

抱擁する男女の神話画

—— ポンペイ「豎琴弾きの家」の作例 ——

藤 沢 桜 子

A Mythological Painting with an Embracing Couple
from the Casa del Citarista in Pompeii

Sakurako FUJISAWA

はじめに

古代ローマ都市遺跡ポンペイには、豎琴を持つアポロ神のブロンズ像が発見されたことに由来して「豎琴弾きの家」と通称される住宅がある(図1)¹。この住宅はポンペイの公共施設や神殿の付近にあり、東西南北を走る大通り「アボンダンツァ通り」と「スタビア通り」が交差する第4街区の大半を占める敷地面積約2700㎡の大邸宅である。創建は前3世紀に遡り、周辺の住宅を取り込む形で拡張していくことで、それぞれの大通りに面した玄関(戸口番号5および25)から通じる2つのアトリウム(広間)6、47と、その奥に並ぶ3つのペリステリウム(列柱式中庭)17、32、56を有するようになった。

住宅所有者は、建物内から発見された掻き文字などから、ポンペイの名門一族ポピディウス *gens Popidia* とされる²。邸宅からは、初代ローマ皇帝アウグストゥス(在位前27-後14年)の甥マルケッルスとされる胸像が発見されており³、さらに一族の奴隷が皇帝崇拝の下役であったことから、当時のポピディウス家と皇帝一族との繋がりも指摘されている⁴。後1世紀半には一族の被解放自由人たちが所有者となっていたようであるが、彼らの息子たちと推定される二人は、それぞれ後75年と、ポンペイが埋没した79年の造営委員 *aedilis* の候補者に選出されている⁵。また、邸宅付近に建つイシス神殿は後62年の大地震によって甚大な被害を受けたが、おそらく被解放自由人のヌメリウス・ポピディウス・アンブリアトゥスが6歳の息子の名義で修復している⁶。

本稿は、群馬県立女子大学平成29年度特定・教育研究費「ポンペイ壁画の抱擁する神話上の男女と装飾プログラムにかかる研究」の成果の一部である。

- 1 「豎琴弾きの家 Casa del Citarista」I 4, 5.25の概要については、おもに de Vos 1990: 117-118; Sampaolo & Hoffmann 2014を参照。《豎琴を奏でるアポロ神》高さ158cm、ナポリ国立考古学博物館、所蔵番号5630番。本稿では、神名および人名は原則としてラテン語表記で統一する。
- 2 「豎琴弾きの家」の所有者とされるポピディウス家の概要については、おもに以下を参照。Provenzale 2008: 171-173; Mouritsen 2014.
- 3 白大理石、高さ36.5cm、ナポリ国立博物館、所蔵番号6025番。Hoffmann 2014: 152-153, cat.no. 50。マルケッルスは、公共広場に残る彼の彫像台座の碑文(*CIL* 10, 832)に「植民都市の保護者 *patronus coloniae*」と示されていることから、ポンペイの保護者であったとされる。
- 4 ヌメリウス・ポピディウス・モスクス *N. Popidius Moschus* が前2年に *ministeri Augusti* の一人として記録されている。*CIL* 10, 890. Franklin 2001: 37-8, no. 29.
- 5 Franklin 2001: 169-171 (*L. Popidius Ampliatus*), 172-174 (*L. Popidius Secundus*).
- 6 *CIL* 10, 846. 大理石、49.5×235cm、ナポリ国立考古学博物館、所蔵番号3765番。Franklin 2001: 165-

この邸宅で発見された「抱擁する男女」の壁画（図2～3）は、中央のペリステリウム17の東に位置する部屋20の左（北）壁中央を装飾していた⁷。この男女の人物特定には、「ウェヌスとマルス」「ウェヌスとアンキセス」「ウェヌスとアドニス」「ディドとアエネアス」といった複数の解釈がみられる⁸。また、これらの人物特定は、同室のもう2点の枠絵とあわせた、部屋全体の図像プログラムの解釈や住宅所有者の意図とも関連づけられている。本稿では、それぞれの人物特定の根拠や問題を整理するとともに、男性を抱擁する女性の図像について若干の補足と考察を加えたい。

1. 枠絵に描かれた要素

この壁画は、現在は縦長の長方形の額に納められた状態で博物館に展示されているが、上述のように、元来は「竖琴弾きの家」の壁面装飾の一部であった。部屋20の壁面は、周辺の部屋と同様に「第3様式」に分類される装飾形式によって装飾されていた⁹。入口を除く3方の壁の中央にそれぞれ何らかの物語場面を描いた枠絵があったが、現在は3点とも博物館にある。部屋20の壁体から剥がされる前は、壁面中央に描かれた両脇の2本の角柱と、その上に掛かる台形の梁が枠を形成しており、その建築的枠組みに沿って内側に巡らされた黒い装飾帯が絵画の直接の額縁となっていた（図3）¹⁰。「抱擁する男女」枠絵の両側のパネルは赤色であったようである¹¹。また、博物館の切り取られた額絵には、台形枠の左右に赤色の一部が確認できる¹²。

169, no. 180; Hoffmann 2014: 99, cat.no. 2.

7 フレスコ、2.53×1.5m、ナポリ国立考古学博物館、所蔵番号112282番。Elia 1937: 8-10, pl. III; de Vos 1990: 149-151, 153-154, figs. 56-58, 61; Hoffmann 2014: 136-137, cat. no. 34など。「抱擁する男女」の描かれていた部屋20は「オエクス *oecus*」（客室）とも称されるが、Hodske 2007: 78は「トリクリニウム *triclinium*」（食堂）と表記し、Provenzale 2008: 40は、一般的な接客用の部屋ではなく、家庭内の宗教儀式のようなプライベートな用途の部屋であったという見解を示しているため、本稿では先入観を避けて機能を限定する部屋の名称を付さないでおく。部屋の機能は一つとは限らず、時間や季節によって複数の用途に用いられることもあった。壁面装飾の構成や主題画の組合せから部屋20の機能を特定するのは不十分であり、また、プロヴェンツァレ自身も述べているように、部屋の用途を決定づけるような遺物も発見されていない。

8 Hoffmann 2014: 136-137, cat. no. 34は、複数ある説の問題を紹介したうえで、作品タイトルを《マルスとウェヌス (?)》としている。

9 ローマ壁画4様式に関しては Strocka 2008が概説しており、現在では共通見解がないとしながらも、年代については暫定的に、第1様式を前3～2世紀、第2様式を前100～20年頃、第3様式を前20～後40/50年頃、第4様式を後40/50～79/100年頃に設定している。なお、第3様式の年代比定に関する問題については、拙稿2015において最近の研究動向をまとめているため本稿では省略する。19世紀末に A. マウが提示した4様式の分類法は、基本的に現在も有効なままではあるが、その後の研究の進展などにより様々な問題が指摘されている。

10 de Vos 1990: 149-153, figs. 56-61. 本稿の図3および de Vos, fig. 61は、19世紀に原位置でジョルジョ・ゾンマーによって撮影された「抱擁する男女」の写真。ただし、後者は、犬の頭部の向きが写真工房で改変されている。また、本稿の図3の写真には、「マルスとウェヌス」というキャプションが付されている。

11 de Vos 1990: 149は、左右壁の腰羽目は、枠絵の下にあたる中央の区画が黒色で、その両側の区画は黄色であり、枠絵のある中間層の両側のパネルは紫色 *viola* であったとしている。1861-1864年に制作されたポンペイ遺跡の忠実なコルク製模型では、中央部分はすでに剥がされた状態になっているが、両側のパネルは暗い赤色になっており、おそらく *viola* も同じ色を示していると思われる。

12 Hoffmann 2014: 137によれば、3方の壁面中央は、さらに燭台風の円柱がついた神殿風建築（アエ

粹絵の画面中央では、一組の男女が岩の上に座っている。向かって左の女性はイヤリングやアームレットなどできらびやかに身を飾り、男性の肩に腕を回して、大きな瞳で相手の目を愛おしそうに見つめている。上半身は裸体のようでもあり、肉体が透けて見えるほど薄い衣を身にまとっているようでもある¹³。下半身は足首まで白い衣で被われており、足にはサンダルを履いている。男性は横顔で表わされ、右脚に赤紫のマントがかかる以外は裸体で、肩から剣を下げている。右脚を深く曲げている一方、左脚は女性の脚にほぼそろえる形をとり、膝から下を前方に伸ばしている。左手を岩に載せて身体を支え、背後から右腕を伸ばして女性の衣の端を握っている。衣の垂れ方は不自然ではあるが、男性のこのしぐさは、「ウェヌスとマルスの恋愛場面」とされる一連の壁画に見られるような、女性の衣を脱がすしぐさと同様である（図4）¹⁴。

画面右では、男性の左腕や剣の向きの先に、傍らの岩に腰かけて眠る人物がいる。白い円盤状の帽子のようなものを被って、黄色い衣の上に赤紫のマントをはおり、ブーツを履いている。その背後には白くて長い衣を着た男性が、最初の男性と同様に横向きで男女を見ている。画面下では、男女の座る岩の前方、あるいは眠る人物の傍らには、猟犬のような犬が頭を起こして伏せの格好をしている。男女と白い服の男性との間には一本の角柱が立ち、画面上には頂上が平らな山のようなものが聳え、頂上付近に松のような樹木が一本生えている。また、上空にはクビドと思しき松明を持った有翼の男児が飛翔している¹⁵。男女の背後は暗くなっているが、周辺の保存状態は良好ではないため、二人がどのような環境にいるのか、もはや詳細にはわからない。考古学者のH. ブルンは1863年の遺跡見学報告において、「背景全体は暗い洞窟のような形をした岩山に占められている」と記述している¹⁶。

武器とともに表わされる裸身の男性像は、神もしくは英雄を示すのに一般的な表現であるため、この粹絵が神話画であると判断できる。

2. 複数ある人物特定

19世紀の発見から20世紀後半まで、この抱擁する男女は、一般にマルスとウェヌスであろうとされてきた¹⁷。18世紀後半に「ウェスタの家」から類似した壁画（図5）がすでに出土しており、マルスとウェヌスの恋愛場面であると解釈されていた¹⁸。1863年に「豎琴弾きの家」について報告し

ディクラ）に囲われていた。Bergmann 2014: 80, fig. 10も参照。

13 ニコラ・ラ・ヴォルペが発掘後間もなく制作した素描（ナポリ国立考古学博物館、所蔵番号 ICCD 15 00566458番）では、上半身の衣襲も描かれている。

14 ポンベイ、「ヘラクレスの結婚の家」VII 9, 47出土、第4様式、99×90cm、ナポリ国立考古学博物館、所蔵番号9248番。Bragantini & Sampaolo 2009: 354-355, cat. no.163 (F. Grasso)。「マルスとウェヌスの恋愛場面」は、いわゆる第4様式の作例に多い。この主題については、以下も参照。Strocka 1997; Hodske 2007: 143-144; Lorenz 2008: 149-185; Provenzale 2008: 57-86.

15 Lorenz 2008: 173-180, 527は、「Eros」以外に「Phosphoros」や「Eros Phosphoros」という表現も用いており、Hoffmann 2014: 136は、「Eros oder Phosphoros」としている。

16 Brunn 1863: 102.

17 Brunn 1863: 101-102; Helbig 1868: 83, no. 323; Herrmann 1906: 145-146; Elia 1937: 8-10; Schefold 1957: 15.

18 「ウェスタの家」VI 1, 7, 第23室、第4様式。Bechi 1824: 1-3. 20世紀後半以降の研究から例を挙げると、Bragantini 1993: 21-22や Lorenz 2008: 550, cat.no. K21a も抱擁する男女をマルスとウェヌスとしているが、Provenzale 2008: 211-212, cat.no. EA4は、疑問を残しながらもアエネアスとディドとして分類して

たH.ブルンは、人物特定の際に「ウェスタの家」の作例を参考に挙げている¹⁹。また、画面右の二人については、O.エリアが座る人物はアレクトリュオンであり、立っている人物は特定が難しいものの、逸名のダイモンかもう一人の見張り役ではないかと推察している²⁰。後2世紀の小説ではあるが、ルキアノスによれば、マルスは女神との逢引きの際にアレクトリュオンを見張り役にしていたが、ある時アレクトリュオンが居眠りをして任務を怠ってしまったがために、太陽神アポロの知るところとなり、ウェヌスの夫ウルカヌスに不倫関係を告げ口されてしまい、その報いとしてアレクトリュオンはマルスに雄鶏に変身させられてしまう²¹。

ウェヌスとマルス説(表1-①)に対して、20世紀後半になると、E.ジモンが男性はウェヌスがトロイアで見染めたアンキセスであるという解釈を提示する(表1-②)²²。ジモンは、マルスとウェヌスの恋愛場面は、「罰せられるクビドの家」のように²³、同室の他の壁画との調和を保つ目的以外は戸外で展開されることはない点、またマルスであれば武器、それも特に兜が描かれるにもかかわらず、本作例では男性には剣以外の武器がない点、さらに女神との恋愛場面ではクビドたちがマルスの武具で遊ぶのに対し、本作例では松明を持っている点などの相違点を列挙するとともに、犬は男性を狩人または牧人として表していると指摘する。狩人であれば、狩猟中に猪に襲われて命を落としたアドニスの可能性があるが、他の作例のアドニスは華奢で少年らしいうえに、剣ではなく狩猟用の槍を持っているとして、アドニスの可能性を否定する。そこでウェヌスが愛した牧人、それも剣を携える領主のような存在の牧人といえ、トロイアの王族アンキセスであると主張するのである²⁴。「豎琴弾きの家」の壁画に描かれた背景の山は、アンキセスが家畜の番をしていたイダ山であり、積極的な女神と戸惑いながらも女性の衣を脱がす若い男性の描写は、『ホメロスの諸神讃歌』第5番「アフロディテ讃歌」を典拠としているからであるとする。また、一般にアンキセスはトロイアを脱出する老人の姿で描かれることに対しては、この住宅の住人たちは、彼を老人としてではなく若い恋人として見たかったのだと推察する。なお、画面右の二人については、ジモンは「ポンペイの典型的な脇役たち」であると述べている²⁵。

20世紀末には、M.デ・ヴォスがウエルギリウス『アエネイス』第4歌に典拠を求めて、この男女がディドとアエネアスの最古の作例であるという可能性を提示した(表1-③)²⁶。陥落するトロイアを脱出したアエネアスとその一行がイタリアに向かう途中、カルタゴで女王ディドの保護と歓待を受け、やがて二人は恋愛関係になる。彼らが初めて結ばれたのは、アエネアスの息子アスカニ

いる。本作例は、3名の人物と一匹の犬のみで構成される。男性は「豎琴弾きの家」と異なって女性の衣を持たず、代わりに女性の腰に手を回している。男性は剣を肩から下げるのみではなく、傍らに盾も置いている。また、有翼の児童は松明ではなく兜を持ち、男性の頭上近くで飛翔している。

19 Brunn 1863: 101.

20 Elia 1937: 9.

21 ルキアノス『にわとり』3(呉訳: 111-112)。

22 Simon 1974: 37-38;

23 「罰せられるクビドの家」VII 2, 23出土、第3様式、153×117cm、ナポリ国立考古学博物館、所蔵番号9249番。Bragantini & Sampaolo 2009: 256, cat. no. 105 (L. Rocco).

24 Simon 1984: 548, cat.no. 378 aは、「アレス／マルス」の項で「豎琴弾きの家」の作例を取り上げているが、「たいていの場合マルスとウェヌス、しかしまたウェヌスとアドニスと称されるこのカップルは、むしろウェヌスとアンキセスと呼ぶべきであろう」と自身の見解を示している。

25 Simon 1974: 37-38.

26 de Vos: 1990: 151, 153-154.

ウスを連れて皆で山へ狩猟に出掛け、突然の雷雨に襲われて、二人が同じ洞窟に避難した時のことであった。「豎琴弾きの家」の壁画の中で、松明を持って飛翔するクビドは「これをもって婚礼としよう」(4. 127) に依拠しており、ディドの衣服はアエネアスが贈ったヘレナの長衣やヴェール(1. 649-652) であり²⁷、マントや剣は詩句に言及されるディドからの贈り物であり、犬も狩猟場面で記述される獵犬の視覚化であるとする²⁸。また、「IX 6, d-e の家」出土の壁画断片(図6)を比較例として挙げ、ディドとアエネアス説の根拠とする²⁹。この断片は、人物は下の僅かな部分しか残存していないものの、それぞれの人物の下に「ディド、アエネアス」と記されている。残存する彼らの足の位置は「豎琴弾きの家」の作例と同様であるとし、また、画面右の座る人物はアスカニウスであると特定している³⁰。さらに、デ・ヴォスは制作年代を比定しており、「豎琴弾きの家」部屋20の「抱擁する男女」は、様式的な観点のほか、前17年に変更される以前のアウグストゥスの肖像と男性頭部との類似も指摘しながら、前17年の『アエネイス』公刊から間もない時期に制作されたとする³¹。

27 スパルタ王妃ヘレナの長衣 *palla* とヴェール *velamen* は、メネラオスとの婚礼の折に母レダから贈られたもので、愛するパリスとともにトロイアへ向かう際に持ち出した。ヴェールはサフラン色(黄色)のアカンサス装飾よって縁取られていたが、Hersch 2010: 104は、このヴェールはギリシアあるいはローマの花嫁のヴェールを連想させ、第4歌におけるディドとアエネアスの「結婚」の伏線となっていると述べる。

28 『アエネイス』4. 127の引用は高橋訳: 151。本稿本文中の「クビド」はデ・ヴォスによる原文では *amorino* であるが、本稿の一貫性を保つため表記を変更している。なお、デ・ヴォスは、ウェヌスとともに二人の恋愛成就を企むユノの言葉を挙げているが、典拠とするならば、その後で実際に二人が結ばれた場面で「火が上天に閃いて婚儀の立会となり」(4. 167-168; 高橋訳: 154) の詩句も引用すると説得力が増すのではないかと。またデ・ヴォスは「豎琴弾きの家」出土例の山をアトラス山としているが、もしそうであるとすれば、山に描かれた松らしき樹木は、「アトラスの頭はつねに黒雲に包まれ、松を生やし、風と雨とに打たれている」(4. 248-249; 高橋訳: 158) の詩句に歌われる松を表現しているともとれる。

29 「IX 6, d-e の家」出土、ナポリ国立考古学博物館、所蔵番号なし。CIL 4. 3722。

30 座って眠る人物をアスカニウスとする場合には、『アエネイス』の詩句に典拠を求めるのであれば、ディドのアエネアスに対する恋心に火をつけるため、アスカニウスに扮して女王に接近しようクビドに命ずるウェヌスの言葉(1. 680-683) が鍵となるかもしれない。クビドが変身している間は、「この子をわたしはぐっすり眠らせ、キューテラの高みの上か、あるいは、イダリウムの頂の人目につかぬ神域に隠すつもりだ。これで、策略に気づくことも、邪魔に入ることもないようにする」(岡、高橋訳) と女神は語る。一般に牧歌的風景の中の角柱は神域の暗示であり、アスカニウスがウェヌスの神域で眠っていると見ることも可能であろう。角柱は、抱擁する男女と眠る人物の間に立っており、ここで左右の場面が切り替わる。クビドがアスカニウスに扮するのは、ディドとアエネアスの出会いの段階であり、狩猟中にディドとアエネアスが結ばれるよりも前であるが、柱の存在によって時間の隔たりを設けられる。しかし、その傍らに立つ人物が画面中央の男女の方を向いて目撃者となることで、角柱の左右が結合し、アスカニウスは同時に狩猟の参加者にもなっている。男性と座る人物の間に狩猟犬のような犬、それも座る人物の方に頭や身体を向ける犬の存在は、画面を調和させ、両者の同時性も暗示している。すべてをテキストに準じて描くのではなく、テキストの内容を部分的に採用し、画面の調和をとりながら異なる時間や空間をひとつの平面に描き出すのは、例えば異時同図法のように、絵画の常套手段であり、鑑賞者も画面を構成する要素の視線の誘導によって画面全体を理解しながら鑑賞することができる。

31 これに対し、Hoffmann 2014: 136-137, cat.no. 34は制作年代の幅を大きくとり、前15年～後50年頃とするが、後50年頃までとする根拠は示していない。4様式の観点から考察するのであれば、枠絵といえどもまだ角柱などの建築的枠組みに囲まれており、第2様式から第3様式初期への移行期(de Vos 1990: 117)、もしくは第3様式初期に位置づけられる。ただし、Hodske 2007: 37, fig. 15が例示する貨幣(RIC

21世紀に入り、V. プロヴェンツァレは、ポンペイにおける神話画の座るカップルを取り上げ、おもに彼らのポーズやともに描き込まれるモチーフをもとに主題別に分類しており、「アエネアスとデイド」、「マルスとウェヌス」、「ペルセウスとアンドロメダ」の順に図像が展開したと分析する³²。その際に、男女が脚を画面左に伸ばす「対角線型」と、男女が左右から中央に寄る「ピラミッド型」の2つの構図に分け、前者を「アエネアスとデイド」の特徴とし、愛し合う男女、婚礼と欲情を象徴するエロス、狩猟を暗示する犬が基本的な構成要素であるとみなしている³³。したがって、本作例は対角線型の「アエネアスとデイド」であり、デ・ヴォスと同様にその最古例とする。さらに「マルスとウェヌス」にも対角線型とピラミッド型があり、対角線型ではやはり男性が女性の衣を脱がしているが、その場合、剣以外の武具もあり、それらは地面に置かれていたり、クピドが玩具にして遊んでいたりするという差異があるとともに、制作年代が新しく、衣を脱がす男性のしぐさはアエネアスの図像で初めて登場したものであり、対角線型の「マルスとウェヌス」は先行する「アエネアスとデイド」に由来すると主張する³⁴。また、画面右の座る人物については、デ・ヴォスの解釈を受けてアスカニウスとするが、立つ人物については特定が困難であると述べて、ポンペイの絵画に時折登場する単なる傍観者、または共演者としての住宅所有者、あるいは何かの擬人像という可能性を提示している（表1-③）³⁵。

以上のマルス説やアンキセス説、アエネアス説に対して、J. ホツケは、男性はアドニスであるとし、前景に描かれた猟犬が唯一のアトリビュートであるとしながらも、それをアドニス特定の根拠とする（表1-④）³⁶。また、彼は画面右の二人を特定していないが、座る人物の方は少女ではないかとみている。一方、K. ロレンツは、「豎琴弾きの家」の女性はウェヌスの特徴を示しているものの、本作例はポンペイで繰り返し見られる要素の混成であるが、とはいえ一義的な解釈が可能なのではなく、現代の研究者は、他の神話場面と比較可能なようでありながら異なるというこの絵画のアンビバレンスのために図像特定の限界に直面してしまうのだと指摘する³⁷。さらに、マルスとアドニスの融合による新しいニュアンスの絵画が誕生した可能性も想定している³⁸。

ホツケとロレンツ、プロヴェンツァレの研究書は、2007年と2008年に上梓されているが、「豎琴弾きの家」の抱擁する男女の人物特定について、それぞれが異なる見解を示しており、自身とは異なる解釈の弱点を指摘している³⁹。ほぼ同時期における彼らの対照的な研究は、この作例の場合、

I² 254b：前29/28年？）のオクタウィアヌス／アウグストゥス像との類似性やある程度の同時代性は認められるものの、彼の肖像の変遷がどこまで厳密に本作例の制作に反映されているかについては断定できない。例えば Pollini 2012: 174-175は、彼の肖像を5タイプに分類しているが、《プリマ・ポルタのアウグストゥス像》に代表されるような最後の「元首タイプ」は、前27年頃に創生されたとしている。

32 Provenzale 2008: 201-204にまとめられている。

33 犬の存在については、Provenzale 2008: 27-30に詳しい。

34 Provenzale 2008: 76-78.

35 画面右にいる二人の人物についての考察は、Provenzale 2008: 22-24.

36 Hodske 2007: 148 (cat. no. 17), 297 (note 8).

37 Lorenz 2008: 180.

38 ただし、Lorenz 2008: 527, cat.no. K3bNでは、斜線型構図の「マルスとウェヌス」としており、アドニスへの言及はない。

39 Hodske 2007: 148-149, pl. 10において「アフロディテとアドニス」の第2タイプに分類された4例（「豎琴弾きの家」「トロイの木馬の家 IX 7, 16.17」「ウェスタの巫女の家 VI 1, 7. 24-26」「シリクスの家 VII 1, 25. 46. 47」出土）のすべてが、Provenzale 2008: 207-214において「アエネアスとデイド」に分類された5例のうちの4例と重複しているのがその具体的な現れといえる。重複していない1例（VI 15, 6

決定的な根拠をともなった人物特定がいかに困難であるかを象徴しているようである。

表1 「豎琴弾きの家」出土作例の人物特定

	女性	男性	座る人物	立つ人物
①	ウェヌス	マルス	アレクトリュオン	見張り、精霊
②	ウェヌス	アンキセス	ポンペイ壁画に典型的な脇役たち	
③	デイド	アエネアス	アスカニウス	傍観者、擬人像、住宅所有者
④	ウェヌス	アドニス	少女	—

3. 図像プログラム

神話画が一室に複数描かれている場合、それらを一点ずつ単独で扱いながら主題を特定していくのではなく、部屋あるいは住宅全体の図像プログラムの観点から考察していくことは、現在でははや一般的となった研究方法である。この「豎琴弾きの家」の抱擁する男女の絵画も例に漏れず、ジモンの研究にすでにみられるように、図像プログラム全体を構成する要素の一つとみなされている⁴⁰。

部屋20の左（北）壁以外の壁に描かれる2枚の枠絵は、保存状態が良好ではなく他に比較例もないため、主題が明確ではないが、対峙する右（南）壁（図7）については、現在では「レダと白鳥」という見解がある程度共通して認められている⁴¹。その場合、最高神ゼウスが白鳥に変身してスパルタ王妃レダと交わり、彼女が産んだ白鳥の卵からヘレネたちが生まれたという神話に依拠している。画面中央に立つ女性がレダであり、その傍らに白鳥がいて、上空にはゼウスの聖鳥である鷲が飛ぶ。これに対して、ゼウスが交わったのは女神ネメシスであり、彼女が産んだ卵をレダが育てたという伝えもあるため、画中の女性がネメシスであるという可能性も完全には排除されておらず、「レダ/ネメシス」と列記されることもある⁴²。

一方、奥（東）壁の枠絵（図8）には、画面中央で東方の衣服を身にまとい玉座に腰掛ける人物と、その左右に立つ二人の裸体の人物が中心人物として描かれている。人物特定には諸説あるが、現在は、彼らを初代トロイア王ラオメドンと神々のアポロン（左）とポセイドン（右）とするジモンの説が比較的有力である⁴³。ホメロス『イリアス』21. 442-457に語られるように、ゼウスの命によって神々は人間に扮して王に奉公し、家畜の世話をしたり、城壁を築いたりするが、ラオメドンはそれに対する報酬を支払わなかったために神々の怒りを買ってしまう。その結果、トロイアは呪われ、アポロンからは疫病を、またポセイドンからは怪物を送り込まれることになる。ジモンは、本作例にはラオメドンが神々に仕事を割り振り、報酬を約束している場面が描かれていると推察する。予言の神アポロンは、この約束が果たされないことを予知するが、その場では力行使でき

出土)については、Hodske: 196-197は男性の特定は保留とするが、女性はアルテミスとみている。また、Provenzale 2008: 58-65は、並んで座るマルスとウェヌスの分類にピラミッド型と斜線型を設けているが、Lorenz 2008: 158-166は、いずれも含めた形でピラミッド型という分類にしており、両者でピラミッド型の定義が異なっている。ピラミッド型のマルスとウェヌスについては、Strocka 1997: 130も参照。

40 Simon 1974; Provenzale 2008: 44-50; Bergmann 2014など。

41 Hoffmann 2014: 140-141, cat.no. 36.

42 例えば、Provenzale 2008: 208.

43 Simon 1974: 38-40; de Vos 1990: 149-150; Hoffmann 2014: 138-139, cat.no. 35.

なかった。この絵画はトロイア滅亡の陰鬱な予感で覆われているという⁴⁴。

ここで示されている統一のテーマは、トロイア戦争とローマ起源である⁴⁵。B. バグマンは、「豎琴弾きの家」の抱擁する男女が洞窟を舞台に描かれていることから、ディドとアエネアスの可能性が高いとみているようであるが、たとえウエヌスとマルス、あるいはウエヌスとアンキセスであったとしても、この組合せは全体的にローマの誕生を暗示しているであろうし、ウェルギリウスの『アエネイス』にインスピレーションを受けているかもしれないと推察している⁴⁶。

とはいえ、バグマンの関心は人物や主題の特定というよりも、むしろ鑑賞者の見るという行為に向けられている。住宅の客人は部屋の中でこれらの絵画に囲まれて、自身のもつ神話や文学、図像の知識を駆使しながら作品を理解していくのみならず、かつて学校で教わった「類比 *analogia*」を実践し、部屋全体の絵画を比較しながら解釈していったという。つまり、鑑賞者にとっては神話場面の新しい組合せを見ることは刺激的で、対話式的経験であったに違いないとし、同室にある複数の絵画は、多様な意味の可能性を持った自由な作品に変わっていったのだと述べる⁴⁷。

「豎琴弾きの家」部屋20の壁画の場合、神話画の主題や図像プログラムは、注文者である住宅所有者の意図を反映しているとされる。デ・ヴォスやプロヴェンツァレは、所有者はアウグストゥス崇拝者であったとし、トロイア戦争やアエネアス物語の一連の神話画にアウグストゥス讃歌をみる⁴⁸。また、プロヴェンツァレは、「アエネアスとディド」を主題とする図像は、住宅所有者の要望を受けて画工が創作したのではないかと推察する⁴⁹。したがって、まだ公刊されて間もない『アエネイス』の逸話を知らないような一般的な鑑賞者にとっては、この場面を理解するのは困難であり、注文者を含めたポンペイの厳選されたエリートたちが知識を披露しながら内輪で理解し合う文化環境があったと想定している。

以上、「豎琴弾きの家」の抱擁する男女について、図像プログラムに関する先行研究をまとめてみた。神話画一点では特定が困難な人物も、同室の他の絵画と比較していくと、人物特定の蓋然性が高まってくる。「マルスとウエヌス」「ウエヌスとアンキセス」「アエネアスとディド」「ウエヌスとアドニス」の説の中では、トロイア戦争をきっかけとするローマの起源につながる「アエネアスとディド」の可能性が高いように思われる。しかしながら、部屋20の他の2点も主題や人物特定が明確ではなく、決定的な判断はやはり保留とせざるを得ない。

44 ラオメドンとアポロン及びポセイドン説以外に、ヘロドトス『歴史』にもとづく歴史画、あるいはミュシア王テレフォスとアキレス、フォイニクスという説もある。前者については、ポンペイにおいて神話画の間に歴史画はないという指摘があり、後者については、図像上の例証がないという指摘がある。Hoffmann 2014: 138-139, cat.no. 35は、慎重に「玉座に座る王者の前の二人の若者」とタイトルを付している。

45 Simon 1974: 39など; Bergmann 2014: 78-79.

46 Bergmann 2014: 79. Hodske 2007: 272-273は「異国の王の前で保護を嘆願する者たち」としている。

47 Bergmann 2014: 79.

48 de Vos 1990: 118; Provenzale 2008: 特に130-133. de Vos は、部屋20のみを考察の対象とするのではなく、邸宅の東区画にある部屋19-23の装飾プログラムがアウグストゥス崇拝になっているとし、住宅から出土した《豎琴を奏するアポロ神》のブロンズ像は、パラティウム丘のアウグストゥスの家における家庭のアポロ神 *Phoebus domesticus* を模範とした家内信仰の神像であると推察している。ただし、このブロンズ像の制作年代には諸説ある。

49 Provenzale 2008: 39.

4. 男性を抱擁する女性

本節では、人物特定から離れて「竖琴弾きの家」の構図や女性のしぐさをみておきたい。プロヴェンツァレやロレンツが「対角線型」と分類したように⁵⁰、男性の左脚と女性の両脚が画面左の方を向き、女性が男性の方へ身体を寄せることで、二人は画面右上から左下へと斜めに向かう平行線の構図をとる。とはいえ、男女が左右から中央へと身体を寄せ合う「ピラミッド型」の抱擁タイプとは異なるものの、男性の左腕が斜め右に広がって岩の上に手を置き、剣帯が画面中央の右肩から左脇腹へと掛けられて、剣がその延長線上に伸びており、さらに画面右下の人物は右枠の方向に4分の3正面で座り、左手を顎下に置いていることで、画面中央から右下への斜線が形成される。また、右下へと右上腕と右脚が向いており、画面全体としては、ピラミッド型の構図になっている。画面下では、犬が座る人物の右足の高さと同様高さで、いわゆるスフィンクス座りをしているため、ある程度の水平線が確保される。画面右寄りに立つ角柱やその隣の右端で立つ男性が垂直方向を示すが、登場人物たちの背後に聳える山や男女の背後の暗色と呼応して、男女の頭部を頂点とするピラミッド型の構図を形成しており、画面全体としての調和を保っている。

腕を回して男性を抱擁する女性は、コリントスで前4世紀第3四半期に制作されたと推定されているブロンズ製鏡の蓋の装飾（図9）に先行例がある⁵¹。男女が並んで斜めに椅子に座り、女性は男性の片膝に載って首に手を回して顔を寄せ、愛おし気に男性を見上げている。男性は片手を下げて椅子の端を持っており、岩の端に手を掛ける「竖琴弾きの家」の男性のしぐさに類似している。ただし、もう片方の手は女性の衣を持ち上げて脱がせるのではなく、女性の肩を抱き寄せている、あるいは少なくとも女性の肩を抱いている。保存状態は良好ではないものの、女性の傍らに立つ人物の翼の一部が残存している。また、椅子の脚の後ろには、尾羽が長いような鳥が立っている。これらの人物は一般にアフロディテ、アドニス、エロス、また鳥は孔雀とされる。ただし、この作例にアドニスと特定するようなアトリビュートは特に含まれてない。自ら進んで男性を抱擁する女性の行為が、若いアドニスに夢中になっていたアフロディテの恋愛を連想させるということであろうか⁵²。やはりここでも人物特定の困難が伴うにせよ、女性が男性の首や肩に腕を回して抱擁する恋愛表現のタイプがすでにギリシア美術の表現パターンにあったのであれば、たとえ人物や主題が異なってもローマ美術にその図式が継承されていた可能性はある。

また、男性を抱擁する女性は、神話の登場人物ではない男女による、寝室を舞台にした恋愛場面ではあるが、「竖琴弾きの家」の作例にやや先行すると思われる「ファルネジーナの別荘」の壁画にも類似例がある（図10）⁵³。19世紀末にローマのテヴェレ川沿いで発見された建物は、アウグス

50 Provenzale 2008: 208, cat.no. ED1; Lorenz 2008: 527, cat.no. K3bN.

51 ルーヴル美術館、所蔵番号 Br1715番。Servais-Soyez 1981: 224, cat. no. 12. Provenzale 2008: 37もこの作例に言及しているが、あくまでも註扱いであり、本文では南イタリア陶器の並んで座るディオニュソスとアリアドネ（トレド美術館、所蔵番号1981.110。LCS 1985, Spp. III, pl.7）と、立って自身の衣を持ち上げるアリアドネを座って抱擁するディオニュソス（バーゼル古代美術館、所蔵番号 BS648番。RVAp II, pl. 170, 3）の作例を挿図とともに取り上げている。

52 Collignon 1885: 249は、ギリシアの鏡の装飾にはアフロディテをめぐる作例が多く、当時アフロディテと若い恋人アドニスの物語が流布していたことを根拠にアフロディテとアドニス説をとるが、先行研究にアフロディテとアンキセス、またパリスとヘレネ、テセウスとアリアドネとする見解、さらにはアトリビュートの不在から神話的解釈を除外しようとする見解があったことを紹介している。

53 ローマ、ファルネジーナの別荘、クピクルム（寝室）D、控室、右壁、ローマ国立博物館、マッシモ宮。Sanzi di Mino 1998: 68, fig. 84; Clarke 1998: 101-103, fig. 33.

トゥスの信賴する部下アグリッパと孫娘クラウドディア・マルケッラとの結婚（前28年）、もしくは娘ユリアとの結婚（前19年）に際して建設されたのではないかと推測されるほど大規模な遺構で、いわゆる第3様式による壁画は、パラティヌス丘の「アウグストゥスの家」や「リウィアの家」の壁画との関連性が指摘されている⁵⁴。複数あるクビクルム（寝室）の壁の中央には神話画などの粹絵が大きく描かれるが、上方には官能的な場面の小粹絵が並ぶ。そのうちの一枚では、上半身を露わにした女性が男性とともに寝台の上に横臥し、男性の方へと身を乗り出して、男性の後頭部に手を回しながら、顔を近づけて男性を見つめている。寝台に半横臥して横たわる男性は花冠をかぶり、右腕を後方から回して女性の肩を抱き、左腕の肘をクッションの上に載せて身を支えている男性の傍らには、翼こそないがまるでクビドのような裸体の少年が横向きに立ち、ガラス製の杯を片手に顔をこちらに向けている。また、画面左では、女性が寝台の後ろで幕を引いている。床には金属製のたらいが置かれ、少年の後ろには食器らしきものを載せたテーブルが置かれている。同じ壁には、その粹絵と左右対称の位置に、新婚初夜と思われる男女の粹絵が描かれており、女性は《アルドブランディーニの婚礼》の花嫁の服装と同様に⁵⁵、ヴェールを被って着衣のまま寝台に座っている⁵⁶。ただし、その女性は上半身裸体で半横臥する男性と向き合い、彼女の手首を握る男性の腕にもう片方の手をのせて彼の抱擁を受け入れようとしている⁵⁷。また、対峙する壁には、同じく寝

54 Gasparri & Paris 2013: 395-396 (F. Boldrighini).

55 ヴァティカン美術館、所蔵番号79631番。

56 Hersch 2010: 94-130によれば、文学や美術のほぼすべての婚礼場面で描写される花嫁の衣装はヴェール *flammeum* であり、原則として必須条件である。花嫁のヴェールの色は特徴的で、黄色もしくは濃い黄色であったようであるが、*luteum*（黄色の）や *sanguineum*（血のように赤い）など形容は多様であるため、その正確な色については不明であるという。Follette 1994: 55-56は、黄身の色になぞらえる大ブリニウスの記述（『博物誌』21.46）や稲光になぞらえるフェストゥスの記述（82.6 L）、またポンペイなどの壁画をもとに、濃い黄色であったと推察している。たしかに、《アルドブランディーニの婚礼》の寝台に座る女性は白いヴェールを被るが、その傍らには折り畳まれた黄色い布が置かれている。また、「ファルネジーナの別荘」の女性のヴェールはやや黄色味を帯びているようである。男性を抱擁する同壁の女性の下半身を覆う衣は黄色く、白い縁どりがついているか、裏地が白い、あるいはその下にもう一枚白い衣を身に着けている。隣接するクビクルムBに描かれた、寝台に腰を掛けてクッションにもたれる着衣の女性は、白いトゥニカのようなものを身に着け、下半身を黄色い衣で覆っている。興味深いのは、同室の奥壁中央に大きく描かれた神話画の中で、幼いデュオニュソスを膝に抱く女性（おそらくレウコテア）が白っぽい縁どりに黄色いフリンジがついた黄色い衣を着ている点である。デュオニュソスの母親はセメレであって、レウコテアは養母にあたるが、衣服の類似のために幼児を抱く女性を母となる花嫁の将来の姿と重ねて眺めることも可能であろう。

57 Sanzi di Mino 1998: 74-75, fig. 91; Clarke 1998: 100-103, fig. 32. クラークは、男性が女性の腿に手をのせようとし、それに対して女性は男性の腕を払いのけようとしていると見ているが、保存状態が良好ではないため判別しにくいものの、男性が手を置いているのは腿ではなく、腿に手をのせた女性の手首の上のようであり、男性の腕の下から女性の手指らしきものが見えている。また彼は、ヴェールを被った女性は慎みがあつたためらいがちな表現であり、男性の腕に手を回す女性は情熱的であらさな表現であると対照的にとらえているが、ヴェールを被った女性が拒絶するために男性の手をとっているのではなく、受け入れようとしているのであれば、女性の合意による情交を示すしぐさとなり、対照的に見えるのはむしろ表層的な部分でしかない。男女が手を取り合う行為は、婚礼の右手による握手の誓い *dextrarum iunctio* を連想させる。とはいえ、Hersch 2010: 199-212は、石棺浮彫りにみられる婚礼らしき場面において男女が握手しているものの、史料のうえでは古代末期まで記述がなく、婚礼の儀式における必須条件ではないと指摘している。また、『アエネイス』4.307でディドがアエネアスとの右手の誓いに言及しているが、洞窟でのことかは定かではなく、『アエネイス』の右手の誓いには様々なヴァリ

台に座っているが片肌を露わにし、腕を上げて男性の後頭部に手をやる女性の姿もある。

ローマ時代の官能的な絵画において、情交に及ぶ人間の女性が既婚女性 *matrona* であるのか、それとも娼婦 *meretrix* であるのかを図像の上で識別するのは困難であるが⁵⁸、「ファルネジーナの別荘」の女性たちは、新婚初夜らしき場面があり、召使たちも登場することから、おそらく既婚女性であろうと推察される。ローマの既婚女性たちは、夫に対して貞節を守るとともに、性生活に積極的に参加することを期待されていた⁵⁹。もっとも、これには合法的に結婚した彼女たちが嫡出子を産むことを求められていたという当時の社会が背景にあるが。したがって、パートナーの男性を情熱的に見つめ、自ら進んで男性を抱擁する既婚女性の姿は、当時、男性にも女性にも、はしたない行為であったり、女性の徳を否定したりするような表現として受け取られてはいなかったであろう。また、「豎琴弾きの家」の神話画の男性を抱擁する女性は、確かに積極的に見えるが、その積極性が人物特定の根拠に直接つながるわけではない⁶⁰。

おわりに

「豎琴弾きの家」部屋20の抱擁する男女の神話画は、誰を描いたものなのか。「マルスとウェヌス」「ウェヌスとアンキセス」「アエネアスとディド」「ウェヌスとアドニス」の4つの説について、それぞれ代表的な先行研究をあげながら整理してきたが、いずれの説にも解決しきれない点が残る。図像プログラムの観点では、トロイア戦争やローマの起源と関連づけることも可能であろうが、同室における他の神話画の主題も明確ではない以上、図像プログラムの構築にも困難が伴う。ウエルギリウス『アエネイス』のアエネアスとディドの可能性が高いとはいえるが、現時点では、それ以上の見解を示すことは控えざるを得ない。壁面装飾が施された時期の所有者の意図がアウグストゥス讃歌であったのかについても、実際のところは不明である。また、年月を経た後79年の埋没時の所有者がこれらの神話画を制作時の所有者と同様の捉え方をしていたとは言い難い。当初から統一の装飾プログラムの中に含まれていたかは定かではないが、部屋20が接するペリステリウム37の水槽には、2匹の猟犬に襲われる猪を表わした猪狩りのブロンズ製噴水装飾があった⁶¹。その半円形の水槽は部屋20とは反対側の方に位置するが、ブロンズ製の猟犬と壁画の猟犬らしき犬は、埋没時の住人や訪問者には呼応して見えていたのかもしれない。

また、腕を回して男性を抱擁する女性の姿は、官能的であることに違いはないが、伴侶を愛おしく思う既婚女性の表現として容認されていたのであり、その積極性と見えるしぐさが人物特定に直結するものではない。この女性も、また男性も、埋没時には制作当時とは異なる人物として解釈されていた可能性もある。それを誤った解釈とは単純に言い切れないであろう。

エーションがあるとも述べている。

58 Strong 2016: 118-141. 官能的な場面における人間の女性たちは皆、娼婦であると考えられていた時期もあった。「ファルネジーナの別荘」の作例については、Clarke 1998: 93-107も参照。なお、Valladares 2012は、ローマの恋愛詩における描写と絵画の場面設定の類似性について指摘している。

59 Strong 2016: 119.

60 ただし、「豎琴弾きの家」の抱擁図と「ファルネジーナの別荘」の抱擁図の重要性は同等ではない。前者は壁面中央に位置していて、両脇の角柱で強調された主要な絵画であるのに対し、後者は壁面上部に位置していてサイズも小さく、副次的である。

61 ブロンズ、高さ56cm（猪）、42.5cm（犬）、ナポリ国立考古学博物館、所蔵番号4900（猪）、4899、4901番。

図出典

- 図1 PPM I: 117. (一部改変)
- 図2 Sampaolo & Hoffmann 2014: 137.
- 図3 © Paul Getty Museum Object No. 84.XM.1386.10. URL: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/48344/sommer-behles-marte-e-venere-fresco-dipompei-italian-about-1855-1865/>
- 図4 Bragantini & Sampaolo 2009: 355.
- 図5 Bechi 1824, pl. 18. © Universitätsbibliothek Heidelberg URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/museoborbonico1824/0172>
- 図6 © Deutsches Archäologisches Institut URL: <http://arachne.uni-koeln.de/books/archive/A-VII-33/083>
- 図7 Sampaolo & Hoffmann 2014: 141.
- 図8 Sampaolo & Hoffmann 2014: 139.
- 図9 © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski URL: https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/couvercle-a-miroir-a-boite_bronze
- 図10 Sanzi Di Mino 1998: 68. (2018.10.01接続)

参考文献

- ウエルギリウス『アエネーイス』岡道男、高橋宏幸訳、京都大学学術出版会、2001年。
- ルキアーンノス「にわとり」『神々の対話』呉茂一、山田潤二訳、岩波文庫、1953年、105-145頁（呉訳）。
- Bechi, G. (1824) 'Marte e Venere - Antico dipinto di Pompei', *Real Museo Borbonico* 1: tav. 18.
- Bergmann, B. (2014) 'Blick und Betrachter. Das Bildprogramm der Casa del Citarista' in Sampaolo and Hoffmann (2014): 74-85.
- Bragantini, I. (1993) 'VI 1, 7 Casa delle Vestali', *PPM* 4: 5-49.
- Bragantini, I and V. Sampaolo (eds.) (2009) *La pittura pompeiana*. Verona.
- Brunn, H. (1863) 'Scavi di Pompei', *Bullettino dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica*: 86-107. *CIL* = *Corpus Inscriptionum Latinarum*.
- Clarke, J. R. (1998) *Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 BC-AD 250*. Berkeley.
- Collignon, M. (1885) 'Mioir grec du musée du Louvre', *Bullettin de correspondance hellénique* 9: 248-252.
- de Vos, M. (1990) 'I 4, 5.25 Casa del Citarista', *PPM* 1: 117-180.
- Elia, O. (1937) *Le pitture della "Casa del Citarista"*. Roma.
- Follette, L. (1994) 'The Costume of the Roman Bride', in Sebesta and L. Bonfante (eds.), *The World of Roman Costume*, Madison: 54-64.
- Franklin, J. L. (2001) *Pompeis Difficile Est. Studies in the Political Life of Imperial Pompeii*. Ann Arbor.
- Gasparri, C. and R. Paris (eds.) (2013) *Palazzo Massimo alle Terme. Le collezioni*. Rome.
- Helbig, W. (1868) *Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campanien*. Leipzig.
- Hersch, K. (2010) *The Roman Wedding: Ritual and Meaning in Antiquity*. Cambridge.
- Herrmann, P. (1906) *Denkmäler der Malerei des Altertums I*. München.
- Hodske, J. (2007) *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis*. Ruhpolding.
- Hoffmann, A. (2014) 'Katalog der ausgestellten Werke', in Sampaolo & Hoffmann (2014): 94-225.
- LCS = Trendall, A. D. (1967) *The Red-figured Vases of Lucania and Sicily*. Oxford.
- LIMC = *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I-VIII and Index. Zürich-München 1981-99.
- Lorenz, K. (2008) *Bilder machen Räume. Mythenbilder in Pompeianischen Häusern*. Berlin.
- Mouritsen, H. (2014) 'Ein Stadtpalast in Pompeji und seine Bewohner. Die Casa del Citarista und die Popidier', in Sampaolo & Hoffmann (2014): 62-71.

- Pollini, J. (2012) *From Republic to Empire: Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome*. Norman.
- PPM = *Pompei. Pitture e mosaici I-IX*. Roma, 1990-2005.
- Provenale (2008) *Echi di propaganda imperiale in scene di coppia a Pompei. Enea e Didone, Marte e Venere, Perseo e Andromeda*. Roma.
- RIC = *Roman Imperial Coinage*.
- RVAp = Trendall, A. D. and A. Cambitoglou (1978) *The Red-figured Vases of Apulia, I - II and Suppl.* Oxford.
- Sampaolo, V. and A. Hoffmann (2014) *Pompeii. Götter, Mythen, Menschen*. München.
- Sanzi Di Mino, M. R. (ed.) (1998) *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*. Milano.
- Simon, E. (1974) 'Ungedeutete Wandbilder der Casa del Citarista zu Pompeji', *Mansel'e Armağan. Mélanges Mansel* 1: 31-43.
- Simon, E. (1984) 'Ares/Mars', in *LIMC* II: 505-580.
- Schefold, K. (1957) *Die Wände Pompejis*. Berlin.
- Servais-Soyez, B. (1981) 'Adonis', *LIMC* I: 222-229.
- Strocka, V.M. (1997) 'Mars und Venus in Bildprogrammen pompejanischer Häuser', in D. Scagliarini Corlàita, ed., *I temi figurativi nella Pittura Parietale Antica*: 129-134.
- Strocka, V. M. (2008) 'Domestic Decoration: Painting and the "Four Styles"', in Dobbins, J. J. and P. W. Foss (eds.), *The World of Pompeii*, London and New York: 302-322.
- Strong, A. K. (2016) *Prostitutes and Matrons in the Roman World*. Cambridge.
- Valladares, H. (2012) 'Elegy, Art and the Viewer' in B.K. Gold (ed.), *A Companion to Roman Love Elegy*, Chichester: 318-338.
- 藤沢桜子 (2015) 「ローマ美術のエジプト趣味——壁画にみるアウグストゥスのエジプト征服とその影響——」『群馬県立女子大学紀要』36: 103-126.

図版

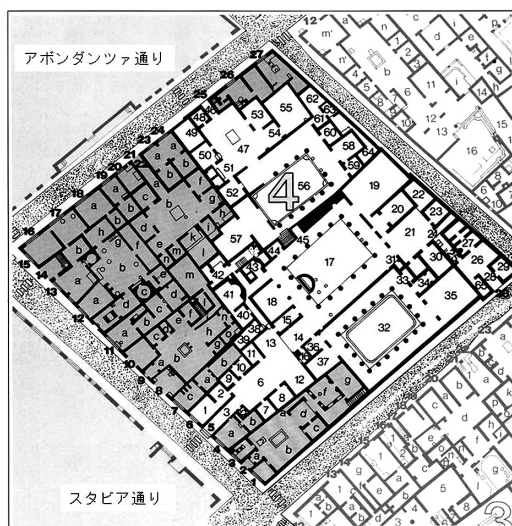


図1 竖琴弾きの家、平面図

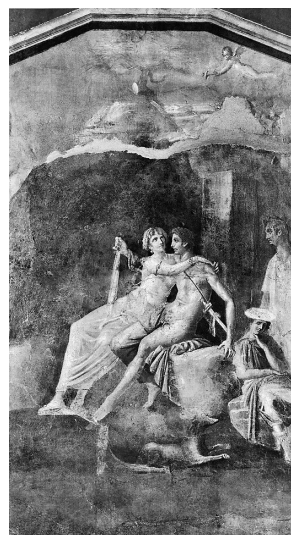


図2 竖琴弾きの家、部屋20、左(南)壁「抱擁する男女」



図3 「抱擁する男女」
(19世紀の写真)

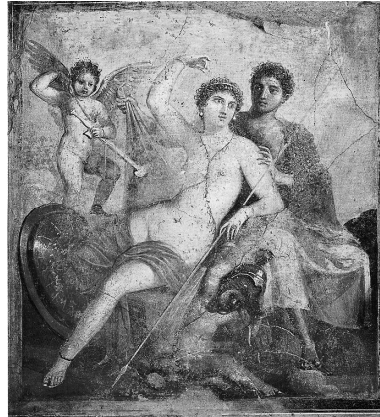


図4 「マルスとウェヌスの恋愛場面」

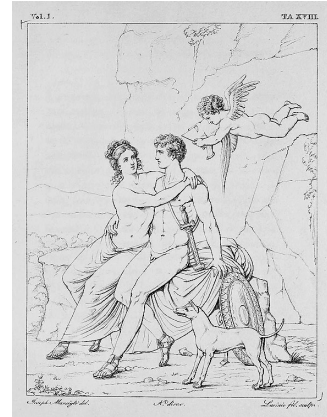


図5 ウェスタの家「抱擁する男女」(素描)

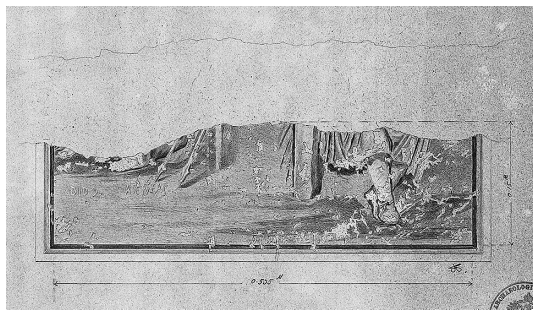


図6 IX 6, d-e 出土「デイドとアエネアス」
(素描)



図7～8 竖琴弾きの家、部屋20、右(南)及び奥(東)壁



図9 「抱擁する男女」ブロンズ製鏡の蓋



図10 ファルネジーナの別荘「抱擁する男女」