

ギリシア美術とプラトン

著者	中山 典夫
雑誌名	藝叢 : 筑波大学芸術学研究誌
巻	5
ページ	1-22
発行年	2000-01-06
URL	http://hdl.handle.net/2241/00149346

ギリシア美術とプラトン

中山典夫

目次(仮)

- 序 美の力〔『藝叢』第五号(一九八七年) 所載〕
- 一 フェイディアスとプラトン
〔『藝叢』第五号(一九八七年) 所載〕
- 二 ポリククレイトスとプラトン
- 三 アルカイック美術とプラトン
- 四 プラトンと同時代の美術とプラトン
- 五 プラトン以後の美術とプラトン

った建物とそれを飾る彫刻群の多くを破壊した(図1)。北側のメトペーを飾っていた浮彫りも、おそらく後代にこの建物を教会として使ったキリスト教徒の手で、無惨に打ち砕かれた。だがそのなかには、のこされた表面の凹凸から、かつてそこに表されていた図像の跡をたどることができるものもある。そのなかの東の端から数えて二十四番目(北XXXV、図3)と二十五番目(北XXXV、図2)にも、今日なお、かつての浮彫り図の輪郭をかなり明確にたどることができる。

序 美の力

アテナイのアクロポリスに立つ女神アテナ・パルテノスの神殿パルテノンには、紀元前四三二年に完成した。プラトンが生まれる四年前のことである。その後の二千五百年に近い時の流れは、壮麗を誇

北XXXVのメトペー(図2)の右端には、上下に突出した縁をもつ短形の台座の上に、足まで届く長い衣を着て左向きに立つ小さな立像の跡が見える。その立像に向かって一人の長い衣を身に着けた女性が走り寄っている。彼女は左手をすでに立像に触れており、失われた頭部の周囲には、被っていたヴェールの跡がのこっている。彼女の左側には、同じく足元まで届く長い衣とその上にマントを纏った一人の女性が、体を正面に向け、しかし顔は左に向けて立って



図1 今日のバルテノン

いる。彼女の肩からは、翼をもった少年の像が、差出した両手に何かをもって飛び立とうとしている。この有翼の少年は明らかにエロスであり、したがってその右側の女性は女神アフロディテであることがわかる。アフロディテの顔の向き、そして特にエロスの飛び立つ方向は、このメトペーの場面が、トリグリュフィスで隔てられて続く左側の面(北 XXIV)とかかわりをもっていることを語っている。そこには、右の方に向かって急ぐ二人の男性像の輪郭が認められる。前方の男は円い盾をもっており、したがって戦士であること

がわかる。彼につづく男も、盾の跡は見えないが、おそらく戦士であろう。彼は、左肩の上で留めた短いマントを纏い、そのマントの放射状に広がる襜は、浮彫りの基面にのこっている。

ヴァティカン所蔵の小さな赤像式水差し(図5)に描かれている絵は、バルテノンのメトペー浮彫り図が何を表していたかを数えてくれる。水差しの上の絵では、登場している人物それぞれの名前が記されている(図6参照)。右に向かって逃げて行くのはヘレネー、その左側で身体を正面に向けて彫像のように立つのは女神アフロディテ、左から駆け寄る戦士はメネラオス、そしてエロスは彼に向かって飛んでいる。メネラオスの後方には、説得の女神でありアフロディテの従者であるペイトーがいる(図5、6には見えない)。ここに描かれているのは、トロイア落城の際の出来事である。スパルタの王メネラオスの妻で絶世の美女ヘレネーは、トロイアの王プリアモスの息子、パリスの誘惑に負けて夫を棄て、トロイアに去った。怒ったメネラオスは、ギリシアの英雄たちをかたからってトロイアを攻めた。戦いは十年つづいた。やがてトロイアの固い守りも、オデュッセウスの木馬の計略で落ちた。ギリシア軍はプリアモスの城に雪崩れこみ、メネラオスは、かつての妻であり、あらゆる災の源であるヘレネーを殺そうとして彼女を追う。ヘレネーは、トロイアの城の守り神であるパラディオーン、すなわち兜、盾、槍で身を固めたバラス・アテナの立像に救いを求めたのであった。

バルテノンの北側、すなわちアクロポリスの上のパナテナイア祭の行列も通る主道から見ることでできたメトペーの二面(北 XXIV)お

よびXXV)にわたって描かれていたのは、水差しの上の絵と同じ主題であった(図4)。ただ水差しの絵に描かれていたペイトーに代って、ここではメネラオスの戦友の一人、おそらくオデュッセウスが登場している。そしてメネラオスの手にはまだ剣は握られていたであろうし、エロスもまた、まだアフロディテの肩にとまっていた。しかし次の瞬間は、水差しの絵が示す通りであった。メネラオスもはやヘレネーに襲いかかることはできず、剣は彼の手から滑り落ちる。彼の前にはアフロディテが立ちはだかり、エロスは彼に向かつて飛んでくるのである。

ヘレネーは、男の心を惑わし、多くの将兵を滅ぼし、トロイアを落城させた。しかし、彼女は美しい女性であった。まだ戦もたけなわの頃ヘレネーは、現在の夫パリスとかつての夫メネラオスが両軍の命運を賭けて一騎打ちをしようとする様を見ようと、機織をやめてトロイアの城のスカイア門の上に姿を現す。その姿を見てトロイアの長老たちは、

ひそやかに あい願りみて、翼をもった言葉をかけて

いうようには、

「いかさまトロイエーの人と應當よろしいアカイア人が、

長い年月

苦艱を嘗めてきたというのも、これほどの女人のためには

無理とは言えない、

おそろしいほどその顔だちが、常磐にいます女神らに

似かようている

(『イーリアス』III, 155-158 呉 茂一訳)

とホメロスは詠う。

バルテノンのもとペーの浮彫り像(図4)で、メネラオスの前に立ちただかった女神アフロディテは、ヘレネーの美の力そのものであった。その美の力は絶大であった。それは愛(エロス)をよびさまし、メネラオスはすべてをゆるすのである。「ヘレーナの犯した罪は、彼女がそこに居るといふそのことよってぬぐい消されるのである」(ゲータ「デルポイの公会堂に描かれたポリュグノトスの絵画」より 新井靖一訳)。

プラトンもまた、このような美の力を体験していた。

その様子を、たとえばわたしたちは、彼の対話篇『ファイドロス』のなかのソクテラスの口を借りて語られる寓話に見ることができ。そこでは、美の力によって魂が如何に愛する魂に変えられるか、如何に翼を得て高みへと昇ることができるか、如何に醜と美、悪と善、正しい生き方と不正な生き方の違いを知るようになるかが、豊かな比喩を用いて華麗に、そして説得力をもって語られている(209A-230C)。

プラトンは、マニア、すなわち忘我、魂を奪われた恍惚の状態には四種あるという。その一つは予言者のマニア、その二つは神によって作用された狂気のマニア、その三つはミュージズに憑かれた状態、その四つは、魂が感覺的な美を見ることによって美そのもの(美のアイデア)を予感するときの恍惚である。そしてこの四番目のマニアが、人間にとって最善のものであるという(219E)。何故なら人



図3 パルテノン、メトペー北 XXIV

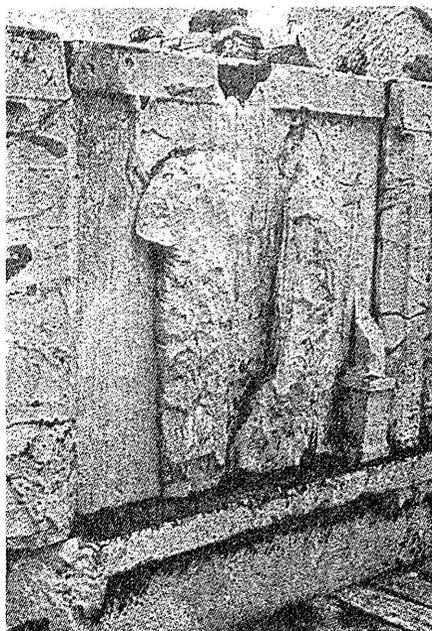


図2 パルテノン、メトペー北 XXV

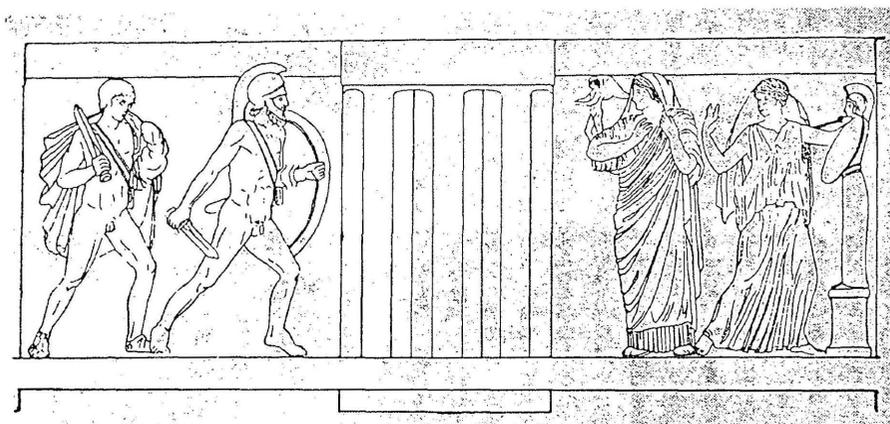


図4 パルテノン、メトペー北 XXIV と北 XXV の復原図

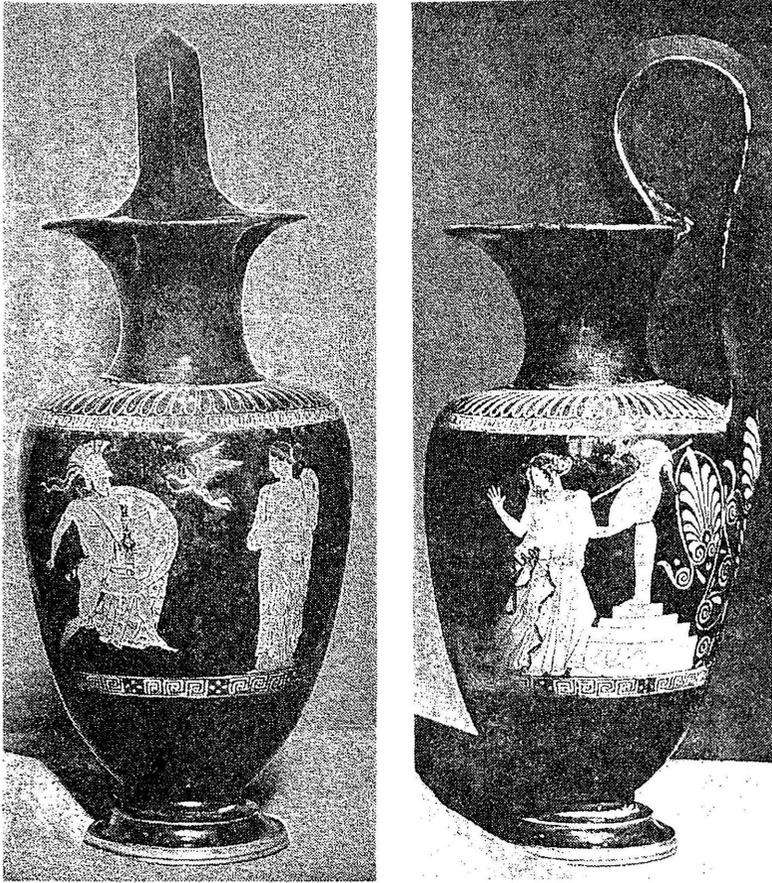


図5 アッティカ赤像式水差し 紀元前440年頃

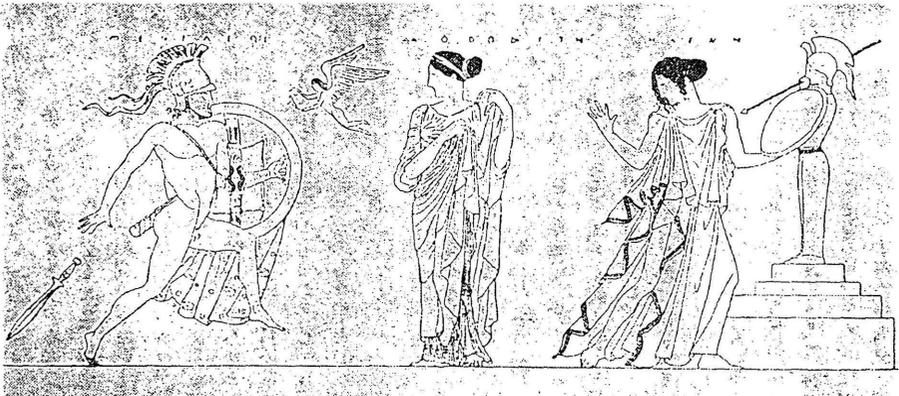


図6 アッティカ赤像式水差し(図5)からの描き起こし図

間の魂は、かつて、それが地上での生の道を始める前に、感覺の世界を超えた遙かな高みで存在そのもの（イデア）を見たことがあるからである。「正義」とか「思慮」といったもののイデアは、たしかに地上の生のうちにその似姿をもっている。しかしこれらの似姿は光る力を有しておらず、したがってほんの僅かな人だけが彼らの鈍い器官で、ただ不完全に、似姿のなかにその原の姿を予感することができるのである。それに対して美のイデアは、遙かな高みですでに魂に強烈な輝きをうえつけており（303B）、しかも地上の生において美だけは目に見えるのである。美には本来、人間の感覺の中で最も鋭敏な感覺である視覚でとらえられる愛らしい性格が備わっている（303D）。魂は、感覺世界での個々の美を見るとき、あの天上での輝きを想い出すのである。そして魂は、恍惚状態（マニア）におちいるのである。何故なら魂は、かつてその近くに寄ることができなかつた美のイデアに、自身が引き寄せられたと感ずるからである。

「（イデアの世界を觀照するという）秘儀に参加し、原姿の多くを見たことがあるものは、美をよく模倣した神のような顔だち、完全な肉体の形象をまのあたりにしたとき、まずおののきに貫かれ、（かつて原姿を見たときの）あの畏怖の情といったものに襲われる。つづいて見て見ると、あたかも神の前に立つかのように、敬虔な怖気が忍び寄ってくる。そして、もし彼が狂気の外観を恐れないならば、愛する美しい人に、あたかも聖像や神に対するように、犠牲を捧げることである」（351A）。

ここで語られているのは、たしかに純粹な美そのものの反映であ

る生身の人間の美であり、造形芸術の美ではない。美は生まれつつある愛の過程、愛される者（バイディカ）に対する愛する者（エラステス）の關係において体験されている。マニアもまた、愛する者の満たされない憧れと満たされることへの予感の間で揺れ動く心のたかぶりとしてとらえられている。しかし同時にこのマニアは、魂がかつて地上での生の道に入る以前に天上で美そのものに見た輝きを想い出すことによつて心を奪われる恍惚の状態なのでもあった。すなわち、美しい愛人をまのあたりにする人の想いは、目の前の美しい対象から美のイデアへ、知覚から存在そのものの予感的觀照へと導かれてゆくのである。愛（エロス）は、その導き手として現れるのである。このような思想の行程は、心理的というよりむしろ形而上的である。

知を求める哲學者（フィロソフォス）の仕事は、そしてプラトンがここで目指すところは、美が自然の営みの中でもつ機能、すなわち官能的な作用から、美という現象を孤立させることにある。したがってプラトンにとつても、彼の美の体験の領域が、愛する者の経験がもつ領域よりも遙かに広いものであることが前提とされている。そしてこの広い体験の領域には、それ自身すでに美という現象の孤立を意味している造形芸術作品との交流もまた、含まれてははずである。

このことは、『ファイドロス』のなかの叙述からも容易に理解されるであろう。その根柢の一つは、ここに使われている言葉である。「美をよく模倣した」（*κρίλιος εἰς "μεμιμημένος"*）、神のような顔だち、完全な「肉体の」形象（*σώματος "sōsōd"*）は美しいという。これらの言葉は、彼が他のところで彫刻家や画家の制作

について語るときに使うものであった。また、愛する美しい人には、「聖像」(Statue) に対するように犠牲を捧げたくなるという。この語は、古典期のギリシア人がある種の造形芸術作品、すなわち神に捧げるためにつくられた造形芸術作品を呼ぶのに使っていたものである。

そして第二の根拠は、叙述自体の内容である。ここでは、美は神のように浄化の力をもち、感覚を官能的な喜びや欲望から解放して、あたかも神あるいは聖なる像に対峙するときのように、純粹な形の視照に向かわせることが述べられている。このような美とする対象の純粹な孤立化、それは、彼の周囲にあった造形芸術作品からの影響以外には考えられないことであろう。

「魂は、かの世界にあったものの似姿を目にすると、激しい衝撃を受け、我を忘れて茫然となる。しかもその原因を知らないままに」(『フアイドロス』250A)。この庄倒的な作用は、美の結果として目覚めた愛からではなく、われわれが感覚の世界においてめぐりあい、われわれの魂の中に美のアイデアを想起させる個々の美から生まれるものである。このような美の力を体験できたものは、疑いもなく造形芸術の美も理解できたはずである。事実プラトンは、

「画家は、最も真実であるものに目を向け、それと常に較べながら、そしてそれを正確に観察しながら、美の法則をうちたて、それを遵守する」(『國家』VI, 484C-D)と述べている。彼は、美の原姿に最も近い似姿は、美術家によってつくられると明言しているのである。美の力の偉大さを知るプラトンは、美術を真に理解する人でもあったのである。

一 フェイディアスとプラトン

美術の真の理解者であったプラトンは、また美術についての精通者であった。もちろん彼が、美術について体系的に論じた著作をのこしているわけではない。しかし彼の美術に関する個人的な知識や体験は、彼の著作のいたるところにばらまかれている。わたしたちは、彼以前および彼と同時代のギリシア人のなかで、彼ほど美術作品とその作者について豊富な知識を有していた者を知らないのである。美術を深く理解し、それに関するゆたかな知識をもつものは、当然のことながら美術に対する鋭い批評家であった。このようなプラトンに最も深い感銘を与えたのは、彼と同郷の偉大な美術家フェイディアスであった。彼は対話篇『メノン』のなかで、「フェイディアス、彼は実に素晴らしく美しい作品をつくった」と述べている(91D)。

プラトンが生まれ、育ち、生涯の大半を過ごした都市アテナイのアクロポリスは、すべてを破壊しつくしたペルシア戦争の荒廢のなかから、豪華に、まさに不死鳥のようによみがえっていた。堅固な城壁に囲まれた丘の上には、アテナ・パルテノスの神殿(パルテノン)を中心にして、アテナ・ポリアスの神殿(エレクテイオン)、プロピュライア、アテナ・ニーケーの神殿などの建物が荘嚴をきそ

って立ちならび、その間を無数の奉納像がうめていた。このアクロポリスの再興は、政治家ペリクレスによって計画され、それを遂行したのが美術家フェイディアスであった。後にブルタルコスはそのときのフェイディアスの職能を「*επιβουλος*」(*epiboulos*)と呼んでいる(『ペリクレス伝』13)。おそらくフェイディアスは、すべての工事を監督する地位にいたのであるかと考えられる。

しかし、フェイディアスは本来、プラトーンも「*κρυπταυτοπόρος*」と呼んでいるように(『プロタゴラス』311C)、彫刻家であった。そしてアテナイのアクロポリスの上には、少なくとも四点の彼の手になる神の立像を見ることができた(パウサニアス)。その一つは、*△*アテナ・プロマコス*▽*と呼ばれた巨大なブロンズ像で、女神を武裝した姿で表し、その頭に載せた兜と手にもつ槍の穂先は、スニオン岬の沖をゆく舟人たちにも見えたという。その二つは、やはり女神アテナのブロンズ像で、紀元前四五〇／四四九年にレムノス島に移住したアテナイ市民が故郷の守護女神に奉納したもので、*△*アテナ・レムニア*▽*と呼ばれていた。その三つは、*△*アポロン・バルノピオス*▽*と呼ばれていたブロンズ像で、この呼称から、蝗の害から救ってくれたアポロンへの感謝として奉獻されたものであったと考えられる。そしてもうひとつは、バルテノンの本尊*△*アテナ・バルテノス*▽*の黄金象牙像であった。

この黄金と象牙でつくられた巨大な像は、たしかに女神アテナの神殿の礼拝像であった。しかしそれは、単に一神殿の主というだけでなく、神殿を超えアクロポリスを超えて全アッティカ、さらには全ギリシアにその偉大な光彩を放っていた、古典期アテナイの繁栄と平和の象徴であった。そしてプラトーンに最も強い印象を与えたの

も、この*△*アテナ・バルテノス*▽*の黄金象牙像であった。彼は、美とは何かを問題にする、今日ほとんど彼の真筆とみなされている對話篇『ヒippias(大)』のなかで、美について最もよく知る美術家としてフェイディアスの名を挙げ、その美の最も具体的な例として、何よりも先ずこの黄金象牙像を取り上げているのである(290A-D)。

ペリクレスによるアクロポリスの復興事業は、国家アテナイの新しい守護女神アテナ・バルテノスの神殿、すなわちバルテノンの再建から着手された。それは、紀元前四四七年のことであった。バルテノンの本尊である*△*アテナ・バルテノス*▽*の制作も、フェイディアスの仕事場で同時に開始されたと考えられる。材料には、プラトーン自身も伝えているように(『ヒippias(大)』290B-C)、最も高価な黄金と象牙が使われた。いわゆる「黄金象牙造」(*Crysel-lanton*)である。この技法自体は、ギリシア美術が早くから知っていたものであった。しかし、この技法でもって巨大な像がつくられるのは、これが初めてであった。前年に仇敵、ペルシアと和平条約を結び、またスパルタとも「三十年間休戦条約」を交わして、文字通りデロス同盟の覇者となった国家アテナイを守護する女神の像は、巨大で豪華であることが必要とされたのであった。像は紀元前四三八年に完成され、すでに出来上がっていた神殿の内陣に安置されて、その年のバナテナイア大祭を期して盛大に祝聖された。建物の外装工事は以後もつづけられ、神殿すべてが竣功したのは紀元前四三二年であった。

巨大な像の本体は、まず大まかな形が木で組み立てられ、その上に板を張って外形がつくられた。そしてその表面が、さまざまな高価な材料で飾られたのである。プラトンは、女神の顔と手および足、すなわち肉体が露出した部分は象牙でつくられ、腫には象牙によく似た石が填め込まれていたことを報告している（『ヒッピアス(大)』200B-C）。他の古代の証言によると、女神の衣の部分は金で覆われていたという。使われた金の量は、トッキュディデスによると、四〇タラントン（約一〇四八キログラム）であった（H, 13）。この金は、デロス同盟の基金の一部で、必要な際には取り外すことができたという。事実紀元前三世紀には、ある不心得者によって剃ぎとられたこともあったと伝えられるが、像の大きさから試算すると、衣の部分を覆う金の厚さは〇・五〜一・五ミリメートル（W. Fuchs）あるいは二〜三ミリメートル（A. Rumpf）になるといわれる。象牙や金の他にも銀やブロンズ、貴石や寶石、さらには当時貴重品であったガラスなども使われていたと考えられる。

後にキリスト教徒は、外見は立派でも内部が空洞で鼠が駆け回る偶像をさがわらったが、△アテナ・パルテノス▽は紀元後五世紀の初め頃までパルテノンの本尊として、その本来の場所に据えられていたことが知られている。その後、おそらくコンスタンチノープルに運ばれ、そこで地上から消えていったと思われる。

ローマ時代に、△アテナ・パルテノス▽の黄金象牙像を模倣した多くの彫像がつくられていた。それらからは幾つかが今日にのこされており、わたしたちに失われた原像の面影を伝えてくれる。なか

でも、一八八〇年二月三〇日にアテナイ市内のローマ時代の住居跡から発掘され、一時期同市の由緒ある私立学校ヴァルヴァキオンに保管されていたことから△ヴァルヴァキオンのアテナ▽と呼ばれる大理石像は、原像の外観を比較的よく写したものと考えられている（図7、アテネ国立博物館所蔵）。そして今日、この大理石像ならびに他のローマ時代の模刻像を基にし、それに古代から伝わる文献、なかでもパウサニアス（『ギリシア紀行』1, 24, 5-7）およびプリニウス（『博物誌』XXXVI, 18）の記述を参考にし、さきには原像がかつて据えられていた建物パルテノンの遺構の精密な調査の結果を加えて、△アテナ・パルテノス▽の本来の姿を復原することが試



図7 △ヴァルヴァキオンのアテナ>紀元後3世紀

みられている(図8)。

女神は、広い基壇の中央に、右側を支脚、左側を遊脚として、正面を向き高く聳え立っていた。その堂々とした容姿は、袖のない単衣(ペブロス)のつくる厳格な垂直の襲で、さらに印象を強められていた。ペブロスは、折り返し(アポブテュグマ)をもち、それは肩から上腿まで垂れ、その上から腹部の中央で蛇からなる帯で締められていた。足には底の厚いサンダルを履いていた。基壇の上には、向かって左側に自身の柱礎と柱頭をもつ門柱が立ち、その上に女神の右手が掌を上に向けて置かれていた。その掌には小さな女性像が載っており、それは同じくペブロスを纏い、さらにその上からマントを身に巻きつけていた。背には一對の大きな翼が生えており、前に差し出した両手にはリボンをもっていた。すなわちそれは勝利の女神ニーケーで、彼女は、保護者であり主人である女神アテナの手からいままさに飛び立とうとしていた。

向かって右側には、外側に大きな門形の盾が立ち、その上端を女神の左手がつかんでいた。盾は、女神の方に僅かに傾き、その内側には、巨大な蛇がとぐろを巻いて立ち上がっていた。蛇の頸からはひげが生え、それは盾の縁を超えて前方に伸び出ている。女神の肩と胸は、彼女が父神ゼウスから譲り受けた武器であるアイギスで被われ、その両半分をゴルゴネスの一人メドゥサの頭が留金のようにとめていた。アイギスは、とぐろを巻く無数の蛇で縁どられていた。その蛇の一つが、左肩に立てかけられていた長槍を支えていたと思われる。女神は、両側の頬当を斜め上方にはねあげたアッティカ式兜を被り、それは、中央にスフィンクス、その両側にグリュフ

オス(パウサニアス)の像で飾られていた。

プリニウスによると、 Δ アテナ・パルテノス ∇ の高さは二六クビトウス(約十一・五四メートル)であったという。パルテノンの天井の高さは約十三メートルであるから、プリニウスの伝える数字は基壇を含む高さであったと考えられる。 Δ ヴァルヴァキオンのアテナ ∇ の基壇を含む高さは一・〇四五メートルである。すなわち、この大理石像は、実際の黄金象牙像を約十一分の一に縮めたものといえる。このことは、女神の右手に載るニーケーの高さを約四ペーキユス(約一・七八メートル)というパウサニアスの記述とも、ほぼ一致する。

それ自身ですでに等身を超えるニーケーの像は、アテナ・パルテノス本体と同様、衣の部分は金、露出する肉体の部分は象牙でつくられ、頭には金の冠をつけ、翼も金であったという。中央のスフィンクスの高さが約一・五メートルにおよぶ女神アテナの兜は、プロンズでつくられ、ところどころに金および銀が被せられていた。アイギスは、メドゥサの顔面が象牙、その他は銀であったと考えられる。槍、盾、その内側でとぐろを巻く蛇もプロンズでつくられていたと思われる。

直径が約三メートルの盾の外側には、アマゾネスとギリシア人の戦い(アマゾノマケー!)が浮彫りで、内側には、ギガンテスとオリュンポスの神々の戦い(ギガントマケー!)が絵画で描かれていた。さらに、厚いサンダルの横面には、ケンタウロイとラピタイ人の戦い(ケンタウロマケー!)が浮彫りで表されていた。大理石製の基壇の高さは約一・二〇メートルで、幅および奥行きは、建物の床面に

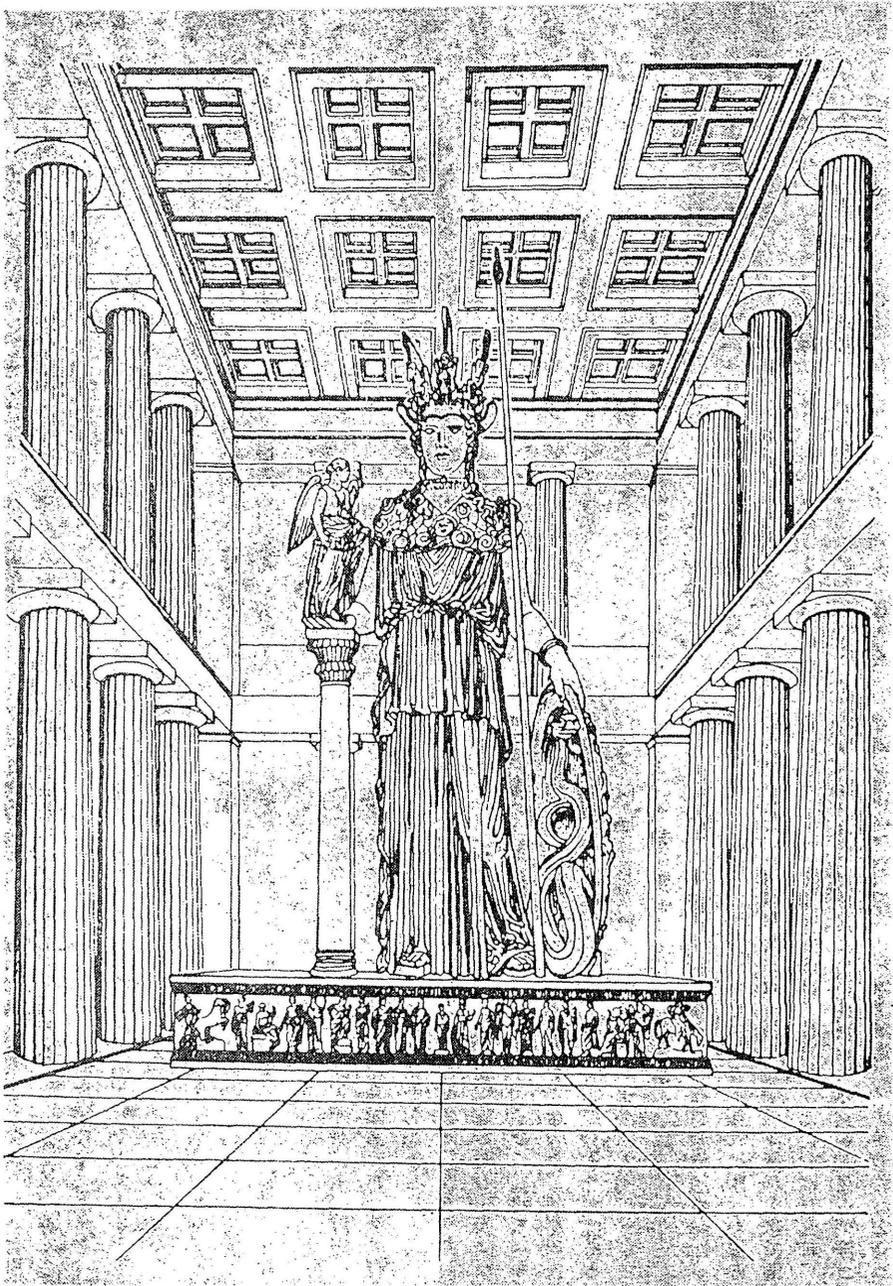


図8 <アテナ・パルテノス> 復原案 (C. Praschnikerによる)

のこるその跡から、それぞれ八・〇七メートル、四・一〇メートルであったことがわかる。その基壇の正面には、パンドラの誕生の場面が臨席する二十柱の神々とともに、浮彫りで表されていた。この浮彫り図は彩色され、ここにもとどころに金が使われていたという。

明るく輝くブロンズ、鈍く白く光る象牙、煌めく金と銀、各所に散りばめられた寶石やガラス、このような高価な巨大な像が、パルテノンの内陣の二層の柱列に囲まれて立っていたのである(図8参照)。

△アテナ・パルテノスの黄金象牙像は、デモクラティアを導入し、ペルシア戦争を果敢に戦い、そしていま、デロス同盟の盟主として全ギリシアの範を自認する国家アテナイの新しい象徴であった。すなわち、ペリクレスの意を受けてフェイディアスが制作した女神の像は、彼らの理想とする国家を具現するものであった。それは、像を飾る神話の主題でも観る者に語りかけていた。

アテナ・パルテノスは、祖國を守り、戦いを恐れぬ女神であった。盾の内側でとぐろを巻く蛇は、アッティカ民族の祖エリクトニオスであり、古いアクロポリスの主で国家の守護女神であったアテナ・ポリアスの聖獣であった。いまパルテノスは、ポリアスに代って祖國の新しい守護女神になったのである。盾の外側を飾る「アマゾンマター」は、国家アテナイの創始者テセウスの軍勢が、アッティカに來寇したアマゾネスをアクロポリスから駆逐する戦鬪を表したものであった。もちろん人々はここに、いまだ記憶に新しい彼らの

ペルシア軍との戦いを見たであろう。このアテナイ人の戦いは、大地から生まれた反逆者ギガンテスとオリュンポスの神々の戦い、すなわち「ギガントマター」を描く盾の内側の絵によって、神々の戦いにも比せられる神聖なものへと高められたのである。またサンダルを飾っていた「ケンタウロマター」は、本能のままに行動する半人半馬のケンタウロイに対する、節制を知る人間の戦いであった。そしてアテナ・パルテノスは、いずれの戦いにおいても正義に勝利を約束したのであった。いま彼女の手からは、勝利の女神ニーケーが飛び立とうとしているのである。

戦いを恐れぬアテナ・パルテノスは、それ以上に国家の平和と繁栄を保証する女神であった。戦いの道具である盾は地に置かれ、槍は無雑作に肩に立てかけられている。敵を恐ろしさのあまり石に化すゴルゴン・メドゥサの顔をもつアイギスは、いまやあたかも装身具のように女神の胸を飾っている。頭に載る兜の頬当ははね上げられ、両方の耳は、礼拝者の祈りを聞くべく顕にされている。その兜の中央には、犯すべからざる聖なるものを守り、測り知れぬ知恵の象徴であるスフィンクスが、左右に財宝の見張り人であるグリニフォスを従えて立っていた。

勇氣、平和、繁栄、それらを保持する力は老いてはならなかった。基壇を飾る浮彫りは、人間という種族の最初の女性パンドラの誕生を表していた。パンドラは、神々が彼女に贈った災のみを人間にもたらしたのではなかった。初々しいパンドラを帯で飾り、彼女に女性がつべきあらゆる徳と仕事を与えたのは、女神アテナであった。アテナ・パルテノス、すなわち処女女神アテナは、アテナイの若者の守護女神であり、また国家アテナイの若さを守る女神でも

あった。

以上は、 Δ アテナ・パルテノス ∇ が画像で語る言葉、すなわち、わたしたちがイコノグラフィと呼ぶ美術の言葉であった。それは、たとえば復原図からでも読み取ることができる。しかし、美術家フェイディアスが形で語っていた言葉は、復原図から知ることはできない。また、ローマ時代の紀元後三世紀に主として石棺を製作していたアテナイの石工の作である Δ ヴアルヴァキオンのアテナ ∇ の大理石像(図7)にも、また他のローマ時代の模刻像にも、フェイディアスの黄金象牙像が語っていたであろう形の言葉を聞くことはできない。それは、のこされた他の手がかりを基にして、わたしたちの想像のうちに再創造するしかないのである。

アテナイのアクロポリスの上には、 Δ アテナ・パルテノス ∇ の黄金象牙像の他に、少なくともなお三点のフェイディアスの手になる神像、すなわち Δ アテナ・プロモコス ∇ 、 Δ アポロン・パルノピオス ∇ 、 Δ アテナ・レムニア ∇ が立っていた。それらは、すでにペリクレスによるアクロポリスの復興事業が始まる以前、すなわち紀元前五世紀の半ば頃までにつくられていたもので、いずれもブロンズ製であった。パウサニアスの伝えるところによると、パルテノンとエレクテイオンの間に立ち、しかもその頭に被る兜と手にもつ槍の穂先はスニオン岬の海からも見えたという Δ アテナ・プロモコス ∇ は、たとえ高い台座の上に据えられていたとしても、十メートルを超える巨大な像であったと推測される。しかしこの像からは、

僅かに紀元後二世紀にアッティカで発行された銅貨の上に刻まれたおぼろげな外形しかのこされておらず、その原像の作風についてわたしたちは何も語るができない。

Δ アポロン・パルノピオス ∇ は、農作物を蝗の害から救ってくれた神に対する感謝として奉獻された像であった。この像からは、信仰上の理由からか、あるいはその形の美しさゆえにか、ローマ時代に数多くの模刻像がつくられ、その幾つかが今日にのこされている。そのなかでも、一七二一年にローマ近郊の古代のヴィラ跡に出土し、現在西ドイツのカッセルにある大理石像は、模刻者が付け加えた左脚傍らの支柱を除けば、原像の外観を最もよく伝えるものと考えられている(図9)。また、レムノス島への植民者が奉納したことから Δ アテナ・レムニア ∇ と呼ばれる女神像は、一人の考古学者の慧眼によって、かつての姿を取り戻した(図10)。一九世紀の末ドイツの考古学者フルトヴェングレルは、ドレスデンにある頭部を欠いた女性像とイタリアのポローニャにある女性の頭部像が、その様式から同一の原像、すなわち Δ アテナ・レムニア ∇ からの大理石による模刻像であることを見抜いたのであった。

このようにして今日わたしたちは、かつてアクロポリスの上に立っていた、フェイディアス作のブロンズ像のうちの二点を、少なくともそれらの原像と同じ大きさの模刻像で見ることができるのである。

アポロンは、オリュンポス世界の明と暗を具現する神であった。堅琴を愛する若々しいアポロンは、その輝く知性で死すべきものに執るべき道を教え、その光のような純粋さで、彼らの身と心のけがれ

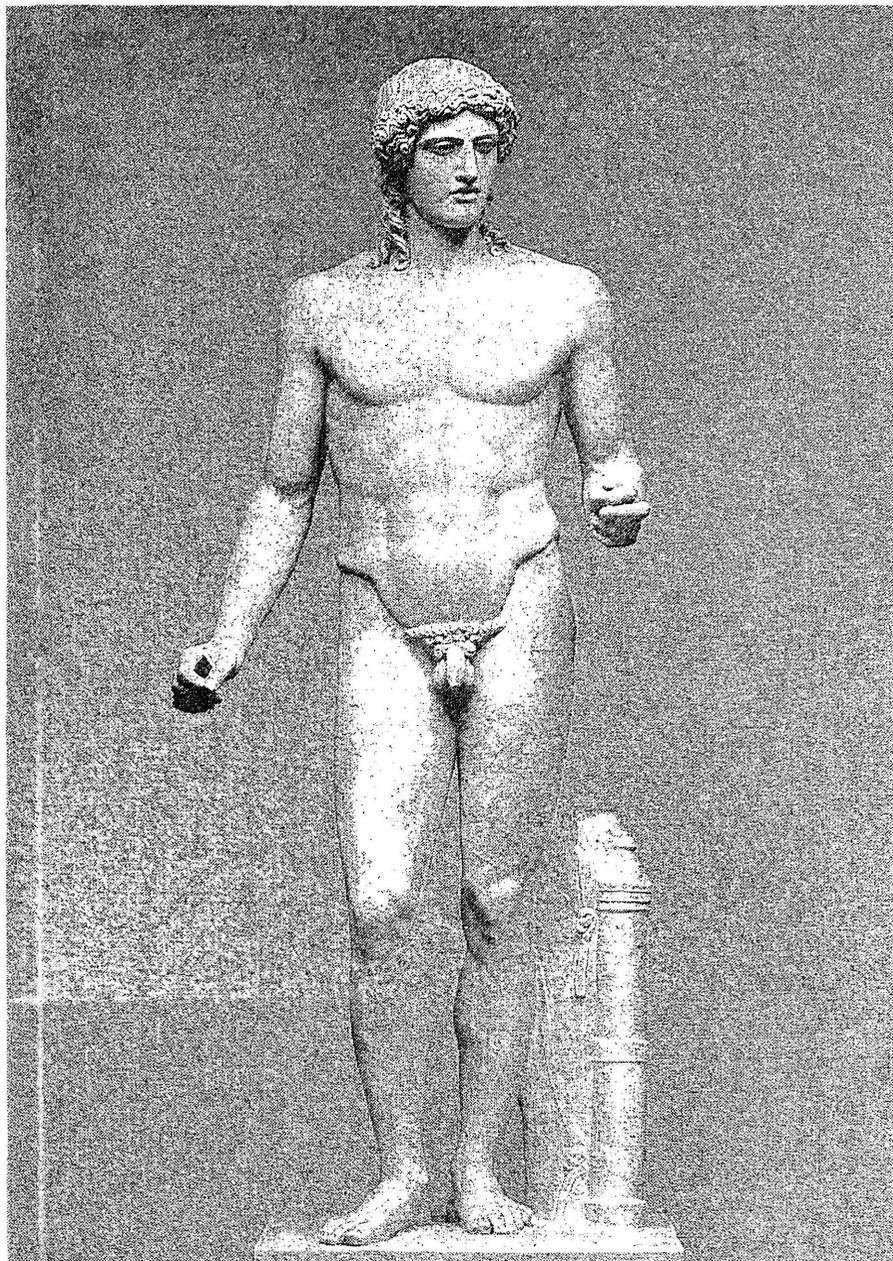


図9 《アポロン・パルノピオス》 紀元後2世紀の模刻像



図10 <アテナ・レムニア> ローマ時代の模刻像からの復原

を癒す神であった。しかし同じアポロンは、あらゆる傲慢、不遜に對しては、假借のない破壊の罰を下す神でもあった。この神の武器は弓であり、彼はその武器で、あるときは彼の聖域に仕えるクリュセスを辱めたアガメムノンの軍勢を「夜の闇のように」（ホメロス）歩み寄って倒し、またあるときは彼の母親レートを侮ったニオベの子供たちを容赦することなく殺した。アクロポリスに立つフュイディアスのアポロンは、「蝗を駆除する者」（*Ilapóntas*）と呼ばれた神であり、武器を揮う恐ろしい神であった（図6）。

△アポロン・パルノピオス△は、右足を僅かに前に出し、しかしその踵は大地に接して、屹立していた。重々しい動きをもつたくましい体軀には、その隅々にいたるまで、抑制された緊張がみなぎっていた。頭は王者の威をもって僅かに左に傾き、そのほぼ直角に曲げられた左手には、彼の武器である弓が握られていた。神は、地のなかに湧き、地上の生命を脅かす不浄な虫に戦いを挑んでいたのである。しかし、この害虫駆除者は、大地が生む反逆者に対して遙かな優位に立つオリュンポスの神であった。彼の節度を知る高貴な目は、左手にもつ武器を超え、眼前の勝利を超えて、永遠の平和に向けられていた。この神の静けさのなかに漂う平和は、何ものにも乱されるものではなかった。弓をもつ左手の勢いある動きとは対照的に、軽く前方に差し出された右手に神は、すべてのけがれを浄める聖なる月桂樹の小枝をもっていた。不遜（*Sbas*）に對しては假借なく断罪する厳格な神アポロンは、ここでは同時に、若々しく気品をもつて、浄めを求めるものすべてを親しく迎える神でもあった。

主題の上から威圧的な姿勢をとる△アポロン・パルノピオス△

は、それでもわたしたちに、この神の知的な輝き、精神的な深みを語りかけていた。△アテナ・レムニア△では、その語りかける内なる言葉はいっそうゆたかで、いっそう多様なものとなっていた。

女神アテナは、ゼウスの頭から武装した姿で生まれ、「勇氣と思慮深い分別において父親に似ていた」（ヘシオドス）という。生まれながらに武装していたアテナもまた、戦う女神であった。オリュンポスの神々がギガンテスと戦ったとき、その先頭に立ったのは女神アテナであった。この「先頭に立って戦う者」（*Ilouátas*）としての女神アテナは、それを守護女神とするアテナイ市民にとって何よりも心強い味方であり、また誇りであった。来寇したペルシア軍を駆逐した後、その戦利品でつくられアクロポリスに立てられたフュイディアスのあの△アテナ・プロマコス△の巨大なブロンズ像は、完全武装をした、戦う女神を表していたはずである。

しかしアテナは、母親なしてゼウスの頭から生まれた女神であった。オリュンポスの主神ゼウスはもちろん、詩人たちが「思慮の達人」（*lupréta lupréta*）と呼ぶように、コスモスを支配する叡知の主であった。その父親から母親なしに、すなわち他の要因を混じることなく純粹に、しかも思慮の場である頭から生まれたアテナの本性は、何よりもその思慮分別（*lupréta*）にあった。たしかにアテナは、戦いを恐れぬ勇氣、敵を倒す力をもつ戦士を守護する女神であった。しかしそれは、思慮分別においてであった。粗々しいヘラクレスが次々と難業を克服し、ついにはオリュンポスの神々の席に列することができたのは、その時々時機を得た女神の助言のお蔭であり、アガメムノンの卑劣な振舞に怒り狂ったアキレウスに剣を抜くことなくその場を退く分別を与えたのもこの女神であった。あ

らゆる行動に先立つ思慮分別、それが、戦うものに勝利を約束した女神アテナの本性であった。新しい天地を求めてレムノス島に移民するアテナイ人が願ったのは、このような女神の守護であり、それに応えたのが、フェイディアスの△アテナ・レムニア▽であった(図10)。

△アテナ・レムニア▽は、左足を僅かに横に向けて、静かに立っていた。折り返し(アポプテュグマ)をもつペプロスは、足許まで届き、その上に、右肩の上で留めて左脇下に流し、すなわち左右を逆にした袈裟のように、ゴルゴン・メドゥサの付いたアイギスを纏っていた。高くあげた左手には楯、軽く曲げて前方に伸ばした右手には兜をもっていた。そして、ゆたかな巻き毛をヘアー・バンドで締めた頭は、右前方に傾けられていた。女神は、武器をもつことを誇りに思う者として明らかに示されている。しかしこの女神の本性は、決して武器に現れているのではない。女神が平和を望んでいることは、兜をとっている行為に現れている。女神アテナは、おそろく戦いで新しい土地を得たであろうレムノス島への移民者に、それを平和のうちに治めることを望んでいるのである。兜をとったアテナは、賢明な思索の場である頭蓋を顕にし、自分が人間を賢さで助けるために父神ゼウスの頭から飛び立った女神、真に精神的な力であることを示している。そしてその聡明な顔を、この像を奉納した信心深い人間の方に、助けるように、守るように、優しく傾けていた。

△アテナ・レムニア▽は、古代世界にあってもその美しさで名声を馳せていた。プリニウスは、この像が「美しさそのもの」(forma)という渾名を得ていたと伝えており(『博物誌』XXXIV, 54)、「パウ

サニアスは、フェイディアスの作品のなかで最も見る価値のあるものとしてこの女神像を挙げている(『ギリシア紀行』I, 28, 2)。さらに、古代における最も鋭敏な美術批評家ルキアノスは、この女神像にフェイディアスの作品のなかでも最高の評価を与え、特に女神の横顔の優しさ、鼻の形の「比率のよさ」(οἰκισμός)を称賛している(『イミギネス』46)。

これらが、アクロポリスの上に立つフェイディアスの神の立像であった。しかしアクロポリスの上では、少なくともプラトンと同時代の人々には、他にもフェイディアスの作品を見ることができた。

フェイディアスをエピソード(監督者)とするアクロポリスの復興事業の主眼として最初に着工されたアテナ・パルテノスの神殿(パルテノン)は、古代ギリシアにおいてすべてが大理石でつくられた最初の神殿であった。そしてそのドーリア式の建物は、他に類のないほど豊富な彫刻群で飾られていた(図11)。外側柱列の上方のメトペーは、高浮雕りで飾られていた。それは各柱間に二面づつ、すなわち合計で九二面あり、東側にはオリュンポスの神々とギガントスの戦い(ギガントマケー)、西側にはアテナイ人とアマゾネスの戦い(アマゾノマケー)、南側にはケンタウロイとラピタイ人の戦い(ケンタウロマケー)、そして北側にはトロイアの陥落(イリウペルシス)が表されていた。切妻屋根が東西の短辺につくる三角形の破風は、丸彫りの彫刻群で填められており、東側には女神アテナの誕生、西側はアッティカの所有をめぐる海の神ポセイドンと女神アテナの争いを、それぞれ表していた。さらに、前室(プロナ

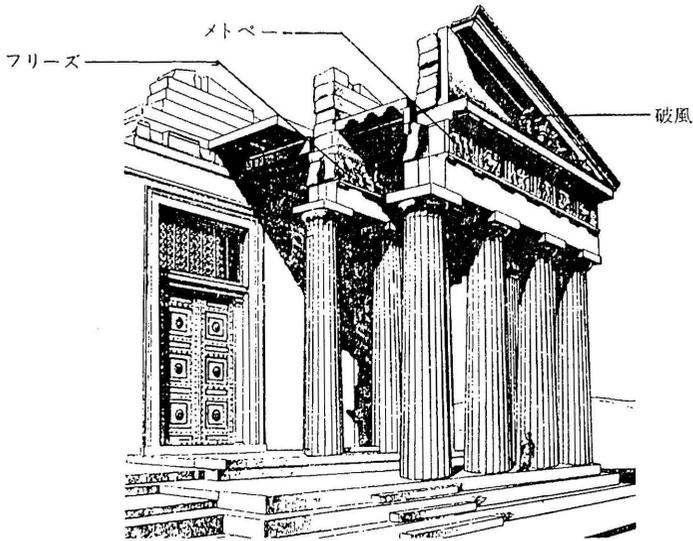


図11 パルテノン 復原断面図

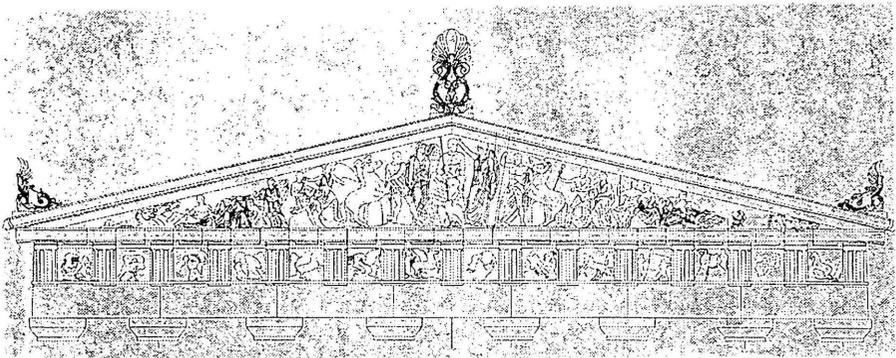


図12 パルテノン 東破風復原案 (E. Berger による)

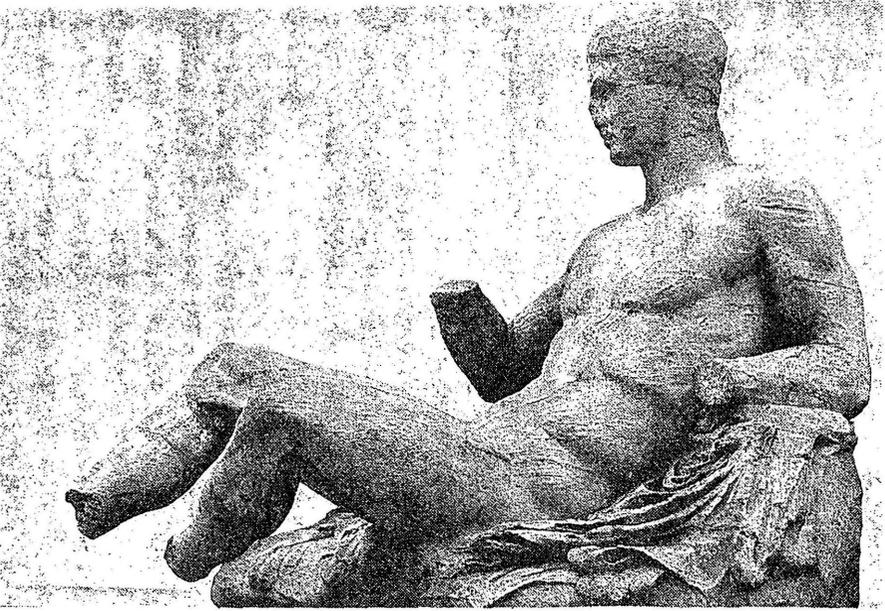


図13 ディオニュソス（パルテノン東破風群像の一部）

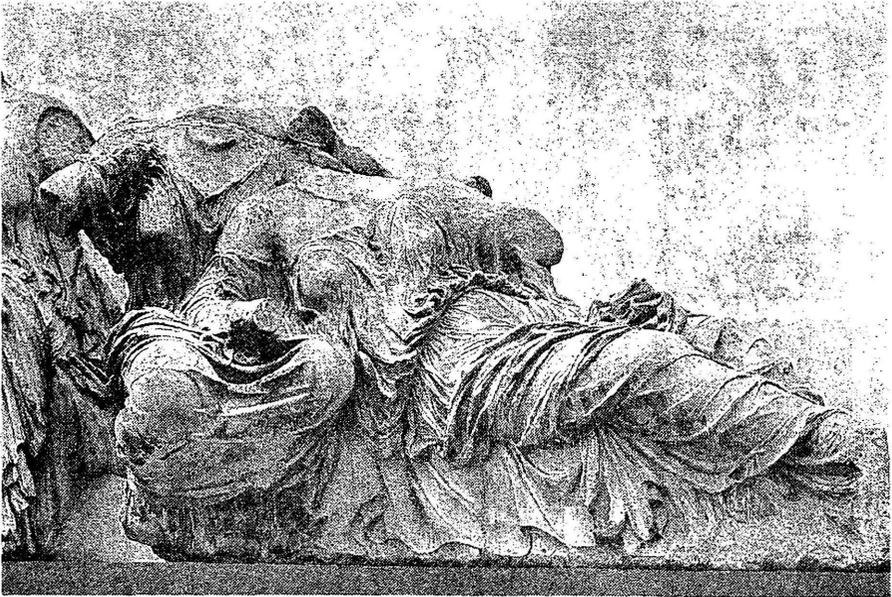


図14 ペイトーとアフロディテ（パルテノン東破風群像の一部）

オス) および後室(オピストドモス)を含む内陣の外側の上方には、浅浮彫りで飾られたフリーズが周囲をめぐっていた。全長が一六〇メートルにおよぶこのフリーズは、パナテナイア祭の行列とそれを見守るオリュンポスの神々を表していた。

これら各部を飾る彫刻群は、建物自体の築造行程の進展に合わせ制作されていった。紀元前四四七年に建築の工事が開始されたとき、同時に、屋根を支える外壁に填め込まれるメトペーの制作も始められたと思われる。それは、遅くとも九年後の紀元前四三八年に、神殿の本尊である黄金象牙像が内陣に安置されて祝聖の儀式が行われたときには、九二面全部が完成していたはずである。建物の構造上やはり後から填め込むことのできないフリーズも、そのときまでに少なくとも大部分は彫りあげていたと考えられる。だが、外側の破風を飾る丸彫りの彫刻群は、建物自体ができあがった後からでも据え付けることができた。アクロポリスに出土した、神殿建設の費用を記録した碑銘は、この破風彫刻群の制作が紀元前四三二年にすべて終わっていたことを告げている。

もちろんこれら膨大な装飾彫刻の制作には、同時に大勢の彫刻家を取り組んだであろう。そして彼らを監督し、指揮する地位にいたのがフェイディアスであった。各部彫刻群の主題を創案し、その構図を決めたのも、彼であったと思われる。またフェイディアスは、実際の制作の過程にあってはそれぞれの彫刻家に技を教え、表すべき主題の精神を伝えたであろう。ときには、そしておそらく重要な箇所では、彼自身が鑿を揮って制作に携わったはずである。そしてこのことをプラトンと同時代のアテナイ人は、よく知っていたと思われる。アリストテレスは、「人体像作家」(Σκαυοτεχνικῶν)ポ

リュクレイトスと対比して殊更にフェイディアスを「石像彫刻家」(λίθων τεχνικῶν)と呼び、その技を称賛している(『ニコマコス倫理学』VI, 7)。古代の文献がフェイディアスの作と伝える彫刻作品は、すべてブロンズ像か黄金象牙像であることから、このプラトンの弟子の言葉は、明らかにフェイディアスのバルテノン装飾彫刻における仕事を指していたと考えられる。もちろんプラトンも、そこにフェイディアスの作品を見ていたはずである。

バルテノンを飾っていた彫刻群からは、二千五百年に近い時の流れにもかわらず、奇跡的ともいえるほど多くの断片が今日にこされている。もちろんわたしたちはそこに、フェイディアス自身の作と断定できるものを見出すことはできない。しかし、明らかに多数の彫刻家の異なる作風を見分けることのできるそれら断片は、いずれもその質において高度な水準に達しており、すべてに共通して、ある一人の偉大な美術家の創意を伝えている。そして、これらのこされた彫刻の断片にわたしたちは、現代の復原像やローマ時代の模刻像からは知ることのできない、フェイディアスの原像がもっていたであろう生きた息吹を感じ取ることができるのである。

東側の破風を飾る彫刻群は、神々の集いを表していた(図12)。

舞台は、神々の住まうオリュンポス山から、周囲を大洋オケアノスがめぐる世界の山へ変えられていた。その頂きでいま、女神アテナの誕生という奇跡が起こっていた。時は朝まだき、太陽神ヘリオスの馬車はオケアノスから昇り、月の女神セレネの馬車は、同じ大洋のなかへ没しようとしていた。この一瞬に奇跡は起こり、それは波のうねりのように中央から、まだ静寂のうちにある両端へと伝えら

れていった。南の端では、夜の奔放な騒ぎから想う酒の神ディオニユスが、まだ中央での出来事を知らず、ゆったりと横たわって昇りくる太陽神を迎えていた(図13)。北の端では美の女神アフロディテが、いつも連れ立つ説得の女神ペイトー(あるいは母親ディオネ)の胸元に身をあずけ、自信に満ちて優雅に安らいでいた(図14)。彼女もまだ、奇跡に対しては何の反応も示しておらず、自らの美しさに酔いながら、沈みゆく月の女神を見送っていた。

プラトンが、故郷のアクロポリスの上で日々まのあたりにしていたのは、このようなフェイディアスの作品であった。そのフェイディアスは、紀元前四三二年のバルテノンの完全な竣功を待たずしてアテナイを去り、オリュンピアに向かったと思われる。その地で、古代に△アテナ・バルテノス▽と並び称された巨大なゼウスの黄金象牙像が、その後彼の手によって制作されているからである。

フェイディアスの最期については、古代の文献はさまざまな情報をのこしている。プラトン以前にフェイディアスに言及している唯一の人アリストファネスは、紀元前四二一年に上演された彼の喜劇『平和』のなかですでに、フェイディアスがペロポネソス戦争勃発以前に、ペリクレスの政敵によって非道な目にあったことを伝えている(605-611)。『平和』のこの箇所についての古代の注釈者は、フェイディアスは黄金象牙像制作の際に黄金あるいは象牙の一部を横領した罪で訴えられたため、アテナイを去ってオリュンピアに行き、そこでその地の人々に殺されたとしている。プルタルコスによると、フェイディアスはペリクレスの政敵および美術家自身の

名声に嫉妬した人々によって、黄金横領の罪で告発され、それが無実であることが実証されるとつづいて、△アテナ・バルテノス▽のもつ盾に自らの肖像を彫ったという神への不遜の罪で告発され、獄中で病死あるいは敵の盛った毒薬で殺されたという(『ペリクレス伝』31)。

おそらくフェイディアスは、プルタルコスの伝えるようにアテナイの獄中で死んだと思われる。古代の多くの文献は、フェイディアスの比類のない業績として新しい神の像の制作を挙げている。他の如何なる神の像も、彼のつくった像ほどに神そのものを示すものはなかったという。近づき難い威厳と同時に人間に慰めを与える深い優しさをもつ神、この彼の神に対する新しい認識が、根源的には彼を破滅に追いやったのであろう。偉大な予見的認識、それは保守的な人間が常に恐れるものであり、そのような人々によってフェイディアスもまた、讒訴され、投獄されたのであろう。

プラトンは、このようなフェイディアスについて、「彼は実に素晴らしい作品をつくった」(ὁς οὐτως ἠσπικρατὸς καὶ ἀξίως ἔργα συνέσκησεν)と述べ、彼を同じ頃アテナイの、いや全ギリシアの知識人の尊敬を集めていた弁論家プロタゴラスと比較し、より価値のある人物として評価したのであった(『メノン』91D)。これは、一人の美術家が、省察的な散文でもってかくも感動的であたたかく称揚された最初の例であった。

図版典拠

- 1' 8' 12 : H. Knell, Perikleische Baukunst (1979). 2' 3' 4
 5' 11 (各節の名称は筆者による) : W. H. Schuchhardt, Geschichte
 der Griechischen Kunst (1971). 9 : W. Kraiker, Die Marelai der
 Griechen (1958). 7' 9' 10' 13' 14 : Lullies/Hirner, Griechische
 Plastik (1979)

(付記) ギリシア語の片仮名表記の際、幾つかの短い語、たとえば
 レートー、ニーケーなどの例外を除いて、長音は表記しなかつた。
 また、φは、フ音で表記した。

(なかやま のりお)