



Histoire, archéologie et société
conférences académiques franco-chinoises

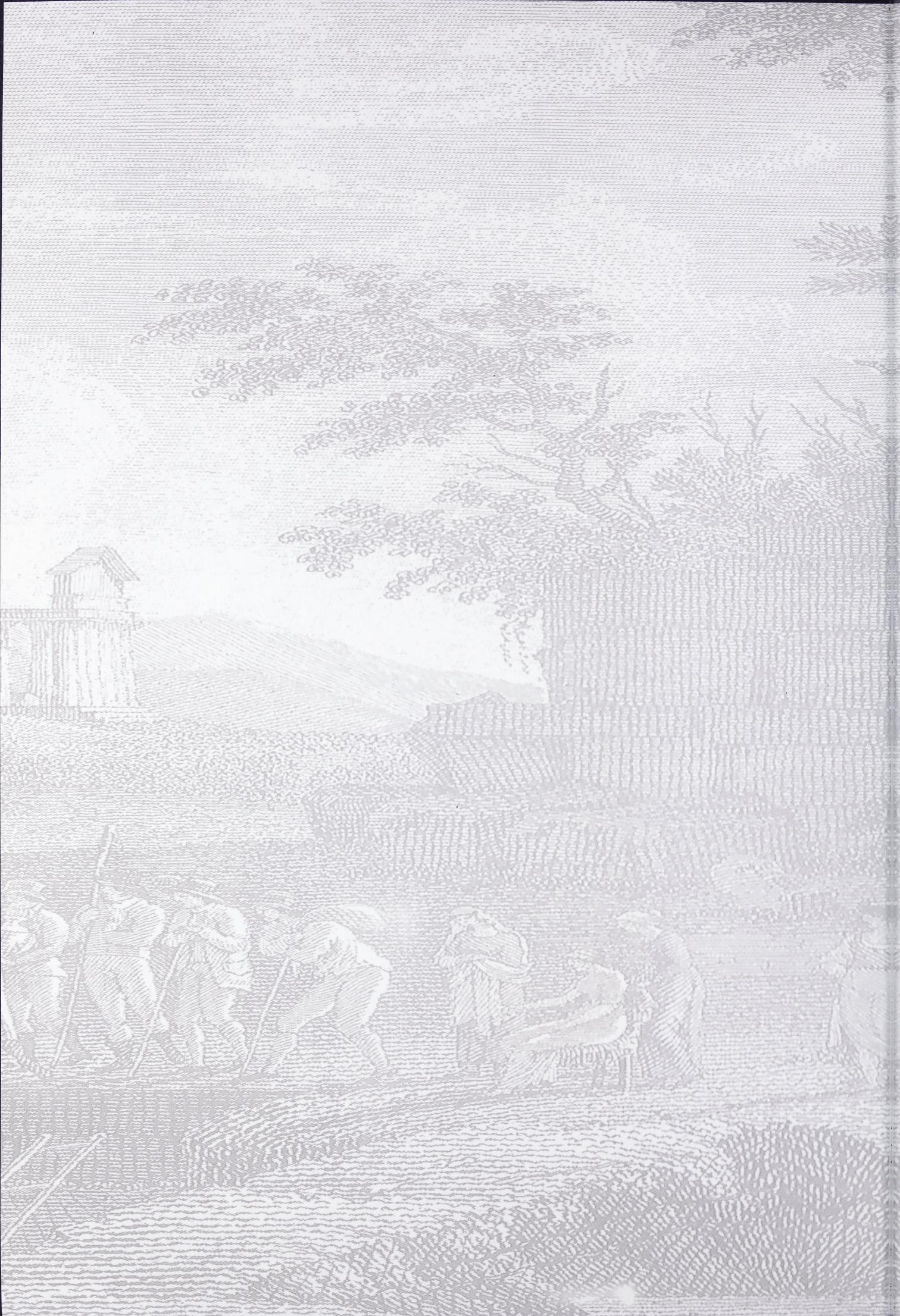
IMAGE ET RITUEL DANS LA PEINTURE FUNÉRAIRE DE POSEIDONIA-PAESTUM AU IV^E SIÈCLE AV. J.-C.

Agnès Rouveret

Cahier No 15



École française d'Extrême-Orient Centre de Pékin *juillet 2011*



Histoire, archéologie et société
conférences académiques franco-chinoises

Cahier № 15

**IMAGE ET RITUEL DANS LA PEINTURE FUNÉRAIRE
DE POSEIDONIA-PAESTUM AU IV^E SIÈCLE AV. J.-C.**

Agnès Rouveret

École française d'Extrême-Orient
Centre de Pékin

Ouvrage réalisé avec le concours du ministère des Affaires étrangères

EFEO Centre de Pékin

Histoire, archéologie et société - conférences académiques franco-chinoises

Cahier n° 15

ISBN 978-2-85539-141-0

Imprimé à Pékin en juillet 2011 à 800 exemplaires

Ce cahier a été réalisé par Alain Thote

Depuis 1997, le centre de l'École française d'Extrême-Orient à Pékin organise avec le soutien du ministère des Affaires étrangères et de l'Ambassade de France un programme de conférences intitulé *Histoire, archéologie et société - conférences académiques franco-chinoises*.

Des spécialistes français et chinois viennent exposer les résultats de leurs travaux les plus récents devant un public de chercheurs, de professeurs et d'étudiants. Plusieurs universités et institutions ont accueilli à tour de rôle les conférenciers et participé à l'organisation de ces rencontres : l'université de Pékin, l'université Tsinghua, l'université normale de Pékin, les Instituts d'histoire, d'archéologie et de sociologie de l'Académie des sciences sociales de Chine, l'Institut d'histoire des sciences de l'Académie des sciences, la Bibliothèque nationale. Afin de diffuser plus largement ces interventions, nous avons entrepris leur publication, en français et en chinois.

Ce cahier reproduit une conférence de Madame Agnès Rouveret, professeur à l'Université Paris Ouest - Nanterre La Défense, UMR 7041 (Archéologies et Sciences de l'Antiquité). L'auteur, archéologue, historienne de l'art et philologue, a été amenée, en tant que membre de l'École française de Rome, à travailler en Italie où elle s'est spécialisée dans l'étude des peintures funéraires de l'époque hellénistique. Ses publications comprennent l'étude de plusieurs corpus de peintures, celui de Paestum au IV^e siècle avant notre ère, mais aussi le corpus des peintures d'époque hellénistique conservées au Louvre. Les tombes de la région de Paestum ont livré un ensemble exceptionnel de peintures datant entre le début du V^e siècle et les premières décennies du III^e siècle avant notre ère. Exécutées au moment des funérailles, elles s'inscrivaient toutes dans le rituel qui marque le départ vers l'au-delà du défunt ou de la défunte. Cependant, une différenciation apparaît dans leurs thèmes selon le genre : pour les hommes, et c'est bien connu, la gloire du guerrier est mise en avant. Mais pour les femmes, qu'en est-il exactement? Dans son interprétation, Madame Agnès Rouveret s'attache, tout en nuances, à montrer la complexité de ces thèmes qui varient en fonction des groupes sociaux impliqués.

Image et rituel dans la peinture funéraire de Poseidonia-Paestum au IV^e siècle av J.-C.

Agnès Rouveret

Le site de Poseidonia-Paestum en Italie méridionale a livré un ensemble de peintures funéraires, datées entre le début du V^e siècle et les premières décennies du III^e siècle av. J.-C., qui offre un témoignage exceptionnel sur les coutumes et les croyances de ses habitants¹. La cité est fondée, vers 600 av. J.-C., à la frontière avec le monde étrusque et campanien, par des colons venus de Sybaris en Calabre et passe sous l'hégémonie de groupes italiques, les Lucaniens, dans le dernier tiers du V^e siècle av. J.-C.² C'est une manifestation d'un phénomène plus général qui frappe d'autres cités grecques, comme Cumès, ou étrusques, comme Capoue, et que les sources grecques décrivent en termes de « barbarisation ». Nous avons conservé, à propos de Poseidonia, un passage du philosophe pythagoricien de la fin du IV^e siècle, Aristoxène de Tarente³. Dénonçant la décadence de la musique grecque, il prend l'exemple des habitants de Poseidonia :

Voici ce qui leur arriva : à l'origine, ils étaient Grecs mais ils furent complètement barbarisés et devinrent Etrusques ou Romains. Ils changèrent leur langue et leurs autres coutumes. Mais ils célèbrent encore une fête grecque jusqu'à ce jour. Ils se rassemblent et se remémorent leur ancienne langue et leurs institutions et après s'être lamentés et avoir pleuré leur perte tous ensemble, ils se séparent et rentrent chez eux.

On remarque avec intérêt que la fête ainsi évoquée prend la forme d'un rituel de deuil de l'identité grecque perdue.

A côté de certains lieux de culte⁴, les nécropoles sont le lieu où l'identité des nouveaux groupes hégémoniques se marque de la façon la plus nette grâce à l'usage de peintures exécutées sur les parois internes de la tombe, au moment des funérailles, comme le montrent les traces de cordes, de végétaux, de tissus imprimés dans l'enduit frais. Elles étaient ensuite enfermées avec le défunt. Quelques tombes à chambre représentent le niveau le plus élevé de la commande. Le contraste avec les codes en vigueur dans la cité grecque est frappant. A cause de l'absence d'inscriptions permettant d'identifier les morts et leurs liens familiaux et de la disparition des marqueurs en surface des sépultures, les analyses se fondent sur la topographie et la stratigraphie horizontale des nécropoles, sur les mobiliers et, pour les tombes peintes, sur la mise en série des images et la comparaison avec d'autres corpus contemporains, campaniens ou étrusques.

Après une phase initiale, à la fin du V^e siècle, où les décors sont géométriques, avec quelques éléments végétaux, les scènes centrées sur la représentation de figures humaines se développent à partir du 2^{ème} quart du IV^e siècle. Trois groupes principaux ont pu être identifiés en croisant les données techniques sur les peintres et l'étude des systèmes iconographiques, reproduits, avec de légères variantes, d'une tombe à l'autre. On a pu établir la présence contemporaine de plusieurs groupes et en suivre l'évolution jusqu'à la fin du siècle lorsque se

développe, au lieu-dit Spinazzo, au sud de la ville, un groupe restreint de tombes à chambres qui marquent la fin de la production de tombes peintes au moment où Rome étend sa domination sur le sud de l'Italie. En 273 av. J.-C., Paestum devient colonie de droit latin.

Les tombes peintes de Paestum, à la différence des sources gréco-latines plus tardives, livrent ainsi un ensemble de données sur l'ethnologie des Lucaniens produites par les acteurs eux-mêmes d'une histoire qu'on pourrait qualifier de « vision des vaincus » pour reprendre la belle expression de Nathan Wachtel à propos des Indiens d'Amérique⁵.

La tombe du Plongeur et les coutumes grecques

Un bref regard sur la tombe du Plongeur⁶, datée des environs de 480 av. J.-C., permet de mesurer l'ampleur des changements produits par l'arrivée des groupes lucaniens dans la cité⁷. Cependant, même si le mobilier et l'iconographie de la tombe du Plongeur relèvent des usages grecs, d'autres éléments signalent des interférences avec les communautés non-grecques situées de l'autre côté de la frontière du Sele.

Le banquet figuré dans la tombe du Plongeur est conforme aux codes grecs qu'on peut observer sur la céramique attique mais l'usage même de peintures funéraires centrées sur des personnages est une coutume étrusque⁸. La musique qui est le signe même de l'éducation grecque, comme on vient de le voir avec la citation d'Aristoxène, nous servira de guide pour regarder les images. Avec le vase à parfum (lécythe), une lyre était déposée dans la tombe. Sur les peintures, la figuration des éléments sonores s'associe aux gestes des convives pour tisser un lien subtil entre les quatre plaques. La joueuse de flûte, seul personnage féminin du groupe, signale l'arrivée du cortège et le début de la partie finale du banquet, le *symposium* consacré à la consommation du vin (Fig. 1). Sur la plaque courte opposée, l'immense cratère près duquel se tient l'échanson marque la même réalité par le jeu des objets (Fig. 2). Sur les côtés longs, les instruments de musique et le chant alternent avec le mouvement des coupes. Ainsi sur la paroi nord (Fig. 3), le premier convive tend sa coupe en signe d'accueil, le second fait tourner l'anse de sa coupe autour de son index dans le jeu du *cottabos*, qui consiste à envoyer la dernière goutte de vin sur une cible et à faire des paris. Enfin, le jeune homme courtisé par son compagnon plus âgé tient une lyre. On trouve les mêmes associations sur la paroi sud (Fig. 4) où la musique domine : sur le troisième lit, un joueur de double flûte ponctue le chant exécuté par son voisin, la tête renversée en arrière. La scène du plongeur (Fig. 5) sur la plaque de couverture est interprétée comme une métaphore de la mort. Le plongeur dépasse un édifice construit en blocs de pierre, identifié comme l'image des colonnes d'Hercule⁹. Ces dernières, dans l'imaginaire archaïque, signalent la limite de la terre habitée entourée par le fleuve Océan. Or on peut identifier des équivalents poétiques de cette image d'une « inquiétante étrangeté ». Ainsi, dès l'époque homérique, le « plongeur » est une métaphore de la mort. Dans la poésie lyrique contemporaine de la tombe, par exemple chez Pindare¹⁰, vouloir dépasser les colonnes d'Hercule de son vivant est considéré comme un signe de démesure et de folie. Peindre le plongeur dans cette attitude sur le couvercle de la tombe pourrait suggérer qu'avec la mort son excellence s'est accomplie¹¹.

Un nouveau corpus de tombes peintes au IV^e siècle : la question du genre

Les premières peintures funéraires liées à l'arrivée des Lucaniens n'ont qu'un décor géométrique et végétal suivant un usage attesté, depuis l'époque archaïque, dans les milieux grecs et non-grecs d'Italie méridionale. A ce jour, près d'une centaine de tombes peintes sont connues. C'est au regard des peintures campaniennes¹², le corpus le plus élevé. C'est aussi celui où les scènes figurées apparaissent en premier et présentent l'iconographie la plus variée. La « barbarisation » de Poseidonia est sensible à certains signes comme la différenciation des rôles masculin et féminin, dans les mobiliers et sur les peintures.

Ainsi, les tombes masculines des personnages les plus importants se signalent-elles par la présence d'armes. Les mobiliers sont composés en fonction du genre : le cratère et le service à boire dans les tombes masculines, l'hydrie et un vase lié aux rites du mariage (*lébès gamikos*) signalent les tombes féminines. Cependant, les formes des vases et leur décor sont de facture grecque. Les plus élaborés d'entre eux sont signés par deux peintres Asstéas et Python, une pratique exceptionnelle dans la production des vases italiotes. Les scènes figurées, accompagnées d'inscriptions grecques, évoquent parfois des mythes rares. Dernier arrivé au musée de Paestum, le cratère figurant Europe sur le taureau, illustre un thème représenté à Poseidonia depuis l'époque archaïque¹³ (Fig. 6).

Par contre, les peintures figurées sur les parois de la tombe sont, à une exception près¹⁴, dépourvues d'inscriptions et la nouvelle iconographie est dominée par les scènes figurant le retour du guerrier exhibant les dépouilles arrachées aux vaincus, parfois traînés derrière son cheval, les mains liées (Fig. 7). Par rapport au symposium de la tombe du Plongeur, le contraste est absolu. L'image des femmes se distingue-t-elle dans les mêmes proportions des représentations grecques¹⁵ ?

En effet, dans les sources grecques, les rites du mariage et le comportement des femmes constituent un des critères principaux dans la description ethnographique des peuples. Il suffit de se reporter à l'enquête d'Hérodote. Suivant le principe d'opposition mis en évidence dans son œuvre, si l'on prend l'exemple des Egyptiennes¹⁶, on peut lire :

Chez eux, les femmes vont au marché et font le commerce, les hommes gardent la maison et tissent. (...). Les hommes portent les fardeaux sur leur tête, les femmes sur leurs épaules...

On connaît le portrait défavorable des aristocrates étrusques présent chez certains historiens grecs. Ainsi selon Théopompe¹⁷ :

Chez les Tyrrhéniens les femmes sont en commun, elles prennent très grand soin de leurs corps et elles s'exercent nues, souvent avec des hommes, quelquefois entre elles ; car il n'est pas honteux pour elles de se montrer nues. Elles se mettent à table non auprès de leurs propres maris, mais auprès des premiers venus des assistants (...). Elles sont du reste fort buveuses et fort belles à voir.

Ces images sont relayées par les historiens latins. Tite Live¹⁸ oppose au banquet des princesses étrusques l'image édifiante de Lucrece filant la laine avec ses servantes. Associée aux Etrusques dans ces critiques de la vie luxueuse (*truphè*) à l'époque archaïque, Sybaris, la cité-mère de Poseidonia, détruite en 509 av. J.-C. par la vertueuse Crotonne, avait donné naissance à une série de proverbes et d'anecdotes sur les coutumes dépravées de ses habitants, souvent en association avec l'opprobre jeté sur les Etrusques. Certaines concernaient les femmes et leurs vêtements somptueux¹⁹.

Si l'on revient à Poseidonia, on relève d'abord le rôle essentiel qu'occupe la figure féminine dans la scène de retour guerrier, réservée aux tombes masculines, ainsi que l'apparition, dans les années centrales du IV^e siècle, d'une iconographie propre aux tombes féminines. Quels en sont les traits spécifiques? Quelles différences peut-on déceler avec les images créées dans les cités de fondation grecque et dans celles qui, telle Capoue, furent fondées par les Etrusques? Quels traits de ressemblance ou d'opposition peuvent être dégagés par rapport à l'image idéale de la matrone romaine?

Pour répondre à ces questions, j'aborderai successivement deux types de représentations : l'image de la femme dans la scène « masculine » de retour du guerrier ; les différents types de représentations féminines qui apparaissent au milieu du siècle.

Le retour du guerrier : des images à valeur performative

La composition de la scène de retour du guerrier juxtapose deux motifs (Fig. 7) : le retour du cavalier victorieux et l'accueil par une femme, la tête voilée, qui lui tend parfois une patère (vase à libation), le plus souvent un vase à boire, alors qu'elle tient de la main gauche une cruche (*œnochoé*). La femme porte un costume local, différent de ceux attestés en Campanie. En fonction des ateliers et de la chronologie, ce costume présente lui-même des variantes. Par contre, sur les vases peints composant le mobilier, les femmes ont un costume pour l'essentiel de type grec. Cette composition rappelle les scènes de départ du guerrier dans la céramique attique du V^e siècle av. J.-C. où le geste de la libation souligne la solidarité entre les membres de la famille au moment de la séparation²⁰. Sur le motif paestan, les schémas de la céramique attique sont adaptés aux coutumes de la clientèle locale. La scène peinte dans la tombe fixe le moment qui précède la libation elle-même. Cette dernière est figurée sur les vases, rarement à Paestum, plus largement en Campanie. Certes, il est difficile de préciser l'exacte valeur du geste cérémoniel à partir du constat d'un transfert et d'une réélaboration de modèles grecs dans la construction de l'image. Ce geste nous semble renforcer l'interprétation que nous avons déjà proposée à partir des témoignages indirects concernant le monde romain. Le personnage féminin qui occupe une place de premier plan dans l'image est l'agent et le vecteur d'un rite de passage qui permet de libérer le guerrier de la fureur qui l'anime et de le réintégrer dans la famille et la communauté politique²¹. Ces pratiques ont été bien étudiées pour les communautés guerrières archaïques et en particulier, pour les légendes romaines, par Georges Dumézil à propos du combat des Horaces et des Curiaces. Après sa victoire sur les

Curiaces, Horace rentre à Rome en exhibant ses triples dépouilles. Dans la version romancée des historiens romains²², sa sœur Horatia prend le deuil de son fiancé et inverse les rituels d'où la colère d'Horace et le meurtre de sa sœur dont il est absous par son père.

Probablement, en contexte funéraire, le geste souligne et met en parallèle un autre passage, celui vers l'au-delà, avec une double signification. La première est la solidarité au sein du groupe familial. La deuxième pourrait contribuer, par l'offrande du vin, à une forme d'héroïsation du défunt. Cette dimension est renforcée par la valeur ambivalente des couronnes et des branches de feuillages et par les scènes de jeux figurées sur les parois latérales de la tombe.

Les compétitions associent plusieurs épreuves déjà regroupées dans les jeux funéraires célébrés par Achille en l'honneur de Patrocle : courses de char, pugilats accompagnés par un aulète et duels. Dans ces derniers (Fig. 8), la présence d'un arbitre montre qu'il s'agit d'un jeu et non d'un combat réel. Ces images offrent des indices précieux sur la genèse des combats de gladiateurs à Rome qui s'inséraient, à l'époque républicaine, dans le rituel des funérailles aristocratiques. L'image insiste toujours sur le moment où la victoire est acquise : l'arbitre va couronner le guerrier qui a porté un coup fatal à son adversaire, un pugiliste saigne plus fortement que l'autre, le char passe la colonne qui marque la borne de la course. Les peintures réitèrent l'idée de victoire, ce qui aboutira à l'allégorie de la victoire ailée guidant le char dans les peintures de la deuxième moitié du IV^e siècle. Les courses de char illustrent aussi une métaphore courante à l'époque, notamment dans la céramique italote, de la mort comme passage de la borne²³. Les combats sanglants évoquent l'idée de mise à mort, sous-jacente aux scènes de chasse qui complètent le décor. La présence de ces scènes de compétition et de chasse dans les tombes féminines – impensable dans une cité grecque – souligne l'importance de leur statut. Il en va de même pour les thèmes illustrés sur les vases les plus élaborés qui composent le mobilier, en particulier ceux qui portent la signature d'Asstéas et de Python.

En conclusion, les femmes ont un rôle éminent qui évoque la condition des femmes étrusques et italiques plutôt que celle des femmes grecques dans le gynécée. Du point de vue stylistique, les images peintes sont marquées par les conditions de leur réalisation. Reproduites à main libre, à partir de schémas prédéfinis, par deux artisans opérant dans l'espace étroit de la tombe, elles relèvent d'une performance et non d'un geste orienté vers la création d'une belle image. L'acte de peindre s'inscrit dans le déroulement même du rituel. Ce geste peut donc être qualifié de performatif. Les images elles-mêmes fixent des actes rituels et cérémoniels et dans la scène de retour du guerrier, la plus importante en termes d'identité lucanienne, la figuration de l'acte rituel repose sur le personnage féminin. Dans les années centrales du IV^e siècle, d'autres formes expressives tendent à s'affirmer. La nouvelle iconographie présente dans les tombes de femmes nous en livre quelques exemples particulièrement accomplis et la mise en image de gestes rituels y occupe un rôle discriminant.

Une iconographie spécifique des femmes

Les représentations nouvelles jouent, en effet, comme pour les hommes, sur deux niveaux :

une image de statut, la maîtresse de maison filant la laine avec sa servante et la figuration d'actes rituels, la toilette et l'exposition du cadavre, les offrandes et le cortège funéraires. La représentation des jeux s'en trouve réduite voire annulée. Les scènes agonistiques étaient communes aux tombes masculines et féminines. Il en va autrement des actes liés à la manipulation du cadavre confiés aux femmes dans la réalité. Ils en viennent à caractériser aussi leur iconographie. A la différence du monde grec, par exemple sur les plaques funéraires attiques, à Paestum, seules les femmes sont figurées mortes, objets du rituel funéraire. Dans un seul cas, celui de la tombe 8, il s'agit d'un jeune garçon²⁴.

La représentation la plus complète de cette iconographie se trouve sur les deux côtés courts de la tombe 47, reliés par des branches de grenadier en fleur peintes sur les côtés longs (Fig. 9, 10, 11). La composition introduit un élément novateur dans la conception du décor : le sens de la narration qui compose un éloge au féminin. En face des honneurs masculins, nés des hauts-faits militaires et politiques, la vertu des femmes s'affirme par la mise au monde d'enfants mâles et la thésaurisation des richesses du foyer. L'intention narrative se marque dans la superposition des registres et la répétition des personnages (la morte, la pleureuse) dans plusieurs scènes. Le parcours ainsi construit exprime le lien de réciprocité entre morts et vivants sans lequel le voyage vers l'au-delà ne peut s'accomplir.

Sur la plaque ouest (Fig. 9), en haut, figure la scène du travail de la laine, au registre inférieur, on voit la scène d'exposition du cadavre (*prothesis*) sur un lit placé sous un baldaquin auquel sont attachés les objets de la défunte: le panier à laine (*calathos*), deux couronnes d'argent, deux miroirs. Deux grenades sont placées dans le champ au-dessus du corps. A gauche, un personnage masculin joue de la double flûte. Derrière lui, se tiennent deux garçons, le plus grand fait un geste de prière de la main droite, le plus petit tient les instruments utilisés pour les exercices gymniques (un vase à huile [aryballe] et un grattoir appelé strigile). A droite, à la tête du lit, une femme achève la toilette de la morte qui tient un vase à parfum entre les mains. Derrière elle, une pleureuse porte les deux mains vers sa tête. Les autres tombes montrent des variantes de ces gestes codés en fonction d'un rituel attesté de l'Antiquité à nos jours dans le monde méditerranéen, y compris en Italie méridionale²⁵. Dans la tombe 57²⁶, la fécondité de la défunte est soulignée par la file des enfants mâles qui la saluent. Sur l'autre côté de la tombe 47 (Fig. 11), est figurée la procession (*ecphora*). Le cortège se subdivise en deux parties égales : une pleureuse, identique à celle de l'autre plaque, est précédée par deux porteuses d'offrandes (non sanglantes) : une fillette tient sur la tête un large plateau couvert d'œufs et de grenades, une femme porte une table recouverte de pains. En tête, un homme, la hache dans la main droite, tire un taurillon par la corne. Cette allusion au sacrifice sanglant est très rare et souligne l'importance de la défunte. Enfin, au registre supérieur, la morte suivie d'une pleureuse, monte sur une barque. Une figure ailée, le visage démesuré par rapport au corps et peint de face, fixe le spectateur de ses yeux ronds surmontés par l'arc noir des sourcils. Cette créature hybride entre le Charon et la Gorgone grecs et les démons étrusques saisit le bras de la morte pour l'aider à monter dans la barque.

Cette limitation des images eschatologiques aux sépultures féminines rejoint une observation de Francesco Roncalli²⁷ sur la tombe des Démons Bleus, de la deuxième moitié du V^e

siècle av. J.-C., mise au jour à Tarquinia. Depuis la porte d'entrée de la tombe à chambre, deux cortèges symétriques se dirigent vers le banquet figuré sur la paroi du fond. A gauche, le personnage masculin monte sur son char, signe social de son statut éminent. A droite, une scène originale montre le voyage de la défunte, escortée par deux démons, un de couleur sombre et un bleu, vers la barque infernale.

A la différence de plusieurs tombes étrusques du IV^e siècle, comme la tombe Golini I d'Orvieto ou la Tombe de l'Ogre II de Tarquinia²⁸ où les morts de la famille banquettent dans le royaume d'Hadès et de Perséphone, les rares scènes eschatologiques de la peinture paestane se limitent à l'évocation du passage vers l'au-delà. C'est, sous une forme très différente, ce que révélait déjà la tombe du Plongeur.

Vertu féminine et gloire d'une lignée

La tombe 61 montre un autre type de représentation qui glorifie la figure féminine par la représentation des membres masculins de sa famille disposés suivant la hiérarchie de l'âge. La femme elle-même n'est pas représentée même si elle est bien présente sur les vases qui composent le mobilier. Sur le cortège de la plaque nord (Fig. 12), on distingue trois âges différenciés par l'aspect physique (barbe, couleur des cheveux), le vêtement (manteau orné, couleur de la tunique), les armes (lance) et le moyen de transport (chariot attelé de mulets). Cette hiérarchie est complétée, sur la paroi sud (Fig. 13) par le cavalier portant la tunique ensanglantée de l'ennemi. Les côtés courts (duel et rencontre entre des personnages drapés dans un manteau, l'un tenant un rameau à la main) complètent, chacun, l'un des cortèges. Cette partition entre sphère civile et militaire rappelle la société romaine contemporaine décrite par Tite-Live dans son récit des guerres samnites aux livres VII à X de l'*Histoire Romaine*. Aux guerriers s'opposent les vieillards, responsables de la prise de décision politique. Lors du désastre romain des Fourches Caudines, le père du général vainqueur, le vieux Gaius Pontius Herennius, seul capable de bien négocier la paix, se rend au camp, véhiculé sur un chariot, en raison de son grand âge²⁹.

La comparaison entre les deux cortèges montre une différence remarquable dans le mode de figuration. Sur le côté sud, les deux motifs principaux juxtaposent à des échelles différentes le cavalier et le trophée d'armes de taille gigantesque. Il s'agit d'une distorsion volontaire d'échelle et non d'une barbarisation de l'image puisque le peintre maîtrise la représentation en trois dimensions des objets et se livre même à quelques effets de clair-obscur sur la tête des mulets. La rupture avec le modèle naturaliste de tradition grecque qui appliquerait une même échelle figurative à l'ensemble de la scène, crée un effet visuel que l'on pourrait rapprocher de notre art de l'affiche, voire de la publicité. On peut le comparer avec des traits plus tardifs de l'art romain, par exemple, sur le relief conservé au Musée du Louvre figurant le sacrifice des *suovetaurilia* où les animaux ont une taille démesurée par rapport aux hommes³⁰. Cet effet est renforcé par la présence de grenades, littéralement bombardées dans le champ de l'image autour du cavalier et de chaque élément de la panoplie.

Dans la tombe 61, les allusions au rituel funéraire reposent sur les objets et les végétaux disposés comme en surimposition dans le champ de l'image. Ce trait rappelle l'usage performatif

que nous avons analysé plus haut et se distingue de la mise en images des actes rituels liés à l'exposition et au transfert du cadavre que l'on vient d'évoquer. La fonction principale de l'image est d'exalter la gloire d'une famille à travers les générations masculines. Certains textes latins plus tardifs comme l'éloge de Turia ou l'évocation de l'ombre de Cornelia dans le quatrième livre des *Elégies* de Properce³¹ montrent comment, dans la tradition aristocratique romaine, l'épouse tire une partie de sa gloire des triomphes de son époux et de ses ancêtres.

La tombe 61 forme à ce jour le « prototype » d'un nouveau groupe de tombes qui s'affirme à partir du milieu du IV^e siècle et prend le relais du système plus ancien centré sur la scène de retour du guerrier et des jeux. Ces derniers ne disparaissent pas mais sont redistribués et remodelés dans l'iconographie nouvelle. Dans plusieurs tombes de ce groupe, par exemple la tombe 89 (Fig. 14)³², on relève une nouvelle image féminine qui calque celle du vieillard sur son chariot et fait allusion au mariage et aux alliances qui en résultent. Dans ce cas, il ne s'agit plus de rites de passage liés aux contraintes naturelles (naissance et mort) mais d'un rite social.

Ainsi les changements que l'on observe dans les images idéales semblent-ils signaler le passage de représentations encore dominées par des modèles de type héroïque et archaisant vers des représentations qui sanctionnent une intégration plus étroite des groupes en présence au sein de la cité. Ces effets découlent du fait urbain lui-même puisque le phénomène décrit en termes de « barbarisation » du côté grec correspond à une « urbanisation » des groupes lucaniens ou campaniens qui ont conquis l'hégémonie dans ces cités. Les années centrales du IV^e siècle correspondent à une phase de grande prospérité et à une augmentation des groupes élitaires honorés par des tombes peintes. L'apparition d'images idéales, diversifiées selon le genre et les âges, ainsi que la figuration du rituel funéraire peuvent apparaître comme des signes de « citadinité ». Comme sur les lécythes athéniens qui montrent la visite au tombeau³³, la mise en scène du rituel funéraire signale une adhésion à la coutume qui définit un certain mode de vie en commun. Certes, à la différence d'Athènes, les codes de représentation du rituel funéraire sont conditionnés par la distinction du genre et mettent en avant le rôle des femmes dans le rituel. Cependant, l'expression de la piété envers les morts et les parents, au même titre que les comportements vertueux, dans l'espace domestique et sur le champ de bataille, sont le signe du bon fonctionnement de la cité. Autre trait remarquable, la représentation du rituel funéraire est propre à l'iconographie paestane, elle est absente des peintures funéraires étrusques et campaniennes du IV^e siècle av. J.-C.

Le parallèle avec les données romaines est également intéressant. Nous savons par les sources littéraires qu'après la prise de Rome par les Gaulois en 390 av. J.-C. Camille avait récompensé les matrones qui avaient fait don de leurs bijoux pour soutenir l'effort de guerre en leur donnant le droit à l'éloge funèbre public qui, jusqu'alors, était le privilège des hommes. Il les avait également autorisées à se déplacer en voiture (*pilentum*) lors des fêtes religieuses et des jeux et en chariot couvert (*carpentum*), les jours fériés³⁴.

Cette diversification des décors peints montre aussi des écarts dans la clientèle. Certains tendent à se distinguer par référence à leur lignage et à ce titre, le choix du chariot pour les vieillards et les femmes est un signe remarquable. La seconde moitié du siècle est marquée par l'augmentation des disparités entre les tombes peintes et par la forte diminution de leur nombre :

4,5 % dans le dernier quart en face des 16% du quart de siècle précédent. On relève aussi l'évolution vers une structure plus monumentale de la sépulture.

Naissance d'une nouvelle aristocratie : la nécropole de Spinazzo

Avec le premier tiers du III^e siècle, à Spinazzo, un nombre restreint de tombes à chambres affirme avec force l'émergence d'un groupe aristocratique restreint mis en image dans des peintures d'un style nouveau. Les fresques, désormais monumentales, représentent de façon répétitive, des cortèges qui convergent vers la paroi du fond où l'ancêtre de la famille accueille le nouveau venu dans le panthéon familial en lui serrant la main (Fig. 15). Ce geste marque le pacte de fidélité (*fides*) qui sanctionne la solidarité du groupe. Le visage du *pater familias*, comme celui des autres personnages masculins, donne lieu à un portrait réaliste. Les femmes ont des traits idéalisés mais rendus plus expressifs par la figuration de face de leur visage. De l'iconographie plus ancienne ne persistent que quelques thèmes: le retour du cavalier victorieux (Fig. 16), les femmes véhiculées sur un chariot. Les objets honorifiques, comme les couronnes, ou caractéristiques du genre ou de l'âge, comme l'aryballe et le strigile pour les hommes, l'éventail pour les femmes, sont figurés en trompe-l'œil suspendus aux parois à côté de leur destinataire. Les chevaux occupent une place aussi importante que leurs propriétaires (Fig. 17). L'un est une bête de somme portant les bagages et le petit chien, autant de signes des biens domestiques. L'autre est le cheval de guerre qui devient l'emblème d'une aristocratie de cavaliers, proche des chevaliers campaniens et romains décrits dans les sources latines. Mis à part le « scénario » de l'accueil par l'ancêtre de la famille et la métaphore du voyage, aucun signe ne fait allusion à une forme de destinée après la mort, seule semble compter la gloire de la famille représentée sur trois générations qui en conservent la mémoire.

La comparaison avec les tombes campaniennes permet d'ajouter une dernière remarque sur l'iconographie des femmes. Si les images paestanes mettent en avant les valeurs d'austérité et de vertu, en Campanie, la représentation des femmes, plus variée, met en valeur le luxe et la séduction. Les femmes apparaissent un miroir, une colombe ou une fleur à la main et même au banquet à côté de leur époux, suivant la mode étrusque, dans une tombe récemment découverte à Cumes³⁵. Dans cette dernière, l'atmosphère hédoniste du décor est renforcée par les deux scènes de danse, figurées sur les plaques de couverture : d'un côté, un joueur de flûte accompagne deux danseuses nues, sous un vol de colombes, de l'autre, sous un vol de canards, une flûtiste accompagne deux danseurs nus.

Au terme de cette analyse, une conclusion un peu paradoxale se dégage. Si le motif du retour du guerrier constitue à la fin du IV^e siècle av. J.-C. un emblème de l'identité campanienne et lucanienne dont l'impact est fondamental pour la genèse des statues romaines de cavaliers porteurs de trophées³⁶, l'analyse des représentations féminines et des gestes rituels qui leur sont associés loin d'exprimer simplement quelques traits permanents de la condition féminine, fondée sur la fonction reproductrice de la femme, livre des indices tout aussi sensibles, de l'évolution des groupes sociaux en présence et des phénomènes complexes d'interaction qui se tissent entre eux sur l'ensemble de la péninsule italienne.

Notes

- ¹ A. Pontrandolfo et A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modène, Panini, 1992 ; M. Cipriani- F. Longo (éd.), *I Greci in Occidente. Poseidonia e i Lucani*, Naples, Electa, 1996 ; M. Cipriani et A. Pontrandolfo, « Sistemi decorativi e officine a Paestum » in I. Bragantini (éd.), *Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA (Association internationale pour la peinture murale antique)*, AIONArchStAnt., Quaderno 18, Naples, 2010, p. 595-606.
- ² Sur la colonisation achéenne : E. Greco (éd.), *Gli Achei e l'identità etnica degli Achei d'Occidente*, Paestum-Athènes, Fondazione Paestum-Pandemos / Scuola archeologica italiana di Atene, 2002. Sur les Lucaniens: A. Pontrandolfo, *I Lucani*, Milan, Longanesi, 1982, M. Cipriani et F. Longo (éd.), *I Greci in Occidente. Poseidonia e i Lucani*, op. cit. note 2. Sur la topographie de la cité : M. Cipriani, « Poseidonia » in E. Greco, *Gli Achei e l'identità etnica degli Achei d'Occidente*, p. 363-388.
- ³ Athénée, *Banquet des Sophistes*, XIV, 632 a-b.
- ⁴ En particulier l'Heraion du Sele découvert par P. Zancani Montuoro et U. Zanotti Bianco : *Heraion alla foce del Sele*, Rome, Libreria dello Stato, I, 1951, II, 1954 ; G. Greco - J. de la Genière, « Recherches récentes dans le sanctuaire d'Héra au Sele », *Monuments Piot*, 88, 2010, p. 29-82.
- ⁵ N. Wachtel, *La vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole*, Paris, Gallimard, 1971.
- ⁶ M. Napoli, *La Tomba del Tuffatore*, Bari, De Donato, 1970. Pour la topographie : E. Greco, « Non morire in città : annotazioni sulla necropolis del 'Tuffatore' di Poseidonia », *AION*, ArchStAnt, 4, 1982, p. 51-55. Pour une bibliographie récente: R. Ross Holloway, « The Tomb of the Diver », *AJA*, 110, vol. 3, 2006, p. 365-388.
- ⁷ M. Cipriani, « Prime presenze italiche organizzate alle porte di Poseidonia », in M. Cipriani-F.Longo (éd.), *I Greci in Occidente. Poseidonia e i Lucani*, op. cit. note 2.
- ⁸ A. Rouveret, « La Tombe du Plongeur et les fresques étrusques : témoignages sur la peinture grecque », *RA*, 1, 1974, p. 1-32 ; B. d'Agostino et L. Cerchiai, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Rome, Donzelli editore, 1999 ; F. Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, Adam Biro, 1987.
- ⁹ R. Bianchi Bandinelli, in *Dialoghi di Archeologia*, 1970-71, p. 135-142 repris dans *La pittura antica*, Rome, Editori Riuniti, 1980, p. 105-113 ; B. D'Agostino, « Le Sirene, il Tuffatore e le Porte dell'Ade », *AION* ArchSt Ant IV, 1982, p. 43-50 ; L. Cerchiai, « Sulle Tombe del Tuffatore e della Caccia e della Pesca. Proposta di lettura iconologica » *Dialoghi di Archeologia*, 1987-2, p. 113-124, repris dans B. D'Agostino et L. Cerchiai, *Il mare, la morte, l'amore*, op. cit., p. 53-71 ; p. 61-71.
- ¹⁰ *Olympiques III*, v. 43-45 ; *Néméennes III*, v. 20-21.
- ¹¹ A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.-C. - Ier siècle apr. J.-C.)*, BEFAR 274, Rome, Ecole Française de Rome, 1989, p. 143-144.
- ¹² L. Cerchiai, *I Campani*, Milan, Longanesi, collana Biblioteca di archeologia, 1995 ; R. Benassai, *La pittura dei Campani e dei Sanniti*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2001.
- ¹³ M. Cipriani, E. Greco, M. L. Nava et A. Pontrandolfo, *Il cratere di Assteas con Europa sul toro*, Paestum, Pandemos, 2009.
- ¹⁴ A. Pontrandolfo et A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, p. 257 ; p. 377-379 (Tombe 1/1970 de Gaudo).
- ¹⁵ P. Schmitt-Pantel (éd.), *Histoire des femmes en Occident (sous la direction de G. Duby et M. Perrot) I. L'Antiquité*, Rome-Bari, Plon, 1990 (éd. française, 1991), nouvelle éd., Paris, 2002.

- ¹⁶ Hérodote, *Histoires* II, 35.
- ¹⁷ Athénée, *Banquet des Sophistes* XII, 517d sq : traduction A.-M. Desrousseaux, d'après J. Heurgon, *La vie quotidienne chez les Etrusques*, Paris, Hachette, 1961, p. 48-49.
- ¹⁸ Tite-Live, *Histoire romaine*, 1, 57 sq.
- ¹⁹ A. Jacquemin, « Un an pour être la plus belle des Sybarites ... (Athénée, *Banquet des Sophistes*, XII 421c ; Plutarque, *Banquet des Sept Sages*, 147 E) », *REG*, 120, 2007-2, p. 788-795.
- ²⁰ J. Rudhardt, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Paris, 1958 (réédition : Paris, Picard, 1992), p. 240 sq. et 246 sq. Pour l'iconographie : *ThesCRA*, I,2b, 2004, p. 239-242 ; 245sq. (E. Simon) ; *ThesCRA* V, 2b, 2005, p. 196-201 (I. Krauskopf).
- ²¹ A. Rouveret-A. Pontrandolfo, « Pittura funeraria in Lucania e Campania », dans *Ricerche di Pittura Ellenistica*, Rome, Quaderni dei Dialoghi di Archeologia, I, Quasar, 1985, p. 91-130. G. Dumézil, *Les Horaces et les Curiaces*, Paris, Gallimard, coll. « Les Mythes Romains », 1943 ; *Aspects de la fonction guerrière*, Paris, PUF, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes, Sciences Religieuses, 1956 ; *Mythe et Epopée* I, Paris, Payot, 1968, p. 278 sq.
- ²² Tite-Live, *Histoire Romaine*, I, 26, 2.
- ²³ J.-M. Moret, « Un ancêtre du phylactère : le pilier inscrit des vases italiotes », *RA*, 1979-1, p. 3-34.
- ²⁴ A. Pontrandolfo et A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, p. 166.
- ²⁵ E. De Martino, *Morte e pianto rituale*, Turin, 1958 (réédition: Bollati Boringhieri, Turin, 2000).
- ²⁶ A. Pontrandolfo et A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, p. 148.
- ²⁷ F. Roncalli, « Iconographie funéraire et topographie de l'au-delà en Etrurie », in F. Gaultier-D. Briquel (éd.), *Les Etrusques. Les plus religieux des hommes*, Paris, La Documentation française, Coll. « Rencontres de l'Ecole du Louvre », 1997, p. 37-54 ; S. Steingraber, *Les fresques étrusques*, Paris, Mazenod, 2006, p. 163-182.
- ²⁸ S. Steingraber, *Les fresques étrusques*, p. 188-189 et p. 205-212.
- ²⁹ Tite-Live, *Histoire romaine*, IX, 4, 9.
- ³⁰ R. Bianchi Bandinelli, *Rome, le centre du pouvoir*, Paris, Gallimard, coll. L'Univers des Formes, p. 52-58.
- ³¹ M. Durry, *Éloge d'une matrone romaine (Éloge dit de Turia)*, Paris, CUF, 1950 ; Properce, *Élégies* IV, 11.
- ³² A. Pontrandolfo et A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, p. 170-173.
- ³³ I. Baldassarre, « Tomba e stele nelle lekythoi a fondo bianco », *AION ArchStAnt*, X, 1988, p. 107-115.
- ³⁴ Tite-Live, *Histoire romaine*, V, 25, 8-9 ; V, 50, 7. Plutarque, *Camille*, 8.
- ³⁵ P. Caputo in F. Zevi (éd.), *Museo archeologico dei Campi Flegrei. Catalogo generale : Cuma*, Naples, Electa, p. 267-269.
- ³⁶ Voir l'article fondateur de C. Nicolet, « Les Equites Campani et leurs représentations figurées », *MEFR*, 1962-2, p. 463-517.

Conférence prononcée le 2 novembre 2010 à l'Institut d'histoire des sciences de l'Académie des sciences de Chine ; traduction en chinois de Zhou Mang.

Liste des illustrations

- Fig.1 : Tombe du Plongeur, plaque ouest, cortège. Musée archéologique national, Paestum.
- Fig.2 : Tombe du Plongeur, plaque est, échanton et cratère. Musée archéologique national, Paestum.
- Fig.3 : Tombe du Plongeur, plaque nord, scène de banquet. Musée archéologique national, Paestum.
- Fig.4 : Tombe du Plongeur, plaque sud, scène de banquet. Musée archéologique national, Paestum.
- Fig.5 : Tombe du Plongeur, plaque de couverture : scène de plongeon. Musée archéologique national, Paestum.
- fig.6 : Cratère signé Asstéas figurant l'enlèvement d'Europe. Musée archéologique national, Paestum.
- Fig.7 : Tombe à chambre de Contrada Vecchia di Agropoli, paroi du fond, scène de retour du guerrier. Musée archéologique national, Paestum.
- Fig.8 : Tombe 7 (1972) de la nécropole de Gaudo, plaque nord, scène de duel en présence d'un arbitre. Musée archéologique national, Paestum.
- Fig.9 : Tombe 47 de la nécropole d'Andriuolo, plaque ouest, en haut : femme filant la laine avec sa servante ; en bas : exposition du cadavre. Musée archéologique national, Paestum.
- Fig.10 : Tombe 47 de la nécropole d'Andriuolo, plaque sud, frise de grenadier en fleur. Musée archéologique national, Paestum.
- Fig.11 : Tombe 47 de la nécropole d'Andriuolo, plaque est, en haut : embarquement de la défunte; en bas : cortège funéraire. Musée archéologique national, Paestum.
- Fig.12 : Tombe 61 de la nécropole d'Andriuolo, plaque nord, cortège. Musée archéologique national, Paestum.
- Fig.13 : Tombe 61 de la nécropole d'Andriuolo, plaque sud, cavalier et frise d'armes. Musée archéologique national, Paestum.
- Fig.14 : Tombe 89 de la nécropole d'Andriuolo, plaque ouest, femme sur chariot. Musée archéologique national, Paestum.
- Fig.15 : Tombe à chambre de la nécropole de Spinazzo, paroi du fond. Musée archéologique national, Paestum.
- Fig.16 : Tombe à chambre de la nécropole de Spinazzo, paroi de droite, scène de retour du guerrier. Musée archéologique national, Paestum.
- Fig.17 : Tombe à chambre de la nécropole de Spinazzo, paroi de gauche, cortège de chevaux. Musée archéologique national, Paestum.
- Fig.18 : Carte archéologique du sud de l'Italie

Nota : Les photographies de G. Grippo et F. Valletta (Laboratoire photographique du Musée Archéologique National de Paestum) sont reproduites grâce à l'aimable autorisation de Madame Adele Campanelli, Surintendante à la Soprintendenza per i Beni Archeologici di Salerno, Benevento e Caserta et de Madame Marina Cipriani, Directrice du Musée de Paestum. Je les en remercie chaleureusement.





圖 17：帕埃斯圖姆，國家考古博物館，斯皮納佐墓葬群有墓室的墓葬，左側牆，馬隊



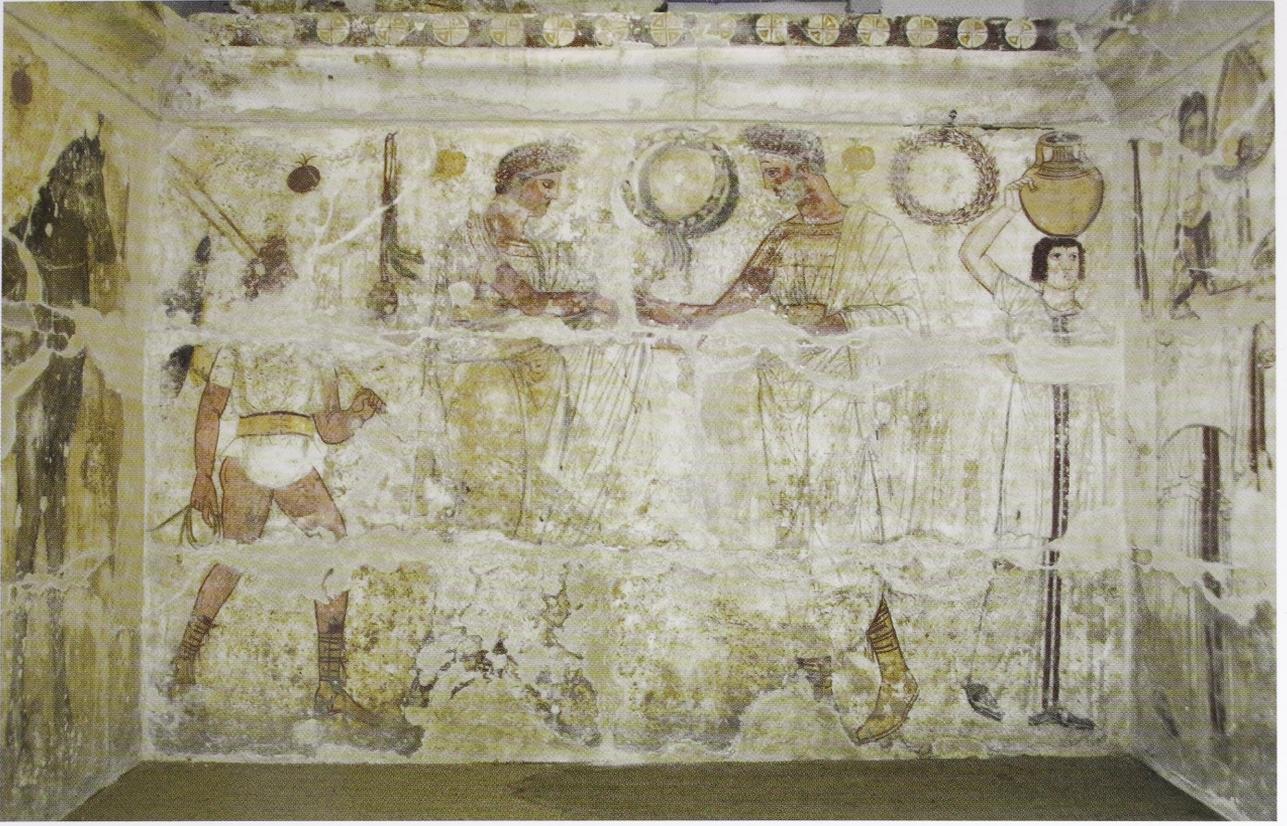


圖 15：帕埃斯圖姆，國家考古博物館，斯皮納佐墓葬群的有墓室的墓葬，內牆



圖 16：帕埃斯圖姆，國家考古博物館，斯皮納佐墓葬群的有墓室的墓葬，右側牆，戰士凱旋的場景



圖 14：帕埃斯圖姆，國家考古博物館，暗地由羅墓葬群 89 號墓，西牆，乘車的婦女



圖 12：帕埃斯圖姆，國家考古博物館，暗地由羅墓葬群 61 號墓，北牆，隊列

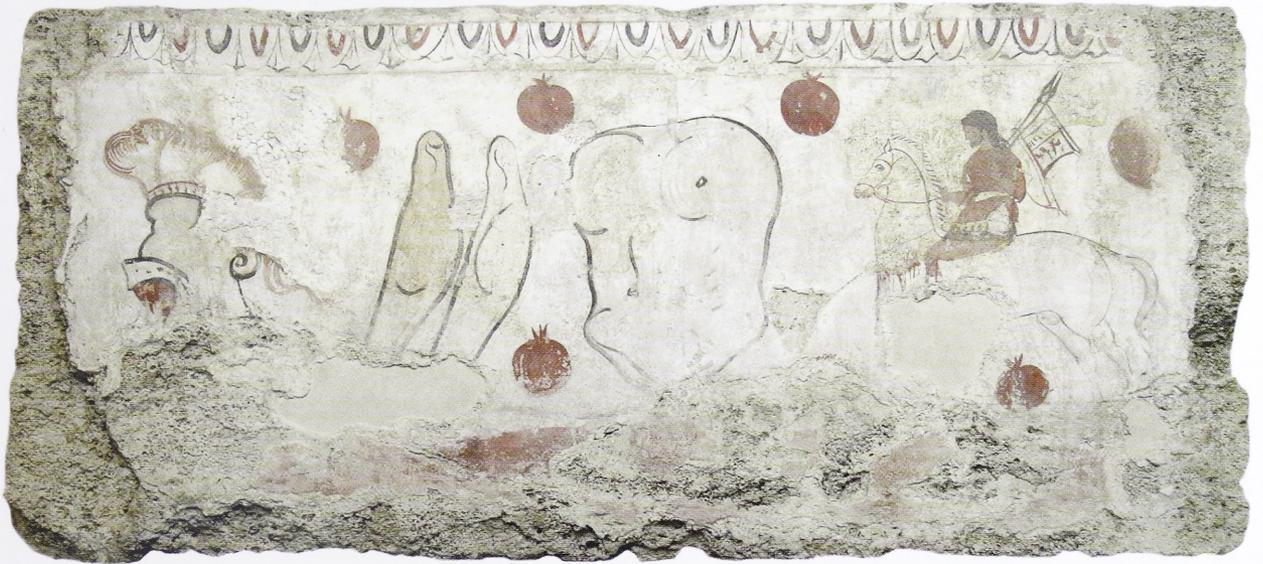


圖 13：帕埃斯圖姆，國家考古博物館，暗地由羅墓葬群 61 號墓，南牆，有騎馬者與武器的裝飾條



圖 10：帕埃斯圖姆，國家考古博物館，暗地由羅墓葬群 47 號墓，南牆，開花石榴樹的裝飾



圖 11：帕埃斯圖姆，國家考古博物館，暗地由羅墓葬群 47 號墓，東牆，上部：死者登船；下部：殯葬隊列



圖 9：帕埃斯圖姆，國家考古博物館，暗地由羅墓葬群 47 號墓，西牆，上部：一位女性與女僕一起紡羊毛；下部：展示屍體



圖 7: 帕埃斯圖姆, 國家考古博物館, 阿古洛玻利古城的帶墓室的墓葬, 內牆, 戰士凱旋場景

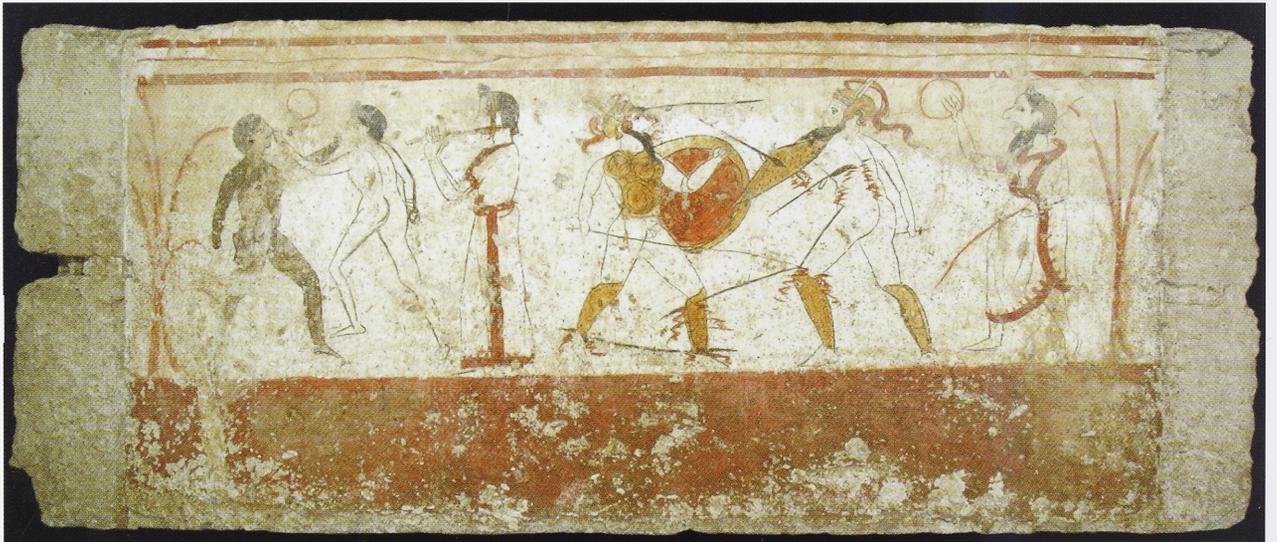


圖 8: 帕埃斯圖姆, 國家考古博物館, 高多墓葬群 7 號墓 (1972), 北牆, 當著裁判對決的畫面



圖 6：帕埃斯圖姆，國家考古博物館，
簽署阿斯特阿斯 Asstés 名字的雙耳
尊，表現歐羅巴被劫走







圖 3：帕埃斯圖姆，國家考古博物館，跳水者墓，北牆，宴會場景



圖 4：帕埃斯圖姆，國家考古博物館，跳水者墓，南牆，宴會場景



圖 5：帕埃斯圖姆，國家考古博物館，跳水者墓，頂蓋，跳水畫面



圖 1：帕埃斯圖姆，國家考古博物館，跳水者墓，西牆，隊列



圖 2：帕埃斯圖姆，國家考古博物館，跳水者墓，東牆，司酒者與雙耳尊

- ces et les Curiaees* (賀拉提烏斯兄弟與庫利亞提烏斯兄弟), Paris, Gallimard, coll. « Les Mythes Romains », 1943 ; 同一作者 : *Aspects de la fonction guerrière* (武士的職能的一些側面), Paris, PUF, Bibliothèque de l'École des Hautes Etudes, Sciences Religieuses, 1956 ; *Mythe et Épopée* (神話與史詩), I, Paris, Payot, 1968, p. 278 及下文。
- (一一一) Tite-Live (李維), *Histoire Romaine* (羅馬史), I, 26, 2.
- (一一二) J.-M. Moret, « Un ancêtre du phylactère : le pilier inscrit des vases italiotes » (護身符的鼻祖 … 古意大利陶器上的隔柱), *RA*, 1979-1, p. 3-34.
- (一一三) A. Pontrandolfo, A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, p. 166.
- (一一四) E. De Martino, *Morte e pianto rituale* (死亡與哭喪儀式), Turin, 1958 (rééd. Bollati Boringhieri, Turin, 2000).
- (一一五) A. Pontrandolfo, A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, p. 148.
- (一一六) F. Roncalli, « Iconographie funéraire et topographie de l'au-delà en Etrurie » (喪葬的圖形表現與伊特魯里亞之外地區的地理知識), in F. Gauthier-D. Briquel (ed.), *Les plus religieux des hommes* (伊特魯里亞人 : 最虔信的人), Paris, La Documentation Française, Coll. « Rencontres de l'École du Louvre », 1997, p. 37-54 ; S. Steingraber, *Les fresques étrusques* (伊特魯里亞壁畫), Paris, Mazenod, 2006, p. 163-182.
- (一一七) S. Steingraber, *Les fresques étrusques*, p. 188-189, p. 205-212.
- (一一八) Tite-Live, *Histoire Romaine*, IX, 4, 9.
- (一一九) R. Bianchi Bandinelli, *Rome, le centre du pouvoir* (羅馬 : 權力中心), Paris, Gallimard, coll. L'Univers des Formes, p. 52-58.
- (一二〇) M. Dury, *Éloge d'une matrone romaine* (Éloge dit de Turia) (對一位羅馬婦女的歌頌 [圖里亞的頌歌]), Paris, CUF, 1950 ; *Pro-perce* (普洛佩提烏斯), *Élégies* (哀歌), IV, 11.
- (一二一) A. Pontrandolfo, A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, p. 170-173.
- (一二二) I. Baldassarre, *Tomba e stela nelle lekkythoi a fondo bianco* (墓葬與拜謁墓葬用的白色基底的細頸長瓶), *AION ArchStAnt*, X, 1988, p. 107-115.
- (一二三) Tite-Live, *Histoire Romaine*, V, 25, 8-9 ; V, 50, 7. Plutarque (普魯塔克), *Camille* (卡米盧斯).
- (一二四) P. Caputo in F. Zevi (ed.), *Museo archeologico dei Campi Flegrei. Catalogo generale. Cumae* (Campi Flegrei 考古博物館 : 總目錄 庫瑪), p. 267-269.
- (一二五) C. Nicolet 的奠基性的論文, *Les Equites Campani et leurs représentations figurées* (坎帕尼亞騎士及其圖像表現), *MEFR*, 1962-2, p. 463-517.

- Rome, Editori Riuniti, 1980, p. 105-113 ; B. D'Agostino, *Le Sirene, il Tuffatore e le Porte dell' Ade* (海妖、跳水者與地獄之門), *AION ArchSt Ant IV*, 1982, p. 43-50 ; L. Cerchiai, « Sulle Tombe del Tuffatore e della Caccia e della Pesca. Proposta di lettura iconologica » (關於波塞冬尼亞的跳水者墓與塔奎尼亞漁獵墓：圖像表現方式的解讀), *Dialoghi di Archeologia*, 1987-2, p. 113-124, rééd. in B. D'Agostino et L. Cerchiai, *Il mare, la morte, l'amore*, p. 53-71 ; p. 61-71.
- (一〇) *Olympiques* (奧林匹亞競技勝利者頌), III, v. 43-45 ; *Néméennes* (涅墨亞競技勝利者頌), III, v. 20-21.
- (一一) A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (I^{er} siècle av. J.-C. - I^{er} siècle apr. J.-C.)* (古代繪畫的歷史與想像——公元前五世紀 - 公元一世紀), BEFAR 274, Rome, 1989, p. 143-144.
- (一二) L. Cerchiai, *I Campani* (坎帕尼亞人), Longanesi, collana Biblioteca di archeologia, 1995 ; R. Benassai, *La pittura dei Campani e dei Samniti* (坎帕尼亞人與薩尼特人的繪畫), Rome, L'Erma di Bretschneider, 2001.
- (一三) M. Cipriani, E. Greco, M. L. Nava, A. Pontandolfo, *Il cratere di Assteas con Europa sul toro* (阿斯泰阿斯製作的歐羅巴騎公牛圖案的雙耳尊), Paestum, Pandemos, 2009.
- (一四) A. Pontandolfo, A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, p. 257 ; p. 377-379 (高門 Gaudio 墓葬群的 1/1970 墓葬)。
- (一五) P. Schmitt-Pantel (éd.), *Histoire des femmes en Occident* (西方女性史) (sous la direction de G. Duby et M. Perrot), I. *L'Antiquité*, Rome-Bari, Plon, 1990 (éd. française, 1991), nouvelle éd., Paris, 2002.
- (一六) Hérodote (希羅多德), *Histoires* (歷史), II, 35.
- (一七) Athénée (阿特納奧斯), *Banquet des Sophistes* (智者的歡宴), 12, 517d sq, traduction A. -M. Desrousseaux, 根據 J. Heurgon, *La vie quotidienne chez les Etrusques* (伊特魯里亞人的日常生活), Paris, Hachette, 1961, p. 48-49.
- (一八) Tite-Live (李維), *Histoire Romaine* (羅馬史), I, 57 及下文。
- (一九) A. Jacquemin, « Un an pour être la plus belle des Sybarites ... (Athénée, *Banquet des Sophistes*, XII, 421c ; Plutarque, *Banquet des Sept Sages*, 147 E) » (用一年時間成為緒巴里斯城最美的女人... [阿特納奧斯, “智者的歡宴”, XII, 421c ; 普魯塔克, “七位智者的歡宴”, 147E], REG, 120, 2007-2, p. 788-795.
- (二〇) J. Rudhardt, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique* (古典希臘宗教思想與崇拜構成行為的基本概念), Paris, 1958 (再版 : Paris, Picard, 1992, p. 240 及下文, 246 及下文. 關於圖像表現 : ThesCRA, I, 2b, 2004, p. 239-242 ; 245sq. (E. Simon) ; ThesCRA, V, 2b, 2005, p. 196-201 (I. Krauskopf).
- (二一) A. Rouveret-A. Pontandolfo, *Pittura funeraria in Lucania e Campania* (盧卡尼亞和坎帕尼亞的墓葬壁畫), in *Ricerche di Pittura Ellenistica* (希臘風格壁畫研究), Rome, Quaderni dei Dialoghi di Archeologia, I, Quasar, 1985, p. 91-130. G. Dumézil, *Les Hora-*

- (一) A. Pontrandolfo, A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum* (帕埃斯圖姆的有壁畫的墓葬), Modène, Panini, 1992. M. Cipriani-F. Longo (ed.), *Poseidonia e i Lucani* (波塞冬尼亞與盧卡尼亞人), Naples, Electa, 1996. A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Cipriani, *Les tombes peintes de Paestum* (帕埃斯圖姆的有壁畫的墓葬), Paestum, Pandemos, 2004. M. Cipriani, A. Pontrandolfo, *Sistemi decorativi e officine a Paestum* (帕埃斯圖姆的裝飾體系與作坊), in I. Bragantini (ed.), *Atti del X Congresso internazionale de l'Association internationale pour la peinture murale antique (AIPMA)* (國際古代壁畫學會第10次大會會刊), AIONArchStant, Quaderno 18, Naples, 2010, p. 595-606.
- (二) 關於亞加亞人的殖民，參見 E. Greco (ed.), *Gli Achei e l'identità etnica degli Achei d'Occidente* (亞加亞人及其西方亞加亞人的民族認同), Paestum-Athènes, Fondazione Paestum-Pandemos / Scuola archeologica italiana di Atene, 2002. 關於盧卡尼亞人，參見 A. Pontrandolfo, *I Lucani* (盧卡尼亞人), Milan, Longanesi, 1982. M. Cipriani, F. Longo (ed.), *Poseidonia e i Lucani*, 見前注。關於城邦的地理見 M. Cipriani, « Poseidonia » (波塞冬尼亞) in E. Greco (ed.), *Gli Achei e l'identità etnica degli Achei d'Occidente*, p. 363-388.
- (三) Athénée (阿特納奧斯), *Banquet des Sophistes* (智者的歡宴), XIV, 632 a-b.
- (四) 尤其是 P. Zancani Montuoro 和 U. Zanotti Bianco 發現的塞萊河流域的赫拉城，見 *Hercion alla foce del Sele* (塞萊河河口的赫拉城), Rome, Libreria dello Stato, I, 1951, II, 1954; G. Greco - J. de la Genière, « Recherches récentes dans le sanctuaire d'Héra au Sele » (塞萊河的赫拉神殿的最新研究), *Monuments Piot*, 88, 2010, p. 29-82.
- (五) N. Wachtel, *La vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole* (被征服者的視角：面對西班牙征服的秘魯的印第安人), Paris, Gallimard, 1971.
- (六) M. Napoli, *La Tomba del Tuffatore* (跳水者墓), Bari, De Donato, 1970. 關於地理，見 E. Greco, *Non morire in città: annotazioni sulla necropolis del 'Tuffatore' di Poseidonia* (不可在城裡死去：關於波塞冬尼亞跳水者墓葬的說明), AION, ArchStant, 4, 1982, p. 51-55. 關於最新參考書目，見 R. Ross Holloway, *The Tomb of the Diver* (跳水者墓), *AJA*, 110, vol. 3, 2006, p. 365-388.
- (七) M. Cipriani, « Prime presenze italiane organizzate alle porte di Poseidonia » (波塞冬尼亞附近最早的有組織的意大利族的存在), in M. Cipriani-F. Longo (ed.), *Poseidonia e i Lucani*, n. 1.
- (八) A. Rouveret, « La Tombe du Plongeur et les fresques étrusques : témoignages sur la peinture grecque » (跳水者墓與伊特魯里亞壁畫：希臘壁畫的證據), *RA*, 1, 1974, p. 1-32; B. d'Agostino, L. Cerchiai, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine* (大海‘死亡’愛情：伊特魯里亞人‘希臘人和圖像’), Rome, Donzelli editore, 1999; F. Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec* (圖像之流：希臘人的宴會美學), Paris, Adam Biro, 1987.
- (九) R. Bianchi Bandinelli, in *Dialoghi di Archeologia* (考古學對話錄), 1970-71, p. 135-142, rééd. in *La pittura antica* (古代繪畫),

之約，它認同了族群的同心同德。一家之主 (*pater familias*) 的臉，同其他男性人物的臉一樣，是寫實的肖像。女性具有一些理想化的特徵，但由於對她們面容的正面描繪而更具有表現力。從更古老的圖像表現中只保留下來幾個主題：騎士的凱旋(圖 16)、乘車的婦女。表彰性的物品如冠冕，或標誌性別或年齡的物品如男子用的細頸油瓶和搔膚器、女子用的扇子，作為錯視畫被懸置於它們所針對的人旁邊的牆面上。馬匹與它們的主人佔據同樣重要的地位(圖 17)。一匹馱著行李和小狗的馬標誌著家庭的富有。另一匹馬是戰馬，它成為騎士貴族的象徵，類似於拉丁史料中描寫的坎帕尼亞和羅馬騎士。除了家族祖先迎接的「劇情」和旅程的象徵意義之外，絲毫沒有跡象讓人想到人死後的命運，而是僅僅列舉家族的榮譽，它的記憶傳流三代。

與坎帕尼亞墓葬進行對比，能使我們對女性的圖像表現補充最後一點看法。如果說帕埃斯圖姆的那些圖像突出嚴肅與德行，那麼在坎帕尼亞，對女性的表現更加多樣，突出的是奢華與誘惑。在庫瑪最近發現的一座墓葬中(三五)，女性手持鏡子、鴿子或花朵出現，在宴會上甚至處於丈夫身旁，這是按照伊特魯里亞的風尚。在這座墓葬中，佈景中的享樂氣氛被兩個位於天花板上的舞蹈場景所加強：一個長笛演奏者在為兩位裸體舞女伴奏，上方有鴿子飛翔；在飛翔的野鴨下面一個女性的長笛演奏者在為兩個裸體的男性舞者伴奏。

通過我們的分析，可以得出一個有些自相矛盾的結論。戰士凱旋的主題在公元前四世紀末期構成對坎帕尼亞人和盧卡尼亞人身份的一種象徵，它對那些馱著戰利品的羅馬騎士雕塑的產生起了根本性的影響(三六)。分析與之關聯的女性形象和儀式行為的表現，這種圖像表現並非僅僅表達出女性命運的超越時間的永恆的特點，女性的命運是以女性的繁衍子孫的作用為基礎的。這種圖像表現同樣提供給我們一些明顯的跡象，表明所涉及的社會群體正在發生變遷，顯示出整個意大利半島上這些群體之間的交互影響的複雜現象。

(本文是二〇一〇年十一月二日法國遠東學院北京中心在中國科學院自然科學史研究所舉辦的《歷史、考古與社會》中法學術系列講座上的講稿。)

中，如 89 號墓⁽¹¹¹⁾ (圖 14)，我們看到一種新的女性形象，它模仿了乘車的老人的形象，暗示著婚姻和由此結成的聯盟關係。在這種新形象中，所涉及的不再是由生理局限（出生與死亡）產生的過渡儀式，而是涉及一種社會儀式。

因此，我們從這些理想的圖像中看出的這些變化似乎表明從表現古老的英雄類型向著表現城邦內部各群體更加緊密的結合過渡。這是城邦現實造成的後果，因為希臘人用「蠻族化」來描述的現象對應於在這些城邦中獲得霸權的盧卡尼亞人或坎帕尼亞人族群的「城市化」，公元前四世紀中期對應於一個重要的繁榮期和帶有壁畫的墓葬所旌表的精英階層的擴大。形象按照性別和年齡而有所不同，這些理想形象的出現以及對喪葬儀式的表現，可以看作「市民身份」的標誌。如同在表示拜謁墓葬的那些雅典細頸長瓶上一樣⁽¹¹²⁾，對喪葬儀式的表現指明遵從習俗，這種習俗確定某種共同的生活方式。當然，與雅典不同，這裡對喪葬儀式的表現因性別而異，並突出了女性在儀式中的作用。然而，對死者與父母的親情的表達以及在家中和戰場上的有德行的行為標誌著城邦生活正常進行。還有另一個顯著特徵，對喪葬儀式的表現是帕埃斯圖姆圖像表現方式特有的，是公元前四世紀伊特魯里亞人和坎帕尼亞人的墓葬壁畫中所沒有的。

與羅馬的材料對比同樣有意義。通過文獻資料，我們知道在公元前 390 年高盧人攻陷羅馬城之後，卡米盧斯補償羅馬主婦們，她們曾經捐出自己的首飾來支持戰爭，卡米盧斯給予她們在喪葬是得到公開讚頌的權利。直到此前，這一直是男性的特權。他同樣允許她們在宗教節慶和競技比賽時乘車 (*pilentum*) 外出，並在假日乘坐有蓬的車 (*carpentum*)⁽¹¹³⁾。

壁畫佈景的多樣化同樣顯示墓主（顧客）之間的差異。有些顧客出身世家，因此希望能對自己的差別有所標誌來與人區別，比如老者和婦女乘車的圖案就是一個顯著標誌。世紀後半期的特點是具有壁畫的墓葬之間的區別加大，而數量卻顯著減少。在世紀末葉占 4.5%，而在更早的時期占 16%。我們還看到墓葬朝著更規模更大的結構演變。

一個新貴族階層的產生：斯皮納佐墓區

公元前三世紀初葉，在斯皮納佐，有限數目的具有墓室的墓葬證明了一個人數有限的新貴族群體的崛起，他們在壁畫中被以一種新風格呈現出來。從此開始，這些墓葬壁畫具有更大規模，它們用重複的方式表現送葬隊列，隊列走向墓室盡頭的牆面，在這面牆上，家族的祖先在家族的祠堂裡以握手的形式迎接新來者 (圖 15)。這一動作標誌著忠誠 (*fides*)

女性的德行與世系的榮耀

61 號墓顯示出另一類型的表現。通過表現家族的男性成員來讚美女性人物，男性成員的位置安排是依據年齡次序。女子本人沒有被表現出來，雖然她存在於構成隨葬品的那些陶器上。在北側牆面的隊列中（圖 12），通過身體特徵（下頷鬚鬚、頭髮顏色）、服裝（有裝飾的外衣、袍子的顏色）、武器（矛）和交通工具（騾車）區分出三個年紀。在南側牆面上（圖 13），這一等級劃分由一名穿著沾滿敵人鮮血的長袍的騎士的形象來補足。兩個短牆面（披著外衣的人物之間的戰鬥，一個人手持樹枝）分別補足了兩個隊列中的一個。在平民世界與軍人世界之間的這種分別，讓人想到講述撒姆尼戰爭的李維的「羅馬史」第 7 至第 10 卷中同時代的羅馬社會。與戰士們相對的是老者，年老者負責作出政治決策。在羅馬人大敗于考達因山口（Fourches Caudines）的時候，只有獲勝者的將軍的父親老蓋尤斯·蓬提烏斯·赫雷紐斯（Gaius Pontius Herennius）能夠媾和，由於他年邁，他乘著車前往敵營（一九）。

兩個隊列之間的比較顯示出表現方式上的巨大區別。在南側，用兩個壁畫主題以不同的比例將騎士和掠獲的巨大的武器疊加起來，這是對比例的有意誇大，而非壁畫的蠻族化，因為畫師掌握了對物體的三維表現，甚至對騾子的頭部進行一些明暗效果的處理。傳統的希臘寫真模式將同一形體比例用於整個畫面，而這種與希臘傳統的決裂創造出一種視覺效果，可以將之與我們當代的招貼畫和乃至廣告藝術相比。可以將之與羅馬藝術更晚期的特點進行比較，比如在收藏于盧浮宮的表現豬羊牛三牲祭祀（suovetaurilia）的浮雕上，動物們的體型與人的身材比例失調（三〇）。這種效果被石榴的畫面加強，石榴充斥于騎士和每個武器的周圍的空間。

在 61 號墓中，對喪葬儀式的暗示是借助疊加在圖像區域之上的物品與植物。這讓我們聯想到上文分析過的墓葬壁畫的儀式表演性，然而其特點是用圖像來表現我們剛剛提到過的與展示和搬移屍體有關的儀式行為。圖像的主要功能是通过各男性的世代來彰顯家族的榮耀。更晚的一些拉丁文字資料，比如普洛佩提烏斯（Propertius）的「哀歌」《（三）第四卷中對圖里亞的讚頌或對科涅利雅（Cornelia）的影子的聯想》，顯示出在羅馬的貴族傳統中，妻子從丈夫和祖先的戰功中繼承得部分的榮耀。

顯然，61 號墓構成一個新墓葬群落的「原型」，這個新群落確立於公元前四世紀中期，代替了早期的以表現戰士凱旋和競技為主的系統。這三元素並未消失，而是在新的圖像表現中被重新分配和重新構成模式。在這一群落的幾個墓葬

在西側牆面(圖9)上層表現紡羊毛的勞動場面，在下層可看到在臥榻上瞻仰遺體(*prothesis*)的情景，臥榻被安置在一副華蓋之下，華蓋上系著死者的遺物：紡線籃(*calathos*)、兩個銀冠和兩面鏡子。兩個石榴被描繪於屍體上方的區域。左側有一個男子在演奏雙笛，而他身後立著兩個男孩，大的那個用右手在做祈禱的動作，小的那個手持體操鍛煉的用具(一個細頸油瓶[*aryballe*]和稱作 *strigile* 的搔膚器)。右側的床頭位置，一個女子正在完成給死者的梳妝，雙手持著一隻香水瓶，她身後一個哭喪婦雙手伸向她的頭部。另一些墓葬呈現出這些動作的一些變體，這些動作是依據一種儀式的固定動作，這種儀式從古代到今日都可見於地中海周邊世界，意大利南部依然(二五)。57號墓中(二六)死去的女子的多嗣由向她行禮的一排兒子來加以強調。47號墓的另一側牆面上(圖11)，畫有一個出殯隊伍(*ecphora*)。隊列分為相等的兩部分：一個哭喪婦，與另一個牆面上的相同，她的前面是兩個拿著(不帶血的)供品的女子(一個小女孩頭頂一個盛著雞蛋和石榴的託盤，一個成年女子捧著盛滿麵包的桌案)。在隊列前頭，一個男子右手持斧，用牽著一頭小公牛的牛角。這種對血腥的犧牲祭祀的暗示很少見，它強調了女性死者的重要地位。最後，在上層，死者後面跟著哭喪婦，她在登上一支船。一個長著翅膀的人形，臉與身體不成比例，臉上塗著顏色，它的圓眼睛瞪著觀看者，眼睛上方有黑色的弓形的眉毛。這種將希臘人的冥河獸卡戎(*Charon*)和蛇發女妖戈耳工(*Gorgone*)與伊特魯里亞人的魔鬼混雜起來的怪物，它抓住死者的胳膊，幫助她登上小舟。

冥界王國的形象僅限於女性墓葬，與弗朗切斯科·龍卡里(二七)(*Francesco Roncalli*)對塔奎尼亞(*Tarquinius*)出土的公元前五世紀的藍色魔鬼墓的看法是一致的。從墳墓的入口到墓室，兩個對稱的隊列走向位於墓室盡頭牆壁上的宴會。在左側，男性人物乘著車，這是他傑出社會地位的標誌。在右側，一個獨特的場景表現女性死者的旅程。她由兩個魔鬼陪伴著，一個灰暗顏色的魔鬼和一個藍色魔鬼，他們送她走向地獄之船。

公元前四世紀的幾座伊特魯里亞墓葬，比如奧爾維耶托(*Orvieto*)的戈利尼(*Golini*)1號墓或塔奎尼亞的食人怪2號墓(二八)，墓中的家族的死者們在冥神哈得斯(*Hades*)和冥後珀耳塞福涅(*Persephone*)的國王裡饗宴，與此不同，帕埃斯圖姆的壁畫中少有的那些冥界場景僅限於提到向彼岸世界的跨越。如同「跳水者」墓已經證明的，是通過一種非常不同的形式。

可想像的——強調了女性的重要地位。構成隨葬品的那些最精美的陶器上的圖案也同樣如此，尤其是由阿斯泰阿斯（Assteas）和皮東（Pythos）簽名的陶器上的那些主題。

作為結論，女性起著一種重要作用。她們的作用讓人想到伊特魯里亞和古意大利女性的處境，而非處於女眷內室之中的希臘女性。從風格的角度看，壁畫的形象受到它們的製作條件的影響。它們是由兩個畫匠按照預先確定的圖式，在墓室的狹窄空間中自由摹寫的，它們屬於某種表演（行為藝術），而非旨在創作漂亮的畫面。繪製壁畫的行為從屬於儀式的進行。所以，這種行為可以被看作是表演性的。這些圖像本身將儀式典禮行為加以定型，定型了戰士凱旋的場景中表明盧卡尼亞人身份的最主要的內容，對儀式行為的表現是依靠對女性人物的表現。在公元前四世紀中期，另一些表現形式逐漸確立。在女性墓葬中出現的新的圖形表現為我們提供了一些非常成熟的範例，對儀式行為的圖像表現在其中起著一種區別身份的作用。

一種對女性的特殊圖像表現：圖像中的敘事

如同對於男子墓葬的表現一樣，這些新的表現實際是兩個層面上的。一方面是女性地位的意象，主婦與女僕一同紡毛線；另一方面是對儀式行為的表現，比如為遺體梳妝和瞻仰遺容、供奉供品和喪葬隊列。對競賽的表現被縮減，甚至被刪除。運動競賽的場景是男性墓葬與女性墓葬共有的。但與屍體殯儀整理有關的行為卻不同，因為在現實中是交給女性去做的。這些殯儀活動成為對女性的圖像表現的特點。與希臘世界不同，與阿提卡的墓葬壁畫也不同，在帕埃斯圖姆，只有女性被表現為死亡狀態，作為喪葬禮儀的物件。只有一個男性的例子，即∞號墓的例子，所涉及的是一個少年（二四）。

這種圖像表現的最完備的代表是在47號墓的兩面短牆面上，兩者由繪製在兩個長牆面上（圖9-10-11）的一些開花的石榴樹枝聯繫起來。場景的構圖在佈景設計中引入了一個新元素：敘事的意義構成對女性的讚頌。男性的榮譽來自於文治武功，與之相對，女性的美德是通過生育兒子和積聚家財予以強調的。敘事表達的意圖由重疊的裝飾帶和不同場景中人物（死者、哭喪婦）的重複出現來標記。由此構成的歷程表達死者與生者之間的相互聯繫，若沒有這樣的相互聯繫，向彼岸世界的跨越便無法完成。

的陶器)遞給騎士,更常見的是一隻飲酒器,女子的左手拿著一隻帶流的酒壺(oenochoe)。女子穿著當地服裝,與坎帕尼亞的服裝不同。根據製作的作坊與時代的不同,這種服裝本身表現出不同變體。與此相反,在隨葬陶器的圖案上,女性的服裝卻主要是希臘式的。

這一構圖讓人想起在公元前五世紀阿提卡陶器上的戰士出征場景。澆祭的動作強調出征者在離別時家族內的心同德(110),在帕埃斯圖姆的壁畫戰士凱旋的場景中,阿提卡陶器上的圖式被用來適應當地墓葬的習俗。墓葬壁畫中出現的場景表現澆祭之前的時刻。澆祭的場景出現於陶器上,則更常見於坎帕尼亞,而罕見於帕埃斯圖姆。當然,很難通過希臘模式在圖畫建構中的傳遞與重構來明確解釋典禮行為的確切意義。可以認為典禮行為加強了先前通過與羅馬世界相關的那些間接材料所做的詮釋。女性人物在圖畫中佔據前景位置,她是某種過渡儀式的執行者和媒介。這種過渡儀式將戰士從激勵著他廝殺的狂怒狀態中解脫出來,讓他重新歸入家庭和政治社群(111)。這些做法曾被喬治·杜梅齊爾(Georges Dumézil)研究過,那是在談到賀拉提烏斯(Horace)三兄弟與庫利亞提烏斯(Curiace)三兄弟決鬥時,是為了研究古代戰士群體,尤其是為了研究羅馬傳說。在戰勝庫利亞提烏斯三兄弟之後,賀拉提烏斯回到羅馬,他炫示那三具屍體。在羅馬歷史學家們的演義版本中(112),他的姐妹賀拉提亞(Hortia)哀悼自己的未婚夫,她將儀式顛倒過來,賀拉提烏斯因此生氣,他殺死自己的姐妹,後來被父親赦罪。

很可能在喪葬的背景下,這個動作強調了另一種過渡,即向彼岸世界的過渡。這具有著雙重涵義:第一重意義是家族內的心同德,第二重意義可能是通過澆祭來促成死者成為半神英雄的一種形式。這一層意義通過加冕與樹枝的雙重意義,通過墓室立壁上的競技場景得到加強。

競賽將幾種對抗結合起來,在阿喀琉斯(Achille)為派特洛克羅斯(Patrocle)舉行的喪葬競技中它們已經彙集在一起:即賽車、由長笛樂手伴奏的搏擊和雙人對打。在雙人對打中(圖8),裁判的出席說明這是一場競技,而非真正的戰鬥。這些圖像為羅馬時代角鬥士打鬥的產生提供了珍貴線索,在羅馬共和國時代,角鬥士打鬥被插入貴族的喪禮中。圖像強調獲得勝利的時刻:裁判即將為打敗對手的選手加冕,失敗的拳擊手比另一位流血更多,戰車越過標誌賽程終點柱子。這些畫面將勝利的概念具體化。在公元前四世紀後半期的繪畫中,將發展為引導戰車的長翼的勝利女神的譬喻畫。車賽還表現出一個當時通行的隱喻,尤其是在古意大利人的陶器上,它將死亡比喻成越過界線(113)。血腥的戰鬥讓人聯想到殺生的想法,這是隱含在那些填充背景的狩獵場景之中的。這些競賽與狩獵場景在女性墓葬中的存在——是希臘城邦中不

實際上，在希臘史料中，在對各個民族進行的人種志意義的描述中，婚禮儀式與女性行為構成一個主要標準。只要看看希羅多德(Hérodote)的描述就不難印證這一點。依據希羅多德作品中表明的對等原則，以埃及人為例(二六)，有如下描寫：

「女性去市場買東西和做生意，男子守家和織布。……男子用頭頂托重物，女子用肩膀……」

在一些希臘歷史學家的作品中，看到對伊特魯里亞貴族的負面描繪。比如，按照泰奧彭浦(Théopompe)(二七)：

「第勒尼安人中間，女性是男人們共有的，她們很注重自己的身體，她們裸體進行鍛煉，通常是同男子一起，有時也在女子之間進行；因為按照她們的習慣，暴露裸體並非可恥。在進餐時，她們不是在自己丈夫旁邊，而是在隨便什麼進餐者旁邊……而且她們很善飲，長相漂亮」。

這些意象被拉丁歷史學家們沿用。李維(Tite Live)(二八)用與女僕們一同紡線的盧克麗霞(Lucrece)的道德形象來與伊特魯里亞公主們的宴會相對立。波塞冬尼亞的母邦，緒巴里斯城被人與古典古代的伊特魯里亞人的荒淫生活(truphe)的批判聯繫在一起，這座城市在公元前509年被道德高尚的克羅托內(Crotone)城邦摧毀。該城市曾造就了一系列有關該城居民墮落習俗的諺語和軼事，通常與對伊特魯里亞人的羞辱有關。另有一些則有關女性和她們的奢華衣著(二九)。

公元前四世紀的波塞冬尼亞，首先可注意到女性人物在僅限於用在男性墓葬的戰士凱旋畫面中的關鍵角色；而在公元前四世紀中期出現了一種專屬於女性墓葬的圖像表現方式。其特殊何在？是否能夠分辨出由希臘人建立的城邦中所創造的女性形象與卡普阿這樣由伊特魯里亞人建立的城邦中的女性形象之間的差別？相對於羅馬主婦的理想形象，從中可以闡發出哪些相似和相佐？

為了回答這些問題，將介紹下面的兩種題材：

——戰士凱旋的「男性」場景中的女性形象；

——在公元前四世紀中期出現的不同類型的對女性的表現。

戰士凱旋：一些屬於儀式表演性質的圖像

戰士凱旋場景的構圖疊加了兩個主題(圖一)：一位女性迎接凱旋歸來的騎士，頭戴披紗，有時候將一個酒尊(澆祭用

用酒杯的把手繞著食指旋轉，這個遊戲要將最後一滴酒拋向靶子，打賭下注。最後是年輕人被年紀較長的夥伴追求，後者手持豎琴。在南牆面上(圖4)，我們看到相同的組合，也是以音樂為主導的。在第三張榻上，雙笛演奏者為鄰座的歌唱伴奏，他的頭向後仰。天花板上壁畫的跳水場景可解釋為對死亡的隱喻(圖5)。跳水者跨越了一個用石塊建造的建築物，它被認為是赫拉克勒斯(Hercule)天柱的象徵。在古代意象中，赫拉克勒斯天柱標誌著被大洋環繞的人類居住之地的界限。也可以將這一意象當作對「令人焦慮的陌生世界」的詩意表現。比如，早在荷馬史詩中，「跳水」就是對死亡的一種隱喻。在與墓葬同時代的抒情詩歌中，比如在品達羅斯(Pindare)的作品中(9)，想要越過赫拉克勒斯天柱(10)，會被看作失衡和瘋狂的象徵。用墓頂上的姿態來描繪跳水者，這可能暗示著他伴隨著死亡而達到完善(11)。

公元前四世紀彩繪墓葬的新史料：性別問題

與盧卡尼亞人的到來有關的初始墓葬壁畫，只具有一種幾何圖形和植物圖案的裝飾，這種裝飾遵循一種慣例，是古典時代開始在南部意大利的希臘人與非希臘人中的習慣，這業已為史料所證明。如今，我們已知近百座有壁畫的墓葬，在坎帕尼亞壁畫當中，這是最為豐富的材料(12)。人像也是最早出現於這些畫中，所呈現的圖像表現也最為多樣。如在隨葬品和壁畫中男女角色的分別，則可以認為是波塞冬尼亞的「蠻族化」的顯著特徵。

比如，身份最高的男性的墓葬通過放置武器標誌性別。墓葬的陳設依照性別而不同：雙耳罐和酒具出現於男性墓葬中，三耳瓶與一支與婚禮儀式相關的出嫁盥洗盤(*lebes gamikos*)標誌著女性墓葬。但是，陶器的形制與裝飾卻是希臘式的，其中最精美的具有阿斯泰阿斯和皮東兩位畫家的簽名，這種做法很少見於意大利當地的陶器產品。有人像的場景配合著希臘語銘文，有時提到一些很罕見的神話。比如帕埃斯圖姆博物館最近的藏品，歐羅巴(Europe)騎公牛圖案的雙耳罐表現了一個從早期就在波塞冬尼亞有所表現的神話主題(13)(圖6)。

相反，墓葬壁畫僅有一處有題名(14)。新的圖像表達方式以表現戰士凱旋的場景為主，突出從戰敗者手中奪取的戰利品，有時戰敗者們被拖在戰士的馬後，雙手被縛(圖7)。與「跳水者」墓中的宴會(*symposium*)相比，反差強烈。與希臘的圖像表現對比，在這批壁畫墓葬中女性形象是否也有巨大的變化(15)？

的銘文，加之地面上的墓葬標記的缺失，一般來說，研究此方面學者分析的根據是墓地的地貌和地層關係與隨葬品；對於有壁畫的墓葬，分析的依據則是圖像的系列劃分，並與同時代其他坎帕尼亞或伊特魯里亞資料進行比較。

在初始階段，公元前五世紀末，壁畫圖案是幾何圖形，帶有一些植物元素；此後，從公元前四世紀上半葉的後半期開始，以表現人物為中心的壁畫內容發展起來。結合對壁畫技術資料和對墓葬之間大同小異的相互因襲的圖像系統的研究，可以識別出三個主要墓型。我們可以確定同時代的幾個墓群的存在，並追蹤其演變直到世紀末，世紀末在城市南邊稱作斯比納佐(Spinazzo)的地方發展起一個少量的分墓室墓葬的墓群，它們標誌著在羅馬的統治擴展到意大利南部的時候，採用有壁畫的墓葬的時期結束。公元前273年，帕埃斯圖姆成為拉丁人的殖民地。

與更晚近的希臘·拉丁史料有所不同，對於盧卡尼亞人的人種學研究，帕埃斯圖姆的墓葬壁畫提供了一整套資料，它們是由這段歷史的主人自己創作的，引用南森·瓦赫特爾(Nathan Wachtel)在談及南美洲印第安人時所用的精妙表述，可稱之為：「被征服者的視角」的歷史^(五)。

「跳水者」墓與希臘習俗

簡要關注一下公元前480年前後的「跳水者」墓^(六)，可以考量盧卡尼亞族群到達城邦後所產生的變化的巨大^(七)。但是，雖然「跳水者」墓的隨葬品與壁畫圖像屬於希臘人的習俗，其他一些元素卻揭示出與處於塞萊河(Sale)邊界之外的非希臘族群的交互影響。

「跳水者」墓中呈現的宴會符合我們可以從阿提卡陶器上看到的希臘規範，但是以人物為主題的墓葬壁畫的習俗本身卻是一種伊特魯里亞習俗^(八)。音樂就是希臘教育的象徵，如同從亞里士多塞諾斯的那段引文中所看到的那樣，音樂將充當觀察這些圖像的嚮導。同香水罐（有把手的細頸長瓶*Iecythe*）一起，一支豎琴被放置於墓中。在壁畫中，樂器的佈局與賓客們的動作配合，在四個牆面之間（即墓葬的四壁，呈長方形和方形）牽連出微妙的聯繫。演奏長笛的女子是群體中唯一的女性人物，她標誌著隊列的到來和最後階段的宴會(*symposium*)開始，這一階段是供人飲用葡萄酒的(圖1)。在與之正對的短牆面上，斟酒者站在巨大的雙耳罐旁邊，這只雙耳罐標誌著那套器物所暗示的同一現實(圖2)。在兩壁長牆面上，樂器、歌唱與酒杯的動作交替出現。比如在北牆面上(圖3)，第一位賓客伸出酒杯表示迎接，第二位在打靶(*cottabos*)遊戲中

公元前四世紀意大利南部墓葬壁畫中的女性世界 ——以波塞冬尼亞—帕埃斯圖姆為例

阿涅絲·魯弗雷 著
周 莽 譯

在南意大利的波塞冬尼亞—帕埃斯圖姆(Poseidonia-Paestum)遺址，考古學家發現了一系列墓葬壁畫，時間確定為公元前五世紀初到公元前三世紀初葉，它們為此地居民的習俗與信仰提供了難得的材料^(一)。大約在公元前600年，來自意大利卡拉布里亞(Calabre)地區錫巴里斯(Sybaris)的殖民者，在位於與伊特魯里亞(Etrurie)及坎帕尼亞(Campanie)世界的交界處建立了城邦，而這個城邦在公元前五世紀末葉歸附到意大利族群盧卡尼亞人(Lucaniens)的霸權之下^(二)。這種情形相當普遍，也發生許多南意大利的諸城邦，如希臘市的庫瑪(Cumes)和伊特魯里亞市的卡普阿(Capoue)等，希臘史籍稱之為「蠻族化」。

關於於波塞冬尼亞，公元前四世紀末畢達哥拉斯(Pythagoras)學派哲學家塔蘭托的亞里士多塞諾斯(Aristoxène de Tarente)，在記述希臘音樂的衰落時即以波塞冬尼亞人為例^(三)：

「這便是發生在他們身上的事情：最初，他們是希臘人，但是他們完全蠻族化了，變成了伊特魯里亞人或羅馬人。他們改變了自己的語言和習俗，但他們至今仍舊慶祝一個希臘節日。他們聚集在一起，回憶起自己過去的語言和建制，在共同哀嘆和哭泣他們所失去的東西之後，他們彼此分開，回到自己家裡去」。可以注意到所提及的節日如同對逝去的希臘人身份的一種追念。

除了一些宗教場所之外^(四)，墓地是新的統治族群的身份最明顯表露的地方，其標誌為墓葬內壁上在葬禮時繪製壁畫的做法，繩索、植物、織物在新鮮塗料上留下的印記可以證明這一點。死者即葬在這壁畫墓中。一些有墓室的墓葬代表了這種定制繪畫的最高水準。這與希臘城邦中的墓葬制度有巨大差異。由於缺少使我們能夠識別死者和他們的家族聯繫

出版前言

從1997年開始，在法國外交部和法國駐華大使館的贊助下，法國遠東學院北京中心組織安排了題為「歷史、考古與社會——中法系列學術講座」的學術活動。

該學術活動的目的是為了介紹考古學、歷史學乃至整個社會科學方面最近的研究成果。講座交替邀請中法專家來作報告，並與對此有興趣的聽眾：研究人員、教授、大學生等進行交流。

數所大學和科研機構不僅輪流作為東道主歡迎各方主講人，而且積極參與了講座的組織活動。它們分別是：北京大學、清華大學、北京師範大學、中國社會科學院歷史研究所、考古研究所和社會學研究所、中國科學院自然科學史研究所以及國家圖書館。

為了使更多的人瞭解講座介紹的研究成果，現在我們著手將其中的一部分以中法兩種文字的單行本形式印行出版。

本期單行本選取發表的演講作者是巴黎第十大學(Université Paris Ouest-Nanterre La Défense)勒內·吉努韋斯之家——考古與人類學研究中心(UMR 7041 Archéologies et Sciences de l'Antiquité)的阿涅絲·魯弗雷(Agnès Rouvert)教授。這位考古學家、藝術史家及文獻學家曾經作為法國羅馬學院的成員在意大利進行研究，其研究的重點則是希臘化時代的墓葬壁畫。她的著述包括了對多處墓葬壁畫的整體研究，其中既包括公元前3世紀帕埃斯圖姆的資料，也包括盧浮宮藏品中的古代意大利南方的希臘式壁畫。帕埃斯圖姆地區的諸多墓葬展示了公元前5世紀初至3世紀初的系列壁畫的完美組合。這些畫作都是在葬禮之際完成，它們都是男女死者邁步走向彼岸世界的禮儀之有機組成部分。然而，畫作的主題則男女有別。對於男性來說，那是眾所周知的，即作為戰士的榮耀自然高於一切。那麼對於女性來說，究竟什麼才是最重要的呢？就這一主題，在本文中阿涅絲·魯弗雷教授致力於展示不同社會群體的墓葬壁畫主題的複雜性，其分析細緻周到、絲絲入扣。

本出版物得到法國外交部的資助

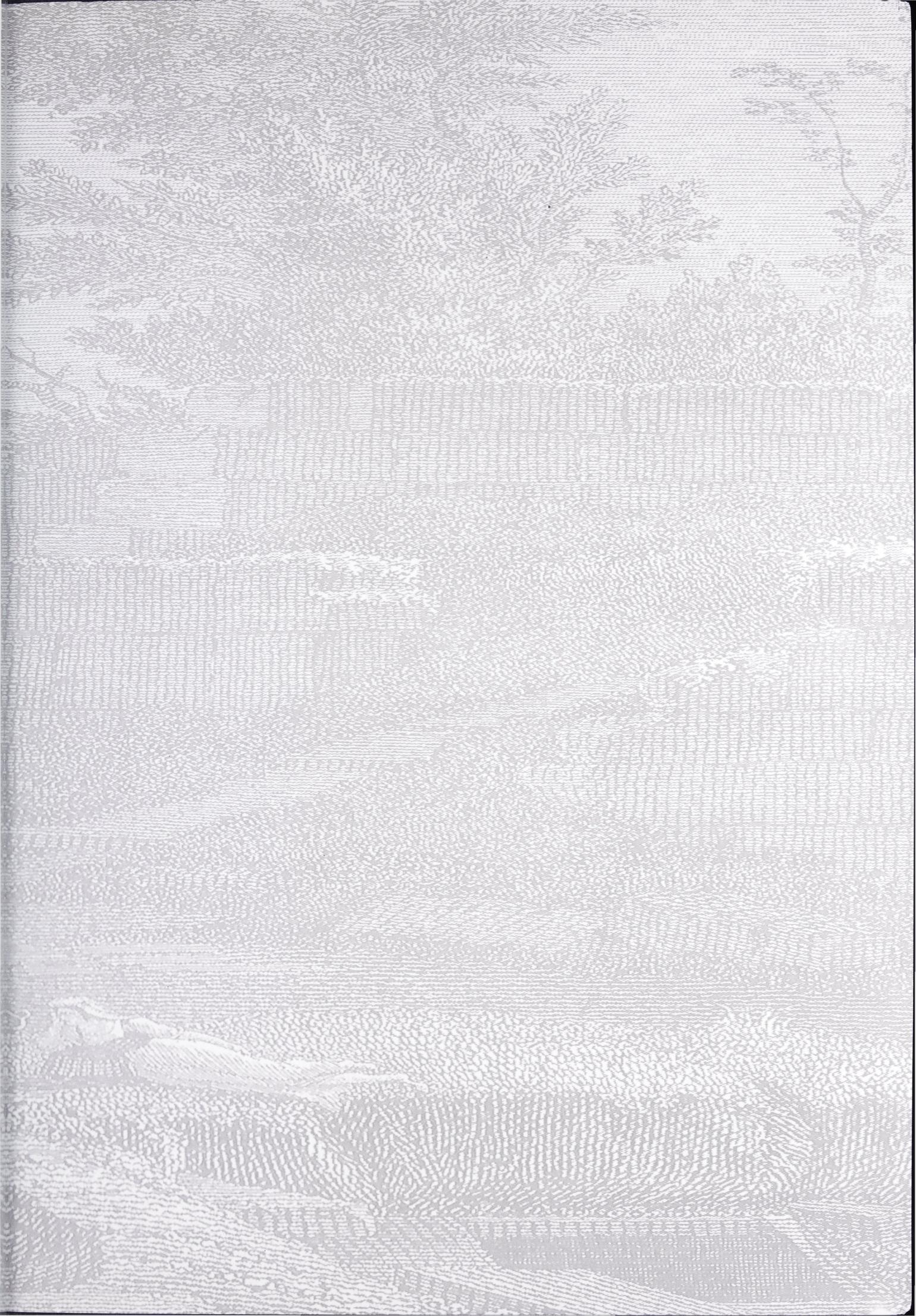
歷史、考古與社會——中法學術系列講座

公元前四世紀意大利南部墓葬壁畫中的女性世界

阿涅絲·詹弗雷

法國遠東學院北京中心

二〇一一年七月



第十五號



法國遠東學院北京中心編印 二〇一一年七月

歷史、考古與社會——中法學術系列講座

阿涅絲·詹弗雷

公元前四世紀意大利南部墓葬壁畫 中的女性世界