

クーロス — 古代ギリシア彫刻における様式の変化と発達 —

Kouros — The change and the development of styles in ancient Greek sculpture

神 田 毎 実

KANDA Tsunemi

I took aim at considering “the light” as one of the elements which constituted climate and proceeded an idea about the relative importance of climate to molding style. I led an idea founded on comparison between ancient times Egypt and ancient Greek civilization which developed in quite another directions as faced each other holding Mediterranean Sea. Here, I go on with an idea “to see” and view a molding style in the situation.

In this report, I try to consider the mechanism which lies behind the transition of the ancient Greek molding style, based on the naturalism showed by ancient Greek sculptures through observation of the transition in the style.

1.

造形美術の世界は“表現”の世界である。表現とは表へ現すことであり、そこに現されるものは、作り手や依頼主の“感情”や“考え”である。それらは一般に、造形物を介することによって伝えられる。それゆえ、造形物は“媒体”＝“メディア”である。

われわれは視覚世界に生きている。だからわれわれは、作り手や依頼主の感情や考えを、メディアである造形物からの“反射”＝“リフレクション”、つまり造形物の表面の反射によって生み出される様々な視覚刺激を自身の肉眼において捉え、さらに脳で解析することによって、自身の内側に受け取るのである。

われわれが肉眼において受け取る光には、様々な情報が含まれている。正確に言えば情報を喚起する要素が含まれている。それが全く個人的なものであるのか、あるいは一般的に共有されているものなのかといったこととは無関係に、それらの要素を受け取ることによって、われわれの体内のどこかで、何かを“感じる”という“事件”＝“反応”が起こり、さらには“思う”“考える”ついには何か具体的な“行為を行なう”という反応が誘発されるのである。

視覚以外にも、われわれは情報を得るためのいくつかの手段を持っており、その内のひとつに触覚がある。肉体と対象物の直接の接触によって発生する刺激に乗って体内に取り込まれる情報は、おそらく視覚によるそれよりもはるかに物質的であり直接的である。視覚刺激に対してそれを触覚刺激というが、そこには視覚刺激には含まれていない物質からの直接の力学的、物理学的リフレクションが含まれている。対象と身体との接触、衝突といった直接の出会いによる、力学的、物理学的、材料学的要素も含んだ“質”的情報の伝達が、触覚による情報受信の最大の特徴であろう。

視覚によって得られる情報には、直接的接触による力学的、物理学的リフレクションは含まれていないから、その意味では視覚は間接的である。もっとも、視覚によれば、対象の一応の形態は瞬時に捉えることが出来る。そこにはその形態の輪郭や表面が持っている、“かたち”に関する情報が含まれている。それゆえ視覚は、“映像”＝“イメージ”に対しては直接的であるということが出来るのかもしれない。

今、“視覚は映像に対して直接的であるということが出来るかもしれない”と述べたが、では、触覚による情報の伝達の過程において、われわれは自身の内部に映像を捉えることが無いのであろうか。もし、視覚によらず、触覚のみによる情報の収集や蓄積の過程において、われわれがわれわれの内部、おそらくは脳のある部分に、何か具体的な映像を受け取る、あるいは組み立てる、つまり思い描くことが出来るとすれば、“触覚もまた、イメージに対して直接的である”と言うことが出来ることになるかもしれない。そのときには、おそらくこのような表現が可能になってくる。

“視覚は、光学的映像＝光学的イメージに対して直接的であり、触覚は、力学的、物理学的、材料学的映像＝力学的、物理学的、材料学的イメージに対して直接的である。”

視覚と触覚の二つは、おそらくそれぞれが補完関係にあり、それぞれが重なり合い、あるいは結びつくことで、われわれに、光学的、力学的、物理学的、材料学的といった様々な要素の組み合わせられた“映像”＝“イメージ”を伝えている。おそらくわれわれは、自身の視覚、触覚、聴覚、嗅覚等の様々な知覚機能によって、集められ、輻輳する情報の総体として湧き上がる“イメージ”によって、日々の生活における様々な実在感を与えられている。では、その“実在感”とはどのような“感じ”なのであろうか。簡単に言えば、直接の対象なり現象が、視覚と触覚を伴って“正にここに在る”あるいは“正に起こっている”という感じ、ということになるのであろう。ではその基準はどの様にして、われわれの中にあるのであろうか。

わたしが向かっているコンピュータの画面には、キーボードから入力される文字が、タッチミスの修正を繰り返されながら、表示され続けていく。今、目を瞑り、キーボードを構成するキーの感触や大きさを確認してみると、少なくともわたしには、そこは驚くほど広く、同時に、厚み、深さ、温度、

湿度などがぎっしりと詰め込まれた世界として感じられる。しかし、一度目を開いてそこを眺めると、今まで“暗闇”を満たしていたそれらの感覚は一気に失われ、映像の世界がそれにとって変わる。わざと指先や手のひら辺りの感覚に注意を向けても、この明るい世界では、あの暗闇の世界での強度を感じることは出来ない。キーボードから指を上げた時、その世界はさらに軽く乾燥したものになる。視覚の側に立ってそれを眺めたとき、触覚はその映像世界に幾分かの厚みや温度、つまり“質”を与え、触覚の側からそれを眺めたとき、視覚はその暗闇の世界から、厚みや温度を奪う。このようなことを感じるのは、わたしだけであろうか。

見えるということは果たしてどのようなことであろうか。そして見えないということはどのようなことであろうか。見えることが、視覚つまり光に依存するものであるとすれば、明るいということ、暗いということは、われわれがそこに対象が“正に存在すると感ずる感覚”＝“実存感”と、どの様に関係しているのであろうか。

2.

一般に言うところの古代ギリシア美術とは、ミケーネ文明崩壊以後、何百年かの沈黙の後に再度姿を現した地中海文明に端を発し、ローマの完全な支配下に入るまでのものをさす。その中で造形は、いわゆるアルカイック期から古典期前期、古典期前期から古典期後期、そして最後にヘレニスティック期へと、その姿を変化させていくのだが、初期アルカイック期のクローロス（Kouros）＝青年裸体立像や、コレー（Kore）＝少女着衣立像に用いられている技術は、それらに与えられた不自然で稚拙な造形とはあまりにもかけ離れた高度なものである。その技術と造形、あるいは技術力と造形力の間にある質的格差は、時代の変遷あるいは時間の経過と共に埋められ、やがて古典期の完全な自然主義的彫刻へとつながっていくのであるが、そのことはいったい何を示すのであろうか。

変遷の歴史の入り口に立つ初期アルカイック期のクローロスやコレー。それらに与えられた造形は、それを生み出すために用いられている技術の質とは、あまりにもかけ離れた不自然で稚拙なものである。技術と造形の質の不一致が示す意味は、古代ギリシアの彫刻がたどり着いた最後の様式との冷静な比較において、おそらく明らかになると思われる。それは、それぞれの様式が、それぞれの時代やそれぞれの地域の常識を示し、示されたそれぞれの常識は、それぞれの時代やそれぞれの地域の実存感、リアリティー、美意識、価値、といった基準を示し、同時にそれぞれの時代の価値の捉え方の“限界”を示していると考えることが出来るからである。

ある時代が示す代表的な様式には、その時代のその様式に見合った技術が、それに見合った質をもって用いられている。そして、そこに示された造形はその時代の常識、つまり価値、リアリティーを示している。それがわれわれにとっては、幼く、稚拙であると捉えられるような外見を持つものであろうとも、それはその時代の実存感に沿っているはずである。であるならば、それはその時代の、表現の対象となるものに対する“認識の限界”、あるいは“認知の限界”を示している。認識、あるいは認知の限界は、すなわち“見え方の限界”、“見る力の限界”を意味している。そのように考えたとき、

不釣り合いと感ぜられるほどに高い素材に対する加工技術の存在が、逆にその様式を生み出した直接の担い手達の“見る力の限界”を、証明あるいは強調しているように考えられてくる。

古代ギリシア美術の始まりが、ミケーネ文明崩壊以後数百年後に再び姿を現した地中海文明の美術に端を発するとすれば、そこには様々な文化の影響があるはずである。ギリシア文字はフェニキア文字に改良を加えたものであったし、ギリシア人とは、ギリシア語を話す人びとの総称であった¹⁾。現在、われわれが、彼らを示す時に用いる“ギリシア人”という表現も、ローマの人びとによって後に与えられた名称であって、そもそもの呼び名は、先住民と“侵入民=よそ者”を区別するために使われていたヘレネスのほうであった²⁾。数百年間の歴史の空白期の後に、その“よそ者”を意味していた言葉が、今で言うギリシア人そのものをさすものに変化していった。それは、ギリシア文明がギリシア語を話す人びとの文化の結びつき=文化のネットワークであること、様々な文化や文明の影響を含んでいることを示している。それは、一民族とか一部族によって生み出された文明よりは、おそらくはるかに複雑で、ダイナミックなものであったと思われる。

しかしそのダイナミックさが、ギリシア語を話すという言語的結びつき、つまり基本的には様々な部族や民族の交差の上に、あるいは結びつきの上に成り立っているとすれば、複雑でダイナミックな結びつきは、様々な形の経済の結びつきである。その経済の結びつきは、すなわち様々な物質の結びつきであり、様々な物質の結びつきは様々な生活の結びつき、様々な精神の結びつきである。そこには全く異なった特徴を示す部族や民族の文化=生活の影響が見て取れるはずであり、それらの結びつきの結果としてのその文明が示す、“精神の方向性”が含まれているはずである。

紀元前750年ごろのものとするFig. 1の壺には、アテナイ（現在のアテネ）で出土した最も古いギリシア文字が刻まれている³⁾。“もっとも優雅に踊ったものがこの壺を受け取るべし”と。記された文字からは、はっきりとフェニキアから持ち込まれたアルファベットの影響が見られる。しかしそれよりも重要なことは、この文明を形づくっている人びとの精神が、“優雅”を大きな価値としてはっきりと認めていることである。それは“美”、少なくともそれに繋がる“優雅”という感覚が、個人の範疇を越え、“価値あるもの”として集団によって共有され位置づけられていることを示すはっきりとした証であろう。

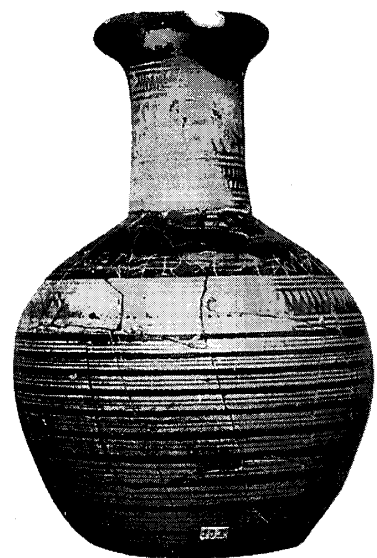


Fig. 1 壺 (オイノコエ)

Fig. 2からFig. 6は、古代ギリシア文明の遺産の中に存在する古代エジプト文明との交流やその影響を示す遺品の一部である。Fig. 2, 3, 5は、クレタ島に在る考古学博物館に収蔵されているもの

で、Fig. 2はスフィンクス、Fig. 3は様々なブロンズの人形であるが、上段右端にイシス神であろうと思われる彫像が含まれている。Fig. 5は、古代エジプト風あるいは古代エジプトの宝飾品であり、その起源がどの文化や文明に属しているものであるかが、一目でわかるほど特徴的である。遠い異郷で生まれ、その特徴が、ある種のエキゾチックな“魅力”＝“美”として受け入れられたものは、長らくその形を保ちながら、永らえたであろうし、別の意味において、例えば便利さといった機能の享受によって受け入れられたものは、本来の機能を失わない範囲でその外観を持ち主達の趣向に合わせるように変形されていったであろう。ならばわれわれにとって、これをひとつの“同化のパターン”として捉えることが可能となってくる。



Fig. 2 フェニキア風スフィンクス 筆者撮影



Fig. 3 オシリスその他ブロンズ像 筆者撮影



Fig. 4 スフィンクス 筆者撮影



Fig. 5 宝飾品 筆者撮影

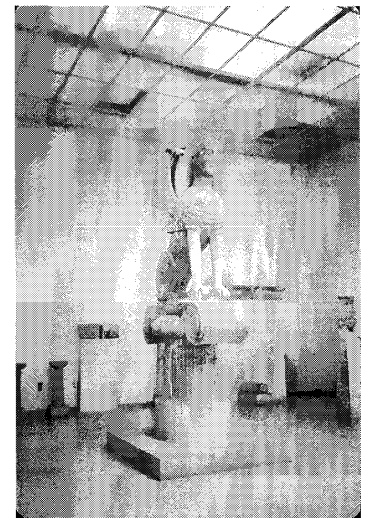


Fig. 6 ナクソスのスフィンクス 筆者撮影

Fig. 4は、ディロス島の博物館に保存されているフィンクス像である。この彫刻は、その造形の特徴からアルカイック期初期のものであると推測されるが、モチーフが古代エジプト文明のスフィンクスであることは一目瞭然であろう。ただし、エジプトの地に存在するものとは何か様子を異にしているように感じられる。激しい風化のために、像の形がどのような造形上の変形を受けているのかは定かではないが、たとえば髪型（この場合は鬘型というべきであろうか）は長髪になり、後頭部へと

流されている。この髪型は、アルカイック期をとおしてクーロスの像の造形にも見られるもので、その意味においては、この変形は、明らかに“ギリシア化”への試みとして捉えて差支えないであろう。その上で、このスフィンクスが自身の故郷を遠く離れてなお存在し続けている理由を、“信仰による統治”というある種の機能を負わされているからであると考えれば、これは先に述べた同化のパターンの後者の例となるであろう。ならば、そこに加えられている変形は、機能や、その地、そこに暮らす人びとの生活観、美、といった価値を反映しているはずであり、形はやがて、その文明が志向、あるいは趣向する方向へと急速に変化していくことになるはずである。たとえばFig. 6は、ディロス島を遠く離れたもう一つの重要な神域、ギリシア本土のデルフォイに保存されているスフィンクスである。こちらはグリフオンのイメージと重なる翼をその背に与えられているものの、像の形自体はディロス島のものとよく似ている。この像の変形には、つかずはなれず、ばらばらに存在する小さな集団の結びつき、集合体（態）の底にある、ある種の共通感覚が反映されていると考えることが可能になってくる。

文化や文明は人の生活の連鎖であった。それゆえ文化や文明は切れ目無く繋がっている。そしてその繋がりは、それらが誕生の母体とした地域の地形によって様々な影響を受けている。古代エジプト文明は、南北に伸びるナイル川兩岸の狭いグリーンベルトに沿った線状の連鎖であった。対して、地中海をその誕生の母体とした古代ギリシア文明は、縦横無尽に行き来が出来る海という面の上に展開する、広がり特徴とする連鎖であった。そして地中海東岸の彼方には、後に彼らと対決することになる、広大な陸上の連鎖が存在していた。

線と面。ふたつの連鎖を比較したとき、面状の連鎖、あるいは面状の連鎖同士の結びつきは、線状の連鎖のそれとは比較にならないほどの複雑さを持つと思われる。面状の連鎖によって発生する“混ざり合い”“混血”はたいそう複雑で、その結果として“それぞれの明確な異なりを見つけることが

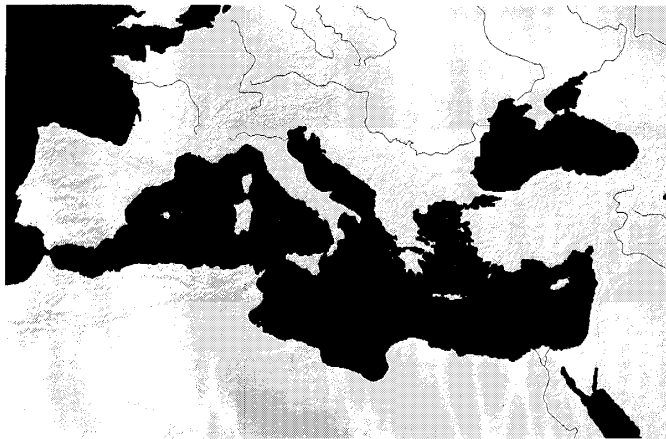


Fig. 7 白地図（地中海） 筆者作成



Fig. 8 白地図（エーゲ海） 筆者作成

出来ないほどの広範囲な類似の世界”＝“文化圏”“文化域”が誕生する。しかしその類似の広がりには未だ飲み込まれず、さらに“自他の異なり”＝“個性”を主張することが出来るものが存在するとすれば、われわれはそれを可能たらしめる、“個性”と“個性の誕生の母体”となるもの同士の決定的な“質の違い”＝“質の隔たり”の他にいまひとつ、それとは別の要因を想定しなければならない。

連鎖と連鎖の間に横たわり、連鎖を阻み、連鎖を遮る“隔たり”。それは物理的な“距離”あるいは“時間”もしくは“困難”であろう。それらは、地中海域の地図を静かに眺めることによって予測することが出来る。

そして、高空からの俯瞰あるいは航海は、われわれにそれを確信させる。特にそれぞれの季節における航海は、その隔たりの大きさ、厚さ、困難さを痛感させる。

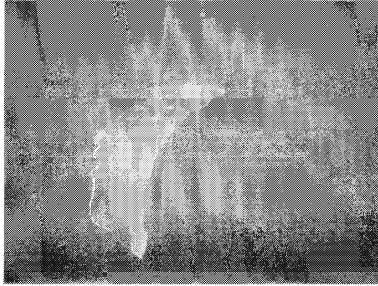


Fig. 9-a 地中海 筆者撮影

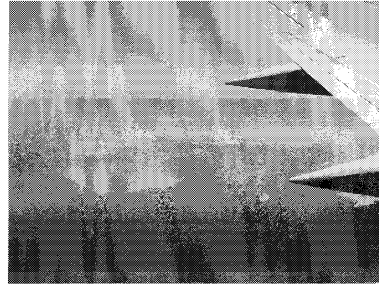


Fig. 9-b 地中海 筆者撮影

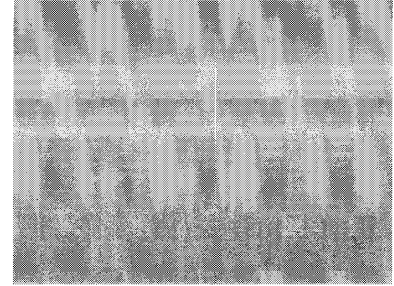


Fig. 9-c 地中海 筆者撮影

3.

古代ギリシア彫刻の様式は、アルカイック期、古典期前後期、ヘレニスティック期の四つに大別されることは前に述べたが、それらを年代別に整理すると以下のようなになる。そしてそれらは時代を動かす大きな出来事を当てはめて区分されている。

アルカイック期	BC660年～BC475年	
古典期前期	BC475年～BC448年	第二回ペルシャ戦争・ディロス同盟
古典期盛期	BC448年～BC400年	ペリクレスの治世
古典期後期	BC400年～BC323年	ペロポネソス戦争
ヘレニスティック期	BC323年～BC31年	アレクサンドロス大王東方遠征

時代の転機に向かう機運の高まりがその造形の特徴となって現れているのか、あるいはその時代を動かす大きな出来事が精神を喚起し、それが新たな特徴となって様式を生んでいくのか。その関係については未だ定かではないが、造形様式の変化には人間の価値観の変化、つまり精神活動の方向性の変化が関係していることは間違いない。

新しい価値観や新しい視点の獲得による対象の捉え方の変化は、それ自体が“見る”行為の質的な変化を意味している。古代ギリシア人の価値観は“美”に対して置かれていた。

“もっとも優雅に踊ったものがこの壺を受け取るべし”

この一文は、さらに彼らにとっての“美”が、“身体”と直接に結びついている事実を示している。

“もっとも優雅に踊ったもの” = “もっとも優雅な体の動きを行なったもの”。“優雅” “体” “動き”。古代ギリシア人の視線は、このときすでに身体の動きに対しても向けられていた。それは、古代ギリシア人の“美の意識”にとって、不可欠なものであった。

ギリシア暦は、紀元前766年にオリンピアで開かれた第一回オリンピュア祭を始まりとしており、そのオリンピュア祭には、男性が肉体（大方は裸体であった）をもって戦う競技が含まれていた⁴⁾。

“美”-“肉体”-“ギリシアの始まり”という言葉の連鎖は何を意味するのであろうか。そして“競技”-“躍動”という連鎖が、さらに重なるとすれば、そこに生まれるイメージはどの様なものであろう。

アルカイック期、あるいはそれ以前の幾何学文様時代といわれる時代に、稚拙で硬く極めて強い正面性を持ち、さらにそれとは不釣合いの高い技術を持って示された造形は、すでにその内側に極めて奔放なダイナミズムを隠し持っていたのかもしれない。ならばそれは、様々な価値観を持つ民族や部族が、ギリシア語という連結器で結ばれることで生まれたギリシアというネットワークの価値の基準が、はじめから個々の人間に帰していたことに大きく関係していると思われる。それはまた、地形と無関係ではない。

古代ギリシアは架空の存在である。それは、現在のわれわれが持つ国家のイメージとは異なった“都市国家” = “ポリス” ごとに独立した小さい経済の結びつきにより生まれる大きな経済の総称であり、例えば何か特別の利害の一致がない限りは、つねにつかず離れず“個々の経済”の距離を保ちながら、バラバラに活動する“単細胞生物の群れ”のようなものであって、その小ささゆえに、結果的にはそれを形成する一人一人の人間の存在が大きく浮き彫りにされる世界であった。

Fig. 6やFig. 7からわかるように、クレタ島以北の海域は、多くの島々が存在する内海であり、逆にクレタ島以南の海域は、北アフリカの海岸に到着するまで陸地の存在しない外洋である。

地球レベルで俯瞰すれば、地中海は文字通り内海であり、豊かな物流の舞台であったことが理解される。しかし、穏やかな航海の約束される夏が終わり、秋の到来と共に海は表情を変える。年間を通して吹き続ける北風は勢いをはるかに増し、長らく止むことをしない。海は荒れ、広がる青空とは無関係に航海は困難を極める。わずかなチャンスを捉えて、島から島へと航海をつなげるにしても、最も近い島を目指すことで精一杯であったはずである。

冬のエーゲ海は想像をはるかに超えて荒々しい。クレタ島以南の地中海の航海となればなおさらである。エジプトからの、あるいはエジプトへの航海は、おそらくほとんど不可能に近いものであったのではないか。となれば、たとえギリシア語による結びつきが基本に存在していたとしても、クレタ島以北に広がるエーゲ海世界と、クレタ島以南に広がる地中海、アフリカ、オリエント世界との結びつきには、その質・量におのずと開きが生まれたに違いない。

先に述べた、“ギリシアという経済”の特徴を下敷きに、それは次第に、あるいは加速度的に増して行き、結果的に古代ギリシア世界は、はっきりとした自身の様式を生み出すことになっていったのではないか。ならばその変化は、おのずと文化や文明が示す様式のうちに、加速度を伴って明瞭に現れることになるはずである。それは古代ギリシア世界の拡大と共にあるはずであり、そのために周囲の諸文明に多大な影響を及ぼしたはずである。つまり古代ギリシア文明の様式の変化は、自身の内側のみならず、他者の内側にも同じように見られるはずだということになる。

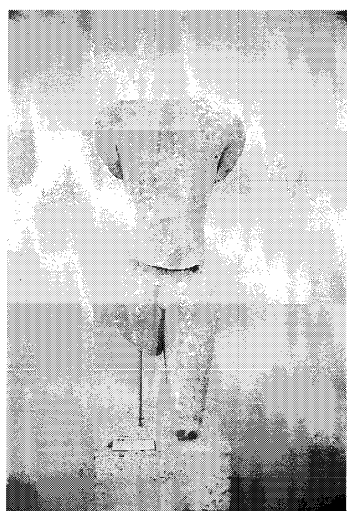


Fig. 10-a クーロス 筆者撮影



Fig. 10-b クーロス 筆者撮影

Fig. 10-a, bは、ディロス島にある考古学博物館所蔵のクーロス像を写したものである。制作された年代は不明であるが、アルカイック期前期、もしくはそれ以前のものである。風化が進行しており、一定以上の情報は読み取ることが出来ない。しかしFig. 11-aにも見られるような、像に向かって右足を半歩くらい前に出す、クーロスの共通の特徴は見取ることが出来る。

クーロスの特徴とされるこの様式は、実は古代エジプト文明の彫刻の様式でもある。クーロスは、古代エジプト彫刻の影響下に生み出されたものであることになる。つまり、古代ギリシアの人体彫刻

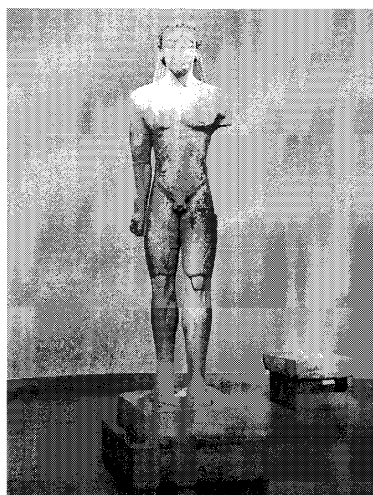


Fig. 11-a クーロス 筆者撮影



Fig. 11-b クーロス 筆者撮影

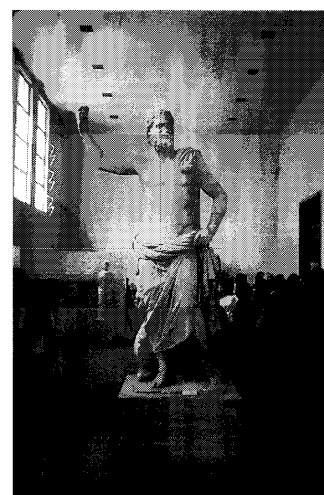


Fig. 11-c ポセイドン 筆者撮影

は、古代エジプト文明の美術様式をその誕生と変遷の始まりに持っている。Fig. 11-aに見るクーロスから、Fig. 11-b、そしてFig. 11-cの古典期の彫刻が示す造形への変化は、古代ギリシア人のリアリティー、志向性の変化を、あるいはそのものを、極めて明瞭に示していることになる。そしてこの変化は、

約250年間のうちに起こっている。

古典期盛期の彫刻には、もはやクーロスの面影は見る事が出来ない。この変化は何を意味するの
であろうか。新しい価値観や新しい視点の獲得による“見る”行為の質的な変化とはどのようなこと
なのだろうか。この後に挙げる三枚の写真、Fig. 12-a, b, cは、その問いに対する答え、あるいはそれ
に繋がる糸口を含んでいるように思われる。

いささか乱暴であるかもしれないが、古代ギリシア美術の完成の意味するものは、写実の完成であ
ろう。それは自然主義の完成ということになるのであろうから、まず、写実・自然ということを考え
てみるが必要になるのであろう。造形美術の世界は造形作品による表現の世界であるから、例え
ば“らしさ”というようなことを考えると、そこにはずいぶん難しいものが含まれてくるのだが、
ここではそれを単純に“似ている”ということと位置づけて、そのために作り手の視点がどの様に
変化したか、作り手は見るためになにを手にしたか、それが何に繋がったか、という具合に考えてみる
ことにする。

アルカイック期の彫刻からは、おそらく誰も何かギクシャクしたある種の違和感を持つのではな
いだろうか。何ゆえ人はそのように感じるのであろうか。それは要するに人間に似ていないからであ
ろう。人間の外見への説明が、その努力の割には実っていない。あるいは効果的ではないというこ
なのであろう。



Fig. 12-a クーロス 筆者撮影



Fig. 12-b クーロス 筆者撮影



Fig. 12-c クーロス 筆者撮影

しかし、古代ギリシア人は、わずか200年ほどで“似ている”を越え、まさに“そのもの”と、わ
れわれが思ってしまうほどの造形を実現した。そのようなことは一体どの様にして可能になるのであ
ろうか。それはつまり、“不自然さの排除に何が必要なのか”という問いかけでもあるのだが。

Fig. 12-a, b, cを観察すると、在る不釣り合いを見つけることができる。それは、そこに用いられてい

る技術の質と造形の質の不釣り合いである。ここで言う“技術”は、単にものを彫るとか、削るとか、磨くとかいった単純な技術のことであるが、造形に用いられている技術の質はいずれも一定以上で、むしろ完成に近い質を持っている。つまり、技術では無くて造形、ものを造る力、ものを造る能力の質が低いということになるのである。では何がわれわれにその様に感じさせるのか。

彫刻はメディアであった。われわれの違和感あるいは判断は、われわれの肉眼を通した視覚によっていた。作るための技術に問題がないのであれば、形あるいは形の組み合わせに問題があるということになる。

当時の造り手がどの様に彼の作品を見、何をどの様に感じていたかについては定かでないが、われわれの眼にはそれはいかにも不自然に見える。この例で具体的にその箇所を挙げれば、それは下腹部であり、さらにそこと臀部の位置関係である。特に下腹部は、男性器の奥行き方向の位置が全く不自然である。Fig. 13のアルカイック期後期のクーロス、Fig. 14の古典期の彫刻作品と比べてみるとそのことがよくわかる。

しかし何もかもが不自然なわけではない、Fig. 12-aとFig. 13の対比を例に見てみると、正面から見た場合の、部分と部分の位置関係はそれほど不自然ではないのである。Fig. 14、Fig. 15の彫刻が示すような正確さ、あるいは自然な印象とはいかないまでも、およそ輪郭に関しては一定以上の質が保たれているように思われる。つまりその作品は、その制作に当たり、作り手によって一定以上の質で観察され、視覚において確認されていたということになる。不自然であるのは、あるいは足りないのは、奥行きに関する観察、認識、あるいはそれに対する認知の力と、全体と部分の間に存在する、大きさ

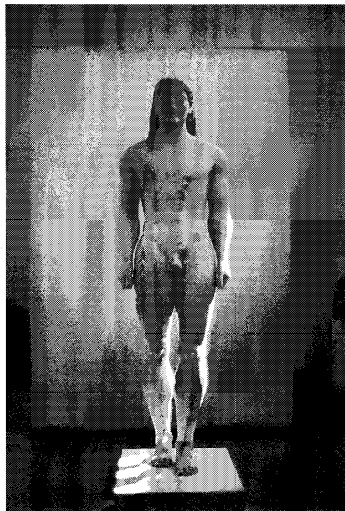


Fig. 13 クーロス 筆者撮影



Fig. 14 トルソー 筆者撮影



Fig. 15 トルソー 筆者撮影

や位置などの関係に対する観察、認識の力である。部分に対しての観察の質と、全体への観察の質とが釣りあわず、全体と全体を構成するそれぞれの部分が統合されていない。バランス、全体視といった感覚が未分化、未統合なのである。要するに下手なのである。技術的にはではなく、目あるいは脳に対する“見る”ための訓練がなされていないのである。目と脳が未統合なのである。

Fig. 16は、古典期の彫刻作品である。半人半獣の彫刻である。もちろん、このような生き物が実際に存在したとは考え辛いから、これは想像の産物ということになる。空想の産物なのだから、実際には存在しない。つまり、無いものを実際にあるがごとくしなければならない。そしてさらにまったく別のものを、違和感を覚えられないように統合しなければならない。この作品の造形は実に見事な出来ではないか。バランス、全体視といった感覚はすでに統合され、見るための訓練は完了し、目と脳は見事に統合されたことをこの作品は表している。それは、Fig. 14、Fig. 15の作品からもうかがい知ることが出来る。そして、Fig. 15は、ついに“動き”の要素が表現に加わったことをわれわれに教えてくれている。ここに至って現れた、“動き”“旋回”“正面性の喪失あるいは廃棄”といったギリシア彫刻の特徴は、立体が、立体としてついに空間に踊り出たことを意味するものであり、真の意味で、古代ギリシア人の奥行き感覚の獲得を示すものである。



Fig. 16 トルソー 筆者撮影

アルカイック期初期のギリシア彫刻は、平板なのである。物理的に十分な厚みがある場合でも、それは平板な造形に留まっている。まして物理的に十分な厚みがない場合は、物量としての存在感にも頼ることが出来ないからなおさらのことである。では一定以上の質を持っているという“技術”は何に奉仕をしているのであろうか。

それは“説明”にである。肋骨の説明、膝の説明、脛の説明、身体を構成している部分の説明にである。しかし、それは身体の構造の説明には至っていない。身体の根本的な構造ではなくて、身体の表層の説明に留まっている。それはかえって彫刻から生命感を奪うことに貢献をしている。

古代ギリシア美術の様式の変遷を落ち着いて眺めてみると、それが、稚拙から巧み、巧みから円熟への変化であり、更に注意深く観察すれば、平面性から立体性、正面性から多面性への変化であることに気がつく。そして、その変化の構造は、先にあげた、アルカイック期、古典期前期、古典期後期、ヘレニスティック期の、それぞれに特徴的な個々の様式の内部にも同様に存在することに気がつく。ならば、その様式の進化、あるいは発達歴史は、すべて立体感の獲得にむかって流れているものであることになるのではないか。であるとすれば、古代ギリシア彫刻の進化・発達歴史は、人間の立体視、つまり奥行き感覚の獲得の歴史、人間の認知能力の獲得あるいは再構築の歴史、最終的には発達の歴史として捕らえることが可能になる。

かつて地中海には、予想をはるかに超えた高度で豊かな文明があった。その様子はFig. 17、Fig. 18、Fig. 19のそれぞれの造形物に見ることが出来る。これらの造形物は、その造形を支えるために必要な

観察や技術が完璧なまでに統合され、それらが自由に駆使され生み出されている。しかし、これらの造形物を生み出した文明は一体どこに行ってしまったのだろうか。これらの文明が生み出した、技術や考え方、あるいは立体を捉える視線は誰に受け継がれたのだろうか。これらを生み出した人間はどこに行ってしまったのだろうか。人間は、これほどまでに高度な様式を果たして忘れてしまうことが出来るのであろうか。その答えは、地中海文明が何百年かの沈黙を破って再び姿を現すまでの歴史の暗闇の中に存在している。この様式の痕跡は、必ずどこかに残されているはずである。それは自身の生まれた地をはるかに離れた地において、“エキゾチックな魅力”＝“美”として受け入れられ、その地の光の中で徐々に姿を変化させながらも必ず生きながらえているはずである。



Fig. 17 ライオン 筆者撮影



Fig. 18 牛頭のリュトン
筆者撮影

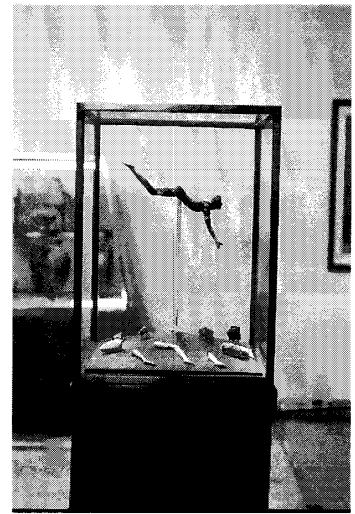


Fig. 19 アクロバットの像
筆者撮影

“個体発生は系統発生を繰り返す” エルンスト・ケッヘルによって唱えられた反復論は、幾つかの飛躍と批判される部分を除けば、おそらく大筋では認めることが出来るものではないかというのが、一般的な評価であると聞く。本稿での小さな考察が含むものは、それほど大袈裟なものではないと考えるが、ただ、仮に人間あるいは人類が、創造、創作行為を行なうに際して、それに必要な技術や認知、認識の能力を既に持っているにもかかわらず、新たな様式を生み出す過程においては、それらを備えるにいたるまでの“未分化”から“分化”の道のりを再度たどるのであるとすれば、それは十分に興味深いことのように思われる。

“もっとも優美に踊ったものが、この壺をとるべし”。古代ギリシア人の視線は、“動き”に向けられていた。それは優美さと結びついていた。奥行き感覚の獲得は、古代ギリシア彫刻のオリエントからの“分化”を予感させる。古代ギリシア美術の誕生とその変遷の始まりにあった古代エジプト美術の造形。古代エジプトにおける“彫刻家”に相当する言葉は、“生きながらえさせる者”を意味したという⁵⁾。

動かぬこと＝変わらぬこと。動くこと＝変わる。古代エジプト美術が、変わらぬ命の記念を目指したのであれば、古代ギリシア美術は、今の命を謳歌することへと、歩を進めたのかもしれない。

参考文献

- 1) 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
- 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. p.128 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. p.127 ギリシア語を話す人びと より引用
- 5) アメリア・アレナス著『人はなぜ傑作に夢中になるのか』京都：淡交社, 2004. p.37 生命の芳香ーネフェルトイティ より引用

図版キャプション

- Fig. 1 J. M. ロバーツ著『世界の歴史2』東京：創元社, 2002. p.128 ギリシア語を話す人びと より引用
- Fig. 2 クレタ国立考古学博物館, イラクリオン/クレタ, ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 3 クレタ国立考古学博物館, イラクリオン/クレタ, ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 4 ディロス国立考古学博物館, ディロス島, ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 5 クレタ国立考古学博物館, イラクリオン/クレタ, ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 6 デルフォイ国立考古学博物館, デルフォイ, ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 7 白地図, 筆者作成
- Fig. 8 白地図 (エーゲ海), 筆者作成
- Fig. 9-a 地中海 (航空写真), 筆者撮影
- Fig. 9-b 地中海 (航空写真), 筆者撮影
- Fig. 9-c 地中海 (航空写真), 筆者撮影
- Fig. 10-a ディロス博物館, ディロス島/ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 10-b ディロス博物館, ディロス島/ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 11-a 国立考古学博物館, アテネ/ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 11-b 国立考古学博物館, アテネ/ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 11-c 国立考古学博物館, アテネ/ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 12-a ディロス博物館, ディロス島/ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 12-b ディロス博物館, ディロス島/ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 12-c ディロス博物館, ディロス島/ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 13 国立考古学博物館, アテネ/ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 14 国立考古学博物館, アテネ/ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 15 国立考古学博物館, アテネ/ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 16 国立考古学博物館, アテネ/ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 17 イラクリオン考古学博物館, イラクリオン/クレタ島, ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 18 イラクリオン考古学博物館, イラクリオン/クレタ島, ギリシア共和国, 筆者撮影
- Fig. 19 イラクリオン考古学博物館, イラクリオン/クレタ島, ギリシア共和国, 筆者撮影