

古代及び中世の西洋美術に對する東方の影響に就て (承前)

小林 太市郎

三

主にミユケエナイを中心として榮えてゐた末期の多島海文明が史上にドリア人の侵略と稱せられる民族移動の戦塵のうち各地で滅んでしまふ時に、辛うじてその傳統を維持し得たのが小亞細亞のイオニア及び其沿岸の諸島へ遁れたアカイア人と、危く劫掠を免れて一時イオニア移民を收容したアツチカと同種人と、それからアルカデア山嶽地方の同族の一派とであつた。それで新文明を育み得るやうな基地は此等各地のアカイア人のうちに保存されてゐたのであるが、そのうち東方からの影響に對して最も開放されてゐたイオニアの地に先づその曙光が華やかに輝き始め、ついで波斯のイオニア経略と同時にそれがアツチカへ移つて其處で異常な光彩を放つやうになつたのであつて、あらゆる侵略と影響との外に在つた

アルカデア山地ではミユケエナイ文明の傳統は其儘枯れて了つたのである。故に、それ自身既に著しく東洋的であつた多島海文明の基地の上に希臘文明の發芽を促して、それを善く培ひそれに驚異すべき發展の刺激を與へたものも亦東方諸國からの影響(一四)に外ならなかつたのであるが、其等のうち年代上先づ挙げねばならぬのはミユケエナイ時代から引續いてのヒット文明のそれであつて、其名殘は希臘美術に好んであらはされてゐる小亞細亞女騎兵隊の奮戰圖(一五)や、猛獸を従者とするキュベラ(一六)(リデアのキュベレ)、アルテミス(一七)の類の女神圖像等に於て後にまで存續してゐるのである。併しホメロス等の語り物文學のあらはす希臘初期即ち紀元前一〇世紀以後二三世紀の間に、亞細亞ではヒット人の勢力が漸く衰へて新興アツシリア帝國がシリア及びバレスチナの沿海地方へまで進

出してゐたのであつて、遂に紀元前七〇九年にキュプロス島のキチウムにサルゴン二世の有名な戦勝碑が建てられるやうになつてから以後は、當時地中海一帯に掠奪と貿易との航海をしてゐたポイニキア人の媒介によるアッシリア美術の影響が希臘のそれの上に著しく優勢となつて來るのである。それで當時のキュプロス島工藝は希臘とアッシリアとを結ぶ仲繼の作用をした點に於て極めて注目すべきものなのであるが、精確に言へば其處には唯アッシリアの感化ばかりでなく、多島海藝術の殘存的意匠や、埃及式の圖樣等も亦多分に認められるのである。(一一八)

併し大體から言へばアッシリアの影響が勝つてゐた事は其頃の同島美術の代表的なものと見られる金、銀、銅、青銅製の皿鉢の類に於ても十分に看取されるのであつて、即ち此等容器の内側には埃及流に扱はれた人物や獸面神等と、ミケエナイ時代の意匠の存績と見做される(一二〇)勇士が半獅半鷲獸を刺殺するところ或は同獸の飛走する(一二二)狀等との外に、疑ないアッシリア起原の城砦戰圖や、戰車や、その疾走や、ギルガメシュの獅子退治や、聖樹の

古代及び中世の西洋美術に對する東方の影響に就て

(一二三)崇拜等が多くあらはされてゐるばかりでなく、元來斯やうな脚のない且淺い金屬皿といふのが實は當時のアッシリアで宗教儀式用に最も盛に使用されてゐた器物に外ならぬのである。(一二四)で斯様に東洋的な、殊にアッシリア的な美術がポイニキア人によつて傳播されたのであるが、當時の地中海沿岸地方で彼等の商船を頻繁に牽きつけると同時に、その齎す影響をば有効に消化し得るだけの文明の程度を維持してゐたのは第一にイオニアの希臘人であつたから、其地に於て先づ著しくアッシリア要素の強い一の美術が榮え始めるやうになつたのである。尤も其處へはただ海からだけでなく亦陸からも、即ちフリギア、カリヤ、殊にリチアを経てやはりメソポタミア地方の製品や影響が旺に入つてゐたのであつて、既にヒット帝國の時にその首府プテリアからリチアのサルデスを経てヘルモス河口(スミルナ近邊)に達する路は開かれてゐたのであるが、アッシリア時代になると地中海岸ではエベソスの繁昌が目覚ましくなつて自然にサルデスとエベソスが主に結ばれるやうになり、プテリアから一路東へ

エウブラテス河の上流へ行き河に沿つて南下してニネヴェ、バビロンへ到達する道と、及びプテリアに於て黒海南岸のシノベから来る道に随つて南へ折れてチアナ、タルソス、カルケミシユといふ順にニネヴェへ出るそれと、この兩道が主要な陸商路として製品や影響の往き通ふ動脈になつてゐたのである。^(一一五)それでリヂアはちやうど亞細亞奥地の物産がイオニアへ出る前に取引される商業地として當時甚だ活氣を呈したのであつて、ヘロドトスの記述では金銀錢の使用や商人宿を創めたのもリヂア人に外ならぬと言ふ事になつてゐる。^(一一六)併しイオニア人はたゞリヂアを経て東方の商品を輸入しただけではないのであつて、既に紀元前七八五年頃にミレトスの海洋商人は黒海のシノベに、稍後れてトラベズに根據を置いて、アルメニア經由の亞細亞貿易を盛に行つてゐたのであるが、六世紀半頃には歐亞に跨る貿易殖民地八拾の總帥としてミレトスの強盛は希臘諸市中之に比肩する者がなかつたと言はれてゐる。^(一一七)

それでキプロス島から、リヂアから、次には黒海から

種々の形で入つて來た亞細亞奥地の工藝、殊にアッシリアのそのの影響が初期のイオニア美術を絶えず涵養してゐた譯なのであるが、後者が如何に前者に培はれて成長して行つたかを最初に建築に就て觀るならば、先づ史上にイオニア式と稱せられる柱頭の渦卷形裝飾がアッシリア起原のものである事は一般に認められてゐる。併しそれを猶稍詳しく言ふと、此渦卷形裝飾には自ら二大別がある。その一は一曲線の兩端が夫々内側へ曲つて對應する二個の渦卷を形成するもの（バッサエの寺院等）、若くは二個の渦卷が一直線を以て連結されたもの（デルポイのナクソス人奉獻柱等）等であつて、前者の先例はボグハズーケウイのヒット廢墟の磨崖彫刻に見られ、^(一一八)後者の先蹤はアッシリアに存するから、^(一一九)此手の渦卷形裝飾は陸路イオニアへ入つて來たものと思はれる。今一つは二個の渦卷が直接に背中合に接したものの（ネアンドリアの寺院等）であつて、此例は埃及にも、アッシリアにも、ポイニキアにも、^(一二〇)キプロス島にも在るけれども、埃及では寧ろ^(一二一)珍しいのに反して他の三地方では普通に見られる事から^(一二二)

考へれば、先刻言つたやうな途を取つて海路イオニアへ傳へられたものと推測される。次に同じイオニア式柱頭のうちにも樹葉の環の二重に垂れ下つた形の裝飾を、そののみ單獨に（ナウクラチスの寺院等）、或は渦形の下部に（ネアンドリア等）有するものがあるが、此種の柱頭は亞細亞各地古代の遺蹟に多く見られる外、殊にアルメニアで發見されたアッシリア様式の銅製王座の支柱にも應用されてゐるので、斯やうに運般の可能性ある作品の上にも之があらはされてゐる事は、既にジョルジュ・ペロの指摘した通りその意匠の傳播の事情に關して極めて興味深い示唆を吾々に提供するのである。以上は柱頭であるが、柱礎に就て觀るならば、ドリア式の柱が原則として之を持たないのと反對に、イオニア式のそれは亞細亞各地のものと同様に必ず基礎の上に立つてゐる。そしてイオニア式の基礎には形の上に種々複雑な意匠を施されたものもあるが、その孰れにも共通の要素としては覆鉢形が不可缺のものとなつてゐる。然るにアッシリアの柱礎は殆んど此覆鉢のみで形成されてゐる上に、例へばフ

リギア東北端のサンガリオス河沿岸に多數に散在する墳墓の一つの壙内にもやはり此覆鉢形のみ柱礎が存するから、一般に言つて柱礎の使用、特に覆鉢形を以てそれに充てる習慣がアッシリアからフリギア等を経てイオニアへ入つて來たものである事は殆んど確實と言つて宜い。それからイオニア様の柱の特徴としては、その柱身全面に縦に彫られた溝の著しく多數な事實も亦注意されねばならぬが、之も同様に亞細亞式の模倣と考へられる。即ちエベソスのアルテミス舊神殿の柱に四十、デルポイのナクソス人奉獻柱に四十四の溝があるのと對應してベルセポリスの諸柱には三十二から五十二までのそれ等を算へることが出来るのである。尤もイオニア建築の最古の遺物に較べればベルセポリスのは稍新しいけれども、併し後者に示されてゐる様式の傳統が前者の時代よりも溯る事は相當に確實であるから、少なくとも二者孰れも原本となつた亞細亞に於ける木造建築の様式といふものは想像するに難くない。又此等の溝の凹みの曲線がドリア式の柱では相切して連つてゐるのに、イオニア様

のそれでは、未だ様式として十分の特徴を呈するに到らない極く初期の例を除けば、^(一四一)溝と溝との間に常に幾らかの幅の餘地が存してゐる。然るに斯やうな手法は當にベ
ルセポリスに於て極く普通に使はれてゐるばかりでなく
て、アツシリアの祭壇や記念碑の上にも既に用ひられて
ゐるのである。さて柱と共にイオニア様建築の最大特徴
^(一四二)

となるのは、軒下に、精確に言へば軒縁と軒蛇腹との間に喩へば繪巻物の様にすうつと展開された浮彫裝飾なのであるが、之も實は亞細亞起原のものに外ならぬ。元來メ
ソポタミア、シリア邊の主要な建築材料は木でも石でも
煉瓦でもなく、焼成されないままの生の甎なのであるが、
斯やうな材料の建物では、その地方が如何に乾燥した國
土であつても、猶壁の上下の周邊は煉瓦なり石なりを以
て蔽ふて保護せねばならぬこと無論である。そして既に
保護の必要があるならば、單に物質的に堅緻な材料を以
て風水や接觸による損傷を防ぐと同時に、其處に畏怖す
べき猛獸や神像や聖樹等を現はし其功德を以て魔術的に
も害する者を逐拂はうとするのは古代人の考として當然

のことであつて、茲にメソポタミア建築に於ける軒廻及
び腰廻裝飾が發生したのであるが、之がミシア、リヂア
^(一四三)
等の地方的建築を経てイオニア希臘人のそれに採入れら
れ、種々の變遷の結果遂にイオニア様式の軒下浮彫裝飾
と言ふ一定の形に到達して、バルテノンやテセイオンの
ドリア式建築にも應用される程の流行をば來たしたので
あつた。^(一四四)

それでイオニア様式は事實上アツシリア系統のもの
と見て宜いのであるが、様式の系統若しくは起原といふ斯
様な立場からすれば、之までイオニア様にもドリア式に
も入らぬものとして曖昧に扱はれて來た諸種の植物意匠
の柱頭も皆明らかに埃及起原のものとして、事實上即し
た明確な一分類のうちに包括される事が出来るのであ
る。即ち其等のうち最も古く遡るのはミシアのアイオリ
ス地方ベルガモスのアテナ・ポリアス神殿に優秀な作例
が存するのでアイオリス式とも呼ばれるものであるが、
^(一四五)
之は柱頭の周圍に束ねられた棕櫚等の樹葉が殆んど眞直
に並んでゐてその上端のみが自然に外方へ垂下つてゐる

形の裝飾なのであつて、勿論埃及各時代の建築に見られる棕櫚型柱頭(一四六)を模したものに外ならぬのである。次に古いのは蔓様柱頭とも名付けられる種類であつて、之は蔓を蔽ふ二列の葉のうち上のが直立して下のものの先端が外方へ稍開いた格好をしてゐるが、その原本となつたのが新帝國時代以後の埃及建築に旺に使はれてゐる鐘型柱頭、即ち柱をパピルスの莖一本に見立てて、柱頭には三角形の葉の列の上にその花と蕾とを多數にあらはした裝飾である事疑ない(一四八)のである。それから此兩者よりも稍遅れて發達したのが四世紀以後に希臘建築の流行となる所謂コリントス様式なのであるが、此式の柱頭はすべて今述べた兩者にイオニア様の渦卷が種々の程度で配合されたもの(一四九)に過ぎぬから、之もやはり埃及系統、少なくとも埃及—アツシリア系統に包攝される事となる。

さて以上觀て來たアツシリア系統のイオニア様建築要素と、コリントス式のうちに綜合大成される埃及起原のものと、それから別にドリア様式に現れてゐる希臘固有のそれ等と、此三者によつて希臘建築は形成さ

れてゐるのであるが、固有の要素の示す性質に對して東方から輸入された其等がどういふ特徴をあらはしてゐるかを觀察するとなかなか興味深いものがある。ドリア建築の本質は一言で云へば純粹に構造的といふ事であつて、その各部分が夫々に付與されただけの役目を完全に果して、其處から同時に全體の構造にも關預するやうになつてゐる理智的な統制をば石材の上にも最も直截に且常識的に實現する事、言換へれば各部分が全體に對して持つ役割と效用とをば、出来るだけ明白に、すべての粉飾を排除して大膽卒直に表現する事、そして唯之のみがその狙所なのである。故にドリア様式には柱頭の裝飾も、柱礎の覆鉢形すらもなく、軒下の浮彫もイオニア様のそのやうに構造を徹隠して展開されないで、構造の隙々に一つ一つの場面として窺込まれてゐる裝飾はただ構造を明瞭にする爲に、其自身としては目立たぬやうに使はれてゐる。で、その美は健全な常識的理智と正確な效用との美しさであつて、亦それにな過ぎぬ。然るにイオニア様やコリントス式は、固より建

築である以上構造を無視するのではないが、なるべくそれを隠して、如何なる部分も構造の爲に、即ち他の部分や全體に取つて有用必須であるが爲に其處に在るのでなく、それらが唯裝飾のために、優雅な渦卷や樹々の葉の様々の姿で人の眼を娯ます爲に、そしてその爲ばかりに種々に配置されてゐるのであるといふ風に努めて信ぜさせやうとしてゐるやうに見える。即ち效用の嫌惡と草木に對する愛、或は優雅な裝飾の楽しみといふやうな本來東洋的の感情が未だ全く消え去らずに其處に残つてゐるのである。斯やうに希臘建築に於て既に西洋固有の古典的藝術、換言すれば理智的、効用的、常識的な構造の粉飾されない表現のうちに明確な美を求めやうとするものと、常に東方からの影響によつて起される一種の異國的藝術、即ち效用を擯斥して自然と裝飾との豊富な優婉さを唯其自身に於て娯まうとする感情的な、洒脫な、魅惑的な藝術と、此兩者の對立や結合が明らかに認められると言ふのは誠に暗示に富む意味深い事實なのであつて、西洋美術史、或は西洋人の感情生活の歴史の全體も

實は此等固有と外來との兩精神がその時々種々の形を採りながら互に消長變化して行つた推移の形成する處に外ならぬとさへ考へ得るのである。

さて元へ戻つて、建築の續きに、イオニア及び其沿岸諸島の彫刻が如何にアッシリアのその影響を受けたかを簡單に見るならば、一帯にメソポタミア地方の彫刻は體軀が飽まで頑丈に肉付豊かに寧ろ横太りに出來てゐると同時に、鬚髯、衣裳等に極めて繊細な裝飾的意匠の施されてゐるのがその各時代を通じて普通であるが、アッシリアのそれも斯やうな一般的性質の基礎の上に、特に頭髪等に對する裝飾的關心と、着衣の織物の紋様や總などを極めて精細に叮嚀に再現する嗜好とが著しく強くなつたものに過ぎなかつたのであつて、さうして此等の習癖が殆んど其儘イオニアの初期希臘彫刻に模倣されたのであつた。例へば有名なデイデヌメイオン、即ちミレトス領内デイデヌマのアポロン神殿の參道を飾つてゐたブラコンス一族奉納の坐像(石人十體(大英博物館藏)や、同じミレトスの墓地から發見された三箇の婦女坐像等はアッ

シリア式の頑丈な矮軀を其通りに踏襲した作品の代表的

な者であつて、殊に前者のうちテイキウサの首席カレス

の像などは「若し其名を記す希臘語の銘文がなかつたな

ら危くアツシリア」人の製作と考へられさうな位なので

ある。また頭髮、殊に生陰のそれを種々に優しく渦卷かす

好みはデロス島で發見されたキニオス派製の戰勝女神像

(一五四)
(雅典美術館藏)を始め殆んどすべての初期イオニア彫刻

に見られる處であつて、衣裳の細部を極めて繊細に彫出

する東方趣味を最も顯著に示す作例としては、「サモス島

のヘラ」と呼ばれるナクソス派の婦女直立像等を擧げる

事が出来るのである。併しイオニア彫刻に於けるアツシ

リア、一般に言つて東方亞細亞の影響は今述べたやうな

様式上の嗜好に就てばかりでなくて、亦圖像の模倣と

いふ點からも認められるのであつて、その著しい例とし

ては、建築の條に言及したナクソス人奉獻柱の頂上に載

せられてゐた亞細亞流の有翼獅子身神像や、(一五六)ミシアのア

ソスに在るドリリア式神殿の遺址から發見されたイオニア

様軒下浮彫の兩牛對立、食獸獅子等の圖像が存するので

ある。

さてイオニア彫刻が埃及から受けたものとしては二人

のサモス島人が七世紀末以前に同國を訪れて鑄鋼法を學

び歸つた事實などもあるが、然し埃及の影響は寧ろクレ

タ島からペロポネソス半島へかけての希臘彫刻、即ち

普通ドリリア精神に關聯するものと見られる様式のそれに

強くはたらいだ形跡がある。例へばオウクセル美術館か

らルウヴルへ寄託されてゐるクレタ島出土と覺しい有名な

婦女直立像や、銘文によつてアルゴスのポリュメデス

作と知られるデルポイ出土の裸形青年像等の種類に對し

て埃及彫刻の男女像の或物を比較して見るのに、(一五六)婦女像

の着衣に締付けられて硬直した姿勢と言ひ、その振分髪

が兩の肩を蔽ふ形と言ひ、一手は曲けて乳下に、一手は

垂れて下肢に接けられた格好と云ひ、或は青年像のすべ

て左足を踏み出す姿と云ひ、その兩手の身體に沿ふて下

つて掌の固く閉ぢられた狀と言ひ、細部並に全體に於け

るその類似は甚だ顯著で此から彼への影響といふ事を疑

ふ餘地は殆んどないのである。

併し希臘初期のあらゆる美術のうち東方工藝の感化を最も強く受けたのは陶器繪であつて、その影響の頂點に達した紀元前七世紀の陶器裝飾の様式をば研究家は一般に「東方模倣式」と呼んでゐるが、其頃のイオニア陶藝を代表するロオデス島のそれに就て觀るならば、希臘古陶研究の今日の權威であるエドモン・ボツチエ氏はその裝飾文様のうちに、多島海文明の殘存的要素二種に對して新しい東方模倣によるもの六種が見分けられると言つてゐられる。^(一六三)その六種とは、第一に、最古のカルデア遺物に既に存する組物裝飾、第二に、楔形文字から轉化したかと思はれる釘やうの裝飾、第三には植物樣裝飾、殊に埃及の蓮から變化して來た意匠の流行、第四には獅子その他の猛獸の文樣、第五には獅頭羊身龍尾獸、獅子身神獸、半獅半鷲獸、鬼面人、鬼面女身鳥といふやうな空想的神獸に對する嗜好、第六に、東方諸國製の織物および銀皿に常に見られる分段式裝飾法の模倣、と言ふ順になつてゐるが、此等のうち第二番に指摘されてゐるやうに東方文字を裝飾に轉用する事、^(一六四)第四、第五に掲げられてゐる

やうに東洋の猛獸怪獸を模倣する事、及び第六に擧げられてゐるやうに東方織物の文樣を陶器の裝飾などに應用する事の三つは、孰れも、近世に到るまで屢々繰返されてゐる謂はば西洋に於ける東方影響のかなり重要な三形態となつてゐるものに外ならぬ。例へば佛蘭西中世の聖堂やルネッサンスの伊太利亞繪畫が回教人のクフィク文字で飾られてゐたり、中世寫本の裝飾繪と聖堂壁畫とに東方産の猛獸奇獸怪獸が純れ合つてゐたり、^(一六八)十五世紀のシエンナやフィレンツェの繪畫に東方織物が頻に描寫されてゐて、また十八世紀の齒獨英佛諸國製の陶器の上に印度更紗や支那刺繡の模様が模されてゐたりするのは實は紀元前七世紀の希臘陶器畫工に於いて既に見られる諸習慣が時を隔てて再び強くあらはれてゐるものに過ぎぬのであるが、どうしてこの三つの習慣が各時代を通じての東方模倣のうちに特に強く認められるかと言へば、それは東洋諸國の文字や怪獸意匠が極めて變幻自在な裝飾的效果に富む上に、金銀錢、印章、織物、其他種々の携行され易い小器物を飾る圖樣としてそれ自身のうちに非常な

傳播力を持つからであり、また織物が衣服として壁掛として、或は幕やうのものとして人の目に最も若き易いと同時に、^(一七〇)その模倣と言ふ事が常に陶器裝飾の重大な一原則となつてゐるからでないかと推察される。

殊に織物が東方藝術の魅惑を傳播する上に演じた役目は最も注意すべきであつて、希臘以後も、支那の登場と共に陶磁器の影響が著しく増大して來るまでは、東方模様を西に傳へる職務の大部分が織物によつて果されてゐたと云つても敢て過言でない。種々の猛獸意匠なども多くは織物から模されたものと考へられるのである。勿論當時の織物で今残つてゐるものはないが、併し彫刻や陶器繪や文獻からその性質なり文様なりを確實に知る事が出来る。アツシリア彫刻の最も顯著な一特徴が衣裳の精細な表現である事は前にも言つたが、事實ニネヴェやドゥルーシヤルキン等で發掘された彫しい壁面裝飾の浮彫は古代織物の研究に對して最も重要な資料を提供するのであつて、例へば大英博物館藏のニネヴェ出土のものに見られる王者の衣裳等は豊富な文様を極めて精緻に示し

古代及び中世の西洋美術に對する東方の影響に就て

てゐる點に於て殊に參考とするに足るのである。然るに其圖樣と言ふのはやはり専ら獅子等の猛獸、種々の空想的怪獸、聖樹、神人等を何段にも分けてあらはして、その間に菊花、忍冬、其他の植物紋を配置したものであつて、前に述べたキュープロス島製の銀皿の裝飾と全然一致する上に、ロオデス島陶器の最大特徴である數段の猛獸行列繪及び其空隙に散在する菊花の爲に粉本となつた事も亦疑ふ餘地がない。即ちポイニキア商船によつて齎された東方織物や織物模様の銀皿等の裝飾をば此島の陶工はその製品に應用したのであるが、併し模様とその配置とばかりでなく、織物の乳白色の地色まで模倣してゐる處か

ら見ると、間接に銀皿によつてよりも、直接に織物を真似た場合の方が多かつたのではないかと想像される。尤も皿の内面に描くには銀皿を、靈等の深い器の外表面を飾るには織物を模倣したのであるとボツチエ氏もジョルジュ・ペロ氏も言つてゐられるが、さう確然とした粉本の區別があつた譯でもあるまい。織物意匠の分段をば皿の内面に應用すれば、自然キュープロスの銀皿やロオデス陶皿

に見られるやうな裝飾の區別が出来てくるし、亦文様の要素から觀ても甕類と皿類との間に判然とした區別は存しないから、種々の形の陶器にも並に銀皿にも共通の粉本として織物が役立つと言ふのが寧ろ事實に近いのではないかと思はれる。

さて斯やうに陶器に織物が寫されてゐる以上、織物に織物が模倣されてゐるのは寧ろ當然の事であつて、例へばイリアスに語られてゐるシドンの女工がブリアマスの宮殿で作つたと言ふやうな綴類は勿論東方模様で飾られてゐたらうし(一七五)、亦同じ物語に活躍するヘレネ(一七六)、アンドロマケ(一七七)、其他の女性、或はオデュッセイアに見えるカリニブソ(一七八)、キルク等の女神までが暇には何時も刺してゐたと言ふ刺繡、綴織の類も東方意匠を豊富に採入れたものであつた事はテウシ出土の五世紀末の陶器に描かれてゐるベネロオへの織機の繻を觀ても容易に想像する事が出来る。即ち其處には遠征の夫オデュッセウスを想ふ此貞女が、多數の求婚者の催促から逃れる爲に、晝縫つては夜になると解いてしまふ繻の前に坐つてゐる處が描かれ

てゐるが、五世紀と云へば希臘藝術の古典時代で東方影響の最も減退した頃であつたに拘らず、その繻には歴然と空想的怪獸の行刻が横に一段あらはされてゐるのであつて、之から推量しても希臘の織物が常に東方のそれを模倣してゐた事は確實と言つて宜い。それで陶器繪の中には直接に渡來の東方織物を寫したのも、亦間接に希臘製織布を通じてその模様を傳へたものもあつた譯であらうが、それは孰れにしても、鮮麗な色彩と、動物の形の自由自在な變化の流暢さとを以て理窟なしに人の目を嬲ます東方文様が、既に此時代から主として織物によつて西洋へ齎されて、其處で殆んど獨占的な流行を來してゐると言ふ事實は、西洋美術史の全體に通じて觀られる同じ現象の端緒を形造るものとして、特に注意せられねばならぬのである。

さて以上述べて來たやうに東方の影響がイオニア美術の全體を蔽ふてゐるのであつて、其以外の系統に屬すると思はれる幾何學的様式は十世紀から八世紀に至る所謂ホメロス時代の希臘全土に共通の現象として其處でも亦

認められると言ふ程度に存するに過ぎない。之に反してアツチカに於ては七世紀に東方影響の優勢となる前に此幾何學的様式が極めて顯著な、且特異な發達を遂けてゐるのであつて、而も此事は美術史上に甚だ重要な意義を持つのである。勿論此様式は當時の雅典工藝一般に互つて廣く應用されてゐるのであるが、併しディピニロン陶器と稱せられる明器の壺の裝飾に特に目覺しい作例が存するのであつて、極度に複雑な其文様は到底簡單に言ひ表はされ得ないけれども、要するに壺の表面を縦横に、若しくは横のみに截然と區劃して、其區劃區劃の中に、鉅齒、十字、卍字、菱形、三角、碁盤目、市松、或は點線、斜線の連續、デグザグ等の純粹に用器畫的な、殊に主として直線から成立する模様を空際^{（一八一）}の存しないまでに充填したものであつて、曲線としてはS字形も組紐意匠もなく、唯コムバスで描かれた同心圓の列が見られるばかりなのである。そして鳥獸、人物なども屢々あらはされてゐるけれども、皆例外なしに用器畫的に、簡單に圖形化されてゐるので、全體としての幾何學的な感じのうちに

古代及び中世の西洋美術に對する東方の影響に就て

完全に溶込んで了つてゐる。そして模様の配置に就ては、同一物の等間隔に於ける反復と左右均勢と言ふ事が絕對的な標準となつてゐるのであつて、部分部分の反復と均勢とが復反復され均勢されて次第に全體の統一が構成されてゐるのである。然るに斯やうな理窟詰の抽象的、圖形的裝飾法は之まで觀て來た寧ろ東方系の多島海藝術や、イオニアのそのの理窟なしに魅惑的な、自然を其儘に意匠化する、自由な、流暢な、反復や均勢に捉はれない奔放な裝飾様式と全く對立するものであつて、茲に始めて西洋美術史に於ける眞に西洋的なものの顯現を見る事が出来るのである。

尤も線條文は決してホメロス時代の雅典工藝の獨占物ではないのであつて、文明の或程度に於てはあらゆる國上に、また如何なる文明にあつても他の一層豊富な文様中の要素として、又は獨立に、或は粗製品の裝飾として常に使はれてゐるが、併し斯やうな線條文や各種の幾何學的圖形の規則的な反復と均衡的な配置とをば徹底的に積み重ねて行く事によつて到達された一種獨特の美の様

式と言ふものは唯當時の雅典工藝に於て見られるばかりである。そして此様式にあらはれてゐる理智的、抽象的な一徹の氣質といふものも亦何處の國にも何時の世にも存するものではない。それは東方系の藝術には珍しい傾向であつて、例へばドリア式建築とか、紀元後十三世紀の宗教建築とか、路易十四世期の佛蘭西美術とか、或は十九世紀末以後の構成派の繪畫や工藝など、すべて東方影響から比較的獨立した性質の、西洋で古典的と謂はれる美術のうちに殊に強く示されてゐるのである。

さて、それでは此幾何學的様式と其處にあらはれてゐる氣質とがどうして此時代のアツチカに齎されたかと言ふと、それは勿論同時代の最も重要な歴史的事實であるドリア人の希臘侵入と關聯して考へられねばならぬのであつて、希臘の史家は此種族の原住地に就て唯彼等がピンドス山脈を経て南下して來たと言つてゐるだけであるが、ドナウ河平野と北歐一帶、及びアルプスの南北——伊太利中部からライン並にロオメ河の流域に亙る廣い地域の古墳や廢墟から多數に、デイビュロン陶器に見られ

ると殆んど同じ系統の組織的な幾何學的な様に飾られた銅器や土器が発見されて、而もそのうち確實に十世紀頃まで溯ると推定されるものが尠からず存する事から觀れば、雅典の幾何學的様式の基礎がドリア人によつて傳へられた當時の歐洲一帶のそれ、即ち普通にケルト式と呼ばれるそれに外ならなかつた事は疑ふ餘地がない。元來中歐及び北歐から發掘される所謂ケルト遺物のあらはす美術が主として圖形的、幾何學的、左右均衡的な線條模様で終始するものであるに反して、南歐の藝術が古くから草木、魚鳥及び獸類の自然の形を強く愛好してゐる事はサロモン・レイナク氏によつて明確に指摘されて以來一般に認められた對立の事實であるが、南歐美術の斯う言ふ特徴の基く處は何であると言へば、それは南歐諸國が最初から東方影響の圈内に在つた事に由るに外ならぬ。尤も其うちでも西に位する伊太利亞半島ではポイニキア人や希臘人によつて東方影響の餘波が傳へられるまではやはり幾何學的線條文様が勢を張つてゐたのであつて、中歐及び北歐に於ても羅馬文明によつて齎された東

方影響の侵潤するに随つて幾何學的な文様はその獨占的支配方を失つて行つたのである。羅馬文明そのものが如何に東方的性質のものであつたかは孰れ後で簡單に述べたが、ともかく其起原に於て既に西洋系美術の端緒と東方系藝術との間に斯やうに著しい對比の存する事と、並に此端緒の上に十分明瞭に認められる西洋氣質がドリア人の南下によつて當時の東方影響圏内へまで齎されて來た事とは美術史上に於ける最も重要な事實として特に注目に價するのである。

尤もロオデス島など東方文明の浸潤を蒙むることの甚しかつた地方では西洋氣質的美術の發達する餘地も多く存しなかつた譯であるが、^(一八四) 雅典は其頃未だ東方と左程深い關係に入つてなかつたので、其處に残つてゐたミニケエナイ文明の傳統や或は多少は其處まで達した東方文明の餘波と西洋氣質とが程好い具合に、一が他を壓倒する事なしに融合して、東方要素をかなり採入れた西洋美術の最初の標本と考へられるやうなデビュロン陶器の裝飾様式が其地で發達し得た次第なのであつた。

古代及び中世の西洋美術に對する東方の影響に就て

それで此裝飾様式のうちに見られる東方美術の要素は何であるか、換言すれば歐洲一帯に互つて存するケルト式幾何學的な文様に較べてデビュロン陶器のそれは如何なる特徴的要素を有するかと言へば、それは先づ第一に種々の猛獸怪獸意匠等であり、第二に多數の人物形によつて組成された繪畫的構圖である。第一の要素に就てはミニケエナイやイオニアの猛獸圖像よりも其等が著しく圖形的に且不合格好になつてゐる事が最も目に付くが、併し不合格ながらも斯やうな生物の形を寫してゐる間に陶工の腕が幾何的線條の習慣から離れて自由に伸びて行く素地が造られたのであるから、ケルト式線條文様の牛硬さがアツチカで東方藝術の風に吹かれて急に綻びて行、最初の過程を示すものとして其等變な形の諸獸像も輕々に看過され得ないのである。次に第二の要素は後に西洋文明の中心特徴となる人間本位的興味と端緒を示すものとして特に重要な意義をば持つてゐる。即ち此類の陶器の比較的新しいと推定されるもの——九世紀よりも寧ろ八世紀の製作でないかと考へられるものの中には、幾

何的文様の間に區割を設けて其中に、東方諸國製の印章の刻畫や粗製の金屬又は象牙人形、乃至は象形文字等から模倣されたと思はれる簡單な、極度に圖形化された人(一八五)像を以て、明器の用途にふさはしく埋葬や永別の風景、

或は航海、車行、舞踏、合戦等の有様をば相當複雑にあらはしたものが存するのであつて、而も此等の圖は最早單(一八六)

なる文様でなく、人間生活の種々の事件を人間的興味の故に表現しようとした點に於て立派に繪畫としての規模を備へてゐるのである。勿論繪畫と言つても技巧から言へば甚だ幼稚なものであつて、人物はすべて三角形の胴に釘のやうな手足の生えたものに過ぎぬし、動作の表し方も全く無器用なまごちないものであるが、それでゐて、複雑な姿態や運動の人物を上下遠近の關係に隨つて、且限定された一つの事件を展開するものとして理窟に合ふやうに配置してある處に畫想としてはなかなか進歩したものが認められるのである。即ち心あまつて言葉足らずと言ふ様に、豊富な而も統制ある意思の力と表現方法の不足とが、其處に目立つて認められるのであるが、此

不足は七世紀に於ける東方影響の増大と共に驚くべき速さで補はれて行つて、やがて五世紀の希臘黃金時代のアツチカ美術が、理智的、統制的、人間中心的な西洋思想と優雅に魅惑的な東方藝術の微妙な、而も豊富な表現手段の結合したものととして展開されるに至るのである。

以上は主として陶器裝飾に就てアツチカ藝術に於ける東洋的なものと西洋的なものとの結合の事實を考察して來たのであるが、彫刻に就ても亦同じ現象を認める事が出来る。アツチカ彫刻の端緒は一八八二年に着手された雅典のアクロポリス發掘以來確實な資料を以て研究されるやうになつたのであるが、その結果によると、ディビュロン陶器の時代に屬すると思はれる銅彫に於て既にキエブロス島を経たのアツシリアの強い感化を判然と見別け得るのであつて、そして石彫最古の遺物、即ち六世紀前半の諸神殿の破風を飾つてゐた石灰石彫刻等のうちにはイオニアから傳つて來た同じアツシリアの影響が殆んど獨占的にあらははれてゐるのである。此等の石彫のうち特に破損の少なくて重要なのは舊ヘカトムベドン西正面の

破風飾であるが、其中心人物であるヘラクレスの頑丈に肥えた横太の體軀が一見してアッシリア系統のものである事は言ふまでもない上に、筋肉等の細部の特殊な扱方に於てもそれが善くアッシリア彫刻の技法と一致する事をば、解剖の方から美術史を研究された國手ボオル・リシエ氏は指摘して居られる。そして破風の天井には蓮花、鶺鴒等の圖様が畫かれてゐたと言ふから此裝飾全體が餘程東方氣分のものであつた事を想像し得るのであるが、猶此外に「橄欖樹のある破風飾彫刻」と呼ばれるものも之に劣らぬ東方的特徴をば備へてゐる。之はアッシリアの浮彫などと全く同じやうに繪畫的に、且風景的に扱はれてゐるのであつて、ドリア式の建物を中央としてその左に塀と、塀に沿つて二三人の男女と、塀の上から橄欖樹の茂つた枝葉が出てゐるところなどがあらはされてゐるが、斯ういふ風景の感情は希臘人には寧ろ消化され難いものであつたと見えて、五世紀及び四世紀の古典藝術のうちには此種の題材の名残すら認められない。そして漸く三世紀になつて東方の影響が再び強くはたらき出し

古代及び中世の西洋美術に對する東方の影響に就て

(一九二)
 た頃、復更めて現れ出すのであるが、斯様な現象は實は何も希臘に限つたことではないので、一體に西洋の古典藝術と謂はれるものには自然や風景の感情を排斥しようとする一種の傾向が強く含まれてゐるやうに思はれる。尤も十數世紀間に互つて強く繰返された東方影響の過去を持つ近代藝術に關しては簡單な斷定を下し得ぬ事言ふまでもないが、それにしてもラファエロやミケランゼロに於ける自然感がベルジノ、ボッチチェリ等にあらはされてゐるものに較べれば甚だ涸渇してゐる事、又佛蘭西古典藝術の統帥者シャルル・ル・ブランの製作に見られるよりも遙に豊かな、清新な自然の感情がワトオやフラゴナールの繪畫のうちに盛られてゐる事などは誰しも感ずる處に外ならぬ。そこで極く大體に言へば、風景の感情は西洋に於て常に古典期の前か後に高潮に達してゐるのであつて、それは歐羅巴人に取つて古典的、即ち本來固有の自家理想的のものではなく、寧ろ浪漫的な、憧憬的な、異國趣味的な外來の傾向に過ぎぬと考へられぬであらうか。とにかくそれは希臘藝術に於てはいつも東方からの

影響と關聯して現れてゐるのである。

猶以上二種の彫刻と同様に破風飾であつて、時代も略等しいものに、跳ぶ獅子、牡牛を喰ふ二頭の獅子等の彫像(一九三)

もあるが、此等の粉本が陶器或は織物にあらはされたアツシリアの猛獸意匠であつた事は言ふまでもない。興味深いのは中世彫刻の端緒に於て、やはり織物或は寫本から模されたメソポタミアの猛獸が聖堂正面の本門等を希臘神殿の入口と同様に飾つてゐる事である。(一九四)

さて之まで觀て來た彫刻はすべて六世紀前半に屬するのであつて、此時代に於てはアツチカの製作も一般に希臘諸地方のその水準を特に凌駕するにも至つてゐないが、紀元前五五〇年以後、殊に五四〇年から後になると、其頃に至つて確定的に雅典の政權を握つたピシストラテス、繼いで其子ヒッピアス、ヒツバルコス等の藝術保護政策と、五四六年のサルデス陥落を警鐘として一般のイオニア人と共に多數の製作家がアツチカへ移住して來た事(一九六)との二重の事情の協同のはたらきによつて、當時希臘第一の洗練された技法を持つてゐたイオニア美術が急に雅

典の地で目覺しい發達を遂げるやうになつたのである。

然るにイオニア彫刻は前にも言つた通り元來アツシリアのその影響の下に成長して來たのであるから、此時雅典へ齎されたものは結局東方彫刻の精緻な、部分部分に細心な、感覺的な、技巧に外ならなかつたのであつて、之が理性的、統制的なデイビュロン陶器繪に見られるやうに構成的な西洋氣質によつて醇化された處に、ペリクレス時代のピデアス等の藝術の境地が造られて行つたのである。

同様の事が亦建築に就ても看取されるのであつて、ドリア式建築の起原がミケエナイ文明のメガロンに存する事は今日一般に認められた事實であるが、元來北方建築の性質を持つこのメガロンを希臘地方へまで持つて來たものは、ドリア人と同種族で言語に於ても同系統のアカイア人に外ならなかつたのであるから、東方系の希臘建築がイオニア様式によつてあらはされてゐるのに對して、西洋系のものがドリア様式として發展して行つたと考へられるのである。然るに茲に於てもアツチカの藝術

は東西兩系統のそれを緊密に結合してゐるのであつて、五世紀に雅典のアクロポリスに立てられた殿堂に就て觀ても、ドリア式のバルテノンに對して、イオニア様のエレクテイオンとアテナ・ニケの神殿とがあるし、又アクロポリス前門の柱に兩様式のもの^(一九八)が竝用されてゐるばかりでなく、ドリア式と言つてもバルテノンの建築には幾多のイオニア的要素が入つてゐて、その全體の感じを純粹にドリア的の嚴密な型に倣つたものよりも遙に不規則的に優雅にしてゐるのである。即ち第一に、普通のドリア式神殿では正面の柱が六本であるのにバルテノンでは八本になつてゐるから、それだけ全體の形が長方形から正方形へ近くなつてゐる譯で、隨つてイオニア様の幅廣い建物の豊かな氣持が其處に善く出てゐる。第二に、内陣の正面に正統のドリア式では二個の柱を立てるだけなのに茲では表裏の兩正面にそれぞれ六本も配置されてゐるから、内陣が非常に大きく闊くなつて、その細長いのを嫌ふイオニア様式の原則と一致するに至つてゐる。又第三には、前にも言つたやうに内陣の壁の外面の四周が、ド

古代及び中世の西洋美術に對する東方の影響に就て

リア式の區劃的欄間彫刻の代りに、イオニア様の連續展開的のもので飾られてゐて、其爲に極めて流暢な裝飾的效果をば擧げてゐるのである。其外、神殿の全體としての姿を構成する重要な線に孰れも極めて微妙な反りが持たせてあつて、巧にぎこちない硬直感が避けられてゐる事も、^(二〇一)デイピュロン陶器の幾何的文様や純粹のドリア式建築に遺憾なくあらはれてゐる西洋氣質の一律な直線に對する根強い執着と對照して考へれば、やはりイオニアを經てアツチカまで傳はつて來た東洋人の含蓄深い感覺の要求に基くものと想像され得るのである。斯様にして建築の方から觀ても亦雅典の美術は、統制ある思想の力に富むけれども誠に「潤み」や「しほり」に乏しい西洋氣質と、繊細な感覺や感情の魅惑を第一として規矩や意味に拘らない東方藝術との程善く結合したものととして吾々の眼に映つて來るのである。

そして此結合の程好きこそ實に五世紀のアツチカ藝術の本質的特徴と、その無限の價值とを形成するものなのであるが、それは長く保たれてゐないのであつて、早くも

四世紀になると再び東方的要素の優勢となる端緒が見え出して来る。併し注意すべきは此時期以後になると、西洋と東方との役目が逆轉して、技術、若くは表現の手段を提供するものが西洋美術であるに對して、表現される感情が常に東方から供給されてゐる事である。

即ち、内面的な感情の要素の殆んど入つてゐなかつた雅典其他の國家宗教が、パトリクレスの時代には猶盛な餘勢を張つてゐたのであつて、ピデアスの藝術は其社會的公的理想が崩壞する前に自らを形の上に最も壯麗に實現したものに外ならぬとも解釋されるのであるが、四世紀になると東方亞細亞から凄じい勢で氾濫して來た個人的な、人間の感情生活の内奥をまで揺がせて異常な、極端なあらゆる熱情を激發さす神祕的諸宗教が、既に技巧に於ては爛熟し切つてゐた希臘彫刻に恰も缺乏してゐた内容の深さと變化とを導入するに至つてゐるのであつて、此事は明朗平靜なバルテノンの彫刻と、例へばドレスデンのアルベルチノムに在るスコバスの「神憑女」とを比較してみれば、何等迂遠の説明を費さないで、最も切實に

了解されるのである。而も「神憑女」がスコバスの製作に於て決して例外的なものでなく、却つて彼の彫刻の根本的傾向を最も明確にあらはすものである事と、及びスコバス自身がまた其時代の藝術の主流を代表する作家である事とに想到するならば、東方宗教から當時の希臘美術の受けた影響が如何に深刻であつたかも容易に想像され得るであらう。フラクシテレスが好んで魅惑に富む裸形の女神等を造つたのも斯やうな神祕的宗教の或一面によつて人々の心のうちに育まれた一種の情緒を表現したものと考へられるのである。

又、既に此時期から藝術の中心が雅典を離れて東方へ、正しく種々の神祕的宗教を産んだ東方の地へ還らうとしてゐる情勢が強く見られるのであつて、古代に於て世界の七驚異の一に算へられたカリアのハリカルナソス(二〇二)に在るモオソロス王の東方思想に基く墳墓(二〇三)こそ、サチュロス、ピチュオス、スコバス等建築及び彫刻に於ける當時希臘の最高權威者達によつて造築裝飾されたものとして、却つて希臘美術の精華を萃めた觀と實質とをば備へ

てゐたのであつた。それからエベソスのアルテミス神殿の大規模な再築もやはりスコパス始め多數の美術家を希臘本土から小亞細亞へ招き寄せたのであるが、^(二〇三)斯様な傾向は歴山大帝の東征以後殊に顯著となつて行くのであつて、^(二〇四)亞細亞では先づミシアのベルガモスのアッタロス王朝の宮廷が藝術の新しい一首都として名聲を挙げたのに次いで、^(二〇五)ブリエネ、スミルナ、トラレス、アンチオキア、ダブネ等にそれぞれ地方色ある美術品が盛に造られるやうになつたのである。其等の一々に就て茲で述べるのは無益であるが、^(二〇四)唯注意して置きたい事が二つある。第一には例へばベルガモスで紀元前二二八年頃にガリア人に對するアッタロス一世の戦勝の紀念として造られた彫刻^(二〇五)等に於て最も明かに看取されるやうな強い寫實的傾向、醜に直而して退かぬ極端な寫實主義が亞細亞で特に發達して行つた事であつて、之は希臘本土に榮えてゐた頃の希臘美術が常に抽象的な、一般的な中庸の形式美から決して遠く離れなかつた事實に較べて著しい對比を示すものと言はねばならぬ。第二には紀元前三世紀から紀元後

古代及び中世の西洋美術に對する東方の影響に就て

二世紀までにも至る長い間を通じて、田園風景の感情と細部とをば多分に採入れた希臘風の浮彫や彫刻が夥しく此諸地方で製作されてゐる事であつて、古典期の希臘美術が専ら人間にのみ感興の源泉を求めて自然に對しては殆んど無關心であつた事實を想ふ時、それは東方文明に取つて自然の感情が如何に本質的な要素であるかを示すものとして殊に興味も意味も深いのである。次に埃及ではアレクサンドリア、及びキュレネに於て、希臘と埃及との兩藝術の理想や手法が種々の程度の、様々の配合で混淆されたものが發達して行つたのであるが、茲に於てもやはり、埃及文明に内在する豊富な宗教的空想と、竝に清新な自然の感情とがそれぞれ希臘美術の手段によつて表現されたものを以て最も顯著な二種別の形成されてゐる事は特に注目し得る。この二種別の第一に就ては既に四世紀に於てアレクサンドリアのセラペイオン神殿の爲にブリアクシスの作つたセラピス像等の例が存するのであつて、其第二のものはニロス河に觀られる動植物等の自然景觀を扱つた繪畫、モザイク、浮彫等の類によ

つて専ら代表されてゐるのであるが、先刻述べた亞細亞地方の田園風景と、埃及のニロス河の斯様な景観とは共に、殆んど其儘羅馬美術のうちに採入れられてゐる。殊に前者の風景描寫の様式はルネッサンス時代を経て近代に至るまでも強い影響の餘波を及ぼしてゐるのである。

然るに近東及び埃及に就て觀て來たのと同性質の現象が、遙か東方・印度の西北境に於ても亦觀られるのであつて、所謂健馱羅の佛教美術が希臘の表現手段を以て此東洋宗教の理想と情緒と信仰とをあらはしたものである事は今更茲に説くまでもない。唯記憶すべきは斯様な現象が決して健馱羅に限つて見られるのではなくて、アポロンの姿に寫された佛陀はゼウスの形を借りたセラピス等に於て、釋迦牟尼を禮拜する樂又女はスコバスの一、神惡女等に於てそれぞれ、美術史上の同じ基本的事實を示す伴侶をば遠方の地にさへ持つてゐるといふ事である。

斯やうに四世紀以後の希臘美術には主として思想、感情等内容方面から東方文明の影響が深く浸潤してゐるのであるが、併し東方の諸神や人物や風景をあらはすには

自然東方の様式や技法をも使はねばならなかつたから、特に歴山大帝の東征以來文明と共に制作の諸中心地が亞細亞及び埃及へ移つてしまつてから後の希臘藝術と言ふものは餘程東方的になつてゐたのであつた。そして羅馬が希臘から受續いたのは實にこの深く東方化された美術に外ならなかつたのである。

さて以上觀て來た處によつて希臘藝術が東方から受けたものは何々であつたかと考へてみると、それは極く大體に言へば第一に、或程度以上に複雑な多くの技術に就ての手ほどきと、第二に、建築、彫刻、繪畫、その他各般の裝飾に於ける自然の感情並に優雅な曲線に對する嗜好と、第三に、極端な寫實的傾向と、第四に、神祕的な宗教感情とであつたと言ふ事が出来る。そして此等は次に羅馬及び中世時代に就て簡單に述べて行かうとする様に、單に希臘ばかりでなく、遙か後世の西洋美術に於ても何時も東方から供給されてゐるのである。(未完)

註

(114) Paulsen Der Orient und die frühgriechische Kunst.

1912.

- (113) Picard, *Épithèse et Claros* pp. 431—450, 及び Maxime Collignon, *L'Archéologie grecque*, nouvelle édition, Paris 1907, p. 314, fig. 181.
- (114) Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, 4^e édition, Paris, 1884, pp. 365—366, 及び Mélanges Holléaux, p. 189, トナホメスニ 猛獸征服圖像ニ 就テ Picard, *Épithèse et Claros*, p. 507 等ニ參照。
- (117) Dussaud, op. cit., p. 306, 及び Delaporte, *La Mésopotamie*, pp. 270—280.
- (118) Dussaud, op. cit., 307—316.
- (119) Perrot et Chipiez, *L'Hist. de l'art dans l'antiquité*, tome III, Paris 1885, pp. 751—792.
- (120) *Ibid.*, figs. 543—546, etc.
- (121) *Ibid.*, fig. 552, 及び Dussaud, op. cit., p. 313.
- (122) Dussaud, op. cit., p. 314.
- (123) Perrot et Chipiez, III, figs. 543, 546, 547.
- (124) *Ibid.*, p. 755.
- (125) Georges Radet, *La Lydie et le monde grec au temps des Mérmnades*, Paris, 1893, pp. 27—38, 96, 97, 及び Herodotos, V, 52, 53.
- (126) Herodotos, I, 94, 及び Radet, op. cit., pp. 155—169.
- (127) E. Curtius, *Histoire grecque*, tr. Bonché-Leclercq, tome I, Paris, 1880, pp. 513—524, 及び Ed. Potier, *Catalogue des vases antiques de terre cuite*, Musée national du Louvre, 2^e partie, Paris, 1899, p. 491.
- (128) Perrot et Chipiez, IV, figs. 314, 321.
- (129) Perrot et Chipiez, II, Paris, 1884, fig. 77; Benoît, *L'Architecture, antiquité*, Paris, 1911, fig. 239, xi.
- (130) Perrot et Chipiez, VII, Paris, 1898, p. 659.
- (131) Perrot et Chipiez, I, Paris, 1882, fig. 541 b.
- (132) Perrot et Chipiez, II, figs. 71, 75, 78, 80, III, 51, 52, 152.
- (133) Benoît, op. cit., fig. 245, iv, 及び Perrot et Chipiez, II, fig. 383, VII, p. 660.
- (134) Benoît, op. cit., fig. 231.
- (135) Perrot et Chipiez, II, figs. 82, 80—88, 及び Benoît, op. cit., fig. 89, viii, ix.
- (136) Perrot et Chipiez, V, fig. 98.
- (137) Perrot et Chipiez, VII, pp. 660—661.
- (138) *Ibid.*, p. 640, 及び Benoît, p. 351, note 2.
- (139) Perrot et Chipiez, VII, p. 661.
- (140) Perrot et Chipiez, V, pp. 496—505.
- (141) Perrot et Chipiez, VII, p. 611.
- (142) Perrot et Chipiez, II, figs. 107, 110, 及び Benoît, op. cit., fig. 82 iii.
- (143) *Ibid.*, fig. 88.

- (144) R. Demangel, *La Prise ionique*, Paris, 1933. 續
Bulletin de l'Association Guillaume Budé, no. 40,
pp. 47—51. 本條照。
- (145) Perrot et Chipiez, VII, pp. 236—238, 卷七
cité, fig. 246.
- (146) G. Jéquier, *Manuel d'archéologie égyptienne*, I, Paris,
1924, pp. 196—201, figs. 121—125.
- (147) Benoît, op. cit., pp. 364—365.
- (148) Jéquier, op. cit., pp. 220—227, figs. 113—118.
- (149) Perrot et Chipiez, III, p. 638, 卷三
p. 367.
- (150) Ed. Pottier, *Catalogue des vases peints du Musée du
Louvre*, I, Paris, 1896, pp. 38—40.
- (151) Collignon, *L'Archéologie grecque*, p. 108, fig. 50.
- (152) *Catalogue sommaire des marbres antiques*, Musée na-
tional du Louvre, Paris, 1922, p. 151.
- (153) Ch. Picard, *La Sculpt.*, ant. I, p. 296.
- (154) Pierre Roussel, *Délos*, Paris, 1925, p. 23.
- (155) *Catalogue sommaire des marbres antiques du Musée
du Louvre*, p. 41, pl. XXXIV, 卷四
Picard, *La Sculpt.*,
ant., I, p. 299.
- (156) *École Française d'Athènes, Fouilles de Delphes*, tome
IV, fasc. I, Paris, 1905, pp. 41—54.
- (157) *Catalogue sommaire des Marbres (Louvre)*, p. 154.
- (158) Picard, *La Sculpt.*, ant., I, pp. 293—294, 卷四
Diodoros,
I, xviii.
- (159) *Catalogue sommaire des marbres (Louvre)*, p. 40, pl.
XXXIII.
- (160) Picard, *La Sculpt.*, ant., I, p. 279.
- (161) *Ibid.*, figs. 19—21.
- (162) Charles Dugas, *La céramique grecque*, Paris, 1921, p.
74.
- (163) Pottier, *Catalogue*, I, pp. 139—140.
- (164) Perrot et Chipiez, I, *Hist. de l'art*, tome IX, Paris,
1911, pp. 452—459.
- (165) *Ibid.*, pp. 422—440, 457—458.
- (166) *Ibid.*, p. 452.
- (167) Gustave Soulier, *Les Influences orientales dans la pein-
ture toscane*, Paris, 1924, pp. 186—195.
- (168) *Famille Mâle, L'Art Religieux du XIII^e siècle en France*,
Paris, 1922, p. 105.
- (169) Pottier, *Catalogue*, p. 142.
- (170) Perrot et Chipiez, IX, p. 156.
- (171) 卷四
Picard, *La Sculpt.*,
ant., I, p. 299.
- (172) Lagard, *The Monuments of Nineveh*, I, London, 1853,
pls. 8, 43. 卷八
Morris Jastrow jr., *Bildernappe zur
Religion Babylonians und Assyrians*, no. 63, 64. 卷六
Perrot et Chipiez, II, figs. 305, 443—449. 卷二

- (175) Perrot et Chipiez, IX, p. 426.
- (174) *Ibid.*, 458—459, 及 3; Pottery, Catalogue, p. 140.
- (173) Ilias, ch. VIII, v. 288.
- (172) Ilias, ch. III, v. 125.
- (171) Ilias, ch. XXII, v. 440.
- (170) Odussea, ch. XIV, v. 61, 62.
- (169) Odussea, ch. X, v. 220.
- (168) Odussea, ch. XI, v. 93 sqq., ch. XIX, 及 3; Eugène Mititz, *La Tapisserie*, 6^e éd., Paris, s. d., fig. p. 31, 繪 British Museum, Guide to Greek and Roman Life, London, 1920, fig. 176.
- (167) Pottery, Catalogue, I, p. 216, 及 3; Perrot et Chipiez, IX, p. 168.
- (166) Perrot et Chipiez, IX, pp. 192—203, figs. 17, 73—82.
- (165) Pottery, Catalogue, I, p. 222.
- (164) *Ibid.*, pp. 135—137.
- (163) *Ibid.*, pp. 225—227.
- (162) Perrot et Chipiez, IX, pp. 172—182, figs. 42, 48, 49, 56—67.
- (161) A. de Ridder, *Catalogue des bronzes trouvés sur l'acropole d'Athènes*, Paris, 1896, pp. VI—VIII.
- (160) Henri Lechat, *La Sculpture attique avant Phidias*, Paris, 1905, pp. 21—79.
- (159) Paul Richer, *Nouvelle Anatomie artistique du corps humain*, V, *Le nu dans l'art. Part grec*, Paris, 1926, p. 34.
- (158) *Ibid.*, p. 38.
- (157) Lechat, op. cit., pp. 62—68, 及 3; Gustave Fougères, *Athènes*, 4^e édition, Paris, 1923, p. 35, fig. 16.
- (156) Picard, *La sculpture ant.*, I, p. 314.
- (155) Lechat, op. cit., pp. 68—75.
- (154) É. Alate, *L'art religieux du XI^e siècle en France*, figs. 1, 2, etc.
- (153) Lechat, op. cit., p. 189.
- (152) Clément Huart, *La Perse antique*, pp. 45—46.
- (151) Cholez, *La civilisation égéenne*, pp. 146—152, 及 3; Perrot et Chipiez, VIII, pp. 349—361.
- (150) Maxime Collignon, *Le Parthénon*, éd. in-4^e, Paris, 1912, p. 108, 及 3; Fougères, *Athènes*, p. 78.
- (149) Perrot et Chipiez, VII, pp. 606—608.
- (148) 第五ノ圖録
- (147) Collignon, op. cit., pp. 91—92.
- (146) Maxime Collignon, *Scopas et Praxitéle*, Paris, 1907, pp. 50—61.
- (145) *Ibid.*, pp. 61—66.
- (144) Cultrera, *Seggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, I, *La corrente asiama*, 1907.
- (143) *Ibid.*, p. 236.