

# 古代ギリシアの墓碑彫りと墓碑銘

田中 咲子

テレビや携帯電話、インターネットなど、情報伝達手段が高度に発達した今日、写真や映像、音声など私たちはさまざまな形態で情報をやりとりしている。しかし僅か何世代か前までは、新聞や出版がその役割を一手に引き受けていた。今日、新聞や雑誌には多くの写真が掲載されているが、それもハーフトーン印刷が発明された 19 世紀末以降であり、それ以前は何千年もの間、文字が情報伝達の中心手段だった。文字化された言葉の伝達力、そしてそれに対して人々が寄せてきた信頼の大きさは計り知れないといえよう。

こうした文字や言葉に対して、美術史や古典考古学に携わっている筆者は嫉妬を感じることもらある。というのも通常の言語、とりわけ文字化された言語と比べると、造形が伝える情報は明確性に欠け、それゆえ解釈に客観性を持たせることが難しいからである。確かに通常の言語による情報も顔面通りに受け取ってはならない場合もあるが、造形言語の場合は、まず文字言語に変換するというプロセスを経なくてはならない。筆者は日頃、美術作品や遺品が発する造形言語、つまり「言葉ではない言語」を通常言語に変換して現代に伝達することが美術史学や考古学の役割と考えているのであるが、この変換方法が恣意的にならないことが重要である。

その一方で、「百聞は一見にしかず」という言葉があるように、造形が他を凌ぐ伝達力を持つことがあるのも事実だろう。Giuliani がその著書で繰り返し述べているように、状態を説明するには、造形、言い換えれば視覚情報は大きな力を発揮する<sup>1</sup>。

本稿では、ギリシアの浮き彫り墓碑をとりあげ、そこにおける文字言語と造形言語、つまり墓碑銘と墓碑図像の関係を論じてみたい。考察対象としてはアルカイック時代からクラシック時代盛期、年代的には前 600 年頃から前 400 年頃のアッティカ地方の作例を取り上げる。アッティカの墓碑がギリシアの墓碑文化の成立から隆盛にかけて指導的役割を果たし、実際出土数も多いことがその理由である。

以下、まず墓碑の歴史を概観した上で、具体的作例で銘文と図像の関係を考察する。

## 1 浮彫り墓碑の歴史

古代ギリシア人は、文字を持たない時代にもすでに墓に墓標を立てていた。例えばアッティカでは、前 10 世紀頃から荒く削り出した石を墓標として用いていたようである。やがてそこに死者の名前を上から下へ大きくアルファベットで刻むようになった。そうした作例はテラ島から発見されている<sup>2</sup>。石の墓標に加えて、幾何学様式時代には、大型の陶器が用いられるようになった。ほぼ板状に切り出した石と陶器が並べて立てられ、その地面の下に骨壺が埋められた。陶器は底が抜かれており、口から注がれた死者への灌頂が地中に染み込むようになっていた。このことが

<sup>1</sup> Giuliani, L., *Bild und Mythos, Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (2003)

<sup>2</sup> Johansen, *The Attic Grave Reliefs of the Classical Period* (1951) 65f.

ら、石は墓の場所を示す目印であり、陶器が死者への儀式の場であったことが窺える。石はまた、目印であると同時に死者の身代わりとしての機能もあったかもしれない。時代は遡り、前5世紀の白地レキュトスに、墓石に寄りかかって嘆いたり、墓石にリボンを巻きつける人物が描かれたものがある。こうした人物は、死者本人ではなく遺族であると考えられ、彼らは墓石に死者を想起しているといえる。後世にこうした例があることから、当初の墓石にもそのような役割が与えられていたことは想像に難くない<sup>3</sup>。

前7世紀末になると、アッティカ地方に、柱状に形を整え、柱頭装飾やスフィンクス像を頂く墓石が登場した。また、神々への奉納像として神域からの出土数が多い青年裸体像「クローソ像」も、アッティカ地方では前600年前後から墓標として用いられるようになった。その一方、スフィンクスを頂く柱状の墓碑は、前6世紀に入ると、柱もしくは細長い石板の正面に浮彫りや時には絵画で故人と思しき人物の姿を表すようになった。現存する人物像は、ほとんどが直立姿勢の男性像であり、運動用具を手にした裸体像や、武具に身を固めた兵士像が好まれた。前6世紀のアッティカでは、丸彫りの墓像と浮彫りを施した墓碑との両タイプが人物表現のある墓標として用いられていた。

しかし前500年頃を最後に、こうした人物表現を伴う墓標の制作が中断したと考えられている。前430年頃までの約70年間に年代づけられる作例が、アッティカからほとんど出土していない。その理由として奢侈禁止令の発布が指摘されているが、議論は決着には至っていない。他方、小アジア沿岸やエーゲ海といったイオニア文化圏では、アッティカと入れ替わりに浮彫り墓碑の制作が始まっている。これらの地域の作例の中には、アルカイック時代のアッティカ墓碑の形式をそのまま踏襲したものもあるが、幅の広い碑形や多様な図像、とりわけ召使を同伴する故人像など、アッティカにはなかった新たな特徴も多く認められる。

そして前430年頃にアッティカで墓碑制作が再び活発に行われるようになると、それらイオニアの墓碑にみられた特徴がアッティカの墓碑にも見出されるようになった。イオニア墓碑からの影響については、賛否両論があり、いまだに決着がついていない大きなテーマであるので、ここでは立ち入らないことにする。いずれにせよ、前5世紀後半から前4世紀にかけてはアッティカ墓碑の全盛期であり、「ヘゲソの墓碑」(前410年頃、アテネ、考古博3624)や「イリッソス墓碑」(前340年頃、アテネ、考古博869)など芸術的に優れた作例が数多く生み出された。とりわけこの時期の図像の特徴としては、女性像が増えたこと、故人像とともに遺族が図像に登場し、次第に登場人物の数が増加したこと、そして故人と遺族がしばしば握手を交わしていることなどが挙げられよう。互いに見つめ合って静かに握手を交わす図からは、死者と遺族の強い絆が感じられ、見る者の胸を打つ作例も少なくない。前5世紀半ば過ぎから始まる所謂盛期クラシック時代が、アッティカ墓碑にとってだけでなく、古代ギリシアの墓碑全体の観点から見ても、黄金期であったことは誰もが認めるところだろう。墓碑芸術の繁栄は前4世紀後半まで続いたが、アッティカの知事ファレーロンのデメトリオス(在位前317-307年)による薄葬令によって、アッ

<sup>3</sup> Johansen も墓石を、遺族にとって死者を想起するよりどころとする見解を示している。例えば Johansen, *op. cit.* 69 など。

ティカの浮彫り墓碑はその歴史を閉じることになった。

## 2. 墓碑銘

古代ギリシアの浮彫り墓碑に刻まれた銘は、概して簡素なものが多い。大半は墓主の名前のみであり、現代人が期待するような生没年や享年についての記述は全くない。また、職業や死因について言及した銘文も存在するが、墓碑銘全体に占める割合は低い。しかし文学的にみると、墓碑銘の中には僅か2、3行の韻律で読者の心を揺さぶるようなエピグラムも少なくない。

歴史的には、上述のようにテラ島の前7、8世紀と思われる荒削りの墓石に文字を刻んだ形跡があることから、記銘自体はその当時にすでに始まっていたことがわかる。また、韻律を意識した最初期の墓碑銘としては、コルキュラ島出土の前7世紀末のものがある。筆者は未見であるが、資料によればドーリス柱形の墓標で、次の銘文が添えられている<sup>4</sup>。

στάλα Ξενγάρου τοῦ Μείξιός εἰμι' ἐπὶ τύμφῃ  
私はメイクシアスの息子クセンガレスのための墓碑である

墓主名と建立者名だけを述べた簡潔な墓碑銘である。モニュメント自体が語る形式は、当時のギリシア世界に広くみられ、例えば前5世紀後半にフェイディアスがオリュンピアの工房で使っていたとされるカップも「φειδίου εἰμί」とカップ自体が素性を語っている。この習慣はフェニキアにすでに認められることから、東方からギリシア世界にもたらされたものと考えられる。ただし韻文として発達させたのはギリシアだという<sup>5</sup>。

アッティカのものでは、ダーダネルス海峡に近いシゲイオン出土のアッティカ人の墓碑(前550-540年頃、大英博物館)が現存する長文碑文として最古の作例といえる。但しこの墓碑は人物像を伴わない。人物像と墓碑銘の両方をとどめたものは、早くても前6世紀末の墓碑になってしまう。もちろんそれ以前から人物浮き彫り墓碑に銘は刻まれていたはずであるが、どの墓碑も断片的にしか残っていないため、両方とも残っている作例となるとこの時期まで下らなくてはならない。

以下、具体的な作例を挙げて、墓碑図像と墓碑銘の関係を探っていきたい。

## 3. 各論

「アリストイオン墓碑」(アテネ、考古博29、大理石、高さ240cm)

現存するのは、台座とその上に載った細長い石板部分である。この上にはさらにパルメット文か何かの冠飾が天に向かって伸びていたと思われるが、今は失われてしまっている。現存部分のサイズは、台座の高さが27.5cm、石板は、高さが240cm、幅が下部で45.5cm、上部で42cm、厚みは下部で14cm、上部で12cmとなっている。

<sup>4</sup> Peek, W., *Griechische Grabgedichte* (1960) 7

<sup>5</sup> Peek, *op.cit.*, 6f.

石板の正面には、両足を前後にずらして立つ兵士の姿がプロフィールで捉えられている。同時代の多くの浮彫り墓碑と同様、この墓碑でも人物像は石板という「画面」からはみ出しそうなほどの大きさと表されている。兵士は前6世紀末頃の墓碑に好んで取り上げられたモチーフであり、その多くはこの墓碑のように、右手は体の脇に下ろし、左手は槍に添え、顔が隠れるコリント式の兜を額の上へ押し上げた姿で表されている。この墓碑の兵士は更に、丈の短いキトンの上に鎧をつけ、足には脛当てを当てている。兵士であれば楯も持っていた筈であるが、このタイプの兵士像で楯を携えた作例は知られていない<sup>6</sup>。足元には、ちょうど地面を示すかのように、横一文字に突起があり、その下に高さ25cmくらいの空間がある。ここはキリスト教の祭壇画用語を借用してプレデッラと呼ばれている。前6世紀半ば頃まではここにゴルゴンなど魔除けとなるモチーフが表されたが、その後、騎馬像など、故人の生前を髣髴とさせる一場面に取って代わられた。この墓碑では、主たる人物像が浮彫りで表されているが、プレデッラ部分はおそらく彩色で表されていたと思われ、今は図像の形跡は残っていない。

この墓碑にはごく短い銘が二箇所に入っている。一つは台座の正面、左端から

Ἀριστίωνος

「アリストイオンの」と一語のみ。この墓がアリストイオンという男性のものであることを伝えている。もう一つは兵士像の足下の突起部分に

ἔργον Ἀριστοκλέος

「アリストクレスが作ったもの」というものである。

この墓碑に記されているのは、墓主の名前と墓碑の制作者名だけである。当時の墓碑の銘文は、多くがこのように簡素だった。つまりアリストイオン墓碑は、碑の形体や人物像のイコノグラフィにおいて当時の墓碑の典型であるだけでなく、銘文においても、当時の標準を示すものといえる。墓碑の形も人物像も当時ありふれたものだったとすると、墓主の名前が碑に記されない限り誰の墓かわからなかっただろう。それゆえ、アリストイオンという墓主の名前は、墓碑銘として必要最低限のものだったことになる。

つまり墓主の名前が文字で入って初めてこの墓碑は墓主が特定されるわけであり、故人の姿をいかに素晴らしく浮彫りで表現してあっても、銘がなければ墓碑として完全には機能しないということである。では、墓碑図像の役割は何だったのか。それは故人の生前の「状態」を図解することだろう。「アリストイオン墓碑」の場合は兵士であったこと、より正確にいえば兵士になる階層



アリストイオン墓碑

<sup>6</sup> コペンハーゲン、Ny Carlsberg Glyptothek, I.N.2787（前500年頃）に表された兵士は楯を抱えている。この墓碑は、幅の広い碑形、ポーズがそれぞれ異なる二人の人物、裸体の兵士像など、従来のアルカイック時代の墓碑にはなかった全く新しいタイプを示している。

に属したこと、この一言に尽きるのではないか。趣味や人格的な特徴といった個性よりも、都市国家に貢献をした名誉ある人物であったことを誇示し顕彰することが望まれたのだろう。

このアリストイオン墓碑はその要求を満たし、尚且つ、このように洗練された美しい墓碑を建立してもらえる栄誉を道行く人々に伝えており、墓碑としての役割を十分に務めているといえよう。

さらにこの墓碑では、制作者アリストクレスの名が目立つ場所に刻まれているが、この彫刻家の名前は、同じ墓地から発見された台座にも見出されている。アテネでは評判の彫刻家の一人だったのであろう。彼はこうして自分が手掛けた作品に銘を刻んで自分を売り込んだと同時に、おそらく彼の名が入ることは、墓碑の注文主にとっても名誉なことだったのかもしれない。

### 「リュシ阿斯墓碑」(アテネ、考古博 30、大理石、高さ 195cm)

「リュシ阿斯墓碑」も「アリストイオン墓碑」と同様、前6世紀末の作例である。碑の形体や大きさは「アリストイオン」とよく似ているが、人物像を浮彫りではなく彩色で表している。ここに描かれた男性は、あご鬚を生やし、丈の長いキトンをベルトをせずに着用している。キトンの着用方法や、右手に持ったカンタロスから、おそらくディオニュソスに関わる神官であったことがわかる。

この墓碑の銘は次のとおりである。

Λυσάει ἐνθάδε σῆμα πατὴρ Σῆμον ἐπέθηκεν  
リュシ阿斯の上に父セモンがこの墓石を建てる

墓主名、建立者名が簡潔に述べられている。長さの点でも内容の点でも先に挙げたコルキュラ島出土の墓碑銘によく似ている。リュシ阿斯墓碑の制作年代はコルキュラの作例よりも100年ほど後であるが、アッティカにおける墓碑銘の刻銘がそれだけ遅れていたわけではない。そもそもこのような長さを持つ墓碑銘は多くはなかった。そうした状況下で図像部分と墓碑銘部分とが分離せずに現代にまで残る確率は更に低くなる。アルカイック時代からクラシック時代まで通してみても、ギリシアの墓碑銘は概して短く、大概は墓主の名前しか記されていない。したがってリュシアスの墓碑は、図像と銘文の双方が残っている貴重な作例といえる。



リュシ阿斯墓碑(右は復原案)

図像から、リュシ阿斯が神官であったことが窺えるが、銘においては全く触れられていない。この図像がリュシ阿斯が没した頃の姿を再現したものと仮定すると、図像中のリュシ阿斯があご鬚を蓄えていることから、彼が没したのは年齢的に青年から壮年に移行する30歳前後だったと考えられる。当時のギリシア人男性は結婚が遅かったため、リュシアスの年齢でもまだ所帯は持

っていなかったかもしれない。また、リュシアスの年齢から算出すると、建立者である父セモンの年齢は老齢に差しかかる頃だろうか。道すがらこの墓碑銘に目を留めた人々は、男盛りの半ばで命を落としたリュシアスを不憫に思ったことだろう。しかしそれ以上に、老いて我が子に先立たれるという父セモンに同情した者も多かったのではないか。感情的な語句を一切用いずに、僅か数語で事実だけを淡々と述べているゆえに、却ってセモンの悲しみが思いやられ、息子リュシアスの命を奪った死の残酷さが強調される。

ギリシアの墓碑では、建立者について言及した墓碑銘のうち、このリュシアス墓碑を含め、親が建立したことを伝えるものが目につく。親の悲しみを表明するだけでなく、順序が逆になった死であることを知らしめる必要が社会的にもあったのだろうか。また、墓碑図像についていえば、若者の姿を浮彫りで表したものが多い。これはギリシアの浮彫り墓碑全般にもよく指摘されることであるが、特にアルカイック時代の墓碑において顕著である。もし図像が墓主の没年齢を表しているならば、これらの浮彫り墓碑の多くは親が子のために建立したものであるということになる。図像からでは墓主と建立者の関係は明確には見えてこないが、リュシアス墓碑のような墓碑銘は、こうした仮説を裏付けるものといえよう。

リュシアスの墓碑では、図像から生前のたくましい姿や職業を窺い知ることができる一方で、墓碑銘からは建立者についての情報を得ることが出来る。

#### 「フラシクレイア墓像」(アテネ、考古博、大理石、高さ cm)

アルカイック時代の3例目は、墓碑ではなく墓像を取り上げたい。奉納像として知られる青年裸体像クーロスが、アッティカ地方ではむしろ墓像として用いられたことはすでに述べたが、女性の丸彫り墓像も存在した。現在、墓像としての用途が確実視される唯一の女性像が、このフラシクレイアの像である。制作は前550年頃、アテネ南東部のメレンダでクーロス像1体とともに出土した。ペプロスを纏い、首飾りや頭飾りなど多くの装身具を身につけている。そのペプロスも多彩色でロータス文など様々な文様で飾られ、煌びやかな姿である。

この像自体は1972年に発見されたが、台座はそれよりも200年以上前の1729年には知られていた。

σῆμα Φρασικλείας κούρη κεκλήσομαι αἰεὶ,  
ἀντὶ γάμου παρὰ θεῶν τοῦτο λεχοῦσ' ὄνομα  
フラシクレイアの墓標。私は永遠に少女と呼ばれる。  
神が結婚と引き換えにこの称号を与え給うた。

結婚を女性の人生における最大の目標とする考え方は、当時の社会に広く浸透していたようであり、この銘文もそれを反映したものといえよ



フラシクレイア墓像

う。また、フラシクレイアの着飾った姿は、花嫁衣裳を意味すると考えられる。結婚前に命を落としてしまった少女に、せめて墓において花嫁姿を経験させようとしたものだろう。実際、他の墓碑にも似たような例がしばしば見られる。例えば、フラシクレイアよりも一世紀ほど遡る前 7 世紀半ばのクレタ島プリニアスの作例に、次のような図像がある。線彫りで、花輪と鳥を手にした女性が描かれているが、ここでもこの女性は装身具や煌びやかな衣装など、全身を着飾っている。この土地からは、同時代の同様の技法による石板が 20 点以上発見されており、そのうち女性図像は大きく 2 種類に分けられる。一つがこの着飾ったタイプであり、もう一つが糸巻き棒をもつタイプである<sup>7</sup>。前者と比べると、糸巻きタイプの女性像は衣装が質素である。当時、糸紡ぎ、そして機織りは既婚女性の重要な仕事であり、糸巻き棒はいわば良妻賢母のシンボルだったといえる。したがって糸巻きタイプの図像は、結婚という人生の大きな目標を達成し、良妻賢母として立派な人生を送った女性を称える図像と考えられる。それに対し、着飾った女性像は、結婚に至る前に若くして亡くなった女性のための図像といえるだろう。

プリニアスに見られる二種類の女性像は、その後のギリシア各地の墓碑にも見出される。このことから、結婚して良き妻、良き母になることが当時においては女性の美德とみなされていたことが窺える。それゆえに結婚は女性の人生を画する重要な通過点であり、結婚前の死はひと際大きな悲しみに値したのだろう。

結婚が当時のギリシア人の価値観の中で大きな位置を占めていたことは、ルトロフォロスが墓碑のモチーフとして用いられていたことから窺える。アッティカ地方では、未婚のうちに命を落とした若者の墓には、結婚式の場でのみ用いる壺ルトロフォロスを立てたり、ルトロフォロスを浮彫りの図像中に取り入れたりする習慣もあった。現世で成し遂げられなかった結婚をせめてあの世で経験させようという思いが、ここにも見て取れる。

こうした事例をみると、フラシクレイア墓像のように未婚のうちに亡くなった若い女性を花嫁として表すことは、当時のギリシア社会で一般的であったことがわかる。それゆえ、当時この墓像を見た人々は、この女性が若くして亡くなったことを一目で悟ったことだろう。そして墓碑銘に目を移すと、果たしてそこにも結婚の夢を叶えることなく命を落としたことが記されていたということになる。

フラシクレイア墓像が、先ほどのリュシアスやアリスティオンの墓碑と異なるのは、墓碑銘と図像に一貫性があるという点である。フラシクレイアにおいては、結婚がキーワードになっている。但し、さらに一步踏み込んで考えてみると、墓碑銘において「結婚と引き換えに」と述べられ、実際には結婚が実現しなかったことを述べているのに対して、図像はその結婚が実現した際の姿となっている。リュシアスやアリスティオンなどの男性像の場合は現世での姿を記録したものと考えられるが、なぜ女性の場合は現世で未到達の時点を表現するのだろうか。来世願望の表れだろうか。

ギリシアのアルカイック時代やクラシック時代の墓碑では、墓主の死因や生前の職業について

<sup>7</sup> 花嫁図像の例としては、イラクリオン、考古博 394 が、既婚女性図像の例としては同館 234 が挙げられる。

言及した墓碑銘の例はあまり知られていない。しかしアッティカの墓碑の中断期を経た前5世紀後半には靴屋や鍛冶屋といった職人を表した墓碑図像が登場していることから、生前の職業を墓碑に記録しようという意図があったことが窺える<sup>8</sup>。したがってリュシアスやアリスティオンの墓碑のように神官や兵士の姿で墓主が表されている場合は、実際、生前にもそうであったと考えていいだろう。アリスティオンが槍も握れないような小さな子供だった可能性は低い<sup>9</sup>。

しかしフラシクレイアの場合は、実際に結婚適齢期に達していたかもしれないし、あるいはまだ小さな少女だった可能性もある。それを墓像でずっと成長させた姿で表しているのかもしれない。考え得る実際の没年齢の幅はアリスティオンよりも広い。墓碑銘が具体的に語らないため、この点は想像するしかないが、いずれにせよフラシクレイアをはじめとする女性の花嫁図像の場合は、多かれ少なかれ実際の没年齢以上の姿を表していることになる。

女性の墓碑において、故人が実際の没年齢以上の姿で表された主な理由は、女性図像の選択肢の幅が狭かったことにあるのではないか。女性の墓碑図像は既婚の良妻賢母タイプと花嫁タイプの二種類にほぼ集約される。一般女性の活躍の場が家庭内であり、結婚が社会参加のスタートラインと看做されていた社会では、既婚か否かで自動的に墓碑図像が決まったのだろう。つまり二つのタイプは、記号として機能していたといえよう。したがって、実際の没年齢よりも上の花嫁姿に特に来世願望は込められていなかったことになる。

ここで再び墓碑銘に戻ってみたい。フラシクレイアは少女という永遠の称号を得たと述べているが、それは結婚と引き換えだという。つまりこの墓碑銘の根底にあるのは、最も手に入れたかった結婚は無理であったが、それに次ぐ少女の称号は得たという考え方である。この銘文は2番目に価値のある少女の称号を永遠に得たとしてフラシクレイアを称えつつも、他方で、結婚という人生最大の目標は達成できなかった無念さを強調する構造になっている。そうして彼女の死を悼んでいるのである。さらに、彼女のこうした運命を嘆く銘文と華やかで生き生きとした花嫁姿の墓像とを対照させることによって、彼女の死の悲しさを一層際立たせている。

#### 「アリステュッラ墓碑」(アテネ、考古博 766、大理石、高さ 78cm)

アッティカ地方では、前5世紀初頭のペルシャ戦争の頃から半世紀以上の間、人物像を表した墓碑が制作されない期間があった。それが前430年頃、ちょうどパルテノン神殿の造営工事が終

<sup>8</sup> 靴職人の墓碑としては大英博物館 1805.7-3.183 が、鍛冶職人の墓碑としてはルーブル美術館 769 が挙げられる。

<sup>9</sup> 前6世紀後半のアッティカの墓碑図像では、あご鬚を生やした兵士と並んで、髭のない裸体のアスリートがモチーフとして好まれていた。この世紀前半のアスリート像が円盤や槍といった競技種目に直接関係する用具をアトリビュートとしていたのに対し、世紀後半になると競技用具に代わってアリュパロスを持つ傾向にある。このタイプの壺は運動の前後に用いる油壺として知られ、運動をする者であればどんな年齢層でも用いた。しかし同時代の陶器画では、ギムナシオンへ通う少年が携えている図像がしばしば見受けられ、当時のイコノグラフィーではアリュパロスが少年のアトリビュートとして機能していることが窺える。それゆえ墓碑におけるこの小壺も裸体青年がギムナシオンに通っていたことを示していると考えられる。兵士像には髭があることを鑑みると、墓碑図像において兵士は成人以上を、アスリートは少年であることを示すといえよう。したがってアリスティオンが没したのが幼い子供だったとしたら、おそらくアスリート像が選ばれたことだろう。

わる頃から、墓碑制作が再開し、瞬く間に黄金時代を築くに至った。その最も初期の作例の一つとされているのが「アリストテュラ墓碑」である。かつてアルカイック時代のアッティカ墓碑にはなかった幅の広い碑の形と破風型の冠飾、そして何より故人像に加えて、この墓碑の建立当時まだ存命中であったと思われる遺族の姿が登場するなど、この墓碑には黄金期の墓碑に特徴的な要素が揃っている。こうした新しい形式や図像の起源については、アッティカ説とギリシア東部説とで論争となったが、決着はついていない。ギリシア墓碑研究の中でも複雑な問題であるため、稿を改めて論じたい。

この墓碑には二人の女性が見える。一人は背もたれのついた椅子に座り、ペプロスを着て頭をベールで覆っている。足は台に乗せている。もう一人は着座女性に相対して立っている。髪の毛は召使のように短いが、キトンとヒマティオンを纏った姿からすると奴隷階級ではないと考えられる。彼女は左手に小鳥を持つなど、子供らしさが残っている。

この墓碑図像のように着座女性とその向かいに立つ女性という構図は、前5世紀末のヘゲソの墓碑をはじめとして、この時期のアッティカ墓碑に頻繁に見られるものである。そこでは通常、着座女性が墓主で、立ち姿の女性はその遺族や召使と解釈されている。この解釈を適用すると、左の椅子に座った女性が墓主のアリストテュラで、右の立ち姿の女性はその家族か召使ということになる。

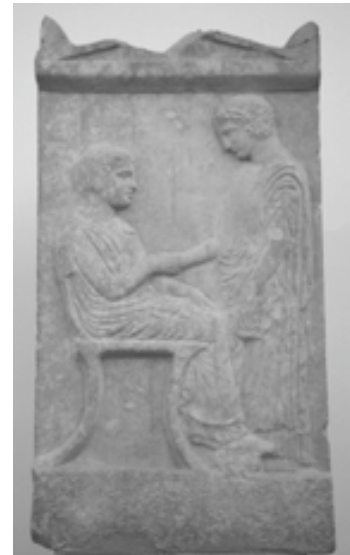
しかしこの墓碑には次のような銘文がある。

Ἐνθάδε Ἀρίστυλλα κείται,  
παῖς Ἀρίστωνος τε καὶ Ῥοδίλλης,  
σώφρων γ', ὦ θύγατερ.  
アリストンとロディラの娘、アリストテュラ、  
ここに眠る。おお、何と分別のある娘よ。

この銘文ゆえ、花嫁もしくは既婚女性であることを示すベールを被る着座女性が母親ロディラで、立っている女性を墓主アリストテュラとする考え方が研究者の間では主流となっている。

但し、この墓碑については握手の部分などを新たに加えて、再利用したという説が出されており、その説によると銘文も再利用の際に加えられたとされている<sup>10</sup>。筆者はこの再利用説をあながち無視できないと考えているが、今の時点では結論を留保したい。いずれにせよこの墓碑の場合、もし墓碑銘が残っていなければこうした議論は生じなかっただろう。つまり通例どおり座者が墓主で立っている人物が生者とする解釈で落ち着いていたはずである。

どの人物像が墓主であるかという議論は、そもそも墓碑図像に生者の姿が加わったために起こ



アリストテュラ墓碑

<sup>10</sup> Vedder, U., 'Szenenwechsel' – Beobachtungen an zwei Grabstelen in Cambridge (Mass.) und Athen, in: *Festschrift für Nikolaus Himmelmann* (1989) 169ff.

ったことである。しかし、生者の登場がアッティカの墓碑に与えた影響は、むしろ別のところにあったのではないか。すなわち、身代わりの石としての意味が完全に消失したことになるのではないか。アルカイック時代の柱型の墓碑では死者の身代わりの石としての名残を見出す余地があるが、横に幅が広がり生者の姿も表された墓碑ではそうした可能性はほとんど残っていないだろう。身代わりの石としての役割についてはまだ仮説の域を出ていないが、アッティカ墓碑の形体の変化をたどってみると、石という物体そのものの存在感が次第に薄れ、表面の図像が重視されていく傾向があるのは確かである。その流れの終着点に、生者像が加わった墓碑があるといえるのではないか。生者像の追加によって、墓碑はカンヴァスのごとく図像の支持体になったといつてよい。墓碑銘もモニュメント自体が語る形式ではなくなっている。

### 「ムネサゴラ、ニコカレス墓碑」(アテネ、考古博 3845、大理石、高さ 119cm)

クラシック時代のアッティカ墓碑には、常に既製品説がついてまわる。この時代は、浮彫り墓碑を建立する習慣が社会の上層部だけでなく、より広い範囲に拡大し、多くの墓碑が立てられるようになった。その中には、似通った図像の墓碑もある。そうしたことから、今日、研究者の間では、既製品墓碑の市場があった可能性が指摘されている。つまり遺族は石屋へ行き、そこに並んでいる墓碑の中から図像や予算がちょうど見合うものを選び、そこに故人の名前を刻んでもらった上でその墓碑を墓所に立てたのではないか、という説である。ここに挙げた「ムネサゴラ、ニコカレス墓碑」についてもその可能性が指摘されている<sup>11</sup>。

この墓碑には若い女性と幼児が表されており、幼児は女性の左手の小鳥を掴もうと立ち上がろうとしている。幼児の体の大きさからすると、少なくとも5歳くらいにはなっているように見えるが、ずんぐりむっくりした体つきや、片膝をついた姿勢を考慮すると、実際には1、2歳の赤子が想定されているのかもしれない。二人の様子は、我が子をあやす若い母親のように見える。しかし墓碑銘を読むと、この解釈が間違っていることがわかる。

Μνήμα Μνησαγόρας καὶ Νικοχάρου τόδε κεῖται·  
αὐτῶ δὲ οὐ πάρα δεῖξαι· ἀφέλετο δαίμονος αἶδα,  
πατρὶ φίλῳ καὶ μετρὶ λιπόντε ἀμφοῖμ μέγα πένθος,  
ὄνεκα ἀποφθιμένῳ βήτην δόμον Ἄιδου ἔσω.

ムネサゴラとニコカレスの墓、ここにある。二人を示すことはできない。二人を愛する父と母に大きな悲しみを残して、ダイモンが二人を奪い去った。二人は死んでハデスの館へ赴いたのだから。

図像で母と子に見える二人が姉と弟であることが、墓碑銘を読むと判明する。しかし姉弟にしては二人の年齢差が開きすぎているよ



ムネサゴラ、ニコカレス墓碑

<sup>11</sup> 例えば、澤柳大五郎『アッティカの墓碑』(1989) 48f.、Clairmont, Ch.W., *Classical Attic Tombstones* (1993-1995) Vol.1,400f.

うにみえるため、本来母子用に作って売られていた墓碑を、二人の両親が姉と弟の墓碑として購入し、墓碑銘を彫らせたのではないかという指摘がなされている。もしそうだとするとこの墓碑は、墓碑銘が入って初めてムネサゴラとニコカレスの墓碑になったということである。極端な言い方をすれば、もし二人の両親が購入しなかったら、ある母と子の墓碑になっていた可能性もなくはなかったことになる。

他方、ムネサゴラとニコカレスが実際はかなり年齢の離れた姉弟であり、この墓碑が注文制作だった可能性も全面否定することはできない。図像と銘文の内容は完全には合致していないが、全くかけ離れているわけでもないからである。また、小鳥で幼児をあやす図像は他にも少なからず例があるが、それらの図像では成人女性は大抵椅子に座っている。ムネサゴラのように立っていることはほとんどない。また、クラシック時代のアッティカ墓碑で、少女を単独で表した墓碑の場合、立ち姿が多く、既婚女性の場合は着座像が多い傾向がある。この点に着目すると、ムネサゴラとニコカレスの墓碑はむしろ注文制作の可能性が高まる。

この墓碑自体が既製品であったか否かは別として、この墓碑の事例は、図像だけで判断しては誤った解釈に導かれてしまうこともある、と今日の研究者に警鐘を鳴らしているといえよう。また、銘がなければ誰の墓碑にもなりうるという、ギリシアの浮彫り墓碑の根本的特徴に気づかせてくれる事例でもある。

#### 「アムファレテ墓碑」(アテネ、ケラメイコス博物館、大理石、高さ 120cm)

この墓碑は、図像と銘文が互いに密接に関連している例として取り上げたい。

ここには一人の女性が椅子に腰掛け、その膝に幼子を乗せてあやしている様子が表されている。女性の右手には本物か玩具かは分からないが、小鳥がみえる。幼児を膝に乗せた女性像は、この時期の墓碑に多くみられる図像である。通常であれば若い母親とその子供と解釈されるが、この墓碑の場合、銘文から二人が祖母と孫の関係であることがわかる。すなわち

Τέκνον ἐμῆς θυγατρὸς τόδ' ἔχω φίλον,  
ὄμπερ ὄτ' αὐγὰς ὁ μμασιν ἠελίο ζῶντες ἐ δερκόμεθα,  
ἔχον ἐμοῖς γόνασιν καὶ νῦν φθίμενον φθιμένη ἕχω.  
私は自分の膝の上に娘の子、かわいい孫を乗せている。  
私たちの生前、光りに満ちた日々を見ていたときにはこの子をよく腕に抱きかかえていたものだ。  
そしていまや死者となった私は、死者としての孫をこうして抱いている。



アムファレテ墓碑

この墓碑が制作された前5世紀末のギリシア美術では年齢に伴う身体的特徴をとらえることを

しなかったため、アムファレテも若い女性のように表されている。そのため銘文がなければ完全に間違った図像解釈をしていたところだろう。銘文によれば、この墓碑はアムファレテとその孫のものである。アムファレテの名前はナイスコススのゲイソンに記され、銘文はアーキトレーブに刻まれている。孫の名前は特に記されていない。

この銘文は、図像の解説のような内容となっている点で、当時の墓碑銘の中でも異色の存在である。他方、既婚の女性が幼児を膝に抱く図像は特に珍しいものではない。注文主が日頃墓地で目にしていた墓碑の中から、典型的な図像を石工に注文したか、あるいは既製品として石屋に並んでいた中から選んだかのどちらかであろう。そのため、墓碑銘が詠まれたのは、必ずしも墓碑浮き彫りの完成後とは限らず、墓碑の完成前にすでに詠み上がっていた可能性もある。筆者の知る限りでは、この墓碑について既製品説は出されていないが、いずれにせよ、このように解説的な内容になったのは、祖母と孫という組み合わせが当時としても余り例がなく、母子像と誤解されると建立者が考えたためだろうか。

この墓碑銘でもう一つ特筆すべきは、墓主であるアムファレテ自身がすでにあの世へ渡った者として語っている点である。遺族が故人の死を悼むのではなく、故人自身が来世での様子を淡々と語る形をとっている。破風下のアーキトレーブに刻まれた墓碑銘、言うならばアムファレテの「台詞」は、ちょうど漫画の吹き出しのように機能している。その結果、墓碑図像は生前の情景の再現ではなく、来世の描写という性格を強く帯びている。クラシック時代のアッティカ墓碑の場合、墓主像が死者としての雰囲気や漂わせている作例もある。例えば「ヘゲソの墓碑」でいえば、宝石箱の中身を取り出しているヘゲソのどこか虚ろな仕種や表情などに、死の影を見出すことができる。しかし、そうした図像でもあくまで軸は生前の情景に置かれていると解釈される。死後を描写したとされる墓碑図像はほとんどない<sup>12</sup>。アムファレテ墓碑の場合、墓碑銘がなければ従来どおりに生前の祖母と孫、もしくは母と子の図像と解釈されるところであるが、この墓碑銘に照らして図像をみると、むしろ死後に比重が置かれた図像にみえてくる。

#### 4．結語

こうして墓碑図像と墓碑銘の関係をいくつかの事例を通じて考えてきたが、この考察によって両者の関係の規則性を抽出できたわけではない。むしろ墓碑によってさまざまであることが浮かび上がってきた。但し、少なくとも次のことは一般的な傾向として指摘できるのではないか。

まず、墓碑図像は、特にアルカイック時代については、故人を堂々とした姿で表現したものが多。実際には結婚という目標を達成できなかったフラシクレイアも、今を盛りの美しい花嫁の姿で表されている。一般的に言えば、墓主像では故人の生前を肯定的に捉える傾向にある。他方、墓碑銘は故人の死を悼む傾向が強い。中でも親が先立った子供のために建てた墓碑の銘文は詠む者の同情を誘う内容になっている。敢えて単純化して述べるならば、墓碑図像で故人の生涯を称

<sup>12</sup> 例外として、ヘルメスが故人と思しき女性の手を引く「ミュリネ墓碑」(アテネ、考古学博物館 4485)がある。この図像は、ヘルメスの存在つまり死後の空間の描写ゆえに、他のイコノグラフィーとの間に齟齬があり、しばしば問題になっている。

え、銘文で哀悼を表現し、図像と銘にそれぞれ役割を持たせているように見える。もちろん墓碑銘で故人を称賛することもできる。本稿では取り上げなかったが、「善き」や「勇敢な」といった言葉も確かに墓碑銘に頻出する。しかし、具体的な功績を称える役目は墓碑銘は負っていない。社会的、政治的な背景が影響しているのだろうか。

墓碑銘は、しばしば図像解釈の大きな手がかりになる。「アムファレテ墓碑」はその好例であり、銘がなければ母子の墓碑と誤解してしまう。しかしその一方で、「アリストユッラ墓碑」のように解釈を銘に振り回されてしまう場合もある。もしこの墓碑が改作を経たものだった場合、佇む女性を墓主アリストユッラとみなす現在の定説は覆る。

墓碑銘と図像のそれぞれの役割や互いの関係が墓碑によってこのようにさまざまであることは、当時のギリシア人が、銘文と図像それぞれの特性、あるいは両者の総合的な伝達力を追求し、発展させてきたことの証といえよう。言葉と造形を駆使して成り立つ複合メディアがギリシアの墓碑だと結論づけたい。

---

\* 掲載図版は 澤柳大五郎『アッティカの墓碑』(1989)より転載。それ以外は筆者撮影。