

ビザンティン旧約聖書写本の挿絵について

瀧 口 美 香

The Old Testament Illustrations in Byzantium

TAKIGUCHI Mika

Byzantine Prophet Books and Interpretation of their Images

The Prophet Book contains the full text of the twelve Minor Prophets (Hosea, Joel, Amos, Obadiah, Jonah, Micah, Nahum, Habakkuk, Zephaniah, Haggai, Zechariah, and Malachi) and the four Major Prophets (Isaiah, Jeremiah, Ezekiel, and Daniel) of the Septuagint in one volume.

There are about 50 manuscripts of the Prophet Book datable to before the 15th century, and seven of them are illuminated. Among the seven illuminated manuscripts, two contain the twelve Minor and four Major Prophets with catena. Two manuscripts also contain both the Minor and Major Prophets, but without catena. One contains only the Minor Prophets, while the other contains only the Major Prophets, with a catena in each case. Finally, one manuscript has only the book of Isaiah with catena.

The system of illustration is also varied: four of the manuscripts have full-page miniatures with portraits of a single standing prophet. One manuscript has the bust portraits in medallions. Two have the portraits located in the text either at full-length or at half-length. Three manuscripts have a few narrative illustrations in addition to the portraits. All of them belong to the genre called the Prophet Book, but their content and the system of illustration are rather heterogeneous.

In this article, a brief description of each manuscript is given, and some features in the illustrations are remarked on. The portrait of Micah in the Chisi manuscript seems rather peculiar among the other portraits. He is looking back over his shoulder, but his head is turned almost 180 degrees, making the connection between his head and back rather awkward. Why did the painter adopt such a peculiar posture?

The outdoor landscape with the blue sky in vat. gr. 1153 and 1154 seems to provide a different visual effect in comparison with the gold background of the Chisi manuscript. What message can we read from such particular arrangement in the background of the prophet portrait?

The illustrations of the Bodleian Prophet Book depict the mountainous landscape that is much more exaggerated in comparison with the modest depiction of greenish lands under the feet of the prophet in vat. gr. 1153. Did the artist insert rocky mountains, often as high as the height of the prophet, simply to fill the larger blank spaces on either side of the prophet? What requirement did the illustration try to answer with this odd arrangement?

Finally, the narrative cycle of the prophet in the Bodleian manuscript and the Vatican manuscript (vat. gr. 755) are discussed. What message can we read from these particular scenes that

form the brief narrative cycle of the prophet's life?

Some peculiar details discussed above are to convey the very essence of the prophet and his life. At first glance, the illustrations of the Prophet Books appear to be banal and uninteresting, repeating the portrait of the prophets rather automatically. However, the differences found in each manuscript seem to give us some clues to understanding the unique connotations in each case. The surviving illustrations reveal ideas behind their productions that seem quite different from one another.

ビザンティン旧約聖書写本の挿絵について

瀧 口 美 香

第一部 ビザンティン旧約預言書写本と挿絵解釈の可能性

はじめに⁽¹⁾

ビザンティン帝国では、新約・旧約聖書全文を一巻に収める、今日わたしたちが日常手に取る書物としての聖書は必ずしも一般的なものではなく、新約聖書、あるいは旧約聖書の一部分を、独立した一巻の書物におさめる写本が数多く制作された。たとえば、旧約聖書の最初の五書（創世記、出エジプト記、レビ記、民数記、申命記）を一巻に収めたものは、五大書（ペンタテウク）写本と呼ばれる。また、五大書に続く三書（ヨシュア記、士師記、ルツ記）を加えて、合計八つの書物を一巻に収めた写本は、八大書（オクタテウク）写本として知られている。新約聖書のうち、マタイ、マルコ、ルカ、ヨハネによる四つの福音書部分を一巻におさめた四福音書写本は、二千以上現存している。この他の聖書写本には、詩編を取めたもの、オクタテウクに続く列王記全四巻（サムエル記上下と列王記上下）を取めたもの、典礼用に編纂された四福音書抄本（レクシヨナリー）などがあり、ジャンルによって現存する写本数は異なっている。

本稿でとりあげる、ビザンティン預言書写本もまた、旧約聖書の一部分（預言書）を、一巻の写本に収めた写本ジャンルである。旧約聖書の預言書には、十二の小預言書（ホセア、ヨエル、アモス、オバディア、ヨナ、ミカ、ナウム、ハバクク、ゼファニア、ハガイ、ゼカリヤ、マラキ）と、四つの大預言書（イザヤ、エレミヤ、エゼキエル、ダニエル）が含まれている。

ビザンティン預言書写本の特色として第一にあげられるのは、聖書本文に加えて、膨大な量の注釈（カテナと呼ばれる）が書き込まれていることである。カテナは、本文を取り囲む形で配置され、本文よりも小さな文字によって記されたため、本文と注釈が混同されることはない。膨大な量のカテナが加えられたために、預言書本文のみを記す場合と比べて、写本はより多くの頁数を要することになり、写本自体の厚みもさらに増した。

十五世紀までに制作されたビザンティン預言書写本は、五十冊程度現存している。そのうち七写本が挿絵を有しており、本稿ではそれら七つの預言書写本に付された挿絵をとりあげて論じたい。現存する最古の預言書写本（Vat. gr. 2125）には、挿絵は見られない。筆記体の特徴から、七百年頃ある

いは八世紀初頭の制作と考えられる⁽²⁾。

七冊の挿絵入り預言書写本のうち、二写本には、十二の小預言書、四つの大預言書、カテナが含まれている。別の二写本には、同じく十二の小預言書と四つの大預言書が含まれているが、この二写本にカテナは見られない。上記の四冊に加えて、十二の小預言書のみを含む写本が一冊、四つの大預言書のみを含む写本が一冊現存しており、いずれもカテナを含んでいる。最後の一写本は、カテナつきで、十六の預言書のうちイザヤの預言のみを含む特殊な写本である。

預言書写本に付された挿絵の大半は、預言者の肖像であった。肖像の種類（全身像または半身像）や、背景（金箔、青、山岳風景）など、多少のバリエーションは見られるものの、各預言書を書き記した著者の姿を描いている、という基本的な点において共通する。以下に、挿絵にはどのようなバリエーションが見られるのか、列挙しておきたい。一つ目のタイプは、全頁挿絵（ページ全体を挿絵のために割く）に、預言者の立像を単独で描くもの。二つ目のタイプは、同じく全頁挿絵の円形メダヨン中に、預言者の胸像を描き入れたもの。預言者の全身を表す立像と、半身を表す胸像の二種類が、一揃いの写本の中で使い分けられているケースもある。預言者の肖像に加えて、説話的な場面を含む写本も見られる。全頁挿絵に対して、テキスト・コラムの一部に挿絵用の枠を割り込ませ、預言者の肖像を描くというレイアウトも見られる。このように、預言書写本挿絵には複数のバリエーションが見られる。七冊の挿絵入り預言書写本は、「預言書写本」という一つのジャンルにカテゴリー分けされるが、写本中に含まれるテキストの種類、挿絵のタイプは、必ずしも同一というわけではない。

1 ビザンティン預言書写本の概観

ヴァチカン聖使徒図書館所蔵 Vat. Chisi. R. VIII. 54.⁽³⁾

チャイジヌス写本は、現存する七冊の挿絵入り預言書写本のうち、最古の作例である。1923年、ヴァチカン聖使徒図書館により購入された。写本のサイズは40.2 × 31.3 cmで、ビザンティン写本の中では大型の部類に属する。総フォリア数493で、大量のフォリアを擁する羊皮紙の写本は、紙の書籍に比べて重量感がある。写本の内容としては、十二の小預言書と四つの大預言書すべてを含み、本文に加えてカテナを有している。現存する預言者の肖像は十一で、十六の肖像のうち五点が欠けているが、制作当初は十六人すべての預言者の肖像がそろっていたと考えることが自然であろう。

ビザンティン写本では、各ページのことをフォリオ（複数形フォリア）と呼び、複数のフォリアをひとまとめにしたものを、クワイヤと呼ぶ。一般に、八フォリアが一クワイヤを構成する。こうして作られたクワイヤを、複数綴じ合わせることによって一冊の写本が作られている。全頁挿絵は時に、クワイヤの中に含まれない、単独フォリオに描かれて、挿入されることがある。チャイジヌス写本においても、預言者の肖像は、クワイヤ中に組み込まれたフォリオではなく、クワイヤから独立した単独のフォリオに描かれている。

挿絵が独立したフォリオに描かれる場合、挿絵とテキストが同時期に制作されたものであると安直に判断することはできない。なぜなら、本来挿絵を持たない写本を後の時代に製本し直す際、新たに挿絵を挿入することがあったためである。チャイジヌス写本の挿絵は、テキストと同時代とみなすことができる。預言者ハガイの肖像を見ると、彼が手にしている巻物に記された文字が、本文と同一の写生字によって書かれたと断定できるからである⁽⁴⁾。

トリノ国立図書館所蔵 Taur. B.1.2

フィレンツェ、ラウレンツィアナ図書館所蔵 Laur. Plut. 5.9⁽⁵⁾

トリノ写本とフィレンツェ写本は、現在別々の図書館に所蔵されているが、かつて一揃いの預言書写本を構成していたらしい。前者は小預言書、後者は大預言書を書き記した写本で、十世紀後半に制作された。トリノ写本は 33.8 × 29.5 cm、フィレンツェ写本は 35.5 × 27.5 cm である。写本の大きさが近いことから、二写本が小預言書と大預言書から成る一つのセットであったことがうかがわれる。

二写本のサイズは似ているが、フォリオ数は大きく異なっている。トリノ写本のフォリオ数 93 に対して、フィレンツェ写本は 339 フォリアを有している。挿絵の入れ方も異なっている。トリノ写本は、小預言書のテキストに先立って、十二人の預言者全員の胸像が、見開きのピフォリアに描かれている。一方、フィレンツェ写本は、四つの大預言書各書の冒頭に、著者である各預言者の肖像が挿入された。ただし、フィレンツェ写本において現存しているのは、四人の預言者のうちエレミヤの肖像のみである。

ベルティングとカヴァッロの研究によれば、トリノ写本は制作当初、現在コペンハーゲンにある一写本（王立図書館所蔵 Cod. GKS 6）の一部であったが、後に何らかの事情によってコペンハーゲン写本から切り離されて、別の独立した写本となったらしい⁽⁶⁾。コペンハーゲンとトリノの二写本は、ルーリング・パターンと呼ばれる、テキストを書き記すための罫線の引き方や行数が一致している。また、クワイヤのナンバリングが連続している。コペンハーゲン写本は、第十一クワイヤから始まっている。本来写本は第一クワイヤから開始されるものであるため、コペンハーゲン写本から、前半の一部分（第一～第十クワイヤ）が欠損していることは疑いない。一方、トリノ写本のクワイヤは、第一から始まって、第十までのナンバリングがふられている。それゆえ、トリノ写本がコペンハーゲン写本の前半の一部を占めていたと言える。コペンハーゲン写本は、知恵の書（ヨブ記、箴言、コヘレトの言葉、雅歌、ソロモンの知恵の書、ソロモンの詩篇、シラ記）を一巻のうちに収めたものである。小預言書と知恵の書を収めた二写本が、かつて一冊の写本を形成していたと考えられる。

ヴァティカン聖使徒図書館所蔵 Vat. gr. 755⁽⁷⁾

ヴァティカン 755 番は十一世紀に制作された写本で、1455 年にはすでにヴァティカン聖使徒図書

館に収められていたことが知られている。この他の挿絵入り預言書写本が、四大預言書あるいは十二小預言書、またはその両方を含んでいるのに対して、この写本に含まれるテキストは、イザヤの預言のみである。預言書本文に加えて、序文とカテナが付されている。写本の大きさは 36.5 × 28 cm で、226 フォリアを有している。十六ある預言書のうちイザヤの預言のみを含む写本は、極めて例外的であるが、クワイヤ構成やクワイヤのナンバリングから判断するに、別の写本の一部であった痕跡は見られず、制作当初より、独立した一冊のイザヤ書写本であったと考えられる。写本は、合計三点の挿絵を有しており、いずれもクワイヤから独立した単独のフォリオに描かれている。

最初の挿絵は、預言者イザヤの立像で、肖像の周囲に四人の教父の胸像を描く四つの円形メダイヨンが配されている。四人の教父は、バシレオス、テオドレトス、キュリロス、テオドロスと推測される（個人を特定する銘は挿絵中には含まれていない）。ラウデンによれば、この四人の名前がカテナの一頁目に揃って出てくることから、イザヤとともにここに描かれたらしい⁽⁸⁾。

二番目の挿絵は、夜の擬人像と夜明けの擬人像の間に立つ預言者イザヤを描いている。この挿絵は、イザヤ書第 26 章 9 節の「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求めます」に基づく。『パリ詩篇』（パリ国立図書館所蔵 Paris. gr. 139）に類似する挿絵が含まれており、ラウデンは、イザヤ書写本の画家が『パリ詩篇』の挿絵を参照し、模倣したと推測している⁽⁹⁾。

三番目の挿絵は、イザヤの殉教場面を描いたもので、写本の最後に綴じられている (fol. 225r)。イザヤは、処刑者の鋸によって、頭を真つ二つに切り裂かれようとしている。イザヤの殉教の図像は、パリ国立図書館所蔵のギリシア語写本 510 番 (Paris. gr. 510) にも見られる⁽¹⁰⁾。ラウデンの推測によれば、パリ 510 番が直接のモデルとして参照されたとは考えにくく、ヴァチカン写本が参照したのは、前出のチャイジヌス写本であったらしい⁽¹¹⁾。

イザヤ書写本の挿絵サイクルは、教父に囲まれた著書の肖像、夜の擬人像と夜明けの擬人像にはさまれた預言者イザヤ、イザヤの殉教、この三場面によって構成される。ラウデンは、制作者が何らかの意図を持って特別のイザヤ預言書写本を作ることを目指していた、と結論づけている⁽¹²⁾。

オックスフォード、ボドレイアン図書館所蔵 *Laudianus graecus 30 A*⁽¹³⁾

ラウディアヌス写本は、1650 年大主教ラウドによりボドレイアン図書館に寄贈された。この写本は、内容や制作年代の異なる三つの部分から成っている。第一部は、知恵の書（箴言、コヘレトの言葉、雅歌、ヨブ記）のテキストと、ヨブの挿絵二点を含む。第二部は、十六の預言書テキストと、預言者の肖像を有する。第三部は、エジプトの聖マリアの生涯について記すテキストであるが、断片のみで、制作は十六世紀である。この三つが、一巻にまとめて製本された。

第一部の各頁のレイアウトは、一フォリオにつき一コラムのフォーマットで、一コラムにつき四十行の罫線が引かれている。筆記体から、十二世紀の制作と推測される。第二部の預言書は、一フォリオに二コラムが含まれるフォーマットで、コラムの行数は三十一行である。第二部の預言書は、現在、写本の冒頭ではなく、第一部と第三部に挟まれた、写本の間中部に綴じられている。ところが、

クワイヤのナンバリングは一から始まっている。このことから、制作当初、預言書は写本冒頭を占めていたと言える。つまり第一部と第二部は、本来別々の写本として制作されたものを、複製本の際合本させたということである。

ここでは、第二部預言書の挿絵について言及したい。通常の預言書写本に見られる預言者の肖像に加えて、三点の挿絵が見られる。第一の挿絵は哀歌に、残りの二点はダニエル書にそれぞれ挿入された。

預言者エレミヤによる哀歌には、年老いた髭の人物が描かれ、この人物はエレミヤ自身であると考えられる。ダニエル書の最初の挿絵には、獅子の洞窟に投げ込まれた、オランス（両手を上に差し上げた祈りの姿勢）のダニエルが描かれる。ダニエルは、二頭の獅子にはさまれて立つ。ダニエル書の次の挿絵は、ダニエルの幻覚の中に出現した四頭の獣を描いたもので、ダニエル書第7章4節から7節に基づいている。

ラウディアヌス写本は、カテナを含まない。また、挿絵の入れ方も上記にとりあげた三写本（チャイジヌス写本、フィレンツェ写本、ヴァティカン755番）とは異なっている。上記の三写本の挿絵は、いずれも全頁挿絵で、一頁全体を挿絵のために費やしている。ところがここでは、テキストを書き記すコラムの一部に、挿絵を描き入れるためのスペースが設けられている。写字生が、各フォリオに順にテキストを書き写していく際、テキスト・コラムに挿絵用の空白枠を残し、テキストを書き写した後、それを画家に渡す。そこで空白の枠内に、画家が著者の肖像を描き入れる、という制作過程が推測される。全頁挿絵の場合、写字生と画家が別々に制作したものを、製本の段階で一つにまとめればよい。一方、テキスト・コラムの一部に挿絵が挿入される場合、写字生と画家は緊密に連携しながら制作を進めていくことが必要とされる。ここに描かれた預言者たちは、屋外の山岳風景に囲まれて立ち、ある者は大きく足を踏み出し、ある者は走り出さんばかりの動作で、前出の三写本（チャイジヌス写本、フィレンツェ写本、ヴァティカン755番）に見られるような、直立不動の預言者像、あるいはコントラポストで立つ預言者像とは大きく異なる印象を生み出している。

挿絵は後年大幅に修復されているため、挿絵の様式から制作年代を推し量ることは難しい。制作年代は、もっぱらテキストの字体に依拠して、十二世紀後半または十三世紀初頭と考えられている。

オックスフォード、ニュー・カレッジ図書館所蔵 44⁽¹⁴⁾

ニュー・カレッジ写本は、十二の小預言書、四つの大預言書に加えて、マカバイ書第一から第四書、そしてフラウィウス・ヨセフスの著作からの抜粋によって構成される。挿絵が付けられているのは、小預言書、大預言書部分のみである。預言者の肖像は、全頁挿絵ではなく、写字生がテキスト・コラム中に設けた枠内に、画家が描きこんだものである。このパターンは、前出のラウディアヌス写本と共通する。預言者の肖像が、各預言書の冒頭に配されている。十六人の預言者像に加えて、ヒゼキア、バルク、エレミヤ、スザンナの肖像が含まれている。ヒゼキアの肖像は、ヒゼキアの頌歌が含まれるイザヤ書第38章9節の冒頭に付されている。バルクの肖像はバルク書に先立って配され、エ

レミヤの肖像はエレミヤの祈り（哀歌第5章1節以下）の冒頭に、スザンナの肖像は、ダニエル書に続く箇所が付されている。

ラウデンによれば、写本の構成上ニュー・カレッジ写本と非常によく似た特徴を備えている写本が、アテネ、イスタンブール、オックスフォードに各一点、合計三点現存している（アテネ国立図書館所蔵 Cod. 44; イスタンブール、トプカプ宮殿所蔵 Cod. gr. 13; オックスフォード、ボドレイアン図書館所蔵 Auct. E. 2.16）。ニュー・カレッジ写本を含む合計四点は、同一工房において制作されたものと推測される⁽¹⁵⁾。ラウデンは、四写本が、複数巻合わせて旧約聖書全文を備えた一揃いとなることを意図して制作されたものであると考えている⁽¹⁶⁾。

ヴァチカン聖使徒図書館所蔵 vat. gr. 1153-1154⁽¹⁷⁾

この写本は、現存する挿絵入り預言書写本中最も新しい年代のもので、現在二巻に分けて製本されている。制作当初一巻であった写本を、後世の修復の際に、二巻に分けて製本し直すことは、それほど珍しいことではない。テキストの内容は、小預言書と大預言書で、カテナを備えている。1153番は全340フォリアを有し、サイズは50.8 × 37.7 cmである。一方、1154番は全127フォリアを有している。写本余白に切断された痕跡が見られ、現在のサイズは49.5 × 35.5 cmである。この写本の特異な点は、四大預言者の順序が通常と異なっているということである。通常は、イザヤ、エレミヤ、エゼキエル、ダニエルの順であるが、ここではエレミヤが第四番目で、イザヤ、エゼキエル、ダニエル、エレミヤの順となっている。ラウデンの推測によれば、本来エレミヤの肖像が配されるはずのフォリオに、画家が誤って先にエゼキエルの肖像を描いてしまった。それを見た写生字が、急遽預言書の順序を入れ替えることを思いついた。預言書本来の順序を守り、イザヤ、エレミヤの順にテキストを書き写していくと、エレミヤのテキスト冒頭に、エゼキエルが描かれている、ということになってしまう。一方、テキストの順序を入れ替えれば、エゼキエルのテキスト冒頭にエゼキエルの肖像を正しく配することができる。そのために預言書の順序が入れ替えられたという推測である⁽¹⁸⁾。

肖像を見てみると、いくつかの奇妙な点に気付かされる。預言者の立っている地面が、帯状に層をなしており、植物が描かれている。肖像の背景には、金箔ではなく青色が用いられた。エゼキエルは巻物ではなく、写本を手に行っている。写本は、本来預言者ではなく福音書記者の持物（アトリビュート）であるため、預言者の持ち物としては、巻物の方がふさわしい。それによって彼が（福音書記者ではなく）預言者であることを、端的に見る者に伝えることができるからである。ラウデンの推測によれば、こうしたいくつかの奇妙な点は、この写本の画家が、もともと聖堂壁画に携わる画家であったことから生じたものであるという。聖堂装飾に携わる画家は、しばしば首都コンスタンティノポリスを遠く離れた場所に赴いて、壁画制作にあっていた。たとえば、セルビア、マケドニア、エピロス、ヴェネツィアなどであるが、こうした遠隔地の作例の中には、首都の規範に必ずしも従わない描き方が散見される。したがって、壁画制作者として経験を積んだ画家が、この写本に見られるような、特色ある預言者像を生み出した、という推測が成り立つ⁽¹⁹⁾。

2 預言書写本挿絵の特色

各々の写本の制作年代は、挿絵の様式やテキストの筆記体に基づいて推測される。チャイジヌス写本の制作年代は十世紀半ば頃、トリノ写本とフィレンツェ写本は十世紀後半、ヴァティカン755番は十一世紀前半、ボドレイアン写本並びにニュー・カレッジ写本は十二世紀末または十三世紀初頭、ヴァティカン1153-1154番は十三世紀半ばの制作とされる。七点の挿絵入り預言書写本のうち、古い方から順に四冊の写本では、挿絵がテキストのクワイヤ構成の中に組み込まれておらず、単独のフォリオに描かれている。いずれも挿絵とテキストは同時代のものであると見なされている⁽²⁰⁾。

以上見てきたように、ビザンティン預言書写本のテキストの内容は、イザヤの預言一つのみを含む写本から十六の預言書すべてを揃えたものまであり、カテナを含むもの、含まないもの、預言書以外の聖書本文を含むもの、聖書以外の文章を含むものなど、実に多種多様である。

一方挿絵は、どの写本も同じように著者の肖像を描いている。肖像の他に、説話場面が加えられることもあった。個々の預言者の描き分けについては、厳格な取り決めはなかったらしい。顔などの描き分けが意識的に行われるのは、よく知られている預言者（ダニエル、イザヤ、ヨナ）のみで、それ以外の預言者については、描き方が定められているわけではなかった。肖像のタイプは、複数の預言者の中で使い回されたために、ある写本の預言者マラキの肖像が、別の写本のマラキとは異なるタイプで描かれることもあった。預言者の立像を描くにあたって、画家は特にモデルを必要とはしなかったと考えられる。モデルとなる挿絵が手元にあったとしても、画家は必ずしもモデルに従わなければならないとは考えなかったらしい⁽²¹⁾。

四福音書記者の肖像が、それぞれ独自の特徴を備え、画家が定められたタイプに従って明確に四人を描き分けていたことを考えると、預言者を描く場合の約束ごとは、はるかにゆるやかなものであったと言える。一方、説話場面（イザヤの殉教、夜の擬人像と夜明けの擬人像の間に立つイザヤ）の場合、画家は注意深くモデルを参照し、意識的に模倣を行った。そのため、よく似た図像が再生産されることになり、同時代またはより古い時期の作例中に、類似例を探し出すことができる⁽²²⁾。

本稿に続く第二部「ビザンティン旧約八大書写本の概要と挿絵解釈の可能性」でとりあげる八大書写本は、三百を超える膨大な量の挿絵を有しているが、個々の写本を比較してみると、イコノグラフィ上の共通点が多く見られる⁽²³⁾。一方、預言書写本挿絵の場合、預言者の肖像である点は共通するとしても、その描き方は必ずしも同一というわけではなく、むしろ個々のケースにおいて、さまざまな工夫がなされている。したがって、なぜこのような相違が生じたのか、各々の写本に即して、挿絵を解説していくことが必要であろう。写本画家は、同じ預言者の肖像を描きながら、印象の異なる挿絵を生み出した。どのような点において、違いが際立っているのか。なぜこうした多様性が生じたのか。異なる描き方によって表現された預言者の姿は、見る者にいかなるメッセージを伝えようとしているのか。

預言者の肖像は、写本挿絵のみならず聖堂装飾にも登場する。聖堂の円蓋を支えるドラム（円形胴部）に配された預言者像が、聖堂装飾プログラムを概観する中で記述されることはあっても、預言者の肖像それ自体が、多くの研究者の関心を引き寄せてきたとは言いがたい。こうした状況の中で、挿絵入り預言書写本をテーマとしたラウデンの著作は、注目すべき業績である。ただし彼は、個々の預言者図像の解釈には立ち入らない。制作当時の社会状況、時代背景、世界観から大きく隔たったところに立つ現代のわたしたちが、ビザンティンの写本挿絵や聖堂壁画に描かれた図像を、どこまで正しく解釈できるだろうか。図像解釈は、しばしば立証することが困難であり、こうした領域に立ち入らない研究者は多い。しかしながら、筆者はあえてイコノグラフィー上の差異が、見る者に何を伝えようとしているのかを問うてみたい。写本や壁画に描かれた図像は、地理的、時間的に遠く隔たった世界のありようを、文字によって残された記録とは異なる仕方、わたしたちの目の前に浮かび上がらせてくれる。挿絵に残された痕跡は、単なる偶然の産物ではなく、画家が何らかのメッセージを伝えるべく、意図的に作り出したものであるように思われる。このような前提に立って、検証を進めることにしたい。

3 預言書写本挿絵の解釈

預言書写本に付された著者の肖像は、一見それほど大きな違いはなく、単調であるようにも見える。このような単調さは、ビザンティン四福音書写本において、各福音書冒頭に配される福音書記者の肖像を思い起こさせる。福音書記者の場合、マタイ、マルコ、ルカ、ヨハネは、各々特徴ある顔のタイプを有しており、髭の有無や年齢によって描き分けられる。たとえばルカは比較的若く、短い髪と髭のない姿で、一方ヨハネは老人の姿で描かれる。室内で筆記を行っている姿が、福音書記者を描く場合の定型であり、この定型が何十何百と繰り返された⁽²⁴⁾。

福音書記者の肖像は、確かに単調なものであるが、挿絵中に小さなバリエーションが認められることもまた事実である。文字を書き入れるための本や⁽²⁵⁾、ペンを手に持つ一般的なタイプ、筆記するペンの代わりに、羊皮紙を削り取って修正を加えるためのナイフを手にする珍しいタイプ、本やペンなど福音書記者に必須の事物を何一つ持たない肖像、福音書記者のシンボル（天使、獅子、牛、鷲）とともに描かれるものなど、数多くのバリエーションが見られる。個々の写本を見比べてみると、単調であるように思われる第一印象とは逆に、厳密な意味で同一のパターンに従う作例は、実のところほとんど見当たらない。ある写本挿絵が、別の写本を手本として模倣していることが明らかな場合であっても、画家はそこに何らかの工夫や改善を加えている⁽²⁶⁾。

預言者の肖像に立ち返ってみると、十六人の特徴が厳密に定められているわけではなく、福音書記者の肖像に見られるような室内、家具、建造物を配した背景、筆記具などもないため、福音書記者以上に単調な図像の繰り返しであるように見える。しかしながら、よく見れば福音書記者の場合と同じように、異なる細部があちこちに見てとれる。

たとえばチャイジヌス写本において、預言者は金箔を背景にして描かれている。預言者アモス (fol. 25v) は正面を向いて、片側の足に体重をかけるコントラポストの姿勢で立っている。背景一面に金箔が貼られ、地面を表すラインや背後の壁面がないことから、預言者は地に足をつけて立っているというよりは、金の充満する空間で、わずかながら浮遊感を感じさせる (図1)。

ヴァティカン 1153-1154 番の預言者は、立像であるという点においてチャイジヌス写本と共通であるが、背景は金箔ではなく、青く塗られている (fol. 1v: ホセア) (図2)。しかもここでは、預言者の足元に、野原を思わせるような地面が広がっており、小さな花がそこかしこに咲いている。預言者は、あたかも春の野辺に立つ人であるかのように見える。地面は小さな波のようにうねりを見せ、青の背景は大空を思わせる。ここでは、預言者は明らかに屋外に立っている。青の背景と花咲く大地は、金箔の光の中に軽く浮かぶかのような預言者とは大きく異なる、地面に足を付けた人の姿を描き出し、同じ預言者の立像でありながら、異なった印象を生み出している。

ラウディアヌス写本の預言者は、1153-1154 番と同じように屋外に立っているが、ヴァティカン写本の小さくうねる地面が、ここではさらに強調され、岩場のように高く盛り上がっている (fols. 257v, 261r: ハバククとゼファニア) (図3)。1153-1154 番の預言者の肖像が全頁挿絵であるのに対して、ラウディアヌス写本の挿絵は、テキスト・コラムの一部に設けられた枠内に描きこまれている。その結果、全頁挿絵では縦長の長方形であったのに対して、ここでは挿絵の枠が横長の長方形となっている。横長の長方形中央に、縦長の画面と同じように立像を配すると、預言者の左右には、より大きな空白が生じてしまう。預言者の左右に見られる大きな岩、あるいは丘のような盛り上がりは、その空白を埋めるために加えられたものだろうか。巨大な岩は崖のようでもあり、預言者は山奥に身を置いているように見える。1153-1154 番の緑の野辺とは異なる場面が生み出され、山奥に一人立つ預言者の姿は、人里を離れたところに単独で住まう隠遁聖人の姿を思い起こさせるものであったかもしれない。

もう一つ留意すべき点は、預言者の足の描き方である。前に取り上げた二写本 (チャイジヌス写本とヴァティカン 1153-1154 番) では、預言者は両足の間をやや開き、体重をわずかに片側にかけてながらも、ほぼまっすぐに立つ姿であった (図1, 2)。一方、ラウディアヌス写本の預言者は、両足を大きく開いている (fol. 275r: マラキ) (図4)。預言者は、あたかも急ぎ足で山のさらに奥へと向かって行くかのようなのである。預言者は肩越しに後ろを振り返りつつも、山の方へと前進すべく大股の一步を踏み出している。チャイジヌス写本や 1153-1154 番の動きを抑えた立像に比べると、大げさな動作が目立つ。

あえて「違いは何か」という点に注目して挿絵を見てみると、単調な預言者肖像の細部には、実はさまざまな違いがあることがわかる。しかしながら、ビザンティン図像は、模範となる先行作例、あるいは定型の忠実な模倣を繰り返し重ねてきたものである、という前提に立って挿絵を見ている研究者にしてみれば、こうした違いはあくまで些細なものにすぎず、取り立ててここに意味を問うことなどない、と思われるだろう。一方筆者は、こうした違いにも何らかの意味があるのではないかと考えている。



図 1

ヴァチカン聖使徒図書館 Vat. Chisi. R. VIII. 54, fol. 25v アモス
J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 2.



図 2

ヴァチカン聖使徒図書館
Vat. gr. 1153, fol. 1v ホセア
J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 76.



図 3
 オックスフォード, ボドレイアン図書館
 Bodl. Laud. gr. 30A, fol. 257v ハバクク
 J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 45.



図 3
 オックスフォード, ボドレイアン図書館
 Bodl. Laud. gr. 30A, fol. 261r ゼファニア
 J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 46.

(1) チャイジヌス写本の預言者の肖像

チャイジヌス写本の預言者ミカの肖像を見てみると、同写本に描かれた他の預言者たちに比べて、ミカの身体はいかにも不自然である (fol. 41v) (図5)。彼は大きく一步踏み出して、右上を指さすが、



図 4

オックスフォード, ボドレイアン図書館

Bodl. Laud. gr. 30A, fol. 275r マラキ

J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 49.



図 5

ヴァチカン聖使徒図書館

Vat. Chisi. R. VIII. 54, fol. 41v ミカ

J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 4.



図6
シナイ山聖エカテリニ修道院 「受胎告知」のイコン
R. Cormack, *Byzantine Art* (Oxford, 2000), fig. 85.

同時に肩越しに振り返っている。ほとんど180度に近く頭をひねっているため、頭と背中をつながりが不自然で、正確な観察に基づく身体描写とは言いがたい。十二世紀のイコンに同じような描き方の例が見られる。シナイ山聖エカテリニ修道院所蔵の「受胎告知」のイコンである(図6)。背後から描かれたミカの不自然な背中では、マリアにお告げを伝える大天使ガブリエルの背中に近い。

また、別の預言書写本挿絵中に、ミカと同じような背中を見出すことができる。イザヤとともに描かれる、夜明けの擬人像の背中である(Vat. gr. 755)(図7)。小さな子どもの姿で表された夜明けの擬人像は、右に向かって歩みを進めながら、ひどく不自然な姿勢でイザヤの方を振り返っている。擬人像は、背後に立つイザヤが、近くにつき従い歩みを進めているかどうか、確かめるために振り返っているようにも見える。挿絵は、イザヤの預言第26章9節「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求めます」に基づく。夜明けの擬人像は、神を捜し求めるイザヤの魂が道に迷うことがないように、イザヤを先導し、振り返って彼の歩みを確かめている。

同じように後ろを振り返る動作によって、預言者ミカもまた彼に続く者たちの方を見ているのかもしれない。神を捜し求める彼らの魂が、道に迷うことがないように、また預言者の姿を見失うことがないように。ここでは、ミカに従う信者らの姿は描かれていない。しかしながら、預言者の姿は、振り返ってイザヤを確かめる夜明けの擬人像を繰り返すものであり、後に続く者たちの姿を想起させ



図7
 ヴァティカン聖使徒図書館
 Vat. gr. 755, fol. 107r 夜と夜明けの擬人像, イザヤ
 J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 35.

る。ミカの手にする巻物は、「諸国の民よ、皆聞け」と告げている（第1章2節）。預言者は神へと続く道を示し、彼に続いて道を行く者は、やがて神のもとへととどり着くだろう。イザヤの魂が夜明けの擬人像に導かれて、神のもとへと運ばれたように。

(2) ヴァティカン 1153-1154 番の背景

ヴァティカン 1153-1154 番の青い背景（図2）が、チャイジヌス写本の金箔とは異なる視覚効果を生み出していることを、上に指摘した。ここでは、預言者が屋外に立つことの意味についてさらに問うてみたい。

屋外の預言者は、室内で描かれることの多い福音書記者の肖像と対照的である。福音書記者はキリストの生涯の後に続く者、一方預言者はキリストの生涯に先立つ者、地上における道をキリストのために準備する者である。洗礼者ヨハネは、旧約預言書の著者ではなく、福音書に登場する人物であるが、そのエピテット「先駆者」(Prodromos) が示すように、彼は預言者の一人として、キリストの道を準備する役割を担っていた。旧約の預言者たちもまた、洗礼者ヨハネのエピテットと同じく、キリストの先駆者である。そして、洗礼者ヨハネを始めとする預言者たちは、荒れ野にいる者であった

と記されている。「彼（預言者エリヤ）自身は荒れ野に入り、更に一日の道のりを歩き続けた」（列王記上第19章4節）。「神の言葉が荒れ野でザカリアの子ヨハネ（洗礼者ヨハネ）に降った」（ルカ第3章2節）。

預言者の足元に広がる緑の野辺は、屋外を歩き回る彼らの、「先駆者」としての役割を思い起こさせるものであったかもしれない。1153-1154番の預言者は、室内にとどまってキリストの生涯を記述する福音書記者とは対比的に、キリストの歩む道を整える、先駆けとしての役割を表すために、外に立つ姿で描かれた、と筆者は考えている。青の背景は、金箔が生み出す視覚効果とは大きく異なるメッセージを見る者に伝えている。

(3) ラウディアヌス写本の山岳風景とダニエル・サイクル

次に、ラウディアヌス写本の山岳風景に注目してみたい。ここでは、同じ屋外とはいえ、ヴァティカン1153-1154番の穏やかな緑の野辺の、小さく波打つような地面（図2）がさらに強調されて、岩場、あるいは丘のような盛り上がりを作っている（図4）。これは単に、預言者の両側に生じた大きなスペースを埋めるための工夫だろうか。ごつごつの岩のような山は、預言者自身の身長と同じくらいの高さに達している。こうした山々の描写は、見る者に何を伝えているのだろうか。

左右の山々は、両側から預言者に迫り来るような勢いさえ感じられる。崖は上から覆いかぶさるかのようであり、預言者はそそり立つ山々の懐に取り込まれそうになっているようにも見える。このような描き方は、エレミヤの預言を思い起こさせる。「わたしは見た。見よ、山は揺れ動き／すべての丘は震えていた」（第4章24節）。ここに描かれた預言者たちの足元もまた、揺れ動き、震えていたかもしれない。エレミヤはまた、「大地は震え、ねじれる」とも語っている（第51章29節〔セプタギントでは第44章29節〕⁽²⁷⁾）。

山々に囲まれて、預言者は彼方から聞こえてくる声を聞いているのかもしれない。「裸の山々に声が聞こえる／イスラエルの子らの嘆き訴える声が。彼らはその道を曲げ／主なる神を忘れたからだ」（エレミヤ書第3章21節）。岩はうなり声とともに預言者の行く手を阻み、預言者は目の前で曲げられてしまう道を見ながら、なおも進みゆこうとしているのかもしれない。このような視覚効果は、1153番のような花咲く緑の野辺によっては、伝えることができない。預言者は、同じように屋外に立っているが、その姿によって伝えられるところのことがらは、大きく異なっている。

ラウディアヌス写本のうねるような山々に続いて、同写本のダニエル・サイクルにも注目してみたい（図8）。ここでは、他の預言者の肖像とは異なる仕方で、預言者ダニエルの物語が、短い二場面の中に凝縮される。一つ目の挿絵は、獅子の穴に投げ込まれたダニエルを描いている（第5章23～29節、第5章30節～第6章1節）。ダニエルが立っているのは獅子の穴のはずであるが、挿絵を見る限り、穴というよりは、他の預言者の挿絵と同じような山が、ダニエルの左右に配されている。ダニエルは両手を天に差し伸べ、祈る姿で描かれている。二頭の獅子が、ダニエルを左右から挟んでい



図 8
 オックスフォード，ボドレイアン図書館
 Bodl. Laud. gr. 30A, fol. 395v 獅子の穴のダニエル
 J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 53.

る。ダニエル・サイクルの二番目の挿絵は、四つの帝国（バビロニア，メディア，ペルシア，アレクサンドリア）を象徴する四つの獣を描いている（図9）。剥落が激しく判別しにくいですが、挿絵は上下二段に分割され、上段左右，下段左右にそれぞれ一頭ずつ獣が配されている。いずれも頭を中心側に向けた横向きの姿で、獅子の穴でダニエルの方に頭を向けて横向きに描かれる二頭の獅子と似たような構図が、意識的に作り出されていることがうかがわれる。つまり構図上の類似性を利用して、ダニエル・サイクルの二場面が互いに連関し合うものとなるよう、工夫がなされている。

それでは、ダニエル・サイクルと他の預言者たちの立像は、どのように結びつけられているのだろうか。挿絵中には、ダニエル・サイクルを預言者像から途切れさせることなく、一連の挿絵の流れの中に位置づけようとする工夫を読み取ることができる。言い換えれば、ダニエル・サイクルと、山岳風景に囲まれた預言者像は、構図上のみならず、意味の上でも密接に結びつけられ、預言書全体に独自のメッセージを盛り込むものとなっているように思われる。

ダニエルの語る、四頭の獣によって表される金，銅，鉄，土の帝国は、バビロニア，メディア，ペルシア，アレクサンドリアを象徴するものと解釈される（ダニエル書第2章29節，第7章4節～7



図9

オックスフォード、ボドレイアン図書館

Bodl. Laud. gr. 30A, fol. 397r ダニエルの幻視に現れた四頭の獣

J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 54.

節)。これら四つの帝国は、「人の手によらず切り出された石」（ダニエル書第2章45節）によって打ち砕かれることが預言される。「人の手によらず切り出された石」とは、すなわちキリストを暗示するものと解釈される⁽²⁸⁾。ここに、山々に囲まれた預言者とダニエル・サイクルとのつながりを見いだすことができる。時に預言者たちの目の前に立ちふさがり、揺れ、震え、道を阻むかのような山々のただ中であって、彼らはキリストのために道を準備し、道を切り開く。一方キリストは、「人の手によらず切り出された石」という形を取ることによって、山々から転がり出て、地上に蔓延する悪を打ち砕く。腐敗した帝国は、キリストにより打ち砕かれる定めとなっている。こうして、山奥で大きく一歩を踏み出す預言者たちの肖像と、ダニエルの二場面は、あたかも一つの大きな物語を紡ぎだすかのごとく、わたしたちにメッセージを提示して見せようとしている。山々は単なる背景ではなく、預言者がキリストに先駆けて道を拓く者であることを伝えるとともに、山々から切り出された石（＝キリストの顕現）を見る者に思い起こさせる。山々はこうした視覚装置としての機能を果たすべく、ここに描きこまれたと推測される。

(4) ヴァティカン 755 番のイザヤ・サイクル

預言者の肖像の中に含まれる特殊な細部に注目し、そこにこめられた意味を解読する試みを重ねてきた。最後に、ヴァティカン 755 番のイザヤ・サイクルを検討したい。イザヤ・サイクルは、三場面からなる短い挿絵サイクルである。

第一の挿絵は、イザヤの立像で、四人の教父の胸像が周囲に配されている（図 10）。第二の挿絵は、夜の擬人像と夜明けの擬人像にはさまれたイザヤの姿を描いている（図 7）。第三の挿絵は、イザヤの殉教場面である（図 11）。短いイザヤ・サイクルのために選択された三場面は、互いにどのように結びつき、サイクル全体は見る者にいかなるメッセージを伝えようとしているのだろうか。

預言者が、キリストの先駆者であることを上に指摘した。彼らはまた、来るべきキリストの道を整えながら、まっすぐな道を行く者たちでもある。「神に従う者の行く道は平らです。あなたは神に従う者の道をまっすぐにされる」（イザヤ第 26 章 7 節）と記されているからである。この「まっすぐに」という語が、755 番のイザヤ・サイクルを読み解くにあたって、鍵となるように思われる。第二番目の挿絵は、イザヤ書第 26 章 9 節「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求めます」に基づいて、夜と夜明けの擬人像を描いている。ここで注目すべきことは、ギリシア語の「夜明け」(orthos)⁽²⁹⁾ という語と、同じくギリシア語の「まっすぐな」(orthos)⁽³⁰⁾ という語の音の響きが類似しているということである。ここでは、イザヤの魂が夜明け (orthos) の擬人像に従いながら、まっすぐな (orthos) 道を進み行くことが、同時に暗示されているように見える。イザヤ自身、神に従う者の道はまっすぐにされると述べている（第 26 章 7 節）。夜明けの擬人像は、明け方という時刻を表すものにとどまらず、預言者の進み行くまっすぐな道を指し示す。たとえ神へと至る道が途中でふさがれたり、ねじ曲げられたりすることがあったとしても、イザヤが述べているように、道は正しく整えられる。福音書記者マルコは、洗礼者ヨハネについて語る中でイザヤ書を引用し、以下のように述べている。「荒野で叫ぶ者の声がする。『主の道を整え、その道筋をまっすぐにせよ』」（マルコ第 1 章 3 節）。

なお、イザヤ書においては、orthos ではなく euthus という語が用いられている。euthus も「まっすぐな」を意味するギリシア語である。一方 orthos は、新・旧約の他の箇所において複数回用いられている（エレミヤ書第 31 章 9 節 [セプタギントでは第 38 章 9 節に当たる]、ガラテアの信徒への手紙第 2 章 14 節、ヘブライの信徒への手紙第 12 章 13 節）。このことから、「夜明け」(orthos) と「まっすぐな」(orthos) との間に連関を見だし、それに基づいて挿絵の意味を読み解くことは、それほど不自然ではないだろう。

「まっすぐな」(orthos) 道は、正しい道すなわち「正教」(Orthodoxy) へと至る。また、ギリシア語の「夜明け」(orthos) は、ラテン語の「日の出」(ortus) と結びつく語でもある。ラテン語の「日の出」(ortus) は、「東方」(orient) の語源となった。聖堂のアプシスが東向きに建てられるのは、日の出とキリストの出現を重ねているためである。このことから、東へと向かうまっすぐな道は、日の出とともに顕われるキリストの姿へとつながるものであると言える。預言者は、それゆえ東



図 10
ヴァチカン聖使徒図書館
Vat. gr. 755, fol. 1r 預言者イザヤと四人の教父たちの胸像
J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 32.

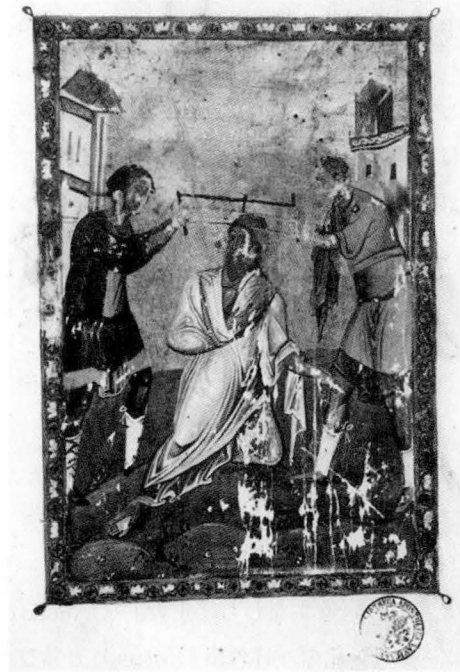


図 11
ヴァチカン聖使徒図書館
Vat. gr. 755, fol. 225r イザヤの殉教
J. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (University Park, 1998), fig. 37.

への正しき道をまっすぐに進む。

第三の挿絵、イザヤの殉教は、サイクルをしめくくるものとしてふさわしい。神を捜し求めたイザヤの魂の行方を、端的に見る者に伝えているからである。英語の martyr（殉教者）の語源は、ギリシア語の martureo であり、この語は「証人」「目撃者」という意味を担っている。つまり処刑の場面は、イザヤがここで神の証人となったことを伝えている。前場面に描かれていた、神を探し求めるイザヤの魂は、まさにこの瞬間神を見出し、その証人となる。イザヤ・サイクルは、夜明けに神を求めてまっすぐな道を進んだイザヤが、確かに神を見たことを伝えている。短く凝縮された形でありながら、預言者が歩んだ道筋が、見る者の前に端的に示される。

おわりに

一見平凡で単調に見える預言者の肖像は、研究者の関心をひくテーマであるとは言いがたく、詳細に論じられることもなかった。しかしながら、各々の写本挿絵に見られる小さな相違をていねいに読み解くことによって、見る者は各写本の独自性に気づかされる。写本挿絵は、手本となる先例を模倣して制作されたとする従来の見解は、もっぱら写本間の類似性に注目するために、ともすれば一つの写本が内包している独自性を見落としてしまう。逆に、一つひとつの写本の独自性に注目する視点は、写本制作の現場が、挿絵画家にとって創意工夫を花開かせる場となったことを、わたしたちに示してくれるだろう。

本稿では、旧約聖書写本の中から、預言書写本挿絵に焦点を当てた。第一に、現存する挿絵入り預言書写本七冊の概要を紹介した。第二に、預言書写本挿絵の特徴についてまとめた。第三に、各々の挿絵の独自性に注目することによって、特殊な図像を解釈することを試みた。預言者の不自然な姿勢、金箔や青の背景、山岳風景、預言者の生涯を描く説話場面は、いずれも、預言者の本質を端的に表象しようとしている。本稿に続く第二部では、旧約聖書写本の中から、八代書写本挿絵をとりあげ、その挿絵中に込められたメッセージを読み解くことによって、八代書の意味について改めて問うことを試みたい。

〈注〉

- (1) 旧約預言書写本についての概観、各写本についての記述は、ラウデンの以下の著作に基づく。John Lowden, *Illuminated Prophet Books: A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets* (University Park, 1989).
- (2) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 6.
- (3) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 9-14, pl. I, III, figs. 1-14; H. Belting, "Le problème du style dans l'art byzantin des derniers siècles," *La civiltà bizantina dal XII al XV secolo* (Bari, 1978), 302, 304, fig. 49; S. Dufrenne, "Problèmes des ateliers de miniaturistes byzantins," *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 31/2 (1981), 453, 454, 461.
- (4) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 10.

- (5) トリノ写本とフィレンツェ写本の概要については、以下参照。Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 14-22, pl. V, VII, figs. 15-20, 22-31. トリノ写本には、ユスティニアヌス帝とベリサリウスの名に加えて、世界暦 5027 年の年紀が記されている。Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 18; H. Belting and G. Cavallo, *Die Bibel des Niketas. Ein Werk der höfischen Buchkunst in Byzanz und sein justinianisches Vorbild* (Wiesbaden, 1990), pls. 7-8. フィレンツェ写本については、M. Bernabò, "L'illustrazione del Vecchio Testamento e la rovina dei manoscritti," in M. Bernabò, ed., *Voci dell'Oriente: miniature e testi classici da Bisanzio alla Biblioteca Medicea Laurenziana* (Florence, 2011), 143-177; M. Brown, *In the Beginning: Bibles before the Year 1000* (Washington, D. C., 2006), 234-235, 305-306; J. Lowden, "An Alternative Interpretation of the Manuscripts of Niketas," *Byzantion* 53 (1983), 559-574. ベルティングとカヴァッロは、フィレンツェ写本が、かつて『ニケタスの聖書』の一部を構成していた、と主張している。フィレンツェ写本のエビグラムに、寄進者ニケタスの名前が記されているためである (fol. 3v)。ラウデンはこの見解に賛同していない。Lowden, "An Alternative Interpretation," 559-574.
- (6) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 15.
- (7) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 22-25, pl. VI, figs. 32-37; M. Bernabò, "Lo studio dell'illustrazione dei mss. greci del Vecchio Testamento, ca. 1820-1990," *Medioevo e Rinascimento*, 9 (1995), 263; *The Dead Sea Scrolls and the World of Bible* (Tokyo, 2000), 63; Dufrenne, "Problèmes des ateliers," 453, 454, 461.
- (8) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 66.
- (9) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 67.
- (10) L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus* (Cambridge, 1999), fig. 35, 260-261.
- (11) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 68.
- (12) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 69.
- (13) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 25-26, figs. 38-54; R. Ceulemans, "Nouveaux témoins manuscrits de la chaîne de Polychronios sur le Cantique (CPG C 83)," *Byzantinische Zeitschrift* 104 (2011), 603-628; M. Kominko, *The World of Kosmas. Illustrated Byzantine Codices of the Christian Topography* (Cambridge, 2013), 171.
- (14) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 26-32, figs. 55-74; N. Kavirus-Hoffmann, "Catalogue of Greek Medieval and Renaissance Manuscripts in the Collections of the United States of America. Part V. 3: Harvard University, The Houghton Library and Andover-Harvard Theological Library," *Manuscripta* 55 (2011), 1-108; P. Canart, "Les écritures livresques chypriotes du milieu du XI^e siècle au milieu du XIII^e et le style palestino-chypriote 'epsilon'," *Scrittura e Civiltà* 5 (1981), 17-76.
- (15) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 28.
- (16) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 31.
- (17) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 32-38, pls. II, IV, VIII, figs. 76-89; M. Evangelatou, "Word and Image in the Sacra Parallela (Codex Parisinus Graecus 923)," *Dumbarton Oaks Papers* 62 (2008), 114; R. Nelson, "A Thirteenth-Century Byzantine Miniature in the Vatican Library," *Gesta*, 20 (1981), 218, fig. 7; J. Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge' in Byzantium through Illuminated Manuscripts: Approaches and Conjectures," in C. Holmes and J. Waring, eds., *Literacy, Education and Manuscript Transmission in Byzantium and beyond* (Leiden, 2002), 70; R. Nelson, "The Italian Appreciation and Appropriation of Illuminated Byzantine Manuscripts, ca. 1200-1450," *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995), 229.
- (18) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 32.
- (19) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 37.
- (20) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 83.
- (21) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 90.
- (22) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 90.

- (23) Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 91; J. Lowden, *The Octateuchs: A Study in Byzantine Manuscript Illustration* (University Park, 1992).
- (24) 福音書記者ヨハネは、パトモス島の洞窟を前にして描かれることがある。
- (25) 本来、フォリオにテキストを書き写してから製本するため、実際の写本制作の現場で、製本済みの本に文字を書き入れるということはない。
- (26) 瀧口美香『ビザンティン四福音書写本挿絵の研究』創元社、2012年。
- (27) エレミヤ書の章立ては、新共同訳とセプタギントの間で合致していない。
- (28) K. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-century Byzantine Psalters* (Cambridge, 1992), 38; P. Voulet, S. Jean Damascène. *Homélie sur la Nativité et la Dormition*, Sources chrétiennes 80 (Paris, 1961), 61, 115.
- (29) H. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, vol. 2 (Heidelberg, 1973), 416.
- (30) H. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, vol. 2 (Heidelberg, 1973), 415.

Byzantine Octateuch Manuscripts and Interpretation of their Images

The Octateuch is a unit that consists of the Pentateuch (the first five books of Moses: Genesis, Exodus, Leviticus, Numbers, and Deuteronomy) and the books of Joshua, Judges and Ruth of the Old Testament. The word Octateuch was first recorded by Prokopios of Gaza (d. 538), but no manuscript of a complete single-volume Greek Octateuch survives earlier than the 10th century. There is scarcely any evidence for the circulation of Octateuch manuscripts in the West.

In the Byzantine world, there exist six illustrated manuscripts from the period c.1050–1300: Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, vat. gr. 747 (second half of the 11th century); Smyrna/Izmir, Greek Evangelical School, A/1 (first half of the 12th century); Istanbul, Topkapı Palace Library, cod. gr. 8 (first half of the 12th century); Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, vat. gr. 746 (first half of the 12th century); Mt Athos, Vatopedi Monastery, cod. 602 (second half of the 13th century), and Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, MS. Plut. 5.38 (late 12th or the early 13th century). Five of them, each containing hundreds of images, are all closely related, whereas the sixth manuscript, Laur. Plut. 5.38, is very different.

First, a brief description of each manuscript is given. Questions as to how they were made and how they were related to each other are also clarified based on Lowden's observation. Second, two different approaches of Weitzmann and Lowden are outlined. Weitzmann applied the method of the textual criticism to the study of the illuminated manuscripts. He tried to reconstruct the genealogy of the narrative cycle of the Septuagint. It was assumed that the archetype, the original form of the narrative cycle, existed at the very beginning of the genealogy. From this archetype, all illustrations branched off. However, the archetype itself had been lost, and only the copies have survived. Lowden's empirical approach to the Octateuchs, based on the codicological observation of the evidence, challenges the validity of Weitzmann's hypotheses.

Based on these previous studies, the writer raises very basic question: why did the first eight books of the Old Testaments occupy such an important position, forming a specific genre called the Octateuch? In order to explore this question, the last illustration of the Vatican Octateuch (vat. gr. 747) is specifically focused on. It is the last illustration of the Book of Ruth (fol. 258). Why did the painter adopt a schematic and somehow peculiar composition? What message can we read from this particular scene that concludes the book of Ruth as well as the books of the Octateuch?

Boaz and Ruth at the very end of the Octateuch may be comparable with Jesse in the iconography of the Tree of Jesse. The tree comes into bud from the root of Jesse, growing further with the Old Testament kings, and placing Christ at the very top. Although the eight books of the Octateuch end here with this illustration, the reader/viewer may see the undepicted image of the Tree of Jesse that represents the genealogy of Christ. The illustration conveys that the Octateuch is the fertile soil from which the Books of Kings sprout. It might be the most appropriate visual representation to conclude the Octateuch.

第二部 ビザンティン旧約八大書写本と挿絵解釈の可能性

はじめに

第一部「ビザンティン旧約預言書写本と挿絵解釈の可能性」冒頭で述べたように、旧約聖書の最初の八書（創世記、出エジプト記、レビ記、民数記、申命記、ヨシヤ記、士師記、ルツ記）を一巻に収めたものを、八大書（オクタテウク）と呼ぶ。第一部の預言書写本挿絵に続いて、ここではビザンティン旧約聖書写本の中から、八大書写本の挿絵についてとりあげたい。

オクタテウク (oktateuxos) という語は、ガザのプロコピオス (538 年没) によって初めて用いられた。旧約八大書を一巻の写本に収めた、ギリシア語オクタテウク写本の最古の例は十世紀のものであり、それ以前の作例は現存しない。ビザンティン帝国で八大書写本が複数制作されたのに対して、西ヨーロッパのラテン・カトリック文化圏では、八大書写本が制作、利用された痕跡を見いだすことができない。したがって八大書写本は、ギリシア・オーソドックス文化圏に特有の現象であったことがうかがわれる⁽¹⁾。

ビザンティン帝国で制作された挿絵入り八大書写本のうち、六点の存在が知られている（一点は、二十世紀に焼失）。制作年代は、1050 年頃から 1300 年頃にわたっている。年代順にあげていくと、ローマ、ヴァチカン聖使徒図書館所蔵 vat. gr. 747（十一世紀後半）、スミルナ（現イズミール）、ギリシア福音学校所蔵 A/1（十二世紀前半）、イスタンブール、トプカプ宮殿図書館所蔵 cod. gr. 8（十二世紀前半）、ローマ、ヴァチカン聖使徒図書館所蔵 vat. gr. 746（十二世紀前半）、アトス山、ヴァトペディ修道院所蔵 cod. 602（十三世紀後半）、フィレンツェ、ラウレンツィアナ図書館所蔵 MS. Plut. 5.38（十二世紀末または十三世紀初頭）の六点である。このうち五点の写本は多数の挿絵を有し、互によく似通っている。六点目のラウレンツィアナ写本は、他の五点との共通点がほとんど見られない。

1 挿絵入りビザンティン旧約八大書写本の概観

ヴァチカン聖使徒図書館所蔵 vat. gr. 747⁽²⁾

ヴァチカン 747 番は、1481 年以前より聖使徒図書館に所蔵されていたが、写本がいつどのよう
にビザンティン帝国からイタリアに渡って来たのか不明である。写本のサイズは 36 × 28.5 cm であるが、制作当初はそれよりも大きかったはずである。再製本の際に、ページの端が切り落とされた痕跡が見られるためである。写本は 260 フォリアから成り、334 の挿絵を有している。写本のそこかしこでフォリアが失われており、合計 18 フォリアの欠損が見られる。筆記体の特徴から判断するに、

写本が十一世紀の制作であることはほぼ確実である。写本中に見られる挿絵には、一頁につき一挿絵といった規則性はなく、写本全体にバランスよく挿絵が配分されているということもない。挿絵は、テキストとの連動を考慮したうえで配置され、挿絵の内容について語るテキストが、挿絵の上部または下部に来るよう工夫されている。写字生が文字を書き写す際、挿絵用の枠を文中に設けて空白のまま残し、それを画家に手渡し、そこで画家が挿絵を描き入れた、という制作過程がうかがわれる。第三十六フォリオのヴェルソ（見開きページの左側）まで、挿絵は入念に描きこまれている。人物の量感が表現され、数多くの色彩が用いられている。ところが、続く第三十七フォリオ以降、急に挿絵が簡素化される。画家が、作業速度を急に早めたいらしい。フッターが述べているように、写本前半の挿絵には、後世の手による修復の跡が見られる⁽³⁾。

スミルナ（現イズミール）ギリシア福音学校所蔵 A/1⁽⁴⁾

写本は、1922年までギリシア福音学校に所蔵されていたが、1922年以降行方不明となっている。希土戦争（1919-1922年）により、スミルナ旧市街の福音学校が焼失し、それ以降写本を見た者はいない。それゆえスミルナ写本の研究は、1922年以前に撮影、刊行された挿絵のカタログにもっぱら依拠している。

スミルナ写本は、ヴァティカン747番に近い外観を備えていた。全262フォリアを有し（747番のフォリオ数は260）、サイズは37×30cm（747番は36×28.5cm）であった。テキストの途中に挿絵枠を差しはさむレイアウトもまた、747番に類似している。

スミルナ写本の特徴は、一つの写本中に異なる挿絵様式が混在しているという点である。中でも画家の高い技量を物語る、洗練されたスタイルの挿絵が他から際立っている。この画家はコキノバフォスの画家と呼ばれ、同画家の手による写本挿絵は、スミルナ写本以外にも現存している。画家は、1130年代から1150年代にかけて首都コンスタンティノポリスで写本挿絵制作に従事していたことが知られている⁽⁶⁾。

トプカプ宮殿図書館所蔵 cod. gr. 8⁽⁶⁾

トプカプ写本は、セラリヨ（後宮）写本と呼ばれることもある。1907年ウスペンスキーが314点の図版とともにトプカプ写本の研究書を刊行するまで、写本が存在することすら世には知られていなかった⁽⁷⁾。写本のサイズは42.2×31.8cmで、現存する八大書写本中最大である。全569フォリアを有し、その数はヴァティカン747番の260フォリアの二倍以上にあたる。ヴァティカン写本と比較してみると、テキストを記す文字一つひとつの大きさはるかに大きく、ページ・レイアウトもかなり単純化されている。トプカプ写本の特徴は、本文（セプトゥアギンタ）の文字の大きさとカテナ（注釈）の文字の大きさがほとんど変わらないという点である。ヴァティカン747番とスミルナ写本では、本文の文字は大きく、周囲のカテナの文字は小さく書き込まれているために、本文の重要性が一

目でわかる。ところが、トプカブ写本では、こうした文字の書き分けがなされなかった。

トプカブ写本のレイアウトは、本文をフォリオの左側に、カテナを右側に配置している。見開きページの場合、左側のページ（ヴェルソ）も、右側のページ（レクト）も、同一のレイアウトである。そのため、見開きのレイアウトは、左右対称にならない。本文を取り囲む形でカテナが配置される、より複雑なレイアウトでは、見開きの左側のページ（ヴェルソ）ではカテナをフォリオの左側に、本文をフォリオの右側に配する。一方、見開きの右側のページ（レクト）では逆に、カテナをフォリオの右側に、本文をフォリオの左側に配する。すると、見開きの状態で見るとき、本文が写本のどの側を占め、カテナが写本の両端側を占めるという、整った左右対称のレイアウトができあがる。こうしたレイアウト上の工夫は、トプカブ写本には見られない。

挿絵もまた、左右対称を意識せずに、ヴェルソ、レクトともにフォリオの左側に配置されている⁽⁸⁾。そのため、見開きの状態で見ると、ヴェルソの挿絵は頁の外端近くに置かれ、レクトの挿絵は頁の内端近くに来ることになる。見開きのページ全体のレイアウトを左右対称とするためには、ヴェルソ、レクトともに、挿絵を写本のどのに近いところに配する必要があるが、こうした配慮はなされていない。

現存する八大書写本のうち、一フォリオも欠損がない写本は、トプカブ写本のみである。スミルナ写本の挿絵の一部を担当したコキノバフォスの画家が、トプカブ写本の制作にもかかわっていた⁽⁹⁾。ところが、挿絵用に準備された枠のうち、86のスペースが空白のまま残されている。未完成の挿絵は278にのぼる。

これだけの大きさを備え、羊皮紙をふんだんに用い、高い技量の画家が手がけた写本は、大変高価なものであったに違いない。それが、未完成の状態のままであったことは謎である。ラウデンはその理由について、写本の寄進者の動向にかかわるのではないかと推測している⁽¹⁰⁾。トプカブ写本には、ビザンティン皇帝アレクシオス一世コムネノスの三男、イサキオス・コムネノスが注文者であったことを示す痕跡が残されている。イサキオスは1139年首都コンスタンティノポリスを逃れ、1152年以降没している。注文者の逃避または死去のために、写本が未完成のまま残された、というのがラウデンの推測である。

ヴァチカン聖使徒図書館所蔵 vat. gr. 746⁽¹¹⁾

ヴァチカン746番は、1481年以前より聖使徒図書館に収められていたが、どのような経緯で聖使徒図書館にたどり着いたのか、それ以前の所有者は誰であったのか、という点については何も知られていない⁽¹²⁾。

ヴァチカン746番と、同じ聖使徒図書館所蔵のヴァチカン747番との間には、ほとんど類似点が見られない。746番は、500以上のフォリアを有し、サイズも大きく（39.5 × 31.3 cm）、むしろトプカブ写本に近い。ただしトプカブ写本に含まれる挿絵すべてが746番にも含まれているというわけではない。746番は355点の挿絵を有しているが、序文挿絵が欠損している他、写本のそこかしこで

フォリオが失われた痕跡がある。また、いくつかの挿絵が間違った位置に配置されている。

書写を行った写字生は一人ではなく、複数で作業を分担している。筆記体の特徴から、誰がどの部分を担当していたのかを判別することができる。各々の写字生が、異なるレイアウトを採用したために、写本全体を通して一貫した字体、レイアウトは見られない⁽¹³⁾。

挿絵もまた、複数の画家が分担していた。この点については、スミルナ写本、トブカブ写本と同様である。スミルナ写本とトブカブ写本の挿絵を部分的に担当していたコキノバフォスの画家は、746番の制作には参加していなかったが、コキノバフォスの画家の様式を模倣する、画家の助手（または工房）のスタイルが認められる。スミルナ写本、トブカブ写本と同じく、746番もまた、首都コンスタンティノポリスにおいて、十二世紀第二四半期に制作されたと考えられる。もともとの所有者についての情報は残されていない。

ヴァトペディ修道院所蔵 602⁽¹⁴⁾

ヴァトペディ写本の存在が知られるようになったのは、セヴァスチャノフがアトス山探索を行った1860年以降のことであった。写本がどのような経緯で修道院に運ばれて来たのか、という点については知られていない。

ヴァトペディ写本は、現存するどの挿絵入り八大書写本よりも小さく、そのサイズは34×24 cmである。フォリオ数は470を超え、本文は八大書後半のレビ記とルツ記のみを含んでいる。そのため、ヴァトペディ写本は、上下二巻により八大書を構成していたもののうち、第二巻であると言われている⁽¹⁵⁾。この仮説が正しければ、制作当初、八大書写本は上下二巻で合計950フォリア以上を有していたことになる。

ヴァトペディ写本は、160の挿絵を有し、現在5フォリアが欠損している。二名の写字生が書写を担当する一方、画家は一人ですべての挿絵を描いたらしい⁽¹⁶⁾。これまで見てきた他の八大書挿絵と同じように、ヴァトペディ写本の挿絵もまた、テキストの途中に挿絵用の枠を設けている。が、見開きのページを見ると、印象が全く異なっている。なぜなら、他の八大書写本では、テキストがほとんどを占めるフォリオの中に挿絵が配されるのだが、ヴァトペディ写本では、挿絵がフォリオの大半を占め、数行のテキストが挿絵にともなって書き込まれているためである。なぜ、このようなレイアウトが生じたのかといえば、写本自体のサイズが大きくかかわっている。ヴァトペディ写本は、写本のサイズが他と比べてかなり小さいにもかかわらず、挿絵のサイズは、他の八大書写本とほとんど変わらない。そのために、テキストではなく挿絵がフォリオの全体を占めるようなレイアウトとなった⁽¹⁷⁾。

ヴァティカン747番のように、画家が写本の完成を急ぐあまり、あわてて作業を行った痕跡はなく、ヴァティカン746番のように、挿絵の配置場所を間違っているということもない。挿絵の様式から、ヴァトペディ写本は十三世紀末に制作されたと判断される。

ラウレンツィアナ図書館所蔵 Plut.5.38⁽¹⁸⁾

ラウレンツィアナ写本は、図書館の開館に合わせて1571年6月11日に製本が行われたことが知られている⁽¹⁹⁾。写本のサイズは21.5 × 29.0 cmで、342フォリアを有する。うち13フォリアは羊皮紙ではなく紙である。本文を取り囲むカテナは含まれておらず、序文、結語といった、他の八大書写本に見られる要素が、まったく含まれていない。ラウレンツィアナ写本もまた、挿絵入り八大書写本であることに違いはないが、上に概要を述べてきた五点の写本とは大きく異なっている。これまでラウレンツィアナ写本は、研究者によって十一世紀の制作とみなされてきたが、近年古文書学の観点から制作年代の見直しが行われ、現在では、1275年から1300年頃にかけての制作と言われている。

挿絵は冒頭の六点のみで、一つ目は全頁挿絵、続く四つはテキスト・コラムの途中に挿絵枠を設ける形のレイアウトである。最後の挿絵も全頁大に近く、テキストが二行のみ含まれている。六点の挿絵は、一人の画家によって描かれたものと言われている⁽²⁰⁾。

テキスト・コラムに、典礼の中で朗読される際に必要な、読み始めと読み終わりを示す印が残されている。このことから、写本が典礼で用いられたことがわかる⁽²¹⁾。

ここまで、ラウデンによる旧約八大書研究の成果に依拠しつつ、六点の挿絵入り八大書写本の概要を見てきた。ラウレンツィアナ写本を除く五点は、互によく似ているために、共通のモデルを参照していたことが推測される⁽²²⁾。写本を制作する際、各写本の制作者が全くゼロから八大書写本を作り出したのではなく、必ずモデルとなる先行例を手元に置き、それを模倣ながら制作していたということである。

五点の写本が互いにどのようにつながっているのか、ラウデンは以下のようにまとめている⁽²³⁾。第一に、1075年頃ヴァティカン747番が制作された。この時747番のモデルとなった写本は現存しない。続いて、1125年から1155年頃にかけて、次々に八大書写本の制作が行われ、このうち三点の存在が知られている（スミルナ写本、トプカブ写本、ヴァティカン746番。ただしスミルナ写本は焼失）。三写本は共通のモデルを参照していたと考えられる。三点のうち一番早い時期に制作されたのはスミルナ写本で、続くトプカブ写本とヴァティカン746番は、共通モデルのレイアウトを変更したために、フォリア数が倍増した。スミルナ写本とトプカブ写本には、コキノバフォスの画家がかかわっていた。ヴァトペディ写本は、五点のうち最も遅く、1275年から1300年頃に制作された。ヴァティカン746番をモデルとしているが、写本のサイズが小さいために、より多くのフォリア数を要した。上下二巻のうち下巻のみが現存している。

ヴァトペディ写本が、ヴァティカン746番を直接のモデルとしていたことは、二写本の比較からも明らかである⁽²⁴⁾。746番には複数の欠損フォリアがあって、その部分がそっくりのままヴァトペディ写本でも抜け落ちているためである。二写本のサイズは、大きく異なっている（746番は39.5 × 31cm、ヴァトペディ写本は34 × 24cm）が、挿絵の大きさはほとんど変わらない。ヴァトペディ写本の特徴は、モデルとなった746番を単に模倣するだけでなく、モデルに散見される、急ぎ足で雑

に書かれた（あるいは描かれた）部分を、写字生と画家が、改善しながら書き写したという点である⁽²⁵⁾。画家は、モデルに見られるあいまいなイメージの意味をより明確にするために、挿絵に細部を描き加えた。

画家と写字生がどのように制作を進めていったのか、ラウデンはその過程を以下のように再構成している⁽²⁶⁾。第一に、新しい写本の制作者は、モデルとなる写本を前に、一フォリオごとに（あるいは一クワイヤごとに）全く同じものを作るのか、あるいは大幅にモデルを変更して新しいものを作るのかを決定した。モデルとなった写本のクワイヤ構成やレイアウトとまったく同じものを新しい写本に採用すれば、文字を書き写す過程で、手本のテキストを誤って省略してしまったり、同じ部分のテキストを二度書き写してしまったりするミスを防ぐことができる。こうしてクワイヤ構成とレイアウトが決められ、写字生が書写にとりかかり、挿絵のための枠を残しながら、本文とカテナを書き写した。挿絵の内容を説明するテキストが、挿絵のすぐそばに配されるよう、工夫がなされた⁽²⁷⁾。

2 旧約八大書写本挿絵の先行研究

ヴァイツマンは、八大書写本挿絵の原型となった図像は、コンスタンティヌス帝時代以前にまで遡ると考えた⁽²⁸⁾。それに対してラウデンは、八大書写本挿絵は、中・後期ビザンティン時代に作り出されたものと考えている⁽²⁹⁾。ヴァイツマンとラウデンは、写本挿絵を研究するにあたって、まったく別のアプローチを取った。そこでここでは、両者の違いについて見て行くことにしたい。

(1) ヴァイツマン

ヴァイツマンは、文献学の本文批評の手法を、ビザンティン写本挿絵研究に適用した⁽³⁰⁾。本文批評とは、ある一つの文書を書き記した複数の写本から、その文書の元来の形（原本）を復元する作業のことを言う。写本は人の手によって書き写されたために、誤記や脱字が生じたり、原本とは異なる書き換えが意図的に行われたりすることがあった。それが次々に別の写本へと書き写され、その結果、オリジナルから少しずつ逸れて、多くの写本が生み出された。これらの写本のことを、異本と呼ぶ。数多く存在する異本の中から、オリジナルを復元することが、本文批評の目的である。

ヴァイツマンは、本文批評の手法を挿絵研究に応用することによって、セプトゥアギンタ（七十人訳聖書）写本挿絵の系譜を再構築することを試みた。ヴァイツマンは、現存する複数の写本に含まれる挿絵同士を比較し、類似性を指摘することによって、写本間の縁戚関係を探った。このような手法により再構築された写本挿絵の系譜の大もとには、アーキタイプと呼ばれる、挿絵サイクルの原型（本文批評でいうところの原本に当たる）が存在している、とヴァイツマンは想定した。セプトゥアギンタ写本の挿絵はすべて、このアーキタイプから枝分かれしながら、生み出されていったということである。しかしながら、肝心のアーキタイプは現存せず、それを元に描き写された挿絵のみが現存している。

ヴァイツマンはさらに、失われたアーキタイプこそ最も詳細で、最も充実した挿絵サイクルを有していたと考える。挿絵は本来文章に沿って付けられるものであり、ヴァイツマンの想定するアーキタイプは、たとえ文章がなくてもすべて理解できるほどに、細かく隙のない挿絵サイクルであった。いいかえれば、テキストを一語一句視覚化するものが、アーキタイプとして想定される。アーキタイプこそ、テキストを最も忠実に、詳細に絵画化したものだったはずである。アーキタイプが写本から写本へと書き写される過程で、挿絵の詳細は徐々に省略され、簡略化され、隣り合う挿絵同士は融合あるいは合体させられ、挿絵サイクルは壮大なものからより規模の小さなものへと圧縮されていった。ヴァイツマンの理論によれば、テキストに忠実であればあるほど、その挿絵は失われたアーキタイプに近い、ということになる。ヴァイツマンはこれをリセンション理論と名付け、失われたアーキタイプと、そこから派生した挿絵の系譜を再構築した。また、現存するビザンティン写本挿絵の原型が、古代末期にまで遡ることを主張した。

ヴァイツマンのもう一つの主張は、写本挿絵があらゆるイメージの源泉となったというものである。ビザンティン美術は、写本挿絵にとどまらず、聖堂壁画（モザイク、フレスコ）、象牙浮彫、板絵、七宝など多岐にわたる。ヴァイツマンの主張によれば、こうした作例を手がけた画家、職人はみな、写本挿絵をモデルとして参照していた。聖堂壁画などの図像のモデルとなったのは、あくまで写本挿絵の方であり、その逆ではなかったという主張である。

(2) ラウデン

ラウデンは、挿絵入り八大書写本研究において、こうしたヴァイツマンの仮説の妥当性に疑問を投げかけ、彼の理論に挑んでいる。ヴァイツマンの考えるアーキタイプと、そこから枝分かれする写本挿絵の系譜の再構築は、仮説を積みかさねたものにすぎない、というのがラウデンの批判である。ラウデンは、存在自体を立証することが困難な失われたアーキタイプではなく、あくまで現存する写本挿絵を対象として、実証可能なことがらに焦点を当てて、研究を推し進めた。

類似する図像間の比較や、図像の変遷を時代の流れに沿ってたどる研究は、これまでも行われて来た。加えて、写本工房、画家と写字生による作業工程の再現、写本の寄進者、写本制作の動機や目的、写本の利用と再利用など、写本研究における新たな視点が、ラウデンにより次々に導入された。

こうした新しい視点に加えて、ラウデンは、コーディコロジーの手法を本格的に挿絵研究に取り入れた。コーディコロジーとは、写本の形態そのものを研究対象とするもので、「本の考古学」とも呼ばれる。素材（羊皮紙、紙、インクの種類、顔料）、クワイヤ構成、ルーリング・パターン、挿絵の配置とテキストとの関連、製本、表紙や裏表紙、欠損フォリオ、銘文、余白のメモに至るまで、一冊の写本を形づくる、ありとあらゆる要素に目を留める。それによって写本の全体性が浮かび上がり、ひいては写本それ自体が経てきた歴史そのものが見えてくる。ラウデンは、挿絵研究という伝統的な美術史の一分野に、コーディコロジーの手法を取り入れた点で画期的であり、コーディコロジーはあくまで現存する写本の観察に基づくものであることから、仮説を積み重ねることで構築されたヴァイツマンの

挿絵研究の手法を、一挙に実証研究へと転換させた。

(3) 八大書写本挿絵の源泉について

ヴァイツマンは、ヨシユア画卷（ローマ、ヴァティカン聖使徒図書館所蔵 Palatinus Graecus 431, 十世紀）の制作者が、八大書写本挿絵をモデルとして参照した、と主張する。一方ラウデンは、ヴァイツマンとは逆に、ヨシユア画卷が八大書挿絵のモデルとなったと考えている。ヴァイツマンはまた、ヴァティカン747番が、他の八大書写本とは別の系譜に属するものと考えたが、ラウデンは、747番を含む五点の八大書写本が、共通のモデルに基づいて制作されたとしている⁽³¹⁾。ラウデンは、先に紹介したコディコロジーの手法に基づいて研究を進め、ヨシユア画卷と八大書写本の挿絵、テキストと挿絵との連関を一つひとついねいに検証した結果、このような結論に至っているため、実証性が高く、ヴァイツマンの仮説を退けるに足る主張となっている。

八大書写本挿絵のモデルについては、ヨシユア画卷に加えて、コスマス・インディコプレウステスの『キリスト教地誌』写本挿絵があげられる⁽³²⁾。逆に、コスマスの挿絵が八大書写本挿絵をモデルとした、と唱える研究者もいる⁽³³⁾。ラウデンは、十一世紀後半、八大書写本挿絵の原本（現存する写本の共通モデル）が作り出された際、コスマスが参照されたと考えている⁽³⁴⁾。ラウデンによれば、1050年代から1070年代にかけて制作された挿絵入り聖書写本、神学写本の中には、これまでの写本制作のように、既存のより古い写本を手本としてそれを模倣するのではなく、この時期にまったく新しく創り出されたものが含まれている。八大書写本挿絵の原型もまた、このような潮流の中で新たに生み出された、とラウデンは考えている⁽³⁵⁾。

(4) ラウデンによる問題提起

ここまで研究を重ねてきたラウデンは、さらに大きな問を投げかけている。挿絵入り八大書が、ビザンティン固有の現象であるなら、それはいったいどのような意味を持つものであり、わたしたちに何を語っているのか⁽³⁶⁾。

八大書写本には、他のジャンルの聖書写本には見られないような特徴がある。写本自体が非常に大きく、膨大な量の羊皮紙と挿絵を有する、大変高価な写本だったということである。このことから、挿絵入り八大書写本が、特別の注文によって制作されたものであることがうかがわれる⁽³⁷⁾。トプカプ写本には、写本の注文者が皇帝アレクシオス一世コムネノスの息子であったことを示す痕跡が残されている⁽³⁸⁾。また、八大書写本が、聖書本文のみならず膨大な量のカテナを含んでいることも、特色の一つとして上げられる。カテナを必要としたのは、聖書について学ぶことを目的とする、知識階級だったはずである。

西ヨーロッパのラテン・カトリック文化圏では、八大書が制作され、利用された痕跡がない⁽³⁹⁾。八大書の挿絵は、西ヨーロッパで多く制作された『ビブル・モラリゼ』写本挿絵と多くの共通点を有

している⁽⁴⁰⁾。しかしながら、ラウデンは、共通点よりも共通しない点の方が多いことを指摘している。たとえば、八大書が聖書全文を含むのに対して、『ビブル・モラリゼ』は聖書の短い抜粋のみを含む。八大書では、挿絵がテキストに従属する第二の地位を占めているのに対して、『ビブル・モラリゼ』では、挿絵が主役となっている。『ビブル・モラリゼ』のテキスト（聖書本文からの抜粋）は、イメージに付随するキャプションとしての役割を果たしているに過ぎない。

ラウデンは重ねて、八大書写本がビザンティン世界において特別の役割を担っていたことを強調する。ラウデンによれば、上記で紹介した五点の八大書写本に見られるような、モデルにそっくりの写しを再生産することは、ビザンティン写本制作の実態から見て、大変に特殊かつ例外的なことであった⁽⁴¹⁾。基本的に、写本はモデルを書き写すことによって制作されるため、モデルによく似ているものが再生産されるのは、当然といえば当然のことである。しかしながら、工房によって、利用できる羊皮紙の質や枚数、写字生の筆記体、画家の技量、制作時間、製本の技術など、条件はさまざまに異なっていた。したがって、同じテキストを書き写したものであっても、写本自体の様相は一つひとつ違っていることの方がむしろ自然である。

ラウデンは、今後の八大書写本挿絵研究の課題について、以下のようにまとめている⁽⁴²⁾。(1)八大書写本の画家が、手本となる先例をほぼそのまま描き写している場合、彼は無自覚に古いスタイルをそのまま写したのか、あるいはこうした古いスタイルが、八大書写本挿絵の歴史の中で重要な役割を担って来たことを十分に自覚した上で、それを新しい写本に取り入れたのか。(2)忠実に先例を描き写す中で、まれにモデルに従わない描き方や図像が見られる場合、なぜそのような違いが生じたのか。こうした違いは、写本制作者にとって、また写本の所有者にとって、何を意味していただろうか。(3)八大書写本の創世記サイクルのイコノグラフィーには、類似例が見当たらない。このような現象は、どう解釈すればよいのか。(4)大量のテキスト（本文とカタナ）が大部分を占める八大書写本において、イメージの役割とは何であったのか。それは、読者にとって単なる目の楽しみのために挿入されたものだったのか。なぜ挿絵が必要だったのか。

ラウデンによる緻密な先行研究は、今後、こうした問に対する答えを探求しながらビザンティン写本研究を進めていく上で、重要な出発点となるだろう。

3 八大書写本挿絵の解釈

ラウデンによる八大書写本研究の四つの課題を上にあげた。ここで、さらに根本的な疑問をあげておきたい。そもそもなぜ、旧約聖書の中で、最初の八書（創世記、出エジプト記、レビ記、民数記、申命記、ヨシュア記、士師記、ルツ記）を一巻に収めたものが、「オクタテウク」という特別なジャンルを形成したのだろうか。旧約聖書の最初の五書（創世記、出エジプト記、レビ記、民数記、申命記）を一巻に収めたものは、旧約五大書写本（ペンタテウク）と呼ばれ、オクタテウク同様一つの独立したジャンルを形成している。ただし、ペンタテウクを構成する五書は、いずれもモーセによって

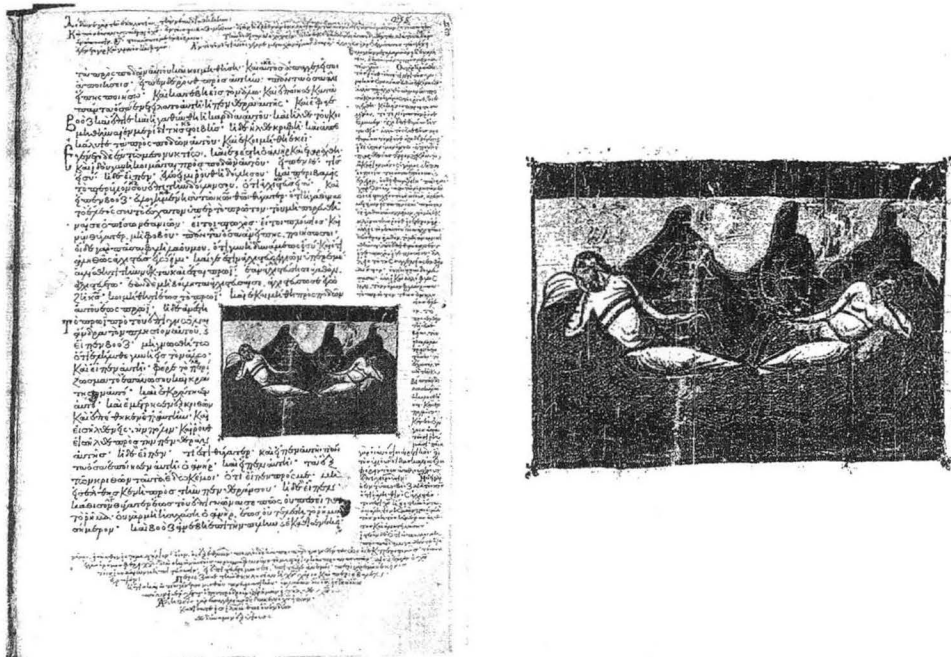


図1 ヴァティカン聖使徒図書館 Vat. gr. 747, fol. 258.
ルツとボアズ

記されたものであると考えられ、ユダヤ教の伝統においてトーラー（律法）として守られて来たことから、五書をひとまとまりと考えるのは自然なことである。

一方オクタテウクの八つの書のうちルツ記は、ユダヤ教では、雅歌、哀歌、コヘレトの言葉、エステル記とともに諸書（クトビーム）と名付けられ、分類される。つまり、ルツ記を含む八大書はあくまでキリスト教のくくり方であり、しかも西ヨーロッパには見られない、ビザンティン独自のジャンル分けである。したがって、この特殊なジャンル分けの意味について考察することは、八大書研究の基盤として、探求に値する問であるように思われる。

それでは、どのようなアプローチによってこの間に取り組めばよいのだろうか。写本研究の基礎的な手法は、研究対象となるジャンルの写本をすべて実見し、コディコロジカルな観点から記録を行い、各写本の挿絵を検討するとともに写本間の比較を行い、その差異の意味を問うという、膨大な作業を含んでいる。しかしながら、女人禁制であるアトス山のヴァトペディ修道院に所蔵される写本は、そもそも筆者には実見不可能であり、複数の写本の中にも含まれる、三百を超える挿絵を一点ずつ比較検討することは、限られた紙面の中では困難である。

そこで本稿では、ヴァティカン747番の最後の挿絵に注目することによって、上の問に答えるための一つの手がかりとしたい。747番の最後の挿絵は、ルツ記に付けられたもので、ルツとボアズが地面に横たわっている。二人は足先を向け合い、互いに顔を見かわすことなく横たわっている。背後には三つの岩山が描かれている（Vat. gr. 747, fol. 258）（図1）。挿絵は、関連するテキストのすぐ下に

正しく配置されている。この挿絵は、ルツ記の最後を飾るもので、第3章1節から14節を絵画化したものである。ここでルツ記の物語を要約しておきたい。

(1) ルツ記の物語

ルツ記に先立つ士師記の時代、ユダのベツレヘム出身者のエリメレクは、妻ナオミと二人の息子たちとともに、モアブの地に移り住んだ。二人の息子たちは、モアブの地で結婚した。その後、エリメレクは妻ナオミを残して亡くなった。二人の息子たちもまた、それぞれの妻オルパとルツを残して亡くなった。残されたナオミは故郷ユダに帰ることを決め、未亡人となった義理の娘たちにもまた、故郷に帰ることをすすめた。ところが、義理の娘のうちの一人ルツは、義母であるナオミとともに留まることを望み、二人はともにベツレヘムへと旅することになった。ルツは義母を助け、畑で麦の落穂を拾って食糧とした。その畑の所有者は、亡くなった夫エリメレクの遠縁にあたる、ボアズであった。

ある日ナオミはルツに、「わたしの娘よ、わたしはあなたが幸せになる落ち着き先を探してきました。ボアズはわたしたちの親戚です。あの人は今晚、麦打ち場で大麦をふるい分けるそうです。体を洗って香油を塗り、肩掛けを羽織って麦打ち場へ下って行きなさい。ただあの人が食事を済ませ、飲み終わるまでは気づかれないようにしなさい。あの人が休むとき、その場所を見届けておいて、後でそばへ行き、あの人の衣の裾で身を覆って横になりなさい。その後すべきことは、あの人が教えてくれるでしょう」と告げた。ルツはナオミに言われたとおり、夜になってボアズのもとへと出かけた。

夜中、ルツが足元にいることに気づいたボアズに対して、ルツは「わたしは、あなたのはしためルツです。どうぞあなたの衣の裾を広げて、このはしためを覆ってください。あなたは家を絶やさぬ責任のある方です」と語る。ボアズは「今あなたが示した真心は、今までの真心よりまさっています。わたしの娘よ、心配しなくていい。きっと、あなたが言うとおりにします。この町のおもだった人は皆、あなたが立派な婦人であることをよく知っている。確かにわたしも家を絶やさぬ責任のある人間ですが、実はわたし以上にその責任のある人がいる。今夜はここで過ごしなさい。明日の朝その人が責任を果たすというのならそうさせよう。しかし、それを好まないなら、主は生きておられる。わたしが責任を果たします。さあ、朝まで休みなさい」と語った。

ルツを帰らせた後、ボアズは、親戚の者と町の長老らとともに、交渉の場を持った。ボアズが親戚の者に、「ナオミが一族エリメレクの所有する畑地を手放そうとしている。貴方が責任を果たすつもりがあるなら、買い取ってください。もし果たせないのならわたしが考えます。わたしはその次の者ですから」と言うと、親戚は「責任を果たしましょう」と答えたので、ボアズは「畑地を買取るときは、故人の息子の妻、モアブ人のルツも引き取らなければならない」と言った。親戚は「そこまで責任を負うことはできない」と答え、履物を脱いでボアズに渡した。履物を脱いで渡すという行為は、譲渡の証である。こうしてボアズに権利が渡り、彼はエリメレクの遺産を買い取り、ルツと結婚した。ルツは息子オベドを産んだ。

兄が子を残さずに亡くなった時、弟が兄の妻をめとることで家系を存続させる仕組みを、レビラト婚という。ルツ記では、モアブ人であるルツがイスラエル人の慣習に従って、亡くなった夫の親戚であるボアズと再婚したために、イスラエルの子孫は断絶を免れた。ルツは、義母ナオミと別れて自分の故郷に戻り、モアブ人と再婚することもできたはずであるが、あえて義母とともにイスラエル人として生きることを選択した。こうしてルツはオベドをもうけ、オベドからエッサイが生れ、エッサイから、イスラエルの王ダビデが生まれた。

以上が、八大書の最後に配された、ルツ記のあらましである。挿絵は、ルツ記最後の挿絵であると同時に、ヴァティカン 747 番の最後の挿絵として、八大書全体をしめくくっている。ルツ記の最後に配する挿絵として、これ以外の場面を描くこともできたはずであることを、まずは指摘しておきたい。たとえば、ルツとボアズの結婚や、オベドの誕生の場面などである。こうした華やかな場面ではなく、岩山を前に横たわる二人の姿を描く挿絵をルツ記の最後に選択したことは、意図的なものであったように思われる。

ここで、同じ主題を描く、別の写本挿絵の例をいくつかあげて、ヴァティカン 747 番との比較を行う。横たわるルツとボアズを描くにあたって、747 番とは異なる構図がいくつも見受けられる。異なる描き方を複数比較することによって、747 番の挿絵に見られる特異な点について探って行きたい。

(2) 『ビブル・モラリゼ』写本との比較

パリ、アルスナル図書館所蔵の『ビブル・モラリゼ』写本 (MS 5211, fol. 364v) では、ボアズは刈り取られた麦の山の隣に横たわっている (図 2)⁽⁴³⁾。麦打ち場に出かけるという、ルツ記の記述に沿った挿絵である。ボアズは目を閉じて休んでいるが、布の端を片手で握っている。一方ルツは、ボアズの足元に膝をつき、ボアズが身体に掛けている布の端をたくし上げ、身をかがめて頭から布の中に入ろうとしている。足元の辺りで布が引っ張られれば、もう一方の端を手で握っていたボアズは、気づいてすぐに目を覚ますだろう。

一方、747 番 (fol. 258) を見ると、刈り入れた麦の山が三つの岩山に置き換えられ、身体に掛ける布も見当たらない。ルツが、布で身体を覆って横になりなさいという義母ナオミの助言に素直に従うようすを表すためにも、この場面において布は重要な事物である。にもかかわらず、747 番にそれが含まれていない、ということに留意すべきであろう。747 番では、ルツとボアズはともに片方の足を伸ばして向き合い、もう片方の膝を曲げている。ルツのつま先が、ボアズのかかとに触れている。ルツが義母ナオミの助言に従ったことが、物語全体の展開において鍵となることは明らかであり、この点を伝えようとするなら、747 番よりもアルスナル写本の描き方ははるかに効果的である。二人の姿勢にしても、アルスナル写本の方が自然である。747 番の構図は図式的で、左右対称を形づくるために、二人の配置を人為的に操作しているかのように見える。

続いて、アルスナル写本とは別の『ビブル・モラリゼ』、ボルチモア写本に目を移してみよう。こ

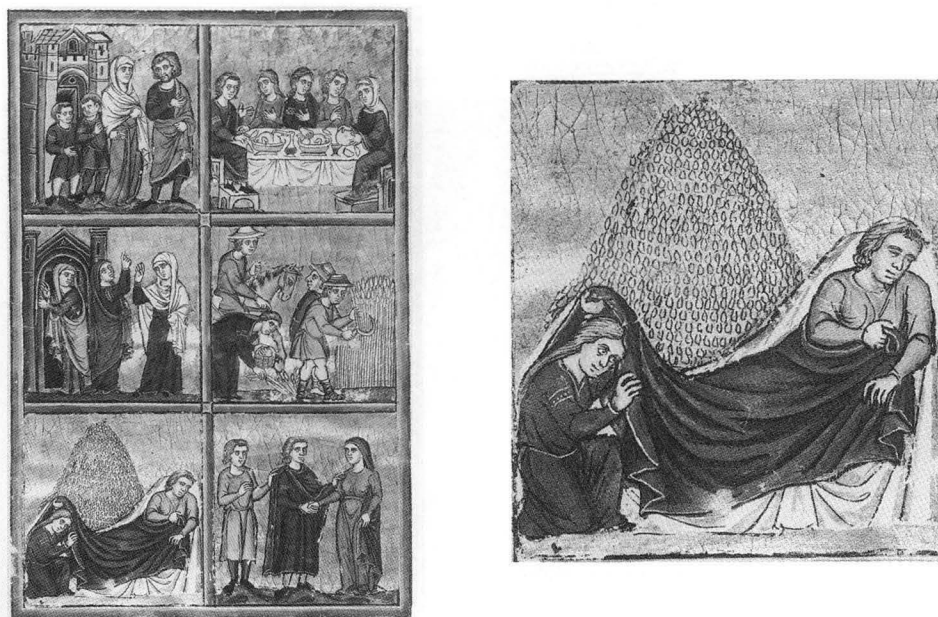


図 2

パリ, アルスナル図書館 MS 5211, fol. 364v.

J. Lowden, *The Making of the Bibles Moralisesées. II. The Book of Ruth* (University Park, 2000), fig. 37.

の写本は、アメリカ合衆国メリーランド州ボルチモアにあるウォルターズ美術館に所蔵されている (MS W. 106, fol. 18r) (図3)⁽⁴⁴⁾。ここでは、ボアズが寝台から身を起こして、ルツに語りかけている。ルツもまた身を起こし、ボアズの方を振り返っている。麦打ち場の麦の山の前にしつらえた、仮の寝床のようなアルスナル写本に比べてみると、ボルチモア写本の寝台は、ヘッドボード、フットボードを備えた、家具らしい造りである。フットボードは布で覆われており、ルツは布をたくしあげて中に入り込もうとしたようには見えない。むしろ、寝台の隣の床に、別の布を掛けて横になっていたところ、ボアズに話しかけられて身を起こしたかのように見える。ボアズはルツよりもやや高い位置から、教え諭すかのようなしぐさで腕を伸ばしている。ルツはボアズよりもやや小さく描かれ、床に縮こまって横たわっていたようすがうかがわれる。麦の山は見られず、アルスナル写本に比べると、聖書の記述からやや離れているように見える。それでもなお、ヴァティカン747番の人為的に左右対称のバランスを作り出した構図に比べれば、物語の一場面を自然に伝えている。

『ビブル・モラリゼ』写本の中には、この他にもいくつか、同主題の挿絵を含む写本が現存している。たとえばウィーン写本では、ルツとボアズは向き合って横になり、二人の身体は一枚の布で覆われている。(Vienna 1179, fol. 84r) (図4)。ここでは、アルスナル写本とは逆に、ルツの方が目を閉じて眠っている。ボアズは両腕を伸ばして布の端を持ち上げ、足元に眠っているルツの存在に気づいた瞬間を描いているように見える。二人が向き合って足と足を重ね合わせているという点で、ウィー



図 3

ボルチモア，ウォルターズ美術館 MS W. 106, fol. 18r.

J. Lowden, *The Making of the Bibles Moraliseses. II. The Book of Ruth* (University Park, 2000), fig. 61.

ン写本はヴァティカン747番の構図に近いともいえるが、ウィーン写本では、ルツは両肘を曲げて眠り、ボアズは身を起こして腕を伸ばしているために、二人の対照的な姿によって、より自然な印象が生み出されている。

トレド写本では、ルツとボアズが並んで横たわり、ボアズがルツに布を広げて掛けようとしている(図5)。朝まで安心して休むようにとルツを諭す、聖書の一節を思い起こさせる。ルツがボアズの庇護のもとにあることが示される。

(3) ヴァティカン 747番と「エッサイの木」

『ビブル・モラリゼ』写本との比較によって、747番の構図がいかに不自然であるか、ということが明らかになった。それではなぜ、ヴァティカン八大書では、不自然かつ図式的な構図が生み出されたのか。このような構図によって、挿絵はいったい何を語ろうとしているのだろうか。写本制作者は、なぜこのような特異な場面を、ルツ記の最後にあえて配したのだろうか。

子どもをもうけることなくルツの夫が亡くなった時、家系は断絶の危機を迎えた。しかしながら、ルツがイスラエルの律法に従って、亡くなった夫の親戚であるボアズと再婚したために、一時存続を

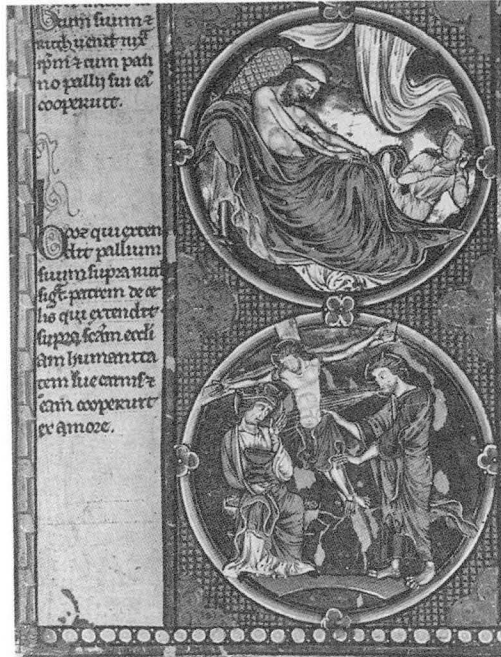


図 4

ウィーン国立図書館 1179, fol. 84r.

J. Lowden, *The Making of the Bibles Moralisedes. II. The Book of Ruth* (University Park, 2000), fig. 70.

危ぶまれた血筋も、生き永らえることができた。ルツの子オベドからエッサイが生まれ、エッサイからイスラエルの王ダビデが生まれ、まさにこの家系からイエス・キリストが生まれた。

ルツ、ボアズ、エッサイの三人が、奇妙な挿絵を解説する鍵であるように思われる。なぜなら、顎を手の上の上にのせて身体を横たえるルツとボアズの姿(図1)は、キリストの家系を表現する、「エッサイの木」の図像に描かれる、エッサイと共通するからである。「エッサイの木」を描くビザンティン聖堂壁画を、一点あげておきたい(図6)。カストリアのパナギア・マヴリオティッサ修道院の壁画である⁽⁴⁵⁾。聖堂壁画の制作年代は、十一世紀頃と考えられる⁽⁴⁶⁾。木の幹には、王冠をかぶる歴代の王たちが縦に並び描かれている。 Frescoの劣化が激しく、壁面のひっかき傷のために判別しにくいだが、木の根元には、エッサイが横たわっている。

「エッサイの木」は、旧約のイザヤ書に基づく図像である⁽⁴⁷⁾。「エッサイの株からひとつの芽が萌えいで／その根からひとつの若枝が育ち／その上に主の霊がとどまる。知恵と識別の霊／思慮と勇気の霊／主を知り、畏れ敬う霊」(イザヤ書第11章1節～2節)。マタイによる福音書冒頭には、アブラハムから綿々と、途切れることなく続いてきたキリストの系図が記されている。当然のことながら、ボアズ、ルツ、オベドの名前も、この系図中に含まれている(マタイ第1章1節～17節)。一方ルカによる福音書第3章の系図は、逆にイエスの父ヨセフから時代を遡り、ダビデ、エッサイ、オベド、ボアズを経てアブラハムへと続き、アダム、ついには神へと至る(ルカ第3章23節～38節)。

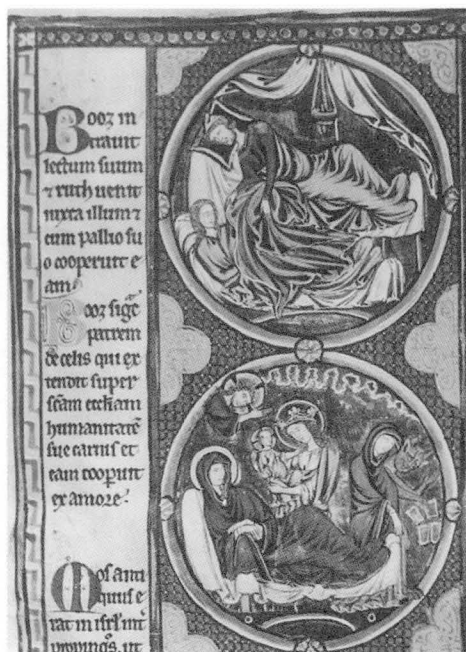


図 5

トレド大聖堂 聖王ルイの聖書 fol. 96r.

J. Lowden, *The Making of the Bibles Moraliseses. II. The Book of Ruth* (University Park, 2000), fig. 71.

ヴァチカン 747 番のルツとボアズは、大きな岩山の前に横たわる。ルツ記に記されている麦打ち場の麦の山は、岩山に置き換えられた。ごつごつの岩山は、人の手によって耕された麦畑とは対照的な、乾いた荒地を思わせる。岩がちの荒れた地で、麦などの作物を栽培することは、およそ不可能であるように見える。しかしながら、いわばルツとボアズが肥沃な大地となって耕され、そこに種がまかれ、やがて芽（二人の子オベド）が出て、大きく育つことになる。オベドはエッサイの父となる。いいかえれば、地面に左右対称に横たわるルツとボアズの姿は、イスラエルの地に根付き、ここから大きく育っていくであろうエッサイの木、芽吹いたばかりの双葉を表しているようにも見える。この双葉からさらに枝葉が伸びて、エッサイの木がすくすくと伸びていき、キリストの家系を形成することになるだろう。

ところで、「エッサイの木」の図像が、キリストの系図を表すにあたって、アダムからではなく、エッサイから始まるのはなぜだろうか。ルカによる福音書は、系図がアダムまで遡ることを記しており（第3章38節）、木の根元に横たわるのは、エッサイではなく、アダムとエバでもよかったはずである。二人を出発点とすると、キリストに至るまでの系図が長くなりすぎて図像中におさまりきらないということだろうか。

一般に、「エッサイの株からひとつの芽が萌えいで」（第11章1節～2節）というイザヤの預言が、エッサイの木の典拠と言われているが、筆者はそれに加えて、以下のような理由があったのではない



図6
カストリア, パナギア・マヴリオティッサ修道院
「エッサイの木」
The Panagia Mavriotissa in Kastoria (Thessaloniki, 1993), fig. 25.

かと考えている。福音書に書かれているように、キリストは、来るべき神の国について人々に宣べ伝えた。キリストは、イスラエルの王（ヨハネ第1章49節）、あるいは神の国の王と呼ばれ、その玉座は永遠に続くと言われる（ヘブライ人への手紙第1章8節）。王としてのキリストへと至る家系図は、同じく王たちによって形づくられることがふさわしい。エッサイ自身は、王ではなく長老であったが、エッサイの子ダビデが、イスラエル王国の王として油を注がれる。エッサイ以前の人々はみな、オベドやボアズを含め、王というわけではない（彼らの時代、イスラエルは王政ではなかった）。イスラエル王国初代の王となったのはサウルであったが、王国建設の途中で、サウルは神によって王位から退けられた。サウルに続いてダビデが王となった。ダビデはペリシテ人を破り、都をエルサレムに定め、イスラエル王国の礎を築いた。つまり、キリストの系図の中で初めて王となった者、それがダビデである。ダビデこそ、神の国の王、キリストへと続く王の系図の出発点にふさわしい。キリストの系図が、アダムとエバよりもむしろ、ダビデの父エッサイを根本としたことの意味はここにあるのではないか。

エッサイは、旧約聖書のサムエル記上巻に初めて登場する。預言者サムエルは、サウルに代わる王を探するために神から遣わされ、エッサイのもとを訪れる。エッサイは、息子たちを一人ずつサムエルに紹介するが、彼らの中に、神から選ばれる者はなかった。エッサイが末息子のダビデを連れて来る

と、神は預言者サムエルに「立って彼に油を注ぎなさい。これがその人だ」と告げた（サムエル記第16章1節～13節）。こうしてダビデは、神によって退けられたサウルに代り、イスラエル王国の王となった。

(4) 旧約八大書写本の意味とは何か

エッサイが初めて登場するサムエル記上巻は、旧約八大書の最後に収められたルツ記の直後から始まる。つまりサムエル記は八大書には含まれないが、旧約聖書全体を通して見ると、ルツ記とサムエル記は隣り合う書である。現在、わたしたちが手にする新共同訳聖書は、ルツ記に続く二つの書のタイトルを、サムエル記上、サムエル記下としている。サムエル記上下巻の後に、列王記上、列王記下が続く。ところがセプトゥアギンタ（七十人訳聖書、ヘブル語旧約聖書のギリシア語訳）は、この四巻をまとめて列王記と呼ぶ。したがって、セプトゥアギンタでは、新共同訳のサムエル記上が列王記第一巻、サムエル記下が列王記第二巻、列王記上が列王記第三巻、列王記下が列王記第四巻となる。言い換えれば、サムエル記上下と列王記上下が、全四巻からなる王の書とみなされる。

このことから、ビザンティンの旧約八大書（オクタテウク）は、全四書からなる王の書に先立つ八書、と位置づけることができる。八大書はいわば、王の書に至るまでの、長いプレリュードともいえるだろう。八大書を経て、イスラエルの王たちが初めてここに登場し、王たちの系譜は新約のキリストへと直結する。

「エッサイの木」のイコノグラフィーは、西ヨーロッパのラテン・カトリック文化圏に多く、ビザンティンの作例は、パレオロゴス朝時代のものに偏っている⁽⁴⁸⁾。そのため、図像の起源をビザンティンではなく、西ヨーロッパに求める見解もある。ビザンティンの作例として、十一世紀と言われる、カストリアのパナギア・マヴリオティッサ修道院の聖堂壁画（図6）をあげたが、壁画の制作年代に関する研究者らの見解は、必ずしも一致していない。したがって、八大書写本の共通のモデルとなる写本挿絵が制作された十一世紀、「エッサイの木」の図像が、ビザンティン帝国においてどれだけ知られているものであったか、証明することは難しい。また、八大書写本の読者が、ルツとボアズの不自然な姿勢から、本当に「エッサイの木」を想起することがありえたのか、という点についてもまた、反論の余地が残されている。しかしながら、『ビブル・モラリゼ』写本に見られる同主題の挿絵との比較から明らかであるように、八大書のルツとボアズの構図は明らかに不自然で、何らかの意図が背景にあったことは疑いない。それゆえ、筆者は解釈の一つの可能性として、「エッサイの木」の双葉によって、この図像を説明することを提案したい。

おわりに

本稿では、挿絵入り旧約八大書写本をとりあげ、第一に各写本の概要を紹介した。また五点の写本

がどのような過程を経て制作されたのか、互いにどのようなつながりを有しているのか、ラウデンによる見解を合わせて紹介した。第二に、文献学の本文批評の手法をビザンティン写本挿絵研究に適用した、ヴァイツマンを紹介した。続いて、ヴァイツマン以来の伝統的写本挿絵研究を、まったく新しいもの書き換えた、ラウデンの手法を紹介した。ラウデンによってここまで進められてきた八大書写本挿絵研究は、今後の研究者にとっての基盤となるだろう。こうした先行研究を踏まえた上で、本稿では、筆者独自の問題提起を行った。そもそもなぜ、旧約聖書の中で、最初の八書（創世記、出エジプト記、レビ記、民数記、申命記、ヨシヤ記、士師記、ルツ記）を一巻に収めたものが、「オクタテウク」という特別のジャンルを形成したのか、という問題である。筆者は、ルツ記最後の挿絵に注目し、『ピブル・モラリゼ』写本との比較を通して、八大書挿絵の特異点を浮かび上がらせた。旧約八大書を締めくくる、ルツ記最後の挿絵において、ルツとボアズの二人は、そこからさらに伸びていく樹木（エッサイの木）の双葉を象徴する。この木は旧約の王たちを経て高く育ち、やがて新約のキリストをその先頭に頂くことになるだろう。旧約八大書はルツ記で終わっているが、その最後には、（描かれない）樹木の根が確かに根付き、芽を吹く。八大書を締めくくるにあたって、これほどふさわしい挿絵は他にないだろう。挿絵は、八大書が王たちの書へと続く豊かな土壌となったこと、そこにまかれた種が芽吹いたことを、見る者に伝えているように思われる。

《注》

- (1) 挿絵入り旧約八大書写本研究は、ラウデンによって大きく進められた。八大書写本の概要と各写本の詳細については、以下の文献参照。J. Lowden, *The Octateuchs: A Study in Byzantine Manuscript Illustration* (University Park, 1992); J. Lowden, "Early Christian and Byzantine Art," in J. Turner, ed., *Dictionary of Art* (Basingstoke, 1996); J. Lowden, "Miniatura Bisanzio," in *Enciclopedia dell'arte medievale* (Rome, 2002); J. Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge' in Byzantium through Illuminated Manuscripts: Approaches and Conjectures," in C. Holmes and J. Waring, eds., *Literacy, Education and Manuscript Transmission in Byzantium and beyond* (Leiden, 2002), 59-80; J. Lowden, "Illustrated Octateuch Manuscripts: A Byzantine Phenomenon," in P. Magdalino and R. S. Nelson, eds., *The Old Testament in Byzantium* (Washington, D.C., 2010), 107-152.
- (2) Lowden, *The Octateuchs*, 11-15; K. Weitzmann and M. Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, 2 vols. (Princeton, 1999), 331-334.
- (3) I. Hutter, "Paläologische Übermalungen im Oktateuch Vaticanus graecus 747," *JÖB* 21 (1972), 139-48; Lowden, *The Octateuchs*, 14.
- (4) Lowden, *The Octateuchs*, 15-21; Weitzmann/Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, 337-339.
- (5) J. Anderson, "The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master," *DOP* 36 (1982), 83-114; K. Linardou, "The Kokkinobaphos Manuscripts Revisited: The Internal Evidence of the Books," *Scriptorium* 61 (2007), 384-407.
- (6) Lowden, *The Octateuchs*, 21-26; Weitzmann/Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, 334-337.
- (7) T. Uspenskij, *L'Octateuque de la bibliothèque du Sérail à Constantinople* (Sofia, 1907).
- (8) Lowden, *The Octateuchs*, 22.
- (9) Anderson, "The Seraglio Octateuch," 83-114.
- (10) Lowden, *The Octateuchs*, 26.
- (11) Lowden, *The Octateuchs*, 26-28; Weitzmann/Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, 339-341.

- (12) Lowden, *The Octateuchs*, 28.
- (13) Lowden, *The Octateuchs*, 27-28.
- (14) Lowden, *The Octateuchs*, 29-33; Weitzmann/Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, 341-333. 2005年, ヴァトペディ602番のファクシミリが刊行された。S. Kadas, *The Octateuch of the Monastery of Vatopedi (Codex 602)* (Athens, 2005).
- (15) Lowden, *The Octateuchs*, 30.
- (16) Lowden, *The Octateuchs*, 31.
- (17) Lowden, *The Octateuchs*, 29.
- (18) Weitzmann/Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, 330-331; M. Bernabò, "Bisanzio e Firenze," in M. Bernabò, ed., *Voci dell'Oriente: miniature e testi classici da Bisanzio alla Biblioteca Medicea Laurenziana* (Florence, 2011), 11-33; M. Bernabò, "L'illustrazione del Vecchio Testamento e la rovina dei manoscritti," in *Voci dell'Oriente*, 143-177; L. Perria and A. Iacobini, "Gli Ottateuchi in età paleologa. Problemi di scrittura e illustrazione. Il caso del Laur. Plut. 538," *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi* (Rome, 1999), 69-111.
- (19) Weitzmann/Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, 330.
- (20) Weitzmann/Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, 331.
- (21) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 114.
- (22) Lowden, *Octateuchs*, 121.
- (23) Lowden, *Octateuchs*, 121-122.
- (24) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 115.
- (25) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 115.
- (26) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 119.
- (27) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 120.
- (28) K. Weitzmann, "The Study of Byzantine Book Illumination, Past, Present, and Future," in *The Place of Book Illumination in Byzantine Art* (Princeton, 1975), 12-16; Lowden, *Octateuchs*, 7.
- (29) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 109.
- (30) K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration* (Princeton, 1947), 2d ed., 1970; K. Weitzmann, *Late Antique and Early Christian Book Illumination* (London, 1977); K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (Chicago, 1971); K. Weitzmann and H. L. Kessler, *The Cotton Genesis: British Library, Codex Cotton Otho B. VI. The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint I* (Princeton, 1986); K. Weitzmann, *The Joshua Roll: A Work of the Macedonian Renaissance. Studies in Manuscript Illumination 3* (Princeton, 1948); K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus Graecus 923. Studies in Manuscript Illumination 8* (Princeton, 1979); K. Weitzmann and M. Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, 2 vols. The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint 2 (Princeton, 1999).
- (31) Lowden, *Octateuchs*, 107.
- (32) Lowden, *Octateuchs*, 86.
- (33) Lowden, *Octateuchs*, 86.
- (34) Lowden, *Octateuchs*, 91.
- (35) Lowden, *Octateuchs*, 83.
- (36) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 110.
- (37) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 111.
- (38) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 113.
- (39) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge,'" 149.
- (40) A. de Laborde, *La Bible moralisée illustrée: conservée à Oxford, Paris et Londres: reproduction intégrale*

- du manuscrit du XIII^e siècle*, 5 vols. (Paris, 1911-1927); R. Haussherr, "Drei Texthandschriften der Bible moralisée," in *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag* (Berlin, 1981), 35-65; R. Haussherr, s.v. "Bible moralisée." in E. Kirschbaum, et al., eds., *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Rome, 1968), cols. 289-93; repr. 1994; F. Avril, "Un chef d'œuvre de l'enluminure sous le règne de Jean le Bon: la Bible moralisée, manuscrit français 167 de la Bibliothèque nationale," *Monuments et mémoires* 58 (1972), 91-125; R. Branner, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of St. Louis* (Berkeley, 1977); M. Camille, "Visual Signs of the Sacred Page: Books in the Bible Moralised," *Word & Image* 5 (1989), 111-130; J. Lowden, *The Making of the Bibles Moralised*, 2 vols (University Park, 2000).
- (41) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge'," 124.
- (42) Lowden, "The Transmission of 'Visual Knowledge'," 117, 124, 142, 151.
- (43) H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem* (Oxford, 1957), 54-68; D. Weiss, *Art and Crusade in the Age of Saint Louis* (Cambridge, 1998); J. Folda, *Crusader Art in the Holy Land: from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291* (Cambridge, 2005); H. Stahl, *Picturing Kingship. History and Painting in the Psalter of Saint Louis* (University Park, 2008).
- (44) N. Morgan, *Early Gothic Manuscripts, 1190-1250* (London, 1982), no. 71; N. Morgan, "Old Testament Illustration in Thirteenth-Century England," in B. Levy, ed., *The Bible in the Middle Ages: Its Influence on Literature and Art* (N. Y., 1992), 149-198.
- (45) N. Moutsopoulos, *Kastoria. Panagia Mavriotissa* (Athens, 1967); A. Wharton-Epstein, "Frescoes of the Mavriotissa near Kastoria. Evidence of Millenerism and Antisemitism in the Wake of the First Crusade," *Gesta* 21.1 (1982), 21-29; *The Panagia Mavriotissa in Kastoria* (Thessaloniki, 1993); L. Hadermann-Misguich, "A propos de la Mavriotissa de Castoria. Arguments iconographiques pour le maintien de la datation des peintures dans la première moitié du XIII^e siècle," *Studia slavico-byzantina et medievalia europensia*, I (1988-89), 143-148.
- (46) S. Pelekanidis and M. Chatzidakis, *Kastoria* (Athens, 1984), 66-83. ベレカニデイスが十一世紀、ハヅィダキスが十三世紀を主張し、益田は十一世紀の説に賛同する。益田朋幸「ビザンティン聖堂装飾における中軸の図像」『エクフラシス：ヨーロッパ文化研究』2 (2012), 58-78.
- (47) 西ヨーロッパ最古の作例は、ヴラチスラフ二世の戴冠福音書 (1085年) で、レーゲンスブルクのエメラム修道院で制作されたと言われている。E. Garrison, *Ottonian Imperial Art and Portraiture: The Artistic Patronage of Otto III and Henry II* (Farnham, 2012).
- (48) ベツレヘムのキリスト降誕聖堂には、十字軍の画家による「エッサイの木」の作例が見られる。ビザンティンのパレオロゴス朝の作例としては、テッサロニキの聖使徒聖堂 (十四世紀前半) がある。 *Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 3 (Oxford, 1991), s. v. 〈Tree of Jesse〉, col. 2113.