

ギリシア美術とプラトン(4)

イデアの形象

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 ポリュクレイトスとプラトン

〔『藝叢』第六号(一九八八年)所載〕

三 プラトンの美術否定

〔『藝叢』第九号(一九九二年)所載〕

四 イデアの形象

〔『藝叢』第十二号(一九九五年)所載〕

ギガントマキア

*... in scuto eius Amazonum proelium caelavit
intumescente ambitu, in parnae eiusdem concava
parte deorum et Gigantum dimicationes ...*

〔フェイディアスは、アテナ・パルテノスの(楯の膨らみをもつ外側をアマゾネスの戦い、コンカートの内側を神々と巨人族の戦闘で飾った)〕

プリニウス 『博物誌』XXXVI, 18

ギガントマキア、すなわち大地の女神ガイアが大地より

生み出した巨人族ギガンテスとオリュムポスの神々との戦い、それはギリシア人が想像した深秘で最も壮大な戦闘のイメージであった。

アテナイのアクロポリスの上のアテナ・パルテノスの神殿には、本尊として、彫刻家フェイディアスの手に成る高さ十一メートルを超える黄金象牙造の女神像が据えられていた。正面を向いて高く聳えるその女神像の向かって右側には、アッティカ人の祖エリクトニオスの蛇がとぐるを巻き、その外側に、女神の左手が掴む大きな円形の楯が立っていた(図1参照)。プリニウスの記述は、この楯の内側をフィディアスがギガントマキアの図で飾ったと報告しているのである。アテナ・パルテノス像が完成したのは、紀元前三八年のことであった。



図1 アテナ・パルテノス
ローマ時代の縮小模刻
アテナ、Nationalmuseum

紀元前三九〇年頃、アテナイの陶工区ケラメイコスのある陶工は、パルテノスの楯の図を手本にして、大きな混酒甕(クラテル)をギガントマキアの絵で飾った。南イタリアに輸出され、エトルリア人の墓に収められたその甕の一部が今日発見されている。そこに残された絵の断片は、わたしたちにおぼるげながら、フェイディアスのギガントマキアの様子を伝えている(図2、3)。

花の萼の姿をした、いわゆる萼型クラテルの胴の一部であるその断片には、上方に位置する神々の陣営を攻撃する巨人族、すなわちガイアの息子たちが見える。神々の陣営には、太陽神ヘーリオスと月の女神セレーネー、それに四頭立ての馬車の一部が残る。ガイア自身は、上半身を大地から浮かび上がらせている。巨人族の中では、銘記からエンケラドスとその名の知れる者のみが兜、楯、剣で武装した若い戦士として(図1、2左端)、他は身に獣皮を纏うだけの裸の荒くれ者として表されており、彼らは、岩の塊、石槌(ヒツツ)などの原始的な武器で戦っている。

画面の構成は、ギリシア絵画の伝統の中でまったく革新的であった。ゼウスの支配に対する謀反者の攻撃は、弧を

描く植物模様で飾られた一本の帯で囲まれた半円形の内から、その外の上方向へと向けられている。革新は、戦いの向きを水平方向から垂直方向へと変えたことである。それまで、ギガンテスと神々は同じ地平で対峙していた。ここでのギガンテスは、天に向かつて攻め昇っている。大地に生まれたものとオリュムポスの神々との戦い、この神話が内包する宇宙的深秘を真に理解したこの天才的革新は、おそらく偉大な美術家による発明であつたらう。クラテルを飾つた陶工は、彼ができる範囲で、その偉大な創意を陶器画に移したのであつた。

古代ギリシアの重装歩兵がもつ円形の楯は、大きさが持ち主の身長約半分、湾曲する本体とその周囲の平らな縁は木、皮、あるいはフェルトから成り、内側の中央に腕を通す輪、その延長上の周縁部に、中央の輪を通つた手が握る取っ手が付く。それらは、持ち主の身分に応じてさまざまに飾られ、高価なものにあつては、外側は浮彫で飾られたブロンズの板で覆われ、内側は皮あるいは厚手の布で上張りされ、多くの場合絵画で飾られた。それら上張りが、円を描く一本あるいは数本の帯状の金具で固定されていた

のである(図2、3左端の巨人族の持つ楯参照)。

アテナ・パルテノスの楯は、その直径が約五メートルあつた。この巨大な楯は、木で組み立てられ、外側は金色に輝くブロンズ、内側は木の板あるいは純白の象牙で覆われていたと考えられる。そしてその外側が浮彫によるアマゾンマキア、内側が絵画(あるいは銀上の象嵌)のギガントマキアの図で飾られていたというのである。

陶器画の断片は、このアテナ・パルテノスの楯内側の図の様子を伝えていたのである。植物文で飾られた弧状の帯は、実際の楯の円形帯状の金具を写したものであつたらう。それは、大地の領域を神々の遙かなる天上の宮居から分かつ天穹を意味し、それに沿って地平近くにヘーリオス(太陽)とセレーネー(月)が、昇りあるいは沈もうとしているのである。

しかしたとえクラテルの絵が完全に残されていても、それがただちに原図の復原に役立つというのではない。陶器とアテナ・パルテノスの楯では、絵の担い手としての規模が違う。直径約五メートルの楯にあつては、たとえその内側がとぐるを巻くエリクトニオスの巨大な蛇で多くを隠さ

れていたとしても、¹、昇るヘーリオスと沈むセレーネーの間の天穹の上には、オリュムポスの神々のための空間は十分にあつた。かなりの数の神々が、ゼウスを中央にして、ある者は馬車を駆り、ある者は馬にまたがり、またある者は自らの足で立つて、眼下の敵を威嚇していたに違いない。それに相当して、天穹の下のギガンテスの数もまた多かつたはずである。

ギリシアの古い伝説は、巨人族と神々の戦いの場としてヴェスヴィオス近くのフレグラの野、あるいはその他の特定の地名を伝え、美術もそのように描いてきた。フェイディアスはしかし、その戦場を全宇宙に拡大した。球形の宇宙という概念は、同時代の自然哲学者たちによつて唱えられはじめたばかりであつた。大胆にも、アテナ・パルテノスの楯はその新しい概念を具象化する場とされたのである。植物紋様で飾られた帯状の金具は天穹、その外側は至福なる神々の在すところとされたのである。ギガントマキア神話の宇宙的イメージでの解釈がフェイディアス自身の創意であつたのか、あるいは詩あるいは哲学が先行したのか、わからない。だがいずれにしても、直径五メートルにおよぶ楯に描かれたこの深秘で壮大な絵画的幻想が、若き

日のプラトンに鮮烈な印象を与えたであろうことは、十分に想像され得る。このソクラテスの若い弟子もまた、神話を最新の天文学的知識と結びつけようと、認識の世界を具體的なイメージで説明しようと、悪戦苦闘していたのであつた。

プラトンが対話篇『ソフィステス』で展開させる哲学者たちの間での「飽くことなき戦い」(ἀνάετος μάχη)のイメージ(264a)は、フェイディアスの絵画的幻想と結びつく。哲学者たちの間での「飽くことなき戦い」、ここでは、真の实在を物体の中に見ようとする唯物論者と真の实在を非物理的な認識による表象(εἶδη)とみなす唯心論者が対峙する。この両者の戦いをプラトンは、まさにギガントマキアに譬えたのでつた。

エレアから客人 一方の側の人たちは、すべてのものを、天上の目に見えない世界からこの地上へと、引きずりおろそうとする、一文字通り岩々や木々を両手で抱きかかえながらね。というのは、この人たちは、

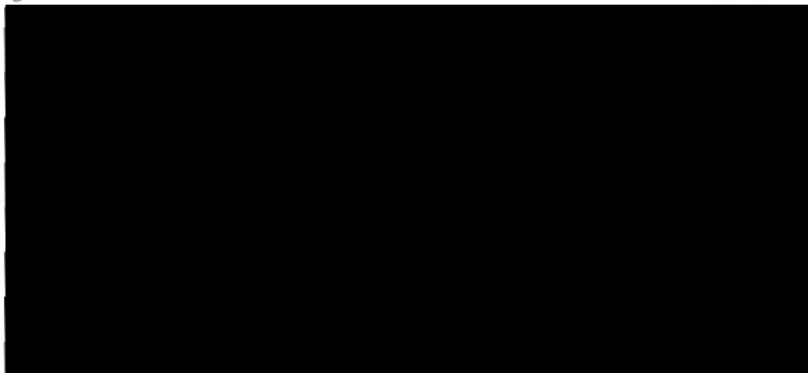


図2 図3の書き起こし

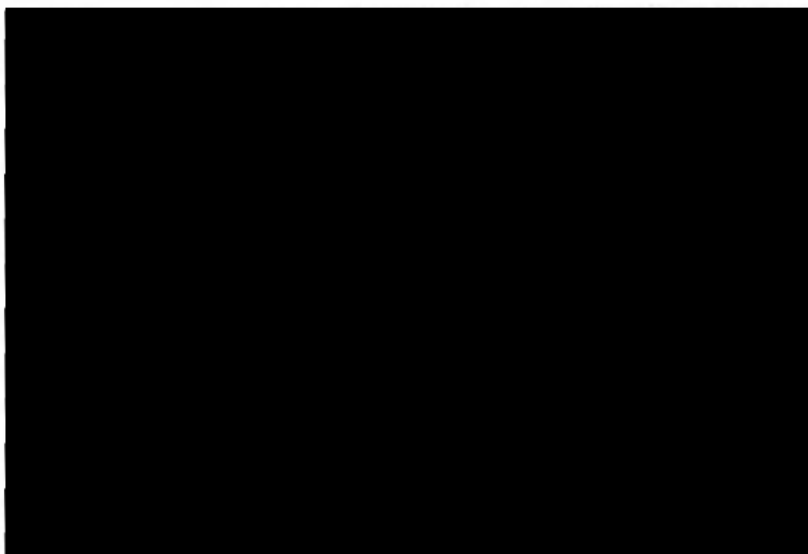


図3 混濁斑（クラテル）断片
ナポリ、Nationalmuseum

すべてそのような事物をしつかりとつかまえながら、何らかの手ごたえと手触りを与えるもの、ただそのようなものだけがあるのだと、強硬に主張しているのだから。つまり彼らの規定によれば、物体と実在とは同じものなのであって、もし彼ら以外の誰かが、物体性をもたないような何らかのものがあることを主張しようものなら、彼らは頭から軽蔑して、もはやその他のことにはいっさい耳を貸そうとしないのだ。

テアイトス まったくのところ、あなたのおっしゃったのは、恐ろしい人たちですね。というのは、この私もこれまでに、たくさんのそういった人たちに、出くわしたことがありますので。

エレアからの客人 そう、だからこそ、彼らを相手に論争する人たちは、きわめて用心深い態度で、どこか上方高く目に見えない世界を拠点として身を守ろうとするのだ、――真の実在とは、思惟によってとらえられる非物理的な或る種の「形相」であることを、何と少しでも認めさせようとはがんばりながらね。そして、先の人たちが奉じるもろもろの物体、彼ら反対派が真実在と説くところのものを、議論のなかでばらばらに

粉碎して、それは実在ではなく、動きつつある成り行き（生成）の過程にすぎぬもの、と呼んでいる。両陣営の間には、こうした論点をめぐって果てしない戦いが、テアイトス、つねにたたかわれてきているのだ。

(246a-c)

（藤沢令夫訳）

ギガントマキアの幻想、宇宙の舞台、上と下、対峙する両者の陣営としての天と地、唯物論者が両手で抱きかかえる「岩」(πέτρα)と「木」(ξύλον) 文字通り訳せば「櫂の棍棒」、それらすべては、このプラトンの譬え話の背景にフェイディアスの作品があることを語っている。対話篇では、「岩の塊」や「櫂の棍棒」が武器として使われることが暗黙のうちに前提とされている。それがフェイディアスの作品に対するプラトンの哲学的解釈である。巨人族の手にする「岩の塊」や「櫂の棍棒」は、武器であると同時に、唯物論者の唯物的実在論のデモンストレーションの役目も果たしているのである。彼らは、みずからの感覚で把握し得る真理でもって、思惟でもってのみ捉えられんとする唯心論者の真理と戦っているのである。

天穹を越えた領域

唯物論者と唯心論者の「飽くことなき戦い」だけでは無い。フェイディアスの絵画的幻想は、プラトンの形而上的思索を別の、さらに豊かな詩的イメージへと飛翔させた。

対話篇『ファイドロス』の中でプラトンは、ソクラテスの口を借りて、魂の永遠性についての雄大な寓話を展開する。ここでは、天穹を越えた遙かなる領域に到達せんと上昇を繰り返す魂は、有翼の二頭立馬車に譬えられる。その馬車は、それぞれが翼をもつ、資質も血筋も良い高貴な馬、資質も血筋も悪く品のない馬、それらを操る馭者との三者から成るとされる。その魂の馬車が、天に向かつての飛行を試みるのである。その際、魂の或るものは翼を失って墜落し、土から成る肉体と結びついて「死すべき生きもの」を生む。だが他の、神々に似るなにかをもつ魂は、その神々との類似によって翼を育まれ、さらに高くへと上昇するのである。

「―さて、天界においては、まずここに、偉大なる指揮者ゼウス、翼ある馬車を駆り、万物を秩序づけ、万物を配慮しながら、さきがけて進み行く。これにしたがうのは、十一の部隊に整列された神々とダイモーンの軍勢。これはつまり、炬をまもる女神ヘステアのみはひとり、神々のすみかにとどまるからである…… まことに、この地球の内側には、あまたの祝福された光景、あまたの祝福された行路があり、幸福な神々の種族は、それぞれ自らの任務をはたしつつ、この幸多き旅路をめぐり歩くのである。この行進について行くことをのぞみ、しかもついて行くことのできる者は、誰でも行進に参加する。神々の合唱隊には妬みというものが無いのだから。

けれども、饗宴におもむき、聖餐にのぞむときがくると、彼らは、地球のはてを支える穹窿のきわまるところまで、けわしい路をおかしてのぼりつめる。神々の馬車は、馬たちの力がつり合い、手綱のさばきも容易であるから、この道程を足どり軽く進んで行く。だが、神以外のものの馬車にとっては、それは苦難の多き道りではある。ほかでもない、悪い性質をもつほ

うの馬が、馭者によって立派に訓練されているのでな
いかぎり、地のほうに傾き、彼を下へと引くことによ
つて、重荷となるからである。かくしてこのとき、魂
には、世にもはげしい労苦と抗争とが課せられること
になる。不死と呼ばれるものの魂は、穹窿のきわまる
ところまでのぼりつめるや、天球の外側に進み出て、
その背面上に立つ。回転する天球の運動は、そうして
立った魂たちを乗せてめぐりはこび、魂たちはその間
に、天の外の世界を觀照する。

天のかなたの領域のことを、地上の詩人の誰ひとり、
それにふさわしく讃えうたつた者はなく、これから先
もけつしてないであろう……

まことに、この天のかなたの領域に位置を占めるも
の、それは、眞の意味においてあるところの存在―色
なく、形なく、触れることもできず、ただ、魂のみち
びき手である知性のみが観ることのできる、かのへ実
有である。眞実なる知識とはみな、このへ実有に
ついでに知識なのだ。……

魂はこのほかに、さまざまの眞實在を同じように
して觀照し終え、その饗宴を楽しんでしまうと、ふた

たび天の内側にはいつて、すみかへと帰つて行く。
……」(246e-248b)

(藤沢令夫訳)

神々とともに上昇をはじめた魂は、天穹内の「あまたの
祝福された光景、あまたの祝福された行路」のある領域、
すなわち「コスモス」(κόσμος)に至り、そこを彼らのすみ
かとする。このコスモスの頂き、すなわち「天球のはてを
支える穹窿のきわまるところ」(ἄκρα ἢ πρῶτον
ἀράς) 文字通り訳せば「天の下の穹窿の最も高いところ」、
それはいわばアクロポリスであり、そこで神々は一
堂に会し、祭典や饗宴を催す。だがそのアクロポリスに、
悪い馬が重荷となつて邪魔する魂にあつては、それが馭者
によつて巧みに訓練されてないかぎり、下方へと引かれ、
馬車ははげしい労苦と抗争のすえ、やつとのことて昇り着
く。しかし神々の馬車は、ただ高貴な馬にのみ牽かれるの
であるからその足並は軽い。そして祭典や饗宴が終わると
神々はさらに高くへ昇り、天の外に出てついに「天穹の
背の上」(ἐπι τοῦ τοῦ οὐρανοῦ ὀπίσθεν) に立つ。そこ
で彼らは宇宙の回転運動に運ばれながら、「天穹を越えた領

域)〔*ὑπεροψῆωνος τόπος*〕を眺めやり、そこに位置を占める「真の意味においてあるところの存在」〔*ἡ οὐδία βίωσις οὐρα*〕の悦ばしい光景を楽しむ。

「以上が神々の生である。ではこれに対して、ほかの魂たちはどうかという、まずそのなかで、最もよく神につき従い、最もよく神に倣う魂は、馭者の頭をあげて天外の世界に超出させ、回転する天球の運動に神々とともに運ばれながら、馬たちにわずらわされつつも、かろうじてもろもろの真実在を観得する。また、ある魂は、ときには頭を天外にもたげ、ときには天球の中に沈み、馬たちが暴れるものだから、そのために、真実性のあるものを目にするけれども、あるものを見そこなう。しかし、そのほかの魂たちといえ、いずれも上の世界を切なく求めないものとはなく、神々の行進について行こうとするものの、力および、天の表面の下側から出られないままいっしょにめぐり運ばれ、互いに他の前に出ようともがきながら、踏み合ひ、つき合ひする。かくしてそこに起こるのは、言語に絶した擾乱と抗争と辛苦の汗とであつて、馭者の不

手際のために、多くの魂がかたわものとなり、また多くの魂が多くの翼を傷つき折られるのは、じつにこのときなのである。これらの魂たちはみな、はなはだしい労苦に疲れはて、真実在の観照によつて浄められなままに、そこを立ち去つて行く。立ち去つてからのち、彼らは、思わくをもつて身を養う糧とする。」〔*Soga*、

6

(藤沢令夫訳)

プラトンがソクラテスに託して語るこの寓話は、まさにフェイディアスの最も充実した様式の壮大な造形的幻想以外のなにもでもない。その広大で深秘な宇宙観、その絵画的布景は、ヘーリオスは昇り来りセレネーは沈み行く時空での女神アテネの誕生、パンドラの誕生を描くパルテノン東側破風彫刻およびアテナ・パルテノス像台座浮彫〔『藝叢』五号「フェイディアスとプラトン」参照〕、そしてギガントマキアの楯内側裝飾図²、³参照とまさに同じものである。天の内と天の外を境する天穹は、ここでも、楯の裝飾弧状金具に一致するのであらう。フェイディアスの天に向かつて突撃するギガントスの上下下の混乱は、

「互いに他の前に出ようとものがきながら、踏み合い、つき合い……言語に絶した擾乱と抗争と辛苦の汗」にまみれるプラトンの魂の馬車の騒擾に繰り返されている。プラトンの神々は、フェイディアスの場合と同様「天穹を越えた領域」にあつて、高貴な馬車を足どり軽く駆る。「十一の隊列に整然と秩序づけられた神々とダイモーンの軍隊」は、フェイディアスの絵からの直接の継承ではないであろう。しかしそれは、ギガントマキアの巨人族を迎え撃つ神々の隊列を連想させるに十分である。

さらに両者を結びつけるもう一つ証。神々の行進の際、オリュムポスの十二神のうち「ヘステシアのみはひとりあとにとどまる」とプラトンは強調する。これは、プラトンの形而上学とはまったく関係のないことである。フェイディアスのギガントマキアにあつても、巨人族の母ガイアが神々と別してただひとり、天穹の下の大地にとどまっている(参照)。そして、当時ヘステシアは、「学者」たちの間で、ガイアと同一視されているのである。

καὶ Ἰαία μήτηρ Ἑστίας θεῶν οἱ σοφοὶ βροτῶν
καλοῦσιν ἡμέμιν ἐν αἰθέρι.

(そして母なるガイア、だが学者たちはあなたをヘステ

シアと呼ぶ、あなたがエーテルの中に在すから)

エウリピデス断片 fr. 944N.

天穹の上の神々

『フアイドロス』の寓話によると、われわれは、神というものを——それを見たこともじゅうぶんに考えたこともないままに——何か不死なる生きものとして、すなわち(死すべき生きものと同じく)魂と肉体をもち、しかも(死すべき生きものとは違って)魂と肉体は永遠に結合したままでいるものとして、その「姿をつくりあげろ」(κἀεἶπαι)という(246c)。その神は、地上を離れ、遙か高みへと昇りつめて「天穹の背の上」に立ち、「天穹を越えた領域」をすみかとする(247b-c)。そして、その領域でイデアとともにあるとき「神はまさに神として在る」(πρὸς αὐτοὺς θεῶν ἐν βελίῳ ἐστίν) という(249c)。

ギリシア美術は紀元前七世紀以来、「見たこともない神」を人間と同じ形で表わしてきた。そして後期クラシックの

彫刻家ブラクシテレスは、「まさに神として在る神」の像をつくつたのである。

アテナイに生まれアテナイに住んだブラクシテレスは、生涯プラトンのアカデミアの隣人であつた。この彫刻家の華々しい活躍期は、プラトンの晩年の数十年に重なる。プリニウスは、この美術家の最盛期を紀元前三六四―三六一年とする（『博物誌』XXIV, 50）。だが、古代の文献に五〇点以上の作品を伝える彼の制作活動は、紀元前三二〇年頃にまで及んでいた。

プリニウスは、ブラクシテレスには手に持つ矢で這い寄るトカゲを狙う若いアポロンのブロンズ像があつたと伝える（『博物誌』XXIV, 70）。『ザウロクトノス』（トカゲを殺す者）と呼ばれたその作品からは、ローマ時代に多くの模刻像がつくられ、今ヴァチカンにある大理石像はそのうちのひとつとされる（図4, 5）。左足を右足の後方に退げ、傍らの樹に左腕を軽く寄りかけてアポロンは、その木の幹を這いのぼるトカゲを見つめる。頭はリボンで飾られ、長い髪はうなじで髻に纏められている（図3）。

少年のアポロンは、子供にあつては残酷とはいえない遊びに、ただ無心に没頭している。この行為がどの程度まで古いアポロンの神話と結びついていたのか、今日の我々にはわからない。トカゲは竜のビュトンを暗示し、後の神託の地デルフォイをめぐるこの怪物との戦いを予兆していたのだろうか。あるいは、トカゲを殺すことに、人間を病や苦しみから解放するこの神の浄めの力を見たのだろうか。あるいはまた、鼠を追ひ払うものとして崇められていたこの神は、トカゲを殺す神としてもまつられることもあつたのだろうか。

しかし、たとえ主題が古い神話によるものであつたとしても、その表し方はまったく新しかった。

身のこなしや四肢の動きは、ただ彼の行為をあきらかにすることのみに集中している。少年アポロンは、誰かに見られていることなどまったく気づいていない。神の像であれば、礼拝の対象としてつくられたのであろう。しかし遊びに耽るこの神に、礼拝者を意識する気配は微塵もないのである。

前期クラシックの神々の像は、超人間的な威厳と気高さ

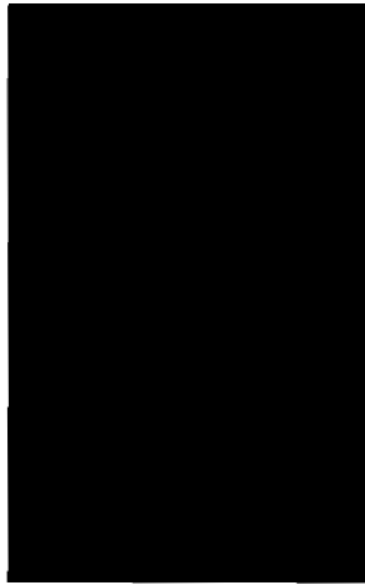


図4 「ゼウロクトノス」
ローマ時代の模刻
ローマ、Museo Vaticano

でもって礼拝者を圧倒した(図1参照)。だが、ブラクシテレスの神は優しく、瑞々しく、幸福そうで可憐である。それゆえ人々は、ブラクシテレスの神を人間界に降ろされた「人間化された神」と考え、そこにギリシア・クラシック美術の世俗化を見ようとする。それは間違いである。ブラクシテレスの神は、かつての神以上に、近寄りがたい存在なのである。このアポロンの像の前に無心で進み出た礼拝者は、神が、彼だけのきよらかに輝く静寂の世界で、神だけに許された至福の時を過ごしているのを見て、身のふるえる思

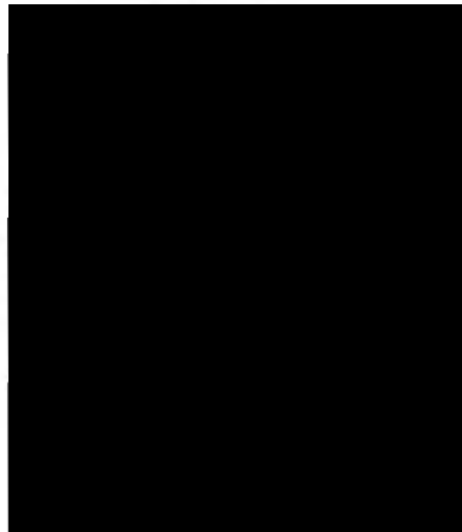


図5 図4の頭部

いをするであろう。この神は、苦難に満ちた人間とは別の生を送る「幸福な神の種族」(γεννα ἕνεος εὐδαιμονίου) (『ファイドロス』247a) に属し、みずからの領域にあって「まさに神として在る神」なのであった。

美のイデア

プラトンの対話篇『ファイドン』の中でソクラテスは、

獄中で毒をおおぐその日、居合わせたケベスに、ものの美しさの原因について語る。彼はまず「何か美そのものといったもの」(τὴ καλὸν αὐτὸ)が存在するとし(100b)、このことを前提として話をすすめる。

「…美そのもののほかに、なにかが美しくあるとすると、それが『美しくある』というのは、かのへ美そのものをまさにそれが分有しているからなのであって、けつして他のなにを原因としているのでもない」

「もうそれ以外にいろいろと賢く考えられた原因については、学ぶこともなければ理解することもできないのだ。いや、ひとがもし、このしかじかのものは、鮮明な色彩をもっているがゆえに美しいとか、あるいは形状のゆえにだとか、その他それに類するものを原因としてあげたにしても、わたしはそのような一切のものに別れをつける。というのも、そのようなものの中ににおいては、いつもわたしは混乱させられるからだ。で、単純に、素朴に、そしておそらく愚直にでもあろうが、わたしは自分にこのことだけをたく保持しているのだ。すなわち、このものを美しくあらし

めているのは、ただかのへ美の自体の、現在といおうか、もしくはその共有といおうか、とにかくそれ以外にはない」と。…とにかく、美しいものは、すべてへ美によって、美しくあらしめられているのだ」

(100c-d)

(松永 雄二訳)

プラトンにとって、美とされる範囲は広大であった(「ヒッピアス(大)」参照)。しかしここ『ファイドン』で、それが何ゆえ美しいかと問われているのは明らかに、形と色をもつ、視覚の対象としての美しいものである。別のところでプラトンは、そのような目に見える美しいものの例として、少女、馬、堅琴(「ヒッピアス(大)」289c)、あるいは黄金、装身具、美少年、美青年(「饗宴」211d)などを挙げている。そして、世の賢者は、それら目に見えるものが美しいのは、たとえばそれらが「鮮明な色彩をもっている、あるいは形状のゆえに」文字通り訳せば「鮮やかな色彩、はつらつとして形態」(ἢ χρῶμα εὐαδέος ἢ οὐσία)をもつからだという。だが、このような世の賢者の意見に対してプラトン自身は、それらが美しいのはただ、それらが

美そのもの、すなわち美のアイデアを「現在」(καρτερία)あるいは「共有」(κοινωνία)しているからだという。美しいものは、すべて美のアイデアによつてこそ美しくあらしめられていっているのである。

その美のアイデアについてプラトンは、対話篇『饗宴』の中で、マンティネイアの巫女ディオティマに次のように定義させる。

「それはまず第一に、永遠に存在して生成も消滅もせず、増大も減少もしないものです。次に、ある面では美しいが他の面では醜いというのではなく、ある時には美しいが他の時には醜いというのでも、ある関係では美しいが他の関係では醜いというのでもなく、またある人々にとつては美しいが他の人々にとつては醜いというように、ある所では美しいが他の所では醜い、というものでもないのです。さらにまた、その美は見る者に、何か顔のような恰好をして現れるものでなく、また手や、そのほか身体に属するいかなる部分の形をとつて現れることもないでしょう…それ自身、それ自身だけでその自身とともに、単一な形相を

もつものとして永遠にあるのです。ところがそれ以外の美しいものはすべて、いま述べたあの至上の美を分ち持っているのです」(211a-b)

(鈴木照雄訳)

そしてマンティネイアの巫女は、一段一段と階段を昇るようにして、人がこの美のアイデアに近付いて行く過程を語る。すなわち、エロスとは美への愛である。美への愛は、美しい愛人への愛ではじまる。つづいて、その美しい愛人への愛は、すべての肉体的形態の美に対する愛へとすすみ、さらには、魂の美に対する愛へと至り、そして最後に、美のアイデアをみるところまで昇りつめる(211c)。そして、

「まさに比処においてこそ、その生活が人間にとつて生きるに値するものとなるのです。なぜなら、その者は美そのものを観ているからです。ひとたびあなたがこの美を見るならば、それは(この世界でひとが夢中となりいっしんをささげる)黄金や衣裳の比ではなく、世の美少年美青年の比でもないと思われれるでしょう」(211d)

ディオティマはさらに続ける。

「それでは、いったいどういうことになるかとわたしたちは考えるでしょうか—もし誰かが美そのものを純粹清淨無雜の姿で見て、それを人間の肉や色や、そのほか数多くの死滅すべきつまらぬものにまみれた姿においてではなく、かえてその神的な美そのものを単一の形相をもつた姿において観るということが、誰かに起る場合には…」(211e)。

ディオティマの先の定義(211a-b)によると、美のアイデアは永遠であり、不変であり、たった一つのものであって、けつして多様に在り得るものではなかった。すなわちプラトンにとっては、美のアイデアもまた、他のあらゆるアイデアと同様、色なく、形なく、ただ知性によってのみ認識されるものである。だがこの美のアイデアは、美についての思索のうちで、次第に具象性をおびてくる。そして最後には、「美そのものを純粹清淨無雜の姿で見る」と、「すなわち」[澄明で純粹で混ざりけなく見る]こと「(αὐτὸ τὸ καλὸν ἰδεῖν εὐκρινεῖς, καθαροῦ, κλειροῦ)」さらに「人間的な肉や色、その他多くの死すべき虚飾にまみれる

ことなく」(μη ἀνθρώπου σαρκῶν τε ἀδραστηρίων καὶ κρημάτων καὶ ἕλληος πολλῆς φλυσιῆος θυμητός)「神のような美そのものを単一の形相において凝視する」と「(αὐτὸ τὸ βεῖον καλὸν μονοειδὲς καρτεῖν)」が強調されるのである。ここでのこの記述の具象性は、このときプラトンの胸のうちには、美のアイデアが目に見える具体的な像(イメージ)として浮んできていたことを語っている。

『ファイドロス』の中の魂の寓話においては、神々のすみかである天穹の外の領域がアイデアの世界であった。そしてそこでのアイデアは、「色のない、形のない、非物質的」(ἀκρίατος τε καὶ ἀσημάτωτος καὶ ἀσφής)な存在であり、ただ「魂のみちびき手」(ψυχῆς κυβερνήτη)「すなわち知性のみが、それをみることできた(247c)」。しかしここでも、美のアイデアだけは違っていた。

「たしかに、〈正義〉といい、〈節制〉といい、また、そのほか、魂にとって貴重なものも数々あるけれども、この地上にあるこれらのものの似像の中には、なら

光彩もない。ただ、ぼんやりとした器官により、かうじて、それもほんの少数の人たちが、それらのものを示す似像にまで到達し、この似像がそこらかたどられた原像となるものを、観得するにすぎないのである。けれども「美」は、あつとき、それを見たわれわれの眼に燦然とかがやいていた」(250b)

(藤沢令夫訳)

あつときとは、われわれの魂が神々の行進に加わつて、天穹の上のアイデアの世界を垣間見たときのことである。そのとき美のアイデアは、他のアイデアと違つて燦然と輝いていたというのである。しかも、われわれにとつて視覚こそは、肉体を介して受けとる知覚の中でいちばん鋭いものであるから、われわれはこの世界にやつてきてからも、その美をわれわれの持つその最も鮮明な知覚をとおして、最も鮮明に輝いている姿のままにとらえられることができるというのである(250c)。すなわち、地上にあつても人は、美のアイデアと同じものを見ることができるといふのである。

「美」をさながらうつした神々しいばかりの顔だちや、肉体の姿などを目にするときは、まず、おのの

きが彼を買き、あつときの畏怖の情の幾分かがよみがえつて彼を襲う。ついで、その姿に目をそそぎながら、身は神の前に在るかのように、怖れ慄む。もし、いたく狂える者よと思われるのを恐れていなかつたとしたら、聖像や神に対するごとくに、彼はその愛人にいかにえを捧げることであろう」(251a)。

こゝでは、愛人の「美を完全に模倣した神に似た顔立ちや身体」(*θεοειδὲς πρόσωπον ἢ τινα σῶματος, κάλλος ἐν μεμυνημένον*)は、「神像」(*ἀγαλματα*)と較べられている。そしてさらに、地上のかくのごとく美しい愛人を見た魂は、かつて天穹の上でみた美のアイデアもまた「聖なる台座の上に立つている」(*ἐν ἀγνεῖα βάθρῳ βεβαῶαν*)のを想い出すのである(251b)。

プラトンは、美のアイデアに、聖域に立つ神の彫像を思い浮かべていたのである。そして、美のアイデアについてのこのプラトンの表象に、確たる形を与えたのが、後期クラシックの美術家たちであった。そしてその代表が、彫刻家ブラクシテレスだったのである。

『クニドスのアフロディテ』

「プラクシテレスの活躍期については、私はすでに
 ブロンズ像作家に関する巻で述べた。プラクシテレス
 はしかし、大理石の仕事にこそ卓越していた。彼の作
 品は、アテナイではケラメイコスに見ることができ
 しかし、彼の手に成るものだけでなく、全世界のあら
 ゆる美術作品は、彼のウエヌス像によって凌駕される。
 多くの人々がただこの像を見るために、クニドスへの
 船旅を企てた。プラクシテレスは二つのウエヌス像を
 つくり、両者を同時に売りに出した。その一つは着衣
 像であり、それゆえコスの住民がこの像を求めた。美
 術家は両像に同じ価格をつけ、コスの住民が先に選択
 することができたからである。彼らには、着衣像は謹
 厳な風紀を育成するのに相応しいと思えたからであ
 る。コスの住民に非難された像をクニドス人が買い求
 め、この像が他方よりいっそう有名になったのである。
 後にニコメデス王はこの像をクニドスの住民から買
 い取ろうとし、その代償としてクニドスが担っていた

莫大な負債を帳消しにすることを申し出た。しかしク
 ニドスの人々は像から離れることを希まず、経済的な
 困難と闘うことを選んだ。彼らは正しかった。という
 のは、この像でもってプラクシテレスはクニドスを有
 名にしたからである。この像が安置されている堂は、
 像をあらゆる側から見るができるよう、完全に開
 かれるようにつくられている。どの側から見ても、像
 は同じ程度に感嘆されるのである。伝承によると、あ
 るとき一人の若者がこの女神像に恋慕し、夜、堂に隠
 れ、像と情を交したという。像に見える染みは、なお
 その跡をとどめるものであるという。

クニドスには、ブリュアクシスのリベル・パートル
 (バックス)像、スコパスのリベル・パートル像とミ
 ネルヴァ像など、高名な美術家の手に成る他の大理石
 像もある。このような美術品の中で、一般にはただプ
 ラクシテレスのウエヌス像だけが話題になること自
 体、この像の名声の最大の証であるといえよう。」

フリニウス 『博物誌』 XXXVI, 20-22

美術史学は、はやくも十八世紀に、古代の遺品の中から

『クニドスのアフロディテ』の模刻（コピー）を発見した。以来、今日までに確認されたコピーの数は、等身を超える大理石像に限っても約五〇点に及んでいる。それらを基に原作の再構成を試みたのが、図6の石膏像である。

われわれには裸のヴィーナス像はあまりにも知られているので、この女神をはじめ裸体で表したことが如何に大胆なことであったかを、今日想像することは難しい。この女神に対する紀元前五世紀までのギリシア人の観念は、その姿を裸で表わすこととは相いれなかつた。紀元前四世紀になつてはじめて、美しい肉体は美の女神の本質とみなされるようになったのである。おそらく絵画には前例があつたであろうが、彫像においては『クニドスのアフロディテ』が、プリニウスが伝えるように、女神を全裸で表した最初の作品であつたろう。

美の女神アフロディテを裸で表わすこと、それは神の世俗化、人間化ではない。否、その逆で、この女神はいまや、地上の日常性を遠く離れ、遙かな天穹を越えた領域をすみかとするのである。『クニドスのアフロディテ』は、プラトンがいう、エロスによつてイデアの観点にまで高められた魂がイデアの世界にみる「へ美」そのもの（美のイデア）の

純粹清淨無雜な姿、人間の肉や色、その他一切の虚飾にまみれぬ姿」（『饗宴』211e）なのである。

裸体であることを彫刻家は、水浴のために衣を脱いだ瞬間の女神を表すことで理由づけた。『クニドスのアフロディテ』は、小アジアの西海岸に位置する港町クニドスに祀られる *Ἀφροδίτη Ἐπιχώρα*（無事の航海を護るアフロディテ）の本尊であつた。いま女神は、船乗りのために波をしずめんと、その波を生むエレメント、すなわち海と、婚を結ぼうとしているのである。

アフロディテは、浄めの水をいれた水甕の上に脱いだ衣を左手でゆつたりと下ろしている。右手は自然の動きで前を覆い、それにつれて、上体も僅か前方に傾く。右足の踵から上方へと萌えのぼるS字線に貫かれた体軀は張りをもつて成熟し、左に振られた頭部の視線は遙か遠くをみやる。真中で分けられた波打つ髪は、一本の幅の狭い二重に巻かれたバンドでまとめられ、後方で髷に束ねられている。その楕円形の顔、広い三角形の額、その額から下方に真つ直ぐに伸びた鼻、深みに沈むまなこ、軽く開いた豊かな唇、それらは、以後の美術を拘束する女性の目鼻立ちの

典型を形づくっている。だがここには、後代の裸体像に見られるような、ことさらに膨らむ乳房、媚びを迎える笑窪といった、個性的魅力を示すものは何もない。ここにあるのは、優しい丸みをもった面をつらねて伸び伸びと展開する「大いなる形」である。人間的なるものは、神的なるものへと高められているのである。

岩地のクニドスのキュプリスをみれば、お前は、

「石の女が石にさえ火をつける」と言うだろう。

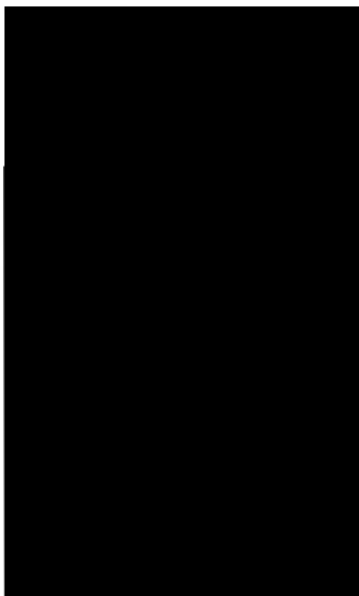


図6 「クニドスのアフロディテ」
石膏複製原 現存せず

……

『ギリシア詞華集』 Palatina 16. 167

プリニウスも、『クニドスのアフロディテ』に恋をした若者が、夜ひそかに像と情を交し、その石に染みを残したという。このほかに、この女神像に関する古代の記述の中には、多くの似たような逸話が語られている。もちろん、この女神像の官能的な魅力の虜になった者もいたであろう。魂の馬車にあっても、放縦な馬がより強ければ、その

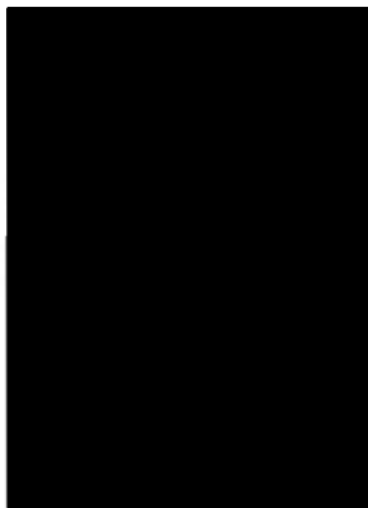


図7 「クニドスのアフロディテ」
頭部、ローマ時代の模刻
パリ、Musée du Louvre

馬車は美しいものにがむしゃらに突進するのであるから
 (「ファイドロス」254a)。だが、それらの逸話からは、こ
 のアフロディテ像の美の力にくらべればあまりにもはかな
 い、死すべきものの生命の哀れも見えてくる。

永遠をみつめる眼差、すべてをあらわにしながらもあら
 ゆる恥じらいを超えた大いなる姿態、そこには、死すべき
 もの、「悪しき馬に引きずられる魂」の立ち入る余地はない。
 ここに美の女神アフロディテは、〈美〉そのもの、美のイデ
 アとして、顕現しているのである。美のイデアは、イデア
 の世界にあつてすでに燦然と輝いていた、とプラトンはい
 う。さらに、彼の世界でその輝く美を垣間見たわれわれの
 魂は、この世界にきてからもそれを、われわれの感覚の中
 で最も鮮明な感覚である視覚をとおして、最も鮮明に輝く
 ものとしてとらえる。何故なら、もろもろのイデアのなか
 で美のイデアのみが、ただひとり美のイデアのみが、この
 感覚の世界にあきらかに姿を顕わすのであるから(「ファイ
 ドロス」250d-c)。「クニドスのアフロディテ」は、このプラ
 トンの言葉に応えた彫刻家ブラクシテレスによる、美のイ
 デアの形象化であった。

シュンボシオン

パフォスの女キュテラが海を渡ってクニドスに來た、
 みずからの像をこの地で見たいと。

周囲を屋根で覆われた堂で、ぐるりと回ってよくよく
 みたあと、

女神は声をあげた、「ブラクシテレスは何処で私の裸
 をみたの？」

ブラクシテレスは見ているのではない、それは神に対する冒
 瀆であるから、

だが鉄はパフォアスの女を、まさにアレースがみたい
 と希んだように彫ったのだ。

『ギリシア詞華集』Palatina 16, 160

プラトン作と伝えられるエピグラムの一つである。

「クニドスのアフロディテ」は、その様式および水甕の
 形から紀元前四四〇年頃の作とみなされ、プラトンは紀元
 前四四七年に没している。プラトンがこの女神像を見た可
 能性はないであろう。またエピグラムに漂うエロティシズ

ムも、ギリシア末期あるいはローマ時代のものである。しかし疑いもなく、プラクシテレスはプラトンの声を聞き、プラトンはプラクシテレスの作品を見ていた。哲学者が世を去ったとき、彫刻家は四〇代後半の働き盛りであった。

二人が生まれ、そして二人がそのほとんどの生涯をおくったアテナイの当時の住民は、十万人から十五万人くらいであったと推定される。そのうちで市民権を有するもの、すなわち十八歳以上の男性は、三万あるいは四万を算えたであろうか。(あるイギリス人は、誇らしげにオックスフォードやケンブリッジと較べている。)だがその市民は、歴史上最も香り高く、しかし最も非妥協的な演劇を観るために、ほぼ一日を固い腰掛けの上で過ごす者たちであった。この都市以外のどんな社会が、ソクラテスのような人物を生み出すことができたであろうか。彼は一語も書かず、一学説も講ぜず、ただ対話することによって、人類の思想の流れを変えたのである。

このような小都市にあって、哲学者が美術家やその他の知識人と孤立して、あるいは美術家が哲学者を無視して生

活することが可能であろうか。むしろ、彼らは日々出会い、互いに影響しあっていた、と考えるほうが自然であろう。

たとえば対話篇『饗宴』をみてみよう。悲劇作家アガトンがコンクールでの優勝を祝って催したこのシュンポシオンの客には、哲学者ソクラテスのほかに喜劇作家アリストファネス、医師エリクシマコスがおり、あとからは、他の酒宴で酩酊したのであるう若い貴人アルキバデスも闖入してくる。この種のシュンポシオンは、紀元前四世紀のアテナイでも日常茶飯のことであったに違いない。そしてある宴では、若くして名声と富を得た美術家プラクシテレスが、アカデミアの老儒プラトンと席を同じくしたこともあったかも知れない。

プラクシテレスは、彼の同時代人の間で、プラトンと同じ高さに立っていた。両者は、その高貴な気質で同一であり、彼らの教養をより古い世代の盛期クラシックと結び付けていたことでも同じであった。両者とも、視線を判別的なる現象を超えて永遠なる「実在」に向けていた。フェイディアスたちの盛期クラシックに続く、紀元前四二五年頃から三八〇年頃までを美術史では「豊かな様式」の時代と

呼ぶ。「豊かな様式」の時代にあつては、思想は華やかな雄弁や形式の多様性を追うに夢中であり、美術は刹那的な現象を再現する試みを繰り返していた。そしてすでにみたように、プラトンの美術に対する厳しい批判は、この「豊かな様式」の美術に向けられたものであつた。〔『藝叢』第九号「プラトンの美術否定」参照〕。

プラトンは、ソクラテスの「如何に生きるべきか」の問いかけに、生きることに意味と方向を与えるアイデア論で答えた。そしてプラクシテレスは、そのアイデアを地上の現象の原像として形象化しようとした。この哲学と美術は、ギリシア人の見方を遥かな高みへと高め、その結果後代に、ギリシア人の見方の永遠の価値を贈物として残したのであつた。プラトンのアイデア論が今日なお人々の倫理の深層に生き続けているように、『クニドスのアフロディア』もまた、人の視覚の奥深くで、美しい女性の原像として生き続けているのである。

図版典拠

- 1、6、7 Reinhard Lullies, Griechische Plastik (1979) Abb. 158, 210, 209
- 2、3 Hans Walter, Griechische Götter (1910) Abb. 26
- 4、5 German Harner, Geschichte der griechischen Kunst (1961) Abb. 311, 312

〔付記〕

ギリシア語の片仮名表記の際、固有名詞にあつては、幾つかの短かい語、たとえばヘーリオス、セレーネー等の例外を除いて、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)