

中世美術における「光と闇」

あるいは「晝と夜」に関する二、三の考察

辻 佐保子

序文

- 1 サン・マルコ大聖堂へ創世記V円蓋における「光と闇」
- 2 ビザンティン八大書における「光と闇」
- 3 エクスルテット・ロールズにおける「光と闇」

序文

筆者は一九七五年度に「中世絵画における異次元性の表現手段としてのモノクロミー彩色」と題した講義を行い、その要旨を翌年の国際ビザンツ学会の報告書に掲載した。^(註1) 現在この講義ノートをもとに単行本を準備中であるが、この問題の枠からはやや逸脱する、いわば副産物とも言うべき一連の論考を、今後二、三回にわたって本論集に書いておきたいと思う。

中世美術における「光と闇」あるいは「晝と夜」の多様な表現を通じて、発想の上でも圖像伝統の上でも、創世記1章3―5節に記された「天地創造」第一日目の光と闇の分離、晝と夜の創成が、一つの根本的な原型として作用しているのは当然と言わなければならない。^(註3) 広く一般化したキリスト教圖像のうちでは、この創世記を背景とする

「光と闇」以外にも、いずれ後に触れるように、出エジプト記に記された「イスラエル人の紅海渡渉」(火の柱と夜)や、ニコデモ福音書その他に示唆をえた「キリストの冥府降下」の二主題が、「光と闇」の表現にとりわけ適切な機会を提供する。^(註2)

本論では、まずヴェネツィア、サン・マルコ大聖堂のモザイク、ついでビザンティン中期の八大書^{オクタクツク}その他の写本挿絵に認められるこの主題の諸表現を考察する。最後に、以上の考察をふまえた上で、一〇世紀から一三世紀にかけて主として南イタリアで制作されたいわゆるエクスルテット・ロールズに認められる幾種かの独創的な「光と闇」の表現を分析してみたい。復活祭の聖土曜日^{サバト}の徹夜課に際して、復活祭用大蠟燭を奉獻し、これに点火して、キリストの復活を「新しき火」の再生になぞらえる荘嚴な儀式は、今もなおカトリック教会で行われる通りであるが、この時期の南イタリアでのみ、儀式の間に用いられる典礼用の歌唱のテキストに挿絵を加えた特殊な巻物が多数制作された。^(註5) 新しき光(キリストの復活)による闇の追放、死の克服、地獄の破碎を主要なテーマとする、詩的な語彙からなるテキスト(聖アンブロンシ

ウスの原作と言われる)に挿絵を加えたこれらのエクステット・ロールズにおいては、詩編の章句を逐語的に表現した「詩編」挿絵や、既成の説話図像を合成した「アカティスト頌歌」のそれとも比較しうる、極めて興味ぶかい図像生成の現場に立ち会うことができるのである。

1 サン・マルコ大聖堂へ創世記V円蓋における

「光と闇」

六世紀のコトン・ゲネシスないしこれに準ずる写本挿絵を手本としたこの著名なモザイクは、天地創造の七日という観念を、各場面ごとに一人ずつ数を増す白衣の天使によって示している。この構想の文献上の根拠については、ダルヴェルニー女史がすでに優れた研究を発表され、アレクサンドリアのクレメンスを経てアウグスティヌスに伝えられたと考えられる日と天使の結びつき、光の創造と時を同じくする天使の誕生の問題が、異教、ユダヤ教(フィロン)思想にさかのぼって詳細に論じられている。ここでは、アウグスティヌスの「創世記註解」に始まり、その後の「神の国」においてより明確に表明され、さらにはトマス・アキナスに受けつがれることになる、善と悪との倫理的判断を伴う特殊な表現の萌芽を、このモザイクの第一日目の場面の中に探りたいと思う。この点の考察は上述のダルヴェルニー女史の論述には欠落しており、やがて中世を通じて好まれることになる「天使の失墜」の図像表現の研究にも、示唆するところが大きいと考える。

サン・マルコ大聖堂の創世記V円蓋は三重の円環からなり、最も

内側(頂点に近い)の円環に配された「淵の面にただよう神の霊」に次ぐ二番目の場面(図1)が、ここで問題とするものである。環状に上下がやや湾曲した画面の左端に創造主(キリスト)が立ち、前方に配された赤と青の球体を祝福する。モザイクの上縁に記された銘、創世記1章5節 (Lucem diem et tenebras noctem) とよる LUCE DIE : E TENEBRAS NOCE は、光と晝(日)、闇と夜との同義的關係を示し、二個の球体とその背後の色調の意味を明かしている。各々の三ないし四層の赤系統と青系統(暖色と寒色)の微妙なグラデーションを伴う二個の円は、球体の表現を意図したものであってよからう。両者の球体の中途から、下方にむかって六本の光の矢が放射されている。赤系の方の光芒は金と白の筋を繰返し、青系のそれは金と青の筋を繰返すため、後者の光の矢の方が強く光ってみえる。赤、青二個の球体は、ここでは「光」と「闇」を意味するが、同時に第四日に創造されることになる太陽と月の慣習的な色調を連想せしめる。事実、「闇」が「夜」の空間に光芒を発するという矛盾も、1章16節(第四日)に記された大、小二個の光という記述に作用されたものと考えられる。これと同時に、青い方の球体は、第二、第三日の相接する場面に登場する穹蒼を示すやや大きな球体とも似ていて紛らわしい。第一日目の赤青二個の球体は——穹蒼の創造以前とはいえ——穹蒼の二つの状態(光と闇、晝と夜)を併置するととられやすいからである。第四日の場面では、この穹蒼の青い大きな球体の中に、いわば予感として第一日目にあった赤、青二個の球体が、擬人像頭部をこれら二色の

モノクロミーで描きこまれた上で、星と共に配されている。こうして二つの球体は初めて本当に太陽と月になったと言えよう。アッシュバリーナム（トゥール）五大書の「光と闇の分離」の場面の^(註1)ように、不定形の淡いピンクと灰黒色の塊によってではなく、また、2、3章で扱うような二擬人像によってもなく、二個の対比色の球体によりこの主題を表わしたサン・マルコの表現は、やや性急に太陽や月の観念をこれらの創造以前に先どりしすぎたと言えるかもしれない。その原因の一部は、いずれ他の同一主題を扱う作品の分析を通じて明らかになるであろう。

画面の背景は、淡い灰緑色（左半分、赤い球体の側）と濃い灰緑色（右半分、青い球体の側）に縦に二分されている。背景の濃淡は、「光」に照らされた「晝」と、「闇」を取り巻く「夜」とをまことに有効に表示したのと言つてよい。「植物創造」の場面以後、モデル（コトン・ゲネシス）の規制から離れて金地をあえて導入したこのモザイク作者も、ここでは明暗を伴う自然主義的な大気の表現を意味のあるものとみて、モデルの通りにおそらく踏襲したのであろう。同じ表現は次章で考察する八大書挿絵の擬人像の背景にも認められるものである。画面のほぼ中央に位置する赤い球体の背後には、大きく両腕と両翼を左右に拡げた天使が衣をはためかして飛翔し（立つと言ふよりは）、^(註2)天使の下半身は、足先と衣の裾を除き、この球体によって殆んど隠されている。

ここで特に注目したいのは、闇をかたどる青い球体の位置する濃い

中世美術における「光と闇」あるいは「昼と夜」に関する二、三の考察(註)

(暗い) 背景の領域に差し出されている天使の左腕と左の翼とは、灰色を帯びたブルーの濃淡や隅どり(腕の筋肉のモデリング)で表わされているのに対して、それ以外の頭部、胸、右手と右翼など、左半分の赤い球と明るい地色の領域内にある部分は、ノーマルな色調で表わされていることである。すなわち左側では、顔も右腕も自然な肌色を呈し、翼と頭髮は金色、衣服は白く、腕、翼、頭髮には輪廓線や細部に赤い筋を、衣服の輪廓やドラブリには淡いブルーの筋を利用して、言いかえれば、この第一日目の天使、光と闇の創造に立ち会い、これと共に誕生した最初の天使は、光(晝)の側は明るく、闇(夜)の側は暗く、明暗に染め分けられていることになる。

筆者は、註1と2に記した研究の中で、空想的存在である異教美術のプッティやニケ、そこから転化した非肉体的なキリスト教の天使が、彼らの住家ともいふべき天空や夕焼雲の色にしばしば染め分けられる現象に注目した。^(註3)彼らはあたかも固有の色彩をもたず、周囲の色調に同化したかのように、ブルーやピンクのモノクロミーで塗られるのである。光線の効果を明暗によって描き分けるこのような自然主義的な絵画技法は、少なくともこのモザイクの手本となったコトン・ゲネシスの制作期(六世紀)には、十三世紀のモザイクに再現されたやや誇張を伴うものよりも、一段となだらかな形で応用されていたと思われる。同じ六世紀のラヴェンナ、サンタポリナレ・ヌオヴォ教会のモザイク(図2)も、後に触れるように、橙々色と淡い青の二色に肌まで染まる二天使をより微妙な反映やグラデーションによって表現して

いるからである。

次に重要と思われる配慮は、天使の体が真半分に分明・暗の領域に塗り分けられているわけではなく、赤い球体、すなわち光と晝の領域の方に天使の体の大部分が置かれている点である。ダルヴェルニー女史が引用したアレクサンドリアのクレメンスの次のテキストは、確かにこの点とよく呼応する。「太陽の中にいる天使、世の創始から晝(日)を統治すべく太陽の中に置かれた天使……」^(註14)。他方、すでに言及した長い複雑な曲折を示す「創世記註解」の中で、アウグスティヌスは、「晝」をかたどる天使、最初に光を認識した天使を夜や闇の領域に関わらせることを努めて避けようとしているように思われる。「天使たちがこの真理に身を置く限り、それは晝(日)である。なぜなら、たとえそれが自分自身の方へであろうとも、かりそめにも天使が向きを転ずることがあるならば、また、そこへの参入が天使を祝福するところにおけるよりも、自分自身のうちでいっそう満足するとしたならば、天使は思い上りと慢心により、悪魔がそうであったと同様に、失墜を免れえないであろう」^(註15)。(皮肉なこと、このモザイクの天使は、光や創造主の方ではなく闇の方に視線を向けているが、これは次の右隣の場面への説話展開上の必要からに違いない)。

しかしながら、サン・マルコの天使は、完全に光の側に身を置いてあるわけでもない。一部を闇の領域に置いたこの天使は、従って、トマス・アクィナスの言う完全に闇から区別された善き天使とも異なる^(註16)。この中途半端な地点にいる天使のうちに、善悪の倫理的価値判断に關

わる光と闇の表現の起源を求めるとは誤まりであり、たんに光線の効果の視覚的な面白さを狙ったものと考えるべきであろうか。

ところがコトン・ゲネシスが制作されたのと同じ六世紀に、すでに光と闇、あるいは太陽と月の色調を善と悪の倫理的判断に結びつけた表現が存在するのである。羊と山羊の区別という寓意(マタイ伝25章、32—33節)を借りた「最後の審判」の表現として名高い上述のラヴェンナのモザイクがそれである^(註17)。キリストの右手、羊の側に立つ天使は赤系統、左手、山羊の側に立つ天使は青系統の各三色のモザイク片によって、ニンプス、髪、翼、手足、顔までが彩られている。単に羊と山羊のみを対比した四世紀の石棺と較べて、このモザイクにおいては、「祝されたる者」と「呪われたる者」の運命の対比が圧倒的に雄弁に表示されていると言わなければならぬ。この場合、青い天使自身は決して闇に属する墮天使でも悪魔でもないにも拘らず、人間の罪ないし悪を暗示しえた。これと同様に、サン・マルコの一人二役の天使、体のごく一部を闇の中に置く天使を、彼自身がすでに罪に染まった状態を示すと考えるのはおそらく間違いであろう。しかし筆者は、この独特な表現の中に、アウグスティヌスが「神の国」で述べているような(註15参照)、神によってすでに「失墜以前に失墜を予知された」天使、言い換えれば天使に対する神の警告を読みとることは、少くとも許されると思う。この警告は、他の六日間にはなく——他の日の天使たちにはこのような表現は認められない——、「光」と共に「闇」が創造された第一日に発せられてこそ意味を持つ。さらに進んで、

天使の方に忍び寄るこのような「闇」の危機の暗示のうちに、やがて人類の祖が犯すことになる罪の間接的な予非を探ることもできるであろう。教父たちの難解な時には矛盾する思弁を、ただちに造型美術に結びつけるのは確かに危険である。しかし、サン・マルコの円蓋では、「原罪」から「樂園追放」まで、合計八場面にわたって悪と罪の生起が特に詳細に描写されており、偶然かもしれないが、闇の球体の（一段において）真下にエヴァを誘惑する蛇が位置している。これ以上推論を進める根拠は今のところ見当たらないが、闇の色に染まる天使の左手と翼とは、アウグスティヌスが警告する「失墜」の危険を予知せしめると同時に、次に扱う諸作例においてより明確となる、光の勝利と闇の敗北というテーマのかすかな予兆と呼べるようにも思うのである。

ラヴェンナの二天使は、サン・マルコの赤系、青系の二個の球体の色調、太陽と月の色調に結びつく。事実、四世紀後半のサン・パウロ・フォリ・レ・ムーラの大構図（ユビーにより知られる。図3）を発端とし、サン・ジョヴァンニ・ア・ボルタ・ラティーナ、アッシジの上の教会、フィレンツェ洗礼堂などに致る画像の系列^(註19)では、太陽と月の球体の下方に、アーモンド型光背を伴う光と闇の裸体擬人像が、光背ごとそれぞれピンク、ブルー系統のモノクロミーで表現されている。ラヴェンナでは、これら二色の擬人像を対比的な役割を演じる二天使に都合よく転じることができた。しかしサン・マルコでは、「天地創造」の七日を天使の数で明示する必要上、第一日目は一人の天使でなければならず、「闇」の側の天使は割愛せざるをえなかった。太陽と

月の擬人像として異教美術に多くの先例がある二人像対比の立場はどのようにして避けられたが、赤、青二色の二個の球体は残り、第一日目の一人の天使は、より古い伝統を有する二人像対比表現の名残りであるかのように、体の一部を闇に染め、しかもラヴェンナですでに実現された青い天使の罪を暗示する役割をも同時に引き受けたと考えられる。

ここで多少本題から離れるが、「光と闇の分離」の主題を、アウグスティヌスの思想を反映しつつ「天使の失墜」のそれと重ねあわせて表現したユニークな二挿絵について簡単に触れておきたい。イングラントに固有の聖書文学とも呼ぶべきケドモン（Caedmon）による創世記パラフレーズと、エルフリック（Aelfric）による七大書^(註20)のオールド・イングリッシュ訳ならびに序文とに加えられた挿絵がそれであり、前者（Oxford, Bodleian, Library, Junius XI）は一〇世紀、後者（British Museum, Cotton Claudius B IV）は一一世紀の作品とみなされている。前者にあっては、この挿絵とは別個に「天地創造」の逐次的な挿絵もあるためか（後述）、繰返し扱われる「天使の失墜」の主題の方が主眼となり、「光と闇の分離」の造型化とは必ずしも呼べない。上半は、六個の星の並ぶ縁に囲まれた半円内にキリストと六天使を含み（以上「光」の領域）、下半はレヴィアタンの口^(註21)にむかって天から墜落する堕天使と、鎖につながれたルシフェルを表わす「闇」の領域^(註22)。これに反してエルフリック写本においては、fol. 2v. 以下の「天地創造」の逐次的挿絵からは第一日目が意図的にはぶかれており、冒頭を

飾るこの全ページ大の挿絵 (fol. 2 R. 図4) が、「天使の失墜」と同時に「光と闇の分離」を兼ねていることを明示している。このような二主題の兼用、同時性が、挿絵に先立つ序文のテキスト (fol. 1 R-V) にも語られているからである。「闇の失墜」^(註23)、すなわち「光」から離脱した「闇」という主題は、次のようなユニークな方法で造形化されている。上半には、雲を背景に飛翔する六天使に囲まれたアーモンド型マンドルラ内の創造主が位置する。下半には、頭を斜め下にして榨の左下隅に墜落した裸体で尾のあるルシフェルがいる。彼は創造主のそれと同型のマンドルラに囲まれ、両手と足先でこれにしがみついている。これに続いて、腰布をつけた翼の無い八人の墜天使が次々と頭を下にしてルシフェルやその右の大蛇の上に落下している。色彩図版が無いため、上下の地色は不明であるが、二、三の墜天使の体がまだらな段層に塗られているのは、後世の作例において(註10参照)、下方に近づくにつれて闇の色としたいに同化する墜天使たちのデリケートな明暗表現の先駆と呼べるであろう。すでに考察したように、アウグスティヌスは、光の創造は天使の創造と同時に行われたと考え、とりわけ「神の国」(Ⅵ、9、19) においては、やがてトマスも引用するように、さらに進んで「善き天使」と「悪しき天使」の分離(選別)は、光と闇が分離されたまさにその瞬間に起ったと述べている。同時に起った相互に関わりあう二主題を同一画面に重ねあわせるにあたって、この挿絵画家はマンドルラをつけたまま墜落したルシフェルという風変りな着想を具体化した。上半の中心を占める創造主は言いま

もなく光の根源であり、六人の天使(六日)を統轄する第七日目(休息日)と呼んでもよからう。^(註23)この挿絵画家は、ルシフェルのまわりに、墜落後もまだ残るマンドルラを描くことによって、「闇」も「光」から完全に分離される以前には悪とみなされなかったこと、言い換えれば、ルシフェルもかつては曙の明星であったことを示そうとしたのではなからうか。この場合、二個の同型のマンドルラの起源として連想されるのは、「光」と「闇」を太陽と月の下にある二個のマンドルラ内の擬人像として表わした、先述のサン・パオロ・フォリ・レ・ムーラ系の表現である。転倒した「闇」を囲むマンドルラの残骸は、かえって上空にある「光」の意義を巧みに喚起していると言えようか。

このような「天使の失墜」の図像の完成によって、「光と闇」の主題は、新たに天使「光」、墜天使(悪魔)「闇」という同義的關係を、これまでの「光」||太陽(晝)、「闇」||月(夜)の關係に加えることとなった。しかも後者が特定の倫理的価値判断を必ずしも伴わないニュートラルな表現であったのに対して、前者は善、悪の明確な判断を伴うものである。サン・マルコの一人二役天使に見られる中途半端な性格は、聖書註解学者たちが示したためらいに呼応すると共に、「光と闇」にまつわる新旧二つの表現法の交代期における過渡的な状況を反映しているとも考えられる。

2 ビザンティン^{オクシダツク}八大書挿絵における「光と闇」

スミルナとセライユならびにヴァティカノの二例 (gr. 746, 747) の

八大書挿絵の系列は、「天地創造」第一日の「光と闇の分離」の場面に
 おいて、ほぼ同一の図像の型を繰り返して、上述のサン・パウロ・フォ
 リ・レ・ムーラに端を発するラテン世界に広く伝播した型と並んで、
 一つの固定した図像伝統を東方世界に定着せしめた。サン・マルコの
 モザイクのモデルとなったコトン・ゲネシスの系列の場合と同じく、
 これら一世紀 (Vat. gr. 747) から十二世紀 (その他の三例) にか
 けての八大書挿絵群も、古代末期に成立した原本のコピーと考えられ
 ている (註1参照)。スミルナ写本の「晝と夜、光と闇の創造」の場
 面 (fol. 4v) については、すでに一八九九年にストルツィゴフスキ
 ーが、同じスミルナの「フィジオログス」中の同種の表現 (後述) とも
 関連して比較、考察を行っている。ヴァティカノ図書館の二例 (Vat.
 gr. 747, fol. 15R. gr. 746, fol. 20v) については、ティツカーネン
 がサン・マルコ・コトン・ゲネシスの同一主題の分析に際して、やは
 り言及している。最近では、バメラ・ブルームが、上述のケドモン写
 本 (Junius XI, p. 6-7) の「天地創造」の二挿絵とこれら八大書の同
 一主題の比較研究を行い、ヘンダーソンらによるこれまでの解釈を補
 強あるいは訂正した。

これらの挿絵 (図5、6) は、Vat. gr. 746 (fol. 15R) ではひる
 がえるヴェールや人像の姿態が運動感に富みなならかなモデリングを
 示すのに対して、スミルナ (fol. 4v) ではより図式化されていると
 いった様式的な差異を除けば、ほぼ全て同一の構図を示す。やや横に
 長い画面は約三対四の比率で縦に二分され、右の広い方の空間は薄い

中世美術における「光と闇」あるいは「昼と夜」に関する二、三の考察(辻)

ブルーに、左の狭い方の空間は黒味を帯びた紺に塗られている。右の
 区劃には、火を点じた松明を右手にかかげ、左手を高くあげ、頭上か
 ら両腕にかかるヴェールをなびかせた片肌ぬぎの男性が両脚をふまえ
 て立つ。上述の区分線をまたぐ形で描かれた上縁ぞいの円弧から、神
 の手が差し出され、その方に顔を向ける右側の人物を祝福している。

左側の区劃には、裾までとどく長衣をまとう女性が同じようにヴェー
 ルを頭上になびかせて立つ。Vat. gr. 746 のこの場面の余白には、
ἡμέρα, νύξ と銘が附されており、男女の人像がそれぞれ「晝」と「夜」
 の擬人像であることに間違いはない。「晝と夜」による「光と闇の分離」
 は、すでにティツカーネンが指摘したように、サン・マルコの場合と
 同じく、濃淡二色に塗り分けられた背景の地色によってまず第一に表
 現されている。その中のモチーフを光ないし闇の色に染めかけるモ
 ノクロミー彩色は、右の晝の擬人像では地よりやや濃いブルーと白に
 より、左の夜のそれでは黒みを帯びた紫と白によって、正統的な形で
 施されている。二区劃の境界線は、上述の表現様式の差異を反映して、
 gr. 746 ではぼかしを伴い、スミルナでは機械的な色の塗りわけに終
 っている。I節で眺めたピンクとブルー、赤と青、橙々と青といった
 太陽と月から連想される暖、寒の対比色ではなく、ここでは同系(青)
 の濃淡と白いハイライトが用いられている点に注目しておきたい。

サン・マルコにおいてすでに予感された「光」を善と見、「闇」を
 悪と見る倫理的価値判断は、これらの挿絵ではどのように可視化され
 ているかが次の問題となる。ここでは一人像ではなく二人像であるた

め、サン・マルコの単一の天使のように同一人物が二分される必要はなく、各自がそれぞれ周辺の色調に同化している。また、ここでは天使ではなく擬人像であるため、「夜」を闇の色は染めることに抵抗は無かった筈である。しかしながら、「光」が「闇」よりも勝ることは、創世記の「神光を善しと見給えり」(1章4節。「闇」については神は何の判定も下さない)という言葉を反映するかのように、神の手が「光」の方に差し出されていることによって、まず最初に納得される。「神の手」のこの種の用例はキリスト教美術に通例のものである。^(註6)もう一つのやや目立たない評価方法は、両擬人像のポーズである。図版が不鮮明なため、「夜」の擬人像が、「パリ詩編」中の「イザヤの祈り」の古代風の女性像(後述)と同じく松明を下に向けているかどうかは判然としない。少くとも、「光」に較べて「夜」の女性像はより狭い区劃内に置かれ、しかもその左端に極端に寄せて描かれている。特にBr. 746の場合は、細身の女性像がいかに逃げ去ろうとするかのよう左端の枠に密接して配され、ヴェールを顔の方にたぐりよせるしぐさは、「光」の誇らかな身ぶりと対照的である。この点に関して、ブルームが注目した Junius XI の「闇」をかたどる歎きの天使との類似は興味ぶかい。先に触れた「天使の失墜」の挿絵とは別個の脈略に属す二挿絵(Pr. 67)は、前者が二個の半円を重ねて「天地創造」第一、第二日(図7)を、後者が四個の半円を重ねて第三―第六日を表わす。ブルームは、最初の挿絵の余白に書きこまれた主題指定のオールド・イングリッシュによる文章を、これまでのように「水と大地

の分離」とではなく、「水と大地の分離以前」と読むことにより、この場面を正しく解釈するのに成功した。^(註8)この重なる半円の下方には、不規則な波状の線が並び(ケドモンの註解によれば「喜びの無い場所」。創世記の言う形なくむなししい地と淵の面の闇)、そこに下半身を隠すようにして、翼を上げ両手で衣の裾を顔にあててうつむく天使がいる。この「闇」をかたどる天使のしぐさは、確かにブルームが言う通り、註解のテキストに依拠するばかりではなく、ヴェールを引き寄せ、画面の隅に身を隠そうとする八大書の「夜」の女性擬人像のそれに比較しうる。ただし、両手で顔をおおうポーズは、例えば「キリスト磔刑」その他のテオフィアネイア図像において、太陽(や月)が光を失う(マタイ伝27章45節参照)天変地異を表示するモチーフとして、やはり古くから慣例化したものであることをここで考慮する必要がある。^(註9)他方、同じ挿絵の上の半円アーチの下には、光線を発する鉢を逆さにしつつ「光」の天使が飛翔する。その光芒の真下には、右手を上げて「光」を「善し」と認め、左手を下して「闇」を指さすキリストが、下のアーチを玉座として坐している。このキリストのポーズは、歎きの天使とあいまって、八大書挿絵における「神の手」と画面の端に寄る「夜」よりも――「光」(晝)の赤い球の背後に立ち体の一部に闇に染めたサン・マルコの天使よりは勿論のこと――、はるかに雄弁に「光」の勝利と「闇」の敗北を可視化するのに成功している。(エルフリック挿絵のマンドルラをつけたまま墜落したルシフェルは、さらに極端な敗北の表現と言えよう)。ブルームは、「光」の天使が傾け

る鉢を、サン・マルコの途中から光を発する球体と比較し、この写本には八大書の系列以外にも、コトン・ゲネシス系列からの影響もあったのではないかと推定している^(註10)。しかし、この鉢状の物体は、サン・パウロ・フオリ・レ・ムーラの系列に属すラテラノ宮内、サン・セバステイアーノ・オラトリウムの壁画^(註11)(十二世紀)に認められる、「光」と「闇」の二擬人像がそこから半身をみせている縦に半分した卵の殻の如き光背(これは、月や太陽の出入り、回転を暗示したものである)とむしろよく似ている。創造主の頭上に光を浴せると言うオリジナルな発想は、「聖霊降臨」などの表現から思いつかれたものかもしれない。興味ぶかいのは、同じ写本の次の場面(9)に描かれた「天地創造」第四日の大、小の光(太陽、月と星)の創造の場面でも、同じ鉢を持つ天使が創造主の頭上に光を放射していることである。サン・マルコのモザイクの作者が、第一日の「光」と「闇」の創造を表現するに際して、やはり第四日の大、小の光の創造をヒントにしたことはすでに指摘した。

ケドモン写本はペンによるデッサンであるため、色調の変化によりこの主題を豊かに彩ることはできなかった。八大書と同じく二擬人像の色調を対比した「晝」と「夜」の表現は、すでにストルツィゴフスキーも指摘した通り、ビザンティン写本挿絵に多くの例が知られる。最も名高いのは先に触れた「パリ詩編」中の一挿絵である^(註12)。火を点じた松明を持ち、ノーマルな肌色をした「曙^{オトリウス}」をかたどる少年と、その三倍も大きな、星文様のヴェールをかかけ、松明を下におろした、

中世美術における「光と闇」あるいは「昼と夜」に関する二、三の考察(社)

美しい青ざめた「夜」の女性擬人像がここに登場する。とりわけ後者においては、古代的なモノクロミー彩色の完璧な技法が再興され、濃淡の青、紫、黒の微妙なグラデーションにより、ヴェール、衣服、松明(青い炎が燃える)、肌まで「夜」の色に染まっている。しかしながらここに一つの決定的な誤解が生じた。すなわち「夜」がこのように塗られる根拠が全く無視されてしまい、八大書やサン・マルコでは残り続けた同系色の地色——その中の物象を同色に染める闇の雰囲気——に代って、人像の背後には全く無機質な黄金地が利用されているのである。花の咲く地面やハイライトを施した樹木などの自然主義的な設定も、同じくこの抽象的な黄金の「空」とは矛盾する。ストルツィゴフスキーが分析したスミルナの「フィジオログス」写本に含まれる「晝よりも夜を好む夜鴉」の挿絵にも、やはり慣習的な「晝」と「夜」の擬人像が登場する^(註13)。ここで特に注目したいのは、上半身裸体のこれらの人像は、肌の部分にはもはや何らの光線の変化も蒙らず、「夜」は青く、「晝」は赤い腰布をまとっている点である。背景が無彩色であることも、このような結果を生む原因であったかもしれないが、それよりも太陽と月の観念的色彩である赤と青とが、衣服の固有色に転化してしまったこと、周辺の光の強弱により物体の色彩が変化するという自然主義絵画の根本的な原則が、完全に忘却されてしまったことに注目しなくてはならない。この種の用例は、天使の衣服や翼の色調(ブルー、ピンク、虹の七色)をはじめとして、黒がその固有色であるかの如くに塗られる悪魔など、中世美術には実に頻繁に見出されるも

のである。天使は大気や五彩の雲の色に、悪魔は地獄の闇に染まるからこそこのような色を帯びるのだとははや考えられず、しかるべき色とみなされた観念に従って彩色が施されるのである。古代末期から中世末期にかけての中世美術の長い階層を通じて、この種の原理の忘却と再興、あるいは価値転換といったさまざまな変遷を辿るのが、序文で触れた筆者の準備している書物なのである。

この章の終りに、ヨブ記3章4—9節に記された、ヨブがその生れた日や光を呪い、暗闇と死の陰を呼ぶ名高い章句を、コスモロジカルな擬人像の組合せや彩色方法によって具体化したユニークなビザンティン挿絵を二例追加しておきたい。オックスフォード、ボードレイア図書館の一二世紀の一写本(Barocci 201, fol. 51^(註17))では、ヨブと三人の友の中央に、二個の凸起のついたアーモンド型光背に囲まれ、太陽と月の球を両手に差し出す着衣の立像が描かれている。マンデルラの内部も人像も褐色に塗られ、月(夜)をかたどる球も同色である。「その月は暗くなれ、光これを照らすなかれ」(3章4節)の言葉どおり——太陽の球は赤いが——、マンデルラ内部と月は闇に塗りこめられている。内部の人像は、「その夜は暗闇の執(執ら)る所となれ年の日の中に加わらざれ、月の数に入らざれ」(3章6節)の言葉から類推して、十二月月(凸起)を伴う「年」または十二時間を伴う「日」をかたどると解釈しうる。黄道十二宮記号の輪に囲まれた「年」^(アノス)という異数世俗美術に遠くさかのぼるこの擬人像を闇(夜)の色に塗りこめることになり、ヨブの呪いを巧みに視覚化したものと言えよう。次の

一四世紀の挿絵(パリ国立図書館 Br. 134, fol. 50^(註18))では、一体全てを兼ねた先の擬人像に代り、二体の人像によって、テキストにより忠実にヨブの生れた「日」と「夜」を併置しており、ここでは従って前者のように暗くなった「日」は描かれていない。ヨブの生れた「日」または「年」は同じく十二月月ないし十二時間の暗示を伴うマンデルラに包まれているが、二個の球は持っていない。これと並んですでになじみ深い全身暗色の「夜」の女性擬人像が並ぶ。後者は、上述のテキスト以外にも「その夜には光を望むも得ざらしめ」(3章9節)の表現に呼応する。オックスフォードの挿絵において一方の球が暗色に塗られていたのは、「夜」の擬人像無しですませる方便だったとも考えられる。

ヨブ記とは無関係なテキストにも、もう一例これと類似の形式を用いた「光」と「闇」のユニークな応用例がある。ヨハンネス・クリマコスの「天への梯子」に付された一二世紀の挿絵(Vat. cod. Br. 394, fol. 149 v^(註19))では、第29章の冒頭の挿絵は、「静謐はその飾りとして数々の美德を有する」の語句を、美德を示す六個の女性擬人像頭部を周りに配した薄青のマンデルラに包まれた「静謐」^(アパシイ)女性立像という形で表現している。形式は上述の「年」ないし「日」と同様であるが、内容の点では、ヘステリア女神の周りにその賜物(美德)を配したコプト織物を連想させる。この挿絵は、マンデルラに白と青を混えた美しいぼかしを加えて「静謐」の徳の輝やきを表わそうとしているが、その効果は、彼女の足下に踏まれた「蒙昧の深淵の奥底に置かれた」

クリマコス自身を表わす、黒地(蒙昧の闇)に白線で描かれた修道士の表現により、倍加されている。このような抽象的寓意のうちにも、主題の内容に従い彩色効果によって巧みに「光」と「闇」を対比する表現が導入されたことになる。

この章で考察した、主として擬人像の明暗二色の対比的彩色によって「光と闇」、「晝と夜」を表わす作例は、ほぼ確実に、古代末期に成立した自然科学書の挿絵から、さまざまな曲折を経て派生してきたものと考えられる。資料不足のため十分な論証はできないが、現在判明している限りの例証をあげておく。ストルツィゴフスキーがすでに簡単に言及しているように、スミルナ (fol. 21 v)、ヴァティカノの二例の八大書 (gr. 746, fol. 21 v, gr. 747, fol. 30 v) には、「ノアの供儀」の場面の右隅に、左右から白と黒に塗りわけられた晝と夜の女性擬人像が寄りそった楕円形メダイオンがあり、四つに十字形に仕切られたその中には、農耕暦から派生した四季をかたどる人物が描かれている^(註18)。筆者の推論では、この時の運行をかたどる図形は、おそらくノアの長命とその家系の継続——時の長さ——を示すために挿入されたものと思われる。ストルツィゴフスキーが比較したように、現存する最古(八一三—二〇年)の挿絵を伴うプトレマイオス「天文学」写本^(註19) (Val. gr. 1291) の一葉には (fol. 47 r)、「月」の馬車の二方にやはり明暗二色の地に描かれた「晝」と「夜」の女性胸像が描かれている^(註19)。同じ写本のもう一点の名高い四重の円環からなる挿絵にも (fol. 9 r)、「太陽」の馬車の周りを取り巻く二人の「時」をかたどる女

中世美術における「光と闇」あるいは「晝と夜」に関する二、三の考察(辻)

性胸像——半数は明色、半数は暗色に塗られる——と、そのさらに外を取り巻く「農耕暦」型の半身の十二ヶ月擬人像が認められる。先述のヨブ記の二例の挿絵は、明らかにこの種の天体図の胸像や半身像をめぐらした円環をマンドラに見立てて、中心の擬人像の周りに応用したものと言える。他方、明暗対比的彩色も、すでに多くのキリスト教図像の作例にみた「晝」、「夜」のそれと共通している。ビザンティン写本中に現在散見する「光と闇」の諸表現は、すでに考察したように、新しい多様な要請にその都度こたえるために、多かれ少なかれ変形され、再編成されてはいるものの、やはり古代異教または世俗美術の系譜に連なるものだったのである。ただし筆者は、ここではこうした多様な改変の方法に力点を置いて考察を進めてきたのであって、その源流を探ることを目的とはしていない。

3 エクスルテット・ロールズにおける「光と闇」の表現

これまでに考察した作品は、創世記それ自体(八大書)ないしはこれに加えられた各種の註解書(サン・マルコ、イギリスの二写本)の内容に従って、「光と闇」を造型化したものであった。八大書の系列やサン・パオロ・フォリ・レ・ムーラの系列は、二体の擬人像という異教美術起源の最も古典的な発想を借用し、コトン・ゲネシスIIサン・マルコの系列は、二個のコスモロジカルな球体に一人の天使という新たに天使II日の観念を導入した立場を採用した。八大書挿絵では、

他の六日の「創造」が半円によってコスモロジカルな球体の暗示を頻繁に利用しているのに反して、第一日のそれではこれを除外したことも、(蒼穹の創造以前とはいえ)いかに二擬人像による古代的図型の作用が強かったかを傍証している。

この章で問題とする諸表現は、創世記のような古くからの伝承作品(聖書)ではなく、旧約や新約の神学思想、詩的発想、典礼の奥義などをとりこみつつ創作されたテキストに挿絵を加えたものである。従って、周知のテキストである創世記のみを背景とする「光と闇」の造型と比較して、はるかに多様な領域から作用をうけやすく、しかもこのテキストは映像に対して、より密着した相応関係を要求している。

エクステット・ロールズ群の研究は、古くはベルトーによる一七例の対照表(手描きデッサンによる復原)を伴う論考に始まり、ついでアヴェリーにより三〇例の挿絵図版が完全に出版されるに致り、大きく進展するかに見えたものの、予定された同じ著者の研究編の出版は未完成に終わったようである。最近ではカヴァルロによる六作品のカラー図版とこの儀式の起源やテキストを主とする研究が出版されたが、挿絵に関してはごく一般的な記述に終っている。これらの作品は殆んど無尽蔵といってもよい程の極めて興味深い多様な問題を提起しているが、今回はベルトーがE、F、Lと命名した三場面に認められる「光と闇」の主題に直接関連した表現のみを考察の対象とする。同じ主題により比喩的な形で関わる「冥府降下」の各種の変型については、別に進めている「復活」の諸問題に関連した一連の論考の一部と

して執筆する予定である。また、現実的な関心に基いて「大臙燭の奉献」や点火の儀式を再現した挿絵群については、機会があれば、現在まで中、南部イタリアの教会に多く残る、ロマネスク時代の説教壇の形状や浮彫装飾と照合しつつ探究してみたいと考えている。

この典礼用巻物は、多数の挿絵が再現している通り、復活祭聖土曜日(註4)の徹夜課の儀式の間、設教壇上から会衆にむかって、助祭がテキストを朗唱しつつ順次下におろしてゆくものである。従って、テキストは朗唱者側から読むように書かれ、これに対して挿絵は会衆側から眺めるよう逆方向に描かれるのが原則である。各作例によりかなり変動はあるが、多くて一七から一九点ほどの挿絵とイニシアルを含み、テキストは挿絵によってその都度中断されている。ベルトーはテキストとこれら挿絵をAからT(Kを除く)とV、Xに分類しており、アヴェリーの各巻ごとの通し番号よりも相互比較が容易なため、ここでは便宜上その呼称を踏襲する。

EとFは後に記述する四例においては互いに組合せて表現されているため、両者に関連するテキストを続けて記しておく。

Gaudeat se tantis tellus irradiata fulgoribus, et aeterni regis splendore illustrata, totius orbis se sentiat amississe caliginem. (大地は大いに悦ばん、光を浴び以上E、永遠の光輝に輝いて、全宇宙の闇敗れたりと感得せん以上F)。

キリストの復活を讃美する歌唱のこの部分では、1、2章で考察してきたような「光の勝利と闇の敗北」のテーマが扱われ、すでにテキス

トそれ自体が創造主の栄光を讃える大地、光、暗闇といった「天地創造」のそれと共通した諸要素を多く備えている。筆者がかりにE F 結合型と呼ぶ四例のうち、三例はほぼ同型の図像に従い、一例がユニークな変型を採用する。まず、ヴァティカノ図書館 (Cat. 9820) の巻物のE—Fの場面では(図8)、円形光背(ブルー地に赤と金の線)に囲まれたキリストが玉座に座す(テキストの言う「永遠の王の光輝」をかたどる)。玉座の足台に続く半円の空から神の手が差し出されて光の束を下方の大地の女性擬人像の頭上に注ぎ「光を浴びる」大地)、大地の頭部にも花弁に似た赤い光を周辺に発するニプスがある(「大地は光に輝やく」)。大地は大きく両腕を拡げて斜め上を見上げる(「悦び」のしぐさ)、右手にこの擬人像の慣習的アトリビュートである豊饒の角をかかけ、左手で少年の姿をし片手を頬にあててうなだれる「闇」の擬人像の肩を押しやる(大地が「闇」の敗北を感得する)。大地擬人像頭部の左右に「TELLVS」「闇」の上にCALIGOの銘がある。「大地」はその乳房を左右から蛇ならびに獅子と牛に吸わせている(下端破壊)。「闇」の擬人像は八大書挿絵などと同じく、淡い紫色の肌に一段と暗い色調のトゥニカをまとう。当初の如く巻物が下から上に引き上げられる形式をとり、かりに挿絵がテキストの順序E Fに逐次的に従うと、大地は創造主より上(先)に登場したのであろうが、これとは逆方向の展開に改変されたため、大地は都合よく創造主の下方に座を占めている。()内に記したようにテキスト中のモチーフを細大洩らさず網羅するだけではなく、大地が光の根源を讃仰し、光が

中世美術における「光と闇」あるいは「昼と夜」に関する二、三の考察(辻)

宇宙を包んでいた闇を追放するという上下関係にあるテオフィアニックな構図へとまとめるのは、かなり難しい操作だったに相違ない。この巻物は、サン・ヴィンチェンツォ・アル・ヴォルテッルノないしベネヴェントにおいて九八一—八七一年間に制作された、この写本群中では最も年代の早いものの一つであり、カロリング時代のこの地の壁画に認められるような過去の優れた造形的な伝統を背後に感じさせる作品である。最近ベルティンクは、この時期のベネヴェント公領に一つの固有の流派(壁画、写本挿絵)が存在したという仮説を精緻な分析により実証しようと試みた。彼は、この写本のFの場面について、「悦び」に満ちた力と高邁なパトスを示す、テキストの内容をみごとに可視化したものと述べている。さらに「闇」のポーズをサン・ヴィンチェンツォの壁画の「磔刑」の右隅にうづくまる「歎きのエルサレム」擬人像と比較し、「大地」擬人像をザンクト・ガレンの象牙浮彫(トウオティロ作)の同一表現と関係づけてもいる。

次のローマ、カサナテンセ図書館(724 B. I. 13)の同じ場面(図9)では、先の例にあってはのびやかな大らかさを示した上半のキリスト像が、光背の無い長縮した半身像に代り、下半の「大地」やその乳房を吸う牛と鹿のみが大きく力強く描かれている(この部分後世の手が加わる)。豊饒の角の意味が不明となりこれを松明と混同したためか、その上には誤まってIVXと銘が附されている。しかも創造主に光背が欠けているため、「光」の源泉としてその役割が不明確となっている。「大地」の銘もテキストにあるTELLVSからTERRAに変えら

れている。小球(月か?)の上に座す暗い紫と褐色で塗られたヴェールを冠る「闇」の女性像は、「大地」とは無関係に——手で押されず——やや離れて歎きのポーズをとり、銘も原文には無い「TEN (EBRAE)」の語を附す。この写本は、おそらく先の Vat. gr. 9820 に代表される原型に倣って、十二世紀に南イタリアのベネヴェントで制作されたものと思われる。次の一三世紀の作品(サレルノ、参事会図書館^(註11))においても(図10)再び Vat. gr. 9820 の大地擬人像の部分が摸倣されている。しかし上半部に関しては、モデルには認められた上下関係にある光の伝播のテーマを十分に理解しえなかったためか、光背に包まれたキリスト像を別枠の独立挿絵として切り離してしまった(Avery CLVII.8)。「闇」は緑色のヴェールを頭から冠った女性(♀)となる。銘文は皆無である。

最後のモンテ・カッシーノ2番と呼ばれる巻物^(註12)では、これまでのE F結合型とは異なった発想が具作化されている(図11)。「闇」と「大地」の擬人像は姿を消し、その代りに、樹木、小鳥、動物といった「大地」に棲息する生物たちが、栄光のキリストを讚美する。キリストの光背の両側から二天使が下方の動物の方に身をのりだし、「光明」を生物が平和に憩う「大地」に伝えている。この構図は、「天地創造」における植物、鳥、動物の創造の説話を連想させるばかりではなく、獅子と牛(と山羊)を左右に対比した点では、イザヤ書(11章6—9節)を典拠として広く舗床モザイクに伝播した「動物の平和」の主題^(註13)との関連を思わせる。筆者もすでに論じたように、この主題は多くの

詩編とも関連し、「大地の恩恵」を創造主に謝し、その「平和な統治」を祈願する図像であった。このような別の伝統による個性的な「大地」の表現、「動物の平和」の応用は高く評価しうるとしても、全体としてテキストの内容から遊離する結果になったことは否めない。註7で触れたバリの着衣擬人像の周辺にも、樹木と四頭の動物(山羊、羊、猪、犬)が認められるところから、これよりも約一世紀遅い(一〇五—一八年)この作品に、何らかのヒントを与えたのかもしれない。

次に、E、Fの部分からいったん離れて、テキストのこれ以外の箇所から、1—2章の考察に通じる類似の主題を扱う二挿絵を取りあげてみたい。「光と闇」の擬人像ならびに天使と悪魔とが、類似の文脈の中で活用されているからである。一つはPのテキストに追加された詩編138節からの引用である *Nox sicut dies illuminabitur* の章句に対して、トロイア3番の写本のみが加えている挿絵である(図12)。Pのテキストは「キリストが冥府から甦り給うた時を汝のみ知る、祝されたる夜よ」と歌い、通常の挿絵はここに「聖墳墓まいり」または「マグダラのマリアたちとの出会い」を描く。トロイアの巻物のみは、「墓から立ち去るキリスト」の場面の下に、松明を持つ赤い衣服(黄色い縁飾りのある)の女性と、顔をそむけ後に退こうとする灰黒色の闇の裸体像を、空を示す円弧——ここからも赤い光が発する——の左右に対比している。衣服と肌の色に太陽と闇の色を残す擬人像がここにも適用されていることになる。もう一つの挿絵は、「洗

「^{デククティオンボクティス}礼盤の祝福」の儀式に用いられる巻物に記された Omnis spiritus immundus abscedat のテキストに加えられたものであり、三人の天使がそれぞれ三人の「汚れたる霊」を両手で右方に追しやる行列を描いている。「天使の失墜」とコンテキストは異なるが、等しく善、悪の観念を示し、先述の「闇を追い払う光輝やく大地」のしぐさとも比較しえよう。

これまで、創世記やエクスルテット・ロールズのテキストに関連したさまざまな「闇の敗北」の表現を考察してきたが、最後に「闇」の擬人像が「光」のその前で呈する悲歎、後悔、逃亡などの観念を示すしぐさが、どこから派生したものかを考えておきたい。筆者は先述のモノクロミー表現に関する研究において、天使や悪魔と並んで、同じく観念的存在であり、もともと彫像の再現として捉えられる場合も多い各種の擬人像が、単色で彩色される現象を特に重要視した。「闇」と似たしぐさを示し、かつ同様に不吉な暗色（黒、褐色、緑）で塗られる擬人像として注目されるのは、ユスマスや八大書のビザンティン写本挿絵^(註15)においてエノクの立像と並んで描かれた「死」^(註16)のそれである(図13)。ユスマス・インディエブレウステスの「キリスト教地誌」に含まれた「エノクと死」の挿絵は、この部分に附された註解によると、「これは死の宣告が効力を持たないエノク……」と記されているため、この擬人像のしぐさがよく理解できるのである。石棺に座す黒緑ないし黒褐色の衣と肌をした「死」^(註17)は、髪を振り乱し右手をあげ、上体を斜め左に傾ける。右隣にはエノクが立ち、上端の天空

(そこにエノクが挙げられた)を眺める。「死」^(註18)のしぐさは驚ろき、恐れ、降伏、逃亡といった観念を呼び起す。「死」は不死のエノクの前で存在理由を失うのである。すでに眺めたように、「闇」は時として頭をうなだれ右手で頬をおさえて自らの敗北を認め、あるいは画面の端に逃げ隠れる姿をとっていた。「洗礼」の場面のヨルダン河擬人像、「紅海渡渉」の場面の「紅海」の擬人像をはじめ、事件のテオフィアニックな性格を証す役を果す擬人像がしばしばこの種のポーズを示し、時には事件の勝敗を見る人に伝達している^(註19)。

次に、Fの部分のみを単独の構図としてまとめた二例を考察する。モンテ・カッシーノ修道院で一〇六〇年頃制作された巻物(Vat. Lat. 584)^(註20)では、「天地創造」を背景とする諸天体の形状(円や楕円)と三種の天使を巧みに綜合した新しい構図が採用されている(図14)。蒼穹をかたどる大きな円の内部上方に、上端がややのみ出す形で、「光」と同時に「太陽」をも意味すると解される小さな円形が置かれている。その内部にはニンブスを伴い両手を差し上げて祝福する創造主||ロゴスの胸像がある。「光」の真下には、三日月を頭に頂く「闇」と「月」を兼ねた擬人像を含む楕円形の光背があり、この緑の衣をまとう立像も同じく両腕を拡げる。後者の光背の下方からは、サン・マルコの球体と同じく、幾筋かの光が下方に放射されている。上方には飛翔する二天使、左右には直立する二天使が、各自両手を前に差し出して「光」の再生を讃美し、下方には三体のセラフィムが位置する。Eを割愛したためか、Fのテキストも大地には言及しているものの、

「大地」の表現がここで欠落している。Vat. lat. 9820 に描かれたような光背を伴う全身のキリスト玉座像に代って、十字架ニンプスではなく単純なニンプスをつけた胸像を採用し、創造主を「光」ないし「太陽」とできる限り同格化しようとした点が、この構図の注目すべき特色である。キリスト^(註19)「光」の再生、という主題を、「光」の再創造として理解し、「創世紀」図像に由来するコスモロジカルなモチーフを意図的に再構成した結果誕生した構図と考えられる。一〇世紀から一世紀にかけての西ヨーロッパの聖書や福音書の冒頭全ページ挿絵には、同じく「天地創造」を背景とした「ロゴス^(註20)創造主」の周辺に各種の球体や擬人像を配した構図がしばしば認められる。資料不足のため十分な比較は行えないが、おそらくこの種の作例を参考として制作された挿絵と想像される。ただし、これらの挿絵と異なるのは、創造主とは別個の存在として「光」ないし「太陽」を表わすのではなく、両者を同格化した点であり、これはFのテキストの内容を正しく理解した画家の創案であろう。他方、ここでは、サン・マルコの場合と似て、「闇」には特に逃亡、敗北、悪の観念が附与されていない。たしかに「闇」は「光」の下に従属し、スケールも小さいが、「光」と共に蒼穹と光背を兼ねる大きな円内に包含されているため、EF結合型が表わしていた敗北の主題は失われており、その分だけテキストから遊離する結果となった。

もう一つのFのテキストのみを扱うピサの巻物 (Pisa, Museo civico) は、最も遅い年代に属し、一三世紀におそらくルッカで制作さ

されたものと考えられる(図15)。ここでは「光」と「闇」の表現が、「天使の失墜」に端を発する地獄のモチーフに影響をうけるばかりでなく、「冥府降下」のキリストを「光」の降下になぞらえる解釈も加味されており、極めて興味深い図像生成のプロセスを読みとることができる。「光」の根源であるキリストの立像は、ブルーの地に黄色の縁どりを施したアーモンド型光背に包まれ、さらにその外側から緑の濃淡に彩られた大きな円光に囲まれている。内側の光背から外側の光背を放射状に貫いてさらに多数の光芒が拡散し、オットー朝写本挿絵のテオフィアニア表現^(註21)や、ビザンティン中期以降の「変容」^(註22)に認められる複雑入念な光背と同じく、まことに華麗な効果を發揮している。他方、「闇」の方は、円形光背の下端左右に配された、不定形な二個の洞窟状のモチーフによって視覚化されている。暗い灰色地に塗られた洞窟の中には、翼を確認できないものもあるが、左に三人、右に四人の裸形の墮天使たちがうごめいている。この部分の彩色は、光の欠落した地獄がまさに「闇」のモノクロミーの世界であることを示している。カリカテア風の粗い速筆により、手足や翼を折りまげて重なりあう失墜した天使たちの狼狽が巧みに捉えられている。とりわけ、右の洞窟の上方から差し出された巨大な手が一人の裸形の人体(翼は無い)を掴んでいる表現は、オータンの「最後の審判」の楣に表わされた「死者の復活」の一駒にも通じるものとして関心を惹く。ビザンティン美術には、十三世紀頃から、詩編に示唆を得た「神の御手に抱かれる義人の魂」と言う「最後の審判」や「復活」の主題に関連した

独特な表現が登場する。^(註24)同じく「巨大な手」でありながら、西方のそれは恩寵に満ちた手ではなく、罪人を捉える恐怖の手である。地獄に幽閉される悪魔という発想は、「天使の失墜」と共に、ヨハネ黙示録20章に記された千年の間「底なき淵」に繋られるサタンのそれとも、「冥府降下」におけるハデスの捕縛の主題とも関連している。エクセルテット・ロールズには、いずれ別の論文で考察する通り、D、M、M'の部分に、テキストの内容に呼応する「冥府降下」ならびにそこから派生した「勝利の王」あるいは「ハデス(闇)の敗北」の諸表現が見出される。このピサ3番の挿絵に認められる「光の勝利と闇の敗北」のユニークな表現も、前述の別の論文で取り上げるニコデモ福音書における「光」の記述と無関係ではないと考える。

「光と闇(月と太陽)の創成を記す創世記の説話やその既成の図像、あるいは「冥府降下」の図像が、エクセルテット・ロールズの挿絵にいかにも多様な暗示を与えたかは、以上に考察した通りである。ある時は、E-Fのテキストの内容自体が個々のモチーフをまず選定せしめ、これらを集め配列することによって部しい構図が合成された。他の時は、テキストの全体的な思想がそれに比較的近い既存の図像を想起せしめ、これを多かれ少なかれ修正、変形し、テキストの内容に近づけた上で、挿絵が描かれた。E-F結合型のはじめの三例は第一の立場をとり、第四の例は第二の立場(創世記の植物、動物の創造を「動物の平和」の主題と重ねる)をとった。Fの独立型も、「天地創造」や「冥府降下」の既成図像に他の二、三の発想を加えて修正ないし再

創造されたものと言えよう。いずれの立場をとるにせよ、限られた同一のテキストが、数種類に及ぶ多様な表現に分岐したことは、いったん成立した図像を受動的に模倣することの多い中世美術においては、特筆すべき現象と言わなくてはならない。E-F結合型にはそもそも上下のバランスに無理があったためか、特にコビー作品においては、ともすれば寄せ集めの性格が目立ったが、F単独型の二例には、逐語性を多少の犠牲にしても安定よい構図に統合しようとする意図が感じられた。

最後に取り上げる「光と闇」の表現は、L'の部分に認められ、「天地創造」や「冥府降下」に代って、背景となる既存の説話図像として「紅海渡渉」を有している。キリスト教の復活祭がユダヤ教の逾越祭を基盤とするという大前提のもとに、出エジプト記その他に記されたこの旧約説話は、とりわけ「火の柱」と復活祭大蠟燭との密接な類似関係を通して、エクセルテット・ロールズの中で重要な役割を果している。テキストは、逾越祭に小羊の血が戸口に塗られ(K)、イスラエルの子らが紅海を渡ったこと(L)を記してのち、以下のように述べる(L')。

Haec igitur nox ept quae peccatorum tenebras columna
illuminatione purgavit. (今こそ光輝やく柱が罪の暗闇を追い放
つた夜である)^(註26)

他の殆んど全ての巻物が、Lの場面として「紅海渡渉」の通常の説話図像を描くのみで満足しているのに対して、先にF単独型のユニー

クな表現を眺めたピサの巻物^(註18)は、ここでも次のような独創的な形で既存の図像に修正を加えている(図16)。まずLの部分には、通常の「紅海渡渉」の説話図像から紅海を渡り終えたイスラエル人たちの行列のみを抜き出して描く。かつて火の柱に導かれ救われた人々のみがここでは問題なのであり、それ以外の状況描写はカットされる。次のLの部分では、最も重要なモチーフである火の柱を説話図像から取り出して中心に据える。ただし、Lの冒頭のテキストに依拠して、これを説話図像中の火の柱としてではなく、復活祭の「光輝やく柱」、すなわちキリストの再生をかたどる新たな火を点じられた復活祭の大蠟燭をも同時に喚起しうるような別の形状に転化する。他の巻物の説話図像中に認められる全体に小さな炎をつけた針葉樹の如き火の柱に代って、柱身と台座とアバクスを備えた文字通りの柱が描かれる^(註20)。無地の柱身には、彫金細工を思わせる美しい波状曲折文などが精密に描きこまれている。この柱の三方——両側面と上部——を、ブルー地に赤い小さな炎を散らした炎が取り囲む。現実にはこのような方法で点火しうる燭台もしくは蠟燭が利用されていたとは思われず^(註20)、Columna illuminationeの言葉自体から、蠟燭ではなく、柱そのものが光輝やくといったイメージを暗示されたものかもしれない。この巨大な「光の柱」の左手に、これよりもやや丈の低いキリスト立像が描かれ、キリストは左手に長い十字架を持ち、右手で「光の柱」を祝福している。右側には、粹飾りに沿って縦に二分された半円が配され、その中には黒い輪廓線と淡い青緑色の隅どりをを用いて、下半身をあらわにした女性像

が描かれている。両膝を折り、右手を屈状(敗北)を証すしぐさであげ、「光の柱」から顔をそむけ、さらに左手にかかるヴェールを軽く顔の方に持ち上げるこの優雅な女性像は、紛れもなくこれまでしばしば眺めてきたモノクロミーの「闇」の擬人像の同類である。モニュメンタルなキリスト像も、しなやかな女性像も、共に制作年代(一三世紀)にふさわしいゴシック盛期の古典的な様式を示す。アヴェリーは、女性像のポーズと半円(欠けた円)とが、(光の前から)身を退けようとする「闇」の動きを巧みに暗示していると述べる。本来は「光」と対をなす「闇」の伝統的な擬人表現から、すでにEFでも利用されていた「闇」のみを取り出し、「光」を「光の柱」に置き換えたとも考えられるこの構図は、本論の末尾を飾るのにふさわしい風格を備えている。「紅海渡渉」の説話図像から抽出された「光」と、創世記に端を発する「闇」の擬人像との対比は、たんに通常の説話図像のみを配した受動的な他の挿絵と比較して、極めて入念な図像生成のプロセスを示すと言わなければならない。ここで注意しておきたいのは、EFないしFの部分においては、一例を除き、キリスト像を「光」そのものとして描いていたのに対し、ここでは「光る柱」とキリストの二つの相がいわばだぶって併置されている点である。一相ですませるためには、キリスト像に光背を加える方法がEFでは可能であったが、ここでは「光の柱」を無くすることはできない。しかも「光の柱」は、火の柱||大蠟燭をかたどるばかりか、再生したキリストに他ならぬことを示す必要もあつたため、このように二相を併置したと考えられる。

長い杵のついた十字架を持つこのキリスト像は、不特定のキリストではなく、復活し冥府に降って地獄を破砕した勝利のキリストに他ならない。^(註1)キリストは自己自身の姿でもある「光」を祝福すると同時に、「闇」の退却を命じているようにも感じられ、「光輝やく柱が罪の暗闇を追い放つ」という言葉にまことによく合致する表現となっている。「闇」が他の同類の如くに男性ではなく、八大書挿絵の系列に認められたように女性として描かれており、姿態や顔の表情に悔痕と悲歎の情がこめられているところから、この「罪の暗闇」はエヴァを暗示していると考えられることも可能であろう。^(註2)エクスルテットのテキストは、アダムの罪がキリストの死と復活にとつて必要であったと語るからである。

このようにして、我々の長い探究も、究極的には、最初に「光」と「闇」が創造され、「闇」に「罪」が宣告された創世記の時点に再び立ち帰ることになる。そのためこそ、「罪の暗闇」を追放する「光の柱」としてのキリストの「再生」が、復活祭ごとに「エクスルテット」の朗唱と大蠟燭の点火によって記念されるからである。

(一九七九年十月十一日)

序文ならびに一章 註

- (1) *Actes du Xème Congrès international des Etudes byzantines à Athènes en 1976* (現在刊行中)。
- (2) 全体は次の三部からなる。I 古代末期(ヘレニスム・ローマ絵画)におけるモノクロミーの諸用法。II 中世キリスト教絵画における古代末期絵画の

中世美術における「光と闇」あるいは「昼と夜」に関する二、三の考察(辻)

モノクロミーの諸用法の継承と、その新しい意味づけ——不可視世界の表現手段としてのモノクロミーの成立。III 中世末期におけるモノクロミーの新たな展開。

- (4) この他、ヨブ記(3章4—9節)に関連した表現については2章の終りに触れる。
- (3) 創世記I章14—18節の「天地創造」第四日の記述も重要。「天地創造」とりわけ「光と闇」の図像一般に関しては、あまり適切な参考書が無いが、とりまえず *Lexikon der Christlichen Ikonographie* (Hrsg. E. Kirshbaum), IV, 1972, *Schöpfer, Schöpfung* (J. Van der Meulen, col. 99-123); *Tag und Nacht* (J. Poeschke, col. 288-39) を挙げておく。各項目末尾に文献リスト。
- (5) 「エクスルテット・ロールズ」という名称は、この典礼用歌唱の冒頭の語 *Exultet iam angelica turba caelorum* (天にある天使の群、悦び讃えよ) に由来する。この儀式の由来やテキストの成立については *Cabrol-Ledercq, Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie, 'Exultet'*, col. 1559-1571. などにも章註をたあげてカヴァルロの書物の序論を参照。現存するエクスルテット・ロールズには、旧新二種の多少の異動のあるテキストが区別され、聖書の二種のラテン語訳になぞらえて *Vetus Itala, Vulgata* と呼ばれている。中には古いテキストを消し新しいものと変えた例もある。他の文献は6章の註にあげる。
- (6) ユトレヒト詩編の各場面を、最少単位のもモチーフに分解し、これを各詩篇を構成する語彙と照合し、その起源を探究した構造主義言語学的方法論を思わせる次の最新の研究を参照。S. Dufrenne, *Les Illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien*, Paris, 1979.
- (7) T. Velmans, *Une illustration de l'acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance*, in *Cahiers archéologiques*, XXII, 1972, p. 131-165. の研究方法を参照。
- (8) 筆者による次の論文の序文と註12、13、15にあげた諸文献を参照。「ユト

- ン・ヤネシスの「神聖判官」美術史、六六一-六七一、一九六七年。
- (6) M. Th. Dalvergnny, Les anges et les jours, in *Cahiers archéologiques*, IX, 1957, p. 271-300.
- (7) Lexikon der Christlichen Ikonographie, I, 1968, *Engelsturz*, col. 642-643. II, 1971, *Lazifel*, col. 123-124. G. Carnes, *Allégories et symboles dans l'hortus Deliciarum*, Leiden, 1971, fig. 124, c.f. 123, 125. W. Braunfels, *Die Heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf, 1954, S. XXIII, Abb. 13, 14. S. C. Cockrell & J. Plummer, *Old Testament Miniatures, A medieval Picture Book...*, N Y, c. 1970, fol. 1r. (「紫一ノムノハモノ」(紫「神聖判官」の肌きこたノ人ノ悪魔)。「M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourg and their Contemporaries*, London, 1974, p. 174-175, fig. 577, 663-666. P. Hetherington, *The Patiers Manual of Dionysius of Fourna, London, 1974, p. 18.* (「紫一ノムノハモノ」の悪魔と天使と大気の交響と并ぶトど近々へての悪魔の母と紫「神聖判官」を描くとの描写)。
- (11) O. Demus, *Mosaiken von San Morko in Venedig*, Wien, 1935 (「神聖判官」なるへの場面と言及したビーム(悪魔) S. Bettini, *I mosaici medioevali di S. Marco, Ginevra, 1976, p. 15* (この場面のカラー図版)。「なぞ」この部分にロマン・ヤネシスも注釈をつけておいたが、第四回(筆跡前掲論文図)の現存する断片では「神聖判官」(灰紫色)の顔面をなす地の上で、数本の光線を下方に発する黒く塗られた田(右三分の一程度)が残る。サン・マルコのこの背景を金地に塗り替えている。
- (12) B. Narkiss, *Towards a further study of the Ashburnham Pentateuch*, in *Cahiers archéologiques*, XIX, 1970, p. 45ff., fig. 1-2.
- (13) この天使の姿は「モントペルシエ」の「田」(「田」を「着たる女」)の姿を神聖判官の P. Klein, *Die ältere Beatus-Kodex Vitr. 14-1 der Bibliotheca Nacional zu Madrid, Hildesheim, 1976, p. 114-118, Abb. 121, 131.*
- (14) 註一に記した神聖判官の第二部(「神聖判官」)の神(父神)の中の天使と神聖判官者象徴。光背の中の天使と福音記者象徴。天国の扉と天使たち)ならびにこの(光の中のモノクローム)の「詳細」を論じる。
- (15) Dalvergnny, op. cit., p. 295, note 2, *Eclogae propheticae*.
- (16) De Genesis ad Ileram, *liber quartus*, XXIV, 41. P. Agasse et A. Solignac, *Oeuvres de St. Augustin*, 48, Paris, 1972, p. 340-342. 他「神の国」W. 91とさうして次のように語る。「最初の光が創造された時天使が創られ、清く天使と汚れた天使が区別された…。神のみがこの区別を行くことが出来、失墜以前に彼らの何れが真理の光を失って失墜するべきにせよ」。「同書」, 88節参照。
- (17) 「朝の認識を夕の認識にすれど、昼の光と、夕の照明を受けた天使たちは、属するところが異なるが、彼らは歴然と暗闇に落ち、悪くして天使たちから区別されている。それは善くして天使たちは被造物を認識してそれぞれに執することなく(かくしては自らを暗くすることなく、夜に自らをさうすることになるべきである)…」(「神聖大旨」W. 89問第6項)。「天使的本性は、だからその創造をされると同時に「光」となしたのである。だが、「光」となると同様には、それは「闇」から区別されたのであり、「闇」とは罪の闇である。天使たちは罪から他ならぬ」。(同上89問第6項)。以上、田中聖徳「創文社」昭和48年11月。
- (18) E. Kirschbaum, *L'angelo rosso o l'angelo turchino*, in *Rivista di Archeologia cristiana*, 17, 1940, p. 209-248. キルシュバウムは「オリヴァネス」ハルナハ書簡、ヘルマスなどのテキストを引き、各人に生前からつとめる善天使と悪天使(悪魔)とさう古来の伝承が、このような表現の由来であるとする。善くして天使を悪魔と断定する解釈には、その難点がある、と述べている。『神聖判官』の論文(p. 142)を参照。
- (19) B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der Christlichen Kunst des ersten Jahrtausends*, Wien, 1966, S. 38, Abb. 1.
- (20) S. Waetzoldt, *Die Kopien des 17 Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien-München, 1964, Abb. 327, Kat.

n°390, S. 56-57. W. von Steinen, *Homo caelestis*, Bern-München, 1965, Bd. II, Abb. 240 (S. Giovanni a porta latina). H. Belting, *Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi*, Berlin, 1972, Taf. IV; Taf. 108 a-b (Firenze, battistero).

(28) I. Gollancz, *The Genesis Manuscripts of Anglo Saxon Biblical Poetry*, Oxford, 1927, C. R. Dodwell & P. Clemens, *The Old English Illustrated Hexateuch*. British Museum Cotton Claudius B IV, Copenhagen, 1974.

(29) 254号9ページG書籍(Meulen, Lexikon, IV, Abb.8)のG聖書(Treasures from Bodleian Library, London, 1976, pl. 4)の20 (Henderson, op.cit., 59a)ページのG挿入のG聖書について

(30) C. R. Dodwell & P. Clemens, op. cit., p. 17, 上面. パンティン達G書籍の注文の注文は、pictorial prologueの注文である。
(31) パンティン・パンティン達G書籍の注文の注文は、pictorial prologueの注文である。

2冊 目

(1) D. C. Hessling, *Miniatures de l'octateuque grec de Smyrne*, Leiden, 1909. Th. Ouspensky, *L'octateuque de la Bibliothèque de Séraï à Constantinople*, Sofia, 1907. c.f. K. Weitzmann, *The Joshua Roll*. Princeton, 1947, p. 6-7, 30-38. Id., *Illustration of the Septuagint*, in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago-London, 1971, p. 73.

(2) J. Strzygowski, *Der Bilderkreis des Griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleutes und Olkatrach nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna*, Leipzig, 1899 (Reprint, 1969), Taf. XXXII, I, S. 114, c.f. S. 73.

(3) J. J. Tikkanen, *Die Genesismosiken in Venedig und die Cottonbibel*, Helsingfors, 1889 (Reprint 1972), S. 72-73.

(4) P. Blum, *The Cryptic Creation Cycle in Ms. Junius XI*, in *Gesta*, XV, 1976, p. 211-224, fig. 4, b.

(5) G. Henderson, *The Programme of Illustrations in Bodleian Ms. Junius XI*, in *Studies in memory of D. Talbot Rice*, Edinburgh, 1975, p. 113-145, esp. p. 142.

(6) 図23「イサヤのイサヤのイサヤ」の挿入の注文は、P. R. Cruikshank-Dodd, *Byzantine Silver Stamps*, Washington, 1961, n° 58)° M. Kirigin, *La mano divina nell'iconografia cristiana*, città del Vaticano, 1976. 複製。

(7) P. Blum, op. cit., fig. 1-2. O. Pächt & J. J. G. Alexander, *Illustrated Manuscripts in the Oxford Bodleian Library*, III, Oxford, 1973, n° 34.

(8) P. Blum, op. cit., p. 215. <イサヤのイサヤのイサヤのイサヤのイサヤのイサヤ>の注文は、P. Schiller, *Iconography of Christian Art*, I, N.Y., 1968, fig. 362, 363, 367, 378, 381, 387, 388, 392, 395)°。また「イサヤのイサヤのイサヤのイサヤのイサヤのイサヤ」の注文は、A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1958, pl. LIII)°。

(9) P. Blum, op. cit., p. 217.

(10) S. Waetzold, op. cit., Abb. 125.

(11) H. Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter*, London, 1938 (Reprint, 1968), pl. XIII, p. 42-43 (右側のイサヤのイサヤのイサヤのイサヤのイサヤのイサヤ)。Buzance et l'art médiéval, Bibliothèque Nationale, Paris, 1958, n° 10, pl. C (カラー図版)°。両擬人像の存在は、イサヤ書28章の節の夜にも明らかであることをイサヤの姿に暗示する。同じ画像をより武骨な様式で模倣した「イ

イサヤのイサヤのイサヤのイサヤのイサヤのイサヤ

「夜」の肌を暗灰色に染めておられるものの、濃紺の衣服の胸の部分を灰色がかった赤と橙色に染色してしまふ、次に述べらるヌメルナ写本で生じる誤解のつわは、一歩手前の愛蔵を参照しよう。(Encyclopedia of World Art, vol. X, pl. 88 参照)。

- (31) J. Strzygowski, op. cit., Taf. I, S. 73. 一九二三年にヌメルナの八本書と共に火災に失われたこの写本挿絵は、一九六九年にブルルの研究資料の中から新たに発見された写真や、ガブリエル・ヌルの写真資料を詳細に検討したデームスにより、一世紀のオリジナルを一四世紀にコピーしたものであると判断された。O. Demus, Bemerkungen zum Physiologus von Smyrna, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*, 25, 1977, p. 235-57.

- (1) Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Bd. 2, Oxford Bodleian Library (I. Hunter), Stuttgart, 1978, Abb. 169, S. 39.
- (49) Byzance et la France médiévale, n° 83, p. 42. J. R. Martin, The Illustration of the Haeverly Ladder of John Climacus, Princeton, 1754, p. 80. フリントマンロス (大田純) の「モノ記註解」に追加されたこの一冊のフロンマン自身挿絵について、ズトの論釈を参照。K. Weitzmann, Byzantinische Buchmalerei des 9 und 10 Jahrhunderts, Berlin, 1935, S. 49-53, 77-88. Reallexikon zur Byzantinischen Kunst, III, Lieferung 17, Stuttgart, 1972, 'Hob' (K. Wessel, col. 131-152).
- (9) J. R. Martin, op. cit., p. 80, pl. XLIII, fig. 129. フロンマンザウの挿絵を註したものは、そのモノ記註解と比較して強弱がある。
- (17) タンヌマン・オーグスト・ロトマンの「愛蔵」の巻頭挿絵と、その単行本の中に「挿絵」の主題を扱った「クニヤ」の巻を分析した。刊行中のためページ数不明。
- (8) J. Strzygowsky, op. cit., Taf. XXXV, S. 115.
- (9) D. V. Ainalov, The Hellenistic Origins of Byzantine Art, New Brunswick, 1960, p. 22-23, fig. 8. K. Weitzmann, Byzantinische Buch-

malerei, fig. 1-5 (のいずれか。コピー手許に無く未確認)。

3章 註

- (1) E. Beraux, L'art dans l'Italie méridionale, Paris, 1903 (Reprint, 1968), tome I, p. 213-240. 昨年、ハリ大学教授 (故) マドリアン・フランソワの監修により、ヌルトーの大著に続く四一六巻として、この世紀初頭に出版された書物の章ごと、ページごとに、その後現在にいたるまでの研究成果を追加、紹介し、南イタリア美術に関する古くは新しい複雑な諸問題を徹底的に統合した一〇〇ページの越えざることに驚歎すべき書物が、ローマのヨーロッパ・コングレスとハリ大学の協力により刊行された。L'Art dans l'Italie méridionale. Aggiornamento dell' opera di Emile Beraux sotto la dirizione di Adriano Prandi, Roma, 1978. マンネン・ローレンツと題して IV, p. 423-66 に R. Zuccaro が執筆している。
- (2) M. Avery, The Exultet Rolls of South Italy, II, Princeton, 1936. 図版の他に簡単な各場面ごとの記述がある。
- (3) G. Cavallo, Rotuli di Exultet dell' Italia meridionale, Bari, 1973. フリの二例、アロマンの三例の巻物をカラー図版で再掲。巻末に簡単な解説を添えた文献リストが附いている。マニヤン・マンネン・サレルノの全スクリプト・アロマンの研究としてズトの巻の巻頭 J. Wettstein, Sant' Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie, Genève, 1960, p. 128-150. H. Beking, Studien zur Beneventanischen Malerei, Wiesbaden, 1968. A. Carrucci, Il rotolo saleritano dell' Exultet, Salerno, 1971.
- (4) 「アナスタシス図像の転用、拡大解釈による「マリヤメント」と題したヘクスルテット・ロールス、ケルマフ詩編、シエトウツナガルト詩編」をコキ・ノハフキス博士の講義を分析。
- (5) M. Avery, op. cit., pl. XXXIX, XXXIV, XXXVI, XXXVII, XXXIX,

XLII, XLVI, LI, LXXVIII, LXXX etc.

(6) Bertaux, n° 3. Avery, op. cit., p. 33, pl. CXXXIX. Belling, S.167ff. R. Zuccaro, L'art dans l'Italie méridionale, IV, p. 444-446. 挿絵は1811-1870年とVetus Italaテキストに追加されたものだが、12世紀の挿絵を分断し配置の上で逆転してVulgataの書を変えた。

(7) ヘルターはこの型の大地擬人像を、オルトマン司教テキストの制作に用いた作品や、カロリング朝象牙浮彫における同種の表現と比較して、ヘンセルト・ロールズ挿絵の複雑な起願の一例を示すものとして扱っている (op. cit., p. 235-236)。事実、「疎刑」の下方での種の擬人像を配じた用例は特に関心家や学者に類繁と認められる (A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingische und sächsischen Kaiser, Bd. I, Reprint, 1969, n° 41, 73, 83, 85, 88 参照)。他方マニッシュタインは、E-F結合型の半は横たわる女性擬人像の型については、ヘルターの説を承認し、Eのみ独立の挿絵に描かれた二種の表現については、ウァル (R. Will, Recherches iconographiques sur la sculpture romane en Alsace, Strasbourg, 1947, p. 52-56) と「挿し」(カネー)と「挿合」(カネー)の二種を区別する。Fを表現する異教浮彫と比較して、Fの女神は犬、鹿、牡鹿を伴う二基の松明の間に立つ。松明は時としてヘンセルトの挿絵と同じく樹木に代る。ハリの拳物のみが採用する。ヒザンティン皇女風の縫うものもある衣服をつけ、花冠を戴く。「大地」擬人像 (Avery, pl. V-VI; Cavallo, tav. 3) は、ヘルターが比較したクルトフ詩編の「海」の擬人像 (fol. 35r) と明らかに似てゐる。ハリの挿絵群全体に認められる東方的性格の起願を暗示するところが多い。

(8) ヘルターはこの珍しい彩色の擬人像は、ヒザンティン起源ではないかと、先の「大地」がカロリングの手本から採られたことをあやむべし、南イタリア諸工房の折中性を強調する (Bertaux, op. cit., p. 135)。ウァルマン

マニッシュタインの「大地」挿絵と「特別問題」の起願の型 (Wertstein, op. cit., p. 132)。

(9) H. Belling, Studien zur Beneventanischen Malerei, Wiesbaden, 1968, S. 175, 181.

(10) Bertaux, n° 14. Avery, op. cit., pl. CXXII. R. Zuccaro, op. cit., p. 454-455. 現在一〇枚で分割。Vat. lat. 9820を模倣するが、テキストはVulgata。

(11) Bertaux n° 15. Avery, op. cit., p. 36, pl. CXVI. R. Zuccaro, op. cit., p. 455-458.

(12) Avery, op. cit., p. 22, pl. LXIV, 4.

(13) 「鐘表マニッシュタインの起願」I「名中世大衆研究論集LXXXII 昭和55年」(古典世界からキリスト教世界へ。鐘表マニッシュタインの起願)と題した単行本として岩波書店から本年度中には刊行される予定。ヨサ第三番の作例では、からだ葡萄の樹を中心に各種の作業に従事する人々を、驢馬などを配した農耕図と「大地」を示すもの、農耕暦を題材とした鐘表マニッシュタインの起願の起願 (Avery, op. cit., p. 25, pl. LXXXIX, 15)。

(14) Avery, op. cit., p. 39, pl. CLXXX. Cavallo, op. cit., p. 182, tav. 55.

(15) Avery, op. cit., pl. CXIII, 7-8. R. Zuccaro, op. cit., p. 426-427.

(16) カネー (fol. 56r)「ナット」(fol. 93v)「シマン」(fol. 118v)の三種のテキストを写本に描かれてゐる。前二者の挿絵は「死」の不可逆性を思ふてか傷がつけられてゐる。シマン山の擬人像は、ハナクと同じ位大きく描かれてゐる。ヴァンティカンの挿絵は「彼(ヘンタ)が、愛のなすナットの」の銘がある。Dora Mourik-Charambous, The Octateuch Miniatures of the Byzantine Manuscripts of Cosmas Indicopleustes (P. H. D. Dissertation, Princeton, 1970, p. 27-28. D. V. Ainalov, Hellenistic Origins of Byzantine Art, p. 29, fig. 13. K. Vat. gr. 747「大書」の同一の表紙の「挿し」Strzygowski, op. cit., Taf. XXIV, S. 115 参照。

- (17) ヨルダン河擬人像の逃亡ならし敗北は、詩編11編3節「海はこれを見過ぎ、ヨルダンは後に退き」と「紅海」や「深淵」の恐れは、同じく詩編77編16節「大水汝を見てもおのき、淵もまたふるえり」に、それぞれ典拠を有する。G. Ristov, *Zur Personification des Jordan in Taufdarstellungen der frühen christlichen Kunst*, in *Aus der Byzantinischen Arbeiten der Deutschen Demokratischen Republik*, II, 1957, S.120ff. 参照。スリ詩編の「タウマキ」と「リマナ」の場面とだけなら、ネエムの敗北、逃走のキーズは、勝敗の対比が明瞭な好例であり、同じ詩編の「タウマキの悔悟」中のメタネエムのキーズは、同じく「闇」のうなだれた姿にも通じる。永沢俊「スリ詩編の両検討」タウマキ伝を中心とした(早稲田大学大学院研究科紀要別冊一九七五年、一三九—五二ページ)参照。なお、クルドノ詩編には、上巻の二挿絵に呼応する二場面の擬人像以外でも「海上の嵐を静めるキリスト」の場面が、リマキを以て口々に手をあぐり風を送るのを示した「画」や、静伏のくまを以て「海」の擬人像が巧妙に利用されている。M. V. Tschepkina, *Miniatures du Psautier Chindov*, Moscou, 1979, fol.88r (Ps.88, 10).
- (18) Bertaux, n° 8; Avery, op. cit., p. 30, pl. CXXXI. チキストは *Vetus Italia* の *Weltstein*, op. cit., p. 138.
- (19) フローレンス・シチーノ・メラル市立図書館蔵の福音書(マンテロ・サント)。C. R. Dodwell, *Painting in Europe, 800-1200*, Harmondsworth, 1971, fig. 96. キンメルスワルト川の聖書(トマンツ、一〇七五年)。Lexikon der christlichen Kunst, IV, *Schöpfung, Schöpfer*, Abb. 4. 「天啓創造」型トヘヌタヌ像の型である。
- (20) Bertaux, n° 17. Avery, op. cit., p. 26, pl. C. R. Zuccaro, op. cit., p. 460-461.
- (21) W. Von den Steinen, op. cit., Abb. 146 (キンメルク図書館「イザヤ書註解」の「イザヤの幻想」)。
- (22) A. Grabar, *La Peinture byzantine*, Genève, 1953, p. 182. カンタク
- (23) ザヌス神学論集 (Paris, B.N. gr. 1242, fol. 92v.) の挿絵(一三七〇—七五年)。こちらの方が年代は遅いが、二—三重の光背を放射状に貫く多数の光芒の表現は、両者に共通している。
- (24) G. Zarnetti, *Gisbertus, sculpteur d'Autun*, Paris, 1960, fig. p. 28から、右に上ったのは、この男の頭部を巨大な両手が握る、男は恐れと苦悶の表情を長た。W. Sauerländer, *Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 29, 1966, p. 281, Abb. 17.
- (25) 出典は智慧書5章1節とヨハネ5章28節である。Xyngopoulos, *Les fresques de Saints-Apôtres à Thessalonique*, in *Art et Société à Byzance sous les Paléologues*, Venise, 1971, p. 87, pl. XXXI, fig. 18. S. Der Nerserrian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Paraclesion*, in *Studies in the Art of the Kairia Djami*, Princeton, 1975, p. 309, 331-332. V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, London, 1966, p. 156, note 172, pl. 134.
- (26) 「真府降下」の伝統的な構図中で、キリストの光背(光)の中心より二人の美徳をかたむける天使が、真界(闇)の中にいる二の悪徳の悪魔を槍で突き刺す表現をとりこんだ。デオニシー派のイコンをここで想起しておきたい。光りキリストの天使の美徳と、闇のハデスに悪魔の悪徳の四重の相互関係が美しい色彩対比と安定な構図により示されており、本稿で扱った「光と闇」の主題の最終的帰結と呼びたい。この作品となった。V. N. Lazarev, *Moscow School of Icon-Painting*, Moscow, 1971, pl. 72 (オニングラード・ロシア美術館蔵)。「真府降下」にだけ「光」がこぼれ、ニコニコ福音書(ユラト行伝)キリシマ語B型18章1節に認められる「暗闇の中に太陽の光の如きものが昇り輝やべ」、「この輝やきは偉大なる光から来る」、「大いなる光」などの表現を参照。聖書外典偽典6、新約外典1(田川建三訳)、教文館、一九七六年、200ページ。
- (27) これに続く「」の文章は次の通りである。「全世界の現在キリストを信じ

る全ての人々が、世の穢れ（と罪の暗闇）から遠ざけられ、恩寵を回復し聖者たちと結ばれることは今夜である。』 Cavallo, op. cit., p. 8.

(27) Avery, op. cit., p. 18, note 1; p. 23; pl. XXXIX, XLVIII, LXXIV, CII, CXXVI. 特筆すべき表現として「トローネ」3番においては、赤と青に左右塗り分けた樹木状の火の柱と雲の柱を兼ねたものがある。 Cavallo, op. cit., fav. 58, p. 181. I章註1にあげた書物の第二部で改めて「火のモノクローミー」として分析。

(28) Avery, op. cit., p. 27, pl. CIII.

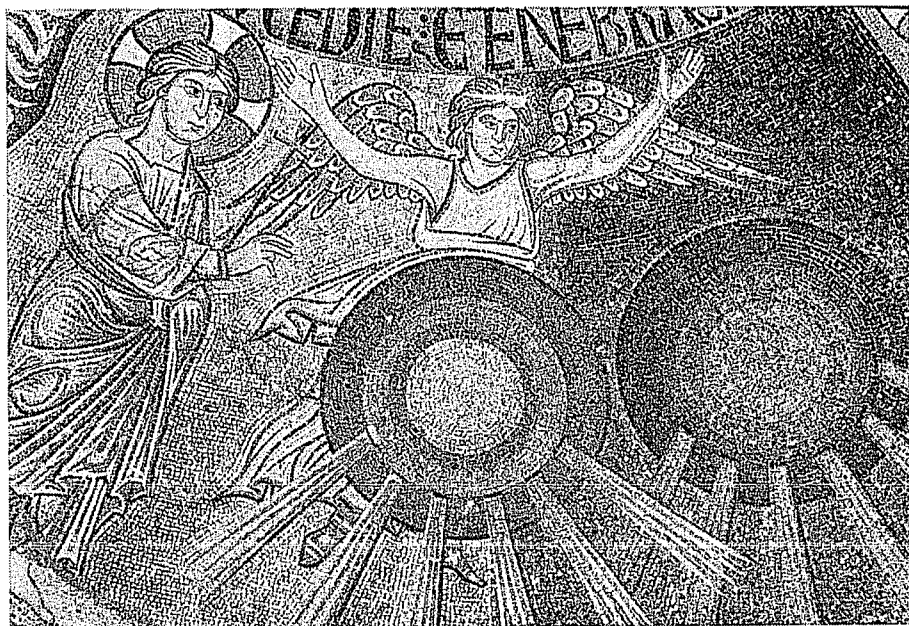
(29) 初期キリスト教時代の石棺浮彫に於いては、「火の柱」が柱頭上に炎の燃える石柱として表現されていた。筆者の次の論文を参照。 Le passage de la Mer Rouge..., in *Orient*, VIII, 1972, pl. III, 1-2.

(30) 同じエクスルテット・ロールズに描かれた大蠟燭の奉獻や点火（新しき火の祝福）の場面で、当時この儀式に用いられていた燭台や蠟燭が頻繁に再現されている。説教壇の形状や浮彫が現存する南イタリアのロマネスク期のもので似ているため、ある程度実で現実の再現と判断してよいと思つ。 (H. Torr, *Monumentum Resurrectionis. Studio sulla forma e significato del candelabro per il Cero pasquale in Santa Maria di Cori*, in *Acta ed Archeologia et artium historiam perinensia*, I, 1962, p. 79-112. 参照)。花卉状のモチーフを燭台の柱の部分に数段重ねたもの (Avery, pl. XLVY) / 溝彫りのある円柱の随所に車輪状のモチーフを配したもの (id., pl. LYV) などが特に手のこたいた燭台である。蠟燭自体に裝飾のものもいくつか、花や葉のついた小枝を周りにさせた表現のもの (Avery, pl. LXIX)。なかまじくその巻物の「光の柱」の同類は見所がない。

(31) 事実エクスルテット・ロールズ中のこの場面のキリストは、全て同型の十字架を持つ。この十字架の意味については、3章註4にあげた論文でいずれ考察する。

(32) エクスルテットのテキスト中には二度にわたり原罪への言及があり（ア
中世美術における「光と闇」あるは「昼と夜」に関する二三の考察(五)

ダムの負目を父に返し給いしイエス・キリスト。その死によって打ち砕くべきものとしてアダムの罪が必要であった。)、事実後者(0)のテキストは、「原罪」の場面をこぼしてはいない。

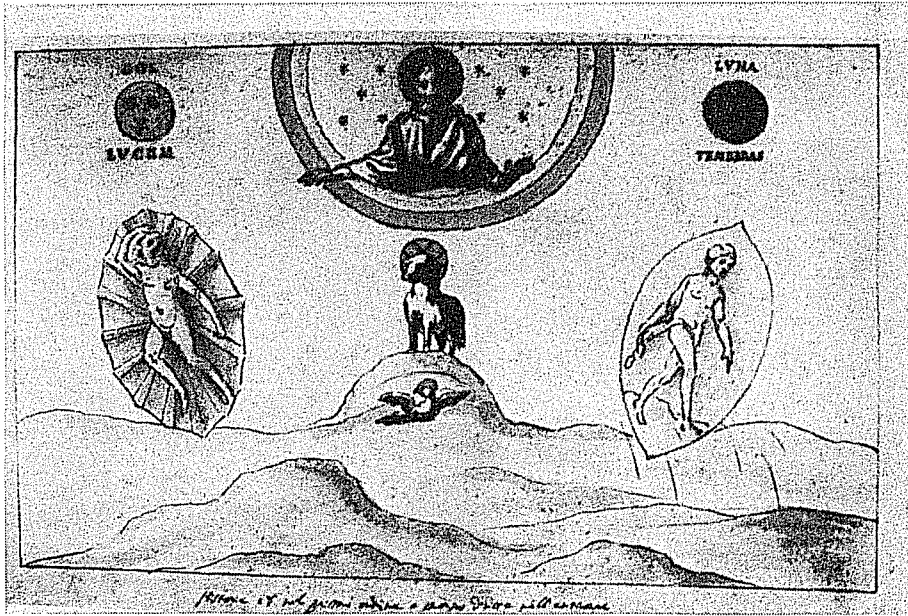


(1) 「光と闇、晝と夜の創造」ヴェネツィア サン・マルコ大聖堂〈創世記〉円蓋のモザイク

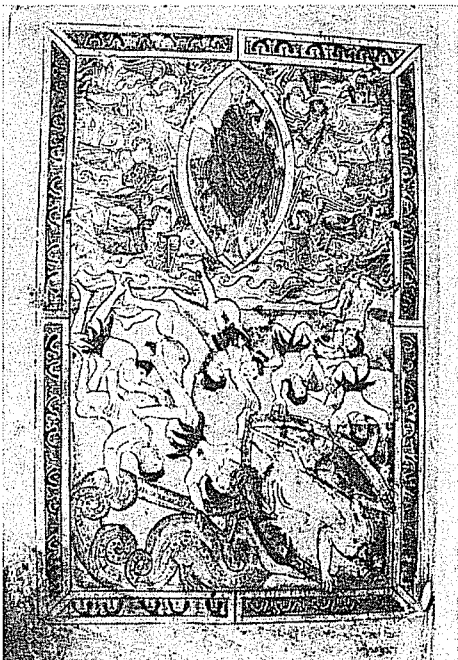


(2) 「羊と山羊の選別」ラヴェンナ サンタポリナーレ・ヌオヴォ身廊のモザイク

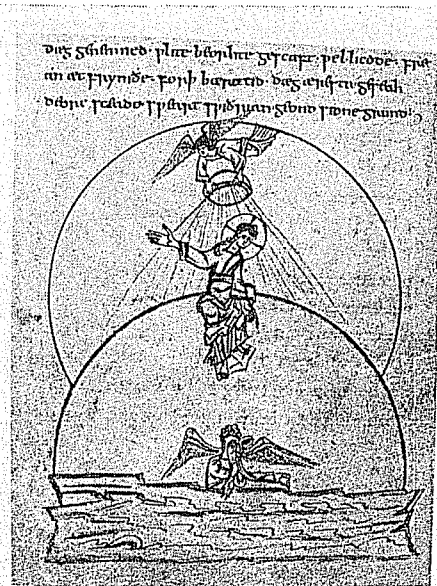
中世美術における「光と闇」あるいは「昼と夜」に関する二、三の考察(辻)



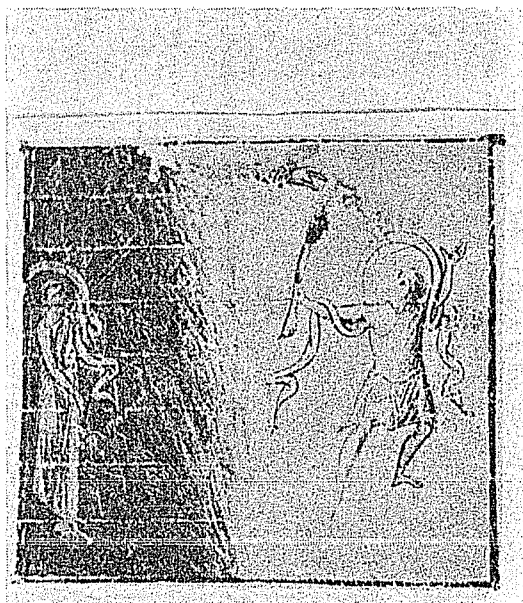
(3) 「光と闇の創造」 ローマ サン・パオロ・フオリ・レ・ムーラ身廊 (コピー)



(4) 「天使の失墜」 エルフリック訳七大書の挿絵 オックスフォード ボードレイアン図書館 Junius XI



(5) 「光と闇の創造」 ケドモン創世記パラフレーズ ブリティッシュ・ミュージアム Cotton Claudius B IV



(6) 「晝と夜の創造」 ヴァティカン図書館 gr.
746 八大書挿絵

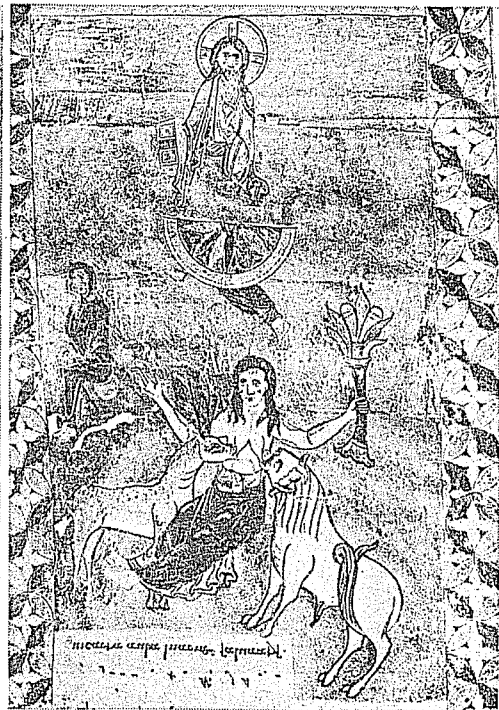


(7) 「晝と夜の創造」 スミルナ 八大書挿絵

中世美術における「光と闇」あるいは「昼と夜」に関する二、三の考察(辻)



(8) 「光の勝利と闇の敗北」 エクスルテット
・ロールズ挿絵 ヴァティカノ図書館
lat. 9820



(9) 「光の勝利と闇の敗北」 エクスルテット
・ロールズ挿絵 ローマ カサナテンセ
図書館 724 B I. 13



(10) 「光の勝利と闇の敗北」 エクスルテット・ロールズ挿絵 サレルノ参事会図書館15



(11) 「光の勝利」 エクスルテット・ロールズ挿絵 モンテ・カッシーノ修道院2

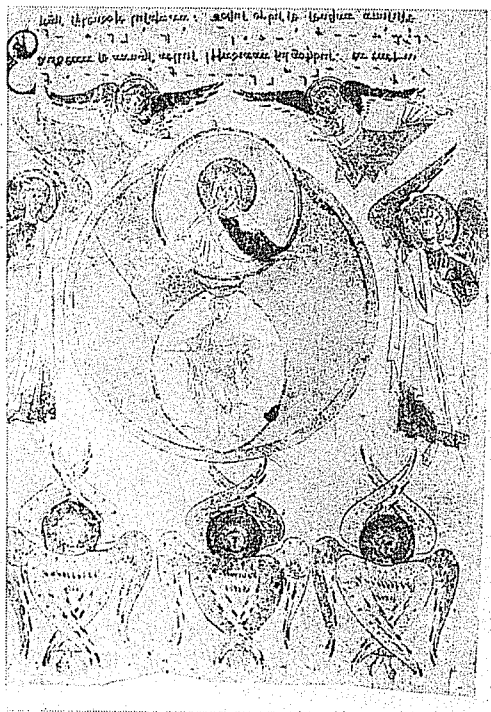


(12) 「光と闇」 エクスルテット・ロールズ挿絵 トロイア3

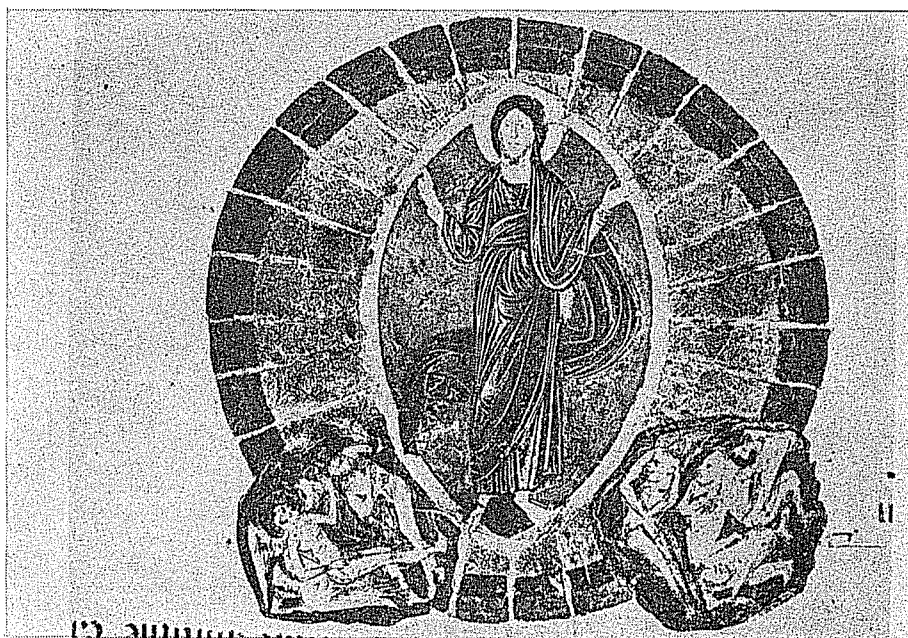
中世美術における「光と闇」あるいは「昼と夜」に関する二、三の考察(辻)



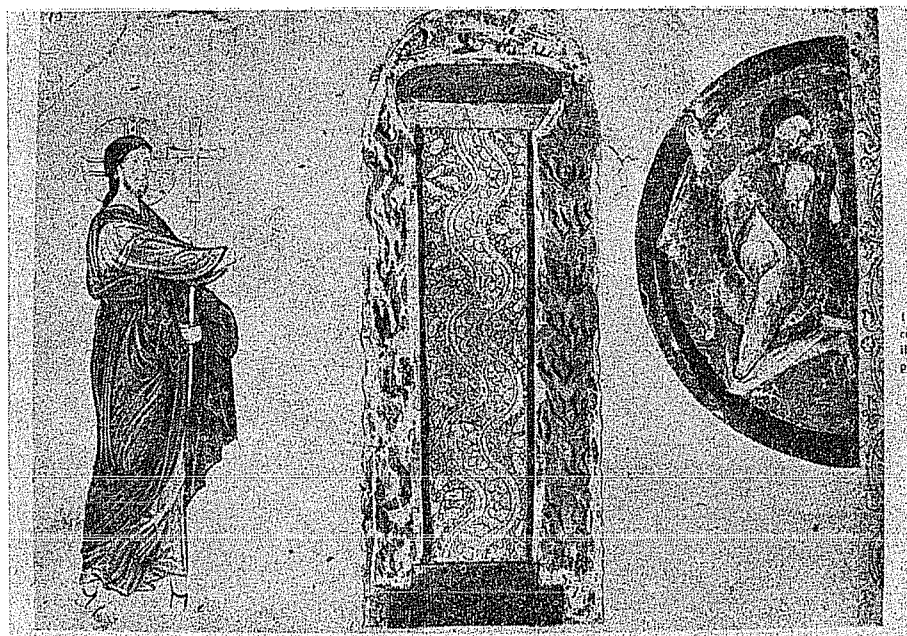
(13) 「エノクと死」 コスマス「キリスト教地誌」 ヴァチカノ図書館



(14) 「光と闇」 エクスルテット・ロールズ挿絵 ヴァチカノ図書館 lat. 3784



(15) 「光の勝利と闇の敗北」 エクスルテット・ロールズ挿絵 ピサ市立美術館



(16) 「闇の夜を追放する光の柱」 エクスルテット・ロールズ挿絵 ピサ市立美術館