

カタコンベからバシリカ聖堂装飾へ 転換期のヴィア・ラティーナ・カタコンベ

宮 坂 朋

はじめに

- (1) 戦闘表現と武具
- (2) 石棺浮彫の影響
- (3) 地上のモニュメンタルな建築内装の影響
- (4) プログラムの発生

おわりに

はじめに

ヴィア・ラティーナ・カタコンベ（あるいはヴィア・ディーノ・コンパーニのヒュポゲウム）（図1）は、発見当初から現在まで、キリスト教考古学の立場からは図像の豊富さや特殊性が取り上げられてきたⁱ。しかしながら、今まで特殊とされてきた異教神話図像や稀な旧約主題の採用は、古代末期と言う視点からは特殊ではない。むしろ、今まで指摘されてこなかったが、戦闘表現や武具の表現の多さと言う点で特殊と言える。また、同じタイプの図像を別の文脈で繰返し使用して、新しい図像を創造するやり方は、モニュメンタルなキリスト教美術への萌芽状態を予感させる。ヴィア・ラティーナ・カタコンベ（以下VLCと略称）壁画は、葬祭美術における後継者が見当たらない。おそらくカタコンベ絵画の最末期に属し、その真の後継者はサンタ・マリア・マジョーレ聖堂モザイクに代表されるモニュメンタルな聖堂装飾である。あるいは同時に新しいモニュメンタル美術を創造していったと考えられる。実際に初期キリスト教聖堂内装画像は戦記物を主体としており、「精神性の時代」とはほど遠い様相を示しているのである。

VLCの壁画の制作年代については、発見者フェルーアが異教主題の多さから、320-350年という制作時期を考えたがⁱⁱ、他の研究者も主に様式から比較的早い年代決定を行ってきた。しかしながら、最近の研究では、ツィンマーマンが墓室Aから墓室Cを4世紀の第1-3半期（残りの墓室は350-375/80年）としているのを除けば、テオドシウス時代と考える説が一般的であるⁱⁱⁱ。これは石棺装飾や地上のバシリカ装飾との比較から提示された年代である。出土遺物や墓室プランから、4世紀の後半から5世紀のはじめと年代付けられた、VLCと接続するヴィア・ラティーナ135番の

カタコンベとの関係からも、テオドシウス時代は可能性が高い^{iv}。

発注者の問題も解決がついていない。V L Cと同様に豪華な装飾がされたコモディッラのカタコンベのレオの墓室が、ローマのアンノーナの官僚^vの墓所であることを考えると、V L Cの被葬者も帝国の官僚レベルの人物であったであろう。V L C発掘当初出土した墓碑銘は原位置を離れており、明らかに墓室Aから出土したとされる墓碑銘3点も具体的な位置や層位は不明である。この3点の墓碑銘はゲンス名が全て異なっており、墓室Aの3つのアルコソリウムに対応する可能性もあるが、確実ではない^{vi}。教養のある富裕の貴族が埋葬された可能性が高いが、家族用墓室の可能性は少ない。おそらく富裕の貴族によって計画され、アルコソリウムごとに分譲されたのであろう。

都市のエリート交代と司教の台頭が進む中、ローマにおいては異教徒貴族が残存していた。しかし、V L C成立の時期である4世紀末から5世紀初めに、元老院階級の貴族にもキリスト教化が進んだ^{vii}。さらに、410年のアラリックのローマ侵入により、ローマは大規模な破壊を受けた。これを機に、古典的な公共建築は補修されなくなり、壮麗な古典古代都市の景観は失われていった。一方で、新しいバシリカ式聖堂が続々と建設されたが、外観は煉瓦積で質素であった。さらに、郊外の墓が放棄され、城壁内に住宅に隣接して墓が作られるようになった^{viii}。この十二表法の破棄により古典的都市が崩壊していった時期なのである。すなわち、埋葬施設としての郊外のカタコンベの最終段階である。一方、都市ローマの殉教聖人が帝国全体から巡礼者を集めた。殉教聖人の墓のある郊外のカタコンベは壮麗な宗教施設へと変貌し、巡礼者によりカタコンベ壁画の図像が拡散して行く。4世紀後半のミラノのサン・ロレンツォ聖堂のサンタキリーノは、皇族の霊廟と考えられるが、そこにはカタコンベ壁画そのままの<キリストと十二使徒>と<エリヤの昇天>が、豪華なモザイクという媒体に変換され、より大画面で再現されている。また5世紀初めのラヴェンナの皇妃ガラ・プラキディアの霊廟にもローマの聖人<聖ラウレンティウスの殉教>と<善き羊飼ひ>の主題がローマのカタコンベから採用されたが、貧しい殉教聖人は堂々たる勝利者として進み出、つつましい牧歌的な羊飼ひは皇帝の紫と金の衣に変化している。

4世紀末から5世紀初めには、美術様式も自然主義から抽象主義へと変化を見せる。抽象主義はすでにアントニヌス朝から認められ、セヴェール朝、四分統治時代と強調されるようになっていた。古代末期の様式変化は激変と言うより、継続的变化ともいえる^{ix}。抽象主義傾向を強めたのは北アフリカのモザイクの流行である。北アフリカのモザイク美術の影響は大きく、貴族の住宅や別荘、皇族の霊廟の床、壁面、ヴォールト装飾に使用されたため、その図像や様式の影響は他のジャンルにまで波及した。アフリカのモザイクはステイタス・シンボルとして機能したため、V L Cの壁画においても、皇族の霊廟を模倣したアフリカの様式やアフリカ人の容貌、装飾モチーフ、図像の組合せが認められる。このようなアフリカ・モザイクの影響は、ローマにとどまらず、帝国全体に波及した^x。

ここで新たな特徴として指摘したいのは、戦闘場面や軍装の豊富さ、石棺浮彫の影響、バシリカ

内装の影響、プログラムの発生である。アフリカ・モザイクの影響とあわせて以下に分析を試みる。

(1) 戦闘表現と武具

戦いの表現を取り出してみると、墓室Bのジムリとコズビを串刺しにする甲冑を身にまとったピネハス(図2)は、民数記25, 7に取材する珍しい図像で同時代には比較例がない^{xi}。大きなスケールのピネハスはやや縦長画面の中央近くに仁王立ちになって、左手に持った槍でジムリと一緒にいた異邦人の女コズビを串刺しにして斜め上に高く掲げている。彼らの体からは血が滝のように流れている。向かって左下には二人がいた寝台が斜めに置かれている。ピネハスの幅広い胸当てには剣帯が斜めにかかっており、ベルトから下は非常に概略的なジグザグ線で描かれるが、軍装を強調して英雄性を表現している。墓室F奥アルコソリウム・ルネット壁にサムソンがロバの骨でペリシテ人を虐殺する場面が描かれるが(図3)、これも同時代に比較例がない。士師記15.15では、サムソンはペリシテ人の復讐にあい、ユダ人により縛られて引き渡されるが、そこでロバの顎骨をとり、それで千人を打ち殺した。サムソンはより大きなスケールで場面中央に英雄として立ち、左側のペリシテ人の集団に向かってロバの骨を垂直に高く振り上げる。サムソンは軍装ではないが、ロバの骨は凶器として表現され、血を流しながら逃げるペリシテ人や、転がっている死体の表現は陰惨である。全身が描かれるペリシテ人は一人だけで、残りは体の一部分だけであり、背後は丸い頭部だけが描かれ、群衆表現となっている。

墓室Nのヘラクレス・サイクルでは、左アルコソリウム手前左右壁に<ヘラクレスとアテナの握手(左)>、<カクスを殺すヘラクレス(右)>(図4)が選択されるが、これは12の難行からではなく、ローマ建国譚の「ヘルクレス」の物語である。ルネットに描かれた死にゆくアドメトゥスが男性であるため、国家に関する主題が選択されている。右アルコソリウム手前左壁に<ヘラクレスの12の難行>から<ヒュドラを退治するヘラクレス(左)>が<ヘスペリデスの林檎を取りに行くヘラクレス>(図5)と対になって描かれる。右アルコソリウムの図像では、ルネットの<ハデスからアルケステイスを連れ戻すヘラクレス>と<ケルベロス>が組み合わせられており、それと関連する12の難行図像から特に蛇に関する図像が選択されている。アドメトゥスはアルケステイスとの結婚式で犠牲式を捧げる時にアルテミスを忘れたことから、寝室を開いてみると女神の報復としてとぐろを巻いた蛇で満たされていたという記述に基づく^{xii}。

また、戦闘に参加してはいないが、墓室Mでは、四分統治時代の円筒形のフェルト帽(パンノニア帽)を被った二人の兵士が、キリストの衣をわけるためのくじ引きに取り掛かっているが、その左右には丸い楯と脛当てなどが積み重なっており、武具がことさらに描かれている。墓室Fのバラムのロバの前に立ちただかる天使は大きな剣を垂直に振りかざしている。このようにこの地下墓では、戦闘場面や兵士の姿、甲冑、武器などがことのほか強調されている。他にもアブラハムによるイサクの犠牲場面が2面あるがアブラハムはここでは通常通り剣を持っている。通常のカタコンベ壁画では、アブラハムによるイサクの犠牲、ペテロやパウロ、その他の数少ない聖人の殉教伝で、

目立たない規模の武器が登場する程度である。

ここでは、特に戦闘表現が強調された墓室Cと墓室Oに関して記述していく。

まず墓室Cの画家はこのカタコンベの全墓室の中でもっとも絵画的な魅力に溢れた壁画を描いている。主題は、旧約聖書と新約聖書の両方から取材していると考えられる。本物の大理石板の再利用が認められる一方で、隣の墓室Bに見られた柱や破風、持ち送りなどの「負の建築」の要素はない。〈紅海渡渉〉(図6)とそれに対置する場面の見る者を圧倒する群集表現は通常のカタコンベ絵画では見られないものである。これは、フレニズム風メガログラフィアの特徴を示すと言ってもよい。ニッチ付近の非常に愛らしいミニチュア画面、天井周辺の花綱を持つプットーと鳥たちの点描を駆使した華やかで非常に早いタッチの古代的な表現は、いずれもローマの葬祭絵画の伝統の中に位置付けられる。それは装飾モチーフがカタコンベ絵画の伝統的なレパートリーにあるのと同様である。

トロンツォにより墓室壁面の旧約サイクルと天井の予型論的図像プログラムが提案されている^{xiii}。彼に従うと、サイクルは右壁左端の靴を脱ぐ若い男性から開始する。すなわち、ここで若いモーセは神から召命を受け、エジプトから出発して、砂漠を彷徨い、左壁面ではモーセの死後ヨシュアに引き継がれたイスラエルの民は約束の地に到着する。その旧約での予型が天井のキリスト座像によって完成されるというものである。

3面にわたって、モーセの紅海渡渉場面が展開している。第1面では、騎馬兵の大群衆が右に向かって馬を駆りたてている。全身が見えるのは一番手前の1名のみだが、三日月形に尖ったヘルメットには水色のハイライトがきらめき、上半身が黄金で下半身部分が緑色の甲冑を身にまとい、クラミスを肩にかけ、左肩には金色の丸い楯を背負って、ブーツを履き、茶色の馬にまたがって水色の手綱を引いている。馬は後ろ足で立ち上がって飛び立つようなスピード感が表現されている。二列目は先頭の馬の頭部と前脚と兵士達の上半身のみが、緑の楯とともに描かれ、その背景には頭部のみ、さらにその後ろにはヘルメットのみが大雑把に描かれている。多数の兵士を頭部のみで描く群衆表現が巧みである。ヘルメットは奥に行くほど水色になり、空気遠近法も駆使している。

第2面は矩形の上に半円がのった大きな半月形壁面となっている。このパネルは中心の紅海によって半分に分けられ、左側は追跡するファラオの軍勢、右側はモーセに率いられたイスラエルの民となっている。モーセはしんがりを勤め、後ろを振り返りながら杖で紅海を打とうとしている。モーセは他の人よりも大きいスケールで描かれる。イスラエルの民は密集しており、ここでも後ろの方は丸い頭部が重なって描かれ、群衆表現となっている。

左半分には紅海に沈んでいくファラオの軍勢が描かれる。先頭の2頭の黒馬は、すでに頭を下に向けて海に向かって崩れ落ちているように見える。その2頭に挟まれた茶色の馬の頭の位置も低い。画面前方には、すでに落馬して右手を後ろにつき、足を折った甲冑の人物が見える。彼の下には馬や兵士の死体が重なっている。彼の背後には保存状態が良くないが、馬車の車体や車輪なのか、あるいは楯なのかははっきりしないが、円形や矩形の茶色の破片が見える。二列目は馬の前半分と兵士

の体が見える。第1面よりもややコンパクトになっている。三列目は頭部のみで、その後ろはヘルメットのみが茶色の輪郭線と水色で描かれる。

このヘルメットのタイプは、トサカと頬当てが付いたタイプだが、受難石棺やテオドシウス帝円柱の兵士の被っているタイプ（古代末期のリッジド・ヘルメット）よりも、トサカ部分が大きいようである。“Ridged Helmet”（トサカ付兜）は首当てと頬当てが別々の部品となったもので、簡便に作られ、4世紀から5世紀初めには、このタイプが流布していた。しかしファラオの軍勢の被る兜の形はやや反った三角形で、フリギア帽にも見える。紅海渡渉石棺に登場するヘルメットはむしろ丸い形なので、あまり似ていない。一番近い例は、サンタ・マリア・マジョーレ聖堂身廊部壁面モザイクの〈紅海渡渉〉（図7）のファラオの兵士たちのヘルメットである。構図などは似ていないが、群衆表現とヘルメットは互いに参照し合ったように思われる。

第3面には、紅海を無事渡った後、先に進んで行く、多数のイスラエルの民が群衆表現で描かれている。

この墓室Cの〈紅海渡渉〉場面の特徴は、ヴォリューム感、スピード感、人物の重なりが表現され、ヘレニズム流の迫力ある画面となっている点である。輪郭線で囲われ、動きもなく、肉体性も空間表現もほとんどないカタコンベ絵画の中にあってほとんど唯一の例である。一方、画面枠の建築再現的な要素は少なく、また重要性に応じたスケールが開始している。その点ではヘレニズムから逸脱する。

墓室Oでも、3面にわたって〈紅海渡渉〉（図8）が展開する。ただし、墓室Oでは、枠は何重にもなって装飾文も多い。また腰羽目には偽大理石が描かれて、建築再現意欲が目立っている。また第1面の追跡するファラオの軍勢はここでは、一人の正面向きの重装歩兵で代表されている。左手に丸い楯を持ち、右手で短剣を振りかざしている。しかし墓室Cのような迫力や動きはない。かわりに彼を囲む四隅にパルメットの付いた枠から足や剣などをはみ出させ、ちょっとした動きを演出しようとしている。

墓室C第3面では、逃げるイスラエルの大群衆が描かれていたが、墓室Oでは、一人だけに代表させている。トゥニカとパリウムの一人の男性が、体を正面に向け右手をあげて顔はやや後ろを振り返り気味にしている。

第2面では、フォーマットも構図も、登場人物の位置もほぼ墓室Cと同じであるが、その印象は全く違ったものになっている。それは、モーセのスケールが破格に大きく、自然主義的な表現が犠牲になっていること、輪郭線で囲まれた形態がヴォリューム感を減じていること、群衆表現は簡略化され、後方の人物も前方と同じようにはっきりと描かれていること、ポーズのぎこちなさによる。墓室Cでは、前方の兵士からだんだんに雪崩を打って崩れていくような時間差さえ感じられたが、墓室Cでは、後方の兵士も真つ逆さまに落ちて行っており、混乱している。また2本の平行線としてセットで描かれた軍勢の槍も追跡の勢いをそいでいる。全体に緊張感のないドタバタした動きが感じられる。

墓室Oの画家は、物体の平面的な扱いに慣れており、墓室Cの画家とは全く異なる背景を持つと考えられる。特筆すべきはモーセの体の輪郭線に良く表れているが、幅広の影で立体感を表す方法を採用する。これは、アフリカのモザイクで良くみられる。絵画面の漆喰表面も非常に粗い。左壁面は<ラザロの復活>になっており、墓室Cの画家が既存の図像から新しい図像を考案してプログラムを構成したのに、それを理解せず、また元の図像に戻ってしまったようだ。

墓室Cと墓室Oの<紅海渡渉>において、ローマの写本絵画に中で生き続けたヘレニズムの絵画伝統とアフリカ・モザイクの二次元的な新しい様式が対決していると考えられる。双方ともローマの地下墓で出会い、当時の全く対立する二つの様式への愛好と共通して歓迎された図像テーマを示している。

このような戦闘場面の愛好は、なぜ「教会の平和」の時代に好んで取り上げられたのか？4世紀末から5世紀初めの装飾写本<ウェルギリウス・ヴァティカヌス>、<クヴェドリンプルグ・イタラ>、<イリアス・アンプロシアーナ>は古典文学の戦記物である。また、サンタ・マリア・マジョーレ聖堂の身廊モザイクの旧約伝サイクルも大画面に戦闘場面が繰り広げられ、アプシス上面にかかる凱旋門型アーチにも、ヘロデ王の兵士による嬰兒虐殺場面に兵士の姿が表現される。失われたサン・パオロ・フオリ・レ・ムーラ聖堂身廊モザイクを写したスケッチからも同様の事実がわかる。内容的には聖書の記述に従っていても聖堂内部に大々的に戦記物が繰り広げられていることに違いはない。

あらためて述べるまでもなく、グラバル、カントロヴィッツ、アルフェルディらはキリスト教美術のローマ皇帝美術起源説を展開した^{xiv}。実際は直線的に戦勝記念美術からキリスト教美術への転換が行われたわけではない。マッシュューズはキリスト教美術の多元的なモデルを提唱し、戦勝記念美術の影響を打ち消した^{xv}。多元的なモデルを否定しないがここで戦争表現の重要性を再び取り上げる必要がある。

アラ・パキス・アウグスタエ（平和の祭壇）の浮彫彫刻の工房は火葬骨壺の浮彫装飾も手掛けていた。記念柱などのローマの戦勝記念浮彫と2世紀の戦闘石棺浮彫は、当初より同じ工房で作られ、図像や様式を共有する。伝統は古代末期にも続き、キリスト教石棺の石工が、コンスタンティヌス帝凱旋門の浮彫を制作した。このようにして、異なる芸術ジャンルにおいて、図像の共有が行われた。受難石棺にモニュメンタルな戦勝記念浮彫から軍装の兵士やトロフィーの細部が持ち込まれ、キリスト教化されることとなったのも当然である。キリスト教石棺が絵画よりも早く図像レパートリーを増やすのはこのような事情からであって、カタコンベ壁画は石棺から新しい図像を取り込んだのである。

戦記物や武器の表現はそれ自体ローマ人にとってどのような意味を持ったのか？共和政期から続くローマの伝統では、甲冑は貴族のステータスであった。共和政期の住宅には戦利品としての敵の武器やトロフィーなどが、家のファサードやアトリウムなどに飾られた^{xvi}。スエトニウスは「この時（64年のローマ大火）灰燼に帰したのは、莫大な数の共同住宅に加えて、まだ敵の戦利品で飾ら

れていた昔の将軍たちの屋敷」(ネロ38)と述べている^{xvii}。どのような形ではめ込まれていたのかは不明だが、ヘレニズム絵画や彫刻の伝統にある「武器のフリーズ (fregio d' armi)」のものであろうか。あるいは、ロストラの様に無骨にはめ込まれていたのかもしれないし、屋根の上に無造作につみ重ねられていたのかもしれない。共和政期中期には、軍事的名声を喧伝して政治的影響力を得ることが可能であったため、戦利品で家を飾ることはキャリアアップにつながる行為だったと考えられる^{xviii}。このような伝統から、住宅を武器や戦利品で飾ることは貴族のステイタス・シンボルと捉えられていた。

後4世紀末から5世紀初めはすでにキリスト教化が進展していた時期であった。戦争による殺人場面はなぜ大々的に表現され得たのであろうか？

古代末期において、貴族が出世するには古典的な高い教育が必要とされた。それは聖職者であっても同様で、神学校は整備されておらず、古典的な伝統における良い教育、パイディアの重要性は、宗教・地域・社会階層を横断して共有された。皇帝の官僚として出世するにも、司教の座に上り詰めるのにも、法律と修辞学をはじめとする高い古典的教育が必要とされ、その修得には財産が必要だった。ディオクレティアヌス帝とコンスタンティヌス帝の行政改革による行政職の増加は、以前よりも帝国の官職につく機会を増やし、多くの人間をより高い教育へと駆り立てた^{xix}。このように、貴族の教養は依然としてキリスト教化されなかった。また、身分の低いものが出世することが完全に除外されていなかったとはいえ、金持ちや上級貴族が教会でも世俗でも出世する可能性の方が高かったと言える。

古代末期になっても以前と価値観はさほど変わらず、むしろ古典的素養は出世のために強化され、幅広い層に共有されたと言える。そのようなことから、司教の住宅(エписコペイオン)までを含む貴族の住宅や別荘は、古典的な教養の壁画やモザイクや銀器で飾られたのである。死者の家という位置付けの墓も同様に、貴族のプライドを表現するために古典的テーマがむしろ好んで選択されたであろう。

(2) 石棺浮彫の影響

このように、VLCにおける戦闘表現や武具の強調は、当時の貴族の価値観の反映されたものであり、他の芸術ジャンルとも共有する特徴であった。ここには石棺を経由した戦勝記念美術の図像の影響があきらかである。石棺浮彫の影響はこれにとどまらない。ケツェ・ブライテンブルッフが指摘したように、以下のような石棺浮彫の図像の影響も、特殊な旧約図像の採用に見られる^{xx}。墓室Aでは、ディオニュソス石棺で見られる泥酔するシレノスの図像タイプを借用して、〈泥酔するノア〉の図像が考案されている。墓室Bの、〈アダムとエヴァの楽園追放〉と〈カインとアベルの捧げもの〉および、〈ロトの逃避〉は、サンセバスティアーノのカタコンベに置かれた、「ロト石棺」と共通している。さらに、同じ墓室Bの〈アブラハムの饗応〉と〈エフライムとマナセを祝福するヤコブ〉は、「カリスト・カタコンベの石棺」と、〈ベテルでのヤコブの夢〉は、「サンセバ

スティアーノ石棺」と共通する図像となっている。墓室CとOの〈紅海渡渉〉は一連の紅海渡渉石棺と、墓室Fの〈ロバの背のバラム〉はサンセバスティアーノの「バラム石棺」と同じ図像タイプに属する。

旧約聖書の図像に関しては、おもにユダヤ人研究者により、ユダヤ教美術起源説が提唱されてきた。ユダヤ教装飾写本の手本がキリスト教美術に先立って存在したという主張である^{xxi}。しかしながら、ハクリリ^{xxii}は、いくつかの点から疑わしいとする。なによりも、そのような作例が一切残っていない点が重要であろう。5世紀以前（キリスト教写本）、9世紀以前（ユダヤ教写本）の挿絵聖書の証拠はない^{xxiii}。また、広範に流布したモデルはヘレニズム様式であるはずだが、各地方様式であること、さらに、現実に壁画の源泉として装飾写本を使用するのは複雑すぎる、と言う点をとりあげたい。ハクリリはむしろ、2世紀から3世紀初めのローマの歴史浮彫が旧約主題の発展に影響を与えたと言う説を提出する^{xxiv}。シリア東部のローマ化に伴って、旧約のサイクルが登場したと考えるのはおそらく一番可能性が高い。ローマに忠誠を誓うことによるローマ化は、都市生活を快適にする公共建築物の建設とセットになったローマ的な都市生活様式の取り込みを含んでいた。

VLCに顕著である建築背景や小建築物の描きこみ（墓室E、F、I、M、N、O）もまた、市門型石棺に見られる建築背景の影響と考えられる。

（3）モザイクの影響

もともと床モザイクは、最初期には敷物を模し、ヘレニズム住宅のペリスティリウム舗床時には天空を写し、ポリュクレイトゥスの彫刻や絵画を模した。高価な技法だが、堅牢性、色彩の耐久性、耐久性を誇る。平面的装飾的なだけでなく、変幻自在な融通性を持っている。すなわち点描画法であることから、印象派のように鮮やかな色彩、明暗、立体感を表現することが可能である。このような美点を持つモザイクは、古代末期のガラス産業の発達とともに隆盛した。エンブレマは工房の熟練工に任されたテッセラによるタブロー画だった。しかしもともと建築と不可分であり、建築現場の職人に任される天井、壁面、床面のモザイクは、モチーフや分節システムをそれぞれの間で共有しやすかったと考えられ、この共有は2世紀には開始する。北アフリカの多色床モザイクのデザインが大きく発展したのは、床モザイクが天井や壁のモザイクを模倣したとしたことによる。これによって床モザイクはレパートリーを増やし、いっそう人気を得ることになった^{xxv}。北アフリカのモザイクはローマ化とともに発展した。すなわち、ローマ的な生活がアフリカにもたらされ、公共建築物建造と豪華な住宅がイタリア半島の白黒モザイクとともに導入されたが、材料をアフリカ原産の色石にすることによって成立した^{xxvi}。色彩の豊かさ、幾何学システムを下敷きにした複雑で豊かなフローラル・スタイルが北アフリカのモザイクの持ち味である。

北アフリカ・モザイクの建築及び壁画における影響はいくつか考えられる。精巧で色彩豊かな植物パタンや一旦装飾モチーフとして解体され、平面化された建築モチーフ、ヘレニズム伝統とは異なる人体プロポーション、人物のアフリカの容貌、床面・壁面・天井のモチーフの共有、そして建築における多様で自由なプランの採用は、北アフリカ・モザイク技師がモザイクとともにローマにもたらした可能性がある。

北アフリカのモザイク職人によると考えられる、天井と床のモチーフの融合の最良の例はサンタ・コスタンツァのヴォールト・モザイクである。これは、337-51年、ローマにコンスタンティヌス帝の娘のために建造された霊廟所である。周歩廊ヴォールト・モザイクの装飾パタンは元来天井装飾に起源があるが、ヴォールトと相互に影響しあった床モザイクのデザインの長い歴史の中に属するものである。サンタ・コスタンツァの周歩廊ヴォールトのモチーフはV L C墓室Nでも利用されている^{xxvii}。(図9)

(4) 地上のモニュメンタルな建築内装の影響

V L Cの装飾モチーフは、聖堂や霊廟モザイクを手本としている。少なくとも、ローマのサンタ・コスタンツァ、ミラノのサン・ロレンツォのサンタクイリーノ、ラヴェンナのガラ・プラキディア廟など4世紀後半から5世紀に作られた皇族の霊廟建築がモデルとなっていると考えられる。しかし、当然のことながら地上の構築物から地下の負の建築へと変換する際に、モデルからの逸脱、強調、モチーフの選択の問題が出てくる。V L Cの場合、本物の大理石の利用は少なく、三次元的な負の建築と二次元の描かれた建築、あるいは植物モチーフの組合せである。また、描かれた建築装飾モチーフは、①床モザイクのレパートリーから流入したもの、②長期間カタコンベ壁画のレパートリーであったもの、の2種類が明らかに認められる。さらに、③石棺浮彫装飾のレパートリーから取られている可能性もある。多くのモデルから自由にモチーフを選択して、組み合わせて壁画を描いている。モチーフの配置は、現実の建築物の拘束を受けず、画家の自由な創意が認められるが、飛翔する鳥や人物は上部及び天井、家畜や牧歌的風景、羽を休める鳥などは、中間部や腰羽目に置かれる。

古代末期の建築内装において、壁画が衰退し、オプス・セクティレやモザイクが隆盛していた。皇族などは、霊廟に葬られたが、それはヴォールト天井が掛った、モザイク装飾で飾られた豪華なものだった。そのような霊廟の再現がV L Cで目指されていた。墓建築の内装においては、土葬により壁画が減少し、壁画を描く壁面がそもそも少なかった。V L Cでは、被葬者が非常に少なく想定されていたことから、比較的大きく壁面が取れた。そこで、流行していたモザイク装飾を再現することが可能となった。カタコンベ壁画ではすでに最初期から建築再現は衰退し、建築的枠組みは解体していた。4世紀末に建築背景が復活する時期がある。この建築再現には、同時代的な新しいヴォールト天井が反映すると同時に、石棺、象牙浮彫、装飾写本のモデルも駆使された。この復古的な傾向に、お金をかけた神話主題の採用が重なり、より一層復古的で異教的な地下墓壁画となっ

た。

バシリカに限らず、地上のモニュメンタル建築内装からのVLCへの影響と考えられる点は、焦点と軸線の設定、均衡のとれた画面配置への配慮、部屋ごとのプログラムの設定、スケールの大きい人物の登場、豊富な装飾、特殊な図像である。これはカタコンベ装飾のまばらで中心のない図像配置や、救済の範示的な緩やかな図像のつながりと大きく異なっている。

ラハブ、mamレ、イサクの晩餐、ヨセフの夢、ヨセフの兄弟、エジプト到着、水から救われるモーセ、ライオンを殺すサムソン、フィリステの野の狐殺し、アサロン、アダムとエヴァ、カインとアベルは、4世紀末から5世紀初めのモニュメンタル・アートの比較例が最も近い^{xxviii}。しかし、VLC壁画の制作年代を従来通り、4世紀半ばと考えると、バシリカからの影響を証明するのは難しい。そこで、礼拝堂装飾や石棺において聖書主題のレパートリーが一気に増大するテオドシウス朝に近づけることが提案されている^{xxix}。マツェイの年代決定は、様式時代については根拠としていないが、それはVLCの絵画様式がカタコンベ絵画の中で比較しうる作品を見つけれないと言う点にもよる。そもそもフェルーアも絵画の年代決定は、様式ではなく異教神話図像の多さで決めていた。墓室AとCの区画帯はかなり幅広で、墓室I、N、Oに使用された水色顔料、墓室NとOの粗い漆喰塗り、サンタ・コスタンツァのモザイクからのモチーフ借用などは、遅い年代の指標ともなる。

VLCにはバシリカからの影響も明らかに認められるが、その逆も可能である。すなわち、VLCがモニュメンタル・アートのための試行錯誤や実験を行い、それをバシリカがさらに発展させたと言うことである。いずれにしても、VLCは、地上のバシリカと非常に近い時期に成立し、葬祭美術と地上の建築物が互いに影響を及ぼし合っていた時代に作られたと考えられる。

(4) プログラムの発生

墓室Aでは、奥壁<キリストと十二使徒>への軸線と求心性は明らかで、このために左右壁面と奥壁の連続性は犠牲になっている。3つのアルコソリウムと上部のヨナ・サイクル、および入口左右壁面には旧約主題を集める傾向がある。墓室Bでは、天井まで含めて全て旧約聖書から選択されており、左右のアルコソリウムも、右の<エリヤの昇天>側にはヤコブとイサク、左の<エジプトへ下るヤコブとヨセフの兄弟>側には、エジプト関連の図像が集められる。墓室Cでは、左右壁面は旧約の出エジプト・サイクル、天井はキリスト座像、奥のニッチには通常のカタコンベ図像が選択される。

墓室Eの奥アルコソリウムは唯一の埋葬場所で、アプシスのような求心性があり、そこに描かれたテッルスを中心に、左右壁の6人の飛翔する風の乙女たち、天井のゴルゴネイオンと全て異教主題でまとめられる。また、アラ・パキス・アウグスタエのテッルスの浮彫と同じ図像構成になっており、強く復古的であると同時に、女性図像サイクルであることから、被葬者が女性であることが想定されているようだ。

墓室Fには、アルコソリウムが3つあるが、その間の壁面には半開の扉が2パネル描かれる。こ

の古代末期の地下墓と言う環境に、古イタリア的伝統とヘレニズム伝統、パルステイナの伝統が合流している。アルコソリウムのルネットは、すべて旧約伝（ロバの顎の骨でペリシテ人を虐殺するサムソン、バラムとロバ、イサクの嫁取り）、でまとめられ強いプログラムへの志向が感じられる。やはり奥壁への軸線が重要である。上部を見ると、奥アルコソリウムだけ、二羽の向かい合う孔雀になって求心性の強い構図になっていることがわかる。他の2面はプットーの遊戯場面になっている（左は花かごと花輪をささげるプットー、右は鳩と戯れるプットー）。これらのプットーと自然の表現はどれも変化が付けられて同じものはない。3つのアルコソリウムの下部の豊かで変化に富む自然描写の牧歌的風景、様々なモチーフが組み合わされたアルコソリウムの格間天井装飾とともに、この墓室装飾を豊かなものにしていく。

墓室Iは天井、2つのアルコソリウム、中間部パネルの全てが哲学主題でまとめられる。天井は中心メダイオンと周辺の6パネルに分けられ、中に哲学者の半身像が描かれる。右アルコソリウム・ルネットには哲学者の集う足もとに裸の死体が置かれ、議論、あるいは授業の場面が描かれる。一方、左アルコソリウム・ルネットには、玉座のキリストの左右にペテロとパウロが描かれ、哲学主題でまとめられている。

墓室Nは全てヘラクレスに関する神話主題で統一され、明確な図像プログラムが提示される。キリスト教主題が一つもない点で墓室Eと共通している。主題は左アルコソリウム奥ルネットにエウリピデスの『アルケステイス』に取材した〈死の床のアドメトウス〉、手前アルコソリウム左右壁に〈ヘラクレスとアテナの握手（左）〉、〈カクスを殺すヘラクレス（右）〉、右アルコソリウム奥ルネットにやはり『アルケステイス』から〈ハデスからアルケステイスを連れ戻すヘラクレス〉、手前アルコソリウム左右壁に〈ヘラクレスの12の難行〉から〈ヒュドラを退治するヘラクレス（左）〉、〈ヘスペリデスのリンゴを取るヘラクレス（右）〉が描かれる。左アルコソリウムは男性中心の場面にローマ建国譚ゆかりの図像が集められ、右アルコソリウムには、アルケステイスの図像を中心に、アルケステイスにかかわりのある蛇の図像が集められていると考えられる。天井の交差ヴォールトには麦の刈り取りをするプットーが5人描かれている。これは床モザイクにも、石棺蓋部分の浮彫にも頻出する主題である。

墓室Oでは、入口に〈麦の束を持ったカルタゴの擬人像〉〈麦の束と松明を持ったケレスとアンフォラ〉、左に3面にわたり〈紅海渡渉〉、右に〈ラザロの復活〉とその左右に〈バラム〉〈獅子の穴のダニエル〉、天井にブドウの房、麦の穂をそれぞれを持った女性擬人像の座像、奥壁ニッチに貝殻天蓋モチーフ、孔雀、プットー、ニッチ左右壁にプシュケー、天井に故人の肖像と花綱、左右壁に〈パンの増加の奇跡〉、〈炉の中の3人のヘブライ人〉、が選択される。墓室Cで明確だった救済のプログラムが無くなり、かわって食糧主題が強調される。

おわりに

このカタコンベの壁画の発注者は、古代末期の貴族か、貴族の理想を理解した人物であった。

被葬者の宗派に合わせて壁画が描かれたのだろうか？それならば、絵画の制作はその都度行われたはずだ。実際墓室Nでは、墓の蓋（死者への供養のため穴のあけられた大理石の板）の上を漆喰が覆っているため、埋葬後に壁画が描かれている。実際の壁画は、いくつかのまとまりを持って、しかし、ある程度一気に描かれているようだ。

とすると、画家は墓室Nでは注文に合わせて描いたが、他の墓室では顧客の様々なヴァリエーションを前もって考慮して、何種類かの絵を描いておいた場合もあるのかもしれない。墓室DからOまで一貫した北アフリカ・モザイク風の様式、墓室BとOにおける穀物輸入関係図像などから考えると、この地下墓を整備した人はアンローナの宮吏だった仮説も成り立つ。被葬者の遺族は既成の壁画のある墓室を適当に購入していったのだろうか。マッシモ宮の3世紀の少女の石棺の主題は狩猟と神話で幼い女の子には相応しくはないが、それでもおそらく急な死に際して、石工の在庫のある中から適当な大きさの石棺を購入せざるを得なかったのだろう。神話を描いておくと言うことは、顧客が貴族である場合、何の宗教に属しようとか関係なく、古代末期においては最も無難な選択であった。

初期キリスト教のバシリカ装飾が、もっぱら戦闘主題を中心とした貴族的な内容であったことは、VLCとの驚くべき共通点である。キリスト教美術が私的な領域かつ、モニュメンタルで公的な領域へと格上げされていった際の事情をVLCは明らかにしているといえる。

-
- i Ferrua, Antonio. *Le pitture delle catacomb romane*, Citta del Vaticano, 1960.
 - ii Ibid.p.93.
 - iii Bisconti, Fabrizio. *Il restauro dell'Ipogeo di Via Dino Compagni, nuove idee per la lettura del programma decorative del cubicolo "A"*, Citta del Vaticano, 2003. Andaloro, Maria. *L'Orizzonte tardoanticoe le nuove immagini* 312-468 corpus vol.I, 2006. Zimmermann, Norbert. *Werkstattgruppen roemischer Katakombenmalerei*, Jahrbuch fuer Antike und Christentum 35, 2002.尤も発見者フェルーアは壁画を壊して作った最新の墓を410年頃としている。Ferrua,p.86.
 - iv "Via Latina 135: cronaca di un intervento di urgenza Un'area catacombale recuperate al miglio della Via Latina", *RAC LXXV*,1999,pp.11-94.
 - v Carletti,Carlo. "Storia e topografia della Catacomba di Commodilla", in Deckers,J.G. et al. *Die Katakomben <<Commodilla>> Repertorium der Malerien, Textband*,1994, P.25. 墓碑銘 "Leo officialis ann(onae) si[bi] vivo fecit cubuculum in cem(eterio) [A]ucti et Feli[c]is" カルレッティは4世紀末から5世紀初めに年代決定。
 - vi Bisconti,2003,p.24.
 - vii Rapp,Claudia. *Holy Bishops in Late Antiquity*, Univ. of California Press,2005,p.188..
 - viii Ensolo,S.&LaRocca,E.(eds)*Aurea Roma*,2000.

- ix Elsner, Jas. "The Changing Nature of Roman Art and the Art-Historical Problem of Style", In Hoffman, E.R. ed., *Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World*, Blackwell, 2007, pp.11-18.
- x ブルガリアのトミスやシリストラにおいても同様の地下墓壁画が認められる。Dorigo, Wladimiro. *Pittura tardoromana*, Feltrinelli, 1966.
- xi Koetzsche-Breitenbruch, Lieselotte. *Die Katakombe an der Via Latina in Rom*, 1976, p.85ff.
- xii エウリピデス『アルケステイス』、アポロドーロス、(高津春繁訳)『ギリシア神話』岩波文庫、2002年、第1巻15.
- x iii Tronzo, William. The Via Latina Catacombe. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting, 1986. (書評は, Miyasaka, T., RAC, LXIV, 1988, pp.386-389. 参照。)
- xiv Grabar, A. *Christian Iconography, A Study of its Origins*, Princeton, 1968. Kantrowicz, E. "The 'King's Advent' in the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina", *AB*, 26, 1944, 206-31. Alfoeldi, A. "Insignien und Tracht der roemischen Kaiser", *RM*, 49, 1934, 1-118.
- xv Mathews, Th. *The Clash of Gods A Interpretation of Early Christian Art*, Princeton Univ. Press, 1993.
- xvi Welch, Katherine E. "Domi Militiaeque: Roman Domestic Aesthetics and War Booty in the Republic", *Representations of War in Ancient Rome*, Cambridge, 2006, pp.91-161.
- xvii スエトニウス、国原吉之助訳『ローマ皇帝伝』、岩波文庫、1986年、p.178。
- xviii Welch, p.146
- xix Rapp, Claudia. *Holy Bishops in Late Antiquity*, Univ. of California Press, 2005.
- xx Koetzsche-Breitenbruch, Lieselotte. Die Katakombe an der Via Latina in Rom, 1976, pp.46-61, 66-79, 83-87, 91-92-102. Mazzei, B. "10. Storie di patriarchi del cubicolo B nell'Ipogeo di Via Dino Compagni", 131-135, In Andarolo, ed. *L'Orizzonte tardoantico*, 2006.
- xx i Weitzmann, K. *The place of book illumination in byzantine art*, 1975, 1-60.
- xx ii Hachlili, Rachel. *Ancient Mosaic Pavements, Themes, Issues, and Trends*, Brill, 2009.
- xx iii Gutmann, The Illustrated Midrash in the Dura Synagogue Paintings: A New Dimension for the Study of Judaism. *The American Academy for Jewish Research Proceedings Vol. L: 1983*, 91-104.
- xx iv Hachlili, p.93. Hill, E., Roman Elements in the Setting of the Synagogue Frescoes at Dura, Marsyas, i: 1-15, esp. pp.1-3, 8, 11
- xx v Dunbabin, Katherin M.D. *Mosaics of the Greek and Roman World*, 1999, p.246
- xx vi Dunbabin, Katherin M.D. *Mosaics of the Greek and Roman World*, 1999.
- xxvii 宮坂朋、「ヴィア・ラティーナ・カタコンベの装飾モチーフについて」『名古屋大学美学美術史研究論集』21号、2006年2月、pp.19-38.
- xxviii Mazzei, 131-135.
- xxix Ibid.

図1. ヴィア・ラティーナ・カタコンベ、平面図

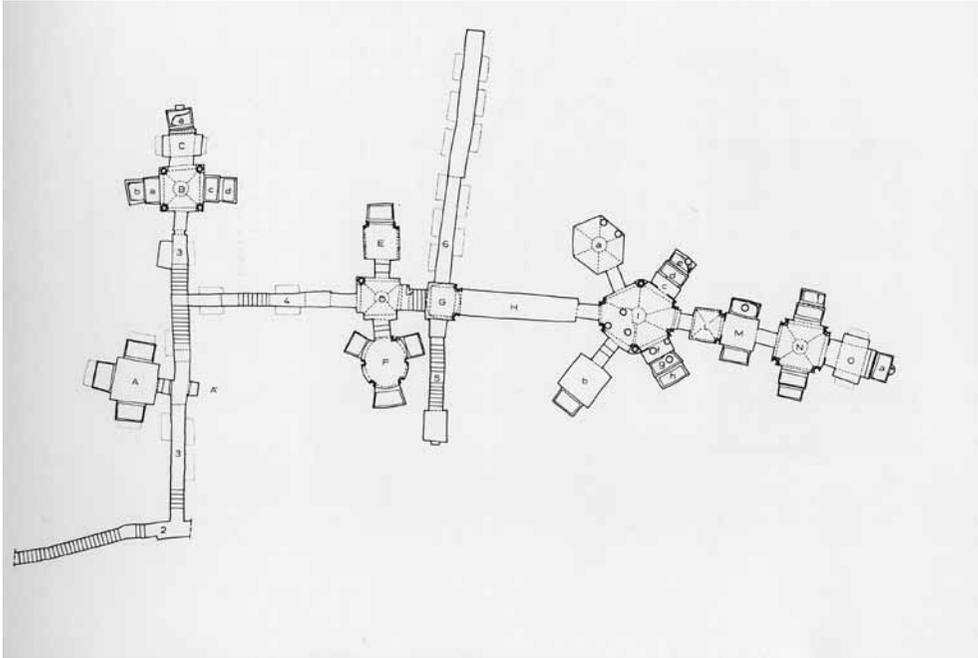


図2. 墓室B
〈ジムリとゴズビを刺し殺すピネハス〉



図3. 墓室F
〈サムソンのペリシテ人虐殺〉



図4. 墓室N

〈アテナとヘラクレス〉



〈ヘラクレスのカクス退治〉



図5. 墓室N

〈ヘラクレスのヒュドラ退治〉



〈ヘスペリデスのヘラクレス〉



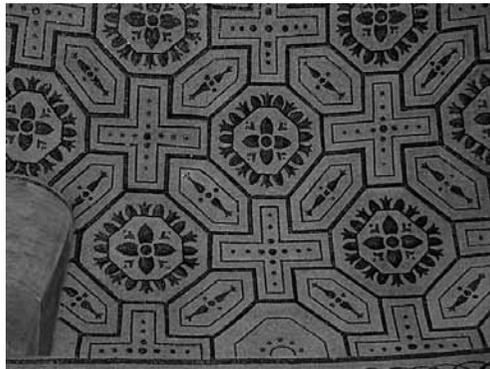
図7. 〈紅海渡渉〉

サンタ・マリア・マジョーレ聖堂



図9. 格間モチーフ

(1) サンタ・コスタンツァ周歩廊ヴォールト



(2) 墓室N



图6. 〈紅海渡渉〉
墓室C



图8. 〈紅海渡渉〉
墓室O

