

『ユトレト詩篇』における古代的なイメージ

鼓みどり・富山大学教育学部助教授

はじめに

『ユトレト詩篇』(ユトレト、大学図書館 Cod. Ms. Rhe-notrachiae, Nr. 32、以下U)は、八三〇年頃に制作されたカロリング朝フランス派の代表作である。全一六六篇の詩篇とカンテイクム冒頭に、見出し挿絵が一点づつほどこされている。この写本は、同時代の一般的な書物よりもやや幅広い版型で、ルスティック大文字によるテクストとともに、擬古的に仕上げられている。挿絵はテクストよりも明るいセピア色インクのデッサンで描かれ、所々より濃い色のインクで描き起こされ、或いは水分を含んだ筆によるウォッシュユで調子をつけられている。

一 挿絵の解説

まず挿絵を見てみよう。二六篇(415r、図1)は、上段中央で羊を伴った詩篇作者が円蓋のある聖堂扉口で松明を持ったキリストを迎えられ、神の手に祝福されている(四節)「主の家に

宿り」、五節「主は私を仮庵に潜ませ」、六節「わたしは主の幕屋でいけにえを捧げ」。下段ではテントを張った敵軍が詩篇作者を攻撃するが、中央で多くの騎兵が転倒している(二節)「さいなむ者が迫り」、三節「彼らがわたしに対して陣をひいて」、六節「群がる敵の上に」。右上では一組の男女が子供から去るうとして(一〇節)。再び全体を眺めると、画面下部全体を占める戦闘場面は詩篇作者の敵の領域、画面上部は善の領域に分かれており、敵が詩篇作者を指さし、彼めがけて弓を引き槍を構えているので、上下を結ぶベクトルの連繫が顕著である。さらに中央で落馬する兵士たちは、上に向けた周囲の攻撃と逆に下降している。その真上でキリストに引き上げられる詩篇作者が、救済を体現する「上昇」を示す。このような上昇と下降は、詩篇の主題である救済と懲罰を視覚化しており、U挿絵によく用いられる手法である。子供を棄てる男女は周囲の場面とは次元が異なる挿入モチーフであるが、聖堂を迎えられる詩篇作者と並べられてはじめて一〇節「父母はわたしを見捨てよ



図1 『ユトレヒト詩篇』26篇
(ユトレヒト、大学図書館、Cod. Ms. Rhenotractinae, 1Nr. 32、f.15r)

うとも主は必ず、わたしを引き寄せてくださいます」が十分に
 絵画化されていることが分かる。
 このように、挿絵にはある種の規則性が認められる。すなわ
 ち天上にキリ
 ストが君臨し、
 地上にいる匿
 名の主人公で
 ある詩篇作者
 と対話する。
 兵士の姿の悪
 人や敵は、暴
 力や戦闘に従
 事している。
 モテーフの
 連繋や運動方
 向が、画面構
 成にある種の
 パターンを設
 けて、テクス
 ト本文との呼
 応関係を読み
 とらせるよう
 配慮している。
 またモテーフ

フ相互を繋ぐ要素と切る要素として、城壁、土坡、雲、水（水
 流と海）が活用され、画面には善悪の対立や神の勝利など、各
 詩篇の主題が展開される。挿絵には悪人の脅威も描かれるが、
 正義の勝利や正しい者の救済への祈願に結びついている。
 U挿絵では、詩篇のテーマを旧約のエピソードや予型論では
 なく、神としてのキリストと詩篇作者の対話を軸に、祈願と賞
 賛に込められたあるべき世界の姿を描出する姿勢が認められる。
 と同時に二六篇の子供を捨てる両親のような挿入モテーフは
 他と異なったカテゴリーに属し、周囲との呼応関係も把握しが
 たいので、逆に描かれた世界に複雑なニュアンスを与えている。
 また挿入モテーフには、日常生活や動物など、U挿絵の豊富
 なレパートリーを見ることが出来る。
 記述が示すように、モテーフを解読する鍵はテクスト本文
 すなわち詩篇の章句にある。挿絵を作りあげているモテーフ
 は章句に呼応すると同時に、ある種の視覚的一貫性を保ってい
 る。従って何らかの物語が展開しているように見える画面には、
 既存の説話の情景が描かれているのではない。一点の挿絵がひ
 とつの小宇宙を形成し、或いは判じ絵のように受けとめられて
 きた。挿絵に登場するイメージが担う内容は、見る者が共有し
 ている詩篇テクストの章句である。挿絵は各篇の冒頭を際立た
 せるのみならず、詩篇本文を視覚化する試みの成果である。ス
 トリー性のない情景が章句に基づいていることを理解して挿
 絵を眺めるとき、ある種の驚きが喚起されるに違いない。U挿
 絵のメカニズムを知って以来すいぶん時が経つが、このユニー

クな作品が生み出された契機や目的を考えることは、筆者自身によつても未だ十分になされていまいように思われる。

Uは、詩篇本文とカンテイクムを収録した一冊の書物である。簡素なデッサンによる挿絵は、装飾よりは何らかの教示を目的にしたと考えられるだろう。ただしテキスト部分にクロス（欄外註）などの補足的な情報は見いだされない。従つて挿絵に明確な理念やメッセージを読み込むことは困難であろう。しかし章句とモティーフの呼応を理解すると、画面を構成する諸場面が、説話とは別の文脈で統括されていることがおのずと明らかになる。

描かれた情景は説話のようでありながら、神への祈願や感謝、悪人や敵に対する非難、そして正しき者の救済と悪しき者の懲罰といった一般的な主題の視覚化である。小さなスケールで描かれた登場人物は、その大部分が匿名のままである。詩篇本文に基づくイメージは、単にテキストを記憶させ、解説するために描かれたとは考えにくい。もし記憶術や図解であるならば、その仕組みを呈示する工夫を伴うはずであるからだ。ところがUの挿絵には、銘文も符号も見いだされない。従つてU挿絵は、少々難解で洗練されたパズルやゲームのような仕掛けを秘めていると考えることが出来るだろう。

二 意図的な古代性

Uは、同時代の作例には類がない「擬古性」が顕著である。頁は幅が広く、三欄にレイアウトされたテキストは、ルスティ

ック大文字で単語を区切らずに記されている。これは五、六世紀の写本と共通する特徴である。挿絵には丘陵や溪谷、河川、海などの地誌的な特徴を備えた景觀が三次元的に広がっている。つまり遠くから全体をとらえる視点を設定し、主人公の周囲で展開する情景を全体的に俯瞰している。また先に紹介したモティーフの連繋や運動方向は、土坡や斜面などの地誌表現によつて強調されている。このような距離をとつて捉えられた景觀表現は、他の初期中世美術には殆ど見いだされない。U挿絵にはポンペイの壁画などの古代絵画との共通点がたびたび指摘されているが、これはカロリング朝の画家たちが古代末期のモデルを丹念に模写した結果と見なすだけでは不十分であろう。彼らはおそらく身の回りの自然を丁寧に観察し、それを再現する態度を身につけていた。その成果がU挿絵のおびただしい細部にみみざる躍動感や生命力である。これは単に伝統が強く残っていた結果にとどまらない。九世紀の画家は、この写本を意図的に古代風に見せつつ、豊かなレパートリーを独自の目的で自在に用いたと考えられる。

上に述べた古代風な細部や景觀表現は、U挿絵が、旧約聖書のサミュエル記や列王記を殆ど喚起していないことも無関係ではないだろう。たとえば同時代の『シュトゥットガルト詩篇』(シュトゥットガルト、ヴェルテンベルグ州立図書館、Bibl. fol.23、以下S)の詩篇作者は、王冠をつけたタウイデの痕跡が明らかに認められる。またキリスト伝の説話場面を詩篇の章句に読み込んだタイボロジー(予型論)に基づく挿絵も目立つ。



図2 同、98篇1節「地よ、震えよ」(f.57r)

Sのややプリミティブな挿絵は、詩篇テクストが喚起する註解などの多様な情報を呈示している。しかしUはキリストや詩篇作者から旧約および新約図像の要素を消し、神と人類の普遍的な関係を描き出そうとしている。そこで活用されるのが、自然や地誌の擬人像である。これは古典古代美術から継承され、海を司るオケアノスとネレイデス、河神、大地母神、風神は、他の作例では使用法が地誌的な符号に固定されている。しかしUでは、圧倒的な描写力を生かして、音響や動きの表象として柔軟な使い方が行われている。

たたとえば九八篇一節「地よ、震えよ」

に対し、洞窟の天井を支えきれなくなつたアトラントが、顔をしかめて膝をついている(f.57r、図2)。この今にもつぶされそうなポーズから地震を読みとることは容易である。また九五篇一〇節「世界は固く揺えられ、決して揺らぐことがな

い」は orbis terrae (地球) を暗示する円を支える二人のアトラントに対応している(f.56r)。力強く足をふんばり、地球を肩でがっしりと支える姿は、ゆるぎなき大地を巧みに表現している。この二つの例は、いずれもテクストの動詞を雄弁に反映している。また四五篇四節「海の水が騒ぎ、沸き返り」に対し、角を生やした二人の海神が、ラッパを吹きながら走り回っている(f.26v)。この海神は地誌的な記号であるばかりか、ラッパを吹くことによって「音を立てる」というテクストの動詞をも見事に絵画化している。このように地誌的な擬人像は、テクストの動詞を積極的に可視化している。この用法は、型にはまった古代の擬人像表現に比べ、より柔軟で即興性が目立つ。U挿絵全般に共通するスピード感とあわせ、本来視覚化の困難な音や運動の要素を、画面に組み込む意欲が顕著である。

太陽と月の擬人像メタイオンは、天体とともに時間の表象として、「昼と夜」や「日」などの章句を視覚化している。太陽と月は大部分が胸像であるので、地誌的な擬人像ほど活発な仕草は期待できないが、一八篇三節「昼は昼に語り伝え、夜は夜に知識を送る」を反映して、二つの太陽と月がそれぞれ語り合っている(f.10v)。さらに長い時間の表象として、七三篇一六節「昼は…夜は」と一七節「夏と冬」を合わせて、上半身裸の夏が昼の太陽に照らされ、毛皮をまとつた冬は夜の星を背景にしている(f.42r)。

六四篇(f.36r、図3)は、Uで唯一の円形構図である。これは一二節「年を冠にして」から連想されたソディアック(黄道



図3 同、64篇 (f.36r)

ク研究に通底させたスケールの大きな論考を発表している。六四篇では循環する時間を表す黄道十二宮と城壁が全世界を円環状に囲んでいる。世界は城壁で囲まれ、都市と田圃に分かれている。城壁の外には二個の水瓶状の水源から流れ出た川ないしは海が描かれている。このモティーフは画面全体を構築する働きを担っているわけではない。しかしこの水は黄道十二宮と城壁という二重の円環の中間にあつて、永遠に循環する時間のもとで、世界の果てを規定する海を表している。この円形構図は、世界図や天体運行図が掲載された古代の地誌学、天文学書に拠つたものであろう。ラバヌス・マウルスの著作などから明らか

十二宮)の円環が、画面の枠になつているからである^{1,2}。一年の時間的サイクルを黄道十二宮の帯によつて表象する卓抜した発想について、既に辻佐保子氏が光背モティーフの形成と舗床モザイク^{1,3}の形成

なように、カロリング朝の修道院では、自然科学に関心が集まつていたと考えられている^{1,4}。しかしこれまで、古典古代にさかのぼる自然科学の継承と、初期中世における新たな図像形成を関連づける論考は試みられていなかった。

しかし二〇〇三年に出版されたヒアンカ・キューネルの最新研究は、従来個別に記述、分類されていた初期中世天文学書写本の天体運行図や宇宙図などの図表が、中世初期の「栄光のキリスト」や終末論図像の形成に大いに関わっていることを検証した^{1,5}。天文学書写本はこれまで漠然と古代の知的遺産を継承した証と見なされるにとどまり、キリスト教図像との関連が本格的に検討される機会はまだであつた。キューネルは一章でSの「栄光のキリスト」に着目し、五個のメダイオン構成の起源と視覚化された理念を検討した^{1,6}。二章と三章では、「栄光のキリスト」図像の発展を促したと推測される天文学書や自然誌写本の天体運行図や宇宙図の展開と、それを支えた神学的な宇宙観を整理している^{1,7}。四章ではエリウゲナの著述から、宇宙観とキリスト教的終末論が結合し、たとえばトウル派大型聖書扉絵の全宇宙を統括し、裁く「栄光のキリスト」や黙示録挿絵の成立する過程を検証した^{1,8}。そして五章では円と方形或いはマンドルラと菱形を組み合わせた「栄光のキリスト」図像の発展を、オットー朝から一二世紀に辿つた^{1,9}。本書は非常に意欲的な内容で、大いに示唆に富んでいるが、Uには全く言及していない。U挿絵の主題が、黙示録挿絵や「栄光のキリスト」と同列に論じるには、あまりにも複雑であるためであらうか。しかし少なくとも

も六四篇の黄道十二宮モティーフは、キューネルが提起した初期中世神学の古代自然科学受容と関わりと考えるべきであろう。さらに六四篇上部中央のキリストは、槍を持ち獅子と蛇を踏みつけ（七節「雄々しさを身に帯び」）、その右下では死者が復活している（三節「すべての肉なるものはあなたのもとに來ます」）。この最後の審判圖像を形成するモティーフと黄道十二宮の円環は、キューネルの論考を補完する事例と見なすことが出来る。

三 冥界の表象

U挿絵に見いだされる古代的な表象の中で、死にまつわるもの、すなわち地獄の穴、ハデス、ケルベロスについて、これまで筆者はあまり考察しなかった。古代末期美術の表象とその背後の冥界イメージについて、すでに一九四二年にキューモンが大著を発表し、永澤峻氏による解題が発表されている²⁰。

Uにおける冥界の表象は、キューモンが検証した古代末期の心性を色濃く示している。かつて「ウエルギリウス・ヴァティカヌス」の Plc.33（ヴァティカン図書館、Vat. lat. 3225, f.7v）は、巫女シユピラに導かれて冥府を訪れたアエneasを描いた²¹。暗い青紫の色調は冥界の光景にふさわしい。画面左下に冥府の洞窟が口を開け、一行が地獄の門番と出会う。画面中央の巨大な楡の木の間にはヒュドラ、ケンタウロス、キマイラ、スキュラ、ハルピュイアなどの怪物と、「嘆き」、「戦争」、「飢餓」、「復讐」など、ネガティブな観念の擬人像が並んでいる。冥府の入

り口と画面右下のキマイラの巢は、Uの冥府をあらわす洞窟と似通っている。

Uの地獄表現は、デユフレンヌの圖像カタログ全四二例のうち三三例が炎の燃えさがる穴で、その中の二四例には死の擬人像ハデスが認められる。九〇篇（f.53v、図4）下部の丘陵の左右にそれぞれ地獄穴があり、ハデスが斜面を落下する罪人を持ち受けている（七節「傍らに一千の人、右に一万の人が倒れる」）。天使の翼に守られながら（四節「翼の下にかばって」）獅子と蝮を踏みキリスト（八節）の右上空にも、ハデスによく似た疫病の擬人像が登場する（六節「真昼に襲う病魔」）。六四篇と同様に悪や死の象徴



図4 同、90篇（f.53v）

を制圧したキリストを中心に据え、左右から弓を絞る敵、地獄へと落下する悪人をそれぞれ結び連繋の交錯は、画面に均衡をもたらしめている。ハデスは巨大な顔だけが強調される場合が多いが、一四篇ではハデスが地獄穴から身を乗り出して、詩篇作者をとらえようと腕を伸ばしている(三節「死の綱が私にからみつぎ」f.67r上、図5)。この場合は、九世紀ビザンティンの余白挿絵入り詩篇の、死者の魂をむさぼり食う半裸のハデスを連想させる。一方、頭部のみのハデスは、すでにジェローム・バシエが指摘しているように、一二世紀イングランドで発展する「地獄の口」図像の起源となっている。

Uにはもう一つ、古代的な冥界の表象がある。「エゼキアの歌」(f.84r)中央部で、悪魔が罪人を地獄穴に落とし、地獄の門前には三つの頭を持った番犬ケルベルロスが立ちはだかっている(イザヤ書三十八章一〇節「陰府の門」、図6)。デュフレンヌによれば、このモティーフは他のカロリング朝美術には見いだされず、『ヴァティカヌス』の Pict. 8 (f.9r) と III に描かれている。後者の細部を確認することは困難であるが、Uのレパートリーがいかに豊富であるかをよく示すケースである。Uをよく見ると、ひとつの頭は罪人の手首に食いついている。画家の素早い筆は、地獄の責め苦を痛みとして喚起させる。Uの冥界は、消滅寸前の古代イメージを積極的に活用して、複雑なニュアンスを描き出している。

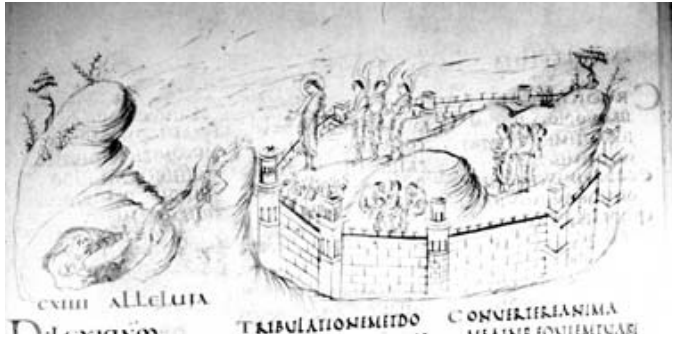


図5 同、114篇 (f.67r 上)



図6 同、「エゼキアの歌」(f.84r)

おわりに

Uと古代イメージの関係について、これまでは様式や技法など目に見える次元で論じられてきたように思う。その根底には、古代イメージは中世の美術家の学習すべき規範であり、初期中

世美術は古代イメージをいかに「継承」したかによって評価される前提があった。しかし古代イメージの用い方に着目するだけでは挿絵に音や動き、時間と空間の広がりを与えるために、擬人像や地誌、さらには異教神が動員されていることが確認できた。

注

- * 1 DE WALD, E. T., The illustrations of the Utrecht Psalter. Princeton 1932 (Illuminated manuscripts of the middle ages 3), p.15; DUFRENNE, S., Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte. Paris, 1978 (Zieler T. S.), Ps.26.
- * 2 拙稿『The Utrecht Psalter and the Late Antique Paintings: Sources of its Composition (Studies on the Utrecht Psalter V)』『富山大学教育研究』57, 2000, pp.63-77.
- * 3 拙稿『「シントウヴェルトガルト詩篇」挿絵における絵画化のモード』『シントウヴェルトガルト詩篇』研究(その2)』『富山大学教育研究』65号, 2002, pp.69-78。特に pp.73-74。
- * 4 DUFRENNE, S., Les illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien. Paris 1978 (association des publications près les Universités de Strasbourg 161), p.79, n.61.
- * 5 DE WALD 1932, p.45; T. S., Ps.98; Psautier, (pl.13-10)
- * 6 辻 佐保子『光背の形成に関する一考察』『名古屋大学文学部研究論集』77, 1981, pp.151-183 (初出)『シントウヴェルトガルト美術の表象世界』『宗教文化』1993, pp.395-438。特に pp.416-427, 436-438。
- * 7 DE WALD 1932, p.44; T. S., Ps.95; Psautier, (pl.13-10).
- * 8 DE WALD 1932, pp.22-23; T. S., Ps.45 (pl.6-1).
- * 9 拙稿『挿絵の擬人化と擬人像の位置性』『宗教文化』1986, pp.132-164。特に pp.142-144。
- * 10 DE WALD 1932, pp.11-12; T. S., Ps.18; Psautier, (pl.1-2).
- * 11 DE WALD 1932, p.34; T. S., Ps.73; Psautier, (pl.2-2).
- * 12 T. S., Ps.64; 辻 1981 (1993-XD), pp.416-418. 拙稿『「シントウヴェルトガルト詩篇」挿絵における音楽から映像への変換』『美術史研究論集』第2号, 1983, pp.31-64 p.42。
- * 13 辻 佐保子『古典的世界からキリスト教世界へ：鋪床モザイクをめぐる試論』筑波書店, 1982, V-2, VIII-6, pp.259, 439, 452-453.
- * 14 6世紀プロルダで活躍したラバヌス・マウルスの自然誌の著作は11世紀ロマンテ・カッシン修道院で制作された写本が現存する。Rabano Mauro, De rerum naturis abbatia di Montecassino sec. XI, Iverna, 1996 (facsimile); REUTER, M. Metodi illustrativi nel medioevo. Testo e imagine nel codice 132 di Montecassino << Liber Rabani de originibus rerum >>. Napoli, 1993.
- * 15 KÜHNEL, B., The End of Time in the Order of Things/ Science and Eschatology in Early Medieval Art, Regensburg, 2003.
- * 16 KÜHNEL 2003, pp.25-64. 辻 1981 (1993-XI), pp.405-411, 432-436。
- * 17 Ibid, pp.65-159. 2章ではイシドラス・セスターダ、カロリング期の著作を検討し、3章では多数の作例を記述し、車輪状の図式を分析している。
- * 18 Ibid, pp.160-221. 本書の最も重要な部分で、カロリング朝の図像生成が詳細に解明がなされている。なお『シローナのスマルトス黙示録註解』の天図(シローナ、大聖堂宝物館、Num. Inv. 7 (11), ff.3v-4r)について、宮内及び「シローナ・スマルトス写本の『天図』(fol.3v-4)をめぐる」、『スキャン・リトナメリカ美術史研究』第2号, 2001, pp.1-8.
- * 19 KÜHNEL 2003, pp.222-260; cf. KESSLER, H. L., The Illustrated Bibles from Tours, Princeton, 1977, pp.36-58.
- * 20 CUMONT, F., Recherches sur le Symbolisme funéraire des romains. Paris, (1^{re} ed. 1942), 1966, 水野 峻『ローマ人の葬礼のシンボリズムに関する調査研究』フランク・キルマン(1869-1947)(翻訳と解説)』

『和光大学人文学部紀要』17, 1982, pp.53-90^{*)} 同『ローマ人の葬礼のシンボリズムに関する調査研究』() フランツ・キュモン著(翻訳および解題)、『和光大学人文学部紀要』18, 1983, pp.129~156^{*)}

* 21 『ヴェロキア』6巻 273-294: WRIGHT, D. H., *The Vatican Virgil. A masterpiece of late antique art*, Berkeley 1993, pp.48-49; 并 佐藤千『<Vergilius Vaticanus (Vat. Lat. 3225)>の挿絵における大宮現象と幻影の表現』、『名古屋大学文学部研究論集』87, 1983, pp.80-128 (初出)、『中世写本の彩飾と挿絵 言葉と画像の研究』, 岩波書店, 1995, pp.187-236^{*)} 特上 pp.203-206^{*)} 後者は『観念の擬人像の表現』(上)『ブルランティウスの教訓的叙事詩』(『フニコロキヤ(靈魂の戦い)』)に据れるキリスト教的倫理観を視座に入れて考察している。『フニコロキヤ』挿絵について、拙稿『フニコロキヤ考』マントロ・サンソン系挿絵サイクルに就いて、『美学美術史研究論集』第9号^{*)} 1991, pp.57-86^{*)}

* 22 Psautier, pp.127-128, pl.75 *Enfer et demons*. チュロレン又は、ハデスの源泉を「コルゴン」或いは「メデュサ」の首と考へ、四肢を備えた悪魔と区別している。洞穴以外に炉²⁾、網¹⁾。

* 23 DE WALD 1932, pp.41-42; T. S., Ps. 90: BRENK, B. *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des 1 Jahrtausends*. Studien zur Geschichte des Welgerichtsbildes, Wien, 1966, p.122; 跋 1986, p.146.

* 24 たとは『ケルトの神話』6巻18節「陰魂」(f.8v)^{*)} 河原なむは首略されてこそ。

* 25 BASCHET, J., *Les images de l'au-dela. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-Xve siècle)*, (Bibliothèque des École français d'Athènes et de Rome 279), Rome, 1993, pp.233-290.

* 26 DE WALD 1932, p.66; T. S. Hizechia. Psautier, pp.128, 本文64と n.37; WRIGHT 1993, pp.18-19; 并 1983-b (1995-V), pp.197-198.