「ヨシュア画巻」に関する覚書

辻　佐保子

序文　研究の現状と問題点
Ⅰ　複数場面からなる連続的構図と遠景縮小の問題
Ⅱ　「ヨルダン渡河」の解釈と方向逆転ならびに反覆的読みとりの問題

序　研究の現状と問題点

「ヨシュア画巻」は、「パリ詩編」と並ぶマケドニア王朝の復古的気運を代表する作品と一般に考えられており、画巻という極めて特殊な表現形式をとる殆んど唯一のビザンティン美術の遺品として、これまで多くの人びとの関心を集めてきた。しかしながら、一九〇五年のモノクロ図版によるファクシミレの刊行[1]と、一九四七年のクルト・ヴァイツマンの単行本[2]、一九四九年のマイヤー・シャピーロの雑誌論文[3]等が主要な研究文献であるにとどまり、これ以後は折にふれて言及されるにすぎなかった。例えば一九五〇年代には、ミラノ北方カステルセプリオでの壁画の発見が契機となり、六〇年代には小アジアのミシス・モプスウェティアで「サムソン英雄譚」の舗床モザイクが発掘されて、改めて「ヨシュア画巻」の制作年代や横長フリーズ状の表現形式をめぐり、新発見の作品との比較という見地から、論じられる程度であった[4]。

ヴァイツマンは、これまでの個別的な作品研究を総合する形で、一九六三年に「マケドニア・ルネサンスの精神的基礎と本質」と題する著書[5]を刊行した。古代の遺産を積極的に集収し復興しようと試みたこの時代の知的、芸術的活動を三期に分けて位置づけ、「古典美とキリスト教的超越性を一つの調和にもたらした」この運動を高く評価した。改めて述べるまでもなく、ビザンティン美術の諸潮流のうちに流れるヘレニズムは、西方中世に較べれば一段と恒常的であるだけに、「マケドニア・ルネサンス」の過大評価に対し慎重な態度をとる学者も少なくない。テオドシウス、ユスティニアヌス、ヘラクリウス諸帝の統治期にも同様の傾向がみられたことは、キッチンガーらによりすでに繰り返し指摘されてきた[6]。ユスティニアヌス時代とマケドニア王朝を結ぶ最近の特筆すべき研究成果として、ハンス・ベルティンクとギリエルモ・カヴァルロによる「ニケタス・バイブル」の再発見と位置づけがある[7]。フィレンツェ、トリーノ、コペンハーゲンに分蔵されてこれまで別途に論じられていた「智慧の書」、「エレミア記」、「小預言者預言書」の、それぞれタイトル挿絵を伴う三点の写本断片が、実は同

一写本の諸部分を構成することが判明したのである。こうして、ニケタスなる宮廷の高官の依頼により、五三五年（ベルサリウス執政官時代）の年記のある写本を手本として、一〇世紀末頃首都で制作された四巻本聖書が、再び私たちの前に姿を現わした。「マケドニア・ルネサンス」の末期には、「パリ詩編」や「ヨシュア画巻」に感じられる擬似的古典性の不自然さが、六世紀の芸術遺産を再び取りこむことによって、一段と内的な精神性を深めてゆく経緯を、筆者はベルテインクの鮮やかな比較分析の手並みを通じて十分に実感することができた。

「マケドニア・ルネサンス」の過大評価に対する修正や批判は、同じくシリル・マンゴによっても別の方向から行われた[8]。彼の論拠は、一九六九年の論文[9]において、もう一つのこの時代の著名な写本である「レオ・バイブル」(Vat. Reg. gr. 1)の制作状況を具体的に明らかにし、九四〇年以降と制作年記を推定したことにある。この写本は高官(sacellarios) レオが故人となった弟の修道士コンスタンティヌスの記念に、同人の建設した聖ニコラオス修道院に寄進したものであり、テキストのみの既存の聖書の写本を買い求め、これに後から挿絵を適当な画家に依頼して描かしめ、附加したことが判明した。フォティオスやアレタスほどの当世一流の文人でもなく、皇族や富裕な大貴族階級の出身者でもない人物を注文主とする私的な制作状況は、これまでの宮廷や總主府教を中心とするアカデミーや写本工房のみを想定した一律的な視野を修正するのに有益であった。またマンゴは、自然科学書などの世俗的用途の写本挿絵にはむしろ古代風の様式表現が乏しく、宗教的性格の写本に逆にこの種の性格が顕著であるという矛盾も指摘している。

二〇世紀後半の時の歩みがしだいに世紀末に近づくに伴って、「古典的なるもの」をめぐる理解や位置づけに、筆者自身の感覚だけではなく、一般的な風潮として、ある根本的な変化があったように思われる。少なくとも研究方法の上で、重大な方向転換を迫られているという思いは切実である。

「ヨシュア画巻」は、現在一五葉の羊皮紙[10]に分断されてヴァティカン図書館に所蔵され、Codex vaticanus palatinus graecus 431 の整理番号を付されている。筆者が実際にこの作品を見る機会を得たのはもう十数年も前のことである。当時は素描と部分的彩色の問題——彩色は素描と同時代かそれともやや後のものか——にもっぱら関心がむいていたのを思い出す。素描というよりはむしろ淡彩画に近いこの重要な作品を、現在執筆中の「異次元性表現の一端としてのモノクロミー彩色」に関する研究の流れの中に、どのようにして位置づけるべきかを、この数年さまざまに模索してきた。先に触れたベルティンクやマンゴの研究成果を学びながら、従来の研究に欠落していた視点は何であるかを考えた。原作を改めて慎重に観察する機会がなかなか得られないでいるうち、一昨年（一九八三年）、グラーツから《Codices selecti》シリーズの一端として、カラー版の、しかも一五葉をもとの巻物形式に復原したファクシミレ版が刊行された[11]。続いて昨年（一九八四年）、オットー・マーザルによる解説も出版された。今回の刊行が

特に重要なのは、全長一〇メートル余（10.638m）に達する画巻が、二個の木製の巻きとり用リールと、これを約八〇センチ幅に固定できる装置が、収納用の箱にとりつけられていることである。従来のシート状のモノクロ図版、あるいは分断された原作によってすら、殆んど賞味することのできなかった画巻の全体的な流れ、説話展開の長・短のリズムなどを、製作当時に意図されたこの作品の本来の状態にたちもどって体験することが可能になったのである。

「ウェルギリウス」（Vat. lat. 3224）と「ウィーン創世記」に関するこれまでの筆者の論考に続いて、今回は「ヨシュア画巻」の提起する多様な問題の中から、以下の二章のタイトルに掲げた項目にわたって考察を進めてゆきたい。今回の考察は、ヴァイツマンの基本的な発想である「八大書挿絵」の系列（スケマ）の中に「ヨシュア画巻」を位置づけるという方法論――これはマーザルが殆んどそのままに受けつぐ伝統的な方法論でもあるが――からひとまず離れることを前提にしたいと思う。

ヴァイツマンは、「ヨシュア画巻」がモデルとした八大書挿絵のある部分をいかに誤解し、それによってどのような混乱が生じたかを逐一指摘した。またつなぎのモティーフを導入（inserted motifs）[12]して、モデルの独立構図（枠に囲まれた）をいかに有効に、あるいは不手際に連結したかについても、詳細な分析を行った。十世紀の特異な精神風土の中で、擬人像や遠景の丘陵、建築物や祭壇などを導入することにより、モデルとなった筈の当時知られていた八大書の挿絵にはおそらく不在であった擬古典的雰囲気を、画巻形式というこれまたアナクロニックな表現形態の中に取りこもうとした、とヴァイツマンは考える。旧約聖書の本文に対して逐次的に枠入り（段落式）挿絵を施した現存する一一―一三世紀の八大書（Vat. gr. 747；Vat. gr. 746；Vatopedi Codex 602 ほか）の挿絵との比較検討は、ヴァイツマンならびにこれに批判、訂正を加えたツェロスやマーザルの分析によって、ほぼ完了したと言ってよい。

ヴァイツマンが「ヨシュア画巻」は上記のような手法により一〇世紀に初めて巻物の形式をとったものと考えるのに対して、シャピーロやツェロスは初期キリスト教時代（「教会の勝利」の時代）に製作されたすでに画巻形式をとる同じ主題を扱った作品が存在し、これが一〇世紀に再び模倣されたとする見解をとっている。[13] 上述のミシス・モプスウェスティアの舗床モザイクの発見は、筆者もすでに単行本の一章をこれに費して論究したように、[14] シャピーロらの仮説にとって有力な手がかりを与えるようにも感じられる。事実、シリル・マンゴは、先に触れた「マケドニア・ルネサンス」の過大評価を批判した論文の中で、シャピーロの説を支持している。

今回の論文では、これらの対立しあう従来の二説に対して、おそらく決定的な解決を与えるような回答はなにも得られないであろう。筆者が意図するのは、画巻という物理的に連続した長い空間に、さまざまな工夫をこらして展開された旧約聖書の戦士ヨシュアの武勲譚を、今回の連続したファクシミレを用い改めて慎重に吟味し、この作品の

本来の鑑賞方法をとりもどすことである。一昨年行ったトラヤヌス記念柱、ドゥーラ・エウロポスのシナゴーグ、「聖ベネディクト読誦集」を対象とした説話表現に関する講義が、今回の論考の背景の一つとして役立つであろう。また、以下の二章で扱う「遠景縮少・近景拡大」のスケール調整、施回的ないし逆行的な説話展開の方向性といった問題に関しては、すでに発表した「ウィーン創世記」についての同様の考察が有効に生かせるであろう。

なお以下の記述では「ヨシュア画巻」をJと略記する。画巻状に連続した図版を本論集に掲載するのは、技法的にも費用の点でも無理であるため、必要とされる方にのみつなぎあわせたゼロックス・コピーをお送りすることにしたい。

I　複数場面からなる連続的構図と遠景縮小の問題

(1)　場面数の算定とテキストの区切り

連続的な表現形式をとる作品を対象とする場合、なにを以て一場面とするかには、単純に定義しがたい複雑な問題が山積している。[1] 人物や景観のまとまりとその相互間の切れ目を重視するか、説話(ストーリー)の側の区切りを重視するか、その他さまざまな立場が可能である。Jに関しては、マーザルが最少限の単位を一場面として1～36のナンバーを付しており、[2] 今回はこれを一応の共通了解事項として利用することにしたい。ただし、この際あわせて考慮しなければならないのは、画巻下端に平均二、三行(まれに一ないし四、五行)にわたって横書きされたギリシア語の抜萃テキスト[3]の配分である。テキストの区切り方は、当然ながら原作者の意図を反映すると判断されるからである。言い変えれば、一定の長さを占めるテキストとその上に位置する映像とは、同時に読まれ眺められることを前提としている筈である。このように考えるならば、総場面数36のうち、3～4、18～19、23～25、27～28、31～34の五ケ所では、下方のテキストが一つづきに記されており、二場面から四場面の小単位から成立つより大きな構図と解した方が正しいことになる。これをかりに「複数場面からなる連続的構図」と名づけておく。

重要なのは、この五ケ所、五構図のうち終りの三ケ所に、後に分析する「遠景縮小」の手法が用いられていることである。他方、近景との対比に極端なスケール差がなく、上下二段編成と呼んでもよいような22も、上段の内部にやや小さい三場面を含むため、マーザルが全体に一つのナンバーを付しているにも拘らず(テキストは連続)、他の五例と同じ範疇に入れて考察すべきと考える。

テキスト分断の根拠には、挿絵との緊密な呼応という配慮だけでは律しきれない、テキストの内容や記述の方法、これに作用される抜萃の仕方といった複雑な問題が絡んでくる(註3参照)。特定の主題に長いスペースをあて、比較的均等のテンポで複数場面を配列した場合には、たとえ説明文がカットなしに続く諸節の引用であっても、テキスト、場面ともに短かく分断される傾向にあるのは当然であろう。その典型として11～13場面があり、アイの町を中心として、斥候を送り、

これを迎えるヨシュアの姿を両端に対置させた上で、その中間に合計三回二人のスパイの移動の過程が反復されている。空間の移動や時間の経過の表示に主人公反覆の手法が適していることの例証であろう。これに反し、長大な戦闘場面(30)や最終的勝利の捕虜謁見の場面(34)では、一シートの平均的長さ（約70センチ）に達する程の長さにテキストが三～四行にわたって連続している。また、現存する限りでの冒頭部に位置する1～2は、逃亡するイスラエルの斥候と追手という徒歩と騎馬姿の二人組を描き、互いに相手を必要とする主題であるにも拘らず、ヨシュア記2章15～16節、同22節のテキストが二ケ所に分断して記されている。テキストの中間にかなりの省略部分のあることが、こうした分ち書きの根拠かもしれない。[4] また反対に、10の「エリコの陥落」では、6章20～21節のテキストがほぼシートの全長にわたって連続しているため、視覚的には二分して把握されがちな映像を結合する効果を発揮する。その結果、城壁倒壊（右半分）と、「契約の櫃」をかつぎラッパを吹く長老や群衆（左半分）とを、一貫した事件の前後関係を示すものとして理解しうるのである。七回繰り返して城壁をめぐったというアクションのうち、表現されたのは第一回か、最終回か、それとも全行程を暗示するのかは決めがたく、これは鑑賞者の側に任された自由と考えるべきかもしれない。

次に問題になるのは、ヨシュア記2章から10章にわたる現存部分の画巻中には、テキストの分断と連続を併用した大構図も含まれていることである。「ヨルダン渡河」（3から7。ただし3～4のみテキスト連続）や、「アイの攻略」に関する長い物語（11～25）の中間に挿入されたアカルに関する逸話（喚問、連行、処刑。17から19、ただし18～19はテキスト連続）などがその例である。この場合3～4、18～19は、いずれも内容の上で一くくりにされる必然性をもつ。

これとは別の例外的なケースとして、ヨシュアの立像と平伏した姿を反覆した異時同図表現として名高い「大天使との出会い」の場面（9）では、5章13～15節の各ポーズに呼応する対話が、天使との中間の余白と下端の二ケ所に分けて記されている。せりふにあたるテキストをこれを発する（または聞く）人物の近くに記すという配慮は、この他に「神の前で祈るヨシュアと祭司」(16)にも認められ、ここでは7章6節の状況描写を下端三行の従来の場所に、続くヨシュアの祈りの言葉を省略して、10～11節の神の言葉を、神の手を見上げてひざまづくヨシュアの上方に記している。両者ともに、通常の人間同志の会話ではなく、イスラエルに対する大天使の加護や神の介入を示す神聖な内容のテキストであることは興味ぶかい。

(2) 「アイの征服」(22)

以下に、22の上段、23～25のうち23、27～28のうち27、31～34のうち31に認められるスケール縮小の現象を、説話展開の時間軸、空間軸の両相から考察してゆく。これらの四ケ所の縮小場面が、現存の画巻の半ばすぎから後半に集中している事実と、各構図の第一場面がいずれも縮小されている点に、まず最初に注目したい。ヴァイツマン以後ほぼ定説となった見解に従えば、この画巻は当初からヨシュア記の全

体ではなく、1～12章のみで完結したものとして制作され、ヨシュアの召命からイスラエルの「約束の地」の征服までを一つのまとまりある戦記物語として扱っていたと考えられる。[5] マーザルは、現在欠けている冒頭の1～2章（21節まで）と末尾の10章25節から12章終りまでには、八大書挿絵との比較により、おのおの2メートル59センチ、10メートル95センチの欠損部があると推定し、全長は24～25メートルに達すると計算した。[6] 筆者は、征服地の地名を羅列した10章29節から39節、王の名のみを列挙した12章7節から24節までは、なんらかの形で省略的な扱いを受けた可能性もあると考える。中途から縮小場面を導入した動機には、説話の展開に遠近の抑揚をつけるという直接的な目的の他にも、冗長になりがちな戦闘場面を短縮し、スペースを節約するという配慮も働いていたのではなかろうか。[7]

登場の順序に従って、先に二段編成とのべた22の複雑な構図から分析を始めよう。これに先立つ21は、アイの町へむけての二度目の出陣（8章3節）の場面であり、通常のスケールでヨシュア（つねにニンブスを伴う）を先頭に密集したイスラエルの軍勢が山間を進む。この場面と、隣接する22の上下二段との連繋には、かなり細心な工夫がこらされている。21のヨシュアが手にした槍の方向に誘導されて、鑑賞者の視線は上段にひとりでに移行する。これに対し、同じヨシュア像の足許には小建築物が挿入（ヴァイツマン風に言えば）されており、下段への視線の移動はさえぎられている。上段の三場面は、下段よりも僅か2～3センチほど人体のスケールが小さい。左から右へと傾斜した兵士たちの姿態や松明の炎などによって、これら三場面は一見通常の進行方向をたどっているようにみえる。下端のテキスト（8章18～22節）との照合のみに捉われると、この上下二段構図は混乱を呈しているとしか思われないであろう。テキストは主に下段にむしろ多くの関わりを有し、上段は引用文に無い先行する4節以下のヨシュアの命令、15～17節のその命令の実行の記述に呼応している。八大書はこの部分に二駒の横にやや長い枠入り挿絵を費しているが、[8] Jはこれらを上下に重ねて一構図とした。その際上段に呼応するテキストは、これを記すべきスペースが無いため割愛したのではなかろうか。ヴァイツマンは上段の三場面をほぼ同時進行の事件と解し、マーザルは上段に関連する記述として、8、14節をあげ、下段に関しては上段との敵・味方の呼応の不手際を指摘している。[9] 筆者は次のような読みとり方を提案したいと思う。この構図を一瞥する鑑賞者の視線は、全体の流れの方向に従って当然ながら左から右に上段の三場面をたどるであろう。次にここでいったん折り返し、右から左へと逆もどりする形で事件の詳しい経過を確認しようとする。テキストを読む作業をこの時点に想定してもよかろう。アイの前方から退却するふりをするヨシュアの先陣部隊、中間にこれを追撃すべくアイの城門から進み出るアイの軍隊、最後の左端の場面には、無防備となったアイの町に突入し火を放つイスラエルの伏兵たちが続く。事件の前後関係(時間的経緯)や因果関係は、このように方向を逆転して右から左へと順次認識されるのである。同じ扱いは他の幾つかのより重要な構図にも認められ、この問題

については次章で改めてその起源を探究しつつ論じることにしたい。

上段から下段への移行には、つねにニンブスを冠したヨシュアの姿が手がかりとなる。上段右端の右に向かう先陣は、下段右端に円弧を描いて再登場し、左に向いて静止し、この向きによって22の大構図は閉じられることになる。先頭のヨシュアのポーズと上をみあげる視線は、下端テキスト（19節）にある通り、放火（上段左）の合図をしているところであろう。アイの軍隊（アマレク人）は、22節の記述通り、町を焼き終って下段左に再登場するイスラエルの伏兵と、上段右から下段右（ヨシュアの左）に再登場する先陣の「中間に」文字通り「はさまれ」ている。

このように上下の諸部分を読みとるならば、なんの混乱も不合理も無いどころか、全て慎重に計算しつくされた、左右の往復運動や上下の旋回運動を繰り返す、逐次的連続による戦闘経過の詳細な表現であることが納得される。上下二段構図に右廻り（稀には左廻り）の旋回的な連繋方法がしばしば彩用されることは、すでに「ウィーン創世紀」の同じ編成の挿絵について観察した通りである。[10] 施回的な動きは当然ながら進行方向を逆転する作用を伴うことを銘記しておこう。

(3) 「アイの王の捕縛、連行、処刑」(23～25)

22の旋回、逆行する動きは、ほぼ同じ位の長さを占める次の23～25の複数場面構図にも繰り返されている。ヴァイツマンは、この構図に関し、八大書挿絵との照合が彼の主要関心事であるためもあって、ことさら手厳しい批評を下す。24の「ヨシュアの面前に連行された王」の大きな場面がすでに描かれている以上、23の縮小された「捕縛され引き立てられる王」の反覆は全く superfluous であり、これに従う軍団には行先が欠落しており、(Vat. gr. 747, fol. 223v. A; Varopedi 602, fol. 360v. A ではいずれも彼らはアイの町に再び放火する) Jのこのような現状は completely meaningless であると述べる。[11]

八大書挿絵は全文テキストに挿絵を逐次的に施すのに対して、Jはある程度の幅をもたせつつ上方の画面の理解に必要なテキストを抜萃している。テキストの側にすでに取捨選択がなされて原典の記述の重複や矛盾がある程度整理されているのである。他方、枠つき段落式の八大書挿絵は、その弧立的な性質上、先行場面に既出のモティーフを、Jの如き連続画面のように多少の距たりをおいて参照せしめることもできない。確かに23～25に関する限りでは、Jの選択したテキスト(8章23～24、28～29節)は、王の生けどりと連行、アイの住民の殺害と放火、王の処刑の記述全てを含み、結果的には、本文を省略しない八大書の二点の挿絵とほぼ共通するテキスト内容を与えられていることになる。八大書の画家は、同一ページに並ぶ二挿絵 (gr. 747, fol. 233v. A-B; Vatoped: 602, fol. 360 A-B) の左端に、「ヨシュアの面前に連行された王」を二回反覆して描いている。[12] 筆者の判断では、Jの画家はそのうちの最初の表現を不必要とみなして、23の縮小場面に改変したに違いない。続いて、同じく八大書の第一挿絵の右に描かれた再度のアイの町の放火や殺害の場面に関しても、すでに左隣の先

行する22上、下段に類似の光景が描かれていると考えてこれらを省略したのではなかろうか。連続画面形式は、いずれⅡ章で述べるように、同一モティーフを繰り返し絡めとりながら鑑賞者の側が物語をつむいでゆくという独特の機能を備えているからである。

以上の筆者の解釈が正しいとすれば、Jの場面編成は、極めて自覚的、批判的な方式に従ったものであり、機械的に同一図型を一連の枠入り挿絵に繰返す八大書挿絵よりも、一段と洗煉された製作態度を示すと言わなければならない。

マーザルのナンバー23～25は、時間的経緯に従って付されており、これら三場面をその通りに辿るならばZ字状の空間的移動が必要となる。すなわち上方右よりの23の縮小場面が先行し、左下の24の「ヨシュアの前への連行」、その右の25の「処刑」へと続く。23に関し、ヴァイツマンはアイの王の一行は下方の主要場面に対し遠ざかってゆくと解した。王は刑場に引き立てられてゆくのであろうか。しかし、位置の点では距たりすぎてはいるものの、この縮小場面は、同じくスケールの小さい22下段に接続するものと考えれば、納得がゆくのではなかろうか。22での惨敗の後、捕えられ後手に縛られた王は、一人の兵士に引きたてられ、後方をイスラエルの軍隊に警護されて右に歩む。ここでいったん時間軸に従う順序を捨てて、造型的、空間的な原理に従うならば、先回と同様に、23の縮小場面から視線は円弧を描いて25（右端の最終場面）のフルカにかけられた右むきの王の背中をたどり、そこで方向を逆転して左端前方の24の冒頭場面（「ヨシュアの面前への出頭」）で停止する。

マーザルは、Vat. gr. 747 (fol. 223v.) との比較など、ほぼヴァイツマンの記述を繰り返すにとどまるが、この構図の主眼は、聖書の字句通りの挿絵ではなく、「不幸な王の運命に鑑賞者の視線を集中させることにある」と述べているのは正しかろう[13]。縮小・拡大の操作は確かにそのような情緒をかきたて、物語的関心をよびさます。主要場面はあくまでも24と25であるか、これに一段階先行する連行途中の一駒を縮小して上方に附加することにより、まず第一に22下段との連繋が可能となる。その上、「ウィーン創世記」の10R（ヤコブを追跡するラバンの一行）、22R（ヨゼフの兄弟たちの道中での食事の準備）の遠景縮小の場合と全く同様に[14]、鑑賞者の想像力は主人公や物語的状況に対して、一段と親近性を強めるのである。

先行する22において、時間的な前後関係にある諸事件を、遠景と近景の如くに上下にスケールをやや変じて描く手法を適用した画家は、この場合にも、24～25よりは過去に属す23を同じく遠景にみたてて縮小したに違いない。敗走兵や捕虜の退場場面は、トラヤヌス記念柱ほかの螺線状フリーズにおいて、しばしば同様にスケールを縮少して右上りに配されている[15]。また上下二段編成の、スケールの差を伴う戦闘場面は、とりわけマルクス・アウレリウス記念柱に頻出する[16]。すでに繰返し指摘された記念柱浮彫との関係は、改めて細部にまでわたって研究される価値があるだろう。

(4) 「ギベオンの旅人」(27)

ヴァイツマンが指摘した通り、八大書（とりわけ gr. 747, fol. 224, A-B）は、9章3～5節の具体的記述に忠実に、古衣、古靴、古い皮袋といった偽りの長旅の装おいを四人の旅人の姿を借りそれぞれ描き分けている。[16] これに対しJは3～5節を省略し、6節、9～13節のギルガルの陣営にいるヨシュアの面前に出頭して後の記述のみを選択している。そのためであろうか、27の場面は、あたかも6、9節に繰返された「遠い国より来れり」という言葉に作用されたかのように、主要場面（28）の上端に小さく縮小されている。杖と袋を背負う二人の旅人が右方向に体を傾けて歩む姿は、同じ高さの左右にやや離れて位置するエバル山（26）とギルガル（28）の擬人像とほぼスケールが等しい。そのためか、一見擬人像のそれに近い無機質で抽象的な空間に描かれているように見える。しかし注意深く眺めると、下方の主要場面を半円状に大きくとり囲む形でごく淡い山岳が描かれており、二人の旅人はこの山の後方を迂回しようとする動きを示すことに気づく。[17] 従って「遠景」としてのスケール縮小がここでも行われたと確認してよかろう。山を右まわりに迂回した旅人は、近景に他ならない28においてスケールを数等倍拡大されてヨシュアの面前に登場する。

27の小さな旅人のシルエットが、11～13にわたり反覆されたアイの国に赴くイスラエルの二人組の斥候（とりわけ12のそれ）とほぼ同一であるのは、ヴァイツマンの指摘通りである。右隣に続く29の「救援を求めるギベオンの使者」（10章6節）も、同様にして28の「ギベオンの二人の旅人」の形状を、やや平伏の度合を強めて繰り返したものである。このように一定数の定式化した基本型をある時は近接し、他の時は間隔を置いて反覆するのは、指揮官ヨシュアの姿をニンブスまたはやや大きめのスケールによって目立たせるのと同じく、記念柱浮彫が活用した常踏手段でもあった。この種の反覆は、たんなる受動的な先行場面の模倣とみるべきではなく、むしろある程度まで意図的な、一定のリズムを刻むための連続表現形式に特有の手法であると筆者は考えている。

(5)　「マツケタの洞穴に逃げるアモリ人の五人の王」

先の27～28の複数場面構図と同様に、上方の縮小された31は下方の拡大された32との関係において意味をもつ。これに先立つ30の「ギベオンの大戦闘」との連繋は特に巧妙になされている。イスラエルの騎兵隊に追撃されるアモリ人の軍団は、斜め右に折り重なって崩れようとしている。同じく右に傾斜した槍ぶすまの方向は、右隣上方の敗走する五人の王の縮小場面へとわれわれの視線を誘導する。30の右手から上方にせり上り32の後方、すなわち31のマツケアの洞穴に続く山岳は、30下端の引用テキスト（10章9～14節）の前半にある「ベテホロンの登り坂の道よりしてアゼカおよびマツケタまで…」といったトポグラフィカルな記述と呼応するのかもしれない。

洞穴の奥にむかって疾走する王たちを乗せた馬のうち、先頭の三頭は後部を見せるのみであり、後に続く王の一人は後方を振り向く。[18] 素描の筆緻が他の部分に較べてやや淡く粗いのも、遠景に小さわしい描法といえよう。大部分がセピアの濃淡と白いハイライトで描かれたJ

の場合には、遠景がモノクロミー化しているとは言い難い。それにも拘らず、前景32の兵士の武具やヨシュアの着衣の青、赤の部分的彩色、あるいは顔貌や頭髪の精緻な描写に比較して、この縮小部分の荒漠とした印象は、十分に遠景と呼ぶ資格を備えている。下方の二兵士は、上方を指しつつヨシュアに五人の王の逃亡を報告しているが、洞穴の横長の楕円に包まれた王たちは、どこか擬似的光背の中の幻影のように感じられる。

Jと同系列のモデルに基づく13世紀のコピーと言われる Vatopedi 602 (fol. 365v.)、あるいは gr. 747 (fol. 225r.) においては[19]、枠組が障害となってJの場合のように両側に隣接する場面との有機的な接合や連繋を実現することができない。八大書では、洞穴に逃げる王たちはヨシュアにこれを報告する兵士たちよりも右にあり、従って先行の「ギベオンの大戦闘」からの連続感は失われる。左右を逆にすれば、連続はするものの、ヨシュアに向って五人の王が突進する形になってしまう。ここでただちにJのモデルがすでに画巻形式をとっていたか、段落式であったかを問うことはできないが、I章で分析した四例の縮小され、遠景化された場面の存在は、この問題に関する手がかりの一つとして役立つかもしれない。

なお、この章の趣旨から離れるが、隣接する30の「ギベオンの大戦闘」に関し、気づいた点をここに記しておく。八大書挿絵が空をかたどる円弧の中に月と星を位置づけているのに対し[20]、Jでは右手を高くあげるヨシュア——月と太陽をとどめるしぐさ——の大きな立姿よりも、さらに左に遠く離れて太陽と月が描かれている。しかも青い円弧は敗北したアモリ人の騎兵団の上方にある。第一の点に関しては、「日よギベオンの上にとどまれ…」という本文に忠実に、城壁に囲まれたこの都市(その前方に擬人像)の左右に太陽と月を描いたためと説明するのが自然であろう。他方、青い円弧は、月と太陽を左方に移動した後にただ天が残ったというような無意味な残存物ではなく、「ベテホロンの下り坂」にあった逃走するアモリ人の軍団の上に、「天より大石を降し……雹石にて死にし者の方多かりき」(11節)の記述と結びつく。事実、かすかにではあるが雹を示す白い斑点を確認しうる。この挿話は記念柱の戦闘場面の大雨や稲妻の「奇跡」による天佑神助の表現を連想させる[22]点で特に興味ぶかい。

31から36までの、現存する中では最長にして最後の大構図全体に関しては、方向逆転や往復運動の問題に関係するため、II章で改めて論じることにする。

II　「ヨルダン渡河」の解釈と方向逆転ならびに反覆的読みとりの問題

(1)　連続的説話展開の二、三の手法

この章では、Jの中で最も問題が多く、その適切な読みとりが未だなされていない、3〜7の五場面を含む連続的大構図「ヨルダン渡河」を解明してみたい。あわせて、説話進行の方向逆転(転換)、これに際しての画面のとびこし、さらに同一図型の反覆的読みとりといった連

続表現に特有の説話展開法を、Jのこれ以外の画面、さらにJ以外の作品との比較によって確認する。

Ⅰ章の考察を通じて、左右の往復運動や上下の旋回運動という視線の移動が、Jの複数場面からなる連続的構図の適切な読みとりにいかに大切かがほぼ理解されたことと思う。左から右へという一方通行の状態で、つねに均質な時間がこれらの連続画面に流れているわけでは毛頭ない。さまざまな造型的配慮によって読みとりの方向を指示された鑑賞者は、下端のテキスト内容の理解に助けられ、複数の画面を行きつ戻りつしながら視線の停止と移動を繰り返す。

最も複雑な構造を有し、近代人の感覚にはややもすれば不合理でなじみにくい「ヨルダン渡河」の読みとりに入る前に、Ⅰ章で扱った複数場面構図、その他二、三のより単純な例をあげて、往復運動の際の場面のとびこしと、同一図型の反復的読みとりという操作を定義しておきたい。

現存する限りでの最終的大構図である31～36は、すでに見た通り31の縮小場面についで、32から34までの下端に長く連続したテキストを有し、イスラエルによるアモリ人の国ぐにの決定的な征覇を最大の長さを与えて強調している。この部分の視線の往復運動は、スケールが大きいだけにより大きな動きを要求する。まず時間の前後関係に従って付されたマーザルの番号通りに33～36をたどってみよう。

33の右手から、髪を引張られ後手に縛られた五人の王が各自一人のイスラエル軍の長官により逆方向に連行されてくるが、その下端にはテキストが無い。この場面が八大書には存在せず、新たにJの画家により戦勝記念美術のレパートリーから借用、導入されたものであることは、すでにシャピーロらが言及した通りである。[1] ついで、左隣34の玉座に正座し槍を構えるヨシュアとこれを取りまくイスラエル軍団の面前で、五人の王は地面にうつぶせに横たえられ、イスラエルの長官五人によって首筋をふまれ（10章24節）、槍で背中を突きさされている。33から続く右から左への逆進行は、34の集中的な構図の右半で停止し、今度は33をとびこえて35～36の処刑と埋葬の最終場面へと、通常の進行方向に従つて移動する。背をまるめ五本のフルカにかけられた五人の王の敗残の姿は、長大な構図の視覚的かつ意味的な留めとしてふさわしい。

同様のとびこしは、実は31の「マツケダの洞穴への逃亡」の場面から33の「連行」に移る間にも生じている。トンネルのような役をする洞穴は、その入口右手の岩上に坐す擬人像の位置から、34の「ヨシュアによる捕虜の謁見と拷問」の大構図の背後の山岳の淡い稜線に続いている。同じ淡い彩色はさらに延長され、33の連行場面の上方で円弧を描いて閉じる。洞穴に隠れた五人の王の行方を追う視線は、おのずからこの長い稜線ぞいに移動し（ただし前方の場面は見ずに）、つながれた王たちの哀れな姿に33で再び出合う。その間に、先に述べたと同様の縮小、拡大の操作が行われる。31～36の長大な構図は、従って二度の画面とびこしとこれに伴うジグザグ往復運動を経ながら、鑑賞者によって逐次的につなぎあわされ、読みとられてゆくのである。とり

わけ、テキストの指示によるものとはいえ、このトンネル利用のとびこしは独創的であり、段落式の八大書挿絵には望みえない展開法といえよう。22下段から23の縮小場面にかけても、同じく下方の24をとびこえて読みとる方式を先に記したが、この場合は斜め右上への自然な視線の移行であり、両者の距たりもごく僅かであった。また、旋回的な構図法が進行方向を逆転せしめることは、22の上下二段構図、23～24、27～28に関してすでに指摘した。

次の反覆的読みとりの方式は、かなり鑑賞者の主観、あるいは想像力の質に左右されるものである。先に10の「エリコの陥落」について触れたように、三隊に分れた「契約の櫃」の行進は、完全に城壁が崩れ去るまでに七回エリコの周辺をめぐったと本文に記されている以上、第一回でも最終回でも(右半の都市はすでに崩壊し放火されている)、または七回繰り返して旋回的に眺められても構わない。これほど極端ではない場合として、32の五人の王の洞穴への逃亡をヨシュアに報告する二兵士の場面は、命令の伝達、使者の派遣、帰還、報告といった最も頻繁に繰返される単純な基本型をとっている。下端のテキストは、10章17節の本来の内容(逃亡の報告)に続いて、一部省略ののち22節の洞穴からの連行命令を記している。従って、会話の内容を描かず話者のみからなる基本型を、両方を兼ねたものとみて二度にわたり鑑賞者が読みとってもさしつかえないことになる。同一図型やモティーフをこのように一度以上利用する方式を反覆的読みとりと定義しておく。

(2) 「ヨルダン渡河」の解明

3から7までの場面のうち、共通テキストで下端をつながれた3～4(3章5～6節)の「ヨルダンの岸辺へのイスラエルの進軍」と、最終場面7(4章20～22節)の「ギルガルの宿場に十二の石を積むヨシュア」に関しては、殆んど問題がない。これに対し中間の5～6二場面に関しては、(1)に略述した連続画面特有の読みとり方が必要と考える。八大書挿絵との比較は確かに大切な作業であるが、それだけではJの作者の真意に迫ることはできない。ヴァイツマンによるJの「ヨルダン渡河」の連続的諸場面の批判のうちで最大の誤認は、Jの5の場面にヨルダン河そのもの(擬人像は別)の表現が完全に省略されており、行進の行手をはばむその土手のみを描いて、この図像を改悪(corrupt)したとするものである。[2] モノクロの図版ではほとんど解らないが、今回のカラー・ファクシミレによれば、ヨルダン河擬人像のいる地点から、水の引いた川を渡るイスラエル人の頭上、さらに4の大きな土坡の頂きのむこうまで、4～5センチの幅でブルーに彩色された帯が走っているのが確認できる。確かにマーザルの言う通り、[3] この乱雑に塗られた彩色はやや後世の手によるものであろうが、素描家も川の対岸に繁るまばらな草を描いている以上、画面上方を水平に流れる川を意図していたに違いない。それどころか、この場面の引用テキスト(3章17節、4章1～3、8節)の直前にある次の記述は、この流れの特異な状態や位置によく合致するのではなかろうか。「上(かみ)より流れ下る水止りて遥か遠き処まで涸れ、ザレタンに近きアダムの邑

のほとりにて積り起て堆かくなりアラバの海すなわち塩海の方に流れ下る水全く止りたらば…」（3章16節）。水が止り盛り上る奇跡を映像で示すには、八大書の画家たちの描くせり上る土手に沿って流れる（さかのぼる？）水、あるいは二段挿絵の上段から下段に擬人像が流す水よりも[4]、Jの表現の方がはるかにリアリティーがあるのではなかろうか。すでにマーザルが述べたように、他の擬人像と異なり背中を向けるヨルダン河神は、クルドフ詩編やVat. gr. 1920 (fol. 210v.) の詩編114編3、5節の挿絵を連想させる[5]。「ヨルダンは後に退き…ヨルダンよなんじ何とて後に退くや」の詩編の語句は、対句となる海が「紅海渡渉」を示すと同時に、このヨシュア記の事跡、さらには「キリスト授洗」の折のヨルダン河に言及したものと解されている[6]。八大書挿絵は、この種の修辞的表現とは全く無縁である。ヴァイツマンはヨルダン河神は通常ならば下方（低地）に描かれる筈であり、現在のように上端に描かれたのはそれが一〇世紀の制作時の挿入モティーフであるからと考えている[7]。しかし、この場合に限り、「うず高く積み上る水」は画面の高い位置に描かれる必要があったのではなかろうか。

5～6の複雑な仕かけを隠す二場面の解釈に伴う混乱は、そもそもヨシュア記4章に語られた十二部族の渡河をかたどる十二個の石の建立が、二ケ所、すなわち「契約の櫃」をかついで祭司たちが河中の乾いた中州に立っていた場所と、次の宿営地ギルガルの二ケ所で行われたという先どりや重複の多い記述に端を発している。下端引用テキストは、5については3章17節と4章1～3、8節が、6については4章11～13節が選ばれ、最低限度の必要事項をみたしている。

5に関してヴァイツマンの指摘するJの誤謬は、「乾ける地」に留まる祭司たちが歩行の足どりを示すことと、事件の時間的経過を無視して祭司の後方、群衆の前方に、石を拾いあげる四人の部族代表を配したことなどである。後者のコンフレーション現象は、確かにヴァイツマンの分析通り、八大書挿絵が二駒を費す内容をJが一つに併合したことに起因している[8]。Jの画家は「ヨシュアの面前で十二の石を河の中州に置く十二人の部族代表」の場面を直接的には描かず、石を拾うとも置くとも解しうる四人物の姿[9]を多義性を残したまま5の本来の場面の中に挿入したのである。ここで改めて下端の抜萃テキストを顧みると、最初の3章17節は「契約の櫃」をかつぐ祭司たちが「乾ける地」に立つ間に全員が渡河を終ったことを記す。次の4章1～3、8節は十二部族の代表が河中の「足をとどめし地」から、次の宿場に建てるべき十二の石を拾い、負いわたれとのヨシュアの命令と、その実行を記す。従ってJの抜萃には、もう一つの十二の石の建立――河の中州での――を語る次の9節が含まれていない。これに呼応する八大書挿絵の一駒が割愛された理由は、この点にあるのかもしれない。いったん渡河を終ってのち、長老たちが再び石を拾うため河岸にもどったとすれば、5の同一舞台設定内に二つのアクションが併合されていることになる。次の節でいずれ他の用例をあげて説明するように、この場合、鑑賞者はまず第一に石を拾う長老のいない状態で後方のイスラエル群衆のみの渡河を眺め、第二に群象の姿を消去して石を拾う四人物

のみを眺めなくてはならないのである。その間、「契約の櫃」をかつぐ長老は、本文の記述通り同じ場に固定されている。

Jの6の場面に関するヴァイツマンの批判はさらに厳しく「全体で最も改悪された画面」と述べる。[9a] 先にJが省略したと述べた八大書の一駒のうち、一部はすでに5の「石を拾う人々」として利用されたが、他の一部は「石をかつぐ人々」として6に導入されたとヴァイツマンは考える。さらに、6の先陣をつとめるヨシュアと兵士の群は、この挿絵の右半分の同一グループの向きを逆転して配したものとされる。ヴァイツマンの考えに沿って、この組み変え現象を別の言葉で言い変えてみよう。八大書の一駒分の挿絵をまとめていた枠あるいはセッティングが完全に解体され、内部のモティーフが三ケ所に分散してJの5と6で再利用されたことになる。Jの6の場面はそもそも八大書挿絵の側には存在せず、一駒の解体された八大書の挿絵が、全く別の形をとってJの6に生まれ変ったのである。ヴァイツマンは「石を運ぶ長老」が軍団の後方から進むのを「異質で一見無意味な構図」と呼ぶ。ところが、前場面5の最後の引用テキスト4章8節を、改めて6の引用テキスト11～13に接合して読むならば、特に矛盾のない理解ができるのではなかろうか。鑑賞者は十二の石を取り負い渡る行為を再確認する。全ての作業を終り全員が引き上げてのち最後に河を渡る祭司と「契約の櫃」、「イスラエルの人々に先立ちて渡りゆく身をよろう軍団」などを6の引用テキストは列挙する。とりわけ後半のテキストは、5と6の相接する二場面を鑑賞者が同時的に通観することを要求する。5の最初の時相では静止していた「契約の櫃」は、6の軍団や石を負う人々の進行につれて河の中州を離れ、動き始めるのである。最初の時相では祭司の歩行の身ぶりに矛盾を感じたかもしれないが、第二の時相では進行が必要になる。6の場面を了解し、振り返って再び5を眺めるものの眼には、もはや石を拾う者の姿も、その後方から川を渡る群集も一つづきの光景として感じられることであろう。6の場面の先頭に位置するヨシュアが後方を振り返るのは、「ヨルダン渡河」の無事完了を確認するしぐさであり、これに誘われてわれわれもこの連続的構図の全体を逆方向から展望する筈である。

マーザルは、ヨルダン河の表現が省略的で原型の図像の意味を損うとみる点でヴァイツマンと同意見である。ただし5の背をかがめた四人物は4章1～3、8節ではなく9節（引用されていない）の映像化と考える。[10]「ヨルダン渡河」と「十二の石の河床への建設」のKontamination、二場面の併合をあえてJの画家は行ったのであり、時間的に後の事件である「石の建立」を「契約の櫃をかつぐ祭司」の前（左）に置くという変則的な扱いう示した。マーザルは、「ウィーン創世紀」における逆進行――右から左――にユダヤ教経典挿絵の影響を示唆しているが、Jのこの場面の特殊な扱いにも、同じ影響がありはしないかと自問する。[11]

筆者は、Ⅱ章の1節で略述したような連続表現形式の特殊な読みとり方の他に、この節では、5の場面に関して同一画面内に共存する二つのモティーフの一方だけを眺め（他方を隠して）、二回読みとるとい

う極めてユニークな方式を新たにつけ加えた。これらの特殊な読みとり方が、右から左への逆行的進行をしばしば採用するのは、はたして窮極的にユダヤ教のヘブライ文字の書法に帰しうるかどうかに、筆者は目下のところ答えることはできない。しかし、次節で比較のために取りあげる作例の一つは、最古のユダヤ教シナゴーグの壁画である。

(3) 「ノアの泥酔」と「紅海渡渉」

この節では、Jの幾つかの場面に関してこれまで筆者が述べてきた解釈や読みとりは、連続表現形式[12]の名のもとに多くの学者が議論を続けてきた、実は極めて古くから慣習化した表現であったことを、二つの作例をあげて実証したいと思う。

最初に取りあげるのは、すでに「ウィーン創世記」に関する筆者の論文(上)において、「コンフレーション理論の有効性と限界」と題して論じた「ノアの泥酔」の挿絵である。[13] 要点のみ再述すると、コトン・ゲネシス＝サン・マルコ系の図像では三場面を費した逐次的、個別的な説話展開が、「ウィーン創世記」(以下Wと略)では一場面二アクションに要約されている。すなわち二度反覆されたノアの寝室の描写を一度にし、この装置(セッティング)を利用して、「裸の父を発見しこれを兄弟に告げるハム」と「上掛けを持って父に近づくセムとヤペテ」の連続的な二つのアクションが、寝室の開口部と室内とに互いに近接して描かれている。これはまさに、Jの「ヨルダン渡河」5の、同一の河床の装置(セッティング)の中に、渡河中の群衆と石を拾いにもどる四人物という二つの時相にわたるアクションが共存するのと、全く同等の展開法である。Wの「泥酔」の部分の正しい読みとり方は、二つのアクションを同時に視野に入れることではなく、ストーリーの時間軸に従って、一方を見る時は他方を無視し、ただし寝室内のノアの姿はその都度反覆して眺めるという方法であろう。サン・マルコでは二度「折り返し式」[14]に反覆されたハムの姿が、Wでは一回に省略され、二兄弟の姿のみ二回描かれている。5に関して筆者が記した二時相・二アクションの順次的な読みとりは、Wの場合と同様に、より多数の駒数からなる連続説話の一部を解体し圧縮する操作を契機として生れた。この章の1節で述べた「同一図型の反覆的読みとり」という手法は、ここで言うノアの寝室やヨルダンの河床という装置(セッティング)に関してあてはまるだけではない。そこに二つのアクションが共存する場合、片方を消去、隠蔽しつつ、必要な方のみを拾い上げてストーリーを紡いでゆくという積極的な参加が、鑑賞者の側に要求されるのである。こうした場合、同一登場人物の反覆はいとわないのに対し、装置(セッティング)の方は空間節約のため一回で済まされることが多いのは、JやWの例が示す通りである。

こうした「同時提示」のモティーフ、アクション、装置などの反覆的読みとりは、近代人の感覚にとってはまことに不合理、不自然に感じられるであろう。事実、Jの「ヨルダン渡河」は、これまでも研究者たちを悩ませてきた。ところが、すでに三世紀半ば以来、ドゥーラ・エウロポスのシナゴーグ壁画の長・短さまざまな諸区劃には、筆者がA～Fの六つのパターンに分類して考察したように[15]、極めて復雑多岐にわたる連続説話の展開法がくりひろげられていた。これから取りあ

げる「紅海渡渉」は、その中のCの型に属し、主題の象徴的内容から言っても「ヨルダン渡河」と比較するのにふさわしい壁画である。[16]

この図像の出典やユダヤ教経典の影響といった問題は割愛して、ここでは四部または三部からなる構図の記述と、これらを折返しや反覆やとびこしによって紡いでゆく説話の展開法のみに焦点をしぼりたい。基本的な進行方向は右から左にむかう。右端の第一場面は、そこからイスラエルの十二部族が脱出したエジプトの町である。開放された扉口の上に異教の彫像が影のようなシルエットを見せ、右脇に火と雲の柱が並び、上空から火と雹が降る。次の第2場面は第1場面とひと続きとみなすことも可能であり、戦士の列に護られて、十二部族の代表と群衆が、巨大なモーゼの姿を先頭にして左に進む。この第一のモーゼ像は次の第三区劃の俯瞰的に描かれた紅海に面し、右手に高く杖を振りあげて海を二分しようとしている。二回反覆し、その都度異った状態で見ることを要求されるのはこの海面である。モーゼが杖をかまえる最初の沿岸への到着時点では、その中に浮ぶエジプト兵の溺死体は無いものとして把握されなければならない。続いて、イスラエル人の行方を先に辿ろうと思うならば、この海面をとびこして、左端の最終(第四)場面に眼を移し、第三のモーゼ像が杖を振りおろした「乾いた海」(魚がはねる)と、十二の筋をそこに残して無事に対岸に着く彼らの行列を確認する。このとびこしは、モーゼが杖を振りあげ、振り下ろすという、反覆された主人公のアクションにより、容易に誘導される。最後に、第三のモーゼ像と「折り返し式」に踵を接した第二のモーゼ像やその杖の動きに導かれて、鑑賞者は後を振り返り、海面一杯に浮ぶエジプト兵の溺死体を確認するのである。この壁画では、やや後のキリスト教石棺において主要テーマとなるエジプト軍の追跡は描かれておらず、彼らの最終的な敗北のみが強調されている。最終場面のピンク色を帯びた上空には、進行方向にむかってイスラエルの群象の上に神の手が差し出されている。もう一つの神の手は、逆方向にエジプト軍を呑みこむ紅海の上に差し出される。前者に対する加護と祝福、後者に対する懲罰を、これら二本の神の手が明示するのである。

以上の筆者の読みとりは、今から二〇年以上も前に、これまでの研究者たちの諸説、とりわけ恩師グラバアル教授の提唱された卓抜な二部・四区劃説を手がかりとして着想されたものである。[17]紅海の手前の岸を全体を二分する境界とみなし、右半分と左半分にそれぞれ二区劃ずつ敵・味方の状況を交互に反覆したと考えるのがグラバアル説の本質である。イスラエルの神の偉大さを讃え、その加護と勝利を記念するという壁画装飾全体の最優先課題から言って、敵・味方の対比を有効に、視覚的に提示した点を強調するグラバアルの解釈は確かに正しい。ただし、物語全体の連続的な展開がこの説では十分に把握できない。もちろんグラバアルも注目したように、巨大な三つのモーゼ像とその杖の動きがこれらの四ないし三区劃をつなぐ重要な契機となる。しかしそれだけでは未だ不十分であり、多くの学者たちがとまどいと矛盾な感じた、すでに溺死者のいる紅海を打つ第一のモーゼ像に関しては、海を二つの状態で二度反覆して眺めるという解釈を筆者は考え

ついたのである。これは先の「ノアの泥酔」やJの「ヨルダン渡河」の場合と同じく、紅海というギャップを最低限二回（溺死者のいる紅海と乾いた紅海を対比）ですませるための連続表現に特有の空間節約法なのである。他方、Jの最終構図（トンネル利用）で眺めた通り、とびこし式の場合にも、その移動の間、とびこえている画面に対しては眼をつむらなくてはならない。この飛躍を終れば、あとは方向指示機のような神の手と、第二、第三モーゼ像の回転によって、敵味方の運命が前後に対比的に提示されることになる。

三世紀前半のドゥーラのシナゴーグから、六世紀の「コトン・ゲネス」や「ウィーン創世記」まで、ついで一〇世紀の「ヨシュア画巻」へと、ここで考察した連続説話展開の幾つかの基本的手法、あるいはその読みとりの約束ごとが、脈々と伝承されてきたことがわかる。

序文　註

(1) Il Rotulo di Giosue. Codice Vaticano Palatino greco 431. Riprodotto in fototipia e fotocromografia a cura della Biblioteca Vaticana, Milano, 1905.

(2) K. Weitzmann, The Joshna Roll. A Work of the Macedonian Renaissance, Princeton, 1947 (1970). 以下JRと略。

(3) M. Schapiro, The Place of Joshna Roll in Byzantine History. *Gazette des Beaux-Arts*, 35, 1949 (Id, Late Antique, Early, Christian and Medieval Art, New York, 1979, p. 49-66 に再録)。ヴァイツマンに対する反論として書かれた次の論文も重要。D. Tselos, The Joshua Roll : Original or Copy ?*The Art Bulletin*, 32, 1950, p. 275-290.

(4) 詳細な文献リストは、註(11)にあげるマーザルの解説87～86ページを参照。

(5) K. Weiezmann, Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance, Köln-Opladen, 1963. (The Character and Intellectual Origins of the Macedonian Renaissance. と題する英訳として、左記の同著者の論文集に再録。Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, Chicago–London, 1971, p. 176-223.)

(6) キッチンガーの一連の個別的研究の集大成として、左記の単行本をとりあえずあげておく。E. Kitzinger, Byzantine Art in the Making, Cambridge Mass., 1977.

(7) H. Belting-G. Cavallo, Die Bibel des Niketas. Ein Werk der höfischen Buchkunst in Byzanz und seine antikes Vorbild, Wiesbaden, 1979. (19ページに附記)。

(8) C. Mango, Storia dell'Arte, seminario n·3. (La Civiltà bizantina dal IX all'XI secolo. Corsi di Studi II, Bari, 1977), p. 274-284.

(9) C. Mango, The Date of Cod. Vat. Reg. gr. I and the Mocedonian Renaissance. *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 4, 1969, p. 121-126.

(10) 各葉のサイズは、幅30・5～31センチ、長さはまちまちで、最短42（ただし一部欠）から最長89・5センチまで、平均は70センチほど、詳細は(11)のマーザルの解説11ページ参照。

(11) Josua Rolle. Vollständige Facsimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vaticanus Graecus 431 der Biblioteca Apostolica Vaticana, Graz, 1983. O. Mazal, Kommentar, Graz, 1984.

(12) K. Weitzmann, J. R., Ch. IV, p. 51～72. 挿入モティーフとして、樹木、崖（山岳）、立方体状、その他の祭壇、塔と聖域、都市と副柱状建築、擬人像の六種を列挙。なお八大書との比較はII章に含まれる。

(13) M. Schapiro, op.cit., p. 58~59. 未だ古代末期の皇帝崇拝美術と親近性の強かった四、五世紀、「教会の勝利」の気運の中で、新しき都コンスタンティノポリスでは旧ローマにならって、アルカディウス、テオドシウス両帝による二基の記念柱が建立された。巻物が冊子形式に移行するのもこの頃であり、画巻形式がヨシュアの戦記物語に応用される必然性も高い。なお、現在ではほぼ定説になっている10世紀の軍事的勝利(聖地再征服)とJの作製動機の結びつき、時代の精神状況を、最初に詳しく指摘したのはシャピーロである。また記念柱浮彫製作に用いたカルトン(下図)の存在を想定し、これが5世紀のJの原本制作、または10世紀のその模倣に貢献したとの考えも、シアピーロが最初に提起したものである。

(14) 拙著「古典世界からキリスト教世界へ—舗床モザイクをめぐる試論—」岩波書店、一九八二年、Ⅵ章3節参照。

Ⅰ章 註

(1) 絵巻物の研究者ならば誰しもこの問題に直面せざるをえないと思うが、ここでは最近のこの領域に関する興味ぶかい試論として次の論文をあげるにとどめる。瀧尾貴美子「絵巻物における場と景」美術史111号、昭和五六年。

(2) マーザル前掲書第Ⅲ部の1~2章(S. 46~66)に各場面の記述ならびに下端のテキストとの関係の考察がある。一五葉の羊皮紙シートとこれら場面の配分関係は27~28ページにリスト。

(3) マーザル前掲書第Ⅱ部ならびに第Ⅰ部25~27ページ参照。とりわけ、前回のWの場合と同じく、6章のテキスト編纂の分析が参考になるが、今回はあまりこの問題には立ち入らない。

(4) 現存する八大書の挿絵は、全てこの二組の人物を同一の枠の中に描いている。Weitzmann, J. R., fig. 2~4 を参照。なおアトス山ヴァトペディ修道院の八大書は、下記の図版集を用いた。P. Huber, Images et Messages. Miniatures byzantines de l'Ancien et du Nouvean Testaoment, Zürich, 1975, fig. 65ff.

(5) Weiezmann, J. R., ch. VI. The Original Extent of Joshua Roll, p. 89-99.

(6) Mazal, op. cit., S. 11.

(7) ヴァイツマンも同様の見解を示す。前掲書の21ページほか。

(8) Vat. gr. 747, fol. 223 r-v. (Weiezmann, J. R., fig. 32-33). Vatopedi 602, fol. 359v. 360r. (Huber, op. cit., fig. 82-83).

(9) Mazal, op. cit., S. 62.

(10) 7R、12RV、13R。拙論「ウィーン創世記に関する覚書」(上・下)名古屋大学文学部研究論集一九八四、八五年。特に下の5~6ページ参照。

(11) Weiezmann, J. R., p. 23.

(12) Weiezmann, J. R., fig. 33-34 (Vat. gr. 747). Huber, op. cit., fig. 84-85 (Vatopedi 602).

(13) Mazal, op. cit., S. 62.

(14) 前掲拙論の下、4、12~15ページ参照。

(15) K. Lehmann-Hartleben, Die Trajanssäule, Berlin-Leipzig, 1926, n. LXIV, CXV-XVI (Taf, 30, 55).

(16) C. Caprino, A. M. Colini, G. Gatti, M. Pallottino, P. Romanelli, La Colonna di Marco Aurelio, Roma, 1955, tav. XLII-XLV etc. この他記念柱と「ヨシュア画巻」の関係については Weiezmann, op. cit., ch. VII, p. 100ff. G. Becatti, La colonna coclide istoriata, Roma, 1960, p. 22, 108, 149-150, 227, 277ほかを参照。

(16) Weiezmann, J. R., p. 25ff., fig. 38-40.

(17) 「ウィーン創世記」に関する拙論下、図3 (fol. 15v.) と7ページのその分析を参照。

(18) 一一、一三世紀の八大書では前方の馬の頭部と後方の馬の後脚が隠れているが、王の姿は五人とも明瞭に描く。Weiezmann, J. R., fig. 44 (gr. 747, fol. 225r.) Huber, op. cit., fig. 91 (Vatepedi 602, fol. 365v.).

洞穴の内部は真黒に塗られている。

(19) 註18の図版。両者とも横長の画面。

(20) Weitzmann, J. R., fig. 43 (Vat. gr. 747, fol. 225r. A) Huber, op. cit., fig. 90 (Vatopedi 602, fol. 365r.)

(21) 註20の図版参照。八大書は右場面の上方にもう一個円弧を描き、白い雲が降る様を描く。Jは8節を省略したにも拘らずこの挿話を描く。ただしVat. gr. 746, fol. 453 (Schapiro, op. cit., fig. 4) には右の上空に円弧も雲の表現も欠けている。

(22) C. Caprino etc., op. cit., tav. VIII, XII, p. 54.

Ⅱ章 註

(1) K. Lehmann-Hartleben, op. cit., n. LXXV. G. Becatti, op. cit., p. 149-150. Schapiro, op. cit., p. 61-62.

(2) Weitzmann, J. R., p. 10, 11, 47, 69.

(3) Mazal, op. cit., S. 55.

(4) Weitzmann, J. R., fig. 6-8, 11-12, Huber, op. cit., fig. 72.

(5) クルドフ詩編では、クリストロジカルな解釈に従って「洗礼」の場面を描き、川の右手に背を向ける擬人像を描く。M. V. Ščepkina, Miniatjury Chludovskoj Psaltyri, Moskwa, 1977, n. 117. E. De. Wald, The Illustsations in the Manuscripts of the Septuagint, vol. III, part I : Vaticanus graecus 1927, Princeton, 1941, pl. XLVIII, fol. 210v. 海、ヨル、ダン三擬人像が河中で逃走のポーズを示す。

(6) 拙著「古典世界からキリスト教世界へ」四六五ページ註4参照。

(7) Weitzmann, J. R., p. 69.

(8) Weitzmann, J. R., p. 10-12 ; fig. 10-12. Vat. gr. 746, fol. 443v (下段) ; Vat. gr. 747, fol. 219r. Vatopedi 602, fol. 345v. (下段)

(9) ヴァイツマンの紹介（前掲書一一ページ）によると、一九〇五年のフォクシミレの刊行者は、中州に石を置いているところと見る。マーザルも同意見。

(9a) Weitzmann, J. R., p. 13. ただし彼の批判的な言辞 (errors, corruptness) は "in a mere technical sens" で用いられたものであり、原型からの逸脱は、Jの画家の恣意性や無能力のためとは限らないと述べる (J. R., p. 34)。

(10) Mazal, op. cit., S. 56.

(11) 前註と同じ。この他にも右から左の逆進行場面について、彼はしばしば同じ指摘を行う。筆者は最終総図 (33～35) の如き左右相称性を必要とするものにまで、この種の影響を云々するのは間違いと思う。記念柱浮彫において、敵はつねにローマ軍に対立して右手から登場することを忘れてはならない。

(12) この問題に関し、現在もなおヴァイツマンの左記の基本文献に代りうる書物はない。K. Weitzmann, Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration, Princeton, 1947 (1970). 特に第一章のヴィックホフの用語批判と新しいヴァイツマンの用語の定義。

(13) 名古屋大学文学部研究論集、一九八四年、三～七ページ。

(14) 前註の論文の註8参照。最次同図表現の最も極端な用例として、同一人物が時には体の一部を背中あわせに重ねるほど接近して反復される現象を指す。

(15) 一九八三年度に行った「説話表現」に関する講義の一部。いずれもう少し手を加えてまとめたいと考えている。

(16) E. R. Goodonough, Jewish Symbols in the Greco-Roman Peried. XI, Symbolism in the Dura Synagogue, New York, 1964, pl. XIV.

(17) A. Grabar, Le thème religieux des fresques de la Synagogue de Doura. *Revue de l'Histoite des Rcligion*, CXXIII, 1941 (L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge, 2, 1968, p. 689-734 に再録)。S. G. Tsuji, Le Passage de la Mer rouge : étude iconographique d'un des pannedux sculptés des portes de Sainte-Sabine

à Rome. *Orient*, VIII, 1972, p. 53-79.

序文註7　附記

その後、トリーノ写本（一七世紀に火災により一部損傷）の末尾にある後書き（コロフォン）に関して、ローデンによりこれを疑問視する反論が提唱された。書体やインクの色調が異なるばかりか、年代換算法にも誤まりがあり、当時使用されていたビザンティン方式（アレクサンドリア方式ではなく）によってここに記されたアンヌス・ムンディ六〇二九年を換算すると五一八―一九年、すなわちユスティニアヌス帝即位以前となると言う。書体のモデルとして六世紀の写本が実際に用いられたとは思われず、ペルル・シュリフトは一〇―一一世紀の典型であり、また旧約聖書本文の余白にカテーナ（註解）を記す習慣も六世紀には未だ成立していなかった。飾り枠に囲まれたタイトル・ページの大文字もたんに擬古的なものにすぎないと考える。同様にしてミニアテュールも、六世紀の手本を必らずしも必要とするものではなく、またこれを忠実に再現したとも考えにくい。どの程度まで手本が改変されたかの判断もできないと述べる。J. Lowden, An Alternative Interpretation of the Manuscripts of Niketas. *Byzantion*, LIII, 2, 1983, p. 9ff. それにも拘らず、三断片が同一の聖書に属すこと、マケドニア王朝の写本制作の基本方針として六世紀のそれが重要な範例であったことを示したベルティンク・カヴァルロの功績に変りはないと思う。なお、「ニケタス・バイブル」をより広い視野から位置づけた二論文（ほぼ同内容）をベルティンクはその後発表している。H. Belting, Kunst oder object-Stil? Fragen zur Function der, 'Kunst' in der Makedonischen Renaissance, *Byzanz und der Westen*, Wien, 1984, S. 65-83. Id., Problemi vecchi e nuovi sull' arte della cosidetta 《Rinascenza Macedone》a Bizanzio. XXIX *Corso di cultura sull' arte ravennata e bizantina*, 1982, p. 31-61.