

# 《フィアーレの画家》の白地レキュトス

(付 J・D・ビーズリ『アッティカの白地レキュトス』の翻訳)

福 部 信 敏

ここに訳出したジョン・ビーズリ卿(一八八五—一九七〇)の『アッティカの白地レキュトス』は今から半世紀以上も前に出版された講演記録<sup>(1)</sup>である。アッティカの墓碑と並んで、ギリシアの葬礼美術の二大ジャンルを成すアッティカの白地レキュトスを論じようとする者が避けては通れない古典的名著である。一九八九年にD・C・クルツによって編集された『ギリシア陶器 J・D・ビーズリ講演集』<sup>(2)</sup>の中にも、ビーズリ自身後に見解を異にした論点があるにもかかわらず、一字一句そのままの形で再録されている<sup>(3)</sup>。その平易な言葉に託された白地レキュトス全般に関する含蓄の深さは今もってその生命を失っていないばかりか、特に図像学上の解釈の仕方、絵を読み解く方法は今日の研究そのものといつて過言ではない。ビーズリが取扱った画家たちの中から、ここで《フィアーレの画家》を特に紹介する理由はいくつかあるが、ビーズリ自身の見解の変更問題はともかく、この画家が、翻訳ばかりでなく、白地レキュトス全体を理解する上で重要な位置を占めているものと判断したからである。

《フィアーレの画家》は基本的には赤像画家で、前五世紀におけるアッティカの陶器画家の最も重要な流派、《ベルリンの画家》から《アキレウスの画家》への系譜、その最後に位置している<sup>(4)</sup>。《アキレウスの画家》が準備し、かつ完成させた厳格様式から盛期古典様式への道をさらに押し進めて、パルテノンの最後期の破風彫刻がもつ古典芸術の華麗さにまで近づいたのが《フィアーレの画家》であった。「あどけない魅力と快活さ」、<sup>(5)</sup>「真の魅力と、大型作品における高貴さ」等が、伝統の形式美

と微妙な調和を保っている。

現在《フィアーレの画家》に帰されている白地の作品は二点の莚型クラテルと五点のレキュトスに過ぎないが、奇跡と思えるほどすべてが高い品質を誇っている。

《フィアーレの画家》の全白地陶器一覽表

	ARV <sup>2</sup> no. (Oakley no.)	所在地 所蔵番号	出土地	高さ cm	主 題	本誌 図番号
	1017.53 (53)	Agrigento AG7	Agrigento	44.4	A ダ ペルセウスとアンドロメ カシオペイア(?)と女	図5
	1017.54 (54)	Vatican 16586	Vulci	32.8	A ヘルメスとパッポシレノ ス、二人のニンフ B 三人のシユーズ	図6
	1022.138 (138)	Munich 6248(2797)	Oropos	35.9	ヘルメスと女、墓	図16
	1022.139 (139)	Munich 6254(2798)	Oropos	36.8	二人の女、墓	図17
	1022.139 bis (139 bis)	Athens 19355	Anavyssos	—	二人の女、ルトロフォロスの ある墓	図2
	1022.140 (140)	Berlin F2449	Athens	33.2	二人の女	図7
	1023.141 (141)	Berlin F2450	Athens	31.0	青年と女、墓	図1 口絵
参考	1026.2 (B2)	New York 22.53	Oropos	36.5	青年と女、墓	図4

「音楽学校（ないし、遊女<sup>ヘタイラチ</sup>）への訪問」を主題にしたボストンの赤像フィアール（口絵図3）—— 献酒用の平皿——から、一九一八年にビーズリが《ボストンのフィアールの画家》（後に《フィアールの画家》と呼ばれるようになる）を命名した折、それを核に集められた作品総数は四十三点に過ぎなかった。そして白地レキュトスを含めた白地の作品は一点も含まれていない。一九二五年になって、この画家と深く係わる三点の白地レキュトスがE・ブショールによって初めて公表された<sup>(7)</sup>。アッティカ地方の北海岸オロポスの同一墓所より出土した作品群である（ARV<sup>2</sup> 1022, 138 ; 1022, 139 ; 1026, 2 図16、4）。ブショールはこれらすべてを《ヘルメスの画家》としたが、ビーズリは全く逆に、まさに翻訳のAWLにおいて、すべてを別人の作と考えた。すなわち、ARV<sup>2</sup> 1022, 139（図17）のみを《フィアールの画家》と認め、ブショールのいう《ヘルメスの画家》のネーム・ピースであるARV<sup>2</sup> 1022, 138（図16）を《クリオ（ないしクレイオ）の画家》、ARV<sup>2</sup> 1026, 2（図4）を《アケレウスの画家》と《フィアールの画家》の中間に位置づけた。その後、ビーズリはARV<sup>2</sup> 1022, 138をも《フィアールの画家》と認め、一九四二年に出版されたARV<sup>2</sup>の初版<sup>(8)</sup>では、ARV<sup>2</sup> 1022, 139 bis（口絵図2）を除いた、すべての白地レキュトス作品四点が登録されている。ちなみにARV<sup>2</sup>初版の《フィアールの画家》の総作品数は一二二点に増大している。現在流布している一九六三年の第二版のARV<sup>2</sup>に至って、一九六一年に発掘報告<sup>(10)</sup>がなされたARV<sup>2</sup> 1022, 139 bisの他、二つの白地専型クラテル（図5、6）も登録され、総作品数は一六一点に達している。一九九〇年に『フィアールの画家』<sup>(11)</sup>という集大成ともいえる著作を公刊したJ・H・オークリはARV<sup>2</sup>番号を混乱させないためにbis番号を多用しながら《フィアールの画家》の総作品数を一八七点まで増加させてはいるものの、白地に関しては、作者をめぐる帰属問題を含め、ARV<sup>2</sup>をそのまま踏襲している。

二つの専型クラテル（ARV<sup>2</sup> 1017, 53・1017, 54 図5、6）については、それらの主題が当時のギリシア悲劇と深く係わっていたことなど問題は多々あるが、紙面の都合で白地レキュト

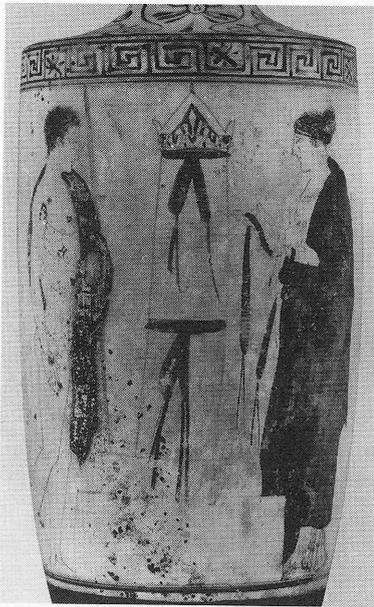


図4 New York, Metropolitan Museum of Art, 22.53.



図6 Vatican, Musei Vaticani, 16586.

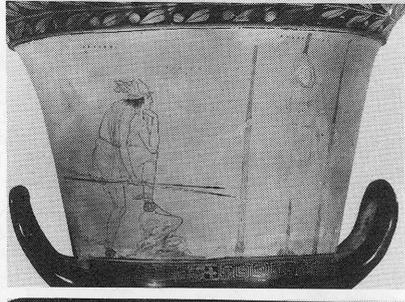
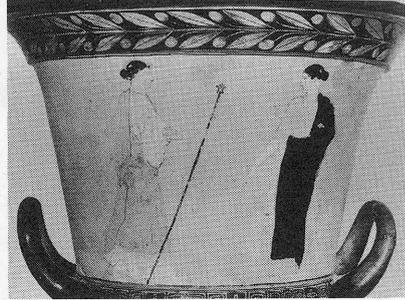
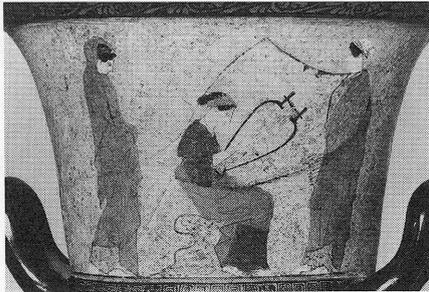


図5 Agrigento, Museo Archeologico Regionale, AG7.



スと直接関連する技法の点だけ述べることにする。翻訳の本文の中でもしばしば言及されている「第二の白」(もしくは「雪の白」 *snowy white, Schneeweiss*) がこれら二つのクラテルだけに自由に使用されている。図5のA面ではアンドロメダの肌、図6のA面ではニンフの肌やヘルメスのキトン、パッポシレノスに至っては頭髪、ひげ、尻尾、さらに毛むくじやらの身体を表わすために小さな白点が全身を覆っている。これについてM・ロバートソンは「これらの作品が制作された頃、師の《アレキウスの画家》はまだ彼のレキュトスにこの第二の白を使用していた可能性があるが、必ずしもそういう風に推測する必要はない。《フィアールの画家》はその画歴の相当進んだ段階になって白地レキュトスを手掛け始めたことは確かであって、そのときになってはじめて第二の白ばかりではなくグレイズ輪郭技法をも捨て去ったのである」<sup>(13)</sup>と語っている。それが真実であれば、彼の五つの白地レキュトスすべてが高品質のものであることも納得がいく。いずれにしろ「第二の白」の放棄、グレイズ輪郭技法からマツト輪郭技法〔翻訳本文参照〕への推移はアッティカの白地レキュトスの歴史全体の趨勢であった。こうしたことを根拠の一つにしてJ・H・オークリは《フィアールの画家》の全白地陶器作品の年代を次のように割り出している<sup>(14)</sup>。

450-445 B.C. ARV<sup>2</sup> 1017, 53

440-435 B.C. ARV<sup>2</sup> 1017, 54; 1022, 140 (図7)

435-430 B.C. ARV<sup>2</sup> 1022, 138; 1022, 139; 1022, 139bis;

1023, 141 (口絵図1)

しかしながら、白地レキュトスの制作年代は相対的に割り出されてくるもので非常に難しい。そしてさらに相対的様式論、技法論ばかりではなく次のような全く別の観点からも追求していく必要がある。翻訳にも言及されている問題であるが、「《フィアーレの画家》が彼の白地レキュトスに第二の白を使用しなかったことは、二つのクラテルを描く際に大絵画が手本になったことを推測させる」<sup>(6)</sup>とE・ズイーモンは述べている。〔未完〕



図7 Berlin, Staatliche Museen, F2449.



〔注〕

- (1) J. D. Beazley, Attic White Lekythoi [著 AWL], 1938-The William Henry Charlton Memorial Lecture, delivered in King's College, Newcastle upon Tyne, 1 November 1937
- (2) Greek Vases: Lectures by J. D. Beazley, edited by D. C. Kurtz, 1989
- (3) 但し、作品の移動から生じる問題に関しては多数箇所「かまづ」と補われている。「注」は全面的に書き直されており、翻訳ではそのフル編集本の方を転載させてもらった。
- (4) M. Robertson は最新の著作 (The art of vasepainting in classical Athens, 1992, p. 206) で、『フュアーレの画家』には弟子が跡付けられたとして、かつ『アキレウスの画家・フュアーレの画家』上巻の終焉な『ミノンロン2335の画家』の分派を生み、かつ白地レキヤニス画家と赤像画家との分業の開始を告げた」とする未刊行の Van de Put の意見を紹介、賛同している。
- (5) ユーゼリが『フュアーレの画家』を初めて命名した著作 (J. D. Beazley, Attic Red-figured vases in American Museums, 1918, p. 167) とは、その 'a winsomeness and, a vivacity' キュリプ Attic Red-figure Vasepainters (初版1942 [著 ARV<sup>1</sup>] 第2版1963 [著 ARV<sup>2</sup>] vol. II, p. 1014 とは、その 'true charm, and, in his larger works, nobility' ユリ) の画家は簡潔に紹介されている。
- (6) 前掲書 注5
- (7) E. Buschor, Attische Lekythen der Parthenonzeit [著 ALP], MüJb 1925
- (8) 前掲書 注5
- (9) 前掲書 注5
- (10) AJA65, 1961, P. 300 E. Vanderpool, News letter from Greece 「ナヴラマンニス地域」フォカイア村近くの海岸から約三百メートルの所で一つの前五世紀の墓が発見された。各面それぞれ別個に作られた石板によって囲まれた石棺があり、その墓の上から幾点かの大変美しい白地レキヤニスが発見された。」
- (11) J. H. Oakley, The Phiale Painter, 1990 一覽表の参考作品⑥ Oakley no. B2 45 (Between) the Phiale Painter and the Achilles Painter を意味している。
- (12) 例えば、図5A面と図6A面は A. D. Trendall & T. B. L. Webster, Illustrations of Greek Drama, 1971, 2. Sophocles, Andromeda III, 2, 1 図9A面と図10A面は F. Brommer, Satyrspiele, 1959, Abb. 50 失われた悲劇およびサテラオス劇に関しては岩波書店より刊行中の「ギリシア悲劇全集」を参照。
- (13) 前掲書 注4

(14) 前掲書 注11、P.6

(15) E. Simon, Die Griechischen Vasen, 1976, p. 139 同書の本誌の図版のカラー写真等が載っている。本誌図5 A面—fig. 199, 図6 A面—XLVIII, 図7—XLIV・XLV, 図9—XLVI・XLVII

〔付記〕直接引用することはなかったが、その他、翻訳に際して参照した基本文献のみ挙げておく(順不同)。

澤柳大五郎『ギリシヤ美術襍稿』美術出版社 昭和五十七年

ホルンスト・ブシール著 澤柳大五郎譯編『或るモッテメカの少女の墓』岩波書店 一九七八年 (E. Buschor, Grab eines attischen

Mädchens, 1959)

中山典夫『白地レキヤスに描かれた墓標の研究』地中海学会、一九七八年 (N. Nakayama, Untersuchung der auf weissgrundigen

Lekythen dargestellten Grabmaeler, Freiburg, 1982)

J. D. Beazley, Paralipomena, 1971

L. Burn & R. Glynn, Beazley Addenda, 1982

A. S. Murray, White Athenian Vases in the British Museum, 1896

W. Reider, Weissgrundige Attische Lekythen, 1914

A. Fairbanks, Athenian White Lekythoi, vol. i (1907), vol. ii (1914)

D. C. Kurtz, Athenian White Lekythoi, 1975

E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, vols. i~iii, 1923

P. E. Arias, A History of Greek Vase Painting, 1962

I. Wegartner, Attisch Weissgrundige Keramik, 1983

J. R. Mertens, Attic White—Ground, 1977

J. Boardman, Athenian Red Figure Vases—The Classical Period, 1989

〔付記2〕筆者は研究課題である『バ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第二の報告である。再度、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。

## 『アッティカの白地レキュトス』

ハトゥン・ギャラリーのギリシア陶器の陳列をご覧になられた皆様方の中には、それらの陶器がもつ千差万別の主題のこと、それらが産み出された多くの世紀のこと、さらにはまた日常生活や英雄物語についての、陽気であるかと思うと深刻でもあったりするたくさんの局面を創造するに際してのあの活力と嗜好とについて、想い起される方々がおられることでしょう。白地レキュトスは百年も存続しませんでした。変化に富んだ主題もありません。日常生活のほんの僅かな局面だけに係わり合っていますが、それとても、時が経つに従って、死と墓のトピックだけに局限されるようになります。それらは紀元前五世紀のアテナイ人の生と死に対するもの考え方について多量の情報を提供してくれています。それらが語り掛けるあるものについては言葉に置き換えられますが、なかには表現するよりも感じ取る方がはるかに容易なものもあります。品質は様々です。華やかなものではありませんし、多くは取るに足らぬものであったり、即製されたものですが、しばしば美しく、かつ表現に富んだ素描の妙に出会うこともあります。画家達の名前は知られていませんが、陶器そのものの研究から我々はそれらの様式のいくつかを識別できるようになりました。

白地レキュトスは写真映りがかなりいいものであるといえましょう。これから皆様にご覧いただく複製のあるものは普通の写真ですが、他のもは陶器とカメラとが連動して回転する装置をもったパノラマ写真機によって撮影されたものです。陶器の胴体が円筒形であれば、その結果はほとんど申し分ないものになります。器というものは決して完全な円筒形ではありませんので、絵の下部がいささかピンぼけになっておりますことをお許し願わねばなりません。スライドのうち写真ではなく、素描によったものが一、二点ありますが、その場合様式が少々変ってしまうのが普通です。

まず、これらの陶器の「用途」について、「形体」について、「技術」について少し述べることから始めましょう。そうすれば「様式」について考察することができるようになります。ポストンの美術館にあるレキュトス(図8) 原典の図、以下原典のすべ、  
この写真を順番通り掲載。は典型的な作品です。高さは三十八センチ、縁を含んだ絵画面の高さは約十九センチです。これは標準以上の大きさですが、もっと大きなものもたくさんありまして、特に時代が下るほど顕著です。二、三箇所の汚れを別にすれば、保存はほぼ完全です。

レキュトスは油を容れる器でした。現在の言葉遣いではこの名称は皆様が今ご覧になっている形体だけに限定されていますが、古代ギリシ

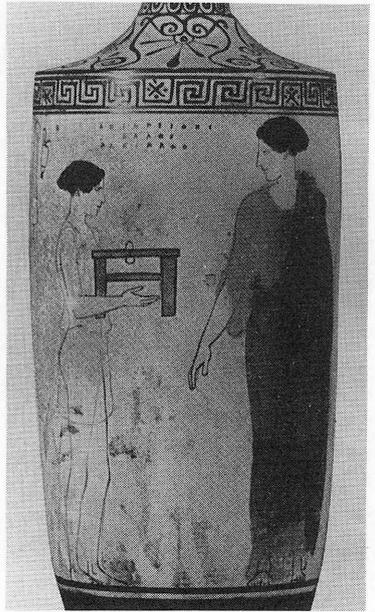


図8 Boston, Museum of Fine Arts, 13.201.



(参考図) 同作家、同種形器

たのでした。

最初期のレキュトスはすべて黒像技法——陶器の橙・赤粘土の上の黒の形象(部分的に白、濃赤、および線刻を伴う)——で裝飾されました。ご承知のように、五三〇年頃新しい技法である赤像が登場し、徐々に旧技法に取って代わりました。今や背地が黒く塗られ、形象がリザーヴされる (reserved)、すなわち粘土の橙・赤色のまま取り残されました。

さて、この新しい赤像技法は、確かに際立って最も重要なものではありませんでしたが、黒像様式の非常に謹厳な形式がアテナイの陶工や画工が心に抱くあらゆるものの表現にもはや十分に応えるものではなくなると感じられた六世紀後半に、陶工たちによってなされたいくつかの技法上の試みの一つであったに過ぎません。それらの試みのうちのもう一つが白地の使用でありました。陶器は白で薄く被覆——白色「皮膜 slip」と呼ばれているもの——が施され、絵は橙・赤粘土に直接描かれるのに代わってそのスリップの上になされました。だが、その絵に用いられた技法が普通の黒像であり、背地が橙・赤から白に代わったことが唯一の違いであったならば、白地の革新は大して重要なものとはいえ

アにあってはこの言葉はもっと広範囲に使われており、これとは異った形体の油容器や油壺にも同じように適用することができました。<sup>(2)</sup> 例えば、アテナイの美術館にある全く違った形体の小さな赤像式陶器は陶工ドゥリスの署名ばかりではなく、もう一つの銘 Aspodoron he Iexthos<sup>(3)</sup>。「このレキュトスはアソポドロスのものである」を帯びております。<sup>(4)</sup> しかしこの言葉を今日のように狭義に用いることは便利です、それを止めてしまうのも残念です。

この形体は紀元前六世紀前半にアテナイで発明されました。<sup>(4)</sup> 最初の四半期のうちに我々のものと多くの共通点をもつ陶器が登場しましたが、<sup>(5)</sup> それらが基本的に我々のいう形体を獲得するのはこの世紀の第二・四半期に陶器の肩部がたまたま強調されるようになってからです。<sup>(6)</sup> もっともそれともポストンのレキュトスに見られる調和のとれた線に達するまでにはさらに多くの時を要しました。その段階は六世紀の終りにやってきました。所謂この「標準円筒形体」は一度達成されるや、取るに足らぬ特殊な点を除けば、最後まで、ということとは、四世紀の初頭に至るまで、ほぼ百年の間変ることなく存続し

ません。それが重要になったのは、図像を一面の黒で塗り潰す代りに、画家がそれを輪郭で描いたときでした。それは「輪郭技法」と呼ばれています。図像全体が輪郭によって描かれることだけをいっているのではなく、普通いくつかの部分が、しばしば大きな部分が、黒もしくは他の色彩で充填されます。この輪郭技法はアテナイの陶工によってずっと以前、七世紀に実施されていたもので、以来決して廃れたことはありませんでした。それは六世紀を通じて、細々とした流れではありましたが、黒像の広々とした本流の傍らを相並んで生き続けていたのでした。例えば《アマシスの画家》による或る陶器では、絵の他の部分が黒像なのに、一女性の形象だけが輪郭で描かれています。しかしそうした輪郭による形象は白地の上に施されていたわけではありません。それ故最高の効果を達成するために必要な強いコントラストは獲得されていません。

輪郭技法と白地を統合した陶器が、アテナイではありませんが、ギリシアの他の地方で作られておりました。しかしそうした地方の一つがアッティカの陶工に白地陶器を思い付かせたという考え方は疑問です。むしろその思い付きは他所の陶器からではなく、我々には失われてしまった壁面もしくはパネル画から由来したものと考えた方がいでしょう。黒像は本質的に陶器画工の技術でした。そして黒像の時代を通して、アテナイでもその他の地域でも、木板もしくは壁面に描かれた絵画は白地に輪郭技法であったと我々は確信することができます。それら消滅しやすい素材による絵画はなにひとつアッティカには残っておりませんが、小さなコリントスの絵画が数点、全く奇跡的ともいえる偶然によって、この数年の間に発見されました。それらは木板パネル上に施された白地に輪郭によって描かれておりました、六世紀の中葉もしくはそれより大して遅くない頃に制作されたものと思われまます。

この新しい白地と輪郭技法は多くのタイプの陶器に使用されましたが、すべてのタイプに及んだわけではなく、好んで適用されたタイプとそうでないものがありました。ときとしてその理由が推察できる場合があります。粘土で作った白いアラバストロンは本来の材質である雪花石膏から作られたそれを想起させたのでしよう。また白いビュクス、すなわち化粧箱は大理石製の同じ型の容器を連想させたことでしょう。他の場合にはこれといった特別な理由はありませんでした。こうして赤像画家たちは、五世紀前半を通して、折に触れて白地の技法を酒杯の見込みにも適用させていきましたが、それらの白地杯のいくつかは陶器画の傑作に数え挙げられています。一、二点それらを眺めてみることは、それらがこの時代のレキュトスに光を投げ掛けてくれるために、有意義なことと思われまます。四九〇年から四八〇年の間に、偉大な赤像画家《ブリュゴスの画家》によって絵付けされた一つの杯では、外側が赤像であるのに、見込みのマイナスの絵は白地に輪郭で描かれています。輪郭は、しかしながら、比較的赤像のそれに似ています。というのはほとんどの線が純粋な黒の陶土水溶液 (Glaze)、すなわち陶器の黒色部分に使用されるものと同じものだからです。この輪郭は所謂「浮彫線」といわれているもので、赤像に重要な性格を賦与している、あの僅かに隆起した針金状の黒線だからです。比較的小さな線のいくつかは、これまた赤像におけると同じく、光沢のある黄金茶か、あるいは黄金黄で、これはまさにあの薄められた (thinned) 黒以外のなものでもありません。塗り潰される部分は赤像の場合に比べて

僅かで、髪とかマントの縁だけで、しかもそれらに使用されているのは黒ただ一色だけです。以上のような技法が、後に見るように、最初期の輪郭レキユトスに使用されたのです。

二十五年後の大英博物館にあるアフロディテの杯<sup>(12)</sup>ではこの技術に変化を来たしております。薄められたグレイズ顔料、すなわち光沢のある黄金茶ないし黄金黄が小さな線ばかりでなく主要な線に、同じように、用いられています。また塗り潰された部分には二種類の赤が、茶色味がかつたものと紫がかつたものとが使われています。いまやこの技法はボストンのレキユトス(図8)のそれに近いものです。そこでもまた輪郭が暗褐色ないし黄金色の薄められたグレイズ顔料で描かれ、また同じ二種類の赤——婦人の上衣に紫赤、箱の木材に茶赤——が使用されています。主な相違はキトンにもう一つ別の色、黄土色が加えられていることです。

白地杯のほとんどは五世紀の第二・四半期、最後のものは四四〇年代に属しています。そして第三・四半期には白地の陶器はどんなタイプのものであれ稀になっていきましたが、唯一の例外として白地レキユトスがありました。減少するどころか、他のタイプの白地陶器がほとんど制作されなくなったこの世紀の最後の四半期になっても盛んに作られ続けました。他の領域でこの技法が跡絶えた後も白地レキユトスだけが生命を保った理由はその用途によって説明することができます。

レキユトスは死者と係わる諸々の儀式において特別な役割を帯びていました。遺体が安置された際に、それはプロテニス(Prothesis、殯礼)と呼ばれているのですが、レキユトスは棺架の傍らに置かれました。遺骸に塗油したり、部屋を香りで浄めるために必要な芳香の油を容れておいたのです。レキユトスは墓の中にも容れられました。また埋葬やその後の墓参の折に墓石に吊り下げられたり基段の上に置かれたりもしました。長い間、こうした諸々の用途に使用されたレキユトスは日常生活で用いられるそれとなら変るところがありませんでした。しかし五世紀の第二・四半期に白地レキユトスが葬礼の主題で装飾され始めました。ということはそれが特殊な用途を意図して制作され始めたということなのです。これより後のほとんどすべてのレキユトスはその主題によって葬礼用であったことが分かります。

さて白地の陶器の最大の欠点はその脆さにありました。黒像あるいは赤像の陶器の表面に傷を付けることはほとんど不可能であると語れば、それは誇張というものでしょうが、しかしそれらは非常に強い抵抗力をもっております。白いスリッパはそのような耐久力をほとんどもち合わせておりません。それは比較的やわらかで、割れたり、ひびが入ったり、剝落させます。これはゆゆしい弱点であり、これがために日常に供するために作られた陶器から白地が姿を消していったのです。しかし、墓に置かれたり、あるいはその中に容れられたり、時には故意に砕かれたり、とにかく一回だけその場限りに用いられる葬礼用容器の場合にはなら問題になりませんでした。白地レキユトスが他の白地陶器よりも長く生き延びたのは主にこうした理由からでした。

同じ理由から白地レキユトスの画家はまもなく他の白地陶器の画家よりもっと多くの色数を使用することを始めました。光沢のある黒や黄金黄は褪せない(Tint)顔料でしたし、白地杯の作家によって使用された二種類の地味な赤もかなり褪せにくいものでした。しかしボストン

のレキユトスの画家はすでもう一つ別の、恐らくかなり褪せやすい顔料、すなわち不透明顔料 (Opac) の黄土色を付け加えようとしておりました。さらにこの画家は他の作品でローズ・レッドあるいは朱 (Cinnabar) をも使用しておりますし、この画家の同世代の幾人かはスカイ・ブルーや明るい紫なども採り入れております。

後期白地レキユトスにおいてはその技法に変化を来しております。レキユトスにおける最大の技法上の相違点は、前期においては輪郭が光沢のある黄金茶ないしは黄であったものが、後期には不透明顔料になったことであります。そのマットの色は赤あるいは黒、もしくは両者の混合されたものです。二つのうち赤の方がより耐久力をもち、黒はしばしば色褪せた灰色に変色してしまっています。後期の様式には、塗り潰される部分に緑、藤が加えられ、すでに使用されていた他の顔料と共にかなり多様な色数が含まれています。

光沢ある輪郭からマットへの変化は一見されるよりもはるかに重要なことなのです。最初、画家は自分の欲する限りのものをグレイズ顔料で描いていたことは確かなのですが、時が経つにつれて、もっと流暢な手段を用いればもっと自由に描けることに気が付き、すみやかに、素描風に描けるフリーハンドの描写方法を開拓したのでした。幾人かの画家が前期の画家の堅固で熟慮を要する線を捨ててその新しい方法を探り入れました。それはより厳格なものからより自由なものへと推移していった美術の一般的な趨勢に部分的には起因するものですが、しかしあくまで部分的に過ぎず、それが証拠に後期のレキユトスと同時代の赤像作品は同じような特徴を示してはおりません。

さてこのあたりでお話しておくのがよろしかろうと思いますが、皆様が公私のほとんどのコレクションで、さらにはこの主題に係わるほとんどの刊行物中の図版で目撃される、事実と異なる、つまりひとが手を入れることよって損われてしまったレキユトスに対して一言ご注意申し上げておきたい。陶器そのものはほとんど常に古代のものですが、絵だけが現代のものになってしまっています。非常に多いケースは、絵の一部が古代のものであっても、修復者がその全体を仕上げた例で、それどころか修復が古代の線にまで及んでしまっていることさえあります。断片でさえしばしば描き変えられています。

形体と技法に関しては十分申し上げたので、次に諸々の主題に移ることにします。死は三様の姿で表現されます。まずヘルメス、魂の導き手は死者の手を執るか、その行く道を示します。次にカロンはそこ彼のポートの中にいます。そして死者が、しばしばヘルメスに導かれて、彼に歩み寄ってきます。そして「眠り」と「死」、有翼の男として表現され、「死」は常に有翼、「眠り」は普通若者の姿で、遺骸を彼岸に運ぶために、それを持ち上げています。ヘルメスとカロンは太古の昔に確立した宗教上の信仰に根差しています。「眠り」と「死」はホメロスの『イリアス』(XVI, 666-675)の詩句に基づく詩的創造物であって、そこでは、息子のサルペドンを助ける術のないゼウスがアポロンに、「死」と「眠り」にサルペドンの遺骸を戦場から運び出し故国にもたらしことを告げるよう、命令を下しています。我々はこれらの主題に後ほど出会うこととなりますので、ここではこれ以上触れないことに致します。ただ一言、カロンは、粗野ではありますが、寧猛ではなく、典型的な舟頭として表現されるところが、あのダンテが歌う、さ迷う者は誰であれその權で毆打する燃える燄の眼のカロンと異なっています。

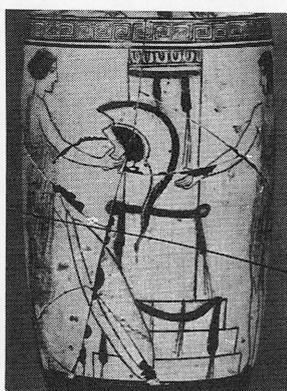
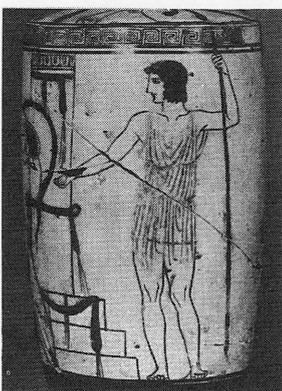


図10 Athens, Vlasto Clection.

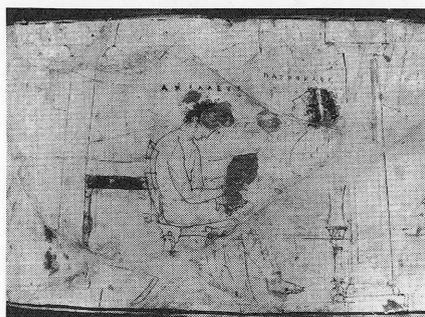


図9 New York, Metropolitan Museum of Art, 31.11.13.

超自然の創造物を描き込まない他の絵——そしてそれらが大多数を占めているのですが——は解釈が常に容易という分けにはまいりません。二、三予備的なことを述べておいた方がいいかもしれません。

そのような場面の一つは、実際、なんの困難もないものです。プロテシス、すなわち遺骸を寝台の上に横たえ、哀悼の人々がその傍らに配されている場面です。この絵の主題は大変古く、陶器画家が四百年にわたって描き続けてきたもので、お気付きのように、五世紀に、また白地レキュトスの画家に格別固有なものではありません。表現は少々お座なりなものになっています。もし自由意志に任されて、「同じような」主題を取扱ったならば、五世紀の画家がどんな感情をもってそれを表現し得たかを知るには、ニューヨークにある《エレトリアの画家》による或る陶器（我々のレキュトスの一つではない）の白地の絵をご覧いただければ十分だと思います。そこではパトロクロスの遺骸の傍らに坐すアキレウス、人物像は二人だけに減じられております（図9）。

最初期の輪郭技法のレキュトスは主題の選択において他の陶器と同じような幅広い領域をもっていました。しかし白地レキュトスが五世紀の第二・四半期において一つの特異な種属として定着しはじめますと、主題は大部分が家庭生活から採られるようになりました。そこには女主人が侍女や姉妹と共に、母親が子供や乳母と共に、また、妻や友達と別れを交わす兵士や旅人が登場してきます。

ボストンのレキュトス（図8）の主題は女主人と侍女であります。侍女が女主人にもたらし持っているのは普通の形をしたよく見る箱で、寶石、飾帯、頭飾り、あるいは他の装身具かなにかを容れていたものです。死を暗示するようなものは一つもありません。もしこのような陶器が女性の墓から発見されれば、これをそこに副葬した悲しめる人々がこの人物像を或る意味での

故人として表現し、あるいは故人として追想していかかもしれないと考えてもおかしくはありません。しかしこの人物像は当然のことながら肖像として考えられてはおりません。レキユトスは既製品の中から買い求められたに相違ありません。南国では死の時点から埋葬まであまり時間をとるわけにいきませんので、注文によって陶器を作っている余裕はほとんどなかったでしょう。またこの画家はこのような絵を日常普通に使用される陶器にも同じように描いておりました。

しかしながら、コペンハーゲンにある同じ画家によるもう一つの別の陶器に目を転じますと、<sup>(15)</sup>我々は二人の女性が共に手に特別なものを持つているのに出会います。女主人は、しばしば墓の基段に立っているのを見かける蓋付き香油容器の一つを持っております。この容器には他の利用法もありますので特別な意味はありませんが、侍女の方はもっとはっきりした性格のもの——リボンや羊毛地の帯を容れた大きな平籠——を抱えております。このような籠は多くの墓地の場面に描かれており、またこのような帯やリボンは墓石の周囲に結ばれたり、基段の上に置かれたりしております。コペンハーゲンのレキユトスに見られるような絵の解釈には二通りあります。一つはここに墓参に赴こうと準備している哀悼者を認めるものです。もう一方は坐した女性を死者とするもので、場面は、先の作品と同じように、室内に置かれています。画家は墓と関係したものを一種のシンボルとして手に持たせています。前者の解釈はより単純なものです。恐らくより蓋然性をもったものと思われれます。しかし後者の解釈も反証しようとするとは簡単ではありません。いずれにしても画家はすでに墓を心の中に抱きながら仕事をしているように見えます。この過程は白地レキユトスが徐々に他の陶器から遠ざかって、自己の領域に閉じ込められ、やがて死者に仕えることを専らにしていくその最初の時期に当たります。

もう一つの葬礼に係わる特徴が現れてきます。墓の表現です。アテナイの故ヴラスト氏の蒐集の中に一つのレキユトス<sup>(16)</sup>があります。中央に例のごとくりボンが結ばれている墓。若い兵士が槍を持ち、一人の女性が用意した彼の桶を支えながら、彼に彼のヘルメットを差し出しています。さて主題は「墓の傍らで武装する若者」というわけにはいきません。この絵は二つの要素で出来上っています。すなわち、レキユトスと同様、他の多くの陶器にも描かれているような、一つの伝統的なジャンルともいえる武装場面と、それに墓とであります。墓はその行為が実際に行われている場所を指示するものではありません。それはただ、生きかつ行動している者としてここに



図11 Athens, National Archaeological Museum, 1816.



図12 Athens, National Archaeological Museum, 1935.

表現されている兵士が現在では死者であることを物語っているに過ぎません。

レキュトス上の多くの絵はこの種の性格を具えています。生活の一齣と墓、二つの要素が単純に併置されています。

しかしながら、時々、これら二つの要素がなんとなく互に融合する場合が生じます。アテナイにある後期のレキュトス（図11）上の三つの人物像はそれ自体としては完全に日常生活から採った場面として形作られています。若い兵士と、用意した彼の武器を持っている女性と、彼に話し掛けている彼の友人、そして背後には墓があります。しかし、ここでは墓が人物像と関連しています。なぜなら兵士は墓の基段に

坐っているからです。二つの主題——戦場に赴くために武装しようとする兵士と、自分の墓に坐している姿の男性——が中央の人物像のうちに、いわば「交差」しているとでもいえます。主要人物のうちに交差する二つの主題、これは他でも繰り返し描かれることになるもう一つ別のタイプの絵ということになります。

さて、我々の公式を三つめのレキュトス、ベルリンにあるものに適用してみよう<sup>(18)</sup>。前景に日常生活からの一場面、すなわち、一方の手にレキュトス、他方の手にリボン、そして頭上にリボンや柘榴が容った平籠を載せた少女が、彼女に向かって急ぎ近づいてくる兵士の方に走っているところが描かれています。背景には墓。しかしこれはどう考えてもおかしい。こんなことは一兵士の生涯のいかなるエピソードとも結び付きません。それではこの兵士が死者として考えられていると仮定してみましょう。そのとき我々は彼にもたらされようとしている供物と彼の墓とが理解できます。しかし彼の示す激しさはほとんど理解し難く、いささか滑稽ですらあります。事実は、ちょうど我々がヴラストの作品で墓碑をアクションの場面から分離しなければならなかったように、ここでもまた我々は分離の必要に迫られているということです。走る兵士、墓、そして墓を飾るために急いでいる少女、そうした三つの要素の存在です。兵士は墓に向って、あるいは墓の周囲を走っているのではなく、彼の像はそれ自身のみで存在しているのです。ヴラストの兵士は武器を受け取るところが表現されていましたが、ベルリンの青年は既に武器を身に纏って、出立しようとしているところであり、当面の間



さて、次はレキユトスの様式についてです。たった一つの白地レキユトス、最近アテナイで発見された大変早期の一断片だけが署名を残しています。<sup>21)</sup> その他の作品をグループ分けし、その各々にそれぞれの作者を指定していくに当たって、頼れるものは陶器そのもの以外になくありません。多くの学者がこの問題に取り組んでまいりましたが、その最初の、真のパイオニアは、この部屋にいらっしやる方々の中にもその名前をご存知な方があろうかと思いますが、故 R・C・ボサンケ博士であった、そう申し上げても恐らくお許しいただけるものと存じます。<sup>22)</sup>

最初期の輪郭レキユトスは当然ながら赤像および黒像画家の作品でした。レキユトスを専門にした古い伝統をもつ黒像の工房のうち一つならずが黒像から輪郭技法へと鞍替えしていったことが見てとれます。<sup>23)</sup> アルカイックの輪郭レキユトスの最も美しいものは偉大な赤像画家たちの手になったものです。シチリアのセリヌスで発見され、現在パレルモ美術館にあるイフィゲネイアの犠牲が描かれたレキユトス断片は赤像画家のドウリスによるものです。<sup>24)</sup> 年代は紀元前四九〇年頃のもので、その技法は《ブリュゴスの画家》によるマイナスを描いた白地杯と全く同じです。<sup>25)</sup> ——黒の浮彫線と、細部には薄められたグレイズ顔料による茶の線。十年もしくは十五年後に、《パンの画家》と呼ばれるもう一人の優れた赤像画家が、同じ技法を用いてレニングラードのレキユトスに白鳥と戯れるアルテミスの絵を描きました。<sup>26)</sup> しかしながら、一つだけ新しい特徴が加わりました。それは第二の雪のような白の使用で、白鳥はもとより、女神の顔、腕、足においても、背地の白の上に重ねられています。以上のものやその他の初期のレキユトスの主題は、前にも言及いたしましたように、墓とはなんの関係もなく、どのようなタイプの陶器にも登場するような種類のものです。ドウリスによるものが一つ、《パンの画家》によるものが二つ、それだけしか白地レキユトスは残っていません。<sup>27)</sup> 彼等は疑いなく他にも描いたのでしようが、その数は多くはありませんでした。

黒の輪郭から黄金茶のそれへ——浮彫線から薄められたグレイズ顔料へ——の重要な変化は六〇年代に属する一群の作品です。すでに実現されており、技法上ロンドンのアフロディテの杯はそれに相当するのですが、それとの主な相違はアルテミスの作品に見られるのと同じ「第二の白」<sup>28)</sup> が女性の肌にも規則的に適用されるようになってきていることです。主題は家庭生活から採られ、それらのうちで最も楽しいものはアテナイにおける母、子供そして乳母を扱った主題です。<sup>29)</sup> 他の主題では供物を容れた籠や、墓さえ登場してきます。白地レキユトスはまだ確立されていませんが、その過程にありました。

白地レキユトスの可能性とその将来を決定したのは《アレウスの画家》でした。時代と嗜好とを異にする人々が彼を継承することになって、様々な変革がなされましたが、白地レキユトスは最後まで彼の刻印を引きずっていきました。彼は偉大な赤像画家で、その名前はヴァティカンにある赤像アンフォラに由来しています。<sup>30)</sup> 彼は長いキャリアをもち、赤像および輪郭双方を手掛けた彼の芸術はゆっくりと成熟しました。彼の初期のレキユトスで傑作といわれるものは一つもありません。アテナイにある一作品はこの初期の典型です。<sup>31)</sup> 「墓参の準備」というこの主題の古い解釈は最も蓋然性があります。脚部は現代のものですが、女主人のマントの黒や侍女の上衣の明るい赤を含む、陶器の



図14 Munich, Staatliche Antikensammlungen, Schoen Collection, 80.



図13 Basle, Cahn Collection, 21.

他の部分は大変よく保存されています。初期のレキュトスすべてにこの画家は「第二の白」を用いています。後に彼はそれを放棄することになりますが、そのときまでレキュトスはその完成に至ることはありません。実際、この「第二の白」の流行は少々理解しかねるところがあります。というのはそれはほとんど常に一種の添加物のように見え、それがそこにある限り、技法は決して「純粹」なものではありません。それは恐らくパネルもしくは壁面上に描かれた自由絵画から借用されたもので、そこでは女性の肌の白がそれだけで浮き出していることはなく、男性の赤茶を伴うことによって調和がとれていたと考えられます。

アテナイにある一つの大きなレキュトスは大成した《アキレウスの画家》の様式を示しています<sup>(32)</sup>。青年のキトンの黄・オーカー色は大変よく残っていますが、女性のマントの暗赤はそれほどではありません。年代は五世紀の四〇年代に相違なく、パルテノンのフリーズより恐らく幾分早い頃のものでしょう。椅子の背凭れに片腕を掛けた女性のゆったりとした坐り方はこの時代の美術の新機軸でした。それまでの人物像はもっときちんと坐っており、疑いなく規則によって規定されておりました。主題の説明は不要で、出立の準備をする若い兵士とその妻です。

既に皆様ご存知のコペンハーゲンの絵は、この画家が最初期のレキュトス以来描き続けてきた種類のものですが、この時機になると自由とくつろぎが達成されています。この作品はヒュギアインソンというカロス名をもっていて、この名前は彼の他のレキュトスにも現われ、そのうちの二つの断片が皆様の展示品の中にあります<sup>(34)</sup>。女性は古い坐り方をしており、同じような人物像がナポリ近郊スエッスラで発見され——かなりの数の白地レキュトスがアテナイからいまだに輸出されていた——ポストンに所蔵されているレキュトスにも現われています<sup>(35)</sup>。画家はその人物たちの手に、侍女が女主人に持ってきた花輪か首飾か、なにかそんなものを描き忘れてあります。そこに記されたのと同じカロス名アクシオペイテスはシチリアのゲラで発見され、これまたポストンにあるもう一つの陶器にも現われますが、それが我々が最初に接したレキュトス(図8)だったわけです。やっここでそれを取扱うことになりました。そしてこの画家を知るに至るわけです——垂直線と水平線と四角い画面を基

本にした単純な構図、運筆の確かさと美しさ、それに人物像の自然な優雅さ。写真では明らかににならないのは彼の色彩の魅力です——白地、黄金茶の輪郭、黄土色、バラ色、そして暗い赤。彼は冷たく単調な画家といわれてきました。確かに彼の比較的初期の作品のいく(36)かは形式が過ぎていて、その開花期には満開時の花の香りを放ってはおりません。女性のグルーブをもう二つ眺め——アテナイのものと、(「かつて」)ファイフのブルームホールのエルギン卿の蒐集にあったもの(図13)——それから「かつて」ミュンヘンのフォン・シェーン博士の蒐集にあった通常のものとは違った陶器(図14)を見ることにしましょう。メアンダー文様に少し、それに左手の人物像の髪にほんの僅かな修復があります。彼女のキトン上には赤の線が、<sup>(37)</sup>朱のマントの衣襷には黒い線が施されています。坐した人物像のキトンは黄土色で、その縁の近くに朱の線が走り、頭衣は朱、マントにはワイン・レッドが塗られています。坐した人物像のキトンは黄(whiter)であろうか——も描かれ、岩には「ヘリコン」と銘が記されています。「或る死んだ少女が、堅琴を奏でる一ミュージックに姿を変えてヘリコン山に移された」と云われています。しかし画家の語る言葉は、彼女はミュージックであって、死んだ少女ではないと告げていることは確かなようです。場所の名前、特に山々の名前が記されることは大変稀なことで、画家は彼が描いた文字通りのことを意図したに相違ありません。

《サブプロフの画家》<sup>(39)</sup>——かつてあのロシアの名家が所有していたこの画家の一陶器からそう呼ばれています——は《アキレウスの画家》と同様赤像画家でありました。しかし後者が偉大な赤像の巨匠の一人であったのに対し、前者は、多作ではありましたが、凡庸な画家でした。彼の最良の作品は白地です。さらに《アキレウスの画家》が彼のほとんどすべてのレキユトスにグレイズ顔料の輪郭を使用し、ほんの僅かな後期の作品だけに新しいどちらかというと地味な技法を採用しているのに対し、《サブプロフの画家》にあつては、輪郭は光沢のあるものよりも不透明顔料が多用されています。皆様はこの展示品の中に彼の作品を二つ見出されることでしょうか、<sup>(40)</sup>初期のは光沢のある輪郭で、後期のものはマットで描かれています。彼は偉大な素描家ではなかったのですが、彼にはなにか気持をそそるものがあります。彼は《アキレウスの画家》から多くを学んでいます、彼の描く人々は、《アキレウスの画家》がしたような、両腕を体



図15 Munich, Staatliche Antikensammlungen, Schoen Collection, 76.

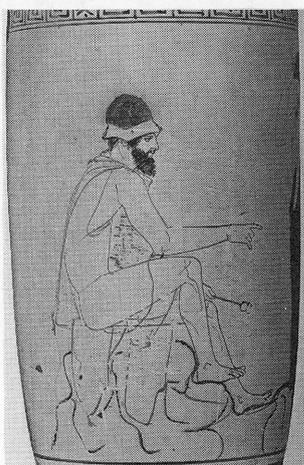


図16 Munich, Staatliche Antikensammlungen, 6248 (2797).



図17 Munich, Staatliche Antikensammlungen, 6254 (2798).



側に付けたまま下げることを止めて、体から思いっきり離して突き出すことを好んでいます。口許には微笑が、顔からは表情が溢れています。皆様は一つの墓から発見された二つのヴラストのレキュトスをご覧になっています(図10)。輪郭は(第一)のものでは鈍い黒、第二のものでは黒と赤の混合色です。顔料は前者では赤、後者では暗赤、朱、そして黄土色です。アテナイの一陶器に、残存する限りではありますが、《アキレウスの画家》の作品には登場していない、カロンにいる初期のレキュトス画の一つが描かれています。死んだ女性、ヘルメス、舟頭、それに蚊のように空中に舞い、悲しげに泣くというたぐいさんの小さな魂が認められます。「かつて」フォン・シェーン博士が所有していたレキュトス(図15)はこの画家の優れた面と劣った面の両方を示しています。青年——恐らく墓は彼のものなのでしょう——は重要ではありませんが、もう一人の人物像、黒衣を纏って、墓に膝をつけ、胸と頭を叩いている女性は注目に値します。

さて、我々はこの三人の画家による三つの陶器を眺めることにしましょう。三人とも多くのレキユトスは残しておりません。そのうち二人は重要な赤像画家でしたが、もう一人は赤像を残した形跡がありません。

最初は、アテナイにある大きなレキユトス（図12）で、すでに皆様をご覧になったものです。この作品に最初に注意を促したのがボサンケであったため、この画家は彼に因んで《ボサンケの画家》と呼ばれています。青年の外衣は茶で白い縁取りがあります。女性の上衣はローズ・レッドだったかもしれません。僅かに青が残っています。これは五〇年代の作品であって、自由にして偉大、いまだ厳格でさえあって、彫刻でいえばドレステンのアテナ像やポリュクレイトスのドリュフォロス像と同時代に属します。この展示品の中にはこの画家の優れた断片が入っています。<sup>(43)</sup>

第二のレキユトスはミュンヒェンにあります<sup>(44)</sup>。絵の向って右側にいくつか汚れが付着し、そのうちの一つが女性の鼻と口とを黒づんだものにしてしまっています。主題は類例のないものです。ヘルメスが左手に伝令杖（テリオン）を持って岩に坐し、右手で或る仕種をしています。一人の女性が頭上に冠を固定しようとしながら、彼の方に歩み寄ってきます。その背後にはリボンが巻かれた墓。この陶器を公にした学者は「彼女は死出の旅の身支度をしているのか」と問い、そして、そうではないのだ、と答えています。「これは、高貴なものにされてはいるが、象徴的な意味は少しも変っていない、初期の化粧の主題である。……絵はただ次のように語り掛けている、美しく身支度し、化粧した婦人が、夫でも、侍女でもない、ここでは無慈悲な死者の案内人と一緒にいる」と。（テリオン文の一部を変更した。）「私に私の衣裳を下さい。私の冠をつけて下さい」悲劇の女主人公のこの言葉は議論になりませんが、せいぜい一つの類似に過ぎません。しかし確かに彼女は、或る意味で、彼女の最期の旅立ちのための身繕いをしつつあるのです。ヘルメスは待っています。その時が来しました。彼女は自分の身形に最後の心配りをします。そして出立していきます。

このレキユトスが思い出させてくれる同時代の作品の一つに厳肅で宗教的な絵があります。ニューヨークにある赤像陶器に描かれた、ヘルメスに護られたベルセフォネがそれです。<sup>(45)</sup>

もう一つのレキユトス（図17）はヘルメス図のそれと同じ墓から出土し、同じミュンヒェンにあります。<sup>(46)</sup>ここでは輪郭は赤みがかったマット顔料で、細部には赤と黄が施されています。私はこの絵を解剖することを好みません。女主人と侍女、もしくは姉と妹というこのグループはそれ自体で完結しているからです。墓が添えられています。我々は坐した女性が二つの世界に属しているのを感じます。彼女は愛された女主人、もしくは姉妹の一人です。彼女は同時に墓に葬られていて、死者の河の岩がちの岸部に坐して悲しんでみているのです。二つの主題が主人公のうちに交錯しています。

これら二つのレキユトス、ヘルメス図と姉妹図は形体、文様、様式、いずれにおいても非常によく似ています。それ故これらは同一人物によって描かれたものと考えられてきました。<sup>(47)</sup>しかしながら、それらは、多くはないけれども他のレキユトスによって知られ、かつ重要な赤

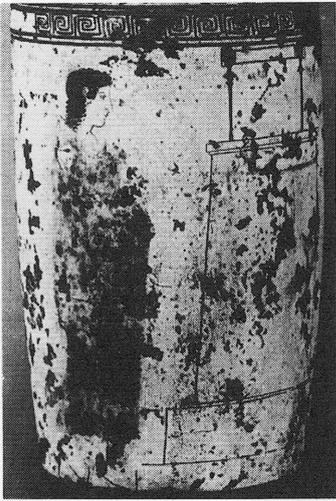


図18 New York, Metropolitan Museum of Art, 12.229.10.

像画家でもあった二人の非常に近い間柄の別々の個性の手に成ったと考える方がよいのではないのでしょうか。すなわち、ヘルメス図は、この展示品の中に二つの赤像の断片が見出される《クリオの画家》によって、姉妹図は《フィアールの画家》によって描かれたものと致します。

(50) 白地レキュトスの全盛期の前半を飾る最後の偉大な画家は大英博物館所蔵の、「タナトス(死)」と「ヒュブノス(眠り)」を描いた陶器によって、《タナトスの画家》と呼ばれています。

しかし、この作品は彼の秀作の一つではないし、それに補修を蒙っておりますので、ここではお見せしません。代りにアテナイにあるレキュトスを示すことに致します。様式は《アキレウスの画家》のそれに非常によく似ていて、ちょっと見るとその素描は彼のものかと思えてしまいます。しかし青年はもつとがっしりしていて、その形体はより豊満で、肉付はより強調されたものになっています。(52)

これは日常生活からの情景ではなく、背後には墓碑が建っています。両人物は墓参をしているのではありません。なぜなら若者は裸で、手には垢落しスクリンダを持っていて、スポーツ場の光景であって、墓地のそれではないからです。画家が描こうとしているのは、またしても、第一に墓とその墓の主である男性、第二には墓とそれを飾るために供物を運んでくる少女、二つの主題が墓において交差しているのです。

《アキレウスの画家》の極く近くというわけにはいきませんが、いまだに彼の影響下にあるのがポストンのレキュトスです。(53) 男性のマントの朱はよく保存され、女性の外衣には別の赤が用いられていましたが、褪せしてしまっています。両人物像共《アキレウスの画家》におけるよりも少しふっくらしており、頭や目鼻立ちもより大きくなっています。

ニューヨークにあるレキュトス(54)は同じ画家による、少し遅い時期のもので、主題は女主人と侍女というありきたりのものですが、画家は少女である侍女にこの上なく魅惑的な姿態を与えています。なんとという注意深さで物を運んでいることでしょうか、女主人のためばかりではなく、物そのもののためと思えるほどです。ここでは陳腐なものにはなにか一つありません。画家は墓を付け加えました。そして女主人の形像のうちに宿る大いなる静けさ故に、またしても彼女が二つの世界に

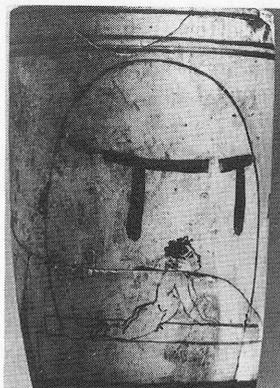


図20 Munich, Staatliche Antikensammlungen, 7619.



図19 New York, Metropolitan Museum of Art, 09.221.44.

属しているものと考えます。

墓の上に椅子が置かれています。これは現実から写し取られたものではありません。本物の椅子にしる、彫刻された椅子にしる、椅子が墓の上に置かれるということは現実にはあり得ないことです。<sup>(55)</sup>これは女性の座像を省略したもののなのです。《アキレウスの画家》による或る作品<sup>(56)</sup>ではこうした象徴もつと明白です。というの座席の傍らに杖を紡いだり巻いたりする女性の図像に常に目撃されるあの羊毛を容れた籠が置かれているからです。彫刻された人々のいる墓碑が時々レキュトス上に表現されることがありますが、完全な大きさを具えた人物像の間に混ざると小人のように見えてしまいます<sup>(56)</sup>。それを避けるために画家は象徴に頼るようになったのです。

女主人と侍女という同じ主題が《タナトスの画家》によるアテナイのレキュトスにおいて同じ調子で扱われています<sup>(57)</sup>。

《タナトスの画家》は、晩年の一、二の作品で、ついに新しいマッドによる輪郭技法に屈しています。それは我々がこれから向おうとする彼の後継者によって常に使用された技法なのです。《タナトスの画家》は白地レキュトスと同様赤像においても仕事をしたと考えられますが、彼によるいかなる赤像の作品も確認することができません。しかしながら、彼の後継者は、もし彼が、適当な呼び名がないために私が《ミュンヘン 2335 の画家》と命名した赤像画家と同一人物としたならば、そしてそのように考えられますが、主として赤像を手掛けました。<sup>(58)</sup>彼の最良の作品は五世紀の三〇および二〇年代に属する白地レキュトスです。《タナトスの画家》の晩期の陶器におけると同じ落着いた美があります。しかしよりやさしく、より甘美なものになっています。

母と子供、そして母の手の上に小鳥、墓はないけれども侍女の持つ籠がなんととはなしに葬礼に係わる雰囲気醸しています。アテナイにあるこのレキュトス<sup>(59)</sup>は保存良好というわけにはいきません。上衣は色褪せ、左手の人物像の顔はしみで汚さ

れていて、眼と鼻はないものと考えなければなりません。子供の像もまた損傷を受けていますが、我々はなお、この画家が子供のもつ独特の身体付きに興味を示していたこと、またこの子供が、これ以前の美術にしばしば登場するような、小さい大人——小人——ではないこと、を看取することができます。このような興味は当然のことながら一人の画家に限られたわけではありません。ギリシア美術が、そしてギリシアの生活が、この時代になってはじめて、子供と子供の諸々の行為が表現するに価するものと考えようになったのです。陶器画はいまや子供たちが一杯登場し始めます。いま言及している画家によって描かれたもう一つの別の子供の絵がニューヨークのレキユトスに見られます(図19)。小さな子供が河岸の岩の上に、歩行器を手に立っています。かれは振り向いて、軽快な足取りで近づいてくる母親に手を振っています。カロン、やさしいカロンが彼を待っています。画家が、子供と同様、母親をも死んでしまったものと考えさせたかどうか、それは判断し難いところです。いずれにしろ子供が舞台の中心を占めています。まさに子供の日であり、子供の時間なのです。

既に言及したように、カロンは常に荒々しい様子をした、ときには威圧するような、おきまりの渡し守なのですが、この画家にあっては、恐らく彼だけでしようが、カロンがやさしく描かれています。彼のもう一つのカロンがクラコフ<sup>61</sup>に、第三のものがアテナイ<sup>62</sup>にあり、後者では、一人の女性が怖じけることもなく岸辺に足を置き、墓の中の彼女の傍らに副葬されたはずの香油容器<sup>63</sup>をいまなお手に持っています。

<sup>64</sup>この画家の一作品が、皆様の展示物の中に含まれています。さらに大英博物館にはもう一つの彼の作品、巨大なレキユトスがあります。写真は、残存部分のほんの一部しか見せてくれませんが、陶器が修復によって損われる以前に撮影されているため、いくつかの点で、現状のオリジナルよりもはるかに優れています。それ自体で完全な一つの場面——別離。頭を垂れて悲しみに沈む若い兵士、両腕に子供を抱いて坐っている彼の妻、そして彼女の背後には、別離の献酒のための酒注ぎと皿とを持った一人の女性が立っています。墓が描き加えられ、妻はその基段に坐っているのです。

これまで見てきた陶器画に涙というものはありません。正確に申し上げると、我々に伝えられた何百というすべてのレキユトスの中で泣いている人物像は一つか二つに過ぎません。悲しみは歪んだ顔によってではなく、傾けた頭部とか、手や腕の仕種とか、身体全体の身振りとか、そういったものによって表現されています。

いま見ておられます作品は子供をテーマにしたものではありませんが、しかし、或る意味で、子供が行為の焦点になっています。若者の関心は子供に向けられていて、彼の手は子供の腕に置かれています。多分お気付きでしょうが、皆様がこれまで眺めてこられたあらゆる陶器の中で、一人人物像がもう一人の人物像に触れているのは、これが最初の作品です。

最後に見る子供の絵(図20)はミュンヒェンのレキユトス<sup>65</sup>です。これはこれまでに見た四つの作品の作者によるものではなく、彼に似てはいるものの、幾分若い別の画家によって描かれています。一羽の鳥がいる一陶器画に因んで、《鳥の画家》と呼ばれています<sup>66</sup>。この時期以

降すすべてのレキユトスに適用されたマツト輪郭で描かれています。母親が子供に歩き方を教えています。背後に土饅頭型の墓。こうした行為が墓地の墓前でなされているのではないことは申すまでもありません。ここでもまた日常生活の一光景、つまり墓が語るのは、その登場人物の一人がもはやこの世にいないという事実です。同じように大英博物館のレキユトスでは、少年が輪を転がし、男がそれを眺めています。彼等の傍らに墓が描かれています。墓地ではありません。

母親そのものが小さく、子供のように見えることにお気付きかと思いますが、この画家の人物像はすべてこうなのです。このことは五世紀の三〇、および二〇年代の陶器画ばかりではなく、他の美術品においてもしばしば起こる現象で、人物像が軽快で、小じんまりとしたために重厚さを欠く嫌いがあります。もう一つの別の形の衰退が、同時代の画家《方形の画家》の作品にみられます。アテナイにある彼の二つのレキユトスは、「遺体を運ぶ死と眠り」という同じ主題をもっています。最初のものはむしろかわいらしいとさえ、私には思えます。しかし、アルカイック時代においてこの主題をヒロイックに描いた作品、例えば大英博物館にある五〇〇年頃の赤像杯の絵との比較にとても耐えられるものではありません。次に第二のレキユトスにおいて我々は、誇張された、やけに背の高い、細身の人物像や、その気取った態度、だらりとたわんだ不確かな線に出会うこととなります。他の国々にこの種の描法が存在することは知っていますが、ことギリシアにおいてはこれに未来はありません。

白地レキユトスの最後の段階は、かわいらしい芸術の画家からも、気取った芸術の画家からも、その進展の可能性はありません。派手で、かつ無頓着なところが多分にありますが、最後のレキユトスの最良のものには情念と壮大さがあります。最後のレキユトスの大部分が所属する三つの重要なグループの一つ、《女性の画家》——彼の絵では女性像が際立って支配的であることからそう呼ばれます——の仕事振りはときに《タナトスの画家》を想起させますが、実際に関係があつたのかも知れません。アテナイにあるレキユトスの墓を訪う巨大な人物像は《鳥の画家》や《方形の画家》のそれと好対照をなしています。ウィーンのプロテシスにおける女性たちも同じ種族に属しています。またベルリンの作品の女性たちもそうなのですが、しかしながら、ここでは彼女たちはレキユトスにあっては新しい一種の悲哀の嵐ともいえるものに巻き込まれています。墓に坐した女性は死者かもしれませぬ。他は哀悼の女性たちです。しかし彼女たちは皆大きな身振りによって一つの動きの中に溶け込んでいます。

《女性の画家》が赤像を用いた形跡はないし、それはすべての彼の仲間についてもいえることです。白地レキユトスは他の陶器画とは異なつた道を永らく辿ってきましたが、いまやそれとの分離は決定的になりました。白地レキユトスは特殊な仕事場で生産されるようになりました。

晩期のグループの第二は《トリグリュフォンの画家》の作品によって構成され、カルルスルーエにある彼のレキユトスがその一例として挙げられます。彼はこれより大きな陶器も手掛けてはいますが、これに優るものはありません。彼の空虚な芸術は低俗な五世紀末に流行す

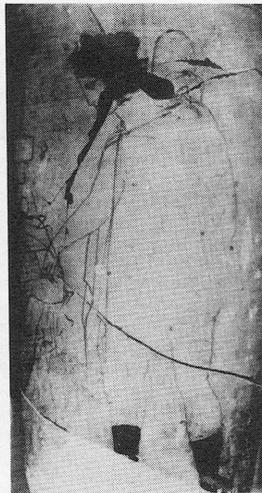
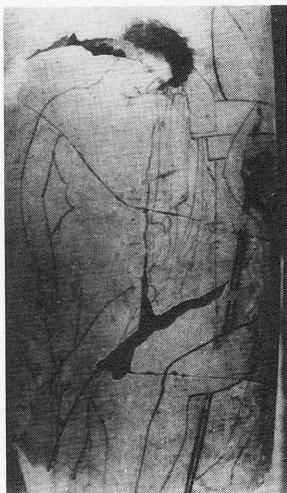


図21 Cleveland, Museum of Art, 1873.28 (28.859).

る赤像と本質的に異なるところがありません。そして彼が、簡単な紹介の仕方であれ、ともあれ顧みられるのは、ひとえに彼が次に続く者、すなわち《葦の画家》のグループに対して引立て役を演じているからに過ぎません。

この名前には説明が必要で、一人の画家によって描かれた百点を超える作品が我々に残されています。<sup>(76)</sup> 彼は多くのカロンの絵に岸辺の葦を頻繁に描き込みました。そのため慣例的にそう呼ばれるようになりました。作品は通俗画家のそれで、一瞥するだけで十分です。<sup>(79)</sup> しかし陶器の造り、文様、赤の顔料の性質などから、この画家と微妙に結び付くいくつかの非常に大きな、かつ美しいレキュトスが存在します。これらはその通俗画家と同一の仕事場で制作されたように思われます。とすれば、これらは、あるいはこれらのうちのいくつかはこの通俗画家によって、彼の脂が乗った時代もしくは充実した瞬間に描かれたと、いいものでしょうか。また、確かに《葦の画家》の手に成るもので、それらの傑作との橋渡しを準備してくれるものと期待できそうな「いくつかの大型」レキュトス<sup>(80)</sup>が、存在することも事実です。しかしそこに描かれた絵はそうした橋渡しの機会を損うほど見劣りのするものです。《葦の画家のグループ（通称「グループR」）という都合のいい名称があります。しかしこの名称はこれに属する作品すべてが一人の画家の手に成ったことを意味してはおりません。

マット輪郭技法はこのグループにおいて頂点に達します。例えば、自分の墓でリュラを弾く青年の絵が描かれたウィーンのレキュトス<sup>(81)</sup>。皆様の展示物の中の二つの断片はこのウィーンの陶器に近いものです。<sup>(82)</sup>

これより少し後、晩期のレキュトスの中で最もよく知られたものにアテナイの陶器（図11）がありますが、これについては既に主題の観点からお話してあります。描法は五世紀の最後の二十年間に流行した赤像様式と同じ時代の性格をもち、例えば、女性の顔のタイプなど、それとの共通点を多分にもっています。ここには、メイディアスやその追従者たちの軽妙でほとんど情念を欠いた芸術には稀にしか見出し難い壮

大きがあります。青年はアキレウスでもメネアグロスでもありません。しかしこれらの英雄の表現を脳裏に描いていたかもしれない。アテナイが破局に終る死闘にかかざり合っていた時代で、あの怒りを含んだ日没のなにかの鬻りがこの作品に忍び込んでいます。

皆様にご覧いただく最後の陶器(図21)はかつてヒルシュ博士の所有だったもので、《華の画家のグループ》に属し、かつアテナイの陶器と関連があります。墓がなければ、三人の仲間が、三人揃って、あるいはそのうちの一人が出立するために、無言のうちに集まっているところともいえる場面です。しかし、または中央の若者が墓に坐っています。この若者は、生きていたときには彼の仲間と共にあった、その若者であると同時に、死者として彼の哀悼者たちと共にいる若者でもあります。赤い描線は非常に自発的なため、一切の準備もなく陶器に直接引かれたように見えることでしょう。しかし事實は、通常「線刻されたスケッチ」と呼ばれる痕跡があり、諸人物の主要なマッサがなにか鈍い器具で軽く縁取られています。

以上の諸々の陶器は五世紀末よりもさらに遅いもの一つもありません。レキュトスがこれ以後十年間描かれ続けたことはアリストファネスの『女の議会』の有名な言葉からも窺えます。しかし白地レキュトスはそのとき終焉に近づいていたといわねばなりません。

白地レキュトスの歴史は、その準備段階を別にすれば、三つの時期に区別できようかと思えます。《アキレウスの画家》および彼の仲間たちの抑制された静謐な芸術、《フィアーレの画家》や《ミュンヒェン 2335 の画家》その他のよりやさしく、より感情が託された芸術、そして五世紀末の壮大で、激情的な芸術。同じ発展がもう一つの偉大な葬礼記念物であるアッティカの墓碑のグループのうちに辿ることが出来ます。このシリーズは白地レキュトスより遅れて始まり、その終焉ははるか後のことです。しかしその展開は似ていなくもない。五世紀末の静謐の墓碑は、垂直線と水平線と四辺形によって抑制され、レキュトスの第一段階に相当します。第二段階には、四世紀全体の抒情的芸術、曲線、垂れた頭部、手や腕の甘美な絡み合い、お互いを求めて屈み合う人物像、<sup>84</sup> そういった芸術が呼応します。第三段階には、四世紀末の芸術、それも墓碑が法令によって禁止された時点からそれほど遡らない時期の芸術、線の要素が非常に僅かになり、調子が益々騒々しくなったとき、ギリシア人の感情にとっては、それらは見た目に好ましい、適切なものというよりも、語ることの危険に陥っていたのでした。そんなわけで終焉を迎えるのも止むを得ないことだったのでしよう。

[圖註]

- 1 Museum of Fine Arts, 13.201. [ARV<sup>2</sup> 997.156 and p. 1568; *Para* 438, *BAdd<sup>2</sup>* 313.]
- 2 Haspels 127—8.
- 3 15375. [ARV<sup>2</sup>447.274 and pp. 427, 1653; *BAdd<sup>2</sup>* 241.] *A Delà* 11 (1927—8) pls. 4—5, supplementary plate, and pp. 94, 102 (Pasparyridi). See also Beazley, *BSA* 29 (1927—8) 205 no.8.
- 4 On the early history of the shape, see Haspels 1—39.
- 5 London, British Museum, 1931.8—10.1. [ABV 11.17; *Para* 8; *BAdd<sup>2</sup>* 3.] Haspels pl. 1. 1.
- 6 Athens, National Archaeological Museum, 413. [ABV 75; *BAdd<sup>2</sup>* 20] Haspels pl. 1. 2.
- 7 Haspels 69, 77, 86, and pls. 26—9.
- 8 Amphora [oncel] in Berlin, Staatliche Museen, inv. 3210. [ABV 151. 21 and p. 687; *para* 63; *BAdd<sup>2</sup>* 43.]
- 9 Now in Athens; still unpublished. [See now A. K. Orlandos, in *Enciclopedia dell'Arte Antica* vi (Rome, 1965) 201—6.]
- 10 The latest list of them is in H. Philippart, *Les Coupes attiques à fond blanc* (Brussels, 1936); see also J. D. Beazley, *Gnomon* 13 (1937) 289—92 [and now I. Wehgartner, *Attisch weissgrundige Keramik* (Mainz, 1983) 49—98].
- 11 Munich, Staatliche Antikensammlungen, 2645. FR pl. 49; I. E. Langlotz, *Griechische Vasenbilder* (Heidelberg, 1922) pl. 22. 34; I. Philippart, *Les Coupes attiques* pl. 3. [ARV<sup>2</sup> 371.15 and p. 1649; *Para* 365; *BAdd<sup>2</sup>* 225.]
- 12 D2. Pühl, *MZ* fig. 498 — *Mast* fig. 70; Beazley and Ashmole fig. 86. [ARV<sup>2</sup> 862.22 and p. 1672; *Para* 425; *BAdd<sup>2</sup>* 298.]
- 13 A characteristic pair of false lekythoi is published in *MonPiot* 22 (1916) pls. 4. 1, 5, 1, and pls. 4. 3, 5, 2. I do not know why C. Picard, in his *Vie privée dans la Grèce classique* (Paris, 1930) pl. 19, should have chosen just these two lekythoi to illustrate the sepulchral customs of the Greeks. Genuine vases would surely have served his purpose almost equally well.
- 14 'Squat lekythos' 31. 11. 13. Richter and Hall pls. 143—4, 176. 139. [ARV<sup>2</sup> 1248.9 and p. 1688; *Para* 469; *BAdd<sup>2</sup>* 353.]
- 15 Inv. 5624. CV Copenhagen iv pls. 170. 6, 170. A. [ARV<sup>2</sup> 997.150 and p. 1586; *Para* 438.]
- 16 Athens. [oncel] Vlasto (Serpieri) Collection. [ARV<sup>2</sup> 847.200; *BAdd<sup>2</sup>* 297.]
- 17 National Archaeological Museum, 1816. Riezler pl. 90; CV Athens i (111 J d) pls. 16.1—3, 17.2; Beazley and Ashmole fig. 113; detail, *Zervos* fig. 274. [ARV<sup>2</sup> 1383. 12 and p. 1692; *Para* 486; *BAdd<sup>2</sup>* 372.]
- 18 Staatliche Museen zu Berlin, inv. 3245. Riezler pl. 19. [ARV<sup>2</sup> 749.6.]

- 61 National Archaeological Museum, 1935. *JHS* 19 (1899) pl. 2; Riezler pl. 23; Pfuhl, *MZ* fig. 534 = *Mast* fig. 87; Beazley and Ashmole fig. 109. [ARV<sup>2</sup> 1227.1; *Para* 466; *BAdd<sup>2</sup>* 350.]
- 62 It is worth mentioning that love-names occur on lekythoi with subjects like that described on p. 32; but not where the tomb is represented.
- 63 Agora [North Slope], AP 422, signed *dy Pasiaades*. *Hesp* 4 (1935) 291, fig. 39 (Pease). [ARV<sup>2</sup> 102.1; *BAdd<sup>2</sup>* 172.1]
- 64 'On a Group of Early Attic Lekythoi', *JHS* 16 (1896) 164-77; 'Some Early Funeral Lekythoi', *JHS* 19 (1899) 169-84.
- 65 See *Haspels* 110-13, 153-60, 173, 191.
- 66 [Museo Archeologico Nazionale, NI 1886. ARV<sup>2</sup> 446,266 and p. 425; *Para* 375; *BAdd<sup>2</sup>* 241.] E. Gabrici in *MonAnt* 32 (1927) 331, fig. 142, pl. 94; *AA* 1929, 155 fig. 53. [Douris' white lekythoi: Cleveland, Museum of Art, 66.114. *Para* 376; *BAdd<sup>2</sup>* 241. CV i pls. 32-35. 1. Malibu, J. Paul Getty Museum, 84.AE.770. D. C. Kurtz, in *Greek Vases* 4 (1989).]
- 67 See n. 11 above.
- 68 [State Hermitage Museum, inv. ] 2363 (670). *ÖJh* 16 (1913) pl. 2; J. D. Beazley, *Der Pan-Maler* (Berlin, 1931) pl. 14. 1. [ARV<sup>2</sup> 557.121; and p. 1659; *para* 513; *BAdd<sup>2</sup>* 259.]
- 69 The other is Syracuse, Museo Archeologico Nazionale, 19900. M. Lang, *Die Bestimmung des Onos oder Epinetron* (Berlin, 1908) 51. [ARV<sup>2</sup> 557.122; *BAdd<sup>2</sup>* 259.]
- 70 See n. 12 above.
- 71 National Archaeological Museum, 12771. Riezler pl. 3; CV Athens i (111 J c) pl. 3.3 and 5; Zervos fig. 283, quaintly described as 'by the Achilles painter, about 540 BC'. [ARV<sup>2</sup> 743.1 and pp. 1561, 1668; *Para* 521; *BAdd<sup>2</sup>* 284.] By the Timokrates Painter (see *JHS* 54 (1934) 90, left).
- 72 Vatican, Museo Gregoriano Etrusco, 16571. [ARV<sup>2</sup> 987.1 and p. 1676; *Para* 437; *BAdd<sup>2</sup>* 311. Achilles painter; ARV<sup>2</sup> 986-1001, 1661, 1676-7, 1708; *Para* 437-9, 516; *BAdd<sup>2</sup>* 311-13.]
- 73 National Archaeological Museum, 1963. Riezler pls. 4, 4a; Pfuhl, *MZ* fig. 529; CV Athens i (111 J c) pl. 3. 1-2 and 4. [ARV<sup>2</sup> 995.122 and pp. 1574, 1677; *Para* 438; *BAdd<sup>2</sup>* 312.]
- 74 National Archaeological Museum, 1818. Riezler pl. 36; Pfuhl, *MZ* fig. 543 - *Mast* fig. 94. [ARV<sup>2</sup> 998.161 and p. 1677; *Para* 438; *BAdd<sup>2</sup>* 313.]

- 33 See n. 15 above.
- 34 London, British Museum, D 49 [ARV<sup>2</sup> 997.149 and p. 1586]; Oxford [Ashmolean Museum, 1928.507; ARV<sup>2</sup> 997.152 and p. 1586; *Para* 438].
- 35 Museum of Fine Arts, 13.187. Caskey pls. 24, 53, 26, 53; Pfuhl, *MZ* fig. 537. [ARV<sup>2</sup> 998.157 and p. 1568; *Badd<sup>2</sup>* 313.]
- 36 National Archaeological Museum, 12784. Riezler pl. 34; CV i (111 J c) pls. 4, 6, 5, 2. [ARV<sup>2</sup> 998.162.]
- 37 Mentioned in *Vases Poland* 49 n. 2. The other figure is a maid standing to right, with a plemochoe in her right hand. [Now Basle, Cahn Collection, 21. ARV<sup>2</sup> 998.167; *Badd<sup>2</sup>* 313.]
- 38 The part shown on plate 19, 2 has already been figured at FR iii. 303. [Now Munich, Staatliche Antikensammlungen, Schoen Collection.80. ARV<sup>2</sup> 997.155 and p. 1568; *Para* 438, *Badd<sup>2</sup>* 312.]
- 39 [ARV<sup>2</sup> 837-51, 1672, 1703, 1707; *Para* 423-4, 516, *Badd<sup>2</sup>* 295-7.] The artist, whom I originally approached from his red-figure side, is almost identical with Buschor's 'Charon Painter' (*ALP* 15-16).
- 40 In my possession. [Now Oxford, Ashmolean Museum, 1966.771 (ARV<sup>2</sup> 850.264; *Para* 424) and Glasgow University, Hunterian Museum (ARV<sup>2</sup> 846.182; *Para* 423).] One is figured in *Illustrated London News*, 16 Mar. 1935, 442, 1.
- 41 National Archaeological Museum, 1926. Riezler pls. 44, 44a; Pfuhl, *MZ* fig. 542. [ARV<sup>2</sup> 846.193; *Para* 423; *Badd<sup>2</sup>* 297.]
- 42 [Now Munich, Staatliche Antikensammlungen, Schoen Collection, 76. ARV<sup>2</sup> 845.171; *Para* 423.]
- 43 London, British Museum, 1905.7-10.10. *Burlington Cat.* 1903 pl. 94, H 36. [ARV<sup>2</sup> 1227.10; *Badd<sup>2</sup>* 350.] On the painter, see *Gnomon* 13 (1937) 292.
- 44 Staatliche Antikensammlungen, 2797. *ALP* pls. 1, 2, 2, and pp. 1-25; Beazley and Ashmole fig. 112. [ARV<sup>2</sup> 1022.138 and p. 1678; *Para* 441; *Badd<sup>2</sup>* 316.]
- 45 Metropolitan Museum of Art, 28.57.23. Richter and Hall pl. 124. [ARV<sup>2</sup> 1012.1; *Para* 440; *Badd<sup>2</sup>* 314.]
- 46 Staatliche Antikensammlungen, 2798. *ALP* pls. 1, 1, 3, and pp. 1-25. [ARV<sup>2</sup> 1022.139; *Badd<sup>2</sup>* 316 (Phiale Painter).]
- 47 *ALP* 22-4.
- 48 *AttV* 402-4, 478. See Richter and Hall 163. [Clio Painter: ARV<sup>2</sup> 1080-2, 1682; *Badd<sup>2</sup>* 327.]
- 49 [Phiale Painter: ARV<sup>2</sup> 1014-24, 1678; *Para* 440-1, 516; *Badd<sup>2</sup>* 315-17.]
- 50 D 58. Riezler 10; Pfuhl, *MZ* fig. 535 - *Mast* fig. 88. [ARV<sup>2</sup> 1228.12; *Para* 466; *Badd<sup>2</sup>* 351.]

- 15 [ARV<sup>2</sup> 1228-31; *Para* 466-7; *BAdd<sup>2</sup>* 350-1.]
- 22 National Archaeological Museum, 1822. Riezler pl. 40; Pfuhl, *MZ* fig. 544. [ARV<sup>2</sup> 1229.22; *BAdd<sup>2</sup>* 351.]
- 23 Museum of Fine Arts, 96.721. Caskey pl. 28. 61 and fig. 38. [ARV<sup>2</sup> 1229.24.]
- 24 Metropolitan Museum of Art, 12.229.10. [ARV<sup>2</sup> 1229.26; *BAdd<sup>2</sup>* 351.]
- 25 Vienna, Kunsthistorisches Museum, 3746 (1088). Fairbanks i. 235. [ARV<sup>2</sup> 998.164; *BAdd<sup>2</sup>* 313.]
- 26 Boston, Museum of Fine Arts, 10.220 (Fairbanks ii pl. 37), by the Sabouroff Painter [ARV<sup>2</sup> 845.170; *BAdd<sup>2</sup>* 297]; Dunedin (N. Z.), Otago Museum (*JHS* 56 (1936) pl. 14 and p. 236); once Bonn. University, inv. 66 (*Bonner Studien* (Berlin, 1890) pl. 10), by the Thanatos Painter [ARV<sup>2</sup> 1229.15].
- 27 National Archaeological Museum, 12792. Riezler pl. 28; Pfuhl, *MZ* fig. 541 — *Mast* fig. 92. [ARV<sup>2</sup> 1229.28.]
- 28 [ARV<sup>2</sup> 1161-70, 1685, 1703, 0707; *Para* 458-9; *BAdd<sup>2</sup>* 337-81]
- 29 National Archaeological Museum, 1947. Riezler pl. 50; Pfuhl, *MZ* fig. 540 — *Mast* fig. 91. [ARV<sup>2</sup> 1168.133; *BAdd<sup>2</sup>* 338.]
- 30 Metropolitan Museum of Art, 09.221.44. [ARV<sup>2</sup> 1168.128; *BAdd<sup>2</sup>* 338.]
- 31 Czartoryski Museum, inv. 1251 (*Vases Poland* pl. 28. 1; *CV* Cracow pl. 13. 8) [ARV<sup>2</sup> 1168.127; *BAdd<sup>2</sup>* 338]; much restored.
- 32 National Archaeological Museum, 1927. Riezler pl. 82 and p. 2 fig. 1. 3 [ARV<sup>2</sup> 1168.130.]
- 33 In my possession. [Now Oxford, Ashmolean Museum, 1966.925. ARV<sup>2</sup> 1168.138; *Para* 459.]
- 34 1928.2-13.2. *BMQ* 3 (1928-9) pl.2. [ARV<sup>2</sup> 1169; *BAdd<sup>2</sup>* 338.]
- 35 Staatliche Antikensammlungen, 7619. [ARV<sup>2</sup> 1233.18; *BAdd<sup>2</sup>* 352.]
- 36 [ARV<sup>2</sup> 1231-3, 1687-8; *Para* 467; *BAdd<sup>2</sup>* 352.]
- 37 1920.12-21.3.
- 38 [ARV<sup>2</sup> 1236-40, 1688, 1704; *Para* 468; *BAdd<sup>2</sup>* 352.]
- 39 National Archaeological Museum, 1928. *CV* i (111 J d) pls. 11. 8, 14. 1. [ARV<sup>2</sup> 1237.3.]
- 40 E 12. FR pl. 156. [ARV<sup>2</sup> 126.24; *Para* 333; *BAdd<sup>2</sup>* 176.]
- 41 National Archaeological Museum, 12783. *CV* (111 J d) pls. 16. 7, 18; Zervos fig. 285 (misdated). [ARV<sup>2</sup> 1237.11 and p. 1688; *BAdd<sup>2</sup>* 352.]
- 42 [ARV<sup>2</sup> 1371-3; *Para* 485, 524; *BAdd<sup>2</sup>* 370.]

- 73 National Archaeological Museum, 1799. Riezler pl. 68. [ARV<sup>2</sup> 1372.10.]
- 74 Kunsthistorisches Museum, 3748 (351). O. Benndorf, *Griechische und sicilische Vasenbilder* (Berlin, 1868—83) pl. 33. [ARV<sup>2</sup> 1372.16; *BAdd<sup>2</sup>* 370.]
- 75 Berlin (West), Antikennmuseum, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, inv. 3372. Riezler pl. 63; Pfuhl, *MZ* fig. 550. [ARV<sup>2</sup> 1371.2; *Para* 485; *BAdd<sup>2</sup>* 370.]
- 76 [ARV<sup>2</sup> 1384—7, 1692; *Para* 486—7; *BAdd<sup>2</sup>* 372.]
- 77 Badisches Landesmuseum, B 2689. Fairbanks ii pl. 30. I. F. G. Welter, *Aus der Karlsruher Vasensammlung* (Offenburg, 1920) pl. 17. 37. [ARV<sup>2</sup> 1386.20; *BAdd<sup>2</sup>* 372.]
- 78 [ARV<sup>2</sup> 1376—82, 1692, 1704; *Para* 485—6; *BAdd<sup>2</sup>* 371.]
- 79 e.g. CV Athens i (111 J d) pl. 15.
- 80 Munich, Staatliche Antikensammlungen, 7620. (*Mitth* ns 6 (1929) 92 fig. 30) [ARV<sup>2</sup> 1382.129; *BAdd<sup>2</sup>* 371]; Paris, Musée du Louvre, S 1161 (Riezler pl. 96) [ARV<sup>2</sup> 1382.134; *BAdd<sup>2</sup>* 371]; Athens, National Archaeological Museum, 1907 [ARV<sup>2</sup> 1382.119]; Brussels, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, A 124 (CV i (111 J b) pl. 2.1 [ARV<sup>2</sup> 1381.113]; Paris, Musée du Louvre, CA 2514 [ARV<sup>2</sup> 1382.120]; Athens, National Archaeological Museum, 2011 (CV i (111 J d) pl. 14. 4—6) [ARV<sup>2</sup> 1381.112]; Erlangen, University, 266 [ARV<sup>2</sup> 1382.131].
- 81 Kunsthistorisches Museum, 622 (143). Benndorf, *Vasenbilder* pl. 34; Riezler 28—9. [ARV<sup>2</sup> 1383.1; *Para* 486; *BAdd<sup>2</sup>* 371.]
- 82 London, British Museum, 1905.7—10.11. *Burlington Cat.* 1903 pl. 94, H 37. [ARV<sup>2</sup> 1384.22] Oxford, Ashmolean Museum, 1929.7. [ARV<sup>2</sup> 1384.13.]
- 83 [Now Cleveland, Museum of Art, 1873.28. ARV<sup>2</sup> 1383.10; *BAdd<sup>2</sup>* 372.]
- 84 Stele in Athens, National Archaeological Museum, 1822. Beazley and Ashmole fig. 106; H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs* (Berlin, 1931) pl. 21; see also H. Möbius, *Jb* 49 (1934) 51.
- 85 Stele of Mnesarete in Munich, Glyptothek, 491 (Diepolder, *Grabreliefs* pl. 27). Stele in Athens, National Archaeological Museum, 870 (Beazley and Ashmole fig. 136; Diepolder, *Grabreliefs* pl. 47).
- 86 Stele, from the Ilissos, in Athens, 869 (Beazley and Ashmole fig. 138; Diepolder, *Grabreliefs* pl. 48). Stele, from Salamis, in Athens, National Archaeological Museum, 731 (Beazley and Ashmole fig. 137; Diepolder, *Grabreliefs*, pl. 49. 1).