

古代ローマ邸宅の美術と教養

—— 『サテュリコン』 主人公エンコルピウスによる神話画の鑑賞から ——

藤 沢 桜 子

Roman Domestic Art and *Paideia*: Encolpius as a Viewer of Mythological Paintings

Sakurako FUJISAWA

はじめに

ポンペイやヘルクラネウムの古代ローマ都市遺跡には、住宅の遺構が公共広場や神殿、劇場などの公共建築物のあいだを埋め尽くすかのようにして密集する。街路の両側に何軒も続く住宅は、いづれも似たような構えをしており、狭い戸口のどこかにとりあえず入ってみると、中庭の植栽の緑が陽の光に反射して懐古の情を誘うものの、たいていは薄暗くてがらんとした部屋がいくつも並ぶだけの無機質な印象を受ける。かつて部屋を色鮮やかに装飾していた壁画は、ところどころに亀裂が入っていたり、一部あるいはかなりの部分が剥落して壁体がむき出しになっていたりする。まさに廃墟である。しかし、かつてはそこに人々が住まい、行き来し、それぞれの人生ドラマを繰り広げていた。

もちろん、当時のすべての人々が色彩豊かな壁面装飾に囲まれて暮らしていたわけではない。それは富裕者たちのことであり、彼らが所有者として住んでいた邸宅（ドムス *domus*）での生活である。ポンペイ遺跡などの邸宅の部屋には、建築要素とともに、おもにギリシア神話に取材した神話画を中央に描いた壁面装飾が多くみられる（図1）。当時の人々は、それらの神話画とどのように関わっていたのであろうか。本稿では広く論じられてきたこの問題に対するひとつの傍証として、皇帝ネロの「趣味の権威者」であったペトロニウスによる後1世紀半の風刺小説『サテュリコン』から、主人公であり話者でもあるエンコルピウスが大富豪の被解放自由人（解放奴隷）トリマルキオの邸宅で神話画とかかわった場面を取りあげて¹、神話画と当時の人々の教養との関係、とくに神話画の主題に関する基礎知識及び認識力との関係について考察する。



図1 ポンペイ「ウェッティの家」の壁画

『サテュリコン』は小説であるた

1 『サテュリコン』29.9-30.1.『サテュリコン』全般については、おもに Schmelting 2011の註釈書を参照。
「趣味の権威者 *elegantiae arbiter*」ペトロニウスの生涯については、タキトゥス『年代記』16.18-19に述べている。

め、登場人物も設定も架空であり、小説中の挿話「トリマルキオの饗宴」で知られるトリマルキオはかなり誇張された人物ではあるが、小説には当時の実際の社会構造や慣習がある程度反映されていると考えられており、文学以外の分野においてもさまざまな研究がなされている²。したがって、登場人物たちの美術鑑賞に関する描写についても同様に、当時の実社会の慣習が前提にあると想定できる³。

本稿で『サテュリコン』から取りあげる箇所は、南イタリアのある都市を舞台としており、後79年に埋没したポンペイやヘルクラネウムの神話画を考察するうえで時代も場所も近いといえる⁴。また、エンコルピウスによる絵画もしくは神話画の鑑賞については、ある神殿のピナコテカ *pinacotheca* (絵画ギャラリー) での場面がよく取りあげられるが⁵、トリマルキオの邸宅における神話画の場面はあまりにも短く断片的であるうえに、原文に明快でない箇所があるためか、これまで特筆されてきたとはいいがたい⁶。しかし、現存するポンペイなどの神話画を研究するうえで、この場面からも当時の神話画鑑賞と教養にかかわる有益な情報を得られるのではなかろうか。本論を進めるにあたっては、まず邸宅美術としての神話画の位置づけと絵画鑑賞に言及し、次にエンコルピウスの社会的な立場を確認してから、トリマルキオの邸宅の場面を考察する。

1. 邸宅美術としての神話画と鑑賞

前1世紀の政治家であり文筆家であるキケロや建築家のウィトルウィウスによれば、邸宅は財力の象徴であるのみならず、その主人の人となりや体現する自己表象の役割を担っていた⁷。したがって、多くの訪問者を迎える邸宅の美術もまた、所有者たちの自己アピールに活用されていた。部屋の壁を装飾する神話画は、文学作品や巨匠たちによる絵画作品との関連性が強いこともあり、所有者の教養や趣味を顕示していたと推察されている⁸。

古代ローマの邸宅がもつ社会的な役割や社会的な枠組みにおける邸宅美術の位置づけは、特に1980年代末から重要な研究テーマとなっており⁹、神話画も美術と社会との関わりのなかでさまざま

2 Wallace-Hadrill 1994; Prag and Repath 2009など。

3 Newby 2016: 143-144は、小説や弁論術におけるエクフラシス(記述・描写)と実際の鑑賞法とは、密接に関連していると主張する。

4 どの都市かは明記されていないが、港湾都市として賑わうプテオリ(現ポッツォーリ)またはその近隣都市ではないかとされる。Schmelting 2011: 1-3。

5 『サテュリコン』83.1-6.ピナコテカの場面(83.1-90.6)については、エンコルピウスによる鑑賞のしかたのみならず、そこで出会った詩人エウモルボスによる作品解説や詩の朗唱、また彼らの文化的アイデンティティなどに関する研究もある。Elsner 1993, 2007; Schmelting 1994: 162-163; Courtney 2001: 133-143; Rimell 2002: 60-76; Dufallo 2007, 2013: 177-205; Newby 2016: 146-148など。

6 この箇所の校訂については、おもに『サテュリコン』や「トリマルキオの饗宴」に関する註釈において議論されている。エンコルピウスの鑑賞のしかたについては、後述するように、Smith 1975: 61の校註から得られるものが大きい。トリマルキオの邸宅の神話画については、Hales 2009: 171が若干言及している。

7 キケロ『義務について』1.138-140; ウィトルウィウス『建築書』6.5。

8 Elsner 1998: 44-50; Stewart 2008: 39-62; Junker 2012: 115。

9 1990年代初頭に別荘(ウィッラ *villa*)と集合住宅(インストラ *insula*)も含めた私的領域における美術を積極的に取りあげたものとしてGazda 1991がある。Stewart 2008: 39-62; Ellis 2015; Lorenz 2015(いずれも概略史を含む)なども参照。

まな役割を担っていたことが明らかにされてきている¹⁰。たとえば、部屋の機能との関連づけや、邸宅所有者の自己表象と図像プログラムとの関連性などが考察されたり、修辞学の素材として会話を促す潤滑油的な役割や、また教訓としての教育的・道徳的な役割なども提示されたりしている。また、そこには当時の人々が神話画をどのように見ていたのかという問題も関わっている。

神話画の見方は人々の立場によって異なる。邸宅美術の社会的な役割からまず想起されるのは、邸宅に客人を迎える主人として、あるいは邸宅を訪れる客人としての立場であり、主人と客人との相互関係の中での鑑賞である。さらに、饗宴を共にする客人同士にも互いの立場があった¹¹。しかし、邸宅の訪問者は客人や友人とは限らない。たとえば、日常生活において保護者（パトロヌス）としての主人に挨拶に来る庇護者（クリエンス）たちもまた邸宅空間の共有者であり、やはり神話画を見ていたであろう。当然のことながら、邸宅には家人もいた。邸宅主人の妻子たちもそれぞれの立場で鑑賞者であったし、邸宅の奴隷たちも神話画のある部屋に入れば、意識の程度の差こそあれ神話画を見ていたはずである。人々の立場はその時によっても変化する。常に対人関係の中で鑑賞するのではなく、たとえ集団の中にあっても個人的に鑑賞することもあったろう。

当時の人々の鑑賞法については、後2-3世紀のルキアノス『広間について』やフィロストラトス『絵画論』が例としてあげられることが多い¹²。それらは弁論術におけるエクフラシス（記述、描写）を駆使して著されている文学作品であるが¹³、実在した絵画をもとにしているかどうかはともかくとして、彼らの言葉は当時の鑑賞法がどのようなものであったのかを知るうえで示唆に富んでいる。『広間について』に登場する演説者たちは、教養人（ペパイデウメノス *pepaideumenos* [教育を受けた者]）であれば、美を目の前にしたら言葉を発して賞賛すべきであると主張して、教養人として言語で絵画に応える必要性を論じたり¹⁴、その言語を凌駕して視覚に訴えてくるイメージの力の強さを指摘したりしている¹⁵。また、自分の演説を聴かずに広間の壁画に見とれている聴衆の関心を言語の力によって取り戻すため、周囲の壁に描かれた神話画の解説もしており、それによって聴衆は各神話画の主題や表現内容のみならず、神話画が互いに関連しあって生ずる全体としての調和についても知るのである¹⁶。

フィロストラトス『絵画論』は、自分がナポリの別荘に招かれて滞在していた時に、柱廊に展示されていた60点以上の絵画について、別荘主人の10歳の息子のために作品解説をしたという設定になっている¹⁷。コレクションの絵画は、神話画が大半を占めていた。周囲には若者たちも集まっており、フィロストラトスは教育の目的で絵画の鑑賞法を講義していた¹⁸。『絵画論』自体は言葉とイメージとの関係がテーマとなっている¹⁹。鑑賞法といっても方法は複数あり、例えば「スカマン

10 Newby 2016: 136-227など。

11 鑑賞及び鑑賞者について論じたものには、Elsner 1995; 2007などがある。また、神話美術全般の鑑賞については、おもにNewby 2016がある。

12 ルキアノスとフィロストラトスの鑑賞法については、おもにNewby 2016: 144-160を参照。『絵画論』と『広間について』の概説は、それぞれ久保 1997; 引地 2008も参照。

13 古代ローマにおけるエクフラシスについては、Webb 2009; Dufallo 2013; 渡辺 2014を参照。

14 『広間について』3。

15 『広間について』21。

16 『広間について』22-31; Newby 2016: 153-154。

17 『絵画論』序4-5。

18 Elsner 1995: 29。古代ローマの美術鑑賞教育については、Pollitt 2015: 382-385も参照。

19 渡辺 2014: 15; Newby 2016: 145。

ドロス川」を主題とした作品では、少年が絵画表現に惑わされることのないように、いったん絵画を見るのをやめて、典拠となっている文学作品のホメロス『イリアス』を思い出すようアドバイスしている。また、「ナルキッソス」の絵画では、自分自身が絵画表現の虜となって我を忘れたかのようになり、画中のナルキッソスに語りかけるという熱中ぶりをみせている²⁰。

このように、『広間について』でも『絵画論』でも言葉とイメージの力関係の中で絵画は鑑賞されているが、いずれの場合も教養人としての鑑賞のしかたが問題となっている。とりわけ『広間について』の演説者は、教養のある者となない者を対比して論じている²¹。さらに、「スカマンドロス川」の作品を前にしてフィロストラトスが少年に『イリアス』を思い出せば何が描かれているかわかると教えている箇所からは、少年は自分一人では絵画を読み解くことができなかつたとはいえ、きっかけを与えてもらえれば自分でも考察でき、再度見て主題を理解できる程度の予備知識と思考力を持っていたことがうかがえるのである。実際、後1世紀の弁論術教師クインティリアヌスは『弁論家の教育』の中で、初等教育において文法教師が子どもに読み方を指導する際には、名文で高潔な内容であるホメロスとウェルギリウスの作品から始めるよう勧めている²²。

2. 主人公エンコルピウス

エンコルピウスの人物像については、残存する原典が断片的であることに加えて、『サテュリコン』という小説の性格上、あまり詳細なことまではわからない²³。そのため彼の人物設定に関する見解は研究者間で一致しない点もあるが、可能な範囲で彼の社会的な位置づけを確認しておきたい。まず、エンコルピウスの法的地位は、一般に自由人とされている²⁴。しかし、生来自由人なのか被解放自由人（解放奴隷）であるのかという点については議論が分かれる。エンコルピウス（エンコルピオス）はギリシア語系の人名であり、「親密な同伴者」という意味であるが²⁵、この名が奴隷の名として一般的であり、解放前の主人によって与えられたもので、エンコルピウスはその主人の稚児であったという見解もある²⁶。また、生来自由人であるという見解もあるいっぽうで²⁷、この名は神話や文学の伝統を彷彿させる慣習的な名前であって、通常の被解放自由人の家族名

20 Newby 2016: 150-151. 「ナルキッソス」については、久保1997: 356-60に詳しい解説がある。

21 『広間について』2.

22 『弁論家の教育』1.8.4-5. 森ほか訳2005: 102-3. 神話に関する知識は、キケロがウェレス弾劾においてデロスのアポロ神殿の略奪を糾弾した際に、アポロ誕生物語について「お前が子供のとき、文字にして伝えられていることを習うだけの教養をたとえ受けていなかったとしても」と述べていることから、初等教育で身につけることになっていたようである。引用箇所は谷訳: 118. なお、絵画鑑賞とは直接関係しないが、クインティリアヌスは同書2.12において「教養のない語り手のほうが雄弁だとみなされる理由、およびそれへの反論」という興味深い論を展開している。森ほか訳 2005: 180-183.

23 Courtney 2001: 49-53は、『サテュリコン』の登場人物に関する人物像について詳細な情報を得られないのは、著者であるペトロニウスの関心はその点にはないからであると指摘している。

24 エンコルピウスの法的地位については、おもに Andreau 2009: 117-118を参照。

25 Courtney 2001: 42. 国原訳（1991）による登場人物の紹介では、『抱かれる人』というギリシア語の意味」と解説されている。

26 Courtney 2001: 39-41.

27 Schmelting 2011: 21-22, 345は、エンコルピウスは実在した奴隷の名として頻りに登場する名前（39例）であり、性的な意味合いや愛情表現の呼びかけと関連づけて解釈しながらも、エンコルピウスが生来自由人である可能性も残している。

cognomen ではないため、法的地位について何も明らかにしていないという見解もある²⁸。

それでは、エンコルピウスの社会的な立場や教育の程度はどうであろうか。彼は修辞学校の生徒なのであろうか。『サテュリコン』には、ある饗宴（かならずしもトリマルキオの饗宴ではない²⁹）における彼とアスキュルトスの二人の立場について、アスキュルトスがエンコルピウスに向かって *tamquam scholastici* と語っている箇所がある³⁰。少年ギトンをめぐる恋敵となったアスキュルトスがエンコルピウスに決別を切り出され、それに同意しながらも、それは翌日からにして、その夜の饗宴が終わるまでは仲間としての関係を続けようと提案する場面である。しかし、『サテュリコン』におけるこれらの単語の意味や用法に対する見解、またそこから導き出される推論は複数ある³¹。小説には *scholastici* のことを *iuvenes* と述べている箇所があるが³²、*iuvenes* は修辞学校の生徒よりも年上であるとする見解もある³³。その場合、*scholastici* とは演説 *declamatio* に対して熱狂的な愛好家のことであり、*tamquam* を「～という立場で」ではなく「あたかも～のように」と解釈すると、アスキュルトスの言う *tamquam scholastici* とは饗宴で自分たちが「あたかも演説愛好家であるかのように」ふるまうことを意味する³⁴。つまり、エンコルピウスは *scholasticus* ではないが、そのふりをしているということになる³⁵。

エンコルピウスの教育の程度については、詳細は不明とはいえ、エンコルピウス自身による発言がある。上と同じ場面で彼はアスキュルトスに向かって、自分たちは読み書きを知っていると語っている³⁶。つまり、自分を養っていく程度の教育は受けていると自己評価しているのである。しかし、それはあくまでも自分自身で主張していることである。エンコルピウスは、仲間とともにおそらく初めて訪れたであろう都市で弁論術教師のアガメムノンに議論をふっかけて、そのまま御馳走にあずかろうとするようなその日暮らしをしており³⁷、教育は受けていても特に学識が高いという

28 Andereau 2009: 117–118は、彼らが生来自由人であるのか被解放自由人であるのかという質問に答えるのは難しいと結論づけている。また、彼らは「社会の枠組みの外で生きているように描写されており（『サテュリコン』125.4）、ある都市から別の都市へ、またある環境から別の環境へと転々とし、何にも属することがない」とも述べている。

29 Schmeling 2011: 10.

30 『サテュリコン』10.6.

31 Kennedy 1978: 174–175; Conte 1997: 2 n.3; Courtney 2001: 39–41; Schmeling 2011: 9–11, 34など。この小説で *scholasticus* が用いられている箇所は他に3つある：6.1, 39.5, 61.4。OLD s.v. ‘scholasticus’ 2a–bによれば、この語には名詞として「修辞学校に通う者（生徒または教師として）」「（一般に）勉強をする者、学者」という意味があり、『サテュリコン』6.1及び61.4は前者の文例としてあげられている。

32 『サテュリコン』6.1.

33 Kennedy 1978: 175は、『サテュリコン』4ではアガメムノンが修辞学校の生徒には *pueri* を用い、*iuvenes* と対比させていると指摘している。Schmeling 2011: 10も参照。Schmeling 2011: 9は、エンコルピウスの年齢を20代初めとみている。なお、『サテュリコン』97.2には、ギトンの年齢は16歳ぐらいとある。

34 Kennedy 1978: 175; Courtney 2001: 39–40; Schmeling 2011: 9–10, 34. Kennedy 1978: 175は、弁論術の職業家は *scholastici* に含まれる者もいるが、そのように受け取られるのを好まない弁論家もいたため、全員が含まれるわけではないと述べている。

35 Kennedy 1978: 175は、『サテュリコン』の冒頭の場面でエンコルピウスたちは、演説に関心のある高度な教育を受けた訪問者のふりをしていると述べている。

36 『サテュリコン』10.5: *et tu litteras scis et ego*.

37 『サテュリコン』1–5; 10.2.

わけではなく³⁸、上流階級に属しているわけでもない³⁹。また、その後の展開も彼の思い描いているようには進まない⁴⁰。およそ教養で身を立っているとは言い難い状況が続いていくのである⁴¹。

3. トリマルキオの邸宅における神話画鑑賞

3-1. 神話画に至るまで

エンコルピウスは、アガ멤ノンに誘われて仲間とともに大富豪の被解放自由人トリマルキオの邸宅に赴き、豪華な饗宴に参席することになる⁴²。『サテュリコン』の中で最も有名な挿話「トリマルキオの饗宴」である。饗宴前に浴場へ出かけると、途中、奇抜で豪快な老人トリマルキオの一団を見かける。浴場でも見かけて、そのまま後をついていき、やがて彼の大邸宅に到着する。立派な玄関に見とれていると、エンコルピウスは突然現れた大きな番犬に腰を抜かす。よく見れば壁に描かれた犬で、「番犬に注意」と書かれていた。仲間に笑われながらも気を取り直し、ポルティクス *porticus* (柱廊) では、トリマルキオの一代記が詳細な説明書きとともに描かれた一連の壁画を眺め、さらに訓練中の露払いや神棚の存在にも気づく⁴³。エンコルピウスは、神棚に家の守護神ラールたちやトリマルキオの守護神であるウエヌスの神像が祀られおり、黄金製の箱がおかれているのも見ている。箱に入っているのは、トリマルキオの初剃りのひげであると聞かされる⁴⁴。

トリマルキオの一代記を描いた壁画は、彼が奴隷市場で売られている場面から始まる。次の場面では、奴隷のトリマルキオがローマに入城しており、商業神メルクリウスと職業及び知恵の女神ミネルヴァに導かれている。さらに、その後の経緯を説明する場面が続き、ポルティクスが終わると

38 Verboven 2009: 130. なお、エンコルピウスは別の箇所でも、詩人エウモルポスに向かって自分とギトンを守って欲しいと嘆願する中で、*pro consortio studiorum* と語っている (『サテュリコン』 101. 2)。この表現は「自分たちが共有する教養 [あるいは学識] のために」と解釈されている (Schmeling 2011: 402)。しかし、これはペトロニウスの独特な表現であるという指摘もあり (同)、エンコルピウスのこの発言がどこまで教養とかかわっているのかについては保留としたい。

39 Andreau 2009: 123.

40 Schmeling 2011: 33.

41 Schmeling 1994: 152は、エンコルピウスのことを「信頼できない話者」と称している。すべての情報は話者である彼を通して得られるのであるが、その語り手である彼が自分の周辺で起こっていることを誤解することがよくあり、文学に傾倒するあまり誇大妄想となってしまうからである。また、同: 156は『サテュリコン』には2種類の解釈者、すなわちエンコルピウスと彼のために解説する者たちがおり、すべての解釈の総体がエンコルピウスの叙述となると指摘している。本章でエンコルピウスの教育の程度を考察する際に彼の発言を取りあげて考察したが、この指摘や解釈者の分類をふまえて言い換えると、話者エンコルピウスによる彼自身の教育レベルに関する解釈を取りあげているものの、その解釈はかならずしも信憑性が高いわけではないということになる。

42 『サテュリコン』 28-78. Kennedy 1978: 177は、『サテュリコン』にはアガ멤ノンがエンコルピウスをトリマルキオの饗宴に招待したというくだりはないが、第26-28章などから、エンコルピウスがアガ멤ノンと親しくなって、饗宴に同伴することになったのは明らかであると述べる。

43 『サテュリコン』 28.6-29.8. トリマルキオの邸宅のポルティクスは、玄関を抜けてすぐの場所に位置しており、神棚などがあるほか、一代記という壁画になっているにせよ邸宅所有者の肖像も確認できるため、ローマ邸宅のアトリウム *atrium* (広間) の機能をもった空間であると考えられる (拙稿2002)。

44 『サテュリコン』 29.8. 黄金製の箱の中身については、トリマルキオの奴隷が口頭で説明したようである。Smith 1975: 61. 古代ローマにおけるひげの初剃りの儀式やネロ帝との比較については、Smith 1975: 60-61; Schmeling 2011: 100-101を参照。

ころに位置する最後の場面では、トリマルキオはメルクリウス神に皇帝祭司として壇上へと導かれており、幸運の女神であるフォルトゥナと運命の女神であるパルカたちにも付き添われていた⁴⁵。これらの場面は、話者であるエンコルピウスの言葉を通して伝えられている。つまり、『サテュリコン』の読者は、彼の言葉によって場面の内容を知るとともに、エンコルピウスによる絵画鑑賞の行為を通して、鑑賞の疑似体験もしているのである。神棚も彼とともに観察し、箱の中身については彼とともに話を聴いている。神像については、エンコルピウスはラールたちやウエヌスの像としか説明していないが、その簡潔さゆえにかえって、読者にはどのような姿をした神像であったのかと、具体的に想像する余地が残されるのである。

3-2. 神話画の主題とエンコルピウスの鑑賞態度

神話画が登場するのは、エンコルピウスが柱廊で神棚を見かけた後に続く場面である。

Interrogare ergo atriensem coepi, quas in medio picturas haberent. ‘Iliada et Odysseian’ inquit ‘ac Laenatis gladiatorium munus’.

*Non licebat multa iam considerare.*⁴⁶

そこでぼくは広間係に、見えている絵は何かと質問した。すると彼は、『イリアス』と『オデュッセイア』の物語です。それとライナスが提供した剣闘士試合の光景です」と答えた。

これらをもっと注意深く鑑賞している暇はなかった。⁴⁷

エンコルピウスの質問に対する広間係（アトリエンシス *atriensis*）の回答によれば、描かれていたのは、ホメロスの『イリアス』と『オデュッセイア』に取材した神話画と、剣闘士試合を描いた絵画であった。ライナス（ラテン語ではラエナス）はおそらく小説における実在人物であり⁴⁸、ここでは神話と実話の対比がなされている。『イリアス』と『オデュッセイア』の壁画は、ポンペイなどの古代ローマ邸宅に実例がある⁴⁹。また、剣闘士試合の場面は、トリマルキオが注文してい

45 『サテュリコン』 29.3-6. この箇所にはトリマルキオが皇帝祭司であることは述べられていないが、饗宴会場となる食堂の入口にかかげられた斧や吊りランプに刻まれた銘文からわかる（30.2）。

46 『サテュリコン』 29.9-30.1. 引用の原文は、Schmeling 2011: 101-102の註釈に基づく。

47 邦訳は、*in medio* の解釈を Smith 1975: 61及び Schmeling 2011: 101の註釈に依拠し、国原訳1991: 49-50を一部改変のうえ引用した。国原訳では「まん中の絵は何を描いているのか」となっている。Sullivan 1986: 53も ‘in the middle’ としている。Schmeling 2011: 101は、冒頭で「ラレスの神棚やウエヌス像、トリマルキオの髭の後に、我々は突如として絵画に、つまり前とは異なる場面を表わしている中央部分 the middle part へと引き戻される」と述べているが、その後の *in medio* の註釈では Smith 1975: 61の解釈 ‘available’ を先頭に挙げてから、「あるいは on show または at hand」と続けている。OLD s.v. ‘medium’ 4a には、*in medio* について ‘available to all, within reach’ の意味で用例があげられている。*In medio* については、あらためて後述する。

48 Schmeling 2011: 102は、ラエナスは剣闘士の一団の所有者であるか、あるいはむしろ試合を開催した公職者であろうとみなしている。

49 ポンペイでは『イリアス』に取材した作例が多くみられる。例えば「悲劇詩人の家」(VI 8, 3.5) のアトリウム（ナポリ国立考古学博物館蔵；PPM 4: 538-541 [F. Parise Badoni]）や、「クリプトポルティコ（地下回廊）の家」(I 6, 2) のクリプトポルティコ（PPM 1: 201-222 [I. Bragantini]）などがある。また、

る自分の墓の浮彫装飾にも登場するが⁵⁰、ポンペイなどでも邸宅や墓などの装飾に実例がある⁵¹。しかし、これらの主題による絵画の併置が実在していたかは疑問である。トリマルキオの邸宅におけるこの併置は、高尚なギリシア文学と低俗な見世物をあえて同価値にしたペトロニウスの風刺であるとみなされている⁵²。このような神話と剣闘士試合の組み合わせは、饗宴の席でトリマルキオが自慢する銀杯のコレクションにもみられる⁵³。

いずれにせよ、広間係の回答によって、描かれている絵画の中に神話画があること、またその神話画には典拠となった文学作品があることが伝わった。文学作品への言及は、すでにみたように3世紀のフィロストラトス『絵画論』においてもなされており、絵画と文学との強い関連性がうかがえる。しかしながら、エンコルピウスには時間をかけて鑑賞する余裕はなく、この場面はここで終わってしまう⁵⁴。それゆえ、この引用箇所には、いくつか不明な点がある。まず、エンコルピウスがトリマルキオの邸宅のどこにいて、どこを見ているのかがはっきりとしない。また、実際にこれらの絵画を細部までわかるほどの至近距離で見たのか、それともほとんど何も見えていなかったのかもよくわからない。先行研究の中には、この引用箇所の前に欠落部分があると指摘するものもあれば、特に欠落部分はないとする見解もある⁵⁵。また、*in medio* についても複数の解釈があり、「中

邸宅ではないが、アポロ神殿の柱廊の壁面にも描かれていた (Moormann 2011: 71-85)。『オデュッセイア』の壁面では、ローマのエスキリヌス丘で発見された邸宅の作例である通称《オデュッセイアの風景画》(ヴァティカン美術館蔵) がよく知られる。Maiuri 1945: 156; 拙稿2002: 9, 19 nn. 55-57も参照。

50 『サテュリコン』 71.6.

51 ポンペイでは「ウェストリウス・プリスクスの墓」の壁画がよく知られる。Maiuri 1945: 156は、ポンペイでは邸宅の内部に特筆するような剣闘士試合の絵画はないと述べるが、例えば Schefold 1957: 179は、「VII 4, 26の家」のアトリウム右の部屋に同主題の壁画があったとしている。フランチェスコ・モレリによる写生画(ナポリ国立考古学博物館蔵)がその壁画であるとされるが、その写生画に描かれた壁画は VI *Ins. Occ.* の邸宅のものである可能性が高いという (PPM *Imagine*: 120 [V. Sanpaolo])。画面を広く取り、付近に庭園らしき場所に置かれた噴水の絵があること、また蔓草が壁面の周囲に絡むように描かれていることなどから、ペリステリウムの中庭に描かれる壁画ではないかと推察する。また、邸宅内部ではないが、例えば上述の「オクタウィウス・クアルティオの家」は、円形闘技場付近に位置しており、闘技場へ続く街路に面した外壁に剣闘士試合の場面が描かれていた (PPM 3: 108 [M. de Vos])。また、剣闘士試合そのものではないが、やはり円形闘技場付近に建つ「円形闘技場の乱闘の家」(I 3, 23) のペリステリウムには、邸宅名称の由来となった、円形闘技場での乱闘場面を描いた壁画があった(ナポリ国立考古学博物館蔵; PPM 1: 80-81 [V. Sanpaolo])。この壁画は、タキトゥス『年代記』 14. 17に記録される後59年の乱闘と関連づけられている。タキトゥスによれば、ポンペイの円形闘技場で剣闘士試合を観戦していたポンペイ市民とヌケリア市民とのあいだで乱闘騒ぎがあり、多くの死傷者が出た。さらに後代の作例であり地域も異なるが、ドイツ南西部のネニッヒで発見された別荘の床モザイク(後3世紀)には、円形闘技場での場面が複数表わされており、その中に剣闘士試合の場面も含まれている (Dunbabin 1999: 82, 83 fig. 84)。拙稿2002: 9-10, 19 nn. 60-64も参照。

52 Dufallo 2013: 181-182.

53 『サテュリコン』 52.1-3. ただしトリマルキオは、トロイア戦争にまつわる物語も含めたギリシア神話の場面を説明する際に、登場人物や物語を混同している。Schmeling 2011: 213-214など。

54 Bücheler 1962: 31; Smith 1975: 61-62; Schmeling 2011: 102は、見解は多少異なるものの、この場面の終了と次の食堂入口における場面の開始とのあいだに何らかの欠落があるとみている。ただし、引用箇所の場面には続きがあるという見解ではないため、註で言及するにとどめる。

55 欠落部分があるというのは Bücheler 1862: 31の指摘によるもので、例えば Smith 1975: 3, 61は校註においてこれを採用している。Schmeling 2011: 101は、場面展開の唐突さを認めながらも、指摘されてい

中央に」という空間表現としてとらえるのか、あるいは本稿の邦訳のように可能なこととしてとらえるのかによって大きな差異が生じる⁵⁶。エンコルピウスはまだポルティクスにいるのか、それとも別の部屋に移動しているのか。あるいは、まだポルティクスにいて別の部屋を見ているのか。また、エンコルピウスが広間係に質問した意図はいったい何であったのか。疑問をあげた順序で考察してみたい。

エンコルピウスは、上述のようにトリマルキオの一代記の壁画を最後の場面まで見ており、その場面はポルティクスの終わりに位置しているため、この時点でポルティクスの端まで来ているようである。一代記の壁画を鑑賞した後は、ポルティクスで露払いの団が訓練をしていたり、ポルティクスの中庭に神棚があったりするのに気づく。このポルティクスがポンペイの住宅で一般的な回廊式のペリステリウム（列柱式中庭）と同様の構造であれば、同じポルティクスの別の柱廊にこれらの絵画が描かれている可能性もあるが、隣接した部屋の壁画が見えている可能性もある⁵⁷。しかし、ペトロニウスは、これらの壁画の位置を読者に正確に伝えようとしていたわけではなさそうである。

エンコルピウスが広間係に質問した意図について考察する前に、質問したという彼の行為そのものの背景について考察しておきたい。彼の行為には、彼の鑑賞態度がみてとれるからである。引用箇所最後まで「これらをもっと注意深く鑑賞する暇はなかった」とあるように、エンコルピウスは、本来であればここでもトリマルキオの一代記と同様にじっくりと鑑賞するのが当然であると考えていたことがうかがわれる。後2-3世紀の著作であるが、アテナイオス『食卓の賢人たち』には、礼儀正しい客人はあわてて饗宴に向かうのではなく、まずは一息ついて主催者である主人の邸宅を感心して眺めるよう述べられている箇所がある⁵⁸。さらに、その具体例としてホメロス『オデュッセイア』から、オデュッセウスたちがメネラオスの館を見て驚嘆する場面がとりあげられており⁵⁹、客人が主人の邸宅を称賛するのは、古来からの伝統的な礼儀であるということがほのめかされている⁶⁰。つまり、エンコルピウスの一連の行動もこれと同様であり、トリマルキオの邸宅で壁画を鑑賞したり、広間係に壁画について質問したりする彼の言動には、饗宴のために邸宅を訪れた客人のとるべき態度が反映されているのである。

る欠落の存在を想定する必要はないという見解を示しており、再開を意味する *ergo* が主題の変化を知らせる合図になっているのがその根拠であるとする。

56 註47及び次註を参照。

57 それらの絵画が描かれていた場所の可能性については、拙稿2002: 3, 9, 19 nn. 58-59で論じている。ただし、その際に *in medio* は「中央に」の空間表現とする解釈を踏襲し、それ以外では、ウェルギリウス『アエネイス』のパロディとして記述の対象となっているものの中央を指しているという説に言及したのみであった。しかし、ペトロニウスがトリマルキオの邸宅の構造や壁画全体を詳細に説明するのを目的としていなかったこと（拙稿2002: 9）をふまえ、また今回 Schmeling 2011: 101を参照し、あらためて Smith 1975: 61の見解を考察した結果、あえて空間表現としてとらえる必然性はないと結論づけた。*In medio* については、註47も参照。

58 『食卓の賢人たち』5. 178 F: 「また他家に招かれて、だれよりも先に着いた者は、腹を満たすべく、いきなり宴席へ行ったりしてはならない。まずその主の家を打ち眺めなどして、見て楽しむべきなのだ」（柳沼訳1998: 182-183）。『サテュリコン』29.9の註釈において Smith 1975: 61がこの引用箇所をとりあげており、Schmeling 2011: 102もこれを採用している。

59 『オデュッセイア』4. 43-47。

60 アテナイオスは、続く5. 179B でアリストファネス『蜂』1124を引用しながら、客人は宴席で横臥したら、まず食器や室内装飾を見てほめるのが礼儀作法としてあったことも伝えている。

エンコルピウスの客人としての作法は、一代記の壁画を鑑賞する前の部分にもみられる。上述のように、彼はトリマルキオの邸宅に入っただけで玄関で番犬の壁画に驚いてしまう。そのくぐりではエンコルピウスが驚いたことや仲間に嘲笑されたことが強調されているものの、彼自身は番犬の壁画を見たことによって驚いているのであり、彼の見る行為は、やはり客人が邸宅の装飾を眺める行為と重なっている。また、エンコルピウスは「犬に注意 *cave canem*」という文字が記されていたと報告していることからわかるように、彼は驚きながらも壁画に記された注意書きも読んでいたのである⁶¹。同様に、見るという行為は、一代記の壁画鑑賞の後も続いていき、エンコルピウスはさらに露払いや神棚の存在に気づいたり、神棚に祀られている神像を認識したりしている⁶²。さらに、客人の礼儀については、アテナイオスはホメロスやアリストテレスを引用しながら、饗宴に赴く前には入浴しなければならぬとも述べている⁶³。上述のように、エンコルピウスも公衆浴場に出かけて身支度を整えてからトリマルキオの邸宅を訪れているのであり、客人エンコルピウスの礼儀はすでにここから始まっているのである⁶⁴。

3-3. 神話画鑑賞のための基礎知識

エンコルピウスが絵画について広間係に質問したのは、客人として邸宅の装飾を丁寧に鑑賞するのが礼儀にならなかったことであつたからである。この行為は、単なる興味本位にとどまらず、礼儀正しい客人として絵画を適切に理解しておきたいという彼の意思の表われともみなせる。しかし、なぜ質問したのかについては、不明なままである。この点については、いくつかの理由が指摘されている。まず、彼に自分の見ているものを理解するだけの能力がなかったからとする見解がある⁶⁵。その見解によれば、一代記の壁画の場合は画家による説明書きがあつたからこそエンコルピウスは内容を把握できたのであり、それがなければ絵画の意味を理解することはなかったであろうという。その後に見た絵画について広間係に質問せざるをえなくなったのは、説明書きがなかったから、あるいは絵画の出来が悪かったから、もしくは彼がそれらを適切に見ることができなかったからであるとも推察している⁶⁶。また、別の見解では、トリマルキオが神話を誤って記憶しているように、ここで描かれているホメロスの物語もゆがめられてしまっていたために、エンコルピウスは理解できなかったのとする⁶⁷。その見解によれば、エンコルピウスの理解力の問題ではな

61 「犬に注意」と書かれていたと述べられている箇所は、話者であるエンコルピウスが自分で見たことを読者に伝えていることになるため、彼が文字を読めることを示す例証にもなっている。食堂入口の吊りランプなどの銘文も同様である。

62 Schmeling 1994: 157-164は、エンコルピウスをはじめとする『サテュリコン』の登場人物たちによる解釈のしかたを視覚と聴覚、嗅覚に分類している。

63 『食卓の賢人たち』5. 178 E-F. 柳沼訳1998: 182-183.

64 『サテュリコン』27.4において、エンコルピウスたちが浴場に向かう途中でトリマルキオを見かけた際に、アガメムノンの助手がその人物がトリマルキオであることを教えるとともに、饗宴の始まりを見ていると語っている。浴場に行くのはこの場面の前から決まっていることであるが、象徴的な発言である。Schmeling 2011: 89は、この部分が「トリマルキオの饗宴」という劇場公演が始まることをエンコルピウスや読者に理解させる見出しのようなものであるとするバルキエージ M. Barchiesi の見解をあげている。

65 Schmeling 1994: 156; 2011: 101.

66 Schmeling 1994: 156.

67 Courtney 2001: 79. Schmeling 2011: 101は、魅力的な見解として取り上げている。トリマルキオの神話の記憶違いは、『サテュリコン』48.7や52.1-2にみられる。

く、そもそも説明書きなしでは理解のしようがなかったということになる。しかし、上述のように、エンコルピウスがどの距離から『イリアス』『オデュッセイア』と剣闘士試合の絵画を見たのかが不明であるため、単純に作品が見えていなかった可能性もあろう。いずれにしても、ペトロニウスの主たる目的はそれらの主題の組み合わせを読者に伝えることであったようである⁶⁸。

では、なぜ質問したのかということではなく、少し観点を变えて、エンコルピウスが広間係の回答をそのままに終わらせていることについて考察を加えておきたい。彼はトリマルキオの一代記の鑑賞にあたって、念入りにとはいいながら読者に見たままを簡潔に伝える程度である。また、「トリマルキオの饗宴」の後の物語において、神殿のピナコテカでゼウクシスやアペレスといったギリシア絵画の巨匠たちの作品を鑑賞しているが⁶⁹、彼による作品解説は一般的で、彼の観察力も平凡であるとし、『サテュリコン』冒頭における自分の教育の程度に関する発言もそれと同等とみなすべきであるという指摘もある⁷⁰。たとえエンコルピウスの観察力が凡庸であり、高等な教育を受けていなかったとしても、広間係に『イリアス』『オデュッセイア』と言われてそれ以上言及していないということは、彼には絵画の典拠となった文学作品に対する知識があったことを意味している⁷¹。すでにみたように、ホメロスの作品は初等教育において学ぶものであり、フィロストラトスが『絵画論』の中で語りかける10歳の少年にもなじみ深いものであった。つまり、その程度の教養は、客人として当然求められていたといえる。また、エンコルピウスは『イリアス』『オデュッセイア』の作品名を聞いて、鑑賞する時間がなかったのであればなおさら、既視の絵画を何かしら思い浮かべていたのではなかろうか。『サテュリコン』の読者もまた、ホメロスの作品を知っているのが前提となっており、エンコルピウスと同様に絵画を鑑賞できなかった分、記憶している具体的な絵画を思い出したり、作品の組み合わせについて考えたりする機会を与えられることになったのであろう⁷²。

エンコルピウスが『イリアス』『オデュッセイア』と聞くことで絵画作品の主題を認識しているのに対し、見ることで認識しているものは、番犬や一代記の壁画のほかにもある。彼は、神棚に家の守護神ラールたちや、トリマルキオの守護神であるウェヌスの神像が祀られていたと述べているが、それらは彼が実際に見ているものである。このくんだりから、エンコルピウスには、見ればすぐにそれと認識できるような視覚の記憶があったということがわかるのである。ポンペイの邸宅や店舗にある神棚にはラレスなどの神々が祀られており、街路にも神々の姿があったため、当時の人々にとって神々の姿はなじみ深かったはずである⁷³。神殿を参拝すれば神像があり、その神にまつわ

68 Smith 1975: 61は、ペトロニウスはここでトリマルキオの絵画を鑑賞しようと一息ついたおかげで、主題の滑稽な並置を滑り込ませることができたと述べる。

69 『サテュリコン』83.1. アペレスらによる真作かコピーかという議論については、Schmeling 2011: 350を参照。

70 Schmeling 1994: 162, 167 n. 61. 冒頭の発言というのは、『サテュリコン』10.4のことであろう。

71 知識があったという点では、ラエナスの剣闘士試合も同様である。

72 この場面に限らず、『サテュリコン』には、ホメロスの文学作品との関連が随所にみられる。また、エンコルピウスは神殿のピナコテカで、トロイア陥落を描いた絵画も見ている(83)。

73 たとえば、ポンペイの「金のキューピッドの家」(VI 16, 7.38)の神棚には、ラールたちやカピトリウムの3神であるユピテル、ユノ、ミネルウァ、またメルクリウスの青銅像が祀られていた(*PPM* 5: 759 [F. Seiler])。また、アボンダンツァ通りに面した「ウェトゥティウス・ブラキドゥスの食堂」(I 8, 8)の神棚には、ラールたちやメルクリウス、酒神バッカスなどが描かれている(*PPM* 1: 805 [V. Sanpaolo])。同じ通りに面した付近の縮絨工房(IX 7, 1)の外壁にも、ポンペイの守護神であるウェヌスのほか、神々の頭部などが描かれている(*PPM* 9: 768-773 [V. Sanpaolo])。

る神話画などもあった⁷⁴。意識的な教育に限らず、日常的な経験の総体がエンコルピウスの知識となり、認識力さらには思考力に結びついているのである。それこそがエンコルピウスの教養である。

おわりに

エンコルピウスがトリマルキオの邸宅で神話画と関わったのは、鑑賞すらままならぬほどのごくわずかな時間であった。しかし、その場面を中心に考察することで、彼の客人としての鑑賞態度や教育を受けた者としての対応をうかがい知ることができた。邸宅美術は、主人と客人との関係においては両者を結びつける役割を果たしていたといえる。トリマルキオの一代記の壁画に説明書きがあったように、また『イリアス』『オデュッセイア』の神話画や剣闘士試合の絵画について解説する広間係がいたように、邸宅の主人には客人に期待する鑑賞法あるいは理解のしかたがあった。客人もまた、それに応じて鑑賞するよう意識していた。トリマルキオの邸宅では、風刺小説ゆえの誇張や歪みが生じることがあったにせよ、とりわけ神話画の鑑賞においては、神話主題を認識する基礎知識や思考力が前提となっていた。

最後に、エンコルピウスのピナコテカにおける神話画の鑑賞について言及しておきたい⁷⁵。彼が神話画を鑑賞していたピナコテカには、先述のゼウクシスなど巨匠たちの絵画も展示されていた。饗宴の挿話の後、恋愛騒動があり、恋人の少年ギトンに友人アスキュルトスに奪われた傷心のエンコルピウスは、ある神殿のピナコテカをひとり訪れる。そこでは、驚に姿を変えたユピテル（ゼウス）にさらわれる少年ガニユメデスや、水の精ナイアスたちにさらわれまいとあらがう少年ヒュラス、また愛するヒュアキントスを死なせてしまったアポロを描いた神話画も鑑賞している。それらの絵画を眺める彼は饒舌であるとともに感傷的であり、巨匠たちの絵画について淡々と述べる様子とは対照的である。神話画の主人公たちと自分の境遇を比較して、彼らに恋敵はいなかったと声に出して自分自身を哀れんでいる。この場面は、個人的な体験にもとづく主観的で感情的な鑑賞の例としてしばしば取りあげられる⁷⁶。

これと同様の例として、プルタルコス『対比列伝』の「ブルトゥス」には、カエサルを暗殺したブルトゥスの妻ボルキアが夫の出発の後、トロイア王子ヘクトルを見送る妻アンドロマケを描いた絵画を見ては涙を流していたというエピソードがある⁷⁷。エンコルピウスの場合、絵画の主人公よりも自分のほうが辛酸な体験をしているとして境遇の差異を訴えているのに対し、ボルキアの場合、自分をアンドロマケになぞらえて共感しているという違いはあるものの、いずれの場合も彼らは自分たちがその時におかれている状況をもとに絵画を見ている。しかしながら、彼らによるこのような主観的な鑑賞も、実はそれらの絵画に描かれている神話物語に関する知識があつてこそ成り立っているのであり、絵画に描かれている出来事を適切に認識したうえでの鑑賞なのである。つまり、たとえ感情的であったとしても完全に自己流ではなく、やはり一定の鑑賞法、あえていうならば教養人としての鑑賞法をふまえたうえでのさらなる鑑賞法なのである⁷⁸。フィロストラト

74 たとえば、ポンペイのアポロ神殿からはアポロとミネルヴァの青銅像が出土している。なお、公共建築物における神話関連の絵画や彫刻については、Newby 2016: 32-79が美術品と為政者たちによる政策との関わりについて論じている。

75 『サテュリコン』83.3-5.

76 Newby 2016: 146-147など。

77 プルタルコス『対比列伝』23. Newby 2016: 146-147も感情的な反応の例としてこの場面をあげている。

78 エンコルピウスがピナコテカで出会った詩人エウモルポスは、「トロイア陥落」の絵画について詩を

スは技巧的であるとはいえ、彼は理性的な見方と感性的な見方のどちらも実践してみせている。別荘に招かれた教養人の、教養人としての鑑賞法である。古代ローマにおける神話画の鑑賞法では、主観的で感性的な見方の場合であってもやはり、教育による基礎知識や経験値による認識力が前提となっていたのである。ポンペイなどの邸宅においても、人々はこれと同様の鑑賞法で神話画と関わっていたのであろう。

参考文献一覧

- アテナイオス『食卓の賢人たち2』柳沼重剛訳、京都大学学術出版会、1998年
 クィンティリアヌス『弁論家の教育1』森谷宇一ほか訳、京都大学学術出版会、2005年
 キケロー「ウェッレス弾劾I 第二回公判弁論 第一演説」谷栄一郎訳、『キケロー選集4』岩波書店、2001年、91-191頁
 ペトロニウス『サテュリコン』国原吉之助訳、岩波文庫、1991年
 Andraeu, J. (2009) 'Freedmen in the *Satyricon*', in *Prag and Repath* (2009), 114-124.
 Borg, B. (ed.) (2015) *A Companion to Roman Art*. Malden, MA.
 Bücheler, F. (ed.) (1862) *Petronii Arbitri Satirarum Reliquae*. Berlin.
 Conte, G. B. (1997) *The Hidden Author*. Berkeley.
 Courtney, E. (2001) *A Companion to Petronius*. Oxford.
 Dufallo, B. (2007) 'Ephrasis and cultural identification in Petronius' art gallery', *Word & Image* 23.3: 290-304.
 ————. (2013) *Captor's Image: Greek Culture in Roman Ecphrasis*. Oxford.
 Dunbabin, K. M. D. (1999) *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge.
 Ellis, (2015) 'Roman art in town houses', in Borg (2015), 370-387.
 Elsner, J. (1993) 'Seductions of art: Encolpius and Eumolpus in a Neronian picture gallery', *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 39: 30-47.
 ————. (1995) *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*. Cambridge.
 ————. (1998) *Imperial Rome and Christian Triumph*. Oxford.
 ————. (2007) *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text*. Princeton and Oxford.
 Gazda, E. K. (ed.) (1991) *Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula*. Ann Arbor.
 Hales, S. (2009) 'Freedmen's cribs: domestic vulgarity on the Bay of Naples', in *Prag and Repath* (2009), 161-180.
 Junker, K. (2012) *Interpreting the Image of Greek Myths*. Trans. A. Künzl-Snodgrass and A. Sondgrass. Cambridge.
 Kennedy, G. (1978) 'Encolpius and Agamemnon in Petronius', *The American Journal of Philology* 99.2: 171-178.
 Lorenz, K. (2015) 'Wall painting', in Borg (2015), 252-267.
 Maiuri, A. (1945) *La cena di Trimalchione di Petronio: saggi, testo e commento*. Napoli.
 Moormann, E. M. (2011) *Divine Interiors*. Amsterdam.
 Newby, Z. (2002) 'Reading programs in Graeco-Roman art: reflections on the Spada reliefs', in *Roman*

朗唱しながら解説しており（『サテュリコン』89）、エンコルピウスとは異なる鑑賞法をとっている。なお、エウモルポスの美術家に関する発言の信憑性については、Schmeling 2011: 366-367にまとめられている。

- Gazes: Vision, Power and the Body*, ed. D. Fredrick. Baltimore and London: 110–148.
- . (2016) *Greek Myth in Roman Art and Culture: Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250*. Cambridge.
- OLD = *Oxford Latin Dictionary*, 2nd edn. Ed. P. G. W. Glare. Oxford, 2012.
- PPM = *Pompeii. Pitture e mosaici*. 11 vols. Eds. I. Baldassare and G. Puliese Carratelli. Rome, 1990–2003.
- Pollitt, J.J. (2015) ‘Education in the visual arts’, *A Companion to Ancient Education*, ed. W.M. Bloomer. Malden, MA: 375–386.
- Prag, J. and Repath, I. (eds.) (2009) *Petronius: A Handbook*. Malden, MA.
- Rimell, V. (2002) *Petronius and the Anatomy of Fiction*. Cambridge.
- Schefold, K. (1957) *Die Wände Pompejis*. Berlin.
- Schmeling, G. (1994) ‘*Quid attinet veritatem per interpretem quaerere? Interpretes and the Satyricon*’, *Ramus* 23: 144–168.
- . (2011) *A Commentary on the Satyricon of Petronius*. Oxford.
- Smith, M. (ed.) (1975) *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*. Oxford.
- Stewart, P. (2008) *The Social History of Roman Art*. Cambridge.
- Sullivan, J. P. (trans.) (1986) *Petronius. The Satyricon*, 5th edn. Harmondsworth.
- Verboven, K. (2009) ‘A Funny thing happened on my way to the market: reading Petronius to write economic history’ in Prag and Repath (2009), 125–139.
- Wallace-Hadrill, A. (1994) *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*. Princeton.
- Webb, R. (2009) *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham.
- 久保正彰 (1997) 「フィロストラトスとともに—西暦3世紀の絵画と言葉—」青柳正規編『世界美術大全集5 古代地中海とローマ』小学館：353–360.
- 引地正俊 (2008) 「古代ギリシャ小説における絵筆と文筆」『西洋古典叢書 月報』75：2–5.
- 藤沢 (今井) 桜子 (2002) 「トリマルキオの邸宅における『ポルティクス』(Sat.29および72) —空間とその機能について—」『地中海学研究』25：3–26.
- 渡辺浩司 (2014) 「エクフラシス—ローマ帝政期における弁論術教育—」渡辺浩司、田之頭一知編『弁論術から美学へ：美学成立における古典弁論術の影響』大阪大学大学院文学研究科：7–15.

挿図

- 図1 ポンペイ「ウエッティの家」ペンテウスの間(n室)北壁・東壁、後1世紀
画像出典 http://pompeisites.org/sito_archeologico/casa-dei-vettii/ (2019.09.19接続)