

# 光背の形成に関する覚書

辻 佐保子

## 序文

I章 雲ないし大気現象を起源とする擬似的「光背」  
II章 天球ないし地球を基盤とするコスミックな「光背」と円形構図

## 序文

先回の論文で触れた「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」と題する筆者の研究の中で、最も重要な核の一つとなるのは、光背の成立によって生じるさまざまな作用、とりわけ自然主義的な「デオファネイア」表現の消失、ないし変質という問題である。今回は、モノクロミー彩色の研究からは逸脱するとはいへ、光背の成立に先立つ「デオファネイア」表現の多様な試みを類推せしめる、雲その他の大気現象や、天球または地球を基盤とした、「光背」のいわば代替物とも呼ぶべき例外的な一群の用例を集めて考察したいと思う。前回の「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」と題する小論と共に、今回の論文も、上述の書物の副産物ともいふべき一種の覚書である。

「光背」の成立に関して、十分に納得のゆく論述は、各種の辞典類の中にも、特定の主題や作品の個別研究の中にも、現在のところあまり見出せない<sup>(1)</sup>。僅かに例外として、筆者の気づいた限りでは、ファン・

デール・メール、ブレンデル、リーゼンフェルト、グラバアル、サユブ  
10らが、それぞれ別の角度から興味ぶかい考察を行っている<sup>(2)</sup>。しかし、いずれも既存の作例の分析を主体とし、「光背」成立前の複雑な諸状況にまでさかのぼる探索はあまり試みられていないように思う。

ここではニンプスと広義のマンドゥラ (glory, gloire, Aureole, aureoleも含め) の用語を、ごく一般的な理解に従って、前者は主として頭部の周辺に限られ、後者は全身を包むものと仮定しておくが、これらの用語を厳密に定義するのは難しい。近代の美術用語としてイタリアで生れたマンドゥラや、ラテン語からヨーロッパ諸語に派生していったその他の用語の語源的探究、あるいは古典文学や旧約、新約聖書中の神的存在の顕現、啓示の諸種の記述に関する文献学者の考察は、言語よりも一段と具体的な表現形態をとる造型美術の側からの探究とは、それほど簡単には結びつかないからである。

以下に筆者が日頃考えている「光背」の形成に関する見解を要約しておく。「光背」<sup>マンドゥラ</sup>と「頭光」<sup>ツェンツ</sup>のすでに完成された——慣習化した——造型上の諸表現から結果的に類推してゆくと、空気、雲、煙、霧、水蒸気、虹、稲光り、各種の光輝(太陽、月、星の光輝であれ、超自然

的なそれであれ」といった大気現象を基盤に有する非物質的（エーテル状）性格を帯びるものと、黄金、金貨、王冠、金工細工の裝飾といった光輝を伴う物質的（可触的）性格を示すものとの二系列があることに気づく。両者が「見正」反対の性格を有するようでありながら、光輝を伴う点で共通していることは、*nubes*, *nimbus* の系列と *aureus*, *aureolus*, *aura* の系列の言葉の用例を眺めれば容易に納得しうるであろう。ウェルギリウスの詩句を引用するまでもなく、金の小枝にあたる微風は黄金に染まり、アテーナー女神の雷雲も稲光りを伴う。旧約聖書の中では、とりわけ「紅海渡渉」、「シナイ山頂のモーセ」の二図像、新約聖書の中では「変容」、「昇天」、「人の子の再臨」の諸図像が、光背の成立をめぐる考察にとって最も本質的な課題を提供する。「紅海渡渉」では火の柱と雲の柱（または雲。出エジプト記14章19、24節）、「シナイ山頂」では「雷と稲光りとラッパの音と山の煙」（出エジプト記20章18節）や、「エホバの栄光」、「山を掩う雲」、「煙る火の如き山の頂きのエホバの栄光」（同24章16—17節）が、これらの「テオフィアネイア」を特質づける。「変容」に関しては、すでに多くの研究者が指摘した通り、マタイ伝（17章5節）による「光れる雲」（*νεφέλη παρρηγή, nubes lucida*）と、ルカ伝（9章31、32節）の「栄光」（*δόξα, majestas*）という異なった用語が注目される。特に「光れる雲」は、その後この図像の光背に特殊な形状をとらしめる重要な根拠となる。「昇天」に關しては、正典の記述（「雲」これを受けて見えざらしめたり」。使徒行伝1章9節）に従う限りでは、やはり雲が重要な隠蔽の役割を果す。

「人の子の再臨」に關しても、「能力と大いなる栄光」とをもて雲に乗り来る」（マタイ伝24章30節）とあるように、栄光と雲とが「人の子」の主要な担い手である。従ってこれらの記述中には、大別して「雲」と「栄光」の二種の言葉||観念以外には、現在「光背」と呼ばれている具体的モチーフとただちに結びつく指示は無かったことになる。

「光背」成立の背後にあるこのような二つの言葉||観念の系列のうち、「栄光」の側に関しては、すでに多くの研究がなされているため、皇帝崇拜美術の多様な用例から、キリスト教美術の「栄光のキリスト」図像に導入されたいわゆる莊嚴（マイエスタス）化のための諸手段（「光背」の他にも玉座、王冠、天蓋など）を喚起するにとどめておきたい。円、楕円、アーモンド型、大、小二個の円の接合その他の形状を示すいわゆる「マンドラ」は、古代末期に形成されたイリュージョニスティックな表現様式を尊重する時代（五世紀、カロリング、オットー王朝、マケドニア、バイオオロゴス王朝）には、しばしば「雲」ないしその他の大気現象が「光背」の基盤にあることを自覚し、このことを技術的、様式的な裏づけによって示そうと意図する。しかしこれ以外の時代にあつては、雲文や虹彩文風の裝飾的デザイン（特に光背の線どりに用いられる）に近づくか、濃彩を施したたんなる抽象的な幾何学図形に化すか、あるいは金工細工の再現のような可触性を強調して、大気現象からの派生という本来の起源は殆んど忘れられてしまふ。

ヘレニズムの伝統に連なる風景を背景とし、虹に坐し福音記者の象

徴に囲まれたキリストの周辺に、微妙な半透明感により大気性を巧みに喚起する「光背」を初めて描いたのが、テサロニケのホシオス・ダヴィドのモザイク（五世紀初頭？）であり、複数の典拠を有する総合的、非史伝的テオファネイアの神秘性をみごとに捉えている。他方、ラテン世界においても、史伝説話の内容やその神学的解釈に触発されて、神に被護される人物や天使の周辺に、同じく非物質的不可触性を示す光輪やシャボン玉の如き球体を描いた用例が、ローマ、サンタ・マリア・マジョーレ身廊のモザイクの二ヶ所に、ほぼ同じ頃（四三二—四〇年）見出される。

しかしながら、「雲」その他の大気現象は、光背の名に小さく、円や楕円に最初から結集していたとは限らず、少くとも形成期（五、六世紀）には、この種の図形とは無関係な、多様な形態に拡散した「雲」その他の大気現象による「テオファネイア」表現の方が一般的であったことを忘れてはならない。遠景の雲や山岳を夕焼色（曙の色）に染める自然主義的「テオファネイア」（「紅海渡渉」の用例については後述）も、あえて波状曲線状の雲を浮彫の全面に刻んだサンタ・サビーナ教会木彫扉の「昇天」も、初期キリスト教時代のローマやラヴェンナの一群のアプシスを飾る虹色の小雲片も、上述の三例の最初の大気現象性を自覚した「光背」と共に、この時期の多様な試行錯誤を物語っている。風景の一部としての彩られた空に始まり、「神の手」その他のモチーフの周辺に特に集中した雲片が登場し、ある時はアプシスの上方に、他の時はアプシス上半の全体に（サンタ・ブデンツ

光背の形成に関する覚書（注）

ィアーナ他）極彩色の雲片が拡がる。モザイクの地色は、白（サンタ・コスタンツァ）、水色（サンタ・ブデンツィアーナ）、紺（サンティ・コスマ・エ・ダミアノ他）の大気性の色調から次第に超自然の色彩である金地（サン・ヴィターレ他）へと移行する。風景描写は、棕櫚や「天国の四河」の象徴的表現に還元されてゆくが、背景が金地に転じても、この種の表現は、極彩色の雲片と共に「楽園」を示し続ける。サンタ・ブデンツィアーナのみは、エルサレムの歴史的建造物を背景に含み、ゴルゴタの大十字架と福音記者の象徴が、薄紅色の雲が一面に拡がる水色の空に浮んでいる（註13参照）。サンティ・コスマ・エ・ダミアノでは、紺壁のモザイクを地色として、キリスト像の背後に暈状の橙々色の小雲片が集中されている。「栄光」系列の「光背」（ただし青く塗られた）や、これを支え、王冠を捧げる天使と共に、夕焼色に染まる自然主義的背景描写をも併用した、シリアで制作されたラブラ福音書（六世紀末）の「昇天」は、その意味で最も入念な（金地導入の問題は別として）、二重の手段による「ラオファネイア」表現を意図したものと言わなければならない。

以上のような過程を経て、六世紀半ばには、キリスト伝中の史伝的テオファネイアの代表的図像の一つである「変容」が、シナイ山の聖カテリナ修道院アプシスにおいて完成される。白衣をまとうキリスト立像が、大気系（乳白色と濃淡のブルー）からなる三層の微妙な色調の光背と、これを貫く六筋の放射光線に囲まれ、しかも金地を背景として、燦然たる姿を顕す（註6参照）。キリストの足許にひれ伏す三

使徒の下方に僅かな地面の暗示がある他は、説話が要求する重要なモチーフである山岳（タボール山）すら金地に場を譲ってしまう。

ローマやラヴェンナの آپシスを飾る拡散した不定形な雲片を円形に結集せしめた契機の一つとして、「光背」成立の第三の系譜ともいべき「イマーゴ・クリペアータ」や「コロナ・ラウレアータ」の役割がある。<sup>16</sup>楯形や月桂樹の環は、戦闘や競技の勝利者の讚美からキリスト教の「主の栄光」の讚美へと場を移し、可触的、物質的「光背」の成立に寄与するばかりか、不定形の大气現象をも次第に円形の雲塊へと向わしめる動機を与える（もちろん、地球、天球といった宇宙の球体の側からの作用も否めないが。2章参照）。「光背」<sup>マンドラゴ</sup>がキリスト像を包むのを原則とするのに対して、広義の擬似的「光背」——大气現象系、イマーゴ・クリペアータ系、天球、地球系——は、それ以外の表象や存在をも包含しうるとみなされ、狭義の「光背」よりもはるかに多様な領域に適用された。とりわけ重要なのは、三五一年にエルサレム上空に現われた「輝やく十字架」の幻影（エルサレムのキリロスらが語る）をおそらく契機として、円蓋や آپシスの中心にも、パレスティナ起源の工芸品にも、光輪や星空に囲まれた十字架の表現が、テオドシウス王朝以後急激に増加することである。<sup>16</sup>キリストの全身を包む「光背」とこれらの十字架を囲む光輪とは、ほぼ時と同じくして（何れが先かを決定するのは困難）誕生したことになる。

以上に略述した「光背」形成の周辺にある諸系列の表現方法は、時によって相互に複雑に混りあい（註16参照）、一見その用法の意味す

ら不明瞭に感じられることもある。しかし、何れの系列の場合にも、筆者が「異次元」と呼ぶ一定の部分を、画面全体の中であって包みこむという作用に変わりはない。今回は、異例の、異端的な、しかも時代、地域に拘りなく散在する大气現象系または宇宙の球体起源の諸作例を集めて考察することにより、正統的な「光背」の背後に押しやられ、ともあればその役割を軽視されがちであった、「光背」よりも一段と古く、ある意味では聖書の記述により忠実な、擬似的光背の諸伝統を改めて確認したいと思う。

### Ⅰ章 雲ないし大气現象を起源とする擬似的「光背」

最近ニースにより紹介されたハーヴァード・カレッジ・ライブラリー所蔵のビザンティン中期詩編挿絵（Ms. Gr. 3, fol. 216v）は、<sup>17</sup>上下に二個の円を配し、より大きな二個の円弧でこれらを連続した四葉状の図形の中に、「紅海渡渉」の場面を描いている（図1）。四隅の余白にこの図形に接してさらに四個の小円文があり、ニースによると、もともと六個の小円文からなるデザインを現在のように改変したと推定される（二個の円弧の部分に塗りつぶされた二個の小円文が見える）。色調の詳細な記述（主調はブルーとグリーン）が無い<sup>17</sup>ため、特に上の円内の素速い筆致で火の柱と雲を描いた空の色調が確認できないのは惜しまれる。この円の下方には対岸に渡り終えたミリアム、アロン、イスラエルの群衆ならびに海を再び閉じるモーゼの上半身が包含されている。下方の円には、詳細は不明であるが、紅海の水面とそ

の底に沈むファラオ(?)が描かれている。陸地に生える樹木や山岳の一部も含むイリュージョニスティックな背景や群衆の表現は、損傷しているとはいえ、同一主題を扱うヴィア・ラティナ・カタコンベ(四世紀後半)の二点の壁画の様式を連想させる。ヴィア・ラティナでは、淡いピンクの空(雲)の残映がモーゼその他の人像の顔を染め、筆者の用語である「自然主義的テオフィアネリア」(金地や光背を用いない)の定義にふさわしい表現を示している。ところが、同じ様式の系譜に属するハーヴァード詩編の挿絵は、円や円弧を組合せた図形によって、あたかも通常の画面を切り取ったかの如き奇妙な印象を与える。たんにペー지의レイアウト効果を狙い、コンパスの利用から生れた図形を生かすために、このような試みがなされたのであろうか。十一—十三世紀のビザンティン写本やイコンには、確かに円形を利用した構図法が時おり認められ、ニースも具体例をあげて比較している。上下に重なる二個の円内に、火の柱に導かれ雲に護られた「救われた者」と、「深淵」に吞けこまれた「罰せられた者」とが配されているのは、主題内容と構図の偶然の一致にすぎないのであろうか。

渡渉後もイスラエル人を被護する「雲」は、すでにサブプロも注目したように、クルドフ詩編を代表とするビザンティン詩編の詩編104編の挿絵において、ある時は前後に重なる群衆の頭部のみを包含する青灰色の球体として(パントクラトル詩編、ロンドン詩編(図2)、他の時は彼らのほぼ全身を包む楕円状の形で表わされている(図3)。104編39節の「雲を上げて彼らの覆いとなし」の語が、被護の役をなす

雲によって包みこまれるというイメージを触発したのであろう。これに続くテキストの指示通りに、いずれも傍らに火の柱を伴い、クルドフ、ロンドン、パントクラトルの三例はこの図形の上方に「雲」と銘をうつ。頭部のみを包む球体は、ハーヴァード詩編の同様の役を果たす円形とまさに共通している。クルドフ、ロンドン、パリのほかしを伴うやや不定形な図形は、このモティーフの大気性(自然現象の)を、多かれ少なかれ留めるが、バルベリーニの濃彩の、しかも正確な楕円は、もはや無機質な(非エーテル的)光背と等しい(図4)。ハーヴァード詩編の円形は、デザイン上の効果のみではなく、やはりこの種の球体の、しかもイスラエル人の頭部のみを覆う「雲」を、クルドフ系余白挿絵を媒介として示唆されたのではなからうか。同じ発想は、スペイン、モサラベ美術の初期の代表作の一つであるサン・イシドロ聖書の同一主題の挿絵においても、三段に重なる六人物の全身を包む数個の小円弧を連続した「雲」として具体化されている。この雲の図形は、後に述べるベアトウス写本群の他の場面における「雲」のそれとも共通し、無機質な正統の「光背」を一〇—一二世紀に至っても採用しないこの流派の基本的な立場とも関係している。

ハーヴァード詩編に関する以上の推論を補強するために、これとほぼ同一の幾何学図形を利用して、一段と明確な形で類比的対比的効果を実現している、オットー朝時代の福音書抄本(アーヘン大聖堂宝物室所蔵)の一挿絵を取りあげてみよう(図5)。二基の柱に支えられたアーチを枠どりとし、アーチの両隅にマスクを含む二個の小円文を

併い、枠内に二個の円ならびにこれらを連結する円弧の区割を設けたこの挿絵は、多少の比例の差を除けば、ハーヴァード詩編の構成と殆んど同一である。おそらく手本となった類似のビザンティン写本が両者の間に介在したことは、ほぼ確かと思われる。アーヘンの挿絵は、下方の円内(緑色の地)に、大勢の倍食者に囲まれて食卓に坐す「悪しき金持」を描き、下端余白にその圏外(屋敷の外)に追われた貧者ラザロと二匹の犬を配する。上方の金地の円には、二天使と楽園の樹木に囲まれたアブラハムがラザロの魂を抱いて坐す。両者をつなぐ二個の円弧(上下を二個の円で切断された横長の楕円)内は、銘を付した擬人像頭部が示す通り地獄の深淵であり、全体は黒褐色(筆者の用語で言えば闇のモノクロミー)に塗られている。地獄に墮ちた悪しき金持はアブラハムに救いを求め、その向い側には他の罪人たちの頭部が並ぶ。この挿絵画家は従って三種の象徴的な色にそれぞれ塗り分けられた楽園と地獄と地上の三つの異次元の空間を、三個の図形内に巧みに分配し、この説話の寓意性(二人の運命の対比)をまことに効果的に表現したことになる。

すでに述べたように、「光背」はキリスト(とこれを囲む福音記者の四象徴、天使)にのみ限られるとすれば、これらの円形や楕円形は「光背」と呼ぶべきではなく、図形内のモチーフを他と区別し、相互の異次元性を示す「イマーゴ・クリペアータ」の効果的应用と呼ぶべきであろう。カロリングやオットー朝の写本には、この他にもイニシアルの構成する円形を巧みに擬似的「光背」にみためたり、あるいは

は円蓋の頂点に位置を占める「イマーゴ・クリペアータ」のキリスト玉座像をそのまま写したような興味深い用例も知られており、ビザンティンの挿絵画家よりも、自然主義的束縛にあまり捉われずに、デザインとしての円形を自由に活用しえたのであろう。ハーヴァード詩編のややぎこちない偶然のような思いつきも、同じアイディアをより積極的に押し進めた西欧の作品と比較してみると、その真意をいっそうよく理解しうるのではなからうか。一方では、幾何学図形を利用した漸新なレイアウトに惹かれ、他方では同一主題を扱う他のビザンティン詩編群に球体(円形)の雲の表現のあることを知っていたことが、このような特殊な挿絵の誕生する契機だったと想像される。

「紅海渡渉」に際して、「雲」と同時に登場し、闇を照らす光源となる「火の柱」は、パリ詩編(パリ国立図書館, br. 139, fol. 419v)の名高い挿絵が示すように、精緻な写実の様式が復興された環境にあっては、炎の微妙な反映によって周辺の大気や人物を染め分ける。ヴィア・ラティナの壁画やハーヴァード詩編の雲に彩られた天空を、テキストに忠実に夜景という(「夜」の擬人像を含む)一段と効果的な場面に転じたのがパリ詩編の挿絵だと言ってもよからう。しかし、大多数の中世の作品は雲や火の柱の反映にはもはや関心を払わない。その中で一つだけまことに特異な大気現象起源の擬似的「光背」の痕跡をとどめる作品は、おそらく五―六世紀の原本をモデルとすると言われる、カロリング時代のシュトゥットガルト詩編の一挿絵である(図6)。詩編76編16節(=77編15節。「その腕をもてヤコブ、ヨセフの子ら、

汝の民をあがない給えり」は、これに続く17、20、21節の記述もわかって、古くから「紅海渡渉」(または「イスラエルの民を導くモーゼとアロン」)に言及するものと解されてきた。<sup>27)</sup> モーゼとイスラエル人の群に向けて天空(二層の円弧)から差し出された巨大な「神の手」に先立って、画面右端には、翼、衣服、顔や手足の全身を朱一色に塗られた天使が、紫褐色のやや不定形な楕円状をなす雲に、あたかも光背の如く包まれて、行列を先導している。

「火の柱」が火の色に染まる天使(筆者の言う火中のモノクロミー)によって表現されたのは、フィロンやオリゲネスが語るように、火の柱と天使はしばしば同一視され、天使は雲と重なりあうものの如くに考えられていたからであろう。フィロンは「モーセ伝」の中で次のように語る。「おそらく偉大なる王の兵士の一人、不可視の天使が雲の中に隠されていたに違いない。人間の眼には気づかれぬまま、天使が人々を導いたのである」。<sup>28)</sup> この種のテキストの反響は、アッシュバーナム(トゥール)五大書やロダの聖書においても見出される。前者(七世紀。スペインかアフリカで製作)では、白い不定形の雲塊の端から、杵を越えて挿絵の右縦の余白に天使または神の両腕(in brachio tuo)――まさに上述の詩編76編15節の字義的な映像化)が差し出され、白い炎の燃える巨大な蠟燭の如き雲の柱を持っている。<sup>29)</sup> 柱の傍らには columna nubis の銘がある。白い炎と並んで杵内に赤紫の色塊が見え、火(雲と代って夜を照らす)を示すものかもしれないが、消えかけた文字の痕跡から ignis の語を読みとるのは難しい。後者(十二

光背の形成に関する覚書(七)

世紀、カタロニア)では、柱身から天使が翼と顔をつき出してイスラエルの民に進路を示し、柱と天使の同義的關係を示している。<sup>30)</sup> ただし彩色の上ではもはやシュトゥットガルト詩編の如きモノクロミー効果には興味を示さない。アッシュバーナムの「雲の柱」は、余白に描かれたためか、白い「雲の柱」であるためかは解らないが、無彩色のままである。シュトゥットガルトの挿絵は、おそらく初期キリスト教時代の原作において(より微妙な色調により)表現されていた通りに、<sup>31)</sup> 周辺の炎や雲と同化して不可視である天使の性状を正しく理解しており、この点は先に引用したフィロンのテキストともよく呼応する。また、火の柱(＝天使)と雲とを別個に描かず、後者を前者の「光背」の如くにみだてて、一体に重ねあわせるという発想も、ここで問題とする「光背」の大気現象起源を探る研究に何より貴重な手がかりを与えるものである。

キリスト教美術では、仏教美術と異なり、<sup>32)</sup> 火ないし火焰を基盤とする「光背」は殆んど(中世末期を除き)知られていない。シュトゥットガルト詩編挿絵との類似例(雲の中の火)として、筆者の知る唯一の作品は、パリ国立図書館コプト語13番と呼ばれる、イスラム美術の影響下に製作された福音書挿絵中の「昇天」の擬似的光背である(図7)。<sup>33)</sup> 山頂にひれ伏す弟子たちから離れて、画面右上には、文字通り火焰状に上に向ってのびる幾本もの炎に囲まれ、三色の虹に坐すキリストが描かれている。しかし火焰状のモチーフは、朱色の炎としてではなく、黒みがかった灰色に塗られているところから、やはり「昇

「天」の担い手である雲を明らかに意識して、イスラム美術にすでに例のある火焰型光背の赤や金の色調を変じたものとも考えられる。もっとも、シュトゥットガルト詩編の紫褐色の雲の「光背」にも、あたかも火の柱<sup>35</sup> 天使が発したかのような数個の朱色の斑点(火の粉)が散っており、あえて雲、煙、炎の区別をする必要はなからう。

シュトゥットガルト詩編には、他にもう二点、「光背」の形成過程の分析にとって重要な挿絵が含まれている。まず詩編103編(1104編、II—2節)に加えられた挿絵(Fol. 116v)では、「汝はいと大にして尊貴と稜威とを着たまえり。汝は光を衣の如くまとい、天を幕のごとくに張り」の語句から最後の一節のみを選択し(その前の部分から当然連想される「栄光」と「光」を合わせた正統的「光背」の映像ではなく)、次のようなユニークな挿絵を描いている(図8)。「頭光」<sup>36</sup>を伴う背中を見せた人物が、雲を思わせる渦巻状のモチーフを描いた半円状の幔幕を、あたかも蝶の羽のように、両側に大きく押し拡げている。幕の周辺は皮というよりは布地の壁を連想させる細かい波状の彎曲を示す。この挿絵の上方には、他の本文の文字よりも目立つ形で *Extensens caelum sicut pelium* と記され、挿絵の標題の如き役を果している(他の挿絵にはこの種の記載は無い)。その上、左欄外にも(やや後世のものかとも思われる)細字で *Ubi extendit caelum sicut pelium Christus Dominus* と書き込まれ、この特異な後向き的人物がキリスト(カエルスその他擬人像ではなく)に間違いないことを特に強調している。ミューテリッヒ女史はこの挿絵の短いコメン

トの中で「空中に浮遊する後向きのキリストが、皮を拡げるように天空を創造している」と述べている。この壮大な気宇の詩編は、筆者も他のところで分析したように、創世記冒頭の「天地創造」をふまえた創造主讃美をテーマとしている。挿絵画家も、続く数節に記された水、雲、風、大地、大水の語から当然「天地創造」を連想したと思われるが、なぜ他の詩編(ユトレヒト詩編ほか)のように「風の翼に乗り歩き」(3節)を選ばず、この部分のみを映像化したのか、今のところ筆者には解らない。創造主が雲の文様を描いた幔幕を後を向いて張っているという発想は、いかに字句そのままとはいえ、あまりに突飛である。「ウラノス」や「カエルス」の擬人像が「天幕」(ヴェール)を頭上にかざす通常の表現は、初期キリスト教(石棺やカロリング、オットー朝挿絵など)にもしばしば継承されているが、そこから直ちにこのユニークな映像が生れたとは思われない。ここには、トラヤヌス記念柱のあの薄気味悪い雨の擬人像——雨にぬれた髪と羽毛状の両翼から平がしたり落ちる——とも一脈あい通じるような異様な雰囲気がある。その一部は、不慣れな手つきで後向き人物を描いたためもある。他方、「天幕」を、太陽、月、星を縫いとりした現実の幕として描く例は、ビザンティン写本挿絵にも認められ、「最後の審判」中の天使が「巻物」のように巻きとる「天」にも類似の表現がある。事実、シュトゥットガルト詩編の他の天空表現は、殆んど背景の垂幕と呼んでもよいほど図案化された型(段層をなす夕焼空、太陽と月の擬人像、赤い星)も採用している(Fol. 135r. ほか)。しかし、薄紫のバステ



ル調の掠れたタッチで雲のみを半円の幕に描いたこの挿絵とは結びつかない。強いて類似の雲の表現を同じ写本に探すとすれば、福音記者象徴に囲まれたキリスト胸像（五個のメダイヨン）の余白に、明らかに「雲」を意識して、淡紫色に大理石風の白い斑文を描いたものくらいであろうか（fol. 77 R.）。詩編103編における天体と神の威光の比喩的結合以外にも、「雲と暗きをその周りに」おき（詩編97編2節）、「稜威を着、能力を衣とし帯とする」（同93編1節）といった慣用句が詩編には散在し、天体のみならず、抽象的な威光の観念までも衣服（布地）になぞらえられている。「光背」成立の背後にある「天体」（大気現象）と「榮光」の二系統の発想と結びつくこれらの詩的比喩が、最も字義的な形で一体化された例として、この挿絵は重要な意味をもつ。字義的、逐語的挿絵という独特な表現方法に従ったため、初めてこのような映像がここに誕生したのであろうか。幕を張る後向きの人物という現実の行為がその根底にあったのか、それともカエルスカエルスの如き擬人像をより字義的に翻案し直したのであろうか。擬人像については、古代末期に完成した異教起源の型やその用法がそのまま踏襲されるとは限らず、東西中世美術の復古的環境の中でも多かれ少なかれニュアンスを変質せしめる場合が知られているだけに、この特異な人物像——たとえ主キリストと銘記されていても——と、異教起源の天体擬人像との関係は、改めて慎重に吟味されなければならないと思う。ともあれ、後向きという点を除外すれば、字義的映像化の帰結として、「雲の幔」を体の周りにめぐらす擬似的「光背」がここに出来上った

光背の形成に関する覚書（下）

ことになる。なお、ユトレヒト詩編の二挿絵には、「雲」がイスラエル人を覆い被護するのと同じ意味で、二人ないし三人の天使が罪を許された人々の頭上に大きな幕を掲げる表現が知られている。隠す、覆うという意味の動詞のみで幕という語句は無いにも拘らず、このような映像が生まれた点に注意しておきたい。両者共に被護の観念を示す「雲」と「幕」とが、シュトゥットガルト詩編のこの挿絵においては、テキストの詩的比喩に従うとはいえ、一つに結合されているからである。

シュトゥットガルト詩編挿絵の最後の一例（fol. 107 r.）は、「雲」（大気現象）ではなく、「イマーゴ・クリペータ」系の「光背」の極めて卓抜な応用例であり、ここでもまたその直接のヒントは、他ならぬテキストそれ自体に含まれている（図9）。詩編90編（|| 91）4—6節の「その真理は楯をもて汝を取り巻く」（ヘブライ語原典訳は「その真理は盾なり干なり」）の語句を中心として、スクトゥム（楯円凸面の楯）とほぼ同義の円形の楯「クリペウス」を画面中心に配し、あたかもその上に描かれた像（「イマーゴ・クリペータ」）の如くに、真理に包まれたキリスト像を表現する。ついで、「飛び来る矢」、晝夜を分たぬ「疫病」や「悪魔」による左右からの攻撃が、六匹の蛇と槍を振りかざす悪魔によって示され、「真理」を護る楯がこれらの攻勢をはね返す有様を面白く具体化している。金属性の楯に描かれた皇帝や軍人の肖像がそもその「イマーゴ・クリペータ」の起源であるが（I章註8参照）、その後楯の形状や材質を殆んど喚起しない単

なるメダイオン内の肖像にもこの用語があてられてきた。この挿絵画家は、上述の詩編の語句を、この用語の本来の起源を改めて確認するかのように巧みに応用し、文字通りの楕型光背(緑色の地に縁どり)によってキリストの金身を取り巻いた(circumdabit)のである。(あるいは、原作の製作された時代には、未だこの起源が正しく理解されていた、と言うべきかもしれない。)同じ語句が、ユトレヒト詩編では、キリスト(光背に包まれた)の上方に楕を<sup>ヌクトゥス</sup>かざす一天使、矢を射る射手、メドゥーサ(疫癘)などで表現されている。先の「幕」による被護とも通じる表現であるが、「光背」と楕をだぶらせたユトレヒト詩編よりも、楕を文字通りの「光背」と同一視したシュトゥットガルト詩編作者の着想の方が、はるかに獨創性に富むと言わなければならない。真理||キリストの不可侵性を被護の役を果す楕型光背で示す方法は、モーゼとその友を投石から護るサンタ・マリア・マジョーレの「シャボン玉」型の最初の光背(1章註10参照)とも通じる着想と言えよう。

シュトゥットガルト詩編においては、以上の例外的、異端的な擬似的「光背」の他に、次のようなより正常な「光背」の種類が数えられる。(1)キリストの全身立像を包む楕円形光背(動きにあわせてやや傾斜)は僅かに「冥府降下」の場面のみ用いられる(fol. 29v)。(2)原則として上はブルー、下は緑に塗られた天球と地球の合成に端を発する8字型光背(キリストと「父」の座像に適用(fol. 22r, 127v))。(3)原則として半身像を含む「クリペウス」型光背(ブルー

に塗られ、天使、セラフィム、四象徴を伴う(fol. 77r, 96r, 111r, 162r)。ブルーが天空の色から派生し、緑が地球の色調とみなされたことは、「クリペウス」系の胸像を含む「光背」がブルーに、キリストの座す地球(この場合光背無し。fol. 28r, 112v)が緑に塗られる慣習、上下に二個の円を組合せた(2)の「光背」もこの二色に塗り分けられる慣習から推測できる。

夕焼色の雲や「光れる雲」を起源とする「光背」が、自然主義の束縛から解放されて最も華麗な裝飾性を獲得するのは、オットー朝とモサラベ美術の写本挿絵においてである。ライヘナウ派の代表的作例(バンベルク、「イザヤ書註解」の「イザヤの幻想」、ミュンヘン、オットー三世福音書抄本の予言者、四象徴を含む福音書記者像)に認められる、縹緗彩色や金彩の効果を最高度に発揮した、神秘的幻想の名に真に倣いする諸挿絵に関しては、すでに多くの研究もあり、「モノクロミー論」でもしばしば触れるため、ここでは特に立ち入らないことにする。ただし、所々に金彩の光の幅を混えた幾重にも重なりあう雲片や、時にはセラフィムの翼の羽毛まで、縹緗彩色の花弁の如き形象に変貌するのは、カロリング時代にあつては未だ影をとどめていた大気性を伴う天空描写が、——とりわけエヒテルナツハ、ケルン派の作品に著しいように——、背景を閉じる虹色の段層状の幕と化す現象と、極めて密接な関係にあることだけは、本論の主旨に直結する重要な課題として強調しておきたい。オットー朝の「テオフアネイア」表現における超自然的な「光輝」は、このような脈略の中で眺める時、

初めてその真の意味を理解しようと言わなくてはならない。

「ペアトウス」系黙示録註解書の挿絵に関しては、一方では、10世紀前半から12世紀後半にいたる「雲」の形象の変遷を興味ぶかく辿ることができ、これらの写本挿絵においては、最後まで正統的な抽象図形化した「光背」が否拒され続けるのも、この派の挿絵画家の根強い様式感覚の表明に他ならない。他方、クリペウス系（金工細工による円盤状の器物を思わせる）、または円蓋や穹窿装飾の投影の如き円形構図も、この挿絵群に随所から導入された多様な伝統の豊かな変貌の痕跡を物語っている。まず、擬似的「光背」として、雲型、山型、花弁型などの装飾文のレパトリーと化した諸種のデザインは、黙示録の以下の諸場面に認められる。「雲の中にありて来る人の子」（1章7節）。「雲を着て天より降る強き御使」（10章2—3節）。「雲に乗り天に昇る二人の証人」（11章12節）。「白き雲に坐し金の冠と利き鎌を抱く者」（14章14節）。テキストが全て洩れなく「雲」の語を含む点は、ユトレヒト詩編のようないわゆる字義的映像化の立場を採用するわけではないこの挿絵群にあっても、テキストが重要な作用を果すことの例証となる。ただし、ノイスの分類による第Ⅰ群に属し、最近クラインにより詳細に分析された、現存する最古の作例であるマドリッド国立図書館 Vitr. 14-1（略号 A1）写本のみは、他の諸写本とは異なる場面に、異なった形で雲を描く。すなわち、ページ上方を占める帯状の空間に、ギリシア雷文という全くの装飾文を配して「天空」の表現とみなし、そこから「神の手」を差し出さしめるばかりか、「契約の

光背の形成に関する覚書（辻）

櫃」をも雷文の帯（開かれた天を示す）で囲み、この画家の徹底した文様主義を物語っている。<sup>46</sup> 同じ発想は、灌木の生えた山岳を唐草文に飾られた山型文とし、さらには一連の人像とその衣文を S 字型や渦巻型の連続文の原理に従って展開するところにも等しく認められよう。

上述の四場面の「雲」は、とりわけ第Ⅱ群の A と呼ばれる数点の写本においては、先にあげたサン・イシドロの聖書の「雲」と同じく、青ないし紫系に塗り、白い数本の筋を加えた山型を積み重ねて構成されており、特に「雲の中にありて来る人の子」の場面では、キリスト立像の周辺にこれらの山型が凹凸のある花卉状の楕円形をなしてまわり、文字通り「雲の光背」を形づくっている。<sup>47</sup> しかし、第Ⅱ群 B に属するヘローナ大聖堂の黙示録では、A1 の構想の一部と第Ⅱ群 A の表現法を合成し、さらに天使を加え、一段と入念精緻な彩色を施した独特な表現に変貌している。<sup>48</sup> ページ上端の幅一杯に、紺地に花卉型の雲を描いた帯を配し、A1 と同じくこれを天空にみため、その右隅から斜め左に向って、一群の「雲塊」が下降してくる。この「雲の絨毯」の上には下方を見下すキリストが膝をつき、リラ色の片翼のみを平行に伸ばした多数の天使が、両側からこの「雲塊」を支えて舞い下る。五〜六葉で一塊をなす雲の花卉には、白地に赤、青地に白、赤地に白、金地に白の細い描線により葉脈が精緻に描きこまれている。序文に述べた「再臨」に関するマタイ伝 24 章 30 節、25 章 31 節、16 章 27 節ほかの記述には、「雲に乗り来る」の他にも、「もろもろの御使いを率い来る」とあるため、これらが黙示録中の同一主題と重なりあい、多数の天使

を「雲」と合体したこのような表現が生まれたのであろう。仏教美術の「来迎図」にも通じるこの独特な「再臨」の表現は、正統的「光背」と天使を用いた場合には、「昇天」（上昇）と容易に区別し難いこの図像に、はじめて下降の運動感を与えたものとしても、特筆される価値がある。以上の「ベアトウス」写本の諸用例は、装飾文様化した「雲」に基づく、大気性の写実的表現とは正反対の極に位置する擬似的「光背」または「天空」と呼べよう。

最後に、第Ⅰ群の中では最も年代の遅い作例であるサン・スヴェール（註15）の黙示録では、同じ「人の子の再臨」を、縹緗彩色の細かい縁飾りのあるレースを幾重にも重ねたような「光背」によって表わし、純モサラベ様式とはやや異質な様式感覚が、「雲」の造型化に際しても導入されたことを示している。（註16）同じことは、天使と長老たちによる「御座に坐す者」の礼拝を描く同写本の円形構図（fol. 120v-120v）についても指摘しうる。（註17）見開きページの枠内に紺色を地として大きな赤い円形を中心に配したこの名高い場面は、殆んど無機質な濃彩を施されているとはいえず、カロリング時代の大気性をとどめる彩色法（例えばピンクの夕焼空の中心にアーモンド型のブルーの「グリペウス」を置くシャルル禿頭王聖書の挿絵）の遠い末裔と呼んでもよからう。これ以外の純モサラベ系の写本の円形構図には、すでに述べたように貴金属工芸、エマイユ細工との親近性、あるいは支持モティーフを伴う円蓋装飾の反映は認められるとしても、大気性の痕跡は全く失われているからである。（註18）

円蓋装飾の頂点を占める円環の中心には、異教建築においてもキリスト教建築においても、当然ながら至高存在の像ないしその表象（十字架、小羊）が配された。これを囲む円形構図には、円蓋という建築構造に課された蒼穹の宇宙的象徴としての意味が最も直接的な形で反映されるため、（註19）すでに註16に例をあげたように、最初の円形の「光背」や「グリペウス」は、そもそも円蓋の頂点においていわば自動的に、天空的、大気的な性格を附与されていたことになる。初期キリスト教時代の円蓋の中心円形構図が、虹の輪で囲まれ、教層のグラデーションを伴う青を基調とし、時には円内に星を散りばめるのは、この発想の典型的な表明と言えよう。平但な画面、とりわけ今回取りあげた写本挿絵の如き縮小された構図においては、また楕円形その他の複合的「光背」においてはなおさらのこと、もはや円蓋の頂点にあって最も自然な形で構成された円形の、大気現象（天空）系の「光背」の痕跡は、カロリング時代の二、三の例外を除けば、殆んど自覚されないで終っている。純ベアトウス系の写本挿絵に描かれた大多数の円形構図は、たとえ支持モティーフ、四方の風、飛翔の状態にある天使たちを包含するとしても、これらの大構図とは直接には結びつかない。その間には、自然科学書や百科辞典の挿絵を媒介とする多数の円形の「宇宙図」や「天球図」の類が想定されなくてはならない。

## Ⅱ章 天球ないし地球を基盤とするコスミックな「光背」と円形構図

上記の表題から連想される「光背」には、まことに多様な事例があると考えられるが、ここではこれらを分類し、定義することを意図しているわけではない。「光背」の中または周辺に太陽、月、星が加えられた場合も、先のシュトゥットガルト詩編中に散在する、天球（ブルー）と地球（緑）の二個の円を接合した光背も、このジャンルに入るであろう。

筆者は、序文で触れたモノクロミー彩色の研究の中で、クルビノーポ（ユーゴースラヴィア）の切妻型教会の奥壁三角形構図の中心に位置する「昇天」の壁画（一一七〇年頃）において、濃紺を基調とし白いハイライトによって、立ち騒ぐ波や魚、海または河川の擬人像、暗闇あるいは雲などを内部に描きこんだユニークな「光背」が、キリスト像を囲むことに注目した。古代末期に成立したモノクロミー彩色の技法を復興したこの特殊な「光背」は、ハーデルマン・ミスグイッチの論証とは別に、おそらく「創世紀」にさかのぼる宇宙の創成、あるいはこれを背後にふまえた詩編103（||104）編1—9節、同17編11—12節（||18編9、11節）などに語られた発想を、何らかの契機によって取り入れたものではないかと想像した（I章で分析した詩編103編に加えられたシュトゥットガルト詩編の「幕の如く雲を張る創造主」の挿絵を想起されたい）。詩編17編には創造前の混沌を思わせる次の詩句が見られ

光背の形成に関する覚書（辻）

る。「主は天をたれて臨り給う。その足の下は暗きこと甚し。……闇をおおいとなし、水の暗きと空の密雲とをその周りの幕となし給う」。

現存するカロリング、ビザンティン諸詩編においては、この引用では割愛した中間の部分「かくてケルブに乗りて飛び風の翼にて翔り」のみが選択され、ケルビムと風、ケルビムと天使、または天使のみに囲まれた「光背」内のキリスト像を描くのが慣例である。しかし、ハミルトン詩編（一二世紀）とレニングラード詩編（一四世紀）では、この節を明らかに「昇天」と解して挿絵を加えている<sup>②</sup>。従って、クルビノーポの特殊な光背を伴う「昇天」が、詩編17編のこの節の前後の部分の内容（天、闇、暗い水、雲）と何らかの関係を有すると考えることも、あながち間違ではないと思っている。1節で眺めた不定形な、あるいは装飾的な「雲」が、円形または球形にまとまる根拠の一つは、この種の宇宙生成的な球体を基礎とする闇色の光背——ハイライトが光それ自体であるキリストの反映とすれば——の誕生によっても確かめられるであろう。クルビノーポで達成される劇的様式の新しい展開や、これ以外の「光背」（「アナスタシス」、「聖母の死」、「変容」、「旧約予言書の幻想」）に認められる乳白色、黄緑、虹色などによる絵画的な光背の扱いを考えれば、このような仄暗い大気性を示す光背が再び（ホシオス・ルーカスを想起）関心を惹くようになった理由もよく納得できる。

2節に残された紙数はあまり無いため、今回は、カロリング時代のユトレヒト詩編挿絵中の天球（黄道十二宮の円環）と地球（Ordis

terrae)——それぞれ各詩編にこれらに該当する語を有する——を応用した諸表現のみを分析したいと思う。これらの円形あるいは球形(違者な描線により暗示される)は、各自その内部にやはり全てその典拠を各詩編中に有する一定のモチーフないし小場面を包含している。従って、これらは「光背」と呼ぶよりはその拡大解釈、もしくは「イマーゴ・クリペアータ」化した球体と呼んだ方が正しい。まず、なぜ特定のモチーフのみがこの図形内に包含され、それ以外のモチーフや場面と区別されているのかを知ることが当面の課題となる。I章で「貧者ラザロと悪しき金持」や「紅海渡渉」(ハーヴァード詩編)の場面に關して考察したように、ユトレヒト詩編の円形構図においても、はたして異次元性の表示が意圖されていたのであろうか。

詩編64(=65)編の挿絵(Fol. 36r)のみは、黄道十二宮の円環(天球に端を發する)を枠どりとした、他の諸例とは性格を異にするものである(図10)。ドゥ・ワルドは、同詩編9(=8)節「さらば極遠に住む人々も汝のくさぐさの了兆をみておそる」の語句のうち、了兆を十二宮の記号と解したものと考えた。これに対しデュフレンヌは、ドゥ・ワルドの説を訂正し、12(=11)節の「大地の恩恵をもて年の冠(coronae anni)となし給えり」こそ、この十二宮の円環の典拠であると指摘した。筆者は、「舗床モザイクをめぐる試論——古典世界からキリスト教世界へ」と題する書物のV章とVI章で、ヘシオドスの詩句にも認められるこの「年の冠」の語を、コスマス・インディユプレウステスによる「キリスト教地誌」における詩編64編の同じ語の三

通りの図解を伴う解釈と共に考察し、「年の冠」が喚起する多様な映像の伝統が極めて根強いものであることを論証した。「年」の擬人像をはじめ、ヘリオスは勿論、ミトラ、ヘラクレスその他の諸神と入り囲む十二ヶ月の運行、季節の推移を示すこの円環は、コスマスによれば異教徒(外の世界)のものであり、キリスト教徒は、「十二の星を司る十二人の天使」か、旧約聖書に記された、祭壇の十二の供えのパンをかたどる「十二ヶ月の大地の産物(恩恵)」を配した「年の環」をこそ採用すべきであると説く。事実、初期キリスト教の円蓋裝飾(テサロニケのハギオス・ゲオルギオス、ラテラノのサン・ジョヴァンニほか)では、四季の果実や草花を配した円環がキリストや小羊を囲み、天使の群が放射状に円蓋を一巡する構成もその後頻繁に採用されることになる。

Fol. 36rの挿絵(図10)では、他の円形と異なり、全てのモチーフが円環内に収められているが、その内部下半に、都市の城壁によって構成される半円状の枠どりをもう一つ設けている。両者の隙間には、神により鎮められる二つの水源から流れる水(「海の響き、大波の響き」と、槍を構える二群の兵士(「もろもろの民のかしがましき」)が認められる。すなわち神の意にさからおうとする要素は城壁の外、ただし「宇宙」の枠内に配されていることになる。これに対して、城壁内には、山頂に立つキリスト、神殿に集い、「大地の恩恵」を謝す人々などが描かれている(繁雑さを避けるため特に重要でない場合、詩編各節との照合は省略)。また円環の上方には太陽と月(朝と夕)

が位置する。従って、ここでは二重の枠どりが、まことに巧みに二種類の要素(神を愛する者とこれに抵抗するもの)の区別に利用されていることとなる。

神殿の前に集り選民たちは、これ以外の「地球」を表わす円形構図内にも二回繰り返し登場し (fol. 54 v. = Ps. 92; fol. 56 v. = Ps. 97) さらには神殿は欠けているが同じく神の讃美者を描く一例 (fol. 56 v. = Ps. 97) を加えると、これらが円形内に配されて、他の部分からは異次元化される最も典型的な要素であることが解る (図 12、13、14)。多くの場合正面と一方の側面から促えられ、前方に幕や祭壇を備えたこの建造物は、デュフレンヌの分析によると「主の家」(domus Domini)、「シオン」の語のほか、祭壇、都市、神に祈るタビテや信徒(イスラエルの民)、供犠を捧げる人々など、直接に建造物(聖域)を名ざさない場合にも頻繁に描かれる。筆者が調べた限りでは、この他「汝の神殿」(templum tuum, Ps. 64, 5)、「エックンニブ」(in media ecclesia, Ps. 21, 23; in ecclesia benedicente Domine, Ps. 25, 12; in ecclesia magna habitatio tuo, Ps. 34, 18) 神殿の前庭 (atrio sancto, Ps. 95, 9)、「汝の幕屋」(tabernaculum tua)などの語もこの建築物に呼応する。Fol. 54 v. (図 12) では詩編 92 (＝93) 編 1 節 (orbis terrae) 4 節 (domum tuam) が結びつく円形内の映像が形成され、fol. 56 r. (図 13) では詩編 95 (＝96) 編の連続した orbem terrae) 10 節 (Adorante Dominum in atrio sancto eius) によって、讃美者もテキストに根拠を有するより完全な同一の

映像が導き出されたことになる。

「地球」(orbis terrae) を描く五例のうち二例 (fol. 54 v., 56 r.) は下端両側にこれを支える小さなアトラント像を有し (図 12、13)、他の三例 (fol. 51 v., 56 r., 84 v.) にはこれが欠けている (図 11、14、15)。前者の場合は、詩編 92 (＝93) 編 1 節 (orbis terrae qui non commovebatur) ならびに同 95 (＝96) 編 10 節 (orbis terrae qui non movebatur) の語句に照合し、「両者ともほぼ同一の言葉によって「世界もかたく立ちて動かざることなし」と、地球の不動性を讃えている。後者については、詩編 88 (＝89) 編 12 節 (orbis terrae et plenitudinem eius tu fundasti) 同 97 (＝98) 編 7 節 (orbis terrae et qui habitant in eo) のテキストが、それぞれ「世界とその中に満ちるものとは汝の基し給えるなり」、「世界とその中に住むもの」と述べ、地球の設定の主題以外に、その内部に包まれるモチーフをあらかじめ規定している。アトラントの有無にはそれほど拘りなく、この地球には神殿ならびにこの前に集う人々が包まれていると言えよう。

「地球」は、各構図の中心軸上、天使に囲まれたキリスト像(各詩編の内容によってアトリビュートは異なるが)の真下に位置する。さらに「地球」の左右や下方には「海」が描かれ (fol. 84 v. を除き)、構図全体が、テキスト中に散在する天、地、海、川泉、山岳などの語を拾い集めつつ、コスモロジカルな舞台の枠をそれ以外のモチーフに提供している。ユトレヒト詩編全体に共通して、上下左右の対比や中

心軸の作用によって、聖者と選民、反抗する者と罰せられる者、迫害者と被害者といった内容の上での対比関係が一つの意味のある構図にまとめられてゆく過程はまことに興味ぶかい。その際上述のコスモロジカルな枠どりや風景描写は、特に重要な役割を果たす。極めて些細なモチーフにいたるまで、テキストの語句にほぼ厳密に呼応しつつ、しかも相互に無関係な羅列、併置に終らぬように、意味的関連を与えてこれらを配分し、全体を統合する挿絵画家の力柄は、まことに驚歎に値いする。個々のモチーフと各詩編中の必ずしも意味の明確ではない詩的な語句との照合に熱中するあまり、各詩編全体の主要テーマと構図全体の意図とのより重要な照応関係を等閑視してはならないと思う。

「オルビス・テラエ」の円形を有する五挿絵のうち、最も複雑な要素から成立つ詩編88(=89)編(Fol. 51v)をまず取りあげて分析してみよう(図11)。個々の語句とモチーフの照合は、ドゥ・ワルドの記述とデュフレンヌによるその訂正、補足にほぼ従う。52節からなるこの詩編は、前半の明るい希望に満ちた神の全能の讃美から、38節以降、暗い悲観的な訴えに転調する。右上方に描かれた「磔刑」とその下方の都市の破壊、さらに鞭や刀で打たれ、誇りや屈辱を受ける人々が、後半の神の民に加えられる迫害のテーマに呼応する。前半の章句の主要テーマの一つは、ダヴィデの座位の保証(4節)、ダヴィデを王としこれに聖油を注ぎ(19、20節)、「われまた彼を初子となし地の王たちのうち最も高き者となさん」(27節)という神とダヴィデの

契約のそれである。以上の語句は、左上方から中段にかけての「真実」と「憐憫」の擬人像を迎えるダヴィデや、天使の手により受膏されるダヴィデ、ついで画面下方中心の「オルビス・テラエ」内の宮殿に衛兵にかしづかれ王冠を戴いて玉座に坐すダヴィデ、さらに下方の海に浮ぶ六隻の船に乗り、この最も高き王に「オルビス・テラエ」の環を越えて貢物を捧げる六人の地の王たちによって表現されている。円内の豪華な宮殿は、その右に接する城壁の荒廃(40節)の映像と対比されて、栄華(前半)と凋落(後半)の主題を巧みに可視化する。それよりも重要なのは、上方の天にある太陽と月、天使、証人(聖者)の群に囲まれた光背中のキリスト座像と、その真下にあるダヴィデの座位との中心軸線上の結びつきである。旧約聖書に属する詩編の枠内ではダヴィデに言及するにすぎない36、37節の語句(「その裔は永遠に続きその座位は日のごとく恒にわが前にあらん。また月のごとく永遠に立てられん。空にある証人はまことなり」)は、ここではキリストロジカルに解されて(Ⅱ章註13参照)、全てキリストの特性として表現されている。ダヴィデ=キリストのタイポロジカルな関係は、「その冠を汚して地にまで落し給えり」(39節)の語句を、ダヴィデに言及したのではなく、キリストの「磔刑」と解することによっても示されている。しかも、前景に並ぶダヴィデの座位の「栄華」とその「迫害」は、遠景(上方)のキリストの「栄光」と「磔刑」(はつかしめ)にもそれぞれ呼応している。

ダヴィデの「栄華」の映像は、従って単に現実の地上における歴史



上の王の讚美であるばかりではなく、ダヴィデの裔から神の「初子」(27節)として誕生したキリストの讚美、さらには再び「地球」の理想の統治者として「再臨」するキリストまでを、複雑な時間の相にわたって暗示していることになる。後半部においてダヴィデが語る神への訴えは、まことにメシア待望の祈りに他ならないからである。「主よかくて幾何時を経たもうや」46節)。ダヴィデの歎き「誰か生きて死を見ず、またおのが魂を陰府より救いうる者あらんか」に込めて、石棺に横わるダヴィデ(ともう一人の死者)にむかい、キリストの足下から二天使が舞い下りる場面を、同じく円形内に包含したのも、おそらくこうしたエスカトロジカルな救済を可視化するために違いない。

以上の考察をふまえた上で、この挿絵における「オルビス・テラエ」の機能を改めて考えてみると、まず第一に、この円環は、ダヴィデの座位に対する神の格別の被護を表わし(「紅海渡渉」の球形の雲と同じく)、第二に、再び回復されるべき理想の統治のいわば希求像をかたどると言えるのではなからうか。その意味で、これは単なる現実の「地球」の形象を越えて、「イマーゴ・クリベータ」や「光背」のそれにも通じる異次元化の機能をも果たす図形と言えよう。画面下方のうちでこの円内の空間のみが、同一の近景(海や城壁)にありながら、歴史的、現実的時間を越えた「幻影」の領域に位置づけられていることになる。

詩編92(=93)編(fol. 54v)と詩編95(=96)編(fol. 56r)の二挿絵は、「かたく立ちて動かぬ」、アトラントにしっかりと支えられ

光背の形成に関する覚書(辻)

た「オルビス・テラエ」の中に、すでに照合したように、特定の語句によって要請された、幕、ランプ、祭壇を備えた建築物(神殿)と、その前で神を讃える人々を描いている(図12、13)。先に列挙したような多様な類似の語が、ほぼ均一のこの神殿ないし聖所の映像により可視化されているのに反して、*orbis terrae*(邦語訳は「世界」)は常に筆者の云う「地球」によって表わされるとは限らない。例えば詩編49編4節(「世界とその中に充つるもの」)(fol. 28v)は、同4節に *terra* の語があるためかもしれないが、植物を手にした大地擬人像(女性)の坐像によって示され、また詩編89編2節(「汝いまだ地と世界をつくり給わざりし時」)(fol. 33r)も、やはり二つの言葉が重複する状況を、小さな「地球」と定規(「天地創造」に関連)をもつ大地擬人像を利用して表わしている。ただし、極めて頻繁に用いられる *terra* の語が全て洩れなく映像化されているわけではない。余談ではあるが、同じ大地が、アトラントに支えられ「基を据えられる」(不動性)のではなく、神の動勢により揺れ動く(地震)と述べられる場合(詩編81編5節、98編1節)(fol. 48v、57r)には、洞窟の如き大地の裂け目を必死で支える裸体の人像によってこれを示すのも興味ぶかい。

Fol. 54v. と 56r. の円形内の神殿に集う人々を、さらには fol. 56v. (下段)の神殿を伴わない円形内の人々の映像を、先に眺めた「宮殿に坐すダヴィデ」の場合(fol. 51v. 図11)と同様に、一種の異次元化の試みと解しうるであろうか。これを知るためには、円形内の映像

とその外の周辺の映像との関係をよく吟味しなくてはならない。

Fol. 56r. の挿絵(図13)は「もろもろの民のやからよ栄光と力とをエホバに与えよ。その聖名にかなう栄光をもてエホバに与え、棒物をたずさえてその大庭に集れ」(95編7、8節)の語句を主要テーマに選ぶ。上方の天空(キリストと天使)と下方の海の中央に据えられた「地球」の中間に、都市の城壁を画面の幅一杯に配して、羊を棒げる人々は城壁の手前に、王冠(栄光)を棒げる人々(聖者)は城壁の内部にそれぞれ区別して位置づけられている。Fol. 56v. の挿絵(図12)では、神の永遠の統治のシンボルとしての「空の御座」(「汝の宝位は古より堅く立てり」。92編2節)が、上空のキリストと「地球」の中間に他の挿絵の同種の表現よりも一段と重要な位置を占め、「声をあげる大水」(ラッパを吹く二河神)や「浪をあげる海」(舟の帆をたたむ人々)を「地球」の両側に相称的に配している。前者においてはキリストの光背左右から二天使が差し出す二個の秤(「エホバ地を審かんとて来り給う」95編13節)、後者においては上述の「空の御座」のほか、その左右で本を開きあるいは持つ二人物(そのうち一人はおそらくダヴィデ)やキリストの両手から垂れる巻物(「汝の証詞はいとかたし」92編5節)が、それぞれ終末の審きや時を越えた神の統治の主題を明らかにする。旧約の神をキリストとし、時にはダヴィデをキリストと解するいわゆる上下からの詩編の「キリスト化」<sup>(13)</sup>によって、エスカトロジームも当然新約化される。ユトレヒト詩編ではキリスト伝場面の導入は比較的少ないものの、殆んで全ての挿絵の上方に

天使に囲まれたキリスト像が配されているため、字義的に映像化したにすぎない多様なモティーフの集積でもキリストロジカルな意味を帯びることになる。Fol. 56v. では、城壁のすぐ手前に並ぶ人々は羊を差し出すのに対し、前景右隅と「地球」の左に散在する人々は山羊を伴う。これは何か特別に意図のある区別であろうか。少くとも他の供儀、燔祭の場面<sup>(14)</sup>ではこの種の区別はなされていない。また円形内の諸人物のうち、祭壇の前に背を向けて立つのはダヴィデ(他の用例と同じ)であり、前列の二人は香油瓶を持つ。他方、Fol. 54v. の円形内の神殿の前に立つ二群の人々は、他の多くの挿絵に描かれた讃美者たちと同じく、激しい憧憬に満ちた身ぶりで上方を仰ぎみる。Fol. 55v. の神殿を伴わない「オルビス・テラエ」内の讃美者たちも、やはり同様の姿態を示す(図14)。ここでは詩編98編7節には特に指定は無いものの(*orbis terrarum et qui habitant in eo*)、裸の子供、男、女の三種に描き分けて「世界に住むもの」を具体化している。「海とその中に満つるもの」、「大水」、「山」と共に全世界が神にむかい歓喜の声をあげるといふ全編の主題によく呼応する細部表現といえよう。さらにこの種の年令(老若)や性別(男女)を網羅した全人類の表現は、「オルビス・テラエ」に接してその上方に描かれたキリストが手にする秤や、父なる神から受けとる棕櫚の枝(「義をもて審き公平をもてもろもろの民を審かん」9節)とあわせて、「最後の審判」に招集された全人類を連想せしめると言ってもよからう。<sup>(15)</sup>

以上の諸挿絵に関してこれまでに検出してきた円形外の空間に拡散

する多かれ少なかれエスカトロジカルな諸要素(秤、空の御座と予言者、山羊と羊、全人類)は、「ダヴィデの宮殿」ではなく、「聖潔」や「能と美」に満ちた聖域や讚美者を描いた「オルビス・テラエ」と組合されているだけに、一段と理想像、希求像としての性格を強調する。

最後に残る一例(ToI. 84 v)は、中世の詩編写本に多くみられるように、旧約の諸書に散在する詩編に準ずる聖歌(カントイカム)の一つ「ハンナの祈り」(サムエル前書2章1-10節)に附された挿絵である(図15)。8節後半の「地の柱は主のものなり、主はその上に世界を置き給えり」に従って、これまでと同じく「オルビス・テラエ」が画面中心を占めるが、ここでは「海」の中央ではなく、6節の映像化(主殺しまた生かし給い、陰府に下しまた上らし給う)と結びついて、二個の地獄の洞窟の間に据えられている。人々の慢心を戒め、全知の神による裁量を説くこのテキストの主要テーマは、「勇者の弓は折れ倒る者(劣る者)は勢力を帯ぶ。飽定る者は食のために身をやとわせ、飢えたるものは憩えり、石女は七人を生み多くの子を有てる者は衰るにいたる」(4-5節)の記述を二群に分解して編成されている。すなわち中景の山頂では貧者が栄光の座につき(8節)、劣る者、弱き者、すなわち石女と七人の子供が兵士(勢力)に守られて神の食卓につく。これに対して円形の中には、地面に置かれた破損した弓矢や楯を前にして、勇士たち(多くの子)とその母親が、うなだれて立っている。神の傍らにいる旗を持つ母親(石女)とその七人の裸の子供は、「エクレシア」と信者の魂を連想させ、地上に取り残され、武器を失った

勇士に囲まれるうなだれた女性性は、「シナゴグ」を連想させる。これまで見慣れた用法を逆転し、神の讚美者ではなく神をあなどり慢心した者を円形内に包んだことが、この挿絵のユニークな点といえよう。同じ発想は、天使により地獄から引き上げられる人々(左下。6節)と、悪魔により槍で地獄におとされる人々(右下。6節、9節後半)の対比によって、一段と強調される。天使のかざす十字架と、悪魔のかざす槍とが、左下から上へ、中央中心から右下へと、それぞれが辿るべき運命を指し示す。色彩による対比を伴わず、円形の数も少ないが、挿話の性格が類似するためか、アーヘンの福音書挿絵の「イマーゴ・クリペアータ」にも通じる用法がここに認められる。地上で権勢を誇った者のみを「地球」の円内に取り残し、それ以外の者を全て天に近い山頂に配するという挿絵家の構想は、これまでの諸例よりもはるかに手のこんだ、しかもテキストの内容を真によく吟味したものと云わなければならない。折れた弓矢、放棄された武器のモチーフは、他の四例においては、武器をも無力にし、争いを停止せしめ、平和を実現する神の能力を讃えるという主題にむしろ呼応している。この挿絵では、「勇者の弓は折れ」の一語をたんに字義通りに映像化しているようでありながら、これまでの他の「放棄された武器」の利用法をも考慮しつつ、聖歌全体の主要テーマの枠の中に真に巧妙にこれを導入している。字義的映像化の立場には、分析的な表現方法(各モチーフの個別的映像化)があらかじめ課されている。この前提を十分に満たした上で、個々のモチーフは類似の他のモチーフと共に分類

され、ついでテキスト全体の主要テーマを単純明快な粹どりとした図式の中に、これらが一塊ごとに巧みに織りこまれてゆく。Fol. 84 v. の挿絵には、ユニークな「オルビス・テラエ」の用法と共に、このようなユトレヒト詩編挿絵の基本的な映像編成の方法がまことによく反映されていると言えよう。

ユトレヒト詩編における通常の楕円形光背(キリスト立像、地球に坐す坐像を含む)の利用法、あるいはこれを用いない(意図的にか忘れたのかは決めにくい)が、表現を注意深く考察すると、画家のこのモチーフに対する特別な見解を知りうるばかりか、場合によっては原作に加えられた改変を推測する一つの手がかりすら得られるように思う。すでに幾度も指摘されたように、その神性においてではなく人間の相においてキリストが地上に介入する場合にはあえて光背を描かない場合が多い<sup>(21)</sup>。この他の光背の無いキリストは、天使に囲まれ上空の雲から半身を見せる場合が最も多く、これはサンタ・マリア・マジョーレ(キリスト父、天使)や福音記者象徴の「光背」成立前の表現法と共通し、また「バントクラートル」型胸像の成立期の発想と同じく、端的に言えば人間性の半身が、雲(光背の等価物)により隠されていることを示す。他方、ダヴィデを「光背」で包み神の格別の被護を強調したり、父と子、三位一体の「光背」を同一の「光背」に包むことによって示す場合もある<sup>(22)</sup>。デュフレンヌが推測する通り、これは確かに——一部は——原作制作期の未定着な光背利用法の反映であろう。しかし、fol. 6 v. (Ps. 11, 6) の「地球」の座から立上り「光背」

から抜け出そうとする瞬間の姿を描いた真にユニークな「光背」の用法を他の「光背」の無い例と比較してみると、さらに複雑な試行錯誤の痕跡が明らかになる。右足を光背の隅に僅かに残して前かがみに立上ったキリストは、楯のみを持って大急ぎで下界に赴く天使を呼びとめ、忘れ物の楯を手渡している。このキリストの動作は、「われ今立ちて」(nunc exurgam)の全く字義的な直訳に、他にも用例のある武器の授与(ダヴィデや天使)のそれを巧みに重ねて誕生したものと考えられる。立上った後の空の光背という奇妙な副産物がその結果生まれたか、これ以後、大ぶりの動作をテキストがキリスト像に要求する場合には、画家はこのあまりに風変りな表現を差し控えてしまう。以下に幾つかの例をあげてみよう。Fol. 7 r. (Ps. 12, 4=13, 3)「我をかえりみて答え給え」は、字義通り背中を向けて首のみ振り返るキリストを雲から出たマンデルラのない半身で示す(同じ表現は fol. 49 v. = Ps. 84, 7: Deus te conversus にもある)。Fol. 33 v. (Ps. 58, 5)の「願わくは我を助くるために眼を覚し給え」の語句は、立方の玉座と足台から立上り(この語はテキストに無い)右に進むキリスト(全身)により示されるが、マンデルラは無い。筆者の見解では、クルドフ系ビザンティン詩編挿絵の用例と比較し、これは玉座ではなく(他にこの形状のものなし)石棺から「目を覚し」立ち去るキリストと本来解すべき内容のものと思う。地上において起ったキリストの肉体の復活にはマンデルラを附さない立場を示すと考えてもよからう。Fol. 51 r. (Ps. 87, 3=88, 2)の「願わくは汝の耳を傾け給え」

(*inclina aurem tuam*) は、マンドルラの無い地球に坐すキリストが上半身を文字通り左下に大きく傾ける。Fol. 50r (Ps. 85, 1), fol. 71v (Ps. 110, 1) では、ほぼ同じ語句が同じ動作を伴う雲上の半身像によって示されている。Fol. 6v. に関し、カロリングの画家は、原作に無かったマンドルラを加えたのか、それともマンドルラは手本にあり、そこから抜け出して天使に槍を渡すという着想をこれに加えたか、どちらかではなからうか。この種の推測は、ユトレヒト詩編の本質(カロリングの画家の独創の領域)にかかわる重要な問題であるため、不用意な憶測は控えるべきであろう。

「オルビス・テラエ」の先に考察した諸用例に関しても、全てを原作の創案と考えてよいかどうかには疑問が残る。ユトレヒト詩編挿絵全体の中で、合計六例の円形構図が順次に登場する有様を考えてみると、まず最初に「年の冠」の語に触発された黄道十二宮の円環 (fol. 36r) がある。ついで fol. 51v. の「ダヴィデの宮殿」を描くアトラントのいない比較的大きな、幾つかのモチーフが円にかかる形で描かれた「オルビス・テラエ」がくる。Fol. 54v, 56r. の近接した二点では新たに円形を支えるアトラントを加え、すでにこの画家が幾度も手がけた「神殿に集う人々」を円内に完全に収める。これにすぐ続く fol. 56v. の「オルビス・テラエ」は、同一ページ上下に二点の挿絵があり、幅も狭いためか、半円に近い形にカットされている(従ってアトラントも神殿も省略される)。羊皮紙のカイエ構成の問題は別として、フォリオ番号50代には四例の「オルビス・テラエ」が集中し

ていることになる。しかも内部に含まれるモチーフは、宮殿、神殿ないしそこに集う者をいずれも主体としている。ついでかなり間をおいて fol. 84v. の詩編外の聖歌に従来の用法(神の讚美者)を逆転したユニークな応用例が見出される。

以上のような円形構図の分布状況は、あたかもこの驚くべき粗描力と自在な構想力を備えた画家(原作者と言ふべきか)が、最初に偶然与えられたヒントを、次々と別のコンテクストの中で応用していったプロセスを物語っているように思われる。彼(全て同一画家の手に帰しうるとして)は、その都度該当テキストの要請に従って、円形内にふさわしいモチーフを描きこみ、円の大きさを調節したり、スペースの大小に応じたり、細部を変形したりしながら、ある程度この着想に基くヴァリエーションを繰返す。その後はたとえ「オルビス・テラエ」の語がテキストにあらうとも、もはやこれに興味を示さず、最後に fol. 84v. の最も複雑な逆転式応用例をかなり工夫をこらして描いたのではなからうか。

ユトレヒト詩編中の「オルビス・テラエ」や「光背」の用法分析は、その後これを模倣した諸作品の中で、同じモチーフがどのように理解されたかを考察してみると、一段とその特質をよく理解できるかもしれない。この用法についても、またI章の「雲の光背」に関しても、さらに広い範囲(壁画や彫刻を含めた)にわたって比較例を求めることができると思うが、今回はとりあえずここまでで止めておく。

本論の中で、カロリング時代の二つの著名な詩編挿絵を特に取りあ

げた理由は、ビザンティン側の諸作例については「モノタロー論」の中で彩色法の観点からより頻繁に言及しうるためと、これ等の二写本には「光背」成立期(五—六世紀)と、また同時代に制作された(と推定される)原作の面影が多かれ少なかれ残されていると推定するを考えたかひである。

(一九八〇年十月二〇日)

#### 一編 註

- (1) Lexikon der christlichen Ikonographie, III, 1971, *Mandorla*, col. 147-149 (W. Messerer). Id. *Nimbus*, col. 323-325 (W. Weidle). Reallexikon zur byzantinischen Kunst, II, 1978, *Gloriole*, col. 867-882 (K. Wesael). 1) 同 Reallexikon zur Deutschen Kunst & Encyclopaedia dell'Arte antica ① 聖徒頭暈° C. Guérin, Histoire du nimbe des origines aux temps modernes, Paris, 1961.
- (2) F. Van der Meer, *Majestas Domini. Théophanie de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Rome, 1938, p. 7ff, p. 264ff. etc. O. Brendel, *Origin and Meaning of the Mandorla, Gazette des Beaux-Arts*, 86, 1944, p. 5-24. H. Riesenfeldt, *Jérus transfiguré. Arrière plan du récit de la Transfiguration de Notre Seigneur*, Upsala, 1947, p. 248ff. A. Grabar, *Martyrium*, II, p. 192, 198ff. M. Sacopoulo, *La Théotokos à la mandorla de Lythrankomi*, Bruxelles, 1975, p. 30-35.
- (3) Aeneas, VI, 2049; II, 615; II, 590 etc. 1) 同 ① 聖徒頭暈 2) 同 ① 聖徒頭暈の註解を参照せよ 3) 同 ① 聖徒頭暈の註解を参照せよ (Weidle, *Lexikon, op. cit.*)。 (文献カード手続は不詳)。
- (4) Dictionnaire de la Bible, Paris, c. 1930, *Nyages* の項参照 (トキエトネン) を参照。「鏡」の多様な役割に関連した「新約キリストの分類」° A. Grabar, *Martyrium*, II, p. 132-136 (「ニコノニコネン」° 「ニコネン」の定義)。ニコネン、ニコサのグレゴリウスその他による「栄光」の解釈についてはニコネン、ニコの前掲書を参照。(文献カード手続は不詳)の項の註は不完全)。
- (5) 例えばブッシュハム五大書やランスマール、ヴァウマン等のカロリンゲン、トッパル派聖書の挿絵。サン・サウマン身廊壁画を参照。
- (6) Riesenfeldt, *op. cit.* Sacopoulo, *op. cit.* 「葵窓」の「光背」を伴う最初の正統的な図像表現は、シナイ山聖カネリーナ修道院モザイク (548-565)° G. H. Fovsyrth and K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mt. Sinai*, Ann Arbor, 1975. 後掲。
- (7) 同 ① 聖徒頭暈 ② 聖徒頭暈 ③ 聖徒頭暈 ④ 聖徒頭暈 ⑤ 聖徒頭暈 ⑥ 聖徒頭暈 ⑦ 聖徒頭暈 ⑧ 聖徒頭暈 ⑨ 聖徒頭暈 ⑩ 聖徒頭暈 ⑪ 聖徒頭暈 ⑫ 聖徒頭暈 ⑬ 聖徒頭暈 ⑭ 聖徒頭暈 ⑮ 聖徒頭暈 ⑯ 聖徒頭暈 ⑰ 聖徒頭暈 ⑱ 聖徒頭暈 ⑲ 聖徒頭暈 ⑳ 聖徒頭暈 ㉑ 聖徒頭暈 ㉒ 聖徒頭暈 ㉓ 聖徒頭暈 ㉔ 聖徒頭暈 ㉕ 聖徒頭暈 ㉖ 聖徒頭暈 ㉗ 聖徒頭暈 ㉘ 聖徒頭暈 ㉙ 聖徒頭暈 ㉚ 聖徒頭暈 ㉛ 聖徒頭暈 ㉜ 聖徒頭暈 ㉝ 聖徒頭暈 ㉞ 聖徒頭暈 ㉟ 聖徒頭暈 ㊱ 聖徒頭暈 ㊲ 聖徒頭暈 ㊳ 聖徒頭暈 ㊴ 聖徒頭暈 ㊵ 聖徒頭暈 ㊶ 聖徒頭暈 ㊷ 聖徒頭暈 ㊸ 聖徒頭暈 ㊹ 聖徒頭暈 ㊺ 聖徒頭暈 ㊻ 聖徒頭暈 ㊼ 聖徒頭暈 ㊽ 聖徒頭暈 ㊾ 聖徒頭暈 ㊿ 聖徒頭暈
- (8) H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of the Cosmic Kingship in the ancient World*, Oslo, 1953, p. 90ff. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg, 1936.
- (9) 同 ① 聖徒頭暈の註解を参照せよ 「光背」に関連する筆者は現在ニコネン・ニコネン・ニコネンの註解を参照せよ (聖徒頭暈 二大図を参照)。「モノタロー論」を参照。
- (10) 「ニコネン」を参照せよ ① 「石打」の逸話とニコネンの友 (民衆聖徒頭暈) の二場面。後者はゴッツェ C. O. Nordström, *Rabbinica in frühchristlichen und byzantinischen Illustrationen zum 4 Buch Moses*, (Figura, n.s. I, p. 28-35) 参照。1) 同 ① 聖徒頭暈 2) 同 ① 聖徒頭暈 3) 同 ① 聖徒頭暈 4) 同 ① 聖徒頭暈 5) 同 ① 聖徒頭暈 6) 同 ① 聖徒頭暈 7) 同 ① 聖徒頭暈 8) 同 ① 聖徒頭暈 9) 同 ① 聖徒頭暈 10) 同 ① 聖徒頭暈 11) 同 ① 聖徒頭暈 12) 同 ① 聖徒頭暈 13) 同 ① 聖徒頭暈 14) 同 ① 聖徒頭暈 15) 同 ① 聖徒頭暈 16) 同 ① 聖徒頭暈 17) 同 ① 聖徒頭暈 18) 同 ① 聖徒頭暈 19) 同 ① 聖徒頭暈 20) 同 ① 聖徒頭暈 21) 同 ① 聖徒頭暈 22) 同 ① 聖徒頭暈 23) 同 ① 聖徒頭暈 24) 同 ① 聖徒頭暈 25) 同 ① 聖徒頭暈 26) 同 ① 聖徒頭暈 27) 同 ① 聖徒頭暈 28) 同 ① 聖徒頭暈 29) 同 ① 聖徒頭暈 30) 同 ① 聖徒頭暈 31) 同 ① 聖徒頭暈 32) 同 ① 聖徒頭暈 33) 同 ① 聖徒頭暈 34) 同 ① 聖徒頭暈 35) 同 ① 聖徒頭暈 36) 同 ① 聖徒頭暈 37) 同 ① 聖徒頭暈 38) 同 ① 聖徒頭暈 39) 同 ① 聖徒頭暈 40) 同 ① 聖徒頭暈 41) 同 ① 聖徒頭暈 42) 同 ① 聖徒頭暈 43) 同 ① 聖徒頭暈 44) 同 ① 聖徒頭暈 45) 同 ① 聖徒頭暈 46) 同 ① 聖徒頭暈 47) 同 ① 聖徒頭暈 48) 同 ① 聖徒頭暈 49) 同 ① 聖徒頭暈 50) 同 ① 聖徒頭暈 51) 同 ① 聖徒頭暈 52) 同 ① 聖徒頭暈 53) 同 ① 聖徒頭暈 54) 同 ① 聖徒頭暈 55) 同 ① 聖徒頭暈 56) 同 ① 聖徒頭暈 57) 同 ① 聖徒頭暈 58) 同 ① 聖徒頭暈 59) 同 ① 聖徒頭暈 60) 同 ① 聖徒頭暈 61) 同 ① 聖徒頭暈 62) 同 ① 聖徒頭暈 63) 同 ① 聖徒頭暈 64) 同 ① 聖徒頭暈 65) 同 ① 聖徒頭暈 66) 同 ① 聖徒頭暈 67) 同 ① 聖徒頭暈 68) 同 ① 聖徒頭暈 69) 同 ① 聖徒頭暈 70) 同 ① 聖徒頭暈 71) 同 ① 聖徒頭暈 72) 同 ① 聖徒頭暈 73) 同 ① 聖徒頭暈 74) 同 ① 聖徒頭暈 75) 同 ① 聖徒頭暈 76) 同 ① 聖徒頭暈 77) 同 ① 聖徒頭暈 78) 同 ① 聖徒頭暈 79) 同 ① 聖徒頭暈 80) 同 ① 聖徒頭暈 81) 同 ① 聖徒頭暈 82) 同 ① 聖徒頭暈 83) 同 ① 聖徒頭暈 84) 同 ① 聖徒頭暈 85) 同 ① 聖徒頭暈 86) 同 ① 聖徒頭暈 87) 同 ① 聖徒頭暈 88) 同 ① 聖徒頭暈 89) 同 ① 聖徒頭暈 90) 同 ① 聖徒頭暈 91) 同 ① 聖徒頭暈 92) 同 ① 聖徒頭暈 93) 同 ① 聖徒頭暈 94) 同 ① 聖徒頭暈 95) 同 ① 聖徒頭暈 96) 同 ① 聖徒頭暈 97) 同 ① 聖徒頭暈 98) 同 ① 聖徒頭暈 99) 同 ① 聖徒頭暈 100) 同 ① 聖徒頭暈
- (11) S. Tsuji, *Les portes de Sainte-Sabine : particularité de l'iconographie de l'Ascension. Cahiers archéologiques*, 13, 1963. 参照。
- (12) サンタ・コスタント。サンタ・トピシアン。サン・ヴァター。ニコネンのフーナを飾る虹彩文帯を注意)。(ツマタイカーノ、サン・マ

- キナシイオ社拝堂。サン・タポリナール・イン・クラッセ。サンティ・ロ  
 ヌ・ド・ハ・ダミブーノ。サンタニヒオーセ。この他各種説話場面中の「神の  
 手」を天使(半身)の周辺を以て同種の類。福音記者の象徴として推して。  
 (21) G. Mattiacci, *Mosaici medioevali delle Chiese di Roma, Roma,*  
 1967, p. 135ff, pl. 16-18. ノマン・キナ・キナ・キナ "enveloppe astrale"  
 の多様な形状の「光」の環の存在を "une ardeur étherique embrasant  
 les nuées" と叙する (op. cit., p. 264)。キナ・キナ・キナ・キナ・キナ  
 については論文を参照。E. Dassmann, *Das Apsismosaik von S. Pudenziana*  
 in Rom, *Römische Quartarschrift*, 65, 1970, p. 67-81.  
 (22) C. Cecchelli, (G. Frulani, M. Salmi), *Facsimile Edition of the*  
*Miniatures of the Syrian Manuscript Plut I, 56 in the Medicean*  
*Laurentiana Library, Oken-Lausanne, 1959, fol. 13b.*  
 (23) 楯に描かれた映像を意味する「ヘーテ・クリク・マータ」の起源と  
 用法については註文の「A. Grabar, *L'imago clipeata*  
*chrétienne. (L'Art de la fin de l'antiquité, I, 607-613)*」を  
 三宮國雄博士記念論文集(キリシトキキ会)の論を参照。トダキ教  
 養舎祭のサホフ(棕櫚)の他の小枝の冠と、キリシト・ローマ系の競技  
 者の勝利の印でもある月桂冠が、キリシト教の「栄光」の概念を融合して  
 へリクを冠へた論文を参照。J. Daniélou, *Symbole chrétien primitif*  
*(Revue des Sciences religieuses, 45, 1967, p. 611-613), p. 30ff.*  
 (24) A. Grabar, *Martyrium I, p. 191-193, Id., Ampoules de Terre*  
*Sainte, Paris, 1958.* ナホリ洗社堂「カサネロ・アルハンガ、ガララ・  
 プラチディア(田環)のモチーフは無いが、サンタポリナール・イン・  
 クラッセ、ブルガリアのソフィア・セルヂェカ(以上は十字架なびてキリ  
 ストのモノグラムを大気性を示す白一青系統の色調が星冠の面々、虹・花  
 環、花石文の田環といくつかを纏む)。サンタ・ポリナ・キキ・キキ・キキ  
 の御座」にこれを適用。この時期の決定的な様式変遷(この問題に  
 最近の集大成として E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making,*

光背の形成に関する書(廿)

- Cambridge-Massachusetts, 1977. をあげる)を反映して、サンタポリナ  
 ール・イン・クラッセのプロピシスに典型的に表れるように、宝石文を並べ  
 た金属的(クリプス系)田環の縁どりの導入と共に、星を散りばめた青  
 空の工芸的可触性を帯びる。プロピシスの下半には文様風の風景が残る。上  
 方の夕陽空が青くはなれ、金地を配られる点を、互いに異質な様式感  
 の交差の状況を示す。  
 (25) L. Nees, *An Illustrated Byzantine Psalter at Harvard University,*  
*Dumbarton Oaks Papers, 29, 1975, p. 219-221.* 110頁半頁に  
 (26) A. S. I. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina,*  
*Città del Vaticano, 1960, tav. CXV.*  
 (27) Athos, *Pantocrator 61, fol. 151r.*; London, *British Museum fol.*  
*142r.*; Moscow, *Musée historique, 1290, fol. 107.*; Rome, *Vatican,*  
*Barberini gr. 332, fol. 142.* 註文。S. der Nerserstan, S. Dufrenne,  
 M. V. Zepkina *レリキ・キナ・キナ・キナ・キナ・キナ* を註文の  
 日本を参照。  
 (28) "Gīterareu vepélan eis okerap abōw." ヲキナ・キナ・キナ  
 の19点の註文が、この場面を描く。Expandit nubem in  
 protectionem eorum のラテン語は「トレンピト、シット・マッ  
 ト・カレ、同詩編は全く選択された。II章註文にあげるデモン  
 Tableaux synoptiques 参照。  
 (29) Codex gothicus fol. 30r. I章註文に「キナ・キナ・キナ・キナ」  
 ヲトガルト詩編「マクシミン」の解説 Abb. 40 参照。天使と解釈して  
 註文。  
 (30) S. Beissel, *Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster*  
*zu Aachen, Aachen, 1886, Tav. XXIV.* (キナ・キナ・キナ・キナ)。  
 (31) G. Cames, *Byzance et la peinture romane de la Germanie, Paris,*  
 1966, p. 78, fig. 111-114 参照。  
 (32) 例えは「キナ・キナ・キナ・キナ」の九位階の天使に囲まれたキ

リスト像や、ロンシユの福音書の「キリスト王座像」とそのコピーなど。「キントローター論」で詳細に論じる。E形の特長についての種々の特殊な用法は、その後「ヌランデ・タヌメの構図法の影響のきつぱ」などで一群のメン・ヒヨンを並べたたてすぎな構図が頻繁に利用されるようになったと、おぼやかり意味をもたなくなっていくまじ。

- (25) A. Grabar, *La peinture byzantine*, Paris, 1959 (メキマ版のカラー図版)。先回の論文の同写本の「イキヤの祈り」に關する言及を参照。
- (26) E. T. Dewald, *The Stuttgart Psalter*, Princeton, 1930. F. Mütterich, *Stellung der Bilder in der frühmittelalterlichen Psalterillustration* (=Stuttgarter Bilderspalter, II), Stuttgart, 1968.
- (27) Eusebius, P.G., 25, 859; c.f., Dewald, op. cit., p. 69, S. Dufrenoy, *Tableaux synoptiques de 15 Psaltiers médiévaux*, Paris, 1978, Ps. 76. の各節についての主題対照表を参照。ヒサンティン余白挿絵の多くは17節を「洗礼」として描く。ヒノーテリッヒは21節の挿絵に關連すると考へる。
- (28) この他、地獄の炎に焼かれる罪人、火の馬車に乗り昇天するヒリマなど、朱や赤系統のキントローターと描かれる。「キントローター論」を詳訳。
- (29) De vita Mosis, I, 29, 166. C.f. S. Tsuji, *Etude iconographique des portes de Sainte-Sabine à Rome*, Paris, 1961, p. 74, nota 28. ヒノーテリッヒ女史は、この挿絵の天使とサンタ・サビーナ扉の天使を比較するが、後者は天使の他に火の柱と雲を表わすため、別の系譜に所属するものとみなくてはならぬ (op. cit., S. 111, Ann. 125)。
- (30) Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. Acq. lat. 2934, fol. 68. O. Gebhardt, *The Ashburnham Pentateuch*, London, 1883, pl. XVII.
- (31) W. Neuf, *Die katalasischen Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausandes und alspanische Buchmalerei*, Bonn-Leipzig, 1922, taf. 1.
- (32) 先回の論文(「光と闇」三一四ページ) 図一を参照。サントニコムナ
- ヴェンナの天使の表現。
- (32) B. Rowland, *The Iconography of the flame Halo*, *Bulletin of the Fogg Art Museum*, 11/1, 1949, p. 10-16. 参照。
- (33) J. Leroy, *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, Paris, 1974, pl. c. (fol. 218v.).
- (34) De Wald, op. cit., p. 85, Mütterich, op. cit., S. 125. ヴァ・ロンシユにはコメント無し。
- (35) 「輔末モキヤイトをめぐって試論」II章参照。
- (36) S. Dufrenoy, *Tableaux synoptiques*, Ps. 103 参照。
- (37) キン・ヒン・キム「聖母頌歌」中の「イキヤの幻視」。やむをくばローマの洗礼淨房などにも同種の表現がある。
- (38) 筆者の次の論文を参照。「中期ヒサンティン世界における最後の審判」の「聖心女子大学キリスト教文化研究所」宗教と文化」(一九八〇年)。
- (39) 「リブリ・カロリニ」中の異教的画像の禁止に關連した諸見解を参照。デフレンヌのユートン・ヒト詩編の異教起源擬人像に關する考察中に言及されている(II章註をたぎる単行本28ページと註39)。
- (40) Fol. 49v (=Ps. 85, 2); fol. 18r. (=Ps. 31, 1).
- (41) "Scuto circumdabit te veritas eius." De Wald, op. cit., p. 79.
- (42) Fol. 53v. 同じ天使は同時にキリストの頭上に冠を置く。11-13節を含めたこの部分の挿絵は、「手にて汝を支える」天使たちをマンドゥラを支える天使として映像化している。4節前半の翼による被護のテーマも、この天使がキリストの上方に伸びる翼と対応するかも知れない。
- (43) B. Bischoff, *Das biblische Thema der Reichenauer visionären Evangelisten* (*Liturgie, Gestalt und Vollzung*, Hrg. von W. Dittig, *Festschrift für Joseph Puseker*, München), 1963, S. 25-32. H. Schrade, *Zu den Evangelistenbildern des Münchener Ottonianer Evangelars* (*Beiträge zur Schwäbische Kunstgeschichte*, *Festschrift*



rift für Werner Fleischauer, Konstanz), 1964, S. 9-24. K. Hofmann, Die Evangelistenbilder des Münchner Otto-Evangelisars Cln. 4453. Zeitschrift des deutschen Verein für Kunstwissenschaft, 20, 1968, S. 17-46.

(44) ノーメンと最初の綜合的な研究 (W. Neuss, Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und althristlichen Bibelillustration, Münster, 1931) 以後、ハローナ、フェルディナンド一世の黙示録のフョクシミン版が各二回にわたり刊行され、一九七六年には「メアトラス写本」全てを集めた展覧会とミンボジウムがマドリッドで開催された。同年シエネーヴでも、黙示録の註解と中世美術におけるその諸表現に関するミンボジウムが開催された。「黙示録研究の現状」と題する論文を筆者は別に準備しているため、以下の註に必要に応じてあげる文献以外はこれを参照せよ。

(45) Peter K. Klein, Der älteste Beatus-Kodex Vitr. 14-1 der Bibliotheca Nacional zu Madrid, 2 vol. Hildesheim-New York, 1976, Abb. 51, S. 108 (「二人の証人の昇天」。神の手の出る雲に nube の銘)。Abb. 55, S. 111. ノーメンと円蓋を縁とする虹彩文や雷文の帯が、写本挿絵のフォーマイ形構図に導入され(ロルシマ福音書のキリスト座像など)、これらの文様の大気系起源が未だこのまじな形に自覚されてゐるのは興味深。

(46) Klein, op. cit., Abl. 45, S. 95.

(47) キーカン図書館「ウルルン」マドリッドその他諸語。Neub, op. cit., Abb. 52, 53, 54, 55, 58.

(48) Fol. 34r. J. Camón Aznar, T. María Martínez, J. Marqués Casanovas, Beato de Liébana. Comentario al Apocalipsis. Edición facsimil del Codice de Gerona, 2 vol. Madrid, 1975. ノーメンの註に於て「雲」を精緻型に描く、ハローナのメアとノーメンの聖像と関連して、(J. Marques de Casanovas, C. E. Dublov, W. Neuss, Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin Codex Gerrundensis, Olten Lansanne,

1962, vol. II.)、カミン・ノスナールはこれを否定し、たんに慣習的な雲の表現により黙示録の情感をあらわすと述べる。

(49) Paris' Bibliothèque National, lat. 8878, fol. 29r. Van Moé, L'Apocalypse de St. Sever, Paris, c. 1950. 吉川逸治「ロベネスク美術を索する」(一九七八年)中の「メアトラス群」写本に関する論考を参照。\*

(50) 黙示録7章11節に呼応。最近のメスレーギの二論文は「モマサットのタンバンとは依拠する黙示録のテキストが異なること(モマサットは主として4章)」。fol. 87-88 間の欠損フョリオに4章に呼応する別の挿絵がありえたことを論証する。N. Mézoughi, Cahiers de St. Michel de Cuxa, 9, 1978, p. 188, 10, 1979, p. 131-132. なお青地の中の天使に関してフョリオの「メアトラスの青いセラナムを連想している点は、筆者の「モノクロミー論」と共通する (10, 1979, p. 134, nota 10)。

(51) メダイヨン内の小羊を中心に、四つの活物と長老を交互に放射状に配した第I群Aの円形構図(フェルディナンド一世のメアトラス fol. 116v. ほか)。円に接してその上方にフョリオ内で全身キリスト像を含むものもある。ブルゴ・デ・オスマのメアトラスでは、縦長矩形内の四辺に同一モチーフを半身を現わす。サン・ミラン・デ・コトラのメアトラスは、四つの活物の翼を円型に彎曲せしめて円内に配し、円盤状の金工細工を思わせる。ハローナのメアトラスは、「キリスト教的天空図」(タニエル書の「人の子」と千々万々の天使などからなる更に複雑な円形構図を含む。詳細は註44に記した論文にゆづる。

(52) 筆者の「鋪床モザイクをめぐる試論」III、VII章を参照。

註

(一) 先回論文の註一参照。L. Hadermann-Misguich, Les eaux vives de l'Ascension dans le contexte visionnaire des Theophanies de Kur-linovo, Byzantion, 38, 1963, p. 374-385. Id., Kurbinovo. Les fresques de St. Georges et la peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle, Bruxelles,

- 1975, p. 504-505, pl. 85.
- (2) S. Dufrenoy, *Tableaux synoptiques*, Ps. 103, v. 11 参照。シロント・ロンドン・スルズリーニ詩編は、ケルビムに支えられたキリストにオリイ・ウ山の表現を加えて、両主題を合成する。
- (3) ヌトレヒト詩編挿絵に関して、ド・ワルド・ワルドの各詩編)の記述を主とした従来からの基本文献(E. T. Dewald, *The Illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton-London-Leipzig, 1932) の「キリストの著作」(S. Dufrenoy, *Les Illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien*, Paris, 1978) が最近加わり、同時にすべてに幾度か言及した「Tableaux synoptiques de 15 Peintiers médiévaux a illustrations intégrales issues du texte, Paris, 1978」(多田版)が「この驚くべき作品の真価をより一段と正確に知ることができるようになった。全体で105種に分類されたモチーフのないテーマ——詩編テキスト中の最も頻度の多い語彙や慣用語とはほぼ呼応する——の図像的分析を主とするデュフレンヌの著作を、ここで十分に紹介できないのは残念に思う。一見あまりにも小単位に分解、還元されすぎているように思われるこの書物は、もう一度改めて自分の手で挿絵の各モチーフをテキストと照合し、これらの小単位が次々と一つに組合されてゆく過程を追体験してみると、なぜこのような徹底した解体作業を行わねばならなかったかの必然性がよく理解できる、言い交えれば、読者をヌトレヒト詩編生成の場にいざおろしなしに立ち合わせてくれる、そのような貴重な研究である。筆者は、かなり以前にド・ワルドの書物から「オルビス・テラエ」に関するメモを集めたが、それ以上分析を進める手がかりが特に無いため放置していた。長年の友人の著作と取りくむことにより、ようやくこの詩編挿絵作者の真意に少しでも近づく機会を得られたことを感謝と共に記しておきたい。
- (4) De Wald, op. cit. p. 29-30.
- (5) Dufrenoy, *Psautier d'Utrecht*, p. 74.
- (6a) 同書初稿ゲラ71ページと註15、83ページと註41ならびに図版脚101。
- (7) Dufrenoy, *Psautier d'Utrecht*, pl. 67-69 (Adorateurs ou suppliants près du sanctuaire, peuple de Dieu près du sanctuaire, sacrifice) の三項目に分類された諸用例ならびに p. 120-121, notes 325-328 の図像分析を参照。
- (8) Dufrenoy, *Psautier d'Utrecht*, p. 66, note 218.
- (9) Ibid., p. 66, note 219. 各一面を特に強調したり、時には逆にテキストの一方で重要なモチーフをもとめて省略したりもする。
- (10) Ibid., p. 195-197 (構図論)。
- (11) Ibid., pl. 13, fig. 1-3; cf. fig. 4-8; p. 78-79, note 57-58.
- (12) Ibid., pl. 13, fig. 9-10; p. 79, note 60.
- (13) Ibid., p. 66, note 210 (この用語に関連する諸研究をみよ)。なお、詩編挿絵における最も正統的、直接的なクリストロジーとは、新約中に予言の成就としてタイポロジカルな観点から引用されている詩編をそれぞれキリスト伝中の史伝図像によって表現する立場のことである(例。詩編8編3節がマタイ伝21章16節に引用され、これを「エルサレム入場」の場面として表わす)。上記の立場としては重複するが、諸祭日の典礼において朗唱される詩編も、ティッカーネンがかつて考察したように、同じく聖者伝、キリスト伝の場面として扱われる(J. J. Tikkanen, *Die Psalter-Illustration in Mittelalter*, Helsingfors, 1875. Reprint, Amsterdam, 1975, p. 47-62)。
- (14) Dufrenoy, *Psautier d'Utrecht*, p. 66; pl. 78-86 (多様なタイプのキリスト像)。
- (15) Ibid., pl. 69 にまとめられた諸例と比較。
- (16) Ibid., pl. 42 (acclamation et hommage), pl. 43 (suppliants)。
- (17) デュフレンヌは各節をこのモチーフの典拠としてあげるが、6節の方がよりよく思われる(*Tableaux synoptiques*, Ps. 98, 2)。ただ「聖徒の群」を主とするビザンティン系「最後の審判」には、無名の男女、子供は殆んど扱われず、これはむしろ西方に特有の発想と思われる。ヌトレヒト詩編

に附された Te Deum 中の「汝の民」の語も同じく男女と子供から構成をたゞする (Dufrenne, pl. 14, 19)。

- (18) Dufrenne, Psautier d'Utrecht, p. 61-62, notes 198, 199. の文献参照。この部分に關して、ド・マルドは田形内の女性をフンナと考えた (op. cit., p. 66)。ド・フレンヌの正解に基づいて、筆者はこの「オルビス・テラエ」の用法をよく理解することができた。なおド・フレンヌによるド・マルドの解釈の訂正・補充は、註の形で圧縮してまとめられているはずだが、これらに對しての獨立論文に過ぎない功績は、その (Le Psautier d'Utrecht, p. 41-44, note 110.)。なお Tableaux synoptiques の各詩編各節にも、ネトレヒト詩編以外の諸詩編のこれまでになされた照合に對する訂正が、註の形で加えられてゐる。

- (20) Dufrenne, Psautier d'Utrecht, pl. 50, fig. 1-3, 5.  
 (21) Ibidem, p. 131-132, note 402, pl. 82, fig. 1-9 の諸例。「光背」を伴う各種の型に關しては pl. 75-83 の分類を参照。  
 (22) Ibidem, pl. 84. ただし半身に光背を伴う例も少なくなく (pl. 81).  
 (23) Ibidem, p. 132, pl. 34, 4; p. 147-148, pl. 85-86. 特に fol. 64v. (= Ps. 109, 1) の「足台の下に敵を」踏み敷く「父の右に坐すキリスト」を含むほぼ田形に近い光背は、50代フォリオの「オルビス・テラエ」の一連の用例、特にマトラスを伴う二例と比較しよう。カントロウ・ハットとナルキスの両性論、父子論に關してはド・フレンヌの註を参照。  
 (24) Fol. 84r.; Dufrenne, ibidem, pl. 80, fig. 10, 13.  
 (25) 「廿七起の繪本」(αναστήθι κριπίε) の註 (Ps. 7, 7; 9, 33; 11, 6-7) と「觀覺め」(Ps. 77, 65; 89, 3) の語が、死から覺め、墓から起上り、立ち去るキリスト「復活」の直接的表現を生み出す契機となる。以前から注目されていたこれらのビザンティン詩編挿絵中の諸表現を、典札における同一詩編の引用などと比較したグラハブルの研究が最近発表された。A. Grabar, Essai sur les plus anciennes représentations de la "Résurrection du Christ", *Monuments et Mémoires* (E. Piot), Paris, 63,

光背の形成に關する覺書 (辻)

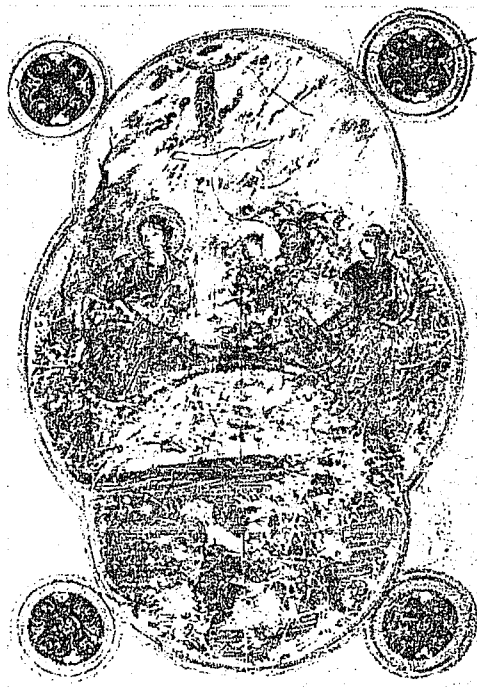
1980, p. 105-141. ネトレヒト詩編の fol. 38r. には、何らかの媒介を得て、これらのビザンティン詩編と共通の映像が作用したのであろう。

#### 附記

\* 註49の終りに追加。同写本 fol. 150v. の「雲をまとう天使」の場面にも、同種の雲を肩かけのようにはおるユニークな表現が認められる。

(9d) 同様の対比的表現には、これ以外にも多くの表現が知られる。Dufrenne, Psautier d'Utrecht, pl. 62-63, fig. 1-14.

一五三ページ下段第一行に追記。この点に關して、出エジプト記 15、16章の「荒野を旋するイスラエル人」の三場面を描くコマスの「キリスト教地誌」の挿絵に注目しておきたい。最近初めてカラー図版が出版されたシナイ山のコマス写本 (fol. 73r, 73v, 74r.) では、全体を赤く塗られた「火の柱」と共に、イスラエル人の頭上にネフェレエと銘うたれた、ウエール (天をかたどる) や虹をも連想させる「雲」が横に長く描かれてゐる。上端は軽い弧を描き、下端は水平のこの「雲」は、橙々、草色、青、ピンク、薄紫の淡彩に塗りわけられ、「夕靄空」から派生した彩色を示す。同時にネトレヒト詩編のウエールによる被護とも通じる点が興味深い。ビザンティン八大書とほぼ共通の図像に属しながら、いわゆる segment du ciel の型をとらなうこの雲の表現のみがこれらコマス挿絵の特性と考へらる。P. Huber, Heilige Berge, Zürich, 1980, fig. 61-63, D. Mountiki-Charalambous, The Oct atench Miniatures of the Byzantine Manuscripts of Cosmas Indicopleustes, Princeton, 1970, p. 63-74. 一六五ページ下段第一行に追記。これらの四挿絵は、通常のクマツテニオン (四枚折り) と異なる fol. 50-57 を含む第八カイエ (キャザリンズ) に属してゐる。De Wald, op. cit., p. 2.



(1) 「紅海渡渉」 ハーヴァート大学詩編 fol. 21v.



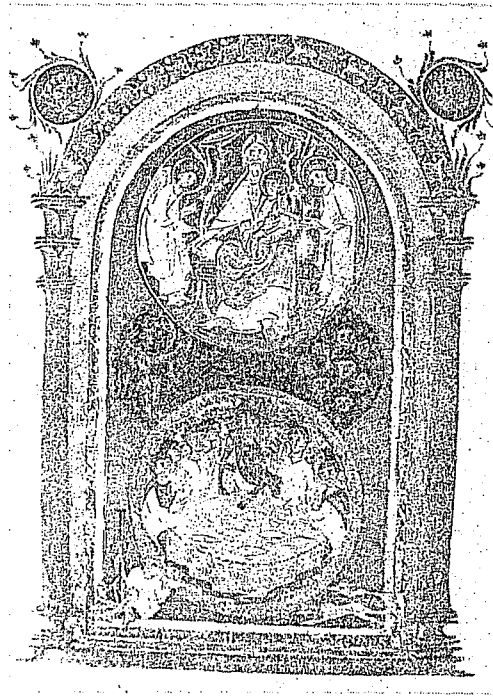
(2) 「雲に被護されるイスラエル人」 パントクラ  
トール詩編 fol. 151r.



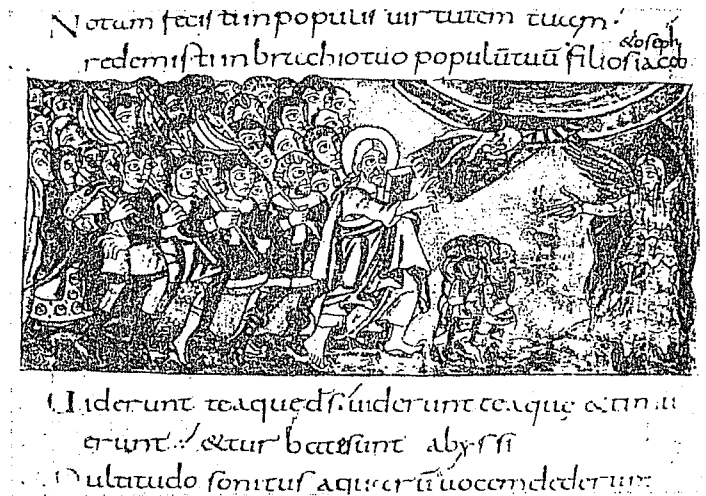
(3) 「雲に被護されるイスラエル人」 クルドフ詩  
編 fol. 107r.



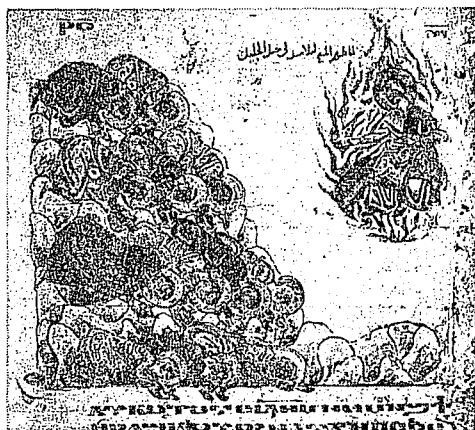
(4) 「雲に被護されるイスラエル人」 バルベリー  
ニ詩編 fol. 174v.



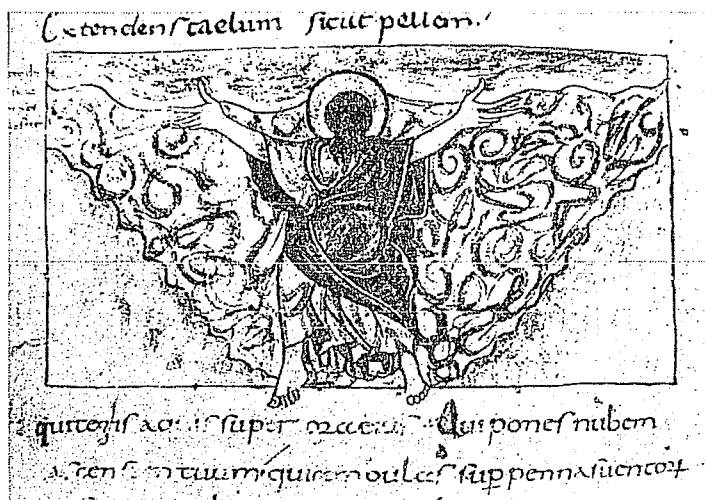
(5) 「悪しき金持と貧者ラザロ」 アーヘン礼拝堂  
福音書抄本 fol. 164r.



(6) 「紅海渡渉」 シュトゥットガルト詩編 fol. 89v.



(7) 「キリスト昇天」 パリ国立図書館コプト語福音書 fol. 218v.



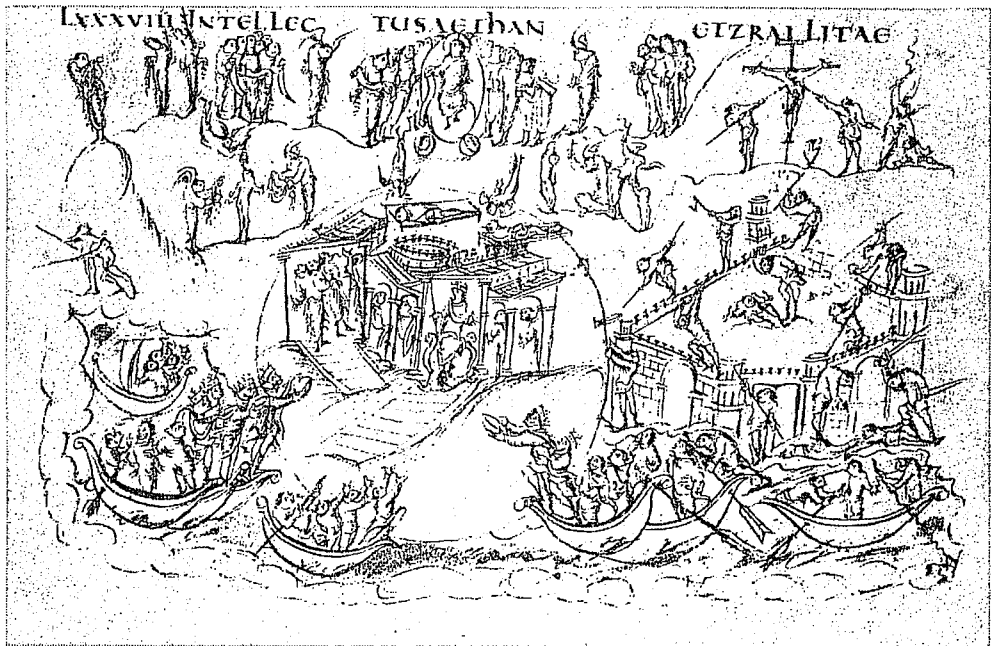
(8) 「天空を張り拡げるキリスト」 シュトゥットガルト詩編 fol. 116v.



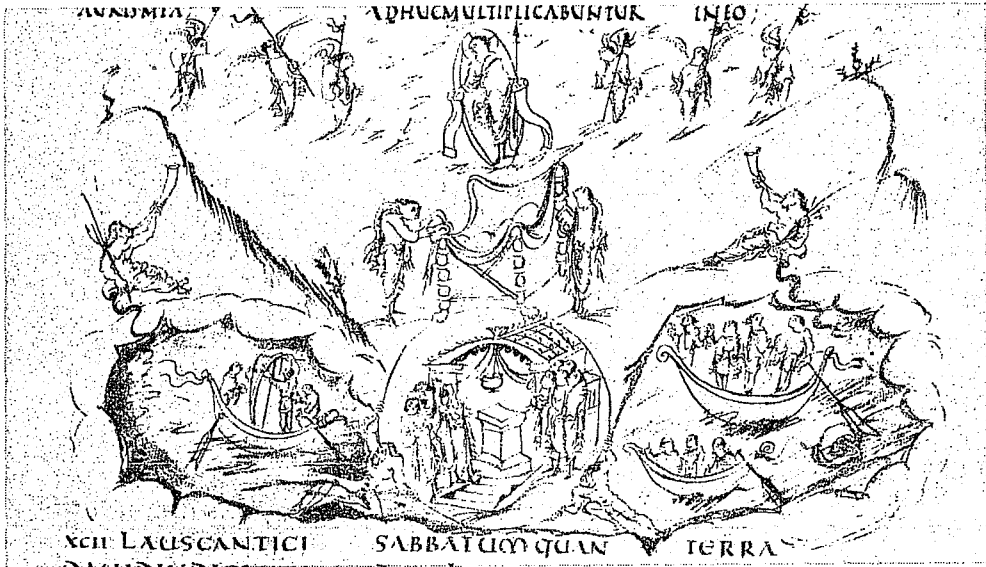
(9) 「攻撃から楯により被護される真理=キリスト」 シュトゥットガルト詩編 fol. 107r.



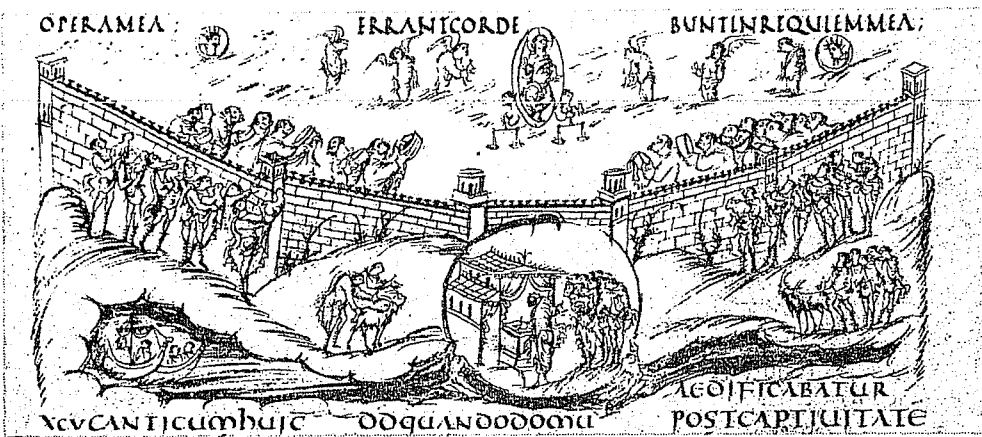
(10) 詩編64 ユトレヒト詩編 fol. 36r.



(11) 詩編88 ユトレヒト詩編 fol. 51v.



(12) 詩編92 ユトレヒト詩編 fol. 54v.



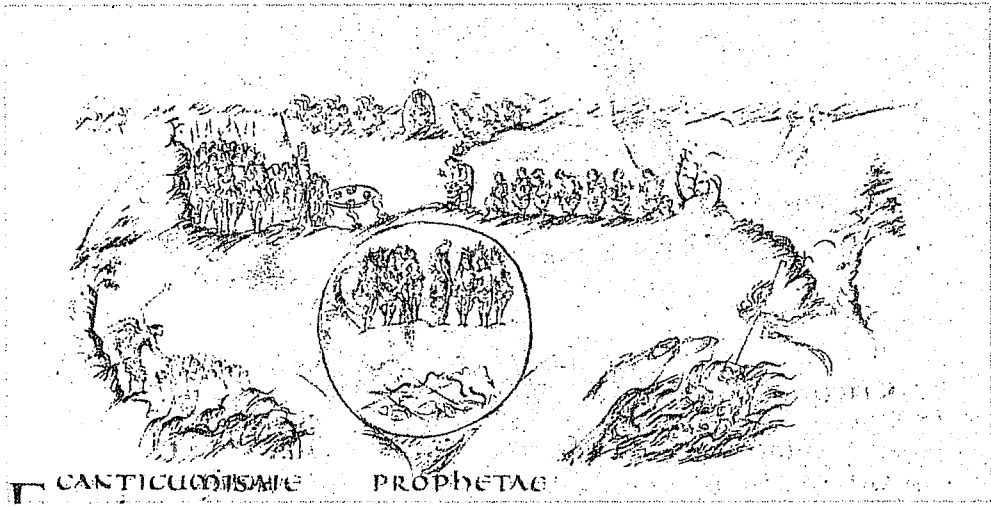
(13) 詩編95 ユトレヒト詩編 fol. 56r.



(14) 詩編97 ユトレヒト詩編 fol. 56v. (b)



光背の形成に関する覚書(辻)



(15) 「ハンナの祈り」 ニトレヒト詩編 fol. 84v.