

《フルドフ詩篇》(モスクワ国立歴史博物館所蔵Cod. gr. 129d)に関する諸問題

高 晟俊

1. 序・研究史

ビザンティン文化圏のみならず、全てのキリスト教世界において『詩篇』の持つ意味は大きい。旧約聖書の「諸書」に分類されるこの『詩篇』は、ダヴィデ王が作ったとされ、賛美の詩、感謝の詩、嘆願の詩などからなる150篇の韻文から構成されているが、人の望みが直接的に表現され、神への真摯な信仰告白が表現力豊かに書かれていることから、聖書中の祈りの歌である「頌歌」と共に本にまとめた詩篇集は、古くからキリスト教世界の人々に愛されてきた。^(註1) アレクサンドリアのアタナシオスは、「まるで庭のように、詩篇は音楽的な形で聖書の全ての部分を含み、それでいて独自の性格を持っている。」^(註2) と述べているが、『詩篇』には、確かにエジプトなどといった八大書の内容が含まれていたり、新約聖書の福音書のキリスト伝を想起させるような記述もあり、古代教父たちがその重要性を指摘し、多くの注釈を施したことはもともとだと言える。^(註3)

また、詩篇集はただ修道士や一般信徒個人によって勤行のために読まれるのみならず、様々な典礼の際に節を付けて応答頌歌として歌われたり、さらには初等教育における教科書としても用いられていた。^(註4)

このような詩篇集のうち、ビザンティン文化圏で制作されて現存する彩飾写本の数、ジョン・ラウデンによると85を数える。^(註5) また、その85の中でも画面形式によって大きく二つのカテゴリーに分けることができ、10世紀に制作された《パリ詩篇》(Paris, Bibliothèque nationale, cod. gr. 139)に代表される、いわゆる「貴族的詩篇」、そして本稿で主に扱うことにな

る《フルドフ詩篇》(Москва, Государственный Исторический Музей, Хлуд. 129-д 図1)に代表される、いわゆる「余白詩篇」とがある。^(註6)

ビザンティン美術史において《フルドフ詩篇》は、「余白詩篇」の代表的作例であるばかりではなく、現存するあらゆる彩飾詩篇写本の中でも最古の作例であるという点で極めて重要である。^(註7) また、描かれている挿絵にしても、単に詩篇の詩句を挿絵化しているにとどまらず、詩篇の語句から想起される旧約・新約の様々な物語や詩篇作者とされるダヴィデの伝記が、詩篇本文の「注釈」という形で余白画面に配されており、さらには同時代の政治状況すなわち聖像論争にまつわる歴史的場面が風刺画として生き生きと表され、興味の尽きないものとなっている。^(註8)

(註1) 本稿で引用する『詩篇』その他の聖書の日本語訳は、日本聖書協会編『聖書 新共同訳』(1987年)に従っている。しかしながら、章と節のナンバーは、『フルドフ詩篇』に関する文献のほとんどが欧文で著されていることを考慮して、ヘブライ語原典のものではなく七十人訳(セプトゥアギンタ)に従っている。

(註2) J.P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, Series graeca* (Paris, 1857-1966, 以下PGと略), 27:12c (cit. in: J.H. Lowden, "Psalter" in A. Kazhdan (ed. in chief), *The Oxford Dictionary*

of Byzantium (New York-Oxford, 1991), p.1752) 参照。関根正雄訳『旧約聖書・詩篇』(岩波書店, 1973年)の解説(pp.419-425)も参照。

(註3) 初期キリスト教時代の詩篇注釈者としては、オリゲネス、カエサルリアのエウセビオス、偽アタナシオス、盲目のディディモス、タルソスのディオドロス、モプスエティアのテオドロス、キルフスのテオドレトス、エルサレムのヘシキオス、アンブロシウス、アウグスティヌスらが挙げられる。しかし、彼らの注釈は詩篇本文の余白への書き込み(カテナ)として、それ

も部分的にしか残っていないため、『フルドフ詩篇』の挿絵と教父注釈の関係の考察においても支障をきたしている。この点については、『フルドフ詩篇』を初めとする余白詩篇群の挿絵におけるキリストロジカル(予型的)な挿絵と教父注釈との対応関係を考察したウォルターの次の文献でも指摘されている。Ch. Walter, "Christological Themes in the Byzantine Marginal Psalters from the Ninth to the Eleventh Century", *Revue des études byzantines*, 44(1986), pp.267-281.

(註4) Lowden, *ibid.*

(註5) Lowden, *op. cit.*, p.1753.

(註6) この分類に関して、例えばティッカネンは「貴族的詩篇」(Die aristokratische Psaltergruppe)、「修道院的神学的詩篇」(Mönchisch-theologische Redaktion)というように挿絵の内容によって分類している(infra)。また、画面形式によって分類して「全頁大詩篇」「余白詩篇」という場合もあるが、本稿では、便宜的に「貴族的詩篇」「余白詩篇」という呼称を用いることにする。またこれらの用語の使用にまつわる問題点に関しては、ラウデンの次の文献を参照。J.H. Lowden, "Observations on Illustrated Byzantine Psalters", *The Art Bulletin*, 70(1988), pp.242-260 (esp. pp.255-259)。貴族的詩篇を全て網羅した図版集は、1984年にカトラーによって出版されている。A. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris, 1984.

(註7) 《フルドフ詩篇》の挿絵のカラー図版は、1977年に刊行されている。M.B. Щепкина, *Миниатюры Художественной Псалтири. Греческий иллюстрированный кодекс IX века*, Москва, 1977。この文献に従って、『フルドフ詩篇』の基本データをここで述べておく。まず、この写本は1844年からのグリゴロヴィッチ隊によるバルカン半島の学術調査の成果としてロシアにもたらされた。グリゴロヴィッチがどこでこの写本を入手したかは不明であるが(シェプキーナは、グリゴロヴィッチが当時のロシア帝国とオスマン・トルコとの緊迫した政治状況の中、修道士たちがトルコ軍の攻撃を受けぬよう、敢えて入手した場所を公表しなかったと推測している。Щепкина, *op. cit.*, p.304)、写本の書き込みによると、『フルドフ詩篇』はある時期、アトス山の聖アタナシオス修道院にあり、その後コンスタンティノポリス近郊のハルキ島の聖三位一体修道院に移ったという。グリゴロヴィッチがこのハルキ島でこの写本を入手したことは、ほぼ確実である。その後《フルドフ詩篇》はロココのコレクションに入り、さらに大商人で写本収集家であったアレクセイ・フルドフの手に渡った。フルドフの死後、写本はモスクワのニコルスキー修道院に遺贈され、1917年のロシア革命の際に国立歴史博物館に移管、そして現在に至っている。写本の寸法は195×150mmであるが、トリミングされる前の元の寸法は215×170mm程度だと推測されている(Щепкина, *op. cit.*, p.30)。また、内容としては、外典を含む詩篇1~151章と、14の頌歌、聖務日課が書かれている。また、アンシャル体で書かれていたものが小文字体で書き直された、重ね書き(パリンプセスト)写本である。

(註8) 《フルドフ詩篇》と同じ9世紀に制作されたとされている《バントクラートル詩篇》(Mt. Athos, Pantocrator, No.61)にも同様に聖像論争にまつわる挿絵が描かれている。その他、同じリセンションに属するものとして、『パリの20番』(Paris, Bibliothèque nationale, cod. gr. 20, 9世紀)、《プリストル詩篇》(London, British Library, Add.40731, 1000年頃)、《テオドロス詩篇》(London, British Library, Add.19352, 1066年)、《バルベリーニ詩篇》(Città del Vaticano, Vat. cod. Barberini graec. 372, 1092年頃)、《ハミルトン詩篇》(Berlin, Kupferstichkabinett, Hamilton 78A9, 13世紀。ギリシア語・ラテン語併記)、《ボルティモア詩篇》(Baltimore, The Walters Art Gallery, cod. W733, 13-14世紀)がある。これらの写本の挿絵は、全部あるいは一部が出版されている。《バントクラートル詩篇》《パリの20番》《プリストル詩篇》に関しては S. Dufrenoy, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge, I* (Paris, 1966)、《テオドロス詩篇》に関しては S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge, II* (Paris, 1970)。辻絵理子「テオドロス詩篇研究—余白挿絵詩篇プログラム論」(M.A. dissertation, 早稲田大学, 2007年)、《バルベリーニ詩篇》に関しては

J.C. Anderson, et al., *The Barberini Psalter* (Zürich, 1989), 《ハミルトン詩篇》に関しては Ch. Havice, “The Marginal Miniatures in the Hamilton Psalter”, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 26(1984), pp.79-142, 《ボルティモア詩篇》に関しては D.E. Miner, “The Monastic Psalter of the Walters Art Gallery”, in: *Late Classical and Medieval Studies in honour of A.M. Friend Jr.* (Princeton, 1955), pp.232-253 を参照。さらに、同種の挿絵の施された、教会スラヴ語で書かれたロシアの詩篇集《キエフ詩篇》(Санкт Петербург, Российская национальная библиотека, 1252 F6, 1397 年) に関しては Г. Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри. Киевская Псалтырь* (Москва, 1978), 高晟俊「ロシア国立図書館コレクションの美術史的意義—彩飾写本、版画、写真を中心に」 in: 「『ロマノフ王朝と近代日本』展 版画と写真でたどる日露交流—ロシア国立図書館所蔵品より」(Exh. Cat. 新潟県立万代島美術館他, 2006 年), pp.181-184 を参照。ヴァイツマンが紹介した《シナイ詩篇》(Sinai, St. Catherine, cod. 48) に関しては、彼自身例外的なものだと述べている。さらにリハチエワは余白詩篇の例として《ベテルブルクの 241 番》(Санкт Петербург, Российская национальная библиотека, cod. gr. 214) を挙げているが、この挿絵はむしろ「物語イニシャル」である。K. Weitzmann, “The Sinai Psalter Cod. 48 with Marginal Illustrations and Three Leaves in Leningrad”, in: *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, London, 1980, pp.1-12 (初出 1973 年), В.Д. Лихачева, “Иконоборческие темы в миниатюрах Киевской Псалтыри”, in: *Actes du XI^e congrès international des études byzantines, Bucarest, 6-12 Septembre, 1971, Bucarest*, 1975, pp.475-479. なお、「リセッション」という用語は、ラウデンによる優れた八大書の研究 (J.H.Lowden, *The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration*, Univ. Park, Pennsylvania, 1992) 以来、使い方が慎重になっている。

(註 9)
《フルドフ詩篇》の研究史に関しては、1960 年代までをドワイチエフがシェブキーナの前掲書においてまとめている。また、それ以降 1980 年代前半までの研究については、佐佐保子氏が振り返っている。И.С. Дуйчев, “Хлудовская Псалтырь в научной литературе”, in: Шепкина, op. cit., pp.7-26, 佐佐保子「『地獄の扉』の破砕と『天の扉』の開放」『ビザンティン美術の表象世界』岩波書店, 1993 年, pp.229-283 (esp. pp.281-282, 初出: *Cahiers archéologiques*, 31(1983))。

(註 10)
В.Н. Ундольский, “Описание греческого кодекса Псалтыри IX-XII вв. принадлежавшего А.И. Лобкову”, *Сборник общества древнерусского искусства при Московском Публичном Музее за 1866г.*, Москва, 1866, pp.136-155.

(註 11)
Ф.И. Буслаев, “Общая понятия о русской иконописи”, *Сборник на 1866 год, изданный обществом древнерусского искусства при Московском Публичном Музее*, Москва, 1866 (now in: *Сочинения по археологии и истории искусства*, I, Санкт Петербург, 1908, pp.1-193). ロシアの美術史研究に果たしたブスラーエフの役割については、次を参照。Г.И. Вздорнов, *История открытия и изучения русской средневековой живописи XIX век*, Москва, 1986.

(註 12)
Буслаев, op. cit., pp.110-115. またこれに加えて、古文書学の立場からの《フルドフ詩篇》研究である次の文献も重要である。Архимандрит Амфилохий, *Археологические известия и заметки о греческой псалтыри*, Москва, 1866.

(註 13)
このような研究法を進展させ、後世の手本となったであろう失われた仮説上の写本を想定するという研究の最たるものが、次に挙げるヴァイツマンの著作のように思える。K. Weitzmann, “Die Illustration der Septuaginta”, *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst*, III F., 3-4(1952-53) (now in: *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago, 1971, pp.45-75).

(註 14)
Н.П. Кондаков, “История Византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей”, *Записки Императорского Новороссийского университета*, 21(1876), Одесса, pp.1-276 (translated in French by Travinskij, *Histoire de l'art byzantin considéré*

それゆえ《フルドフ詩篇》に関しては、19世紀以来多くの美術史家によって様々なアプローチが試みられてきており、関連の研究論文もかなりの数にのぼる。しかしながら、この作品の制作年代や制作地、さらに注文主や画家の問題に関しては、全て今なお仮説にとどまっており、さらなる考察が必要とされている。(註9)

《フルドフ詩篇》に関する最初の学問的記述は、1866年に発行されたモスクワ公立美術館紀要の二つの論文に始まる。まずウンドリスキーは、20ページにわたるモノグラフィーにおいて《フルドフ詩篇》のディスクリプションを試みた他、制作地をアトス山に定めた。(註10) さらに、著名なスラヴ学者ブスラーエフは、初期キリスト教時代から中世ロシアに至るまでの図像の変遷を辿る概説(註11)の中で、《フルドフ詩篇》の記述を試みた。彼は、聖像論争との関連を重視した他、ハデスや慈悲の擬人像について興味を示したが、ここで特に指摘すべきは、《パントクラトル詩篇》や《バルベリーニ詩篇》との比較を初めて行ったことである。(註12) 今となつては当たり前のことであるが、各国の図書館に散らばっている同種の写本をそれぞれ比較して原型を探るという、後世に大きな影響を与える研究法が始まったのは彼からとも言える。(註13)

このような先駆的な研究を受け、単なる古代研究ではなくビザンティン美術史という独自の学問分野を構築し、その中に《フルドフ詩篇》を位置づけたのが、次世代の学者たち、すなわちコンダコフ、ティッカネン、ミレ、シュトゥルツィゴフスキーらである。まず、ブスラーエフの門下生であったコンダコフは、オデッサの新ロシア大学の1876年の紀要において、各国の図書館に所蔵されているビザンティンの彩飾写本を体系的に整理した結果を、「ギリシア語写本の挿絵によるビザンティン美術と図像の歴史」(註14)という論文にまとめた。今日なお基本的文献であるこの著作においてコンダコフは、《フルドフ詩篇》の様式に古代の残存を認めており、(註15) 二年後のモノグラフィーでは、聖像論争の図像のより詳細な研究から、制作地をコンスタンティノポリスのストウーディオス修道院に定めた。(註16) 次にティッカネンは、『中世における詩篇集装飾』(註17)という、西欧の詩篇集も含めた包括的な研究の中で、ビザンティンの詩篇集を大きく二つに分類し、《フルドフ詩篇》を「修道院的神学的詩篇」の代表例として扱った。(註18) 彼もやはり擬人像や聖像論争の図像に注目し、さらにキリスト伝の図像を詩篇の語句と対応させ、教父注釈や典礼との関係を示唆している。(註19) ガブリエル・ミレは、ミッシェルの編集した美術史叢書の中で既に《フルドフ詩篇》について触れているが、(註20) さら

principalement dans les miniatures, Paris-London, 1886-91 (reprint. New York, 1970))。

(註 15)
コンダコフを含めた《フルドフ詩篇》の様式研究の問題点については次を参照。高晟俊「フルドフ詩篇に関する覚書」(B.A. dissertation, 東京芸術大学, 1998 年), pp.20-29.

(註 16)
Н.П. Кондаков, “Миниатюры греческой рукописи псалтыри IX века из собрания А.И. Хлудова в Москве”, *Древности. Труды Московского археологического общества*, 7(1878), Москва, pp.162-183. ビザンティン美術史の創始者としてのコンダコフの功績とその方法論に関しては、ラザレフを初め多くの研究者が論じているが、ここでは次の文献のみを挙げる。W.E. Kleinbauer, “Nikodim Pavlovich Kondakov: The First Byzantine Art Historian in Russia”, in: D. Mouriki (ed.), *Byzantine East, Latin West. Art-historical Studies in honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, 1995, pp.637-644.

(註 17)
J.J. Tikkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Helsinki, 1895-1900 (reprint. Soest, 1975). このうちビザンティンの詩篇集の研究に関しては、シュトゥルツィゴフスキーの書評が出ている。(J. Strzygowski in *Byzantinische Zeitschrift*, 6(1897), pp.422-426).

(註 18)
註 6 を参照。

(註 19)
Tikkanen, op. cit., pp.47-65. しかしながら、註 3 に挙げたウォルターの文献において、ティッカネンの方法論の「甘さ」が指摘されている。Walter, op. cit., pp.270-272.

(註 20)
G. Millet, “L'art byzantin” in A. Michel(ed.), *Histoire de l'art*, I, première partie, Paris, 1905, pp.127-301 (esp. pp.221-227).

に15世紀前後のミストラス、マケドニア、アトス山における福音書図像の研究^(註21)において、《フルドフ詩篇》の図像の原型はパレスティナあるいはカッパドキアにあると述べている。^(註22) シュトウルツィゴフスキーの主たる研究テーマは《フルドフ詩篇》というよりは《ミュンヘン詩篇》(München, Bayernische Staatsbibliothek, cod. slav. 4, 15世紀)であったが、^(註23) 他の詩篇集との関連という文脈において《フルドフ詩篇》について触れており、そこで彼は余白詩篇の原型は6世紀のメソボタミア=シリアの修道院でできた^(註24)と述べている。

二度の世界大戦の戦間期には、制作地をめぐる議論が活発に行われた。その発端となったのが、1927年に発表されたマリツキーの論文であり、^(註25) その5年後の論文で彼は、それまで定説であったコンダコフの説、すなわち《フルドフ詩篇》の制作地はコンスタンティノポリスのストゥーディオス修道院であるという説に異を唱え、アヤソフヤのスクリプトリウムでの制作であると述べた。^(註26) またラザレフは、加筆の問題を扱った論文において、マリツキーに従いながらも様式論に基づき、《フルドフ詩篇》の挿絵の原型はシリア=パレスティナにあると結論付けた。^(註27) さらにヴァイツマンは、『九・十世紀のビザンティン写本画』^(註28)という文献において、この時代の写本の制作地をその様式によって振り分け、《フルドフ詩篇》は小アジアでの制作であると述べた。^(註29)

1950~60年代にかけては、主に聖像論争に関する図像を実際の史実と照らし合わせて、制作年代や注文主、画家を同定しようとする研究が相次いだ。その代表と言えるのがグラバルの諸研究である。1957年に出版された『ビザンティンの聖像論争』^(註30)において彼は、制作年代を総主府教フォティオスの最初の在位期間(858-867年)に定め、フォティオスの盟友で風刺画を得意としたグレゴリウス・アスベスタスが《フルドフ詩篇》を制作したという仮説を立てた。^(註31) さらに1965年には、グロンディースやフロロフの説^(註32)を退けて、自説をさらに補強した。^(註33) この年には、グラバルの論文が載った同じ雑誌にデュフレンヌとシェブチェンコも論考を発表したが、制作年代に関しては、デュフレンヌはグラバルに同意し、シェブチェンコは総府主教メトディオスの在位期間(843-847年)を主張した。^(註34)

1970年代後半のシェブキーナによる図版集の出版^(註35)や、デュフレンヌによる「一覧表」の作成^(註36)は、《フルドフ詩篇》研究に新たな一石を投じた。詩篇の章節それぞれと東西合わせて15の詩篇集の挿絵を逐一对応させて一目瞭然たらしめたデュフレンヌの「一覧表」によって、写本同士の比較が容易になり、同じ詩篇の詩句に対応する挿絵の時代ごとの変化を典拠との関係で考察した、カトラーや辻佐保子氏の研究が生まれた。^(註37) そしてその結果、研究者の関心は《フルドフ詩篇》自体よりもその後の群小余白詩篇に向けられるようになっていったが、^(註38) その一方で9世紀の余白詩篇の研究

Slaves catholiques. Deuxième recueil dédié à la mémoire de Theodore Uspenskij, 2e partie, Paris, 1932, pp.235-243.

(註27)
V.N. Lazarev, "Einige kritische Bemerkungen zum Chludov-Psalter", *Byzantinische Zeitschrift*, 29(1929-30), pp.279-284 (now in: *Византийская Живопись*, Москва, 1971, pp.240-245).

(註28)
K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin, 1935 (reprint with addenda & appendix. Wien, 1996). ヴァイツマンのこの著作での試みをはじめ、ある一定の写本群を仮説上の「アトリエ」での制作と見なすことに対する危険性については、デュフレンヌが次の文献で指摘している。S. Dufrenne, "Problèmes des ateliers de miniaturistes byzantins", XVI. Internationaler Byzantinisten Kongress, Wien, 4.-9. Oktober, 1981, Hauptreferate, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 31/2, Wien, 1981, pp.445-470.

(註29)
Weitzmann, op. cit. pp.55-56. ヴァイツマンは1996年のリプリント版において大幅に自説を訂正しているが、これを踏まえた議論については拙論を参照。cf. 高前掲書。

(註30)
A. Grabar, *L'iconoclisme byzantin. Le dossier archéologique*, Paris, 1957 (2ed. 1984).

(註31)
Grabar, op. cit. (2ed.), pp.284-286.

(註32)
グロンディースは11世紀に、フロロフは聖像論争の最中と仮定した。L.M. Grondijs, "La datation des psautiers byzantins et en particulier du psautier Chludov", *Byzantion*, 25-27(1955-57)(now in: *Autour de l'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la Croix*, Leiden, 1960, pp.7-28), A. Frolov, "La fin de la quelle iconoclastie et la date des plus anciens psautiers grecs a illustrations marginales", *Revue de l'histoire des religions*, 163(1963), pp.201-263.

(註33)
A. Grabar, "Quelques notes sur les psautiers illustrés byzantins du IXe siècle", *Cahiers archéologiques*, 15(1965), pp.61-82.

(註34)
I. Ševčenko, "The Anti-Iconoclastic Poem in the Pantokrator Psalter", *Cahiers archéologiques*, 15(1965), pp.39-60, S. Dufrenne, "Une illustration « historique » inconnue du psautier du Mont-Athos, Pantokrator N.61", *Cahiers archéologiques*, 15(1965), pp.83-95.

(註35)
Щепкина, op. cit. シェブキーナのこの文献に関しては、シュティツビエルが大変厳しい書評を書いているが、確かに制作地や制作年代については、それまでの論考が十分踏まえられていない。しかし、シェブキーナの新たな見解に関して欧米圏の研究者が考慮に入っていない点が多いのもまた事実である。R. Stichel in *Byzantinische Zeitschrift*, 74(1981), pp.357-362.

(註36)
S. Dufrenne, *Tableaux synoptiques de 15 Psautiers medievales à illustrations intégrales issues du texte*, Paris, 1978.

(註37)
A. Cutler, "Liturgical Strata in the Marginal Psalters", *Dumbarton Oaks Papers*, 34/35(1980-81), pp.17-30, S.G. Tsuji, "Destruction des portes de l'Enfer et ouverture des portes du Paradis: a propos des illustrations du Psautier 23,7-10 et du Psautier 117,19-20", *Cahiers archéologiques*, 31(1983) (now in: 『ビザンティン美術の表象世界』岩波書店, 1993年, pp.229-283).

(註38)
次のような研究がその例である。J.C. Anderson, "The Date and Purpose of the Barberini Psalter", *Cahiers archéologiques*, 31(1983), pp.35-60, Id., "On the Nature of the Theodore Psalter", *The Art Bulletin*, 60(1988), pp.550-568, Id., "The Palimpsest Psalter, Pantokrator Cod.61: Its Content and Relationship to the Bristol Psalter".

(註21)
G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe, et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris, 1916 (2ed. 1960).

(註22)
Millet, op. cit., p.7.

(註23)
J. Strzygowski, "Die Miniaturen des serbischen Psalters der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München", *Denkschriften d. K. Akademie d. Wissenschaften, philos.-hist. Klasse*, LII, 2(1906), pp.1-139. 次のファクシミリ版も参照。S. Dufrenne, et al., *Der Serbische Psalter der Bayerischen*

Staatsbibliothek München, Faksimile, Wiesbaden, 1983.

(註24)
Strzygowski, op. cit., p.91.

(註25)
N.V. Malitskij, "Remarques sur la date des mosaïques de l'église des Saints-Apôtres à Constantinople décrits par Mesariés", *Byzantion*, 3(1927), pp.123-151.

(註26)
N.V. Malitskij, "Le psautier byzantin à illustrations marginales du type Chludov est-il de provenance monastique?", in: *L'art byzantin chez les Slaves. L'ancienne Russie, les*

Dumbarton Oaks Papers, 48(1994), pp.199-220, Y. Vasiliev, "Le conseil des impies dans les psautiers Vaticanus graecus 1927 et de Kiev", *Cahiers archéologiques*, 43(1995), pp.153-162.

(註 39)

《プリストル詩篇》の挿絵が詩篇集の原型に近いという意見は、デュフレンヌに代表される。彼女は、この写本の特色としてリテラルな（詩篇の詩句をそのまま絵画化した）挿絵が多いことを指摘し、そのうちの10の主題は他のビザンティンの詩篇集には見られず、ただ《ユトレヒト詩篇》とのみ比較できるとした。そして実際にこの二つの詩篇集を比較したのち、両者の挿絵画家の作画態度が古代の科学書や文学書の挿絵の施し方に通ずるものがあると述べている。S. Dufrenne, "Le psautier de Bristol et les autres psautiers byzantins", *Cahiers archéologiques*, 14(1964), pp.159-182 (esp. p.161). またデュフレンヌは、《プリストル詩篇》と《パリ詩篇》に同じ擬人像が登場することから、共に同じ古代のモデルに遡るという(Dufrenne, op. cit. p.175)。《ユトレヒト詩篇》と《シュトゥットガルト詩篇》に関しては、ファクシミリ版が出ている。K. van der Horst, et al., *Utrecht-Psalter* (Codices Selecti, LXXV), Graz, 1984, B. Bischoff, et al., *Der Stuttgarter Bilderpsalter*, Stuttgart, 1965-68. 後者に関してはキップフインガーの書評も出ている。E. Kitzinger in *The Art Bulletin*, 51(1959), pp.393-397. また《ザンクト・ガレンの黄金詩篇》に関しては、1994年に東京芸術大学芸術資料館（現・東京芸術大学大学美術館）で行われた「ザンクト・ガレン修道院の文化」展の図録を参照。

(註 40)

Lowden, op. cit., p.103. ラウデンは同頁で、どうして19世紀以来の美術史研究において仮説上のプロトタイプの研究が隆盛を極めたかという問題に対し、19世紀ドイツにおける古代研究と本文校訂（Alterumwissenschaft, Textkritik）の影響であると述べている。

(註 41)

K.A. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-century Byzantine Psalters*, Cambridge, 1992, passim. この土台となったコリガンの博士論文は、1984年にカリフォルニア大学ロサンゼルス校に提出されている。

(註 42)

L. Brubaker, "Byzantine Art in the Ninth Century: Theory, Practice and Culture", *Byzantine and Modern Greek Studies*, 13(1989), pp.23-93.

に関しては、ある種の方法論的な行き詰まりが感じられるようになった。史実と照らし合わせた聖像論争の図像の研究によっても、制作年代や画家の問題に関する決定的な解答を得られるには至らず、また教父注釈と挿絵を引き比べる研究にしても、カテーナの研究の進展を待つしかないのが実情である。様式や図像の原型を求めるという古典的な方法に関しては、《フルドフ詩篇》を含む三つの詩篇集がビザンティン最古のものである以上、挿絵をキリスト伝サイクル、ダヴィデ伝サイクルなどと分類し、それぞれを詩篇集以外の彩飾写本や他のメディアの作品と比較する必要があるのだが、前述のとおりその結論は漠然とシリアやパレスティナとの関係を示唆するにとどまっている。《フルドフ詩篇》の遠い祖先であったであろう、失われた初期キリスト教時代の詩篇集を再現するために、その原型に最も近いと言われる《プリストル詩篇》や、カロリング朝の《ユトレヒト詩篇》(Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Ms. 32)、《シュトゥットガルト詩篇》(Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, MS bib. fol. 23)、《ザンクト・ガレンの黄金詩篇》(Sankt Gallen, Cod. Sang. 22)と詩篇の詩句ごとの挿絵の異同を確かめるという方法^(註39)も、ラウデンが八大書写本の研究において指摘しているのと同様、その原型はそれではさらにどの原型に遡るのかという問題に直面し、「画家の不在」をまねいてしまうことになる。^(註40)

そのような認識が研究者の間に広まった結果、近年の《フルドフ詩篇》研究は、単にその様式や図像のプロトタイプを求めるという伝統的な方法を取るよりも、むしろ9世紀という時代の文脈の中で、当時の鑑賞者は作品をどう見ていたか、あるいはもっと積極的に、その作品はどのような役割を果たしたかを、同時代の史料を駆使して論じるようになってきたように思える。元々政治的なメッセージが強く表れている《フルドフ詩篇》に関しては、前に述べたように当時の社会情勢と結び付ける研究が絶えなかったのであるが、四半世紀来美術史学全体の風潮であるいわゆる「ニュー・アートヒストリー」の諸研究に後押しされる形で、当時の社会情勢や精神構造との関連が積極的に模索されるようになったと見ることができよう。

そのような試みの代表的な例がコリガンの研究である。彼女は『九世紀ビザンティンの詩篇集における視覚的論争』という著作の全体を通して、《フルドフ詩篇》を初めとする三つの9世紀の余白詩篇の挿絵は基本的に戦闘的な性格を帯びており、一見普通に詩篇の詩句を解釈しているように見える挿絵すらも聖像破壊論者に対する抗議を含み、さらにユダヤ人やイスラム教徒を論破して正教の教義を堅持しようとする姿勢までもが読み取れると述べている。^(註41) 実際に聖像論争に参加した聖職者の文書のみならず、反ユダヤ文書やその他多くの史料を用いてそれを立証しようとするコリガンの著作は、確かに《フルドフ詩篇》研究に新たな道を開いたことは事実だが、史料の解釈においてやや意図的な部分があるのではというのが、大方の読者の持つ印象ではないだろうか。

一方ブルーベーカーは、9世紀のビザンティン美術全般を扱った論文^(註42)において、この時代特有の視覚的慣習について考察している。そこで彼女は、『ナジアンゾスのグレゴリオス説教集』に挿絵を施した写本《パリの510番》(Paris, Bibliothèque nationale, cod. gr. 510)のマカベア家一族の殉教場面(fol.340r)は決して我々に感情移入を許さないのに、9世紀の聖職者であるイグナティオスによる作品記述(エクフラーシス)では、観者に感動するように呼びかけていることから、当時のビザンティンの作品鑑賞は、

作品自体が喚起する力だけでなく、それと観者の想像力との相互作用によって行われるゆえ、たとえこの時代の作品である《フルドフ詩篇》や《サクラ・パラレラ》(Paris, Bibliothèque nationale, cod. gr. 923)に、近代的な価値観をもとにした我々の視点から見て、図像の面での発展がなく単純化された様式であったとしても、それは観者に感情移入を呼びかけるための「記号」の役割を果たしているのだから当然だと述べている。(註43)

こうした近年の研究が共通して投げかけているのは、我々が今日「芸術」作品として扱っているものが、それが生み出された社会のコンテキストの中でどう鑑賞されたか、というよりもむしろ、どのような役割を演じたかという問題である。(註44)そしてこの問題意識は、翻ってヴァザーリ以来の「規範」の再検討を促すという意味でも大きな意義を持つものである。(註45)だがその一方で、なるほど9世紀の観者にとっての《フルドフ詩篇》の役割が解明できたとしても、それでは9世紀の観者と21世紀の観者との断絶はそれほど大きなものなのかという疑問は残る。(註46)我々が《フルドフ詩篇》の挿絵に興味を示すのはその形態を通してであるだろうし、それに9世紀においても「役割」を十分に果たすべき形態が与えられてはいなかったのだろうか。ベルティングの指摘を待つまでもなく、美術作品の形態を無視し、分析の中心テーマとすることのできない研究法に対しては、疑問を挿まざるを得ない。(註47)コリガンやブルーベーカーは9世紀の画像を聖像破壊論者へのアンチテーゼとして、あるいは信仰心の喚起のための「記号」としてのみ捉えているがゆえに、結果としてこうした形態の持つ力を過小評価してしまったとは言い過ぎであろうか。

2. 挿絵の配置とその造形的特質

制作年代に関する議論あるいは時代背景との関わり等については先行の諸研究に譲るとして、ここではまず、画家がどのような構図上の工夫をして挿絵を配置したか、言い換えれば、我々観者に向けて画家が発したメッセージが、挿絵の配置という面から見た場合、いかに効果的に伝わっているかという問題について、少し深く掘り下げてみたい。ところでこの問題に関しては、すでに二つの解答が出されている。まず《フルドフ詩篇》の挿絵が、「対比」をうまく用いて画面上に効果的に配されているという観察であり、これはティッカネン以来何度か指摘されてきた。(註48)また、画面上に描かれた物語に、中世ロシアの叙事詩に見られるような時間表現上の「緩慢性」が読み取れるという指摘が、シェブキーナによってなされている。(註49)それゆえ、最初はこれまで指摘されている構図の「読み方」をもう一度たどりながらそれらの妥当性を再検討し、より厳密に《フルドフ詩篇》の構図を読み解いてみる。

まずはその手始めとして、「対比」という手法について考えてみたいと思う。とはいえ、そのために例示されている挿絵は研究者によって様々であり、「対比」という言葉のニュアンスも少しずつれている。(註50)

ティッカネンが挙げた「対比」の例は、詩篇第4章の第4節と第7節にそれぞれ施された二つの挿絵(fols.3v-4r, 図2, 3)である。(註51)ここでは、柱の上の庵から顔をのぞかせる柱上行者シメオンに縄を用いて食物を渡している若い男と、十字架に懸かるキリストのアイコンを見上げるダヴィデが、フォリオの見開きに併置されている。(註52)確か

(註43)

Brubaker, op. cit., pp.24-26, 75-81.ブルーベーカーは、次の文献においても同様の問題を扱っている。L. Brubaker, "Perception and Conception: Art, Theory and Culture in Ninth-century Byzantium", *Word & Image*, 5(1989), pp.19-32.《バリの510番》に関する同著者のモノグラフィーも参照。L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image As Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus* (Cambridge Studies in Palaeography and Codicology), Cambridge, 1999.

(註44)

事実ブルーベーカーは、「芸術は社会という車輪の一本のスポークを構成する」という比喻を用いて、「コンテキストの中の芸術」(art in context)ではなく「コンテキストとしての芸術」(art as context)として見る視点が重要であると述べている。Brubaker, "Perception and Conception", p.26.コリガンもやはり前掲書において、これと同じ結論に達している。Corrigan, op. cit., p.139.

(註45)

この問題に関しては、次の方法論的著作を参照。H. ベルティング(元木幸一訳)『美術史の終焉?』勁草書房, 1991年(esp. pp.78-111, 原著 H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München, 1985 (2ed. 1995)).

(註46)

次の文献においても筆者と同様の疑問が発せられている。C. Barber, "From Image into Art: Art after Byzantine Iconoclasm", *Gesta*, 34(1995), pp.5-10.

(註47)

ベルティング前掲書, pp.35-36.

(註48)

Tikkanen, op. cit., p.37, Щепкина, op. cit., pp.275-276, Corrigan, op. cit., pp.111-113.

(註49)

Щепкина, op. cit., pp.268-269.シェブキーナはこの文献で「挿絵の芸術的特質」という章を設けて、「対比」の手法と共にこの問題を論じている。

(註50)

Tikkanen, *ibid.*, Щепкина, op. cit., p.275, Corrigan, *ibid.*

(註51)

詩篇第4章第4節には、「主の慈しみに生きる人を主は見分けて、呼び求める声を聞いて下さると知れ。」、第7節には、「恵みを示す者があろうかと、多くの人は問います。主よ、わたしたちに御顔の光を向けてください。」とある。

(註52)

ラフォンテーヌ=ドゾーニュによると、シメオンは大抵の場合、柱の上に直接胸像で表されており、庵の窓から顔を見せるシメオンが描かれるのは、余白詩篇においてのみだという。また彼女は、《フルドフ詩篇》のこのシメオン像は、実際の柱上行者を見て描かれたのではないかと推測している。J. Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires archéologiques dans la région d'Antioche. Recherches sur le monastère et sur l'iconographie de S. Syméon Stylite le jeune*, Brussels, 1967, p.199 (cit. in: Ch. Walter, " "Latter-day" Saints and the Image of Christ in the Ninth-century Byzantine Marginal Psalters", *Revue des études byzantines*, 45(1987), p.208).



図 2



図 3

にシメオンを見上げる男とダヴィデの視線やポーズが類似してはいるが、果して画家がこの二つの挿絵を「対比」させようとしたかどうかという点に関しては、疑問を挿まざるを得ない。何分ティッカネがこの「対比」を持ち出した意図は不明瞭であり、単にこれら二つの挿絵の構図の類似が彼の興味を引いただけではないだろうか。

シェブキーナやコリガンが挙げている「対比」の例は、それらが一貫した議論の中で挙げられているために、より納得のいくものとなっている。まず、シェブキーナは六つの対になる挿絵のペアを選び出して論じているが、その中でも最も説得力があると思われる例は、詩篇第55章の表題と第3節にそれぞれ施された挿絵の組 (fol.54v, 図4) である。(註53) ここでは、左の余白の上に捕らえられるダヴィデが、その下には捕らえられるキリストが、それぞれベリシテ人たち、祭司長のしもべたちに囲まれる形で描かれている。それぞれの構図もさることながら、捕らえられているそれぞれの人物の毅然とした態度からも、これらの比較は



図 4

適切だといえる。詩篇第55章はディディムスが実際に福音書を引用しながら注釈を加えており、捕らえられるキリストの存在は十分説明が付くものであるが、『フルドフ詩篇』の画家はここで、単にキリスト伝の挿絵のみを描くにとどまらず、旧約の場面と対比させることによって、ダヴィデ伝とキリスト伝の共通性を、より効果的な形で提示したと言える。(註54)

しかしながら、シェブキーナが挙げている例のうちには、はたして純粋に「芸術的特質」を示しているものであるかどうか疑わしいものがある。というのも、『詩篇』の文学的特質を考えてみた場合、すでにそこで比喻や対比の手法が至る所に用いられているからである。(註55) 例えば、彼女が挙げた詩篇第41章第1節の、「潤れた谷に鹿が水を求めるように、神よ、わたしの魂はあなたを求める。」という箇所では、すでに「鹿」と「わた

(註 53)

Щепкина, *ibid.* 詩篇第55章の表題には、「ダヴィデがガドでベリシテ人に捕らえられたとき。」とあり、第3節には「陥れようとするものが、絶えることなくわたしを路みにじります。」とある。

(註 54)

Didymus, *Fragmenta in psalmos* (PG 39:2551, cit. in: Ch. Walter, "Christological Themes in the Byzantine Marginal Psalters from the Ninth to the Eleventh Century", *Revue des études byzantines*, 44(1986), pp.267-287, esp. p.273).

(註 55)

この点はコリガンも指摘している。Corrigan, *ibid.*

しの魂」が対比され、この詩句に施された挿絵 (fol41r, 図5) でもその通り、「涸れた谷」を表す水の入った容器に近づく鹿と、天の半球を見上げるダヴィデが並べて描かれているのである。

コリガンの場合は、さらに積極的に「善」と「悪」、正教徒とそれに対立するものとを対比させる手法として捉えており、それまで述べてきた自説を強調する形となっている。^(註56) その例として挙げられている七組の挿絵のうちには



図 5

「キリスト降誕」の場面 (fol2v, 図6) も含まれており、ここではコリガンに従うならば、キリストの「受肉」を認める牡牛とロバ、認めないユダヤ人が対比されている。^(註57) そしてさらに彼女は、このような対比の手法が、当時の聖像擁護論者が反対派を反駁する際に用いた論述の手法から導き出されたものであるという点も指摘している。^(註58)

とはいえ、《フルドフ詩篇》の挿絵の配置の特質を「対比」という視点においてのみ論じることは難しいであろう。それというのも、シェブキーナやコリガンの挙げる例の中には、一枚のフォリオの表と裏にわたって施されている対比的な挿絵の組もあり、これらが同一画面上における対比ではない以上、その視覚的な効果は薄く、これらを考慮に入れるならば、作品の特質として「対比」という用語のみで積極的に論じることはためられるのである。^(註59) それゆえ次は「対比」から離れて、それとは違った視点から構図の問題にアプローチしてみたい。

その際の出発点として筆者がまず考慮したいのは、シェブキーナが指摘した「緩慢性」という特質である。彼女が指摘しているこの概念は、《フルドフ詩篇》の挿絵に見られる時間表現の説明として用いられているものであり、その例として挙げられているのが、詩篇第1章と第151章に施されたそれぞれの挿絵である。^(註60) 詩篇第1章に対応する挿絵 (fol2r, 図7) は、第1節から第4節の詩句が字義どおりに絵画化されたもの

(註 56)
Corrigan, *ibid.*,

(註 57)
コリガンは、「降誕」場面上に描かれている、会話を三人の人物に付された詞書（イザヤ書第1章第4節からの引用）に注目し、「降誕」場面の牡牛とロバが、同じイザヤ書の第1章第3節にある、「牛は飼い主を知り、ろばは主人の飼い葉桶を知っている。しかし、イスラエルは知らず、わたしの民は見分けない。」から由来していることと併せて考えて、上の三人がイザヤと議論するユダヤ人を表したものであり、それゆえこの上下二つの場面は、ユダヤ教徒を反駁するために対置されたものであると述べている。Corrigan, *op. cit.*, pp.45-46.

(註 58)
Corrigan, *ibid.* コリガンが比較している聖像擁護論者の著作は、ストゥーディオスのテオドロスによる「聖画像破壊論者への第二の駁論」であるが、既に日本語訳のある「第一の駁論」にも同様の対比的手法が読み取れる（鳥巣義文訳『後期ギリシア教父・ビザンティン思想』（中世思想原典集成3、平凡社、1994年）所収）。もっともこのような手法は、例えばプラトンの『饗宴』のような対話篇に代表される、古代ギリシアの反論術に既に見られるものであり、聖像論争時代に特有のものではない。しかし、キリスト教世界においても、昔から異端が台頭して来るたびに同様の手法を用いて反論が試みられてきており（例えば、アレクサンドリアのキュリロスによる「キリストはひとりであること」（小高毅訳『後期ギリシア教父・ビザンティン思想』（中世思想原典集成3、平凡社、1994年）所収）に見られるような）、聖像論争時代の様々な議論もこのような伝統に負っているものであろう。その意味で、コリガンのように積極的に結び付けずにしても、《フルドフ詩篇》の対比的手法がこの時代の文人のメンタリティーに合致するものであるという点は、指摘できよう。

(註 59)
シェブキーナの挙げている例では、「マナの収集」と「聖体秘蹟」の両場面の対比 (fols.76r-76v)、コリガンの挙げている例では、「慈悲の擬人像から施しを受ける僧たち」と「悪魔から靈感を与えられる文法学者ヨハネス」の対比 (fols.35r-35v) について、このことが指摘できる。Щепкина, *ibid.*, Corrigan, *ibid.*,

(註 60)
Щепкина, *op. cit.*, pp.268-269.



図 6



図 7

(註 61)
Щепкина, ibid.,

(註 62)
これはシェブキーナが、19世紀末に発表されたシェーブキンの論文の内容を《フルドフ詩篇》に無批判に適用したことに起因するものと言える。シェブキーナが自らの著書の付録として添えている、「ビザンティンおよびスラヴの絵画芸術の特質」と題するシェーブキンの論文 (В.Н. Щепкин, "Характеристика византийской и славянской иконописи", in: Щепкина, op. cit., pp.307-314. 初出 "Два сборника Исторического музея", Археологические исследования и заметки, 4(1897), Москва, pp.13-32) では、中世絵画はスラヴの民衆的な叙事詩と共通する特質を持つということが論じられ、その特質のうちの一つの要素として挙げられているのが、「緩慢性」という概念なのである。シュティツヒェルも書評で批判しているとおり、シェーブキンをそのまま引用し、ヴィックホフやヴァイツマンらその後の欧米の研究者の業績を考慮に入れていないシェブキーナの研究は、少なくとも時間表現の考察においては時代遅れであると言えるであろう。cf. R. Stichel in *Byzantinische Zeitschrift*, 74(1981), pp.357-362.



図 8



図 9

で、それぞれの節に対応する挿絵が余白の上から下にかけて併置されている。これに関してシェブキーナは、画家は「最も効果的な瞬間」を描くことなしに、物語を時間の流れに沿って「緩慢に」表現したと述べている。^(註61) 詩篇第151章に対応して描かれた挿絵 (fol.147v, 図8) についても同様の指摘がされている。ここでは、画面中央に「竖琴を弾くダヴィデ」が、そしてその向かって左右には、「獅子を倒すダヴィデ」と「熊を倒すダヴィデ」がそれぞれ描かれ、言わば「異時同図」的な表現になっているが、シェブキーナはこのように同じ人物が繰り広げる三段階の異なる時間に属する場面が併置されているこの挿絵に関しても、「緩慢性」という概念を当てはめている。

しかしながら、「緩慢性」をキーワードとしたこのようなシェブキーナの考察も、《フルドフ詩篇》の挿絵の配置の問題を考えるに際しては、あまりにも漠然としているという感は免れ得ないであろう。そもそも、彼女が「緩慢性」という言葉を用いたのは、《フルドフ詩篇》の挿絵が「民衆的」で「叙事詩的」な特質を持っているという点を主張するためであって、結果として中世絵画全体に広く見られる性格を、単に《フルドフ詩篇》を用いて指摘したにとどまっているのである。^(註62)

それでは、《フルドフ詩篇》の構図上あるいは時間表現上での特質を説明するためには、どのような方法を用いればよいのであろうか。それを模索するために、まずはシェブキーナも挙げた詩篇151章の挿絵をもう一度観察してみたい。

旧約聖書正典にはない外典の詩篇第151章には、ページの見開き全体を画面にして、「竖琴を弾くダヴィデ」 (fol.147v, 図8) と「ダヴィデとゴリアテの戦い」 (fol.148r, 図9) が描かれている。そのうち「竖琴を弾くダヴィデ」は、余白というよりもむしろ画面下半分の全体に渡って挿絵が施されている。おおよその構図をディスクリプションしてみると、まず画面中央には、桃色の線で簡潔に表された岩の上に静かに腰掛けて竖琴を



図 10

奏でている「アポロン・タイプ」のダヴィデが、そしてその向かって左には「獅子を倒すダヴィデ」、向かって右には「熊を倒すダヴィデ」が、中央のダヴィデよりやや小さめに表されている。極めて構図が類似している「オルフェウス=キリスト」を描いたイェルサレムの舗床モザイク (図10) と同様、

奥行きを全く暗示しない背景には、ダヴィデの生家であると思われる青い屋根の建物と数匹の羊が、それぞれダヴィデの右と左に添えられている。(註63)

ここではダヴィデが、異時同図的に三度にわたって表されている。その意味では、ヴァイツマンの用語に従えば、「サイクリック・イラストレーション」(註64)であると言える。とはいえ画家はその三場面を同等に扱ってはならず、中央のダヴィデを大きく表すことによって、あくまでも豎琴を弾くダヴィデに表現の重点を置いている。左右の場面は中央に座すダヴィデに対して、幼いながらも獅子や熊を倒すことが出来たという生い立ちの説明となっており、ダヴィデの伝記を知る観者にとっては、一目瞭然でその意味を察することが出来る。(註65)

この左右のダヴィデが果たしている役目は、しかしながら「生い立ちの説明」だけでもない。それだけなら描かれる動物は獅子と熊だけでいいはずであるが、ここではそれに加えて、犬あるいは狐と思われる動物が付加されている。つまり、中央のダヴィデのすぐ左には羊が数匹描かれているが、これだけでは豎琴を弾いているダヴィデの牧歌的な雰囲気を出すことは難しい。そこで、ちょうど獅子と熊を入れると動物が増え、さらに物語にはそれほど必要のない副次的な動物すらも加えることによって、このほぼ正方形の画面を牧歌的な雰囲気の中にまとめることに、画家は成功しているのである。(註66)

さらに興味深いことに、三つの場面のダヴィデは、観る者の視線を隣のページの「ダヴィデとゴリアテの戦い」に注ぐように導いている。(註67) 導かれるままにこの場面に目を遣ると、左手でゴリアテの髪を引っ掴み、右手に持った剣を高らかに挙げているダヴィデに行き当たる。まるで勝利を宣言しているように上方に大きく伸ばされた剣は、余白画面を十二分に生かした結果であり、この場面のドラマ性を強めてもいる。

左の「牧歌的」な場面と右の「ドラマティック」な場面の「対比」と見ることもできよう。しかしこの二つの場面は、ダヴィデの視線によって強く結び付けられているのである。それぞれのモチーフは、独自の意味を持ちながらもお互いを補い合い、全体として一つのシンフォニーを奏でている。獅子と熊は中央のダヴィデを牧歌的な雰囲気の中に置くことに貢献し、そのダヴィデの視線はゴリアテを倒す将来の自分に結びつく。また、ゴリアテを倒すダヴィデには、獅子や熊と戦った過去があるのである。このような「ゆるやかで相補的な結びつき」こそ、シェプキーナがそこに籠めるべきであった「緩慢性」という言葉のよりの確な説明ではなからうか。(註68)

3. 加筆の問題—様式論の前に

近年の優れた諸研究によって、《フルドフ詩篇》の挿絵が担っている「注釈」としての役割、そしてその聖像論争やカテーナの伝統との関連性が次第に明らかになってきた。しかしながらその際、教父注釈や聖像擁護論者の著作が当該の挿絵を裏付ける史料として引用される一方で、《フルドフ詩篇》の挿絵とそれらの文書との表現媒体の違いに起因する問題、言い換えれば、画像史料としての挿絵が文書史料とは異なるどのような特質を持っているのかという点に関しては、それほど十分な議論がなされて来なかったように思える。(註69) 文字ではなく挿絵で注釈を施した必然的な契機が、社会的なものにせよ画家の個人的なものにせよあったであろうし、生命ある作品である以上、その

(註63)

ダヴィデの顔に見られるハイライトと青で強調されたドレイバリーは、後の時代の加筆である。cf. Щепкина, op. cit., pp. 284-285.

(註64)

次の古典的名著を参照。K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton, 1947 (2ed, 1970). 時間表現のみならず、詩篇集をはじめとする余白画面の装飾の成り立ちや分類についても優れた論考がなされている。

(註65)

ダヴィデが獅子や熊を倒す場面は詩篇本文にはないが、『サムエル記・上』第17章第37節には、ダヴィデがサウル王に対して「獅子の手、熊の手から私を守ってくださった主は、あのペリシテ人の手からも、わたしを守ってくださるにちがひありません。」と述べる箇所がある。それゆえ、ゴリアテとの戦いの場面を含めて、『サムエル記』を絵画化した先行作例との関連が問われるべきである。

(註66)

《バリ詩篇》の同場面に描かれている擬人像も、同様の働きをしていると観察することもできよう。

(註67)

永澤峻氏は次に挙げる論文において、獅子退治から熊退治、そしてさらにゴリアテとの戦いへと向かって、ダヴィデの動作が次第に上昇的になって行くことに注目し、これを「クレッシェンド」という的確な表現で論じている。さらに永澤氏は、ダヴィデの豎琴の上に止まっている鳥を精霊の鳩であると観察することによって、ダヴィデの戦いの場面の持つ精神的な意味が、精霊から靈感を受けて豎琴を奏でるダヴィデの場面によって示されていると推測している。T. Nagasawa, "Note sur l'évolution de l'iconographie du « Combat de David contre Goliath » des origines au Xe siècle", *Byzantion*, 58(1988), pp. 123-139, esp. pp. 134-136.

(註68)

このような「ゆるやかで相補的な結びつき」は、『フルドフ詩篇』の他の挿絵に関しても指摘できると思う。例えば『フルドフ詩篇』には、ヨルダン河の擬人像や紅海の擬人像が頻繁に見られるが、彼らが流れている水の流れによって、個々のモチーフがゆるやかに連結されている。また、詩篇第23章と第24章に対応する「キリストの天の扉への上昇」と「平伏するダヴィデ」の場面は、確かにそれぞれのモチーフが独立しているが、この二つを一続きのものとして見ることも可能であろう。

(註69)

例えばフローロフは、『フルドフ詩篇』を含む9世紀の余白詩篇の年代設定をするに当たって、描かれている人物の活動期間や服装を、史実の再現のための史料としてそのまま論拠として用いている。この場合、画家が故意に或る人物を描かなかったり、服装を擬古的に或いは当世風に描き換えることもあり得るわけであり、やはりそのような画家の創意も考慮に入れるべきであったと思う。そういった意味で、正教の「敵」の顔が戯画的に描かれている点を指摘したコリガンの観察は、あまりにも意図的な限定の仕方であるとはいえ、画家の造形的な手法の評価として興味を引く。A. Frolow, "La fin de la quelle iconoclaste et la date des plus anciens psautiers grecs à illustrations marginales", *Revue de l'histoire des religions*, 163(1963), pp. 201-223, Corrigan, op. cit., pp. 46-47.

形態に託されたメッセージを読み取る作業を棚上げするわけには行かないと思う。前項において挿絵の配置の問題を取り上げたのは、そのような考えに基づくものであり、今後本格的な様式研究が待たれるが、その前段階として、ここでは後世の加筆の問題について指摘しておくにとどめたい。



図 11

る。(註70) この観察がどこまで正確かはともかく、少なくとも「紅海徒渉」を表した二つの場面の波の描写が、同じ写本においてかなり違うことが分かる。詩篇第105章に施された挿絵 (fol.108r, 図11) の方では、白と薄い青を交互に用いて規則正しいリズムカルな波を作っているのに対し、頌歌に施された挿絵 (fol.148v, 図12) の方は、彩度の高い群青色の顔料で大雑把に波を描いている。おそらくこのような波の描写の違いも、後世に行われた加筆によるものと思われる。さらに細部を見ていくと、モーセを初めとするイスラエル人たちの表情も、前者では、最後尾の天を見上げる女性や肩車されている子供が生き生きとした表情で描かれているのに対し、後者では、人物の瞳はただ黒い点を打たれているだけであり、これもやはり「粗野な」加筆のせいではないかと思われる。

また、ラザレフはこれと合わせて色彩の問題にも言及しており、それによると加筆の際に用いられた顔料は、彩度が高い群青、紫、藤色、赤、そして黄土色と緑であり、多くの人物像の顔と手足には、新たに黒か赤で線が引き直され、ハイライトは新たに鉛白で際立たされ、瞳は黒い点で打ち直されたい。(註71) 確かに、比較的加筆が少ないと言われている「キリストの変容」の場面 (fol.88v, 図13) でも、画面中央右側のペテロの腕が濃い線で引き直されているのが分かる。元々の挿絵にはこのような黒や赤の描線は用いられず、ラザレフの言葉を借りればマーレリッシュ (彩画的) な調子で引かれた輪郭線は、人物像の内側のドレイパリーの線と一致していたこ

1929年にこの作品を観察したラザレフは、ダルトンやエベルソルらがこの加筆について指摘していない点を批判しながら、ほとんど全ての挿絵が加筆を受けており、その粗野な加筆は人物の衣服、海の描写、川や木、花にまで及んでいると述べてい



図 12



図 13

(註70)

V.N. Lazarev, "Einige kritische Bemerkungen zum Chludov-Psalter", *Byzantinische Zeitschrift*, 29(1929-30), pp.279-284, esp. pp.279-280 (now in: *Византийская живопись*, Москва, 1971).

(註71)

Lazarev, op. cit., p.281.

とであろう。(註72) 元々使われていた色彩に関して、ラザレフは淡い藤色や青、薄緑や黄土色を挙げているが、さらに彼は、これらの色の使用によって《フルドフ詩篇》は、古代印象主義の伝統との繋がりをなくしてはいないと述べている。(註73)

このような加筆が行われた時代に関して、ラザレフは12世紀を主張している。とはいえこの意見は、19世紀の古文書学者アンフィロシウス師に従っているもので、彼自身の観察としては、加筆に用いられている色彩がなるほど確かに9世紀のものではないという指摘にとどまっている。(註74) これらの議論を受けてシェブキーナは、fol.39rにある書き込みに注目し、《フルドフ詩篇》の加筆は、この写本がアトス山の修道院に移った14世紀に行われたと主張した。その根拠として彼女は、群青や暗い藤色、金泥の使用は14世紀の板絵に多く見られる特徴であり、また、本文の冒頭にある飾り文字が12世紀というよりは14世紀のものであるという点を挙げている。(註75) 少なくとも加筆が行われる契機として所蔵の変遷は大きな要因になると思われるので、本稿でもやはり、加筆が行われたのは12世紀というよりむしろ14世紀であるという意見に従いたいと思う。

ところで、興味深いことにシェブキーナは、ラザレフが「粗野」とであると観察した加筆に関して、積極的な評価を与えている。既に前項で論じた「竖琴を弾くダヴィデ」の場面(図8)の中央のダヴィデに施された加筆についてもシェブキーナは、髪や手の輪郭線は黒で、ドレイパリーも9世紀の線に沿って入念に加筆されていると観察し、その他の例も挙げながら、14世紀の画家が用いた方法は単純ではあるにしても、顔に白のハイライトをうまく用いてイリュージョニスティックな効果を与えるなど、確かな腕であると述べている。(註76) しかし、筆者がさらに注目したいのは、14世紀の画家が描き加えたシェブキーナが観察した、モチーフの新たな細部描写である。

その観察によると、14世紀の画家が果たした役割は、単に9世紀の画家の引いた線に上描きしただけでなく、修道院での使用に合わせて挿絵のニュアンスを変えてしまったことである。例えば「人々に施し物をする慈悲の擬人像」の場面(fol.35r, 図14)では、慈悲の擬人像の隣の、向かって一番左の頭巾を被った人物は構図の上で無理があり、これはシェブキーナによると、修道僧が先頭に来るように14世紀に描き加えられたものだという。(註77) 同様の場面を描いた他の挿絵(fol.116r, 図15)でもやはり、施しを受ける

(註 72)
Lazarev, *ibid.*

(註 73)
Lazarev, *op. cit.*, p.282.

(註 74)
Архимандрит Амфилохий, *op. cit.*, 色彩に関する問題については、ラザレフも引用している次の文献を参照 J.J. Tikkanen, "Die byzantinische Buchmalerei der ersten nachikonoklastischen Zeit mit besonderer Rücksicht auf die Farbengebung", in: *Festschrift für J. von Schlosser*, Wien, 1927, pp.70-82 (now in: *Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei*, Helsinki, 1933).

(註 75)
Щепкина, *op. cit.*, pp.32, 281-282.

(註 76)
Щепкина, *op. cit.*, pp.284-285.

(註 77)
この擬人像については次の論文を参照。E. Antonopoulos, "Misericorde, olivier: agents et attributs", *Byzantion*, 51(1981), pp.345-385. アントノプロスもこの加筆を念頭に入れている。



図 14



図 15

(註 78)

《テオドロス詩篇》に関しては、註 8 で挙げたネルセシアン（注78）の文献の他、次に挙げるアンダーソンの論文も参照。アンダーソンはこの論文において、《テオドロス詩篇》には「髯み」や「施し」など修道僧の徳育のための図像が多く見られるようになり、その思想的背景として 10 世紀の詩篇注釈や修道院長テオドロスの政策があると論じた。J.C. Anderson, "On the Nature of the Theodore Psalter", *The Art Bulletin*, 60(1988), pp.550-568.

(註 79)

例外としては、モーセの海の歌（モーセの第一頌歌）に付された「モーセの紅海渡渉」の場面と、イザヤの頌歌に付されている、不信心者の髪を掴んで引きずる天使を描いた場面が挙げられよう。それというのも、この二つの挿絵はレンマ記号を用いて頌歌の本文と結び付けられており、詩篇本文の挿絵と同様に「注釈」としての役目を負わされているからである。ただし、挿絵に対応するはずである本文（出エジプト記第 15 章第 4 節）には「主はファラオの戦車と軍勢を海に投げ込み、えり抜きは戦士は海の底に沈んだ。」とあり、これは挿絵においては、彩色された海の下に儼かにその跡が窺える当初のデッサンに見られるのみである。それゆえレンマ記号はあるにしても、挿絵全体としては、イスラエルの民が「海の中の乾いたところ」を進む場面を描いており、それを考えると画家はむしろここでモーセの海の歌全体に挿絵を施そうとしたと言えないだろうか。デュフレンヌの「一覧表」では、この挿絵に対応する本文は、出エジプト記第 15 章の表題と第 1 節、第 4 節であるとなっているが、これはあくまで我々が目にしていく「実際の」対応関係を詳細に記したものである。S. Dufrenoy, *Tableaux synoptiques de 15 Psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte*, Paris, 1978.

ために並んでいる人々のうちの最前列の人物が、おそらく 9 世紀には他の人々と同じ服装をしていたものが、後の加筆によって僧服を着せられているのが観察できる。

シェブキーナは、これを修道院的なメンタリティーの反映と捉えている。確かに、11 世紀以降のビザンティンの写本挿絵に「修道院的要素」が指摘されることは多く、このことは十分納得できるであろう。1066 年に制作されたことが明らかな《テオドロス詩篇》は、9 世紀の余白詩篇との比較の上で「修道院的」であるとしばしば論じられるが、シェブキーナの観察を考慮に入れるならば、《フルドフ詩篇》の場合は、一つの作品のうちに「修道院的」になって行く変化が見られるのである。（注78）もしそのような観察が正しいのであれば、《フルドフ詩篇》の加筆は、普通に用いる意味での「加筆」とは違った意味を持つであろうし、当初の挿絵とともに積極的に考察の対象とする必要があるのではないだろうか。

我々は往々にして、作品が制作者の手を離れた時点で、そこに「完成作」あるいは「オリジナル」という価値を与える一方、後世に加えられた「手」を作品に対する「無理解」や「冒涇」として捉えてしまうことが多いように思える。しかしながら、《フルドフ詩篇》の「完成作」としての状態は、はたして 9 世紀の挿絵であると断言できるであろうか。ここで再び思い出したいのは、《フルドフ詩篇》を含むビザンティンの余白詩篇の挿絵が「注釈」としての役割を担っているという点である。「物語の絵画化」という役割を持つ『創世記』や『福音書』の挿絵とは異なり、『詩篇』というテキストに対応する確固たる図像サイクルはない。言い換えれば、いずれの挿絵を施すかは画家やその周辺の精神風土に委ねられており、極端な場合「挿絵＝注釈」を施さないというのも一つの選択であろう。もちろん各々の詩句に共通して施される挿絵は多々あるが、制作された時代や地域によって異なったモチーフが配されるのもしばしばであったことは、デュフレンヌの「一覧表」が示す通りである。

9 世紀の画家が『詩篇』の全ての詩句に「挿絵＝注釈」を施したわけではなく、その意味で《フルドフ詩篇》が後世に向かって開かれた「未完成」の作品であると読むこともできるであろう。5 世紀も前に制作された彩飾詩篇集をリアルタイムなものにし、その上アトス山の修道院での使用というコンテキストに合わせるという要請に、14 世紀の画家が応えたまでのことではないだろうか。

4. 余白詩篇の頌歌挿絵に関する研究の現状と課題

既に見たように、《フルドフ詩篇》の挿絵は『詩篇』の詩句の注釈という形を取っている。しかしその付録である頌歌の挿絵は、詩篇本文に施されたものとは異なり、頌歌の詩句というよりもその表題に施されている場合がほとんどである。（注79）従って描かれている挿絵も、それぞれの頌歌の作者である預言者の単独像や、預言者のイメージを直接的に喚起する物語場面であり、方法論の上でもやはり、詩篇本文の挿絵の考察において試みられているような、「テキストの絵画化＝注釈」というメカニズムの解明とは異なるアプローチがなされるべきであろう。

頌歌図像の研究においてまず念頭に入れておくべきことは、第一に、それぞれの図像の殆どが初期キリスト教時代あるいはさらに遡ってユダヤ教の時代から既に繰り返して描かれてきた、ポピュラーなものであるという点である。周知のとおり、初期キリス

ト教の石棺やカタコンベの壁画で好まれた図像には、「モーセの紅海渡渉」やヨナの物語が含まれており、預言者イザヤも既にドゥーラ・エウローポスの壁画に描かれている。^(註80) 従って《フルドフ詩篇》の頌歌の図像はこうした長い伝統の上に立つものであり、そもそも頌歌が古くから詩篇集の「補遺」として加えられてきたのも、それぞれの歌から想起される預言者のエピソードに対する人気ゆえなのである。^(註81)

第二に考慮すべきは貴族的詩篇との関係である。《パリ詩篇》を筆頭とするこのグループは、挿絵の選択やその役割の面で余白詩篇と大きく異なるが、頌歌の冒頭部分に逐一挿絵を施しているという点では、《フルドフ詩篇》を始めとする余白詩篇群と共通している。とかくそれぞれ独自に考察されてきた両グループであるが、その双方に属する詩篇集の頌歌図像を詳細に比較観察することによって、貴族的詩篇と余白詩篇の間に何らかの接点が見いだせるであろうし、^(註82) さらには、一つのサイクルとしての頌歌図像の変遷や発展の歴史を構築することも出来るように思える。

このように多くの問題を提起するはずである頌歌図像であるが、その研究は不思議なことになおざりにされてきた。^(註83) これは頌歌に施された挿絵が全体の半分以上を占める貴族的詩篇についても同様であり、双方のグループ合わせても、それらの頌歌挿絵に関する図像学的な研究は三つを数えるに過ぎない。^(註84) その上、これらの研究において、《フルドフ詩篇》の挿絵は、あくまでも参考作例としての扱いにとどまるか、あるいは頌歌図像の発展における過渡期の段階の作品として簡単に触れられるに過ぎないのである。なるほど《フルドフ詩篇》の頌歌図像が一つの「過渡期」であることは確かであるが、現存の先行作例がない以上、《フルドフ詩篇》の画家が如何にしてそれまでの、おそらくは頌歌のためではなく物語の挿絵としてのナレーティヴな性質であったと思われる図像を頌歌用に編集し、また頌歌の挿絵にふさわしいものとして創意を加えたかという問題には、やはり答えておく必要があるように思える。本稿での試みはそのような問題意識に基づくものであるが、実際に作品を検討する前に、まずはこれまでの研究の成果と問題点をまとめておきたい。

ネルセシアンは、《テオドロス詩篇》のモノグラフィーの中で一つの章を頌歌図像の研究にあてており、その意味では先駆的である。ここで彼女は《テオドロス詩篇》の頌歌図像の全てをディスクリプションし、その上で他の詩篇集の図像との比較を試みているが、そこから明らかになった作品ごとの表現の違いについて指摘してはいるものの、その違いがどのような過程を経て起こったかという問いかけは行われていない。例えば「モーセの紅海渡渉」の図像の考察においてネルセシアンは、《テオドロス詩篇》の頌歌の挿絵にミリアムが描かれていることを指摘しながらも、このモチーフが《パントクラトール詩篇》や《パリの510番》にも登場すると言及するのみで、ミリアムが登場する背景には触れていない。^(註85) また「三人のヘブライ青年」の図像に関しては、《テオドロス詩篇》の挿絵は《フルドフ詩篇》や《バルベリーニ詩篇》とは異なり、天使が三人を上から守るように配され、三人の半身が炉の中に隠れるように表されており、これは貴族的詩篇と共通する点であると指摘しているが、こうした表現の違いをさらに追究してはいないのである。^(註86)

その点でヴァイツマンの研究は、ひとまずこの反省を踏まえているように思える。彼の考察の対象は貴族的詩篇であるが、ここでヴァイツマンは、貴族的詩篇において詩篇本文に施されたダヴィデ伝の挿絵が、必ずしも元から『詩篇』の図像としてあったと

(註 80)

ドゥーラ・エウローポスの壁画の図像プログラムや個々の図像については、次の文献を参照。K. Weitzmann & H.L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington D.C., 1990.

(註 81)

頌歌が詩篇集の「補遺」(Psalmes ausserhalb des Psalters)として加えられたのは5世紀のアレクサンドリア写本(London, British Library, Royal I D V-VIII, Bl. 564-569)が初めてであるが、ユダヤ教の時代から既に『詩篇』の内容を補うためにいくつかの頌歌が抜粋されていた。このような頌歌の歴史については、シュナイダーが詳細にまとめている。H. Schneider, "Die biblischen Oden", *Biblica*, 30(1949), pp.28-65, 239-272, 433-452, 479-500.

(註 82)

このように、貴族詩篇と余白詩篇をそれぞれの「リセクション」に分けることなしに考察すべきだという観点は、次のラウデンの論文にも明記されている。J. Lowden, "Observations on Illuminated Byzantine Psalters", *The Art Bulletin*, 70(1988), pp.242-260, esp. p.258.

(註 83)

この点はウォルターも指摘している。Ch. Walter, "The Aristocratic Psalters and Ode Illustration in Byzantium", *Byzantinoslavica*, 51(1990), pp.43-52, esp. p.44.

(註 84)

頌歌図像に注目した研究は以下の三つである。S. der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen âge*, II, Londres, Add. 19352, Paris, 1970, pp.99-106, K. Weitzmann, "The Ode Pictures of the Aristocratic Psalter Recension", *Dumbarton Oaks Papers*, 30(1976) (now in: *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, London, 1980, pp.65-84), Walter, op. cit. なお、西欧のウルガタ訳聖書の頌歌(カンティクム)挿絵に関しては次の研究がある。鼓みどり「ユトレヒト詩篇写本のカンティクム挿絵におけるキリスト論図像について」 in: 辻佐保子先生献呈論文集刊行会 (ed.)『美術史における軌跡と波紋』中央公論美術出版, 1996年, pp.27-54.

(註 85)

Der Nersessian, op. cit., p.102.

(註 86)

Der Nersessian, op. cit., pp.104-106.

(註 87)
Weitzmann, op. cit., p.68.

(註 88)
Weitzmann, ibid..

(註 89)
《フルドフ詩篇》の「モーセの紅海渡渉」の場面 (fol.108r) の多くのモチーフが、ドゥーラ・エウローボスの壁画や現存する八大書写本の挿絵と共通するという指摘が代表的である。これを含め、ヴァイツマンの以下の文献を参照。K. Weitzmann, "The Illustration of the Septuagint", in: *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago, 1971, pp.45-75, esp. pp.60-62 (初出: "Die Illustration der Septuaginta", *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst*, III F., 3-4(1952-53)). Id., "The Study of Byzantine Book Illumination, Past, Present and Future", in: *Byzantine Book Illumination and Ivories*, London, 1980, pp.1-61, esp. pp.16-17 (初出: *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton, 1975), K. Weitzmann & H.L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington D.C., 1990, p.49, K. Weitzmann, Addenda of *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Wien, 1996, p.53.

(註 90)
Walter, op. cit., pp.46-48.

は言えないことを《サクラ・バラレラ》などの例を引いて指摘しながら、頌歌の挿絵についても、これらが詩篇集に付随する「頌歌集」のために作られたというよりも、むしろそれぞれ別のコンテクストから移植されたものであるということを検証する必要があると述べている。(註87) さらに彼は、この作業によって単に挿絵の移植を指摘するだけではなく、頌歌の挿絵になることによって起こった「変形」の過程についても観察し、この「変形」にはいくつかの段階があると結論付けている。それによると、ナレーティヴな性質を持つセプトゥアギンタの写本挿絵では、帯状の画面が本文の間に挿まれており、これが貴族的詩篇のプロトタイプに取り込まれる過程において、二つの画面が一つに、あるいは一つの画面が縦に引き延ばされて全頁大の挿絵となっていく。そしてこれが「マケドニア・ルネサンス」の時代に「古典化」され、さらに11世紀には「典礼化」とされるというのである。(註88)

こうした仮説上の発展史を、ヴァイツマンは《パリ詩篇》を始めとする作例を用いて実証していくが、ここで筆者が問題にしたいのは、果して彼が論じるような発展史は、貴族的詩篇の考察のみで説明が出来るかということである。ヴァイツマンの論文は確かに貴族的詩篇の研究を目的としており、ここで《フルドフ詩篇》を始めとする余白詩篇に言及しなかった点を責めるわけにはいかないが、ヴァイツマン自身が他で指摘している「八大書リセンション」と《フルドフ詩篇》の挿絵との関連性や、(註89) ネルセシアンが述べているような、特に11世紀の余白詩篇と貴族的詩篇の間の表現の類似を考慮に入れるならば、より広い視野での慎重な発展史の構築が必要であろう。

ウォルターの研究は、そのような意味でより総合的な見地から行われたものと言えるが、ここでウォルターは、余白詩篇と貴族的詩篇の影響関係を考慮しつつ、「祈る人物」のモチーフ (Prayer Themes) が双方のグループの詩篇集で時代ごとにどのように取り入れられているかを手がかりに、頌歌図像の発展の歴史を考察している。そもそも頌歌は神への感謝の祈りあるいは救済の祈りを詩に託したものであると言えるが、そこに施される挿絵もやはり「祈り」の造形化であると考えれば、ウォルターの考察はある程度説得力のあるものである。

この研究において最初に扱われているのは、やはり《フルドフ詩篇》の頌歌図像である。ここでウォルターは、《フルドフ詩篇》の頌歌挿絵に「祈る人物」が比較的少ないことを指摘しているのであるが、確かに祈りのポーズを取っているものは、ヨナ、ヒゼキア、マナセを描いた三つの挿絵のみであり、後世の詩篇集では祈りのポーズに描かれることになるハンナやイザヤは、正面を向いて立っているに過ぎない。これが11世紀の《テオドロス詩篇》になると、ハンナは建物を背景に祈りを捧げ、紅海を渡り切ったモーセもやはり神に感謝の祈りを捧げているのである。このような変化についてウォルターは、11世紀には9世紀に比べ、詩篇集に「祈りの書」としての役割が強く求められるようになった結果であると述べ、そしてこの11世紀の改変の際に、やはり「祈る人物」がほとんどの挿絵に登場する、初期の貴族的詩篇が影響を与えたのではないかと推測している。(註90)

ところで、このように「祈る人物」の登場頻度に注目して頌歌図像の変遷を辿るならば、このモチーフがそれほど登場しない9世紀の詩篇集の挿絵は、どう理解すればよいのであろうか。確かにウォルターの方法は頌歌図像の発展史を構築する一つの方法であるが、この視点に立脚した場合、《フルドフ詩篇》を初めとする9世紀の詩篇集

は、そのモデルであったと推測されるナレーティブな図像と未分化であり、それゆえ祈りの詩の造形化としては不十分であると位置づけられてしまうのではないだろうか。ウォルターは9世紀の詩篇集のモデルの同定を敢えて避けているが、実際に初期キリスト教時代以来の図像伝統との比較の上で《フルドフ詩篇》の頌歌図像を検討してみるならば、なるほどこの作品に「祈る人物」の数は少ないものの、それまでのナレーティブな図像とは異なる、頌歌の挿絵としての特質が浮かび上がって来るように思える。

これから見ていくように、《フルドフ詩篇》の画家は、むしろそれまでの図像伝統を意識的に改変し、「祈る人物」を描くという明らかに「頌歌的」な表現を用いる以外に、様々な工夫によって頌歌の挿絵として相応しい表現を試みているのである。とはいえその手法は大変暗示的かつ象徴的であり、それぞれの挿絵に描かれている預言者に対する信仰という同時代的な神学上の問題に支えられているものである。次項以降はその論証に当てられることになるが、またその結論として次のような頌歌図像の発展史が構築できよう。すなわち、9世紀の余白詩篇の画家は、キリストの「受肉」の証明を含めて各預言者に担わされている役割を挿絵によって暗示した。《パリ詩篇》に代表される10世紀以降の貴族的詩篇の画家は、扉絵として画面を豪華にするために預言者の物語を強化し、その代わり頌歌の挿絵として相応しくなるように「祈る人物」を加えた。《テオドロス詩篇》などの11世紀以降の余白詩篇の画家も、修道士の修徳のために教訓的な物語を付け加えたが、その一方でやはり頌歌の挿絵であることを明示するため、貴族的詩篇を参考にして「祈る人物」を描いたのである。^(註91)

5. 頌歌挿絵—モーセの海の歌、ヨナの頌歌、三人のヘブライ青年の頌歌

それでは、実際に《フルドフ詩篇》の画家が継承したであろう図像伝統を類推しつつ、それらが頌歌の挿絵として再編成されていく過程を観察してみることにするが、その際にまず行うべき作業は、現存する11の挿絵を幾つかのグループに分類することである。それというのも、第一に、頌歌の本文が「救済の頌歌」や「感謝の頌歌」などその性格によって分類されており、それぞれの発展の歴史も多少異なるゆえに、挿絵の考察においてもこの点を考慮に入れる必要があるからである。そして第二に、挿絵自体の問題として、聖書中の場面や預言者の単独像、さらに予型論的挿絵というようにその表現形態に幾つかのヴァリエーションがあり、その図像伝統もそれぞれ異なった歴史を歩んでいるからである。

この項では、その中でも「救済の頌歌」に施された三つの挿絵、すなわち「モーセの紅海渡渉」「大魚の腹の中のヨナ」「炉の中の三人のヘブライ青年」について検討することにするが、これらは共に聖書の物語の表現であり、初期キリスト教時代以来共に描かれることが多かった図像である。それゆえ、その意味においても共通する点が多いのであるが、まずはそれぞれを単独に見て行きたい。

他の詩篇集の場合と同様、《フルドフ詩篇》の頌歌の冒頭もやはり「モーセの紅海渡渉」の挿絵 (fol.148v, 図12) で彩飾されている。^(註92) 本文の余白を存分に用いたこのL字型の画面には、赤い縁取りで囲まれた紅海が左から下へ向かって湾曲するように流れており、そこに割り込むようにして「海の中の乾いた所」が画面の左下を中心に描かれている。そしてその部分を、杖を持ち、若者の容貌で表されたモーセを先頭にして、

(註91)

《テオドロス詩篇》では、「三人のヘブライ青年」の物語やヨナの物語がナレーティブな形で描かれており、《キエフ詩篇》でも同様である。cf. Der Nersessian, *op. cit.*, Г. Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, Киевская Псалтирь, Москва, 1978.

(註92)

この挿絵が施されている本文、すなわち「モーセの海の歌」(出エジプト記第15章第1-19節)は、古くから復活祭に洗礼を受けた者によって、神の救済(ファラオから救ったモーセとキリストを同一視)に対して、そして洗礼の秘蹟を受けたことに対する感謝の歌として歌われていた。夜のミサを伴った復活祭は、遅くとも2世紀には行われており、その際の説教ではまず「出エジプト記」が読まれ、そして次に新たに洗礼を受けた者がこの歌を歌ったという。また、このような「モーセの海の歌」をアレクサンドリアのフィロンは「尊ぶべき歌」と呼んで推奨し、アレクサンドリアのアタナシオスは「ファラオに対抗するこの歌を歌う時が今ややって来た。」(PG 26:1377)、「さあ、主のために勝利の歌を歌おう。」(PG 26:1388)などと述べている。cf. H. Schneider, "Die biblischen Oden im christlichen Altertum", *Biblica*, 30(1949), pp.28-65.

(註 93)

ここに描かれているモーセは一見老人の容貌で描かれているように見えるが、これは頭部の顔料が剥落しているからであり、おそらくは頌歌の挿絵と同様、若者の容貌で描かれていたことであろう。

(註 94)

この写本はラウデンによって12世紀後半に編年されているが、おそらくはかなり以前の手本を何らかの形で継承していると考えてよからう。また、ここで描かれているのは紅海渡渉の少し前の場面である「ヨセフの遺骨を運ぶイスラエルの民」であるが、同じイスラエルの民を描いているという点で《フルドフ詩篇》との比較もできると思う。J. Lowden, *The Octateuchs: A Study of Illuminated Byzantine Manuscripts*, University Park (Pennsylvania), 1992, pp. 26-28.

(註 95)

初期キリスト教時代の石棺にみられるこのような子供のモチーフは、《平和の祭壇》の浮彫など、ローマ美術にその起源が遡れる。Lowden, op. cit., p. 97.

(註 96)

「モーセの紅海渡渉」の最古の作例は3世紀のドゥーラ・エウローボスの壁画であり、そこではモーセ伝サイクルの一つとして描かれている。4世紀には、エジプトのエル・バガワットの壁画やローマのヴィア・ラティーナのカタコンベ、さらには一連の「紅海渡渉石棺」にこの主題が描かれている。5世紀の作例としては、共にローマにあるサンタ・マリア・マッジョーレ教会のモザイクやサンタ・サビーナ聖堂の木製扉浮彫があり、その後もシナイ山のイコンなどに作例を求められる。聖像論争以後の現存作例はほとんどが彩筆写本であり、詩篇集や八大書の挿絵のみならず、『コスモスの地誌』の諸写本や《サクラ・バラレラ》、さらには《バリの510番》や《レオンの聖書》などにもこの主題が見られる。これらのうち特に初期キリスト教時代の作例に関しては、古くから「連続型」「対比型」といった構図による分類が行われており、辻佐保子氏は次の挙げる文献において、「対比型」の構図の神学的な背景を論じている。S.G. Tsuji, "Le Passage de la Mer Rouge: étude iconographique d'un des panneaux sculptés des portes de Sainte-Sabine à Rome", *Orient*, 8 (1972), Tokyo, pp. 53-79. 以下も参照。J. Lassus, "Quelques représentations du « Passage de la Mer Rouge » dans l'art chrétien d'Orient et d'Occident", *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 46(1929), pp. 159-181. J. Doignon, "Le monogramme cruciforme du sarcophage paléochrétien de Metz représentant le Passage de la Mer Rouge", *Cahiers archéologiques*, 12(1962), pp. 65-87. K. Wessel, "Durchzug durch das Rote Meer", in: Id. (ed.), *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Band II, Stuttgart, 1971, pp. 1-9.

(註 97)

ミリアムは初期キリスト教時代の石棺浮彫にしばしば登場するが、聖像論争以降の作例では《フルドフ詩篇》と《バントクラトル詩篇》が初めてである。

(註 98)

このことはネルセシアンも指摘している。S. der Nersessian, *L'illustration des psaumes grecs du Moyen âge*, II, Londres, Add. 19352, Paris, 1970, p. 102.

イスラエルの民が行進している。このイスラエルの民は群像として表されているが、中でも個性化されて描かれているのは、行列の最後尾に配されている赤いヴェールをまとった女性と、その前にいる白いひげをたくわえた老人である。彼らの後ろの海中にはエジプトの軍勢が描かれてはいるが、波を表す彩色の下にペンで素描されているのみで、イスラエルの民を追跡しているというよりも、既に紅海の底に沈んでしまっているようである。さらにイスラエルの民の前では、「約束の地」への到着を祝う女預言者ミリアムが、タンバリンを手にして踊っている。

この挿絵の土台となったものは、すでに画家自らが詩篇本文に施した挿絵 (fol.108r, 図11) であろう。それというのも、頌歌の挿絵に見られた赤いヴェールをまとった女性と、白いひげをたくわえた老人がここでも描かれているからである。(註93) ところで、この詩篇本文に施された挿絵には、それまでの図像伝統を継承していると思われる要素が多く見られるのである。まず、ヴァティカンの八大書の挿絵 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. gr. 746, fol.190r, 図16) と比較してみると、ヴェール



図 16



図 17

をまとった最後尾の女性が上方を見上げている点、そして肩車をされたり手を引かれている子供が登場するという点が共通点として挙げられる。(註94) 特にこの子供のモチーフは初期キリスト教時代から見られるものであって、例えば、4世紀に制作されたアルルのサン・トロフィーム教会の石棺においても、同様のモチーフが見られるのである。(註95) すなわち《フルドフ詩篇》の詩篇本文に施されている挿絵は、物語としての紅海渡渉を表したそれまでの図像の伝統的な要素を多分に受け継いでいると言える。(註96)

しかしながら、画家はこれと全く同じ表現を頌歌の挿絵に用いることなく、頌歌というコンテキストの要請に基づいて挿絵を新たに組み替え、挿絵に象徴的な意味を持たせているのである。その点を考える上で重要なポイントとなるのは、頌歌の挿絵にのみ見られ、なおかつ最も印象的なモチーフとして描かれている女預言者ミリアムである。(註97) この挿絵を描くにあたって画家は、イスラエルの民の人数を減らし、なおかつ紅海を左の余白にずり上げてまでミリアムを加えているのであるが、そもそも頌歌の本文は出エジプト記第15章第19節で終わっており、ミリアムが登場する第20節以降は含まれていない。(註98) 従って、本来ならば頌歌の挿絵にミリアムは不可欠というのではなく、実際ほとんどの貴族的詩篇ではミリアムが描かれてはいない。それでは、《フルドフ詩篇》の頌歌挿絵にミリアムが加えられたことは、何を意味しているのであろうか。この問題を解決するためには、《フルドフ詩篇》においてミリアムに与えられている役割を考えてみる必要がある。

「モーセの海の歌」に続く出エジプト記第15章第20-21節には、ミリアムがエジプトの軍勢に対する勝利を祝って歌い踊る場面が記述されている。^(註99) それゆえこの記述を知る者にとって、ミリアムは「勝利」を象徴するものとなる。実際にナジアンゾスのグレゴリオスは、「背教者」ユリアヌスの死を祝うために、ミリアムの「勝利の歌」を歌ったとされている。^(註100) そこで《フルドフ詩篇》に描かれているミリアムのポーズに注目してみるならば、これは《パリ詩篇》に描かれている、ゴリアテを討ったダヴィデを祝って歌い踊る楽女 (fol.5v, 図17) に類似しており、さらにモーセとの位置関係を考えると、コンスタンティヌス2世とその勝利を祝う女神ニケを表した、エルミタージュ美術館所蔵の《ケルチュの銀皿》が想起される。^(註101) よって、このような「勝利」のイメージを喚起することが、《フルドフ詩篇》のミリアムに与えられた役割の一つであると言える。

とはいえ、さらに重要なことは、単に「勝利」を祝うということではなく、むしろ神を讃えるということであり、このような役割をミリアムが担うことによって、頌歌というコンテキストに合致することになる。この点を考えるにあたって手がかりとなるのは、やはり両手を上に挙げたミリアムのポーズと、彼女が手に持っているタンバリンである。ミリアムに見られるこの二つの特徴については、ドワニョンが初期キリスト教時代の石棺浮彫を題材にして論じているが、彼はそのような特徴をローマ時代の「アドヴェントゥス」の儀式と関連付けている。^(註102) 「アドヴェントゥス」において参加者は皇帝を讃えるために両手を高く挙げるが、ゴルゴニウスの石棺に登場するミリアムも同様のポーズをしており、さらに他の幾つかの石棺において、タンバリンを用いて「アドヴェントゥス」の儀式に欠かせない音楽を奏でている。このような観察に基づいてドワニョンは、都市に入城した皇帝を讃える「アドヴェントゥス」を想起させる特徴が、ここでは紅海における神の顕現を讃えるミリアムに与えられていると推論している。^(註103) こうしたドワニョンの考察に従うならば、《フルドフ詩篇》のミリアムも同様に「神の顕現を讃える」役割を果たしていることになり、ミリアムの登場によって頌歌の挿絵として相応しい表現になったと言えるであろう。

それでは次に、ヨナの頌歌に施された挿絵 (fol.157r, 図18) について考えてみたい。^(註104) 挿絵は「巨大な魚」の腹の中に預言者ヨナが「祈り」のポーズで座っているという簡単な構図で、本文の下余白に配されている。さらに観察してみると、ここに描かれている「巨大な魚」は二本の前脚を持ち、下半身はとぐろを巻いている。そしてその頭部には長く尖った耳と鋭い牙があり、魚と言うよりもむしろドラゴンのようなものである。^(註105) ヨナの場面におけるこのような魚の表現は、ローマのサン・カリストのカタコンベに見られるように、初期キリスト教時代以来の伝統に従っているものであり、ここで特色と言えば、中にヨナを描くために普通より大きく描かれた腹である。一方、呑み込まれているヨナは、白い衣を身に付けた禿げた老人の容貌で描かれてお



図 18

(註 99)

出エジプト記第15章第20-21節には次のようにある。第20節「アロンの姉である女預言者ミリアムが小太鼓を手に取ると、他の女たちも小太鼓を手に持ち、踊りながら彼女の後に続いた。」、第21節「ミリアムは彼らの音頭を取って歌った。主に向かって歌え。主は大いなる威光を現し、馬と乗り手を海に投げ込まれた。」

(註 100)

Gregorios, *Contra Iulianum*, I (PG 35:541c, cit. in Doignon, op. cit., pp.83-84).

(註 101)

cf. A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad, 1977, p.271.

(註 102)

Doignon, op. cit., pp.81-83.

(註 103)

Doignon, *ibid.*, さらにここでドワニョンは、「…タンバリンを作るには木に皮(肉)を張りつける…」と言ってミリアムのタンバリンとキリストの磔刑と結び付けたアウグスティヌスの説教を引用し、タンバリンの役割をさらに考察している。

(註 104)

ヨナの物語はユダヤ教の時代から人気があり、『ヨナ書』は贖いの日の夕べの祈りでも読まれていた。その理由としては、一つにはネネヴェの街を救った神の慈悲を讃えるためであり、二つには、神に背くものから救世主に転身したヨナ自身の性格による。キリスト教徒もユダヤ教徒と同様にヨナを崇めたが、彼らはさらにこれをキリストとの関連において信仰した。マタイによる福音書第12章第39-40節には、イエスの言葉で「よこしまで神に背いた時代の者たちはしるしを欲しがるが、預言者ヨナのしるしのほかに、しるしは与えられない。つまり、ヨナが三日三晩、大魚の腹のなかにいたように、人の子も三日三晩、大地の中にいることになる。」とあり、キリスト教徒はこれをイエスが自らの死と復活を示すものであると解釈した。こうした見解はオリゲネスの著作 (*Origenes, Adversus haereses* I, III, 21, 1, 1d, *Contra Celsum*, VII, 53, 57) にも見られる。ヨナの頌歌 (ヨナ書第2章第3-10節) が古くから復活祭の夜のミサで歌われたというのも、このような背景に基づくものである。これらの問題に関しては以下の文献を参照。Schneider, *ibid.*, B. Narkiss, "The Sign of Jonah", *Gesta*, 18(1979) pp.63-76, esp. pp.63-65.

(註 105)

七十人訳の κῆτος は、日本語訳と同様に「巨大な魚」という意味であるが、この言葉にはさらに本文で述べたようなイメージが付け加わるらしい。

(註 106)

ユダヤ教の聖書注解書であるミドラシュには既に、ヨナは大魚の腹のなかで衣服と頭髪を失ったことが記されている。初期キリスト教時代の作例では、大魚に吞み込まれる前の場面のヨナも裸で表されることが多いが、これに関しては何人かの研究者が「無垢な(裸の)魂」というプラトン主義の思想と結び付けている。Narkiss, op. cit., pp.65-66.《フルドフ詩篇》のヨナは着衣であるが、これは預言者としての最低限の威厳を与えるためではないだろうか。当然ながら預言書の写本挿絵ではヨナは着衣である。また、《パリ詩篇》などいくつかの貴族詩篇では、ヨナが黒髪若者の容貌で表されることもある。預言書写本におけるヨナの容貌の問題を扱ったものとして次の文献を参照。J. Lowden, *Illuminated Prophet Books: A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, University Park (Pennsylvania), 1988.

(註 107)

ヨナの物語を複数の場面(「大魚に吞み込まれるヨナ」「大魚から吐き出されるヨナ」「ニネヴェの街で預言をするヨナ」「とうごまの木の下のヨナ」など)で描いたものは、ルクレールが207を数えた初期キリスト教時代の作例のうちの大多数を占めている。こうしたマルチシーンの図像伝統はその後も根強く残り、「コスマスの地誌」の諸写本や《パリ詩篇》《パリの510番》の挿絵にも受け継がれている。場面の数も二つや三つ、あるいは四つ以上など様々であり、こうした場面数の違いと意味内容との関係を探った研究として、次に挙げるシュビーゲルの文献がある。J. Spiegel, "Das Bildprogramm des Jonasmotivs in den Malereien der römischen Katakomben", *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte*, 73(1978), pp.1-15. ビザンティンにおけるヨナの作例は、次に挙げる図像学事典の記述を参照。K. Wessel, "Jonas" in Id.(ed.), *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Band III, Stuttgart, 1976, pp.647-655. キッツィンガーは、3世紀後半に制作されたとされているクリーヴランド美術館所蔵の大理石製の彫像群のうち、「祈り」のポーズをしているヨナは大魚の腹の中で祈っているものであると述べているが、ナルキスはこれに反論している。いずれにせよ、この作品は大魚と共に表現したものではなく、「大魚の腹の中のヨナ」の作例は、やはり《フルドフ詩篇》が初めてであると言える。Narkiss, op. cit., p.74, n.35.

(註 108)

Narkiss, op. cit., p.65.

(註 109)

三人のヘブライ青年の頌歌は、これまで見てきたモーセの海の歌やヨナの頌歌と同様、復活祭の夜のミサで用いられはじめ、新しく洗礼を受けた者(三人の青年)が、神によってサタン(ネブカドネザル王)の手から救われたことの実証として歌われたという。また、11世紀に書かれた三歌斎経には、そこで歌手はこの歌を「鋭い声で」歌ったとあり、今日の正教の典礼においてもやはり、歌手とコーラス隊が応答する形で歌われているらしい。さらに、アレクサンドリアのアタナシオスは、放蕩の女性に対して、早朝課としてこの歌を歌うように勧めており、その後、修道院の独房や共住所においても歌われたという。これを受けてニッサのグレゴリウスは、これを賛美歌詠唱の理想形であると述べており、ルフィニウスも、400年頃にはこの歌がキリスト教世界の至る所で歌われるようになったと証言している。以上はシュナイダーの文献から得た知識である。Schneider, *ibid.*

り、魚の腹の中に居ながら「祈り」のポーズを取っている。(註106) すでに見たように、「祈り」のポーズは頌歌の挿絵として与えられた要素であり、これは《パリ詩篇》の挿絵(fol.431v, 図19)にも見られる工夫である。しかしながらここで注目したいのは、《フルドフ詩篇》においては、ヨナが魚の腹の「中」に描かれているという点である。ヨナの図像は初期キリスト教時代以来繰り返し描かれているが、それらはいずれもヨナの物語を異時同図的に数場面で表したものであり、「大魚の腹の中



図 19

のヨナ」が描かれているのは、《フルドフ詩篇》が最初の作例となるのである。(註107) これについてナルキスは、この挿絵と同様の表現が今は失われた聖像論争以前の作品にもあり、《フルドフ詩篇》の画家はそれを手本としたと述べているが、挿絵に対応する本文であるヨナの頌歌は、ヨナが魚の腹の中で神に祈っている場面であるということを考えて、これは頌歌の挿絵とするための画家の創意であると理解したい。(註108)

最後に、三人のヘブライ青年の頌歌に施された挿絵(fol.160v, 図20)を観察してみたい。(註109) 左の余白の上部に配されたこの挿絵は、天井部分がドーム状になっている燃える炉の中に三人のヘブライ青年すなわちシャドラク、メシャク、アベド・ネゴ、そして天使が横一列に並び、炉の下には恐らくネブカドネザル王の臣下であると思われる兵士が、炉から発する炎に焼かれて倒れているという構図で描かれている。ペルシア風の衣装を身に付けた三人の青年は、ローマのプリシッラのカタコンベにも見られるように、初期キリスト教時代以来の図像伝統に従って「オランス」のポーズで描かれており、「祈り」の造形化という頌歌の挿絵としての要請にひとまず応えている。

むしろ興味深いのは、この挿絵における天使の役割である。この主題を表した聖像論争以降のほとんどの作例においては、天使は三人を上から翼を広げて守るような構図で描かれており、こうした表現は《フルドフ詩篇》とほぼ同時代の《パントクラトル詩篇》(fol.222r, 図21)を始めとするいくつかの余白詩篇に見られるばかりでなく、貴族的詩篇の挿絵には、一つの例外もなくこの表現が用いられている。しかしこのよう



図 20



図 21



図 22

に天使を上を描いた場合、三人の青年の祈りの性質は変わってしまうのである。例えば、《パントクラトール詩篇》においては三人の祈りのポーズはすでに遠慮がちになっており、《キエフ詩篇》(fol.220v, 図22)や《トプカブ宮殿の13番》(Istanbul,

Topkapı Sarayı Müzesi, cod.13, fol.277v)では、左右の青年の視線は天使の方に向けられ、むしろ天使に祈りを捧げているようである。パウイトの壁画に至っては、構図の中心は天使によって占められ、三人の青年は従属的な役割しか与えられていない。^(註110) 翻って《フルドフ詩篇》の挿絵を見ても、天使は向かって右から二番目にニンプスを伴って表されているに過ぎず、翼も描かれていない。確かに《フルドフ詩篇》の天使は、シナイ山聖カテリーナ修道院のイコン断片やナーマン氏所蔵のコプトの浮彫の天使が手にしているような、三人を守る棒状のものを持ってはいるが、これも注意して観察しない限り見落としてしまう程である。^(註111) そうした点を考えるならば、《フルドフ詩篇》における天使の役割はそれ程大きいとは言えない。これは、三人の青年と神との直接の対話、あるいは真っ直ぐに向けられた祈りを表すためではないだろうか。後の作例のように半身を炉の中に隠さずに全身をあらわにし、その上正面観で頭の位置を揃えて描いていることから、そのような印象を受ける。

6. 頌歌挿絵—預言者の単独像

この項で扱うことになるのは、頌歌の挿絵の中でも預言者の単独像を描いたものであり、ナレーティヴな要素をほとんど持たない性格のものである。従って前項で考察した三つの挿絵とは、圖像伝統も異なれば直接のモデルを類推する方法もおおのずと異なってくる。その上、挿絵に対応する本文である頌歌のテキストも、復活祭の夜に歌われるものは少なく、ほとんどが早朝課の際に歌われるものであるという点で、性格を異にするのである。^(註112)

その中でも、特にヒゼキアの頌歌とマナセの頌歌の挿絵については、簡単な説明で許されるであろう。この二つの頌歌はいわゆる「正統の九つの頌歌」には含まれていないために挿絵を施されることが少なく、またそれに伴って圖像伝統と呼べるものがないというのがその理由である。ヒゼキアの頌歌の挿絵 (fol.157v, 図23) は、寝台に横たわる王が左の余白に配されているのみというものであるが、ただ「祈り」のポーズを取っているという点は、頌歌の挿絵としての唯一の工夫と言える。とはいえ、この



図 23

(註 110)

《トプカブ宮殿の13番》(12世紀後半)、例示したパウイトの壁画(8世紀)に関しては、それぞれ次の文献を参照。A. Cutler, *Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris, 1984, E. Drioton, "Un bas-relief copte des trois Hebreus dans la fournaise", *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, Kairo, 8(1942), pp.1-8. その他、「三人のヘブライ青年」を表した作例は、初期キリスト教時代には、カタコンベ壁画や石棺浮彫を筆頭に、エル・バガワットの壁画やボドゴリツァのガラス皿(エルミタージュ美術館所蔵)、象牙の二連板(ラウエンナ国立美術館所蔵)や象牙製の小箱(エルミタージュ美術館、ラインラント＝プファルツ州立美術館所蔵)などがある。コプト美術にも作例は多く、本文で挙げた以外にもワディ・サルガやサッカーの壁画がある。聖像論争以降の作例としては、詩篇集の挿絵は言うまでもなく、カッパドキアやオフリド、ミストラスなど、地方の壁画にも作例は無数にある。これらに関しては、ドリオトン前掲書の他、次の図像学事典の記述を参照。K. Wessel, "Junglinge im Feuerofen" in: Id.(ed.), *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Band III, Stuttgart, 1972, pp.668-676.

(註 111)

シナイ山聖エカテリーナ修道院のイコン断片、ナーマン氏所蔵のコプトの浮彫に関しては、それぞれ次の文献を参照。K. Weitzmann, *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai. The Icons. Vol.1. From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton, 1976, Drioton, op. cit.

(註 112)

ここでは便宜上「預言者の単独像」という挿絵の種類によって分類したが、それらに対応する頌歌は、意味の上でいくつかの種類に分けることができよう。病の床にあったが神の力によって治癒したヒゼキア王、かつての偶像崇拜を悔いて神に許されたマナセ王、そして、やっとのことで神の力で子室に恵まれたハンナのそれぞれの祈りは、神に対する「感謝の頌歌」と呼ぶことができる。また、イザヤの頌歌は異教徒に対する弾劾を表したものであり、ハバククの頌歌は救世主の登場を預言するものとなっている。これらはほとんどが早朝課で用いられたが、ハバククの頌歌だけは例外で、復活祭の夜のミサで用いられた。H. Schneider, "Die biblischen Oden im christlichen Altertum", *Biblica*, 30(1949), pp.28-65. Id., "Die biblischen Oden seit dem sechsten Jahrhundert", *Biblica*, 30(1949), pp.238-272.

(註113)

このように《プリストル詩篇》の挿絵において建築モチーフが登場するのは、やはり貴族的詩篇の影響と考えてよいのではないだろうか。特に頌歌の挿絵に限定すれば、他にもイザヤの頌歌の挿絵に昼と夜の擬人像が登場するなど、何らかの影響関係を示唆するものがある。「病床のヒゼキア王」を描いた作品はその他にも《パリの510番》(fol.435r)や《サクラ・バラレラ》(fol.252v)があるが、そのうち後者は『列王記』の表題の挿絵であるにもかかわらず、ヒゼキア王が祈りのポーズで表されており、このことからウォルターは、《サクラ・バラレラ》の挿絵が頌歌の挿絵の影響を受けたのではないかと述べている。Ch. Walter, "The Aristocratic Psalters and Ode Illustration in Byzantium", *Byzantinoslavica*, 51(1990), pp.43-52, esp. p.48.

(註114)

マナセの頌歌の挿絵は、概して余白詩篇においてはプロスキネシスのポーズで描かれることが多く、貴族的詩篇においては「偶像」を表す牡牛と共に表されることが多いが、ベナキ美術館所蔵の貴族的詩篇 (Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, cod. vitr. 34.3, fol.191v) においては、余白詩篇の挿絵と同様の表現がなされている。また、《パリの510番》(fol.435r)にもマナセが描かれているが、ここでは牡牛と共に表されている。これらに関しては以下の文献を参照。A. Cutler, *Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris, 1984, Walter, *ibid.*.

(註115)

イザヤの頌歌 (イザヤ書第26章第9-20節) も、復活祭の夜のミサの際に使用されたのではなく、早朝課のために選ばれたものである。これは七十人訳で頌歌の冒頭部分が εκ νεκτὸς ὀρθρίζει το πνευμά μου πρὸς σέ, ὁ Θεός というように始まっていることから連想されることである。日本語訳の「わたしの魂は夜あなたを捜し、わたしの中で霊はあなたを捜します。」では、このニュアンスは掴みづらい。H. Schneider, "Die biblischen Oden im christlichen Altertum", *Biblica*, 30(1949), pp.28-65.

(註116)

イザヤ書第26章第10節には、「神に逆らう者は、憐れみを受けても正しさを学ぶことはありません。公正の行われている国で不正を行い、主の威光を顧みようとしません。」とある。異教徒(「神に逆らう者」)への弾劾という性格はこの節に最もよく現れており、同じ場面を描いた《テオドロス詩篇》(fol.200r)においては、天使に引きずられている人物がユリアヌス帝であるということが、詞書によって明示されている。《パリ詩篇》(fol.435v)や《プリストル詩篇》(fol.252r)には、註115で述べたような頌歌冒頭部分からの連想で、「夜」と「曙」の擬人像が描かれており、その他の詩篇集におけるイザヤの頌歌の挿絵も、作品ごとに様々な形で描かれている。cf. S. Dufrenoy, *Tableaux synoptiques de 15 Psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte*, Paris, 1978.

(註117)

預言書写本のイザヤ像に関しては、次の文献を参照。J. Lowden, *Illuminated Prophet Books: A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, University Park (Pennsylvania), 1988, pp.49-63.

ような単純な構図は何も《フルドフ詩篇》に限ったことではなく、《パリ詩篇》(fol.446v, 図24)においても、新たに「祈る人物」として王を再び右に描く以外は本質的な部分はそれ程変わらない。《プリストル詩篇》(fol.260r)に至っては、《パリ詩篇》に見られた寝台が取り払われ、建築モチーフの隣で祈る王が描かれるのみである。(註113) マナセの頌歌の挿絵 (fol.158v, 図25) においても事情は同じである。左上の余白に平伏(プロスキネシス)するマナセ王は、同じポーズをとるダヴィデの挿絵 (fol.25r, 図26) から簡単に応用できるものであり、それほど創意を必要とするものではない。(註114)



図 24



図 25



図 26

イザヤの頌歌には二つの挿絵 (fol.156r, 図27) が描かれている。(註115) まず、右の余白には頌歌の表題に対応するイザヤの肖像があり、その下には「神に逆らう者」の髪を掴んで引きずる天使が描かれており、これは頌歌本文のイザヤ書第26章第10節に対応する。(註116) イザヤはニンプスを伴った白髪白鬚の老人の容貌で表されており、これは現存する全ての預言書写本と多くの詩篇集の挿絵に共通する特色である。(註117) むしろここで注目したいのは、イザヤが下の場面と独立して描かれており、しかも正面観で描かれているということである。詩篇本文に施された挿絵の、例えば「イサクの犠牲」の場面 (fol.105v, 図28) を見ると、ここには神の手がのぞく天の半球に祈りを捧げるアブラハムが左の余白に表され、そしてその下には我が子の髪を掴んで刃にかけようとするアブラハムが、異時同図的に描かれている。この挿絵を念頭にイザヤの頌歌の挿



図 27



図 28



図 29



図 30



図 31

絵を考えると、ここでは「神に逆らう者」を征伐する行為は天使によって代行されている一方、イザヤは物語に参加してはいないばかりか、まるで神と対話するかのように正面観で立っており、預言者としての威厳を保っている。おそらくこのような点が、詩篇本文の挿絵と区別するために画家が行った工夫であろう。

礼拝画のような正面観で預言者の肖像を描くという方法は、ハンナの頌歌に施された挿絵 (fol.153r, 図29) にも見られる。^(註118) サムエルを抱いたこのハンナの肖像は、オディギリヤ型の聖母子像を連想させるに十分であり、ネルセシアンもこのことに言及している。^(註119) 頌歌の挿絵以外でハンナを表した作例はほとんどなく、画家は自ら図像を創造するか、あるいは意味が近い既存の図像を再編成する必要があったであろう。そしてその際に聖母子の図像が取り入れられたということは、十分想定できることではないだろうか。^(註120)

それでは最後に、ハバククの頌歌に施された挿絵 (fol.154v, 図30) について考察してみたい。黒髪黒鬚の壮年の容貌で表された預言者ハバククは、頌歌本文の左余白に正面観で立っており、その向かって左には登る太陽が、そして右には赤で塗りつぶされた「丘」に沈む太陽が描かれている。^(註121) ハバククは右手を挙げて上方を指し示し、そのひとさし指が導く所には、イマゴ・クリペアータ型のキリストのアイコンが描かれている。^(註122) 初期キリスト教時代の作例では、ハバククは獅子穴のダニエルに食料を運ぶという副次的な位置を占めるに過ぎなかったが、ここではキリストのアイコンを指し示して救世主の到来を預言するという、予型論的な役割が与えられているのである。^(註123) ハバククの頌歌の予型論的な解釈は、既に初期キリスト教時代の教父著作に見られるもので、挿絵はそのような解釈を反映していると考えることができようが、^(註124) 左右に描かれている太陽は頌歌の本文からは導き出されないものである。おそらく画家の念頭には、同じくハバククが登場する詩篇第49章の挿絵があったに違いない。^(註125) この詩篇本文に施された挿絵 (fol.48v, 図31) には、「日の出るところから日の入るところまで」という詩句の絵画化として、余白の最上部と最下部に擬人像を用いてそれぞれ日の

(註118)

ハンナの頌歌 (サムエル記上第2章第1-10節) は4世紀ごろから早朝課で用いられたらしい。フリソストモスは、この時代に世界中でこの頌歌が歌われていると証言している (PG 56:664)。Schneider, *ibid.*

(註119)

S der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen âge*, II, Londres, Add. 19352, Paris, 1970, p.106. ヴァイツマンもやはり、《ダンバートン・オークス詩篇》(Washington, D.C., Dumbarton Oaks, cod. 3, fol.75r) のハンナの頌歌の挿絵が、構図の面で聖母子像に近いことを指摘し、こうした慣習的な新約図像の構図が旧約の図像に取り入れられることは、これが唯一の例ではないと述べている。また彼は、この挿絵で聖母子像の構図を転用したことにより、「典礼的」な要素がより強まったと述べている。これは《フルドフ詩篇》についても言えることであろう。K. Weitzmann, "The Ode Pictures of the Aristocratic Psalter Recension", *Dumbarton Oaks Papers*, 30(1976) (now in: *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, London, 1980, pp.65-84), esp. pp.73-74. ハンナの頌歌に施される挿絵は、後の時代の余白詩篇でも、オディギリヤ型聖母子像の構図で描かれるものが多く、貴族的詩篇では、大抵は「祈る人物」として描かれるが、中にはプロスキネーシスのポーズで描かれているものもある。

(註120)

シュナイダーは、聖母マリアがイエスを身籠もったことを神に感謝するマニフィカート (ルカによる福音書第1章第46-55節) を歌った時、同じように神の加護があったハンナの頌歌が、彼女の頭の中に無意識のうちに浮かんだのではないかと述べているが、実際にこの二つの頌歌の文体は類似しており、これは納得できる。Schneider, *ibid.* 《フルドフ詩篇》にも頌歌の本文にマニフィカートが採用されているが、そこに施されていたであろうと思われる挿絵は、現状では何者かによって切り取られている。

(註121)

二つの太陽のそばには、それぞれ ANATOLH, AMBAKOYM という訓書がある。

(註122)

ここに登場するイマゴ・クリペアータ型のキリストのアイコンを、カントロヴィッツは「太陽の円盤の中のキリスト像」と呼び、Christus Oriens の思想 (キリストを太陽と結び付ける思想) の反映であるとしている。E.H. Kantorowicz, "Oriens Augusti - Lever du Roi", *Dumbarton Oaks Papers*, 17(1963), pp.117-177, esp. p.145.

(註123)

ハバククが獅子穴のダニエルに食物を運ぶ場面は、サンタ・サビーナ聖堂の本影壁や大英博物館所蔵の象牙製小箱、プレシアの石棺などに描かれている。予型論的な挿絵は、《フルドフ詩篇》の他は《テオドロス詩篇》や《バルベリーニ詩篇》、《キエフ詩篇》にも見られる。貴族的詩篇の作例では、獅子穴のダニエルに食物を運ぶ場面がそのまま転用されているものや、「祈る人物」で描かれているものなど様々である。また、『ナジアンゾスのグレゴリオス説教集』の諸写本では、ハバククはキリストの昇天の場面に登場するが、これと同じ場面は、ベチの聖使徒教会の壁画やボガノヴォ修道院旧蔵のアイコン (ソフィア国立美術館所蔵) にも描かれている。ハバククの図像とその変遷については、次の文献を参照。Ch. Walter, "The Iconography of the Prophet Habakkuk", *Revue des études byzantines*, 47(1989), pp.251-260.

(註124)

アレクサンドリアのキュリロスやテオドレトスは、ハバクク書第3章第3節にある「神はテマンから、聖なる方はバランの山から来られる。」という詩句に対し、テマンをベツレヘム、バランをキリストの先祖であると解釈した (PG 71:904, PG 81:1825)。ウォルターは、この挿絵が予型論的に描かれていることは、こうした注釈から来たのではないかと推測している。Walter, *op. cit.*, pp.255-256.

(註125)

ネルセシアンもこのことを指摘している。Der Nersessian, *op. cit.*, p.103.

(註 126)

画面上部に描かれた四頭立ての馬車に乗る擬人像は、太陽神ヘリオスに由来するものであり、図像自体はサン朝美術の影響である。cf. H.P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo, 1953, pp.64-79. 筆者はこの文献を和光大学の永澤峻先生のご好意によって参照することができた。

(註 127)

アタナシオスの詩篇注釈 (PG 27:229-232) を参照。コリガンもこの注釈を引用している。K.A. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-century Byzantine Psalters*, Cambridge, 1992, p.70.

(註 128)

Augustinus, *De civitate Dei*, 18, 32 (cit. in Schneider, op. cit., p.40). セプトゥアギンタでは、ハバクク書第3章第2, 4節は以下の通り。第2節: Κύριε εἰσακήκοα τὴν ἀκοήν σου καὶ ἐφοβήθην, κατενόησα τὰ ἔργα σου καὶ ἐξέστην. ἐν μέσῳ δύο ζώων γνωσθήσῃ (...), 第4節: καὶ φέγγος αὐτοῦ ὡς φῶς ἔσται, κέρατα ἐν χερσίν αὐτοῦ, καὶ ἐθετο ἀγάπησιν κραταιὰν ἰσχύος αὐτοῦ. (傍線は引用者)。本文で引用した部分はシュナイダーの独訳を重訳したものである。ヘブライ語原典を典拠とした日本語訳聖書では、かなり文意が違う。

(註 129)

Schneider, *ibid.*

(註 130)

ザカリアの頌歌 (ルカによる福音書第1章第68-79節) は、洗礼者ヨハネの記念日である白衣の主日の次の土曜日に歌われたらしい。H. Schneider, "Die biblischen Oden seit dem sechsten Jahrhundert", *Biblica*, 30(1949), pp.239-272.

(註 131)

詩篇集の挿絵においても、ザカリアが描かれている写本は10に満たない。そしてそのほとんどは余白詩篇の挿絵であり、大きな図像の変化は認められない。

出と日の入りが描かれているが、^(註126) 二つの擬人像の間には、やはりイマゴ・クリペアータ型のキリストのアイコンを崇めるダヴィデとハバククが描かれている。ダヴィデの登場は詩篇作者であるということで簡単に説明が付くが、ここでハバククを登場させて予型論的な挿絵にしているのは、おそらくこの章節に施されたアタナシオスの注釈を受けてのことであろう。^(註127)

頌歌の挿絵の方に戻って考えてみると、ほぼ同じモチーフが登場するにも関わらず、ここでは詩篇本文の挿絵と異なる表現がなされている。まず、詩篇本文の挿絵で擬人像を用いて表されていた太陽が簡略化されて表されている。そしてハバククは構図の中心に置かれ、正面観の厳しい表情でキリストのアイコンを指し示すように描かれているのである。こうした表現によって、頌歌の作者であり預言者でもあるハバククの権威が象徴的に表されたとと言える。

さらに構図に注目してみると、キリストのアイコンとハバククを結ぶ線、そして登る太陽と沈む太陽を結ぶ線とによって十字架が形成され、二つの太陽を描くことによって、大抵の磔刑図に添えられている太陽と月を連想させるのである。これはハバククの頌歌に対する信仰の問題が絡んでいるように思える。七十人訳聖書のハバクク書第3章の第2節と第4節には、「二つの生き物の間には人が見え、…その両手には角がある。」とあるが、『神の国』においてアウグスティヌスは、これは二人の盗賊の間で磔にされるキリストについて述べているものであると解釈した。^(註128) こうした解釈によって、ハバククの頌歌は復活祭の夕べの祈りにおいて、キリストの磔刑を連想させるものとして読まれることになったのである。^(註129) これを考えるならば、ハバククの頌歌の挿絵が磔刑を思わせるような構図で描かれていることも、何らかの意味があるのではないだろうか。

7. 頌歌挿絵—ザカリアの頌歌、シメオンの頌歌

最後に考察するのは、新約聖書に登場する二人の聖人すなわちザカリアとシメオンの頌歌の挿絵である。そのうち、ザカリアの頌歌の挿絵 (fol.163v, 図32) に関しては、簡単に述べることができるであろう。^(註130) それというのも、洗礼者ヨハネの父ザカリアを描いた作例はほとんどなく、一般的な図像伝統との効果的な比較が不可能だからである。^(註131) ただ、この挿絵に関して言えることは、白髪白鬚の老人として表されたザカリアがヨハネを抱いている姿が、ハンナの頌歌の挿絵で見たように、オディギトリア型の聖母子像の構図を借りていることであり、これによって、マリアやハンナと同様に子を授かったことに対する神への感謝が表されており、また、ザカリアがニンブスを伴って正面観で描かれることにより、祭司としての威厳が表されている。

シメオンの頌歌の挿絵 (図33) は、ザカリアの頌歌の挿絵と同じ画面に、下の余白を



図 32



図 33



図 34

用いて「神殿奉献」の場面として描かれている。(註132) ここでシメオンは、神殿を表す小建築物から半身を出してキリストの方に手を差し伸べており、その一方、後ろに山鳩のつがいを手にしたヨセフを伴ったマリアは、幼子イエスをシメオンの方へ差し出している。登場人物は全て福音書の記述通りであり、ここで一般的な図像伝統と比較できるのは、シメオンとイエスの位置関係、そしてイエスの身振りである。(註133) 今観察したように、幼子イエスは聖母マリアに抱かれており、失われたヴァティカンのヨハネス7世礼拝堂の壁画や他のいくつかの現存作例のように、シメオンがイエスに触れてはいない。(註134) イエスの身振りを見ても、ミラノ近郊カステルセプリオの壁画などに見られるように、身を乗り出してシメオンの方に手を伸ばすことはせず、マリアの腕に静かに抱かれている。(註135) 後世の加筆の下をさらに細かく観察してみると、イエスはシメオンを静かに見下ろし、さらに右手を少し挙げて「祝福」のポーズを取っているのである。こうした幼子イエスの身振りは、「神殿奉献」を描いた他の現存作例にはほとんど見られず、イスタンブールのカレンデルハネ・ジャーミー出土のモザイク(図34)に見られるのみである。(註136) とはいえ、カレンデルハネ・ジャーミーのモザイクでは、堂々たる姿勢のシメオンはイエスの方に限りなく近づき、今にもイエスを受け取ろうとする場面で描かれているのに対し、《フルドフ詩篇》の同場面では、マリアに抱かれる幼子イエスと神殿の建築モチーフの枠組みに収められたシメオンは、緊張感を伴った位置関係で表現されている。そしてその結果、シメオンは恭しく「祝福」を受け、同時にそれに対する神への感謝を表明しているような印象を与えることとなる。この点で、シメオンの神への感謝を表すという頌歌の挿絵としての要請に込められていると言える。

(新潟県立万代島美術館 美術学芸員)

(註132)

シメオンの頌歌(ルカによる福音書第2章第29-32節)は、1世紀から5世紀の間に夕べの祈りにおいて用いられ始めたとはいえる。H. Schneider, "Die biblischen Oden im christlichen Altertum", *Biblica*, 30(1949), pp.28-65, ここでは便宜的に「神殿奉献」とするが、より正確には「幼子イエスとシメオンとの出会い」である。神殿に幼子イエスを「奉献」する場面を描いた作例は西欧に多く、シャルトル大聖堂の王の門にある浮彫がその典型的な例である。

(註133)

ルカによる福音書第2章第22-35節には、「神殿奉献」の場面が詳細に記述されている。それゆえ、登場人物やアトリビューションなどは、東西を問わずほとんどの作例で共通している。cf. D.C. Shorr, "The Iconographic Development of the Presentation in the Temple", *The Art Bulletin*, 28(1946), pp.17-32. K. Wessel, "Darstellung Christi im Tempel" in: Id.(ed.), *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Band I, Stuttgart, 1966, pp.1134-1145. H. Maguire, "The Iconography of Symeon with the Christ Child", *Dumbarton Oaks Papers*, 34/35(1980-81), pp.261-269.

(註134)

聖像論争以後の作例では、幼子イエスがシメオンの腕に抱かれるものが増え、パレオロゴス朝時代の作例では、シメオンがイエスに顔をすり寄せているものもある。こうした変化についてマグワイアは、「神殿奉献」の説教のレトリックの影響であると考察している。Maguire, op. cit., Id., *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, 1981, pp.84-90.

(註135)

ヴェッセルは前掲の図像学事典において、幼児イエスの位置を、(1)マリアの腕に抱かれているタイプ、(2)マリアとシメオンの二人に抱かれているタイプ、(3)シメオンに抱かれているタイプ、(4)幼子イエスとシメオンだけが独立して一つの場面を構成しているタイプ、と分類している。Wessel, *ibid.*

(註136)

cf. C.L. Striker & Y. Doğan Kuban, "Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: Third and Fourth Preliminary Reports", *Dumbarton Oaks Papers*, 25(1971), pp.250-265.