実際これこそが当の knop and flower pattern (珠蕾花文) を大西洋からヒマラヤに至るまで本質は等しい類型として普及させているのである。まさしく大方の先人同様にレーン・プールもまた顧慮しなかったのは、古代オリエント文化とサラセン文化とのあいだでは、すべてを平準化する国際的性格の文化がゆつくりと歩んでいて、この文化内ではもとより多数の古代オリエント的要素が残存、しかし古い隔絶せる文化の局地的後裔としてでなく、むしろ新たな混合文化 (Mischkultur) の共有財産として保持されていた、という事実である。

王国の新たに得た政治的偉大を芸術作品によつて顕揚し不朽化したいと願ったとき、ササン期の王たちが結ばれたのは、ニネヴェエやペルセポリスの廢墟でなく、さきに見た通り右の新たな文化に違いなかった。同じヘレニズム―後期ローマの装飾文様法から、わずか若干要素の涯しない変容を見せながらサラセンの飾粧も生じているのである。この飾粧の植物的な基本要素を証言するものこそイブン・トゥールーンibn al-tawilunの回教寺院mosqueの漆喰飾りであるし、幾、何学的要素を確証するには二三の語しか必要あるまい。

ことごとく抽象的、幾何学的なるものへ、というサラセン装飾文様法の内部で、この傾向は組紐文くみひももん (Verschlingung [en]: entrelacs) で最も広く追求されて完成すると見える。この装飾文様に綿密めいみつこの上ない研究を捧げたひと、例のブルゴフン (Jules Bourguin, 1838-1908. Les arts arabes. Paris. Morrel [1867-] 1873) は、これを正当にもアラビア芸術、いや、よりよくはサラセン芸術とわれわれの呼びたい芸術の格別に特性的な要素であると説いている。確かにブル

ゴワンは依然として、サラセン芸術の形成ではアラブ人に重々しい創造的な役割を認めなければなるまい、と旧い見方に囚われていた。それだけに一層われわれにとつて、サラセンの組紐文様法はビザンティン（すなわち初期キリスト教—後期古代）の帯状組紐文様との直接的父子関係（direkte Filiation）にある、とのブルゴワンの遠慮ない認容（Les arts arabes, p. 24）は由々しく思えるに違いない。だがビザンティン組紐文をサラセン組紐文から區別させる標識をもブルゴワンはあくまで鋭く的確に規定して、ビザンティン組紐文はサラセン組紐文よりも純然たる幾何文に左右されることが少い、言いかえると、ビザンティンの芸術全般と同様に初期キリスト教—後期古代の因襲的方式との繋りをビザンティン組紐文はサラセン組紐文よりはっきりと維持しているが、サラセン組紐文ははるかに決然と抽象方向へ動く、と述べている。逆の過程をわれわれは周知のごとくゲルマン的—ロマン「ス」的西洋に認めるのだが、ここでは伝承された後期古代の帯状組紐文様法はあまりにも抽象的で解らないと見て、それゆえメロヴィング朝時代には例の動物形態への変形にも達するが、これは最近年に至るまで原北欧（Urnorðisch スカンディナヴィア）芸術の姿と捉えなくてはならないと信じられていた。だが、こうしてフランス絵入本（Enl）やアイルランド写本（Manuskript）の表面を埋める龍像組紐文でも肝要な筋は、すでにヘレニズム時代に開拓された過程を先へ進めることだけであつて、例として本書（S. 132 本論叢第三百三十集二八頁）は帯状バルメットを挙げた——この装飾文様は縁取り（Bordure）すなわち枠（Rahmen）を棄てて内的平面（Innenfläche）を蔽う（第二図）が、龍像などの充填意匠はこの平面から押退けている。このように、周りを囲んで一纏めとするに最も使いやすい縁取り模様（Borduremuster）たる編紐帯（Flechtband）もまた平面充填にまで至ることは、わけても例として初期キリスト教の説教壇（Ambo）などが証明する通りである。こうした帯状組紐文様にゲルマンの自然民族は龍頭や鳥頭を載せ、こうすることで当の文様を物的対置（gegenständlich）のものとする。おのれの性向に合せてオリエント人は抽象的



第三一図
カイロ出土の木製浮彫
(十三世紀)

「幾何学的意味のものとして同じ意匠を扱ひ、この方向でおよそ成し得た限りの最高の成果を挙げる。なおも先へ、すでに紛れもない独立性を得た時代にまでサラセン芸術の歴史を追うとき、再三再四われわれは、裝飾文様による平面充填の全般的図式によつてであれ個別的な細部によつてであれ、後期古代の出発点へ立戻るようにと教えられる。とりわけ啓発的な例を提供するのが、カイロにあつて一二八四年の建立、スルタン・カラウン(Karain)の病院マリスタン(Maristan)から出た木製浮彫群(Holzreliefs)である。



第三二図
カイロ出土の木製浮彫
(十三世紀)


これら装飾文様の羽目板 (Füllungtafel) をプリス・ダヴェンヌは前掲の著書に第八三図第八四図 (本書第三二図第三三図) として公刊したが、これらは抽象的な様式化にもかかわらず、絡み蔓草 (Rankenverschlingung) の配列全体ばかりか細部においても、いや個々の葉形や花形においてすら、依然はつきりと後期ローマの古代を思わせるだけでも、最大限の関心を呼ぶに値する。だが前記お気に入り理論に従う当然の帰結 (原書 222 本論叢第百三十集二一頁以下) として、手本の出所に照しつつフレン・プールが右の浮彫表現を古代アッシリアの時代にまで遡らせているのは行過ぎである。このときフレン・プールはことに有翼ケンタウロス (第三三図) に注目するが、さきの注記 (原書 S134 本論叢第百三十集二九頁) ですでに、このケンタウロスの衣服がヘレニズムの絡みバルメット (Palmettengeschlinge)

で飾られていることは示唆した——古代アッシリアの混淆体があれこれと経過する途次の間態を明示する姿である。ましてや地の配列、花瓶から芽を吹く蔓草の配分、およそ裝飾文様として用いた植物的要素、および様々な形姿の撒入れられる仕方、これらはみなヘレニズム・ローマ時代の議論の余地なき遺産と見るべきである。

サラセン芸術で見慣れない人物像の出現は、このさいレーン・プールに、挙げられた木彫品原産地方究明の機会を与えた。彫られた呈示内容は、同じ時代の別なる特定一群の工芸的作物で優勢な内容と、きわめて緊密に相通じている——いわゆるモースル工芸 (Mos[ul-Arbeiten] イラク北部の商工業都市) のこと、すなわち、しばしば刻銘ある象眼飾りを施せる真鍮器具 (Messingeria) で、疑う余地なくメソポタミアで作られた品々のことである。十三世紀におけるメソポタミア人とエジプト人との絆は取出すのが難しくない。レーン・プールが必要としたのは、ただ「ファティマ朝 Fatimid (909-1171) に代る」アイユーブ朝君主 (Ayubiden-Sultan [e] ኀኀኀ) サラディン Saladin [1138-] 1171-1193) の仲介的活動を指摘することだけであつたが、これらのスルタンはメソポタミアに出て、すでに十二世紀にはシリア人およびエジプト人における支配者であつた。

さてレーン・プールが試みたように、さきの浮彫表現の根基をメソポタミアに移したところで、多くは得られないと思われる。人像の描かれる風変りな裝飾文様法はメソポタミアでも突然十二世紀に見出せはしなかつたからである。無論この事例でもレーン・プールはアッシリア・ササン朝の後世残存の影響を考えている。このお気に入り
の想念が誤り導いて別なる事実の過小評価になつたが、偏見なく考察していれば、この事實はレーン・プールを、より正しい軌道へと導けたでもあろう。

言いかえると、エジプトのあらゆる古いコプト、教会には古色蒼然の木彫もあることをレーン・プールは知っているが、木彫の内容は先述のモースル工芸の内容ときわめて緊密に相通じている(ここでレーン・プール P. 136 が依拠する

のは Alfred Joshua Butler: 1850-1936. The ancient coptic churches of Egypt. [2 vols.] 1884. であるが、残念にも私の入手していない書である)。例えば旧カイロの聖セルギウス聖堂 (Schrein zu St. Sergius in Ale-Kairo) で出合うのは戦士聖人と野獣 (warrior saints and beasts) すなわち幾つもの呈示がエジプト織布出土品に見られる、光背ある狩人たちである (一例が下記の模写図  — Alois Riegl. Die ägyptischen Textilfunde im Österreichischen Museum. Katalog Nr. 628. Tafel 13. 1889)。有翼のケンタウロスに劣らず、衣裳が変わるだけの同じ呈示表現はモースル工芸でも見出される。だが、さきのコプト木彫が繋がるのはメソポタミア人でなくビザンティン芸術であることを、偏見はすっかり払って、レーン・プールは認めるべきである。サラセン木彫以前にコプト木彫ありという時間的先行の可能性をもレーン・プールは否定していない。にもかかわらず上記スルタン・カラウンの病院マリスタンから出た木製浮彫群のメソポタミア起源は疑おうとしない。しかしもはやわれわれは正しい結論を差控えるに及ばない——問題としている装飾文様法は、エジプトの地でも空間的に遠く隔たるメソポタミアの地でも同じく育てられてきたが、双方で一直線に立返り廻るところは初期キリスト教・後期古代およびビザンティンの芸術であり、この芸術内にわれわれは、双方いずれにも等しい要素の範例を見てきたのである。

モースル工芸への言及がここでの好い機縁となつて、なおひとつ装飾文様の要素、時折モースル工芸に現れ出て特異なサラセン的要素と説明されるのが慣わしとなつている要素を思出す。これは独自の種類の文字装飾法 (Schriftornamentik) であり、多かれ少かれグロテスクに歪められた人物像や動物像で表されていると見えるのが個々の文字である。さきの説明の後では、モースル工芸に登場することだけですでに、サラセン素姓説には用心が必要とするに十分であろう。しかも用心深さが確実にますます高く求められるのは、非常に奇妙な例として以下のごとく、ヨーロッパ・スカンディナヴィア独得と見える、つまりオリエントの性格に真向から対立すると見える芸術的

意匠が、後期古代から近東諸国の裝飾文様法において比較的晚くの時代まで、いかに崩れず持堪えてきたかの例が観察されるときである。

ゲルマン人（もしくはケルト人）が中世開始時の芸術に持込んだのであろうと言われてきた裝飾文様の諸要素のなかに、ほぼ異口同音ごく近年まで、格別いわゆる魚鳥文字（Fisch-Vogel-Buchstabe[n]）が算えられる通例であったが、これはメロヴィング朝時代のフランス挿絵本細密画で広汎に用いられていた文字のことである。だが最近ようやくシュプリンガーがこの裝飾文様法は古代に由来することを認め（*）、しかも一方ではギリシア・ローマの古代がまだ支配力を弱めていない時代の文字表記にもとづき、他方では同じ裝飾文様法がビザンティンの写本に存在することを顧みて、ここから、メロヴィング朝とビザンティンなる双つの群にとつて共通の母は、ただ初期キリスト教的後期古代にしか探し求めることができないと、もはや異議を申立てるのが難しい結論を引出した。

（*）Anton Springer, 1825-1891. Der Bilderschmuck in den Sakramentarien des früheren Mittelalters. in: Abhandlungen der philosophisch-historischen Klasse der königlichen sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Band XI, No. 4. S. 346f.

後期古代の魚鳥文字裝飾法（ichthyo- ornithoide Schriftornamentik）の子孫であるとシュプリンガーの規定した双群には、なお第三のオリエントの子孫を付加えることができる。驚きも当然の証拠としてドウ・ボーモン『トルコの裝飾文様』の三葉（No. 27-29）を見ることがよい（Eugène Collinot et Adalbert de Beaumont, 1809-1869. Ornaments turcs, 1883）。この場で許される以上の立入った議論に役立つ三葉であり、少くとも本書第三三三図（原書No. 28の再録）はこれだけでも雄弁であろう。一見すでに、ここで肝要なのがメロヴィング朝写本と同種の文字裝飾法であることに、何の疑いも残らない。あと個別的には、蔓草のなかで走る長身で嘴の曲った鳥に目を眩るぐらいであろうが、これは周知

のごとく、「アイルランド」と勘違いされている装飾文様法のなかで最大限の役割を演じている、ひとつの装飾文様の意匠^{モティフ}である。



第三三図
アルメニア聖書の細密画
(十一世紀)

これら三葉はアルメニアの聖書から採られていて、年代は十一世紀と編者は見ている。この時代判定の古書体学的批判はもとより筆者「リーグル」には可能でない。しかし、古代の形体言語なれども、すでにはつきりと、ことに葉形装飾で抽象体への傾向が具わる、この装飾文様法は、自立完結的サラセン芸術の最初の成立時代を、すなわちほぼ十一世紀を示唆する——アルメニアの山地はビザンティン芸術との直^よの繋りにきわめて永く粘り強く固執してきた場所であり、この山地で当の成立過程はなおさら永いこと続いてきたかも知れない。アルメニアはオリエント絨毯を産する小アジア地域（スミルナ Smyrna）とイラン地域（フーズスタン Chuzistan とファールス Fars）との

中間にあり、この意味深長な位置ゆえに、古代芸術と初期サラセン芸術との極めて密接な連関を語る、右の最近の証拠を強く指摘するのは決して余計なことではないと思われる。さきの例が問題となれば、この連関を当然われわれのケルト重視論者は、まさかアルメニア人へのメロヴィング朝の影響などとは思付かない限り、太古インドゲルマン時代から説きたいことであろう。

ササン朝王家と最初期教主カトリックの時代にオリエント絨毯が見せる種類の文様装備(ornamentale Ausstattung)を当代オリエント芸術の性格全体から確定しようとした、これまでの努力は、東方曙国オリエントの著作家のもとに保持されて現存する絨毯記述(Beschreibung) von Teppichlen)をも考慮しないと、不完全に見えるのも当然としてよからう。

そこで触れるとなれば、やはり例の、クテシフォンの宮殿占領でササン朝支配を粉碎した面々の手に入り、アラブの人々の度肝を抜いた絨毯である。この絨毯はほぼ50メートル四方 [50 El] 尺骨の長さによる尺度で一エレは55⁸⁵センチの大きさで、ホスロー一世 (Khosro I. 531-579) 用に仕立てられた。あと引続きササン朝国王が用い、確かに冬絨毯の役を果して、荒涼たる冬の宴会は宮殿の庭から室内へと、この絨毯上に移された。絨毯裝飾文様の内容は春の飾付けで庭園の呈示であったとされ、それゆえ『ホスローの春(der Frühling des Khosroes)』と名付けられてもいた。

この絨毯の、完全には辻褄が合わないと見える脈絡が幾つもある記述は、まことに奇妙なこともを含んでいるので、確かに全部を文字通り受取ってはならない。例えば絨毯の調製材料はただ絹や金糸銀糸だけに限られず、準宝石や宝石丸ごとも加わる豊かさであったとか言う——「絨毯の下地(Fond 図絵の背景)」は、幾筋もの小川がさらさらと流れ、小道があちこちで筋交すじかい、あれこれの木々や愛らしい春の花々で飾られた悦楽園そのものを表している。全部を囲う幅広い縁取り(Bordüre)は、青い石、赤い石、黄色い石や緑の石が呈する多彩な花飾りとして植

込みの壮麗な大花壇を見せていた。絨毯の下地では、黄ばむ大地の色調が金糸によって模せられたし、大地のなかでは何本もの縞々が小川の岸辺を表し、両岸に挟まれて水そっくりに似せてあるのは透明な水晶であった。真珠大の小石群が砂利道を思わせたし、植物の莖や大枝は金糸や銀糸で成り、木の葉や花卉は他の蔓草ともども絹で、あれこれの果実は色とりどりの岩石で成っていた（上記 Karabacek, Susandschird, S.190）。

この拵えの驚くべき様子はウィーン一写本の文脈内でさらに高まるが、伝えてくれたカラバツェクは公然と、この脈絡に最大限の重要性を認めている——「（この絨毯の）豊かな彩りは準宝石から成り、輪郭の線描は宝石から、絨毯の Zarfán「布地としての Sarafán」は絹糸と金糸から成っていたとしてよからう。この Zarfán 技術が表に出ると輪状の捲上げ、つまり巻毛風の回転を物語るが、これは必然的に棒糸かきとして縦糸に捲いたり絡めたりした絹糸や金糸（もしくは銀糸）と関りある事柄で、まさしく、われわれの見本「すなわちスサン「ト」シルト絨毯」の前述せる技術を、この上なく特性の見える言葉で語り直してくれている」。

このようにカラバツェクは写本の説明全部をまさしく一語一句信用できると見做し、この説明におのれの見定めた「スサン「ト」シルト浮彫様式 (Kefletül)」が認められると信じている。それゆえカラバツェクは玉石類にも怪訝を覚えず、絨毯への嵌入を技術的には「これらの玉石は金銀縷糸よじに真珠風に結ゆえられ、そのまま縷糸ともども縦糸に絡めて同所で固定された」仕方として説明しようと試みている。けれども、技術的には恐らく何ら特別な困難をここで申立てるに及ぶまいが、何と言っても足で踏む敷物絨毯に移植された宝石、およそこの種の用い方には一度として正当性の起り得なかつた宝石を見るとは、あらゆる様式概念あらゆる経験に反することである。また贅沢なササン朝宮廷のペルシア大公連中を酒宴では「準宝石」や「宝石」上に跪坐させた、などと真面目に推測できようか。となれば当の絨毯記述は、少くとも玉石の嵌入については恐らく比喩的な意味合いのものと見て、然るべく

解釈しなければなるまい。このばあい最も起りそうに考えられるのは、連なり合う幾何学的図形の並びであろうし、この図形が結ゆえた玉石を思出させて、色の違いが玉石それぞれの位置と見えたのではなからうか。この捉え方で材料は絹糸と金糸銀糸だけでよくなり、怪訝な玉石は片付けられよう。だがひとたび解釈すると心に決めるや、残る部分の記述もまた、一語一句制約なしに正しいと要求できる力を失う。やがて恐らくわれわれは、記述で主張される「春の苑」の自然主義風再現をも疑問視して、背面にある多少とも様式化された呈示表現を考えるように強いられるのではないか。こうしたすべつてのことから生じるのは、根本的には、ササン朝ペルシア絨毯一枚のまことに好ましい記述が頼りでは、何ひとつ正しいことを始められないという苦々しい結果でしかない。

やや増しなのが別の絨毯一枚の記述である——この絨毯上で、バグダードの近く八六一年十月九日から十日にかけての夜に「アラブ帝国ウマイヤ朝（六六一—七五〇年）を倒したイスラム帝国」アッバス朝（七五〇—一二五八年）第十代教主ムタワツキル（Murawakkil, 847-861）が暗殺された（詳細は下記 Karabacek, Susandschird, S. 75ff.）。この記述から少くとも一つ明確になるのは、言葉で Susandschird と書き記される当の絨毯が縁取り（Bordüre）に環状区画をもち、区画内にペルシア語刻銘付きの肖像呈示が見られたことである。肖像として呈示された人物は名付けられている。例えばササン朝人（第二十四代国王）ホスロー二世（Khosro II, 590-628）の息シエローエ（Scherue）であり、ウマイヤ朝人（第十二代教主）ヤジード三世（Jezid III, 744）である。右の記述で言及されている刻銘群は、この絨毯がペルシアに出ていることを弁護する。これに反して、装飾文様の内容には、記述で（連なり合う人物肖像について）およそ言及のある限りでは、国民的ペルシア的（national-persisch）特殊性を発見できる根拠が、こゝとこ欠けている。

「第四章 了」

「郷民芸術・家内仕事・家内工業」（一八九四年）

アーロイス・リーグル

三

過去何世紀かのあいだ東ヨーロッパ地方の郷民芸術について人々は、他でもない、すでに中世において西方の産業・技芸の担い手を自分らの地域に引入れようと努めた例のスラヴやハンガリーの王たち同様に考えた。かつて当地に郷民芸術はあり、これを誰ひとり無理やり根絶しようなどとは思わなかったが、東部地方で上流の人士、旅慣れた人々、都会の人々は、西方の芸術つまり国際的芸術こそが高次発展の、それゆえ一段高く評価すべき芸術であつて、都合さえ好ければ自分自身が入手に努めるもの、と信じて露ほどの疑いも持たなかった。国際的流行芸術モード（internationale Modekunst）と郷民芸術（Volkskunst）との関係を別なる目で見ることは、ようやくわれわれの時代に残して置かれた。今日十九世紀のほとんど半ば以降、工芸創造の領域で改良の努力が動き始めた時代のころであり、ことにオーストリア＝ハンガリー王国に属している限りで、これまでより広い範囲にわたり東部地方の家内仕事や郷民芸術にも目が向けられた時代のことである。しかもこの注目は同時に二つの側面から鼓舞された——芸術的側面からと、経済的側面からとである。

「二―本考三四頁の二と対応」 突如としてスラヴやルーマニアの郷民芸術の営みに向けられた芸術的関心は、われわれ十九世紀の半ばごろ国際的芸術における諸々の事情の発展について人々が感じ始めた不満の直接的結果であつた。中世昂揚のとき文化運動の頂点に立った新鮮な民族要素のお蔭で、中世にはまだ、古代の伝承の外に出て全く独自の、これ自体で完結する芸術様式を基礎付ける力があつた——ゴテイク様式のことである。ゴテイク様式が生

を全うしたとき、中世の芸術運動の担い手たるロマン「ス」人とゲルマン人に、ふたたび古代と結つく以外の道はなかった。ルネサンスではまだ、あまりにも狭く間を詰めて古代に凭れる必要なしに、意義ある芸術的結果を得ることに成功した。だが先へ進めば進むほど古代に凭れる度合は大きくなった。ついに帝政期で中味のない剥出しの古代模倣に達して、円環運動は完了と目には映り、ここで遂方に暮れる有様が始まった。しばらくして最後に古代の後では古代の歴史的派生態つまりゴテイクやルネサンスやバロックから帝政期までの様式が役立つかと試みる決心にまで立至った。だがこうした試みの出所は、すでにゴテイク等々の手本を実らせた当の同じ民族部族でないにしても、まさしく同じ文化圏にあった。それゆえ今日の指導的民族が、あれこれ古い歴史的様式から新たな様式を築く能力は自分らにない、とこれまでのところ実証してきたことは何ら不思議でない。そして現に今日、例えば絵画の領域においてのごとく新種の芸術創造を約束する兆しが見えているところでは、過去へ導く橋はできるだけ完全に取壊して、われわれの急進的な技術的変革や経済的変革の成果たる別種きわめて多くの諸制度が生い育ってきたのと同じ、新たな土台に人々は立っている。しかしこうしたことは、古代から帝政期までの円環をふたたび繰返しながら、待望の成果をもたらせなかった後の今日でこそ行える反省であり、一八六〇年代七〇年代には無論まだ身近でなかった反省である。そのころ縁を切りたかったのは今しがた歴史的になったばかりのものだけで、古典主義と四〇年代五〇年代の水っぽいロココを思出さずに済む方式でありさえすれば、どのような芸術方式(Kunstweise)でも好かったのである。このような次第で、わけてもオリエント芸術好し、との興奮にまでも沸立ったが、この興奮はウィーン万国博覧会「一八七三年」の時代に頂点に達した。

掘み直せば現代芸術の実り多き再生の福音にもなろうと期待して、このように時間的にか空間的に遠い芸術を探し求めるさなかに、視線は郷民芸術(Völkische Kunst)にも注がれた。十九世紀半ばを過ぎてもやはり広く地方の全域

で活々と行われている類、こうした活動はすでに近代の影響が枯死させたところでも、遺された多くの証拠内になお見られる類の郷民芸術のことである。当時の社会の精神的状態を思浮べるだけで、郷民芸術の作品に、未来の生産活動にとつての途方もなく価値ある、これまでは地位も高くなかった黄金の財宝を見付けた、との思込みはよく理解できるであろう。出しゃばらない単純素朴な創意、形体には見え見えのわざとらしさをすべて遠ざけること、大方みごとに色を抑えつつ色付飾りに寄せる喜び——郷民芸術作品では当り前の、こうしたあらゆる長所がさきの世代の人々には二倍三倍にも好もしく訴える光と輝いたに違いない。ことに大昔の古びた技術的処理が例となるが歴然たる欠陥までをも、これは長所と見做して真似せよと奨め勝ちであった。この有様は当時の人々が機械に向けて懐いた嫌悪の念と繋がっている。ヨーロッパ中に生じた芸術的害悪一切の首罪を機械の所為にしたがゆえの嫌悪である。技術革新に背くこと当然の反動の結果として、何百年もの芸術的塵芥溜ごみなまから掘出した古い技術には、いずれにも最大限の愛情を注いだ。例えばシャンパンを飲過ぎて真水一杯に覚えるのと同じ気持で、この新たに見出した郷民芸術作品の酔っ払い風考察に明暮れたのである。芸術的冰菓 (Paraisi) [Ice] パナシユ 色彩ゆたかなアイスクリームやゼリーなど) を見付けたと信じて、いつも水では味気ないと直ぐさま悟り直すに違いないとは思わず、すでにひとたび歴史的 (Historisch) となれる人間の精神的本性が、恐らく明日には早くも、さらに味よい品を欲しがらるであろうとは考えなかった。

こうした郷民芸術を見て現代の芸術創造活動に役立つと期待できる査定成果は過大に評価され、この評価には誤解が横たわっていたにもかかわらず、見える姿の全体に与えた技術的呼称によれば王冠すら置かれた——すなわち当の全体を**家内工業** (Hausindustrie) と呼んだのである。これまでの私の論述の後では、東ヨーロッパの郷民芸術について**工業** (Industrie 産業) を語るのが完全な外れであることに、もはや何ら特別の証明も必要でない。誤解

の生じた一部の理由は、所々で折々に当の郷民芸術の産物が市場へまで届いた事実によることかも知れない。家内仕事の最も原始的な段階については、もはやヨーロッパの東方でも十九世紀半ばには語り得なかつたことが明かで、さきほどすでに厳然と認められた。控え目にであつたとしても流通と市政とは東方でも到るところに押寄せていて、地方住民のあいだには、もはや総じて各戸それぞれの家政では賄い切れず現金で買わなければならぬ必需品が生じていた。こうして例のロヴォセリツアの農婦ほどの慎みなく折々に余分の家財を手放す者も多かつた。とはいへ、やはりいつでも例外でしかなく、これだけではまだ、こうした農民の生産活動に、なぜ「家内工業(Hausindustrie)」という誤れる呼称を選んだのか説明できないであらう。むしろ理由はまたしても、十九世紀中葉のわれわれの社会状態に見られた特別な精神的傾向、先んじて展開された郷民芸術の過大評価と或る程度まで矛盾する精神的傾向にあるが、もとより矛盾とは、通例あらゆる種類の誤謬がここから出てくるのが常ながら、しかも犯している者が自分自身では全く気付きもしないという矛盾のことである。詳しく言えば東ヨーロッパの郷民芸術に、一方では古風なもの、現代ならざるもの、伝統から受継いだものを評価し敬重しつつ、他方では資本主義の極めて現代的な見方に指令された呼称を与えたのである。こうした見方との関係を断つことができなかつたのは、こうした見方に自身が完全に囚われていたからである。およそ存在を要求できるのは、ただ流通つまり物品循環の道で経済的に有用と為し得るものだけと思われた。農民による伝統的産物の本来の歴史的本質を成すもの、まさしく家内仕事概念としてわれわれの見定めたもの、これに向けては感覚を持合せなかつたばかりか、一度として認識することがなかつた。あれこれ関連する独自性を明確に知覚して規定するための機関(Organ), 然るべく精妙に調律された機関が当時は欠けていた。こうして**国民的家内工業**(nationale Hausindustrie)などと語るまでになつたのであり、しかもさきほど見たごとく、当事者圏の注目を集めたのは、まずは産物の芸術的品質であつた。

だが「二一本考三〇頁の一と対応」なおも別の側面から、この国民的家用工業にはさらに深く関りたいとの刺戟が生じた。この工業が保持されていた地方では、十九世紀の進むにつれ目に見えて地方住民の経済的事情に変化が生じたが、この変化は政治指導圏の人々に救済策の熟考や思案を呼ばずにはいなかった。難題は主として工業の途方もない躍進につれて併発せる地代の低下であつて、これにより太古の基盤上に組織されていた農民、ことに南ハンガリー、ごく最近まで依然として自營的家族所帯つまり家屋共同体 (Hauskommunion) の優勢であつた南ハンガリーの住民が急速で見紛うもない貧困化に落込んだ。もはや地所 (Grund und Boden) は農民を養うに十分でないと思われれば、新たな生計源泉を開発するのは当然のことであつた。そのような源泉のひとつが全く思いもかけず、まさしく「国民的家用工業」に現れるかと思えた。もとより農民は昔から、まさに家用仕事のものづくり (Produktion) が要する類の、さまざまな手先の器用さを持合せていた。この器用さを農民に、これまでより一層熱心に育てさせ、市場用倉庫に貯えさせるほどに働かせ、不十分な地方経済的業務が予算に招いた穴を、売上金で埋めさせようでないか。このような仕方では、昔から慣れているものづくりの軌道は完全に守つて貰いながらも農民には、そのまま経済的救済の見込める道を教えられる、と信じたのである。だがこの道を政治指導圏の当事者に一石二鳥、以上の真に理想的な道と思わせたもの、それは、このような仕方では、「国民的家用工業」の芸術的諸形体をも、いつ起るとも知れない没落以前に救える、どこるか反対に、こうした諸々の形体に初めて正しい普及の世話をしやれる、と思込んだ事情であつた。こうして、きわめて望ましい二重目標 (Doppelziel) が一挙に達成できると見えた。一方では、昔から慣れている経済的基盤から無理矢理に引裂くことなく、貧困化せる地方民を経済的に強化するという目標であり、他方では、手短には郷民芸術と呼んでよからう「国民的家用工業」の、これほどにも価値ありと認められた芸術的品質の普及を助成するという目標のことである。

ここでは郷民芸術に繋がる問題の解明を主に扱うのであるから、右の目標の二番目つまり「国民的家内工業」の芸術的諸形体の保存および普及には、どの程度まで近付いているか、という疑問の吟味に絞るだけで十分と見えるであろう。しかしあれこれ多くの事柄を経験してきた通り、経済体制（Wirtschaftssystem）と芸術的生産活動（Produktion）とのあいだを統べる内的結合では、経済という第一点をも顧慮することが、ただ目的に適うばかりでなく、まさに不可避なことと思われる。はっきり言えば、さきほどもまずは家内仕事の本質を見定めて、ようやくここから郷民芸術の本質を取出したのであったが、ここでも同様われわれは、まず第一点を優先させたい。

「一」国民的家内工業は好ましいと見て、慣れた経済的軌道から切離すことなく、地方民に実利的収益増加となる源泉の開発を目標にしたのであれば、少くとも「慣れた軌道から切離さず」という点で思違いがあつた。今後の経営が農民のために具合よいと夢見た経済体制は、もはや農民に伝統から伝えられた体制でないばかりか、根本においては、この力で農民を守ってやりたい敵手と見誤つた工場体制（Fabrikssystem）に少しも劣らず、現代的にして資本主義的であつた。このことをはつきり見届けるために、ひとつ例を挙げて、古い生産活動から新しい生産活動への移行がどのように生じているかと調べたい。

ある土地に「国民的家内工業」たる絨毯織成の知識が保たれていて、今後これを大量販売で利益の出る生産活動に組織化したく願つた、と仮定しよう。個々の品は折々やむを得ぬ事情で市場に出ては、即座に都会の愛好家に売られていた。そこで農民に奨められたのは、もはやこれまでのように専ら、あるいは主として自分用だけにでなく、幾らかの労働時間を割いて、市場用にと仕上げておくことである。長い説得のすえ農民は了解して作業に取掛るはずとなつたが、たちまち困難がひとつ生じた。在庫用絨毯の織成に要する原料が農民には自在でなかつたのである。自分自身や家族仲間に必要な品を作るには手持ち二三頭の羊で十分足りたが、それ以上の品をとれば材料が不足

した。それゆえ材料を他所で調達しなければ、言いかえると買わなければならなかった。こうして御覽の通り、いわばあらゆる家内仕事ものづくりの根基が、すなわち自営のもとに生産され用意される原料が当初の希望図から早くも引抜かれる。だが必要な原料を買う資金は農民には全く自由にならなかつた。農民を決して暴利や負債に落込ませないために、市場開拓過程全体の弁舌家や後援者は事柄自体をみずから引受けなくてはならなかつた。総額を出し合つて大量の原料購入を企て、あと当の原料を好ましい条件で農民の織り手に前貸しするのは、ふつう私的な人々（ときとして国体 Staat）であつた。この種の生産活動ではこのように、最初から原料に投資されて経営資本 (Betriebskapital) の起動する姿が見えるが、大昔から行われてきたものづくりでは経営資本など語られもしなかつた。

さて幸いにも原材料は手に入り、織りの作業は楽しく捗る。かなりの絨毯が仕上つたし、こうなれば買つて貰いたい。そこで最も近くの街へ出掛けるが、この歳の市でこれまで農民は、ごくわずかな自分に有るだけの品々を売上げるのが慣わしであつた。ところが直ぐさま、この小さく狭い市場では申出の多量絨毯は消化できないと判る。市場のあまり多くない顧客間で、はや需要も見込めない自作の絨毯を、二足三文で叩売りできれば農民もうれしかろうが、駄目ならば家へ持帰つて寝かさなければならぬ。成程そのような貯蔵は以前にも生じていた。例えば口ヴォセリツアの農婦が二十八枚の襦衣シヤウイを用いずに寝かしていることをわれわれは見た。けれども双つの例のあいだには、きわめて由々しい本質的な相違がある。ルーマニアの農婦にとって襦衣は財宝であつて、さしあたり何の用立てもないからとて持主の農婦に少しの損も生じはしない。ところが売れない絨毯とは文字通りの**死せる資本** (totes Kapital 死蔵資本) である。ここから労働 (Arbeit) 自体は差引いても、やはり原材料に投資された資本が残つてゆくからである。これこそがまたしても一点、見た目には同一的 (identisch) と映る生産方式の双つながら、古い方式と新しい方式とを別つ深淵がまざまざとなる一点である。

だが販売を狙って作られた絨毯の運命の行手へと戻ろう。これが売れないままであると、全活動と結ばれている最終目的が空しくなる。それゆえ絨毯にはこれまで以上の販路を開こうと努めなければならない。遠くの市場を個人で捜すことは農民に期待できない。となれば仲介役として小売商人 (Händler) を引寄せなくてはならない。このことも「国民的在家内工業」の過程内で順々に行われる業務連鎖において通常かつ不可欠の一環であつて、消費者に届く最後までに、なおも当の産物は商人の介在をあいだに必要とする。

ひるがえり、この過程を家内仕事のばあいと比べてみよう。家内仕事では生産者と消費者は同一人であり、財は自営経済で作られ、原材料から仕上り品に到るまで一度として持主を替えなかつた。ところが現代的意味における「国民的在家内工業」では反対に、生産者と消費者がただ切離されているばかりか、消費者に届くまで、財は幾度となく、持主を替えるが、こうなるのは、すでに原材料がもともと絨毯織り手以外の手中にあつたからである。

ここに描いた新たな経済体制は実際には工業 (Industrie 産業) であり、この新たな意味だけで用いるのであれば、代りに選ばれた**家内工業** (Hausindustrie) なる言葉はまことに盲く選ばれた語であると思える。語内で古い国民的在家内仕事や郷民芸術と結ばれている限り、理の当然として**国民的** (national) な家内工業を語ることもできるからである。しかしながら現代の、この真正 (echt) な家内工業は、東ヨーロッパ地方民の大昔から行われてきた家内仕事のものづくりからは、家内工業と発展史上かなり等しい段階に立つ工場体制 (Fabrikssystem) と同じほど速くに区別される。われわれは家内工業がヨーロッパ西方でも広く普及していると見るが、もはや当然この家内工業を農民の家内仕事に結付けることはできなかつた。西方で家内工業へ向けての原初的出发点として役立ったのは、ツント (Zunft 同業組合・ギルド) を排除した後やまやまに散開せる手仕事 (Handwerk) である。例えばフォアアールベルルク [Vorarlberg スイスと接するオーストリア最西端の州] の家内工業たる刺繡 (Stickerer = Hausindustrie) を見るが

よい。これは以前の農民の家庭内刺繡と結ばれていないし、近年ようやく東スイスから導入されて当地に定着せる品である。けれどもフォーアアルベルクでわれわれが目にするのは、経済的には、市場用に働くハプスブルク王国東方の「国民的家内工業」とまさしく同様に組織化されている。家内工業の生産活動全体において最も重要な因子は、品々を人へと運ぶ小売商人 (Händler業者) である。地方で仕上げる大量の品々を集めて買占め、消費者へと運ぶ者である。このような機能に国民経済学は**問屋** (Verleger 問屋制前貸人) なる語の使用を定め、こうして最近では**家内工業**に替えて、実際に一段と的確な**問屋制工業** (Verlagsindustrie) の語を用いている。というのも、ついに労働者が自身の工作品に労働時間を挙げて用いることも全く起り得なくなつたからには、やはり**家** (Haus) がいまではほとんど偶然的な低次の役割しか演じないからである。工場家屋の代りに自分の家で働いているのであり、それゆえにビュールヒャー教授のみごとな定義に従うならば、**家内工業**とは**求心解除的工場労働** (dezentralisierte Fabrikarbeit) に、他ならない。

したがって、古くから受継がれた手仕事能力を市場商品制作のために活用させつつ地方を指導してきた経済的軌道は、決して過去何百年来の伝統的路線でなく、新しいどころか、むしろ最新の路線である。このことでは最初に思違いがあつたけれども、だからとて最終目的の達成を、すなわち当の地方住民の全般的福祉を意図的経済的に強化し向上させることまで疑問とするには当たらない。また誤解の危険はことごとく除くために力を込めて強調しておきたいが、われらが王国東部地方への問屋制工業 (Verlagsindustrie) 導入による何らかの有益なる結果を疑問視することは私からは程遠い。全般的に見て問屋制工業は確かに国民経済学者たちの理想ではなく、ことに問屋業 (Zwischenhandel) による搾取は、この生産体制にしばしば生じる特別な不都合であると説かれる。しかし西方ならば飢餓賃金であるものが、東方ではなおお全く堂々と人を養えるし、実際に、問屋制工業による少くとも現下の廉価

な生活費、および製品販売の国家的機関による恒常的な注意深い監視は、東方の多くの農民管区における福祉を、少くともこの瞬間では比較的好便な問題解決を見せてくれた、と思えるのである。

それでは第二点「一二三五頁に対応」われわれにとつて本来の主要疑問の解明に移ろう——「国民的家内工業」の宣伝普及によつて伝統的な郷民芸術を、どの程度まで没落から救えたのか。この疑問への回答は、当の努力の経済的帰結を詳しく解明することで、まことに易々と出せた。すなわち証明されたと見えるのは、現代の「国民的家内工業」がもはや古い家内仕事と同一ではなく、本質的に異なる全く新たな経済的發展局面を成していて、家内仕事と郷民芸術とのあいだで互換的に統べていた緊密で解きがたい生存条件については、現代の「国民的家内工業」に助成を見出す芸術はもはや郷民芸術ではあり得ず、それゆえ個々の形体や型の缶詰的保存に或いは役立つとしても、固有獲得の根柢的独自性を具える郷民芸術の維持には繋がらない、という結論しか残らない、ということである。このア・プリアリに下される結論は正しいとするために必要なのは、ただ二三点の議論だけである。

何よりもまず「イ」、農民がもはや自家用ならぬ市場用にも、のを作りはじめた瞬間から、当の芸術的品質には、さき到家内仕事の労働から奴隷ましてや賃金仕事師へと変る移行に不可避で必然と確めた、例の帰結がすべて登場する。労働はもはや真に最善最良の産物成就を狙いとせず、品質、よりよく言えば品質を指す苦勞は賃金次第となり需要次第となる。だがひとたび金銭収入がものづくりの本来の動因となつてしまふや、あとは余儀なく、わけてもできるだけ生産費用を安く抑えることが顧慮される。以前の家内仕事では絶対的に善きものが至上の究極目的であつたが、いまやびくびくで品物と制作費用との目安が計られる。このような商業的考量がすでにどれほど品質の劣化に働いているか、証拠として私はまたしても自分の経験をもとに、さきほど選んだ絨毯の例を挙げたい。近年の南スラヴ地方で取引のため実際の家内工業による方式で作られる絨毯が、家内仕事時代の古い見本に比べて、

織毛が短く、長持ちの度合ははるかに低いのである。つまり今日でも以前同様に厚く織るならば、それだけ多くの材料と時間を費すことになり、こうして計上される値段のほどに、買手は誰でも恐れを成すであろう。

さらにひとつ「ロ」芸術的品質にとって不都合この上ない事情は、制作中にたびたび生じる物品の変更である。例えばさきに見た通り、絨毯を織る農民は原材料の紡ぎ糸や羊毛を買わなければならない。もちろん買うのは色染めの羊毛で、農民には大量の羊毛を染める手段がないからである。われわれの十九世紀に染色化学で果された徹底の変革を思うと、どれほど郷民芸術に新たな色の登場が破壊的作用を及ぼしたに違いないか、推測はできよう。自然素朴に芸術を創造する人々にとって色はどこまでも本質的なものであつて、人々の芸術的直観は、大方は土着自生の植物から取れる伝統的な色と深いところで合生してきた。だが別種の色調がいまや差出されるのである。最初は抗うものの、廉価が心を惑わし、本来の色を欲しいだけ準備する困難も次第に昂じて、ついに人々は降伏する。喜ばしいはずもない結果であると考えられる。しかしいかなる批判をもここでは差控えて、この結果が郷民芸術と関り合う運命だけを問うならば、古くから慣れた色世界から切離された農民が、おのれの確実素朴な芸術創造の本質的要素のひとつ全部をこうして失うこと、は容易く見抜けるであろう。

さらに「ハ」賃金仕事へと移行のさい早くも競争 (Konkurrenz) が始まることはすでに見た。誰よりも速く、できればより善く、でなくともより安く、と働き、顧客を芸術面でも満足させて、競争相手に勝とうとする。ここから必然的に生じるのが、道具でも技能でも改良することで労働時間を短縮しようとする努力である。すてきな「旧式技術」なるものは通例、修得までに飽々するほど長い時間がかかるという根本的欠陥が痛い。古物愛好と実践とを追込む、このような窮境のなかで、旨く行けば、できるだけ双方を合致させたいものと努めると、技術は手放さぬまま道具を改良することになる。こうした道具の扱い方は保守的な農民に、まずは教義として教え込まなくて

はならず、ここから**家内工業学校** (Hausindustrieschule) の設立へと進む。ひとたびここまで来ると、技術的なるものから芸術的なるものへ移るのは一步のことではしかなく、名高い優秀さは多々あるにもかかわらず、あれこれの形体や手本にも、あちこちに直すべきこと、換えるべき、整えるべき、等々のことありと学び知った。こうして芸術的關係で真に敬重できることも折々には成るであろうが、またしても私はここでもはつきりと、こうした感化による目標とされた成果については、批評するつもりがないと繰返す。けれども右のごとき成果の総計では、もはやこれを郷民芸術と呼ぶことはできないであろう。

なおひとつ「二」最後だが、これまでとの連関で最も重要な因子を吟味しなくてはならない——顧客 (Abnehmer 買手) のことである。農民による家内工業産品の主要部分は都市圏の顧客を当込んできた。こうした国民的芸術への感激がまずは突如として燃えあがり、上向きとなる勢いのなかでは、顧客はもちろん満ち溢れていた。例えばスロヴァキア、クロアチア、ジーベンビュルゲン「ルーマニア中部の歴史的な地方名。現在トランシルヴァニア」から出る粗目で鮮かな色とりどりの刺繡がどれほど高く尊重されていたことか。けれどもすでにいまでは熱狂も目立って減退した。われわれ現代の文化人がひとたびは新しがり屋であっても、国際的流行がふたたび権利を要求する。永遠なる水は味気なしと感じ始めるや、またもわれわれの尊大な本性に似合わしいシャンパンに手を伸ばす。家内工業内の芸術に寄せた感激騒ぎの全体は、これも本来まさしく、流行の現れでしかなかった。さらに加えて事情を厄介にするのは、この種の芸術の本性上、郷民芸術の個々の地域いづれもが、土着固有という乏しい数の形体しか扱えないことである。このわずかな形体だけに家内工業が留まるのであれば、買手はたちまち厭々するだろうが、さりとて他所の形体に手を伸ばせば、伝統を家内工業が壊してしまう。というのも、郷民芸術の様式となった撫子、林檎、等々の全般を、ひとたび都会の趣味がもはや味わう好みならずと拒めば、農民の家内工業も趣味の変化に合せて

意匠^{モティーフ}を国際的芸術から取らねばならず、このとき家内工業における郷民芸術なる幻想 (Illusion) は最終的根本的に終りとなるからである。だが少くとも家内工業そのものの、とは他ならぬ農民の望みは、郷民芸術に固執することではなかつたか。いや、農民は訳もなく上流の芸術社会に触れては来なかつた——いまや自分だって、もはや水で済ませたくはないが、シャンパンはやはり高過ぎるので、せめてフーズル酒が欲しいと願うのであって、このアンブランダールを行商人や縁日市場が農民に小売りする^(*)。

(*) この関係で教えるところ大きい事実が観察される——ガリチア・ポドリヤ (Galitsch Podolien) 地方の農民が自分らの贅沢品つまり絨毯 (キリム) を、何と、確かに農家の人々にはあるが、家内工業ではなく賃金仕事の遣り方で作らせている！ 農民の贅沢品は断じて、これを土台に家内工業を立てる仕甲斐あるものでなからう。恐らく、ただ都市の大量需要だけにしか、家内工業は十分に稼働させることができないのである。

このような次第で、東ヨーロッパ地方に古くから伝わる郷民芸術は、大体のところとすら言えなくとも、農民による家内工業の道で活々と守立^{もりた}てることができると信じるのは錯覚 (Täuschung) である。この郷民芸術の個々の形体、いや多くの形体は家内工業において応用できるし、こうした企てにわれわれが願うのは、あらゆる芸術的成果であり経済的成果である。しかしながら当の成果はもはや、最高度に利己的なるがゆえに利己的ならぬことこの上ないものづくり (Produktion) の、理想の微光と香気に身ぐるみ包まれた郷民芸術ではない。また家内仕事の典型的形体にはやがて、浜辺の砂粒へとばかりに、流行趣味^{モード} (Modegeschmack) の海も大波となって逆巻くであろう。

郷民芸術の生存能力と分ちがたく結ばれているのが最も簡単な経済的生産形式であり、わけても家内仕事である。郷民芸術を生永らえさせたいのであれば、何よりもまず家内仕事を支えなければなるまい。だがそのような仕

事に打込もうと、誰が真面目に望むのか。家父長制の家族関係や生活状態であり比較的無欲であることが今日なお家内仕事の存立を可能にしている例の僅少な地域ですら、交通の便がよくなり、いままでもより高度の必要を覚え、これを満足させたいと望むようになれば、たちまち家内仕事は消え失せるであろう。さきほど例を挙げた、あの気高く淳朴な心根をルーマニアの農婦には永遠に持続して貰いたいと願うのであれば、ブコヴィナなどを万里の長城で囲まなければなるまい。そして不可能と思えることを、それでも自分の歴史的 (historisch) 気紛れのために試み、家内仕事の体制やこれに連なる諸事に張付けて、そのような幽閉の郷民を人工的に維持したいなどと願うのであれば、いかなる根拠でこの試みの責任を取れるのか。郷民にもよく解る幸福となり祝福になるよ、と偽ることは確かにできるだろう。だがこうして自分を信じる気にはなるまいし、われわれ自身が同じ幸運を分け持つと決意しない限り、言いかえると何千年もかけて手に入れた文化設備のことごとくを投棄して、黄金時代の家父長制的無欲へ立返ると決意しない限り、信じられないのは当たり前である。それでもそのような一歩へと心構えのある人は、われわれのなかでは極く極く少数でしかならうし、この人々は熱狂的な郷民芸術愛好家によつてすら、善いのか悪いのか私は決めたくないが、愚か者と断言されるであらう。

だが家内仕事がもはや生命を保てないのであれば、当然ながら同じことが郷民芸術についても言える。家内仕事はすでに克服された経済的段階であり、なるほど最高度の関心に値することではあっても、この段階の一般的文化水準にまでもはや戻りたくなかろうが、同じく郷民芸術も人間の芸術創造活動のすでに克服された段階であつて、われわれの歴史的見地には魅力あり教えるところ大きく、あらゆる真の芸術に覚える喜びをも味わえるものの、しかし、ごく最近まで郷民芸術に寄せられていた例の、現代の芸術創造活動に役立つとの行過ぎた評価には、さらさら何の理由もない。東ヨーロッパの郷民芸術もおのれの歴史的 (historisch) な義務と責任はすでに何百年も前に

果していたし、今日では一時的流行ポピュラー以上のものはほとんど提供することができない。それゆえ残存地わずかな郷民芸術に工夫して生命を吹込みたい、などとは到底われわれの課題であり得ない。それでも、まざまざと映る郷民芸術枯死の過程を目にして生じるのは、否応なしの義務感——もはや郷民芸術の生の創造活動全の証人となれるほど幸運であるまい後代の人々を思つての義務感である。義務遂行については今日まで全然と言へるほど何も行われていないが、この義務の重要性と緊急性を全面的に証明すること、以下これを結論部の対象と定め、こうして私は、この小冊子公刊で立てた第二の目的を果したく思う。当然その際、すでに序文で述べたように、主としてオーストリアハンガリー王国における事情を、しかも個々の特殊例としてはオーストリア帝国半分の事情に注目してきたが、これこそが私の職務によつて、最も身近に私自身の観察ができ専門的研究を行える事情なのである。

これまでは一方で、われわれ現代や未来の芸術創造活動をやり多き新たな軌道に載せる、などと素晴らしい力を与えて、郷民芸術の意義をひどく過大に評価しながら、他方で、郷民芸術のさまざまな姿 (Erscheinungslage) を文献 (literarisch) として、また器具の工夫 (artistisch) で永久的に記録する狙いは何ひとつとして、よいほど果さなかつた。みごとに個々の局所的例外はあるけれども、これらより重要度が大きく、われらが時代の活動能力の高みに立つて公刊物は探しても無駄であろう。芸術史や文化史の諸他まことに多くの領域ではいかにも素早い活動が見えるのに、郷民芸術のこととなればいつもの投げやりの停滞は、まさしく、これからも郷民芸術は家内工業の道で永久に生命が保証されるといふ錯覚に誰もが囚われたまま、とでもしなければ、ほとんど説明がなるまい。あれこれ郷民芸術生残りの姿を固着させることは、少くとも急を要するとは見えなかつた——こうしたことにはすでに、ハンガリーやガリチアそのほかの差迫つた地点に設立された家内工業学校の類が世話してゐるでないか。このように思えば、表れ出たわれわれの時代の狂気マニヤとまでは言わずとも精神的傾向によつて、気持は完全に強められるが、この傾向の

ことは別なる連関内で、さきほど(三三頁)すでに強調する機会を得た。今日では、芸術ことにいわゆる工芸(technische Kunst)の記念業績(Denkmal文化財)を語る公刊書は、いずれも実務目的と結託しなればならぬ(müssen)と信じられている——工業とか輸出貿易、等々の道を回り、最後には国民的福祉の増大として擱める金銭(グルデンやマルク)なる表現にまで達せよ、とする目的のことである。それゆえに私は、もし現代工業にとつての価値ある肥料と見ることが今日までなかったならば、郷民芸術は、広汎な人々の熱い注目を早くに失うどころか、多分一度として然るべき程度の注目すら届かなかつたであろう、とも信じている。このような次第で起り得たのが、郷民芸術をひとりこれだけ取上げるのは不十分で時代の流れに逆行すると見て、むしろ、わが東部地方の現代的「家内工業」全体を余すところなく改良して公開する対象と為すために、時間も手段も楽々と見出せる瞬間を待つことであつた。しかしながら、真正な家内工業による伝統的郷民芸術の救済および保持は期待できないことを、さきほど私の詳論が十分に証明した。この事態を眼前に限なく明示することは厳然たる義務であると思われる。というのも、これまでと同じく今後もどうでもよいと何もせずに放置すれば、郷民芸術の最終航跡までもが徐々に跡形なく消えて忘れ去られるであろうからである。

こうなるのを防ぐためにとりわけ必要なのは、差迫っている損失の大きさと影響範囲を完全に見極めることである。これを目指す短い説明がどうしてもこの場で要ると考えたのは、これまでの私の議論が全部、もともとはただ郷民芸術の意義を狭めて価値を削ることだけが目的、と思われたからである。だが、さきの私に大事であつたのは、郷民芸術の価値を見かけでしかないところでは切詰め論じ返して、例の命取りの見方、郷民芸術枯死の過程には投げやりの無頓着を究極まで貫いて、ついに郷民芸術の跡形ない消失を呼ぶ見方を片付けることだけであつた。しかし郷民芸術には、最後の生残りに立入つての愛情籠る調査をあくまで善しとさせる長所も記録伝承に値する独自性

も十分にある。ただしこうした長所や独自性の横たわるところは、これまで主に探してきたのとは別の側面にある。東ヨーロッパ郷民の文化的過去をまざまざと思描するには、郷民芸術の生残りに計り知れない価値がある。こうした郷民がこれまででもその歴史を作ることのいかに少かったか、さきほど指摘した。前世紀すなわち十八世紀に至るまで普遍史 (Universalsgeschichte 万国史) の叙述で皆の注意を喚起できる頁^ぺなどほとんどない。こうした郷民が最近まで送ってきたのは歴史のないスキタイ族の暮し (Dagud 定在) であり、今日は昨日と同じく、家内の雑務で動き回る狭い範囲で人間の、つまり土地を耕す大多数住民の生活全体はほぼ尽きる、という暮しである。それゆえ、例えばミケナイならば、帰属国籍はまだ精確に規定できる状態になっていなくとも、出土品にもとづいて何がしかミケナイ民族の文化段階、生活や創造活動についての図像は思描けるように、郷民芸術生残りの品々はいずれも、以前の素朴な芸術創造活動の証拠として定かな言葉を語っていて、これらの証拠をまずは地方それぞれの群に集め、練達の眼には略図として近付けるようにするならば、少くとも個々の郷民種族については各自の過去の忠実な鏡像が成り、ある程度までは関係記録文書の不足を乗越えることができよう。われわれは今日なお比較的少からず恵まれた状態にあって、以前の郷民芸術の遺例をただ伝聞でしか知らないのではなく、現に見ることができればか、実例を生々しく創造している有様をも調査しつつ、このとき耳を澄ませて郷民魂 (Volksseele) の活動を聴くこともできるのである。

それゆえ、ここになお現存する生残りの郷民芸術を、考えられる限り精確に、また確固たる学問的体系のもとに収集して、最終決着の包括的公刊物という手段で後代の人々に引渡すことは、何よりもオーストリア人の果すべき、おのれ自身に対する義務であり、おのれの王国の人々に対する義務である。オーストリアの学術研究は、まさしくこの何十年か、異国のあれこれの地方で何度も繰返しては活動し成果を挙げてきたし、この学術研究が主導的立場

から生じる責任、偉大な国民と国体に対する責任を忘れずに、帝国国境外でも近代文化民族の勤勉にして栄光ある研究作業に参加することは、いかにもオーストリアの政治的実力の重さおよび教養・学識の位置の高さに相応しい。だがわれわれは同じ眼差を国内土着の芸術的財宝に向けても大きく要求してよろしかろう——身を守る何千年もの瓦礫に覆われて土中に眠っているのではないことは確かだが、一部はなおも作り続ける地方民の手で表に出て、一部は長持やら櫃のなかに横たわり、毎日用いることで巨大な石壁や大理石像よりもむしろ早目に使い古しとなって消え失せるであろう財宝のことである。しかも、この帝国を芸術的関係でもオリエントの門における物見櫓、南東ヨーロッパにおける学問的先駆と認める捺印は当然のこととさせる、オーストリアハンガリーの地理的・政治的位置が正しくも指摘されるならば、当面の事柄はこれも劣らず、この帝国に属する者がおのれの大地で、詳しく言えば、何千もの関係でオリエントへ導き、オリエントから光を受けては逆にオリエントの文化事情を明るく照してもいる、あれこれの地域で解決すべき、例のオリエント問題 (orientalische Frage) の一部なのである。

だが、自分自身にばかりか国際的な学問に対しても、われわれオーストリア人は国内土着の郷民芸術の決定的研究および価値ある編集作業という責任を負っている。民族学的研究にとって肥沃な地としては世界のいかなる地方もオーストリアハンガリーに敵わない。異郷なる地の未開人を私は全く無視するが、この人々の手先の器用さの所産として出される類の文化は、人々の芸術創造活動についてのわれわれの直観を測定したり修正したりするために一段と深い眼差で民族魂に迫るには、手掛りがほとんどすべて欠けている、という理由だけでも、絶対に満足がゆくほど明瞭には決して知ることができないからである。しかしこの点ではヨーロッパにおいても、オーストリアハンガリーほどに恵まれた状態や組成をもつ境遇は、どこにも見出せない。

西方および南方のロマン「ス」諸国では、完全に消滅してはいなくとも今日やはり郷民芸術は、見定めるのが難

しい生残りとしてしか現存しない。ドイツのアルプス諸地方においてすら、国際的流行何百年もの影響で瘡蓋化せ
る外皮から、古い家内仕事ものづくりの点々としか見出せない核心を取出すのに苦勞する。同じ用心は、広いドイ
ツ帝国内のどこか古めかしく見えるものの外見にも必要となる。反対に東方の果てを向けば、ロシアでは部分的に
依然まことに原始的な諸関係が見られ、これはこれで極めて興味深いものの、ここでは国際的芸術との接触がさほ
ど明確に追跡できないゆえに、正しい歴史的考察が許されない。それでは南東となればバルカン半島で、確かに太
古の文化土壤を扱うことになるが、ここでは中世、ましてやオスマンの統治下に、経済でも芸術でも性質に一種の
退行が貫かれて、諸関係は多種多様に錯雑となっている。ヨーロッパの郷民芸術に在るもの、ほとんどすべてを包
蔵する多様性に出合えるのは、ただオーストリア^{II}ハンガリーの大地においてでしかないのである。東方と西方は
ここでぶつかり合い、絶え間ない接触の影響はまた芸術創造活動の無数の特徴に反映する。様変り家内仕事の隣り
に原始的家内仕事は残り、輸入手仕事と並ぶ賃金仕事、家内工業と並ぶ行商が見える。飾りの形体の宝庫が包蔵
するのは、永遠なる幾何学的線文様の組合せから人間や動物の形姿再現像にまで至る広大な裝飾文様の王国全体で
ある。北方の青々と冴える色が南方の濃厚で暖い色の傍らに登場する。こうして咲誇る多様性から、各箇それぞれ
の外観に、それぞれの民族地理学的位置や文化史的 position や芸術史的 position を振当てるために必要なのは、ただ深い眼
差と一切を包括する実見とによって研澄ソシされた探査ソナ子だけである。すでにまことに多く偉大で永続するものを国
際的学問増大に寄与しているオーストリアは、この件では、まだ条件の現存する限りで一度おのれの家内を整頓し
て、切迫してもいれば根本的に重要でもある問題を解決に導く義務から免れることができないであろう。

これまでの論述で私は、郷民芸術あれこれの姿と、よりよく言えば郷民芸術の収集および決定的記録と結付けて
よい価値の、全般的な説明を試みた。列挙した価値はすべて、ただ骨董的価値 (Antikationswert 好事家の道楽価値) だ

けであった。このことで恐らく、現代的営利本位モリスシヤムという意味で完全に通用させたいならば、精神的価値でも同時にこれが賃借勘定とか売上高、等々の経済的公式内に納まるときでしかない、と思う人々の目に、ここで主張されている事柄は説得力を害うであろう。今日ことに芸術を内容とする出版物ではいづれにも、好みとしては工業への刺戟剤や手本や雛型が見たいと望まれる。古い郷民芸術の生残りには現代の創造活動をさらに進展させる多産な萌芽が含まれているとの仮定は大体のところ宜しい限りで、国内土着の生残り郷民芸術を扱う要事の吟味を徹底せる出版物は、疑いなく工業に、お考えの仕方ですて役立つであろう。しかし郷民芸術の学問的収集および編集作業に即刻着手しなければならぬ差迫った必然性を裏付けようとして、工業にとっての効用に訴えることは、私の考えでは全然もはや必要とさせてなるまい。出版物の計画ならば、お好みの実利主義の立場はどこにも見えず、実はわれらが郷民の過去を思う敬虔の記念にして国際的なる学問への褒状以外のものではありたくないと願うときにだけ、われわれ同時代人にとつての道義的意義や教育的価値を獲得できる計画となろう。だが郷民芸術自体も（精しく見れば）もはや往昔のごとく養分ある財でないとしても、いまは代つて一段と高次階位の財となり、宗教や国民性とは人の心に座を占め、持つことに繼つて人は道徳的元気を取戻せるものだが、こうした宗教や国民性の感情と等しい何か不可秤量（imponderabilia）なるものとなっている。日々この財からぼろぼろと何か欠け落ちて、西方文化の高潮の碎ける波に跡形もなく消えてゆく。こうして、いまも永らえている生残りはますます高価になるのであり、いまだ現存するものもまた、土台強固な堂々たる記念碑によつて思出が永続的に保持されることもないまま、消えないようにと用心することは真に愛国的な義務である。というのも、この点では今しがた先輩たちがすでに多くの過ちを犯したからと言って、われわれ自身の負担軽減には決して役立たないからであり、この人々に欠けていたこと、つまり怠惰を犯しているとの認識、これこそが行動への義務をわれわれに課するからである。

さきほど（本考四四頁）すでに認めたごとく、このことを、これまでは郷民芸術現存の生残りを個々の点で、また一定の枠内で見据えたいとの歩みもなかつたかのように捉えることはできない。それどころか、これまでの公刊書の幾つかには、あれこれの事柄を全般的に初めて目に留めたとか、褪せないように保持しているだけの書よりも、永続的な価値があるとしてよからう。しかし郷民芸術の全く小さな領域についてすら完全に満足できる専門的論考は今日まで提出されていないし、包括的編集作業は言うまでもない。ひとつの有様があれこれの地方、あれこれの地区で見出される、と語ったところで、まさしく十分でない。しなければならぬのは、当の家そのものを捜し訪ねて、作業中の手を見守り、ものづくりの経済の種類を調べ、制作のさい顧慮される因子をことごとく、原材料から出来上りの品と使い方に至るまで、丹念に記録することである。観察に値することが何ひとつ見逃せない事柄に役立たなくてはならないのは、学問的方法論の修練を積んで芸術史の広い教養を具えている人々であり、それぞれは地方や住民についての各自の専門的知見にもとづいて作業するにせよ、やはり全員が、残らず一元的計画に従い、こうすることで、この材料が基礎ならば最後は諸々の見方の最終的解明に到達できるであろうほどに、全面的堅牢性が具わって均質に整えられた材料を集めなければならない。これまでのように孤立して計画無しにでなく、大方は準備もない不均等な諸力によってでなく、ひとつに纏まる学問的根本命題に従って、われらが研究を代表する最上の人々ともども、最大課題の成就へと迫らなければならないのである。

あらゆる事例で、あくまで格別の注意を向けるべきところはものづくり（Produktion 生産活動）そのつどの経済的性格である。全般的には当然ながら、これが郷民芸術の産物と決めるのは家内仕事（Hausarbeit）であり、家内仕事が存在すれば大抵は無造作に宜しいとならう。にもかかわらず、そのような場合ですら監査のために、あらゆる随伴事情をも精確に吟味すべきである。例えば、いかに古代ギリシアでは個々の企業家によって品々がまさしく工場

式に作られていたか、とここに示唆するだけだが、しかし奴隷はいても他の点では完全に閉じられた経営内で行われていたのであるから、この生産活動は依然として家内仕事なる概念のもとに包摂せざるを得ない。他方、賃金仕事 (Lohnwerk) はなお多くのばあい芸術的關係では郷民芸術の性格を保持している可能性があり、まさにこうした事例に出合うことも、われらが東方の諸州では珍しくない。さらに、いわゆる専門的 (spezialisiert) 家内仕事にも注目すべきで、今日これは手仕事 (Handwerk) としてでなければ、*zum Haus* 家内工業 (Hausindustrie) として世に出ている。例えば、特定の場所で営まれて、製品は周辺で広く買求められ消費される製陶業について言えることである。けれどもこのような姿は歴史的 (historisch) には手仕事でも家内工業でもなく、製陶業ならば、ものづくりは(良質の陶土なる) 原材料が埋もれている土地次第ということ、必然的に家内仕事から結果として生じてきた。個々の外観の判定に役立てようとしても、あれやこれやの關係は、ごく稀な事例でしか完全に明瞭とはならない。大方のばあい、幾つも後で付加わったものから入念に比較考量しつつ郷民芸術らしきものを切離すことが不可避であろうし、この難しさからだけでもすでに、一定の方法ある厳密に学問的なる処理への要請が生じてくるのは、そのような処理にしか、勝手気儘を退けること、過ちを犯したときですら大抵は同時に後日修正の可能性を留保することができないからである。この關係での最大の困難は、アルプス諸地方における郷民芸術の編集作業に生じ、つぎにはボヘミア [Böhmen チェコ西部地方] における同じ作業に生じるであろう。

このわずかな示唆ですでに、課せられているのが途方もない仕事であると示すには十分であろう——成就するには無数の諸力が発動されなければならない仕事なのである。しかし、純化された学問的根本命題を遵守しつつ現代の複製技術の完全至極な手段の駆使によって、この仕事を仕上げることに成功するならば、そのとき、こうして一箇の記念業績 (Denkmal) が建立され、これが、われわれの帝国そのものには恒久の名声のために仕え、帝国の郷

民には各自の芸術的過去の永遠なる記憶のために仕えることであろう。そして、このような記念碑的 (monumental) 性格をもつ企画は、下からでなく、見晴しの利く高い中心点に立って着手しなければならないのであるから、本書の警告の向けられている先は、わけてもオーストリア文部行政機関であつて、当機関現在の、創造の歓びに溢れる啓発的な代表者たちに力強く実効ある主導権を期待するのは尤もなことと認められよう。期待が叶えられるならば、そのとき、この仕事には支持する人々が欠けないであろうこと、これは、この仕事の崇高な目標が保証し、ここに参加する郷民の愛国心が同じく保証している。

「三丁」

目次

序

一、家内仕事と郷民芸術——それぞれの本質と相互関係

二、奴隷制度および国体形成の出現

経済領域での結果——家内仕事の陰りと賃金仕事への高まり

造形芸術の領域での結果——いわゆる「高等芸術」および国際的芸術流行の出現

郷民芸術と国際的芸術との関係重視の立場で、全般的芸術史これまでの歴史的経過の観察

家内仕事および郷民芸術がヨーロッパ東部に生残っていることと、こうした有様の根拠

右のごとき生残りの例として、プロヴィナにおけるルーマニア人

三、われわれの時代が郷民芸術に寄せてきた芸術的関心および経済的関心の根拠

「国民的在家内工業」と本来の在家内工業

「国民的在家内工業」と一緒に郷民芸術あれこれの形体を純潔生鮮に保つのは不可能なことの証明

郷民芸術の真の意義、そして厳密に学問的で統一的な収集＝編集の原理にもとづいて、郷民芸術の生残りを

文献面＝技術面で最終的に固定化する作業に、もはや延期は許されないこと

あとがき

モハメッド・ラッセム (Mohammed Rassem, 1922-2000)

一八九四年に本考公刊のときリーグル (Alois Reigl, 1848-1905) はまだウィーン大学芸術史教授でなく、「芸術および工業のためのオーストリア帝室博物館 (Kaiserlich-Königliches Österreichischen Museum für Kunst und Industrie)」の学芸員 (Mitarbeiter) であり、ここでは織布収集部門の担当であった。この管轄はリーグルを遠大な装飾文様史の研究ばかりか、織布生産の技術的条件・社会的条件の理論へも向わせた。

例えばリーグルは、なぜヨーロッパでは何百年も昔から絨毯はみずから作りはせずオリエントから仕入れたのか、と疑問を立てた。リーグルの見た根拠は、一方ではルネサンス以来の単純な平面装飾文様の後退と、もはや粗目平織りや添毛手結びでは作り得ず、刺繍や「ゴブラン織」や絵画に頼るのは尤もな、はるかに自由で、しばしば絵のような図柄構成への愛好である。だが他方ではオリエントの古めかしい社会構造、すなわち西方の体制では労働時間の価格への算入は家内工業で必須のことなのに、これをやってはいけない家内工業を西洋に反して保持してきたオリエントの社会構造であった。経済史家のビューヒャーが (ジャーナリズム的波及効果のあった) 小論群で、大家族の整える「家内の (haustlich) 工業から分業的に展開せる工業へと進む社会的で世界的な順序を構想したことが、リーグルには都合良かった (本論叢第二百七集八一頁、第三百三十集四七頁)。

「家内仕事 (Hausarbeit)」のこの概念は工芸の専門的文献では誰もが知っていた。だが明かにリーグルは、流れ去った、あるいはたっただいま去りつつある時代に割振って、こうした仕事の生産形式の考察にやや別なる悲観主義^{ペシシムス}的語感を与えたとしてよい。絨毯の工場製造についての輝かしい論文 (一八九〇年) を閉じるのは、西方ヨーロッパ

パの操業体制がバルカンの（部分的にオーストリアと結ばれる）諸地方およびイスラムのオリエントにおける当の工場製造を解体し始めるであろう、との予測である。「最後の中央アジア遊牧民にとって最後の絨毯整形手織機が埋葬されるであろう」瞬間をリーゲルは見ているのである。

「芸術および工業のためのウィーン博物館（Das Wiener Museum für Kunst und Industrie 今日 MAK=Museum für Angewandte Kunst 応用芸術博物館）」は一方では、工場経営者や手仕事職人への手本と考えて、歴史的遺品や近年制作品の大収集を所蔵していた。しかし他方、この博物館には工芸学校つまり一種のアカデミーが附設されていて、ここではオーストリアハンガリー王国全州のための専門学校教師を養成した。芸術、手仕事、技術、工業の緩んだ結付きを堅く締めること、これが十九世紀後半における文化政策の主要関心事であった。こうした努力の成功や失敗は、そのつどの大きな博覧会、ばかりか一八五一年のロンドン以来は「万国博覧会」で読取ることができた。大きな批評的文献が成り、議論の的はこの種の博覧展示であり、趣味や芸術教育の促進であり、「芸術と工業」の経済的側面もここに加えられた。こうした批評的報告や立場表明の潮流にゼムパーやファルケのごとき拔群の著者たちの姿が浮ぶが、同じ潮流にリーゲル一八九四年の本冊子も納まる。

けれどもこのリーゲル初期の研究は早くも明かに、芸術の助成から離れて純然たる文化財考察へ移る新種「歴史主義」への転向を鮮明に示していた。もはや実用目的のためには、すなわち生産活動に役立つ手本としては、郷民芸術を収集させない。むしろ郷民芸術は熟考する芸術研究の対象としたい。このことをはっきりと言切った最初の著者のひとりがリーゲルであったとしてよい。だが数年後にはすでに、装い新たな博物館紀要（一八九八年以来の表題は *Kunst und Kunsthandwerk* 「芸術と手仕事技芸」）のヴェイクホフの綱領的論文などに、「芸術と工業」助成の旧体制は実際に終了したことを観取できる。

どのような転向にも収益があり損失がある。研究が収めたのは全体としての郷民芸術への自由な眼差である。当時の芸術学「美術史」が失ったのは教育方法と芸術実践 (Praxis,むしろ正確には Poiesis, 創作) への直接の関与である。他方で手仕事工芸は歴史的遺品との余裕の間がない直面対決から解放されて、いまやようやく独自の様式に辿着いた。にもかかわらず工業の製品形成の問題は、すでに第一回万国博覧会の一八五一年に認識されていた通りに、見棄てられたままであった。

手仕事工芸についてのヨーロッパの論議は、あのファーガソンが『洗練考 (Essay on refinement)』で基礎を据えた十八世紀以来、決して途絶えていない。いまわれわれの面前にある薄い冊子でリーゲルは、恐らく右の古くからの論議を十分に知ってのことではなく、むしろ置かれていた時代状況から、みずから語り出した。それでもやはりリーゲルのために、芸術的成果の品質にとって経済的社会的構造の意義は何か、という古典的問題に、リーゲルは古典的貢献を果たした、と主張できるのである。

参考文献

- Karl Bücher (1847-1930) : Die Entstehung der Volkswirtschaft. Vorträge und Aufsätze. Tübingen 1893. (後年伸長して二冊本、しほしほ増刷。)
- Bernward Deneke (1928-) : Volkskunst und »Stilwende«, in: Von Morris zum Bauhaus. Hanau 1977. (本書および芸術誌 *Zeitschrift für Volkskunde*, Band 60, 1964 所載の論文を、見事に精選された文献を参考示。)
- Jakob von Falke (1825-1897) : Die Pariser Weltausstellung. Zwei Vorträge, gehalten im k.k. österreichischen

Museum für Kunst und Industrie. Wien 1889. (一八八五年以来当博物館の館長であった。)

Adam Ferguson (1723-1816) : Essay on the History of civil society. 1767, 1814. Reprint Edinburgh 1966. (第四部)「市民たる職業芸術家の進歩から生じる結果について」)

100 Jahre Österreichisches Museum für Angewandte Kunst. Kunstgewerbe des Historismus. Ausstellungskatalog Wien 1964/65. (博物館MAKの歴史を語る書籍本として V. Griessmaier, D. Heinz, W. Mrazek)

Alois Riegl (1858-1905) : Textile Hausindustrie in Österreich. in : *Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie*. Neue Folge II, 1889. S.411ff. und 431ff.

Alois Riegl : Die Beziehung der orientalischen Teppichfabrikation zum europäischen Abendlande. in : *Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie*. Neue Folge III, 1890. S.210ff. und 234ff. (本書のリーゲルの諸他論文は下記の書に挙示されたものを—Gesammelte Aufsätze Augsburg und Wien 1929, S. XXXV ff.)

Alois Riegl : Stilfragen. Grundlegungen einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893. Reprint Mittenwald 1977. (織布装飾文様法の意義や相対化については序論および結論部分を参照のこと。)

Heinrich Eugen Waentig (1870-1943) : Wirtschaft und Kunst. Eine Untersuchung über Geschichte und Theorie der modernen Kunstgewerbebewegung. Jena 1909. (新たな刊行物は多々あれども今日なお有用な根本的総括である。)

Franz Wickhoff (1853-1909) : Die Zukunft der Kunstgewerbemuseen. in : *Kunst und Kunsthandwerk*. Band I, 1898. S.15 ff. (ウィーン大学へ転出以前のザイクホフは博物館織布収集の管理でリーゲルの前任者であった。)

〔附載論考 完〕

