

## 絨緞様式・紋章様式、植物文様の始源：リーグル研究 一ノ二

谷口，鉄雄

<https://doi.org/10.15017/2543802>

---

出版情報：哲學年報. 15, pp. 56-75, 1954-02-25. 九州大学文学部  
バージョン：  
権利関係：



## 絨緞様式・紋章様式、植物文様の始源

リール研究 一ノ二

谷口鉄雄

六 絨緞様式

七 紋章様式

八 植物文様の始源

1 動物表現と植物表現の先後

2 象徴的表現から裝飾的表現へ

九 殘出されたる諸問題

1 紋章様式の始源について

2 シムメトリの藝術的評價について

3 植物文様の發生と宗教性との關連について

六 絨緞様式

幾何學的様式の項で述べたように、ゼムペル學派が平面裝飾一般の起源を、編織裝飾 (Textiornamentik) にあ

るとして兩者を同一視したことが、その後いろいろの誤謬の基になつてゐる。絨緞様式 (Teppichstil) や紋章様式 (Wappenstil) についても、やはりそこから甚しい誤謬が生じてきてゐる。

エルンスト・クルティウス (Ernst Curtius, Abh. der Berl. Akad. 1874) は、絨緞様式と紋章様式を區別してゐる。彼によれば、絨緞様式というのは、例えば動物を規則的に一列に配列し、その動物の列を段劃 (Zone) に入れて、その段劃を上下に次々と配置した平面裝飾であり、紋章様式というのは、中央の軸の兩側にシムメトリカルに一對の群を對置 (向面對置 *Attrontrung* にせよ、背面對置 *Adossirung* にせよ) することを基本とする裝飾法である。

クルティウスは、絨緞様式の發生を編織藝術、殊に絨緞に關係させて説こうとしているが、しかしクルティウスのいう絨緞様式というものは、編織藝術一般と關係あるものでもなければ、特に絨緞と本質的な關係のあるものでもない。

一般に平面 (編織の平面に限らず) を裝飾しようという場合、その平面を幾つかの水平帶 (horizontaler Streifen) に分けて、その水平帶の内に個々の裝飾を入れるというのが、もつとも普通のやり方である。そういう裝飾を帶狀裝飾 (Streifendekoration) とするとすれば、それはすでに古代エジプト (墳墓の壁に上下に人物の系列が描かれている) や、アッシリアや (Layard, The monuments of Nineve, I, p. 23) 下つては發達したヘレニズム藝術の様式の中にある (Schreiber, Wiener Brunnreliefs, s. 84) 頻繁にこれを見ることができるのである。

こういう裝飾法を絨緞様式と呼び得るためには、それが最初に絨緞に使用された様式であるということが證明されなければならない。ところで、さきに幾何學的様式の項で述べたように、人類最古の平面裝飾は、決して編織の分野で成立したものではないし、編織藝術のどの種類 (例えば絨緞のごとき) といえども、他の、例えば壁畫とか線刻と

か、七寶とかに較べて、より重要な位置を平面裝飾史において占めることはできない。人類は絨緞織の技術と同じように古くから、或はそれ以前から、すでに彫刻とか線刻とかの技術によつて平面を裝飾し、帶狀裝飾をも試みているのであるから、帶狀裝飾を特に絨緞様式と呼ばなければならない理由はないし、彫刻様式とか線刻様式とか呼んでも一向に差支えないことになるのである。

## 七 紋章様式

紋章様式に關しては、クルティウス (Curtius, Abh. der Berl. Akad. 1879, s. 23) は、サッサン朝藝術 (A. D. 226-641) の絹の美術織 (Kunstweberei) にその様式が盛んに現れているのを見て、そこからさかのぼつて古代アッシリアにすでに絹の美術織の存在したことを想定し、技術上の理由からそこに紋章様式が発生したと考えている。(クルティウスの擧げている技術の理由の詳細は省略する)。そして初期ギリシヤの土器や金屬器の主要モチーフに紋章風の配置がみられるのも、東方の影響によるものであると説く。

たしかに紋章風裝飾は、アッシリア藝術に顯著に現れているし (圖版四・Layard, Ninive, pl. 45)、初期ギリシヤの藝術は明らかに東方の影響下に成立している。

しかし、アッシリア藝術における紋章様式は、果して美術織の技術に由來しているのであろうか。一體アッシリア人は、紋章様式を織り出し得るような美術織、即ち、梭ひを使つて經緯の自由な結合を完全に驅使し、どんな輪廓の圖形でも再現し得るような美術織を知つていたであらうか。なぜならば、そういう或る程度機械的な織成法でなければ

必ずしも圖形のシムメトリカルな反復を必要としなかつたはずであるからである。

クルティウスは、アッシリアの石造浮彫に表現せられてゐる諸王の衣服、殊にニムルド (Nimrud) 出土のアッシルナシルパル二世 (Assurnasirpal II, B. C. 884-859) の像 (大英博物館藏) の衣服の縁に、一對の動物などが (圖版四) サッサン朝の絹織物にみられるようなやり方で紋章風に構成されてゐるのをみて、石彫にそういう裝飾が施されてゐる以上、原品として絹の美術織がその當時存在してゐたはずであると推測してゐる。しかし、技術家ゼムベルは (Semper, Stil, I, s. 325)、技術上の理由から、その原品を美術織でなくて、刺繡 (Stickerei) とみてゐる。その方が技術的に困難が少かつたからである。その上に、その後の古代編織藝術の研究の進歩によつて、クルティウスのこの古代アッシリアの美術織から紋章様式が成立したとする假説は、一層支持し難いものになつてきてゐる。即ち、古代におつてもつとも支配的な技術は **Wirkerei** (ゴブラン織、綴錦の技術) であつたことが明らかになつてきたのである。<sup>(註)</sup>

註 普通の錦では、緯 (よこいと Schuss) の色糸が布幅一杯に通じ、必要の色だけ表面に浮き出て、他は裏組織に沈んで織成されるのに對して、綴錦では、必要の部分にのみ、筵 (をさ) を用いず、爪先き或は櫛様のもので掻き寄せつつ、緯の色糸を往復させて、密に經糸 (たていと Kette) に平織で織り込む。緯糸が普通の織物のようにはかどらず、小部分づつ織るのであるから刺繡の感がある。

**Wirkerei** によつて圖形を紋章風にシムメトリカルに配したものは、古代末期 (ローマ時代) 或は中世初期のエジプトの墳墓から多數發見されているが、同じ墳墓から出たものでも、絹の美術織の方は、古代末期のものでもまだかなり低い段階にとどまつてゐる。エッセンワイン (Essenwein) の記す所によれば、緯糸 (よこいと) を一〇一〇經糸 (たていと) の中に織り込んでゐるのであつて、筵 (をさ) を用いず針を使つてゐる。即ち機械的生産 (**Fabrikation**)

tion) というよりも手工 (Handarbeit) であつて、そのために各所に不規則なところが見られる。絹が東亞の文化圏以外の所で加工されるようになってから、まだあまり経っていないのである。絹の美術織ということは、アッシリアなどの古代東方の王國時代までは決してさかのぼらない。従つて、古代アッシリアとサッサン朝の絹の美術織との間に技術上の連絡關係をみることは不可能である。様式史的にいえば、その間にヘレニズム及び古代ローマ藝術の傳播と入ることがするのである。

紋章様式の原理である絶對的シムメトリーというものは、一般に古代末期（ローマ時代）に至つて非常に大きな役割を演ずるようになってきている。恐らくこれは、ヘレニズム藝術が、なを相對的シムメトリーを守つて、絶對的シムメトリーの單調な退屈さを極力避けようとしていたのに對して、この時代（ローマ時代）になると藝術創作力が衰退したことに關聯していると思われる。とにかくこの古代末期において、はじめは非常に困難であつた美術織の技術の驅使が急に進歩したらしいのであるが、それは、この壓倒的に流行し出した絹という新しい材料に對して、それにもつとも適わしい技術を見出そうとして、それには古來からの *Wirkerei* では全く間に合わない (*Bucher, Geschichte der technischen Künste, III, s. 361 f.*)、ところが當時廣く行われていた紋章様式の裝飾形式が、この絹の美術織にとつて大きな利點をもつていた、そういう理由からして決して古代アッシリアの編織藝術からの傳統によつてではなく、紋章様式という裝飾形式が絹に適用されるようになって、その紋章様式が古代末期から中世ゴシック時代まで壓倒的に使用されてきたのである。

技術が形式を創り出したのではなく、すでに存在していた形式を、技術がそれにもつとも適合したものとして取り上げ、そして技術自體の目的のために更にその形式が發展させられたのである。

紋章様式の問題では、古代末期のエジプトの織物がよく引き合いに出されるが（圖版五）、なるほどそこには紋章様式というべき文様が施されている。しかし、それは、その織物の技術からきているのではない。それは、絹の美術織ではなく、もつとも單純な Handwirkerei である。絹の美術織であれば、技術上、紋章風の形式が要求されるであらうが、手工であれば、そういう技術上の省略を全く必要としない。にもかかわらず Handwirkerei に紋章様式ともいふべき文様が施されているのは、すでにシムメトリカルな藝術形式そのものがあつて、その既存の形式が織物に適用されたからであつて、その逆ではない。

紋章様式の基本的法則はシムメトリーであるが、シムメトリーの法則は、人類がすでに早くから知つていたところであつて、古代アッシリア以前においてすでに人類の藝術作品にこれが使われているのである。さきの幾何學的様式の項で述べたように、すでに舊石器時代の穴居人もこれを用いている。幾何學的様式というものの全體がすでに抽象的なリズムとシムメトリーに外ならないのであつて、そこに植物が裝飾として取り入れられてくると、直ちにそれをシムメトリカルに構成しようという努力がなされたのである。その努力の結果が、（次項以下で述べるように）シムメトリカルな側面形のロータス（Lotus）、シムメトリカルな正面形のロゼット（Rosette）、半正面形ともいふべき同様にシムメトリカルなパルメット（Palmette）である。しかし、それでは動物のシムメトリカルな表現は如何に行われただか。正面形は、人間には向くが、少くとも動物に關しては、正面形では動物の特徴を明確に示すことができない。未開人にとつては、動物の正面形を平面に描寫することは、形の短縮（Verkürzung）と云ふ困難な問題が伴う。そこで、動物の特徴を一層よく示す側面形を選んだのであるが、動物の側面形にはシムメトリーがない。そこで側面形の動物を裝飾として使うのに二つの途がある。第一には、シムメトリーを全く棄てて、動物をただリズムミカルに相

前後して並べる。(これがクルティウスのいう所謂絨緞様式である)。第二には、一對の動物をとつて、それを絶對的なシムメトリーをもつて對置させ、更にそれを、やはりシムメトリカルに構成された中心の兩翼に置く。そしてこの中心軸には植物が一番適合したのである。このように考えることによつて、アッシリアの所謂「聖樹」の兩側の一對の獸形(圖版四)も説明が出来るのであつて、技術からは決して説明はつかない。

従つてシムメトリーというものは、裝飾藝術製作において人類に始めから生得的な、内在的な要請であつたのである。古代中國人や古代エジプト人も、(人によつては彼等にシムメトリーの知識がなかつたということを論證しようとしてはいけない)、彼等はシムメトリーというものをよく知つていたし、しかも單に幾何學的裝飾を知つていただけではない。例えば、すでにエジプト古王國の第六王朝において、一本の樹の兩側に二匹の獸(有角四足獸の雄)をシムメトリカルに配置しているのであつて、さきに述べたアッシリアのアッシュルナシルパル二世の王宮の石造浮彫をさかのぼること千年以上である。

ただ古代エジプト人や中國人が、比較的控え目なシムメトリーの使用を出でなかつたのは、或は彼等の古代文化が早く成熟して完結し、その後は比較的停滯状態にあつたことに關係しているかも知れない。それに比較して他民族の遺産の上に立つて新鮮な衝動をもつて更に發展させ得るとき状態にあつた民族は、シムメトリーの藝術的意味を一層鋭く把握し得たのであつて、まさにそれがアッシリア人であり、アッシリア人は、地文様(Fullung)と縁文様(Bordure)、内(内容)と外(枠 Rahmen)との區別を始めてはつきりと把握したのみでなく、それを實際上に無制約に使用したのである。ただ残念なことには、今日の資料では、アッシリア人の祖先たるカルデア人が、この點にどの程度の役割を演じていたか、判斷の下しようがないことである。

## 八 植物文様の始源

### 1 動物表現と植物表現の先後

人間がその周囲の自然の中から題材を得て、それを平面に描寫しようとしたとき、動物と植物との二大有機體のうちどちらがより困難の伴うものであつたかといふことは、今日からはなかなか決定困難のことであるが、植物はこの點、動物に較べると、一見有利なようにみえる。植物は外見上靜止しているものであるから、動物の絶えず舉措動作を變化しているのに較べて、そこから類型像を形成するのに容易であつたかのようにみえる。しかし、植物においてもその各部分が同一の平面上にあるわけではないし、その點、動物―殊に人間の注意を最初にひいた四足獸の場合とさして變りはない。従つて植物を平面（石、骨牙、陶土など）の上に（線描にせよ線刻にせよ）描寫しようとする場合、そこに直ちに様式化が行われざるを得なかつた。今日知られている最古の植物表現をみても、現實には植物の枝は幹の周囲に放射狀に出ているのに、幹は眞直ぐに描いてその左右に側枝をシムメトリカルに分出しているし、また木の葉も、觀者が側面からみた場合には多かれ少かれプロフィールになるべきであるのに、あたかも上からみたように表現されている。こういう平面様式化（*Flachstilisierung*）は、遠近法的表現が現れてくるまで續いたのであつて、遠近法的表現によつてはじめて人間は、物象の姿を、その空間上の前後關係や延長などのあらゆる特徴をふくめて平面上に移し得る可能性を得たのである。

以上のように言つてくると、人類は、動物の描寫よりも植物の描寫を先に行つたのではないかと期待されるが、實際には、先史時代の資料から知られるかぎり逆であつて、人類は、動物の描寫を植物の描寫より先に行つてゐるのである。ドルドーニエ洞窟から發見された馴鹿骨片上の浮彫についてみても、動物彫刻は澤山あるのに對して、植物表現としては、花のコピーではないかと思われるロゼット風のモチーフが唯一つあるだけである（圖版六）。同じ事は、民俗學者の研究によつて今日の未開民族についても認められてゐる。いづれの場合にも、幾何學的裝飾と動物表現とが、植物の表現に先行してゐるのである。これは、動的な、一見自由意志を具へてゐるような動物界の方が、植物界よりも遙かに強く人間の關心をひいたであらうということに説明を求めるより外ないであらう。呪物崇拜（Fetichismus）において主要な役割を演ずるのは、動物であつて植物ではない。古代エジプト神話においても、動物崇拜の遺物と思われるような部分が明らかにみられるのである。

こういう人間と動物植物との關係は、美術においては、ずつと後まで引續いて變らない。遠近法のごときも、まず人間と動物とについて實證され完成されるのであつて、植物よりも早い。花のごときは、もつとおそくまで「平面裝飾」にとどまつてゐるのである。「風景」ということになると、宗教畫や歴史畫より遙かにおそいだけではない、肖像畫や風俗畫よりもおくれて現れてゐるのである。従つて、植物が造形藝術に比較的おくれて現れてきたことの主たる理由は、やはり人間が一見動きのない植物に對してあまり興味を抱かなかつたということに求めるより外ないであらう。

次に問題になることは、植物の表現のもつとも古いものは、裝飾として考えられたか、それとも植物の荷つてゐる對象的な（宗教的象徴的な）意味のために表現せられたものであるかという問題である。後者であるとすれば、その場合、植物の形を最切に模寫した人間の文化段階は、かなり進んだ文化段階——即ち單なる裝飾という基礎的な素朴な欲求の段階を越えた文化段階であつたと考えなければならぬ。事實また、古代でもすでに成熟し、まとまつた文化状態においては、造形藝術と宗教とが緊密な相互關係に立つてゐるのであつて、人類の文化發展の或る時期（もちろんそれは明確には決定できないが）以後になると眞に造形的な努力への拍車は、（アキタニアの穴居民族の場合のような）單なる内在的な裝飾衝動、或は單なる模寫衝動にあるのではなくて、宗教的な、即ち對象的な動機にあると考へられるのである。今日知られてゐる最古の植物モチーフの表現は、エジプト古王國時代の作品に見出されるが、古代エジプトの藝術、殊に古王國の墳墓の藝術には、顯著に對象的な性格がみられるし、その植物表現も單なる裝飾としてではなく、宗教的象徴として解釋されなければならない。もちろんここで宗教的象徴そのものを問題にするのではないが、宗教的モチーフに結びつきながら、そこから轉じてエジプト以後では純粹に裝飾的な展開がなされるのであるから、まず古代エジプトの植物モチーフを考察の出發點としなければならない。

すべて宗教的象徴は、それが藝術的に造形されるに適合した性格をもつてゐる限り、時の經過とともにいつしか單なる裝飾的モチーフへと轉化する運命を荷つてゐるものである。連續的にあまりにもしばしば使用されたり、神聖さの故にその形がステロタイプ化したり、色々の材料に施されたり、そういうことがすべて、その象徴を人々に親しませるだけでなく、遂にはそれを或る程度不可欠のものにしてしまうのである。古代人の素朴な信仰がこの過程を一層助長して、古代エジプト人は、その象徴を衣服や器具や、一般に人の眼にしばしば映るものに施さなければ止まな

かつたのである。古代エジプト人の家具で、ロータスの施されていないものはほとんどない。ところが、エジプト人から象徴を受け継いだ民族になると、その象徴を極めて自由に使用しているし、もはやそれらについてエジプト人と同じ宗教的觀念に束縛されていない。ロータスの象徴的意味は、アッシリア人、フェニキヤ人、ギリシヤ人と移るにつれて、急速に弛緩して行くのである。その全發展の決算がヘレニズム・ローマ藝術であつて、ヘレニズム・ローマ藝術の裝飾のレパトリーは、大部分が究極において古代東方の象徴主義によつて生み出されたものである。ただその場合ギリシヤ人は、古代東方の象徴主義の中から、彼等自身の藝術に對するすぐれた感覺によつて、實際に藝術的に展開し彫琢し得るようなモチーフだけを選び出しているのである。(例えば、パルメットやスフィンクスやケンタウロスは取り入れているが、獸頭神や聖甲蟲スカラブは取り入っていない)。

もちろん、植物のモチーフを取り上げる場合、それが藝術的な造形に十分適うものでなければならぬということ、はじめからエジプト藝術も十分に考慮したところである。従つて植物モチーフを平面レフ・ペイン(肉合彫 *relief en creux* や繪畫など)に表現する場合、すでにエジプトにおいて必然的に様式化を生じている。その場合の規準的法則は、もちろんシムメトリーである。表現の意味は對象的(宗教的象徴的)なものであつても、表現そのものは、すでにアキタニアの穴居人たちが來みられるところの純粹に裝飾的な藝術衝動の根底にあるシムメトリーという原始的な藝術法則に則つていのである。エジプト人自身、象徴を藝術的に彫琢することによつて同時にそれを裝飾としても感じていたはずである。いわんや、より低い文化段階の民族が、この象徴を取り入れた場合には一層そうでなければならぬ。彼等は、エジプト藝術に接するまで、彼等自身の植物の裝飾モチーフをもつていなかったのである。交易や模寫によつて既製のモチーフを受け入れると、彼等は苦心して自國の花からモチーフを得てそれを様式化しようなどと考

えなかつたのである。

古代においては、まずエジプト人が巨大な藝術を完成し、その他の民族の藝術史は、彼等がエジプト藝術と密接な關係に入つたときから始つてゐる。もちろんその時期は明確に決定できないにしても、エジプトの裝飾藝術の範型がその他の古代民族の間に基礎的に擴がつて行つた事實は否定できないし、そこに古代エジプトの植物モチーフの、その後の植物裝飾の發展に對する基礎的な意味があるのである。

對象的（宗教的象徴的）なエジプト藝術の中にも、植物、殊に樹木の表現には（アメンホテプ四世の奠めた新都テル・エル・アマルナの壁畫など）、象徴的な意味のないらしいものがかかなりあるが、そういうものは裝飾として展開して行つてゐない。一般に象徴として使用されたのは、全形としての植物（樹木とか鑑賞植物とか叢林とか）ではなくて、その個々の部分、花や葉である。そういう部分が、すでにエジプトの最古の遺品において色々に様式化されてゐるのであつて、意味は對象的なものであつても、すでにはやくから後の裝飾的な意味へと展開して行く萌芽をふくんでゐたのである。

植物の形の中で、藝術的にもつとも重要な部分は花（Blüte）で、これは通常萼（Kelch）から放射狀に花冠（Krone）を出してゐる。第二に重要な部分は蕾（Knospe）で、これは先きがとがり、従つて頂上のしめくりに適してゐる。第三に重要な部分は葉（Blatt）である。果實は、それらに較べると、古いところでは非常に少い。恐らくそれは、果實の形が平凡で、シムメトリでない場合が多いために、藝術的にあまり感興を引かなかつたのであろう。最後に、のちの裝飾的展開からみて非常に重要な要素は、莖（Stiel）である。莖によつてはじめて花、蕾、葉を結合することができるわけで、この結合こそが、植物文様の連續した配合のできて行く前提條件である。その上に莖は

エジプト藝術ではあまり寫實的な姿をとらずに、主として線的な幾何學的な形をとつてゐるために、はじめから波狀や渦狀になり得る素地をもつていたのである。そういう點から、莖は、元來對象的象徴的な植物モチーフがだんだん裝飾的に完成されて行くために特に重要な要素であつたのである。

そこで、すべての様式について、そこに現れる花、蕾、葉の形式を個別的に取り出して考察してみなければならぬ。次には、それらが平面裝飾のためにどういふ風に結合されるか、その結合の仕方を研究しなければならない。この兩側面について、エジプト最古代からヘレニズム時代に至るまでの歴史的連關の糸をただつてみなければならぬ。ヘレニズム時代は、ギリシャ人がこの展開に完成圓熟の華を咲かせた時代である。即ちギリシャ人は、一方において、個々の部分的モチーフに完全な形式美の性格を賦與するとともに、他方、個々のモチーフ間の結合のもつとも快適な形式として、リズムカルに流動する唐草 (Ranke) 文様を創成したのである。後者はギリシャ人の獨特の功績である。

そこで、年代順に以下の敘述は二部に分れる。(一) のちのギリシャ・ローマの世界藝術 (地中海藝術) に弘くみられる植物モチーフの源泉が古代東方藝術の中にあることの證明、及びそれらのモチーフが古代東方藝術において漸次育成されて行つた歴史をたどること。(二) これらのモチーフをギリシャ人がヘレニズム時代までに如何に發展させて行つたか、殊に裝飾唐草というギリシャ特有のモチーフを如何に展開させて行つたか、といふことの解明。これら二部の中、主要課題は第二部にあり、第一部は、第二部に必要なかぎりの極めて簡單な序論の程度を出でない。

この展開過程には自立的な連續した發展をみることができる。最初の植物形式は象徴的對象的意味を荷つて藝術の中に現れてきたものであつても、そこに形成された類型を基にして——本質的にはその類型の中の僅かなものを基に

して、その後の發展が行われたのである。そこに現れる類型的な植物を、新たに寫實的な眼をもつて見直そうなどということは、當時誰もが考えなかつたばかりではない、その後數千年の間誰も考えなかつたのである。そういうほとんど幾何様式化された裝飾形式を、再び自然の植物の生態に戻そうという傾向が明らかに現れてきたときでも、それは、生きた植物を寫實的に模寫することによつて行われずに、むしろ傳統的な植物裝飾の緩慢な自然化、生動化という徑路で行われたのである。こうみえてくると、裝飾史一般について面白い結論が下されそうである。

## 九 残された諸問題

絨緞様式についても、紋章様式についても、クルティウスの假説を論破するリーグルの所論は、或る意味では至極當然とすら言わなければならない。

クルティウスの絨緞様式というものが、形式そのものからみれば、絨緞織とは無關係で、すでに古代エジプト以來種々の分野（線刻、彫刻その他）に存在する形式であり、むしろ一般的に帶狀裝飾とも名づけらるべきものであるとすれば、編織藝術をあまりにも重視するクルティウスの説の弱點は極めて明瞭である。

紋章様式については、クルティウスは、古代アッシリアにおける或る程度機械的な絹織物の製産技術（*Seidenkunstwebererei*）にそれが由來すると推定し、そのアッシリアの傳統がサッサン朝の絹の美術織において隆盛の華を開いたと考えているのであるが、しかしリーグルは、それをまず歴史的實證的に論破する。即ち、古代アッシリアに絹の美術織の存在を認めることは困難であり、漸く古代末期（ローマ時代）のエジプトの古墳の遺物の中に絹の美術織が

——しかもまだかなり低い段階の美術織が見出されるにすぎない。美術織の隆盛におもむくのはそれ以後のことであると説く。またリーグルは、紋章様式をその形式の上からみれば、すでに古代エジプトの古帝國時代の遺物の中にみることができるとし、古代アッシリアにおいても、(絹の美術織はまだ存在しないにもかかわらず)この様式が著しく發達していることを例證し、編織藝術においても、東亞からの美術織の移入以前に、刺繍や手工の *Wirkerei* にその様式が用いられていることを指摘する。即ち、紋章様式という形式そのものは、美術織の發生以前から裝飾形式として存在していたのであつて、その既存の形式が、新しい絹という材料を得たとき、美術織の技術上の要求にもつともよく適合する形式として採用され、盛行するに至つたにすぎないと説く。

以上のごとく、絨緞様式や紋章様式に關して、クルティウスの所論を論破するリーグルの主要論旨は、いづれも正當と言わなければならぬと思う。また植物文様の始源の問題についても、すでに紹介したごとく、リーグルは極めて興味ある、且つ妥當な見解を述べている。しかし、リーグルがその主要論旨を展開する間に開陳している個々の見解には、特に傾聴すべきもの、或は更に詳細に問題を展開すべきものがあると思う。その中、二三の、更に詳細に展開すべき問題をここに擧げてみたい。

# 1 紋章様式の始源について

紋章様式は、クルティウスの主張を裏切つて、絹の美術織とは無關係に、すでに古代エジプト(古帝國の第六王朝)やアッシリアの作品にみられ、それがのちに(古代末期)絹の美術織という技術に適用されて盛行をみるに至つたとリーグルは説く。その限りにおいてリーグルの所論になんら異議はない。

しかし、リーグル自身が擧げている古代エジプトの紋章様式の遺品についても (s. 36)、古代アッシリアの遺品についても (圖版四)、その紋章様式の構成の中心軸には、樹木——いわゆる「聖樹」(s. 36) が置かれている。ところがリーグルは、紋章様式の構成を形式的に規定する場合には、(クルティウスの規定そのままに)、中心軸の樹木を必要條件として擧げず、ただ何らかの (樹木に限らず) 中心軸の左右にシムメトリカルに一對の動物などが配置される構成だと規定している。

こういう紋章様の純形式的な規定は、紋章様式が絹の美術織によつて盛行するに至つたのちの圖様を中心として考察する限り、抽象的には正當な規定であるかも知れない。しかし、紋章様式の發生を考慮に入れる場合、すこし抽象的にすぎるのではないかと思うのである。

リーグルは、アッシリアの紋章様式の遺品について考察する場合、その紋章様式の「中心には植物がもつとも適合していた」(s. 36) と説くだけであつて、あたかも植物を中心置くことが偶然でもあつたかのような説明を與えている。しかし、リーグル自身も「聖樹」という言葉を使つてゐるように、古代エジプトにおいても、アッシリアにおいても、「聖樹」を中心としてその左右に一對の動物をシムメトリカルに配置することが、最初の發生形態であり、その「聖樹」中心の構成には、宗教的象徴的意味が存在してゐたのではないか。そういう宗教的象徴的意味を荷つて發生した紋章様式が、のちには漸次宗教的象徴的意味を失つて、紋章様式の盛行する頃には、ただ單に裝飾形式の一つとして、必ずしも中心に「聖樹」を必要とせず、何らかの中心の左右にシムメトリカルに一對の動物などを配置するという構成へ移つて行つたのではないか。

この疑問は、リーグルのクルティウス批判の中心論旨にはなんら關係するものではないが、紋章様式の發生と展開

について、宗教的象徴の意味から單なる裝飾形式への展開という過程が、次項の植物文様の展開過程におけると同じようにみられるのではないかと考えるのである。

しかし、それでは「聖樹」を中心に置く紋章様式がどういう宗教的意味を荷つて登場したものであるかという問題は、今ここにそれを直ちに解明する途を私はもたない。一つの問題として提出してみたいのである。

## 2 シムメトリーの藝術的評價について

リーグルは、紋章様式の原理が「絶對的シムメトリー」であることを述べるついでに、次のようなことを言つてゐる。即ち、紋章様式の原理である絶對的シムメトリーは、古代末期（ローマ時代）に至つて一般に規準的な役割を演ずるようになつたが、このことは、「ヘレニズム藝術が裝飾においてまだ相對的シムメトリーを守つて、絶對的シムメトリーの退屈さを極力避けていた」(S. 33) のに考え合せると、「この時代（古代末期）の藝術創作力が衰退したことに恐らく關聯している」(S. 33) と述べてゐる。絶對的シムメトリーというような、基礎的ではあるが抽象的な藝術法則に據つて形成することは、合法則性という點では完全であるにしても、藝術という見地からみるときは、必ずしも高く評價すべきでない。むしろ藝術創作力の減退に聯關しているというのが、リーグルの見解である。

このリーグルの見解は、先稿の「幾何學的様式」の項においても、すでに同様の形で表明されてをり、一貫した立場である。（先稿の「幾何學的様式に關するリーグルの一般理論」の項及び「結語、リーグルの美術史論とその課題」の中の「2、自然と藝術、幾何學的様式の評價」の項を参照）。即ちリーグルは、幾何學的様式について次のように言つてゐる。「シムメトリーとリズムの最高の法則に嚴密に則つて構成された幾何學的様式は、合法則性の立場

からみれば、もつとも完全なものであるが、しかし、我々の價值判斷においては最低に位するものである」(s. 3)。「また美術史の發展に徴してみても、この様式は、概してまだ比較的低い文化段階にとどまつてゐる民族に固有のものである」(s. 3)と言つてゐる。リーグルのこういう見解が、彼の美術史論全體の中でどういう意味と位置を占めるものであるかということについては、先稿において一應の解釋を示してをいた。

ところで紋章様式の基本的法則であるシムメトリーについて、リーグルは、それが人類のあらゆる裝飾活動にはじめから生得的な、内在的な要請であることを指摘し、アッシリアのみでなく、古代中國やエジプトにも、單に幾何學的様式のみでなく、紋章様式の存在してゐたことを説く。ただ古代エジプトや中國においては「シムメトリーの控え目な使用を出でなかつた」(s. 40)と云ふのである。

問題は、中國やエジプトにこの様式が存在してゐたとして、それが何故に、アッシリアにおけるほどに十分に發展し盛行をみるに至らなかつたかということである。

リーグルはそれについて、彼等の文化が早く成熟完結し、それ以後は「原初の文化の比較的停滯」(s. 4)してゐたことに基いてゐるという。「比較的停滯」というのは、「藝術創作力の減退」とは別の意味であらうか。ローマ藝術については、「創作力の減退」と關聯して絶對的シムメトリーが支配的になつたとリーグルは言つてゐるが、古代エジプトや中國では、原初の文化が「比較的停滯」してゐたにもかかわらず、シムメトリーの「控え目な使用」を出でなかつたという。この點リーグルの説明にはなにか曖昧なものを感じざるを得ない。

リーグル自身も擧げてゐるように、古代エジプト人や中國人には、シムメトリーの知識がなかつたことを主張する論者もあるという。そういう立場の理論や、リーグル自身の見解などを、なかなづく中國の美術史について詳しく再

検討してみることが、今後に課せられた問題であらうと思う。リーグルの論述の一端から私なりに引き出した課題である。

### 3 植物文様の發生と宗教性との關聯について

植物文様の始源の項において、リーグルは、先づ、人類の裝飾史において植物表現が動物表現よりもおくれて現れたことを説き、次いで植物表現の現れてきた民族の文化段階——具體的には古代エジプトの文化段階が、かなり進んだ文化段階であつて、そこでは造形藝術と宗教とが密接な相互關係に立ち、植物表現も單なる裝飾的モチーフとして取り上げられたのではなく、顯著に宗教的象徴的意味を荷つて登場したものであることを説く。

植物文様の發生を具體的にエジプト文化の歴史的事實に即して考察するかぎり、それが宗教的象徴的意味を荷つてはじめて登場したということは事實であらう。しかし、植物文様の發生を、エジプト文化という具體的な事例から切り離して、一般的な問題として考察するとき（もちろんリーグルの本項の中心論旨とは無關係ではあるけれど）、この具體的なエジプトの事例が、どこまで擴充して妥當し得るかという問題が生じてくる。

即ち第一には、一般に植物文様の發生は、必ず宗教的觀念との結合の上において起つたものであるかということ。もし宗教的觀念と結合してしか植物表現が發生しなかつたとするならば、それは如何なる理由によるのであるかというこ

第二には、宗教的觀念と結合して植物文様がはじめて發生したとするならば、そういう植物文様發生の基盤となる宗教は、宗教としてどういう性格のものであるかということ。何となれば、宗教といつても、それには種々の段階と

種類があるに相異ないし、その中のどういう種類乃至段階において植物文様發生の基盤が整えられたかということ。

第三に、具體的な問題として、リーゲルは、エジプトにおいて宗教的象徴の意味を荷つて登場した植物文様が、東方世界乃至ギリシャ世界に傳播するにつれて、その宗教的象徴の意味が失われて、純粹に裝飾形式として發展して行つたということを論ずるのであるが、そういう風に植物文様から宗教的象徴の意味が失われて行つたということの背後には、宗教性そのものの變化、或は宗教と造形藝術との結合の仕方の變化ということが考えられなければならないと思う。その變化の具體的事情は如何なるものであるかということ。

以上のような一般的問題がここに考えられてくると思うし、殘された課題としてここに記して置きたい。

本稿の範圍でリーゲルが言及している著者及び論文を、他日の參考までに列記して置く。(前稿に既出のものは省く)。

Ernst Curtius (1814-1896), Abh. der Berl. Akad., 1874, 1879.

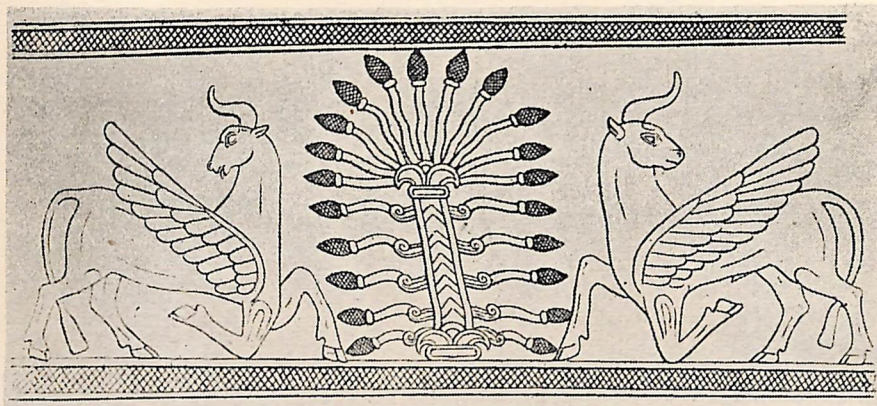
Austen Henry Layard (1817-94), Illustrations of the monuments of Nineveh, 1849, (A second series, 1855)

Theodor Schreiber (1848-1912), Wiener Brunnenreliefs.

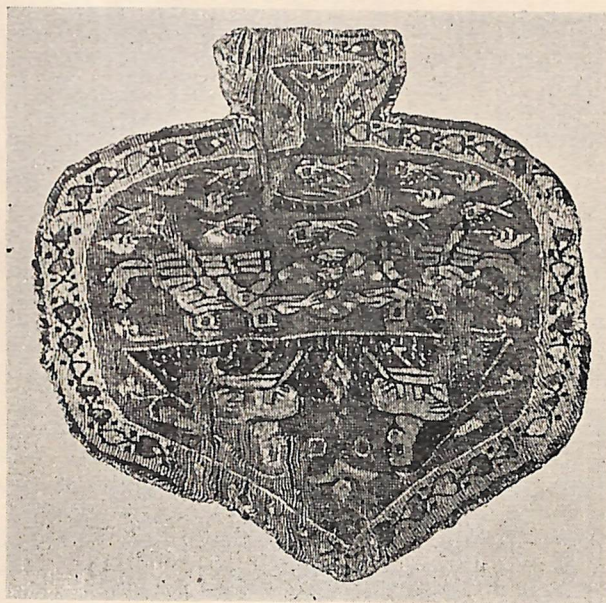
Bucher, Geschichte der technischen Künste.

Karl Richard Lepsius (1810-84), Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien, 1849-59.

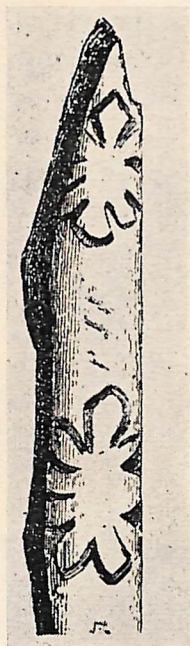
W. G. Goodyear, The grammar of the lotus, a new history of classic ornament as a development of sun worship. London, Sampson Low, Marston & Co. 1891.



圖版四 紋章様式に有翼牛を彫刻せるアッシリアのフリーズ



圖版五 サッカアラ（エジプト）古墳發見の  
縵錦の衣服飾り（古代末期）



圖版六 花文様を線刻せる馴鹿骨片（マドレーヌ）