

テレフォス・フリーズ

古代ギリシアの浮彫と写本挿絵

長 田 年 弘

一 問題の所在

紀元前2世紀に小アジアのペルガモンに築かれたいわゆるペルガモン大祭壇は、古代ギリシアのヘレニズム美術を代表する建築として知られている⁽¹⁾。コの字形のプランをもつ祭壇には、ポディウムにあたる部分に有名なギガントマキアを主題とするフリーズ浮彫が取り付けられていたが、一方祭壇の上部にも、これよりやや規模の小さなフリーズ浮彫、いわゆるテレフォス・フリーズが配されていた⁽²⁾。

フリーズの呼称となっているテレフォスは小アジア地方で崇拜されていた英雄で、ペルガモン王家の系譜上の先祖とみなされていた。大祭壇を飾るこの浮彫には王家の始祖テレフォスの生涯が、その誕生から死にいたるまでいわば絵巻物風にたくさんのエピソードを伴って表されていた(図1)。フリーズの高さは1.58メートル、全長は建造当初80メートルから90メートルに達したものと推測されて

いる⁽³⁾。

さて筆者はこのフリーズ浮彫の様式に見られる一連の特徴を検討した結果、ある仮説を抱くようになった。浮彫のいくつかの場面に於いて、その様式や構図から判断して、図像上の手本を推定できるのではないかと考えたのである。テレフォス・フリーズの様式に見られる特殊性は、図像の源泉とその転用、フリーズ浮彫の成立という一連のプロセスを想定することによって、かなりの程度まで説明しうるのではないかと思われる。

そこで本稿ではフリーズのいくつかの場面を取り挙げてその様式を分析し、浮彫の特殊な様式がいかなる過程を経て成立したものであるかを考えてみたい。

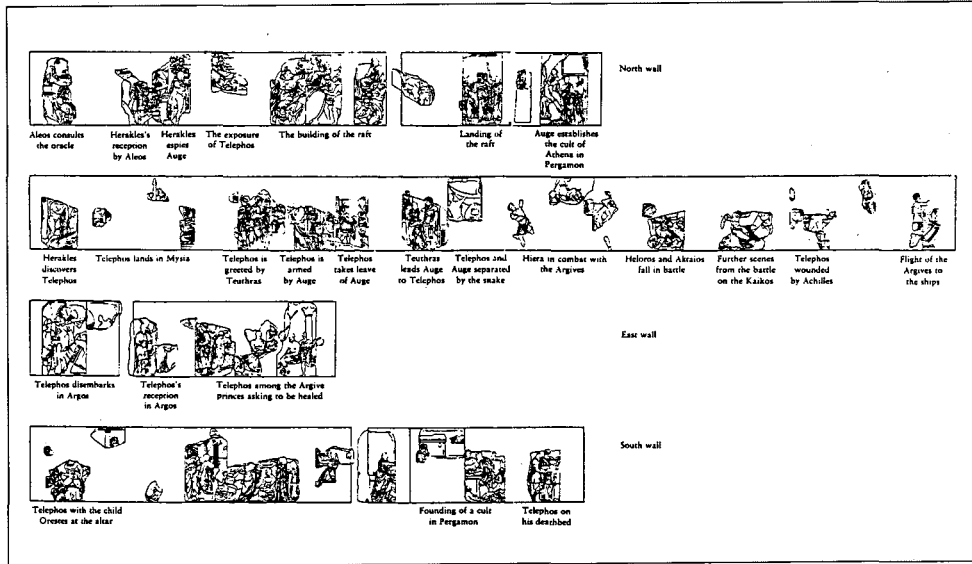


図1 テレフォス・フリーズ復元図(ベルリン、ベルガモン美術館 Pollitt Fig. 213)

二 テレフォス・フリーズの様式上の特徴

まず最初にフリーズ浮彫に表された二つの場面を取り挙げ、既に研究者によって指摘されているこの浮彫の様式上の特徴について確認しておきたい。

図2は研究者によって「オレステス誘拐」と呼び慣わされているフリーズ浮彫の一場面である。⁽⁴⁾

テレフォスが祭壇に寄り掛かり、幼いオレステスを左腕に抱きかかえ、子供の命を脅かし父親のアガメノンに脅迫する様子が表されている。⁽⁵⁾

テレフォス・フリーズを論じる際ほとんど全ての研究者は、この浮彫のいわゆる絵画的様式を最大の特徴として掲げ



図2 テレフォス・フリーズより「オレステス誘拐」

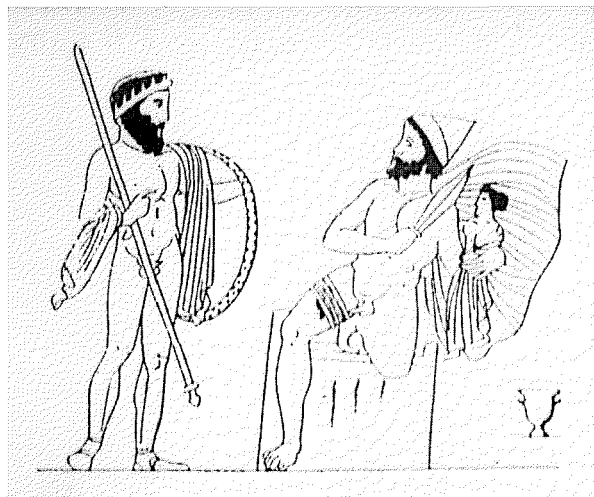


図3 「オレステス誘拐」
ナポリ国立考古学博物館の鐘型クラテル

いて通常は絵画にのみ見られるこうした三次元空間の積極的な表現が、このフリーズでは浮彫を用いて表されているわけで、その点が研究者の関心を惹いている。

この「オレステス誘拐」の場面でも、この特異な様式が明らかに観察される。例えば祭壇の描き方は正面観ないし側面観でなく、斜め上からパースペクティヴを伴って表されている。さらに祭壇とテレフォス、左側の侍女という三つの対象が重ね合わされ、奥行が倍加されている。すなわち個々の対象物の観面の利用に加えて、対象

る。すなわちこのフリーズに表された多くの場面は、浮彫によって表現されているにもかかわらず、非常に大きな空間的広がりとお行を描写している。とされる。

古代芸術にお

物同士の重切によっても三次元空間が強調されているのである。⁽⁶⁾

図3は同じくテレフォスによるオレステス誘拐を主題とする陶器画の作例である。この比較例では、英雄はフリーズと同様に祭壇上に腰掛けた姿で表されているが、人物はプロフィールで描かれ、また重切も浮彫ほど目立っていない。⁽⁸⁾ 奥行の表現がほとんど試みられていないこの構図は画像タイプとしてはより一般的なもので、古典期以降に多数の類似作例を有する。⁽⁹⁾ 換言すれば、テレフォス・フリーズにおける同場面は空間表現の著しく目立つ、美術史的にいわば突出した作例といえよう。

フリーズ浮彫の殆ど全ての場面に観察されるこのいわゆる絵画的様式を、もう一つの例を挙げて見てみよう。図4は「テウトラス王



図4 テレフォス・フリーズより
「テウトラス王と家来たち」



図5 「テウトラス王と家来たち」部分図

と家来たち」と名付けられた場面である。¹⁰⁾

空間表現はここでも、主として対象の重切によって表されている。図5の部分図に見られるような、奥に居る人物の頭部だけを手前の人物の肩越しに覗かせることによつて群衆を表現する方法は、浮彫の分野で発達したのではなく、おそらく絵画に由来するものと思われる。人物集団を表現するこうした手法はヘレニズム絵画にしばしば見られるもので、典型的な作例として、ポンペイ出土の高名なアレクサンドロス・モザイクを挙げる¹¹⁾ことができる。

紙数の関係で他の場面を紹介することはできないが、上掲の二場面に観察されるいわゆる絵画的様式は現存する殆どのフリーズ浮彫に共通して見ることができる。テレフォス・フリーズがそれ以前の

古代ギリシア浮彫に存在しなかった、全く新しい様式を導入したとされる由縁である。

さてこのフリーズのいわゆる絵画的様式がどのように生み出されたかに関しては、研究者の間に大まかな意見の一致がみられる¹²⁾。すなわち既に言及したように、芸術家が浮彫制作に際して絵画の分野から空間表現を取り入れ、様式上の革新が行われたとされるのである。構図の転用によつて三次元空間の広がりが、奥行表現に本来不向きな浮彫にも転写される結果になったとされる。

ただし実作の殆ど残らないヘレニズム絵画に関してその様式を論じることが難しいこともあつて、この仮説については単なる影響関係が述べられるにとどまつている。以下では従来の見解を一步進め、手本たる絵画の図像転用という仮説を個々の作例について検証し、絵画から浮彫へとという異分野からの図像の転写が、芸術家にどのような問題を引き起こしたかを考えてみることにしたい。

三 ヘレニズム時代の浮彫と絵画

具体的な考察に入る前に、テレフォス・フリーズの制作された当時のヘレニズム絵画、浮彫において、三次元空間がどのような形式によつて表されていたかを簡単に確認しておきたい。

ヘレニズム時代の絵画と浮彫における空間表現を比較した場合、

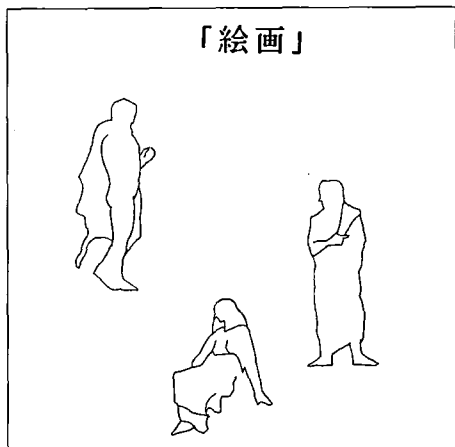


図6 ヘレニズム絵画における
地面の表現（概念図）

ギリシアの全時代を通じて、殆ど導入されることがなかったのである。言葉を換えて言うなら、イタリア、ルネッサンスのクワトロチェントの芸術家たち（例えばドナテロ）が挑

両者の最大の相異点はおそらく地面の表現方法にあったと思われる。ヘレニズム絵画における地面の表現は、図6に見られるように、画面の下の縁から立ち上がり、画面上方に向かって後退していく形式が一般的であった⁽¹³⁾。換言すれば、地面ないし建物の床面は上から見おろす視点によって描かれていたのである。この方法は絵画というものを考える場合、現代の私たちにとっても目に親しいものといつてよい。地面をこのように表現した場合には、三次元空間の手前に位置する物体は画面では下方に描かれ、奥に位置する物は上方に配されることになる。

一方古代ギリシアの浮彫の分野では、地面は全く別の表現を与えられていた。「後退する地面」の表現はヘレニズム時代に限らず古代

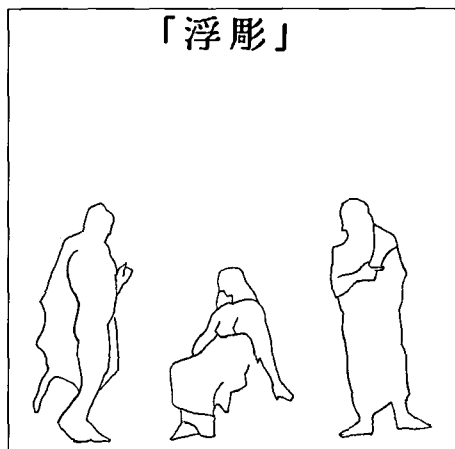


図7 ヘレニズム浮彫における
地面の表現（概念図）

「後退する地面」の表現が古代ギリシアの浮彫彫刻に登場するのは、テレフォス・フリーズ以降のヘレニズム時代後期におけるわずかな作例に限られている。テレフォス・フリー

戦し成功したような非常に薄い浮彫によるパースペクティブの表現（いわゆるスキアアツチャート）を、古代ギリシアの彫刻家たちは殆ど試みたことがなかったのである⁽¹⁴⁾。ギリシアの彫刻家たちがとった方法は、アルカイック時代からヘレニズム時代盛期まで常に一貫していた。というのも浮彫の分野では、人物像がその上に立つ足場がそのまま地面として考えられているからである（図7）。つまり浮彫人物がその上に立ち行動する棧、観者にとって奥行の感じられない、一直線にしか見えない画面下の水平の縁が地面であると考えられていた。おそらく古代の芸術家たちにとっては、浮彫はあくまでヴォリューム感を重んじる彫刻の一分野と感ぜられていたのではないだろうか⁽¹⁵⁾。

ズの新しい様式は、ヘレニズム後期からローマ帝政期にかけて成立したいわゆる風景彫影の分野にも大きな影響を与えたが、この分野におけるごく少数の作品において、「後退する地面」の表現が確認されている。⁽¹⁶⁾

四 絵画から彫影への図像転用

さてヘレニズム時代の絵画と彫影に関する一般的考察を終えて、テレフォス・フリーズに戻ることにはしたい。もし研究者たちが認めるごとく、テレフォス・フリーズの芸術家が絵画の影響のもとに彫影を構想したとすれば、両者の本質的な相違は芸術家に大きな困難をもたらしたのではないかと思われる。彫刻家は他の何よりも、上述したような奥行関係の転写に際して骨の折れる解決を強いられただけではない。なぜなら図6、7に見られるように、絵画において上下の位置関係によつて容易に表すことができる奥行は、地面の表現を持たない彫影においては到底表現しえないからである。本来手前と奥に位置している3人の人物像は、彫影においてはむしろ横に一列に並んでいるかのごとく観者に受けとられかねない。⁽¹⁷⁾

テレフォス・フリーズのいくつかの場面に見られ、これまで謎とされてきた一見風変わりな特徴は、おそらく手本たる絵画の奥行関係を彫影に転写したために生じた齟齬が、直接の原因となっている



図8 テレフォス・フリーズより「神域の造営」

のではないかと思われる。そこで以下にこうした事例について観察してみようと思う。

図8は一般に「神域の造営」と呼び慣わされている場面で、職人たちがベルガモンに新しい神域を築く様子が描かれている。⁽¹⁸⁾左の二人は祭壇に石材を載せており、頭上に石材を運ぶ右側の男は画面の奥から現れ、手前に向かって進んでいる。これら働く職人たちの手前で二人の人物が地面に座り、この様子を眺めている。この座像の二人は確実に河神（おそらくセリヌス河とケティオス河）を表していると考えられる。古代ギリシア、ローマ芸術に表される河神はしばしば当該場面のロケーションを説明する役割を果たしており、この場

合はこの神域造営がペルガモンの地に行われたことを示している。

この場面では祭壇が側面や正面ではなく斜めから描かれ、また右側の職人が画面の奥から歩み現れる様子が表されるなど、三次元空間が巧みに表されていると言いうる。⁽¹⁹⁾ すなわち先述したテレフォス・フリーズに見られるいわゆる絵画的様式がここにも明らかに看取される。

しかし他方でこの場面では、奥行関係の表現について幾分奇妙な点が見られることも指摘せざるをえない。なぜなら画面下の二人の河神の表現が、働く職人たちの表現にとつていわば邪魔な位置に配されているように感じられるからである。すなわち画面下方の二人の姿が上方の三人と重切して表されているために、両者が空間的にどのような位置関係にあるのかが、観覧者にとつてわかりにくくなっているように思われる。

表された主題からいっても、神域の建造という主要場面が傍観者である河神によって隠されてしまっていることは奇異といえよう。すなわち主要主題であるべき祭壇建立の場面が、脇役にすぎない二人の河神によって視覚的に邪魔されていることがいくらか不自然に思われるのである。

空間表現に関するこうした一種の不手際は、実はフリーズ場面にしばしば見られるものであるが、こうした混乱がなぜ生じたものかをここで考えてみたい。筆者はこれらの奥行関係の錯雑が、構想の

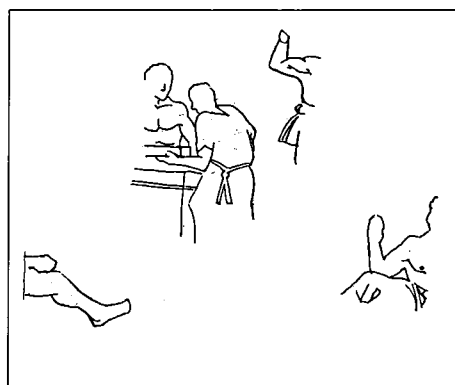


図9 「神域の造営」の手本となった
絵画（概念図）

手本として絵画が用いられたことに由来するのではないかと推測する。おそらく図像転用のプロセスを具体的に想定することで、フリーズの様式に見られる特異性が説明できるのではないかと思われる。

まずこの「神域の造営」の浮彫場面に、図像上の手本としての絵画が存在したものと仮定してみよう⁽²⁰⁾。このいわば原画においては、ヘレニズム絵画の一般的な原則に従い、地面はおそらく画面下端から上端へと向かう後退する表現を与えられていたはずである。主要場面となる祭壇建立のために働く職人たちは、おそらく画面の中央に描かれていたであろう。その際河神を表す二人の座像は、前景（すなわち画面下方）に配されていたのではないだろうか。傍観者たる二人の神々は、職人達と間隔をおいて左右対称に配されていたと想定しうる。ロケーションを明示するために描き込まれた神々はこうして主場面を覆い隠すことなく、脇役としてふさわしい位置に、手前と奥という自然な空間関係のもとに表されえた筈である。

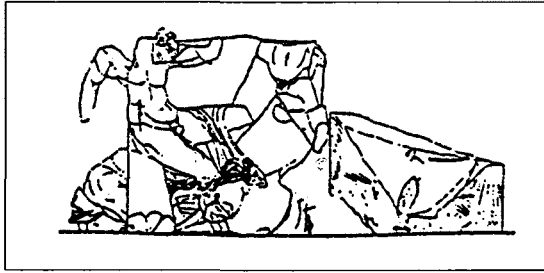


図10 テレフォス・フリーズより
「カイコス河畔の戦い」

実証は不可能であり、あくまでも想定にすぎないが、芸術家はこうした手本となる図像を浮彫に転用したのではないだろうか。その際、手本に見られるイリュージョニスティックな地面の表現は改められ、浮彫の分野に一般的な、画面下端の線を地面と見なす構図へと変更されたのではないか。こうして絵画に表された登場人物の間の緩やかな空間関係は、浮彫においてこれにふさわしいコンパクトな構図へと改変され、空間の広がりや抑制して表されたと考えられよう。

テレフォス・フリーズに表された多くの場面は、この「神域の造営」図と同様の空間表現上の問題を抱えていると思われるので、以下にさらに二つの場面について同様の考察を試みたい。

図10は「カイコス河畔の戦い」と呼ばれる戦闘場面の描き起こし図である⁽²¹⁾。この例では先述の「神域の造営」と全く同様の構図が観察される。すなわち画面の中央には戦闘図が、そして画面下方に二人の河神が左右対称に配されていたとおぼしく、座る二人の神々の

足先だけがわずかに残されている。

この浮彫でも主要場面である戦いと傍観者である河神という、本来次元を異にする存在が互いに重切しており、こうした構図が空間関係の把握と主題の認識を著しく困難にしているといえよう。

おそらくこの場面にも、「神域の造営」の場合と同様の絵画上の手本が存在していたのではないか。

図11は研究者によって「岩山の中の神域」と呼び慣わされている場面である⁽²²⁾。この浮彫がどのような場面を表していたのか、主題や意味に関してはいまだ解明されていないが、ともあれここでは構図だけを問題にすることにしよう。

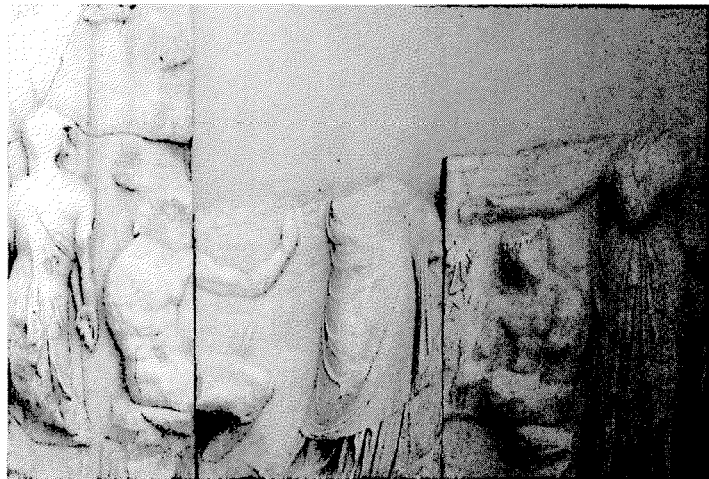


図11 テレフォス・フリーズより「岩山の中の神域」

画面には二人のサテュロスが岩を腰掛けにして座り、彼らの間に堂々とした体軀の女性像の下半身が残されている。この女性は右側の立ち姿の女性と握手を交わしており、画面の右端にはこの右側の女性に付き従う子供の姿の侍女が表されている。画面後方の岩の上にはもう一人のサテュロスが寝そべる姿で表されていたらしく、左のサテュロスの頭部左上にこの三人目のサテュロスの爪先が残存している。

さてこの場面に関しても、テレフォス・フリーズの芸術家が自身自身でこの構図を構想したとは考え難いように思われる。この浮彫の構図では表された人物像の空間的な関係について、三つの奇妙な点を指摘しよう。三点はいずれも、前景右側のサテュロスの表現に関わっている。

第一にこの右側のサテュロスの配された位置である。彼はよりによつて握手をしている女性たちの間の、非常に狭い空間に押し込めるようにして表されている。スペースが不足しているため、彼の頭部は右側の女性の腕の下に、腕と頭が互いに触れるような位置に配されている。

第二に、このサテュロスの足先が左の女性像の後ろに重ねて表されている点が注目される。この重切は、この場面を構想した芸術家が奥行空間の表現に何らかの困難を抱えていたことを明らかに示している。この場面を眺める殆どの人は、おそらく人物像が横一列に

並んでいる光景を見てとるであろう。しかし既にシュテラーが指摘しているように、こうした把握は必ずしもこの場面を構想した芸術家の意図したところではなかった筈である。²³

第三はこのサテュロスの視線である。彼は首をひねり、女性の腹部を眺めるといって、奇矯といつてよい行動を見せている。

こうした一連の奇妙な点は、芸術家が図像の転用に際して生じた矛盾を解決し得なかつたために生じたものと思われる。その場合、手本としていかなる構図を想定できるだろうか。

この場面の主要人物は明らかに挨拶を交わす二人の女性像であり、前述のごとく正確な解釈は不明ながらも、山中における婦人たちの邂逅が主題の中心となつていたことは間違いない。主役の二人に添えて表された三人のサテュロスは、奥深い山間というロケーションを説明するための脇役でしかなかつた筈である。すなわち前掲の二場面における河神と全く同様の存在である。

おそらく手本たる絵画では、画面中央に二人の女性の邂逅と握手が配されていたのではないだろうか。

この手本においては傍観者たるサテュロスの一人は後景(画面上方)の岩山に寝そべる姿で表され、手前の中景に主役の女性たちが配されていたと考えられよう。残る二人のサテュロスは、岩山上のサテュロスと同様に後景に退いて表されていたか、さもなければ主役よりもさらに近景に、(ちょうど先述の河神のごとく)目立たない

両脇の位置に配されていたと想定されよう。

右側のサテュロスの、女性の腹部を眺める奇妙な行動は、元来ことなった場所に配されていたこの人物像が、配置場所だけを変えてそのまま転用されたためと見なしうる。すなわち例えば後景に退いた場所に配されていたサテュロスが中景の主要事件（二人の女性の挨拶）を眺めるという図像から、サテュロスだけが切り取られて、浮彫に見られる位置に移されたためと考えられよう。

五 古代ギリシアの写本挿絵

フリーズの他の場面に関する同様の検討は、あまりに煩雑にわたるためここでは割愛し、次にモデルとなったと思われる絵画に関する考察に移ることにしたい。これまでテレフォス・フリーズのいくつかの場面の図像上の手本として絵画が想定されることを記したが、以下に述べるような理由から、これらの手本は写本挿絵であった可能性が高い。

古代ギリシアの写本挿絵は、非常に断片的な作例を除いて今日では殆ど完全に消滅してしまい、その展開の全容を解明することは困難になっている。しかし考古学的な遺品と文献伝承による証言を総合すると、テレフォス・フリーズが成立した時代に何らかの形式の写本挿絵が存在したことは確実とされる。一般的な学説に従えば古

代ギリシアにおいて写本挿絵が成立したのは、テレフォス・フリーズのほぼ百年前にあたる紀元前三世紀、エジプトのアレクサンドリアであったとされる²⁴⁾。

テレフォス・フリーズと写本挿絵については、両者の間に何らかの影響関係が存在したとする見解が複数の研究者によって提示されており、筆者もこれらの意見に従いたい²⁵⁾。主要な論点は以下の二つにまとめることができるだろう。

第一にフリーズの表現形式を挙げ得よう。このフリーズ浮彫は長い物語を一連の場面を用いて表すという、当時の美術作品に類を見ない新しい物語表現の形式をとっている。つまり物語の展開に従って一続きの場面が表され、しかもこれらの場面に一人の主人公が繰り返し現れるという、まさに挿絵にふさわしい形式が用いられている²⁶⁾。

こうした表現形式は、現存するモニュメンタルな作例の中ではこのテレフォス・フリーズにおいて美術史上初めて登場している。すなわち、このいわば絵巻物のような物語表現の形式は、最初から完成した姿で、準備段階を示す先行作例なしに、テレフォス・フリーズにおいて美術史の上で突如として出現したように見受けられるのである。このためフリーズ浮彫に先行して、現在は消滅してしまっただけの作例が存在していたことが推測されている。こうしたミッシングリンクたる先行作例としては他の何よりも写本挿絵がふさわし

いとされ、この特殊な絵画がフリーズの基本的な構想に影響を与えたものと見なされている。⁽²⁷⁾

テレフォス・フリーズと写本挿絵の影響関係を示唆する二つ目の証左として、フリーズの多くの場面に見られる説明的な性格を挙げることができるだろう。先述の「神域の造営」や「岩山の中の神域」の二場面に典型的に見られるように、説明的で、文章をそのまま絵面化したような場面がこのフリーズ浮彫にはしばしば見出される。⁽²⁸⁾

職人たちが祭壇を建立する情景、あるいは二人の女性が挨拶を交わす場面、こうした主題はミニメンタルな壁画や彫刻には不向きなものと言いうるだろう。これらの、文字で書かれたテキストをそのまま視覚化したかのような図像は、写本挿絵にこそふさわしい主題ではないだろうか。

六 結論

本稿ではテレフォス・フリーズのいくつかの場面を検討し、その一部に写本挿絵の図像が転用されている可能性について考えてきた。結論として、本稿で取り挙げたフリーズ浮彫の構図を大まかに二つの種類に分類することができるだろう。

第一のカテゴリに属する場面は例えば「オレステス誘拐」などの、劇的で、大絵画にふさわしいミニメンタルな構図をもつもの

である。⁽²⁹⁾ この場面はフリーズの他にも同主題を表す多数の作例が残されており、テレフォス・フリーズの芸術家がある程度定型化した図像を基盤にして浮彫の構想を進めていったことは間違いない。

この種の作例の場合、フリーズに見られる三次元空間を強調した構図の直接の源泉に関しては、例えば同様の構図をもつ大絵画が既に成立していたか、あるいはこの浮彫を構想した芸術家の独創的な案出であったなど、様々なケースを考えることができる。

一方第二のカテゴリに属する場面として、第一のそれとは対照的な、ステレオタイプの図像をもたない、あたかもテキストを説明的に視覚化したかのような浮彫を挙げることができよう。典型的な例として、本文中に言及した「神域の造営」、「カイコス河畔の戦い」、「岩山の中の神域」の三つの場面が想起される。これらの場面は定型図像に属さず、類似作例に乏しいため、芸術家はフリーズ制作の際におそらく写本挿絵の中にしか手本となる先行作例を見出すことができなかつたのではないかと推測される。

古代写本という失われた膨大な数の芸術作品のわずかな反映がこうして、フリーズ浮彫の一部として、私たちに残されたのではないかと考えられるのである。

注

以下、註の表記方法や省略記号、文献略号は *Archaeologischer Anzeiger*

1991, 699ff. の定める方式に拠る。
 のふたりの論文を以下にの文獻路号を用いる。

- Kaehler=H. Kaehler, *Der grosse Fries von Pergamon* (1948)
 Littrow=H. Heres v. Littrow, *FuB 12*, 1970, 103ff. Taf. 8ff.
 Pollitt=J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (1986)
 Sais=A. v. Sais, *Der Altar von Pergamon* (1912)
 Schmidt=E. Schmidt, *Der grosse Altar zu Pergamon* (1961)
 Schober=A. Schober, *Die Kunst von Pergamon* (1951)
 Staehler=K. P. Staehler, *Das unklassische im Telephosfries* (1966)
 Thueriedl=C. Bauchhenss-Thueriedl, *Der Mythos von Telephos in der antiken Bildkunst* (1971)
 Wegener=S. Wegener, *Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Reliefkunst archaischer bis hellenistischer Zeit* (1985)
 Winnefeld=H. Winnefeld, *Die Friese des grossen Altars*, *AvP III 2* (1910)
 (一) 大祭壇の建築に関しては W. Hoepfner, *AA*, 1989, 619ff. に於て新しい復元案を参照。
 ペルガモン大祭壇とテレフォス・フリーズの推定年代については下に近年発表された仮説をまとめる。
 ギガントマキア・フリーズの基礎文獻を著した Kaehler *passim*. は、大祭壇の建造をニケフォリア祭始の年(前181年)からエウメネス2世の死(前159年)まゝと推定した。またテレフォス・フリーズの制作はケルト戦争(前168-165年)終結と共に始まり、エウメネス2世の死をもつて未完成のまま放置されたと思ふ。近年の研究者は、20年にわたる建造を仮定する Kaehler 説よりも

短期間の建造を推定する傾向がある。Hoepfner a. O. 633f. (前180年以前); M. Kunze in: *Phrynomachosprobleme*, 31. *Ergh. RM* (1990) 135ff. (編1950年); Th.-M. Schmidt *ibid.* 141ff. (1950-1956年); 及び P. Callaghan, *BICS* 28, 1981, 115ff. u. 29, 1982, 63ff. は出土した陶器を根拠に、40-50年代を推定する。

- (2) テレフォス・フリーズの祭壇建築における正確な設置場所については、研究者間に意見の不統一がある。Winnefeld の古い建築復元案では、フリーズ浮雕は小祭壇を取り囲む中庭部分の内側だけでなく、階段の側面にあたる列柱廊の壁体内側まで延長されていたものと推定されていた。しかし Thueriedl 以降の見解は否定される方向であり、フリーズ浮雕の設置を中庭部分だけに限る意見が大勢を占める。Hoepfner a. O. 629f.; H. Heres in: *Wir haben eine ganze Kunstepoche gefunden! Ein Jahrhundert Forschungen zum Pergamon Altar*. *Kat. Pergamonmuseum Berlin* (1986/87) 48; Kunze a. O. 133 を参照。
 (3) テレフォス・フリーズは小アジア産の大理石を材料とする。各浮雕石板の高さは一律で1.8メートル、石板の幅は0.9から1.05メートルに及び様々である。
 (4) Winnefeld 191f. Taf. XXXIII 4; Schmidt 74; Staehler 170; Littrow 106f.; Thueriedl 59f.
 (5) テレフォス神話全般およびこのオレステス誘拐のエンコンド成立の詳細に関しては Roscher, *ML V s. v. Telephos*, bes. 284ff.; Heres a. O. 53 を参照。
 (6) U. Suessenbach, *Der Fruhhellenismus im griechischen Kampf-Relief* (1971) 79ff.; W. Oberleitner, *JbKSWien* 77, 1981, 90; Pollitt 205; M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (2. Aufl. 1961) 121; H. Kaehler, *Pergamon* (1949) 52ff.; Schmidt

- 76f.
 なぞ Winnefeld 240; Salis 106; Schober 101f.; Staehler 161ff.; Wegener 56ff. はテレフォス・フリーズのいわゆる絵画的様式に關して、これを全く新しい創造的な様式とは見なさず、古典時代後期の奉納浮彫ないし墓碑浮彫の分野にこの様式を準備する先行作例が既に存在してゐたとす。
- (7) Kaehler a. O. 54; Schmidt 76f.; Littrow 106f. によるこの場面の絵画的様式に關する分析を参照せよ。テレフォス・フリーズにおきて人物や物がしばしば重切して表され、空間表現の主要な手段の一つとなつてゐることは Wegener 59; Suessenbach a. O. 79ff.; Oberleitner a. O. 90; Schmidt 76 によつて指摘されてゐる。
- (8) ナポリ国立考古学博物館の鐘型クラテール Inv. 81646; Thueriedl Kat. 60. 同様の作例として、同じくナポリ国立考古学博物館のクラテール Inv. 86064, R. C. 141; Thueriedl Kat. 61 がある。
- (9) プロフィールで表されたテレフォスが祭壇に腰掛け、オレステスを脅かす図像は前4世紀の陶器画を中心に流布した。Thueriedl 25ff. Kat. 51ff.; Heras a. O. 54 Kat.-Nr. 90.
- (10) Winnefeld 167f. Taf. XXXII 5; Schmidt 72; Staehler 171ff.; Littrow 104f.; Thueriedl 49f.
- (11) L. Curtius, Die Malerei Pompejis (2. Aufl. 1960) 215.
- (12) 注9を参照。
- (13) H. G. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration (1938) 356.
 <レニスム絵画の空間表現に關する第1の原則を地面の表現とすれば、第2の原則として人物像の大きさを挙げるべきである。すなわち<レニスム時代盛期までの絵画における人物像は、アレクサンドロス・モザイクや後出のヘルクラネウム出土のテレフォス神話画(注29)に見られるように、画面に対して比較的大きな規模で

- 表されてゐた。オデュッセイア・フリーズに表されたような非常に小さな人物像を配する風景画は<レニスム時代後期になつて初めて登場したと考えられる。G. Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde (1909) 6を参照。
- (14) <レニスム時代の浮彫一般における地面の表現の問題は、A. Schober, Wiener Jahrbuch fuer Kunstgeschichte, Bd. 2, 1923, 41f. によつて論じられてゐる。なぞ Pollitt 208 はテレフォス・フリーズにも「後退する地面」の表現を認めつつあるが、論拠は特に示されてゐず、筆者には承認しがたい。
- (15) Staehler 170.
- (16) その風景浮彫は Th. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder (1894) によつて基本的なカタログが作成されて以後研究が遅れ、ほとんど一世紀近くの間、詳細な調査がなされなかつた。今日にいたつてゐる。個々の作例は後代に補修されてゐることが多く、年代決定が著しく困難である。H. G. Beyen, BantBeschav 27, 1952, 1ff.; Bieber a. O. 152ff.; Schober a. O.; Ders. OeJh 27, 1932, 46ff.; Pollitt 196ff.; Wegener 176ff. を参照。
- 「後退する地面」の表現が見られるわずかな数の風景浮彫の中では Villa Albani のポルティコニキス浮彫が比較的よく知られてゐる。Schreiber a. O. Taf. LXV; BrBr 627; Schober a. O. Abb. 20. その下にその作りの地面の表現が見られる。Schreiber a. O. Taf. LXI (Paris, Sammlung Froehner); Schreiber a. O. Taf. LX (Rom, Sammlung Barracco); Schreiber a. O. Taf. CIII (Muenchen, Antiquarium); Schreiber a. O. Taf. CXI (Rom, Mus. Vaticano).
- (17) Staehler 166; Schober 101f. はテレフォス・フリーズに關して、人物像が浮彫の地を背景に一列に並ぶ傾向があることを指摘してゐる。
- (18) Winnefeld 196 Taf. XXXII 6; Schmidt 74f.; Staehler 170f.;

- Littrow 107; Thueriedl 60ff.
- (19) Littrow 107.
- (20) Thueriedl 60, Anm. 323 はこの場面の類似作例として、左右に配された河神に挟まれた祭壇を表す硬貨を挙げ、こうした図像タイプが存在していることを示唆している。
- (21) Winnefeld 181ff. Taf. XXXV 2; Salis 128f.; Littrow 120; Thueriedl 57f.
- (22) Winnefeld 192ff. Taf. XXXII 2; Schmidt 74; Kaehler a. O. 53; Schober 101f.; Littrow 115f.; Thueriedl 62ff.; Wegener 57f.
- (23) Staehler 166.
- (24) Pollitt 204 を始めとして、古代ギリシアの写本挿絵の成立は前世紀のプレンクサンテリアに帰せられることが多い。例外は K. Scheffold, Goetter und Heldensagen der Griechen in der spaetarchaischen Zeit (1978) 271ff. べ、彼はアルカイック時代に既に完成された写本挿絵が存在していたと見なす。
- ヘレニズム時代後期における写本挿絵の存在を示唆する文献上の証拠としては、古代作家の伝えるヴァロのラテン語写本挿絵を挙げるように見える。M. Terentius Varro, Hebdomades vel de imaginibus: RE, Suppl. 6, 1935, 1227ff. s. v. M. Terentius Varro (H. Dahlmann).
- 考古学上の証拠としては、いわゆる Tabulae Iliacae とカメロス・ボウルの二つの分野が挙げられる。後者は近年 U. Sinn, Die Homerischen Becher. 7. Beih. AM (1979) 37ff. にまとめ、前世紀末から前2世紀前半に年代づけられたが、ただし著者はこの浮彫ボウルと写本挿絵の関係については同書では取り扱わないと記している(15頁)。K. Wetzmann, Illustrations in Roll and Codex (1947) 12ff. Hausmann, Hellenistische Reliefbecher (1959) 43ff. の諸研究

- 者はこのホメロス・ボウルの浮彫が、ヘレニズム初期のアレクサンデリアにおいて写本挿絵の影響の下に成立したと見なしている。
- (25) Wetzmann a. O. 40; Pollitt 198ff.
- (26) 古代ギリシア、ローマ美術における物語手法の研究は F. Wickhoff in: Die Wiener Genesis (1895) 1ff. 及 C. Robert, Bild und Lied (1881), Ders. Archaeologische Hermeneutik (1919) にまとめ、基礎がおかれ、Wetzmann a. O. の画期的著作により、用語の整理と厳密な定義が進められ研究領域が大幅に拡大した。
- 古代芸術の物語手法はこれらの研究者によって、simultaneous, monoscenic, cyclic method (Wetzmann の定義に従う) の二つに分類された。同一の主人公が異なる場面に繰り返し登場するテンパース・フリーズの手法は、発展史の最終段階に現れた cyclic method の典型的な例とされる。この領域の研究史は P. G. P. Meyboom, MededRom 5, 1978, 55ff. に、各用語の定義や解説を含めて簡潔にまとめられている。またより新しい研究として H. Froning, JdI 103, 1988, 169ff.; H. v. Hesberg, JdI 103, 1988, 309ff. がある。
- (27) Wetzmann a. O. 40.
- (28) 同様の例として「テレフォスのマルトスへの到着」(石板³⁴・35)と「ヘストロスの息子たちの死」(Winnefeld 180f. Taf. XXXV 3; Littrow 105f.; Thueriedl 57) の二つの場面を挙げることで、前者では主要人物たる英雄たちの背後に、下船する男性の姿が生き生きと描かれている。梯子を下る下男とおぼしきこの人物は、大きな巻いた絨毯のようなものを肩にかかっている。
- 後者では戦場における多数の死者が表されているが、この主要場面に添える挿話として、遺体から矢筒を奪おうとする泥棒の様子が描き加えられている。主要主題はあくまで英雄たちの戦死であり、戦場泥棒は画面に生気を添えるための脇役にすぎないと思われる。

(29) ヘレニズム時代のペルガモンにテレフォス神話を題材としたすぐれた大絵画が存在していたことは、ヘルクラネウム出土の「テレフォス発見」を主題とする高名なフレスコ画（ナポリ国立考古学博物館 Inv. 9008: Helbig, Wgm. 1143; K. Schefold, *Pompeianische Malerei* (1952) Taf. 48; Thueriedl Kat. 25) が存在することからもほとんど確実といえよう。研究者は例外なく、この壁画がペルガモン芸術に由来するとみなしている。Thueriedl 36を参照。

(おさだ・としひろ 広島大学)