

# 光・陰影・形 — 古代美術とその技法にみる光の影響とはたらき

## Light, Shade and Form — Influences and functions of light in the ancient art and its techniques.

### 神 田 毎 実

KANDA Tsunemi

The ancient sculpture which two civilizations (the ancient Greece and the ancient Egypt) established in north and south zone of the Mediterranean have great influences in the history of western sculpture.

The former improved a bright value of the art in the direction of naturalism, the latter did in the gradual process of maturing that needed several thousands.

In this paper I attempt to examine cross-effects in the formation of both ancient sculpture. That is mainly a comparative research of styles in the solid expression like a relief. And as a subsidiary subject, it will be mentioned the “lives” of citizens, “climates” of regions, and figures in the “light”.

#### 1.

全長約5,584km、最も遠い水源であるブルンジのルピロング川からは6,670km、アフリカ大陸の東部、赤道直下のビクトリア湖を主な水源とする世界最長の川ナイルは、大小の蛇行を繰り返しながら、しかしほぼ一直線に北上し地中海へと注ぐ。北回帰線の少し南、現在のナセル湖岸に残るアブシンベル神殿があるあたりから地中海にいたる約1,200kmのナイル川の流域は、かつては上エジプト・下エジプトと呼ばれた古代エジプト文明の興亡の舞台であった。

北緯約23度から同約30度、そこは幅8kmから25kmの河谷地帯とカイロ付近から地中海にいたる広大なデルタ地帯によって形作られた細く長いグリーンパ

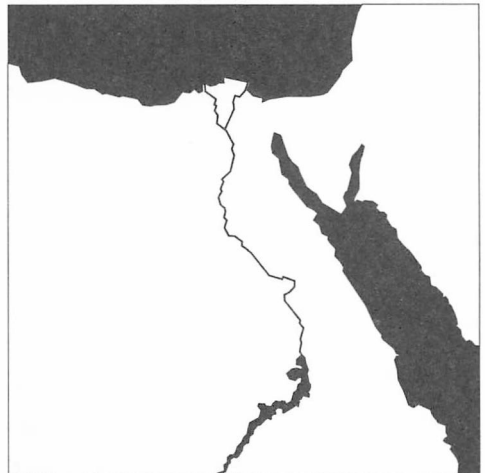


Fig. 1 エジプトの地形 筆者作成

トである。

エジプトの1年は5月から9月までの夏季と、11月から3月までの冬季に2分される。10月と4月のそれぞれが、日本で言うところの秋と春に当たるのだろうか。

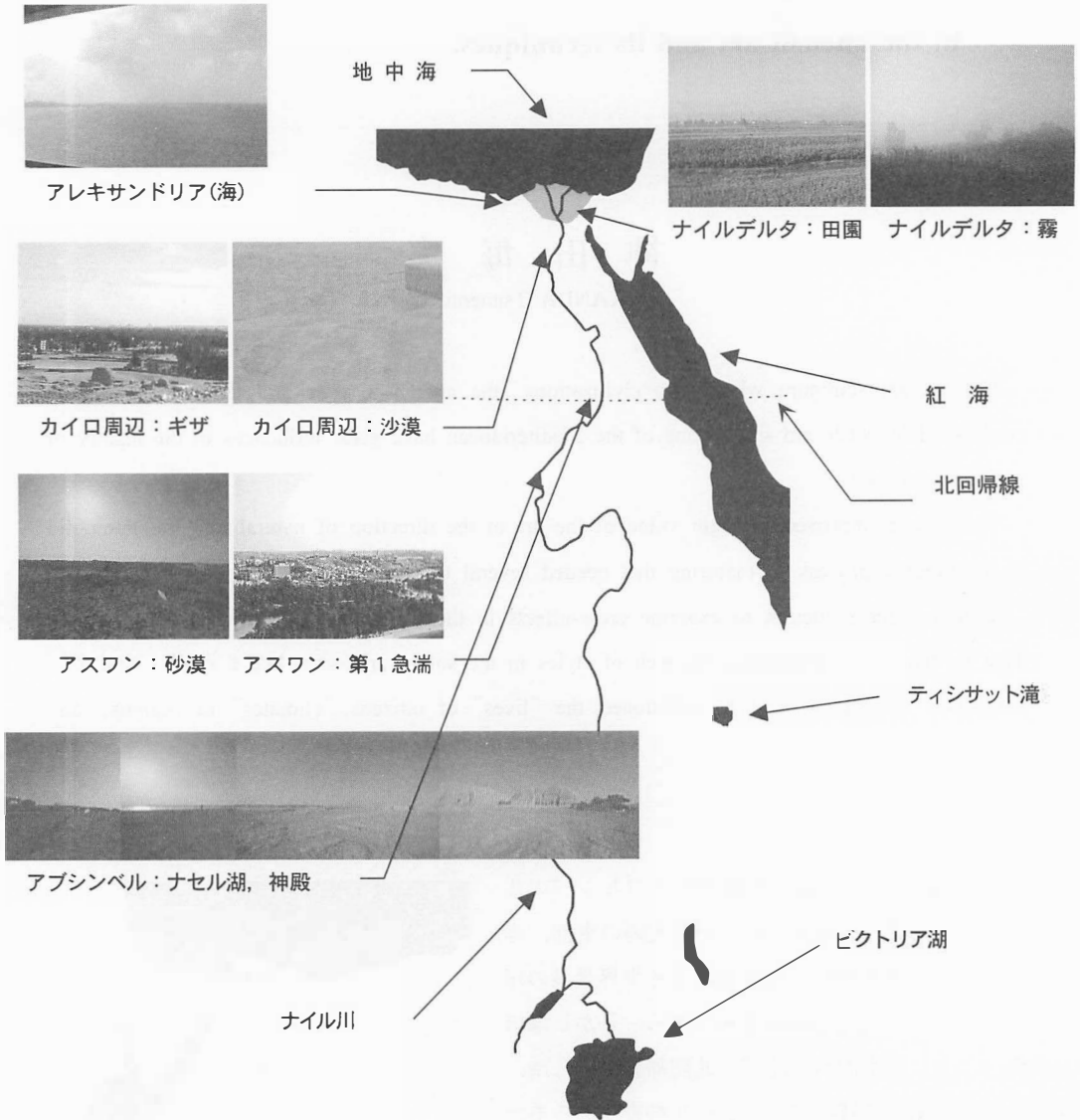


Fig. 2 ナイルの地形と風景 筆者撮影

この国の降水量は地中海沿岸でもっとも多く、年間約200mm程度。その量は南にいくにしたがって少なくなる。例えば、クレオパトラ7世の都アレキサンドリアから距離にして約130km、緯度にして1度8分南の首都カイロでは年間25mm程度であり、さらに約880km、7度51分南下したアブシンベルなどの砂漠地域ではほとんど0mm、数年に1度しか雨がふらない。わが国の首都東京の年間降

水量は1400mm前後、乾燥しているといわれる北海道の札幌が1150mm程度。単純計算でも、日本の首都にはカイロに比べ約54倍もの雨が降る。砂漠では日本の季節感は通用しない。

ナイル川流域における人類の活動の痕跡は、約6万年前頃にまで遡ることが出来るといわれる。そのころはまだ乾燥による砂漠化はそれほど進んではおらず、現在のサハラ砂漠を含め、温暖で穏やかな風土であったと考えられている。アフリカはその始まりから現在のような風土であったわけではない。かつては緑豊で穏やかな気候の大地であった。

しかし乾燥による砂漠化の進行は、ナイル川に沿って地中海まで続く平地にしか、緑と収穫を約束しなかった。原始農耕時代に入るとき、エジプトの風土は、ほぼ現在の形になった。原始農耕へと経済が移行して行く原因が、この砂漠化に直接の端を発するのかどうかはわからないが、古代エジプトの文化、文明は、ナイル川なくしてその偉大さを示すことはなかったであろう。

太陽に焼かれ、風化し、全てのものはいずれ砂になっていく。砂漠化の進むアフリカの大地で、ナイル川の水が約束する恵みの上に人間が経済のかたちを決め、それが、古代エジプト文明として長く存続したという事実は、風土と文明の間に、直接的な強い関係が存在することを示す一例であろう。ヘロドトスが伝えるアメン神の信託によれば、エジプトとはナイルの水がうるおすすべての地、エジプト人とはナイルの水をのむ全ての者であるという<sup>1)</sup>。エジプトとは、赤道直下のビクトリア湖から地中海にいたるナイル川流域の緑地とそこに住む様々な人間が作る、南北に約5,584kmにおよぶ長い物質と精神の連鎖であり、その名称なのである。

文化的なまとまりを歴史的に長い間たもちつづけ、そこに成熟した社会があるとき、その社会の状態を“文明”というのであれば、王朝時代の到来すなわち中央集権化の始まりと形成をもって、古代エジプト文明の成立と考えてよい。そして先王朝時代からローマ時代までのいわゆる王朝時代の文化的まとまりを古代エジプト文明と考えてよい。つまりその期間の美術を古代エジプト美術と呼ぶことが可能になる。

古代エジプト文明における造形様式の特徴は、彫刻、浮き彫り、絵画、あるいは巨大な記念碑や建築によく示されている。それは形態の記号化、象徴化と言われるもので、その手法によって古代エジプト文明の造形は他に類を見ないほど簡潔で明快な表現力を得ることとなった。その手法は同文明の成立から終焉に至る約3000年の間変わることなく守り通されている。古代ギリシア人によって後に聖刻文字と呼ばれることになるヒエログリフは、その造形手法の特徴をよく伝えている。

巨大な王朝の出現は、それを支える強力な経済的基盤がすでに存在していたことを示している。同様に、古代エジプト美術の様式が、王朝成立後約3000年にもわたってほとんど変化をしていない、少なくとも我々にその様な印象を与えるという事実は、古代エジプトの美術が、王朝成立期においてすでに一定以上の完成度を有していたことを示すものである。それはこの文明の基盤となるものの形成が、実は砂漠化の進行を含む緩やかな風土の変化の時期にすでに始まり、約4000年の間続いた原始農

耕時代に洗練、熟成され完成されていたことを示すものである。特別な場合を除いて、突然の変化などありはしないのである。

文化や文明は風土の中で営まれる人間の精神活動の所産であり、その精神活動の中で培われた人間のリアリティーすなわち現実感、各文明に様式として表れるということを以前述べた。古代エジプトの造形様式の最大の特徴は、その様式自体が3000年もの間変化することがなかったことであるというならば、その担い手たちの精神もまた3000年もの間変化しなかったということになる。政治的安定と不安定、精神の柱として考えられることの多い宗教の突然の変化、外敵による侵略、異文化の流入、長期にわたる地球規模での天変地異による気候変動、あるいはそれにより引き起こされた様々な環境の変化、古代エジプトは決して安定していたわけではない。

現実に各時代の造形の中には、治世の変化の影響や異文化の影響ではないかと思われる質的变化を示すものも多くある。例えば、Fig. 3 に示すマイ夫妻と呼ばれるレリーフは、今日我々がアマルナ時代と呼ぶ時代の造形の特徴をよく伝えている。宗教改革の推進者であった王アクエン・アテン自らが指導し育成したその造形は、従来の理想化された表現に代わって自然主義的、写実主義的な表現を特色とし、個人の容貌・体形を強調することを旨とした。



Fig. 3 マイ夫妻

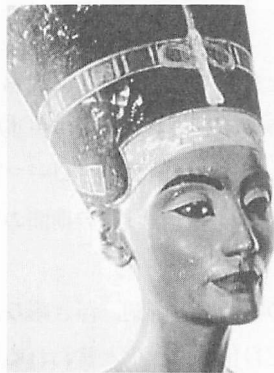


Fig. 4 ネフェルティティ像

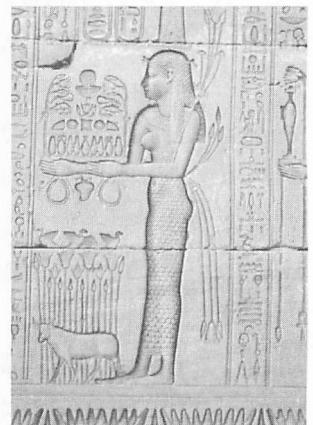


Fig. 5 ハトホル神殿レリーフ  
筆者撮影

それは新しい表現の規範とされ、後にFig. 4のネフェルティティ胸像のようなより洗練された作品を生み出した。それはプトレマイオス朝時代の造形においても同様で、明らかにギリシア文明の影響と思われるものが、頭髮の表現などに見いだされる。Fig. 5に示したレリーフや、今はアスワンのアギルキア島に移築されたイシス神殿のレリーフをはじめとする肉体の表現は、そのことをよく物語っている。交差する時間、物質、人間、精神の中から、様式や文化は生まれてくる。支配的であった造形様式に新しい様式が取って代わり定着していく。古代エジプト文明を、1つの文化的まとまりとして捉えることは果たして可能なのだろうか。

古代エジプト文明の造形は、文明の成立からその終焉に至る約3000年の間、その造形様式をまるで変えることがなく、それ自体がまさに古代エジプト文明の造形の最大の特徴であるとされている。しかし、我々は何ゆえにそのように感じるのでしょうか。我々がエジプト文明という言葉を目にした時に思い浮かべる支配的な様式あるいは造形手法に、必ずその手がかりを見つめることができるはずである。

強力な権力のもとで導入され、明らかにこれまでとは異なった新鮮な成果をあげたものや、外国から持ち込まれた優美で洗練された価値でさえ囲い込み、同化してしまうもの、すべてを飲み込んでしまう“夜の闇”のようなもの、新たな生命にとってまさに“死の影”のような存在、それはおそらくナイルの水とそれをのむ全ての者を取り囲む風土の中に潜んでいる。

## 2.

地中海の北岸、北緯約37度から同約42度、東経約18度から同約33度あたりの地域を中心に古代ギリシア文明は展開し、その繁栄とともに様々な影響力を周囲に放出した。半島状の本土と島々、山間盆地、小平野、山地、ギリシアの地形はたいそう変化に富んでいる。

高温半乾燥から、年間湿潤夏季高温、年間湿潤夏季寒冷、夏季渇水高温、夏季渇水寒冷と、気候も地形同様に様々な表情を見せる。降水量は沿岸部で約300mmから450mm、北部及び山間部で450mmから約670mm、乾季は夏、雨季は冬である。



Fig. 6 ギリシアの地形 筆者作成

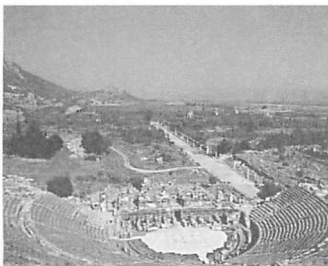


Fig. 7 港湾遺跡(円形劇場から)  
筆者撮影

地中海性疎林と分類されているギリシアには、かつては夏の乾燥に対応した樹木が生育していたとされる。しかし開墾や伐採、放牧などによる表土の流出などで樹林が消失し、現在の姿になったとされている。現在のトルコ西岸に栄えた貿易都市エフェソスは、それにより港が消滅したため都市としての機能を失い放棄された。

Fig. 7は、そのエフェソスに残る円形劇場の遺跡最上部から、かつての港湾を写したものである。画面中央のやや上、大通りの終わるところが港であった。

紀元前8世紀の後半、各地にポリス＝都市国家が成立し始める。歴史の暗黒時代を抜け、古代ギリシア人がその姿を現し始めた丁度そのころ、対岸のエジプトは徐々に衰退への道を歩み始めていた。

紀元前8世紀中ごろのものとしてされるギリシア文字の形は、古代ギリシア文明がオリエント世界から強い影響を受けていたことを教えてくれる。ギリシア文字は、フェニキア文字にわずかな改良を加えることで作られていたのだ<sup>2)</sup>。ギリシア文字は最初、ペロポネソス半島やクレタ島、ロドス島で使われ始めた。これらの地域は、オリエント世界との交流が最初に再開された場所であった<sup>3)</sup>。古代ギリシア文明誕生の背景にオリエント世界との接触があったことが伺われる。

ギリシア人という名称は後世のローマ人がつけたものであり、当時は現在の英語で言うところの *hellenes* = ヘレネスと呼ばれていた<sup>4)</sup>。この言葉は、ギリシア本土に侵入してきた人びとを意味する言葉、つまり“よそ者”を指す言葉であったのが、次第に“ギリシア語を話す人びと”を表す言葉へと変質したものであった。それは新しい概念を表す新しい言葉の誕生であった。その言葉の変質は、ギリシア世界の変質を意味していた。ギリシア語を話すことが、信仰や神話の共有と並んでギリシア人であるための、あるいはギリシア人になるためのもっとも重要な条件となった<sup>5)</sup>。ギリシアとは、エーゲ海全域に広がるギリシア語という“情報媒体”によって緩やかに結びついた“文明圏” = “経済圏”を構成する“面的連続体(態)” = “ネットワーク”ではなかったか。

地形や地質を含めた風土の差異によって、人間の生活に対する様々な規制や制限が発生する。生活観の差異、つまり常識の差異によって都市は孤立し、強大化が阻まれ、個々の存在は個々の独立を前提としたものとなる。エーゲ海とその沿岸部には、経済的な自立を前提とした小さな生活共同体 = 都市が数多く成立することになり、経済的に自立した小さな生活共同体がつかずはなれず緩やかに連なった、連続体(態)が形成される。

複雑で変化に富んだギリシア本土に住む人々が海に目をむけた時、幾つもの島影とともに縦横無尽に行き来が可能な水の道が、今日と同じように輝いていたに違いない。そのむこうには広大な国土を、基本的にはひとりの人間が治めるペルシャ、エジプトといった超大国とその政治機構が存在する。古代ギリシア人は、交易により得られる活力によって自らの緩やかな連続体(態)を維持し不動のものとするとなしでは、生き延びることは出来なかったに違いない。

異国との接触は、当然の結果としてギリシア本土に大きな文化的影響をもたらすことになる。現在、古代ギリシアと呼ばれる“人と経済の連続体(態)”は、広い地域に拡張し、同時に他の地域からも様々な文化を吸収していった。そしてそれによって地中海を取り込んでいった。

古代エジプト文明と古代ギリシア文明。この二つの文明の舞台となった風土を比べてみると、古代エジプト文明は、広大で過酷で単一の砂漠という気候の中、ほぼ南北に1200kmにわたって走る真水の流れに沿って存在する細長いオアシスを風土的基盤とし、古代ギリシア文明はエーゲ海という塩水の広がりやを懐にした複雑で変化に富んだ地形、気候をその風土的基盤としていることがわかる。このかたちも質も全く異なる基盤の上に繰り広げられた様々な活動が、幾重にも積み重なり、あるいは織り成され、その結果としてこの両文明が開花する。

我々の毎日は“現実”と直面している。その多くは、いわゆる“経済”の範疇にあるものであるが、その経済自体もまたその舞台となる“風土”と直面している。ならば人の営みの所産は現実感を伴うもの、あるいはそれを下敷きとして、それを喚起するものであると考えてよい。そこにはその担い手たちのリアリティーが存在している。人の営みの環境が、リアリティーの形成に大きく関わってきている。

ヘロドトスの描いた世界地図をから、そのことを読み取ることが出来る。エーゲ海を中心に描かれたその丸い地図は、当時のギリシア人の世界観を示すものであろう。そこに示された世界はなんと単純なものであるが、地中海およびその沿岸、ナイル川、紅海、小アジア半島に関する説明は実に正確ではないか。このことは、当時のギリシア人、エジプト人あるいはフェニキア人といった様々な民族が、地中海についての大変正確な情報を持っていたことを示すものであり、同時に地中海における人間の活発な活動を裏付けるものである。それは、古代エジプト人が天体の運行に対する大変高度な知識を持つにいたったことと同様に、多くの体験によってかたちづくられたものであろう。

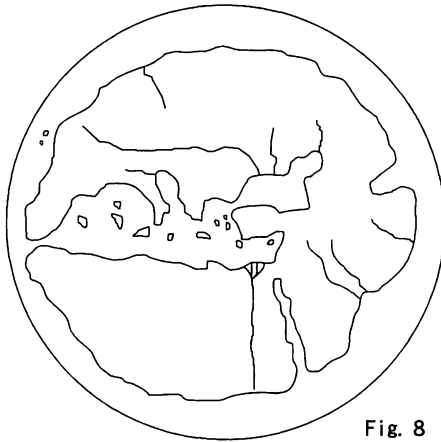


Fig. 8 ヘロドトスの世界地図(コピー)  
筆者作成

近年の研究で、ひとつの重要な可能性が示されようとしている。それは紀元前20世紀に広まったセム語の文字は、ヒエログリフがモデルとなっているのではないかというものだ<sup>6)</sup>。ギリシア文字がフェニキア文字からつくられたことはほぼ間違いないとされるから、これが事実であれば、地中海世界は基本的には、ひとつの文字体系によるネットワークの上に構築されていたことになる。そのように考えるとき、ヘロドトスによって描かれた世界地図は、単なる地理的条件を示した地図を超えて、言語によって結ばれた世界の概念を示すものとして思い起こされてくる。

エジプト人は、ナイルの水を飲む全ての者であった。同様に、ギリシア人は言語を共有することで、ギリシア人であった。言語を共有するそれらの共同体は、眼前に広がり、縦横無尽に行きかうことが可能な広大な“道”によって、先進オリエントと交流することができた。それは様々に複雑な地形の

ために、細く起伏にとんだ険しい陸路よりもはるかに自由で穏やかなものであったに違いない。ただし、夏の終わりとともに始まる強い北風の季節以外は。

### 3.

“彫る”、“削る”、“切る”、“つける”、“磨く”、彫刻を作るために用いられる技術はさして多くはない。“素材”＝“材料”がどのようなものであれ、およそこの5つの方法でほとんどの彫刻は作ることが出来る。通常この、彫る、削る、切る、つける、磨く、といった方法から、表現のために適当であると思われるものが1つないし複数選ばれる。選ばれた方法それぞれには、さらに幾つかの種類が存在する。そして、それぞれに個別の道具が存在する。それぞれの道具は、使用される“素材＝材料”によって、これもまた幾つかに分かれる。それらを組み合わせると、結構な数の組み合わせとなるから、表現の幅は意外と広いものになる。そこに作り手の“リアリティー”＝“現実感”が掛け合わされる。そこには、作り手のリアリティーの広がりに見合うだけの組み合わせが存在する。その組み合わせは、おそらく数え切れないほど存在するのだが、そこには何がしかの共通した独自の“におい”あるいは“色”のようなものが存在する。それは“個性”と呼ぶことが出来るものなのかもしれない。

作り手のリアリティーは、基本的には作り手の生活が存在する地の“リアリティー”＝“常識”＝“了解事項”の上にある。生み出されるものは当然その地の“リアリティー”＝“常識”＝“了解事項”を反映しているのだから、それらはその地の“共通言語”と成り得ることになる。それぞれの土地には、それぞれの光、陰影、コントラストが存在する。それゆえに共通言語である“造形物”＝“彫刻”は、その地で支配的な光、陰影を反映した“形”を与えられていることになる。そこには、その地のリアリティーを与えることが出来る技術や技法が存在することになる。では、“他の地域”＝“他の風土”の中で生まれたもの、つまり“他の常識”の中から生まれたものが持ち込まれる場合はどの様になるのであろうか。

人類の生活が大きく変わる分岐点には必ず“技術”が存在している。それは必要に迫られた結果、“必然”として生み出されるか、あるいは“偶然”に発見されるが、必然、偶然のいずれにかかわらず、人間の“欲求”を充たすことに奉仕する。技術は欲求を満足させることに奉仕するから、そこで使用される技術はその欲求を満足させるために駆使される。つまり“快”を手に入れるために駆使される。

仮に、“ある地の常識”＝“その他の地の非常識”と表現できるとしよう。その他の地においてその“非常識”が受け入れられるということは、その非常識が相当の魅力を持っているということの意味しているから、その非常識はそれを受け入れようとする者にとっては“未知の快”であるはずである。試行錯誤と挫折が繰り返されながら、“魅力ある非常識”＝“未知の快”は、その地の常識の中に取り込まれていく。しかしその際に、その“非常識な魅力”あるいは“喚起力”は失われてはならない。つまり“非常識を常識によって再現するための技術と技法”が生み出されなくてはならないこ



とになる。

“技術”や“技法”には、作り手の“リアリティー”が反映されている。しかし、作り手たちのほとんどはその地の示すリアリティーの上にあるのであるから、そこには作り手たちの個別なリアリティーを包括する“統一的な表現のかたち”すなわち“様式”が存在している。様式とは、統一的な表現のかたちであるから、そこに示される形は、何がしかの共通の“形”を持っている。形はおそらく“言葉”“文字”と同じような機能をもつものであろうから、安定的な時間の継続を前提としている“様式”とは、“共通言語”のようなものであると考えることが出来る。つまり非常識を取り込むことで生み出される“新しい表現”は“新しい言葉”“新しい文字”なのであって、“新しい様式”は“新しい共通言語”のようなものなのである。それは作り手たちの“個（別）性”を超えて“時代の個性”を示している。

彫刻を作るために用いられる技術はさして多くはない。“素材”＝“材料”がどのようなものであれ、およそ前述の5つの方法によってほとんどの彫刻は作ることが出来る。つまり、こと“彫刻”という“表現形式”をとるものに関して言えば、それがどの時代のものであれ、あるいはどの地域のものであれ、とてつもなく特徴的な技術が存在するというようなことはないのである。

人類は、技術革新や新しい素材の発見・開発の度に、新しい“表現方法”＝“新しい語法”を手に入れてきた。また技術革新や素材の発見や開発は、造形の巨大化や制作にかかる時間の短縮・コストの削減、つまり様々な“効率化”に奉仕してきた。しかし“技術”や“技法”が単独で新しいものを生み出すことはない。彫る、削る、切る、つける、磨く、という技法とそのための技術を用いて、“非常識な魅力”あるいは“喚起力”を失わないように“新しい共通言語”を作る。ここで問われることは“組み立”＝“構成”であって、非常識な魅力をどのように再構成・再構築するか、ということなのである。

#### 4.

地域ごとに“特有な光”が存在する。その“特有な光”は、その地域の光として“常識”であるから、地域には地域ごとに“地域の常識としての光の状態”が存在する。自然物によるものであれ人の手によるものであれ、造形物はそれが存在する地域の“光の状態”にその存在感を依存するから、その地域固有の光の状態の数だけ“地域の個性”が存在する。造形物はその“地域の常識”による束縛を離れてたった1つの“素顔”に戻るのには“夜の闇”の中においてであり、さも無ければ我々が自ら進んで“闇”の中へ入り込んだとき、すなわち“視覚”を放棄し、“触覚”＝“触れること”によってのみその存在を確かめようとするときである。

造形美術は視覚芸術である。それは見えなければ意味を成さない。彫刻は視覚芸術の中であって“奥行きの世界”＝“空間”の中に1人自らの身を置き、“光”と“自身の形”によって創られる“陰

影”とそこに生まれる“コントラスト”によって自己の存在を主張する。“彫刻を作る”ということは“空間に陰影を創る”ということだ。そう言い換えることはおそらく間違いではない。ならば“非常識な魅力”を“新しい共通言語”として“再構築”するために問われる“組み立”＝“構成”とは、自らが“常識”とする“光の環境”に、“非常識な魅力”を喚起する“陰影”“コントラスト”を創り出すこと、その為にそれらを創り出す“面”をどのように“配置”するか、どのような性格の面をどのように“組み立て”どのように“配置”するかということであると考えると差し支えない。

形、陰影、コントラスト、視覚による認知のための基本的な関係に何ら変わりはない。

古代エジプト文明における様々な造形物は、そのほとんどが言語や文字としての機能を与えられていた。その典型がヒエログリフである。それは、人の形、植物の形、動物の形などを象ったいわゆる象形文字であり、レリーフ＝浮き彫りの形式を用いて、建築の内外、彫刻、あるいはオベリスク等の記念碑の表面を飾っている。

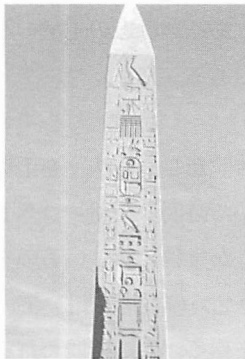


Fig. 9 大オベリスク  
筆者撮影

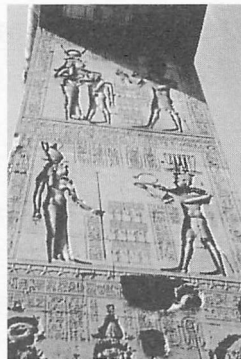


Fig. 10 ハトホル神正門  
筆者撮影



Fig. 11 アメン大神殿列柱室内壁  
筆者撮影

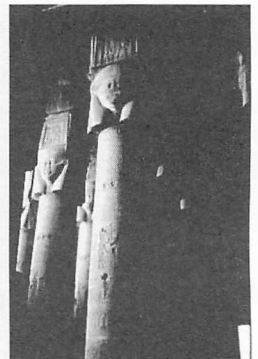


Fig. 12 ハトホル神殿列柱室  
筆者撮影

それは文字である以上、意味や意思を記録し伝える役割を負っていた。それゆえそれは、記号化や象徴化による“定型化”をされていなければならなかった。我々が視覚をとおして意味や意志を受け取ることが出来るように、そのような印象を我々に与えることが出来るようになっていなければならなかった。そしてその機能を安定的に果たすためそれらは体系化され、文字または記号としての機能を担う部分の変更は、仮にその必要に迫られたとしても、最小限にとどめられなければならなかった。

ヒエログリフ＝レリーフ、浮き彫りを作る技術は、その地に最も適した、つまりもっとも効率的に陰影やコントラストを創り出し、もっとも効率的に光を反射あるいは屈折させる面を造形し、配置し、組み立てるために、単独もしくは組み合わせられて用いられ、その造形に与えられた本来の機能の恩恵を被る人々に奉仕している。ヒエログリフを刻むために用いられた技術や技法、あるいはヒエログリ

フの形そのものが、それらの機能を最大限に発揮できることを前提として考案されていたと考えることは、きわめて自然なことである。

ヒエログリフは、古代エジプトがローマ人の支配を受けることになるまでの3000年の間、その形をほとんど変えることなく用いられた。しかし紀元前4世紀に始まるローマ人による支配の時代、ヒエログリフはそれまで700ほどであったその数を一気に5000ほどまでに増やしたという。おそらくそれは“海”に代表されるネットワークからの、急激で大量な情報の流入を物語るものではなかろうか。エジプト最後の王朝プトレマイオス朝の首都アレキサンドリアは、クレオパトラ7世で知られる地中海に面した港湾都市である。この都市の図書館には、交易の税として納められた大量の“本”が収蔵されていたという。

## 5.

下エジプトのナイル川河畔に、砂の海に囲まれてギザはある。年間降水量は25mm程度、雨はわずかに降る。そこはナイルデルタが始まり終わるところである。砂漠と海が出会うところである。

太陽は北と南の回帰線の間を1年かけて往復している。太陽は北回帰線の北と、南回帰線の南にはやってはこないから、回帰線の外の地域では太陽は我々の真上にはやって来ない。回帰線の外の地域では、南中も北中もない。つまり太陽が作る陰や影がなくなることはない。回帰線の外に住む我々は、影の無い瞬間をもつ世界を本当は知らない。

我々はいくつかの資料を観察することで、エジプトという名の風土をある程度想像することが出来る。さらに現地を訪れば、否応なしに思い知らされる。この地に降り注ぐ光はとてつもなく強い。それは石を風化させ、砂にしてしまうほどの強さを持ち、強烈な直射と反射によって全てを飲み込んでしまう。それは“白昼の闇”である。そこにおいて何かを認識しようとするとき、我々は“陰”という名の“闇”と、“影”という名の“闇の形”に頼らざるを得ない。中間階調の無い激しいコントラストの世界、それは文字の機能を果たすためになされる定型化と同様な、あるいはそれを前提とした“視覚世界”の存在を我々に印象付ける。おそらくこの定型化が、“古代エジプト美術は、3000年もの間その基本的な態度を変えていない”と我々に思わせてしまう大きな原因になっている。そしてこのような地は、おそらく地球上にまだ存在する。

ここに例の一つとしてあげた2枚のスフィンクスの写真は、12月の終わりに撮影したものである。Fig. 13は北から南に向かって、Fig. 14は南から北に向かって、撮影は午後であり、太陽の位置はすでに



Fig. 13 スフィンクス 筆者撮影



Fig. 14 スフィンクス 筆者撮影

かなり低い。午後3時を回っていたと記憶しており、ほぼ同じ時間に撮影した。

北から南に向かって撮影したものは、ほとんどの造形物がまるで影絵のように黒いシルエットと化して写っている。逆に南から北に向かって撮影したものは、反射が強いため表面の調子がよくわからない。平面的で立体感が失われ、造形物の表面を特定する為に必要な“質”に関する情報が失われている。この映像を見た印象を仮に問うたとすれば、返される答えはおそらく“黒い”と“白い”“暗い”と“眩しい”というものであろう。通常このような光の状態、つまり全光、逆光の場合は、撮影場所をずらしたり、太陽の移動を待ってから撮影を行ったりする。つまり白と黒をつなぐ中間階調によって、それなりの立体感や表面の様子がわかるような状態で行うものである。また写真撮影に関して少し知識のある方は、露出を調整して補正を行ったり、あるいは何らかの技術を用いて、“好ましい状態” = “写したい物の状態がよく判る状態”を作り出すかもしれない。しかしここではあえてそれを行っていない。

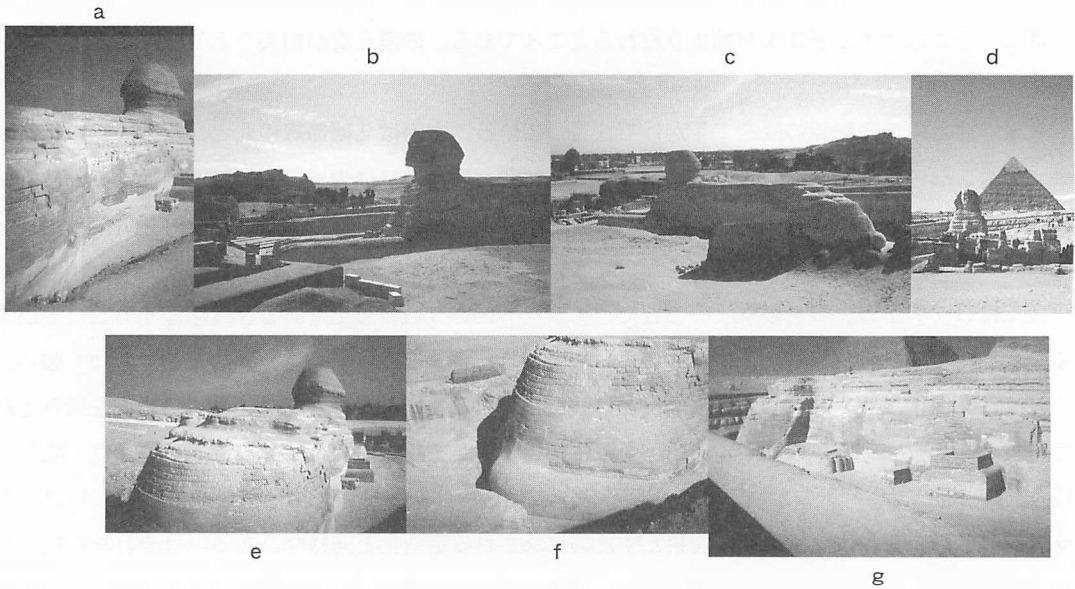


Fig. 15 a～g スフィンクス 筆者撮影

Fig. 15における背面と前面からの写真ではどうだろう。大きな曲面で構成されている頭部aと臀部c, e, fを観察すると若干の中間階調の存在が確認される。緩やかに連続していく中間階調は見当たらないものの、それによってFig. 13およびFig. 14に見る全光と逆光のものよりは、はるかに豊かな奥行きの世界＝立体の世界が広がっていることに気づく。このことは中間階調が立体感の表現に大きな役を担うものであることを裏付けるものであろう。

しかし、それもここではそれほど効果を発揮していない。太陽が低い位置にあって、光の照射される方向がかなり限定されているにもかかわらず面の効果が発揮されていない。つまり全方向から降り注ぐ強い光が、全てを覆い隠そうとしている。一連の写真の中で、はっきりと自身の形を主張することが出来ているのは“明”と“暗”の激しいコントラストを示している部分である。そこでは自身を

構成する面がほぼ90度に交差する。このような光の状態の中で立体の性格を示すためには、面と面の関係に強い角付けが要求されるということである。

ギザの大地から南を望むと、そこに古いピラミッド群を見ることが出来る。Fig. 16はその様子を撮ったもので撮影条件はやや逆光、Fig. 17はそのFig. 16の点線で囲まれた部分を拡大したものである。

ギザからダハシュールまでは直線で約20km、アブシールまでは10kmの距離がある。砂漠のかなた20km先にある屈折ピラミッドは、降り注ぐ強烈な光の中で、自らに宿す“明”と“暗”、“光”と“陰”のコントラストにより、自身の存在を主張している。

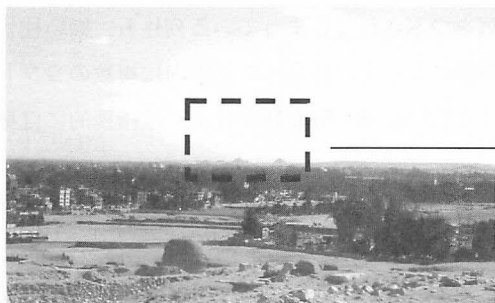


Fig. 16 ピラミッド群 筆者撮影

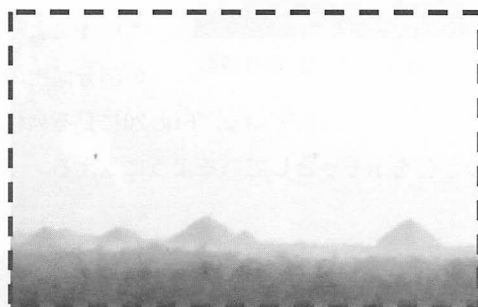


Fig. 17 ピラミッド群(拡大) 筆者撮影



Fig. 18 列柱 筆者撮影

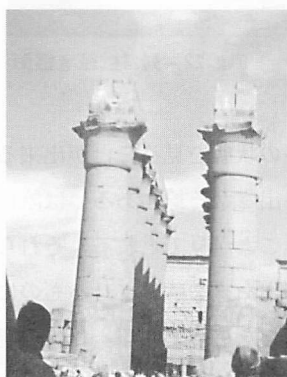


Fig. 19 列柱 筆者撮影

地中海岸ナイル河口から距離にして約670km、緯度にして約6度、ギザの大地からは約540km南下した上エジプトの中心地ルクソールに、ルクソール神殿はある。Fig. 19からFig. 23は、その神殿の列柱を写したものであり、そのうちFig. 18とFig. 19は、中庭から列柱室の天井を支えていた列柱を、スフィンクスの撮影と同じように、逆光と全光の状態で撮ったものである。

Fig. 19はほぼ全光で撮影されている。

“奥行き” = “空間の深さ”は、柱の重なりによって示されているが、柱1本1本は平面化している。最前列の柱のみが、わずかに出来る陰を頼りに、かろうじて自身が円柱であることを主張出来ているように見えるが、他はそれさえ出来ていない。逆光のFig. 18にいたっては、シルエットとなって黒くつぶれてしまっている。しかし次にあげる写真Fig. 20は、ひとつの可能性を示している。

Fig. 20も他のものと同じく、ルクソール神殿内部の列柱を撮影したものであるが柱の形状が異なる。ヨーロッパ中世のゴシック教会内を支える柱と原理的には同じ造形を示すこの柱は、幾つかの細



Fig. 20 列柱 筆者撮影

い柱を束ねたような形を与られている。実際にはひとつの石で作られているのだが、細い柱と表現した部分の表面ごとに光が宿り、同時に陰影が作られている。ギリシアの神殿の柱に見られるフルーティングとは、ちょうど凹凸が反転した関係にあるが、それにより光が生む陰影の効果、あるいは機能は基本的に同じものである。その効果は写真でもわかる。細い柱状の部分がそれぞれに光を宿すことで、日陰においてさえ柱全体に複数の光と陰影のコントラストを生み出し、さらに全体の中で中間階調を構成している。柱はそれによって堂々とした肉感的なボリュームを示すことに成功している。写真奥の日向に並ぶ、強い光によって中間階調をつぶされてしまっている列柱も、細い柱状の部分同士の間目に宿る陰によって、柱全体の造形内に複数のコントラストを与られている。

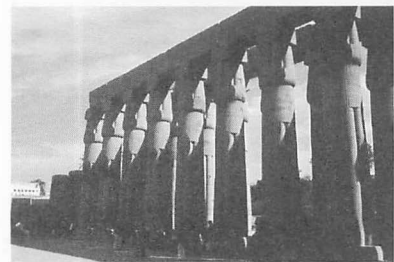


Fig. 21 列柱 筆者撮影



Fig. 22 列柱 筆者撮影

Fig. 21とFig. 22は、ルクソール神殿の中庭を2重に取り囲む列柱群であり、いわばFig. 20の巨大版である。ここには、それが直射を受けた状態、自らの影の中に沈んでいる状態などの、日の光の

下で示される幾つかの光と陰影のコントラストの状態を見ることが出来る。

柱はいずれも、その造形により縦方向に生み出される線、あるいは陰によって、その光の環境下において積極的に自身の存在を示そうとしていることが見てとれる。それらは空間にコントラストとリズムを生み出し、この空間を豊かで潤いのある生命感を感じさせるものになっている。ただし、これらの写真はいずれも、12月から1月にかけて撮影したものである。日中の陽気は日本の5月を思えばよいが、季節は冬、太陽が一番遠いところにいる状態である。

5月から9月、現地の夏はこのようにはいかない。強い光がこの効果の何割かを飲み込んでしまうであろう。しかし限界はあるものの、ピラミッドなどに代表される直交する面の構成による効果が生み出す明暗のコントラストや、深く刻み込まれるような造形によって生み出される陰影の効果が、エジプトの光の環境下において自らが立体であることを主張するための有効な手段であることは間違いなさそうである。ならばこれが、少なくとも屋外の光の中において立体表現に向かう態度のもっとも基本的な“構え”＝“常識”であると考えることが出来よう。おそらくこれが、日の出から日没まで続く“白昼の闇”に対してのわずかに残された抵抗手段であり、造形の“常識”＝“了解事項”＝

“約束事”なのであろう。そこにはそれに見合った“技術”や“技法”が用いられているはずである。

## 6.

地中海を囲む地域において、エジプトほど彫刻の材料として使用できる素材を多く産出する地域はなかった。金、銅、花崗岩、石灰岩、大理石、アラバスター、その他たくさんの鉱物資源をエジプトは産出する。彫刻の材料として輸入に依存しなければならなかったのは、レバノン杉くらいのものであろうか。古代エジプトは、自身の造形を他国の資源に頼ることなしに行うことが出来る数少ない国家であった。

彫刻を行う、あるいは施そうとするときに、我々が行うことが出来る基本的な行為は多くはない。しかし素材の豊富さは、その多くはない基本的な行為にバリエーションを与える。“行為”と“素材”の関係から初歩的な技術が生まれ、やがて行為の結果生まれる表面に対する、“柔らかく”とか“鋭く”といった“質”に対する注文に答えるための、巧みな技術が生まれる。そこにはその行為を行うための、あるいは行為を素材に伝えるための“媒体”として、“道具”が生まれる。

おそらく沢山の種類の素材を産する地域ほど道具の種類も多い。ならば古代エジプトは、産出する沢山の種類の素材に見合うだけの技術を持っていたと考えてよい。エジプトに比べると、ギリシアの鉱物資源は極めて乏しい。こと石材の加工に関して言えば、おそらくエジプトで修行を積む方が役に立つということになる。

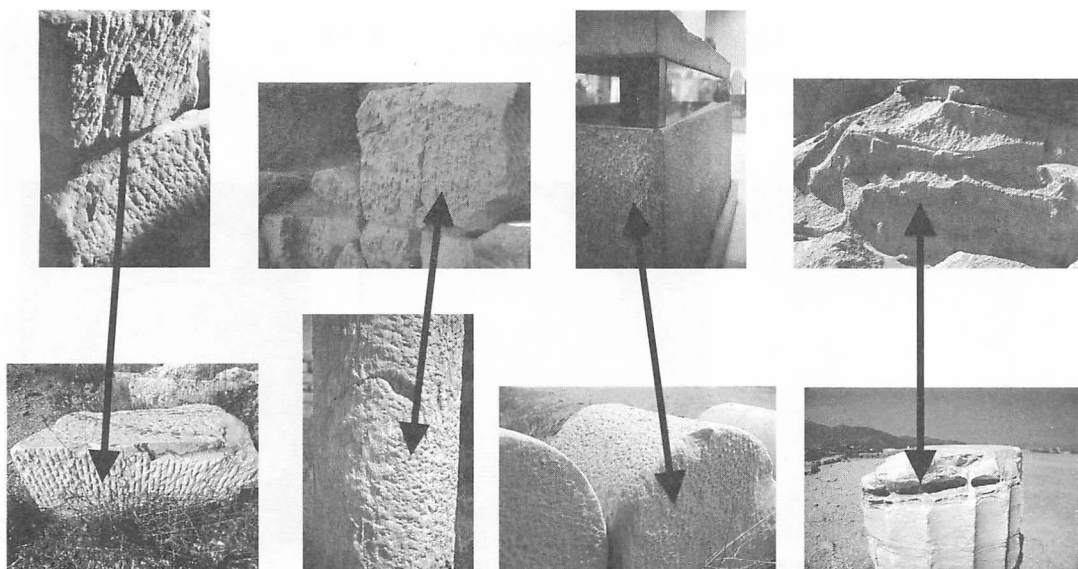


Fig. 23 比較・古代エジプトの技法と古代ギリシアの技法 筆者撮影

Fig. 23の上段は、古代エジプトの遺物を写したもので、下の段は、古代ギリシアの遺物を写したものである。古代エジプトの遺物は花崗岩、古代ギリシアの遺物は大理石で作られたものであり、これ

を観察すると、どのような技術がどのような目的のため使用されているかを、そこに残る鑿跡から知ることが出来る。そして両文明の造形に使用されている基本的な技術が同じものであり、古代エジプトの造形に使用された技術が、古代ギリシアの造形物にもそのまま使用出来るものであることがわかる。

両文明はこの基本的な技術を駆使し、それぞれに独自の繊細で優美な造形を創り出し続け、後世の造形美術に大きな影響を及ぼした。そしてこの技術は、両文明が終焉を迎えて後2000年以上の歳月が流れても基本的に変わっていない。大きな変化があったとすれば、それは道具においてであろう。20世紀の電化による電動工具の出現、それは金属の道具の出現以来の、画期的な出来事であったに違いない。

道具の歴史は長い、石器から金属器への移行は画期的なものであった。それによっておそらく石材を“切る”ことが出来るようになった。切るといっても、包丁か何かで肉を切るようなイメージではない。比較的自由に整形が出来るようになったと表現すべきなのかもしれない。しかしそれは大変なことで、それまでの石同士衝突による、かなりの部分を偶然性に依存した造形から、明確な意思表示が速やかになされるものへの移行であった。それはスピード時代の始まりでもあった。

また、鉄器が用いられるまで主役であったとされる青銅器は、実は不純物の含有により鉄製の物に近い強度が出ていたとされる。おそらく青銅器を手にした時点から、人類は相当に緻密な造形を思い通りに行うことが可能になっていたと考えて差し支えない。古代エジプトにおいて青銅器が用いられるようになったのは紀元前20世紀。鉄器の使用が始まったのは紀元前16世紀。古代世界はかなりの昔に、造形に関する完成した環境を手に入れていたことになる。それを示す繊細で卓越した造形の技術は、大小様々な王の彫刻の衣服表現や人物の頭髮の表現に用いられた線、レリーフにおける人体の表現、あるいは、人体がうっすらと透けて見えるかのように感じられる衣服の表現など、いたるところに発見することが出来る。

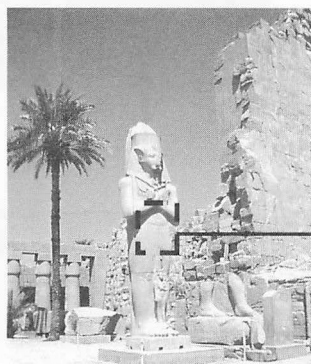


Fig. 24 ラムセス2世像 筆者撮影

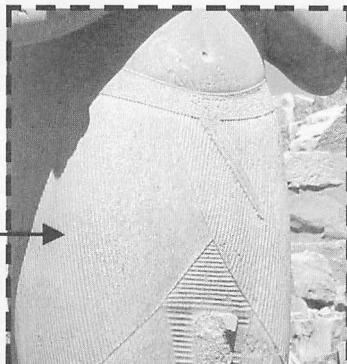


Fig. 25 ラムセス2世像 筆者撮影



Fig. 26 王の首 筆者撮影

Fig. 24は、カルナックにあるアモン大神殿の中に建つラムセス2世の巨大な石像で、紀元前1300年ごろ、今から約3300年前に作られた。Fig. 25はFig. 24の点線で囲まれた腰の部分の拡大であるが、たとえば線による表現に対する観察を行なうと、王の腰に巻かれた布の表現に用いられた線影りは繊細



で、少しも乱れることなく刻みきられており、さらにその流れは、解剖学的な筋肉の流れと質感に沿いながら造形全体に参加をしている。加えて、腰に巻かれた布と下腹部の間に生まれる緊張感やふくよかな肉体表現からは、表現の様式化の下に存在する自然主義がはっきりと顔をのぞかせ、人体表現への積極的な意識が十分に読み取れる。

Fig. 26は、時代を少しさかのぼった第18王朝時代、紀元前1500年ごろに作られたとされる王の首である。ここにおける頭髪表現も、それを構成する線1本1本が実に精緻に造形され、さらにその頭髪を表現している部分の面はウェーブしている。そこには、質に関する様々な情報が載せられている。我々はこの像のモデルとされた人物のヘアスタイルをおそらく美容院で再現出来るであろう。

“ナイルの水がうるす地の、ナイルの水をのむ者が持つ技術の高さ”を示す事例をさらにもう1つ示しておこう。



Fig. 27 神官の像  
筆者撮影

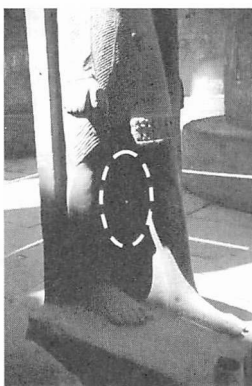


Fig. 28 足元・神官の像  
筆者撮影

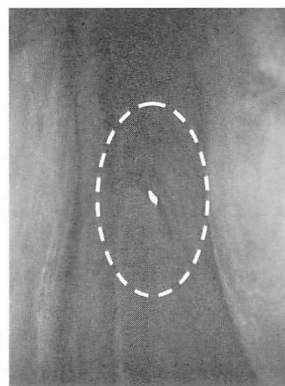


Fig. 29 穴・神官の像  
筆者撮影

Fig. 27からFig. 29は、アモン大神殿の中にある彫刻を写したものである。この彫刻のもっとも注目されなければならない部分は、Fig. 28とFig. 29の白線の中に見える白い点である。それは穴である。彫刻に穴が開いているのである。この写真ではわかりにくいですが、穴の開いている部分の周辺の厚さはせいぜい5mm~10mm程度である。石材を用いた彫刻の大半は、金属の鑿とハンマーをその主な制作の道具とし、ハンマーと鑿の衝突により発生する衝撃を利用して彫り進められる。使用される石材の質がまったく無関係であるとは言いがたいが、石材の面に対して垂直にこの衝撃が伝わったとすれば、穴はこの程度のもものではすまないはずである。つまりこれは、ある程度の深さまでは面に対して垂直に掘り下げられ、以後は鑿を寝かせて彫りながら表面を整え、最終的には何らかの方法で研磨を施したものと考えられる。像の太股、脛脛、踵から始まる広い面積を、この薄さに仕上げる事が出来たこと自体が、そもそも驚異的なことである。この事例は単なる偶然ではない、同じ事例はルクソールにおいてまだ他にも見つけることが出来る。

古代エジプトにおいて、自身の生活を造形にかかわることで成り立たせていた者は、造形の“質”“量”いずれに対しても、相当な自由度を持って対処できる高い思考力と技術を身につけていた。それは体験の積み重ねにより編み出された経験による“独自の方法”と“新しく届けられる情報”との“融合”によってもたらされたに違いない。

古代エジプトの造形あるいはその様式は特徴的である。それは“その発生から終焉に至る3000年もの間ほとんど変化をしなかった”と、異口同音に評価をさせてしまうほど個性的である。その真偽は別として、エジプトの造形の態度は間違いなく、ヒエログリフ、レリーフ、彫刻、によって象徴されている。

ヒエログリフは文字であるから、読めなくてはならない。造形美術が基本的に視覚に頼っているのと同じである。だから見えなくては意味を成さない。ゆえにその造形には“見える”＝“読める”こと“見させる”＝“読ませる”ことに奉仕する技術が用いられていると考えてよい。ただし、彫る行為にはそれほど多くの種類があるわけではない。というより、彫るという行為はたったの1つしかない。問われるのは、どのように彫るのかという“思考の方向”と、用いられる“技術の質の高低”である。

古代エジプトのレリーフをその彫られ方によって分類してみると、基本的には次の2つの種類であることに気がつく。1つは見せたいものの輪郭を掘り下げ、沈み浮き彫り。もう1つは見せたいものの周囲を取り払うことで見せたいものを強調する、高浮き彫りとである。

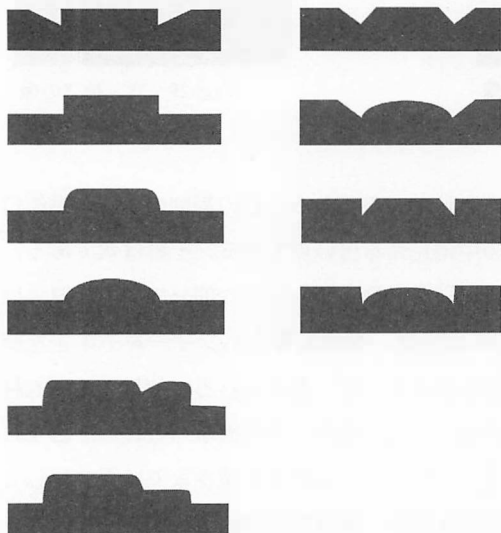


Fig. 30 浮き彫りの種類 筆者作成

Fig. 30は、沈み浮き彫りと高浮き彫りの断面を示してみたもので、それぞれの浮き彫りの特徴が見て取れる。右のグループが沈み浮き彫り、左のグループが高浮き彫り、バリエーションとしては単純で、それほど複雑なものはない。

浮き彫り＝レリーフは、立体を平面の中に押し込んだものと考えてよい。それだから、浮き彫り自体が壁面より飛び出しているとか、飛び出していないとかいうことは意味を持たない。問われるのは、それが立体として整合性をもって表現できているかということであり、そこに造形された人体、風景、花、その他の造形物が、いわゆる自然に違和感無く見えるかどうかである。

レリーフを作るということは、上に述べた“レリーフとしての条件”を満足させるような光の反射を壁の厚み方向に、あるいは空間の方向に、如何に作り出すかということなのである。そしてそれは、

壁の厚み方向、あるいは空間の方向に“面”を作るという行為によってなされるのである。

レリーフは限られた厚みの中に、“自然光”“人工光”によって生み出される“光”“陰影”それらによる“コントラスト”によって視認される3次元の世界を表現しなければならない。そこにその場所の、あるいはその地の“日常的な光”のリアリティーが反映されていないはずがない。その地に生活する人間のリアリティーとの合致があって、それらは初めて“自然”という“感覚”で受け止められ、説得力を持つのである。

Fig. 31からFig. 36に、あらかじめ設定された条件の中に今も残り、その効果をよく示していると思われるレリーフの幾つかを示した。



Fig. 31 沈み浮き彫り  
筆者撮影



Fig. 32 沈み浮き彫り  
筆者撮影



Fig. 33 列柱室  
筆者撮影



Fig. 34 神殿内部・高浮き彫り  
筆者撮影



Fig. 35 高浮き彫り 筆者撮影

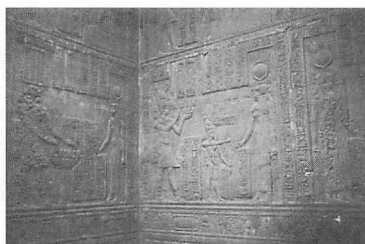


Fig. 36 高浮き彫り 筆者撮影

沈み浮き彫りは“輪郭”がはっきりと出るために、太陽光があたる屋外と、特別に際立たせる必要のあるものに多く使われ、高浮き彫りは“弱い光”や“乱反射”によって像が“立体的”に見える効果を考へて、神殿や墓などの室内の壁面などに多く用いられている<sup>7)</sup>。浮き彫りは“光”と“和解”しながら、あるいは“戦い”ながら、存在している。浮き彫りを作る行為は、別の見方をすれば“光”を手なずける行為なのであろう。しかしそれには必ず限界が付きまとう。荒れ狂う光の洪水に、浮き彫りはしばしば飲み込まれる。

Fig. 37からFig. 40は、その本来設定された光の条件の外に置かれているレリーフの写真である。

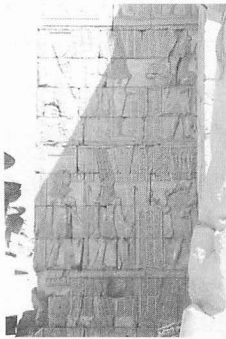


Fig. 37 高浮き彫り  
筆者撮影

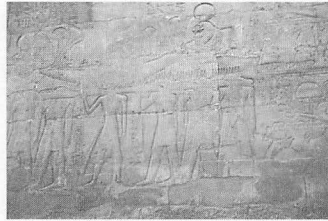


Fig. 38 沈み浮き彫り 筆者撮影

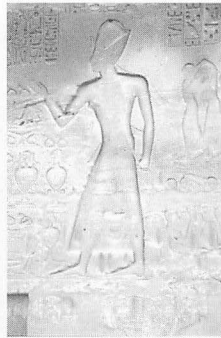


Fig. 39 沈み浮き彫り  
筆者撮影

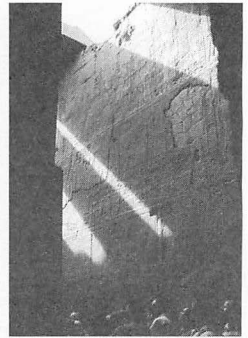


Fig. 40 高浮き彫り  
筆者撮影

Fig. 37は、本来屋内でのランプや松明の明かりを想定されていたものが、遺跡の破壊で外光のもとにさらけ出されている例である。日陰の部分はなんとか形態が把握できるが、太陽の直射を受けている部分はかろうじて輪郭が作る線が見える程度である。Fig. 38とFig. 39は、屋内の壁に設けられた沈み浮き彫りである。天井の崩落により、外光のもとにさらされているが、周囲を壁に囲まれているために柔らかい光による全光状態で、深い輪郭による本来の強いコントラストの効果が発揮されていない。ただし柔らかい光のおかげで、太股や足などの微妙な起伏がかなりの繊細さを伴って確認できる。Fig. 40は一応屋内にあるが、天井の崩落によりその効果が発揮できていない。これらは、あらかじめ想定された環境において、それぞれのレリーフが発揮する視覚効果とは比べようもない。

古代エジプトの造形において、特にレリーフは、白らが置かれる光の環境にたいして可能な限りのデリケートさでその面の決定がなされている。そこに用いられている“技術”あるいは“技法”は、“文字”であり“記号”であり、まさに古代エジプトの“精神”である“聖刻文字”＝“ヒエログリフ”が“この地の光の中で生存すること”を目的に生み出されたものである。“この地の光の中で生存すること”、おそらくその“視点”が、古代エジプト文明の造形様式の形成に決定的な役割を果たしている。少なくともその視点を除いては、この地の造形美術を考察することは不可能であろう。古代エジプト美術が我々に与える強烈なインパクト、それはかの地の光の中で生きるために必要な“強烈なエネルギーの形”によるものなのかもしれない。

紀元前10世紀において、外敵の進入や内乱など様々な問題が噴出した古代エジプト文明は、急激に国力を衰えさせ、紀元前1000年を前に事実上その幕を下ろす。エジプト文明だけではない、オリエントと呼ばれた世界を形成していた多くの文明も歴史の舞台から去って行った。

紀元前776年、初めてのオリンピア祭によって“歴史の闇”から抜け出した地中海世界が、再び光を放ち始める。歴史の舞台は南から北へ。砂漠の光の中でナイルとともに生き続けてきた古代エジプト文明は、はるかに広がる海洋の眩い光の中に飲み込まれていった。

## 7.

古代エジプト文明の浮き彫りが、限られた奥行き、限られた厚みの中における造形にとどまり続けた事実と比べて、古代ギリシアの造形はその様式を次々と変化させていった。その変化は“薄”から“厚”へ、“静”から“動”へ、“硬”から“柔”へと向かうものであり、“壁の拘束”を振り切って“空間”へ躍り出ようとするように見えるものであった。アルカイック期から古典期へて古典期後期、ヘレニスティック期へ、古代ギリシアの造形は時代とともに事実そのように変化をしていった。それはまた“人間”から“神”へ、そして“神”から“人間”への“理想”の“変化”であった。“薄”から“厚”、“静”から“動”、“硬”から“柔”、それは“肉体的”“触覚的な価値”への何度目かの“回帰”であった。それは“多様な環境”＝“多様なリアリティー”への反応ではなかったか。

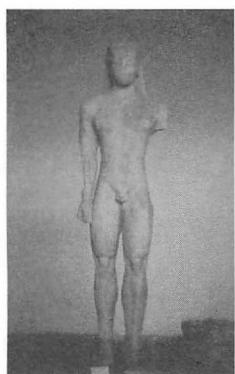


Fig. 41 クーロス  
筆者撮影

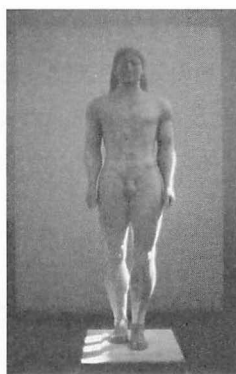


Fig. 42 クーロス  
筆者撮影



Fig. 43 レリーフ・メトープ  
筆者撮影



Fig. 44 レリーフ・破風  
筆者撮影

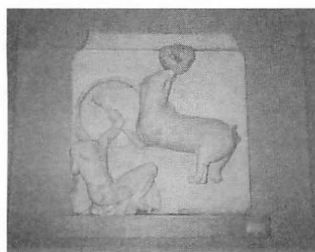


Fig. 45 レリーフ・メトープ  
筆者撮影



Fig. 46 レリーフ・破風  
筆者撮影

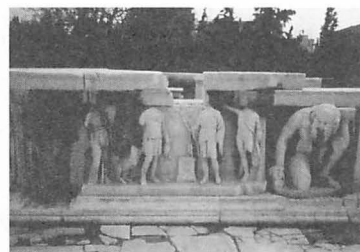


Fig. 47 レリーフ・劇場  
筆者撮影

アレキサンドリアから北西へ約950km、緯度差にして約6度、地中海を挟んだ対岸に、古代ギリシア文明の中心地アテネがある。エジプトよりも柔らかな光が降り注ぐギリシアの地は、エジプトよりもはるかに複雑な地形を持つ。それははるかに複雑な光の環境の存在を意味する。

ギリシア語を共有する者がギリシア人であったのであれば、古代ギリシアの造形はギリシア語を媒体として結ばれた様々な民族、人種の“固有のリアリティーの輻輳”であり、同時にそれらの輻輳の結果として示されたいまだ人類が見たことのない“まったく新しい人間観の誕生の証”であった。

古代ギリシアで生み出された新たな造形様式はやがてローマへと受け継がれ、“不完全な人間個人”の“感情”を表出する“肖像彫刻”を生み出していく。後に我々がヨーロッパと呼ぶことになる地中海の北で、人間の立つ地平へと表現は舞い降りていった。そしてその舞台の中心も、さらに北へと移っていった。

## 8.

古代エジプト文明において、ヒエログリフは文字そのものであった。それは象形文字と呼ばれ、物の形を象ったものであった。それは後のアルファベットの起源になるものであったと言われるが、その象徴性は、アルファベットよりもはるかに高いものであった。

ヒエログリフは“音”であり“意味”であった。それを担う“かたち”であった。その表面には様々な光が遊び、陰影が宿る。それは光の強さ、つまりその地の気候や天候、天気によって様々に変わる“視覚刺激”であって、人間は生まれながらにしてそれに反応する。それは人間の“認知メカニズム”であり、やがて“眼差し”を生み出すものでもあろう。そのメカニズムは、おそらく彫刻と呼ばれるものにおいても同じように発生するものであろう。

古代エジプトのレリーフは、それ自体の厚みはきわめて薄い。それは基本的に、その造形が施された壁面の表面を飛び出すことは無い。高浮き彫りの技法によって作られたものであっても、それがほどこされた壁面の縁にまで視線を移したとき、そこにその壁面を取り巻く額縁のような、もとの厚みを示す造形を確認することが出来るであろう。

沈み浮き彫りは、像の外周に幅広の黒い輪郭を生み出す。そのコントラストは極めて強い視覚刺激となって我々の注意を引く。日中の激しい光の洪水の中において白く潰されてしまう浮き彫りの繊細な表面を囲む輪郭は、それによって示される形によって文字本来の機能を果たさせる。日差しが和らげば、弱まる輪郭のコントラストを補うように、表面の繊細な像が陰影を伴って浮かび上がる。

古代エジプトの彫刻は基本的に四角い。正確には、四角い塊という印象が強い。それはその造形が、それぞれに直交する面に囲まれているかのようになされているからである。平たく言えば、元の材料の形、つまり6面体を感じるような構成になっているからである。そのような印象を強く受ける造形物には、互いに直交する面が何らかの形で残されている。そしてそこには、ヒエログリフが刻まれている。

そのような彫刻は、沈み浮き彫りと同様に強いコントラストを空間に作り出す。仮にあのミロのヴィーナスをエジプトの砂漠に置いたらどのように見えるのだろうか。あのゆったりと連続するおおらかな面とその面を覆う豊かで繊細な“光”と“陰”、“明”と“暗”の連続。しかし砂漠の光の洪水は、そのほとんどを飲み込んでしまうのではないか。モスクのドーム、遺跡の柱、緩やかな曲面は全て平面に戻されてしまう。朝と夕方のわずかな時間の中でのみ、その形は戻ってくる。

“古代エジプトの造形は、その誕生以来ほとんどその様式＝スタイルを変えていない”、そう感じるのそれらの造形物が“文字”であるからであり、それらを“光の中で生存させるため”に作り出されている強い“コントラスト”に我々が目を奪われるからである。

レリーフも彫刻も変化を繰り返している。時代や地域ごとに注意深く見ていくとそれらは変化を繰り返している。輪郭線の内側、そこに現された人体の表現に、顔の表現に、手の表現に、足の表現に、様々な部分の表現に変化が現れている。アマルナ様式の誕生は、そのもっとも極端な例であろう。そしてひとたび変化を受け入れた後、人間はその変化を忘れることは無い。それは造形美術が精神活動の所産であり、感情の表現の手段であるからである。そこに現れた変化は“精神の変化”であり、その変化には、我々が“美”と呼ぶものが介在していると考えられるからである。それはおそらく全てのものを含む、あるいは揺さぶる“快”であろう。

ダンダラーのハトホル神殿に残るクレオパトラ7世とカエサルの子カエサリオンのレリーフは、その豊かな腰や胸、頭髮の表現に明らかに古代ギリシアの造形様式の影響を見せる。プトレマイオス朝の最後を飾ったクレオパトラ7世は、金色の髪を持つギリシア人であったという。

造形の様式は“その地の光”とともにある。“新たな美”を受け入れようとも、やはり“その地の光”とともにある。かの地の美をこの地において求めようとするならば、この地の光のもとでそれを再現しなければならない。そのためには、かの地の美を示す“形”に対する変形が試みられなければならない。そしてそれを試みる者が、仮にかの地に住む者であろうとも、もちろんこの地の者であろうとも、そこに生み出される“新たなかたち”が、この地の新しい風土としての“様式”へとかたちづくられるまでは、おそらくしばらくの時間が必要とされるであろう。その事例と思われる造形物を、我々は見つけ出すことが出来るはずである。

地球上には様々な光の状態が存在し、我々はそれぞれにそれを日常としている。その日常を、おそらく人間は乗り越えていくことが出来る。しかし、個人にとってもっとも最初にあったであろう“驚き”＝“感動”＝“衝撃”は、輝きとともにある種の“憧憬”となって人間の脳裏に焼きつき、おそらく消し去られることは無い。

人類の生活は緩やかに連続している。それは様々に輻輳し、それによって生み出される様々な可能性が、我々の前に“新しい風土”を創り出す。やがてそれらは“さらに大きな新しい風土”として結び合い、ついには“地球”という“マクロの風土”を作り出す。我々は、地球の半分を覆う“光”によって緩やかに結びついている。そしておそらく、もう半分を覆う“闇”＝“陰”によっても結ばれている。

地球上には“様々な光の状態”が存在する。それは地域によって様々で、一様ではない。我々はその光の下で様々な精神の活動を行い、様々な生活のかたちを創り出す。しかし、それは我々の精神の

活動の半分でしかない。残りの半分は、おそらくほとんどの人間に同様に訪れる“陰”＝“闇”によって創り出される。その“闇”を我々は“夜”と呼び、そこでもう半分の時を刻む。夜は闇として、我々とともに回り続ける地球を取り囲んでいる。我々は地球に降り注ぐ“光”と、それを取り囲む“闇”＝“夜”によって強く結び付けられている。

(「光と形—古代美術とその技法にみる光の影響とはたらき—(3)」)

#### 参考文献

- 『Microsoft エンカルタ総合百科辞典2003』『Microsoft エンカルタ総合百科辞典2005』Microsoft. Co,  
『Microsoft Bookshelf version 3.0』Microsoft. Co,  
堀井令以知著『外来語源辞典』東京：東京堂出版, 1994.  
友部直編集『世界美術大全集 第2巻 エジプト美術』東京：小学館, 1994.  
嘉門安雄著『西洋美術史要説』東京：吉川弘文館, 1977.  
J. M. ロバーツ著『世界の歴史1』東京：創元社, 2002.  
J. M. ロバーツ著『世界の歴史2』東京：創元社, 2002.  
松本弥著『古代エジプト美術手帳』福井：弥呂久, 1996.  
ジョルジュ・ジャン著『文字の歴史』東京：創元社, 1996.  
下條信輔『まなざしの誕生—赤ちゃん学革命』東京：新曜社, 2002.
- 1) J. M. ロバーツ著『世界の歴史1』東京：創元社, 2002. pp.146-148 ナイル川がはたした役割 より引用
  - 2) J. M. ロバーツ著『世界の歴史2』東京：創元社, 2002. pp.128-pp.130 ギリシア語を話す人びと より引用
  - 3) J. M. ロバーツ著『世界の歴史2』東京：創元社, 2002. pp.128-pp.130 ギリシア語を話す人びと より引用
  - 4) J. M. ロバーツ著『世界の歴史2』東京：創元社, 2002. pp.128-pp.130 ギリシア語を話す人びと より引用
  - 5) J. M. ロバーツ著『世界の歴史2』東京：創元社, 2002. pp.128-pp.130 ギリシア語を話す人びと より引用
  - 6) J. M. ロバーツ著『世界の歴史1』東京：創元社, 2002. pp.169-pp.170 ヒエログリフ より引用
  - 7) 松本弥著『古代エジプト美術手帳』福井：弥呂久, 1996. pp.168-pp.170 壁画—浮彫りと絵画 より引用

#### 図版キャプション

- Fig. 1 エジプト白地図1 筆者作成  
Fig. 2 エジプト白地図2 筆者作成, 写真, 筆者撮影  
Fig. 3 族の墓, ルクソール/アラブ・エジプト共和国世界, 美術大全2巻. pp161  
Fig. 4 ベルリン国立博物館, ベルリン/ドイツ連邦共和国, HE BETTMANN ARCH IVE, Microsoft Encarta (R), Reference Library 2005.  
Fig. 5 デンデラ/アラブ・エジプト共和国, 筆者撮影  
Fig. 6 ギリシア白地図, 筆者作成  
Fig. 7 エフェソス/トルコ共和国  
Fig. 8 ブトレマイオスの世界地図(コピー), 筆者作成  
Fig. 9 アメン大神殿, ルクソール/アラブ・エジプト共和国  
Fig. 10 ハトホル神殿, デンデラ/アラブ・エジプト共和国



Fig. 11 アメン大神殿列柱室内壁, アメン大神殿/ルクソール, アラブ・エジプト共和国

Fig. 12 ハトホル神殿, デンデラ/アラブ・エジプト共和国

Fig. 13 ハトホル神殿, デンデラ/アラブ・エジプト共和国

Fig. 14 ギザ/アラブ・エジプト共和国

Fig. 15 a~g ギザ/アラブ・エジプト共和国

Fig. 16 アブシール, サッカラ/アラブ・エジプト共和国

Fig. 17 アブシール, サッラ/アラブ・エジプト共和国

Fig. 18~22 ルクソール大神殿, ルクソール/アラブ・エジプト共和国

Fig. 23 アメン大神殿, ルクソール, ナイル博物館, カイロ, 石切り場, アスワン/アラブ・エジプト共和国  
ディロス島, ポセイドン神殿, スニオン岬/ギリシア共和国

Fig. 24, 25 アメン大神殿, ルクソール/アラブ・エジプト共和国

Fig. 26 ルクソール美術館, ルクソール/アラブ・エジプト共和国

Fig. 27~29 アメン大神殿, ルクソール/アラブ・エジプト共和国

Fig. 30 高浮き彫りと沈み浮き彫りの比較図, 筆者作成,

松本弥著『古代エジプト美術手帳』福井: 弥呂久, 1996. pp.168-pp.170 壁画—浮彫りと絵画 より引用

Fig. 31~36 レリーフ (Fig.32, 34, 36, 37, ハトホル神殿 デンデラ, Fig.33 アメン大神殿, ルクソール, Fig.35 イシス神殿, アスワン)/アラブ・エジプト共和国

Fig. 37~40 アメン大神殿, ルクソール/アラブ・エジプト共和国

Fig. 41~43 アテネ国立博物館, アテネ/ギリシア共和国

Fig. 44~45 大英博物館, ロンドン/グレートブリテンおよび北部アイルランド連合王国

Fig. 46 パルテノン神殿, アテネ/ギリシア共和国

Fig. 47 円形野外劇場, アテネ/ギリシア共和国