

## 「ギリシア・幾何學様式」の壺の精神と問題

村田 數之亮

### 一、序

二、ギリシヤ・幾何學様式の精神 (一) 數學精神(二次的)

三、同 (二) 人間存在(ヘローイッシュユ)

四、「デイピロン式」の成因についての一考察

五、ギリシア・幾何學様式のクラッシクに對する意義

### 一

「幾何學様式」美術がギリシア美術史上に確乎たる地位を認められたのは、既にシュリーマン等によるミケーネ文化の發見と確立以前からであつて、ギリシア美術はこの様式から出發して、その相對的年代には議論があつたとしてもそれ以來は繼續的に何の斷絶も示さずに、古典期への發展が辿られてゐた。しかしこの様式以前にギリシアの地には一つの文化、クレテ・ミケーネ文化が、潜在してゐたことを實證された今日の我々は、勿論當時とは異なる評價と立場とを以てこの様式に臨むのであるが、依然としてそれがたしかにギリシア美術の出發點をなすことには變りない。今

「や初めてギリシアの壺の眞の歴史が初まる」との力強い言葉を以て、E. Buschor (Griechische Vasen Malerei. 30.) はこの様式の敘述を初め、この様式の壺にこそかの輝かき連続的な發展の、我々が認め得るその端初が存するとなし、「その製作者は正真正銘のギリシア人と認め得られる、ギリシアが成立した」と言ふのである。「幾何學様式」なる語は本來的には壺縮から起つたのであり、こゝに最も明確な表現を示すのであるから、本論稿も陶器を主とするのであるが、同時代の他の美術にも適用し得るのであつて、既に Furtwängler は Die Antike Gemmen (III. 57.) において、ミケーネ美術と幾何學様式美術とを對比して説いてゐる。即ち今日の我々にとつてこの様式美術は最初の「純正」ギリシア美術として重要であり、意義あるのである。

しかしながらこの美術は最初のギリシア人がギリシアの地へ侵入した時を以て初まらない。大體において紀元前十世紀より八世紀までがこの美術の時期として、多くの學者が一致するところである。①即ちドリア人の侵入に直接續く時期である。それ故にこの美術様式はドリア人が齎したとの推測が起り易く、古くよりこの推測を實證せんと企てられてゐる。②しかるに發見物の増加と研究の精緻にも拘らず、遺物の上からはこの企ては成功してゐない。依てこの美術がドリア人と何等かの關係にあること、は動かし得ないのであるが、その起源は今日にも依然として不明であり、その原因は複雑である (Buschor, G. V. M. 31; Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, 58.) となさざるを得ないのである。これの實證のための最大の障害はこの美術がドリア人の地方ではなくして、イオニア人の中心なるアッティカにおいて最も完成せること、またその同様式は必ずしもドリア人の地方に限らずしてより廣い地域に互

つて見られることである。アテネのデイピロン Dipyron 門外で發見された所謂「デイピロン様式」或は「デイピロン壺」が最も傑れた作品であり、これに次いではアルゴリスとクレテー——何れもドリリア人の地方——であるが、これ等地方の作品は明かに同じ種類であり乍らも第二流品である。そして更に劣つた作品を辿るならば、この様式の頒布地域は北はテッサリアから東はキプロス、シリア、西はイタリアにまで及んで、後期ミケーネ文化の地域と合致してゐるのである。

この様式の幼稚なる物において人は幾何學様式とは一定の文化段階にある民族に共通の現象として捕へんとするであらう。しかし後に説く如くに、その高度に發達せるもの、即ちデイピロン式の如き作品は必してかゝる低度なる精神状態の産物とはいへない。このことについてはこの様式の精神の討究が答へるであらう。

かくしてこの様式とドリリア人との關係については、「ドリリア人の侵入による北歐要素の新なる混血によつて、この様式は一般的となつたのであり、ドリリア人とこの様式との關係は、たとへ彼等は他種族より以上にこれを發展せしめ得なかつたとしても、彼等による新様式の酵素が後の發展の基礎をなした」(Buschor, *ibid.* 32) とまでしか斷定し得ないのである。少くとも遺物の上では、また史料的には殆んど空白なこの時代にあつては文獻の上でも、これ以上に進むことは無理である。しかしドリリア人の地ではないアッティカにおいて何故にこの幾何學様式が他地方を遙かに凌ぐ發展を示したか、は依然として問題であり、今後ドリリア人の地方においてデイピロン式以上に發達した作品が發掘發見されるであらうとの期待は先づないと私は思ふが故に、我々は現在の材料から一應は結論を提出してゐても

い、時期にあると信ずるのである。本論文にてこの問題に對する私の試をも提出する所以である。

そして幾何學様式がいかにギリシア的であるかについては既に多くの人々が述べてゐるところであるが、私はそれを單に美術乃至美術史の範圍より以上に大なるギリシア精神の發展過程の中において理解し、解釋したるものをも提示したいと思ふ。

① E. Buschor, E. Puhl, B. Schweitzer など。ただ L. Curtius にあつては約一世紀おくれで前七世紀頃までとするが、それは遺物の絶對年代の決定から來るものであつて、幾何學様式美術の定義が他の人々と異なる故ではない。

② ここに表はされてゐる北方的な鳥獸から北方起源なることは疑い得ないが、或はアリア人、或はドリリア人などの諸説については F. Pausan, Die Dipytongefäße und die Dipytonvasen 50ff.

③ 我國にては村田潔氏「幾何學的」時代の希臘美術—作因と技術—思想、一九九號、昭和十三年十二月號。一般論より主に青銅作品について述べられてゐる。

## 二

幾何學様式時代の美術品としては少數の青銅作品——これとてもその年代については議論がないではないが——の他には、専ら壺であり、この名稱も壺から發したのであるが、この壺が表はす精神はこの時代の凡ての美術品に、廣くは文化一般に共通するものである。一體、壺の研究はその形態と文様とに就いて進められるのであるが、前者は壺形の分割 *Gliederung*, と典率 *Wölbung* に、後者は文様財とその配置とにかゝはるものである。賦彩も問題である

が、ギリシア陶器は凡ての時代を通じて概して單彩が主であるが故に、いまの場合には取上げなくてもいい。

最初の眞のギリシア的美術としての幾何學様式の精神は、すぐ以前にあつたクレテ・ギリシア混合文化としてのミケーネ美術のそれとの對照によつて最も明確に理解される。先づ形態について見るに、クレテ・ミケーネの壺は流動する粘體である。<sup>①</sup> 鍙壺、甍壺、或は所謂「ソース入れ」*source pot* の如きはその代表的な形態であり、他の形態にあつても、容器としての本質的な構成部分——口頸部、腹部、脚部の如き——の明確な分離がなく、また固定感をも缺いてゐる。<sup>②</sup> これに反して幾何學様式の壺は、その原型の多くを前文明から繼承したのであるにかゝはらず、既に明確に各部分は自己を主張して、口頸部は高く伸びて圓筒狀に、腹部は緊密なる圓形に近からんとし、脚部はこの腹部とは別な曲面を示してゐる。そして各部分は相結ばれた一つの全體として緊張と安定とが支配する時、それをフシヨウはアポロンの形態 *die apollonische Form* (Gr. Vasen. 6.) と呼ぶことができたのである。即ちクレテ、延いてはミケーネ式の不定なる粘體に對して、これは確乎たる固體であり、彼の各部分間の融溶に對して、これは各部分の全體に對する獨立と同時に服從である。

しかしかやうな幾何學様式の壺の各部分が自己を主張してゐるといつたのは、壺そのものゝ使命、即ち容器、混合器、水差、盃といった用途に應じて根源的に要求される口縁部、頸部、腹部、脚部といった各部の存在使命が自覺されてゐることであつて、而かもそこには何等の恣意も戯れもなく、この使命が直接露骨に具象化されてゐる。それは恰もギリシア建築とは、その屋根は蔽ふもの、軒はそれを受けるもの、柱はこれ等の重壓する力を支持するものとし

て家屋建築の原初的使命を、各部分が飽くまでも峻厳にしかも端的に守り主張する構築物であり、それ故に、即ちこの構築原理の遵守と奉仕の故に、ギリシア建築は安定にして壯嚴であるのと同じく、幾何學様式の壺の形態の安定、緊密、緊張は實にその壺そのもの、構成原理の主張に基づくものなのである。

ところでこの様式が幾何學的と呼ばれた所以は、言ふまでもなくその文様にある。ジグザック、三角形の連鎖、直角の斜列、平行斜線、波状線、マイアンデル、また鳥獸人物にしても甚しく形式化されてゐるからである。成る程、此等の文様財はこの様式において徹底的に使用されてはゐるが、幾何學様式のまたその文様の本質はむしろこれ等の素材を「いかに使用したか」にあるのである。

クルティウスは幾何學様式時代のギリシア美術を *tekonischer Stil* と呼んで、それは造形美術にては、表現が、より大なる全體の規則に合法的に従属することである (L. Curtius, *Die klassische Kunst Griechenlands* 85.) と説明してゐるが、更に彫像にあつてはそれがあるべき場所がその様式を規定する (*ibid.* 98.)。従つて壺の文様にあつては、文様自體としてではなく、それ等が造形としての器體の構造に従ふことであり、このことは換言すれば「壺の理念と結びついた Gliederung」即ち文様を満した帶狀 *Streifen* によつて器體を分割すること、文様及び帶狀を壺の構成に應じて配置 *Disposition* するところである。

このやうな幾何學様式の説明は個々の壺の個々の部分についてみれば一層明かになる。種々の形態はあるにしても頸部は大體圓筒形をなすから、その中央邊りに縦長の感を與へる帶狀文を——例へば二重に重なるマイアンデル文

——ほどこすに對し、腹部は下細の球形或は卵形に近いが故に、その形狀を強調する律動を與へるために、最大膨脹部に最大の文様帶を、次いで順次に壺面の緊張と弛緩とに應じて、廣狹の文様帶を配置する。そして把手が附着する部分は、それが頸部であれまた腹部であれ、それによつて帶狀が妨害されるがために、帶狀の代りに、把手によつて切斷されて一應完結する所謂「メトープ」なる面を作るが、壺としてはこの部分が、構成上最も力の對立する個所であるから、所謂「黒色ディピロン式」にてはメトープのみを残して、他の部分を黒く塗つたのである。六世紀以前にあつては必ずしもアンフォーラやヒドリアの如き壺の種類が代表的でなく、反つて例へばクラテルや甕、鉢、ピクシスの如きに優品がある所以は、これ等に把手がないがために、その面を帶狀文に悉く分割し得たからでもある。<sup>①</sup>

かやうに、幾何學樣式の壺の面は文様をほどこした幾多の帶狀に分割されるが、その文様帶は一本或は數本の黒線にて相互の境を明確にし、殊に壺の主要部分の接合部は太き線で境界をなし、かくて壺全體は帶狀面に分割されて、混亂の感を起さしめず、しかも全體としての視覺的統一體をなしてゐる。

そして文様帶それ自身の構成をも注意しなければならぬ。それは一見して全て直線よりなり而かも甚だ緊密に満たされてゐて、文様と地色との明暗を適にしても、全體效果には大なる變化はない程のものさへある。この帶狀は裝飾されてゐる面といふよりはむしろ、恰も織物や編物が縦糸横糸から作られてゐる如くに、築き上げられた物の觀がある。かくてブショーのやうにこの樣式の特徴を *textiler Charakter* であると (G. V. M. 35) <sup>②</sup> と許されるであらう。<sup>③</sup> ところがグルティウスは、垂直と水平とのこの徹底した構成組立にこそ、テクトーニッシュな樣式が現

されてゐると (ibid. 101.)、このことを幾何學樣式の本質に聯關してゐるのであるが、この場合彼は縦と横との組立に即ち構造的或は構造的の意に tektonisch の語を使つてゐるやうである、さきには部分の全體への奉仕、裝飾には位置による支配を意味したのであるが、彼にあつてはこの語に二つの意味を——聯關がないではないが——含ましてゐるのかも知れないし、また私もそれでいゝと思ふ。たゞ私にとつて特に重要なのは、垂直と水平との組立が支配してゐることと、このやうな構成がギリシア的なるものに對して意味するところのものとのである。

クレテの流動に對するギリシアの安定、從つて彼の曲線に對するこれの直線は、この兩文化の結合物たるミケーネ文化のうちに見られるところであるが、<sup>⑥</sup>またギリシアにとつて人間は自然の一部ではなく、自己完結體である。このことによりして水平と垂直との對立はギリシア的本性であらねばならない。對立する直線は力と力との對立を最もよく示し、それによる文様によつて滿された面は最も緊張したものとなり、また構築的なものではあるまいか。ギリシア建築の原理は相反する力の對立にあるならば、<sup>⑦</sup>力の對立を示す文様はギリシア的であり、或はギリシア的構造化はあるまいか。私は幾何學文様をば斯く解釋したいと思ふ。

この樣式の文様に最も獨特なるものは、マイアデル文である。實にこの文様が現れる時を以て、幾何學樣式美術が初まり、<sup>⑧</sup>その起源は不確實であるが、それが主なるモチーフとなるのは幾何學樣式にのみ見られるところであり、この點にこの樣式とこの文様との特別に深い關係があるのである。一概にマイアデル文といつても多種にして、二重のもの、一重半のもの、傾けるもの變形のものなどあるが、何れも左向にして、殆んど斜線を以つてうづめられ



てゐる。縦横兩線の直角なる交叉と連鎖、即ち力の對立及び文樣帶が要求する横への運動の故に、この文樣が幾何學樣式の畫家にとつて最も魅力があつた所以であらうと、私は思ふ。圖像文にあつても同じやうな要求が顯著に力強く働いて、自然對象を甚しく形式化した、鶴、雁の如き鳥は長い首を後方に振向けて行列し、また首を伸して草を食む鹿にしても、その四脚と胴と首とがマイアンデル文と同じ力の關係を示してゐる。歩む馬、また二個の逆三角形をその頂點において結合したやうな胸體と長い脚を持つた人間にあつても、例へ彼等は多くの場合最大の文樣帶やメトリプを占めるがために、時には頼れてはゐるが、なほ矢張り同様な原理が見られる。そして圖像が前時代ヒトの多彩や *Malereizeichnung* を棄て、影繪を選んだ所以も、この邊りに少くとも重要な一因があるであらう。

斯様な人間や動物に對する態度、それ等の再現よりも文樣目的に合するやうな極度な形式化は、作者が自然物をば抽象化し (*Curtius; Buschor*)、また *ideographisch* に描いてゐるとやく (*Pfuhl, ibid. 63.*) なして、こゝにイデアールな藝術としてのギリシア美術の最初の表現を認めることができやう。<sup>⑩</sup> オリンピアやその他のペロポネソス各地出土の青銅製の人像や馬は、一見してその姿態が、この幾何學樣式の壺に描かれた圖像と共通し、同じ精神によつて作られてゐることを示してゐる。

扱て、以上において幾何學樣式の壺は裝飾にもまた形態にも構造的と言ひ得ることを説いてきたと思ふが、一方にはまた少くともその文樣は甚だ數學的な性質を示してゐる。多くの人は「數學的」と形容してゐる。勿論この語は單なる視覚上の感じを——幾何學の圖式が文樣となつてゐることによる——言ひ表はしたのであらうが、最初の偉大なる

數學民族としてギリシア人の場合、幾何學樣式における「數學的」なる形容詞にはもつと深い意味を含ませべきであると思ふ。即ち、さきに述べたやうな構造的なる精神は靜力學的なもの、延いては數學的なものではないか。靜力學に示された數學精神に他ならないのである。

嘗てハンビッチは「動的均齊」なる一書を著して (J. Hambidge, *Dynamis Symmetry. the Greek Vase 1920*)、そこにクラシック時代の凡ての壺の種類についてその代表作品を測定、作圖し、以て彼のいふ動的均齊が使用されてゐることを唱導して問題となつたが、彼によればも一つ均齊がある。それは靜的均齊 *static symmetry* であつて、正方形また正三角形及び前者の對角線と後者の垂直線の併用によつて成立するものである (*ibid.* Chap. XII)。さてギリシアにおいては——恐らく彼の實測の結果からであらう——七世紀以後初めて動的均齊が使用されたと (*ibid.* 80)。八世紀以前のものなる幾何學樣式の壺については、その形態は實測の機を持たない以上斷定は難いが、<sup>(11)</sup> 其の文様については如何であらうか。ハンビッチは形態について論じてゐるのであるが、彼の動的均齊とは二次的であり靜的とは一次的であると考へられる。然りとするならば、幾何學文様はその特有なる同心圓、正切線にて連結された圓の並列、マイアンデルまたその他の直線文は凡てこの一次的な靜的な均齊を示してゐる。そしてまた或は、この *static* なる形容詞は靜的といふよりも靜力學的な意味も含んでゐるやうにも思へる。何となれば、均齊 (*シメトリア*) とは力の對立なしには考へられない。かくて私は幾何學樣式における數學精神とは靜力學的であり、もしその靜的なるが故に、動的均齊が幾何學的であるとするとするならば、むしろ算術的と形容してもいふと思ふが、とも角一次的な數學精神

と呼んで後のものと區別しておきたい。

そしてかやうな簡單なる均齊には何もギリシアに限らないことを擧げる人があるならば、ギリシアにおける如くかくも精密に徹せし民が他にあるであらうか。彼等は殆んど常に定規とコンパスを使用して文様を描いてゐるのである。この徹底は意識的な努力と本性に基づくものである。この徹底があつてこそ、やがては動的な力の均齊、動力學的な、それは直線にては表はし得ないシンメトリアが生れ得るし、その時こそはギリシア人が圓周の外に放物線や双曲線の美を把握した時なのである。多數のハルモニアから成る大なるハルモニア、それがクラッシクのハルモニア、或はギリシア的生命把握の極點なりとすれば、<sup>(15)</sup>幾何學様式に表はれたシンメトリアは素材にして低度であらう。しかしその強烈さはやはりクラッシクに至り得る民にして初めて持ち得るものである。

① クレテ美術については拙稿「クレテ美術とクレテ文化」京大二千六百年記念史學論文集。ミケーネ文化は既にギリシア的なるものがあらはれてゐるが、要するにギリシアの骨をクレテの肉にて蔽へるものと言へるであらうと思ふ。依つて外觀的には皮相の上では甚だクレテ文化に似て、而かも粗野なるものに見へるのである。

② 他の形にあつても、例へば頸部があり、口邊があつても、或は極度に彎曲を示し、或は葉狀の曲線の縁をなしてゐる。最も安定感のあるのは所謂「宮殿式」のアンフォーラであらうが、これとても肩は餘りに高く張つて、胴部は餘りに下細であり、口縁は餘りに大きい。

③ 彼はアルカイック美術の時代を三期に區分する、*der tektonische Stil-600, die lebendige Natur 時代 600-540, die ausgebildete Form 540-480.* なほ彼にあつては、この第一期は約一世紀他の學者より下つてゐることは、第一節註②に述べた通りであ

- ④ アンフォオーラとヒドリアにあつは帯狀文ではなく、圖像間 *Bildfeld* が壺の代表的な裝飾となる。なほ幾何學樣式の壺の種類については Paulsen, *ibid.* 104 ff.
- ⑤ 古くは眞實にこの樣式の起源を織物や編物に求めたのであつた (Paulsen, *ibid.* 68ff.)。
- ⑥ テイリンス壁畫とクノッソス壁畫とを比較すれば「一目了然せらる。」
- ⑦ 拙著「ギリシア美の性格」一四三頁以下。
- ⑧ アシヨーによれば、マイアンデル文が、現れるまでの幾何學樣式は *der Protogeometrische Stil* であり、九・八世紀はライトモティーフとしてこの文様の發見と發展の歴史であると云ふ (Gr. Vasen. 7; 10)。
- ⑨ クレテにも既にあつて、恐らくは各地に自發的に發生したのであらうとの説 (Pruhl, 67.) が先づ差當つては妥當であらうと思ふが、北方系文化との關係は相當に考へられる (G. Wilke, *Spiral-Mäander-Keramik und Gefäßmalerei, Hellenen und Thraker* 33ff.)
- ⑩ この場合、人間が裸體でのみ表現されてゐることを「原始的な裸體」 (*Furtwängler bei Buschor. Gr. V. M.* 32.) とすか、或は所謂「聖なる裸體」とすか、(Curtius, Müller) はむしろ兩者の何れでもあらうが、即ち前者の説のより發達せるものであり、また後者の説のより技術上の制約によるものと考へられるが、何れにしても本論稿の場合はこの強い抽象性が問題なのである。或は誤解を避けるために (Buschor, *Gr. Plastik* 12.) はイデアリツールングと言つた方がよい。
- ⑪ 例へば前の *Źyskiewicz* 蒐集品にして現在ホストン美術館蔵のアポロン像、アテネ國立博物館所蔵のヘロポネソス出土の青銅製の數多の小像、(或はホツケ姿勢の或は直立の) またアクロポリスからも同じやうなものが出土してゐる。
- ⑫ *Die Parthenon and other Greek Temples, their dynamic symmetry.* 1924. *Dynamic Symmetry in Composition as used by the artists.* の著あり、動的均齊を説いてゐる。
- ⑬ 彼によれば、エジプトから七世紀以後にギリシヤに傳へられた (*Dynamic Symmetry, Forword.* 7-8.)

① かかる断定は幾何學様式の壺の「代表的作品」を實測した上でなければ言へないが、恐らくかゝる機會を持つたハンビッチによれば少くとも動的均齊が使はれてないことは確かであるし、寫眞其他よりもむしろ靜的均齊でこの形態は解けさうに思はれる。

② 拙稿「ギリシア・クラッシクの本質とその表現」(一)史林二五卷二號。

## 三

幾何學様式における數學精神は未だ一次的なるものであつても、なほクレテまたミケーネ美術に比べてこの様式を以て眞のギリシア美術の出發となし得るのであるが、この様式はも一つ眞のギリシア的なるものを初めて表現してゐる。それは人間中心である。前ギリシヤ時代の壺には人間は描かれてゐない。壁畫や金屬製や石製容器にはその例に乏しくないが、しかしこの場合の人間は必して自主的な人間ではなく、自然の一部としての人間であつた。<sup>①</sup>しかるに幾何學様式の壺にあつては、その頸部に二人が對偶的に、また腹部に徒歩或は騎乗の戰士の行列、また葬列、海陸の戦闘に表はされ、<sup>②</sup>そこには自然の景物は全然なく、全く人間のみの世界がある。この人間また人間世界への強い關心は、世紀が進むと共に強くなり、遂に黒箱式以後の壺に見る如くに、全く人間世界のみが文様の對稱となるのである。そしてこの人間を表す場合にも、前節に述べたやうな強烈な數學精神の制約の下に甚しく形式化されて、人間の肢體を主として三角形に近く表はした他に、姿勢においても、後の彫刻に盛んにあらはれてくる“Knieläufer”の型を發明し、また人間中心觀よりして必して超人間的な存在を避けたにもかゝらず、獸身人頭のケンタウロスのみをそ

の直立する上體と横に伸びた腹部と直立とする脚とのために、屢々取り上げられてゐるのである。<sup>③</sup>

しかしこゝに描かれた人間はまた當然クラッシクの人間性とは異なる。この時代の彫像についてブショーは、むしろ生命の流れそれ自身が、即ちホロメスの時代が人格的な存在として捕へた生命、根原的な生命力が表現されてゐるのであつて、殊に激越な眼光はひたむきに内なる生命力のほとばしりである (Die Plastik der Griechen. II f.) といひ、またクルティウスも同様に奔放なるエネルギーをそこに見てゐる (Die Klassische Kunst)。幾何學様式の壺にみる人間的も全くかやうな性質を示してゐる。その大きく地色のまゝに残された眼は鋭く開かれてをり、下肢は上半部に比較にならぬ程に活動的な位置と活動力とを示してゐる。その人間表現はまさにクルティウスが *apotropäisch* と呼んだところのものである (ibid. 176 f.)<sup>④</sup>。

同じやうな人間、或は人間の生命力をばこの様式美術の時代の所産たるホメロスの詩の内にもシュヴァイツァー B. Schweitzer がみてゐる。彼はこの詩の内に *heroische Landschaft* の敘述を摘出し、その性質を説明する。彼によれば、こゝにはも早や無感覺に自然の内に生活し得ず、自覺せる自己の力にては測り得ない超人間的な自然の力に對する驚嘆と認識とがあり、自然の無限の内に自身を解放せんとするものであつて、これはクラッシクの人間が自然力を人間の姿において詩化するのとは反對であると (Die Altgriechische Kunst, Antike II. 291 ff.)<sup>⑤</sup>。かやうに超人間的な生命を認識したことは、即ち自己の内にある根源的な生命力 *Urleben* に醒めたことであると、私は考へるのである。この *heroisch* な生命こそは、幾何學様式時代の人間の表現なのである。而かもなほこの生命を超人間的に存在

の姿において表現せずに、飽くまで人間の姿のうちに表はしたところに、ギリシア人の強い人間中心觀があるのである。

更に進んで、この根源的な奔放なあらゆる生命は幾何學様式の壺の形態にも文様にもあらはれてゐる。簡單な直線と圓とによる文様は靜的であるが故に、莊重であり、更に男性的である。あらゆる記念碑的建造物においてその構造と裝飾とが動的よりも靜的なることが要求されることは何人も知つてゐる。然らば幾何學様式の壺の文様と形態とが、前節に述べた如くに、動的より靜的均齊にかなへることは、當然の歸結ではないか。私は當時の製作者がかやうな効果を求めて意識的にかゝる文様と形態とを撰んだといふのではないが、彼等が無意識的に——彼等の精神状態より——かゝる結果に至つただけに、反つて重要であると信するのである。この様式の代表作なるデイピロン式の壺はその大なるため——高さ一米半以上のものも稀ではない——のみではなく、その小なるもの、蓋の如きにあつてさへも、莊重、悠々たる感を限に與へること、即ちモヌメンタリテートを持つことは如上の説明によつて明かであらう。

それ故に少くとも六世以後の壺の形態について言ひ得る *die logische Durchgliederung* には未だ遠く、口頸部も底部も全體の壯重感に仕へ、把手は餘りに小さく、且つ低くして、部分の分離によつて醸し出される調和と諧調は未だ弱く、壓せられてゐる。幾何學文様時代の人間はヘロイツシュといつてよく、その美術は凡てかやうな人間、かやうな生命の所産であつたのである。

① 拙稿「クレテ美術とクレテ文化」。

② 例へば葬列圖はルーヴルやアテネ博物館、海戦や航海はエレンウシス、ルーヴル、なほ戰士の行列の圖はミケーネ時代には珍らしい唯一つの例外をアテネ博物館に見られるが、それだけに既にギリシア人の存在を證するものといへる。しかし手法は全く幾何學樣式とは異なる。

③ 青銅像においては一つの重要な類型でさへあつた。村田潔氏上掲論文十四頁以下。

④ 拙著、ギリシア美の性格三八頁以下。この禁厭的な力、一種の魔力を表現したことは、次のシュヴァイツァーの言ふやうな「超人的な自然の力に對する驚歎と認識」からくるもの、即ちこの激しい生命力に對する人間の自己主張であるから、即ちかゝる表現を示したその人間それ自身が持つ生命力の強烈さの反映、アポトロパイッシュとは強き原初的命を豫定すると、私は考へるのである。

⑤ この「ヘロイッシュな景観」は後にはアレクサンデルの後とローマのネロ帝時代の繪畫にも表はれてゐると (Hind. 293)。

#### 四

扱て然らば、眞のギリシア精神の最初の表現である幾何學樣式は何故にアッティカにおいて完成したか。先きにも述べた如くに、この樣式がドリア人の侵入と關係あることは何人も首肯するところであるが、ドリア人を以て唯一の主要なる作者となし得ないことは、第一節に述べた如くである。アッティカに次いで幾何學樣式が發達せる諸地方のうち、アルゴリスとクレテとはドリア人の地方であるが、ポイオティアはアイオリスの地であり、しかも次のコリント樣式以降の美術樣式に比べて甚だ地方色が顯著なることはこの樣式の特徴である。一般に、アルゴリスの陶器は金屬容器的の影響がその形態にもその文様にも著しいのに對して、アッティカのものには陶器的 *Keramisch* であるが (Bus-



chor, G. V. M. 67.) 幾何學様式においても然りであり、ポイオティアのものはアッティカ及びキクラデスの影響が目立つが地方的な製品であり、クレテのものには未だ多分に繪畫的流動的なクレテ文化の餘燼が辿られる。其他の地方の發見物も同様に地方差がある<sup>①</sup>。しかし種々の差異があるにもかゝらず、前節に述べた幾何學文様の精神は聊かも曇つてゐない。こゝにおいて、幾何學様式は十世紀以降數世紀間に全ギリシヤ人に共通するものである以上は、その精神はギリシア民族本來の性質に歸するの外はないではないか。

とすれば、以上の地方差はその地方の時間的空間的な制約に基づくものと見るべきであるまいか。この立場から私はアッティカに最も幾何學様式が榮えし所以を説明したいと思ふ。もとより、その原因は甚だ複雑にして、簡單には説明し得ないものではあるが (Pfehl, 58.)、しかしなほ私はこの立場より少くともその一面は説明が可能であり、或は妥當であらうと思ふものである。

ドリア人の侵入以前に、アカイア人及びイオニア人はギリシアの地に來り住んでゐたが、アカイア人が先在文化を受容してミケーネ文化と諸國家を——少くともアルゴリスとポイオティアの二大勢力圏——形成したのに反し、イオニア人が強固な種族的國家をなしたのは、ドリア人の侵入に刺激された後のことである。民族なり種族なりが一定地域を占據することは彼等の歴史の黎明であらうが、彼等が同一民族或は同一種族の自覺を得て村落が相集りて一大集團を形成した時は、より重要な、或はこれこそ眞の彼等の歴史の出發點であると、私は思ふ。ドリア人なる侵入種族に壓迫されて、アッティカの地に集中して、同一種族の自覺に達し、この地域においてもマラトンやエレウシスや

テウリオン地方などの小平野に依る小勢力が、最大の平野の中心地アテネに併合或は合流して、所謂シノイクスモス Synokismos が成立し、次第に強固に健全にアッティカ國家が發達した時期こそ、この幾何學樣式の時代なのである。エレウシス出土の幾何學樣式はアッティカ最古のこの樣式たる「アクロポリス式」より「デイピロン式」に發展するその中間段階をなすものゝ如く考へられてゐるが、今日ではむしろ一つの地方的な二義的な作品と看做されるに至つた (Pfuhl, 66.)<sup>②</sup>。このことは、美術考古學上からも更にアテネ最古史の研究の結果を裏書してゐるのである。

アテネ覇權の完成——アテネ都市への地方勢力の合流による人口集住——は遅くとも第一千年期の初め (Judich, Topographie von Athen, 60.)、また八世紀半 (G. Busolt, Griechische Staatskunde, 777.) とされ得るのであるが、これは恰もデイピロン式の時期である。

アッティカの地はいふ迄もなく三角形の半島をなして北境にはペンテリコン(一一一〇米)パルネス(一四一三米)の連山にて明確に隣接州なるポイオティアと隔絶され、西北方の狭い地續はメガラを経てペロポネソスに至るとはいへ、それは海濱の隘路にすぎず、残る方向は凡てこれ海といつた典型的なギリシア的閉鎖的景觀を呈してゐる。海上交通は既に行はれてはゐるが、當時コリント地方にて作られてゐたプロトコリント式に比べてオリエントの文様が絶無に近いことより考へても、アテネ交易は大規模のものとは考へ得ない。かくして我々はデイピロン式の成立には、上述の如きアッティカなる閉鎖世界における種族的統一勢力の存在を前提とすることができぬ。

そして更に、この頃のアッティカの生活は農業本位であつたことは言ふ迄もない。このことはまたプロトコリント

式 *Protokorinthische* が既にオリエントの文様素材を採用してゐるのに對して、アッティカのもは純ギリシア的であることよりも、推測される、否、次の時代になるとアッティカにもこの東方的文様が表はされることによつて更によく明かであらう。やがてアッティカの瘠地は人口の過剰に悩まなければならなかつたが、この時代には未だ足つて自給經濟が充實してゐたのであるといひ得る。かく景觀的經濟的政治的なアッティカの自主獨尊の産物こそディピロニ式臺であるのであらう。さればこそギリシア的に數學精神と人間性が發露し乍らも、他の即ちオリエントの異分子にわづらはされず、純正に而かも緊密に構造的にそしてまた素材に強烈にあり得たものではあるまいか。プロトコリント式は同じくギリシア精神の産物ではあるから、矢張り數學的構造的であつても、なほ通商民の流動性と自由とが、文様財における異分子の他にその精神に加はつてゐるのである。そしコリントの通商の隆盛と共に、プロトコリント式よりもコリント式は廣くギリシア世界に擴がつて、一つの *Reichsstil* に近くなり、また同時にオリエントの強い影響の下に異國化する。<sup>①</sup>

かくしてディピロニ式の成因をば、政治上に經濟上に統一安定した地域においてギリシア人の特性が發揮高揚されたものと考へ得ないであらうか。またこのやうな景觀的政治的經濟的に強固な一つの *Geschlossenheit* をなすものゝうちにあつて、純正なギリシア精神が成長し、また幾何學文様精神の *Geschlossenheit* が助成結實したと考へ得ないであらうか。

此外の諸地方の幾何學様式の特性についても、それ／＼地方の地理的歴史的環境から或る程度までは説明すること

ができる。「ギリシア人はギリシアの地において初めてギリシア人となつたのである」とはギリシア史の重要な命題である如くに、ドリア人も、イオニア人も然りであり、その種族の性格は常に時間的空間的條件の下に形成されつゝあるものなのである。

① Buschor, G. V. M. 37; Pfaff, Kap. II; Der geometrische Stil: Annual of British School at Athens XXIX. Taf. 12; A. B. S. A. XII; XIX; XIII; XIV; XVI; Pendlebury Archaeology of Crete. 316 ff. コリント式以降の様式はコリント式はアテネの如き全ギリシアの中心的様式が支配的となり、地方の作品はそれに追従模倣して、個性を失ひ、恰もこの時代以降のギリシアの統一性に相應してゐる。

② Paulsen, 85 ff. にあつてはもとよりヘレウシヌ式がダイピロン式の前段階として説かれてゐるが、プフィールも説く如くに、こゝには多分に幼稚な心性が見られて、アクロポリス式から直接にダイピロン式に發展を辿るべきである。

③ 傳説によるとテセウスがこのシノイキスモスを成就したのであつて、前十一世紀頃を以て世襲王制時代はすぎ、八世紀には貴族制が確立してゐる。

④ プロトコリント式の中心地に就いては議論がないではないが、シキオン Sicyon と見てよい。そしてコリント式と共にミケーネ文化の特技たりし金工品の影響をばその文様及び形態にあらはしてゐる。

## 五

幾何學様式はギリシア精神の純正なる産物ではあるが、その唯一の可能なる姿ではない。否、ギリシア精神なるものは少くとも五世紀の完成に向つて常に形成されつゝあるのであつて、よしこの初期の様式においてギリシア的な數

學精神と人間性が具現されてゐるとも、以後のギリシアの時間的空間的條件即ち歴史的條件が、これ等の特性に異國的な榮養と刺激とを與へて、より大なる、これこそ眞の五世紀の完成態に成長せしめるのである。即ち我々は幾何學樣式をもつて最も端的な素朴な、大膽なギリシア精神の幼兒とみてよいのである。天才は生來の資性に種々なる後天的刺激と哺育とによつて初めて出來上るのである。然らば、こゝに幾何學樣式は成熟せるギリシア精神に對して如何なる地位と意義とを持つか。クルティウスの如くにアルカイクの一様態と見るか、或はブシヨーやフルトウエングラターの如くに一見してこの樣式と七・六世紀の壺との餘りに異なる裝飾原理——前者の *Streife* と幾何學文樣と後者の *Feld* を主とする人物圖像——よりして一應この幾何學樣式は完了せるものとして、<sup>①</sup> 次の時代なる東方化樣式以後をアルカイクと呼ぶか。幾何學樣式の占むべき地位に對するこの二様の解釋は、この樣式の本質にも關はることである。そして後者の立場からは當然この樣式の硬化と衰頽が考へられてゐる。私の考へるところによれば、二つの立場は何れも適正であり、反つて二つあることにこの樣式の本質が明かになつてゐると思はれるのである。

私は三節において幾何學樣式は一次的均齊を原理とすると見たのであるが、これは餘りに簡單なるが故に直ちに行つまらざるを得ないであらう。この完成より墮落への經過をば壺の文樣上のみから、ブシヨーは明瞭に提示してゐる (Gr. Vasen. Abb. 12; 13; 17.)<sup>②</sup> 幾何學文樣を以て一次的原理の上に立つものとする時、その硬化は當然の歸結としても了解されるのである。そしてこの硬化から脱出する途は、より自由にしてより動的な文樣財を、單なる計數の内にはなく、自然界の内を探し求めるの外はない。自然はより動的であり、より自由なるものに滿されてゐるから。し

かし人間としての自覺に、或は人倫の自覺に漸く醒めつゝあつたギリシア人は、植物や動物よりも、人間に、人間の生活のうちに新しい力を求めた。かくて八世紀末には大英博物館所藏の所謂「ヘレナの掠奪」を描いたといはれるクラールテル等の一群を生んだ<sup>③</sup>。こゝでは人間の下半部はもはや全く三角形を脱して、大なる圓い腰を示してをり、次の七世紀にオリエントの交易が繁くなると共に植物における曲線美が教へられ、この植物における動的均齊からして五・六世紀のギリシヤ的に完成された均齊美に達するのである。そしてまた恰も八世紀半から初るギリシア人の所謂「大植民時代」の精神の解放と活動とが併せ考へられるのである。以上の如くにその靜的な數學精神の方面のみから見れば、幾何學様式は一應完結しなければならぬ。

しかるに一方、私は幾何學様式において人間の生命を見た。ヘロイッシュな原生命は次第にその奔放さと暴々しさとを制禦して、圓滿なヘルモニアの生命に成長するのが、ギリシヤ的人間の進歩である、外界に對抗する生命のひたむきな自己主張より外界との調和と、また人間それぞれ自身のローギツシュな解釋へ<sup>④</sup>。かくて、ヘルモニアとして把握されるまでの生命が支配する美術を *apotopaisch* となして、アルカイク美術と見做すクルティウスにおいては、當然幾何學様式美術はアルカイクに屬するのである。温き血の通る人間、眼以外の身體部分が次第に認められてきてそれ等を影繪のうちに刻文して *Innentrückung* 表はした人間、上體も上肢も次第に動くものとして描かれてくる人間は、世紀の進むと共に壺繪にも辿られる。そして空間充填文 *Fullornamentik* の消失は、空間の認識をなすものであるが、その裝飾部分の中心を人間が占める時、しかもかやうな裝飾部分を殘して黒く塗られる時、人間は世界の中心

となるのである。

かくして幾何文様は一つの完結であると共に、またギリシア精神の一段梯でもあるものとして、把握される時、初めて正しい地位と理解が與へられるであらう。

① 勿論クルティウスのアルカイスムスは廣義であり、プシヨー等のそれは狹義であるともいへるが、プシヨーによれば八世紀において「フィディアス的」より「プラクシテレス的」更に「パロッキ的」なる推移を説く (Gr. Vasen 15)。フルトウエングラアの説はプシヨーの他器 Gr. Vasen Malerei S4 の引用より。

② 註①のフィテアス的よりパロッキ的に當る。またプフル参照。

③ ニューヨーク博物館の戰車圖を描いたものも然りであつて、これ等は七世紀の「ファレロン式」に近い。

④ 植物や貝殻において最も手近かな動的均齊の美が見出される (Hambridge, *ibid.* 7)。

⑤ 拙稿「ギリシア・クラッシクの本質とその表現」史林二五卷、四月及び七月號、殊に四月號。