

Title	初期ギリシアの青年像
Sub Title	Fruhgriechische Junglingsbilder
Author	海津, 忠雄(Kaizu, Tadao)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1963
Jtitle	哲學 No.43 (1963. 1) ,p.105- 129
JaLC DOI	
Abstract	Um die Mitte des siebenten Jahrhunderts v. Chr. entstanden die ersten griechischen Steinbilder in grosser Format und unter ihnen traten die Statuen der nackten stehenden Junglinge hervor, die man ' Kouroi' oder 'Apollons' nennt. Diese Junglingsbilder, deren Handerte noch heute geblieben sind, waren lange bis zum fruh funften Jahrhundert v. Chr. ais Motiv- und Grabfiguren geschaffen. Die Junglingsbilder halten eine bestimmte Form, die durch anderthalb Jahrhunderte dieselbe bleibt: Die Junglinge stehen aufrecht mit dem vorgesetzten linken Bein, die Korper uud die Haupter ohne Drehung und Neigung geradeaus richtend. Aber die Junglingsbilder wirken nicht als abstrakte Schemen, sondern sie erscheinen bei ausserster Unbewegtheit von innerer lebendiger Bewegtheit erfullt und im Gegensatz zur Starrheit der agyptischen Bildwerke stehend; die beiden sehen ausserlich ahnlich aus, aber sind im Wesentlichen voneinander unterschieden. Bei den Junglingsbildern ist die lebensfrohe Stimmung der archaischen Zeit in der Haltung ebenso wie in den Gesichtszugen ausgedruckt. Sie sind athletisch-jugendlich im besonderen griechischen Sinn, und in der archaischen Zeit sind sie als Idealbild der Menschheit bei den Griechen zu gelten. Von Jahrzehnt zu Jahrzehnt entwickelten sich die Junglingsbilder in den verschiedenen Phasen, und bei den Bildern der letzten Entwicklungsstufe war eine der grossten Leistungen der klassischen Kunst, das heisst der Kontrapost der Korperhaltung, schon im Keime enthalten.
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000043-0105

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

初期ギリシアの青年像

海 津 忠 雄

序 幕

現在知られている作品が証明するかぎり、ギリシアでは等身大あるいはそれ以上大きな石造の彫像は紀元前7世紀中頃まで製作されなかつた。したがつて、われわれがここで初期ギリシアの青年像 (κοῦρος) と呼ぶ、アルカイック時代の大彫刻は紀元前7世紀後半において、はじめて出現したものである。

しかしギリシア人は紀元前8世紀以来、青銅やテラコッタ、象牙で小さな彫像や浮彫を製作することを知つていた。デルポイ美術館にある青銅小彫像 (19.7 cm)⁽¹⁾ は、そのような作品の中でとりわけ重要なものである。これは紀元前7世紀後半に入つてすぐに作られたと思われるが、腰の周囲に幅広いベルトが巻かれているだけの、裸体の男子単身立像であり、全身の比例と姿勢はかなり自然であるが、人体の解剖学的な細部の表現はほとんど見られない。

この作品は大きな石像ではなく、小規模な青銅像であるが、しかし当時としては、決して時代遅れの作品ではなかつた。むしろある意味では、きわめて尖鋭的な作品であつた。石像が作られはじまる以前にも、ギリシア人は若若しい民族の情熱を燃やしながら、営々と自己の芸術を探求しつづけてきた。そしてその一世紀以上の経過の最後に一つの頂点に到達した。そのことをこの小彫像は物語っている。これは後世の芸術家に伝統的なギリシア的表徴としてうけつがれたものをすでにもつている。

裸体と腰のベルト——これらを通して、われわれはギリシア人特有の人間観と、かれらの生活について最初の表象をうることができる。このようなベルトは裸体男子像と着衣婦人像において、しばしば見出せるものであるが、様式的にみれば、これは紀元前7世紀中頃から後半にかけての作品についていわれる、一つの特徴的な事柄である。しかも男子像の場合、裸体性と腰のベルトは、ギリシア人にとって、きわめて現実的な意味をもっていた。なぜなら、それらは競技に参加する体育家のしるしであつたからである。

いわゆる“オリンピック競技”が英雄ヘーラクレスによつて紀元前776年に創設されたというのは、単なる伝説にすぎない。おそらく紀元前668年頃、オリュムピアのあるペロポネーソス半島西部のエーリスがアルゴスの支配下にあつた時代に、アルゴスの領主ペイドーンによつてはじめられたとする説が有力である。⁽²⁾ もちろんそれ以前にも地方的な競技としては存在していたかも知れないが、これをギリシア中から競技者と観衆を集めて開催される、汎ギリシア的 (panhellenistisch) な競技としたのは、ペイドーンの創意であつた。

さて、ある年のオリンピック競技でメガラのオルシポスという男は裸体になつて走つて競走に優勝した。それ以前には古い習慣にしたがつて体育家たちは、競技の際にはベルトを巻いていたのである——この話の記者であるパウサニアースは、オルシポスはベルトを巻いているよりも裸体の方が走りやすいのを知つていて、オリュムピア祭の競技の際にわざとベルトを落したのであろう、といつている。⁽³⁾ メガラ人が参加した、この競技はおそらく汎ギリシア的なものであつたであろうが、もし上述の汎ギリシア的なオリンピック競技創設の年代づけが正しければ、そのことのアツたのは紀元前7世紀中頃よりのちのことであらなければならない。⁽⁴⁾

このことからデルポイの小彫像について、こういう推測がなりたつ。こ

れは体育家を表現したものであり、ベルトは初期のオリンピック競技の習慣を採用したものである、と。芸術家は、いわば競技場の中からこの彫像のモデルを探し出したのである。まさにこのことによつて、かれは後世のギリシア彫刻の本質を決定づけてしまつた。後世は壮大なモニュメンタル（記念碑的）な石像をうみ出しはしたが、その時にもなお、“全裸性”は体育家のそれであつた。われわれはこのことのうちに、ギリシア彫刻特有のリアリズムを考えることができる。この小彫像が作られた時代すなわち紀元前7世紀のなかばには、ギリシアの壮大な石像は、まだ作られていなかったし、この作品には、前の時代の彫像が共通にもつていた、浮動する自由な運動性の俤をとどめている。しかし“最初の、四角ばつた合法則的な石造の青年像への前進”が、ここで、たしかに準備されているのを、われわれは発見するであろう。⁽⁵⁾

第 1 章 青 年 像 の 成 立

I

夜のしじまを破つて暁鐘がギリシア人の世界にひびきわたつた。紀元前7世紀のなかばに、ひとびとはあたらしい朝の訪れを経験した。ながい夜の中に養われた若若しい民族の活力が、いまや猛然とほとぼしりでて、あの小さな青銅、テラコッタ、象牙の彫像をモニュメンタルな大理石の彫像へと高揚させた。アルカイック時代のギリシア人は更新された内的な活力によつて、壮大で祝祭的な、また解放的で愉悦にみちた芸術を創造したのである。ギリシア人でさえ、この朝のように新鮮な芸術は、内的な活力が横溢し、表出をもとめてやまなかつたアルカイック時代においてのみ創造しうるのであつた。

アルカイックの青年像(κοῦρος)はこのような時代に生まれたのである。それはきわめて特徴的な姿勢をもつている。まず、腰のベルトもなく全裸

で、鬚のない若者であり、厳格な正面向きの姿勢をとり、前に一步踏み出した左脚にも、うしろにひいた右脚にも、体重が平均にかけられ、他力にさまたげられることも、他力に依存することもなく、自由に独力で直立する。そして両腕は両脇にそつてぶらさげて、拳か平手で大腿部にふれている。時には物を捧げて少しもちあげていることもある。この姿勢には肉体の運動はまったく目立たない。しかし内的な運動が形態のすべての形式のうちにも、特有の生命感情が顔の表情や、まなざしから明るい光を発散させているのである。こうして紀元前7世紀後半から5世紀のはじめまでのアルカイックの青年像のめざましい成長の歴史がはじまつた。この特色は多様に変容され、更新され、完成されたが、しかも一世紀半の間変ることなく青年像を支えつづけた。

青年像はアポローン像と呼ばれることがある。事実ディオドーロスが伝えるサモスの“ピューティアのアポローン”は、あきらかに、青年像型の彫像であつた。⁽¹⁾そしてまた、われわれがアポローン神において青年の理想像を見出すかぎり、青年像をアポローン像と呼ぶことも正しいだろう。しかしすべての青年像がアポローンを表現したものではないこともたしかである。これは多くの場合墳墓像や奉納像（アポローンのみならずもろもろの神神への）であつた。そして以前青銅などの小彫像がそうであつたように、これもまた、あの体育競技と直接に結びついていた。紀元前5世紀にピンドロスが頌詩をもつてなしたように、彫刻家は青年像をもつて競技の勝利者をたたえるのであつた。パウサニアースはオリュムピア祭の競技の勝利者で、パンクラティオン選手アルリキオンの彫像について記述して、“姿勢においては古く、足はあまりひらかれず、腕は臀部まで脇にそつてたれている”といつているが、それはその彫像が青年像型であつたことを伝えた言葉であるにちがいない。⁽²⁾

青年像は、時がみちて、ギリシア人自身の内的成長、ギリシア人の芸術

の内的成長の結果としてあらわれたものである。このことは、いかに強調しようとも強調しすぎることはない。だが青年像に東方の影響のあることも、また否定できない。

イオーニアと、隣接したメソポタミアとの交渉はすでにセンナケリブ時代 (705-681 B.C.) から伝わっている。さらにポイニキア商人の地中海世界への進出はギリシアとオリエントとの通商に大きな役割を演じていた。ギリシア人がオリエントの美術から学んだものは、人体細部、ことに頭髪と四肢の筋肉や関節の装飾的な表現技法、耳の様式化された表現であつた。⁽³⁾ 有名なサルゴン二世の宮殿の浮彫《ライオンを制するもの》(722-704 B.C. Paris, Louvre) の膝蓋骨や張脛、踝を思わせる、初期アルカイックの青年像の存在はその間の事情を物語っているのかもしれない。⁽⁴⁾

しかし一層大きな影響を与えたものは、むしろエジプトであつた。“初期のギリシアの青年像とエジプトの彫像との間の全体の姿勢と構造の類似は偶然というには、あまりにも顕著である”(Richter)。古代の著述家もすでにそれを指摘している。⁽⁵⁾ われわれはここでギリシア人とエジプト文化との接触を物語る文化史的に重要な、ある出来事に言及しなければならない。

ギリシアの都市国家ははやくから植民都市建設に活発にはたらいており、紀元前6世紀までに植民地はイタリア、シチリア、小アジア、エジプト、リビアにまでひろがり、地中海全域はギリシア人の世界となつた。

イオーニアのミレトス市の住民は傭兵あるいは海賊として母国を遠く去つて、エジプトの地を踏んだ。まず、かれらはプサメティコスI世 (c. 660-609 B.C.) の時代にナイルの河口ボルビティネ(今日のロゼッタ)に渡航して、そこに“ミレトスの砦”を築いた。そののち、彼らはデルタ地帯を遡つてサイスに到着した。そこで海戦によつてイナロスを敗り、さらに進んでナイルの支流カノピス河畔にナウクラティスを開いた。時は紀元前650年頃であろう。その後、アマシス王 (569-526 B.C.) の時代にナウク

ラティスはミレトス人の植民地から全ギリシア人の居留地に発展した。⁽⁶⁾ われわれはエジプト文化がこれより2000年を遡つた昔から栄えていたことを知っているが、ナウクラティスはギリシア人がエジプト人から芸術、学問、技術、そのほかありとあらゆる知識を直接に摂取することができた、いわば文化の取入口であつた。初期ギリシアの青年像の誕生は植民地のエジプトへの進出と時を同じくするが、二つの出来事が無関係であつたとは考えられない。

ギリシア人は先進国エジプトの美術から何を摂取すべきかを、わきまえていたのである。彼らはエジプト美術の中へ埋没して、その亜流に陥ることがなかつた。ギリシア人の人間観の根底に根ざした青年像の課題は、そうなることを許さなかつたからである。

リヒターの表現を引用するまでもなく、ギリシア人はエジプトの先型に“人体の解剖学的研究という目的にもつともよく役立ち、また彼らの体育の理想に対応した全裸性、(エジプトの場合のように)うしろに支柱がなく自由に立つた姿勢、そしてなかんずく、新鮮さと生命のあたらしい意味”⁽⁷⁾ をつけ加えた。

彼らは、われわれが序論で見たような古い図象を若返らせたが、しかし過去の図象が随所に残っている。最古の青年像にある幾何学的要素と著しく抽象的なものとはギリシアの幾何学的時代(紀元前10世紀より8世紀まで)の直接の遺産である。実際、最初のギリシアの大彫刻はエジプトのそれよりも一層自然主義的であるとはいえない。幾何学的な意想に一層親密である。たとえば、エジプトの彫像では、古帝国時代にも自然の直接的な観察にもとづいた表現があるのに反して、初期のギリシアの青年像においては、様式的で不自然な表現が目立っている。しかしながら、それから約150年の間にギリシア人は解剖学的構造の表現を習得していつたのに、エジプト人は2000年以上の間に発展らしいものを何も経験していない。

ギリシアでは、前の世代が獲得したものの上に次の世代の努力が積みあげられ、獲得したものを一寸たりとも失うことがなかつたが、エジプト美術にはこのような体系的な成長はない。エジプトの彫像はそとにあらわれた解剖学的知識を手がかりとして年代をきめることは困難である。⁽⁸⁾

青年像が植物のように、たえず成長したということほど、ギリシア美術にとって重要なことはない。もしこういうことがなかつたら、クラシックの人間像も起りえなかつたであろう。アルカイックの青年像と、たとえばポリュクレイトスの競技者像との関係は、仕事を完遂するためには、まずそれに着手しなければならないのに似ていた。

青年像の時代はギリシア美術の春であつた。春に植物が若い芽をふき、世界に生氣がみちみちるように、幾何学様式の時代の図象に代つて、かつて経験されたことのない内的な活力と新鮮な人間性にみたされた青年像が生まれた。ギリシア美術史の春の劃期は約一世紀半つづくのである。

II

ギリシアの最初の石造の大彫刻がどこではじまつたか、明らかではない。エジプト彫刻からインスピレーションをうけた芸術家が、ナウクラティスで最初の大彫刻を作つたかどうか、はわからない。古代の著述家たちは、クレーターで活動したギリシア人の彫刻家たちがエジプト彫刻の影響のもとに仕事をしていたことを伝えている。ディオドーロス⁽⁹⁾は、アテーナイに生れ、クレーターに移住した彫刻家ダイダロスの作品が古いエジプトの彫像と同じ形をもつていた、といつている。パウサニアースはダイダロスの子あるいは弟子としてクレーター人ディポイノスとスキュルリスの名をあげている。⁽¹⁰⁾ プリニウスによれば、彼らは第 50 番目のオリュムピアド (580 B.C.)⁽¹¹⁾ 頃に生れ、大理石彫像をはじめて製作して名声をえたという。しかしこれらの事柄の真実性を証明することはできない。なかんずくダイダロス⁽¹¹⁾ はイーリアス (XVIII. 590 sqq.) やミーノース王の伝説にもあらわれる伝

説的人物である。しかしながら紀元前7世紀にクレーターが芸術活動の中心地であつたことは事実であろう。クレーター産と考えられている《オーゼールの婦人像》という75cmの石灰岩彫像(Paris, Louvre)は、紀元前7世紀後半のクレーターの芸術活動の活発さを伺わせる資料である。

クレーターにはドーリス族がはやくから移住していたと考えられ、それ以来クレーターとペロポネーソスとは浅からぬ関係にあつた。したがつてクレーターに起つたギリシアの石彫技術が比較的はやくペロポネーソスにもたらされ、そこでギリシアの最初の青年像が作られたと推察することができる。プリニウス(XXXV 1. 9)によれば、ディポイノスとスキュルリスはクレーターからシキュオンへ行つた。このことはペロポネーソスにおけるクレーター人彫刻家の活躍を意味している。

ブジョアは、クレーターとペロポネーソスとの密接な関係から、ペロポネーソスにおいて最初の青年像が成立したと推察している。“つねに遍歴の出発点をなすものは、われわれの青年像の故郷、その最初の創造がそこにあると推察されうる地方でなければならない。すなわちドーリス式神殿建築の故郷ペロポネーソス、それが大彫刻の出現にも活発に関与していたことが証明されるし、裸体の青年像に対する深く根ざした熱狂がたしかに存在する。指導的な工房は、なかんずくコリントス、シキュオン、アルゴスであつた。それとならんで、場所的に一層限られていたが、アルカディアとラコニアの工房があつた”⁽¹²⁾。

イオーニアは青年像の創造に関与しなかつたであろうか。

現存するイオーニアの最古の大きな石像はデーロス島で発見されたものである。ここにはイオーニア人のための聖地があり、その大祭はペロポネーソス半島のオリュムピア大祭に比敵する。元来ここはアポローン神とアルテミス女神の誕生地とされ、非常に古い時代から信仰の中心をなし、大祭にはアポローンに捧げられる音楽と体育の競技があつた。アルテミスに

捧げられた、いわゆる《ニカンドラの奉納像》(大理石, 1.75 m. Athens, National Museum) は紀元前 660-50 年頃の作品と推定されているが、もしこの年代づけが正しければ、これがイオーニア・ギリシア人(たぶんナクソス人)の手になる石像の最古の作例であろう。これと大体同時代にナクソス産の大理石で刻まれた二つの裸体男子像の断片が同じデーロス島⁽¹³⁾で発見された。これらも《ニカンドラの奉納像》の場合と同様に、何らかの意味でアポローンとの関連をもつていたであろう。一つは腰から下が失なわれ、頭部も腕も欠けているが、等身大に近く、高さ 56 cm で、他は腰のベルトを残して、それから下がなく、頭部も頭頂を破損しているが、70 cm の高さをもっている。両者いずれも、人体の細部の表現はほとんどみられない。後者は腰のベルトによつて、上述のデルポイの小さな青銅像との結びつきを、まだ保っている。デーロス競技の勝利者がアポローン神に奉納したものと考えられなくはない。

これらのイオーニア・デーロスの諸作品がギリシアに石造彫刻がはじまつて間もなく作られたものであることはたしかであり、それゆえ東ギリシアと、デーロス島を中心とするキュクラデス諸島はクレーターと同様に初期の石造彫刻においてイニシアティヴを握っていたのではなからうか。⁽¹⁴⁾しかし、いずれにしてもこれは大した問題ではない。さきあげたダイダロス、ディポイノス、スキュルリスのように、芸術家たちの諸国遍歴はギリシアにおいては習慣的な事柄であつたからである。⁽¹⁵⁾芸術家たちはギリシア人の世界の中を、どこと問わず、縦横に移動することができたのである。リヒターは“この劃期的な冒険がどこではじまろうと、それはすぐに、ひろまって行つた”と云っているが、これがこの議論の多い問題のもつとも⁽¹⁶⁾妥当な結論であろう。

第2章 青年像の発展

I

オリュムピアの大祭に行われる、いわゆるオリンピック競技は、すでに紀元前668年頃にアルゴスのペイドーンによつてはじめられた。紀元前6世紀のはじめには、デルポイのピューティア祭、イストミア祭、ネメア祭の汎ギリシア的な三大体育競技が創設され、紀元前566年以来アテーナイのパンアテーナイア祭でも体育競技が行われた。かくて紀元前6世紀は体育競技がその光輝と人気の頂点に達した時代である。

紀元前6世紀の入口に、一對の体育家の大理石巨像が立っている。これらはデルポイに奉納された、二つのまったく同形の青年像であるが、碑銘のある台座が発見されたことにより、アルゴスの彫刻家ポリュメデス (Polymedes) の作になる《クレオビスとビトン (Kleobis, Biton)》であることが明らかになつている。ヘーロドトスの伝えるところによれば、富裕なアルゴス人であるクレオビスとビトンは共に競技の受賞者であつた程に、すぐれた体力をもつていた。ヘーラーの祭の時に、その女神の巫女である母親を神殿に運ぶための牛が間にあわないので、二人は自分たちで軛を肩にして車をひき、45スタディオン(約606フィート)もの距離を神殿まで母親を運んだ。女神はこの敬虔な行為のために二人の兄弟に苦しみのない死を与えて報い給うた。アルゴスのひとびとは、兄弟はもつとも立派な人間であつたとして、彼らの彫像を作つてデルポイの神殿に奉納したとい⁽¹⁾う。

これらの彫像の一つ(かりにA像と呼ぶ)は1893年にデルポイのアテーナイ人の宝庫の北西方で、他の一つ(B像)は翌1893年にA像より約10m西方で発見された。A像の台座は1893年に彫像の附近からでてきたが、B像のそれは1907年になつて、神域の東門附近のローマ人の浴場の

囲壁の中で発見された。碑銘は前半が B 像の台座の上面に、後半が A 像の台座の上面に彫られている。⁽²⁾しかし二つのうちいずれの彫像をクレオビスと呼び、いずれをビトンに帰すべきかを、われわれは知らない。ここでは主として保存のよい A 像 (Fig. 5) を問題とするが、これは踝と足の大部分(台座の上に残されたわずかな部分を除いて)を失っており、その破損部分を修補した結果、全高は台座を含めて 2.16 m、台座を除いて 1.97 m という等身大以上の巨像である (B 像は修補の結果、台座を含めて 2.18 m である)。

さて彫像の全体の構造をみれば、ここでは人体はわずかな丸味づけをもつて、四つの観面を際立たせる立体的形態の中にまとめられており、ことに胴部 (torso)、頭部、大腿部においてそのことが著しい。それに対して腕と膝から下の脚部はかなり丸味づけられている。《クレオビス》(かりに A 像をそう名づける)の段階においては、背面のもつとも脹んだ部分が胸部のそれよりも高い位置にある。側面観において明白に観察されるこの特徴は、この彫像をアルカイック末期の青年像と区別する様式である。軀幹の前面と背面の脹らみが、側面観において、水平になつたとき青年像は爛熟の段階に達する (cf. Fig. 4)。背柱はわずかに曲線を描いているが、末期の S 字形の背柱とはならない。胸部の下辺や腓骨部の筋肉などのように、人体の解剖学的細部は溝によつて表現されているが、肉づけによつて表現された部分もある (たとえば両胸の間を通る胸骨は溝によらず、両側の胸筋の肉づけから起る窪みによつて形成されている)。

いまニューヨーク・メトロポリタン美術館所蔵の、一つの青年像⁽³⁾と比較すれば、《クレオビス》が青年像の発展に貢献した大きな役割が明らかになつてくる。《ニューヨークの青年》は紀元前 7 世紀末にアッティケーの作家によつてつくられたと考えられ、《クレオビス》よりいくらか前の段階を示している。胴部の構造はここでも四つの観面よりなる立体的形式か

ら構成されているが、前面と背面が平坦で、肩が広く、いかつている。肩甲骨は《クレオビス》の場合には、もりあがつた面によつてあらわされているが、《ニューヨークの青年》の場合には平坦な面に刻まれた、曲線を描く溝によつて示されている。そこから起る印象は、《クレオビス》に対して、一層硬直した、一層脆弱なものである。しかもこれは肩甲骨についてのみいわれるのではなく、さらに多くの人体細部の表現からも同様に与えられる印象である。

《ニューヨークの青年》の特別の意義は、あたかもギリシア人の芸術家がみずから発見した人体の解剖学的な細部の表現に陶酔しているかのようにみえる、ということにかかっている。それで、丁度人体解剖図でも見るように、細部が溝や隆起によつて線的な明瞭さで刻まれている。ここに表現されたものを数えあげようとするれば、われわれは解剖学的用語の実に多くのものを動員しなければならないであろう。まず胴部前面においては、胸骨の上端から肩の方向へゆるい曲線を描いてひろがる鎖骨の隆起。鎖骨から臍まで走る中心線をあらわす溝。乳房を示す突起。胸筋の少し下に、鈍角の逆V字形に溝によつて示された胸部と腹部の境界。ボタンのような臍。ベルトのように腰をとり巻く隆起による腹部の下辺の表現。胴部背面においては、背柱をあらわす垂直な溝。背柱の両側には曲線を描く溝によつて肩甲骨が示されている。腕についてみれば、肩の三角筋が三条の溝で示され、その部分と胸筋との間は幅広い窪みであらわされる。肘は尺骨の上端をとり囲む隆起の曲線で輪廓づけられ、尺骨そのものは鋭い真直な稜であらわされ、その下端は隆起で縁どられた突起によつて手首の関節を形成する。脚においては、大腿骨をあらわす溝。四角いブロックから成る膝蓋骨と隆起した二つの筋肉による膝の構成。膝から下方へ通ずる直線的な鋭い稜をなす脛骨の表現。脛骨の外側で膝蓋骨のすぐ下に突起する腓骨の上端。下腿部の内側においては隆起が形成する脛骨の上端。その背面にお

いては、ふくらはぎの下端をあらわすアーチ形の溝。

ざつと概観しただけでも胴部と四肢において、これだけの細部の表現が数えられる。われわれは、人体の構造についての、これほど深い観察をギリシア人以外のどの民族にも期待しえないであろう。さらに確信をもつていえることは、獲得された知識が、これほど明確に表現しうるモチーフは裸体の青年像以外にありえないということである。しかし《ニューヨークの青年》の場合の人体細部の処理の仕方は、なお多分に様式化され、装飾的であり、それらの部分の有機的関連はまだ獲得されていず、全体に生氣にとほしく、体育家のたくましい肉体の印象からは程遠い。《ニューヨークの青年》の作者が解消しえなかつた、これらの問題は、紀元前6世紀の芸術家の手によつて解決されるべき課題として残されるのであつた。素材的にみても、クレオビスとビトンが体育家であつたから、彼はギリシア的な意味での“美しい肉体”を形成することによつて、体育家の典型を創造しなければならなかつたのである。

《クレオビス》の課題は人体の本質的なものを一層深い洞察によつて把握することであつた。《ニューヨークの青年》において獲得された人体の解剖学的知識は根本的に更新されるべきであつた。われわれが《ニューヨークの青年》においてみた、溝や隆起による人体細部の表現は、あるものはうけつがれているが（胸部の下辺、背柱、尺骨の下端＝手首、大腿部の筋肉、脛骨、張脛など）、他の部分は肉づけや窪みに変えられている（胸骨、肩甲骨、尺骨の上端＝肘など）。しかも《クレオビス》の本質的特徴は、《ニューヨークの青年》の場合のように、個々の細部の表現にあるのではない。むしろ体育家の弾力性ある、柔軟な、自由に軽快に運動しうる肉体そのものを把握せんとするところにある。四肢において特に顕著にあらわれた、あの丸味づけも、実はこのような意図によつて獲得されたのである。腕の態度もまた、この意図に完全に対応している。わずかに肘を屈

し、前に曲げて、脇下の少し下方から手までを軀幹から自由にはなしている腕の態度は若若しい生命力の自然的な表出であつて、《クレオビス》の全形態を支配する新鮮さや生氣の一層高められた表出は頭部においてもあらわれている。

顔面は両側の肩へ3束ずつたれた頭髪と、額の上に左右相称に並んだ8個の巻毛と、こめかみの上のしなやかに彎曲する毛束とによつて縁どられている。前方にたれた6束の頭髪は、水平にさらにいくつかに分けられ、それぞれに髪筋の曲線が刻まれて、美しく波うつている。顔面においては眉は太い隆起によつてあらわされ、それらと上瞼とを深い溝が分けている。上瞼は非常に大きな、とび出した眼球を囲んでいる。下瞼は上瞼ほどには突出せず、大体頬骨と水平である。鼻は根元が眉の稜によつて形成され、幅広く短い。口は水平で、口元が三角形の窪みをなすように鋭く切られている。しなやかな毛髪に対応して、顔面は柔和で、愉悦の表情にみたされている。ここには達観した老人の智慧の表情はなく、むしろ子供のような無邪気さがあふれている。このことによつてギリシア人はエジプトの先型を完全に克服した。《クレオビス》は、有機的に形成された肉体によると同様に、新鮮な顔面の表出によつても、紀元前6世紀の青年像にあたりし道を引きひらいたのである。それゆえ、これは6世紀の時代の気分を表出した最初の青年像と呼ばれるのである。《クレオビス》が開拓した同じ道において、6世紀はもつとも代表的なアルカイックの青年像である《テネアのアポローン》を生むことになつた。

II

《クレオビス》につづいてあらわれた、いわば盛期アルカイックの青年像には、ある共通した特色が見出される。なるほど人体表現においては地方的ないし個人的様式が時代の様式と錯綜して、それらの青年像の間に一つの共通なものを探し出すことは、そんなに容易なことではない。し

かし頭部の表現においてそれを試みることは、さほど困難な問題ではない。それほど強烈な特色があらわれているのである。たとえば紀元前6世紀中頃に製作されたと思われる二つの青年像、アッティケーの《ヴォロマンドラの青年》(Athens, National Museum)⁽⁴⁾と多分コリントスの芸術家に帰せられる《テネアの青年(アポローン)》(München, Glyptothek. Fig. 2)の場合は、両者の人体把握の仕方はまったく異つている。前者においては肩幅は著しく広く、いかつており、素材の処理になお生硬なところがある。それに対して後者においては撫肩になり、石の表面からもやわらかい感触が感じられる。おそらく、両者の造形感覚は本質的に異つているのであろう。それにもかかわらず顔の表情に関していえば、両者は同じ精神的内容を表出しようとしているのである。《ヴォロマンドラの青年》が、つり上つたアーモンド形の眼、上方に彎曲された唇、突き出た、強靱な顎額の上で燃え上つた火焰状のリボンの飾りか巻毛(cf. Fig. 1)、こういう特徴的な諸形式で表出しようとした個性的な表情と生きいきとした人間性の閃きは、《テネアの青年》が、一層高められた、一層感性的な形式においてではあるが、求めていたものである。この時期の青年像の頭部には、つねに、明朗な無邪気な子供っぽい表情が見出される。ギリシア人特有の生命感情はそれらに横溢し、かくして子供っぽさということがアルカイックの青年像の顔の表情の本質的特徴となつたのである。

このことはすでに《クレオビス》において萌芽しているが、その次の段階においては一層明確な形式をもつてあらわれている。リヒターは《テラの青年》(Athens, National Museum)⁽⁵⁾を紀元前590-570年頃に帰しているが、もしこの年代づけが正しいとすれば、これは《クレオビス》の次の世代がギリシア美術の驚異的な飛躍を前提として、はじめて製作しえた青年像である。この頭部において芸術家は、《クレオビス》の作者がすでに予感していた、顔面の表情と筋肉の柔軟な伸縮を明確にとらえていた。

唇を上方に彎曲させ、その筋肉の収縮に、口の両端の皺をあらわす、曲線を描いた溝を対応させたのである。

《ニューヨークの少年》(New York, Metropolitan Museum. Fig. 1) は《ヴォロマンドラの青年》に酷似しているので、同じ時代のアッティケーの作品に帰せられている。これはアルカイックの青年像の傑作の一つであつて、《テラの青年》、《ヴォロマンドラの青年》よりも一層進んだ段階を示している。《ヴォロマンドラの青年》の頭部においては頭蓋骨はまだ十分発達せず、後頭部が扁平であるのに比べて、ここでは頭頂も後頭部も丸味づけられている。正面からみると、眼はつり上つて、上瞼と下瞼とが大体同じ深さを示し(クレオビスの場合を参照せよ)、眼球が丸味づけられて、あたかも爛爛たる輝きを放つかのように突出する。稜をもつて鋭く分節された唇は上方へゆがめられ、口角で出合つている。両頬は窪み、顎と共に深い凹面を作つて個性的な表情を強めている。頭髪は、背面にたれた部分は数珠玉のように縦横に区分されている。数珠玉は水平にならんで、前方になるにしたがつて小さくなる。(数珠玉のような巻毛は上述の《ニューヨークの青年》においてすでに見られるものであるが、そこでは額、頭頂、背面のいたるところで、同じ大きさで並んでいる。)少年は額の上に幅広いリボンを結び、その上に火焰状の飾りか巻毛がならび、それを二本目の細いリボンでおさえている。きわめて個性的な表情をもつているが、しかもなおアルカイック時代の祝祭的な気分の中で子供っぽさがかく輝き出している。

《テネアの青年》(Fig. 2) は《ニューヨークの少年》(Fig. 1) ほどには尖鋭化された諸形式をもつていない。頭蓋骨は頭頂ではよく発達して丸味づけられているが、後頭部はなお扁平である。眼は水平で、下瞼がわずかにひつこんでおり、《ニューヨークの少年》のように上瞼と眉との間の彫りも深くはなく、丸味づけられた眼球の突出もほとんどない。唇はわず



Fig. 1. ニューヨークの少年 頭部

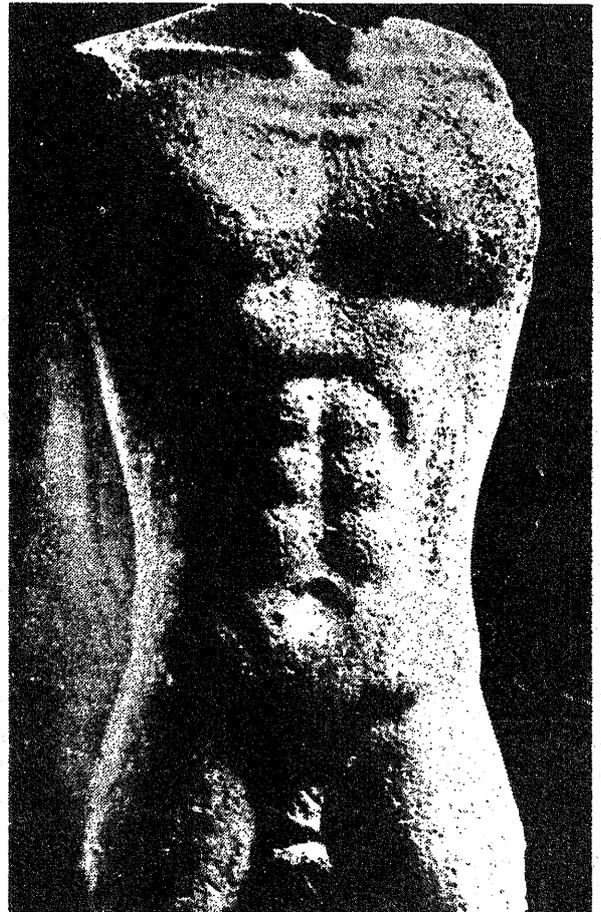


Fig. 3. メガラの青年 トルソ



Fig. 2. テネアの青年 頭部



Fig. 4. デルポイの青年 トルソ

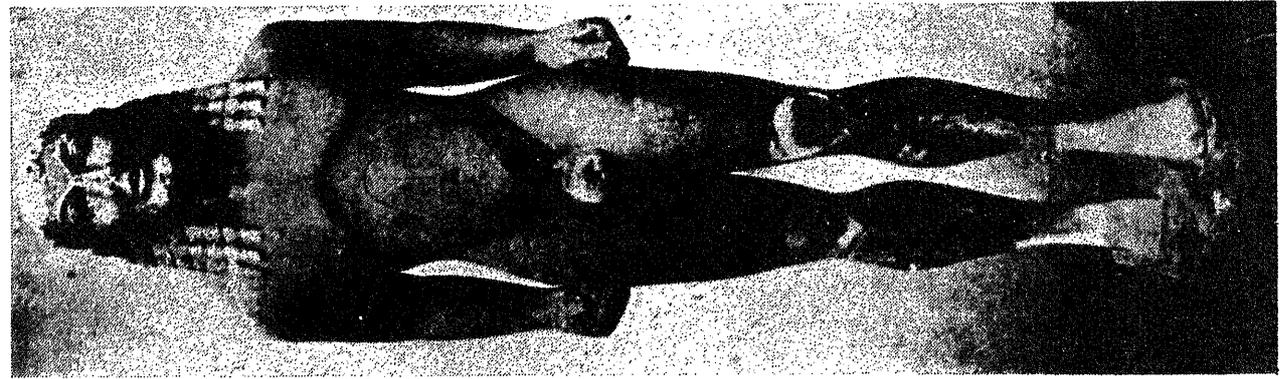


Fig. 5. クレオビス(ピトン)

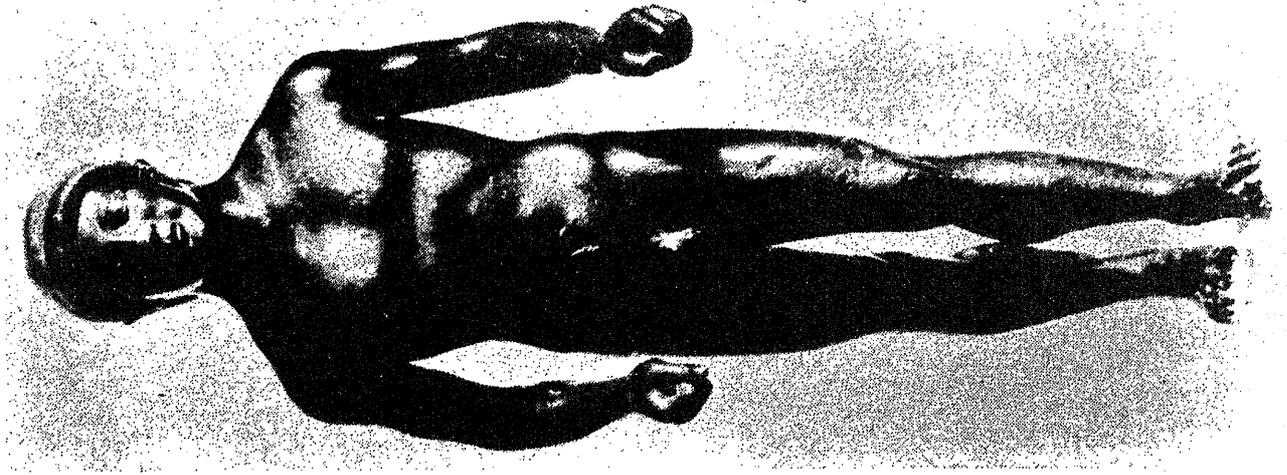


Fig. 6. アクロポリスの青年

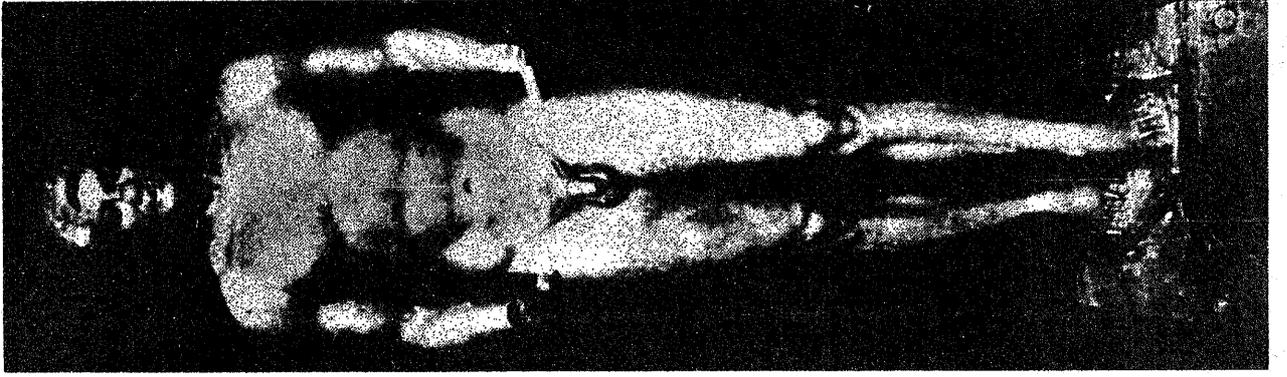


Fig. 7. アリストデモス

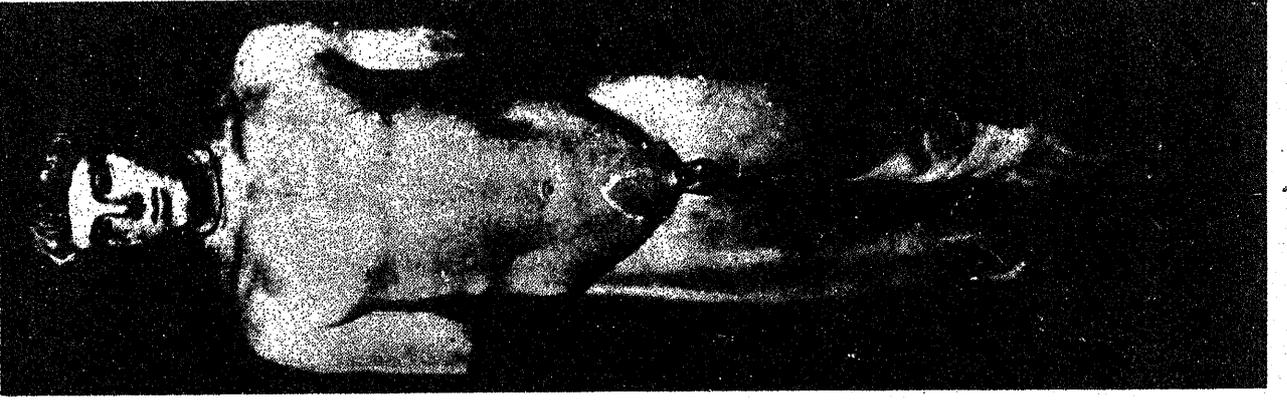


Fig. 8. クレオビスの少年

かに上方に彎曲しているが、上唇と下唇が口角で出合わず、両隅に垂直な窪みがある。顎は幅広く力強い。頬には凹面が生じているが、《ニューヨークの少年》の場合のように、深くはない。背面にたれた頭髪は水平に分けられて波うつ。額やこめかみの上では垂直に区分され、生際は帆立貝状に切られている。かくして頭部の諸形式では《ニューヨークの少年》の鋭い分節は適度にやわらげられている。そしてあの強烈な個性的な表情の代りに、感性的な喜びが、あらたに起つてくる。大理石の素材性が、あらたに把握され、石そのものの有情化が求められている。滑らかな石の肌の下に、われわれは躍動する若若しい生命や、しなやかな筋肉を感得することができるのである。これは同時代のイオーニアの芸術家が、サモス島のヘーラー神殿で発見された右下腿部断片 (Apotheke of the Heraion) で行っていたものと同じものである。この弾力性があり、優美に分節された諸形式はサモス人の高度に発達した体育的感覚を証明するものであり、もし完全に保存されていたら《テネアの青年》に匹敵するものであつたであらう。⁽⁶⁾

アッティケーの芸術は《ニューヨークの少年》(Fig. 1)より約30年後すなわち紀元前520年代に、《コペンハーゲンの少年》(Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek)⁽⁷⁾を生んだ。ここでは頭蓋骨は完全な球形をなし、眼は大きくひらき、脹らみをもっている。上瞼はアーチ形をなして眼球をとり囲む。瞼の下辺に同じアーチ形で溝がほられている。唇はよく形どられ、口角に深い窪みがある。下唇には割れ目がある。顎は幅広く、中央に窪みがある。頭髪は短く、頭を取囲む数条の円環を形成し、頭頂から放射状に鎌形の巻毛がほられている。額とこめかみの上では、頭髪は中央から左右相称に短い房として配列されている。これをいま《ニューヨークの少年》と比べてみると、あの強烈な個性的な表情は極度に弱められ、諸形式の優美な分節において、少年らしさの本質的なものが把握されている。

これは、パンアテーナイア祭の体育競技に優勝した少年の彫像であつたかもしれない。だが、それでもなおこの特徴的な諸形式を一人の少年の個性に帰することはできない。無邪気で生き生きとした表情は少年そのものの表徴であり、アルカイックの青年像のすべてに共通の本質であつたのである。

III

紀元前6世紀の後半になるとふたたびアルカイックの青年像は《メガラ
の青年》のトルソ (Athens, National Museum. 全高 2 m. Fig. 3) において、めざましい内的な成長を経験した。このことはギリシア人の、人間についての深遠な洞察と、《テネアの青年》がそれより約10年前に体験した感性の目覚とを前提条件として、はじめて起りえた、まったくギリシア的な現象である。青年像は《クレオビス》が開拓した道をアルカイック様式の完成をめざして進んで行つた。そしてこの《メガラ
の青年》において生き生きとした人間性が閃き出し、人体の各部分の有機的な相互関係と、筋肉の感性的な肉づけが起つてきたとき、アルカイックの彫刻はすでに爛熟の域に達していたのである。

トルソの前面においては、鎖骨は水平に隆起する。しかしここに驚くべきことが起つている。胸骨をあらわす、胸部の中心線は垂直であるが、胸骨の下端から臍へ通ずる中心線は前に踏み出した左脚の方にわずかにずれ、運動する有機的な形態を表現しようとする意図されているのである。それと対応して、下腹部にも微妙な偏倚が認められる。このような人体の有機的な相互関係はこれまでに表現されたことがあつただろうか。この青年像は、クラシック彫刻の対比運動 (Kontrapost) を見越して、これまで経験したことのない、すべての部分の意志的な統一的構成を目論んでいた。これによつてギリシア人はクラシックの彫刻への道を一步前進したのである。

胸骨の上を横切る隆起によつて肋骨が表現されている。また胸部の下辺

と、三本の腹部の直筋がゆたかな、鋭い肉づけによつて表現されている。さらに、初期の《ニューヨークの青年》においてすでに試みられている、腰の周囲をとり巻く帯状の隆起が、ここでもあらわれている。しかし半世紀あまりの経過の間に遂行された青年像の発展をこれほど如実に物語る形式はない。初期にはそれは軀幹そのものとは何の有機的関連もない、単なる附加物のような隆起であつた。ところが、いまや人体そのものの内からの隆起として表現され、感性的にゆたかな丸味づけによつて軀幹との有機的な調和を達成しているのである。その隆起は《ニューヨークの青年》の場合は、なくもがなのものであつたのだが、《メガラの青年》の場合には鍛練された体育家の肉体の意味は、それなしには、まったく別物となつてしまつたことであろう。その形式は、ここで表現されるべき人体の構造にとつて本質的なものを意味していたのである。

トルソの考察はわれわれをさらに次の段階の青年像へと導く。《デルポイの青年》のトルソ (Delphi, Museum. 全高 1.07 m. Fig. 4) はおそらくコリントス人の作品で、《メガラの青年》が残した業績をうけつぎ、それをより一層高い形式へと高揚させた。

側面観において、背面の肩甲骨の部分のもつとも大きな脹みは胸のそれと水平になり、脊柱が S 字形となる (cf. p. 115)。胸骨の下端から臍までの中心線は浅い溝で表現され、胸部の下辺はアーチ形の溝で示されている。腹部を横切る三本の直筋は浅く浮彫りされている。腰の周囲をとり巻く隆起は《メガラの青年》のように、ひとつひとつとり出し、それを強調して表現することがなく、すべてが洗練された、流動的な浮彫として処理されている。人体にリズムカルな運動が感じられ、それゆえこの青年像はクラシックの完成した人間像をさえ思わせるのである。すでにこの人体構造においてポリュクレイトスの彫像が予感されているといつても過言ではないであろう。しかしそこへ到達するためには、アルカイックの彫刻は、なお

いくつかの階程を経なければならなかつたことも事実である。《デルポイの青年》がはじめて獲得した、人体を貫き流れる統一的な運動性は、次の段階において、より一層高められたのである。しかしアルカイックの青年像はそこまで到達した時、まさに一世紀半に及ぶその歴史を閉じようとしていた。

IV

われわれはアルカイックの青年像を、その初期から晩期に至るまでのいくつかの傑作について鑑賞してきた。いまや紀元前500年頃に、ようやく青年像の歴史の最後の巻が閉じられようとしている。厳格な正面向きの直立という根源的なモチーフは自然主義的傾向の強まるにつれて、《テネアの青年》、《メガラの青年》、《デルポイの青年》(Figs. 3. 4)において、いく度となく変容され、更新されたが、ついには原型の本来的な意味を失うにいたる。頭部においては、あるものは、有名な《ピオンビーノのアポローン》のように、明るい少年の表情の残照を示しているが、他のものは無邪気な表情から自覚的な表情への変化を経験している。

アテーナイの《アクロポリスの青年》(Athens, National Museum. Fig. 6)はペロポネネーソス派の手になつた、小さな青銅の奉納像(全高27.3 cm)であつた。その姿勢はもはや直立ではなく、あたかも歩きはじめようとするかのように、全身をわずかに前方に傾けている。頭部は《コペンハーゲンの少年》の場合のように完全な球形である。頭髪は《コペンハーゲンの少年》のように、頭頂から放射する短い巻毛である。短髪はここでも体育家の表徴である。しかも二つの頭部の比較は、かつて盛期アルカイックの時代に見られた明朗さや、愉悦の表情が消え去り、ここでは、まだ子供つぽさは残しているが、意識のめざめがすでに起つていることを教える。

さて軀幹においては、胸骨の下端から臍の少し下まで通ずる中心線は、

右方にわずかなずれを生じて、《メガラの青年》(Fig. 3)の場合と同様に人体構造の有機的な結合を意志しているのである。しかもここでは、胸部の下辺や腹部の二条の直筋も、流動性のある、美しい浮彫となつている。背面においては、芸術家は人体の運動性を決定的にとらえ、青年像の古い図象をこれまで作られたことのない、驚くべき形式へと高めた。すなわち、左の臀部は右のそれよりもわずかに下り、左脚の運動に有機的に対応しているのである。同じく紀元前500年頃に、《アリストデコス》の墓碑像(Athens, National Museum. Fig. 7)はそのことをさらに一層高められた形式において示した。左の臀部は右のそれよりも、わずかに下り、またわずかに前方に動いているのである。

これらの彫像は、次の段階(それはもはやアルカイックではない)の《クリティオスの少年》(Athens, Akropolis Museum. Fig. 8)の場合のような、骨盤の傾斜や頭部の傾斜や転回をまだ経験してはいない。しかし、芸術家はアルカイックの青年像を可能性のぎりぎりの限界まで解消しており、この次の仕事において、人体の微妙な運動によつて、青年像をぶちこわしてしまふであろう。このことは頭部において古い青年像の無邪気な表情が解消され、それに代つて意識にめざめた表情があらわれたことによつて暗示されている。

《アクロポリスの青年》(Fig. 6)の頭部はまだ少年の表情の俤を残しており、消え行くアルカイックの青年像の残照を強く印象づけていた。しかし《アリストデコス》(Fig. 7)の顔の表情は子供つぼさを完全に脱して、意識性というあたらしい段階へと進んでいる。ここではアルカイックの青年像の残照も、すでに消え去つてしまつている。ここには、すでに悲劇の時代がはじまつているのであろう。

アルカイックの青年像をたずねてきた、われわれの遍歴も紀元前5世紀の入口で《アリストデコス》に接したからには、もはやこれより先へ進む

ことを求めてはならない。いまやアルカイック時代の晩鐘が鳴りわたっている。もはやアルカイックの青年像について語るべき何ものも残つてはいない。あえて語るならば、それはアルカイックの青年像の古い類型が粉碎された劇的な光景についてでなければならない。

余 論

アルカイックの青年像がクラシック美術における人間像の完成のためになした貢献は、まず第一に人体表現そのもののうちに求められる。上述したように、《デルポイの青年》(Fig. 4)のトルソはクラシック彫刻を思わせるが、なかんずく人体表現において《アリストデコス》(Fig. 7)は、紀元前485-480年に製作された《クリティオスの少年》(Fig. 8)との間のある密接な関連性に想倒せしめる。《アリストデコス》における鎖骨、胸筋、腹部のもろもろの筋肉、腸骨、膝蓋骨や張脛などの人体の解剖学的な細部の表現、そしてまた側面観において胸部と腹部と背中の、起伏のゆたかな輪廓線は十数年後に《クリティオスの少年》にうけつがれ、さらに一層高められていったことはたしかである。このようにしてアルカイックの青年像はすべてがクラシック彫刻への発展に積極的に参与したのである。クラシックの人間像は、この意味において、アルカイックの青年像の内的発展の結果であつた。

《クリティオスの少年》には《アリストデコス》との本質的な相違がある。ここではアルカイックの青年像の型が解消されている。しかしこれさえも、《アリストデコス》が予言しなかつたことではないのだが。

《クリティオスの少年》は、すべての青年像の姿勢と異つて、左脚ではなく右脚を前方に出し、左脚に体重をかけ、右脚は膝を屈して力を抜いている。同時に左の腸骨が右のそれよりも高い位置におかれ、それに対応して、左臀部は右のそれよりも高い。頭部はもはや厳格に正面を向かず、わ

ずかに右に回転させられている。この姿勢によつて《クリティオスの少年》はアルカイックの青年像の境界をふみこえ、初期クラシックの人間像の領域に入っている。すなわちここでは支脚 (Standbein) と遊脚 (Spielbein) との関係が起り、人体の対比運動 (Kontrapost) の最初の試みがなされているが、これこそはクラシックのみが完成しえた、ギリシア彫刻の不朽の業績であつた。

しかしそれと共に《クリティオスの少年》の頭部においては、アルカイックの澄明さの中に一片の雲があらわれ、表情の輝きを曇らせている。ひとはこれを運命意識的 (schicksalsbewußt) な表情と呼んでいるが、かくしてアルカイックの青年像の大きな魅力であつた、子供つぽい無邪気さや愉悦は永久に失なわれてしまつたのである。

近年 Ernst Buschor, Frühgriechische Jünglinge, 1950 ならびに Gisela M.A. Richter, Kouroi—Archaic Greek Youths, 1960² の二著が公刊されるにおよんで、初期ギリシアの青年像はギリシア美術研究の、あたらしいテーマとして衆目を集めるにいたつた。小論はこれら二著に負うところ甚だ大であつた。

註

序 幕

1. E. Buschor, Frühgriechische Jünglinge, Abb. 8;—, Die Plastik der Griechen, S. 16; G. M. A. Richter, Kouroi, Archaic Greek Youths, Figs. 14-16; R. Hamann, Geschichte der Kunst I, Abb. 491.
2. Pausanias, VI. 22. 2 には Pheidon が Olympia 祭の競技を Ol. 8 (748 B.C.) に主催したとあるが、これは事実ではない。—cf. K. J. Beloch, Griechische Geschichte I. 2, 1926, S. 195.
3. Pausanias, I. 44. 1.
4. cf. Frazer, Pausanias II, p. 538.

5. Buschor, Frühgriechische Jünglinge, S. 12.

第1章

1. Diod. Sicul. I. 98. 9.—cf. Richter, Kouroi, p. 1.
2. Pausanias VIII. 40. 1.—cf. Richter, pp. 1, 77; Frazer, Pausanias III. p. 391f.
3. Richter, Kouroi, p. 2f.
4. たとえば紀元前7世紀末にアッティケーで作られたと思われる, ニューヨーク・メトロポリタン美術館所蔵 (no. 32. 11. 1) の, きわめて保存のよい青年像 (大理石, 1.843 m): Buschor, Frühgriechische Jünglinge, Abb. 16 - 21; —, Die Plastik der Griechen, S. 20; Richter, Kouroi, Figs. 25 - 32, 60 - 62; —, A Handbook of Greek Art, Fig. 51; Hamann, Geschichte der Kunst, Abb. 495. ここでは脚部の細部の表現は, かなり様式化されている. —本文 p. 117 参照.
5. Diod. Sicul, ibid.
6. Strabon XVII. 801, Herodotos II. 154.—cf. Beloch, Griechische Geschichte I. 2, S. 236.
7. Richter, Kouroi, p. 3.
8. Richter, ibid.
9. Diod. Sicul. I. 97.
10. Pausanias II. 15. 1.
11. Pliny. N.H. XXXVI. 9.
12. Buschor, Frühgriechische Jünglinge, S. 10f.
13. W. Deonna, Les 'Apollons archaïques', 1909, nos, 93, 82; Richter, Kouroi, Figs. 20 - 21. 22 - 24.
14. Richter, Kouroi, pp. 27ff.
15. アルカイックの芸術家の諸国遍歴については多くの文献がのこっている. たとえば Pausanias II. 5. 1; II. 22. 5; III. 12. 10; III. 18. 9; V. 17. 1, 2; VI. 19. 8; VI. 19. 12, 14; VII. 4. 4; VIII. 46. 1, 5; VIII. 53. 8; Pliny. N. H. XXXVI. 9, 14.
16. Richter, Kouroi, p. 29.

第2章

1. Herodotos, I. 81. cf. Pausanias, II. 20.3; Frazer, Pausanias, III. p. 193.
2. 碑銘はB像の台座上面からはじまりA像の台座上面につづく. すなわちB像には左から右へ2行で次のように彫られている.

[Κλεοβις και Βι]τον : ταν ματαρα

-----s ηι/----

そしてA像には逆に右から左へ2行で次のように彫られている。

εαγαγον τοιδ'υιοι

[-...]μεδες εποιεε ηαρνειος'

Richter, Kouroi, p. 49 による。

3. 第1章 註4を参照せよ。
4. Buschor, Frühgriechische Jünglinge, Abb. 61 - 63; Richter, Kouroi, Figs. 208 - 216;—, Handbook, Fig. 61.
5. Buschor, Frühgriechische Jünglinge, Abb. 79, 80; Richter, Kouroi, Figs. 178 - 183.
6. Buschor, Frühgriechische Jünglinge, Abb. 92; Richter, Kouroi, Figs. 234, 235.—cf. Buschor, Fr. J., S. 79.
7. Buschor, Frühgriechische Jünglinge, Abb. 122, 123; Richter, Kouroi, Figs. 409, 410.

附記 本稿は昭和37年度前期慶応義塾学事振興資金研究補助金による研究である。