

エーゲ化文化圏^①

——クレタ・ミケネ・ギリシア文明——

村 田 数 之 亮

【要約】 クレタ、ミケネ、ギリシア人の美術はその世界観に基づくとの立場から、その様式の決定を考えるとともに、彼らが原住地からエーゲ世界に來住して自己の美術を確立するまでに二、三百年を要したことに注目して、この自然の下での自然観と生活様式との作用によって、様式が定立する。即ち(1)生命を動的なものとみる、(2)世界には限界があるとの観念、(3)オリエント文化の衝撃をあげて、これらの作用を「エーゲ化」とよびたい。この作用によってクレタ美術はオリエント系の自然崇拜から独自の自然主義と動性を特性とし、英雄時代なるミケネの美術は元來の印欧系信仰との混淆のもとに抽象性、人間存在の生命力、人間的美学にふみだす。ギリシア美術は擬人的神観のもとに人間の立場からの自然主義、人間的美学としてのシンメトリアを自覚し發展さすのだ。これら三美術は独自性をもちながら「エーゲ化」の産物として一括できる。

史料 六五卷四号 一九八二年七月

一 は じ め に

クレタ、ミケネ、ギリシアの三文明は時間的に継起するが、それぞれに独自のものである。しかしそれらの間の性格上の関係づけについては諸説があつて必ずしも一致しない。すなわちクレタ、ミケネ文明は一体であつてオリエント系とか、クレタ文明はヨーロッパ文明の最初の出発点とか、あるいはクレタ・ミケネ文明はギリシア文明の初段階だとか、ひいてはヨーロッパ文明はどこから始まるかということの判定と関係する。しかし何れの立場にあつても三文明の性格規定

に大きな差があるわけではなく、ただその性格のどの面を重視し解釈するのかによって、異なる結論がえられたにすぎない。しかし今は直接に以上の諸説の何れに加担するかを主張するものではなく、それぞれの文明の性格の分析と解釈を私なりに試みて、三文明を別な関連において捉えようとするものだ。このような考察をうながしたものは、(1)三文明はある程度の差はあってもその中心はいずれもエーゲ海とその周辺地域なること、(2)三文明の創造者たちはすべて他の地域からの渡来者であり、しかもこの新天地に定住すること数百年にして初めて文明を成立させたことである。以上の二点は各々の文明の成立発展にはエーゲ世界の自然が重要な要因だったことを示す。渡来した人種がどこから、またどのような元来の伝統をもっていたにせよ、新しい環境のもとに長期間に生活することによって、成長して独自の文明を創りあげたといわねばならない。とすれば、同一の自然環境のなかでの生活から成育した文明間には共通の性格がないであろうか。同じ外的条件から同じ作用をうけたのではないか。この作用とはどのようなものか。

三文明のそれぞれの性格についてここに既知のものに加えるべきものも、根本的に変えるべきものもほとんどないが、少し別な面から考えたいのである。この場合、美術を主体とする。ギリシア以外では文献は稀か未解説であるから、文明の特質の解説は美術が主位をしめることになる。

ところで凡そ美術の様式が確立するには社会の要請も重要な要素であるが、信仰こそより大きな働きをもつと私は思う。何らかの宗教あるいは世界観に基づくものの見方やものの伝え方が様式決定を支配すると思う。そこで本稿は美術様式の成立発展を信仰との関連において考えるときに、特有な自然条件のもとに両者がいかに変化と制約をうけたかをみるものである。

① Ägäistisch, Ägisierende Kultur : Ägenistisch, Ägenized, e
意味、エーゲ世界的作用によって生れた文化。「系」てんご。

二 エーゲ化ということ

まづクレタ人の信仰、文化、言語、人種と他の世界との関係はどうか。クレタ人の信仰については断片的にしかわかっていない。それとても推定させる遺物は主としてクレタ文明の盛期に属し、その解釈についても議論の余地はある。しかしながら、主神は女性神であって、植生神、生産に関する神なることは動かない^①。このような神は元来は神秘性にみちた地下の神であり、大母神系であって、キュベレーやマグナ・マルテと同系である。それはオリエントの信仰の基層をなしていて、各文明社会の成長発達とともに形姿や機能を明確にまた分化して名称を異にしてくる。クレタ信仰の基底にあるのはこのようなものであった。

さらに、クレタの特殊な、あるいは顕著な宗教的現象についても、プリースト・キング、最も多い聖なるシンボルとしてのラプリス（双斧）や聖なる角、樹木崇拜、柱の崇拜などは小アジアとの密接なつながりを示す^②。またクレタ人の人種については多少の議論はあるにしても、オリエント系の地中海人種、少くとも非インドヨーロッパ人ではない。また言語学研究はクレタや小アジアには非印欧語が基層にあることは証明している^③。なお初期青銅器文化の土器などからこの島がアナトリア＝エーゲ文化圏の一部だったことに異論はない。

ところがクレタ美術はその発見の当初からしてエジプト＝オリエント美術との対照として理解され評価されている。その東方美術の静、神秘性、形式化にたいして、ここでは壁画、彫刻、陶器画のいずれにあってても動物も植物も人間も素直に忠実に写され、また自由に動いている状態にあって静止してはいない。すなわち自然主義と動性とがクレタ美術の特質であることは何人も承認済みだ。すると、同系の信仰をもち同種の人種でありながら、どうしてこのような異質とみえる美術が生れたのか。文化が低く未熟だった新来者たちが彼らの故郷とは全く別な新しい居住地の自然環境のなかで生長するうちに、その性格、世界観が変質形成されてクレタ人となり、クレタ様式の美術を生んだのだと考えられてくる。他の

外界からの強い文化的圧力が見出せぬ限りは、エーゲ的自然からの強制的な作用をうけたといえる。そのような作用とは何か。

クレタの自然はいわゆるギリシア的自然である。エーゲ海の島々とその周辺地帯（北岸を除いて）は山脈あるいは高地によって背後の内陸部とは区別され、共通の自然と気候をもつ。エーゲ世界とこれと呼んでよい。この自然についてはかつて私は具体的に詳述したから、ここでは要約にとどめる。^④

エーゲ世界の地形は山と海が交錯して多くの小天地に分割された地域は、原野と山と海がまじわり植生は多様であるから、それぞれが小コスモスである。このような自然は単調で無限で酷烈で変化の少いオリエントとは対照的である。かくてエーゲ世界の地は有限にして変化にとむのが、その性格といえる。ここには非情や恐怖や威圧感はなく、近づきやすい。また前面に広がる海は常に波によって動き変化するのが本性だ。また海上には多くの大小の島々が散在しており、海岸線の異状な発達には良港にこと欠かない。海は人々にとって無縁で無気味なものでも人を拒否するものでもなく、陸上よりも交通に利用されることを待っている。その上に海は魚という食料の供給者でもある。かようにして海はその周辺世界を結びつけて一体とする道であり、親しみが有り利用しうるものである。

このようなオリエントとは対照的な自然のもとで幾世代と住みつけば、おのずから住民の自然観、世界観が変質することは避けられない。ましてまだ確固たる世界観をもたぬ人々にとっては。結局は眼前にみられ把えられる現実の姿そのまゝが、物の本体であり、変り動くのが生命の本体だとする自然観、ひいては世界観が生長していくであらう。

さらに自然条件から貧弱な農牧社会を文明の段階にまで引きあげたのは、オリイヴとブドーの栽培と海上貿易だったことは、よく知られている。この果樹栽培と海上貿易との結合を「エーゲ的生活様式」とよびたい。それはクレタからギリシアを通じる産業の型であった。航海民がここに育ち、その生活からも性格は活動的であり、ものの見方や考え方は不変や不動は認めない。農耕民は元来保守的だが、航海民と近接しているから感化をうける。

以上のような生活様式からも自然からと同じように、静止ではなく変化にこそ生命の存在を認める性向、「エーゲ的」な世界観をつくりあげる。

この世界観は二つの特性をもつ。それがクレタの信仰と美術を規定していたのだ。オリエント人にあつては自然に靈的なものを認める自然崇拜は、その自然や生活からして永世不変が万物の本体であつた。クレタ人にあつても自然崇拜という基本は変らないけれども、エーゲ世界の自然には不変なものではなく変化し動的な面しかない。そこで生命とは動きのなかにあり静は死にほかならず、変化する動性にこそ神性を認めることになる。ここに両者の自然観に根本的な差が生じる。変化する自然とはその現象面である。クレタ美術の写實的、自然主義の基盤はこのように「エーゲ化」した自然崇拜にあつたのだ。クレタ人と同じ自然と同じ生活様式のもつて生育する、ミケネ人にとつてもギリシア人にとつても生命を動性とする点においては共通する。しかしこの動性の体得にも渡来民本来の信仰による基層の相異によって、運動は平面的や立体的に理解され、また秩序があつたり無法だつたりするのである。

も一つの世界観の特性は制約性である。エーゲ世界の地形や清澄な空気によって自然に、また各地域の小天地には限界があることも前に述べた。このことから万物は限界をもち、無限性とか、神秘性を欠くか稀薄な世界観が育つ。私はかつてクレタ美術はオリエント美術の縮小化だと書いたが、それは巨大性や不定を限定する有限性のことであつた。この制約性の理解についても、その表現の仕方にも受けいれる民族によって異つた段階をもつ。消極的な縮小化から、積極的に規制や秩序の要請となるように。

しかもこの場合の制約性には深い意義を内蔵する。さきの縮小化 *Diminieren* とは単なる量的な減少ではない。それには一つの限界があるのだ。それは微小でも巨大でもなく、人間の感覚が、よしとする程度への縮小なのだ。さきにエーゲ自然は牧歌的だとのべたが、この近親感とは人間拒絶ではなくて人間存在を許容する余地をもつことだ。進んでは超越的なもの、彼岸的なものよりも現世是認への傾向である。現世的とは人間存在と同次元のものであり、さらに人間的思考

が育成されることになる。それは合理的思考につながる。合理性とは人間が理解しうる限界内のことだから。このようにエーゲ的制約性は人間性につながることになる。しかしこの場合にも人間存在が、自己を自覚しているか、またその程度の差によって制約性の作用はクレタ人とギリシア人との相異ともなる。

以上のような動性と制約性とは相関し結合してエーゲ世界の住民に共通の性格を与える。この作用を「エーゲ化」Agänisierung, Aegenization と呼びたいのである。

なおエーゲ世界に発生する三文明の生長と発達にはオリエントは不可欠だった。それらの先進富裕国はエーゲ世界の経済の成熟にとってばかりでなく、その先進文化に多くの教示と刺激と指針をあたえ、美術上にも技術に表現に自己の様式の確立に多大の貢献をした。ただこの際に先進文明国の当時の情況によって与えられ学ぶものには異なるものがあって、それがエーゲ世界の三文明の性格にも反映する。かようにエーゲ世界はオリエントの影響圏内にあったのだ。

も一つエーゲ的美術の成立にあたっては、この世界が木材に恵まれていたことを付け加えねばならない。オリエント世界（一部を除いて）に乏しかったこの素材は、エーゲ世界人に海上活動に不可欠な船材を提供し、また美術上でもことに建築にオリエントと異なる様式を成立させているからである。

さてここでそれぞれ異なる民族構成をもつクレタ、ミケネ、ギリシアの美術がエーゲ化した信仰に基づいて、いかにエーゲ化の性格を展開するかが、本稿の趣旨である。

- ① 広く Semitic (A. Evans) とか Afrasian (A. W. Persson, The Religion of Prehistoric Times, 1951, 109 ff.) まで狭くオリエント (Ch. Picard, Les Religions préhelléniques, 1948, 95 ff.) とか広狭の差はあるけれども、この際は通例のオリエントとしておいて差支えない。またクレタの女神はメソポタミアのイシシュタールに、エジプトのイシス神とのつながりも言われる。なおエジプトでは男神オシリスがむしろ生産の神とされるが、それは国家社会が発達し機能が分化

した後のことであって、地方神としてはイシスは古くからあった。

- ② A. Evans, Tree and Pillar Cult (JHS, XXI (1901) 130 ff.; Palace of Minos at Knossos, IV, 397 ff. など他各所)。F. Schacherneyr, Minoische Kultur des alten Kretas, 1964, 153 ff.; S. Alexiou, Minoische Kultur, 1976, S. 50 (原著の独訳); R. W. Hutchinson, Prehistoric Crete (Pelican L.) 226; Persson, ibid.; B. C. Dietrich, The Origins of Greek Religion, 1974, 9 ff. 拙説

「クレタのプリーストキング崇拜について」(「エーゲ文明の研究」昭和四年、二一五頁以下)。なお印欧語族説もあるが少数だ。

③ 拙著「エーゲ文明の研究」一九三頁。その後の書では Hitchinson, *Ibid.* p. 52.; N. Platon, *Crete*, 1966, p. 27.; 141.; S. Hood, *The Minoans*, 1971, 82.; *do*, *Arts in Prehistoric Greece*, 1978, p. 26.; 言語については松本克己「エーゲ海域におけるギリシア語前の言語層の問題」金沢大学文学部論集、四五頁以下に詳しい。また *History of the Hellenic World*, I. Prehistory and Protohistory,

1970, 365 ff. (*Linguistic and Ethnic Groups in Prehistoric Greece*, by M. B. Sakellariou)

④ 拙稿「エーゲの景観とエーゲ的人間」(「エーゲ文明の研究」所収、一七五頁以下。それ以前の拙著「ギリシア美の性格」昭和十五年、一頁以下では「古典的景観」と呼んだが、いづれも「エーゲ的世界」と同意語だ。

⑤ 拙著「エーゲ美術」昭和五五年一五五頁。

三 クレタ美術と信仰

クレタの信仰の基本はオリエント系の植生神であり、また神秘にとむ地下神系(chthonic)であることは前にのべたが、クレタ宮殿には宗教性が強い。クノッス宮殿西翼部の中央中庭の奥に地下礼拝室(crypt)と呼ばれている二つの半地下室がある。この天井の低い小室には双斧を刻んだ大きな角柱が中央に立ち、それに沿って掘られた浅い溝は血の犠牲が行われたことを示している。これは「柱の崇拜」の証しだ。ここには神秘的な暗さが満ちている。また聖堂庫(Temple Repository)出土のファイアンス製の女神像は蛇をもっているし、^①祭器と思われる陶製の円筒形の容器にもこの動物がまきついている。蛇が地下神的信仰にかかわることはいうまでもない。クノッス新宮殿はクレタ信仰の完成期であるけれども、オリエント系につながる信仰は続いている。また王が最高の司祭(Priest-king)なること、宮殿の各所にみられる双斧や聖なる角が東方とつながることは前にのべた。

しかしクレタにおいて東方系の信仰は本来のままに継続したのではない。クレタでも偶像以前(aniconic)の状態から脱け出る傾向にあったであろうが、礼拝の対象としての神像があったとの確証はない。^②しかし神像の表現は残されている。さきのファイアンス像はそれであるし、印章(彫石)にはその姿がしばしば表わされている。しかし何れも女性であって、

当時のクレタ官女の服装と変らない。同じ所から伴出した三体についてもともに女神であるか、いづれかが女神であるかの判別は、ただ冠とか附属物による推定であって、一定してはいないほどだ。男神神は二、三の印章に表われるにすぎない^③。また印章には獣形や獣頭人身などの怪物がみられるが、これらは崇拜の対象というより呪物的な意味以上ではないと考えられる。ともあれオリエント系である女性主神が、単数であったか複数であったかは別にしても、人間の身体をそなえ、しかも当時の官女と同じ服装と態度をして表わされていることは、オリエント的な神のクレタ化、すなわちエーゲ化の制約性、現世化によるのではないか。

なお、クレタ信仰には、自然崇拜と関連して注目されるものに、樹木崇拜がある。エヴァンズは早くも特にこれを重視して次のように解説した^④。樹木崇拜は柱の崇拜、さらに聖石 Baitalos の崇拜とつらなり、この聖石崇拜はオリエントに広く行われたと。この木はクレタの印章に表われるところでは、現実の木にたいして礼拝者が祈願している。その木は一般の樹木ではなく、ある種類のうちの選ばれたものであるが、種類はおそらくオリヴと考えられる^⑤。オリヴは長寿でありまた最も富を与えてくれるものだから。双斧は石壁などに刻まれたものは別として、多く青銅によって実物と同じ形に作られている。ただ多少の装飾が刻まれる場合もあり、実際には使用できない。しかし聖なる角は抽象化形式化されているが、副次的な地位しかもない^⑥。

このようにみえてみると、クレタ信仰にあつては基本では東方と共通する神性が、神秘性や象徴性が薄くなり、可視的な現実の人や物として把握され変化されている。この具象化と現実化は「エーゲ化」の現象だといえよう。

以上のような信仰と美術との関係については前節にのべた。クレタ美術の自然主義とは自然崇拜にもとづくものであり、自然のままに写すことが敬虔だったと。変化する自然の現象そのものがすなわち神の顕現のしるしだから、眼にうつるとおりに写すことしか考えなかったのである。

クレタ美術の自然主義^⑦は早くも二四〇〇年頃のモクロス出土の宝飾品や二〇〇〇年頃のベッオフアの土偶などから明瞭

であり、また他の美術領域も貫く特色であるが、クレタ美術の代表である新宮殿時代の壁画をとりあげる。クノッソスの宮殿や「フレスコの家」、ハギア・トリアダ、アムニッソスなどから多く発掘されているから、そのなかには人物図も少くないが（宗儀的な宮廷生活図）、最も特色があり、古代にその比をみないのは花鳥画である。それも花木や猛獣はなく、野バラ、アネモネ、サフラン、ユリ、アシなどの草花と清涼な草と、小鳥、猿、鹿などに限られる。筆は軽妙でのびのびとし色彩は鮮かに華かで、草も花も生彩にあふれ、可憐で愛すべく、自然の喜びを歌っているようだ。このような描写は観察や努力の成果でなく、無心に自然と一体となって無心に写したものでしかない。この態度は動物についても同様だが、それはヨーロッパ美術の態度、すなわち自己と対象との間に距離をおいて観察し選択し考察することは全く対照的だ。

そこでしばしば日本美術がクレタ美術の解説に引合わされる。このことについてはかつて拙稿に書いたが、その後^⑩であってもさらに進んで「日本人は自然の聖なる性についてクレタ人と同じ観念をもっていて、自然と人間界とは密接に結びついている」とまでいわれている（N. Platon）。この場合でも日本の花鳥画の概念が大まかだが、画家が対象に没入して一体となる点では相通じなくもないようだ。^⑪しかし日本画家はただ現象のままを無邪気に写すのではなくて、選りぬいた自然のなかに生命の真随を追求していて、確立した自己を経て没入するのであり、その画面の空間の意味は大きい。ここには精進と沈潜があるのにたいして、クレタは単純で無性格だ。この原始性といえるものとは質的にも次元においても日本美術は異なるけれども、自然との合体という点では相通じていると思える。

次にクレタ人は壁画ばかりか彫刻にあっても人も動物も植物も走り、歩き、また揺ぎ、陶器の動植物も同じであること、この動態が生命の証しであることは前にのべた。しかしその動きは徹底的であって人物や動物では脚や手の先端にまで行きわたり植物は枝葉まで揺いでいる。このような動きを「Totalität in Bewegung」^⑫ Matz は名づけているが、私はこの飽くなき追求を「淫」といった。^⑬この動性への異常な執着は他の民族にはみられないような激しく動く瞬間の姿の表現に成功し、また外光のことは別にして、瞬間の変化をとらえた点から「印象主義」だといわれるわけでもある。^⑭クレタ陶

器に海生動物や海草などがよく描かれるのは、海洋民にとって当然だし、また動性は神性だからだが、さらに海生動物は神性にして永遠不滅のシンボルとまでいいきる人もいる。^④とくにタコやイカが愛好され、しかもすぐれた描写であることは、この動物の不断にして無限な動きをするからだ、というところで私は止りたい。

また壁画の枠などに連渦文が愛用されること、断片だが画面に斜め上から見た状況 (horse back perspective) があるのもその動性のためだと思える。また陶器の輪郭線は内曲線と外曲線 (concave, convex) とがその境目なしに移行して流麗と称されること、またその装飾は器体の全体を一面としてしかも往々にして斜めにタコやイカがからみつくこと、など、何れもクレタ人の生命解釈からきているといえる。

ところで運動にも種々の方向があるから、クレタのそれに一つの性向が求められないだろうか。Wirbel, Spiralその他の語であらわされているが、Torsion (ひねり) が適当だと思ふ。^⑤私は別な見方として Asymmetrie (asymmetry, unbalance) 非均衡性とも呼んでよいと思う。均衡を斥けることは不安定であり、それは運動をふくむものだから。壁画や陶器の動く人間や動植物から、クレタで特に愛好された壺壺系統の形、さらに建築のプランもアシンメトリカルである。この動性は無限定であり無制約であるが、この無限性がオリエント、エジプト文化・精神の性なることは前にのべた。そこでエーゲ世界に生育した動性はこの無限性の故にその文化の基層にある東方的性向をもつのであって、いわばオリエントのエーゲ化の産物だといってよい。

これまで信仰との関連からのクレタ美術の性格とその形成とをみてきたが、ここに従来の研究とは別な立場から、すなわち性格心理学から見事に解釈したのが、スニーデル (Snijder) の「直観像」(Eidetik) による説明であった。

この説については既に私は発表しているから、ここでは簡単に一部分にふれるにとどめる。^⑥直観像とは感性の世界と観念の世界が合体する心性、すなわち「主客融即の法」をもつ心性の産物である。それは視覚的、印象的、平面的、動的であり、図像にあっては部分は相互の連結に無関心である。スニーデルはクレタ美術のすべての領域と作品をこの立場から

精密に具体的に解釈して成功している。そしてこの心理は論理的でなく「前論理」性 (Prälogik) である。この解釈は私がこれまでにクレタ美術の性格を説いてきたところと一致するといえるし、諸学者もほぼ同様なのだ。しかも論をすすめてエジプト、シナ、オリエントも *eidetisch* という。広い意味での東方に或る程度は適用できるだろうが、エジプト＝メソポタミア美術の本性を「静」とみるわれわれの見方とは矛盾する。彼もエジプトとクレタ美術の差を認めて、クレタ人の自由で拘束されぬのは彼らの海賊生活にもとづくただけ簡単に説きすぎるにすぎないが、われわれにとってはエーゲ世界における自然と生活によって東方的なものが、「動」に変質することが主眼であって、アイデティクのように「動」が先在したのではなかった。しかし成立したクレタ美についての鮮明にスニーデルの説は十分に役立っている。

スニーデルの解釈の「前論理」の説にはヨーロッパ的な「論理」との対比が基底にあるようだが、これと関連してクレタ美術は「本質的に原始的」だ (essentially primitive) ⑩との判定もある。ある程度、またある立場からみると、クレタ美術には特異児童ないし原始美術との共通点もみられる。しかしこれらの原始性だけでは説明しえないので、「洗練された原始性」(raffinierte Primitivismus) ともうが、結局は非ヨーロッパ的性格を意味していると思えるし、それは度々繰返し述べた自他合一の性向と非構築性 (untektionisen) をば幼稚とする考えからきている。

このあたりでクレタ美術の性格論は終りたい。オリエントはクレタ美術の血脈のなかに流れているばかりか、その発達のために輸血して能力の発達に寄与した。クレタとエジプトとは公的な交渉をもっていたし、ハンムラビの印章がクレタから発見されている。クレタ美術はこの方面から技術、表現、刺戟いや栄養を与えられて自己確立ができた。石製容器の形や技術、壁画における技法と表現 (人物の顔は側面、胴体は正面、脚部は側面なる描写や男子の肌は褐色に女子のそれは白色のように)、またクレタの印章の形にはエジプト系とメソポタミア系があり、また文字を書く陶板はメソポタミア系であるが、絵文字には——解説はできないが——エジプト象形文字と似るものがあるように。このようにクレタ美術はオリエントの師範なしには成立がおくれたであろうしました異なる様式になったであろう。クレタ人は先進文化から成熟の糧

を与えられて自身を確立しえたのだった。

最後にこれまで触れなかった建築はどのように「エーゲ化」の産物といえるのか。建築は他の美術よりも風土に、また建材において自然の制約をうけることを避けられない。クレタの諸大宮殿は前二〇〇〇年頃に同時に突然に先駆もなしに出現する。それでこの宮殿の様式はオリエント系か、クレタ人の独創かについて諸説がある。私はバイゼスルタンやマリ宮殿から着想を得、エジプトから石材の取扱いを、メソポタミア系から乾燥瓦を教えられ、その上に木材という特有の建材を使用することによって、自己の様式を成立させた、すなわちやはり「エーゲ化」の産物だとみるのである。

まづクレタ宮殿は広い中央中庭を中心にもつ。オリエントに先例はあるが、背後の部屋とは通ぜず、また形も一定しない。クレタでは中庭はそれに向って開かれた部屋に光と涼とを与えるもの、生活の快適という実益をもつのだ。また三大宮殿（クノッソス、ファイストス、マリア）とも同じ形で同じ大きさ（ほぼ五二mに、二四m）であり、また同じく南北の方位にあり、また一つしかない。このことは同目的、すなわち宮殿の行事が行われる場所でもあったと推定できる。クレタの中央中庭はかように実用主義に従っている。

実用主義は宮殿建築をもつらぬく原理であった。宮殿は王の公的生活区、私生活区、倉庫、工作物をそなえるが、各区劃はそのプランも位置も宮殿によってまちまちだ。そこで宮殿は大小不揃いな多数の部屋が混然と集合し、その間に屈折する廊下が走り、処々に階段が上階に通じる。上階も部分的に三階だったり四階だったりする。こんな雑然とした集合体を蔽う屋根が一つにつながる。このような無規制は実利と便宜を第一とするところからきたと解釈できる。

さらに柱廊やロッヂアはエジプトから学んだのであろうが、威観や装飾よりも生活の快適を目的とし、また建物内部に配置される重要な部屋のためには光庭（打抜き天井の小庭 *light area*）を創案し、さらに下水溝、上水道、水洗便所まで設けられていたことは周知のことだ。宮殿は威容や防衛（海軍力による外敵の侵入の憂のない平和国家）よりも、そこに住む人間の現実的な快適な生活が主眼にあったのだ。離宮や邸宅は中庭を欠くけれども、無法則に増殖した部屋の集りの

ようだった。

さてこのような宮殿の様式が成立したのは、オリエントではせいぜい補助的材料でしかなかった木材を、重要な建材としたことによるのに注目したい。クノッソスから出土した四〇数個のファイアンス製の一群の小家型は窓枠はもちろん建物の本体が煉瓦と木材(丸太)から成ることを示している。諸宮殿の発掘はこのことを実証した。壁体は縦横の木の枠組の間に粗石や煉瓦をいれて作るし、梁、天井、屋根も木材である。このために建物は軽量だから数階建も容易であるし、また耐震性ももつ。それでクレタ宮殿は「半木造建築」だといえる。

木材は部屋の大さを制限する。梁の長さはせいぜい一六フィートか少し大きい位との推定もある。室内に柱を立てれば大部屋も作れるが、それは特例であり、それにも限度があった。宮殿が小室の集合体である原因の一つはこの建材のせいでもある。

建材と実用主義とからクノッソス宮殿が迷宮の伝説をうむ建物となったのだが、この語そのものもエーゲ的動性と現実性とをあらわしている。なおクレタの下細の柱身は特異ではあるが、それには次のような理由が考えられる。木柱とあれば多数が必要になり、そのために通例の下太の柱身を並べては柱間距離が小さくなりまた陰気になるからそれを避けるため、また雨滴が伝わるのを防ぐ効果があるうえに、柱にまた建物に軽快感を与えることになるから、クレタ人は専ら下細の柱身を使ったのだと思われる。また丸太を軒下や階層の天井やその端を外側にならべたのも室内や外壁の単調さに装飾効果をねらったものといえる。クレタ以来、木材を建材の一要素とすることは、エーゲ世界の伝統として、それぞれの時代の建築様式に作用する。ギリシア神殿がはじめの木造を石に写したことはいうまでもない。

さてかようなクレタ式宮殿にたいして「夢の世界」「メルヘンの城」「空間のファンタジー」また「万華鏡的」と評される。メルヘンといい幻想的といい、いづれも彼岸的や神秘や暗さはなく、現世的でありながら此世ならぬ華やかさと親しみをこめた憧れを意味する。そしてまたそこには「手頃な人間的比例がある」ともいわれる。これらこそ「エーゲ化的」

であり、それがクレタ美の本姓だといえよう。その彫刻や壁画や陶器と同じように。

- ① 同じ姿で蛇をもつ女性神が三体発見され、そのうちの一体が神像であって、他は祭司であるか、三体とも蛇女神であるか、諸説がある。またボストン博物館の金象牙像も蛇をもつ。
- ② 大きな木像があったとの説 (S. Hood, *The Arts in Prehistoric Greece*, 1978, p. 234, Alexiou, *ibid.* 87.) があるが推定である。また実物大の石製彫形が発見されているが、私は大きな像の一部とごうより、むしろ奉納品とみたい。
- ③ たとはは Kydonia 出土のレンズ型印章やクノッソス発見の黄金印章。これにも異論があるが。
- ④ Evans, *Mycenaean Tree and Pillar cult and its Mediterranean Relations*, JHS, 1901.
- ⑤ エヴァンスはイチヂクとかブドーとか書くが、今日ではオリーブが一般に妥当とされる。
- ⑥ 石に写される宮殿などの屋根軒端に並べたり、双斧の台として使われる。
- ⑦ 拙稿「クレタ美術のクレタ的性格」(『エーゲ文明の研究』四八頁以下所収) に自然主義、動性、色彩の愛好の三節にくわしく説いたが、ここでは信仰の背景を欠く。
- ⑧ モクロス出土の凍石製の小箱の蓋に寝そべる大(二四〇〇年頃)や黄金製のビンにつけたデージーやオリーブの葉、ヘッソファ(二〇〇〇—一七〇〇)出土の当時の風俗人形のような男性や女性の小像、またマリア出土の黄金垂飾りの二匹の蜂など有名なもの。
- ⑨ 猿はマントだったと考えられるし、大形獣のうち聖獣とされた牛は例外。なお人物図の場合にも草花がともなう場合もあるほどだ。
- ⑩ 拙稿「クレタ美術における印象主義と日本美」(『エーゲ文明の研究』一五三頁以下)
- ⑪ 「我々の場合、人間に対立するものとしての自然がまづ考えられ、そのような自然が美として感じられるという形はとらないように思われる。即ち人間と自然との境界が甚だ曖昧なように思われる」。吉岡健二郎、「近代美術学の成立と発展」一五八頁。
- ⑫ F. Matz, *Kretisch-Mykeneische Kunst*, Antike IX, S. 19, 拙稿「クレタの動性」(『エーゲ文明の研究』所収六八頁以下)。
- ⑬ 牛跳びの催物の場面において牛の背に逆立ちながら飛びおりるにうつる激しい動きの一時をよく表わしに象牙製の男子像、また相似た場面が壁画にも描かれている。拙稿「クレタ美術における印象主義と日本美」
- ⑭ K. Schefold, *Griechische Kunst als religiöse Phänomen*, 1959, S. 12 ff. クレタ陶器の海生動物と植物とはそれ自身が神的な生命、海から生れた大自然母神に属すると記し、永遠不滅のシンボルとみなす。この解釈について特に広く海生物を重視する点で、私は賛同するのをためらう。
- ⑮ Hood, *ibid.* p. 234; Schefold, S. 13; Hutchinson, *ibid.* 126 ff. また Schachermeyr, *ibid.* Matz, *ibid.* は原理としてつねはなが「しばしばこの語を使っている」。
- ⑯ G. A. S. Snijder, *Kretische Kunst*, 1939, 拙稿「クレタの心性と Eidetik」(『エーゲ文明の研究』一一九頁以下)。なほ紹介と批判について Hutchinson, *ibid.* 129 ff.; Schachermeyr, *ibid.* S. 194 ff. その他。
- ⑰ Snijder, *ibid.* S. 160; 190.
- ⑱ Hood, *ibid.* 234. ちやうどの著者はシタケ美術とともに essentially

Orient, 236. 244⁸⁰。

⁸¹ von Salis, Kunst der Crikhan, 1923. s.

⁸² 諸説の詳細については J. W. Graham, The Palaces of Crete, 1962, 229 ff. の書の内容を出版後 J. Demargne, ibid. 86 ff.; 93. 44 本リット説である。Platon, ibid. 208. は独創的である。

⁸³ オリオンとクレタの中庭の作用を比べて、injunctive と conjunctive (Matz, Crete and Early Greece, 1962, 92.) とか、analytic と synthetic とする。

⁸⁴ Graham, ibid. 75. 134. Higgins, ibid. 21. 244 と標準的大きさは 45m. x 23m. また他書でも多少の差はある。第四宮殿なるザクロス宮殿は小規模だから中央中庭は 30 x 12m. で方位はやや東にず

れた南北。

⁸⁵ 屋根は平屋根で、丸太を並べた上に小枝類をしきつめ、土をおき、粘土で幾度か上塗り。

⁸⁶ Graham, ibid. 150.; Hood, The Minoans, 1971, 76.

⁸⁷ クノッソス階上の Grand Hall については 17.5 x 15.5m. 梁の長さは Hood, ibid. 77.

⁸⁸ ラビリントスの本来の双斧殿の意味が迷宮となったのは、その廃墟をみたギリシア人によるかと思われる。

⁸⁹ Snijder, Matz, Curtius の言葉。「エーゲ文明の研究」八九頁。

⁹⁰ manageable "human" proportion. Platon, Prehistory and Protohistory, 208.

四 ミケネ美術と信仰

ミケネ時代は前一六〇〇年頃から始まる。この頃になると、ギリシア本土には以前にはなかった富強な国家がいくつかみられ、高度な美術が発達している。しかしミケネ人の祖がギリシアの地に來住するのは、前一九〇〇年頃であって、彼らはここに渡來した最初のインドヨーロッパ語族である。この三〇〇年間こそ彼ら、前ギリシア人——アカイア人ともミケネ人とも呼ぶけれども、ミケネ文明はまだ成立していないから、区別して前ギリシア人（プロト・ヘレネス）と呼びたい——が、先住の小アジアやクレタと同系人種とその文化を包摂しつつ、農牧社会から脱して文明の名に価する段階に達して「ミケネ美術」をうむまでの道程である。彼らが「エーゲ化」の道を歩いて、それを完成した時が、前一六〇〇年頃なのだ。この場合、エーゲ化はクレタ文明の摂取によるから、前ギリシア人のクレタ化でもある。

この過程は略するが、ミケネ時代になると、まづミケネの円形墓地内に見事な黄金製品や陶器などが多数に発見され、そのなかにはクレタ製品やその模倣品のほかに本土製か否か議論される物もある。ミケネ人が当初からクレタ美術

に心酔し、その自然主義と動性に追従した証拠である。ところがミケネ時代の盛期になると、この進路が屈折する。牛跳びや官女など同一テーマの壁画を比べると、自然主義が後退し動性はぎこちない。他の美術を通じて形式化と生気の不足が目立って、ミケネ美術はクレタ美術の退廃だとみえる。しかしこれは模倣の拙劣さや表現力の衰退だけであろうか。しかし今日では反面からして初期の模倣一筋の進路を変更させたあるもの、すなわちそこにミケネの性向の一端をみようとするのである。

材料が多くまたより一般的な陶器をたどると、このミケネ美術の変化の経過をよく認めることができる。その研究によると、一四五〇年頃からミケネ陶器はクレタからの自立を明らかにしはじめ、一四〇〇年頃は新しい方向への転換期だといわれる。^④一四五〇年頃はミケネ人がクノッソス宮殿の主人となった時であるし、一四〇〇年はミノア文明没落の年である。この歴史的変革にもなつてミケネ美術は没我的な模倣から反動期に入るともいえる。^⑤しかしより適切には、ミケネ人はクレタ美術の衝撃とその摂取によってようやく美術の名に値するまでに成熟することができたのであつて、成人するにしたがい自己の性向が成長するにつれて、クレタとは別な面が露出したのだといいたい。すなわちミケネ美術はクレタの自然主義と動性の承譜をつぎながら、これらを次第に自己流に理解し解釈する度を進めて、ついに個性あるエーゲ美術の一様式として成立するのだと。

そこでこの自己流とは何かが問題となる。さきの黄金マスクや官女の壁画の官女はどう解釈すべきかである。それはただ様式上の問題ではない。模倣に走らせたもの、それから転換させたものは、ミケネ人がどのように物を見、それを理解したかということ、いわば彼らの自然観、信仰からきているからだ。

ミケネ人はどのような信仰をもっていたのか。しかしこの領域ではその成長や変化の過程を美術品の場合のように明かにはできないが、全般的には説明することができる。ミケネ人の元来の神観は未熟であり、神の観念も漠然としていて、おそらく形姿の定まらぬ *aniconic* だった。それだから明瞭な姿をもつ神々と整備されたクレタ神界に接すると、容易に

それを受け入れた。このことによって彼らの信仰は明確さと深さを加え、神の分化も進んだ。クレタ美への傾倒にはこんな背景があったのだ。

しかしクレタ信仰に改宗してしまうには、彼ら元来の印欧系の神観があまりに異質であり、また消滅するには強すぎた。ミケネ人の信仰の核心にあるものは、クレタの大地的な女性主神とはまったく相反するような、天上にいる男性主神だったからだ。

ミノア文学Bの解説によって神々の名が明らかになった。そこには後のギリシア・オリンポス神のほとんどの名称がみられ、^⑥ 捧物をうけている。しかしこれらの神々は名称こそギリシア時代と同じであっても、性格や機能は明確ではない。おそらく一致しなかったであろう。たとえば疑問のない印欧的なゼウス(Dyēus)でさえも聖窟のあるクレタの山名 Dikte を形容語にもつように、^⑦ 多くの例からクレタ的信仰とオリンポスの信仰とがここに融和しているといわれる。^⑧

しかし実際はミケネ人が受け入れたのは、前にのべた彼ら本来の信仰とあまり矛盾しないもの、また手近かな面だけではなかったか。ミケネ人の主体性は消滅していなかった。このためにミケネの神界は十分に整理されず、統一を欠いていた。ゼウスの主権はまだ成立せず、秩序は整わず、混淆状態であったと考えられる。このことはミケネ文書からも発掘の結果からも推定するに十分だ。ミケネ諸王の城塞の中核であるメガロンは聖俗に共用され、宗教儀式と日常生活との共存、聖俗の混同、聖の俗化がミケネの特色だといってもよい。^⑨ ティリンスの場合のように城内には独立の祭壇が発見され、王は祭を司ったにしても、クレタに比べて宗教的雰囲気は左程ではなかった。

この宗教界の混淆状態は美術にも大きく作用した。その一つは、地神的な自然崇拜がクレタほどに強力でなくなった結果として、それをよりどころとするクレタ的自然主義が後退したことである。ミケネ美術における写実力衰退の原因はここに求められる。写実を離れた美術がおもむく方向は抽象化、観念化である。^⑩ この場合の抽象化の説はもう少し精密に分析しなければならないが、それは後にのべよう。

また自然崇拜の弱体化は自然主義の後退ばかりでなく、画家の関心が自然風物から遠のくこと、軽視することになる。今日残された壁画の数には多分に発見の偶然性があるとしても、ピュロス、ティリンスその他にあって人物が主体であつて、純粹の自然風物はほとんどない。^①樹木が画面に添えられていても、人物より一層に抽象化、簡略されて無視さらんばかりだ。人物図にはクレタ風の行列や官女のほかに、俗生活的な狩獵や戦いや戦士などが描かれている。このことはクレタの平和的社会とは異なる尚武的社會のせいであり、前にのべたような宮廷の現實的性格によるといえる。しかしミケネ美術の代表的作品がもつ一種の迫力は、ただ俗世界への関心の強さだけでは説明しきれないものがある。それは何処からくるか。

ミケネ美術は自然主義の衰退によって人物は生氣をまったく失つてしまつたであらうか。その官女たちは表現力の低下や硬直化、いわば抽象化傾向にもかかわらず、この欠陥をこえて一種の迫力をもっている。彼女たちはその堂々たる態度から、ことにその顔からは粗野なほどに強い生氣をあらわに表わしている。それは彼岸的でも魔術的でもなく、現世的、人間的な生命力の表出である。それは人間存在の強い主張と認められる。いったいそれはどこからきたのか。この性向はことに王城關係の作品に強くみられる。

ミケネ時代は英雄時代といわれる。伝承や叙事詩によって多分に美化された理想の人間像としての「英雄」たちの原型は、ミケネ時代の君主であることは、今日でも疑いのないことになっている。ミケネ出土の七個の黄金マスクはいづれも、高貴だが不遜なまでに自信にみちた人間、強い意志と權力をもつた強烈な個性的な人間の顔であり、人間の存在意欲を直接的に露出している。これこそ「英雄」の顔だ。さきの美術にみられる生氣はこれと同類ではなかったか。

かく考えると、さきに人間が壁画の主題となつたことと関連するが、その根底には「英雄」理念の確立があつたからである。そこで「英雄」はどうしてこのミケネ時代にあらわれ、またどのような存在であつたか。ミケネ王たちの現實性はミケネ文書にすでにみられる。wanax がそれだ。彼は国家行政の最高権者であり、国土 temenos のほとんど唯一の所

有者である。しかし彼が神性をそなえていたかについては議論があるけれども、私は神性ではなかったとの説をとる。^⑮ してさらに王は神にならず、人間に止ったことにミケネ時代の特性がある。その元来からの信仰の本姓として神は天上にありとするミケネ人は、いかに卓越した英主であっても、死して地下に葬る王を神とみることは許し得なかったからである。また前にのべたような諸王の現世的権力的な性格、また彼らは独裁専制者ではなく貴族制に近い体制下にあったことなどが、王や王族のために特別な円形墓地に厚葬し穹窿墓を築いて別格視した。そして彼らのうちの特に傑出した者が後に「崇拜」^⑯に発展するほどの擬似的信仰とでもいえる格別な崇敬を持ち続け得たことは、何よりも前にのべた神界の混淆期だったから許容されたのだ。また彼らが神になれないという限界は、反って人間存在の特異性を確認したことであり、そこに英雄という観念が成長する。この観念は人間の理想となるから、やがて永続的な「崇拜」となり、ギリシア時代において発展する。このように「英雄」はミケネ時代の産物だが、それはまた二節においてのべたエーゲ的自然の「限定性」の作用によるものでもある。

以上のような英雄観念をばミケネ美術における強迫的で人間的な生命活力の根源として理解できる。そして十六世紀のあの黄金マスクから、それ以後の各地の城址から発掘された官女の壁画やミケネ出土の象牙群像、ストッコの女性頭部にも同種の生命力が通っている。またミケネ発見の黄金杯の牡獅子の頭部からも同じような精気が感じられる。この精気は即自然のクレタ美術にはないもの、人間が自立したことの自負からくるものであり、英雄なる観念に極度に露出したものである。この英雄観念の形成は人間観の大きな転換だ。そこではじめて人間は対象と合体せずに、それから離れて対象を見、自然を理解することができる。

この立場からは対象を全体として把えずに、分析的に、一つの全体は部分から成るものとして把えることになる。さきにのべたミケネの黄金マスクやストッコの頭部は顔面構造の各部分を判別しながら成功しているし、同所出土の黄金杯の獅子の頭部は面からの構成を強調している。さきに自然主義をはなれてミケネ美術は抽象化の方向をとると書いた。抽象

化とはものの本体を具象以外に求めることだが、ミケネの場合は部分の合成に重点があって、部分の模写は余り意に介せず、形式化されたり歪められたりして全体が有機体とならないことは、さきの官女たちが示すとおりだ。このような分析と構成原理がミケネ作家の美の基本にあったとみられる。

この意味での抽象化を端的に率直にたどれるのは陶器である。この遺物はその数が多く、また時間的に継続しており、また必ずしも宮廷用ではなく一般に常用される美術だったからだ。ミケネの円形墓地Aの堅穴墓から財宝と伴出した同時期のものはクレタ陶器の模倣である。口頸部と脚部を黒線で区分し、多少は硬化し形式化しているけれども。ミケネ人がクノッソス宮殿の主人となった一四五〇年頃にクレタ陶器のヴァリエーションかともみえる「宮殿式」陶器があらわれる。この作品は同時期に改造された玉座室の壁画と通じる華美と充実とをもっている。その形（アンフォラ）も装飾要素もクレタの直系とみえるが、たしかに新しい意向が認められる。それは器体を一つの画面とせず口頸部と脚部から区分された広い腹部を装飾帯が占めることだ。この帯状装飾は器体を分割するという劃期的な変化だった。⑯まだ器体の区分の区切りは滑らかに移行しているけれども、装飾帯は鍔部や肩にもほどこされて、器体が構成物なることを感じさせる。

この傾向は一四世紀以後には決定的になり、部分の接面はまだ鋭くないけれども、それは判然としていて全体は部分からなる安定した形態になる。杯、水差し形、鍔壺、⑩装飾帯をもたぬキュリックス（高杯）は脚が大きく長くなり、アラバストロンは扁平で安定だ。このような装飾と形態からしてミケネ陶器は分節はなくても構築的だといわれる。⑪時代とともに腹部また肩の広い帯状の図形部以外は大小の黒線か黒一色でみだし、ただ一つの海生動物を描くにとどまるキュリックスにしても、釣合いのよい快感をあたえる。

この美的感覚は、さらに装飾文そのものによる。

動植物の抽象化は一層進んで、線状文さえ加わるが、この場合の抽象化には一つの方向が自覚されてきている。それはシンメトリーだった。すでに十五世紀半の宮殿式にも、それにつぐ本土製の特異なエフレラ式の花やタコなども左右対称

に変形されているが、十四世紀頃からは抽象化簡略化が甚しく、原物を判じがたいものさえある。タコやイカは時には八本、時には一〇本の脚を対称的に拡げ、パピルスなどは茎から左右に相似の葉や花を派出している。クレタ伝来の自然物は図形の素材にすぎず、生物からはなれた左右対称文様になった。クレタの陶器では器体も装飾もアシンメトリーなのについて、ここではシンメトリーが美の原理として支配的になっている。

なおこの頃からは陶画に鳥、人間、動物などがあらわれてくる。これらはシンメトリーではないが、ひどく抽象化されたり文様化されている。^②なおキプロスの戦車と人物を主題としたクラテールの類は特異なこの地域の作とみられるが、本土製の説もあるけれども、例外的なものとすべきであろう。

ところでシンメトリー（ギリシア語のシュンメトリア）といえば、ギリシア美術ばかりかその世界観の根底にあるものだ。^③しかしミケネ人がシンメトリーのこの深い意義を覚っていたかはわからない。むしろ表面的な簡単な感覚によって美としたのであろう。しかしそれだけに彼らの心性の基層にそのような観念があったといえないか。でなければ、これほどにシンメトリーが後に発展して美の主原理になるわけではないから。

ところでシンメトリーとは左右対称だけではない。これは最も単純で表面的な図形の相対である。この語の本来のギリシア語「シュンメトリア」が意味するようにともに公約数（量）をもつことであって、真の意味での均斉、平衡 *Edonmaß, Gleichgewicht, Balance* である。^④これは複雑で量的で、可変性をふくむものだ。この意味からしてミケネ陶器の形はそれぞれの部分がよく釣合った一個の個体だからシンメトリーであるし、容器、彫刻、壁画の人物も左右対称でなくとも、上半と下半などで釣合って安定したシンメトリーだといえる。動をふくむ静なのである。このことは陶器のタコやイカの脚の先端が渦巻きになり、ティリンスの大メガロンの床の画におけるタコのほかに反対にむかって跳ぶイルカの一對からもうかがえる。

以上のような意味でのシンメトリーをミケネ美学の基調とみるのは、彼らがエーゲ世界の住民であり、ギリシア人と人

種につながるからでもある。ミケネ人もエーゲ世界の住民として動性に生命の本体を実感したことは、クレタ人と変らない。しかし彼らはクレタ的な無制約な運動ではなく、規制ある動性、安定のなかにある限定のある動性を求めた。この場合にも、彼らはクレタ文化との接触によって、すなわちエーゲ化することによって、はじめて生命の動性に開眼したのだが、それはクレタ的動性からオリエント性を除いたミケネ的翻訳であった。このことによって非オリエント系のミケネ人の本来の性格がめざめ発達して形成されたとはいえる。彼ら以前の前ギリシア人の性格にまでシンメトリアの觀念をさかのぼらすことは余りにも短絡的だと思う。それでシンメトリーの本性はエーゲ世界が育てる動性と制約性との結合したものだと思いたい。そしてさらに対象を分析的構造的に捉えることは、対象から距離をおいて人間の立場によるものであるから、シンメトリーは人間美学のはじまりだと認めてもよいだろう。

以上のようにミケネ美術の自然主義の後退、英雄理念の発現、限定された動性としてのシンメトリーをその基盤にあるものからみてきたが、ミケネ美術のなかでも重要な領域である建築についてはどうであろうか。その主がプリースト・キングであるとともに通商王でもあったクレタ宮殿は、實用主義につらぬかれた変化する不規則な多数の建築空間からなる一大集塊だった。これにたいして尚武的社會の支配者の住む城塞には、軍事的防衛的という当面の目的をこえて、ミケネ的な建築思想が働いていた。まづ城内の建築は連絡していてもそれぞれが独立していた。諸建物のなかで城内の中心的な建物、メガロンと樓門（プロピロン）がミケネ的な定形に固まっていることは注目される。ここではメガロンについてべるにとどめる。^⑧

メガロンは玄関、前室（時に欠く）、主室からなる矩形プランであるが、ほとんどの場合に間口一二メートルに奥行二四メートル前後、すなわち二対一である。主室は前室を欠く場合でも、ほぼ正方形プランであって、中央に径約四メートルの炉を、壁にそって王座をもつことも共通する。またメガロンは他の建物の壁や柱廊でかこまれた前庭に面して、二段の石階上に建ち、玄関には二本の柱が立つ。このように明晰で厳格な定型の成立とその固執とには限界性と秩序と平衡

というミケネ的思想の結晶がみられる。メガロンの起源は議論があつて決定しがたいが、ミケネ時代に完成したことは動かない。そしてこのメガロン型がギリシア神殿の堂体となったことはなく、建築思想の共通を思わす。もっともミケネのメガロンがギリシア神殿に直続するとは私は言いきれないけれども。^②

なおメガロンは前庭にたいして正面を見せるが、その玄関にはクレタ流の一本の柱でなく、二本の柱を並べた。このことによって玄関の空間からそれに続く次室への入口も分割されて、一本柱の場合よりも動的な均斉感をうんでいる。この柱もメガロン内部の壁画も装飾も床の装飾もクレタ風に多彩であつたが、ここは別個の限定された豪華な現世的な空間だつた。これこそ英雄視されている王の主室にふさわしい。

しかし城内には装飾や柱のほかに純クレタ風の建物も接続していて、クレタ建築からの断絶ではなかった。構築上ではやはりエーゲ的な半木造建築の系統をうけつぐ。その下細の木柱、壁体の木材の枠組、また正面の軒下に並ぶ梁の丸太の端もおそらく彩色されて装飾効果を出していた。^③

ミケネ人の卓越した構築性はその整然とした切石積みみの城壁やティリンスの地下廊や穹窿墓にみる迫持構造の驚異的な達成を残すが、いまここではミケネ城塞の主門である獅子門について注目するにとどめる。巨石を使いこなした工作の進歩は別として、入口の楣石にかかる上層の石組みの重圧を左右に分散する工夫、すなわち楣石の上に三角形の空間をつくりそこに石板をはめた門は技術とともに壮大な美の産物でもある。安定と均衡がそこにあり、さらに二頭の獅子をシンメトリーに相對させた浮彫りは力と対抗が生む美を強めている。このような三角形は穹窿墓の入口の楣石の上にも作られて実用と美観とを語るのだった。迫持造りの利用による穹窿墓の円堂も同じ構築原理からの産物であり、同じような力と美をつくりだした。

さて、これまで壁画、彫刻、建築について述べてきたものは、ミケネ美術はエーゲ世界に育った一つの美術としてやはり神秘性はなく、現世的であり、動性には限定を認めた美を作ったものであつたことである。

① 簡単にいえば、初期青銅器時代には単純な線状文のある *Mattalaiei* と *Urfinis* がみられたが、前一九〇〇年頃になつたところから

は異つてうへう製で無文で黒色、鋭い輪郭をもつミニアス土器が現われる。この異種と前ギリシア人の侵入とを関係づけることは多少の異論があるけれども、二つの現象の時期はほぼ同じである。ミニアス土器は先在の土器から器種と植物文をとりわけて、黄色ミニアス土器となり、ミケネに続く。

② 円形墓域 A は一六〇〇—一五〇〇年、B のものはそれより約五〇年さかのぼる。黄金マスクは当然ミケネ作だが、黄金の装身具や象嵌の宝剣の一部については諸家は一致しない。

③ テリレンス、オルコメノス、ピュロス、ミケネの壁画における官女たちや牛跳びを比べると、その低くは一目瞭然だ。表現も色彩も劣り、線は硬く、生彩はなさ。

④ A. Furumark, *Mycenaean Pottery*, II. Analysis and Classification, 1941, 108: 8.

⑤ T. B. L. Webster, *From Mycenae to Homer* (Norton Lib.) 40: Furumark, *ibid.* 581.

⑥ Hera (era), Poseidon (poseidaon), Athena (atana), Artemis (artimitei) etc.

⑦ ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲ ㊳ ㊴ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼ ㊽ ㊾ ㊿ ㏀ ㏁ ㏂ ㏃ ㏄ ㏅ ㏆ ㏇ ㏈ ㏉ ㏊ ㏋ ㏌ ㏍ ㏎ ㏏ ㏐ ㏑ ㏒ ㏓ ㏔ ㏕ ㏖ ㏗ ㏘ ㏙ ㏚ ㏛ ㏜ ㏝ ㏞ ㏟ ㏠ ㏡ ㏢ ㏣ ㏤ ㏥ ㏦ ㏧ ㏨ ㏩ ㏪ ㏫ ㏬ ㏭ ㏮ ㏯ ㏰ ㏱ ㏲ ㏳ ㏴ ㏵ ㏶ ㏷ ㏸ ㏹ ㏺ ㏻ ㏼ ㏽ ㏾ ㏿ 㐀 㐁 㐂 㐃 㐄 㐅 㐆 㐇 㐈 㐉 㐊 㐋 㐌 㐍 㐎 㐏 㐐 㐑 㐒 㐓 㐔 㐕 㐖 㐗 㐘 㐙 㐚 㐛 㐜 㐝 㐞 㐟 㐠 㐡 㐢 㐣 㐤 㐥 㐦 㐧 㐨 㐩 㐪 㐫 㐬 㐭 㐮 㐯 㐰 㐱 㐲 㐳 㐴 㐵 㐶 㐷 㐸 㐹 㐺 㐻 㐼 㐽 㐾 㐿 㑀 㑁 㑂 㑃 㑄 㑅 㑆 㑇 㑈 㑉 㑊 㑋 㑌 㑍 㑎 㑏 㑐 㑑 㑒 㑓 㑔 㑕 㑖 㑗 㑘 㑙 㑚 㑛 㑜 㑝 㑞 㑟 㑠 㑡 㑢 㑣 㑤 㑥 㑦 㑧 㑨 㑩 㑪 㑫 㑬 㑭 㑮 㑯 㑰 㑱 㑲 㑳 㑴 㑵 㑶 㑷 㑸 㑹 㑺 㑻 㑼 㑽 㑾 㑿 㒀 㒁 㒂 㒃 㒄 㒅 㒆 㒇 㒈 㒉 㒊 㒋 㒌 㒍 㒎 㒏 㒐 㒑 㒒 㒓 㒔 㒕 㒖 㒗 㒘 㒙 㒚 㒛 㒜 㒝 㒞 㒟 㒠 㒡 㒢 㒣 㒤 㒥 㒦 㒧 㒨 㒩 㒪 㒫 㒬 㒭 㒮 㒯 㒰 㒱 㒲 㒳 㒴 㒵 㒶 㒷 㒸 㒹 㒺 㒻 㒼 㒽 㒾 㒿 㓀 㓁 㓂 㓃 㓄 㓅 㓆 㓇 㓈 㓉 㓊 㓋 㓌 㓍 㓎 㓏 㓐 㓑 㓒 㓓 㓔 㓕 㓖 㓗 㓘 㓙 㓚 㓛 㓜 㓝 㓞 㓟 㓠 㓡 㓢 㓣 㓤 㓥 㓦 㓧 㓨 㓩 㓪 㓫 㓬 㓭 㓮 㓯 㓰 㓱 㓲 㓳 㓴 㓵 㓶 㓷 㓸 㓹 㓺 㓻 㓼 㓽 㓾 㓿 㔀 㔁 㔂 㔃 㔄 㔅 㔆 㔇 㔈 㔉 㔊 㔋 㔌 㔍 㔎 㔏 㔐 㔑 㔒 㔓 㔔 㔕 㔖 㔗 㔘 㔙 㔚 㔛 㔜 㔝 㔞 㔟 㔠 㔡 㔢 㔣 㔤 㔥 㔦 㔧 㔨 㔩 㔪 㔫 㔬 㔭 㔮 㔯 㔰 㔱 㔲 㔳 㔴 㔵 㔶 㔷 㔸 㔹 㔺 㔻 㔼 㔽 㔾 㔿 㕀 㕁 㕂 㕃 㕄 㕅 㕆 㕇 㕈 㕉 㕊 㕋 㕌 㕍 㕎 㕏 㕐 㕑 㕒 㕓 㕔 㕕 㕖 㕗 㕘 㕙 㕚 㕛 㕜 㕝 㕞 㕟 㕠 㕡 㕢 㕣 㕤 㕥 㕦 㕧 㕨 㕩 㕪 㕫 㕬 㕭 㕮 㕯 㕰 㕱 㕲 㕳 㕴 㕵 㕶 㕷 㕸 㕹 㕺 㕻 㕼 㕽 㕾 㕿 㖀 㖁 㖂 㖃 㖄 㖅 㖆 㖇 㖈 㖉 㖊 㖋 㖌 㖍 㖎 㖏 㖐 㖑 㖒 㖓 㖔 㖕 㖖 㖗 㖘 㖙 㖚 㖛 㖜 㖝 㖞 㖟 㖠 㖡 㖢 㖣 㖤 㖥 㖦 㖧 㖨 㖩 㖪 㖫 㖬 㖭 㖮 㖯 㖰 㖱 㖲 㖳 㖴 㖵 㖶 㖷 㖸 㖹 㖺 㖻 㖼 㖽 㖾 㖿 㗀 㗁 㗂 㗃 㗄 㗅 㗆 㗇 㗈 㗉 㗊 㗋 㗌 㗍 㗎 㗏 㗐 㗑 㗒 㗓 㗔 㗕 㗖 㗗 㗘 㗙 㗚 㗛 㗜 㗝 㗞 㗟 㗠 㗡 㗢 㗣 㗤 㗥 㗦 㗧 㗨 㗩 㗪 㗫 㗬 㗭 㗮 㗯 㗰 㗱 㗲 㗳 㗴 㗵 㗶 㗷 㗸 㗹 㗺 㗻 㗼 㗽 㗾 㗿 㘀 㘁 㘂 㘃 㘄 㘅 㘆 㘇 㘈 㘉 㘊 㘋 㘌 㘍 㘎 㘏 㘐 㘑 㘒 㘓 㘔 㘕 㘖 㘗 㘘 㘙 㘚 㘛 㘜 㘝 㘞 㘟 㘠 㘡 㘢 㘣 㘤 㘥 㘦 㘧 㘨 㘩 㘪 㘫 㘬 㘭 㘮 㘯 㘰 㘱 㘲 㘳 㘴 㘵 㘶 㘷 㘸 㘹 㘺 㘻 㘼 㘽 㘾 㘿 㙀 㙁 㙂 㙃 㙄 㙅 㙆 㙇 㙈 㙉 㙊 㙋 㙌 㙍 㙎 㙏 㙐 㙑 㙒 㙓 㙔 㙕 㙖 㙗 㙘 㙙 㙚 㙛 㙜 㙝 㙞 㙟 㙠 㙡 㙢 㙣 㙤 㙥 㙦 㙧 㙨 㙩 㙪 㙫 㙬 㙭 㙮 㙯 㙰 㙱 㙲 㙳 㙴 㙵 㙶 㙷 㙸 㙹 㙺 㙻 㙼 㙽 㙾 㙿 㚀 㚁 㚂 㚃 㚄 㚅 㚆 㚇 㚈 㚉 㚊 㚋 㚌 㚍 㚎 㚏 㚐 㚑 㚒 㚓 㚔 㚕 㚖 㚗 㚘 㚙 㚚 㚛 㚜 㚝 㚞 㚟 㚠 㚡 㚢 㚣 㚤 㚥 㚦 㚧 㚨 㚩 㚪 㚫 㚬 㚭 㚮 㚯 㚰 㚱 㚲 㚳 㚴 㚵 㚶 㚷 㚸 㚹 㚺 㚻 㚼 㚽 㚾 㚿 㜀 㜁 㜂 㜃 㜄 㜅 㜆 㜇 㜈 㜉 㜊 㜋 㜌 㜍 㜎 㜏 㜐 㜑 㜒 㜓 㜔 㜕 㜖 㜗 㜘 㜙 㜚 㜛 㜜 㜝 㜞 㜟 㜠 㜡 㜢 㜣 㜤 㜥 㜦 㜧 㜨 㜩 㜪 㜫 㜬 㜭 㜮 㜯 㜰 㜱 㜲 㜳 㜴 㜵 㜶 㜷 㜸 㜹 㜺 㜻 㜼 㜽 㜾 㜿 㝀 㝁 㝂 㝃 㝄 㝅 㝆 㝇 㝈 㝉 㝊 㝋 㝌 㝍 㝎 㝏 㝐 㝑 㝒 㝓 㝔 㝕 㝖 㝗 㝘 㝙 㝚 㝛 㝜 㝝 㝞 㝟 㝠 㝡 㝢 㝣 㝤 㝥 㝦 㝧 㝨 㝩 㝪 㝫 㝬 㝭 㝮 㝯 㝰 㝱 㝲 㝳 㝴 㝵 㝶 㝷 㝸 㝹 㝺 㝻 㝼 㝽 㝾 㝿 㞀 㞁 㞂 㞃 㞄 㞅 㞆 㞇 㞈 㞉 㞊 㞋 㞌 㞍 㞎 㞏 㞐 㞑 㞒 㞓 㞔 㞕 㞖 㞗 㞘 㞙 㞚 㞛 㞜 㞝 㞞 㞟 㞠 㞡 㞢 㞣 㞤 㞥 㞦 㞧 㞨 㞩 㞪 㞫 㞬 㞭 㞮 㞯 㞰 㞱 㞲 㞳 㞴 㞵 㞶 㞷 㞸 㞹 㞺 㞻 㞼 㞽 㞾 㞿 㟀 㟁 㟂 㟃 㟄 㟅 㟆 㟇 㟈 㟉 㟊 㟋 㟌 㟍 㟎 㟏 㟐 㟑 㟒 㟓 㟔 㟕 㟖 㟗 㟘 㟙 㟚 㟛 㟜 㟝 㟞 㟟 㟠 㟡 㟢 㟣 㟤 㟥 㟦 㟧 㟨 㟩 㟪 㟫 㟬 㟭 㟮 㟯 㟰 㟱 㟲 㟳 㟴 㟵 㟶 㟷 㟸 㟹 㟺 㟻 㟼 㟽 㟾 㟿 㠀 㠁 㠂 㠃 㠄 㠅 㠆 㠇 㠈 㠉 㠊 㠋 㠌 㠍 㠎 㠏 㠐 㠑 㠒 㠓 㠔 㠕 㠖 㠗 㠘 㠙 㠚 㠛 㠜 㠝 㠞 㠟 㠠 㠡 㠢 㠣 㠤 㠥 㠦 㠧 㠨 㠩 㠪 㠫 㠬 㠭 㠮 㠯 㠰 㠱 㠲 㠳 㠴 㠵 㠶 㠷 㠸 㠹 㠺 㠻 㠼 㠽 㠾 㠿 㡀 㡁 㡂 㡃 㡄 㡅 㡆 㡇 㡈 㡉 㡊 㡋 㡌 㡍 㡎 㡏 㡐 㡑 㡒 㡓 㡔 㡕 㡖 㡗 㡘 㡙 㡚 㡛 㡜 㡝 㡞 㡟 㡠 㡡 㡢 㡣 㡤 㡥 㡦 㡧 㡨 㡩 㡪 㡫 㡬 㡭 㡮 㡯 㡰 㡱 㡲 㡳 㡴 㡵 㡶 㡷 㡸 㡹 㡺 㡻 㡼 㡽 㡾 㡿 㢀 㢁 㢂 㢃 㢄 㢅 㢆 㢇 㢈 㢉 㢊 㢋 㢌 㢍 㢎 㢏 㢐 㢑 㢒 㢓 㢔 㢕 㢖 㢗 㢘 㢙 㢚 㢛 㢜 㢝 㢞 㢟 㢠 㢡 㢢 㢣 㢤 㢥 㢦 㢧 㢨 㢩 㢪 㢫 㢬 㢭 㢮 㢯 㢰 㢱 㢲 㢳 㢴 㢵 㢶 㢷 㢸 㢹 㢺 㢻 㢼 㢽 㢾 㢿 㣀 㣁 㣂 㣃 㣄 㣅 㣆 㣇 㣈 㣉 㣊 㣋 㣌 㣍 㣎 㣏 㣐 㣑 㣒 㣓 㣔 㣕 㣖 㣗 㣘 㣙 㣚 㣛 㣜 㣝 㣞 㣟 㣠 㣡 㣢 㣣 㣤 㣥 㣦 㣧 㣨 㣩 㣪 㣫 㣬 㣭 㣮 㣯 㣰 㣱 㣲 㣳 㣴 㣵 㣶 㣷 㣸 㣹 㣺 㣻 㣼 㣽 㣾 㣿 㤀 㤁 㤂 㤃 㤄 㤅 㤆 㤇 㤈 㤉 㤊 㤋 㤌 㤍 㤎 㤏 㤐 㤑 㤒 㤓 㤔 㤕 㤖 㤗 㤘 㤙 㤚 㤛 㤜 㤝 㤞 㤟 㤠 㤡 㤢 㤣 㤤 㤥 㤦 㤧 㤨 㤩 㤪 㤫 㤬 㤭 㤮 㤯 㤰 㤱 㤲 㤳 㤴 㤵 㤶 㤷 㤸 㤹 㤺 㤻 㤼 㤽 㤾 㤿 㥀 㥁 㥂 㥃 㥄 㥅 㥆 㥇 㥈 㥉 㥊 㥋 㥌 㥍 㥎 㥏 㥐 㥑 㥒 㥓 㥔 㥕 㥖 㥗 㥘 㥙 㥚 㥛 㥜 㥝 㥞 㥟 㥠 㥡 㥢 㥣 㥤 㥥 㥦 㥧 㥨 㥩 㥪 㥫 㥬 㥭 㥮 㥯 㥰 㥱 㥲 㥳 㥴 㥵 㥶 㥷 㥸 㥹 㥺 㥻 㥼 㥽 㥾 㥿 㦀 㦁 㦂 㦃 㦄 㦅 㦆 㦇 㦈 㦉 㦊 㦋 㦌 㦍 㦎 㦏 㦐 㦑 㦒 㦓 㦔 㦕 㦖 㦗 㦘 㦙 㦚 㦛 㦜 㦝 㦞 㦟 㦠 㦡 㦢 㦣 㦤 㦥 㦦 㦧 㦨 㦩 㦪 㦫 㦬 㦭 㦮 㦯 㦰 㦱 㦲 㦳 㦴 㦵 㦶 㦷 㦸 㦹 㦺 㦻 㦼 㦽 㦾 㦿 㧀 㧁 㧂 㧃 㧄 㧅 㧆 㧇 㧈 㧉 㧊 㧋 㧌 㧍 㧎 㧏 㧐 㧑 㧒 㧓 㧔 㧕 㧖 㧗 㧘 㧙 㧚 㧛 㧜 㧝 㧞 㧟 㧠 㧡 㧢 㧣 㧤 㧥 㧦 㧧 㧨 㧩 㧪 㧫 㧬 㧭 㧮 㧯 㧰 㧱 㧲 㧳 㧴 㧵 㧶 㧷 㧸 㧹 㧺 㧻 㧼 㧽 㧾 㧿 㨀 㨁 㨂 㨃 㨄 㨅 㨆 㨇 㨈 㨉 㨊 㨋 㨌 㨍 㨎 㨏 㨐 㨑 㨒 㨓 㨔 㨕 㨖 㨗 㨘 㨙 㨚 㨛 㨜 㨝 㨞 㨟 㨠 㨡 㨢 㨣 㨤 㨥 㨦 㨧 㨨 㨩 㨪 㨫 㨬 㨭 㨮 㨯 㨰 㨱 㨲 㨳 㨴 㨵 㨶 㨷 㨸 㨹 㨺 㨻 㨼 㨽 㨾 㨿 㩀 㩁 㩂 㩃 㩄 㩅 㩆 㩇 㩈 㩉 㩊 㩋 㩌 㩍 㩎 㩏 㩐 㩑 㩒 㩓 㩔 㩕 㩖 㩗 㩘 㩙 㩚 㩛 㩜 㩝 㩞 㩟 㩠 㩡 㩢 㩣 㩤 㩥 㩦 㩧 㩨 㩩 㩪 㩫 㩬 㩭 㩮 㩯 㩰 㩱 㩲 㩳 㩴 㩵 㩶 㩷 㩸 㩹 㩺 㩻 㩼 㩽 㩾 㩿 㪀 㪁 㪂 㪃 㪄 㪅 㪆 㪇 㪈 㪉 㪊 㪋 㪌 㪍 㪎 㪏 㪐 㪑 㪒 㪓 㪔 㪕 㪖 㪗 㪘 㪙 㪚 㪛 㪜 㪝 㪞 㪟 㪠 㪡 㪢 㪣 㪤 㪥 㪦 㪧 㪨 㪩 㪪 㪫 㪬 㪭 㪮 㪯 㪰 㪱 㪲 㪳 㪴 㪵 㪶 㪷 㪸 㪹 㪺 㪻 㪼 㪽 㪾 㪿 㫀 㫁 㫂 㫃 㫄 㫅 㫆 㫇 㫈 㫉 㫊 㫋 㫌 㫍 㫎 㫏 㫐 㫑 㫒 㫓 㫔 㫕 㫖 㫗 㫘 㫙 㫚 㫛 㫜 㫝 㫞 㫟 㫠 㫡 㫢 㫣 㫤 㫥 㫦 㫧 㫨 㫩 㫪 㫫 㫬 㫭 㫮 㫯 㫰 㫱 㫲 㫳 㫴 㫵 㫶 㫷 㫸 㫹 㫺 㫻 㫼 㫽 㫾 㫿 㬀 㬁 㬂 㬃 㬄 㬅 㬆 㬇 㬈 㬉 㬊 㬋 㬌 㬍 㬎 㬏 㬐 㬑 㬒 㬓 㬔 㬕 㬖 㬗 㬘 㬙 㬚 㬛 㬜 㬝 㬞 㬟 㬠 㬡 㬢 㬣 㬤 㬥 㬦 㬧 㬨 㬩 㬪 㬫 㬬 㬭 㬮 㬯 㬰 㬱 㬲 㬳 㬴 㬵 㬶 㬷 㬸 㬹 㬺 㬻 㬼 㬽 㬾 㬿 㭀 㭁 㭂 㭃 㭄 㭅 㭆 㭇 㭈 㭉 㭊 㭋 㭌 㭍 㭎 㭏 㭐 㭑 㭒 㭓 㭔 㭕 㭖 㭗 㭘 㭙 㭚 㭛 㭜 㭝 㭞 㭟 㭠 㭡 㭢 㭣 㭤 㭥 㭦 㭧 㭨 㭩 㭪 㭫 㭬 㭭 㭮 㭯 㭰 㭱 㭲 㭳 㭴 㭵 㭶 㭷 㭸 㭹 㭺 㭻 㭼 㭽 㭾 㭿 㮀 㮁 㮂 㮃 㮄 㮅 㮆 㮇 㮈 㮉 㮊 㮋 㮌 㮍 㮎 㮏 㮐 㮑 㮒 㮓 㮔 㮕 㮖 㮗 㮘 㮙 㮚 㮛 㮜 㮝 㮞 㮟 㮠 㮡 㮢 㮣 㮤 㮥 㮦 㮧 㮨 㮩 㮪 㮫 㮬 㮭 㮮 㮯 㮰 㮱 㮲 㮳 㮴 㮵 㮶 㮷 㮸 㮹 㮺 㮻 㮼 㮽 㮾 㮿 㯀 㯁 㯂 㯃 㯄 㯅 㯆 㯇 㯈 㯉 㯊 㯋 㯌 㯍 㯎 㯏 㯐 㯑 㯒 㯓 㯔 㯕 㯖 㯗 㯘 㯙 㯚 㯛 㯜 㯝 㯞 㯟 㯠 㯡 㯢 㯣 㯤 㯥 㯦 㯧 㯨 㯩 㯪 㯫 㯬 㯭 㯮 㯯 㯰 㯱 㯲 㯳 㯴 㯵 㯶 㯷 㯸 㯹 㯺 㯻 㯼 㯽 㯾 㯿 㰀 㰁 㰂 㰃 㰄 㰅 㰆 㰇 㰈 㰉 㰊 㰋 㰌 㰍 㰎 㰏 㰐 㰑 㰒 㰓 㰔 㰕 㰖 㰗 㰘 㰙 㰚 㰛 㰜 㰝 㰞 㰟 㰠 㰡 㰢 㰣 㰤 㰥 㰦 㰧 㰨 㰩 㰪 㰫 㰬 㰭 㰮 㰯 㰰 㰱 㰲 㰳 㰴 㰵 㰶 㰷 㰸 㰹 㰺 㰻 㰼 㰽 㰾 㰿 㱀 㱁 㱂 㱃 㱄 㱅 㱆 㱇 㱈 㱉 㱊 㱋 㱌 㱍 㱎 㱏 㱐 㱑 㱒 㱓 㱔 㱕 㱖 㱗 㱘 㱙 㱚 㱛 㱜 㱝 㱞 㱟 㱠 㱡 㱢 㱣 㱤 㱥 㱦 㱧 㱨 㱩 㱪 㱫 㱬 㱭 㱮 㱯 㱰 㱱 㱲 㱳 㱴 㱵 㱶 㱷 㱸 㱹 㱺 㱻 㱼 㱽 㱾 㱿 㲀 㲁 㲂 㲃 㲄 㲅 㲆 㲇 㲈 㲉 㲊 㲋 㲌 㲍 㲎 㲏 㲐 㲑 㲒 㲓 㲔 㲕 㲖 㲗 㲘 㲙 㲚 㲛 㲜 㲝 㲞 㲟 㲠 㲡 㲢 㲣 㲤 㲥 㲦 㲧 㲨 㲩 㲪 㲫 㲬 㲭 㲮 㲯 㲰 㲱 㲲 㲳 㲴 㲵 㲶 㲷 㲸 㲹 㲺 㲻 㲼 㲽 㲾 㲿 㳀 㳁 㳂 㳃 㳄 㳅 㳆 㳇 㳈 㳉 㳊 㳋 㳌 㳍 㳎 㳏 㳐 㳑 㳒 㳓 㳔 㳕 㳖 㳗 㳘 㳙 㳚 㳛 㳜 㳝 㳞 㳟 㳠 㳡 㳢 㳣 㳤 㳥 㳦 㳧 㳨 㳩 㳪 㳫 㳬 㳭 㳮 㳯 㳰 㳱 㳲 㳳 㳴 㳵 㳶 㳷 㳸 㳹 㳺 㳻 㳼 㳽 㳾 㳿 㴀 㴁 㴂 㴃 㴄 㴅 㴆 㴇 㴈 㴉 㴊 㴋 㴌 㴍 㴎 㴏 㴐 㴑 㴒 㴓 㴔 㴕 㴖 㴗 㴘 㴙 㴚 㴛 㴜 㴝 㴞 㴟 㴠 㴡 㴢 㴣 㴤 㴥 㴦 㴧 㴨 㴩 㴪 㴫 㴬 㴭 㴮 㴯 㴰 㴱 㴲 㴳 㴴 㴵 㴶 㴷 㴸 㴹 㴺 㴻 㴼 㴽 㴾 㴿 㵀 㵁 㵂 㵃 㵄 㵅 㵆 㵇 㵈 㵉 㵊 㵋 㵌 㵍 㵎 㵏 㵐 㵑 㵒 㵓 㵔 㵕 㵖 㵗 㵘 㵙 㵚 㵛 㵜 㵝 㵞 㵟 㵠 㵡 㵢 㵣 㵤 㵥 㵦 㵧 㵨 㵩 㵪 㵫 㵬 㵭 㵮 㵯 㵰 㵱 㵲 㵳 㵴 㵵 㵶 㵷 㵸 㵹 㵺 㵻 㵼 㵽 㵾 㵿 㶀 㶁 㶂 㶃 㶄 㶅 㶆 㶇 㶈 㶉 㶊 㶋 㶌 㶍 㶎 㶏 㶐 㶑 㶒 㶓 㶔 㶕 㶖 㶗 㶘 㶙 㶚 㶛 㶜 㶝 㶞 㶟 㶠 㶡 㶢 㶣 㶤 㶥 㶦 㶧 㶨 㶩 㶪 㶫 㶬 㶭 㶮 㶯 㶰 㶱 㶲 㶳 㶴 㶵 㶶 㶷 㶸 㶹 㶺 㶻 㶼 㶽 㶾 㶿 㷀 㷁 㷂 㷃 㷄 㷅 㷆 㷇 㷈 㷉 㷊 㷋 㷌 㷍 㷎 㷏 㷐 㷑 㷒 㷓 㷔 㷕 㷖 㷗 㷘 㷙 㷚 㷛 㷜 㷝 㷞 㷟 㷠 㷡 㷢 㷣 㷤 㷥 㷦 㷧 㷨 㷩 㷪 㷫 㷬 㷭 㷮 㷯 㷰 㷱 㷲 㷳 㷴 㷵 㷶 㷷 㷸 㷹 㷺 㷻 㷼 㷽 㷾 㷿 㸀 㸁 㸂 㸃 㸄 㸅 㸆 㸇 㸈 㸉 㸊 㸋 㸌 㸍 㸎 㸏 㸐 㸑 㸒 㸓 㸔 㸕 㸖 㸗 㸘 㸙 㸚 㸛 㸜 㸝 㸞 㸟 㸠 㸡 㸢 㸣 㸤 㸥 㸦 㸧 㸨 㸩 㸪 㸫 㸬 㸭 㸮 㸯 㸰 㸱 㸲 㸳 㸴 㸵 㸶 㸷 㸸 㸹 㸺 㸻 㸼 㸽 㸾 㸿 㹀 㹁 㹂 㹃 㹄 㹅 㹆 㹇 㹈 㹉 㹊 㹋 㹌 㹍 㹎 㹏 㹐 㹑 㹒 㹓 㹔 㹕 㹖 㹗 㹘 㹙 㹚 㹛 㹜 㹝 㹞 㹟 㹠 㹡 㹢 㹣 㹤 㹥 㹦 㹧 㹨 㹩 㹪 㹫 㹬 㹭 㹮 㹯 㹰 㹱 㹲 㹳 㹴 㹵 㹶 㹷 㹸 㹹 㹺 㹻 㹼 㹽 㹾 㹿 㺀 㺁 㺂 㺃 㺄 㺅 㺆 㺇 㺈 㺉 㺊 㺋 㺌 㺍 㺎 㺏 㺐 㺑 㺒 㺓 㺔 㺕 㺖 㺗 㺘 㺙 㺚 㺛 㺜 㺝 㺞 㺟 㺠 㺡 㺢 㺣 㺤 㺥 㺦 㺧 㺨 㺩 㺪 㺫 㺬 㺭 㺮 㺯 㺰 㺱 㺲 㺳 㺴 㺵 㺶 㺷 㺸 㺹 㺺 㺻 㺼 㺽 㺾 㺿 㻀 㻁 㻂 㻃 㻄 㻅 㻆 㻇 㻈 㻉 㻊 㻋 㻌 㻍 㻎 㻏 㻐 㻑 㻒 㻓 㻔 㻕 㻖 㻗 㻘 㻙 㻚 㻛 㻜 㻝 㻞 㻟 㻠 㻡 㻢 㻣 㻤 㻥 㻦 㻧 㻨 㻩 㻪 㻫 㻬 㻭 㻮 㻯 㻰 㻱 㻲 㻳 㻴 㻵 㻶 㻷 㻸 㻹 㻺 㻻 㻼 㻽 㻾 㻿 㼀 㼁 㼂 㼃 㼄 㼅 㼆 㼇 㼈 㼉 㼊 㼋 㼌 㼍 㼎 㼏 㼐 㼑 㼒 㼓 㼔 㼕 㼖 㼗 㼘 㼙 㼚 㼛 㼜 㼝 㼞 㼟 㼠 㼡 㼢 㼣 㼤 㼥 㼦 㼧 㼨 㼩 㼪 㼫 㼬 㼭 㼮 㼯 㼰 㼱 㼲 㼳 㼴 㼵 㼶 㼷 㼸 㼹 㼺 㼻 㼼 㼽 㼾 㼿 㽀 㽁 㽂 㽃 㽄 㽅 㽆 㽇 㽈

小論を発表したが(「エーゲ文明の研究」所収、一四七頁以下) この

現象をミケネ時代としたことは訂正したい。尤もその内容については大した誤りはないと思っているが。しかしミケネ時代の王に神性とその崇拜を主張する人もあるけれども(Webster, ibid.)

¹⁵ ティリンス、ミケネ、ピロノス、テバイの宮女たちはつれも無い顔から鼻先への線が直下するようであり、縮った小さな口、強い頤が意志の強い誇り高き顔であり、態度は堂々と自信と自負にみちる。

¹⁶ 拙稿「宮殿式陶器の性格と意義」(西洋古典学研究、第六卷一九五八年、一四頁以下。Evans, P.M. IV, 297 ff.; Furumark, ibid. 166 ff.) などこの様式の中心地発祥地はギリシア本土とする説(R. Higgins, Minoan and Mycenaean Art, 1967, 107 ff. など)があるが、私はN. Platon から教えられたようにクレタ説をとる。

¹⁷ クレタ陶器とミケネ陶器の基本的な相異として装飾法があげられる。装飾法は陶器観・美意識にかかわるからだ。前者をFlächenmusterung (F. Matz, Frühkretische Siegel, 1928) が唱えたが、その書は入手できなかった。H. Blesantz (Kretisch-Mykenische Siegelbilder, 1954, 35, etc.) は unity decoration (Furumark, ibid. 112 ff.) であろう。後者は Streifenverzierung (Matz), zonal decoration, tectonic decoration (Furumark)。

¹⁸ 口頸部が異常に大きくて長い Schnabelkanne 系の類は流動美だが不安定だ。これにたいして Bügelkanne, strimp は流線的な外郭線であっても安定している。鍔壺はクレタに起源をもつが、ミケネで一般に多用された。

¹⁹ konstruktiv, tectonic.

²⁰ 円形、半円、渦形、波状その他種々 (Furumark, ibid. Motive 41, p. 335 以下)。海生動物や植物は抽象化の進行とともにこれらの線

状文と接近し融着することになる。生物文の幾何学化でもある。

²¹ コリントに近いコラクウをホメロスのエフエラと比定して、ここから初めて発見された様式に発見者ブレーゲンが命名した。C. W. Blegen, Korakou, 1921, 54 ff.; Furumark, ibid. 495.; F. Schachermeyr, Die Mykenische Zeit, 1976, 239 ff. マンティス (P.M. IV, 368 ff.) はクレタ系とするが、ギリシア本土におこり、その主域だ。

²² ティリンスの紙織り、細工のような人と馬の敷片があれば、鳥は料線部によって分割するものがある。ミケネ出土の「戦士の壺」は写実的な秀作でまったく例外的だ。ある個人作家の手になるものか。

²³ 様式の上からも陶土の分析からして、ペロポネソスのアルゴリスからリント地方との説があるが、未定だ。

²⁴ 拙著「ギリシア美の性格」昭和十五年(二三頁以下。ギリシア美学、世界観におけるシンメトリーは簡単には E. Grassi, Die Theorie des Schönen in der Antike, 1962. やるにアリストテレスはハルモニオトリモスは人間に本然のものと言っている。

²⁵ H. Weyle, Symmetry, 1982. (遠山啓訳「シンメトリー」二頁以下) はシンメトリーを左右対称と回転対称の二つに分けて、後者は均斉、すなわち各々の部分が調和して一つの全体に融合していることである。

²⁶ 拙稿「メガロン考」(「エーゲ文明の研究」所収、二六七頁以下)。なおメガロンもプロピオンもクレタ宮殿についても言われるが、それはフランスの近似からの仮称にすぎず、機能も本体も異質だ。

²⁷ ミケネでは約二二メートルに約二三メートル、ティリンスの大メガロンは二二メートルに二五・五メートル、ピロノスでは一一・二三メートルに二三メートル。

²⁸ 簡単にいえば東方説と北方説だが、この原初的なメガロンについては定義がむづかしい。なおウル・メガロンがあるし、トロイヤでは第

一市にみられ、第二市には整備するが三対一くらいの細長いプランで、定まらない。

㉔ ミケネのメガロン遺跡からギリシア神殿の堂体が直接に取られたか否かには私は疑問をもつ。ギリシア神殿の起原の問題として他日を期したい。

㉕ クレタ宮殿の床は彩色されていたかもしれないが（ザクロスの例の

ように）、図形文様を描いたのは、ミケネ時代からか。クレタ時代は敷物をしたのかもしれない。

㉖ K. Muller, Tiryns, III. Abb. 62, 66, 86 etc. Blegen, Pylos I, Part II. などの想像図のほか、床の漆喰に残る柱の跡などから。なおメガロンについての重大な問題として屋根は平らか傾斜かがあるが、ここで簡単にふれるには大きすぎるから他日にゆずる。

五 ギリシア美術と信仰

ミケネ世界の衰退とドリス人の侵入に続く約二〇〇年間のいわゆる「暗黒時代」を経て現われるギリシア文明と、ミケネ文明との関係を継続とみるか、断絶とみるかは簡単には言いきれない点もあるが、私は一応断絶説をとる。それはミケネ的世界秩序の崩壊とギリシア世界秩序の成立、ミノア文字の忘却とギリシア文字の出現、擬似的封建制に代るポリスの成立、そしてオリンピック信仰の勝利などの現象などがみられるからだ。美術上では壁画や金工細工の消滅など、高度な技術の忘却、見るべき建築の絶滅を思うとき、文化の切断を認めざるをえない。しかし信仰や伝説には継承されるものがあるが、これらも大きな変身をとげている。しかしこの変動のなから新しい文化が芽生えているから、この暗黒の二百余年間をギリシアがエーゲ化をはたす時期だとみたいのだ。

この時期を語りうる唯一のもの、陶器によると、サブ・ミケネ様式からプロト幾何学様式をへて九・八世紀の幾何学様式の完成への過程にあたる。サブ・ミケネからプロト幾何学様式への移行は滑かのようにだが、志向するところは別方向だった。その形態は一見しては変らないけれども、これまでの自然と通じる温かい柔軟性はなくなり、厳しい緊張と明晰が支配してくる。装飾法も装飾文もミケネ的規格性が頼れ、厳格な規制が徹底する。新しい精神、新しい美意識の出現。この新しい意欲の完成として九・八世紀の幾何学様式がある。

ここにおいては器体の分節は鋭く、部分の緊縮度に応じて広狭の装飾帯がおおい、一つの装飾帯は同一文様を密に並列して強弱をうむから、一個の緊密な構造体がうまれる。文様の要素は正確な直線文と曲線文である。この様式についてはかつて拙稿を発表したから、ここではその代表的なメアンダー（雷文）のみをとりあげる。この文様はプロト幾何学様式の末に僅かに現われはじめるが、この「大発見」^④は幾何学様式には主調となり、最大の特性となる。しかもこの文様は複線からなり、その間を斜線でうづめるから、他の文様にたいして圧倒的だ。この縦線と横線とが直角に対抗する端正で厳格な力強さは構築性の原初的純一な具現であり、また複線からなるから力強さとともに立体感をもあたえられる。しかもこのメアンダーはほとんど単独ではなく、横にまた縦に連なって動性を強める。こんなメアンダーこそは、幾何学様式文様の代表だ。さらにギリシア全時代を通じて陶画や浮彫などの枠にも愛用される。ギリシア的美意識に端的に原初的に訴えるものをもっていたからだ。他の文様についても程度は低いが、同質の性格をもっていた。

なおこの様式の装飾帯にあつては同一文様が一糸乱れず整然と並列する。これは精確な計算によってしか得られない。しかも文様にはコンパスと定規が使われて正確なのだ。この正確な装飾文、装飾帯の構成とその配置などから幾何学様式の完成のなかに一貫した数学精神の発露が認められる。この精神はギリシア美を通じて多様に発展する。

このようなギリシア的美学の生誕はどう説明してよいか。この幾何学精神の起源については諸説があるが、私は多肉的植物質性 *vegetarisch* なクレタ美から絶縁した、新生ギリシア人の自力による、彼らの「エーゲ化」した世界観の初発とみる。

八世紀になると、戦い、葬列、戦車、競走などの場面があらわれ、大形の器種では主題ともなる。もとより人も動物も抽象化され幾何学図形化された影絵ではあるが、それが当時の風俗か、それとも伝説を表わすかについては議論がある。しかし末期のものには明らかに伝説だと解される場面がある。この場合の伝説とはミケネ時代からの伝承であるから、一面ではミケネの復活ともいえる。ところで八世紀といえば、ホメロスの詩が成った時期だから、幾何学様式と詩とはどう

関係するか。

ドリス人の侵入以来のギリシア世界の混乱によって多くの人々が海を渡ってことに小アジアに新天地を求めここに新しい居住地を得た。彼らの出自は同じではないが、ミケネ時代の伝承はともに持っていた。そして動揺不安の長い時期を経験するうちに宗教心が深まり、また華がだつた過去への憧憬が強まり、この信仰と伝承とが融合し、それによる共同意識のうえに新しい社会がやがて成立する。プロト幾何学様式から幾何学様式はこんな時期の産物だ。以上のような情況下に復活した伝説神話を凝結したのが、ホメロスとヘシオドスだ。難解な「ホメロス問題」は避けても、彼ら詩人によってギリシア精神、信仰が確乎たる基盤を得たことは、ヘロドトス(Ⅱ・五三)も書いている通りであろう。ここに確立した神観は述べるまでもないが、要するに、神々はオリンポス山上に住み、ゼウスの主権のもとに神界は統一され、神々は姿においても心情においても人間と似ている。神々は潤達で健全な判断をする、いわば人間が理解できるような、少くとも解釈できるような行動と働きをすること、すなわち擬人的神観である。

しかしホメロスの詩は神々の物語りというよりも、英雄たちが主人公のように活躍する。彼らは死すべき人間として神々とは峻別されるけれども「神に似たる」「神にもまごう」形容詞される。この語はまづ身体についてのものであつても、その気高さ、純情、勇気、友情、また判断力や自省においても人間の尊さと美しさを歌つたものだ。ホメロスは人と神とのギャップを拡げるが、また伝承の英雄たちを擬人化したともいわれる。^⑦英雄崇拜の確認でもある。

このような人間的神観はエーゲ的自然のもとで成育したものだ。このことは同じ印欧人ながら異なる自然で育つたゲルマン人のニーベルンゲンの歌の暗鬱な執拗さをホメロスの詩に比べるとわかるであらう。

そこで幾何学様式のなかにどのようにホメロスの神観や人間観がうかがわれるか。幾何学様式に物語りが描かれる八世紀半はホメロスの詩の形成期にあたるだけでなく、この様式の厳肅、秩序、品格、力の充実はホメロスの詩だといえる。そこで幾何学様式の精神には英雄叙事詩と通じるものを認めてよい。^⑧この様式は新生ギリシアの雄々しい誕生の声だった。

しかしホメロスやヘシオドスが歌った神々や英雄の姿を美術にただちに表わすには、技術が幼稚であり、叙事詩の精神を深く理解するまでには至らず、まして影絵と厳格で単調な表現手段ではできないことだった。そして幾何学様式そのものも制約が余りに強いから装飾文の種類は少いため行詰まる。この行詰りを打開するのがオリエントとの接触だった。

八世紀半頃からはじまるいわゆる植民時代の開始によってこれまでの農牧主体の社会が海上貿易にも乗りだすことになった当時の様をヘシオドスの「仕事と日々」はよくあらわしている。序章にのべた「エーゲ的生活様式」に入ったことだ。それ以前からもオリエントとは全く無縁だったわけではないだろうが。ホメロスやヘシオドスの詩にはオリエントの伝説との関連が学界ではいわれているが、もちろん直接の取込みではなく、わがものとして従来の伝承詩を豊かにして独自のギリシア精神がつくりあげられたとみられる。

ともあれ、二大詩人によって——現存の詩には後代の挿入や変化があっても本質は変わらないから、このことを無視して——ギリシア神界と人間界の基本がここに定立したといつてよい。しかしこれまで文学に示された神や人間の観念を可視的に美術的にも価値あるように表現し得たのは、オリエントからの教示と刺激があったからだ。まづ技術や表現の仕方のうえに、オリエントの多様で豊醇な美をも汲みとって、植民運動の盛期である七世紀となると、海上活動によって富強になった国々を中心とした美術は誕生期から一斉に成長期なるアルカイクに飛躍する。

しかしこの度の美術は宮殿や居城の主には仕えるものではなく、新生の市民共同体としての（幾何学様式時代とは比較にならぬ強力な）ポリスが主体である。このポリスは各地の発掘からもしめすように、神殿のある広場や低い丘を中心として形成されている。したがって建築では神殿が、彫刻では奉納像と建物の装飾としての神話を表わした浮彫りが美術の主体となる。陶器は多用だが、その装飾画は神話伝説である。そしてどの領域にあっても以後のギリシア美術の基本となる定型、すなわち幾何学様式ではまだ未熟で欠落があったギリシア様式が完全に確立した。

これらの美術のなかで彫刻が主導的な地位をもつことになる。これこそギリシア美の目標と精神を最も直接的にまた自

由に表現できたからだ。

そこで彫刻の代表的な定型となるクーロスについてこのことを確認すべきであろう。クーロスは七世紀から五世紀前半にかけて広くギリシア世界の各地から発掘されて、その数は数百に及ぶ^⑨。すべて同一のポーズをした男性の裸体立像であって、同一の目標にむかって進んでいる。これがその多数のせいばかりでなく、何故にギリシア世界観、ギリシア美の標識といえるのか。

ホメロスらによる擬人的神観は逆にいえば擬神的人観でもある。それで神であれ、英雄であれ、奉納像であれ、墓標の代りであれ、ひとしく完全に強健な青年の肉体につぎる。それは人間的肉体の唯一の典型であり、善であり美なる人間像なのだ。

そこでどうしてこのような典型を作ることができたのか。それは抽象か理念に根ざしても、具体的な手本が必要だ。この手本、少くとも手掛りは実物の観察によるしかない。観察とは人間が対象と対立すること、主体が客体から分離して自己の感覚によって熟視することだ。この点においてミケネや幾何学様式とは異なる。ホメロスの数多い「比喻」は有名であるが、それらは自然現象や動物を実に鋭く詳細に観察し比較している。それは壮重で英雄叙事詩的な一面を重に強調しているが、これは自然主義の立場であり、プラトンが美術は「模倣の術」といったのは、忠実にそれを具象化することを指している。自然と合体するクレタの自然主義とは異って独自の人間の立場からの自然主義だ。クーロスの発達とはこの観察が的確にまた精密になって表現にあらわれることである。

ところで観察といっても、問題は対象をどのように観るかである。ギリシア人は人体をば、それぞれの機能をもつ部分から成りたつ生命体として把える。すなわち人体を骨格と筋肉に分析的に把えるのである。そして異なる機能をもつ部分が相互に、また全体にたいして、適正な比例を保つときに、一個の有機体（オルガニズム）としての人体があると、先験的に——幾何学様式の人物についても同じだが、自然主義が幼弱だから抽象化される——考えている。それでクーロスは最

初から鎖骨、腹筋、背面の筋骨や諸関節を不器用に強調しているのだ。

この分析と一致統合という思惟は自然学の根本概念と通じている。ヘラクレイトスの「反対するものが協調（シユンメトリア）するのであり、相違するものから最も美しいハルモニアが生れてくる」とは一例にすぎない。その他の哲学者の世界観、美学にも同じような言葉がいくつもみられる。^⑩このような思惟の性向はエーゲ世界が育てた動性をギリシア人が自覚したものだ。ミケネ美術では原初的で一面しか体得できなかったものを、いま生命体、宇宙秩序の本源としてギリシア人がわが身につけたのだ。それだからこのような「制約」のある「動性」はアルカイックからクラシックを通じて展開し支配的になる。いまギリシアの美学が明らかに成立し体得されたといえる。

この美意識は彫刻にかぎらず、陶器でも建築でも基調となっている。まづ陶器の形についていえば、その各部分は鋭く判別され対立しているが、把手は小さく全体として硬く調和は十分ではない。七世紀にオリエントの影響をうけて自己主張が和いで全体としての調和にむかって開かれる。そして六世紀の陶器はいづれも構築性の形態の美しさに達しているが、そのなかで肩が張って口頸部と腹部の境目が区切れた頸部アンフォラ——も一つの型の腹部アンフォラはワンピース・アンフォラと呼ぶようにこの境目がぎわ立たぬもの——がこの時期に最も多く、以後は腹部アンフォラが一般になることは、シムメトリの第一段といえる構築性に力点をおいているからだ。これにたいして腹部アンフォラは同じく調和する部分とは判然としてもより滑らかな動性を与えるからであって、以後はこの型が主になる。

壺絵は黒絵式では神話伝説を描くが、線刻による身体の筋骨は当時のクローロスと同じ歩調で進歩している。この図像のなかで膝走 Knietauon（片膝を地に付けんばかりに低く折りまげて走る姿勢）の型の出現は、動きのなかに安定性を失わぬギリシア好みだった。また肉体の細部は黒色像ながら次第に精密になり、また空間充填文は消えていって空間が意識されてくる。幾何学様式や七世紀の「空間の恐れ」（horror vacui）は空間の意義を解しなかったのであり、生きた空間の理解は彫刻における彫塑性と通じるものと考えられる。

五三〇年頃に赤絵式が発明されると、壺絵は大きな変改を強いられ、一段と真実性を増して、人体の筋骨を表わす線にも曲線が用いられ、眼は扁桃状を脱して表情が表わされることになる。しかし人体の理解は黒絵式と変わらず、空間の深さが増大することも、同時期のクロース彫刻と同じことだ。そしてほぼこの頃にギリシア・シンメトリアの頂点としての黄金分割の比が発見され適用されたことは注目すべきことだ。これは古典期における動的シンメトリア、コントラポストの前駆である。

ところでシンメトリアという均斉は一定の秩序と制約であるから、クラシックに比べて単純な段階にあっては、人物表現がいくつかの型におさめられる。^⑩ 彫刻は前述したが、浮彫りや壺絵も例外ではない。それにはエジプト美術に負うものもあるが、必ずしも同じではない。エジプトでは型は創造力を衰えさすが、ギリシアでは無秩序におちいる自然主義を「制約」して、その枠内において創造力を醸成するものだ。これらの型のなかでクロースは最も基本的なことは前述したが、これは地方性をこえた普遍的人体である。^⑪ クロースは実体、*ovare Substanz* なのだ。それは血の通う暖かさ事物性をもつ実体世界に生きる存在だといわれる。^⑫ それだから頭髪は彩色され眼球を描き、肉体部分も彩色かあるいは油をしみこませて実物に似させた。現存で最初のクロースなるスニオンやニューヨークから、生々しいほどのアナヴィソスにいたる発達は実体感の進行にほかならない。

そしてだいたい頭部を基準とした六等身が多いのも、——七等身もあるが——均斉な人体には通則があったからである。また彫塑性 *Plastizität*, *Plasticity* (立体的三次元美術としての本質) をギリシア彫刻がこの時期から確認するのも、彫像が置かれる場所、すなわち見られる視線の要請にもよるけれども、立体感の実体感にもなうものだったからであり、^⑬ 次第にその空間感覚は複雑になる。

しかしこのような実体感の実現を期するには、これまでの小品では困難だ。身体の筋骨のそれぞれを如実のように表わすことは、少くとも等身大の彫刻においてしかできない。いま七世紀にこの「大型彫刻」*Große Plastik* が可能になって、

ギリシア彫刻はようやくその本領を存分に發揮できることになる。クレタ・ミケネ時代に木製の大型彫刻があったかもしれないし、アルカイック時代にはたしかに木像があったのであろうが、ことに堅牢で明快で人間の肌に近く彩色できる白色大理石を材料にえらんだときに、クローロスもギリシア彫刻一般も実体となることができた。石の大型彫刻の型も技術もエジプトから学んだことは周知のことだが、それとは異質な生命体を創りだした。またクローロスには初期には巨像もあったが、次第に等身大前後になることも、^⑩実体としての要請によるであらう。この大型彫像の確立とともに彫刻は「美術作品」としても認められて、ある彫像には作家名や奉納者名が刻まれ、彫刻家の伝説が後の文献にも残る。しかしその腕には神の導きがあるとするのである。

以上はクローロスについて考察したが、それは他の型の彫刻にも浮彫りにも通じるものであった。

以上でアルカイック彫刻の本性は説きつくされたであろうか。説明しえないある何物かが残るのだ。その一つにいわゆる「アルカイック・スマイル」がある。クローロスもコレーも他の彫像もまったく同じように、唇の両端を僅かにあげた微笑をふくんでいる。この明るく親しみのある、しかし何か謎めいた感じをあたえる笑いはアルカイック彫刻の特色であって、五世紀になると（「厳肅な様式」）消えてしまう。この笑いの意味については多くの解釈がなされている。心の陽気さの反映、健康の喜び、また長い眠りから醒めた生、実体性、原初的生命的の継続、ミケネの英雄的なものの復活とか、^⑪いづれの説にも尤もな点があるが、共通するものもあると、私は思う。この微笑は単なる感情の表出ではなく、全存在と結びつくものだ。その身体は筋骨は分明していても、決して隆々たる筋骨をもっていない。ある人はクローロスを運動家の像と呼ぶように、鍛えられて締った身体である。微笑はこんな身体にみちみちた生命力の自信の表出ではないだろうか。しかし生命の秘義は理解をこえて深く把えがたい。こんな生命力、精力が表出したのではないか。それだからこの笑いは不可思議 *magisch* ^⑫、*dämonisch* とよび、またディオニソス的だともいえるのである。人間的にしてしかも何か超越的なもの、それが生命力だから。なおアルカイック美術にはゴルゴンのように禁忌的 *apotropaisch* なものがあるが、この禁忌的

とはある超越的な力であるから、さきの生命力と同じ根源からきていると思える。^④それは理解以上の強い魔力なのだから。さて以上においてアルカイック美術の性格をば人間の立場からの自然主義、構築性としてのシンメトリア、強烈な生命力の主張として解いてきた。それではクラシック美術はどうなるのか。ここでは世界や人間存在の真義真諦が追求されて、死すべき人間は運命（神の力）という制約に謙虚に苦闘し、いやそれ故に高潔で不朽の人間性を発揚し、そこに多様な性格をくりひろげるといふ悲劇的人間が自覚される。美術はこの人間と対応する。^⑤そこで美術では自然主義からイデアリズムへ、過度な生命力の外部表明は精神性によって制圧されて「型」を脱して性格を表わし、シンメトリアは複雑なコントラストになる。しかしいづれもアルカイックが敷いた路線上での転換であるから、ギリシア美の一つだから、私はアルカイックで筆をおいてよいであろう。ギリシア美術を説くのが目的でなく、「エーゲ化」美術を唱えるのが、私の趣意だから。しかし最後にアルカイックの建築についても簡単に私の立場からふれておかねばならない。ドリス式神殿の成立は七世紀後半とみてよい（イオニア式はほぼ半世紀おくれる）。細長い矩形プランの堂体に列柱廊をめぐらしたこの神殿の建築美は、いまだに説くまでもないが、それは柱上部の重圧力と列柱の支持力との調和が基本である。屋根、中間帯、柱上部の三部分から上部構造は成り、柱は柱冠と柱身（イオニア式では柱礎）が明晰に区分される。各部分はその機能性を強調し、しかも相互が釣合うときに、脈動する一つの完結体として純粹にして高貴な構造物がうまれる。建築にとって不可欠の部分のみを強調することから、厳格な原型が成立する。それは原初的にして生命が流れる建築だ。そしてクーロスが定型内で創造活動を發揮したように、神殿も定型内で個性ある生命体をうむ。

こんな一見して単純な建築美の根源をさぐるのに後世の人々が試みたのは、「比」だった。上部構造の高さと基壇の幅、柱の高さと下部直径、堂体の幅と奥行、柱廊の正面と側面の柱の数、柱間距離などあらゆる数的な比が測定され、また柱の内傾とか基壇の隆起、エンタシス、こんな計測がとられたのは「比」であり、ハルモニアであり、リズムだった。その比が建物の個性をつくる。

このような建築もエーゲ世界の特質を共有することをあげておきたい。まづドリス式神殿は七世紀末に木造が石材に写されて完成した（六〇〇年のオリンピアのヘラ神殿とコルキラのアルテミス神殿）。しかしその基本型は木造にあること規模には圧倒的でなく限度があること（シリアには例外あり）、建物全体を通じてある律動感をもつことは根本性格である。

かように建築も彫刻も壺絵も同じ美の原理にしたがっていた。いや、クレタ、ミケネ、ギリシアの美術は独自の形式をもちながら、制約性と動性という点では共通していて、他の世界の美術とは異なる。これはその出自を異にする人種が同一の自然条件のもとで文明の域にまで生熟した長期の生活によってまたオリエントの影響のもとで「エーゲ化」したためだといつてよい。ここで本稿は筆をおいてよいだろう。

なおあえて一言附言すれば、「はじめに」の節でふれたこれら三美術の所属系統の問題であるが、これまでの私の解釈よりしては、クレタ美術からしてヨーロッパ美術（かなり漠然たる概念としても）説に加担する結果になる。

- ① 信仰や伝説の継承については M. Nilsson, *Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Gr. Religion*, do, *Mycenaean Origin of Gr. Mythology*, 1932. など古典的な書があるが、前章で説いたように質的に変化があると私は考える。
- ② ここにアテネのセラメイコスの発掘品はサブ・ミケネからプロト幾何学様式への切断のない移行を示したのだが、文様や装飾法は似ていても、創作精神の消極的な情勢と新しいものへの意欲の差が認められるのである。

- ③ 拙稿「ギリシア・幾何学様式の壺の問題と精神」史林二七卷（昭和十七年）二号、二八頁以下。この様式の文様は菱形、網文、山形、格子文、同心円、同心半円、三角形その他。生物としては水鳥と鹿があるが、八世紀半以後にあらわれる人間も同じく幾何学的に図形化される。

- ④ J. M. Davison, *Attic Geometric Workshop 1961*, Desborough, *Protogeometric Pottery*, 1962, J. N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery*, 1968, do, *Geometric Greece*, 1977.
- ⑤ E. Buschor, *Griechische Vasen*, 1940, 8, 10; Coldstream, *ibid.* 12. 幾何学様式にも地方差があるが、代表的なアッティカ式ではメンダーは特に多用される。（R. M. Cook, *Greek Painted Pottery*, 1960, 17）

- ⑥ 遠くプロト・ヘレネスから底流にあったもの、ミケネ時代のシンメトリアの復活、また新生ギリシア人によるもの等々の説明。
- ⑦ *Oikos, Oikos, Oikos*, *Oikos*, *avril* etc. など。
- ⑧ Nilsson, *Homer and Mycenaean*, 1933, 265.
- ⑨ Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, 1950, 95 ff.; Sche-

fold, ibid., 29 ff.

- ⑨ 定型としては坐像もあるが、クロロス、女性着衣立像のコローが大基本型だ。地方差はあっても小異のみ。G. M. A. Richter, *Kouroi*, 3 ed. 1970. E. Buschor, *Frühgriechische Junglinge*, 1950.
- ⑩ 田中美知太郎訳「クラタノイタスの言葉」他に同じような例文は E. Grassi, *Theorie des Schönsheit in d. Antike*, 1962, 48 ff.
- ⑪ 関隆志「古代ギリシアにおけるデザイン的基础」『地中海学研究』Ⅱ（一九七九）一一〇頁以下。
- ⑫ 彫刻の場合のクロロス、コローの直立型の外に膝走、前傾、後傾、臥など。
- ⑬ Richter Ⅱ Sunion, Orchomenos-Thera, Melos, Tenae-Volomandra, Anaviso-Ploon 12, Ploon 20 と六系統を区別する。
- ⑭ Buschor, Vom Sinn d. griechischen Standbilder 2. Aufl. 1977, 10 ff.
- ⑮ オリエンツの彫刻は一方からただだが、ギリシアでは各方向から見られる。すなわち Richtungssgerade にたいし Richtungsfrei.
- ⑯ 拙著「ギリシア美術」一一三頁以下。エジプトの像は永遠の静止なるにたいして、ギリシアでは動をふくんだ静をめざす。
- ⑰ 未完成の巨像は別として、たとえば初期の Sunion, 3.05 m., Melos 2.14 m., Thasos 3.50 m. (同じく New York 1.84 m.) 盛期に Kleobis-Biton 1.58 m., Tenae 1.53 m., Volomandra 1.79 m., München 2.08 m.
- ⑱ H. Kenner, *Weinen und Lachen in d. griechischen Kunst*, 1960, 63 ff. に諸解釈が列挙されている。
- ⑲ Kenner, ibid., 66 ff.; Scheffold, ibid.; 拙稿「ギリシア・アルカイック」(『西洋古典論集』昭和二十四年、所収、二〇二頁以下)
- ⑳ apotropaisch を解説して憎悪すべきもののほかに、勝利を示す英雄の行為をわづらわすことなどもある。(Curtius, *Der Klassische Kunst Griechenlands* 1938, 177)
- ㉑ Buschor, Vom Sinn d. gr. Standbilder, 15 ff. 拙著「ギリシア美術」一九五頁以下。

(大阪大学名誉教授

)

The Aegeanized Cultures: The Cretan, the Mycenaean and the Greek Civilizations

by

Kazunosuke Murata

It has been argued that the forms of the Cretan, the Mycenaean and the Greek arts are characterized by each of their world views originally they had. But in the same time, their arts were influenced through the life style and the nature view formed under the Aegean natural conditions, because they spent even a few hundred years to establish their own art style after they had settled down in the Aegean World.

So I would like to say there are three moments of "*Aegeanization*": (1) the awareness that life is movement (2) the conception that the world is limited, (3) the impact of the orient culture. Owing to these moments of *Aegeanization*, the Cretan art had a unique character of naturalism and fluency different from that of the oriental nature worship. Then the Mycenaean art obtained the abstractness, the vigorous and humanistic aesthetics, mixing their original Indo-European worship and the Cretan art. Finally the Greek art developed the human naturalism and the *symmetria* under the view of Anthropophoism. Although having each originality, these three arts are in common the products of *Aegeanization*.

A Short History of Tongshanhui 同善会

—the Late *Ming* 明 and Early *Qing* 清 Period
in the History of the Chinese Social Welfare—

by

Susumu Fuma

Tongshanhui is a typical *shanhui* 善会, a sort of a society for social welfare, which was founded in the last years of *Ming* and lasted at least to the end of *Qing*. But there has been no study on the subject of *Tongshanhui*. In this article, we take it up to clarify the significance