論 文

アンティオキア近郊で出土した都市景図について
―いわゆるメガロプシュキア・モザイクの周縁部の再検討―

飯島章仁

On the Representation of a City Landscape from the Suburb of Antioch:
A Reconsideration of the Border of the so-called “Megalopsychia” Mosaic

Akihito IIJIMA

周縁部に都市の景観を描いた5世紀中頃の舗床モザイクが、アンティオキア郊外で出土している。これについては、描かれた情景を実在した景観に同定することに議論の多くが注がれてきたが、図柄を構成する要素を検討すると、ポンペイ壁画以来の牧歌的風景画に頻出するモティーフも多い。このことは、地誌的関心から都市景観を具体的に描いた現実性が特徴であるこのモザイクでも、素材はローマ時代を通じて室内装飾や墓室壁画に繰り返し使用されてきたモティーフ・レパートリーから選ばれて、主題と画面の形状に応じて再編されたことを示している。

しかし、そのように不完全な写実性に基づくものであっても、添えられたギリシャ語銘文とともに、そこにはアンティオキアとその近郊に実在する景観の中で繰り広げられた、さまざまな人間の営みが地誌的配列に従って表されている。そしてこれに似通う作例としては、ポンペイのユリア・フェリクスのプラエディアで発見された、都市の広場の情景を描いたフリーズ画をあげることができるだろう。両者は人間の活動の場として都市景観を描いており、歳月の隔たりを越えて共通性を有しているからである。都市民の日常の行動を詳細に描写することは、神話を造形表現の主題にしばしば選んだギリシャには乏しい、イタリアに固有のものと考えられている現実への関心によって説明されるが、2つの作例はそれが帝政後期まで持続したことを明らかにしている。

いっぽう、シリアとヨルダンで6～8世紀に制作されたキリスト教会の舗床モザイクの都市景図は、活動する人間の姿を欠いた現実感の乏しい都市像を提示しており、それまでの伝統との断絶が始まっていることを示している。

キーワード：都市景図、舗床モザイク、アンティオキア、ポンペイ、牧歌的風景画

A pavement mosaic dated to around the middle of the fifth century, and representing a city landscape on its border, was excavated in the suburb of Antiochia. The identification of the scenes represented compared to the actual landscape that once existed, has been in dispute. However, based on the depictions from this mosaic the motifs often used in sacral-idyllic landscape paintings have been in use since the time of Pompeian wall painting. This fact reveals that, although the characteristic of this mosaic lies in the realistic representation of a city landscape based on topography and geography, its elements were chosen from a repertoire repeatedly used in room decoration or funerary wall painting during the Roman period. Furthermore, they were adopted to befit the theme and the shape of place that they depicted. Thus, although the depiction of this mosaic is not perfectly realistic, activities of the citizens of the Antiochia area and its suburb (based on topography) can be explained with aid of Greek inscriptions. The mosaic is similar to a frieze found in the Praedia of Julia Felix in Pompeii, on which is painted a landscape of the city forum. Both works have a common feature in that they represent a city landscape as a place of human activity, despite their differing antiquity. We can interpret the detailed depictions of ordinary activities of citizens as an attempt at expressing reality in the mosaics; this desire for realism has generally been considered to originate in Italy. These two works prove that such interest continued until the late Roman Empire. On the contrary, the city landscape seen in pavement mosaics from Christian churches in Syria and Jordan created from the sixth to the eighth century A.D. shows the image of a city absent of any people. This fact is significant in that it reveals the beginning of an interruption between the preceding and succeeding traditions.

Key-words: city landscape, mosaic pavement, Antioch, Pompeii, sacral-idyllic landscape painting

西アジア考古学　第6号　2005年　103-121頁
Ⓒ 日本西アジア考古学会

1930 年代に行なわれたシリア北部の都市遺跡アンティオキア（現在はトルコ領）の発掘調査で、郊外のヴィラの遺構から、周縁にあるボーダー部分に都市の景観を描いた 5 世紀中頃の舗床モザイクが出土した[1]。モザイクに破損が多いため、図柄の全体像は不明だが、部屋の四周を巡る細長い画面には、さまざまな種類の建物と多様な営みを繰り広げる人間が連続的に描かれ、情景に添えられたギリシャ語銘文は、残存する一部のものがアンティオキア郊外の保養地ダフネに実在した特徴ある建物を示している（図 1）。

ギリシャ・ローマ・初期ビザンティン時代の絵画資料で、実在の都市景観を地誌的に描いた興味深い事例であるこのモザイクに関わる議論の多くは、描かれた情景をアンティオキア市内外の現実の場所に同定し、図柄が表す地理的範囲を確定することに注がれてきた。これについては画面の破損から決定的な証明とはなり難いものの、現在では 1961 年の G. ダウニー（Downy）の読解に多くの支持があるようである（Downy 1961）。

いっぽう D. レーヴィ（Levi）は、都市景観や建築群の描写法を中心に、描かれたモティーフを他の時代の類例と比較してさまざまな特徴を指摘したが、それらを捉えて図柄の成立事情まで洞察する段階には至らなかった（Levi 1947）。

実はこのモザイクは、古代末期に差し掛かる遅い制作年代にも関わらず、1 世紀のポンペイ壁画まで遡る都市景描写の要素を伝えていると思われる。しかしこれと同時代か、以降にシリアとヨルダンで描かれたキリスト教会の舗床モザイクでは、一見すると類似した都市景図が描かれていても、そこには異なる制作意図がうかがえるようになる。

以上のことを描写に即して具体的に示すのが本稿の目的である。

地誌的景観を描いたアンティオキア郊外の舗床モザイク

ローマ時代に地中海世界有数の大都市であったアンティオキアは、都市景観の威容と豊かな繁華を誇っていた。オロンテス河（Orontes）の左岸に広がる市街は南側をシルピウス山（Silpius）で縁取られ、市中に広壮な列柱道路が縦貫して商業活動の舞台となり、多くの橋梁で結ばれた川中島には皇帝宮殿と官衙が聳える新市街が整備されていた。また、南西郊外のダフネ（Daphne, 現在のヤクト Yakto）は清冽な泉が湧く緑豊かな土地で、多くの別荘が並ぶ保養地として知られていた[2]。

都市景観を描いた舗床モザイクは、プリンストン大学を中核とする多国籍合同調査団が 1930 年代にダフネで発掘したもので、複数の時期の建築遺構が併存する建築群[3]に含まれる矩形プランの部屋から出土した。

モザイクの構成（図 2）は、中央のメダイヨンに「メガロプシュキア megalopsychia」の銘のある女性擬人像の胸像が描かれ[4]、これを巡る広い区画にギリシャ神話の英雄の猛獣狩りが表されている。そして鎖文が隔てた周縁部には幅 50cm、総延長 28m の細長い画面（ボーダー）が巡り、ここに本稿の主題の都市景図が点々と描かれていた[5]。この部屋は残存していた僅かな壁体と敷居の石材の位置から、柱廊へ開くように南東側に出入口が設けられていたことがわかっているが、壁体の多くは現代の建造物で破壊されていた。メガロプシュキア像はこの出入口に相対し、周縁部の都市景図は部屋の内から外へ向かって見るように描かれていた[6]。

このモザイクの制作年代は、南東側（入口側）に描かれたアルダブリオスのプリバトン（私人の浴場）[7]と記された建物（図 1 - no. 50; 以下図 1 の個々の情景は no.で表記）から、5 世紀中頃と推定される。この人物は 450 ～ 457 年のオリエント管区長官（comes orientes）で、459 年に柱上聖人シメオンの遺骸をアンティオキアへ搬入する騒動に際して史書に現れ、466/7 年まで同市で権勢を振るっていた[8]。

この都市景図に関わる議論の多くがそれを実在の景観に同定する作業に費やされてきたのは、南東側（出入口側）の画面のみが無傷で、北東側（向かって右）と南西側（向かって左）は上縁が損傷し、北西側（奥）は完全に破壊されて、ダフネの景観を表す南東側（出入口側）以外では画面の上縁に記されていたギリシャ語銘文がほとんど失われているからである。そこで、その研究の歩みを簡単に記しておこう。

まず、1934 年の最初の発掘報告で示された J. ラシュス（Lassus）の見解は、南東側（出入口側）のダフネの風景（nos. 49 ～ 52）から左回りに進み、北東側（右側）のアンティオキア市街から南西側（左側）の大聖堂（no. 18）[9]とティベリウス帝像をのせた円柱（no. 17）を見て橋（no. 12）を渡って、新市街の皇帝宮殿（no. 11）[10]からセレウキア門（no. 3）を経て郊外へ抜けるというものであった（Lassus 1934: 114-156）。

しかし、1947 年にレーヴィが刊行したアンティオキア出土モザイクの総合報告書では、銘文によって同定が確実なダフネの景観に限定することが主張された[11]。というのも、ここには壮大な城壁と城門、史上最大の列柱街路、官衙をなす新市街のような大都市の特徴がないし、5 世紀にはダフネもアゴラを備えて都市的な相貌を帯びていたからである[12]。

ところがダウニーは 1961 年刊のアンティオキア市史で、4 世紀の修辞学者リバニオスによるアンティオキア市の称讃演説『アンティオキコス』[13]の記述の順序から、都市の

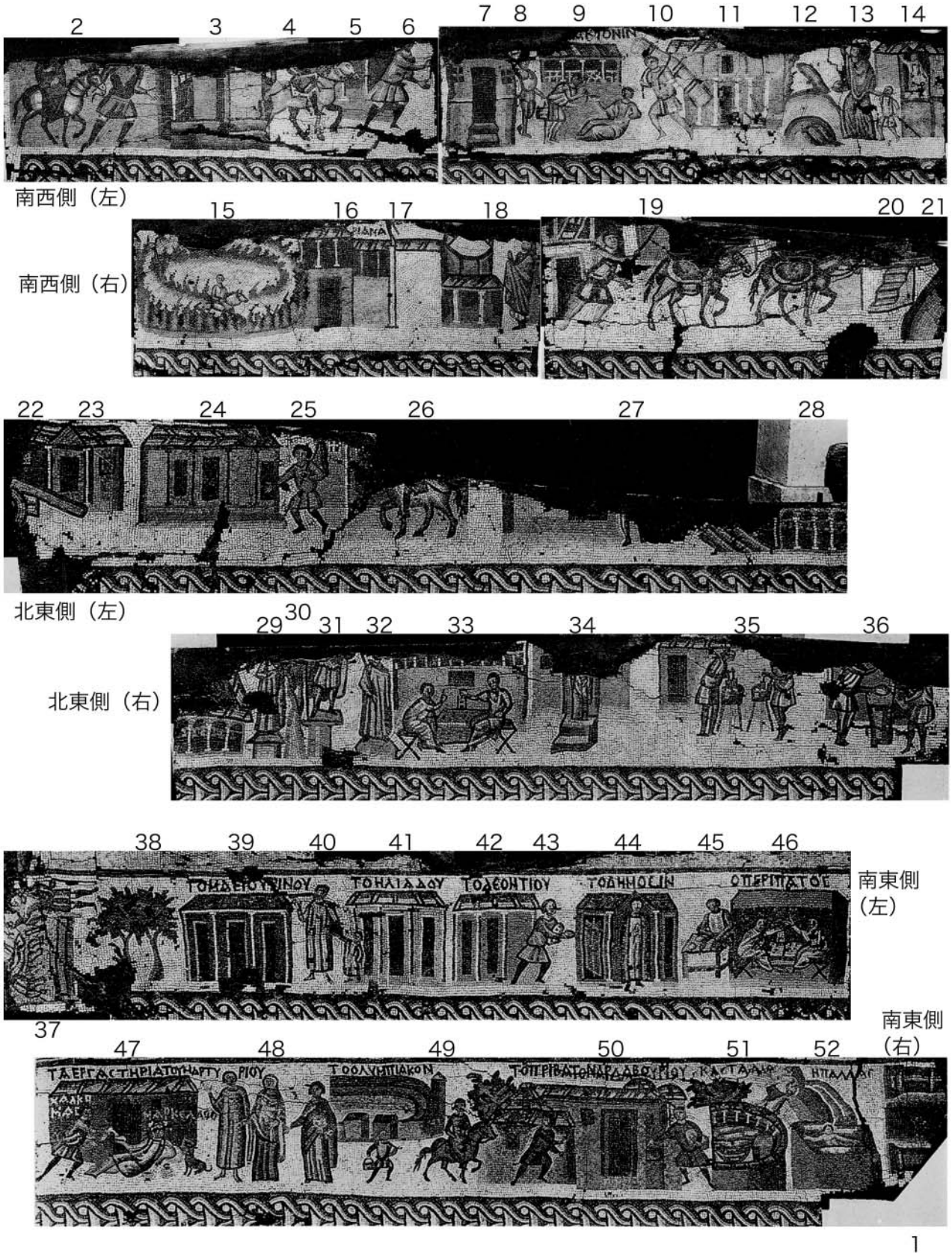

図１　ヤクト（アンティオキア郊外）出土、アンタキヤ考古学博物館蔵、メガロプシュキア・モザイクのボーダー部分（Levi 1947: vol. 2, pls. LXXIX, LXXX に Downy 1961: 659-664 の番号を付して再構成）

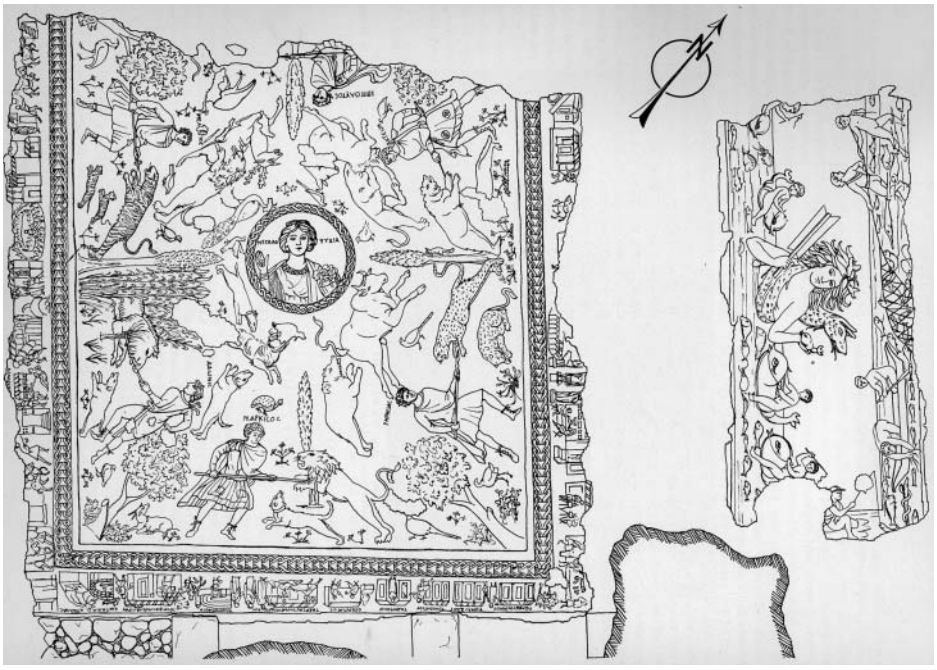

図 2　メガロプシュキア・モザイクと隣室のプラン（Levi 1947: vol. 1, fig. 136）

北東側にあったベロエア門[14]から市街へ入り、南西郊外のダフネで終了する順路を提唱した[15]。モザイクの画面ではそれは、南西側（左側）の左端から右回りに進んで、南東側（出入口側）で終結するものである。

ダウニーのこの仮説は、南西側（左側）の中央の橋（no. 12）と右端の水流らしいモティーフ（no. 21）で挟まれた部分を川中島の新市街とし、その中の建造物群（no. 16）を皇帝宮殿、走路（no. 15）を宮廷付属の馬場、そして宮殿に隣接するドーム建築（no. 18）をコンスタンティヌス大帝が建造を命じた八角形プランの大聖堂とする[16]。そして失われた北西側（奥側）から再び始まっていた繁華な旧市街が北東側（右側）に続き、その中央部の右寄りに描かれている台座上の 3 体の高官像（nos. 29, 31, 32）[17]は、列柱道路の交差点に隣接するワレンス広場の 3 皇帝像（ワレンス、カエサル、ワレンティニアヌス）とされた。そして露天商 (nos. 35 ～ 37）の前を通って郊外へ進み、南東側（出入口側）の右側半分は、銘文から確実にダフネの建物である――オリンピア競技場（no. 49)、アルダブリウスの浴場（no. 50)、カスタリア（no. 51）とパラスの泉（no. 52)。

以上の読解には、騎馬の人物（nos. 2 ～ 3, 5 ～ 6, 15, 49 ～ 50）や、驢馬を追う人（no. 19）などの視覚的に顕著なモティーフが、右側への流れを作っていることも根拠を添えている。もちろん、ダフネへの途上にあった壮大なケルビム門は見られず、北東（右）側は前部に柱列を設けた建物があるだけで列柱道路の表現を欠くなど、実際の景観には合致しない点があるし、描写の順序がリバニウスの記述に一致するとした推測にも特段の根拠があるわけではない（Deichmann 1972: 47)。しかし、皇帝宮殿を中心とする新市街の位置の同定には、現在でも大きな反論はないし[18]、モザイクが破損して多くの銘文が失われた以上、さらなる進展も期待し難いであろう（本稿も、叙述上の都合もあって、おおむねダウニーに基づいて場面を指示する）[19]。

場面の同定を巡るこれまでの議論を振り返ると、銘文の欠損がただちに読解を困難にしていることにこそ、このモザイクに描かれた図柄の形成過程を明らかにする手掛かりがあるように思われるが、どうだろうか。

描写のしかたに関わる事柄については、これまでレーヴィのみが、建築物や人物像などのモティーフの類型と特徴、空間上の表現方法などを取り上げて、他の時代の類例と比較する作業を試みている。それは、このモザイクをアンティオキア市街の復元の素材か、都市生活の図解として用いるだけの水準を越えて、探求を深めるには欠かせない論点である。

そこでレーヴィが指摘した問題を検討してみよう。最初にあげるべきは、空間把握の不斉一の問題である。画面が幅の狭い帯状区画に制約されているうえに、建物の位置が空間上の遠近関係を表わさずに、手前に人物が配されれば重なるのを避けるために背後の建物が高い位置に描かれている。また、俯瞰や正面視や斜めからの視角が併存して、描かれた対象は多様な観点から捉えられている。ローマ時代の絵画における空間描写は、ローマ市内で出土した紀元前 1 世紀頃の若干の壁画について、単一視点から透視された近代的な遠近法に肉薄する描写のあることも知られてき

たが[20]、各地で出土した大部分の壁画や舗床モザイクでは、むしろ空間把握の不統一こそが一般的である[21]。これには透視図法が普及していなかったことに加えて、それらが建造物の装飾として施されているために、既存のレパートリーから取られたモティーフを繋ぎ合わせることで所与の画面を埋めるように描かれたことも理由として考えられるであろう。

モティーフが既存のレパートリーから取られたことをうかがわせる図柄が、アンティオキアのこのモザイクにも認められる。すなわち、ギリシャ・ローマ世界の饗宴形式として横臥しながら半身を起こして酒杯を持つ客に向かって、低い身分の身なりをした給仕人がサーヴィスするカウポーナ（街頭の居酒屋）[22]の情景（nos. 9, 47）と、折り畳み椅子に腰掛けた2人が向き合い、机上でサイコロゲームの賭け事をする情景（nos. 33, 46）、および騎馬の人物とこれを先導する徒歩の従者からなる情景（nos. 5 〜 6, 49 〜 50, もしかしたら nos. 25 〜 26 も）は、類似の構図が繰り返されていて、それだけでは実在の情景として理解する手掛かりがないが、銘文や他の情景との前後関係で実景に結びつけられているのである。すなわち、同様の居酒屋の情景でも、no. 47 では「殉教者聖堂の工房（または店舗）」[23]と記された建物の前で、ハルマコスという名の人物がマルケッロスという名の客に給仕していて、どこかに実際にあった場所であるかのようである。

以上のことは、都市の地誌を現実に即して表現しようとしたこのモザイクにあっても、長期間にわたって描き継がれてきた定型のモティーフが多く用いられ、必要に応じて若干の改変を加えながら利用されたことを暗示している。しかしこのことを詳しく確かめるには、描かれたモティーフを他の時代の風景表現の要素と綿密に比較するのがよいだろう。

都市景図の形成過程

ギリシャ・ローマ世界の風景表現は、紀元前1世紀のポンペイ壁画第二様式の室内装飾画からたどることができる。丘や木立、河川、運河、湖沼、港湾施設、密集したり散在したりするさまざまな種類の建物などが陽光に照らされ、それらに牧夫や魚釣人、旅人、騎馬人物、神祠の前で祈る人などの多様な人間像を添えた古代ローマの風景画は、この時期から建造物が重なり合う都市景観として壁面の大きな部分に描かれる[24]か、比較的小さな画面の中に十分な余白とともに戸外の景物を散らした風景画（図3 〜 9 を参照）として登場する。このうち前者には人間像が乏しいが、後者には多様な営みに携わる多くの人物が、ときにユーモラスな感じを伴って描き添えられている。

アンティオキアの都市景図モザイクと比較されるのは、その中の後者である。それには垣の中に柱か聖石か彫像を立てただけのひなびた神祠の前で犠牲や祈りを捧げる人（それには羊飼いや山羊飼いなどの牧人も多い）を表した情景が頻出する。画面を包む伸びやかな雰囲気が、何か現実感の乏しい理想郷のようにも思わせるため、近代の研究者はこれを sacral-idyllic landscape（牧歌的風景画）[25]と名付けてきた。これは79年のポンペイの埋没後も各地のローマ遺跡で出土する壁画とモザイクや、都市郊外の地下墓地（カタコンベ）の壁画（図11）で、さまざまに形を変

図3　ヴィラ・ポルティチの壁画断片、ナポリ国立博物館 inv. 8593（Von Blanckenhagen and Alexander 1990: pl. 51-2）

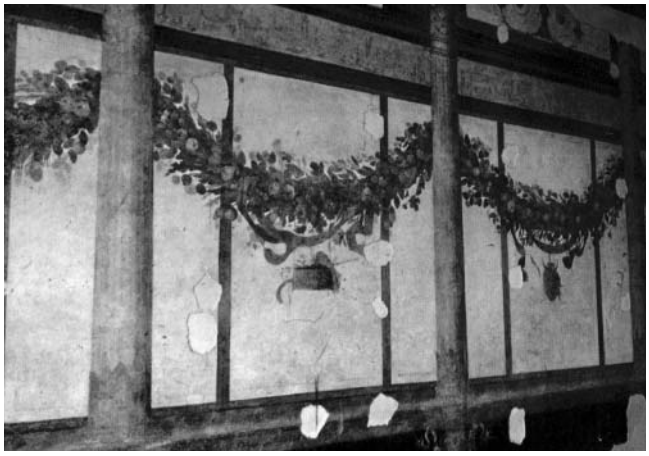

図4　リウィアの家（ローマ）、翼室（Hanfmann 1964: pl. VII）

えて簡略化と形骸化を辿りながら描き継がれた主題である。

アンティオキアのモザイクをこの牧歌的風景画と比較し、戸外の景物を緩やかに点在させた画面構成とモティーフの類似を指摘したのはレーヴィだが、たしかに両者には歳月が隔たっていても共通する要素が少なくない。彼が言及したのは、大きな荷物を背負って歩く人（no. 10; 図 3）[26]、綱で結ばれた驢馬のような駄獣を歩きながら叱咤して導く人（no. 19; 図 7）[27]、ひとりの婦人が馬の背に乗り、従者か馬丁と思われる男性が手綱を取る情景（nos. 2 − 3）[28]、子どもを伴って歩むヴェールを被った女性（no. 13; 図 3 右下）[29]、颯爽と騎乗して進む人物と徒歩で随行または先導する従者（nos. 5 − 6, 49 − 50; 図 9 右端）[30] の 5 場面であるが、それらはポンペイ壁画や 2 〜 3 世紀頃の北アフリカの舗床モザイクなど、ローマ時代の多くの絵画に繰り返し登場する。

そしてレーヴィが触れなかったものでも、以下の特徴あるモティーフが指摘できる。

まず、水流を跨いでアーチ状の橋が架けられ、これを歩いて渡ろうとする人が描かれているが（nos. 12 − 13, 21）、それは牧歌的風景画の水辺の情景（図 5 左上）[31] から発想を得た可能性が考えられる。

また、台座の上に彫像がのせられた情景（nos. 29, 31, 32, 論者によっては no. 17 も）は、ひなびた神祠の奥の神像を想起させるが、これは牧歌的風景画にも頻繁に描かれてきたモティーフである（図 5 中央, 図 6 右端）[32]。

さらに、モザイクのいくつかの特徴ある建物についても、先行例との比較からその起源を辿ることができる。

たとえば、基壇が高く作られて正面の入口に通じる階段が設けられた建物と、その階段の上に人が立っている情景（nos. 7, 21, 34）は、アンティオキアとその周辺に実際にあった建物の具体的な描写であるよりも、ポンペイの牧歌的風景画から描き継がれてきたモティーフ（図 3 中央）[33] の影響を受けたものかも知れない。

同じように、カウポーナ（居酒屋）（no. 9）の背景に描かれた建物には、細い柱で支えた上階のバルコニーに X 字形の障柵が取り付けられている。レーヴィはこの特徴を、北シリアのセルジッラ（Serjilla）にある、都市景図モザイクと同時代の建築遺構と比べたが（Levi 1947: 327, n. 18）、これはすでにポンペイ壁画にも添景としてあり（図 10 左上）[34]、必ずしもアンティオキア周辺の現実の建物から取り入れられたとばかりはいえない。

また、モザイクの南東側の左端にある城門らしいモティーフ（no. 1, ダウニーではベロエア門）と、これを通り抜

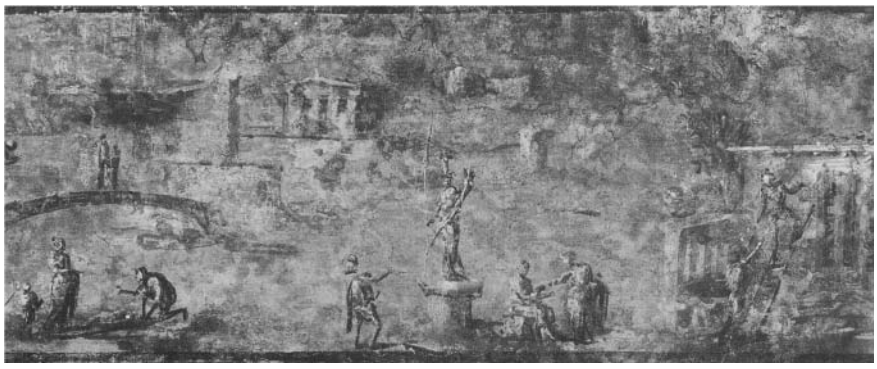

図 5　同、黄色モノクロームフリーズの部分（Von Blanckenhagen and Alexander 1990: pl. 54-2）

図 6　ヴィラ・ロマーナ・ファルネジーナ（ローマ）の廊下 F-G の壁画、ローマ国立博物館 inv. 1233、第 8 区画　（Bragantini and De Vos 1982: Tav. 222）

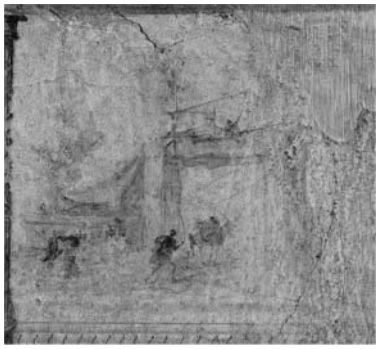

図 7　同、inv. 1235、第 4 区画左端　（Bragantini and De Vos 1982: Tav. 235 の部分）

図 8　同、inv. 1230　（Bragantini and De Vos 1982: Tav. 238）

図 9　同、inv. 1233、第 2 区画右端（Bragantini and De Vos 1982: Tav. 216 の部分）

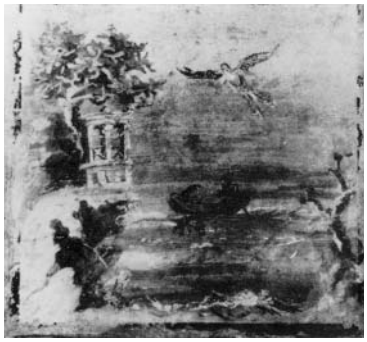

図 10　ポンペイ出土の壁画断片、ナポリ国立博物館 inv. 9506（Peters 1963: fig. 110）

図 11　カイヴァノ（ナポリ）の風景画、130-160 年頃（Wirth 1934: Abb. 43）

けて進む騎馬と徒歩の人物（nos. 2 − 3, 5 − 6）は、ローマのヴィラ・ロマーナ・ファルネジーナ（紀元前 1 世紀末）の壁画に似た図柄がある（図 7）。この壁画では徒歩の人物が驢馬を導いているが、その 2 本のピアからなる門はアンティオキアのモザイクのそれ（no. 1）に似ており、後者が確立したモティーフから影響を受けた可能性を示している。

さらに、アンティオキアのモザイクでも no. 28 の柱廊がそうであるように、古代ローマの風景画では矩形プランの柱廊が俯瞰視で表されるのが常で（図 8 中央）[35]、それが正面視の他のモティーフと混在して空間表現の不統一をもたらすことがある。その事例は牧歌的風景画に頻繁に認

められるし、レーヴィの指摘のとおり、後述する「民衆画」に区分されるポンペイの競技場におけるポンペイ市民とヌケリア市民の乱闘を描いた壁画断片でも、右側のパラエストラ[36]がそのような描写である。

なお、皇帝宮殿に隣接する多角形の建物（no. 18）は、コンスタンティヌス帝が建設を命じたアンティオキア市の大聖堂（カテドラル）であると推定されてきた[37]。それには右側の祈りを捧げる人物も根拠を添え、レーヴィも両手を衣で隠す所作がキリスト教の祈りの動作であるとしたが（Levi 1947: 332）、建物に対して同じ位置関係に立つ人物では、異教の神祠や神像へ犠牲を捧げて敬虔に祈る人が、牧歌的風景画にも頻繁に描かれていたことが思い出される（図 5 中央, 図 6 右, 図 11 中央よりやや右）[38]。アンティオキアのモザイクでは、祈る人物と巨大なドーム建築のスケールがほぼ等大であるばかりか、堂内で祈る人物が外にいることも奇妙で、それは牧歌的風景画における神祠への礼拝場面を引き継ぎつつ、それに新しい意味を与えてキリスト教会への祈りに再編した、古い主題の継承例とみなすことができるのではなかろうか。

しかしこのモザイクには、ポンペイ壁画の牧歌的風景画とは別の起源から取り入れられたモティーフも含まれている。

たとえばダフネの風景の中で、3 人の男女が大袈裟な身振りで立ち話をする情景（no. 48）は、人物のスケールが大きいので目を引くが、ヘレニズム期の舗床モザイクや壁面装飾にしばしば描かれた喜劇の場面を思わせる[39]。

また、テーブルを挟んで座る 2 人がサイコロゲームに興じる場面（nos. 33, 46）も、室内の情景でそれだけ単独で表されたタブロー風絵画がポンペイにいくつか存在するし[40]、テュニジアのエル・ジェム（El Jem）で出土した舗床モザイクでは、大地や海の産物で満たされたグリッド状区画のひとつに同様の場面が挿入されている（図 12）。

さらに、横臥する客と給仕人からなる居酒屋の情景（nos. 9, 47）も、ギリシャ・ローマ世界の上層民の饗宴場面として多くのジャンルで繰り返されてきた主題であり[41]、著名なのはシリア砂漠のオアシス都市、パルミュラの地下墓の肖像彫刻である。アンティオキアのモザイクでは、横臥する客と 1 ～ 2 人の給仕者だけからなる図式的な構図でカウポーナの存在を示している。

牧歌的風景画に先行例を欠く以上の情景のうち、最後の 2 つは室内の主題であった。レーヴィが戸惑ったように、それらを描いたモザイクの情景（nos. 9, 33, 46, 47）は、建物の外観の正面に人物が描かれているため、それが戸外の情景か、室内の空間を描ききれなかったためか、空間描写の観点だけでは説明が得られない（Levi 1947: 328-329）。しかし、それらがすでに確立したモティーフ・レパートリーから取られ、その改変や組み合わせで構成されているのなら、そうした首尾一貫しない空間表現は、モティーフの無造作な組み合わせに由来するものとして理解することができる。

図 12　エル・ジェム出土の舗床モザイク、バルドー美術館蔵（Fradier et al. 1982: 66、図の部分）

そこで、これまでに述べてきた都市景図モザイクの特徴をまとめておこう。ここに表された情景には、紀元前 1 世紀のポンペイ壁画第二様式から牧歌的風景画などで繰り返し描かれてきたモティーフ・レパートリーに由来する要素が多く含まれているのであり、それゆえにこそ、個々の情景に付せられたギリシャ語銘の多くが失われた現在では、これまでの議論が示すように情景の同定が著しく困難になっている。このモザイクにはアンティオキアとその近郊の現実の都市の情景を地誌的に再現する意図が込められているが、しかしそれは近代的な意味での写実ではなく、景観の把握と再現には限界があったとみなければならない。しかし逆にそのことから、情景の多くは銘文の助けもあって初めて明確にそれとわかるようになっていたともいえるのである。

そのため、ここにはアンティオキア市の壮大な城門も、新市街へ渡る橋梁も、皇帝宮殿の建築群や広場と列柱道路の賑わいも、さほど具体的な特徴を捉えて描かれているわけではないし、建物と情景が単一の視点から描かれず、多様な視角からの描写が空間の不均質性を残したまま寄せ集められたような印象を与える。そして居酒屋とゲームの場面のように 2 度繰り返された情景があることも、それらが既存レパートリーに基づいており、地誌的描写を行なうのに必要な限りの改変を加えただけで描かれたことを示している。

しかし、それでもこれをポンペイ壁画の牧歌的風景画と比べると、地誌性に配慮しながら画面を実在の都市景観の

描写にまとめあげた試みは出色である。いっぽうポンペイ壁画の牧歌的風景画では、画面に散らされた個々の情景は互いの関連が乏しく、類似モティーフが近接した場所に繰り返されることもあって構成は散漫で、レパートリーから気ままに取られた要素が無造作に並べられたかの観がある。

都市生活を描写する伝統

アンティオキアの都市景図モザイクでは、都市を舞台に繰り広げられた多様な人間の活動を描いて、活力に満ちた市街の雰囲気を伝える努力が払われている。

たとえばそれは、露天商がさまざまな品物を販売する場面（nos. 35 − 37, 45）や、荷物を背負う人（no. 10）と荷車（no. 22）が示す往来の様子、そして台座にのった彫像が立ち並ぶ都市広場らしい情景（nos. 29 − 32）に顕著で、牧歌的風景画の伸びやかな田園景観とは異なる、都市に固有の雑踏と喧噪を感じさせる要素が取り入れられている。

このことについてレーヴィは、牧歌的風景画の諸要素がヘレニズム文化に起源するとみなす立場を取った上で、次のように述べている。

「ヘレニズムの田園的モティーフは、長い期間をかけて生活の現実的な細部によって入れ替えられていった。後者は、ローマ美術において目立つようになるもので、疑いなくイタリアに起源する。」（Levi 1947: 334）と。

アンティオキアのモザイクで特別な関心が寄せられた、活気が充溢する都市とそこで繰り広げられるさまざまな人々の営為の描写は、おそらくポンペイ壁画の中で「民衆画」（pitture popolare）と呼ばれてきた一群の主題に由来するものだろう。それはパン（図 19）や食糧を供する店先、居酒屋の情景[42]、都市の広場でのできごと、闘技場の熱狂[43]、さまざまな職業に勤しむ人々[44]などで、ヘレニズム世界に起源するギリシャの神話伝説や文学に題材を求めるのではなく、日常生活の細部に飽くことのない関心を抱いて描かれたものである[45]。

ところがアンティオキアの都市景図モザイクでは、こうした民衆画的な要素によって活写された都市の賑やかな生活が、部屋の四辺を周回するモザイクの連続画面を生かして統一的な地誌的景観にまとめあげることが発想されており、それがこのモザイクの個性的な特徴となっている。

この点でアンティオキアのモザイクと比較できるのは、これまでたびたび取り上げられてきた牧歌的風景画よりも、管見ではまだほとんど注意が払われていないように思われる、ポンペイのユリア・フェリクスのプラエディア（II 4, 3）で出土した壁画の、都市のフォルムの情景を描いたフリーズ（図 13 〜 18）ではなかろうか。

ポンペイ市街の東部にあるパラエストラ（競技場）付近で出土したこの遺構は、ひとつの街区の半分ほどを占める広大な邸宅が 79 年の埋没時に競売にかけられていたもので、その中の 1 室（アトリウム 24）[46]から、都市のフォルムの情景を連続的に描き、部屋の四周を巡って表したフリーズ画（横長の画面形式の絵画）が、18 世紀に行なわれた最初の発掘調査[47]で出土した。これはローマ時代の社会生活の図解として引用されることこそ多くても、風景表現や地誌的な都市景描写の観点から論じられたことはこれまでほとんどなかったようである。

実はこれは、近年に S. C. ナッポ（Nappo）の報告でその全貌がまとめられたもので、部屋の壁画は 62 年の大地震の後に描かれた第四様式（50 〜 79 年頃）であり、床から 247cm の位置に高さ 73cm のフリーズが描かれていたが（図 18）、その多くは 18 世紀の発掘で搬出され、幾多の流転を経て現在はナポリ国立博物館に収蔵されている。したがってフリーズには逸失部分が多く、現地の遺構の南壁東端（図 18）と西壁中央付近にあるわずかな断片と、パネル状に仕立てられて博物館に保管されているものをす

図 13　ユリア・フェリクスのプラエディア（ポンペイ、II 4, 3）、アトリウム 24 の壁画断片、ナポリ国立博物館 inv. 9069（Nappo 1989: fig. 11）

図 14　同、inv. 9065（Nappo 1989: fig. 7）

図 15　同、inv. 9063（Nappo 1989: fig. 5）

図 16　同、inv. 9057A（Nappo 1989: fig. 1 部分）

図 17　同、inv. 9068（Nappo 1989: fig. 10）

図 18　同、アトリウム 24 の壁面（PPM III: 248, fig. 108）

図 19　パン屋を描いたポンペイ出土壁画（La Rocca et al. 1976: 65 下図）

べてあわせても、当初の壁面の約 3 分の 1 に過ぎない[48]。

しかしそれらの画面には、フォルムを囲む列柱とエンタブラテュアが背景に表され、柱頭には花綱が懸けられて、前景には種々の露天商（図 13 ～ 15）、荷物を運ぶ駄獣（図 16）、商品を手にする買物客（図 13, 15）、広場の一隅で行なわれる青空学校や、裁判（？）の情景や布告の文書を読む人々の姿（図 17）など、広場に繰り出した市民たちの日常活動が随所に表されている[49]。

そこで考えられるのは、これが矩形プランの部屋を周回していた以上、そこにはフォルムの中央から周囲を眺め渡したときの眺望が意図されていた可能性があるということである。そしてその場合は、それがどことは特定できない一般的な都市広場の情景なのか、ほかならぬポンペイのフォルムの再現であったのかが問題となる。これについて18世紀に発掘された断片は原位置の記録が失われているので、ナッポは以下に紹介するように、描写の内容から推測を試みている[50]。

すなわち、壁画の配置が方位に合致していたのなら、広場の北側のユピテル神殿と南側の二人役事務所を欠く現存断片は[51]、すべて長辺の東壁か西壁に帰せられる。このうち実際のフォルムでは騎馬像が西側に集中していたから、inv. 9059B[52]、inv. 9061B、inv. 9067、inv. 9068（図17）、inv. 9069（図13）は西壁とみられ、最後のinv. 9069（図13）にはアポロン神殿の囲壁と入口らしいモティーフもある。いっぽう東壁には、高さの異なる2つの台座がフォルムの東南端に対応するinv. 9059Aや、布地の取引の様子と背後のアーチがエウマキアの建物を思わせるinv. 9064、3体の彫像が3つの円柱の位置に対応するマケッルムの前面らしいinv. 9070、左側のアーチと壁龕のある建造物がユピテル神殿の東脇の記念門に酷似するinv. 9065（図14）、および原位置に残る中央部付近の断片を帰することができる。

したがって、壁画に欠損が多いことから確言はできないものの、ナッポはこのフリーズがポンペイのフォルムの実景の描写である可能性が高いとしている[53]。しかし、たとえそれが実景の描写ではなかったとしても、このフリーズは長大な画面を生かしてフォルムの景観を広々と描き出した点に大きな特色があるといえるだろう。

画面が周回する性質を利用した景観描写は、壁面と床面における違いはあっても、数世紀後に制作されたアンティオキアの都市景図モザイクによく共通している。実は先にみた牧歌的風景画にも、ローマ市内で発掘された「リウィアの家」の黄色モノクロームフリーズのように細長い画面が壁面を巡って施された事例（図4）があるが（Peters 1963: 35-42）、ユリア・フェリクスのプラエディアではさまざまなモティーフの散漫な羅列ではなく、あたかもフォルムの空間へ引き込む臨場感をもってひとつの世界が再現されている。それは画面の性状を踏まえた上で現実感のある情景を描いたユニークな作例であり、そうした試みがすでに1世紀には行なわれていたことが、アンティオキアの都市景図モザイクまでの長い期間にも同じような多くの表現が行なわれていた可能性を想像させるのである[54]。

ユリア・フェリクスのプラエディアから出土したフリーズ画には、民衆画に分類される主題の集大成かと思われるほど、人々の多様な営みが描かれている。とりわけそのいくつかの場面に表された、さまざまな種類の製品を扱う露天商と、商品を見つめてあれこれ品定めする買物客の姿は（inv. 9061A, inv. 9063: 図15, inv. 9064, inv. 9065: 図14, inv. 9069: 図13, inv. 9070）、数世紀を隔てたアンティオキアのモザイクでも、ダフネへの道程を表した部分に印象深く見出される（nos. 35 〜 37）。フォルムを描いたフリーズには褪色から同定が不確実なものも多いが、靴屋（inv. 9061A, inv. 9069右側）、布地商（inv. 9063左側, inv. 9064）、金物屋（inv. 9063中央, inv. 9069: 図13左側）、パンと菓子の店（inv. 9063: 図15右端）、飲み物売り？（inv. 9065: 図14）、香油商？（inv. 9070）が描かれており、アンティオキアのモザイクにも焼肉屋？（no. 35）、肉屋または油商（no. 36）[55]、魚屋（no. 37）、および解釈の難しい場面（パン屋？）（no. 45）があって、商品の陳列の様子や売り手と買い手が交わす身振り豊かな遣り取りをうかがうことができる。

このほか、大きな荷車や荷物を満載した駄獣の姿も、フリーズ（inv. 9057A: 図16, inv. 9057B, inv. 9062A, および西壁中央の断片）とモザイク（nos. 19, 22）の双方で都市の喧噪を伝えているし、またそれらはともに古代都市の風景を特徴づける広場に並んだ彫像を描き出していて（inv. 9061B, inv. 9067, inv. 9068: 図17; nos. 29, 31 − 32）、アンティオキアのモザイクとこのフリーズ画を比較することに十分な理由があることを示している。さらに、モザイクに描かれていた子どもを連れて歩く人（nos. 13, 40）は、民衆画に分類されることが多いこのフリーズでも幾度か認められるモティーフ（inv. 9059A, inv. 9067）である。

ところがこのように類似点を指摘しても、ポンペイのフリーズとアンティオキアのモザイクでは、背景をなす建造物の表現が大きく異なっているように見えるかもしれない。一見したところでは、フリーズでは前景の人物群が主題として大きく扱われているため、建物はそれに漫然と添えられた付加物のようで、モザイクの場合のように個性的な描写が試みられていないように感じられるからである。しかし、それは発掘時にフリーズが壁体から剥がされたとき、画面の裁断で背景の建築描写が切り詰められたため、博物館の断片では前景の人物群の占める割合が大きいことも影響を与えている。画面の背景の建築物まで保存されているいくつかの断片を見ると、記念門（inv. 9065: 図14）、アーチの開口部（inv. 9064）、囲壁と入口（inv. 9069: 図13）、破風形の建物（原位置にある南壁東端の断片: 図18）などの特徴ある部分が見分けられ、前景の人物群とのスケール比もアンティオキアのモザイクとさほど異ならない。

したがって以上の観察は、描写の方法についても、ポンペイのフリーズとアンティオキアのモザイクにいくらかの

共通性が認められることを明らかにしたであろう[56]。それらでは都市の人々の活動を克明に描くことに特別な関心が向けられており、そうした情景が個性を与えられた建造物の前で展開していて（これはしかし、一般的な「民衆画」の事例とは異なる特徴であるが）、さらにもしかしたら、室内空間を巡って連続的に描かれる性質が利用されていたかも知れないからである。

とはいえ、こうした共通性を歴史研究にはあまり意味のないことだとして、過小視する人もいるであろう。すなわち、両者は牧歌的風景画の場合と同様にモティーフを室内装飾の共通レパートリーから得ているのだから、互いに似るのは当然であるとか、あるいは逆に、そこに描かれた都市景観がローマ都市のすべてに共通するありふれたものであったのなら、同じようになるのは当たり前であると。そしてさらに強力な反対意見は、都市の活動への関心は、歴史のあらゆる瞬間において共通のことであり、ことさら取り上げるような問題ではないとするものである。

しかしこのモザイクに描かれているのは、神々の配慮のもとで繰り広げられる都市民の活動が豊かな繁栄を謳歌する様子であったが、そうしたことは、あらゆる時代を通して常に関心を向けられる対象であったのではないし、造形作品の主題に選ばれるのが当然なのではなかった。つまり、都市の繁栄を肯定し、そこでの人間活動を克明に描いて賛美することは、決して普遍的な事象などではなく、歴史上の特定の時期にしか現れない特殊性を帯びた出来事であったのである。最後にこのことを示して、締めくくることにしよう。

キリスト教会の舗床モザイクに描かれた都市景図と比べて

ポンペイのフリーズとアンティオキアのモザイクには、既存のモティーフ・レパートリーから取り入れられた要素が無造作に組み合わせられたかに見える情景も多いが、そのような不完全性のもとであっても、両者が現実の都市の姿か、あるいはその臨場感ある雰囲気を克明に再現しようと試みた注目すべき造形作品である点に変わりはない。そこには近代的な意味での景観描写の写実性に限界があることも確かだが、銘文の助けも借りながら個性化された地誌的説明が行なわれ、実態的な都市の姿を再現した中で行な

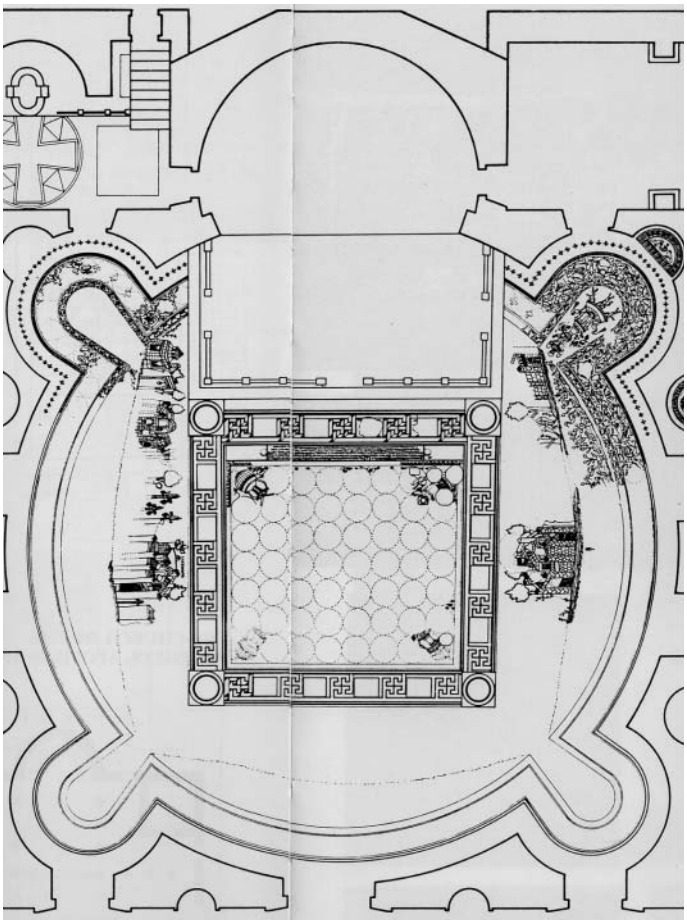

図 20　ジェラシュ、洗礼者ヨハネ教会のプラン（Piccirillo 1993: fig. 535 部分）

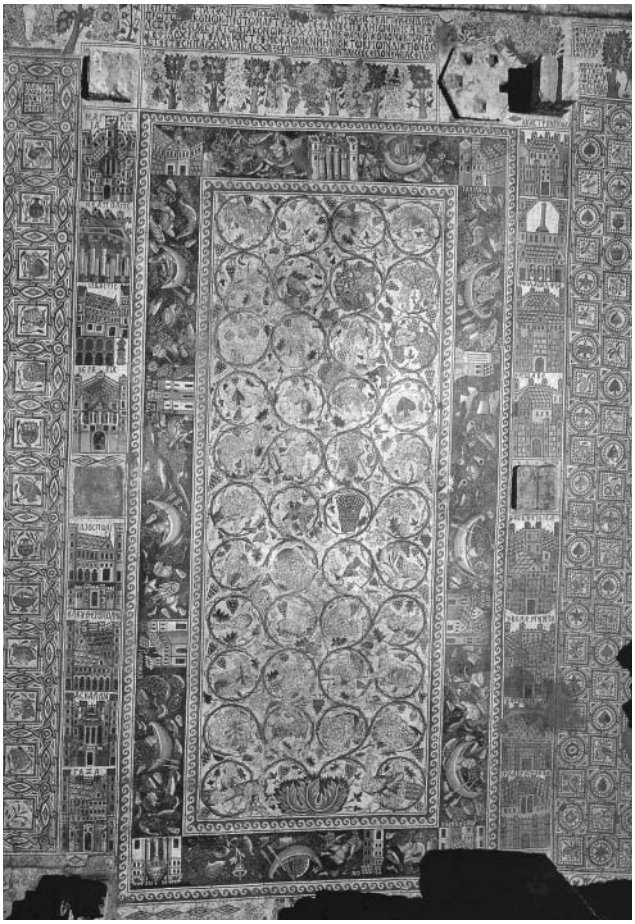

図 21　ウム・エル＝ラサス、聖ステファノス教会、身廊のモザイク（Piccirillo 1993: fig. 345）

われる旺盛な人間の活動を、身振りを伴なう登場人物の姿とともにヴァラエティ豊かに表している。

5世紀中頃と推定されるアンティオキアのこのモザイクから後の時期では、舗床モザイクの制作は教会や修道院などのキリスト教関係の施設に限られ、地誌的に描かれる都市景図はキリスト教思想の中で制作されるのが常になる。そこでも同じようにさまざまな種類の建物が細長い画面に連続的に表されることが行なわれたが、もはやそこには多様な人間の活動が盛り込まれることはなく、都市景はどこか現実感を欠いた観念的なものに変わって行くのである。

その最初にあげられるのは、ベルリン美術館が所蔵する亜麻布の断片（Gatier 1988: figs. 1, 2, 3）である。中央の主要な区画には預言者のダニエルとハバククを描き、上下を縁取る細い区画に切妻形の建物と樹木を交互に表して、建物のそばにはギリシャ語で教会の名称が添えられている。それらは近年の研究でアンティオキアの内外に実在した教会であることが明らかにされており、その年代から布地は5世紀末～6世紀の製品と推定されている[57]。

また、ヨルダンのジェラシュ（Jerash, 古代名ゲラサ Gerasa）では、城壁で囲まれた中に複雑な建築群を描き、それにアレクサンドレイア（Alexandreia）の銘を付した図柄が、聖ヨハネ教会（531年）の身廊の舗床モザイク（図20）の周縁を巡って施されていた（Piccirillo 1993: 273-274, 286-289）。城壁で包まれた都市の描き方は、遠くポンペイ壁画から続く都市表現の定型である[58]が、これを用いて都市を表すときは、その内部で行なわれる人間の活動を開示する描き方にはならず、積み上げられた建築物の塊を外部から眺める表現に終始する。この種の都市表現は6世紀以降のヨルダンにいくつか類例があり、いずれも教会の舗床モザイクの中で用いられている[59]。一般にキリスト教時代になると、エジプトとその殷賑をきわめた首都アレクサンドリアは、地上の生活の退廃の象徴とされることも多く、物質的に豊かな都市の生活がしばしば賛嘆すべきものから否定すべきものへと転化する。教会の身廊部に描かれた都市のモティーフが地上の生活の象徴であるなら、内陣の祭壇付近や付属祭室に描かれる静謐な主題（繁茂する蔦と葡萄、水盤に憩う孔雀、平和的に佇む子羊などの図柄）は、物質的生活との対比において精神世界の高みを表すかのようである[60]。

都市を象徴する建築物を細長い画面に連続的に描き、それが身廊の周縁部を巡って表された例に、ヨルダンのマダバの南西郊にあるマ・イン（Ma'in）の修道院遺跡（図22）[61]と、ヨルダンの奥地のウム・エル＝ラサス（Umm al-Rasas, 古代名カストロン・メファア Kastron Mefa'a）で近年イタリア隊が発掘した聖ステファヌス教会の舗床モザイク（図21）[62]がある。ウマイヤ朝初期の8世紀初頭に制

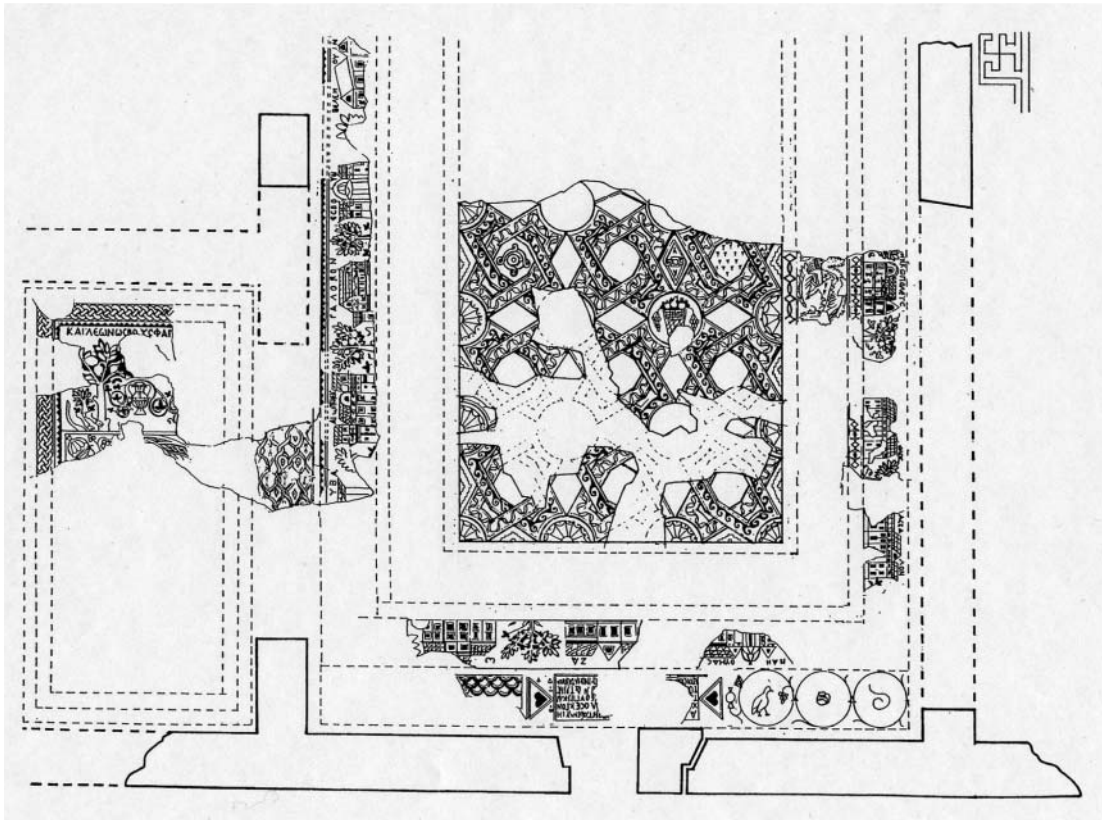

図22　マ・イン、アクロポリス教会のプラン（Piccirillo (ed.) 1986: Abb. 60）

作されたもので、マ・インではアンティオキアのモザイクと同様に画面が内から外へ向かって見るように描かれ、ウム・エル＝ラサスでは身廊の長辺に沿う長い帯状区画にアプス側を上とする図が縦に重なって並んでいる。それらの個々の情景に描かれているのはいくつかの建築物とその周辺の施設に過ぎないが、ギリシャ語銘でパレスティナ地方の都市の名が冠せられていて、ひとつひとつが都市を表すものとして描かれている[63]。

この中で早くから知られていたマ・インのモザイクについては、レーヴィがアンティオキアの都市景図と比較して、内から外へ向かう画面の配置や、建築物を連ねた構図の類似性を指摘している（Levi 1947: 335）。しかし上述のように 6 世紀以降の作例はすべて人間の活動の描写を欠き、現実感を失った象徴的役割のためにそこに描かれているように見える[64]。

むすび

アンティオキア近郊で出土した都市景図のモザイクは、その特異な地誌性が注目されて、かつて実在した都市景観と同定することに議論の多くが注がれてきた。

しかし本稿では、この図柄を構成する個々の要素を検討し、それらが既存のモティーフ・レパートリーから取り出されて組み合わせられ、その上で現実の都市景観に合致する内容に再編されており、ギリシャ語銘の助けとともに特異な地誌的表現を与えられていることを、ポンペイなどの壁画や帝政後期の墓室壁画、および北アフリカやシリアなどで発見された邸宅やヴィラの舗床モザイクとの比較で示してきた。

したがって、アンティオキアのこのモザイクの地誌的景観は、決して近代的な意味での写実によるものではないが、そうした不完全性のゆえにこの画面から感じられる現実世界への関心を過小視するのも正しいことではない。

このモザイクの中で謳歌された都市生活の豊饒は、続く長い中世という時期を通じて積極的に顧みられることはなくなるものである。街路や広場にあふれる市民の営みを活写して、このモザイクに匹敵するほど豊かな内容を盛り込むことに成功する都市景描写は、一般に広く認められているように、遥かに 14 世紀前半になって、シエナ市庁舎に描かれたアンブロージョ・ロレンツェッティの壁画をもって（再び）登場するといえるのではなかろうか[65]。

同じように都市の景観を建築的背景の描写で表した、ポンペイのユリア・フェリクスのプラエディアに描かれたフォルムの情景のフリーズ画との比較から、現実生活を克明に描く関心はローマ時代を通じて強く持続していたのであり、5 世紀のアンティオキアのモザイクにもそれが遥かに息づいていたことを知ることができた。しかし、現存例を見る限りでは 6 世紀以降に盛んになるキリスト教関連の都市景描写では、建築物や都市を描くための造形モティーフそのものは従来のレパートリーから受け継がれているものの、それらによって表そうとされた理念や観念は、すでに別の世界を注視するようになっていたのである。

註

1）発掘報告は Lassus 1934 を参照。現在はアンティオキア（アンタキア、またはハタイ）考古学博物館蔵（inv. 1016）。

2）古代のアンティオキア市を復元した地図は、Downy 1961: fig. 11, 1963: fig. 5（小川英雄訳では図 2）; Festugière 1959: 38; Kondoleon (ed.) 2000: xv に掲載。地誌的な考証は Downy 1961: 581-679, Festugière 1959: 38-61。

3）モザイクのある部屋は、建築時期が異なる多数の遺構が混在する複雑な区域で出土した。発掘者のラシュスは増改築の多い邸宅と考えたが（Lassus 1934）、レーヴィはさまざまな時代の小規模建築が密集する街区とした（Levi 1947: 279-283）。

4）Megalopsychia は「大いなる霊魂（あるいは生命）」というような意味。周囲の狩猟図とともに、アンティオキア市を囲む恵み豊かな自然を讃えたものとも解せられる。

5）都市景図の図版は、Levi 1947: pls. LXXIX-LXXX; Lassus 1969: pls. LXIII-LXVI; Downy 1963: figs. 45 − 60（日本語訳では figs. 18, 19, 33 − 42, 44, 45）; Kondoleon 2000: 8 (fig. 6), 114, 148 (fig. 2)に掲載されている。最後の文献はごく一部の掲載だが、原色図版が用いられている。

6）都市景図の右側（北東）にも細い矩形プランの部屋があり、櫂を持つ海の女神のテティスを、海獣を御すさまざまな人物が囲む海景の舗床モザイクがあった。両室のモザイクは様式から同時代とされたが、壁体の破壊で部屋の接続状況は不明（Levi 1947: 323-326）。

7）プリバトン（pribaton）は、個人の資力で建設・運営された浴場のこと（Downy 1961: 659-660, n. 1）。

8）アルダブリウス（Ardaburius）については、Kazhdan 1991 の該当項目による。

9）ラシュスの読解では、大教会が旧市街にあったことになるが、他の多くの論者は新市街の皇帝宮殿の付近にあったとする。

10）後出の諸説が支持しなかったように、この建物は皇帝宮殿にしては貧弱。

11）論点は Levi 1947: 326 および no. 16 に示されている。それはとりわけヨルダンのマダバで出土したパレスティナ地方の地図のモザイクにおけるエルサレム市街図との比較から得られた見解だが、地図の描き方（カルトグラフィー）をもとにしているらしい鳥瞰的なマダバのモザイクとアンティオキアの都市景図を直接に比べるのがよいとは思えない。

12）論点は Levi 1947: 326 および no. 16 に示されている。また、ラシュスがティベリウス帝の像をのせた円柱と考えたモティーフ（no. 17）も背後にある建造物の一部とし、そこがアンティオキア旧市街である可能性も否定している（Levi 1947: 332-333）。

13）Libanius, *Antiochikos*（*Orat.* 11, 196-270）。A. フェステュジエール（Festugière）のフランス語訳（Festugière 1959: 23-37）と R. マルタン（Martin）の注釈（ibid. 38-61）がある。

14）ラシュスの最初の見解では、市街の南西側のセレウキア門とされたもの。

15）Downy 1961: 659-664 (Excursus 18. The Topographical Border of the Mosaic from Yakto)。リバニウスの『アンティオキコス』

との近似性を論じた箇所は Downy 1961: 662。

16）W. エルステター（Elsteter 1937/39）と A. クラバール（Grabar 1946）の意見を承けたもの。

17）ダウニーは彫像の間に描かれているモティーフ（no. 30）を、ワレンス広場の地下に流れ込む奔流パルメニウスの表現とみなしている（Downy 1963: fig. 54 の説明文）。

18）最近の Kondoleon (ed.) 2000: 115 も順路は逆にダフネから左回りにとっているが、やはり北西側の右半を占める 2 つの橋に挟まれた領域を新市街としている。

19）ラシュスが後に自説を撤回してダウニーに従ったように（Lassus 1969）、ダウニーの仮説には支持が集まっているようである。しかし最初のラシュスの見解（Lassus 1934）はモザイクの情景を現実の方位に沿って読解したもので、かりに南隅の城門（no. 1）がセレウキア門で、モザイクが失われた北隅にベロエア門があったなら、部屋の左側に新市街、右側に旧市街を描き分けたとする別の解釈も成立する。しかし、辻 1982: 125-127 が現在の状況下では実在の景観との対照がいかに困難かを述べているように、いずれも可能性の上での議論に過ぎない。

20）パラティーノ丘で出土した「アウグストゥスの家（Casa di Augusto）」（Carettoni 1983）と呼ばれる邸宅の壁画で、劇場の舞台背景を思わせる建築モティーフによる構成（とりわけ部屋 5, 13, 14）には消失点を意識した線遠近法がとられており、同じく「リウィアの家（Casa di Livia）」（Peters 1963: 35-42）や、エスクィリーノ丘で出土したオデュッセウス風景画（ヴァティカン博物館蔵, Von Blanckenhagen 1962）では、戸外の情景に人物が点々と散らされた風景画で、地平線が低く、そこでもやはり画面の中心の消失点へ向けて、ある程度まで視線の集中が達成されている。しかしこうした空間描写は、ヘレニズム文化に由来するとの主張がある（Von Blanckenhagen 1962; Von Blanckenhagen and Alexander 1963）。

21）Levi 1947: 326-328。円形闘技場でのポンペイとヌケリアの市民の乱闘図（ナポリ国立博物館 inv. 112222）の俯瞰（Levi 1947: 328）や、北アフリカのタバルカ（Tabarka）出土の舗床モザイクの建築描写（Levi 1947: fig. 226）の例を引いて説明されている。

22）カウンターで飲料や軽食を出すカウポーナ（caupona）と呼ばれる店舗。ポンペイでも多く出土したが、モザイクと同時代の実例が北シリアのセルジッラ（Serjilla）で発見されており、比較されている（Levi 1947: 327, n. 18）。

23）銘文は、ta ergasteria tou martyriou（原文はギリシャ文字）。

24）ボスコレアーレ（Boscoreale）の P. F. シュニストルのヴィラ（Villa di P. F. Synistor）における、クビクルム（cubiculum: 寝室、休憩室）M の側壁に描かれた、建築物が積み重ねられたように描かれた都市景観（Peters 1963: fig. 7; チェルッリ＝イレッリほか編 1991: vol. 2, figs. 511a, 511c）が代表的。舞台背景画との関係も論じられている（Peters 1963: 15-16）。

25）この中の sacral が日本語には非常に訳しづらく、実際にもうまく表記されないことが多い。平穏と恵みをもたらす自然界の神的存在に敬虔と慎みを向ける、ローマ詩人のアルカディアを思わす雰囲気が感じられるところからの近代の命名である。この主題の作例を集めた基礎研究は Rostovtzeff 1911; Peters 1963 であり、Von Blanckenhagen and Alexander 1990 も主要な作例を取り上げて論じたので、実例についてはそれらを参照。ここに明確な宗教的含意を認めるべきか、モティーフそのものは装飾として選ばれているだけなのか、論議が絶えないが本稿では立ち入らない。

26）ナポリ近郊のポルティチ（Portici）で出土した壁画断片（ナポリ国立博物館 inv. 8593, 第二様式 IIa ＝紀元前 40 ～ 25 年頃）の青緑色モノクローム縦長矩形パネル（図 3）左下隅の、犬を連れた人。モザイクではきわめて大きな荷を背負っている。

27）ローマ出土のヴィラ・ロマーナ・ファルネジーナ（Villa Romana della Farnesina）の壁画（第二様式 IIb ＝紀元前 25 ～ 15 年頃）はローマ国立博物館蔵。現存する壁画の全貌は Bragantini and De Vos 1982 に収載。そのほかの類例は、ローマ市内のパラティーノ丘で出土したリウィアの家の黄色モノクローム風景画（第二様式 IIa。詳細な記述は Peters 1963: 35-42 参照）における左壁右側区画（Rostovzeff 1911: Taf. Ib, IIb; Peters 1963: fig. 28）の左端近くの駱駝を牽く人と、右壁左側区画（Rostovzeff 1911: Taf. IIId; Peters 1963: fig. 29）の左端にある驢馬を追う人の場面など。

28）類例は、リウィアの家の黄色モノクローム風景画の、左壁左側区画（Rostovzeff 1911: Taf. Ia, IIa; Peters 1963: fig. 26）の中央からやや左側にある驢馬に乗った婦人の場面。

29）ほかの類例は、リウィアの家の黄色モノクローム風景画の右壁中央区画（Rostovzeff 1911: Taf. IIIf; Peters 1963: fig. 30）における中央の右側場面。ヴィラ・ロマーナ・ファルネジーナの廊下 F － G、inv. 1233 の第 6 区画（Bragantini and De Vos 1982: Tav. 220）の中央から右寄りの場面（台座上の像の前で）と、同じく inv. 1234 の第 3 区画（Bragantini and De Vos 1982: Tav. 226）の中央から左寄りの場面。ローマのヴィラ・パンフィリ（Villa Pamphili）地下のコルンバリウム（共同墓所）の壁画（Peters 1963: fig. 47）。ボスコトレカーセのアグリッパ・ポストゥムスのヴィラ（Villa di Agrippa Postumus, 第三様式＝紀元前 1 世紀末～紀元後 1 世紀前半）のクビクルム 16 における中央のタブロー型風景画（Peters 1963: fig. 54; Von Blanckenhagen and Alexander 1990: pl. 24）など。

30）ほかの類例は、リウィアの家の黄色モノクローム風景画の左壁左側区画（Rostovzeff 1911: Taf. Ia, IIa; Peters 1963: fig. 26）の右端場面と右壁中央区画（Rostovzeff 1911: Taf. IIIf; Peters 1963: fig. 30）の左端場面や、1884 年にローマで出土した壁画断片（200 ～ 220 年頃, Wirth 1934: Abb. 76）、カルタゴ出土の舗床モザイク「領主ユリウスのモザイク」の中段左側（バルドー美術館蔵, 4 世紀末、Dorigo 1971: fig. 146; Dumbabin 1999: fig. 122; Blanchard-Lemée et ali. 1995: fig. 121）など。

31）このほかボスコレアーレ出土のシュニストルのヴィラ（第二様式 Ic ＝紀元前 60 ～ 40 年頃）のトリクリニウム（triclinium ：食事室）の赤紫色フリーズ（Peters 1963: 10-11, figs. 4（建物）, 5（橋））や、クビクルム M の奥壁の黄色モノクロームパネル（Peters 1963: fig. 8; Anderson 1987/88: fig. 30; チェルッリ＝イレッリほか編 1991: vol. 2, fig. 511b）の左端部。ヴィラ・ロマーナ・ファルネジーナのクビクルム B の天井のストゥッコ浮彫（inv. 1072, 第二様式, Bragantini and De Vos 1980: Tav. 77）。ボスコトレカーセのアグリッパ・ポストゥムスのヴィラにおけるクビクルム 16 の奥壁中央にあるタブロー風画面（Peters 1963: fig. 52; Von Blanckenhagen and Alexander 1990: pl. 25/2）など。なお註 26 ～ 30 に関わる牧歌的風景画との比較は Levi 1947: 333-334 を参照。

32）このほかには、リウィアの家の黄色モノクローム風景画の左壁左側区画（Rostovzeff 1911: Taf. Ia, IIa; Peters 1963: fig. 26）の中央部と、右壁中央区画（Rostovzeff 1911: Taf. IIIf; Peters 1963: fig. 30）の中央部、右壁右側区画（Rostovzeff 1911: Taf. IIIe; Peters 1963: fig. 31）の右端近くの場面、ヴィラ・ロマーナ・ファルネジーナの廊下 F － G の inv. 1233、第 4 区画（Bragantini and De Vos 1982: Tav. 218）の中央部の上部にある

台座上のイシス女神像の描写など。

33）よく類似した切妻屋根の建物の例は、リウィアの家の黄色モノクローム風景画の左壁中央区画（Rostovzeff 1911: Taf. Ic, IIc; Peters 1963: fig. 27）の左端よりやや右側の部分と、右壁左側区画（Rostovzeff 1911: Taf. IIId; Peters 1963: fig. 29）の中央より右側の部分。ポンペイのオベリウス・フィルムスの家（Casa di Obellius Firmus: IX 10, 1-4）のクビクルム 15（第二様式 IIb = 紀元前 25 ～ 15 年頃）の、西壁の黄色モノクローム風景画（Peters 1963: 32-33, fig. 25; Von Blanckenhagen and Alexander 1990: pl. 50/2; チェルッリ＝イレッリほか編 1991: vol. 2, 197, no. 348）など。

34）ポンペイで出土したイカロスの失墜の物語を描いた壁画断片。このほかローマ近郊のカステルガンドルフォ（Castelgandolfo）で出土したドミティアヌス帝時代（90 ～ 96 年頃）のヴィラのストゥッコ装飾にも同様の障柵が表されている（Wirth 1934: Abb. 14）。

35）ほかにはローマ市内のマンツォーニ通り（via Manzoni）で出土したアウレリウス（Aurelius）家墓所の壁画（240 年頃）の左側の柱廊（Wirth 1968: Taf. 48）もそうである。なお、近年オッピオ丘で発見されたトラヤヌス帝浴場の地下の遺構の列柱上のアーチ側面に描かれた都市景画（Caruso and Volpe 2000; La Rocca 2000）は、全体のうちのごく一部しか残存していないので論じるのが難しいが、高所に視点を置いて俯瞰された情景であり、上述のアウレリウス家墓所の壁画に近い性質を帯びている。それらでは広がる空間の中で建築物の位置が正しく把握されていて、余白の中にモティーフを散らした牧歌的風景画のそれと異なるばかりか、本稿のアンティオキアのモザイクのように市街に分け入る視点で描かれたものとも系譜を別にするように思える。

36）円形闘技場でのポンペイとヌケリアの市民の乱闘図（ナポリ国立博物館 inv. 112222）。剣闘士アクティウス・アニケトゥスの家（I 3, 23）から出土したもの（チェルッリ＝イレッリほか編 1991: vol. 1, fig. 1）。

37）Eusebios, *vita Constantini*（エウセビオス『コンスタンティヌスの生涯』）3. 50 に言及された教会。類例の少ない集中式聖堂と宮廷の関係は、エルステター（Elsteter 1937/39）とグラバール（Grabar 1946: 214ff）から、ダイヒマン（Deichmann 1972）とクラウトハイマー（Krautheimer 1986: 73-78）によって議論されてきた。

38）このほかリウィアの家の黄色モノクローム風景画の左壁中央区画（Rostovzeff 1911: Taf. Ic, IIc; Peters 1963: fig. 27）の左端部と右端部。ヴィラ・ロマーナ・ファルネジーナのトリクリニウム C の中間部の細密な黒地風景画（inv. 1080 の第 7 区画, Bragantini and De Vos 1982: Tav. 136, 150）で、高い台座上の神像に祈りを捧げる人。同じく廊下 F － G、inv. 1233 の第 8 区画右端部（Bragantini and De Vos 1982: Tav. 222）。ローマのアルバーニ（Albani）風景画（130 ～ 160 年頃, Wirth 1934: Taf. 17）。ローマのパンクラティウス（Pancratius）家の墓の壁画（150 年頃, Wirth 1934: Taf. 14b）。ローマのフラウィウス（Flavius）家の墓所の壁画（230 年頃, Wirth 1934: Abb. 88）などがある。帝政後期の舗床モザイクでは、狩猟の前の祈願の場面で 4 世紀初頭頃までこの構図が盛んに用いられた。たとえばピアッツァ・アルメリーナ（Piazza Armerina）のヴィラの小狩猟図のディアエタ（diaeta：庭園などの隅に設けられる休憩室）のディアナ女神への奉献場面（Dorigo 1971: fig. 104）や、アンティオキア出土の「コンスタンティヌス時代のヴィラ」の奉献場面（Levi 1947: pl. LVIa）など。

39）デロス（Delos）島の喜劇役者の家（maison des comédiens）の壁面装飾の、仮面を被った喜劇俳優の所作を描いたフリーズ（Bruneau et al. 1970: pls. 21 ～ 25）や、ポンペイのカスカ・ロングスの家（I 6, 11）から出土した喜劇の場面を描いたタブロー風画面（チェルッリ＝イレッリほか編 1991: vol. 2, figs. 15d, 15e）など。

40）Reinach 1922: 254, figs. 5, 7 を参照。セザンヌの有名な「カルタ遊びをする人」に似た構図のもの。

41）ギリシャ陶器画やエトルリアのテラコッタ棺からポンペイ壁画（この主題が単独で表される）を経て帝政後期の墓室壁画などに至る。ポンペイでは牧歌的風景画に混入することは少なく、墓室壁画では楽園での饗宴という文脈から風景の中に描かれることもある（図 11）。アンティオキアのモザイクでは、空間関係をそのままに受け取ると、建物の前の街路らしい場所で宴がなされていることになって不合理である。

42）たとえば、ポンペイ VI 10, 1 の壁画（チェルッリ＝イレッリほか編 1991: vol. 2, figs. 196a, 196b）。

43）註 36 を参照

44）ポンペイ VI 7, 8-9 の大工の工房の壁画、ナポリ国立博物館 inv. 8991（チェルッリ＝イレッリほか編 1991: vol. 1: pl. 47; vol. 2: fig. 171）など。

45）「民衆画」については、チェルッリ＝イレッリほか編 1991: vol. 1, 281-288（ファウスト・ゼーヴィ「「民衆」美術－ポンペイ壁画の場合－」）, Ling 1991: 159-165 を参照。ヘレニズム文化に由来しないと思われる要素をすべて古イタリアの土着性に帰すこの概念は、雑多な内容の主題が一括されることが多くて問題の多いものでもあるが、本稿は広場や街路や工房で繰り広げられる都市民の描写にこの用語を用いておく。

46）この邸宅は、南側のアトリウム 93 を中心とする古い住居部分と、多くの部屋が庭園を囲むその北側の部分、および北東側の浴室群からなっている。フリーズが発見されたのは第 2 の部分の北端で、アボンダンツァ通りに面するアトリウム 24 である。ただしこの部屋は、プランや中央に設けられた水盤から、当初は庭園 8 に面する部屋（オエクスかディアエタ）であったのが、アボンダンツァ通りへの開口部の開設でアトリウムに転用されたもの（PPM III: 185-186）とみられる。その壁画は、緑色の幅木の上にメダイヨンと菱形のある腰羽目が表され、これに赤、青、緑色のパネルとその間隙に建築モティーフが遠望される中間部が続くもので、フリーズはその上に位置している。

47）この邸宅は、1755 ～ 57 年の最初の発掘調査では壁画などの出土品を搬出した後に埋め戻され、1933 ～ 35 年にアボンダンツァ通りに面する北端部の部分的な発掘（Spinazzola and Aurigemma 1953）と、1951 ～ 52 年の A. マイウーリ（Maiuri）の再発掘で再び明らかにされた。遺構のプランは PPM III: 184; La Rocca et al. 1976: 245; Parslow 1988: 38, 1995: 109, fig. 29、発掘史は La Rocca et al. 1976: 244-246; Nappo 1989: 90-92; PPM III: 184-186 を参照。

48）ナッポによると、部屋の大きさは 920cm × 630cm で、壁面の総延長は 3100cm。博物館の 16 断片の合計は 986cm で、原位置の 2 断片（あわせて 199cm）を加えても全体の 3 分の 1 程度の 1185cm である（Nappo 1989: 94）。また、博物館の断片は高さ 25cm ～ 73cm、幅 25cm ～ 160cm のさまざまな大きさに裁断され、木枠で囲まれてパネル状に仕立てられている（各断片の記述は Nappo 1989: 79-90 を参照）。

49）現存する断片の全容を書き出しておくことが必要であろう。荷車に繋がれた駄獣（ナポリ国立博物館 inv. 9057A: 図 16, Reinach 1922: 255, fig. 1）。鞍と荷物をのせた驢馬に手を差し出

す人（inv. 9057B, Nappo 1989: fig. 1; Reinach 1922: 255, fig. 1）。少女を連れた婦人が犬を連れてぼろをまとう乞食に手を差し伸べる情景（inv. 9059A, Nappo 1989: fig. 2; Reinach 1922: 249, fig. 5）。騎馬像の後の柱列の陰で会話する若者たち（inv. 9059B, Nappo 1989: fig. 2; Reinach 1922: 249, fig. 4）。靴売りと履いて試す客（inv. 9061A, Nappo 1989: fig. 3; Reinach 1922: 253, fig. 9）。騎馬像の傍らに座って書板に何かを描く（写生？）人（inv. 9061B, Nappo 1989: fig. 3; Reinach 1922: 255, fig. 5）。鞍付きの驢馬（inv. 9062A, Nappo 1989: fig. 4）。騎馬や四頭立て戦車を御す人か彫像（inv. 9062B, Nappo 1989: fig. 4）。織布、銅鍋、パン売りと買い手(inv. 9063: 図 15, Reinach 1922: 251, 253, figs. 3, 5, 7)。大きな赤い布を売る人と座って手に取る人（inv. 9064, Nappo 1989: fig. 6; Reinach 1922: 253, fig. 3）。深鍋で暖めた飲み物（？）に集まる人垣と、野菜や果物を売る人（inv. 9065: 図 14, Reinach 1922: 253, fig. 4）。書板を持つ生徒たちが座り、半裸のひとりの生徒が鞭を振り上げた教師に罰せられる授業光景（inv. 9066, Nappo 1989: fig. 8; Reinach 1922: 255, fig. 3）。少女の肩に右手を添えて立つ婦人が、騎馬像の前に並ぶトガ装の人々と手振りで遣り取りする裁判らしい情景（inv. 9067, Nappo 1989: fig. 9; Reinach 1922: 249, fig. 3）。騎馬像の台座の前に布告が掲示され、人々が読む情景（inv. 9068: 図 17, Reinach 1922: 249, fig. 6）。ベンチなどの道具や金属容器を売る人と、サンダルを売る人（inv. 9069: 図 13, Reinach 1922: 253, fig. 1）。小瓶入りの香油（？）を売る人と香りを試す買い手（inv. 9070, Nappo 1989: fig. 12; Reinach 1922: 249, fig. 2）。

50）Nappo 1989: 94-95。ポンペイのフォルムの実際の形状は La Rocca et al. 1976: 102-130; Zanker 1995 を参照。

51）北壁と南壁には玄関と柱廊 8 への大きな開口部があったので、18 世紀の発掘時には壁画がすでに大きく損傷していた可能性が指摘されている（Nappo 1989: 96, n. 21）。

52）Nappo 1989: 94 はここに inv. 9066 をあげているが、誤りだろう。

53）しかし実際のポンペイのフォルムは東側の北端のみがコリント式で、ほかはすべて下がドーリス式、上がイオニア式の 2 層の列柱である。壁画に描かれた列柱はむしろ多くがコリント式で（inv. 9061B, inv. 9065: 図 14, inv. 9066, inv. 9068: 図 17 ――これには上層の列柱の下端も残されている――, inv. 9069: 図 13, inv. 9070）、南壁東端の原位置の断片（図 18）にのみドーリス式の 1 層の列柱が描かれている。

54）画面が周回する性質については、すでに辻 1982: 126-127 でリウィアの家の黄色モノクロームフリーズとアンティオキアの都市景図モザイクが比較され、本稿で後述するベルリン美術館の亜麻織布のような携行性の高い製品が媒体となって、地誌的な都市景図を周縁部に描く着想が伝播した可能性が述べられている。

55）no. 35 と no. 36 は情景の同定が難しい（Levi 1947: 330-331）。ユリア・フェリクスのプラエディアの inv. 9065（図 14, 温めた飲み物を売る場面？）にも似ているように思われる。

56）ユリア・フェリクスのプラエディアのフリーズが 62 年の地震の直後に第四様式で描かれたことと、アンティオキアのモザイクが 458 年の大地震に近い時期に制作されたらしい（ただし正確には定め難い）ことには、ひょっとしたら共通点があるのかも知れない。つまり、いずれの場合も、失われた都市の繁華への懐旧が、時代を超えて同様の表現を結実させた可能性もあろうかと思われるが、憶測の域を出ない。

57）ベルリン美術館への収集経過や、J. スツュゴフスキー（Strzygowski）による最初の紹介、およびアンティオキアのモザイクとの比較については Seyrig 1935。これに未紹介の断片 2 つを加え、描かれたすべての建物をアンティオキア内外の実在の教会に同定したのは Gatier 1988。また、レーヴィもアンティオキアのモザイクとの近似に言及している（Levi 1947: 335-336）。

58）その例として、ポンペイのサケルドス・アマンドゥスの家（I 7, 7）で出土した、イカロスの失墜を描いた神話画に添えられたクノッソス城市の描写をあげておく（Peters 1963: fig. 79; チェルッリ＝イレッリほか編 1991: vol. 1, fig. 10）。

59）城壁で囲まれた 2 つの都市を身廊に並べて描いた例に、ジェラシュの聖ペテロと聖パウロの教会（Piccirillo 1993: 292, アレクサンドリアとメンフィスの銘がある）と、ボスラ（Bosra）近郊のヒルバト・アッ＝サムラ（Khirbat al-Samra）で出土した洗礼者ヨハネ教会（Piccirillo 1993: 302, 304-305）がある。

60）教会の舗床モザイクに描かれた地誌的図像の意味については、辻 1982: 119-137 に考察がある。一般にそれは、否定されるべき地上の生を象徴するとともに、創造主の賛美すべき作品でもあり、そうした両義性に信仰の要諦があるともいえる。

61）ギリシャ語銘で 719/20 年の年記がある。最初の報告 De Vaux 1938 は銘文の年代を疑問視したが、最近の Piccirillo (ed.) 1986: 72-73; Piccirillo 1993: 196-201 はこれを認める。

62）詳細は Piccirillo 1993: 218-231, 238-239 を参照。パレスティナ地方の都市名を記した建造物群の画面が身廊の南北両辺に東方を上にして連続し、それぞれの都市を象徴している（Piccirillo 1993: figs. 344, 345, 347 − 353）、その内側に描かれたナイル川風景には船を操る人物の姿が見えるが、そこに挿入されたエジプトの都市は人物描写を欠いている（Piccirillo 1993: fig. 354 − 358）。

63)）辻 1982: 129-132 にマ・インの教会の都市景図を取り上げて、パレスティナ地誌図が象徴する意味についての研究史がまとめられている。本稿では立ち入れないが、聖地としての特殊性がその流行を促したことは想像に難くない。

64）ダマスクスにあるウマイヤ・モスク（Umayyad Mosque）の回廊の壁面に描かれた金地モザイクの都市景図は、その意味をめぐって長く議論が続いてきたが、それがどこかに実在した具体的な景観の再現であるよりも、イスラームの勝利を賛美する楽園のイメージの表象であるとする意見（Ettinghausen and Grabar 1987: 42-44）に従っておこう。しかも水流が潤す都市景観が、回廊の壁面だけでなく、玄関の天井裏や礼拝室の正面、そして中庭の隅の「宝庫」と称される建物の表面までびっしり施されていることから、筆者はいま、あらゆる形象を装飾化・文様化するイスラームの造形原理に照らして、具象文であるそれらもまた、金地モザイクに同様に描かれた繁茂するアカンサスなどの植物文にほぼ等しい装飾的価値のために描かれたのではないかと考えている。

65）1338-1340 年の著名な壁画「都市における善政の効果」だが、この作品について見事に述べられた以下の文章（越 2004: 47）は、ルネサンス期に再興する現実描写への関心が、本稿で述べた古代の都市景描写にも幾分か先取られていたことを示唆していないだろうか。「これは、現実の一部をそのまま切り取ったもの、すなわち一定の視点から眺めたシエーナの景観ではない。理想的なパノラマであって、この意味では、一部どころか、いわば都市全体の光景と言うべきであろう。この限定つきではあるが、この都市図は近代的絵画における最初の都市のポートレートと言ってもよい。画面右半分を占める風景図も同様であり、両者共、前代未聞の新しさをそなえている。都市図においては、一つの建物として他と同じものはなく、全く偶然に体験したもの、肉眼で即物的に記録したものがここに描かれている。要するに、単なる空虚な建築集合体として構成された抽象的な都市の＜ヴェドゥータ＞（景観図）ではなく、日常いつでも見受けられる

多様な生活の有様を配した都市図である。このシエーナの＜ヴェドゥータ＞は、風俗的モティーフに満ちた、イタリア最初の街路場面であり、商店や居酒屋や教室の内部を我々にのぞかせてくれる」。

参考文献

Anderson, M. L. 1987/88 *Pompeian Frescoes in the Metropolitan Museum of Art*. New York, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Winter 1987/88.

Andreae, B. 1973 *Pompeji: Leben und Kunst in den Vesuvstädten*. Katalog zur Ausstellung in der Villa Hügel, Essen, 19. April bis 15. judi 1973. Essen, Recklinghausen.

Blanchard-Lemée, M. et ali. 1995 *Sols de l'Afrique romaine*. Paris, Imprimerie nationale éditions.

von Blanckenhagen, P. H. 1963 The Odyssey Frieze. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institut, Römische Abteilung* 70: 100-146.

von Blanckenhagen, P. H. and Ch. Alexander 1990 *The Augustan Villa at Boscotrecase*. Deutsches Archäologisches Institut Rom, Sonderschriften Band 8. Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern.

Bragantini, I. and M. De Vos 1982 *Museo Nazionale Romano. Le pitture II, 1: Le decorazioni della villa romana della Farnesina*. Roma, De Luca Editore.

Bruneau, P. et al. 1970 *L'ilot de la maison des comédiens: Éxploration archéologique de Délos XXVII*. Paris, Éditions de Boccard.

Carettoni, G. 1983 La decorazione pittorica della casa di Augusto sul Palatino. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institut, Römische Abteilung* 90: 373-419.

Caruso, G. and R. Volpe 2000 Preesistenze e persistenze delle Terme di Traiano. *Journal of Roman Archaeology*, Supplementary Series 38: 43-56.

Deichmann, F. W. 1972 Das Oktogon von Antiocheia: Heroon-Martyrion, Palastkirche oder Kathedrale? *Byzantinische Zeitschrift* 65: 40-56.

Deichmann, F. W. 1982 Rom, Ravenna, Konstantinopel, Näher Osten. In Deichmann, F. W. (ed.), *Gesammelte Studien zur spätantiken Architektur, Kunst, und Geschichte*, 783-799. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag.

Dorigo, W. 1971 *Late Roman Painting: A Study of Pictorical Records 30 BC-AD 500*. London, J. M. Dent and Sons Limited.

Downey, G. 1961 *A History of Antioch in Syria: From Seleucus to the Arab Conquest*. Princeton, Princeton University Press.

Downey, G. 1963 *Ancient Antioch*. Princeton, Princeton University Press（小川英雄訳　1986『地中海都市の興亡　アンティオキア千年の歴史』新潮社）.

Dunbabin, K. M. 1991 *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge, Cambridge University Press.

Elsteter W. 1937/39 Die Kirchen Antiochias im 4. Jh.. *Zeitschrift fur die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche* 36: 251-286.

Ettinghausen, R. and O. Grabar 1987 *The Art and Architecture of Islam 650-1250*. New Haven and London, Yale University Press.

Festugière, J. 1959 *Antioche païenne et chrétienne: Libanius, Chrysostome et les moines de Syrie*. Bibliothéque des Écoles françaises d'Athénes et de Rome, 194. Paris, E. de Boccard.

Fradier G. et al. 1982 *Mosaïques romaines de Tunisie*. Tunis, Cérès Editions.

Gatier P. L. 1988 Un témoignage sur des églises d'Antioche. *Syria* 65: 383-388.

Grabar A. 1946 Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Paris, Collège de France.

Hanfmann, G. M. A. 1964 *Roman Art: A Modern Survey of the Art of Imperial Rome*. Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society.

Kazhdan, A. P. 1991 *The Oxford Dictionary of Byzantium 1-3*. Oxford and New York, Oxford University Press.

Kondoleon, Ch. (ed.) 2000 *Antioch: The Lost Ancient City*. Princeton, Princeton University Press; Worcester, Worcester Art Museum.

Krautheimer, R. 1986 *Early Christian and Byzantine Architecture*. Revised Edition by R. Krautheimer and S. Curcic. New York and London, Yale University Press (First published in 1965).

La Rocca, E., A. De Vos, M. De Vos 1976 *Guida archeologica di Pompei*. Verona, Arnoldo Mondadori Editore.

La Rocca, E. 2000 L'affresco con veduto di citta dal colle Oppio. *Journal of Roman Archaeology*, Supplementary Series 38: 57-71, fig. 1-5.

Lassus, J. 1934 La mosaïque de Yakto. In G. W. Elderkin (ed.), *Antioch-on-the-Orontes 1*, 42-48, 114-156. Princeton, Princeton University Press.

Lassus, J. 1969 Antioche en 459: D'après la mosaïque de Yaqto. In J. Balty (ed.), *Apamée de Syrie: Bilan des recherches archéologiques 1965-1968*. Actes du colloques, Bruxelles, les 29 et 30 avril 1969. Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea fasc. 6, 137-147. Bruxelles, Centre belge de recherches archéologiques a Apamée de Syrie.

Levi, D. 1947 *Antioch Mosaic Pavements*. Princeton, Princeton University Press.

Ling, R. 1991 *Roman Painting*. Cambridge, Cambridge University Press.

Nappo, S. C. 1989 Fregio dipinto dal <praedium> di Giulia Felice con rappresentazione del foro di Pompei. *Rivista di studi pompeiani* 3: 79-96.

Parslow, Ch. Ch. 1988 Documents Illustrating the Excavations of the Praedia of Julia Felix in Pompeii. *Rivista di studi pompeiani* 2: 37-48.

Parslow, Ch. Ch. 1995 *Rediscovering Antiquity: Karl Weber and the Excavation of Herculaneum, Pompeii, and Stabiae*. Cambridge, Cambridge University Press.

Peters, W. J. Th. 1963 *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting*. Diss. Rijksuniversiteit te Groningen.

Piccirillo, M. (ed.) 1986 *Byzantinische Mosaiken aus Jordanien*. Ausstellung Katalog in 12.6.-27.7.1986 (Rom), 9.8.-2.11.1986 (Schallaburg), 11.12.1986-8.3.1987 (Klagenfurt), 28.3.-14.6.1987 (Munster), 3.7.-14.6.1987 (München), 15.11.1987-28.2.1988 (Berlin), Wien, Niederösterreichischen Landesmuseums.

Piccirillo, M. 1993 *The Mosaics of Jordan*. Amman, American Center of Oriental Research.

Piccirillo, M. and Alliata, E. (ed.) 1999 *The Madaba Map Centenary 1897-1997: Travelling Through the Byzantine Umayyad Period*. Proceedings of the International Conference, Amman, 7-9 April 1997. Jerusalem, Studium Biblicum Franciscanum.

PPM: Istituto della Enciclopedia Italiana (ed.) 1990-1999 *Pompei: Pitture e mosaici*. Vols. I-IX. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

Reinach S. 1922 *Répertoire des peintures grecques et romaines*. Paris (Reprinted in 1970. Roma, L'Erma di Bretschneider).

Rostovtzeff, M. 1911 Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institut, Römische Abteilung* 26: 1-185.

Seyrig, H. 1935 "1. Megalopsychia" and "2. Sur le style de la mosaïque de Yakto". In Notes archéologiques. *Berytus* 2: 42-47.

Seyrig, H. 1985 *Scripta Varia: Mélanges d'archéologie et d'histoire*. Bibliothéque archéologique et historique 125, 477-483. Paris, Librairie

Orientaliste Paul Geuthner.
Spinazzola, V. and S. Aurigemma 1953 *Pompei alla luce degli Scavi Nuovi di Via dell'Abbondanza* I-III. Roma, Libreria della Stato.
De Vaux 1938 Une mosaïque byzantine a Ma'in (Transjordanie). *Revue biblique* 47: 227-258, pl. XI-XVI.
Wirth, F. 1968 *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des Dritten Jahrhunderts*. Hofheim im Taunus, Verlag Heinridr Schmidt & Carl Günther.
Zanker, P. 1995 *Pompeji: Stadtbild und Wohngeschmack*. Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern.
越宏一 2004『ヨーロッパ美術史講義　風景画の出現』岩波書店。
G. チェルッリ＝イレッリ・青柳正規・S. デ･カーロ・U. パッパラルド編（青柳正規・篠塚千恵子訳）1991　『ポンペイの壁画　ヴェスヴィオ山噴火で埋没した地域の壁画集成』1、2　岩波書店。
辻佐保子　1982　『古典世界からキリスト教世界へ　舗床モザイクをめぐる試論』岩波書店。

飯島章仁
岡山市立オリエント美術館
Akihito IIJIMA
Okayama Orient Museum