

ギリシアの「癒しの美術」考—アスクレピオスをめぐるクラシック期アッティカ美術
Consideration on the representations of the healing in Greek art
— Asklepios and his art in the classical Athens —

篠塚 千恵子

Summary

The cult of Asklepios spread internationally in the Greek world only after his entry and installation in Athens from Epidauros in the late 420s. With the arrival of his cult in Attica, Asklepios, who had been only a local physician hero and in myth a shadowy figure, began to be represented as a new theme in the classical Athenian art, particularly in the votive marble reliefs which was seeing a new rise together with the funeral reliefs and the document reliefs just at that time, or rather in the post-Parthenon period. This article aims to consider how Asklepios' healing and the worshipper's praying to the god for healing were represented on these votive reliefs and to extract some peculiarities of their representations. At first, as rare example in the Attic vase painting on which Asklepios appears, a plate by the Meidias Painter in Louvain is mentioned because its representation seems to suggest the very event of introducing his cult in Athens. The appearance of the personifications there, although it is characteristic of the Meidias Painter's works, is significantly found on the votive reliefs to Asklepios on which the god is represented often accompanying Hygieia (Health) or personifications of healing (Iaso, Akeso, Panakeia) as his daughters. The so-called Telemachos Monument would be not only the most important document of the arrival of the cult of Asklepios in Attica, but also the most splendid votive monument to Asklepios with inscriptions as well as many reliefs according to its reconstructions attempted two times by L. Beschi.

On the votive reliefs dedicated in the Asklepieion in Athens, Piraeus and Epidauros by patients praying for healing or with gratitude for the recovery, the god appears in different forms. What concern us most are the healing scenes and the dedication scenes in which the worshipper (dedicant of the relief) approaches to the altar in presence of the god or immediately to the god. In the latter scenes Asklepios appears before the worshipper often accompanying Hygieia or his other daughters, or even with his whole family and there the worshipper also does often accompanying his family. In the healing scenes we see the god with Hygieia curing the patient on the bed in presence of the patient's family. The healing scenes would be assumed to be those in a dream which the patient saw and the dedication scenes could be called the visionary images that a pious worshipper saw. Both these scenes

are distinguished by the intimateness, the immediateness and the closeness between the god and the mortal and have a special attraction of the private and popular art different from the public and monumental art. These are peculiarities that could not be found in the previous representations of the great Olympian gods and that seem to indicate a new view of the divinity of the Athenian people whose society was then undergoing the transformation of religious organizations.

はじめに

病とそれを癒す行為、あるいは病からの回復を祈る行為を古代ギリシア人はどのように美術に表したのだろうか？ 本来、主として神話を主題とするギリシア美術にこのようなテーマが表されるようになるのは比較的遅く、クラシック時代もかなり進んでからのことだった。それはアスクレピオスが病人を癒す「新しい神」、「民衆の神」として歴史の表舞台にはじめて登場する出来事と共に始まったといっても過言ではないだろう。その出来事は紀元前420年アテネで起こった。この時、アスクレピオス祭儀の中心地エピダウロスからこの神がその象徴である蛇とともにアテネに勧請されたのである。エピダウロスでさえも未だ黎明期にあったというこの祭儀が、当時の国際都市アテネに導入されたことによって汎ギリシア的な祭儀へと拡大し、ローマ帝政期まで発展していくことになった¹。

前5世紀後半というこの時期はヒポクラテス医学勃興の時期に当たるとともに、アテネではポリスの費用で雇われた公共の医師が初めて現れた時代でもある²。また、ボイオティア地方との国境に近いオロポスにテーバイ攻めの七将の一人として神話に名高いアンフィアラオスが予言と癒しの英雄として崇拜され、聖域が整備されるようになったのもこの頃のことである³。トゥキディデスの『戦史』(第2巻47-53)に生々しく記述されているように、ペロポネソス戦争が始まったばかりの前430年からアテネで流行した疫病によって、政治の指導者ペリクレスも倒れ、アテネの人口は三分の一にまで減少するという悲惨な状態に陥った。戦争は慢性状態のままいつ終わるともせず、民衆は疲弊の極に達していただろうから、病と癒しが当時のアテネにおいて、これまでになく切実で大きな社会問題になっていたことはまちがいない。前388年に上演されたアリストファネスの喜劇『福の神』には、アスクレピオスの聖域での盲目の福の神の眼の治療の様子が生き生きと語られており、この神がアテネに勧請されるとただちにその治療祭儀で有名になり、民衆のあいだにその信仰が浸透していった様子がうかがわれる。

そして美術にもまさしくこの出来事が起こった頃からアスクレピオスとその家族の表現や病人の癒しの表現が現れてくる。それらは主にアスクレピオスの聖域に病気の治癒を祈願して、あるいは病からの回復を感謝して奉納した大理石の浮彫、いわゆる奉納浮彫に表された表現からなる⁴。これらの奉納浮彫はアテネのアクロポリスにそびえるパルテノン神殿をはじめとする神殿群を飾る彫刻のように、当代きっての彫刻家の手になる眼を奪うような彫刻ではないものの、当時の人々のプライベートな癒しへの祈願がこめられた、いうならば民衆美術独特の素朴な魅力に溢れている。また、アスクレピオスの表現にしても癒しの表現にしても、それまでのギリシア美術には存在しなかった新しい主題であるため、とくに初期の作品には、独自の工夫が見られると同時に既存の図像伝統からの借用も多く、興味をそそられる。ここではアテネで始まったまさにこの最初期の作品から前4世紀末頃までのアッテ

イカ奉納浮彫を中心にとりあげ、「癒し」を待望する当時のアテネの民衆がアスクレピオスをどのように受け入れ、新しき民衆の神としてどのような姿で彼らの前に現前して欲しいと願ったか、他方、民衆の方では顕現した神にどのような姿、態度で対したか、考察してみたい。

1. アスクレピオスの神話伝承

アスクレピオスに関しては、アテネに勧請されるまでの美術表現がほとんど見当たらないのと同じように、その誕生物語をのぞくと神話のエピソードもほとんどないに等しい。それはもともと病気を癒す効能のために地方の民衆のあいだで崇拝されていた英雄に過ぎなかったのが、アテネ勧請の頃によりやくエピダウロスで治癒神、医神としてのステータスを確立した、いわば民間信仰からのしあがってきた新しい神であるためだと思われる⁵。ホメロスの『イーリアス』では、第2歌(730-732行)の有名なアカイア勢の「船のカタログ(軍船表)」で、テッサリア地方から軍勢を率いてトロイア戦争に参加している「ともに名医の誉れも高いポダレイリオスとマカオン」の父親、医師アスクレピオスとして言及されているに過ぎない。前5世紀前半に活躍した詩人ピンダロスは「ピュティア祝勝歌第3歌」のなかでアポロンとテッサリアの王フレギュアスの娘コロニスとの間に生まれた英雄とのみアスクレピオスと呼んでいる。

誕生物語は大きく分けて二つある。すなわち出生の地をテッサリア地方とする伝承とエピダウロスとする伝承である。前者は先のピンダロスが伝えるもので、それによると、テッサリアのラピテス族の王フレギュアスの娘コロニスアポロンの子を宿しているにもかかわらず不義を犯し、怒ったアポロンがコロニスを殺したが、火葬の薪の中から腹の中にいたアスクレピオスを救い出し、ケンタウロスのケイロンに預け医術を学ばせたことになっている。エピダウロスを誕生の地とするのはパウサニアスの伝える話(II 26,3-5)で、エピダウロスのアスクレピオスの聖域を訪れたパウサニアスが当地で聞いた縁起譚である。それによると、父親と共にテッサリアからコロニスがエピダウロスにやって来て、アポロンの子種を宿していることを父親に知られないようひそかに赤児を生み落とした。捨てられた子供に一頭の牝山羊が乳を与え、一頭の犬が番をしていた。牝山羊と犬の主人である牧人のアレスタナスが群を離れた動物を探しているとき子供を発見し、殺そうと思ったが、子供が後光に取り巻かれ輝いているのに驚き、そのまま立ち去り、子供はその後たちまちその医術で世の隅々まで有名になり、死人さえも生き返らせると宣伝されたという。

2. アテネ勧請に関係する表現—メイディアスの画家の陶器画と「テレマコス記念碑」

こうした誕生伝説はパウサニアスの例に見られるように、またオヴィディウスが「変身物語」のなかでピンダロスの伝承を基にしながらいきなり変えているように⁶、後世まで人口に膾炙したと思われるのに、意外にも美術表現はほとんど全くと言っていいほど見当たらない⁷。唯一例幼児アスクレピオスを表したきわめて興味深いアッティカ陶器画が存在するので、簡単に言及する。個人コレクションにあったのが1978年に公表され、現在ベルギーのルーバンカトリック大学美術館に所蔵されている直径20cmほどの皿の見込み画である(図1)⁸。まさにアスクレピオス祭儀がアテネに勧請された時期のメイディアスの画家の手になり、おそらくアテネで出土した⁹。美しい月桂樹の枝冠で縁取りされた画面中央の鼎の載った円柱を中にして、右側に月桂樹の枝冠を両手に持って坐ったエウダイモニア、左側に幼児アスクレピオスを抱いて立つエピダウロス、その背後に膝下部分しか残っていない女性

人物が表されている。すべての人物に銘が記されているのだが、左端の女性は破損のためE Tしか読みとれない。アスクレピオスを除く登場人物はすべてニュンフェの姿をとった擬人像、エウダイモニアは「幸運」、エピダウロスはまさしく場所を表す擬人像、E Yしか残っていない女性は「エウクレイア(名声)」であろうと推測されている。すなわちこの陶器画は神話画というよりはむしろ寓意画というべきで、そこにはエピダウロスからのアスクレピオス祭儀のアテネへの勧請の出来事が寓意的にほめかされている。

一説によれば、画面中央に鼎がそびえ、エウダイモニアが枝冠を手にはしているのはアポロンを称えるタルゲリア祭でのディテュランボス競技の優勝をほめかしており、その優勝歌は当時招来されたばかりのアスクレピオスの数奇な誕生物語を主題にしたものだったろうという¹⁰。ディテュランボス競技の優勝者は勝利を記念してアポロンの聖域に鼎を奉納する慣わしだったからこのような解釈がなされるわけだが、鼎はまたアポロンのアトリビュートとして知られるから、ここでの鼎は誕生伝説におけるアスクレピオスの父をも暗示していると読みとることもできる。エウダイモニアは優勝者の幸運だけでなく、今や治癒神によって守護されることになった都市国家アテネの幸運を称える二重の機能を帯びているにちがいない。アスクレピオスが極端に幼い姿で表されているのは誕生の表現としてばかりでなく、彼の祭儀がアテネに到来したばかりであることを暗示しているともいわれる¹¹。エピダウロスに抱かれているのは、ディオニュソスと同じように、死すべき人間を母とし、生まれ落ちたときにはその母がすでにアポロンによって死に至らしめられていたため、ニュンフェたちによって養育されたことを暗示するものだろう。つまり、エピダウロスはここでは「クーロトロフォス(養育者ないし乳母)」としてのニュンフェ本来の機能を活かしつつ、アスクレピオスの出生の地と聖域をも示していることになる。実際、やがてアテネのアクロポリス南麓に建立されることになるアスクレピオスの聖域には、以前から存在した聖なる泉が含まれており、そこでは泉のニュンフェたちがすでに信仰されていたので、アスクレピオスはニュンフェたちと密接な関係をもつことになった¹²。まるで聖母子画を想わせる、母が子を抱いているようなこうした心和ませる家庭的な表現はこの時期の白地レキュトス画にも、また再開したばかりの大理石墓碑浮彫にも時折見られ、前4世紀にますます親しみやすい傾向を増していく美術表現を予兆しているように見える¹³。

以上のように、このメイディアスの画家の作品では擬人像ないし寓意像を巧みに用いて二重、三重の内容を含んだ主題が重層的に表されている。このような擬人像の表現法は陶器画に限ったものではなく、この時代のアテネの美術、いや芸術全般に見られた新しい表現法、新機軸であった。註13に挙げたケフィソトスの彫刻より前にすでにアリストファネスの喜劇に「平和」の擬人像や、喜劇の題名にもなっている福の神のブルートス、「貧困」の擬人像(貧乏神)などが登場していたことが想起されよう。陶器画以外の美術の分野では、前5世紀後半から4世紀末までアテネでは墓碑浮彫、決議碑文浮彫、顕章浮彫、奉納浮彫などの大理石浮彫彫刻が流行するが、決議碑文浮彫には民会やアテネの市民団体を体現する「デモス」、民主政を表す「デモクラテシア」といった抽象的観念の擬人像、あるいは場所を示す地理的擬人像がしばしば登場する¹⁴。これから見るアスクレピオスに捧げた奉納浮彫にも健康や治癒の擬人像が効果的に用いられている。

最初に取り上げるべきは、浮彫表現によってよりもむしろアスクレピオスのアテネ勧請の状況を年代記風に伝える碑文によって名高い通称「テレマコス記念碑」であろう。アクロポリス南麓のアスクレピオスの聖所(アスクレピエイオン)から出土したと推測され、およそ前4世紀初頭に年代づけられるこの記念碑は多数の断片の状態で残り、所蔵地もギリシア、イギリス、イタリアに分散しているため、以前は碑文と浮彫は別個のものと考えられ、別々

に研究されてきた。碑文は早くから知られていたが、浮彫については1930年にO.ヴァルターがアテネとロンドンの断片から重要な部分がある程度再構成し¹⁵、その後30年以上の時を経てL.ベスキがイタリア所在の浮彫断片からこの記念碑にはレプリカがあることを突きとめ、そのレプリカを活用しながらヴァルターの再構成した浮彫と碑文の断片が同じ一つの記念碑を構成するものであることをはじめて明らかにし、図2のような復元案を提示した(図2)¹⁶。ベスキはその後この記念碑に付属すると考えられる新たな浮彫断片を発見して、前の論文で提出した彼自身の復元案を修正した(図3)¹⁷。

ベスキの最新の復元案に基づく、この記念碑は表、裏、両面に浮彫表現をもつ石板【図3のI】とそれを支える角柱(図3のII~V)、そしてさらにそれを支える台座(図3のVI)からなる。この両面浮彫をもつ石板の下の支柱頂部は小ぶりの石板状をなし(以下、石板IIと呼ぶ)【図3のII】、そこでは表、裏だけでなく幅の狭い両側面にも、つまり四面に浮彫装飾が見られる。これらを支える角柱上部にも浮彫装飾があり【図3のIII】、この浮彫装飾とその下の長い碑文【図3のV】とのあいだをオリーブの枝飾り【図3のIV】が仕切りをなしている¹⁸。

碑文の翻訳と内容については、斎藤貴弘氏が詳細に論じている¹⁹。それによると、この碑文には欠落が多く、必ずしもすべて内容が明確に読みとれるわけではないが、テレマコスという裕福なアテネ市民と思われる人物がアスクレピオスをアテネに勧請してから、アクロポリスの南麓にアスクレピエイオンを整備するまでのいきさつが年代記風に記されている。すなわち、アスクレピオスとその象徴である蛇がエピダウロスからピレウスのゼアの港にやってきて、そこから市内のエレウシニオンに移り、しばらくの時を経て神託に従いテレマコスがアスクレピオスと蛇を馬車に乗せてやって来た。同時に健康の女神ヒュギエイアもやって来た。聖域の地所をめぐってケリュクス氏族(エレウシスの名門)と悶着があったが、それをおさめた後、聖域の門や神殿の建立、植樹などを行い、聖所を完成させた²⁰。ここに見られるような、新しい神の祭儀を私人が導入する行為はこの時代には珍しいことではなかったようで、ペロポネソス半島北東のポリス、シキュオンでは、ニカゴラという女性が蛇の姿をとったアスクレピオスを騾馬の引く車でエピダウロスから運んできたという(パウサニアスII 10,3)。しかし、アテネへのアスクレピオス勧請がテレマコスという裕福な私人ひとりの企てだったかどうか。近年の大方の意見では、勧請のきっかけはテレマコス個人、ないし近親の者のエピダウロスでの癒しの体験に基づくものであっても、アクロポリス南麓に聖域を整備し、新しい治療祭儀を興すことができた背景にはエレウシスの神官団の働きかけや悲劇詩人ソフォクレスの協力、さらにはエピダウロスの神官団の思惑や都市国家アテネの政策もからんでいたであろうという²¹。

さて、ベスキはこの碑を飾る多くの浮彫表現を下部に記された碑文の内容を絵解きするいわば挿絵として解釈している。石板IのA面右側に立つ髯をたくわえた男性人物はアスクレピオス(図4)、中央で卓(トラペザ)に坐る女性人物はヒュギエイア(図5)。卓の下にうずくまる犬はアスクレピオスの一種のアトリビュート。犬の下に見える小さな人物で構成された場面は供物を捧げる信者たちの行列場面。左側には神々に比べて小さく表された有髯の男性人物(ベスキの新しい論文でつけ加えられた断片)が立っているが(図6)、これがこの碑の寄進者テレマコスその人で、右手を上げて奉献浮彫に登場する信者に特有の崇敬の身振りをしている。ヒュギエイアの背後には円柱が見え、壁には医療器具が掛かっているが、これらは神殿内部の情景を示唆しているらしい²²。

B面については、右端近くの船の艫と波の図式的表現(図7)を、ベスキはこれこそエピダウロスからピレウスのゼアの港にアスクレピオスと蛇を乗せた船が着いたことを示唆する表現と考え、その上の犬や奉納石板や馬はアテネに勧請される前にすでにゼアの港近くに開設されていたピレウスのアスクレピエイオンを象徴する一種の標識

としてみなしている²³。画面左側の場面(図8)はアクロポリス南麓に建設されたばかりのアスクレピエイオンを示す地誌的表現であるという²⁴。扉の閉まった建築物は碑文に言及されている門建築(プロピュロン)。左端の壁は背景に樹木にとまるコウノトリ(ギリシア語で「ペラルゴス」という)がいることから、アスクレピエイオンと境界を接していたペラルギコンと呼ばれるアクロポリスを囲む聖なる壁を表徴したもの。門建築の右側に見える小さな青年裸体像も一種の地誌的標識に属し、パウサニ阿斯(I 21,4)がディオニュソス劇場近くにあったと言及しているカロスの英雄廟(ヘロオン)であろうという。下部には供儀の動物を運ぶ行列場面がフリーズ状に表され、A面の供物奉獻の行列の変奏を奏でているとする。こうして、B面にはアッティカに建てられたばかりのアスクレピオスの二つの聖域—ペライエウスのゼアの港とアクロポリス南麓の聖域—が対照させられていることになる。

石板IIは四面に浮彫表現が見られ、幅の広いA面(図3)には上部が窓のように三区画され、両端の区画には馬の頭部(プロトメ)と女性人物の胸像、中央の区画には若い男性の胸像が表されている²⁵。この窓のような区画を背景にして中央よりやや左側に青年が立ち、足元左右にそれぞれ一頭の犬がいる。右側の窓の下の部分は欠損しており、全体の解釈が難しいが、画面上方を窓のように区切り、そこに馬のプロトメを配するやり方は奉納浮彫のなかでも特殊なジャンルを形成している「英雄浮彫」ないし「葬宴浮彫」の特徴であるので²⁶、ベスキはこれを英雄浮彫とみなし、ここに表されている英雄はアスクレピオスの息子の一人、右手に剃刀らしきものが認められることから「外科医」としてのマカオンであろうと推測した。裏のB面は後世の破壊の跡が著しく、僅かな痕跡を頼りにしての再構成であるが、クリネ(臥床)に横たわる人物のかすかな痕跡と酌取りの少年が認められることから、英雄浮彫のジャンルに属する「葬宴浮彫」とみなし、リュラ(竖琴)の痕跡からこの英雄をソフォクレスと考えた²⁷。名高い悲劇詩人のソフォクレスについては、彼がアッティカの治癒英雄アミュノスの神官であったことをうかがわせる碑文が出土しているだけでなく、アスクレピオスを家に迎え入れ歓待したために、死後アテネ人がこれを讃えてデクシオン(歓待者)という名で英雄として崇拝したという古文獻の記事も残っている。またこの詩人はアスクレピオス讃歌をものし、その讃歌はローマ時代まで歌い継がれたという²⁸。それを踏まえて、ベスキはこの記念碑の碑文にはその名が挙がっていても、アスクレピオス勧請の功労者の一人としてソフォクレスを浮彫で視覚的に言及する方法がとられたと推測した。

幅の狭い側面のC面には驚を手にしたゼウスと武装のアテナが向かい合って立ち(下半身の部分は欠損)、D面には犬を連れたアルテミスとおそらくアフロディテ(この部分はほとんど欠損)が向かい合って立っている。ベスキによれば、これらオリュンポスの大神たちはアッティカでは何らかの形で健康や治癒に関係して崇拝されており、アスクレピオスが新来の神として吸収もしくは補足しようとしていた神々でもあることから、ここでのこうした神々の登場は故なしとしないという²⁹。

石板IIの下の小浮彫(IIIの部分)では、A面は左側に髯をたくわえ杖にもたれた男性人物と向かい合って立つ女性人物しか残っていないが、ベスキは男性をアスクレピオス、女性を彼の娘の一人とみなし、この女性の背後にさらに彼の娘たちが続いていただろうと推測した³⁰。B面は先のいわゆるソフォクレスの葬宴浮彫の下の部分に当たるわけだが、この部分は破壊の跡がいっそう著しく、どのような場面が表されていたのか読みとることができない。D面のアルテミスとアフロディテの下に当たる部分にはマントを翻して馬に乗る青年騎士が左向きで表されている。ベスキは構図のバランスから、今は残っていないC面にも同じような騎士像が表されていただろうと推測し、ディオスクーロイが対で表現されていたと解釈した。彼によれば、ディオスクーロイもまたアテネのアクロポリス

北麓に聖域を有し、アスクレピオスに近い崇拝を受けていた英雄であるから、彼らの上に表された神々と同じ意味を担って現れているという³¹。

このように、ベスキはこの碑を飾る多くの浮彫表現を、下部に記された碑文の内容を絵解きするいわば挿絵として解釈した。これほど複雑な構成をもつ碑は、前5世紀末から流行していく奉納浮彫のなかに他に例を見ない。ベスキの復元、解釈が正しいと仮定するなら、これは、アテネのアスクレピオス勧請というギリシア宗教史上重要な出来事を、碑文の文字言語によってだけでなく浮彫という視覚言語によっても証言した貴重な遺品、まさに記念碑と呼ぶにふさわしい作品ということができよう。ここに見られる表現法は実にソフィスケートされていて、当時の修辞学ないし弁論術の発達、浸透を想起させられる。テレマコス癒しを受けた者としての真摯な感謝の念、いやむしろ勧請した者としての自己宣伝の意気込み、さらには彼の高い教養の誇示がこうした唯一無比の表現法を要請したのであろうか。唯一無比とはいえ、ここに現れている蛇や犬、パートナーとしてのヒュギエイアなどは、以下に見るように、アスクレピオス祭儀がアテネで広まっていくにつれ続々と作られていくもっと簡素で民衆的な奉納浮彫に頻繁に登場するモチーフ、アスクレピオスのいわばアトリビュートとして現れる表現である。

3. アスクレピオスへの大理石奉納浮彫

U.ハウスマンの古いながら今なお価値を失わない代表的な著作を繙けば、また近年の『ギリシア・ローマ神話図像辞典』(LIMC)のアスクレピオスの項を通観するなら、多数の作例が種々のタイプに分類されリストアップされている³²。アスクレピオスだけ、あるいはアスクレピオスとヒュギエイアだけ、アスクレピオスと他の神々だけを表したのものもあるなか、冒頭で述べたように筆者の関心は癒しの行為と癒しを祈る行為の表現にあり、従ってここにとりあげるのは寄進者ないし信者の登場する浮彫である。従来、神殿付属彫刻などギリシアのモニュメンタルな美術には、主題が神話であることから、英雄でも何でもなく普通の人間が神と一緒に表わされることは滅多になかった。対して、これらつましやかな奉納浮彫には位格の異なる存在の共在が当たり前のように表され、このジャンルの特徴をなしている。

この種の奉納浮彫はそこに表されている場面によって二つに大別されよう。一つは遺品の大半を占めるもので、寄進者が病からの癒しを祈って、あるいは癒された後の感謝をこめて祭壇(時にトラペザ)へ果物や菓子などの供物、もしくは供儀の動物を捧げにやってくる場面を表したタイプ。この場合、アスクレピオスはほとんど恒常的に自分の家族一たいていはヒュギエイアを伴い、祭壇を中にして寄進者と向かい合う形に、時に坐像で、時に立った姿で現れる。寄進者は一人の場合もあれば(先の「テレマコス記念碑」石板IA面はこの例に該当)、妻を伴っている場合も、また一族郎党を引き連れて登場していることもある。第二のタイプは、第一の祭儀的行為を含んだ浮彫ほど数は多くはないが、神が病人に実際に治療を施している場面を表したものである。第一のタイプは概して上記のような構図をとって定型のようなものができあがっているのに対し、第二のタイプは病気の種類がさまざまだからか、定型といえるほどのものはなく、それだけに独特の表現が見られる。以下ではごく限られた数の例を通してだが、当時の新しい治癒神のイメージと寄進者によって代表される癒しを願う民衆の姿を見ていく。

アテネのアスクレピエイオンから出土し前5世紀末に年代づけられるアテネ考古学博物館1338番の浮彫(図9)では³³、アスクレピオスは向かって左を向いて玉座に坐し、玉座の下にはとぐろを巻いた蛇が見られる。その前にある祭壇の傍にヒュギエイアが立ち、右手を差し出して寄進者に祝福を与えている。寄進者は二人よりずっと小さ

く表され、右手を挙げて典型的な崇敬の身振りをとっている。アテネ考古学博物館 1330 番の浮彫 (図 1 0) ³⁴ も、やはりアテネのアスクレピエイオンから出土し、年代は前 3 5 0 年頃とされる。画面左隅にアスクレピオスは方向と足台に足を載せているのが異なるだけで前作とほとんど変わらない姿で現れ、反対側からは寄進者が供儀の動物として豚を奴隷の少年に運ばせて来ている。中央には祭壇はないが、ヒュギエイアが左手を腰に当て右手を奉納石板にもたせかけながら足を組んだポーズで正面を向いて立っている。奴隷の少年は豚を追い立てるのに専念して神の存在に気付いていないように見えるのに対し、寄進者は直立して前方の神を凝視しているように見える。ヒュギエイアのリラックスしたようなポーズが目立っているが、これには大彫刻が何かの手本があったらしく、同じポーズは他の作例にも少なからず見出される。たとえばアテネ考古学博物館 1333 番の浮彫 (図 1 1) では ³⁵、ヒュギエイアは葉のない樹木の幹に左手をもたせかけて同じようなポーズをとり、アスクレピオスもここでは頭部、上半身の多くが欠けた状態だが、1330 番と同じく足台に足を載せて玉座に坐している。但しこの石板は横長の形になり、右半分の空間は寄進者とその一族郎党で占められている。奴隷の少年は羊を祭壇に運び、続く前列の二人は寄進者すなわち家長とその妻であろうか、右手を上げて崇敬の身振りをとって近づいている。彼らの娘と思しき少女、もっと幼い息子、子供たちの家庭教師もしくは親族の一人と思しき男性人物も登場し、しんがりの侍女は布で覆った大きな供物籠を頭に載せて運んでいる。

アテネから出土し、前 5 世紀末に年代づけられる現在イギリス所在の浮彫 (図 1 2) にはアスクレピオスとヒュギエイアが立った姿で表されている ³⁶。右端に欠損があるものの高い質を示す美しい浮彫で、アスクレピオスは坐像の場合と同じくヒマティオンを右肩をはだけてまとい、後の作例にしばしば見られる蛇の巻き付いた杖を持たず、左手はヒマティオンにくるんだまま胸に当てるとい興味深い仕種を示し、右手はおそらくフィアレを寄進者たちの方へ差し出している。背後のヒュギエイアはオイノコエないし薬瓶を右手にもち、頭から肩に掛かるヴェールを左手でそっと押さえている。両神とも寄進者夫婦とその小さな子供の方をじっと見つめ、寄進者としての家長は高く上げた右手に何か小さな丸い物体をつまむようにして掲げ、妻と子供は通例の崇敬の身振りをとっている。3 人は一様に彼らの前にそびえたつ神々をひたすら祈りを込めるかのように見上げている。両神は石板の上框に接するほど大きく、人間の方は両神の胸元にも及ばないほど小さい。ここには祭壇がないため神と人間のあいだの空間的隔たりは僅かなのだが、逆にそれによって両者の大きさの相違が際立ち、それだけひしひしと寄進者たちの必死の祈りが伝わってくる気がする。

アテネ考古学博物館 1426 番の浮彫 (図 13) は 1333 番の石板と同じく横長の石板だが、画面の大半を占めるのは今度はアスクレピオスの家族たちである ³⁷。エピダウロスのアスクレピエイオンから出土したものだが、アッティカの影響の下に作られた様式を示し、前 4 世紀後半に年代づけられる。ここでは、祭壇は右端近くにずらされ、その傍らに小さく表され通例の崇敬の身振りをとる寄進者の夫婦に対してアスクレピオスは視線を向けずにほとんど正面向きで立っている。その後ろに犬を連れた二人の息子マカオンとボダレイリオス。左端近くの 3 人の女性たちのうち坐っているのがアスクレピオスの妻のエピオネと推測され、残りの二人はその娘たち (イアソとパナケイアか)。ヒュギエイアは本来独立した神格だったが、アスクレピオス信仰が導入されてから娘として組み込まれたらしく、他のアスクレピオスの 3 人トリオの娘たちイアソ、パナケイア、アケソーアスクレピオス信仰の進展過程でエピオネとともに新たに考案された、いずれも「治療」を意味するギリシア語に由来する名前をもつ娘たち—とは別格の扱いを受けることが多い ³⁸。従って、ここに見られるほとんど双子のように表された娘たちの一人をヒュ

ギエイアと考えるよりもトリオのうちの二人と考える方がふさわしいように思える³⁹。二人のうち右の娘は兔を左手に持ち、左の娘は背後から母の肩へ手を置いている。息子の一人も犬の鼻先に手をやりながら彼女たちの方へ向き、そこには和やかな家族の団欒といった雰囲気が醸し出されている。他方、もう一人の息子と父はその団欒には背を向け、かといって寄進者の方へ積極的に関わっているというわけでもない。つまり、ここに現れている神々の寄進者たちへの関心は薄く、神々は彼ら独自の世界に浸っているように見える。意味深長にも、こうした表現法は他の神々への奉納浮彫にも見られ、ハウスマンはこの表現法をキリスト教美術のいわゆる「聖会話」図像に例えている⁴⁰。しかし、アスクレピオスが大勢の家族と一緒に現れるとき必ずしも常に「聖会話」の表現法をとるわけではむろんない。アテネ考古学博物館 1402 番のように⁴¹、寄進者もまた大勢の家族を引き連れて現れるのを、アスクレピオスとその大家族が迎えるかのように関心を注いでいる場面も少なくない。

では、アスクレピオスはどのように病人を治療してくれると当時の民衆はイメージしていたのだろうか？アリストファネスの喜劇『福の神』にはアスクレピエイオンのお籠もり堂に盲目の福の神を連れて行って一夜を明かした奴隷の召使いが、眠ったふりをしてアスクレピオスの治療の一部始終を目撃してそれを後で物語る有名な箇所がある⁴²。夜中に神がイアソ、パナケイアなどを伴って現れ、蛇を合図で呼び出すと、その蛇が福の神の目をなめて目が見えるようにしたというのである。このようにアスクレピオスの聖所にはお籠もり堂があつて、病人はそこで眠って夢のなかに神が現れ治療してくれるのを待つのだという。エピダウロスのアスクレピエイオンからは神によって癒された男女の名や、各人の病んだ病気とその癒され方を記した石碑がいくつも発見されている。たとえば、ある石碑には、足の指に広がる悪性潰瘍に悩む男の受けた治療が次のように記されていたという。男が眠りに襲われると、一匹の蛇が聖域の一番奥の部屋から出てきて、舌で彼の足の指を治し、そのあとまた元へ戻っていった。男が目を覚まして元気になったとき、自分は幻を見た、ある姿の美しい若者に膏薬を指に塗ってもらった夢を見た、と⁴³。

第二のタイプの奉納浮彫には、こうした夢のなかでの幻視というべき情景、この神が実際に治療している興味深い場面が表されている⁴⁴。ピレウスのアスクレピエイオンから出土し、現在ピレウス美術館にある前400年頃の奉納浮彫(図14)⁴⁵では、ヒュギエイアを背後に従えたアスクレピオスが立ったまま中央のベッドに横たわった女性の頭に手を置いて今まさに治療中であり、左端には小さく表された病人の家族が4人(うち一人は幼い子供)、いずれも右手を挙げてその光景を凝然と眺めている。家族は眠っている病人の夢のなかに登場しているのだろうか？つまりこの場面全体が夢の中の幻視なのか、それとも彼らは病人が夢を見ながら神によって治療されている奇跡の場面を幻視として見ているのだろうか？横たわった女性の頭上に斜めに大きく広がる無の空間が寂寞とした異次元の気を秘めているように見える不思議な、心惹かれる場面である。この種の第二のタイプは作例が少ない上に、保存の良い遺品が希なので、最後に、アスクレピオスの表現ではないが、前作とはまた趣の異なる興味津々の治療場面を表した奉納浮彫を挙げる。テーバイ攻めの将軍の一人アンフィアラオスがオロポスで予言と癒しの英雄神として崇拜を受け聖域をもっていたとは冒頭で述べたことだが、この奉納浮彫(図15)はそのオロポスの聖域で発見されたもので、現在アテネ考古学博物館に収蔵され、前4世紀前半に年代づけられている(3369番)⁴⁶。石板の下の縁取り部分に銘文があり、アルキノスなる人物がアンフィアラオスに捧げた奉納板だということが知られる。前景では足を組んでリラックスして立つアンフィアラオスとその前に立つアルキノスその人と思しき青年の右肩を治療している(筐のようなものを使って軟膏でも塗っているのだろうか)。背景ではこの青年がベッドに横たわって

眠っており、蛇が彼の右肩をなめて治療している。ベッドの背後にはまさにこの奉納浮彫と同じ形の奉納板がそびえている。右端には第3の場面として、今や治癒されたアルキノスが右手を上げ、感謝を捧げている⁴⁷。ベッドの背後にそびえる奉納板はアルキノスが眠っている聖域を暗示すると同時に、この第3場面の彼が感謝の印として捧げた奉納物そのもの—現実のこの奉納浮彫—をも示していると思われる。「奉納浮彫のなかの奉納浮彫」、つまりは「イメージの中のイメージ」、《それを包み込む作品自身の何らかの反映であり、自身について言及し、自身への参照をうながすものである》⁴⁸。この種の「イメージの中のイメージ」の表現は先の図10、あるいはテレマコス記念碑の石板IのB面右側(図7)など、他の遺品にも時折現れるが、これほどユニークな使い方をされている例はないように思う。ここに登場するアンフィアラオスはこれまで見てきたアスクレピオスの姿とほとんど変わるところがなく、蛇の治療といい、確実にアスクレピオス画像からの影響もしくは借用にちがいない。また、この浮彫の枠は神殿形をなしており、その屋根の部分に魔除けの眼が表されているのは、病を祓うためのものとしてふさわしいとはいえ、他の奉納浮彫にはほとんど例をみない。しかしこの作品において何よりも注目に値するのは、同じ人物が3度同じ画面に登場するといういわゆる異時同図法の画面構成である。古代ローマ美術や後世のキリスト教美術にはおなじみながら、この時期のギリシア美術にはまことに珍しい。

おわりに

寄進者の登場する後期ゴシック及びルネサンスの祭壇画にも一脈通じる、神と人という位格の異なる存在の共在が表されたクラシック後期の大理石奉納浮彫の不思議な世界。なかでも、これらのアスクレピオスへの奉納浮彫は飾り気のない敬虔さと家族的な親しみやすさによって独特の魅力を湛えている。治癒神が直接病人に手を当てたり、大勢の家族を引き連れて信者の前に現れたりするというのは、大いなるオリュンポスの神々の表現はいうまでもなく、他のもっと下位の神々の表現にも見られない打ち解けた雰囲気を醸し出し、これまでになく人間に近い神のイメージを与える。それゆえに奉納者も自分の家族を引き連れて神の御前に詣でることができるのだ—寄進者が一族郎党を引き連れて登場している奉納浮彫を見ているとそんな風に思えてくる。また、現実に見ている行為をあからさまに扱った表現もこれまでになかったもので、上掲2点の夢の表現を見ていると、後世のキリスト教美術の夢の表現—たとえば、フラ・アンジェリコ描く助祭ユスティニアヌスの夢の場面⁴⁹—が自ずと思ひ浮かんできて、両者の比較へ誘われる。こうした夢の表現であれ、祭儀的行為を含んだ表現であれ、これらの浮彫に展開する空間は何とも非現実的で、説明しがたいものである。死すべき人間の前に神が顕現する場面、いやそれよりも寄進者が見ている神の幻視の場面というべきか—ここでもまたルネサンスやバロックのキリスト教絵画の幻視の表現との比較へ誘われていく。

しかし、ギリシア美術は神人同形論(アントロポモルフィズム)を特徴とするとはいえ、クラシック時代は神と人間の相違とは何かを考え、両者をいかにして描き分けるかを美術で探求した時代であった。これらの奉納浮彫に見られる解決法—神に比し寄進者を極端に小さく表すやり方—は一方で比例と均衡を探求し尊んだクラシック美術において一見安易で単純すぎるような、何かしら異質で、プリミティブな印象を与える。同時代の決議碑文浮彫や顕彰浮彫にもしばしば神と人間(被顕彰者など)と一緒に表され、奉納浮彫と同じようなやり方で表されているが、当時のやはり家族的雰囲気をもつ墓碑浮彫では、死者と生者という次元の異なる存在がともに表されている、その相違は奉獻浮彫のようなやり方で示されることはない。奉納浮彫に見られる一種プリミティブな表現法こそが私

的な民衆美術の特徴であり、公的美術と私的美術の分化がますます進展していく時代の徴候ととらえるべきものなのだろうか⁵⁰。いずれにせよ、《ポスト・パルテノン時代と後期クラシック時代の奉納浮彫は宗教組織における本質的变化を示しており、この変化は同時に聖域と社会の構造の変位をも反映している》⁵¹ことは確かなことのように思える。

付記 本稿は2007年3月26日に開催された地中海研究所シンポジウム「古代地中海世界における病・癒し・祈り」での発表原稿に加筆修正を行い、註を付したものである。古代ギリシア美術における「癒し」という新しいテーマと取り組む機会を与えてくださった本研究所所長小林雅夫教授に心からの謝意を表したい。

【図版】

【】内は図版出典

9番以下の奉納浮彫の年代は LIMC に従う。但し、14番のみ LIMC に掲載されていないので、Kerényi, C, *Asklepios – Archetypal Image of the Physician's Existence* (translated from the German by Ralph Manheim), New York, 1959, p.135 fig.18 のキャプションの年代に従う。



図1 アッティカ赤像式皿 メイディアスの画家 前415年頃

ルーベンカトリック大学美術館 【Burn, L., *The Meidias Painter*, Oxford, 1987, pl.46】

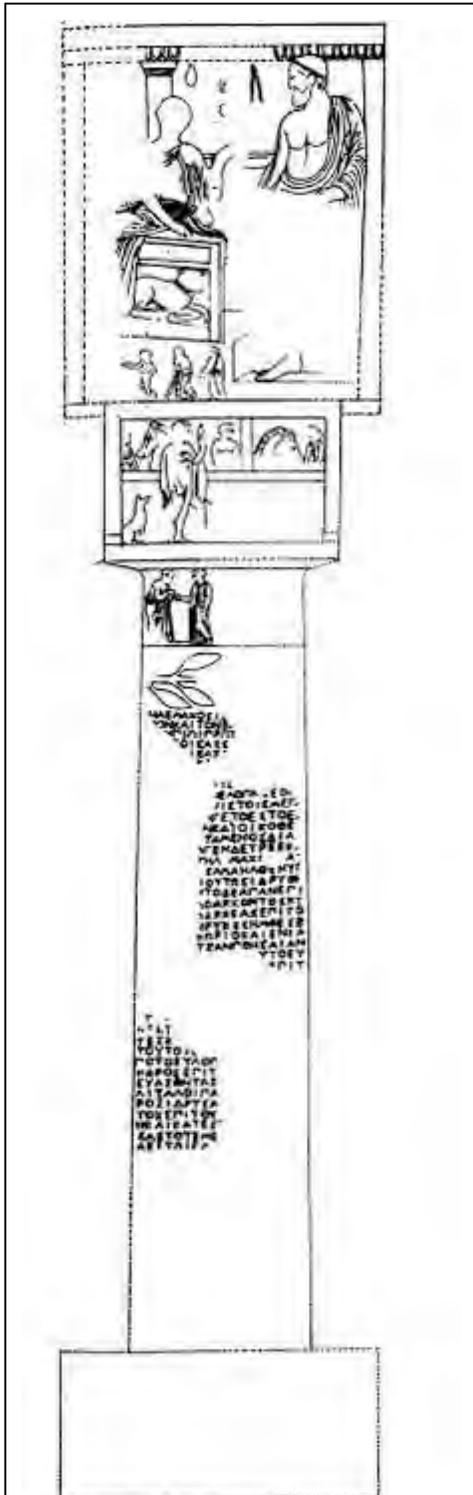


図2 ベスキによる「テレマコス記念碑」第一復元図
 (1967/68年)【Beschi1, p.411 fig. 22a】

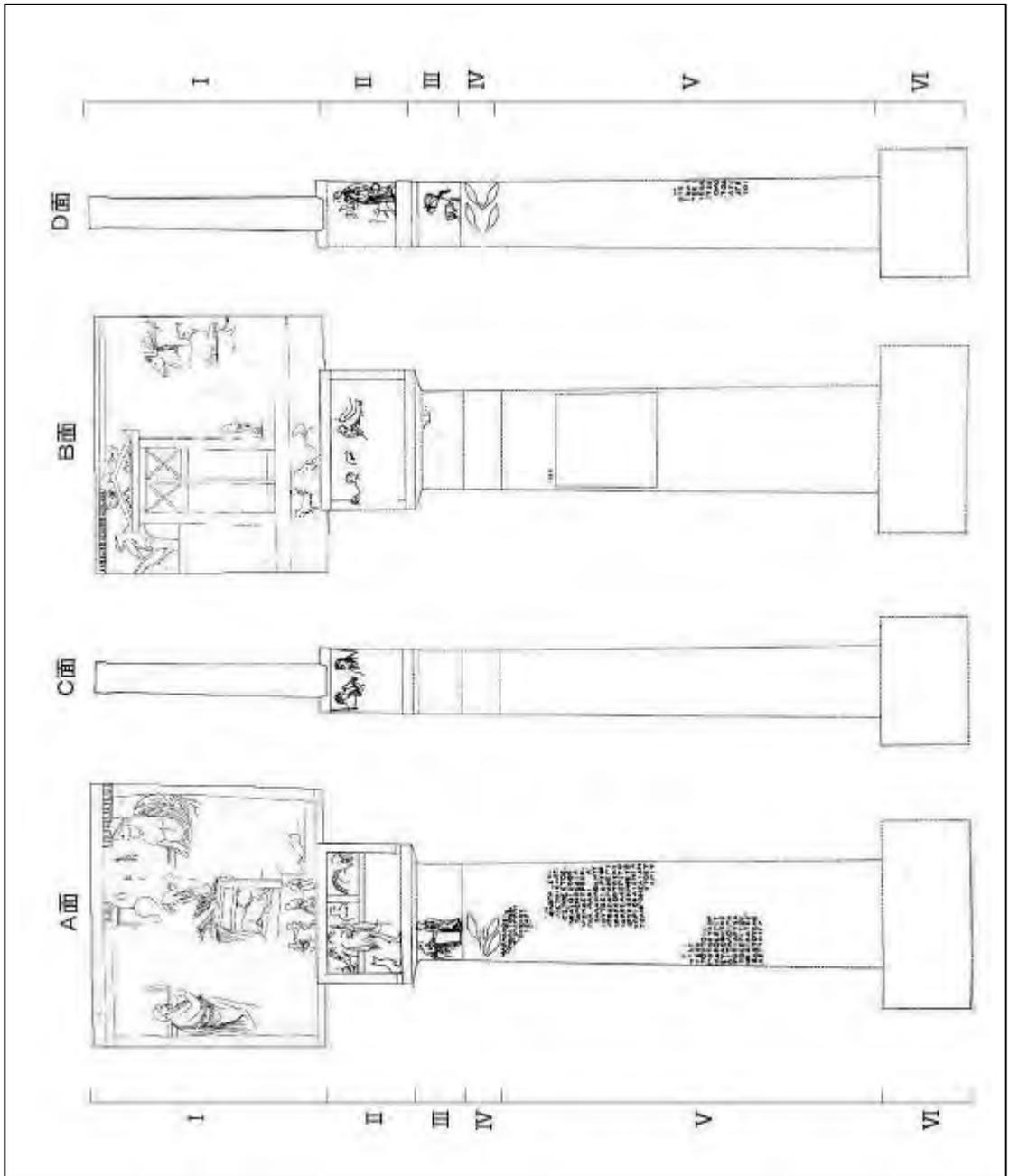


図3 ベスキによる「テレマコス記念碑」第二復元案（1983年）

【ベスキの案に基づき、Beschi1, p.411 fig.22a-d と Beschi2, p.41 fig.8, p.42 fig.9 を用いて筆者が図面に再構成を試みたもの。作図は東北芸術工科大学大学院生遠藤祐輔君による。】



図4 「テレマコス記念碑」石板IA面右部分断片 アスクレピオス(レプリカ)パドヴァ市立博物館
【Beschi2, p.37 fig. 4】



図5 「テレマコス記念碑」石板IA面中央部分断片 ヒュギエイア アテネ考古学博物館2477番及びロンドン、大英博物館1920,6-161【Beschi2, p.33 fig. 1】



図6 「テレマコス記念碑」石板IA面左部分断片 テレマコス(レプリカ)ヴェローナ、マッフェイアーノ博物館【Beschi2, p.39 fig. 6】



図7 「テレマコス記念碑」石板IB面右部分断片（レプリカ） ヴェローナ、マッフェイアーノ博物館
【Beschi2, p.39 fig. 7】



図8 「テレマコス記念碑」石板IB面左部分断片(レプリカ) パドヴァ市立博物館 【 Beschi2, p.38 fig. 5】



図9 奉納浮彫 前400年頃 ペンテリコン産大理石 アテネ、アスクレピエイオン出土 高さ50cm 幅66cm
アテネ考古学博物館1338番 【Kaltsas no. 268】



図10 奉納浮彫 前350年頃 ペンテリコン産大理石 アテネ、アスクレピエイオン出土 高さ63cm 幅61cm
アテネ考古学博物館1330番 【Hausmann1, taf.9】



図11 奉納浮彫 前350年より後 ペンテリコン産大理石 アテネ、アスクレピエイオン出土
高さ53cm 幅65cm アテネ考古学博物館1333番 【Hausmann1, taf.6】



図1 2 奉納浮彫 前415年頃 アテネ出土 Brocklesby Park(Lincolnshire), 10 【Hausmann1, taf.13】



図13 奉納浮彫 前4世紀 ペンテリコン産大理石 エピダウロス、アスクレピエイオン出土
高さ 38,5cm 幅 58,5cm アテネ考古学博物館 1426 番 【Hausmann1, taf.10】



図14 奉納浮彫 前400年頃 ピレウス、アスクレピエイオン出土 ピレウス博物館405番
【Hausmann1, taf.1】

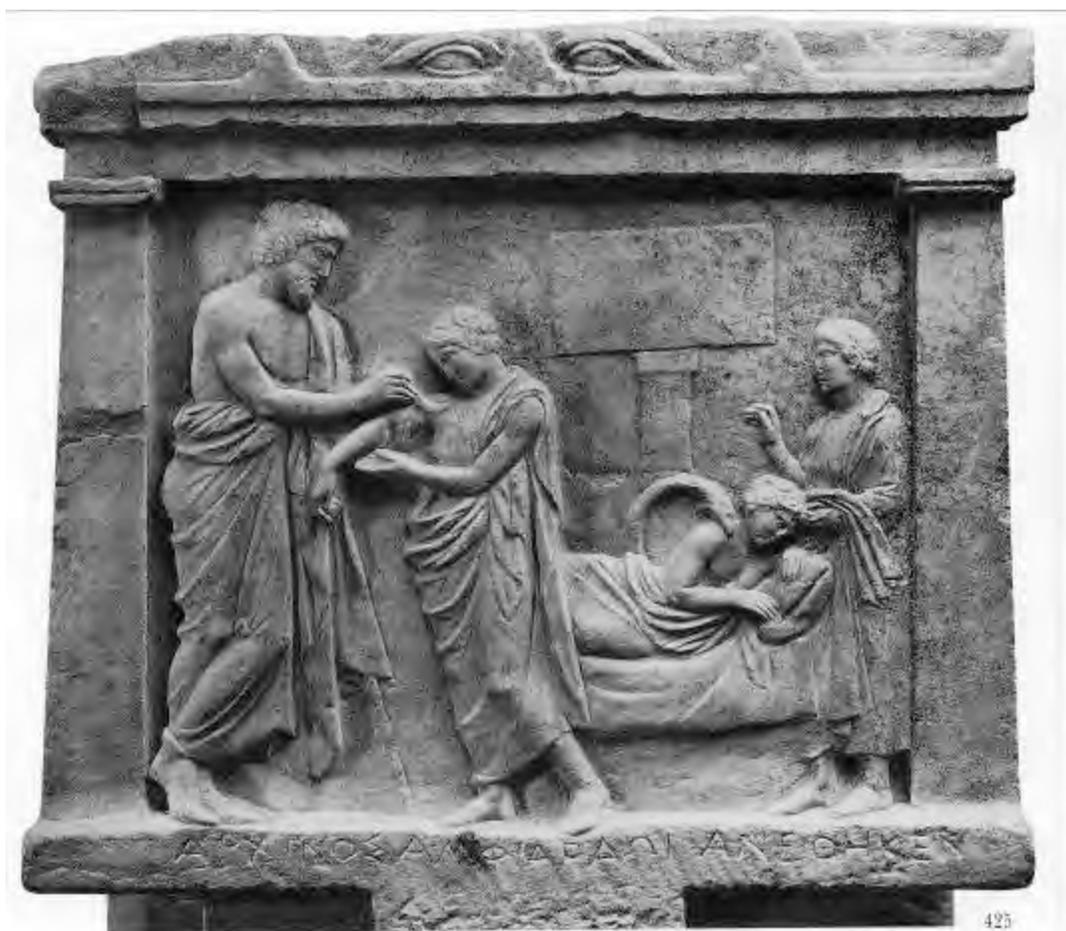


図15 奉納浮彫 前4世紀前半 ペンテリコン産大理石 オロボス、アンフィアレイオン出土
高さ49cm 幅54cm アテネ考古学博物館3369番 【kaltsas no.425】

文献略語

LIMC= Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Zürich/München I-VIII, 1981-1999

Hausmann1=Hausmann, U., Kunst und Heilium- Untersuchungen zu den griechischen Asklepiosreliefs, Potsdam, 1948

Hausmann2=idem., Griechische Weihreliefs, Berlin, 1960

Garland =Garland, R., Introducing New Gods, London, 1992, pp.116-135

Beschi1=Beschi, L., Il Monumento di Telemachos, fondatore dell'Asklepieion ateniese, in *Anuario della Scuola archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente* N.S.29/30, 1967/68, pp.381-436

Beschi2=idem., Il rilievo di Telemachos ricopletato, in *Archaiologika analekta ex Athenon*, Athens, 1982(1983), pp. 31-43

Smith=Smith, A.C., Political Personifications in Classical Athenian Art (diss., UMI), 1997, pp.319-320

Kaltsas =Kaltsas, N., Sculpture in the National Archaeological Museum , Athens, Los Angels, 2002

篠塚=篠塚千恵子「クラシック期アテナイ美術における「地方・都市の擬人像」の形成」(『西洋古典学研究』LII, 岩波書店、2004) pp.60-62

- 1 アスクレピオス祭儀のアテネ勧請に関しては、斎藤貴弘「紀元前五世紀後半のアテナイにおける宗教と民衆—アスクレピオス祭儀の導入を中心に」（『史学雑誌』第106編第12号、史学会発行、1998年）pp.35-59を参照。本稿の冒頭の一節は同論文p.35を要約。
- 2 Garland, p.116
- 3 アンフィアラオスについてはLIMC, I, pp.691-693 (Krauskopf, I.) オロポスにおける信仰についてはとくにP.693 この聖域についてはパウサニアス『ギリシア案内記』第1巻第3章4節(馬場恵二訳岩波文庫上巻pp.158-162及び巻末の註釈); Travlos, J., *Bildlexicon zur Topographie des antiken Attika*, Tübingen, 1988, pp. 301-318 (Oropos-Amphiareion)を参照。
- 4 ギリシアの大理石奉納浮彫全般については Hausmann²; Neumann, G., *Problem des griechischen Weihreliefs*, Tübingen, 1979 を、アスクレピオスへの大理石奉納浮彫については Hausmann¹ を参照。
- 5 LIMC, II, pp.863-865 (Holzmann, B.) 及び Kerényi, C, *Asklepios – Archetypal Image of the Physician's Existence* (translated from the German by Ralph Manheim), New York, 1959 (カール・ケレーニイ著岡田素之訳『医神アスクレピオス—生と死をめぐる神話の旅』白水社(1997)も、とくに第2章と第4章を参照。
- 6 オヴィディウス『変身物語』第2巻542行以下、598行以下、626行以下。因みに、第15巻628行以下にはローマへのアスクレピオス祭儀勧請の出来事が歌われている。
- 7 LIMC, II のアスクレピオス図像カタログ pp.867-890 には本文で挙げる陶器画以外には不確実な例が数点、確実な例としてローマ時代の貨幣が1点挙げられているに過ぎない。
- 8 この作品についてはすでに別の場所で言及した—篠塚 pp.60-62. LIMC, II, p.868, no.1; Cramers, D. mit einem Beitrag von Erika Simon, *Ein neues Werk des Meidias-Malers*, in *Archäologischer Anzeiger*, 1978, pp.67-83; Schefold, K., *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München, 1981, pp.57-58; Burn, L., *The Meidias Painter*, Oxford, 1987, p.71; Smith, pp.319-320
- 9 この陶器の最初の発表者 Cramers は出土地について言及していないが、Burn は「おそらくアテネから出土」、Smith は「おそらくアテネのアゴラから出土と言われている」と記載(前註に挙げた文献を参照)。
- 10 註8に挙げた Cramers の論文 pp.70-71 の E. Simon の解釈。
- 11 註8に挙げた Smith, p.320
- 12 擬人像がニュンフェの形姿をとることについては Smith, pp.37-62 及び篠塚 pp.61-62、また、アテネのアスクレピエイオンについては Travlos, J., *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, London, 1971, pp.127-137 (Asklepieion) 及びパウサニアス『ギリシア案内記』第1巻第21章(4)(馬場恵二訳岩波文庫上巻 p.98 及び巻末の註釈) を参照。
- 13 白地レキュトスの例としてはアテネ考古学博物館 12771 番 (Timokrates Painter)、墓碑浮彫ではケラメイコス美術館の「アムファレテの墓碑」など。前4世紀の例としては前370年代にアテネのアゴラに設置された名高いケフィソドトスの彫刻「幼児の福の神(プルートス)を抱く平和(エイレネ)」。この群像の原作は失われ、現在はミュンヘン古代彫刻館の作例などローマコピーで知られるのみ。
- 14 篠塚。文献については同拙稿を参照。
- 15 Walter, O., *Ein neugewonnenes Athener Doppelrelief*, in *Jahreshefte des Österreichischen archäologischen*

Instituts in Wien, [25-26]1930, pp. 75-104

16 **Beschi1** ベスキは「テレマコス記念碑」に属していたと考えられる現存する碑文断片と浮彫断片を整理して、次のように2系列に分けた。①本来のモニュメントに属する浮彫断片としてアテネ考古学博物館2477番、ロンドンの大英博物館1920.6-161番(旧エルギン蒐集)、アテネ考古学博物館倉庫にある断片、アテネ考古学博物館2491番。碑文断片としてIGII/III2 4961, 4960a, 4960b
②同時代もしくは少し後に作られたレプリカに属する浮彫断片としてパドヴァ市立美術館の断片、アテネ考古学博物館2490番。碑文断片としてIGII/III2 4960c なお、**Beschi2** p.32 も参照。

17 **Beschi2** ベスキが付け加えた新たな浮彫断片はヴェローナの Museo Maffeiano に所蔵されている両面浮彫断片。これについては同論文 pp.37, figg.6, 7 を参照。この断片を加えることによって石板Iの幅は約70cmとなる (**Beschi2** p.40)。なお、ベスキは **Beschi1** p.411 fig.22a-d でこの記念碑のA面からD面までの4面全体の復元図を示したが、**Beschi2** では新たな浮彫断片を加えての全体復元図は作成していない。筆者は **Beschi1**, p.411 fig.22a-d と **Beschi2**, p.41 fig.8, p.42 fig.9 を合成して4面(A,B,C,D各面)の全体復元図を試み、東北芸術工科大学大学院生遠藤祐輔君にコンピュータによる作図をお願いした。図3がその作図である。この場を借りて彼に御礼を申し上げる。

18 ベスキによって再構成されたテレマコス記念碑の寸法は **Beschi1** p.410 の註2に記載されている。それによると、石板Iの高さ61.8cm、幅は前註のごとく70cmになり、下部の厚さ9cm、上部の厚さ8.9cm。支柱の部分の石板IIの高さ25.5cm、幅37.3cm、その下のIIIの部分の高さ12.5cm、幅25.7cm。碑文部分も含めて現存する部分の高さ1.8m、台座も含めて復元したときの全体の高さ2.35m(台座の高さ約23cm)。

19 註1に挙げた論文。なお、ベスキも碑文について **Beschi1** pp.412-416 で新解釈を加えている。

20 本文「すなわち…」からは註1に挙げた論文 pp.35-36 の斎藤氏の試訳の要約。

21 **Garland**: 註1に挙げた斎藤氏の論文、とくに pp.49-50

22 石板IのA面: **Beschi1** pp.398-400 figg.1, 3; **Beschi2** fig.6 なお、図では見えにくいですが、ベスキはヒュギエイアの背後の円柱の左側の壁に聖なる蛇の螺旋の痕跡が認められると述べている。なお、ベスキが新たに付け加えた断片に表された寄進者テレマコスは頭部、身振り、両足のスタンスなどアテネ考古学博物館443番 (**Kaltsas**, no.443) の縦長の奉納浮彫中のサンダルに表された寄進者像にうり二つといえるほど酷似している。

23 **Beschi2** pp. 40-43 fig.7

24 **Beschi1** pp.386-397 figg. 2, 4

25 石板IIのA面: **Beschi1** pp.416-418 figg.6, 9

26 この特殊なジャンルについては **Hausmann1**, pp.111-124; **Thonges-Stringaris**, Rh., *Das griechische Totenmahl*, in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, LXXX, 1965, pp.1-99 を参照。

27 石板IIのB面: **Beschi1** pp.422-428 figg. 8, 11

28 アスクレピオス祭儀の導入とソフォクレスの関係については **Beschi1** pp.422-428。その他に **Garland**, p.125 及び註1に挙げた斎藤氏の論文36頁以下を参照。

29 C面(アテネ考古学博物館2490番): **Beschi1** p.419 と fig.7 D面(アテネ考古学博物館2491番): **Beschi1** p.418 と fig.10 これらの面に表されている神々とアスクレピオスとの関連性については pp.419-422。

- 30 小浮彫 (III) A 面 : Besch1 p,418 D 面 : Besch1 p,419 と fig.10
- 31 小浮彫の B 面に関しては Besch1 p,427 及び p.427 nota3。C 面にもディオスクーロイの一人が表されていたという推測については Besch1 p,419
- 32 Hausmann1 の巻末にアスクレピオスへの奉納浮彫の遺品およそ 200 点 (アスクレピオスの他にアンフィアラオスなど治癒に関係する神々への奉納浮彫も若干ながら含まれている) をカタログにまとめ、主として「治療表現をもつ浮彫」、「祭儀的表現をもつ浮彫」、「寄進者の登場しない治癒神たちのみを表した浮彫」というように 3 種に大別している。コリントスやコス島から出土することが多いテラコッタや石、金属などで手や足など治癒した身体の部分を象った奉納品 (Hausmann1, anm.146 を参照) は Hausmann1 には含まれていない。LIMC, II のアスクレピオスの項目に挙げられている前 5 世紀末から前 4 世紀末までの奉納浮彫の遺品は筆者の概算では 83 点。これらの浮彫はアテネのアスクレピエイオンから、次いでエピダウロスの聖域から出土したものが多く、他の地域からの浮彫は少ない。エピダウロス出土の浮彫はアッティカからの影響が明らかであり、アスクレピオスに大理石浮彫を奉納する習慣はアッティカ特有の習慣といえるだろう。
- 33 Hausmann1 no.127 ; LIMC, II no.86 ; Kaltsas, no.268
- 34 Hausmann1 no.144 ; LIMC, II no.63 ; Kaltsas, no.466
- 35 Hausmann1 no.142 ; LIMC, II no.66 ; Kaltsas, no.475
- 36 1785 年にアテネで発見。所蔵先は Brocklesby Park 。 Hausmann1 no.3 ; LIMC, II no.102
- 37 Hausmann1 no.85 ; LIMC, II no.204 ; Kaltsas, no.478
- 38 ヒュギエイアについては Hausmann1, pp.28-32 ; LIMC, V, pp.554-555 ; Shapiro, H. A., Personifications in Greek Art, pp.125-131 エピオネについては LIMC, III, pp.807-809
- 39 ハウスマンもそのように解釈している。 Hausmann1, p.79
- 40 奉納浮彫の「聖会話」図像については Hausmann2, p.37 ; pp.63-65
- 41 Hausmann1 no.7 ; LIMC, II no.248 ; Kaltsas, no.428
- 42 650-740 行
- 43 註 5 に挙げたカール・ケレーニイの翻訳書 54-55 頁。なお、お籠もり堂での「奇跡の治療」については同書第 2 章に詳しい。
- 44 Hausmann1 anm.160 にこのタイプの奉納浮彫の遺品が 16 点リストアップされている。
- 45 ピレウス博物館 405 ; Hausmann1 no.1 Abb.1
- 46 Hausmann1 no.31 ; LIMCI アンフィアラオスのカタログ no.63 ; Kaltsas, no.425
- 47 Kaltsas, no.425 は左端のアンフィアラオスをアスクレピオス、右端のアルキノスをアンフィアラオスとする奇妙な解釈をおこなっている。
- 48 『西洋美術研究』 no.3 2000 年三元社 p.4 (木俣元一氏の巻頭言)
- 49 サン・マルコ祭壇画のブレデッラ フィレンツェ、サン・マルコ美術館
- 50 奉納浮彫に見られる人物のスケールの相違に関する興味深い考察は Hausmann1, pp.67-69 を参照。
- 51 Neumann, G., Problem des griechischen Weihreliefs, Tübingen, 1979, p.4