

舗床モザイクをめぐる試論（第一部——上——）

辻 佐 保 子

序 文

- I 床面装飾の特殊性——問題の提起
- II 建築各部の機能と舗床モザイクの図像——祭壇周辺部の別格化
- III 「不可視的世界」と「可視的世界」の区分——内陣と身廊の宇宙論的象徴性
- IV 身廊部の主要な装飾レパートリー——ユダヤ教、キリスト教舗床モザイクにおける異教的、世俗的モティーフの再編成と新しい意味づけ
- V 図像の出典とモザイクの銘文——プログラム解釈上の一根據として
- VI 天井装飾と床面装飾のパラリズム
- VII 説話性の後退ないし抑制と、抽象性、象徴性の強化
- VIII 自然主義的空间感覚の解体——エンブレマータ形式からカーペット形式へ

序 文

本論は、紀元後三世紀から六世紀ころまでの、東・西両地中海世界の広大な地域にひろがる異教、ユダヤ教、キリスト教建造物の床を飾るモザイク装飾をとりあげ、限られた資料ではあるが、今後さらに機会あるごとに補充しうる可能性のあるいくつかの問題を、方法論的な

パロル等の論文が発表されるまでは、舗床モザイクの図像や表現内容を組織だてて解明しようとする試みは殆んどなされてこなかった。⁽³⁾むしろ、仮説の域を脱することが容易ではない表現内容の象徴的意味の解釈は、さしあたり避けようとする傾向がいままお強いのも事実である⁽⁴⁾。そのなかで、初期キリスト教美術がユダヤ教美術に仰いだ源泉という一つの枠を設けた上で、両者の舗床モザイクの共通性を考察したグラバアルの二論文は、さらに問題をほりさげる上でのいくつかの貴重な手がかりを筆者に示唆した。

舗床モザイクは、異教世界とユダヤ教ないしキリスト教世界との、さらにはイスラム世界との、それぞれの接点を如実に示す一つの領域であり、どのようにも活用しうる材料を藏する殆んど無尽蔵の宝庫なのである。本論の中心課題は、あくまでもキリスト教教会堂の舗床モザイクとその象徴的意味の解釈である。ただし、異教美術からユダヤ教を通じて、あるいは異教美術から直接にキリスト教教会堂へと、時によつては異教美術からほぼ同時的にユダヤ教シナゴーグとキリスト教教会堂の床面装飾へと、大量のレパートリーが移行していった過程の考察を、本論の主要な縦軸の一つとして設定しておきたい。各種の装飾モティーフ（純粹に抽象的な幾何学装飾文は別として）、レパートリー、テーマ、そしてこれら全ての総合として構成される一定のイデオロギー、すなわち図像全体の意図しているプログラムの表明方法に関しても、これらの美術はしばしば有効にそれぞれの手段を模倣し、交換しあつてゐる。各自、そのプログラムの目的に応じて、また

床に配置されるという必然的な制約を逆手にとって、与えられたレパートリーを多かれ少なかれ改変し、再構成し、新たな別個の意味づけを与えるのに成功しているのである。一見したところ殆んど同じモティーフがごく保守的な態度で配列されているようでも、ある側面を抑制し他の側面を強調することにより、あるいはまたそれが置かれている環境^{「ソシタ」}の性格や状況いかんによつて、いかに異った意味をおびるにいたるかは、多くの具体例が示すとおりである。

ここであらかじめ注意しておかなければならないのは、三者の相互関係を論じるにあたつて、異教世界の遺例は神殿建築のモザイクでも、埋葬用建築のそれでもなく、皇帝、皇族の宮殿、とりわけ貴族や、大土地所有者の都市郊外や田園のヴィラが大部分を占めているという事実である。これに對して、ユダヤ教、キリスト教の遺例は、当然ながら全て宗教建築である（キリスト教時代になつてから造営された宮殿や別荘は、やはり前者の範疇に属すとみるべきであろうから）。小規模な浴場や泉水、広間、廊下、玄関、各種の居室などからなるヴィラは世俗建築なのであり、たとえその舗床モザイクが神話の情景や各種の守護神や擬人像を表わすとしても、これは必ずしも直接的な崇拜を目的とした画像ではなく、すでに文学的な題材と化し、知的に客觀化され、時には「遊戯的」な要素が相當に加わつたものとみなければならぬ。ヴィラとは本来そうした精神的、肉体的「享樂」の場所に他ならなかつたのであるから。これに對して、埋葬用建築や地下墓所の天井装飾においては、彼岸での救済を強調した異教的、折衷的

な宗教性がより濃厚に存続する。鋪床モザイク以外にも、異教美術のレパートリーを伝播する各種の媒体が豊富に存在したことは、あいだにて述べるまでもなかろう。

他方、キリスト教教会堂の装飾がシナゴーグのそれとよくもの相応関係を有することとは当然である。この関係は鋪床モザイクのみに限らず、建造物の象徴的意味づけや、建築形態や内部の諸設備、また祭礼暦、典礼、祈禱の諸細部にも、ひとしく認められ、とりわけ田約聖書図像に関しては、ユダヤ教美術の伝統が先行し、優位を占めたことは間違ひでない。

以て、第一部では、八項目（八章）にわたって、この期間の鋪床モザイクの特質を解明しよう。第二部では、広大な東・西地中海世界の諸地域から、典型的な、時にはユニークな具体例を選出し（イタリアについてはアクイレイア、レバノンからはカブル・ヒラムと同様のグループ、アフリカからはカスル・エル・ヌニア、イングランダからは南・西部諸州の一、三の遺例、ペピインからはメノルカ島などの遺例）、かねて詳細な検討を加えて予定していた。

なお、論文全体の構成の都合により、第一部四章三節までの本文（序文などは第一章の註のみを抜き掲載し、一一四章の註などは全ての図版は、残りの数章と共に次回に譲ることとした）。

附 彙

- (一) G. Lafaye, *Inventaire des mosaïques de la Gaule*, tom. I, première partie: *Narbonnaise et Aquitaine*, 1909. A. Blanchet, tom. I, deuxième partie: *Lugdunaise, Belgique et Germanie*,

1909. P. Grauckler, tom. II: *Afrique proconsulaire en Tunisie*, 1910. A. Merlin, tom. II, Supplément, 1915. G. de Pachetière, tom. III: *Algérie restante de l'Afrique proconsulaire*, 1915. *Numide, Mauritanie cévenne, fascicules I-III*, 1911-1925. C. f. H. Stern, *RéPERTOIRE générale des mosaïques de la Gaule*, tom. I, 1-3, Paris, 1957-1963. K. Parlasca, *Die römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlin, 1959. V. V. Gonzenbach, *Die römischen Mosaiken der Schweiz*, Basel, 1961. 一六〇四号の簡単な歴史的問題の地域別の解説による次の論文がある。G. Ville, *La mosaïque* (in *Information d'histoire de l'art*, 1961, mai-juin, p. 61-71.)

- (二) Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Sciences Humaines: *La mosaïque gréco-romaine*, Paris, 1965. (帝政末期モザイクの発展についての考察などは、アントワニエ、ペペイ、ボルトガル、ガリア、ディア、スイス、イギリス、東欧諸国にわたる地域別の問題提起が、二八名の研究者によって行われた) 第二回の報告は未刊にされたが次の大體の紹介がある。H. Lavage, *A propos du 2^e Colloque international sur la mosaïque antique. Bilan des travaux et perspectives de Recherches* (in *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, Antiquité, 83, 1971, p. 405-22.)

- (三) B. Bagatti, *Il mosaico dell'Orphéo a Gerusalemme* (in *Rivista di Archologia Cristiana*=R. A. C., 28, 1952, p. 145-160). Id., *Uccelli nei pavimenti musivi delle capelle funerarie palestinesi* (in R. A. C., 29, 1953, p. 207-214). Id., *Il significato dei mosaici della sinagoga di Madaba* (in R. A. C., 1957, p. 139-160.) Id., *Il mosaico degli animali ad Amwas (Palestina)*, (in R. A. C., 35, 1959, p. 71-80.) A. Grabar, *Recherches sur les*

sources juives de l'art paléochrétien, I-II (in *Cahiers archéologiques*, (=C. A.) 11, 1960, p. 41-71; 12, 1962, p. 114-52.) H. Stern, *La mosaïque d'Orphée de Blanzy-les-Fismes (Aisne)*, (in *Gallia*, 13, 1955, p. 41-55.) Id., *Sur quelques pavements paléochrétiens de Liban* (in C. A., 15, 1965, p. 21-37.) E. Kitzinger, *Mosaic Pavements in the Greek East and the Question of a "Renaissance" under Justinian* (in *Actes du VI^e Congrès International d'Etudes Byzantines*, Paris, 1951, p. 209-). Id., *Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics*, I. *Mosaics of Nikopolis* (in *Dumbarton Oaks Papers* (=D. O. P.), 6, 1951, p. 82-122.) Id., *The Threshold of the Holy Shrine: observation on Floor Mosaic at Antioch and Bethlehem* (in "Kyrakon", *Pestschrift J. Quasten*, Münster, 1970, II, p. 639-). Pedro de Palol, *Entorno a la iconografía de los mosaicos cristianos de las islas Baleares* (in *Actas de la IV Reunión Nacional de Arqueología Paleocristiana*, Victoria, 1966, p. 131-149.) Id., *Arqueología cristiana de la España Romana*, Madrid-Valladolid, 1967, VII, p. 197-233.

(44) E. Kitzinger, *Israeli Mosaics of the Byzantine Period*. A Mentor-Unesco Art Book, 1965, p. 8-10. 画著者のリロギリスのやドマイクの主題解釈に際してのやがれやがな困難について四章に触れる。

I 床面装飾の特殊性——問題の提起

「教会の平和」以後、四世紀半ばから五世紀の「勝利の時代」のキリスト教美術は、皇帝や教皇のイニシアティカによってついぞと建設された大規模な教会堂や洗礼堂の内部壁面に、多数の聖像や旧約・

新約聖書の諸場面からなる人像をふくむ図像をモザイクによって表現した。東方においては大多数の作品が失われてしまつたが、ローマやラヴェンナでは、今もなお当時の豪奢なモザイクの輝きをほほそのまことに伝える作品に接することができる。しかししながら、これと平行して制作され始めた舗床モザイクは、勝利の時代以後かなり後まで、中・近東ではイスラム勢力拾頭までの期間、また西ヨーロッパではローマネスク時代にいたつても、より古い時代、すなわち「迫害時代」に形成された象徴的、寓意的な図像と一見あい通じる性格の保守的な体系を守り続けてきた。時にはやがて年代を逆行し、宗教性をもはや殆んど喪失した異教起源のモチーフをすら、多量に温存し続けてきた。「善き羊飼」と並んでカタコンベの壁画にしばしば登場する「動物を魅つくるオルフュウス」の主題は、前者の図像が地上の教会堂装飾にも継承されてゆくに反し、当然ながら教会堂の壁面からは完全に姿を消す。ところが、舗床モザイクの領域では、「オルフュウス」は——異教の舗床モザイクに多数の先駆例があつたせらもあらうが——、かなり後の時期まで教会堂の床を飾るのである。⁽⁴⁵⁾「善き羊飼」の図像は、その寓意的な性格のゆえに、やがてん舗床モザイクに残り続ける資格を有した。太陽、月、大地、河、風、四季、十二ヶ月といつた宇宙論的、地理的擬人像についても、同じことを指摘である。こうした異教起源の人像やモティーフを比喩的に援用しつゝ、舗床モザイク作者はユダヤ教ないしキリスト教的な世界觀を喚起しようと努力したのである。ところで、こうした特殊な現象が生じた理由は極めて単純であり、

要するに神聖な画像、ことにキリスト、聖母、天使、聖者の單独像や、これらによって構成される聖書に取材した説話場面を、あるいは十字架、キリストのモノグラムその他の神聖な記号を、床面に配し、これを足で踏むことは不謹慎と考えられたからにすぎない。画像配置の場所の特殊性ということが、舗床モザイクのみを他の領域——壁面装飾や写本挿絵や工芸品——よりも、遅延した、アルカイックな、時にはアナクロニックな性格にいつまでも停滞せしめた原因だったのだ。舗床モザイクの制作者にとっては、ある意味では「迫害時代」よりもいつそう条件が厳しくなっていたとも言えよう。すなわち、四二七年、テオドシウス二世（ヴァレンティニアヌス三世とみる説もある）によって発せられた布告に、十字架ないしこれに準ずるキリストのモノグラムなどを床面に配することを禁じるむねが記されている。⁽³⁾ イングランドなどの遠隔の地では、この法令がただちに守られたかどうか疑わしいが、コンスタンティノポリス周辺地域ではこの種の表現を伴う舗床モザイクが全く知られていないのは、おそらくこの法令が徹底したためと考えられる。

いずれにしても、こうした制約が大きかったからこそ、制作者、考案者の側も、限られた条件のなかでさまざまな工夫をこらしたのであろう。たんにさしきりのない、ありきたりの伝統的な装飾文様（異教世界の匂いの強いものを避け）で満足するという保守的な態度もしばしばみうけられる。しかし中には、限られたモティーフを巧みに組合せ、部分的に特定の宗教を暗示するモティーフを挿入したりして、

ユダヤ教、キリスト教の新しい精神を表明するのに成功した例も少くない。筆者が舗床モザイクを考察するにあたって、もつとも関心を抱くのは、こうした新しい意味作用が発生していく過程であり、またその都度性格を異にする、イメージによる意味の伝達方法なのである。

つぎに、こうした方法をいくつかに分類して列挙してみよう。最も簡単な方法は、イメージを媒介としてではなく、文字、銘文を用いて表現上の制約を補足する方法であり、旧約聖書中の特定の章句を記した例がいくつか知られている（詳しくは5章参照）。寄進者や工事担当の司教の名と、祈願を銘文として記す習慣が一般化していた以上、図柄の内容を文字によって明示しようとするのも自然のなりゆきであるが、これは「画像」制作者にとってはいわば一種の逃避的な態度と言わざるを得ない。これについて簡便な方法は、無性格な動物・植物文様の体系の中心ないし先端に位置する部分に、七枝の燭台、十字架、モノグラムといった特定の記号（あるいは記号に近いイメージ）を置く方法であり、これは極めて多くの作例にみいだされるものである。⁽⁵⁾ その次にやや高度な工夫として、「迫害時代」に考案された表現方法と共通の発想に基くものであるが、葡萄しおり機のT字形の把手や、棕櫚の木の枝葉の形など、十字架に類似した形体によってこれを暗示する方法も見出だされる。⁽⁶⁾ 先に触れたテオドシウス帝の法令は、この種の考案を促進したに違いない。また、同じ範疇に属する方法として、イラン起源の動物文のうち、小羊（その他の動物）の背後に

樹木を配したモティーフがあるが、これを中心となるなんらかの目立つ場所に置くことによって十字架上の犠牲の小羊を暗示した例もある。⁽⁷⁾ さらにまた、個々のモティーフそのものは、魚、籠（パンを入れた）といったありふれたものでありながら、これが「パンと魚の奇蹟」がおこった聖地を記念する教会堂の祭壇の手前の床に配されると、その瞬間にこの画像は「聖体の祕蹟」を暗示する特別に神聖な意味作用を帯びるようになる。⁽⁸⁾ これと似た方法は、洗礼堂の舖床モザイクにおける「生命の泉」を表わす泉水、水盤、各種の水の容器の表現にも適用される。⁽⁹⁾ もっとも手のこんだ方法としては、すでに風俗的な題材として異教世界に広く伝播していたいわゆる「ナイル河風景」（4章参照）の枠どりのなかに、やはり海と岸辺を背景として継続的に展開される「ヨナの物語」を巧みに挿入したアクリレイアの身廊最奥部のモザイクの例があげられる（第二部参照）。長らく温存され慣習化した異教的なモティーフをいわば逆手にとって積極的な形で利用しているのである、ヨナの死と復活の物語の挿入によって、この海を地上の任意の風景としての海から、超次元の海、神聖な魂の淨福を保証する天上の海へと高め、その意味を転じていてと言えよう。

ここで一つ注意しておかなければならないのは、舗床モザイクにおける聖像表現を避ける方針と、ユダヤ教における偶像崇拜とまぎらわしい聖像の表現を禁止する態度、あるいはまたイスラム美術における生物の表現の回避とは、一見状況が似ているようでありながら、別個の問題であって、これを混同してはならないという点である。ユダヤ

教とイスラム教には、宗教上の要請による「アニコニズム」（反画像主義、厳密には反形姿像主義というべきか）の伝統が深く根をおろしている。⁽¹⁰⁾ ユダヤ教は、グレコ・ロマンないしヘレニスティックな環境の影響が強かった紀元後三一四世紀ごろ、一時的にこの戒律を破って画像表現を行い、三世紀半ばの作例としてドウーラ・エウロボスのシナゴーグの壁画がことに名高い。しかし、これも神ヤハウエー自身の姿を人像の形で表わしたわけでは毛頭なく、イスラエルの選民に対する神の恩寵の歴史を展開する説話画面では、神の手のモティーフが各事件ごとに神の存在、神の介入を喚起しているにすぎない。他方、キリスト教教会堂ならばキリストや聖母像を描くアプシスに呼応する西壁の中心的な壁面では、七枝の燭台その他の神聖な器物、トーラの巻物の厨子が神の存在を暗示し、「アブラハムの供儀」の説話場面の人間もここでは観客に背中をみせて描かれている。⁽¹¹⁾

当時のラビたちが、崇拜、跪拜の対象としてでなければ画像表現を認めるというリベラルな見解を述べた文献も残っており、ことにそれが舗床モザイクに触れたものである点は、われわれの関心をひく。「絵であろうと彫像であろうと、崇拜のための偶像をつくってはならない。しかし舗床のためには、形姿像その他の映像のあるものを聖堂に配してもよい。ただしこれを跪拜してはならぬ」⁽¹²⁾

キリスト教美術についても、画像表現を許容することへのさまざまな抵抗がありましたが、少なくとも「教会の勝利」の時代には、一部の反対意見にも拘らず、既成事実として造型表現がすでに積極的な役

割を担いはじめてしまっていた。やがて「イコノクラスマ」の波がビザンティン世界をゆるがし、ユダヤ教、イスラム教の「アーリコニズム」やモノフィジズムの勢力抬頭とも絡んで、画像表現可否の問題が再燃する。⁽¹²⁾

しかしながら、舗床モザイクの場合は、アニコニックな幾何学装飾文のみの作例も多いとはいえ、こうした宗教上の画像忌避とは本質を異にしている。キリスト教の聖像や記号でなければ、人像（擬人像、寄進者の肖像、異教起源の題材に含まれるオルフェウス、狩人、牧人、漁師などの人像）は、足で踏まれる床に配されても、いくらか抵抗は感じなかつたのである。場合によつては、ある種の改変（例えば「ノアの方舟」の場面から人像を除き、方舟と動物のみを残す。キリキア地方、ミシス・モップスウェスティアの例。後述。）をえた上で、またすでにのべたように祭壇の下やアプシス手前の信者の足が触れない空間を運んだ上で、旧約聖書の場面（福音書の例は皆無）や、寓意的なモティーフ、象徴的に簡略化された事物を表現するにあつたかである。

最後に、床面装飾の重要な特殊性の「ヘレント」、視覚による映像の把握の仕方が、床の平面と壁体の立面、あるいは同じ平面でも仰視的な位置にある天井とでは異なるという点に注意しなければならない。眺める人の視線の移動によつて生じる映像の接近の仕方、展開の仕方が、舗床モザイクの場合、斜め上から見おろされるところ特殊な角度を要求する。これは、ある程度まで遠望のおよび壁面の装飾とは異つた

点である。かなり近くまで接近しなければ諸モティーフの形状を正確に（鑑みなしに）摑むことはできない。しかしあまり近づかずかれて、複雑な映像の全貌を一括に把握できない（これを完全に俯瞰するためには上空を飛翔するしかなく）。こうした性格が構図全体や個々のモティーフの方向性にいかなる作用を及ぼすかについては、八章で論じる予定である。

I 章

(1) H. Stern, *Mosaïques de pavements préromanes et romanes en France* (in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 5-1, 1952, p. 13-33.)

（2）序文註3にあげたバガッティ、ステルンのオルフェウスの主題を表わすモザイクについての論文ならびに下記の論文を参照。R. H. Harrison, *An Orpheus Mosaic at Ptolemais in Cyrenaica* (in *Journal of Roman Studies*=J. R. S., 52, 1962, p. 131-。).

(3) "Signum Salvatoris Christi nemini licere vel solo in silice vel in marmoribus humi positis insculpere vel pingere, sed quodcumque reperitur tolli" (*Corpus Iuris civili*, II, *Codex Justinianus*, i, 8.)

(4) J. M. C. Toynbee, *A new Roman Mosaic Pavement found in Dorset* (in J. R. S., 54, 1964, p. 7-9.) ハーレー・ヤハーメロー、ハーモ

八アーヴィングの場面¹¹⁰、四章において触れた「神の生羊」を描いたむしろの画像の

(12) 先述の法令上¹¹¹、シヤカヒヤ・ジナヒの墓地 (Kitzinges, *Israeli Mosaics*, pl. 6) やヨーハンの教會区壁部 (M. Chehab, *Mosaiques du Liban, Bulletin du Musée de Beyrouth*, 15-16, 1958-59, pl. XLV) などは、基督の死や復活とキリストが半ば十日祭の例が組み込まれていて、但れ、かねばキリストの死後ハリのバハコトのトマスが長髪を身につけた。但れ、かねばキリストの死後ハリのバハコトのトマスが長髪を身につけた。但れ、かねばキリストの死後ハリのバハコトのトマスが長髪を身につけた。

(13) 「葡萄の園の漁獲」の例。カーニ・ストーン (Stern, in C. A. 15, fig. 3) によると、この圖はタバガの漁師 (Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du moyen âge*, Paris, 1968, vol. III, pl. 173b) によるものとされる。トマス・トマス・トマス・トマス・トマス (Bagatti, R. A. C. 1957, fig. 4. A. Toynebee, ed., *The Crucifixion of Christianity*, London, 1969, pl. 274) によると、最後の例では、一人の半裸の囲爐を描いた人物の手で漁網を握り、油瓶やカッタ・カットの壁の磔刑の十字架の左右に位置する二人の盗賊を連想させる。囲爐の漁の例として、ゲラサ (シエラネバダ) の漁師トマス・トマス・トマスの三方に葉の繁る棕櫚の左右に二つの孔雀がいる。トマス・トマス (Grabar, op. cit., pl. 174, b)。またベネドの聖カオルギヤス教会の廊の入口中央には、杯の上に坐った回の二方に葉の繁る樹木があり、やがて二つの孔雀が対置されている (Bagatti, op. cit., fig. 5)。

「生命的の漁」であるが、「生命的の十字架」は既述の十日祭の型と同様、二つの教会の二個並んで方形の柱内の囲爐の漁の、ヨーハンの金の回の構図ではなくに十字架を表わしてある。ただし、その形で十字架を意識したのである。Cehab, *Mosaïques de Liban*, pl. XVII¹¹²。

(14) Bagatti, o. cit., fig. 2. C. f. *Revue biblique*, 1938, pl. X, p. 229-30. ベカシト・ヤコブ派の聖母のトマス・トマスの副キニ

ロバの公教聖經 | 11章及ねられた「神の生羊」を描いたむしろの画像の意味を説明する。

(15) A. M. Schneider, *The Church of Multiplying of the Loaves and Fishes at Tabgha on the Lake of Gennesaret and its Mosaics*, London, 1937. Kitzinger, *Israeli Mosaics*, pl. 3. ウィルヘルム・キツィンガーの著書で、タバガの聖堂のモザイク調査報告書である。キツィンガーは、発表者の年代錯誤 (西暦紀半) を指摘する。法典公語の作品であることを述べた (A. Vostchinina, *Mosaïques gréco-romaines trouvées en Union Soviétique*, Colloque C. N. R. S., p. 322, fig. 9)

(16)

「葡萄の園の漁獲」の例。カーニ・ストーン (Stern, in C. A. 15, fig. 3) によると、この圖はタバガの漁師 (Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du moyen âge*, Paris, 1968, vol. III, pl. 173b) によるものとされる。トマス・トマス・トマス・トマス (Bagatti, R. A. C. 1957, fig. 4. A. Toynebee, ed., *The Crucifixion of Christianity*, London, 1969, pl. 274) によると、最後の例では、一人の半裸の囲爐を描いた人物の手で漁網を握り、油瓶やカッタ・カットの壁の磔刑の十字架の左右に位置する二人の盗賊を連想させる。囲爐の漁の例として、ゲラサ (シエラネバダ) の漁師トマス・トマス・トマスの三方に葉の繁る棕櫚の左右に二つの孔雀がいる。トマス・トマス (Grabar, op. cit., pl. 174, b)。またベネドの聖カオルギヤス教会の廊の入口中央には、杯の上に坐った回の二方に葉の繁る樹木があり、やがて二つの孔雀が対置されている (Bagatti, op. cit., fig. 5)。

(17)

K. H. Bernhardt, *Gott und Bild. Ein Beitrag zur Begründung und Deutung des Bilderverbots im Alten Testamente*, Berlin, 1956. J. B. Frey, *La question d'images chez les juifs à la lumière des récentes découvertes* (in *Biblica*, 15, 1934, p. 298-); E. E. Urbach, *The Rabbinical Laws of Idolatry in the second and third centuries in the light of archaeological and historical facts* (in *Israel Exploration Journal*, 9, 1959, p. 149-65, 229-45.) H. Lamens, *L'attitude de l'Islam en face des arts figurés* (in *Journal asiatique*, 6, 1915, p. 239-279) G. Marcais, *La question des images dans l'art musulman* (in *Byzantium*, 7, 1942, p. 161-183) K. A. C. Creswell, *The Lawfulness of Painting in Early Islam* (*Arabic Islamicica*, 11-12, 1946, p. 159-166) Bishir Farès, *Essai sur l'esprit de décoration islamique*, Institut français d'Archéologie orientale, III, 27, Le Caire, 1952).

註二は論文末の第三回。

(1) *Ps. Jonathan, Lévit, 26, 1. c.f. Grabar, Les fresques de la Synagogue de Doura, in l'Art dans l'Antiquité...*, p. 734, note 2. Frey, op.cit., p. 296.

(2) 指著「シホンチノ美術くの旅」、角川書店、昭和四一年、聖像論争の章と卷末の文献参照。

III 建築各部分の機能と舗床モザイクの図像

——祭壇周辺部の別格化

古代末期世俗建築のヴィラのうちでも、多様な美しい舗床モザイクに飾られており、その上年代的にキリスト教美術誕生以後の作品として特にわれわれの関心をひくのは、アントイオキアとその郊外のダフネ、セレウキアなどに散在する遺構と⁽¹⁾、三五〇〇平方メートルの空間をおおふつくすシチリアのピアツツア・アルメリーナのモザイク⁽²⁾、コ

ンスタンティノポリス大宮殿跡のそれであらう⁽³⁾。龐大な点数に達する北アフリカ（リビア、アルジェリア、チュニジア地区）の遺品については、主題の分析のおりにその特殊性について触れることにしたい⁽⁴⁾。やや時代は下るが、同じヘレニズムの系譜にイスラム美術の表現様式や時代は下るが、同じヘレニズムの系譜にイスラム美術の表現様式を加えた、ウマイア王朝の宮殿建築の諸装飾にも、以上の古代末期世俗建築のそれと共に装饰原理が大胆に復活されている⁽⁵⁾。これらの遺構の詳細な発掘報告は、註に列挙した通りすでに出版され、一応の研究は終了しており、様式史的見地からはその後しばしばとりあげられはしたもののが、はたして誰か（従つてどの時期か）これらの建物の所有者であったのか、また遺構内の各種の形態をもつ諸室がそれぞれ

どのような機能を果たしていたかについては、必ずしも明確な回答が得られてこねわけではない。首都の「大宮殿」に関しては、「儀式の書」その他文献の記述により、諸部分の主要な建築形態、設備、その機能（内部で執行される儀式など）をかなり詳細に知りうるが、実際の発掘の結果は、現実の遺構と文献の記述にある特定の機構とを同定、照合しうるもののが極めて僅かであった。これに反し、ピアツツア・アルメリーナの場合には、アプシスに玉座を設けた（痕跡の残る）大バシリカ形式の謁見の間や、三葉型大ホール、三部からなる浴場設備が各種の舗床モザイクに飾られて残るもの、ロランゲ、ジエンティーリラが推定する通り、ベラクレスを守護神と仰いだ四分治制時代の副・正帝（二八六—三〇五、三〇六—三〇八）マクンミアヌスの狩猟用の別邸とみる文献的な確証は皆無なのである。

異教的、世俗的主題を表わす舗床モザイクに飾られた各種の部屋が、厳密な意味での宗教的用途にあてられたことを確証しうる場合はあまり多くない。トリール宮殿の大バシリカに接近した場所から発見された矩形小室の舗床モザイクは、双子神の誕生と祭儀の場面、供物を捧げる婦依者の姿などをあらわし、その図柄の内容のみから、ディオスクーロイに婦依する宗徒（コレギウム・カストルム）の集会所と判断しうる稀な例と言えよう。たしかに半円形アプシスの奥に玉座や皇帝の彫像を、時には異教諸神の彫像を置いたと思われる台座が残つてはおり、彫像の断片も発見されている。また、半円と矩形の組合せの他にも、三葉型、あるいは八角形を基本とする複雑な集中式プランも

遺構の平面図のなかに確認することはできる。事実、これらの建築的構成は、教会堂建築が、ローマの世俗バシリカやその他の公共建築、皇帝・皇族用廟墓、皇帝・英雄崇拜にまつわる諸建築から借用した諸構成、すなわちアプシスをそなえたバシリカ型教会堂や、殉教者記念堂と類似している。しかしそのことは、特定の目的をもつ場所にこの目的にふさわしい装飾モティーフを配する動機、一定の图像選択の基準とは必ずしもなっていない。言いかえれば、舗床モザイクの图柄と平面の形態からその部屋の用途を判断できるとは限らないのである。もちろん例外もあり、ピアツツア・アルメリーナの浴場の入口の間、フリギダリウムの八角形周辺部、塗油の間などに、浴場に向う従者を伴う夫婦の行列や、更衣、マッサージの場面を表わしているのは、特定の空間の用途とその装飾テーマとが、密接な照応関係を示す典型的な場合である。⁽⁷⁾

これらの遺構の半円形と矩形（方形）の組合せ、すなわち教会堂建築（バシリカ型）で言えばアプシスと身廊に呼応するスペースのうち、

半円の部分に何らかの中心的モティーフ（擬人像、神話人物など）を表わす用例は比較的少ない。むしろその手前の矩形の空間の中心部にこの種のモティーフを置いた例の方が多い。バアルベックの側廊とアプシスを伴うパトリコスの家と呼ばれるバシリカ型の建物では、身廊中心部にアレクサンダー誕生にまつわる二捕話やアリストテレス像が一定の枠内に配されている（アプシスは無装飾）。ピアツツア・アルメリーナの「オルフェウス」の居室^{（デイナエダ）}では、半円と矩形は連続した空間

として扱われ、動物に囲まれたオルフェウスは矩形部分のほぼ中央に配されている。また、アンティオキアのトプラク・エン・ナルリージヤ出土の浴場を飾っていたモザイク（図1。ワシントン、ダンバートン・オーランズ美術館蔵）⁽⁸⁾では、上方の半円部は扇形の天幕・貝殻モチーフで埋められているにすぎず、下方の方形部の中心に「享樂」^{（アボラシタ）}の女性擬人像（胸像）が位置を占め、この小室の意義を明示している。同じような配慮はレバノンのアウザイのヴィラの小室——ただし半円部はなく全体の形状がやや不明——にも認められ、最奥部の横長の矩形の中心に「夏」の擬人像を、その左右に四月、十月の擬人像、手前にはカンタロスに向きあう二頭の鹿を配し、避暑地の納涼の主題と洗礼堂のそれとの類縁性を示している。またパンノニア地区バラカのヴィラにも、半円と矩形の組合せからなる二つの小室があり（図2⁽⁹⁾）、こでは各部分の中心に枝にとまる小鳥、蔓草の繁るカンタロスなどを配しているが、各室、各部分の機能と装飾の関係はほとんど無性格なものにとどまっている。

しかしながら、ピアツツア・アルメリーナのトリコンカ（方形の三方に半円形を張り出した三葉型）では、中央広間にヘラクレスの難業を（ここには主人公ヘラクレスの姿はなく各捕話の副人物や怪物のみが表現されている）、三葉型の一つ——ただし中央軸上のそれにではないが——の中央に、「ヘラクレス讃美」とも呼ぶべき英雄崇拜の図が配されている（この遺構をマクシミアヌス帝に結びつける根拠の一つとなつた表現）。これはちょうど教会堂身廊の壁面に説話性に富む

キリスト伝を、アプシスにキリスト像を配する五一六世紀の教会堂装飾の原理とあい通じるものであり、平面と立面の差があるとはいへ、興味ぶかい。⁽¹³⁾ また、同じ遺構の大バシリカ前方の長い廊下を飾る「大狩獵」のモザイクでは、両端の半円形エクセドラに、それぞれ象や虎などの猛獸に左右からかしづかれた二女神（アフリカ、エジプト、アルメニアなど大陸、属州を表わす擬人像か、アルテミス、ディアナの狩獵の女神か不明）の座像が対置されている。この種の構成原理は、六世紀のコプト建築や、⁽¹⁴⁾ ビザンティン中期以後の玄関間の構成とその両端壁龕の装飾にも応用されるものである。⁽¹⁵⁾

他方、ポンペイその他に幾つかの遺例が知られる泉^{ニンファンタガラ}水の壁龕型立面のモザイク装飾は、建築形態上、教会堂アプシスと同型であり、配水面のモザイク装飾は、建物形態上、教会堂アプシスとの間に機能上の共通性が認められることも事実である。英雄や皇帝崇拜を基礎とする廟墓建築と、キリスト教の聖地記念堂、殉教者記念堂との間にはさらに密接な関連が存在する。しかしながら、それぞれの絵画的（彫塑的）装飾を、また機能や設備を当初のままに残した両者の作例が現在まで伝えられているわけではない。異教建築、世俗建築のどのリストや聖母子の表現に結びつくものではない。ただし、その低部の彎曲した横長の空間に認められる海中の諸生物の表現は、一章で触れたアケイレイアの「ヨナの物語」のモザイク、六章で扱う集中式建築円蓋底部の帶状空間（ローマ・サンタ・コスタンツア）、アプシス底部の「天国の河」（テサロニケ、ホシオス・ダヴィード）のモティーフへと継承されてゆく。このような意味づけの変遷については、四章の図像的レパートリーを扱う個所で分析することにしたい。

これとはまた事情は異なるが、半円形の泉^{ニンファンタガラ}水を前方に有し、これに続いて同じく半円と矩形の組合せからなる居室がピアツツア・アルメ

リーナに認められる。この矩形部（半円部のモザイクは残らず）は、いるかの背にのり死を免れたアリオンの神話を表わしており、この建物がもし埋葬用の空間であれば、救済的意味を帯びるところである。⁽¹⁶⁾

要するに、理論的には、古代末期ローマ（ビザンティン）宮殿建築の玉座の間、謁見の間、トリビューン、アプシスを備えた公共バシリカと、同じくアプシスやアトリウム、ナルテックスを備えたキリスト教バシリカの間には、形態上の関連が確かに認められるし、また浴場建築の一部や、別荘の泉水つき納涼室と、キリスト教洗礼堂との間に機能上の共通性が認められることも事実である。英雄や皇帝崇拜を基礎とする廟墓建築と、キリスト教の聖地記念堂、殉教者記念堂との間に部分のどのような装飾レパートリーが、教会建築の諸種の建築物のどの部分のどのような装飾に特別な影響を与えたかを論証するのは——部分的な論証は可能であるが——容易ではないのである。また、礼拝像、祭壇など可動性のあるものは、必ずしも現場に痕跡をとどめているとは限らず、オスティアやピアツツア・アルメリーナの例からも想像できるように、出土した彫像類の各室における役割を確認するのはむずかしい。ゆえに、床面のモザイクのみを取り上げ、その他の装飾体系や設備品を除外して、全体のプログラムを論じるには慎重な配慮が必要であろう。

同様の理由から、教会堂建築の舗床モザイク諸部分の機能とそこを飾る図像的モティーフとの関連を論じるにあたって、極めて重要な因子として働くのは、建築形態の地域的な相違、さらにはこれと表裏一体をなす典礼上の諸慣例の相違の問題である。キリスト教建築は、たしかにコンスタンティヌス大帝による大規模な建設事業を契機として、バレスティナ聖地、コンスタンティノポリス、ローマ、ミラノなど東西両地域に、一般信者のミサのためのバシリカ型教会堂と、殉教者礼拝堂、洗礼堂として用いられる集中式建築の一定の規準に従つた型を広く伝播せしめた。しかしながら、なんといってもこれら広大な諸地域には、各地域に産出する材料の特殊性、これを用いての構築法にみられる土着的な伝統の特殊性といった、多様な地方的性格がつねに保持され続けていた。その上、四五世紀の一連の宗教會議が物語るように、モノフィジズム、アリアニズム、ネストリアニズムなどの諸宗派の神学論争とも関係して、典礼の執行——ミサや洗礼の手続き——にも、いくつかの地域的、宗派的な差違が認められたのである。⁽¹⁷⁾

典礼の執行が舗床モザイクの研究とことに密接に結びつくのは、祭壇、説教壇（朗唱台）、司教、聖職者用座席、祭壇にいたる通路、内陣仕切りなど、典礼執行に必要な諸設備の配置場所いかんによつて、舗床モザイクの各種パネル（区劃）の組合せ、方向、全体の構成に、さまざまな作用を及ぼすからである。聖職者の場所の移動、信者たちの入口から身廊への動き、要するに儀式の展開の諸細部が床の装飾と無関係ではありえなかつた。先に触れたように、これら諸設備の配置

法、典礼執行の方法には地域差がある。ことに顯著な性格を示すのは、北アフリカの一群の教会堂であり（ティパサ、デルメシュ。図3。テベッサならびにタブラーの墓石モザイクに表わされた同型の教会堂の側面断面図。⁽¹⁸⁾）。ここでは、祭壇をアプシスの半円形附近ではなく、身廊の中央よりはややアプシスに近寄つた場所に置く習慣がある。またシリアでは、チャレンコやラシュスの研究により、身廊のほぼ中央に、一方が半円形に彎曲し、アプシスに向いた他方には小さな開口部がある低い畳みからなる説教壇あるいは高座（司教座と共同座席、朗唱台、天蓋に掩われた福音書を置く玉座などを含む）を置く習慣が確認された（キルビゼー、ハラブ・シェムス他一四例。図5、6）。

グラバアルは、これがユダヤ教シナゴーグの同種の設備（第二エズラ書、エルサレムのタルムード等の記述）から派生したものと推定している。⁽¹⁹⁾その後ステルンは、近年シェハブによって発表されたリビアの一群の舗床モザイクの配置が、この身廊の中央に置かれる高座と、アプシス手前の祭壇の位置をいかに考慮しているかを明らかにした（カブル・ヒラム、カルデー、ザーラニ、ギネー、バイト・メリーの遺構。図7-11）。⁽²⁰⁾この点については四章三節で再述する。

初期キリスト教建築からビザンティン建築にいたる過渡期に關して用いられる、ポディウム、アンボ、ソレア、プレスピテリウム、ベーマなどという定義の困難な祭壇周辺部の諸要素の名称からも解るように、この部分の配置のさまざまな変型は、この時期に始まつた円蓋式バシリカ、ひいてはギリシア十字架型の発展や萌芽とも絡みあってお

り、複雑な問題を提供している。⁽²²⁾ 他方、ミサの最も神秘的な瞬間を信者の眼から隠すために考案された、身廊の信者席とアプシス側の聖職者席とを区切る「イコノスタシス」（内陣仕切り）の前段階的な設備も、やはり舗床モザイクの構成に大きなかかわりをもっていた。洗礼の儀式に関しては、大聖堂の建物から独立した洗礼堂の場合はともかくとして、バシリカ内的一部に小型の洗礼堂を設ける場合もあったため、この部分の床には当然それにふさわしい配慮がなされた（ダルマティアのサローナの例など）。⁽²³⁾

以上のような、典礼によって要請された教会堂建築諸部分の用途、機能は、それぞれの部分の床を飾るモザイクの配列や図柄の選択にならかの作用を及ぼさない筈はない。こうした作用がもつとも明確に、しかも典型的に現われるアプシスないしその手前の横長の矩形の区劃について、以下に具体例をあげつつ検討してみたい。

一般的に見て、アプシスの半円形とその手前の部分には、全くモザイクが無いか、無地ないし幾何学文の抽象图形のモザイク、あるいは銘文のパネルのみという場合が多い。その典型としてサブラー塔とカブル・ヒラム（いずれも後述）の教会をあげておくが、ここでは明確に意図的に具象的図柄は身廊と側廊のみに限定され、内陣とアプシスは非具象的装飾文と銘文のみで埋められている。ここには、具象、非具象という図柄の質的区別によって、この部分の別格性を強調する一つの立場が表明されていると言えよう。これとは別のもう一つの立場として、これから取りあげる、アプシスの手前に接続する横長の独立

区劃に、特定の具象的な図柄を配置するそれがある。この横長の区劃は、頭部が偏平な場合にはそれのみで（アクレイアのように）、他の時にはアプシスもあわせて、別格の空間を構成しており、この他にも身廊（中央身廊、側廊）、翼廊、ナルテックスなどからなるバシリカ型教会堂の全床面のうち、典礼が行われる最も神聖な場所とみなされている。グラバアルは先述の論文のなかで、パレスティナ地域のユダヤ教、キリスト教建築におけるこの「横長矩形」⁽²⁴⁾ の役割を分析し、この祭壇に最も近い部分のモザイクの図像は、ユダヤ教、キリスト教いずれの場合にも「不可視（靈的）世界」を表象していると判断した。これは、信者が位置を占める身廊の部分が「可視的（感覚的）世界」をあらわすと見る考え方と対をなしており、この種の宇宙論的な解釈の出典については、次章で別個に詳述する。

まずユダヤ教シナゴーグのこの部分の扱いを眺めると、エル・ハメーでは、献堂の銘文の左右に聖所の番人のごとにユダヤの獅子（創世記四九章九節参照）が向かいあう。⁽²⁵⁾ ニリムのマ・オンのシナゴーグ（六世紀）では、銘文が柱の上方に配され、その真下に中心モティーフとして七枝の燭台を、左右に二頭の獅子、さらに二本の棕櫚⁽²⁶⁾ を置いている（図12）。ただし、ここではこれらのモティーフが連続した身廊の最奥部にあるというだけで、特定の区劃内に限定されではない。ナーランでは、独立の区劃の中に二基の燭台を配し、その中央に至聖所の聖櫃を描いている。⁽²⁷⁾ これら各種の神聖なモティーフが最も多く網羅されているのはベト・アルファのシナゴーグの舗床モザイク（六世

(紀)であり、扁平な頭部の先端の横長矩形の部分には、トーラの厨子、二頭の獅子、七枝の燭台、棕櫚、レモン、十能、膏油角などの聖器物が並び、両端に至聖所の入口を暗示するかのように幕が引かれている(図13)⁽²⁸⁾。グラバアルの列挙した例以外にも、フルダー、エリコ、ハマート・ティベリアスにも同種のモティーフを集めた舗床モザイクがある。⁽²⁹⁾この種の至聖所の聖器物を集めた表現は、ドゥーラの壁龕上方の壁面(図14)や、ローマのトルローニア街のユダヤ教カタコンベに描かれたアルコソリウム半円形の壁画⁽³⁰⁾と同じ意味を担うものであることが解る。同じ表現はベルリンやヴァティカンの金彩ガラス盃にも認められる(図15)⁽³¹⁾。他方、グラバアルの分析で明らかにされた通り、シナゴーグ前面扉口の楣にも、同種の象徴的器物が浮彫によって表現されており、聖堂の入口も同じような手段によって聖化、別格化されていたことを知る。⁽³²⁾ベト・アルファにおいてことに興味ぶかいのは、ドゥーラのシナゴーグのここに呼応する部分の図柄から、説話性のある「アブラハムの供犠」の表現のみを除外した上で、その残りのモティーフを床面最先端の横長矩形に配していることであり、さらにこの説話的場面を身廊中間の可視的天空の表現(後述)をへだてて、身廊の最も入口に近い区割において別個に扱っている点である。こうした三区分——不可視世界(至聖所)、可視的天空と大地——は、次章で扱うユダヤ教著作家たちの思索と呼応している。また、神聖な器物のうちつねに中心的位置を占める七枝の燭台は、これらの思想家たちにより、「天」の光をかたどるものとみなされている点にも注目しなければならない。

つぎにキリスト教側の作例として、ネボ山の司祭ヨハネスの教会では、扁平な頭部の手前の矩形の空間に、柱列と破風形屋根のある建物の正面図を置き、その内側の柱間に献堂の銘文を、外側の柱間に燭台を配し、さらに周辺の余白に長い尾を垂らした孔雀や樹木を並べている(図16)⁽³³⁾。同じくネボ山のモーゼのメモリアでは、祭壇の脚の痕を示す四個の礎石が残る小花文に飾られたアプシスの空間に統いて、矩形の枠どりの中心には、火の燃える祭壇と厨子状のモティーフを擁するアーチに囲まれた小建築(トーラの厨子の形態を反映する)が置かれ、その両側に樹木をへだてて牡牛と鹿が二頭ずつ向きあつてている(図17)⁽³⁴⁾。樹木と鹿を交互に並べたパネルは、ネボ山の洗礼堂にも認められ、そこでは連続した半円形の部分に祭壇ではなく洗礼槽が置かれている(図18)⁽³⁵⁾。また地域的にはやや離れるが、キリキアのアイアヌの教会にも、半円と横長矩形を組合せた頭部のモザイクが知られており、ここでは特定の中心モティーフなしに、矩形部には各種動物と鳥が餌をはむ姿を、半円形の低部には魚と水草を、左右に鷦(中央部は破損)配している(図36)⁽³⁶⁾。偏平式頭部の東端に横長の矩形を配した点では、主題の種類が異なるとはいえ、アクイレイアのテオドロスのバシリカのモザイクもこの範疇に含まれよう。

シリア起源の造型的伝統から、天空あるいは太陽を表わすモティーフとしてユダヤ教のシナゴーグに導入された鷦の表現(ジャツファ、マ・オンのシナゴーグの舗床モザイク)⁽³⁷⁾を、アプシス手前の方形区割の円形構図の中心に配したレバノン地方ギネーの教会の場合も、こ

ここで考慮しておかなければならぬ（図20⁽³⁸⁾）。レバノンの一群の舗床モザイク（この他ザーラニ、カルデー、バイト・メリーの教会。図7-11）は、ステルンが指摘したように、欄干に囲まれ一段と高くなつた、このようなほぼ方形の区劃を身廊とアプシスの中間に有する点で、すべて共通の構成を示しており、内容的には、ここがパレスティナ、ランスヨルダン地区の「横長矩形」と同じく、不可視世界を表す役を果たしていると考えられる。ただし、バイト・メリー、ギネー、カルデー、カブル・ヒラムには、その手前にさらに横長の、祭壇の跡が部分的に残る区劃があり、そのうちバイト・メリーのみはその部分にカンタロスと二羽の鳥の図柄を表わしている。

パレスティナ、ランスヨルダン地域についてのグラバアルの研究は、これ以外の地域の舗床モザイクの解釈にも新たな光を投げかけ、その最初の反響として、バルセロナのペドロ・デ・パロルの論文が発表された⁽³⁷⁾。バレアレス諸島のメノルカ島のトレロとイレータ・デル・レイの初期キリスト教の遺構がそれであり（図21、22）、空間の分割法に多少の差はあるが、いずれも祭壇を配置した区劃の前方に、きのこ型の樹木を中心として左右に対置された獅子の図柄（後者の例では獅子の足許に蛇）を表現した横長の矩形があり、ユダヤ教シナゴーグの図像（獅子）や配置との関連を示すという点で、パレスティナ、トランスヨルダン地域と明らかに共通の意図を示している。ことにイレータ・デル・レイの扁平頭部（ただしその幅は身廊の幅より狭く、身廊の終りの部分は左右から斜めにせばめられている）では、祭壇の手

前にこの樹木と獅子を、祭壇の向こう側に魚と貝殻の「海」（天上の神聖な海）を、身廊の奥半分には「地」（果樹、鹿、兔、家鴨）をあらわす区劃があり、全体の構成はまことに象徴的である。以上の諸動物、生物の図像的意味については、四、五章で取り扱う。

この章の初めに、宮殿、別荘などの世俗建築において、半円と矩形の組合せによる教会堂床面と同形の構成を指摘したが、ウエスタンホーヘン出土の同種のモザイク（現在ミュンヘン先史博物館蔵。図23）には、偶然ではあろうが、パレスティナ地域の諸例と酷似した図柄が認められる。半円部分には牡牛と熊が向き合い、矩形部分には樹木の間を逃げる鹿の群とこれを追う獵犬、狩人が表わされている。おそらくここには世俗的性格の狩獵場面が描かれているにすぎず、特定の宗教的（呪術的）配慮は感じられない⁽⁴¹⁾。いずれにしても、パレスティナ一地域の近接した各所で、ユダヤ教、キリスト教両者の遺例が、宗教的象徴性に富む器物や動物ないし銘文を配しつつ、それぞれの神聖な空間を別格化している点は注目に値する。この場合、ユダヤ教の諸例の方が明らかにより個性的な主張が強く、キリスト教側の作例は、むしろ無性格な消極的態度にとどまつておる——一章で述べた法令の反映もその理由の一つであろうが——、前者の先駆性、優位（ことにモザイクのメモリアでは）を認めないわけにはゆかない。ただし、モザイクによって床を飾り、動・植物文をその主たる図柄とし、半円や矩形の構成を区劃とする配分は、世俗建築においてすでに一般化しているものである⁽⁴²⁾。最後に、こうした異教からキリスト教への直接的な移

行——ユダヤ教的要素、鷲や獅子のモティーフが介在しない——を文

字どおり具現しているイングランドの一例をあげておく。⁽⁴³⁾ ドーセット

州フランプトンの、半円アプシスとほぼ方形の室からなる舎床モザイクがそれあり(図24)、この章で問題にした最も神聖な空間、まさにアプシス前方の細長い矩形の中心に、六個の凸型文に囲まれてキリストのモノグラムが配されており、これがキリスト教建造物であること

に疑問の余地はない。アプシスの中心部にはカンタロスの左右に水を飲むペリカン(白鳥?)が配され、生命の水、復活といったキリスト教的意味づけを暗示する。ところが方形室の中央には、「キマイラを退治するベレロフォン」(その意味については後述)、四隅にはディオニュソスその他の半裸の異教の神がみが配され、海をかたどる柱どりにはネプテューンのマスクが認められ、この部分のみ取りあげれば完全に異教的、世俗的ヴィラの舎床モザイクと共通である。

他方、先述のレバノン地方の方形区割の一例であるザーラニの教会(第三期のモザイク。図9、25)では、この最も神聖な不可視世界の中心に、絡みあう繩文に囲まれた二個の小四角形を柱として、アルファとオメガを伴うP型頭部の十字架が二度繰返されており、テオドシウス帝の法令にも拘らず、最も直接的な記号による聖化、別格化の方法がとられているのを知る。⁽⁴⁴⁾ なお、ザーラニの三廊式バシリカの部分では、アトリウムの二個の水盤にとまる小鳥と、身廊入口の横長パネルの葡萄唐草の繁る二個のカンタロス以外には、具象的表現が全くなく、残る全ての区割は(左側の四つの独立パネルを除く)幾何学文、

組紐文などの抽象图形で埋められている。

要するに、キリスト教建築舎床モザイクの、アプシスと身廊の中間に「横長矩形」、「方形区割」は、立面で言えばアプシスの内側に弯曲した四半球形壁面とその周辺部と同等の役割を果たしていたわけである。五—六世紀のアプシス装飾が積極的にキリスト、聖母子などは違つて、同時代の床面モザイクは、その象徴的、記号的等価物を置くか、無装飾にとどめるか、文字による銘文を配するかのいずれかの方法によって、この空間を別格化しようと努力したと言えよう。

III 「叡智的世界」と「感覺的世界」の区分

——内陣と身廊の宇宙論的象徴性

前章においてすでに分析したように、ユダヤ教シナゴーグやキリスト教教会堂の床面を飾るモザイクには、身廊の最奥部(内陣)、祭壇の周辺部を格別に神聖な空間として他の空間(身廊)から区別しようとする試みが認められた。こうした区別の背景となつたのは、教会堂あるいはシナゴーグを一個の小宇宙とみなす象徴的解釈であり、とりわけ床面に關しては、最奥部を「天」に、入口に近い部分を「地」とみなす平面的前後関係の宇宙論が、両者間の直接的な比較を可能にする。三章では、この系列に属するユダヤ教、キリスト教の象徴論の発展について略述する。

ユダヤ教における「幕舎」の宇宙論的解釈は、予期に反して旧約聖書の中にはみあたらない。創世記ではたんに宇宙の形状の生成についての「開闢神話」が語られ、また出エジプト記（二五—二六章、三六—三八章）その他では、神殿の造営についての詳細な記述が繰返されるにすぎない。幕舎の至聖所と聖所の二区分を天と地になぞらえる解釈は、紀元後のユダヤ教思想家たち、ことにフィロとヨセフスによって初めて展開された着想である。⁽¹⁾ この問題に関するフィロの発想には二つの流れが区別され、その一つは、イザヤ書六六章の記述を基とするものである。すなわち「神の至高にして真なる神殿は全宇宙である。この神殿の至聖所としては空があり、そこに置かれる聖なる器物としては星があり、天使をその祭司とする」（デ・モナルキア、II、1）という考え方である。他方は、ここで問題としている二区分に言及したもので、「五基の柱の内側には、幕舎の最奥の至聖所があり、ここは象徴的に精神の領域をかたどっている。その外側には戸外に開かれた前庭があり、ここは感覚の領域をあらわす」（モーゼ伝、第二書81。同書74、76も参照。図16の柱列のある神殿前面と比較）。ヨセフス（ユダヤ古史、III、6、4）は幕舎の三区分について述べ、これは宇宙の三区分の構成を模倣したものであるとし、さらに宇宙の縮図、小宇宙としての幕舎を明瞭に定義づけている。三〇クーデからなる幕舎の最奥部一〇クーデは、神の棲家としてのみふさわしい天であり、残る二〇クーデは人間も近づくことのできる陸と海をかたどっていると考える。宇宙の三区分、天、地、海がこのように至聖所と聖所の区別に適

書の中にはみあたらない。創世記ではたんに宇宙の形状の生成についての「開闢神話」が語られ、また出エジプト記（二五—二六章、三六—三八章）その他では、神殿の造営についての詳細な記述が繰返されるにすぎない。幕舎の至聖所と聖所の二区分を天と地になぞらえる解釈は、紀元後のユダヤ教思想家たち、ことにフィロとヨセフスによって初めて展開された着想である。⁽¹⁾ この問題に関するフィロの発想には二つの流れが区別され、その一つは、イザヤ書六六章の記述を基とするものである。すなわち「神の至高にして真なる神殿は全宇宙である。この神殿の至聖所としては空があり、そこに置かれる聖なる器物としては星があり、天使をその祭司とする」（デ・モナルキア、II、1）という考え方である。他方は、ここで問題としている二区分に言及したもので、「五基の柱の内側には、幕舎の最奥の至聖所があり、ここは象徴的に精神の領域をかたどっている。その外側には戸外に開かれた前庭があり、ここは感覚の領域をあらわす」（モーゼ伝、第二書81。同書74、76も参照。図16の柱列のある神殿前面と比較）。ヨセフス（ユダヤ古史、III、6、4）は幕舎の三区分について述べ、これは宇宙の三区分の構成を模倣したものであるとし、さらに宇宙の縮図、小宇宙としての幕舎を明瞭に定義づけている。三〇クーデからなる幕舎の最奥部一〇クーデは、神の棲家としてのみふさわしい天であり、残る二〇クーデは人間も近づくことのできる陸と海をかたどっていると考える。宇宙の三区分、天、地、海がこのように至聖所と聖所の区別に適

応されているのである。さらに神殿内の各種の器物の存在理由は、大宇宙を模倣し、形象することにあるとも述べている（ユダヤ古史、III 7—7）。

これ以外にもラビ系の諸文献には、この種の宇宙論的発想が広く流布した一つの伝統となっていたことを示す記述が見られる。たとえばその一つとして、「天、地、海はその創造主の棲家である。最も高い天には聖なる存在が、地にはこれ以外の聖なる者が住む。海には宮殿が建てられよう。最高の天には一枚の敷物で宮居をととのえよう。地には祭壇を置き、その上に大地の果実とパンを供えよう。夏と冬とのそれぞれの六つの月を設けよう。海には水盤を、天の光には燭台を設けよう」と述べたものがある。⁽²⁾ この記述は、五章でとりあげるいくつかの詩篇ともよく似た内容を示し、またすでに述べた舗床モザイク最奥部の不可視的天空（七枝の燭台の表現を想起させる燭台への言及）、次章で分析する可視的天空（十一ヶ月）、大地（地の産物）、海の表現内容によく呼応している。

これらのユダヤ教の思想のなかで、ことにフィロが確立した新しい視点は、たんなる宇宙の二ないし三区分（天、地、海）との対応関係を越えて、物質的、可視的世界の先にある靈的、不可視的世界の存在を主張したこと、モーゼの神殿には、宇宙の構造に対比される二つの世界の併立が象徴されているとみた点である。フィロは別のところで、出エジプト記二六章三三節に記された両者の境界にある「幕」、至聖所と聖所を区切る幕に言及し、さらに各種の聖器具についても、不

可視世界は至聖所におかれた契約の櫃によって、可視的世界は祭壇の机によつて、また可視的な天空は燭台によつてそれぞれ形象されると述べている（出エジプト記の諸問題Ⅱ、81、83、94）。ここで新たに可視的な天空と超感覚的なそれとの区別が設けられ、宇宙の限界という概念が加わるのであるが、フィロはこの境界にかかるのが幕舎の「幕」であるとみるのである。

以上の記述に認められた宇宙論に基づく象徴的解釈が全て共通して、神殿ないし幕舎の前後関係、すなわち手前の室と奥室（時には前庭も加わる）という同一水平面上での区別を行つてゐる点に特に注意しなければならない。同じ象徴論が六世紀のキリスト教の著作家コスマス（後述）においては、宇宙の構造と完全に呼応した上下の関係に置きかえられるからである。ユダヤ教思想家にあつては、不可視世界と可視世界の区別が、天上と地上といった宇宙的具体的な上・下の構造とは、いまだ結びつけられていないのである。このことは、当時のシナゴーグや教会堂の建築形態の大部分が、一方指向的な水平面の延長からなるパシリカ型の建築であつたこと、五世紀末、六世紀頃から姿をみせる円蓋を中心とした初期ビザンティン的建築形態が当時まだ一般化していかつたという建築史上の状況と呼應しているように思われる。壁面や天井の装飾ではなく、他ならぬ床の水平面に展開される、二区分（アプシスの手前附近と身廊）を問題とする舗床モザイク装飾と対比するには、きわめて適切な発想と言えよう。前章で論じた「横長矩形」の空間は、まさに「幕」の奥に秘められた（ベト・アル

ファのモザイクのこの部分に実際に幕の表現があつたことに注意。幕の表現はトルローニアのカタコンベにも認められる）トーラの厨子やその他神聖な器物の置かれる場所だったのである。

次に、キリスト教教会堂に適応された同種の象徴的解釈の系譜をたどるが、まず最初にキリスト教の聖書註解の諸文献にあらわれたユダヤ教（旧約）の「幕舎」をめぐる解釈の伝統について述べ、ついで教会建築それ自体に関する具体的な宇宙論的解釈を取りあげる。いずれも初期キリスト教、初期ビザンティン時代（三一六世紀）の著作や作品を中心として扱うものである。

まず問題となるのは、ヘブル書九章一一二節に記された、初めの（古き）契約と新しき契約の根本的相違、山羊と犠の血ではなく中保者キリストの血によつて一回限りあがなわれた契約の優位を説くタイポロジカルな教説である。旧約の伝統はこのようない形で新約のなかに継承される。ここで再び旧約の幕舎の二区分が指摘される。すなわち幕舎の前方は聖所と呼ばれ、そこには燭台と机と供えのパンが置かれ、第二の幕の後に至聖所があり、マナの容器、アロンの杖、契約の石碑をいた「契約の櫃」が安置されると記されている。

アレクサンドリア、アンティオキアの二派によつて代表される三、四世紀の旧約聖書註釈学者たちも、フィロの提唱した「幕舎」の一区分の象徴的解釈、靈的世界と感覚的世界の対比を継承する。ただし、先述のヘブル書の章句が明確に定義しているように、ここにキリスト論的、標式論的発想が重要な回転軸となつて作用したことは言うまでも

もない。

オリゲネスには「幕舎は全世界をかたどる」とみる簡単な記述しかみあたらないが⁽³⁾、アレクサンドリアのクレメンスには、フィロの靈的、感覺的両世界の対比を説く発想と、ヘブル書の記述をあわせた新しい展開が認められる。⁽⁴⁾旧約において大祭司のみが年一度出入を許された至聖所（靈的世界）には、キリストのみが一回限り近づきえた。

至聖所内の器物についても、祭壇は世界の中心に据えられた大地の象徴であり、七枝の燭台はキリストの七つの光を表わし、契約の櫃は不可視的、靈的世界そのものをかたどると記す。

他方、シリアのエフラエムに帰される一文献では、やや異った角度からの考察が加わり、「幕舎」は天国と教会の「テュボス」であり、幕舎の祭壇の上の王冠は、海と地にとりまかれた天国をかたどると記されている。⁽⁵⁾さらにキルスのテオドロスにおいては、創世紀の世界創造との結びつきが加わり、幕舎は天地創造の模像に他ならず、至聖所は天上を、聖所は地上をそれぞれ表わすとされる。⁽⁶⁾

以上に述べた各種の発想を集大成し、ネオ・プラトニズム的な模倣説を加味して、その次の時代のコスマス・インディコプレウステスに、あるいはマクシムス・コンフェッソールらの初期ビザンティンの教会堂小宇宙論へと橋渡しをしたのが、ネストリウス派異端として第五回宗教會議で破門されたモプスウェスティアのテオドロスである。現在シリアル語のコピーによってのみ知られている彼の著作、創世記と出エジプト記の註解が後代に与えた影響は大きい。「事実、幕舎が天

地創造の模像であるならば、この幕舎は被造物の全てを収容しうる大きな神殿でなければならぬ。」「聖所は、われわれが現在住んでいるこの地上の生活の相似物であり、至聖所は、可視的な天空の彼方にある領域、キリストの昇天した場所の相似物である」。ここでは宇宙と幕舎の関係も、幕舎内の諸器物の意味も、いざれも模倣説に色づけられた仮の相似性として捉えられているのである。

このような風潮のなかから、漠然と、觀念的に教会の象徴論を展開するのではなく、より具体的に、現実の教会堂建築の諸部分や構造に依拠して、しかも旧約の「幕舎」のイメージや聖書註釈学の伝統からも独立した、新しいキリスト教独自の教会堂象徴論が生まれてくる。その先駆としてあげられるのが、司教パウリヌスにより完成されたティルスの大聖堂獻堂にあたり、カエサレアのエウセビオスが朗読した獻辭である（教会史第一〇書四章二節以下）。この大聖堂建設の功労者司教パウリヌスは、エルサレム神殿の建設者ソロモンになぞらえられ、詩篇その他旧約からの多数の引用がなされて、こうした予言の地上における実現が眼前の大聖堂であると述べられる。確かに「エクフラセイ」⁽⁷⁾と呼ばれる建築物讃美の修辞学的常踏句が基礎となつてはいるが、建築各部分の象徴的意味づけとして、例えば正面の三つの扉口は三位一体に、玉座その他の椅子、聖職者用座席は聖靈と天使の、あるいはキリストと十二弟子の座になぞらえられている。ネオ・プラトニズム風の発想は、窓から流れこむ光についても、天の都、天上の教会の反映としての地上の教会、天の穹窿の地上の建築における模写、

天のエルサレム、シオンの地上における再現といった記述のうちに、随所に溢れている。

他方、ユダヤ教の「幕舎」の象徴論の系譜をキリスト教的宇宙論のうちに移植し、同時代の天文学、地誌学その他科学的知識によって裏づけしようと試みた特異な存在として、コスマス・インディコ・プレウステスがある。彼の「キリスト教地誌」（五四七—一六六年間に執筆）なる書物は、極めて難解ではあるが、具体的に教会堂建築の略図や、メダイヨン内のパントクラトル像（キリスト胸像）を用いて、天体の運行、教会堂象徴論などを解説したり、天国、地上、冥界、地獄などの宇宙各層の住人を教会堂断面図（側面）の形にあてはめたり、さらに天国の地誌的位置づけを行つたりしているため、教会堂装飾の象徴論や「最後の審判」などの図像研究にとって欠くことのできない貴重な資料となっている（原作は六世紀、九一一〇世紀のコピーが三種残る）。⁽⁹⁾ ウォルスカ女史の最近の研究によると、このキリスト教著作家の発想にはカルデア、バビロニア以来の古代東方の占星術や宇宙形

状論、ギリシア的、ユダヤ的諸教養の多様な痕跡が残つており、当時のネストリウス派（先述のモプスウェスティアのテオドロス、ナルサイ等）の教説とも部分的に関連を有していると言う。この頃、宇宙の形状を円ないし球体とみなすアレクサンドリアの一派（異教的、古典的系譜に属す）が栄えていたが、アンティオキア派に属するコスマスは、四角ないし立方体と見るキリスト教的立場を主張し、球体論者を反駁するためにこの書物を執筆した。自説の証例として、ユダヤ教の「幕舎」のユダヤ教的伝統からは、その三区分、三対一の比例を示すため、タベルナクルを蓋のない横長の箱の如き形状とした挿図を加えており、図形の上では、先に述べた教会堂の形とは似ていない（図29）。ただし、もう一つのユダヤ教の伝統的造型表現の中から、「契約の櫃」ないしは「トーラの厨子」の側面図を選び、これと先述の教会堂（家）の側面の形とが、いすれも上端がアーチ状半円に終る共通の形状を示すところから、この図形を用いて、宇宙の上下の二構成（これがユダヤ教の至聖所と聖所に呼応する）の住人の説明を行つている。

例えばヴァティカン写本(fol. 108 R.)では、上段の説明として「第二の幕舎、すなわち至聖所、天の王国、来るべき世界、第二の条件、義人の住家」とあり、下段には「この世、現実にいま天使と人間と現存の諸条件のおかれた世界」と記している(図30)。挿絵の図柄としては、上段に楽園の垣根を背景としたキリスト座像が、二分された下段には天使と人間が描かれている。ラウレンティアナ写本の同じ部分の挿絵は、さらに最下段に冥府界^{アーノンス}を追加し、死者たちの姿を描いている。「最後の審判」の構図がコスマス地誌の挿絵に源を発するといわれる。そのためである(図31⁽¹⁾)。

要するに、これまでの水平に延びる前後関係の「幕舎」の象徴論から、上・下に重なる二層(ないし三、四層)の象徴論に移行したことが、コスマスの発想の根本的な点である。ここまで来ると、鋪床モザイクの平面的な空間の装飾ではなく、穹窿やドームに覆われたビザンティン建築の壁面装飾の解説に役立つ領域に踏みこんだことになる。ただし、コスマスによる天国の地誌的位置づけを示す挿図は(図32)、海に囲まれ、樹木の繁る矩形の大地の東側に——創世記の記述

教会堂小宇宙論、天と地の二区分説を決定的にしたマクシムス・コンフェッソール(五八〇—六六二年)の章句を引用しておく。⁽²⁾「教会は、可視的、不可視的な要素からなる宇宙の再現にして模像である。なぜなら教会は宇宙と同じ多様性を有するからである。(宇宙は)人間の手で造られたのではないもう一つの教会であり、人間の手で造られた(教会)によって賢明にも啓示されている。(宇宙)は内陣の代りに至高の存在にあてられた上位の世界を有し、身廊と同じく、下位の世界は感覚的性格を共にする存在に与えられている。」「聖なる教会は、可視的世界の完全な模倣であり、空としては聖なる内陣を、地としては身廊の美しさを(他の個所では身廊の装飾をと述べる)有する」。

IV 身廊部の主要な装飾 レ・パートリー

——ユダヤ教、キリスト教铺床モザイクにおける異教的、世俗的モティーフの再編成と新しい意味づけ

- 1 宇宙論的圖像圈
 - 2 地理的、地誌的圖像圈
 - 3 牧歌的(農耕、狩獵)圖像圈
 - 4 海浜風景(ナイル河風景)ないし魚撈的圖像圈
 - 5 「供物」の奉納(寄進者の肖像を含む)に関連した圖像圈
 - 6 説話的性格の圖像圈
- 二章において分析した「不可視世界」を表象する別格化された空間は、これに対応する空間として、「可視的世界」をかたどる身廊を有している。この章では、後者、すなわち「大地」と時によつては可視
- 最後に、年代的にはすでに本論の限界をすぎているが、これまでの

的「天空」（不可視的天空よりも下位にある現実の天空）から成立つ身廊の裝飾を主としてとりあげる。現實世界の一種の理想像が、宇宙形狀論的な觀点から、あるいは四季の循環や歲月の運行（暦）という形をとつて、他の時には天と地と水（海）に棲息する各種の生物により、また人間たちのさまざまな活動（天候や風向に支配される農耕、狩獵、魚撈）を通じて、この部分には展開されている。

キリスト教、ユダヤ教の舗床モザイクは、先述の「横長矩形」あるいは「方形區劃」に、それぞれ独自の神聖なモティーフを導入して別格的な意味を附与したが、身廊部では、その場合よりもはるかに多様な要素——その構成、レパートリー、モティーフ、時には特定の觀念を表明する手段すら——を、異教美術から借用している。たとえ床面とはいえ、宗教建築である以上、あまりに異教的色彩の強い神話人物や場面が避けられたことは当然であった。しかしながら、ヘリオス||エリア||キリスト、オルフエウス||キリストあるいはオルフエウス||ダヴィデ、ヘラクレス||サムソン、ヘラクレス||キリスト、エンデュミオノ||ヨナといったパラレルな図式にみられるように、三者ないし二者の間に表面上の、時には内面的な類縁性がみられることは、比喩的な形でしばしば三—四世紀の各種の著作家、教父たちすらが言及することであり、事実、古代末期の造型表現、ことに葬礼美術のうちに、この種の類推、移行の諸過程を指摘することは容易である。⁽¹⁾さらにまた、大地女神（豊饒神）とマーテル・エクレシア（教会の母。多くの幼児、信者に囲まれた女性像）、異教の河神と天国の四つの河の擬人像、⁽²⁾

四方の風ないし方角の擬人像と四福音書記者の象徴⁽⁴⁾、ディオニュソス信仰と葡萄にまつわる諸表現⁽⁵⁾、ニケやプシュケと天使というように、キリスト教美術はきわめて有効に異教美術の造型手段を利用してきた。以下、ユダヤ教、キリスト教の舗床モザイクが、床面に配されるという制約を逆手にとって、可視的天空や大地の表現に際して、いかに巧みに異教的、世俗的裝飾レパートリーを自己の要求にあわせて摄取し、これによって壁面裝飾とは全く異なった独自の裝飾体系をつくりあげたか眺めてゆく。

異教美術のレパートリーに関しては、混乱をさけるため、その後ユダヤ教やキリスト教の作例に継承されてゆくいくつかの基本的な圖像圈のみに限定して簡単に記述する。異教、ユダヤ教、キリスト教三者の作例について、それぞれ宇宙論的な圖像圈、地理的ないし地誌的圖像圈、牧歌的（農耕、狩獵）圖像圈、海滨風景（ナイル河風景）ないし魚撈的圖像圈⁽⁶⁾、「供物」の奉納（寄進者の肖像を含む）に関連した圖像圈⁽⁷⁾、説話的性格の圖像圈⁽⁸⁾という六種の項目を設定して、相互の関連、モティーフの再構成、意味の変遷をたどつてゆく。

1 宇宙論的圖像圈

まず最初に可視的天空の表現にあてられる宇宙論的な圖像圈をとりあげる。現在、世俗建築の舗床モザイクに認められる大部分のコスマロジカルな表現は——天体を司る神がみであれ、天空を飛翔する有翼のプッティやジェニーであれ——、宮殿、浴場、廟墓などの集中式建築のドームや天井を元来飾っていた諸種のモティーフが、床面に投影

されたものと考えられる（六章参照）。スミス、オートクール、レーマンその他の研究者たちが帝制後期集中式建築における天空象徴論についてすでにしばしば指摘してきたように、皇帝たちの特定の守護神に対する帰依、皇帝神格化の風潮は、ネロのドームス・アウレア、ハドリアヌス帝のパンテオン建設に代表されるような大規模な建築を生み、天空の機構をそのまま機械じかけで再現した「プラネタリウム」すら登場した。占星術的な要請や宇宙支配者⁽⁸⁾信仰とも絡みあって、コンスタンティヌス大帝以降の時代にもこの伝統は継承され、文献の記述で知られるガザの大浴場やコスロー一世の宮殿装飾に及んだ。⁽⁹⁾キリスト教の集中式建築や、円蓋式バシリカ、時には祭壇や洗礼槽を掩う天蓋の裏面中央部に、最高神、宇宙支配者としてのパントクラトルのキリストないしこれに準ずる表象（小羊、十字架、モノグラム）が配されるのは、この伝統に由来したものである。⁽¹⁰⁾木骨天井の多いバシリカ型教会堂は、もちろんアプシスという円蓋と代りうる空間を有していたが、屋根組の建築的構造それ自体が円蓋のように蒼穹の球形をかたどっていない。たしかに格天井の諸区割に星や十字架を描く試みも少くはなかつたようであるが、バシリカ型建築の天井は壮大かつ寓意的な天空や暦の表現を積極的に発展せしめる場所とはなりえなかつた。こうした不満を補うのがバシリカの床面に投影された天空の表現といえよう。小規模なヴィラにしばしば認められるこの種の表現も、同じく天井装飾の投影と解釈してよからう（六章で詳述の予定）。トルツィゴウスキ、ウェブスター、レビイ、ステルンらは、異教、

世俗美術ないしキリスト教美術に広く伝播した古典的天空表現や、その運行の記録ともいうべき暦の表現をいくつかの型に分類しようと試みている⁽¹¹⁾。ステルンは主として当時流布していた祭礼暦、農耕暦に関する文献に基く系統づけを試み、レヴィは造型表現上の図形の型を重視した分類を試みている⁽¹²⁾。この種の型にはしばしば重複する部分も多いが、原理的に、イコノロジー的な観点にたって分類すると以下の六型を区別できよう。（一）天体それ自体を図形（円ないし球体、三日月、星型、黄道帯など）によって表わす科学的な型。（二）七惑星をギリシア神話の神がみの像で表わしこれに河神、海神、四季などの擬人像を加えた型。（三）黄道十二宮（時によつて「年」や四季の擬人像が加わる）の記号を円環内に並べる型。（四）各自のアトリビュートを伴う十二ヶ月の全身ないし半身の擬人像（時により四季、風神、河神なども加わる）と太陽、月さらに豊饒神、大地女神などを組合せた型。（五）擬人像のアトリビュートをいわば拡大して、各季節、各月の農・畜・水産物に力点をおいた「農耕（労働）暦」の型。（六）各月の祝祭日（一年に二〇一二九の祭日）をフィロカルスの暦やギリシア・ラテンの詩文に基いて表現した型。

第一の型の純粹な作例は舗床モザイクには認められない⁽¹³⁾。第二の型の最も美しい例はオルベ（スイス）北方のボスセアッツのモザイク（三世紀初頭。図33⁽¹⁴⁾）であり、レーマンのあげているパルミラやザグーアンの例が神がみの胸像しか現わしていないのに対し、全身を飛翔の身ぶり、なんらかの行為をなすより説話的な形で捉えている。この型

の場合、中心を占める神—主神—は必ずしもユピテルとは限らず、サテュルヌス、ウェヌスと状況に応じて變ることも多い。オルベでは隅にトリトンとネレイデスの海を暗示する神像が加えられている。以上の三例はいずれも六角の亀甲状の幾何学図形を枠どりとしており、この図像が格天井のストゥッコ装飾に端を発すること、天井装飾の投影であることを証明している。第三の型は、ティヴォリのヴィラ・ハドリアーナの天井装飾を範例とし、方形と円の組合せを愛用する舗床モザイクの題材として広く活用された。ミュンスター・バイ・ミンゲンの舗床モザイクでは、中心の四頭立の馬車を御す正面むきのヘリオス像の大きなメダイヨンの周辺を十二宮の記号の帯がとりまき、四隅の空隙を先述の例と同じく海のモティーフ、カンタロスと二匹の魚が埋めている。⁽¹³⁾先にあげたパルミュラとザグーランの第二の型は、両者ともに黄道十二宮のテーマを神がみの胸像のそれとだぶらせていている。これはやや異った十二宮の表現として、「年」女神が精田状の輪の中に立つか、これを片手で支えるかした姿を表わすもの、ヒッポーネその他の舗床モザイクに多数知られ、ヒッポーネではその周辺を四季の植物と擬人像がとりまいている。第四の型の代表作としては、アンティオキア（二世紀末？）の放射状円形構図のモザイクがあり（図34）、円の中心部に何が表わされていたかは不明であるが、マケドニア暦によるギリシア語銘文を伴う十二ヶ月の女性擬人像（三月—六月十一月—五月のみ）が各月の産物を手にして放射状に並んでいる。隅には各季節を象徴する花冠（春）やヴェール（冬）を冠った四季の

擬人像が位置を占める。なお別の矩形の区割内にはオケアノスとテュルヌス、ウェヌスと状況に応じて變ることも多い。オルベでは隅にトリトンとネレイデスの海を暗示する神像が加えられている。以上の三例はいずれも六角の亀甲状の幾何学図形を枠どりとしており、この図像が格天井のストゥッコ装飾に端を発すること、天井装飾の投影であることを証明している。第三の型は、ティヴォリのヴィラ・ハドリアーナの天井装飾を範例とし、方形と円の組合せを愛用する舗床モザイクの題材として広く活用された。ミュンスター・バイ・ミンゲンの舗床モザイクでは、中心の四頭立の馬車を御す正面むきのヘリオス像の大きなメダイヨンの周辺を十二宮の記号の帯がとりまき、四隅の空隙を先述の例と同じく海のモティーフ、カンタロスと二匹の魚が埋めている。⁽¹³⁾先にあげたパルミュラとザグーランの第二の型は、両者ともに黄道十二宮のテーマを神がみの胸像のそれとだぶらせていている。これはやや異った十二宮の表現として、「年」女神が精田状の輪の中に立つか、これを片手で支えるかした姿を表わすもの、ヒッポーネその他の舗床モザイクに多数知られ、ヒッポーネではその周辺を四季の植物と擬人像がとりまいている。第四の型の代表作としては、アンティオキア（二世紀末？）の放射状円形構図のモザイクがあり（図34）、円の中心部に何が表わされていたかは不明であるが、マケドニア暦によるギリシア語銘文を伴う十二ヶ月の女性擬人像（三月—六月十一月—五月のみ）が各月の産物を手にして放射状に並んでいる。隅には各季節を象徴する花冠（春）やヴェール（冬）を冠った四季の

擬人像が位置を占める。なお別の矩形の区割内にはオケアノスとテュルヌス、ウェヌスと状況に応じて變ることも多い。オルベでは隅にトリトンとネレイデスの海を暗示する神像が加えられている。以上の三例はいずれも六角の亀甲状の幾何学図形を枠どりとしており、この図像が格天井のストゥッコ装飾に端を発すること、天井装飾の投影であることを証明している。第三の型は、ティヴォリのヴィラ・ハドリアーナの天井装飾を範例とし、方形と円の組合せを愛用する舗床モザイクの題材として広く活用された。ミュンスター・バイ・ミンゲンの舗床モザイクでは、中心の四頭立の馬車を御す正面むきのヘリオス像の大きなメダイヨンの周辺を十二宮の記号の帯がとりまき、四隅の空隙を先述の例と同じく海のモティーフ、カンタロスと二匹の魚が埋めている。⁽¹³⁾先にあげたパルミュラとザグーランの第二の型は、両者ともに黄道十二宮のテーマを神がみの胸像のそれとだぶらせていている。これはやや異った十二宮の表現として、「年」女神が精田状の輪の中に立つか、これを片手で支えるかした姿を表わすもの、ヒッポーネその他の舗床モザイクに多数知られ、ヒッポーネではその周辺を四季の植物と擬人像がとりまいている。第四の型の代表作としては、アンティオキア（二世紀末？）の放射状円形構図のモザイクがあり（図34）、円の中心部に何が表わされていたかは不明であるが、マケドニア暦によるギリシア語銘文を伴う十二ヶ月の女性擬人像（三月—六月十一月—五月のみ）が各月の産物を手にして放射状に並んでいる。隅には各季節を象徴する花冠（春）やヴェール（冬）を冠った四季の

擬人像が位置を占める。なお別の矩形の区割内にはオケアノスとテュルヌス、ウェヌスと状況に応じて變ることも多い。オルベでは隅にトリトンとネレイデスの海を暗示する神像が加えられている。以上の三例はいずれも六角の亀甲状の幾何学図形を枠どりとしており、この図像が格天井のストゥッコ装飾に端を発すること、天井装飾の投影であることを証明している。第三の型は、ティヴォリのヴィラ・ハドリアーナの天井装飾を範例とし、方形と円の組合せを愛用する舗床モザイクの題材として広く活用された。ミュンスター・バイ・ミンゲンの舗床モザイクでは、中心の四頭立の馬車を御す正面むきのヘリオス像の大きなメダイヨンの周辺を十二宮の記号の帯がとりまき、四隅の空隙を先述の例と同じく海のモティーフ、カンタロスと二匹の魚が埋めている。⁽¹³⁾先にあげたパルミュラとザグーランの第二の型は、両者ともに黄道十二宮のテーマを神がみの胸像のそれとだぶらせていている。これはやや異った十二宮の表現として、「年」女神が精田状の輪の中に立つか、これを片手で支えるかした姿を表わすもの、ヒッポーネその他の舗床モザイクに多数知られ、ヒッポーネではその周辺を四季の植物と擬人像がとりまいている。第四の型の代表作としては、アンティオキア（二世紀末？）の放射状円形構図のモザイクがあり（図34）、円の中心部に何が表わされていたかは不明であるが、マケドニア暦によるギリシア語銘文を伴う十二ヶ月の女性擬人像（三月—六月十一月—五月のみ）が各月の産物を手にして放射状に並んでいる。隅には各季節を象徴する花冠（春）やヴェール（冬）を冠った四季の

擬人像が位置を占める。なお別の矩形の区割内にはオケアノスとテュルヌス、ウェヌスと状況に応じて變ることも多い。オルベでは隅にトリトンとネレイデスの海を暗示する神像が加えられている。以上の三例はいずれも六角の亀甲状の幾何学図形を枠どりとしており、この図像が格天井のストゥッコ装飾に端を発すること、天井装飾の投影であることを証明している。第三の型は、ティヴォリのヴィラ・ハドリアーナの天井装飾を範例とし、方形と円の組合せを愛用する舗床モザイクの題材として広く活用された。ミュンスター・バイ・ミンゲンの舗床モザイクでは、中心の四頭立の馬車を御す正面むきのヘリオス像の大きなメダイヨンの周辺を十二宮の記号の帯がとりまき、四隅の空隙を先述の例と同じく海のモティーフ、カンタロスと二匹の魚が埋めている。⁽¹³⁾先にあげたパルミュラとザグーランの第二の型は、両者ともに黄道十二宮のテーマを神がみの胸像のそれとだぶらせていている。これはやや異った十二宮の表現として、「年」女神が精田状の輪の中に立つか、これを片手で支えるかした姿を表わすもの、ヒッポーネその他の舗床モザイクに多数知られ、ヒッポーネではその周辺を四季の植物と擬人像がとりまいている。第四の型の代表作としては、アンティオキア（二世紀末？）の放射状円形構図のモザイクがあり（図34）、円の中心部に何が表わされていたかは不明であるが、マケドニア暦によるギリシア語銘文を伴う十二ヶ月の女性擬人像（三月—六月十一月—五月のみ）が各月の産物を手にして放射状に並んでいる。隅には各季節を象徴する花冠（春）やヴェール（冬）を冠った四季の

以上六型の異教的、世俗的性格の天体や暦の表現のうち、ユダヤ教、キリスト教の舗床モザイクに継承されたものは、当然ながら第二の異教の神がみの全身像、胸像を含むものではありえなかつた。第一の型は壁面のモザイク（アプシスや円蓋）やカタコンベの壁画、浮彫、写本挿絵などにはしばしば見出されるが、舗床モザイクの例は皆無である。第三の型については、ベト・アルファのシナゴーグの舗床モザイクが典型的であり、プリミティヴな様式に還元されてはいるが、正面むきのヘリオスの馬車を中心として、放射状の十二区劃に黄道十二宮の記号が並ぶ。四隅には四季の半身像が配されている（図38）。ベト・アルファの身廊床面の三区分は、前章で述べた象徴論とよく呼応し、最奥部の不可視世界（至聖所）に統いて、この可視的天空をかたどる放射状構図が位置を占める。入口に最も近い「大地」をかたどる区劃には「アブラハムの供儀」の場面が表わされているが、少なくともこの場合、ここでは、地上において神に捧げられた「供物」——聖書の人物を例外的に含んでいよい——を意味していると解釈すべきであろう。同じ型の天空表現がハマートのシナゴーグにもある。

第四の型のキリスト教建築における例として、舗床モザイクでは最も遅い年代（五六〇年ころ）のベト・シャーン（バイサン、旧名スキトポリス）の聖マリア修道院大ホールの中央を占める放射状構図がある（現在フィラデルフィア美術館蔵（図39⁽²³⁾）。中心円には光茫と三日月を戴く太陽と月の半身擬人像が並び、手に各自のアトリビュートを持つた十二ヶ月の男性像が、ラテン名をギリシア文字で記した銘文と

共に、十二に分割された環内に位置を占めている。先にカルカゴの一モザイクについて、ラヴェンナの二つの洗礼堂の十二使徒の行列との類似を指摘したが、十二という数の一一致に基いて、三一四世紀の教父たち（アンブロシウス、ヒッポリトゥスほか）も、しばしばキリストを太陽あるいは日に、使徒をやはり十二ヶ月ないし時間になぞらえている点は注目に値する。⁽²⁴⁾ 円形放射状構図の「天空」が、元来天井を飾るべきテーマの床面における投映とするならば、舗床モザイクにおける黄道十二宮や十二ヶ月の擬人像と太陽＝ヘリオスのこの構図に基づく表現は、天井装飾におけるキリストと十二使徒像を予想せしめるものと言つてよい。もしこれが床面ではなく、アプシスや円蓋などの壁面であったならば、キリストと十二使徒の表現が当然のこととして許された筈だからである。

その意味で例外的な大胆な試みを示すのは、南イングランドのヒントン・セント・メリのモザイク（最近ブリティッシュ・ミュージアムに移された）の、二室のうち大きい方の一室を飾るモザイクである（図40⁽²⁵⁾）。テオドシウス帝の法令が徹底しない遠隔の地であつたためか、四隅の四季の擬人像の中心に——異教、世俗建築ならば「大地」や「年」の擬人像を置く筈の場所である——、XPモノグラム型の光背をつけたキリスト、胸像が置かれており、その頭部の左右には季節の擬人像と似て柘榴の実が二個並んでいる。さらに興味ぶかいのは、同じ工房の作に違ひない、フランプトン（モザイクA）において、同じく二室のうち大きな方の一室に、四方の風に囲まれたヘラクレス立像（他

の四区割に四つの難業の場面)が表わされていることである。異教、キリスト教の礼拝所がこれほど平等にかつ均質の手段と構図によってそれぞれの教祖を表わした例は他に考えられない。

先に触れたベト・シャーンには、もう一例ナルラックスに十二ヶ月を配した例があるが(エル・ハマン教会)、これは第五の型にむしろ属しており、天空を暗示する円形も中心モティーフもなく、上下二段に、樹木を仕切りとして、各月の産物をもつ人像が並んでいる。⁽²⁶⁾同じく天空的円形構図の枠をもたない例として、ルナンの調査で名高い、すでに二章でもとりあげたカブル・ヒラムのモザイク(五七五年、ルーヴル美術館蔵)がある。左右側廊に縦に二列に並ぶメダイヨン群のうち、中間部のそれは、北側に、十一月から四月、すなわち冬と春の六ヶ月の半身擬人像ならびに雨の風と大熊座からの北風の擬人像、南側に、五月から十月、すなわち夏と秋の六ヶ月の擬人像ならびに北からの涼風と東南東の涼風の擬人像を含んでおり、その他のメダイヨン内に並ぶ海や陸の産物とあいまって、「天の正しき運行による地上の恵み」といった理想図がここに展開されていることを理解する。

このように、可視的天空の運行だけではなく、宇宙全体の諸機構の象徴が天空のそれとことに混りあうのは、先に分類した宇宙論的図像圏の(内)内の型においてであり、狩獵、農耕に関連したこれらの型、大地や海の象徴に関しては、この章の3、4節の図像圏の項目で別途に扱う方が適切と考える。

2 地理的、地誌的^{トポグラフィカル}図像圏

広い意味では宇宙論的図像圏に入るであろうが、天空よりも大地の地理的形状あるいは地誌的説明に力点を置いた一群の舗床モザイクがある。そのうちの一つの型は、四方を海ないし河に囲まれた陸地、言葉を変えて言えば海上の淨福の島のテーマに由来し、異教の葬礼美術にも、別荘建築の舗床モザイクにも、海豚や船、オケアノスやゲーの擬人像を利用して、好んで扱われていた。この型はやがて「ヨナの物語」、予言諸書やヨハネ黙示録を典拠とする「天のエルサレム」や「生命の河」、創世記に由来する「天国の四つの河」のテーマなどと呼びついで、キリスト教美術に引き継がれてゆく。中世には「マップ・モンド」と称される多數の作例——例えばスペインのベアトウス黙示録挿絵——を生んだ。⁽²⁷⁾キリスト教舗床モザイクの例として、キッチングターの精緻な分析にも拘らず部分的にしか意味の解っていないニコポリス(ギリシア)の司教ドゥーメティオスのバシリカ翼廊部両端のそれを取りあげる(六世紀前半。図43)。⁽²⁸⁾北端のほぼ方形の区割の四方をとりまく帶は、各種の魚や貝類に満ち溢れ、プツティがこれをすなどる「海」をあらわし、その中央に三本の果樹と数本の糸杉が繁る陸地(楽園)があり、大小の鳥が空を舞い、地の草花の蔭を歩いている。この「楽園」の部分は、図像的には、二章で扱った不可視世界をかたどる横長の区割と同質である。この図の意味を明示するのは下方に置かれた銘文のパネルであり、次の章句が記されている。「汝がここに眼にするのは、栄誉ある果つることなき大海であり、その中央

には、呼吸し地を留う全てのものが芸術の巧みな像によりあらわされている」。これと対をなす南翼廊の同形のモザイクはやはり大海に取り囲まれ、ついで猛獣（半身）とこれに槍をかまえる狩人のグループを表わす帶があり、中央には槍と桶で武装した二人物（ディオスクーロイ？あるいはエリアとエリゼーとみる解釈をキッチングターは提唱）が配されている。彼らの手にした銘文いりの額が破損しているため、この図柄の意味は不明確であり、従つて南・北両モザイクの役割も正確には把握しがたい。ただし、北のモザイクの図像構成と二章で述べた「キマイラ退治」のフランプトンのそれとが、海、異教的神像、怪獣ないし猛獣の征服という共通の内容をもつ点を指摘しておく。他方、ニコポリスでは、身廊ではなく（身廊は幾何学图形のみ）、翼廊の両端に具象的図柄のモザイクがある事実については、ここで問題にしている象徴論とは別の説明が必要である。

他方、地誌的性質——現実の都市の表現を含む——の舗床モザイクとしては、いずれも特殊な孤立した表現を示す以下の諸例が数えられる。ジェラサの洗礼者ヨハネ、ペテロ、パウロに捧げられた集中式建築（五一年。図44³⁰）は南・北のモザイクの一部を残すにすぎないが、環状の外縁を「河」のモティーフが一巡している点で司教ドゥーメティオスのモザイクと共に通しており、同じく円形を描いて一周する、サンタ・コスタンツア廟円蓋底部の「河」と同一の意味を担つている。中央方形部のモザイクは残っていないが、これを囲む枠は四季と十二ヶ月の胸像からなるコスモロジカルな表現を含む。円形の四方

に精緻な燭台のモティーフがあり、この部分に接続して、「河」の近くには、城壁に囲まれた都市の表現がみられ、銘文によりアレキサンドリアを表わすことがわかる。おそらく他の三つの隅にも都市の表現（四大都市？）があつたものと思われ、河岸の風物として建築物を描写したいわゆる「アレキサンドリア風」の風景描写（後述）の伝統を繼承するものと考えられる。なおもう一つの建築表現の断片（図45）についてこれをメンフィスの町、あるいはカノープス（アブキル）の聖ヨハネ・聖キルス修道院とみる説もあり、教会政治上のジェラサとエジプト（コプト）教会との関連を示したものと推定される³¹。

以上二例のモザイクには、大海に囲まれた樂園、天国の河といった象徴的な意味づけが多かれ少なかれ反映されている。これに対し、以下の諸例は「名所地図」とでも言うべきよりアクチュアルな観点に立つものである。世俗建築のトポグラフィカル・モザイクとして著名なのは、アンティオキア郊外ヤクトの別荘の一室を飾る「メガロブシュキア」のモザイクの外縁部分であり（図46、五世紀末）、名高いアンティオキア黄金堂の姿や、橋、旅館、往来の人物などを描写している。これに対しランスヨルダンのマダバのキリスト教バシリカのモザイク断片（図47六世紀）は、死海、ヨルダン河、ナイル河デルタといった地形を図示し、エリコ、エルサレム、ベトレヘム、ニコポリス、アスカラノン、ガザ、サイスなどの諸都市を簡略化された建物の图形や展開図によつて表示している³²。銘文のなかにイスラエルの十二部族や旧約関係の言及が多いのは、この地がネボ山のモーゼの聖蹟に近かつた

ためと考えられる。聖地崇拜をその発想の源とした聖蹟案内図と呼ぶべきであろう。これをより簡略化したマ・インのトポグラフィカル・モザイクは、東方キリスト教会の司教座都市の見取図と推定されており、ベトナムの降誕記念教会の壁面を飾る、宗教会議開催地を三部構成の教会堂正面(内陣)の図形を借りて記念したモザイクに通じるものと言えよう。⁽³⁵⁾

世界の四大都市によって、聖地の地形と聖蹟によって、あるいは司教座の分布図によって、それぞれ「大地」を表示したこれらのモザイクは、自然のままの陸地としての大地、また狩猟、農耕、漁撈といった単純な労働の場としての大地でもなく、一段と高次元の知的(宗教的、社会的)活動の舞台としての大地をあらわすものと言えよう。トルンスヨルダン地区にこの種のトポグラフィカルなモザイクが集中しているのは、聖地としての特殊性、教会政治上の意図が作用していると考えられる。

三章で分析した教会堂の諸部分をめぐる宇宙論的な象徴論とは別に、これよりもやや遅れて形成されるもう一つの系譜があるが、この発想によると、典礼の執行される教会堂内の主要な場所あるいは設備(祭壇、設教壇、司教座その他)が、パレスティナのキリストの諸聖蹟(ベトナムの降誕の洞窟、エルサレムの聖墳墓)と同一視される。いわば一つの教会堂内で順次聖蹟を巡礼し、これを礼拝し、記念するという発想が生まれるのである。⁽³⁶⁾ここからその次の段階、すなわちキリストの生涯の主要事蹟を暦の順序に追ってゆく大祭礼暦と一致した

典礼の執行法、同様の原理による教会堂壁面の装飾法の登場までは、あと一息である。トポグラフィカルな舗床モザイクの出現は、したがって、おそらくこのような聖蹟との同一視による教会堂象徴論をその背後に有していたに違いなく、その作例が六世紀のトルンスヨルダン地区にのみ集中している理由も、これによって説明されるであろう。ただし、建築的プランの点からみると、この系列の「大地」の表現は、必らずしもバシリカ型身廊部に位置を占めるわけではなく(翼廊や環状周歩廊)、三章で分析した宇宙二区分の象徴論と直接に結びつけることはむずかしい。

3 牧歌的(農耕、狩猟) 図像圏

三章における文献の分析からも明らかのように、シナゴーグないしが教会堂の身廊の本来的な装飾テーマは、「大地」であり、可視的天空の表現を省略することも——不可視的天空、至聖所の暗示があれば——可能だったようと思われる。事実、教会堂舗床モザイクの遺例のうち最も数の多いのは、牧歌的図像圏の諸モティーフにより「大地」を表わすものと言ってよからう。初期キリスト教時代の教会堂装飾に関してしばしば引用される、四世紀初頭のシナイ山修道院長聖ニルスとコンスタンティノポリスのオリンピオドロスとの間にかわされた書簡は、こうした「大地」を象徴する身廊の舗床モザイクについて、興味ぶかい示唆を与える。⁽³⁷⁾すなわち後者は、自ら建設した教会堂の身廊両壁面に「地面に打ちおろした網、逃げまどう野兔や仔鹿、獵犬を從えてこれを追う狩人たち」と、「海に投げおろした網、漁夫たちによ

つて捕えられ、岸に引きあげられたあらゆる魚」を描きたいむねを方に伝えている（これに対し聖ニルスは、アプシスに一個の十字架を、身廊には旧約・新約の場面を対比すべきであると答える。）つまり、オリエンピオドロスは、いわば一時代前の慣習的な発想、異教ないし世俗的建造物に広くゆきわたっていた装飾法を念頭においていたと想像されるのであり、その点で聖書場面を床面に表現しえない舗床モザイクは、まさにこのアナクロニックな立場にその後も縛りつけられることがとなつたのである。壁面と床面の役割の違いがこれらの二つの見解のなかに典型的に集約されていると言えよう。

最近新版が出版されたグリマルの名著「ローマの庭園」⁽³⁸⁾は、考古学、建築史、美術史的な見地からの、ポンペイの壁画などに再現された庭園、あるいは庭園芸術の一部としての壁画の具体的な遺例の分析に続いて、第四部においてキケロからオウディウスにいたるまでのローマの文人たちの思想に認められる自然観、田園生活の讃美、理想郷に対する憧憬といった詩的、神話的（宗教的）、哲学的な瞑想の系譜を、庭園芸術を生み出した母胎として跡づけている。本論で取りあげた三一六世紀の舗床モザイクは、世俗的なものにしろ、宗教的性格のものにしろ、いずれもこうした思想的な系譜につながるものなのである。ユダヤ教的、キリスト教的意味づけが、特殊なイメージの挿入により、あるいは全体的な配置法の妙によって実現されたのは、この種の田園詩的な雰囲気のみたされた豊かな文化的素地の上でのことだったのである。次に引用するウェルギリウスの牧歌第一〇篇第四歌の詩

句と、次章で分析する旧約諸書、ことに詩篇（一〇四篇ほか）の内容とは、その成立の事情の相違にもかかわらず、密接な相応関係を示しており、こうした思想的、詩的背景に促されて誕生した造型美術——ここでは舗床モザイク——が、互いに共通のレパートリーを有していることの必然性がよく納得されるのである。——クマエの巫子の予言が成就し、新しき世紀（アウグストゥス帝）が来り、鉄の時代は終つて黄金時代が開花する——

「山羊は乳房をはりきらせて家路にむかい、牛はもはや大いなる獅子を恐れない。みどり児のためにには搖籃に多くの花を飾ろう。蛇はほろび、まやかしの毒草は枯れしほみ、アッシリアの生姜は地に溢れ、……波うつ麦の穂は畠を金一色におおい、野茨の繁みには紫の葡萄がみのり、堅い櫻の木から蜜が露のように流れ出す」。

アレキサンドリアやローマで流行したこの種の田園詩のテーマと同じく、造型美術もまた大地の豊作を讃える「牧畜」や「豊耕」のテーマをしばしば取りあげた。その背後に、古代末期の多様な神秘的諸宗教——各種の大地女神、オルフェウス、ディオニュソス信仰など的一が大きく作用したことは言うまでもない。牧人たちと羊、山羊その他の家畜の世話、農夫たちと「麦」や「葡萄」の種まき、刈入れ、葡萄しづりの表現は、石棺彫刻をはじめあらゆる種類の造型美術の領域にほとんど無限に豊かな靈感を授けていく。四季や十二ヶ月の暦の図像にいかにしばしばこの種の表現がとりいれられたかはすでに述べた通りである。ことに、大人の牧人や農夫ではなく、愛くるしい童顔のプ

「ティたちがこれらの作業にたずさわる姿は、「遊戯」の印象を強め、別荘建築の床面モザイクにはことにふさわしい優美な気分をかもします。

天球（可視的天空）を暗示する宇宙図的な枠のなかに組みこまれた十二ヶ月や四季の作例についてはすでに述べたので、それ以外の型のなかから、ドラマティックな迫真力に富むシェル・シエル出土の舗床モザイクをあげておく（図48⁽³⁹⁾）。唐草文に縁どられた四段の白地の構図のうち、上二段は二頭立の牛に鋤をつけた耕耘と秋の種まきを、下二段は葡萄の剪丁を、明暗の対比の激しい絵画的な様式で表わしている（三世紀中葉？）。もう一点のより大きなスケールの人物を表わす断片には葡萄の収穫と葡萄ぶみの場面が認められるが、全体で四季ないし特定の月を暗示していたかどうかは不明である。

これとは別に、北アフリカの大土地所有者たちの別荘建築の舗床モザイクにおいてことに好まれた——グラバアルはこれを「ラティファンディア図像圈」と名づけた——所領地の繁栄、安泰をテーマとするユニークな表現がある。ここでは田園生活の幸福が、都会的な文人趣味による田園憧憬としてではなく、極めて現実的、実利的見地から讃美されている。そのうち最も名高いのが「領主ユリウスの家」のモザイク（テュニス、バルド国立美術館。図49⁽⁴⁰⁾）であり、三段からなる構

図の中段の中心に囲まれた大邸宅（煙の出る浴場のドームが四個と切妻屋根の家屋が見える）が配され、従者や獵犬を伴った領主が狩から帰還する姿が認められる。上段の中心には家内安泰を司る女神へ

ステイア（？）が樹間のベンチに坐し（ベンチの下には餌をついぱむ雛鶏がいる）、左右から領主とその妻が果物籠と小羊を女神に捧げている。上段右端には遠く連なる黄金の麦畑、牧人の小屋、番犬、牧人と羊たちが見え、左端にはオリーブの実の収穫場面と家鴨を捧げる従者の姿がある。下段では、中央右に使者から巻物を受けとるいかにも領内管理の執務中といった領主の坐像が、これに対し左には侍女から首飾りをうけとる化粧中の妻の姿が見える。おのおのの背後の空間に、果物籠を背にかつぎ野兎を手にした召使と、草花および花籠を捧げる召使が描かれている。上段と下段の四隅の部分は、夏（牧人と麦畠）、冬（オリーヴの収穫と二月に脂ののる水鳥）、秋（果物と野兔）、春（花）の四季をそれぞれ巧みに中央部の場面と関係させつつ表現したものと解釈できよう。このうち侍女の手にした宝石箱から首飾りを選ぶ女主人の主題は、ギリシアの墓碑浮彫以来の系譜をひくものである。使者と直接する主人のそれも、同じく商業活動や日常生活の描写を含むローマ帝政末期の浮彫に多くみられるものであり、誇張した見方をすれば使者を謁見する皇帝や高官の表現にも通じる。他方、ヘスティア女神への「捧げもの」のテーマは、大地女神その他の神がみに関する同様のテーマと共に、キリスト教舗床モザイクの寄進者像の表現（後述）に引き継がれてゆく。

海浜風景ないし魚撈的図像圏において、さまざまな海神や海の産物にとりまかれたウェヌス讃美の神話が大きな比重を占めるように、あらゆる種類の動物、いわば一種の「動物づくし」を表現する機会を提

供する異教起源の題材の一つとして「動物を魅了するオルフェウス」が、牧歌的図像圈のなかでは特別の地位を占めている。一九五五年に発表されたステルンの研究によると、舗床モザイク中のこの主題を表わす遺例は、キリスト教建築物も含め四七を数え、さらに一九六二年のハリソンの研究はこの他に八例を追加している。⁽⁴³⁾ ここではレプティス・マグナ（トリポリ美術館蔵。図50）⁽⁴⁴⁾ の一例をあげるが、上方の横長の区劃にはフリギアの樂師の周りに集う二二種の鳥獸の種別が描きわけられ、その下の六個の正方形の区劃には釣師と漁の獲物、ついで牧畜、田園風景と陸の産物が配されている。「クセニア」と呼ばれる魚、鳥、果物などの供物のみを写実的に表わすヘレニズム的、ローマ的モザイクは、やがてシナゴーグや教會堂の床面において、幾何学圖形の小型の枠や葡萄唐草の蔓の輪のなかに、一段と図型化された形で繰返されることとなる（先述のカブル・ヒラムのモザイクはその典型的の一つ。詳しくは七章で再述する。）

ユダヤ教、キリスト教美術一般に関して、牧畜や農耕がいかに本質的な意味をもつたかは、「善き羊飼」や、葡萄にまつわる旧約、新約中のたえざる言及を思い出すだけで十分であろう。初期キリスト教美術の象徴的表現の素地は、異教美術のレパートリーから借りられた牧者と葡萄に関するテーマをぬきにしては論じることができない程である。⁽⁴⁵⁾ イスラエル民族は神の植え給うた葡萄の樹であり、山々をその葉蔭で覆い（詩篇79篇9—12節。エゼキエル書、17章1—8節）、キリスト自身、自らを葡萄の樹に、弟子（信者）をその枝になぞらえる

（ヨハネ伝15章1、5節）。牧者については、福音書のいわゆる「善き羊飼」のテーマ（ヨハネ伝11章11節、ルカ伝15章4—6節、マタイ伝章節以下）よりも、詩篇（23篇1—2節を代表とする）における縁の牧場、水辺での憩いのそれが、先述の異教的な詩的夢想、田園憧憬の系譜に結びつく。ただし、葬礼美術や洗礼堂装飾の場合と較べると、聖書の記述との直接的関連は、舗床モザイクにおいては当然ながら稀薄である。

カンタロスやクラテールから生い繁るアカンサス葉文や葡萄蔓の輪のなかに、各種の鳥獸やパッティを棲ませるいわゆる「棲息唐草」は、ユダヤ教、キリスト教舗床モザイク両者に共通の最も基本的な文様組織となつた。その原因の一つは、両宗教にとって葡萄の樹や葡萄酒が特定の神聖な意味を担つていたからに他ならない。

まずユダヤ教の例として、「不可視的」空間についてのべた際、七枝の燭台、獅子、棕櫚などのモティーフを身廊床面の最奥部に有することを指摘したニリムのマオンのシナゴーグ（図12）を取りあげる（一章註26参照）。神聖なモティーフの並ぶ場所に統いて、五列一〇段の線的な葡萄唐草の輪が並んでおり、中央列には「籠のなかの小鳥」、「卵を生みおとす雌鳥」、カンタロス（葡萄酒の容器）、花籠、果物籠、翼をひろげた鸕など、なんらかの象徴性を伴うモティーフや供物容器が認められ、構図の縦軸を強調している。最下段の尾を垂らした孔雀は最上段の獅子と呼応しつつ身廊入口を飾っている。それ以外の輪のなかには、原則として左右相称に象、野兔、鹿、脚の長い熱帶の水鳥、

鶲、坐った（おとなしい）豹などの鳥獸が並ぶ。

キリスト教バシリカの側からは、祭壇や設教壇などの当初の配置をよく残すアフリカのサブラーのモザイク（六世紀）と、レバノンのカブル・ヒラムのモザイク（ルーヴル美術館蔵）をまず最初にとりあげる。すでに記した通り、いずれも、内陣部のより神聖な空間は抽象文様のみのパネルで飾るという立場を表明した点で共通している。サ

ブラーでは、側廊部も抽象幾何学文でおおわれている。⁽⁴⁵⁾ 中央身廊の広い空間では、入口側中央の巨大なアカンサスの株から交叉する葡萄蔓が五個のアーモンド型図形を描いて上昇し、その左右にさらに一〇枝の彎曲した大枝のが、全空間を応援なりズムでおおいつくしている（図51）。中央軸上に並ぶ諸図型は、最下段にアカンサスの株上にとまる光背をつけた不死鳥^{フエニックス}を含み、次の図型内には「籠のなかの小鳥」（後述）を、一つおいて次の祭壇に最も近い図型内にはみどりな尾羽を全開し同じく光背をつけ、球の上に立つ孔雀を擁している。これらの蔓の交叉部には宝石文に飾られた豪華な王冠がはめこまれている。左右の大枝に区切られた区割に棲息するのは、最下段の二羽の孔雀（尾を垂らした）をはじめとし、全て鳥類ばかりであり、ここには鳥以外の生物は皆無である。雉、綠の鸚鵡、家鴨、鳩などの種類が識別され、そのなかに「餌をついばむ雌鶲と雛鶲」の逸話的表現（後述）が挿入されている点が注目される。餌をはむ鶲以外の全ての鳥が葡萄の実か葉か蔓を嘴でつづいているのも、意識的表現とみなければならぬ。ニリムとサブラーのモザイクは、中心軸に平和、不滅、復活

といった象徴性をもつモティーフ（後述）を置いている点、動物や鳥たちがそれぞれ自足（闘争中ではない）している点で、共通の思想、すなわち神の秩序ある支配下における諸種族の平和共存を表象していると考えられる。このテーマの直接、間接の出典や典拠については次章で詳述するが、グラバアルはこの種の表現を「動物たちの平和」と名づけている。

これに反して次のカブル・ヒラムの中央身廊（側廊部のコスモロジカルな表現については本章の一節で論じた。図52）では、農耕や狩猟、家禽、家畜の飼育に従事する人間たちの活動が蔓葡萄の輪のなかに導入され、動物たちは平和裡にではなく、生命をおびやかされつ生き存している。⁽⁴⁶⁾ 激しい運動感を巧みに捉えたモザイクの様式が、このような動搖した生存状態という印象をいつそう強めている。五列七段の唐草文のうち、全体の中心に位置する輪には、二人の少年による葡萄しづりの場面があり、葡萄しづり機の十字形の棒が十字架の図形をかたどる点とあわせて、この場面が全体の焦点をなすことは確かである。その一段上右手の葡萄を積んだ驢馬をひく少年は、この種の他の作例に見られるように、おそらく中央の葡萄しづりの場面と関連した表現であろう。最上段中央に坐す農婦は、左手に餌の入った小鉢を持ち、驚るべき表情で右手をあげながら、その左方に表わされた雛をくわえて逃走する狼の方を眺めている。農婦の右には雌鳥と雛鳥が——この不幸な事件にも拘らず——餌をついばんでいる。第二段（中央部は破損）左方も同じく肉、食動物の悲劇であり、獅子が仔鹿を襲い背中

に鋭い牙をたてている。これに対し同段の右半分は——第一段の雌鳥と雛の図の下方——同じ獅子がおとなしく牡山羊に背をむけて坐しており、闘争は回避されている。第三段は人間に飼い馴らされた家畜、すなわち先述の葡萄を運ぶ驢馬と、笛を吹く牧者の傍らに休息する二頭の羊が並ぶ。こうしたコンテクストのなかに、いわゆる「アレキサンドリア」風の逸話の一つ——ピグミーと河馬のコミックな表現などと共に——に数えられる「コブラとマンガースの睨み合い」の場面が挿入されている。⁽⁴⁷⁾ 同じ主題は同地域のザーラニの教会にも認められる。下方の三段には、二人の狩人を混えた獵犬と猛獸の追跡と逃亡がくりかえされている。この身廊は、理想化された、いわば再びとりもどされた平和な樂園としての「大地」ではなく、動物同志あるいは人間と動物の間に、ある時は協定が成立し、他の時は闘争が繰返される現実的「大地」をあらわしているのであらうか。なおカブル・ヒラムの教会では、身廊両側の柱列間に並ぶ八個の小型パネルにも、樹木をなかにはさんで追跡中の二頭の猛獸と小動物——兔、鹿——のテーマが認められる。また、四章一節でナルテックスに十二ヶ月の暦の表現があることを指摘したベト・シャーンのエル・ハマン教会には、これに接続する單一身廊に、カブル・ヒラムよりは闘争性の度合の少ない、人間の諸活動に基づく牧歌的圖像圏による「大地」の表現がある（四章の註26参照）。すなわち葡萄唐草の輪のなかに、猛獸に槍をかまえる狩人が二回、追跡、逃亡中の動物が二、三回繰返され、残りは笛を吹く牧者、葡萄運びと葡萄畠、餌をはむ各種鳥獸で埋められていく。

に鋭い牙をたてている。これに対し同段の右半分は——第一段の雌鳥と雛の図の下方——同じ獅子がおとなしく牡山羊に背をむけて坐しており、闘争は回避されている。第三段は人間に飼い馴らされた家畜、すなわち先述の葡萄を運ぶ驢馬と、笛を吹く牧者の傍らに休息する二頭の羊が並ぶ。こうしたコンテクストのなかに、いわゆる「アレキサンドリア」風の逸話の一つ——ピグミーと河馬のコミックな表現などと共に——に数えられる「コブラとマンガースの睨み合い」の場面が挿入されている。⁽⁴⁷⁾ 同じ主題は同地域のザーラニの教会にも認められる。下方の三段には、二人の狩人を混えた獵犬と猛獸の追跡と逃亡がくりかえされている。この身廊は、理想化された、いわば再びとりもどされた平和な樂園としての「大地」ではなく、動物同志あるいは人間と動物の間に、ある時は協定が成立し、他の時は闘争が繰返される現実的「大地」をあらわしているのであらうか。なおカブル・ヒラムの教会では、身廊両側の柱列間に並ぶ八個の小型パネルにも、樹木をなかにはさんで追跡中の二頭の猛獸と小動物——兔、鹿——のテーマが認められる。また、四章一節でナルテックスに十二ヶ月の暦の表現があることを指摘したベト・シャーンのエル・ハマン教会には、これに接続する單一身廊に、カブル・ヒラムよりは闘争性の度合の少ない、人間の諸活動に基づく牧歌的圖像圏による「大地」の表現がある（四章の註26参照）。すなわち葡萄唐草の輪のなかに、猛獸に槍をかまえる狩人が二回、追跡、逃亡中の動物が二、三回繰返され、残りは笛を吹く牧者、葡萄運びと葡萄畠、餌をはむ各種鳥獸で埋められていく。

る。

ネボ山の聖ゲオルギオス教会の身廊では、葡萄ではなく豊かに繁るアカンサスの葉が連續した円環を描く（図53）。ここでも、小鳥や動物の「平和」ないし「闘争」ではなく、人間と自然（葡萄しほり）、人間と動物（猛獸の捕獲）の關係、人間的な諸活動の方に力点が置かれている。カブル・ヒラムと同じく十字架を暗示する葡萄しほり機が構図の中心を占めるが、さらにその上方に、大地女神（ゲーの銘文）に左右から果物籠を捧げる人物が配されている（このテーマについては後に再述）。異教的、世俗的舗床モザイクにしばしば表わされた大地女神の胸像をここに導入することにより、教堂の身廊がまさに「大地」をかたどるという象徴論を適確にかつ要領よく表示していると言えよう。

「大地」に生棲する「動物づくし」の表現を理想的な形で可能にす る異教起源のテーマとして、「動物を魅了するオルフェウス」を先にあげたが、これと対をなすキリスト教のテーマが、言うまでもなく「善き羊飼」である。アクレイニアには、テオドロスのバシリカの右側廊中央のパネル以外にも、円形構図の中心にこの主題を配した小礼拝堂が二例知られている。⁽⁴⁸⁾ 前者は肩に羊をかつぐ文字どおりの「善き羊飼」の型をとり、後者は二例は左右から羊や樹木にかこまれ、牧杖やシユリングクスを持つより無名の牧者の型をとる。礼拝堂のモザイクの一方は、四隅に四季の胸像を伴い、牧者をコスモロジカルな構図の中心とみなす思慮が働いている（図54）。しかし、これらの三例のい

ずれにおいても「動物づくし」としての側面はほとんど強調されていない。これに反し、世俗的な性格の舗床モザイクではあるが、ジエナのヴィラの一室では、無機質な何の区劃もない自然の空間の中心部に、片足を岩にのせて立つ牧者の姿があり、その周辺には二八種の多様な、自由自在なポーズをとる鳥獸が配されている（図55）。猛獸も小鳥も、強者も弱者も、すべて平和裡に牧者の被護のもとに憩う様を表わしたものと解釈できよう。これは教會堂の舗床モザイクではなく、牧者はいわゆる「善き羊飼」の型をとらず、牧歌的圖像圈のなかから抜きとられた無名の牧者ではあるが、その中心的な位置と、周辺の動物の多様性、ポーズなどから判断して、あきらかに先述の「動物の平和」や「動物を魅了するオルフェウス」のテーマを念頭において構図と考えてよからう。同じジエナのヴィラの他の一室を飾る二本の棕櫚の樹のモザイクが、「天国」ではなく綠陰の清涼感を暗示するように、この「動物の平和」も特に宗教的解釈を加えずとも、地上の安泰、平和の表現であることを容易に感得せしめると言えよう。事実、グラバアルが注目したように、「船」の図柄のかたわらに「平和」^{平和}の文字を記した牧歌的圖像圈（ただし魚や船も含む）の例が、カルティーの教会に知られている。⁽⁵⁾

この他、多種多様な動物を集めた例として、セレウキア・ピエリアの四葉型マルティリウムの幅広い周廊部を一巡するモザイクが知られているが、中心となるモティーフ（オルフェウス？方舟？）が残っていない——あるいはもともと存在しない——ため、全体の意図が不明

確である（図56）。この建物の中央には、シントロノンとカテドラを擁するボディウムの跡が残る。この種の機構が朗唱台、説教壇をも兼ねるものとするならば、キリストの教えに耳をかたむける信者たちを暗示するオルフェウスのテーマは、そのまわりの床面に配されるのにふさわしい性格をもつものと言わなければならない。事実、ラヴェンナの五、六世紀の一群の石造説教壇に、天、地、海の生物（鳥、動物、水鳥、魚）という舗床モザイクと共に通の図柄が彫られている点を同時に考慮すべきであろう。⁽⁶⁾

なお、「動物づくし」を可能ならしめる説話圖像として、舗床モザイクでは「ノアの方舟」のそれが重要な役割を果すが、これについてはこの章の最後の説話的圖像圈の節で論じることにする。

これまで眺めてきた身廊のモザイクには、すでに初期キリスト教美術に広く一般化していた異教美術起源の「不死鳥」⁽⁷⁾や「孔雀」のどとき特定の觀念を表明する鳥類の他にも、「籠の鳥」、「雌鳥と雛鳥」の如き背後にある種の意味や挿話を秘めた主題が巧みに挿入されていた。「コブラとマングース」に類するフィジオロギス風動物誌と共通の挿話として、これ以外にも「蛇と鹿」、「密蜂と蠍燭」といった主題が舗床モザイクには知られている。⁽⁸⁾とりわけ、プラトンに端を発する「籠の鳥」の主題は、一二、三世紀のローマのモザイクや、写本の挿絵にも広く伝播し、本来は肉体という牢獄に閉じこめられた魂を暗示するモティーフであったものが、ある時は籠の扉が開かれ自由になつた小鳥、すなわち魂の解放を示すものと理解され、（モプスウェステイア

のモザイク、後述)。他の時は獣や他の敵の攻撃から籠のなかで安全を保証された状態と解釈されてゐる。⁽⁵⁵⁾ 「雌鳥と雛鳥」の主題は、世俗的モザイクに風俗画的日常生活の一部としてやうに描かれていた例があり (*トーレヴィゾ近郊オデルツォの別荘* (図5)⁽⁵⁶⁾)。この領主ヨリウスの家のモザイクの如き「家内安泰」の表現の一部に組みこまれていたのであらう。この主題もユダヤ教の經典装飾や各種の領域に利用されており、初期キリスト教の伝統を再興したローマのサン・クレメンテのロマネスク期のアプシスのモザイクに、先述の「籠の鳥」のモチーフと並んで再登場しているならば、両者の密接な関係を物語っている。⁽⁵⁷⁾

(11) トーラの厨子の上方に位置する、同じく西壁中心部の上方の一区画も、やはり格別に神聖な図像を表わす。ただし三段階(ないし四段階)にわたりて描きなおされており、その都度、アニコニックな表現がアリアリスティックなそれに変わってゆく傾向を示し、聖像、人像表現に対するユダヤ教の態度の変化を物語つているようである。これら全段階の図像が全てメシアニックなテーマに関連することは、グラバールの解釈以来、ほぼ一般に承認されている。第一段階は葡萄の大樹(あるいは生命の樹)と空の玉座、机(祭壇)のみの人間像を排除する立場を示す。第二段階では、樹木の上方を消して玉座に坐すメシア自身(ペルティア風の服装の王)の姿が描かれ、ユダヤの獅子が樹下に加えられる。第三段階ではユダヤ民族の系統図的関心を示す、ヤコブとヨセフによるそれぞれの息子たちの祝福の二場面と、メシアの玉座の周りに集う一二人(一三人)の部族の代表の肖像が描かれる。樹木の中間に位置するオルフェウスの像は、第二なし第三段階に挿入されたものと推定される。以降の区画とトーラ厨子の壁画については以下の文献に詳しく述べる。A. Grabar, *Le*

thème religieux des fresques de la synagogue de Doura in *Revue de l'histoire des Religions*, CXII, 1941, p. 159-72). C. Kraeling, *The Excavation at Dura Europos*, VIII, 1, *The Synagogue*, New Haven, 1956, p. 62-65, 214-27. E. R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, V, 1, New York, 1956, p. 78-110. H. Stern, *The Orpheus in the Synagogue of Dura Europos* (in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1938, p. 1-6).