

ギリシア美術とプラトン(2)

中山典夫

目次(仮)

- 序 美の力〔『藝叢』第五号(一九八七年) 所載〕
- 一 フェイディアスとプラトン
〔『藝叢』第五号(一九八七年) 所載〕
- 二 ポリュクレイトスとプラトン
〔『藝叢』第六号(一九八八年) 所載〕
- 三 アルカイック美術とプラトン
プラトンと同時代の美術とプラトン
- 四 プラトン以後の美術とプラトン
- 結

二 ポリュクレイトスとプラトン

美術の真の理解者。プラトンにとって、ポリュクレイトスは、フェイディアスと並び称すべき美術界を代表する巨匠であった。彼の最

も初期の対話篇の一つである『プロタゴラス』の中でプラトンは、アスクレピオスの後裔を名のるヒポクラテスを人間の身体にかかわる医者¹の代表とし、ポリュクレイトスとフェイディアスを神々の身体(像)にかかわる²奉納像作家(*ἀγάλματα*)の代表として挙げている(310)。フェイディアスとポリュクレイトスに対するプラトンのこのような評価は、弟子のアリストテレスに受け継がれ(『ニコマコス倫理学』VI, 2)、以後古代の文筆家たちは、両者をおたかも楕頭に光るゼウスの双子カストルとポリュデウケスのごとく並び称することを常套とした(たとえば、ストラボン VIII, p. 372; キケロ *Orator ad M. Brutum* 2, 5; フリニウス『博物誌』XXXIV, 55; プルタルコス『ペリクレス伝』2など)。

まさにアテナイ出身のフェイディアスとアルゴス出身のポリュクレイトスは、紀元前五世紀後半、ギリシア盛期クラシック美術の双壁であった。ポリュクレイトスは、ときには同時代の人々にフェイディアス以上に評価されていた。クセノフォンによると、ソクラテ

スの対話者の一人は、彫刻家 (ἀγαπακταύρος) のなかで最も感服に値するもの (σοφία) としてポリュクレイトスの名を挙げてゐる (『メモラビリア』I, 4)。またプリニウスは、当時の著名な彫刻家がエフェソスの女神アルテミスの聖域に奉納すべきアマゾネスの像を競作した際、ポリュクレイトスの作品はフェイディアスのそれをも凌駕し、彼が優勝者に選ばれたと伝えている (『博物誌』XXXIV, 53)。

プラトンは、ポリュクレイトスの息子たちがペリクレスの息子たちと同じ年頃であったとしてゐる (『プロタゴラス』328C)。ポリュクレイトスの生年は伝えられてゐないが、ペリクレス (紀元前四六〇年と紀元前四五二年のオリュンピック競技での優勝者の像を制作したことが知られている (オリュンピア出土の銘文断片およびパウサニアス VI, 4, II その他))。従つて、遅くとも紀元前五世紀の中頃には、すでにひとりだちした彫刻家として活躍してゐたと思われる。プリニウスは、ポリュクレイナスの最盛期 (アクメ) を第九〇回オリュンピアード (紀元前四二〇—四一七年) としてゐる (『博物誌』XXXIV, 49)。しかし、このプリニウスがさうアクメ一年代は、ポリュクレイトスがアルゴスのヘーラーの神殿のために制作した女神の黄金象牙像の制作年代によるものである。古代世界に於いてその豪華さと大きさでもって名声を馳せていたこのヘーラーの黄金象牙像は、紀元前四二三年より後につくられたことが知られており、おそらくそれは、彼の晩年の作であつたと思われる。ポリュクレイトスは、紀元前四一〇年頃にその制作活動を終えたと推

測される。

前述のオリュンピック競技優勝者像やヘーラーの黄金象牙像以外に、古代の文献は、ポリュクレイトスの手になるものとして二〇点を超える作品の名を伝えている。しかしプロンズの鑄造を専門としたこの彫刻家の作品は、その素材の貴重さゆゑに後の時代に鑄潰され、今日にそれらの原作は一つものこされてゐない。

△ドリュフォロス▽

プリニウスは、『博物誌』の第三四卷五五節から五六節にかけてプロンズ像作家ポリュクレイトスの作品とその作風について述べてゐる。その際彼は、この彫刻家の作品の一つとして△ドリュフォロス▽と呼ばれてゐる『美しい若者 (viriliter puerum)』の像を挙げている。この像は古代世界にあつては広く知られてゐたとみえ、すでにキケロは、彫刻家というものの仕事について語る時、オリュンピアのゼウス像と共にこの△ドリュフォロス▽を、その作者の名も挙げることなくギリシア彫刻の周知の傑作として例示してゐる (Orator ad M. Brutum 2, 5)。そして一世紀の偉大な修辭学者クウインティリアヌスは、彼もまたポリュクレイトスの名を挙げることなく、次のように述べてゐる。「技に卓越した彫刻家あるいは画家は、最も美しい人体を形つくりあるいは描こうとするとき、その作品のために、あるポゴアスとかメガビュノスをモデルにするといった過ちを犯してはならない。彼らが手本とすべきは、ただ△ドリュフォロス▽である。それは、戦士を表すにも格闘選手を表す

にも適してゐる」(Instituto Oratoria V, 12, 21)。このように古代の知識人の間で広く知られていた彫刻作品《ドリュフォロス》を、ポリュクレイトスのブロンズによる原作はともかくとして、ローマ時代の模刻のなかに見つけ出そうとすることは、近代のフマニストの最大の関心事の一つであり、その努力は早くから行なわれてきた。

十八世紀の末、ボンベイの発掘はまだ宝捜しの時代であった。フランス革命に端を発したヨーロッパの混乱はこの地にも波及したが、そのなかにあっても、めぼしい出土品を求めての発掘作業は続けられていた。その頃からの記録は乏しいが、そのなかに一七九七年四月十三日、古代の体育場（パライストラ）の回廊跡から

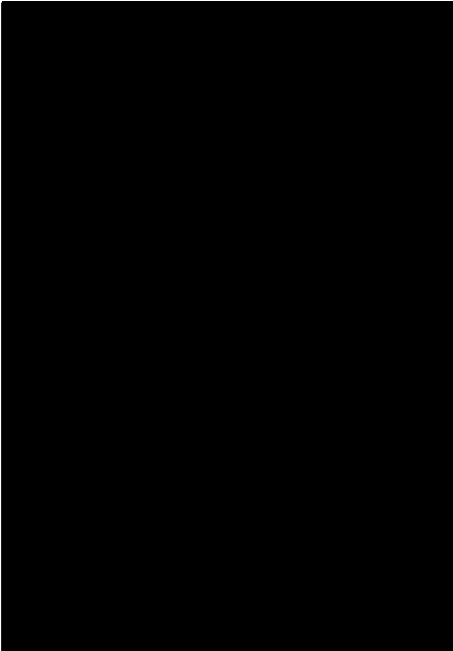


図1 ボンベイ出土の《ドリュフォロス》

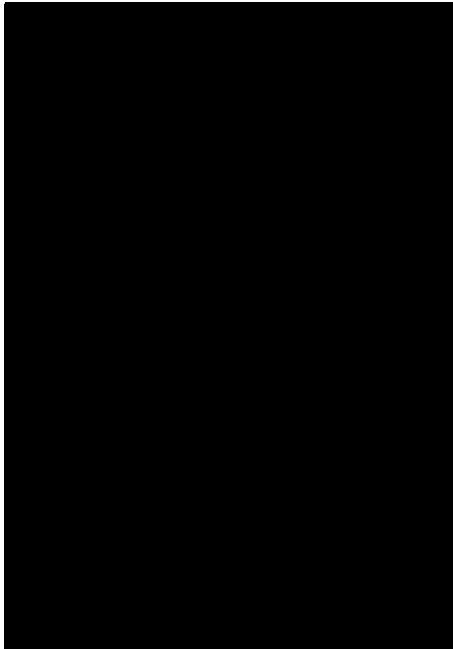


図3 《プルタレスのトルソ》

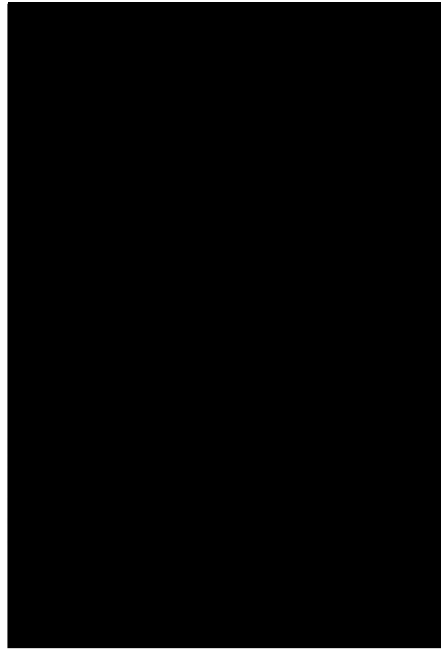


図2 アポロニオス作の銘をもつ胸像

大理石でつくられた一体の男性像の断片が発見されたことが記されている。また同年八月三一日には、この大理石像がその後に見えられたのである他の断片と共に、ナポリに設けられていた美術館に移されたことも記録されている。そしてその像は、一八〇九年から一八一七年の間に彫刻家アンジェロ・ソラリによって、微細な破片も用いて入念に修理復原された(図1)。

一八六三年ドイツの若い考古学者K・フリーデリクスは、ポンペイのパライストラ出土の男性像を、ポリュクレイトスの Δ ドリユフォロス ∇ の大理石による模刻とみなす論文を発表した。この大胆な推論は、当初はほとんど顧みられなかったが、やがて人々の賛同を得ていった。そして、同じ原作からのローマ時代の模刻像が次々と各地で確認されるようになった。なかでも、すでに一七五三年にヘルクラナムで発見されていたアポロニオス作の銘をもつブロンズ製の胸像は、同じ素材による原作の細部により忠実な模刻と考えられた(図2)。また、一八七三年にローマのパラティノの上で発見され、かつての所有者から Δ フルタレスのトルソ ∇ と呼ばれる大理石像断片は、ポンペイ出土の像以上に原作の端瑞しさを伝えるものと見なされた(図3)。一九三四年ミュンヘンの彫刻家G・レーメルは、これらの模刻像を基に、考古学者P・ヴォルテルスのアドヴァイスを得て、ブロンズによる原作像の復原を試みた(図4・5)。このようにして、今日わたしたちはポリュクレイトスの Δ ドリユフォロス ∇ の実際について多くを識ることができるようになったのである。

Δ ドリユフォロス ∇ (*Doryphoros*) とは、他の多くの例からも知ら

れるように、ヘレニズム時代のギリシア人が過去から伝わる彫像の名品を親しみをこめて呼んだ通称である。*Doryphoros* は、大きくて先の鋭く尖った穂と堅固な石突をもつ太くて長い、敵を突き刺すための戦士の武器のことであり、*Doryphoros* は、それを持つ人の意味である。このような「槍を持つ人」(*Doryphoros*) は、具体的にはヘレニズム時代の宮廷に仕える護衛兵を意味したが、もちろんポリュクレイトスの作品 Δ ドリユフォロス ∇ は、そのような奴隸兵士とは関係ない。オリュンピアに於ける体育競技の花形種目である五種競技 (*Pentathlon*) には、槍投げも含まれていた。しかし、それに使われた投擲用の槍は、*ankurion* と呼ばれ、細く短いものであった。従って、ポリュクレイトスの Δ ドリユフォロス ∇ は、オリュンピック競技の優勝者の像ではなかった。ポンペイ出土の大理石像にこの左手の握りも、明らかにこの青年が太い *Doryphoros* を持っていたことを示している。

プリニウスは、彼の『博物誌』第三十四巻の十八節で肖像彫刻のさまざまな種類について語り、そのなかで、各地の体育場には「槍を持つ裸の男性像」(*nudae tenentes hastam*) が若者たちの模範像として据えられていると述べている。そしてプリニウスは、この「槍を持つ裸の男性像」が「アキレウスの肖像」(*effigies Achilles*) と呼ばれていると述べている。このことは、プリニウスの時代、すなわちローマ時代には、各地の体育場に「槍を持つ裸の男性像」が据えられており、それらは、一つの槍を持つアキレウス像、すなわち Δ アキレウス・ドリユフォロス ∇ を原像としてつくられたものであったことを語っている。ナポリの Δ ドリユフォロス ∇ (図1) は、ポンペイの若者のための体育場(パライストラ)跡に

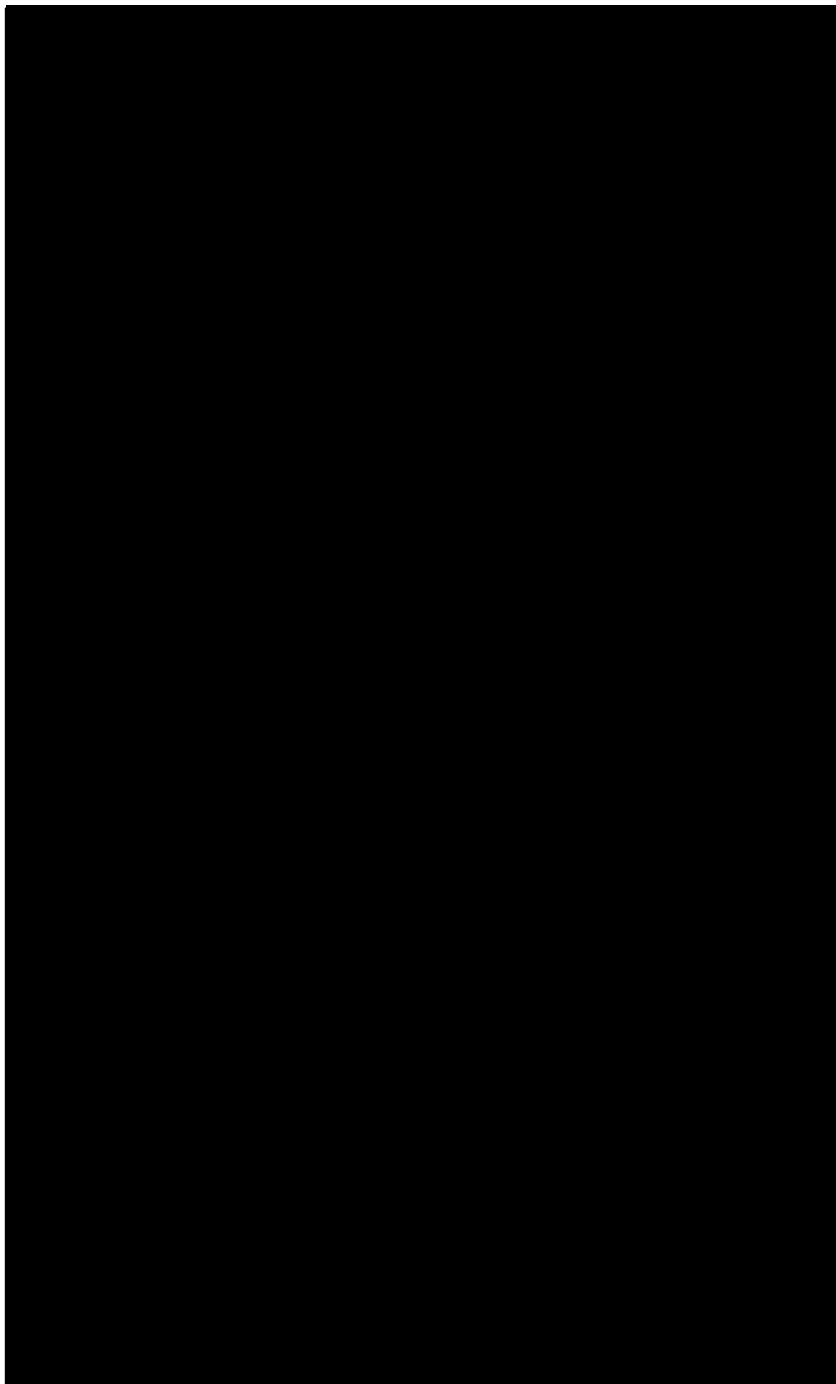


図4 <<ドリュエフロス>>復原像

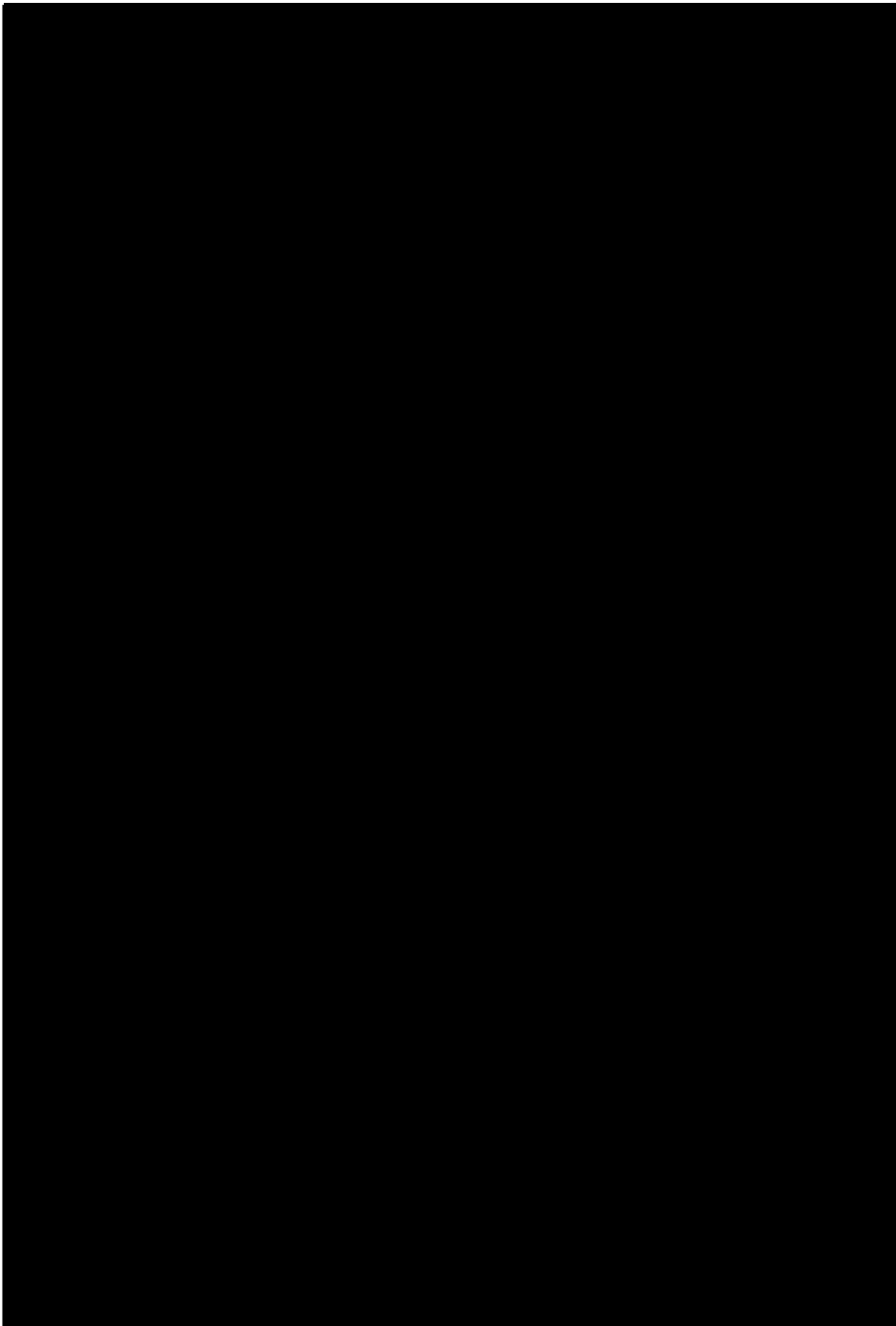


図5 《ドリュエフォロス》復原像

発見されている。また、古代世界のすべての若者の体育場というべきオリュンピアの聖域からも、同じ原像からのローマ時代の大理石模刻像の断片が出土している。これらのことから、ポリュクレイトスの原作は、英雄アキレウスを表していたものであったことがわかる。等身を超える作品の大きさ（ポンペイ出土の模刻像の高さ約二メートル）自体、すでに△ドリュフォロス▽が現世の人間ではなく、神あるいは英雄（半神）を表していたことを語っている。

△ドリュフォロス▽は、彫刻家ポリュクレイトスが制作した英雄アキレウスの像であった（図4・5参照）。それは、おそらくアテナイのパライストラに、体育に励む若者たちの模範として据えられたものであったろう。古代のギリシア人にとって体育、すなわち *ὑγιαστικὴ*（身体の鍛練）、*ἀθλοπαις*（競技の訓練）は、生きることそのものと深く結びついていた。彼らにとって体育は、生への賛歌、なによりも青春への賛歌であった。若いことは美しいことであり、それは、愛（エロス）を喚起する最も強い力であった。その若さの美しさは、「鬚が生えはじめる年頃に華と咲く」（『イリアス』XXIV, 348；『オデュッセイア』X, 279；プラトン『プロタゴラス』309B）のであった。そして、トロイアの戦陣にあってパトロクロスに愛された若く美しいアキレウスは、その青春に殉じた英雄であった。また、若さに輝く若者は、体育の競技に於いては勝つこと、第一人者になることを目指す剛者でもあった。アキレウスは、トロイアの戦いに参加したギリシアの英雄のなかの第一の剛者であり、彼が手に持つのは、彼以外の誰も扱ふことのできな5ペリオンの“とねりこ”（*melita*）でつくられた巨大な槍であった（『イリア

ス』XVI, 140-141）。

ポリュクレイトスの手になる英雄アキレウスの像は、まさに華と咲く若さに輝いていた。彼の剛さは、荒々しい野獣の強さによるものではなかった。その逞しい体軀は、体育によって均斉をもって鍛えぬかれたものであり、それは、もはやたんに活力をたくわえた肉体としての存在を超えて、精神的な領域へと高められていた。ギリシアの体育競技は、神々へ捧げられた儀式であった。若者たちは、神々の前で、神々への崇敬のために勝利をかけて戦ったのであり、その若さも剛さも神に属するものであった。ポリュクレイトス作のアキレウス像もまた、神の定めた夭折の運命を覚悟し、謙虚な目差しを遠く下方に向けていた。

『カノン』

古代の多くの文献は、彫刻家ポリュクレイトスに『カノン』と題する著書のあったことを伝えている。“カノン”（*kanon*）とは、「棒」を意味するセム語をギリシア人が借用した言葉で、彼らはそれを建築術や彫刻術に於ける「測量棒」「物差」の意味に用いた。そのような言葉を表題としたポリュクレイトスの著書自体は今日に伝えられていないが、それからの直接の引用と見なされる断片が、古代からのこの膨大な文献のなかに、これまで次の三箇所を確認されている。すなわち、（一）Philon Mechanicus, *Syntaxis*, IV, 1, p. 49, 20（一）Plutarchos, *Quaestiones Convivales*, II, 3, 2（三）Galenos, *de Placitis Hippocratis et Platonis*, 5^o 78^o。

これら僅かにのこる断片から彫刻家ポリュクレイトスは、その著書『カノン』のなかで人体像を制作するに際してのその遂行の手順を、他の美術家の“物差”、“規範”となるよう、実作者の立場から詳細に論じていたと推測される。

著書『カノン』の内容について確実なことは、少なくともそこでポリュクレイトスが、人体に関する彼のシュンメトリア理論を展開していたということである。このことについて最も多くの情報を伝えてくれるのは、上に挙げた(三)、すなわち古代最後の偉大な医者でありまた哲学者であったペルガモン出身のガレノスが、彼の『ヒッポクラテスとプラトンの学説について』と題する書物のなかでのこした次の一節である。

「すなわち彼(クリュシッポス)は、身体に於いて、健康は各成分(*συνέστα*)のシュンメトリアに基づき、美は各要素(*μέγετα*)のシュンメトリアに基づくことを明確に分けた。このことを彼は、すぐ上で私が引用した演説のなかで明白に述べていた。そこで彼は、肉体的な健康は温かさと冷たさ、乾きと湿り気のシュンメトリア、すなわち身体各成分のシュンメトリアであると語っている。それに対して美は、各成分のシュンメトリアの中にあるのではなく、ポリュクレイトスの『カノン』の中に書かれているように、各要素のシュンメトリア、すなわち一本の指(*δάκτυλος*)の他の一本の指に對する、すべての指の掌骨部(*μετακαρπός*)と手根骨部(*καρπός*)に對する、掌骨部と手根骨部を合せた部分の上脚部(*επιγυγιος*)に對する、上脚部の腕全体(*βραχίον*)に對する、すべての部分の全体に對するシュンメトリアのなかにある。」

ガレノスは紀元後二世紀の人であるが、彼がここに紹介しているクリュシッポスは、紀元前三世紀の後半に活躍したストア派の哲学者であった。クリュシッポスによると、人間の健康と美は全く異なるものであり、前者は身体の成分(*συνέστα*)のシュンメトリア、後者は身体の要素(*μέγετα*)のシュンメトリアから生まれるというのである。すなわち彼のいう健康とは、身体それぞれの成分、筋肉とか体液とかが、その温かさと冷たさ、乾きと湿り気について一方に偏ることなく、調和を保っていることである。シュンメトリア(*συνέστα*)という言葉には、広く“調和”の意味があり、それは、ほとんど“ハルモニア”(*ἁρμονία*)と同義語として使われてきた(たとえば、プラトンの『フィレポス』25E-26B、これについては後に触れる)。しかしシュンメトリアには、その語源である動詞の“*συνίσταμαι*”(共に測る)からも明らかなように、「教による割合、比例」の概念が含まれている。このことは、クリュシッポスが人体の美について語るとき、いっそう明確になる。彼は、人体の美は身体の要素、すなわち頭とか手足といった身体を構成する各部分のシュンメトリアから生まれるという。そしてこの身体を構成する要素のシュンメトリアは、より小さい部分のより大きな部分に對するシュンメトリア、すなわち指の手に對する、手の上脚部に對する、上脚部の腕全体に對する、部分の全体に對するシュンメトリアから成るという。このような具体的な計量値で表すことのできる形の上でのシュンメトリアは、当然数学的な比率、比例と関係してはたはずである。そして、人間の形の美しさを決定するシュンメトリア、すなわち造形芸術に於けるシュンメトリアについて具体的に論じていたのが、ポリュクレイトスの著書『カノン』であったので

ある。

紀元前一世紀後半の建築家ウィトルウィウスは、この造形芸術に於けるシュンメトリアについて、次のように定義している。

「シュンメトリアとは、作品自体の各構成要素が『適切に協調していること』(conueniens consensus)、すなわち、それぞれの部分、作品全体との関連に於いて、『あらかじめ定められた一つの部分に基づいて調和していること』(ratae partis responsus)である」(『建築書』I, 2, 4)。また彼は、別のところで次のように述べている。「神殿建築の構造は、建築家がその法則に細心の注意を払って従わなければならないシュンメトリアから成り立っている。このシュンメトリアは、ギリシア人が『アナロギア』(ἀναλογία)と呼んでいるプロポルチオ (Proportio) からつくり出される。プロポルチオとは、制作すべき作品全体の各部分に、また全体としての作品に、『あらかじめ定められた一つの部分が基本的尺度として妥当していること』(ratae partis commodatio)であり、このプロポルチオから『諸々のシュンメトリアの法則』(ratio symmetricarum)が生まれるのである」(『建築書』III, 1, 1)。

すなわち、ウィトルウィウスにとって、『造形芸術に於けるシュンメトリア』とは、制作すべき作品の一部をあらかじめ一つの単位として定め、それを基にした各部分相互の、あるいは部分の全体に対する、一種の数学的比例関係であるプロポルチオから生まれる「美的調和」のことである。そしてプロポルチオは、あらかじめ定められた一部分 (rata pars) が基本的尺度 (所謂 “modulus”) としてすべてに共通するのであるから、当然自然数の倍数あるいは分数で

表されるものである。事実ウィトルウィウスは、古代からのこの唯一の例として、理想的な人体の各部分の寸法を全高を一とする整数の分数で表している (『建築書』III, 1, 2)。

エウクリデス、すなわち紀元前四世紀の末から三世紀の初頭にかけてアレクサンドリアで活躍した数学者は、このプロポルチオ (ギリシア語ではアナロギア) について、さらに明確に定義をしていた。すなわち彼は、アナロギアを「少なくとも三つ以上の数値が、一定の比率 (λόγος、ラテン語では ratio) をもって秩序づけられること」と定義していたのである (Elementa V, def. 3, 6, 8 および VII, def. 21)。おそらくピュタゴラス以来のギリシア数学の伝統を受け継いでいたであろうエウクリデスのこの定義によると、シュンメトリアの基であるアナロギアは、等比数列の関係にあり、しかも少なくとも三つ以上の数値を比較する場合のみ、はじめて成り立つこととなる (このことについては、プラトン『ティマイオス』31C-32A 参照)。ポリュクレイトスが、その著書『カノン』のなかで述べていたシュンメトリア理論は、このようなギリシアの数学の伝統のなかでの比例論と、強い繋がりをもつものであつたと考えられる。

『カノン』と『ドリュフォロス』

ガレノスは、上に引用した叙述をさらに次のように続けている。「その著書に於いてポリュクレイトスは、人体のすべてのシュンメトリアを示し、さらに彼は、彼の理論を一つの作品でもって証明し

た。すなわち彼は、彼の理論の教条に従って一つの彫像を制作し、その像を著書と同じように「カノン」と呼んだ。」

ポリュクレイトスの一つの作品が、(少なくとも)造形作品を審美的、歴史的に鑑賞するようになったローマ時代には、「カノン」と呼ばれていたことは、古代からのこの他の多くの記録からも明らかである。プリニウスは、この彫刻家の作品を列挙するとき、「彼(ポリュクレイトス)は、逞しい若者の像(ドリュフォロス)をつくり、また、芸術家たちがカノンと呼び、彼らが、あたかも一つの掟に従うかのようにそれから彼らの芸術の基本型を引き出す一つの像をつくった。そして彼は、人間のなかの唯一の人として、一つの芸術作品でもって芸術そのものを表したといわれている」(ideam et doryphorum viriliter puerum fecit et quem canona artifices vocant linimenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere indicatur. 『博物誌』XXXIV, 55)。

しかし、今日の意味に於ける「芸術」あるいは「芸術家」は存在せず、造形芸術が宗教現象であった紀元前五世紀の彫刻家ポリュクレイトスが、ただ自らの理論を実証するために、すなわち審美的な目的だけから、一つの作品をつくったとは考えられない。すでに見たようにクウィンティリアヌスは、彫刻家や画家たちに、美しい人体を表そうとするならば生身の人間をモデルにするような過ちを犯すことなく、ただ(ドリュフォロス)を手本とせよと薦めていた。キケロも、紀元前四世紀の大彫家リュッッポスは(ドリュフォロス)を彼の師としたと述べている(Brutus 86, 296)。すなわち、(ドリュフォロス)こそ、後代の美術家たちが一つの掟のごとく規範とし

た作品であった。そして、この作品を人々は、「カノン」と呼んだのであろう。今日にのこるプリニウスの写本で、(ドリュフォロス)と作品「カノン」に関する叙述は、「...fecit et quem...」と、等位接続詞「et」で結ばれている(上の引用原文参照)。おそらくこの「et」は、中世の写本記者によって誤って挿入されたものである。

(ドリュフォロス)と「カノン」と呼ばれていた彫像が同一の作品であるならば、作品(ドリュフォロス)には、ポリュクレイトスが著書『カノン』のなかで展開したシュンメトリア理論が実現されていたはずである。

一八六三年にK・フリーデクスが、ポンペイ出土の大大理石像(図1)に(ドリュフォロス)の模刻を発見して以来、これまでに多くの研究者たちがこの像を細微にわたって計測し、そこに一つの秩序だった数的体系を見つけ出そうと試みてきた。人々はまず、ガレノスがシュンメトリアの最初の単位として挙げた身体の部分、すなわち指(dactylus)を、他の身体のあらゆる部分の寸法に共通する単位、すなわち「modulus」とし、それを基に身体各部の数的比例関係を組み立てようとした。そしてこの試みがうまくゆかないと、ある者は、パピュルスにのこるエジプト彫刻の人体比例論を参考にし、またある者は黄金比を用いて、この像に隠れているはずの数的比例関係を見つけ出そうとした。しかし、すべての努力はおもわしい成果をあげることができず、ポリュクレイトスのシュンメトリア理論は、「今日に於ける考古学の不思議の一つ」(R. Carpenter)ともいわれた。このような状況の中で一九五七年、アメリカの美術学校 Bryn

Mowr College で自ら彫刻を制作する R・トービン は、一つの興味深い論文を発表した (Richard Tobin, The Canon of Polykleitos, American Journal of Archaeologie, 79, 1975)。彼は、それまでの研究者がポリュクレイトスのシュンメトリア理論の基になつてゐたであろう数的比例関係を算術 (arithmetic) 的に求めようとしていたのに対し、それを当時のギリシア数学の伝統であつた幾何学 (geometrical) の考え方に従つて求めようとした。すなわち、数的関係を一次元的、すなわち線的ではなく、二次元的、すなわち面的に捉えようとしたのである。

トービンのこの論文は、決して十分に精密とはいえない小さな試論であるが、その内容は示唆に富むものと思われるので以下にその要旨を紹介し、その結果を今日に伝わる Δ ドリュフォロス ∇ の模刻および古代文献のなかの証言と比較することにする。

ポリュクレイトスは、 Δ ドリュフォロス ∇ の前提となるべき一つの人体像を想定し、それを完全な数的比例に従つて組み立てた。その彫刻家は、彼の自然観察に基づき人間という生命体が機能する上で重要な器官、すなわち、指、掌、手首、肘、肩峰 (acromium)、鎖骨、乳頭、腹 (abdomen)、鼠蹊部、膝などを、身体各部の寸法決定の基準点とした。この前提とされるべき仮の人体像の各部分の長さ (高さ) を決定する基本的単位 (modulus) としては、小指の第三指骨 (distal phalange) の長さが採用された。この基本単位を用いて幾何学的思考に基づき数列がつくられ、その数列にしたがつて身体の小きな部分からより大きな部分の寸法が、順次決められてきたのである。

小指の第三指骨の長さを "A" とし、この "A" を基にして小指の他の部分の長さ、すなわち第二指骨の長さ "B"、第一指骨の長さ "C" が、次のようにして決められる (図6および図8・a参照)。まず A の長さを一辺とする正方形を描き、その対角線の長さを B とする。続いて B を一辺とする正方形を描き、その対角線の長さを C とする。すなわち A、B、C の間には、 $\sqrt{2}$ の平方根 ($\sqrt{2}$) を比率 (log. ratio) とする等比数列が成り立つ。次に、A、B、C の合計として得られる小指全体の長さ "D" を一辺とする正方形を描き、その対角線の長さを掌骨部と手根骨部を合せた長さ、すなわち小指の付け根から手首までの長さ "E" とする。すなわち、 $D : E :: 1 : \sqrt{2}$ の関係である。続いて、この結果得られる小指の先端から手首までの長さ "F" を基として、同じ手段でもって身体各部の長さ (高さ) が決められる (図7および図8・b参照)。手根骨から肘まで、すなわち前膊の長さ "G" は、F の $\sqrt{2}$ 倍、肘から肩峰まで、すなわち上膊の長さ "H" は、G の $\sqrt{2}$ 倍とされる。頭頂から頸まで、すなわち頭高 "I" は、前膊の長さ G と同じとされ、この頭高 I (\parallel G) を基にして、同じ比率 ($\sqrt{2}$) の数列でもってこのる身体各部の長さ (高さ) が決められゆくのである。(身体各部の横幅もまた、小指の第三指骨の長さと同幅を基にした幾何学的数列から算出されているが、その手順の紹介はここでは省く。)

このような幾何学的数列に基づく数的体系を組み立てた上で、等身を超える人体像の制作を意図した彫刻家は、基本単位 (modulus) とする小指の第三指骨の長さを一・六五センチメートルとした。この基本単位から、各部の長さ (高さ) が次々と決められてゆき、全高は一九九・〇センチメートルとされたのである (65頁の参考表

参照)。仕事場の彫刻家は、理論的にはこのような複雑な幾何学の数列を用いるとしても、実際には面倒な計算をする必要はなかった。一本の紐を使えば、すべての数値を容易に得ることができたのである(図9参照)。すなわち、まず紐の上に基点のしるし“イ”をつける(結び目をつくれればよい)。次にその基点から、基本単位である一・六五センチメートルのところにしるし“ロ”をつける。続いてこの“イ”と“ロ”の間の長さを一辺とする正方形を図に描くか、あるいは他の紐で形作り、その正方形の一角に紐の上のしるし“ロ”を置いて対角に向けのばし、対角と一致するところにしるし“ハ”をつける。この“ロ”と“ハ”の間の長さが、小指の第二指骨の長さである。このような作業を繰り返して彫刻家は、一本の紐の上に身体各部の寸法を簡単に得ることができたのである。

以上のようにしてトローピンは、ポリュクレイトスが△ドリュフォロス▽の前提としたであろう仮の人体像を、小指の第三指骨の長さを基本単位とする純粹な数的体系によって組み立てたのである。すでに見たように、ガレノスが紹介する『カノン』のなかのシュンメトリア理論は一本の指の他の一本の指に対するシュンメトリアからはじまり、すべての指の掌骨部と手根骨部を合せた部分に対するシュンメトリア、掌骨部と手根部を合せた部分の上膊部に対するシュンメトリア、上膊部の腕全体に対するシュンメトリアと統いてゆく。これは、その最初の最小単位である指 (*digitus*) を小指の第三指骨と代えれば、トローピンの復原したシュンメトリア体系とほぼ一致する。両者の最小単位の不一致は、ガレノス、あるいは彼が引

用したクリュシッポスが、ポリュクレイトスの原典を誤解したことによるものと推測することもできる。

それにしても、すべての基本単位とされる小指の第三指骨の長さ一・六五センチメートルは小さな数値である。この小さな数値を基に作業を進める彫刻家には、細心の注意が要求される。紀元前三世紀のビザンチオン出身の技術者フィロンが、弩の製造について述べる際に引用したポリュクレイトスの言葉 “*τὸ ῥῶν εἰς κατὰ μικρὸν δὲ ῥολίως ἀποβλέψας ἐφ’ ἑαυτῶν*” (Syntaxis IV, 1, p. 49, 20) は、「最も小さな数値を基にして」を意味してゐたのであり、引用句全体は「完全性(あるいは美, *κοσμῆ*)は、一連の数をとおし、最も小さな数値を基にして生まれる」と訳すことができるであろう。事実フィロンはこの引用で、弩の製造に際しては設計の際のほんの僅かな誤差が、飛ぶ石の距離と方向を大きく変えてしまうことを語っていたのである。

では、このように純粹な数的比例で組み立てられた仮の像と実際の△ドリュフォロス▽は、どのような関係にあったのだろうか。すでに述べたようにポンペイ出土の大理石像(図1)をはじめ△ドリュフォロス▽の模刻像は、これまでにも多くの研究者によって計測されてきた。しかしこれらの計測値は、細かい点では必ずしも一致せず、また計測基点の相違などから、それらをそのまま直ちに採用することのできないこともある。ポンペイ出土の△ドリュフォロスの像高(すなわち頭頂から足の裏までの寸法)は、一九七センチメートルから二〇〇センチメートルの間のさまざまな数値で報告され

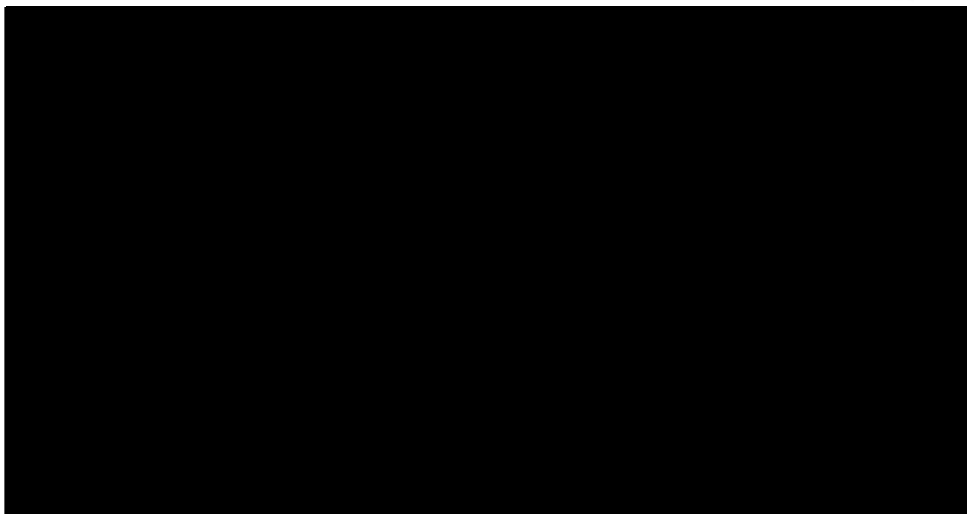


図6 手の各部の長さ

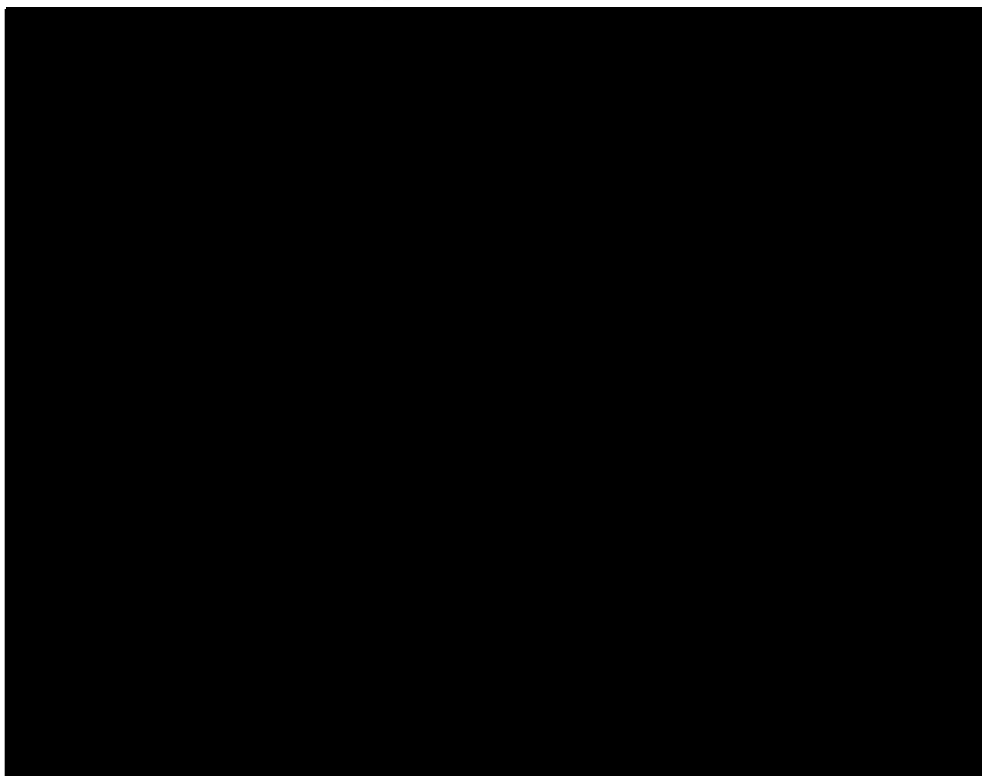


図7 身体各部の長さ／高さ

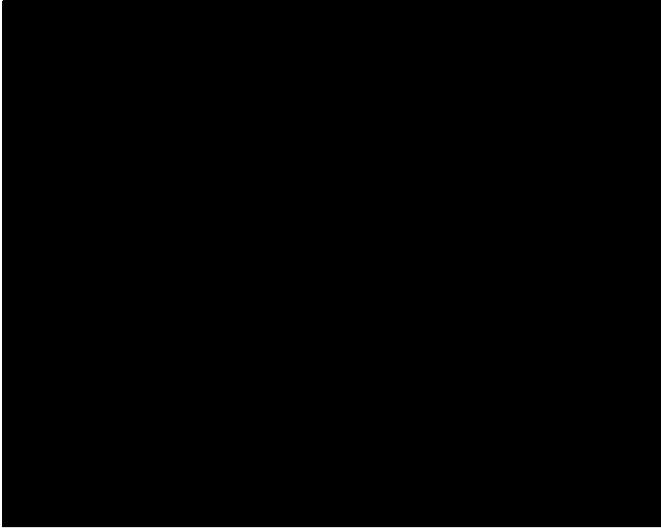


図8 身体各部の長さ／高さの比例関係



図9 紐の上の身体各部の寸法

参考表

小指の第3指骨の長さ	$A = 1.65\text{cm}$
小指の第2指骨の長さ	$B = A \sqrt{2} = 2.33\text{cm}$
小指の第1指骨の長さ	$C = B \sqrt{2} = 3.30\text{cm}$
小指の長さ	$D = A + B + C = 7.28\text{cm}$
掌骨部と手骨部の長さ	$E = D \sqrt{2} = 10.30\text{cm}$
手の長さ	$F = D + E = 17.58\text{cm}$
前膊の長さ	$G = F \sqrt{2} = 24.86\text{cm}$
上膊の長さ	$H = G \sqrt{2} = 35.16\text{cm}$
頭頂から顎までの長さ	$I = G = 24.86\text{cm}$
頭頂から鎖骨までの長さ	$J = H = 35.16\text{cm}$
頭頂から乳頭までの長さ	$K = J \sqrt{2} = 49.72\text{cm}$
頭頂から腹までの長さ	$L = K \sqrt{2} = 70.32\text{cm}$
頭頂から鼠蹊部までの長さ	$M = L \sqrt{2} = 99.45\text{cm}$
頭頂から膝までの長さ	$N = M \sqrt{2} = 140.64\text{cm}$
頭頂から足裏までの長さ	$O = N \sqrt{2} = 199.00\text{cm}$

ている。これらの計測値と比例式からの計算値一九九・〇センチメートルの相違は、プラス・マイナスの二ないし一センチメートルである。同じ像の頭部の高さ(すなわち頭頂から顎までの寸法)は、多くの計測者が二八・五センチメートルと報告しており、これと計算値の二四・八センチメートルとの間には、三・六四センチメートルの相違がある。その他の各部の相違は、大きくて約二センチメートルで、いずれも全体の高さの一パーセント以内である。この相違は、動きなもつ人体の傾きや筋肉の伸縮によるものと説明され得るかもしれない。しかし、それだけではないと思われる。何故なら、その僅かな数値にこそ、この彫刻作品の特徴である繊細な律動が具現されているからである。

よく知られているように、クラシック時代のギリシア人にとって「ノモス」と「ピュシス」、すなわち合理的で揺るぎない秩序からなる「法」と非合理的で変幻自在な「自然」、あるいは、先祖からの伝統としての「学び得るもの」と個々の人間に内在するところの「才能」とのアンチテーゼが、大切な関心事であった。ポリスに生きるクラシック時代のギリシア人が、「ノモス」を重んじたのは当然であろう。詩人ピンダロスにとって「ノモスはすべての王」(νόμος ὁ πάντων βασιλεύς—断片169)であり、神聖にして冒すべからざるものであった。しかし、ピンダロスの詩をたんに韻律学の教条書とみなす者はいないであろう。完全なる原像としてのアイデア論を唱えたプラトンといえども、少なくとも壮年期までのプラトンは、現実のノモスに於いては完全無欠な体系を望んでいなかった。彼は、そのような完全性が進歩、調和に適さないことを知っていた

のである(『ポリテイコス』298E-300E)。この意味に於いて、彫刻家ポリュクレイトスもまた、クラシック時代のギリシア人であった。

ポリュクレイトスは、ギリシア彫刻が伝統として経験的に受け継いできたものを体系化し、人体像のためのノモスを定めた。そして彼は、そのノモス、すなわち比例に基づくシュンメトリアに厳密に従い、しかもその範囲のなかで、彼の芸術家としての才能を発揮したのであった。彼の彫刻家としての創造の努力は、制作行程が最終段階に至ったとき、すなわち、絶対的なシュンメトリアがノモスとして在るにもかかわらず彼の内なるものが取り除いたり付け加えたりすることを命ずる細部の仕上げの段階に至ったとき、決定的な瞬間をむかえるのである。プルタルコスが語っていたのは、この決定的瞬間のことなのである。すなわち彼は、「美術家たちは、彼らの像をまず表面的細部をもたぬ大まかな形につくり、そのあとで、それぞれ個々の部分を仕上げる。なぜなら、彫刻家ポリュクレイトスの語っているように、制作は粘土が爪の上にくるとき、最も難しい「からである」と述べている(Questions Convivialae, II, 3. 2)。「粘土が爪の上にくるとき」(ὅταν ἐν ὀνύχῳ ὁ πηλὸς ἑστυγῆται)とは、まさに最後の段階の細部の仕上げのときであり、ポリュクレイトスが、彼の内に潜む彫刻家としてのピュシスを表出するときであったのである。

以上は、古代文献の証言からポリュクレイトスが著書『カノン』で論じていたことが知られ、作品『ドリュフォロス』に於いて

復原が可能とされる数的比例に基づく人体像のシュンメトリアである。ポリュクレイトスのこのシュンメトリア理論は、文字どおり後世の美術家のカノン（規範）とされ、また、ウィトルウィウスが彼自身のものを含めて伝える古代に書かれた多くのシュンメトリア理論（『建築書』III, 1, 2 および VII, praef. 14）の根本とされたものであつたらう。しかし、△ドリュフォロス▽には、もう一つのカノン（規範）としての性格があつた。それは、ある意味では数的比例に基づくシュンメトリア理論以上に、後の世界の美術にとつて規範とされたものであつた。

ギリシア人は、紀元前五〇〇年頃を境にして、人体像を直立不動の姿勢で表すことをやめていた。生命を動く力として理解したクラシック時代のギリシア人は、たとえ静かに立つ像であつても、それに動きを与えたのである。静かに立つ像に於ける動き、それを表現するために美術家が考案したのが、今日わたしたちがコントラポスト (contraposto)、ポンデラチオーネ (ponderazione)、キアスモス (chiasmus) と呼んでゐる造形手段である。

△ドリュフォロス▽ (図4・5) を見てみよう。逞しい若者は、身体の重みのすべてを右脚にかけて立ち、左脚は膝で曲げ、僅かに足の先で地に触れている。すなわちここに、体重を支える支脚と体重から解放された遊脚という明確に对照する立脚関係、すなわちコントラポストがつくられてゐる。膝を曲げた遊脚の上の腰は下がりが、そこで上体は遊脚側に傾くが、腹部の上から支脚側に彎曲して平衡を取り戻してゐる。頭部は、このようにして生まれた支脚を含めむ逆S字型の曲線の延長上にあり、自然のままに支脚側に傾いてい

る。すなわちここに、コントラポストから生じた重心の移動が、揺ぎのない平衡関係、すなわちポンデラチオーネつくりつてゐる。さらに胴部の正中線が彎曲線を描く結果、上体は遊脚側で伸び、支脚側で縮んでゐる。この体側の伸長と収縮は、その上の肩およびそれに続く腕の動きを決定し、支脚側の右腕は力を抜いて垂れ、遊脚側の左腕は肘で直角に曲り、手は巨大な槍をもつてゐる。ここに、緊張する右脚と左腕、弛緩する左脚と右腕という、ギリシア文字のX型に交錯する位置関係、すなわちキアスモスがつくられてゐる。

プリニウスは、ポリュクレイトスの作品を列挙した後で「彼（ポリュクレイトス）の特徴は、一本の脚の上に立つ像を考え出したことである」（*Proprium eius est uno crure ut insisteret signa excogitasse*）と述べてゐる（『博物誌』XXXIV, 56）。このように「考え出した」（*excogitasse*）とは、そのような像をはじめてつくり出したことではなく、完成させたということであろう。ポリュクレイトスの△ドリュフォロス▽は、左脚を一步誤ればすべてが瓦解してしまふまでに大きく後方に引き、円柱のように立つ右脚との間に明確なコントラポストをつくり、それによって生まれるポンデラチオーネおよびキアスモスが、全体に窮極のところまで調和する完成された統一性を与えてゐる。この調和のある統一性を創り出すために彫刻家は、彼の知性と感性のすべてを集中させたのである。ポリュクレイトスが、このようなコントラポスト、ポンデラチオーネ、キアスモスについてもまた、その著者『カノン』のなかで理論化してゐたかどうかはわからない。しかしそれが、古代のみならずその後の西洋美術、さらにはそれを知つた他の世界の美術に、測り知れぬ影響を及ぼしたことは明らかである。それは、△ドリュフォロ

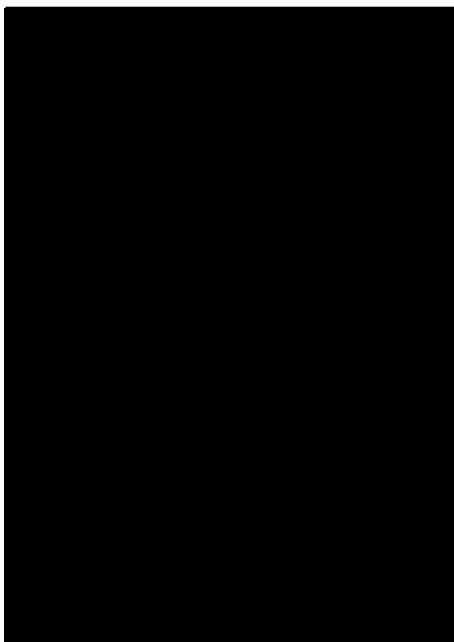


図11 《プリマポルタのアウグストゥス》
紀元前19～17年



図10 パルテノン西側フリーズ
紀元前440年頃

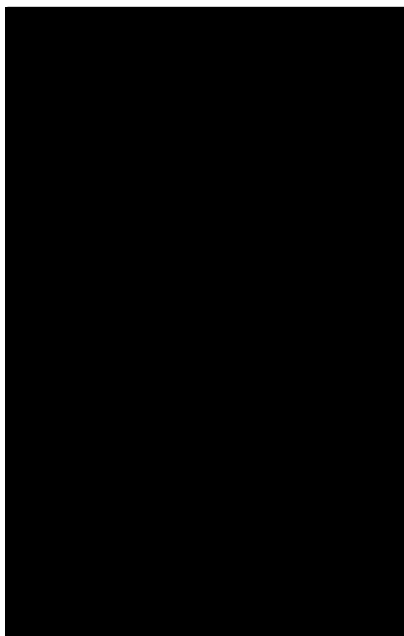


図13 法華寺十一面観音 9世紀



図12 《タディテ》ミケランジェロ
1501～04年

スが世に出てすぐの頃から今日に至るまで、時代、風土、主題によつていくらかの変化を加えられるながらも、あるいはときには誤解されながらも、人体立像のカノン（規範）として生き続けているのである（図10～13）。

最後に、もう一つ古代人の証言を借りよう。クウインティリアヌスは、ポリュクレイトスの卓越した業績として、彼の芸術に於ける“*diligentia*”と“*decor*”を挙げつゞる（*diligentia ac decor in Polycleto supra ceteros, cui quancquam a plerisque tribuitur palma. — Institutio oratoria* XII, 10, 7）。「ポリュクレイトスの芸術の“*diligentia*”（精密さ）については、ここで何も付け加える必要はないであろう。フィロンが引用した彫刻家自身の言葉「完全性（美）は、一連の数をとおして、最小の単位を基にして生まれる」を想起せば充分である。この“*diligentia*”と等置される“*decor*”は、倫理的な意味ではなく、「形式上の完成された美しさ」と解釈すべきであろう。クウインティリアヌスは、さらに続けて「彼は人体像に“*decor*”を与えたが、それは現実性を超えるものであった」（*ut humanae formae decorem addiderit supra verum*）と述べている。すなわちポリュクレイトスは、比例に基づくシュンメトリア、コントラポスト、ボンデラチオーネ、キアスモスなどの純然たる造形的手段によつて、人体像に形式的に完成された美しさを与え、その美しさはあまりにも完成されていたがゆえに、真実性を超える（*decor supra verum*）ものであったのである。

『カノン』とプラトン

プラトンは、多くの対話篇に於いて造形芸術と深くかかわる事柄を扱っている。たとえば『メノン』のなかで彼は、一つの抽象的な概念、すなわち「徳」の概念を具体的な対象世界からの例で説明しようとするとき、対象世界からの任意の対象ではなく、造形芸術に於いてはじめてその純粹な意味をもち得る現象、すなわち色（*χρῶμα*）と形（*εἶδος*）を選んでいる（72D-76D）。その結果ここに、「物体を輪郭つけるもの、それが形であり、一般に言えば、形とは、物体の輪郭である」（*εἰς τὸ σῶμα περιεβαίνον, τοῦ εἶναι ὀρίματ' ὄρεσθαι ἢ περιεβαίνον εἰσὶν αἰσθητὰ ὀρίματ' ὄρεσθαι*）と云う、形に関する一種の美術論とも云うべき定義が生きている。ギリシア美術の造形の特徴は、対象とする物体を明確に輪郭づけ、それを一つの統一体として完結させることにある。プラトンは、このような所謂「彫刻的」と呼ばれるギリシア美術の造形の特徴に於いて熟考し、その結果を彼の形に関する定義でもって簡明に言い表したのであった。しかし、この「物体の輪郭」（*σῶμα περιεβαίνον*）は、どのようにしてつくられたのであろうか。

プラトンは、『メノン』に於ける彼の形に関する定義を『フィロポス』のなかで「宇宙全体に存在するあらゆるもの」について論じる際にもう一度、少し形を変え、さらに規模を大きくして扱っている（23C-27D）。すなわちここでは、“*τὸ πέρας*”が、造形芸術の「輪郭」の概念を超えて、より一般的に「境界」「限界」を意味する

言葉として使われている。プラトンは、「宇宙に於けるすべての存在」(ἐκείνη τὰ πᾶσι ὄντα ἐν τῷ κόσμῳ)を四つの種類に分けてゐる。それは、まず「限界をもたないもの」(τὸ ἀπέριον)と「限界」(τὸ πέρας)の二種類に分けられ、続いてこの「限界をもたないもの」と「限界」とが混合され、その混合から生成される三番目の種類が挙げられている。彼によると、一番目の「限界をもたないもの」とは、「より暖かくもなればより冷たくもなるもの」、「より多くもなればより少なくもなるもの」、「より乾いたものともなればより湿ったものともなるもの」、「より大きくもなればより小さくもなるもの」など、「一定量」とか「適度」といったものの介入を一切拒否して、あらゆる方向に変化し続けるものである(24A-25A)。二番目の「限界」とは、「限界をもたないもの」を受け入れないでむしろその反対を受け入れるもの、すなわち数字で表現され得る尺度とか数量関係、「すべての一つの数に対する他の数の、一つの計量されたものに対する他の計量されたものとの対比関係」(τὰ ἀριθμὰ ἐν τοῖς ἀρίθμοις ἀριθμῶν ἢ μέτρων ἢ τῶν μέτρων)である(25A)。それはすなわち、相反するもの相互が敵対することをやめさせるもの、「数を導入することによってそれらをシュンメトリア、協調するものにもたらず」(ἀριθμῶν δὲ καὶ ἀριθμῶν εὐθετῶν ἀριθμῶν ἀριθμῶν ἀριθμῶν)ものである(25E)。このような「限界」を「限界をもたないもの」に混合させることによって、シュンメトリアをもつ三番目の種類が生成されるのである。この時、シュンメトリアが重要なのである。たとえば、限界をもたない音の高低、運動の遅速に、数的比例という限界が混合されて、その結果シュンメトリアをもつ完全な音楽が生まれるのである。同じようにして、極寒酷暑か

らは四季のリズムが生まれ、肉体の成分が正しく混合されることによって身体と精神の健康、正常な魂、美容と強壯が生まれるのである。すなわち、わたしたちにとって美しいすべてのものが生まれるのである(25E-26B)。

ここでプラトンは、直接には造形芸術について語っていない。しかし、『メノン』に於ける彼の形に関する定義がそうであったように、ここで語られている数的比例によるシュンメトリアもまた、造形芸術の概念と深く結びついているのである。すなわち、美しい形とは、数的比例によるシュンメトリアを欠くことのできない要因としてるのである。彫刻家ポリュクレイトスが、著書『カノン』で論じ、作品 Δ ドリュフォロス Ψ で実現していたのは、まさにこのことであった。プラトンは、彫刻家と同じ考え方もって宇宙の存在に関する彼の理論を打ち立てようとしていたのである。

そして最後にプラトンは、宇宙の存在の四番目の種類として「限界をもたないもの」と「限界」を一つの実り豊かな接触にもたらし、第三番目の種類である美しいものを生成する。「原因」(αἰτία)というものを考えている(26E-27A)。この第四番目の種類は、『フイレボス』のなかではまだ命名されておらず、ただ一連の生成を「実行する」(ἐπιποιεῖν)のが、それであると語られているにすぎない(27B)。しかし、『ティマイオス』の宇宙論のなかでは、それは「デミウルゴス」(δημιουργός)と名づけられてゐる(28Aその他)。そこでデミウルゴスは、建築家や彫刻家が熟考された数量関係に基づいて彼らの作品をつくるように、宇宙という建造物を「絆のなかで最も美しいもの」(ὀρθῶν δὲ καλλίστων)である比例(アナロギア)を手段として構築してゐるのである(31C-32D)。フ

ラトンの時代には、建築家や彫刻家は「デミウルゴス」と呼ばれていたものであり、プラトン自身もまた、ポリュクレイトスをそのように呼んでいたのであった（プロタゴラス『328C-D』）。

プラトンは、『国家』の第五巻に於いて、それまで議論されてきた理想国家は果たして実現可能なかと對話者に問われたソクラテスに、次のように答えさせている。

「では君は、もし完全に美しい人間がいるとすればそれがどのようなものであるか、それをすべての点に於いて厳密に考察した範型を描いた画家が、そのような人間が現に存在することを証明できないからといって、彼を画家として低く評価するだろうか」（472D）。

ここでプラトンは、彼の理想国家を美術家の作品と並列させている。もちろん「画家」は「彫刻家」であつてもかまわない。否、プラトンの前にあつて、「完全に美しい人間」（*ὁ κάλλιστος ἀνθρώπος*）の「すべてに於いて厳密に考察した」（*κατὰ τὰς ἀποδείξεων*）「範型」（*παράδειγμα*）をつくつた美術家、それはまさに、『カノン』の著者であり、『ドリュフォロス』の作者であるポリュクレイトスであつたといえよう。この彫刻家が「常に一つの範型を追求してゐた」（*παρὰ τὸ ἕνα ἐξemplum*）ことは、古代世界に広く知られてゐたことであつた（フリヒウス『博物誌』XXXIV, 56）。

自然は無数の人間をつくつた。しかし、決してただ一つの例で完全な美しさを示すことはなかつた。人間は、個々に於いては千差万別であり、その個も時間と共に絶えず変化して行くものである。そ

れゆゑ彫刻家ポリュクレイトスは、自然のつくつた人間を厳密に観察し、そこから、自然現象としてのあらゆる偶然性を取り除いた形の法則を引き出し、人間の範型（パラダイグマ）をつくつたのであつた。それは、現実世界には存在し得ないものであつた。といつて、プラトンがイデアの世界に観照しようとした原像でもない。それは、たしかに知的認識の世界に属さない、生成し消滅する感覚世界の形であつた。しかしそれは、プラトンのいう原像に可能なぎりぎりの限界にまで近づいた範型（パラダイグマ）であつた。プラトンにとってポリュクレイトスは、魂のなかに明確な範型をもつことを求められる国家の指導者、すなわち真の哲学者と並列され得る「最も真実であるものに目を向け、それと常に較べながら、そしてそれを正確に観察しながら、美の法則をうちたて、それを遵守する」（『国家』VI, 484C-D）美術家であつたのである。

図版典拠

- 1' 2' 3' : Hans von Steuben, *Der Kanon des Polyklet* (1973) 図版 19, 5, 34, 4' 5' : Thuri Lorenz, *Polyklet Doryphoros* (1966) 図版 5, 4, 9' 7' 8' 9' : Richard Tobin, *The Canon of Polykleitos* (American Journal of Archaeologie 79, 1975) 図 1, 9, 2, 3 を基として筆者による作図。10 : Ernst Bunschor, *Phidias der Mensch* (1948) 図 82, 11 : Erika Simon, *Augustus* (1986) 図版 1, 21 : John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture* (1963) 図版 12, 13 : 大和古寺大観, 第五卷 (一九七八) 図版 12

(付記) キリシア語の片仮名表記の際、幾つかの短い語、たとえば「ローラー、カノン」などの例外を除いて、長音は表記しなかった。また、*phi* は、フ音で表記した。

(なかやま のりお)