

美 学 史 (4)

タタールケヴィッチ著
太 田 喬 夫 訳

Ⅱ. 古典期の美学

1. 古 典 期

1. アテネの時代

ギリシアの歴史の第二期は最も華麗な時代であった。それは軍事的勝利、社会的進歩、経済的繁栄の時代であり、芸術と学問の分野で偉大な作品が産み出された時代であった。ペルシアは当時、ギリシアを除けば唯一の強国であったが、ギリシア人はこのペルシアを征服したのちは、無敵の民族となった。ギリシア人は、ペルシア人に対する軍事的勝利ののち、ペルシア人とフェニキア人を交易の中心から追い出した。そしてこの世界においてもギリシア人は最強となった。紀元前5世紀における発展はきわめて速かった。征服につぐ征服があり、また政治改革、科学上の発見が次々になされ、偉大な芸術作品が連続してうみだされた。

この華麗な時期は決して平和なものではなかった。反対にこの時期は絶え間ぬ戦争の時代であり、ギリシアのさまざまな国家間および社会階級、党派、指導者間の紛争の時代であった。ギリシア人は平和に生活してはいなかった。緊張の状態の中で生きていたのであった。侵入者に対する戦いは愛国心を高め、力と国家の統一に対する意識を強めた。

この国土には多くの政治・産業・交易の中心地と学問の場とがあったが、当時、一つの地域が優位を占めるようになった。すなわちそれはアッティカ地方、とりわけ「アテネ」であった。アッティカは地理的に好位置にあり、比較的豊かな自然資源に恵まれていた。すでに6世紀にペイシストラトスはアテネを海軍国家として発展させ、その技術と交易を促進させ、文学と諸芸術の保護育成に努めた。5世紀の中頃までに、アテネは市民権を気前よく与えていた。部外者もそこで自由に交易に従事することができた。当時すでにアテネの富と人口とはシラクーザよりも優っていた。アテネの威信は軍事的勝利と文化の広がりによって高められた。デロス同盟はアテネのリーダーシップによって創設され、財宝はデロスからアテネに移された。アテネの栄光の頂点は5世紀中頃、ペリクレスの時代に達成された。その後ずっとこの時代は「アッティカ」あるいは「アテネ」の時代と呼ばれるようになった。

紀元前5世紀初頭、ギリシア文化は二つの方向に沿って展開していった。一つの方向はドーリア人によってなされたものであり、他の方向はイオニア人によってなされたものであった。しかしながらこの二つの要素はともにアテネの社会にあらわれ、アテネ文化の中で融合していた。ドーリア式とイオニア式は二つの地方の様式ではなくなり、一つの国土の中の二つの様式となった。アクロポリスのドーリア式パルテノン神殿の隣りに、エレクトイオン神殿がイオニア式で建てられた。同様の状況は諸科学、とくに美学においても見出された。アテネのソフィスト達はイオニアの経験的様式に従った。一方プラトンはドーリアの合理主義的な探究の伝統を保持した。

2. 民主政治の時代

アテネの発展は社会的進歩と生活の民主化に貢献した。改革はすでに6世紀のソロンの治下ではじまっており、5世紀のクリステネスの下で非常に普及した。この時、市民の権利は皆等しく誰でも政治に参加することができた。最後の非民主的な制度であったアレオパゴスの裁判所は紀元前464年にその力を失なった。ペリクレスの治下での貧者に給金を与える役所の設立によって、極貧の人々さえ政治に参加することができた。役人の職は投票によってではなく、くじを引くことによって決められた。市民会議(People's Ecclesia)は少くとも月に3回開かれた。現今の諸問題でさえ集団により、五百人会議によって処理された。アテネの人々は皆公務に参加した。しかも常にである。すなわち奴隷を除く全てのアテネの人々が参加したのである。奴隷は市民が政治をおさめ学問と諸芸術に熱中できるように肉体労働に従事していた。

芸術ほど国民の生活と密接に関連しているものはなかった。悲劇と喜劇は経済的、政治的な計画を賞賛したり非難したりすることによって政治に貢献した。

3. アテネの人々

最も華麗な時期に国家を統治したアテネの人々を、進歩した文明の市民、あるいは進取の気象と徳をもった模範的な人々とみなすのは誤りであろう。反対に彼らは文明開化に特に熱心というわけではなかった。それは彼らが文明開化の擁護者であったソクラテスに死を宣告したことによって明らかである。

ソクラテスの口を介して、クセノフォンは次のように述べている。市民会議は市場で交易を行う人々から構成されており、従って彼らはいかに安く買い、いかに高く売るかということだけを考えていたと。アテネ人の否定的な諸性格、すなわち貧欲、嫉妬、虚栄心、そして気取りなどについてはよく知られている。しかし彼らの偉大な長所もまた疑うことはできない。彼らは鋭敏で感受性に富み、非常に想像力豊かであった。また不気嫌なスパルタ人とは違って穏健であり快活であった。彼らは自由なくしては生きていくことのできない自由人であった。彼らは美を賞賛しすぐれた芸術に対して天性の良き趣味と鑑賞力をもっていた。彼らは自然な官能性と抽象的な理念を共に愛した。彼らは安逸な心配事の

美学史 (4)

ない生活を好んだが、苦難な時には犠牲的、英雄的行為に身を捧げた。彼らは利己的であったが、また野心的でもあった。そしてこの野心によって彼らは寛大な人物となりえたのである。彼らは多芸な才能の持主であり、自らの時間を職業上の仕事と政治上の仕事と娯楽とに分けた。さらにすぐれた文献学者である T. シンコが指摘したように、「各市民は予備兵であるか、あるいは退役軍人かでもあった。」

アテネ人の生活が豊かで、贅沢で快適なものであったと思うのは誤りであろう。ツキジデスはペリクレスの言葉を伝えている。「われわれは中庸の美を愛する。われわれは柔弱に陥ることのない知を愛する。」彼らは自己の為にはほとんど何も要求しなかった。彼らの公共の建物はすばらしかったが、私的な住居はそうではなかった。彼らは自らの豊かさを誇りはしなかったし、また貧しさを隠そうともしなかった。彼らの多くはわずかなもので満足していたので、物質的な心配事からは自由であった。そしてたとえ芸術を創造しないにしても、少くとも芸術を楽しんだ。イソクラテスはペリクレスの時代を振り返りながら、「毎日がお祭りだった」といっている。アナクサゴラスは、何故生きていないよりも生きている方を好むのかと問われて、「空と宇宙の調和をじっと見つめることができるから」と答えたが、こうした発言もアテネの時代ならではのものだったといえる。

4. この時代の終り

ギリシアにおける好都合な政治状態は長くは続かなかった。5世紀終りに向かってギリシア国家間の協調は不和や競争により不可能となった。特に長い間勝負のつかなかったペロポネソス戦争のため、この国は疲弊に陥った。アテネは特に重大な打撃をこうむった。包囲、疫病、内乱の激化、政治的反乱、政治機構に課される諸々の制限、そして再び覇権を握らんとするアテネ人による実りなき企てなど。そのうち4世紀になるとマケドニアとカエロニアとが支配権を握った。政治的にはアテネは衰えていた。政治的にみれば、古典期は5世紀に限定する必要があるかもしれない。しかしこの境界設定は精神生活には適用できない。精神生活の点では4世紀は決して重大な変化をもたらしはしなかった。アテネは文学、雄弁術、芸術および学問の中心であり続けた。ギリシア国家は衰微していたが、ギリシアの文化はきわめて壮大に盛えていたのであり、それは世界を支配する普遍的な文化となることができた。ギリシア人の政治的社会的な業績ははかなかったが、彼らの芸術は彼らの芸術についての理論同様、数世紀にわたって生き続けていった。

5. 古典的なもの

「古典主義」classicis^{原注(1)}m という用語はギリシア文化の短期間の、しかし最高の時期に適用される。そしてその芸術と文学とは「古典的」といわれる。しかしこの用語は多義的である。

A. 一つの意味では、われわれはある文化の最も成熟した完璧な作品を古典的とよぶ。かくてギリシアにおける紀元前5世紀と4世紀、とくにペリクレスの時代は、それが最も

偉大な完成と全盛の時期であったゆえに、古典的とよぶことができよう。しかし、この意味ではペリクレスのギリシア文化とは似ていない他の諸文化も、古典的といえるのを忘れてはならない。13世紀のゴシック文化はかの古代文化と全くかけ離れてはいるが、この見地からすれば、同様に古典的だといえる。なぜならそれは中世の成熟の表われだからである。われわれがある文化をこのようにして古典的と呼ぶ場合、われわれはその価値を判断する。しかしその性格を判断しはしない。古典期は普通、きわめて短かい時期しか続かない。文化、芸術、詩などが全盛に達するやいなや、それは衰えはじめる。なぜなら頂上にとどまることはむずかしいからである。ギリシアにおける明白な古典期はペリクレスの短い時期であった。より広い意味でのみ古典期は二世紀に及ぶ。

古典的な芸術および詩の反対物はこの意味では全く不完全な、また未熟な芸術および詩を意味する。より正確に言えば、古典の反対は「アルカイズム」あるいは「プリミティヴム」である。そこでは芸術はまだ成熟していない。古典主義の反対は、他方ではデカダンスとなった芸術である。昔、デカダンスな芸術は普通「バロック」と呼ばれていたが、今日では、われわれはバロックはそれ自らの古典期と衰退期とをもつ独自の芸術類型だと考えている。

B. 「古典的」classical という用語は別の意味をもっている。それはある特徴をもった文化、芸術、詩をあらわす。すなわち、それは中庸 moderation, 抑制, 調和, 諸部分の均衡などを意味する。紀元前5世紀および4世紀のギリシアの芸術および詩は、この意味でも古典的であった。この芸術および詩は、抑制, 調和, 均衡をめざすそれ以降の全ての時代の作品にとって模範となった。

この意味では、われわれはもはや「13世紀の古典主義」についてや「古典的ゴシック」については話すことができない。なぜなら、ゴシック芸術は抑制を決して求めはしないからである。したがってまたバロック芸術とロマン主義芸術も古典的ではない。なぜならそれらの芸術は中庸とは違った目標を追求しているからである。「古典的」とは最初の意味では価値評価の概念であるのに対し(なぜならその概念は古典主義をその完成の地盤の上に特徴づけるからである), 第二の意味ではそれは一つの記述的概念なのである。

ペリクレス時代の芸術, 文学, 文化は(そして紀元前5世紀および4世紀全体を通じて)も二つの意味で古典的であった。「古典的」という用語は時々古代全体をいい表わす場合にも使われる。しかしこうした用語法はこの用語の二つの意味のどちらにも一致しない。古代はその最初から成熟していたわけではないし、またその最後まで抑制や均衡によって特色づけることもできない。古代もそのバロック期とロマン主義的な時期をあわせもっていた。古代の古典期はただ紀元前5世紀および4世紀に及ぶにすぎなかった。

これは原型的な古典期であったが、それは歴史上唯一の古典期ではなかった。古代末期, 中世および近代において、われわれは卓越さと抑制の特色をもつ時期を見出す。ローマ時

代ではアウグストゥスの統治下の時代が、フランスではカルル大帝の、フィレンツェではメディチ家の、各統治の時代がそうであった。ルイ14世およびナポレオンのパリにおいては単に一つの古典的芸術であるだけでなく、ギリシアの古典的芸術と一致する芸術を達成せんがために、さまざまな企てがなされた。独自の古典的形態よりも、むしろ昔の古典的形態が模倣された。19世紀においてはこのような模倣的な古典的芸術は「擬古典的」と呼ばれた。今日では「古典主義的」あるいは「新古典主義的」と呼ばれている。ソフォクレスの劇場は古典的である。ラシーヌのそれは新古典主義的である。フェイディアスの彫刻は古典的であり、カノーヴァのそれは新古典主義的である。

ペリクレス時代は単に一つの (kat exochen) 古典期であるだけでなく、また他の古典期の原型でもあった。そして新古典主義の時代にとっては模範であった。

2. 文学

1. 悲劇

ギリシアの古典期には偉大な新しい叙事詩あるいは抒情詩は何もつくられなかった。しかしホメロスと初期の抒情詩人たちの詩はなお大きな影響を及ぼしていた。ホメロスは当時、単に最も偉大な詩人であるだけでなく、また賢人でもあったと思われていた。単に美の源泉であるだけでなく、また知恵の源泉であるとも思われていた。最も初期の美学者たちの目には、この最初の偉大な詩人たちの詩はすでにはるかに過去のものに映ったが、それはまた時のかさで囲まれていた。

しかし、古典期にもそれ独自の偉大な詩が、一流のギリシア悲劇があった。ギリシア悲劇の次のような特色は特に美学史にとって重要である。^{原注(2)}

(a) ギリシア悲劇は宗教的祭式に属する儀式から生まれた。そしてギリシアの叙事詩や抒情詩よりはるかに密接にこの儀式と結合していた。ギリシア悲劇はその起源を伝統的なコレイアすなわち踊りと歌ともっていた。しかし、悲劇の思想と主題とは人生と人間の運命との重大な問題に関係していたゆえに、それは偉大なものとなった。

(b) 視覚的にはギリシア悲劇は近代の悲劇よりも近代のオペラに一層似ていた。最初コーラス (合唱) は指導的な役割を果たした。俳優はただ一人いただけであった。二人目の俳優を取り入れたのはアイスキュロスであった。合唱による朗読があったが、これはまさに歌そのものであった。音楽と舞踊とは、プリミティヴな三位一体のコレイアの一つの延長を意味した。コレイアは言葉と音と運動にそれぞれ同程度に依存していた。それは劇というよりむしろ音からなるパフォーマンスのようなものであった。特にはじめの頃舞台装置 (装飾) は第二義的なものでしかなかった。

(c) 最初悲劇にはリアリズムと共通するものは何もなかった。初期には悲劇は人事とは関係がなく、人間と神との間の中間領域と関係があった。アイスキュロスの悲劇作品はバ

ッカス讃歌のカンタータときわめて近かった。その主題は神話的であった。その筋は単純であった。そしてそれは主題としては人間と神との間の、また自由と必然との間の関係を扱った。それは奇跡的で超自然的な雰囲気の中で演じられた。したがって性格を区別したり、現実を再現したりしようとはしなかった。これらの劇は構想の点ではパルテノンの古典的彫刻よりもオリンピアのアルカイク彫刻の方によく似ていた。

(d) ギリシア悲劇は万人のための芸術であった。ペリクレス時代からアテネの市民は皆国家から劇場のチケットを買う代金を受けとっていた。5人の審判官が演劇を選んだが、それらは大勢の観客の趣味に合ったものであった。

(e) ギリシア悲劇はたった一人による産物であり、詩人、作曲家、演出家による合作ではなかった。最初は作家は単に台本を書くだけでなく、また音楽を作り歌をも作った。さらに舞踊をも脚色した。したがって作家は演出家でもあり、俳優でもあり、さらにはマネージャーでさえあった。

(f) 後の時代における一致した意見によれば、この悲劇はこれ以上まさることがない程の高さにまで達した。不思議な「続きの法則」に従って、相ついで三人の偉大なギリシアの悲劇作家が登場した。すなわちアイスキュロス (525—456)、ソフォクレス (496—406)、エウリピデス (480—406/5) の三人である。最年長者は最年少者が書きはじめた時、依然書き続けていた。

アッティカ悲劇は非常に速い速度で発展していった。アイスキュロスは対話を増やすため合唱の割合を減らした。また一層立派な舞台装置を導入し、俳優たちには裳裾のついた衣を着せ半長靴をはかせた。ソフォクレスはアイスキュロスにはまだはっきり認められるアルカイズムを排除した。ソフォクレスの悲劇は一層複雑になり構想は一層混み入ったものとなった。彼の悲劇はまた一層リアリスティックで人間的であると同時に、また調和があり理想化されたものである。彼は人間を「当然そうであるべき」ように描写するのだと述^{出典(1)}べた。最後の段階はエウリピデスによってなされた。彼は人々を「あるがままに」描写した。彼は神の悲劇から人間の悲劇への移行をなしたリアリストの一人であった。

(g) 偉大な悲劇作家たちは社会の現実と対決していた。ソフォクレスは正義のイデオロギーを表明し、ソフィストたちのラディカルな啓蒙思想に反対した。これに対しエウリピデスはソフィストたちの考えに従った。この二人の劇作家の著作には伝統と革新との対立、保守的傾向と進歩的傾向との対立が芸術の中に導入された。それはまもなく芸術理論の中にも入ってきた。

2. 悲劇作家たちとエピカルモスの美学的見解

美学に関する見解を悲劇作家たちのテキストの中に見出すのはむずかしい。むしろ彼らは倫理的問題について自らの考えを表わそうとした。なぜなら彼らは形よりも主題に関心を強く寄せていたからである。にもかかわらず、われわれはソフォクレスの中に劇によっ

美学史 (4)

て与えられる有用性と喜びについての言及を見出す。またエウリピデスにおいて、われわれは愛によって人は詩人となる^{出典(2)}という言葉を見出す。さらにテオグニスの「美しいものは快よいものである^{出典(3)}」という、しばしば繰り返される見解を見出す。

美学についての一層包括的な発言はエピカルモスに見出すことができる。エピカルモスはシンリアのリアリスティックで、非儀式的な劇の最大の作家であった。彼はアイスキュロスと同時代人であり、ひょっとすると彼より年上であったかもしれない。彼の発言は彼が哲学者であり、また学者でも劇作家でもあったゆえに、一層重みをもつ。ディオゲネス・ラエルティオス Diogenes Laertius は彼の著作には物理学、医学同様、またアフォリズム集も含まれていることをわれわれに伝えている。エピカルモスの『自然について』という論文は古代においてよく知られていた。ただし言語学者の中には彼がそれを実際に書いたことを疑っている人もいる。それはともかく美学についての彼の考えが見出されるのはこの著作においてである。彼は普通ピュタゴラス派の一人とみなされる。しかしわれわれに伝えられてきた断片は（美学に関するものを含めて）このことを全く確信させないのであり、むしろ彼が当時の哲学のもう一方の極に近かったことを示している。すなわちソフィストたちの経験的で相対主義的な思想に近かったことを示している。

彼に帰せしめられる一断片は芸術的形式の相対性について、その人間への依存性について語っている。他の断片は芸術における最も重要な事は、生まれつきそなわった芸術家の才能であると述べている。第三の断章では「心は視覚と聴覚とをもっている」といっている。これはギリシアの主知主義の簡潔な表明であるといえる。ギリシアの主知主義はわれわれの認識は、それが目や耳からやってくるようにみえるときでさえ、思考から由来すると考えた。これは美と芸術の理論にもあてはまる重要な洞察であった。そしてこのようなラディカルな考えを表わしたのが詩人であったということは注目に値する。

3. 悲劇の終り、アリストファネス

演劇の偉大な時代は短かった。5世紀以降は続かなかった。アッティカの悲劇はソフォクレスとエウリピデスの死とともに終わった。4世紀にも劇場のための文学作品は依然書かれていた。実際、劇の創作は増加してさえいた。多くの作家は舞台のために書いた。いく人かの作家はきわめて多産的であった。アテネのアスティダモス Astidamus は240の悲劇と風刺劇を著わした。アクラガスのカルキノス Carcinus of Acragas は160の喜劇を、アテネのアンティファネス Antiphanes of Athens は245の喜劇を、ツリィのアレクシス Alexis of Thurii は280の喜劇を書いた。しかし水準は高くはなかった。4世紀にはすぐれた人々はむしろ散文にかわっていった。明らかに観客は演劇を好んでいた。そして舞台での俳優たちはギリシアの国土をあまねく巡業旅行した。しかし演劇に対する崇拝は主に俳優に対する崇拝であった。アリストファネスは彼の時代、俳優は詩人以上に重要な存在であったと伝えている。

ソフォクレスとエウリピデスの死後、406年、アリストファネスはアテネの悲劇の舞台を彼の喜劇『蛙』で要約してみせた。彼は正當にも悲劇は終つたと断言した。そしてこの責任を最後の悲劇作家（エウリピデス）に帰した。アリストファネスはこの不幸な出来事をエウリピデスの新しさを求める啓蒙思想のせいにした。この思想が国を滅ぼすようになったのだと考えた。最も大きな原因はエウリピデスがソクラテスの影響下におり、哲学に心を動かしていたことであつた。その結果、エウリピデスは分別のある冷静さのために崇高なるものを棄ててしまったのである。この判断は實際、ソクラテスとソフィストたちが、したがってまた哲学と啓蒙思想とがギリシア文化に一つの変化をもたらした点では正しかつたといえる。4世紀には散文は詩よりも重要なものとなつた。哲学は詩からギリシアの知的生活における支配的な役割を受け継いだ。悲劇をうみだしてきた人間存在の大問題が今や悲劇の衰退をひきおこしたのである。なぜならこのような問題は別のどこかで違つた方法で提起される方が望ましいし、またこれらの問題は詩人よりも哲學者によって扱われる方がより好ましいものであると一般に考えられるようになったからである。間接的にこのことは芸術にとって有益な結果をもたらした。なぜならこのことにより哲學者たちは詩と芸術の理論をうちたてるようになったからである。

アリストファネスは理論家ではなかつたが、理論に影響を与えた。彼は社会道徳および政治上から芸術を批評する考えをはじめてうち立て、こうした考えが芸術に指針を与えるものだと主張した。彼だけがこのように考えたわけではなかつたが、このような主張を明確に表明した最初の人であつた。彼はそのことを詩の作品で表わした。しかしこの道徳的な主張はまもなく哲學者たちによって受け入れられるようになった。^{原注(3)}

彼はまた別の違つたモチーフを芸術理論に導入した。ある喜劇の中で彼は次のようにいつている。「われわれが現実にもつていないものをわれわれに伝達するのは（詩における）模倣 imitation によつてである。」これは昔の模倣・ミメーシスの觀念の新しい解釈であつた。まもなく哲學者たちは模倣のこの考えを發展させるようになった。

4. 散文

紀元前4世紀の主な業績の一つである散文は偉大な歴史家ヘロドトスとツキディデスや雄弁家イソクラテス、のちのデモステネスの散文であつた。アテネの裁判や政治状況は雄弁術の發達を促がした。雄弁術はギリシアの叙事詩や悲劇同様、これ以上まさるものがない程すぐれていた。しかしこうした雄弁術は芸術の理論家のために一つの問題を提出した。というのはそれは芸術作品ではあつたが、目的は非常に実践的であり、それは芸術の世界に属するとは決してみなされはしないからである。

ゴルギアスとプラトンを含むギリシアの散文の開拓者たちは、芸術の理論を基礎づけた。のちに、もう一人のギリシア人であるフィロストラトスはゴルギアスの芸術的な散文への貢献をアイスキュロスの悲劇への貢献とを比較した。プラトンは博学な論文と演劇との結

合である彼自身の文学形式を、また彼自身の言語と文体とを展開した。ヴィラモヴィッツ Wilamowitz が述べているように、彼の散文は声を出して読まれるべきものである。そうすることによってその美しさが明らかになりうる。なぜならそれは「人間の話し言葉がいまだかつて凌駕することができなかったし、またそうすることが今もできない何ものかであるからである。」アリストテレスに関していえば、彼は簡単な事務的な科学的な散文のモデルを与えた。その装飾なさこそ、まさにその最大の装飾に他ならない。

3. 造形芸術

1. 芸術についての芸術家たちの見解

ギリシア人の紀元前5世紀および4世紀の建築は主に遺跡から知ることができる。また彼らの古典彫刻を主に複製から、絵画をもっぱら文献の記述から知る。しかしこうした遺跡、複製、文献記述から、われわれはギリシアの古典芸術は偉大な芸術であったと十分確信することができる。のちの時代は違った芸術を生みだした。しかし数世紀にわたる一致した見解によれば、これ以上完璧な芸術はもはや生みだされはしなかった。

芸術理論はこの偉大な芸術と平行して展開していった。両者の間には個人的なつながりさえ存在した。当時芸術家の多くは単に建てたり彫ったり描いたりするだけでなく、また芸術について書いたりもした。彼らの論文は単に実践的な経験に基づく技法上の知識や着想から成り立っているだけでなく、また「法則とシンメトリー」とか「芸術のカノン（規範）」とかについての一般的な考察からも成り立っていた。そして同時代の芸術家にとって指針となる美学的原理を含んでいた。

芸術についての見解を述べた古典期の建築家のなかには「ドーリアのシンメトリーについて」という本の著者であるシーレヌスやバルテノンの設計者であるイクティヌスなど多くの人々がいた。彫刻に関しては偉大なポリュクレイトスやユーフラノールなどがいた。有名な画家パラシウスはわれわれに「絵画について」という一論文を残してくれている。画家ニキアス Nicias も同様に残してくれている。画家アガタルコス Agatharchus は書き割りについて書いた。それはトロンプ・ルイユの効果により、当時大きな論争をひきおこした。フィロストラトスは「昔の賢人たちは絵画におけるシンメトリーについて書いた」と述べているが、その際「賢人たち」という言葉で彼は芸術家たちを考えていたのである。

これらの理論的著作は全て失なわれている。しかし古典的な芸術作品は若干残っている。歴史家はこの時期の美学的見解をこうした芸術作品から読み取らねばならない。歴史家は次のことを確認する。(a)原則的にこれらの作品はカノンに従って作られている。(b)しかしながら、こうした作品は意識的にカノンから逸脱せんとしている。そして(c)こうした作品は伝統的な図式的な型を棄て、むしろ有機的形態を好んだ。古典芸術のこれら三つの特色は普遍的な美学的意義をもっているゆえに、それについてここで順番に論議されなければ

ならない。

I

2. カノン

ギリシア民族の古典芸術からあらゆる作品制作において一つのカノンが、すなわち芸術家が拘束される一つの形式が存在していることが推測された。カノン *kanon* という用語は音楽におけるノモス *nomos* という用語に相当する造形芸術における用語であった。二つの言葉は結局は同じ意味をもっていた。ギリシアの音楽家が彼らのノモス、すなわち法則を確立したのと全く同様に、ギリシアの造形芸術家は彼らのカノンを、すなわち寸法 *measure* を定めた。ギリシアの造形芸術家はそれをさがし求め、発見したと確信した。そして彼らの作品制作にそれを適用した。

芸術の歴史は「カノンに忠実であった」時期と「カノンから離れていた」時期とに区別できる。このことはある時期では芸術家は完成を保証してくれるものとしてカノンを求め観察するのに対し、他の時期では、芸術家はカノンを芸術にとって危険なものとして、芸術の自由を制限するものとして嫌ったことを意味する。ギリシアの古典期の芸術はカノンに忠実に従った。

歴史上知られているほとんどのカノンは礼拝的理由か社会的理由かのどちらかから生み出された。しかしいくつかのカノンは最もすぐれた形態を義務として作る目的でのみ生みだされたゆえに、芸術的な正当性をもっていたといえる。まさにギリシアのカノンは芸術的意図から生みだされたものであった。これがギリシアのカノンの第一の特色である。第二の特色はその弾力性である。ギリシアのカノンは確定されてあるよりも探求されるものであった。それゆえ次第に変更や修正を受け入れた。第三番目の特色はカノンは主にプロポーション（比例）と関係し、数であらわされたということである。カノンは完全な円柱の柱礎はどれ程、柱頭より大きくなければならないか、また完全な彫像における身体はどれ程頭部より大きくあるべきなのかというような仕方で求められた。カノンの背後にある哲学的な前提はあらゆるさまざまな比例の中で最も完全である比例はただ一つだけであるという思想であった。

3. 建築におけるカノン

建築家はギリシアの芸術家の中でカノンの形式を最初に確立した。紀元前5世紀までに彼らはこの形式を神殿に適用し、またそれを論文に書きとどめようとした。^{原注(4)}この時代の建築遺跡から、カノンは当時すでに一般に使用されていたことがわかる。カノンは建物全体に広く適用された。それは円柱、柱頭、軒蛇腹、フリーズおよび破風といった建物の諸部分にも適用された。ギリシア建築の永続的なカノンの形式はあたかもギリシア建築が客観的で、個人的でなく、必然的なものであるかのように感じさせた。史料からはめったに芸

術家の名前は明らかにならない。あたかも芸術家は創造者ではなく、むしろ製作者であるかのように、また建築作品は個人や時間から独立した永遠の法則に従っているかのように思われていたのである。

古典期のギリシア建築のカノンは数学的なものであった。古典期のギリシアの建築家の伝統を受け継いだローマ人のヴィトルヴィウスは次のように書いている。「コンポジションはシンメトリーに依存する。建築家はシンメトリーの法則を厳格に守らなければならない。シンメトリーはプロポーションから生みだされる……建物の固定されたモジュールに従う建物の諸部分および全体の数的割合をわれわれは建物のプロポーションと呼ぶ。」(考古学者はドーリア式神殿のモジュールがトリグリフに相当するか、あるいは円柱の台座の半分の巾に相当するかという点で意見を異にしているが、この二つの仮説とも、神殿全体を再構成することができる。)

ギリシア神殿の各細部はそれぞれふさわしい比例をもっていた。もし円柱の半分の巾を1モジュールとみなすならば、アテネのテサエウム Thesaeum は6本の円柱からなるファサードゆえ、それは27モジュールの長さに相当する。なぜなら6本の円柱は合計12モジュールとなり、3つの中央の柱の間隔は各3.2モジュールの巾が、また2つの両端の柱の間隔は各2.7モジュールの長さがあり、合計27モジュールとなるからである。したがって円柱の巾と中央の柱と柱との間隔との比は2対3.2、すなわち5対8である。トリグリフは1モジュールの巾がある。そしてメトープはこの1.6の巾である。したがって両者の比も5対8となる。同じ比例数を多くのドーリア式神殿に見出すことができる(図1と2)。

ヴィトルヴィウスは次のように書いている。「モジュールは全ての計算の基礎である。円柱の直径は2モジュールに、円柱の高さは柱頭を含めて14モジュールにすべきである。柱頭の高さは1モジュールにすべきである。柱頭の巾は $2\frac{1}{8}$ モジュールにすべきである……タエニア taenia と露玉 drops のあるアーキトレーフは1モジュールの高さにすべきである……アーキトレーフの上にはトリグリフとメトープとが置かれるべきである。トリグリフは $1\frac{1}{2}$ モジュールの高さと1モジュールの巾にすべきである。」彼は同様の仕方での円柱様式の他の部分についても記している。美学史家にとっては細部の詳しい数字は、わずかな関心しかひかない。むしろ全ての部分が数で決定されたという事実が重要なのである(図3)。

古代においてはカノンは主に神殿に適用された。しかし劇場の設計(図4)の際にもカノンは用いられた。ヴィトルヴィウスは次のように書いている。「劇場の形態は次のような方法で設計されるべきである。すなわちコンパスの先端を劇場の計画される低い区域の中心に置き、円を描くべきである。この円に内接して4つの等辺三角形が等間隔に描かれるべきである。」劇場のこの幾何学的な設計法はギリシアにおいては古典期から行われていた。それはすでに最古の石造りの劇場であるディオニュソスのアテネの劇場に見出すこ

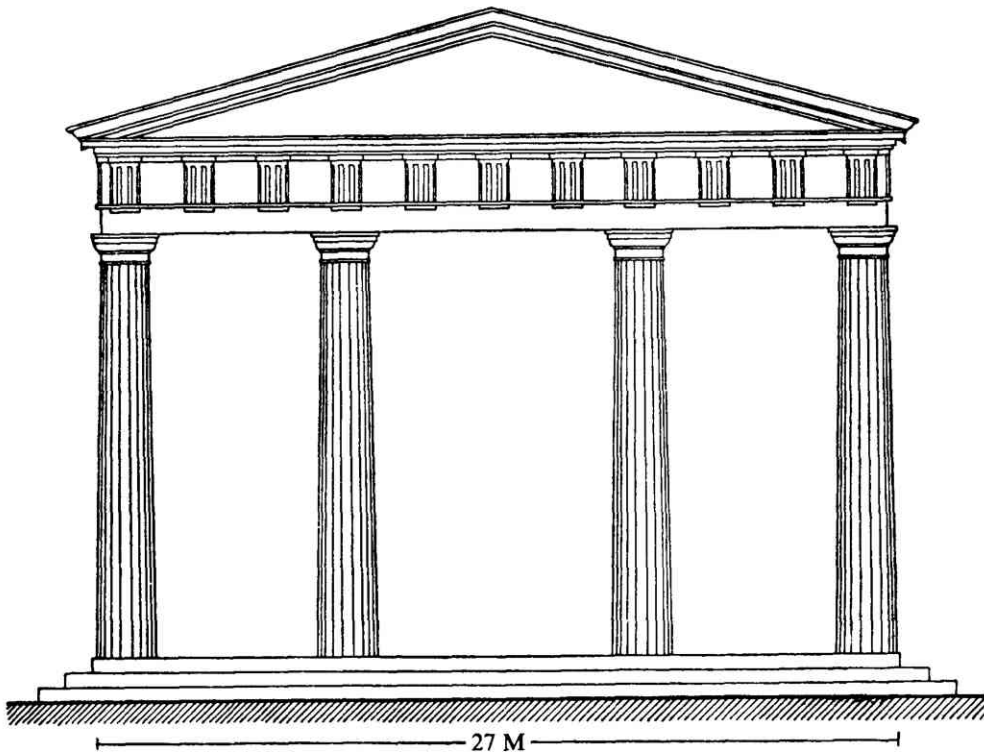
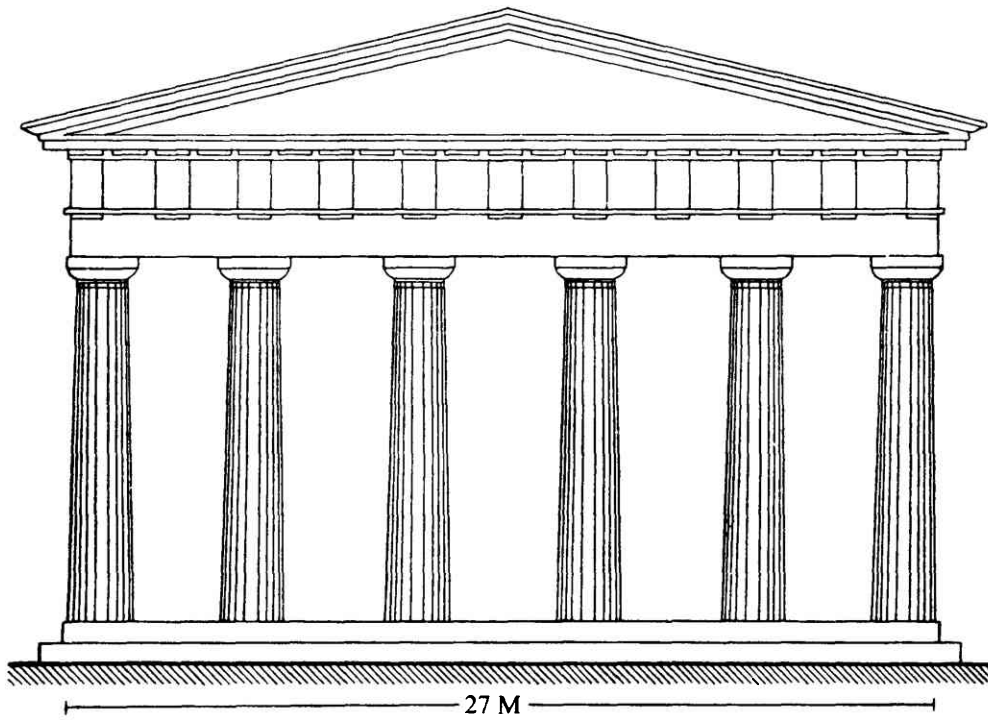


図1および2 二つの図は古代神殿の不変なる比例関係を示している。ヴィトルヴィウスによれば、これらの比例は4本と6本の円柱からなるファサードは27モジュールの長さをもつように決められていた。1モジュールは柱の台座で測定された円柱の巾の半分に等しい。

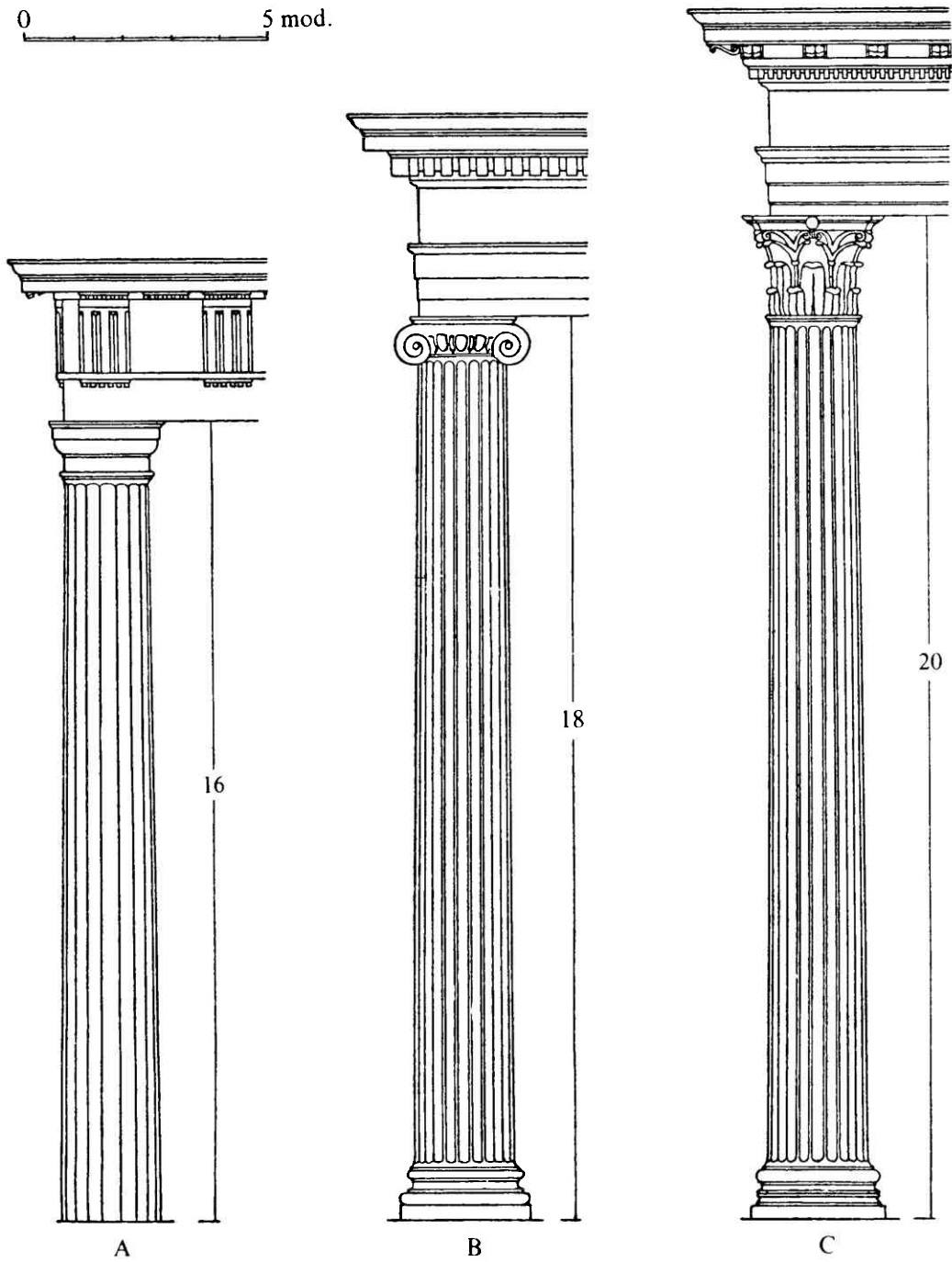


図3 ギリシアの建築はさまざまな要素の比例を決める普遍的なカノンに支配されていた。しかしこのカノンの骨格の内部で、少くとも3つの「柱式」があった。すなわちドーリア(A)、イオニア(B)、コリント(C)の各柱式である。これらの比例はより重厚か、より軽やかかのどちらかであった。またより厳格な効果を与えるか、より自由な効果を与えるかのどちらかであった。

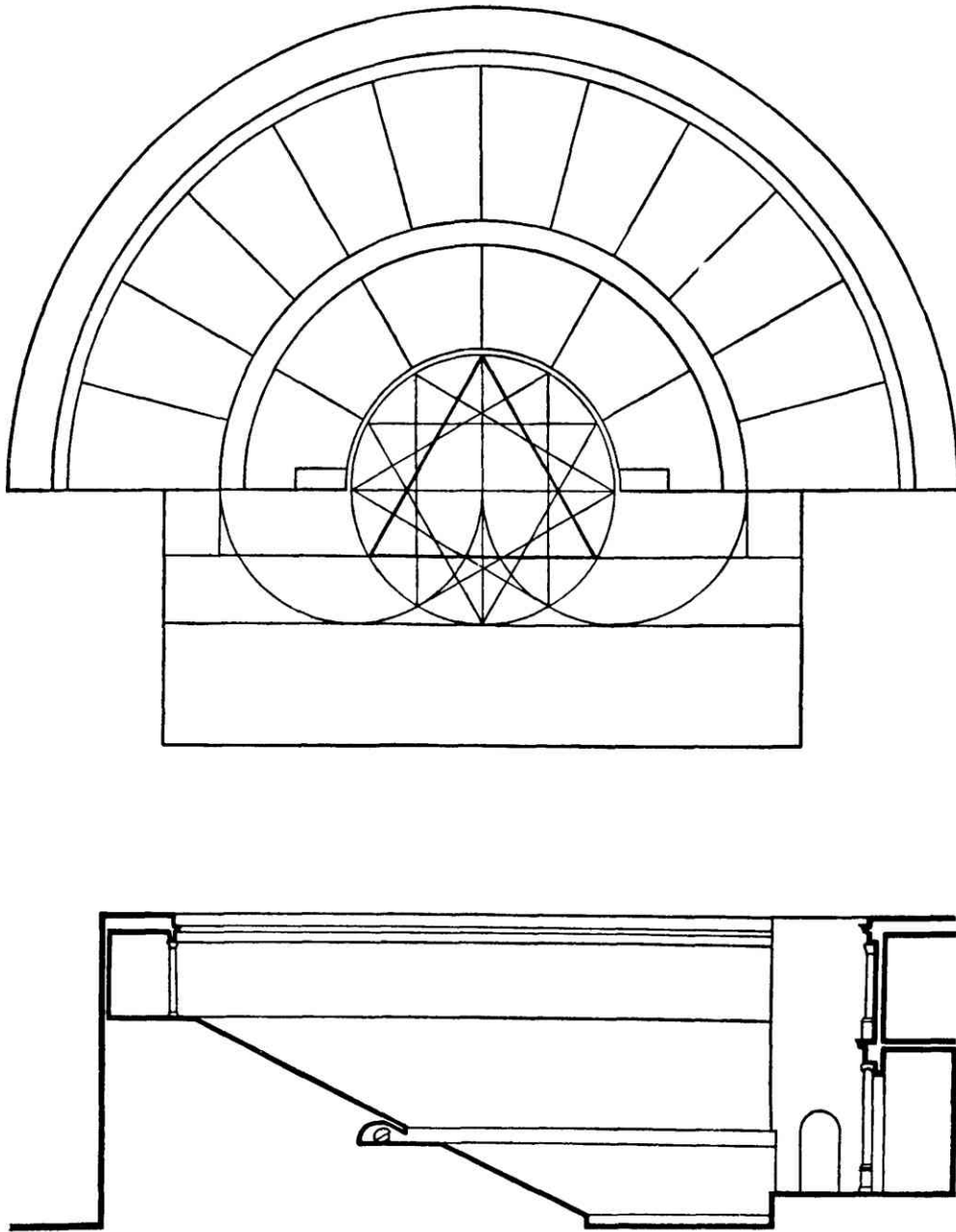


図4 幾何学的原理に基づいて設計された劇場。「コンパスの先端を劇場の計画された低い区域の中心に置き、円を描きなさい。この円に内接して4つの等辺三角形を等間隔に描くべきである。これら三角形の中で舞台に最も近い三角形の辺は円周を交わる2つの点でもって舞台の正面を示すことになる。」(ヴィトルヴィウス)。これはローマの劇場の設計原理であるが、ギリシアのそれと似ている。ただしギリシアの原理は三角形のかわりに正方形に基づいていたという違いがある。

とができる。(劇場を設計した建築家はまた舞台の高さと舞台と観客席との隔たりの一定の比例を守っていた。のちの設計においては舞台の高さは低くなり観客席は相対的に近づいた。)

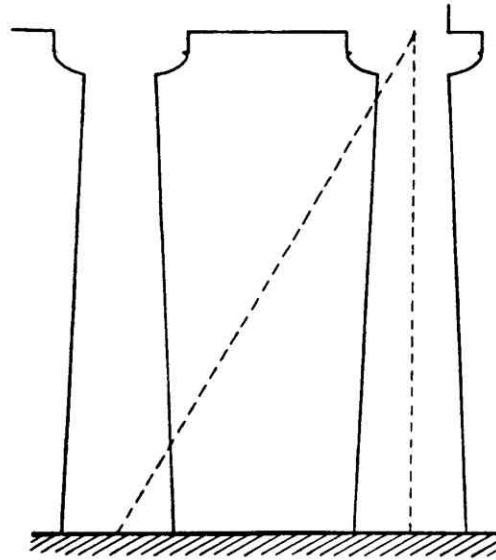


図5 ギリシア神殿の円柱の高さと配置は一般に、3:4:5という辺の比例をもつ、いわゆるピュタゴラス三角形の原理に従って決められた。

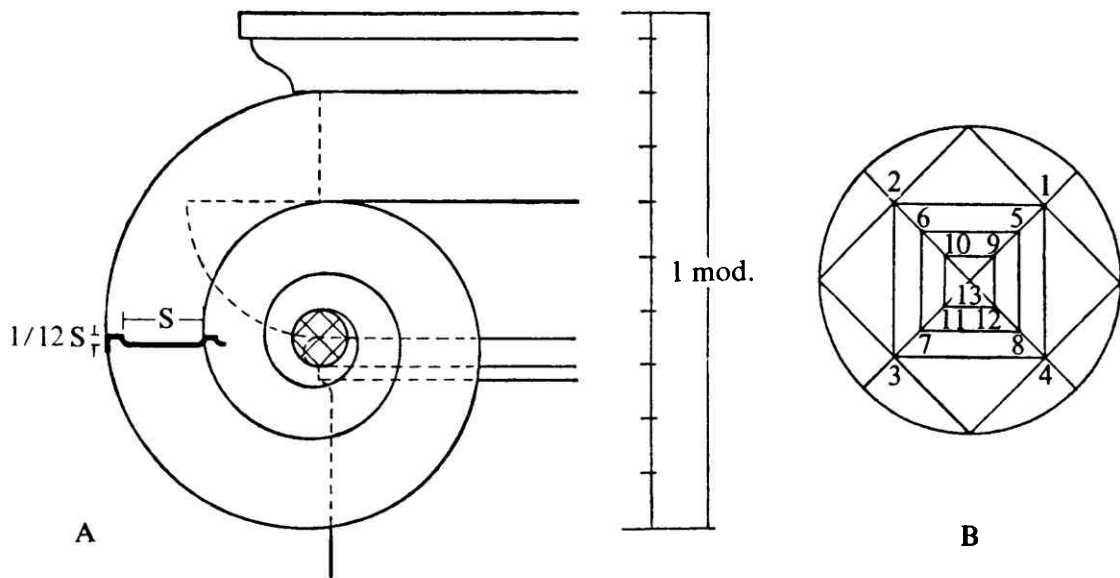


図6 この図は古代の建築家が円柱の渦巻を図示したものである。曲線は幾何学的に円に内接する正方形から生じる点(1から13までの数で示されている)を参考にして決められた。これらはいわゆる「プラトン」の正方形で、一つの正方形と他の正方形との特殊な関係を示す。

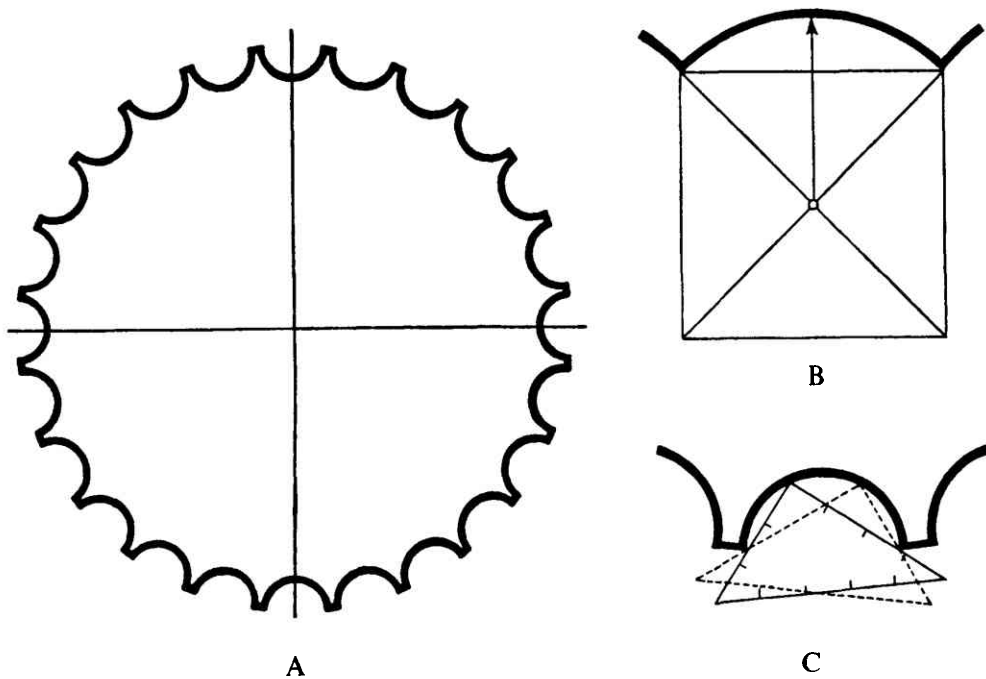


図7 ギリシアのカノンは主に一本の円柱の溝の数によって決定された(A)。しかしそれはまた溝の深さをも決定した。ドーリア柱式(B)では、溝の深さは溝の弧に正方形をつくることによってなされた。溝の深さは、その際、三角形の中央の頂点に円の中心点をもつ円弧によって決定された。イオニア柱式でもこの深さは幾何学的に(全く同じ仕方ではないにしろ)決定された(C)。3:4:5の比例の辺をもつ三角形が2つ、かわりに用いられた。

建築のカノンはまた円柱といった細部まで支配した(図5)。すなわちエンタブラチャや柱頭の渦巻きや円柱の溝さえも支配した。数学的方法の助けを借りて建築家はカノンをこれらの細部全てに精確に、また細心の配慮を払って適用した。カノンはイオニアの柱頭の渦巻きをも規定した。そして建築家はこの渦巻きの曲線を幾何学的に配置しようとした(図6)。カノンは単に円柱における縦溝の数を決めただけでなく(ドーリア式の円柱では20、イオニア式の円柱では24)、またその深さをも定めた(図7)。ドーリア柱式では深さは溝の弦に基づいて作られた正方形の対角線の交点から半径をとることによって決定された。イオニア柱式では深さはいわゆるピュタゴラスの三角形の助けでもって得られた。ピュタゴラスの三角形をギリシア人は特に完全な幾何学的図形と考えた。円はもちろん、また完全な図形とみなされた(図8)。

古代の建築のカノンは目だけでなく、場合によっては耳にも役立つようにつくられていた。劇場のカノンは建物の形態を限定するだけでなく、またそれによってすぐれた音響効果を得る方法をも決定することができた。一定の原理によって音響学的な器が観客席の空

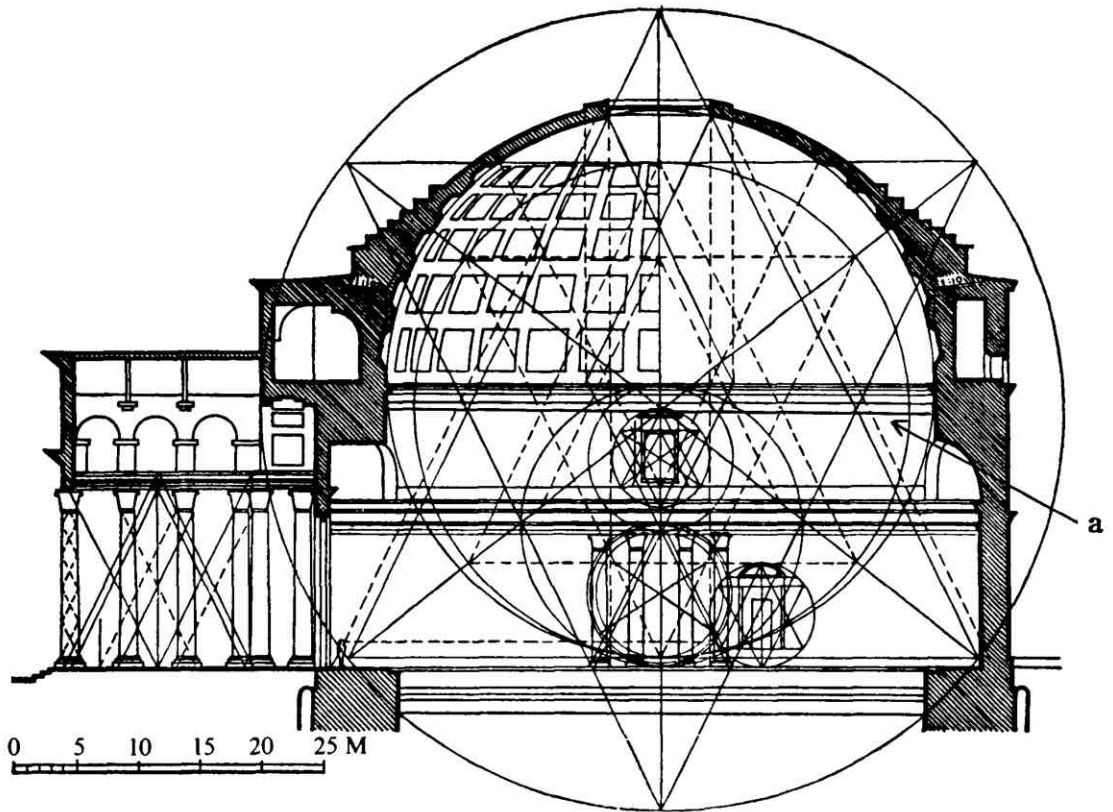


図8 ローマのパンテノン内部の各比例は古代建築の多くの比例が円の原理によってなされていることを示している。円の直径（a）は建物の壁と丸天井との区分を示している。上の図（O. Schubert の本に基づく）はまた多くの他の円と三角形とがパンテノンの比例を決定していることを示している。

間に配置される。かくて人の声が強められるだけでなく、またふさわしい音色も与えられる（図9）。

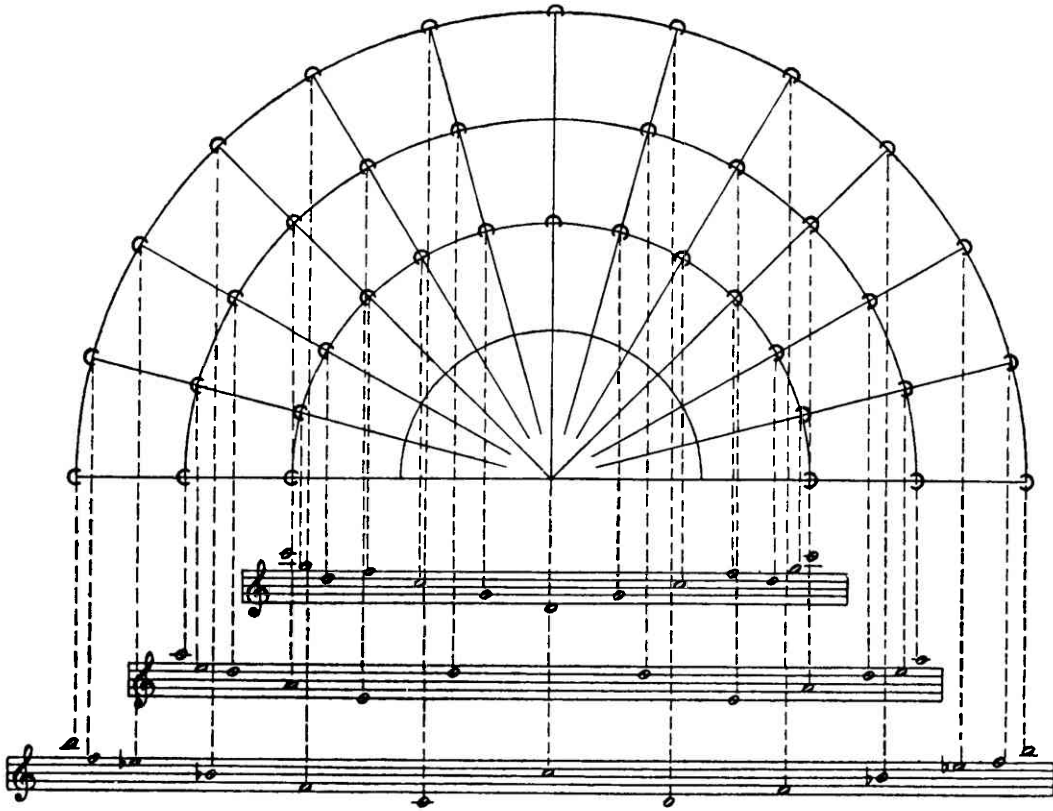


図9 この図は古代の建築家が劇場の音響学的な器（ヴィドルヴィウスにおける vasa aerea）をいかに設計したかということを示す。この器は単に俳優の声を強めるだけでなく、またそれにふさわしい音色を与えるように配置された。

原注

- (1) G. Rodenwaldt, "Zum Begriff und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst", *Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft*, XI (1916). *Das Problem des Klassischen in der Kunst, acht Vorträge*, ed. W. Jaeger (1931) (the works of B. Schweitzer, J. Stroux, H. Kuhn and others). A. Körte, "Der Begriff des Klassischen in der Antike", *Berichte über Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*, Phil.-hist. Klasse, CXXXVI, 3 (1934). H. Rose, *Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes* (1937). Volume of *Recherches*, II (1946) (works by W. Deonna, P. Fierens, L. Hautecoeur and others). W. Tatarkiewicz, "Les quatre significations du mot "classique"", *Revue Internationale de Philosophie*, 43 (1958).
- (2) E. Egger, *L'histoire de la critique chez les Grecs* (1887). J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity* 1934). The two books do not contribute a great deal to the history of aesthetics.
- (3) B. Snell, "Aristophanes und die Ästhetik", *Die Antike*, XIII (1937), p.249ff. G. Ugolini, "L'evoluzione della critica letteraria d'Aristofane", *Studi italiani di filologia classica* (1923).
- (4) G. Dehio, *Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst* (1896). A. Thiersch, "Die

美学史(4)

- Proportionen in der Architektur”, *Handbuch der Archäologie*, IV, 1 (1904). O. Wolff, *Tempelmasse, das Gesetz der Proportionen in den antiken und altchristlichen Sakralbauten* (1912). E. Mössel, *Die Proportion in der Antike und Mittelalter* (1926). Th. Fischer, *Zwei Vorträge über Proportionen* (1955).
- (5) W. Lepik-Kopaczyńska, “Mathematical Planning of Ancient Theatres”, *Prace Wroclawskiego Towarzystwa Naukowego*, A.22(1949).

なお「出典」の注は次回美学史(5)にまとめて掲載する。

以上の訳文は Wladyslaw Tatarkiewicz 著『Historia Estetyka Starozytna』(ポーランド語版(1962)の英訳『History of Aesthetics vol. I Ancient Aesthetics』(edited by J. Harrell. translated by Adam and Ann Caemianski, PWN-Polish scientific Publishers, Warszawa, (1970)の41頁から54頁までの訳である。