

紀元前六世紀における眠る人物像の成立とその解釈

大 木 綾 子

序

古代ギリシア美術において新しい図像が創造される際、制作者は、それまでに存在した図像の中から有効な部分を取り出して統合あるいは融合させてその新たな像を制作しようと試みることがある。この場合、素材として利用される図像には、ごく自然に、主題的にも造形的にも似通ったものが使用された。そうした傾向がアルカイック晩期にあたる前六世紀末までに生み出された、眠る人物の造形に認められるのである。

現存するギリシア美術には、眠る人物を表現したものが

数多くある。その中には、眠るヘルマフロディテやサテュロス、エロス、マイナス、エンデュミオンといったヘレニズム期に流行した主題も含まれるが、こうした作品もまた、アルカイック晩期に創造された眠る人物の表現に造形上の原型を見いだすことが可能である。しかしながら現在、眠る人物像に見られる造形的変化や、その過程における姿勢及び身振りの伝統と継承といった観点での研究は行われていない⁽¹⁾。

先行研究が少ない理由には次のようなことが考えられる。それは眠りというモチーフの曖昧さとモニュメント的性格の欠如である。神話的物語を描写することの多いギリシア美術では、眠る人物は従属的な役割を占めており、こ

れは、同様に横たわる姿勢を示す、死者の像が占めるそれとは全く対照的である。更に、死者の像は何らかの史実的背景を含んだ考察が可能であるのに対し、眠る人物はこうしたものと結び付けにくい。このことは自ずと神話や文学的側面―特に叙事詩や悲劇―からの考察に限定されることを示している。なおかつ、この神話と美術作品との関係は未だ大きな問題なのである。

しかしながら眠る人物を表現した作品は現に存在し、ヘレニズム期以降にはほぼ等身大の彫像となつて現れてくる。これらについて論ずる時、どうしても姿勢や身振りに於ける奇妙さ、そして作品の構成に於いて像が占めていた役割について疑問が残る。これを解決するのに最も有効なのは、眠る人物像の造形の歴史を考察することではないだろうか。更に、神話や文学的側面からギリシア人にとつての眠りの特質を知ることまた必要と考えられる。

従つて本稿では、まず前六世紀頃までの文学上にみられる眠りの特質を検討し、次に横たわつて眠る人物像が成立する以前の造形的伝統についてまとめ、そして第三節に於いて、ギリシア美術に初めて表現されるようになった、三つの代表的なタイプの横臥して眠る人物像について述

べ、最後にこの姿勢と身振りに見られる、他の伝統的図像との相互関係について考察する。その結果、当時眠る人物像が作品においてどのような役割を担っていたのかを明らかにし、解釈を試みるものである。

一、文学上にみられる眠りの特質

「またそこには 暗い夜の子供たちが 居を構えている／すなわち 眠りと 死で 怖るべき神々である。この方がたを／輝く太陽は その光の筋をあてて 照らし見ようとはされないのだ」『神統記』七五八」

「大男は… こう言うと、そのままあお向けに引っくり返つて倒れまして、それからがしりとした猪頸を斜めに曲げて横になり、あらゆるものを屈服させる睡眠の虜になつて」『オデュッセイアー』九・三七一」⁽²⁾

古代ギリシアの芸術において、それが美術であろうと文学であろうと、モチーフとしての眠りはおよそ二つの種類に分けられる。即ち、擬人神ヒュプノスとしての眠りと現

象としての眠りである。

まず擬人神としての眠りを見てみよう。「イリアス」では、ヒュプノスが、同じ擬人神であるタナトスと双子の神であり、何れも神の意志を伝える脚の速い送り手として登場する。また『神統記』には、先の引用のように兄弟であるタナトスと共に巨大な深穴カヌッにある陰々たる雲に包まれた暗い夜の館に住んでいると歌われる⁽³⁾。これらの文脈の中でヒュプノスが語られる時、必ず「死の兄弟である」と強調される事には、眠りがある種の死と見なすような古くからの因習の存在が端的に物語られている⁽⁴⁾。このような概念は前五世紀まで受け継がれ、例えば、五世紀初期の哲学者ヘラクレイトスによる「…睡眠中は生きていても、死者に接しているし、目覚めていても、眠っているのと紙一重だ」〔断片B二六DK〕⁽⁵⁾という言葉にも現れる。

もう一つ、眠りの擬人化には重要な問題が含まれている。古代ギリシア人の間では、少なくともアルカイック時代末まで、自分自身の感覚を通して人間を取り巻く世界を認識していながらも、更に人間の力の範囲を超えた様々なものがこの世に存在すると信じる傾向があった。そのため彼らは経験によって知覚された現象をも、神々のシステムに当て

はめて理解しようとしていた。その結果、眠りという現象もまた神的な者の介在によって起こると理解された。これが擬人神ヒュプノスを生み出した過程である。

しかしながらホメロスには、ヒュプノスが登場しなくとも神の力の介在によって眠りが与えられる場面がある。それがもう一方の現象としての眠りにみられる重要な側面なのである。彼の叙事詩には眠りの描写が多い⁽⁶⁾。その中で詩人は、観察に基づいた表現によって眠る者を描写しながらも、その眠りが他者から齎されたかのような言葉を用いることがあった。本節の冒頭に引用したのもそのに含まれる⁽⁷⁾。このように眠りが眠る者の内部から生じるのではなく、外部に存在していると客観的に捉えることは、恐らくホメロスの創意によるものではなく、長い伝統に基づいたものであろう。

夢もまた同様である。眠ることによって見る夢は、その特質を眠りと共有している。夢も神の使者によって齎されるのである。この使者は、通常、人間の姿を借りて夢に現れ、眠る者に言葉を告げる。ギリシア人たちは、こうした夢によって神の意志が伝えられると考えていた。

けれども夢は、必ずしも吉兆を齎すとは限らない。例え

ば『イリアス』第二歌第一行以降では、ゼウスの企みがあるとも知らず、アガメムノンが神の使者「夢」の言葉（オネイロス）を信じ、長く苦しい戦闘を再開させてしまったことが語られる。夢による予言を信じるギリシア人達にとって、夢は神の意図と解され、それ故、夢を見た者はその言葉の真意を図って導き出された方向へと行動する。この意味において、夢を見る者は神の意志に支配された者であり、且つ夢に征服されたある種の弱者と言える。そしてこのことが眠りについてはまるのである。

それは言葉上の問題によっても証拠付けられる。眠りに与えられる形容語句には「なにもものをも屈服させずにおかぬ」〔『イリアス』二四・五〕（8）、「あらゆるものを支配する王」〔『イリアス』一四・三〇〕（9）、「手足をぐったりさせる」〔『オデュッセイア』二〇・五七、二三・三四三〕（10）といったものが用いられることがあり、征服する者としての側面が現れている。ただし、これらの語句には、もう一つの側面が示されていることも忘れてはならない。例えば「手足をぐったりさせる」あるいはもう一つ「甘い睡り」〔『イリアス』二・三四〕（1）というような言葉には、人間の身体から活動力を奪い、休息へと導く眠りの特質も含まれ

ているのである。

さて、ここで活動力が奪われるということについて述べるなければならない。広く言われてきたように、ホメロスの作品にあつては英雄的振る舞いに対する高い評価がその根幹を貫いていた。この振る舞いをもって行動することで個人の名声〔doxa〕と誉れ〔Time〕を追求することが、古代ギリシア社会の傾向だった。このことから推察するに、眠るといふ行為は活動を停止する状態であるが故に、英雄的振るまいとは対極に位置するものと考えられる。例えばこれは前に触れたアガメムノンの夢に於ける神の使者の言葉からも明らかである。その使者は、「眠っておるか、馬を駆る豪勇無双のアトレウスの子よ。いやしくも統帥の任を帯びて民をあずかり、さまざまに心を砕くべき身でありながら、夜もすがら眠り呆けていてよいものか」〔『イリアス』二・十六〕（12）と語っているのである。また、先に引用したヘラクレイトスの言葉も、眠りは魂の休止している状態であるが故に、「死と同等であると考えたのだとも言える。更に進んで前4世紀の哲学者アリストテレスもまた、彼の『睡眠と覚醒について』と題された小論に於いて、睡眠は動物の保存のために起こり、それ故に必要なものであるとしな

がらも、覚醒こそが究極の目的であると強調する(13)。身体的に活動力に溢れていること、そしてあるべき姿になろうと行動することは称えられるべきことであり、古代ギリシアに何世紀もの間受け継がれてきた観念である。これに對して眠ることは、以上述べてきたような理由から必ずしも良いものであつたとは言えない。

しかし勿論、本稿において考察するこのような傾向は、日常生活にて繰り返される眠りに当てはめて考えられるものではなく、叙事詩に語られるような理想的英雄像を考慮した場合の問題である。この限りに於いて、以上の夢と眠りに於いての考察から、眠る者は常に受け身的であり、他者からの影響を受けやすい、ある意味では攻撃をも受けやすい立場にあると考えることが可能ではないだろうか。以上のことを踏まえて、以下に実際の美術作品を見てみることにする。

二、初期の造形―座型

前七世紀の作品は、ギリシア美術に於いてその物語的主題を確定することのできる最古のものである。これより前

六世紀までの現存作品には、眠る人物―蔽密には、眠る怪物―と英雄の神話を題材とした陶器画及び浮彫作品が認められる。それには三つの主題が挙げられる。第一にオデュッセウスとポリュフェモス、第二にヘラクレスとアルキュオネウス、第三にペルセウスとゴルゴンの、それぞれの物語である(14)。けれども、最も古い時代から好んで制作されていたにもかかわらず、ペルセウスとゴルゴンの物語の場合、眠るゴルゴンの姿は表現されることがなかった。そうした姿のゴルゴンを見るには、前五世紀半ば頃まで待たなければならぬ(15)。即ち、眠る人物の表現は、残る二つの主題の図像的伝統の中から生じたのであつた。その内、眠る人物の図像を形成する準備が為されたのは、まず、ポリュフェモスの造形からである。

(一) オデュッセウスとポリュフェモス

前節の冒頭に引用したオデュッセウスとポリュフェモスの物語を主題とする作品に於いて、我々が見ることができるのは、完全に横臥して眠る人物が表現される以前の造形である。現存作品を見る限り、それらはまず陶器画上に描かれた。制作者達は、前七世紀の第二・四半世紀以降から前六世紀末にかけてこの主題を取り上げたが、その際、彼

らは首尾一貫して同じような場面構成を用い、それを幾度も繰り返し描き続けていた⁽¹⁶⁾。特にアルカイク初期には、オデュッセウスに関わる他のエピソードよりもこの主題がより好んで描かれた⁽¹⁷⁾。それは、この時期の遺品数そのものが少ないにも拘わらず、技術的にも高い位置を占める次の三点がいずれもこの主題を表していることから理解される。第一にアリストノトス [Aristonothos] の記録があるクラテル⁽¹⁸⁾、第二にエレウシスのプロトアッテイカ式アンフォラ⁽¹⁹⁾、第三にプロトアルゴス式クラテル断片⁽²⁰⁾の三点である。

『オデュッセイアー』第九歌にも語られたように、以上の作品には、ポリュフェモスの囚われとなったオデュッセウスが彼に酒を勧め、酔って寝入った瞬間を狙って仲間と共に灼けた棒杭を彼の単眼へ突き刺したというエピソードが描かれる。しかし、この時期の陶器画ではポリュフェモスは眠っておらず、驚愕したような表情で目を見開いている。例えば、エレウシスのアンフォラの頸部に描かれた場面では、右手で棒杭を防ごうとしながら明らかに叫び声を上げてゐるポリュフェモスが描かれる⁽²¹⁾。膝を立てて座る彼には眠っていた様子が無く、寧ろ目を覚ました瞬間を

描写したものと考えられる。

この事件が起こる以前の出来事については、唯一、彼の左手にあるカップによって示唆されるのみである。更にこの陶器画では、叙事詩の語る所とは異なり、オデュッセウスとポリュフェモスの二人を際立たせて他の登場人物の数を二人に減らしてしまっている。これらの事を考え併せるならば、制作者の興味は、画面に一連の物語を描くことよりも、まさに目を潰すという一瞬の行為にあつたのだということが判るのではないだろうか⁽²²⁾。ギリシア美術における物語の叙述形式について考察したメイブーンに従って、この描き加えられたカップについて述べるならば、それはこの場面が何であるかを説明するための補足物と考えた方が適切であろう⁽²³⁾。従って、ここで得られる結論は、この陶器画の制作者は眠っている人物を描くことを必要としていないのではないか、ということになる。

エレウシスのアンフォラより僅かに早く制作されたとされるイタリアのカエレで出土したアリストノトスのクラテルの場合を見よう⁽²⁴⁾。ここでもまた問題は同様である。ただし、個々のモチーフはホメロスによって語られた内容にかなり即している。画面右端に描かれた籠のような

道具、人物の数、左端に描かれたオデュッセウスと見られる人物が棒杭にまさに「上からのしかかって振り」まわそうとしている動作等から、それを知ることができる(23)。ポリュフェモスだけが異なり、背丈が人間と同じである。彼は前述のアンフォラと同様に、座った姿勢のまま突き立てられる棒杭に一方の手で抗う。もう一方の手は背後に回され、上体を支えている。技術的にも、画面構成的にも、エレウシスのものより古い手法を用いていることは明らかである。物語の叙述法に於いても、前後の時間を示す要素は無い。更に、巨人が目覚めているのが明らかであることから、制作者が描こうとした場面は、やはりエレウシスのアンフォラと同様に、オデュッセウスの成し遂げた事件そのものだったと考えられるのではないだろうか。

ところが、前六五〇年頃のプロトアルゴス式クラテル断片の場合はかなり様子が異なっている(24)。ここに描かれるポリュフェモスは、右手足が真っすぐに伸ばされ、半ば横たわった姿で表現されている。恰も巨人が眠っていたことを示そうとしているかのようである。瞳が見開かれているので、彼もまた目を覚ましていたのだが、棒に添えられた彼の左手は、抗うというよりも思わず目を庇ったよ

うな仕種である。オデュッセウスたちの表現は残念ながらその部分を欠いているので不明であるけれども、ここで芸術家の興味がポリュフェモスの表現にも移りつつあったことは、上述の作例と比較すれば明らかだろう。あるいは、オデュッセウス側の二人についてクルバンの論文に述べられたように、何れも部下であるとするのを信ずるならば(24)、オデュッセウス本人は右端に描かれるべきであり、画面構成上、均衡が取れるよう意図された可能性もある。その結果として、巨人の描写にも注意が向けられたと言えるのではないだろうか。

しかしながら、クラテル断片に描かれたような眠るポリュフェモスを暗示させる作品は、更に後になるまで制作されることはなかった。上記の作品に続く陶器画では、個々のモチーフを発展させるよりも、寧ろ、物語を叙述することに関心が置かれたと考えられる。その場面とは、結局はオデュッセウスの行為を描いたものであり、彼が如何にそれを成し遂げたのかを図解したものであったのである。代表的な例として、前五七五―五五〇年のコリントスのアラバストロン(25)、前五六五―五六〇年のラコニアのカップ(26)(27)、前五二〇年頃のカエレのヒュドリア(28)、そして前五

二〇年頃の偽カルキディア式アンフォラ(28) (図5)を挙げることが出来る。これらの画面に描かれるポリュフェモスは、恐ろしいな風貌を持つ巨体でもって表現されている。それらは獣的な体毛や頭髪、髯を有している。そうした表現を用いた理由として考えられるのは、オデュッセウスの敵としての役割の強調と、怪物としての定型化である。そうした考えを証拠づけるのが、物語場面の叙述に補足的に描かれた持物である。例えば、ラコニアのカップには残忍であるべきポリュフェモスを示すために、彼が食したオデュッセウスの部下の両脚を手に携えて描かれる(図4)。そのようなポリュフェモスに、眠る姿は相応しくない(29)。

眠るポリュフェモスが登場するのは、後のアルカイク晩期に至ってからであり、それも末頃になると、この主題を描くことそのものも減少してしまつたのである。

(二) ヘラクレスとアルキユオネウス

この主題については僅かなテラコッタ製浮彫も含めて三十点以上が認められている。何れもアルカイク晩期を中心にして前五三〇年前後から前四七〇年頃までの間に制作されたものである。けれども、この物語を正確に伝える神話もしくは文学的作品は伝えられていない。我々に残された

のは、前五世紀に活躍した叙情詩人ピンダロスの『イストミア祭競技祝勝歌』第六歌、及び『ネメア祭競技祝勝歌』第四歌に引用された逸話である。

前四八〇年頃パンクラチオンの勝者のために歌われた前者では、ヘラクレスがトロイから帰った後、フレグラにてアルキユオネウスを殺害したことが語られている。ここでアルキユオネウスは「山のように巨大な牧夫」で、ヘラクレスの矢によって射殺されている(30)。次に後者は前四七三年頃、少年レスリング試合にて勝者へ捧げられた歌である。これもまたヘラクレスがトロイからの帰還中にアルキユオネウスを殺したと語っているが、このアルキユオネウスは「大きく恐ろしい戦士」であり、大きな岩を投げ付けてヘラクレス軍の一二台の戦車とそれに乗っていた二四人の兵士を殺している(31)。また『ネメア』古註では、アルキユオネウスは投げた大岩が自分に跳ね返って来て押し潰されたために死んだのだとし(32)、更に『イストミア』古註においては、彼はトラキアのイストモスに住み、ヘリオスから奪った牛たちの番をしているとされる(33)。

後で見ると、陶器画では巨人が戸外で眠り、それをヘラクレスが攻撃しようとしているところをみると、制作

者が『ネメア』に語られた物語を採用したのではないことが推測される。最も妥当なのは、『イストミア』古註である。ヘラクレスは彼の牛を盗もうとしたのである(34)。この時にアルキュオネウスが眠っていたのだとする物語が存在していた可能性は、十分にあり得る(35)。しかしその一方で、ピンドロスが省略して語ったという事実は、アルカイク晩期以後、この主題が次第に扱われなくなったことと時期的に一致してもいる。

では、残存する造形作品に於いてはアルキュオネウスはどのように表現されていたのだろうか。そこには二つのタイプを見ることが出来る。座る姿勢と横臥する姿勢である。時代的により早く現れたのは前者であり、ここにおいて初めて、眠る人物像が創造される過程を観察することが出来る。そこには伝統的なポリュフェモスの図像からアルキュオネウスへの大きな変化がある。つまりそれが前例のない主題に対する、古い芸術上の慣例からのポーズとジェスチャーの相互利用なのである。

ゲラから出土した前五五〇―五二五年のテラコッタ浮彫には、右脚を曲げて膝を立て、左脚を真っすぐに伸ばして座るアルキュオネウスが表現される(36(図6))。彼の右手は片

膝をついて弓を射るヘラクレスに懇願するかのよう差し伸べられている。左腕は欠落のため不明だが、上体がやや後方へ傾いていることから体重を支える役目を果たしていたと思われる。顎髭を持つ彼の頭部には矢が突き刺さり、目が大きく見開かれ、口は微かに開いている。これらの表情や仕種は、彼の驚愕を表現するかのようである。その点においてポリュフェモスの古い慣例に従った表現よりも発展しているが、図式的には全く変わりが無い。それは前項で触れた偽カルキディア式アンフォラ(図5)と比較すれば明らかなることであろう。

この浮彫は時代的に最も古いアルキュオネウスの表現である。もう一点、同じようなテラコッタがイタリアのパレルモ美術館に所蔵されているが、このように最初に見られる表現は、定型化されたポリュフェモスの姿を継承した、座る姿勢のアルキュオネウスであった。この姿勢は次に、眠りと覚醒の両方が混在した不思議な像を生み出すことになる。それを代表するのがウルチから出土したアルカイク晩期の二つの黒像式陶器画である。

一つはロンドンのヒュドリアで、ピアズリーによってレアグロス工房の「Aの画家」に帰されている(37(図7))。画面

右からアルキオネウス、ヘラクレス、アテナ、戦車の馬四頭が大きく描かれる。立像と座像とを交互に配し、左右の均衡を考慮してはいるが、人物の重なり方にやや無理のある画面構成である。その中でアルキオネウスは右手に棍棒を持ち、左手を胸部の下に置き、岩のような背景にまれてかなり窮屈な格好で座る。右脚はこれまでも見たように膝を立てているが、左脚は正座をするかのように折り曲げられている。身体の姿勢からは彼が眠っているようには見えない。しかし彼の目を見ると、アーモンド型の目の中央に細長い線が描き込まれており、明らかに目を瞑って眠っていることを示そうとしている。このような混乱した像については、ポリュフェモスで述べたような物語の叙述形式の問題からのみでは考察できるものではない。それは一つには、ボードマンも述べたように、何が未だ古い技法によって可能で、何が新しい特徴を理に適った関係へと変えることができるのかを意識して制作していた、当時のパイオニア的芸術家に起因するものとも考えられる(38)。

もう一点はミュンヘンのオイノコエであり、アンドレエによって *Keyhole Class* に位置づけられた作品である(39)(図8)。このアルキオネウスは白い岩の上にもたれ掛かる

ようにして座っている。両脚は再びポリュフェモス型のそれであり、前述したゲラの浮彫をも思い起こさせる。左手は力無く下げられてはいるが、右手はゲラのそれと同型を示す。しかし、このアルキオネウスには新たな眠りの表現を見ることが出来る。何よりも注目すべきはヒュプノスが描かれていることである。現存作品の中で、これは恐らくヒュプノスが眠りを運んだものとして描かれる最初の表現であろう。このヒュプノスは、アルキオネウスの右手の上に翼を広げて屈み込もうとしており、その両手は彼の右手を押し下げようとするかのようなのである。このようなヒュプノスを表現することによって、制作者は、まさに彼が眠りへ入りつつあることを示したと考えられる。

物語が遺失してしまった可能性はあるものの、前五一〇年以前の作品にはヒュプノスが描かれていないことから、この様な眠りの表現は芸術家による創作であると考えられよう。あるいはヘラクレスの援助者として描かれた女神アテナやヘルメスの代わりに、神の助力を与える者として描かれたのかも知れない。ヒュプノスの解釈の幅は広い。ヒュプノスそのものの表現は、その後の座型によるアルキオネウスに定型化して描き加えられ、後述する横臥型にも、

れた銘が証している。像の脇にはそれぞれ「HEPAKAEŌ」と「AAKYONEY」の文字を見ることができ。しかし、それこそがこの横臥型で眠る像の新しさを物語っている。

即ち、定型化してしまった座型では説明するまでもなかつた図像が、前例の無い姿勢を用いたことによつて、それを必要としたのではないかと考えられるのである。このような銘はもう一方のフィンティアスの陶器画にも認められる。更に、これらの造形を継承したとみられる後の作品には銘が記されなくなつたことから、横臥型の眠るアルキオネウスが前五二〇年頃までの作品によつて創造され、その後、定型化したことが伺えるのではないだろうか。

この黒像式アンフォラに見られる横臥型の姿勢は、次のような点の特徴とする。即ち、丸い背中の中線の曲線、地面を向いて横顔を見せる頭部、正面観を示す上体、力無く振れて垂れ下がり地面にまで達している両腕である。両脚は座型において見られた形と似通うが、力は無く、左脚は岩に沿つて長く伸ばされ、右脚はやや膝を立てる。目は完全に閉じている。座型の場合のような眠っているのか目覚めているのか判別しにくい奇妙な姿勢の融合は、ここには全く認められない。彼は明らかに眠っているのである。

巨人に対峙するヘラクレスにとつて、その身体は、まさにピндаロスが語つたように山のように巨大であり、英雄の力を凌ぐ怪物である。しかしこの巨人は、ヘラクレスの矢に對して完全に背を向け、武器である巨大な棍棒をも背後に放置してしまつてゐる。垂れ下がつた両腕からは矢を防ぐ程の力を感じすることもできない。このように己の運命を知ることなく眠る巨人の姿には、眠りの支配力が十分に表現されている。もし、これほどの怪物が座型によつて表されていたら、ここに静かに弓矢を構えるヘラクレスを見ることはなかつたであらうし、このような緊張感に満ちた画面が描かれることもなかつたであらう。こうした姿勢こそが、眠る者の無防備さを露呈し、眠る者に対する目覚めている者の優位を明確にすると考えられ、更には巨人の死をも暗示することになるのである。

新しい姿勢によつて死ぬ運命にあることが明確となつた巨人は、背景として描かれた樹木によつてもその運命が強調される。制作者が意識したか否かは確証が得られないが、ギリシア美術における樹木表現は、場所を示すことその他に宗教的場面と深い関わりをもつて描かれることが多い(48)。その宗教性は、死、再生、犠牲等に繋がつていた。これか

ら死ぬ運命にある巨人とそうした樹木に関わる宗教性とが不思議に一致している。こうした点は、次に述べるフィンティアスの作例と全く異なるものである。

以上のように、斬新な姿勢の採用と無駄の無いモチーフの構成から、この眠る人物像が優れた画家による創案である事は明白である。前述した「リュシッピデスの画家」と「アンドキデスの画家」の同一視から、これが陶器画作者自身の創作である可能性もある。「アンドキデスの画家」は、とりもなおさず赤像式陶器画の創始者と目されるほどの人物であったからである(49)。

では、フィンティアスによる赤像式陶器画を見てみよう(図11)。杯の外面に描かれるアルキュオネウスもまた、前例の無い表現を見せる。巨人は画面中央を大きく占めて仰向けに横たわり、目を閉じて眠る。胸部が四分三観面で描かれる以外は、完全なプロフィールを示す。両脚はこれまでにもしばしば観察されたように、右脚は膝を立て、左脚は膝をやや浮かせた状態で伸ばされている。左手は左大腿部に添えられるが、右手はまるで頭部を庇うかのように、上腕で顔の前面を覆い、下腕は頭部左側面に回されている。

彼の姿勢に於いてはこの右腕の形が最も特徴的である。ま

た、彼はクッションと岩のようなものを背にしているが、そのために肩は宙に浮き、頭部は地面に対して垂直に保たれている。これらによって、彼の身体には力が残っているようにも見受けられる。けれども、その表現が穏やかで優美であるため、彼には獣性が感じられない。この穏やかさは、巨人の両脇で手を差し伸べながら足を踏み出すヘラクレスとヘルメスによる、均整のとれた左右対称的構図によっても促される。また、この二者の差し出す手は、観者の視線を中央の巨人に集中させる。これらの要素から、フィンティアスの作は物語の描写というよりも装飾性をより重視している事が理解されるであろうし、また、作者の興味が眠る人物の造形そのものにあつたのではないかとも考えられる(50)。しかし逆に、こうした表現によって物語の劇的性格は失われてしまっている。

以上の二つのタイプを継承して、この後の作品は制作される。それらは造形的には各要素に更に解釈を加えて発展させてはいるものの、内容的には再び獣性を強調した姿になったと言える。以下、前五一〇年頃の二作品によって補足的に説明する。

まず、フィンティアス型の例には「ニコステネスの画家」

によるメルボルンの赤像式カップが挙げられる⑪(図12)。この陶器画にはフィンティアスの左右対称的な構図が継承されるが、ヘルメスに代わって女神アテナが巨人の背後に描かれ、更に眠る巨人の下腹部には翼を広げたヒュプノスが屈み込む。ここでも頭部右から左側面へと回された右腕の表現をより誇張された形で見る事ができる。こうした画面構成と腕を回す姿勢がフィンティアスによって創作されたとは断言し難い。恐らく何らかの手本を基にこれらの二作品が制作されたと考える方が妥当であろう。けれども「ニコステネスの画家」の場合は、巨人の身体に未だ力が感じられるフィンティアスの作に対し、ヒュプノスが加えられる事によりそれが解消され、眠りに支配された巨人の運命が明確に浮かび上がっている。その運命はまた前述の黒像式アンフォラに於ける解釈と同様に、正面観で強調された巨人の獸的な相貌によっても明らかにされる。

この傾向は、黒像式アンフォラ型の例であるレアグロス工房作の黒像式レキュトス(⑫(図13))に於いても同様である。側面観の下部に対して正面観の上部を持ち、右腕が胸部を横切り、左肘で上部を支え、その結果身体の前で両腕が円環を形成する点は、黒像式アンフォラの型を変形させつつ

も継承するものである。しかし、彼の相貌はやはり正面観によって強調される。これは同じように正面観を持った伝統的なゴルゴンの表現を想起させる。ゴルゴンはそうした表現によってその獸性が誇示されるが、アルキュオネウスにも同様の効果が含まれると言える。

勿論、この他の黒像式アンフォラの型を継承した作品には、地面に顔を向ける頭部や、側面と正面が混在した身体、樹木が表現される。そうした作品からは、顔を地面に向けて眠る姿が眠りに支配されている事を意味するよう、定型化した事が見て取れる⑬。これらに於いて、巨大な身体と獸的な相貌、そして眠りに支配されていることが、眠る者の弱さを強調するものである事は明らかである。このように横臥型の眠る人物には、死者となるべき運命が暗に含まれている。この運命については、次節で述べる巨人の姿を形成した個々の要素から、更に詳細に観察することができらるであろう。

四、死者の像と寢椅子上の像

全く新しいと見られる横臥型の眠るアルキュオネウスの

姿勢に於いて、その造形が創造された過程を考察すると、そこには戦いで倒れた死者の像と寝椅子上に横たわる像という二つの伝統的図像の基盤を求めることができるところでは、前節で述べた横臥型の最初期の作品であるルーヴル所蔵の黒像式アンフォラとフィンティアス作画になる赤像式カップの陶器画を例として、二つの伝統的図像と比較検討を行う。

(一) 死者の像と眠るアルキュオネウス

これまでも述べたように、古代ギリシアに於ける眠りは死と密接な繋がりを保ち続けていた。美術にあつては、それは単なるタナトスとヒュプノスの視覚化として現われたばかりでなく、死者から眠る者への造形的継承としても観察され得る。同時に、眠る人物の表現には眠る者が生者よりも死者に近いとする感情的側面をも垣間見る事が可能なのである。

横臥型による二つの眠る巨人像を死者の像と比較する際、重要となる造形的特徴は次のような点となる。まず、黒像式アンフォラの巨人像に於いては、第一に側面視で地面を向く頭部、第二に正面視を示す上体と側面視による下体の組み合わせ、第三に換れて力無く垂れ下がった両腕で

ある(図10)。そしてフィンティアス作品に於いては、何よりも頭部を覆う右腕の仕草である(図11)。これらの点について、時代毎に考察を進めることにする。

幾何学様式時代に描かれた戦闘場面には、俯せに倒れる死者の像が数多く表現される(54)。その多くは、顔面を地面に向け、正面視の上体と側面視の下体とを併せ持つ。ルーヴル所蔵になる通称「ランプロスのオイノコエ」はその一例である(図12)(55)。ここに見る死者は、顔と両足を下に向けて水平に横たわる。そればかりでなく、画面の下端にまで達する死者の垂れ下がった長い両腕は、黒像式アンフォラの巨人像を予期させるものである。

アルカイック初期の作品にあつても同様、戦闘中に倒れる兵士の表現は多く、その中には倒れた兵士エウポルボスの死体を奪い合うメネラオスとヘクトルを描いた、大英博物館蔵の所謂「エウポルボスの皿」に見られるように、仰向けで倒れる兵士を描くものも含まれる(56)(図13)。向かつて左側に頭部を置くこのエウポルボスは両膝を立てて横たわる。上体だけが正面を見せ、左腕は力無く垂れ下がっている。こうした表現と同時に、俯せに倒れる兵士の姿も引き続き表現されていたのである(57)。

顔を地面に向けて倒れる死者の型は、主として戦闘中に倒れた兵士の表現によつて受け継がれていた。アルカイク盛期に至る頃には、更に多くのヴァリエーションを生み出していたのである。例えば、前五七〇年頃のヘフランソワの壺に描かれるカリュドンの猪狩の場面では、猪に殺されたアンカイオスが顔面を下に向けて倒れている(58)(図16)。そればかりでなく、彼の右手は我々がフィンティアスの作品に見たように頭の上に添えられている。彼の身体は、猪の後脚に隠れて詳細に観察する事が困難ではあるが、右膝を立てて左脚を伸ばした下半身が仰向けになっているため、かなり奇妙な姿勢となっている。これは黒像式アンフロアの眠る巨人と同様の組み合わせとも言えるが、寧ろ極端な例と考えるべきであろう。

こうした身体の振れを伴つて描かれるのは、ヘラクレスと三頭三身の怪物ゲリュオンの物語に於いて殺害された牧夫エウリュテイオンの姿勢である。その最古の作品に当たる前五六〇年頃のヴィラ・ジュリア所蔵ヘリュドスのヒュドリアンには、黒像式アンフロアの巨人と同様に、側面観の顔を下方に向け、正面観の上部と、側面観で上方を向く下体とを持った牧夫の姿が描かれる(59)(図17)。ここで、ゲリ

ュオンが所有する牛の番人エウリュテイオンがその牛を奪いに来たヘラクレスによつて殺されたという物語は、牧夫の姿勢と眠るアルキュオネウスの姿勢との一致に深い繋がりを持つように思われる。何故なら第一節で述べたように、眠るアルキュオネウスの場面もまた彼の所有する牛をヘラクレスが盗みに来た物語を題材としたと考えられるからである。後の時代の幾つかの作品に於いて、エウリュテイオンが背後から矢を突き立てられた姿を示す事は、更にその可能性を裏付けるのではないだろうか(60)。

この牧夫の姿勢にはもう一つ注目すべき点がある。それは、彼の両腕には力が残り、更に上部が下体とほぼ直角を成すように起き上がっており、未だ死にきれない様子を見せている事である。既に命を落として倒れる兵士の場合、この牧夫のような身体上の特徴を見ることは無い。その多くは地面に対して水平に横たわり、仰向けか俯せの状態、或いは頭部だけが正面や地面を向く姿勢を示す。例えば前五四〇―一五三〇年頃のエクセキアス作になるミュンヘンの皿では、把手部分に兵士の死体を奪い合う場面が描かれるが、側面観で横たわるアキレウスと見られる死者の全身は、完全に俯せの状態である(61)(図18)。従つて、我々の黒像式ア

ンフォラに於ける眠るアルキオオネウスの振れた姿勢は、陶画家の技術的な未熟さによつて生じたのではなく、今まさに死につつある人物の姿がその基となつていたためと結論されるのではないだろうか(圖18)。ここに、巨人に与えられた死の運命が更に明確となつたのである。

では、フィンティアスの作品はどうであらうか。ヘフランソワの壺に於いて死者が頭に手をあてる表現が見られる事は既に触れた(圖16)。この仕草は更に同じ壺の裏面に描かれる死んだケンタウロスにも認められ、これもまた死者の表現に属する要素であることが理解される。

フィンティアスによる眠る巨人と全く同じ形で右腕を頭部左側面に回す仕草は、デルファイのヘシフノス人の宝庫(北面フリーズ上に認められる(圖19))。アルテミスとアポロンの前方に倒れるギガスは、身体の左側面を見せて地面に水平に倒れ、両膝は浮かせて左腕は強く曲げられる。右腕は眠る巨人と全く同様に、上腕で顔の前面を覆い、下腕を額から頭部側面に回して掌を外に向ける。しかしながら、このような仕草がどのような意味を持つていたのかについては不明な点が多い。未だ推測の域を出ないが、アルキオオネウス、アンカイオス、ギガス、そして更にはパトロク

ロス、プリアモス等にこのような仕草が認められる事から、己の力では避けることのできない運命的な死を迎えた人物に用いられたものではないかとも考えられる(圖20)。これはまた後の課題とならう。現段階で確実に言えることは、眠りと死者とが形態の上に於いても不即不離の関係を保つていたという事のみである。

(二) 寝椅子上の像と眠るアルキオオネウス

以上、眠る人物の姿勢が伝統的な死者の図像を基に制作されたことが明らかとなった。しかしこの巨人の姿を一見すると、彼が死んでいるのではなく眠っている事が容易に理解される。これは何がその要因となつているのだろうか。

前述のように、「黒像式アンフォラ」やフィンティアスによつて描かれた眠る巨人と死者との明らかな違いは、上体が下体に対して鈍角を成して起き上がることである。これが未だ命があることの証しとなつている。そのような姿勢を描写するに当たつて、制作者は先に述べた今まさに死に逝く者の姿と共に、この寝椅子の上に横たわる人物を参考にした可能性があるのではないだろうか。

この寝椅子「クリーネー」は、饗宴が行われる際に用いる物であり寝台として使用されることもあるが、一段高く

なつて傾斜する肘掛けが取り付けられており、そこにクッションを置いて背もたれとし、上半身を起こして使用された⁽⁶⁾。その最良の例は、前五二五年頃のアルカイク晩期に黒像式と赤像式の二様式を用いて作画された「アンドキデスの画家」によるアンフォラである⁽⁶⁵⁾(図20a,b)。ここに描かれる人物は、四分三観面乃至は正面観で描かれる上体と、側面観による下体とを持つ。その両脚は片方がやや膝を浮かせて伸ばされ、もう一方は膝を立てている。その姿勢は、前述の二つのタイプの眠る巨人に何れも認められたものである。更にクッションが背の下方に敷かれるため、上体は下体に対し鈍角を成す。これがフィンティアスによる作品に於いては背のやや上方に移動しているけれども、地面に対して垂直に起こされた頭部は寝椅子上の人物と全く同様である。そして、寝椅子の肘掛けにもたれ掛かる左腕の形態は、黒像式アンフォラに見る眠る巨人と同じ角度を成して曲げられる。但し巨人は寝椅子ではなく岩を寝床とするが、これは恐らく戸外であることを示すために採用されたのであろう。

このような姿勢を眠るアルキユオネウスに採用した理由は、恐らく一つであろう。即ちそれは、死者の像との区別

である。しかしながら黒像式アンフォラは、フィンティアスによる作品と比較すると、より死者の表現に近い。もし同一画面に弓矢を構えるヘラクレスが描かれなかったならば、この眠る巨人は或いは死者に見えたことであろう。

結

以上が紀元前6世紀における眠る人物像の成立の過程である。

時代的には、座型がより早くから利用され、後の時代の眠る人物にも繰り返し用いられたが、眠る人物の表現としてはいかにも不自然な姿勢である。それが他の説明的要素を要求した理由であるが、この座型をそのままでは用いた訳もまた一つである。即ち死者の表現との描き分けである。横臥する姿が慣例的に死者と結び付く為、このような表現に固執したと考えられる。従つて座型には、その根本に物語場面を叙述する為という、ポリュフェモスの表現以来の目的が存在すると考えられる。

これに対して横臥型は、やはり宴席上の像の型を利用して死者との描き分けを試みていると考えられるものの、場

面の説明は登場人物の銘に委ねられてしまっている。それ故、ここでは制作者の興味の中心が単なる物語の説明的叙述を越えて、眠る人物の造形そのものに移って行った事が理解されるであろう。それは制作者の技術的な能力を誇示するためであったかも知れない。しかしもう一つ、第一節にも述べたように英雄的行為を讃える当時のギリシア美術にあつては、この横臥型の眠る人物像は次のような役割をも担っていたと思われる。即ち、敵に桃もうとして大きな動きを見せている英雄と巨体を無防備に横たえている巨人とを対峙させることによって、動と静の対立、及び人間性と野獣性との対立をより明確に表現していると考えられる。そしてこの怪物を横たえて眠らせることによって、眠る者に対する目覚める者の優位を示し、死の運命を明らかにする。このような眠りの支配力は、後の制作者達が巨人に獣の様相を付加させていった事によってさらに強調される。こうしたことは、その姿勢だけでは眠っているのか否か判別しにくい座型では表現しきれなかったであろう。

最後にもう一つ付言しておきたい。それはこうした眠る人物像が流行を見せるようになった原因についてである。パウサニアスの『ギリシア案内記』には、アテナイの僭主

ペイシストラトス（在位前五六〇頃—五二七年）によるホメロス叙事詩の編纂事業が行われた事が記されており（66）、この事が、横臥型の人物像が創造される以前に、ヒュプノスとタナトスの概念をギリシア世界に広く浸透させる準備を成したと考えられる。この概念が強調されなかったならば、眠りと死との関係が姿勢によって暗示される横臥型の眠る人物像は、或いはもつと違った姿勢を示していたのかも知れない。

註

以下における略号表記は *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) に従う。また、初出以降の文献については姓のみで表記し、更に古典文献については作者名を省略したものもある。尚、本稿に於いてはギリシア語における長音表記は割愛した。

- (一) 眠る人物のモチーフについて考察された論文は次の通り。P. J. Connor, "The Dead hero and the sleeping giant by the Nikosthenes Painter at the beginnings of a motif", *AA*, no. 3 (1984), pp. 377-94; D. Hazzikostas, *The Sleeping Figure in Greek Art*, Diss., Columbia Univ., 1990. また、横臥する姿勢については W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, München, 1969, pp. 305-22. にも概説的に述べられる。その他、作品の個別

研究については枚挙に暇がないためここでは省略する。なお、姿勢や身振りの問題については次の著書が代表的。G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin, 1965.

- (2) 訳語はそれぞれヘシオドス(廣川洋一訳)『神統記』岩波文庫一九八四年九六頁。ホメロス(吳茂一訳)『オデュッセイア』(上)岩波文庫一九七一年二七七頁に拠った。
- (3) 擬人神としての記述『神統記』二二二。『イリアス』一四・一三二、一六・六七、二・六八二等。
- (4) このような概念は、古代ギリシアに限らず、地中海世界に広く認められる。D. C. Kurtz and J. Boardman, *Greek Burial Customs*, Great Britain, 1971, p. 206f.
- (5) 北嶋美雪編訳『ギリシア詩文抄』平凡社一九九四年七三頁。
- (6) 現象としての眠り①眠りにつく『オデュッセイア』四・七九三『イリアス』二三・二三三、一・六一〇、一〇・四等②人の眠り『イリアス』一〇・一五九他『オデュッセイア』一六・四八一等③眠りから覚める『オデュッセイア』一五・四四他④眠る人『イリアス』一〇・一六二、二・四一等。以上の分類は Liddell and Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1968. に拠った。
- (7) 他に、女神アテナが眼瞼に睡りをそそぐ『オデュッセイア』二〇・五四、安らかな眠りが訪れる『イリアス』二・二と

いった表現もみられる。また、『オデュッセイア』二・三九八『イリアス』一〇・二、二六、一四・三五三等も参照のこと。

(8) 訳語は、ホメロス(松平千秋訳)『イリアス』(下)岩波文庫一九九五年二七五頁。

- (9) 同前 六一頁。
- (10) 前掲(註2) 二三四、三三三頁。
- (11) 前掲(註8) (上) 四四頁。
- (12) 同前 四四頁。
- (13) 山本光雄 副島民雄訳『アリストテレス全集6』岩波書店 一九六八年二四七頁。
- (14) それぞれ、オデュッセウス『オデュッセイア』九・三四五—四一〇。ヘラクレス—Pind. *Isthmia*, 6, 31-35; Pind. *Nemeia*, 4, 25-30. しかし実際にはこの物語を含む文学・文献は遺失してしまつたと考えられている。第三節アルキュオネウスの項を参照。またアポロドーロス(高津春繁訳)『ギリシア神話』岩波文庫 一九五三年三七—三八頁では、全く異なる神話を記す。ベルセウス—同前 八一頁。Hes. *Scutum Herculis*, 216-236.
- (15) 例えば、アッティカ式赤像式ヒュドリア 前四五〇頃 リッチモンド ヴァージニア美術館、アッティカ式赤像式ペリケー前四五〇/四〇年 ニューヨーク メトロポリタン美術館等。
- (16) P. Courbin, "Un fragment de cratère protoargien", *BCH*, 79 (1955), pp. 1-49.

- (17) 現在確認できるその他の主題はオデュッセウスの逃亡である。*LIMC* VI, s. v. Odysseus : 100-137, を参照。
- (18) E. Simon, *Die Griechischen Vasen*, München, 1981 (2nd ed.), kat. 19, p. 43f.; *LIMC* VII, s. v. Odysseus/Uthuze : 56.
- (19) P. E. Arias and M. Hirmer, *A History of Greek Vase Painting*, London, 1961, fig. 12-13; R. Hampe and E. Simon, *Tausend Jahre frigriechische Kunst*, 1980, fig. 97; Simon, 1981, kat. 15, p. 41; *LIMC* VI s. v. Kyklops, Kyklopes : 17; VII, s. v. Odysseus : 94.
- (20) Courbin, 1955; Schefold, *Sagenbilder* 45-46 fig. 15; *LIMC* VII, s. v. Odysseus : 88. 上記の点の他、この時期の彫刻作品としてサモス出土のトロイメズ頭部断片も残存する。K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagen Darstellungen bei der Griechen*, Berlin, 1969, p. 192. しかし作品全体の正確な構成については不明な点が残る。ただ、陶器画におけるこの主題の多さから、彫刻による作品の存在は否定すべきではない。
- (21) しかし部下たちの人数が減っていることについては、画面上の制約がその原因となさることも疑われておなじみである。
- (22) P. G. P. Meyboom, "Some observations on narration in Greek art" *Meded Rome*, 40 (1978), pp. 55-82. 彼の方法を Complementary Method と呼ぶところ。
- (23) 前掲(註2)二七八頁
- (24) Courbin, p. 4f.
- (25) プラバストロン・コロントス式・ニトーヨーク・メトロポリタン美術館 前五七五—一五〇一年—*LIMC* VII, s. v. Odysseus : 89.
- (26) K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätaraischen Kunst*, München, 1978, p. 269, fig. 353; H. A. Shapiro, *Myth into Art*, London and New York, Routledge, 1994, 51 ff. fig. 32; Meyboom, fig. 17.
- (27) カエソのユテドリン・ローマン・メソリア美術館 前五二〇年頃。 *LIMC* VI, s. v. Kyklops, Kyklopes : 23.
- (28) *LIMC* VI, s. v. Kyklops : 21; VII, s. v. Odysseus : 91.
- (29) ホリトメキスが起原上なっていることに対し Hazzikostas, p. 42. では、この場面の前の段階を描き加えているからだと結論しているけれども疑問である。何故なら、本文に述べた理由から陶画家たちは眠る姿を必要としていなかったと考えられるし、もう一つ、長さのある棒をもった複数の人間と横たわる巨人という物語の要求に対する画面上の制約は、如何ともしたいと考えられるからである。
- (30) Pindar, *ISTHMIAN ODES*, VI, 31-35; Sir J. Sandys, *The Odes of PINDAR, The Loeb Classical Library*, New York and London, 1978 (1st ed. 1915), p. 483. 「」内は筆者訳。(註31)も同様。
- (31) Pindar, *NEMEAN ODES*, VI, 25-30; Sir J. Sandys, p. 349.

- (32) Schol. Pind. *NEMEAN ODES*, ed. Drachmann III, 4, 43. 但しこれは前掲した二者が混在する。戦いの場はコリントスのイストモスであるとされ、巨人はヘラクレスがゲリュオンから奪った牛を盗もうとしたとする。 *LIMC* I, 1, p. 559 : C. Robert, "Alkyoneus", *Hermes*, 19 (1884) pp. 473-485.
- (33) Schol. Pind. *ISTHMIAN ODES*, ed. Drachmann, III, 6, 47. これらについて *LIMC*, I, 1, p. 559 では「マポロドロス [I, 6, 1] と同様にギガントマキアの系統に属する物語であるとする。」
- (34) これを裏付けるのがスイスの個人コレクションに所蔵される前五〇〇年頃の赤像式カップである。ここには眠る巨人と三頭の牛が描かれる。B. Andreae "Herakles und Alkyoneus", *Jdl.*, 77 (1962), pp. 130-210 ; *LIMC* I, s. v. Alkyoneus : 12.
- (35) 『ギリシア詞華集』の中でヘラクレスの十二功業を歌った詩人として讀えられるロードス人、前六世紀中頃のペイサンドロスが物語の作者との説がある。Hazzikostas, 50f. バウサニマス [II, 37, 5] もレルナのヒュドリアの頭の数を一つから二つにしたのはペイサンドロスであると語り、美術への影響を示唆するが、この詩人は前七世紀の中頃の人物であるとされる。
- (36) P. Orlandini, *RM*, 66 (1959), pp. 97-98 ; Brommer, 2, I, 20 ; *LIMC* I, s. v. Alkyoneus : 1. 但しオルランゾーニは「アルキオネウスではなく巨人エンケラドスと比較考察を行つた。」
- (37) J. D. Beazley, *Athic Black Figure Vases : A Sketch*, 1928, 43, 2 ; Beazley, *Athic Black figure vase painters*, 1956, 360, 2 ; *LIMC* I, s. v. Alkyoneus : 6.
- (38) J. Boardman, *Athenian Black-Figure Vases*, Great Britain, 1974, p. 103f, p. 110.
- (39) (図5) Andreae, pp. 130-210, Abb. 27.
- (40) 座型—白地ニキントス「ベルタムの画家」ルーウル 前四七〇—一六〇年 Andreae, p. 196. *LIMC* I, s. v. Alkyoneus : 25-27. 白地アラバストロン「エンポリオンの画家」エルミタージヤ *ibid.*, 28. を参照。横臥型—赤像式カップ「ニコステネスの画家」メルボルン 前五一〇年頃。これらについては第三節。
- (41) 例えば前四八〇年頃の「タラントの赤像式レキュトスやタルクイニアの赤像式カップ等。 *LIMC* III, s. v. Ariadne : 52, 53. 更に後に流行した眠るエンデュモニオンの主題にも、時代によってその姿勢や身振りを変化させながら表現されている。」
- (42) *LIMC* VI, s. v. Kyklops, Kyklopes : 18.
- (43) Andreae, Abb. 16, pp. 162-165. *LIMC* I, s. v. Alkyoneus : 3.
- (44) *ibid.*, p. 162.
- (45) Beazley, 1956, 253ff.
- (46) Andreae, p. 165 ; G. M. A. Richter, *Athic Red-Figured Vases*, 18f. 43ff. 175 Ann. 43 ; R. Lullies, *Zeitschrift der Gesellschaft der Keramikfreunde*, 1/2, 1953, 19f ; K. Schauen-

- burg, *Jdl.*, 76 (1961), 61ff.
- (47) Andraee, p.165 f. Abb.17 *LMC* I, s. v. Alkyoneus : 4.
- (48) デイオニュソスの葡萄や木蔭、アイアスの自殺や自殺後の場面⁶⁾の樹木、そして犠牲獣が描かれる際にも樹木が描かれる。犠牲獣と樹木との関係は J.E.Harrison, *Epitome to the Study of Greek Religion*, New York, 1966 (rev. ed.), pp. 160-165.ギリシア美術における樹木については R. Meiggs, *Trees and Timber in the Ancient Mediterranean World*, Oxford 1982; H. F. Miller, *The Iconography of the Palm in Greek Art : Significance and Symbolism*, Diss., Univ. of California, Berkeley, 1979.
- (49) 註(46)
- (50) フィンティアス作画 赤像式カップ カールスルーエ美術館 前五二〇—五二〇年 E.Simon, 1981 (2nd. ed.), p. 97, fig. 98. 及び 同作画 赤像式ヒュマリアニムンヘン 前五二〇年頃 Simon, p. 97f. fig. 99-101. フィンティアスのこうした傾向を更に裏付ける。これらの陶器画では、横たわる人物が器形上で最もその姿勢に適した位置に、画面上の制約を十分に生かして描かれる。それ故、彼の関心の一つが横たわる人物の造形にあったと言えるし、その表現に於ける新たな技術的試みがあったとも言えるであろう。
- (51) P. J. Connor, pp. 387-94, *LMC* I, s. v. Alkyoneus : 11.
- (52) *LMC* I, s. v. Alkyoneus : 7.
- (53) 代表的な例として、赤像式カマントロン⁷⁾の画家陶工エロン 前五〇〇—四九〇年 *LMC* I, s. v. Alkyoneus : 13
- (54) G. Ahlberg, *Fighting of Land and Sea in Greek Geometric Art*, Skriptor Utgiva Av Svenska Institutet I Athen, 4, XV I, Stockholm, 1971, pp. 17, 21-33, 86-102. 俯せで倒れる兵士の型は、アッシリアやシリア等、近東の古代美術に直接の起源を見ることが出来る。
- (55) Ahlberg, pp. 21-25, figs. 19-24.
- (56) Simon, p.54f. fig. 31.
- (57) 例えば、テラコッタ製ユトス断片 前七世紀末 マネ国立博物館 スバルタートル 出土 G. M. A. Richter, *Archaeic Greek Art*, New York, 1949, 19f. fig. 30. ヲコトで薄浮彫として戦う兵士の足の元に、俯せで倒れる兵士が表現される。
- (58) Simon, p.58, fig.40.
- (59) Scheffold, pp. 113-120, fig. 142.
- (60) 例えば、黒像式アンフォラ Eの画家 前五五〇年頃 パリール美術館 他。Scheffold, pp. 113-120, fig. 143, 146.
- (61) Scheffold, p. 227, fig. 306. 他に図 14¹⁵⁾ 16¹⁶⁾ 19も同様。
- (62) Scheffold, p. 58ff, fig. 67.
- (63) 何れも英雄的とは言えない運命的な死を迎えた事が奇妙に一致する。アンカイオスは蛮勇が過ぎたために猪に殺されている。

ギガントマキアで死んだギガスは神々の敵である。「イリアス」に語られるパトロクロスは死の恐怖に打たれて逃げようとしたとされ、英雄的な死を迎えたとは言いがたい。老王プリアモスは唯一人ギリシア人に信用されたトロイア人だったが、落城の際に殺される運命となる。

しかしながら先行研究に於いては、この仕草について次の様な論が呈示されてきた。一つは「イリアス」には死が頭を傷めた結果として起こるものであると記されるため【「イリアス」一六・四二二、二〇・三八七、四七五】、戦闘において頭を保護する目的で兵士がとった姿勢を継承したとする考えである。次に、葬礼に於いて示されるコペトス [kopetos] と呼ばれる身振りが基であるとするものである (いずれも Hazzikostas, p. 89)。他に「アテュミア [athymia] という急激な精神状態の変化を示す際に用いられたものであるとする説もある (A. Stewart, *Greek Sculpture*, p. 207)。饗宴の場面に於けるこのような仕草については E. Vermeule, "Fragments of a Symposium by Euriphrontios", *Antike Kunst*, 8 (1965), pp. 34-38, を参照。

- (64) 寝椅子或いは饗宴用寝台の起源については J. M. Dentzer, "Aux Origines de l'icographie du Banquet Couché", *RA*, 1971, pp. 215-258.
- (65) Simon, 92f. figs. 86-89.
- (66) ハウサニマス『ギリシマ案内記』【VII 二六・一三】。

図版典拠

- 図 1、15、16、20 a・b (Simon) / 図 2 (筆者撮影) / 図 3、5、9 (LIMC VI 2) / 図 4、10、17、18、19 (Schefold) / 図 6、7、8、11、12、13 (LIMC I 2) / 図 14 (Ahberg, fog. 21)

〔付記〕

本稿は平成6年度筑波大学学内プロジェクト「眠るアリアドネの圖像研究」の一部として執筆されたものである。

(おおき あやこ)

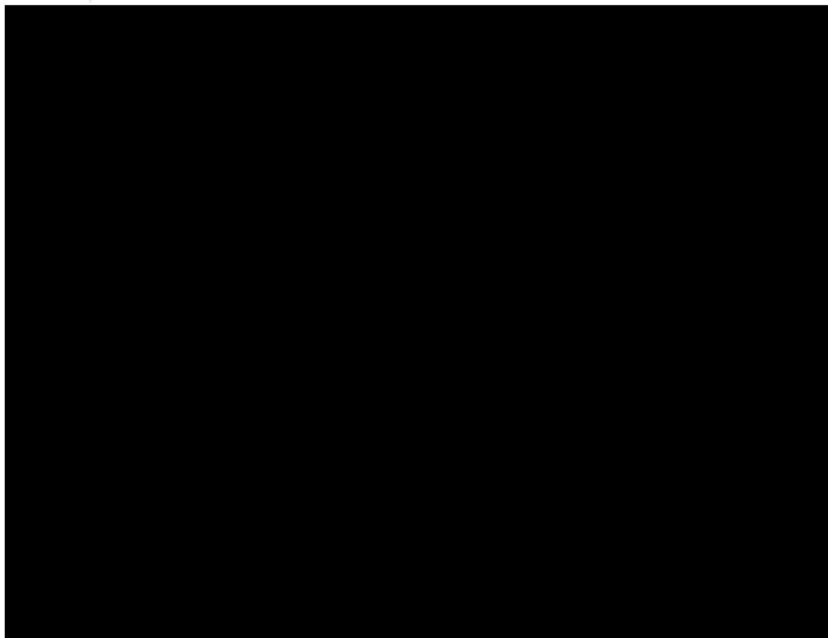


図1 ポリュフェモスの目潰し プロトアッティカ式アンフォラ エレウシス出土 エレウシス美術館
前670/660年頃

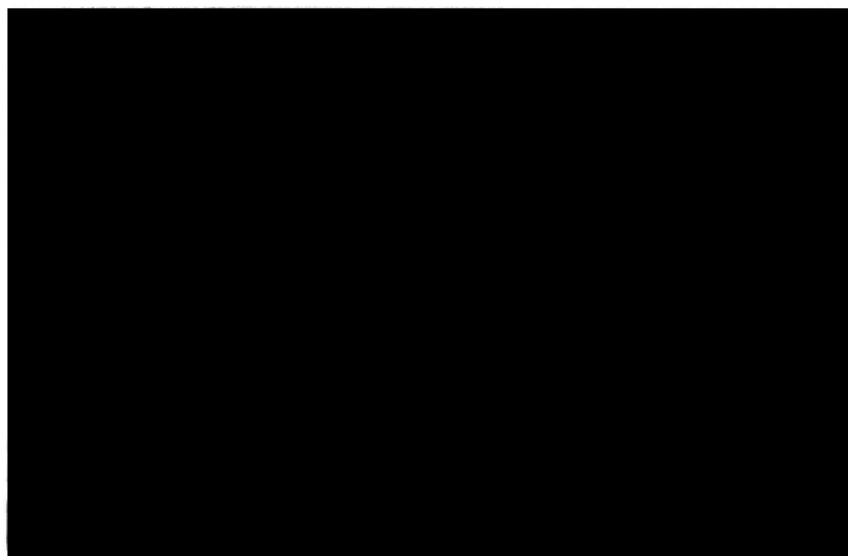


図2 ポリュフェモスの目潰し クラテル カエレ出土 ローマ コンセルヴァトリー美術館 前670年頃



図3 ポリュフェモスの目潰し「プロトアルゴス式クラテル断片」アルゴス美術館 前7世紀



図4 ポリュフェモスの目潰し「ラコニアのカップ」ライダールの画家「パリ」メグアイユ収集室 前550年頃

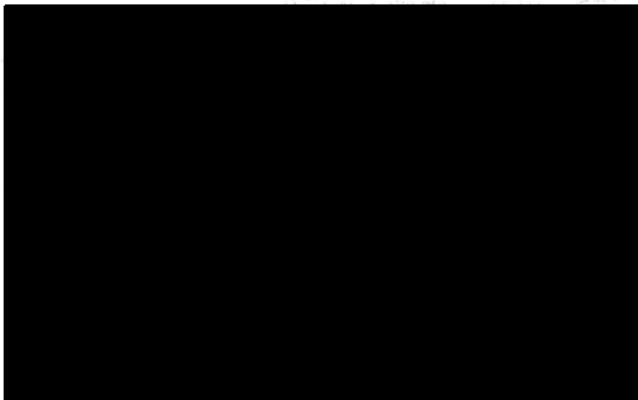


図5 ポリュフェモスの目潰し「偽カルキディア式アンフォラ」ロンドン大英博物館 前520年頃

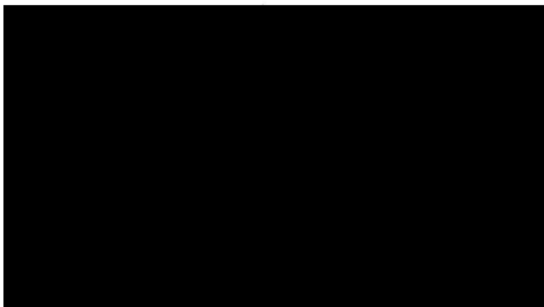


図6 アルキオネウス テラコッタ製浮彫 グラ カボ・ソプラノ美術館 前550-525年

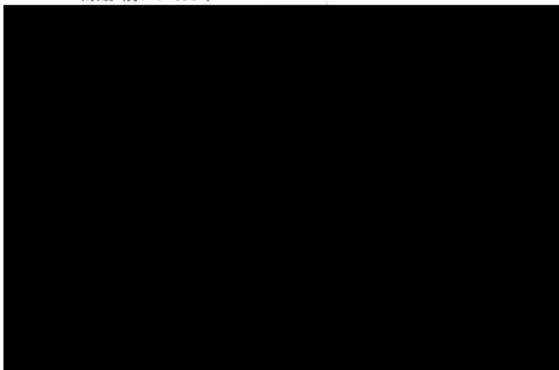


図7 アルキオネウス 黒像式ヒュドリア Aの画家 ヴルチ出土 ロンドン 大英博物館 前520-10年

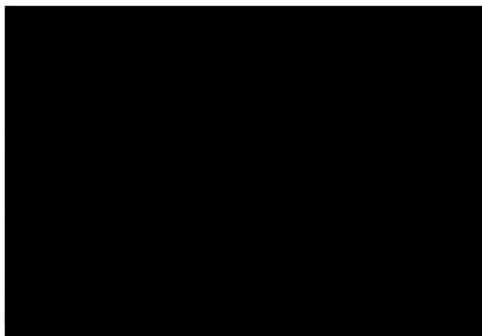


図8 アルキオネウス 黒像式オイノコエ ミュンヘン グリュプトテーク 前510-500年

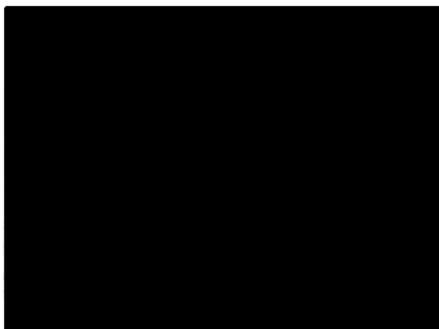


図9 ポリュフェモスの目潰し アッティカ式黒像式 オイノコエ エトルリア出土 バリ ルーヴル美術館 前500年頃

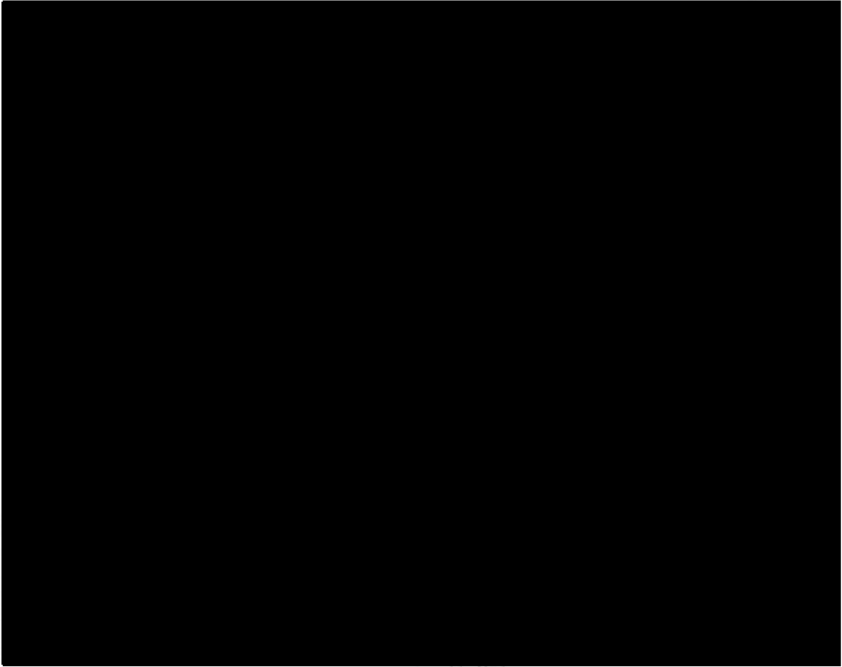


図10 アルキュオネウス 黒像式アンフォラ アンドキデスの工房 パリ ルーヴル美術館 前520年頃

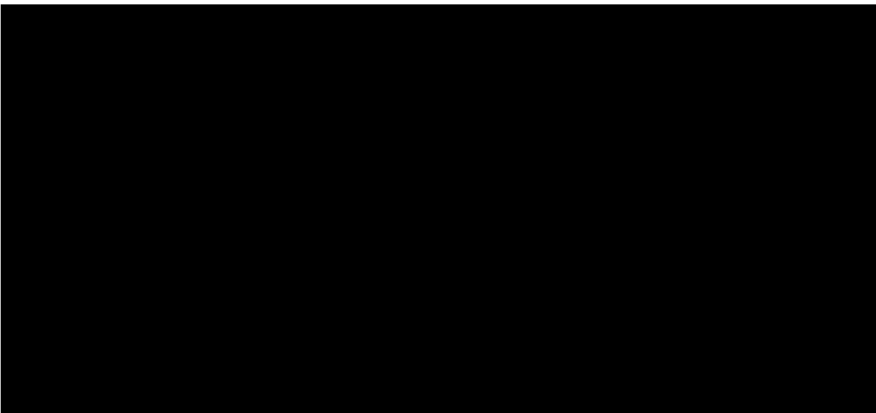


図11 アルキュオネウス 赤像式カップ デイニアデス作陶 フィンティアス画 ミュンヘン グリュプトテーク 前520年頃

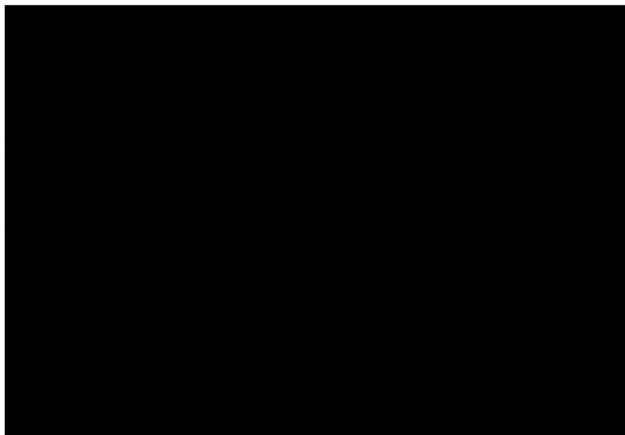


図12 アルキオオネウス 赤像式カップ ニコステネスの画家
 ヴルチ出土 メルボルン ヴ
 イクトリア・ギャラリー 510
 年頃

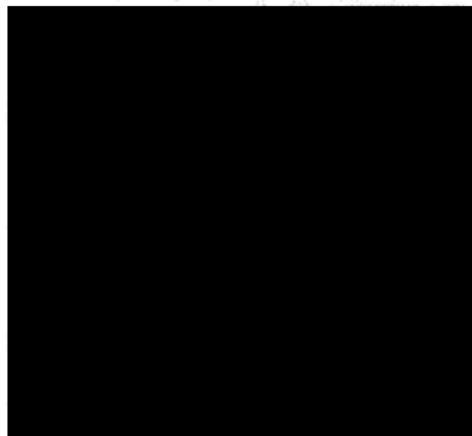


図13 アルキオオネウス 黒像式レキュトス レア
 グロス工房 トレド美術館 前510年頃

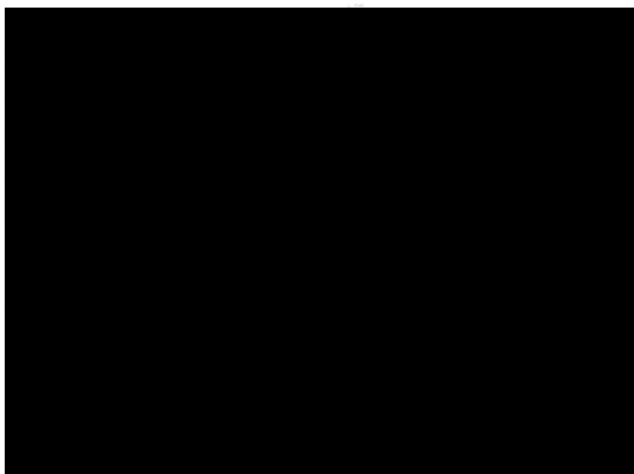


図14 死せる兵士 <ランプロ
 スのオイノコエ> 幾何
 学様式 パリ ルーヴル
 美術館

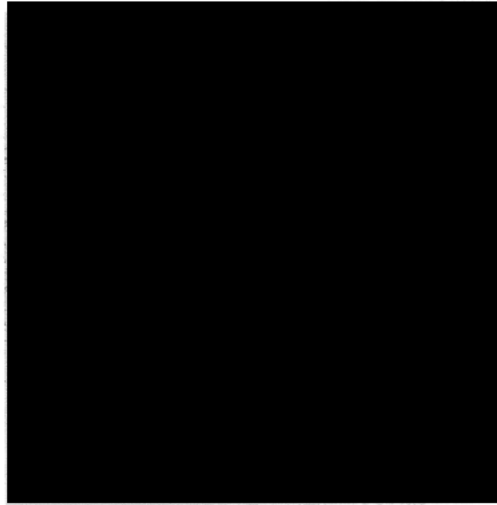


図15 エウポルボス〈エウポルボスの皿〉ロードス
式 ロンドン 大英博物館 前630/610年



図16 アンカイオス〈フランソワの壺〉アッティカ式黒像式渦巻き型クラテル・クレイティアス画
フィレンツェ 国立考古学美術館 前570-560年

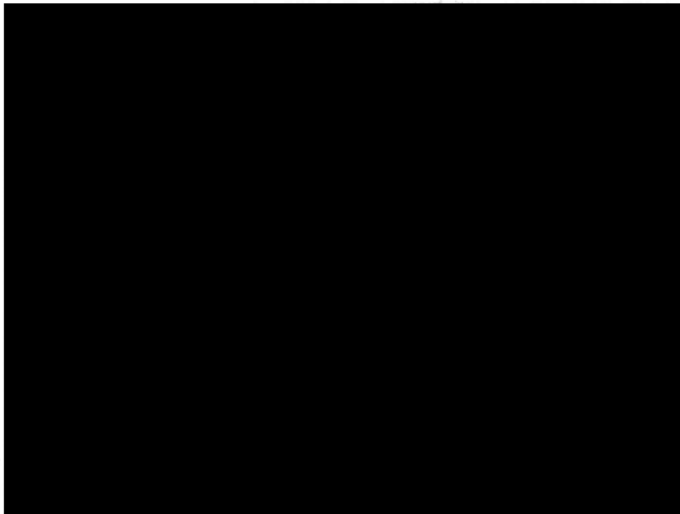


図17 エウリュティオン
〈リュドスのヒュ
ドリア〉ローマ ヴ
ィラ・ジュリア英
術館 前560年頃

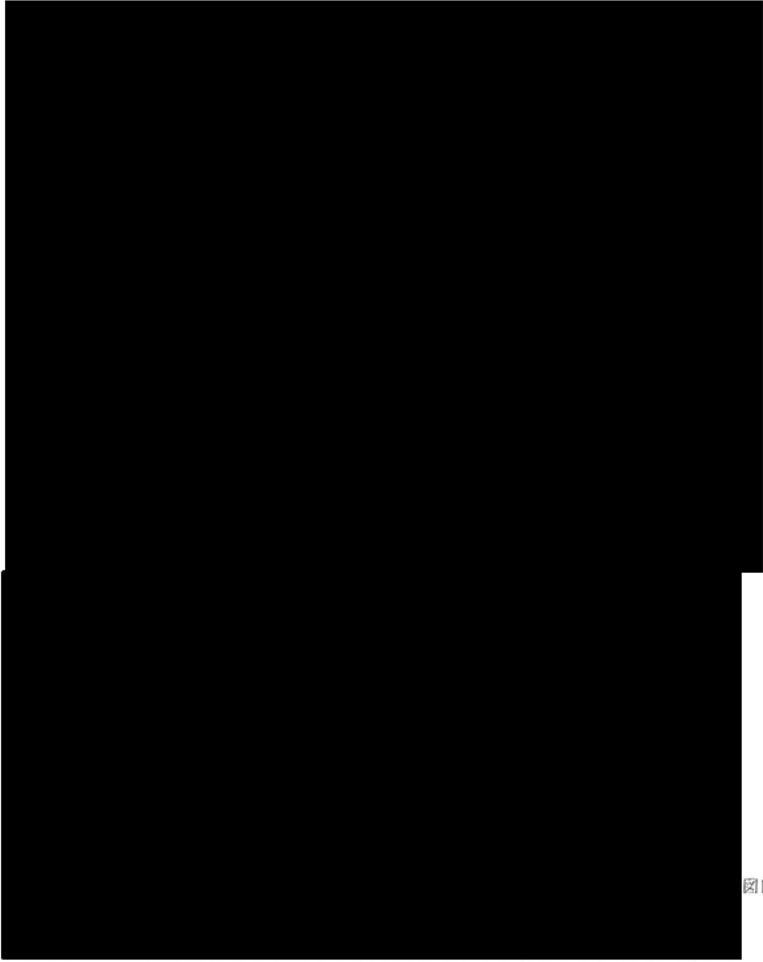


図18 黒像式皿 エグ
セキアス画 ミ
ュンヘン グリ
ュプトテーク
前540-530年頃

図19 シフノス人の宝庫
北面フリーズ (部
分) デルフォイ 前
525年頃




図20a (右)・b (左) 二様式アンフォラ アンドキダスの画家 ミュンヘン グリュプトテーク 前525年頃