

# Vergilius Vaticanus (Vat. lat. 3225) の

## 諸挿絵における大気現象と幻影の表現

——「部分的モノクロミー」と「技法としてのモノクロミー」——

辻 佐保子

### 序

I 「部分的モノクロミー」と「技法としてのモノクロミー」

II プロティノスとブルデンティウスによる「縮小」と「褪色」

に関する発言

III Vergilius Vaticanus の諸挿絵における大気現象と幻影の

表現

IV 遠景の縮小・褪色に関する補足的考察

### 序

以下の論攷は、「異次元性表現の諸問題」という総題のもとにいずれまともめる予定である單行本の第一部、最終章にあたる<sup>1)</sup>。第一部は、古代—古代末期—ヘレニズム—ローマ絵画において、モノクロミー（単彩、単色彩色）がどのように利用されたかを、二系列（後述）に分けて具体例をあげつつ考察し、あわせて文献中に散見するこの用語や、これに関連する記述を検討するものである。第一部は、この研究の本来の課題である第二部「中世絵画における異次元性の表現手段の一つとしてのモノクロミー彩色」へのいわば導入部をなしている。古代末期古典文学写本挿絵として、ミラノ、アンブロジアーナ図書館のイリアス写本挿絵（Ilias Ambrosiana）にも言及しつつ上述の書物では扱う筈の Vergilius Vaticanus は、古代絵画の開拓した諸伝統を最終的な形で結集し、これを中世に受けつぐ重大な役割を果たしている。第一部から第二部への橋がかりとして、筆者が Vergilius vaticanus の彩色法に

特に注目する理由はまさにここにある。

I 「部分的モノクロミー」と「技法としてのモノクロミー」

副題に掲げた「部分的モノクロミー」と「技法としてのモノクロミー」という筆者の命名による用語は、先に二系列と述べた古代絵画の單彩の二つの用法に呼応するものである。後に中世の画家たちが、さまざまな変貌を経つても時おり意識的に復興し、また、ポリクロミー彩色と対比することにより、次元の相異を表明する一手段となすモノクロミー彩色は、遠くこれらの二系列の古代絵画の中にその源泉を有するものである。まず第一の「部分的モノクロミー」とは、いわゆる自然主義的な、対象の状態にそくした通常のポリクロミー（多色彩色、多彩）絵画の一部に含まれるモノクロームないしこれに準ずる色調の部分を目指す。すなわち、光線の極端な強弱、距離の遠さなどによって必然的に生じる褪色現象を、表現様式上のニュアンスの差はともかくとして、多かれ少なかれ色彩の明暗、濃淡によって再現しようとした意図した絵画作品に含まれる、部分的な單色彩色がこれにあたる。紀元前

一世紀後半から紀元後一世紀半ばすぎまでを中心とする期間に制作された、ローマならびにカンパニア(ポンペイとその周辺)地域の壁画群により現在知られている古代ヘレニズム・ローマ壁画を考察の対象として、この種の部分的モノクロミー彩色が応用された場合をかりに以下の八項目に分類しておく。

- 1 遠景描写のモノクロミー(稀薄な光線)
- 2 夕焼(朝焼)空のモノクロミー(過剰な、色調を伴う光線)
- 3 室内空間の複雑な前後関係を示す建築表現のモノクロミー(8と重複)
- 4 群像または群衆表現のモノクロミー
- 5 ガラス容器の中の物体
- 6 水中の物体や生物
- 7 擬人像や仮空の生物のモノクロミー
- 8 天然モノクロミー(建築物、浮彫装飾、彫像、裸体、貴金属細工、器物など本来單色ないし、これに近いもの)

同じ現象をこの時代の絵画の主題別ジャンルを主体として分類するならば、「風景画」においては遠景描写に、「室内画」においては前後に重なる建築的枠組の後方の部分に、「(神話)人物画」においては重切する後方の人物に、また「静物画」においてはガラス容器や水中の物体に、神話的な「寓意画」においては想像上の生物や擬人像に、こうした部分的な單彩が頻繁に適用されることができよう。なお、あまり適切な表現ではないが、本来單色ないしこれに近いため、色彩

による自己主張の乏しい対象を、天然モノクロミーと名づけて(8)の項に一括しておく。後にとりあげるプロティノスとブルデンティウスのテキストは、距離の遠近に伴う対象のスケールの変化、光線の強弱や有無による大気や事物の色調の変化に注目したものであり、絵画表現に密接な関わりを有するこの種の問題に関して、古代—古代末期の人々がどのような認識を抱いていたかを物語る有益な証言となる。先にあげた、「部分的モノクロミー」の成立する八つの条件は、第二部の「中世キリスト教絵画における古代末期絵画のモノクロミー諸用法の継承とその転化——新しい意味づけ——」の諸章において確認する通り、様式の変貌や機能の変質にも拘らず、ほぼ同種の項目にわたって中世に継承されてゆく。その変質の過程、これらを單純化、図式化し慣習的な諸表現に転じる過程こそ、まさに中世美術の主要な課題の一つとなるであろう。以上をモノクロミー彩色の第一の系列と名づけておく。

次の第二の系列は、「技法としての、ジャンルとしてのモノクロミー」と筆者が名づけるものであり、ここではポリクロミー絵画の一部ではなく、絵画の全体がそもそも最初から一色ないしは同色の明暗と白色ハイライトによって描かれる絵画の技法、またはジャンルが問題となる。白地に褐色、黄色地に褐色、水色の地にその濃色、黒地に肌色を用い、それぞれに白色のハイライトを加えた作品が、ローマ、ポンペイ周辺の遺例中に知られている。プリニウス、クインティリアヌスらの著作には、その記述をただちに現存する遺例と照合するには多少の問題があるとはいえ、この第二の系列、もしくは單なる素描や下描き

に関連する、重要な言及が含まれている。この技法ないしジャンルは、復古的な気運の高まった中世の諸時期、とりわけその末期にいたり、cameien (cameo から派生) あるいは grisaille と呼ばれる技法として復活し、愛好されることとなる。中世の画家たちが、ある時は確かにこのいかにも古代的な描法に、もっぱら技法としての側面から関心を示したのは事実である。しかし、光と影、晝と夜といった自然界の現象ばかりでなく、現実と超現実、可視的世界と不可視の天上界や地下界といった対比的な表現をしばしば必要とするキリスト教図像にとつて、「部分的モノクロミー」や「技法としてのモノクロミー」は、たんなる技法としてのみではなく、新たな意味の領域の開拓に役立つ重要な手段となった。これから考察する「アエネーイス」の一群の挿絵は、とりわけそのクライマックスの一つである名高い「冥府降り」の諸場面において、いずれ第二部で考察するキリスト教図像中の特殊な意味を帯びたモノクロミーの用法を予感せしめ、その端緒ともなる興味ぶかい表現を多数含んでいる。

## II プロティノスとプルデンティウスによる「縮小」と「褪色」に関する発言

プロティノス(二〇五―二七〇年)の「エンネアデース」中の発言は、先にあげた「部分的モノクロミー」の八項のうち特に第一の項目、風景画における遠景描写の単色彩色と密接な関わりをもつ。他方、プル

Vergilius Vaticanus(Val. lat.3225)の諸挿絵における大気現象と幻影の表現

デンティウスの「ハマルティゲニア」(「悪の起源について」。四〇〇年頃執筆)に記された発想は、光線の届かぬ冥界や、肉体の眼(肉眼)では見ることでできない天空のかなたの領域、不可視世界を問題としている。

プロティノスは、第二エンネアデースの第八章において(1)、「遠くから見られた物体はなに故に小さく見えるか」という命題をにかけて、大きさとは何かを追求する。「大きさを見ることができるのは単なる偶然にすぎず、それは色彩がまず眼に入るからなのか? 近くの物体は色彩を伴う拡がりとして知覚される。これに対し、遠くからでも物体に色彩のあることは知覚しうるが、その物体の諸部分を互いに識別して正確な大きさを認識することはできない。なぜなら(遠くの物体の諸部分の)色彩は、褪、色、した状態でしか眼に達しないからである」。ついで聴覚による音の強弱の把握と、視覚による物体の大小の把握とを比較した上で次のように述べる。「色と形には一つの共通の性格がある。すなわち減少ということであり、それは色については褪色、大きさにについては縮小である。色彩が褪色するに伴って大きさは縮小する」。さらに、遠くにある物体は色彩が淡く薄くなるにつれて形も縮小するという現象を確認すべく、パノラマ的な現実の風景を具体例として次のように語る。「何軒かの家屋が点在し、庭園その他のものが連らなる丘陵を想起されたい。これら個々の物体がもし明確に見られるならば、全体の拡がりの大きさを推量することが可能となる。しかし各物体が明確な様相を呈さない場合には、部分ごとに目測しながら

丘陵全体の大きさを推量することは不可能となる」。

「風景画」における遠景の扱いを探ろうとする我々にとっては、残念ながら、プロティノスの論旨はこの後別の方向にそれてしまう。しかし、ポンペイ第Ⅲ様式に多くの作例が知られるいわゆるオリゴクローム（oligochrome: 色数の少ないの意）の背景を伴う神話画や、第Ⅱ様式の神域を暗示するミスティックな零囲気（ぜいぎ）の風景画には、プロティノスの観察と呼応するところが少なくない。前景の多彩色の神話人物に主眼を置き、樹木や建築物の点在するベージユ、オリヴ・グリーン・グレー等の淡い色調のみからなる茫漠とした遠景を描くオリゴクローム風景画の諸作例、また第二の系列に属すローマ、リウィア荘の「黄色いフリーズ」を代表とする、シルエット状の人物を点在せしめたスケールの小さいモティーフのみからなる、全てが遠望された光景であるような単彩風景画は、プロティノスの注目した如き視点が、これらの作品成立の背後にあることを感じせしめる。前、中、遠景間のモティーフの縮小拡大を予め想定する幾何学遠近法、あるいは微妙なグラデーションにより前景から遠景への移行を調整した色彩遠近法が成立する一五世紀までは、この種の問題と正面から取り組む作業は行われなかったことを、ここで改めて想起しておきたい。

古典教養を身につけたキリスト教詩人であるブルデンティウスの詩作品は、形成期にある同時代のキリスト教美術の理解にとつて、とりわけ貴重な示唆を随所に含んでいる。日常の自然界における日影、あるいは夜の暗闇から、しだいに文学的な比喩としての、さらにはキリ

スト教的な価値判断の加わった冥界（地獄）の暗闇へと、光線の減小、色彩の褪色の問題が場を転じてゆく。「ハマルティゲニア」の終りの部分には、そのタイトルにふさわしく、「樂園」と「地獄」を対比した諸節が含まれている<sup>(2)</sup>。肉体の重みと束縛から解放された清純な魂は、その翼に運ばれて再び天の故郷に舞い戻り、紫のしとねに横わり、永遠の花の香りに包まれて、不滅の露により喉をうるおす。ここで喉の渇きの連想から、ルカ伝16章19―31節の「悪しき金持と貧者ラザロ」の挿話が連想される。生前の行為の結果として、貧しきラザロは樂園にあってアブラハムの懷に抱かれるが、悪しき金持は地獄の猛火に包まれ、「その指先を水にひたして我が舌を冷やさせ給え」と、アブラハムに哀訴する。ところがアブラハムは、「ここより汝らに渡りゆかんとすれども得ず。そこより我らに來らぬために、我らと汝らとの間に大いなる淵定めおかれたり」と答える。

このルカ伝の説話をうけて、ブルデンティウスは、天上と地下との限定不能な距たりに拘らず、地獄に墮ちた魂と樂園にある魂とは、互に相手を見ることができると述べる。我々の肉体の眼は、蒸気がかたまってきたガラスの如きものがはまっているため、自由に見ることはできないが、魂の眼は狭い瞼に障られることなく、雲をつきぬけ、夜の霧をつきぬける炎によって、天空のかなたまで見渡すことができる。そればかりか、山や海を越え、地底の奥にあるタルタロスにまで到達する。

「我々の肉体の眼には、夜は、全ての色彩を消し、闇は、全ての形

を失くしてしまふが、」(Nostis nempe omnes pererunt sub nocte colores / visibus, et caeco delentur tempore formae. Op. cit. 883-884.)<sup>1)</sup> 魂の眼は肉眼に隠されたものも見ることが出来る。それはあたかも「眠りに入る前、夢の中で未だ精神が起きている時、隠された場所、遠いはるかな場所を見ることがある」のと似ており、「我々の眼は、野や星々の傍らや海の上をさまよう」。

魂の帰還、飛翔、心眼といったネオ・プラトニズム風の発想と並んで、肉体の眼が見る現実界と、魂の眼が見る想像上の世界の区別、さらに後者を夢の中の幻影にたとえた発想は、これから眺めるほぼ同時代に描かれた「アエネーイス」の諸挿絵と極めて密接な結びつきを示す。そればかりではなく、第二部で論じるキリスト教的不可視世界の絵画化、図像化の問題とも、深く関わり合っているところがある。しかも、夜や闇により対象の色彩が失われ形状が不分明となるという、より現実的な観察がここに同時に含まれている点が特に重要である。

### III Vergilius Vaticanus の諸挿絵における大気現象と幻影の表現

もう一点のヴァティカン図書館の写本 Vergilius Romanus<sup>(1)</sup> と区別するため、このように呼ばれている問題の写本は、現在七六葉からなり、五〇点の挿絵を含んでいる。そのうち最初の九点の挿絵は、Georgikon (農事詩) の三、四章に照応し、残る四一点が、「アエネーイス」の全十二書の第一書から第九書までの内容に関連している。終

Vergilius Vaticanus (Vat. lat. 3225) の諸挿絵における大気現象と幻影の表現

りの三書のみならず、現存する諸書にもテキストならびに挿絵が相当に欠落しており、完本ではない<sup>(2)</sup>。当写本の伝来に関しては、十六世紀にオルシニ家の図書室にあり、一時エスコリアルに留められてのち、17世紀初頭にラテン語写本 3225 の整理番号を付されてヴァティカン図書館の所蔵となったこと以外に、制作地も制作年代も不明である<sup>(3)</sup>。制作地は、デ・ヴィットの言葉を借りれば「ローマ、ミラノ、北アフリカあるいはローマ帝国西方のいずれかの場所」<sup>(4)</sup>、といった漠然とした推定しかできず、制作年代に関しても、四世紀後半(三五〇—三八〇年)を上限とし、五世紀初頭(四〇〇—四二〇年)を下限とするかなりの幅のある諸説が、この時期の他の諸作品との様式比較によって、これまでに提唱されてきた<sup>(5)</sup>。一ページ二一行の大文字書体 (capitalis rustica) によるラテン語テキストは、六点の全ページ挿絵を除き、ほぼ半分から三分の二の幅を占める挿絵に所どころ中断され、挿絵の方が概当テキストに先行するという配置法をとる<sup>(6)</sup>。各挿絵は、金彩の菱形を並べた朱色(外側)とセピア(内側)の二重の枠どりに囲まれた独立画面の形式をとる。Pictura 1 のみは例外的に二列三段に分割された全ページ挿絵の形を示す。縦二センチ、横一九・五センチの横幅の広いこの写本の判型は、やや小型とはいえ古代末期に特有のものである。

一八八四年と九七年にビエール・ド・ノラックによる最初の紹介論文が書かれ<sup>(7)</sup>、ついで同九九年にはノラックの研究に依據したエーデルによるラテン語序文を付したファクシミリ版が“Codices e Vati-

caris selecti”叢書の第一巻として出版された<sup>(8)</sup>。ただし、この版では何点かの状態の悪い挿絵に修正を加えて複製したため、一九三〇年には、この不備を補いカラー図版を4点加えた再版が、ついで一九四五年にも三版が出版されている。この作品の総合的な研究は、一九三八年の雑誌論文に始まり、一九五九年に單行本の形で刊行された上述の(註5参照)デ・ヴィットによるそれが現在のところ殆んど唯一のものである。各挿絵の本文との照合、分析を主とするが、周辺の諸作品との様式比較の圈内に北アフリカの鋪床モザイクを取り入れた点が新しく、細部の拡大図版を多く含んでいるのも貴重である。一九八〇年に“Codices e vaticanis selecti”叢書の一冊(vol. XI)としてようやく刊行された待望の完全カラー版のファクシミレは、短時日しか許されない原作の実見を補なう貴重な資料であるが、残念ながら予告されたデヴィッド・ライトによる研究篇は今のところ未刊行である<sup>(9)</sup>。

一九五九年以後の各種の新しい発見や研究の進展がこの研究篇に当然取り入れられることであろう。ヴィア・ラティナの新発見のカタコンベ壁画との様式比較が重要なポイントとなりうることを示唆するに与え、今回は以下の特定の観点から選ばれた諸表現の考察にのみ焦点を絞ることにしたい。

本論では、五〇点の挿絵の中から、先に列挙した「部分的モノクロミー」の八項目に関連したものを主に選んで考察するが、その中には、嚴重に区別し難いといえ、「技法としてのモノクロミー」の系列に入れた方がよいと思われる細部表現も含まれる。この論攷のタイ

トルにあげたように、ここで注目するのはまず第一に光線の強弱や色調による大気現象の変化、光と闇による対象の染めわけの問題である。次に、夢の中あるいは冥府においてアエネアスに現れる死者の影ないし死者の霊、抽象觀念の擬人像などの非現実的な幻、影の可視化に際して用いられるモノクロミー彩色を取り上げる。改めて述べるまでもなく、時には文学的な常踏句の形をとりつつ、微妙なニュアンスを帯びる光線やこれを反映する大気のままさまざまな状態が、ウェルギリウスの喚起力に富む文体によつて捉られており、挿絵に描かれた個々のモチーフや画面全体の繊細な雰囲気は、これらの詩句によく呼応している。この論攷では、特に重要な語句のみを原文で引用し、他は既存の邦訳を用いることにするが、場合によっては文体の一部を変更し、時には大意を記すにとどめる<sup>(10)</sup>。

#### (1) *Pictura 5 (Georgikon III, 322-338) (図1)*

この部分の本文の主要テーマは、日の出から日の入りまでの牧場における大気の移り変わりであると言つてもよからう。曙の明星が輝きそめると、ゼフィロスに招かれた夏が、家畜の群を一つまた一つと新鮮な野原に送り出す。昇る朝日と共に白い露をいたたく草はやわらかくなり、羊たちの渴きを癒す。明けそめたばかりの灰色味を帯びたブルーの空の中心に、七本の光芒を発する円形ニンブスを負う薄紅色の太陽(男性胸像の擬人的表現)が姿を現わす。光芒の部分に二本ずつ引かれた金色の筋は曙光のきらめきを喚起し、あたりの雲塊や大気ばかりか擬人像の顔までが薄紅色に染まっている<sup>(11)</sup>。中世美術においてやが

て一般化する太陽と月の擬人像の赤系、青系の單色による慣用的な彩色は、自らの光線の色に染まるこの種の大氣表現を伴う天体の表現に端を発することが、よく理解できる。日射しが一段と強くなれば、羊飼らは池から水を引いた堀割に家畜を伴い、次にはユピテルの櫛や繁みの木蔭にこれを導く、と述べる詩句に逐一呼応する形で、これら全てのモチーフが画面に再現されている。

(2) *Pictura 8 (Georgicon IV, 471ff.) (図2)*

「アリストアイオスの蜜蜂」に関連してオルフェウスとエウリディーケの挿話を語る箇所である。楽の音に誘われ、光を奪われた冥界の亡霊たちが、「夕べの星や風雨により山々から追われる小鳥の群のように、」大勢むらがって進み出る。番犬ケルベロスも吠えるのを忘れ、イクシオンの輪も廻るのを止める。画面の地は、オルフェウスのいる右側と下端に黄土色の地面、上方に多少の淡いローズ色が見られる他は<sup>(12)</sup>、後に眺める四点の挿絵と同じく、光線の不足した冥界を暗示する褐色を帯びた薄紫(あづき色)に塗られている。左端の洞窟の入口は、これよりも一段と濃い同系色により塗られ、「光を奪われた影たち」(*umbrae idant tenues simulacraque luce carentum*, v. 472)が二列に重なってひしめき合う。すなわち、彼らは周辺の薄闇と同色の肌色を示し、僅かに白をこれに混えて細部や顔が描かれている。いずれ第二部で扱う「最後の審判」の地獄に堕ちた罪人たちも、これと似た彩色を施されることになろう。オルフェウスの姿に接して描かれたもう一つの洞窟の入口には、同じく色を喪失したエウリディーケの姿

Vergilius Vaticanus (Vat. lat. 3225) の諸挿絵における大氣現象と幻影の表現

が漠然と描かれ、上方のケルベロスも地と同色の中に没し、僅かに輪廊線がそのシルエットを暗示するにすぎない。

なお「コキユトスの忌わしき葦」、「ステュクスの腐敗した川の流れ」といった冥界の風物も、左端の洞窟の入口を二方から取り巻く灰青色の葦とそこに繁る枯れた(色の無い?)葦によって明確に映像化されている。

(3) *Pictura 13 (Aeneis II, 199-228.) (図3)*

名高いラオコーンの物語が、前景に二つ、左上隅に一つの三場面を費して連続的に描かれている。前景の二つの主要場面のうち、左の「神殿の前での供儀」に対し、右の「息子と共に大蛇に絡まれるラオコーン」の方が一段と大きく扱われているのに気づく。さらに、時間的前後関係から言えば両者の中間に位置すべき第二の挿話、すなわち海上をすべるように進んでくる二匹の大蛇が、左上隅に一種の副次的挿入場面の如くに配されている。これと同時に、はるかかなたの海上から近景に向って登場するという意味では、この部分は遠景の機能をも帯びている。ここには連続説話の時間的進行を、本来は距離の遠近を示す筈の同一空間内の対象のスケールの大小や色彩の濃淡に換置する特殊な説話展開法に通じるものがある。(本論第四章の補足的考察において、他の挿絵と比較する。) いずれ第二部のII章3節において、ウィーン創世紀(六世紀)の一群の挿絵を取りあげ、この問題をさらに追求する筈である。このラオコーンの挿絵はいわば一種失駆的なこの種の異時同図表現の一例と言えよう。他方、空の一端を占める黒い大蛇のい

る濃紺緑色の海は、実際には陸地と続いております、むしろその位置から言って雲塊を連想させる。残りのグラデーションを伴うブルーとピンクの空との対比もあって、同系色の太蛇を包む(海といわば保護色の関係にある)この黒雲はある不気味な雰囲気を与え、迫りくるラオコーンの不吉な運命を予感せしめる。雲をこの種の神秘的介入や被護の手段とすることは、すでに古典文学<sup>(14)</sup>やユダヤ教(旧約聖書)の長い伝統があり、光背という便宜的な表現により神的顕現を示すキリスト教図像の成立前には、雲の多様な表現がこれに代ることもあった<sup>(15)</sup>。

(4) Pictura 14 (Aeneis II, 254ff) (図4)

敵方が寝静まるのを待つて木馬を送りこむいわゆる「トロイの木馬」の場面であり、全体を夜景とするための幾つかの工夫がこらされている(画面の左上から右にかけて斜めに欠損した部分がある)。まず全体の色調(地色と城壁)が灰緑色の暗いトーンで塗られて夜を暗示し、木馬をはじめ敵味方いり乱れての兵士たちの争乱は、他の挿絵よりも太目の黒々としたやや乱雑な陰づけを輪廓線その他に沿って加えられ、劇的效果を高めている。木馬や兵士の赤褐色の彩色には金の線条(クリソグラフィア)と並んで、白ではなくブルーのハイライトが時おり加えられており、暗闇の中の乏しい光線の反映をおそらく意図したのであろう。これが夜景であることの最も端的な表示は、左上隅に僅かに見える海上の船の舳先の上方に、数個の点を並べた二つの星と白い三日月を描くことによって果される。本文は、「……天体は

めぐって夜は巨大なる蔭(umbra magna)のうちに、天と地と、ギリシアのものの奸計を包んで海から押しよせる……」と語っている(II, 250-251)。舞台の書割にも似た同種の表現(月や星)は後に触れる二、三の挿絵にも認められる。黒地に港湾風景を描いたポンペイ出土の壁画断片が残るが、おそらく夜景を意図したものは思われず、この挿絵はその意味で現存する最古の「夜景」の一つとして貴重である。ただし、暗闇それ自体を大気の微妙な雰囲気によって再現する迫真的な夜景が完成されるには、中世末期のランブル兄弟の登場まで待たなくてはならない。いずれ第二部の諸章において、「夜」や「闇」の擬人像により<sup>(17)</sup>、あるいは月と星、松明その他の灯火により、夜景を示す多様な手法の変遷を、キリスト教図像という特定の枠づけの下に分析することになろう。

(5) Pictura 15 (Aeneis II, 268-287) (図5)

アエネアスの夢に、かつてアキレウスに打ち負かされた時そのままに、「戦車にかけて引きずられ、血糊と埃で、黒く」(II, 272-273)憔悴しきったヘクトールが姿を現わす。短い柱に区切られた上端四分の一ほどの空間を淡いブルーの空が見える寝室の窓にみため、その下でアエネアスがベッドに横たわる。マットレスの襷(あるいは文様?)が、先の挿絵の陰影と似た黒い粗いタッチで描かれている。アエネアスはローズ色の掛布を下半身にかけて通常の赤茶色の肌を示すのに対し、その枕頭に立つヘクトールは、肌も衣も共に濃い焦茶に塗りこめられている<sup>(18)</sup>。デ・ウィットは、この彩色を本文の述べる先に傍点



を付したヘラクレスの痛ましい肉体の状態 (aterque cruento pulnere) を描いたためと考える<sup>(6)</sup>。Ater の一語が黒味を帯びた色彩を選ばせたのかもしれない。しかし、第三五、三八挿絵において同一の暗色の賦彩を施された人物は、後に触れるようにいずれも特定の死者か不特定の死者の「影」を表わしている。従って、ここでも夢の中に「幻影」として現われたヘクトールの非実在性を描くには、暗色モノクロミー彩色がふさわしいと考えられたに違いない。テキストが特にこの点に言及していないにも拘らず、夢うつつのアエネアスが、右手をさしおべてこの「影」の腕に触れている動作は、まさまざとヘクトールの出現を感じる夢みる人の心理を巧みに捉えている<sup>(20)</sup>。いずれ第二部においても、幻視者と「幻影」の関係について、何らかの方法により両者の属する次元の相違を区別しようとする試みを論じたいと思う。夢の中の人物や死者の「影」に濃い焦茶のモノクロミー彩色を施すのがこの挿絵画家の原則とすれば、ここでは夢に現れた死者という二重の意味で、ヘクトールはこのように賦彩される根拠を備えていることになる。

(6) Pictura 20. (Aeneis III, 147-152, 171-176.) (図9)

前挿絵と同じく睡眠中のアエネアスの夢を描く。火炎に包まれたトロイア城(註16の終り参照)から彼が携え出した先祖の守護神が、「全ての生物を眠りが捕えていた」夜ふけにその聖なる姿(effigies sacrae)を現わす。しかも、神々の姿が、「壁に開く窓を通してさし入れる満月浴びてあきらかに、眠る私の眼前にひと立つのが見えた」<sup>(21)</sup>と

Vergilius Vaticanus (Var. lat. 3225) の諸挿絵における大気現象と幻影の表現

テキストは明記している。前面を開放した室内、すなわち側壁の一部と二基の円柱、これにかかるアーチ状に湾曲した屋根、背後の壁からなる書割状の寝室は<sup>(22)</sup>、先の挿絵と似た吹き抜けの部分と壁と屋根の間に有し、その中央には大きな白い月(三日月か?)<sup>(23)</sup>がかかり、暗い灰紺色の空には多数の星が描かれている。男性の守護神はベットに横わるアエネアスの枕辺に、女性のそれは半身を起しかけたアエネアスの後方に立つ<sup>(24)</sup>。彼らは、二、三世紀のローマの石棺浮彫にしばしば登場する「影」(アニマ)と似て<sup>(25)</sup>、頭部をマントで掩っている。その衣服は空と同じ濃い灰青色であるのに対し、顔面と手はアエネアスの肌と同じく普通の肌色を表す。この点は窓から射す満月の光に照らされて、はつきりとその顔が見えたところ本文冒頭の記述と合致する。デ・ヴィットは指摘していないが、神々との長い対話の後に、再び次のような記述があることは、顔面を漠然とした幻としてではなく明確に描いたもう一つの典拠ではなからうか。「ただの夢ではまるでなく、自分で近くありありと顔やヴェールで覆った髪、また現実の面さしを見たかのように思われた」(III, 173-174)。夢からさめたアエネアスは汗をかき、思わずベッドから身を起したというこれに続く記述も、上半身を起したポーズに投影されている。守護神を描くにあたり、一般に連想されるような彫像の形でもなく(図17参照。後述)、また先のヘクトールの如き焦茶の暗色モノクロームに塗る(あるいは顔を深くマントで覆い隠し)、不可視の「影」として描くのもなく、生身の人間と化したかのように表現したのは、この点を二回

にわたって繰返す本文に従って、夢のリアリティーを強調するためだったに違いない。女性の守護神が、会話の手ぶりでアエネアスの右肩に手を差し出すのも、ヘクトールの場合と似て、夢に特有の「本当らしさ」を実感させる詐術の一つであろう（註20参照）。白いハイライイトを加えた円柱や背後の壁、ベッドの白い覆いの陰影も、様式の上ではかなり粗略な表現とはいえ、月明りの反映を想像させる<sup>(25)</sup>。事実、デ・ヴィットも指摘したように、ベッドの脚や白布には細い金色の筋が引かれ、月光の効果を狙っているようにも見える<sup>(26)</sup>。神秘的な出現やロマンティックな光景を月明りの中に捉えたこのような映像は、中世末期の世俗文学挿絵以前には殆んど描かれることはない。

この挿絵では、夜景、守護神、夢といったモノクロミー彩色を選ばせる三重の動機が与えられているが、夢枕に立つ神々の顔や手は、闇や月明りのために肌の色を奪われておらず、その分だけアエネアスの属す現実の次元に近いことになる。現実と非現実（幻影）、可視と不可視、現在と過去（記憶）といった異次元の描きわけに際して、ポリクロミー（前者）とモノクロミー（後者）を使い分ける用法は、中世末期になると、これを逆転した形で不可視の霊的世界の現存性、可視的現実世界の仮象性を意図する場合も登場する。スケールの大、小を逆転し、下方の近景（現実）を縮小、上方の遠景（非現実）を拡大する用法がこれと同時に試みられるのも興味ぶかい。Pictura 20の挿絵は、テキストの指示に従うものとはいえ、この意味において、第三部で扱う中世末期のより大胆な逆転法に一部通じるところがある。

#### (7) Pictura 32 (Aeneis, VI, 236ff.) (図7)

巫子シビラを先達とした「冥府降り」に先立って、ヘカテー女神に各種の動物供儀を捧げる場面である。（巨大な入口の洞窟を護る）毒気のたぐいし黒い沼（VI, 239-243）が画面左上半を占めている。濃紺から次第に薄紫に移行する沼の表面には、コキュトスのほとりの植物（Pictura 8）と等しい黒い葎が描かれている。前方の丘（地面）の部分の彩色が剥落しているが、当初はおそらくやや暗い灰紫色（現在、上方中間の樹木の下に残る）が塗られていたのであろう。沼の先端の僅かな明るい水色は空を示す。ここで問題にしたいのは、以下の本文に呼応する微妙な大気の表現である。「みよこの時さし昇る朝日は敷居をこえがてに……打ち続く森の並びはゆれ動き……」<sup>(27)</sup>の詩句は、遠景に並ぶ一列の樹木の枝ごしに、大気がしだいに薄紅色に染まりゆく様によって映像化されている。技法の上では、淡い水色、ピンク、淡いベージュ（丘の色彩）の三色を水平に塗ったにすぎないが、各色の帯の一部がその下の色彩と重なる結果、より複雑なニュアンスが生じる<sup>(28)</sup>。左手の青系統のグラデーションを伴う沼と、右手のピンク系の同様の色彩との対比が、たんに一律の段層状の空を備えるにすぎない他の作例（註28参照）よりも、この挿絵を「冥府下り」のプレリュードにふさわしい不気味なものにしている。

(8) *Pictura 33. (Aeneis VI, 264–289.)* (図8)

これ以下に眺める6点の挿絵は、第六書二六四行から同書の終りまで続くいわゆる『*Descensus Aeneae*』の諸場面を扱う。アエネアスはシビラを道案内とし、黄金の小技を携えて、トロイア脱出後の放浪の旅の途次に亡くなった父親のアンキセスの霊に再会すべく冥府を訪れる。

*Pictura 33* は fol.47r. の下端に位置し、挿絵の直後に続いていた二七四行以下 (*Vestibulum ante ipsam.....*) の本文テキストは現在欠けている。ただし、この挿絵全体を支配する薄ら闇の色調は、この本文ではなく、挿絵のすぐ上に記された先行する部分、とりわけ二七二行の語句 (*et rebus nox abstulit atra colorem*) によって指定されたものである。先に眺めた *Pictura 32* の明(朝焼けの空)、暗(青黒い沼)二色の背景が、ここを境いに薄い灰紫色へと転調することが、挿絵の真上に記された一行によってちょうど都合よく説明されている。挿絵の挿入箇所が適切に決められた一つの好例と言えよう<sup>(29)</sup>。「霧にかすみ地の底深く」(VI, 268)、「人気ない夜の闇をぬって、デイスの国の大広間を通り抜ける二人は、あたかも「朧ろ月、わずかに光る森の道、ユピテル神も天空を、蔭で掩って万物の、色は黑夜に奪われる、暗に道より進むよう」と、この先行部分のテキスト (268–273) は語っている。II章で引用したブルデンティウスの地下界の褪色現象に触れた発言は、このウェルギリウスの詩句とまさに同じ現象に注目したものである。

画面の左下隅に描かれた、そのみは茶褐色の地底の洞窟の入口には、シビラとアエネアスが立ち、巨大な楡の木 (VI, 283–285) を中心とする冥界の玄関に展開された二つの光景を眺める。アエネアスが刀の束を握るのは、二九〇行以下の記述に従ったものであろう(後述)。彼らの前に火の燃える松明を手にして立つ人物は、この部分の本文には記されていないが、*Pictura 35* (VI, 555.) に登場する地獄の門を日夜護るティシフォネーではなからうか<sup>(30)</sup>。まず最初の光景 (VI, 273–283) は画面三分の一ほどの上半部の中央を占め、合計八人の裸体の女性(二人を除き必ずしも性別ははっきりしない)が、岩に座しあるいは立って、さまざまな身ぶりを示す。これらの裸体像は、灰紫色の地と同色の肌色を示し、(同色の地をそのまま用いて言うべきか) 輪廓線と僅かな隅どり、髪の毛と目や口のみが栗色の素早い筆使いで描かれている。これらの女性像は、本文の列挙する一四の忌わしきものの抽象名詞を擬人化して表現したものである。ただし特定の観念と各擬人像とが個別的に結びつくわけではなく、あえて数を一致させようとしていない。「嘆き」、「愛い」、「青白き」、「病」、悲しき「老年」、「恐怖」、「飢餓」、「窮乏」、「死の兄弟」「睡眠」、「苦難」、「死」、「腹黒い喜び」、「人を殺す」「戦争」、「復讐」(エウメニデスの鉄の部屋)、「不和」(腹からなる髪の毛を血まみれの布で縛る)の順で列挙される忌わしきものたちは、静的、内向的なものからしだいに動的、劇的なおぞましい映像へと転化してゆく。帝制時代のローマ美術には、アトリビュートやしぐさによって各種の抽象観念を擬人化する試みが極

めて盛んとなり、やがてキリスト教美術にもその一部は吸収されてゆく<sup>(31)</sup>。プルデンティウスの「プシコマキア」の挿絵はおそらくその最も重要な媒介だったと思われる<sup>(32)</sup>。ここで重要なのは、これらの擬人像が、繰返し語られる本文の指示により、固有の色彩をもたない「影」として、実体のない仮象として表現されていることである。すなわち、地下の王国を描写するに先立って詩人が捧げる祈りに従えば、これらの諸悪の擬人像は「霊」、「沈黙の影」(animarum, umbrigue silentis; VI, 264)であるばかりか、「デイスの空しき宮殿、仮象の国」(domus Ditis uacans et inania regna; VI, 269)に住んでいる。色を奪われた闇の国の擬人像は、二重の意味でモノクロームに塗られる資格を備えていることになる。

技法的に見ると、これらの女性裸体像は、序文で述べた第二の系列の作例に近く、中世末期に利用されるグリザイユの描法を先どりしている。第二部で扱うキリスト教美術に導入される諸種の擬人像のうち、「死」や「闇」の如き忌わしさを喚起するもの、あるいは悪魔や堕天使、罪人の如き倫理的判断により悪の世界に位置づけられた存在は、しばしば寒色や暗色のモノクロミー色彩を施される。その意味で、この挿絵上半部の表現は、われわれの研究にとって極めて重要な先駆例なのである。

残る画面全体には、さらに一段とおぞましい神話起源の怪物が、テキストにはば忠実に(VI, 286-289)再現されている。上段左の建物の扉口に横わり八本(?)の腕をふるうのはブリアレウス、これと

対をなし右隅に坐すのは、絵具の剝落のため細部が不明であるが、おそらくハルピュイアであろう(消去法により推定)。中間部、楡の大木の左には「水しぶきあげる」レルナの水蛇、楡の右には下半身が蛇のスキュラ、その右に楯と槍をもつ三人の兵士の姿をしたグリュオーネス、(forma tricornis umbrae とあるのみ)、下段、楡の幹の右には二頭のケンタウロス、これに接して半円形の洞窟内に「火を吹く」キマイラ(獅子と山羊の頭部)が確認される<sup>(33)</sup>。色彩に関しては、僅かに水蛇が地色と同系の暗灰色に塗られ、キマイラがページユや茶に塗られて、筆者の用語で言えば「天然モノクロミー」であるのを除くと、ケンタウロスとスキュラの上半身(人体)や兵士の手足は通常の茶褐色の肌色に塗られている。また、「空しき夢がその葉群の全てに住みついた」楡の木も、地上の晝間の情景を扱う他の諸挿絵に描かれた樹木と較べて、必らずしも特に暗く陰づけられているとは思われない。要するに、上方の擬人像の部分とは異なり、これらの怪物と樹木はポリクロミー色彩を施されている。従ってここでは、恐怖にかられて剣をかざそうとするアエネアスを押しとどめるシビラの言葉「実際の体を持たぬいのちらが、元の姿の空ろなる影となって飛ぶもの」(tenuis sine corpore uitas admonet volitare caua sub imagine formae; VI, 292-293)が、彩色法には直接に反映されていることになる(IV章参照)。

(6) Pictura 34 (Aeneis VI, 416ff. 426-429, 430-435.) (図 6)

アケロンを渡り（この部分挿絵欠損）二人は対岸に到着する。画面左方、シビラとアエネアスの後方に見える紺色の部分は川岸の沼地を暗示する。ケルベロスが入口を護る洞窟の前に到り、あらかじめ用意した眠り薬入りの蜂蜜菓子を投げ与える。その傍らで幼な子の魂が泣き叫ぶのを聞く。これまでと同じく、洞窟内部は一段と濃密な焦茶で塗られている。それ以外は、全面的に先の挿絵よりもやや紫味を増した地色によって覆われる。剝落部分から察して、ピンク系の地に灰青色を重ね塗りしたものであろう<sup>(34)</sup>。下半のケルベロスの挿話の部分がポリクロミー彩色であるのに対し、上方のフリーズ状の部分は、先の挿絵と同じく、地色に白と焦茶を用いて明暗を施した一群の色を失った人々が並ぶ。これはいわゆる「ミノスの法廷」の場面であるが、彼らの中央に坐すミノス（の肌）と椅子、その前方の籤引器<sup>(35)</sup>のみは茶褐色で塗られている。ミノスを中心に左右に分れた亡霊たちは、不安げに互いに手をさしのべ肩に触れあう。この動作は後世の「最後の審判」の罪人にも時おり見出される<sup>(36)</sup>。二群に分れているのは、審きを終えた者（右の二人）と未決の者（左八人）の区別であろうか。左側の先頭の一人は籤引器に手を触れている。記述の順序と照合して、右の二人は「ありもせぬ罪にかけられて死に」、「籤を引いて判官を据えて裁いたその上で」すでに席が決った者（VI, 430-432.）左の八人は、「そのまた隣りを占める、われとわが身に手を下し、罪

もないのに死を求めた」自殺者たちと考えることもできよう。なおこれらの人像の下方には、地面ともたなびく霞とも解しうる白く細い帯が一筋描かれている。

先の挿絵の場合と同様に、下方（手前）の洞窟の傍らの子供たち（INFANTESの銘）とケルベロス、ならびに上方のミノス王がポリクロミーで描かれている。他方、画面上方（奥）の先の挿絵の諸悪の擬人像と同じく、裁きを受ける亡霊がここでもモノクロームに塗られている。生身の人間として例外的に冥界訪問を許されたアエネアスと巫子であるシビラは、これら六人の挿絵全てに共通して、暗闇の中にあっても色を失っていない。

(10) Pictura 35 (Aeneis, VI, 494-99, 535-547, 548ff.) (図 10)

本文においてはかなり距たりのある、デイフォボスとの対話ならびにプルートーの宮殿を護るティシフォネーとの出会いの二場面が、同一画面の左右にまとめられている。ただし、最初の長い対話の後に、エリシウムへの道と却罰の場に向う道との岐れ道まで来て、デイフォボスが立ち去るとあり（VI, 535-547）、この時点を描画化したとみるならば、上記の場面選択も不自然ではない。

ここで最初に気づくのは、先の二挿絵の淡い紫を帯びた薄ら闇の地が、一段と暗さを増した焦茶の地に転じられたことである。アケロンを渡って後、さらに悲嘆の野（Ingenius campi）や戦死者の住む極限<sup>ウルクイ</sup>の地を過ぎて（VI, 424-497, 本文欠損）、一行はしだいに地底

深くに進んだことを示すのであろう。アエネアスの耳には、タルタロスから湧きおこる罪人の苦悶の呻き、笞の音や鎖を引きづる音が聞こえる(VI, 557-559)。この間、午後から夜への時の経過を述べる箇所はあるが(VI, 535-539)、大気の変調については、とりたてて語っていない。しいて取り上げるとすれば、デイフォボスがアエネアスに語る「太陽の無じみじめな館」(*tristis sine sole domos*, VI, 534)という言葉であろうか。この種の詩的慣用句を厳密に解すのは愚かしいが、この一句は先の「曙のばら色の馬車はすでに中天を過ぎ」……「夜が訪れる」と語って先を急ぐ記述とは矛盾する<sup>(37)</sup>（冥界で地上の太陽の動きを想像したのなら別であるが）。

画面左に立つアエネアスとシビラの前には、先に眺めたヘクトールの姿に似て、全身を地色よりもさらに濃い焦茶色に塗られた裸体のデイフォボス（の「影」）が現われる。ヘクトールと同じく、この勇士、プリアモスの息子も戦闘により手ひどく肉体を傷つけられていた(VI, 494-497)。おそらく悪魔を連想させるため、中世のある時期に人為的になされたのであろうが、上半身と頭の周辺の色彩が乱棒に削りとられている。しかし両脚は少くとも傷ついたようには描かれていない。右半分は、「城壁三重にめぐらして、たぎる焔の急流に、岩をころがし音たてるフレゲトンなる地の下の、地獄の河に囲まれた」宮殿(VI, 548-552)を描く。城門のアーチを支える「鋼鉄の柱」と、その脇に立つ「鉄の塔」は灰水色に、城壁とその中の数軒の切妻屋根の家屋は茶褐色に塗られている。門の脇から急いよく水色の川が流れ出す。

その右手に見える二色（薄茶と赤味を帯びた薄紫）に上下を塗り分けた色塊は、フレゲトンの流れを形容する岩と炎の映像化ではなからうか。対岸の鉄の塔の前方には、緑のトゥニカに朱のマントをまとうティシフォネーが岩に坐して城門を護る。炎の部分は殆んど剝落しているが、彼は左手に松明を持ち右手で城門の方を指す。Picture 33の松明に較べ、ここでは明りが周辺の闇を照らす効果にやや入念な工夫が凝らされているように思われる。松明に近接した鉄の塔、門柱、川面は薄青く塗られ、この部分のみが周辺の茶褐色から浮上って見える<sup>(38)</sup>。

(1) Picture 36 (Aeneis VI, 628-659) (図11)

二種の異なる色調の大気、闇と光の二つの領域を同一画面中に描き分けたこの挿絵は、プルートルとプロセルピナの館の入口に黄金の小技を捧げ、逐にエリシウムに到着する「冥府降り」中のクライマックスにあたっている。（これに先立つタルタロスでの劫罰の場面は、VI, 560-588の本文と共におそらく挿絵も欠損）。先に述べた岐れ道を右にたどった二人は、「しばし暗い道を歩んで」(*per opaca viarum*, VI, 633) 宮殿の入口に到着する。画面上方左端の部分の地色は、この記述通りに、これに先立つ挿絵と全く同質の茶褐色に厚く塗りこめられている。破風屋根の建物の右側面の壁までが、この暗闇の領域に属すると言えよう。本文は黄金の小技の奉納についてはごく簡単にしか触れていないが(VI, 635-636)、アエネアスとシビラの衣服には、やや乱雑な筆使いで幾条もの金の衣文線が施され、あたかも黄金の小枝の反映であるかのように思わせる（実際には、光源の有無に拘らず、保存

状態のよい人像のマントには頻繁に金の衣文線が用いられている。例えば *Pictura* 31)。この小枝を手折る際には枝の繁みを通してまばゆい光が周辺の大気を輝かせていた (VT, 203-204) のであるが、少くともこの挿絵では、小枝の周りのアーチ状扉口は、背後の地よりも一段と暗く黒々と塗られており、画家は光の反映には特に関心を示していない<sup>(39)</sup>。

闇闇の道を通り抜けて二人は遂に「幸運の森」に出る。「ここでは原野をよそよりも、手厚い頭気が押し包み注ぐ光も、紫に、この場所だけの太陽やこの場所だけの星が照る」(VT, 640-641)。画面上方の右手は、本文の語る通り、上述の建物を境いに突如としてブルー・ピンク、薄茶の三層に染め分けられた明るい空に変わる(この部分の色彩はかなり剝落しているが)。これは、戸外の晝間の情景を示す他の挿絵に描かれた空と同じ慣用的な彩色である。エリシウム固有の太陽や特別にかぐわしい大気を現実のそれらと区別することは、詩人にとつては可能であろうか、この時代の画家に要求するのは無理であろう。ともあれ、すでに眺めた8、32の2点の挿絵においては、曖昧なぼかしを伴って表現された地上界から冥界へ、あるいは夜明け前から日の出へといった大気の移行、変調が、ここでは忽然とした変化、截然とした断絶として捉えられている。こうした闇と光の極端な対比を、あえて同一画面中に取り入れる試みは、三種ないし四種の異なる色調の地色を定めて、各場面を一定の大気の状態に位置づけようと努めてきたこの写本の作者にして初めて可能な着想ではないだろうか。アエネ

Vergilius Vaticanus(Vat. lat. 3225)の諸挿絵における大気現象と幻影の表現

アスと共に旅する読者、挿絵を眺める我われは、闇の世界から突如として光の世界に出た驚ろきを、この截然と塗り分けられた対比的な地色によって如実に体験することが出来る。挿絵画家もしくは本文と挿絵の配分を案配した人物は、本文の段落に従って黄金の小枝の奉獻の場面を別の挿絵として独立させ、エリシウムの挿絵からこの部分を切り離すこともできた筈である。ウエルギリウスの詩的な意図をまことによく理解した、極めて効果的な視覚化の試みと言えよう。

残る画面には、右方上下、(VT, 642-655)、左方下(VT, 656-659)の二群に分けて、本文の列挙する「幸福の森」の住人たちの楽しげな姿を、殆んど字義通りに描いている<sup>(40)</sup>。すなわち二組の角技に競ずる人々、トラキアの長き衣の祭司(オルフェウス)、もはや戦いは放棄したかつての勇士たちが、画面右手の明るい空間の上下に不規則に点在する。今では不用となった楯と槍、戦車が各々二個ずつ地面に投げ出され、馬具をはずされた馬たちがのんびりと草を喰む<sup>(41)</sup>。四人の裸体の兵士は、互いに前の人物の肩に手をかけながら、嬉々として歩む(註36参照)。旧約預言書や詩編に記された武装放棄のテーマは、最終的な平和の成就、救世主の到来を意味するものとして、造型美術にも時おり表現されている<sup>(42)</sup>。キリスト教図像は、この種の表現を帝制末期皇帝崇拜美術における敵方から奪った戦利品としての武器の映像から学んだのであるが、地面に置かれた折れた弓矢、割れた楯や兜は、再び武器を用いない平和への決意の表明であった。これに対し、「幸福の森」の戦士たちは、不用になったとはいえ、生前の習慣に従っ

て、今もなお楽しんで馬の世話をし武器の手入れをする、とウェルギリウスは語っている。

画面右側の五分の三ほどの空間は、オルフェウスの朱色の衣服を除き、殆んど淡彩であり、通常の肌色の裸体像や褐色の馬や武具といった同系の色彩からのみなる、筆者のいう天然モノクロミーのモティーフが、ページジュの地面(砂地)や段層状のぼかしを伴う中間色の空に溶けこんでいる。このような軽快、澄明な空間と反対に、残る左の部分は、上方に闇の道、下方に樹木や水、朱色の衣服をまとう三人の歌い手が描かれ、濃彩のポリクロミーの世界を展開する。すなわち、「草地」には「楽しい祭りの歌を歌うコーラス」が聞え、「香りのよい月桂樹の森」が繁り、その脇から「エリダンの川が水をみなぎらせ」ている。三人の歌い手がフリギア帽を冠り東方的な服装をまとうのは、この映像の直接の典拠(VI, 656-658)以外にも、トラキアの詩人の記述のすぐ前に、詩を朗唱する人々に言及する部分があり、オルフェウスの姿(右上隅)に作用されたためであろう<sup>(43)</sup>。

エリシウムの明るい大気に包まれた人々は、同じ裸体、同じ死者でありながら、これまでに眺めた薄紫色の薄闇の世界、これよりも一段と濃密な焦茶色の暗闇の世界に住む者たちと異なり、現世の生者と等しい肌色に塗られている。テキストの述べる野原を照らしこれを紫色に包む大気(Largior hic campos aether et lumine vestit purpureo; VI, 640-641.)は、あくまでも透明であり人々を特定の色に染め分けないと言うべきであらうか。

(2) Pictura 37 (Aeneis, VI, 669ff, 684ff., 699-702, 710-723.) (図12)

「冥府降り」の目的を遂に達成するアンキセスの霊との出会い(左)、ならびにレーテの川で沐浴する人々(右)の二場面が、均質の薄紫色の地に描かれている。最初の挿話は、本文に従えば、「幸福の森」の緑の谷の奥(VI, 679)に設定されているが、先行する挿絵のように、左半分を「幸福の森」の明るい大気の連続として、地を塗り分けていくわけではない。これまでの色調よりも暖味さをまじした薄紫の地色は、むしろ右半分の浄罪界を意味するレーテの川の場面にふさわしいと言ふべきであり、本文が二挿話間で特に大気の変調を指示しないため、均質の色調に塗ったものかと思われる。

左上段は、シビラがムーサエウスにアンキセスの居所を尋ねる場面(VI, 666-679)であり、これまで通りの姿をした二人の右手に、ムーサエウスのもと思われるごく僅かの白衣の断片と輪廓線が残っている。これに接して、一段とかすかな頭部のシルエットらしき痕跡が認められ、ここに最初のアンキセスの姿(VI, 684ff.)が描かれていたのかもしれない。ついで物語は、上記の諸人物がその上に立つ濃紫の台地の如きモチーフに区切られて、左下方に連続する。そのほぼ中央あたりに、すでに見慣れたアエネアスの朱色の衣服と、彼が腕を右に伸ばして抱きかかえる父の漠然としたシルエットならびに白衣の裾や足を確認しうる<sup>(44)</sup>。ここは、「三度<sup>たび</sup>、腕をその首に、かける努力を重ねれば、三度空しく腕はずれ、羽ある夢かそよ風の如く逃げ去る父



の影」という名高い詩句 (VI, 699-702.) に呼応する場面である。残念ながら、地色と共に人像の彩色もひどく損傷しており、羊皮紙の地が露出している。現在確認しうる下方の二人の姿のやや左に、ごく小さな輪廓線と赤味を帯びた絵具の跡がcaろうじて見分けられるところから、本文の「二度、空しく腕はずれ……」(*ter frusta compressa manus effugit imago*, VI, 701.) と言う語句に従って、父に近づこうとするアエネアスがここにも描かれていたのかもしれない。上段左隅のアエネアスとやや離れて立つ現在殆んど消失したアンキセスの姿をさらに加えると、文字通り父子の組合せが上下に三回にわたって繰返されていたことになる。しかし、挿絵の現状からみて、この種の憶測にあまり固執しない方が懸命と思う。

画面右手には、右上から斜め下方へとレーテの川が豊かに流れ、白と暗紫色の細い曲線により、水色の川面に水流が描きこまれている。右隅の三角形の空間は、隅どりを施した地と同系色の岩山で埋められている。川岸には合計八人の裸体の人物が思い思いのポーズで身を淨めている。川上には岸に立つて両手に掬った水を飲む二人、川下には上半身をかがめて水流に両手をひたす二人(この部分色彩剥落)、その後方にも順番を待って手を前方に差し出す三人が見える。さらに上から三人目の人物は、腹ばいになり膝と肘をつき水流に直接口をつけようとしている。本文では夏の盛りに花々を訪う蜂のうなりに喩えられた群集のざわめきや動き (VI, 705-712.) が、競って川岸に近づき、われがちに水を求めるこれらの人々の多様なポーズによって、巧みに

Vergilius Vaticanus (Vat. lat. 3225) の諸挿絵における大気現象と幻影の表現

映像化されている。ほぼ同時代のキリスト教石棺には、モーゼ(ペテロ?)の奇跡の一つに、岩から湧出す水を飲む人々の類似の表現が知られる<sup>(45)</sup>。次に続くアンキセスの説明にあるように、川のはとりに集まるのは、全てを忘却し上天にいったん帰した後、再び(別の)肉体を求めるようになる魂 (VI, 719-720, 750-753.) なのである。これらの裸体が、先の同色の大気に染められた諸人像と異なり、通常の肌色を帯びる根拠を、アンキセスの語る難解な言説(魂の転生)の中に求めようであろうか。ある霊たちは身体をなくした空しいなりのまま留められ (VI, 739-740.)、他の霊は再び肉体をまとう機会を期待する (VI, 751.)。最近これら「冥府下り」の四点の挿絵を、「人類創造」(プロメテウス神話とアダム・エヴァの誕生)の古代末期における諸表現との関連において、*Erschaffung und Neuschaffung* (Totenerweckung) という観点から捉えたヘルガ・カイザー・ミン(Ⅲ章註9参照)は、次のような独自の見解をのべている。すなわち、ミノス王の裁きを受ける前には「影」であった死者たちは“ohne Inkarnat”として輪廓線とハイライトのみで描かれるが、裁きを終えレーテの川に罪を浄めて後に再び肌色 (Inkarnat) に塗られて、魂は新たな肉体に復帰する (*Rückkehr der Seelen in neuer Körper*) と考え<sup>9</sup>。浄罪界からエリシウムに送られる「幸福な人々」も、従って Inkarnat なのである。確かに、これらの裸体、すなわち「魂」が、「影」の色と「肉体」の色という二つの異った状態にあることは疑いない。レーテの川に集う魂について、アンキセスは「生れ返って地の上に、

行くべく再び肉体を、得るが定めゝの運命を持てる霊」(VI, 713-715)と語る。しかしながら、レーテ川畔あるいはエリシウムにおいて直ちに新しい肉体が与えられるわけではない(VI, 745-752)。肌色に塗られていても裸体である以上、彼らが「魂」であることに変わりなからう。強いて *Inkarnat* の意味を探るとすれば、「影」たちが淨福の状態に近づき(レーテの沐浴者)、輝やく大氣に包まれ(エリシウムの住人)るプロセスを示し、やがて「千年の時がめぐった後」再び肉体を得る可能性、希望を示唆していると言ふことになるうか(IV章で再述)。

なお、殆んど剝落してわからないアンキセスの姿は、次の挿絵に描かれた白い長衣に身を包む同一人物によりほぼ推測しえよう。

(13) *Pictura 38* (*Aeneis*, VI, 883-901.) (図13)

父アンキセスにより建国の使命を改めて託され、アルバの王からアウグストゥス帝までの来るべき支配者について教えられて後、アエネアスの一行は、父に見送られ、冥界の出口にある「眠りの門」の一つから立ち去る。「冥府降り」の最終場面として第六書の末尾を飾る挿絵である。先の挿絵よりもやや赤味を増した紫色を地として、それぞれに名を付した「象牙の門」(右)と「角の門」(左)が相接して並ぶ<sup>(47)</sup>。右の門からは、後を振り返りつつ、シビラに伴われたアエネアスが立ち去ろうとしている。一個のアーチを中心に備えた凱旋門型のほぼ同形の(前者のみ側面をみせる)二つの門は淡い褐色に塗られ、同系の濃色により陰蔭を施されている。他方、画面左端には、頭部と全身を白衣でおおったアンキセスが背を向けて立ち、右手を差しおのべて別れ

を告げる。

これら二つの門に関し、詩人は次のように語る。「眠りには二つの門があり、一つは角で造られて、眞の影 (*ueris umbris*) には出てゆくに極めて容易な道であり、他は磨かれた象牙でつくられ輝いて、いつも<sup>マウス</sup> 霊らが上界に迷いの夢 (*folia insomnia*) を送る門」(VI, 894-896)。左側の「角の門」のアーチ内に、地色と同系の暗紫色によって描かれた人像らしいシルエットがかすかに認められる(着衣か裸体かは不明)。すでにヘクトールの「影」に関連して言及したように、本文の述べる「眞の影」がここから通りぬける様を描いたものに違いない。生身の人間であるアエネアスとシビラは、左の死者の「影」の門から地上に帰還することはできない。すでに冥界を訪れるに先立ってシビラが忠告したように、降り道のデイスの門(入口)は日夜を通じて開いているが、地上の大氣への帰還は大難事である(VI, 127-128)。これら二つの門がホメロス (*Odysseia*, XIX, 562-569) に典拠をもつことは周知の通りであり、なぜ「迷いの夢」(偽りの夢、すなわち正夢に対する逆夢?) の門からならば脱出が可能とされたかについては、さまざまな説が提唱されている<sup>(48)</sup>。冥界で眺めた全ての光景は幻影にすぎず、ひいてはこの物語も登場人物も、詩人が夢みた「偽りの夢」、虚構の世界であると言いたいのであろうか。

ともあれ、この挿絵に描かれたアンキセスは(おそらく *Pictura 38* でも同様であろう)、深々と頭部を掩った死者に特有の服装をまとうとはいえ、その横顔と手足は褐色の肌色に塗られており、地色と同

系のモノクロミー彩色を施された「影」とは異なる。先の挿絵の本文が力説していた容易に捉え難い「影」のはかなさ、幻影性は、少くとも彩色法の面には影響を与えていないことになる。しかしながら、父と子の別離、一人は地上界に生還し、他は地下界にとどまることの暗示として、挿絵画家が特殊な工夫をこらした点は、高く評価してよからう。すなわち、互いに横顔を向け視線をかわす両人物が、共に鑑賞者に対し背中を向けて描かれているのは、この時点を境いに、二人が別々の方向、彼らの本来の棲家へと決定的に別れ去ることを強調するために違いない。

「冥降降り」の諸挿絵の分析を終るにあたり、ここで改めてこれらの挿絵の基調をなす地色の問題を回顧してみよう。訪問者の地上から地底への歩みは、ページを繰る鑑賞者の動きに重なり、各々の光景を囲む大気の色調、挿絵の地色は、次々と変転する。まず最初に、Picture 32の灰青色の沼地をブレリユードとし、灰色と薄紫（混合の度合に多少のニュアンスの差がある。）の薄闇の世界、地上と地底の間地帯を通過する（Picture 33, 34）。ついで濃密な焦茶に塗りこめられた暗闇の世界に到達する。そこでの唯一の光源はティシフオーの手にした松明であった（Picture 35）。金の小枝の奉納と共に暗闇の世界は終り、エリシウムの眩しい光が眼を貫く。Picture 36の闇と光の分断はまことに効果的である。最後に再び薄紫の浄罪界（レーテの川）を眺め（Picture 38）、これよりやや暗さを増した二つの門のある地点（Picture 38）で、冥界の彷徨を終える。この間、本文と

Vergilius Vaticanus (Vat. lat. 3225) の諸挿絵における大気現象と幻影の表現

共に幾点かの挿絵が失われており、大気の色調はこれが全てではなかったかもしれない。ともあれ、薄闇の世界での仮象の存在（擬人像）や自殺者の「影」は同色系のモノクロミーで塗られて周辺の仄暗い大気に染まり、暗闇の世界ではさらに濃彩のモノクロミーが「影」の色を一段と暗くする。以上のモノクロミー彩色に認められる、半透明のグリザイユと濃彩の塗りのふしの技法の差は、二種の大気の色彩の密度によく呼応している。これら非存在のモノクロミー彩色は、現実界に属する訪問者のポリクロミー彩色と対比されて、いっそうその仮象性を極立たせる。全六つの挿絵を通観して気づくもう一つの重要な対比は、諸悪の擬人像やミノスの法廷に集う裸体群像のモノクロミー彩色と、エリシウムの園の悦楽を享受する人々のポリクロミー彩色のそれである。法廷の裸体像とエリシウムの四人物とは、すでに指摘したように互に似たポーズを示して呼応しあう。しかし、「影」と生身の彩色、さらに周辺の地色（大気）の彩色の違いにより、両者は全く正反体の意味を帯びる。このことは、色彩に備わる意味伝達力の強さを物語る。典拠となるテキスト自体の内容によることは勿論であるが、やがて形成されるキリスト教美術の「地獄」と「楽園」は、まさにこれらの挿絵の共通した二種の彩色法、すなわちモノクロミーとポリクロミーの対比によって、両世界の住人たちの運命を描き分けることになる。

すでに各種の例をあげつつこの章で考察したように、大気の微妙な雰囲気、昇る太陽の薔薇色の光線、月明りや松明、焚火の反映を含む

夜景は、ある時はなだらかなグラデーションを伴い、他の時は慣習化した蔭づけを施されるにとどまった。同じ薄紫系の地色でありながら、三点の同じ画家の手になる挿絵では、白味を帯びた靄の如き筋 (Pictura 34)、同系の濃色の台地 (Pictura 36) などが、モノクロミー彩色の裸体像の効果も加わって、見え隠れする半透明の大气に包まれた場所の雰囲気をよく感じさせる。しかしながら、より單純でスケールの大きい人物を扱う Pictura 38 の赤味を帯びた薄茶は、地面の暗示も殆んどなく均質に塗られており、大氣と言うよりは紫羊皮紙のそれに近い無機質な地色と化している。大多数の中世の写本挿絵が辿る大氣表現の消失をすでに予告していると言えよう。

現存する全挿絵の中に、「冥府降り」を描く六点の挿絵を位置づけてみるならば、エリシウムの場合を除く他の挿絵は、共通して薄闇（薄紫）か暗闇（焦茶）を基調としている。その上、各種のモノクロミー彩色が部分的に加えられる結果、白畫の外氣（地上の世界）を舞台とするこれ以外の全ての挿絵と較べ、幻想的な性格が一段と強められる。「迷いの夢」の門からのみ訪問者が生還しようという地底の世界において彼らが眼にした光景は、やはり詩人の慎重な配慮が暗示している通り、詩作品というより大きな虚構の中で特別な役割を担った幻影だったのではなからうか。アエネアスがこれらの幻影を眺める幻視者、目撃者としてシビラをその先導者とすることは、あたかも旧約預言書やヨハネ黙示録の幻想の証人たちが、天使をその先立ち、仲介者とするのに似ている。冥界の幻影も、「夢」に現われたヘクトールやパナ

テスと同じく、やはり詩的想像力による「本当らしき」に裏づけられている。

## 二〇

### IV 遠景の縮小・褪色に関する補足的考察

II章で引用したプロティノスとブルデンティウスの発言に関連して、これまで取り上げなかった数点の挿絵の中から問題を探り出してみたい。III章で眺めたモノクロミー彩色の用法には、その根拠が必ずしも十分に理解しえないものもあったが、IV章での補足的な考察により、これらの疑問にいささかの光をあてることができと思う。

Vergilius vaticanus の五〇点の挿絵のうち、半分よりやや大きい——全ページ大でも、ページの約三分の二でもなく——小型の挿絵（1）に、特に多く認められる構図として、複数の場面（情景）を上下または左右（稀には対角線上の両端）に組合せたものがある。テキストとの関係における場面選択にも密接に関わる問題であるが、この種の polycenic な構図のうち、上と下、あるいは左（左上）と右（右下）の場面は、時により空間的、時間的な前後関係を示す内容をそれぞれ表わすことがある。この点は、「ラオコーン」の挿絵 (Pictura 13) の主、副三場面からなる構図に関してすでに簡単に指摘した。この場合、主題の内容に応じて、上層は下層すなわち近景に描かれた物語場面のたんなる従属的な付加物、例えば風景描写からなる遠景にすぎないことも多い。Pictura 3 (Georgikon III, 163ff.), Pictura 6 (Georgikon

IV, 124ff.) などは、家畜小屋や家屋を背景(遠景)に、家畜の群の世話や果樹園の手入れを前景に描いたその典型である。しかし、かの「タレントの老人」の理想郷を描く後者の挿絵では、上三分の一ほどのブルーとピンクに染めわけられた空を地とした遠景は、前景左右に繁る樹木や、登場人物の周りに咲き乱れる花々のスケールに較べて、明らかに縮小された同種の樹木と花々を備えている。プロテイノスの言う大きな目の測と同じく、厳密に言えば、上下(左右)に同一モチーフが描かれていない限り、縮小された遠景を近景との対比において確認するのはむづかしい。例えば、Pictura 3の家畜小屋や、すでに眺めたPictura 5(図1)の太陽は、そのみ孤立して描かれているため、はたして前景のモチーフと較べてどのくらい大きいか、どの程度に遠いのかを判断することができない。遠景縮小を確認しうる一段と手のこんだ例として、Ⅲ章で取り上げたPictura 32(図7)を再び眺めてみよう。左中程から右上へと暗い沼を囲んで上昇する陸地に沿って、同種の樹木が弧を描いて九本並んでいるが、その文が左端から次第に縮小し、右端で再びやや大きくなるのに気づく。前景の大きなモチーフ(牛の群、シビラ等)との対比、さらに木の間ごしにさしこむ薄紅色の曙光の効果も加わって、この部分は順次後退する遠景の機能をほぼ完全に果していると言える。しかしながら、ここでは遠景の縮小がむしろ主眼であり、遠くの樹木の細部を不明確に、色彩を淡くするといった(プロテイノスの発言を想起)厳密な描写がなされているわけではない。

Vergilius Vaticanus(Vat. lat. 3225)の諸挿絵における大気現象と幻影の表現

次に、物語の内容から見て、上方の縮小された遠景がたんなる附随的な添えもの(風景の如き)ではなく、より積極的な役割を担う例として、Pictura 39 (Aeneis VII, 10-24.) (図14)を取りあげる。海面を照らす月光の下に、アエネアスの船はキルケーの住む岸の傍らを通りかかり、機を織る箴の音や動物に変えられた人々の呻き声を聞く。前景の海には大きな二隻の帆船が帆に風をはらむ(VII, 23-24)。弓なりの海岸線の上方に描かれた、家屋の前で食事する動物(熊や狼)頭部の人間や機を織るキルケーらは、主題の説明上、形体や色彩も細部まで緻密に描きこまれているが、いかにも船上のアエネアスの視点を投影するかのようになく感じられる<sup>(2)</sup>。背後に繁る樹木はこれまでの例よりも粗略に描かれて文字通り遠景の役割を演じる。物語の内容から見れば、画面内に占める比率は少ない(約三分の一)とはいえ、遠景の方がこの場合は主要場面であると言うべきかもしれない。また、背後の樹木を遠景と呼ぶならば、岸辺の縮小された光景は中景と名づけてもよからう。

更に、本文中に明らかに言及されているが、本筋からみてやや別個の、次元の異なるテーマあるいはモチーフを、主要場面上方に小さく描いた例としてPictura 42 (Aeneis VII, 274ff.) (図15)をあげる。これは、「ラオコーン」の挿絵の副次的場面(海上を進む蛇)の扱い方にも通じるものである。トロイアの使者たちがラティヌス王を訪れ、立派な馬具を装備した馬を贈られる場面を描く。左上の一隅に、三層に分れた淡い色彩の空を背景として、主要場面の同一モチーフの三

分の一ほどのスケールで、二頭の馬と馬丁が小さく描かれている。この部分の彩色は殆んど失われているが、細部表現が前景よりも粗略であることは察しうる。これは本文の終りに記された、その場にいらないアエネアスのために、かつてキルケーが入手した特別な馬を（戦車と共に）贈るといふ附随的な挿話（VII, 281-283）を描いたものに違いない。しかしここでは特にこの部分が空間的に遠くにある必然性はない。それよりも、キルケーが自分の牝馬をその父太陽神の牡馬とかけあわせて得たこれら二頭の馬は、前景に並ぶ他の通常の馬とは異なる神聖な次元に属するものであることを、空に浮んだ幻影のように描くことによって暗示したのではなからうか。遠景は近景に対し、時間的、空間的連続関係の中で前後、遠近を指し示すばかりでなく、時空を超越した領域、非現実的世界の表現にも応用されたことになる。虹色の空に漠然と描かれた神聖な馬は、Pictura 2 のユーノーの半身や、アンブロジーナ図書館の「イリアス」挿絵中の中空に描かれた雲間から姿を現わす神々の半身像<sup>(3)</sup>と似て、やがて成立するキリスト教美術における神的介入、顕現（theophaneia）の表現にもどこか通じるところがある<sup>(4)</sup>。

もう一つの例 Pictura 47 (Aeneis IX, 118ff.) (図 16) では、縮小された遠景を、異空間からの人物の登場を利用する。これは記念柱浮彫の連続表現においてすでに定型化していた戦闘場面の図式であり、前景の三人の騎兵に向かって、遠景の岩山の狭間から、順次スケールを縮小し細部も曖昧となる一群の歩兵が続々と進み出てくる<sup>(5)</sup>。敵、

味方の進撃と退却、群衆の登場と退場を、前方の数名のみを明確に描き後方の人物は僅かに兜や頭部の先のみを積み重ねて描く方法は、いざれその誇張された用例を「群衆表現のモノクロミー」として第二部で観察するように、しばしば後方（遠景）の人物を縮小、褪色の状態に還元する<sup>(6)</sup>。この挿絵では、この部分の基本色である楯の朱色と甲冑の灰青色の二色がそれぞれ淡く速かな筆使いで塗られており、完全な単彩ではない<sup>(7)</sup>。ところがこの遠景から進出する歩兵軍団は、戦闘の状況からみれば確かにトゥルヌス王の騎兵を襲うトロイア軍であるとしても、IX, 118 から始まるこの挿絵の本文に先行する数行の内容に依據する「異象のあらわれ」とみる可能性も否定できない。「時にこうしてユピテルが、約した援助の時は来て……その時はじめに目新しい、光が人の眼射<sup>ま</sup>て、巨大な雲とキュベレーの、供の隊とが曉の、東の方より大空を、横切る様が見られ」(IX, 119-113) た。画面上端に殆んど接する高い地平線から、淡紅色に染まる丘を越えて進撃する軍団は、このユピテルの援軍の幻の面影をどこかに反映してはいないであらうか。従ってここでもまた、画面上の実際の遠景が非現実の「幻影」に転化する契機が与えられていることになる。異象の中のキュベレーの供の隊と、現実のトロイア軍とが（原作では描き分けられていたかもしれない）、この挿絵では一つに重ねられるか、あるいは一方が省略されてしまったのではなからうか。狼狽する騎兵といい、ニンフと化す船といい、「天佑神助」の諸要素がこの部分のテキストには揃っており、マルクス・アウレリウス帝記念柱の「雷の奇蹟」や「雨

の奇蹟<sup>(8)</sup>」とも比較しうる神的介入の興味深い用例といえよう。

スケールの縮小と色彩の褪色とは、必らずしもつねにパラレルに扱われるわけではなく、極めて慣習化した、時には殆んど自覚を伴わない表現も少なくない。やはり帝政時代の戦勝記念美術から図式を借りた *Pictura 49* (*Aeneis* XI, 234ff.) は、城壁に囲まれた陣を俯瞰したトロイア軍団の軍事会議を描く<sup>(9)</sup>。中景に正面を向いて坐すアスカニウスとその両側に立つ二人の武将（ニッススとエウリアルス）や護衛兵たちは、確かにその前方に背をむけて立つアレテスともう一人の兵士よりも、僅かにスケールが小さい。ところが周辺の城壁のうち、外側から見られた前方の円弧状の部分は茶褐色の濃淡により描かれているのに対し、後方の内側の部分は淡い灰紫色に塗られている。両者の色彩の対比は、人物の遠近関係よりも極端に誇張されていると言わざるをえない。先にⅠ章において「部分的モノクロミー」の八項目の中に、室内（または戸外）の重層する建築表現のモノクロミーを数え、これは「天然モノクロミー」の項とも重複すると述べた。 *Pictura 49* の城壁の俯瞰図は、これ以外の多数の挿絵にも見出だされる家屋や神殿の正面と側面、あるいは多角形の城壁（外観）の一面と他の面のうち、一方を明るく残りを暗く同系色の明暗に塗り分ける慣習的な技法<sup>(10)</sup>とは性格を異にしている。近景の蔭を示す同系の暗色ではなく、遠景を示す薄紫色に後方の部分を塗った点は、薄闇の浄罪界——地上の戸外の大気と地下の最底部の暗闇との中間地帯にあたる——の大気特徴づける同じ色彩の用法を連想させる。

Vergilius Vaticanus (Vat. lat. 3225) の諸挿絵における大気現象と幻影の表現

ここで再考すべきは、Ⅱ章で分析した、これと同じ地色に塗られた二挿絵 (*Pictura 33*, *Pictura 34*) に認められる「技法としてのモノクロミー」彩色に近い諸悪の擬人像とミノスの法廷に集まる裸体人像の問題である。両者共に、ページの約半分のスペースを占める小型の挿絵の上三分の一ほどの空間に並び、下方のモチーフ、特にアエネアスとシビラのスケールと較べると、かなり小さく扱われていることに気づく。左下隅 (*Pictura 33*) あるいは前景左方 (*Pictura 34*) に位置する二人の冥界の訪問者の視点から考えて、これらのモノクロームの裸体表現は、(ポリクロミー彩色を施された下半分を近景とみなせば) 一種の遠景のように扱われているのではなからうか。裸体像の縮小と褪色の根拠は、このように考えると一層納得がゆくと思う。さらに一步を進め、これら色を失った遠景は、同時にまた(先のキルケーの馬やユーノーの胸像に似て)、夢幻的な非現実感を喚起する役割を果たしていると言うことも許されよう。同様にして、 *Pictura 36* の輝やく光を浴びて野や森で競技や音楽を享受する人々も、左上隅のアエネアスとシビラ(黄金の小枝を捧げる)の視点から斜め眼下に見おろした遠い光景であるかのように、やはりスケールが縮小されている。この場合、描出すべきモチーフの数が多いため、構図を二層にしその結果スケールが縮小されたのだという外的、物理的な説明も、もちろん一応は考慮されなくてはならないのであろう。さらに *Pictura 33* に関しても、レーテの川の水を飲む人々は通常の肌色をみせるとはいえ、左方の二層構図、特に上段左に位置するややスケールの大き

い二人の訪問者の眼から眺めれば、やはり一種の遠望と言えよう。エリシウムや浄罪界の地形は必ずしも判然としないが、ある程度の見晴しのきく場所に主人公が立つと考えてもよいのではなからうか。

以上の遠景縮小(近景拡大)あるいは遠景モノクロミー(褪色、細部省略など)の諸表現は、主として二層からなる polychromatic な構図に頻繁に認められた。スケールの大小は、上下の関係ばかりではなく、左右や斜めの関係に適用されうる事実特に注目しておきたい。本文の内容しだいでは、縮小されモノクロームと化した遠景は、拡大されリアルな彩色を施した近景に対し、非現実の異次元を意味しうる。

最後に、これまでの遠景の問題とは別に、序文に記した「天然モノクロミー」の項に含まれる、彫像や浮彫の單彩表現の注目すべき用例である一挿絵に触れておきたい。Pictura 41 (Aeneis VII, 170-192.)

(図17)は、ラティヌス王の王宮に迎えられるトロイアの使節を描く。八基の円柱上に破風を載く神殿の白い大理石のファサードが、前室の褐色の截石壁、木造の格間や扉との質感の相違を極立たせて、画面一杯にかなり精密に描かれている。周辺の隙間には樹木が繁り、前方には王と五人の使節が対峙する。神殿の破風には、三角形の形状に沿って、アポロン神立像を中心として順次低いポーズをとる神像彫刻が、ベージュ色の地に白と褐色の明暗により極めて省極的な速筆で再現されている<sup>(11)</sup>。破風装飾という「天然モノクロミー」の限定の中で、この種の古代絵画特有のイリュージョニスティックな描法が残り続けているのは興味ぶかい。これとは別に、本文の記述に従って (VII,

177-183)、「杉の古木に彫られた父祖の像<sup>(12)</sup>」が、コリント式柱頭を載く八基の円柱の前方に配されている。濃い焦茶一色に塗りこめられた八体の華奢なシルエット状のこれらの彫像は、「技法としてのモノクロミー」の系列の壁面に頻繁に描かれる台座上の神像彫刻とも共通して、実体のない影のように感じられる<sup>(13)</sup>。第二部において考察する通り、初期キリスト教美術以後、異教の彫像は偶像崇拜の対象とみなされ、悪魔の棲家として特殊な役割を果たすことになる。他方、浮彫や複雑な建築装飾を伴う建築物、さらに単独の彫像は、ゴシック末期になると、リアルな対象再現への関心の高まりと共に、この「天然モノクロミー」の彩色、あるいは「技法としてのモノクロミー」の領域を、同時代の絵画の重要なレパートリーの一つとして新たに開拓せしめる契機となる。

四世紀末、五世紀初頭ともなると、**大きな明暗の決定には、外的(画面の枠、枠内での分割)、内的(価値の重要度)**な多様な要素が次第に介入しはじめ、必ずしも客観的、自然主義的な**大きな明暗の規範**のみで問題を律することは不可能になりはじめる。Vergilius Vaticanusの挿絵は、幾つかの註の中で述べた通り、おそらく原作からのコピーの段階を経ているためあって、他の同時代に創始されたキリスト教美術の作例よりは、より古い時期の規範を濃厚に温存していると想像される。従って、遠景縮小・褪色の問題を考察しうる最下限、最後の段階にあるのがこの写本挿絵と言えよう。このことは、第二部のサンタ・マリア・マジョーレ(五世紀初頭)やウィーン創世紀(六



世紀)に関する同様の問題の分析と比較するならば、なお一層明白になるであろう。

一九八二年八月二十六日記

辻 佐保子

## 序文 註

- (1) 一九七五年度に同じ内容の講義を行い、その後これをまとめる努力を重ねてきたが、次々と別々のテーマに関心が移るため、完全な原稿に仕上げるのは容易でなかった。そのため、今年度(一九八一年)、その後気づいた点を加え、扱う作品の幅も拡げて再び同じ講義を行い、そのノートを基にこれを文章化することにした。一九八〇、八一年の論集はこの単行本の副産物が先に発表される結果になってしまったことは心苦しい。I章の内容は、今回の論攷に必要な前提を簡単にのべたものであり、いずれ単行本の第一部、I、II章で詳しく扱うため註を省略する。他方、本論攷のII-IV章の内容は、単行本のIII章にそのままの形で再録する筈である。

## II章 註

- (1) Plotin, *Ennéades* II. Texte établi et traduit par E. Bréhier, Paris, 1964, III (35), I, p.101-102. C. f. A. Grabar, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale. L'Art de la fin de l'Antiquité et du moyen âge*, I, Paris, 1968, p.17-18.
- (2) Prudence, tome II. *Apotheosis, Hamartigenia*. Texte établi et traduit par M. Laverne, Paris, 1945, 863-896, p.70-71. プルテンティウスの生涯、詩作の全般に関しては以下の研究を参照。家人敏光「初期キリスト教ラテン詩史研究」創文社(昭和四五年)第四章。

## III章 註

- (1) この写本に関する点の文献を参照。E. Rosenthal, *The Illuminations of*

*Vergilius Vaticanus* (Vat. lat. 3225) の諸挿絵における大気現象と幻影の表現

the *Vergilius Romanus*, Zurich, 1971. 問題の多いこの書物については各種の書評が書かれたが、詳細は省略する。

- (2) 註7、8にあげるノラック＝エールの著書の *Index versum et picturarum* (p.37-43) に欠損部分の指示も含む一覽表がある。註8にあげる予告中のデーヴィッド・ライトの研究は、おそろしくこの問題にもかんりの比重をあてると思われる。現存するテキスト・ページに、これに先立つページの失われた挿絵の粹な痕跡を留める場合 (fol. VIII r., fol. Xr., fol. LXI r., fol. LVII v., fol. LXIX v., fol. LXXIV r., fol. LXXV.) は、挿絵が存在したこととはほぼ確実な証拠となる。なお fol. LVII v. は余白に円形の粹の痕跡を残し、ボニカッティは、第六書の終り余白にある肖像を描いたと思われるこのミニATUREは、この写本が当初は二巻本であったことを示すと考える(註9の終りにあげる文献 p.26, n.104)。また、ヴァイツマンも、巻物形式をとった原作では、十二書の各巻ごとに肖像形式の著者像が描かれていた可能性を示唆する。K. Weizmann, *Ancient Booh Illumination*, Cambridge-Mass., 1959, p.116-117.
- (3) 註4にあげるデ・ヴィットの書物の本文参照。
- (4) J. de Wit, *Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus*, Amsterdam, 1959, p.16.
- (5) J. de Wit, op. cit., p.151-157. 様式比較ならびにナルブリュック・ベンクラール・ビヤマンからの年代推定を紹介。
- (6) フォリオ・ナンバーは不統一であるため挿絵の通し番号を用いる。全ページ挿絵は 1' 2' 10' 17' 18' 26 の6点。
- (7) Pierre de Nolhac, *Les peintures des mss. de Virgile. Mélanges de l'Ecole française, Caise de Rome*, 1884. Id., *Le Virgile du Vatican et ses peintures. Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques*, 35, 1897. C. f. J. de Wit, op. cit., p.12-13.
- (8) Fr. Ehrlens, *Fragmenta et picturae Vergiliana phototypice expressa consilio et opera curatorum Bibliothecae Vaticanae* (Codices e Vaticana

- nis selecti I) Roma, 1899. 筆者が眼を通したのは一九三〇年の再版。
- (9) Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat von Codex Vaticanus Lat. 3225 aus dem Besitz der Bibliotheca Apostolica Vaticana. (Volumen LXXI der Reihe Codices Selecti; Codices e Vaticanis Selecti, Volumen XL), Graz, 1980. トーベ・ベント・ニールセン「ヴェネシアン詩編」のファクシミリを他の出版社から刊行している。なお、かつて筆者のバリ大学博士論文の審査員の一人になって頂いたコレージュ・ド・フランスのクールセル(Pierre Courcelle)教授は「時期、エコール・デ・オート・ゼテュードで「アエネーイス」の挿絵を主としてテキストとの関係において論じる講義を続けられていたが、残念なことに昨年の夏、急逝された。レジヌメではなく詳細な講義ノートの出版を念じている。上掲(註5)のデ・ウィットの手物(p.212-213)には「一九五九年までの時点でこれらの挿絵に言及した多数の文献が、各挿絵ごとに列挙されており便利である。そのうち特に重要な研究として」R. Bianchi-Bandinelli, Virgilio Vaticanus 3225 e Iliade Ambrosiana. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* V, 1954, p.225ff. を挙げる。これ以後はVirgilius Vaticanusに言及した研究は勿論多数あるが、以下の二点のみをとりあげておく。
- M. Bonicatti, Traccia per uno studio sull'arte tardo-antica nell'ambiente urbano occidentale. *Studi Miscellanei. Seminario di Archeologia e Storia dell'arte greca e romana dell'Università di Roma* (1958-1959), Roma, 1961, p.11-27. H. Kaiser-Minn, Die Erschaffung des Menschen auf den spätantiken Monumenten des 3. und 4. Jahrhunderts. *Jaarboek für Antike und Christentum. Ergänzungsband* 6, 1981, p.65-66,74.
- (10) 原文の引用は上記の刊本による。Virgile, Géorgues. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, Paris, 1974. Virgile, Énéide, Texte établi et traduit par J. Perret, 3vol. Paris, 1977. 後者の邦訳は泉井久之助氏による(世界古典文学全集21 筑摩書房 昭和四〇年)。
- (11) 胸像の真下、下から二つめの光の光の間の両側に描かれた合計三
- 個の横に長いモチーフは、漠然とした図形ではあるが雲と判断できる。保存状態が極めて悪いがPictura 2の右上空にも、赤味を帯びた雲片の上にユーノー女神の笏を持ち右手を差し出す半身が見える。雲上に姿を現わす神々または擬人像(ユビテル、アルテミス、ニンフ、「夜」、「天空」他)の古代美術における用例は、J. de Wit, op. cit., p.28 参照。「イリアス・アンブロジーナ」の同じ用例はVI章註3にあげる。
- (12) オルフェウスの背後と足許に、不規則な形状の影を灰青色で粗く描いている。この種の影は、先の挿絵の羊飼いはか、殆んど全ての白昼とみなされる戸外の場面の人物に附されている。同時代のキリスト教絵画、モザイクにも頻繁にみられる用法である。
- (13) この挿絵に影響を与えたと思われるラオコーンの図像的な型、ならびにラファエル(とその弟子)によるこの挿絵に基づく素描に関しては、J. de Wit, op. cit., p.51-53 参照。
- (14) 「アエネーイス」第一書を一瞥するだけでも、主人公に対する神々の被護を示す雲や霧の役割が以下の箇所にて aere, nebula, nubes, aether の語により言及されている。I.439-440, I.412-413, I.516-517, I.580, 586-588.
- (15) 筆者の次の論文を参照。「光背の形成に関する覚書」名古屋大学文学部研究論集(LXXXI, 1981, p.1-33)。
- (16) 今回は特に取りあげない挿絵の中から、夜景その他特殊な状況下の空や大気を扱う例を以下に略述しておく。Pictura 16 (Aeneis II, 673-687ff.) は、トロイア陥落に先立つ妻との別れ、息子アスカニウスの髪が燃える挿話を描く。宮殿の窓(壁面上方の開口部)越しにトロイアを包む猛火を反映した薄紫からピンクに移行する帯状の空が見え、父アンキセスがこれにむかってユビテルに祈る多数の星が書割のようにその空に描かれている。ただし、裏面のテキストはv.689まで続いており(その先は欠損)、星が尾を引いて屋根に落ちあたりに光と煙をただよわせる次の挿話も、関連本文に含まれていたことになる。さらにv.705-707にはあたりに火の

手と旋風が迫るという記述があり、関連本文がさらに続くとなれば、火災の反映の表現はこの部分を直接の典拠とするのかもしれない。

Pictura 22 (Aeneis IV, 56-64) は恣に狂う「デイドー」が供犠を捧げる場面。本文は「日を新たにす」(instauraque diem)と述べるのみであるが、深い青地のほかしを伴う夜空の右手に満月が描かれ、祭壇に火が燃えている。Pictura 39 (Aeneis VII, 10-24) はIV章で再述。本文は海面を照らす月光を強調しており、岸に近い部分の海はやや白味を帯びる。ただし右上隅の円形は月ではなく絵具が剥落したものであらう(Pictura 48 (Aeneis IX, 159ff)「夜も眠らず衛兵もしきりに続ける遊び」とに呼応して、城壁の前で焚火をする兵士の上空には、紫地に金の三日月と星を描き、城壁の明暗対比も特に誇張されている(焚火の後方の壁体は白味をおびる)。なお Pictura 25 (Aeneis IV, 584ff) のアエネアスの出帆を露台から狂乱のデイドーが見送る場面は、「その時すでに曙はティトンの紫の襷を離れて新しき光を地に照らす」の語句に従って Pictura 5 のような日の出を描くのではなく、これに続く「ようやく白む海上」(ut primam albescere lucem)の語句の方を選びとり、夜明け前の薄明の中に別離の光背を位置づけている。露台に立つデイドーは周辺の灰青色に没したシルエットにすぎず、海面も船上の人物も、白帆を除き未だ蔭が深い。空は白味をおびた水色と、ベージュ(地面の色)に水色を混えた淡い影の二色に別れる。極めて粗雑な描き方をした挿絵であるが、原作(が存在したとすれば)においてはよりきめ細かな様式表現を伴っていたことであらう。なお当挿絵の枠からは逸脱するが年代的にこれに近い火焰とその反映による影を描いた特筆すべき作例に、ラヴェンナ、ガルラ・プラチディア廟の「聖ラウレンティウスの火刑」のモザイクがある。渦を巻き舌状の炎を発する火が火刑台の下から燃え上り、その上方に同じく舌状の黒煙が拡がり、さらに淡いブルーの地には、聖者の周辺や書棚の背後に、強烈な炎の反映にゆらめく濃淡二種の影が不規則な図形を描く。

(17) 筆者の次の論文を参照。「中世美術における△光と▽あるいは△晝と

Vergilius Vaticanus (Vat. lat. 3225) の諸挿絵における大気現象と幻影の表現

夜▽に関する二「三の考察」名古屋大学文学部研究論集 (LXXVII, 1980, p. 1-32)。註15にあげた論文と同じく、これも最終的には序文に述べた単行本に集録される内容のものである。

(18) 輪廓線は黒く、衣の襷は焦茶の地を引掻いた白線により示され、はだけた胸の筋肉や脚部のハイライト(?)は明るい茶で描かれている。この明るい茶の部分が血痕を示す(デ・ヴィットの見解。次註参照)とは考えにくい。

(19) J. de Wit, op. cit., p. 52.

(20) 死後現世にさまよっている「影」や人々が寝入って後の感覚をあさむく「夢」については Aeneis, X, 641-642 を参照。文学的な見地から、この種の幻影や夢想について「アエネーイス」を論じた研究もあるのではないかとと思われるが、今回は余裕がなく調べられなかった。

(21) "Nox erat et terris animalia somnus habebat; effigies sacrae diuom Phrygiæ penates, quos necum ab Troia medisque ex ignibus urbis / extuleram, nisi ante oculos astare iacentis / in somnis multo manifesti lumine, quae se / plena per insertas fundebat lina fenestras;" (III, 147-152). Virgile, *Enéide*, vol. I, p. 80-81.

(22) デ・ヴィットが、この建築空間の表現をほぼ同時代のプレシアの象牙製容器(リプサノテカ)の「シナゴークでのキリストの説教」の場面のそれと比較するのは正しい。Op. cit., p. 73. Pictura 15, Pictura 16 の表現は、二、三本の短い柱に区切られたより単純な水平の開口部を示す。

(23) 女性の守護神の頭上に DII 男性のそのの頭上に PENATES と銘が附されている。これまで眺めた挿絵にも、すでにデ・ヴィットの記述にあるためいちいち述べなかったが、主要登場人物名が傍らに大文字で銘記されている。

(24) この点については筆者の下記の論文の七八―七九ページと註29を参照。「死者の影あるいは復活。ヴァイア・ラティナ・カタコンベ墓室Fの特殊な表現をめぐって」西洋古典学研究 27、一九七九年。

(25) 註16にあげた *Picturae* 22, 48の同じく月光や星明りの下での夜景を扱う挿絵と比較すると、ここでは月明りの表現が一段と明確に捉えられている。直接の根拠は無いが、この作品がより古い時期(二・三世紀?)に完成された原作にさかのぼり、幾段階かのコピーを経たものと推測するな<sup>45</sup> (K. Weitzmann, *Roll and Codex*, Princeton, 1970, p.105-106, Id., *Ancient Book Illumination*, p.59-60, 116-117, 参照)。原作である<sup>46</sup>は、これに近き時期のコピーにおいては、月明りの反映やその他の大気現象の変調も、もう少し緻密で微妙に表現されていたかもしれない。

(26) J. de Wit, op. cit., p.72. ただし、保存状態のよい大多数の挿絵、とりわけ主要人物を大きく描いた monosecic 挿絵では、着衣の髪には頻繁に金彩(クリンツラフア)が用いられており、この場面のみを月光によるものと特別扱うわけにはいかない。この時代の写本挿絵における金彩の利用については、註(9)にあげたバンディネリ<sup>47</sup>の論文(再録= *Archeologia e Cultura*, Roma, 1979, p.324-25) 参照。

(27) "Ecce autem primi sub limina solis...et iuga coepit moueri siluarum," (VI, 255-257). Virgile, *Enéide*, vol. II, p.51.

(28) 二層、三層に一部重ねて塗られたこの種の空は、4、13、18、31の三挿絵において特によく原状をとどめており、美しい。この時期にすでに一つの慣習的な遠景となっていた断層状に染めわけられた空は、第一部においてその中世を通じての多様な変遷を辿ることになる。

(29) 他の挿絵に関しても、このようないわば原則に反する——先行部分のテキストに呼応する細部があるという意味で——ケースがあるかどうか、確かめる必要がある。欠損テキストと欠損挿絵の復原にも関係のある難題であるが...

(30) テ・ヴィットはノラック、ヒルトらの各種の解釈 (Mai, Alecio, Bellona) をあげるのが釈然としない。J. de Wit, op. cit., p.105.

(31) キリスト教的「悪」のカテゴリ化ならびにその造型表現に関しては、第二部のIV章2節において、同じく地底の闇に包まれ、あるいは地獄の猛

火に照らされた「モークロミ」表現という見地から取り上げる。また「最後の審判」に関する現在流行中の研究の中で、中世末期に具体化される各種の「罪」の表現について扱う予定。ヨハネス・クリマコス「天への梯子」の一写本 (Sinai, codex 418) には、修道士の陥りやすい様々な「悪」を説話性を混えて映像化したものがあり、ウェルギリウスの詩句と比較し、興味深い。(R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Chimaus*, Princeton, 1954, p.LVIII-LXXVII.) 古代の「徳目」皇帝の統治にまつわる政治的モットー、寓州や地名などの抽象概念の擬人化に関し、個別研究には優れたものも多いが (J. M. C. Toynbee, *The Hadrianic School*, Cambridge, 1934, reprint 1967, Part I, Ch. II, G. Ch. Picard, *Les trophées romains*, Paris, 1957, Ch. VI, Per G. Hamberg, *Studies in Roman imperial Art*, Upsala, 1945, reprint 1968, Ch. I, など) 総合的な研究は少ない。拙著「古典世界からキリスト教世界へ」昭和五十七年、一七七ページ註81-83も参照。昨年から刊行され始めた *Lexikon iconographicum mythologiae Classicae* (Zürich-München, I, 1981) <sup>48</sup> *Abundantia*, *Aeternitas*, *Aion*, *Annus*, *Anaëstis* などの項をほぼ全作例の図版と共に第一巻に含み、この問題の研究に有益であり完成が待たれる。

(32) H. Woodruff, *The Illustrations of Prudentius*, *Art Studies*, 1929, p.33-79. A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*, London, 1939 (reprint 1977).

(33) ケンタウロス、キマイラ、楡 (VLMTUS) にはそれぞれ銘がある。他の怪物にはこれが欠けている。

(34) 羊皮紙の上に地色をまず全面に塗り、その上に人物その他のモチーフを描く技法は、特に *Pictura* 11におおむね目立ち、剝落した肌色や着衣の絵具の下に、灰青色の地が見えている。

(35) キリスト教図像では、「磔刑」の一挿話である「衣の分配」の場面に時おりこの器具が描かれる。註42にあげた S. Dufrenoy の書物, p.145, note

486, fig. 36-37. 参照。サン・セバスティアノ・カタコンベ壁画の天棚で、この挿絵と似た内容の主題を扱うものとして注目される (H. Kaiser-Minn, op. cit., Taf. 40.a).

(36) 例えば「ベアトウス群黙示録」のヨハネ黙示録20章11—15節に呼応する挿絵。筆者の次の論文を参照。「ベアトウス」黙示録註解書の挿絵に関する試論」名古屋大学文学部論集 (LXXXIV, 1982, p. 16.)。なおこれと類似の動作が後述の Pictura 36 においては、喜び戯れる人々の群に適用されていることに注意。

(37) "Hac uice sermonum roseis Aurora quadrigis / iam medium aethereo cursu traiecerat axemi; .... Nox ruit, Aeneas." Virgile, *Enéides*, vol. 2, p. 63. (VI, 535-539). 先を急ぐ旅でありながら手間をとりつづける詩人自身への催促 (読者に代つての) とでも呼ぶべきレトリックであろう。校訂者 ジャック・ペレの解説 (vol. II, p. 172) を参照。

(38) あくまでも推測の域を出ないが、Pictura 20 の月光の反映の場合と同じく、より古い年代のモデルには、暗闇の中の灯火の照明効果がそれと解るようもう少し自然なグラデーションを伴って描かれていたであろう。註16に述べた「夜景」と祭壇の火や焚火の関係も、この挿絵と同じく曖昧である。この種の絵画の存在を記す古代の文献については別に第一部Ⅲ章で論じる。

(39) 「アエネーイス」における黄金の小枝の重要な役割について、久保正彰氏がまさにこの二色に大気を塗り分けた挿絵を例にとりつつ、興味深い考察を行われている。「OVIDIANA. ギリシア・ローマ神話の周辺」青土社 (昭和五三年) 七六ページならびに註23参照。

(40) Pictura 33 に描かれた擬人像や怪物は、「幸福の森」の住人たちの姿と対をなす。次々と同種のモチーフ (名詞) を列挙してゆく修辞学的な発想が、映像にそのまま反映されて、羅列的、併置的な構図となる。テキストの列挙するモチーフを逐一映像化する方法は、ある意味でユトレヒト詩編のいわゆるリテラリスムに近い。註42にあげる文献参照。

Virgilius Vaticanus (Vat. lat. 3225) の諸挿絵における大気現象と幻影の表現

(41) 馬の下方 (Pascuntur equi) ならびに樹木の間の三人物 (Tripudiant) に付された小文字による銘文は、後世のもの。ここでは大文字による ORFEVS のみが制作当時の銘である。J. de Wit, op. cit., p. 113. 他の挿絵においても同様。大文字のものが同時期に書かれた銘である。

(42) S. Dufrenoy, *Les illustrations du Psautier d'Utrecht*, Paris, 1978, pl. 50, fig. 1-3, 5. 註15にあげた筆者の論文一九六七年参照。

(43) デ・ウィットはこの三人をイルス、アサラクス、タルダス (VI. 650.) とみる (op. cit., p. 115.)。筆者は森の中にこれらの人物が位置づけられており、エリダン川の記述もこれに近い V. 656-658 をその直接の典拠と考える。

(44) 二人物の両側に記された Eneas, Anchises の小文字の書きこみは註41に記したのと同じく後世のもの。デ・ウィットは、上に三人 (アエネアス、シビラ、ムーサエオス)、下に二人 (アエネアス、アンキセス) 以外的人物を認めている (op. cit., p. 117.)。

(45) G. Stuhlfauth, *Die apocryphen Petrusgeschichten in der alchemistischen Kunst*, Berlin, 1925, p. 50-71. P. van Moarsel, *Il Miracolo della Roccia nella letteratura e nell'arte paleocristiana. Rivista di Archeologia Cristiana*, XL, 1964, p. 221-251. 初期キリスト教の refrigerium のテーマに関つて A. Stuiber, *Refrigerium interim. Die Vorstellung vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabkunst*, Bonn, 1957.

(46) ジャック・ペレの解説 (Virgile, *Enéide*, vol. II, p. 178-179.) を参照。

(47) 各々の門の左上隅に CORNAE, EBRUENEA と記され、左の門の下方に PORTAE の文字がある。

(48) ジャック・ペレの解説 (op. cit., p. 182-184.) ならびに泉井久之助、前掲訳書の解説一四〇ページ註3を参照。

#### IV 章 註

(1) 比較的小型の挿絵とは、15、21、30、33、34、36、39を指す。残るテキストの行数で言えば8—10行ほどのもの (全21行のうち)。Ⅲ章註6にあ

げた6点の正方形に近い全ページ大挿絵と、この小型の6点を除くと、残りは約三分の二の幅を占める中型挿絵となり、これが最も平均的な、数の多いサイズということになる。

- (2) 厳密に言えば大きいのは船であり、船上の諸人物のスケールは、陸地の人物と余り変らない。なお、本文の述べる月光の効果(夜景)は、岸に近い部分の海の色が手前よりも淡く、帆の表と裏の灰青色の濃淡によって示されているのかもしれないが、表面の色彩がこすれているため正確には判断できない。右上方にある白く丸い円も、すでに述べたようにおそらく月ではなく、絵具の剥落した跡であろう。

- (3) R. Bianchi Bandinelli, *Hellenistic Byzantine Miniatures of the Iliad*, *Oiten-Lausanne*, 1955, *pl. 13* (Zeus), 21-22 (Athena, Zeus, Hera), 29 (Hera, Athena, Iris), 34-35 (Nox), 39 (Zeus)。また Vergilius Vaticanus の *Pictura 2* のユーノーの殆んど消失した半身は *Georgikon III*, 153 に呼応するもの。周辺に赤味をおびた雲片が描かれ、左手に笏を持ち右手を差し出す。

- (4) サンタ・マリア・マジョーレ他、初期キリスト教時代のモザイクには、父なる神(?)、天使の半身を雲上に描いた類以の表現が登場する。第二部で詳述。

- (5) トラヤヌス記念柱浮彫を参照。K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule*, Berlin-Leipzig, 1926, XXXIX, LIX-LX, LXIV etc. 左から右の一貫した進行運動は螺旋状の上昇の登攀力を利用して高まる。左上から右下へ、左下から右上へと弧を描きつつ、新しい場面の開始と共に人物が登場し、場面の終結と共に退場する。その角度が急な場合は人物は重層し、角度が緩やかな場合は水平な行列形式に接近する。後方(遠景)の人物は前方(近景)に比してしばしば縮小され、山岳や城壁により後方の人物は体の一部をカットされる。トラヤヌス記念柱の上述の如き漸新な場面転換法は、マルクス・アウレリウス記念柱では殆んど認められず、このことは前者の終結部の巧みさにも関係している。青柳正規「トラヤヌスの円

柱」*Spazio* 23, 1980, p. 97-137 参照。ライナッハによる線画は連続性の理解に便利。ただし水平であるため上昇感は失われている。

三〇

- (6) 「紅海渡渉」を扱うサンタ・マリア・マジョーレのモザイクとサンタ・サビーナ屏浮彫がその代表例。S. G. Tsuji, *Le Passage de la Mer Rouge: étude iconographique d'un des panneaux sculptés des portes de Sainte-Sabine à Rome. Orient*, VIII, 1972, p. 53ff.

- (7) *Pictura 56* の円陣形式の戦闘場面では、後方の兵士の楯が前方の兵士の同じ武器よりも小さく描かれている。ただし色調は同じ朱色。

- (8) トラヤヌス記念柱やベネヴェントの凱旋門においては、*Jupiter optimus Maximus* の称号にふさわしく、雷を手にしたユピテル神の半身か、ユピテルから皇帝への雷の授与が「天佑神助」のテーマを示す(Lehmann-Hartleben, *op. cit.*, XXIV, M. Rotili, *L'arco di Traiano a Benevento*, Roma, 1972, *tav. CXXIX*)。マルクス・アウレリウス記念柱では、神々ではなく「落雷」あるいは「雨」の擬人像といった自然現象が

神的介入を示す(C. Carpio, A. M. Colini, G. Gatti, M. Pallotino e P. Romanelli, *La Colonna di Marco Aurelio*, Roma, 1955, *fig. 17, 24*)。なおこの「雨」の擬人像についてはオウィディウス(*Metamorphosis*, I, 214)の語句との類以に注目した。

- (9) この型の構図の古代末期から中世にかけての研究として下記の論文参照。

- (10) *Pict. 6, 10, 13, 19, 23, 25, 35, 36, 38, 48* この種の明暗表現が用いられている。

- (11) デ・ヴィットは破風装飾のアポロンの両側に並ぶ像をフサインクスと述べるが、そうは思えない。Op. cit., p. 73-74. なおこの挿絵では、まず神殿が画面は一杯に大きく描かれ、その上にかかる形で手前の人像の絵具を重ね塗ることが、剥脱した部分から解る。

- (12) イタリアス、サビヌス、サトゥルヌス、ヤヌスの他、十代の王と英雄をか

たどる彫像。

- (13) 本写本には、これ以外に四点、神殿正面の階段上に立つ彫像を描いた挿絵がある (Pict. 13, 18, 22, 31) が、何れも曖昧な形状で殆んど黒に近い色彩に金の襷、あるいは明るい褐色(金を模したものか)に塗られている。記述の順に、ネプトゥーヌス、トラキアのウエヌス、ユーノー(?)、クマエのアポロンの諸神殿ならびに神像を表わす。最後の例のみ銘を伴う (TEMPLE VM APOLLINIS)。ローマの貨幣に再現された各種の神殿建築は、一段と略々な手法により破風装飾や神像を再現する (G. Fuks, *Architektur Darstellungen auf römischen Münzen der Republik und der frühen Kaiserzeit*, Berlin, 1969. 参照)。また、本写本とは同時代のサント・マリヤ・マジョーレの「神殿奉獻」の場面に描かれた神殿の破風装飾にもここで言及しておくべきであろう。グラバールの解釈(ハドリウス帝時代建造のフォルムのウルプス神殿、破風の中心像はローマ女神。上述の神殿を扱う貨幣の *Concordia Augustorum, Saeculum novum* の銘を重視。A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936 (reprint 1971), p. 215-218.) に対する後次の補足、批判がなされた。M. L. Thérel, *Une image de la Sibyle sur l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure. Cahiers archéologiques*, XII, 1962, p. 153-171. Beat Brenk, *Die frühchristliche Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden, 1975, S. 21-22.

## 附 記

Ⅲ章註(9)に言及したクールセル教授の研究は、その後以下のタイトルで刊行中と判明したが、発行所不明のため入手できなかった。P. Courcelle, *Lectures patènes et lectures chrétiennes de l'Enéide. Textes et illustrations* Ⅱ, 1982.

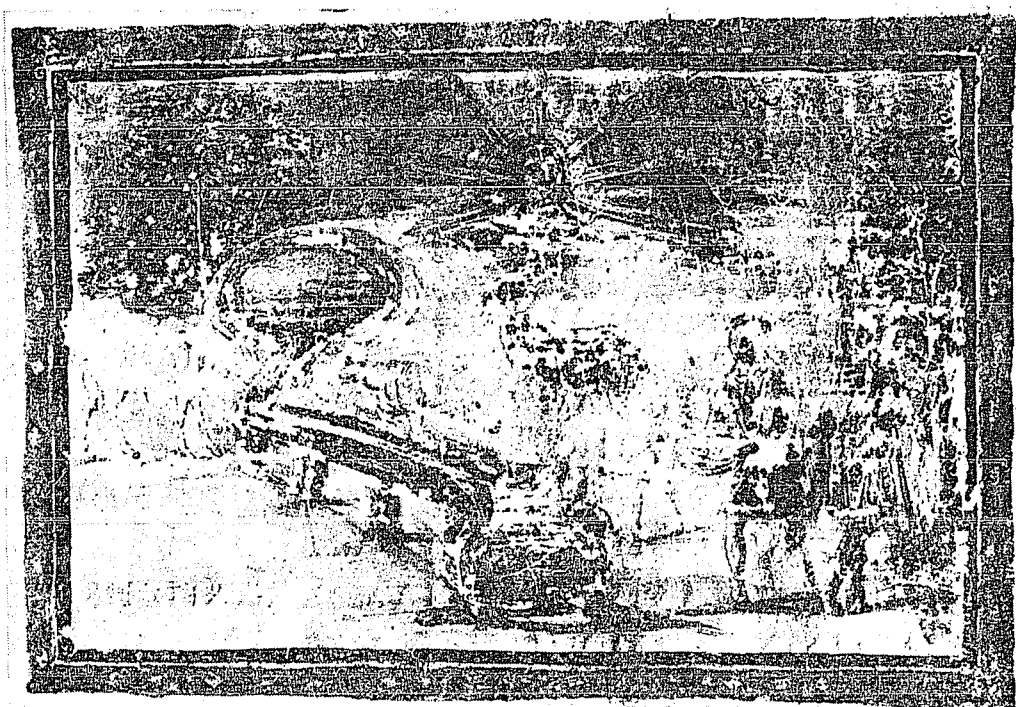


図1 Pictura 5

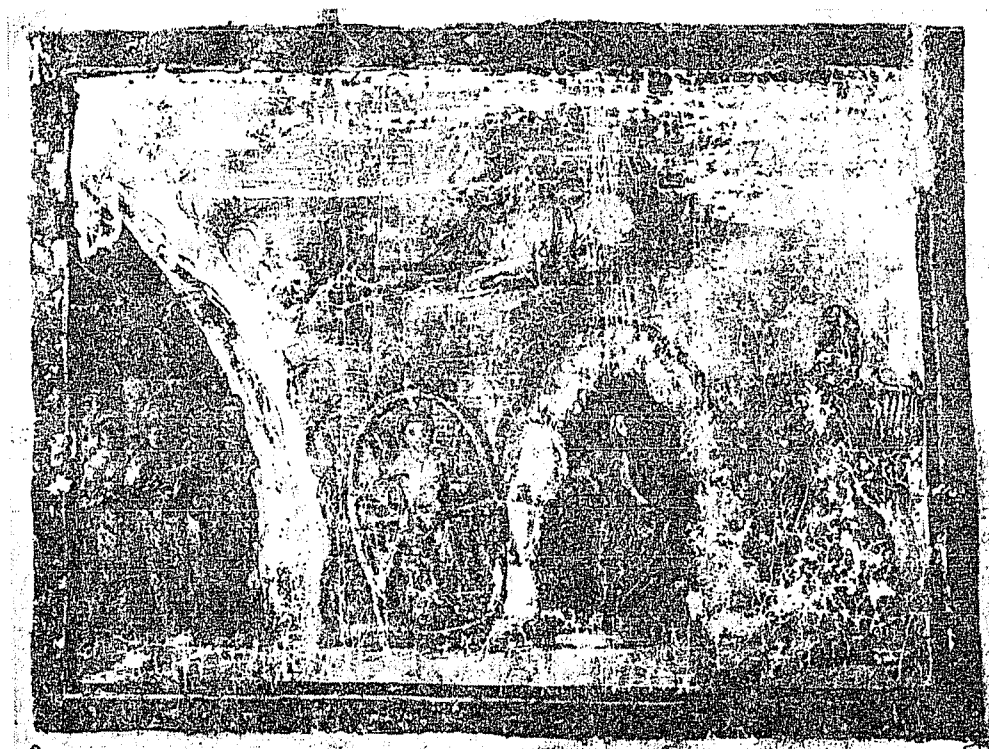


図2 Pictura 8



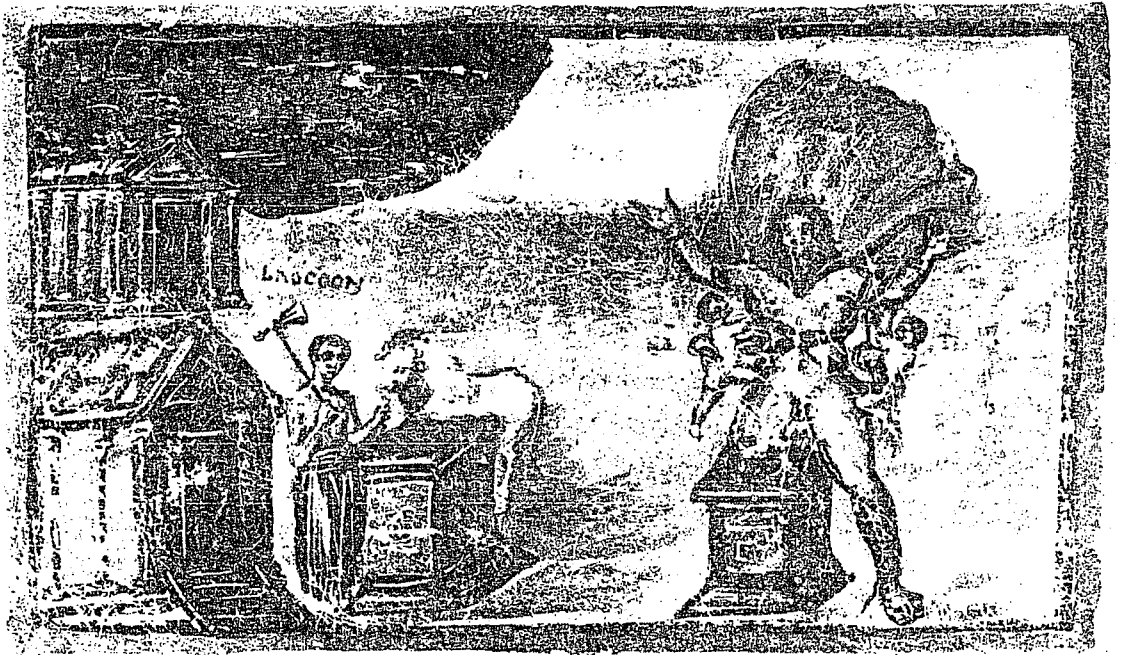


図3 Pictura 13

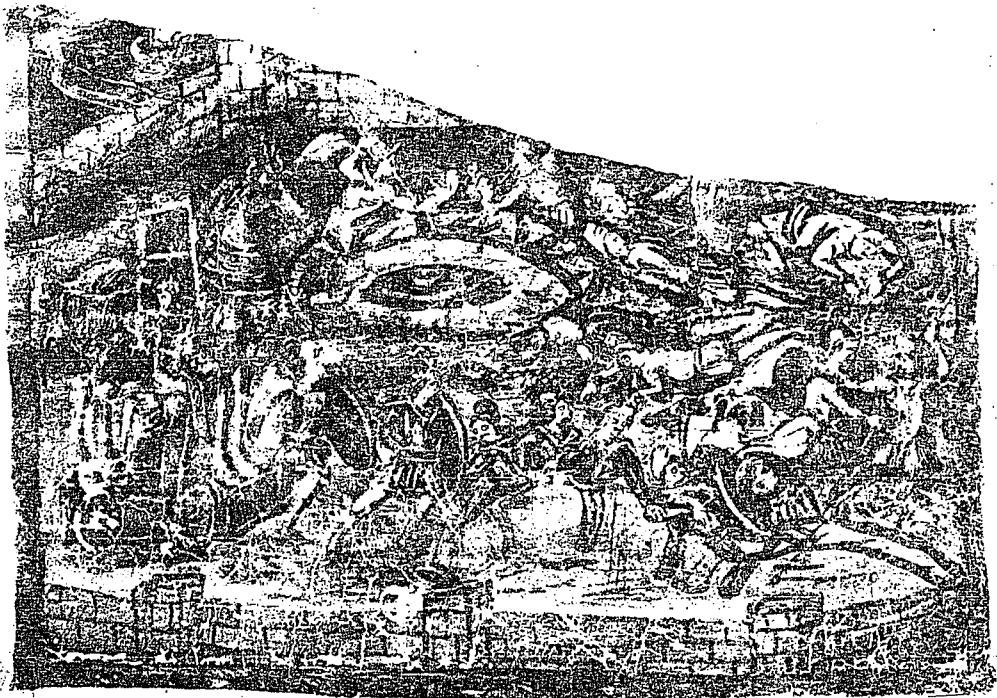


図4 Pictura 14

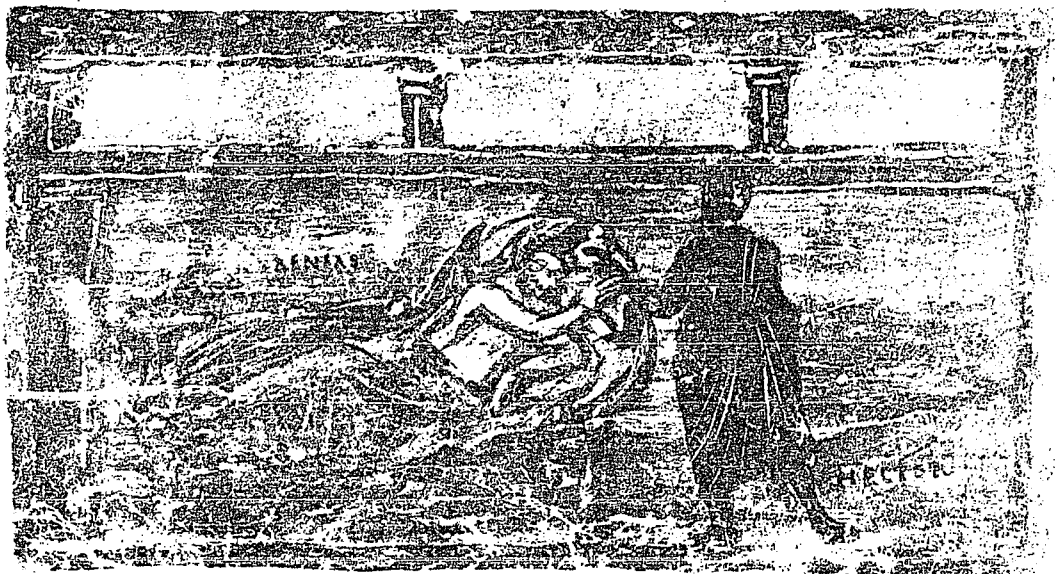


図5 Pictura 15

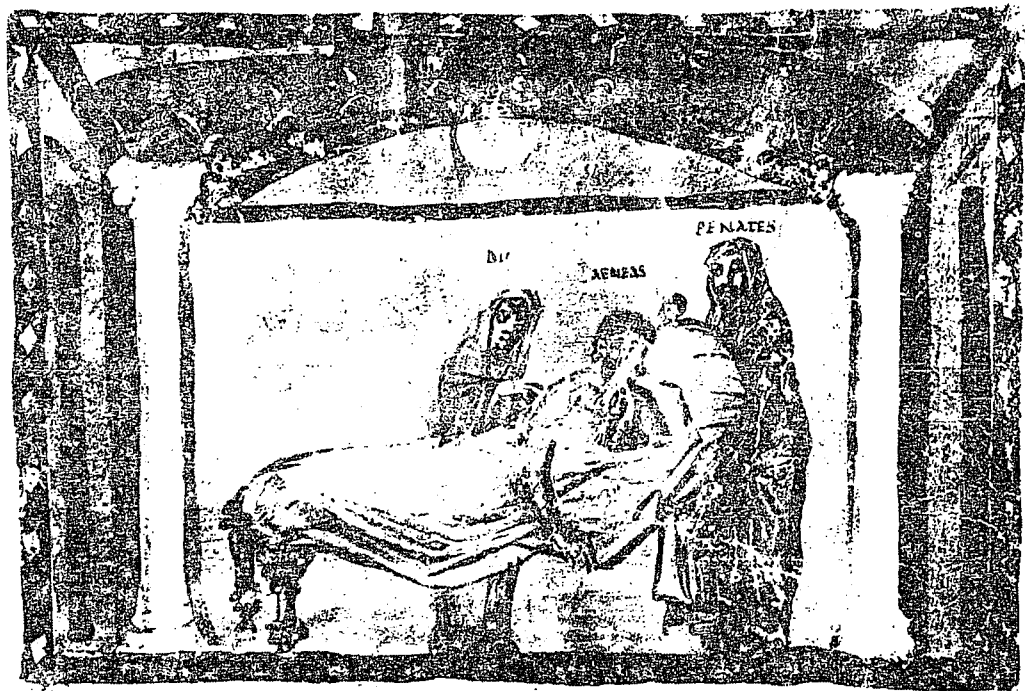


図6 Pictura 20



図7 Pictura 32

ISTITRINSTITUISUBICALLUMCONDIDITUMBR  
LUTPILALIBIBUSNOXABSTULITRACOLORIM



図8 Pictura 33

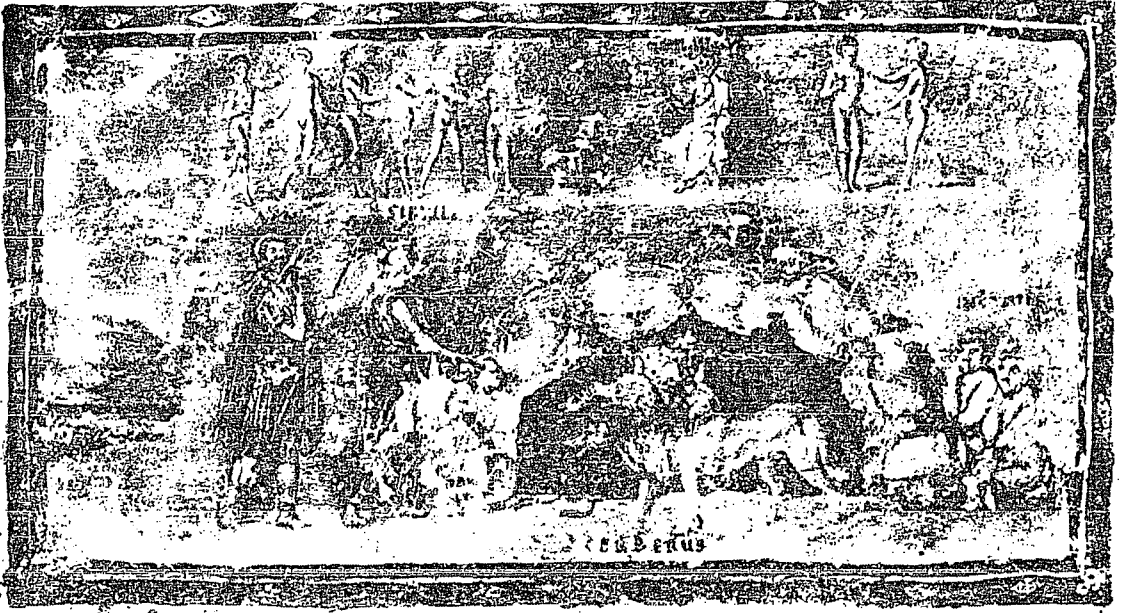


図9 Pictura 34

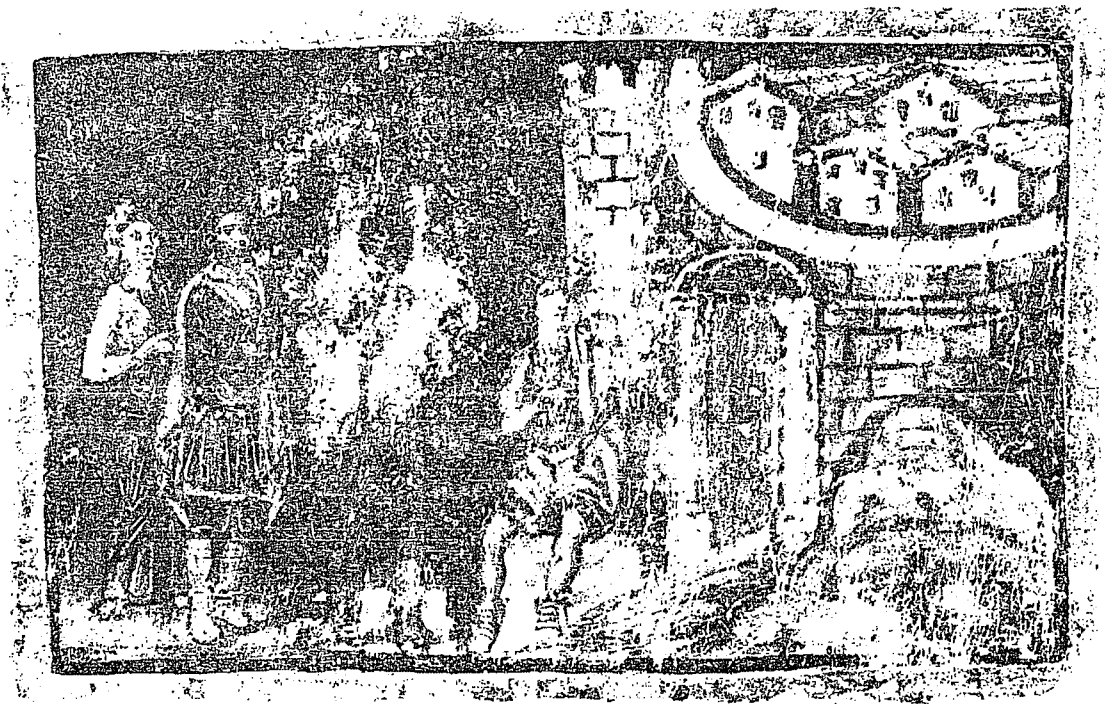


図10 Pictura 35

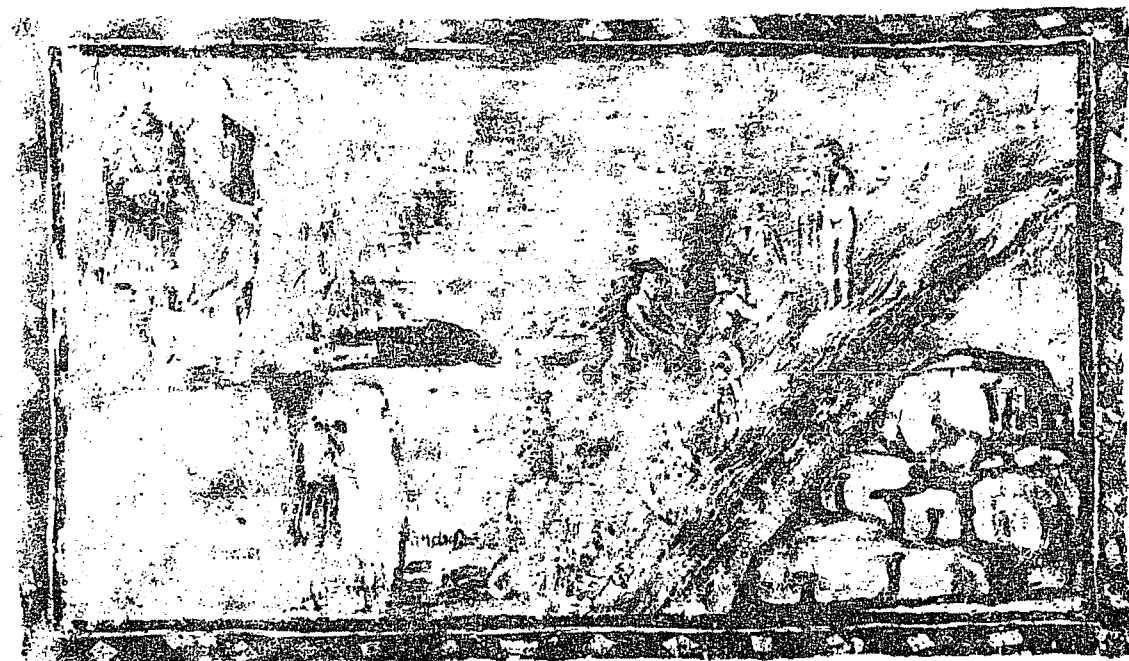
図11 *Pictura 36*図12 *Pictura 37*





図13 Pictura 38

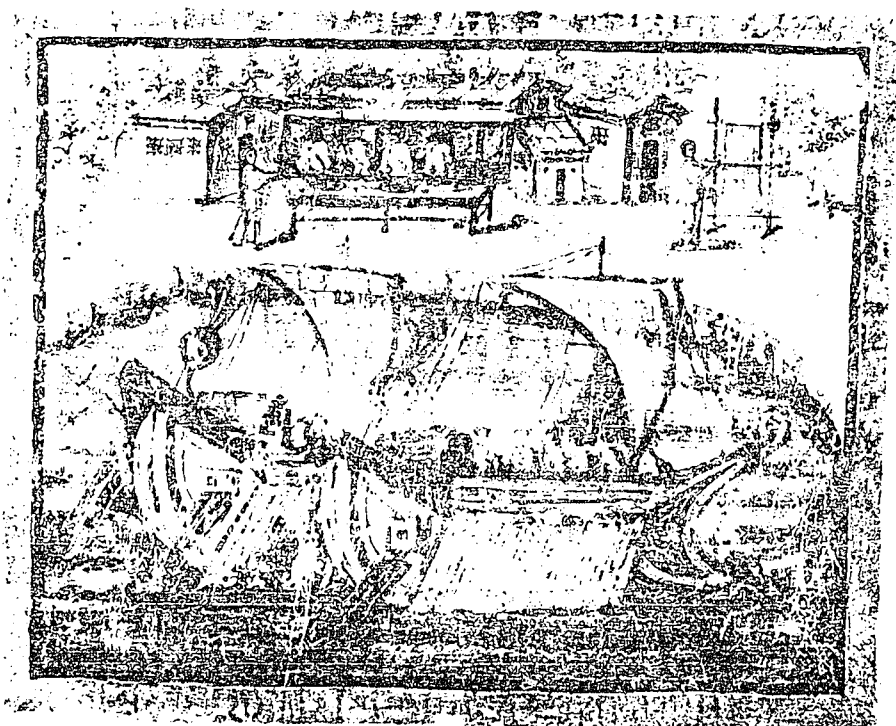
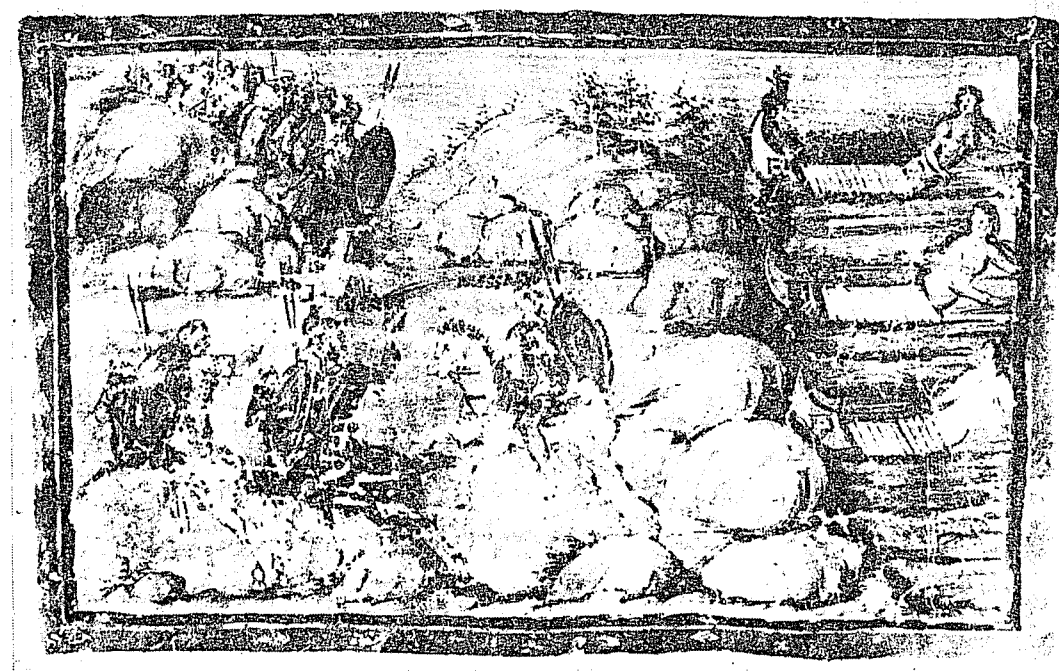


図14 Pictura 39

図15 *Pictura 42*図16 *Pictura 47*

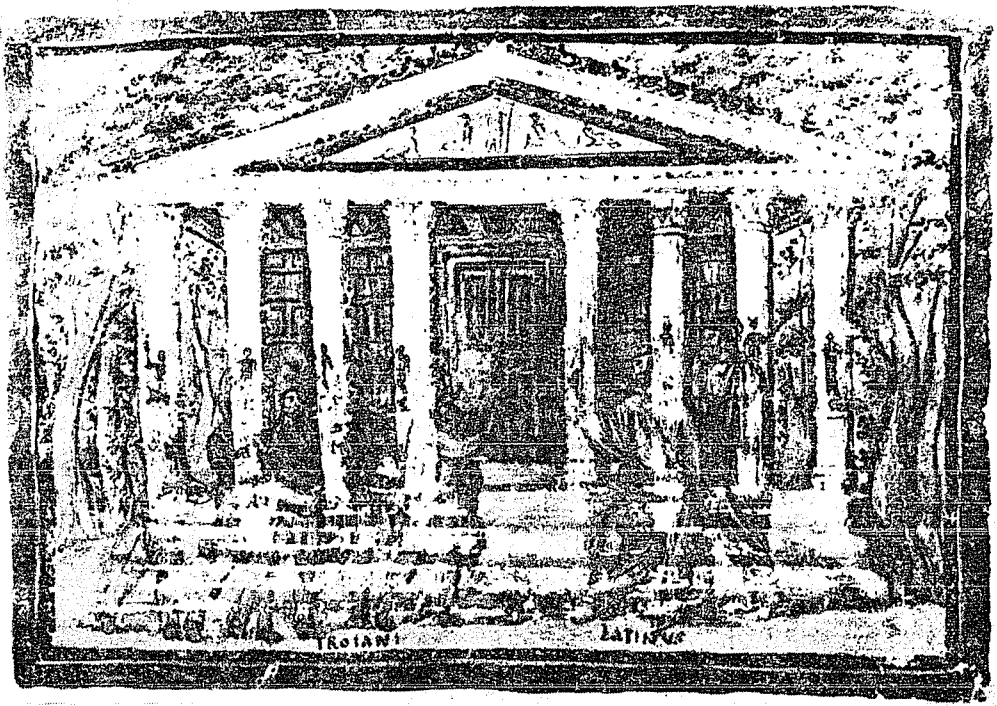


図17 *Pictura 41*