

「ウィーン創世記」に関する覚書(下)

辻 佐保子

序

IV章 遠景縮小・近景拡大の問題 (9 V、10 R、13 V、15 V、17 V、18 R、24 V)

V章 遠景描写のモノクロミーと群衆表現のモノクロミー (22 Rほかイリ

ュージョニストたちによる挿絵)

VI章 朝日の反照 (12 Vの場合)

VII章 水中のモノクロミー (2 Rの場合)

結語

序

この覚書の後半部(下)では、先回予告した通り、再び「異次元性表現の諸問題」の本題にもどって、先々回の「ウェルギリウス・ヴァティカヌス」挿絵研究に直接続く内容の考察を続けてゆく。先々回の論文の終りに、筆者は次のように記した。「四世紀末、五世紀初頭ともなると、大きさや明暗の決定には、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、自然主義的な大きさや明暗の規範のみで問題を律することは不可能になってくる」⁽¹⁾。これよりさらに二世紀半近くを経て、ヘレニズム伝統を継承する東地中海の一都市で制作されたと推定される「ウィーン創世記」(以下Wと略)の諸挿絵において、遠景の縮小や褪色(モノクロミー化)の問題は、どのような新たな展開と変貌をみせるであろうか。それが今回の論文の主要課題である。

IV 遠景縮小・近景拡大の問題

先回の論文において、Wのページ下半の諸挿絵には、上半のテキストとの照応関係が主要な原因の一つとなつて、極端に拡大された単独場面と、奇妙に圧縮された多場面形式とが共存することを指摘した。⁽¹⁾多場面(最低2、最多5)を上下二段に組み合せた挿絵が、人物その他のモチーフを縮小せざるをえないのは、挿絵の高さや幅が限定されている以上、当然であろう。現存する四八点の挿絵のうち、純粋な単独場面(monoscentic)が九点⁽²⁾、一挿絵(一段)二場面が三三三⁽³⁾、同三場面が四三三⁽⁴⁾数えられる。また二段多場面編成の挿絵の内分けは、二段二場面が三三⁽⁵⁾、同三場面が一一⁽⁶⁾、四場面が四三⁽⁷⁾、五場面が三三⁽⁸⁾となる。なおどのカテゴリにも入らない挿絵がこの他に一点⁽⁹⁾ある。一場面を拡大して扱う単独場面形式が選択された動機については、すでに幾つかの例をあげてその状況を推論した。⁽¹⁰⁾一段、二段の区別に關係なく、総体的にみて多場面(polyscentic)形式が圧倒的に多い事実(48点中29点)は、Wの基本的性格が説話の逐次的連続性にあることを何よりも雄弁に物語っている。上下二段の連繫は、岩塊や橋その他の建造物、あるいは旋回式(左廻りと右廻りの二種)構図を利用し

て、視覚的にもストーリー展開の上でも、しばしば効果的に表現されている。こうした説話の展開法については、ヴィックホク以来すでに多くの研究者たちが指摘してきたところであり、今回は特に必要な範囲内で言及するにとどめておく。

これから考察してゆく「遠景縮小・近景拡大」の問題は、あくまでも与えられた一挿絵、一画面の範囲内で生じる現象である。従って、この問題は、上述の場面数のいかによるスケールの大小の変化とは、別の次元に属することを、ここでまず確認しておきたい。ただし、縮小された部分(場面または純粹に附加的遠景)が、二段編成の圧縮により生じた偶然の結果か、それとも意図的な縮小であるかを判定する必要があるため、その限りでは複数場面の編成法も考慮に入れなければならない。

「遠景縮小」の扱いが認められるのは、9 V、10 R、13 V、15 V、17 V、18 R、22 R、24 V、の8点の挿絵である。ただし22 Rのみは、縮小と同時にモノクロミー彩色をも併用した遠景を示すため、便宜上、次のV章に廻すことにする。

(1) 9 V「家畜を二群に分けるラバンとヤコブ」(図1)

9 Rから10 Vまで続く四点の挿絵は、ゲルスティンガーが *Bilderliker* (牧歌的画家)と命名した一画家の手になる作品であり、⁽¹¹⁾ 家畜や草木の点在する緑の野や丘が、画面のうちの大きな比重を占めている。これはたんにテキストが牧畜を主題とすると言うだけではなく、この画家固有の好みや資質もかなり関与していると考えてよかる

う。9 Vは地面を示す緑の水平線二本に区切られた二段構成をとり、各段の右手に右上りに盛り上った台地が設定されている。前ページ(9 R)の内容(G 30章30-34節、ヤコブとラバンの対話)に引き続き、同35-37節のテキストに関連した五場面が、上段に三点、下段に二点それぞれ配分されている。

上段左のラバンを中心とするその息子(左)とヤコブ(右)の三人からなる場面は、34節の記述に呼応する。彼らは、双方の羊と山羊を、斑点のあるものと無いもの、黒いものと白い斑点のあるものにとに区別する取りきめを、互いに手を差し出して結んでいる。上段中央は35節の記述に従い、その日のうちにラバンの側(息子)が早速この分別を行う場面である。続く上段右端の場面が、筆者の言う縮小された部分に他ならない。36節のテキストは、「しかして彼(ラバン)己れとヤコブの間に三日程の隔たりをたてたり、ヤコブはラバンの残りの群を飼う」と述べる。三日の道程という言葉が連想を誘うためもあるうか、確かにこの丘は遠くはるかな風景として印象づけられる。⁽¹²⁾ 右上りの丘陵の中腹に点在する羊や山羊も、一人は身を起し他は横わる二人の牧人も、近接する中央や左の二場面に較べて、事実ほぼ三分の一ほどのスケールに縮小されている。丘の上の一人は、ベージュのトッニカにローズ色のマントを、他の一人はヴァーミリアンのトッニカに青いマントをまとう。これら二色の組合せは、他の場面のルベンの息子とヤコブの衣服を特色づけるものである。⁽¹³⁾ この点に固執して、上段右手の丘は二人が共に家畜を飼っていた一時点前の状況と解すること

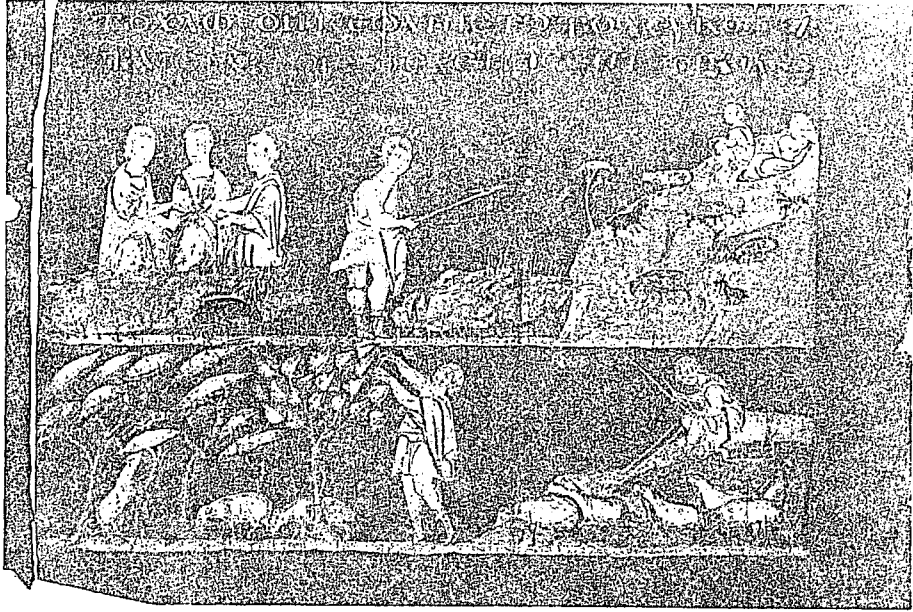


図1 「家畜を二群に分けるラバンとヤコブ」 fol.9v.

も、次の挿絵にも逆進行の方法(後述)がとられているところから、不可能ではないかもしれない。しかしそれでは表現の内容が前ページ(9R)下方と重複するばかりか、隣接する上段中央場面のルベンの息子の右方向に家畜を追う動きが意味を失ってしまう。本文にある牝牛の家畜の色や斑点の繁雑な記述を文字通り絵画化したとはとりにくい。この丘に黒い山羊と白斑の混った羊が描かれているのも、ここをルベンの縄張りともみならず配慮であろうか。ルベンの息子の傍らに横わるのは、前ページにも登場した牧人の一人ないしはもう一人の息子と解した方がよいように思われる。従ってこの挿絵では逆方向の物語展開はとられず、上、下二段とも左から右に進行し、ルベンの牧草地は上段右の遠い丘に、ヤコブのそれは下段右のややこれよりは近い丘(後述)にあると解するのが正しかろう。双方のスケールをこのように調整することにより、上下二つの丘の間に三日程の距^{ちよかじ}りがあることを喚起するのが、この画家の意図であったに違いない。

下段の二場面では上段ほどのスケールの対比は認められず、ポーズを異にするとはいえ、左場面のヤコブの姿の方が右のそれよりもやや大きめである。ヤコブは左場面では三本の木の一つ(おそらく桑)から背をのばして小枝を摘みとり、右の丘上では、身をかがめて木の枝を削っている(37節)。白地に朱の斑点のある羊が両場面下方に数頭ずつ描かれているが、ここには特にサイズの変化はない。

以上の考察を、スケールの比率に基いてまとめると、上下二段とも左半分までは通常の比例の近景であり、次に下段右のヤコブのいる丘

が一種の中景の役をにない、その上方に最も縮小され、三日程分離れたラバンの丘が遠景として続くことになる。もちろん一五世紀以降の絵画空間における漸次的重層とは異なるが、上下二段五場面の小単位に絵画空間が分断されてしまったにも拘らず、場面相互間にこのような拡大・縮小の遠近感覚がお生かされていることは、注目に値する。後に分析する12V、22Rなどの単一空間内に複数の場面を仕切りなしに描いた挿絵と比較し、空間の分割、解体前の状態を想像してみても無駄ではなからう。後半の、空や地面を粹一杯に塗ったタブロ1式挿絵(後述)と異なり、二段編成挿絵は全て紫羊皮紙を生地のまま利用している点も、空間解体の現象と無関係ではない。一方に傾斜した丘陵は、これ以外の挿絵においても、すでに二人の画家が多様な目的に利用したモチーフであった⁽¹⁴⁾。たんなる情景描写として、画面の留めとして、さらに上下二段を巧みに連結するより高度な手段としても用いられた。ここではこの慣習化したモチーフをさらに積極的に活用し、本文の特殊な指示に従って、二つの丘の距りが巧みに視覚化されている。しかもこの挿絵では、遠近が上下と同時に左右の関係にも適用されている点が他と異なる。

(2) 10R「ヤユブの一家を追跡し、これを詰問するラバンの一行」

(W覚書(上) 図8)

同じ画家は、さらに一段と手のこんだ遠景縮小の方法をこの挿絵にも導入した。主要舞台は、前方に牛や駱駝などの大きな家畜、中腹に山羊や羊の小動物が憩う台地(ギレアテの山)である。左上方には二

人の妻(ラケルとレア)の姿が中に見えるテントが二個並ぶ。これに背を向けたヤユブは二人の息子を伴うラバンと対話する(G31章27、29—30節)。ふと右手を眺めると、切り立った台地の後方に、馬を全速力で進める同じ服装の三人が小さく描かれているのに気づく。ゲルスティンガーはこれを背景における optischer Verkleinerung と記す(前掲書92ページ)。「この副次的場面は、上方に記された本文より前のテキスト(同22章—23節)を絵画化したものである。すなわち三日後にヤユブの逃亡に気づいたラバンの一行は、七日程を疾駆してようやくこれに追いつく。ギレアテの山頂に、同一方向を向いて再び大きく拡大されたラバンと二人の息子の姿は、25節の言う「ラバンついに追いつきしが」の言葉をよく具体化し、今、馬から降りたばかりといった印象を与える。ここでもまた本文の述べる七日程という長い旅の道のりが遠景縮小のヒントとなっており、その上三日の遅れをとったというラバンの焦燥感すら、馬の足並みにみてとることができよう。左から右に進行する通常の動きに逆らい、一駒ぶんの時間が後退した形で、遠くかなた右手から追手が登場する。方向の逆転とスケールの極端な対比が相乗して、事件の緊迫感はいっそう助長される。9Vではたんなる空間的な意味での遠景にとどまった縮小場面を、ここでは同時に時間的な先行場面としたことが、この挿絵画家のユニークな創案といえよう。残念ながらこの前に欠損部があるため、これに先立つテキスト(22—23節)がどのような扱いをうけていたかは不明である。しかし、この縮小場面は、先行する挿絵とおそらく一部は重

複しつゝ重要なつなぎの役を果していた筈であり、連続説話の逐次の連繋という観点からも、この創案は評価してよい。

(3) 13 V 「デボラの死、ラケルの死と埋葬」(W覚書(上) 図10)

上下二段四場面からなる挿絵である。⁽¹⁵⁾ 前回指摘した通り、上段左の最初の場面「デボラの死」のみは、前後をカットされたG35章8節に該当し、そこから同16―20節の前に送りこまれた部分である。⁽¹⁶⁾ ベテルからエフラタに至る長い旅の途次に起った二つの「死」が、上段左端の丘上の都市(「喪哭の椽」が下方に茂る)を起点とし、下段右端のラケルの墓を終結点として、トポグラフィカルに位置づけられている。上段右では、手綱を引く少年に先導され、駱駝に乗る女性たち、徒歩で進む男性たちからなるヤコブの一族が右に進む。羊や駱駝もこれに従う。

下段は上段に較べてしばしば狭く、押しつぶされたような印象を与えることがある。2 V、4 V、6 R、8 R、15 Rなどの二段構図がそのような例である。しかしながらこの挿絵では、区劃線(上段の地面)との間に未だ多少のゆとりもある。したがって、下段二場面の風景や人像のスケールの調整は、挿絵画家によって意図的になされたものと考えざるをえない。「ラケルの死とベニヤミンの出生」という悲劇が、下段中央に三角形のマスとして凝集的に描かれる。この主題上の中心部は大きく強調されている。三角形の一方の稜線を構成する赤いテントに続いて、左後方の背景には、灰色の丘が遠くまで拡がっている。丘の端の小建築物、点在する樹木や家畜のスケール——特に羊と

「ウィーン創世記」に関する覚書(下)(辻)

山羊——は、必ずしも比例を守るとは言い難いが、少くとも丘に坐す牧人は前景人物の三分の一ほどに縮小されている。なおゲルスティンガーはこの小建築物をG35章16節のガデルの町の暗示と考え、そこから一筋の白い道(ハイライト?)が中央のテントの方に続くこと記している(前掲9書ページ)。

死に瀕したラケルが生れたばかりの赤子の方に手をさしのべる悲劇の場面にひき続き、右方にはラケルの遺骸をかついだ葬列が進んでゆく。まるくかたまる葬列の群は左の三角のマスよりも一段と小さいスケールで描かれている。右から左に流れる川の堤をさかのぼるようにしてこの葬列は進行し、その動きは前方の遺骸を担う二人の若者の腕の方向により強調されている。行列の行手には川のほとりに方形の墓所が黒い扉口を見せて建ち、その上の高い塔に一人物が火を点じようとしているように見える。⁽¹⁷⁾ 20節にある「ヤコブその墓に柱を当てたり」の一句がこの細部に反映されているのであろうか。ここでも距離感を適確に印象づけるのは、大きさの推定がむづかしい建築物(墓)ではなく、⁽¹⁸⁾ 葬列の人物の半分以下に縮小された、墓の上の小さな人像である。次第に小さくなる葬列はいかにもラストシーンにふさわしい。先回も注目したことであるが、12 Rから三回にわたり繰返された右旋回形式の連続的二段構成の挿絵が、ここ13 Vにきてようやく上下同一方向への進行に変わる。その結果次の右ページ(14 R)上段の「ヤコブの死」への移行がスムーズとなる。長らく続いたヤコブの物語がここで終結するのである。



図2 「ヤボクの渡し、天使とヤコブの相撲、祝福」 fol. 12R.

右廻りの旋回形式を最も効果的な形で実現したのは、12 Rの「ヤボクの渡し、ヤコブと天使の相撲」の画家である。(図2)。円弧状に上段と下段をつなぐ橋とこれを渡る旅の行列が、鑑賞者の視線をおのずから右廻りに誘導する。橋の途中で手摺から身をのりだして川の流れに見る人物は、まことに心憎いほどの演出であり、われわれの臨場感を高める。ここでの中心主題は下段中央に逐次的二駒を費した「相撲」と「祝福」の場面であり、反覆されたヤコブと天使のスケールは、上段の人物よりもやや大きい⁽¹⁹⁾。その後、再び旅の隊列は下段左端から左方に退場してゆくが、この部分はまた僅か縮小されている。続く12 Vと13 Vの二挿絵は、この画家の助手ないし模倣者の手になるものと思われる⁽²⁰⁾。12 Vでは上下両段の右端に、右上りの丘陵と奇妙に傾斜して丘上にかかる橋を描く(図7)。本文には特定の指示がないにも拘らず、前ページの橋の映像に惹かれてこれを模倣したのであろう(Ⅶ章で再述)。同じ画家は、次の13 R下段において、川の流れに沿って左下りに進む旅の集団を周辺の諸場面よりもやや縮小して描いている。しかしながらこの場合のスケール縮小は、すでに考察した三例(9 V、10 R、13 V)の明白に意図的な縮小とは事情を異にしているように思われる。なぜなら、この集団は、上梓と下方の坂道に限定されて、やむおえず小さめに描かれたにすぎず、自主的な縮小ではないからである。これまでの研究者が、主要画家の弟子と推定した作者の手になる挿絵は、先述の恣意的な(本文に無い)橋の描写と同じく、スケールの短縮に関しても、他動的、外的制約に作用される結果にな

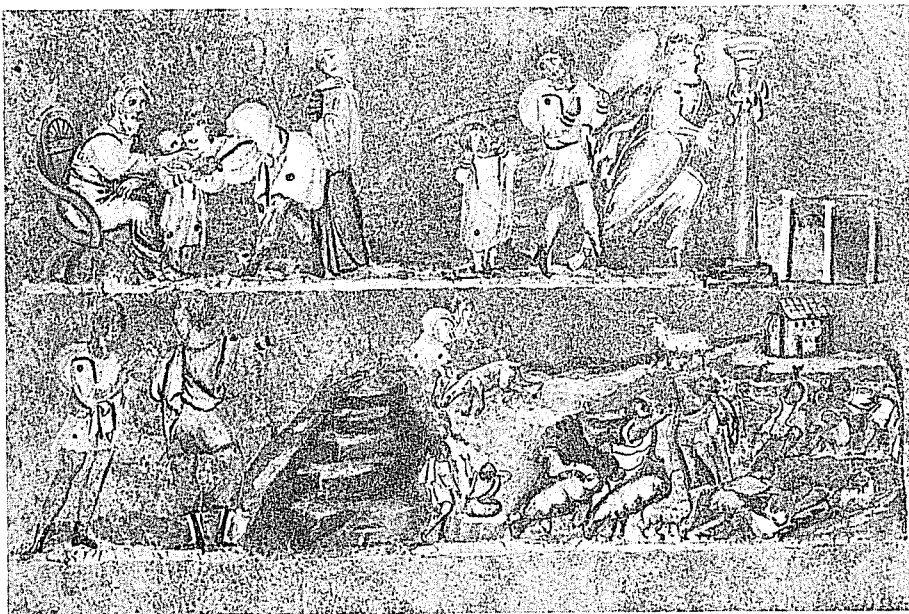


図3 「ヨゼフの旅立ち、彼の到着に気づく兄弟」 fol. 15V.

ったのであろう。何人かの画家は、遠近関係にある空間構成を物語の内容にあさわしく表現しえたのに対し、他の画家はその動機や根拠を
もはや十分に理解できず、表層的な模倣に終わったと言えようか。

(4) 15 V 「ヨゼフの旅立ち、ヨゼフの到着に気づく彼の兄弟たち」

(図3)

15 Rから16 Vまでの四挿絵は、「コロリスト」とゲルスティンガ
らが命名した、色彩効果にとりわけ敏感な画家によって描かれた。

すでに先行の15 Rの下段において、この画家は下段の「羊を飼う腹
違いの兄弟たち」を、上段の二場面より小さく描いた。しかしここには
特に意図があったとは思われない。ところが次の15 Vの下段右の同じ
兄弟たちの光景は、極めて大胆な縮小構図を採用している。もともと
何れの場合も、登場人物の数の多さ(一〇人)が、縮小を促す誘因の
一つではあったろう。

まず上段の二場面では、背をかがめて父ヤコブとベニヤミンに別れ
のキスをし、泣きながら見送る弟を振り返りつつ、天使に導かれたヨ
ゼフが旅に出る(G 39章13—14節)。赤いリボン²³を結んだ青い柱がこ
こに立つのは、町はずれの境界線であろうか。これに続いて次第に小
さく暗くなる三本の白い円柱が行手に並ぶのは、極めて簡略化されて
いるとはいえ、²³ 蜃気楼のように浮かぶ遠い街路の柱列を暗示してい
るのであろう。これも一種の遠景縮小と呼んでよいかもしれない。こ
れとは違って変って、下段左三分の一ほどの次の場面では、殆んど上
段との仕切りに頭部を接する程大きな二人物が並ぶ。ヨゼフがシケム

で会った旅人に兄たちの居所を尋ねる場面(同15—17節前半)である。⁽²³⁾ 背を向けた旅人が右手をあげてヨゼフにドタンの方角を指し示すが、その仕ぐさに導かれて、鑑賞者の視線も右の場面を眺める。両場面の間に描かれた二層に重なる岩塊は、この極度に拡大された近景から急激に縮小する遠望への水平の移行に奥ゆきを与え、同時に両者の不分明な境界を巧みに遮蔽している。近景に立つ二人物の視野に入る遠景と、鑑賞者が眺めるそれとが一つに重なるところに、下段の遠近表の巧妙さがあるといえよう。ついで、ピンクの包みを背にしたすで現に見慣れたヨゼフの旅姿が、迂回して通りすぎた筈の岩塊のむこう側に、小さく三分の一ほどに縮小されて再び現れる。なだらかに拡がる緑の丘を登ってゆくヨゼフの足許には、弟を憎む兄弟たちのけしかけた犬がまつわりついている。⁽²⁴⁾ 「ヨゼフの彼らに近づかざる前に、彼らこれを遙かに見て、これを殺さんと謀り、互いに言いけるは視よ夢みる者来る」(同18—19節)と本文は語っている。下段右場面を遠景として扱う根拠がここでもまた本文中にあることは興味ぶかい。ヨゼフの姿を遠くに認めた兄弟たちの反応が、手を眼にかざす者、指さしつつ他に語りかける者、気づかずに眠る一人をゆり起す者といった多様な姿態によって活写され、やがて起ろうとするドラマを予感せしめる。

三場面を通じて反覆された特徴のあるヨゼフの姿は、最終場面に來て急に縮小される。これらを順次眼で追う鑑賞者は、ヘブロン谷からシケムを経てドタンに到る、彼がたどった行程の長さを実感する。左から右に展開するフリーズ状空間は、距離と時間の長さ、を暗示する

のに適した形式である。高さが限定されているため、遠近を上下の關係に適用するには難があるが、かえって空間的遠近を水平に移行する時間的前後の關係に組みこむことができた。従ってこれまで考察した諸挿絵のうち、9Vを除く全てが、距離感を要請する移動の行程を主題としていたのも偶然とは言えない。

- (5) 17V「バロに再び仕える酒人頭と木にかけられる配膳頭(W覚書(上)図13)

これ以下の諸例は二段編成の挿絵ではなく、殆んどが(18Rを除き)地に着色を施した描絵、すなわち空や地面を一定の枠内に塗りこめたものであり、画面はあらかじめまとまりある一つの空間として設定されている。

17Vの描絵については、先回の論文のⅢ章でも簡単に触れた。⁽²⁵⁾ 「イリュージョニスト」第一の画家に帰されるこの挿絵は、明暗の対比の著しいエネルギーギッシュな速筆と粗いタッチで描かれており、この様式は主題の内容ともよくマッチしている。本文の語る「バロの誕辰なればその諸の巨僕に筵席をなし」の語句をうけて、画面左手にはシグマ型レクトゥスに王と三人の倍席者が並ぶ。酒人頭は王の手に盃を差し出す。室内空間は、俯瞰的であると同時に半ば仰視的でもあるような特異な形状の食卓と、画面の対角線に沿った楽器台とによって構成され、背後(上方)には簡略化された建築物の白いシルエットが遠望される。一人は二本笛を吹き、他は台に並べた四個の円盤を打ち鳴らす楽人の姿は、右手前方に建つアンフォラの載る白い門扉に接続して

いる。この柱から右手三分の一ほどは、王宮に接する庭園の風景であり、鞭うたれ杭^{えん}にかけられた配膳頭の姿が小さく見えている。この戸外の風景の上方は、左場面からのびる空の遠望に続いている。濃緑色に塗られた室内の地の暗色と、青白色から灰茶色に移る空と地面の明色が、ほぼ対角線状に画面の色相を二分する。楽しく繁やかな室内は再び職をえた酒人頭の、門扉の外の粗々しい風景は死刑に処せられた配膳頭の領域であり、二人の運命の極端な対比が、空間の配分と遠近的な扱いに比例している。

左の室内場面が近景であり、右の戸外のそれが遠景であることは、右手の人像のスケールが半分以下に縮小されていることによって容易に認識される。しかも、食卓の形状に作用されたのであろうが、ペペルの指摘する通り、左の部分には一種の逆遠近的な扱いが感じられる。すなわち画面上方の二人、肘をつく陪食者とその左の召使いは、下方の諸人物よりも頭部がやや大きい。また奥にいる二樂士と手前の酒人頭とその供の給士の関係もこれと似た比例を示す。屋外の配膳頭の処刑の場面は小さいながら手がこんでいる。前方と中景の二本の樹木にはさまれた空間にいる三人物は、二羽の鳥につつかれる配膳頭を見物し石を投げる悪童たちとも解されているが、⁽²⁷⁾見方によっては前後関係にある処刑の状況を描写しているととれなくもない。手前の二人はローズ色とヴァーミリオン、後方の二人は茶褐色の衣服をまとい、偶然かもしれないが色相を異にする。前者は配膳頭が処刑に先立って鞭うたれる場面、後者はすでに杭^{えん}にかけられた不幸な男に刑吏が石

を投げる場面ではなからうか。この種の連続的描写は、逮捕、裁判、拷問、処刑などの諸場面——とりわけそのうちの二場面を一对とした——からなる殉教者伝の類似の表現とも比較しえよう。⁽²⁸⁾樂器の演奏が本文とは必ずしも関係なく導入されて祝宴の雰囲気を感じると同時に、刑吏の残酷な仕打ちも戸外の遠景に不気味さを沿える。二人の運命の明暗は、この種の細やかな仕掛けによって、いっそう極端に対比される。

無機質な分割によって二場面を併置するのではなく、ごく自然に宴会場のテラスから庭に続くような構図を選ぶことにより、同一画面の近景と遠景のうちに、同時に進行する明暗二つのドラマを展開したところが、この画家の技術と言えよう。画面前景中心にヴァーミリオンのトゥニカを着て一際目立つ酒人頭に比べ、最も遠い右手上方の哀れな半裸の配膳頭の姿は、褐色にくすみかつ約三分の一に縮小されている。傍らの蔭の多い樹木や岩、鳥や石を投げる刑吏も、殆んどモノクロームに近い色調を示す。

(6) 18 R 「パロの夢、その前に召喚された法術士とヨゼフ」(W覚書(上) 図14)

この挿絵は、先回の第13欠損部の復原に際し重要な手がかりとして役立つものであり、⁽²⁹⁾17 Vと同じ画家によって描かれた。17 Vでも一種の逆遠近的な表現が左半の部分に認められることを指摘したが、ここでは逆遠近法がいっそう大胆かつ積極的に利用されている。後景(上方)には王の寢室と謁見の間がごく略式に描かれ、一方では王も

護衛兵も眠り、他方では王がその前に出頭したヨゼフに話しかけている。以上の部分はスケールが大きく、彩色も華やかなピンクとブルーが基調となる。王の背後の建築物が垂幕でつながれているためか、主人公を反覆しているにも拘らず、孤立した二場面という印象は稀薄である。

これに対し、前景(下方)に並ぶ全てのモチーフは極度に縮小され、その上殆んど茶褐色のみで塗られている。左手の睡眠中の王の前方には、二つの夢の内容である七本の穂(枯れた穂は見分けにくい)と、太った牛を喰うやせた牛が各七頭、互いに密集し重切して描かれている。右手の謁見中のパロの前には、ヨゼフに先立って喚問され、夢解きに失敗した法術士たち五人が背をむけて円弧状に並ぶ。前方のモチーフの縮小は、後方のそれを十全に提示するという実利的目的もあり、古代東方美術から導入された慣習的な手法である。興味深いのは、この種の縮小と同時にそれはむしろ異質ないわゆる古典的な短縮法——プベルルはマンテーニャ風のと述べる——が、二人の眠る番兵の姿態に巧みに適用されていることである。なお右場面の円環状に閉じた人物配置は、古代末期の各種の集会を表わす構図に始まり、キリスト教美術の重要な主題である「聖霊降臨」や「最後の晩餐」などの構図にもその後頻繁に活用されることとなる。⁽³⁰⁾

遠景拡大、近景縮小の逆遠近法が、色彩効果の華麗さと淡さに呼応しているのも、下方の牛が天然モノクロミー⁽³¹⁾であるという偶然を除けば、おそらく意図的なものであろう。縮小され茶褐色のクラミスに



図4 「ヤコブの死と埋葬」 fol. 24V.

身を包む後向きの法術士は、白衣をまとい大きく誇らかな正面を向くヨゼフに対して、明らかに卑小な敗者の側にある。スケールの大小、彩色の明暗が内容的な価値の位階にも呼応している点に特に注目したい。先に考察した同一作者による17Vの挿絵にもこれと共通の扱いが認められた。

(7) 24 V 「ヤコブの死と埋葬」(図4)

当写本の最末尾を締めくくる創世紀最後の挿絵である。右旋回の挿絵や10Rの場合など例外はあるにせよ、左から右への進行を原則としてこれまで展開してきた連続説話の順序は、この最終ページに来て、極めて効果的な形で進行方向を逆転する。すなわち同一空間内の二場面のうち、時間的に先行する筈の「ヤコブの死」の方が右前方に、これに対し後続の「埋葬」は左手後方に配されている。両者は、ブルーからピンクの段層に染まる空と浅黄色の濃淡からなる地面を共有している。すでに三回も繰返された死者の哀悼や埋葬の表現は、ここでは夕焼空に囲まれて一段と悲劇的情趣を高める。右の画面は、やや左下りに斜めに置かれた寝台とその後方に立つ近親者の形づくるマッスによって、柩の高さ一杯に充填されている。この堅固なマッスには、延々と連続してきた物語の流れをここで停止せしめるに足る重さと力が備わっている。寝台の前面を覆う布地の強烈なヴァーミリオンの大きな色面も、同じ目的に適っている。いったん動きを停止した流れは、ここで逆方向に一駒折り返されて勢いを弱め、スケールを約半分に縮小された左手後方の「埋葬」の行列に受けつがれる。この葬列を中景

「ウィーン創世紀」に関する覚書(下)(七)

とするならば、左上方の隅に墓穴を黒々と開いて見せる丘陵は遠景であり、事実、丘上に夕焼空をすかして繁る黒味を帯びた数本の樹木は、次章に述べる遠景モノクロミーの描法と殆んど同質である。黒い墓穴に一部かかる形で描かれた白い屍布に包まれた遺骸は、右場面の同じく白いマットレス上の死者と同角度の傾斜を縮小して反覆する。

以上の二場面がかりに通常の順序に配されていたとしたならば、スライドを逆に写してみるとよく解ることであるが、創世紀の物語は動きを停めることができず、次の場面を相変らず予測させつつ情性的に右に進んでいったことであろう。³³連続説話表現の導入部と終結部の扱いは、トラヤヌス記念柱に認められるような有効な手法がすでに知られている。³⁴この極めて興味深い問題については、また別の機会に慎重に考察したいと思う。

これまで取りあげた遠景縮小を示す諸挿絵を通観してみると、何れの場合にも、創世紀テキストの語るさまざまな説話が、特別の親密さや具体的実感を伴って鑑賞者に伝わってくる。旅路のはるけさ、距離感といった単純な感覚に始まり、主、副場面の劇的な対比も一段と効果を増す。あるいは均等の価値をもつ複数場面の連続的な一貫性が、この手法を適切な部分、位置に導入することによって、より多様な起伏にとんだものとなる。Wの基本性格の一つであるストリー・テリングの妙味は、こうした近景拡大・遠景縮小の操作に多くを負っていることがよく解る。説話の時間軸に沿った展開の中に空間的な遠近表現を有効に取りこんだ点に、これらの挿絵画家たちの力侗がうかがわ

れる。時によっては逆遠近法を導入したり、時間の流れに逆らって駒送りの順序を転換したりして、単調さを破る試みも忘れられてはいない。牧歌的画家(9 V、10 R)、コロリスト(15 V)の二人は、本文の距離に関する記載に対し、特に注意深く忠実であったことを改めて想起しておこう。

V 遠景描写のモノクロミーと群衆表現の

モノクロミー

「Vergilius Vaticanus」の場合には、もともとテキストの内容自体が詩的想像力の産物であったため、モノクロミー彩色の機会も多く、夜景や地下の冥界、夢や死者の霊、擬人像などがしばしば「色を失って」描かれていた。創世記にもヨゼフやパロの夢の記述、虹や日の出などに関する言及があるとはいえ、Wの全ての挿絵画家がこうした異次元の現象や特殊な光線的作用に関心を示し、これらを色調の変化によって捉えているわけではない。先々回の論文の冒頭に、古代ヘレニズム・ローマ絵画の遺例を対象として、部分的モノクロミー彩色が採用される条件を八つの項目に分類した⁽¹⁾。そのうちの「遠景描写のモノクロミー」と「群衆表現のモノクロミー」の表現が、Wの「イリュージョニスト」と呼ばれる画家たちの作品に集中して認められる⁽²⁾。彼らとはとりわけ光と蔭や明暗の色彩効果に敏感であり、その名称の由来通りに、古代絵画の幾つかの伝統的技法を彼らなりの方法で継承したモノクロミー彩色を、特定の部分に適用している。室内での情景を描く

場合以外(18 R)、彼らの手になる殆んど全ての挿絵では、紫羊皮紙の地の上に改めて空や地面を塗り、画面の枠を定めている。ただし遠景描写は、多くの場合説話の内容とは無関係な附加的風景にすぎない。背景の山岳、樹木、建築物などを遠景にみたてるべく、淡い色調のシルエット、あるいは単色の素描として素速いタッチで描き、近景の濃色のポリクロミー彩色と対比している。23 Rの雲と見まがうような青い遠山、23 V、24 Rの遠山と曲りくねった樹木、22 Vの一段と淡いブルーの遠山とその上の朱の筆線のみで描かれた建物などがその好例である。20 Rから21 Rまでの三挿絵では、ヤコブの座像の後方の建築物や壁龕が同様の粗略な技法を示すが、これを遠景と呼んでよいかは疑問である。

しばしばポンペイの壁画に比されてきたこのような表現は、キリスト教のカタコンベ壁画にも登場し、やがてビザンティンやカロリングの写本挿絵において時おり復興されてゆく。この点に関しては、いずれ別の章を設けて考察する予定である。

(1) 遠景描写のモノクロミー(22 Rを中心に)

今回特にこの章で問題とする22 Rの挿絵(図5)は、これらの簡便な背景表現とはことなり、いわば二段編成の挿絵の上位が遠景の役割に転じ、そのみ縮小、モノクロミー化したような特殊な表現を含んでいる。22 Rに記されたテキスト(G 43章12-17節)のうち、挿絵に直接関わる記述は極めて簡潔である。ベニヤミンを伴い礼物を携えて兄弟たちは再びヨゼフの許におもむく。



図5 「ベニヤミンを伴いヨゼフを再訪する兄弟」 fol. R. 22

他のイリュージョニストたちの挿絵と同じく、灰水色の空と浅黄の丘あるいは地面が紫羊皮紙の地に塗られて、単一の空間が画面の枠を規定している。その中に、順次スケールを拡大する連続的な三場面が、斜面や壁体を媒介として配分されている。遠景が最終場面であった9V、13V、15V、24とは異なり、ここでは遠景(上方)から始まり中景(左)を経て前景(右)へと時間が経過する。前半の動きは、右手の遠景に前段階の小場面を附加した10Rの場合と比較できよう。本文は特に行程の長さを問題にしてはいないが、このような三段階の構成を画面に組み入れたのは、もっぱら距離的、時間的な旅の長さを視覚化するためであったと思われる。

僅かにピンクが滲むブルーの遠景には、幅2.5センチ程の帯状の空間内に、両端を建築物にはさまれて、旅の途次での食事の準備の光景が描かれている。右の一人は木の枝に吊した山羊を切り裂こうとしており、左の一人は甕の下方から火を燃やしている。傍らには二又のフォーク、水指し、把手つきの鍋が宙に浮いたように並ぶ。山羊の口からしたたる血、燃える炎とその照り返し(右人物の背中)に朱色が僅かに塗られる以外は、他の場面の輪廓線に用いるのと同じ焦茶の絵具のみでこれらの小さなモチーフが速筆で素描され、木の幹、顔や肌には微小の白斑やハイライトが施されている⁽⁴⁾。

これに対して、同じ遠景の右隅には、空よりも濃いブルーと白色のみを用いて、さらに薄い調子で破風屋根の家屋と樹木が描かれている。調理の場面もすでに地平線のかなたの影絵のようであったが、この建

建築物はより一層淡くかすみ空の色に同化している。最も遠くにあると感じられるこの建築物は、極めて観念的にはあるが、彼らの長旅の起点(ヤコブの家)を暗示するのではなからうか。同じようにして、左上の丘上に建つ白い城壁に囲まれた都市は、遠景の終りと同時に中景の始まりと解しうる。城壁内の二、三の建物はブルーの線で粗描きされているのに対し、前方の城壁の蔭には丘と同じ浅黄とブルーが混っている。これが旅の中経地か、すでにエジプトの都市かは決めかねる。ともあれ、右端の淡い建物からより明瞭なこの都市へと、調理場面のシルエットを経て視線が移動する間に、鑑賞者は十分にこの長旅を印象づけられる。

左上の都市から右下にむけて傾斜した丘の斜面が中景の舞台となる。頭を低くたれて前のめりに進む驢馬を先頭に、旅の一隊は急ぎ足でこの坂をかけ下りる。左前方の大きく空いた緑地に、隊列から離れた一頭の驢馬を追いもどす人物を配したところも、たんなる空間充填ではなく、最終行程の慌だしさを感じさせてほえましい。斜面上のモティーフの配分も、前方(下)ほど大きくゆとりがあり、後方(上)はより混みあっている。

画面中央部にできた遠近の不分明なブルーの余白には、急角度に立ち上る王宮の壁が位置する。これはいわば中景と近景の間仕切りであり、坂をかけ下りる行列を停止せしめる役を果たす。空と地面の色をそのまま残し、焦茶と白の筆線のみで描かれた壁体の描法は、これに先立つ数点の挿絵で頻繁に用いられた建築物を描く技法と共通してい

る。右手前方の近景では、一段と大きなスケールのヨゼフが、金縁の縫いとりのある紫のクラミスをまもって玉座に坐し、前方の狭い空間に重なり合って立つ兄弟たちと語りあう。最前列に立つのは小さなベニヤミン、最後列に一人半身を現わすのはユダである。

都市や建築物を起点、經由地(折り返し点)または終着点として、旋回的な移動を促す手法は、すでに12Rから14Vの二段編成の挿絵で注目したところである。22Rは、折返し点が鋭角的ではあるものの、確かに同じ手法を活用している。水平の仕切り線がない左旋回の構図として、この他に7Rの有名な「リベカとエリゼルの出会い」の挿絵をあげることもできよう。しかし、二度反覆されるリベカの姿のうち、前方のものがやや大きいのは事実であるが、右手上方の都市は大きくかつ精密に彩色されており、遠景としての縮小や褪色が顧慮されているわけではない。段状の仕切りのない単一画面からなる22Rの挿絵は、まず第一に空間の統一的一貫性のゆえに、後方(上方)になだらかに推移する背景を文字通りの遠景としてモノクロミー化しえたのである。

遠景の縮小と同時にモノクロミー化も併用した22Rの挿絵は、縮小拡大のみを説話展開、すなわち複数場面の連続や対比の中に取りこんだ他の挿絵よりも、いっそう古代伝統に密接につながっている。遠景をモノクロミー化しうる重要な条件として、周辺の雰囲気的空間、とりわけ空の存在が必須となる。ブルーとピンクに染まる空(91V)、青くかすむ遠山や樹木をとりまく空(22Vから24R)は、他のイリュ

「ジョニストたちも好んで描くところであった。22 Rの画家は、こうした空を前提として、そこに一つの情景を位置づけ、これをモノクロミー化したのである。ただしこの附随的場面は、本文の直接の要請によって描かれたわけではなく、画家の想像力に基いて主人公たちの旅路の光景を豊富化したものにすぎない。

先々の論文の冒頭で、筆者は「部分的モノクロミー」と「技法または、ジャンルとしてのモノクロミー」という用語を定義しておいた。⁽⁶⁾ 22 Rの挿絵のうち近景と中景は通常のポリクロミー彩色であるから、遠景のみが部分的にモノクロミー化している。ところが遠景部分の描法のうち、右の建物と樹木はブルー系に白のハイライト、中央の調理場面はセピアの素描に白のハイライトを用いている。これら二種の単色表現は、いずれもそのような絵画の技法あるいはジャンルとしてすでに定着し、古くからヘレニズム・ローマ絵画に多くの用例が知られるものである。⁽⁷⁾ しかもここには赤く燃える火とその反映まで忘れずに描出されていることは興味ぶかい。⁽⁸⁾ また、画面上端の均一の幅の空間にこの縮小され、モノクロミー化した光景が並んでいる点は、「Vergilius Vaticanus」の二挿絵(33、34)における冥界の裸形の擬人像や亡霊たちの扱いとよく似ている。紀元後一世紀の単色彩色の壁画から、四世紀末ないし五世紀初頭の異教文学の挿絵へ、ついでの22 Rの遠景へと、この種の特異な描法が連続と継承されてきたのである。ここで重要なのは、これらの「遠望」された光景が、一種のフリーズ状の空間に描かれている点である。実証はむづかしいもの

「ウィーン創世記」に関する覚書(下)(辻)

の、ポンペイやローマの室内の壁画装飾において、長押下方の高めの位置をしばしば一巡するフリーズ状の遠望風景面を、その遠い起源として想定しうるのではないかと思う。⁽⁹⁾ 閉鎖的な室内に遠景をとり入れて偽似的に空間を拡張するこの種の単彩風景画は、やはり極めて小さな人物や風物から成立ち、強い白色ハイライトを附した単色の粗い速筆で描写されていたからである。

(2) 群衆表現のモノクロミー

段層状に前後に重切しあう一定数以上の人物(少ければ群像、多ければ群衆と呼ぶ)を描く場合、全身を見せる前方の人物のみを通常のポリクロミー彩色で、後方人物の頭部を多かれ少かれ省略的に、時にはモノクロームに彩色する手法がある。とりわけ狭く縦に長い空間に積み重なる群衆の場合には、後方の褪色度は著しくなる。古代末期に端を発するこの慣習的描法は、中世にいたり一段と誇張されてゆく。⁽¹⁰⁾ 頭髮や被りもの(兜の如き)は元来天然モノクロミーであるだけに、この印象が強まる。

12 R、13 R、13 Vの密集したヤコブ一族の旅団は、前列の数名の背後に、積重なる頭頂部を僅かに黒い輪廓線で円弧状になぞることにより、その他多勢の存在を喚起している。これに対し、イリュージョニストたち、とりわけ20 V、21 R、の画家は、前後に重なり合うヤコブの息子たちの顔面を誇張された明暗の対比によって彩色している。例えば21 V(図6)では、三段階に及ぶ次のような色相の階調がそれぞれ塗り分けられている。最前列の全身を見せる四人には、通常の肌色



図6 「ヤコブ、ベニヤミンをユダに托す」 fol. 21V.

の上に、生え際から顎と首筋に沿って薄緑色(地面と同色)の蔭を隔どりし、頬骨と額には朱色を施している。四人の間から半身をのぞかせる中間列の三人には、やや淡い肌色にモーヅ色(背景の空と同色)の蔭のみを施す。最後列では、一人のみ白色ハイライトでかすかに顔を暗示し、残りは空のモーヅ色の上に円弧状の頭頂部を線で暗示してすませている。他のイリュージョニストたちの挿絵においても、最後列の頭部は、ピンクやモーヅ色の空の色調をそのまま残しており、空の色調にいわば同化している。これ以外の紫羊皮紙の生地そのままの挿絵、すなわち空の無い画面では、このようなことは起りえなかったわけである。

遠景表現のモノクロミーの場合とは違って、殆んど密集して並ぶ群像がこれほど極端な明暗のコントラストを示すことは、実際にはありえない。そのためには相当に強烈な光線が必要であろう。この誇張された賦彩法は、19 R以降の挿絵の背景に描かれたような夕焼空や夕闇を一種の光源として成立しているのではなからうか。確かに前方の人物の朱に染まる顔面は、あたかも夕陽の残映に照らされているように感じられる。これに対し、23 Vの同一画家による二点の挿絵では、ヤコブとヨゼフ以外の人物群は近づきつつある夕闇に没しかけており、朱も施されず、暗い茶褐色の肌をみせる。遠景モノクロミーの場合に較べると距離が近すぎるとはいえ、後方の人物群、群衆表現のモノクロミー彩色が成立するには、その根拠として、周辺の大気の変調が前提とされたことが解る。やがてこの賦彩法が慣習化すると共にこの前

提条件は忘れられ、同時にまた大気表現が消失(12 R、13 R、13 Vの如く)すれば、線描のみが残ることになったのは当然であった。

これとは別に、特定の光源や遠近とは必ずしも関係なく、人物の肌色を白(卵色)と褐色を用いて対比するのも、イリュージョニストたちの常踏手段の一つであった。23 R、24 R、24 Vの場合は、先の群衆表現のモノクロミーとこれが重複しており、どちらとも解しうる。原則として中心人物を白く、他を茶褐色とし、時には男、女の肌を同様に塗り分けることもある。例えば23 Rでは、ヨゼフとその妻が白く、二人の子供は薄い茶、ヤコブはやや濃い茶褐色と三段階を示し、いずれも頬には朱を施す(この場合、ヤコブのみ僅か後方に坐す)。24 Vの右場面では、前景のヨゼフと後方の女性群が白とピンク系、寝台に横わるヤコブ、後方の男性群の順で肌色が茶系の色を濃くする。両挿絵とも、第二のイリュージョニストの挿絵(23 R、24 R、24 V)よりは慣習化した賦彩であり、遠近や光線の影響とみるには一貫性に欠しい。

さらに新しい局面を見せるのは、17 Rの空を伴わない挿絵の場合である(W覚書(上) 図12)。獄中にあるヨゼフの白味を帯びて輝やく顔と、両脇の配膳頭、酒人頭の暗い茶褐色の肌が、極端な対比を示す。その上、ヨゼフの衣服は白く、他の二人のそれはベージュ色であり、肌と衣服がそれぞれ同系色の濃淡で明暗を表示されているため、光と闇の色調の対比といった印象は一段と強まる。ここには、牢獄内の薄暗さに包まれてもヨゼフ一人は明るく、他の二人は暗いという象

「ウィーン創世記」に関する覚書(下)(辻)

徴的な明暗法が多少は作用しているのであろうか。⁽¹²⁾ 同じ挿絵内に、より因習的な発想に基いて男女の肌(獄吏とポティファルの妻)を同様に塗り分けているのも興味ぶかい。ここには特定の光源も空も無いが、背後の樹木の葉叢の粗々しいまでの明暗対比は、この画家の光と蔭に対する徹底した関心を物語っている。獄吏の後方に建てられた円柱上の日時計は、はたして何時を指しているのかわからない。多くの研究者を悩ましてきたこの特殊なモチーフは、⁽¹³⁾ 白昼であることを示すのではなからうか。日時計とはもともと日中にしか用をなさないのであるから。しかし、ヨゼフの出獄までの時の長さを示すとみるマーザルの説の方が、この場面の状況にはふさわしい。

このイリュージョニスト第一の画家は、続く17 V、18 Rの二挿絵においても、酒人頭と配膳頭の運命、あるいはヨゼフと法術士たちの勝敗を、スケールの大小ばかりではなく、色彩効果の上でも対比的に扱っていることを指摘した。ここでは吹抜屋台風の牢獄の前方の壁面が、内部の人像を明示するために低く下げられ、同時に後方の半円の壁面がせり上って見える。この特異な視点は17 Vのレクトゥスの形状や、18 Rの逆遠近法と全く同質のものと言えよう。

VI 朝日の反照(12 Vの場合)

自然主義的な通常の絵画において、部分的モノクロミー彩色が採用されうる第二の条件として、「遠景モノクロミー」に続いて、筆者は「夕焼(朝焼)空のモノクロミー」をあげた。これは、遠景モノクロ

ミーや群衆表現のモノクロミーが、稀薄な光線のもとで成立するのは対照的に、過剰な、色調を伴う強烈な光線の作用による染め分けまたは褪色の現象を指すものである。前章の後半部の考察は、イリニュージョニストたちが好んだ夕焼空や光と蔭の劇的対比を契機として、この問題にすでに関わるところが多かった。

先々回分析した「Vergilius Vaticanus」挿絵のうちの二点は、「さし昇る朝日」の強い光線が周辺の大気や対象を染め分ける様を、ある程度まで色彩によって表現していた。⁽¹⁾イリニュージョニストたちの描く人物群の顔面に認められる朱と緑あるいは薄紫の隅どりは、どこまでが夕陽の反照であり、どこまでが単なる明暗(凹凸)の慣習的モデリングかを区別するのが難しい。この他にWには、洪水後の空に浮かんだ大きな虹を眺めるノアの一族を描いた名高い挿絵がある⁽²⁾。しかしながら虹が染めあげるのは背景の空とまだらな雲ばかりであり、人物の顔面や衣服には特にその反映は示されていない。

これに対し、空を伴わない挿絵でありながら、またイリニュージョニストの作品ではないにも拘らず、昇る朝日の反照を表現したユニークな例として、12Vの挿絵がある(図7)。この挿絵の本文はG32章29―32節であり、ヤコブと天使の問答が前ページから内容をやや重複させつつ(祝福の依頼と実現)続いている。そのためか上段の二場面(天使とヤコブの対話ならびに祝福)のうち、「祝福」の場面は12R下段のものとして——少くとも形の上では——重複している。⁽³⁾しかも12V下段のために残された本文(30―32節)には、視覚化しやすい挿話が



図7 「天使の祝福、ペニエルを過ぎ朝日に直面するヤコブ」 fol. 12V.

殆んどない。すなわち神との対面の場をペニエル（神の顔）と名づけ、天使との力競べのため髀のつがい骨がはずれて歩行困難であることその他には、13節前半の「かくて彼日の出ずる時に、ペニエルを過ぎしかば……」という状況の描写しか残らない。しかも前ページのテキスト中には、「夜明けんとすれば、我を去らしめよ」26（節）と天使がヤコブに言う箇所がある。テキスト配分の偶然の結果とはいえ、この挿絵画家は、夜明けが間近くついで朝日が昇るという大気現象と光の變化を、下段の主要主題として与えられたのである。

すでに研究者たちが指摘したように、12V下段の朝やけの風景画は、六世紀という年代にはたしかに珍しいものである。左上方の隅に、朱、赤（この部分は殆んど絵具が剥脱）、ローズの三層に重なる四分の一円状の太陽が位置し、そこから十本以上のローズ色の光の輻が大大きく放射している。額と頬に朱のさしたヤコブがこの光に直面して歩む。彼は後方の傾斜した丘陵を下ってきたところである（歩行困難な状態をその姿態から読みとるのはむづかしい）。不定形な大小の土坡や、傘松の葉叢の上には、白色の上に朱の絵具があちこちに粗く塗られて、やや不器用ながら朝日の照り返しを示している。ペニエルと命名された土地は、先にヤボクの渡しを模した橋と述べた、丘上の奇妙な構築物によって個別化されているのであろう。しかも曙光に照射されて、この別格化された土地はさらに神秘感を増す。また、「我れ顔と顔をあわせて神とあい見て我が生命なお存なり」（26節）というヤコブの恐れと懼きは、荘重な日の出と直面する彼の姿によつ

「ウィーン創世記」に関する覚書(下)(辻)

て、まことに効果的に表出されている。「自然主義的テオファネイア」と名づけていずれ考察することになる、強烈な光輝や華麗な色調の雲に包まれた神的啓示の一つの表現形態が、テキストの指示に従うというより正当的な形で、この場面において実現されたことになる。

背景に空を塗り、大気の状態を描くのを好んだイリュージョニストたちには、本文の側から夕焼空や遠景モノクロミー（22Rの場合）の要請があったわけではない。通常はこの種の表現を顧みず、紫羊皮紙の生地のみで満足していたこれ以外の画家でも、本文がそのような機会を提供すれば、旭日の反照を絵画化しえたことは興味ぶかい。ここで改めて注意深く前ページ（12R 図2）下段の三場面を眺めてみると、「相撲」、「祝福」と旅の集団の周辺のみは、紫羊皮紙の上に薄く灰白色が塗りこめられているのに気づく。しかも「祝福」の二人物の間や驢馬の足下には、これよりも濃い灰紫色の影すら認められる。正確には解らないものの、人物の後方に白いハイライトを施した部分もある。他にはこの種の下塗りのような処理は全く例がない。これは本文（G 32章26節）の語る通り、夜明けの間近なことを示すための薄明りの暗示に違いない。挿絵画家はこのみ部分的に大気が必要と判断したのであろう。白地のままの（紫に染めない）羊皮紙ならば、彼の意図がもう少しよく眼についた筈である。

以上二点の画家を異にすると思われる挿絵は、それぞれの方法で薄明と朝焼けの視覚化を試みている。しかしながら、仄暗い薄明の大気も、朝日の色調を伴った光線も、僅かな蔭や朱色の斑文を除いては、

これに包まれた人物の肌や衣服を特に変色させてはいない。V章で論じた遠景描写や後方の人像の扱いとは異なり、ここでは褪色の現象、モノクロミー化の状態には関心が向けられていないのである。Wの挿絵のみに例を限っても、挿絵画家ごとの個人差が目立ち、明暗彩色がしだいに慣習化、観念化してゆく過程はまことに多様で複雑な相貌を呈している。画面の地が無機質化することはすなわち大気表現が消失することである。その結果枠が不用となり空間が小場面に分断されれば、遠近の感覚もしだいに失われてゆく。これら二つの動きはまさに表裏一体をなしている。

VII 水中のモノクロミー(2Rの場合)

すでに幾度か言及したモノクロミー彩色の成立条件の一つに、筆者は「水中の物体や生物」を挙げた。近世以降の写実主義的絵画を基準とする見方からは、これはあまりに自明で殆んど無意味な指摘と思われるよう。しかし、キリスト教図像は水にまつわる多くの重要な主題を有しており、中世の画家たちが水中に没した人体や魚類などの褪色、変調の現象をいかに扱ったかは、様式史的な見地からも決して看過できない大切な問題なのである。主要な主題を以下に列挙してみると、この章で取りあげる「大洪水」の他に、旧約からは、「紅海渡渉」、新約からは「洗礼」、「奇跡の漁り」、「海上の嵐を静めるキリスト」、「波の上を歩むキリスト」などが数えられる。

Wの「大洪水」(3R)の挿絵に関しては、単独場面形式を採用し

た根拠をバンディネリ(1)の説(大構図モデルの存在)を紹介して説明し、簡単な記述をすで行った。水中モノクロミーの用例は、ポンペイの魚類の泳ぐフリーズ装飾などに始まり、水遊びや魚釣り場面を描く鋪床モザイクにも散在する。溺死者を描く機会がどのような主題の古代の絵画にありえたかは解らないが、海戦図の如き大構図がモデルとなった可能性も皆無とは言えない。

水はその深さや透明度に応じてその中にある生物や物体の色調をさまざまに変化させる。この挿絵は、完全な褪色の状態を描くわけではなく、生存者や溺死者の置かれた位置や状況によって、着衣や肌の色合い、明暗その他のニュアンスが微妙に異なる様を描き分けているにすぎない。しかしながら、水面上と水面下の区別を殆んど機械的に塗りわけるか、あるいは全く無視するに致る中世美術の諸例に先立って、六世紀という年代になおこのように古代風な絵画が描かれていた事実は特筆されなければならない。

ガラス張りの水槽を手前から眺めたかのように、水位を示す水平線が画面三分の一ほどの高さ(1)に引かれている。上端の水色の細い帯は、そこから滝のように雨が海面に注ぐ空である。最後の生存者二人が中央の方舟にむかって両手を差し出す。水面上の彼らの横顔と手とは明るい肌色(2)に塗られ、しかも彼らは眼を見開いているため、未だ生存中とわかる。これに対し、水中に没した溺死者の顔や手足は青灰色に塗られる。青ざめた死と蔭の色が、彼らの閉じた眼と共に死者であることを示す。生と死を分つ色彩と水面上、水面下を分つ色調とが重複し

ているとも言えようか。この二重の変色の原則からはずれるのは、殆んど全身を水中に没しながらも、片足の踵のみ水面からつき出た死者わずか一人である。この挿絵の迫力を高めるのは、こうした色調のニュアンスにも増して、海底に沈みあるいは波間を浮遊する多様な溺死者たちの姿態のリアルな描写である。短縮法に基いて一人はうつ伏せに、他はあおむけに描かれた二人物は特に人目を惹く。側面からの視点と同時に斜め上から俯瞰した視点が混在しており、水中と水面とがいつの間にか奇妙に溶けあう。鑑賞者は溺死者が水中にいるのか海面をただようのか解らなくなる。角を手前にした三段構成の方舟の奇妙な遠近法が、すでに指摘されている通り、このような視点のゆれを誘導するのであろう。

この挿絵とよく比較される「アッシュバークナム五大書」(七世紀?)の「大洪水」の挿絵では、海面と死者は完全な俯瞰の状態を、方舟は全くの側面観を示す。偏平な色面と化した海にもはや水面下はなく、長々と手足を伸ばした死者が均質の肌色のまま水面上に提示されるにすぎない。他方、水中にあることを示す極めて簡便な方法もやがて定着する。すなわち、魚その他の生物のデッサンの上に均質の青色を塗り、白や褐色で僅かに輪廓を描き起す方法がそれである。後方の人物や遠景のモチーフが空の色調に同化するように、水中の生物は海と保護色の関係を保つのである。魚や裸体が極立った固有色を本来そなえていない(天然モノクロミー)ことも、こうした簡便な描法が中世には好まれた原因であろう。精緻な明暗法を示すWの挿絵に始まり、

「ウィーン創世記」に関する覚書(下)(社)

さまざまな様式的変遷を経過する中世美術は、その対極にある一例として、次のような極度に観念的な作品すら生み出すに至る。初期ゴシックの挿絵は、「紅海渡渉」の海を文字通り真紅に塗り、その下から黒い筆線で描かれた溺れたファラオの軍団の下描きがすけてみえている。未だ水中に没していない部分がポリクロミーで彩色されているのも面白い。

古代の単彩面の技法を復活した漁撈場面を含む黙示録の「玻璃の海」、光背の低部を埋める創世記の魚類に満ちた海など、不可視世界の表現に応用された新しい水中モノクロミーの用法については、第二部の別の章で改めて考察することにした。

結語

IV章の分析の中で、旋回的二段編成の挿絵はとりわけ距離と時間の長さの表出に適しており、事実そのような主題が好んで扱われていると述べた。これに拡大・縮小の操作が加われれば、空間的移動と時間の推移に、一段と変化に富んだ起伏が加わる。こうして望遠と近接の二つの視点が交錯することにより、鑑賞者はいっそう親密に登場人物の動きや心理と一体化する。遠近は通常の空間的な上下の関係のみならず、時間軸に沿った左右の関係にも組みこまれていた。

ここで改めて、時間の推移のみを特に念頭において再び22Rの連続的諸場面を眺めると、モノクロームの(縮小された)遠景は過去を示し、ポリクロームの(最も拡大された)近景は現在を示しうることに

気づく。その間の中景を半過去にみだてて、大過去形、半過去形、現在形という時相で示すこともできよう。たんに縮小・拡大のみの挿絵より、22 Rのような二種(あるいはそれ以上の半階調)の賦彩法を対比した場合の方が、時相の変化は一段と強く印象づけられる。10 Rでは、縮小部分(ラバンと息子たちの追跡)が拡大された主要場面よりも一時点過去であった。これに対し13 Vでは、同じ縮小された部分(ラケルの埋葬)が下段の中心場面より未来であった。言い換えれば、近景の拡大場面に對し、これに近づくか遠ざかるかによって、過去と未来が決定されるのである。同様にして、残念ながらその例はWには無いが、モノクロームの縮小された遠景も、過去ばかりではなく未来を示すことも可能な筈である。

現時点とは異った時点である過去ないし未来がモノクロームに彩色されて、ポリクロームに塗られた現在と対比されるのである。縮小されたモノクロームの世界が、時間的にも空間的にも次元を異にした領域を表象するという了解が、まさにここにおいて成立する。22 Rの遠景モノクロミーは、その意味で今後第二部の中心主題の一つとなる「不可視世界のモノクロミー」の探究にとって極めて重要な位置にある。これまでに考察したWの諸挿絵は、おそらく天使を別にすれば、全て地上にある、人間の眼にしうる経験的な世界のみを対象にしている。縮小と褪色の表現も同じく可視的世界での視覚的体験に基いている⁽¹⁾。しかし、創世記がキリスト教の經典である以上、靈的な存在である神を喚起する表現が皆無のわけではない。この時代、旧約的なコンテ

クストの中では、神の存在は全身ではなく、「神の右手」(Dextra Dei)のみによって暗示される場合が多かった。⁽²⁾

事実、Wの挿絵には五回にわたって「神の手」が描かれている。

「楽園」における神の声や叱責、洪水後アノアの一族に対する神の祝福、アブラハムやヤコブに対する神の契約などが、「神の手」によって示される⁽³⁾。画面上方の青く塗られた浅い円弧から、祝福の手つきをした神の右腕が差し出され、時によっては無数の白い星がこの天空を飾っている。同じ円弧内に天使が水平に飛翔する場合もある⁽⁴⁾。この半月形の蒼空は、通常の可視的天空よりも上位にある神聖な「第二の天」に他ならない⁽⁵⁾。このことは、3 Rの「ノアの一族の祝福」の場面(W覚最(上) 図3)において、空一面の夕焼雲や虹よりも上方に粹からはみだす形でこのもう一つの天、不可視の天空が位置づけられている事実によってよく了解しうる⁽⁶⁾。ところが、何れの場合にも、円弧内のモチーフは他の部分と同じポリクロミー彩色で描かれており、やがて中世の画家たちが開発する「不可視世界のモノクロミー」彩色は、未だ成立していない⁽⁷⁾。唯一の例外として、ヨゼフの第二の夢(15 R上段左)に現れた太陽と月の擬人像がある。太陽の胸像は顔も着衣もピンクとローズに塗られ、金の冠をかむり金の光線を発する。月のそれは殆ど白の線描で描かれている。ヨゼフの両親と兄弟を意味するこれらの太陽と月と星とが、第二の天と同じ青い円弧内に描かれており、通常の空でないという意味では、これが異次元の夢の内容であることを伝えている。しかし天体の擬人像については、すでに曙のロー

ゞ色の光に自らを染める「Vergilius Vaticanus」の太陽の表現で注目したように、かなり以前からこのような賦彩を施す慣習が成立していたのである⁽⁸⁾。

従って、Wにおいては、未だ中世的な意味における「不可視世界のモノクロミー」は着想されておらず、むしろ古代末期に形成された自然界を対象としたモノクロミー彩色を、誇張や変形を伴いつつ受容し継承する方に比重が置かれていることになる。遠景表現、群衆表現、水中の人体や死者、太陽と月の擬人像に関しては、程度の差こそあれモノクロミー化の現象が彩色法に投影されていた。ただし朝日や薄明の反照については、明暗の誇張以上には褪色の状態を特に考慮していない。他方、中心人物を明るく極立たせ、副人物を蔭の下にあるように描き、象徴的価値の順位を明暗の階程に呼応せしめる傾向も目立つ。近景拡大・遠景縮小の原理も、時おり同様の価値の順位によって破られ、逆遠近法すら適用されていた。上下の位階を重視した逆遠近法や、内面的、超自然的根拠に基づく劇的な明暗対比は、やがてキリスト教圖像の精神的価値づけや神秘化に、大いに活用される手法となるであろう。

今回の論考において確認した諸問題は、中世美術が靈的世界の表現法を新たに開拓するにあたって、極めて重要な出発点となるものである。「不可視世界のモノクロミー」、「自然主義的テオフィアニア」などと筆者が命名する異次元性表現の多様な方法は、殆んど全て「ウィーン創世記」、あるいは「Vergilius Vaticanus」中にそれぞれの子

「ウィーン創世記」に関する覚書(下)(注)

感を秘め、萌芽を有しているといっても過言ではない。これら二作品に特に多くのページを費したのはそのためである。

註

序註

(1)「Vergilius Vaticanus (Vat. lat. 3225) の諸挿絵における大気現象と幻影の表現」。名古屋大学文学部研究論集、87、一九八三年、24ページ。
(以下註ではこの論文を「ウェルギリウス」と略。
IV章註。

(1)「ウィーン創世記(Codex vindobonensis theol. graecus 31)に関する覚書」上。同右論集、90、一九八四年、II章の全体、特に18、19ページ参照。以下W覚書(上)と略。

(2) 2 R, 3 R, 11 V, 20 V, 21 R, 22 V, 23 R, 23 V, 24 R。

(3) 5 V, 9 R, 10 R, 10 V, 17 R, 17 V, 18 R, 18 V, 19 R, 19 V, 20 R, 21 V, 24 V。

(4) 1 R, 1 V, 3 V, 22 R。

(5) 2 V, 4 R, 14 V。

(6) 4 V, 6 R, 6 V, 7 V, 8 R, 8 V, 11 R, 12 V, 15 R, 16 R, 16 V。

(7) 5 R, 13 V, 14 R, 15 V。

(8) 9 V, 12 R, 13 R。

(9) 7 R (左旋回式二場面のため、一段とも二段とも決めかねる)。なお場面数の数え方は、研究者によって多少の差異がある。O. Mazal, Kommentar zur Wiener Genesis, Frankfurt am Main, 1980, S. 47 参照。

(10) W覚書(上)、9、11、17、19—20ページ。

(11) H. Gerstinger, Die Wiener Genesis, Wien, 1931, S. 167, 169. „... nach Vorbildern der antiken monumentalen Kunst mit idyllisch-bukolischen Szenen.“ 上記の挿絵に因り記す。

- (12) O. Mazal, op. cit., S. 144. も同じ見解をなす。
- (13) ただし上段左場面のヤコブはマントとトツカの色がこれと逆。9 R、10 R、Vも参照。H. Gerstinger, op. cit., S. 92 に同じ指摘。
- (14) 2 V、4 R、5 V、6 R、12 Vを参照。
- (15) ヴィックホフは「コロリスト」(後述)の助手が13 R、13 Vを描いたと考え、ゲルスティンガーは12 Rから13 Vまでを「ミニアテュリスト」(主任画家)の第二の助手が描いたと推定。いわゆる「手の区別」に関し、ヴィックホフ以後、モレー、ゲルスティンガー、ペベル、マーザルが各自の分類を行っており、ペベルの一九三六年の論文が最も詳しい。17 R以後の16点を三人の「イリュージョニスト」に帰す点では全員一致しているものの、前半部に関しては未だ議論の余地がある。O. Mazal, op. cit., S. 161—166参照。主要参考文献はW覚書(上)序文註を参照。
- (16) W覚書(上)、17ページ、図10参照。
- (17) ガルツ、ヴィックホフらの解釈をゲルスティンガーも継承。H. Gerstinger, op. cit., S. 97, 154—155。
- (18) 上段左端の丘上の都市(ホテル)も確かに小さいが、これはデボラの死の場所を表示するための標式としての慣習的表現である。これに対して下段左の丘の中腹に建つ赤屋根の建物は、「ウェルギリウス」II章で引用したプロティノスの考察にあるような丘全体の拡がりを推測せしめる表現といえよう。遠景縮小はこの時期になると、必ずしも現実的レヴェルにのみ従って行われるとは限らなくなる。次章22 Rの分析を参照。
- (19) 先回も述べたように、この名高い挿話はそれ程目立たない。興味深いのは、「相撲」の場面を描く位置が十印によって指定されていることである。16 V、17 Rの同じ印の用法を参照。
- (20) ヴィックホフの分類による。ゲルスティンガーは12 Rから13 Vまでの四挿絵を同一画家(ミニアテュリストの第二の助手)のものとし、ペベルは11 Rまでを同一画家(第四の画家と命名)に帰す。
- (21) モレー、ゲルスティンガー、ペベル、マーザルは15 Rから16 Vまでの四挿絵を一人の画家に帰す。ただしヴィックホフのみこの他に11 Rから12 Vまでの四挿絵を「コロリスト」の作品とみなす。「コロリスト」の呼称を用いるのはヴィックホフとゲルスティンガーのみ。筆者もここではゲルスティンガー説(15 R—16 Vまで)に従う。
- (22) H. Gerstinger, op. cit., S. 100; O. Mazal, op. cit., S. 120参照。他の用例については拙著「古典世界からキリスト教世界へ」一九八二年、二五—二六ページと註45ならびにその追記(四七—七八ページ)参照。この種の柱は、他の用例で見ると、聖域の暗示とも考えられ、ヘンロン谷に関連したものかもしれない。
- (23) トーザル (op. cit., s. 120) は里程標と考える。
- (23) 前出の天使ならびにこの旅人に関し、左記のユダヤ教テキスト (Pirke de Rabbi Eliezer) に基くノルトントームの研究を参照。C. O. Nordström, Some Jewish Legends in Byzantine Art, *Byzantion*, 25—26, 1955—57, p. 489. 最近ウィカンが他の作例と共に研究したサンヌ大聖堂のノルト織物が、重要な比較資料となる。
- (24) Michael D. Levin, Some Jewish Sources for the Vienna Genesis. *The Art Bulletin*, 54, 1972, p. 24. Midrash Genesis Rabbah 84, 14に基づく解釈。ユダヤ教伝承のWにおける影響については、W覚書(上)、序文2ページと同註6を参照。
- (25) W覚書(上)、25ページ、図13。
- (26) 註15に触れた「イリュージョニスト」とヴィックホフ以来命名されている三人の画家は、17 R以降の挿絵を次のように分担したと考えられる。第一の画家(17 R—18 V)、第二の画家(19 R—22 V)、第三の画家(23 R—24 V)。
- (26) インド起源とされる金属性の一連の鉢を叩くパーカッション風の楽器は、近年マリアミン(シリア)から発掘されハマの美術館に移管されたトリクリヌムを飾る鉢床もザイクに、他の五種の楽器の演奏と並んで表現されている。その中には二本笛も認められ、Wの挿絵との比較も試みられている。

- Janine Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruxelles, 1977, p. 94.
- (27) O. Mazal, op. cit., S. 154—155. H. Gerstinger, op. cit., S. 105. —98. フンベルの挿絵の記述はつねに最も入念であり、ここでは半ば仰視的遠近法、フンフォラののる柱、フルカに関し優れた考察を行うが、これら三人物については特に触れていない。W覚書(上)序文註の一九三七年の論考参照。
- (28) A. Grabar, *Martyrium*, Paris, 1946, vol. I, p. 73—80. 参照。
- (29) W覚書(上)25—62ページ、図14。
- (30) M. Meiss, *Masaccio and Early Renaissance. The Circular Plan. (The Painter's Choice)*, 1976, p. 63ff. 参照。なぞフンベルの短縮法への言及は一九三七の論考の18ページ。
- (31) 「天然モノクロミー」は、筆者が「ウェルギリウス」の序文において列挙した八項目の最後にあげたもの。本来単色に近いため、色彩による自己主張の乏しい対象、例えば建築物の壁体、浮彫装飾、彫像、裸体、動物(一色の)、金銀細工、器物など。他の項目はV章註3にあげる。
- (32) 13 V (デボラとラケルの死)、14 R (ヤコブの死)を指す。異教石棺における神話人物や一般の死者の同様の表現を起源とし、やがてキリスト伝聖母伝の同様の諸図像が形成されてゆく。筆者の下記の論文とその註11、18の文献を参照。Quelques réflexions sur le thème de la Resurrection du Christ. Ce que l'iconographie des Saintes Femmes au tombeau doit à l'art funéraire païen. *Oriens*, XIII, 1977, p. 67—87.
- (33) 先に考察した13 Vのラケルの埋葬の場合は正常の進行方向をとる。縮小された状態はこの二段多場面形式のラスト・シーンに確かにふさわしい。ただしそれはこの挿絵内部でのことである。またここでは、次ページ上段の「ヤコブの死」への接続が前提となる。
- (34) 右上りに旋回する螺旋状フリーズは、次第に幅を拡げる導入部と先細りに終る終結部を有する。与えられた形状を有効に活用して、前者は波うつ

「ウィーン創世記」に関する覚書(下)(社)

- ダニューブ河の流れに誘われ船が岸に近づくようにして始まり、後者は家畜を先頭にダキア人捕虜が舞台から消え去る行列で終っている。青柳正規「トラヤヌスの円柱」*Spacia*, 23, 1980. 参照。
- V章註
- (1) (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。(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ミー。(8)天然モノクロミー(V章註31参照)。
- (2) IV章註26参照。
- (3) 照り返しではなく、着衣の色かもしれない。炎は遠くからも見え、この影絵的遠景の光源でもありうるが、山羊の血はそうではない。従って厳密な意味での単彩画ではない。この他、薙の右手に浅黄色、山羊の後半身にピンクの着色が僅かに施されている。
- (4) 古代の単彩画は、*compendiaria, siagrapia*の技法と分ち難く結びついている。この点については、「ウェルギリウス」の序に記した通り、「異次元性表現の諸問題」の第I部で詳述する予定。
- (5) W覚書(上)13ページでこの挿絵に別の観点から言及した。
- (6) 「ウェルギリウス」I章、1—3ページ参照。両者は時によっては区別しがたく混りあう。
- (7) 同右論文2ページ。註(4)の問題と同じく第I部で詳述。
- (8) 月や星の自然光、松明や蠟燭の人工照明を光源とした「夜景」に関しては、中世末期の写本挿絵を中心として第III部で論じる。
- (9) 「ウェルギリウス」図8、9ならびに11—13ページ。諸悪の擬人像とミノスの法廷に集る死者の霊(いずれも裸体)が、下段よりも縮小され褪色した状態で、画面上方のフリーズ状の空間に一列に並ぶ。左下に立つ冥界の訪問者アエネアスとシピラの視野に対して遠景と考えれば、15 V下段二場面の扱いとも比較しえよう。

(10) 代表例として、ファルネジーナの庭園から発掘された断片(白地にセピア、パラティナ丘リウィアの家の現位置に残る「黄色いフリーズ」)をあげる。プリニウスによれば、この種の画題はスプリウス・タデイウスが創始者とされる。他の文献や作例と共に上述の単行本第一部で詳しく触れる予定。

(11) ポンペイやカタコンベの壁画、アンプロジアーナ図書館の「イリアス」挿絵、サンタ・マリア・マジョーレのモザイクなど。「古代風」を粧う復興期の作品には、特に簡便な方法として好まれた(例えばヴァティカン図書館の「レオの聖書」)。通常より縦長の画面上方の空間を充填すべく、故意に人数を増加した感すらある。いずれ別の章でまとめて考察する予定。

(12) この手法は将来性に富み、やがてキリスト教美術の超自然的靈性の表現に長らく活用されることなる。レンブラント光線の先駆と呼べば解りやすいと思う。

(13) ゲルスティンガーは日時計に疑問符を附し(前掲書104ページ)、プベルはポンペイ出土のモザイクの一つに哲学者たちの集会の頭上に日時計を表わした例があると指摘する(前掲書118ページ)。マーザルは、推測にすぎぬと断りつつ、Tagrum Ps. Jonathan におけるG 40章14節、同23節の註解を紹介する。これによると、神に見放されたヨゼフは、三日後に出獄する酒人頭に助力を求め、自らの解放をパロにとりつぐよう依頼せざるをえなかった。ところがパロが夢を見る日まで酒人頭はこれを忘れていた。日時計は時を象徴するところから、ヨゼフが出獄するまでの時の長さをここでは示していると、マーザルは考えているようである(前掲書154ページ)。

Ⅵ章註

(1) 「ヴェルギリウス」図1、7。Pictura 32.

(2) W覚書(上)、図3、10—11ページ。ウィックホフのみこの挿絵をイリュジニスト第二の画家に帰す。ただし構図は「ミニアテュリスト」によると考える。O. Mazzi, op. cit., S. 161.

(3) 12 V 上段二場面は極めて逐次的に29節の前半(ヤコブ神の人の名を問う)と後半(祝福)に呼応する。しかし同様の祝福の場面は、すでにゲルスティンガーが指摘した通り(前掲書94ページ)、12 Rの「撰相」の次の一駒にもすでに先どりするように描かれている。マーザルはこれを27節のヤコブがイスラエルに名を授ける叙述と結びつけるが、二人のポーズはむしろ26節の後半(「我を祝さざれば去らしめず」)に示唆されたものではなからうか。

(4) コトン・ゲネシスにおける「アブラハムの召命」の類似の表現(ただし神の手を含む)を参照。W覚書(上)Ⅲ章註1の論文図29 a—b。

(5) 12 Vと13 Rは絵具の表面が擦れおちており、衣文や顔の細部は不明瞭である。頬に朱を施すのはこの画家にとっても慣習化したモデリングにすぎず、特に朝日の反映とは思われない。Ⅶ章の考察を参照。

(6) 金地や光背など、聖性を喚起する抽象的で簡潔な手段が定着する以前には、神的顯現の超自然性を多様な雲や夕焼けの空という自然主義的な背景により表出することがあった。光背の形成後も、時おり意図的にこの種の表現は復活された。次の拙稿を参照。「光背の形成に関する覚書」名古屋大学文学部論集、81、一九八一年、151—188ページ。

(7) この点はすでにプベルが指摘しており、G 32章26節のオルトロス(瞎)の語に触発されたものと考えている(前掲論文104ページ)。なお12 RとV間の関連、場面の配分は、「祝福」の重複に関しても触れたように、いささか不合理であり、うまく噛み合わない。12 Rの最終場面(旅の集団)は、厳密に言えば21 Vの最終場面となるべきである。12 Rの画家が一族の再出発を先どりしすぎたと言ふべきか。あるいは12 Rの挿絵がモデルの諸場面を後続挿絵との割りふりを無視して全部描いてしまったため、12 Vはおそらくモデルなしに該当テキストから直接に映像を新たに創造したのであろうか。ゲルスティンガーの紹介するリュトケの解釈を参照(前掲書95ページ)。

Ⅶ章註

(1) W覚書(上)19—20ページ。

- (2) 淡く彩色の場合には下のメッサンが透けて見えるため水の透明感を示している。「大洪水」の例としてトリーンのヘマトゥスの潮死者の表現は後者を属す。G. Mendel, *Die Buchmalerei der Romanik und Gotik*, Gütersloh, 1964, Abt. 46.
- (3) ナビヤーンの聖ヒルキウス註釋。G. Mendel, op. cit., Abt. 106. 註釋詳
- (1) 「ヴェルギリウス」II章のプロテノス、プルデシテウスの引用を参照す。
- (2) Martin Kirigin OSB, *La Mano divina nell'iconografia cristiana* (Studi di Antichità Cristiana), Città del Vaticano, 1976.
- (3) *1 R' 1 V' 3 R' 4 P' 1 R'*.
- (4) 9 R'.
- (5) A. Grabar, *L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Age*, *Cahiers archéologiques*, 30, 1982, p. 31f.
- (6) 拙著「古典世界からキリスト教世界へ」II章の「コスマス」「キリスト教地誌」の分析を参照。
- (7) 5 R' II部を論じながら、とりおき次の拙論を参照。Destruction des portes de l'Enfer et Ouverture des portes du Paradis. A propos des illustrations du Psautier 23, 7—10 et du Psautier 117, 19—20. *Cahiers archéologiques*, 31, 1983, p. 5—33.
- (8) 拙論「中世美術における『光と闇』あるいは『昼と夜』に関する二、三の考察」、『名古屋大学文学部論集』77号、一九八〇年、1—31ページ。