

# ザンクト・ガレン修道院図書館所蔵 装飾詩篇写本《黄金詩篇》<sup>1)</sup> 研究

福島 綾 太

## 目次

はじめに

I 章：《黄金詩篇》についての概要

II 章：全ページ大イニシャルについての考察

- 1) 第 1 篇「人は幸いなるかな *Beatus vir...*」の冒頭イニシャル「B」(p. 15)
- 2) 第 41 篇「鹿が谷川を慕い喘ぐように *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum...*」の冒頭イニシャル「q」(p. 99)
- 3) 第 72 篇「まこと神はイスラエルに *Quam bonus Israhel Deus his...*」の冒頭イニシャル「Q」(p. 171)
- 4) イニシャルの発展史

III 章：人物像についての考察

- 1) ダヴィデ像 (p.2、39)
- 2) ヒエロニムス像 (p.14)

IV 章：物語場面についての考察

おわりに

注釈

参考文献

図版出典

## はじめに

「写本画」<sup>ミニアチュール</sup> 2) はヨーロッパ中世美術における独特のジャンルを形成している。写本はキリスト教の典礼や布教の道具として発達したもので、挿絵と共にそこへと筆写されるものは主に聖書の内容であった。中でも好んで筆写されたテキストの一つに『詩篇』<sup>3)</sup> がある。これは旧約聖書中の韻文テキストで「諸書」<sup>4)</sup> に区分され、ユダヤ教およびキリスト教で宗教歌として歌われた。そのため、典礼の道具として独立した一書を成すことが多かった。「詩篇」全 150 篇はダヴィデ王とその 4 人の臣下の作とされ、内容は神への感謝や祈り、敵の脅威と神による救済を主なテーマとしている。内容を感知させるべく、章句の随所には比喩や象徴が用いられている。そのため写本画においてテキストを視覚化する際には、「ワード・イラストレーション」<sup>5)</sup> という方法に則って挿絵が描かれることになる。これはテキストの内容を「文字通り」<sup>テクスチュアル</sup> に描き出す方法で、「詩篇」の比喩的表現を逐語的に挿絵した。

現在までに中世の詩篇写本は数多く遺されているが、本論ではカロリング朝<sup>6)</sup> に制作された、ザンクト・ガレン修道院図書館所蔵の作品に焦点を当てる。拙稿『ザンクト・ガレン修道院図書館所蔵典礼用福音書写本《ザンクト・ガレン修道院図書館 51 番写本 Cod. Sang. 51》研究』<sup>7)</sup> では、すでに同修道院におけるカロリング朝以前<sup>8)</sup> の芸術に位置づけられるインシュラー<sup>9)</sup> の作例を取り扱った。そのため本論では、拙稿を土台として同修道院における次の時代の作品を扱い、時代変遷とともに作品がどのように変化していったのかを分析したいと考え、それに該当する研究対象作例を選択した。ザンクト・ガレン修道院図書館には現在、《ヴォルフコツ詩篇》<sup>10)</sup>、《フォルヒャルト詩篇》<sup>11)</sup>、そして《黄金詩篇》の 3 作品がカロリング朝時代の装飾詩篇写本として保管されているが、その中でもとりわけ重要な作例と見なされている《黄金詩篇》を分析対象として本論では取り扱う。本作例はその名の通り、テキストがほぼ金で綴られており、16 の写本画と数多くの壮麗なイニシャル装飾が施されている。このように豪華に装飾された《黄金詩篇》は、ザンクト・ガレン修道院が生んだ傑作であるどころか、カロリング朝末期の重要な作例

の一つとも見なされている。しかし、本作例に関する研究は十分であるとは言いがたい。《黄金詩篇》についての最初の研究は、スイス美術史の父と言われるラーンの『ザンクト・ガレンの《黄金詩篇》Das Psalterium aureum von Sanct Gallen』(1878年)<sup>12)</sup>においてである。彼は《黄金詩篇》の全挿絵と重要なイニシャルについての分析と図版提示を行い、ここで初めて一般人の目にも触れられるようになった。しかしながらラーンの研究は他作例との比較には乏しく、本作例の数ある装飾詩篇写本の中でどのような位置づけにあるのかまでは明らかにされていなかった。以降、様々な装飾詩篇写本についての研究が進められるが、《黄金詩篇》についての更なる研究はドゥフトの論文「《黄金詩篇》のミニアチュール理解のための鍵 Der Schlüssel zu den Miniaturen des Goldenen Psalters」(1969年)<sup>13)</sup>まで待つこととなる。ドゥフトは《黄金詩篇》のミニアチュールが個々の詩篇の章句ではなく、その表題に基づいて描かれていることを示した。けれども同時に、何故たったの11篇だけが挿絵されたのか<sup>14)</sup>、といった多くの疑問点も提示され、依然として全体像が明らかとならないままであった。一方、ミューテリヒは『初期中世詩篇挿絵における様々な意味階層 Die verschiedenen Bedeutungsschichten in der frühmittelalterlichen Psalterillustration』(1972年)<sup>15)</sup>の中で、《黄金詩篇》は未完成なのではないか、と指摘した。こうして研究が再開されると同時に、数多くの疑問点が顕わとなったが、これらに答えたのがエッゲンベルガーのモノグラフィー『ザンクト・ガレンの《黄金詩篇》Psalterium aureum Sancti Galli』(1987年)<sup>16)</sup>である。彼は《黄金詩篇》の全挿絵がダヴィデの生涯に基づくサイクルを成しているとは指摘し、この挿絵サイクルはタイポロジカル<sup>17)</sup>にキリストの生涯にも結び付けられていることを明らかにした。また、全ての詩篇挿絵についての詳しい分析も行い、豊富な比較作例を通じてプロトタイプの再建を試みている。しかし、あくまで彼の焦点は挿絵サイクルと詩篇挿絵のプロトタイプの復元にあるため、重要な要素であるイニシャルについての分析や作例比較に乏しい。エッゲンベルガー以降、《黄金詩篇》に関する目立った研究はなされていない。そのため、本論ではまずこの写本における装飾イニシャルについて、

カロリング朝以前の作例、とりわけ壮麗なイニシャル芸術を生み出し、後代の作品に多大な影響を及ぼしたインシュラー写本と比較分析を行い、『黄金詩篇』の装飾イニシャルの特徴ならびにカロリング朝写本でイニシャルがどのように変化したのかを考察する。また、本作例には多くの人物像表現が見られる。インシュラー写本において人物像はごく限られた場合にのみ挿絵され、しかもその表現は極めて厳格な、観者と向き合うような前向きの単身像がほとんどである。しかし、カロリング朝写本では実に様々な表情やポーズを用いた人物像表現が盛んに描かれた。そのため、『黄金詩篇』の人物像表現がどれほどカロリング朝的であるのかを分析したい。同時に『黄金詩篇』にはカロリング朝の詩篇写本としては極めて特殊な、正面向きの単身立像が描かれている。これについては拙稿で明らかにした『ザンクト・ガレン修道院図書館 51 番写本 Cod. Sang. 51』<sup>18)</sup> (以下、『ザンクト・ガレン 51 番』とする)における人物像表現と共通点が見いだせるため、並行作例として提示したい。最後に、本作を特徴づけている詩篇挿絵の分析を試みる。詩篇写本は前述した「ワード・イラストレーション」という手法に則ることが通例だが、『黄金詩篇』の詩篇挿絵はそれとは異なる場面選択が行われている。そのため、カロリング朝の詩篇写本を代表する『ユトレヒト詩篇』<sup>19)</sup>との比較を通じ、本作の場面選択の特徴を確認し、『黄金詩篇』の特徴を明らかにしたい。

## I 章：《黄金詩篇》についての概要

本作例は全 344 ページから構成される羊皮紙冊子本<sup>コデックス</sup><sup>20)</sup>であり、寸法は 37 × 28cm<sup>21)</sup>である。ザンクト・ガレン修道院長ザロモン 3 世 (在位 890 年 - 919 年) の下で制作されたとされ、制作年代を 900 年頃に求めることができる。そのため、『黄金詩篇』はカロリング朝写本の中でも末期の作品に位置づけられる。また、制作地はザンクト・ガレンと考えられているが、西フランク王カール 2 世 (禿頭王) の宮廷画派出身の写字生の関与が認められる。<sup>22)</sup> 詩篇のテキストは「ガリア詩篇集 Psalterium Gallicanum」<sup>23)</sup>であり、全 150 篇が筆写されている。<sup>24)</sup>

さて、《黄金詩篇》は3つの全ページ大イニシャル、奏楽のダヴィデ像とヒエロニムスの単身像、16の物語挿絵、1つの形象イニシャル、そして数多くの詩篇冒頭の装飾イニシャルを含んでいる。全ページ大イニシャルは詩篇のテキスト区分<sup>25)</sup>に従い、第1篇「悪しき者のはかりごとによらず、罪びとの道に立たず、あざける者の座にすわらぬ人はさいわいである。…」(p.15)、第41(42)篇「神よ、鹿が谷川を慕いあえぐように、わが魂もあなたを慕いあえぐ。…」(p.99)、第72(73)篇「神は正しい者にむかい、心の清い者にむかって、まことに恵みふかい。…」(p.171)のそれぞれ冒頭に配されている。奏楽のダヴィデ像(p.2、図13)は詩篇の著者像として、4人の楽師に囲まれた姿で描かれる。一方ヒエロニムス像(p.14、図1)は聖書のラテン語翻訳者の肖像画として単身像で描かれている。それに引き続く16のミニアチュールは全て詩篇の表題を挿絵したもので、エッゲンベルガーが明らかにしたようにダヴィデの生涯に関する内容が表現されている。そして、16の挿絵の後に本写本唯一の形象イニシャルにはダヴィデが描かれているが、これは単純にイニシャルであるだけでなく、ダヴィデの生涯に基づく挿絵サイクルの締め括りと見なされるものである。<sup>26)</sup>

イニシャルに関して本論では上記3点の全ページ大イニシャル(図2、4、6)を取り上げる。というのも、全ページ大イニシャルはインシュラー写本の伝統を引き継ぐことから、イニシャルの発達過程を顕著に観察することができるからである。また人物像表現については、2つのダヴィデ像(図13、15)並びにヒエロニムス像(図1)の分析でカロリング朝芸術における人物像表現を確認しつつ、《黄金詩篇》の特徴を考察したい。そして物語挿絵からは、全挿絵サイクルにおけるクライマックスを示す部分であり、一層豪華に挿絵されたp.139からp.141までの第59(60)篇の表題挿絵(図21-23)と、《ユトレヒト詩篇》の第59篇(fol.34r、図20)を比較分析する。

## II章：全ページ大イニシャルについての考察

第1篇(図2)、第41篇(図4)、第72篇(図6)の冒頭に配される全ペー

ジ大イニシャルは、前述のとおりヘブライ語の詩篇テキストに従って分けられた各区分の最初の詩篇に対し、いわば扉絵として描かれたものである。扉絵の機能を持たせるために、特に第1篇と第72篇のイニシャルに対しては画枠を付与している。そうすることによって、これが単なる文字ではなく挿絵であるということを強調しようとしたのである。特に第1篇の「B」のイニシャルは《黄金詩篇》の全イニシャルの中で最も華麗に装飾されたものであり、全詩篇の扉絵としての機能も持ちわせていることが理解できる。3つのイニシャルはそれぞれ別の画家によって描かれたと見られているため、まず初めに一つずつイニシャルを別個に分析する。その後で、インシュラー写本の全ページ大イニシャルとの比較を行い、イニシャルの発展史を辿る。

### 1) 第1篇「人は幸いなるかな Beatus vir...」の冒頭イニシャル「B」(p.15)

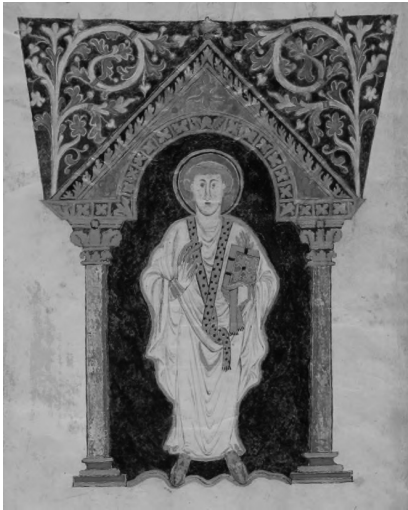


図1



図2

橙の細い線でアウトラインが引かれた2本の金の組紐が画枠を形成し、その四隅には結び目を伴っている。この金の組紐の間のフリーズは紫ないし緑で下地が塗られ、上下にはアカンサスが、左右には葉の付いた蔦が、やはり

金で描かれている。画枠の内部には高さの異なる3つの紫の長方形が存在し、その周りは橙の細い線でアウトラインの取られた緑の幾何学文様で満たされている。一見したところページ全体には金が目立つが、よく見てみると紫、緑そして羊皮紙の地の白のコントラストがページ全体に更なる深みをもたらしてくれていることがわかる。この紫・緑・白のコントラストは「B」のイニシャル内部でも意識されている。つまり、「B」の上下の空間部分の外側は紫、内側は緑に塗られている。また文字の支持体や曲線部分には部分的に彩色されず、わざと羊皮紙の地がむき出しのまま残されているのである。

次に「B」のイニシャルの位置に注目したい。「B」を描く際に画家は紫の地や緑の幾何学文様のフリーズ、そして引き続くイニシャルのことも十分考慮に入れて、画枠の左上に寄せている。こうすることで「B」の下に描かれている紫の地や緑の幾何学文様のフリーズの存在を観者に対してしっかりと示すことができているのである。もし画家が「B」のイニシャルを画枠一杯に広げて描いたならば、紫と緑のコントラストはその効果を十分に発揮することができなかつたであろう。加えて、「B」の位置とサイズは引き続くテキストのこともしっかりと考慮している。すなわち、「B」のは右側と下部に空間を空け、引き続く「EATUSQVINON」の文字のためにスペースを作り出しているのである。「B」に引き続くテキストを見てみよう。まず「E」は上段の紫の長方形の上に大きく書かれ、2つの葉のモチーフと一緒に描き込まれている。続いて中段の長方形には同じく葉のモチーフを伴った「A」が、「E」よりも小さく書き込まれ、その下にさらに小さく「T」が配されている。以降の文字はこの「T」のサイズと同じものが引き続く。中段と下段の間の緑の幾何学文様帯に「U」があたかも中段の紫の長方形から棘のように飛び出す形で書かれ、下段の上部には「S」がある。そしてその下段には長方形より半身飛び出してしまっている「V」を皮切りにして「IRQUINON」と文字列が続いていく。

以上の観察より、画家はこのページに対して紫・緑・白によるコントラストを意識していることが明らかとなり、「B」に引き続く文字に対しても十分



図 3

なスペースが与えられることとなったのである。さて、このような色彩的なコントラストが果たして《黄金詩篇》独自の特徴の一つなのだろうか。このことを確認すべく、同じくザンクト・ガレン修道院図書館所蔵の《フォルヒャルト詩篇》の「B」のイニシャル・ページ (p.31、図 3) を取り上げたい。《フォルヒャルト詩篇》は前述したとおり、ザンクト・ガレン修道院図書館におけるカロリング朝の

装飾詩篇写本の一つである。制作年代は 872 年

から 883 年の間とされ<sup>27)</sup>、《黄金詩篇》の制作年代とも近く、この十数年の間にどのような変化があったのかを考察する際に《フォルヒャルト詩篇》は好例である。それでは《フォルヒャルト詩篇》の「B」のイニシャルを見てみたい。《フォルヒャルト詩篇》では銀一色の背景の上に「B」のイニシャルが描かれているため、色彩のコントラストは殆ど意識されていない。青や緑といった配色も確認はできるが、全体的に薄暗い色合いとなっている。また背景は銀一色であるため画家は下地に気にかけることもなく、「B」のイニシャルを画枠内一杯に描き出している。それゆえ、引き続く「EATUSVIRQUI」の文字は残りの狭いスペースに押し込められる結果となった。《フォルヒャルト詩篇》第 1 篇のイニシャル・ページは「B」のみがページの絶対的な主役なのである。対して《黄金詩篇》の「B」のイニシャルはページの主役となっていないが、背景や引き続く文字のことも考慮に入れ、ページ全体との一体感がもたらされている。

最後に、隣り合うヒエロニムスの肖像画 (p.14、図 1) と見開きにして並べてみると興味深い。ヒエロニムス像においては建築モチーフや植物表現からくる古代的な要素が目立つのに対し、「B」のイニシャル・ページは極めて装飾的である。幾分ぎこちなく描かれているヒエロニムス像の建築物に描かれる植物表現と比べると、こちらはフリーズ内の埋草としてもはや文様化し



ている。このことから、ヒエロニムス像と「B」のイニシャル・ページの画家がそれぞれ違う人物の手によるものと類推される。<sup>28)</sup> また、冒頭の装飾イニシャル・ページと著者像を向かい合わせて見開きのページ構成にするという手法は、インシュラーの福音書写本で好まれたものであった。ザンクト・ガレン修道院図書館には当時よりヨーロッパ大陸としては豊富なインシュラー写本を所有していたため、《黄金詩篇》の制作者がこれら作例を手本としてページ構成を行った可能性も大いに考えられる。また、このような人物像と装飾イニシャル・ページを向かい合わせて見開きにするという手法は、後代のオットー朝写本<sup>29)</sup>においても引き継がれることとなる。

## 2) 第41篇「鹿が谷川を慕い喘ぐように Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum...」の冒頭イニシャル「q」(p.99)



図4

ここでは文字版面の中心に全ページ大に引き伸ばされた「q」のイニシャルが描かれている。しかし、第1篇と第72篇のイニシャルとは異なり、画枠が付けられていない。そのため、ここでイニシャルをもはや挿絵としてではなく、単純に「装飾された文頭語」として描かれたという印象が強い。ページの上部には第41篇の表題のテキスト「IN FINEM PSALMUS DAVID FILIIS COHRE」が古典古代の写本でよく用いられた文字体「カピタリス・ルスティカ」で赤く書かれている。<sup>30)</sup> 第41篇のテキストは、「UEM」のみが「q」の右側でやや大きく書かれ、それ以降のテキストは「q」の縦のシャフトによって完全に分断されてしまっている。続いて「q」のイニシャル自体に目を移してみると、2本の金の組紐から形作られ、濃い緑と薄い緑の2色が使われていることがわかる。また「q」のシャフトの末端部分では組紐の結び目（下）と動物の頭部（上）が形作られている。一方の曲線部分の方の末端部

分でも動物の頭部が形成されているが、その口からはアカンサスの蔓が吐き出されて「q」の空間内部を満たしている。植物表現について注目してみると、「q」のシャフト内の植物は幾分文様的なパターンと化してはいるものの、曲線部分やその内部の植物は第 1 篇のものよりも幾分生命感を豊かにして描かれている。ここより「B」の画とは違う手の存在が顕わとなる。またこの点においてエッゲンベルガーは、植物の描き方に関しては両者とも大きな開きがあるものの、どちらも手本にあった植物モチーフはそれほど忠実ではなく、画家の創意工夫の表れがあることを指摘している。<sup>31)</sup>



図 5

さて、このような「q」に引き続くテキストを分断する装飾イニシャルは、《フォルヒャルト詩篇》の第 41 篇冒頭 (p.114、図 5) にも同様に描かれている。紫の背景や、はっきりと描き込まれた組紐と植物のモチーフといった要素は《黄金詩篇》と異なる。しかし、テキストは紫の背景内で「q」の縦のシャフト側面に敷き詰められ、最後の 2 行はまさしく《黄金詩篇》と同じ手法が用いられている。以上より、エッゲンベルガーは指摘しなかったが、両作品の共通点を見いだしてもよさそうである。両者の共通性に関しては、今後精査していきたい。

### 3) 第 72 篇「まことに神はイスラエルに Quam bonus Israhel Deus his,...」の冒頭イニシャル「Q」(p.171)

このページは《黄金詩篇》中でも最後の全ページ大挿絵となる。ここでは再び画枠を付けられた形態で、冒頭イニシャル「Q」が大きく描かれている。橙でアウトラインが引かれ、パターン化した植物モチーフを伴う紫・緑・



図 6

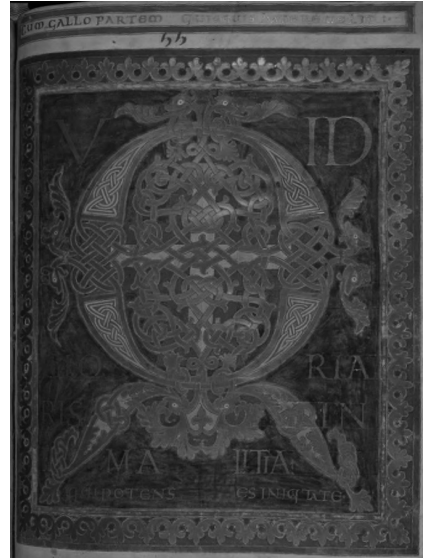


図 7

黄による画枠の内部に、イニシャル「Q」が描かれている。それに引き続き、残りのテキストがあたかも碑文のように連なるとい画面構成である。イニシャルやテキストの背景にはただ羊皮紙の地がそのまま広がるのみで、第 1 篇のような色彩によるコントラストは存在しない。金の組紐によって形成されている「Q」は、その円の内部を紫に塗りつぶされ、四方から内部へと植物が伸びている。円の中心部には「Q」に引き続く「UAM」が合わせ文字となつて、「X」を 2 つ並べたような形で表されている。こうすることで、画家は「Q」の円においてシンメトリー性を達成している。このような左右対称にする手法はカロリング朝芸術に特有の要素である。「Q」をシンメトリーに構図する手法は、既に《フォルヒャルト詩篇》の「Q」のイニシャル・ページ (p.135、図 7) で試みられているが、その性格は決定的に異なっている。こちらの「Q」は尾の部分に至るまで完全なる線対称を成し、画枠一杯に引き伸ばされて描き出されている。その結果、残りのテキストのスペースを奪うこととなり、引き続く文字は狭い空間内にバラバラに散らばられてしまっている。すな

わち、《フォルヒャルト詩篇》の「Q」はページを支配する主役として絵画化されているのである。対して《黄金詩篇》の「Q」は、あくまで文頭を表す記号的な側面が強いことがうかがえるだろう。

#### 4) イニシャルの発展史

《黄金詩篇》の重要な3つのイニシャルの特徴を明らかにしたところで、次にイニシャルの誕生からカロリング朝のイニシャルに至るまでの発展史を概観し、《黄金詩篇》のイニシャルが前の時代にあたるインシュラーのものからどれほど変化を遂げたのかについて確認する。

イニシャルはその起源を古代末期の写本に持つ。古典古代において筆写されるテキストは連続的に綴られ、スペースも句読点も存在しなかった。

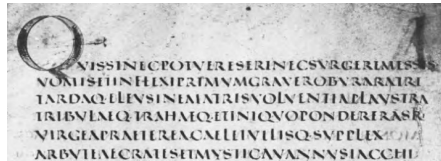


図 8

そのため読者にとって古典古代のテク

ストの読解は困難を極めた。そこで古代末期に発明されたのが、記号としてのイニシャルである。これは中世の挿絵としてのイニシャルとは異なり、単純に文章間の切れ目を示す機能しか持ち合わせていなかった。しかも古典古代の写字生には記号と文字の融合に対して大きな抵抗があったため、イニシャルを文章の文字列の外側へと押し出し、別物として明らかに区別する傾向があった(図8)。<sup>32)</sup>

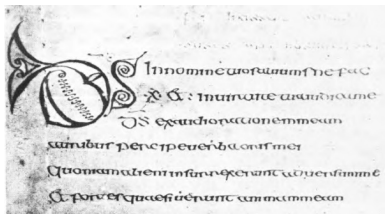


図 9

これが初期中世になると、アイルランド、すなわちインシュラーの写字生たちはイニシャルを文章の行の中へと引き込むようになる(図9)。それどころか、イニシャルを異物としてではなく

文章の中の存在として扱うようになったのである。加えて、彼らはイニシャルから文章列へと徐々に文字を小さくしていくことによって、観者に対してテキストの読みの方向性も示唆する、

「ディミヌエンド（漸次弱音）」の法則<sup>33)</sup>を生み出したのである。インシュラーの写字生の発明はこれだけではない。彼らはイニシャルを更に肥大化させるようになり、最終的には《ケルズの書》の「Chi-Rho ページ」(fol.34r)<sup>34)</sup>において全ページ大の「X」のイニシャルを創造した。このような全ページ大イニシャルの発明はインシュラーの写字生の功績であり、カロリング朝写本のイニシャルにも大きな影響を及ぼすものである。



図 10

テキスト冒頭に全ページ大のイニシャルを配するという手法は、カロリング朝芸術においても引き継がれた。そのことは《黄金詩篇》のイニシャル・ページを見ても明らかのことである。しかしながら、カロリング朝芸術独自の点も多く見受けられる。その一つがイニシャルを覆う「画枠」の存在である。<sup>35)</sup>インシュラーの写本においてイニシャルは、初期のものは画枠が無く、後期の作例においても画枠は断片的に描かれるのみで、イニシャルの邪魔になる部分は描かれなかった(図 10)。

対して《黄金詩篇》第 1 篇と第 72 篇のイニシャル・ページを見てみると、イニシャルは完全に画枠内に押し込められている。これは挿絵と文章を明確に分ける古典古代の手法に倣ったもので、古代復興を掲げるカロリング朝芸術ならではの要素と言えよう。けれどもその手法は「擬古典的」である。というのも、インシュラー写本より引き継いだ絵画としてのイニシャルの存在や、画枠内にテキストという挿絵ではない要素が入っているため、完全に古代の手法に則っているわけではないからだ。このことより、カロリング朝芸術は古代復興を目標に掲げつつも、カロリング朝以前の伝統も引き継ぐ形で新たな芸術様式を成し遂げていることが理解できる。

では、画枠を持たない第 41 篇の「q」のイニシャルからはどのようなことがうかがえるだろうか。このページに関しては、インシュラーの福音書写本

において盛んに飾り立てられた「ルカによる福音書」冒頭<sup>36)</sup>イニシャルと比較してみると、その新たな特徴が明らかとなる。比較作例として、まず現存最古のインシュラーの福音書写本《ダロウの書》<sup>37)</sup>の「q」(fol.126r、図11)を取り上げよう。《ダロウの書》に

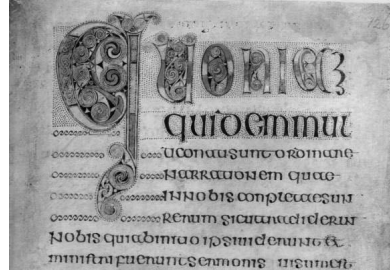


図 11

において「q」のイニシャルは一際大きく飾り立てられ、引き続き「uoniam」の装飾文字が徐々に小さくされている。その下段には装飾もなく、更に小さくされた「quidemmul」の文字列が続き、それ以降は福音書のテキストが綴られる、といった構成となっている。ここにはまさしく「ディミヌエンド」の法則に則ってページが構成されていることが明らかである。これは、《ダロウの書》以降の作例である《エヒテルナッハの福音書》<sup>38)</sup>(fol.116r)や《リンデ

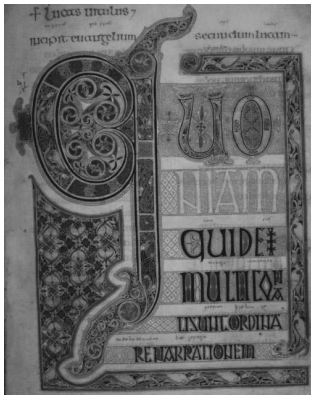


図 12

イスファーンの福音書》<sup>39)</sup>(fol.139r、図12)の「q」を見ても同様の法則が当てはまる。これに対して《黄金詩篇》の「q」はどうだろうか。「q」のイニシャルの隣に「UEM」の文字が配されているが、3つとも同じサイズでその上2段に分けて置かれている。そうして引き続きテキストがその下に書かれているわけだが、「q」のシャフトによって文字列が左右に分断されているため、インシュラー写本特有の「ディミヌエンド」は消失してしまっている。むしろ《黄金詩篇》の

「q」は文頭を示す記号的側面が強いように感じられる。そのため、「q」の画家は古典古代的な単なる記号としてのイニシャルを意識していたのかもしれない。しかし、イニシャルを華美に飾り立てる手法は言うまでも無くインシュラーの写本に遡るものであり、この「q」に古典古代的な記号の側面が認められるとしても、あくまで擬古典的なものと解さねばならないのである。「デ

イミヌエンド」の放棄と記号的性格こそ、インシュラーの伝統と一線を画す、カロリング朝芸術の新たな特徴と指摘することができるだろう。

### Ⅲ章：人物像についての考察

イニシャル・ページの分析において、《黄金詩篇》のイニシャルは《フォルヒャルト詩篇》やインシュラーのイニシャルとの比較を通じ、一方でインシュラーの影響を受けつつも、他方で古代的という二面性が明らかになった。続いてこの章では、《黄金詩篇》における人物像表現の特徴を考察する。《黄金詩篇》には3つの肖像画タイプの挿絵<sup>40)</sup>が描かれている。その内2つのダヴィデ像(p.2、39、図13、15)は古代的であり、ヒエロニムス像(p.14、図2)は構図の面でインシュラー写本の人物像表現と共通点が見いだせる。そのため本論では、まず初めに2つのダヴィデ像の分析を行い、《黄金詩篇》がいかにかカロリング朝芸術の影響を受けているかを分析する。その上で、カロリング朝の詩篇写本としては極めて珍しい、前向き立像の肖像画であるヒエロニムス像を取り扱う。まずこのページに描かれる独特な建築モチーフについて分析したのち、ヒエロニムスのポーズを観察する。これはインシュラーの福音書著者像に並行例を多く見いだせるため、同修道院に所蔵される《ザンクト・ガレン51番》の福音書記者像を並行作例として提示したい。

#### 1) ダヴィデ像(p.2、39)

初めに詩篇著者像としてのダヴィデ(p.2)を取り上げる。ダヴィデは、4人の臣下に囲まれる構図でダヴィデは弦楽器を奏でる座像として表現されている。その身振りは実に動きに満ち溢れ、彼の身体の動きに合わせて、衣服の襞取りもしっかりと描き込まれている点が、非常に写実的である。ダヴィデの左右には鈴のような楽器を手に持つ人物が表れている。右の人物像の方が幾分大きく描かれているが、どちらもダヴィデを背にして同じようなポーズをとっている。そしてその下には波打つ地面に立ち、長い布を両手に持って踊る2人の人物像が描かれる。彼らもまたダヴィデに背を向けるようにし



図 13



図 14

て表現されている。一見したところ、4人の人物像はシンメトリーになるように配置されていることがうかがえる。彼ら5人の背景は紫で満たされ、半円アーチの建築的な画枠によって枠取られ、またこの画枠は長方形になるよう構図されている。その結果アーチと上部の画枠の間に三角小間が生じ、左側には天使が、右側には神の手が描かれた。

以上で観察した、ダヴィデと人物像の身振り、衣服の自然な襞取り、紫の背景、そして建築モチーフ、これらは全て古典古代の作例に由来を持つものである。人物像の身振りや衣服の襞取りの表現は古典古代の写本画を参照すれば、その影響関係は明らかであり<sup>41)</sup>、紫の背景も古典古代の豪華な装飾写本で好まれていた要素である。<sup>42)</sup> また建築モチーフに関しては、例えば《コンスタンティヌスの凱旋門》(図14)に代表されるような古代ローマのバシリカ建築などに、その由来を容易に見いだすことができる。<sup>43)</sup> また三角小間内に勝利の女神ヴィクトリアが表現されており、《黄金詩篇》のダヴィデ像を描いた画家が、このような古代ローマの建築物ないし、それを描い



た手本を参照していたことは間違いない。《黄金詩篇》冒頭のダヴィデの挿絵は極めて古典古代的な作風であり、ここにはカロリング朝ルネサンスの精神が最も良く表れていると言える。



図 15

次に審判者の姿として描かれるダヴィデ像を見てみたい。これは第17(18)篇の「ダヴィデの生涯」に基づく表題挿絵であり、挿絵サイクルにおける1番目のものである。ここでダヴィデは玉座を背にした座像で描かれ、目の前にいる人物たちを裁くようなポーズで描かれている。ダヴィデはアーチの建築モチーフで囲まれ、その内部は紫で塗られている。こうして「ダヴィデの生涯」における彼の輝かしい大勝利を表している。また先にも確認したとおり、古代由来の要素が数多く用いられていることが分かる。すなわち、建築モチーフや紫の背景といったものである。またダヴィデ像の表現はp.2のポーズと似て、やはり動きに満ちている。両ダヴィデ像に見られる足をやや斜めに傾けて開く姿勢は、古典古代の作例にその由来を見いだすことができる。例えば古典古代の作例の忠実なコピーとされる《フィロカルの暦》<sup>44)</sup>のコンスタンティウス2世の肖像画(fol.13r、図16)を見てみたい。彼の足を斜めに傾けて開く姿は《黄金詩篇》の両ダヴィデ像に類似する。またコンスタンティウス2世像は左手には杖を持ち、右手からは小さな玉をばらまいているが、この杖を持ち腕の広げる姿はp.39のダヴィデ像に極めて似ている。また決定的な点は、斜めにされた足元の台である。これはp.2のダヴィデ像にはっきりと描かれている。以上より、《黄金詩篇》におけるダヴィデ像は明らかに古典古代の手本に遡ることが理解できる。

しかし、新たな要素も存在する。p.39のダヴィデ像で特筆すべきは、紫の

ダヴィデの存在空間の下に、第17篇の表題が綴られている点である。文字と挿絵が混在してしまっているが、これは極めて中世的な発想である。というのも、古典古代の写本においては文字、挿絵、装飾は明確に区別する傾向があったからである。このように、《黄金詩篇》の人物像表現からは古代復興の一面が読み取れる一方で、中世的な発想もまた現れていることが分かるのである。

## 2) ヒエロニムス像 (p.14)

ダヴィデの挿絵を通じていかに古代的な表現が復古したかを明らかにしたところで、次にヒエロニムス像(図1)へと視点を転じ、その独特な建築モチーフとポーズを分析したい。



図16

まずヒエロニムス像の挿絵全体を概観する。ヒエロニムスは建築物の下に立像で描かれ、一見したところこの建築物は古典古代を思い起こさせるようなデザインとなっている。それゆえに、先に言及した《フィロカルスの暦》のコンスタンティウス2世の肖像画(図16)といった作例を思い起こさせる。しかし古典古代の表現と比べて、この建築表現が異彩を放っている点は、屋根の上に生い茂る植物である。ここで描かれる2本の木々は、屋根の上に広がる紫の背景を満たしている。この奇妙な表現について、エ

ッゲンベルガーは以下のように指摘している。まずこの屋根の上の紫は、同じく肖像画であるダヴィデ像(p.2)と同じく長方形にしようと試みた結果の後付けのものであるとしている。加えてその中に描かれる植物モチーフは、古典古代と中世という2つの要素が融合したものであるとしている。すなわち、古典古代の建築モチーフに対して、中世らしい異様な植物形態が左右対称にして当て嵌められているのである。ここでエッゲンベルガーは、並行



図 17



図 18

作例として《ドローゴの典礼書》<sup>45)</sup> (fol.59、図 17) やライヒェナウ修道院で制作された《ベルンのプルデンティウス写本 264 番》<sup>46)</sup> (p.67、図 18) の植物表現を提示している。<sup>47)</sup> ヒエロニムス像のページの構図が、p.2 のダヴィデ像のページの構図に合わせた結果だとする彼の論は少し強引であるように思えるが、同じ肖像画という機能を持ち合わせていることを考えれば、画家が同じ長方形の構図を求めたとしても不思議はない。この点に関しては今後しっかりと精査が必要となるが、いずれにせよ、この屋根の上に広がる植物表現はカロリング朝芸術において好まれていたということは並行作例より明らかである。

次に人物像について見てみたい。ヒエロニムスはここで、紫の背景を背にニンプスを付けた聖人像として表現されている。しかしながら彼は法衣を身に着けていることから司祭としても表現され、またトンスラの髪型からは彼が修道士としても表され、まさに三重の意味合いを持っていると言える。エッゲンベルガーはこの点に注目して、ヒエロニムスは単なる翻訳像としてだけではなく、《黄金詩篇》の注文主である当時のザンクト・ガレンの修道院長とも重ね合わせて解釈することができる<sup>48)</sup>、と指摘している。また、白い法



図 19

衣と金のスカーフ、そして紫の背景に加え、厳かに前方を見つめる彼の眼差しは、あたかもこれから詩篇へと向かい合う観者に対して緊張感を与えてくるかのようなのである。このような威厳に満ちたヒエロニムスの立像表現は、並行作例がほとんど存在せず、カロリング朝の写本ではほとんど取り込まれなかった。通例ヒエロニムスが表現される場合は、例えば前述の《ベルンのプルデンティウス写本 264 番》(p.67、図 18)

の人物像のように物書きをする座像であることが多く、このような正面向きの立像タイプは、むしろインシュラー写本に多くの並行作例が見いだせる。中でも《ザンクト・ガレン 51 番》はヒエロニムス像の画家が直接手に取って参考にしたと思いたくなるほど似たポーズの人物像が描かれている。とりわけ同写本のルカ像 (p.128、図 19) は《黄金詩篇》のヒエロニムス像に構図の面においては極めて似ているため、《黄金詩篇》の画家が《ザンクト・ガレン 51 番》に構図の面では手本を用いたことも想像に難くないだろう。

#### IV章：物語場面についての考察

III章までは、「装飾イニシャル・ページ」と「人物像表現」の観点より、《黄金詩篇》がいかにカロリング朝美術の影響を受けた作品であるかを確認してきた。最終章では、カロリング朝以前の写本には見られない、新たな要素となる物語挿絵を取り扱う。カロリング朝以前では物語要素を伴った挿絵にほとんど取り込まれず、描かれるとしても「キリストの磔刑」や「最後の審判」といったごく限られた主題に留まっていた。しかもそれらの挿絵は時間を超越した側面が強く、時間経過が感じられるような物語的要素に乏しい。後にカロリング朝写本で物語挿絵が姿を現すことになるが、これはカロリング朝ルネサンスによる復興活動の表れとすることができる。すなわち、物語場面

の挿絵は《ヴェルギリウス・ヴァティカヌス》<sup>49)</sup>に代表されるように古典古代の作例においては盛んに描かれていた要素で、カロリング朝芸術はそれを「再発見」したのである。中でもとりわけ豪華に物語場面が挿絵されたのは詩篇写本であり、それらの多くは「ワード・イラストレーション」に従っていた。しかし前述の通り、《黄金詩篇》は「ワード・イラストレーション」に従って挿絵されていない。これこそ《黄金詩篇》を際立たせている点であるため、最後に本作例の物語挿絵の場面選択の方法を明らかにしたい。分析に際して、比較作例には《ユトレヒト詩篇》を取り上げる。というのも、この作例はカロリング朝詩篇写本の傑作であると同時に「ワード・イラストレーション」に忠実であり、まさに《黄金詩篇》の場面選択を明らかにするためには好例と言えるからである。

まず《黄金詩篇》の物語挿絵について概観したい。研究史を辿った際にも述べたように、挿絵は詩篇の章句ではなくダヴィデの生涯に関する詩篇の表題に基づいている。エッゲンベルガーによれば、挿絵は第17篇の「審判者ダヴィデ」(p.39)から始まり「典礼」(p.59、63、64、66)、「逃走」(p.75、122、132、136)、「戦闘と勝利」(p.139、140、141、147、150、160)の順番に並ぶ一貫したサイクルを形成しているとした。そしてこの挿絵サイクルがタイポロジカルに「キリストの受肉」、「受難」、「終末」に対応すると見なした。またこのようなダヴィデ中心のサイクルは、カロリング朝芸術で頻繁に見られる「新しきダヴィデ」、すなわち皇帝への礼賛に他ならないとエッゲンベルガーは指摘している。<sup>50)</sup>以上より、《黄金詩篇》は「ワード・イラストレーション」とは異なる場面選択の法則が採用されていることが理解できる。そのことをより具体的に理解するべく、《黄金詩篇》中で最も豪華に挿絵された第59篇(pp.139-141、図21-23)を例として取り上げ、それに対応する《ユトレヒト詩篇》の挿絵(fol.34r、図20)と比較分析を行う。

初めに《ユトレヒト詩篇》のfol.34rの挿絵を見てみたい。ここで挿絵される章句の内容は以下の5つである。すなわち、「神よ、あなたはわれらを捨て、われらを打ち破られました。あなたは憤られました。再びわれらをかえして

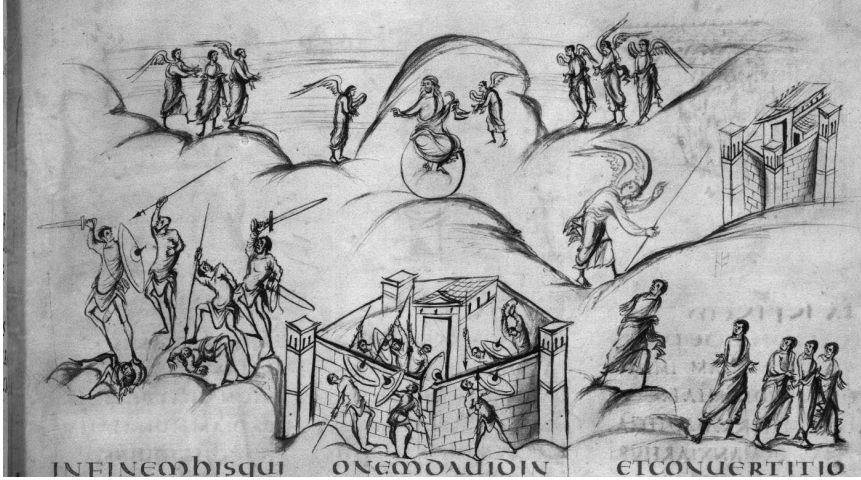


図 20

ください。」(3 (1) 節)、「神はその聖所で言われた、『わたしはおおいなる喜びをもってシュケムを分かち、スコテの谷を分かち与えよう。』(8 (6) 節)、「モアブはわたしの足だらい、エドムにはわたしのくつを投げる。ペリシテについては、かちどきをあげる。』(10 (8) 節)、「だれがわたしを堅固な町に至らせるでしょうか。だれがわたしにエドムに導くでしょうか。」(11 (9) 節)、「われらは神によって勇ましく働きます。われらのあだを踏みにじる者は神だからです。」(14 (12) 節)の5箇所である。これらは《ユトレヒト詩篇》独特のセピア色の線描によって挿絵されている。まず3節の部分は右下の部分に描かれ、ここでは神に背かれたと感じているダヴィデが3人の従者を引き連れて立っている。その視線の方向には測量する天使の姿が確認できるが、これは8節の部分と対応する。そして天使の立つ段丘を左側へと昇っていくと、グローブスに座するキリスト=ロゴスとしての神が表現されている。彼は10節に対応して1組の靴を左手に持っている。この靴はエドムの都市に投げ込まれるもので、まさに彼の下には11節に言及されるエドムの堅牢な都市が再現されている。最後にその左側には兵士によって人々が踏みつけにされる場面が描かれているが、これは14節にあるエドム人を踏みにじる場

面である。このように、《ユトレヒト詩篇》における第 59 篇挿絵は詩篇の章句を忠実に可視化し、しかもその配置は無意味にばらばらなものではなく、程度観者の視線を右下から画面中央上部、そして下部へ進み、最後に左へと導くというように、章句の順番通りに進むよう構成されていることがわかる。

《ユトレヒト詩篇》の挿絵は、他の挿絵と同様に詩篇の章句に対して文字通りテクスチャルに可視化され、各々の表現が大きな一つの風景画の中で緩やかに結び付けられているのである。



図 21

続いて《黄金詩篇》第 59 篇の挿絵をみてみよう。《黄金詩篇》において第 59 篇の挿絵は 3 ページにも渡り、挿絵サイクルのクライマックスとも見なし得るものである。橙・黄・緑・紫を基本色として、p.139 には「ヨアブに対するダヴィデの出陣命令」(図 21)

が表され、p.140(図 22)と p.141

(図 23) には見開きで「シリアへの進軍」と「シリアの征服」の場面が描かれる。しかし、これらの場面は表題を読んだだけではその内容を正確に理解することはできない。なぜなら、第 59 篇は「エドム人との戦い」に関する内容も言及されているため、第 59 篇のテキストのみではどちらの戦闘場面を挿絵したのか判別することができないからである。より正確にこの挿絵内容を理解するためには、サムエル記下 11 章 1 節を参照する必要がある。そこには「…彼ら(ヨアブラ)はアンモンの人々を滅ぼし、ラバを包囲した。しかしダヴィデはエルサレムにとどまっていた。」と言及されている。この記述によって、《黄金詩篇》の戦闘場面が「シリアとの闘争」であることが判明する。というのも、この場面中にダヴィデは表現されず、もし第 59 篇の「エドム人との戦い」を挿絵したものであるならば、そこにダヴィデの表現が必要とな



図 22



図 23

るからである。また「ダヴィデの生涯」に基づく一貫した挿絵サイクルを念頭に置くならば、ここで「エドム人との戦い」を《黄金詩篇》のクライマックスとして据えるには不適當に感じられる。<sup>51)</sup> 以上より、p.140 と p.141 の見開き挿絵は第 59 篇表題に基づく「シリアとの闘争」の場面であると解することができる。しかし、p.139 の「ヨアブに対するダヴィデの出陣命令」は表題からは読み取ることができない。この挿絵の存在理由を知るためには、やはりサムエル記第二 11 章 1 節を参照しなければならない。そこには「春になって、王たちが戦いに出るに及んで、ダヴィデはヨアブおよび自分と共にいる家来たち、並びにイスラエルの全軍をつかわした。…」と書かれている。つまり、ここには「ヨアブに対するダヴィデの出陣命令」がはっきりと言及されているのである。そこで《黄金詩篇》の制作者はこの戦闘場面が大勝利を収めた「ダヴィデの戦い」であることを明示するために、「ヨアブに対するダヴィデの出陣命令」の場面を見開き挿絵の前に据えることにしたのである。この場面は表題からは外れてしまっているが、「出陣命令」、「進軍」、「戦闘」というサイクルはステレオタイプなもので、《黄金詩篇》の制作者にとっても



抵抗があまり無かったと予想される。つまり、「ダヴィデの生涯」におけるクライマックスを表現することに主眼が置かれ、それゆえに表題からの多少の逸脱は問題とはされなかったのだろう。以上より、《黄金詩篇》は表題に対して完全には文字通りでないことが理解されるのである。

以上の分析より、《ユトレヒト詩篇》は詩篇の章句に基づいて文字通りに挿絵が描かれていることが明らかである。対して《黄金詩篇》は「ダヴィデの生涯」に関する表題のみが挿絵対象として選択され、場合によっては詩篇表題から逸脱することもあった。これは、「ダヴィデの生涯」をより明確に表現しようとする意識の表れであり、そのためには他の旧約聖書のテキストに言及される場面を引き合いに出すことも容認されたのである。この点が《黄金詩篇》の独自性であり、従来の詩篇写本が用いた「ワード・イラストレーション」という方法とは一線を画しているのである。

## おわりに

本論は、ザンクト・ガレン修道院図書館所蔵の写本作品が、時代変遷と共にどのような変化を遂げたのかを《黄金詩篇》の分析を通じて考察した。最初に3つの全ページ大イニシャル・ページ個々の分析を行い、インシュラー写本との比較を行った。それによって、インシュラーの生み出した装飾イニシャルに、カロリング朝美術の影響によって古典古代の要素が入り込んでいたことが明らかとなった。そうして《黄金詩篇》のイニシャルは、一方でインシュラー的な挿絵的側面を残しつつも、他方で古代的な記号の性格が強く表れているということが判明した。次にダヴィデ像の挿絵ページを分析し、人物像が極めて古典古代的であると同時に、中世的な発想もまた表れていることを指摘した。加えてヒエロニムスの立像を取り上げ、その建築モチーフからは当時の流行が伺えることを、作例比較を通じて明らかにした。最後に、《黄金詩篇》を語る上で避けることのできない、極めて特徴的な物語場面の挿絵について、「場面選択の仕方」というアプローチから分析を行った。こうして《黄金詩篇》の物語挿絵は、詩篇写本において一般的な「ワード・イ

ラストレーション」には基づかない、独自の場面選択を行っていることをつきとめた。このような極めて特殊且つ重要な《黄金詩篇》という作品とともに、ザンクト・ガレン修道院図書館にはまだ数多くのカロリング朝写本が所蔵されている。とりわけイニシャルという観点からは、《フォルヒャルト詩篇》や《エヴァンゲリウム・ロングム》<sup>52)</sup>といった作品の分析は急務である。これらは、ザンクト・ガレン修道院と盛んに交流したライヒェナウ修道院の画派に大きな影響を及ぼし、次の時代にあたるオットー朝の写本芸術の土台を形成した。これらの作品研究を通じ、インシュラーからカロリング朝へどのようにイニシャルが変化したのかを更に分析し、最終的にライヒェナウ修道院のオットー朝写本にどのような影響を与え、且つ変化を遂げていったのか、それらについて明らかにすることは今後の課題としたい。

#### 【注】

- 1) 883-888年と890-900年制作、37×28cm、ザンクト・ガレン修道院図書館所蔵。正式名称は《ザンクト・ガレン修道院図書館22番写本 Cod. Sang. 22》であり、これはザンクト・ガレン修道院図書館の分類番号に基づいている。なお、この写本はフォリオではなくページで数えられるため、本論文でもそれに従うものとする。フォリオについては注20)を参照のこと。
- 2) 中世ヨーロッパにおける「写本」とは、古代末期に発明された冊子本を起源とし、16世紀にグーテンベルクが活版印刷術を発明する以前の、手書きによって筆写された「本」を指す。そこに描かれる挿絵には朱色の顔料ミニウム(minium)が好んで用いられたことから、ミニアチュール(miniature)と呼ばれる。(越宏一『挿絵の芸術古代末期写本画の世界へ』朝日出版社、1989年 pp. 3-4.)
- 3) 典礼や神への感謝を詠った全150篇の旧約聖書中の詩である。作者はダヴィデとその4人の臣下(アサフ、ヘマン、エタン、ユドゥタン)とされる。キリスト教の典礼の際にも盛んに使用されていたため、多くの写本が制作された。なお、本論で言及される詩篇テキストの記述に関しては全て、日本聖書協会『聖書』、1976年から引用している。
- 4) 『詩篇』、『箴言』、『ヨブ記』、『雅歌』、『ルツ記』、『哀歌』、『コヘレトの言葉』、『エステル記』、『ダニエル書』、『エズラ・ネヘミヤ記』、『歴代誌』の11巻をユダヤ教では「諸書」というカテゴリーに括っている。
- 5) G・R・ベンソンが命名した、言葉そのものを「逐語的に」視覚化する方法。この手法は比喩に満ちた詩篇テキストを「文字通りに」<sup>リテラル</sup>表現するために用いられた。(越宏一『線描の芸術—西欧初期中世の写本を見る—』、東北大学出版会、

2001年 p. 102.)

- 6) 約8世紀から9世紀にかけて隆盛した美術様式。フランク王国のカール大帝によって古代の文芸復興が行われたことから「カロリング朝ルネサンス」とも呼称される。(カロリング朝美術に関する様式と発展については、ハンス・ホレンダー著、越宏一訳『世界美術全史 5 初期中世美術』、グラフィック社、1976年 pp. 44-131.並びに F. Mutherich / J. E. Gaehde, *Carolingian painting*, New York, 1976.を参照。)
- 7) 福島綾太『ザンクト・ガレン修道院図書館所蔵典礼用福音書写本『ザンクト・ガレン修道院図書館 51 番写本 Cod. Sang. 51』研究』、獨協大学大学院外国語学研究科ドイツ語学専攻大学院紀要第29号、2016年 pp. 23-49.
- 8) 古代末期後からカロリング朝の間には、アイルランドのインシュラー美術が、ヨーロッパ大陸ではメロヴィング朝美術がそれぞれ隆盛していた。
- 9) アイルランドを中心とした<sup>インシュラー</sup>で隆盛した初期中世を代表する美術様式。ケルト固有の装飾文様をキリスト教のテキストや挿絵に融合させ、壮麗なイニシヤル芸術を発達させた。(インシュラー美術に関する様式と発展については、ホレンダー、1976年 pp. 14-43.を参照。)
- 10) 820-830年頃制作、30.5×23.5cm、ザンクト・ガレン修道院図書館所蔵。正式名称は《ザンクト・ガレン修道院図書館 20 番写本 Cod. Sang. 20》であり、これはザンクト・ガレン修道院図書館の分類番号に基づく。
- 11) 872-883年制作、38×29cm、ザンクト・ガレン修道院図書館所蔵。正式名称は《ザンクト・ガレン修道院図書館 23 番写本 Cod. Sang. 23》であり、これはザンクト・ガレン修道院図書館の分類番号に基づく。
- 12) J. R. Rahn, *Das Psalterium aureum von Sanct Gallen, Ein Beitrag zur Geschichte derkarolingischen Miniaturmalerei*, St. Gallen, 1878.
- 13) J. Duft, *Der Schlüssel zu den Miniaturen des Goldenen Psalters*, in: *Unsere Kunstdenkmäler*, Bern, 1969, S. 90-99.
- 14) Duft, 1969, p. 98.
- 15) F. Mutherich, *Die verschiedenen Bedeutungsschichten in der frühmittelalterlichen Psalterillustration*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 6, 1972, pp. 232-244.
- 16) C. Eggenberger, *Psalterium aureum Sancti Galli: Mittelalterliche Psalterillustration im Kloster St. Gallen*, Sigmaringen, 1987.
- 17) 旧約聖書の出来事が、新約聖書の中の出来事を予告・象徴していると捉え、旧約聖書と新約聖書の関係性を解釈する方法を「<sup>メソタイプ</sup>予型論」という。(早坂優子『観賞のためのキリスト教美術事典』、視覚デザイン研究所、2011年 p. 219.)
- 18) 750年頃制作、29.5×22.5cm、ザンクト・ガレン修道院図書館所蔵。この名称はザンクト・ガレン修道院図書館の分類番号に基づく。なお、この写本はフォリオではなくページで数えられるため、本論でもそれに従うものとする。

- 19) 詩篇のテキストは《黄金詩篇》と同じく「ガリア詩篇集」に基づいている。816-835年制作、33×25cm、ユトレヒト大学所蔵。
- 20) 中世ヨーロッパにおける冊子本(codex)は、四つ折の羊皮紙を綴じ合わせた書物だが、今日我々が馴染んでいる本のように頁数を単位にして数えるわけではない。羊皮紙一葉ずつの丁数によって数えられ、これをフォリオ(folio)という。左開きの表紙をめくり、写本を開いたときの右側をレクト(recto、表面)、その裏側をヴェルソ(verso、ヴェルソ)と呼ぶ。(越宏一、2001年 pp. 8-9.)なお、本論ではフォリオ、レクト、ヴェルソはそれぞれ fol.、r、v と略す。
- 21) ページは 36.1-36.6×26.3-27.9cm とサイズ幅に揺れが認められる。(Eggenberger, 1987, p.23.)
- 22) A. v. Euw, *Die St. Galler Buchkunst vom 8. bis zum Ende des 11. Jahrhunderts, Band I: Textband*, St. Gallen, 2008, p. 400.
- 23) 聖ヒエロニムス(347-419年)がギリシア語版の七十人訳聖書をラテン語に翻訳した3つの詩篇の内、2番目の訳のものにあたる。ヒエロニムスが改訂し、カトリック教会公認のラテン語版聖書となった「ウルガータ版聖書」にも編入されている。また、ウルガータ版聖書の詩篇はヘブライ原典と数え方が異なるため、両者で一致するのは第1篇から第8篇、そして第148篇から第150篇のみである。それ以外はウルガータ版聖書の方がヘブライ原典よりも大抵1つずつ遅くなっている。(越、2001年 p.94-95.)なお、本論において詩篇の全150篇の数え方はウルガータ版聖書の数え方に従うものとし、ヘブライ原典と数え方とずれが生じる場合は、最初に言及したときのみ括弧内にヘブライ原典の数え方に従った数字を併記する。
- 24) 多くの詩篇写本は外典的な第151篇のテキストも含んでいるが、《黄金詩篇》には欠けている。(Eggenberger, 1987, p.26.)
- 25) 詩篇以下の全5巻に分けられる。すなわち、第1篇から第40(41)篇までを第1巻、第41(42)篇から第71(72)篇までを第2巻、第72(73)篇から第89(90)篇を第3巻、第90(91)篇から第105(106)篇を第4巻、そして第106(107)篇から第150篇の5つである。
- 26) ヴェルナー・フォーグラール編、阿部謹也訳『修道院の中に見るヨーロッパザンクト・ガレン修道院にみる』、朝日出版社、1994年 p.92.、Eggenberger, 1987, pp. 156-158.
- 27) フォーグラール、1994年 p.84.
- 28) Eggenberger, 1987, p.31.
- 29) カロリング朝美術を引き継ぎつつ、10世紀から11世紀にかけて隆盛した美術様式で制作された写本。フレスコ画からの影響で奇跡譚の物語サイクルや、遠近感のあるメアンダー文様による枠取りが新たな要素として導入された。(オットー朝美術に関する様式と発展については、ホルンダー、1979年 pp.132-201.)

なお、人物像と全ページ大イニシャルを見開きにして向かい合わせたページ構成を持つオットー朝の作例としては、《エグベルト詩篇》といった作例を参照のこと。

- 30) 《黄金詩篇》における詩篇表題のほとんどは、朱色による「カピタリス・ルスティカ」の文字体で筆写されている。
- 31) Eggenberger, 1987, p.31.
- 32) O. Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters: Eine Einführung*, München, 1984, pp. 45-47.
- 33) Pächt, 1984, pp. 63-65.、越、2001年 pp. 53-54.
- 34) 8世紀制作、33×25cm、ダブリン・トリニティ・カレッジ所蔵。なお、図版に関してはバーナード・ミーハン著 / 鶴岡真弓訳『ケルズの書』、岩波書店、2015年を参照。
- 35) Pächt, 1984, pp. 69-71.
- 36) 「ルカによる福音書」冒頭はウルガータ版聖書に従うと「多くの人々が既に手を着けています... Quoniam quidem multi conati...」であり、インシュラーの福音書写本では決まって装飾イニシャルが描かれた部分である。
- 37) 680年頃制作、24.5×14.5cm、ダブリン・トリニティ・カレッジ所蔵。
- 38) 690年頃制作、33.5×25.5cm、パリ国立図書館所蔵。
- 39) 689年制作、34×24cm、大英図書館所蔵。
- 40) 4人の楽師と奏楽のダヴィデ像 (p.2)、ヒエロニムス像 (p.14)、審判者ダヴィデ (p.39) の3つである。
- 41) 例えば、《ヴェルギリウス・ヴァティカヌス》や《ウィーン創世記》といった作例の人物像を参照のこと。とりわけ《ウィーン創世記》は紫羊皮紙で作られ、古代の要素を色濃く表している作例である。図版に関しては、K. Weitzmann, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, London, 1977 参照。
- 42) 古典古代では紫貝で羊皮紙全体を染めたものを使用していたが、《黄金詩篇》においてはフォリウムと呼ばれる染料で必要な箇所のみを彩色しているといった違いがある。(フォグラウ、1994年 p. 84)
- 43) Eggenberger, 1987, p. 44.
- 44) 《フィロカルススの暦》は冊子本の体裁をとる354年のローマのカレンダーであるが、そのオリジナルは現存していない。しかしながらいくつかの複製が今日までに伝えられている。最も原本に近いとされているのは、カロリング朝時代の複製をさらに複製した17世紀前半のものである。(越、2001年 pp. 63-68.) 17世紀前半、サイズ不明、ヴァチカン図書館所蔵。
- 45) 850年頃制作、26.5×21cm、フランス国立図書館所蔵。
- 46) 900年頃制作、27.3-28.3×21.5-22cm、ベルン市民図書館所蔵。この名称はベルン市民図書館の分類番号に基づく。なお、この写本はフォリオではなくページで数えられるため、本論でもそれに従うものとする。この作品のように紫の背

景の上に植物を描いた作例は少なく、同じく紫の背景の上に植物を描いた《黄金詩篇》とライヒェナウ画派との間に影響関係があったことが指摘できる。

(Eggenberger, 1987, p.56.)

- 47) Eggenberger, 1987, pp. 56-58.
- 48) Eggenberger, 1987, p. 55.
- 49) 400年頃制作、21.9×19.6cm、ヴァチカン図書館所蔵。
- 50) Eggenberger, 1987, pp. 168-177.、鼓みどり『ユトレヒト詩篇挿絵研究—言葉の織りなしたイメージをめぐって—』、中央公論美術出版、2006年 pp. 135-136.
- 51) 第59(60)篇はシリアに対して勝利をおさめた直後、エドム人によってユダが攻められた時にダヴィデが神へ祈ったものとされている。そこからはダヴィデの不安が読み取ることができ、ダヴィデの輝かしい大勝利の場面には似つかわしくないように感じられる。
- 52) 895年頃制作、39.5×23.2cm、ザンクト・ガレン修道院図書館所蔵。正式名称は《ザンクト・ガレン修道院図書館53番写本 Cod. Sang. 53》であり、これはザンクト・ガレン修道院図書館の分類番号に基づいている。

### 【参考文献】

- J. Duft / P. Meyer, *The Irish miniatures in the Abbey St. Gall*, New York, 1954.
- J. Duft, *Der Schlüssel zu den Miniaturen des Goldenen Psalters*, in: *Unsere Kunstdenkmäler*, Bern, 1969, S. 90 – 99.
- C. Eggenberger, *Psalterium aureum Sancti Galli: Mittelalterliche Psalterillustration im Kloster St. Gallen*, Sigmaringen, 1987.
- F. Mutherich / J. E. Gaehde, *Carolingian painting*, New York, 1976.
- P. Ochsenbein (Hrsg.), *Das Kloster St. Gallen im Mittelalter. Die kulturelle Blüte vom 8. bis zum 12. Jahrhundert*, Darmstadt, 1999.
- O. Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters: Eine Einführung*, München, 1984.
- J. R. Rahn, *Das Psalterium aureum von Sanct Gallen, Ein Beitrag zur Geschichte der karolingischen Miniaturmalerei*, St. Gallen, 1878.
- 越宏一 『線描の芸術—西欧初期中世の写本を見る—』、東北大学出版会、2001年  
—— 『ヨーロッパ中世美術講義』、岩波書店、2001年  
—— 『西洋美術論考：古代末期・中世から近代へ』、中央公論美術出版、2002年  
鼓みどり『ユトレヒト詩篇挿絵研究—言葉の織りなしたイメージをめぐって—』、中央公論美術出版、2006年
- ヴェルナー・フォークラー編 / 阿部謹也訳『修道院の中に見るヨーロッパザンクト・ガレン修道院にみる』、朝日出版社、1994年
- ハンス・ホレンダー著 / 越宏一訳『世界美術全史5 初期中世美術』、グラフィック

社、1979年  
展覧会カタログ『ザンクト・ガレン修道院の文化—写真パネル・複製による資料展—』、東京芸術大学芸術資料館、1994年

### 【図版出典】

- 図 1-2, 4, 6, 13, 15, 21-23 電子ファクシミリ  
<http://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/csg/0022>
- 図 3, 5, 7 電子ファクシミリ <http://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/csg/0023>
- 図 8 O. Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters: Eine Einführung*, München, 1984.
- 図 9 C. Noldenfolk, *Celtic and Anglo-Saxon painting*, New York, 1995.
- 図 10, 19 電子ファクシミリ <http://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/csg/0051>
- 図 11 B. Meehan, *The Book of Durrow A medieval masterpiece at Trinity College Dublin*, Dublin, 1996.
- 図 12 M. P. Brown, *The Lindisfarne Gospels and the Early Medieval World*, London, 2011.
- 図 14, 16 C. Eggenberger, *Psalterium aureum Sancti Galli: Mittelalterliche Psalterillustration im Kloster St. Gallen*, Sigmaringen, 1987.
- 図 17 電子ファクシミリ <https://www.wdl.org/en/item/590/view/1/1/>
- 図 18 電子ファクシミリ <http://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/bbb/0264>
- 図 20 電子ファクシミリ <http://psalter.library.uu.nl/page?p=0&res=1&x=0&y=0>

(ふくしま りょうた・博士前期課程在学中)