

個人記念像の歴史的考察（四）

——西欧個人主義の文明論的研究——

高田 邦彦

第二章 古代地中海世界（続き）

第三節 ヘレニズム世界

前節「古代ギリシア」において縷説したように、個人認識の度合という観点より考察した個人記念像の歴史的発展は、紀元前四世紀のアテーナイにおいて純然たる第三社会段階に到達し、謂わばその極点に登りつめたのであった。従ってこの観点に立つ限り、本稿の前半部（西欧個人主義解明のための歴史的前提）の意図は一応果たされたわけである。古代地中海世界に関するこれ以後の記述は、最早や蛇足にすぎないとも言えよう。しかしこの論稿をヨーロッパ初期へ繋ぐためには、なおも古代世界の没落に至る七百年間の個人記念像の歴史的な経過と退化の様相を観察することが必要であり、またそれに付随する判断標識、例えば彫像様式、彫刻技法、設置場所などに関する種々の変化を

検閲することも等閑視できないので、引き続きヘレニズム世界とローマ世界の論究を進めて行くことにしたい。

まず本論にはいるまえに、いわゆるヘレニズム(ギリシア風文化)時代の歴史的経過を概観しよう。十九世紀の中頃ドロイゼン(J. G. Droysen)によってヘレニスムス(Hellenismus)と命名されたこの時代は、言うまでもなくマケドニア王国のアレクサンドロス(Ἀλέξανδρος)(大王)によってその幕を引き開けられた。前節で触れたように、かれの父王フィリッポス二世は、前三三八年にカイローネイア(Χαρόνηα)の勝利によってギリシア全土の覇権を掌握したが、やがて東方ペルシアの遠征を企図し、その進発直前に暗殺されて志を遂げることができなかった。この父王の覇業を承継いだアレクサンドロスは、百五十年前のペルシア帝国の来寇に対する報復を表向き口実として、しかし恐らく内実はその時の世界の中枢たるオリエント諸国を征覇しようとの鬱勃たる野心に駆られて、凡そ三万五千の精鋭を率い、前三三四年の春、ヘッレースポントス(Ἑλλησποντος)を東へ渡ったのである。

まずかれは、小アジア半島でかれを迎え撃つペルシアの大軍を撃破したのち、後顧の憂えを断つため南進してエジプトを攻略したが、この地で東方的専制国家の実態に触れて、ファラオ同様の「神の子」の自覚を以って臣民に君臨することを知ったと言われる。次いで前三三二年、改めてペルシア本国を衝いたかれは、アルベラ(Arbela)の戦いにダレイオス三世の大軍を敗走させて、オリエントの本拠を掌中に収めたが、それにあきた嫌らずなおも東征の歩を進めて、遂に中央アジア(トランスオキシアナ Transoxiana)からインダス川に及ぶ、空前の大帝国を建設した。かれの大帝国は、ギリシアのような自由市民の共同体たる都市国家の集合組織とは異なっており、かれ自身「神の子」として君臨するオリエント的専制君主国家の体制を保持したが、しかし同時にかれは帝国領土内における諸民族平等の理念によって、ギリシア的な他民族蔑視の風潮を克服し、世界市民の思想に先鞭をつけた。不幸にしてこの大帝国は、前三二三年におけるかれの早過ぎた死によって忽ち瓦解し、満足な成果を見ずに終わったが、オリエント諸国へのギリシア

人の大量流入の結果、異質的なギリシア文化が先進諸地域へ移植されて、東西文化の融合という新しい現象を生じたのである。このようにアレクサンドロスが先鞭をつけた諸々の要素、つまり国王の神格化による君主崇拜の励行、四民平等の理念に基づく世界主義、合理性を尊ぶギリシア文化の拡大普及などが、いわゆるヘレニズム時代三百年間の歴史を濃淡とりどりに彩っていることを認めないわけには行かない。

アレクサンドロスの死後、後継者(Διάδοχοι)と称されるその部将たちが角逐した血腥い権力争奪戦は、前301年のイブソス(Ίψος)の戦いにおいて一応の落着を見、前3世紀の前半には、セレウコス(Σέλευκος)王朝のシリア、プトレマイオス(Πτολεμαῖος)王朝のエジプト、アンティゴノス(Ἀντίγονος)王朝のマケドニアの三大王国が鼎立する形勢となった。その中最も広大な版図を有したシリア王国では、前3世紀の中頃、東部にバクトリア(Bακτανία)、バルティア(Βαρθυαία)両王国が成立してヘレニズム世界から離脱したが、バクトリア王国のギリシア人王朝のもとで、のちにガンダーラ(Gandhara)美術が生まれ、遠く東アジアにまでその影響を及ぼしたことは、周知の通りである。また小アジア半島の西端には、前3世紀の後半、シリア王国から独立したアッタロス(Ἀτταῖος)王朝のベルガモン(Βέργαμον)が栄え、ギリシア風の壮麗な建築・彫刻において当代随一の傑出した遺産を残した。一方エジプトの首都アレクサンドレイアにおいては、プトレマイオス二世、三世の学芸奨励によってギリシア文化の流れを引く文献学や自然科学が隆昌を見たが、前3世紀末にはプトレマイオス四世の秕政のため急速に衰えて行った。ギリシアでは南部のアカイア同盟と中部のアイトリア同盟が諸都市を糾合して政治的に余喘を保ったものの、昔日の栄光を回復するすべもなく、僅かにアテーナイのみが哲学の淵藪として、ストア学派やエピクロス学派の新思想を諸方へ伝える役割を演じていた。

このように停顿した惰性的世界を震撼して、突如西方から疾風のように迫ったのが、新興勢力ローマである。ロー

マは前三世紀の中頃から地中海の覇権を賭けて、アフリカの雄邦カルターゴ(Carthago)と血みどろな抗争を続けていたが、同世紀末に敵将ハンニバル(Hannibal)を後援したマケドニアのピリッポス五世を攻めて東方に軍隊を派遣した。そして前二〇二年、ハンニバルをザマ(Zama)に破ったあと、シリアに逃げたかれを追及して、シリア王安ティオコス(Antiochos)三世といわゆるシリア戦争を構え、これを再度の決戦に破って、前一八八年のアパメイア(Apameia)和約により小アジアを割取した。一方マケドニア王国は、ピリッポス五世の死後、その息子ペルセウス(Pergesius)が積極的な対外膨脹政策をとったので、これを挑戦と受け取ったローマは、前一六八年かれをピュドナ(Pydna)の戦いに破って王国を解体し、さらに前一四六年には、抵抗するギリシアのアカイア同盟の盟主コリントスを破壊して、ギリシア全土を服属させた。このようなローマの目覚ましい進出を「明白な運命(Manifest destiny)」と観じたに違いないペルガモン王国の最後の王アッタロス三世は、前一三三年自らの死に際して、王国全体をローマに遺贈し、陸離たる光彩を放ったこの特異な文化国家に終止符を打ったのである。

前一世紀にはいると、ローマの東方侵略は一層露骨の度を加えた。小アジア北部にあるポントス(Πόντος)の王ミトリダーテース(Mithridates)六世は、一時ローマの内紛に乗じてその属領を蚕食し、ギリシアにまで進出したが、結局将軍ポンペイウス(Pompeius)に征討されて王国を放棄した。勢いに乗じたポンペイウスは、前六四年にセレウコス王朝のシリアを滅して、これをローマの一属州に編成した。残るはひとつ、プトレマイオス王朝のエジプトのみである。前四八年、ファルサーロス(Φάρσαλος)の戦いに政敵ポンペイウスを打ち破った将軍カエサル(Caesar)は、逃亡した政敵を追跡してエジプトの都アレクサンドレイアに上陸し、プトレマイオス朝の最後の女王クレオパトラ(Kλεοπάτρα)七世を後見して王朝を保護領同然に扱った。カエサルの横死後、将軍アントーニウス(Antonius)を籠絡して王国の延命を図った女王の努力も空しく、エジプト王国は前三〇年、カエサルの後継者オクターウィアース

(Octavianus)に占領されて滅亡し、三千年にわたる長い国家的生命を終えた。アレクサンドロス大王以後三百年続いたギリシア風文化の特色ある世界は、結局このように西方地中海世界の覇者ローマに吸収されて終焉し、以後はローマ帝国の属州として、新しい歴史を歩むことになるのである。

以上見てきた所から明らかなように、アレクサンドロスの強烈な個性と征服事業がもたらした特殊な要素、すなわちギリシア文化のオリエント諸国への普及・拡大、国王の神格化による君主崇拜、四民平等の理念による世界主義は、ヘレニズム三百年の歴史を通して発展し、当代文化の種々相に深刻な影響を与えたのであって、彫刻の運命もまた、その例外ではあり得なかった。問題を彫像に限って言うならば、まず第一に、ギリシアの古典文化がオリエント諸国に流入した結果、前四世紀の古典期後期に続く彫像様式の変遷がそのままオリエント諸国に反映し、前三、二世紀にはオリエント固有の彫像様式と融合して、あのペルガモンやロドスにおける豪壮華麗な傑作の数々を生み出したと考えられる。第二には、国王の神格化による君主崇拜が、(ギリシアの故地を含むマケドニア王国でのみ禁止されたが)オリエント諸王国で励行された結果、ギリシア古典期の肖像彫刻に比して些かも遜色のない、(否、むしろそれらを凌駕するほど優秀な)君主の肖像彫刻が、諸王国の神殿や都市の公共広場を飾ったのだと考えられる。恐らく、人間の普遍的価値よりも個人的特質を重んじるヘレニズムの時代傾向が、これら君主の容貌の個性描写に一段の拍車をかけたものである。第三には、ポリス市民の狭い意識的枠組を超えて、世界市民、四民平等を建前とする世界主義が出現した結果、かつてのギリシア人から未開人(Barbapoi)として侮蔑された異邦の諸民族や、ポリス市民から動物同然にさげすまれた奴隷その他の下層民たちさえもが、彫像の被表現体として取り上げられるに至ったのだと考えられる。これらの諸点を念頭に置いた上で、ヘレニズム時代の彫像の一般的傾向を歴史的に辿ってみよう。

。ヘレニズム前期

前節において述べたように、古典期盛期の彫像が普遍的価値を尊重し理性的調和を求めたのに対して、古典期後期の彫像は個人的特質を重視し感情的動態の表現を旨とした。この新しい傾向を代表する巨匠が、プラクシテレース(Πραξιτέλης)、スコパス(Σκόπας)、リュシッポス(Λύσιππος)であった。その中のひとりであるリュシッポスの制作したアレクサンドロス大王の肖像は、この時期の肖像彫刻の代表作であると同時に、ヘレニズム文化の開幕を予示する記念碑的作品でもあった。アレクサンドロスは自己の肖像を作らせるに当って、肖像画はアペッレース(Ἀπελλεύς)、印章への篆刻はピュルゴテレース(Πυργοτέλης)、青銅像はリュシッポスにしか任せなかつたと言われるが、大王の肖像彫刻に示されたリュシッポスの力量は、まこと大王の信頼と期待に十分応え得るものであった。現在イスタンブール考古学博物館に所蔵されている大理石製の頭部像は、ペルガモンから出土した前三世紀の模作で、リュシッポスの原作に最も忠実な作品と見做されているが、これは深い思慮と強固な意志を秘めた三十歳前後の壮年の顔を表わしている。同じくリュシッポスの原作に由来すると認められるものに、ルーヴル博物館所蔵の大理石製胸像がある。これはローマ時代の模作で、高さ六八センチ(頭部二五センチ)の実物大、十八世紀にイタリアのティーヴォリ(Tivoli)で発見され、シュヴァリエ・アザーラ(Chevalier Azara)によってナポレオン一世に寄贈されたものである。またアテナイのアクロポリスのエレクテイオン(Ἐρέχτειον)近傍で発掘された高さ三五センチの大理石製頭部像(アテネ、アクロポリス博物館蔵)もあるが、これは二十歳前後の若々しい青年の容貌で、リュシッポスの原作とは別物と思われる。頭髮の造りは丹念であるが、眼窩が異常に窪み、惜しくも鼻先が欠けている。(これより一層若やいだ十代の少年の大理石製頭部像(ルーヴル博物館蔵)もあり、これは紀元後三世紀の創作であろうと想像されている。)これらの彫像とは別に、ポンペーイの「ファウヌス(Faunus)の家」で発見されたモザイクの壁画「イッソス(Isoos)の戦い」(ナー

ポリ、国立博物館蔵）におけるアレクサンドロスの横顔肖像は、あまりにも名高いが、逃げ腰の敵将ダレイオス三世を睨みつけたその鋭い凝眸と引き緊まった小さな口許は、紛う方なくリュシッポスの肖像彫刻のそれであって、両者とも生前の大土の容貌を忠実に描写した写実主義的傑作であることが知られる。因みにポンペイの壁画は、エレクトリア（*Ἐλέτριά*）の「ゴロクセノス（*Φιλόξευος*）」が創作した絵画からの模作であろうと推定されている。

このように個人肖像においては新しい情感主義への息吹きが明瞭に感じられたものの、神々の彫像においてはなおも古典期の理性主義が濃厚に留まって、古典期と見まごうばかりの保守的作品が生産され続けて行った。後述するように、この傾向がヘレニズム末期において再び古典主義への回帰を呼び起こし、例えば「メーロス（*Μήρος*）」のアフロディテー（通称「ミロのヴィーナス」）のような傑作を生み出したのだと言われている。この時期におけるこの傾向の作品は、「ベルヴェデーレ（*Belvedere*）」の「アポッロン」によって代表させてもよい。この彫像の原作は、スコパスの助手を務めた当時の大彫刻家レオーカレース（*Λεωκάριος*）の作品に擬せられているが、確証はない。現存する大理石製の模造品は、十五世紀の末、ローマ東南方二〇キロのアルバーノ湖（*Lago Albano*）に近いローマ時代の別荘跡から発見されたが、ローマ法王の所有に帰して、ヴァティカーノ宮殿内の彫刻陳列館であるピオ・クレメンティーノ（*Pio-Clementino*）博物館の「ベルヴェデーレの八角形の中庭（*Cortile ottagono di Belvedere*）」の一隅に展示されているため、この通称がある。高さ二二四センチに及ぶこの大柄な立像は、均整のとれたやや細目の肢体と片足を浮かせた軽やかな身のこなしに高度の芸術的洗練を示し、左の肩越しに前方を見据えた端麗な容貌には、真摯な中にも一抹の甘さが浮かんで、古典期の神々の傑作彫像とは少々作風が異なることを示している。惜しくも両腕の前膊が欠けているが、恐らく水平に差出した左手には弓を構え、右手には月桂樹の枝を擲んでいたと推測される。この彫像を、かのヴィンケルマンは「古典古代のあらゆる作品のうち、美術の最高の理想である」と激賞し、ゲーテもこれを『イタリ

『ア紀行 (Italienische Reise)』の中で三度び絶讃^(注1)し、これ以外の彫像には(すぐ傍らに置かれた「ラオコオン」群像にさえ)目も呉れぬという異常な傾倒ぶりを示している。このように、この彫像はいかにも十八世紀のドイツ人文主義者好みの整齐典雅な形式美を誇っているが、しかしそのあまりの典雅さに、躍動する生命力の欠如を感じさせられるのは、あながち素人の僻見とばかりも言えまい。実際に現代の美術史家ケネス・クラーク (Kenneth K. Clark) などは、「有名な芸術作品の中で、これほど理念と実際の成果が無惨に乖離しているものはない」とまで酷評しているのである。美学的鑑賞の標準が変わったのだ。

さて前四世紀末のアレクサンドロス大王の死から前三世紀初めのヘレニズム三王国の鼎立状態が定着するまでの数十年間は、文化的過渡期であって、彫像の様式にもそれほど際立った変化は現われないが、ようやく前二八〇年ごろになると、初期ヘレニズム様式とも称すべきもの、すなわち感情表出に長けた新しい写実主義が、具体的な姿をとり始めた。この新様式の傑作が、前二八〇年、アテーナイの中央広場に建立されたデーモステネス (Δημοσθένης) の青銅製立像である。周知のように、かれは前四世紀の中頃アテーナイの政界に登場した稀代の雄弁家で、マケドニアのフィリップス二世の武力がギリシアの自由と独立にとり甚しい脅威となることを逸早く見抜き、徒手空拳、弁論の力を以てマケドニアに抵抗した憂国の志士であった。しかしかれが実現させたアテーナイ・テーバイの同盟は、フィリップスによりカイローネイアの戦いで敗れ、晩年に至って、前三三三年、アレクサンドロス大王の死に乗じて再びかれが組織した反マケドニア戦線も、大王の後継者の一人アンティパトロス (Antipatros) によって打倒され、翌年失意のうちにその波瀾万丈の生涯を自ら閉じたのである。しかしその死後四十年を経て、かれの甥デーモカレウス (Δημοκλέους) がアテーナイの政権を握ると、祖国の自由のために身命を捧げた叔父の偉業を讃えて、アテーナイの中央広場にかれの立像を建立させた。これは明らかに純然たる第二Ⅱ政治的段階の彫像であって、アテーナイの中央広

場において顕彰されたものとしては、「僭主殺害者」群像、海将コノーンに次いで第三番目、しかも前三九四年のコノーン以来実に一一四年ぶりのことであった。この立像は彫刻家ポリュエウクトス (Πολυεύκτος) の手に成るもので、中央広場の一隅にあるアッティカ諸部族の名祖 (Εὐρωπῆος) らの彫像の後ろに、他の彫像と並べて建てられ、その表面には「なんじの力、もしその意図に比肩せしならば、ギリシア人^{ひと}らマケドニアの武神^{アレス}に屈服せざりしものを」という悲歌 (ἐλεγεία) 風の連句が書き記されていたという。

さて現存するデーモステネースの肖像彫像は凡そ五〇点で、その大部分がポリュエウクトスの原作に由来する後世の横作と見做されるが、全身像は僅か三点に過ぎない。その中、コペンハーゲンのニイ・カールスベルク彫刻陳列館 (Ny Carlsberg Glyptothek) 所蔵の大理石製立像は、文献に残る原作の描写に最も近く、傑作の誉れが高い。これは十八世紀に中部イタリアのカンパニア (Campania) 地方で発見され、ナポリのコロンブラーノ宮 (Palazzo Colonna) に納められていたが、一七七〇年イギリスのケント (Kent) 州のクノール・パーク (Knole Park) に移され、さらに一九二九年ニイ・カールスベルクの所有に帰するという、転変富ならぬ運命を辿った彫像である。この彫像は

(注) 一 Goethe; Italienische Reise. 1786.

Den 9. November. "Und so hat mich Apoll von Belvedere
aus der Wirklichkeit hinausgerickt."

Den 3. Dezember. "So hat z. B. das Pantheon, der Apoll
von Belvedere, einige kolossale Köpfe und neuerlich
die Sixtinische Kapell so mein Gemüt eingenommen,
daß ich daneben fast nichts mehr sehe."

Den 25. Dezember. (白話)

意外なことに獅子吼する勇壮な弁論家のそれではなく、無雑作にヒマティオン(ἡμάτιον) (上着)のみを身にまとい、両手を軽く前に組んで、心持ち首うな垂れた苦悩する政治家のそれである。^{(注)2} 容貌は六十歳くらいの老人の顔で、気難しげに寄せた眉根、気落ちしたように伏目勝ちの眼、無念の下唇を噛みしめた厳肅な口許、そして額に深く刻まれた苦悩の横皺。これほど沈痛な表情は、かつて表現された験しがなく、アリストプァネースやリュシアーヌの不機嫌な表情と雖も、到底この比ではなかったと言える。ポリュエウクトスはデーモステネースの伝聞された容姿を忠実に再現しようとしたのでなく、かれの奮闘と失意の生涯を、その肖像の一瞬のたまたまの中に凝結させようと意図したのである。人物の个性的特徴のみでなく、その内面的心理をも描出しようとしたあのリュシッポス流の写実主義が、ここで一段とその深遠さを増したと言うことができる。

ところでかれの肖像の中には、ポリュエウクトスのそれとは別系統に属すると推測されるものが含まれている。現在、ナーポリの国立博物館に所蔵されている高さ僅か十三センチ(頭部九センチ)の青銅製胸像がそれで、一七五三年にヘルクラエウムの「パピルスの家(Villa dei Papiri)」におこし、ゼーノン(Zήνων)、エプクローロス(Ἐπίκουρος)らの同形式の小胸像と共に発掘されて居り、胸部に紛れもなく、「デーモステネース」の刻銘がある。容貌はポリュエウクトスのものより若くて四〇歳台くらいだが、額の横皺、上顎の発達した口許、頭髪の縮れ具合、顔の輪廓などが類似しており、本人の生前の容貌に忠実な作品と考えられる。但しこれが、ポリュエウクトスの原作に先立つ本人生前の作品を、その原作として持つかどうかは、保証の限りでない。

。ヘレニズム中期

前述したように、デーモステネース立像を嚆矢とする初期ヘレニズム様式は、その後小アジア半島に渡り、当時ヘレニズム文化の一大中心たるべき地歩を着実に固めつつあったペルガモン王国において、豊かな実を結ぶことになっ

た。ここに「ヘレニズムのバロック」とも称される盛期ヘレニズム様式(前二二〇—一三〇年ごろ)が誕生したのである。

ペルガモンの名高いアクロポリス遺跡は、一八六〇年代にドイツの鉄道技師兼考古学者のカルル・フーマン(Carl Humann)が同地の「ビザンツの城壁」の中に浮彫彫刻の断片を見つけたことから、偶然発見されたものである。フーマンは一八七八年以後、考古学者アレクサンデル・コンツェ(Alexander Conze)の協力を得て、アクロポリスの中核をなす「ゼウスの大祭壇」の発掘に着手し、浮彫彫刻の無数の断片を收穫したのち、さらにアテーナー女神の神殿、図書館、劇場の跡などを発掘した。かれの死後も発掘はドイツ調査隊の手で続行され、現在までにヘレニズム文化を代表するペルガモン遺跡の驚嘆すべき全容が明らかにされた。中でも「ゼウスの大祭壇」の浮彫彫像群は、ベルリンに送られて二十年の歳月をかけて整理され、一九三〇年に同地のペルガモン博物館に復原されて、その偉容が今日なお参観者の目を^{そはだ}歎かせていることは、よく知られている。

実はこのアクロポリスは、前三世紀の後半に、初代国王エウメネース一世を継いだアッタロス一世が本格的建設に着手し、続く前二世紀に、エウメネース二世、アッタロス二世の二人の国王が豪華華麗な建築群を増設して一応完成させた、当代文化の一大金字塔なのである。まずアッタロス一世はアテーナー女神の神殿を築造し、その霊域に対ガッリア戦争の戦勝記念碑を建立したが、これは前二四一年に、屈強な未開民族ガラタイ人(Gallatai)(ガッリア人の派)に対し決定的勝利を得たことを記念したもので、この記念碑の台座上に設置された数基の青銅製彫像群こそ、

(注) 2 他の二点の全身像はヴァティカーノ博物館の所蔵品であるが、その中の一点は両手の指を固く結び合わせ、他の一点は巻物を持っている。どちらも原作の一部を改作したものである。

華麗な盛期ヘレニズム様式の幕を開く重要な作品であった。制作に当たったのはペルガモンのエピゴノス (Epiyovos) であると言われ、完成は前二三〇年から二二〇年ごろと推定される。惜しいことにその彫像群は悉く失われ、発掘に当たったフーマンらが見出したのはその空しい台座のみであったが、幸い彫像の方はローマ時代の大理石製模作が何点か現存して、その原作の見事な出来栄を彷彿させている。台座の中央に屹立していた「妻を殺して自害するガッリア人」(ローマ、国立テルメ博物館) は、既にこと切れた妻を抱えながら自らの胸に短剣を突き刺すその大仰な身振りに一抹のぎごちなさを残すが、しかし敗北の屈辱に甘んずるより名誉の死を選ぶこの蛮族夫妻の見事な最期には、武人の鑑みとも言うべき崇高な人間性が看取される。またこの立像の周囲に蹲っていた数基の彫像のうちのひとつ、「瀕死のガッリア人」(ローマ、カピトリノ博物館) は、深手を負って死に行く戦士の陰惨な姿をとりながら、断末魔の苦悶と重い運命に耐えるその厳粛な表情において、一種の気高い美しさを湛えている。いずれもリュシッポス流の節度ある感情表出を超えて、未開人の激情を生々しく表現しているが、かつてはギリシア人の蔑視の対象でしかなかった未開人をも美的表現の対象として取り上げた点に、新時代の到来を認識することができよう。

前二世紀にはいって、アッタロス一世の息子エウメネス二世が登場すると、ペルガモン王国の国勢と文化はその頂点に達した。数段に重畳するアクロポリスの第二テラスに「ゼウスの大祭壇」が築造されたが、その装飾帯をめぐる浮彫彫像こそは、盛期ヘレニズム様式の代表的作品であった。この彫像群は、高さ二三〇センチの大理石板に彫り込まれた高浮彫で、都合一一八枚、全長一九〇メートルに及ぶ壮大な規模を有し、表現する図柄は神話にある「神々と巨人族との戦い (Tyantouaxia)」であった。すなわち、ティーターン巨人族 (Titans) を天から放逐して宇宙の支配権を獲得したゼウス兄弟に対し、復讐を目論む地の神ガイア (Gaia) の生んだ面妖なギガス巨人族 (Gigantes) が挑戦する激烈な闘争の有様を描いたもので、数ある場面の中でも、ゼウスとアテーナーの奮戦図が特に名高い。仁王立ちに

なつて根限り力闘する神々と、その足下に捻じ伏せられて苦悶するガイアや巨人らの錯綜した群像には、まるで鏗鏘こうしょうたる剣戟の響きさえ立ち昇るかのような、切迫した雰囲気がある。これより三世紀まえにオリュンピアのゼウス神殿やアテーナイのパルテノン神殿を飾った「ケンタウロスと戦うラピタイ人」の典雅な戦闘図と較べるならば、ここには乱雑なとまで評したい姿態の激動と雄渾無比な力の奔出とが見られる。

ところでこの大祭壇の一隅に、「夜の女神ニュクス(Nyx)」の阿修羅のごとき奮闘図がある。敵対する巨人を睨みさえながら、左手を前に差出して相手の楯を挽ぎ取り、右手に蛇の巻きついた壺を驚嘆みにして打擲しようとするニュクスの姿は、ガイアを踏みつけるアテーナーにも劣らぬ物凄まじい印象を与える。と同時に、この女神の前傾姿勢と後方に靡く着衣の深くえぐれた襞からは、図らずもあの「サモトラケー(Mairosōphēn)の勝利女神(Nikē)」が連想されるのである。

現在ルーヴル博物館の大階段の踊り場を独占して、大きな翼を拡げ、腕と首のない特異な姿で観客の目を引くこの勝利女神像は、一八六三年、エーゲ海北部のサモトラケー島の「旧市(Malakrotōros)」跡から発掘された高さ二七五センチの巨大な立像である。その制作年代は従来、前三世紀初頭に比定され、マケドニア王デーメトリオス(Δημήτριος)一世が前三〇七年にロドス島を攻撃して得た緒戦の勝利を記念したものであろうと推測されていたが、結局は「夜の女神ニュクス」との様式的類似から、前一八〇年ごろに比定されて落着いた模様である。この勝利女神像の台座をなす船の舳先の石が、ロドス島にのみ産出する「ラトルスの石」という特別の大理石であるということから、この像はロドス島の彫刻工房で制作され、ロドスのポリスによってサモトラケー島の神殿に捧げられた奉納像であろうと推定される。とすればこれは、前二世紀初めのシリア戦争において、ローマ側に荷担したロドス海軍が、パンピュリア(Panphylia)のシデー(Sidon)の沖合と、エフェソス(Ephesos)近傍のミュオンネーソス(Mionnesos)の海戦で、

シリアのアンティオコス三世の海軍に壊滅的打撃を与えた勝利を記念して、制作されたものに相違ない。惜しくも女神の首と両腕が失われているが、その後発見された指の残欠から類推して、左手に細い勝利のリボンを握り、右手にラッパを握って吹き鳴らしていたと思われる。このように不完全な姿ながら、後述する「メーロスのアプロディテー」よりもこの方を高く評価する識者もあつて、これを盛期ヘレニズム様式の代表的傑作と推すことに、誰しも異存はなからう。

ところで以上に列挙した盛期ヘレニズム様式の諸傑作は、「ガッリア人」以外のすべてが、神話に登場する空想的非人間的存在を擬人化した彫像であつて、現実的人間存在を形象化した記念像ではなかった。しかしこの時期に制作された多様なアプロディテー像になると、女神に仮託して人間女性の理想的肉体美を表現し、それを心ゆくまで賞翫しようとした世俗的意図が、明瞭に窺われる。前節において述べたあの「クニドスのアプロディテー」像の伝統はこの時期においても連綿と続いて居り、その強力な影響下に制作されたと思われるものに、「メーディチ (Medici) のアプロディテー」(ウッフィッツィ美術館蔵) や「カピトリノー (Capitolino) のアプロディテー」(カピトリノー博物館蔵) がある。プラクシテレスは「クニドス」を官能的な全裸の女体として表現したが、なおそこには女神らしい典雅な気品が具わつて、古典期特有の「高貴な簡素さと静かな偉大さ」を留めていた。しかるに「メーディチ」と「カピトリノー」は、「クニドス」よりも一段と豊満な乳房と臀部、くびれた腰の姿態によって、女体の官能美を極限まで強調し、また媚を含んだ妖艶な美貌によって、妖婦ないし娼婦とまごうまでの紛々たる俗臭を発散させている。古典期の女神像は人間女性を神的存在にまで引き上げたが、盛期ヘレニズム様式の女神像は神的存在を人間女性にまで引き下ろしたと言えよう。このほか有名なものに、「シュラクサーサイ (Syrakousai) のアプロディテー」(シラクサーザ、国立博物館蔵)、
「キュレーネー (Kyrēnē) のアプロディテー」(ローマ、国立テルメ博物館蔵)、
「シヌエッサ (Sinussa) のアプロディテー」

(ナール、国立博物館蔵)などがある。いずれも頭部が失われているので印象が片手落ちになる怖れはあるが、「シユラクーサイ」と「シヌエッサ」は成熟し切った年増女の肉体美を、「キュレーネー」は引き締まった処女の肉体美を表現するものである。後者は北アフリカ(現在のリビュア)に古くから栄えたギリシア植民地キュレーネーにおいて、ローマ時代に模刻されたヘレニズム期の作品であるが、一九一三年、イタリア人の一兵士によって古代の大浴場跡から発見されたとき、その余りにも完璧な美しさによって美術界を驚倒させた。この初々しい処女の理想的形姿こそ、クニドス型の全裸の女身像が遂に行き着いた頂点であると言ってもよい。またドイツ(Daïdalos)原作と称される「水浴のアプロディテー」(ルーヴル博物館、ローマ国立テルメ博物館蔵)は、従来の「アプロディテー」像にない特異な姿勢を執っている。頭部の大部分と両腕が失われた不完全な作品であるが、これは水浴するために蹲った女性のごく日常的な姿を捉えたもので、クニドス型の女性の直立した堂々たる形姿に較べると、晴れがましさを全くない特異な変形である。しかしこの奇抜さが時代の好尚に投じて、これ以後「水から上がるアプロディテー」とか「サングルの紐を解くアプロディテー」とか、種々の変種を誘発することになった。この時期に勢いを得つつあった自然主義的写実が、アプロディテー像へ反映した注目すべき現象であると考えられる。

とにかくヘレニズムの中期から後期にかけての二百年間は、ギリシアとオリエントに発展した彫像の、あらゆる種類、あらゆる様式、あらゆる技法が百花繚乱と咲き誇った爛熟期であった。ギリシア古典期の理想主義的写実に加え、この時期特有の自然主義的写実が心ゆくまで発揮され、美しいもの、気高いもの、力強いもの、価値あるものに

(注) 3 例えば、上智大学教授ミルワード氏。(Peter Milward: The Heart of Western Culture, 1979)

(注) 4 この作品の一変種であるヴァティカーノ博物館所蔵の「水浴のアプロディテー」は、頭部も両手もほぼ完全に残って、原作の優婉な容姿を想像させてくれる。

限らず、醜いもの、卑しいもの、か弱いもの、つまらぬものも題材に選ばれ、そして形式張った容貌や姿態に限らず、日常茶飯に見られるありふれた容姿が描出された。またギリシア古典期のギリシア人中心主義に対して世界市民主義が登場し、オリエントの異民族や未開地域の野蛮人さえもが表現対象となったが、さらに四民平等主義が行きわたった結果、有力市民や王侯、為政者、文化人、競技選手のみならず、職人、農民のような無名市民から奴隷のような下層賤民に至るまで、あらゆる職種、あらゆる身分の人々が、また成人男女に限らず、老人や子供などあらゆる年齢層の人々が、被表現者として取り上げられたのである。

この種の彫像で最も親しまれ愛されている作品は、小型のテラコッタ(Terracotta)(赤土素焼)の土偶であって、前四世紀から前二世紀にかけて多くの都市で制作されたが、中でもギリシアのボイオーティア(Bovotia)の町タナグラ(Tanagra)(現在名はグリマダGrimadha)と小アジア半島西岸ミュシア(Myosia)の町ミュリーナ(Mylina)の製品が、芸術的に最も優れていた。「タンバリンを持つ女」(ルーヴル博物館蔵)、「散歩する女」(同上)、「踊る女」(同上)など、当時の女性のさりげない生活相を表現した繊細優美な小像は、格式張らぬ庶民芸術の一種の極致として、一八七〇年代以来、多くの熱烈な愛好者を持っている。椅子に腰掛けて蠟板に文字を記す「勉強する少女」(ルーヴル博物館蔵)の、向学心に燃えた嬉しげな姿は、当時の市民の娘の日常生活の一面を瞥見させて、微笑ましい。しかしその反面、虐げられた痛ましい下層民の姿を赤裸々に描いた自然主義的写実の傑作も数多くあって、見る者の心に忘れ難い印象を残すのである。例えば、主人に命ぜられて市場から重い荷物を背負い、険しい表情をして「通りを歩く奴隷」(ルーヴル博物館蔵)や、赤児を膝に乗せてあやししながら、人生に希望の失せた虚ろな表情を見せる「年老いた乳母」(ルーヴル博物館蔵)の像、かつまた、豊満な肉体を誇示しながら醜い顔で精一杯の媚を売る「売春婦」(ゴータ博物館蔵)や、鞭打たれて苦痛に顔を歪める「黒人奴隷」(ベルリン、国立美術館蔵)の像などは、ギリシア古典期には決して取り上げられ

たことのない題材であった。

これらの小土偶と平行して、自然主義的写実を旨とする青銅製の（多くは小型の）彫像も、数多く制作された。著名な作品のみを若干拾ってみると、中型の作品には「鵝鳥をかかえる子供」や「酩酊する老婆」、「足のとげを抜く少年」など、小型の作品には「歌うヌビアの少年」、「縛られた黒人奴隸」などがある。小アジア北部の町カルケドーン (Χαλκηδών) の彫刻家ポエートス (Borystes) の作といわれる、高さ八五センチの「鵝鳥をかかえる子供」(ローマ、カピトリウム博物館) は、ローマ時代の大理石製模作によって世上に名高いが、大きな鵝鳥の頸を抱いて力みかえる。四歳の幼児の真剣な表情には、誰しも思わず微笑を誘われるであろう。これに対し、テーバイ (Θῆβαι) のミュローン (Myloun) の作といわれる高さ九二センチの「酩酊する老婆」(ミュンヘン彫刻陳列館) は、酒壺を手にして束の間の酔いに憂さを忘れ、歯のない口を開けて笑う老いさらばえた老女の顔に、鬼気迫るものを覚える。また「足のとげを抜く少年」(ブリテン博物館) もローマ時代の大理石製模作であるが、このような日常茶飯の散文的動作さえ芸術的テーマとして持てはやされた点に、自然主義の時代的嗜好を窺うことができる。一方青銅製の小像を見ると、珍しくも地中海世界ならぬガリア (Gallia) (フランス) 中部のシャロン・シュール・ソーヌ (Chalon-sur-Saône) から、高さ一九センチの「歌うヌビアの少年」像(パリ、国立図書館、メダル陳列室) が出土している。これは弦楽器を弾きながら陶然と頭をそらして歌う少年の姿であるが、まだ青臭いからだの線が見事に表現され、螺旋状に振れたその姿勢にこの時期の彫像様式の特徴を看取することができる。そして、エジプトから出土した「縛られた奴隸」像(ルーヴル博物館) は、不快なものさえ芸術的対象と見なすこの時代の価値観の好例であって、屈辱の境涯にあってもそれにめげず、昂然と嘯く黒人奴隸の醜い顔に、何となく心打つ人間性が潜んでいることを認めないわけには行かない。

ところで一体これらの小彫像は、どんな用途から制作されたのであろうか。すでに本章の第一節で述べたように、

クレータ島において前二千年紀の初めに制作された陶製または青銅製の小彫像は、聖所への奉納像か呪術的な礼拝像であった。またエジプトにおいて前三千年紀末の中王国期に制作された木製または石製の小彫像は、悉く墳墓への副葬品であった。このように小彫像は古くはいずれも呪術的ないし宗教的用具の性格を有したが、その後、大彫像が次第に世俗的性格を帯びて政治的ないし社会的記念像へと転換するにつれ、小彫像も性格を変えて審美的芸術品となり、屋内の装飾品とか子供の玩具とかの用途に充てられたようである。この事は、彫像が少数の特権身分の独占物から解放されて、多数の市民身分の愛玩物へと変質したことを示すものであろう。

本稿は、序論で述べたように、彫像を個人認識度を表わす個人記念像として取扱ったため、彫像のもつ性格を呪術的、宗教的、政治的、社会的の四種に分類して、それぞれ個人認識度の四段階に対応させてきた。しかし彫像は、これを個人記念像という歴史的見地を離れて純粹芸術品として扱う場合、更に一步を進めて審美的性格を持つものであることが明らかとなった。近代以降の彫像はその大部分が審美的芸術品であるが、しかしこの範疇は本稿の考察対象外であることを、予めお断りしておきたい。

。ヘレニズム後期

前二世紀の末葉、ペルガモンの衰退と共に、彫刻は末期ヘレニズム様式(前二三〇—二〇年ごろ)にはいった。盛期ヘレニズム様式において存分に発揮されたあの野放図な激情主義は依然として継続し、「ラオコオン」群像や「ファルネーゼ(Farnese)の牡牛」群像のような、衝撃的な話柄を題材とした過度に技巧的な作品が、主にロドスの工房で制作され続けた一方で、古典期と見紛うばかりの「高貴な簡素さと静かな偉大さ」への回帰現象が見られ、「メーロスのアプロディテー」や、「水浴する少女」の青銅小像(ミュンヘン彫刻陳列館蔵)などの古典的名作を生んだのである。まず激情主義の最高傑作とも讃えられる「ラオコオン」群像から見て行こう。

「ラオコオーン」群像は、古文獻によると、前一世紀の前半にロドス島の三人の彫刻家、アゲーサンドロス (Agēsandros)、ポリュドーロス (Polýdōros)、アテーノドーロス (Athēnōdōros) (後二者は前者の息子かと言われる) により協同制作された、高さ一八四センチの大理石製彫像である。一五〇六年のこと、ローマ法王ユーリウス (Julius) 二世の委嘱を受けたミケランジェロ (Michelangelo) とジュリアーノ・ダ・サンガッロ (Giuliano da Sangallo) が監督して、ローマのエスキリーノ丘 (Monte Esquilino) にあるティトゥス (Titus) 帝の宮殿跡 (通称「七広間 Sette Sale」) を発掘していたところ、この群像が偶然に発見され、ミケランジェロをして「彫刻の奇蹟」と叫ばせたことは有名である。群像はヴァティカーノ宮殿内の「ベルヴェデーレの八角形の中庭」に展示され、これを契機にして、西欧一円に古代彫刻への熱狂的讃仰が呼び起こされるのだが、しかしこれは原作ではなくて、ギリシア人彫刻家の手になる模造品であろうと思われる。古伝承によれば、ラオコオーンは前十三世紀にギリシア連合軍に攻め滅ぼされたあのトロイアの町の王族で、ポセイドーンに仕える神官であった。かれは、ギリシア方の智将オデュッセウス (Odusseus) がアテーナー女神の示唆により考案したあの巨大な木馬を、都城内に曳き入れることに反対したため、海辺でポセイドーンに犠牲を捧げているとき、テネドス (Tēnedos) 島から女神が差し向けた二匹の大蛇に襲われたという。前八世紀のミレートの詩人アルクタイーノス (Alkaiōnos) が著わした叙事詩『イーリオンの劫掠 (Iliou Péris)』によると、そのときかれと共に居た息子のひとり締め殺されたが、かれ自身は難を逃れたことになっている。然るに前五世紀になると、抒情詩人バッキュリデース (Bakchylidēs) と悲劇詩人ソポクレース (Sophoklēs) が、ラオコオーンも二人の息子も共に遭難し、そして絶命したという筋書きを採用したという。時代が下って前一世紀になると、ローマの国民詩人ウェルギリウス (Virgilus) は壮大な叙事詩『アエネーイス (Aeneis)』第二巻においてこのラオコオーン遭難の故事を歌ったが、そこでは二人の息子が大蛇に咬み殺されたあと、ラオコオーン自身が蛇に二巻き捲かれて苦痛のあ

まり犠牲の牡牛のように咆哮すると、蛇は退散してアテーネーの祭壇に身を隠したことになる。^{(注)5} いま以上の事を念頭に置いて父子の群像を観察すると、拳闘士のように逞しい肢体を持つ父親は苦悶に顔を歪めながらも根限り大蛇に抵抗し、向かって左側の息子は最早や力尽きて抵抗を諦めたかのようにのけ反っているが、右側の息子はまだ自身を受難が納得しかねるような怪訝な面持で父親を見上げている。要するにこの群像はアルクタイーノスの伝承を忠実に描写したものであって、わが国の多くの解説書が述べているように、父子三人の断末魔の場面を描くものではあるまい。ラオコオン自身は渾身の勇を奮ってこの致命的な危機を脱出し、命を全うしたと見る方が妥当ではなからうか。

この群像は武骨なローマ貴族の情感に訴えて幾多の大理石模造品を生み、その中の一基が、紀元後七〇年にエルサレムを陥した武人皇帝ティトウスの宮殿に飾られたのであるが、恐らくローマ貴族たちは、ラオコオンを、納得しかねる悲運に拉がれて絶命する悲劇の主人公と見立てたのではなく、ウェルギリウスが描写したように、理不尽な神々が下す運命の鉄槌に抗して飽くまで人間の尊厳を守り抜いた雄々しい英雄と信じたからこそ、この群像に共感を覚えたのではなからうか。ミケランジェロが奇蹟と呼んでこの像を賞讃したのも、同様の意味合いからであろうと忖度される。なお技術的な点について付言すると、この群像の二人の息子はラオコオンの雄大な体格に比して些か小さ過ぎ、身長比例から割り出すと七、八歳の少年ということになる。しかるにその頭部は肢体に対して成人の比例で造型され、その上、右側の息子の肢体の筋肉は少年のものではなく十七、八歳の青年のものである。要するにこれは、第一章第一節で述べたように、「最も重要な人物を大きく表現し、重要度の低い人物を小さく表現して、必ずしも写実的な比例に従わない」^{(注)6} 古代オリエントの手法を導入したわけで、エジプトの神殿浮彫やペルシアの摩崖彫刻の影響がエーゲ海のギリシア人都市にまで及んだ好個の実例であると言えよう。

この「ラオコオン」に次いで、ローマ時代に持てはやされた「ファルネーゼの牡牛」群像(ナポリ、国立博物館蔵)、別名「ディルケー (*Διόκη*) の懲罰」は、一五四〇年にローマのカラカッタ浴場 (*Thermae Antoninianae, Terme di Caracalla*) 跡からばらばらの状態で発掘され、晩年のシケランジェロの手で修復されたものである。原作は紀元前一

(注) 5 Vergilius: *Aeneis*. II.

213 *Laocoonta petunt; et primum parva duorum
corpora natorum serpens amplexus uterque*

215 *implicat et miseros morsu depascitur artus;*
.....

218 *bis medium amplexi, bis collo squamea cirtum
terga dati, superant capite et cervicibus altis.*

220 *ille simul manibus tendit divellere nodos,
perfusis sanie vitas atroque veneno,
clamores simul horrendos ad sidera tollit,
qualis mugitus, fugit cum saucius aram*

taurus et incertam excussit cervice securim.

225 *at gemini lapsu delubra ad summa dracones
effugiunt saevaequae petunt Tritonidis arcem,*

227 *sub pedilusque deae clipeique sub orbe teguntur.*
.....

229 *insinuat pavor, et scelus expendisse merentium
Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspide robur*

(注) 6 ヘルガ・ハインツェ (*Helga v. Heinze*) は、この手法を「意義の遠近法」と呼んでいる。

世紀のロドスの彫刻家、アポッローニオス(Ἀπολλώνιος)とタウリスコス・トラッレイス(Ταυρίσκος Τράλλεις)兩名の合作であるが、秀作の誉れを得てやがてその模造品がローマへもたらされ、同世紀末のローマの政治家兼文人であったアシニウス・ポッリオ(Asinius Pollio)の所有する所となった。かれは前三九九年にイタリア最初の公共図書館を設立しているので、この「牡牛」群像はその図書館を飾った芸術的装飾品であろうと想像される。そして紀元後二三〇年ごろ、カラカッタ浴場の完成後そこへ移され、千三百年後に発掘されてパルマ(Parma)の名門ファルネーゼ家の蒐集に加えられ、最後にナーポリ王カルロ・ディ・ボルボーネ(Carlo di Borbone)の所有に帰したものである。この群像が描出するのは、ゼウスがアンティオペー(Ἀντιόπη)に生ませたアンフィオン(Ἀμφίων)とゼートス(Ζήθος)の兄弟が、母を虐待して殺害しようとしたテーバイ王リュコス(Λύκος)(母の叔父)の妻ディルケーに復讐するため、牡牛の角にディルケーを縛りつけて曳き回し虐殺するという、神話まがいの古伝承の一場面である。群像の中央には剽悍な牡牛が猛り立ち、その角を押えて縄をかける二人の兄弟の足許には、苛酷な懲罰に怯える半裸のディルケーがのけ反り、傍らで犬が吠えている。右端には母親のアンティオペーが腰を下ろして義理の叔母のため命乞いをしているが、復讐の鬼と化した兄弟は耳を藉そうともしない。この母親の姿が他の三名に比して不自然なほど小柄なのは、あの「ラオコオン」でも見られた「重要度の低い人物を小さく表現する」オリエント的手法に依ったもので止むを得まいが、しかし同じ比例で表現された重要人物三名の方の出来栄もあまり結構とは言えず、姿態の構図に些か緊密な統一性を欠く上に、顔の表情にも緊迫感が乏しくて、この息詰まるほど切迫した異常な情況を描き切れていない。迫真力という点では、これより一世紀後にポンペイ(Pompeii, 現在名はポンペーイ Pompeii)の町の「ウェッティウス(Vettius)の家」に描かれた同じ主題の壁画に、一籌を輸するであろう。要するにこの「牡牛」群像は、意表を衝く主題と絢爛たる技巧によって世人の喝采を博したが、芸術的表現力が十分それに伴わなかった些か凡

庸な作品と評すべきである。

ところで「ラオコオン」や「牡牛」の群像は、丸彫彫像としては前例のないほど複雑な構成をとり、鑑賞者を圧倒せんばかりの絢爛豪華な風趣を具えているが、それは正面から鑑賞する場合に限られていて、側面ないし背面から見た場合にはその効果が半減されるという点に、注意しなければならない。古典期の競技選手像やヘレニズム中期の「アプロディテー」像が、前後左右いずれの方向からの鑑賞にも堪え得た（中には「美しい尻のアプロディテー」(Ἀποδίτη καλὴν ὕψος) 像(ナポリ、国立博物館)のように、側面からの鑑賞に最も適した彫像さえあった)のに対し、これらの群像はむしろ「ゼウスの大祭壇」の高浮雕の群像に類似して、正面からのみの鑑賞に適する一面的性格を担っていたのである。この事實は、丸彫彫像があつた「スーニオン・クローロス」のもつ未熟さに先祖返りしたことを意味するものではなく、むしろそれが絵画的性格を帯びてきたことの証拠であつて、取りも直さず当時の彫像が、神殿の聖域や公共の広場に置かれるだけではなく、国王の宮殿や貴人の邸第の壁面を飾る存在となつたこと、つまりそれが呪術的な形代や宗教的な奉納像のような実用品から、政治的な記念像を経て、審美的な芸術品へと転化して行つたことを雄弁に物語るものであつた。当時の「アプロディテー」像のひとつに、ロドスより出土した「蹲るアプロディテー」(ロドス美術館蔵)という愛すべき大理石小像があるが、これはダイダルサス原作の「水浴のアプロディテー」の上半身のみを振って、正面からの鑑賞用に作り変えた模作と考えられ、ここにも丸彫彫像の審美的芸術品化の進展を察知することができるのである。

それではここで、末期ヘレニズム様式の一特質である復古的な古典主義について述べる。その代表的傑作は「メーロスのアプロディテー」であるが、高さ二〇四センチのこの大理石製立像は、現在ルーヴル博物館の至宝、というより人類美術史に冠絶する至珍として、その姿が万人の脳裏に焼きついており、今更ここで贅言を費す必要はあるまい

と思われる。一八二〇年、キュクラデス諸島に属する一小島メーロスにおいて、畠を耕していた一農夫が偶然に見つけた窖の中から、一、二、三の彫像の破片と共に出土したものである。周知のように、その半裸の女体は豊満であるが飽くまで堂々たる健康美を誇り、その頭は引き詰め髪つまの簡素な装いに、少年ともまごう端正な容貌を具えている。両腕は失われているが、この彫像と類似した「アルル(Arles)のアプロディテー」像(ルーヴル博物館)から推測して、左手にりんご(注7)を持ち、右手で衣裳の縁を撮んでいたと想像されている。ジャン・コクトオ(Jean Cocteau)はこの彫像を寸鉄詩に詠み、「あばた面すらで少しばかり太り肉じし、乳房はあらわで腰つきの素敵な、背の高い娘さん」と揶揄したが、しかしこの像が発散する縹渺たる神韻に接すると、田舎娘のような骨太の大柄も、風化したあばた面も一向に苦にならない。これをヘレニズム中期の妖艶なアプロディテー像と見較べるとき、その端然たる高貴な表情、頹廢かひの翳りさえない健康な姿態、静謐な全体の調和感において、優越していることが一目瞭然である。フランスの考古学者たちは、この彫像を外見の様式から判断して、ギリシア古典期の後期に当る前四世紀の作品と比定したが、しかし発見後半世紀も経てからドイツの考古学者アドルフ・フルトヴェングラー(Adolf Furtwängler)が、この像と共に出土した大理石片(注9)の刻文を解読して、この像を前二世紀末、マイアンドロス(Maiandros)河畔のアンティオケイア(Ἀντιόχεια)の人アゲーサンドロス(Ἀγέανδρος)の作品であると主張し、考古学界に大きな波紋を投じた。フランスの考古学者レオン・コリニョン(Léon Collignon)はこれを反駁して、前三二〇年説を固執したが、しかし今日では、彫像制作上の色々な技術や螺旋形に肢体を振った特殊な構図から考えて、前二世紀末の制作という定説は動かないようである。もっとも、ヘレニズム後期にこのような古典主義の傑作が突然変異的に出現したことを訝しむ学者の中には、これを、前四世紀のリュシッポスの原作「カプア(Capua)のアプロディテー」(ナーポリ、国立博物館蔵)の模刻の一変形に過ぎぬと主張する者さえ居て、真相は謎に包まれたままである。

最後に競技選手の記念像について述べよう。オリュンピアやデルポイの神域に競技優勝者の彫像を奉納する慣習は、この時期に至るもなお連綿として続いて居り、前節でも触れたように、デルポイの神域だけで紀元後一世紀の中頃には、青銅製のクローロスが約三千五百体あったことが知られている。しかしその大部分は、芸術的価値の乏しい類型的様式の彫像であった。これに対し独自の様式をもつ競技者像の傑作として、一八八四年ローマのナツィオナーレ通り (Via Nazionale) から出土した青銅製の全身座像「憩う拳闘士」(ローマ、国立テルメ博物館) を挙げる事ができる。その作者は (左手首に残る銘文を判読したところによると) アテーナイの人ネストール (Nestor) の子アポットマコス (Aptotomachos) であり、被表現者は前二〇〇年ごろのオリュンピア競技の優勝者、テーバイ出身のクレイトマコス (Kleitomachos) であろうと見られている。アポットマコスは前一世紀中葉の著名な模刻作家であり、従ってこの作品もクレイトマコス存命中の前三世紀の原作を、百五十年後に模作したものかも知れない。クレイトマコスはイストモス (Isthmos) の競技大会において、同じ一日の中にレスリング、ボクシング、パンクラティオンの三種競技に優勝したという記録を持つ不世出の名選手であるが、この彫像は栄光に輝く優勝者の誇らしげな立姿 (例えば、前節に挙げた、リュシッポス原作の「プアルサーロスのアギアス」のような) を描くのではなく、闘い疲れて腰を下ろす頼りなげな一人間像を描き出している。なるほど筋骨逞しい肢体は正しく競技選手特有のものであり、憩う姿も

(注) 7 左腕と左手の残欠、および「りんご」だけが発見されている。

(注) 8 Cocteau: Allégorie. (Opéra)

Une grande fille, grêle, un peu forte, avec une poitrine, des cuisses superbes...

(注) 9 ...αυδρος Μηνίδου ...τοξυς από Μαύουδου ερωίμου.

「マイアンドロス河畔の〔アンティ〕オケイアの人、メーニドスの子〔アゲーサ〕ンドロス、〔これを〕作れり」

リュシッポス原作の「憩うヘルメース」像(ナポリ、国立博物館)と同工異曲であって刮目すべき点はないが、しかしその風貌はまことに異様で、叩かれて醜く潰れた鼻や膨れ上がった耳朶を忠実に描き出し、空ろな眼差しをあらゆる方向に向けさせて、あたかも運命の非情な力に打ちのめされた者のように、虚無的な哀感を漂わせている。これは神殿への奉納像ではなく、恐らく私人の邸宅に置かれた芸術的鑑賞品であつたらう。ヘレニズムの自然主義と情感主義の掉尾を飾る逸品と言うべきである。

さて、これ以後、ギリシア本土およびヘレニズム東方世界における芸術活動は、その創造力を失って急速に衰えて行った。既に前二世紀以来始まっていたギリシア彫刻家のローマへの流出は、前一世紀末に至って益々拍車がかかった。ローマへ移住した彫刻家の大多数は、ローマ貴族の注文を受けて古来の名作の模刻に精を出し、先祖らが最高度に発揮したあの創造力に肖ろうとはしなかった。なるほどかれらの活動のお蔭で、われわれは今、ギリシア時代の失われた名作の数々をローマ時代の模作で鑑賞できることを幸せと感ずるが、しかし創造性に満ちた過去の栄光との断絶を承認しなければならぬのは淋しい限りである。ローマ在住のギリシア彫刻家の中には、ステプァノス(Μητρίανος)やその弟子たちのように、なお創造力の残り火を掻き立て、独自の傑作を生んだ真正の芸術家も居たが、しかし大勢はいかんともするなく、輝かしいギリシアおよびヘレニズム彫刻の伝統は、次第に凡庸なローマ彫刻の中に埋没して、いつしかその跡を消して行ったのである。

。肖像彫刻

以上において、ヘレニズム世界三百年にわたる彫像の歴史を概観し、人間の彫像に限らず神々の彫像をも含めて、その時代的特徴を検討してきたが、いまその成果を踏まえた上で、純粋な個人記念像である肖像彫刻を、まとめて考察してみよう。

まず説明の便宜のため、前節での方法を踏襲して、ヘレニズム時代の主要な肖像彫刻を、一覧表にして示すと次の通りである。上段に記したのは、本人の在世中か死後間もなく制作されて、多分その容貌が本人に生写しであろうと信じられる彫像であり、中段は本人の死後相当期間を経て制作されているが、本人の容貌に関する詳細な記録や本人の私的肖像のたぐいを参考にしている、その容貌にかなりの信憑性があると推定される肖像であり、下段は遠い過去の人物の容貌を全くの想像で再現した架空の彫像である。なお第三Ⅱ社会的段階の性格を有する彫像には星印を付した。

前二〇〇— 二八〇年	オリュンピオドーロス (Ὀλυμπι- όδωρος) テオプラストス (Θεόφραστος)* メナンドロス (Μένανδρος)*	ヒュペレイデース (Ἑπεί- δης) デーモステネース (Δημοστέ- νης)	ホメーロス* (Ὅμηρος) (C)
前二〇〇— 二六〇年	マケドニアのデーメトリオス (Δη- μήτριος) 一世 プトレマイオス二世 (Πτολεμαῖος) 二世 セレウコス (Σέλευκος) 一世 ピュッロス (Πύρρος) フィレタイロス (Φιλέταιρος)		

前二七〇— 二五〇年	エピクローロス (Ἐπίκουρος) * メイトロドロロス (Μητροδόωρος) * ヘルマルコス (Ἑρμαρχος) * ポセイディッポス (Ποσειδίππος) * ゼーノーン (Ζήνων) *		
前二三〇— 二〇〇年	アッタロス (Ἄτταλος) 一世 アンティオコス (Ἀντίοχος) 二世	アンティステネース (Ἀντιστένης) * ヒッポクラテース (Ἱπποκράτης) *	
前二〇〇— 一五〇年	クリューシッポス (Χρύσιππος) * シリアのデーメートルィオス (Δημήτριος) 一世		ホメーロス (Ἡμήρος) (D) * ヘーシオドス (Ἡσιόδος) (C) *
前一五〇— 一〇〇年	カルネアデース (Καρνεάδης) *		
前一〇〇— 四〇年	ミトリダーテース (Μιθριδάτης) 六世 ポセイドローニオス (Ποσειδώνιος) * クレオパトラ (Κλεοπάτρα) 七世		

制作年代を確定できないもの

	プトレマイオス (Πτολεμαῖος) 三世 ベレニケー (Βερενίκη) 二世 プトレマイオス (Πτολεμαῖος) 四世 アルシノエー (Ἀρσινόη) 二世	デイオゲネース (Διογένης) *	アイソポス (Ἰσώπος) *
--	--	-------------------------	------------------

第三Ⅱ社会的段階の彫像を後回しにして、まず第二Ⅱ政治的段階の彫像から始めよう。もっとも第二Ⅱ政治的段階の彫像（星印を付さぬもの）の、前二八三年以後のものは、国王神格化による王侯像が大部分であるから、同時に宗教的要素を持った彫像でもある。

前二八〇年までの有名な作品三点は、いずれも反マケドニア戦線を組織したアテナイの政客のそれである。すなわち、アレクサンドロス大王死去の翌年に当たる前二三二年、後継者アンティパトロス (Ἀντίπατρος) に対してラミア (Λάμια) 戦争を指導し、武運拙くも敗亡したアッティカの弁論家ヒュペレイデースの胸像（トルローニア博物館蔵、ほか）は、現在六点知られているが、リュウシアースに似た渋い顔の老人である。かれと共同戦線を張ったデーモステネースの立像は、既に「ヘレニズム前期」で詳述した通り、悲痛この上もない表情を見せる名代の神品であった。また前三世紀の初頭にマケドニアの軍隊からギリシアの数都市を解放したアテナイの執政官 (ἀρχων) オリュンピオドロスの胸像（オスロ、国立博物館蔵）は、パレスティナ (Παλαιστίνη) のカイサレイア (Καθαρεία) で発見されたもので、禿げ上がった広い額の下に深く窪んだ金壺眼まなこの据わるいかめ厳しい田夫野人型の自然主義的作品である。三者いずれも微笑の影だになく、かれらが生きた疾風怒濤の厳しい時代環境を反映している。

これに次いで、ギリシア古典期には殆ど見られなかった「国王(Basileus)」たちが、ずらりと顔を並べるのは一偉観である。ヘレニズム前期においては、マケドニア王デーメトリオス一世(攻城王)、エジプト王プトレマイオス一世(救世王)、シリア王セレウコス一世(戦勝王)、エーペイロス(Thracus)王ピュッロスがあり、中期以後においては、ペルガモン王アッタロス一世(救世王)、シリア王アンティオコス三世(大王)、同じくデーメトリオス一世(救世王)、ポントス王ミトリダーテース六世(大王)、エジプト王プトレマイオス三世(善行王)、それに女王としてベレニーケー二世やクレオパトラ七世がある。前期におけるペルガモン総督ピレタイロスも、のちのペルガモン王家の鼻祖として、国王に準ずる人物と見做すことができる。これらの現象は、君主専制国家の伝統をもつオリエント世界の中に、ギリシア的な肖像彫刻制作の風潮が導入されたことの必然的結果であるが、そこにはやはり、アレクサンドロス大王以後の国王神格化による君主崇拜の励行が、大きな役割を演じていたことを認めねばなるまい。

国王の神格化は、エジプトを征服したアレクサンドロス大王が、西方リビュアの沙漠中にあるオアシス、シウァ(Siwah)を訪ね、その地の神祠アンモーニオン(Ἀμμωνίου)の卜占師から「ゼウス・アンモーンの子」との託宣を受けたことに始まる、と言われている。しかし元来ギリシア本土にも、力量の衆人に擢んでた人物を、神に準ずる神人(ἥρως θεῖος ἄνθρωπος)として崇拜する風習があつて、例えば英雄ヘーラクレス(Ἡρακλῆς)、立法家リュクールゴス(Λυκούργος)、科学者ピュータゴラス(Πυθαγόρας)、哲学者エンペドクレース(Ἐμπεδοκλῆς)らが、その死後において神人としての礼遇を受けたのであつた。しかし生前に神として祀られた例は、前五世紀末スパルタの將軍リュースアンドロス(Λύσανδρος)が最初であつたと見られる。かれはアイゴス・ポタモイ(Ἄιγος ποταμοί)の海戦にアテーナイ海軍を破ってスパルタに最終的勝利をもたらした功績者であるが、プルータルコス(Πλούταρχος)の『比較列伝』(Βίοι Παράλληλοι) (いわゆる『英雄伝』)中の『リュースアンドロス伝』第十八章によると、その勝利の結果、アテーナイ

海上帝国の専権より解放されたことを喜ぶ小アジアのサモス(Sámos)島市民が、かれのためリュースサンドロス祭(Λυσιανδρῶν)を定め、祭壇を設けて犠牲と頌歌(ᾠδὴν)を捧げた旨、サモスの歴史家ドーリス(Δοῦρις)が伝えているという。次いで前四世紀の中葉には、前節「古代ギリシア」において言及したように、小アジアのカーリア(Καρία)の総督(αρχὴν)マウソーロス(Μαυσαῖος)とその妻アルテミシア(Ἀρτεμισία)が、生前に霊廟を営んで、神と等しい崇敬を受けたと言われる。これらはいずれも、従来の神々と「同じ神殿に住まう神々(ἑνὸν θεῶν θεοί)」であって、それ自身単独で祀られた神々ではなく、またその神格化の場所も小アジア地方であって、ギリシア本土ではなかった。ギリシア本土においては、国王の肖像彫刻として、前五世紀初頭のスパルタ王レオーニダス(Λεωνίδας)や前四世紀後半のスパルタ王アルキダモス(Ἀρχίδαμος)二世のもの^{(注)10}が残っているが、両者とも古文獻から推測する限り神殿への奉納像であって、これを神格化された礼拝像と見做すべき証跡は全くない。以上の考察から明らかなように、生前における国王の自己神格化は、ギリシアの神人崇拜の風習とエジプトの「神の子」ファラオの伝統とを結合したアレクサンドロス大王が、ギリシア本土やマケドニアを除き、オリエント諸地方において実施した、独自の新政策なのであった。前述したリュシッポス制作の著名な大王肖像も、恐らくオリエント各地の神殿において、神像と等しい礼拝像として取り扱われたものであろう。

しかしながら、アレクサンドロス大王の君主崇拜政策は、かれの遺領を分割支配した部将たちによって、直ちに継

(注)10 前節に掲載したギリシア古典期の肖像彫刻の一覧表では割愛したが、ヘルクラネウムの「パピルスの家」から出土したこの大理石製胸像は、以前アルキダモス二世のものとして推定されていた。しかし現在は種々の理由から、アルキダモス二世のものに落ち着いた。三世の彫像は、古文獻によると、オリュンピアやデルフォイに設置されており、従ってすべて奉納像である。

承されたわけではなかった。「後継者」と呼ばれたこの部将たちは、互いの勢力争いに憂身を襲し、かつは王国の基礎固めに専念して、自己を神格化する余裕を持たなかったようである。ようやく大王の死後四〇年を経た前二八二年に、エジプトの新王朝の始祖プトレマイオス一世が他界したとき、後嗣たるプトレマイオス二世(愛姉王)が父王を神格化して神祠プトレマイオン(Πτολεμαίον)に祀り、こうしてヘレニズム期の君主崇拝に先鞭をつけたのである。次いでその三年後、シリアの新王朝の創始者セレウコス一世が不慮の死を遂げると、その後継者アンティオコス(Aντίοχος)一世はエジプトの向こうを張って先王を神格化し、制度的に君主崇拝を定着させた。これに対しマケドニアと北部ギリシアを領有したアンティゴノス王朝においては、アレクサンドロスの神格化にさえ反対したマケドニア貴族たちの民主的気風が凜乎として存続したためか、遂に前二世紀中葉の滅亡に至るまで、君主崇拝は制度化されることがなかったのである。このように国々によって事情は異なっていたが、押しなべてヘレニズム期の国王・女王の肖像彫刻には、君主崇拝のための神格化という制作動機が潜んでいたことを認めても差支えなからう。国王・女王の肖像彫刻が、同人物を描く貨幣の肖像に照らしても明らかなようにかなり厳密な写実主義に従いながら、ほとんど例外なしに理想化されているのは、その故であると考えられる。それではこの事を前提にして、肖像彫刻の具体的説明に移ることにしよう。

まずマケドニアのデーメトリオス一世は、王朝の始祖でもあるアンティゴノス一世と共に、前三〇七年にアテナイをカッサンドロス(Κασσανδρος)の支配から解放したとき、市民たちから「救いの神」と讃えられて、父子の神像がアテナイの中央広場に「僭主殺害者」像と並べて設置され、毎年それに祭礼を捧げる決議が行われたという。アンティゴノス家は、王朝自体としては終始君主崇拝を拒否し続けても、他国の市民が王朝の一員を神格化することには反対しなかったようである。その三年後、デーメトリオスはロドスを攻囲し、これを陥落させることには失敗

したが、この事績によって「攻城者(Πολιορκήτης)」という添名(ἐπίθετον)を得た。しかし前301年のイブソスの戦いで、セレウコス、プトレマイオスらの連合軍に敗れ、その後マケドニアの本拠もエーペイロス王ピュッロスに奪われ、晩年にはセレウコスの軍門に降って生涯を閉じるといふ、まことに数奇な運命を担った。ヘルクラートネウムで発見されたかれの大理石製胸像(ナポリ、国立博物館蔵)は、かれの貨幣肖像との類似から身許が割り出されたものであるが、その若々しい容貌はまだ挫折を経験しない青年の、夢見るような甘美さを湛えている。プルートアルコスの『比較列伝』中の『デーメートリオス伝』第二章によると、「かれは背の高い男ではなかったが、しかしその姿は美しく、容貌は並外れて素晴らしかったので、彫塑家も画家も誰ひとりとして完璧な肖像を描き切れなかった。なぜなら、その容貌は……若さと情熱に加えて、何となく英雄的な外観と王者らしい威厳を、模倣しがたく具えていたからだ」といふ。それが事実とすれば、際立った美青年を象るかれの胸像も、実物には遠く及ばなかったことになる。従ってこれを理想主義的写真と評することはできまいが、その甘美な容貌の中に、後のピュッロス像に引き継がれる浪漫主義の要素を認識することは可能である。

さて、事の序でに、プアレéron(Φάληρον)のデーメートリオスについて述べておきたい。マケドニアのデーメートリオスが前307年にアテナイをカッサンドロスの支配から解放したとき、実際に追放した相手は、カッサンドロスによって同市の将軍に任命されていたプアレéronのデーメートリオスであった。かれは政治家兼哲学者として

(注) II *καίπερ ὠν μέγας, ἰδέα δὲ καὶ κάλλει προσώπου θαυμαστός καὶ περὶ τὸς, ὥστε τῶν πλάττοντων καὶ γραφόντων μὴδένα τῆς ὁμοιότητος ἐπικέσθαι. τὸ γὰρ αὐτὸ…… συνεκέρατο τῷ νεαρῷ καὶ ἰταμῷ δουμύμτος ἠρωϊκῆ τῆς ἐπιφάνεια καὶ βασιλικῆ σεμνότης.*

著名な人物であって、その親マケドニア的態度をカッサンドロスに嘉賞され、前二一七年にアテナイの専制的支配権を委ねられて十年間これを統治したが、媚び諂うアテナイ市民はかれの彫像を実に三六〇基も市内に飾りつけたという。名利を超越すべき哲学者が、自己の彫像の大量設置を黙認して虚栄心の満足に陶醉したという事実は、凡そかれの哲学と称されるものの価値を疑わせるに十分であるが、しかしペリクレスが指摘したように「大理石や青銅の記念像よりも偉業や徳行の方が長持ちする」のであって、かれが失脚すると忽ちこれらの像は破壊し尽くされ、その代りにアンティゴノス父子の彫像が中央広場を飾ったのであった。(従ってプアレーロンのデーメートリオスの彫像は、一体も現存していない。) 純粹に政治的な性格をもつ記念像の運命は大凡このようなものであり、これ以後今日に至るまで、権力の消長浮沈につれて泡沫のように現われては消えて行った政治的記念像の実例に、われわれは数限りもなく遭遇することになるのである。

ところでマケドニアのデーメートリオスと終始抗争を続けたのが、エジプトのプトレマイオス二世である。かれはアレクサンドロス大王の最も信任厚い部将としてエジプト総督に任せられ、大王の死後はアンティゴノス父子と対決し、前二〇四年にロドス島をデーメートリオスの攻囲より解放して「救出者(Σωτήρ)」の添名を得、次いでイブソスの戦いではセレウコスやリュシマコス(Λυσίμαχος)と組んでアンティゴノス父子を打倒し、エジプト王国の基礎を固めた。その死後直ちに神格化されたことは前述の通りであるが、生前の「救出者」の添名はそのまま残って、神格を表わす「救世王」の意味に転用されたと考えられる。かれの大理石製頭部像は、エジプトのファイユム(Faiyum)から出土したもの(ニイ・カールスベルク彫刻陳列館蔵)と、ギリシアもしくは小アジア発見と称されるもの(ルーヴル博物館蔵)と二種あるが、額と鼻梁の付け根が異常に高く、猪首の飽くまで太い、熟慮断行型の中年男を表現している。

イブソスの勝利の立役者で、「勝利者(Nικάτωρ)」という名誉の称号を添えられたセレウコス二世は、アレクサンド

ロス大王の部将中、最も偉大な人物で、大王の死後バビロニアの総督を務め、メディア、ペルシア、バクトリアを所領に加え、イブソスの勝利後は小アジアからインド国境までを包括する広大なシリア王国を建設した。前二八一年に、リュシマコスを破ってトラキアへ渡ったが、野心ある近侍の手で暗殺され、息子のアンティオコス一世によって神格化されたことは前述した所である。死後の称号を「セレウコス・ゼウス・勝利王」と呼んだのも、ブトレマイオス王朝の模倣であった。ヘルクラネウムで発見されたかれの青銅製胸像（ナポリ、国立博物館蔵）は、鷲のような鋭い目に緻密な洞察力を、角張った顎に強靱な意志を、凜々しく結んだ口許に果敢な勇気を示す、個性的な武将の容貌を表現している。そこに理想化の跡が当然認められるが、恐らくその故にこそ、この彫像を数多あるヘレニズム期の国王肖像中、最高の傑作であると評価する向きもある。最高かどうかは暫く措くとしても、これがセレウコスの人格と生涯を見事に具現する、魂の籠った肖像として、屈指の名作であることは間違いない。

デーメトリオス一世をマケドニアから放逐したエーペイロス王ピュッロスは、波瀾万丈の生涯を送った稀代の風雲児であった。ギリシア西北方の辺境エーペイロスから出自して世界征覇の野心を抱き、前二八〇年南イタリアに渡って新興勢力ローマを撃破し、次いでその同盟者カルタゴを討ってシキリア島を平定したが、再びローマと戦ってベネヴェントゥム (Beneventum) の決戦に敗れ、エーペイロスに撤退したのちマケドニア王となり、前二七二年ベロポネネーソスに遠征して、アルゴス (Argos) の反乱に斃れた。その野望は空しく挫折したが、小国エーペイロスは、かれの東西に亘る果敢な軍事行動によってのみ、その名を世界歴史に留めたと見えよう。かれの肖像と目される、ヘルクラネウム出土の大理石製胸像（ナポリ、国立博物館蔵）は、頰当ての付いたマケドニア風の兜を冠り、その上にエーペイロスの国章たる櫛の葉冠を巻いた、聡明な顔立ちの貴公子である。僅かばかり眉間に縦皺を寄せて、男らしい渋味を出したこの容貌は、征戦の心労も敗北の憂悶もまだ知らぬげに、青春の客気に溢れている。恐らくこの美

貌は多分に理想化されているようだが、デーメートリオスの美貌をさえ凌ぐこの絶妙な作品を、浪漫的理想主義の傑作とも評すれば足りるであろうか。

同じ頃、小アジア半島のペルガモンには、かつてのリューシマコスの部将ピレタイロスが、セレウコス王朝に仕える総督としてこの要塞を守備していた。のちのアッタロス王朝の始祖となるこの男の大理石製胸像(ナールポリ、国立博物館蔵)は、二重顎で猪首の逞しい武人を描く佳作である。

さて、国王の神格化はその後一段と進展した。前二七〇年、エジプトのプトレマイオス二世(愛姉王、*Φιλιάδεσσα*)は、自身の姉で二度目の妻でもある女傑アルシノエー(*Ἀρσινόη*)二世が他界した折り、彼女を神格化して「アプロディテー・アルシノエー・愛弟女神(*Θεά Φιλιάδεσσα*)」と贈り名したが、現存君主が宗教的に妻の下風に立つのを快く思わず、自己をも神格化して夫妻共に「姉弟神(*Θεοὶ ἀδελφοί*)」と呼ばせた。これが君主の生前における神格化の嚆矢である。この神格のギリシア的呼称からも推測できるように、当初の神格化はギリシアの宗教思想に準拠するものであったが、この後次第にエジプト占来の神々との同一化が進み、前一九六年に発布されたプトレマイオス五世(顕現王 *Ἐπιφανής*)の勅令(いわゆる「ロゼッタ石(Rosetta Stone)」の碑文)によると、最早や君主はエジプトの最高神そのものと化していることが明らかに察知できる。プトレマイオス王朝と平行してシリアのセレウコス王朝も、国王神格化を推し進めた。セレウコス一世の「ゼウス・勝利王」に続いて、アンティオコス一世の「アポッロン・救世王」、アンティオコス二世の端的な「神王(*θεός*)」などの呼称から明らかかなように、シリアの君主はギリシアの神々の顕現という体裁をとったが、その内実はエジプトの君主と等しく神そのものとして崇め祀られた。シリアの中央政府の君主崇拜の制度は、やがて広大な地方の属州に波及し、のち(紀元後一世紀)のローマ帝国の皇帝崇拜へ到る道を準備したと考えられる。

以上でヘレニズム前期の国王たちの肖像を終え、ヘレニズム中・後期の国王・女王たちの肖像に移ることにする。フィレタイロスの甥で、ペルガモン国王に登極したアッタロス一世(救世主、Σάτιο)のものと比定される大理石製頭部像(ベルリン、ペルガモン博物館)は、現地のペルガモンから出土した貴重な原作である。これと照合すべきアッタロスの貨幣肖像はまだ発見されていないが、エウメネース二世の貨幣肖像とは異なる所から、アッタロスのもので推定されている。前述したように、アッタロス一世はガラタイ人を打倒して戦勝記念碑を建立した武勳赫奕たる君主であり、その添名「救世主」が示すように、小国の王ながら自らを神格化したことはほぼ明白である。その肖像は、アレクサンドロス大王の肖像に酷似した若々しい青年像で、武名嘖々たる大王に肖^{あやか}ろうとした理想化の証跡が歴然としている。

アッタロス一世より稍遅れて登場したシリアのアンティオコス三世(大王)は、落日の王国に過去の栄光を再現しようとする豪勇果断の英主であった。かれは始祖セレウコス一世の旧領を回復せんものと、まずアルメニア(Agaveia)、バルティア、バクトリアを服属させ、ポイニキア(Ποινίκη)、パレスティナをエジプトより奪回し、長駆インド、アラビアまで遠征して、アレクサンドロス以後初めて「大王」の尊称を得た。しかし晩年はギリシアに進出して来たローマと交戦して利あらず、前一八八年、アパメイア条約を結んで小アジアより撤退し、反転してイランのエラム人を攻め、非業の最期を遂げた。イタリアで発見されたかれの大理石製頭部像(ルーヴル博物館)は、ローマ時代の横作であるが、栄耀と没落の転変甞ならぬ運命に翻弄された中年男の、複雑な相貌を伝えて余す所がない。突兀と隆起した酷薄な鼻、額に刻まれた苦悩の縦皺、顴骨から急激に削^こげ落ちた双頬は、歴戦の心労を物語るが、しかもなお前方を凝視した鋭い眼と横一文字に結んだ薄い唇とは、稀代の英雄の不敵な面魂を見せつけている。ヘレニズム前期の国王肖像が完璧に近い理想主義的写実を執ったのに引き換え、ここでは驚くべき自然主義的写実が遺憾なく発

揮されている。これをヘレニズム期の国王肖像中の最高峰と賞め讃えるのに、吝かであってはなるまい。

このアンティオコス大王の死後四半世紀を経て、シリア王位に登ったのが、デーメトリオス一世(救世王)である。かれは大王の孫で、幼時は人質としてローマに在り、のち脱出して王位を回復したものの、部将の叛乱の鎮圧、パレスティナの再征服などの派手な軍事行動がローマの疑惑を招き、在位十二年で僭称者との抗争に斃れた。この王の肖像と目される青銅製全身像が、^{(注)12}ローマの国立テルメ博物館にある。前二世紀中頃の原作で、左手に長槍を握んで傲然と屹立したさまは明らかにリュシッポスの「槍を持つアレクサンドロス大王」像(ルーヴル博物館、但し青銅製の模刻小像)の模倣であり、右手を腰に当てて無類に逞しい筋骨美を誇示したところは「ファルネーゼのヘーラクレス」像(ナポリ、国立博物館)に追躡するものと察せられる。そこには、「救世王」という尊称を付して自らの神格化を図った青年王の、露骨なまでの野心を読み取ることができる。しかしその容貌は、こけ威しの姿態とは裏腹に、若年にも似合わぬ険しい憂愁の翳を宿しており、これもまたヘレニズム中期の情感的写実主義を代表する一秀作であることが知られる。

アンティオコス三世の後に「大王」の称号を得たのは、約一世紀後に活躍した小アジア北東部のポントス(Πόντος)の王、ミトリダテース六世(尊貴王、Eὐπράτωρ)である。かれは前一二〇年に登極すると、領土拡張欲に駆られて黒海沿岸を遠くケルソネーソス・タウリケー(Χερσονήσος Ταυρικῆ) (クリミア半島)まで征服したが、前八八年、西方ビテュニア(Bithynia)の領有をめぐる強国ローマと対立し、二度にわたるミトリダテース戦争を惹き起こした。最初かれはローマ属州アジアに居住するローマ人八万人を殺害するという残忍な暴挙に出て、将軍スッラ(Sulla)の報復を招き、旧領に退いたのちはローマの将ムーレーナ(Murena)、ルークッルス(Lucullus)の軍隊と一進一退を繰り返したが、遂に前六七年、将軍ポンペイウス(Pompeius)にニコポリス(Νικόπολις)の戦いで敗れ、黒海北岸に退

去したのち、息子のファルナケース (Φαρνακῆς) に背かれて自殺した。かれの肖像と目される大理石製頭部像(ルーヴル博物館蔵)は、若い美男子に描かれた貨幣肖像との類似から推定されたものであって、ライオンの頭皮を頭に冠った勇壮な戦士像である。動物の頭皮を冠る様式は、既にアレクサンドロス大王の貨幣肖像に見られる所で、のちに二世紀末の暗愚なローマ皇帝コンモドゥス (Commodus) が、英雄ヘーラクレスの化身を気取って模倣することになる。ミトリダーテースの肖像は、このこけ威しの様式ばかりでなくその容貌までアレクサンドロス大王を露骨に模倣して居り、これを評するに、真实性も新鮮味もない凡作と言うしかない。これは、「尊貴者ディオニューソス」と称して神格を気取った辺境の一小国王の、思い上がりから生じた当然の帰結である。

最後にフトレマイオス王朝のエジプトを見よう。ヘレニズム中期にはいると、北アフリカのキュレーネーから出土したフトレマイオス三世 (善行王、Εὐεργέτης) とその妃ベレニーケー二世の大理石製頭部像(キュレーネー博物館蔵)があるが、これらはヘレニズム期の原作からの模刻か、それともローマ時代の創作か、不明である。両者とも極度の理想化が行なわれており、特にベレニーケーの肖像は端麗無比で、その美貌は優にクレオパトラ七世像のそれを凌駕している。次いでアレクサンドリアから出土したフトレマイオス四世 (愛父王、Φιλόνικτος) とその妃アルシノエ三世の大理石製小頭部像(ボストン美術館蔵)がある。これらは顔面の高さが僅か十五センチの小像で、しかも頭部は破損と磨滅の度が著しい。四世は前二二七年、ラプティア (Ραφία) の戦いでアンティオコス大王のシリア軍を破る殊勲を立てたが、内政においては暗愚で、王朝衰亡の切掛けを作った。その肖像はあどけない少年の顔立ちで、実妹である王

(注) 12 貨幣の肖像と比較して身許を割り出したものだが、これより一世紀早いアンティオコス二世(在位二六二—二四七)の肖像だという説もある。

妃の肖像が落ち着いた三十女の容貌であるのと、奇妙な対照をなしている。

ヘレニズム後期には、あの艶名隠れもないクレオパトラ七世の肖像がある。絶世の美女と謳われたこの女性については、今更贅言を要しない。プトレマイオス王朝の末裔として重い責務を担ったこの女王は、自らの美貌と才気を最高度に利用して、まず前四八年にローマの大將軍カエサルを籠絡し、かれの暗殺後はアントーニウスの情人になってエジプト王国の再興を図ったが、しかし前三一年アクティオンの海戦に敗れて、翌年自殺した。彼女の死と共に地中海世界は悉くローマの領有に帰し、ヘレニズム世界が終焉したことは、前述の通りである。「クレオパトラの鼻がもし短かかったら、地球の全表面は変わっていたろう」というパスカル(Blaise Pascal)の警句は人口に膾炙しているが、プルータルコス『アントーニウス伝』第二章によると、「彼女の美貌は、それ自体では必ずしも比較を絶する程ではなく、見る人々を仰天させる程のものでもなかったが、しかし付き合ってみるとその魅力に捉えられずには居れなかった」^{(注)14}という事になっている。貨幣肖像との類似から彼女のものに比定される頭部像(ヴァティカーノ博物館)は、鼻の高い端正な横顔をしているが、絶世の美人というよりは、思春期の平凡な少女という風采で、むしろプルータルコスの叙述に接近した肖像である。これとは別に、世間に広く知られている石灰岩製頭部像(ブリテン博物館)がある。多分これは当時(前一世紀中頃)の作品と推定はされるものの、その正確な制作年代も出所も明らかではない。髪を引きつめて後頭部で大きくわがね、仰向け加減に遠い視線を走らせた一段と端麗な横顔は、さすがに天生の麗質を肯^{うへな}わせるが、しかしローマ人から「ナイルの魔女」と恐れられた妖艶さは、そこにはない。妖艶という点では、むしろ前章第三節で紹介した、デンデラのハトホル神殿の浮彫彫像の方に軍配が上るであろう。

さて、以上で第二Ⅱ政治的段階の国王・女王像を終え、第三Ⅲ社会的段階の肖像に移ることにする。ヘレニズム前期の肖像に関しては、文人の理想的容貌として多分に様式化されたものと、自然主義的写実によって人間味を存分に

發揮したものと二種類があるように思われる。前者に属するものは、テオプラストス、エピクローロスA型、メートロドーロスA型、ヘルマルコスA型であり、後者に属するものは、メナンドロス、ポセイディッポス、ゼーノーン、エピクローロスB型、メートロドーロスB型、ヘルマルコスB型である。(A型、B型は筆者の仮称。)

テオプラストスはアリストテレスの高弟で、師の亡きあと、リュケイオン (Λύκειον) の学頭としてペリパトス (Περίπατος) 派の総帥を務め、特に植物学の体系的研究に秀でた哲人であった。ティーヴォリの「カッシウスのヴィラ」で発見されたかれの胸像(ヴィラ・アルバーニ所蔵)は、額の縦皺と鼻翼の横皺が深く刻まれた気品のある老人の顔で、当時の理想的文人像であったと思われる。原作はかれの死後、学園に飾られた記念像であろうと推測される。

このテオプラストスの弟子で、四九年の生涯に一〇〇篇以上の喜劇を書いた詩人メナンドロスは、ローマ時代にテレンティウス (Terentius) に模倣されて高い世評を得たためか、現存する模倣肖像は、二点の丸彫彫像、二点の浮彫彫像のほか、モザイク壁画など計十一点ある。丸彫彫像は、高さ十七センチの青銅製小胸像(ゲッティ博物館蔵)と、アテネで発見された大理石製胸像(ヴェネツィア、サンタ・マリーア・デッラ・サルデーテ教会蔵)と、タルクイーニア (Tarquinnia) 出土の大理石製頭部像(ワシントン、ダンバートン・オークス・コレクション蔵)で、いずれも付き物の小さい優しい顔立ちをしている。特記すべきはひげを綺麗に剃り上げていることで、これはギリシアの肖像彫刻の中で(まだひげの生え揃わぬ弱冠のハルモディオスを除いて)初めての無髯の男の肖像であり、一世代のちにポセイディッポス像に

(注) 13 Pensées, 162. Le nez de Cléopâtre: sil eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé.

(注) 14 ...αὐτὸ μὲν καθ'αὐτὸ τὸ κάλλος αὐτῆς οὐ πάνυ διαφορεάβλητον, οὐδὲ οἷον ἐκλήῃαι τοῦς ἰδόντας, ἀφ'ἧν ὁ εἶχεν ἡ συνδιαίτησις ἄφουκτον,.....

において模倣されることになる。(もつともギリシア本上以外のヘレニズム世界の国王肖像は、アレクサンドロス大王以後、大多数が無髯であることを付記しておく。)これら三種の肖像は、顔全体の感じに若干年齢の差があるが、基本的には同じ原作に由来していることが歴然としており、いずれも詩人特有の夢見るような眼差しをした秀作である。(なおホメーロスC型の説明は、後に回す。)

続いて哲学者エピクローロスとその二人の弟子が来る。エピクローロスは言うまでもなく「快樂主義(Epicureanism)」の語源となった実践哲学の開祖で、前三〇六年小アジアよりアテーナイに来て学園を開き、終生そこで教育と著述に勤しんだ大哲であった。かれの模倣肖像が実に三〇点も現存して、プラトーン、アリストテレスの約二〇点を遙かに凌駕しているのは、その唯物論哲学がローマ詩人ルクレティウス(Lucretius)の『自然の本性について(De rerum natura)』を通して、実践的なローマ貴族に強く訴えたためであろうか。肖像の原型は二種あって、A型は一七四二年、ローマのサンタ・マリア・マッジョーレ(St. Maria Maggiore)寺院近傍から出土した大理石製頭部像(カピトリノ博物館)(胸部は後世の付加)が代表し、B型は一七五三年、ヘルクラートネウムの「パピルスの家」から出土した青銅製小胸像(ナーポリ、国立博物館)が代表している。前者は弟子のメイトロドローロスと表裏一体をなす肖像で、細面での中央を雄大な鼻が縦一文字に走り、険しい眉を吊り上げた、厳格無比の老人の容貌である。最高の快樂(*hōouh*)は、欲望を否定して外物の一切に煩わされぬ不動の平静心(*ataraxia*)を確保するにあると説くかれの道徳哲学が、通俗的な快樂説といかに異質なものであるかを、この肖像は見事に小唆している。後者はヘルマルコスやデーモステネースの小胸像と共に出土したもので、顔の形、毛髪やひげの工合は前者と酷似しているが、表情は一変して、僅かに微笑んでいる。この方が自然主義に近い佳作である。

エピクローロスがアテーナイへ来るまえに、ヘッレースポントスのランプサコス(*Lampsakos*)の町で学園を営んでい

た頃、若くして弟子入りしたのがメートロドロロスであった。かれのA型の肖像は全部で十七点発見されており、そのうち前述のエピクローロスA型の頭部像と表裏一体をなすもの（カピトリノ博物館、ほか蔵）が二点ある。これはアイスキューロス像の容貌に似た優しく知性的な中年男を表現し、理想化の度合いの著しい類型的作品である。これに対しアテネで発見されたB型の胸像（アテネ、国立博物館蔵）は、基本的にはA型に類似しているが、頭髪やひげの切り込みが深く、全体の表情に老年の疲弊が現われて、生々しい人間性を感じさせる。

メートロドロロスの同輩ヘルマルコス（ヘルマルコス）は、エピクローロスがランプサコスへ来るまえにレスボス（Lesbos）島のミュティレーネー（Mytilene）の町で最初に開いた学園へ入門し、晩年この師がアテーナイで物故したあと、第二代学園を務めた、学園の重鎮であった。かれのA型の肖像はおよそ十二点知られており、その中で最良の胸像（ブダペスト芸術博物館蔵）は小アジアのローマ時代の別荘から出土したものである。メートロドロロスA型に似た類型的作品であるが、眉根に皺を寄せた、やや気難しげな思索人を表現している。これに対しB型は、前述の「パピルスの家」出土の青銅製小胸像（ナーホリ、国立博物館蔵）である。こちらの方は浮世の波に揉まれた苦勞人という感じの初老の男で、何となく親しみの持てる自然主義的佳作である。なおこのB型に属すると見られる高さ一〇七センチの中型の大理石製座像（フィレンツェ考古学博物館蔵）がトスカーナ地方から出土しているが、顔や手の痛み方がひどく、傑作として推挙できないのが残念である。

次のポセイディッポスはマケドニア出身の喜劇役者であり、前二九〇年ごろ、メナンドロス亡き後のアテーナイ演劇界の寵児となって、約四〇篇の喜劇を制作した人物である。その作品は殆ど散佚して僅かな断片しか残っていないが、ローマ時代に持て囃されたせいも、かれの優れた全身座像（ヴァティカーノ彫像陳列館蔵）が残っている。これは十六世紀末、ローマのヴィミナーレ丘（Monte Viminale）で発見された高さ一四七センチの実物大の肖像で、ほぼ完全

な姿で残された座像として貴重な文化財である。キトーン (Χιτών) (下着) を纏った上にヒマティオン (ἡμάτιον) (上着) を羽織ったこの劇詩人は、椅子に腰掛けて左手を胸許に挙げ、巻物を持った右手を膝に載せている。先輩のメナンドロス同様、ひげを綺麗に剃り上げて、そのうえ頭髪も短く刈り込み、聡明な鼻立ちをした中年男である。しかもメナンドロスに似た夢見るような瞳は、現代の鑑賞者の心眼を捉えて離さない。けだし自然主義的写実の傑作と言ふべきであろう。

ヘレニズム前期の最後に、キュプロス (Κύπρος) のゼーノーンが来る。かれはキュプロス島の町キティオン (Κίτιον) の出身で、前二八〇年ごろアテナイの中央広場にある「壁画のある柱廊」(ストア・ポイキラー *ἡ στοὰ ἡ ποικίλη*) に学園を開き、いわゆるストア学派の開祖となった。かれの肖像は十点ほど知られているが、最良のものは、ニイ・カールスベルク彫刻陳列館所蔵の大理石製胸像である。これは前額と鼻梁が異常に高く、顎ひげの異常に長い老人の顔であって、表情全体は暗い感じである。かれは徳を唯一の善とする実践哲学を説き、貧困、苦痛、死など外界の運命に左右されぬ不動心 (*ἀπάθεια*) の確立を勧めて世人に慰めを与えたが、しかしかれ自身のこの暗鬱な表情は何ゆえであろう。ヘレニズム哲学においてかれと並び称されるエピク羅斯の表情があまりにも厳めしいことは、先に観察したが、かれらの表情は、真理を探求し徳目を実践する哲学者の人生が苦汁に満ちたものであることを、卒直に告白しているのであるか。それともこれは、当時の彫刻における激情主義が、哲学者の肖像制作にまで及んできたことの一証佐であろうか。

それではここで、ヘレニズム中・後期の第三Ⅲ社会的段階の肖像の解説に移ろう。まず前掲の一覧表の上段、つまり本人の在世中か死後間もなく制作された肖像を見ると、それはクリュシッポス、カルネアデース、ポセイドリーニオスの三点で、いずれも哲学者である。かれらはすべて、ローマ貴族から教養の導師と仰がれた人物で、それ故にか

これらの個性的な優れた肖像が制作され、ローマ貴族の邸宅に飾られたものであろう。

クリューシッポスは小アジアのキリキア (Kilikia) の出身者で、のちアテーナイへ出てアカデメイアの学頭となり、次いでストア学派の総帥となった大哲である。数百巻に上る著作は現存しないが、ローマ時代には非常な名声を博したと言われる。かれの肖像は数点が現存しており、中でもブリテン博物館所蔵の頭部像が著名である。禿頭、豊髯で目の落ち窪んだ高齢の老人であるが、洪面を作っているのは当時の哲学者の肖像の常套手段であろうか。ルーヴル博物館にあるかれの全身座像は、古文獻の記述によって復原したかれの起座姿に、ブリテン博物館と同型の頭部像を取りつけた、謂わば寄木細工の復原像である。

カルネアデースはアテーナイに新アカデメイアを創設したキュレーネー派の哲学者であった。前一五五年のこと、アテーナイの使節団に加わってローマに赴き、五〇〇タラントンの賠償金の値下げ交渉をしたが、その際学問好きな青年たちに深い感銘を与えて、町中に旋風のような哲学研究熱を巻き起こしたため、ギリシア文化によるローマ精神の軟弱化を怖れる大カトー (Cato Maior) の干渉によって、所払いを喰らわされたという逸話が、ブルータルコス の『大カトー伝』第二章に記載されている。かれの肖像は六点知られており、うち五点は大理石製で、中でもスイスのバーゼル (Basel) の古代博物館所蔵の頭部像が有名である。あとの一点はラヴェンナ (Ravenna) の美術アカデミー所蔵の青銅製胸像である。その容貌は、額に深い横皺が何本も刻まれた豊髯の老人の顔であるが、その高齢に似ず目は円らに開いて、哲学者像の常套に嵌まらぬ柔和な風貌をしている。

ポセイドーニオスはシリアのアパメイアの出身者で、アテーナイのパナイティオス (Panaitios) に師事し、のちロドスに定住したストア哲学者であり、またポリュビオス (Polybios) の『歴史』(Iστοριαί) の続篇五二巻を書いた歴史家でもあった。地中海世界におけるかれの輝やかしい名声を慕って、前七八年には青年時代のキケロがロドスを訪ね、

その後ポンペイウスも二度ロドスに立寄った。かれ自身も地中海世界をエジプトからガッリア、ヒスパニアまで、隅なく回遊して見開を広めたと言われる。かれの胸像(ナーポリ、国立博物館蔵)は、髪の毛もひげも薄い柔和な顔の老人である。異郷の風霜に心身を悩ました長旅の辛い体験も、ついぞこの老人の風貌には影を落とさなかったかのようなのである。かのデーモステネス像以来、どぎつい感情を存分に表出する激情主義が幅をきかせた一方では、感情表出を適度に抑制する理性主義も底流として存続し、それが後期において、カルネアデースやポセイドーニオス像のような古典主義的傑作を世に送ったとも考えられる。

さて次に、前掲の一覧表の中段、すなわち本人の死後相当期間を経て制作された肖像について述べよう。年代は遡るが、前三世紀末の制作と推定される肖像に哲学者アンティステネースと医学者ヒッポクラテースのものが、制作年代不明の肖像にシノーペー(Συνώπη)のディオゲネースがある。

アンティステネースはアテーナイ出身で、キュニコス(Κυνικός)学派を創設した哲学者である。かれは前四二二八年、タナグラ(Τάναρα)の戦いにソークラテースと共に従軍し、のちその哲学に心酔して、アテーナイ郊外のキュノサルゲス(Κυνόσαργες)体育場(γυμνάσιον)に自身の学園を開設し、瞑想よりも徳の実践を強調して、その学説は遠くゼーノンのストア哲学の源流となったと言われる。かれの肖像は七点残っているが、すべて同型で、そのうち最良のもの、一七七四年、ティーヴォリから出土した大理石製胸像(ヴァティカーノ、学芸女神の間、蔵)である。これは頭髪も、口ひげ・顎ひげも異常に長い老人の顔で、眉毛を吊り上げた不機嫌な渋面は、エピクトロスのそれに匹敵する。深刻げな渋面こそ哲学者の象徴と見做された時代の、典型的彫像と云うことができよう。

このアンティステネースの薫陶を受けて、その師以上に師の学説を実践した哲学者が、シノーペーのディオゲネースである。かれは黒海沿岸の町シノーペーで生まれ、長ずるに及んでアテーナイに学び、最小限の必要物で満足する

のが幸福の秘訣であると信じて、乞食同然の簡易生活を実行し、九十歳に近い長寿を全うして、前二一三年コリントスに物故したという。かれの奇行のかずかずは、ディオゲネース・ラエルティオス(Διογένης ὁ Λαέρτιος)の『哲学者の生涯と思想(γελωσώφων βίωσιν καὶ δογματικῶν συζητημάτων)』中に詳しいが、それによるとかれはキュベレー(Kybēan)神殿にあった大甕(πίθος)を住家とし、頭陀袋と杖だけ持って、裸同然の姿で町を徘徊し、市民から犬(κῆνος)と嘲られたという。キュニコス(犬儒)学派の名が、この犬から出たという説と、キュノサルゲス(白い犬)に由来するという説と二つあるが、いずれにせよかれが、当時においても無類に強烈な個性的存在であったことは否定できない。そのかれの姿を彷彿させる、高さ五五センチの大理石製中型全身像(ヴィラ・アルバーニ蔵)がある。長い顎ひげを伸ばした禿頭の老人が、禪一枚の裸体で、右手に小皿らしい器、左手に長い杖を持ちながら、裸足で前屈みに町を歩く、見すばらしい姿である。両腕の下膊とその持ち物、左脚全部と右脚の膝下は、後代の復原である。ラエルティオスによると、かれは幼児が水を手で掬って飲み、レンズ豆のスープをパンの凹みに入れて食べているのを見て、「つましきの点で、この子供に引けを取った」と叫んで、頭陀袋の中に入れてあった水呑みと飯椀を投げ棄ててしまったとあるから、右手に器を持たせたのは蛇足と言わねばなるまい。本人の名はどこにも記されていないが、一見してディオゲネースとわかるこの肖像こそ、自然主義的写実の頂点に位する傑作と評して差支えない。

ヒッポクラテースは言うまでもなく「医学の父」である。小アジア沿岸のコース(Kos)島に生まれ、医学を父ヘラクレイデース(Ἡρακλείδης)より学び、哲学を唯物論者デーモクリトス(Δημόκριτος)より学んだと言われる。生国を去ったのちギリシア北部の諸都市を巡歴して医学の研究に励んだと伝えられるが、その事績は必ずしも明らかではない。科学的医学の創設者として、その令名は古代地中海世界に鳴り響いていたが、現存するその肖像は同型のもの五点のみで、意外に少ない。最良のものはフィレンツェのウッフィーツィ(Uffizi)美術館にある大理石製頭部像で、そ

の容貌は唇が分厚く眼窩の窪んだ禿頭、有髯の老人である。一九四〇年、オスティア近傍の「聖島(Isola Sacra)」墓地の一墳墓から、これと同型の胸像(オスティア博物館蔵)が発見された。この墓は奉納名によると、紀元後一世紀末、デーメートリオスなる医師が家族のために造営したもので、胸像を載せていたらしい石柱には、「人生は短し。されど滅ぶべきわれらが、身まかりしのち、地下において過ごす時は長し」という悲痛な銘文が記されていたという。ローマに移住したギリシア人の医師にとって、恐らくヒッポクラテースは同業者の守護神的存在であり、その胸像は死者の霊を慰める副葬品となり得たのであろう。

それでは最後に、前掲の一覽表中の下段、遠い過去の人物の容貌を全くの想像で再現した架空の彫像について述べよう。ホメーロスに関しては、既に前節「古代ギリシア」において、A型(エピメニデース型)とB型(モデーナ型)とを紹介した。前者は前四五〇年ごろの作、後者は前四世紀の作と想定されていた。ヘレニズム時代にはいると、C型(テュアナ(Tyana)のアポッローニオス(Apollonios)型)とD型(ヘレニズム盲人型)とが制作されており、前者は前二〇〇年ごろの作、後者は前二〇〇年ごろの作と想定される。C型は全部で十三点あり、その中の最良のものは、カピトリノ博物館「哲学者の間(Stanza dei Filosofi)」にある頭部像である。この型はかつてテュアナのアポッローニオスの肖像と見做されていたが、その後プラゴニア(Παγκραγία)(小アジア北部)のアムストリス(Amstris)出土のローマ時代の貨幣に印刻されたホメーロス像との類似から、ホメーロスに比定されたものである。モデーナ型とよく似ているが、側頭部の頭髮を削いで耳を顕わし、見えぬ目を出らに開かせて、遥かに洗練された気品のある老人の顔に仕立てている。一方D型は、現在二二点も知られており、最良のものはカピトリノ博物館とブリテン博物館にある胸像である。前者はローマのエスキリーノ丘から、後者はカンパーニアの港町バイアエ(Baiiae)から出土している。B型、C型に較べると頭髮やひげの作りが無造作で、顔付きが萎びており、眼窩は深く落ち窪んで、いかにも盲

人らしい虚ろな眼が無限の彼方を見やっている。C型を理想的写実主義と言うならば、これは自然的写実主義の尤なるものである。薄汚い老人とも言うべきこのD型が世上に最もよく流布したということは、今日の審美眼からすれば異常であるが、恐らく古代の市民の目には、『イーリアス』を吟唱しつつ漂泊の旅を続けた老詩聖の姿が、この肖像において最も慕わしく表現されていると思われたのであろう。

ホメーロスより少し後の前七世紀に、農民詩人と呼ばれるヘーシオドスが出て、叙事詩『仕事と口口』(Ἔργα καὶ
Ἡέριαι)や『神々の系譜』(Θεογονία)を著わした。現在かれの肖像として有力視される青銅製胸像(ナーポリ、国立博物館¹⁵)は、一七五四年、ヘルクラートネウムの「パピルスの家」の柱廊において発見されたもので、それは、あのデーモステネスやゼーノンの青銅製小胸像が同じ家で発見された翌年のことである。最初この胸像はローマのストア哲学者セネカのもと見做されていたが、一八一三年にセネカの銘のある肖像が発見されて、別人のものであることが解った。それ以来学者たちは、この胸像が誰のものかを比定するため、推理小説もどきの臆測を逞しくしてきた。どうやらヘーシオドスのものらしいとされる根拠は次の通りである。この肖像は田夫野人型である。(いかにもこれは、頬骨がせり出し、小鼻の縦皺が深く切り込まれ、しょぼくれた目を剥いて、薄汚い口ひげを生やした老農夫の顔である。)ヘーシオドスは農民の生活を歌った詩人であって、アレクサンドロス大王の言葉にもあるように、「ホメーロスは王たちの詩人、ヘーシオドスは農民の詩人」として、世人に賞めそやされていた。従ってこの肖像は、ヘーシオドスにこそ最もふさわしい。またこの肖像の制作様式は、前四世紀中頃に制作されたあの古代ギリシア七賢人の理

(注) 15 この胸像の写真は、すでに本稿第三篇の末尾の図版に、「(177) 偽セネカ(ヘーシオドス?)」として掲載してあるので、今回は重複を避けて割愛した。

想的写実主義とは異なり、前三世紀末のホメーロスD型と同様に、ヘレニズム特有の容赦ない自然的写実主義によっている。従ってこの肖像は、ホメーロスと対になるべきヘーシオドスのものと見るのが妥当である。更にヘーシオドスの『仕事と日』はローマ時代に頗る愛好され、国民詩人ウェルギリウスの『農耕詩(Georgica)』において模倣されたほどであった。しかるに、他の著名な文人の肖像がほとんど発見されているにも拘わらず、ひとりヘーシオドスの肖像のみが発見されていないのは不可解である。従ってこれこそヘーシオドスの肖像に違いない。ざっと以上が主要な論拠であるが、それならばなぜヘーシオドスほど愛好された詩人の肖像が、複数ではなく僅か一点しか発見されないのかという疑問も残るわけで、確実な決め手はない。たとえ確実であったとしても、このようなむさくるしい老人の顔を架空の肖像として割り当てられては、冥界のヘーシオドスも迷惑に感ずるのではなからうか。

さて、制作年代を確定できない架空の肖像の中で著名なものは、前六世紀の寓話作者アイソーポス(いわゆるイソップ Aesop)の肖像である。かれは小アジアの奥地フリュギア(Phrygia)の出身で、最初サモス島で奴隷の境涯にあり、のち解放されてリュディア(A Lydia)のクロイソス(Kroisos)王の宮廷に留まり、前五六四年デルフォイに使用して、激論の末殺害されたと言われる。かれの機智に富んだ寓話は、前二〇〇年ごろ、プラーローンのデーメトリオス(Δημήτριος Φάληρεος)によって散文で纏められ、紀元後二世紀にはバブリオス(Babrius)の手で韻文の『アイソーポス寓話集(Mythaiamoi Aisōpou)』に集成された。古文献によると、早くも前四世紀にリュシッポスやアリストデーモス(Λυσισθένης)の制作したかれの肖像があったらしいが、現存するかれの半身像(ヴィラ・アルバーニ蔵)は、ヘレニズム時代に案出された架空の肖像のローマ時代の模刻である。伝説によるとかれは跛であって、ヴァティカーノ博物館に残る赤絵の皿(Kylix)に描かれたかれの肖像は、明らかにそれを立証している。かれの半身像も何となく肉体的欠陥を感じさせるいびつな姿態をしているが、その顔には小狡そうな目が鋭く光って、寸鉄人を刺す機智の人であるこ

とを仄めかしている。

。結語

以上で前四世紀末から前一世紀末に至る三〇〇年間のヘレニズム世界の彫像に関する記述を終えるが、本節に記載した多数の実例から帰納的に論証し得る結論は以下の通りである。まず個人認識の度合いは、ギリシア古典期の到達点の延長として、最初から第三段階にあった。すなわち、序章での定義によれば、「特定個人の付加的価値（身分、地位）はもちろんのこと、その内在的価値（先天的才能と後天的技量）も余す所なく認識される。従って彫像の容貌は、単に外面的個性だけではなく内在的価値を示すような内面的個性をも表出している。その内在的価値の認識は、国家に限らず、広く社会一般に対する種々の貞献による「個人崇拜はこの段階に至って完成する」この故に、この時期に制作された記念像は、いかなる性格のものであっても、この種の高い個人認識度において制作されたと見るのが妥当である。

彫像の性格、種類、被表現者については、序章に提示した第一、第二、第三の諸段階が同時並行的に存在しており、その点は前節に述べたキリシア古典期と同様である。すなわち、神像や奉納像、時には副葬品のような宗教的性格の彫像の伝統が根強く続く一方で、国家的功績のある個人記念像のような政治的性格の彫像もあれば、個人の才能、技量、社会的功績を顕彰する記念像のような社会的性格の彫像もあり、またこの時期の特色として、諸王国の君主の肖像のように、政治的記念像でもあり場合によっては宗教的神像と同一視されるものもある、といった場合である。更にヘレニズム中期以後は、（個人認識度とは関係ないが）審美的性格の彫像が急激に増加し、公共建造物や私人の邸宅内における芸術的装飾品とか、時には子供の玩具のような日常生活上の実用品とかの役割を演じている。また被表現者を具体的に見ると、オリュンポスの十二神を初めとする男女の神々や神話の登場人物、為政者、文化人、競技選手

などの有名人が取り上げられたのはギリシア古典期と同様であるが、更にこの時代の特色として、オリエント諸国の国王・女王が加わっただけでなく、世界市民主義の結果として未開地域の野蛮人やオリエントの異邦人(ガッリア人、ヌビア人、黒人など)が登場し、また四民平等主義の普及によって、職人・芸人・農民・漁民などの無名市民から、売春婦・奴隷などの下層賤民に至るまで、あらゆる身分の人間が参入して来たことに注目しなければならぬ。成人男女ばかりでなく、老人や幼い子供たちまで表現の対象になったという点も、特記すべきであろう。要するにこの時期の彫像は、現実世界に存在するあらゆる人間を、その表現対象に選んだと言っても過言ではない。

次に彫像様式を見ると、形態的にはギリシア古典期以来の個性的様式が終始一貫して居り、心性的には古典期の理性主義に代わって、感情表現の卒直な情感主義、特に中期以後はペルガモンやロドスにおけるような激情主義とも言うべき傾向が勝った。「デーモステネス」立像を初めとする数多くの王侯・文人の肖像や、肉感的な「アプロディテー」像は情感主義の範疇に含めることができようし、ペルガモンの「ガッリア戦勝記念碑」や「ゼウスの大祭壇」の彫刻群、ロドス島工房制作の「サモトラケーのニーケー」、「ラオコオーン」、「ファルネーゼの牡牛」群像は、激情主義として規定することができよう。もっとも部分的には前時代の旧套も尾を曳いて残ったのであって、例えば形態的には古拙期の類型的様式が神域への奉納像や墓碑の浮彫彫像に見られ、心性的には古典期の理性主義が「ベルヴェデーレのアポッロン」や「メーロスのアプロディテー」などにおいて、継続ないしは復活した事実をも、見逃してはならない。

また彫刻技法については、前期には古典期に続き理想主義的写実主義が優勢であったが、中期以後になると自然主義的写実主義の傾向が強まった。(記念像の部門にははまらないが、小型の彫像、特にテラコッタにおいて、この傾向が著しかった。)肖像に関して見ると、全時期を通じて、王侯のそれは理想主義の色彩が強く、(特に「ピュッロス」

「アッタロス二世」、「ミトリダーテース六世」、「ベレニーケー二世」、文人・芸術家のそれは自然主義の要素が勝った。(特に「オリュンピオドロス」、「メナンドロス」、「ポセイディッポス」、「ヒツポクラテース」、「ディオゲネース」など。架空の肖像においてさえ、「ホメーロスD型」、「ヘーシオドス?」、「アイソポス」などは、自然主義に徹するあまり、故意に醜さを強調したと思われる節さえある。)但しこれにも例外はあって、王侯における「アンティオコス三世」は自然主義的写実の傑作であり、文人における「テオプラストス」、「メートロドロスA型」、「ヘルマルコスA型」は理想主義的写実の典型と見なして差支えあるまい。厳格無比の容貌で、見る者に快感を与えないが、「エピクロスA型」もこれに含めるべきであろう。

最後に設置場所について見ると、神像や奉納像は神域に、副葬品は墓地に、記念像は王宮や公共の広場、公共建造物などに設置されたが、特に審美的芸術品としての彫像が王宮や私人の邸宅を飾ったという新しい事実を付記しなければなるまい。

さて、以上(第二章、第一節から第三節)においてエーゲ文明、古代ギリシア、ヘレニズム世界の彫像を種々の角度から考察してきたが、その結果をわかりやすく一覧表にして示すと、次の通りである。

。エーゲ文明

設置場所	彫刻技法	彫像様式	被表現者	彫像の種類	彫像の性格	個人認識度		
墳墓	観念主義	類型的	母神	呪物、神像?	呪術的	萌芽段階	前二千年紀後半	ク レ ー ー
～同上 聖所、王宮	写実主義 (理想主義的) または (自然主義的)	～同上 時に個性的	女神、男女市民	神像、奉納像 稀に 装飾品	宗教的 但し人間的、現世的	第一段階	前二千年紀前半	タ 文 化
～同上 聖所	観念主義 または写実主義 (理想主義的)	～同上	女神、国王	～同上 または副葬品	～同上	～同上	前二千年紀後半	ミ ユ ケ ー ナ イ 文 化

。古代ギリシア

彫刻技法	彫像様式	被表現者	彫像の種類	彫像の性格	個人認識度		
観念主義	類型的	男神、男女市民	神像、奉納像	宗教的	第一段階	前七世紀	古拙期
同上	同上	同上	稀に記念像	稀に政治的	第二段階	前六世紀	
稀に (理想主義的) (自然主義的)	写実主義	个性的 時に類型的	同上	稀に政治的 稀に社会的	第三段階	前五世紀	古典期
同上	同上	または有名な	または記念像	同上 または社会的	同上	前四世紀	

。ヘレニズム世界

彫像の種類	彫像の性格	個人認識度			心理的特性	設置場所
			前	中		
神像、奉納像 記念像 稀に 装飾品、玩具	宗教的 政治的 社会的 稀に 審美的	第三段階	前	前	ポリスの顕示性	神域、墓地
			中	中	同上	同上 または 公共広場
			後	後	個人の顕示性	同上 または 公共建造物
同上	同上	同上	前	後	同上	同上 または 私人の邸宅?

設置場所	彫刻技法	様式		被表現者
		心性	彫像形態	
神域、墓地 公共の広場、建造物 王宮、私人の邸宅	写実主義 (理想主義的) 稀に (自然主義的)	情感主義 または 理性主義	個性的 時に類型的	男女神、男女市民 王侯、有名人
同上	同上 または (自然主義的)	同上 激情主義 ?	同上	同上 異邦人、下層民
同上	同上	同上 または 理性主義	同上	同上

まずエーゲ文明の特徴を示す諸項目を一覧すると、それらが第二篇の末尾に付記した「先史時代」および「古代オリエント」の一覧表の諸項目と、(二千年ほど時代のずれはあるが)かなりよく符合するのに驚かされる。換言すると

エーゲ文明は、古代オリエント世界が、先史時代から出発してその後逐次経験した発展過程を、やや遅れて繰り返したということになる。強いて相違点を指摘するならば、クレータ文化における彫像の被表現者に、「王侯とその一族、所属者」がほとんど存在しなかったこと（これは既述したように、クレータにおいてオリエント的性格の専制君主が存在しなかったためであろう）と、同じくその彫像様式として、早くも前二千年紀前半に（つまりエジプト新王国期、前十四世紀のアマルナ芸術に先立つこと三百年にして）、典型的様式を超越し、個性的様式に到達していたことである。しかし前二千年紀後半のミューケーナイ文化になると、寧ろこれらの特異性は後退して、古代オリエントに接近することとなる。要するにこの一覧表からは、クレータ文化の特異性が再認識されるのである。

次に古代ギリシアの諸項目を一瞥すると、古拙期前半（前七世紀）のそれは、オリエント（特にエジプト）の影響を受けて、オリエント文明の一部と見紛うまでの類似性を持っていることがわかる。唯一の相違点を挙げれば、被表現者に「王侯とその一族、所属者」が存在せず、最初から男女市民がその中核をなすことであるが、それは言うまでもなく、ギリシア世界が民主的なポリス国家の集合体として出発したという歴史的事実に基づくものである。しかるに翌前六世紀の末葉に至って、ギリシアはオリエント的諸要素を克服し、人類史上最初の全く独創的な道を歩み始めることになる。つまり個人認識の度合いが第二段階へ進み、その必然的帰結として純粹に政治的な記念像が出現したのである。しかも、そのみに止まらず、古典期前半（前五世紀）にはいると、この進歩には一段の拍車がかかって個人認識度は第三段階へ到達し、翌前四世紀の中葉に至って、遂に純粹に社会的な記念像が生み出されたのである。オリエントにおける彫像が呪術的な神像や形代、宗教的な奉納像や礼拝像に限られていたのに対し、きわめて人間主義的な記念像を創造した点において、古代ギリシアの文明史的意義は高く評価されなければならない。

引き続き、ヘレニズム世界を検討してみよう。ヘレニズム世界の彫像の諸項目は、表面的にはギリシア古典期後半（前

四世紀)のその、単なる延長に過ぎないように見える。ヘレニズム文明がオリエント諸国に対するギリシア文明の空間的拡大である以上、それは当然至極の事とも考えられるが、その故にこそ従来ヘレニズムの彫像は、古典期のそれに較べて過小評価されてきたのだった。しかし現今の日本人にとって、最も知悉度の高い彫像といえ、それは「ミロのヴィーナス(ヘメロソスのアプロディテー)」や「サモトラケーのニーケー」や「ラオコオン」であって、決して「デルフォイの馭者」や「ヴァルヴァケイオンのアテーナー」ではない。とすればヘレニズム時代の彫像は、古典時代のその墮落、頹廃ないしは彫骸化ではなく、寧ろその創造的發展として捉えられねばならないと考えられる。ヴィンケルマンやゲーテのような十八世紀ドイツの文人が古典期の彫像を賞揚するあまり不当に貶しめた古拙期の彫像については、今日その再評価と復権が行なわれているが、ヘレニズム期の彫像についても同様の作業が行なわれて然るべきである。筆者が本稿において、従来のギリシア美術史のほんの一隅を占めるに過ぎなかったヘレニズム期の彫刻に関して多大の頁を割いたのは、正にその故に他ならないのである。

ヘレニズムの諸項目を瞥見して直ちに気付かせられる質的發展は、すでに詳述したように、彫像が従来のような実用品に止まらず装飾品として純然たる審美的性格を持つようになったこと、被表現者が王侯や有産市民のような支配階層の人物だけでなく異邦人や賤民に及んだということである。二十世紀の今日、彫像が民衆支配の政治的道具に利用される面を残しながらも、一方では、都市の広場や私人の邸宅を飾る芸術品としてより多く利用されていることや、その被表現者が、四民平等を唱える民主主義の普及につれて、人種、性別、階級の相違を超え、生きとし生けるあらゆる人間存在を網羅していることを思えば、二十世紀を先取りしたヘレニズム時代の今日的意義の大きさに改めて敬意を表さねばなるまい。

最後に疑問をひとつ提示したい。ヘレニズム後期の諸項目は、彫像様式における理性主義の再現(つまり「メーロ

スの「アプロディテー」における古典主義の復活)を除けば、他は悉くヘレニズム中期のそれと同一である。ということは後期が中期の延長に過ぎぬことを示すもので、両者の間に劃然たる境界線を引く必要はあるまいというのが、筆者の考えである。なるほどW・H・シューフハルト(Schuchhardt)のような専門的彫像研究家は、ヘレニズム期の彫刻の特徴がほぼ一世代(つまり三十年)毎に明確に分類され得ると主張しているが、しかし彫像の歴史の変遷をもつと巨視的な鑑賞眼で吟味した場合、そのような微細な変化は当然無視してよい誤差であると言わねばならない。従って「メーロスのアプロディテー」を以て後期における古典的理性主義の突然変異的復活を強調するよりも、前期における「ベルヴェデーレのアポロン」や「ヴェルサイユのアルテミス」のような古典主義的系統の作品(恐らくすべて男女の神像であろう)が、全時期を通じて生産され続け、後期においてその一例たる「メーロスのアプロディテー」を生んだと見做す方が妥当ではなからうか。とすれば「メーロスのアプロディテー」は後期における創作ではなく、前期または中期において制作された伝統的作品の極めて優秀な模造品と見做されるべきであり、従ってわれわれは、中期に制作されたこの種の傑作がいずれ東地中海世界のどこかの地中か海底から発見されて、満天下の耳目を聳動させる可能性もあるという、心楽しい期待を抱くことが許されるわけである。

(続く)

図版出典目録

以下の頁に掲載する七二葉の図版のうち、邦語文献より転写した二〇葉は、版權を所有する当該出版社の御好意によって、特に學術研究用に許可を与えられたものである。出典を明記して、感謝の意を表したい。

- 角川書店「世界文化史大系」第五卷『ギリシア』：(206) (216) (217) (220) (221) (223) (269)
 誠文堂新光社「世界史大系」第四卷『ギリシアとローマ』：(209) (226) (227) (250) (251)
 保育社「カラーブックス」第五二号『ギリシア美術』：(215) (219) (222) (236)
 講談社「世界美術大系」第五卷『ギリシア美術』：(218) (238)
 富山房、野上豊一郎著『クレオパトラ』：(254)
 グラフィック社「西洋美術全史」第二卷『ギリシア美術』：(211)

その他の五二葉は、米・英・独、伊の文献や図録から転写したものである。一頁大の写真でなければ版權には抵触しないとのことであるが、念のため出典を明示しておく。

- Richter, G. M. A.: The Portraits of the Greeks. Cornell University Press. … (202) (203) (204) (205) (207) (208) (239) (240)
 (241) (242) (243) (244) (245) (249) (253) (255) (256) (257) (258) (259) (260) (261) (262) (263) (264) (265) (266) (267) (268) (270) (271)
 (272) (273)
 Encyclopedia of World Art. Vol. VII. MacGraw-Hill Book Co. … (210) (212) (213) (237) (247) (248)
 Rostovtzeff, M.: A History of the Ancient World. Vol. 1. The Orient and Greece. Oxford University Press. … (214)
 (224) (225) (231) (232) (246)

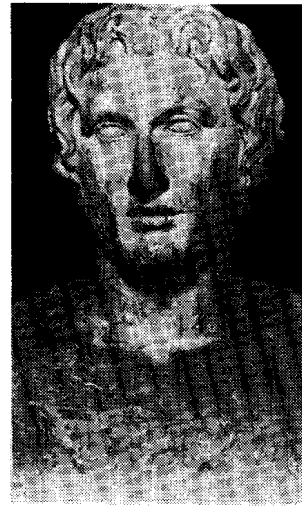
- Cambridge Ancient History. Volume of Plates III. Cambridge University Press. ... (53) (54)
- Toynbee, J. M. C. : Roman Historical Portraits. Thames and Hudson, Ltd. ... (53)
- Hadas, M. : Der Hellenismus. Kindlers Kulturgeschichte Europas. Bd. III. ... (53)
- Field, D. M. : Die Mythologie der Griechen und Römer. Albatros Verlag. ... (53)
- Museo Nazionale di Napoli. Istituto Geografico De Agostini. Novara. ... (54) (55)



(208) デーモステネース(ナポリ)



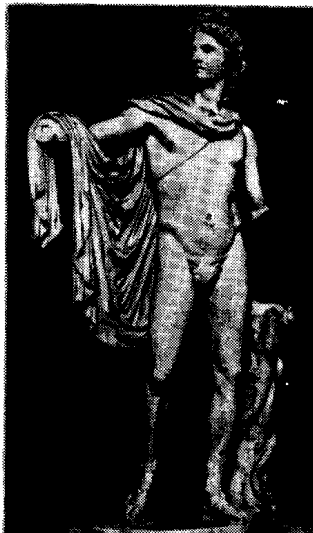
(205) アレクサンドロス大王(モザイク)



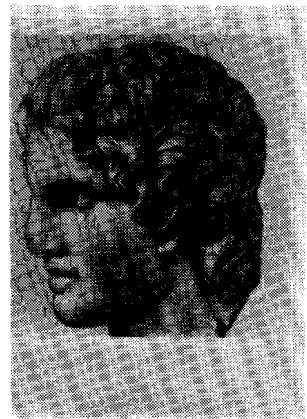
(202) アレクサンドロス大王(壮年期)



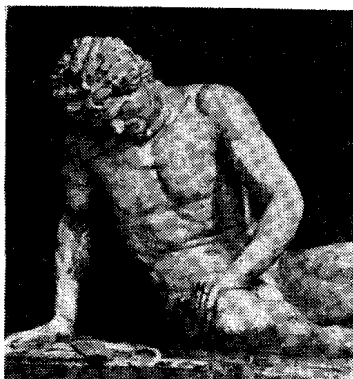
(209) 「妻を殺して自害するガッリア人」



(206) 「ベルヴェデーレのアポッロニン」



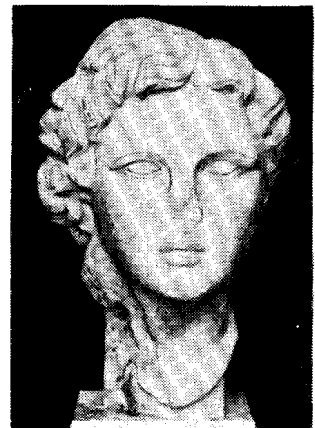
(203) アレクサンドロス大王(青年期)



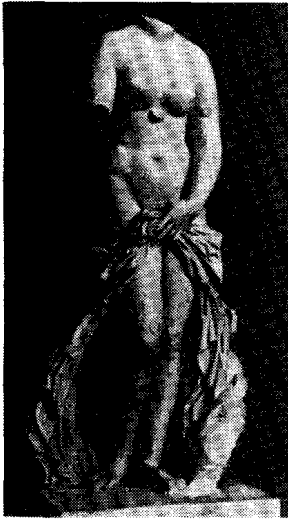
(210) 「瀕死のガッリア人」



(207) デーモステネース(コペンハーゲン)



(204) アレクサンドロス大王(少年期)



(217) 「シユラクーサイのアプロディテー」



(214) 「サモトラケーの勝利女神」



(211) 「ゼウスと巨人族の戦い」



(218) 「キュレーネーのアプロディテー」



(215) 「メーディチのアプロディテー」



(212) 「アテーネーと巨人族の戦い」



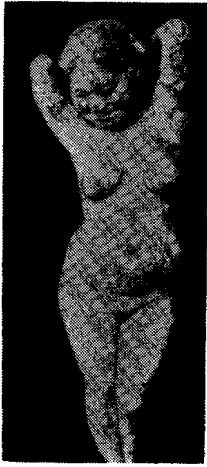
(219) 「水浴のアプロディテー」



(216) 「カピトリノーのアプロディテー」



(213) 「夜の女神ニクス」



(226) 「売春婦」



(223) 「勉強する少女」



(220) 「タンバリンを持つ女」



(227) 「鞭打たれる黒人奴隷」



(224) 「通りを歩く奴隷」



(221) 「散歩する女」



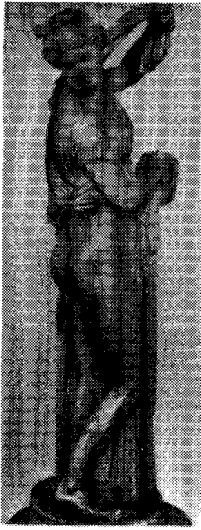
(228) 「鶯鳥をかかえる子供」



(225) 「年老いた乳母」



(222) 「踊る女」



(235) 「美しい尻のアプロディテー」



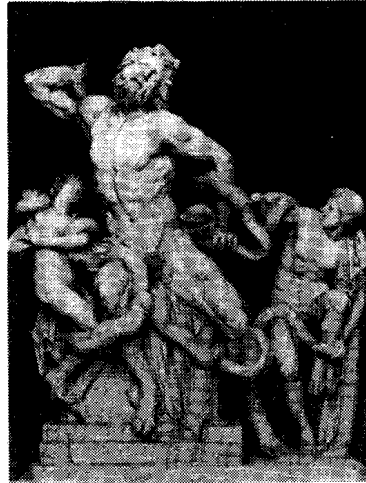
(232) 「縛られた黒人奴隷」



(229) 「酩酊する老婆」



(236) 「蹲るアプロディテー」



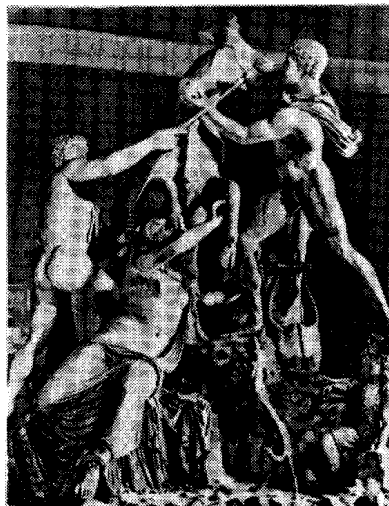
(233) 「ラオコオン」群像



(230) 「足のとげを抜く少年」



(237) 「メーロスのアプロディテー」



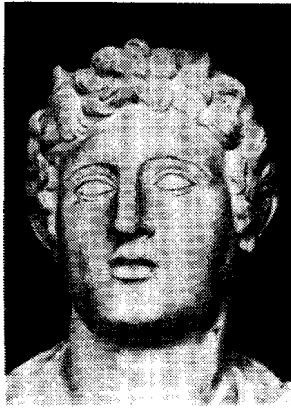
(234) 「ファルネーゼの牡牛」群像



(231) 「歌うヌビアの少年」



(244) ピュッロス (ナーポリ)



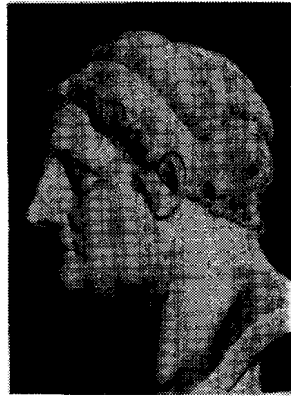
(241) マケドニアのデーメトリオス一世 (ナーポリ)



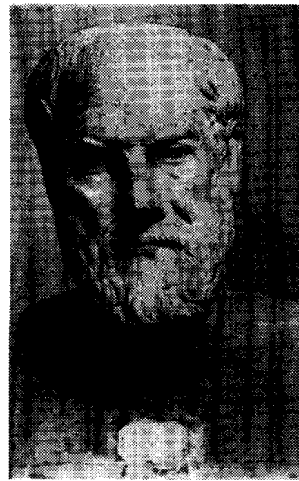
(238) 「憩う拳闘士」



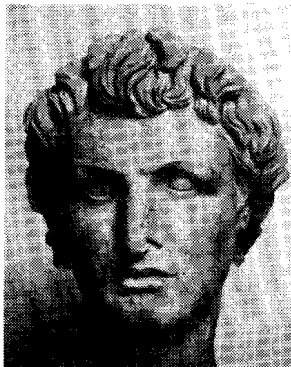
(245) プイレタイロス (ナーポリ)



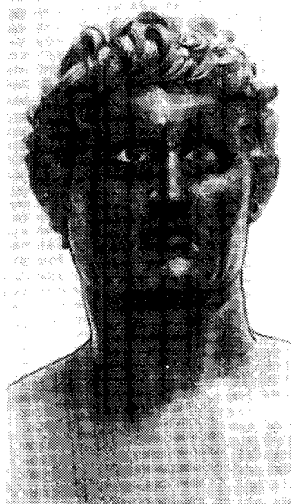
(242) プトレマイオス一世 (ルーヴル)



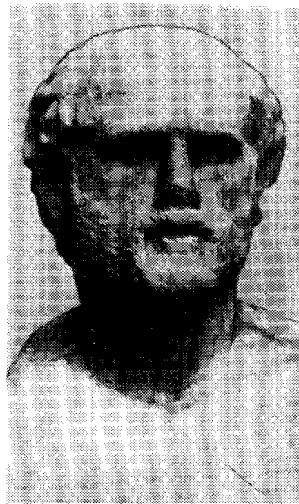
(239) ヒュペレイテース (トルローニア)



(246) アッタロス一世 (ベルリン)



(243) セレウコス一世 (ナーポリ)



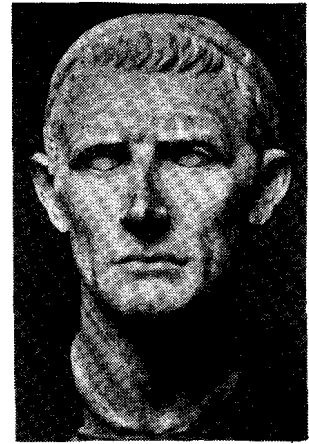
(240) オリユンピオドロス (オスロ)



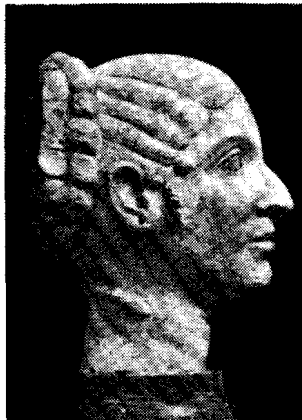
(253) クレオパトラ七世(ヴァティカーノ)



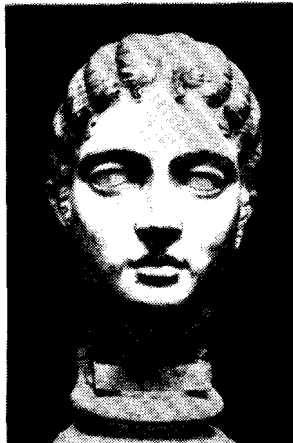
(250) プトレマイオス三世(キュレーネー)



(247) アンティオコス三世(ルーヴル)



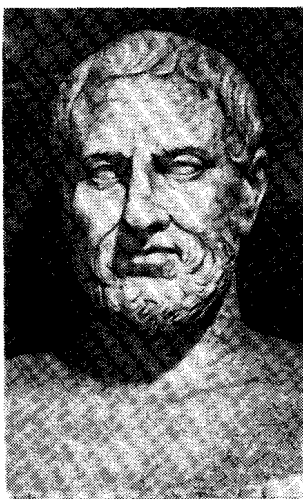
(254) クレオパトラ七世(ブリテン)



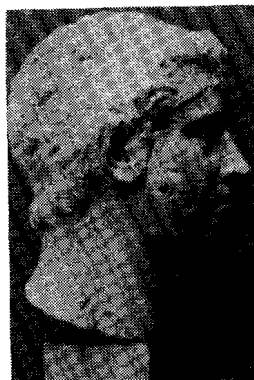
(251) ベレニーケー二世(キュレーネー)



(248) シリアのデーメトリオス一世(テルメ)



(255) テオプラストス(ヴィラ・アルバーニ)



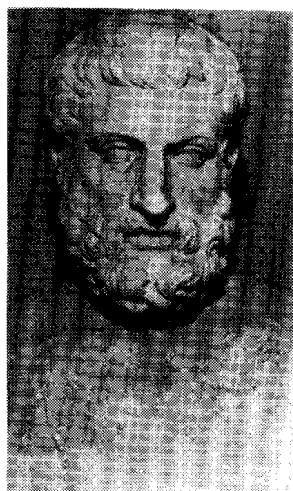
(252) プトレマイオス四世(ボストン)



(249) ミトリダーテース六世(ルーヴル)



(262) ヘルマルコスB型(ナーポリ)



(259) メートロドーロスA型(カピトリノ)



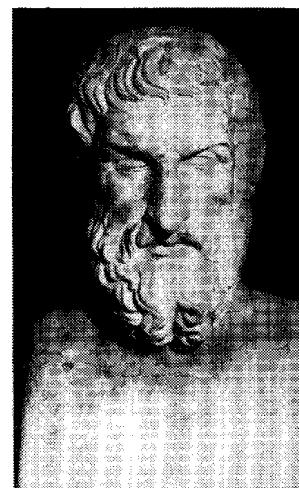
(256) メナンドロス(ヴェネツィア)



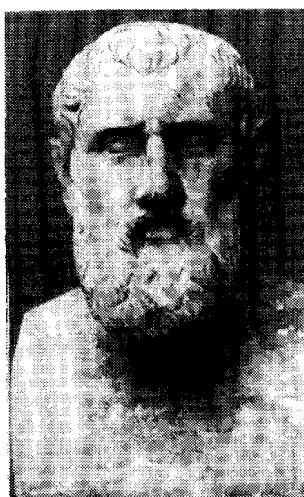
(263) ポセイディッポス(ヴァティカーノ)



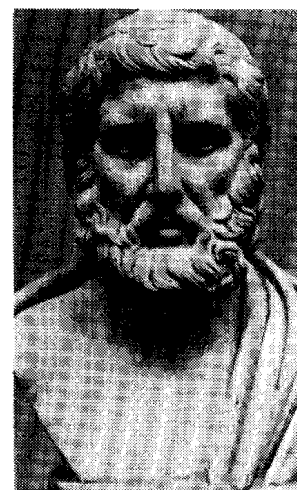
(260) メートロドーロスB型(アテネ)



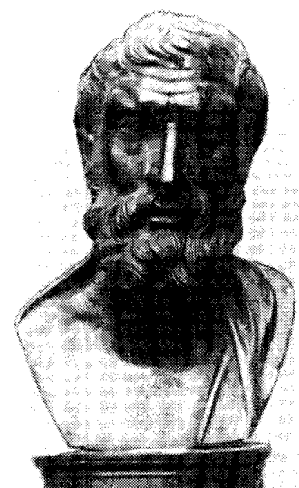
(257) エピクローロスA型(カピトリノ)



(264) キュプロスのゼーノン(コペンハーゲン)



(261) ヘルマルコスA型(ブダペスト)



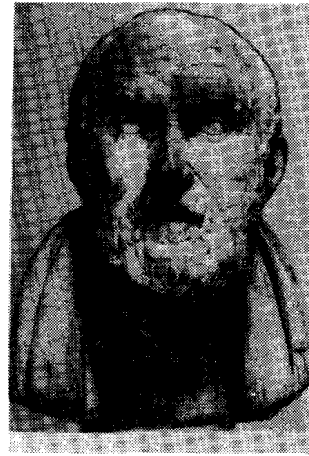
(258) エピクローロスB型(ナーポリ)



(271) ホメーロスC型(カピトリノ)



(268) アンティステネース(ヴァティカーノ)



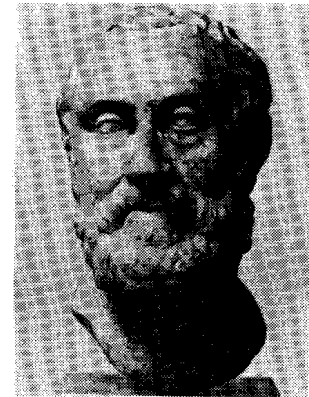
(265) クリユーシッポス(アリテン)



(272) ホメーロスD型(アリテン)



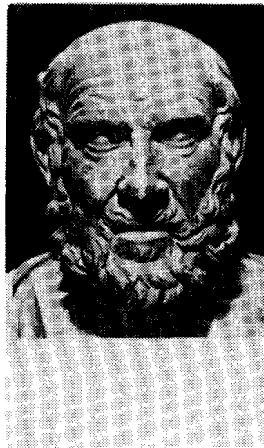
(269) シノーペーのディオゲネース
(ヴァイラ・アルバーニ)



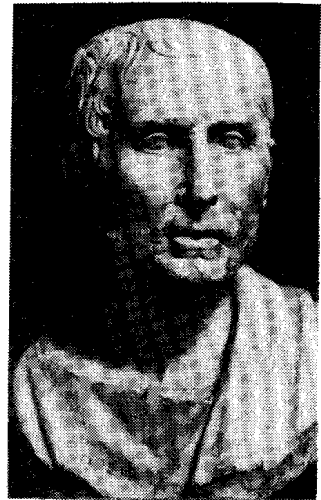
(266) カルネアデース(バーゼル)



(273) アイソークロス(ヴァイラ・アルバーニ)



(270) ヒッポクラテース(ウツフイツイ)



(267) ポセイドーニオス(ナーポリ)