

# パルテノン時代の

## 「時間」の表現形式に就いて

福 部 信 敏

はじめに

昭和五十三年五月、東京芸術大学で開催された第三十一回美術史学会のシンポジウムの題目は「絵画における連続表現形式の諸問題」というものであった。そして諸問題の中心になったのは画巻形式に関する論議で、古今東西から報告と質疑が提出された。ギリシア人は画巻形式の美術をもたない、というよりはものの観じ方の根底に画巻形式とは正反対の方向があった、といった方がいいかもしれない。連続表現形式にしる、画巻形式にしる、要は時間に従って生起する一つの物語サイクルを、いかにして本来非時間的な芸術である造形美術のうちに、すなわち空間に展開するかという、「時間」の表現形式の一つであるといえよう。時間の表現形式ということになれば、ギリシアにも独自のものが存在した。この小論文は、シンポジウム以来などとはなく考えてきたその問題を、紀元前五世紀中葉のギリシア美術から導き出そうとした試みである。第一章は所謂パルテノン時代（厳密には四四七―四三二年）におけるいくつかの現象を眺め、第二章でそうした表現形式に決定的な影響を与えたと考えられる、パルテノン時代直前に活躍した画家ポリュグノトスの画面構成を分析しつつ、第三章でそれらを紀元前五世紀中葉という盛期古典主義時代の視覚形式として原理的に理論化しようとしたものである。

前提として確認しておかなければならないことに、時間の経過につれて生起する一定の規模の物語を空間化しようとする場合、古今の西洋美術は大体次の三つの取扱い方をしたという事実である。

〔一〕 異った時間のいくつかの事件を一つ一つ別々の場面に描いて、それらを並べるといふ最も普通に見られる形式。各場

面に主人公や必要人物が一回ずつ繰返し登場する。

〔二〕 同一場面の中に異った時間の事件がいくつか同時に描かれる形式。同一場面に必要に応じて主人公や必要人物が幾回でも登場する。

〔三〕 同一場面の中に異った時間の事件がいくつか同時に描かれる形式ではあるが、主人公も必要人物も必ず一回しか登場しない。

〔一〕の形式をとるモニュメンタルな例として、ジョットがパドヴァのスクロヴェニ礼拝堂に描いた大壁画を挙げれば十分であろう。そこでは大壁画が区劃され、マリア伝が十二場面に、キリスト伝が二十六場面にわたって描写される。〔二〕の形式では、例えばフィレンツェのカルミネ寺ブランカッチ礼拝堂にマサッチョが描いた『貢の錢』があり、そこではほぼ完全な遠近法で描かれた一つの風景の中にペテロが三度登場する。またシステイナ礼拝堂にポッティチェリが描いた『モーゼの生涯』にいたっては、三四六×五五八センチの同一画面に、モーゼがなんと七回も登場してモーゼ伝を挿画風に描写する。

さて、〔一〕の連続表現形式の区劃を取り外し、背景を工夫すれば、また〔二〕の場合には、画面を横に長く展開するだけで、原理的には画卷の形式をとる故、画卷形式自体もこれらの範疇として、一括して考えることが可能である。

〔三〕の表現形式はギリシア人が独自に発展させたものの方で、〔一〕や〔二〕と本質的に対立するものであり、まさにこの小論文が目的としているところのものである。根本的な相違は、主人公が一回限りの登場の仕方かしないことであり、そのことにはすべてがそこに集中することを意味する。〔一〕や〔二〕の場合、物語が時間に沿って外延的に展開し、それを眺めるときにも時間に従って、まさに絵巻物を繰り上げていくようにすればよいのであるが、〔三〕の場合には、時間の幅が中心に向って一瞬に凝縮され、鑑賞に際してもそれを直観的に把握することが要請されている。唐突ないい方になるが、ギリシア人ならば、例えばジョットが十二の場面に分割して描いたマリア伝を、マリアなりその他の必要人物たちを一度登場させるだけで、一つの大画面に融合させることができたかもしれない、ということがある。このあたりの事情を K. Wetzmann はこう述べらる。The essence of good pictorial narrative is not so much the concentration on a single event in a comprehensive picture that focuses on a climactic moment——this was done in Greek fresco and vase pain.

ting of the high classical period——as to divide an episode into a series of consecutive phases in which the protagonist is repeated again and again. (注一) 物語をいかに正確に挿絵するかという立場に立てば、(注一) こういう判断は全く正鵠を失ってはいない。しかし真の空間芸術の立場からはどうなのであろうか。

## 第一章

クローロス墓像や縦長の浮彫墓碑を中心に栄えていたアルカイック時代の葬礼彫刻が、アテナイを中心としたアッティカ地方においては紀元前五〇〇年頃なんらかの理由で制作が中止され、(注二) 以後半世紀の間作品を残していない。長方形の所謂「アッティカの墓碑」の制作が再開されたのはパルテノン時代のことで、以後四世紀末に再度中止されるまで絶え間なく数々の名作が生み出されることになる。

H. Diepolder が再開されたアッティカの墓碑の最初に位置づけた『アリステュラ墓碑』(写真1)に、既に問題の「時間」が忍び込んでいる。ここには死者と生者の共存という、以後アッティカの墓碑の最大の関心事となる問題がはっきり刻印され、そこから「時間」の問題も派生してくるのである。

問題を検討するに先立って注意しておかなければならないのは、この墓碑にあっては、以後の多数の墓碑から帰納的に導き出される一般的な原則に二つの点で矛盾していることである。すなわち生者の方が椅子に坐している点と、生者の方が見詰められていることである。原則および我々の美術を見る眼に反して、立って見詰めている方が死者であるとせざるを得ないのは、造形上から見て、頭から肩にかけてマントを被り、ペプロスを着た着座の婦人の方がどうしても年上であり、しかも台座には次のような銘が刻まれているからである。

Ἐυδαίῃ Ἀρίστουλιᾶ κείραι,  
καίς Ἀρίστουδός τε καί Πυθαίῃς,  
αἰώνων ἴ, ὃ θύραρον.  
ここにアリステュラ横たわる、  
アリストンとロディイラの子、  
やさしかりし、娘よ。

かくて坐した婦人が母親のロデイラで、袖付きキトンにマントをうちかけて立っている方が娘のアリステュラということになる。両者は握手をしているが、視線は合っていない。

初めの問題に戻って、この墓碑を嚆矢としてアッティカの墓碑の最大の特徴となる死者と生者の共存に関して、一つの重要な注釈をほどこさねばならない。

アッティカの墓碑に対するゲーテの古典的な解釈は現在なお基本的には有効である、と私は考える。墓碑浮彫に表現された故人が *was sie waren und was sie sind* <sup>(注4)</sup>「ありしまま、あるがまま」の姿であり、来世観や死者の半神視、あるいは絶対的・超絶的なものによって、それと分かるほど明瞭に特別扱いされていないことは、アッティカの墓碑の揺がし難い根本的な基盤であると考ええるからである。<sup>(注5)</sup>無論作品によっては、なんとはいない表情や身振動作によって、死者であることがほのめか

されることであっても、「ありしまま」というの

はまさに生前と少しも変らない姿のことであり、「あるがまま」というのは遺族の記憶に焼きついたままの生前の姿そのまま、と解釈すべきであろう。それが死者に対するおのずからなる人間の本来の心の有様であると思う。故人が「ありしまま」の姿であり、そこに生者が登場するのであれば、そこに出現する墓碑浮彫の表現全体は、故人が生きていたときの生の一齣、現代ならば憶い出の写真の一齣ということになってしかるべきである。しかしながらアッティカの墓碑はそのようにはなっていない。生前あるいは死後いかなる時点においても現実にこのような一瞬が生起すること



1 アリステュラ墓碑 アテナイ 国立美術館

は全く不可能である。ここでは、その生の領域に、今は遺族となった最も縁の深かった人間ないし人間たちが遺族としての主張を、死者が死者であることを主張する以上に、明瞭に造形表現に託して——凝視する眼、いたわりの身振、相手を送り出すような握手——逆に登場してくる故に、複雑な様相を呈することになる。死者は死者であるのにいまだに生者であり、そこに立ち合う生者は既に遺族である。我々観者が魅了されて止まないのは、互に微妙に次元を異にする、説明し難く直観的にか認識できないその「時間」の幅の融合に、古代アッティカの人々が墓



2 詩人の墓碑 バーゼル 古代美術館

3 墓参図 白地レキニトス アテネイ 国立美術館



碑に託した死生観や逝った肉親に対する深い愛情を窺い知ることができるからである。

Dipolderによれば、ギリシア墓碑全体の歴史から眺めても、この『アリストテュラ墓碑』は墓碑制作再開後初期のものであるばかりでなく、アッティカ独自の創造に係わる表現形式を示しており、「アッティカ地方が制作を中断していた時代にも墓碑を生み続けていた」パロス島―北ギリシア圏からも、また他のギリシアの地からも、同じような二人物の結合を示しかつアッティカの範例として問題になり得るような他のいかる作品も知られていない」という。ポイオティア地方の彫刻家独自の創作か、あるいはアッティカの再開後の墓碑の影響の下に作られたか、いづれにしろ『アリストテュラ墓碑』と制作年代を同じくするテーバイ出土の所謂『詩人の墓碑』（写真2）は、確かに死者の姿を生者と共に刻んだと思われる二人墓碑であるが、いまだ「時間」の差はなく、授業中の詩人という生前に起り得る生活の一齣が生々と描写されている。故人である詩人が右手に撥シナイを持ち、左腕を杖で支えて、屈むようにして左手で弟子にリラを与えている。この作例を『アリストテュラ墓碑』の傍に並べると、両者が「時間」に関して全く本質を異にしていることが明白になってくるであろう。

無論アッティカ地方そのものにおいても、バルテノン時代の、すなわち再開時期のすべての墓碑が『アリストテュラ墓碑』とその表現形式を同じくするわけではない。アルカイック時代そのままのような単一人物墓碑（例えば『エウフェロス墓碑』アテナイ、ケラメイコス美術館）、『詩人の墓碑』の範疇に入るような墓碑（例えば『ムネーサゴラとニコカレス墓碑』アテナイ、国立美術館）など多種多様である。しかし、重要なのは、バルテノン時代に『アリストテュラ墓碑』の視覚形式が一度確認されるや、急速に他の形式を圧倒し、以後のアッティカの墓碑の最大の特徴となつていったことである。

墓碑が再開される以前に、アッティカの美術は既に死者と生者の共存をレキュトスと呼ばれる香油壺（注7）に描いていた。五世紀中葉には専ら葬礼用としてのみ使用されていたこの壺の表面は、この壺の用途にふさわしく葬礼に関する主題で裝飾された。写真3はちょうど五世紀中葉の作品で、まさにレキュトスを右手に捧げた婦人が、左手に供養のための品物（墓に巻きつけたりするための飾紐デコラが確認できる）を容れた大きな籠を抱えて、墓参りに来ている。墓石の土台石には槍を持った兵士が坐つて、全くあらゆる方角を見詰めている。この男性がすでにこの世にいない人間であることは、見ればおのずから、又他の多くのこの時代の白地レキュトス画から疑う余地がない。そして原理は墓碑と全く同じように「ありのまま」の姿なのである。彫

刻より自由な表現が可能なこの白地レキュトスの世界にあつては、「時間」だの空間だのと考えることが空しいほど、全く自然な渾然一体の世界を作り出している。

当のバルテノンの彫刻群自体にも不思議な「時間」が入り込んでいる。ここでは四年に一度の大バナテナイア祭の行列を描いたフリーズを検討してみよう。バルテノンの内陣の外側上端を一六〇メートルにわたって一周するフリーズは西南端で切れる以外、連続した薄浮彫の帯である。行列はその西南端から西面と北面を巡ってから東面の中央に向う流れと、南面から東面の中央に向う流れで構成され、東面の中央、まさに神殿の入口の上に、祭の行列の目的である、バルテノンの本尊アテナ女神に捧げる衣ベプコスの奉納場面が刻まれている。東面の要が行列のクライマックスの奉納式、しかるに西面はすべて行列のための準備の様、しかも構成全体は切れ目のない有機体となつてゐる *zu einem einzigen lebenden, atmenden, werdenden und vergehenden Körper* (E. Buschor). 一見何の変哲もない行列の表現のようだが、こうした状況は決して現実には起こり得ない。東面中央を奉納式の場面と考へない異説にあつても、行列そのものに関して、どうしようもない事実である。なぜなら先頭はアクロポリス山上に到着しているにもかかわらず、最後尾はまだケラメイコス(実際の行列の出発地点でアテナイの西北ディピュロン門の城壁外)で準備中などということは考へられないからである。このフリーズは実際の行列の様子を瞬間的にとらえたものではない。実際の行列がもつ「時間」の幅と行列が現象させる多数の局面を考慮しつつ、空間的に再構成した、高度な観念の産物なのである。そしてその構成原理を解き明かすのは次章で論ずるポリュグノートの芸術なのであるまいか。

## 第二章

「時間」を含んだ墓碑の表現形式が、一世代も古い歴史をもち、かつ浮彫よりも自由な描写が可能な葬送用白地レキュトスの表現形式と深い関係をもっていることは周知の事実であり、恐らく前者は後者から、死生観を含めての、直接間接の影響を受けたことが想像される。しかしその因果関係はこの小論文の当面の目的ではない。むしろここでは墓碑や白地レキュトスの



4 海底のテーセウス 「カドモスの画家」のクラテル ポローニヤ

表現形式を、因果関係を超越して、時代の視覚形式を物語る一つ一つの現象として確認するにとどめ、「時間」の表現形式を最大級の規模で実現していた当時の大絵画の周辺に位置付けることで満足したい。紀元前五世紀の第一・四半期を過ぎる頃から大絵画は急速に発展し、それまでの陶器画との等位性を打破し、第二・四半期以後全美術界に指導的な立場を維持していく。そしてその最初にして最大の画家がタソス島出身のポリュグノトスだったのである。彼の芸術がパルテノン時代の「時間」の表現形式の根源であると断定するには余りに材料不足で、これも現象の一つとっておいた方が無難であろうが、当時の造形世界のものの観じ方に多大の影響を及ぼしたことは疑えない事実と考える。

すべて失われたポリュグノトスの作品中でアテナイにあったものとして文献は少くとも四点を伝えているが、残念ながら主題以外直接的には余り分かっていない(写真4)。彼の絵画が、原理的な骨組みにおいてという条件付きで、現在再構成できるのはデルポイのアポロン神域中にあったレスケー(公民館もしくは談話室)の二つの大壁画だけであって、それは紀元後二世紀の旅行家パウサニアスがその『ギリシア紀行』第十卷(25, 2-31, 12)で詳細に絵の内容を記述してくれたからである。これは古典時代に彫刻世界をも凌駕していたというギリシアの大絵画芸術を知る唯一の貴重な資料となっている。

「この建物(レスケー)の中に入ると、右側の絵全体に『占領されたトロイアとギリシア人たちの出航』の主題が描かれている」(X, 25, 2)と書出される所謂『イリウ・ペルシス(トロイア陥落)』、ま

た「絵のもう一方の部分、左手のものは『テイレシアースの魂に帰国の安全について問質すべく所謂ハーデースに降ったオデュッセウス』を表わしている」(X, 28, 1)に始まる所謂『ネキュイア(冥府行) 図』、それら二つが共々、この小論文で問題としている「時間」を典型的に、しかも大規模に空間化しているのである。ここでは主に後者の『ネキュイア図』を採り上げることにする。その理由は現在の我々に叙事詩『オデュッセイア』第十一書そのものが伝えられており、そのことは画家が典拠とした或る一定の物語サイクルを純粹な「時間」の形式で所有していることを意味し、空間芸術と比較検討するのに好都合だからである。『イリウ・ペルシス図』に関してはそういう意味での古典文学作品が残存していない。

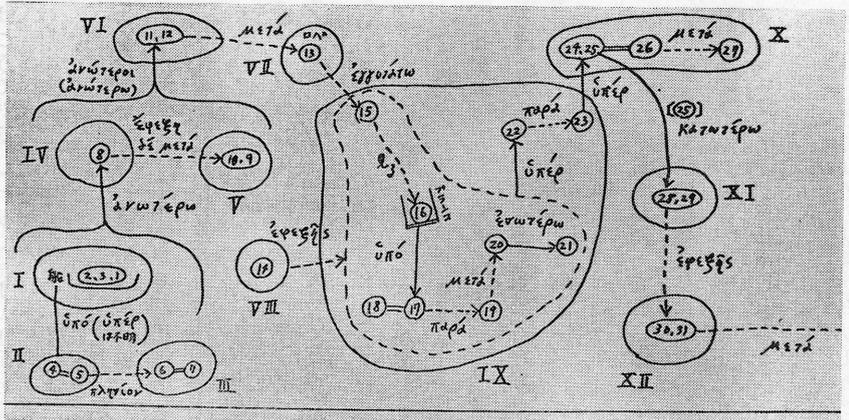
オデュッセウスの一行はキルケーの住む大海中の孤島アイアイエーから、船でまる一日馳せると大洋オーケーアノスの涯に到着する。さらにオーケーアノスの流れに沿ってキルケーの指示した地点にまで達する。そこに深い穴を掘り、供養の灌奠をし、ペリメーデースとエウリュロコスが連れてきた羊どもの頸を切つて、穴に血を注ぐと、それを飲み<sup>ユイ</sup>に亡者どもが群がり寄る。

『オデュッセイア』第十一書は「冥府行」というよりむしろ「招魂」の書である。オデュッセウスの目的はただ一つ、そのようにして呼び出した、テーバイ人で占師のテイレシアースから帰国の託宣を受けることであつたが、それを機会に次から次と多数の亡者たちと会い、会話を交したりすることになる。まず部下のエルペーノール、テイレシアース、母親のアンティクレイアーと実際に会話を交し、次には多数の女性たち(名前を挙げては十四名)<sup>(注10)</sup>を目撃する。さらにはアガメムノン(会話)、パトロクロス、アンティロコス、アキレウス(会話)、テラモーンの子アイアース、ミーノース、オーリーオン、ティテュオス、タンタロス、シーシュポス、ヘーラクレス(会話)と会見したり、あるいは彼等を垣間見たりする。最後にテーセウスやペイリトオスにも会いたかつたが亡者たちの大群に怖気立つて逃げ帰つたことで、第十一書六四〇行が終わっている。

ポリュグノトスはこの長大な物語をさらに拡大して一大画面を構成した。第十一書で歌われている固有名詞の人物はオデュッセウスも含めて三十三名なのに対し、壁画には七〇名もの形象が盛り込まれていた。原画の形象一つ一つに記名があつたと述べて、パウサニアスはそれらのうち約六〇名を正確な固有名詞で伝えている。

写真5はパウサニアスの記録から、記述に従つて通し番号を付しながら、各人物相互間の関係を示す前置詞を全部拾い出し、私なりに原図の構成を組み立てなおした略図である。例えば、一番重要なオデュッセウスを取囲むグループ〔X〕の記述





5 『ネキユイア図』の前置詞による人物配置略図



6 『ネキユイア図』の復元案  
(C. Robert, Die Nekyia des Polygnot, 1892, 所収)

『ネキユイア図』に描かれた人物名

(※印は『オデュッセイア』第11書に登場する者)

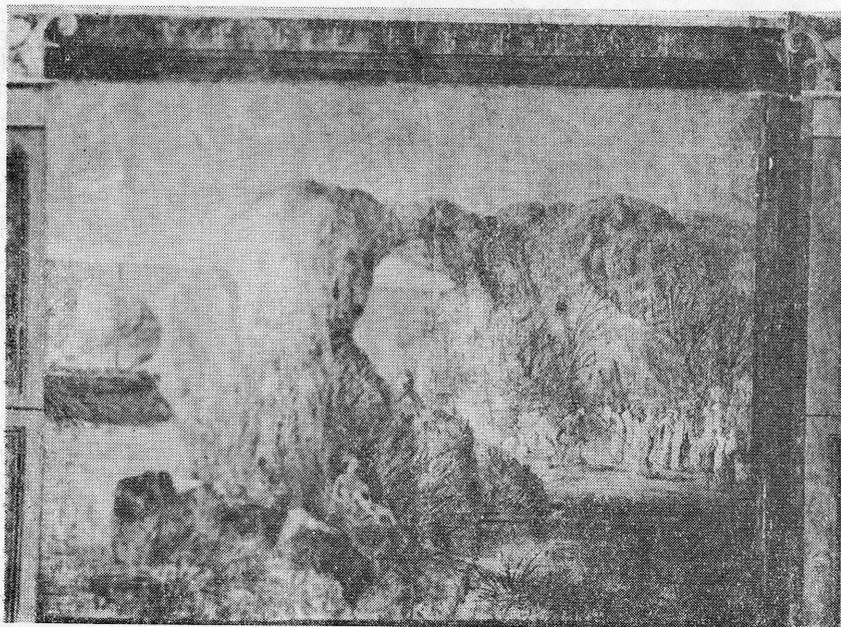
I	1	カローン	VIII	14	ティテュオス ※
	2	テッリス	X	15	アリアドネー ※
	3	クレオポイア		16	パイドラー ※
II	4	父親		17	チューイアー
	5	子供		18	クローリス ※
III	6	男		19	プロクリス ※
	7	女		20	クリュメネー ※
IV	8	エウリュノモス		21	メガラー ※
V	9	アウゲー		22	テューロー ※
	10	イーピメデイアー ※		23	エリビューレー ※
VI	11	ペリメデーース ※	X	24	エルペーノール ※
	12	エウリュロコス ※		25	オデュッセウス ※
VII	13	オクノス (怠惰)		26	タイレンアース ※

はこうである、「エリピーユレー<sup>23</sup>の上方に (Sieg) エルペーノール<sup>24</sup>とオデュッセウス<sup>25</sup>が描かれている。オデュッセウスは膝をついてしゃがみこみ、占師テイレシアース<sup>26</sup>が近づきつつある穴の上に剣を差し出している。テイレシアースの後に (Jerta) オデュッセウスの母親アンティクレイアー<sup>27</sup>が岩の上にいる。エルペーノールは着物の代りに船乗りがよく身に纏うような粗い布を身につけている。」(X, 29, 8) 次のグループ [XI] への続きは「オデュッセウスよりも下に (Kartaréon) テーセウス<sup>28</sup>とベイリトオス<sup>29</sup>が椅子に腰掛けている……」(X, 29, 9) といった工合である。

写真 6 は、C. Robert が一八九二年に発表した復元案で、現在でもなお最良のものとして使用されているものである。私は本質的に二、三修正すべきだと考えているが、そうした復元に際しての諸問題には言及しない。ここでは参考図として掲げる。ただ必要な前提としてポリュグノトスの原画が遠近法を無視した同じ大きさの人物像を任意に上下に重ねて配置していたこと、それがパウサニアスの文章や当時の陶器画 (写真 4 および 8) から説明できることだけ確認しておこう。

さて時代の視覚形式を無視して純理論的に考えれば、「はじめに」で述べた連続表現形式の「一」、「二」いずれによっても、『オデュッセイア』第十一書は絵画化できるわけで、その場合それらが大体どのようなものになるかただちに想像できる。「三」を表現形式とするポリュグノトスの特徴をいくつか当面の問題に限って挙げれば、次のようなことになるであろう。オデュッセウスは広大な壁画に、そしてほぼ中央に一回姿を現わすだけである。「二」の齟齬面なら当然互に親密な会話を交しているはずの他の登場人物たちは、オデュッセウスから引き離され、原則として物語の「時間」の順に、周囲の空間の外へ外へと配置されていく。かくて例えば第十一書の最後の方でオデュッセウスが垣間見た冥界の三大罪人ティテュオス、タンタロス、シーシュポス等は画面の両端近くに配置されている。従ってそれらの登場人物たちは生々とした状況を作り出す話相手、主人公との直接の関係を失って孤立化し、自己に沈潜することによってそれぞれの性格を表現することに専念せざるを得なくなる。すなわち画面全体に星のように散らばった各人物像はオデュッセウスの眼に映じた、すなわち『オデュッセイア』に語られたそれぞれの性格を具現化することに最大の関心を払い、遠近感を考慮した大小の関係などには無頓着である。しかも実際の画面上ではオデュッセウスも見られている登場人物の一人に過ぎない。

『オデュッセイア』第十一書という一つの事象全体を、一つの壁面空間に、一つのまとまりある有機的な像として定着させるには、このような表象の仕方しかあり得ないのだ、とポリュグノトスはいいたげである。この表現形式がいかに特異なも



7 ネキユイア図 ローマ ヴァティカン図書館

のであるかは、同じ古代の作品ではあるが（紀元前二世紀中葉の原作による同五十年頃のローマの作品）、我々に最も親しい形式で描かれた『オデュッセイア』の壁画連作中の『ネキユイア図』（写真7）と比較対照すれば一目瞭然である。と同時に「三」の表現形式の長所短所も浮かび上ってくるであらう。

詳しく分析することを省略した『イリウ・ベルシス図』にあつては、「時間」の空間化の問題はもつと純粹かつ明解である。画面の真の中央でネオプトレモスがいまなお殺戮を続けている。これが時間的に最初の事象である。そしてネオプトレモスが『イリウ・ベルシス図』の主人公であることは、パウサニアスが「さらにネオプトレモスはもう一人の人物を剣で切り殺そうと襲いかかっている。ネオプトレモスはトロイア人たちになおも殺戮を続けている者としてポリュグノースが描いたギリシア軍中唯一人の人物であり、その理由はポリュグノースがこの全絵画作品をネオプトレモスの墓の上に置かれるべきものとしてあらかじめ意図して描いたためである」（X, 26, 4）と語っていることから明らかである。そして時間的に一番最後に属す、ギリシア人たちの帰国のための出航の場面と、アンテーノール一族の出立の場面がそれぞれ画面の両端を閉じている。すなわち内容的にも重要な画面の中心からの空間上の隔たりと時間上の経過とがいわ

ば正比例しているわけである。但し、『イリュウ・ベルシス図』にあっては、『ネキユイア図』と異つて、そうして展開された各部分と主人公ネオプトレモスが係わり合わなければならぬ内容上の関連はない。

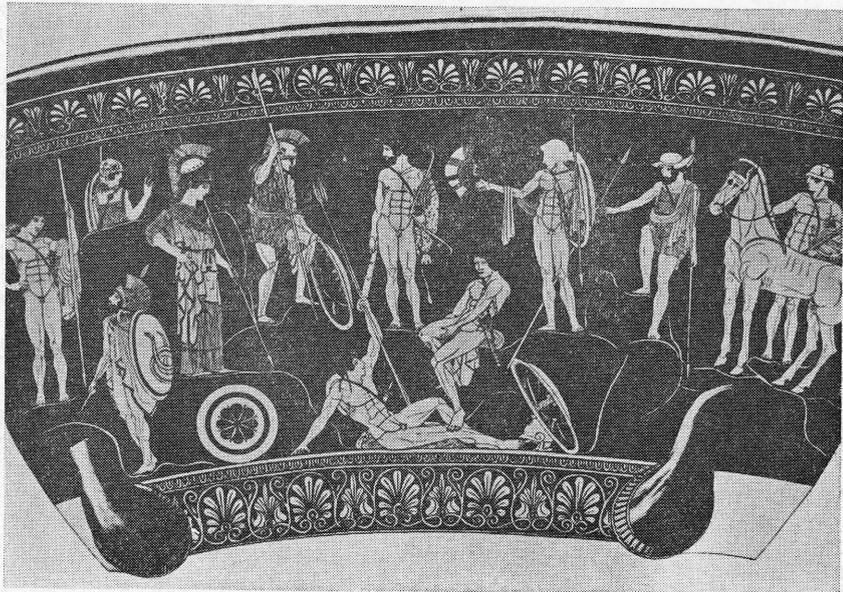
### 第三章

…… und eine glückliche Art, das Ganze, das für die sinnliche Anschauung zu keiner Einheit gelangte, für den Verstand, für die Empfindung durch eine geistreiche, fast dürfte man sagen witzige Zusammenstellung zu verbinden.

(注H)  
Goethe

我々の頭脳は不思議な能力を所有していて、いかなる規模の物語といえども、過去に一度了解したものであれば、唐突に題名を聞いただけで、すべてを一瞬のうちに判断することができる。しかしその一瞬がまさに一瞬であれば我々の脳裡にはいかなる形象も結ばず、ただ一つの観念が通過するだけである。また物語の規模にふさわしい十分な時間があれば、時間に沿つて、各時間に生起する形象と共に、物語の全体を跡づけることが可能である。造形美術の画卷形式とは、当然のことながら、後者の頭脳の働きに矛盾することなく成立したものと見えよう。各場面毎の「時間」という限定を受ければ、主人公はその都度一回限りの身振姿態に物語の内容に合わせたその場の感情を盛り込めばよいわけである。

ギリシア人の追求した〔三〕の表現形式はそうした頭脳の二つの働きの中間にあると仮定してみよう。像を結ぶ余裕は十分あつても、物語全体を一回限りにおいて表象しなければならぬとしたら、ギリシア人はどうしななければならぬかつたか。テーマ的なるもの、人間中心のギリシアにあっては物語の主人公がまず空間の中心に位置しなければならぬだろう。そしてその主人公の姿は、物語を典型的に代表する一場面のものか、その主人公の性格を象徴するようなものになるか、そのいずれかになるう。『ネキユイア図』の「招魂」するオデュッセウスは前者の例であり、『イリュウ・ベルシス図』の残忍無慈悲なネオプトレモスは後者の例である。主人公以外の登場人物はその重要度に従つて、あるいは時間の前後関係に従つて適宜に主人公の周辺に配置されることにならうし、この場合の形象も主人公と同じような取扱ひ方で描写されるだろう。それらの人物を一定



8 主題不明「ニオビーデの画家」のクラテル パリ ルーブル美術館

の部分に固定させるために、土坡が任意に引かれるかもしれないし、必要最低限の人間以外の動物、建物、樹木などが付随的に添えられるかもしれない。

ポリュグノトスの直接の影響下に制作された、というよりもっと積極的に、それによってポリュグノトスを含めた当時の大絵画を復元かつ論究することが可能になる、有名な「ニオビーデの画家」によるクラテルの陶器画（写真8）がある。厳格様式のなんとも沈鬱な不思議な雰囲気を湛えている。この絵の全体の主題が、ヘラクレスとかアテナとか確実に名指しできる人物がいるにもかかわらず、決定され得ないのも、一つには、物語によって規定された各人物の行為身振が表現される以上に、物語を通して現われる彼等の性格描写（注12）が主眼に置かれ過ぎたためであると考えられる。画面の重苦しさは、各人物間に目の見えない空気の隔離壁のようなものが生じ、わだかまっているからである。各人物に纏わされた時間の幅によって、各人物間に微妙な「時間」のずれが生じているためと解釈したい。オデュッセウスの役を演じているのがここではヘラクレスであるが、『ネキュイア図』と全く同じ原理に基づいているものと思う。

ポリュグノトスを「エイトス（性格）の画家」と賞揚したアリストテレスの『詩学』の中に、この小論文で問題としてきた、ギリシア人のものの観じ方が散見される。ここでは論及する余裕がないが、ポリュグノトスの絵画とアリストテレスの悲劇論は

アリストテレスの「エートス」という術語によって深い所で結ばれているのであろう。

「出来事の組み合わせが、すなわち筋が、……悲劇に関して、最初にして最大の事柄だからである。……悲劇とは、完結したひとつの全体として一定の大きさをもった行為を再現したものである。……ところで、全体とは、始めと中間と終りとをもつところのものである。……更に、美しいものであるためには、それが生物であれ、或いは一般に幾つかの要素から構成せられたりするような組織体であれ、単にこれら構成要素が秩序を保っているばかりではなく、その当のものには大きさもなければならず、而もそれが任意の大きさであってはならない。というのは、美はまさに大きさと秩序とに於いて存するからである。……このようにして、物体や生物の場合に、見て美しいものであるためには、それらが一定の大きさをもたなければならず、而もその大きさは全体が一遍でよく見渡せるものであらねばならないのと同じく、悲劇の筋の場合もまた、それは或る長さをもたなければならず、而もその長さは全体が一遍でよく記憶される程のものであらねばならない。」

## おわりに

「全体が一遍でよく見渡せ」、かくて「全体が一遍でよく記憶される」ような表現形式がポリュグノトスの芸術で実現されていたことはや明白である。これこそ紀元前五世紀中葉のギリシア美術の視覚形式であつて、アッティカの墓碑の浮彫といい、白地レキュトスの絵画といい、「死」という一つの事象全体をいかにして瞬時の空間に目に見える形として表現するかという問題に対する、その当時のギリシア人の解決の仕方の一つといわざるを得ない。

異なつた「時間」の事象を同一空間に融合することができたということは、空間上の距離もおのずから消滅したことを意味する。こうしてパルテノン時代の古典主義は時空を超越した全く自由な表現形式を獲得したのである。それを最も雄大なスケールで実現したモニュメンタルな作例を現存作品中に求めるとすれば、まさにパルテノンの東破風こそそれにふさわしい。大洋オーケアノスの東の涯に太陽神ヘーリオスが四頭立ての馬車を駆つて波間を分けて昇り、オーケアノスの西の涯には同じようにして月神セレネーが沈んでいく。中央の舞台は神々の宮居のあるオリュンポス山上であり、いまや偉大なる女神アテナが大神ゼウスの額から誕生したところである。そして誕生のニュースは中央から刻一刻と左右に配されたオリュンポスの神々に

- 註 1 K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination*, 1959, p. 31
- 2 邦文の文献としては、中山典夫『Cicero の伝へる Solon から post aliquanto に布告せられた墓所の奢侈禁止令と紀元前五世紀に於けるアッティカ浮彫墓碑の中断について』(東京教育大学芸術学研究会「芸術学研究」Ⅱ 一九七六年、所収)
- 3 H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, 1931, p. 8 (Taf. 1, 2)
- 4 一七八六年九月十六日、イタリヤのヴェローナでギリシアの墓碑を見たときのゲーテの言葉で、墓碑解釈の古典的判断となつてゐる。J. W. von Goethe, *Italienische Reise*
- 5 邦文の文献としては、沢柳大五郎『古典期アッティカの墓碑について』(『エピステーメ』——墓の形而上学 一九七八年、八月号、所収)
- 6 H. Diepolder 前掲書 九頁。
- 7 邦文の文献としては、沢柳大五郎『日地レキエトスに於ける死者の表現』(早稲田大学美術史学会「美術史研究」第十四冊 一九七七年、所収)
- 8 E. Buschor, *Der Parthenonfries*, 1961, p. 5
- 9 スタア・ホイキレード『イリュ・スルミス図』(Pausanias, I, 15, 2 etc.) ディオスクロイ神殿に『ディオスクロイとレウキッポスの娘たち』(Pausanias, I, 18, 1) ビナコトカに『スキューロス島のアケレウス』と『ナウシカア』(Pausanias, I, 22, 6) テーセイオンのテーセウス伝の諸作品
- 10 <sup>1)</sup>ポリュグノーテスが制作したものと考へられる (Harpokration, s. v. "Polygnotos" <sup>2)</sup> <sup>3)</sup> Pausanias, I, 17, 2—4) K. Schefold (Klassisches Griechenland, 1965, p. 149) によると、写真 4 はポリュグノーテスがテーセイオンに描いた『海底のテーセウス』を紀元前四二〇年頃に陶画家が模したものである。
- 11 アテナイ以外のものでは本文で取扱うデルポイの二作品の他に、プラタイアイのアテナ・アレイア神殿に『オデュッセウスと求婚者たち』(Pausanias, IX, 4, 1—2)
- 12 <sup>1)</sup>ポリュグノーテスとの比較のために順に名前を挙げると、テューロー、アンティオペー、アルクメーネー、メガラー、エピカステー、クローリス、レーダー、イーピメデア、ハイドラー、プロクリス、アリアドネー、マイラ、クリュメネー、エリビュロー。
- 13 J. W. von Goethe, *Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi*, 1803/04 (dtv Gesamtausgabe 33, p. 234)
- 14 E. Simon, *Polygnotan Painting and the Nisibid Painter*, *AM&T*, pp. 43—62 <sup>1)</sup> <sup>2)</sup> 論文の最後は The "Argonaut" Krater, chronological list of interpretations <sup>3)</sup> <sup>4)</sup>
- 15 アリストテレス『詩学』第七章(今道友信訳、「アリストテレス全集」十七 岩波書店 三四—三五頁)