

アナンニ大聖堂クリプト、「第三の画家」の様式起源

Le Origini stilistiche del *Terzo Maestro* della Cattedrale di Anagni

上 田 恒 夫

Tsuneo Ueda

序

本稿は、アナンニ大聖堂のクリプト壁画（13世紀前半）を分担制作した3人の指導的画家の1人、「第三の画家」の様式起源の解明に手がかりを与えようとする試みである⁽¹⁾

この画家は、ヘレニスティックな絵画表現を踏襲した西欧中世最後の画家であり、私がテーマにこの画家を選んだ動機も、その特異な作風に関心を持ったところにある。

アナンニ壁画の研究史を概観すると、この画家の様式起源について、まだ確定的な結論が出ていないことが分る。そして、従来の研究に私は、2つの問題点があるのを感じた。

1つは、中世ヘレニスティック様式が当然にも被った時代的特色の分析が、往々にして見過されてきたことである。特にビザンティン絵画では、その強固な保守性に支えられて、この様式は超時代的と思えるほど、長く生きつづけたのは事実である。しかしその反面、マケドニア王朝（861－1081年）以後の写本挿絵には、様様な点で、新しい時代色が現われていることを認めねばならない。中世のヘレニスティック様式は、その母胎である古代ヘレニズム絵画の「印象主義的」様式とは違って、絵画的効果の別に応じて、それと異なる様式ないし手法と一作品の中でさえ共存するという相対性を本来的に持っている。特にこの王朝の末期以後の写本挿絵では、人間像を包み込む濃密な大気の統一的表现が放棄されはじめ、同時にこの様式とは本来相容れなかった反古典的人間像が新たに登場するのである。

第2の問題は、ビザンティン美術の地方への伝翻・影響の同時性に関する問題である。ローマを含む南イタリアの中世絵画に自律的な発展を認めがたいのは、単に独自の芸術的創造力の

衰退に原因があるだけではない。むしろ、中世初期以来14世紀に至るまで、南イタリアへコンスタンティノポリスの新様式がほぼ時代を同じくして相次いでもたらされたことが、その自律的發展を妨げた主要な原因であろう。この点も、従来の研究で特に考慮されてきたとは思えないのである。

これらの問題に留意して「第三の画家」の様式起源を推定するならば、それは、比較的近い過去の時代のビザンティン絵画にあると言う、極めて当然な結論が予想される。そして、もしそのような結論が得られたならば、この画家に対するより正確な美術史的評価を下すことができよう。

しかし、本稿は予備的研究の域を出ず、扱われる作品群の地理的、時代的拡がりの故に、いくつかの推論を導く上で、論証に多くの不備があることをあらかじめお断りする。

なお、アナンニ大聖堂クリプトの壁画配列については、本学報第22号（昭53年度）掲載の「アナンニ大聖堂クリプト、「第三の画家」の周辺」のfig.3を参照していただきたい。

I 「第三の画家」と中世ヘレニスティック様式

「第三の画家」のヘレニスティック様式は、単独像で表わされた四聖人（第IIヴォールトに対応するクリプト後壁 図1）よりも、サムエル記上に取材した4つの天井ヴォールト（第Vヴォールト「サムエルとサウルの物語」 図2；第VIヴォールト「ミズバの戦い」 図6；第IXヴォールト「サムエルとイスラエル人」 図7；第Xヴォールト「ペリシテ人に災いをもたらす契約の箱」 図14）に、はっきりと示される⁽²⁾

ここに見られる様式は、クリプト壁画を分担

制作した「第一の画家」（又は *Maestro delle Traslazioni*）、「第二の画家」（又は *Ornata*）のそれとは際立った違いを示している。これら2人の画家の場合、ラツィオとカンパーニアで地方化したビザンティン絵画の伝統を受け継いで、人体のヴォリューム表現に約束化した陰影法を用いて、画面全体の鮮やかな色面効果との調和を計っている点に、イタリア・ロマネスクの特徴がよく出ている。

これに対して、「第三の画家」のヴォリューム表現は、本質的に光を媒介することによって成立する。第Ⅸヴォールトのサムエル（図7）は、この特徴が最も生かされた部分である。光を浴びた白衣の明部は銀灰色に輝き、陰影部には青緑をわずかに混ぜた寒色が塗られる。衣襷を表わすにも、この画家は、明部の場合には白の線を軽く引いてハイライトの効果をも負わせ、ロマネスク独特の明晰な描線による表現を極力抑えている。暗い青で一様に塗られた背景にも、第一、第二の画家の平塗りの空色の背景と比較して、奥行きと雰囲気を感じられよう。

光を三次元的なヴォリューム表現の本質的な手段とするこの中世の表現様式は、帝制期のローマ絵画に生じた「簡略技法」*tecnica compendiarica* に起源を発しているが、ローマ絵画を継承したビザンティン美術では、この様式は宮廷を中心とした古代復興の気運と結びついて、中世のほぼ全期にわたって生きつづけることになる。西欧の場合、中世初期のローマ絵画は別にして、カロリング朝美術が古代復興を成し遂げたあと、西欧独自の要求と方法で古代絵画を受け継いだロマネスク美術の台頭とともに、この様式はその存在理由を失うことになる。

ロマネスク末期、13世紀前半のイタリアに、ヘレニスティック様式を最大の特徴とする「第三の画家」が存在したことの特異さもここにある。

II 起源問題をめぐる諸説とその検討

中世におけるヘレニスティックな様式について「恒常なヘレニズム」（キッツィンガー）と言う表現が用いられているように、この様式は、

ある種の普遍性ないし超時代性を帯びている。

「第三の画家」の様式の手本となったのが、いつの時代のビザンティン写本挿絵であったのか、一見決めがたいように思われるのは、その為であろう。

起源問題に十分なスペースを割いて論じた研究が、P.トエスカを除いて、ほとんどないというのが実情であるにしても、この画家とカロリング朝美術との関係を指摘する説（F.ヘルマニン、後出）が出されているのは、そうした普遍的性格のもとで徐々に形成されていくビザンティン後期の様々な特徴が、軽視されてきたこととも無関係ではないだろう。

以下に、起源問題を扱った諸説を紹介して、その問題点を指摘する。

1. P. トエスカの説（「アナンニ大聖堂の壁画」、1902年、pp. 148—157）⁽³⁾

トエスカの研究は、70年以上を経た今日でも、アナンニ壁画研究史上第一に挙げられる基本文献であるだけでなく、中世のヘレニスティック様式を巨視的に概観した数少ない研究である。

トエスカは、クリプトの「ミズパの戦い」（図6）⁽⁴⁾に認められる「古代印象主義」的な手法を、ビザンティン美術、特にウィーン創世記本やラブラ福音書本以来、マケドニア王朝期の写本群に至る絵画史にあとづけ、「第三の画家」をビザンティン出身者であると判断した。彼の研究では、この画家の起源問題が扱われながらも、むしろ、中世ヘレニスティック様式の展開に著者の関心が向けられているのではないかと思われるほどである。事実、本稿が特に問題とする地域と時代の作例（カロリング、オットー両王朝の写本及び、それ以後の時代の南イタリアのエクスルテト画卷群）も多数挙げられているが、それらは、トエスカの研究では、各時代のヘレニスティックな様式に共通する一般的特色を分析する記述の一部をなすにすぎない。最後にトエスカは、「第三の画家」が学んだのは、ほど遠くない時代にイタリアに伝えられ地方化したビザンティン絵画であるとする仮説を退け、その根拠として、デジテリウスと彼以後のモン

テカッシーノの修道院が、優れたビザンティン様式を継承していない事実を指摘している。

トエスカの論旨には、簡潔な要約を許さない内容豊かな見解や分析が含まれているが、起源問題に関する要点は以上である。

次に、その問題点を2つ検討してみよう。

その第一は、トエスカが「第三の画家」をビザンティン出身者であると結論したことに関連する。この結論自体は、F. ヘルマニンの批判⁽⁵⁾以来、一般に受け入れられなくなっている。むしろ問題は、その結論を導くことによって、イタリアに将来されたビザンティン絵画作品の検討がおろそかにされたことにある。

第二の問題は、ヘレニスティックな様式の一般的性格が強調されて、時代的特殊性が見過されていることである。特に、「第三の画家」に比較的近い時代、すなわちマケドニア王朝以後の写本挿絵に、様式上、細部技法上に新たな変化が生じている点は、この画家の様式起源を論ずる場合、無視できないのである。

コンスタンティノポリスの最新の美術が、すみやかにイタリアに持ち込まれ、影響を与えていると言う事実は、13世紀を相前後する時代の作品数例の検討によっても確認されるところである。

カンパーニアの地方派の作とされるサンタンジェロ・イン・フォルミスの教会堂内部の壁画（11世紀後半）には、それと同時代のカストリア及びキオス島のビザンティン絵画との様式上の類似が指摘される⁽⁶⁾次に12世紀初めのコンスタンティノポリス出身の画工が描いたと思われるヴェッレトリのエクスルテト画卷断片（図3, 9, 11）には、12世紀に帰されるアトス山の福音書読誦集挿絵（図10）と共通する、類似の輪郭線の使用が認められる（この点については後出）。さらには、1200年代後半のトスカーナ絵画（チマブーエ）に対するパレオログス朝（1259-1453年）初期の美術の影響が、キッツィンガーによって指摘されている⁽⁷⁾

写本の制作地及び来歴の確認や、更に多くの事例の呈示は、今後の課題として残っているが、上に示した事例からおおよその推定ができるよ

うに、コンスタンティノポリスで相次いで生まれた美術は、短期間のうちにビザンティン帝国諸地方とその周辺地域に影響を及ぼしたと思われるのである。

特に、南イタリアの場合には、東西両教会の分裂（1054年）や十字軍によるコンスタンティノポリス征服（1204年）と言う、宗教上の重大事件があったにもかかわらず、デジデリウスによるビザンティン芸術家の招聘、コンスタンティノポリスの工房によるブロンズ門扉の制作（ローマ、サン・パオロ・フォリ・レ・ムーラ；モンテ・サンタンジェロ、大天使ミカエルの礼拝所、いずれも11世紀後半、等）、あるいは12世紀全般に及ぶシチリアのビザンティン・モザイク工房の活動などに示されるように、東西の交流は極めて活発であった。

モンテカッシーノに限ればその修道院は、壁画にせよ、写本挿絵にせよ、優れた作品を生み出していないのは確かであるにしても、⁽⁸⁾ビザンティンの新しい絵画動向に関心を寄せる画僧たちが学ぶに足る写本挿絵が、当時多数南イタリアに流入したと想像されるのである。

2. F. ヘルマニンの説（「ローマの美術」、1945年、pp. 293-294）⁽⁹⁾

ヘルマニンの著作は、通史の域を出ず、起源問題に関するいくつかの論証の根拠も十分に示されているわけではないが、「第三の画家」とカロリング朝美術との関連が指摘されている点が注目される。

彼は、「第三の画家」の描く四聖人（図1）の中に、「印象主義的な技法」と「古代古典美術の名残り」が認められるとしたあと、⁽¹⁰⁾特にこの画家の装飾の部分に中世ローマ派の装飾とは異質な特色を認め、ここにカロリング朝写本挿絵の装飾からの影響を認めている（ローマ、サン・パオロ・フォリ・レ・ムーラ所蔵の聖書本の装飾帯、9世紀後半）。次に彼は、「ミズパの戦い」（図6）の兵士の身振りは、カロリング朝とビザンティンの古い写本挿絵に学んだ結果であるとしている。

具体的な関連作品の例示に乏しいヘルマニン

の短い文章から、著者の判断を論ずることは困難であるが、ここでは、カロリング朝美術との関係及び装飾の問題を検討することにする。

まず最初に、「ミズパの戦い」の兵士の身振りでサン・パオロ・フォリ・レ・ムーラの聖書本挿絵に共通するものと言え、サウロのそれであろう(図8)。前脚を深く、後脚を浅く折り曲げ、上体を前傾させるこの姿勢(顔面は当然やや上向きになる)は、本来、寄進や敬意を表わす図像として、初期キリスト教時代に最初の定形化をみ(ローマ、サンタ・マリア・マッジョーレのキリスト伝を表わすモザイク、5世紀; サロニカ、ハギオス・デメトリオス、同名の聖人と2人の寄進者を表わすモザイク、5世紀末—6世紀初)、カロリング朝美術及びマケドニア朝の写本挿絵にも広く採用されている(Roma, Bibl. vat. Cod. gr. 1 B 旧約聖書本の、聖母に写本を献ずるレオ; Bibl. vat. Cod. gr. 1613, バシリウス2世の聖者暦集, fol. 272^Rの、マギの礼拝, 985年ごろ)。とすると、11世紀の後半にイタリアにもたらされていたことが確認されるサン・パオロ・フォリ・レ・ムーラの写本と同時に、ビザンティン美術におけるこの特殊な人体モチーフと、「第三の画家」との関連も当然検討せねばならないだろう。

ところで、ビザンティン、カロリング朝、アナンニの各美術に共通して現われる、別の人体モチーフがある。それは、両脚を前後にやや開いて上体を後方に振る姿勢で、これには、一般に、不同意ないし驚きの意味が含まれている。アナンニでは、第Vヴォールトのサムエル(「われわれをさばく王をわれわれに立てて下さい」〈サムエル記上、8の5〉と迫るイスラエル人に対する拒否)(図2)等にこれが入り入れられているが、マケドニア王朝の写本挿絵ほどこのモチーフを多用した美術は少ない(Paris, Bibl. nat. Cod. gr. 139 パリ詩篇本, f. 419^Vのモーセ、10世紀; Roma, Bibl. vat. Cod. Reg. gr. 1 B 旧約聖書本のモーセ、10—11世紀、図4)。興味深いのは、このモチーフが、カロリング朝美術(ジェルミニエ・デ・プレ、テオデルフの礼拝堂、アブシス・モザイクの天使

たち、9世紀。ただし、両腕を後方、契約の箱の方に差し出す。)に、すでに現われていることである。

しかし、時代的にマケドニア王朝に先行するカロリング朝の宮廷美術も、古いローマ美術と並んで、ビザンティン美術に、多くの範を求めていたことを忘れてはならない。O. デムスの見解に従えば、テオデルフの礼拝堂に見られる振れの人体モチーフは、明らかにヘレニズム末期美術に起源を發し、マケドニア朝期に再び取り上げられた、コンスタンティノポリスの美術の「^{ファッションナブル}流行の」人体表現であった。⁽¹¹⁾補足して言えば、相反する意味を担わされて定形化したこれらの人体モチーフは、結局、古代末期と初期ビザンティンの美術に起源を持っているとするのが妥当であろう。南イタリアが圧倒的なビザンティンの影響のもとに置かれていた一般的状況を思い起すまでもなく、南イタリアの中世絵画とカロリング朝絵画の間に、様式上あるいは個々のモチーフの点で類似があるとするれば、それは、ビザンティン美術という共通の影響源が存在していることの根拠であると言うことを、まず第一に念頭に置くべきであろう。そして、「第三の画家」の場合、それらのモチーフの手本を、マケドニア王朝期以後のビザンティン写本挿絵に求めていることも、ほぼ間違いない。これらのモチーフを表現する光を媒介としたヘレニスティックな様式の点でも、アナンニの壁画は、カロリング朝絵画以上にビザンティン絵画との緊密な関係を示すのである。

中世において、最初に古代復興を成し遂げた西欧人としての自覚と、ローマ法皇権に対する政治的・文化的優位の意識に支えられて、カロリング朝美術はローマにも大きな影響を及ぼしたかに見える。しかし、カロリング朝絵画の影響を受けたイタリアの壁画の場合でも、それは、地理的制約を受けて北部に大半が分布しており、ローマに僅かに残るとされるカロリング朝絵画様式に密接に結びつく壁画⁽¹²⁾も、アナンニ壁画との関係は薄弱である。

次に、ヘルマニンの指摘する、文様装飾におけるカロリング朝美術との関係であるが、装飾

を比較する場合にも、装飾モチーフの形や色彩の類似をもってするだけでは、甲乙の関係を立証する決め手にはならないではないか。なぜなら、アナンニやカロリング朝美術に認められる文様は、後者におけるケルト・ゲルマン系のものを除いて、そのほとんどが、古代以来、時代と地域を超えて、広く中世ヨーロッパに認められるからである。サン・パオロ・フォリ・レ・ムーラの写本挿絵頁を飾る装飾帯と「第三の画家」のそれとの比較をすること自体が困難な点はそこにある。事実、両者の間の類似は、同一モチーフの形態と色彩に、漠然と認められるにすぎないのである。

重要なのは、ある種の装飾モチーフが、いかなる特殊な手法で表現されているかと言う点であろう。この基準に従って「第三の画家」の文様のいくつかを検討すると、やはり、マケドニア王朝期の写本挿絵との関連が浮び上るであろう（後出）。

3. 古代末期ローマ及び初期キリスト教時代のローマ絵画の影響の問題

最後に、研究史上、しばしば指摘されるのは、古代末期以来6世紀に至るローマ絵画の伝統である（6世期のローマには、すでにユスティニアヌス朝の絵画の影響が現われているが、この時点でのビザンティンとローマ絵画の様式上の区別は、重要とは思われない）。古代ローマ末期絵画が、中世ヘレニスティック様式の起源であったとすれば、ローマから決して遠くないアナンニで活躍した画家が、祖国の美術の古い伝統に眼を向けたのはむしろ当然であろう。私は、潜在化したこの伝統の意義を無視しようとは思わないが、しかし、「第三の画家」のヘレニスティック様式は、マケドニア王朝期以後のビザンティン写本挿絵の画面構成とか、人体表現と不可分の関係にあって、これらの分析を抜きにして、ヘレニスティックな表現様式一般を論ずることに大きな意義は見出せないと考える。「第三の画家」が遠い過去のローマ絵画に学んだ点があったとすれば、それは、中世ローマ派の絵画伝統の中に生きながらえた古代的要素ではな

かっただろうか。いずれにしても、ビザンティン美術の圧倒的な影響を受けたこの画家の中に、実証的に過去の時代のローマ絵画の要素を指摘するのはほとんど不可能であろう。ビザンティン美術においてこそ、古代ローマ絵画の遺産は、生きた様式として伝えられたのである。従って、ここでは、しばしばこの画家の色彩が、初期キリスト教時代の絵画、モザイクと関連づけられていることを指摘するにとどめる⁽¹³⁾

III 10世紀以後のビザンティン絵画の作例

以上、「第三の画家」の起源に関する主な説を検討してみると、その起源は、13世紀からほど遠くない時代、具体的にはマケドニア王朝ないしそれ以後のビザンティンの写本挿絵に求めるべきであることが、明らかになった。この推定をもとに、様式及び細部の表現技法の比較を進めながら、この画家の壁画様式の前前提となったと考えられる作品を、次に示したい。それらは、ビザンティンの写本の膨大な「総目録」から選ばれた訳ではないし、今後の調査に待つべき点が非常に多いことは言うまでもないが、起源問題に関する研究史上の空白を若干でも補填する作品であると信ずる⁽¹⁴⁾

まず最初に、マケドニア朝の作例として、現在ヴァチカン図書館に蔵される、旧約聖書本（Bibl. vat., Cod. Reg. gr. 1 B, 10—11世紀）の挿絵を挙げる。パリ詩篇本などと並んで、マケドニア朝ルネサンスの写本挿絵の名品として名高いこの作品は、すでにトエスカが引用する作例の一つであるが（前掲書 p. 152）、ここで注目したいのは、熱気を帯びた大気や雲をも表現するそのヘレニスティックな空間表現ばかりではない。前に指摘したように、寄進、敬意あるいは不同意、驚きを表わす2種類の人体モチーフが、この挿絵に効果的に使用されているのは重要である（聖母マリアに写本を献ずるレオ；紅海渡海を終えたモーセ、図4）。特に、マケドニア朝期に頻繁に使用された後者のモチーフは、その後のイタリアにも見出すことができる。サンタンジェロ・イン・フォルミスの壁画と同一の様式を示す、聖ベネディクトゥス

伝ほかを表わす写本挿絵 (Roma, Bibl. vat. lat. 1202, 11世紀後半) の中の「悪魔の近づきを告知する聖ベネディクトゥス」⁽¹⁵⁾はその一例であり、「樂園追放」のアダムに用いられた作例は、サンタンジェロ・イン・フォルミスの壁画 (11世紀後半)、パレルモのカッペッラ・パラティーナ (12世紀前半) 及びモンレアーレの大聖堂 (12世紀末) の両モザイクに見られる。しかし、これらにもまして、ヴァチカンの旧約聖書本のモーセの心理的描写には、「第三の画家」のサムエル (図2) のそれに通ずるものが強く感じられる。

他面また、この旧約聖書本より2世紀以上を経た「第三の画家」の壁画に、少なくない変化が生じているのも当然である。アナンニの壁画では、ヘレニスティックな表現はほとんど人体描写に限られ、しかもその人体描写にも自由な動きが失われて、繰り人形のようなぎこちなさを感じられる。こうした変化が、部分的にせよ、壁画技法の制約 (写本挿絵と異って、壁画では、緩急自在の筆の運びや、色の重ね合わせの効果を出すことが難しい) や、地方派絵画の影響 (衣裳表現にそれが見られる。) に由来することを否定できないが、見逃してはならないのは、10世紀以後のビザンティン写本挿絵の新しい影響である。つまり、これ以後のコンスタンティノポリスの挿絵写本の様式そのものが一種の形式化に向い、そこに生じたいくつかの徴候が、アナンニに及んでいると思われるのである。一例を挙げれば、瞳を眼の左右ないし上方に寄せて、厳しく、時としてメランコニックな眼差しをサムエルに投げかけるイスラエル人の表情 (図2, 7) がそれである。それ自身、初期キリスト教時代に確実に遡る歴史を持つこの目の表現が、眉を寄せて苦業者然とした渋面を表わす手法の一部となるのは、10世紀末前後と思われる。マケドニア王朝の末期、皇帝バシリウス2世の為に制作された聖者曆集 (Roma, Bibl. vat. Cod. gr. 1613, 985年ごろ, 図5) は、この人体表現の新しい傾向をよく示し、1122年にコムネノス朝のヨハネス2世とその息子の為に制作された福音書本 (Roma, Bibl. vat. Cod. Urb. gr.

2) は、その傾向を更に発展させると同時に、コンスタンティノポリスの宮廷の工房にまで、ヘレニスティックな様式の衰退の徴候が及んだ事情をよく物語っている (fol. 19^vのキリストとヨハネス2世及びその息子)。コンスタンティノポリスのこのような傾向が、周辺地域の絵画に広範に反映していることは、アトス山の写本 (ディオニシオス修道院蔵の福音書読誦集 Cod. 587 m, 1059年, fol. 1^v福音書記者ヨハネと聖プロコルス) ばかりでなく、カッパドキアの壁画 (ケレメ地区, カランルック・キリッセ, キリストの12大祭を表わす壁画, 11世紀, 図12)⁽¹⁶⁾ によって確認できる。

また、ヘレニスティックな空間表現の形式化にともなう画面構成の平面化、ものの陰影部に加えられる補色の約束的使用も、これら一連の作品に共通して見られる著しい特徴であって、「第三の画家」の様式を考える上に、見過すことができない。

ビザンティン中期以後の絵画作品は、当時の南イタリアにもたらされなかったであろうか。モンテカッシーノの修道院は、独自の絵画様式をほとんど生み出さなかったとしても、ビザンティン美術を南イタリアに広める一大中心地であったことは疑いない事実である。

モンテカッシーノの山裾の磔刑礼拝堂 (Cappella del Crocifisso) の壁画 (アプシスの半球部に祝福を与える玉座のキリストと2聖人を、ペーマに3人の修道僧を描く。12—13世紀初 壁画は現在修道院に移されている)⁽¹⁷⁾ はその一例であろう。この壁画がビザンティンの画家の作か、地方派の画家の作かはにわかに決しがたいが、禁欲的な厳しいキリストの風貌には、ビザンティン絵画の新しい人体表現の傾向がよく窺える作品である。

壁面の損傷がはなはだしいものの、このキリストを、「第三の画家」のそれ (クリプト第Vヴォールト) と比較すると、キリストの図像的タイプとしてはもちろんのこと、顔のヴォリュームを効果的に表わす白のハイライトの点じ方 (眉毛の上及び額) においても、極めて密接な関係があることが明らかとなる。

目下のところ、モンテカッシーノを經由してもたらされた写本について、確証をもって適切な例示をすることができないが、次に貴重な作例として、今日ヴェッレートリ（アナニの西方約30km）の大聖堂附属美術館所蔵のエクスルテト画卷を挙げたい（図3，9，11）⁽¹⁸⁾

この画卷は、現在4つに分断されているが、様式、サイズ（幅）から見て、それらが同一の画卷の一部であったことは間違いない。

「キリストの磔刑」（図3）、「キリストの冥府降下」（図9，11）、「マイエスタス・ドミニ」及び、教会堂の屋根に坐す擬人像「エクレスシア」をそれぞれ表わす4つの断片には、2人の画家の筆が識別できる。「磔刑」と聖女の断片は、マケドニア朝本来の優雅な様式を継承して、気品のある人体表現を示している。一方、「冥府降下」は（「マイエスタス・ドミニ」は、顔料の剥落がはなはだしく、正確な様式判断は難しいが、「冥府降下」の断片の様式と同一であることは認められる）、前二者と共通する手法（キリストの顎から頬に、帯状の半陰影をほどこす）を用いながらも、強い輪郭線の効果が目立っている（図11）。キリストの目鼻立ちを厳しいものにしてこの輪郭線は、アトス山の12世紀の写本挿絵（聖パンテレイモン修道院，Cod.2 福音書読誦集 fol. 252^R，図10）⁽¹⁹⁾に用いられているものと同じ効果をねらったものと言え、同じ写本の天使（fol. 202^V）と、エクスルテトの「磔刑」の天使も、極めて類似した印象を与える。

この挿絵の絵解きをしながら司祭が読誦する画卷の章句は、ラテン語で書かれているが、上に述べた理由から、挿絵は、12世紀初頭のビザンティンの画家の制作であろう⁽²⁰⁾

イタリア南部で、11世紀ごろから13世紀にかけて多数制作されたエクスルテト画卷群で、これほどコンスタンティノポリスの優れた様式を示す作品は少ない。そしてこの作品がモンテカッシーノのビザンティン画家の作品である可能性も少なくないのである。しかも、この画卷と「第三の画家」の壁画には、1世紀以上と推定される制作年の隔たりにもかかわらず、興味深

い類似があるのを認めない訳にはいかない。厳しい視線をキリストに向ける選ばれた人々（画卷の「冥府降下」の左端，図9）の表情は、「第三の画家」の描くイスラエル人（図7）のそれと基本的に同じ手法で表わされていると言ってよいし、「磔刑」の福音書記者ヨハネ（図3）と「第三の画家」の描く同じ聖人（図1）の、憂愁を帯びた風貌に認められる類似を否定するのはむずかしい。

限られた作例から結論を導くことはできないが、マケドニア朝期の写本はもとより、次のコムネノス王朝期の写本も、モンテカッシーノを經由して、早くから南イタリアに広められていたと想像されるのである。

ビザンティン絵画と「第三の画家」との関連を示すのは、人体表現ばかりではない。この画家の文様装飾もまた、両者を結び付ける有力な証言である。その文様装飾は、モチーフの豊かさ、表現技法の高さから見て、当時のイタリアで類を見ないほど優れているが、「第三の画家」の様式起源の問題として、これが取上げられたことはほとんどなかったと言ってよい。と言うのは、ほとんど唯一の例外であるF. ヘルマニンの見解（前出，15ページ～）にも、文様の比較研究の方法に、大きな問題点が含まれていたからである。繰返して言えば、文様装飾の比較を行なう場合、同一モチーフの形態と色彩の類似の指摘のみでは、時代あるいは地域を異にする文様の影響関係を立証するに足る十分な根拠にはなりえないのである。とりわけ、「第三の画家」の幾可学文様（例えば、第IX～第Xヴォールトを分つアーチ下面の雷紋 図7左下；第Xヴォールトを囲むアーチ内側の矢羽根紋 図14左右下など）やアカントス文様のいくつか（例えば、第VIヴォールト「ミズパの戦い」の画面中央のそれ 図6）の場合、比較的時代的特色や、画家の個性が出にくく、また、古代以来中世全般にわたって広範囲に分布するので、その系統を具体的に辿ることは非常に困難であろう。

比較を行なうとすれば、それら以外の装飾文様を取り上げるのが適切であると思われる。すなわち、それは、ビザンティンの写本挿絵に学

んだこの画家の個性が、特殊な表現技法によって積極的に生かされるような文様装飾である。ヴォールトの壁画面をさまざまに分ける装飾帯（第Ⅴヴォールト及び第Ⅸヴォールトの花綱、図2、7上）と菱形装飾部（第Ⅹヴォールト、左右相称の唐草紋様、図14上）を取り上げてみよう。ここに見られる装飾モチーフは、幾何学文様の場合のように、古い伝統を持つが、その表現技法には、歴然とした「第三の画家」の特色が生かされている。

第Ⅹヴォールトの唐草紋様で気付くのは、数色を用いて浮彫的な効果と繊細な形態感を出していることで、これは、ローマのモザイク装飾にはない、「第三の画家」の大きな特色の1つである。例えば、ラテラノの洗礼堂のモザイク（アトリウムのアプシス、5世紀）や、サン・クレメンテのモザイク（アプシスのコンカ、12世紀尤も、そこにはビザンティンの装飾法の影響も認められる。）に表わされた唐草紋様は、古代自然主義の伝統を生かして、重厚な生命感を表現している。

もし、この画家の人体表現が、10世紀以後のビザンティン写本挿絵のそれと密接に関連するのであれば、同様な関連は、この画家の文様装飾についても言えるのではないだろうか。この推測をもとに、壁画技法における顔料の制約と言う条件を考慮して比較を進めると、アトス山の写本群中に、アナンニの装飾モチーフと基本的に同じで、しかも極めて似通った表現技法を用いた10世紀前後以降の多くの作例が見出される（例、ディオニシオス修道院蔵の福音書本、Cod. 588m, fol. 4^R 対観表装飾、10世紀末～11世紀初 図17）⁽²¹⁾。建築モチーフを利用した対観表の枠組を埋めるその唐草文様は、上に示した写本の場合、金地の上に青、赤、緑で彩られ、白を効果的に加えて、浮彫的な表現を出している、この点に、アナンニの装飾との類似がよくうかがえる（ただし、アナンニでは、金地は黄土で、赤は褐色で、それぞれ代用され、また、緑はアナンニには使用されない）。

特に重要なのは、ローマのモザイクには見られない白の効果である。それは、同系統のビザ

ンティン写本の文様装飾において、ハイライトを表わす簡便な手法として広く採用されているが、アカントス葉の縁や葉脈に沿って数条の白線を末広がりカーヴさせ、一方の先端に白点を淀ませるといった特殊な形状の場合では（例、アトス山、ディオニシオス修道院蔵の福音書本、Cod. 38, fol. 17^V 対観表装飾、12世紀 図15；壁画における類似の作例としては、マケドニア王朝期のカッパドキア壁画がある。ゲレメ地区、エルマル・キリッセ 図16；カランルック・キリッセ 図12、いずれも11世紀）⁽²²⁾ 白い線条そのものの装飾的効果が前面に押し出され、ヘレニスティックな様式本来の、光に対する感覚は後退している。

「第三の画家」の花綱（図2及び7上）や、四葉形中^{クアドリロブ}の花弁紋、アカントス文様（いずれも第Ⅵヴォールトを支えるピラスター、図13）に見られるのも、これと同じ約東化したハイライトの表現なのである。そして、カッパドキアからアナンニに至るまで、広範に分布するこの特殊な文様装飾の技法の起源が、10世紀以後にコンスタンティノポリスで制作された写本挿絵の文様装飾にあることも、間違いのないであろう。

結論と課題

以上、「第三の画家」の人体表現と文様装飾を中心に、ビザンティンの写本挿絵との比較を試みた。比較の対象となった作例は極めて限られているとは言え、この試みによって明らかになったことを繰返せば、人体表現においても文様装飾においても、この画家が、マケドニア王朝以後に制作された写本挿絵をよく習得しているということである。

この画家に反映されたビザンティン絵画の最も新しい傾向は、人体表現に見出されよう。マケドニア王朝の美術が目ざした古典的人間像（パリ詩篇本）は、その末期以降大きく変貌を遂げ、特にコムネノス王朝期に入ると、苦渋に満ちた厳しい人間像が、主流となる。そして、「第三の画家」に認められるのも、この時代の反古典主義的とも言える人間像であり、画面空間を統一する術を失うに至ったヘレニスティック

様式だったと言えよう。

今後、ヴェッレトリのエクスルト画卷や、カッシーノの磔刑礼拝堂の壁画をはじめ、本稿で扱うことのできなかつた南イタリアのビザンティン絵画とのより正確な比較によって、アナニの壁画に影響を及ぼしたのが、ほぼ同時代のビザンティン絵画である可能性が増すように思われる。

この点に関わる問題として、最後に、ビザンティンのモザイクの影響の問題を今後の課題として指摘しておきたい。

本稿では、専らビザンティンの写本挿絵を比較の対象として取り上げた。そこから圧倒的な影響を受けた「第三の画家」の様式には、事実、ビザンティンのモザイクの影響はまずほとんどないと言ってよいだろう。

しかし、クリプトの四聖人の衣襷表現には、写本挿絵からの影響のみではおそらく説明のつかない特徴が現われているのである。

ヘルマニンはこちらに「印象主義的な技法」を認めたが（本稿15ページ）、実際にはヴォールト壁画におけるほど、「印象主義的な」（つまりヘレニスティックな）表現は強く現われていない。私はむしろここに、グロッタフェッラータのモザイク（五旬節、12世紀後半）ないしはシチリアのモザイク（モンレアーレ大聖堂の新約・旧約伝、12世紀末）の人体表現との強い類似を認めたい。クリプトの福音書記者ヨハネ（図1）のヴォリューム表現、円弧やカーブを描く太い線で表わされる衣襷、あるいは胸部や股間に淀むように表わされる陰影などは、モザイクの人体表現に見られるものとほとんど同じである。光の効果を抑えた人体のヴォリューム表現とマニエリスティックな衣襷表現は、これらのモザイクにおける本質的な特色であると同時に、広くビザンティン後期の壁画、モザイクにうかがえるこの時代の新しい傾向でもある。

これらのモザイクの影響の問題は、スピアーコの聖ベネディクトゥスの聖窟の壁画（グレゴリウス礼拝堂、1228年）の様式の検討とあわせて論ずべき問題であろう。

- (1) クリプト壁画の制作年代決定については、P. Toesca, *Gli Affreschi della Cattedrale di Anagni* (Le Gallerie nazionali italiane, vol. 5), Roma 1902のpp. 117—21; 138—39参照。クリプトの床モザイク完成（1231年）、クリプトの献堂式（1255年）及び司教バンドルフォ（在位1237—57年）によると推定される大聖堂改修工事などの事実と、詳細な様式批判にもとづいて、トエスカは「第三の画家」の壁画を含むクリプト全壁画を、1250年ごろの制作とする。トエスカの説は基本的に承認されているが、最近では制作年をそれよりいくぶん遡らせる傾向にある。ヴァン・マルルは、第一、第二の画家の壁画を12世紀末に置き、「第三の画家」のそれをグレゴリウス9世（在位1227—41年）の時代に置く。R. Van Marle, *La Peinture romaine au Moyen-Age*, 1921 Strasbourg, p. 193 マッティーエはクリプト壁画の制作年に1231—50年の幅を持たせている。G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, 1966 Roma, vol. 2, p. 131
- (2) 四聖人を含めてここに挙げられた壁画は、異論なく「第三の画家」に帰されている。この画家とその流派に帰される作品のリストは、トエスカの前掲書（註1）のpp. 140—47及びnota 3（pp. 147—48）にある。尤も、トエスカが「第三の画家」に帰した全作品が、今日もその真筆と考えられている訳ではない。
- (3) 註1に挙げたトエスカの前掲書。
- (4) この場面とともにトエスカは、第Vヴォールトのキリスト像を挙げているが、このキリスト像に対するトエスカの様式判断は、1940年に行なわれた洗滌以前の状態にもとづく。洗滌によって、後世この部分に加えられた全面的補筆が取り除かれた。
- (5) F. Hermanin, *Le Pitture dei Monasteri sublacensi* (I Monasteri di Subiaco, Roma 1904所収), pp. 450—455参照。なおトエスカは、その大著II *Medioevo*（初版1927, 再版1965）のnota 37（再版pp. 1006—1009）で、「第三の画家」の出身に関する旧説を撤回している。ただし、そこにこの画家の様式起源に関する新たな見解を聞くことはできない。
- (6) G. De Francovich, *Problemi della Pittura e della Scultura preromanica* (Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull' alto Medioevo II, I Problemi comuni dell' Europa post-carolingia), Spoleto 1954, 特にpp. 487以下参照。
- (7) E. Kitzinger, *The Byzantine Contribution to western Art of the Twelfth and thirteenth Century* (Dumbarton Oaks Papers, vol. 20) 1966, pp. 44以下参照。ただし、キッツィンガーの論旨に即する

- ならば、ここに言われる影響ないし寄与とは、結局、チマブーエなど1200年代末のイタリア画家たちが独自に達成した人体のヴォリューム表現に対する、ビザンティン美術の「助産婦」としての役割に帰着する。従って、ここに言われる影響を、それ以前のイタリア絵画に対するビザンティンの影響と区別すべきことは言うまでもない。
- (8) 「ベネディクト派絵画」(Arte benedettina)と言う特定の様式概念そのものが存在しないことの適切な論証は、G. De Francovichの前掲書(註6), pp. 475—76, p. 498, p. 503にある。
- (9) F. Hermanin, *L'Arte in Roma dal Secolo VIII al XIV*, Bologna 1945
- (10) ヘルマニンはまた、第Vヴォールトのキリスト像に、カタコンベの絵画に特有の速筆の手法が受け継がれているとする。ヘルマニンのこの判断が、1940年に行なわれた洗滌後の状態にもとづくものであるかは疑わしい。
- (11) O. Demus, *Byzantine Art and the West*, London 1970, pp. 51—2 参照。
- (12) C. Cecchelli, *Pittura e Scultura carolingia in Italia* (Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo I, I Problemi della Civiltà carolingia), Spoleto 1954, p. 210参照。チェッケリはここで、ローマに残るカロリング朝様式に結びつく絵画として、サン・クレメンテ(下寺)のキリスト昇天図、サンタ・ブラッセーデの聖人殉教の場面(現在カンパニーレの基部にある)及びサン・クリゾーゴノ(下寺)の香炉持ちの聖職者像 turiferario を挙げている(いずれも9世紀)。
- (13) F. ヘルマニンの前掲書(1945, 註9)の他、F. Bologna, *La Pittura italiana delle Origini*, 1962, p. 79などに、その指摘がある。
- (14) 以下に挙げるビザンティンの写本挿絵については、V. Lazarev, *Storia della Pittura bizantina*, Torino 1967(ロシア語版 1947—48); D. Diringer, *The Illustrated Book*, London 1955; S. M. Pelekanidis 他, *The Treasures of Mount Athos*, 2 vols., Athens 1974—75(ギリシャ語版 1973—75); *Catalogo della Mostra*(ヴァチカン図書館開館500年記念展カタログ), Città del Vaticano, 1975を参照した。参照するに当り、それぞれの写本の来歴、年代決定に関する諸説の検討などの点で、調査不十分な点があることをお断りする。
- (15) G. De Francovichの前掲書(註6), fig. 75。
- (16) マケドニア王朝期のカッパドキア壁画については、N. Thierry 他, *Arts de Cappadoce*, Genève-Paris-Munich 1971, pp. 140以下, 特に p. 158—160を参照した。
- (17) この壁画の制作年代に関しては、J. Wettstein, *Sant' Angelo in Formis et La Peinture médiévale en Campanie*, Genève 1960, p. 94及び notes 95, 96を参考とし、ヴェトスタイン自身の説(12世紀)と、そこに紹介されたマッティーエ説(13世紀初)を採り、パントーニ説(11世紀)を排した。パントーニはこの壁画の成立をサンタンジェロ・イン・フォルミスの壁画以前とするが、様式上それを受け入れることができないからである。
- (18) このエクスルテト画卷については、フェデーレの研究がある。P. Fedele, *L'Exultet di Velletri* (Mélanges d'archéol. et d'histoire de l'Ecole franç. de Rome) 1910 p. 313 e seguenti。フェデーレは、ラテン語の章句の書式を根拠にして、画卷の制作を11世紀末—12世紀初頭とする。(p. 319)
- (19) この写本挿絵については、S. M. Pelekanidis 他の前掲書(註14), vol. 2 pp. 347—51参照。なお、同様の効果を持つ線の使用はほかに、British Museumの写本(Add. mss. 30337)中のキリスト像に認められる。これは、11—12世紀初にモンテカッシーノで制作されたと考えられている。この点については、D. Diringerの前掲書(註14), p. 296参照。
- (20) P. Toesca, *Il Medioevo*, 再版1965, p. 1074参照。
- (21) この写本挿絵については、S. M. Pelekanidis 他の前掲書(註14), vol. 1, pp. 446—448参照。
- (22) アカントス葉を基本モチーフにするこれらビザンティンの唐草装飾の形態的發展については、A. リーグル「美術様式論」(長広訳 1970年), 354—356頁参照。

本稿は、昭和54年度科学研究費補助金(奨励研究A)による研究の成果の一部である。



図1 アナンニ大聖堂クリプト後壁 四聖人のうちの福音書記者ヨハネ 13世紀前半



図2 アナンニ大聖堂クリプト 第Vヴォールト サムエルとイスラエルの長老たち 13世紀前半



図4 ヴァチカン図書館 聖書 (Cod. Reg. gr. 1 B) 出エジプト記 (紅海渡海を終えたモーセとイスラエル人の部分) 10-11世紀



図3 ヴェッレートリ大聖堂附属美術館 エクスルテト画卷 「キリストの磔刑」 (部分, 福音書記者ヨハネ). 11世紀末-12世紀初頭



図5 ヴァチカン図書館 バシリウス2世の聖者暦集 (Cod. gr. 1613) 公会議の場面 985年ごろ



図6 アナニ大聖堂クリプト 第Ⅵヴォールト
「ミズパの戦い」 13世紀前半



図7 アナニ大聖堂クリプト 第Ⅸヴォールト 神
に小羊を捧げるサムエル 13世紀前半



図8 サン・パオロ・フオリ・レ・ムーラの聖書 大祭司
に添書を求めるサウロ (fol. 295) 870年ごろ

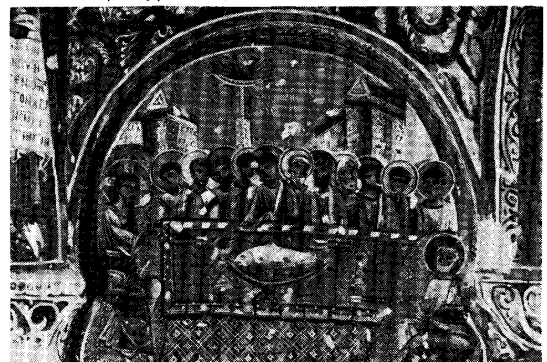


図12 カップドキア(ゲレメ地区) カランルック・キリッ
セの壁画 「最後の晩餐」及び唐草文様装飾 11世紀



図9 ヴェッレートリ大聖堂附属美術館
エクスルテト画卷「キリストの冥府
降下」(部分, アダム, イヴ及び殉
教者たち) 11世紀末-12世紀初頭



図10 アトス山 聖パンテレイモン
修道院 福音書読誦集(Cod. 2)
タボル山に登るキリスト (fol.
252R) 12世紀



図11 ヴェッレートリ大聖堂附属美術館
エクスルテト画卷 「キリストの冥
府降下」(部分, キリスト) 11世紀末-
12世紀初頭



図13 アナンニ大聖堂クリプト後壁（第VIヴォールトのピラスター） 四葉形中の花卉紋及びアカントス文様（下部フリーズ状の部分） 13世紀前半

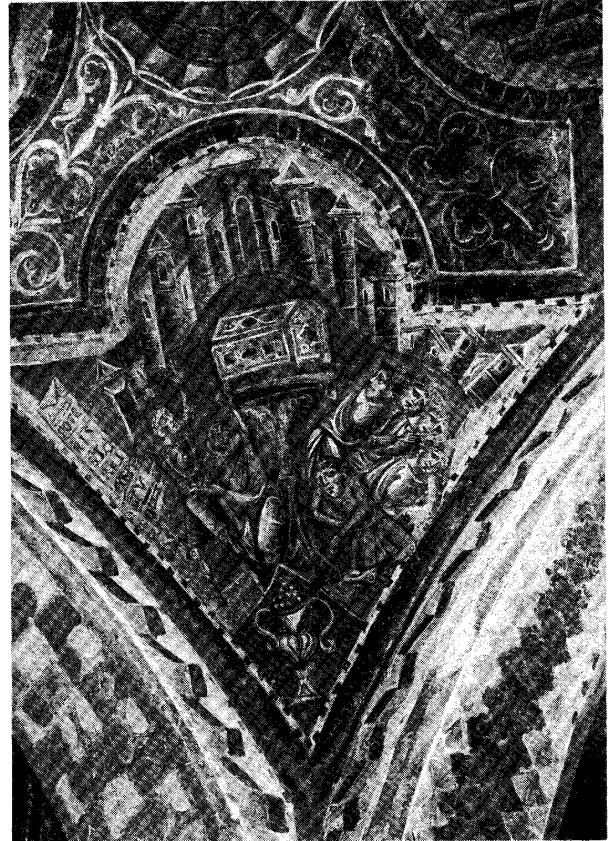


図14 アナンニ大聖堂クリプト 第Xヴォールト 契約の箱の中を見て撃たれたベテシメシの人々 13世紀前半



図16 カップドキア（ゲレメ地区） エルマル・キリツセの壁画に見られる唐草文様装飾 11世紀



図15 アトス山，ディオニシオス修道院 福音書読誦集（Cod. 38） 対観表装飾（fol. 17^v） 12世紀



図17 アトス山，ディオニシオス修道院の福音書（Cod. 588m） 対観表装飾（fol. 4^R） 10世紀末-11世紀初