

美 学 史 (5)

タタールケヴィッチ著
太 田 喬 夫 訳

4. 彫刻のカノン

ギリシアの彫刻家もまた芸術のためにカノンを確立しようとした。ポリュクレイトスがこの点最も成果を収めた人であったことはよく知られている。彫刻のカノンもまた数で示され、特定の比例に依存していた。ポリュクレイトスの『カノン』には次のように述べられている。「美は諸部分の比例の中に存在する。すなわち指と指、全ての指と手の平および手首との比例、そしてこれらと前膊との比例、また前膊と上膊との比例、さらに全ての諸部分相互の比例の中に存在する。」^{出典9} ヴィトルヴィウスも同様に次のように主張している。「自然は人体を顎から額の上部および髪のはえぎわまでの頭部を、身体の長さの10分の1に等しくなるように配置した。」そして彼はさらに人体のさまざまな部分の比例を数でもって決める。このカノンは古典期の彫刻家によって厳格に守られた。今日残っているポリュクレイトスの論文の断片だけでも芸術作品の「完璧さ (to eu) は多くの数的関係に依存しているということ、そしてわずかな違いが決定的なものであることが明らかとなる。」^{出典10}

彫刻家のカノンは実際には自然と関係があったのであって芸術とは関係がなかった。カノンは自然の中にあらわれる比例を測定したものである。彫像にあらわれている比例よりも特に立派な体格をした男性にあらわれている比例を測定した。それゆえパノフスキーが^{原注(1)}述べているように、それは「人体測定術的」なカノンであったといえる。したがって彫刻家がより自然らしく見せるために解剖学的修正や遠近法的短縮を行なう権利をもっていたのかどうかという問は未決定にされる他はない。少なくとも彫刻家は自らの芸術の為のカノンというものを所有してはいなかった。しかしながらギリシアの彫刻家が自然のカノンに関与し、それを芸術に利用したという事実は、彼らがカノンをまた芸術を拘束するものとみなしていたことを示している。ヴィトルヴィウスはさらに次のように言っている。「画家と有名な彫刻家は比例の知識をもっていた（その比例は実際は立派な体格の男の特性に他ならない）。彼らはそうした知識を利用することにより不滅の名声を博した。」（ギリシア人は、自然、そして特に人体が数学的に把握できる比例を示していることを当然のことと思っていた。彼らはこのことから芸術における自然の再現はそれと類似の比例を示さねばならないと考えるようになった。）

彫刻家のカノンは単に身体の比例を一つの全体の比例としてとらえるだけでなく、また

原注(2)

身体の各部分、とりわけ顔の比例をも扱った。顔は3つの部分に、すなわち額と鼻とあごおよび唇とに区分された。しかしながらそこではカノンは揺れ動いている。それはディテールの測定から明らかとなる。5世紀のある時期の彫刻の額は狭く、口は細長い。ポリュクレイトスは再び顔を三つの等しい部分にわけようとした。これに対しオイフラノール (Euphranor) は再びこの区分から若干離れていった。古典期のギリシア人の趣味には若干動揺があった。彼らは客観的な芸術を獲得しようとしたが、彫刻における比例は、折り折り流行した趣味と共に変わった。

理想的な体格をした男の身体は円と正方形という単純な幾何学図形の中に含まれるという考えも、またギリシア古典期に生まれた。ヴィトルヴィウスは同じ個所で次のように述べている。「もし手足を外に向けて延ばした人間をあお向けに横たえ、そしてへそが中心となる円を描くならば、円周は手の指と足の指との先端に触れるであろう。」ギリシア人はこれと似たような仕方で、人体は正方形に内接されうると考えていた。そこから正方形の人 (square man, ギリシア語ではaner tetragonos, ラテン語ではhomo quadratus) の観念が生まれた。この考えは近代に至るまで芸術解剖学の中に生き続けていった。(図10)

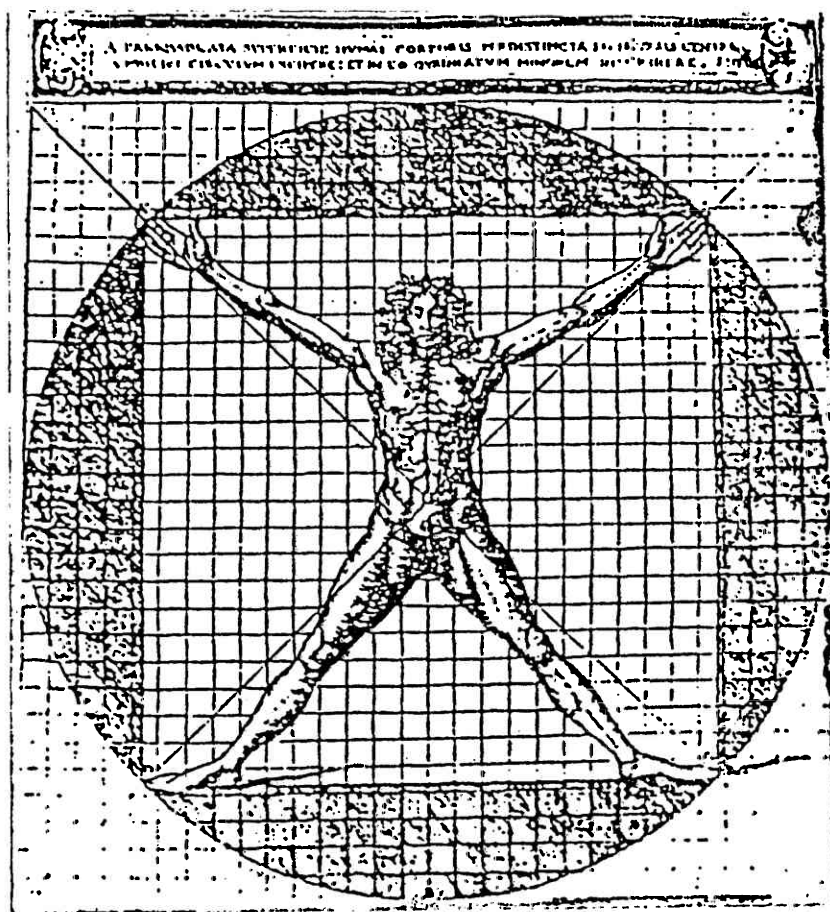


図10 「正方形の人」, 図はヴィトルヴィウスの1521年版 (イタリア) による。

5. 壺におけるカノン

カノンはまたギリシアの壺の制作の展開にも顕著に認めることができる。ハンビッジ (Hambidge) とキャスキー (Caskey)^{原注(3)} という二人のアメリカの学者は、ギリシアの壺が特定の比例をもっていることを証明した。またいくつかの比例は非常に簡単で、例えば正方形の比例といったものであったが、ほとんどの比例は $1 : \sqrt{2}$ あるいは $1 : \sqrt{3}$ 、あるいは $1 : \sqrt{5}$ というように自然数で表わすことができないということを明らかにした。二

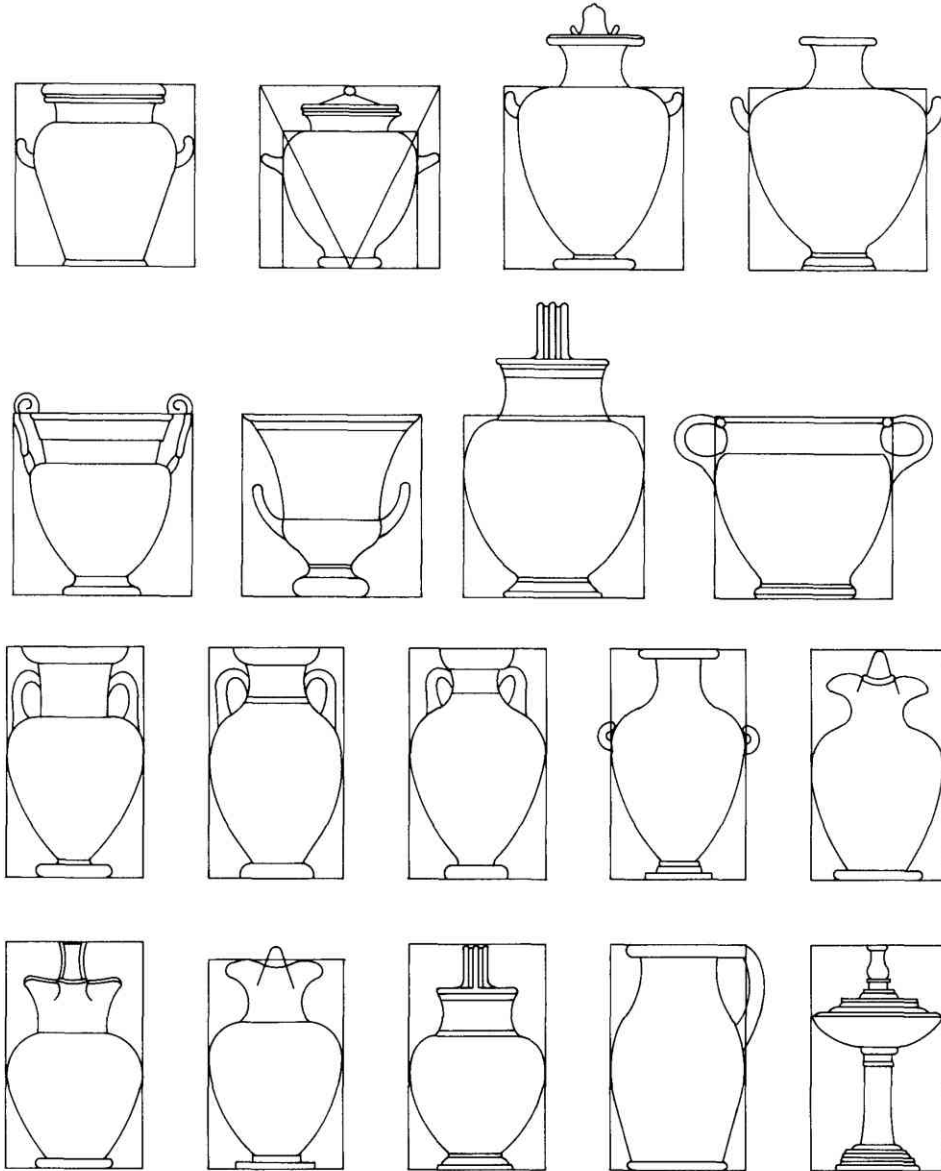


図11 ギリシアの壺はギリシア建築同様、一定の幾何学的比例を示す。8個の壺(上の二列)の第一群は正方形の原理に基づいている。すなわち高さとは幅は $1 : 1$ の関係に基づいている。10個の壺(下の二列)の第二群の高さとは幅は $1 : \frac{\sqrt{5}-1}{2}$ 、すなわち $1 : 0.618$ の関係で成り立っている。上の図版はJ.HambidgeとL.D.Caskeyの著作に由る。

人の研究者はこれらの数を代数的比例と対立する「幾何学的」比例と呼ぶ。「黄金分割」の比例は壺にも見出すことができる。(図11)

ごく一般的に言えば、美の完全な形式は、三角形、正方形、円などの最も単純な幾何学的図形であり、ある形の美を決定するのは最も単純な数的関係であると、ギリシア人は思っていた。(音のハーモニーについても同様のことを思っていた。)ギリシア人が完全とみなした三角形は二等辺三角形であり、また各辺がそれぞれ3:4:5という比をもつ「ピュタゴラスの三角形」であった。

6. 芸術の真理認識への熱望

数学的カノンへのこのような信仰はギリシア芸術において全く自発的におこったのではないと思われる。それは単に芸術家自身からばかりでなく、また哲学者からも由来したものだといえる。特にピュタゴラス派とプラトン学派から由来したものだといえる。のちに「カノン」という語は(それはもとは建築師の規則を意味した)その比喩的意味を哲学者のピュタゴラスに負うていると、ギリシア人は考えるようになった。^{原注(4)} 美学的意味では、それは最初、建物との関係で用いられたが、のちには音楽や彫刻にも用いられた。それが一般に普及するようになったのはポリュクレイトスによってであった。

ギリシアの芸術家は確信をもって彼らの作品において自然を支配する法則を適用したり、指示しようとした。また単に事物の外観だけでなく、その永遠の構造をも示そうとした。シンメトリアsymmetriaという基礎概念は芸術家が考案したものではなく、自然の一特性である比例を意味していた。この点からみれば、芸術は一種の認識であった。特にSicyon(Sikyon)という彫刻の流派は彼らの芸術を認識とみなしていた。この考えはギリシアにおいて広まった次のような考え、すなわち、詩人、とりわけホメロスは「知恵の教師」であったという考えに対応するものであった。プリニウスはわれわれに次のように語っている。すなわち画家パンピロス(Panphilus)は偉大なApellesの教師ですぐれた数学者であったが、彼は代数と幾何学の知識なしでは誰もよき芸術家とはなりえないと主張したと。ギリシアの芸術家の多くは単に彫ったり描いたりするだけでなく、また芸術理論をも探究した。彼らは芸術におけるカノンを一つの発見物とみなしていたのであり、考案されたものとは考えなかった。彼らはカノンを人間の考案物というより、むしろ客観的真理とみなしていた。

7. カノンの3つの基礎

ギリシア人はいくつかの基礎の上にカノンを決定した。

(a) まず第一に一般的哲学的基礎があった。宇宙の比例は完全である。それゆえ人間の手になる作品は、それが完全であらうとするなら、この比例を順守しなければならないということをギリシア人は確信していた。ヴィトルヴィウスは次のように書いている。「自然

は四肢が身体全体に対して比例的であるように身体を創ったゆえに、古代人は建物においても、またその構成要素が全体に対して比例関係にあるべきだと考えた。」古代人は——彼らの考えによれば——完全な比例を発見したのち、この比例は芸術を拘束するものとみなし、それをいたるところに適用した。

(b) カノンの別の基礎は「有機的な」身体の観察にあった。これは彫刻およびその人体測定術的なカノンにおいて決定的な役割を果たした。

(c) 第3の基礎は建築において重要なのだが、それは「静力学」の法則の知識によって与えられた。円柱が高くなればなる程、エンタブラチュアは重くなり、それを支えるため円柱はより狭い間隔で配置されることになる。(図12) ギリシア神殿の形態は芸術的熟練さと材料の特性に精通していることの成果であった。この二つの事柄は、神殿の形態とわれわれが完全と感じるその比例とによってほとんど決定的な意味をもっていた。(図13)

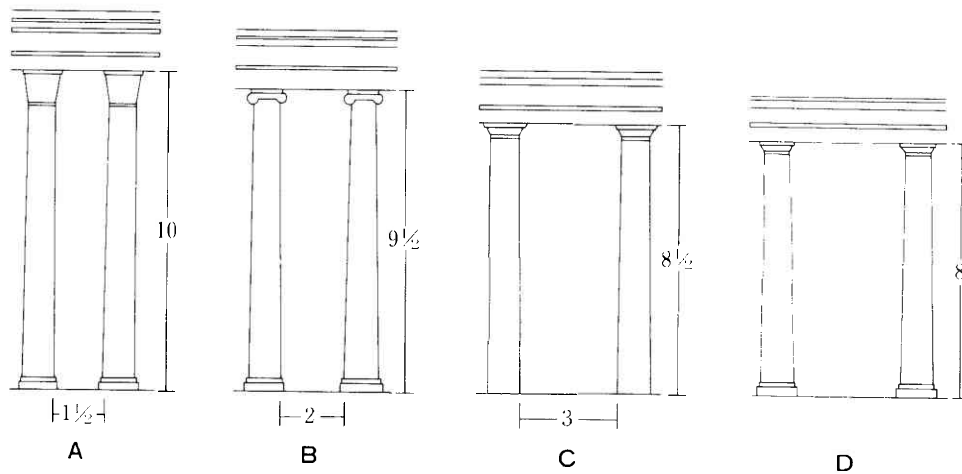


図12 円柱の配置とその間隔。円柱が高くなればなるほど円柱同士の間隔は狭くなった。Aはいわゆる「pseudostylos」(Pyknostylos)を示している。そこでは円柱の高さは10モジュールであり各円柱の間隔は $1\frac{1}{2}$ である。Bは「systylos」(Systylos)を示しているが、その高さは $9\frac{1}{2}$ であり、柱の間隔は2モジュールである。Cは「diastylos」であり、その高さは $8\frac{1}{2}$ であり柱の間隔は3モジュールである。「areostylos」を示すDは高さ8モジュールであり柱の間隔は4である。円柱が高くなれば、エンタブラチュアが重くなり、一層の支えを必要とするゆえに、これらの規則は適用されたのである。ここでは神殿の形は静力学によって支配されており、視覚上の配慮は二義的にそれに従っていたのである。

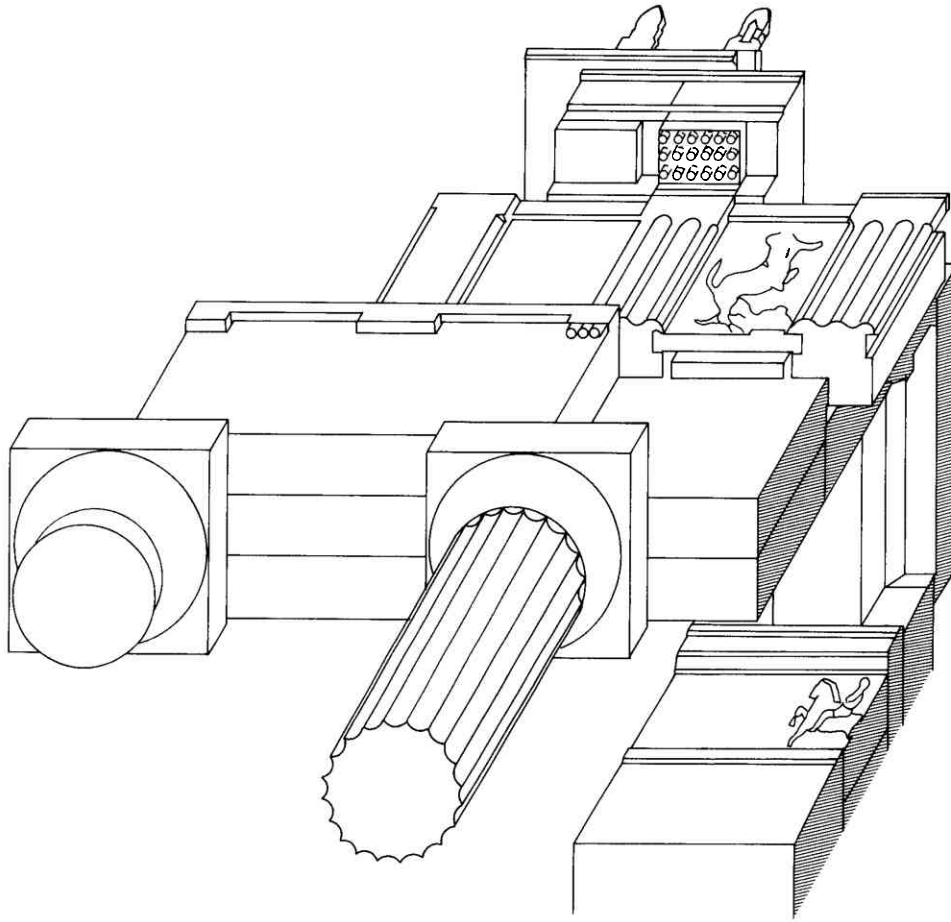


図13 (図はL.Niemojewskiによる) パルテノンにおけるように古代の神殿の頂上部分の仕上げは静力学の法則に基づいている。その結果諸部分の相互関係はわれわれが完全であると感じる形と比例とをうみだした。

8. 芸術と視覚

ギリシア人は作品を数学的な比例と幾何学的形式とに従って作ったが、ある場合にはそうしたもののから逸脱して作りもした。しかし逸脱も規則的に繰り返されており、それゆえ彼らはそれを意識しなかったり意図しなかったりするとはできなかった。こうした逸脱は明確な美的意図の結果であった。ある種の逸脱は形態を人間の視覚の要求に適合させる目的からなされた。ディオドロス・シクルスは次のように記している。まさにこの点でギリシア美術はエジプト美術とは異なる。なぜならエジプト人は彼らの比例を視覚の要求を配慮することなしに確定したからである。ギリシア人は視覚のデフォルマシオンに逆らうことにより、この現象に配慮したのである。彼らはこの方法こそがまさに人物像を正常に見させるように保証するものだということを知っていたので、不規則な形態を画かれた人物像や彫刻された人物像に与えたのである。

このような方法は絵画、とりわけ書割りに用いられた。舞台装飾はある一定の距離から見られるものであったから、それは遠近法を計算に入れた特殊な技法を用いなければならなかった。それゆえ全ての遠近法的絵画は*skenographia* (^{原注(5)}*skené*は舞台を意味する)と呼ばれた。

同様の方法はまた非常に大きい、あるいは非常に高い所にある人体彫刻にも用いられた。われわれはすでにアテネの彫像について述べた。フェイディアスはその形態を慎重に、それが円柱の頂点に置かれるべきように変形したのであった。^{原注(6)}プリエーネーの神殿の銘文は大きさの異なる文字から成り立っていた。高い所になればある程文字は大きかった。

建築家は同じやり方で仕事をした。彼らにとってもこの修正はきわめて重んじられた。

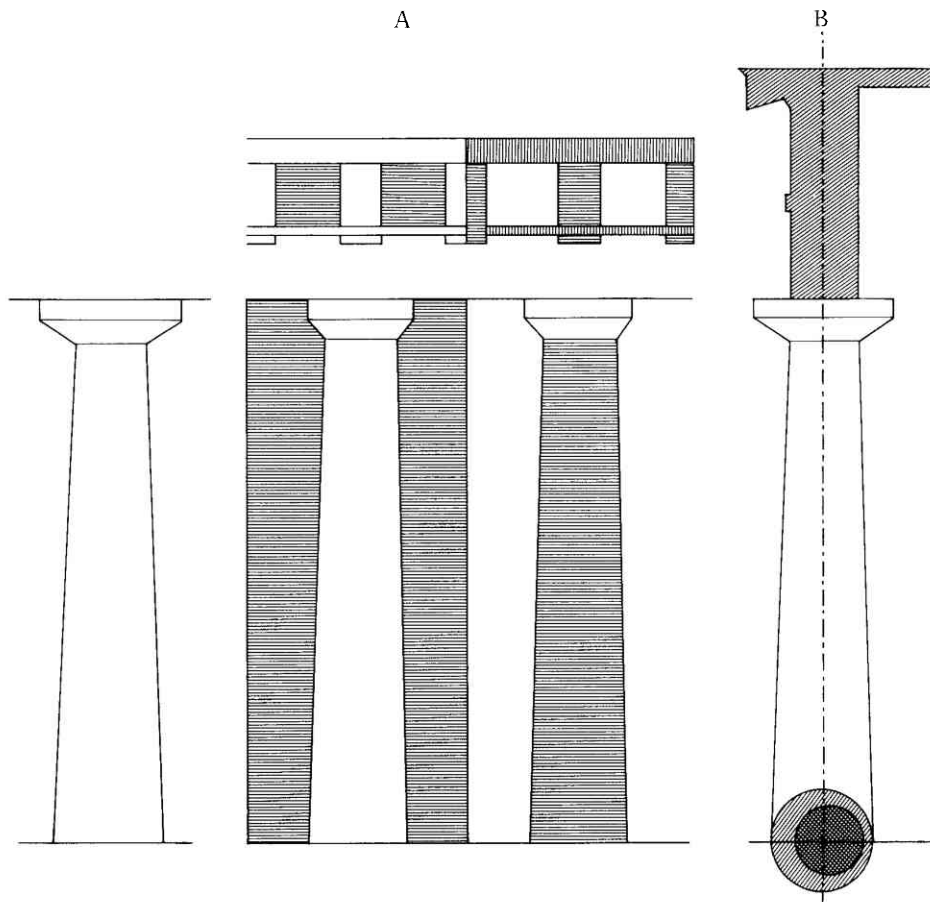


図14 A図は完全に日が当たっている円柱は影の中の円柱より細く見えるということを示している。ギリシア人は全ての円柱が等しく見えるのを望んだので、彼らは日にあたる外側の円柱より太くしようとした。そして影の中の内側の円柱をより細くしようとした。これは古代の建築家が視覚のデフォルメを調整するために用いた多くの方法の一つであった。同様のやり方はB図でも示されている。外側の円柱は中心に傾いている。その結果、これらの円柱はまっすぐ立っているように見える。さもなくば外側の円柱は中心から離れる印象を与えるだろう。

ドーリア式神殿（5世紀中頃以降に建立された）はその中央部を広くした。玄関の両側の円柱はより広く配置された。これらの円柱は少し内側に傾いていた。なぜならこのような仕方によって、これらの円柱はまっすぐに立っているように見えたからである。日に当たっている円柱は影の中にある円柱よりもほそくみえるので、このイリュージョンは特定の円柱の太さを適当に調整して修正された（図14-16）。

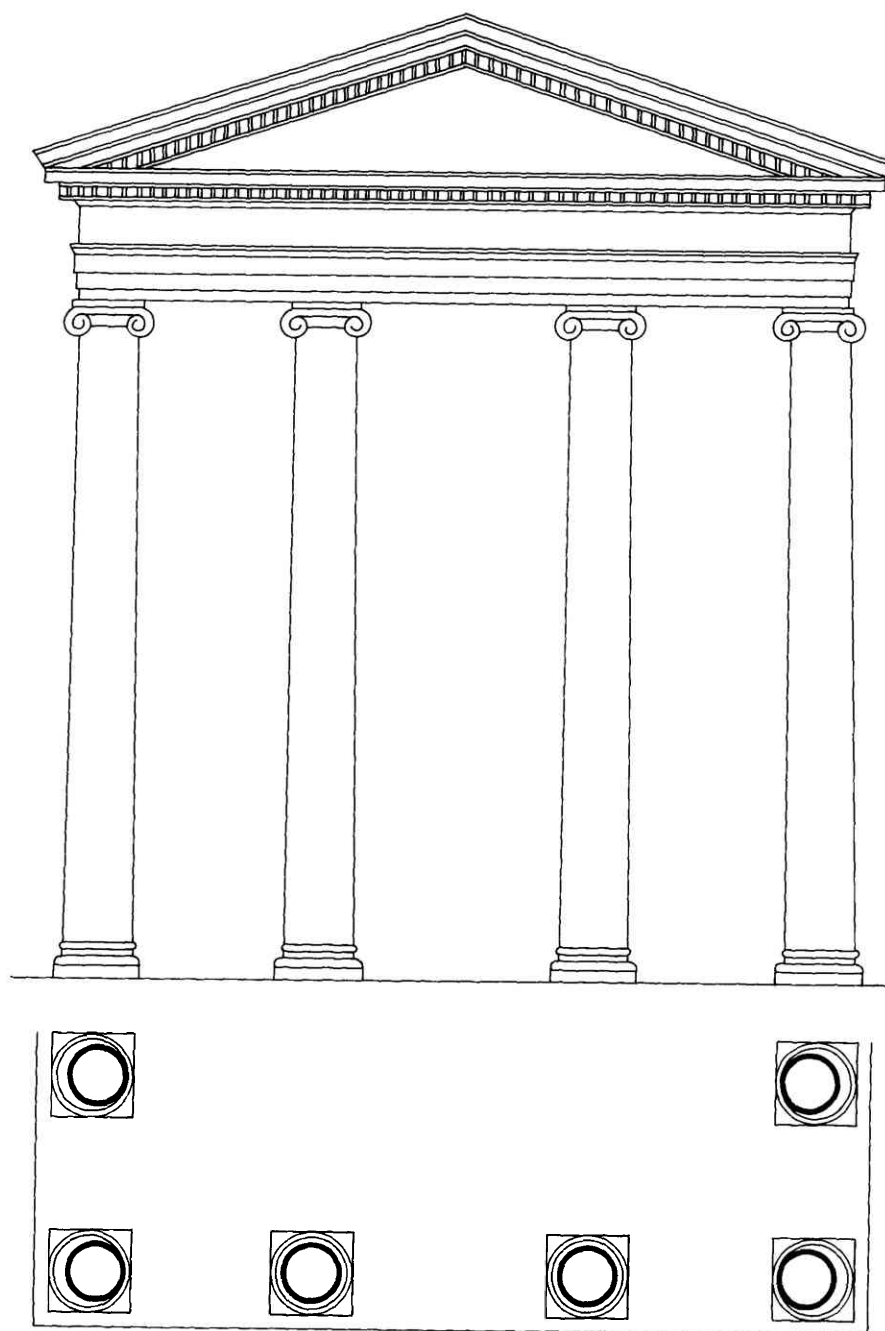


図15 視覚のデフォルメを修正するため、外側の円柱を傾斜させる原理。

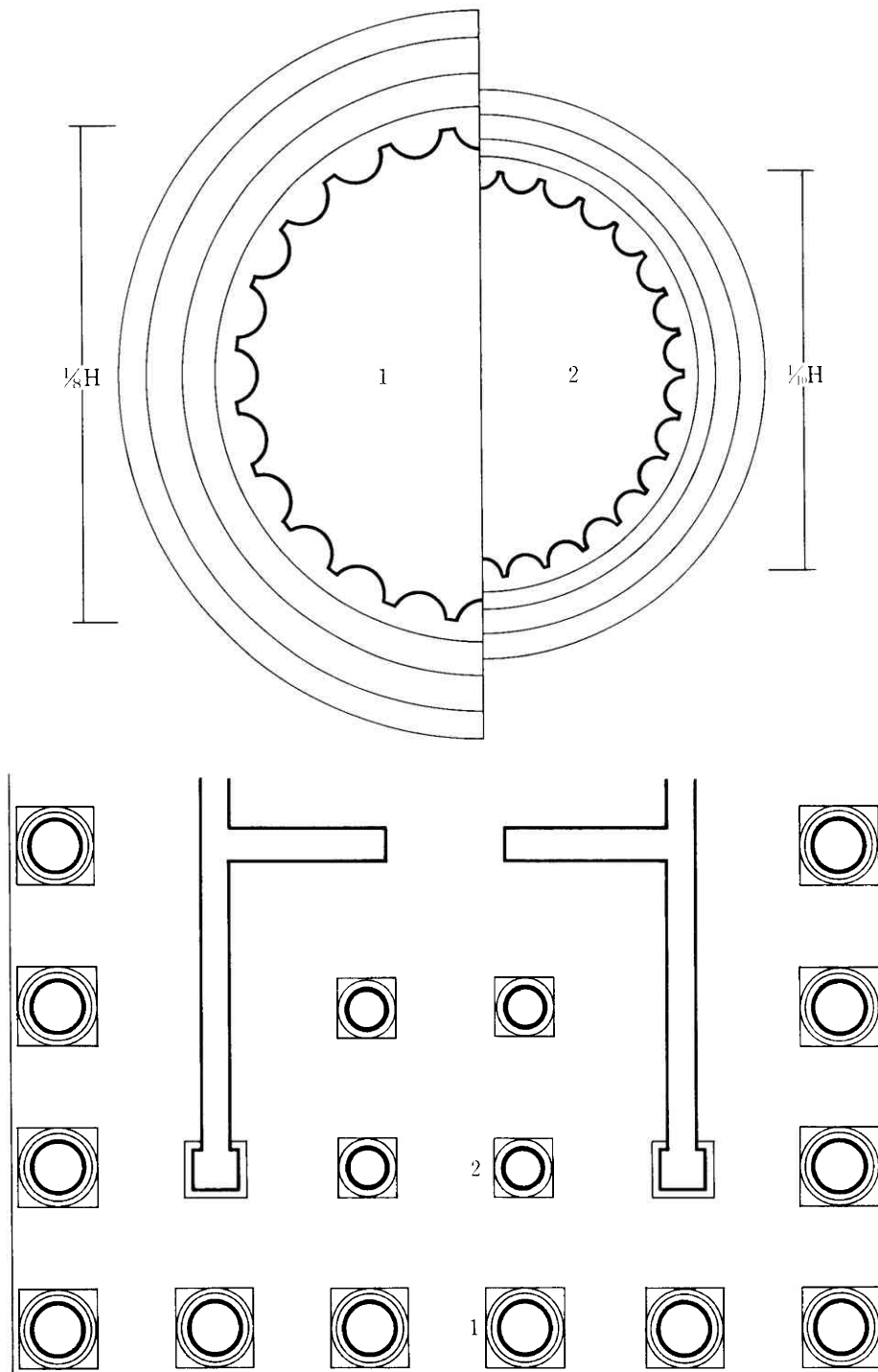


図16 上の二つの図はギリシア神殿の影の中にある内側の円柱の直径は外側の円柱のそれより小さいということを示している。直径と直径との間の関係は8：10であった。(内側の直径は高さの $\frac{1}{10}$ であった。一方、外側の直径は高さの $\frac{1}{8}$ であった) まさにこの比例が各柱の直径が等しいというイリュージョンを生み出したのである。内側の円柱の柱身を細くみせるため、柱の溝の数が増やされた。溝の数の関係は30：24であった。(ヴィトルヴィウスIV. 4. 1)

ヴィトルヴィウスがのちに「目のイリュージョンは計算によって調整されねばならない」と記したように、建築家はこの方法の助けを借りた。あるポーランドの学者^{原注(7)}が表明しているように、建築家は線的な比例ではなく視角に基づく比例を用いた。建築家にとっては、

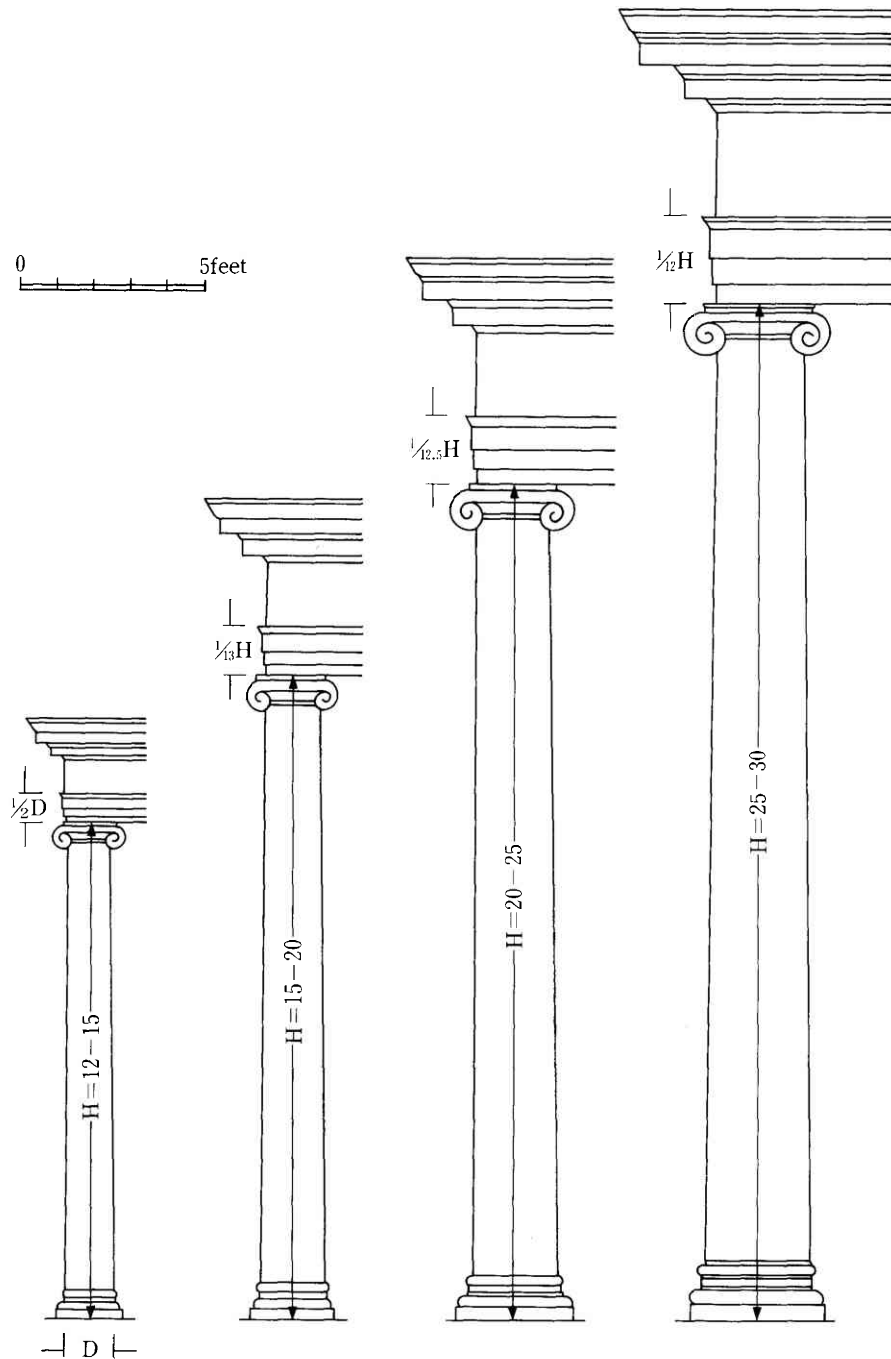


図17 この図は知覚の要求に従って条件づけられる古代の建築のもつもう一つ別の特色を示している。円柱が高くなればなる程、その上にあるアーキトレーヴは高くなる。

円柱やエンタブラチュアは固定されている寸法からなるのではなく、それらが一定の理想的視点から眺められる一定の視角が固定されていた。従ってその時、円柱とエンタブラチュアの寸法は真下から、あるいは離れて眺められる時には修正されねばならなかった(図17)。

9. 逸脱

ギリシアの建築家は直線からさえも逸脱しようとした。彼らはまっすぐであるべき直線を曲げた。古典建築において礎石、軒蛇腹、円柱などの輪郭線は水平および垂直線同様、若干曲げられている。パルテノンやパエストウムの神殿など最もすぐれた古典建築にも、このことはあてはまる。これらの直線からのずれはわずかであり、ごく最近に発見されたものである。すなわちこの発見は1837年にはじめてなされた。しかし、1851年まで公表されはしなかつた。^{原注(8)}この事実は最初疑われ、たとえその理由の説明に関してはなお問題があるけれども、今日では議論の余地のない事実とみなされている。

これらの逸脱の現象は、また視覚のデフォルメを正すのに役立ったのか。図18はそれがまさに正しうることを図示したものである。これはある建物の位置が建物が眺められるであろう視点から決定された事例であつたに違いない。特にパルテノンの場合のように、この視点が建物自体の視点とは違った高さにある時はそうである。

ギリシア建築における直線からのずれの現象は何故みられるのか。それには次のような別の理由もあった。すなわちそれは画家が線を物差しやコンパスの助けを借りないで直線からなる客体や曲線を描くのと同一理由からである。規則性を固執するにもかかわらず、目標は自由の印象を与え厳格さを避けることであつた。

ヴィトルヴィウスはのち次のように述べた。「目は快い眺めをさがし求めている。もし比例の使用とモジュールの修正とによって目を満足させないならば、われわれは見物人を魅力を欠く不快な眺めでおき去りにしてしまうことになる。」ギリシアの芸術家が助けを借りたこの「モジュールの修正」はわれわれのヴィジョンの変形を元通りにするのに役立った。しかしまた建物の輪郭にある自由を与えることにも役立った。この「微妙な区別」について最も詳しい研究を行なったアメリカの考古学者は、この区別がすぐれた芸術においては非芸術的で耐えがたい単調さと数学的正確さとを避けることによって目に喜びを与えるように計画されたものであると述べている。

ギリシア建築における直線と正しい視角とからの逸脱は明らかに二つの目的に、すなわち、自然な目の印象を与えることと厳格さを避けることに役立った。二つの目的は特に垂直線の場合にはっきりみられる。古代の建築家は外側の円柱を中心の方に傾けた。もしそうしないならば、視覚のイリュージョンは円柱が中心から離れているような印象を与えたであろうからである。しかしながら建物において堅牢さとか確かな支えの印象を強めるため

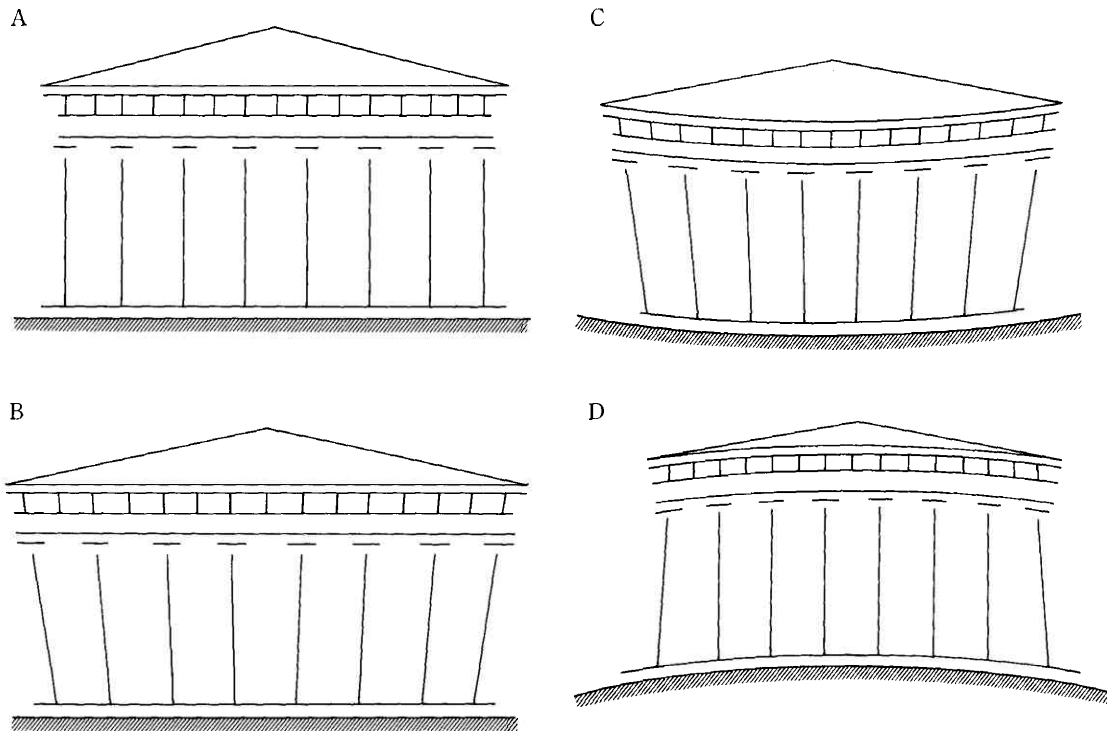


図18 A図はいかに神殿が見られるべきかということを示している。すなわち、それは長方形の印象を与えるべきである。しかしギリシアの建築家は次のことを知っていた。もし彼らが実際に神殿を長方形として組み立てたならば、その時われわれの知覚の様態はまさにそのままであるゆえに、それはわれわれにとって長方形の垂直線がB図で示されたような仕方、本来の位置からそれているように見えるだろう。他方、水平線はC図で示されたようになる。このようにBとCの変形をやわらげるため、またAの効果を達成するため、古代の建築家は図Dで示したような仕方、建物を建てたのである。すなわち建築家は形態が変形されないような効果をうみだすために、形態を変形したのであった。上の諸図はA、チョイシー（Choisy）に従ったものだが、変形を慎重に拡大している。もっとも視覚的なずれもギリシア人によってなされた調整も、実際は比較的小さなものであった。

にも、古代の建築家はこの微妙な区別を重視しなければならなかったのである。概して、たぶん彼らは何故建築をうまく建てるかということを説明するより、建てること自体にすぐれた才能を発揮したといえよう。彼らはすぐれた技能を科学的前提に基づけるよりむしろ経験的かつ直覚的に実践において発揮した。しかしながら彼らはまた実践を支える理論をも確立した。これはギリシア的なやり方であった。

10. カノンの弾力性

ギリシアの建築家はカノンを持ち、単純な比例に従ったが、またギリシア神殿はどれひとつとして互いに似てはいないということも真実である。もしカノンが無慈悲に適用され

たならば、ギリシア神殿は互いに似たものとなっただろう。神殿の多様性は建築家がカノンと比例を適用する際、ある一定の許容度を認めていたという事実によって説明される。彼らは決してカノンに奴隸のように従ったのではなかった。むしろカノンを規則としてより指針とみなしていたのである。カノンは一般的なものだったが、逸脱は単に許されただけでなく、場合場合に応じて配慮されたのであった。この直線や垂線からの逸脱、傾き、わん曲などはきわめて微妙な変化をうみだした。それは小さなものであったが、建物に自由と個性とを与え、厳しいギリシア芸術をも十分に自由なものとなしえたのである。

古典芸術はその創造者が規則性を、また自由と個性とがともに美的に重要なものであることを意識していたことを証明している。

III

11. 図式的形式と有機的形式

ギリシアの古典芸術の第三の重要な特色は特に古典彫刻に見出される。生命ある対象を表わす際、アルカイック彫刻はそうしたものを図式的、幾何学的な形態に近づけたのに対し、古典彫刻は有機的な形態を尊重した。古典彫刻は自然に一層近づき、それによってオリエンとアルカイックの伝統とから離れていった。これはきわめて重大な変化であった。歴史家の中には、それを芸術の歴史の中での最大の変化とみなしている人がいる。ギリシア芸術は図式的な形態からリアルな形態に移った。人工的な形態から生命的な形態に、案出された形態から観察された形態へ移った。象徴的であったゆえに注目をひいた形態から、本来魅力的であった形態へ移った。

ギリシア芸術は有機的な形態をほとんど信じられないような早さで修得した。この過程は B. C. 5 世紀にはじまり、同世紀中に完全に半程まで進展した。ミュロンは 5 世紀の最初の偉大な彫刻家であったが、彼はアルカイックの図式から彫刻を解放し、彫刻を一層自然に近づけようとした。これに対しその後続くポリクレイトスはすでに有機的な自然の観察に基づいた彫刻のカノンを確立した。ギリシア人の一致した見解によれば、そのすぐあと、5 世紀のやはり彫刻家であるフェイディアスは完璧さの頂点に達した。

古典期の彫刻家たちは人体の生命的な形をあらわした。しかしその不変なる比例を発見しようとした。この結合こそ彼らの芸術の最大の特徴であった。彼らは生きた身体 of 単なるコピーではなく、その綜合をあらわした。もし彼らが身体を顔の長さの 7 倍で作り鼻の長さの 3 倍で作ったならば、これは彼らが数的関係に人体比例の綜合を見出したがためであったといえる。彼らは生命的リアリティをあらわしたが、そこに共通の典型的な形を求めた。彼らは抽象からも自然主義からも同様にはるかに離れていた。ある人はペリクレス時代の彫刻家についてソフォクレス自身が常に口にしていたことを、すなわち、彫刻家

たちは人間を当然そうあるべきようにあらわしたと、いうかもしれない。現実には彼らの作品に理想化されていた。このことは彼らに作品は永遠であり消滅することはないという感情を与えていたといえるかもしれない。なぜそんなにゆっくり描くのかと問われ、ゼウクシスは「私は永遠を描くからだ」と答えた。

12. 人間の尺度について

ギリシア彫刻および古典建築の比例のカノンは文献資料によって証明される。資料から神殿の正面玄関は27モジュールでなければならず、また人体は7モジュールの長さでなければならないことがわかる。さらにギリシア遺跡を測定することにより、一層一般的な規則性が明らかとなった。すなわち彫像および建物は黄金分割と同じ比例に従って作られている。黄金分割とはより小さな部分とより大きな部分との関係が、より大きな部分と全体との関係となるような線分の分割に与えられた名前である。数学的にあらわせば $\frac{\sqrt{5}+1}{2}=1:\frac{\sqrt{5}-1}{2}$ である。黄金分割は線分を互いに近似值的に0.618:0.382の比になるよう2分割する。パルテノンのような最もすばらしい神殿、またベレヴェデーレのアポロやミロのヴィーナスのような非常に有名な彫像は、それらのあるゆるディテールに至るまで黄金分割の原理に従って、あるいはいわゆる黄金分割の機能(0.528:0.472)の原理に従って作られている(図19を参照)。

これらの尺度の正確さは問題となりうるが、ここでは近似值的な一致で十分である。彫刻も建築も同じような比例から成り立っている。彫刻の比例はギリシア人によって生きている人間の総合的比例とみなされていた。その結果、古典期のギリシア人が適用した比例は建築においても、彫刻においても彼ら独自の比例であった。すなわち彼らが用いた全ての比例は人間の尺度に基づいていた。

文化のある時期において、人は自らの身体の比例を最も美しいものとみなし、それに従って作品を作り上げる。これは「古典」期の特色である。古典期は自然な人間の比例を好み人間の尺度に即して事物を形どることによって特色づけられる。また意識的にこうした形態と比例を避ける他の時期もある。すなわちそこでは人間よりも大きい対象を求め有機的な比例よりも完全な比例を求める。このように趣味や比例、芸術や美学の歴史はそれぞれ変動をこうむらねばならなかった。ギリシアの古典芸術は完全な形態と自然な形態とを同一視し、完全な比例と有機的な比例とを同一視する美学の産物であった。この美学の直接の表現は彫刻にあらわれている。しかし間接的には建築にもあらわれている。ギリシアの古典彫刻は神々を、但し人間の形で表わした。ギリシアの古典建築は神々のために神殿を作り出した。しかしそれらの尺度は人間の比例に基づいていた。

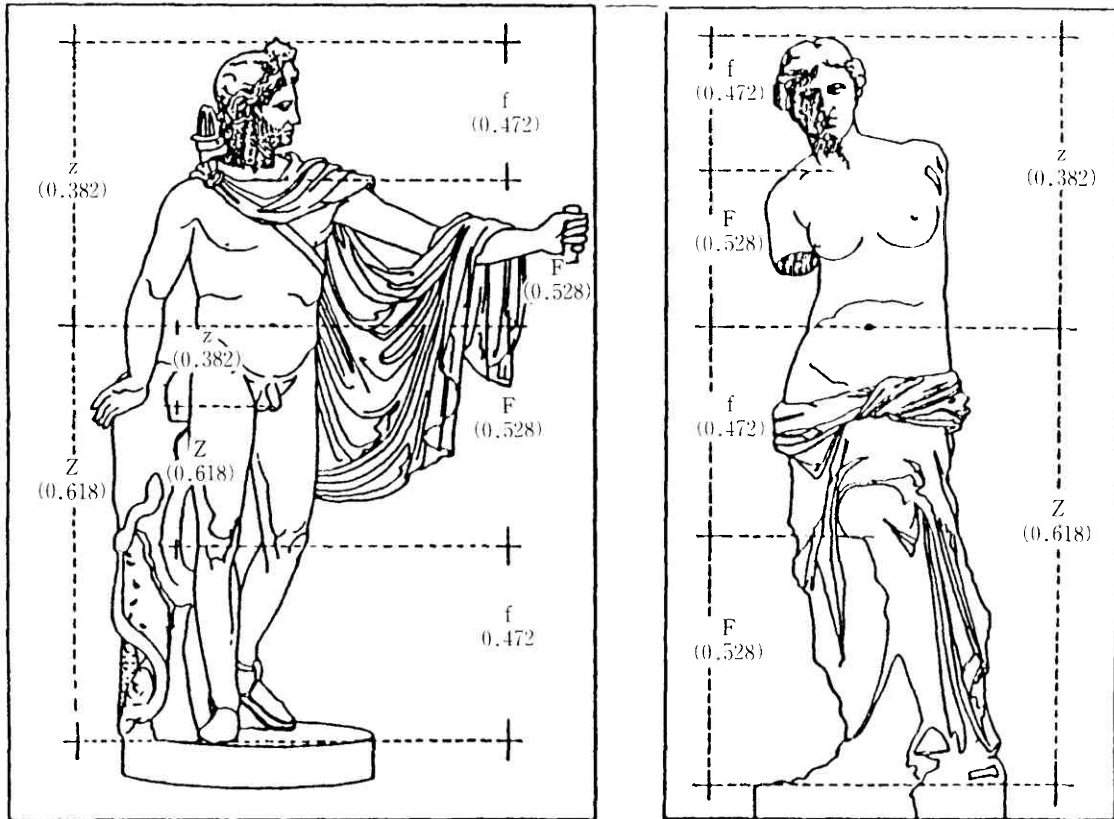


図19 古代彫刻の人体比例は黄金分割 (Z, z), すなわち0.618:0.382の比に等しい。また黄金分割の機能(F, f), すなわち0.528:0.472の比に等しい。これらの尺度を図示するため, ここではベルヴェデーレのアポロとミロのヴィーナスの彫像とが用いられる。計算はソ連の建築家ツォルトフスキーZholtovskiによる。

13. 絵画

ギリシア彫刻は少なくとも断片であっても今日まで残っている。しかし絵画は失われてしまい、後世の人々の彫刻観の影響により絵画はほとんど注目されることがなかった。けれども絵画は古典芸術において重要な場を占めていた。古典期以前、画家は三次元も明暗法chiaroscuroも知らなかった。単色を越えた彩色画を描くことはきわめてまれであった。ポリュクレイトスの絵でさえ、ただ四つの種類の固有色による輪郭画であった。けれどもこのプリミティヴな絵画が成熟した芸術になるのに紀元前5世紀の二世代で十分であった。

5世紀の絵画は同時代の彫刻同様、古典的な態度を表現し、有機的な形態と人間的尺度によって特色づけられる。だがいくつかの点で、絵画の性格は同時代の彫刻のそれとは違っていた。絵画は彫刻よりはるかに、さまざまな、かつ複雑な主題と取り組んだ。パラシウスは徳と悪徳とをあわせもつアテネの人々の典型を描こうとした。オイフラノールは騎

兵による戦闘を描いた。オディシウスは狂気であるかのように見せかけて描いた。ニキアスは動物を、アンティフィルスは炎が人間の顔に反映する様を描いた。一方、テーベスのアリスディデスは、古代の作家によれば、「魂と性格を描いた最初の人であった。」コロフォンのディオニシウスはただ一人、人間のみを描き、それゆえ「人類学者」と呼ばれた。パンフィルスさえ、雷と稲妻とを描いた。その上彼は、プリニウスが述べたように、「一般的にいつて描くことができないものを描いた」(pinxit et quae pingi non possunt)。以上のことは古典芸術がその統一性にもかかわらず、広い可能性をもっていたことを示している。

ギリシア人は「形式」と「内容」という言葉を持っていなかったが、彼らの芸術、特に絵画は形式と内容との問題を有していた。ゼウクシスは絵画の「内容」をその出来ばえと比べて賞賛する大衆に憤慨した。これに対しニキアスは芸術を「鳥や花」のように取るに足りないものを描く人々に反対して、主題の重要性を強調した。

14. 古典芸術の美学

要約しよう。ギリシアの古典芸術に包含されている美学は、まず第一にカノンに基づく形態の美学であったといえる。それは客観的美と客観的に完全な比例とが存在するという確信に基づいていた。それはこのような比例を数学的に理解した。そして客観的美は数と尺度に依存しているという確信に基づいていた。しかしその客観的および数学的性格にもかかわらず、古典期の美学は芸術家が芸術を個性的に表わすのに十分な自由の余地を与えた。

第2に古典期の美学は有機的な形態への好みによって特色づけられる。それは最も偉大な美は形式に、比例に、そして人間の尺度においてあらわれるという確信に基づいていた。古典芸術は数学的要素と有機的要素との間の平衡を保っていた。ポリュクレイトスのカノンは数で表わされた有機的形態のカノンであった。

第3に古典芸術の美学は芸術はその美を自然から引き出すという信念に基づいていたという意味で、それはリアリスティックなものであった。それは自然の美を、それとは違った芸術美に対立させる必要はなかったし、またできもしなかった。

第4に古典美学は静態的な美学であった。それは最高の場を運動において休止する形態の美に与える。それは静止や平衡において見出される。これはまた豊かさよりも単純により高い価値を与える美学であった。

第5にそれは精神物理学的な美の美学であった。(この美は精神的かつ物質的な美であり、形式と内容を共に包括していた。)この美は、なかなづく魂と身体との統一と調和に存していた。

古典芸術に見出されるこの美学は同時代の哲学者たちによって述べられた美学とよく似

ていた。すなわちその数学的原理はピュタゴラス哲学に理論的基礎を見出しうるし、その心身相即的な原理はソクラテスおよびアリストテレスの哲学に見出すことができる。

この美学のもついくつかの特徴はギリシア人の芸術および芸術理論にいつまでも残っていた。しかし他の特徴は古典期と共に失なわれてしまった。この特色は、特に静けさと単純さとの美学にあてはまる。すなわち「静かなる偉大と高貴なる単純」は長い間、芸術の理想でありつづけることはできなかった。芸術家はまもなく自ら反対に、豊かな生活と力強い表現を示す仕事にとりかかった。同じことは客観主義の賞賛にも生じた。すなわち芸術家も美学者も美の主観的条件を実現しようとした。そして客観的な「シンメトリー」の教義から離れて主観的な「諧調」(eurhythmia)の教義へと移りはじめた。

15. 古典芸術の変革と新しい芸術の告知

紀元前5世紀および4世紀は、普通古典期を構成するものと考えられている。しかし両者の差異は大きかった。4世紀においては比例が重視された。建築においては繊細なイオニア柱式がドーリア柱式に優先した。一方彫刻においてはポリュクレイトスのカノンは余りに重々しいものとみなされるようになった。そしてエフラノールは異なった別のカノンを対置した。

第2に4世紀において豊かさ、色彩、光、形およびあらゆる種類の運動への好みが変わった。それらをギリシア人は*poikilia*と呼んだ。彫塑芸術においては、また魂の力学、情緒的緊張およびパトスの増大がみられた。

第3番目の変化は美学的見地からすると最も重要であった。リュシッポスは、それを次のような言葉であらわした。「今まで人々は存在するがままに表わされた。しかし私は人々をあたかもそのように見えるようにあらわす。」これは事物の客観的な形式の表現から、芸術家による主観的な印象の表現への移行であった。換言すれば、それはそれ自体美しい形式の探究から、形式が人間の視覚の状態と一致するゆえに美しくみえるものへの移行であった。

書割り*skenographia*はイリュージオニズムを適用した最初のものであったが、それは普通の絵画に影響を与えた。そして全ての絵画は遠近法的な変形(*skiagraphia*)を適用しはじめた。ギリシア人は絵画を距離をおいて見ることを学んだ。「うしろに立て、画家が欲するように」とエウリピデスはいう。当時の人々は絵画が現実から出発するとき、現実のイリュージョンを正確に与えるという事実によって感銘を受けるようになった。プラトンはイリュージョンをひきおこす絵画を許しがたい詐欺として、「不明瞭で惑わせるもの」として非難した。しかし保守的な理論家は芸術が主観主義と印象主義に向かうのを止めることができなかった。

出 典

B. 古典期の詩人と芸術家からのテキスト

理想化とリアリズム

ソフォクレス（アリストテレス 詩学1460 b 36）

1. ソフォクレスは人間を当然そうあるべき様に描くと述べ、エウリピデスは人間をあるがままに描くと述べた。

詩とエロース

エウリピデス（Plut., De Pyth. orac.405 F）

2. エウリピデスが、「たとえミューズの価値を少しも以前には知らなくても愛は人を詩人にする」といった時、この考えは、愛は詩的あるいは音楽的能力を人に授けるということの意味するのではなく、愛がすでに人の心の中に存する時、それまで気づかれずに役立たなかった能力を活動的で情熱的なものにすることを意味する。

プラトン 饗宴 196 E

愛に触れるや誰もが詩人となる。たとえそれまで音楽の才能がなくても。

エウリピデス Bacchae 881

3. 高貴なるものは常に喜び迎えらるる。

才能と習得

エピカルムス（Stob. Eclog. II 31,625; frg. B40, Diels）

4. 自然な素質をもっていることは最上である。学ぶことは二番目に良いものである。

理解

エピカルムス（Plut., De fort, Alex. 336b; frg. B12, Diels）

5. 心のみが視覚をも聴覚をももっている。他の全ての事物は何も聞くことも見ることもできない。

芸術は道德的目的に仕えるべきである。

アリストファネス Ranae 1008

6. 何故詩人は賞賛されるべきなのか教えて下さい。詩人の能力と助言のために。なぜなら詩人はさまざまな町の住民をよりよき人間にするからである。

アリストファネス Rane 1053～1056

しかし詩人はとにかく卑しいものを隠すべきで、それを助長したり舞台におし上げたり

などしてはならない。学校の教師は多くの少年のために、彼らを指導しなければならない。成人に関しては詩人がそうしなければならない。あらゆる観点から良きことについて語るのがわれわれ詩人の努めである。

ミメーシス

アリストファネス Thesm 156

7. 実際にわれわれが持っていないものも、詩による芸術によりもち来たされる。

シンメトリア

フィロストラトス弟 Imagines, Proem (p. 4, ed. Schenkl-Reisch)

8. 昔の学者は絵画におけるシンメトリーについて多くのことを書いたように思われる。

ディオゲネス・ラエルティオス, VIII47

ピュタゴラス (Rhegion出身の彫刻家) はリズムとシンメトリーとを追求した最初の人だったといえよう。

カノン

ポリュクレイトス (Galen, De plac. Hipp. et Plat. V, Müll. 425 ; frg.A 3, Diels)

9. クリュシップスは美は諸要素に存するのではなく、諸部分の比例にあると考える。すなわち指と指、全ての指と手の平および手首との比例、そしてこれらと前膊、そして前膊と上膊、そしてこれら全ての部分相互の各比例にあると考える。これはポリュクレイトスの「カノン」に述べられている。ポリュクレイトスはわれわれに人体の全ての比例をかの論文で教えてくれたが、彼はこの理論を実際図示することによって堅固なものにし、またこの理論の指図に従って彫像を作った。そしてこの彫像を論文名同様、カノンと呼んだ。

ポリュクレイトス (Galen, De temper. Ig, Helm42, 26; frg.A3, Diels)

画家や彫刻家は最も美しいさまざまな種類の絵画と彫刻とを創造する。すなわち彼らは最もすぐれた形態をした人間、馬、雄牛、ライオンを創る。彼らの注意力をそれぞれ平均的なものに向けることにより。結局、ポリュクレイトスによって「カノン」と呼ばれた彫像は、それが身体の全ての部分の相互関係に関する限りにおいて典型的な比例をもっているから、かの名前を獲得したのであった。

美と数的関係

ポリュクレイトス (Philon, Mechan. IV, 1p.49, 20, R. Schöne, ; frg.B2, Diels)

10. 完璧さは多くの数的関係に依存している。小さな変化が決定的なのである。

視覚によるイリュージョン

ヘロン (Th.-H. Martin, p.420)

11. 円柱は目に対して中央に向かうほどより細く見えるゆえ, [建築家は]この部分を厚くする。

主題は重要である。

ニキアス (Demetrius, De eloc.76)

12. 画家ニキアスは常に次のように主張していた。画家はその芸術を〔たとえば〕小鳥や花といった小さなものに変えてしまうかわりに, ある大きさをもった主題をまず選ぶという行為の中に少なからず芸術的才能が示されていること。そして正しい主題は海戦や騎兵戦といったものであると。…彼の見解は主題自体, 画家の芸術の一部であるということである。——昔の逸話が詩芸術の一部であるように。かくて明らかに散文でも高貴さは偉大な主題の選択に由来するといえる。

【原注】

- (1) E. Panofsky, "Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung" *Monatsheft für Kunstwissenschaft*, IV, (1921)
- (2) A.Kalkman, "Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst", 53 Programm der archäolog. Gesellschaft in Berlin (1893).
- (3) L.D.Caskey, *Geometry of Greek Vases*(Boston, 1922).
- (4) H.Oppel, "Kanon", Suppl.-Bd. des *Philologus*, XXX, 4(1937).
- (5) P.M.Schuhl, *Platon et l'art de son temps*(1933).

紀元前5世紀からギリシア絵画は印象主義的となった。すなわちプラトンが非難したように近くでみると光と影は形なき斑点にすぎなかったが, 光と影は絵画が現実のイリュージョンを担うように配置された。ギリシア人はこの印象主義的絵画にskiagraphia (skiaから影shadow) という用語を用いた。

- (6) Tzetzes, *Historiarum variarum chiliades*, VII, 353-69, ed. T.Kiesling(1826), pp.295-6.
- (7) J. Stuliński, "Proporcje architektury klasycznej w świetle teorii denominatorów", *Meander*, X III(1958).
- (8) ギリシアの古典期建築における不規則性はイギリス人J.Pennethorneによって1837年頃観察された。同じ観察はギリシア王に仕えていたドイツの建築家J.Hofferによって同じ頃なされた。事実と図像の最も完全で最も徹底した編集は今までのところ, F.C.Penroseの *An Investigation of the Principles of Athenian Architecture* (1851) にみられる。補完的な情報はG.Hauckの *Subjective Perspective of the Horizontal Curves of the Doric Style* (1879) とG.Giovannoni, *La curvatura della linee nel tempio d'Ercole a Cori* (1908) が役立つ。総合的な問題はW.H.Goodyearの *Greek Refinements* (1912) に含まれている。垂直的な逸脱はより識別されやすく, 早くから観察され記述された。すなわち1810年Cockerellによって「エンタシス」が, 1829年Donaldsonによって円柱のずれの現象が1830年にはJenkinsによって, 同様のことがなされた。同様の湾曲はエジプト建築にもあらわれている。そして1833年にはPennethorneによって気づかれていた。しかし彼の発見は1878年になって *The Geometry and Optics of the Ancients* という本の形でやっと出版された。

以上の訳文はWladyslaw Tatarkiewicz著『Historia Estetyka Starożytna』（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 Czerniawski, PWN-Polish scientific Publishers, Warszawa, 1970）の54頁から78頁までの訳である。