

【論文】

ヴィア・ラティーナ・カタコンベ壁画の様式

宮 坂 朋

はじめに

- (1) カタコンベ絵画様式研究史
- (2) ツインマーマン説
- (3) アフリカ・モザイク的な様式

はじめに

ローマのヴィア・ラティーナ・カタコンベ（以下 VLC と略記）は、私的な地下墓であり、豊富な壁画の図像は、新旧約聖書と神話主題の両方に取材する稀有な例である。発注者はエジプトやアフリカとの交易、特にアンノーナに携わる富裕の船主あるいは船主組合 (*corpus navicularii*) であると考えられる¹。VLC 壁画の登場人物の多数はアフリカ人の容貌をしており、また、4 世紀というキリスト教の時代でありながら、エジプト交易の守護神イシス女神、カルタゴやアフリカの擬人像、キューベレーやヘラクレスという穀物や地中海交易に関わる神々の表象が登場する²。本論文では、VLC 壁画の様式を取り上げ、制作年代と発注者の志向について考察する。

本論文では、まず研究史を振り返り、VLC 壁画の様式を定義し、またそれを古代末期の様式史の中に位置づけることを課題とするものである。

(1) カタコンベ絵画様式研究史

まずカタコンベ絵画の様式の研究史の概要を述べると以下のようである。20 世紀前半までカタコンベ研究の大半が護教的内容であったが、高度成長期に考古学的発掘と新しい方法論が導入された。デ・ブライネ³は、図像を持ち出すことなく、壁画パネルの周囲を縁取る枠の唐草や植物の装飾モチーフを分析することにより、絵画の客観的な年代決定を試みた。すなわち、ヒマティオン、花綱、人像唐草、植物の枠、綾杉文等々の絵画の装飾モチーフについて取り上げている。装飾モチーフ全体を扱っているわけではない点、装飾モチーフはカタコンベの中だけで独自に発展したものではないことが見過ごされている欠点を指摘できる。

この中で、デ・ブライネは、十字型の花のモチーフが次第に発展して様式化に向かい、自然主義を失う過程を示しているが、その到達点が VLC の墓室 F の例であるとする（図 1 十字形花文 1

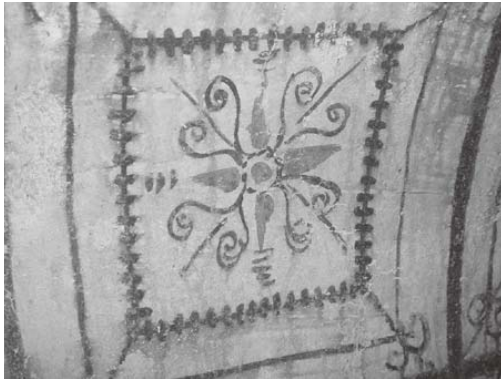


図1 墓室F 《花文》



図2 墓室F 《花文》



図3 墓室A 《スザンナと長老》

墓室F) (De Bruyne, fig. 117, 6)。また、VLCの墓室E、F、Nに採用されている装飾モチーフ(十字形の花の複雑なモチーフ(図2 十字形花文2墓室F) (De Bruyne, fig. 125, 5, 6, 7, 9)をコンスタンティヌス朝に帰しており、VLC墓室壁画の年代決定の重要な手がかりとなったと評価できる。

テストイーニは⁴、カタコンベ絵画の様式をより包括的にまとめている。まず大前提として、墓の装飾方法は、「ドムス(住宅)」の概念で描かれる点で異教もキリスト教も共通であり、壁面の分割、装飾モチーフの選択、施工の技術は、民衆様式(popolareggiante)と定義できるとする。絵画の質が低く単調な繰返しがなされるのが常であり、芸術家の個性の発露がみられることは稀だが、4世紀になって、葬祭美術の創造がより管理されるようになると、際立った才能の芸術家が現れる。「明確さを重んじ、見た目は単純な、大衆のための芸術の特徴は、様式的アカデミズムの軌跡からきっぱりと離れた画家や彫刻家の迷いのないやり方で、新受洗者の熱狂をもって民衆的な潮流の中で活動し、短く濃い色彩の筆致で形態を創造しつつ、色斑に分解された画像上に投げられた光の遊戯によって鑑賞者の関心を掴むというやり方で競わなければならなかった」⁵と述べるように、形態の明確性と単純さ、短いタッチ、色斑に分解された形態、光(ハイライト)使用がその特徴であると考え、ローマ的(古典的)人体表現は稀にしか現れないとしている。

VLC壁画に関しては、フェルーアを踏襲し、①墓室A、②墓室B・C、③墓室D-F、④墓室H-O



図4 墓室F 《サムソン》



図5 シリストラ墓壁画

の4グループに分け、それぞれ墓碑によって特定されているどれかの家族のグループに属するものとする⁶。年代は、絵画の特徴（2層の漆喰、石棺や聖堂装飾のレパートリーからの図像選択、建築構造、装飾模様）のみならず、地誌的および碑文の特徴から320-360年としている⁷。

様式的には、第1グループ墓室Aの天井の聖告の聖母やアルコソリウムのスザンナ（図3《スザンナと長老》）、山上の垂訓場面 of イスラエルの民のように丸い頭部、尖った顎、顎と鼻の間の3本の平行線は、コンスタンティヌス帝時代の特徴と考える。第2グループ墓室B-Cでは、豪華な装飾とモニュメンタルなモデルの模倣がみられ、これまでの墓地壁画とは全く異なる説話図像が導入されると的確な指摘をする。目、鼻、口などや豊かな髪型に表現の重点が置かれるが、その他の細部は省略され、モニュメンタルな装飾や彫刻との共通性を指摘する。第3グループ墓室D-Fは、装飾的である。特に人物像は輪郭線が強調され、容貌が表情に富み、群衆表現が劇的である（図4墓室Fアルコソリウム《サムソン》）。同時代の比較例としてブルガリアのシリストラ（古代名ドゥロストールム）の墓を挙げている⁸（図5）。第4グループ墓室H-Oは、モニュメンタルな建築を特徴とし、一気に一家族のために作られたとテストイーニは考えている。目だましの絵画表現を示し、人物像は古典主義に立ち戻るとする⁹。紅海渡渉といわゆる「ラザロ」の場面では、墓室Cでは単純に平行線で影付けがされた容貌に表現価値は集中していたが、墓室Oでは彫塑的価値は遠近法的空間的關係に従い、過剰な混雑を避け、場面の中での明白な位階制を示そうとする。丸い頭部は「兄弟石棺」や「ユニウス・バックス石棺」の浮彫を思い起こさせるが、これは350-360年の「美しい様式（stile bello スティレ・ベッロ）」である。異教のヘラクレス主題は、背教者ユリアヌス帝時代と結びつけられるので、第4グループの制作年代は360年が適当であろうとする。

テストイーニの記述は、作品の実態との整合性があり、実証的である。特に第4グループ墓室H-Oの壁画を360年とするのは説得力がある。しかし、墓室Aを4世紀初めと考えるのは根拠が薄く説得力がないし、墓室BCについても同様である。また、「美しい様式」の定義が曖昧である。

ドリーゴ¹⁰は絵画様式について、モザイクとの比較を行いながら考察している。特に4世紀の北



図6 墓室C 《紅海渡渉》



図7 墓室O 《紅海渡渉》

アフリカのモザイクを古代末期のコイネー（共通様式）と位置づけ、ピアッツァ・アルメリーナ（シチリア）のモザイクをはじめとして、4世紀の多くの作品が、北アフリカ（チュニジア）の様式を採用すると考える。一方、4世紀初めのコンスタンティヌス時代のアンティオキア・モザイクとトレヴィリ（トリア）壁画を「美しい様式」と呼び、テラルキアの表現主義的キュービズムに対するコンスタンティヌス帝の時代の古典主義の復活と位置づける。4世紀後半の葬祭および宗教主題では、表現主義とマニエリスムを指摘している。このような流れは、4世紀の美術様式の潮流をよく理解したものと考えられる。

しかしながら、この流れをVLCの壁画の様式に当てはめて考察する11章は、おおよそ作品とかけ離れているように思える。すなわち、VLCの掘削を4世紀初めとし、その壁画を三段階に分け、入口から順番に制作されたと考える¹¹：

セクターⅠ：墓室A, B, C；320-340年頃制作

セクターⅡ：墓室D, E, F, G；350年頃制作

セクターⅢ：墓室I, L, M, N, O；350-380年頃制作

その根拠として、墓室Aのスザンナをより線描的で塑像的でない色の使用法からコンスタンティヌス帝末期の表現主義とし、トリア宮殿の「コンスタンティヌス朝のトリアのマスター」に由来する様式とする。また、墓室Cの紅海渡渉の説話スタイルにおける、エジプト兵とイスラエルの民の群衆表現の拡大を現代のワイド・スクリーンの映画と比較する一方で（図6 墓室C《紅海渡渉》）、相似の画面構成を示す墓室Oには増幅拡張はないことを指摘し（図7 墓室O《紅海渡渉》）、CからOの変化を「より概略的総合的表現主義的な説話表現、より象徴的な具象」¹²と捉え、「進歩」と評価する。

しかしながら、これはカタコンベ美術の様式の潮流とは食い違う。すなわち、通例3世紀から開始するカタコンベ壁画の出発点において、画面には限られた人物しか登場せず、背景描写も稀で、白地のまま残されるからである。

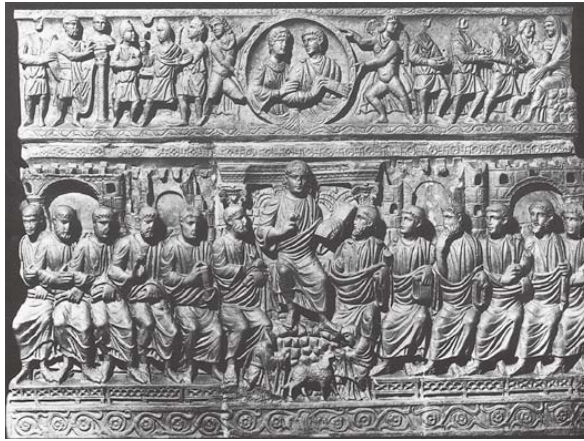


図8 《市門型石棺》



図9 《ペトロネッラ》

また、墓室Oの天井肖像をテオドシウス朝マニエリスムとするが、テオドシウス朝の代表的な作品であるテオドシウス帝オベリスク台座浮彫や市門型石棺浮彫(図8)に見られる、並列的な人物群や引き伸ばされた人体はむしろ墓室Aに当てはまるものである。また、墓室Aのスザンナの驚いたような眼差しと墓室Cの女性オランスの表情は、4世紀末と年代づけられているドミティッラのペトロネッラとヴェネランダの表情と非常に近い(図9)。さらに、ドリーゴが同時代の作品と考えているシリストラの墓地壁画について、発見者フローヴァがヘレニズム伝統の残存と評したのを批判し、ドリーゴは「前ビザンティン」¹³と位置づけるが、ずんぐりした人体表現や丸みを帯びた頭部、ぱっちりした目は、むしろアフリカ・モザイク様式である。

サンティ・ピエトロ・エ・マルチェリーノのカタコンベ壁画の研究書2冊がほぼ同時に出版され、同じ作品に対する年代判定が大きくずれる¹⁴と、美術様式論の限界が取り上げられることとなった。その後カタコンベ研究は、考古学的調査および保存科学の方向と、教父文献を基礎とする図像学研究へと二分し、様式分析はしばらく手が付けられてこなかった。しかしながら、本論文では改めて様式について取り上げる。というのも、美術様式は古代性を指し示す指標であり、古代末期における古代性の問題、あるいは「古代はいつ終わったのか」という問いに答える一つの手立てであるからである。また、2002年のツィンマーマン¹⁵の後述する研究書の刊行以降、美術様式に関する新しい動きも見えるからである。

(2) ツィンマーマン説

VLC壁画は、地下墓が掘削され、「負の建築 negative architecture」が準備された、306年以降のいずれかの時期に描かれた¹⁶。これまでの研究では、入口階段に近い墓室Aが一番古く年代決定さ

れ、壁画はそこから順番に描かれていったというのが全員一致の考えである。特に墓室CとOに《紅海渡渉》といわゆる《ラザロの復活》に似た同じ図像が採用されているため、それらを比較して、CをモデルにしてOが後に制作されたとする説に反論する者はいない。大多数の研究者がVLCの壁画全体が4世紀のうちに描かれたと考える。最近の研究では、ツインマーマンによる様式分析による工房の識別の説（A-Cはほぼ同時、次にD-Oが一時期に制作）¹⁷が受け入れられてきたのと同時に、石棺図像との比較から、マッツエイらによりVLC壁画の制作年代をテオドシウス朝に下げる説が提出されている¹⁸。

ツインマーマンは2002年の単行本で、本格的に様式について取り上げている。すなわち、建築形態（負の建築）、枠システム（絵画パネルの枠：ポンペイの絵画様式では建築再現であったものが解体したもの）、画像（特に人体表現、容貌）を取り上げて分析し、第1段階を墓室（A-C 333年頃まで）、第2段階を墓室D-O（350-375/80年）と想定した。ツインマーマンによると、墓室A-Cには異なる3人の画家の手が認められ、3人同時に（墓室Aに墓室Cの画家の手が入る）制作した。一方、墓室D-Oでは墓室Oが最初に描き始められ、2人の画家が同時に活動したため、2つの異なる様式（個人様式）がみられるとする。

ツインマーマンの工房の様式分析は客観性が高く、概ね受け入れられる内容である。しかしながら、群衆表現、建築背景、風景描写、ハイライトと影付け、ハッチング、早がきといったヘレニスティックな様式の要素や、モードの違い、装飾モチーフや登場人物の容貌についての分析が足りない点、石棺・公共浮彫、地上の聖堂装飾との比較がなされない点が欠点である。

筆者は、ツインマーマンの工房の様式分析についてはほぼ同意見だが、以下の点で新たな編年を提案したい：

- （ア）D-Oが先に一気に描かれ、次にA-Cのグループが描かれた。
- （イ）D-Oは4世紀半ば、A-Cは4世紀末から5世紀初めである。

これらの提案の根拠は、画面の枠線の太さ、人体プロポーション、そして公的浮彫および石棺浮彫との比較である。同じ図像の墓室CとOの関係については、これまでのように「ヘレニスティック」な様式のCから、中世的なOへの変化と考えるのではない。登場人物の少ない素朴な「救済の範示」図像的なOから、Cに見られるような、大規模で複雑な集団戦闘場面が復活し、モニュメンタルな公的美術の座をキリスト教が勝ち取っていく過程がここに示されている、と考えるのである。墓室D-Oの様式の一貫性、墓室A-Cの様式、紅海渡渉石棺とVLC様式の比較を以下に行い、描いた順番と制作年代について考察する。

まず、墓室D-Oの登場人物のプロポーションは比較的ずんぐりとして頭部は丸く大きく、目はパッチリとして北アフリカ・モザイク的容貌である。肢体は太い輪郭線でくっきりと枠取られ、衣



図10 《女性胸像》



図11 サンタ・コスタンツァ 《胸像》

髪に強弱は付けられているが、比較的直線的である。大まかな影付けとハイライトの使用が認められる。また人物像は重要性に応じたスケールで表現される。様式の一貫性は、このような北アフリカの床モザイク的な人物像のみならず、やはり北アフリカの床モザイクで繰返し使用された装飾モチーフの採用にも表れる。枠線は細く何重にも引かれ、角のパルメット様の装飾、腰羽目の疑似大理石、背景描写における建築や風景の描写、などの共通点も認められる。墓室Oニッチ天井のメダイヨンの中におさめられた女性半身像(図10)は、サンタ・コスタンツァ霊廟周歩廊天井モザイクの人物像の形式的模倣と考えられる。ビスコンティは、この女性胸像の髪型を「メロン髪」(Melonfrisur)と位置づけ、2世紀に流行った髪型の360-390年における「リメイク」を行った女性の肖像画と考えている¹⁹。しかしながらこれはメロン型の髪型というより、タイニア(リボン)でまとめたアフロディーテの髪型であり、また頭部には水色の頭光が描かれていることから、神性、おそらくアフロディーテその人を描いている。ホタテ貝に乗り海を渡る航海と死者の女神でもある。

345年頃建築されたサンタ・コスタンツァとの共通点はすでに指摘されており²⁰、北アフリカの床モザイクから直接影響を受けたというより、皇族の霊廟モザイク経由でアフリカ・モザイクの要素がVLC壁画に入り込んだと考えるのが適当であるかもしれない。ラッシュュらは、サンタ・コスタンツァ霊廟周歩廊モザイク(図11)とVLCの墓室D-O壁画の様式に近いことを根拠として、モザイクの制作年代を340~350/75年と考えている²¹。このような点から、D-Oはサンタ・コスタンツァ霊廟とほぼ同時期に、その影響のもとに4世紀半ばに描かれたと考えられる²²。

次にA-Cの様式について取り上げる。墓室Aには2つのグループの仕事の跡が認められる。墓室A壁画大部分は、ローマのキリスト教共同体の画家に特徴的な、引き延ばされた人体、太い手



図12 墓室A入口
《ダニエル》《アダムとエヴァ》



図13 墓室A アルコソリウム
《モーゼの前のイスラエルの民》



図14 墓室A 《清水の奇跡》

足、小さめの頭部といった人体表現を特徴とする、平凡な技量の画家によって描かれた（図12 墓室A 《ダニエル》と《アダムとエヴァ》）。壁面の赤い区画帯はかなり幅広だが、よく見ると最初に描いた細かい区画線がやや乾燥した後、加筆され、黒と赤の非常に幅広の帯に修正してある。いずれにせよ、D-Oの細い枠線とは比較にならないほど太い帯となっている。通例、カタコンベ壁画の枠線は、細いものから時代が進むと次第に太く変化する。墓室Aの天井と壁面の区画の枠線は、墓室D-Oのそれよりも明らかに太い。このことから、少なくとも墓室Aは墓室D-Oよりも新しいと考えられる。

もう一つは右アルコソリウム（未完成ルネット）アーチ下壁面《モーゼの前のイスラエルの民》（図13）と《清水の奇跡》（図14）にみられる全く異なる様式である。細かい区画線、重要性に応じたスケール、群衆表現を得意とする画家で、この最初の二つの特徴は墓室Bの画家と共通し、群衆表現は墓室Cの画家と共通する。この群衆表現はアレクサンダー・モザイクで顕著なヘレニズム的な様式の特徴だが、ローマ・カタコンベではここで初めて登場すると言って良い。右アルコソリウムのアーチ下壁面《モーゼの前のイスラエルの民》（図13）において、イスラエルの民はおおよそ3列



図15 ディオクレティアヌス帝崇拜神殿
ルクソール



図16 サンタ・マリア・マジョーレ聖堂
身廊モザイク《紅海渡渉》

に並んで表現されるが、最前面の人物は全身像で、四分の三面観を意識し、3人目は後ろを振り返るなど変化と動きを表現する。後方の人物は胸像、最後部は人物頭部を円形輪郭線で描き、中を斜めのハッチングで埋める省略表現の方法が、墓室C《紅海渡渉》(図7)のイスラエルの民の群衆表現と共通する。群衆表現は、ポンペイ壁画以降は、戦勝記念碑など公共浮彫の分野のみで取り上げられていたものである。壁画においては、以前表現されていたような重なりによる空間性は顧慮されていなかった。しかし、このように廃れがちだった群衆表現は4世紀のルクソール(エジプト)の「ディオクレティアヌス帝崇拜神殿」の壁画に復活している(図15)。これはやはりテトラルキアのもニュメンタルな公的施設である。VLCでは墓室F、I、N、Oにも群衆表現は登場し、ヘレニズム様式への重要な回帰のきざしを示す。5世紀初めには、「ヴェルギリウス・ヴァティカヌス」などの装飾写本やサンタ・マリア・マジョーレ聖堂モザイク(図16)に大々的に取り上げられ、貴族的あるいは公的な発注の、神話主題あるいは旧約聖書の戦闘表現と組み合わせられることが多い。

墓室Bの様式の特徴は、フリーハンド的な墓室Aの区画帯よりかなり細い赤色のみの区画線と位階に応じたスケールである(図17 墓室B《ナイル川から赤子のモーセを救うファラオの娘》)。すなわち父なる神、ファラオの娘など各画面の主人公は大きく、副次的な人物像であるアダムとエヴァ、モーセの実母などは小さい。人体にはヴォリューム感とダイナミックな動きが表現される。またヨセフの兄弟には群衆表現が採用される。この墓室の画家はローマの伝統とは異なる基礎を示す。

墓室C壁画では、ポンペイ壁画以来の三分割の法則は放棄されている。また腰羽目には何も描かれず、白地のまま残される。壁画を仕切る赤い枠線は墓室Bと比較しても非常に太く、そこに建築



図17 墓室B
《ナイルからモーセを救うファラオの娘》



図18 墓室C《神殿の前のイスラエルの民》



図19 《ヘラクレス石棺》、アルタンプス宮殿

の再現に対する傾向は僅かしか認められない。人体表現に関しては、全体的に動きが重視され、プロポーションは軽視されているが、墓室Bの人体表現より自然主義的である。《イサクの犠牲》では、ハッチング、ハイライト、影を利用する。群衆表現が採用され、ヘレニズム風集団戦闘表現が復活している（図18《神殿の前のイスラエルの民（約束の地に到着したイスラエルの民/ラザロの復活）》）。天井とアーチ下面のプットーや鳥、カンタロスの表現は、ヘレニズム由来の静物画の伝統をやや残す。また、プットーの天空の青を映しこんだ肌の色は、ヘレニズム的彩色と言える。装飾模様はカタコンベではありふれたレパートリーから取られるが、豊かで絵画的な魅力にあふれる。また、《紅海渡渉》場面が石棺をモデルとしているのはもちろん、連続説話表現で繰り返されるモーセが若者から老人に変化する表現方法は《ヘラクレス石棺》（図19）から取られたやり方であり、画家は彫刻からも多くを学んでいることは確かである。モデルを自由を使用して新しい創造が試みられているようである。

A-Cの年代に関しては、ほぼ同時に、Bの全体（旧約聖書の画家）、Aの右アルコソリウムのみ（Cの画家による群衆表現）、Cの全体（幅広の区画線、群衆表現、連続説話表現）、Aの残り壁面全

部と区画線の増幅（凡庸なローマ・カタコンベの画家）が、まとめて描かれたと考えられる。紅海渡渉石棺（4世紀末～5世紀初め）をモデルとしているが、サンタ・マリア・マジョーレ聖堂モザイク（432-40年）における新しい展開（後述）の影響はないため、380年頃から410年位までに描かれたのではないかと考えられる。

最後に、紅海渡渉石棺の発展とVLC壁画について考察する。リッツアルディは、29例残る「紅海渡渉石棺」の様式と図像の分析を行い、救済の範示図像の7例をコンスタンティヌス帝時代に年代決定し、石棺全面紅海渡渉のみの表現された22例をテオドシウス帝時代とした²³。すなわち、最小限の登場人物から構成される象徴的表現からしだいに拡大する傾向を示し、テオドシウス朝では連続説話表現をとるようになると考えている。

まず、最古の紅海渡渉場面の源泉は、コンスタンティヌス帝凱旋門のフリーズ浮彫である。これは、312年10月28日にコンスタンティヌス帝がミルウィウス橋でマクセンティウス帝を破った戦勝記念碑であり、315年の即位10周年祝典に際し、元老院により皇帝に捧げられたものである。たった3年間で建立された凱旋門の浮彫のうち、大半はトラヤヌス帝、ハドリアヌス帝、マルクス・アウレリウス帝時代の大切に保管されていたパネルを再利用したものであった。コンスタンティヌス帝時代の浮彫は、凱旋門の周囲をめぐる細長いフリーズ部分だけである。セウエールス朝以降の彫刻家は、大規模な公的浮彫を手掛けることがほとんどなく、もっぱら石棺浮彫をなりわいとしていた。テサロニケのガレリウス帝凱旋門でもそうであったように、石棺の正面の細長いフリーズ状浮彫をつなぎ合わせることによって、コンスタンティヌス帝凱旋門の浮彫を漸く完成することが出来たのである。《ミルウィウスの橋の戦い》場面は、トラヤヌス帝記念柱やマルクス・アウレリウス帝記念柱の川での戦いの場面をモデルとしていることは確かだ。しかしガレリウス帝凱旋門浮彫に見られる、ササン朝ペルシアとの接触により、明確に定義されるようになった勝利の概念を表現している。すなわち勝者は圧倒的に勝利し、勝利の女神の愛顧を受けているのに、敗者は追い詰められてチャンスは全く残されていない。コンスタンティヌス帝凱旋門では石棺浮彫的な構図が採用され、またヘレニズム様式ではなく、武骨な人体表現の好みによって制作されている。しかし紫斑岩のテトラルキア皇帝肖像やコンスタンティナーナ石棺のテトラルキアの様式とも異なって、磨き立てられておらず、左右対称性は守られているものの、コントラポストや変化に富む顔の向きなど動きが表現されている。このことからコンスタンティヌス帝凱旋門の様式はテトラルキア様式がよりやわらげられたローマ的な様式となっている。

コンスタンティヌス朝の1段フリーズ石棺には、「教会の平和」により創造された数多くのキリスト教図像が浮彫に初登場する。しかし、多くの図像を詰め込むため、説話を十分に展開することが出来ず、《紅海渡渉》は、最初蓋の部分の狭い面積にのみ彫られた。《紅海渡渉》の最古の破片は、320年頃登場する²⁴。これはコンスタンティヌス朝の全ての石棺と同様、2場面のみで構成される。すなわち、紅海を杖で打つモーセと（破損して手のみが残るイスラエルの民1名）、追いかけるエジプト騎兵2名と馬車のファラオである。登場人物は最小限で、背景は省略され、いわゆる「救済



図20 《紅海渡渉石棺》
アルル、キリスト教美術館

の範示」の図像タイプとなっている。ファラオの四頭立て馬車は、エリヤの昇天を表現した石棺浮彫とコンスタンティヌス帝凱旋門の太陽神からヒントを得たものだ²⁵。それから程なくして、やはり蓋の部分にさらに拡大した場面が登場する²⁶。イスラエルの民は二人の男と炎の柱、パエヌラの子供、ミリアムで、モーセがしんがりで杖を振り下ろして奇跡を行う。一方追跡するエジプト軍も増員し（3騎兵、2兵士）、波間に2枚の楯が浮かぶ。これはコンスタンティヌス帝凱旋門浮彫上の追いかけるコンスタンティヌス帝軍騎馬兵と一対一の対決の末、槍で貫かれ、川へ転落するマクセンティウス軍兵士の構図をかなり忠実に写している。

次第に紅海渡渉場面は蓋から石棺本体に移り、面積を増やす。テオドシウス朝には石棺前面の全体が紅海渡渉場面で埋め尽くされる作品が登場する。アルルの4世紀末の《紅海渡渉石棺》（図20）²⁷では、テンポの速い説話の展開を表現する。右端のイスラエルの民は5分の2、左のファラオの軍勢は5分の3を占める。イスラエルの民は、ミリアム、全身の見える男性3人（そのうち2人目は一人の子供を肩車にして、もう一人の手を引く。2人目は子供の手を引きつつ振り返る）、背後には上半身の覗く女性2人と男性2人、しんがり杖で水面を打つモーセからなる群衆となっている。一方ファラオの軍勢に関しては、左の5分の2は、左端の城門を出立して馬車のファラオを先頭に意気揚々と進軍する5人の騎馬兵（足元には3人の擬人像が横たわる）、中心の5分の1には、向かい合う2騎のエジプト騎馬兵と、その下には、すでに死んでいる兵士を先頭に次第に、水面に向かって溺れて行く3人のエジプト兵が後に続く。登場人物がより多くなり、詳しい説明がされると同時に、画面が左右対称にわかりやすく整理され、モニュメンタルな戦勝記念浮彫に近づく。しかしながら、ファラオの軍勢がイスラエルの民の1.5倍の面積を使っている上に、負けているファラオが追跡し、神学的には勝利しているイスラエルの民が戦争難民のモデルを使って表現されているという矛盾も残る。

「エジプト図像」は、初期キリスト教美術でことさら好まれたが、特に《紅海渡渉》は葬祭美術から聖堂装飾まで継続して取り上げられた最重要な主題であったと言える。それは、「新しきモーセ」コンスタンティヌス大帝の政治的プロパガンダにもよるが、「ローマのパン籠」エジプトの豊かさ引きつけられた有力者や富裕の貴族が多かったことにもよるだろう。サンタ・サビーナ聖堂の木

彫扉（422-432年）の《紅海渡渉》では、縦長パネルの上半分に上方へ上って行くイスラエルの民を、その下1/4に紅海で溺れるファラオを置くことによって、モデルからの脱却を試みたが、「勝利」の表現に十分成功したとは言えない。

さらにサンタ・マリア・マジョーレ聖堂身廊モザイクの《紅海渡渉》では、戦勝記念図像の借用を行ったゆえに起こった葬祭美術での矛盾を克服するための新しい構図が考案されている。すなわち、紅海を渡ってエジプトを脱出するイスラエルの民は、縦長の画面の左側からモーセを先頭に進軍し、エジプト兵と真っ向から対決する。「逃走」のモデルから完全に脱却し、新しい「対決構図」が打ち出される。縦長のパネルのフォーマットに合わせながら、聖堂内の軸線と典礼上の動線をも考慮した画面配置は創造性にあふれている。

VLC壁画の《紅海渡渉》の2場面はおそらくコンスタンティヌス朝からテオドシウス朝の紅海渡渉石棺の発展を受けて描かれた作品であると考えられる。墓室Cでは、イスラエルの民もファラオの軍勢も一体感と緊張感とスピード感をもって表現されている。最後尾のモーセだけやや大きく白いトゥニカ着用のため目を引く。他の大勢のイスラエルの民は全身の見える前列だけ先頭は前傾姿勢で前に進み、三人目は足を大きく踏み出してV字のような構図を作り出した中に、ぎっしりと後方へ重なる頭部を三段ほど積み重ねて一体感と量塊感のある群衆表現を成功させている。追手のファラオの軍勢も前方最前列に様々な色彩の馬に乗った騎馬兵が次第に崩れていく様子が、あたかもコマ送りのように表現され、手前にはすでに落馬して座り込む兵士を大きく描いて代表させ、その背後にはまだ馬に乗っている騎馬兵、更にその背後に上半身だけを見せた騎馬兵の列、その背後にさらに数多くの兜の先を重ねてランダムに描いている。手前は黒や茶色などの濃い色に彩られ、後ろに後退するほど、空気遠近法で青白く彩色される。また槍の先の向きを進行方向に揃えて馬の飛びあがるような上昇観とスピード感を表現し、ハイライトを使用して甲冑のきらめきと緊張感を描き出している。ヘレニスティックな群衆表現が復活した瞬間である。

紅海渡渉は1パネルでは収まりきらず、その左右の2壁面にも群衆表現は広がる。等身大よりは小さいものの、メガログラフィアは見るものにモニュメンタルな印象を与え、石棺浮彫の手本を超え、さらには葬祭美術の領域を超えたことを感じさせる。

墓室Oの《紅海渡渉》には、群衆表現は認められるが、輪郭線をくっきり描いて不自然である。特に紅海渡渉場面のファラオの軍勢とイスラエルの民の表現はぎこちない。ファラオの軍勢では、先頭にすでに落馬した兵士、「飛び込み」の姿勢で落馬しつつある騎馬兵2名、逃走する兵士頭部2、進軍する兵士頭部5あるいは6、最後部で頭から真っ逆さまに落馬する兵士全身像1が空間の配慮なくぎっしり詰め込まれる。イスラエルの民の胴体はもっぱら正面向きで両手を広げている。前から2人目の人物だけ進行方向へ大きく手を伸ばし、足を踏み出しているが、大多数はむしろやや後方の様子をうかがっている。これは墓室Cの「真剣な」追跡と逃走とは異なる。

墓室Oの紅海渡渉場面は、群衆表現を試みたが、成功には至らなかった。アフリカ・モザイク的なくっきりとした輪郭線は、後方がかすむほどの大軍の迫力やスピード感を表現するにはなじまな

い。また1画面ではほぼ完結しているだけでなく、1画面の中でも群衆表現は切り詰められているように見える。すなわち、墓室Oの《紅海渡渉》は、テオドシウス朝の石棺で頂点を極めた劇的な大追跡の高みには到達していないように見える。

しかし一方で、イスラエルの民は逃走と言うよりは正面を向き、ファラオの軍勢の面積は縮小して人物のスケールも抑えられ、後方の兵に至るまで、戦闘を行う以前に「自ら進んで負けている」ようだ。また、隣の左右の壁面には、左にエジプト兵、右にイスラエルの民を一人ずつ置き、対決構図を形作っている。同時に、《紅海渡渉》パネルにおいて、モーセのスケールを突出させることで、イスラエルの「自明の勝利」をやや古いやり方で明快に表現することに成功している。真似をようとしたが技量が足りなかったというより、わざと勝負を明確に表現したのだ。このようなことから、墓室Oの後で、墓室Cが描かれたと考える。

VLC壁画では石棺と比較して、救済されない者と救済された者の対決はより鮮明になった点で新しさがある。しかし先述のように、救済されないファラオの軍勢が戦勝記念碑における勝利の追跡者をモデルにして、イスラエルの民はあくまで敗走者の図像モデルを借用している点はまだ修正の余地がある、と図像考案者は感じたことだろう。聖堂装飾ではこのようなモデルを完全に脱し、新しい勝利の図像を創造することが強く求められたが、モザイク制作者はその要請に十分応えた。このようにVLC壁画は、凱旋門から石棺が継承した、公的浮彫の方法を単に借用するだけでなく、キリスト教的な内容に合わせて練り直し、地上のバシリカにおいて「公的な」図像へと格上げするための中間的な役割を果たしていると言える。

(3) アフリカ・モザイク的な様式

これまで、相対的な制作順序と絶対的な制作年代について論じ、まず、D-Oについては4世紀半ばという年代、A-Cについては4世紀末から5世紀初めという年代を提唱した²⁸。またモデルとなった公共浮彫の図式をキリスト教的な内容にふさわしいものに改良したプロセスについて述べた。

アフリカ・モザイクの様式を採用した発注者の意図はどこにあったのだろうか。すなわち、ずんぐりしたプロポーション、丸い頭、ぱっちりした目、強い輪郭線、動きの多いドラマティックな人体と群衆表現、豊富な装飾モチーフ、平面性、細い枠線、明るい色彩で代表される様式である。比較例は、サンタ・コスタンツァの周歩廊ヴォールトの天井モザイクの装飾モチーフ（4世紀半ば）²⁹は、「美しい様式」という曖昧な名前と呼ぶことは出来ない。それは、4世紀当時人気を博してローマ帝国中で引っ張りだこであった、北アフリカ人のモザイク職人の様式である。それは、より厳めしいエジプトのテトラルキアの彫刻様式から始まり、コンスタンティヌス帝によりローマの石工に導入されてやや優雅になったものの、依然として豊かな「アフリカン・ブーム」を喧伝する様式なのである。

また墓室AとCの引きのばされた様式は、テオドシウス朝美術様式のローマへの余波であると言える。それは宮廷様式であるために、キリスト教葬祭美術を公的に格上げさせるために有効に働く

ことが出来た。また、そのことは、ローマ帝国の行政サービスであるアンノーナ（食糧供給サービス）の穀物の輸送に財力を投じていた富裕の貴族の名誉心を充たすのに役立ったのだろう。

-
- ¹ 宮坂朋「第41回地中海学会大会研究発表要旨 古代末期におけるエジプト・トレードマーク図像の可能性——ヴィア・ラティーナ・カタコンベ壁画の図像生成——」『地中海学会月報』2017年6・7月, 401号。マツツエイは、2015年の論文で、ドミティッラの墓室が家族ではなく職業組合の発注になるという可能性について考えているが、VLCについては言及していない。Mazzei, B. “《Il Buon Pastore chiama le sue pecore per nome》(GV10, 3) A proposito di due arcosoli della regione dei mensores in Domitilla recentemente restaurati”, *RAC* 91, 2015, 35–68, 特に37–8. Mazzei, B. “Il cubicolo “dei Fornai” nelle catacombe di Domitilla a Roma alla luce dei recenti restauri”, *Acta XVI congressus internationalis archaeologiae christianae Romae (22-28. 9. 2013) Constantino e I constantinidi l’innovazione costantiniana, le sue radici e I suoi sviluppi*, pars II, 2016, 1927–1942. 修復の結果、図像判断の変更を行って、福音書の主題ではなくアンノーナの環境に関係する主要な活動（potrebbe trattarsi di un navicularius di un mensor e di pistor）を表現しているとの説を提唱した。しかし13基と墓の数が少ないことから、発注者は組合ではなく、個人であると解釈する。
- ² 宮坂朋「キリスト教考古学から古代末期考古学へ—ヴィア・ラティーナ・カタコンベへの新たな視点」『西洋中世研究』第5号特集, 2013年, pp.5–28。宮坂朋「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」『弘前大学人文学部人文社会論叢』人文科学篇 第34号, 2015年, 1–17。宮坂朋「ヴィア・ラティーナ・カタコンベのアフリカ的要素」『第22回ヘレニズム～イスラーム考古学研究』, 2015年, pp.183–194。
- ³ De Bruyne, L. “La peinture cimiteriale Constantinienne”, *Akten des VII. Internationalen Kongresses fuer Christliche Archaeologie*, Trier 5–11 September 1965, 157–214.
- ⁴ Testini, P. *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, 1966, 259~.
- ⁵ Testini, 265.
- ⁶ Testini, 298.
- ⁷ Testini, 299.
- ⁸ Testini, 300.
- ⁹ Testini, 300–301.
- ¹⁰ Dorigo, Wladimiro. *Pittura tardoromana*, Feltrinelli, 1966.
- ¹¹ Dorigo, 221.
- ¹² *Ibid.*
- ¹³ Dorigo, 226.
- ¹⁴ Guyon, J. *Le cimetièrre Aux deux lauriers. Recherches sur les catacombes romaines*, Città del Vaticano, 1987. Deckers, J. G.; Seeliger, H.R.; Mietke, G. *Die Katakomben Santi Marcellino e Pietro. Repertorium der Malereien*, Münster, 1987.
- ¹⁵ Zimmermann, Norbert. *Werkstattgruppen roemischer Katakombenmalerei, Jahrbuch fuer Antike und Christentum*, Ergaenzungsband 35, 2002.
- ¹⁶ 階段に使用されたレンガの刻印から。
- ¹⁷ Zimmermann, 2002, 61–124.
- ¹⁸ Mazzei, Barbara. “Funerary painting and sculpture: tangency and divergence in the formation process of Early Christian repertoire”, *AnTard*, 19, 2011, 79–94.

全体的に図像と様式が区別せずに記述されていて、様式判断の基準がはっきり示されない。

墓室Cの紅海渡渉は、紅海渡渉石棺の工房からの下絵を使ったと考えている。

- ¹⁹ Bisconti, F. “Lo sguardo della fanciulla”, *RAC*, 89, 2013, 53–84. 2世紀の髪型の復活の根拠は示されない。
- ²⁰ Rasch, Jürgen J. & Arbeiter, Achim *Das Mausoleum der Constantina in Rom*, Philipp von Zabern, 2007.
- ²¹ *Ibid.* 288.
- ²² 墓室Oの左ニッチ下の星を指す預言者バラムの頭部の隣の枠外にキリストのモノグラムのグラフィットが7cm高さの文字で書かれる (Ferrua, 37) ことから、コンスタンティヌス朝のうちに壁画は完成していたと考えられる。
- ²³ Rizzardi, Clementina. *I sarcophagi paleocristiani con rappresentazione del passaggio del Mar Rosso*, Fratelli Lega Editori, 1970.
- ²⁴ Rizzardi, 81–82, cat.18, カンポサント・テウトニコ蔵。
- ²⁵ Rizzardi, 111.
- ²⁶ Rizzardi, pp.100–103, cat.27, チリアカのカタコンベ出土、サン・ロレンツォ・フォリ・レ・ムーラ蔵。Rep. I-714では、4世紀第2三半期。
- ²⁷ Rizzardi, pp.48–52, cat.5.アルル、キリスト教美術館、380–390年。Rep.III-43, 31–32、4世紀末、ローマ工房作。
- ²⁸ 実際、墓室B豊富にみられる旧約聖書図像であるラハブ、mamレ、イサクの晩餐、ヨセフの夢、エジプト到着、幼児モーセ伝、ライオンを殺すサムソン、300匹のジャッカル、アブサロム、アダムとエヴァ、カインとアベルのエピソードは、彫刻（石棺浮彫）と地上の聖堂装飾において、4世紀末～5世紀初めに登場することは、年代決定の正しさを傍証する。
- ²⁹ Andaloro M., *L'orizzonte Tardoantico E Le Nuove Immagini, 312–468: Corpus (La Pittura Medievale a Roma, Corpus E Atlante)*, 2006, 54–71.

この研究は、科学研究費基盤研究（C）課題番号18K00181「古代性の指標としての様式—東地中海世界における古代末期壁画様式研究—」により助成を受けた。