

# ヴィア・ラティナ・カタコンベの フレスコ画をめぐる論究

——意見は十人十色：Quot homines, tot sententiae……——

アルフォンソ・M・ファウゾーネ

## I. ヴィア・ラティナ・カタコンベを取り巻く社会環境：所有者 並びに利用者集団<sup>1)</sup>

ヴィア・ラティナ・カタコンベに見られる装飾フレスコは墓地装飾として、新たに登場する数多くの場面のみならず、異教的テーマとキリスト教的テーマが混然と交じり合い、図像解釈上、非常にユニークな性格を呈しているため、このカタコンベの所有者に関する疑問が提起されるのも当然のことであろう。単独家族の所有物なるものなのか。それとも複数家族の所有物なのであろうか。また墓地管理者の所有するところのものであろうか。あるいはまた、このカタコンベは異教徒の、キリスト教徒の、さらには、その他の宗派の遺物と見做されるべきものなのであろうか。

しかし、ヴィア・ラティナのトポグラフィーに関するエンリコ・ジョジ（Enrico Josi）の詳細な研究は、この新しいカタコンベの存在<sup>2)</sup>に関する資料を何一つ提供していない。また中世の旅行案内書、その他の伝承においても、このカタコンベについては全く触れられていない。それ故、ヴィア・ラティナ・カタコンベの所有者を取り巻く社会環境を考察する場合、まず遺物それ自身に立ち返って研究されねばならぬとするのが、我々の判断である。

ヴィア・ラティナ・カタコンベに関する解釈者の中に、それがあある特定の宗派、あるいは異教グループの単独の所有であるとの見解の持ち主を見ないことは注目に値する。1910年、ヴィア・ラティナで発見されたトレビ

オ・ユストの私的埋葬室、<sup>3)</sup> 及び 1920 年、ヴィア・ラビカナで発見された  
アウレリ家の私的埋葬室<sup>4)</sup> についての宗派別解釈は、余りに疑わしく、説  
得力に欠けるため、ヴィア・ラティナ・カタコンベに関し、同一見解によ  
る論証を押し進めようとする学者の存在も見い出されていない。

ヴィア・ラティナに関する文献の再検討により、このカタコンベの所有  
者に対する解釈のために次の五つの主要研究アプローチが与えられている  
—— 1) 混淆思想集団、2) 無差別に墓地を売却した個人所有者、3) ユ  
ダヤ教徒＝キリスト教徒混合一族、4) 「異端派」あるいは自由主義キリス  
ト教徒、5) 異教徒との混血による正統派キリスト教一族。

### 1) 混淆思想集団

初期の解釈者の中には、そのカタコンベの所有者として混淆思想集団を  
取り上げる学者が見られるが、“syncretist” (混淆主義者) という言葉の場  
合も、しばしば起こる現象ではあるが、各々の論説者によってその研究の  
中で用いられるその言葉の的確な語義の差異をつけることは非常に困難で  
ある。しかしながら、エンリコ・ジョジィの場合は、キリスト教共同体が  
装飾モチーフとして異教的テーマを利用する場合にその言葉を使用する  
傾向が窺われる。<sup>5)</sup>

ジェローム・カルコピノ (Jerome Carcopino) も同様に、クレオパトラ  
の場面 (Ferrua 102-E) から強い印象を受け、キリスト教混淆主義者は異  
教のシンボルをうまく借用して彼らの信仰を表現していると述べてい  
る。<sup>6)</sup> しかし、残念ながら、ヴィア・ラティナ・カタコンベの所有者を混淆  
思想集団と見做すことは、解釈を進める上での大きなステップとはなり得  
ないようである。然り、この概念は後のヴィア・ラティナに関する文献に  
おいて稀に言及されているのみである。

### 2) 墓地用地として売却した個人所有者

ヴィア・ラティナ・カタコンベにおける古代様式装飾と、キリスト教的

装飾の非常に複雑な結合に対する第二のこの興味深い解釈は、F・W・ダイヒマン（F・W・Deichmann）によって提起されたものである。彼はこのカタコンベが様々な埋葬室や矩形壁龕墓（loculus）を無差別に売却したキリスト教一族の所有であると示唆する。<sup>7)</sup>

ヴィア・ラティナ・カタコンベに未完成のままの埋葬室の形跡（Ia, A）が残されているとしても、また古代において墓地用地売却の事実<sup>8)</sup>が存在したとしても、ヴィア・ラティナ・カタコンベで発見された碑文の中に売却の事実を証拠立てるものは何一つ残されていない。売り物に出された墓地用地も確かに存在したであろうが、<sup>9)</sup> 装飾内容に関して、異教的要素とキリスト教的要素が見い出される場合、それらは無秩序に結合されている訳ではない。このカタコンベのどの区画においても、ある特定の同質の装飾が見られる。結局、ダイヒマンによる示唆は、ヴィア・ラティナの図像プログラムの多様性とそれらの相互の関連性を説明するものではない。

### 3) ユダヤ教徒＝キリスト教徒混合一族あるいは混合集団

ヴィア・ラティナ・カタコンベの所有者、並びに利用者に関する研究の第三の見解は、主としてミケランジェロ・カジアノ・デ・アゼベド（Michelangelo Cagiano de Azevedo）の研究から引き出されたものである。彼はこのカタコンベがユダヤ教徒＝キリスト教徒混合一族による所有であるとする自らの理論を、埋葬室 B 及び C のフレスコに反映されているユダヤ教的伝統要素の上に打ち立てている。また中世の挿絵入り旧約聖書写本においてもそのユダヤ教的伝統要素は十分に維持されていると考える。<sup>10)</sup>

ヴィア・ラティナ・カタコンベにおける古代様式装飾の存在について、彼はカタコンベの地理的発展過程を考慮した自らの理論によって説明する。即ち、埋葬室 E 及び N は最も末期の背教者ユリアヌス帝時代に用いられ、装飾されたものと考えている。<sup>11)</sup>

しかしながら、カジアノの見解の弱点はヴィア・ラティナのフレスコの

出典を挿絵入り写本とする仮説、さらには、カタコンベの地理的發展過程に関する仮定に極端な比重を置いたことによって生じたものである。彼は次のように主張する。カタコンベの所有者である一族が種々の挿絵入りラテン語訳ヘブライ聖書を所有していたこと。すべてのフレスコが埋葬室 B 内の洪水のフレスコを基本としていること。さらに、カタラクタ (catarracta) という言葉は、天の窓というヘブライ的概念を意味するラテン語として使用されたものである、<sup>12)</sup> と。彼の行ったカタコンベの地理的發展過程の再構成は碑文や構造上のデータ以上に、図像プログラムにより重点が置かれている。例えば、すべての埋葬室の再編成が成されているが、その規模に関しては全く扱われていない。<sup>13)</sup> それ故、彼の打ち立てる仮説はカタコンベ、その現場における研究というよりはむしろ、既刊のカタコンベの構造図、及至は平面図に基づいた研究であると考えられよう。

ヴィア・ラティナのフレスコに対し、またカタコンベの所有者集団に対するユダヤ教的影響力について、かなりニュアンスを異にした見解の持ち主である C・O・ノルドシュトローム (C. O. Nordström) は、教父たちによる聖書釈義や説教を通して、主要キリスト教的伝統の一部となったユダヤ教的伝統は学者間で十分考慮されていると見做している。<sup>14)</sup>

同様な指摘が G・シュテンベルガー (G. Stemberger) によっても提起された。即ち、彼はユダヤ人装飾芸術家がヴィア・ラティナ・カタコンベの所有者によってフレスコを委託されていたか、あるいは、当時のキリスト教共同体がローマのユダヤ人共同体と特別緊密な親交を結んでいた可能性があるとする見解を発表した。<sup>15)</sup> 結局、ユダヤ教徒＝キリスト教徒混合一族を所有者と見做す解釈は、種々の問題に対する解決を試みてはいるものの、反面、ヴィア・ラティナの所有者に関する根本問題が浮き彫りとされ、それに対する解答をここから見出すことは困難と考えられよう。

#### 4) 異端派、及至「自由主義的」キリスト教集団

ヴィア・ラティナ・カタコンベの所有者の特徴を解明する上での第四の

示唆として、自由主義的キリスト教グループ、あるいは異端グループを取り上げよう。これはキリスト教信仰を表明する際、異教のシンボルを自由に取り入れたグループである。しかしながら、彼らはある種の異端派、あるいは異教徒と理解されるべきではない。また彼らは他宗教の信仰を積極的に統合し、一体化を試みようとする混淆主義者でもない。かつまた彼らは「正統派」キリスト教徒と呼ばれるものでもない。それ故、この集団は、一言すれば、漠然と「自由主義」あるいは「異端派」と称されるものであり、種々のアプローチからすべてをキリスト教的本質への同質化を目指す非常に曖昧なカテゴリーを意味するのである。

これは宗教歴史家グッデナフ (Goodenough) の取る立場であり、細部のニュアンスの差異を一様に一般概念のもとに収束しようとするものである。<sup>16)</sup>

同様の立場がヴィア・ラティナ・カタコンベの所有者に関する M・ガルドゥッチ (M・Guarducci) の結論の中にも窺われる。<sup>17)</sup> 4世紀のキリスト教が現在のキリスト教とは異なるものであるという事実を指摘している点でガルドゥッチは確かに正しいが、問題はその程度である。ヴィア・ラティナ・カタコンベの所有者を「自由主義的」キリスト教徒と見做す立場を取る者は、interpretatio christiana のプロセスを通してすべてのシンボルを統合し、変形させ、還元主義的タイプの理論によって、状況の複雑性を最少限に解釈しているといえる。すべてのシンボルが彼らのキリスト教的基盤及び内容という限られた条件の中でのみ解釈されている。しかしながら、実際には異教的テーマをキリスト教に同化させるということは、そのように容易な業ではないであろう。<sup>18)</sup>

##### 5) 異教徒との混血による正統派キリスト教一族

ヴィア・ラティナ・カタコンベの所有者集団の性格についての最後の見解は、大多数の研究者によって認められている A・フェルーア (A. Ferrua) の独自の洞察による説である。彼はそのカタコンベが個人の私的埋葬所

“catacomba a diritto privato”<sup>19)</sup>であったと見做している。ヴィア・ラティナを個人の私的埋葬所とするその根拠は、装飾の豊富さ、その内容の新鮮さ、空間の贅沢な使用、さらに、通常教会資料にその名がみられないことなどを挙げるができる。私的カタコンベの所有者は、その墓地に埋葬を望む者は誰に対しても許可し、彼らの趣好に合った墓地装飾をも許した。このカタコンベの拡張時期(315-350 A. D.)はキリスト教への大改宗の時期と考えられる。即ち、このカタコンベの多様性は政治的、かつ財政上の理由で改宗した人々の社会的レベル、延いては当時の社会状況を十分に反映した結果であろう。それ故、このカタコンベの地理的發展に従えば、少なくとも裕福なキリスト教徒の四大家族がヴィア・ラティナ・カタコンベの所有者あるいは利用者として関わっていたと考えられる。彼らは4世紀のローマ市民の社会的地位を代表する家族であるといえる。

現に、ヴィア・ラティナ・カタコンベはローマにおけるキリスト教徒、また当時の精神に対する自らの理解を考査する学者に絶えず研究課題を提起する遺物なのである。P. テスティニ(P. Testini)は、この時期に現れ、ヴィア・ラティナ・カタコンベで立証されたキリスト教図像学における大変革の精神的根拠となった当時の時代精神に対する一つの洞察を提示している。<sup>20)</sup>

そのユニークな図像プログラムを備え、所有者一族の属する社会を反映するヴィア・ラティナ・カタコンベは思想史、また社会構造上での一大変革をも証拠立てるものである。それ故、ヴィア・ラティナ・カタコンベの所有者、また利用者である一族が属する社会の本質という問題は、4世紀のローマにおけるキリスト教共同体を理解する上での過程と密接に関連するものである。

## II. 出典：ピネハス及び彩色写本に関する問題

ヴィア・ラティナ・カタコンベについての学術的論究は、初期キリスト

教芸術に関する文献同様、その出典に対する問題点への各研究者のアプローチに基づいて分類され得る。ヴィア・ラティナの文献におけるその争点は質問形式でより明確に提示されている：例えば、ヴィア・ラティナのフレスコに新たに登場する場面の出典となるべく彩色写本の巻物はいかなるものか、といった次第である。

A・フェルーア (A. Ferrua) はヴィア・ラティナのフレスコの出典を彩色写本とする見解には一貫して対立している。即ち、写本はキリスト教芸術に新たに現れる場面の出典あるいはモデルに関するあらゆる疑問を解明するために、問題の糸口を開けることのできる合い鍵 (passe-partout) とする結論にフェルーアは警告を発するのである。<sup>21)</sup>

ヴィア・ラティナにおける旧約聖書に基づいたフレスコに関するリーゼロッテ・ケッチェ＝ブライトンブルッフ (Lieselotte Kötzsche-Breitenbruch) の研究発表により、彩色写本に対する関心が最近高まって来た。彼女はその研究の中で、23種のフレスコの各々に対し、出典かつモデルとして最も可能性が高いと考える彩色写本を体系的に引照させているが、彼女の研究の主旨がこの点に関するものであることは、その序論の中ですでに明らかとされている。<sup>22)</sup>

ヴィア・ラティナのフレスコ研究の中心課題である彩色写本についての多くの議論の争点をよりよく理解するために、以下の点について今一度検討してみよう。1) ケッチェが近年発表した研究書の中で扱う方法論に基づいた彼女の主張。2) 出典としての彩色写本の使用に異論を唱える A・フェルーアの明確なる論拠。3) 以上、両者の見解に立脚し、具体例としてのピネハス・フレスコ (Ferrua 92-B) に対する再検討。

1) リーゼロッテ・ケッチェ＝ブライトンブルッフの方法論上の基礎づけ  
ケッチェの研究の主要部分は方法論上の考察に重点が置かれている。この研究が解釈学上の理論的論究ではないことに注目すべきである。また彼女はヴィア・ラティナのフレスコの出典を唯一彩色写本とするための根拠

づけも必要としていない。即ち、彼女は彩色写本がキリスト教芸術に「先行する」ものであると考える。彼女の研究方法に対する理論上の基礎はクルト・ヴァイツマン (Kurt Weitzmann) によって十分に展開されているものと考えられる。彼女は K・ヴァイツマンを先達の師とし、彼の研究論文を一貫して引用する。<sup>23)</sup>

ケッチェが論文中、方法論に関するセクションで具体的に取り扱う対象は、ヴィア・ラティナ・カタコンベとほぼ同時代の図像学的遺物についての論述である。彼女の研究姿勢の特徴としては、ヴィア・ラティナのフレスコに対する彩色写本の影響力なるものが彼女の理論においてはすでに前提とされており、特筆されていない点である。<sup>24)</sup>

ここで、彼女は彩色写本とヴィア・ラティナのフレスコに関連をもつと考える次の遺物について論究する。1) ドゥーラ・エウロポス (Dura Europos) のフレスコ画、2) ミプシス=モプスエスティア (Mipsis-Mopsuestia) のサムソンのモザイク、3) サンタ・サビナの扉——連のモーゼに関する物語、4) サンタ・マリア・マジョーレのモザイク——アブラハム、ヤコブ、モーゼ、そしてヨシュアに関する一連の物語、5) ローマ、サンタ・コスタンツァのモザイク、6) イタリアにおける旧約聖書に基づく装飾上の伝統一旧聖ペトロ大聖堂、サン・バオロ・フォル・レ・ムーラ聖堂、パレルモとモンレアーレのモザイク、ラテラノの聖ヨハネ大聖堂のコンスタンティヌス帝時代の十字架。この論述の真の価値は各々の遺物に対する論究に付された豊富な参考文献目録の中に見い出される。すべての論究はこれらの遺物に反映されていると考える彩色写本以外の出典に関する注釈をも伴っている。<sup>25)</sup>

方法論的考察に関する第二のセクションは、ヴィア・ラティナ・カタコンベのフレスコを論究する際、常に引照された中世写本に対する入念な論述で占められている。ここでは、彼女が引照する主要写本を簡単に列挙するにとどめておこう。1) 11-13世紀の7種の旧約八書、<sup>26)</sup> 2) 11世紀の4種の列王記 (Vat. gr. 337)、3) 9世紀のダマスクスの聖ヨハネによる



聖書引用箇所(Sacred Parallels) (Paris, Bib. Nat. gr. 923)、4)ウィーン創世記 (Vienna, Nat. Lib. cod. theol. gr. 31)、6世紀のパープル写本、5)コットン創世記 (London, Brit. Lib. Cotton Otho B VI)、6世紀のパープル写本断片、6)アシュブルンハムのモーゼ五書(Paris, Bib. Nat. Nouv. acq. lat. 2334)、19の一ページ大の挿絵が施されている7世紀のヴルガタ写本、7)その他、種々の中世聖書写本、例えば、1413年のアルバ聖書 (Madrid, Palacio de Liria)。

方法論に関するケッチェの論究の最終セクションでは、古代においてローマが写本彩色の中心であったとする命題が展開されている。立証文献として、彼女はパムマチウス (Pammachius) に宛てた聖ジェローム (St. Jerome) の手紙 (48, 3) を引用する。その手紙の中で、彼はローマ教会の豊富な蔵書を引照している。<sup>27)</sup> その他、4種のテキストが挙げられ、ローマの写本彩色の例として論究されている：1)紀元354年のフィロカルス暦、2)4世紀末期、古代ラテン語に翻訳された最も初期の3冊の列王記断片を含むクエドリンプルクのイターラ (Berlin, Nat. Lib. theol. lat. fol 485)。これは挿絵入り聖書写本の最古の例である。3)6世紀の聖アウグスティヌスの福音書 (Cambridge, Corpus Christi College Ms 286)。4)ヴァティカン・ヴェルジリウス写本 (Vat. Lt. 3225)。これは文体論上、クエドリンプルクのイターラと関連を持つ紀元400年のエネイドの彩色写本。その中の少々誇張された司牧的場面はサンタ・マリア・マジョーレのモザイクと関連性を持つ。

上記の如く、ケッチェの論証及び研究体系は多面に渡るものであるが、次のように理論づけられていると考えられる：

ヴィア・ラティナに墓地装飾として新たに登場する旧約聖書に基づいた23の場面各々に対して、同時代の図像学的遺物及び中世の彩色写本の中に類似性の強い要素が見受けられる。

しかし、ローマにおいてはヴィア・ラティナ・カタコンベと同時代、さらにはそれ以前の彩色写本の証拠が存在する。

それ故、ヴィア・ラティナ・カタコンベに登場する新たな場面の出典、あるいはモデルとしては彩色写本によって根拠づけられる。

ヴィア・ラティナのフレスコの出典、モデルをこれら中世写本とする論証は、あくまでも仮説に基づいて作り上げられた理論であることに留意するべきである。ヴィア・ラティナ・カタコンベと同時代の挿絵入り写本の現物、また、立証済みの資料文書は今日まで全く発見されてはいない。将来、そのような写本が備えられる可能性もありうるであろうが、現時点ではモデル、あるいは出典としての写本に関する限り、問題の解決は仮説のまま残されているというのが現状である。

## 2) ヴィア・ラティナにおけるフレスコの出典を彩色写本とする説に異論を唱える A・フェルーアの論証

A・フェルーアはヴィア・ラティナのフレスコに新たに登場する場面に対し、複数の出典を示唆する：1) 新しい要素が加味された墓地装飾芸術の伝統的場面からの模写、2) 石棺装飾よりの改作、3) 後世の挿絵入り写本により認められるバシリカ装飾に基づいた場面。バシリカ装飾の場面に関してはブルーデンティウス(Prudentius)、アンブロジウス(Ambrosius)、ノラのパウリヌス(Paulinus of Nola)といった同時代の人々の文献において証明されている。<sup>28)</sup>

A・フェルーアは出典を限定することは止むをえずとしながらも、そこに「あらゆる可能性(processus ad infinitum)」を置く危険性を指摘している。これはある意味で、創造力の介入、また芸術家の洞察力に対する考慮を暗に示唆するものである。それでは、聖書の写本彩色家があらゆる種類の新場面を考案するに十分な創造力があると見做しうる根拠はどこに見い出されるのか。また逆に、初期のカタコンベのフレスコ画家は単に模写家にすぎないのであろうか。

事実、ヴィア・ラティナのフレスコの中にはモデルとして、挿絵入り写本の使用に反する内的証拠も存在している。ヴィア・ラティナに見られる

各々のフレスコを取り巻く装飾的要素は写本彩色とは性質を異にしている。多少注意を払って観察すると、フレスコ画の多くは綿密に計画された体系的構成で描かれていることが認められる。またフレスコの場面それ自体も、標題の必要もなく、堂々たる構成内容を呈している。最後に、ヴィア・ラティナのフレスコに見られる、いわゆる「物語的性格 (narrative character)」にも議論の余地があるが、挿絵入り写本からの模写と考えられる場合、そのフレスコの持つ物語的要素は当然含まれるはずである。

ヴィア・ラティナのフレスコの出典となり得るものを取り上げねばならないとする場合、A・フェルーアは同時代のバンシカ装飾、及び石棺芸術の研究を勧めるとの示唆を与えている。<sup>29)</sup>

以上、各々の見解及び方法論上の差異が示された上で、次に墓地装飾としての新場面であるピネハス (Ferrua 92-B) (図1) に対する解釈において、両研究者の取る立場から引き出された具体的研究結果の特徴を示すであらう。

### 3) ピネハスの場面、並びにその出典に関する問題

ヴィア・ラティナ・カタコンベの中の一場面である、手槍に串ざしにしたジムリとコズビを高く掲げ持つローマ兵士、ピネハスの肖像を描いたそのシーンは、正確には民数記からではなく、ユダヤ教の伝承に由来するものであると、ケッチェ=ブライトンブルッフは指摘する。ここで彼女は民数記 25 章、及び詩篇 105 篇に関する釈義、注解のラビ的伝承を検討する C・O・ノルドシュトローム (C. O. Nordström) の研究を引用する。<sup>30)</sup> 彼女はピネハスのフレスコと相関関係にある作例として中世写本、即ち 1) セルビア詩篇 (Munich, Nat. Lib. cod. slav. 4, fol 14 lr)、2) アルバ聖書 (Madrid)、3) ハールブルク、アミエンのパムプロナ聖書、4) モーゼ八書を用いている。

ケッチェはさらにモーゼ八書については、聖書のテキストに基づいた挿絵であるが、他のものについてはユダヤ教的伝承に従った挿絵であると指

摘する。例えば Vat. gr. 747 の民数記 25 章、あるいはセラグリオのモーゼ八書の挿絵においては、ピネハスは槍でベッドの中のジムリとコズビを殺している。ピネハスは将軍として描かれ、モーゼとヨシュアが証人として枕元に立っている。バルバリーニ詩篇 (Vat. Barb. 372) では聖ゲオルクと龍のパターンと幾分類似性が認められるが、ピネハスは馬の背からジムリとコズビを槍で突き殺している。

ケッチェはピネハスが槍を高く掲げ持った将軍として描写されている作例はこのカタコンベにおいてのみであるため、セルビア詩篇のみがヴィア・ラティナのフレスコのモデルとしての伝承と考えられうると結論する。彼女はまた、ピネハスに関するユダヤ教伝承は民数記 25 章、あるいは詩篇 105 篇に関するキリスト教的聖書釈義、並びに注解には反映されていないとも指摘する。このフレスコからはキリスト教的根本思想は窺えないとする。それ故、L・ケッチェ=ブライテンブルッフはピネハスのフレスコに関しては、ユダヤ教出典が存在したにちがいないと結論する。即ち、その場面は写本伝承を通してのみ今日まで伝えられ、その存在が認められているため、ユダヤ教挿絵入り写本は最も論証に値するものであると結論するのである。<sup>31)</sup>

さて、A・フェルーアはピネハスの場面の立証過程を論述する論文の中で、この場面は 6 世紀、あるいはそれ以後の挿絵入り写本を通してのみ我々に伝えられているという事実を認めている。<sup>32)</sup> 彼はまた、ユダヤ教の伝承とピネハス像に関するノルドシュトロームの研究を評価し、引用する。<sup>33)</sup> ヴィア・ラティナのフレスコは主の力に満たされたカリスマ的英雄としてのピネハスを描写しており、ユダヤ教の伝承に従っているが、それはまた、ローマ人の服装をした英雄の肖像として描く場合、後の写本伝承にも影響を与えていると考える。結局、問題はこのピネハス場面の出典となりうるものは何かということである。次の二つの解答が引き出されている：1) ヘブライの挿絵入り聖書写本から取られた民数記、詩篇の挿絵入り写本、2) キリスト教聖書釈義に受け継がれているユダヤ教聖人伝承、あるいは口

伝伝承。

A・フェルーアは挿絵入りヘブライ聖書写本がドゥーラ・エウロポスのフレスコの出典と見做される可能性もあるが、ドゥーラの挿絵が伝説的要素を含んでいるとはいえ、その場面は全体的に4世紀のローマにおけるキリスト教共同体やユダヤ人ディアスポラ共同体と異なることを示唆している。4世紀の挿絵入りモーゼ八書、あるいはセプトゥアジントの原典の存在の証拠はなく、またキリスト教画家がこれらの挿絵入り写本によって実際に影響を受けたという証拠もない。それ故、A・フェルーアはピネハスのフレスコに対する出典として挙げられうるものは、キリスト教共同体の聖書積義伝承であり、ヴィア・ラティナの装飾芸術家の創造力であると述べている。キリスト教聖書積義上の伝承のすべてが教父たちによる著述の中に述べられているわけではない。広範な口述伝承は文書伝承を伴っているものである。ピネハスの伝説が見い出した伝承の道はこの口述伝承においてであろう。フェルーアはピネハスの伝説の芸術的描写に注意を引くと共に、この伝説的テーマが4世紀の石棺製作者にとっても一般的装飾テーマであったという事実にも注目している。<sup>34)</sup>

出典としての挿絵入り写本の使用に関するこれらの論究から何が結論されうるであろうか。まず、このフレスコの持つ種々の問題の複雑性を認識することである。還元主義者(reductionist)の解釈は問題解決への道ではない。出典あるいはモデルの問題に対して、ある単一の解決を与えることは不可能である。即ち、すべての新場面を写本から引き出すことは非現実的ということである。ヴィア・ラティナのフレスコに対する出典として論究されている写本は事実上のドキュメントではなく、あくまでも仮説上の写本であることを常に念頭に入れておく必要がある。仮定的文書の領域では、考えうる典拠は無数の可能性を持っている。その証拠として、モーゼ五書の出典をヤハウエ、エロヒーム資料、P資料、また申命記とするヘルマン・グンケル(Herman Gunkel)の理論をもとに、著しい理論の混乱や際限のない試論が生じた事実を挙げることができよう。これは挿絵入り写本

研究が無益であるというのではない。写本研究の価値は確定するためのものではなく、確証するためのものである。中世の挿絵入り写本は初期伝承の発展過程を理解する上で手助けとなろう。それらは初期の伝承を確証するものではあるが、確定するものではない。

### III. 医術の授業風景 (Ferrua 107- I)

ヴィア・ラティナ・カタコンベにおいて最も注意を引き、最も多くの論究がなされているフレスコの一つに医術の授業 (Ferrua 107- I) 〈図2〉と呼ばれる場面がある。このフレスコについての学術論文に対する書評は、ほとんどの解釈が論証可能な三つの見解を導き出していることを示している。まず第一の最も一般的な解釈は、そのフレスコを医術の授業風景とする A・フェルーア (A. Ferrua) の見解である。解釈上の第二の見解はそのフレスコが蘇生の場面を描いたものであることを示唆している。そして、第三の見解は哲学とか、学問の世界を描写したフレスコと見做すものである。

A・フェルーアはこの医術の授業風景のフレスコは著名な医者墓に彼の実生活の一場面を描写したものであると主張する。<sup>35)</sup>

この解釈はチャールズ・ピカード (Charles Picard) によって受け入れられ、彼はその場面がエジプト、メンフィスのセラピオンに描かれている詩人や哲学者の集まるエクセドラ (exedra) をモデルとしていると示唆する。また彼はこの場面がラテン世界において学問的情景描写の定型 (topos) とされていることをも指摘している。<sup>36)</sup>

典型的医術シーンとする見解を認める T・クラウザー (T. Klauser) はその場面をヒポクラテス (Hippocrates) と彼の弟子を描いた場面であると解釈する。<sup>37)</sup>

この医術の授業風景のフレスコは医学史の分野の専門家たちの間においても激しい議論が闘わされている。G・W・コーナー (G. W. Corner) は

優れた医業の典型的描写であると解釈する。<sup>38)</sup> 即ち、弟子に取り囲まれた医師による重傷者の診察指導の場面としている。しかし、外科医術、あるいは解剖の場面とする解釈は歴史的根拠のない場面と考えられる。

今一人、医学史の分野の学者である C・プロスカウアー (C. Proskauer) は、外科医術の授業、あるいは人体の解剖など現在の歴史学上の認識からは全く考えられないとする一方、この場面は「教授を目的とする解剖学的な解体」であることは自明のことである、<sup>39)</sup> と述べている。

問題のフレスコの第二の見解による解釈は、この場面の中に蘇生を表す一定式を見る学者たちによって受け入れられている。この場合、その場面が最初の人間の創造の描写であると示唆する ヨハネス・ヘンブル (Johannes Hemple) の解釈を引き合いに出すこともできよう。<sup>40)</sup> 後のヴィア・ラティナに関する文献において、ヘンブルの単純な提案は非常に飛躍的理論を導き出した。しかしながら、天使を伴っての人間の創造は初期キリスト教芸術における図像学的作例を全く見ないのである。事実、この見解を受け入れた者も誰一人見当たらない。

ジェローム・カルコピノ (Jerome Carcopino) は初期論文の中で、この蘇生の場面がこのカタコンベに見られる他の場面、特にクレオパトラ、及びペルセフォネのシーン同様、神話的解釈に従ってここに描写されているという可能性をも指摘する。<sup>41)</sup> また H・マルー (H. Marrou) も横たえられている人物の胃のあたりの裂け目のため、蘇生の場面と見做しているようである。<sup>42)</sup>

当意即妙の才に富む E・R・グッデナフ (E. R. Goodenough) は二通りの解釈の可能性を提示しているが、両者共に立証されてはいない。まず最初に、彼はその場面が栄光に満たされたキリストと床に横たえられ「腹が真二つに裂け、はらわたが全部流れた」(使徒行録 1, 18) ユダと共に 12 使徒を描いていると示唆する。今一つの解釈は横たえられた人物の頭の形態から導き出されている。彼は「死者の中からの蘇生を求め、頭をもち上げた状態に描写するという慣習は非常に古く、エトルリアの石棺にまで遡り

えることをフェルレアは指摘していない」と評している。<sup>43)</sup> しかしながら、ベリンテ人を虐殺するサムソンの Fresco (Ferrua 105-F) との単純な対比から、同一形態の数人の人像を提示しているが、この場合、彼らは確実に死んでいる。

皮肉なことに、この Fresco に関し、最も初期の、かつ最も広く引用されている復活解釈は、フランクフルト大学の医学史学者、ワルター・アルテルト (Walter Artelt) の解釈であろう。中世の彩色写本や初期キリスト教時代の石棺からのデータを収集した上で、アルテルトはその Fresco が復活に関する預言者エゼキエルの幻を描いていると示唆する。<sup>44)</sup>

アルテルトは自らの解釈に議論の余地なしとの感を抱いているが、一人の人物の上にスポットを当て、ヴィア・ラティナの Fresco のこの場面を預言者によって想像されたユダヤ国民の復活を描写していると真に判定しうるか否かは、確かに疑問であろう。<sup>45)</sup>

医術の授業風景の Fresco を復活の場面と解釈する最後の試みは、ヨゼフ・フィンク (Josef Fink) によるものである。彼はこの Fresco をラザロの復活に関する独創的解釈であると主張する。<sup>46)</sup> フィンクはヴィア・ラティナの装飾芸術家が三位一体や教理の石棺、あるいは教理学的内容のバシリカ装飾を製作した芸術家の手法同様、この場合においても、あらゆる図像学的伝統は念頭から取り去り、ヨハネ 11 章のテキストにのみ従っていると確信する。<sup>47)</sup> しかしながら、最終的にこの解釈にはオリジナルを製作した芸術家の創造力以上に、解釈家たちの創造力がより強く反映されていると考えられる。当時の芸術家はその Fresco 中央の三人の人像において、三位一体をいかに描き出したかったかを判断することは全く困難である。また、パリュムのみ中央の人物がゼウスの古代ローマ的図像モデルに従って、父である神をいかに表現しているかを見て取ることも全く困難である。仮にヴィア・ラティナの Fresco が創造力と新しい様式を駆使した試みをある程度反映しているとしておこう。しかし、この点については伝統的描写に従ったラザロの復活の場面 (Ferrua 98-C, 85-O) の中に明



白に認められる。フィンクはこれらの問題点をも認識している。<sup>48)</sup> それ故、この図像学的伝統のもつ比重が結局は、フィンクの解釈を説得力のないものとしているのである。

医術の授業風景のフレスコに関する解釈の第三の見解は主に P・ボヤーンセ (P. Boyancè)<sup>49)</sup> とルシアン・デュ・ブロイン (Lucien De Bruyne)<sup>50)</sup> によるもので、彼らはこのフレスコを哲学界の場面と解釈する。ボヤーンセはその場面が伝統的な哲学的描写における図像学的構成——即ち、中央に師を配したエクセドラと六人の弟子——に基づいたフレスコであるとし、医術とする解釈を覆している。かかる図像学的解釈を発展させた彼の解釈は古代文献に重点を置いていると思われる。彼はその場面がアリストテレスとその弟子を描いていると示唆する。弟子の一人——ソリスのクレアルクス (Clearchus of Solis) ——が師の足元に横たえられている少年の体から靈魂を解き放つことによって靈魂の不滅を立証しているとする。そして、このフレスコは床に横たえられている少年の体に靈魂を戻している場面と見做している。<sup>51)</sup> 彼の文献上の解釈はローマのキリスト教世紀における新プラントン主義哲学の影響を強く反映している——例えばプロティヌス (Plotinus)、ポルフィリ (Porphyry)、そして紀元 334 年にキリスト教に改宗したマリウス・ヴィクトリヌス (Marius Victorinus) の考えにかなり依存していると考えられる。<sup>52)</sup>

デュ・ブロインの研究はどの観点からもボヤーンセの研究に一致するが、哲学的解釈における図像学上の細部に渡るいくつかの問題点を指摘している。

第一に、デュ・ブロインはボヤーンセの引用するクレアルクスのテキストとフレスコの内容との厳密な相互関係に疑問を抱いている。実際にいくつかの相異が存在する。クレアルクスは実験に供されている者は眠っている少年 (pais) であると述べている。ここではその人物は大人である。(デュ・ブロインの方式に従えば、大人の身体は頭の 7.5 倍に比例する)。<sup>53)</sup> 次に、クレアルクスのテキストからはそのフレスコに描かれている如く、胃

の部分黒くする必要は全くないのである。クレアルクスは少年は眠っていると述べているが、ここでは目覚めている。上記の如く、クレアルクスのテキストとの緊密な関連性には非常に疑問がある。その結果、中央の人物がアリストテレスであるという点についても疑問として残されるであろう。

デュ・ブロインも同様に、このフレスコは哲学的描写として解釈されると主張する。それは埋葬室 I 内の状況との関連からも妥当であるとする。全体の流れは学問的内容で一貫している。書物や巻物、また巻物を納める箱と共に哲学者らが天井を飾っている (Ferrua 55-I, 56. 1-I, 57. 1-I, 59-I, 55-I)。巻物を手にした人像は壁を飾っている (Ferrua 60-I, 106-I, 61-I, 62-I)。石棺同様、このフレスコのどこにも医術用具が描かれていないことに注目すべきである。この埋葬室にある二つのアーチ型壁龕墓 (arcosolium) には計画的なコントラストを認めうる：即ち、ペトロとパウロの間に座す教師としてのキリスト (Ferrua 108-I) とこのフレスコ、哲学界の描写 (Ferrua 107-I) との対比である。

図像学的類型はすでに述べた如く、師と六人の賢者を配したエクセドラである。かかる場面は、古代においてはごく一般的であり、学問的意味合いを持ち、異教芸術 (アバメア・モザイク)、キリスト教芸術、また石棺においても類似的場面が見い出されている。

デュ・ブロインはさらに、中央の人物はソクラテスと見做されるべきだと示唆する。彼によれば図像学者は原典以上に、当時の遺物的芸術作品に注目し、それらを参考に判断を下すべきなのである。アバメア・モザイクや後にエフェゾで発見された遺物群には、ソクラテスの図像学的描写におけるある種の規準が置かれてあるとして考慮されるべきであるとも示唆する。<sup>54)</sup> 問題の場面はデュ・ブロインによれば靈魂の不滅についてのソクラテス派の議論風景である。横たえられている人物は死体であり、哲学者が手にする杖は指示の役割をしているにすぎない。その実験用死体の胃の上の黒い部分は古代人にとっては靈魂の宿る場であり、人間的感情の出ずる

場である肝臓と見做されている。それ故、デュ・プロインはこのカタコンベの所有者、並びに利用者はこのような哲学者の集団であると結論するのである。<sup>55)</sup>

問題のフレスコの解釈に取り組む者にとって、主要問題の一つは非常に多様性に富んだフレスコであるという点であり、かかる多様性を十分に説得しうる解釈のもとに収束するという点である。第二の問題点はフレスコ自体の持つユニークな点にある。プリンストン・アート・インデックスの管理者であるロザリー・グリーン (Rosalie Green) は次のような所見を述べている。

キリスト教芸術の目録の中でも、紀元 1400 年以前の作品のファイルには常に新たな聖人、あるいは新たな場面の登録を加えることができ、満足させられます。これらのファイルには現在 50 万以上の品目が含まれ、約 10 万の挿絵による品目も含まれています。中でもヴィア・ラティナのフレスコはユニークと言わざるをえないものであり、キリスト教芸術の中でもこれに匹敵するものは見当たらないことでしょう。

「医術の授業風景」のフレスコの解釈を巡って絶えず続けられてきた論究において、いわゆる復活説に対しては近年、ほとんど支持者が現れていない。妥当な解釈は医術とする解釈と、哲学的場面とする解釈のいずれかにあると思われるが、それは解釈上の焦点をいずれに置くかによるであろう。座している人像の上に焦点を置く場合、その場面は明らかに哲学的類型に入れられよう。しかし、座している人物の足元に横たえられている人像の上に焦点を置くとし、視線を下方に移すと、そこには一つの問題が生じてくる。その人物の胃のあたりの赤茶色の斑点をいかに解釈すべきであろうか。傷であろうか。そう仮定する場合、医術の解釈ということになろう。<sup>56)</sup>

初期の見解では、その場面は確かに哲学的類型——師と弟子を配したエクセドラの場面——に入れられている。かかる解釈のもとでは改めてその場면을哲学的に説明する必要もないであろう。周知の如く、カタコンベや

石棺の装飾芸術において、哲学者なる者は具象化された知恵のシンボルである。それ故、哲学者が埋葬されているいかなる石棺にもその哲学者が描かれていると示唆することは愚かなことであろう。また少なくとも、ローマのキリスト教徒医師の石棺には哲学者を思わせるようなその医師の肖像が彫られているという証拠も存在している。<sup>57)</sup>

さらに、ボヤーンセやデュ・ブロインによるその場面の哲学的解釈は完全に納得しえるものとはいえない。ボヤーンセの場合、特に哲学者の足元に横たえられている人物に関し、そのフレスコの図像学的解釈と彼の解釈の間には完全な一致が認められるとはいえない。クレアルクスのテキストの中では、そのフレスコによって暗示されるようなある種の暴力的処置は何ら要求されていない。また、哲学者が身体から靈魂を取り出し、再び戻すという事実も何ら必要とされていない。実験に供されている人物の胃を通して、このような事柄が起こったと想像され得ようか。

デュ・ブロインは哲学者ソクラテスと彼の弟子がプラトンの「テイマイオス」の中で論ぜられている生と死の意味について議論している場面であると示唆する。この解釈の主眼点は靈魂と人間的感情の宿る場としての肝臓についてである。この場合、哲学者の足元に横たえられている人物は肝臓を摘出された死体であらねばならない。しかし、ペリシテ人を虐殺するサムソンのフレスコとの比較においても、そこに描かれている死者は目を閉じているが、ここではその人物は目を大きく見開き、明らかに生きていると思われる。結局、このフレスコに関するデュ・ブロインの解釈も、横たえられている人物に対する解釈をその場面の全体的解釈との関連において統合することには少々疑問があると考えられる。

それ故、このフレスコに見られるあらゆる要素を単一の解釈のもとに完全に統合するためには、その場面を哲学者に象徴される図像表象手段で表現された医術の授業風景と解釈されることが最も妥当と考えられる。その場合、横たえられている人像是負傷者と理解され、関心の的であると同時に、学問上の貴重な対象でもある。それは古代ローマの医師の考え方に従

えば、人間の解剖学上の研究は解剖によってではなく、負傷者の処置を通してなされるべきとの主張による。かかる医学上の一般概念は1世紀のローマの医師チェルスス（Celsus）の *De Medicina* においてすでに認めうるものである。<sup>58)</sup>

かくして、その場面の持つ特殊性、また十分に説得力のある解釈を備えるために統合されねばならない要素の複雑性を踏まえた上で、問題のこのフレスコを典型的哲学的表現様式を取り入れた医術の授業風景の描写と見做すことは、このフレスコの持つあらゆる多様性を包括的に理解可能なものとなし得るであろう。もちろん、このフレスコについての論究は今後も続けられるであろうし、また続けられねばならない対象である。

#### IV. クレオパトラの死（Ferrua 102-E）〈図3〉

ヴィア・ラティナの埋葬室 E で発見されたこのフレスコは、古典学者、歴史家、またキリスト教考古学者も同様に興味をそそられ、A・フェルーア（A. Ferrua）によって「クレオパトラの死」と呼ばれている場面である。この場面の解釈も多義に渡るが、論究の論点に従って次の四つの解釈に集約され得る：1）クレオパトラ、2）古代の神話、3）*Interpretatio Christiana*、4）テルス（Tellus）。

A・フェルーアは問題のフレスコに対する論述や論究の中で、上記以外の解釈を持つ学者の存在も示唆している。例えば、墓の状況との関連により重点を置いた解釈、あるいはキリスト教的願望とのより緊密な関連性から導き出された解釈などである。<sup>59)</sup>

チャールズ・ピカー（Charles Picard）は4世紀に共通して見られるローマ芸術に与えたアレキサンドリアの影響の例に立脚し、クレオパトラとする解釈を支持する。ピカーはアウグストゥス皇帝時代よりニア・イシス（Nea Isis）の死が通俗的な崇拜の対象として描かれていたと同様に、これはクレオパトラの肖像であると見ている。<sup>60)</sup>

T・クラウザー (T. Klauser) はこの問題を扱ったフェルーアの著作に対する書評の中で、彼の解釈を支持し、墓地に描かれたクレオパトラの死の意味に対する具象的表現であると述べている。<sup>61)</sup> しかしながら、クレオパトラの場面が愛故のみじめな自滅行為の犠牲となった人の墓のための一般的装飾であるとの飛躍的解釈は困難であろう。

クレオパトラとする解釈に対する支持はカジアノ・デ・アゼベド (Cagiano de Azevedo) の提唱する如く、別の見解からも生じている。彼の見解とはヴィア・ラティナに現れる異教的要素をもつフレスコが、それを取り巻くキリスト教的図像との論争に再び姿を現したというものである。ヴィア・ラティナの図像プログラムに関するカジアノの解釈は背教者ユリアヌス時代における異教的フレスコの発展を評価するものである。即ち、これは死に直面してもなお静穏さを失わないと主張するキリスト教徒と異教徒との対立でもある。異教徒の対応は無上の幸福の安らぎの中に描かれたクレオパトラであるとする。<sup>62)</sup> カジアノの解釈にはキリスト教と異教との間の対立論争が見受けられるが、当時の状況の立証は非常に困難である。彼の理論はまた、カタコンベの地理的発展に関するいくつかの疑わしい仮定に基づいていると考えられる。

ヴィア・ラティナに関する文献の中には、クレオパトラとする解釈に対する激しい反論も見られる。J・トインビー (J. Toynbee) はフェルーアの著作に対する書評の中で、「ローマ史における未曾有の侵入である」<sup>63)</sup> として、クレオパトラとする解釈を否認する。彼女は「蛇が異教の形象において死者を表す共通のシンボルであるが故に、その場面は死んだ一異教徒を天国に描いているのではなかろうか」<sup>64)</sup> と問うのである。しかし、この疑問はそのフレスコ自体の持つ複雑性を説明する上での鍵となり得ないことは明白である。

また、interpretatio christiana なるものを根拠として、そのフレスコの解釈に取り組んでいる学者も見られる。interpretatio christiana とは即ち、異教的シンボルも含め、あらゆるシンボルのキリスト教的意味をいう

のである。例えば、J・フィンク (J. Fink) はここにキリスト教的天国の光景を見ている。天井に描かれているメドゥサ (Medusa) は非神話的解釈がなされ、壁の勝利の擬人像 (winged victories) は天使と見做されている。<sup>65)</sup>

Interpretatio christiana なる立場より今一人、ヴァルター・シューマッハー (Walter Schumacher) の見解を取り上げよう。彼はそのフレスコに関し、求めるべき図像学上作例に欠けるとして、クレオパトラとする解釈を否定する。たとえ作例が発見されたにせよ、何故墓にクレオパトラを描くのであろうか。そこでシューマッハーはカルタゴのアンティクアリウムの舗床モザイクとの対比から、そのフレスコは大地神テルスを描いていると示唆する。<sup>66)</sup> 彼はさらに、年毎の自然の再生を表す擬人像は蘇生のごく自然なしるしであり、かかる具象化はすでに教父や聖書 (1 コリント 15 : 35-38) の中で展開されていると示唆する。その他の異教的場面——セレス (Ceres)、プロセルピーナ (Proserpina) もキリスト教的解釈によって根拠づけられ、テルス共々それらは自然の創造力を象徴し、まさに墓、その場において生命の再生 (reparatio vitae) を喚起させるものであるとする。

しかしながら、このキリスト教的解釈 : interpretatio christiana はすべてのシンボルを同一の本質と見做す傾向にある。それは結局、本質そのものの持つニュアンスや微妙な差異を認めぬ還元主義者の方法論であるといえよう。

このフレスコの解釈に関する第三の論点はそこに描かれている蛇と、様々な神話的意味の展開に焦点が置かれている。ジェローメ・カルコピノ (Jerome Carcopino) はヴィア・ラティナのフレスコに関する初期の論文の中で、その場面がペルセフォネ (Persephone) と蛇の姿で表されたゼウス (Zeus) の結合を描いていると示唆する。<sup>67)</sup> その結果、4世紀のローマで盛んに崇拜されていたディオニシオス / サバジオス (Dionysios / Sabazios) が生まれたとする。この見解は H・マルー (H. Marrou)<sup>68)</sup> や

M・シモン (M. Simon)<sup>69)</sup> によっても支持されている。

H・スターン (H. Stern) はオリンピアス (Olympias) と蛇の姿で表されたゼウスの結合を描いており、その結果、アレキサンダー大王が生まれたと示唆する。4世紀の多くのコインの浮彫り (contorniati) にその場面を見ることができる。<sup>70)</sup>

神話的解釈の最後に E・R・グッデナフ (E. R. Goodenough) の見解を取り上げよう。彼はディオニシウス (Dionysius) によって発見されたアリアドネ (Ariadne) を描いたフレスコであると示唆する。彼は、また、ヴィア・ラティナのフレスコにはほとんど見られない輝く雲 (nimbus) に注目し、それはここでは不滅を意味する印であるにちがいないと示唆する。宗教歴史家として、彼は4世紀の非常に多くの石棺に描写されているレーダ (Leda) と白鳥同様、この場面を広義における神との結合という範疇に置いている。グッデナフの指摘の如く、永遠の生命に対する願望は常に象徴的表象をもって描写されるのである。<sup>71)</sup>

既述の神話的解釈からは、このフレスコに対する図像学的証左に欠く点がある、指摘されよう。しかし、これらの神話的解釈は原典に基礎づけられていると考えられる。例えば、アリアドネがこのような作風で描かれている作例は全く見出しされていない。また、何故にオリンピアスが墓所に描かれねばならぬのかという理由づけも立証されえないのである。ペルセフォネとゼウスに関する解釈に対しても同様の困難が待ち受けているであろう。図像学上の伝統からは、かかる解釈を支持しうる何物をも導きだせないのである。この場合、原典との合致という点においてさえ問題点を残している。クレオパトラのフレスコに描かれている小さな蛇はペルセフォネの神話に登場するドラゴンと見做され得るであろうか。<sup>72)</sup>

さて最後に、クレオパトラのフレスコをテルスの擬人像とする解釈を取り上げよう。この解釈を追求し、大論文を執筆したマルゲリータ・ガルドゥッチ (Margherita Guarducci) は、象徴的意味の持つ原則の上に彼女の立証の基礎を置いている。<sup>73)</sup> 彼女の方法論に従えば、ペルセフォネ、オリ



ンピアス、またクレオパトラとする解釈は墓所という場所の相関性に欠くとして否定されている。

テルスの人像は自然の再生を意味する象徴的表現として、また特にヴィア・ラティナのフレスコに非常に類似性の強い図像学的伝統が認められるため、テルスそれ自身と見做しうるとする。ガルドウッチはこのフレスコとの対比のため、テルスが描かれている次の三つの例を挙げている。——1) 紀元 187 年のコモドゥスのメダルに浮彫りされた横たわるテルス、2) センティーニのモザイク (紀元 3 ~ 4 世紀)、3) パラビゴの銀皿 (紀元 4 世紀)。

ガルドウッチはテルスの図像学的研究に基づき、このフレスコに対し、次の如く詳細な説明を与えている。その人像はテルスが神なる故に雲でおおわれており、黄色の線は収穫を控えた小麦を表し、満開の花は地上の象徴的表現であるとする。横たわる人像の右に伸びる不可解なグレイの水平線は、テルスがしばしば描かれている洞窟を表し、小さな蛇はテルスの属性と考えられる母なる大地に密接に関係する動物と解されている。<sup>74)</sup>

テルスを巡る解釈はヴィア・ラティナの学術的解釈において、多くの文献を生み出し、学問上の発展を促した。中でもカルタゴ、アンティクアリウム of テルスのモザイクに対する解釈上の論争が最も顕著である。ヴァルター・シューマッハーはクレオパトラのフレスコをテルスと見做すための立証可能な証拠として、この舗床モザイクを引証する。<sup>75)</sup>

ヴィア・ラティナのこのフレスコに関するヨゼフ・フィンクの解釈はすでに論究されたが、彼はカルタゴのモザイクのテルス解釈に異論を唱える。彼によれば、問題のモザイクは海獣 (kētos) の首を掴み、力と武力の光景の中に描かれたポセイドンの妻、アムピトリテ (Amphitrite) である。<sup>76)</sup>

フィンクの上述の解釈はヨゼフ・エンゲマン (Josef Engemann) の小論文の中で覆されている。カルタゴのモザイクはテルスの図像学的伝統に従って、海の背景の中にテルスを描いていると彼は指摘する。<sup>77)</sup> 海神を表す四つの仮面がモザイクの四隅を飾り、仮面はいるかによって支えられて

いる。横たわる人像は海獣の首を擱んでいるのではなく、小麦と花束を持ち、頭上には星ではなく、花の王冠を戴いていると解する。エンゲマンは特に3世紀の四季の石棺、またキリスト教的舗床モザイクの中に表れる海の場面との対比において、テルスが描かれて来た長い伝統から引証する。エンゲマンは結論として、ヴィア・ラティナのこのフレスコをテルスとする解釈を改めて肯定する。<sup>78)</sup> テルスの解釈を巡る学者間の意見は見事に一致している。テルスの擬人像とその図像学的伝統はヴィア・ラティナのこのフレスコの細部に渡り、非常に緊密に呼応し合っている。テルスの擬人像は石棺彫刻からも明らかな如く、墓地装飾芸術の記号言語の一部と考えられる。自然の中に見られる生命の再生というテーマは、キリスト教的表象の中のみならず、異教的表象においても同様にその発祥を見出しうるナチュラル・シンボルなのである。

## V. ラザロの復活 (Ferrua 98-C, 85-O)

A・フェルーア(A. Ferrua)によってラザロの復活と見做されているヴィア・ラティナ・カタコンベに描かれた2種類の同一場面は、広範囲に渡る比較、対照、また絶えまぬ論争的でもある。

解釈上の不確実性はその場面が二度に渡って登場するという事実によるものであり、双方ともそれまでの慣例を打ち破る要素を含むラザロの復活を描写している点にある。埋葬室C内のラザロの場面〈図4〉は規模が大きく、画面中央にキリストが立ち、手にした杖で扉に通ずる階段を持つ神殿風の墓を指し示している。キリストの後には、80人にも及ぶと思われる群衆がアーチ型壁龕墓の背面弦月形壁面(lunetta)のみならず、左側側壁面に渡って描かれている。同一場面を側壁面に渡って描写する手法は、同埋葬室C内の紅海の渡しの場面(Ferrua 37-C)においても用いられている。この場合はアーチ型壁龕墓の両側壁面を同一テーマで飾っている。

埋葬室C内のラザロの復活のフレスコには、新たな2要素が加えられた

第二の特筆すべき画域が認められる。右側の円柱は基台から離れ、あたかも移動している感がある。その左側にはモーゼの律法の授与の場面が描かれ、モーゼは山上で両手を高く上げ、その上方には神の御手のかすかな痕跡を認めることができるであろう。

今一つ、埋葬室 O 内のラザロの場面〈図 5〉は規模も小さく、画面は側壁面にまで及んでいない。しかし残念ながら、背面弦月形壁面のフレスコは背部に続く矩形壁龕墓の発掘によって損傷を受けている。キリストはフレスコ中央に描かれ、手にする杖は墓の戸口に立つミイラのようなラザロの死体に触れている。上方、第二の画域には同様にモーゼのシーンが見られる。モーゼは差し出した手に開かれた律法の巻物を受け取っている。柱は基台に固定されている。このフレスコの場面はラザロの墓の周りの木々にも表れている如く、田舎の背景の中に描かれている。埋葬室 C 内の場合、同室内反対側墓室の紅海の渡しのフレスコによって調和が保たれている。

これら 2 種類のラザロの場面が多く研究者によって論究され、解釈上の多くの問題点を備えている理由も理解できよう。第一にそれはその場面の複雑性にある。ラザロの復活に関する伝統的手法から考えれば、これらのフレスコがあまりに複雑な構成を持つということである。ラザロの復活の最初期の描写はキリスト、墓、そしてラザロのミイラの死体といった非常に単純な構成であると E・マレー (E. Malè) は指摘する。後の石棺装飾ではキリストはしばしば使徒 (二人のみ) そして、マルタとマリアと共に描かれるようになる。<sup>79)</sup> また、7 世紀のロッサーノ福音書では、キリストは一方に使徒達、他方にユダヤ人群众に取り巻かれて描写されている。カタコンベの装飾芸術、また石棺装飾において、ラザロを描くそのいかなる場面においてもモーゼのシーンとの混合は見られないのである。

第二の難問はラザロのフレスコを取り巻く周りの状況から起因する。即ち、埋葬室 C 及び O の双方ともに、非常に多くの旧約聖書の場面が見られることである。埋葬室 C 内には新約聖書に基づく場面は全くないと見做さ

れる。その場合、天井の破損したフレスコは座した哲学者 (Ferrua 36) と解釈されるが、埋葬室 O 内での新約聖書の場面はパンの増加 (Ferrua 89. 2-O) の場面のみである。

これらの難題を踏まえ、ラザロの場面に関する解釈上の文献の再検討は有益であろう。

A・グラバー (A. Grabar) はラザロのフレスコに描かれている建物と、アシュバーンハムのモーゼ五書 (出エジ 25) 及びユトレヒト詩篇 (6-8 世紀) に見られるエルサレムの神殿を描いた挿絵との類似性に注目した。グラバーはラザロのフレスコの双方とも、モーゼが律法を授与された後、イスラエル人に向かって語る場面と解釈する。彼は中央の人物が手にする杖に関しては黙している。グラバーは埋葬室 O 内のフレスコの神殿内のミイラを祭服を身につけたアロンと見做すのである。<sup>80)</sup>

H・スターン (H. Stern) は、グラバーの解釈が十分満足し得るものとはいえないまでも、彼の論究が容易に見落とされがちな難題に注目していると示唆しつつ、このシーンが問題を多く含んだ場面であることを認めている。<sup>81)</sup>

H・L・ヘンブル (H. L. Hemple) は旧約聖書の挿絵の出典に関する彼独自の研究に対する後の補稿の中で、ヴィア・ラティナのフレスコの出典として挿絵入り写本の絶対必要性を立証するための適切な例としてラザロの場面を取り扱うが、<sup>82)</sup>彼の論究はこのフレスコの解釈上、ほとんど得るものはない。

ラザロの場面は L・ケッチェ=ブライテンブルッフ (Lieselotte Kötzsche-Breitenbruch) にとって、直接の研究対象ではないが、彼女はその場면을紅海の渡しのフレスコとの相関関係において論究する。彼女は埋葬室 O 内の場면을ラザロの復活と解釈するが、埋葬室 C 内の場면을ラザロの復活と見做すには曖昧な点を残していると考える。ヴィア・ラティナのフレスコ (Ferrua 98-C) に描かれている神殿風建造物と、サンタ・マリア・マジョーレのモザイクの中の神殿との類似性が、彼女にその場面がヤー

べの神殿、即ち幕屋の前のモーゼを描いているとする見解を与える要因となった。<sup>83)</sup>

ヴィア・ラティナのラザロの復活の場面に的を絞った研究論文の中で、カジアノ・デ・アゼベド (Cagianò de Azevedo) は埋葬室 O のフレスコはその構成においても、またその図像学的プログラムにおいても、埋葬室 C をモデルとしていると指摘した。<sup>84)</sup> 事実、埋葬室 O 内のラザロの場面は多少腕の劣る芸術家によって埋葬室 C 内の場面から写し取られた徴候も呈している。カジアノはラザロが描かれていない埋葬室 C 内の場面はラザロの復活とは見做し得ないと主張し、それはモーゼであるとの見解を持っている<sup>85)</sup> さらに、カジアノはそのフレスコ中の建物をエルサレムの聖墳墓、即ちキリストの墓と見做している。その根拠はエジプト、パガワットのエクソダス・チャペルに描かれ、ギリシア文字で“*IĒRŌSALEM*”という標題を持つ神殿との類似性に基づいている。埋葬室 O 内のラザロのフレスコは、それ故、埋葬室 C 内のモーゼのフレスコを誤解した進取盛んな芸術家による模写の結果であり、エルサレムの聖墳墓の象徴的表現としてミイラを加えたものであるとカジアノは考える。上述の所見を発表した約 11 年後に出版された別の論文で、カジアノ・デ・アゼベドは一般的批判や疑問の余地があるにもかかわらず、解釈に関する自らの見解を改むる根拠はいずれにも見い出せないと主張した。<sup>86)</sup>

彼は A・フェルーアのピエトロ・エト・マルチェリーノ・カタコンベに関する論文に目を通していないと思われる。<sup>87)</sup> その中で、ラザロの復活のフレスコを論究する際、彼はアゼベドの見解について次の点を批判する：

- 1) アゼベドを初めとする解釈者は、双方のフレスコ、中央の人物の手にする奇跡の杖 (*virga virtutis*) への認識が共通して欠けている。
- 2) カジアノの見解に従えば、芸術家のみならず、パトロンも同様に埋葬室 C 内のフレスコを完全に誤解したと考えられる。さらに、モーゼと解釈する場合、約束の地への旅の途上にあるイスラエル人は素足で描かれており、彼らを導いていると思われる火の柱は実際には反対方向へと移動している。
- 3) ラ

ザロの墓の中のミイラの有無によってこの場面の解釈を決定すべきではない。芸術家が「ラザロよ、出て来なさい」とイエスが叫んだ（ヨハネ 11：43）その復活の瞬間を描こうとした可能性も成立し得る。4）バガワットのフレスコに関するカジアノの解釈は、立証限度以上にその建造物との類似性を要求するものである。事実、エルサレムという標題はその同一場所に描かれている預言者エレミアにも関連づけられうる——即ち、エルサレムを想うエレミアの哀歌との関連である。5）結局、このフレスコ芸術家は聖書の説話からエルサレムの城門、あるいは神殿の前のモーゼを描くという程度の感受性しか持ち得なかったのであろうか。<sup>88)</sup>

しかしながら、A・フェルーアが掲げるこれらの異論にもかかわらず、彼は埋葬室 O 内のフレスコが埋葬室 C 内の模写と見做している点に関しては、カジアノと同一見解の持ち主であることは注目すべきであろう。<sup>89)</sup>

ディナ・ダラ・バルバ・ブルジン (Dina Dalla Barba Brusin) はその問題のフレスコが出エジプト(創 50：28、出エジ 13：18、ヨシュア 24：32)に先だって、ヨゼフの遺骨の発掘を描いていると示唆した。<sup>90)</sup> 埋葬室 O 内のミイラはエジプトの習慣に従って香詰めにして埋葬した事実を物語っていると見做している。彼女の研究においては、フレスコとテキストとの対比がなされてはいるものの、図像学的伝統からはその場面の類似性を確証しうる根拠は見い出せない。それ故、この論証は有力なものとは言い難い。<sup>91)</sup>

この場面の解釈はトインビー (Toynbee) が示唆する如く、いくつかの新たな部分的要素が加えられたラザロの復活の場面と解することが最も妥当と考えられる。<sup>92)</sup> これらの新たな部分的要素の一つが、ラザロの復活と上部画域に描かれているモーゼの場面との間の様々な議論の焦点となっている。M・シモン (M. Simon) はこれらのモーゼの要素を象徴的に解釈し、<sup>93)</sup> 旧約聖書の説話に現れる火の柱はイスラエル人を救いへと導くキリストの象徴であるとする教父たちによる伝承を指摘する。<sup>94)</sup>

上記の象徴的解釈とは見解を異にする人々は、ラザロのフレスコの中の

モーゼのシーンは単に装飾芸術家によって誤解されたものであると示唆する。その場合、モーゼのシーンは埋葬室 C 内反対側壁面に描かれている紅海の渡しに属するものと考えられる。紅海の渡しを描いているアーチ型壁龕墓に向かって立った場合、左右になお二つのモーゼの場面、即ち、左側にはサンダルを解くモーゼ (Ferrua 33. 2 - C)、右側にはモーゼの水の奇跡 (Ferrua 35 - C) のシーンが視野に入る。この誤解は埋葬室 O のラザロのフレスコ芸術家においても繰り返された。

埋葬室 O は後の建造のためもあり、構成また装飾上、埋葬室 C をモデルとしていると考えられる。ある意味で、埋葬室 C 内のラザロのフレスコはその場面に対する当時の解釈ともいえる。即ち、埋葬室 O 内のフレスコに装飾芸術家がミイラを加えたということは、埋葬室 C 内の場面が当時ラザロの場面として理解されていたことを示すものであり、これは埋葬室 C 内のフレスコの解釈を決定することになろう。

ラザロのフレスコに見られるイエスを取り巻く群衆という独自の要素は二つの異なった観点から説明される。まず第一は、このフレスコがその奇跡 (ヨハネ 11 : 19, 31) を聖書の説話に単純に従って描いているとするもの。第二の可能性として、フレスコの装飾芸術家が同一埋葬室内の紅海の渡しのフレスコから影響を受けたとするものである。両者のフレスコは相互によくバランスが保たれ、類似性の強い仕上りを呈している。

圧倒的数の旧約聖書の場面は、ここでは問題にされる必要はないであろう。初期キリスト教芸術は内容多彩な旧約聖書の幅広い使用によって特徴づけられている故である。また旧・新約聖書のシンボルの差異は現代の解釈上の問題であり、初期キリスト教徒にとっては何ら奇異を感じさせるものではなかったようである。

ラザロのフレスコに対する解釈上の興味深い手掛りは石棺装飾との関連性であろう。同時代の石棺の中には、ラザロの復活と紅海の渡しの場面の混合が見られる。<sup>95)</sup> この石棺装飾との関連性はヴィア・ラティナの装飾芸術家に対するより深い理解を促すであろう。

## VI. 受胎告知 (Ferrua 3-A)

ヴィア・ラティナ・カタコンベの埋葬室 A 内天井中央部分は装飾八角形枠内の善き羊飼いのフレスコで彩られている。保存状態は非常に悪い。八角形主要四辺には四つのパネル画が連なっている。うち一つは完全に破損している。他のパネルには A・フェルーア (A. Ferrua) によって「ヨブと彼の妻」(Ferrua 6. 1-A)、「東方三博士の礼拝」(Ferrua 1. 1-A)、「受胎告知」(Ferrua 3-A) と命名された場面が描かれている。<sup>96)</sup>

残念ながら、告知フレスコの保存状態もかなり悪い(図 6)。その場面の構成内容は次の通りである。ヴェールをした一人の女性が左手を肘掛けにのせ、右手を前方に高く差し出し、椅子あるいは王座に座している。この姿はかなり明確に認められる。左側にはその女性に向かい合って立つ大きな人影が描かれている。A・フェルーアは、その人像は奇跡の杖を持ち、左手を高く上げていると説明する。しかし、現在のフレスコの破損状態からこの事実を裏付けることは困難である。またこのシーンの座している女性の背後に、さらにもう一人の人影を確認することも不可能である。フレスコのデザインからは背後の人像の存在を想像されうるが、その姿はもはや認められない。写真判定はなお困難である。A・フェルーアは彼の論文で U・ファソーラ (U. Fasola) が提起する見解を引用する。彼はこの場面をミラノのサン・ロレンツォ・マジョーレ・バシリカ内、サン・アクイリーノ礼拝堂アトリウムのモザイクに描写されているユダとタマルの出会いのシーンと解している。<sup>97)</sup>

この場面とユダとタマルの出会いとの類似性は聖書のテキストに基づく(創 38:12-18)。聖書のテキストによれば、ユダは彼の友、アドラム人ヒラに伴われている。ユダがサン・アクイリーノモザイクの図像プログラムに含まれていることは事実であるが、ヴィア・ラティナのフレスコとの図像学的対比は疑わしいものである。ミラノのモザイクではユダは非常に



長身に描かれ、彼の頭の右側枠内にはタマルとの出会いの小さなシーンが見られる。その場面では、タマルは右手に丸い皿らしき物を手にして立ち、ユダはその右側に右手を差し出して立っている。また二人の結びの証である双子、ベレッツとセラフが彼らの足元で遊んでいる。

ユダとタマルのテーマはキリフト教聖書釈義伝承、特に聖アンブロシウスの釈義伝承<sup>98)</sup>において一般的に広く知られている。しかし、ヴィア・ラティナのこのフレスコをユダとタマルの出会いと見做す場合、タマルと共にいるもう一人の人物の存在が解釈上のポイントとなろう。この人物はフレスコの中ではもはや認められない。たとえこの人物が描かれていたとしても、サン・アクイリーノのモザイクとの対比には問題があるであろう。なぜなら、そのシーンではユダは誰にも伴われていないからである。

ヘンリ・スターン (Henri Stern) はこの同一シーンをラハブとイスラエル人斥候との出会いと解する。<sup>99)</sup> その根拠はローマのサンタ・コスタンツァに存在した (現在は存在しない) モザイクの複製との対比に基づくものである。サンタ・コスタンツァの円蓋モザイクシーンはフランチェスコ・ダ・オランダ (Francesco da Olanda : 16 世紀) の水彩複製画の中に残されている。この巨大なモザイクプログラムの一カットに、城壁の前に座し、右側からその場面に登場する二人の男性と親しく言葉を交わす一人の女性が描かれている。スターンはパレスチナ、アクレの 13 世紀挿絵入り聖書写本 (Bib. Nat. de l' Arsenal, Paris) の中に類似性の強い描写を発見した。ヨシュア記に基づく 6 種の一ページ大の挿絵の一つにラハブの肖像が描かれている。<sup>100)</sup>

最初期のキリスト教伝承 (ヘブライ 11 : 31) また理想的改宗者とする教父たちの釈義上のラハブの重要性のみならず、<sup>101)</sup> スターンが提示する図像学的対比における彼女の重要性を考慮に入れた場合、彼の見解は真剣に考慮されて然るべきと考えられる。なお、16 世紀のドキュメント、また 4 世紀のモザイクのスケッチに関する根本問題が残されているが、ドキュメントがどれ程信頼できるといえようか。

本来の解釈も価値がない訳ではない。ヴィルペルト (Wilpert) は告知場面を描いた二つのカタコンベのフレスコを発表した。<sup>102)</sup> 聖ピエトロ・エト・マルチェリーノ・カタコンベ埋葬室 54 には 9 場面から成る天井装飾プログラムの中に告知場面が含まれている。中央に教師としてのキリストを配し、その中央八面形を取り巻き、主要四場面、即ち、二人の賢者による子供と処女マリアへの礼拝：星を崇拜する三人像：キリストの洗礼：受胎告知が描かれている。それらと交互に善き羊飼いと祈る人像が楕円形枠内に描かれている。ヴィルペルトによって 3 世紀中期と年代決定された告知シーンでは、聖母は座し、一人の人物が彼女に語りかけ立っている。

それ以前の告知場面はプリシラ・カタコンベで発見されているが、それはヴィルペルトによって 2 世紀末期と年代決定されている。このシーンは埋葬室の天井に単独で描かれ、聖母は座し、天使と思われる人像が彼女の前に跪いている。このフレスコが発見された埋葬室は善き羊飼いやラザロの復活、そして一連のヨナの物語が壁面を飾っている。

ピエトロ・エト・マルチェリーノの告知場面とヴィア・ラティナのフレスコ間の多くの類似点、またそのシーンを取り巻く図像プログラム——例えば、教師としてのキリスト、賢者、善き羊飼いや——の類似性は埋葬室 A 内のそのシーンが告知として最もよく説明されうることを示唆するものである。残念ながら、このフレスコの悪条件がいかなる解釈をも結局は疑わしいものとしているのではあるが。

## VII. 三場面の解釈に対する評注

確かにヴィア・ラティナのフレスコは個々で論究されるに値するものではあるが、この小論においては全く不可能である。そこで、ヴィア・ラティナの文献において活発な論究の対象である次の三場面——1) 大洪水 (Ferrua 93-B)、2) 山上の説教 (Ferrua 14-A)、3) キリストのトゥニカのためのくじ引き (Ferrua 72-M) ——に対する簡潔な注釈を加える

ことは結論を導く上での手助けとなろう。

### 1) 大洪水〈図7〉

ラハブの人像はヴィア・ラティナのフレスコにおいて別の場面の論究にも姿を現すが、A・フェルーア (A. Ferrua) はそのシーンをノアと彼の妻の上に天の窓から雨を降らす父なる神を描写する創世記7章の大洪水と解釈する。<sup>103)</sup>

窓の中の人像を父なる神と解するには無理があるとする T・クラウサー (T. Klausner) は、その人像が髭を持った天使であると示唆する。<sup>104)</sup>

また、リーゼロッテ・ケッチェンブライテンブルッフ (Lieselotte Kötzsche-Breitenbruch) は洪水とする解釈を受けいれながらも、窓の中の人像は確かに女性であり、挿絵入りヴェルジリウス写本 (Vat. Lat. 3867, fol 77 r) 同様、雨と嵐の擬人化であると示唆する——最も可能性の低い解釈である。<sup>105)</sup>

H・マルー (H. Marrou) による解釈が最も説得力を持つと考えられる。彼はその場面をエリコの町からイスラエル人スパイを逃す手助けをしているラハブであると説明する。窓の中の人像はラハブであり、窓から下方へ伸びる線はノアと彼の妻ではなく、ヨシュアの使者である二人の男を入れたバスケットの綱であると解釈する。マルーはこの解釈をサンタ・マリア・マジョーレのモザイク、及び中世のモーゼ八書から引証している。<sup>106)</sup>

### 2) 山上の説教 (Ferrua 14-A) 〈図8〉

ここで問題とするフレスコはヴィア・ラティナ・カタコンベの埋葬室 A の入口から向かって右手側にあるアーチ型壁龕墓内に描かれている。さらに、いくつかの旧約聖書のシーン——モーゼの水の奇跡 (Ferrua 13. 1 - A)、炉の中の三人の若者 (Ferrua 13. 2 - A)、そして二つのヨナの場面 (Ferrua 6. 2 - A, Ferrua 8 - A) ——が見られる。また、牧歌的な装飾花模様が彩りを添えている。

かなりの数の解釈者はこの場面をイスラエル人に説教するモーゼであると説明するが、<sup>107)</sup>最近、ケッチェはさらによりの確な解釈を示唆した。彼女はそのシーンが申命記 33-34 章に記されている如く、聖なる地に入るに先だって、イスラエルの民を祝福するモーゼであると解釈する。このテキストとの照応のため、彼女はマリア・マジョーレのモザイクや種々の挿絵入り写本に見られる類似的シーンを図像解釈上の証拠として加えている。<sup>108)</sup>しかし、ここにはイスラエル 12 部族に対応するシンボルは見られない。即ち、このフレスコには 12 人以上の人像が描かれているのである。

この場面を取り巻く装飾内容が圧倒的に旧約聖書的であるとはいえ、また初期キリスト教芸術において、山上の説教シーンが非常に稀であるとはいえ、このフレスコをモーゼのシーンとする解釈は考慮される価値はあるが、確定するにはかなりの問題を残していると考えられる。

3) 最後の注釈は非常に奇異な対象物を扱うこととなる。即ち、キリストのトゥニカのくじ引きシーン (Ferrua 72-M) 〈図 9〉である。A・フェルーアは墓地用装飾芸術として全く目新しいそのシーンを象牙細工やユトレヒト詩篇 (詩 21:19) に見られる類似性の強いくじ引きシーンの存在から同一視した。<sup>109)</sup>

L・ケッチェ=ブライテンブルッフはこのフレスコに関する巻末補注の中で、その場面をキリストの外套のくじ引きシーンとは見做し得ないと主張する。そこには外套は見られず、また彼女によれば象牙細工の描写と比べ、そのシーンは威厳に満ち満ちている。そこでそのシーンは著名な馬車レース審判者の生涯の一場面を描写するものであると彼女は結論する。<sup>110)</sup>彼女はこのくじ引きに関する膨大な資料と、この出来事に対する図像学的描写の様々な形式を提示する。しかし、彼女はこのフレスコに描かれている如く、軍服姿の兵士が四輪馬車レースのポジション決定のためのくじ引きを行う理由については触れていない。それ故、この見解は説得力に欠けると考えられる。

以上述べてきた如く、ヴィア・ラティナのフレスコを巡る様々な論争は、そのカタコンベの持つ多様性、延いては4世紀のローマという特殊な時代背景を説明するものであるが、ヴィア・ラティナの包括的理解という点においては、現時点で結論を与えることは不可能であり、なお多くの研究課題が残されていると考えられる。今後の研究指針として、それらの点を指摘し、この小論の結びとしたい。

ヴィア・ラティナ・カタコンベに関する文献、また主要問題の再検討により、各分野間での専攻論文の比較研究の必要性が浮き彫りとされた。中でもヴィア・ラティナのフレスコと石棺との関連性に対する体系的研究には、なお多くの学術的研究の余地が残されていると考えられる。確かに、この研究を成し遂げるといことは、海図に記されていない大洋に漕ぎ出すようなものであり、また非常に具体的な問題や疑問点に直面せざるをえないであろう。例えば、石棺彫刻とカタコンベのフレスコとの対比において、論理的規準とすべきものは何か。各々の表現技法の限界はどこに置かれるべきか。いかなる芸術的描写が移行可能な画題であるのか。同一製作者が石棺とフレスコの双方の作品に関わりを持ち得るのか、等の疑問が挙げられよう。石棺及びカタコンベの装飾芸術相互の影響力、またモデルに関しては、今日なお未解決の部分を多く含んでいるが、それらを解く鍵はヴィア・ラティナ・カタコンベの中に隠されているであろう。

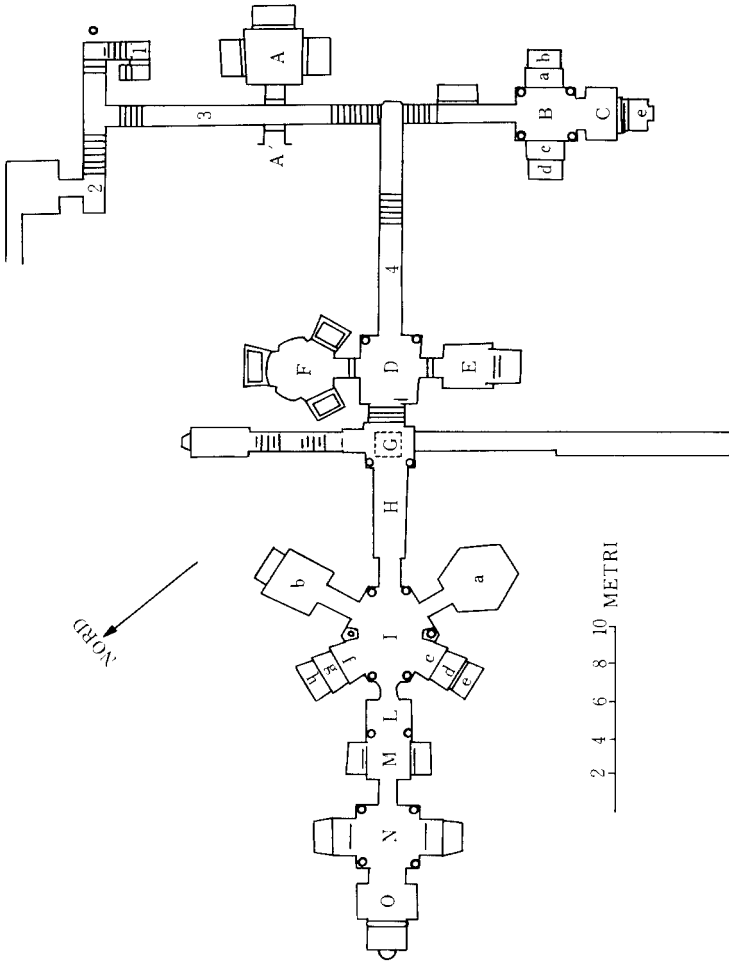
ヴィア・ラティナの文献において、僅かながら注意を促していると考えられる第二の研究分野として装飾モチーフが挙げられる。<sup>111)</sup> コルヴィッツ (Kollwitz) やデュ・ブロイン (De Bruyne) 等の研究者<sup>112)</sup> はコンスタンティヌス帝時代のカタコンベの装飾芸術に関する研究の中で、ヴィア・ラティナ・カタコンベを事実取り扱ってはいるが、次の点を明らかにすべく体系的研究は今だ成し遂げられていない。

- 1) デザインスケッチを伴った全装飾デザインと各々の埋葬室内での配置に関する目録作製。
- 2) 装飾モチーフの測定と色彩に関する資料。

3) 装飾モチーフとフレスコとの相関関係、特にカタコンベの建築学的要素との関連性。

4) 単なる装飾と見做す学者 (Styger) と総じて象徴的意味を有すると主張する学者 (E. R. Goodenough) 間の根本的見解の不一致という状況下にあるヴィア・ラティナの装飾モチーフについて。

ヴィア・ラティナに関し、ここで断言しうることは、このカタコンベの論争や研究が将来も長年に渡って続けられるであろうということのみである。



ヴィア・ラティナ・カタコンベ

注

- 1) ヴィア・ラティナ・カタコンベの各々のフレスコを引照する際、Antonio Ferrua の著作：*Le Pitture Della Nuova Catacomba di Via Latina* (Vaticano：Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana：1960)の中で、彼によって使用された分類上の体系に忠実に従う。フレスコ画はフェルーアの著作のプレート・ナンバーに従って記されている。数字に続く文字は、フレスコが発見された埋葬室を示す。カタコンベ構造図参照。
- 2) Enrico Josi, "Cimitero cristiano sulla Via Latina," *Rivista di Archeologia Cristiana* 16 (1939) 19-45, 197-240；17 (1940) 7-39.
- 3) Lieselotte Kötzsche-Breitenbruch, *Die Neue Katakombe An Der Via Latina in Rom. Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 4* (Münster Westfalen：1976) 10, note 12.における引用文献：
  - P. Styger, *Die römischen Katakomben* (Berlin：1933) 306.
  - C. Cecchelli, *Monumenti cristiano-eretici di Roma* (Roma：1944) 135-149.
  - J. Wilpert, *Die Malereien der Grabkammer des Trebius Justus aus dem Ende der Konstantinischen Zeit. Festschrift A. de Waal. Römische Quartalschrift* 19 (1913) 276-294.
  - C. Casalone, "Note sulle pitture dell'ipogeo di Trebio Giusto a Roma," *Cahiers Archeologiques* 12 (1962) 53-64.
- 4) L. Kötzsche-Breitenbruch, *op.cit.*, 10, note 13.における引用文献：
  - G. Bendinelli, "Ipogeo con pitture, scoperto presso il viale Manzoni," *Notizie degli Scavi di Antichità* 17 (1920) 123-141.
  - J. Wilpert, "Le pitture dell'ipogeo di Aurelio felicissimo presso il viale Manzoni in Roma." *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Memorie.* 3. Ser. 1, 2 (1924) 1-43.
  - C. Cecchelli, *Monumenti cristiano-eretici di Roma* (Roma：1944) 1-119.後年の研究として、次の著作も参照されたい：M. Chicoteau, *Glanures au Viale Manzoni* (1976).
- 5) Enrico Josi, "Découverte d'une série de peintures dans l'hypogée de la voie Latine," *Comptes Rendus de l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres* (1956) 275. *N.B.* この論文は J. Carcopino, A. Grabar そして C. Picard の所見、及び論究報告を含む。
- 6) In E. Josi, *op.cit.*, *Comptes Rendus*... (1956) 275.



- 7) F. W. Deichmann, "Zur Frage Gesamtschau der Frühchristlichen und frühbyzantinischen Kunst," *Byzantinischen Zeitschrift* 63 (1970) 51. 及び *Byzantinischen Zeitschrift* 57 (1964) 560. Deichmann は、ヴィア・ラティナ・カタコンベに関する M. Simon の論文に対する書評において、まず、墓地用地売却に関する彼の理論を述べる。
- 8) P. Testini, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma* (Bologna : 1966) 202.
- 9) A. Ferrua, *Le Pitture Della Nuova Catacomba di Via Latina* (Vaticano : 1960) 15-21.
- 10) M. Cagiano de Azevedo, "Iconografie bibliche nella opzione di Giudeo-cristiani," *Vetera Christianorum* 9 (1972) 142. 及び J. Fink, *Bildfrömmigkeit und Bekenntnis* (Köln-Wien : 1978) 40-66.
- 11) M. Cagiano de Azevedo, "Appunti e ipotesi sull'ipogeo Ferrua", *Rivista di Archeologia Cristiana* 45 (1969) 41.
- 12) M. Cagiano de Azevedo, *op.cit.*, *Vetera Christianorum* 9 (1972) 140-142.
- 13) M. Cagiano de Azevedo, *op.cit.*, *RAC* 45 (1969) 32-36.
- 14) C. O. Nordström, "Rabbinica in frühchristlichen und byzantinischen Illustrationen zum 4 Buch Mose," *Figura* 1 (1959) 28.
- 15) G. Stemberger, "Die Patriarchenbilder der Katakomben in der Via Latina im Licht der Jüdischen Tradition," *Kairos* 16 (1974) 78.
- 16) E. R. Goodenough, "Catacomb Art," *Journal of Biblical Literature* 81 (1962) 138.
- 17) M. Guarducci, "La'Morte di Cleopatra'nella catacomba della Via Latina," *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia.Rendiconti* 37 (1964-65) 280.
- 18) A. Ferrua, "Una catacomba a diritto privato," *Civiltà Cattolica* 111 (1960) 478. "Purtroppo ci mancano indizi per ammettere tesi così gravi, tanto nel campo artistico quanto in quello letterario."
- 19) A. Ferrua, *op.cit.*, *Le Pitture*..., 94.
- 20) P. Testini, "Recenti scavi e scoperte nei cimiteri paleocristiani di Roma," *Studi Romani* 10 (1962) 449.
- 21) A. Ferrua, *op.cit.*, *Le Pitture*..., 99.
- 22) L. Kötzsche-Breitenbruch, *op.cit.*, 21.
- 23) Kurt Weitzmann の重要論文は、その時点に至るまでの完全な参考文献目録を伴い、Herbert L. Kessler による *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (Chicago : 1971) において集成されている。このテーマに関する二つの

主要論文のタイトル、及び初版は以下の通りである：“Book Illustration of the 4th Century: Tradition and Innovation,” in *Akten des VII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Trier, 1965*. “Studi di Antichità cristiana, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana”, Vol. XXVII (Roma—Berlin: 1969) 257—281.

“The Illustration of the Septuagint, in *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 3—4 (1952—53) 96—120.

24) L. Kötzsche-Breitenbruch, *op.cit.*, 16.

25) *ibid.*, 26.

26) Octateuch(モーゼ八書)は、聖書の最初の八書、即ち、創世記、出エジプト記、レビ記、民数記、申命記、ヨシュア記、士師記、ルツ記を含む写本の別称。以下は主要モーゼ八書写本である：

(1) 4—5世紀の写本断片：Leiden, Paris そして Leningrad.

(2) Florence, Bib. Laurenziana, codex Plut. V 38 (11世紀).

(3) Vat. gr. 747 (11世紀).

(4) Istanbul, Seraglio Bib. codex 8 (12世紀).

(5) Smyrna, Evangelical School, codex AI (12世紀). 残念ながら、この写本は、1923年、トルコ=ギリシア間の紛争中に消滅した。

(6) Vat. gr. 746 (12世紀).

(7) Athos, Vatopedi, codex 602 (12世紀).

27) L. Kötzsche-Breitenbruch, *op.cit.*, 38.

28) A. Ferrua, *op.cit.*, *Le Pitture*..., 95—97.

29) *ibid.*, 100—101.

30) L. Kötzsche-Breitenbruch, *op.cit.*, 85, note 538. 及び J. Fink, *Bildfrömmigkeit und Bekenntnis*, 48 頁以下。

31) *ibid.*, 87.

32) A. Ferrua, *op.cit.*, *Le Pitture*..., 97.

33) A. Ferrua, “Una scena nuova nella pittura catacombale,” *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*. 30—31 (1957—58, 1959—60) 107—116. ここで A. Ferrua は C. O. Nordström の次の論文を引用する：“Some Jewish Influences on Byzantine Art”, *Byzantion* 27 (1957) 487—508.

34) A. Ferrua, *ibid.*, 116.

35) A. Ferrua, *op.cit.*, *Le Pitture*..., 71, note 1.

36) In E. Josi *op.cit.*, *Comptes Rendus* (1956) 275.

37) T. Klauser, “Review: *Le Pitture Della Nuova Catacomba di Via Latina*,” *Jahrbuch für Antike und Christentum* 5 (1962) 180.

- 38) G. W. Corner, "Physician and Pupils in a Fourth Century Paintig," *Proceedings of the American Philosophical Society* 101 (1957) 248.
- 39) C. Proskauer, "The Significance to Medical History of the Newly Discovered Fourth Century Roman Fresco," *Bulletin of the New York Academy of Medicine* 34 (1958) 683.
- 40) J. Hemple, "Zeitschriftenschau," *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 68 (1956) 272.
- 41) In E. Josi, *op.cit.*, *Comptes Rendus*, 275.
- 42) H. Marrou, "Une catacombe pagano-chrétienne récemment découvert a Rome," *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires France* (1956) 81.
- 43) E. R. Goodenough, *op.cit.*, 129.
- 44) W. Artelt, "Der verkannte Katakombenfund, Ezechiels Vision oder 'Anatomie Szene'?" *Rheinischer Merkur* 23 (7 Juni 1956) 8.
- 45) エゼキエルの復活の幻が石棺装飾、例えば、聖セバスティアノ・カタコンベのロッド石棺に同種の描写が見られるとはいえ、エクセドラに座す哲学者と、その場面との組み合わせの作例は存在しない。
- 46) J. Fink, "Lazarus an der Via Latina," *Römische Quartalschrift* 64 (1969) 209–217.
- 47) *ibid.*, 217.
- 48) *ibid.*, 216.
- 49) P. Boyancè, "Aristote sur une peinture de la Via Latina," *Melanges Eugene Tisserant 4 Studi e Testi* 234 (1964) 107–124.
- 50) L. De Bu ryne, "Aristote ou Socrate?" *Atti della Pontificia Academia Romana di Archeogia. Rendiconti*. 42 (1969–70) 173–199.
- 51) P. Boyancè, *op.cit.*, 113.
- 52) *ibid.*, 121.
- 53) L. De Bruyne, *op.cit.*, 176. 彼は最近エフェゾで見えられた遺物に関する M. Gauer の論文を引用する。
- 54) *ibid.*, 190.
- 55) *ibid.*, 193.
- 56) In C. Proskauer, *op.cit.*, 684.
- 57) *ibid.*, 674. Figure 2, Metropolitan Museum of Art, New York. その石棺に関する本文参照箇所は 679 頁。
- 58) G. Corner, *op.cit.*, 246. De Medicina 1, 25. Loeb Classical Library. 英訳は W. G. Spenser (Cambridge, Massachusetts: 1935) による。J. Fink はすでに提唱されている解釈に今一つさらに解釈を加える。彼は問題のヴィア・ラティナのフレスコ

に「神の栄光の前のアサ王の破滅」の描写を見ている。その場面はアサ王の罰と死のエピソード（Ⅰ列王、15：23—24、Ⅱ歴代、15：16—17）を物語っているとしている。*Bildfrömmigkeit*, 19頁、及び24頁以下。

- 59) A. Ferrua, *op.cit.*, *Le Pitture*..., 61, note 1.
- 60) In E. Josi, *op.cit.*, *Comptes Rendus*, 278.
- 61) T. Klauser, *op.cit.*, 180.
- 62) M. Cagiano de Azevedo, *op.cit.*, RAC 45 (1969) 39.
- 63) J. M. C. Toynbee, "Review: *Le Pitture Della Nuova Catacomba di Via Latina*," *Journal of Roman Studies* 52 (1962) 257.
- 64) *ibid.*
- 65) J. Fink, *op.cit.*, 210. <RQ 64 (1969)>
- 66) W. Schumacher, "Reparatio Vitae: Zum Program der Neuen Katakomba an der Via Latina zu Rom." *Römische Quartalschrift* 66 (1971) 148.
- 67) In E. Josi, *op.cit.*, *Comptes Rendus*, 276.
- 68) H. Marrou, *op.cit.*, *Bulletin*... (1956) 80—81. 彼は *Comptes Rendus*, *op.cit.*, (1969) 250頁において、自らの解釈をあらためて肯定する。
- 69) M. Simon, "Remarques sur la catacombe de la Via Latina." *Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband* 1 (1964) 329.
- 70) H. Marrou, *op.cit.*, *Bulletin*..., 80頁において引用。
- 71) E. R. Goodenough, *op.cit.*, 66.
- 72) A. Ferrua, *op.cit.*, *Le Pitture*..., 61, note 1.
- 73) M. Guarducci, *op.cit.*, 267.
- 74) *ibid.*, 274.
- 75) W. Schumacher, *op.cit.*, *Reparatio Vitae*, 148. (RQ 66 (1971))
- 76) J. Fink, "Ikonographische Miszellen zur Römischen Grabkunst." *Rivista di Archeologia Cristiana* 49 (1973) 163—169.
- 77) J. Engemann, "Tellus. Miscelle zu einer Miscelle." *Jahrbuch für Antike und Christentum* 17 (1974) 147—148.
- 78) *ibid.*, 148.
- 79) E. Malé, "La Resurrection de Lazare dans l'Art," *La Revue des Arts* (1951) 44—52, 特に 45頁。
- 80) A. Grabar, *op.cit.*, *Comptes Rendus* (1956) 276—277.
- 81) H. Stern, "Review: *Le Pitture Della Nuova Catacomba di Via Latina*," *Byzantinischen Zeitschrift* 56 (1963) 120.
- 82) H. L. Hemple, "Zum Problem der Anfänge der AT Illustration," *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 73 (1961) 300.

- 83) L. Kötzsche-Breitenbruch. *op.cit.*,81.
- 84) M. Cagiano de Azevedo, "Una singolare iconografia veterotestamentaria nell'ipogeo della Via Latina," *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti.* (1961-1962) 111-118.
- 85) *ibid.*,114.
- 86) M. Cagiano de Azevedo, *op.cit.*, *Vetera Christianorum* 9 (1972) 138. J.Fink は Cagiano の見解を取り入れ、その場面を出エジプト・シーンと解釈している。彼はその建物に、エルサレム、即ち、キリストの墓の象徴的形象を見ている: *Bildfrömmigkeit*, 8.
- 87) A. Ferrua, "Una nuova regione della catacomba dei SS. Marcellino e Pietro," *Rivista di Archeologia Cristiana* 44 (1968) 29-78 ; 46 (1970) 7-83.
- 88) A. Ferrua, *op.cit.*, RAC 44 (1968) 60-62.
- 89) *ibid.*,62.
- 90) Dina Dalla Barba Brusin, "Proposta per un'iconografia nell'ipogeo di Via Latina," *Rivista di Archeologia Cristiana* 47 (1971) 91-98.
- 91) F. W. Deichmann, in *Byzantinische Zeitschrift* 65 (1972) 238.
- 92) J. M. C. Toynbee, *op.cit.*,256.
- 93) M. Simon, *op.cit.*,330.
- 94) M. Simon, *Verus Israel* (Paris : 1948) 104.
- 95) Clementina Rizzardi, *I Sarcofagi paleocristiani con rappresentazione del passaggio del Mar Rosso* (Faenza : 1970) : # 12 Fragmento di sarcofago a due registri ; Brescia, Museo Civico Cristiano, c. 340 A. D. # 13 Sarcofago a due registri, Carcassonne, Musée de la Cité, c. 340 A. D. # 17 Sarcofago a due registri, Pisa, Camposanto, c. 320-330.
- 96) A. Ferrua, *op.cit.*, *Le Pitture...*, 42.
- 97) *ibid.*, A. Calderini, G. Chierici, C. Cecchelli, *La Basilica di S.Lorenzo Maggiore* (Milano : 1951) 234, plates # 95-96 とも比較。
- 98) St. Ambrose, *Expositio in Lucam* 1, I I I # 18,19,30. Migne, *Patrologia Latina* 15, col. 1679-1684.
- 99) H. Stern, "Quelques problèmes d'iconographie juive et chrétienne," *Cahiers Archeologiques* 12 (1962) 99-113, 特に 99-101 頁。
- 100) H. Stern, *op.cit.*, *Cahiers Archeologiques* 12 (1962) 100.
- 101) J. Danielou, *Sacramentum Futuri* (Paris : 1950) 217-232.
- 102) J. Wilpert, *Ein Cyclus Christologischer Gemälde* (Freiburg : 1891), plates 1 - iv, vii, 2.
- 103) A. Ferrua, *op.cit.*, *Le Pitture...*, 47.

- 104) T. Klauser, *op.cit.*,179.
- 105) L. Kötzsche-Breitenbruch, *op.cit.*,52.
- 106) H. Marrou, *op.cit.*,*Comptes Rendus* (1969) 250–256.
- 107) H. L. Hemple, *op.cit.*,300 ; E. R. Goodenough, *op.cit.*,124 ; T. Klauser, *op.cit.*,179.
- 108) L. Kötzsche-Breitenbruch, *op.cit.*,88.
- 109) A. Ferrua, *op.cit.*,*Le Pitture...*, 74.
- 110) L. Kötzsche-Breitenbruch, *op.cit.*,45.
- 111) J. Kollwitz, "Die Malerei der Konstantinischen Zeit," *Akten des VII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie* (Berlin–Rome : 1969) 29–158.
- 112) L. De Bruyne, "La peinture cemetriale Constantienne," *ibid.*,159–214.



〈図1〉ピネハス

(F92-B)



〈図2〉 医術の授業風景

(F107-I)





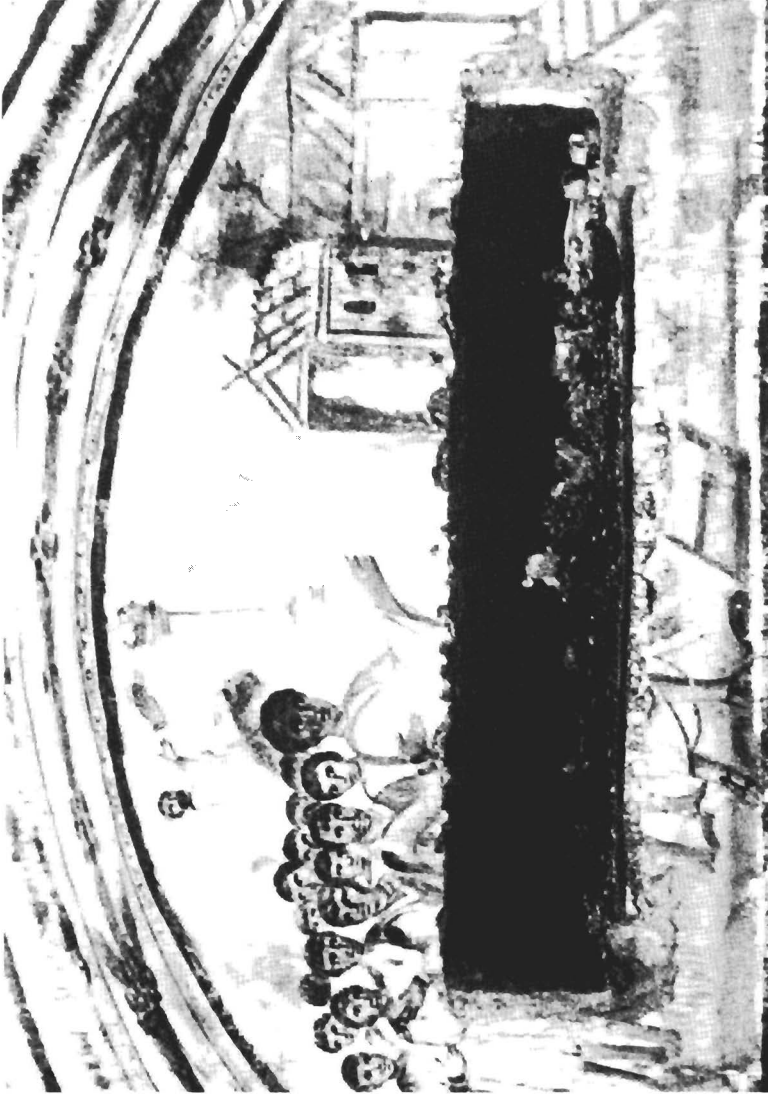
〈図3〉クレオパトラの死

(F 102 - E)



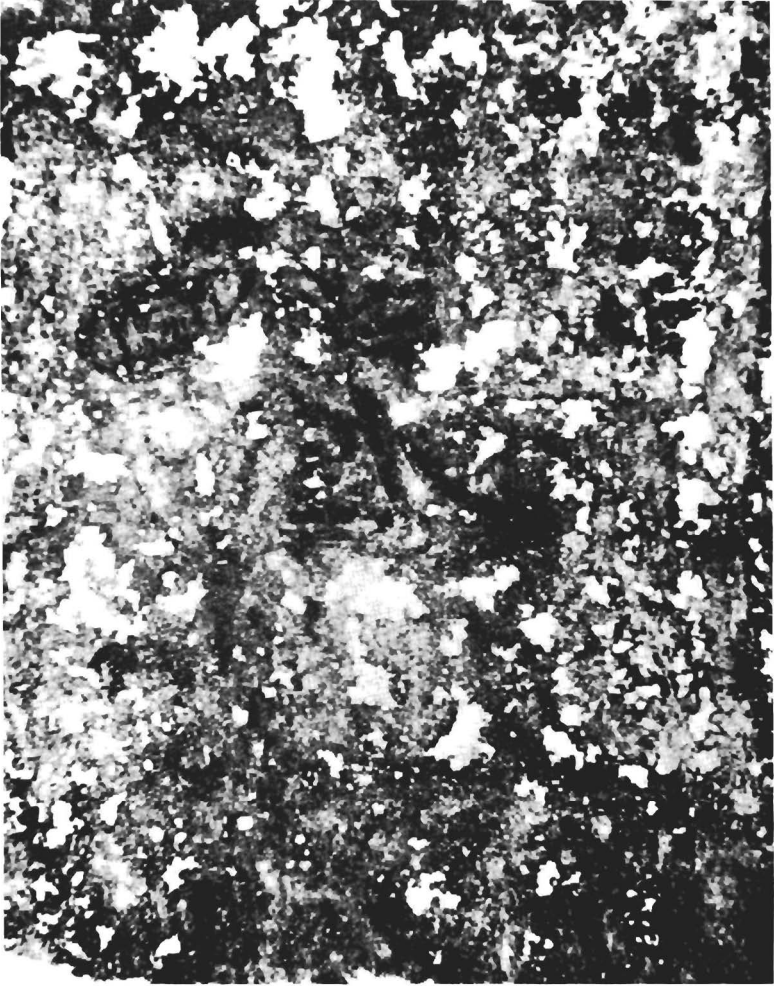
〈图4〉ラザロの復活

(F.98-C)



〈図5〉ラザロの復活

(F 85-0)



〈图6〉受胎告知

(F3-A)



〈図7〉ラハブと二人の使者

(F 93-B)



〈図8〉山上の説教

(F14-A)



〈図9〉外套のくじ引き

(F.72-M)

## DISKUSSION ZU EINIGEN FRESKEN AUS DER VIA LATINA KATAKOMBE IN ROM.

Alfonso M.FAUSONE

Mit der Entdeckung der 'Catacomba Anonima di Via Latina (Via Dino Compagni)' im Jahre 1955 und mit der darauffolgenden Veröffentlichung des Forschungsmaterials durch Antonio FERRUA in seinem Werk: *Le Pitture Della Nuova Catacomba di Via Latina*, stellte sich den Forschern der frühchristlichen Ikonographie ein neues und unerhört reiches Monument.

Das Fehlen jedoch von Inschriften und das absolute Schweigen der altchristlichen Dokumente zu dieser Katakombe, die mit Recht 'Pinakothek der frühchristlichen Malerei' genannt wird, gab den Wissenschaftlern neue Rätsel auf.

Die Einzigartigkeit des ikonographischen Programms dieser Katakombe, welches Motive aus der heidnischen Religionswelt sowie alt- und neutestamentliche Themengruppen aufweist, stellt den Forscher vor große hermeneutische und ikonologische Probleme. Die Fülle der Veröffentlichungen und die Gegensätzlichkeit der Interpretationsversuche, sowie der Versuch die Religionszugehörigkeit der Besitzer der Katakombe "privaten Rechts" zu ergründen, ist ein Anliegen dieses Artikels.

Die Interpretation einiger Fresken gibt Anlaß die Gesamtkomplexität dieser Katakombe zu Wort kommen zu lassen.