

西洋中世美術におけるイメージ言語とタイポロジー：
図像テキストの生成・解釈・機能

課題番号：15520084

名古屋大学図書



20118925

平成15年度～平成16年度科学研究費補助金（基盤研究(C)(2)）研究成果報告書

平成17年5月

研究代表者 木俣元一
(名古屋大学大学院文学研究科 教授)

西洋中世美術におけるイメージ言語とタイポロジー：
図像テキストの生成・解釈・機能

課題番号：15520084

平成15年度～平成16年度科学研究費補助金（基盤研究(C)(2)）研究成果報告書

平成17年5月

研究代表者 木俣元一
(名古屋大学大学院文学研究科)

名古屋大学図書



20118925

はしがき

研究組織

研究代表者：木俣元一（名古屋大学大学院文学研究科教授）

交付決定額（配分額）

	直接経費	間接経費	合計
平成15年度	2,100,000	0	2,100,000
平成16年度	1,300,000	0	1,300,000
総計	3,400,000	0	3,400,000

研究発表

(1) 学会誌等（発表者名、テーマ名、学会誌名、巻号、年月日）

木俣元一、キリストのイコンにおけるイメージと刻印、西洋美術研究、11、2004

木俣元一、図像テキストによる物語叙述：『ウィーン創世記』の一挿絵をめぐる覚え書、

SITES:Journal of Studies for the Integrated Text Science、2/2、2005

(3) 出版物（著者名、書名、出版者名、年月日）

木俣元一・中村好文、フランスロマネスクを巡る旅、新潮社、2004年11月25日

木俣元一・都築響一、フランスゴシックを仰ぐ旅、新潮社、2005年1月25日

1. テキストとしてのイメージ

美術作品を成り立たせる視覚イメージが一般言語と同様にテキストを形成するものにとらえる立場は、言語学、記号論、芸術学などの分野で現在一般化しつつある^{*1}。西洋中世の美術作品、すなわち写本挿絵、工芸、浮き彫り、壁画、ステンドグラスなどを、視覚イメージという言語媒体を用いたヴィジュアルな図像テキストとして包括的にとらえ、その基本的特性を明らかにし、今後のより個別的で発展的な議論や考察へ導くことをめざす研究^{*2}のなかに本論を位置づけたいと思う。

まず、図像テキストが成立する図像テキストが成立する場である写本のページ、画面、壁面、開口部などの広がりに関して、その物理的特性、機能、形態、周縁部との関係、枠取り、上下左右などの方向性、空間表象との関係などの視点から基本的問題を析出することが求められる^{*3}。さらに図像テキストの統語論として上記のような場の中に記入される各イメージが相互にどのような関係を結び、個々のテキストとしてのネットワークをいかなる手段で形成していくのか、相互の位置関係、枠内部での配置、構成、視線や身ぶりによる参照関係、形態の類似性、などの視点から図像テキストの生産と受容という両面における諸様相について論じることが出来るだろう。また美術作品が関与するコミュニケーションという局面において、図像テキストがどのようにして何らかの意味を生み出すのか、その意味はどのような特性を有するのか、またその意味を解釈するためになされる手続き、さらに図像テキストを読むためのリテラシーはどのようなものなのか、といった点についても考察が行われる。

以下の部分では、これらの問いかけについてごく簡潔に説明したい。

(1) ステンドグラスというメディアの特質と可能性

一例としてシャルトルのようなゴシック盛期の古典的な大聖堂の建築空間の内部に入ったときに、その空間が湛えている表情を多様に変化させる上でステンドグラスのはめられた窓から内部に降り注ぐ光線がきわめて大きな役割を演じているのは、誰しも感じることであろう。しかしながらステンドグラスが果たしていた機能はこれだけではない。ステンドグラスは、着色されたガラスとそれを透過する光によって建築の内部空間を演出し^{*4}、そこに活気を与えるとともに、何よりもまず、それらによって描き出されたイメージを媒介として、何らかのメッセージを見る者に伝えようとしているのである。

ロマネスク建築からゴシック建築へと移行するに従い、壁体やヴォールト（石造天井）の荷重を支持する機能が支柱組織に集中され、またフライング・バットレス（飛び梁）が採用されたことで、壁体にかかるヴォールトの推力が著しく軽減され、窓などの開口部が大きくとれるようになった。ガラスという素材自体の歴史、そして開口部にガラスをはめ込むということの歴史は長いですが、こうして、12世紀中期に始まる建築における技術革新は、ステンドグラスに視覚的メディアとしての大きな可能性を与えることになった。この新しい可能性は、従来キリスト教世界の宗教建築において図像表現を担っていた彫刻や壁

*1 cf. CARABRESE (Omar), *Il linguaggio dell'arte*, Milano, 1985. (邦訳：オマル・カラブレゼ著 谷口訳『芸術という言語 芸術とコミュニケーションとの関係についての序説』而立書房 2001年)；辻成史「イメージ・リーディング再考 — 那智参詣曼荼羅によせて—」『金沢美術工芸大学 紀要』42(1998), pp. 130-111.

*2 cf. BONNE (Jean-Claude), "Fond, surface, support," in: *Après Panofsky*, Paris, 1983, pp.; KEMP (Wolfgang), "

*3 こうした研究として、シャピロの以下の論文を参照。

*4 ハンス・ヤンツェン著 前川道郎訳『ゴシックの芸術 — 大聖堂の形と空間—』中央公論美術出版 1999年 pp.97-101.

画といった媒材とはまったく異なった特性をそなえたものであった。

建築に付随した彫刻や絵画とステンドグラスとの大きな相違点の一つは、彫刻や絵画は建築を成り立たせている壁体そのものが与える広がりには施されるのに対し、ステンドグラスは、建築における空隙である壁がない部分、すなわち開口部に設置されるということである。一般に彫刻は建築の外部に、絵画は建築の内部に施されるが、建築の形態に寄り添い、建築から切り離すことができず、常に建築との歩み寄りを強いられる。建築の与えてくれる分散的なスペースに配分され、その全体像がとらえにくい。これに対し、ステンドグラスは、壁がない部分であるがゆえに建築から切り離された、完結した広がりを使用して、多数の場面をかなりの自由度をもって配列することが可能となる。ヴォルフガング・ケンプがすでに論じているように、窓の開口部の枠内を周囲の建築から独立した広がりとしてとらえ、その内部に高い自由度をもって場面を配置していく柔軟性は、12世紀後半から13世紀前半にかけてのステンドグラスのみが開発していく特徴である^{*1}。さらに、外壁に施された彫刻は建築の内部からは見ることはできず、絵画を見るためには何らかの照明が必要となる。建築内部に多くの光を入れようとするれば絵画表現のための広がりが必要となり、逆に壁面を大きく取ろうとするれば外光がそれだけ取り入れにくくなるという状況がある。しかしステンドグラスは、光を透過する窓に設置されるため、建築の内部にいる受容者にとって、屋外に多少とも光があれば問題なく読みとりが可能となる。

この新しい媒体は、表現のための新しい「言語」をもたらすことになった。表現されるべき内容は、この「言語」を通じて発想され分節される。そして表現はこの「言語」によって実現される。はじめに表現すべき内容があって、媒体はそれをできる限り透明に伝達するために奉仕するのではない。事態はまったく逆なのである。この新しい「言語」は、新しい表現上の可能性をもたらすだけでなく、新しい発想上の可能性ももたらした。

この「言語」の構造を作り上げているのが、第2章で考察するように、ステンドグラスのパネルや場面を区画し、分節し、ひとつの全体へと構造化している「分節システム」であり、それを通じて作り出される「幾何学的構成」にほかならない。これまでの研究では、幾何学的構成の図形としての美しさや多様性、複雑な読みとりの順序だけが強調されることが多かった。しかし、これらの要素は、表現内容や表現そのものと切り離すことができないばかりでなく、それらを形成し、生み出す上で欠くことのできない役割を果たしていたのである。

この「言語」の本質にまで降りていこうとする問題意識によってはじめて視界に飛び込んでくることばを、実作品に即したことばで記述することこそ、本書のめざすものである。

(2) 宗教的实践の中での視覚的イメージの機能と使用様態

教化・礼拝・祈念・観想・儀礼など宗教の根幹を形成する様々な実践や活動の中で、視覚的イメージ（絵画や彫刻などといった美術作品を中心に、儀礼などにおける多様な視覚的要素もそこに含める）が、公的及び私的領域において、どのように用いられ、どのような役割を果たし、どのような意味を担っていたのか。また、こうした点がイメージそのもののあり方や様態（形態・取り扱い方・生産の形式）にどのように反映されているか、という問題に関する多様な視角からの考察のなかにステンドグラスを位置づけることができる。

こうした宗教的イメージは、本来は芸術作品としてではなく、宗教的实践の中で他のものには代え難い何らかのきわめて重要な機能を果たすために生み出されてきたのであり、イメージは人間と宗教の本質的な要素を結ぶ部分を形成しているともいえる。このように、イメージの意味に関する考察を主とする図像学や美的・造形的要素の分析を主とする様式

*1 KEMP, op.cit., 1987, pp.

論などの従来の美術史的方法では捉えにくかった幅広く重要な問題領域に光を当て、宗教における人間とイメージの緊密な結びつきから人間や宗教の本質や諸文明の深層を照らし出すと同時に、個々の作品理解も深めることができる。

すなわち、現在のように美術館などで単なる美的な鑑賞体験の対象として、あるいは収集＝コレクションや投機的、商業的対象として作品をとらえるのではなく、様々な宗教的実践や活動の中で何らかの機能を果たしていたものとしてとらえることで見えてくる要素、それも作品のより幅広く深い理解のために重要な要素があるのではないかということである。そしてこうした角度から作品の「美しさ」＝「見る人の心を打つこと」も説明できよう。

なかでも本書ではステンドグラスをコミュニケーションという局面において考察していくことになる。ステンドグラスが宗教的実践ななかでどのように用いられたかは実のところよくわかっていないが、教化や教導といった領域でその役割を果たしていたと考えるのが正当であろう。本章の第1節で論じたように、中世の教会堂を飾っていたイメージは文字を読むことができない人々にとってあたかも聖書の内容を語ってくれるような存在ではなかった。一般にイメージの内容に接近するためにもそれなりのリテラシーが必要なのであり、とくにシャルトルのステンドグラスのように聖書の内容や聖人伝、さらには教義的内容の知識が前提となるときには、メッセージの発信者と受容者のあいだで、さらにステンドグラスとその観衆とのあいだで、仲立ちをする者が想定されることになる。ステンドグラスの絵解きが行われていたことを示す史料は残っていないが、さまざまな形で言葉や身ぶりによってその理解が誘導されていたにちがいない。以下はもちろん想像でしかないが、あるときにはステンドグラスをまねにして説教がなされたり、あるいはステンドグラスのイメージを証拠として説得が行われたりしただろう。または、どこかで聞いた説教の内容をステンドグラスを見ることで想起したり、逆に説教を聞きながらステンドグラスの一場面を想起することもあっただろう。

しかし同時にステンドグラスの内容のある部分に関しては、まったく仲立ちなしに理解できることもあったはずである。また、ひとつの窓に込められた内容をすべて理解しなくとも、たとえ不完全ではあってもコミュニケーションが成り立つこともあったにちがいない。ひとつひとつの窓は完結した広がりや物語を提供し、ひとつの物語がその内部で完結する。しかし隣接する窓とのあいだ、大聖堂のほかの窓、そして扉口の彫刻とも共鳴するような関係を生み出す。個々の場面はその断片性ゆえに、ほかの場面と積極的に結びつき、新たな関係を作りだしやすい。

(3) 視覚的イメージによる物語叙述の特質

「物語 *récit*」という言葉は実際のところきわめて曖昧な用語であり、そこには複数の意味が重ねられている。ジェラルド・ジュネット（『物語のディスクール』）によれば、この語には3つの異なった概念が含まれている^{*1}。第一に、「物語が意味するのは、物語の言表そのものである。すなわち語られたものであると書かれたものであるとを問わず、ひとつあるいは一連の出来事の報告を引き受ける言説そのもの」を意味する。第二に、「物語」という語は、上記の物語言説の対象となる現実の出来事または虚構の出来事の契機と、それらの出来事を結びつける連鎖・対立・反復等の多様な関係、すなわち「話の筋と状況の全体」を意味する。そして第三に、物語は「誰かが何事かを語ることによって成立する出来事」、つまり「語るという行為それ自体」を指す。ジュネットは続いてこれら3つの意味のそれぞれを一義的な述語で指示することを提案する。すなわち、ジュネットの著作の邦訳者の訳語を引き継ぐならば、「物語言説 *récit*」、「物語内容 *histoire*」、「語り *narration*」

*1 ジェラルド・ジュネット著 花輪, 和泉訳『物語のディスクール 方法論の試み』水声社 1985年(Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, 1972), pp.15-22.

となる。これを視覚的イメージ、とりわけ2次元平面の上で展開する絵画などを用いた物語叙述に置き換えてみよう。「物語言説」は、一連の出来事の報告を引き受ける視覚的イメージそのものに対応する。「物語内容」は、こうしたイメージによって伝えられる話の筋と状況の全体に対応する。そして「語り」はイメージを用いて語るという行為それ自体にあたる。

ステンドグラス、壁画、写本挿絵などの媒体における視覚的物語叙述 (visual narrative) は、二次元平面上に何らかの秩序で配列されたイメージ群によって、見る者に一連の出来事に関する報告を行なう行為ということができよう。イメージ群の配列を支配する秩序としては、時間的連続性・整合性、地理的・空間的整合性などがまず考えられるが、これ以外の要素もそこに絡んでくる。

一般に、図像学 (イコノグラフィ、イコノロジー) は、「物語言説」と「物語内容」の関係を考察する方法といえるが、物語叙述という問題意識は、そこに「語り」という要素を導入することで、さらに作品の微妙なニュアンスの変化をすくい取ることが可能となる。すなわち、物語言説と物語内容と語りの三者の間の相互関係がここでは問題となってくる。

「物語」という視点は、作品を一個の完結した静的な構造体と捉えて分析を行なう問題意識のあり方に対して、作品を、作者と受容する者をつなぐ動的な過程として捉える契機を導入することになる。なぜなら物語は作品を受容する者の意識の中で初めて成立するからだ。

これまでのところイメージを用いた語りについては、一般言語による語りとの比較を通じてその特質が記述されることが多かった¹。とくに物語が生起する時間とイメージが描き出す場面との関わりから、その表現様態が論じられてきている。たとえば時間の経過を本来表現するのに適さないとされるイメージの限界を乗り越えるために、どのような処置がとられたかなどというような問題のとらえ方である。しかし図像テキストにはそれ固有の語りの様態があると考えの方が正しいとするなら、まったく異なった理解も可能となるにちがいない。まさにリチャード・ブリリアントも述べているように、視覚的物語叙述の本質は、さまざまな要素とその関係をパノラマ的な展望のもとに一挙に把握できるよう提示できるところにある²。この展望のなかで、それぞれの要素を何らかの順序で見ることが意味を持つこともあるし、複数の要素のあいだに成り立つ関係性のネットワークこそが重要であることもある。

このような観点から見れば、ステンドグラスの研究でしばしば見られる場面を時間軸上に並べる通時的ナンバリングに従って個々の場面を見ていくだけでは、ステンドグラスにおけるナラティブを論じるには不十分であることは明らかである。もちろんひとつの物語の展開を追うためにはそのような手続きを経なければならないかもしれない。しかし、いったんその物語の内容について知ってしまうえばそのような必要はもはやなく、ひとつの窓という完結した広がりにおいて提示される諸要素間に構築される関連性が大きな意味をもって来る³。本書が対象とするようなステンドグラスでは、ひとつひとつの場面はその形状のみならず内容の点でも断片的であり、その細部の視認性は低い。逆に相互の関連性を把握するためにはきわめて適したメディアとしての特性をそなえている。複雑な幾何

*1 古代および中世美術における物語叙述に関する研究の現状報告として、以下を参照。STANSBURY-O'DONNELL (Mark D.), *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*, Cambridge, 1999, pp.1-17.

*2 BRILLIANT (Richard), *Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca/London, 1984, p.19.

*3 枠とナラティブの関係に関する以下の考察を参照。KEMP (Wolfgang), "The Narrativity of the Frame," in: DURO (Paul), *The Rhetoric of the Frame: Essays of the Boundaries of the Artwork*, Cambridge, 1996, pp.11-23.

学的構成、複雑な読みとりの順序は、個々の場面を通時的な線状性の束縛から切り離し、新たな共時的ネットワークの構築へと解放するための戦略であったとも考えうる。

(4) 生成する図像テキスト

中世のキリスト教図像は、一般に固定的なシステム＝図像体系により規定されたものとして考えられてきており、いくつかのタイプが併存するとしても、ひとたび何らかの図像が形成されると、ほとんどの場合変化せずに伝承されることを、従来の研究は前提としていたところがある。しかし、個々の図像テキストに関する個別的現象の背後にこうしたシステムの存在を考えるだけでは説明のつかないような、多様な図像テキストが実際のところ存在している。個々の作品における図像テキストは、そのたびごとに形成され、その解釈もそのたびごとに形成されるのではないだろうか。図像がそのままそっくりコピーされる場合も含めて、図像テキストと解釈がそのたびごとに生成するものであるという前提でさまざまな現象をとらえる方が理解がより正確となるのではないだろうか。

文字テキスト（言葉、文字で書かれたもの）と図像テキストとしてのイメージ（視覚的なもの）の関係は、例えば文字テキストを源泉としてイメージが作られたり、文字テキストを説明したり補足するためにイメージが添えられたり、あるいはイメージの内容を規定するために文字テキストが添えられたりするというような単純な関係だけではない¹。文字テキストもイメージも、ある程度共通したコードの相互関連から生み出され、このコードによって解釈される。文字テキストが必ずしも図像テキストに先行するわけではないし、その逆でもないと予想される。このモデルにしたがって考えれば、何らかの図像解釈は、このコードをある程度まで復元し参照することによって保証されなければならない。また、表面的には異なった主題やタイプに分類される図像であっても、共有部分を多く持つコードにより通底している事態もあることに留意すべきである。そして、生み出された作品はそこに帰ってゆき、新たなコードのネットワークを形成し、さらなるテキストを生産してゆく。また、あるひとつの固定された正しい解釈だけが存在するのではなく、文字であれ図像であれ何らかのテキストはある程度の幅をそなえた解釈に向けて開かれてもいる。

シャルトルのステンドグラスには前例のない豊かな物語叙述が見られる。そのなかにははじめて映像化された聖人伝も含まれている。このような作例について直接の図像的源泉を求めることはできないにちがいない。しかしその図像テキストが、何も無いところから生まれてきたということはある得ない。

図像テキストには、文字テキストには還元しえないさまざまな表現上の可能性が見いだされる。たとえば上下左右といった相互の空間的な位置関係、正面観と側面観の相違、中心と周縁という結びつき、形体や構成の類似性による比較対照への誘導、身ぶりや視線による関連性などの表示である²。本書ではこのようなイメージの働きについて「視覚的レトリック」という言葉を便宜的に用いている³。

2. 幾何学的構成のもつ意味

*1 cf. SCHAPIRO (Meyer), *Words, Script and Pictures: Semiotics of Visual Language*, New York, 1996. 『西洋美術研究』1(1999), pp.177-181. 掲載の書評を参照のこと。

*2 cf. SCHAPIRO (Meyer), "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", in: *Semiotica*, 1(1969), p.223-242; BÄTSCHMANN (Oskar), *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: die Auslegung von Bildern*, Darmstadt, 1986; Idem, "Text and Image: Some General Problems," *Word & Image*, 4(1988), pp.11-24.

*3 cf. GROUPE MU, *Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image*, Paris, 1992.

この部分では、こうして分節システムにより成立し、機能する幾何学的構成がステンド・グラスという媒材においてもつ意味を装飾性、物語叙述、寓意的内容の表出という3点について論じる。

(1) 装飾性

シャルトル大聖堂に限らず12世紀後半から13世紀前半にかけてのステンド・グラスの特徴をなす要素として、構成の多様性を指摘できる。これらのステンド・グラスを、そこに描かれる物語やそこに提示される理念と切り離して、様々な色彩のガラス片を配列し、構成した平面として見たとき、最初に私たちの感覚に訴え、まず知覚されるのはパネルや場面の幾何学的構成のヴァリエーションの多さ、その装飾性、色彩の鮮やかさ、そして純粋に視覚的な快楽であろう。この時期に熱狂的にステンド・グラスをそなえた窓が制作され、大きな窓を組織的に配置するため建築の概念をも大きく変化させていったのも、ほの暗い堂内に、刻々と移りゆく光を宝石のように輝いたり微光を放つ素材を通して導き入れる、この媒材のそれ自体としての魅力が何よりも人々の心を捉えたからに違いない。

しかし、ここで注意しなければならないのは、シャルトル大聖堂において、こうした視覚的快楽だけが純粋に追求されることはなかったということである。鮮やかな色彩による豪華な構成は、物語や図像を含む窓に限定される¹⁾。こうした内容やメッセージをとまなかった窓こそ、多様な色彩と複雑な構成を与えるのに値した、と考えることができよう。そして、上述したように一見多様な幾何学的構成も、実はかなり限られたパターンを使用しており、また後に論じるように、物語叙述や寓意的内容の表出が複雑な構成を追求するため犠牲にされることはなかった。逆に、幾何学的構成が、こうした表現を支え、作者の発想や思考を刺激し導いたと考えられる。しかしながら同時に、多くのヴァリエーションが存在するように見せかけることが意識されていたこと、さらに視覚的効果を考えて窓の配置を決定していたと思われることなども忘れてはならない。それゆえ、以下に論じるような項目(物語叙述と寓意的内容の表現)と装飾性を切り離すことは、あるいはそれらのいずれかだけを前面に置くことは、事実の認識を誤らせることになるのではないだろうか。

(2) 物語叙述と寓意的内容の表現

あるまとまった平面上に20ないし30、あるいはそれ以上の多くの場面を同時に提示し、ある秩序の下に、まとまった形で配列して表現できること。そして昼間であれば堂内で(浮彫りのように外部に設置しなくても、また特別に照明を用意することなく)読みとりが可能であることなども、この媒材の優越性をもたらした。おそらく、このステンド・グラスという媒材にもっとも特徴的な鮮やかな色彩と複雑な構成が、ほとんどまったく例外がないほどに、専一的に図像表現と物語叙述と組み合わせられていることは、決して偶然ではないし、また恣意的な選択の結果と解するべきでもない。むしろ、この媒材が本質的

*1: シャルトル大聖堂では、物語叙述や図像表現をまったく含まないグリザイユの窓では、ステンド・グラス特有の鮮やかな色彩が使用されず、また構成の点でも単純で、グリザイユで描かれた文様に重点が置かれている。ただし、周知のように、これらの窓の制作年代は、ドゥラポルトによって13世紀の後半と考えられ、当初存在した物語叙述を含む窓に、堂内の明るさを増すために置き換えられたものと推定されている。cf. Delaporte 1926, p.18, 137. 13世紀後半には、鮮やかな色彩を用いた、物語を描写するパネルを、淡く明るいグリザイユで作られた帯状部分で区分し、一つの窓の中に異なった色彩の扱いを示すようなタイプの窓が現れてくる。このように、多少時代が下がるが、ステンド・グラスの色彩の扱いと、物語を描く場面との関係も興味深い。

にそなえている可能性を双方向に十全に開拓しようとした試みの成果として捉えなければならぬだろう。12世紀中期から13世紀はじめにかけてのステンド・グラスの流れは、こうした解釈を裏づけてくれる。

このような認識の仕方により、一方に装飾性を置き、もう一方に図像表現、物語叙述、寓意的内容の表現を置いて、これらに対立させたり、あるいはどちらか一方が他方の犠牲になっているとする考え方は退けられるべきであろう。反対に、これらが両立し均衡を保っているばかりでなく、両者が相互に支え合い、密接に結びついている窓が追求され、高く評価されたのではないだろうか。ただし、このような方向での追求がなされたのは、私たちがここで対象としているような、かなり限られた時期、限られた地域でのことであった。

こうした相互性そして関連性には、複数のレベルが想定できる。第一に、見事な装飾性により物語の価値を高めること、あるいは物語の価値を装飾の水準の高さを用いて感覚的に認識させることである。第二に、分節システムが成立させ、それによって初めてじゅうぶんに機能する幾何学的構成をできる限り有効に利用して、図像テキストの構築を導き、物語叙述を豊かにし、受容者との間で成立するコミュニケーションにおいてメッセージの伝達や認識、さらには記憶を助けることである。

とりわけ、仮に出来事の連続した時間性の再現こそが物語叙述の本質であると考えるときには障害としかならないはずの複雑な幾何学的構成が、そこに物語を当てはめなければならぬ枠組みとしてすべてに優先して存在していたと述べるのは、思考の手続きとして適切ではないし、有効でもないだろう。むしろ、幾何学的構成と物語叙述の可能性の追求は並行してなされてきたと考えなければならない¹。

ここで、幾何学的構成が多様であるとは、一見したところの印象に基づいた指摘に他ならないことに改めて注意を向けるべきである。本稿の第一章で述べたように、実際には、分節システムに応じてある程度限定されたパターンが用いられている。それを、パネルや場面の形態などを微細に変化させ、表面的には多様なヴァリエーションがあるかのように見せかけていることを見逃してはならない。言い換えれば、物語叙述や寓意的内容の表現の有効な容器あるいは母胎として利用できる幾何学的構成は、ある程度限られている。なぜなら、ある程度限られた範囲の幾何学的図形の、基本的な関係や組み合わせの中でしか物語叙述や寓意的内容の表現は発想されえなかったからである。

以下、その発想にはどのようなものがあるか、いくつか略述しておこう。物語叙述に関しては、まず、図形間の水平方向の結びつき（層）が、物語の基本的単位となる場面の関連を生み出す。逆に、各層間の分離を曖昧にして、窓全体に渡る流れを作り出すこともできる。図形の接触、重なりで場面間の連続性を生み出す。図形の大小関係、中心と周縁という位置関係、図形の重なりを用いて、中心となる場面とそれに従属する場面の関係を視覚化する。図形間の距離の大小や図形としてのまとまりにより、物語における場面間の距離や遠近法、場面相互の結びつきが表出できる。さらにとりわけ垂直方向の関連性（上下方向の中央軸線上に並ぶ図形や繰り返して並ぶ図形群）が、場面間の類似性と対比性、そしてそれらを通じての寓意的内容の表現に貢献する。

これらの発想が、幾何学的構成に重ねられ、物語叙述や寓意的内容の表出のための諸条件を成立させる。あるいは、幾何学的構成がこれらの発想を呼び起こす。幾何学的構成とこうした発想が結びつくときに、分節システムが果たす役割はきわめて大きい。与えられた幾何学的構成にどのような発想を重ねるか、あるいはどのような発想をそこから呼び起こすかは、一義的には決まらない。というのも、本書の後の部分で「トマス伝」の窓(no.23)

*1：両者は、同時に、そして一緒に形成されてきたのであり、シャルトルでも同時に形成されていく。本稿では詳述する余裕はないが、これは単に図像の形成や伝承に関わる問題ではない。図像を含めた作品の全体がその度ごとに様々な要素を選択しまた排除しつつ同時に形をなし、成立するというモデルを考える必要があるだろう。

(図 2-16) について明らかにしたように、与えられた幾何学的構成にどのような図形の組み合わせを読みとるかには、多くはないにせよいくつかの可能性があり、ひとつの窓の中でも様々に変化する。

また、これらの連続と分離、連続と従属、従属と分離といった相対立する機能の区分は明瞭ではなく、曖昧である。そして、同一の図形の組み合わせに異なった機能を割り当てることができること、などの理由があるからだ。だが、逆に言えば、このような緩やかさのゆえにこそ、多くの創造的な発想が育まれたのではないかと考えることも大切である。このような例として、「聖レオビヌス伝」の窓(no.45) (図 2-20) を思い浮かべることができる。この窓では、(3)のタイプで論じた分節システムと幾何学的構成が採用されている。垂直方向の中央軸線上に並ぶ円形場面は、そのひとつひとつを囲む4つの場面とは別の主題を展開させているとも考えられるし(すなわち「分離」の機能が働いている)、同時に周囲の場面とともに同じ物語の一部なしているとも考えられる(すなわち「連続」の機能が働いている)、あるいは中央の場面は周囲の場面と同一の物語を構成しないが、主題的に周囲の場面が中央の場面に関連するとも考えられる(すなわち「従属」の機能が働いている)¹⁾。

物語叙述に貢献する図形の関係や組み合わせと、寓意的内容の表出に貢献するそれとは、異なっており、それらの間には「ずれ」がある。私は、この「ずれ」や差異が担う役割は想像以上に大きいのではないかと考えている。多くの例外を含みうることを承知の上であえて単純化して述べれば、分節システムの諸タイプには、この差異に対する捉え方が形として現われているのではないだろうか。すなわち、グリッド状の鉄枠を用い、ガラス・レヴェルでの場面の区画との間にずれがあるタイプは、この差異がそこに見いだせる。もちろん、確かに、鉄枠が専一的に物語叙述に、ガラス帯が専一的に寓意的内容の伝達に関わっているわけではなく、両者の機能の間には連続性、重層性がある。また、鉄枠の形状とガラス・レヴェルでの区画を一致させようとするタイプは、こうした差異をできるだけ少なくし、両者を接近させようとした試みであると理解できる。このタイプによる幾何学的構成がそなえる曖昧さ、両義性はこのように説明できるだろう。しかし、この場合でも、こうした方向での試みには限界があり、差異が完全に吸収されてしまうということはない。

ステンド・グラスに重層される、レヴェルの異なった複数の関連性の網の目、ネットワークを組織し、図像テキストを構築するというきわめて重要なプロセスにおいて、分節システムとそれによって実現される幾何学的構成の担う意味は大きい。この網の目が、作者の発想を触発し、指導し、形作り、支持し、決定させる。

ところで、1200年前後のステンド・グラスにおけるいくつかの特質(聖人伝などに前例のない詳しい図像表現があること、同じ主題の図像表現に多くのヴァリエーションがあること、同じ主題に異なった幾何学的構成を用いること、など)は、文字テキストがイメージを決定するという考え方や、図像の伝承あるいは図像体系の存在というモデルでは説明できないところが多い。作品は突然その存在を開始するわけではない。作品の図像も含めた全体が、そのままコピーされるばあいも含めて、そのつど、図像テキストとしてお織り上げられ形成されてゆくものであるというモデルを設定することにより、もう一度西洋中世美術を捉え直し、その理解を深めるのが私の最近の関心事である。図像、形式、様式などにおいて、作品のさまざまなヴァリエーションが存在するのは、単に、源泉となるさまざまな系統の文字テキストが存在し、さまざまな系統の図像が存在するためではなく、作品という図像テキストの形成の際に働きかける多様な要素(受容者も含む)のあり方と、作者がそれらとどのような関係を結ぶかという問題と関連する。シャルトル大聖堂のステンドグラスの研究は、こうした考察の重要な部分をなし、今後の研究に多くの示唆を与えてくれるものと期待する。ここで述べたように、分節システムや幾何学的構成に関する考

*1 : cf. Williams 1993, pp.90-92. 「聖ルビヌス伝」の窓に関しては、第5章で考察する。

察も、作品の形成を理解するために重要な要素であり、こうした大きな研究の枠組みの中に位置づけたい。

以上の考察で述べたような問題は、美術史の範囲をこえて、ある時代、ある地域、ある文化圏に共通した（もちろんすべての構成員がそれを共有していたのではないとしても）、何らかの体系をそなえた全体を構築し分節するための、思考や発想の枠組み、そしてその働きに関する問題と交差する部分を、多少とも有するに違いない。それは、シュマルゾウが考えたように、文学作品（詩）とステンド・グラスの構成の関係であってもよく、パノフスキーのようにスコラ学とゴシック建築の関係であってもよいのではなかろうか¹。

以上、ステンドグラスの分節システム、そしてそれによって実現される幾何学的構成と、物語叙述や寓意的内容の表現との間に成立する一種の共同作業について論じてきた。ところで、一般に考えられるのとは異なり、物語の描写と抽象的理念の提示とは必ずしも対立するものではない。むしろ、具体的な出来事の現実感豊かな描写は、それを通じて伝達される寓意的内容の説得力を強める。逆にまた、それと同時に、抽象的理念の認識は、それを伝達する物語の価値を高める。だが、どのようにして、これら2つを両立させ、緊密に結びつけるという高度なことが可能となるのか²。私が、シャルトル大聖堂のステンド・グラスの研究を通じて明らかにしようとするこのひとつはこの問いかけである。そして、この問題を解くための大切な手がかりが、部分的ではあるにしても、ここで扱った問題に隠されていることは確かだといえよう。

3. ステンド・グラスにおけるタイポロジカルなレトリック：比喩としての物語、物語としての比喩

(1) はじめに

これは改めて強調するまでもないことかもしれないが、西洋中世のキリスト教美術は、現代の私たちが一般に思い描くような「美術作品」としてコレクションされ鑑賞されるために制作されたのではない。それはキリスト教の宗教的活動や実践を成り立たせている多様な局面において、実際に何らかの形で使用されるという明確な目的や機能を想定して作られている。その機能のひとつとして、作品を受容する人々とのコミュニケーションの局面において、メッセージを伝達するメディアとしての機能を挙げることができる³。

それでは、ステンドグラスを含む壁画、彫刻や写本挿絵などの、西洋中世のキリスト教文化圏における視覚メディアは、見る者に対しどのように働きかけることが期待され、実際にどのように働きかけることができたのか。このきわめて包括的な、しかし基本的な問いかけに関しては、もちろんさまざまな問題の平面上で議論できる。そのひとつとして、

*1：E・パノフスキー著、前川訳『ゴシック建築とスコラ学』平凡社

*2：このことについては、具体的事件の描写を一種の比喩として、抽象的理念や寓意的内容を伝達し認識させる説得のための戦略である譬え話を、視覚的イメージに描いている作例の一つである「放蕩息子の譬え話」の窓(no.35)に関して、本書の第3章で考察する。また、具体的出来事を説得のための有効な手段として利用するという、こうした実践は、譬え話を映像化した作品だけに限られるわけではなく、ほとんどすべての、物語（使徒伝、聖人伝など）を描いた窓に程度の差はあるが観察できるものである。

*3 中世におけるさまざまなメディアの問題にかんしては、cf.FAULSTICH (Werner), *Medien und Öffentlichkeiten im Mittelalter 800-1400*, Die Geschichte der Medien, Bd.2, Göttingen, 1996.

たとえば次に挙げるような2つの座標軸を想定することが可能ではなからうか。ひとつの軸は、何らかの教義的メッセージを見る者に伝達し、それについて整理し、体系的に提示するという方向性をそなえるものであり、私たちがアレゴリー、寓意と呼んでいるものである。もうひとつの軸は、『聖書』や聖人伝に由来する、あるいは日常世界に取材した物語を、いきいきとした現実感をもって描写し、表現するという方向性を示す。これはナラティブ、物語叙術と呼ばれる。

一見したところ、これら2つの異なった方向性をそなえた行為は、相互に対立しあうように思われるかも知れない。なぜなら、前者は抽象的な理念の表明をめざし、後者は事件や出来事の現実感をそなえた描写と再現を目的とするからだ。しかし実際のところ、こうした対立は表面的なものに過ぎず、両者は深いところで結びあっているのではないだろうか。2項対立の図式で現象を捉えることの罣がこうしたところに潜んでいるように思えてならない。

この問題を考えるときに、好都合な材料を提供するのが、「譬え話(parabola)」であろう。譬え話とは、西洋中世をつうじて、具体的なできごとを叙述する物語を比喻として用い、相手に寓意的内容を伝達し理解させる、いわば戦略的手段であった。このコミュニケーションのための「道具」では、具体的事件と抽象的理念が対立することなく、一種の連続性を保っている。中世におけるこうした譬え話の位置づけは、それを映像化したステンド・グラスなどの視覚的イメージにも反映しているものと推察される。

中世においてとくに礼拝や祈念の対象となるイメージが声を発したという事例が数多く報告されていることはよく知られている¹⁾。私たちの日常的な経験の範囲内で考えれば、もちろんこうしたイメージが実際に空気の振動としての音声を発することはないものと思われるが、視覚を通じた認識と聴覚を通じたそれとが不可分になってしまうような体験の存在を否定することはできないだろう。私が本論で問題にしようとするような作品もこうした認識のあり方と共通するところをもっている。それらはもちろん実際に音声を発して語るということはないが、見る者に対して視覚的言語に固有のレトリックを駆使しながら働きかけ、何らかのメッセージをコミュニケーションすることをめざしているがゆえに、まさに「語りかける」イメージなのである。視覚的イメージのそなえるこのような特性は、私がここで便宜的に用いている比喩的な表現として「語りかける」だけではなく、つまり言葉を通じて相手を説得させたり納得させたりするという行為と本質的に似ているというだけではなく、言葉を超えた強さでアピールする力をそなえ、見る者の理解を深める助けとなるのではなからうか。それは言葉とは異なったしかたで、そして言葉とは異なった水準で直感的認識に導くように思われる。

こうしたイメージにおいては物語とそのメッセージである理念的内容とは不可分の関係にある。もちろん、物語を語ることに主眼をおくことと、神学的・教義的理念の表現に主眼をおくことを分別することは、図像分析の方法としてある段階までは有効であると思われるが、こうした2項対立的図式からはこぼれ落ちてしまうような作品や、そうした作品を成り立たせている発想をすくい取ることをここではめざしたいと考えている。

以下では、シャルトル大聖堂の13世紀初頭のステンド・グラスのうち、譬え話を主題

*1 こうした問題については、次の研究などを参照。RINGBOM (Sixten), "Devotional Images and Imaginative Devotions: Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety", *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1969; *Id.*, "Vision and Conversation in Early Netherlandish Painting: the Delft Master's Holy Family", *Simiolus*, 1989; 上記論文を含む仏訳書として次の文献がある。Les images de dévotion: XIIIe-XVe siècle, Paris, 1995.このほかハンス・ベルティンクの次の書にも、ジョヴァンニ・ベッリーニの《ピエタ》に関して、イメージが声を発したり泣いたりするという現象の考察が含まれている。Belting (Hans), *Giovanni Bellini: Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt am Main, 1985.

とする2点の窓から、「放蕩息子の譬え話」を描く作品を詳細に分析し、ステンドグラスにおける譬え話の映像化について問い直してみたい。

この作品の図像学的な意味内容については、もはや何も問題は残されていないと言ってよいだろう。ここでの考察は、作品の意味を典拠となるテキストやほかの作例との比較から導き出すとことをめざしてはいない。こうした意味が伝達されるしくみや働きにこそ、主な関心が向けられる。第2章で観察してきたような分節システムや幾何学的構成が、このようなプロセスの中でどのような役割を演じているのかについて注目することで、ステンドグラスという一種の図像テキストの中に構築されるネットワークを浮かび上がらせ、いわば表面から隠されている新たな解釈をあらわにすることが目的となる。

まず、譬え話や例話と呼ばれる、説教などに盛り込まれた小さな逸話がキリスト教の宗教的活動や実践の中でどのような位置づけを与えられたかを見る。次いで、譬え話の説得のレトリックの源泉としてタイポロジカルな表現を想定し、どのような手法が譬え話の視覚化に継承されたかを見る。また、「放蕩息子の譬え話」を描く、シャルトルの作品とほぼ同時代のブルジュ大聖堂のステンド・グラスの作例を素材として、ヴォルフガング・ケンプによる研究を紹介しながら、ステンド・グラスというメディアにおいてその特性をどのように活用して、譬え話のレトリックが展開されたのかを確認する。そのあとで、シャルトル大聖堂の同主題の窓について、より精密な議論を提示することにしたい。

(2) 譬え話とその視覚表現

譬え話とキリスト教の宗教的实践

"parabola, parabolae"という、ラテン語訳聖書で用いられたギリシア語起源の語は、「譬え」ないし「譬え話」と訳される。この語が正確に何を意味していたかについては、さまざまな議論がある。ヨアヒム・エレミアスは、この語がヘブライ語の「マーシャル(mashal)」とアラム語の「マトラー(mathla)」と同様に、あらゆる種類の比喩的表現、すなわち譬え(Gleichnis, parable)、比較(Vergleich, similitude)、寓喩(Allegorie, allegory)、寓話(Fabel, fable)、格言(または諺, Sprichwort, proverb)、黙示文学的啓示(apokalyptische Offenbarungsrede, apocalyptic revelation)、謎の言葉(Rätselwort, riddle)、仮名(または匿名、Deckname, pseudonym)、象徴(Symbol, symbol)、虚構の人物(fingierte Gestalt, fictious person)、実例または模範(Beispiel/Vorbild, example)、主題(Motiv, theme)、論証(Begründung, argument)、弁明(Entschuldigung, apology)、抗議(Einwand, refutation)、機知(Witz, jest)などの諸概念を包括するとさえ述べている¹⁾。

さらに、"parabola"という語は、ウルガータ訳聖書の中では、キリストの語った虚構の物語だけでなく、イエスの用いたさまざまな比喩や旧約聖書中の比喩的表現にも使用される。また、ウルガータ訳聖書では、同じ「種蒔く人」の譬え話をマタイとマルコは"parabola"と、ルカは"similitudo"と呼んでいたり、別の譬え話を"exemplum"としているという事情もあり、イエスはその教えの中で用いた物語形式の比喩だけをとりだして"parabolae"という用語のもとにまとめてしまうことには問題があるかもしれない。また、福音書中でイエスが用いた譬えや譬え話をどのように解釈すべきであるかについても、ポール・リクールやヴォルフガング・ハルニッシュをはじめとして、とりわけメタファーとの関連で多くの主張がなされている²⁾。

*1 J. エレミアス著 善野訳『イエスの譬え』(現代神学双書 41) 新教出版社 1969, pp.8-10.

*2 P. リクール「聖書的言語における隠喩の役割と機能」、P. リクール・E. ユンゲル著 麻生・三浦訳『隠喩論』ヨルダン社 1987; W. ハルニッシュ著 廣石訳『イエスのたとえ物語—隠喩的たとえ解釈の試み』日本基督教団出版局 1993.

しかし、"parabola"の概念がどうであれ、また現代におけるその位置づけや解釈がどのようなものであれ、ウェイルズが述べているように¹⁾、それはここで問題としている中世における譬え話の位置づけとは、直接には関係しないだろう。というのは、"parabola"という語がどのような広がりをもたせようとも、また物語形式の比喩がどのような言葉で呼ばれようとも、またその生成が多様な系統を有しようとも、そしてその解釈がどのようなにされるべきであるとしても、中世においてはこうした物語形式の比喩は、何らかのメッセージを伝達するための手段としてとらえられていたことが明らかであり、その意味では共通するからである。

福音書の中でイエスの弟子たちがイエスがなぜ譬え(話)を用いるのかイエスに問いかけ、イエスがそれに答える箇所がある。『マタイによる福音書』では次のように記述されている。

「さて、弟子たちが近寄って来て、彼に言った『なぜ彼らに譬えで語られるのですか』。そこで彼は答えて彼らに言った、『あなたたちには天の王国の奥義を知ることが[すでに]許されている。しかしあの人たちには許されていないのだ。たしかに、《持っている者には与えられ》、さらに付け加えられるであろう。《しかし、持っていない者からは、持っているものも取り去られるであろう》。私が彼らに譬えで語るのは、彼らが見ても見ず、また聞いても聞かず、悟らないゆえなのだ。こうして、[次のように]言ったイザヤの預言が彼らに満ちおおすのである、

《お前たちはいくら聞いても、悟らないであろう。

また見ることは見るが、認めないであろう。

なぜならば、この民の心は鈍感になった、

そして彼らの耳は遠くなった、

また、彼らは自分たちの耳を閉じてしまった。

その結果、彼らは目で見るといふこともなく、

耳で聞くといふこともなく、

心で悟るといふこともなく、

立ち帰るといふこともなくなり、

また私が彼らを癒やすこともなくなるのではないだろうか。》

しかし、あなたたちの目こそ、見ているために、幸いである。またあなたたちの耳は、聞いているために[、幸いである]。なぜなら、アーメン、私はあなたたちに言う、多くの預言者たちと義人たちは、あなたたちが見ているものを見ようと欲したが見ることがなく、またあなたたちが聞いているものを聞こうと[欲した]が聞くことがなかったのである。』(13:10-17)」

ここでははっきりと示されているのは、譬えないしは譬え話が一種のコミュニケーションの手段だということである。そして、西洋中世を通じての、譬え(話)をイエスが用いた理由に関する議論も、こうした方向で行われた²⁾。もちろん、よく知られているように、福音書の中には、マタイが提示するのはまったく反対の理由から譬えを用いるという説明をイエスが述べているものもある。たとえば『マルコによる福音書』の対応する箇所では、イエスは次のように語る。「あなたたちには神の王国の奥義が与えられている。しかし、外にいるあの人たちには譬えでそのすべてが示される。それは[次のように]なるためだ、彼らは見ることは見るが、認めない。また、聞くことは聞くが、悟らない。[にもかかわ

*1 WAILES (Stephen L.), *Medieval Allegories of Jesus' Parables*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1987, p.4.

*2 cf. WAILES (Stephen L.), "Why Did Jesus Use Parables? The Medieval Discussion", *Medievalia et Humanistica*, n.s., 13 (1985), pp.43-64.

らず]彼らは立ち帰って、赦されることになるかも知れない。(4:11-12)」つまり、その内容を理解させるためではなく、理解できないように隠すために譬えを用いるというのである。だが、基本的には中世においては、理解を導くために譬えを用いるという解釈が主流であり、マルコの提示する理由は奇妙なものとして、マタイの示すような理由との調停がはかられてきた事情は、ウェイルズの論文に詳述されている¹。

こうして、中世においては、譬え話が物語の与える効果を積極的に利用して作られる説得の技術または戦略の一形態であると理解されたことは、イエスがこのような世俗的な譬えを用いたのは人間の精神がよく知られ親しいものから未知のものへと上昇するためだとする教皇グレゴリウス一世(大グレゴリウス)の発言にも示されている²。

さらに福音書に典拠を有する譬え話だけでなく、新たに生み出された膨大な数の「例話(exemplum, exempla)」と呼ばれる物語形式の比喩が、中世を通じて説教などの宗教的实践に積極的に組み込まれてきた³。私たちが問題とする13世紀初頭のステンドグラスを考える上で、ちょうどこの時期に新たに作られる例話の数が爆発的に増え始めたことから、同時代の人々に強く働きかけたこれらの「物語」の宗教的实践における機能と、彼らの思考様式について考慮に入れる必要があるだろう⁴。さらに譬え話は、キリストによって生み出された物語であり、中世を通じて物語を作ろうとしたキリスト教徒にとってモデルの役割を演じたのである。つまり、中世における物語作者は、複雑さの程度に違いはあっても、一種の譬え話を作ろうとしていたと考えることもできよう⁵。

譬え話の視覚表現とその「レトリック」

譬え話は、単にそのストーリーをそのまま、それに託されたメッセージや解釈のより有効な伝達をそれほど意識することなしに視覚化することも意味をもつ。それ自体が生きた教訓ともなりうるのである。もちろんまったく素朴な映像化というものもあり得ない。なぜなら、どのように単純に見えるものでも、そこには描く場面を選択するという行為やその構成を考えるという過程があり、また単純化することによる効果があるていど期待されてもいるからだ。譬え話に込められた神学的メッセージよりも、たとえば放蕩息子と父親の再会の心打つ情景が絵画の主題となっていることも多い。

ところが、譬え話がより有効に機能するように、すなわち、それに託された種々のメッセージや寓意的内容を見る者に伝達し、説得し、理解させることを念頭に置いて映像化することもある。この目的のためには、大きく分けて次のような2つの方法がとられる。

まず、1つの方法は、譬え話の物語内部に潜在する比喩的構造、あるいはそれに重層されるべき比喩的構造を、基本的にはその物語の内部だけで提示し、明確化しようとするも

*1 WAILES (Stephen L.), 前掲論文参照。

*2 "Coelorum regnum ...idcirco terrenis rebus simile dicitur, et ex his quae animus novit surugat ad incognita, quatenus exemplo visibilium se ad invisibilia rapiat, et per ea quae usu didicit, quasi confricatus, incalescat, ut per hoc quod scit notum diligere, discat et incognita amare" (Gregory the Great, cols.1114D-15A). WAILES, *art. cit.*, p.63, n.29にて引用。

*3 cf. BREMOND (C.), LE GOFF (J.), SCHMITT (J.-C.), *L'Exemplum*, Typologie des sources du moyen âge occidental, 40, Louvain, 1982; SCHMITT (Jean-Claude), ed., *Prêcher d'exemples. Recits du prédicateurs du Moyen Age*, Paris, 1985. A・Y・グレーヴィチ著 中沢訳『同時代人の見た中世ヨーロッパ 一三世紀の例話』平凡社 1995。

*4 ステンド・グラスと例話との関係に関しては、シャルトルの「聖レオビヌス伝」の窓を扱う考察で論じる予定。このほか、美術との関連については、cf.RANDALL (L.M.), "Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination," *Art Bulletin*, 39(1957), pp.97-107.

*5 Stephen L. Wailes, *Medieval Allegories of Jesus' Parables*, University of California Press, 1987, p.23.

のである。このとき、同じ1つの物語を構成する複数の要素や登場人物、あるいは複数の場面の間にある類似関係と対比的関係が強調される。もう1つの方法は、こうした構造を、与えられた譬え話の物語の外部に、別の物語ないしは別の物語を指示する要素を引用することで明確化しようとするものである。これは、1つの主要な物語に読みとられるべき寓意的意味を、もう1つ、あるいは複数の別の物語との類似関係と対比的関係により明示する。

いずれにしても、同一の物語であれ、別個の物語であれ、諸要素間に存在する潜在的な関連性を明瞭にすることで、その寓意的内容を見る者に伝えようとする点で共通する¹。これが実際にどのように行われているかについては、後に具体的作品に即して考察することにした。

さて、いずれの方法をとるにしても、問題となる場面間の対比的関係や、複数の物語間の類似関係、対比的関係を認識させる基礎となるのは、それらの中の類似関係（アナロジー）である。すなわち、どのような関係であれ、複数のものが比較されるためにはそれらの間に共通する比較の基盤となる要素がなければならない。だが、こうした共通の要素は、必ずしも視覚的に明示できるわけではない。というのは、一般言語を用いるときは異なり、視覚芸術においては、さまざまな要素が平面や空間の中に並列的に並べられるだけで、それらの要素がどのような関係を結ぶか、あるいはまったく関係を持たないかを明確に表現したり特定することができない、またある程度はできたとしても、それらの関係は最終的に曖昧なものであり続けるためである²。そのため、こうした比較を補助する手段として、一方では、それぞれの比較の項が、一つの全体の内部で、すなわちステンドグラスでは一つの窓の内部で占める位置があり、また他方では、個々の場面の内部で、それを構成する諸要素が配置される位置がある。ときにより、こうした手段によって、通常では比較できないものを強制的に比較してしまうこともありえよう。

このような本来視覚的メディアでは明示するのが困難な諸要素間の多様な関連性を、可能な限り顕在化する具体的手段を含めて、絵画などの視覚メディアによって何ごとかを「語ったり」、伝えたりする方法を私なりに「視覚レトリック³」と名づけることにしたい。

ここで考察の対象とするような13世紀初頭のステンド・グラスにおける「完成」へむかって、このレトリックが実践され、洗練されていった分野の一つとして、旧約聖書の事象と新約聖書の事象とを関連づける、本来の意味でのタイポロジー（予型論）の視覚表現における諸経験を考えることができる。とりわけ12世紀後半のモザン地方における貴金

*1 こうした同一の物語であれ、複数の物語であれ、それらを作り上げている諸要素の間に関連性を見いだす発想を、適切な言葉ではないかもしれないが「広い意味でのタイポロジー」と仮に名付けることにする。タイポロジーとは、本来の意味においては、旧約聖書と新約聖書の事象の間に関連性を見いだす発想なのであるが、西洋中世では、たとえば古代の神話と同時代の文学の間に関連性を同様に考えることもあった。cf. SCHRÖDER, (Werner), "Zum Typologie-Begriff und Typologie-Verständnis in der mediävistischen Literaturwissenschaft," SCHOLLER (Herald), ed., *The Epic in Medieval Society. Aesthetic and Moral Values*, Tübingen, 1977, pp.64-85.こうしたタイポロジー概念の拡張的使用に関しては、cf. KEMP (Wolfgang), *Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München, 1987, p.106.

*2 曖昧であるゆえに見る者が参与する余地が生まれる。また、見る者が積極的に参与しなければ作品は何も語ってくれない。

*3 「レトリック」という言葉を、ここでは、もちろん否定的意味で用いていない。そもそもレトリックが多かれ少なかれまったく介在しない、素朴な発話行為というものがあるのだろうか。言語表現におけるレトリックの問題に関しては、佐藤信夫氏による多数の著作を参照。

属工芸とステンド・グラスとの関連についてはヴォルフガング・ケンプが強調している^{*1}。

ケンプは、リエージュの近隣、スタヴロのサン＝ピエール＝エ＝ポール大修道院に由来する携帯用祭壇（図）（ザンクト・ペテルスブルグ、エルミタージュ美術館所蔵）^{*2}の例を挙げて、エマイユを中心とするこの種の工芸品に見られるキリスト受難をめぐるタイポロジカルな表現と、12世紀後半から13世紀初頭にかけてのステンド・グラスに見られる同様の主題との深い関連について述べる。とりわけ、この祭壇の上面中央をしめる方形の部分（ここにキリストが磔となった十字架の聖遺物が納められる）とその四辺に接する4つの半円形（そこに「シナゴーガ（ユダヤ教会）」と「エクレシア（キリスト教会）」の擬人像、ガザの門の扉を担ぐサムソンと大魚から吐き出されるヨナが配される）が作り出す幾何学図形は、ステンドグラスにも繰り返し現れる。この4弁形の図形は、その中央に位置する場面（ここでは場面というよりも「キリスト磔刑」の聖遺物そのもの）と周囲に位置する場面とが関係することを、図形相互の重なりや従属性を用いて表現している。

さらに、ケンプは言及していないが、現在論じつつある視覚的レトリックとの関わりで、この4弁形の上下の半円形に配されたキリスト教会とユダヤ教会の擬人像に注目したい。この二つは中央と周縁部という関係は結ばず、中央の方形を挟んで上と下という対置的位置にあることだけでなく、よく似た構成をとることで、両者が比較されると同時に対比的な内容をそなえていることを明らかにしようとしている。両者ともに女性の半身像であり、両手に何かを持つ者である点で共通し、それが両者を比較することの基盤となる。そしてこれ以外の点では両者はまったく異なった性質をそなえる。「エクレシア」はニンブスと冠を被るが、「シナゴーガ」にはニンブスはなく目隠しをしている。「エクレシア」は左右の手にキリストの勝利を意味する先端に十字架の付いた旗とキリストの脇腹から放出する血を受けるカリスとをもつが、「シナゴーガ」はキリストの受難具（海綿、槍、荊の冠）をもつ。

このように、この作品では大きく分けて2種類の方法により諸要素間の関連性を示そうとしている。1つは、中心と周縁、図形の重なりや従属性を用い、もう一つは、各場面の全体における位置の特に上下での対応、そして各場面を構成する諸要素の位置の対応を用いている^{*3}。

さて、こうした共通項によって結びつけられた複数の場面や物語は、1. その共通項となる部分、2. 共通項以外の部分、そして3. 共通項とそれ以外の部分を合わせた全体、という3種の部分のどれを強調するかによって、その比較のあり方のニュアンスが異なる。

スタヴロの携帯用祭壇で言及した「シナゴーガ」と「エクレシア」の擬人表現を例に取るならば、両者の共通項となるのは女性の半身像で左右の手に何かをもち頭に何かを被っているという構図上の類似点だけである。いわば共通項の部分はまったく無性格で何も主張していないに等しい。こうした構図上の類似を背景として、それ以外の構成要素すべて

*1 KEMP (Wolfgang), *Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München, 1987, pp.62-65.

*2 cf. FALKE (O. von), FRAUBERGER (H.), *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der Kunst-Historischen Ausstellung zu Düsseldorf*, 1902, Frankfurt am Main, 1904, p.76; YERNAUX (J.), "L'église abbatiale de Stavelot," *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*, 24(1932), p.110ss.; USENER (K.H.), "Renier von Huy und seine künstlerische Nachfolge," *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 7(1933), p.112ss.; FALKE (O. von), "Der Meister des Tragaltars von Stavelot," *Pantheon*, 10(1932), pp.279ss.; *Rhin-Meuse. Art et civilisation 800-1400*, catalogue d'exposition, Kunsthalle de Cologne, 1972, p.252.

*3 後者の手法がきわめて精緻に洗練された形で使用された分野として、13世紀前半からパリを中心に製作された『ビートル・モラリゼ（寓意註解聖書）』写本がある（図4・5）。

のきわめて対照的な性格を通じて、両擬人像の対立的な内容がくっきりと浮かび上がる仕組みになっている。

このように構成要素の間に共通項がまったくないときには、構図が類似していることだけが比較の基盤となるので、構図はとても重要な要素となる。構成要素中に共通項が多かれ少なかれ含まれているときには、それが登場人物であることが多いが、そのようなばあいであっても、構図上の類似が場面相互を比較するための前提となることがほとんどである。なぜなら同じ要素や登場人物は、ほかの場面にも頻繁に現れており、それらとの区別がなされなければならないからだ。

中心となる部分と周縁に位置する部分、そして図形の重なりや従属の関係をを用い、本来の意味での旧約と新約の対応を示すタイポロジーの画像表現に視覚的レトリックの着想を借りながら、譬え話の映像化に応用しているような例としては、サンス大聖堂の「よきサマリア人」の譬え話の窓などが挙げられる¹。ここでは簡単にその概要を述べるにとどめよう。

この窓では、中央に菱形の区画を配し、その周囲に4弁形をなすように従属的な区画を並べたものを上下に3つ重ねてこの譬え話を表現する。それぞれの中央の菱形の区画には譬え話そのものから計3つの場面を描き、その周囲に各場面と関連する譬え話とは別個の物語、すなわち上から「原罪」の物語、「モーセ伝」、「キリスト受難伝」を展開させる。ここで注意したいのは、これはいくぶん見逃されがちなことだが、この作品に見られるような複数の物語を関連させる操作は、決して本来の意味での旧約と新約の対応を示すタイポロジーそのものではないということだ。なるほど福音書中に典拠をもつ譬え話と、「原罪」や「モーセ伝」などの旧約聖書中の物語とを結びつける点では本来のタイポロジーと共通するかもしれない。しかし、まず譬え話とは歴史的事績ではまったくなくイエスが語った（それもあくまでも譬えとして語られた）内容にほかならないし、サンスのこの窓で「よきサマリア人」の譬え話と結びつけられる3つの別個の物語の中には「キリスト受難伝」のように新約聖書中の出来事も含まれている。さらに、譬え話と関連させられる物語は、譬え話の出来事がいつ起こったのかを特定することはそれが実際に生じた出来事であるというわけではないため不可能であるのだが、それにしても譬え話に対して必ずしも過去に属するわけではなく、たとえば3つめの物語である「キリスト受難伝」のようにキリストが譬え話を語った時点よりも未来に属するということもある。そうはいつても、ここで見られるような別個の物語の間に関連性を見いだしてゆく発想が、多くの点を本来の意味でのタイポロジーに負っていることは否定しがたい事実である。

そして、スタヴロの携帯用祭壇の「シナゴガ」と「エクレスシア」の擬人像の例を引きながら観察した、ある全体——もちろんどれが全体でどれが部分であるかというのはつねに相対的なものなのだが——の内部でのそれぞれの構成要素の位置関係、すなわち窓全体ないしはその中で繰り返され何らかのまとまりを形成する場面の集まりの中での場面の位置、そして各場面の中での諸要素の位置により、同一の、あるいは別個の物語中の諸要素間の関連性を顕在化する視覚的レトリックの例として、次節でブルジュ大聖堂のステンドグラスの一作例を取り上げよう。

ブルジュ大聖堂の「放蕩息子」の譬え話の窓

この部分では、上述した視覚的レトリックの実際を考察するために、まず最初にブルジュ大聖堂の「放蕩息子」の譬え話を主題とするステンドグラス（図）を取り上げる。

『ルカによる福音書』（15:11-32）で語られる「放蕩息子」の譬え話は、おおよそ以下の

*1 cf. MANHES (Colette), DEREMBLE (Jean-Paul), *Le vitrail du Bon Samaritain. Chartres, Sens, Bourges*, Paris, 1986.

ような内容だ¹。父の財産を分け与えられた二人の息子のうち弟の方は、遠い国に旅立ち放蕩の限りを尽くして全財産を使い果たしてしまう。彼は豚飼いとして生活するが、最後には謝罪して父の家に戻る決心をする。父は彼を歓迎し、子牛を屠らせるが、兄がそれに異論を唱えたと「このお前の弟は死んでいたのに生き返った、失われていたのに、見つかったのだよ」(15:32)と説得する。この譬え話には、例えば同福音書に収められている「種を蒔く人」の譬え話などとは異なり、イエス自身による譬え話の解釈は示されていない。

この「放蕩息子」の譬え話のストーリー全体は、放蕩息子が父の家を出て、外の世界で苦難を経験し、再び父の家に戻って来るという構成を示す。4世紀末以降、ヒエロニムス、アンブロシウス、アウグスティヌスらの教父による解釈が、その後の中世におけるこの譬

*1 また、彼は言った、「ある人に二人の息子がいた。そこで、そのうちの年下の方が父親に言った、『お父さん、財産のうち、ぼくの分け前分を[今]下さい』。そこで父親は、彼らに資産を分配してやった。すると、幾日もしないうちに、年下の息子はすべてをまとめ上げて遠い国に旅立ち、そこで放埒な生活をして自分の財産を[ことごとく]浪費してしまった。そこで、彼がすべてを費やしたとき、その国を大飢饉がみまい、彼自身も困窮し始めた。そこで彼は、行って、その国の住人の一人のところに身を寄せたが、この人は彼を自分の畑に送って豚を飼わしめた。そこで彼は、豚どもが食べているいなご豆で腹を満たしたいと願ったが、[これですら]誰も彼には与えなかった。

そこで彼はおのれに返って言った、『ぼくの父の雇い人たちはあんなに大勢いても、パンは有り余るほどある。しかし、ぼくはここで、飢饉で事切れようとしている。立ち上がって、ぼくの父のところへ行こう、そして父に言おう、「お父さん、ぼくは天に対してもお父さんの面前でも、罪を犯しました。もはや、お父さんの息子と呼ばれるにふさわしくはありません。ぼくをお父さんの雇い人の一人のようにして下さい。』そして彼は立ち上がり、自ら父親のもとへと[帰って]行った。

さて、彼がまだ遠くにあった時、彼の父親は彼を見て、断腸の想いに駆られ、走って行って彼の首をかき抱き、彼に接吻した。しかし、息子は彼に言った、『お父さん、ぼくは天に対してもお父さんの面前でも、罪を犯しました。もはや、お父さんの息子と呼ばれるにふさわしくはありません』。しかし父親は、自分の僕たちに言った、『急いで極上の衣服を出して来て、息子に着せなさい。そして指輪を息子の指にはめ、足に皮ぞうりを履かせなさい。また肥えた子牛をひいてきて屠りなさい。そして食べて祝宴をあげようではないか。私のこの息子は死んでいたのにまた生き返った、失われていたのに、見つかったのだから』。こうして彼らは祝宴を始めた。

さて、彼の年上の息子は、畑にいた。そしてやって来て家に近づくと、音楽や舞踏のさまが耳に入った。そこで召使いの一人を呼び寄せ、あれは何かとたずねた。そこで召使いは彼に言った、『あなた様の弟様がいらっしゃいました。そこであなた様のお父上は、肥えた子牛を屠られたのです。達者なお姿の弟様をお迎えになられたものですから』。しかし彼は怒り、中に入ろうとはしなかった。すると彼の父親が外へ出て来て、彼に懇ろに語りかけた。彼はしかし、答えてその父に言った、『ご覧なさい、ぼくはこんなに長い年月お父さんに奴隷奉公して来たではないですか。それにお父さんの掟は何一つ破ったことがないでしょう。それなのに、ぼくには、ぼくの友だちと祝宴をあげるために、山羊一匹だって下さったことがないではないですか。ところが、お父さんのこの[どら]息子が、お父さんの資産を売春婦めらと食い潰してやって来ると、こいつのために肥えた子牛を屠られるというわけですね』。父親はしかし、彼に言った、『子よ、お前ならいつも私と共にいる[ではないか]。だから、私のもの一切は、お前のものだ。しかし、[今は]祝宴をあげ、喜ばずにはおれないではないか。このお前の弟は死んでいたのに生き返った、失われていたのに、見つかったのだよ』。

え話の寓意的解釈を決定づけてきた¹。まず、こうした寓意的解釈について整理しておこう。放蕩息子である弟は異教徒、兄はユダヤ教徒と解される。また、父親は神を表す。神のもとを離れた人々は、持って生まれた特性を墮落させ、洗礼を通じてキリスト教徒となることで救済を得る。弟の帰還を祝うために屠られた子牛はキリストの犠牲を表し、父の家での祝宴は聖餐の秘跡を示す。

このように父の家（キリスト教の信仰）と外の世界（キリスト教以外の信仰）、そして弟（異教徒）と兄（ユダヤ教徒）という複数の対立項を物語の内部に含むこの譬え話の解釈は、この譬え話に視覚的表現を与えるときに、物語の内部に構築された対比的関係によって寓意的内容を見る者に認識させるという手段をとらせるよう強くうながすことになる。その典型的な例が、ブルージュ大聖堂内陣周歩廊のステンドグラスに見いだせる。

ブルージュの窓に関しては、19世紀末に刊行されたカイエ、マルタンによる研究に、その神学的解釈の詳しい解説が見られる²が、ステンドグラスというメディアがほかの壁画、彫刻、写本挿絵などの表現媒体とはもちろん同時代のメディアとして基本的な共通性を有しながらも、それ独自のものとしてもつ特質との関連でその詳細な解説を成し遂げたのが、美術史研究の分野で受容美学を代表する研究者であるヴォルフガング・ケンプである。ケンプは、次節で詳しく考察することになるシャルトル大聖堂の「放蕩息子」の譬え話のステンドグラスと、ブルージュの同主題のステンドグラスとを比較対照しながら、前者を物語の線的連続性を重視した表現とし、後者を「タイポロジカルな窓」として、おのおの本質を、やや図式的にすぎるとも思われるしかたで、しかしそれゆえにこそくっきりと浮かび上がらせた。

ところで、ステンドグラスにおいて窓の内部でさまざまな部分への区画を実行し、さらに同時にこうした部分をひとつの全体へと構造化している分節システムを論じた際に、ステンドグラスを用いた窓において、鉛の縁で接続されたガラス片からなるガラスのパネルと、個々のガラスのパネルを支持し接続しながら全体へとまとめている鉄製の枠に着目して、私は主として2つのタイプの分節システムという分類を提案した³。ひとつは、グリッド状の鉄枠の区画がガラスのレベルで描かれる図形を規定しているものであり、もうひとつは、鉄枠の描く図形とガラスのレベルで描かれる図形とが重なり一致するものである。これに両者の中間的なタイプを加えることもできる⁴。ここで断っておくが、私には2つのタイプを対立させて議論を展開しようとする意図はない。両者が表現上の可能性において差異をそなえていることを認識しただけである。ブルージュの「放蕩息子」の譬え話の窓は、2つめの鉄枠とガラスの図形が一致するタイプに属する。

この窓では、合わせて20の場面が用いられているが、そのうち窓の最下部に位置し「寄進者像」である同業組合の仕事のようすを描くとされる3つの場面と、窓の頂部に位置し

*1 Hieronimus, Epistola 21, PL 22, cols.379-394; Ambrosius, Traité sur l'Évangile de S. Luc, Ed. Gabriel Tissot, vol.2, pp.88-98; Augustinus, Quaestionum evangeliorum libri duo, PL 35, cols.1344-1348.cf.WAILES (S.L.), *Medieval Allegories of Jesus' Parables*, Berkeley, Los Angeles, London, 1987, pp.236~245.

*2 CAHIER (C.), MARTIN (A.), *Monographie de la cathédrale de Bourges. Première partie: vitraux du XIIIe siècle*, Paris, 1841-44, p.179ff.

*3 木俣元一「シャルトル大聖堂におけるステンド・グラスの分節システム」『美学美術史研究論集』（名古屋大学文学部美学美術史研究室発行）12(1994), pp.23-40.

*4 こうした分節システムの諸タイプや、それぞれの分節システムを用いて実現される幾何学的構成により窓の相対的・絶対的クロノロジーを考えようという試みがパウル・フランクフルらによりなされている。その内容とそれに対する批判については、次の文献を参照のこと。木俣元一「シャルトル大聖堂のステンド・グラスにおける分節システムとクロノロジー：今後の研究に向けての覚え書き」『名古屋大学文学部研究論集』123(1995), pp.197-215.

兄と弟の和解を描く場面を除く16の場面を、上下に2回繰り返す幾何学パターンにしたがって配分している。その幾何学パターンは、5つの場面からなる4弁形と、水平に並ぶ3つの場面からなっていて、8つずつの場面が同じ幾何学パターンで上下に並ぶ。ケンプによれば、この上下に2回繰り返されるパターンの同じ位置にある2つの場面の間には、譬え話を構成する諸要素間にある対比的要素を強く示すような表現が見られる。さらに、合わせて8つの場面同士の組み合わせが存在するが、そのすべてが対比的内容をそなえているというのである。

最も顕著な例を挙げると、放蕩息子が娼館に到着し遊女たちに迎えられる場面8と、彼が父の家に到着し父親に迎えられる場面16は、2度繰り返す幾何学的パターンの同位置にあるが、同じ放蕩息子の到着という共通項を基盤としながらも、遊女と父親、娼館と父の家という対立項を含ませ、放蕩息子の姿を一方では豪華に、一方ではみすぼらしくし、譬え話の物語が伝達しようとする寓意的内容を雄弁に表出する。また、放蕩息子が娼館を追い出される場面11と、父親が帰宅した兄を説得する場面19との組み合わせでは、娼館と父親の家、遊女と父親、弟と兄、追放と説得という数多くの対立項が、同様の構図の中に含まれており、きわめて巧みに譬え話のメッセージを視覚化している。ケンプはすべての場面の組み合わせに対比的内容を読みとろうと苦心しているが、中には、馬を下りた放蕩息子が遊女と抱擁する場面と父親が子牛を屠うらせる場面との対比など、ややこじつけに近い感のするものもあって、かなり無理があるように思われる。実際にはすべての場面对比的内容を盛り込むことは不可能に近く、またその必要もなかったのではなかろうか。むしろ、限られた数ではあっても明瞭に対比的内容をそなえた場面を織り込む方が効果的であるとも言える。

すでに述べたように、ケンプはブルジュの窓とシャルトルの窓とをあまりにも図式的に対立させてしまっている。すなわち、理念的内容の表現に重点を置くものと物語叙述に重点を置くものというおなじみの2項対立を受け継いでしまっているのだが、本来譬え話とはこうした2つの方向性をひとつにしたものではなかったのではないだろうか。2つのものを対立させることによりそれぞれの特質が際立ちアピールする度合いが高まることは確かだ、譬え話の映像化においてもその戦略が用いられているわけであるが、この対立の図式がケンプにブルジュとシャルトルの連続的関係を見えにくくさせてしまったようである。そして本論の目的はそこからこぼれ落ちてしまうものを丹念に拾い集める作業として位置づけられる。

次の節では、シャルトルでもブルジュと同様に、場面間の対応関係を用いて物語の中に隠されている潜在的な対比的関係を見る者に認識させようとしていることを中心に述べながら、シャルトルの作品の本質に接近を試みる。

(3) シャルトル大聖堂、「放蕩息子」の窓

以上のようなブルジュ大聖堂の作品についての解釈に対し、シャルトル大聖堂の同主題作品に関しては、これまでのところ、ストーリーの展開やその現実感に富んだ風俗的表現に重点を置いた物語叙述であるという解釈がなされてきた^{*1}。また、ケンプも、シャルトルの窓では、着色されたガラスが描きだす四弁形などのパターンよりも、グリッド状の

*1 守山実花「十三世紀フランスにおける《放蕩息子》のステンド・グラス：物語叙述の手法をめぐって」『日仏美術学会会報』14(1994), pp.11-32.の中にこれまでの研究のまとめが見られる。なお、この窓の個々の場面については本論では詳しく論じる余裕はないため、上記文献のほか次の文献も参照のこと。MANHES-DEREMBLE (Colette), *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres. Étude iconographique*, Corpus Vitrearum, France, Étude II, 1993, pp.348-349.

鉄枠が物語叙述において重要な機能を果たしており、物語の連続性を強調した作品であると考えており、上述したブルジュ大聖堂の同主題の窓のような譬え話に込められた寓意的内容の伝達に重点を置いた作品とは対立する特質をそなえとしている^{*1}。

結論から述べるならば、私はこれらの解釈とは異なった考え方をシャルトルの窓についてもっている。以下の部分では、これらの解釈に対する批判も含めて、シャルトルの作品のこれまで注目されなかった面に光を当てることにする。とくに、シャルトルでは物語の線の連続性を重視し、多くの現実感豊かな細部を織り込みながらも、それと同時に、ブルジュと同様、譬え話の対比的構造を明確にしていることに注意をひきたい。

分節システムと幾何学的構成が果たす役割

シャルトルの「放蕩息子」のステンド・グラスの幾何学的構成において、鉄枠の提供するグリッド（格子）状の区画とガラスのレベルで描かれる図形との差異を認めるケンプの議論は確かに的外れではないとしても、彼のように鉄枠の機能だけを重視するのでは、事実の片面しか見ていないことになる。実際には、鉄枠とガラスの図形は、異なった水準で別個の、しかし連続した機能を果たしている。鉄帯は、水平の帯により、場面を水平方向に連結しストーリー展開の連続性を作り出すと同時に、上下に重なる「層」（シャルトルの作品では水平的位置関係にある3つの場面からなる）を分離する。また、垂直の帯により、これらの層を連結すると同時に、左右に並ぶ「列」（垂直的位置関係にある場面からなる）を分離する。ガラスのレベルで描き出される幾何学パターンによる場面の構成は、鉄枠のグリッド状の構造とは別に、まず窓全体の中での場面の配分と関わり、さらに場面間の対応関係を明確にするという役割を担っている。

(a) 場面の配分：幾何学パターンとの関係

同一の幾何学パターンを窓全体の上下に3回繰り返すことにより、計30を数える場面のうち、窓頂部の天使に囲まれるキリスト像を構成する3場面を除く27の場面を、9つずつの場面から成る3つのブロックへと区画する。これら3つのブロックのそれぞれは、縦横3つずつの場面が並ぶ均衡のとれた形状をそなえる。

こうした3つのブロックへの区画は、「放蕩息子」の譬え話全体を形式のうえでも3つの均等な部分へと区画するが、このことはその内容における3つの部分への区画と対応する。すなわち、最初の部分は、彼が父親の家を出て、娼館での享楽の頂点に達するまでを叙述する。第2の部分は、彼が目覚め、娼館から追放され、豚飼いに身を落とすまでを、そして第3の部分は、彼が豚飼いをやめ、父親の家へ戻り、そこで歓迎される様子を描く。放蕩息子の運命の転変に関しては、上昇、次いで下降、そして上昇がそれぞれの部分に対応する。ガラスのレベルで描かれる幾何学パターンは、物語の構成を視覚的に把握しやすくしているのである。このように、ブルジュではやや不明確だった放蕩息子の運命の急激な転変が、シャルトルではくっきりと描き出される。シャルトルの窓では、放蕩息子の物語の中でも娼館での遊蕩が詳しく描写されていることから、その世俗性や物語叙述の独自性が指摘されることもあるが、それは場面配分のもたらした結果とも考えられるところもあることを可能性として挙げておきたい。

さらにこうした繰り返される幾何学パターンによる物語の配分は、物語の展開における直進的時間軸の存在をぼやけさせ、ひとつの場面に、そこに描かれる現在だけでなく、過去と未来の手がかりを認識する手がかりを与えることになる。こうした時間の多重性は、次で述べるような場面間の対応関係と結びつく。

*1 KEMP, *op.cit.*, pp.34-46.

(b) 中央軸線上の場面

縦方向に細長い形状の窓であるため、垂直方向の中央軸線はもともと明瞭であるが、ガラスのレベルで描かれる図形は4弁形の上下に位置する先端部分により、そうした傾向をさらに補強する。

中央軸線上に並ぶ場面は、物語の中で重要な場面が選択されており、それをたどるだけでも物語の基本的内容が理解できる。シャルトルの窓で選択された場面を下から列挙してみよう。場面2：父親は放蕩息子に財産を分与する； 場面5：馬に乗り旅を続ける放蕩息子； 場面8：遊女とともに祝宴を行う放蕩息子； 場面11：2人の遊女に囲まれ花の冠をかぶせられる放蕩息子； 場面14：半裸で遊女から叱責される放蕩息子； 場面17：豚飼いとして働く放蕩息子； 場面20：父親に迎えられる放蕩息子； 場面23：宴会の料理を作る（場面22-23-24）； 場面26：父親の家での祝宴。ここで選択された場面は、この譬え話の叙述にとり本質的な場面と言える。また、写本挿絵におけるより場面数の少ない作例(New York, Pierpont Morgan Library, M 521r)と多くの場面が重なっている。

また、中央軸線上の場面は、水平的な位置関係にある3つの場面の中央にあり、左右の場面に対して求心的な力を及ぼす。特に、場面7・8・9と25・26・27の食事の描写では、こうした傾向が著しく、各場面間の時間的前後関係を問題にすることがほとんど意味をなさなくなる。

以上、窓全体の中での場面配分とガラスの描く幾何学的図形との関連について述べてきたが、次節では上下に3回繰り返されるこの幾何学パターンの同じ位置にある3つずつの場面が相互に関連するという点について詳しく論じたい。

場面間の対応関係

この窓では、ガラスの描き出す図形のレベルでは、窓頂部のキリスト像を除いて同一の幾何学パターンを上下に3度繰り返しているが、鉄枠のレベルではグリッドが各場面の区画や接続を規定する。そのため、ブルジュの「放蕩息子」の窓のような各幾何学パターンの同じ位置にある場面相互を対比させるという手法ではなく、鉄枠のグリッドが規定するような物語の連続性が重視された作品であり、ブルジュのそれとは対立する特質を有すると結論された。また、ブルジュのような同一の幾何学パターンを2度繰り返す作品と異なり、それを3度も繰り返していることから、すでに言及したような、この物語の示す2つの世界の対比的構造の提示には適さない部分もあろう。しかし、実際には、ブルジュについてケンプの言うところの「タイポロジカル」な構造がシャルトルにもはっきりと存在していることは、次の観察から明らかとなるはずである。すなわち、上下に3回繰り返される四弁形の幾何学パターンの同じ位置に配される複数の場面間に対比的関係が明確に意図されているのである。だが、それはどうやらブルジュで見られたものとはややようすの違ったものなのである。以下、そのうち3つの場面の組み合わせの例に密着してその実態について論じてゆきたい。

(a) 場面6・15・24

まず6・15・24の3つの場面について述べる。一見して、場面15と24はよく似た構成をそなえていることがお分かりになろう。場面左に色の点以外は同じデザインの建物の入口があり、その前に1人の人物が立ち、その前のもう1人の人物に何かを行なっているという共通点がある。こうした構成上の明らかなアナロジーを基礎にしなが、個々のモチーフの対比的性格によりそれぞれの場面の内容の対比性が強調される。この視覚的レトリックの手法についてはすでにおなじみである。左の建物は、15では娼館であり、24では父親の家である。入口の前に立つ人物は、15では遊女であり、24では父親である。その前のもう1人の人物は、15では弟であり、24では兄である。そして、2人

の人物の間で行なわれている行為だが、15では棍棒を手にした遊女が弟を扉から外へ暴力的に追放しているのに対し、24では父親が言葉により兄を説得して扉を通して家の中に迎え入れようとしているのである。すなわち、構図上の明らかな類似性を基盤として、それ以外の構成要素の点では全面的に対立するような内容を含んでいる。

シャルトルのこれら2つの場面は、ブルージュにおいても2度繰り返される幾何学パターンの同じ位置に配されていることにはすでに言及した通りである(場面11と19)。また、これらの場面が窓の右側部に置かれている点でも共通する。従って、シャルトルとブルージュの間にはこの点での密接な関連があり、同様の配慮が窓内部での場面編成において働いていたことを想像させる。ただし、ブルージュでは、放蕩息子の遊女による追放の場面が2度にわたって表わされており(場面11と13)、シャルトルと比べると場面間の対比性が多少曖昧になっているともいえる。また、シャルトルの方が構図の類似性がより高く、2場面を比較させようとする意図をいっそう明確に感じ取ることができる。

13世紀後半のオーセール大聖堂の西正面の浮彫りでは、水平に並ぶ2列の計14個のメダイオンに、上列には左から右へ向かい、放蕩息子への遺産の分与から始まる物語の前半部を、そして下列には左から右へ、豚飼いをする放蕩息子から始まる後半部を表わす。ここでも放蕩息子の娼館からの追放が上列右端のメダイオンに、そして場面構成はシャルトルやブルージュとは異なるが兄の帰宅の場面が下列右端に位置するメダイオンに描かれていて、上下に対比する意図が見られる¹⁾。

さて、シャルトルの明らかに対比性の表現を意識した構成を示すこれら2つの場面と、幾何学パターンの同じ位置にあるもうひとつの場面(場面6)はどのような関係にあるのだろうか。ここでも建物の入口が描かれており、それが単なる背景としての建築描写ではなく、そこを通過するためのものであることが問題となる。すなわち、単なる背景として挿入されるのではなく、出るにせよ入るにせよ通過を前提としての扉の描写は、この窓では「放蕩息子」の物語を描く27場面のうち、現在扱っている3つの場面だけに見られる。ただしこの場面では、入口は場面の右側にあり、その前に立つ2人の遊女が放蕩息子を迎え入れている。

この場面6と上の2つの場面との関連を考えてみよう。ここでは娼館へ放蕩息子を遊女たちが喜色満面で迎えることが、場面15に描かれる娼館からの放蕩息子の暴力的追放と対比される。また、場面24の父の家に父が兄を迎える場面と対比されている。ただし、これらの対比は、場面15と24の間に見られた場面構成だけが共通で内容は全面的に対立しているような関係ではなく、内容にも共通性が含まれている。すなわち、場面15との間には「遊女」という共通項と場面には含まれていないが潜在的に「放蕩息子」という共通項があり、場面24との間には「迎える」という共通項があるわけだ。場面6と15では、放蕩息子と遊女という共通項により、彼らの関係の大きな変化が強調されるという物語表現上の効果がある。そして、場面15と24では、迎え入れるという点では同様であっても、異教の世界を表す遊女の家とキリスト教会を象徴する父親の家、キリスト教に改宗する異教徒としての弟とユダヤ教徒としての兄という対立的内容をそなえた要素が場面を律している。

これら場面6と15、6と24という組み合わせでの対比は、共通項が多少とも含まれているため、場面15と24という組み合わせの効果ほどの強さはない。それは構図がこれらでは少し異なっているためでもあるのだろう。

ブルージュのように2つの場面の組み合わせにおいて1対1で対比がなされるのところが、シャルトルでは3つの場面の組み合わせで対比がなされるゆえに、その中から2つを取り上げて比べる方法が3通りと3倍になっている。そのため、ブルージュでは見られないニュアンスに富んだ比較が可能となっている一方、対比の単純性が薄らぎ、その強烈さ

*1 QUEDNAU (U.), *Die Westportale der Kathedrale von Auxerre*, Wiesbaden, 1979, p.100, 101.

がやや弱まっているようにも見受けられる。ここで注目したいのは、タイポロジーに源泉を有する視覚的レトリックの手法が、物語に込められた理念的内容を明確にするためばかりでなく、物語そのものの、より有効な叙述のために用いられているということではないだろうか。勘所を押さえた物語の流れや生き生きとした具体的な細部に加え、さまざまな登場人物や物語の構成要素の間の共通性や対比性を媒介として網の目のような関連性を組織し、その物語の分かりやすい全体像を提示すること。このことを通じて、物語がいつそうインパクトをもって語られ、それを通じたメッセージの伝達がさらに力強く印象深くなるのである。

(b) 場面 8・17・26

次に、8・17・26という、やはり上下に3回反復される幾何学パターンの同じ位置にある3つの場面について論じることにする。これらのうち場面8と26は、それらの左右に位置する場面（場面8では7と9、場面26では25と27）も含めて、一見しただけで明らかに同一の構成をそなえていることが分かる。両者ともに、白い布を被せた横長の食卓の上に料理が並べられ、その向こうに数人の人物が食事をしている。場面の上部には、この出来事が屋内で起こっていることを示す建築モチーフが配される。その左右の場面は、中央の場面に向かってそれぞれ2ないし3人の人物が食事を運んだり、音楽を奏でたりしている。これらの場面は、こうした構成上の類似にも関わらず、あるいはそれゆえにこそ、その内容の点できわめて対比的である。場面8は、娼館での放蕩息子の宴会を表わすのに対し、場面26は、父親に家での父親と兄と弟による祝宴を描いている。すなわち、これらは放蕩息子という共通項を含みながらも、一方は父親の家から外の世界に出た放蕩息子の遊蕩の頂点に位置する場面であり、他方は父親の家に戻った放蕩息子の最も喜ばしい場面である。

ところで、ブルージュでは、父親の家での祝宴の場面と対比されるのは、遊女たちに花冠を被せられる放蕩息子の姿である。比較の意図するところはシャルトルと同じであるが、シャルトルの方が構成上の類似性がより高いために、より強く寓意的内容の対比性を見る者に印象づけることに成功していると言えよう。

オーセール大聖堂の浮彫りでも、娼館での会食と父親の家での会食の場面は、五つのメダイオンからなる区画の対角線上に、中央の「淫乱」の擬人像を挟んで、位置しており、構図も大変類似しているため、両者を比較しようとしていることは明らかである。

では、シャルトルの場面8と26に対し、場面17はどのような関係を結んでいるのか。場面の構成の点では2つの場面とまったく異なるが、ここでは放蕩息子が豚の餌となる木の実を叩き落としている様子が描写されており、その右の場面18では豚の食する木の実を彼が口にする。すなわち、食事という共通項をもとにし、場面8と26での豪華な祝宴と場面17の貧しい境遇とが比較され、放蕩息子の運命の大きな転変を強調するという結果をもたらす。福音書のテキスト自体でも、豚飼いの放蕩息子の後悔の念の中で、現在の貧困な食生活と父親の家の豊かな食事を比較している^{*1}。

(c) 場面 2・11・20

場面2と場面20の間にある類似関係は一見して明らかである。両者ともに父親と放蕩息子の2人の登場人物が立って向かい合う構成をとる。ただし、場面2では放蕩息子が右側に位置し、これから右方へ向かって旅立ってゆくというストーリーが展開する方向性と合致するのに対し、場面20では放蕩息子が父親に左に立っており、やはり窓全体の物語展開の方向性と合致して彼が父親の元に戻ってきたことが示される。このように、これら2つの場面は、同じ要素による同様の構成をとりながらも、構成要素の位置関係によって、物語の中でのまったく対比的な役割を見る者に認識させる。一方は、物語の始まりとして、

*1 『ルカによる福音書』15:17。

父親のもとをこの後離れることになる放蕩息子を、そして他方は、物語の帰結として、父親のもとへ戻ってくる放蕩息子を描く。

場面11はこれらに対し、放蕩息子が共通項なのであるが、彼を囲むのは遊女たちであり、それによって父親の家を離れて外の世界にいる放蕩息子が強調される。

シャルトルでは、ここではいちいち言及はしないが、たとえば場面13の身ぐるみはがされる放蕩息子と場面22の子牛を屠殺するようすなど、このほかにも対比的関係を示す場面の組み合わせが含まれている。ケンプがブルジュについて考えているのとは異なり、シャルトルではすべての場面がこうした関係を示すわけではないが、実際にはブルジュでも、対比的関係が明瞭な場面の組み合わせは、ケンプが述べているほど多くはないことはすでに触れたとおりである。

そもそもひとつの物語を2つないし3つに区分し、それぞれの中のすべての場面が相互に対応することなど、まったく不可能ではないとしても、きわめて困難な作業であり、物語そのものをずたずたに引き裂いてしまう危険性が高い。有効な物語叙述があってはじめて的確なメッセージの伝達が説得力をもってなされうることを考えれば、すべてに対応させることがどこまで意味のあることであるかも疑わしい。むしろあまりに冗長で煩雑な対応関係よりも、ポイントを押さえたものの方が望ましかったのではないだろうか。

(4) まとめ

これまでの考察の結果を、以下簡単にまとめておきたい。

中世を通じて物語形式の比喻によってさまざまなメッセージを伝達するための戦略的手段と考えられた譬え話を描くステンド・グラスには、旧約聖書と新約聖書の事象の関係を明確化するタイポロジカルな表現において洗練させられてきた視覚的レトリックを譬え話の映像化に応用した作品が数多く見られる。中でも13世紀初頭のブルジュ大聖堂の「放蕩息子」の譬え話を表すステンド・グラスは、ヴォルフガング・ケンプにより、上下に2回繰り返す幾何学パターンの同位置にある場面同士が対比的内容をそなえるタイポロジカルな物語叙述の傑出した例とされてきた。同じくケンプにより、ブルジュの作例とは対照的に物語の連続性を重視した作品とされた、同じく13世紀初頭のシャルトル大聖堂の同主題の窓が、実際にはブルジュと同様、上下に3回繰り返す幾何学パターンの同位置にある場面同士を相互に関連させ、物語を構成する種々の要素間にある対比性や共通性を明確にし、より有効な物語叙述と的確なメッセージの伝達を意図されていたことを本論では明らかにした。シャルトルの作品では、グリッド状の鉄枠により物語の連続性を保証し、さらにガラスのレヴェルで描き出される幾何学図形によりタイポロジカルな視覚的レトリックを機能させており、ステンド・グラスという媒材の特質を巧みに利用しているという意味で、ブルジュの作例の分節システムのそれよりもいっそう精緻に、しかしやや複雑にネットワークが組織された作品であるといえるのではないだろうか¹⁾。譬え話では物語の叙述が理念的内容の表出と不可分に結びついているところがあるため、これら両者を対立させるような図式的理解からは多くの重要な要素がこぼれ落ちてしまうという結果が必然的にもたらされる。本論ではそうしたものを少しでもすくい取ることをめざしたつもりである。

タイポロジカルな表現に源泉を求めることができる視覚的レトリックの2つの手法——ひとつは図形の従属関係や重なりにより、もうひとつは繰り返す幾何学パターンの中の間

*1 シャルトル大聖堂の「放蕩息子」の譬え話の窓におけるグリッド状の鉄枠とガラス・レヴェルで描き出される図形による分節システムの特質に関しては、次の文献を参照のこと。木俣元一「シャルトル大聖堂におけるステンド・グラスの分節システム」名古屋大学文学部美学美術史研究室編『美学美術史研究論集』12(1994), pp.23-40、とくに pp.29-32.

面の位地や構図により、通常物語叙述における時間や空間の連続性の水準とは異質な、諸要素間に成立する潜在的な関連性を顕在化する——は、譬え話を主題とした窓だけに見られるわけではない。この手法は、そのほかの主題、とくに聖人伝を描く窓にも、部分的であれ全体的であれ応用されている¹⁾。たとえば「使徒トマス伝」の窓において、インドで教会堂を建造するトマスを描く場面と、そのすぐ上の、天上に建造された王宮をグンダフォロス王の弟ガドの魂に天使が示す場面では、構図上の類似を基盤として教会堂と天上の王宮が関連することを表現しているのである²⁾。また、「聖レオビヌス伝」の窓では、やはり上下に並ぶ2つの場面において構図上の類似をもとに居酒屋と教会堂を比較したり、キリストの血への葡萄酒の聖変化と牧童から司教になる聖レオビヌスの生涯とをタイポロジカルに比較したりしている³⁾。本論での考察をふまえ、ほかの主題においてこの手法がどのように用いられているかを調査することが、今後の研究の重要な課題となるだろう。

4. 西洋中世美術における図像テキストと間テキスト性：シャルトル大聖堂内陣のステンドグラスにおけるパンの主題

(1) はじめに

「統合テキスト科学の構築」という研究課題の枠組みのなかで図像テキストの問題を考へるときに、美術作品が他の美術作品と結ぶ関係のみならず、美術作品を取り巻く視覚的要素とも結ぶ関係について、「間テキスト性」という観点から取り組むことにより、図像テキスト本来の問題を拡張するための、さらにテキスト科学を統合するための、手がかりがもたらされるものと思われる。もともと文学テキスト研究の分野で練り上げられてきたこのような概念⁴⁾を、図像や身ぶりなどが提示する視覚的様相が織りなすテキストに関する考察に適用することは、いまだ実践上の歴史が浅く、方法的洗練も今後の課題であることは確かである。しかし、伝統的美術史学または図像学において漠然と「関係」や「影響」、あるいは「典拠」という言葉で捉えられてきた諸問題を、私たちの研究拠点でめざす目的を達成するための前提となるに違いない記号学的アプローチへ向けて開いていくための試みとして意味があることも、また確かであろう。少なくとも私が専門とする西洋中世キリスト教美術では、私たちが慣習的に「美術作品」と呼ぶ対象が設置され使用される宗教的環境や実践という記号の構造体のなかで、間テキスト性が意識的に活用されていたのでは

*1 次の文献を参照。木俣元一「ゴシックのステンド・グラスを読む」『民族藝術』10 (1994), pp.51-61。

*2 木俣元一「シャルトル大聖堂、使徒トマスのステンド・グラス：物語表現の諸相」『インド学・密教学研究：宮坂宥勝博士古希記念論文集』法蔵館 1993 pp.1349-1386。

*3 木俣元一「シャルトル大聖堂《聖レオビヌス伝》の窓に関する予備的考察 —場面構成の観点から—」『名古屋大学古川総合研究資料館報告』11(1995) pp.55-78

*4 松澤和宏「文学テキストの生成研究の課題と射程——〈統合テキスト科学〉の構築に向けて——」『統合テキスト科学の構築討議資料』1(2003), pp.15-22; グレアム・アレン著 森田訳『間テキスト性 文学・文化研究の新展開』研究社 2002年; BRYSON (Norman), "Intertextuality and Visual Poetics", in: *Style*, vol.22, no.2, Summer 1988, pp.183-193; STEINER (Wendy), "Intertextuality in Painting", in: *American Journal of Semiotics*, vol.3, no.4, 1985, pp.57-67; STOICHITA (Victor I.), *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, 2e éd., Genève, 1999 (ヴィクトル・I・ストイキツァ著、岡田・松原訳『絵画の自意識：初期近代におけるタブローの誕生』ありな書房、2001年)。

ないだろうか。このような問いかけが、以下に粗描するような考察の出発点である。

美術史学では個々の美術作品は自立した媒体として考察されることが一般的である。しかし、複数の美術作品相互が、引用や被引用などにより、あるいは展示や収集等により、新しいコンテクストをそのたびごとに作り出すことは無視できない。また、美術作品が展示されたり設置されたりする環境とのあいだで、何らかの関連性を生み出すことも明らかである。しかし美術作品を中心にこうした関連性を措定する美術史家にとっては、作品を囲む環境は作品にとって付随的なものであることが前提となっている。ところが西洋中世の価値体系では、教会建築はその内部で行われる礼拝や典礼に場所を提供するものにほかならないし、美術はその建築を装飾することで価値を高めると同時に、その空間の意味を説明する機能を果たすという理解の方が実際に近いのではなかろうか。

本論では、同一の空間内で近接して設置される作品が相互に結ぶ関係だけでなく、その空間で行われる儀式とこれらの作品が結ぶ関係についても、考察していきたい。まず、シャルトル大聖堂内陣の主祭壇で実施される聖餐の秘跡であり、そこでは司祭の聖別によりキリストの身体に聖変化したパンが信徒たちに与えられ食される。次いで、内陣周歩廊中央の窓の下部および内陣高窓の下部という周縁部に配された、パンの製作、販売、運搬という日常的行為を表すイメージ。さらに、これらの周縁的イメージの上方に配された《受胎告知》をはじめとする「キリストの受肉」をめぐる図像、さらに《使徒伝》の諸場面などの主要なキリスト教的テーマである。

内陣の空間内で行われる聖餐の秘跡という儀式と、これらの主要なキリスト教的テーマとの間テクスト的關係を構築するうえできわめて重要な役割を果たすのが、パンをめぐる上述の周縁的イメージである。大聖堂の建築に穿たれた開口にはめ込まれた窓という範囲に限ってみれば、これらは「周縁的」であるにすぎないが、儀式に参加し、窓を見るキリスト教徒にとっては、日常的経験と聖書の物語や典礼の世界を結ぶスプリング・ボードとしてインターフェース的役割を担っていた。こうした観点から見て初めてこれらの周縁的イメージの正しい、あるいは豊かな解釈が可能となるにちがいない。

(2) パン／キリストの身体／教会

シャルトルでは合わせて5つの窓の下端部にパンと関わる描写が見られるが、ここでは内陣に設置された3つの窓についてのみ論じる。これらの描写を窓ごとに概観しておく。

1. 地階レヴェル東端部の内陣周歩廊中央軸線上、すなわち大聖堂全体の中心軸上のもっとも奥の場所に位置する《使徒伝》の窓(no.0)の下端部では、3つのパネルでパンの製作と販売の様子を描写する。左では、一人が台の上でパン生地をこね、もう一人が水が入っていると思われる容器をもつ。右では3人がパン生地を裂き丸く形を整え、さらに2人がそれを並べ籠で焼く準備をする。中央ではパンが並ぶ卓の右に座す人物が左に立つ者にパンを売り、買い手の肩掛けには数個のパンが包まれている。

2. 次に高窓のレヴェルでこの窓と同じく大聖堂の中央軸線上に位置する窓の下端部には、パンで満たされた巨大な籠に竿を通し肩に担いで運ぶ二人の男が描かれる。その上方には、《受胎告知》、《訪問》、聖母子座像が配される。

3. この窓の右には《モーセと燃える柴》、預言者イザヤ、香炉を振る天使を表す窓があり、その下端部にも2人の男性の間にパンで満たされた巨大な籠が置かれ、左の人物がパンの一つを取り上げている場面がある。

これらのパンに関わる人々の描写は、すでに述べたように一般に窓の寄進者を表すものと理解されてきたが、これらの描写には窓の寄進に関わるいかなる情報も含まれず、文書による記録もなく、その根拠は示されていない点是他のほとんどの働く人々の描写と共通する。1993年、J・W・ウィリアムズは、これらの描写の解釈について新しい仮説を

提出した^{*1}。彼女は、これらの描写は、現実に大聖堂で行われたに違いないと考えられるパンの寄進行為と関連し、葡萄酒売りや両替商を営む人々の描写と合わせ、シャルトルという都市の経済に対する大聖堂参事会を中心とした支配というイデオロギーの表明としての理解を前面に出し、全く新しい方向へ研究を展開させた。しがしながら、ステンドグラスによる装飾全体や個々の窓の構成におけるこれらの細部の位置、さらに典礼などのコンテキストへの配慮、さらには、キリスト教の信仰や宗教的实践におけるパンの重要性を考慮に入れるなら、受肉と聖餐の秘跡と結びつく神学、および実際に大聖堂内で執り行われていた典礼を背景とした解釈をさらに推し進めることにより、大聖堂全体の一貫した教会論的図像体系の中に一体化する部分として位置づけることができるだろう。また、このような図像が機能する状況として、ステンドグラスや典礼というさまざまな様態とレベルの視覚的対象相互のあいだに成り立つ間テクスト的關係を想定できるように思われる。

《使徒伝》の窓とパンの主題

まず最初に内陣周歩廊東端部の放射状祭室の中央、つまり大聖堂の東西方向の中央軸線上に位置する窓に描かれるパン生地を練り、パンの形を整え、売り買いする人々のイメージ（パネル1-3）を中心に考察を進めることにしたい。パンの製造と売買の描写は、パンの運搬とともに、高窓のペテロと大ヤコブの立像の下方にも見られ、使徒と深い関連をそなえた主題であるということ想像させずにはいない。さらに、この《使徒伝》の窓は大聖堂の中央に位置しており、大聖堂全体のステンドグラスが形成する図像プログラムというものがあるとするなら、その中核をなす可能性が高い。

使徒を主人公としてキリスト伝を読み直したこの窓は、使徒とキリストの結びつきを通してキリスト教会の本来の姿をその原初にまで立ち返り提示し、キリスト教会で使徒の後継者である聖職者が行う祭儀の源泉を与える。この窓で描出される場面のうち、とくに《最後の晩餐》（パネル26）は、よく知られているように、本来パンと深い関係を結ぶ図像主題である。

イエスは磔刑の前夜、すなわち過越祭の前夜に使徒たちとともに食事の席に着き、パンと葡萄酒を祝福して聖餐を制定している^{*2}。「一同が食事をしているとき、イエスはパンを取り、賛美の祈りを唱えて、それを裂き、弟子たちに与えながら言われた。『取って食べなさい。これはわたしの体である。』また、杯を取り、感謝の祈りを唱え、彼らに渡して言われた。『皆、この杯から飲みなさい。これは、罪が赦されるように、多くの人のために流されるわたしの血、契約の血である。言うておくが、わたしの父の国であなたがたと共に新たに飲むその日まで、今後ぶどうの実から作ったものを飲むことは決してあるまい。』（『マタイ福音書』26:26-29.ほかに『マルコ福音書』14:22-24; 『ルカ福音書』22:19-20; 『コリントの信徒への手紙I』11:24-25.）」

現在内陣は障壁によって周歩廊から隔離されているが、当初においては内陣から周歩廊

*1 WILLIAMS (Jane Welch), *Bread, Wine and Money. The Windows of the Trades at Chartres Cathedral*, Chicago and London, 1993.

*2 この主題と聖餐の秘跡との関わりについては以下を参照。MÖLLER (K.), "Abendmahl," *RDK*, I, 28-44; RÉAU (Louis), *Iconographie de l'art chrétien*, tome 2/II, Paris, 1957, pp.409-426; LUCCHESI PALLI (E.), HOFFSHOLTE (L.), "Abendmahl," KIRSCHBAUM (Engelbert), ed., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Freiburg im Breisgau, 1968, col.10-18; SCHILLER (Gertrud), *Ikonographie der christlichen Kunst*, t.2: Die Passion Jesu Christi, Gütersloher, 1983, pp.35-51.

祭室を飾るステンドグラスが見えたはずであり^{*1}、その中心に位置する《使徒伝》の窓が、かつてアプシスのコンカの壁画が果たしていたように、祭壇で行われる儀式の象徴的意味を解説するような役割を担っていたという推測は十分に成り立つ^{*2}。

イエスは、自分の身体が食されるように、また自分の血が飲まれるように与えることにより、自身はその翌日の磔刑において過越祭の生け贄の「小羊」として死ぬことを示している。この生け贄の子羊としてのイエスという解釈は、この窓の中で繰り返し強調されていることを忘れてはならない。パネル5では、洗礼者ヨハネが「見よ、神の子羊(ECCE ANNUS[sic] DEI)」と記された帯を手に行っている。また、パネル12は革命期に取り外され現在は近代の作品に置き換えられてしまっているが、当初はパネル5と同様に「見よ、神の子羊(ECCE AGNUS DEI)」と記された帯を手にする洗礼者ヨハネを表していたことが、1708年以前に残された記述から知られる。これら2つの描写はそれぞれ『ヨハネ福音書』中の2箇所(1:29; 1:36)に残された叙述に対応していると考えられ、ほぼ同じ場面を、あえて2回繰り返していることは注目に値する。

さらに新約聖書にはイエスをパンに喩える箇所が多数含まれている。『ヨハネ福音書』(6:31-35)では、イエスを「天から降った命のパン」とし、「このパンを食べるならば、その人は永遠に生きる。わたしが与えるパンとは、世を生きかすためのわたしの肉のことである」とイエスの言葉を伝えている。また、「主の食卓」(『コリントの信徒への手紙I』10:21)において永遠の生命の源泉である聖餐へ参与することは、キリスト教会の構成員がすべて唯一の身体において一致していることを意味するとともにこれを実現する(「わたしたちが神を賛美する賛美の杯は、キリストの血にあずかることではないか。わたしたちが裂くパンは、キリストの体にあずかることではないか。パンは一つだから、わたしたちは大勢でも一つの体です。皆が一つのパンを分けて食べるからです。」同上 10:16-17)。こうしてキリストは、すべての民を一つの身体のもとに集結させ、彼を信仰する者は、彼の身体を構成する個々の肢体となる(同上 12:4-27)。さらに、「神はまた、すべてのものをキリストの足もとに従わせ、キリストをすべてのものの上にある頭として教会にお与えになりました。」(『エフェソの信徒への手紙』1:22-23)とあるように、キリストを頭として、キリストを信じるものたちが身体を構成する教会の姿が示される。

《最後の晩餐》の場面よりさらに上方には、《昇天》と並んで教会の成立を示す《聖霊降臨》の場面が描かれている(パネル33)。もちろんこの場面は《使徒伝》の窓において連続した諸場面の一つにすぎないが、教会に聖霊が注がれたこの事件が主題的に教会論と関わっていることも確かである。この窓のために選択された諸場面は「キリスト伝」のそれではあるが、使徒という観点から読み替えられており、キリストの代理として教会を導く使徒たちに焦点が当てられている。イエスを真の過越の子羊ととらえる見方は新約聖書の随所に見られるが、聖餐は、彼の十字架架上における一度限りの犠牲を食事の形で記念しそのつど反復し現在化するものといえる。またイエスは、次の一節が示すように、最後の晩餐でのこの行為が使徒たちによってその後も繰り返されることを求めている。「それから、イエスはパンを取り、感謝の祈りを唱えて、それを裂き、使徒たちに与えて言われ

*1 1230-40年頃に内陣にジュベ(内陣障壁)が建造される以前は身廊からも見ることができたにちがいない。ジュベの建造年代に関しては、cf. MAILLON (Jean), *Chartres: Le jubé de la cathédrale*, Chartres, 1964, p.16.

*2 たとえば、ローマ、サン・クレメンテ聖堂のアプシスのモザイクが例として挙げられる。このモザイクに関しては、次の研究を参照のこと。TOUBERT (Hélène), "Le Renouveau paléochrétien à Rome au début du XIIe siècle," *Un art dirigé: Réforme grégorienne et Iconographie*, Paris, 1990, pp.239-310.中期ビザンティン教会堂装飾のプログラムにおいて、アプシスに聖体の秘跡に関わるテーマが導入された経緯については、以下を参照。辻佐保子「中期ビザンティン教会堂の装飾プログラムにおける聖体の秘蹟」『ビザンティン美術の表象世界』岩波書店 1993年 pp.99-133.

た。『これは、あなたがたのために与えられるわたしの体である。わたしの記念としてこのように行いなさい。』（『ルカ福音書』22:19）；『コリントの信徒への手紙Ⅰ』11:25）。

このような状況を考慮するならば、《使徒伝》の窓下部に挿入されたパンと関わる3場面が、単に大聖堂へのパンの寄進、あるいはシャルトルの経済におけるパンの重要性という現実的水準でのみ語るの是不十分であるばかりか、不正確であるという事態が自ずと明らかとなるものと思われる。従来のように寄進者像としての職業集団の描写ととらえる解釈にせよ、ウィリアムズの解釈にせよ、現実との関わりであることには変わりない。確かにこれらの場面の写実的様相は、その解釈において現実の反映であるという理解を導きだしかねないが、その窓の主要なテーマとのつながりという点からは意味をなさないことになる。この窓では、「命のパン」であるキリストの身体を媒介として相互に結び合う信徒の総体としてのキリスト教会と、聖餐の秘跡を反復し現在化する聖職者の原型である使徒たちが主要なテーマとして強調されており、内陣周歩廊の中心という窓が置かれている周囲の状況もこのテーマを正当化していると言え、祭壇で日常的に行われている聖餐の秘跡がこの窓によって解説されている可能性が浮かび上がってくる。

パン作りのシンボリズム：小麦，水，炎

ではこの《使徒伝》の窓において語られる、このような主要なテーマとパンと関わる3つの場面との間には、パンを接点として何らかのつながりがあるものとして、そこにはどのような関係を想定できるのだろうか。ここではまずテキストの領域において、一つの可能性を提示する。

とくにここで新たに注目したいのは、小麦の粒を臼で挽き、小麦粉を水と混ぜ、捏ねて生地を作り、それをパン焼きかまどに入れて焼き上げるという、パン作りのプロセスが、アウグスティヌスの説教を源泉として、中世、とくに初期スコラ学の神学的著作において、しばしば聖餐の秘跡と関連づけられ、様々な象徴的解釈の対象となっているということである^{*1}。アウグスティヌスによれば、教会は、パンが多くの穀粒からなっているように、多くの人々が結び合っていてできている。それは、旧約と新約の二つの石からなる臼で挽かれ、洗礼の水と聖霊の火によって一つのパンにまとめられているのである。

《使徒伝》の窓では、パネル1にパン生地をこねる場面が見られる。キュプリアーヌスおよびアウグスティヌス以来、パンは無数の小麦の粒からできあがっているが、一つのパンとして一体となっていることから、様々な人々により構成されながら統一されているキリスト教会の象徴としてしばしば用いられる。11世紀後半から13世紀にかけての初期スコラ学における聖餐の秘跡の主題をていねいに追った、フェルディナント・ホルベックの著作によると、このテーマはアベラールの学派を除いて、典型的なトポスとしてきわめて多数の著述に見いだされ、このシンボリズムの中に秘跡の意味を共通して見いだしていたことが明らかとなる。

また、このパネル1の場面では右の人物がパン生地に混ぜる水を入れた容器を持っているが、この水はパンを一つにまとめる役割を果たしており、洗礼に用いられる水と関係づけられる。パン生地を作るために小麦粉と混ぜ合わされる水が、教会を構成する人々を表すという発想は、キュプリアーヌスにさかのぼる。ドイツのルペルトゥス、クレモナのシカルドゥスも同様の解釈を行っている。

また、キュプリアーヌスは、次のように葡萄酒に混ぜられる水と、小麦粉に混ぜられる水を比較している。「主の杯が水だけでも葡萄酒だけでもなく、それらが混ぜ合わされているように、主の身体は小麦粉だけでも水だけでもあり得えない。それらは一つにまとめられ、結び合わされ、ただ一つのパンへと固められる。」セビーリヤのイシドルス、さら

*1 HOLBÖCK (Ferdinand), *Der eucharistische und der mystische Leib Christi in ihren Beziehungen zueinander nach der Lehre der Frühscholastik*, Roma, 1941, pp.192-194.

にシャルトルとほぼ同時期にヴィトリのヤコブスも同じ言葉を引用している。アンリ・ド・リュバック¹は、この洗礼の水が「兵士の一人が槍でイエスのわき腹を刺した。すると、すぐ血と水とが流れ出た」(『ヨハネ福音書』19:34)という言葉で語られるように、磔刑のキリストの脇腹から流れ出た水と重なり、聖餐においてカリスの中で葡萄酒に混ぜられる水と結びつくという解釈を示している。

右のパネル3では、パン生地からちぎられたパンが形を整えられ、おそらく左に見える赤い部分がかまどと思われるが、そこでパンが焼かれようとするところが描写されている。このパンを焼き上げる炎は、初期スコラ学者らにより、聖霊の象徴と考えられた。この炎によりパンが一つに固められるのと同様に、教会は一つに結束するのである²。すでに見たように、《使徒伝》の窓は《聖霊降臨》の場面で終わっている。パンを焼く場面は、高窓の大ヤコブの立像の下部にも見られるが、この場面も同じように解釈することができるだろう。

《使徒伝》の窓下端部中央に配されたパネル2では、2人の人物がパンを並べた卓を挟んで向かい合い、左の人物は右の人物に代金を支払いマントに数個のパンを包んでおり、パンを売り買いする情景を描いている。この卓の前方にはパンを入れた籠が置かれている。このようなパン籠は、シャルトルのスタンドグラスあるいは同時代の美術において、使徒たちが人々へ施しを行う際にしばしば描かれる。さらに伝統的には、キリストによる《パンの増加》の奇跡の場面にも登場するが、これらの奇跡の描写では、パンをキリストから受け取るのは使徒たちであり、使徒たちがパンを人々に配布している。この奇跡は明らかに聖餐の秘跡との関連性をそなえており、今問題としているパネル2の場面が、人々にパンを配る使徒たちを喚起し、さらに、パンを並べた卓が祭壇を想起させることから、祭壇の前の司祭が信徒に聖体を授けることを喚起するイメージと考えることも許されよう。同様のパンを売る描写は、高窓の聖ペテロの立像の下方に置かれたパネルにも見いだされることから、これが使徒と深く結びついた図像であることは確かである。ブルジュ大聖堂においても《福音書記者ヨハネ伝》の窓に下部に、パンを焼く場面と並んでパンを売る場面が置かれているが、「わたしは命のパンである」(『ヨハネ福音書』6:48)というイエスの言葉を伝える使徒と結ばれる描写として、この上なくここには旧約聖書と新約聖書ないしはキリスト以後の教会とを結ぶ発想が見いだされるが、シャルトルやブルジュのパンを売る場面には、日常的な生活のなかに見られる情景とキリスト教会でなされる秘跡とを結ぶ比喩的な発想が根底にある。

シャルトルの《使徒伝》の窓の真上、すなわち大聖堂の東端部で長軸線上に位置する高窓(no.100)の最上部には幼子イエスをひざの上に抱く聖母座像、その下には《受胎告知》、さらにその下方に《訪問》が描かれている。この高窓の最下部には、パンを大きな籠に入れて運ぶ二人の人物の描写が見られるが、これはキリストの受肉との関連でとらえられる。さらに、この窓の右に位置する窓には、《モーセと燃える柴》と、エッサイの株を手にする預言者イザヤとキリストの受肉と関わる旧約聖書の主題が重なり、その下部にパンの籠を囲んで二人の人物が配される。こうして、大聖堂東端部の窓は地階と高窓の2つのレヴェルに渡って、パンというモチーフを通じて結びあわされているのではないだろうか。

シャルトルでは、高窓の大ヤコブ像の下方にパンを焼き、パンを籠に入れて運ぶという2つの情景が描かれ、この窓と並ぶペテロ像の下方にはパンを売る場面がある。ここから、これら3つの場面は一連の描写として読みとることが促される。とするなら、大聖堂東端部で地階の窓と高窓にまたがるパンと関わる描写は、一続きではないとしても、パンの製作、運搬、販売と、少なくとも主題の点で相互に補完するような関係にあり、キリストの

*1 DE LUBAC (Henri), *Corpus Mysticum: L'Eucharistie et l'Église au Moyen Age, Étude historique*, Paris, 1944, p.210.

*2 Guitmund von Aversa, *De corporis et sanguinis Domini veritate in Eucharistia*, P.L 149, col.1427-1495,とくに col.1460.など.

受肉と聖餐の秘跡に関わる表現として解釈することが可能となる。

(3) おわりに

このように、この窓の位置、さらにそこに描かれたイメージの考察から、このステンドグラスが少なくとも3つの異なったレベルを相互に関連させる機能を果たしていたと考えられる。ひとつは、福音書に記されたイエスとともに使徒たちが行った事象、次にこの窓の前方の大聖堂内で祭壇を囲んで行われる典礼、そして窓の下部に描かれたパンを作ったり売買する日常的行為である。それでは、このような操作を行うに至ったのはなぜだろうか。それに答えるためには、当時の教会で聖餐の秘跡に期待された役割について説明する必要があるだろう。

中世後期の文化における聖餐に関して論じた書物の冒頭で、ミリ・ルービンは以下のように述べている。「雑多な要素から成り、分離し、緩やかにしか関係を持たない多数の経済的、政治的組織体から現れた盛期中世の文化は、複雑な世界を調和させるため、最高度の統一性を示すシンボルを生み出した。それは聖餐の秘跡である。交換や、学問、統治、交易、建築の試みが盛んとなり、ますます相互に依存する社会組織が多様化することにより、新たなアイデンティティが生まれる。これは、あいだをつなぎ統一するシンボルと、すべてを包む普遍性をそなえた儀式によって表現されるようになる。それが聖餐の秘跡なのである。」¹⁾この秘跡は、カトリック教会の7つの秘跡の中でも、地域的な政治権力や地方的な典礼の伝統に対抗して、教皇を頂点に司牧者と信徒から構成される教会の普遍性と優位性を提示する手段としてデザインされ、整備されていった。単一の宗教的を忠実に遵守し、統一された「神話的枠組」を共有することが、多様な要素をひとつの実体へとまとめていったのである。

このような枠組を教会を構成するさまざまな階層と種々の人々が共有するために、多様な手段が用いられた。聖餐の秘跡に関わる理念と実践を行き渡らせるために、まず聖職者が信徒たちを教導するためのマニュアルが作成され、また一般信徒への説教集が多数編纂された。その中では、日常生活の中で飲食するパンから、教会堂で接する儀式、各地域で生じた奇跡、福音書中で語られた事績に至る多様な水準の要素を相互に連結するネットワークが重要な役割を果たしたのである。

以上、現段階では粗雑に過ぎる議論であるかも知れないが、13世紀初頭の西洋キリスト教世界において、聖堂で執り行われる儀式とそれを囲む図像という異なった種別に属する諸テキストが構築する記号の構造体と呼びうるものについて、このような観点が可能にする図像の解釈を中心に論じてきた。

研究課題の「統合テキスト科学」は、「テキスト科学」を「統合」することをめざすのに対して、本論では、諸テキストをいわば「統合」する宗教的場や実践を扱った。一見したところ両者のあいだには少なからぬ開きがあるかも知れないが、しかし、研究課題を考えるためのヒントを発見することが可能となるような期待もある。

5. 図像テキストによる物語叙述

(1) はじめに

文字で書かれたテキストや音声で発されたテキストが、何らかの物語を叙述することが

*1 RUBIN (Miri), *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge University Press, 1991, p.12.

ある。ここでは、こうした物語言説のことを、後に論じるイメージによる物語叙述もそこにふくめるため、「物語テキスト」という包括的な名称で呼ぶことにしよう。さてこのとき、それぞれの物語テキストは、文字で書かれたテキストを読むときであれ、音声によりテキストを紡いでいくときであれ、時間の流れの中で成り立つ一本の糸のような線状性という枠組みの中で、継起的に物語内容を構成するさまざまな要素を提示することになる。このような物語叙述の形式は、まるで一本の糸のように連なって継起するさまざまな出来事や事態に関する報告から構成される物語内容を、ある秩序や構成にもとづいて提示するためには、きわめて適したものであるといえるだろう。

物語内容は物語テキストから切り離して考えることはできない。物語テキストから完全に自立した物語内容を想定することは不可能である。もちろん、だからといって、物語テキストと物語内容を混同してはならない。物語テキストを媒介としてどのような「語り」がなされ、読者や聞き手（図像テキストにおいては見る者）の思考や意識のなかで、どのようにして、いかなる物語内容が作り上げられるのか、このプロセスについて理解するのが重要であると思われる。

図像テキストによる物語叙述を考察するときに念頭に置かなければならない重要な点がある。それは、『聖書』や聖人伝などの文字テキストにより提示される物語内容を基準にして、図像テキストによる物語叙述、そしてこれを通じて伝達される物語内容を論じてはならないということだ。もちろん、さまざまな文字テキストが私たちに伝えてくれる物語内容は、図像テキストによる物語叙述が伝える物語内容とまったく別個のものであるわけではなく、これを考えるときの参考としなければならないにちがいない。しかし、文字テキストによる物語内容と同一の物語内容が図像テキストにより語られているという前提から出発する限り、私たちはいつまでたっても図像テキストをじゅうぶんに理解することはできないことは確かである。

文字と図像という異なる媒体によって、同じ主題が語られていることは疑いがない。『聖書』のように文字テキストが先に与えられているとき、図像テキストはその内容をイメージへと置き換えていると考えることができる¹⁾。だが、媒体が異なるため、その性質に応じて文字テキストには言及があっても図像テキストでは表現することができないところや、逆にもととなる文字テキストでは描写されていないが図像テキストでは表現しなければならないところが生じる。たとえば文字テキストであれば、「ヤコブ」という固有名詞だけでひとりの人物を描写できるが、図像テキストになると、この人物の容ぼうや外見、服装や身ぶりなどを描き出すことが必要となってくる。また、文字テキストを図像テキストに「翻訳」する際に、文字テキストの解釈が介入することもある。たとえば、「原罪」の場面のタイポロジカル（予型論的）な解釈が問題となるときには、アダムの容ぼうがキリストを想起させるものにされる。あるいは、文字テキストでは表現できない様態を図像テキストでは表現することもある。たとえば、正面観と側面観という表現の差異により、図像テキストでは文字テキストでは伝えられない情報を伝えることもある。こうした問題については、すでにメイヤー・シャピロによる優れた考察がなされている。だが、シャピロの考察は、物語というある程度の時間的な幅をそなえたものには及んでいない。

本稿でめざすのは、視覚的なイメージによって成り立つ物語テキストについて、こうした問題を考察することである。つまり、図像テキストでは、どのような語りや図像がなされ、どのようなプロセスを経て、どのような物語内容が見る者の思考や意識の中で作り上げられるのだろうか、という問題である。ここでは、この点について考える材料として、ウィーンのオーストリア国立図書館に所蔵される『創世記』写本(Cod. Vindob. theol. graec. 31)、いわゆる『ウィーン創世記』の48点の挿絵のうち、謎に満ちた、興味深いひとつの挿絵

*1 Meyer Schapiro, "Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text", in: *Words, Script and Pictures: Semiotics of Visual Language*, New York, 1996, pp.9-114. 書評として、『西洋美術研究』1号：イメージとテキスト、1999年、pp.177-181を参照。

(図1)を取り上げることにする^{*1}。この写本はビザンティン帝国の首都であったコンスタンティノポリスで6世紀に制作されたと考えられている。この挿絵の詳細な分析を通じて、図像テキストによる物語叙述について、今後の研究に貢献する洞察がえられることをめざす。

(2) 問題の所在

問題となる挿絵は、『創世記』32章22-31節で語られる、ヤコブとその家族の物語を描いている。『創世記』のテキストにおけるこの出来事の記述は、次のようなものである。

こうして、贈り物を先に行かせ、ヤコブ自身は、その夜、野営地にとどまった。その夜、ヤコブは起きて、二人の妻と二人の側女、それに11人の子供を連れてヤボクの渡しを渡った。皆を導いて川を渡らせ、持ち物も渡してしまうと、ヤコブは独り後に残った。そのとき、何者かが夜明けまでヤコブと格闘した。ところが、その人はヤコブに勝てないとみて、ヤコブの腿の関節を打ったので、格闘をしているうちに腿の関節がはずれた。「もう去らせてくれ。夜が明けてしまうから」とその人は言ったが、ヤコブは答えた。「いいえ、祝福して下さるまでは離しません。」「お前の名は何というのか」とその人が尋ね、「ヤコブです」と答えると、その人は言った。「お前の名はもうヤコブではなく、これからはイスラエルと呼ばれる。お前は神と人と戦って勝ったからだ。」「どうか、あなたのお名前を教えてください」とヤコブが尋ねると、「どうして、わたしの名を尋ねるのか」と言って、ヤコブをその場で祝福した。ヤコブは、「わたしは顔と顔を合わせて神を見たのに、なお生きている」と言って、その場所をペヌエル(神の顔)と名付けた。(日本聖書協会、新共同訳による)

さて、問題の挿絵はこの出来事をどのように描写しているのだろうか。この挿絵の記述として、最近刊行されたこの写本のファクシミリ版に付された解説を引用しておく。

重ねられた2段の画面は、湾曲する石橋という不自然なモチーフによって・・・結び合わされている。上段の人物たちの動きは組織的に左から右へと進み、橋の上で曲がりながら向きを変えた後、今度は右から左へと進行していく。・・・上段の人物たちは羊皮紙の地の上に背景なしで描かれているが、下段では人物の周囲にも絵の具が塗られている。それは薄紅がかかった灰色の霧が空間に立ちこめているところのようだ。この霧は、日の出前の早朝の時間を暗示する役割も果たしているのかもしれない。大づかみにとらえていうと、この2段の画面には、次の5つの場面の単位が、あいだをあげずに並べられている。

a. (図2)：上段左半分の画面のなかで、ヤコブ(くるぶしまである茶色がかかったトゥニカの上に黄色がかかったヒマティオンを巻きつけている)が家族の先頭に立って歩いている。彼の後ろには年長の息子の一人(丈の短いワインレッドの上着に青いマント)が続く。2頭のロバに横座りで乗るのは、ヤコブの妻のレアとラケル(一人はワインレッドのストラの上に青いパツラを巻き、もう1人は茶色のパツラで上半身を被っている。行列の最後には、他の息子たちが続いている。

b. (図3)：第二のストーリー単位を形成するのは、一行が橋を渡る場面である。・・・ヤコブは、すでに橋を渡り終えた。妻のうちの一人がロバで彼のすぐ後に続いている。次に、

*1 本稿ではこの写本とその挿絵、そして古代末期の写本挿絵における物語叙述に関する先行研究について言及する余裕はない。この点に関しては、下記の論文を参照のこと。辻佐保子『『ウィーン創世記』に関する覚書』『中世写本の彩飾と挿絵—言葉と画像の研究』岩波書店、1995年、pp.237-309。

若者が一人。彼は、風俗画風のしぐさで、橋から身を乗り出して川の流れをのぞき込んでいる（その対岸には木が一本生えている）。続いて、背筋をまっすぐに伸ばして進む一人の息子。さらに、ロバに乗ったもう一人の妻。ここに登場する人物たちは、いくぶん小さめに描かれている。

c. (図4)：聖書によれば、ヤコブは独り後に残り、神の使者との格闘を耐え抜かなければならなかった。神の使者はヤコブに勝てないと見て、ヤコブの腿の関節を打ったので、ヤコブは足を引きずるようになってしまう。ヤコブの願いを聞き入れて、使者はヤコブを祝福し、イスラエルという名前を与えた。画面の下段にある3つの場面のうち、この最初の場面は、ヤコブと天から遣わされた男との格闘を描く。この族長（ヤコブ）は、白い衣を身にまとった男と激しく戦っているため、衣の裾が翻っている。

d. (図5)：そのすぐ左に続く場面は、聖書のテキストによれば、ヤコブに「イスラエル」という名前が与えられるところを表したものにちがいない。神の使者（まだ、その身体の一部は、前の場面に登場した同一人物の衣の裾に隠されている）は静かに直立し、右手を深く身をかがめた族長の頭の上に置く。ヤコブは、身をかがめた祈りの姿勢で、両手をあげている。

e. (図6)：その間に先に進んでいる家族たちは、画面の左端にぎっしりと密集した集団として描かれている。ほぼ全身が描かれているのは、ロバに乗る二人の妻と、歩く二人の息子。あとは、半ば隠された2つの顔が浮かび上がっているほかは、頭巾のような半球形で家族たちの姿が暗示されている¹⁾。

以上は、この挿絵に描かれている個々の場面を a から e までの5つの単位に分解し、それぞれについて、聖書のテキストと関連させつつ何を表しているか同定している。このように、この挿絵が全体として描写している出来事、そしてこの挿絵を作り上げている個々の場面が描写している出来事についても何の問題もないように思われる。

さらに、このファクシミリ版には、この挿絵に見られる特異な表現について、物語内容との関係において考察を試みている箇所がある。

この装飾挿絵では、多数の場面がひとつずつ・・・描き出されている。・・・画面上半分は、22-25節の章句を凶解したものであろう。この章句には、ヤコブが、早朝、家族を連れて川を渡ったときのことが述べられている。挿絵では、この経過が次のように分節される。まず、出発という事実が、馬に乗ったり歩いたりしている家族たちの集団を描写することで画面上段左側に記録される。ヤコブは、その先頭をゆく。しかし、同時に、このヤコブの姿は、川を横断する集団の最後部ととらえることもできる。『創世記』32章25節には、ヤコブが一人後に残ったことが述べられているからである。

聖書のテキストでは、ヤコブたちは浅瀬を渡って川を横断したと語られている。ところが、この挿絵の画家は、この読み方を無視して、浅瀬の代わりに石の橋をひとつ描いた。画家は、同時に抜け目なく、この橋を家族たちの行列の方向転換にも・・・利用したのである。そして、ヤコブは、橋のこちら側にも姿を現す。ここでもまた、この姿は、家族を先導するヤコブともとれるし、『創世記』32章25節に述べられている、一人残ったヤコブと取ることもできるようになっている。これにすぐ続いて、画面下段中央には、神の使者との格闘の場面が描かれる。・・・もっと左に描かれたヤコブの家族の集団は、・・・一族がすでに先を進んでいたという事実を示すものである。・・・構成上の理由から、

*1 Otto Mazal, *Kommentar zur Wiener Genesis*, Frankfurt am Main, 1980, p.116. カルル・クラウスベルク著・加藤哲弘訳『《ウィーン創世記》 絵で読む聖書の物語』（作品とコンテキスト）三元社 2000年、pp.16-21の訳文を引用させて頂いた（一部表記を変更した）。この著作については、以下も参照。加藤哲弘「イメージとテキスト：物語絵画と解釈の問題」『西洋美術研究』1号：イメージとテキスト、1999年、pp.141-154。

格闘の場面と名前をもらう場面は、橋のこちら側に立つヤコブと先を進む一族たちのとのあいだに挿入されたのだろう。また、こうして家族の集団を左端に置くことで、ヤコブと家族たちとの空間的な距離感を意識的にほのめかすことも可能になっている¹。

このマーザルによる考察から、まず、ヤコブの描写をどのように解釈するかについて、その両義性が指摘されている。上段の中央に位置するヤコブの姿については、家族たちの先頭に立ってヤボクの川を渡ろうとするヤコブともとれるし、川にかけられた橋を渡りつつある彼の家族の最後尾でひとり川を渡らずに残るヤコブとも読むことができる。さらに、下段の中央やや右よりに位置するヤコブの姿については、橋を渡りつつある家族を先導するヤコブであると解することもできるし、川を渡らずにひとり残り天使と格闘したヤコブであるともとらえられる。次に、湾曲した橋の機能についても言及がある。この橋は、挿絵の上段を下段を結び、下段左端で左方へ旅を続ける家族を上段での家族の描写と関連させる役割を果たしている。

この挿絵というイメージ・テキストの読み取りに関わる問題は、こうした点だけに限られるわけではない。カルル・クラウスベルクの近著では、この挿絵を古代末期から中世にかけての物語をえがく写本挿絵を考察する手法をわかりやすく説くモデルケースとしながら、さらにいくつかの問題点が掘り下げられている²。まず彼は登場人物の視線、そして身ぶりや姿勢に注意を引く。画面上段の左に見られるヤコブの家族の中にはロバに横座りし後ろを振り返る青いパツラの女性がいる。さらに橋の上にも、まったく同様の形態をそなえた後ろを振り返る女性が見いだされる。さらに、画面下段にさしかかる橋の上にはこちらに背を向けるピンクのパツラに身を包んだ女性がロバの背に横座りしている。この女性は、顔や視線をどこに向けているか知ることはできないが、橋の湾曲した形状のため、あたかも橋の上にいる列の後方に位置する人々にまなざしを向けているように見える。

また、上段の左端に位置する茶色のヒマティオンをまとった男性と、さらに上段ほぼ中央でピンクのトゥニカを着た男性は、ほぼ同じ姿勢を取っており、右手の平を前方に差し出す身ぶりを示す。こうしたしぐさは、挿絵を見る者の注意を物語のさらに前方、すなわち未来へと誘導しているように見えなくもない。そして、上段で橋が始まる地点に立つヤコブは右手を斜め下方に差し出しており、下段の橋が終わる地点に立つ自分自身に向けて、私たちのまなざしを送っているかのようであり、このヤコブも、彼の左方でこれから起こる天使との格闘や天使による命名の場面へと、私たちの意識を導くかのように、視線と右手の平を向けている。

もちろん、こうした視線や身ぶりは、個々の場面単位の中で完結しており、それをこえて広がっては行かないという指摘も可能である。たとえば上段に描かれたヤコブは、彼の左にいる息子や前方の橋の上で振り返っている女性と会話しているのであって、それ以上の意味を読みとるべきではないということだ。なぜなら、現実の出来事においては、これら個々の場面は異なる瞬間や時間の相に属しており、ある瞬間や時間の相に属する人物が一方的であれ相互にであれ、別の瞬間や時間の相に属する人物に対して視線や身ぶりを向けるというような事態は想定できないからである。しかし、私たちがここで扱っているのは現実などではなく、物語を語る図像テキストなのであり、現実と混同した議論は許されないだろう。ひとつのテキストとして見るならば、このように視線や身ぶりによってテキスト内部に構築されるネットワークの存在は無視できないものとなる。

この著者によれば、ヤコブと天使の格闘の場面と天使によるヤコブの命名の場面とが、天使の姿で重なっており、天使が自身の足を共有しているかのように見えるような表現についても、単に描写のための空間が欠けていたためとは考えず、相前後する瞬間や時間の相のあいだにある密接な関連性を示すための工夫と考えている。ここでも、イメージ・テ

*1 Mazal, *op.cit.*, pp.145-46.クラウスベルク前掲書、p.22-23。

*2 クラウスベルク前掲書、pp.23-32。

クストを構成する諸要素のあいだに設定されたネットワークの存在の重要性に注意を引いているのである。

言い換えるなら、この挿絵が提供する図像テキストは、ある物語を作り上げる諸要素や諸場面を寄せ集め、写本のページが提供する枠、あるいは時間軸や空間的秩序に従って配列しただけのものではなさそうである、ということだ。つまり、この図像テキストは、ひとつひとつの場面や要素を順次、継起的に見ていくことによって、すなわち、ある場面や部分を見ているときにはそのほかの該当しない部分を隠すことによって機能するのではない。そうではなく、全体を見渡すことによって初めて見えてくる、個々の場面や部分相互の関連性に重大な関心を払って構築され、受容されたという可能性が考えられるということである。

次の部分では、こうした従来の考察を前提としながら、イメージから成り立つ物語テキストとしてのこの挿絵の特質について、さらに深く詳細に掘り下げた記述と考察を試みてみたい。マーザルやクラウドベルクの考察を越えて、はるかに細密な読みがこの挿絵について開けてくる。

(3) 図像テキストとしての挿絵を読む

この挿絵は、ページの下部に配置される。同じページの上部には文字テキストが配置されている。挿絵の施される部分は、ほぼ均等の高さをそなえた上下2つの段に区分される。その境界は、白い水平線によって提供され、この線は画面右に位置する湾曲する橋の内側の手すりに沿って曲線を描きながら下段へ向かって延長されているが、ちょうど橋の半ばあたりでそれほど明瞭には感じられなくなるように見える。この白い水平線よりわずかに上のところまで、下段の情景の背景をなす薄紅色の彩色と、橋の通路部分に塗られる青色を薄く引き延ばしたような青い彩色が重ねられ、ごく幅の狭い地面が形作られている。このきわめて簡略化された地表の表現らしきもの以外には、上段の情景には背景といえるものは示されておらず、羊皮紙の地がそのまま見えている。これに対し挿絵の下段では、背景は、白い雲を暗示するような筆触が所々に付された、淡く広がる紫色により与えられる。その下端には、上段の下端を水平に横断する白い線と同様な線が、右の川縁のところまで延びている。

これら2つの段は、やや左に傾いて垂直に上下を貫く川の流れを表す青い色面と、湾曲した橋によって接続されている。このため、上段では左から右に向かって諸要素が配置されているが、湾曲した橋の上にもテキストを構成する諸要素が並び、下段へと連なり、下段では右から左へ向かって諸要素の配置がなされるのである。『ウィーン創世記』のほかの挿絵においても、この挿絵における橋のモチーフと比較できるような、坂道などの要素により上下に分かれた2つの段を接続するような仕掛けが見られる。このような枠組みの内部に登場人物が文字のように記入される。もちろん、この枠組みを作っている諸要素、たとえば橋や薄紫色の背景も、叙述される物語内容と無関係ではなく、物語テキストを部分的ながらも形成していることは疑いない。

上段では登場人物やロバなどの動物のほとんどが右を向くことにより、左から右へ向かう方向性が生み出されている。左端の茶色のヒマティオンをまとう男性は、身体全体を右へ前傾させ、左足を力強く前へ踏み出し、右腕の肘を直角に曲げ右手の平を前方に差し出す身ぶりを示すとともに、翻るヒマティオンの裾によりその速度が表されている。そのすぐ右隣の男性も、まったく同じ前傾姿勢と左足の一步を示す。さらにその向こうの男性もよく似た姿勢を示す。彼らの右方向を強く志向する動勢は、挿絵上段全体における左から右へ向かう流れの起点として大きな役割を果たす。徒歩で進む男性たちの集団が、半球形の頭部だけを重ねて示す簡略化された記号的表現により描出される。

このような集団の簡略的表現方法は、この挿絵下段にあるちょうど真下に位置する、ヤコブの家族たちをやはり同様の簡略的表現方法により提示する部分と対応しているかのようと思われる点は興味深い。この挿絵での物語叙述の起点となる上段左端と、その終結点となる下段左端とで、同じヤコブの家族たちが同様の集団を示す表現で与えられているこ

とは偶然ではないだろう。この点については、後に再度論じることとする。

徒歩で進む男性たちの集団の右方に、各々一頭のロバの背に乗る女性が2人いる。ヤコブの妻であるレアとラケルを表すと考えてよい彼女たちのうちの、後方にいる茶色のパツラを被る女性については、そのロバの一部が左方に続く男性の集団と重なっている。また、2人の女性たちはお互いにかかなりの部分が重ねて描写されている。さらに、左端の男性3人が少しずつずれながら同じ形姿で重なっているのと同様に、二人の女性像も、少しずつずれながらほぼ同じ形姿をしている。こうした形態の重層を通じ、これらの人物たちのひとつのまとまりとしての性格が強調されていると見てよいだろう。さらに、2人の女性のうちの右側の青いパツラを着た者は、後方を振り返っており、これは隣のうす茶色のパツラの女性と会話をしているとも解することができるが（現実には、後方の女性は彼女よりも奥の空間にいるわけだから、奥の方を向いて振り返るのでなければ会話をすることはできないのだが、少なくともこの挿絵の平面的な絵画表現においてはこのような解釈をしても問題はなさそうである）、挿絵上段左端に位置する男女の集団のまとまりとしての性格をいっそう強めていることは確かである。さらに付け加えるなら、左端の男性3名が少しずつずれながら奥へ向かって重なっているのに対し、女性2名は少しずつずれながら手前に向かって重なっているため、重層する形姿の中心は、この集団のほぼ中心に位置づけられる。また、頭部の位置が相互に近接していることも、彼らをまとまりとして示す上で意味があると思われる。

上段左端の男性が力強く右側への動勢や方向性を示すのに対して、同じ集団に属しながらも、レアとラケルには、彼に感じられるような速度感や動勢は希薄である。むしろ先頭の女性の後ろを振り返るポーズにより、右へ向かう運動感が多少とも堰き止められるような印象が生じている。

この集団のさらに右には、丈の短いワインレッドの上衣に青いマントを身につけた、ヤコブの年長の息子と考えられる人物がいる。彼は、上段左端の男性と驚くほど似た姿態と手ぶりを示す。頭部を前方に突きだし、身体全体を前傾させ、右腕を肘のところで直角に曲げ手を前方に差し出し、左足を力強く踏み出す。青いマントや短衣の裾が翻っており、彼の進む速度を示している。

唯一相違点があるとすると、それは右足のつま先の方向である。左端の人物では、右足のつま先が左に向けられているのに対し、このヤコブの息子では、右足のつま先は、左足のそれと同じく右に向けられているということだ。これは細微な表現上の差異かもしれないが、筆者はこれを重視したい。上段左端の人物の形姿は、下段の中央やや右寄りに登場する、ヤコブと格闘する神の使いの形姿ときわめて類似する¹。この天使の右足でもつま先は左を向く。天使においては、ヤコブとの格闘のため静止状態から動勢に転じたことや、ヤコブの勢いに対して身体を支えることをこのつま先は示していると思われる。上段左端の人物でも、静止した状態から運動状態への変化が、右足のつま先の方向の表現から示されているものと考えられるだろう。これに対し、ヤコブの息子では、両足のつま先が右に向けられていることにより、運動状態が継続中であることが示されている。同様のポーズを呈しながらも、これらの人物は右足つま先という細部の相違を通じて、二人が異なる時間の相に属していることを表している。彼らは2人とも、マーザルによる記述では、a.というストーリーの構成単位に含められていたが、左端の人物ではより過去に属する時間の相が示され、右のヤコブの息子では、より進んだ時間の相が示されている。さらにいえば、左端の人物の身体において、右足のつま先と、その他の部分とでも、ミクロなレベルで異なる瞬間が描出されているとも考えられよう。このように物語テキストにおいてひとつの単位と思われる構成要素の中に、時間的な相における差異が描出されているのであり、瞬間をとらえたスナップショットの集積としてこの図像テキストを考えることを妨げる。

*1 両者は後方に翻る衣の表現に加え、衣紋やハイライトの位置などの点でも比較可能である。

上段左端の人物の右足つま先は、このページの挿絵で提示される物語全体の究極の起点として機能している。このつま先の先端から、彼が身につけるヒマティオンの裾が垂直に立ち上り、物語を枠どるスタートラインであるかのように、この人物の前傾した身体の後方に生じた空白を褐色の直角三角形の形態で埋めている。

次に、このヤコブの息子の表現について、左方に続く集団との距離に注目したい。彼の左方に位置する集団に関しては、すでに指摘したとおり、そのまとまりを描出するために形態の重層や繰り返しが用いられていた。しかし、このヤコブの息子とその後続くロバはまったく重なっている部分がない。一方では大きく重なる多数の人物が描かれ、他方ではまったく重ならない人物が描かれている。このような差異がこの挿絵において何も意味しないとは考えられないだろう。さらに彼の頭部は、彼の左方にいる女性の後方を振り返る頭部に対して、あいだにロバの首が挟まり、彼の上半身が前傾していることもあるが、大きな距離を取っている。上段左端には密集した頭部が配され、次いで2人の女性の頭部がわずかに距離を取って置かれており、そこから飛躍的に大きな距離がヤコブの息子の頭部に向けて取られる。逆に、彼の頭部は、そのすぐ右に立つヤコブの頭部に近接する。このようなさまざまな頭部に見られる重層性や距離表現の変化は、きわめて意図的なものであり、ヤコブと彼の息子、そして彼らの後方に続く集団とのあいだの遠近感の描出に関わっていると考えられる。挿絵を見る者は、ヤコブと彼の息子をほかの登場人物から切り離して眺めることを促されるとともに、この2人に視点を動かした際、ほかの登場人物が「遠く」見えるように感じられる。

この遠近感とは、まず時間と空間に関するものである。上段左端の人物に明瞭に示された旅立ちからある程度時間が経過し、さらにはかなりの距離を進んだことが、この2人を相対的に「近く」みることで描き出される。こうして私たちはこの2人をより現在に近いものとしてみるように導かれるのではないだろうか。すでに引用したように、マーザルの記述と考察から、この褐色のヒマティオンに身を包むヤコブは、彼の一族の先頭に立っているとも解しうるし、ひとり川を渡らずに後方に残った姿とも解しうるもので、ひとつの表現でありながら2つの異なる物語の構成単位である a. と b. に属している。ヤコブを列の先頭に立っていると見なすとき、彼らはこの構成単位 a. においてもっとも新しい時間の相に属している。

ヤコブの左に立つ彼の息子のポーズが上段多端に位置する人物のポーズと酷似する点についてはすでに指摘した。この類似性を通じて、ヤコブの息子は出発時の動勢を受け継ぎ右方への進行が継続中であることを感じさせる。また、挿絵を見る者の視線を左端に人物へとフィードバックさせることで、彼の後に続く女性との距離感にもかかわらず、同じポーズの人物に挟むことでひとつのまとまった集団として移動しているという状態が描き出されている。ヤコブの息子は、左方の女性との距離感、ヤコブとの相対的近接性により、ヤコブとともに新しい時間の相に属することを示すとともに、ポーズの類似性を通じて集団としてのまとまりを描き出すという二重の役割を担っているのである。

ヤコブの左に立つ息子は、その頭部や前方に差し出された右手を通じて右に立つヤコブと関わっており、ヤコブをその左方にいる集団の先頭として取り込もうとする。ヤコブとその右方に位置する女性とのあいだに見られる大きな距離が、ヤコブをよりいっそう後方の集団へと結びつける結果をもたらす。

しかし、ヤコブとその息子に注意を向けたときに見えてくるのは、彼らのあいだの大きな相違である。ヤコブの息子は、右に向かって進もうとする動勢を強く示すのに対し、ヤコブ自身は身体を直立させ、右足つま先を左に伸ばし、立ち止まっているかのようなのである。ヤコブは立ち止まり、彼の息子はさらに前進を続け、父親を追い越していく。ヤコブは、彼の一族の先頭に立って列を率いているが、それと同時にすでに近い未来における彼自身の役割を引き受け、ヤボク川のこちらの岸部に立ち、橋を渡る彼の家族の最後尾に位置し、見送ってもらっているのである。こうして、挿絵上段のほぼ中央に配されたヤコブの姿は、旅立つ一族を描く構成単位とヤボク川の橋を渡る一族をえがく構成単位とが重なる位置にあり、2つの構成単位に共通する中心人物として両者を接続する役割も果たす。

私たちの視線は、挿絵上段左端から出発し、徐々に右へ向かって移動し、これまで眼に

入らなかった人物に注意を向けて、あらたな情報を獲得して見る範囲を拡大していく。こうした読みとりのプロセスにおいて、そのたびごとに新たに形成される関係のネットワークの中で、個々の要素はそれまでになかった新しい役割を担っていくのである。たとえば、左端に位置する人物は、すでに述べたように、旅立ちの最初の瞬間であり、この挿絵で描かれる物語の起点として見ることもできるが、ヤコブを先頭とする行列の最後尾に位置し、これから行列に加わって旅立とうとする者として見ることも可能だ。

ヤコブの右にいる女性はロバの背に乗り後方を振り返っている。彼女は上段左の集団内に描かれた青いパツラを身につけた女性と、衣服の色彩の点で異なるが、まったく同様の形姿を繰り返している。彼女の視線は、後方に残るヤコブに向けられていると考えられる。そうであるなら、私たちの視線が橋の上の彼女のところまで進み、彼女をネットワークの中に組み入れたとき、それまでは行列の先頭に立っていたヤコブが独り後方に残るヤコブへと意味を変えることになる。さらに彼女とヤコブの関係に、ヤコブの左にいる息子を加えるなら、独りで残ろうとするヤコブと何らかの会話を交わしている家族の表現ともとれなくもない。いずれにしても、橋の上をロバで進む1人の女性を視野に組み入れるだけで、物語は新しい展開へと移行し、ヤコブとその息子の表現が、これまでとは異なる新しい意味を獲得する。

この女性の前に立つ若者は視線を斜め右下方に向け、行列の後方の人々にはまったく関心を示さない。さらにその前方の若者は橋から川面を見おろし、視線は完全に下方へ向けられ、行列の後方にあるヤコブたちとのネットワークは断ち切られてしまう。偶然かもしれないが、この人物が挿絵の上段と下段との境界上に位置するのは意味深く思われる。さらにその下方でロバに乗る女性はこちらの背を向け、視線という点では何も指示していない。彼女はU字型にカーブする奇妙な橋がもたらす空間的転回をその姿態を通じて目に見えるようにしているかのようだ。いずれにせよ、この橋の上に配された4人の人物像は、上段左に描かれた人々に観察できた、形態の重層や距離感を通じた息苦しいまでの関係性の表現とは正反対に、むしろ希薄で分断された関係に意義があるのかもしれない。橋の上の人々は、与えられたスペースに原因があるのかもしれないが、スケールの点でほかの登場人物と比べて一回り小さく、そこに心理的な距離感が投影されているとも考えられる。

このスケールの違いは、下段の川縁に左方に向けて立つヤコブとのあいだで際だっている。マーザルの解説では、このヤコブは彼の一族の先頭に立ってすでに橋を渡り終えたヤコブとして理解されている。もちろん、そうした理解は不可能ではないが、挿絵上段左における、ヤコブを先頭とした行列の表現と比較すると、下段右にいるヤコブでは、彼に続く人々との関係はきわめて希薄である。私たちに後ろ姿を見せるロバの上の女性は、むしろヤコブとの関係を示唆することを拒んでいるようにも思われる。さらに、両者のあいだにはスケールの点でも大きな違いがある。また、文字テキストが提示する物語内容の点からも、ヤコブは川を一族とともに渡り終えたのではなく、彼だけが川のこちら側に残ったと考えるべきであろう。彼の姿勢や足の表現からは、彼が歩いているとは感じられない。

上段の中央に位置するヤコブは右手を下方に向けて、下段で川縁に立つ左を向くヤコブを指し示している。この右手に見られる指示の方向は、挿絵を見る者に、未来におけるヤコブへと視線を移すように誘導しているとも思われる。確かに現実ではこのようなことはあり得ないが、見る者の視野の中に挿絵が提示するさまざまな要素を同時に、あるいは多様な関連づけにおいて示すことができるこうしたタイプの挿絵では、登場人物の身ぶりや手ぶり、視線を通じたネットワークの構築が活用されていることはすでに見てきた。上段中央のヤコブの手は、湾曲した橋という経路で迂回せずに、直接下段の岸辺に立つヤコブを見るように促している。

こちらのヤコブはさらに、大きく広げた右手とその視線によって、左方に転回する出来事を私たちに指し示している。彼は、挿絵の中に描かれる出来事と、挿絵を眺める私たちの間に立って、自らに関わるその出来事について語っているように見える。あるいは、左に展開する場面は、ヤコブが記憶の中で想起している内容であるかのようにも感じられる。このような印象は、川辺に立つヤコブと天使と格闘するヤコブとのあいだに置かれた空白から生み出されている。この挿絵では、すでに観察してきたように、登場人物感の距離や

重なりは偶然の産物ではなく、挿絵画家の綿密な計算に基づいており、時間や空間における距離や近接度と密接に関わっている。いずれにしても、自身に関わる出来事を挿絵を見る者へ向かって提示するようなヤコブの存在は、ヤコブと天使についての事件がこの挿絵全体においてきわめて重要度の高いものであることを示している。

ヤコブと格闘する天使と、ヤコブを祝福し彼にイスラエルという名を与える天使の身体や衣を重ねて描き、さらに足を共有させることで、天使によるこれら2つの行為が相前後する近接した時間の相に属することが描出されている。

さらに下段の左へと私たちのまなざしを進めるなら、下段の川辺に立つヤコブは、さらにずっと遠く、彼方を進んでいく彼の一族に視線を向けているようにも見える。下段左端では彼の一族は密集したまとまりとして描かれており、ヤコブからの距離感も感じさせずにはいない。

すでに言及したことだが、この一族の表現は上段左端における一族の出発の表現と対応しており、挿絵の上段と下段とで物語の開始とさらなる旅の継続を暗示する部分に関連しあっている。こうした上下の対応関係は、挿絵のほぼ中央に描かれるヤコブに関わる出来事についても指摘できる。

この挿絵を全体としてみると、上段のほぼ中心にヤコブを置き、さらに下段にヤコブ自身が提示する重大な出来事の描写が配されている。この出来事を核心として、その左右に彼の一族の旅立ちやヤボク川を渡る情景の描写が付け加えられているかのような印象が与えられる。挿絵の左上から右へ、そして湾曲した橋を経由して下段へ移り、左下へ向かって、ある秩序のもとに線状性を呈しながら配列された諸要素は、物語の展開とおおよそ対応しているが、そうした継起的な展開を垂直に分断し、あたかも一本の糸に結び目を作ったまったく別の部分をひとつにまとめるかのような状況が生じている。こうしたアナクロニクともいえる図像テキストの機能に注目したい。

(4) おわりに

画面右に置かれた湾曲する奇妙な橋は、確かに、マーザルの記述に見られるようにヤコブの一族の方向を転換させる役割を担っているのだろう。問題は上下に流れるヤボク川との関係である。このような川にこうした橋をかけたとすると、結局はもとの岸辺に戻ってきてしまうという表現上の矛盾は、挿絵画家や当時の読者には感じられなかったのだろうか。こうした疑問点は解消されないまま残る。このような矛盾を抱えた表現に至らないためには、川を上下ではなく左右か、斜めに橋を横切るように描けばよかったのではないかと思われる。だが、この挿絵ではそうした表現は選択されていない。私の仮説では、ヤコブが川を渡らずに残ったという点を強調するため、こうした上下に流れる川の配置が選ばれた可能性が指摘できる。これが正しければ、上下に流れる川はヤコブとの関係において見るべきであり、湾曲した橋はヤコブの一族の進む方向との関係において見るべきであることになるだろう。確かにヤボク川にかけられた橋ではあるが、川と橋をある程度切り離して見るものが求められる。

以上の考察では『ウィーン創世記』の挿絵を1点だけ取り上げて、その図像テキストによる語りと、その語り提示する物語内容について詳細な読みとりを行ってきた。ある部分では過剰解釈とも思われる危険性のある指摘を行ったかもしれない。こうした点については今後さらなる事例研究により説得力を増したり、修正を施すことが必要となるだろう。しかし、ここで示したような考察の全体的な方向性については十分な根拠をもって論じ得たものと思われる。それは、図像テキストによる物語叙述では、私たちの視線が画面内を移動したり視野を広げたり狭めたりする、その度ごとに諸要素間に新たなネットワークを作り上げることで、新たな事態が私たちの思考において現れてくるということである。このような物語叙述のあり方においては、与えられた『創世記』の文字テキストは、挿絵を通じて到達すべき物語内容とは別個のものであることに注意すべきである。とはいえ、文字テキストと図像テキストは、対立したり競合したりするものではない。むしろ相互に補い合いながら読み手の思考において作り上げられる物語世界をつねに更新し、豊かなもの

へと織り直している。