

## 翻 訳

ヴィルヘルム・フレンガー

# 十八世紀のロシアの民画（摺り繪）と元になったドイツの原画

— 民藝と高次藝術の相関 —

河 野 眞（訳・解説）

### [解説]

本稿は、ヴィルヘルム・フレンガーの表記のタイトルによる論考の全訳である。はじめに書誌データを挙げる。

Wilhelm Fraenger, *Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts*. In: Vom Wesen der Volkskunst. Jahrbuch für Historische Volkskunde, hrsg. von Wilhelm Fraenger, Bd. II. Berlin [Herbert Stubenrauch] 1926, S.126-173. (初出)

(論文集への収録) Wilhelm Fraenger, *Von Bosch bis Beckmann. Ausgewählte Schriften*. Dresden [Verlag der Kunst] 1977, S.168-225.

(論文集の改訂版) *Von Bosch bis Beckmann. Ausgewählte Schriften*, mit einem Vorwort von Ingeborg Weber-Kellermann. Köln [DuMont Taschenbücher] 1985.

(論文集の再改訂版) *Zeitzeichen. Streifzüge von Bosch bis Beckmann*. Mit einem Vowort von Carl Zuckmayer Amsterdam 1996.

これから知られるように、1926年に『歴史民俗学年報』第二号に発表され、後にその主要な論考を取めた論集に収録された。この論考は学史上よく知られたもので、古典といってもよいほどであるが、その事情へ進む前に論者の経歴と主な著作を挙げる

### 経歴と業績

ヴィルヘルム・フレンガーは1890年6月5日にバイエルン州のエアランゲンに生まれ、1964年2月19日に東ドイツ時代のポツダムに没した。家系は代々教員が多かったが、父親エーミール・カールだけは法律を学んで、エアランゲン市の法律顧問官、また後には同市の副市長となった。ヴィルヘルムは、1910年からハイデルベルク大学で学び、特に美術史のヘンリー・トーデ (Henry Thode 1857-1920) とカール・ノイマン (Carl Neumann)、またゲルマニストのフリードリヒ・グンドルフ (Friedrich Gundolf 1880-1931)、民俗学者オイゲン・フェーレ (Eugen Fehrle

1880-1957) に学ぶところが多かったようである。1915年から1918年まではハイデルベルク大学美術史研究所の助手であり、その間ノイマンの下で、フランスの建築理論家ローラン・フレアール・ド・シャムプレー (Roland Fréart de Chambray 1606-1676) に関する研究を進めて1917年に学位を得た。時代は第一次大戦のさなかであり、1515年から16年にかけては義勇兵としてカールスルーエの予備役歩兵大隊に所属した。戦争末期の1918年に大学での研究者の進路を放棄し、以後、ジャーナリズム界で美術にたずさわることを選び、またオランダやスイスで美術研究の研鑽を積んだ。同時に1919年に、ハイデルベルク大学に関係する有識者の一種のサークル「ゲマインシャフト」(Die Gemeinschaft) を結成した。同人には、劇作家カール・ツックマイヤー (Carl Zuckmayer 1896-1977)、画家オスカー・ココシュカ (Oskar Kokoschka 1886-1980)、精神科医で精神障害者の絵画収集家ならびにゴットフリート・ゼムパーを論じて学位を得ていたハンス・プリンツホルン (Hans Prinzhorn 1886-1933) また社会民主党の政治家となったカルロ・ミーレンドルフ (Carlo Mierendorff 1897-1943) とテオドル・ハウバッハ (Theodor Haubach 1896-1945) がいた。後のことになるが、ミーレンドルフはナチス・ドイツへの抵抗者グループであるクライザウアー・グループに属し、またハウバッハはナチス・ドイツによって処刑された抵抗者であった。こうした交際圏からもうかがえるように、フレンガー自身も一貫して社会主義思想を持ち、また第二次大戦後まもなくドイツ共産党員となった。

1920年に結婚し、また1927年にマンハイムで旧宮廷図書館長となったが、1933年のナチ政権の成立と共に資格剥奪に遭って解任された。以後、フランクフルトに拠点を置く南西ドイツ放送局、またベルリンの国営中央放送局に勤務した後、ベルリンのシラー劇場の美術主任となった。1943年に同劇場が連合軍の空爆で破壊された後、ポツダム郡の人口約500人のペーヴェジン村 (Päwesin/Kr.Potsdam BB) に疎開した。戦後は、同村の村長を一年間つとめ、次いでブランデンブルク市 (ハーヴェル河畔) の市会議員に転じた。この時期の同市の市長はドイツ共産党員でナチスへの抵抗者フリッツ・ランゲ (Fritz Lange 1898-1981) で、ややあって東ドイツの人民議会代議員、また同国の教育相となる人物であるが、フレンガーはその下でナチスによって閉鎖されていた成人大学 (ホルクスホッホシューレ) を再開して1947年まで学長であった。以後もブランデンブルク市の施設で今日は市庁舎となっている十八世紀のいわゆる「勅令館」(Domminanzhaus 十八世紀に国王の行在所であったことに因む) を拠点に市の文化財関係の行政にたずさわった。以後、1953年から1959年までは東ドイツ学術アカデミー傘下の民俗研究所 (Institut für Volkskunde) に属し、1954年以後は同所の副館長をつとめた。1955年に同研究所の教授となり、1961年には東ドイツ学術アカデミーの正会員となった。

東ドイツでは相応の待遇を受けたが、フレンガーの才能を評価したランゲ (社会主義統一党中央委員／教育相)、また同じくこの時期に東ドイツを代表する民俗学者であったヴォルフガング・シュタイニッツ (Wolfgang Steinitz 学術アカデミー副会長／社会主義統一党中央

委員）などが、ヴァルター・ウルブルヒト党首の主導體制のなかで実質的に失脚するなど、晩年の政治的環境には寂寥が深まっていたようである。

## 業績

フレンガーは、早くから批判精神と藝術作品の解説に実力を発揮し、特に＜観想学的な試み＞（*Physiognomischer Versuch*）によって絵画やグラフィック作品の分析に独自性を見せた。最初期の研究対象は、当時はまったく忘れられていたオランダの銅版画家・油彩画家ヘラクレス・ゼーガース（*Heracles Seghers* 1590頃 - 1635以後）の銅版画で、現存のほぼ全作品に逐一解説を加えた。次いで取り組んだのはマティーアス・グリューネヴァルト（*Matthias Grünewald* 1470 or 75 - 1528）の作品で、ドイツ・ルネサンス期の巨匠でありながら実人生も本名も解明が遅れていただけにフレンガーの観想学的な描法分析の意義は評価されている。さらに同じくドイツ・ルネサンの画家イェルク・ラートゲブ（*Jerg Ratgeb* 1470 or 1475-1525/26）の作品の再評価もフレンガーならではである。ラートゲブは油彩祭壇画の数点が傑作として知られている。画家でおそらく画房を経営していたと思われ、シュトゥットガルトの市参事会員であった。ドイツ農民戦争に際して市の有力者として農民団との交渉にあたり、やがて農民団によって軍事指導者に選出され、それがために農民反乱が鎮圧されると共に逃亡を図ったが、捕えられて、ヴェルテムベルク大公ウルリヒの命令で、ポルツハイムにおいて四頭の馬による四つ裂きの刑に処せられた。ドイツ農民戦争にちなんでフリードリヒ・エンゲルスがおこなった共産主義思想の史実と指導者トーマス・ミュンツァーの再発見と通じるところのある取り組みであり、とりわけ美学・藝術学の視点は独創的である。さらにヒエロニムス・ボス（ボッシュ）（*Hieronymus Bosch* 1450頃 - 1516）の特に千年王国のモチーフを含む作品を論じており、そこでも社会批判の視点が利いている。

現代作家では早い時期からアルフレート・クービン（*Alfred Kubin* 1877-1959）に強い関心を示して交流があった他、表現主義・新即物主義の画家マックス・ベックマン（*Max Beckmann* 1884-1950）を論じた。

美術史家としては今日も一定の評価を得ており、ドイツではポツダムにその名前を冠したヴィルヘルム・フレンガー美術史研究所が設けられている。ちなみにアルフレート・クービンは、フレンガーを＜現存の美術史家ではハインリヒ・ヴェルフリーネと並ぶ存在＞と評したことがあった。日本でもまったく知られていないわけではないが、ヒエロニムス・ボスのマドリードのプラドー美術館所蔵の二作「乾草車」と「地上の愉楽の園」の解釈への注目にほぼ限られているようである。

## 著作

上記の論集に加えて主要な数点を挙げる。

*Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch.* Erlenbach-Zürich u.a. [Eugen Rentsch] 1922 後にレクラム文庫版: Reclams Universal-Bibliothek. Bd.1068 Leipzig 1984

*Matthias Grünewald in seinen Werken. Ein physiognomischer Versuch.* (=Kunstbüchsr des Volkes. Große Reihe. Bd.15) Berlin [Rembrandt-Verlag] 1936.

*Hieronymus Bosch.* Band 1: *Hieronymus Bosch. Das tausentjährige Reich. Grundzüge einer Auslegung.* Coburg Winkler 1947.

## 没後出版

*Jörg Raggeb. Ein maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg.* Hrsg. von Gustel Fraenger und Ingeborg Baier-Fraenger. Dresden Verlag der Kunst 1972.

*Formen des Komischen Vorträge 1920-1921.* (Fundus-Bücher, Bd.136) Dresden u.a. Verlag der Kunst 1995.

回想文集: 関係者による次の文集には業績目録が併せられてている

*Der Kunsthistoriker Wilhelm Fraenger 1890-1964. Eine Sammlung von Erinnerungen. Mit Gesamt-Bibliographie seiner Veröffentlichungen.* Amsterdam [Castrum Peregrini Presse] 1994.

## 本稿について: ドイツ民俗学の基本理論 <沈降した文化物象>への批判

ここに訳出した論考は比較的はやい時期のものであるが、その背景とモチーフについて解説をほどこす。これが収録されたのは、フレンガー自身が創刊した『歴史民俗学年報』の第二号の<フォルクスクンスト>特集号である。フォルクスクンストは邦語の<民藝>にあたる対象を指すドイツ語の先例と言ってもよい。ドイツ語圏でフォルクスクンスト(民藝)が論じられるようになったのは十九世紀末からであるが、一旦その方向に関心が向くや、二十世紀の二十年代までに数々の理論が現れた。先鞭をつけたのは美術史研究の碩学アーロイス・リーグル(Alois Riegl 1858-1905)であったが(拙訳 愛知大学『文明21』32号)、必ずしも決定的なものとは見られず、また当時の時代思潮もからんで議論百出の状況となっていた。また論者には民俗学の関係者が多く顔を見せていた。かく議論が多岐にわたるなか、特集号は、それらを一堂にあつめて比較検討できるような書物を編む必要性を満たしたのである。具体的には、フレンガー本人の執筆も含めると十人の民藝論が集められている。そこにはリーグルに依拠する観点のほか、民藝(Volkskunst)を先史藝術をも含む原始藝術の流れにおく行き方や、農民工芸とみる考え方もあり、また民衆藝術という理解にも幾つかの異なった型があった。

背景の二つ目は、当時のドイツ民俗学において優勢になりつつあった理論である。ドイツ語圏において民俗研究が社会的にも意味をもつのはロマン派思潮においてであり、当初の担

い手はグリム兄弟の弟子筋やその学問を尊ぶ人々であった。のみならずそれは広まりをみせて、すでにグリム兄弟の晩年にはドイツ語圏の各地に民俗学の研究・愛好家とそのグループがつくられていた。そこでの物の見方は、民俗事象を古い神話時代の延命や痕跡と解する行き方であり、いわゆる＜神話学としての民俗学＞である。それに対して十九世紀末頃から、大学で研究者としての訓練を積んだ若手たちが、まったく反対の主張を行なうようになった。すなわち、ロマン派やその一部が教条化した思潮であるネオロマンティシズムでは、民俗事象は＜民のたましい＞の発露や所産とされたのに対して、新たな世代は民俗事象を文化的（多くの場合は同時に社会的な）上層での創出されたものが下層へ流れ広まり、そこで沈殿した形態という捉え方である。その最初の指標的な研究は、ヨーン・マイヤー（John Meier 1864-1953）による民謡研究で、藝術歌謡が民謡へと変化する過程を幾つかの事例について実証し、またそれを一般法則として措定し、後にフライブルク大学がその拠点となった。のみならず、それと基本的に同じ見方は、ようやく大学の学問ともなりつつあった民俗研究の担い手たちに共通していた。スイス民俗学の定礎者でチューリヒ大学教授エドゥアルト・ホーフマン＝クライヤー（Eduard Hoffmann-Krayer 1864-1936）、ベルリン大学の初代の民俗学の教授アードルフ・シュパーマー（Adolf Spamer 1883-1953）、またボン大学のゲルマニストで民俗学を講じたハンス・ナウマン（Hans Naumann 1886-1951）などである。法則としての表現の仕方では、アードルフ・シュパーマーは高次文化の＜崩れ＞（Zersetzung）と呼び、たとえば民俗衣装は上層の流行衣装の時を経た＜着くずれ＞（zertragen）、口承文藝は高度文藝の＜語りくずれ＞（zerzählen）とし、その考え方はシュパーマーの学位論文（ギーセン大学 1908年）で最初の主著のタイトルでもあった（Adolf Spamer, *Über die Zersetzung und Verbreitung in den deutschen Mystikertexten*. Halle a.S. 1910）。また基本的には同じ方向の考え方を図式的に言いあらわしたのはハンス・ナウマンで、いわゆる＜沈降した文化物象＞（versunkenes Kulturgut）としての民俗事象である。それを論じた『ドイツ民俗学概論』（Hans Naumann, *Grundzüge der deutschen Volkskunde*. Leipzig 1922）の初版は1920年代には当時の話題作であった（次の邦訳を参照、川端豊彦〔訳〕『ドイツ民俗学』岩崎美術社 1981）。

フレンガーの本稿は、この文化物象の上層から下層への流れ下りという考え方への反論ないしは修正に重点が置かれている。もっとも民俗事象の起点とその形成の方向の理解までを否定しているわけではない。それゆえ＜沈降した文化物象＞のどの程度の幅で考えるか、あるいはどこまで限定するかの問題でもある。非常に大まかなところ言えば、これは今日でもドイツ民俗学の基本理論なのである。

フレンガーが＜沈降した文化物象＞への批判を標榜しているのは、次のような論点においてである。上層文化が下層へ流れ下るということは、個性（Individualität）の現れとしての人格文化（Persönlichkeitskultur）が特定の個性の表出という性格を失って没人格的となることで

あるが、それは＜沈降した文化物象＞の教えるところでは＜劣化＞（Degeneration）として価値づけられている、とフレンガーは解した。それをフレンガーは実証的に批判するが、その要点は次のような脈絡である。先ず具体的な検討素材である絵画資料、ここでは版画作品を分析するさいの基本的な要項が幾つかの事例に即して挙げられる。その上で最も充実した資料群としてアルブレヒト・デューラーの版画作品「ヨハネの黙示録」を典拠とする「パトモス島のヨハネ」を起点に、最終的にはロシアの民画（木版摺繪）に至るまでの一意の作品が検討される。先ずデューラーに刺激された同時代の個々の作家の版画作品がある。その最初はルーカス・クラナッハその人、少なくともその絵画工房の作品である。それらの数点では作家名が明記されていたり判明しているものもあり、ほとんどはルター訳聖書へのイラストとして制作されたのであるから、上層の所産であり、また個性が盛られた人格文化のカテゴリーに入ることになる。しかしその推移において起きたのは高度な質をもつ原画の藝術としての劣化にはかならなかった。逆に、それが最終的にロシアにおいてまったくの無名ではないまでも僧院所属の経歴不詳の画工による民画となったとき、そこに出現したのは、別の原理をもった新しい作品と言ってもよいものであった。それを見極めるために、フレンガーは、民間の工藝に固有の特徴を美学の専門家の立場から丹念になぞって指摘した。そして藝術家たちのあいだで次々に質を落としていった造形のテーマが、大衆藝術に固有の法則に入ることによって刷新されたと見たのである。たしかに＜沈降した文化物象＞を、上層の文化の劣化と価値づけるのであれば、フレンガーの批判はあたっていると行ってよく、論証も見事である。書かれたのがほとんど90年前であることを考えると、まちがいなく古典的な論作である。

もっとも、今日から見ると、幾つか洗い直すべき点はある。一つは、民衆に固有の造形原理として聖書の記述に忠実に沿うことを挙げている点である。これには、民衆の信仰心は聖書に沿ったもので、それは人間の根底的なものと見ることである。西洋社会の知識人のあいだでは説得性をもつことがらであるが、事実と合致するかどうかという問題は残る。同じことが別のかたちで現れたのは、ロシアの民画への注目である。ロシアを西欧が失った素朴さをなお残している場所とみなし、特に民衆のあり方にそれをもとめるのは十九世紀後半から二十世紀のはじめ頃の西洋の知識人のものの見方ではかなり一般的であった。＜ロシアの民衆＞とは、爛熟した西洋が自己の対極として想定した素朴と貧困と赤子のようなキリスト教信仰というトポスであった。幅広くみるなら、レフ・トルストイのようなロシアのなかの大知識人も、ドイツ語圏の詩人ライナー・マリーア・リルケもそのトポスにかかわっていった。その同じ観念をフレンガーも共有していたと言えるだろう。その点では西洋の思想的系譜のなかに位置づけられるのであるが、それが民衆の造形の根源であると言い得るかどうかはなお問われるべきものを残している。

また版画作品のモチーフに諺が使われている事例をもって、諺を民間のものとして、それ

ゆえに民間への回帰と見る論が含まれるが、それを以て高次文化と民間の思念との交流を特定するのもやや疑問を感じさせる。

最後にフレンガーのこの論考の影響にふれておきたい。これが現れたことをおそらく最も深刻に受けとめたのは、アードルフ・シュパーマーであった。『歴史民俗学報』第二号＝1926年号は実際には一年後れて刊行されたため、にシュパーマーの論考「民藝と民俗学」(Adolf Spamer, *Volkskunst und Volkskunde*. 1928. 拙訳を本誌の前号に掲載)はフレンガーの批判の直後の執筆であった、とまれそこでは論者の基本的な主張である＜崩れ＞の概念がかなり限定的なものとなっている。もともとシュパーマーの民俗学では、＜プリミティヴ＞の概念が比重をもっていないわけではなかったが、それがことさら比重を高めたかたちで現れる。しかしシュパーマーの場合、民俗事象への見方の基本は、上層の文物の下層への転移とそこでの改変にありはするが、下層の独自の造形原理という考え方には特にアクセントがおかれていなかった。むしろ同じ文物に対して持ち主が変わること、別の言い方をすれば同じ文物が＜消費者＞のものとなることに重点がおかれたのであるが、民藝論では、その転移における質の変動を説明するために、シュパーマーは先行理論から改めて補助的な概念を活用した。アーロイス・リーゲルの（必ずしも詳しく説かずにもちいられていた）＜後退造形＞(Rückbildung)である。その概念をシュパーマーは1928年の民藝論を除けば、以後もそれほど強くはもちいてはいないことから推すと、フレンガーの批判に直面しての工夫であったように思われる。

### 民俗学と美術史研究への寄与

最後に言い添えるべきは、論者フレンガーが本稿を民俗学の方法論への批判として執筆したことである。生涯を通してその論作のほとんどは美術史の分野でなされてはいるが、フレンガー自身は民俗学者を自認しており、その自覚は生涯を通してゆるがなかった。それは決して錯覚ではなく、藝術をめぐる民衆存在の考察は民俗学の基本的な課題と同じ構図をもつと見るのは、改めて考えると少しも不思議なことではない。

本稿が収録された『歴史民俗学年報』も民俗学の基本課題をめぐるプログラムのための専門誌として企画されたもので、事実、フレンガーの呼びかけに応じて名前を連ねた共同編集者の多くは当時の代表的な民俗学徒であった。しかも、は同時代の、またほとんどは世代を同じくする俊秀を結集した観すらある。具体的には、シーグル・エリクソン (Sigurd Erixon スウェーデン学派)、ハンス・フェール (Hans Fehr)、オイゲン・フェーレ (Eugen Fehrle)、アルトゥール・ハーバランド (Arthur Haberlandt)、ミヒャエル・ハーバーランド (Michael Haberlandt)、エドゥアルト・ホフマン＝クライヤー (Eduart Hoffmann-Krayker)、ルッツ・マッケンゼン (Lutz Mackensen)、ヴィルヘルム・ペスラー (Wilhelm Pessler)、ハンス・プリンツホルン (Hans Prinzhorn)、エトヴィーン・レーツロープ (Edwin Redslob)、カール・

シュピース (Karl Spieß), アルフレート・フィアカント (Alfred Vierkandt) である。一人一人についての解説は省くが、先に挙げたヨーン・マイヤー、アードルフ・シュパーマー、ハンス・ナウマンの三人がここに欠けているのは注目すべきで、主編者フレンガーのストラテジーをうかがわせ、それは本稿の趣旨とも照らし合う。すなわち＜沈降した文化物象＞学説派を排除しているのである。もっとも、この陣容の顔ぶれのその後の行動はそれまた多岐であった。三分の一ほどはその後の政治情勢のなかでナチズムへのめりこんでいったからである。オイゲーン・フェーレやルッツ・マッケンゼンであるが、その他にも（それぞれに思想と事情がありはするが）グレーゾーン上にも数人が位置することになる。

もう一つ言い添えるべきは、フレンガーの晩年、その七十歳を記念して編まれた論集である。『美術史と民俗学の間で』のタイトルで、「ドイツ・フォルクスクンデ研究所」（ベルリン/東独）が企画し、編集を担当したのはラインハルト・ペーシュ (Reinhard Peesch 1909-87) であった。ペーシュはアードルフ・シュパーマーの弟子で、広くヨーロッパ民藝の研究者であった。企画には同じくシュパーマー門下のインゲボルク・ヴェーバー＝ケラーマン女史も尽力したようである。記念出版の中扉には＜民俗学と美術史を等分に結び、両ディシプリンに有益な事例と生産的な刺激をあたえたヴィルヘルム・フレンガーへの感謝として……美術史学徒と民俗学徒より＞という添書が付されている。中身は、フレンガーの業績の紹介をも含めると19篇から成り、当時の東ドイツの主だった民俗研究者の他、西ドイツ・スイス・チェコスロヴァキア・ソ聯の研究者も寄稿している。東ドイツが中心であるが、それぞれに特色のある民藝研究者のモノグラフィーが一書にまとめられおり、1960年時点での問題意識や研究のあり方の断面を見る思いがある。もっとも古希祝いとでも言うべきか、その多くは正面からの方法論考と言うより、主要には個別研究である。なかにはペーター・ブリュゲル（父）の作品の民画への転移という、フレンガーの手法の応用と言ってもよいものもある。参 照、*Zwischen Kunstgeschichte und Volkskunde. FS.f. Wilhelm Fraenger*, hrsg. vom Institut für deutsche Volkskunde durch Reinhard Peesch. Berlin [Akademie-Verlag] 1960.

解題はこの辺りでとどめるが、フレンガーとドイツ民俗学界との関わりについては、廿一世紀に入ってからあらわれたフレンガー研究のなかに、注目すべき言及も見受けられる。民俗学の方法論となると現今テュービンゲン学派がもっぱら話題になるが、フレンガーこそ見直されるべきではないか、との問いかけである。またそのかなりまとまった研究書には＜反骨の＞という形容詞が冠せられているが、この論者にふさわしい。参 照、Petra Weckel, *Wilhelm Fraenger (1890-1964). Ein subversiver Kulturwissenschaftler zwischen den Systemen*. Potsdam 2001.

以上はおおよそその解説であるが、これら全てを射程において、民藝は何かを改めて考える必要があり、またそれにあたっては、この90年前の思想のドラマは重要な手掛かりをあたえてくれるはずである。

(April 2015 S.K.)

ヴィルヘルム・フレンガー

## 十八世紀ロシアの民画（木版摺繪）と 元になったドイツの銅版画

— 民藝と高次藝術の相関 —

本稿では、身分藝術の繪画作品が大衆藝術の領域へ転移したことへの試みである。話題にするのは十八世紀にアウクスブルクで制作された一連の銅版画で、それらが遠くまで広がってロシアへ渡り、その地で摺り物の原画となっただけでなく、さらに素朴な職人の手で写しとられて民藝という共有物にまでなっていた様子である<sup>1</sup>。なお以下で取り上げるロシアの摺り繪に関する基本資料については、レムブラントの収集家として知られるドミートリー・ロヴィンスキー<sup>i</sup>に負うところが多い。

もとの銅版画はエリーアス・ベック（Elias Baeck 1680-1747）とヨーゼフ・フリードリヒ・レーオポルト（Joseph Friedrich Leopold 1668-1726）の書肆で刷られたものの他、遍歴の繪師や摺繪職人によってツアーの国へもたらされた。十八世紀を通じて、多くの繪師や銅版画家や銀細工師や工藝指物師や絹刺繍師や時計職人がドイツからサンクト・ペテルスブルクやモスクワへと移住したが、彼らを惹きつけたのは偉大な露帝（ピョートル一世 在位1682-1725）の改革プログラムであった。大帝は、その宮殿を西欧のバロック文化の工藝の場に供し、外国人の職匠を招いてロシア古来の工藝市場のヨーロッパ化を図った。そうした外来の工藝家たちの流入の波は、エカチェリーナ女帝（在位 1762-1796）の下でさらに強まった。その頃、銅版画の出版地であるアウクスブルクからも、かなりの数の藝術家がロシアへ旅立った。1743年に

---

1 ドミートリー・ロヴィンスキー（Dmitri Rovinski）の多数の収集資料は、注意深いカタログ化と射程の大きい文化史の下に呈示されただけでなく、原寸大・原色の図版として高度な基準性をもつ刊行物となっており、それは他のいずれの国も到達していないほど刷り物研究に関するスタンダードワークにまで高められている。— またロヴィンスキーの没後は、藝術に造詣の深いソブコ（N.Sobko）が遺稿を整理して同じタイトルで刊行したが、そこには重要な資料が簡潔にまとめられている。— さらにソブコによる出版に依拠しつつ、ノルデン（J.Norden）がロシアの民衆刷り繪に関する、重要な情報を盛り込んだ小著を公刊したが、価値評価については遺漏を免れていない。参 照 , Dmitri ROVINSKI, *Russkija narodnyja Kartinki*. St. Petersburg 1885, 5 Bde. Text, 4 Tafelbände im imp.- Fol. Mit 1700 Bildern.; N. SOBKO, *Russkija narodnyja Katrinki. Ssobral i oppissal D. Rovinski*. St. Petersburg 1900. Groß-Fol. mit 400 Tafeln.; N.NORDEN, *Russische Volksbilderbogen*. Zeitschrift für Bücherfreunde, 5. Jg. (1901/02), S.169-179, mit 11 Abb.

はヨハネス・シュテンクリーン (Johannes Stenglin), 1770年にはヨーゼフ・クリスト (Josepf Christ), 1771年にはヨーゼフ・ボナヴェントウラ・ムツチェレ (Joseph Bonaventura Mutschele), 1786年にはヨーハン・ヤーコプ・メッテンライター (Johann Jakob Mettenleiter) といった具合であり, これらの人々のロシアでの活動についてはパウル・フォン・シュテッテン (Paul von Stetten)<sup>2</sup> がその古きアウクスブルクの藝術史のなかで情報をあたえてくれる<sup>2</sup>。他にも, ドイツの工藝の幾つかの中心地はサント・ペテルブルクへの輸出ルートとなっていたため, 銅版画は何の支障もなく目的地へたどりついた。商品として持ち運びが容易で, また当時もっとも愛好された品目に属していたからである。

## ここで取り上げる銅版画の起源

版元エリーアス・ベックで刷られた二種の銅版画, 「ジョリクール嬢」(Mademoiselle Jolicoeur) と「ソテレル侯爵」(Marquis de Saterelle) は, 元は1716年にアムステルダムのヴィルヘルムス・コニングス社から刊行された流行のカリカチュア作品で, それがエリーアス・ベック工房でドイツ語テキストを付して再刻されたのだった。外題は『新版カロ即ち新たなる矮人』(*Il Calotto resuscitato oder Neueingerichtetes Zwerchen Cabinet*), これはグロテスクを粹組みとした50点の銅版画で, 中央は揶揄される矮人の舞台となり, そこに阿呆の出で立ちの種々の人物像が, 諸国民, 諸身分, 各種の職業, 流行の愚かさと流行の悪徳を代表して披露する。これらの矮人ギャラリーの原型は1616年にフィレンツェで描かれたジャック・カロ (Jacques Callot 1592-1635) の<不具者>連作<sup>iii</sup>で, それは1622年には『フィレンツェにて千六百十六年にジャコボ・キャロットによりて描かれたるグロテスクなる各種姿態, ナンシーにて印行』(*Varie figure goppi di Jacobo Callot fatto in Firenze l'anno 1616 excudit Nancey*) のタイトルの下, 21点の小ぶりの銅版画集として刊行された。カロの作品を模したものでは, 「矮人の乗馬学校」や「矮

- 
- 2 Paul von STETTEN d.J., *Kunst-, Gewerbe- und Handwerks-Geschichte der Reichsstadt Augsburg*. 2 Bde., Augsburg 1779 u. 1788. ここで挙げた藝術家のなかで, 最初のシュテークリーンは長期にわたってモスクワの木版刷繪工房にかかわったことが判明する。彼は, 銅版画家としてサント・ペテルスブルクの藝術アカデミーに招かれたが, アカデミーの校長シューマッハー (Schumacher) と不和になったために, そのインスティトゥートを去ってモスクワへ移住した。モスクワでは, アルテミ・マニユファクチュア (Artemjewsche Manufaktur) で, 僅かな給金で木版繪師として活動した。今日も残っている彼の作品は, 外国の原画の銅版画による写しである。この事例からは, 古いアウクスブルクの藝術とロシアの民間の銅版画による写し絵とのあいだに個人的なつながりがあったことが判明する。- またその他の藝術家に関する文献資料については, ヘルティッヒがまとめたアウクスブルクの藝術家の詳細な伝記データの資料目録を参照, M.HAERTIG In: „Augsburgs Kunst“. Augsburg 1922, S.94-103.

人の劇場」などの連作として刊行されたジャック・カロの〈グロテスク〉シリーズが見られるが、ここで取り上げる「矮人の部屋」は特にユニークで重要である。と言うのは、この版画集は十八世紀のありとあらゆる工藝家のあいだで人気を博し、その矮人アルバムのおどけた人物像は磁器や陶器に写され、木彫や象牙彫刻で表され、また等身大の塑像として庭に配置され、あるいはチェスのフィギュアとして小人国<sup>リリパット</sup>にもなったからである<sup>3</sup>。

レーオポルト工藝出版社の摺繪の一つ、「胸に人面をつけた鳥」（図版 p.148）は、当時かなり注文の多かった教訓繪である。ことわざ、〈己れの鼻をつまんでみる〉と、格言〈鶴でも駝鳥でもない者は、そうである者よりずっと馬鹿に見える〉という種類の違う二つが合体して特異なエンブレムとなっている。半分コウノトリ、半分ダチョウというこの寓話的なフィギュアの胸の人面は快活にパイプをふかし、またその鼻をコウノトリが嘴でくわえている。このほとんど不可解なアレゴリーには、これまた定番とも言える二つの背景が添えられ、その日常生活の断面が、このエンブレムの諺としての教訓を明かしている。中央に立っているのは豚飼いで、豚の群れの傍らで杖にのんびり寄りかかっている。が、右目には刺がささっている。その向かいには驢馬を駆る男がいて、フライパンが鍋に向かって底の黒さを罵るとの譬えの通り、豚飼いに向かって憤激の様をみせているが、その眼にもやはり棒切れが刺さっている。背景画の二つ目の図柄が意味するのは、誰でも掃除するのは自分の（目に見える）家の前だけ、という諺である。一人の女が箒を手にもって腹を立てている。その前、すなわち隣家の女性の左手に、割れた壺が転がっていて、隣家の女性は足元の壺の破片を片づけることも忘れている<sup>4</sup>。

銅版画をこのように解きほぐすと、この異様な寓話的表現が二種類の道德訓の合体したアレゴリーであること分かってくるが、エムブレム形体の形式的な独自性はなお解明すべき課題として残っている。ちなみに、この種のコンビネーション・フィギュアは、ラテン語に由来する藝術表現、すなわち〈ふさぎの虫（空想）〉（Gryllen）と呼ぶのが常である。これまた、変わり種・珍奇・不思議・おどけといった定かならぬ諸観念が寄りあつまった得体の知れない概念だが、それが意味するのは、その藝術表現体の何か個人にしか分からないようなものという性状である。すなわち、恣意的な幻覚や規則からはずれた思いつきといった独りよがりの夢想であり、それゆえまったき主観主義と言ってもよいような表現形態である。しかし

3 このコミカルな繪本を、筆者は自分が運営するコミック図書館において、1922年に新たに復刊した。参照、*Callots Neueingerichtetes Zwergenkabinett. Faksimilierte Neuauflage mit 50 Kupferstichen in grotesken Rahmen*. Im Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich, München und Leipzig 1922.

4 この銅版画はニュルンベルクの「ゲルマン・ミュージアム」の収蔵である（*Germanisches Museum / Nürnberg, Standort-Nr.H.B.23,826*）。なお同じタイトルながら意味の事例を、筆者はドレスデンの銅版画室（*Kupferstich-Kabinett zu Dresden*）において見たことがある。

かかる一面的な概念と判断の前に、根底にかかわる事実が立ちはだかる。つまり、そうした造形もまた確固たる伝統に根ざしており、恣意的な個人的ファンタジーに奉仕するのとはうらはらに、屢々、集団観念あるいは共有内実にかたちをあたえるものでもある<sup>5</sup>。



諺をあらわす寓話的な生き物もまた、銅版画師のオリジナルなファンタジーではなく、世俗の伝承に遡る。原型は、古典古代の宝飾工藝に見出される。事実そこには、先に見た二つの顔をもつ生き物が典型的な特徴となっている。鳥の胸の人面もまったく同じかたちで、しかも頻繁にあらわれる。それゆえ、銅版画師がそうした宝飾工藝を知らなかったことはあり得ない。ちなみに、ここでは一例として宝飾工藝から<キマイラ><sup>iv</sup>を挙げよう（図版上）。闊歩する雄鶏の胸にはシーレーノス<sup>v</sup>の仮面がつき、隣には雄山羊の頭が見える。他に寓話的な品物、すなわち角、兎、海豚、棕櫚の枝の四つが、楕円形の宝飾の地を埋めている。これは親近なコンビネーション、すなわち馬の代わりの雄鶏<sup>vi</sup>とシーレーノス仮面は、この種の人気のある宝飾工藝ではむしろあっさりしたデザインでもある。そしてこれらの宝飾工藝にも<ふさぎの虫（空想）>（Gryllen）の呼称がついている。それが意味するのは純然たるファ

5 参 照 , Adolf FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*. 3 Bde., Berlin und Leipzig 1900, S.353. かの（プリニウスに依拠した）誤解が、これらの彫刻宝石の形象にカリカチュアしか見ないところにおいて、フルトヴェングラーは、古典古代に立ち返り、また宗教史的解明を通じて、それらには魔術の意味が添えられていることを補足した。

ンタジーの産物であることと共に、実際には古典古代の宗教的な集合意識に根差すことである。なぜなら、これらの宝飾品には、災いを祓い福をもたらす強力な呪力があると考えられ、また刻みこまれた寓喩物も除厄招福のシンボルと解されるからである。アウクスブルクのイラストレーターは、これらのカメオのデザインを、多数の宝飾工藝の刊行物によって簡単に手にすることができた。十七、十八世紀には、銅版画をふんだんに盛りこんだ図集が出版され、印章付き指輪への強い関心とも重なって時代の流行と言ってもよいほどだったのである<sup>6</sup>。

古典古代の宝飾工藝であるシーレーノスの雄鶏に、我々が銅版画家は自分に合ったモチーフを見出したのだったが、そのさい、オリジナル作品の形態には留意したものの、それが本来もっていた意味には注意を払わなかった。自分が手にした、中身が空洞になった形態を、彼はドイツの諺に置き変えて平板なものに変えてしまった。イラストの成立過程は、要するに描き手が古い宝飾品のデザイン、すなわち胸に人の仮面をつけた鳥の図柄に接して、二重テーマの着想を得たことであった。つまり諺：＜己れの鼻をつまんでみる＞と、格言：＜鸛でも駝鳥でもない者は、そうでない者よりもずっと馬鹿に見える＞という種類の異なる二つを一つのアレゴリーへとまとめ上げたのである。彼は、ただ宝飾品の図柄の雄鶏をコウノトリへと拡大し、鳥の首を（その方が形状にも仕上がりにもある種のリズムに合うものだったが）胸の仮面へとねじまげるという工夫をするだけでよかった。その改変は、もちろん、彼が盛り込もうとしていた二つの教訓にしっかり合った形状を得るためであった。いずれにせよ、既存の形態に自己の思念を託し、また遊びの意味をもこめた可能性が見えてくる。あるいは、むしろ逆の道筋をたどって、先ず二つの教訓を探り出し、それらが分かりすくなることだけを念頭において工藝のあり方をもとめ（したがって古来の宝飾類型とは関係なく）、具象的なまとまった形態へとひきずられたのかも知れない。またそうした頭が痛くなるような瑣末から免れようとしたために、その描法は過度に神話的、必要以上に＜視覚的＞、異常なまでに束縛性を帯びた性状のものへとなっていったのであろう。いずれにせよ、そこに作

6 Adolf FURTWÄNGLER, *a.a.O.* は彫刻宝飾品（Gemme）に関して十八世紀に刊行された多くの文献の克明な一覧表を併せている。そうした文献のなかで筆者が検討したものでは、次の研究は＜ふさぎの虫（空想）＞（Gryllen）のモチーフに関して挽益するところが大きく、新たな応用例も取り上げている。参照、De le CHAUSSE, *Le gemme antiche figurate*. Roma 1700 (Fig.175-183).; また筆者の論考に再録したカメオの特に＜シレーノス雄鶏＞（Silenos-Hahnen）は次の彫刻宝石に関する文献に依拠した。参照、Jakob GRONOVIVS, *Gemme et sculpturae antiquae depictae ab Leonardo Augustino Senensi*. Franeker 1694 (Fig.203). これは、次のイタリアのレオナルド・アゴスティーニのパンフレットの翻訳である。参照、Leonardo AGOSTINI, *Le gemme antiche figurate*. Roma 1657 (1.) und 1669 (2.); またここで二番目に取り上げたイラストの出典は次のコルラエウスの著作である。参照、Abraham GORLAEUS, *Dactylothe-case seu annulorum sigilarium quorum apud priscos tam Graecos quam Romanos usus*. Antwerpen 1695, Fig.186.

用したのは、銅版画師の独自のわざではなく、元の見本がなおもちつづけていた魔力であった。

レーオポルト工房の二つ目の銅版、すなわち「リーペル」(図版 p.152)<sup>7</sup>が表わしているのは、インドの語り物が西洋文学に仲介していたところの寓話素材である。一人の貧乏人が、いかにして豊かになるかを思案する。そして財産が増えてゆく空想にふけるあまり、手持ちの唯一の元手まで無くしてしまう。「パンチャタントラ」では人物はバラモンであったが、後のヴァージョンでは森の隠者や乞食や陶工あるいは靴職人がこの寓話の主人公としてタイトルにあらわれる。のみならず、その役柄を女性が果たすこともある。卵売りの女や、ラ・フォンテーヌの寓話でポピュラーになった「乳絞りの農婦」である<sup>vii</sup>。ここに挙げた版画のイラストレーターが、卵売りの農民を繪物語の主人公にしたのは、エウカリウス・アイリングの『ことわざ集』(1601年アイスレーベン刊、巻一、S.651-653)(Eucharius Eyring, *Proverbiorum copia*. Eislb. 1601, I., S.651-653)<sup>viii</sup>あるいはルッカルトの寓話集<sup>ix</sup>に依拠したのであろう(G.C.Ruckard, *Die lachende Schule*. Hall 1723, S.10. Nr.8)<sup>8</sup>。

「春駒の騎士」(図版 p.144)が、所詮、没趣味のグロテスクなフィギュアであることは、人気作家アルノルト・ヴァン・ウェスタハウト (Arnold van Westerhout 1651-1725)<sup>x</sup>が好んで描いた猥雑な諸作品がよく示している。ちなみにウェスタハウトの戯画には、流行のおどけ役たちの一群が登場するのである。不具者、阿呆、仮面、音楽士、コメディ・デッラルテ風の人物などで、それらがカーニヴァル仕立てで顔を合わせる様を見ると気分が悪くなるほどである。なぜなら尾籠なもの、子供じみたもの、そして粗野な大法螺が、ウェスタハウト独特のごちゃまぜになっており、しかもそれら今日の私たちの趣味にはとうてい合うものではないからである。連作『各種人物さかさま模様奇妙奇抜のカリカチュア』(*Caricature Pittoresque di verse attitudine de varie figures*. Roma 1687)は、(あいにくここではそこから銅版画を拾わなかったものの)、テーマでも形式でも極く親近であり、事実、アウクスブルク

7 この銅版画もまた「ゲルマン・ミュージアム」に保存されている。Germanisches Museum, Standort-Nr. H.B.23,842. — なお、正反対の方向からの感覚によるタイトル「思い煩う者」(Der Gedencken Macher)は、ドレスデンの銅版画室(Kupferstich-Kabinett zu Dresden)において見ることができる。

8 この寓話に変遷については次の文献に従う。参照, Max MÜLLER, *On the migration of fables*. In: *The Contemporary Review*, Jg.1870, Bd.XIV, S.572-596.; また次の文献をも参照, A. JOLY, *Histoire de deux fables de La Fontaine*. In: *Memoires de l'Academie Nationale de Caen*. Caen 1877, S.487-509.; また次のレニエによるラ・フォンテーヌ作品の批判的校訂版を参照, *Oevres de J.de. la Faontaine*. Paris 1884, Bd.II, p.145.150.; 最後に、この寓話についてヨハネス・ボルテ (Johannes Bolte) が寄与した次の文献を参照, Martin MONTANUS, *Schwankbücher (1557-1567)*. Tübingen 1899, Bibl. D. Litter. Vereins in Stuttgart. Bd, CCXVII, S.603-605. この著作は、我々の寓話素材のタイトルのである〈鶏卵の百姓〉(Eierbauer)に関する特殊な証左とでもある。



の出版工房によって模倣の制作がなされたのだった<sup>9</sup>。

これまで述べてきた導入部によって、銅版画の起源が確かめられ、素材が明らかになり、さらにそれらがサンクト・ペテルスブルクへ向かう道程にあることにふれたが、これを踏まえて、いよいよ本来のテーマへ入ろう。身分藝術としての図像作品が大衆藝術に移って行く様子の検証である。それは、これらの諸作品が（民衆的な）摺繪<sup>xi</sup>へと進んださいにけみした形態変化の過程を明るみに出すことにほかならない。

## ＜沈降した文化物象＞学説の批判的限定

オリジナルとコピーとの対照は、民俗研究の二つの基本思念を目に見えるほどの説得力で確かめてくれるように思われる。いわゆる民藝（Volkskunst）は、ほとんどの場合、高次の諸層から＜沈降した文化物象＞であるとされる。また、それゆえ、民衆的な藝術営為では、独自のものを産み出す代わりに、その力は再生産に注がれる、とも言う。実際、これらの摺繪が、流行藝術に発する焼き直しの派生であることは疑いようがない。

しかしオリジナルと模倣を長い目で比較すると、言い換えれば、引き写しという明らかな

9    銅版画のオリジナル作品はゲルマン・ミュージアムに収蔵されている。参照 . Germanisches Museum. Standort-Nr. H.B. 23, 792

事実の奥に何か相対立するようなもの（ここでは銅版画と摺繪とのあいだにひそむ差異）を感じとれば感じとるほど、私たちの関心の焦点はずれをきたし、また深化する。摺繪に接して私たちがもつ第一印象は農民風の仏頂面で、それは、腕達者な銅版画家がお上品なロココの姿態にとりまぜたものだった。ところが、さらに仔細に観察すると、民衆的な表現形態はまったく独自の顔立ちとしてあらわれる。原画の模倣でありながら、摺繪にはまるで違ったものがはっきり表れている。原画にあるのは甘やかされた気まぐれ・エキセントリックな嗜好・後期バロックの刺々しいウィットであり、模倣の方には直情的で口下手な素朴さがある。それは、ロココの繊細を無骨な手でつかみとるや、筆達者に描かれた華奢なきんきらきんの何もかもを押しつぶし、代わりに、荒削りながら地面にしっかりすわった誰にも分かる一般的な造形の骨格を組み立てる。これらの銅版画のプリミティブな木版技術への転移が計画性をもった単純化によるものであったことを完全に納得するなら、またその単純化はそれはそれで形式と統一性をそなえたまとまったものであることを了解するなら、かの民俗学の基本理論、すなわち大衆藝術には再生産価値しかみとめられないとする〈沈降した文化物象〉の理論があてはまるのは、極く限定的であることが見えてくるだろう。

予見をもたず価値づけも横において適用されるなら、沈降した文化物象というメタファーは、形式的には社会学的な概念となるであろう。上層身分と下層身分という確固たる序列規則にある社会的ヒエラルヒーの観念にそれは発している。もとより本質的な限定を伴ってはいる。問題なのは、上昇と下降という動きのはげしい全体の葛藤ではない。一方的な視角からは、上から下へ滲み落ちて、そこで沈殿する物象が知覚されるだけである。下へ向かって沈んでゆく文化内容という社会学的な誤算も、価値づけをおこなうのでなければ、理論的にはそれで進んで行く。しかし実際の手続きとなると、価値づけ無しといったことはほとんどあり得ない。なぜなら、その見解にしたがえば、上層の諸身分は常に与える者であり、下層は単なる受け手にすぎないとされるからである。となると、その理論においては、下層は自分というものをもたない、未熟な、非自立的な存在という見方が圧倒的な力を持ち、その結果、ただの事実確定のはずだったものが判断にまで変わってゆく。

と共に、もう一つ別の理由から、〈沈降した文化物象〉という考え方には、ネガティブな連想が加わる。価値離脱<sup>iii</sup>という術語はそれだけでもすでに疑わしく、学問的には信頼できないものに見える。なぜなら、もともなった〈文化 - 物象〉の概念には、〈文化 - 価値〉がほぼ等価の概念として分かち難くもつれあって内在するからである。端的に言えば、文化の獲得とは価値の獲得にほかならない。それゆえ文化物象と文化価値のあいだのほとんど目立たないような敷居を越えるやいなや、〈沈降した〉という観念は純粋にネガティブなものになってくる。なぜなら沈降した文化価値は、価値を失った文化物象となり勝ちだからである。

民衆のあいだの言語習慣は民俗学がかかわる言語学よりも賢明であると言ってもよい。

＜沈降した実存＞という言い方をする人は、それだけではない思念をも、つまり、それらがその属していた身分と順位からすべり落ちてもっと下の層にはまりこむという社会学的に厳密にニュートラルな確定ではすまず、もっと劣ったものを頭に描いてしまうからである。＜沈降した＞という言葉は負荷を帯びており、言葉のネガティブな内容が大きく立ちはだかつて、学問概念的な殺菌の試みと衝突する。実際、＜沈み込んだ＞（Gesunken）という表現は、言語使用からみると、どうしても否定の意味をもってしまう。沈没船（gesunkenes Schiff）も、墮ちた乙女（gesunkenes Mädchen）も、（元の場所から）外へ場所を変えることによって何一つよくなったわけではないのだから。

とまれ、＜沈降した文化物象＞の概念は、もっぱら社会学的な理解力のなかで解されるべきであろう。つまり、上層から下へ滴り落ちる文化内容を能う限り価値自由的に把握するのである。そうであるときには同時に、概念の範囲は、その範囲に属する作用圏に関係づけられる。すなわち、文献上のモチーフ史（それは衣装や道具や図像その他をも組み込んでいるが）という、近年のあたらしい教説によって効果の大きい社会研究的な進化をみている分野に関係づけられる。社会学的に裏づけられたモチーフ史の認識は、民俗学（フォルクス kunde）にとって特別の価値をもつ。民俗学に独特の関心のあり方の土台となる材料を整ったかたちで供してくれるからである。下層の諸層の文化的受容性のみを固定してとらえるのは、民俗学の課題設定にとっては予備的な作業と言ってよいだろう。なぜなら、本来の課題は、そうして受容された図像物象が民自身によって改変される場ではじめて立てられることになるからである。その研究対象は、高次諸層の文化物象が民によって獲得され手を加えられ改変され単純化される適応過程である。その過程を様態と形態・進展の度合いと規模において調べることによってはじめ、私たちは、どのようにして民が異質な図像価値の取りこみにおいて独自の獲得力とアクティブな採用能力を発揮するかについて基本的な認識を得ることになる。そのさい、アクセントは、このアクティブという術語におかれる。となると、民のわざは再生産にあり、という頻繁に引用される定式も、完全に当たっているわけではないと言わなければならない。と言うのは、＜再生産＞（Reproduktion）の概念は、技術面の語法のゆえに、機械や没人格の意味あいがかもったものになってしまい、そのため一般の語法では、この語が元はふくんでいた独自創造の再現の意味がまったく消失するからである。

沈降した文化物象の学説については指標的にネガティブな学術語がおこなわれている<sup>xiii</sup>。民謡（Volkslied）とは＜歌いくずされた＞藝術歌謡（“zersungenes“ Volkslied）、民俗衣装とは＜着くずされた＞流行衣装（“zertragenes“ Modekleid）、民藝（Volkskunst）とは＜形がくずれた＞身分藝術（“zerformte“ Standeskultur）等々、＜崩し＞（Zersetzung）の概念にはこの他にもヴァリエーションがあるわけだが）、これらが民俗学の概念世界では優勢となっている。

それゆえ図像物象が上層から下層への転移に投げ込まれる改変過程では勢い重点は構成が歪みをきたすことに置かれてきた。それに応じて、ポジティブな面への着目でも、民が異質な造形価値を相手どるにあたって注ぐアクティヴなエネルギーの特筆も、つまるところ学術用語の抵抗に遭って妨げられている。

かかる動向に対して筆者は、ここでの事例について、アクティヴなエネルギーをたずねようと思う。着目する能力、自己のものにする能力、そして改変する能力、これらを明るみに出すのである。銅版画の(木版)摺繪への移行を、筆者は、文化に馴れた諸要素と民のあいだでの諸要素がからみあうアマルガムの過程という比喩的な言い方でとらえようと思う。筆者には、化学の比喩が、検証にあたってニュートラルであることでは遺漏の無い学術用語を導入することチャンスになったからである。もとよりこの術語は、物質の変化を純粹に確かめることに限定してもちいるのである。

## 模倣者の課題

ここで取り上げるロシアの模倣者がドイツの銅版画を前にして再現に臨んだとき、彼には、(見本を加工する過程の一体性を構成素に分解するなら)三つの所与性に注目したであろう。

1. 見本は模倣者にとって、先ずは多彩な形象を表す生きた線として姿を見せ、リズムのある豊かな線のオーケストレーションに模倣者は(彼になし得る限りで)溶けこむほかない。純粹な形体的な価値としての線は、その振動・湾曲・延伸・たゆたい・絡み合いにおいて、すなわち時に緩み時に張りつめ、時に尖り時に鈍く、時に硬ばり時に波打つその装飾的な線の価値は、先ずはひたすら見つめることをもとめるだろう。この優雅な銅版画の刻線に躍動する形体遊戯を無骨な木版技術で写すのは、模倣者にとってきわどい課題である。それは、あだかも、ぎごちない手書き文字の農夫が、能書の見本を、臨書すべく突きつけられたのと似ていよう。今、試験薬的にこれを例にとるなら、そこで何が起きるだろう。(図像の写しの例に沿うなら)この農夫は、自分の硬い手つきを似て、馴染みのない優雅な描法に易々と自分を合わせることできるだろうか。自分の手がおぼつかないとなると、自分が習い覚えた本来の手さばきをもとに合いの子をつくってしまうのではなかろうか。さらに言えば、農夫のごつい手が優勢になって、自分なりの筆さばきで、あたえられた見本の文字だけを写し、見本のもつ形態などは度外視するのではなかろうか。これと同じ問いは、模倣者の仕事にちなんで、後にもう一度立てることになるだろう。
2. 同時に模倣者は、原画の形態の動きのなかで、構成の全体において線が果たしている機能的な目的にも注目しなければならなかった。模倣者はまた、(きわめて単純な機能を例にとっても)線がどの程度まで、個々の対象を輪郭づけて、また対象の形態を立体的にしており、

また視野を引き締める機能を果たしているかを考え、さらにそれらの相互交替的な緊張のなかで図像空間の基本構図が成り立つ度合いをも思案するだろう。銅版画はパースペクティブ理論で言えば立体幾何学の法則に沿って構成されているが、それは模倣者にはまったく馴染みのない形姿を突きつきられたものであったろう。そこには三次元の深みのある空間が立ちあらわれるが、他方、民藝が知っているのは平面幾何学的な平板な造形だけであった。観点の面でもまるで不慣れな空間造形をなぞる課題を前にして、ロシアの模倣者は、造形の法則に則った見地と民衆的な見地にはさまれて切迫した葛藤を味わうことになったろう。となると、ここで、先ほどまとめた問いが先鋭ななかたちで現れる。民衆的な手仕事のその職人は、原画の空間システムのもつ合理主義へ入るような思考ができただろうか？ 彼は、馴染みのない観点と自分が親しんでいる観点の混合という不整合へ入っていったであろうか？ あるいは、彼の独特の形態習慣は、そうした異質な造形を通じて、コンセプトの有無などお構いなく発揮されるほど、強みと抵抗力をもっていたのであろうか？

3. ロシア人が写しとろうとした銅版画は、<sup>カリカチュア</sup>戯画のジャンルに数えられるもので、それゆえきわめて知的な藝術領域に属している。カリカチュアは単純な写し絵ではなく、存在する形態を機知によって誇張し、斜に構えてとらえるものであり、したがって事物をそれがあのままの素朴なかたちで解するのを常とするナイーヴに人々には、根本的に手ごわい造形である。原画が写し手に突きつけたのは、線の言葉による機知を解するという困難きわまる要求だったからである。しかしそれこそが、カリカチュアの描き手がその図像思念をコミカルな効果にまでもってゆくことができた手立てであった。と共に、（最初は鉛筆による説明的なものであった段階の）銅版画の素材と文字による内容を模倣者が理解していたことなど、先ずあり得ないからである。むしろ機知のコンセプトは線による表現力を得てはじめて完成したことを考えると、模倣者が自己のものとしなければならなかったのは、形態の各部位、すなわちカリカチュアの形象的な筆遣いであった。線言葉を図像思念の正確な分節として解するという要求を前にして、<sup>ア・ラ・モード</sup>流行のカリカチュアの描き手と父祖代々の職人のあいだの社会的対立が先鋭に明るみに出る。そうした場数を踏んでいない田舎者が、ロココの社交界の図像の遊びが目の前にただよってきたとき、どんな風に折り合いをつけることを余儀なくされたであろうか。自分の農民言葉で、移り気な語り口に自分の合わせようとしたであろうか。外来の小話を真似ながら、話の要点を度外視して気ままにコミカルなものにはまりこむ危険にさらされなかったろうか。あるいは、銅版画の手の凝った繊細さを荒くれた手法に移しかえることに無頓着なほど、彼はナイーヴだったのであろうか。

ロシアの模倣者は以上の三つのカテゴリーのあいだで分裂に陥った。かく筆者は、模倣者の課題を、図式的に、かつ根本にかかわる問いとして整理したが、これを踏まえて、解決は

どのようにしてなされたか、それに関して個別的な分析へ進もうと思う。それに当たっては、銅版画と木版摺繪の違いを一例々々について点検しようと思う。そのさい、原画の図像存在が模倣に変化する所以として、事実在即した根拠づけにネガティブな価値判断を交えることはゆるされない。比較検討は先にふれた規則に沿って行なうことになろうし、また規則の幾つかのカテゴリーを筆者は上述の諸作品を例にとって浮かび上がらせようと思う。

## 銅版画から木版摺繪へ

ロシアの模倣者が原画の線形式の価値をどこまで自分でもこなしたかを確かめるためには、純然たる装飾に接するような銅版画を例にとるのが最も適しているだろう。それは、「ソテレル侯爵」と「マドモアゼル・ジョリケール」(図版 p.140)、そして「春駒に乗る騎士」(図版 p.144)である。これらの造形にあつては、三次元の空間原理はいちじるしく後退し、彫塑的な関心は身体形態に限定されている。三点とも、人物像はほとんど空白に近い背景のなかに置かれており、そこにむき出しの平板な像が浮き彫りさながら浮かび上がる。

矮人像のグラフィックな効果は挙げてコントラスト、すなわち不恰好と優雅の混交に依拠している。はじめの二人は、短い脚にぶっくり丸い体つきで、びっこか転がるような動きしかできないように見えながら、バレリーナーかダンスの教師のような婀娜っぽい身ごなしで現れる。このちぐはぐから来るコミカルな要点を、銅版画師は、純粹に形態的な手段によって彫り出した。かくして「ムシユー・ソテレル」は、いわば飛び跳ねるゴム毬の基本モチーフに収斂する。すべてが丸く球体に湾曲している。ぱんぱんに張った胴体、はちきれんばかりの腹、張りのあるふくらはぎ、ずんぐりした頭。矮人の全体は厳密な円形を描き、正に球体である。と共に、すばらしい理路整然とした手立てによって、飛び跳ねるような印象が掻き立てられる。左肩の関節の中心点からは車輻状の直線が発して、それは先ずは固い地面を向かう。左脚、左腕、そして杖である。そしてそこから段差を作って上へ延びながら揺れている。前へ突き出したもう一方の脚、広げた腕、堂々たる鼻。かくてフォルム全体の動きは左上方へ向かうバネの観を呈する。

「マドモワゼル・ジョリケール」のフィギュアの土台にあるのは、ちょうど音を立ててまわる独楽状の、しかもゴム毬を思わせる基本モチーフである。そして三度くりかえさえるコントラポスト(調和的均衡)が、ダンスのような動きのある印象を起こさせる。頭は右を向き、胸は左に向き、腰と尖ったつま先は今しも右周りの回転に入ろうとするかのようである。

細部すべてにわたるグラフィック特有の繊細さ、縁取り・襷飾り・フリルの装飾性、凝りに凝った髪型の過剰ながらもすっきりした飾り立て、たといこれらが無くても、そうした洗練された銅版画の原画の昇華された構成をオクターヴ下げた鈍重な木版技術に移調させるの

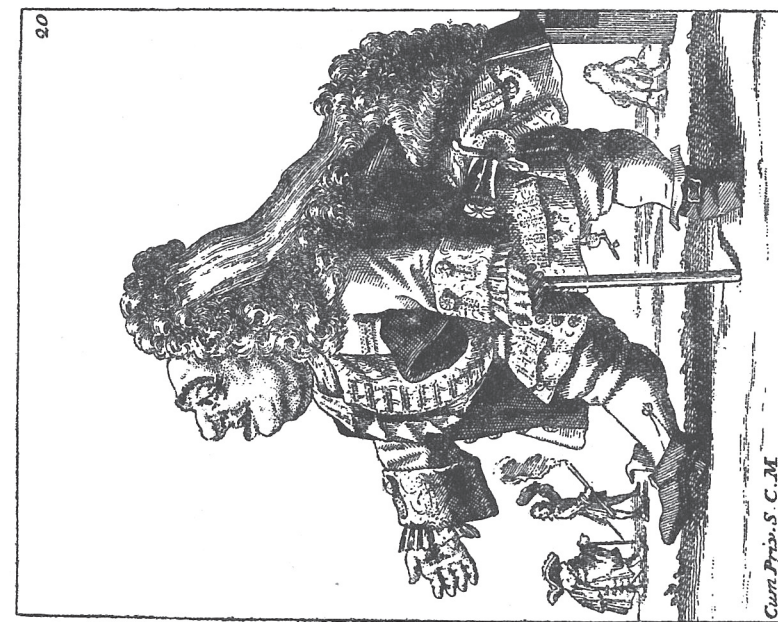
は、我々がロシアのコピー作家にとっては過大な要求であったろう。

脆い木版に銅版画の描線価値を移し替えるときに避けられない粗さの問題は一切問わないでおこう。素材に条件づけられた技法上の所与性はさておき、精神的条件から来る表出上の要因に注意を払いたい。ここで注目を惹く最初の基本事実は、銅版画のあらゆる形体的な凹凸が見事なまでにのっぺりした平面化をきたしていることである。弾力ある球体も独楽も平たくつぶれてしまっている。銅版画の輪郭の内側をうずめる細かな網目線は、櫛の歯のような短く粗い縞状の平行線に置き替えられている。粗い櫛で引っ搔いたような縞線で動きのある身体フォルムを獲得し得なかったのではなく、縞線が像のなかであまりに場所をとるためにフォルムの動きが木版特有のものになったようである。これは、「ムシュー・ソトレル」のふくらはぎの描法を較べてみれば、ただちに了解されよう。銅版画ではしなやかに形づくられているのに対して、木版画では生硬に図式化された表出となっている。身体フォルムの動きあるプレイがそんな風に萎えたようなぎごち無さにかわってしまうと、一般論からしても、表情の個性表現も、描法の没弾力化のあおりを受けてまったくこわばったものになるのは当然である。果たして、木版摺繪では一對の矮人の顔も表情も、銅版画のそれが観相学的にもはじけるような生氣をたたえていたのに対して、空虚で生氣の無い描かれ方になっている。見れば分かることだが、模倣者は、原画がもつ線描の表現価値の特殊性に目をつぶって素通りし、（形態の動きを独楽や毬といった元素的なものにまで還元した機知によって成り立つ）銅版画のグラフィイックなエッセンスを模倣のなかにつなぎとめることができなかったのである。

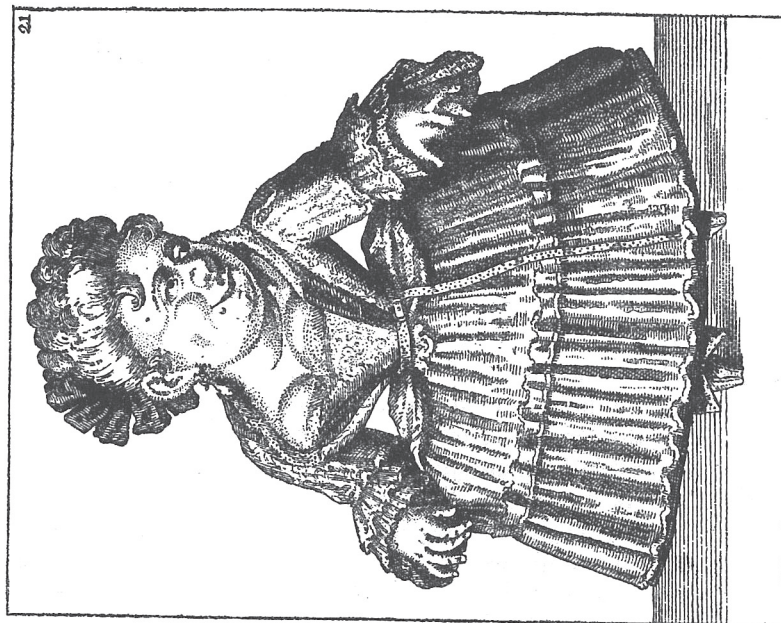
それを確かめるなら、模倣者の仕事は、原画を粗く平板かつ生硬にしてしまったと言えるだろう。それは、決して主観的な価値判断ではなく、図像の比較から事実として読みとれる実態でもあろう。それにもかかわらず、かかる批判的な講評を以て事足れりとするなら、本質的なものを無視することになるだろう。あらゆる粗っぽさにもかかわらず、模倣者の関与にはポジティブなものがある。

## 1.

このポジティブな面をはっきりさせるために、筆者は先ず、目につかずにはおかぬ現象から始めようと思う。手がけた職人は、彼自身の思うところに従って、その絵柄に、（自己の持ち味である民衆的な趣味を意味あるものとみなして）ある種の付け加えをほどこした。原画では、人物は空白の背景に置かれており、足元にわずかに陰影がほどこされるにすぎない。それに対して模倣者は、先ず、そこを縞でうめるのが適切であると考えたようである。のみならず、文様をも導入した。そして最後に、原画の外題を画面のなかに取り入れた。「春



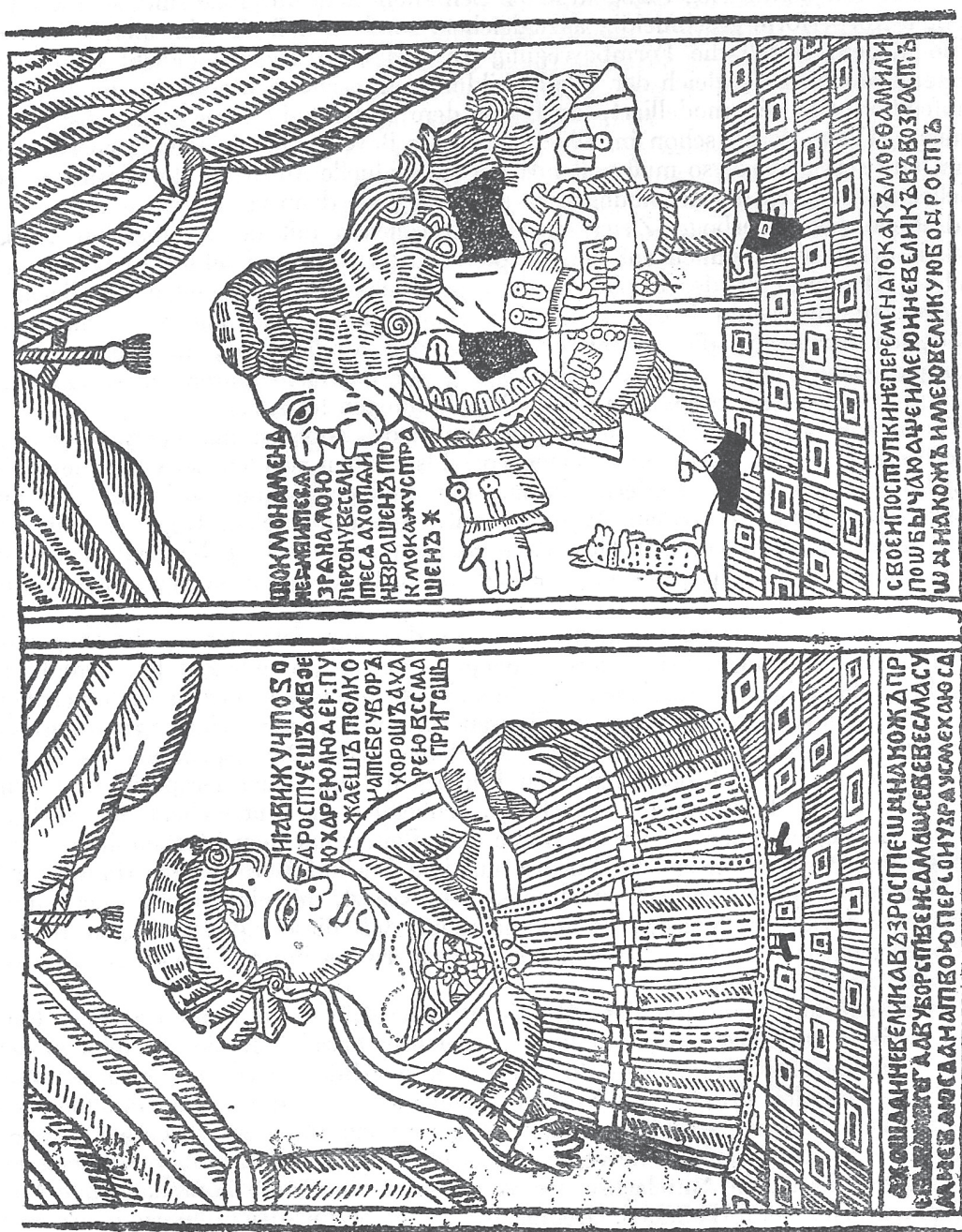
*Cum Priv. S. C. M.*  
*Monieur le Marquis De Sauterelle*  
 Obrister-Schreibertat Comisarius, in Der  
 Viebes declaration.  
 Verzeich mir Mademoiselle, mein äusserst liebs  
 Sechens, holdselig schon vergletschen man niche find  
 Erleubet mir doch ein Visit par courtoisie.  
 Ich schwor Euch daß ich nur verliese a la folie.



*Mademoiselle Policoeur, dançante avec  
son Amant l'Opera du Village  
en Provence.*

Ah! desj'is grand plaisir, mair darsé mîs habil hommes,  
 Mair is partie égal, bien faits come nous sommes,  
 Meir, s'is is mîs content, is bit heureuse fille  
 Mair, bit is a la dance mîs siebe Maître Gilles.

Textbild 5.



ロシアの民画（木版摺繪）1, 2

駒に乗る騎士」の模倣は、原画では空白だった背景に縦の木を配置し、文字をあしらひ、またしっかりした縁取りの銘文額をかぶせている。こうなると、独特の付けくわえは目的意識を満たすものであったのであろうとの印象が起きてもおかしくない。

「ムシュー・ソテレル」の模倣で、<sup>ドラベリー</sup>点景の線描を追ってゆくと、大ざっぱながらそれが人物の輪郭線と並行であることが分かるだろう。鼻と額を画する際立った線は（頭髮の分け目が頂点になる）カーテンの輪郭線とぴったり照らし合う。つまり、波打つ男性鬘と組みになり、簡素な動きをもつパートナーとして垂れさがっている。そのさい描き手は、房飾りを垂れ下げさせることによって、ポジションの中心線を強調する必要を覚えたいらしい。それを見ると、描き手がカーテンを導入したのは、形態の運動にリズムをもたせる目的にしたがったことは疑いを容れない。それには、並行対応・シンメトリーの照応・簡素な対照性、これらによって線を厚くし、また同じく留め金を際立たせることによる押韻もそこに加わる。そうした写し方をたしかなものとする意図を支えるべく、装飾的な効果の大きい教会スラヴ語の文字が蝶番<sup>ちょうつがい</sup>のように二つの作品をつないでいる。同じくチェス盤状のサイコロ文様の床を取り入れたのも民衆的な審美性をねらったもので、これも、簡素でリズムのあるモチーフが繰り返される一つである。

これらの独自の付け加えによって、模倣者の仕事は、先に指摘した粗雑化・平板化・生硬化<sup>xiv</sup>を帳消しにするに足る価値をもつことになった。なぜなら、たとい原画の個々の形体が生硬になっているとしても、とりわけ表情や仕草が生気のないものが変わっているとしても、諸要素のリズムある全体は粗い振幅力を表出しているからである。さらに、銅版画では別々のものであった二人の矮人はペアとされてしまった。なぜなら絵本では男と女が、一連のものではあれ、二つの異なった木版画だったからである。のみならず、絵本では、二作品は道化じみた求愛という劇的な対照に引き入れられた。その際、両画の人物の顔は、火のついたような求婚とつくったような拒否という分かりやすい一対となり、また間に配された文字帯は、手でつかめる蝶番のようである。

これらすべてを検討するなら、我らが職人は、決して未熟な模倣者でもつまらない原画と思いつつちょっかいを出した下手糞でもなく、明瞭な主張をこめて、異質な見本を自家薬籠中のものとしたことが分かってくる。なるほど、その職人は、銅版画の洗練されたウィットを解さず、自分なりの要点を存分に表現しようと切り替えの挙に出はしたものの、それまた子供っぽいまでの失敗を冒しはした。それはマドモワゼル・ジョリケールのクリノリノン・スカート<sup>xv</sup>の下ブーツがまるで二つの時計の振り子かと思えるほど不格好であるのを見るだけでも十分である。しかし、高級なウィットという彼にはなじみのない調べに突き入ろうとした瞬間、他ならぬこの滑稽な脱線が何がもたらしたかは、私たちにはまことに明らかである。慣れ親しんだ道が、模倣者の足取りをしっかりと支え、導いたのである。

## 2.

浮彫風の三点の銅版画では空間原理が後退していたのだったが、次の二点の原画、すなわち「吝嗇の果て」（＝リーペル）と「人面の鳥」では、立体幾何学的な空間システムがあらわれる。民のプリミティヴな図像感覚は空間の諸物を平面的な連結でまとめてしまうところがあり、この作品のような合理的に明快に処理された空間観念はまったく無縁である。なぜなら、民に特有の思考を規定する連想のメカニズムに対して、ここでは厳格に総合的な構成原理による思考が屹立するからである。後者にあつては、空間世界は、統一的な観点に理路整然と下屬させられる。この銅版画を前に、ロシアの模倣者は、その非理知的な採用能力と、そうではあれ持ちあわせる民とむすびついた固執力の決断のあり方を試されるという課題へと投げこまれた。何はともあれ異質な思考形態に自己を合わせようとしたのなら、それがために彼は、慣れ親しんだナイーヴな物の見方の習慣を永久に犠牲にしていたことだろう<sup>10</sup>。しかし実際には、民に胚胎する図像形態に忠実でありつづけた。しかしそのために、手がけた模倣作品では、銅版画の藝術的特質ははやばやと失われるしかなかった。この分裂のなかで、彼がどのような処理をしたか、またどんな決断をしたか、それはオリジナルとコピーを仔細に比較すれば明らかになる。

先ず、銅版画の三次元的な深みの効果が、どんな図像要素によって成り立っていたかを確かめておきたい。

その「鶏卵の農夫」(Der Eierbauer) (図版 p.152) では、黒白をつよく対比させる描法によって、フィギュアは手にとることができるほどにまで立体的に画面を圧している。横柄に開いた広い足幅とそれが投げる影によって、そこでの深みの効果はいっそう高められている。背景の風景描写は、するどい遠近法によってフィギュアとは段差をなしている。左手には、枠に接して暗いレプスワール描法による背景<sup>xvi</sup>が空間に突き入っている。湾曲しつつ遠ざかる一本道は、前景と彼方の農場家屋とが大きな距離ではなれていることをその奥行きによって見る者に目測させる。一本道は眺望<sup>ボワント・ド・ヴュー</sup>にして消点として遠方に位置している。地平線にあたる線の位置は、空間の深みをつよめるために、能うかぎり低く設定され、人物の膝の高さにも達しない。この極端に低い地平線の前に、農夫の姿は、つり合いを失するほど巨大な現れ方をする。たとい農夫の仕草を解説する十四行の詩文がフィギュアに幾分か装飾的な効果をあたえることがなかったとしても、それは変わらない。

10 筆者は次の論考において、アカデミーの合理化された藝術の影響下に立つことによって、民衆的な形体が消え去ることを、それを明らかにしめす事例によって証明した。参照、Wilhelm FRAENGER, *Materialien zur Frühgeschichte des Neurupier Bilderbogens*. In: *Jahrbuch für historische Volkskunde*, Bd.I (1924), S.258-264.



Ich übe mich stetshin in der Constablers - Kunst;  
 Doch wirft mein Pöller nur Stein- Pötte und Carcasen,  
 Die ihre Würckung stark die Nase fühlen lassen;  
 Und spühet's auch Jedermann, daß es kein blauer Dursch.

Textbild 3.



ロシアの民画（木版摺繪）3

我らがロシアの模倣者が、空間形成上のかかる形体機能をまるで解さなかったことは、これに対応する木版画でふれたとおりである（図版 p.153）。きわめて彫塑的な農夫の存在の確かさのなかで、模倣画にも残ったのは、大股な脚の姿勢だけである。しかしそれすら、空間を圧する機能をまったくそがれている。そもそも、ここでは人物は確固として立ってはいず、まるで切り紙の人形を画面にぶら下げたような感じである。足を受けとめるしっかりした地面も欠けている。人物が落としていた影はなくなり、平面的な配置のなかでいかなる意味をもっていないかの如くですらある。原画では風景は完全な脈絡をもって前景から遠景へと延びていたが、木版摺繪では風景の組み立ては断続的な図式化をきたしている。奥行きのある空間の広がり、平面的な羅列と詰め込みを取って代われ、しかも銅版画の個性的な風景描写は因習的な村落風景にまで固定されてしまった。たしかに同じ形状のカーヴが背景を指し示してはいる。が、灌木と高い樹はやはり類型化され、それらの多様な生長の姿も簡略化されて、子供でも描けそうな樅あるいは球冠樹、また装飾的にシンメトリックな葉と花の小樹に縮められている。

我らの民衆的な職人が、自分が使えるそれはそれでまとまったストックから風景描写をまとめたとき、彼は、個々の事物を統一した縮尺で関係づけることなど微塵も考えていなかった。むしろ、遠くにあるものも近くのものも区別をつけずに同じ平面に詰めこんだことから知られるように、大きさの意義を無頓着に捨ててしまった。そもそも彼は、均衡プロポーションの法則を知ってもいなかった。そして屈託のない造形の喜びを前にして、大きさの尺度をひっくり返すことにかけては何一つ放棄しはしなかった。それは、この木版摺繪におけるように、谷間に農村一つを極小の尺度で詰めこむことにおいても、その上の丘に三倍もの大きさの農場家屋を配置することにおいても同様であった。ちなみに、物体の形体についてプロポーションの等級をつけることはパースペクティヴ理論の大前提である。そこから見ると、我らがロシアの模倣者は、合理的な造形に関するこの理論命題の最初のものにすら従わなかったのだが、そのときの彼には、より広義のパースペクティヴが七つの秘印の書物<sup>xvii</sup>ながら元から手持ちになっていたのである。

ところが、原画の構成が彼を迷わせ、元の形態に合わせようとする誤った試みへと誘ったのだった。その事情を、彼が（実にあり得ることだが）銅版画を単純に謄写した、と仮定してみよう。つまり、何も考えず、自分の原版で（もっともそれは木版を彫るという仕事になるはかなかったが）作り上げた。すでにその段階で、平面的な描法と三次元的描法とのあいだで激しいジレンマが起きたであろう。

しかし我らが木版摺繪をじっくり見るなら、そこにあるのは、純然たる平面描法として筋道が立ち、何ものにも煩わされずに仕上げられた形体の組み合わせである。となると、民衆的な工芸家の迷いなき固定した様式意志がここではたらいっていたとの意義深い事実を確か

める以外にないだろう。その様式意志によって、彼は、銅版画のジャンルにかかわる自己に無縁な諸要素を木版摺繪から切り離したのだった。言い換えれば、文化と文化をつなぐ彼の採用能力が効かなくなったとき、彼の根生いの固執力が、それだけいっそう強まり、まとまったものとして作用したのだった。彼の木版摺繪を何がどうであれ本物の民藝作品としたのは、彼のポジティブな営為に他ならなかった。このポジティブなものを改めて明らかにするには、（民衆的な模倣者が見本の改造にあたってもちいた）造形手法の個々の細部をなぞる必要がある。

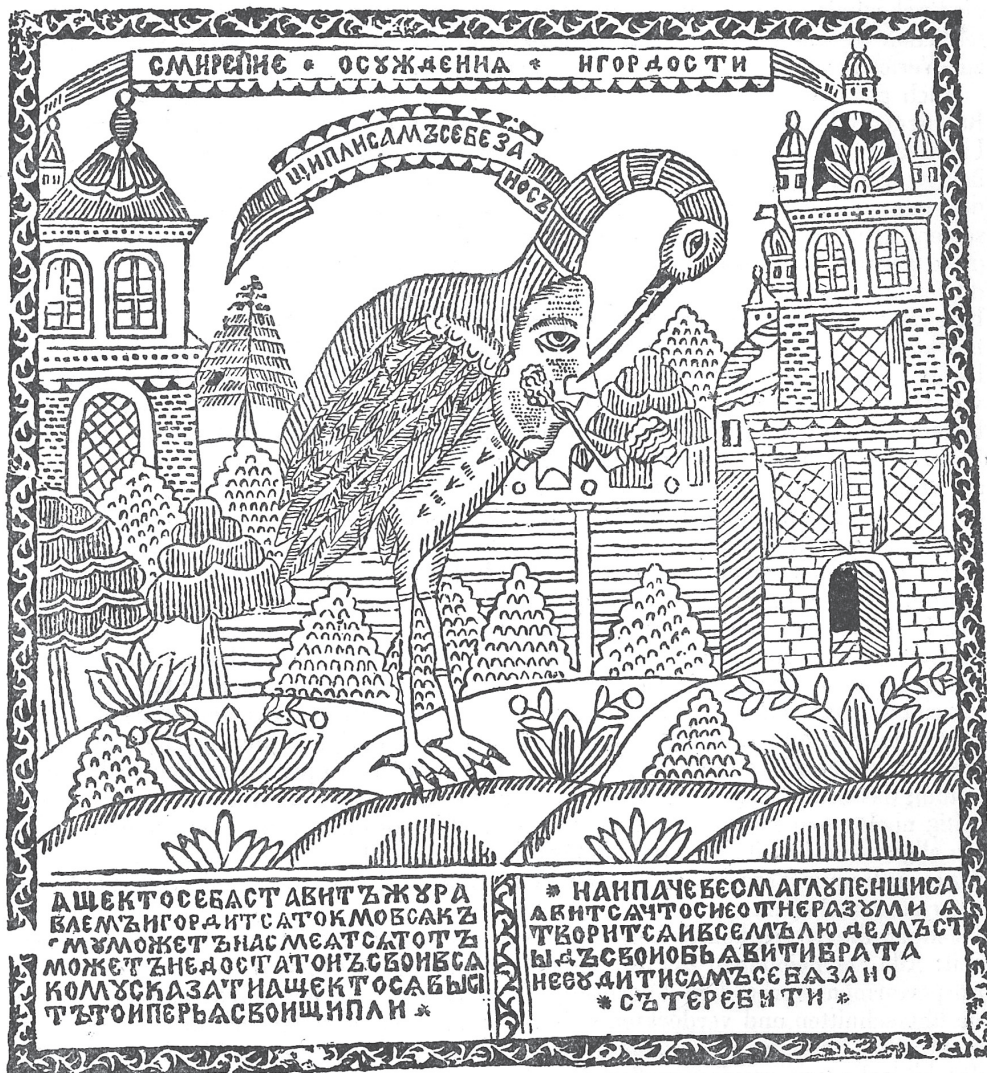
胸に人面の鳥（図版 p.148）の場合、銅版画家のパースペクティヴの効果は、エネルギー的な斜めの線にある。それは、前景から、傾斜をつけて配置された家並を経て、遙かな雲の鎖にまでわたっている。この斜めの線は、空間システム全体の背骨でもある。すなわち銅版画では風景の広がりによって計測されつくしているが、それに対して木版摺繪では、奥行きのあるいずれの視点も、まるで釘で板を何枚も打ちつけたように平板である（図版 p.149）。二つの塔舎のうちの一つを囲む籬は木版の背景全体に門をかけてしまっている。籬と塔舎は、まったく並行した水平の線に配置される。原画がもっていた奥行きのある斜めの軸は、計画的に平面へと引き延ばされ、それによって木版画は骨組をもつことになった。それは、銅版画が立体幾何学のシステムを枠とする骨組みをもっていたのに対して、平面幾何学的なシステムが許容する限りで表出能力を帯びた骨組みである。

銅版画の風景は、まったく非構造的な性状にある。それは囑目の光景の偶然的な切り取りであり、そうした光景に対して、縁取りは外との区切りとしてはまるで拘束性をもたない。風景は、どの方向に向かっても、描かれたものを超えて延びてゆき、区切られていないもののなかへ消えてゆくかのである。－ これに対して、ロシアの模倣者の描くところの風景は、構造化されて完全なまでのバランスをもったものとなっている。ここでは、造形の法則が枠となっている。つまり、囲いのなかに、自己限定的に全体がまとまったものとしての形体が存在する。<sup>コーナー</sup>隅から隅にいたるなかで形体は終結する。垂直の枠に、塔舎の形状は照応している。のみならず、二つの塔舎がより小さな内側の枠をつくって画面に立ち、しかも鳥のフィギュアをしっかりと囲んでいる。また水平の枠線の上方には、地面があり、さらに籬と塔舎の組み立ての横線が並び、加えて銘文板が配される。かかる枠によって固定された構成は、いやが上にも強調された中心軸によって、最終的な着地に至る。銅版画では鳥のフィギュアは、周りの空間的形体とは辛うじてバランスをとっているが、木版では安定したバランスにあって構造的な共存物のなかに組み込まれている。銅版画では格言を記したりボンがそれ自体ゆるやかなシンメトリーをつくって中心的なフィギュアの背中線にただよいながら包んでいる。それに比べて木版摺繪では、格言のリボン、横にずれた位置から画面中央にまでたっぷり伸びて、そこで硬い留め金さながら、中心軸に縫いつけられたように固定さ



Der selber weder Storch noch Strauß,  
 Vil narriſcher ſieht als andre auß.  
 Doch jederman weiß ſich zu lachen.  
 Die kleine Fehler groß zu machen.

Der jedermann die Mängel ſagen  
 Und allen Leuten ſich anſchlagen.  
 Der mag nur ſeine Federn rüpfen  
 Und ſelbſt ſich bey der Naſe zupfen.



ロシアの民画（木版摺繪）4

れる。

「鶏卵の農夫」の図（p.153）でも、そこを支配するのは、内部の諸形体の枠線が並行になろうとする性状である。一例だけを挙げるなら、背負い籠の垂直の輪郭線は画面の枠の上下に走る線とまったく照らし合う。（背負い籠が下部で）斜め線となって（照応していた）枠の土台から解放されると、今度は、縦の木が画面に入ってくる。その縦の木は、幹が画面の枠と照応し、また枝の描き方は背負い籠の角と並行した輪郭をつくって固定される。こうして輪郭線がたがいに固定し合い、支え合い、重なるのは、三次元的な奥行きのある構造にとって代わる平面幾何学的代替であると言ってよいであろう。なぜなら、模倣者の造形にかかわる知性がどのようにプリミティブであろうとも、そこにはたらくのは原画の平面幾何学的な改変であることは疑いようがないからであり、またここではそれを挽益するところの大きい事例で示そうとするのである。その事例はまた同時に、我々が木版摺繪の見紛いようがない<欠陥>においてすら、ポジティブな形体思念が内在することをも教えている。農村全体と家屋一軒との不釣り合いは、合理的な正確さとしての藝術営為から見れば、欠陥そのものとしてマークされるほかない。しかし我々がロシアの模倣者にとって、大きさの価値をめぐる尺度法則への違反は、原画の移し替えの可能性をめぐる計算から生じた事態であり、しかもその計算はそれがどうであったかを今日の私たちもお推し量ることができるようなものである。画面の丘は独自に付けくわえられたもので、そこに農家が配されるのは、詩作品の装飾的な鏡像に代わる代替造形であった。平面をラフにうずめる模倣者の独自の付け加えにおいて画面上方に詩を配したのもそうであり、同じ目的を満たしている。つまり、何もない空を背景に、低い地平線を前につかまえるものもなく無く現れる農夫の姿に装飾的な支えをあたえるのである。一見したところ分かりやすい案内の手段は、元の銘文を画面に取り込むことであろうが、教会スラヴ語の大文字につきものの尊大さでは、それもかなわない。そこで模倣者は、すでに所与のものである村のモチーフを簡単な繰り返しのかたちに変えたのだった。と同時に、二番目の目的をも、農家のたたずまいと結びつけた。彼は、農家の全体の輪郭を二棟の屋根とまん丸の樹木であらわし、しかも斜め線で盛り上げたが、それは願いごとの夢をあらわす階段に並行した受けになる土台をもうけるためでもあった。

とは言え、模倣者の最も本質的な作業が発揮されたのは、次の諸点においてであった。銅版画にあらわれる全ての物象は、相対性において解されていた。そこでの物体の形体は、光と影が入れ替わる動きのなかに投げ込まれている。それらは空間のなかで交叉したり重なったりする。あるいは斜に構えた見方で現れたりもした。それらの運動は一時的なものとして措定される。それに対して、木版摺繪の諸像は、いわば絶対的なものとして見られている。陰影の不確かさから引っぱり出され、運動から静止へと転移させられ、目立たない扱いから正面へと引き戻され、さらに完全な均衡へと固定される。かくしてここで起きるのは、単な

る改造や単なる移し替え以上に、何か深みのあるものであることがあきらかになる。すなわち、ここで私たちは価値転換を前にする。民衆的な嗜好が、美と藝術規則の特殊な観念を発揮する手立てとなる価値転換。この因習にしばられた形体言語をジャンルの異質なものである身分藝術とは比較するのは辛うじて可能な程度であるが、そうした形体言語は、図式的でステレオタイプの様相をみせはしても、独自の法則の枠の下では、徹頭徹尾、有機的であり生きて躍動している。

### 3.

すでにカロの矮人の描き変えにおいて、カリカチュアの形体意志を前に、模倣者はナイーヴな戸惑いを見せていた。これを言うのは、対象を明瞭な図柄に写しとろうとする模倣者の変哲もない感覚の他にも、線言語はなお第二の隠れた感覚をもっているはずだからである。言い換えれば、描出と意味づけは同じものを思念しているわけではないという表出形体にこもるそうした二重底の深みを、単純さが身上の模倣者は理解できていなかった。しかし彼の理解能力を超えていたのは、そうしたカリカチュア的な際どいほめかしだけではない。特殊な細やかな神経をはたらかせて自己の手にした材料から＜何かをなそうと＞欲するあらゆる知的な様式化もそうである。その事情を、寓話的な図柄「鶏卵の農夫」を例にとって示そうと思う。

この銅版画のグラフィック的な要点は、上昇する願望の階段と音を立てて下落する運命の相克にある。話の内容にかかわる二つの軸は、イラストレイターの巨匠的な筆さばきで移調され、それらは形象づくりの軸として彼に奉仕している。願望の躍動とネメシス(報い)<sup>xiii</sup>の反動が、主導的な斜め線として画面に浮かび上がる。そして二つの線は決定的に離れゆくと共に、またその離れ行きは明らかなシンメトリーをつくっている。かかる理知的に考え出された相関によって、寓話のモラル内容は視覚的な説得性へとうながされる。二つの異なった目的へ向かう拡散は、果てしないコントラストを意味している。すなわち、軽い空中の城と固い地面、彼方へと浮遊しゆくファンタジーと石が散らばる現実の間のコントラストである。しかしこの二つの要素は対立物として相違するだけでなく、同時にまた結びついていることも否定できない。すなわち、どんな思い上がりにも罰が下る、とするモラルの因果性による結びつきであり、それゆえ異なった目的へ向かう二つの線のシンメトリーは、上述の不可避の因果関係を十全な徴表において呈示する。要するに、シンメトリーが明かるみに出るのは、シャボン玉の浮上と不運な転落は同じ累進をきたすという考え方である。素材のかかるグラフィック的解釈の先鋭化を前にしては、ロシアの模倣者の場合には、その何ものも見出せない。彼が拠りどころにしたのは極く一般的なもので、イラスト理念の何か特殊なものではなかった。そのため願望を延ばすのと現実とのウィットをきかせた形体の絡み合いも粗雑とな



### Riepel.

Riepel zahlt die Ayrer oft,  
Find daß er ein Herr kan werden,  
Ja ein Graff wohl unverhofft  
Und verwundert sich auf Erden.

Gehet seinen Weeg so weiter,  
Ungeschr bricht ihm der Krozen  
Da erfuhr er erst ach leider!  
Daß umsonst sein datum setzen.



ロシアの民画（木版摺繪）5

りメリハリのない曖昧さへと移っていった。彼の場合、鶏卵はドラスチックなこぼれ方をしている。それを描く手法は、男の歩みを意味するだけで、人物をこれ見よがしにさらけ出すところまでもってゆく意図を微塵も含んでいない。

かくして銅版画の緊張した表現がだいなしになるのは紛れもないが、それはある種の価値によって均衡を得てもいる。その価値の頂点に立つのは、民の見地のもつまじめと実際性である。とりわけ後者のモチーフ、すなわち農民の不運は、観点の違いの全体を明らかにしてくれる。銅版画家は、この不運を遊び半分にからかう描き方をしていた。鶏卵が籠から段差をつけてこぼれ落ちる様には装飾効果があり、ここに二個、あちらに三個、さらに四個、七個という配置はくだけた文様となっている。素材に対するそうしたコミカルにも超然とした距離の取り方にまで自己を高めることは、民衆的な描き手にはとうていできるものではなかった。彼は、事態の核心へとまっしぐらに突き進む。そして過剰な装飾をほどこすよりも、むしろ事態を簡略化した描き方で表現する。

銅版画家が素材と遊びのような結びつき方をしていることがいっそう明瞭になるのは、願望の階段のモチーフにおいてであろう。それは洗練された呈示形式の枠内にあって、意図的にプリミティヴな効果を発揮するようにつくられている。つまり、素材が農民であるために、ナイーヴな調べが取り入れられる。このわざとつくった子供ばさと単純さが、木版摺繪への移し替えでは、本物のプリミティヴへと後退し、そうなるのはじめて木版摺繪のなかに有機的な意味をもって組み込まれる。この絵本風の描法を、連想的・民衆的思考の心理繪圖<sup>サイコグラム</sup>と呼んでもよいだろう。そこでは、＜金持ちになる＞という概念が、元素的な視覚性と言えるほどにまでまざまざと具象化される。夢の階段のてっぺんがせいぜい莊園であるからとて、意味づけはいささかも損なわれない。これは形式的な意味にすぎないが、他方、繪像思念そのものは、プリミティヴな暗喩性において（正に正反対に）銅版画家によって民衆的な嗜好の領域から取り入れられたのだった。さらに、鶏卵の農夫がとんな「リーベル」の特徴をもつてたちあられる銅版画のあらゆるパロディ性は、木版摺繪では実際の真面目さが変わってしまったとの評価を下すなら、結論としてこうも言えるだろう。すなわち寓話素材は、模倣者のナイーヴな形体言語のなかでは、精神的に洗練された銅版画におけるよりも、はるかにまじめ、またはるかに説得力あるものとなったのである。

そこで本来の設問、すなわち木版摺繪はどの程度まで＜沈降した文化物象＞と言い得るのであろうか、との問いに立ちかえるなら、この事例の場合、事態は逆になる。銅版画家の作品は＜高められた民の物象＞だからである。寓話素材のなかにあった民の根生いの物の見方という内容が、民らしさのあり方で造形され、それが強度な単純化という特徴を得ることにより民衆的な木版摺繪として民のなかへ返ってゆくのである。

まったく同じことが、諺：＜己れの鼻をつまんでみろよ＞にもあてはまる。古い民衆的な

素材がその発生した場所へもどってゆく。もっとも、この場合について言えば、集合的な価値と個性的な価値との相互交替がすこぶる輻輳したかたちで現れる。言い換えれば、ここには、古典古代の図像モチーフが迷信と魔法という集合内容的な出自からふたび掴みとられたのである。その元の意味は疾うに死に絶えており、銅版画家との結びつきをもっていたわけではなかった。大昔のカメオの図柄という空っぽの改造された入れ物に、新しいテーマが注ぎこまれたのだが、そのテーマは、銅版画家が自ら考案したものではなく、民のあいだの諺という共有財から借りたのだった。かかる故を以て、我らが銅版画家の個性的な作業は、謎めいたエムブレムの図柄へのコミカルな新しい意味付与として成り立っており、逆に言えば、古い図柄が民衆的な教訓の担い手になったのだった。ユーモラスなコンビネーションにおいて、彼は、さらに二種類の諺的な言い回しを主たるモチーフに結び併せて、一幅の判じ繪を作り上げたのである。そのコミカルな効果は見紛うべくもない。それは、笑いを誘うような（グロテスクで秘密をはらんだ緊張した）二つの基本ファクターが啞然とするほどトリヴィアルな解決を内包することにおいてよく証かされる。諺を内容とするそれ自体ポピュラーな判じ繪が影響力を民藝に及ぼしたことは不思議ではない。なぜなら、古いロシアの木版摺繪の他にも、そのモチーフは1726年に作られたガラス裏絵やレーゲンの市民会館に懸かる壁繪にも反映されているからである<sup>11</sup>。

- 11 ガラス裏絵は、シュトゥットガルトの古文物コレクションに見出され、二作が確認されるが、それらは、背景にはそれぞれ次の銘文が入っている。上部の文言：＜己を知るべし、さもなく己が鼻をつまむべし＞（*Nosce te pisum Erkenne dich selsbt oder ziehe dich selbst bey der Nasen*）下部の文言：

高貴の者は、他者を批判すること多く *Offt einer den anderen tadelt Wer ist so hoch geadelt*

己に欠陥なき者は、それに縛られる *Ist selber damit behaft Der nicht ein Mangel hat.*

一七二六年

『ドイツの民藝』のうち、グレーバー編集の「シュヴァーベン」の巻（GRÖBERS „Schwaben“-Band der „*Deutschen Volkskunst*“, Abb168）では、誤植のために、この作品はエルハルトの古文物コレクションとしてクミュントの部に入れられているが（*Erhardsche Altertümersammlung nach Gmündt*），カール・グレーバー博士（Dr. Karl Gröber）は両作品の正確な銘文を筆者に教示された。これにはいたく感謝すると共に、また同じ形象モチーフがバイルン森のレーゲン（Regen / Bayr. Wald）の市民会館に描かれていることに注意を促されることにもなった。そのフレスコ画は、ガラス裏絵と同時期に描かれ、また次の添書きがついている。＜己を知るべし、さもなく己が鼻をつまむべし＞。このテーマの彫刻作品は、オーバープファルツのヴァルトザッセン（*Waldsassen / Bez.-Amt Tirschenreuth*）において図書館の梁の支柱の彫像となっており、次の文献にその写真が入っている。参照、*Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern*, Bd.XIV (Oberpfalz), Tafel 15.

## ふたたびく沈降した文化物象の理論をめぐって

我々が木版摺繪を厳密に実際の計測に沿って分析して分かるのは、模倣者による移し替えにはネガティブな面とポジティブな面とがあることである。それは、彼が無理解と不器用から木版のなかに粗雑化したところのもので、その事情が（批判的分解がポジティブな成果の部分特定したのと同じく）先入観にとらわれずに裏づけられたのである。銅版画の（質の）引き下げが、引き下げのもつ独自の作業価値によって克服されたことも明らかになった。これらを基本的に確かめるところまで進んだのだが、それは、分析結果を論理的に推論して関係づけることによってであった。これを言うのは、はじめは粗雑化・平板化・生硬化、さらに価値の低下と見えるところのものも、検討を重ねるにつれて、模倣者のポジティブな能力の前提に他ならないことが分かってきたからである。合理性のゆえに伝来の形体感覚とは折り合わないような形体価値に目をつぶることにかけては微動だにしない本能が彼を動かしたからこそ、また彼がそうした形体造形を拒否するか、あるいは力づくでねじ曲げたからこそ、彼は、木版摺繪を本物の民藝の意味で首尾一貫した造形へと全うすることができたのだった。

しかし模倣者の仕事の価値と無価値は決して矛盾による対立物ではなく、両者が内的な相関関係に立っているとすれば、最初の問い、すなわち我々が木版摺繪において、元の銅版画の模写としての成功と不成功はどの程度までであろうかとの問いは、何かを言う得るには足りない無意味なものになってしまう。これを言うのは、そうした部分的な計測からは、先におこなった分析から得られる結果は抜け落ちるからである。実際、分析結果が示したのは、身分藝術と大衆藝術<sup>xix</sup>の形体造形においては、（互いにジャンルを異にし）異なった社会的・嗜好的な前提からそれぞれの法則を享受する二種類の有機体が存するということだからである。

しかし原画のそうした異質な形体が根本的な変容へと引きこまれ、そこから（民に根生いの嗜好欲求に従いつつ）必然的に本物の新形態へと現れ出ると、沈降した文化物象の理論は気の抜けた切実性の薄いものになってゆく。となると、次のような問いが立つだろう。高次の諸層の文化物象がそれ自身の形体とは異なった主張をもって立ちあらわれるのはどこであろうか、また高次の諸層の文化物象が大衆文化にとって見本となり得るのは、他のどんな原理によってであろうか、と。なぜなら、そこでは、高次の諸層の文化物象の内容価値は二次的な作用原理、すなわち自立したエレメントとしてではなく、影響をもつとしてもせいぜい形式的な原理にとどまるからである。

く沈降した文化物象学説が依拠するのは、知的な物象の流布の過程において下層は受容的な役割を果たすのみ、との理論である。この見解は、ここで実地に検討した事象とどのように合致するであろうか。ここで示したのは、民衆的な造形者が、見本となった諸形体を前

にして、（空っぽの受容性ではなく）手ぬかり無く一連のくろみをもった生産性を発揮する様子であった。また原画の内容の点では、寓話と諺の造形を手がかりにして、それらが民のあいだの共有財から取り出されたものであり、またそれを基準にするなら、その観点を活かしているという点において、銅版画は＜上昇した民の物象＞として現れ出たのだった。そこから見ると、かの理論は、私たちの分析結果の前では確固たるものではあり得ない。形式面では、理論は分析結果から逸れてしまい、またテーマの観点から見ても誰にも分かるほどの自己矛盾をおかしている。その理論があてはまるとしても、精々、漠然としたもので、この事例で言えば、木版摺繪が銅版画に源泉を負っているということくらいである。その理論の一般論的な決めつけも、決して、民俗的な特殊なものを射当てているわけではなく、人口動態的事情を背景にしたモチーフ史的要請としてのみ妥当する程度であることはすでに十分あきらかで、これ以上説明を尽くす必要もないだろう。

ところで、理論の程度は特殊例においてこそ試される。民俗学の基本概念の体系が社会的血流の毛細血管に柔軟に合わせる内的な柔軟性をもたず、集合価値と個人価値の有機的相関を恣意的な図式を構えてぶつからせるなら、＜共同体物象＞と＜沈降した文化物象＞という発見法的な原理は混乱を生むだけであろう。作業仮説的な二つの概念は、根が深くからみあい梢がもつれあった深い森に見通しのきく林道を切りひらくことを目指している。しかしこの大まかに見当をつけた道を通して民俗事象の細部をたどり、特殊事例をきわめようとするなら、他ならぬその場所において、行く手には現実という雑草が繁茂している。詰まるところ、地図の上で綿密に二分された森ではあるが、実際の森は現実のなかに立っているのである。

沈降した文化物象の理論に対しては、二つの根本的な疑義がある。

まず、上層とその精神財という見方は、まったく恣意的な抽象にすぎない。かく言うのは、そこで理解されている社会的要請とは、＜人間の非常な不同性と、身分をもってこれまでの文化発展の最後の階梯＞と見るものだからである。個々人にプリミティヴな下層が存するとされはしても<sup>xx</sup>、また下から上へ昇る力の作用がみとめられるとしても、社会生活のアノニムな諸要素は民俗学の関心圏からはじき出され、文化史の領域に組み込まれる。むしろ上層から下へ向かう動きにおいて（個としては）遮断が考えられているのを見ると、この上層は、フィヒテの哲学の意味での淳乎たる＜絶対自我＞、すなわち＜絶対主観＞と同類の観を呈する。またこの高次人間が昇華された個性化を手立てとして創り出す精神作品は、（明確かつ断固たる価値のある）ほとんど哲学的な性格をもち、またその哲学的性格はさらに展開する能力をもたず、精々、社会的な動きに流されるまま＜沈みこむ＞ことがある程度である。社会科学の諸部門の枠では、人口統計学の特殊な位置は、かの上層の精神財がアノニムなものへなりゆく深部の歩みを追跡することに限定されている。

その理論が説くところでは、そうした知的価値財の＜沈みこみ＞は、無名・没独自・没人

格の大衆<sup>マッセ</sup>へ移ってゆく敷居をまたぐ瞬間においてはじめて顕在化する。これに対するのが、二つ目の異論である。沈降した文化物象の理論は、人口動態学的なシステム形成への支柱となるべしとの要請をもって提唱されたが、そこから、その〈基本概念〉をめぐって次の促しがなされることになった。すなわち、民俗学的な特質がその基本概念によって名指し得ること、また個性的な精神価値財が（その基本概念と関係づけられることによって）没人格化が〈低い敷居〉の場ではじめて姿をあらわすことである。これは、次のような前提と重なっている。上層の内部では個性的な精神作業が原形を保ちつづけ、オリジナリティそのものに憩っており、それがやがて下降的な推移にとらえられて独自性を剥奪されてゆくと言うのである。しかしそれに背馳する基本的な事実がある。すでに上層の知的気圏のなかにおいて、諸個人の精神価値財は総じて崩れに見舞われていたのである。これを言うのは、精神価値財もまた創った者の手をはなれた瞬間から、たとい先ずは狭い圏内であるにせよ、共同体価値財として動きに向かい、それはとりもなおさず（まったき瑣末主義に至る）沈みこみの過程にゆだねられるからである。

要するに、全てが沈みこむのであり、交配にいたらない形体でもすでに下へ向かう敷居をまたいでいると言えるが、そうであれば、沈みこみ過程をこのほんの一断面に固定しようとするその理論の図式は深甚な問題性にさらされずにはおかない。なぜなら、本来のものではなくなった知的物象の上層から他の社会的層序への転移においては、刷新（Regeneration）の可能性も存するからで、しかもその可能性は、その理論の闘争者が公理をまもるために一面的な情熱をかたむけて最終的な劣化（Degeneration）と呼んだものと少なくとも同じなのである。

## アルブレヒト・デューラーの原画の大衆藝術への変容 ― その前段階と経過

創造的な作り手の作品も、すでに作り手の身近な圏内や創り手自身によって模範的にしつらえられた生活圏において、通俗化をとことん突き進める価値低下に見舞われる。そこでは、創造的な作り手と同じくらいの知性の段階に立つ人々によって、上っ面だけの受け入れがなされ、作品は台無しにされてしまう。かかる事実を明らかにするために、アルブレヒト・デューラー（Albrecht Dürer 1471-1528）の木版画がわずかに位置世代のあいだに（1498-1535）見舞われた変容を取り上げようと思う。事例は、この上なく高度な主観性のドキュメントと言ってもよい作品、具体的には「聖ヨハネの黙示録」（1498年頃成立図版 p.160）である。沈降した文化物象の理論の意味では真に〈絶対的自我〉によって創作されたこの作品が、最後は下向きの敷居まで動いて行き、大衆藝術の対象となったのだった。と言うのは、先に見た銅版画と同じく、このデューラーの作品もまた古いロシアの木版摺繪のイラストレーターにとって原画となったからである（図版 p.166）。実際、両作品を対置するだけでも、個人藝術と民

藝という二つの極のあいだに広がる幅を知ることができる。すなわちその両極の間は、高次文化のなかで起きた頽落過程を確かめることができることができる場所であると共に、また逆にアルブレヒト・デューラーの木版画が深く沈みゆくなかで起きたのは何だったか、と問うことによって、決定的な問題にかかわる緊張をはらんだ場でもある。そのため、この事例は、いっそう高い価値をもつだろう。

はじめに、アルブレヒト・デューラーによるこの幻想的にも独自の造形の本質的に独特なものはどこにみとめられるのか、という問題を簡単にまとめておこう。描写の対象は「黙示録」のなかでも、特に元素的な妖霊<sup>ファントム</sup>が若者に近づき、威嚇的に力づくで指示する場面である。これなる書を読むべし、しかして吞め！そして予言の強迫を若者の唇に押し当てる。

この木版画を前にした者の意識を圧する最初の印象は、場面に繰り上げられる途方もない爆発力である。妖霊の身体は、突きさすばかりの光の剣の降臨と光の束と、燃えて立ち上る雲霧のなかにまったく溶解している。頭、手、石柱の脚、これらが画面の三つの力の場をつくり、それらは身体の構造として互いにむすびついていない。むしろ本質的なのは、妖魔のごとき天使が足をもたず、堅い石柱の上にあって重い足音を響かせることである。

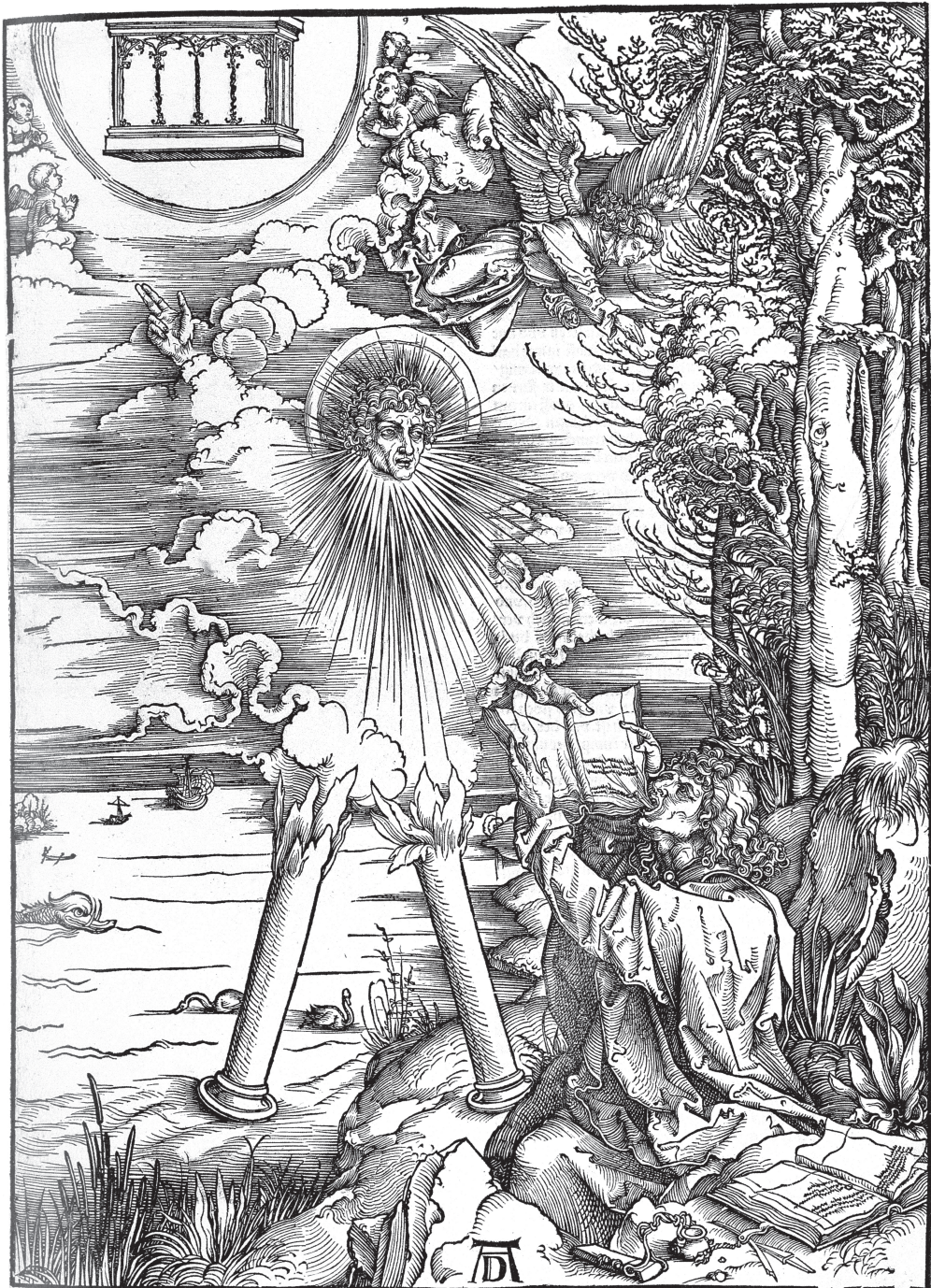
神の使者の深刻悲痛な表情はヨハネを見つめてはいず、下方へ顔を傾けてもいない。特定の目標に眼差しを注ぐことなく、没空間的・没時間的な凝視が向かう先は世界の縁辺であり、そこで大地は終わり、不毛なわずかな岸辺の反対側は測り知れぬ海と空へと深まってゆく。

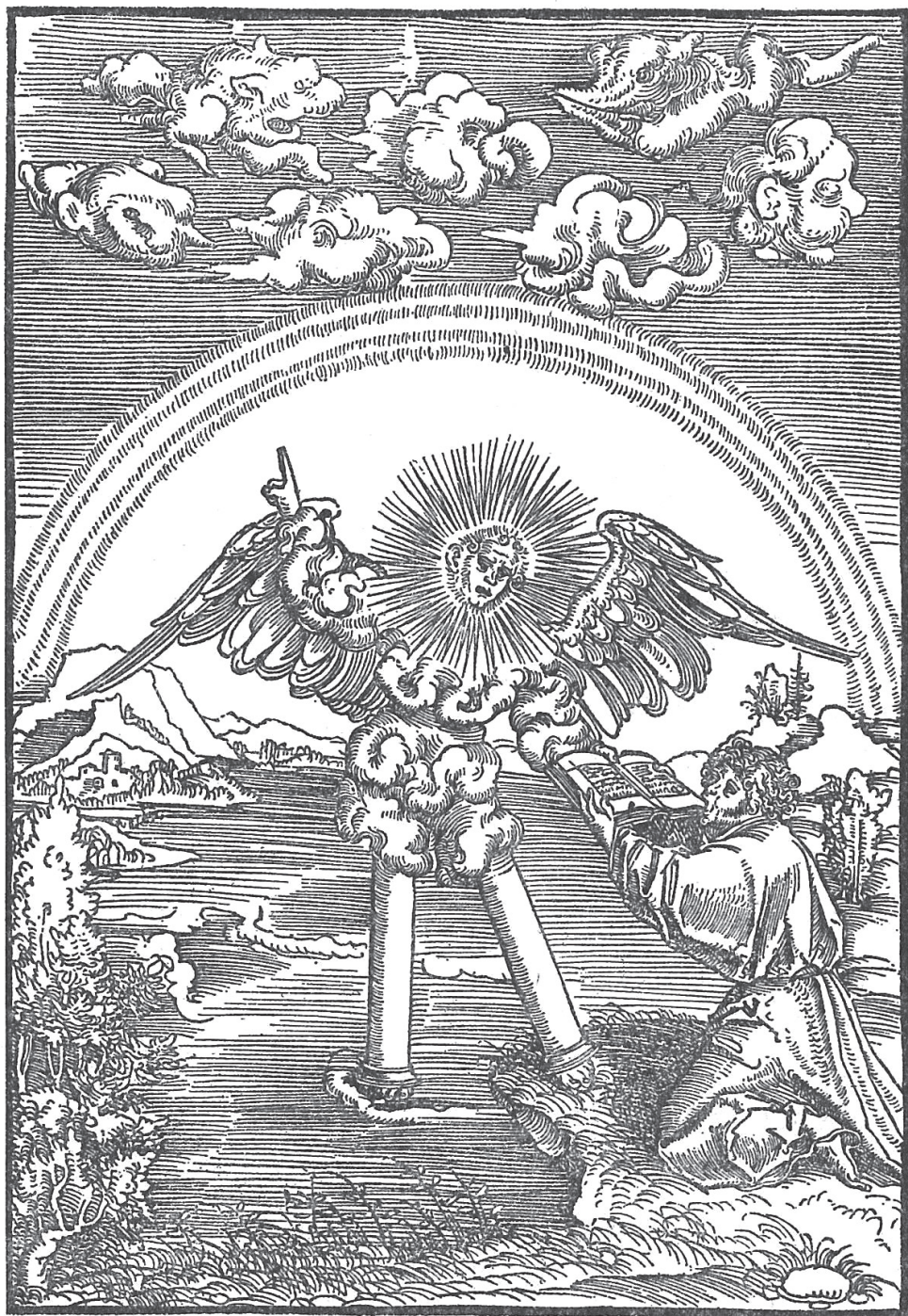
画面全体を通して、奇妙に断続的な運動をつづける強烈な対角線が引き裂くように走っている。妖霊の誓いのしぐさの手がその尖端になり、対角線の中心には黙示録の書冊が開いている。その先には若者の乱れた衣装と書きかけの草稿がある。この上から下への飛び石伝いの突き通すような動きには論理がこもっている。――なせ！汝、この書を吞め！若者が苦しみに顔をひきつらせ、両の手ではげしく書物をつかむや、書物は音を立て皺になり丸みを帯び、そしてつぶれつつ、吐息が炎となるなか、若者の口中に吞みこまれようとする。

対角線をなして走る力の野につまった爆発力が解き放たれようとするこの大胆にして高度な造形、スケッチの形状の吹き飛ばすような力、ここにあるのは独自性そのものである。

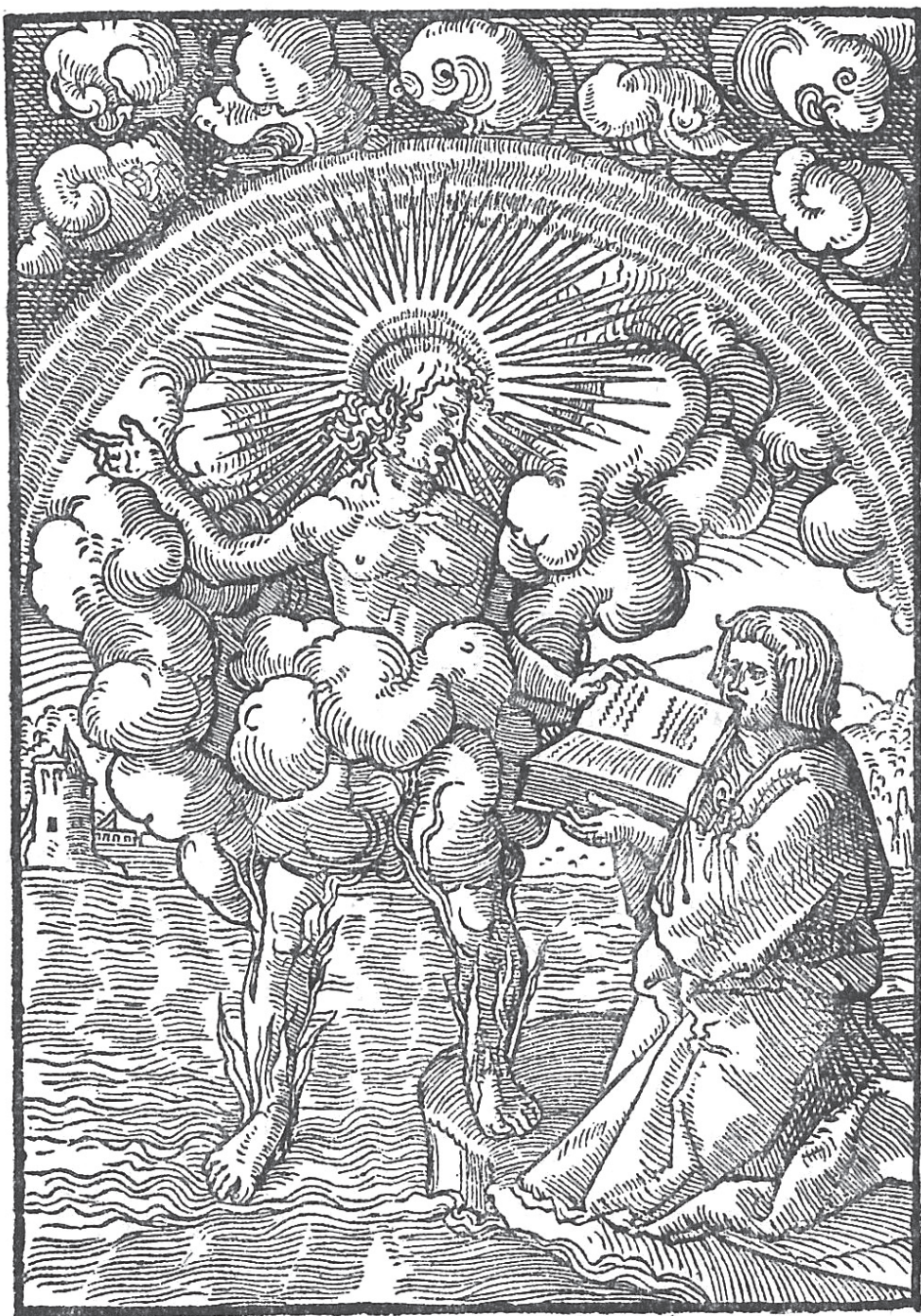
このデューラーの作品の最初の引き写しは、ルター訳聖書の挿繪に見出される。1522年に刊行された『九月聖書』の木版画である<sup>12</sup>。作者はルーカス・クラナッハその人ではなかつ

12 ルター時代のイラスト入り聖書に関する基本的な研究ではヒールゼマン社刊の次の文献を参照、*Luther und die Bibel*. Leipzig [Karl W. Hiersemann] 1923. その第一部には「ルター聖書のイラスト」のテーマの論考は1522年から1546年に至る諸が取り上げられている。参照、Albert SCHRAMM, *Die Illustration der Lutherbibel*.; またこの領域の諸資料への批判検討では次の文献に追うところがある。参照、Hildeagrd ZIMMERMANN, *Beiträge zur Bibelillustration de 16. Jahrhunderts*. Straßburg 1924. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd.226).













たとしても、少なくともその工房での制作であった(図版 p.161)。アルブレヒト・デューラーの木版画とその最初の模倣とのあいだの重要な対比点は、前者が爆発し吹き飛ばよな渦であったものが、後者では平滑で各部がつながりをもっておさまってしまっていることにある。そうしたまとまりに向けた第一のものは大きな虹を取り入れたことで、それは平面の上に大きく張って延びている。その上方にはまた、「黙示録」が告げる七つの雷の兆表であろうが、グロテスクにも装飾的な雲がおどっている。見る者を圧倒する勇壮などではなく、むしろコミカルでぞんざいな着想であるが、それだけにとどまらず、次に来る模倣者たちによって情熱的に採用され、ますます変てこな形になっていった。さらに、破裂したものをつなぎあわせるため、妖霊は翼をそなえ、その羽ばたきがうつろな空にリズムカルな区切りをあたえる。またアルブレヒト・デューラーでは不気味な断片であったファントムは、模倣者によって奇妙な一つの身体へとまとめ挙げられた。雲があつまって腹部になり、その胴体に脚がくつつき、しかも石柱の脚からは爪先まで見えている。これによって柱の脚はどうなったか。ファントムの石柱の歩みは、(正にお笑いだが)ズボンの脚の筒さながら軽くなってしまった。もとのコンセプトの何たる棚卸し！腕の動きからも、対角線の貫通するような突進力はもはや無くなっている。神に遣わされた存在が空間を脱して迫り、それでいながら発散していた



ロシアの民画（木版摺繪）6

近づき難い気迫はもはやない！むしろファントムの動きは、のろのろと身体を揺らしながら若者のところ降りてくるといったもので、それによって場面にはフレンドリーなく思いやり>の雰囲気さが寄り添っている。デューラーの峻厳苛烈は、見るからになごやかな姿態へと薄まったのである。デューラーの創造になる情熱にほてった表情も、模倣作ではまったく空疎になってしまった。それは聖ヨハネの口を見るだけでも十分であろう。後者のヨハネは、本の隅をまるで（乳児が）おしゃぶりを吸っているみたいである。－そして最後に自然景観が取り入れられる。人を寄せつけないパトモス島は、城館や遠くの町に取って代わられ、アルブレヒト・デューラーの木版画に比べてはるかにアトホームな世界になっている。孤独の雰囲気をになっていたモチーフは消え失せたのである。

この造形モチーフからはさらに一連の作品が派生したが、それらが依拠したのはもはやアルブレヒト・デューラーのオリジナルではなく、クラナッハ工房で制作された新作品の方であった。『九月聖書』のタイプへの適合が十分な説明を見出すことでは、こちらの方が聖書のヴィッテンベルク版には合っていたのである。にもかかわらず、藝術心理的に注目すべきこととして、後続の模倣者たちも作品の元のかたちを知ってはいた。しかしその独自の感性と独自の意志をたたえた特殊性には立ち返らず、すなわちデューラーの造形の主観性にはふれることさえせず、むしろクラナッハ工房の格の下がった模倣作の方に無条件に依拠したのだった。かくして、オリジナルを凝視することによって、ヴィッテンベルクの鈍重な形体を改めて清新にもしなやかにもするといったことはついぞ起きず、実際の推移では、模倣者から模倣者へ進むとともに、ますます気拔けした、ますます平板なところへ入りこんでいった。

たとえばゲオルク・レームベルガー（Georg Remberger 1490~1500頃 – 1545~1550頃）<sup>xxi</sup>の木版画<sup>13</sup>が見本にしたのはクラナッハ画派の作品で、その二年後の制作であったが、まるで捏ねたパン粉をひきのばした感じの装飾がよたつてしまりのないものになっている（図版 p.162）。それまでは大きな広がりを見せていた風景も、内陸の谷間の狭くちまちました近隣の景色にまで押しこまれてしまった。なつかしい閉鎖的な風景がファントムの姿と不釣り合いであることはことさら言うまでもなかろう。実際、妖霊はもはや威力を発散しつつ海をまたいで到来するのではなく、川の流れを歩いて近寄ってくる、という始末！元の対角線状の伸びは、痕跡をとどめてはいるものの、こんがらがってその意義を発揮できなくなっている。ファントムの誓いの手つきももはやそうとは受け取れるものではなくなっている。『九月聖書』の木版画にあっては、それはまだ少なくとも司牧の道しるべとして天を指していたのだった。

13 この作品は次の版本に含まれている。参照, In: *Das Neue Testament*. 8+1524 (Melchior Lotther) Alb, Schramm a.a.O., Taf. 56, Abb.94.

1530年には A.W. というイニシャルの<sup>モノグラミスト</sup>図案家が同じ素材について、ヴィッテンベルクの図式に則りつつかなり自由な取り上げ方をしたが、さりとてモチーフの持ち味を引き出したわけではなかった<sup>14</sup>。借りたのは虹の他には雷雲だけであるが、後者はまるでカタツムリのように無様である（図版 p.163）<sup>15</sup>。その他にも、特に中心的な意味を持つのは、新しい着想として、ファントムが全身をそなえたことである。そいつは筒ズボン脱ぎ棄て、代わりに炎と燃える脛を見せるが、裸の身体を団子状に取り巻く雲の衣装は、（未開人の）腰蓑を仰々しくふくらませたといった観がある。こうして妖怪の正体があきらかになるのと並んで、画面を支配することになったのは醒めた悟性であった。すなわちアルブレヒト・デューラーの直感では預言者の霊視による元素的な始原の炎であったモチーフは、平板な合理主義に移って行った。このイラストの全ての個別部分にはたらくのも、そうした因習的な基本理解にはかならない。どっちつかずの表情、アカデミズムのレトリックから割り出した身振りの描き方、そして黙示録の書の呈示の仕方も表現性がとぼしく、まるで便宜性に主眼がおかれた家庭用説教集の趣であり、そのためヨハネには消化不良のものを無理をしてかじっているといった感じがある。

さらに五年後、同じ作者がこのモチーフに再度取り組んだが、今度はヴィッテンベルク版を<sup>カノン</sup>正典として、その教説により忠実に合うように制作している（図版 p.164）。風景を遠景とし、中心のフィギュアを厚い雲でつつみ、またそれに翼をつけたのである。妖霊の膝までむき出しの脚は見本になった造形の断片的な名残りであるが、そこに無趣味な革新も加えられる。足をつつむ柱の衣から台座だけが残されたが、それまた足枷さながら脛を取り巻いている。すでに『九月聖書』でも妖霊の身体はまるで<sup>ファントム</sup>空気枕で、デューラーの着想の粗雑化は誰にもあきらかだったが、その変てこな雲の衣装が、ここではさらに無様な形体になり、まるで内臓がはみ出しているかのようである。

この伝承的なモチーフが最終的に、まったくソフトに形を失ってしまったのが、1534年の木版画であった（p.165）<sup>16</sup>。これまでのあらゆる造形の上に剣先さながら光芒が神の使者の頭部を固く囲み、その先は星明りのように光背へと薄れてゆく。そのまんなかになく美しい天使のおだやかな巻き毛の顔がある。ヨハネを性格描写の点から見ると、それは屈託の無い若者らしさとこざっぱりした装いである。若者は信頼し切った風情で黙示録を手にとり、口

14 この作品は次の版本に含まれている。参照, In: *Das Neue Testament*. 8°. 1524 (Hans Lufft) Alb, Schramm a.a.O., Taf. 119, Abb.213.

15 この作品は次の版本に含まれている。参照, In: *Das Neue Testament*. 8°. 1524 (Melchior Lotther) Alb, Schramm a.a.O., Taf. 203, Abb.386.

16 この作品は次の版本に含まれている。参照, *Biblia, das ist die gantze Heilige Schrift Deutsch*. 2°. 1534 (Hans Lufft). Alb. Schramm a.a. O. Taf.191, Abb. 353.

を大きく開けている様子は、まるで若鳥が餌をのみこむみたいである。そうした穏やかな解釈は造形の全体にわたっている。海は風いでやさしくさざ波をふるわせ、空には光があふれ、背景の小さな町には塔がいくつも立っていて一幅の牧歌である。

この画材はこの後も世代から世代へとつづいてゆくが、ここでは初期の五作に限定して事例に挙げた。各国で現れた聖書のイラストを見てゆくと、優に十七世紀いっぱいまでアルブレヒト・デューラーのモチーフが生きてはいるが、時間的・空間的に距離がはなれるほど造形思想には瑣末主義が強まり、メリハリがなくなってゆく。そうした後世の動きはここでは省くが、それは基本的なことがらを抑えておきたいからである。すなわち、アルブレヒト・デューラーが属していたのと同じ生活圏、つまり同じ社会階層のなかでも、そうした構成の頹落は起き、それゆえ個性的な精神財の＜沈みこみ＞（Sinken）が進んでいたのだった。ここに挙げた五例からだけでもまったく明らかなように、デューラーのモチーフの劣化（Degeneration）とは、醒めた悟性と趣味の粗雑化と気分のソフト化であった。それゆえ後続の時代は、デューラーの造形思想に手を加えて却って悪くしてしまっており、（かならずしも自由になされたとも言えない）行きすぎたパロディーとして取り上げることができる。

とまれ、これらの木版画の分析は、人口動態学的状況から離れた知的領域に私たちを向かわせる。すなわち人格文化（Persönlichkeitskultur）である。デューラーの造形の大胆な主観性が因習性へと平板化したとしても、言い換えれば＜独自の存在の固有財＞が模倣する追従者によって社会化され共有財へと押し広げられたとしても、この精神価値財の脱独自性と脱固有性は、この時点まではもっぱら個性の王国のなかでのできごとであった。なぜなら、上に挙げた五点のいずれも、五点それぞれの精神のプリズムはアルブレヒト・デューラーの理念を濾過するフィルターだったのであり、そこには、それぞれの知性と趣味と情感その他に即した（明白につかまえることができる）人格が見て取れるからである。それゆえ、もしアルブレヒト・デューラーに焦点をあててその作品の非個性化（Desindividualisierung）と考えるなら、逆にデューラーにつづいた者たちの人格に焦点をあてれば、新たな個性化（neue Individualisierung）がはたらいたことになるだろう。ここから言えるのは、アルブレヒト・デューラーの傑作と模倣者たちの鈍重な諸作品のあいだの差異は、漸層的な差異に過ぎず、それゆえデューラー作品との取り組みからあきらかになるのは、それぞれに個性的な計算の混じりあいであり、決して藝術社会学的な内実にかかわる根本的な変化ではなかった。

しかし個性的作品がひとたび下へ向かう敷居を超えてそこでの社会的ゾーンへ入ってゆくと、すなわち物の見方・嗜好・感覚・意志の本質的に違った形態のゾーンへ入ると、根本的な変化が起きる。その局面では、それまでのオリジナルと模倣との間という漸層的な差異が、身分藝術（Standeskunst）と大衆藝術（Massenkunst）という本然的な対比へと深化させられる。ジャンルを同じくする隣人どうしの個性主義にあらわれたオリジナルへのこれまでの計算

は、この局面では、個性原理をまったく振り棄てることによって解消する。事実、個性原理は完全に埋没し、下層ゾーンの非人格的な異質性のなかに溶解する。

しかし下向きの敷居がそうした深甚な位置変動をあらわにし、そこから沈降した客体が近似した造形においてあらわれるとき、そうした事実から、いやおうなく導き出せることがある。そこでは、沈みこみ（Sinken）ではなく、変転（Verwandlung）こそが、社会的推移の決定的な原理である。少なくともそれは、人口動態学的認識の本質的な対象であろう。ここにおいて、原理と原理が分岐する。この局面から上方を見上げ、高次文化に発するオリジナル・モチーフとその沈みこみをたどる作業は、（文化史であれ藝術史であれ文学史であれ）モチーフ史に従事していることになる。他方、この局面から下方を見降ろして集団財となったモチーフをたどり変遷過程を調べるなら、それは民俗学の設問にかかわり、そこにポジティブな目標を設定することになる。なぜなら、かかる視線の向き方は、決して知的物象の自動的な沁み込みをねらっているのではなく、下層がそれを通じて受けとることができる有機的な豊穡化を見込んでいるからである。言い方を変えれば、文化成長物が根を失なって場違いなものになることを言わんとしているのではなく、それらが沃野の環境に適応することを明るみに出すのである。あるいは、知的価値財が野蛮人のあいだに引きずり込まれると見るのではなく、民の <sup>Folk</sup> あいだに慎重にふるさともつようになる過程を追うのである。

これまで見てきたのは、アルブレヒト・デューラーの創作が身分藝術の内部で歪みに見舞われていた様子であった。この最初の沈みこみは、紛れもなく低落（Niedergang）であった。実際、引き写しを行なった後進の誰ひとりとして、（模倣をはなれたところでも）デューラーの原思想と同じ高みに自己の作品をもってゆくことができなかったからである。造形モチーフのこの最初の低落の後、それは民藝への移り行きへの歩みへ入っていったが、ある意味では、それこそが全き下落（Untergang）と重なるものだった。しかしそれによって、デューラーの創作は、当初の前提とは対極の場へと移っていった。当初の内的な原理は、解釈と形体造形における最高度に達成された主観性であった。そして今、それは、個性内容の炎が全き没人格性の真空のなかで消えるほかないゾーンに放り込まれたのである。かく、大衆藝術への後退へと降りて行くとともにこの作品の掛け替えのない本質が埋めつぶされてしまうと、だからとて（そうした外面の喪失を持ち味である簡素な手立てによって）見合うだけの代替とすることができる民藝の再生力に託す見込みも欠いていたであろう。

こうしてアルブレヒト・デューラーの黙示録の造形における個性的な特徴が低下したとき、民衆的な木版摺繪には何が痕跡として保たれたであろうか。答えはこうである。作品がもっていたイラスト的な事実性のみがそうであった、と。アルブレヒト・デューラーの木版画が聖書に描かれたできごとの客観的な再現でありつづける限り、ロシアの模倣者はそれを自己のものとしたのである。逆にデューラーが「黙示録」の文言を主観によって形づくり、独自

の情熱によって魂を吹きこんで聖書に指示されてはいない表現形態へと上昇させるときには、民衆的な模倣者はその見本にはまるで動かされることがない。彼は、文字通り聖書のテキストに依拠するのである。

とまれ当面は確かめるのはその程度にするが、すでにそれによっても、民衆的な木版摺繪をポジティブな側面から把握する最初の手がかりが得られよう。なぜなら、模倣者が聖書の章句への忠実という実情を通じて、脱人格性のマイナス価値をポジティブな作業価値へと高めたことについて、方法論的考察へと進むからである。

もしデューラーの木版画が聖書の章句を主観的に昂揚したものとさせたのなら、すなわち彼の個人的情熱がテキストの所与性を超えて羽ばたいたのなら、デューラーの造形を脱人格化するのには、聖書理念の実事化に資するであろう。もっとも、聖書の思想をかく事実在即して醒めてとらえるのは、デューラーの造形形態を薄めることを意味するだろう。だからと言って、そうした醒めた見方が、聖書そのものの記述を造形的に薄めることを結果するわけではない。純理論的に言えば、プリミティブなイラストレイターの非人格的な造形手法においても、黙示録のテキストが十全な造形に至り得る可能性は優に存するのである。

幾世期を通した精神の変遷を考慮するなら、かかる方法論的な考察にはいっそう大きな意味があろう。実際、ドイツ宗教改革の最初の開花期のなかで行なわれた一連の造形と初期キリスト教の記述成果とは相違するからである。初期キリスト教時代の彼岸観念が大衆の宗教信仰によってになわれていたのと同じく、彼岸観念は多数の個別事象のなかに、（たとえば特定の数の聖性のような）原初の思念のなかに根を張っている。目下の造形モチーフもまたそうである。黙示録が与えられることについては、まさに天上の書きものの現出奇蹟と説かれている。古風な宗教的な集合意識の書き物が、若きアルブレヒト・デューラーによって取り上げられたのは、（中世の信仰世界が組み込まれていた）ヒエラルヒー的に固定した秩序から近代の個人意識が正にほどこようとする時期のことであった。デューラーがこの凶暴なまでの若書きの作品を手がけたとき、彼はその時代の〈シュトルム・ウント・ドラング〉の気圏のなかに立っていたのである。そしてその初期作品を、目的を見据えた鋭い示唆を手立てとして、現今との結びつきをこの上なく高度なものとして表現しようとしたのだった。それゆえ、若きアルブレヒト・デューラーが、聖書が伝えるできごとの形象を過剰にとらえ、元の尺度以上に引っ張り上げたことは十分あり得たのだが、そうであれば他所では、プリミティブなイラストレイターの神を畏れる実事性の前に古風な黙示録の素材が聖書の原初のあり方により近い縮尺と規則において迫ってきたとしても不思議ではない。ちなみに、東方教会において民がかかわる造形は、正教会の擬古主義<sup>アルカイズム</sup>の生硬な現れ方をするものだが、我らの木版摺繪もまた東方正教会の位相に位置している。すなわちキエフの古い巡礼地の僧院が関係するイコンの工房で描かれたのだった。それゆえ、聖書に近い縮尺と規則にそっていた可

能性が考えられるはずである。

詰まるところ、ロシアの模倣者は、デューラーの原画を通り越して、聖書の記述に直接かわったのである。だとすれば、我らの分析的方法は、同じ道筋を通るのでなければならない。もっと厳密に言うなら、聖書のこの図像にかんする章句にこもる物の見方が形態として最終的な判断形成の尺度基準として受け入れるのである。

「黙示録」のその箇所、すなわち第十章に記されるのは、次のような文言である。

1. 我は見たり、今一人の強き天使の雲に包まれて天より降り来たるを。頭に虹を戴き、  
かんばせ顔は太陽の如く、脚は火の柱なりき。
2. 彼、手に開きたる巻物持ちてゐたり。而して右足を海に、左足に地を踏みてゐたり。
5. されば、海と地に立ちたるを我の見し御使ひ、天に向ひて右手挙げ
6. 天とそが中にあるもの、地とそが中にあるもの、海とそが中にあるものを造り、世々限りなく生きゐたる御方を指して誓ひぬ、＜もはや時あらず [＞]
8. されば先に天より聞へし聲またも我に語りたり、＜行け、海と地に立つ御使ひの手に開かれたる卷子受け取るべし＞
9. されば我は御使ひのもとへ赴き、＜そが小さき卷子我に給へ＞と言ひたり。彼、かく語れり、＜取れ、而して食せ、汝が腹には苦からむも、口には蜜の如く甘からむ＞。
10. 我、御使ひの手より小さき卷子取りて食したり。されば我が口には蜜の如く甘かりしも、食したれば我が腹苦くなりぬ＞。

ここではファントムの外観が、叙事的な報告の角張った実事性に沿って描き出される。妖怪めいた諸元素をつなぐために、単純に＜されば＞が何度もくりかえされるが、それによってこの上なく元素的な諧調が全うされ、そのなかに打ち立てられるテキストの言語像は平静な品位ともに動じない沈着を示す。寡黙で世知にたけた黙示録解釈者は、力強い天使の表情をあらわす言葉を失っているわけではなく、また天使の語りかけをただただ情熱的なものへと高揚させたりもしない。逆である。神の使いの誓いは、三度くりかえされる子音と誓いをあらわす型の三度の反復という一致重畳の定式の装いをまとう（第六節）。

同様のこわばった定式が、黙示録のすべての箇所にわたって様式的な特徴をつくっている。それは、先ず、目にもあざやかな主要モチーフの同じ言い方による繰り返しにおいて告げられる。すなわち、海と陸に屹立する天使（第二、五、八節）。次いでそれは、天使の声による命令が全き並行性において取り上げられるというかたちをとる－＜行け、これなる書を天使の手より受けよ＞、＜我は天使のもとへ行かん、しかしてかく言いたり：我に書をあたえよ＞。そして最後に頂点となる。それは、妖霊の告げる命令と予言との厳格なシンメトリー

（第九節）、そして預言者が口にする成就の確証である（第十節）。風景については、黙示録のテキストは、海と岸辺という片言の示唆にかぎられている。それが原初の類型であり、風景の場面の個性的な特殊な形態などはついぞ知られることはない。そして感覚を揺さぶる恐ろしいできごとを前に預言者の内面のなかに起きものが何であったかについて、預言者はまったく沈黙している。預言者が行動するものとして立ち現れる限りで言えば、彼は書物を受けとり、天使と妖霊と言葉を交わすが、その堂々と落ち着いてふるまう様子は、奇怪なできごとすでに慣れてしまったかのようなのである。預言者がそうして自己自身とその受難を事実  
に即して淡々と語る様子は、一個の人格としてではなく、名もなき召使い、すなわち神の道具として啓示された黙示録の事象の一部であるかの如くである。

ここから見ると、この黙示録のテキストの様式特徴は類型化原理に依拠し、預言者をも神の使いをも没人格的なものへと溶解させ、語られたできごとを＜終末のことがら＞として押し並べて絶対的なものへとまとめ上げる。

しかしそうした言語造形の定式性や、謳われた諸形体をメリハリなく調和させ・同じものを繰り返し、またそれらのシンメトリーと並行性をことさら好むことに徴するなら、事実としてここにはたらいっているのはテキストの様式原理であろう。またそこから結果されるのは、聖書の諸所が、民<sup>フォルクス</sup>・藝<sup>クンスト</sup>の非人格的・定式的表現形態と内的な連関に立つことである。

聖書のテキストをこうして言語面から分解して明らかになることがある。聖書の記述のこわばった実事性を、若きデューラーは非常な情熱をかたむけて砕いてしまったのである。聖書の厳しくも落ち着いた叙事的表現形態を、とてつもない高揚へと押し上げたのだった。試みに、神の使いの太陽の頭部を見んか、それは、通常パールバック<sup>xxii</sup>のヘリオス神の簡潔なこわばった形状として思い浮かべられるものである。これに、若きデューラーは、崇高な煩悶にある個性的な苦悩の表情をあてた。また別の例をとらんか、黙示録の記述では黙して奉仕する儀式者であるはずの預言者の顔立ちがある。デューラーは、それを悲痛な自己犠牲の極致として造形した。そして最後に、聖書では謎めいた平静のうちに  
行なわれる妖霊<sup>ファントム</sup>の仕草がある。デューラーは、これにも、人格的で反射行動さながらのエネルギーを運びさせたのだった。今日の私たちは、若きデューラーの逆巻く嵐のような創造にも、黙示録の＜古典的＞な造形を見ることになってしまっており、逆に聖書の言語のアルカイックな石像さながらに凝固した言語表現には多大な違和感をおぼえるまでになっている。そのため、聖書の元のテキストとデューラーの造形とのあいだの本質的な対立は、私たちの意識に鋭く突き刺さるものではなくなっている。

以上のことがらを、その拠って来る所以ともども確認するなら、我らがプリミティヴなイラストレーターが手がけたものの価値をめぐる問題があらためて問われることになる。すなわち、ドラマティックな個性にして徹頭徹尾近代的でもあるデューラーの造形手法からそ

のイラストレーターが距離をとったのと比例して、彼は、聖書のテキストの叙事的な没人格性に、そして謎めいたものを帯びた造形形態に接近したのではなかったか。この問いを明らかにしめるために、筆者は作品そのものに踏みこもうと思う。

かの木版摺繪に私たちが見出す最初のものは、平面的にひろがる風景が大地と水という要素的な対比に分かたれる様であり、しかもそれは聖書のテキストが示す通りでもある。右手には、パトモス島の断崖が不毛の急峻を見せている。すでにこの景観だけでも、実事性の証左であろう。なぜなら、同島は人を寄せつけない小島とされ、追放された者の場所だったからである。三角形の基礎輪郭のなかに荒れ果てた海岸が配置され、そのしゃちこぼった景観形象は荒蕪地の類型にまで一般化されている。

このこわばった景観の枠組みのなかに、跪くヨハネが、リズムカルにたゆたう身体として組み合わせられる。左上方へと起こすその身体は、海岸の右への動きに対してバランスあるものとなっている。ヨハネは完全に枠のなかに組み込まれており、その輪郭は強い並行性をもって、枠線と大地の線におさまっている。木版摺繪の場合、ヨハネの個性的な性格づけは先ず問題にならない。膝、曲げた背中、後ろにそらせ気味の頭部、そうした身体全体の動きは、預言者の魂の様を映している。しかしそれは、人格として特殊なのではなく、恭順な帰依の類型である。品位ある落ち着きを以て彼は書冊を押し戴く。痙攣も憤怒もなく、彼は書冊を我とわが口へ運ぶ。さらに彼の腕と手の単純な動きにあっては、ドラマティックなモチーフはすべてを明らかにする体のものであると共に、同時に、(聖書の詞章に忠実に) 謎を秘めた祝賀のしぐさと解されており、そこには立ち騒ぐ情熱が混入する余地はない。

画面右前面のこの人物に対してバランスをとっているのが、左前面の艤装をいっばいにほどこしたフリゲート艦である。これによって、簡素な構図はシンメトリーとバランスの上におかれることになる。木版摺繪のシンボリックな形体にはたらくのは、均整と釣り合いという秩序価値にほかならない。なぜなら、ヨハネをあらわす描線の運動は、早い時期の木版摺繪を例にとってすでに指摘したのと同じ規則的な結びつきのなかでまっとうされているからである。すなわち、相互の重なり、同じ調子の繰り返し、解消へ立ちもどる形体の流れ。描写における個々のいずれの形体も、全般的に、その隣り合う形体としっかりと重なり、また近似することによって、コムポジションとして親しみやすさが達成され、そのなかではいずれの部分も他の部分と支え合い担いあう。もし全体の連携から切り離されてしまったりすれば、個々の形体は衰え意味を失ってしまうだろう。すべての形体の共同のなかへ組み込まれてはじめて、一つ一つの形体に、意味と一貫性が付与される。形象の組み合わせのかかる静的な構築を通じて、ロシアの模倣者は、聖書テキストの様式原理、すなわち協調・シンメトリー・並行性という厳格な静力学に立脚する様式原理に接近した。またそれへの接近と正比例して、彼は、デューラーの形象造形の形体をばらばらに吹き飛ばす動力学から距離をおいたのだっ

た。

ファントムの造形にあたっては、我らがロシアの工藝家は、それとは知らないままヴィッテンベルク系と同じ道をたどっていた。自己の手がけるイラストを聖書の章句にぴったり合わせるために、神の使いに翼をつけ、雲の胴着をまとわせたのだが、様式化とはいえ派手ではないために幻滅を味わわせはしない。それだけでなく、ファントムを自由意志ならずしてグロテスクに歪曲するのをヴィッテンベルクの模倣者たちと共にしたのだが、そのさい彼は、瞠目すべき藝術理解によってデューラーの画面の大黒柱であったあの対角線を取り入れ、それによってドイツの模倣者たちを凌駕した。ファントムの誓いの手振りから下にむかう斜めの線を、木版摺繪にも組みこんだのである。彼は、先行する模倣者たちが放棄したこの対角線構造の基本的な機能を理解した。そしてこれによって、黙示録の書が神によって供され、またそれを受け取ることが説得性のある強い印象をかもし出す意義が場面に実現された<sup>17</sup>。

彼の民衆的な形体本能には、形象外観の構築的な枠づけが何ものにまさるポジションとしてあらわれたのだが、それはまた平面分割的な対角線原理であることによって彼の本能に適合し、そのため力強い繰り返しとして活用されることにもなった。神の使いの翼が大きく羽ばたき、画面の左縁から右縁まで広がっている。我らがロシアの模倣者は、この羽ばたきの造形に、本来の美を画面上で存分に発揮させている。ここには、民衆的な藝術嗜好の良き賜物が結集した観がある。中心点と中心軸・丸みと釣り合いに元素的な価値をみとめる感覚である。翼の内側の空間は、虹の半円によってリズムカルに持ち上げられ、その外側では装飾的な形体の雲があっさりと、しかも対位法的に向き合って共鳴している。すべてが絡みあい結びつく諧調あるこの形体が動員されて、古いロシアの造形家が自己の営為の栄光の頂点と見さだめる中心部で、この元素が取り上げられる。民衆カレンダーによくあらわれる神の使いの姿、すなわち太陽の顔である。この形象モチーフの単純さをわらう人がいるかもしれないが、それこそこの画幅の民衆的な本質である。なぜなら彼は、太陽と言えば、万年暦のなかに位置を占めるその太陽しか知らず、御日様がカレンダーに誠実な顔立ちを輝かせていることに納得していたからである<sup>18</sup>。

17 彼は、ヴィッテンベルク系の模倣者たちの場合にはたいい委縮していたファントムの誓いの手を、祭儀的な法の仕草（*feierliche Rechtsgebarde*）へと置きなおした。すなわち、この〈案内者〉（*Weiser*）に、黙示録の書が由来する場を意味し、ヨハネの口と手にその本を送り継ぐ手の仕草とすることによって一貫した持続性を沿わせたのである。またそうすることによって、装飾的な相互作用、上から降下する強迫、天使の力ある命令と対になる奉仕への恭順、これらを。感覚にまざまざと訴えることを得させたのだった。

18 同様のプリミティヴな基本特徴は、船舶（*Schiffe*）を取り入れたことにも見ることができる。それが組み込まれたのは、コムポジションの考慮からだったが、同時に、あらゆる抽象的なものを具象化する傾向もそこには現れている。空っぽの海は、プリミティヴな造形家には思いもつかない。

ロシアの模倣画は、アルブレヒト・デューラーの形象思想と民衆的な木版摺繪の物の見方の習慣とを、形体の一貫性において親近なものにしたと言ってよい。ヴィッテンベルクの模倣画と対比させて比較研究の目でみつめるなら、ロシアの作品の方が、本物であり自立したものであることによって優っているのは歴然としている。なぜなら、デューラーの形象は、すでに身分藝術の内部において、頂点の主観性をはるかに劣った模倣者によって因習的なものへと平板化されて頹落の道をたどっており、しかもその道からはポジティブな新たな造形は生まれなかったからである。その最初の＜沈みこみ＞が意味するのは、原画の切り下げでしかなかった。

これらヴィッテンベルク系の模倣者たちの作業が質の低いものになったのは、それはそれで深部まで探れば理由がある。黙示録の形象の作用と価値は、デモニッシュで強力な強迫にあり、アルブレヒト・デューラーはそれを手立てにして、自己の靈視を信じるに足り説得力のある形象として見る者の意識に刻みこむのである。どんな靈視であれ、その訴える力は靈視を実感して担う者の主観と結びついてこそである。それゆえ因習化された靈視などはそもそもナンセンスであり矛盾である。自分がとりこになり心を揺さぶられてはじめて他者をとりこにし他者の心をもゆさぶるような伝え方もできる。若きアルブレヒト・デューラーは、もう一人のヨハネとして黙示録の書を＜呑みこみ＞、そこにこもる恐るべき顔立ちに自己の個性的なパトスの形象力をあたえたのだった。そうした内奥の情熱に、ヴィッテンベルク系の他のイラストレーターたちは遠く無縁であった。彼らはいかなる人格的な＜顔立ち＞ももたなかった。他者が語るのを真似たにすぎず、またそこに常套的な二三の飾りつけ、つまり渦巻文様や仰々しい形の雲を描き加えただけだった。と共に、意をもちいたとすれば、それは、原画の激しい猛威をなだめすかすだけのことでしかなかった。デューラーの荒れ騒ぐファンタジーが抑えようもなく尺度を度外視して突き上げるのに対して、ヴィッテンベルク系の画人たちは、共同社会の関心が設定していた枠組みに注意をはらい、その自ら課した限界のなかで、デューラーの形象による語りかけの恍惚にかかわり、その拘束を脱した視覚力をまるでだいなしにしてしまった。アルブレヒト・デューラーが黙示録の靈視者の主観的体験の本物の形象を現出させたのに対して、彼らは預言のエクスタシーのふりをしたにすぎない。実際、それらのイミテーションに対して、その心理を問うなら、すなわち彼らがどの程度まで内的に本物のものを条件としていたのかと問うなら、これまで見てきた模倣者たちはとうてい持ちこたえられはしないだろう。

---

海は、その付きものである船があつてはじめて形象的な可視性へと高められる。それは、（親近な例を挙げるなら）子供のスケッチでは、空には風船が付きもので、それによって＜空気＞とい抽象性が可視性へと移行するのと似ている。

そして次に来たのが、デューラー作品の第二の＜沈みこみ＞であった。それは大衆藝術という没人格的な下層へ入り、その限りでは低落として現れる。実際、そこではデューラーの造形の個性的内実が消失したのである。しかし、大衆藝術への移り行きはただの低落と同致してよいものではない。それは同時に、様式をそなえた変容であり、造形的な新たな発生でもある。なぜなら、民衆的な形体変化から、デューラーの形象思想が新たな造形において現れたからであり、しかもそれは独自の法則を枠組みにおいて、それ自体同等の資格をもったものとして対比的な現れ方をしたからである。

特定の流派へと上昇したデューラーの手法をまねることを、ロシアの模倣者はまったく断念したが、却ってそれがために彼は、その手がけた木版摺繪を、気どりの痙攣性の歪みなどあらゆる誤った音調からまったく遠ざけることができた。彼は、自己の簡素な藝術の尺度と境界をまもり、また自己の木版画の制作にあたっては、そのたずさわる形象を自立性のある藝術的完璧へと引き上げることなどまったく考えなかった。彼の尺度に満ち奉仕に身をゆだねる感覚は偏に実事に向けられている。すなわち、聖書に記された事象を言葉通り再現することに向けられている。と共に、先行作品をも、（それらが聖書に厳密に沿うイラストという目的に沿っている限りは）分別をはたらかせて取りこんだ。それゆえデューラーから学んだものもありはしたが、それを彼は、自己の平静かつ規則に沿った描法の形式性のなかに組み込んだ。言い換えれば、正教会の共同の拘束性に適うような使い方をした。そのため、恍惚のうちに群が飛び立って散るかのようなファンタジー力の個性的価値を彼は失ったが、その犠牲は控えめな信仰心という民衆の現在によって埋め合わせられた。実に民衆の信仰心が親しんできたのは、ヒエログリフめいた挙動や拔淨の儀式など遠く引いた図柄においてのみ聖性を知覚するという行き方であった。

すでにヴィッテンベルク系の模倣者においても、デューラー作品のある種の改変が起きていたが、それは、大胆に上昇へ向けられたモチーフを信徒団の集合希求に沿ったものにする試みであった。しかしヴィッテンベルク系の誰一人として若きデューラー作品の湧きたつ精神の主観性から身をふりほどくことができなかった。彼らは、デューラーの諸形体の爆発力を弱め、<sup>ヴィジョン</sup>靈視の上昇を平板な屈服へと引きもどし、激越な高まりをただただなだめすかさずだけであった。しかしこのぬるま湯の作業は、所詮、唯一無二のライトモチーフをめぐってばっとしないうェリエーションの度合いが嵩じることではなかった。その表現の貧困化は、元の形象理念の劣化と呼んでよいものであった。

これに対して、個性原理の解消を理路の必然を以て成し遂げたのがロシアの模倣者であった。彼の場合、形象思想が聖書に則った実事性にあったために、あっさりした民衆的な教化形象を仕上げたのである。おそらくヴィッテンベルク系の模倣者たちも、同じ目標をめざし、そして不首尾に終わっていたのだった。彼がそれを成し得たのは、信徒団の上であって自己

を制御する藝術家としてではなく、自らも大衆のなかにあって僧院的な恭順にある職人として存在したからであり、大衆自身の眼をもって、また大衆自身の思念前提から、黙示録の形象を見、考えなおし、ジャンルとは無縁な物への本能的な識別をもって、彼の民に根生いの感覚に接近しつつ変容を手がけたからだった。とりわけ、彼自身が受け継いできた条件づけられた形体付与に、聖書のテキストの原初的観想形体を合体させたことによって、その徹頭徹尾自立的な転写は、(ヴィッテンベルク系の模倣者に対比すると)デューラーの形象思想の劣化ではあっても、民衆的な劣化(volkstümliche Degeneration)と呼ぶことができるものとなったのである。

## 結論

大きな射程のあらゆる収集事業の頭上にそびえるのは、＜瑣末なものへの信奉＞というグリム兄弟の美德<sup>xixii</sup>であろう。多彩な素材をまとめる民俗学の収集もまたそうである。あるいは、この経験則を学んだ故でもあろうが、民俗学は、ごく最近にいたるまで、その根底にある歴史的・文献学的方法を特定の学問システムへと特化することに肯んじなかった。と共に、民俗学のディシプリンの境界の外でも、種々の探求が实际的なものに向けてなされてきた。エスノロジー、文化史研究、社会学、その他である。そうしたなか、民俗学は、自己の特殊なメソドロジーのための基本概念の形成をめざすよりは、むしろ隣接する諸学と自己の研究領域とのあいだでアマルガムをつくることを目標としてきた。それには民俗学も少なからず関与した。なぜなら、性急な体系化ほど、恒常的な収集作業や先入観なき素材比較や分析に臨む不動の忍耐を危うくするものはないからである。たしかに、前者は、個別事例の特殊性から一般法則と概括的な概念へと視線を導いてくれるが、それによって対象のこれ一回切りの性状や特殊な側面をとらえる視力をどうしても弱めてしまう。そうした非常に枝分かれした対象の状況に、どのように民俗学にかかわるのであろうか？民俗学もまた、時間的・空間的ともに大きく広がり、エスノグラフィーがあつかうようなプリミティヴな領域から西洋文化のあらゆる階層にまで延び、こちらでは先史時代へ遡り、あちらではモダンな文明の錯綜した精神様態にまで枝を伸ばしている。とすれば、かのアルキメデスの点に立って、二三の基本概念を手立てとして天地をひっくり返すようなことは誰にもできない。たとえ民俗学の諸原理が将来もただの素材原理と結びついたままであり、民俗学の精神科学への宣言が不確かな時間先行きにまでずらされるとしても、むしろこの無境界の素材を、先ず、分析的に区分し、整然と分解し、仕分けることがもとめられる。個別事例に内的な構造法則を感じとろうとする分析においてはじめて、学問的概念の柔軟な適応能力が形成されよう。そうした人口動態学的方法を目的つまった網へと結びつける適応能力である。民俗学の素材領域

が先ず個別分析のなかで取り上げられ、それを通じて（個別素材の領域が服する）特殊な法則性が解明され、それを踏まえてはじめて民俗学の基本概念が現実をねじふせることなく導入できるだろう。本稿は、数年前にゲルマン・ミュージアム<sup>xxiv</sup>で幸運にも出遭ったささやかな発見を手がかりにしているが、民俗学の素材のそうした分析的解明への刺激になるなら、この批判的検討は目的を果たしたことになる。

## 補足

ここで取り上げた木版摺繪は、異文化の素材の民衆的な改変として特別の一章ともなり得るものだが、以下ではそのドイツ語訳を付し、またそれぞれについてロヴィンスキーのカタログ番号をも付けておこうと思う。

### ロシアの民画（木版摺繪）

1. 2. ムシュー・ソテレルとマドモワゼル・ジョリケール：ロヴィンスキー＝カタログ番号 Nr.231 制作工房名を欠く

騎士の左の文言：吾輩の身体を見て、目を丸くし、笑えばよいだろう。吾輩はチビであるにもかかわらず、恐ろしく見えるだろう。下部の文言：吾輩は、我が家の習慣通り、何ら変わらず振舞っている。大きく成長はしなかったが、結構な勇気の持ち主だぞ。

淑女の右の文言：偉く気取って入っただね。そしてその鼻で皆さんを脅かそうというわけね。お召物はすてきだけど、その鼻のいけすかないこと<sup>19</sup>。下部の文言：私は身体は高くならなかったけど、いつもたいそう澄まして、身だしなみには気を使っています。貴方のお姿を見ると、笑ってしまいます。

3. 春駒の騎士：ロヴィンスキー＝カタログ番号 Nr.209b 制作工房名を欠く

上左の文言：春駒に阿呆跨り尻に音。肩に担いだ黒カラス、背後を攻撃されぬため。右下の文言：後ろに風を吹き出すは蚊の群れ来るを寄せぬため。下段の文言：俺は道化師、名はゴノス。俺の大きなこの鼻は、貫禄あって目方あり。髭の茂みはまるで森。されど頭脳の少なさの中身が消えた木のうつろ。格子模様で色付きの衣装まとひしその様は、これぞ阿呆の晴れ姿<sup>20</sup>。道

19 <いけすかないこと>の箇所を、ドイツ語に直訳すると“ist angenehm”（素敵だこと）になっているのは明らかに書き手のまちがいである。すでにロヴィンスキーが、意味の通じるテキストとして（ドイツ語では）“ist nicht angenehm”であるはずとして、この作品の押韻のあるヴァリエーションをもとにして指摘している。

20 この後には、阿呆のコスチュームの細部にかんする古いロシアの言い方がつづく。ドイツ語では

行くときは脚使い、鞭を揮つて雄馬を操りますは、勝手して拍車がきかず倒れ伏し、肋骨折つたりせぬためぞ。肩に担ぎし黒カラス、ひと時なりと美しき声をとつくと聞こし召せ。

4. 胸に人面の鳥：ロヴィンスキー＝カタログ番号 Nr.249 制作工房名を欠く

上左の文言：慎ましい・判断・そして高慢 銘文帯：己が鼻をつまむべし 下段の文言：己れ偉大とうぬぼるる者あらば、誰しも嘲笑ふならん。隣人の欠陥言ひ立つる者は、我とわが羽毛をむしると異ならず。他人のアラ探し立つる愚か者のこの上なき阿呆となるならん。兄弟を評すべからず、己が鼻をつまむべし。

5. 鶏卵の農夫：ロヴィンスキー＝カタログ番号 Nr.81a 制作工房名を欠く

最上段の文言：浮かれたる夢 その下の文言：時至らずして、富者となりて館建つること思ふ次第 下段の文言：（以下の独逸語訳では、原文のこなれない分詞構文を保存する）一人の農夫、鶏卵担ぎて市場へ赴くに胸中に去来せし事あり、それが次第、以下の如し。担ぎ来たる卵売り払ひたれば、雌鶏数羽購はむ、雌鶏卵産まば雛に孵し、若鶏育たば、売りさばきて豚一頭あがなわん。やがて仔豚生まれなば、育ちあげたる後、売りと雌牛あがなわん。雌牛、仔牛を生みたれば、育つを待ち売り払ひて、仔馬購はん。仔馬育たば、それが成馬にて騎乗をなさん。されば屋敷建て、富者となり、御館様と呼ばるることとは相ならん。かくいたす内、籠の目やぶれ、卵一つ落ち二つ落ちたれば、ただにて捨つることとなり果てぬ。 上左の文言：人間の妄想

6. パトモス島のヨハネ：ロヴィンスキー＝カタログ番号 Koren 31 キーエフの僧院工芸による民衆的な教化用摺繪

下段の文言：ヨハネの黙示録 第十章 第一～四節（省略）

なおこの黙示録の木版画の作者の名前は判明する。ワシーリー・コレーン（Wassilij Koren）と言い、その木版摺繪は、1698年に成立した聖書の連作（主に創世記と黙示録の諸場面）の一枚で、連作そのものはサンクト・ペテルスブルク公共図書館に完品ではないが36点の木版画が収蔵されている。なおコレーンの原画は、キーエフの修道士でイコン画家、また木版摺繪の銘文のテキストの工夫をも手がけたグリゴリー・テプチェゴルスキー（Grigory Tepcegor'sky）による。

---

Zaddeln, Trodeln, そしてボタンであるが、いずれもドイツ語にはほとんど訳せない。ロヴィンスキーは、この箇所について、古い阿呆衣装の個々の作りについて詳しい解説おこなっているが、その説明は、1633年に宮廷の仕立て師が会計官房にわたした領収書をもとにした実証的なものである。

## 訳 注

- i (127) ドミートリー・ロヴィンスキー (Dmitri Rovinski / Дмитрий Александрович Ровинский 1824-95) : モスクワに生まれ、ドイツの保養地バート・ヴィルドウンゲン (Bad Wildungen ヘッセン州北部) に没した法曹家、絵画収集家。法律を学び、はじめ弁護士して貴族の家政にかかわってモスクワ州のズヴェニゴロド (Zvenigorod / Звенигород モスクワの西50km) において農奴の解放に尽力した。後、モスクワの高等法院の院長となり、またサンクト・ペテルブルクのび学術アカデミーなどで活動し、かたわらロシアに関係した西洋の絵画・版画・スケッチ、さらにロシアの民衆的な版画を系統的に収集した。そのうち、版画を中心としたロシア民画については原注 (1) を参照。
- ii (128) パウル・フォン・シュテッテン (Paul von Stetten 1731-1808) : アウクスブルクに生まれ没した文筆家で、また同市の助役 (Stadtpfleger 在職1792-1806) をも務めた。ここで用いられている二巻の概況記録はその時代のアウクスブルクを知る上での基本資料である。
- iii (128) ジャック・カロ (Jacques Callot 1592-1635) の〈不具者〉連作 (Goppi-Zyklus) : カロは現在のフランスのロレーヌ地方のナンシーに生まれ没した版画家。バロックを代表的な一人で、独自に開発したエッチング技法によって多数の細密の銅版画を制作し、鋭い風刺な要素をもったものも含まれる。Gobbo/-i は佝僂 (せむし) の意。
- iv (130) <キマイラ> (Chimera / Chimaira) : ギリシア神話に登場するライオンの頭と山羊の胴体と毒蛇の尾をもつとされる怪物。原初の宇宙的な怪物テューボンと、美女の顔をライオンの身体と翼をもつ怪物エキドナの娘とも言う。混成や得体の知れない存在を指すキマイラの語源でもある。
- v (130) シーレーノス (Silenos) : ギリシア神話に登場すし、上半身は人間、下半身は馬とされる。ディオニュソスの教師にして従者とされ、いつもワインを飲んで酩酊しているが、また賢明で、丁重にもてなせば、人間に不可知のことを教えるとも言う。
- vi (130) 馬の代わりの雄鶏 (Hahnenpferd) : 中世末以後のヨーロッパでは、これをも源流にしてユーモラスな<雄鶏騎士> (Hahnenreiter) が一般化し、菓子や、陶器の玩具となった。
- vii (132) ラ・フォンテーヌの「乳絞りの農婦」 (La Fontaines, Laitière) : ラ・ファンテーヌ (La Fontaines 1621-95) はフランスの寓話作家として知られ、これも『寓話』のなかの一話。搾乳農家の若妻が、搾ったミルクの入った壺を頭に載せて町まで売りにゆく道すがら、売れたときの先を夢想する。まず卵を百個買って三羽のニワトリに抱かせると次々に孵化し、その雛鳥を売って豚を一頭買い、それを太らせて一頭の雌牛と仔牛を買い、という風に果てしなく空想をふくらませ、嬉しくなって跳びはねた途端、頭に載せた牛乳壺は地面に落ち、百個の卵も、三羽のニワトリも、一匹のブタも、雌牛と仔牛も、全て消えてしまった。この話に作者は、<人間は皆な目をあけながら夢を見る。……が、なにかのはずみで我にかえってみれば、元の木阿弥で、惨めな人間がいるだけだ>と説いている。
- viii (132) エウカリウス・アイリング (Eucharius Eyring 1520頃 - 1597) の『ことわざ集』 *Proverbiorum copia*, Eislben 1601, I) : 1520年頃に下フランケン地方 (ドイツのバイエルン州) ケーニヒスホーヴェン (Königshoven im Grabfeld) に生まれ、現在のテューリンゲン州シュトロイドルフ (Streuffdorf im Hildburghausischen) に没した。生前にカトリック教会からルター派に改宗していたと思われる。先だつて亡くなった兄がシュトラースブルク司教の宮廷で公証人であったことなど、断片的にしか事跡が判明しない。死後のアイスレーベンで刊行された諺の収集三巻が伝わる。ここでの諺は、巻一、S.651-653に見られる。なおザクセン＝アンハルト州アイスレーベンは、ルターの生地でもある。

- ix (132) ルッカルトの寓話集 (G.C.Ruckard, *Die lachende Schule*. Hall 1723) : この笑話集はしばしば後世の典拠となったが、ルッカルトについては不詳のようである。
- x (132) アルノルト・ヴァン・ウェスタハウト (Arnold van Westerhout 1651-1725) : アントワープに生まれ、ローマで没したオランダの画家、版画家。
- xi (133) 摺繪 (Bilderbogen) : 一枚摺りが多く、よくパンフレットと訳されるが、ここではこの訳語をもちいる。
- xii (134) 価値離脱 : 原語は Entwertung.
- xiii (135) 沈降した文化物象 (gesunkenes Kulturgut) の学説・・・指標的にネガティブな学術語 : 上層文化 (身分文化) が下層に浸透して民俗文化となるという考え方は十九世末に当時の少壮の民俗研究者たちが共通して主張した学説で、それまでのロマン思潮やその教条化であるネオロマンティズムへの原理的な反論として大きな意味をもった。代表的なのは、民俗研究のヨーン・マイヤー (John Meier 1864-1953)、次いでアードルフ・シュパーマー (Adolf Spamer 1883-1953) とハンス・ナウマン (Hans Naumann 1886-1951) である。1900年代初めにマイヤーは<民謡とは民の口にある藝術歌謡>といった言い方をし、1910年代にシュパーマーが<崩し> (Zersetzung) の基本術語を導入して zertaragen, zersingen などの言い方へ進み、1920年代に入ってナウマンが<沈降した文化物象>という定式をおこなった。この三人より若いフレンガー (1890-1964) では、すでにロマン派・ネオロマン派との論争はすでにほぼ過去のものとなっており、むしろあまりに単純化され (すでに教条化のきざしをも見せはじめていた) <沈降した文化物象>に対して異論を呈することになった。本編はその代表的なものであるが、<沈降した文化物象>は大きな傾向でも今日にいたるもドイツ民俗学の基礎理論であり、本編もそれを全面的に覆したとまでは言えない。しかしすでにシュパーマーが本編を深刻に受けとめており、本編の2年後の民藝論ではそれが影響した面がある。
- xiv (140) 粗雑化 (Vergröberung) ・平板化 (Verflachung) ・生硬化 (Erstarrung) : 原語を挙げる。
- xv (140) クリノリノン・スカート (Krinolinenrock) : 多くはクジラの髭の輪で大きくふくらませた仕様のフープスカート。
- xvi (143) レプスワール描法による背景画 (Repoussoir-Kulisse) : レプスワールとは、他の事物が遠くにあるように見せるための前掲の色彩の濃い部分を言う。
- xvii (146) 七つの秘印の書物 (Buch mit sieben Siegeln) : 『新約聖書』「ヨハネの黙示録」第五章を参照。
- xviii (151) ネメシス (Nemesis 報い) : 原義はギリシア神話の女神で、人間の思い上がりを罰する役
- xix (156) 身分藝術 (Standeskunst) と大衆藝術 (Massenkunst) : 身分制国家 (Ständestaat) と言われるところによるとまらる仕組みがヨーロッパの伝統的な社会のあり方の基本であり、それを溶解させた行く先がなお定かでない新時代の動きが大衆社会、というのは二十世紀前半・半ばの一般的な理解という面があった。身分文化 (Standeskultur) と大衆文化 (Massenkultur) であり、藝術のレベルで言い表されると、この対照図式になる。
- xx (157) 個々人にプリミティブな下層が存する・・・ : この見方は一般的な考え方としてもその流れがみとめられるが、ここでは特にアードルフ・シュパーマーの理論が想定されている。

- xxi (164) **ゲオルク・レームベルガー** (Georg Remberger 1490~1500頃 – 1540~1545頃) : ランツフト (Landshut バイエرن州) に生まれた宗教改革時代の油彩画家・木版画家。油彩ではイーザル川辺モースブルクのザンクト・カストゥルス教会堂の祭壇画「十字架をかつぐキリスト」(St. Kastulus in Moosburg an der Isar) があり、また墓廟画「十字架のキリスト」(Epitaph für Valentin Schmidburg, 1522, ライプツィヒ美術博物館 Mus.d.bild.Kunst in Leipzig), 「王女を救う聖ゲオルク」(St. Georg befreit die Prinzessin 1520頃 ウフィツィ美術館蔵) などがある。また木版画では、ルター訳聖書の1524年のヴィッテンベルク版の他、主要なイラストレーターであった。
- xxii (171) **バールベック** (Baalbek) : レバノンの東部、バイルートの北東約85km、ベカー高原の中央にある古代遺跡である。ユネスコの世界遺産に登録されている。バールベックとは「ベカー高原の主神」を意味し、ここにフェニキアの神ハダドが祀られていたことに由来するといわれ、本来はフェニキア系の神々の聖地だったと考えられる。
- xxiii (178) < 瑣末なものへの信奉 > という **グリム兄弟の美德** (Grimmsche Tugend der „Andacht zum Kleinen“) : グリム兄弟の研究姿勢を指す言い方としてよく用いられるが、通常は(同義ながら) „ganze Andacht zum Unbedeutenden“ である。ただし元は肯定的な意味ではなかった。グリム兄弟の研究書『古ドイツの森』(Altdeutsche Wälder. 3 Bde.1813-16) の第一巻に対してアウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲル (August Wilhelm Schlegel 1767-1845) が「ハイデルベルク文藝叢書」(Heidelberger Bücher für Literatur) の1815年号で書評を行ない、兄弟が、著名な古典ではなく民衆詩歌を含む雑多な小品にこだわっていることを< 無邪気な埒も無いものがつまったガラクタ部屋 > を洗いざらいひっくり返して< 上古の伝説の名の下にあらゆる中古品を有り難がっている > ("die ganze Rumpelkammer wohlmeinender Albernheit" ausgeräumt, und "für jeden Trodel im Namen der, uralten Sage" Ehrerbietung begehrt" hat) とネガティブに評した。これを踏まえて、スルピス・ボワスレ (Sulpiz Boissée) がゲーテに宛てた1815年8月15日付の手紙のなかで、< 無意味なものへの非常な信奉 > という言い方でグリム兄弟を評し、この段階でもなおネガティブな観点であったが、次第にグリム兄弟の一点一画を忽せにしない文献学の方法を讃える意味で使われるようになった。
- xxiv (179) **ゲルマン・ミュージアム** (Germanisches Museum) : 1852年にニュルンベルクに開館したドイツ最大の歴史博物館「ゲルマン・ナショナル・ミュージアム」(Germanisches Nationalmuseum=GNM) を目指す。

