

## 研究ノート

### 「ギリシア美術研究者」

(付 ロバートソン 「なぜ、ギリシア美術を研究するのか」の翻訳)

中 村 る い

約半世紀前、「なぜ、ギリシア美術を研究するのか」という、素朴で、しかも根本的な問いが投げかけられた。ギリシア美術史学の大家、マルティン・ロバートソン（一九一〇—）が一九四九年、ロンドン大学に古代美術および古典考古学の教授として就任したときの、就任記念講演の題目である。ギリシア美術の研究にかかわっているものが、だれでも一度はたずねられたことがある質問で、さらにこの疑問形には、ギリシア美術が研究にあたいする美術なのか、という価値観の問題もふくまれている。

私もときどき、この問いを自分に向けることがある。なぜ、ギリシア美術を学ぶのか？ 何人かの研究者に問うてみたこともある。なぜ、ギリシア美術なのか？ 晩年の澤柳大五郎先生に雑談の折、たずねると、「きれいだから」と、ストレートな答えが返ってきた。あまりにも簡潔な返答だ

ったので、かえってひるんでしまい、それ以上のことはたずねられなかった。また、この問いは、「どんなきっかけでギリシア美術を勉強することになったのか」という動機をたずねる質問にもなる。「学生るとき、美術史の講義でパルテノンの三女神の彫刻に感動して」、ギリシア美術研究の道にすすんだという、若手の研究者もいた。研究の動機も広い意味では、価値観につながってくると思う。

さて、上のロバートソンの就任講演の題は、「なぜ、今、ギリシア美術が研究されないのか、人々はなぜギリシア美術をまともに見ようとししないのか」という意味も反語的にふくんでいるようだ。講演当時、英国知識人層の一部が、ギリシア美術に奇妙な敵愾心や嫌悪感や反感をもち、それにたいし、ロバートソンは簡潔な疑問形の題を掲げて、ギリシア美術は現在でも熟考にあたいする美術である、とい

う自らの信念を語っている。そのころギリシア美術への反感や無視は、声高に語られることもあれば、間接的に暗示されることもあったが、英国の著名な美術評論家ロジャー・フライ（一八六六—一九三四）の『最終講義』（没後の一九三九年刊）や、活躍中のハーバート・リード（一八九三—一九六八）の新著『芸術の意味』（一九四九年刊）を直接引用し、偏見や誤解だと指摘する点には驚かされる。このような態度が、過度に攻撃的にとられることはなかったのだろうか。当時の英国の批評界の反応は不明だが、ギリシア美術史家の立場や見方を説明するときに、抽象論ではなく具体的に意見を述べているところに、ロバートソンの誠意が感じられる。

近代ヨーロッパの各国の美術アカデミーで、古代美術が、制作上の理想的モデルとみなされ、教育の場に取り入れられたことはよく知られるが、特定の美的基準を押しつけるようなシステムは、当然、反感の対象にもなった。単純に言えば、ギリシア美術は近代欧米では、崇拜の対象であり、同時に、憎悪の対象でもあった。ギリシア語、ラテン語をふくむ古典文化の教養そのものが権威となり、この権威にたいする反感も増大した。古典語教育への反感が強まると、古典美の基準、いわゆる西洋美術の伝統的な美の基準も否定されるようになった、とロバートソンはいう（以下の訳

稿参照、原著の一二頁）。たしかに近代美術の研究者のなかには、近代の古典主義の美術を、端的に「権威」と明言する者もでてくる。後代の古典主義の芸術と権威の結びつきはここではさておき、古代に作られた美術に関する議論は、ロバートソンの言葉をかりると、ギリシア美術をまともに見ずに、たとえば、リードは「ミロのヴィーナス」と「ベルヴェデーレのアポロ像」だけを例に、ギリシア美術を語る、という無理を通して（ロバートソン 原著四頁）。その点を現代の批評家が自覚していない点に大きな問題がある、という。

現代の日本の状況を考えると、五十年まえの英国とよく似ている。私は今回、ロバートソンの就任演説を読みながら、日本で、なぜギリシア美術がもつと柔軟に、偏見なくみられないのだろうか、としきりに考えた。近代日本は、近代西洋がもっていたギリシア文化にたいする憎悪と偏見も、他の思想とともに盲目的に輸入してしまったのだろうか。

また、問題は、ギリシア文化研究者自身にもあるのかもしれない。ギリシア研究そのものが、最近、閉鎖的になり、他分野との交流が極端に減り、議論が固定化されてしまった感がある。学問の固定化について、最近、興味深い議論を目にした。近代日本の美術をめぐる、木下長宏氏の論考

で、議論の展開を四段階でとらえたものである。<sup>7</sup> 四段階とは、一、作品との出会い（発端）、二、その感動の言語化、三、分析、四、論理的に分析された結果の概念化（または領域化）である。この四段階でとらえた場合、領域化された議論を再び発端へとふりもどすことで、議論を活性化していくべきだが、近代日本の批評活動は、領域化の段階で固定され滞留する傾向があるという。この議論は大筋で日本のギリシア、ローマ文化研究にもあてはまるといえる。この領域化をくずすために、木下氏は領域化されていない、または専門化されていない、批評言語を探索することを課題として述べているが、このことも、古代ギリシア、ローマ文化の研究にあてはまる。ギリシア美術を語る言葉が領域化し、他分野との意思疎通も困難な場合がある。私は、ギリシア美術を語る際、ごく当り前のように使われる「解剖学的正確さ」という語を、医学史のシンポジウムの発表で使い「美術史」と「医学史」の二分野で、この語がまったく別の意味を含んでいること実感した。これはおそらく氷山の一角で、ある研究分野で使われている語が、分野内だけで通用する特殊用語となつてゐる例が、多数あるのではないか。このように特殊化した言語を、もう一度、他分野にも通ずる言語へと引き戻すが、今、必要ではないだろうか。

議論が固定化された一例として、人間の文化にそなわつてゐるはずのエロ・グロ・ナンセンスの分析が、日本の西洋古代美術の研究で欠如することがあげられるだろう。理想美をうみだしたといわれるギリシア、ローマ文化には、精妙な裏の文化も存在する。最近、英国のオックスフォード大学コーパス・クリスティ・カレッジの古代史講座教授ロビン・オズボーンなどはギリシア史学の立場から、視覚美術を、審美的な考察の対象として扱うのではなく、歴史学の史料として扱い、キワモノ的な造形物もとりあげ、新たな見方を模索している。

ギリシア美術は、ヴィンケルマンのいう「高貴な単純と静謐な偉大さ」ばかりでなく、視覚文化の多様なありかたを示してきた。その一方で、西洋美術に存在する、オーソドックスな、普遍的な美、基準（カノン）という概念を提供してきた。基準とはなにか。どのように形作られ、そののち、どのように展開したのか。この点はずっと考えられてもよいように思う。<sup>8</sup> 私は、ギリシア美術を普遍美と決めつけるつもりはなく、人体中心の西洋美術で、古典美術の身体表現はいわば「記憶」として蓄積されてゐると思ふ。この伝統をもう少しはつきりと知りたいと思ふ。

私自身、クラシック期の美術より、青銅器時代のクレタ・ミューナイ美術のどこか東洋的で素朴な線描画を好

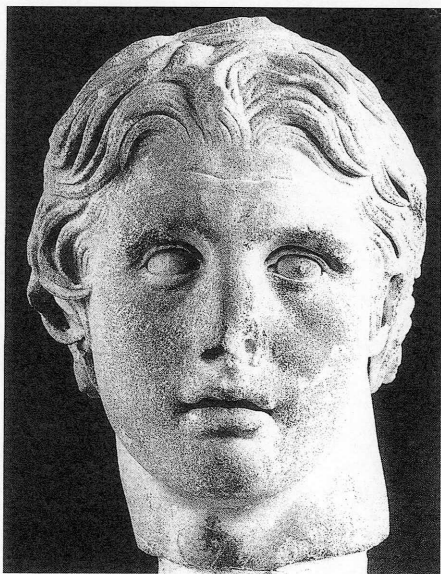


図1 アレクサンダーの肖像  
イスタンブール博物館

み、または、リアリズムを徹底的に追求したヘレニズム期の彫像に、現代美術にも通ずる焦燥感を感じ、親近感を覚える「図1」。だが、西洋文化の身体表現で、どのような基準があったのか、これまでの経緯と、時代によって美の基準が変化することの要因とは何か、もつと深く考えてみたいし、このように絶えず変化する基準と同時に、変化しない基準があるとしたら、それを見ていきたいし、これらの背景のもと、クラシック期に続くヘレニズム期の身体表現の基準の変化について、またクラシック期の基準完成以前のアルカイック期の身体表現についても考えてみたいと思

う。<sup>12</sup>

最近、「美についての議論復活」という内容の記事を見た(Craig Lambert, "The Stirring of Sleeping Beauty," *Harvard magazine*, September-October 1999: pp. 46-53)。ここでは美術にかぎらず、文学など、さまざまなジャンルの芸術の「美」を指すのだが、アメリカの人文科学研究では、戦後長いあいだ、美について語ることがタブーだったという。「美」とは、エリート主義の産物で、ヨーロッパの白人男性的思考の基準ではかられてきた価値観、という見方が浸透し、たとえば、詩を講義でとりあげても、その美しさを語るなど、とんでもないことだったという。しかし、美の基準とは何だろうか。基準なくして、美を判断できるのだろうか。普遍的な美というものは存在するのだろうか。このような議論が再び教室にもどってきたという。これは面白い現象だ。たしかに作品の社会的背景だけをみても、本質的な要素である「美」は浮かび上がってこないし、しかし逆に「美」を他から切り離して抽象化しても、まずい。すくなくとも、本質的な価値のひとつである「美」を、もう一度論題として取り上げようとする動きが、北米にはできたというのだ。

古典学者E・ドッズが、ロバートソンの講演と同じ頃の、世紀半ば(一九五二)に発表した著作『ギリシア人と非理

性」(邦訳 岩田靖夫他、みすず書房 一九七二)で、大英博物館のバルテノン彫刻について、面白いエピソードを紹介している。ドッズがバルテノン彫刻をみてみると、青年が近寄ってきて、自分は、バルテノン彫刻のようなものに、全然、感動を覚えないと、話しかけてきた。その理由は、と問うと、青年はギリシア芸術が理性的すぎるからだ、と答えた。もちろんドッズは、ギリシア美術が単に理性の産物とは考えないし、古代ギリシア人が人間の行動のなかで、非理性的なものを認識しなかったとも思わない。一般的に、ギリシア文化が理性の文化と考えられているようだが、それは妥当なのか。この点を考えるため、「ギリシア人と非理性」を書き始めたという。

ほんとうに、なぜ、ギリシア美術や文化にたいして、このように画一的でつまらないという印象が定着したのだろうか。ギリシア美術は、実は矛盾と人間性に満ちている。美術様式の問題もふくめて、ロバートソンの問いかけも参考にしなが、勝者とともに敗者、青年とともに老齢者、美の表現とともに醜の表現、生者とともに死者、これら清濁あわせた文化の表現である、ギリシア文化と美術を考え、「普通の」言葉で語ることはできないだろうか。普通の言葉(いいかえると普通の生活から遊離していない言葉)で語り直すことで、ギリシア美術が西洋文化では、共有の

「記憶」として存在してきたこと、このような古代美術のありかたが、あらためて浮上してくるのではないか。自分にとって、ギリシア美術を研究することの意味を、今の時点でじっくり考え直してみたい。

## 注

1 澤柳大五郎氏(一九一〇—一九九五)は周知のように、日本のギリシア美術史学の礎を築いた、美学および美術史学の研究者であり、数々の名著を遺された。もっとも広く知られる著書が、岩波新書の『ギリシアの美術』(一九六四)であり、さらに『アッティカの墓碑』(グラフ社 一九八九)の著作や、ヴァインケルマンの「ギリシア美術模倣論」の邦訳も、美術に関心をもつ人々や研究者に多くの影響を与えてきた。ここでは、『みすず』四一七号(みすず書房発行 一九九五年十二月 澤柳大五郎氏追悼号)を挙げるにとどめたい。澤柳先生の主要著作が列挙されているほか、追悼文から、美術史学が単なる知的情報操作と異なる、人間から人間へと受け継がれてゆく、きわめて人間的な営みを背後にもつことが伝わってくる。

## 2

ロジャー・フライ(一八六六—一九三四)は、二〇世紀前半の英国を代表する、美術評論家で一九三三年には、母校ケンブリッジ大学スレード講座(美術史学)の教授に就任した。訳出したロバートソンの講演原稿に注記はないが、ロバートソンが言及したフライの見解が、ケンブリッジ大学での講義を指すことは、まず間違いない。フライの講義

内容は、没後の一九三九年、『最終講義』として、ケネス・クラークの詳細な序文を付け、図版も加えて刊行された[Roger Fry, *Last Lectures*, Cambridge University Press, 1939]。第10章の「ギリシア美術」の頁で、フライは、オリュンピアのゼウス神殿の破風彫刻の美的価値の欠落について詳細に論じている。ロバートソンが講演で言及したのは、この箇所、美術史の書物で、ギリシア彫刻の美的価値をこれほど徹底的に批判した例はほかにない。ギリシア美術の否定的見方についての重要な資料といえるかもしれない。

なお、フライの美術への基本的な接し方と見解について、その著書『セザンヌ論』の邦訳書(『セザンヌ論』原著一九二七年、辻井忠男訳 みすず書房 一九九〇年)に二見史郎氏の詳しい解説がある。また、フライと個人的に親交もあった、作家のヴァージニア・ウルフの『ロジャー・フライ伝』(一九四〇年刊)がある[邦訳「ロジャー・フライ」宮田恭子訳 みすず書房 一九九七年]。引用文が多いこの伝記を読むと、フライの古代ギリシアへの姿勢は、ロバートソンの講演から受けるような、かたくなな拒否や批判ではない。たしかに死の前年のケンブリッジでの『最終講義』では強い調子のギリシア美術批判となっているが、この点は詳しく考察すべき問題で、稿をあらためたい。

ハーバート・リード(一八九三—一九六八)も、R・フライやK・クラークとともに、美術評論家として活躍。ロバートソンは講演で、同じ年(一九四九年)に発行されたばかりの『芸術の意味』(原著一九四九年、滝口修造訳 み

すず書房 一九六六年)を引用している。

新古典主義美術の研究者ヒュー・オナーによると、欧米で一七世紀以降、開設された美術アカデミーは、教育の場に、古代美術の様式を定式として取り入れた。オナーの見解では、各アカデミーで古代美術の様式が制度として定着したのは、新古典主義が急速に衰退した、帝政様式期の頃だとする。明快で合理的な古典主義の様式は、きわめて教えやすいもので、制度化しやすい様式だったともいえよう。また、「型にはまった芸術」におちいる危険がつけねにあり、今ふりかえると、古代美術は、まさに「型にはまった美術」として継承されることになったのである。以下を参照。

Hugh Honour, *Neo-classicism*, Harmondsworth, Middlesex, 1968, p.15 [邦訳『新古典主義』白井秀和訳 中央公論美術出版 一九九六 14頁以下]。

近代フランスの美術アカデミーでの教育については、その他、エヴァ・ブルクハルト助教授によるハーバード大学での一九九四年春学期の講義「一八、一九世紀のフランス視覚文化における身体イメージ」[Ewa Lajer Burchardt, 'Body Image in French Visual Culture (18th and 19th Centuries)']から、多くの示唆を得た。

藤縄謙三編『ギリシア文化の遺産』南窓社(一九九三)「第8章「近代におけるギリシア文化の復興」で、近代ヨーロッパ諸国でのギリシア文化の受容や古典語教育や研究状況がまとめられている。当時、ドイツでギリシア研究は、非政治的で審美的な傾向にあり、英国では、自国の政治状況

とむすびつけて進められたという指摘は興味深い(二三八頁)。

その他、西洋史学の分野でのギリシア史研究については以下を参照した。桜井万里子「古代ギリシア史研究の新しい潮流」『思想』九〇一号(一九九九年七月号)「特集・古代ギリシア史研究の現在」四一八頁。

5 「Art Journal」誌で、古典主義的な価値観を、美術史学でどのようにとらえるかをとりあげた特集があり、参考にした。  
「The Problem of Classicism: Ideology and Power, "Art Journal" vol. 47, no. 1 (Spring 1986) [ふくじ] Henri Zerner, "Classicism as Power," pp. 35-36は古典主義の美術を権威とむすびつけたものとあからさまに定義し、論じている」。

6 関連事項として、古代ギリシア美術がどのように幕末までの日本に伝えられたか、主に蘭学書の記述を手がかりに分析した論文が発表されており、参照した。明治維新以前の日本の古代ギリシア理解は、地理学および歴史学の範囲で、珍談、奇談として扱われたことが示されている。大木綾子「日本における古代ギリシア美術の受容に関する研究——蘭学書に記される古代ギリシア——」『芸術学研究』3(一九九九)「筑波大学大学院芸術研究科」二七—三六頁。

7 『美術のゆくえ、美術史の現在』(北澤憲昭他編、平凡社一九九九)に掲載の論考、木下長宏「批評の経験」一三〇—一五六頁。

8 ギリシア彫刻をめぐる「解剖学的正確さ」という語の問題は、以下の医学史シンポジウムの報告書(関連の研究論文

の注記を含む)で触れたので参照いただきたい。

9 "Seeking the Ideal: Greek Canon and Modern Aesthetic (A Preliminary Study)," *Medicine and the History of the Body* [Proceeding of the 22nd International Symposium on the Comparative History of Medicine - East and West -] August 31-September 6, 1997, Tokyo, Ishiyaku EuroAmerica Inc. 1999. pp. 357-363.

Robn Osborne, *Archaic and Classical Greek Art*, Oxford University Press, 1998. この著書を筆者は書評でよりあげたので参照いただきたい。『西洋古典学研究』XLⅢ(2000): pp. 129-131.

書評でも言及したが、筆者は、オズボーンの見方に全面的に賛同しているわけではない。根本的な考え方の相違は、伝統的な美術史に存在する「様式論」の理解の相違にあると思われる。この点については、以下も参照した。

福部信敏「或るアブローチへの戸惑い——ヘゲソの墓」をめぐって」『特集 美学・美術史学の可能性』『跡見学園女子大学 美学・美術史学科報』27(一九九九)三〇—三三頁。

また、女性の身体表現でとくに胸部の露出の解釈について、以下の最近の論考を参照した。篠塚千恵子「片肌をあらわにした女たち——古代ギリシア美術の女性表現試論」『社会科学討究』「早稲田大学アジア太平洋研究センター」129(一九九九)一六三—一九七頁。

そのほか関連の問題をとりあげた翻訳書は少なくない。

以下はその一例。

クルーズ著『ファロスの帝国』Ⅰ、Ⅱ、中務哲郎他訳

岩波書店一九八九。

10

ヴァインケルマン著『ギリシア美術模倣論』（澤柳大五郎訳）

座右宝刊行会 一九七六年、三六頁。ヴァインケルマンのこの「高貴な単純と静謐な偉大さ」の語について、以下の論考も参照した。中山典夫「ギリシア美術と現代（3）——高貴なる単純と静かなる偉大——」『芸術研究報』17（一九九六）「筑波大学芸術学系研究報告」三一一—一六頁。

11

これに関連して、最近三年間（平成9～11年度）、国際日本

文化研究センター（京都）で、美術史と医学史の研究者が学際的に、人間の身体をとりあげての共同研究「画像にみる身体の文化史」の機会をもったことを補足しておきたい。

共同研究では、紀元前五世紀のギリシアの彫刻家ポリュクレイトスの別名「カノン」とも呼ばれる立像「檜をかつぐ人」も研究テーマに挙げた。来日したスイスの医学史研究者ヴァンサン・バラス氏が、医学史の立場から、紀元後二世紀に、ポリュクレイトスの理論書を引用した医学著述家ガレノスは、ポリュクレイトスのカノンを理想美と述べるのは理論の上だけで、現実の社会では別の理想美が存在したのだろう、と意見を表明したのは興味深かった。美術史の分野だけで、ポリュクレイトスのカノンの理論を考えると、問題は表面化しないが、現実社会に生きる人間の身体と理論の間には、多くの矛盾や問題点を残している。これまで、美術史学で文献資料を扱う場合、文字化された

12

建前と本音の区分は明確に認識されていたとは言い難いが、古代社会での美の基準がどこまで生身の人間にかかわっていたのか、どこからが建前、理論となるのか、今後、取り組まれるべき課題であろう。

筆者は、ヘレニズム時代の彩色墓碑上に、クラシック期の神話の図像と身体表現がどのように継承され、また変容したのか、という論点で以下の二論文をまとめたので、参照いただきたい。

「紀元前四、三世紀を中心とするギリシア葬礼絵画研究」『鹿島美術研究』別冊11（一九九四）七七—八五頁。

「死と眠りのイメージの交錯——ヘレニズム彩色墓碑の図像伝統」『美の宴・西と東——美術史考古学論叢』瑠璃書房 一九九七 三五—四七頁。

#### 〔図版〕

\*なお、ロバートソンの講演原稿に、図版の指示はないが、本稿では研究ノート、訳稿に共通して以下の参考図版を加えた。

図1 「アレクサンダーの肖像」ペルガモン出土175—150

BC イスタンブール博物館

（出典）A. Stewart, *Faces of Power*, Berkeley, University of California Press, 1993, fig. 128)

図2 オリュンピア ゼウス神殿西破風中央部 アポロ像 部分

（出典）A. Stewart, *Greek Sculpture*, New Haven, Yale University, 1990, fig. 270)

## 〔翻訳文への注記〕

\* 翻訳にあたり、ヒューマニズムの語は、ルネッサンス美術について使われた場合は「人文主義」と訳し、それ以外は「人間主義」と訳し分けた。

\* 訳稿中の「」内は、訳者による補記である。

\* 訳稿中のスタンダーの文章は、白田紘氏の訳文を参考にさせていただいた（スタンダー「ローマ散歩」〔原著 一八二九年〕白田紘訳 新評論 一九九六年 二七七頁）。

\* 以下は *Why Study Greek Art?* by C. M. Robertson (London, Lewis & Co. 1949) の全訳である。一九四九年一月三十一日、マルティン・ロバートソンがロンドン大学の古代美術および古典考古学の教授（イエイツ・プロフェッサー）としての就任記念講演が活字となったものである。ロバートソンはロンドン大学に奉職（一九四八—一六二）のち、オックスフォード大学の古典考古学および美術史学教授（リンカーン・プロフェッサー）を勤めた（一九六一—七八）。

## 〔翻訳〕

### ロバートソン「なぜギリシア美術を研究するのか」（一九四九）

私はこの講義の題目を、疑問の形にしました。その理由のひとつは、このテーマに対して、自分自身の少し未整理

な概念が、はっきりしてくるのではないかと思ったからです。そしてこのテーマは、整理されていくと、一般的な関心にもかかわっていることを証明できるかもしれないという希望をもっていました。でも、それほど個人的でない理由もあります。ギリシア美術（いわゆる視覚芸術のことで、今日の講義の主題でもあります）は、ギリシア語研究の副業として、またギリシア文学、哲学、歴史の背景の一部として、英国の大学のカリキュラムに導入されました。そして、ギリシア語を学ぶことに、基本的な教育的価値があるという長年の仮定が、ひとたび疑問視されると、ギリシア美術の研究も、他分野と同じ運命をたどることになりました。もちろん、そのような疑問から、ギリシア学そのものが、しぼんでしまうようなことはありません。ただ、かつては私達の主食の穀物として作られていたものが、現在では、装飾的な花壇の一部とみられるようになったのです。つまり、野菜作りの場所が不足すればいつでも掘りかえされてしまう花壇の一部となったのです。ギリシア美術はこれまで、ギリシア学のなかでは贅沢な分野でした。それがギリシア語を学ぶことそのものが特別になってしまい、このことは決して満足できる状況ではありません。ギリシア美術は一般の美術史のなかで、けっして不名誉とはいえない、別の地位におかれるようになったのかもしれない。

つまり、我が国（英国）でもついに、学問研究にふさわしい科目として認識されるようになりました。ただ残念なことに、ギリシア美術は、学問分野でのギリシア文学と同じように、美術教育の場で専制君主のようにふるまい、よく似た反感を買ってきたのです。ギリシア美術の研究は、ギリシア語の研究や一般の美術研究と同じように、時には攻撃の対象になり、無視されることも多いのです。ギリシア美術を専門に研究する価値があると信じて、研究を続けてゆく人は、この状況を認識しておくべきでしょう。また、自分の信念のよりどころを、いつでも説明できるよう心がけておくべきでしょう。個人的に私は、美術史全体を見渡して、ギリシア美術の最良の作品は、純粹に審美的な観点からみて、良質の芸術だと思ふし、高い地位がふさわしいと思います。また、ギリシア文化が私達の文化にとって非常に重要なことから、その文化の主要部分を占める美術を研究することは、価値があると思います。たとえ、美術批評家のロジャー・フライやほかの人々が考えるように、真の美的価値に欠けているとしても、です。今宵の私の講義の目指すところは、上の二つの信念をきちんと説明することです。しかし、最初に「なぜギリシア美術を研究するのか」という問いが何を意味しているのか、説明しておきたいと思います。

「なぜギリシア美術を見るのか？」という問いの答えは、非常に単純なものでしょう。ここにお集まりの皆さんにわざわざ申しあげるまでもありませんが、「楽しむため」です。ギリシア美術は作品をみる者に、歓びをひきおこす、それ自体満たされたものです。歓びの感情はさまざまですが、つねに昂まりと静けさの両方をもたらしめます。美的な歓びとして、スリルと精神の高揚があげられるでしょう。このようなセンセーションを受け取りたいという望みが、美術作品をみる理由でもあります。しかし、これを手にいれるのは、そんなに単純なことではありません。なにか親しみやすい顔貌や気持ちのいい田舎の風景、誘いかけるような裸体などに、魅きつけられて、真実の美的鑑賞のための感覚を誤らせるかもしれません。また、美的な力が私たちにほたらきかける前に、恐ろしい殉教場面や、退屈な知人を出し出させるという理由で、気持ちがそらされてしまうかもしれません。また、作り手の作風があまりに風変わりなので、その作品をどう見たらいいのか、単純にわからないこともあります。このような困惑があるので、美術を「研究する」必要がでてくるのです。

たしかに、美術作品から直接、歓びを感じたときには、その感情を分析したり、感動の性質や原因を深くさぐることは不必要に思ったり、軽蔑すべきことのように感じたり

します。また、作品がさえない感じで不快感を受けるものだ、なおさら、じっくり見たり、なぜそうなのかと考える氣もしません。そして、感情というものは、自分は何が好きで何が好きでないか、分かっているときは自分にとって心地よく、大切なものです。ところが、好きなような氣もするとか、よく理解できないから好きになれない、というあいまいな認識のときは、自分の感情をさらけ出すことを躊躇するものです。でも、ある美術に関心をもつと、案外平気で自分の感情をさらけ出すこともします。自分が好きなものを完全に理解できなくても、つねに新たなものをみつめていくでしょうし、馴染みの作品も新しい見方でみていくでしょう。それは氣楽にみるのとは少し違うかもしれませんが、興奮を感じ、鋭敏な歎びをうけとる視方ではないでしょうか。

私達は、研究を抜きにしては、ギリシア美術を十分に味わうことはできません。私達からあまりに遠い美術ですから、その慣習を単純には受け入れられないのです。そして、ギリシア美術をよく勉強している者は、新鮮な目でギリシア美術を眺めることがほとんど不可能になっています。しかも研究そのものは、ますます難しくなってきました。あまりにも些細な目的のために、またはあまりに多くの取るにたらない目的のために、多くのことが書かれ、語られて

きたからです。長い間、ギリシア美術は、ある意味では芸術的衝動の完璧な表現として認められてきました。ほかの全ての芸術が望むべくも、けっして到達できないものと認められてきたのです。この理不尽な態度が放棄されたとき、当然ですが、過激な反作用がおこりました。ギリシア美術は、神の啓示ではなく、途方もない虚偽となったのです。どちらの見方が有害だったかは、ちよつといいかねます。むしろ、この二つの見方は深く結びついていて、作品そのものを鑑賞したければ、この二つの見方からきつぱりと離れなくてはなりません。この点で批評家ロジャー・フライは良い例です。フライは、美的印象に対して非常に鋭敏で、多様な美を受けいれることができる人物です。たとえばインド美術のように、基本的にフライの氣質に合わない美術でも、努力して没入し、インド美術が真になしとげたことを理解し、語ることができました。それがギリシア美術に関しては、彼は盲目的に尊敬するように教育されたことが災いしました。フライは背教者の悪意で、ギリシア美術を語るのです。フライの発言は、美術の価値について理解する手がかりというより、批評の心理学として面白いかもしれません。さいわい、この反応はすでにある期間続いていますので、もともと古代ギリシアへの盲目的な態度に反発して起こった反応にも、やはり理不尽な面ができました。

そして、ふたたび新鮮な感覚で、作品そのものが見やすく  
なつたのです。

ギリシア美術への攻撃は、「ギリシアの美の崇拜」と特別  
にからみあつています。攻撃者は「美」にはさまざまな意  
味があると言います。そして、「美」とは不明確な言葉で、  
さまざまな意味のなかで一番ぴんとくるのが「性的な魅力  
がある」といいます。そして、このような言葉を「美的  
な好みしさ」の意味で使うことは、思考が混乱している  
結果だし、さらに混乱を深めることになるということです。  
古代ギリシア人は救いがたいほど、この混乱に陥り、その  
結果、唯一の芸術的野心は、完璧に美しい、または理想化  
され人体のイメージをつくりだすことになつたというので  
す。たとえば、批評家ハーバート・リードはその著『芸術  
の意味』で、「美」を美的基準とする概念を攻撃したあとで、  
次のようなことばでギリシア美術を片付けています。「古典  
美術の典型は、ベルヴェデーレのアポロか、またはミロの  
ヴィーナスであり、完全にかたちづくられ、完全に均斉の  
とれた、崇高で、静謐な、人間の完全なあるいは理想的な  
典型であつて、一言でいえばそれは美しいのである。」〔滝  
口修造訳〕

ハーバート・リードは、ギリシア美術が悪だとはつきり  
言っているわけではありません。しかし、ロジャー・フラ

イはリードとよく似た考えを、明らかに攻撃へとつなげて  
います。フライはギリシア人の理想化の習慣を非難し、理  
想とはじつは平均的なものと同義で、この平均的なもの  
は、特徴がなく、鈍さと結びついていると言います。それ  
は多くのギリシア彫刻の鈍さや没個性を説明するというの  
です。

このようにみてくると、これらの非難をまったく的外れ  
とはいわないものの、混乱しているのは古代ギリシア人で  
なく、これらの批評家の方なのは明らかでしょう。まず、  
「美」の語からはじめると、この語にさまざまな意味があ  
ることは真実です。しかし、どんな英単語にも複数の意味  
があるのではないのでしょうか。作家ヴァージニア・ウルフ  
が言つたように、この複数の意味合ひは、豊さの源泉であ  
り、弱さの源泉とはいえません。そして、「美しい」という  
語を人物にあてはめたとき、「性的な魅力がある」とこと同  
じ意味にはならないのです。「美」と「セックス・アピー  
ル」がときには一致することもあります。が、美術評論家の  
多くはそれを誤解しているようです。人間や自然の風景の  
「美」と、美術作品をみて感じる美的歓びとは、質的に近  
いもので、美術作品にこの語を使うことは、多様な意味あ  
いからしても、まっとうで有益なことに私には思えます。  
しかし、人物像の自然主義的な表現に関心をもつ芸術家

はだれでも、古代ギリシア人もそうでしたが、本来の目的の、美しい作品の創造と、美しい肉体の精密な模倣とを、混同する恐れがあります。ギリシア美術史では、クラシック後期にあたる紀元前四世紀にこの傾向が強く現れました。ハーバート・リードが触れた二つの彫像は、紀元前四世紀の古典の伝統に属してはいませんが、「ミロのヴィーナス」はヘレニズム時代の翻案ですし、「ベルヴェデーレのアポロ」の方はローマ時代の模刻像です。リードがくだした評価は完全に的外れというわけではありませんが、この二つの彫刻でギリシア美術全体を語るのは無理というもので、作品の選択に問題があります。

ギリシア美術には、あらゆるギリシア文化と同じように人間主義的（ヒューマニスティック）な傾向があります。あとで触れるつもりですが、ギリシアの人間主義（ヒューマニズム）によって達成された思考の解放は、ギリシア美術には有益ではなかったのです。しかし、解放にむけての試行錯誤は、美術の分野でも他の分野でも、まったく別の結果をもたらしました。「ベルヴェデーレのアポロ」はせいぜい床屋のかつら台の理想像といったところですが、初期のギリシアの神々はまったく違います。神々は人間の形で知覚されていましたが、その神性は、まったく別の人間性（ヒューマニティー）に属していたのです。不老不死の神

にとって人間は、自由奔放な少年にとつてのハエくらゐのとるに足りない存在でした。紀元前五世紀になっても、まだこの性質は彫像にあらわれていました。オリュンピアのゼウス神殿破風のアポロ像を例にとつてみましょう〔図2〕。アポロ像はすばぬけて大きいこと以外、すぐ横で女たちを連れ去ろうとするケンタウロス（半人半馬）と格闘中の、若いギリシア人と特に違いはありません。アポロ神もギリシア人も、当時の彫刻表現の慣習にしたがつて運動選手風の青年であらわされています。しかし、アポロ神とギリシア人の違いは、ギリシア人とケンタウロスとの違いと同様はつきりしています。半人半獣のケンタウロスは、文明化



図2 オリュンピア ゼウス神殿西破風中央部  
アポロ像 部分

された人間にたいする野蠻の象徴で、古典古代全体をとおしてギリシアの芸術家に愛されてきました。ギリシア美術はたしかに人間主義的ですが、「ベルヴェデーレのアポロ」と「ミロのヴィーナス」だけですませられるようなものではないのです。

ロジャー・フライは、ギリシア美術が達成したことを、リードより幅広く観察した結果、ギリシア美術を攻撃するので、多少は論理的な手順を踏んでいるといえるでしょう。フライはオリュンピアの彫刻群について「これらの像は、製陶用の練り土からできた、型ぬきした代物だ。」といいます。フライはこの彫刻群をルネッサンスの画家ピエロ・デラ・フランチェスカと比較して、それ自体は非常に光栄なことですが、つぎのように警告しています。「ピエロの人物像は、深みある個性を感じさせる。かれらは内的生命の緊張感にみちている。しかし、オリュンピアの彫像にはそれがまったく感じられないのだ」。私は、このような判断にたいして、はじめのうちは反動的な偏見で、盲目的な考えにとらわれた人物が下したものとしか思いませんでした。しかし考えていくうちに、また別の説明のしかたもできるとおもいはじめました。オリュンピアの運動選手風の肉体、格闘する四肢など緊張感みなぎる彫刻群は、ある意味では抑制のきいた、調和ある装飾〔訳註・ここで装飾の語は、

パターン化された形体というような意味あいが使われている〕になっているのです。この装飾的な調和の感じこそ、ここで格闘の感覚を極度に高めてもいます。このような二重構造にこそ、私は美を、または美的な効果を見ています。いっぽうフライは、生きとし生けるものに、パターン表現や様式化された装飾を加えることに恐怖を感じ、自身の特殊な性格からも、ギリシア美術にたいして無感覚になっていたようです。反動的な偏見というよりも、彼の特異な性格ゆえの価値評価といえましょう。ギリシア人はじつに装飾的な様式化の才に恵まれ、その傾向はアルカイック期に強く、オリュンピアの彫刻が作られた初期クラシックの時代にもこの傾向は続いていました。

個人的な見方は、どんなに努力しても、ひとの価値判断にはいつてきます。たとえばわたし自身、レンブラントは濁った色ばかり使う、自意識過剰で、感情的で、退屈な画家と感じています。ですが、このような見方はまず支持されませんし、自分では何か個人的な奇癖が、偉大な画家とのつながりを阻んでいるのだと、考えるようにしています。ロジャー・フライが、オリュンピアの彫刻群に「内的生命の緊張」が欠如すると感じた点は、レンブラントに対する私の問題と似たようなものと思います。フライの意見にはまったく同意はできませんが、考え方としては理解しや

すい点だと思えます。たしかにオリュンピアの彫刻群は、顔の表情に乏しいといえます——彫像のほとんどは、特定の感情を表してはいないのです。神も、男も女も、古典的な落ち着いた雰囲気をもっています。まっすぐの眉、額と鼻のまっすぐの線、完全な歯並び、卵型のあごの線など、なにか仮面のような感じさえるのです。しかし、全体を見渡したとき、もがく女性の怒りと恐怖や、それを救おうとする若者の情熱的な怒り、そして神の超越的な雰囲気などが目にとびこんできます。これは深読みではなく、芸術家が意図的に表現したもので、芸術家が用いた仮面的な表現は、生命力をもっています。

これとの関連で、ギリシアの演劇は仮面をつけて演じられたことも忘れてはならないでしょう。シェイクスピア劇がひどく知的に演じられた例は、皆さんもご存じでしょう——台詞をしやべるときにその直接の意味をとくに強調したり、俳優の動作も舞台背景も同じような意図で組み立てることが多いのです。ほかに、シェイクスピアが詩のかたちで表現した言葉も知られていますが、そこでは言葉や行為が最小限に抑制されています。私には、抑制された詩の言葉のほうが、舞台の台詞より、登場人物の性格や感情が直接に強い衝撃で追ってくるように感じられます。おそらくシェイクスピア劇は、仮面劇として演ずるには、自然主

義的すぎるのです。しかしギリシア劇は、日常的な現実からは一步距離をおいています。様式化された仮面こそが、登場人物の性格や台詞にこめられた感情を引き受けていることは疑う余地がありません。古典の彫像にみられる様式化された一面も、同じような現象と私は考えています。

このような様式化された美をうみだすバランス、つまり装飾的な形式に抑制された生命感、その性質上、発展途上の美術の、ある段階だけに現れるようです。ギリシア美術では、ちょうどオリュンピアの彫刻が作られた初期クラシック期の特別のしるしで、アルカイック美術の最終段階の特徴でもあります。アルカイック美術の初期、よい作品には生命感が力強く存在していますが、よい作品とは、装飾的な形式から生命感が強調されたもので、自然主義的な表現によるわけではないのです。アルカイック期のあまり出来のよくない作品は、装飾文様の枠だけがあって、生命感を伝える強さに欠けるものです。のちの古典期の作品で、よくない作品といえば、彫刻家が美しいと感じた人体の模倣に近づきすぎていることです。様式化された要素が、ごく陳腐な理想化の表現になりさがり、このことがギリシア美術全体に悪いイメージを与えているのです。

ギリシア美術にみられる、この変化は、ギリシア文化の全体的な発展の一部分です。劇作家アイスキュロスは、ア

ルカイックからクラシック美術への変化の時代を生き抜いた人物ですが、次のような話をのこしています。新しい時代の彫像はすばらしいが、以前の彫像には神々しさがあつた、ということです。同じことが、アイスキュロスの悲劇作品に登場する人物と、つぎの時代のエウリピデスの悲劇の登場人物とのちがいでもあります。美的観点からすると、この変化がもたらしたものは嘆かわしいと感じるのですが、ギリシア文化全体からみると、後悔の言葉をひっこめる気にもなりません。それは私が述べようとしている、もう一点にもつながってきます。私たちにとってギリシア美術の重要性とは、純粹に審美的な偉業ではなく（もちろん、偉大なものを達成したのは確かですが）、それよりもギリシア文化に果たした普遍的な役割の方なのです。

アルカイック期のギリシアを取りまいていた文明に、エジプトやアッシリアや、のちにはペルシアなどがあります。これらの文明は、それ以前の文化である、小アジア半島のヒッタイト文明や、ギリシアのクレタ、ミケナイ文化などとと同じく、非常に魅力的ですが、なにか異質なものといたして感じる魅惑なのです。しかし、ギリシア人となると、突然、自分の世界に引き戻されるような感じをうけます。私達のおかれた状況が似ているというのではなく、古代ギリシア人が私達と同じような考え方をしているからです。む

しろ、古代ギリシア人が考えていたように、私達が考えるからなのです。私達の思考方法は古代ギリシア人に負うところが多いのです。ですが、私達の文化全体がギリシア人の文化を基礎にしていると云うつもりは、さらさらありません。私達は、多くを古代ローマに負い、また非常に多くをキリスト教を通して古代ユダヤに負っていますし、またケルト人やゲルマン人の祖先にも多くを負っているのです。しかし、私達の生活の主流は、古代ギリシア人から来ています。なぜなら、私達は思考方法や、精神のあり方などをギリシア人から学んだからです。古代ギリシア人は、精神を知的な手段として使い、初めて「思考」した民族なのです。そこに、ヨーロッパの思考方法の源があるのです。

この思考方法の芽生えは、ギリシア文化の最初期にみつかります。それ以前の文明や文化で、近代的な意味での真の文学は存在しません。古代人の書き残したものは、宗教的だったり、呪術的だったり、または政治的なプロパガンダとむすびついています。民話はあつたはずですし、古代ギリシアにもありました。ギリシアの叙事詩はまったく別物です。ホメロスの叙事詩は物語です。功利的な目的なしで語られたもので、一定の形式にしたがって作られたものです。人間について——人間の性格について、行為について、その動機について語ったものです。これが文学な

のです。ギリシア美術はまだ初期の段階では、ヒューマニスティックな傾向をみせてはいません。この時期出土しているのは陶器が主なもので、完全に様式化された装飾、つまり大部分は幾何学的な装飾で被われています。文様以外のものがなにか描きいられるときにも、装飾的なシンボルへと変わり、そこに生命を感じさせるようなものはなかったのです。

ギリシア美術は、オリエント地方の美術に接触したとき、最初の変化をみせました。幾何学文様は放棄されて、植物や動物や人間のモチーフが美術上に登場しました。はじめのうちは装飾的ですが、すこしずつ人間らしくなってきました。エジプト美術やアッシリア美術では宗教的、政治的な目的にあわせて、具象的で説明的な表現がとられました。が、古代ギリシアでは文学的な物語のために、それらの表現がもちいられたのです。

ギリシア人はよく、ほかの文化からアイデアを借りて、自分たちのヒューマニスティックな思考方法へと転用しています。商才に長けたフェニキア人は、商業に役立つ手段としてアルファベットを開発しました。ギリシア人はそれととりいれて文学を記録しました。このようにして、紀元前七、六世紀には叙情詩人が、個人的で私的な世界をうたう詩をつくりはじめました。そこから、ヨーロッパ文学の

非常に大きな流れが湧き出したのです。古代エジプト人は応用数学の分野をかなり高度な段階まで発展させましたが、古代ギリシア人は、これを人間精神の栄光ともいえる、純粹数学へと進めたのです。紀元前七世紀後半、ギリシア人はエジプト人から大型彫刻の製作を学びました。伝統的なエジプト男性像の、立ち姿で片足を前に出し、腕を両脇におろすポーズを学び、百年以上も変更せずに作り続けました。しかし前六世紀になると、ギリシア人の思考はあらゆる方向へむかい、美術家は情熱と好奇心をもつて、人体の構造を追求しはじめました。ここで、自然主義的な人体構造は、装飾的な様式化を好む性向から、つねにパターン化して表現されました。それと同時に、素描や浮き彫り彫刻も、もともととは物語と装飾を組み合わせるための手段でしたが、しだいに複雑なポーズや動きや群像の表現に挑戦する、栄えある舞台となったのです。このように複雑な表現ができるようになると、古くからの装飾的な構図の枠内で制作を続けるのは不可能で、芸術家は装飾的な形式を放棄することになりました。

アルカイック美術からクラシック美術への変化は、ギリシア軍がペルシアの侵入を最終的にくいとめた頃におこりました。これが、自由と人間主義的な思考の、最初の開花です。最初の段階の、パルテノン彫刻とその少しあとまで

は、裝飾的形式の抑制が根強くありましたが、新しい人間主義的な解放を妨げはしませんでした。たしかに古典期の芸術は驚異的なことを達成したのです。しかし、それを維持することはできませんでした。紀元前四世紀のプラトンは、芸術が自然の単なる模倣になりさがっていると、非難の言葉を発しています。プラトンの時代の芸術には、なるほど、この酷評に価する作品が多く生まれていました。ギリシア美術がこのように好ましくない方向へ向かったのは、意外なことではありません。古代ギリシア人の思考は自由を達成しましたが、この自由を使いこなすのは、それほど単純にはいきませんし、とくに芸術の分野では困難なのです。ギリシア人が「自由な芸術」(τὸ ἐλεύθερον τέχνην)を試みた最初の民族です。かれらが人間主義に片寄りすぎた、自由な芸術の危険を意識するのはまず無理な話でした。それはともかく、古代ギリシア人は、自然主義表現の高度な能力を育てながら、美しい人体の(審美的に快い)描写と、人間の理想化された模倣像、の両者を混同するにいたつたのです。さいわい紀元前四世紀が、ギリシア美術の終焉ではありません。クラシック美術からヘレニズム美術への変化は、アルカイックからクラシックのときほど明確ではありませんし、慎重な変化でもありませんが、これは現実的な変化でした。前四世紀の伝統をひきずる芸術家もいましたが、

多くの芸術家は前四世紀の芸術は過去のもので、または過去のものとなるべきだと感じていました。新しい信念のもと、多くの動きがうまれました。ですからヘレニズム時代は、アルカイック期やクラシック期の美術にくらべると、安定した発展はみられません。しかし、とても興味深い時代で、偉大な作品がうまれた時代です。「ミロのヴィーナス」は前四世紀をひきずった水増し作品で、たいしたことはありません。しかし、「サモトラケのニケ」は、悲劇作家アイスキュロスなら、きつと神性をもつものと認めたでしょうし、ベルガモンの「瀕死のガリア人」は、前四世紀が達成できなかった、真にヒューマニスティックな作品例です。

ヘレニズム美術は、技巧的な名人芸と、新たな様式の展開から、息つく間もないせわしさの果てに、一種のフォルマリズム「訳註・作品の色や線、量感など形式面の特徴を重視する様式」に立ち帰る可能性もありました。しかし、ヘレニズム世界はローマ帝国に吸収され、独自の発展を完遂する機会は失われました。古代ローマ人は、ギリシアのものの方にごく自然に順応したようです。ギリシア人的思考は、ローマの文学に沁みわたり、帝国の文化を支えるものとなりましたが、美術にたいしては少し状況が違います。古代ローマ人はまず、ギリシアの古典期の芸術に非常

に感銘をうけていました。ローマ社会ならではの、肖像画と政治上のプロパガンダを目的とした芸術も必要とされましたが、それに加えて、多くの芸術家が紀元前五世紀、四世紀の巨匠の作品を模刻するために動員されたのです。要望にこたえるためとはいえ、ローマの芸術家は続く数百年間のエネルギーを浪費することになりました。

新しいフォルマリズムが、ついにローマ帝国の東半分で浮上したことも、偶然ではないでしょう。しかし、ビザンティンの形式主義は、基本的にオリエントの秘儀宗教の教義にしばりつけられ、古代ギリシアのヒューマニズムとは明らかに対立します。キリスト教も、一定の裁定を疑いをさしはさまず受け入れることを要求し、これは他の宗教にもみられる要求ですが、人間主義的な姿勢とは基本的になじまないものです。人間主義的な姿勢とは、すべてを疑う権利をもっていることから始まるのです。しかし、ひとたび、ある概念が意識的に表明されると、ギリシア人がそうしたように、人の心の奥に深くひびき、命をかけてそれを態度であらわそうとしたのです。最終的には、どんな信条にも、ある程度の妥協をしいることになり、中世以前、西側の教会は、アリストテレスの哲学をとり、裁断し、つなぎあわせて、また別の形で身につけていましたが、明らかに古い衣装でした。

そして、ルネッサンスの時代がやってきます。新しい人文主義者は、情熱的に古代著作家に立ち向かいました。古代にすでに問題となっていた人間主義的な事柄への答えを見いだそうとして文献に取り組んだのです。多くの問題は過去に取り上げられ、考察されながら、忘れられていました。それ以上に、人文主義者は多くの問題に疑問をもつことで、自らを正当化し、自らを完全なものにしようとしたのです。芸術家たちも同じような姿勢で古代美術に立ちむかいました。つまり、古代美術を直接のモデルにするのではなく、束縛のない自由のなかで芸術がどのように花開くのか、その実例をみていたのです。ルネサンス人が目にした作品の大部分は、クラシックやヘレニズム時代のギリシア彫刻をローマ帝政期に模刻したものです。現代のわたしたちのまわりには数多くのギリシア美術の原作がありますので、模刻像は評判がよくありませんが、ルネサンス人には、古代美術ならば模刻像でも、窓を大きく開く役目をはしたのです。それは私達がギリシア彫刻の真作から想像できることをはるかに越えていました。ミケランジェロのシステイナ天井画の آدم像をみると、ミケランジェロが古代彫像を眼前にしたはずはないのですが、バルテノン神殿の河神イリッソス像やテセウス像「現在ではディオニッソス像とされる」との類似に驚かされます。おなじように、イタ

リア中世の詩人ダンテは、ラテン文学に投影されたかたちでしか、ギリシア文学に触れなかったはずですが、ダンテの師ヴェルギリウスよりもホメロスに近いのです。ダンテがラテン文学を通して、ギリシア文学のなしとげたことを把握する、その力に驚かされます。もちろん、私達もこれらの模刻像を無視していいはずがありません。多くは劣悪ですが、なかには非常に美しいものもあります。また、原作が青銅製のものは大部分、溶解され、現存しませんので、大理石の模刻像のおかげで、彫刻家ミュロンやポリュクレイトスの作風を現実知り得るのです。ミュロンの精巧な女神アテナ像も、模刻像として存在し、先の評論家フライまで感動させたのです。

古典古代の概念は、ルネサンス時代には自由をしめす松明でしたが、しだいに厳格な教育システムの象徴へと変わってゆきます。キリスト教の概念は、アリストテレスの結論をみずから精神的に継承するものとして、人文主義と妥協する路線をうまくとっていきました。しかし古典学の分野では話は別でした。それまで一般人は古典を思考方法の案内役ととらえていましたが、案内役が手本へと変わったのです。その結果、自然科学も文学も、美術も、この暴君「古典」にたいして、それぞれの時と場所にに応じて、反乱をおこさないわけにはいかなかったのです。ギリシア的

思考の精神は脈々と生きていましたが、問題は「古典」にあるのでなく、それを受け取る各時代の人間にあることを、反乱する側は当然のことながら自覚していませんでした。これはけっして珍しいことではありません。

美術の分野では、十八世紀後半から十九世紀初頭にかけての、ギリシアのトルコからの独立以来、ギリシア美術の質の高い真作が少しずつ世に知られるようになりました。しかし、それまでギリシア芸術として称賛されてきたローマの模刻像の貧しさが実感されるどころか、かえって權威を増したような状態でした。一八二八年、作家スタンダールは、

「ギリシアの彫刻家は、この聖女テレサの顔に匹敵するものを何か作り出しただろうか。ベルニーニは、この彫像のなかに、若いスペイン女性のこのうえなく情熱的な手紙を翻訳することができた。河神イリッソス像や、アポロ像を彫ったギリシアの彫刻家は、こう言つてよければ、もつと上手に作った。かれらは「剛毅」とか「正義」の莊重な表現を僕たちにもたらしした。しかし、そこから聖女テレサまではほど遠い。」

#### 「スタンダール『ローマ散歩』一八二九刊」

この文章には二重の面白さがあります。いささか柔軟性に欠けるスタンダールが、古代美術より近代美術に魅かれ

ることを弁明しようとしていること、また、もう一点は、バルテノン神殿の河神イリツソス像と「ベルヴェデーレのアポロ像」をとくに区別していないことです。

このような態度への反発として、美術評論家ロジャー・フライなど、ギリシア美術に対する敵愾心があるわけです。教養ある思索家たちのあいだにひろまっている、ギリシア的思考への無関心にたいしては、単に反発する以上にもっと深く考える必要があるとおもいます。英国の功利主義者ジェレミー・ベンサムが云うこととは逆に、学問の実用性などより、もっと深く考えることが必要なのです。このように云ったことによくあらわれているとおもいます。オーデンは、私達の信仰や政治的立場や社会的立場が何であれ、心のなかで、

「ルネッサンス人によつて始められた、あらゆる特別の仕事が、今やり遂げられてしまった」

と、皆信じているといえますし、また、新しい靈感の源が必要だと考えるのですが、その感覚にもよくあらわれています。これを言葉にするのは少しためらいました。私はルネッサンス人の人生にたいする考え方が好ましいとおもいますし、それが今後も続くことを願っています。しかし、これらは、つぎつぎにおこつた社会革命に深く修正されてい

ます。そして現在、身辺にあふれる、新しい価値観のようなものは、とくに私には虫の好かない代物です。しかし、私達が今、落着きのない無人地帯、いいかえると新しい時代のとば口に立っているという感覚は否定できません。これが、古代ギリシアを振り返るおおきな理由ではないかとおもいます。新しい時代は暗黒時代かもしれませんが、思考の自由とは、抑圧の別名かもしれません。しかし、あらゆる文明のうちで、何か生き残るものがあるとしたら、それは「思想」だとおもいます。遅かれ早かれ、思想は再び盛んになり、頑強に存続するとおもいます。これからやってくる時代が新しくとなかろうと、暗黒時代であつてはならず、それを阻むためにも、古代ギリシアを光源とする知を活性化し、強化すべきでないでしょうか。

ひとつ気になることがあります。このような仕事のために私が責任ある立場にいるということです。私は今の立場を、先輩から受けついだポストと考えるようにしています。最初にこのポストについたのが、大英博物館のチャールズ・ニュートンです。大英博物館で私はこのポストの前任者ベルナル・アシモールのもと、仕事をするという素晴らしい幸運に見舞われました。つまり、すくなくとも私は、さいさきよく、良き伝統のもと仕事を始めることができるのではないかと考えています。

(終)