

「浮遊する風景」

—ボスコトレカーゼの「聖なる牧歌的風景

Sacro-Idyllic Landscape」を中心に—

辻 成 史

プロローグ

ひとつの風景画として見るときに、ヴェスヴィウス山麓のボスコトレカーゼから発掘された大別荘壁画の風景、とりわけいわゆる「黒の部屋」を飾る風景画ほど異様な美しさを湛えた作品はない。現在残っているのは、東・西と北面の三面であるが〔挿図 1〕、ここではまず保存状態のよい北壁に拠って観察しよう。〔挿図 2〕床面から立ち上がりほとんど3メートルに達する壁面は、腰板の部分を除いて全面的に漆黒に塗られている。壁面は、非常に抽象化されているが、原形はエディキュラ〔神殿正面形縁枠〕であった装飾的な建築的枠組に囲まれた中央画面と、同じく抽象的できわめて繊細なカンデラブルムのモチーフを軸とする、左右のより狭い画面から成り立っている。これら装飾的枠組自体にも興味尽きないものがあるが、まずはその中央画面に注目しよう。

上に述べたように、壁面全体は一貫して漆黒に塗り込められている。その中央画面の軸上、やや上寄りのところには、一辺約30センチの正方形のスペースを占め、まるで舞台の上でスポットライトを受けているように華やかな色彩に輝く風景が描かれている〔挿図3〕。主題は典型的な古代ローマの「聖なる牧歌的風景 Sacro-Idyllic Landscape」である。「聖なる牧歌的風景」とは、共和制末期から帝政初期にかけてのローマ絵画に頻繁に現れる、一群の特定のモチーフを伴った風景画を指す。²⁾「黒の部屋」北壁の風景を見るなら、中央には低い塔のような、上階に格子状の窓を設け、片流れの瓦屋根を戴いた小神殿が側面視で描かれ、その正面（画面に向かって左側）にはポルティコが設けられている。また神殿の鑑賞者の面した側面にも、破風を戴いた小さな出入口が設けられている。

正面ポルティコの頂きにはカンタロス状の容器が置かれ、側面には上から花綵が下がり、床面には手摺りあるいは柵〔バラストレード〕が付せられている。正面の小階段の下には礼拝者が腰をかがめて祈っている。さらにその背後には、方形の囲いの中から背

の低い樹木が立ち上がり、その根方、画面左端に、もう一人のより小柄な礼拝者が描かれている。

中心となる塔状の神殿の前後にも樹木が伸びているが、とくに画面向かって右手の樹は一段と丈高く、その中程のところには大きな蛇の巻き付いているのが見られる。上述の正面の囲いの中の樹木の根方にも、小さい蛇らしいものが見られる。画面右端には高い塀（おそらくスコラ）が設けられており、その頂には両手に松明を持したヘカテとおぼしい神像が立っている。塀の左の地上には、卓あるいは柵のようなものが置かれ、その奥にまた一人、腰をかがめる人物が描かれている。柵上には四個の小さなカンタロスのようなものが置かれている。

画面右端からは、小人物を伴い、棒に挟んだ御幣のようなものを手に持つ参詣者が、塀の上の神像を仰いでいるように見える。神殿の外壁には様々な武具のような奉納物が掛けられ、その手前の地上を、何か荷を背負った人物が右に向かって歩んでいる。これらのモチーフは、いずれも以下に観察する様々な「聖なる牧歌的風景」の諸例に共通する民衆的祭祀に関連したモチーフである。

I

紀元後79年のヴェスヴィウス火山の大爆発によって埋没したのはポンペイばかりではない。埋没した諸邑のひとつであるボスコトレカーゼ〔地図1参照〕は、1903年、鉄道の敷設に伴って発見され、そこから発掘された大別荘の壁画の中でも比較的良好な状態にある部分は、同じく近隣のボスコレアーレから発見された大壁画とともに、ニューヨークのメトロポリタン美術館に収められている。残りの部分はナポリの国立美術館などに分蔵されている。別荘はおそらく最初大アグリッパ（64/63～12B. C.）によって彼の最晩年に計画され、その没後に未亡人となったアウグストゥスの娘ユリアと、父の死後に誕生したアグリッパ〔ポストゥムス〕³⁾によって完成された。およそ紀元前10年頃の制作とされ、装飾の主たる部分は第三様式の初期段階に属している。

現存の壁画は、それぞれ通称「黒の部屋 Black room」、「赤の部屋 Red room」、「神話的風景 Mythological Landscape の部屋」と呼ばれる三室の装飾から成り立っているが、この壁画に関する限り、私見であるがブランケンハーゲン（1962）の記述と分析の右に出るものはない。従って、拙論に引いた基本的事実の大部分が彼に依拠していることを隠すつもりはない。ブランケンハーゲンによれば、ボスコトレカーゼの画家こそ真のローマ絵画の改革者であり、その創造は長く後代にまでその跡を残している。ここで拙論著者の口で贅言を費やす無駄を避け、彼の結論に直接訊くこととしたい。

「浮遊する風景」

「[この壁面においては] 風景が今や唯一の再現的な装飾であり、ここで初めて風景画が壁面の中心を占めることとなる。全体に対するその支配的な地位は、その構図においても、さらにその周辺の部分に対する関係にも反映している。

ヴィニェット [小画面] は黒の背景の広大な広がりの上に置かれた、簡潔で光に満ちた場面である。場面には画枠が伴っておらず、そのためかえって無性格な背景を構図の動的な要素に変え、それによって背景の「黒」の意味を変えてしまっている。したがって [ヴィニェットの] 場面は遠近法によって縮小された巨大な風景ともみえるし、測り知れぬ深みを持った展望とも、夜の闇の中に漂い、遥かにあって光り輝く風景とも見えるのである。

同じような効果は「赤絵の部屋」においても達成されている。風景自体の雰囲気的遠近法によって、その背後の白は空気と見ることも出来るが、同時にそれは全画面の背景でもあり、風景は画面の面積の半分しか占めていない。このようにして風景はあたかも空中に浮遊しているように見える。⁴⁾

筆者がもっとも敬服するのは、彼がボスコトレカーゼの、それもとくに「黒の部屋」の作品に、イリュージョニズムに基づく絵画空間とそれ自体としては再現的価値を持たない漆黒の壁面が連続していることに注意を向け、そこに一種の存在論的緊張感の生じるのを見て取ったことである。

「しかし、これら絵画が壁画であることを考えるなら、壁面と背景とは根本において関係付けられている。壁を壁画の構図の背景に見せるということは自明な方法に思える。とはいえ、このような壁の用い方は決して当たり前のことではない。ボスコトレカーゼの絵画においては、そのことはつまり壁が空気を示唆するように用いられていること、つまり限定を持たぬ深さを示唆していることを意味する⁵⁾」

私見ではあるが、このような壁面／画面という「両義性」は、イリュージョニズムの支配する近世以降の西欧の「古典的」絵画にはほとんど見られることが無く、むしろ中国・日本絵画における「余白」に通じるものがある。この点は結論において改めて論じることとなるであろう。⁶⁾

II

ここで、第三様式の発端に位置するボスコトレカーゼの壁画の特色を明らかにするために、それに先行する第二様式における「聖なる牧歌的風景」の代表的な例を観察して

おきたい。ちなみに、「聖なる牧歌的風景」の流行に関連して必ず引用される原典は、大プリニウスが紀元後77年にティトゥス帝に献じた『自然史』XXV、116ffの中で、アウグストゥス帝時代の画家ストゥディウスについて述べた以下の箇所である。

「また神君アウグストゥス時代の〔画家〕ストゥディウスにも正当な評価を与える必要がある。彼はきわめて魅力に富む壁画の形式を最初に手がけた人である。すなわち別荘や柱廊、種々さまざまな風景—神域、森、丘、池、運河、河川、海岸、人がのぞみ得るような景色のすべて—そしてさらにさまざまな活動にいそしむ人々、歩行者や航行者、小さなロバないしは馬車に乗って別荘に向かう人々、釣り人、鳥を獵する人々、狩猟や収穫に出かける人々などを表した壁画である。彼の作品には沼沢地⁷⁾にたつ貴人の別荘を描いたものが何点か存在する。(以下略)」（ペーテルス 1991による）

さて、これら特定の主題に拠る風景画は、第二様式の下では大別して二つの方式に従って行われた。その第一は、壁面の中央を占める大画面、いわゆるメガログラフィアとして描かれた場合である。しかしながら、第二様式の壁面中央に大画面として描かれた諸例には、先のプリニウスの記述にいわれたような各種の祭祀の場面や風俗的モチーフは描かれない。典型的な例としては、紀元前30年頃アウグストゥスがローマ市のパラティーノの丘に営んだ自邸の壁画、就中「仮面の間」の装飾がある。ここではその西壁面を取り上げて見よう。壁面全体をほぼ三部分に分割する建築モチーフは、ボスコトレカーゼの抽象的かつ繊細なそれと異なり、イリュージョニズムを駆使して十分な立体感と奥行き感を実現している。〔挿図4〕中軸上に画面を圧して描かれているのは、ベテュルス *betylus* と呼ばれる神器で、起源については諸説あり明らかではないが、アポロ神の属激として、アウグストゥス帝のアポロ信仰との関連が指摘されている。⁸⁾ベテュルスの背後には聖樹の枝が伸び、槍とおぼしきものや籠が寄せ掛けられているのは、おそらくヘカテ／アルテミスへの献物であろう。聖樹の背後には湾曲したスコラの高い壁がそそり立ち、その頂きには多数のカントロス状の容器が並べられている。

ここで特徴的なのは、いっさい風俗的な人物像が排されていることである。場面は全く無人であり、象徴的なベテュルス、スコラ、聖樹と奉納物以外にはとくに目立つモチーフはない。第二様式においては、世俗・風俗的モチーフに代わって、しばしば神話的な主題がこれら宗教的象徴物の周囲や前面に配された。その典型例はいわゆる「リヴィアの家」のタブリウムに描かれたイオとアルゴの場面である。〔挿図5～6〕中央一段高いところに聖柱と聖樹が描かれるが、それを取り巻いて物語的人物がいる。このように中軸を占める宗教的モチーフと神話場面の組み合わせの伝統は、ボスコトレカーゼの神話的風景画にも引き継がれて行く。

「浮遊する風景」

同じく第二様式に属する作品群の中でも、このようなメガログラフィアとは全く異なった表現方式と主題に関わるのは、フリーズ〔帯状画面〕に展開する「聖なる牧歌的風景」で、その典型例は同じく「リヴィアの家」の通称アラを飾る有名な「黄色のフリーズ」である。ここで初めて我々は、先のプリニウスが画家ストゥディウスの発明に帰した様々な主題群に出会うこととなる。詳細な記述はロストヴツェヴらに譲るとして、四部分からなるそのフリーズのうち、とりあえず挿図に見る画面左端からそのいくつかをたどってみよう。⁹⁾〔挿図 7〕

左端には背に何かを背負った人物が大股で右に向かって歩いており、その手前に、頂におそらくベチュルスと思われるものを戴く柱が立つ。その右には祭壇のような石積みが見えるが判然としない。さらにその右には、背に荷物を積んだ背の高いラクダと、それを牽く人物が右から画面手前に向かって歩いている。これらの人物群の画面奥には、大きく半円を描くポルティコ、様々な建築群や橋とおぼしいもの、さらには船の帆のようなものが見える。これら背景のモチーフは、複製画からは明確な同定は不可能だが、後に触れるように、同じ図像レパートリーを共有するローマ市のファルネジーナ荘、あるいはボスコレアーレ出土のファンニウス邸の装飾からほぼ推定することが出来る。

その右にあるのは、先のボスコトレカーゼの壁画に見たものに酷似した、塔状の神殿あるいはヘローン〔英雄記念堂〕のような建築物である。上階には格子の嵌まった窓を設け、正面には簡素なポルティコ、側面にも手摺りのあるバルコニーのような張り出しを設けている。ここではポルティコの前面に大きなアンフォラを置き、側面のアプローチのところには、手に小さなレキュトスのような容器を持ち、喪の姿勢で手摺りに凭れる女性像が置かれている。

さらに右に続く箇所では、中景に大きな橋があり、そこに再び荷を負って大股に橋を渡る人物が見られる。橋の中ほどには、反対方向からこちらに向かう大小二人の人物〔女性?〕が描かれている。河の対岸には大きな神殿状の建物、あるいは円屋根など、都市の景観らしきものが見られる。代わって画面の前景には、成人の女性が少女を伴い、地表の自然の岩石を祭壇に用いて犠牲を捧げている。挿図の右端には、コルヌコピア〔豊饒の角〕を持ち、高いポディウム上に立つ神像〔イシスカ?〕、その脚下でそれを賛仰する男性がいる。神像の背後には、座っている人物に第二の人物が向い会って、施しをしているかのような場面が描かれている。

ここで、以下の議論のためにとくに意義あると思われる点を予め二、三指摘しておこう。そのいくつかは、すでに先達の研究者によって指摘されているが、第一に画面全体が高所から眺めたような、いわゆる鳥瞰的な視点で構成されていることに注目したい。しかも各モチーフは側面視で描かれており、この点で「黄色のフリーズ」は、例えば有名なパレストリーナ出土の「ナイル河風景」モザイク〔挿図 8〕のような、先行す

る共和制末期の地誌的景観図の伝統に従っている。¹⁰⁾ だが、問題点の第二として、このようなフリーズ方式による「聖なる牧歌的風景」と「ナイル河風景」の関連は、単に一般的な空間的構成の類似にとどまらないという事実を挙げたい。というのも、すでに見たように、一見小さなディテイルではあるが、荷を積んだラクダ、さらにはイシス像といった、きわめてエジプト的なモチーフがここに登場しているからである。また「黄色のフリーズ」には随所に帆船や手漕ぎのボートの類の浮かぶ水上風景が配され、ここに描かれた場面が単なる民衆的祭祀の場ではなく、全体として壮大な水辺風景として描かれていることも、——一般的であるとはいえ——「ナイル河風景」との密接な内的対応を示している。これら「エジプト趣味」のモチーフは、次に論じるように、ローマ市のティベル河畔にアグリッパによって建設されるファルネジーナ荘装飾においていっそう顕著となり、そこではさらに立ち入った議論が必要となるであろう。

しかし一方的に「聖なる牧歌的風景」と「ナイル河風景」との類似点ばかりを強調することは、これまた問題の本質からの逸脱を招く。例えば、先に両者がともに鳥瞰的視点によって構成されていると述べたが、そこにはまた明らかな違いがあり、しかも時を追ってその違いが明確となってくる。すなわちパレストリーナのモザイクは基本的には地誌的であり、例えば我が国の一群の「参詣曼荼羅」のように、地図的要素とともに、いわば「何々づくし」ともいうべき描かれた土地に固有な〔この場合はエジプト固有の異国趣味的な〕モチーフを惜しみなく展開しているが、¹¹⁾ 「黄色のフリーズ」の画家の狙いがそのような異国趣味の展開でなかったことは明白である。もしそうであったならば、このフリーズ作品に溢れる雰囲気的遠近表現は明らかにそういった目的には合致しない。つまり「参詣曼荼羅」にあっても「ナイル河風景」にあっても、そこに描かれたモチーフはすべて平等に「読み取られるべく」表現されており——換言するなら平等な visibility を備えており——、その点で「黄色のフリーズ」は、極言するならほとんどロマンティックな、主観的情緒的雰囲気描写を目指しているといえないであろうか？

見逃してならないのは、このような一種の「ロマンティックな」雰囲気的遠近表現を実現するために、「黄色のフリーズ」の作者は、先行する地誌的表現に不可欠であった非常な高所からの鳥瞰的視点を思いきって下に降し、かなり登場人物の視点に近づけていることである。そのために遠景のモチーフは近景のそれによって各所で遮られ、またそれによって空間の深みがいっそう強調されている。

ファルネジーナ荘を始めとして、続く第三様式に向かったの「聖なる牧歌的風景」の展開をたどって行くと、「ナイル河風景」とそれとを分けるこのような特色が、年を追うていっそう顕著になって行のは明らかである。では第三様式における「聖なる牧歌的風景」は、その母体ともいえる地誌的表現と絶縁し、もっぱら主観的、さらにいいうなら「哀歌的 elegiac」な表現に向かったのであろうか？ 答えを先取りするなら「否」

である。筆者の観察が正しければ、そこにはナイル河に替る新たな地誌的根拠が存在した。ただその新たな地誌的根拠は、それ自体が一種の逃避の場であり、詩的空想の空間にと彷徨い出て行く。次の発表の機会にはその点をさらに詳説したい。〔この項続く〕

注

- 1) 以下の記述は主として Anderson 1987/88 (下記注2)の⑥) に拠っている。
- 2) 「聖なる牧歌的風景」に関する論考はきわめて多いが、とりあえず本稿の執筆に際し直接参考としたものを、第二次大戦後の論を中心に年代順に挙げることにする。
 - ①Rostovtzeff 1911: M. Rostowzew, "Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft", *Des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Roemische Abteilung*, XXVI (Rom, 1911), pp. 1-186.
 - ②Blanckenhagen, 1962: P. H. von Blanckenhagen-Ch. Alexander, *The Paintings from Boscotrecase* (= *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts*, 6. Erg.) (Rome, 1962).
 - ③Peters 1963: W. J. T. Peters, *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting* (Dissertatie Groningen, 1963)
 - ④Krautheimer 1983: R. Krautheimer, *Three Christian Capitals. Topography and Politics*, (Berkeley, Los Angeles, London, 1983)
 - ⑤Purcell 1987: N. Purcell, "Tomb and Suburb", H. von Hesberg-P. Zanker, *Römische Gräberstrassen*, (München, 1987) pp. 25-41.
 - ⑥Anderson 1987/88: M. S. Anderson, *Pompeian Frescoes in the Metropolitan Museum of Art*, *Metropolitan Museum of Art Bulletin* (Winter, 1987/88).
 - ⑦Leach 1988: E. W. Leach, *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, (Princeton, N. J. 1988).
 - ⑧ペーテルス 1991: W. J. H. ペーテルス、「カンパニア壁画における風景」、G. C. イレツリほか編 (青柳、篠塚訳) 『ポンペイの壁画』、I (東京 1991)、pp. 256-269。
 - ⑨青柳 1992: 『皇帝たちのローマ』 (=中公新書 1100) (東京 1992)。pp. 149-159ほか
 - ⑩青柳 1997: 青柳正規編著『古代地中海とローマ』 (=小学館『世界美術大全集』V) (東京 1997)、とくに pp. 254-261。
 - ⑪Aurea Roma 2000: Comune di Roma (a cura di S. Ensoli ed E. La Rocca), *Aurea Roma dalla città pagana alla città cristiana*, (Roma, 2000)。とくに pp. 91-133: Capit. 3, "Lo splendore del vuoto: I palazzi senza imperatori" および pp. 156-158: B. Brenk "I costruzioni sotto la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo".
 - ⑫Baldassare 2002: I. Baldassare et al., *Pittura Romana, Dell'elenismo al tardo-antico* (Milano, 2002)

上記以外にもここに引くべき多数の論があり、とくに、Beyen、Dawsonなどは欠かすことが出来ないが、時間の関係その他で詳しく当たる折りがなかった。またポストレカーゼの神話的風景を論じた拙著 *Polyphonia Visibilis, I: the Study of Narrative Landscape* (= *Proceedings of the Faculty of Letters, Osaka University*, XXIX) (Osaka, 1989) もこれに関連して参照されたい。

- 3) Anderson (1987/88), pp. 37ff.
- 4) Blanckenhage 1962, p. 52-53, et pass.
- 5) Anderson 1987/88もこれらの壁画についての確な記述を残しているが、この小風景画を、先行するメガログラフィアの大風景画に対する「パロディー」と解している [p. 11] のは、

首肯しがたい。メガログラフィアにおける風景については前出注2)中の拙論を参考されたい。

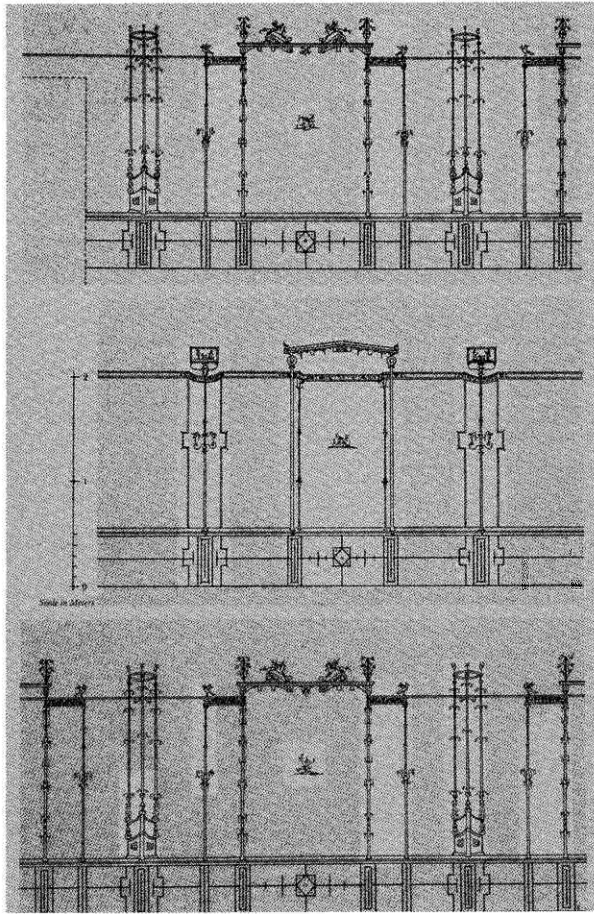
- 6) この点に関しては、辻成史編、武田恒夫他著『伝統 その創出と転生』(東京 2003) pp. 30~35における武田氏の発言が重要である。日本美術における余白については、最近の優れた業績として鬼原俊枝『幽美の探求 一狩野探幽論』(大阪 1998)、pp. 227ff. を参照。
- 7) 周知のように古代ローマ絵画は、「聖なる牧歌的風景」の盛行に先立って、ホメロスの叙事詩等に関連した大規模な風景画フリーズ(帯状画面)を展開させていた。その典型的(というより現存する限りでは唯一の)実例が、紀元前50~40年頃に年代付けられる、いわゆる「オデュッセイアの風景」である。これは1848年にローマ市内のエスキリーノの丘の近辺で発見され、現在その主要部分はヴァティカーノ美術館に、一部は最近ローマ終着駅前に再開された国立ローマ美術館に収蔵されている。紀元前25年頃のヴィトルヴィウスの風景画に関する発言は、これまたしばしばこうした大風景画フリーズに関連させられている。

「彼らは長い廊を、際立った場所の表現、さまざまな風景をもって飾った。そこで描いたのは、港、丘、海浜、河、泉、海峡、茂み、山、家畜、羊飼、時には神々や物語を表す人物たち、例えばトロヤ戦争とか、あるいはさまざまな国を経めぐるオデュッセウスの物語や、実際の歴史に基づく他の主題。」〔私訳〕

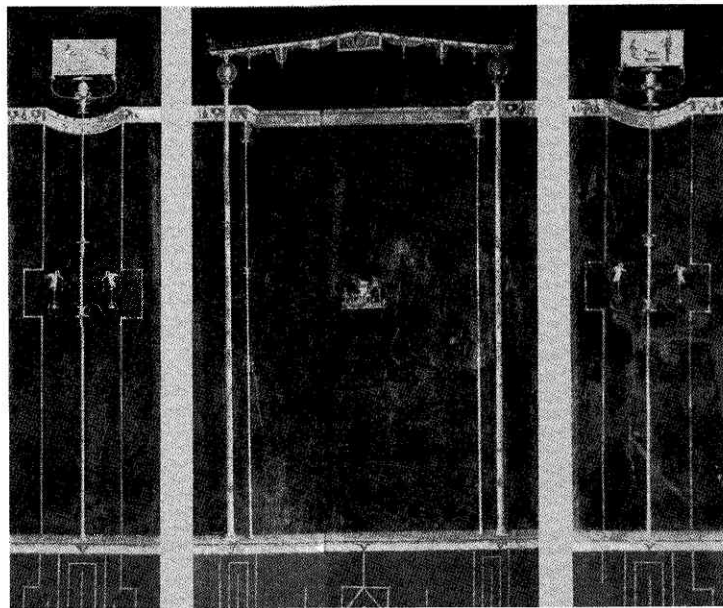
大プリニウスの発言に関連する「聖なる牧歌的風景」が、マウの提唱した第三様式発生の時期、すなわち帝政初期に対応しているのに対し、このヴィトルヴィウスの発言は先行する共和制末期の第二様式に関連付けられている。

- 8) 「仮面の間」壁画群の多様なコンテクストについては Leach 1988、pp. の詳細な議論を参照。
- 9) Rostovtzeff 1911, pp. 12-22; Peters 1963, pp. 35ff. なお各モチーフの同定は著者によって多少異なる。
- 10) ローマ美術における鳥瞰的表現、とくに古代末期におけるそれについては、G. Wataghin Cantino, "Veduta dall'alto e scena a volo d'ucello. Schemi compositivi dall'ellenismo alla tarda antichità", *Rivista Ist. Naz. Arch. St. d'Arte* (1977), pp. 30-107. が総括的議論を行っている。より最近では Leach 1988の第二章: "Loci et Imagines: The Development of Topographical Systems in Roman Landscape" (pp. 72-143) が同時代文献の詳細な検討によって古代ローマの地誌的表現を論じている。「ナイル河風景」モザイクについては、その制作年代についての議論を含め、とくに pp. 91-95。
- 11) このような視点からの参詣曼荼羅固有の表現方式については、拙著「イメージ・リーディング再考—那智参詣曼荼羅によせて」『金沢美術工芸大学紀要』42、(1995) pp. 111~130を参照されたい。

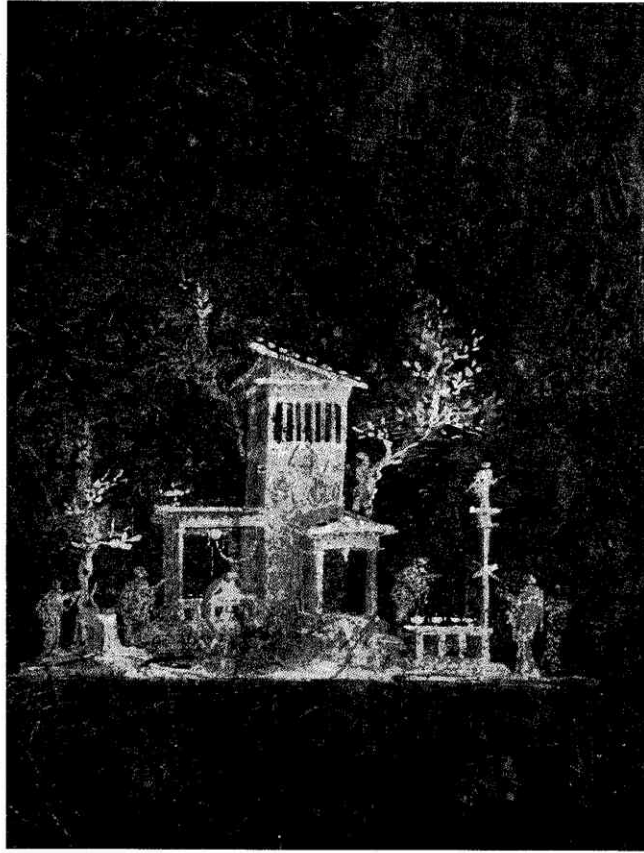
「浮遊する風景」



挿図1 「黒の部屋」壁面構成
©Blanckenhagen 1962



挿図2 「黒の部屋」北壁 ©Anderson 1987/88



挿図3 「黒の部屋」壁面ヴィニエット
©Anderson 1987/88



挿図4 アウグストの家 ©Baldassare 2002



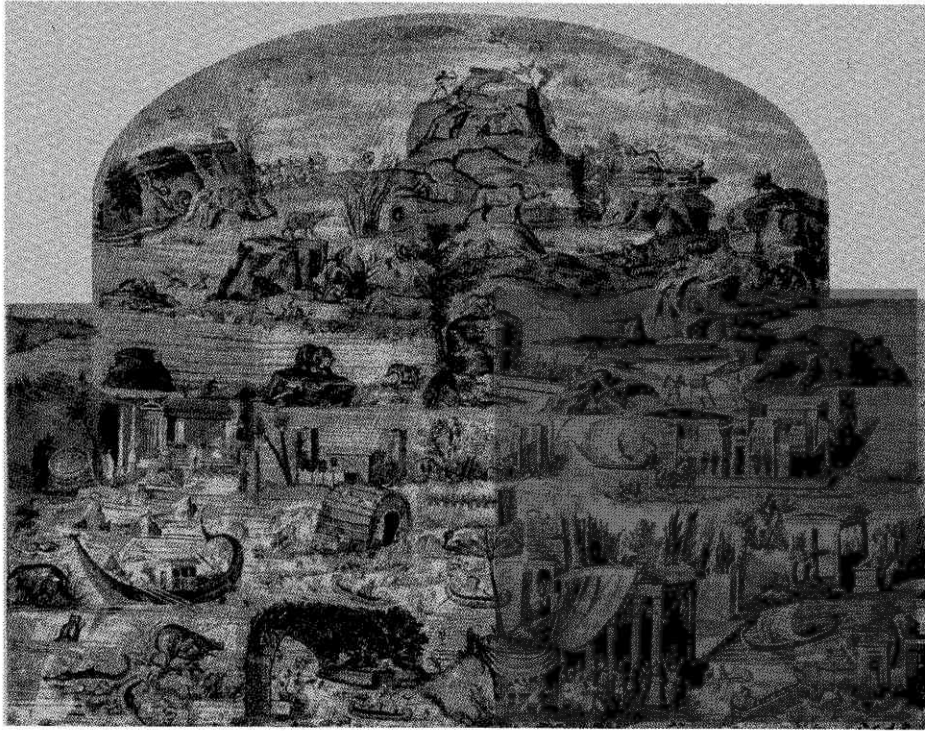
挿図5 リヴィアの家 筆者



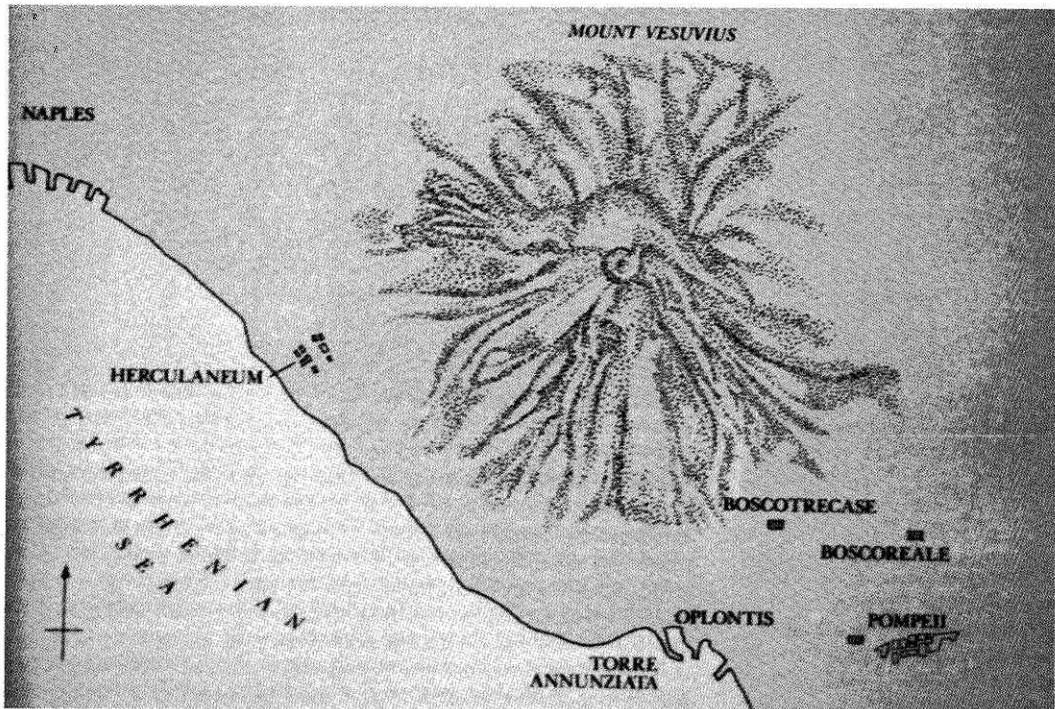
挿図6 リヴィアの家
©Baldassare 2002



挿図7 リヴィアの家 黄色のフリーズ ©青柳 1997



挿図8 ナイル河風景 ©青柳 1997



地図1 ヴェスヴィオ山麓 ©Anderson 1987/88