

【論文】

ヴィア・ラティーナ・カタコンベ壁画の風景表現と
エジプトの要素

宮 坂 朋

はじめに

1. 古代地中海世界における風景表現の展開
2. ローマ・カタコンベ壁画における風景表現
3. ヴィア・ラティーナ・カタコンベ壁画における風景表現

おわりに

はじめに

古代地中海世界における風景表現は、エジプトの記憶と結びついている。3～4世紀に展開するカタコンベ壁画においても同様である。本論では、4世紀のローマの作である、ヴィア・ラティーナ・カタコンベ（ヴィア・ディーノ・コンパーニの私有地下墓）の壁画に現れた風景表現を取り上げ、エジプトとの関係について論じる。

1. 古代地中海世界における風景表現の展開

美術史では、通例風景画はルネサンス期に始まり、17世紀のオランダ絵画で開花することになっている¹。17世紀のバルディヌッチは「木々や川や橋や平地や田園や村にあるような類のものと一緒に、ひらけた田園を描いたもの」と風景画を定義するが、ビアンキ・バンディネリが考えるように、木々や建物とその付近の動物や人といった要素はもっと古い時代から描かれてきた²。新石器時代のチャタル・フユック³にはすでに近郊のハッサン山の噴火を記録したドキュメンタリー・タッチの風景画があり、また前18世紀の古バビロニアのマリ宮殿⁴にも生命の木、水、岩、動物などの表現が見受けられる。しかし、「開けた」風景や、より充実した風景的な要素が描かれるのはエジプトであり、ナイル川に関する風景はその中心的主題として先王朝期から開始し、また古代末期に至るまで周辺地域に影響を与えた。

第18王朝の墓室彩色浮彫で最盛期を迎えるナイル川風景画⁵は基本的には左右対称構図に配置された大きなスケールの故人（男性）が狩猟（カバ狩りや鳥打ち）と釣りを楽しむもので、パピルスや

ロータスが生い茂り、水中には魚や水棲動物が、陸上や空中には鳥や獲物を狙う猫や猛獣などその他の動物が図鑑的な正確さでギッシリと埋め尽くすように描かれる。ナイル川の豊かさと生を賛美しつつ、風景は故人の支配者としての徳をたたえるための副次的な要素にとどまる。また弱肉強食の攻撃場面を加えて神的世界を表現する。

第18王朝のテーベ出土の「ネバムンの墓」(前1350年頃)の壁画断片(図1)において、船に乗って鳥打ちに興じる故人ネバムンが最も大きなスケールで描かれ、妻などはより小さく、重要性に応じたスケールで描かれる。画面下端(最前景)は水族館のような側面観のナイル川であり、ギッシリとひしめく魚たちもロータスのつぼみや花も側面観で描かれる。魚の向きもネバムンと同じ向かって左を向いている。別の破片から、本来は左側に魚を捕る場面が置かれて、左右対称の構図になっていたことが知られている。水の上は左側に岸に生えるパピルスが装飾文のように整然と並び、空中には様々な種類の鳥類と蝶がまるでジグソーパズルのようになるべく重ならないように空間を埋めている。鳥類は飛んでいるものも、卵のある巣の上に立っているものもあり、空間性は顧慮されていない。形態は輪郭線でくっきりと捉えられるが、輪郭線の太さは重要性に応じて変化が付けられている。また色彩は赤、茶色、黄色、緑、青などが使用されるが、上空の鳥に青が多いものの、必ずしも遠景に青を使用しようとはしていない。むしろ目立つ赤を散在させて多色に見える効果を狙っている。全体的に平面的で、開けた空間が表現されてはいない。モチーフの豊富さを空間の充填と色彩で表現している。

ナイル川風景画の影響は、まずミノア美術に現れる。テラ島アクロティリ遺跡西の館出土の壁画(図2)の蛇行する川は、ヤシの木、パピルス、グリフィン⁶、猫、水鳥、鹿とともに描かれて、ナイ



図1. 《ナイル川での鳥打ち》、ネバムンの墓



図2. 《ナイル川風景》、アクロティリ遺跡

ル川の特徴を示し、やはり、弱肉強食の場面を伴っている⁷。またクレタ島クノッソス宮殿玉座の間の1900年の発掘当初の写真⁸によると玉座の左右から実を付けたナツメヤシの木が斜めに突き出しており、玉座と左右のグリフィンの間を埋めている。クレタ島には自生しない実を付けたヤシの木は、エジプト性ととも、神的世界(あるいは神的世界と人間界の境界)を示す⁹。ヤシの木やスフィンクスに囲まれた玉座につく儀式を行うことにより、王権の神聖さを表現しようとしていると考えられる。このような風景に係るエジプト的要素は、地中海交易によってもたらされた。

ギリシア・アルカイック、クラシック期の風景表現は少なく、それはギリシア人が風景的要素を擬人像あるいは銘文により表記したことによる。アキレウスの画家によるミュンヘンのアッティカ白地レキュトスの《ヘリコン山のムーサイ》では、ムーサイの座る岩はあっさり引かれた2~3本の線のみで描かれ、小さく「ヘリコン」と説明書きが付けられる。わずかに首から下の量塊感とずらして置かれた足先によって空間が暗示されるのみである。足元の小鳥も簡単な線描にとどめられる。

一方、同時期のイタリア半島では、風景表現が発展した。エトルリアの地下墓壁画は、全体として死者の住居の形を成しながら、壁画主要部には戸外の風景が展開している。特にタルクィニアの「狩りと漁りの墓」の壁画上部(前510年頃)では、第1室にロータスやパピルスの繁茂する中を帰還する狩人の姿が描かれる。そして第2室(図3)には部屋の壁面の主要部最前景全体に海景が広がり、そこで釣りと狩りに興じる男性たちが描かれる。水中の魚は水上にも跳ね上がり、また空中には3色の鳥が様々な姿勢で飛んで、楽しく豊かな自然が存分に表現されている。左壁には、アクロティリの壁画を思い出させる多色の岩山をよじ登る男と飛び込む男が描かれる。最前景の水と水中に見える魚にエジプトのナイル川風景の名残が見られ、多色を画面全体に散らばらせる方法、平面性はエジプトと同様である。しかし、モチーフが充填されておらず、人物像も小さいため、白地の背景が広く広がって、パノラミックな効果を演出している点がイタリア的である。

パエストゥムの「飛び込む男の墓」(前480年頃)では、四隅にバルメットを置いた矩形の枠に広々とした空間が広がり、裸の男が簡単な飛び込み台から弓形に軽く盛り上がる水面に向かって威

勢いよく飛び込む姿が描かれる。ゆらゆらと動く細い木が二本、景觀に添えられる。

ヘレニズム期のヴェルギナの「いわゆるフィリポス2世の墓」のファサード・フリーズの《狩猟図》(前4世紀第4四半期)(図4)の狩猟図自体は東方の影響を感じさせるが、狩猟テーマはエジプトのナイル川風景画でも故人の男性的徳や支配者としての権力を称揚するものでもあった。多種の獲物を対象として、様々な武器や姿勢で連続的に繰り返られる狩猟のテーマ自体は直接的にはおそらくアレクサンダー石棺などのフリーズ状の浮彫をモデルとしている。状態が良くないものの、人物のスケールは小さく抑えられ、風景に重きが置かれる点が新しい。手前の人物や動物を斜めに置く短縮法、岩に半分隠された猛獣などのオーバーラッピング、背景の木などを灰色にぼかし、空



図3. 《鳥打ちと魚釣り》、タルクィニア



図4. 《狩猟図》、フィリポス2世の墓

を青く塗る空気遠近法を駆使して奥行きを出し、4本の木々（前景の左の黒い「聖樹」と画面中心の茶色の枯木、中景の株立ちの木、後景の枯木）と岩山（画面右端は前景、画面左端は中景、中央は遠景）と、奥行の伴った風景表現に初めて着手している画期的な作品となっている。

ヘレニズム期の風景画の代表作である、イタリア・プラエネステ（パレストリーナ）の《ナイル・モザイク》（図5）は、フレスコ画とモザイクの分野で幅広く取り上げられたいわゆる「ニロティカ（*nilotica*）」（ナイル川とその岸に住む人々・動植物などの視覚的表現）に属する。地図的な表現はアレクサンドリアからもたらされたものである¹⁰。ナイル川風景画の基本的な構成要素である、狩猟と漁労を山型の上下の二段構成に再編成し、動植物の溢れる豊かで平和な満水のナイル川の景観と、プラエネステの山頂から湧きだし、あふれ出る水をまつたフォルトゥーナ・プリミゲニア神殿を重ね合わせている。プラエネステの商人は、地中海交易で成功し、またフォルトゥーナ・プリミゲニア女神は、水（ナイル川）の神であるイシスや海の泡から生まれたウェヌスと容易に同一視され、地中海交易の守護神として広く参拝者を集め、またその籤（神託）により、ますます有名となっていった。

プラエネステの作品では、修復によりオリジナルをとどめていないものの、全体として満水のナイル川と再生を表現し、自然界（上段）と文明（下段）の調和と秩序ある平和で豊かな世界を賛美している。しかしそこには、戦艦や兵士といった戦いの要素も組み入れられて、狩猟主題とともに攻撃性や弱肉強食主題を加えることによる神聖性の表現も見られる。

描かれているモチーフは、実の付いたナツメヤシ、ロータス、パピルス、葡萄、針葉樹などの多種の植物、1段目のカバ狩りのカバ、ワニ、種々の水鳥などナイル川風景独特の動物、上段の象やキリン、ハイエナ、犀、人食い野牛、種々の猿など大量のいわゆるエチオピアの野生動物¹¹の集大成が描かれ、ヘレニズム的性格を示している。一方、下段には、ナイル川の水量をはかる井戸に似た形状のナイロ・メーター、多くの巡礼者を集めたフィラエ島のイシス神殿（独特のファサードの形状とワシの像により特定される）、手前のイシスの祭儀行列の通る建物や兵士のいる幕の掛けられた建築物など、多くの恐らく実在の建築物が表現されている。そのほかにも墓の囲いや、塔や家々（ブロックを使用したもの、質素な葦などで作ったもの等）が描かれる。また水上には先述のようにカバ狩りの手漕ぎ船、パピルス製一人乗り釣り船、帆船、軍艦など多様な船が描かれて、質素な労働から華やかな兵士や宗教的祭礼など人間の様々な生活や舟を利用した活動が披露される。

空間表現については、ヴェルギナのフィリポス2世の墓の《狩猟図》の画期的な奥行はない。全体的に、俯瞰的な視点で地図的な表現がされる。人物像やモチーフは小さく、ナイル満水時の洪水の中の浮島の様相を伝えるが、個々のモチーフがバラバラに表現されて奥行への配慮は少ない。

その中で1段目の前景のものは比較的大きくまた群衆など大きな塊で描かれており、建物や船などに短縮法も用いられる。2段目は人物や動物などが比較的小さなスケールでより散発的に置かれる。岩の陰に隠れる象がオーバーラッピングを利用しているのは珍しく、重なりはほとんどない。画面下部の色彩がやや濃く赤が比較的多く使用され、画面上部の色彩がやや白っぽい。色彩遠近法



図5. 《ナイル・モザイク》、プラエネステ

は徹底せず、画面全体に散らばる動物や岩などは茶色が多く使われている。岩の表現は多色でミノアの壁画を思い出させるが、色とりどりの宝石が嵌って豊かな大地を想起させる。また画面全体に広がる水面は平行線で表現されて、パノラミックな印象を与える。ハイライトや影、水面の反映などを描きこんでいる。空間の奥行よりひろがりに関心を示し、モチーフの豊富さと分かりやすさに重点が置かれている。

ナイル川風景画は、ローマによるエジプト征服により、住宅や浴場などの私的な領域で多く描かれるようになる。また、フェルスルスによくと、もっぱら人間抜きの動植物の現実的で詳細な描出(プラエネステを除く)から、ピグミーのいるステレオタイプ化された表象へと変化した¹²。

ローマ時代の壁画において、風景画のテーマはポンペイ第2様式から第4様式まで広く取り上げられている¹³。その中でもナイル川風景の要素を中心としたエジプト的なモチーフとアレクサンドリア的な風景画の様式の2点でエジプトは重要な意義を担う。

すでに彩色漆喰で建物の大理石積みによる外壁を再現するポンペイ第1様式(建築構造様式)においても、ペッラ(マケドニア)の《彩色漆喰の家》(前3世紀末)上部の開口部に塗られた水色によって、遠景の空という風景要素の表現が出現する。

ポンペイ第2様式では、モニュメンタルに再現された建築の枠組を基礎に奥に向かう空間がイリュージョニスティックに表現されるようになる。「秘儀荘」のクビクルム16（前60～50年頃）やいわゆる「ポッパエア荘」のオエクス（d）（前50～40年）では前景から後景にかけて描かれた建築は、色彩は、前景の赤、黄、茶色などの暖色系の鮮明な色調から青くかすむ色調へと変化し、大きさは次第に縮小し、前景に斜めに配置する短縮法、ハイライトと影付けによる明暗の表現により、奥へと向かう深い空間が表現される。

同時期のボスコレアーレの「プブリウス・ファンニウス・シュニストル荘」クビクルムM（前50～40年）もまた同様に人の全く登場しない風景画を示し、これは舞台背景画に触発されたと考えられる。寝台の置かれたアルコーヴ奥壁には窓を挟んで上にぶどう棚の建てられた神聖な泉の洞窟（ニუნファエウム）と黄色のモノクロームの風景画、静物画が描かれる。アルコーヴ左右壁には英雄をまつるトロス（円形神殿）、寝室左右壁には赤い装飾円柱で縦3分割された壁面にほぼ左右対称に風景表現が展開する。すなわち、中央には神像（一方は二重松明を持ったデメテル）と供物台のある神域、その左右に、高層に積み重なった建物の立ち並ぶ都市景観であり、豪華な装飾と明暗調で立体的に見える門扉、斜めに置かれたバルコニーや列柱、明暗調、色彩により、奥行が表現される。建築物にはプトレマイオス朝エジプトの影響が指摘されており¹⁴、また都市景観にはヤシの木の植え込みも描かれている。ヤシの木はイシスの祭司の持物だが、ギリシア語ではポイニクスと呼ばれ、ナイル川の増水による再生を表す象徴的なものとされる¹⁵。この寝室の利用者は、ニンフの神殿で眠りにつき、ディオニュソスのように、あるいはデメテルによって探し出されたペルセポネのように再生する。すなわちトロスにまつられる英雄のように人間として死んで、神として再生することが寿がれている。

このようなモニュメンタルな第2様式の建築再現を伴う奥行表現とならんで、モノクローム風景画が同時期に制作されている。「秘儀荘」アトリウムのナイル川風景やオプロンティスの「ポッパエア荘」（前50～40年）トリクリニウム14、先述のボスコレアーレの「ファンニウス・シュニストル荘」クビクルムMのアルコーヴの黄色パネル、「リウィアの家」右翼室（前30年直後）の黄色の風景画である。エジプト・モチーフを含む建物や人々植物などが散在的に簡単な筆致で描かれる。上下遠近法が採用され、奥行きは小さなスケールやより霞んだ空気描写により表現される。空間表現と比べ、非現実的な色彩の採用により、どこでもない理想郷の景色が表現される¹⁶。

ポンペイ第2様式の《オデュッセイア風景画》（図6）（オプス・レティクラトゥムの壁体から前50～前40年頃）では、神話主題も風景画の設定で描かれる。この作品は、ローマのエスキリーヌスの丘の邸宅から1848年に出土したもので、現在ヴァチカン美術館に8場面、ローマ国立考古学博物館マッシモ宮に破片が1片収蔵されている。高さ5.5mの壁上部に、赤い角柱の二重列柱廊の背後に見える景色のように描かれる。その中でホメロスの『オデュッセイア』第10-12巻の出来事が起きているかのように描かれている。小さく、また誤記のあるギリシア語キャプション付きであり、風景のフリーズはや高い視点から描かれているのに仕切りの角柱は下から見たように描かれ



図6. 《オデュッセイア風景画》、第1・2パネル

ていることなどから、先行作品のコピーであると考えられているが、裂け目や洞窟で穴の開いた切り立った崖の沿岸は南イタリアの景観であるとし、リングはオリジナルをイタリアで制作されたものと考えている¹⁷。原本についてはまだ検討が必要だが、この8枚のパネルは枠を超えて風景画として無理なく連続して見えるよう、工夫されており、風景が主体で神話が従属的になるよう人物像が小さく抑えられている。パノラミックな効果を備えた連続性、崖の傾斜や木の向きや人物の姿勢などによる視線の誘導だけでなく、各場面の主題を明確に指示する構図や明暗、色彩の使い方が優れている。

画面の奥行は前景に赤を中心とした暖色を使って主要なテーマを、ハイライトや影を使用して細かいタッチで描く。中景には青色を中心とした寒色系を使用し粗い線描で、後景には輪郭をぼやかした粗いタッチを使用することで、深い空間を表現している。また色彩遠近法、オーバーラッピングやスケールの縮小なども駆使する。第4パネルでは前景にそそり立ち海に突き出る裂け目のある岸壁の陰から船が半分だけ見え、唯一ライストリュエゴネス人の破壊を免れたオデュッセウスの船が出航していく様子がドラマティックに描かれている。さらに色調は内容を反映し、第1パネルの美しいライストリュエゴネス王の娘との邂逅は強い光をあてて明るくのどかに、続く第2パネルでは凶暴な巨人であるライストリュエゴネス人たちの襲撃や船団の破壊は暗い色調で表現している。

ポンペイ第2様式の終わりから第3様式にかけてクレオパトラのローマ訪問や前30年のエジプト併合と戦利品としての板絵の流入によるエジプト趣味が流行する。それと連動し、「ファルネジーナ荘」とボスコトレカーゼの「アグリッパ・ポストゥムス別荘」において、風景画は全盛期を迎える。「ファルネジーナ荘」廊下F（前20年頃）壁画は、非現実的な白地背景であり、奥行は曖昧である。ヘレニズム流のスケッチ的な素早く軽いタッチ（早描き）、光と影によりヴォリューム感

を出す。フリーズには家畜や羊飼、木々などで表現された田園的牧歌的な風景の中に神像やサクルム・ルスティクム（祠）、奉納品、参拝者などが配された、「牧歌的神域風景画」、海景画、静物画が交互に置かれる。「牧歌的神域風景画」は、プリニウス¹⁸によるとストゥディオスを創始者とするが、正しくは前4世紀のアレクサンドリアに存在したヘレニズム絵画を手本とする。

ボスコトレカーゼのアグリッパ・ポストゥムス別荘の赤いクビクルム（第16室）（前11年直後）の《牧歌的神域風景画》（図7）は、各壁面の主要部中央に縦長の大型タブローとして描かれる。背景は白地であり、全面赤無地の主要部と上部の中でタブロー部分が非常に際立つ。前景は、鑑賞者の視線と同じ高さで描かれ、一方中景はわずかに俯瞰的な視線が設定されていること、中景の色彩はやや淡いが、前景と同じ暖色が用いられていること、遠景は表現されないことから、やや平面的な印象を与える。樹木は独立しては描かれず、必ず神域の建物や祭壇、柵などに伴ったものとして描かれる。ここではエジプト（アレクサンドリア）の風景を夢のようなタッチで描きながら、理想郷を描き出していると言える。

この後、第3様式の後半になると、主要部のタブローは小さくなり、「ルクレティウス・フロントの家」タブリヌム（後40～50年）中間部（図8）の左右ピナケスのように《別荘風景画》が盛んに描かれるようになる。船を浮かべた海や左右対称に整えられた立派な庭園に面し、豪壮な（場合によっては二重の）列柱廊を前面に、その他の建物や木々を背後に連なる山々の斜面に配した、新しい贅沢の形としての別荘が主題となっている。地面は茶色と緑、空は青で迷いなく塗られ、明確に区別される。リングが述べるように、この別荘図は当時の別荘の現実像をある程度忠実に描いていると考えられる¹⁹。また第3様式ではエジプト併合によりもたらされたエジプト（風）モチーフで装飾性が高まるが、この時期画面下部に登場するプレデッラなどには、壺などを挟んで向かい合う鳥



図7. 《牧歌的神域風景画》

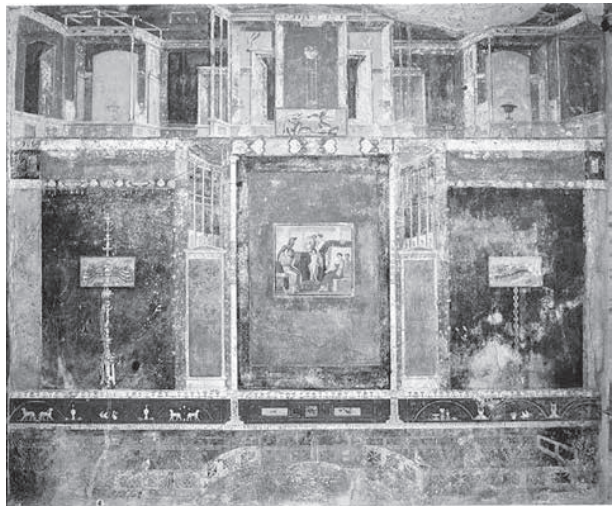


図8. 《別荘》と《庭園》、
ルクレティウス・フロントの家

獣などのモチーフなど装飾が豊富になり、また腰羽目に登場する《閉じた庭 (*hortus conclusus*)》は庭園図と並んで、柵で囲まれた整備された庭園を描き、エジプト的なあるいはオリエント的な庭園術の知的で秩序ある理想的な世界を表現していると言える。

ポンペイ第4様式では、第3様式前半の牧歌的神域風景画のリヴァイヴァルとして、いわゆる「古代印象主義」の風景画が描かれる。これは、使用人の領域や廊下など二次的な部屋用に好まれたものである。《風景画》(図9)黄金宮第85室(後64年以降)では、前景はひとまとまりの三角形構図を形成し、赤茶と水色で建物や人物像などのシルエットが大まかな筆使いで描かれ、白い細筆でハイライトが引かれる。中景は木々や建物のシルエットが灰青色で塗られ、ところどころ白いハイライトで列柱などが素早いタッチで描かれる。稜線は白っぽくかすみ、背後の空は、前景と同じ明るい水色となっている。少ない色数で奥行きと動きと爽やかな光の印象を作り出している。

この作品は、前景の建物は斜めに置かれて短縮法に従い、また前景のみ赤茶が使用され、中景から後景は青と白のみで空気遠近法に従う。重ね合わせも使用される。省力モードの職人技で、空間



図9. 《風景画》、黄金宮

性が様々な方法を駆使して一貫して追求されていると言える。

第4様式の作例は、「ルキウス・ケイウス・セクンドゥスの家」庭園右壁（ポンペイI, 6, 15）（後1世紀第3四半期）にもみられ、ここでは茶色のシルエットでピグミー、ヤシの木、スフィンクス像などのエジプト・モチーフが描き出されている。しかし、これらのモチーフは広いパネルに小さく、バラバラに置かれ、一つずつ影付けやハイライトが付されているものの、重なりがない。ナイルの満水時ならそれぞれのモチーフが浮島のように散在して見えても良いのかもしれないが、一貫した空間性の表現は目指されていない。

第4様式以降、2世紀にはモザイクやオプス・セクティレの隆盛の影響で壁画は衰退傾向にあるが、別荘を描いた風景画などは継続する。180年頃の作と同定される²⁰ローマのサン・セバスティアアーノ聖堂地下の別荘（ヴィッラ・グランデ）遺構の壁画《海浜別荘》は、実際は、塔から遠景に長く張り出す列柱廊、あちこちで釣り糸を垂れたり、散策する人々など岸辺と港、そして海の風景を描いている。ほぼ視線と同じ高さで描かれた前景には台座の上の大きな馬車像、馬に乗った人、海辺に立つ二人、人物像の載った円柱のある塔、塔の入り口の人、塔と左端の木に張った日除けの幕の下で寛ぐ人々などが赤茶、黄色など暖色系で描かれる。中景には塔から海につきだす列柱廊が短縮法的に斜め右に向かい、その左側には緑から黄色を帯びた葉をつける木々がややぼやかされたタッチで描かれ、右側には濃い青の海と船が幾隻か描かれる。列柱廊は画面の高さ三分二のところ、左に折れて奥に伸びる。ここからが遠景で、列柱廊は中景よりもやや淡い色彩で短く描かれる。その左右には同様にぼんやりしたタッチの水平の帯状の青色が塗られて水面を示していると考えられる。画面の上端には白く細い線で列柱廊が小さく描かれ、俯瞰的な視点から再び画面に平行な視点に戻っている。

空気遠近法、短縮法、上下遠近法、縮小などの手法を使いつつも、重ね合わせを避けて、モチーフを散在させ、古イタリアの伝統を基に2世紀の公共浮彫で編み出された鳥瞰図的描法を応用するなど読み取りやすい興行を描き出そうとしている。ビアンキ・バンディネリは、舗床モザイクの装飾的でわかりやすい様式はここから開始すると指摘している²¹が、実際は、第4様式のルキウス・ケイウス・セクンドゥスの家のナイル川風景画やそれと類似する作品ですでに認められていたのは先述の通りである。このように、第4様式以降、風景画においても重ね合わせを避け、読み取り易さが目指されていく。このような変化はおそらく、アレクサンドリアに絵画様式の影響を受けつつ発展を遂げた北アフリカの床モザイクの隆盛と関わるものである。

2. ローマ・カタコンベ壁画における風景表現

3世紀は、2世紀の末に起き始めた動きがさらにおし進められ、ヘレニスティックな様式が、平面的な様式に置き換わっていく。アルジェリアのシェルシェル（古代名カエサレア）の住宅の床モザイク《田園の労働》（210～220年頃）は、曲がりくねる果樹や労働者や家畜の姿勢でダイナミック

な動きを表現し、重なりや影づけで遠近感が描き出されるものの、背景は白地で、二次元的²²である。三次元空間を排し、平面に説話を展開させるのは、古代末期の共通言語となっていく。

ローマのアッピア街道沿いのサン・セバスティアノー聖堂地下の別荘（ヴィッラ・ピッコラ）遺構（3世紀前半）では、いわゆる「緑赤線条様式」が採用されている。これは、先述の第4様式の重要でない部屋の装飾を起源とし、2世紀により一般的になり、セヴェルス朝に単純な線条による画面の仕切りになる。単純な赤と緑の線の枠の中にスケッチ風カットや装飾モチーフが挿入されるというもので、黄色と紫は使用されなくなる。モチーフは重なりや背景描写などによる三次元性や空間性の顧慮なく、白地の画面に平面的に描かれる。ただし素早いタッチや多様な姿勢や視線の向き、形態により、動きの要素は消されていない。この3世紀の様式は、墓の発注者や被葬者の宗教を問わず、3～4世紀のカタコンベ壁画で採用された。

カタコンベ壁画における風景的要素はいくつかの例外を除き少ない。背景は白地のまま残されるため、奥行はほとんど全く表現されない。大地の線は通例茶色あるいは緑色の単純な線で描かれるが、人物像の落とす1本の線あるいはブーメラン型の影が引かれるのはまれである。しかし、シルエットで描かれた木々、切株、草、岩、奉納円柱、人物など（ドミティッラWP6-1、同WP7-3など）あるいは、水に浮かぶ2羽のアヒルと葦と岩、向かい合う鳥（アヒル、鳩、孔雀など）あるいは動物（羊や山羊など）は、明らかに牧歌的神域風景画やナイル風景画の伝統にしたがうもので、特に第3様式にプレデッラで登場し、豊かになって、その後壁画や床モザイクの様々な部分に採用されたものである。

カタコンベ壁画の図像は、ヨナをのぞき最小限の登場人物とアトリビュートにより、一場面のみで簡潔に構成されるもので、コンパクトな表現は簡潔に義人の救済を列挙した「臨終の祈り」に典拠するものと考えられて、「救済の範示」図像とされる。以下図像ごとの風景的要素の要約を行う。

《善き羊飼い》の左右に木が描かれる場合、背景として単色で淡く粗雑に描かれる。ドミティッラWP122-2の《羊飼いと群れ》のように背景に山脈の連なりが表現される場合もあるが、例外的である。《瓢箪の棚の下で憩うヨナ》の瓢箪の葉の生い茂る枝は詳細に描かれる場合もある。《ラザロの蘇生》の神殿型の墓は時代が進むほど建築細部が丁寧に描写される。この図像に限らず、4世紀の末には、市門型石棺の影響で、天国の表象のため、背景に建築物の連続が描かれる。《モーセによる清水の奇蹟》の岩山とそこから噴き出す清水の滝は、3世紀から念入りな立体感が表現されている場合がある（プリシッラWP13）。

例外的に3世紀初めの異教徒の地下墓である《アウレリウス家の墓所》²³では、他の3世紀のカタコンベ壁画と異なり、風景画の要素がふんだんに盛り込まれている。《山上の垂訓》と解釈されてきた《牧歌的風景の中の哲学者》のゴツゴツした岩肌とそのふもとの灌木の間の羊の群れ、《死者の死後世界への到着》で俯瞰的に表現された建物の密集した都市景観、《死者の審判》の行われる俯瞰的に描かれた《閉じた庭》である。《オデュッセイア》の場面は、上下2段に分けられ、上段にはラクダ、牛、ロバなど様々な種類の動物たちとその背景に建築物、下段には左に裸の3人の男性と中

中央や右寄りに織りかけの布のかかった機織り機と一人の女性がさらに右端に足を投げ出して座る男性と会話を交わす場面が描かれる。この場面はやはり、上段に魔女キルケーにより動物に変えられた人間たちと、下段右側にまず仲間たちを人間の姿に戻すようキルケーと会話するオデュッセウス、そしてその結果、豚から人間の姿に戻されたばかりの裸の3人の仲間たちが描かれていると考えられる。その後オデュッセウス達はキルケーの提案で死後の世界に行くことになるので、そのほかの場面(死者の死後世界への到着、審判、会食、牧歌的風景で表現された死後の知的な平和)は後続するものと考えられる。ここでの風景表現は、詳細に描かれた死後世界の都市の前景、やや曖昧に淡い茶色で描かれた中景、青くかすむ後景、といった空間性が表現されている部分と、俯瞰的な審判の行われる庭園図や上下2段のキルケー場面に説明的なローマ公共浮彫の影響も認められる。

ローマ・カタコンベ壁画の風景画的な要素は、公共のカタコンベでは、ほとんど見当たらず、モチーフに時折ナイル川風景画から採用された装飾モチーフの名残や慣習的に背景の木を緑の淡彩で描くこと、図像により建築や岩、木などのモチーフを丁寧に描いて強調するなど、断片的である。ナイルモチーフとともに奥深い空間の表現は非常に稀に知的な富裕層に発注された私有墓地に限られる。

3. ヴィア・ラティーナ・カタコンベ壁画における風景表現

通常の公共のカタコンベにおいて風景表現はまれだが、4世紀のヴィア・ラティーナ・カタコンベは、例外的に「救済の範示」図像を脱し、一場面の登場人物が多く、舞台背景も豊富に描かれる点で、すでに地上の聖堂装飾に近いと言える。そもそも壁画ですべての墓室が装飾される、私有の地下墓である。特異な図像も多く、図像解釈も難解である。豊富に見える風景表現はどのような原則に従っているのだろうか。

大地が茶あるいは緑で、あるいはその両方を使用して、線ではなく幅を持った筆使いで表現される点ですでに特異である。どの墓室においてもガタガタとした小刻みな線や突き出したり、うねる曲線などを駆使して、悪路や岩がちであったり、平坦であったり、草が生えていたり、多様な大地が表現されている。大地は多様に表現されるが、画面下部(前景)の人物にも、画面上部(後景)の人物にも同様に大地が描かれており、奥行に対する配慮はない。また、人物などには必ず短い直線やブーメラン型の影が付けられている。

岩が多く描かれ、登場人物は岩の上に立ったり、寝たり、座ったりしている場合もある。岩の描き方にはおそらく画家の個性の発露がある。《エリヤの昇天》(墓室B)において画面右で農民が座る岩は、輪郭線とハイライトで立体的に構成され、曲がったT字の割れ目が入っている。この割れ目は、5世紀の装飾写本《ヴェルギリウス・ヴァティカヌス》(fol. 53v)のアエネアスが訪れる死後世界で魂たちが水を飲むレーテの川のほとりにある大きな岩の描き方と似ている²⁴。梯子を上り下

りする天使を夢に見るヤコブの寄りかかる岩は二段に積みあがっており、アブラハムの元へ来る三人の天使の立つ岩は切株のような形であるが、毛皮をまとうアダムとエヴァの足元の岩や、前景のナイル川から幼子モーセを救い上げるファラオの娘の場面の岩は乱雑にひかれたりボンのようにくねる線に過ぎない。

色彩に関しては、前景が赤色、後景が青色といった色彩遠近法的決まりは守られていない。前景にあるものは濃く、後景はやや淡く描かれることもあるが、それは群衆表現の頭部と洞窟人物の背景として登場する樹木や建物である。墓室Cの紅海渡渉場面で無事渡り終えたイスラエルの民の大群衆が、後景において頭部のみがぼんやりしたタッチで描かれるのもその例と言える。墓室Cの表現は概ねヘレニスティックである。そのように考えると、墓室Cの紅海渡渉と対置する《ラザロの蘇生》と似た画面において、礎盤から離れて浮くフルーティングのある円柱と上部のぼやけた雲、神の顕現を表す「五色の雲」(実際は青灰色、黒、赤、茶色、白で描かれる)、巻物を受け取るシルエットのモーセは、遠景として、あるいは過去(セピア色の記憶)としてぼんやりと描かれている。しかし、墓室Oの同場面では後景の群衆も雲の柱もくっきりと描かれており、それほど徹底してはいない。

墓室Eの女神の洞窟、墓室Iのいわゆる《医学の授業》の水色のアーチ状に描かれた背景(おそらく洞窟)、ヨナの座る岩、墓室Nのアルケステイスが後にする冥界を表す洞窟と夫アドメトゥスの背景の建物などは皆灰色や青色、茶色など淡い色彩でぼんやりと描かれる。しかし、その背後は白地で残されるため、空間性は限定的である。遠景を表現するというより、登場人物のアトリビュートや物語の説明として描きこんでいるように思われる。

背景としてではなく、人物に付随するものとして木々が描かれるため、たとえば墓室Bの手前のヤコブの後ろにも、さらにその後景の《階段を上る天使》にもそれぞれ同じように木々が淡く緑色だけで描かれることになる(図10)。ファラオの娘の背後には赤、緑、黄色の三色の単純な線描で葦(パピルス?)が描かれている。

墓室Bのエジプトの都市の城壁(図11)は、手前が茶色、後方はグレーで塗られて退色を表す色彩遠近法となっているが、その都市に左から向ってくるヨセフの兄弟たちは同じような色彩で塗られている。墓室Cのヨブの背後に立つ妻は、ほぼ線描で淡く描かれ、また下半身がヨブと重なっている。手前のヨブは濃い茶色とハイライトや濃い影付けが見られ、またヨブの座る岩は3つの丸い石が横並びになったものでやはりハイライトと影付けで立体的に表現されている。光は左上から来ているように一貫して表現される。一方、同室の《アブラハムによるイサクの犠牲》では、画面下部に従者とロバ、上部(遠景)にアブラハムと縛られたイサク、祭壇、羊などが描かれるが、ほとんど重なりはなく、また遠景が薄くあるいは小さく表現されることはない。概ね向かって左にハイライト、右に影が付けられているが、羊の頭部とアブラハムの右手は全体に影になっている。また最も大きく、強い輪郭線でくっきりと、塗り重ねて描かれているのは後景のアブラハムである。

エジプトの都市や《エリヤの昇天》の羊は短縮法が使われて、極端に斜めに置かれている。一方ヨセフの兄弟たちは極力重ならないように配置され、また後ろの(上の方)に置かれた人物も縮小



図10. 《ヤコブの夢》、墓室B



図11. 《ヨセフの兄弟のエジプト到着》、墓室B

されていない。概ね重要性に応じたスケールが採用されていると言える。その点で空間表現に工夫が見られるとはいえ、ヘレニスティックな方法に通じているわけではなく、むしろ様々なモチーフを並列的に並べる床モザイクの配置方法と近い。墓室Bではヤシの木やナイル川、パピルスなどエジプトモチーフが多用され、様式は北アフリカのモザイクに従う。

おわりに

ヴィア・ラティーナ・カタコンベ壁画の風景表現の文法は、空間性を示そうとするものではない。その特徴は、むしろ、平面性と明確性、そして風景的モチーフの豊富さであると言える。多くの場合画面の端に建築物が描き込まれるが、これらは戦勝記念の公共浮彫や装飾写本、モザイク装飾にもみられるものである。動植物の種類は非常に豊富で、特に墓室Bの四隅の円柱の左右壁に合計8本のヤシの木が登場するが、これは当然ナイル川モチーフである。この墓室のエジプトへのヨセフの兄弟の食料調達の物語とエジプトでのモーセの幼児伝と関連するものである。またこの墓室ではナイル川が2度描かれるが、川に浮かぶモーセを救うファラオの娘のいる岸には葦が3色を用いて強調されて描かれ、エジプト到着の場面で、最前景に伝統に従って魚の充満するナイル川が画面の幅いっぱい描かれている。ここでももちろん空間性というより、モチーフを明確に提示することが重要であり、それはまさしくエジプト王朝期のナイル川風景を起源とするものだ。さらにアプシス・コンク（サンタクイリーノ聖堂、サンタ・マリア・マジョーレ聖堂、サンティ・コスマ・エ・ダミアノ聖堂²⁵）の「救済の構図」と同様の構図となっているのである。ナイル川で示されたエジプト風景が、4世紀のローマ人の理想的な死後世界を表わすのに最適なものと考えられた。

図版リスト

- 図1 《ナイル川での鳥打ち》(前1350年頃)、ネバムンの墓壁画断片、テーベ出土、大英博物館蔵 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA37977)
- 図2 《ナイル川風景》、壁画、西の館第5室東壁、アクロティリ遺跡、テラ島
- 図3 《鳥打ちと魚釣り》(前510年頃)、地下墓壁画、「狩りと漁りの墓」、モンテロッツィ墓地、タルカイニア (S. シュタイングレーバー『エトルリアの壁画』岩波書店、1985年、fig.41)
- 図4 《狩猟図》(前4世紀第4四半期)、壁画、「いわゆるフィリポス2世の墓」、ファサード・フリーズ、ヴェルギナ、マケドニア
- 図5 《ナイル・モザイク》(前2世紀末～前1世紀初め)、「神託の洞窟」床モザイク、プラエネステ (パレストリーナ)
- 図6 《オデュッセイア風景画》(オプス・レティクラトゥムの壁体から前50～前40年頃)、第2様式壁画、ヴィア・グラジオーザ出土、ヴァティカン美術館蔵
- 図7 《牧歌的神域風景画》(前11年直後)、第3様式赤いクビクルム(第16室)、アグリッパ・ポストゥムス別荘、ボスコトレカーゼ
- 図8 《別荘》(後40～50年)、第3様式タブリヌム壁面、ルクレティウス・フロントの家、ポンペイ
- 図9 《風景画》(後64年以降)、第4様式黄金宮第85室
- 図10 《梯子を上る天使の夢を見るヤコブ》、ヴィア・ラティーナ・カタコンベ墓室B
- 図11 《食料の調達のためエジプトへ上るヨセフの兄弟たちとナイル川》、ヴィア・ラティーナ・カタコンベ墓室B

¹ ケネス・クラーク(著); 佐々木英也(訳)『風景画論』岩崎美術社、1967年。

² “Paesaggio”, *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Treccani, 1963, 816-828.

³ “Anatolia”, *Enciclopedia Archeologica, Asia*, Treccani, 2005, 6.

⁴ “Mari”, *The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East*, 3, Treccani, 1997, 413.

⁵ “Paesaggio”, 818.

⁶ グリフィンはエチオピアの動物とされる。P. G. P. Meyboom, “A tour along Ancient Scenes with Aithiopian Animals The Marisa Frieze, The Nile Mosaic of Palestrina, The Artemidorus Papyrus and The Great Hunt Mosaic of Piazza Armerina”, *Pittura Ellenistica in Italia e in Sicilia Linguaggi e Tradizioni, Atti del Convegno di Studi (Messina, 24-25 settembre 2009)*, Giorgio Bretschneider, 2011, 91-103.

⁷ Lyvia Morgan, ed. *Aegean Wall Painting, A Tribute to Mark Cameron*, British School at Athens, 2005, fig. 1. 20

⁸ *Ibid.*, Plate 48, 1.

⁹ Y. Galanakis, et. al. *The Power of Images*, published online by Cambridge University Press; 11 October 2017.

¹⁰ R. Ling, *Roman Painting*, Cambridge University Press, 1991, 142-153.

¹¹ Meyboom, “A tour”

¹² M.J. Versluys, *Aegyptica Romana. Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt*, 2002, 288.

¹³ R. Ling, “Studius and the Beginnings of Roman Landscape Painting”, *The Journal of Roman Studies*, 67,

- 1977, 1-16. R. Ling, *Roman Painting*, Cambridge University Press, 1991. M.Rodziewicz, "On Alexandrian landscape paintings", *Roma e l'Egitto nell'antichità classica. Atti del I Congresso internazionale italo-egiziano, Cairo 6-9 febbraio 1989*. (Roma 1992) 329-337, Abb. J.R. Clarke, "Landscape Paintings in the Villa of Oplontis", *The Journal of Roman Archaeology* 9 (1996) 81-107, Abb., J-M.Croisille, *La peinture romaine*, Picard, 2005.
- ¹⁴ Ling, 30.
- ¹⁵ Stefano De Caro (ed.), *Egittomania Iside e il mistero*, (Napoli, museo Archeologico Nazionale, 12-otto. 2006-26 febr. 2007), Electa, 2006, 100.
- ¹⁶ Ling, *Roman Painting*, 142-153.
- ¹⁷ *Ibid.*, 107-111
- ¹⁸ *Plinius, NH*, XXXV, 116-117.
- ¹⁹ Ling, *Roman Painting*, 142-153.
- ²⁰ ラスツッチョ・ピアンキ=バンディネッリ 『ローマ美術』新潮社人類の美術、1974年、fig. 334, 301-302.
- ²¹ *Ibid.*, 302.
- ²² W.Dorigo, *Late Roman Painting, A Study of Pictorial Records 30BC-AD500*, 1971, 75-77.
- ²³ 宮坂朋 「アウレリウス家の墓所-墓室2壁画サイクルを中心に」『美術史』42, 1993年, 219-231.
- ²⁴ D.H.Wright, *The Vatican Vergil*, University of California Press, 1993, 56.
- ²⁵ 宮坂朋 「『ヨルダン』という名前の小羊について-聖ピエトロ・エ・マルチェリーノ・カタコンベ墓室3天井画をめぐる研究」、『南山神学』第16号、1993年、41-81.