

# ギリシアの墓碑における「死者と犬」

—▲アテナイ国立考古美術館2894▼をめぐって—

福部 信敏

本稿は一見論及するに足らないかに見える一匹の犬、その犬の首の表現をめぐっての一試論である。目的はギリシアの墓碑浮彫の図像における死者表現、すなわち死者の同定に関する問題である。問題の糸口として全く任意に採り上げるのはアテナイ国立考古美術館所蔵の作品 no. 2894 (口絵および図1) である。S. Karouzon の美術館カタログ<sup>1)</sup>によれば、一九一〇年にアテナイのディピュロン付近で発見、高さ一・〇三メートル、幅〇・五メートルとなっている。制作年代は本稿では特に問題にしないが、美術館カタログでは前四一〇年頃、H.K. Süsserott<sup>2)</sup> や H. Diepolder<sup>3)</sup> では前四世紀初頭に位置づけられている。

ギリシア、特にアッティカ地方の墓碑浮彫の図像学にあつては、故人(死者)と遺族(生者)の共存は周知の事実である。刻まれる名前も死者と生者の区別を問わない。確かに、例えば本稿のテーマの二人墓碑のジャンルで話を進めるとして、謂れを明記した墓誌銘から二人が共に物故したことが明らかなる場合もある(図2)。しかし二人の人物像とそれぞれの名前が刻まれているとしても、死の経緯が明記されていないときには、両者が共に故人であるとは限らないし(図3)、むしろ一方が遺族と考えた方が相応しい図像がほとんどである(図4)。逆に、そうした事実を裏付けてくれるものとして、一人の死の謂れが記された墓誌銘をもつ二人墓碑も存在する(図5)。従って死者と生者の区別、すなわち死者の同定を目的とする場合、しかもほとんどの残存墓碑が、逸名はともかく——名前だけでは死者の同定に役立たない——、墓誌銘をもたない現状では、図

像表現そのものから死者を読み解いていく以外に方法がない。

テーマの図1の墓碑浮彫のように、二人の人物像が表現上等価値に、すなわち主要人物——当然墓碑の場合は墓主（故人ないし死者）——が優位に表現されることなく並置される場合には、その同定は困難になってくる。こうした曖昧性を内包した墓碑は、時代に関係なく、古典期のアッティカの墓碑——その制作期間はパルテノン時代（前四四八〜四三三年）の後期、すなわち前四三〇年代から、アッティカの知事ファレロンのデメトリオス（前三一七〜三〇七年）による薄葬令の出るまでの一二〇〜一三〇年間——の当初から現われている。「前四〇〇年頃の図13〔本稿図1〕に掲載した墓碑は、そうした二人物像グループの画像タイプにとって、前五世紀および前四世紀初頭に共通した、最も特徴的な作例、その原初的な画像を提供しており、啓発的な仕方ですな人物像グループに係わる諸々の解釈上の問題に我々を導いてくれる」と K.F. Johansen は述べている。

鬚髯のない純プロフィールの若者が、ヒマティオンを偏袒右肩に纏って、僅かに後方に引いた左足から察するに、向って左から右に歩み寄って来るように見える。向こう側に一匹の犬を連れてくる。僅かに膝を曲げた左遊脚から、右側の鬚髯のある壮年の男は完全に静止状態にあると判断される。両肩から垂れ下がるヒマティオンが前胸部以外の身体を覆っており、プロフィールの顔を別にすれば、身体全体は七分三分でこちらに向いている。墓碑の最下部、横幅一杯にわたって欠損部があり、両人物像の足首以下が失くなっている以外保存良好である。特に目につく表現上の特徴として、両者が右手で「握手」を交わしていること、壮年の男の左手首に「アリュパロス」が吊り下げられていること、若者の左手の「人差指」が下方を指し示すように折り曲げられていること、そして若者の連れている「犬」が壮年の男の足許を嗅いでいること、以上の四点に尽きると思われる。そしてこれらすべてがこの墓碑の墓主をめぐる問題に係ってくるはずであるが、本稿では特に第四の「犬」に焦点を合わせてみたい。先の K.F. Johansen は同じ場所で「……この浮彫上の二人の人物像のうちいずれが死者で、いずれのためにこの墓碑が建立されたのかの問題。しかしこの点に関してもまたその表現は曖昧である。二人の男は中央の垂直な軸線に対して厳格なシンメトリーで構成され、いずれかのうち一方が他方より強調されるといふことがない。そしていかなる細部も我々の問題に積極的な支援を提供してくれない」と語り、台座に刻まれていたはずの墓誌銘が失われてしまっている現在、我々今日の観察者にとって死者の同定へのいかなる糸口も存在しないと結論づけている。

論を進めるに当って二つの前提を準備しておかねばならない。

第一は「犬」というモチーフに関する前提である。犬と馬は、人間生活への有用性を別にしても、人間の感情を理解できる人間に最も身近で忠実な動物である。いずれが利口か、いずれがより人間に愛されてきたかはともかく、犬と馬の資質は微妙に違っているように思われるし、そのことはギリシアの美術作品における両者の取り扱われ方に現われている。アッティカの陶器画、パルテノン・フリーズを想い浮かべれば分かるように、一般的な美術作品にあつては、ギリシア人が馬を愛し、馬を登場させた頻度は想像を超えて圧倒的といわざるを得ない。またゼウスからアケレウスの父ペレウスに贈り物として授けられた二匹の神馬は、アケレウスの身代りとなつてパトロクロスが死んだとき、さながら墓標の如くに身動きもせずじつと立つて、熱い涙を流しつつ、低いくないでいた、とホメロスは歌っている（『イリアス』XVII, 432~439）。そうした状況の中にあつて、ギリシアの墓碑のモチーフとして、馬ではなくて、犬が頻繁に表現されたことは、ホメロスの神馬は別格として、犬の資質である人間の感情に直接その身振りで反応できる能力と関連しているのではないか。それはまた逆に美術の一ジャンルとしての、日常生活から生起する現実の人間感情を事とするギリシアの墓碑の性格を説明してくれるのではないか。本稿はそうした犬を通してギリシアの墓碑の本質を考察しようとしたものである。ギリシアの墓碑における犬の登場の仕方、すなわちその身振りと表情に託されている役割を考えていくと、三様の意味が込められていることに気付き、そしてそれらがそれぞれギリシア墓碑の図像学における死者表現の基本的な三つのカテゴリーに対応していることが明らかになってくる。

第二の前提は、ギリシアの墓碑の図像、特に死者表現を支えている基本的なものの考え方、すなわちギリシア人の死生観についてである。極く総論的に云つて、ギリシア人の死に対する態度は過去回顧的であると見做される。E. Parosky が『墓の彫刻』の中で定義したように、それは *comemorative* であり、*retrospective* であつて、ヘジプト人の *anticipatory, prospective* (未来展望的) な態度の対極をなしている。墓を表わす言葉である *sema* (sign あるいは *landmark*) もしくは *mnema* (*memorial, monument*) は、すなわち生きられた生の記念の標識を意味した。そこでは死者は遺族の心に永遠に生き続けて欲しいと願う生前の姿、しかも美しい盛りの姿そのままに、「ただ生きていてさえくれたら」といった次元での純粋な人間存在が右に刻み出されている。確かに一般論としてはそうである。しかし人間の心は微妙で複雑である。個々の作品では様々のニュアンスがあつて、いくらか微調整を強いられることになる。墓碑が一人の人間の死に際して、事後に制作されるとい

う厳然たる事実から諸々の問題が派生して来る。写真のなかつた古代にあって「ありのままの姿」がどのように石に刻み出されたのか。肖像の問題が解決されねばならない。また既制・注文のそれはさらに厄介である。理想や美化が入り込んでこよう。また墓碑の墓碑たる本質から死をめぐる悲哀の感情も入り込んでこよう。しかもこの悲哀がただ単に遺族（生者）の哀情の表現にだけ看取されるのではなく、故人（死者）までもが自分自身の死の事実到我を忘れてもの想いに耽ってしまうのである。かくて悲しみの表情、身振りという限りにおいて死者と生者が対等で、両者の区別がつき難い作品も存在することになる（図5）。

ギリシアの墓碑の死者表現には三つのカテゴリーがあるように思われる。その第一は、文字通り、現代ならば故人の生前のアルバムから一枚採り出した写真に比較できるような、まさに故人に最も相応しく、かつ遺族の心に永遠の思い出の像として残るに相応しい、或る日或る時の日常の一齣が造形化されている場合である。先にも触れたように、写真があつたわけではなく、遺族が彫刻家にどのようにそうした図像を伝えたのか、あるいは石工の店頭で既製の墓碑を、故人の図像の条件が許容する範囲で探し求めたのか我々はもはや知ることができない。しかしそれが墓碑であるという外的条件以外、墓碑の図像表現そのものの中に死の香りが微塵も、別離であれ、あるいはその逆の握手による生前の絆の強調であれ、悲哀であれ哀惜であれ、一切それに類する要素が入り込んでいない図像グループがある。否、むしろそれらとは反対に故人の生存の盛りの表情、遺族には最も心楽しく心和む喜の感情すら見ることができ（図2）。

そしてこのカテゴリーに対応する犬のいる墓碑が多数存在している（図6、7、8）。これら三作品は、アッティカ地方が所謂「薄葬令」の時代（前五世紀前半）にアッティカ以外の地で流行した「犬墓碑」Hundestelen と呼ばれるものである。

我々にとつては「大の大人が」といいたくなるような情景、鬚髯の壮年の男が図6では動物の足と思われる肉片を、図8ではバツタを右手に持って愛犬と戯れている。犬は一心にそれに飛びつこうとしている。図7では男はなにも持っていない、犬は視線を向けていない。犬の方も首を振り向けて主人を見上げていただけである。両者の関係は前二者よりも稀薄とはいえず、同じ日常の生活の一齣で、別の意味を見出せるわけではない。断片ではあるがこれに近い、しかもこの種の犬墓碑の中で最も古い前五〇〇年頃の作品（図9）も存在する。



さて、本稿の主題にとっては間接的なものではあるが、重要な基本的な問題についてここで触れておこう。Hillerは注10の著作で犬墓碑を二つのタイプに分類した。タイプⅠは Herr und Hund nebeneinander herlaufend (並んで歩く主人と犬)、タイプⅡは Herr und Hund im Spiel miteinander (互いに戯れる主人と犬)で、図6と図8は明らかにタイプⅡに属するが、タイプⅠは、文字通りの定義に従えば、両者よりもずっと後の時代(前四四〇年頃)にポイオティア地方で制作された所謂「アガトクレス墓碑」(図10)が最もそれに相応しい。図7と図9はタイプⅡに準ずると思われるが、特に図9はタイプⅠがもつ肖像性が濃厚である。これら二つのタイプが共に筆者の意味する第一のカテゴリに属することに異論はないと思われるが、さらに云えば、微妙ではあるが、タイプⅡの方がより純粹に過去回顧的な図像といえよう。重要で基本的な問題というのは、墓碑の研究者の間で、この第二のタイプが何処で成立したかについて——アルカイク時代のアッティカ地方か、東ギリシア(イオニア地方)か——論争が続いているということである。

アテナイのアゴラから犬の図像の一部と思われるアルカイク時代の二つの墓碑の断片が発見された。図11は Richer のカタログ<sup>(13)</sup> no.49 (Fig. 131)、図12は no.69 (Fig. 168)である。Richer は図11の中央の形象を the bushy tail of a dog、図12の形象を「振り返って見上げている耳から目の下までの犬の頭部の先」として、両者に犬の存在を認めている。研究者間の論争を整理してみると次のようになるかと思う。

- a. これらの図像に犬の存在を認めるのか。
- b. a を認めたとして、それぞれ Hiller のいういずれのタイプに属するのか。
- c. b のいかにかわらわず犬墓碑の起源は何処に求められるのか。特にタイプⅡの起源は何処か。

代表的な Hiller と Clairmont の論争を簡単に紹介するにとどめる。<sup>(14)</sup> Hiller は図11をタイプⅠに復元し、アッティカのアルカイク墓碑の単独青年像と基本的に変わらないものと考ええる。しかしながら、図12をタイプⅡと認めるものの、それは様式的に東イオニアに属するもので、アッティカ墓碑にタイプⅡの存在を認めない。すなわちタイプⅡはタイプⅠの変形として東イオニア(多分サモス島)で創造され、従って、アゴラの二つの断片の発見以来犬墓碑の原図像がアッティカに起源をもつという意見が提唱されているが、それはタイプⅠだけに妥当する、と Hiller は結論づける。これに対し Clairmont は図11の中央の形象に犬の尾を認めることに躊躇している。この断片にタイプⅠの犬を認めるには墓碑の幅が少な過ぎるし、タイプⅡを認

めるには尾の位置が不自然である。彼はこれをホッケーのスティックの先ではないかといっている。しかしながら、ClairmontはタイプⅡの起源が東イオニアにあるとの説に対し、余りに近視的過ぎるとして反対している。すなわち前六世紀末のアテナイの美術制作者は両タイプの図像に精通していたはずで、当時の陶器画を検証すればただちに豊富な作例が見出せるはずであると語っている(図13)。筆者の意見がいずれかここで論究するつもりはなく、別に稿を起そうと思っているが、アルカイク期のアッティカの墓碑を総体的に判断するに、非常に厳粛なともいえる肖像的な要素が強く、そこに無時間的な抽象的な空間を感じる。或る日或る時の犬との戯れは稀薄のように思えてならない。

第二のカテゴリリーは、一見純粹な過去回顧的な思い出の一齣のように見えながら、どこが、なにがと明晰な識別が困難であるものの、微妙に死の香りが漂っている、そんな一連の図像のことである。実はこのカテゴリリーがギリシア、特にアッティカの古典期の墓碑の大半を占めているといつてよからう。思い出の場面といつても、厳然とした死の事実の後に造形化される墓碑の図像の必然の結果といわねばならない。生前あるいは死後いかなる時点においても、現実にはそのような一瞬が生起することは全く不可能な情景が展開する。故人への愛情が深ければ深いほど、過去の記憶を凝視すればするほど、遺族はその愛情と記憶の中へ自らを沈潜させずにはいられなかつたのであろう。今となっては過去となつてしまつた生の領域に、今は遺族となつた最も縁の深かつた人間ないし人間たちが、遺族としての主張をそこはかとなく造形表現に託して——凝視する眼、いたわりの身振、相手を送り出すような握手——積極的に登場してくる。かくして第二のカテゴリリーは、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といつた、不思議な世界を現出させている。死者が自らの死を悲しんでいる図像(図14)、遺族が愛する者の死をいとおしんでいる図像(図4)、死者と生者が共に悲哀に沈んでいる図像(図5)が生まれてくる。ただしこの第二のカテゴリリーにあつては、次に述べる第三のカテゴリリーと異つて、死者の遠在、すなわち死者が生者の手の届かない遠い所に逝つてしまつたという遠離感も明確に表明されていない。むしろ第一のカテゴリリーと同じように、一つの生の現場に舞台が想定されているといつていいだろう。

そうした第二のカテゴリリーに対応し、しかもその本質を典型的に表明している犬のいる作品に図15がある。狛場の岩の上にクラミユスを敷いた若者が頭部と両脚はプロフィール、上半身のみ七分三分に見せて坐っている。その速力と耐久力で有名なラ

コニアの狩猟犬が一瞬立ち止って主人を振り返り、さまに見上げており、後方に引いた両耳から全神経を主人に集中しているのが分かる。それに対し、犬が求めている主人の視線は、下方犬に向けられているようであるが、実際は犬を無視してあらぬ虚空に投げられている(図16)。生前狩りを愛した青年の純粹な思い出の一齣であるようだが、それを明示するのは犬と狩猟棒だけである。狩猟に不可欠の持物、帽子や靴、そして槍あるいは弓矢は何処にいったのか。それになによりも裸体、その表現は死者・半神を意図したものであろうか。いずれにしろ、この図像は若者の死が前提となっていることだけは確かである。そしてもう一つ確かなことは犬は常に遺族(犬)であって、決して死者(犬)とはなり得ないことである。ここではいづれが死者かの問題は起こり得ない。ミュンヒェンの墓碑の犬はアッティカの墓碑浮彫にしばしば墓主と共に登場する侍童パイスないし侍女とそのまま置き換えることができるし(図5、14)、さらに死者か生者か区別のつけ難い多数の墓碑における死者表現に一つの裏付けを提供しているといえよう。

第一のカテゴリが単一の空間と単一の時間によって構成された図像、第二のカテゴリが単一の空間に異質な時間を導き入れた図像だとすれば、次に述べる第三のカテゴリは空間も時間も異質な要素で出来上っているといえよう。こうした短絡な概念規定を許すほどギリシアの墓碑が単純ではないこと、また一つの墓碑が一つのカテゴリだけで説明がつくものではないことは百も承知しているつもりであるが、墓碑の死者同定に携わる研究者の作品分析や記述が結局はそうした空間と時間の組み合わせによって成り立っていることもまた確かである。第一のカテゴリの犬はなんの疑念もなく主人に従い(タイプI)また主人と戯れる(タイプII)。第二のカテゴリの犬は主人の存在を訝っている。主人は犬をもちや見ることもなく、場合によっては、深い悲しみに沈んでいる。しかしながら、犬はまだ主人を見ている、まだ視覚の世界にいる。第三のカテゴリでは犬はもう主人を見ることができない。犬は代りに臭覚を働かせて消え去った主人を探すことになる。臭覚をもたない人間は残されると、ひたすら故人の去った方を凝視する。

そんな第三のカテゴリの世界を△イリッソス墓碑▽ (図17) は一つの作品の中ですべて語り尽くしている。Himmelmannはこの墓碑の名前を冠した画期的な論文を *Entrückungsbild (遠離図像)* という言葉で始めている。<sup>17)</sup> 誰も疑いようのない死者・青年が虚空に視線を投げている。青年が墓主であることは老人・父親の視線が無言のうちに語りかけているばかりで

なく、青年が裸体であること、また青年の足許に悲しみにうちひしがれて坐り込んだ侍童などから一目瞭然である。青年が寄りかかり、侍童がその段上に腰を下しているものが、一般にいわれているように、墓石ということになればなおさらのことである。青年はもう犬のいる、父親のいる空間にはいない。青年の周囲には異質の、少なくとも心理的には次元を異にした空氣が取り巻いている。この部分はいわば擬視する父親の心に映し出されたありし日の美しき息子の思い出の世界ともいえよう。青年は左肘にヒマティオンと共に狩猟棒トラガゴンを掛けているが、そこから猟犬との関係が生まれてくる。一見猟犬は父親の足許を嗅ぎ廻っているように見えるが、ここが墓地であるということになればなおさら、その臭覚の対象は主人の赴いた地下の「ハデスの館」(注4の墓誌銘)ということになる。この犬が第二のカテゴリーの視覚の犬ではなく、第三のカテゴリーの臭覚の犬になり切っていることはこの墓碑の作者の非凡で複雑な構想力といわねばならない。死者と犬の関係も遠離像となつている。《イリッソス墓碑》の影響下で制作されたと思われるマラトンの《青年墓碑》(図18)では、犬の視覚も臭覚も直接主人に向けられていて、主人を求める犬の哀れさが伝わつてこない。

さて、ギリシアの墓碑を学んでいて常に不思議に思うことは、どれほど図像が複雑になり、内容が深化しても、言葉の最も純粹な意味での過去回顧的な一線を越えようとしないうことである。ギリシアの墓碑の図像を支えている思想に彼岸における安寧や死者供養、来世願望や復活といった宗教観が驚くほど稀薄ないし皆無であることである。《イリッソス墓碑》の青年はどうなるわけではなく、またどうなればよいというのでもない。息子はかつてこのような存在だったのだという父親の思い出しが我々に伝わつてこない。アルカイック時代の青年の丸彫墓主、所謂「クロロス像」の、存在そのものだけを意図したあの造形世界と撥を一にしている。

▲アテナイ国立考古美術館1884 (口絵および図1)の本题に戻ろう。一人の若者に忠実な犬がお供をしている。それだけの図像ならば第一のカテゴリーのタイプで事が済んでしまう。しかしこの若者が壮年の男と握手をすることによって、一つの空間設定ではありながら舞台は第二のカテゴリーに移っている。なぜならば握手は、一般論として考えた場合、愛する者同士の間を意味するからである。たとえこの墓碑の死者同定が困難であったとしても、いずれか一方が死者であるとの常識に立てば、かつてあつて、いまとなつては失われた一期一会という異質な思想が入り込んでいるからである。犬が壮年の男の足許

を嗅いでいる。もしこの犬の首の表現に△イリッソス墓碑▽（図17）の犬のそれと同等の意味を託すことが可能ならば、図1の墓碑は等三のカテゴリーをも含み込んだ非常に複雑な相様を帯びてくると同時に、死者同定という難しい課題にも光明を投げかけてくれるのではあるまいか。ここでは第二のカテゴリーを基本構図としているため、犬は直接相手の足許の臭いを嗅いでいる。この臭覚を働かせる犬のモチーフは少なくとも△イリッソス墓碑▽以後墓碑画像の伝統になったように思われる（図19）。しかし今述べたような考え方が許されるとすれば、本稿の主題の墓碑はその最も早い作例といえる。

ギリシアの墓碑の図像学、特にその死者同定の問題に対して確立した方法論があるわけではない。筆者は常に「墓碑の図像学は個から全体、全体から個への無限の繰り返し、その循環の過程でしか成立しない」と考えている。本稿は△アテナイ国立考古美術館8894▽の犬を前にして筆者の脳裡にはんの一瞬のうちに生起した諸々のイメージを言葉に置き換えたものである。

〔註〕

(1) S. Karouzou; National Archaeological Museum (A Catalogue), 1968, p. 78 十法で混乱(誤植)がある。なお最近の J. Boardman; Greek Sculpture, The Classical Period, 1985, fig. 156 でも前四一〇年頃に比定。

(2) H.K. Süsserott; Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts, 1938, p. 105f. アテナイ国立考古美術館 no. 3845 △ムネサゴラ・ヒロカレス墓碑▽（図2）共々前三九〇年頃に比定。

(3) H. Diepolder; Die Attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., 1965, p. 30f. プレウス美術館△ヒッポトス・カリアス墓碑▽等と共に前四世紀初頭に比定。

(4) 図2では、彼等が姉弟であり、両者共に死者であることが楣の墓誌銘から分かる。A memorial to Mnesagora and Nikocharas stands here. Themselves one cannot show; Fate's lot snatched them away, to leave behind for their dear father and mother both great grief, because they died and passed into Hades' abode. C.W. Clairmont; Gravestone and Epigram, 1970, 22, pl. 116 訳。Clairmont は、注2の Süsserott とは制作年代を異にし、前五世紀の最後の四半期とする。注1の Karouzou は前四四〇年という最も早期の年代を提唱しており、この作品の制作年代は五〇年の幅で揺れている。

(5) 図3の左側裸体の青年の上の楣にカイレデモス、右側着衣の青年の上のリュケアスの名前があるが、前者のみを死者とするか、両者共に死者とするか意見が分かれている。

- (6) 上に「エリュトライのタテンレオス」と「テアノ」と刻銘された図4はまさにそうした例で、「やはり先立ったのは妻〔テアノ〕であり、この浮彫上の夫〔タテンレオス〕はいとしい妻に先立たれた男の姿であらうと思われる。」澤柳大五郎『アッティカの墓碑』一九八九年、各説11、九八〜一〇八頁。
- (7) 図5の破風の水平ゲイソンに「ソクマテスの〔娘、あるいは妻〕ムネサレテ」、その下の楣に墓誌銘がある。This woman left behind her husband and brothers, and(Bequathed) to her mother grief, a child, and renown for great goodness that will never age. Here one who reached the goal of all goodness, Mnesarete, is held in Persephone's chamber. Clairmont 注4 前掲書' 30, p. 104 図説。
- (8) K.F. Johansen; The Attic Grave-reliefs of the Classical Period, 1951, p. 29f.
- (9) E. Panofsky; Tomb Sculpture, 1964, Lecture I.
- (10) H. Hiller; Ionische Grabreliefs der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr., 1975, 08, Taf.5 (図9) O11, Taf.7-2 (図7) K11, Taf. 19-1 (図8) : F. Prüh-H. Möbius; Die osgriechischen Grabreliefs, 1977, No. 10, Taf. 4 (図9) No. 12, Taf. 4 (図7) 両基本文献共図6は前四九〇年、図7は前四八〇年とし、図8はHillerによれば前四八〇〜四七〇年。
- (11) J. Floren; Die Griechische Plastik, Band 1, 1987, Taf. 29-2.
- (12) 注1のカタロズ' ps. 40-41. ΑΓΛΑΘΟΚΛΗΧΑΙΡΕ の銘はクニシズム時代に再使用された折のものである。
- (13) G.M.A. Richter; The Archaic Gravesones of Attica, 1961.
- (14) Hiller, 注0' 前掲書' p. 129 をよむ ps. 137-139; Clairmont, 注4 前掲書' p. 28, N.80 をよむ Some Reflections on the Earliest Classical Attic Gravesones, Boreas, Bd.9 (1986), ps. 41-43
- (15) ホイオティアのオルコメノスで発見された図8の△アルクセノル墓碑▽がその墓誌銘「ナクソス人アルクセノルが私を作った、見よ」からキュククリデス地方の様式に組み込まれる例がある。Hiller, 注0' 前掲書' K11, Taf. 19-1, ps. 177-179
- (16) B.V.-Schlorb; Klassische Grabdenkmäler und Votivreliefs, 1988, Taf. 15-17, S.34-39 図5および16の様々な問題が詳細に論及されている。
- (17) N. Himmelmann-Wildschütz; Studien zum Hisos-Relief, 1956 確かにHimmelmannも述べているように、筆者の第三のカテクリーの図像例を当時の白地にキュトスの陶器画に多数見出せるはずであるが、本稿では問題を墓碑に限定することにする。
- (18) M. ANAPONIKOZ; ΑΝΑΣΚΑΦΗ ΕΤΗ ΜΕΓΑΛΗ ΤΟΥΜΙΑ ΤΗΣ ΒΕΠΤΙΝΑΣ, ΑΑΑ, IX(1976), ps.123-130 Fig.3 下ロニコスはマケドニア地方のヴェルギナの通称「大墳墓」の発掘で、少なくとも十九点の墓碑を見出した。それらの中で図19は最も

重要かつ巨大な（No. 113）墓碑の断片で、制作年代をアンドロニコスは前三世紀初頭を下らない時代に比定。  
〔19〕 拙稿、澤柳大五郎『アッティカの墓碑』書評、『みづゑ』No. 954 (1990), Spring. ps. 141-142

〔付記〕筆者は研究課題である『パルテノン時代の葬礼美術』に対して鹿島美術財団より平成三年度の助成を受けた。本稿はその研究成果の一部を成すものである。鹿島美術財団および関係各位に心よりお礼申し上げます。また申請に際してお世話になった本大学の大高保二郎学兄には拙稿をもって感謝の気持に代えたい。

平成四年一月



図1 アテナイ国立考古美術館二八九四



図2 ムネサゴラ・ニコカレス墓碑 高一・一九m アテナイ国立考古美術館三八四五



図3 カイレデモス・リュケアス墓碑 高二・一五m 前四二〇〜四一〇年頃 ビレウス美術館

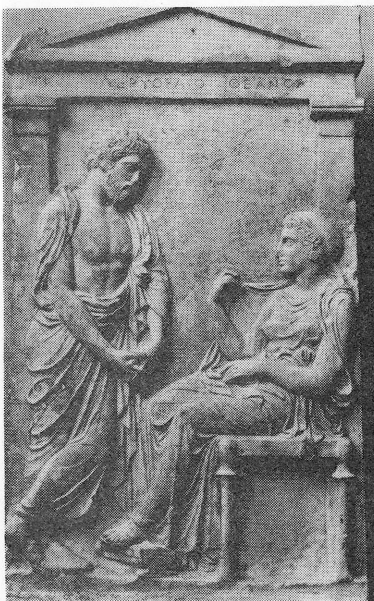


図4 テアノ・クテシレオス墓碑 高〇・九三m 前四〇〇〜三八〇年頃 アテナイ国立考古美術館三四七二





図5 ムネサレテ墓碑 高一・六三m 前三八〇〜三七五年頃  
ミュンヒェン、グリュプトテーク四九一

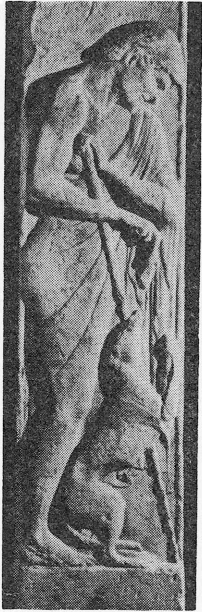


図6 デイネス墓碑(旧△アナクサンドロス墓碑▽) 高二・四〇m  
アポロニア・ポンティイカ出土 ソフィア国立美術館七二七



図7 所謂△ボルジア墓碑▽ 高二・四九m 伝小アジア出土  
ナポリ国立美術館六五五六



図8 アルクセノル墓碑 高二・〇四m オルコメノス(ボイオテイア)出土  
アテナイ国立考古美術館三九

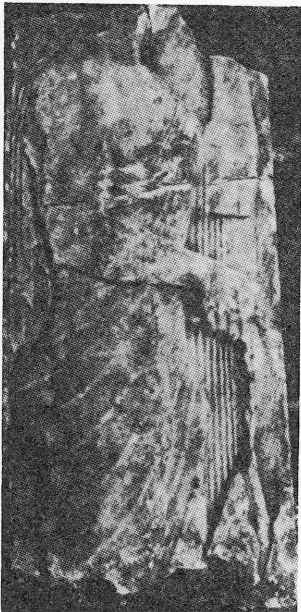


図9 犬墓碑 高一・〇九m フェスコス(マルマリス)出土  
ボドルム美術館六〇〇四



図11 墓碑の左下碑面断片 高0.34m 前535~530年頃  
アテナイ, アゴラ美術館 S1276 a

図10

所謂△アガトクレス墓碑▽  
国立考古美術館七四二  
高二・六〇m  
アテナイ

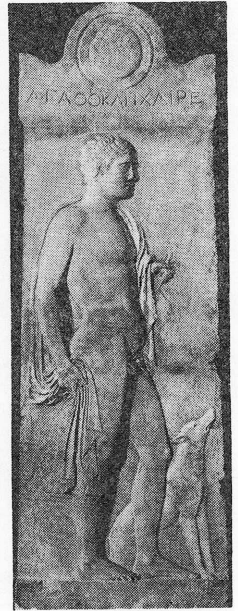


図13 黒像式陶器画 エクセキアス作  
《ディオスクロイの帰還》部分  
ローマ, ヴァティカン美術館 344

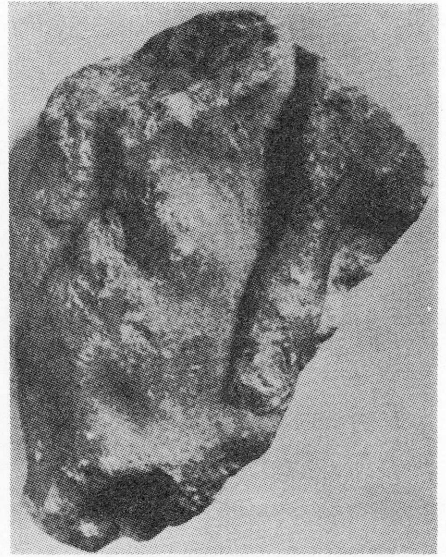


図12 墓碑の碑面断片 0.12×0.18m  
前6世紀末 アテナイ, アゴラ美術館  
S1276 b



図15 狩りの青年墓碑 高1.19m 前 360年頃 ミュンヒェン, グリュプトテーク 492



図14 所謂《メランコリア墓碑》 高1.26m 前380~375年 アテナイ国立考古美術館 726



図17 イリッソス墓碑 高一・六八m 前三四〇年頃 アテナイ国立考古美術館八六九

図16 図15に同じ(注16の文献 Taf.16より)







図18 青年墓碑 前三四〇〜三三〇年頃 マラトン美術館 B E 一四



図19 墓碑断片 ヴェルギナ（マケドニア）「大墳墓」出土