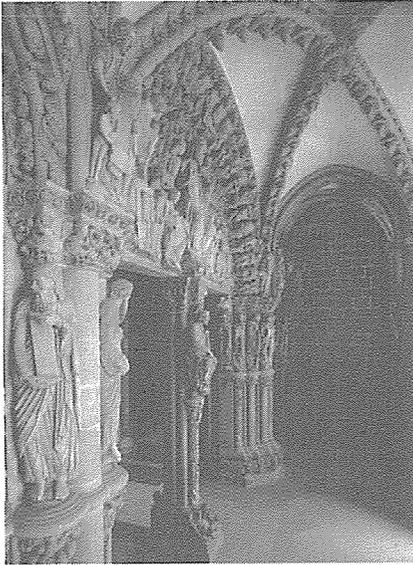


# 工匠マテオの「対異教徒大門」

——越境するロマネスク彫刻——

岡 林 洋



Santiago de Compostela :  
Pórtico de la Gloria  
サンチャゴ・デ・コンポステーラ：  
栄光の門

## はじめに

本稿が扱おうとしているスペイン・ロマネスクの工匠マテオ Maestro Mateo については、彼の出自や、また修行を誰のもとで行ったか、さらにサンチャゴの彼の「唯一の」代表作《栄光の門》Pórtico de la Gloria、サンチャゴ大聖堂西正面扉口レリーフ（1168-1217）以外に彼の手になる作品が存在するのか等々、詳しいことは何も分かっていない<sup>1)</sup>。また彼の芸術家像は全く謎に包まれてい

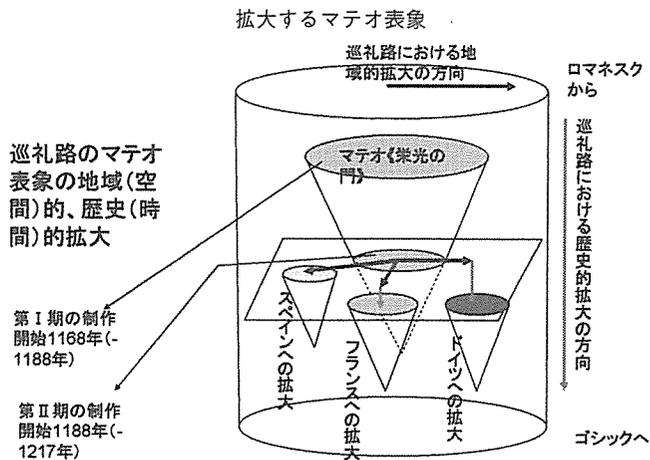
るにしても、逆に、マテオ・スタイルが欧州各地に飛び火して行ったことも多くの証言や資料から明らかである。この事情は、サンチャゴにおける中身の空虚なスタイル発生の渦巻が、欧州各地に同じ類の渦巻きを発生させた（たぶん前者から後者が派生した）と推測することもできるし、他の欧州地域でも、同じような説明のつかないスタイルが空虚な渦巻きの口を開いていただけと説明することもできるであろう。だが当時全欧州中に張り巡らされていた巡礼路がこれらの渦巻きをつなぐ一種のネットワークとして重要な役割をはたしていたことは、否定することができないと思われる。そしてさらに推測を続けることが許されるなら、欧州各地で幾つもの渦から次々と拡大されたマテオ表象が相前後して吐き出され、さらに全欧州での巡礼路の役割の増大と比例して高次の視覚的（映像的とも言えるかもしれない）美術情報のゴシック型メモリーの基板が、旧来のロマネスク型のそれと取って代わった、と。

本稿は、Ⅰで、マテオ表象が巡礼路を通じて欧州全体に拡大して行った様をその作例を挙げながら跡付ける。そしてサンチャゴのマテオ作品自体、この汎欧州的マテオ表象のいわば一参考作例であることを明らかにする。拡大されたマテオ表象は、地域的に広がる越境文化現象としてのみならず、時代的に相前後しながら広がるそれとして時間軸上を自由に浮遊することができるものである。このような地域的、時代的なマテオ表象の拡大を、フランス（Ⅰ-1）、スペイン（Ⅰ-2）、ドイツ（Ⅰ-3）での作例の中に跡付ける。Ⅱでは、13世紀半ばスコラ哲学者聖トマスの著作『対異教徒大全』に問題解明の手がかりを求め、マテオの《栄光の門》に、巡礼に集う多様な異教徒たち受け入れようとする構造上の特色が見出される。そこには文化的な多様性と越境性とを内在させる構造上の仕組みが彫塑表現において存在することが見て取れる。Ⅱ-1では、トマス『対異教徒大全』とマテオ「対異教徒《栄光の門》」の構造比較が試みられる。Ⅱ-2では、欧州のキリスト教美術研究の新動向にイスラム文化の積極的役割評価が見て取られる。Ⅱ-3、トマスの対異教徒の神学の書が明らかにした二種類の異教徒との関係は、具体的に三連の門からなるマテオの

《栄光の門》の第一期（1166-1188）の三連の門からなる作品の左門を旧約の民に開放する試み（ユダヤ教徒のシナゴーク空間の確保）を探る手がかりになる。もうひとつ別の異教徒との関係を、マテオのイスラム文化への越境的な関心から解明する必要がある。《栄光の門》の主要パネル上の楽器のモチーフや地下室内の装飾表現がそれである。Ⅲ、この《栄光の門》下にはマテオによって巡礼者の視点が想定されており、その視線の先でマテオの文化的越境は脱宗教教義の領域にまで達す。主要パネルのアーキボルトの二十四人の長老のしぐさはどう見てもチューニング中としか解釈できない。現代アートの「只今準備中（ワーク・イン・プログレス）」の先駆けとまで言うのは言いすぎであろうか。

## I 汎欧州的に「拡大されたマテオ表象」

全欧州の巡礼路にはある時期から《栄光の門》のマテオのそれとよく似たタイプの彫塑像が現れはじめる。この巡礼路の各所で、12世紀の半ばくらいであろうか、頻繁に見出されるようになる彫像が、厳密な年代測定によってサンチャゴの《栄光の門》以前に成立したものなのか、それともそれ以後に成立したものなのかは、この論文ではさほど重要ではない。なぜならこの彫像に満たされた門の完成までにほぼ半世紀の時を要しており（サンチャゴでの前期彫塑像群の成立が1168-88年、後期同1188-1217年であることが研究から解明されている<sup>2)</sup>。全体の完成には1168年の制作開始から47年間かかっている）、この間に巡礼路の各地では、サンチャゴとほとんど同時平行的に彫像制作が続けられていたと考えてよいからである。工匠マテオの《栄光の門》はサンチャゴだけにあるのではない。サンチャゴのマテオの唯一の代表作自体が欧州中に拡大するマテオ表象の一参考作でしかないと言っても言い過ぎではない。ここでサンチャゴの《栄光の門》からマテオの顔を後退させ、拡大されたマテオ表象を全欧州の巡礼路に拡大されたマテオ表象を見出したい。



### I-1 フランスの「マテオ表象」

「シャルトルの大玄関」をこの拡大されたマテオ《栄光の門》表象の中心に持って来よう。それは「たぶんマテオの《栄光の門》に靈感を受けたものであろう」とポーターは言う。「建造当時この門が持っていたに違いない効果は、シャルトルのそれと似たところが少なからずあったはず」である<sup>3)</sup>。ちなみに彼の説はこれまで「年代測定に誤りが多い」とあまりにも簡単に退けられ、切り捨てられてきた。このことを承知の上で筆者は彼の説を「拡大されたマテオ《栄光の門》表象」の解明の有力な支えとしたいと思う。我々のやり方には別の論者からも、このシャルトルでの拡大されたマテオ表象形成を促進する援護射撃が、全く逆の視点からであるが、寄せられる。マテオが「フランスでいずれかの大きな聖堂の建設に携わっていたことは確かなようである。三つの扉口と円柱人像が並ぶ構成もまた、イル・ド・フランスによく見受けられる」<sup>4)</sup>と言うのである。マテオはたとえばシャルトルでのプロジェクトに参加し、その時の経験をサンチャゴで活かしたとの解釈も拡大されたマテオ表象には好都合である。シャルトルでのプロジェクトに彼が参加したことはおそらくないと思われるが、最近出版されたサンチャゴ大聖堂オフィシャルカタログ<sup>5)</sup>の指摘する

ところによれば、《栄光の門》の基本構想に際しマテオは教区の代表たちと欧州各地の教会を視察する旅行をしたこともあったらしい。

サンチャゴの門の抱き柱の旧約聖書の預言者ダニエルの微笑がその靈感源であることがすでに既成の事実として考えられてきたのが、あのフランスのランスの有名な《微笑みの天使》である。しかしこのランスの新時代を告げる表情を持った天使が今回この論文においてどのような理由で拡大されたマテオ表象に数えられるのかについて、一言述べておかなければならない。サンチャゴでの微笑む預言者ダニエルはおそらく欧州の彫刻史上はじめての試みだったに違いない。筆者個人の解釈であると断った上で、お聞きいただきたいが、工匠マテオの方もなにしろはじめてなのだから、こうとでも言いたげだったに違いない。こんな旧約の人物には、みなさん驚かれるかもしれませんが、このように微笑むダニエルの彫像プランはどうでしょうか。もしよろしければ、このプラン、巡礼路のどこかで使っていただいてもよろしいのですが。なにしろ「普通の巡礼者の印象に直接残るもの」、親しみを持ってもらえるものが巡礼門の彫像には是非必要なので（失礼しました、括弧の中の引用はポーターからのものと断っておく必要があります）。この像の微笑み具合ときたら我々の笑う姿とそっくりじゃないか、とあちこちで語り合う姿が目には浮かぶようです。

マテオは、ポーターの言うように、度を越した深刻さなどがあまり好きではない性格の普通の巡礼者をあっと驚かせるものを打ち出したかったのでしょう。しかもフルカラー、総天然色を使って像はペイントされているのですから（今も一部にそれが残っています）、驚きの連発だったに違いありません。ランスの《微笑みの天使》では、サンチャゴの一步間違えば卑俗さに陥ってしまうダニエルの微笑みが、うまく抑えられているのです。ことを付け加えてよいだろう。

しかしこの拡大されたマテオ表象の核心をなす「巡礼路の教会のどこかで見たなあ」という感覚に一番びったりとくるものを忘れてはいないだろうか。シャルトルとアミアンの《美しき神》である。どこかで見たなという漠然とした

思いを直観する並外れた能力の持ち主であるポーターがこれを言い当ててくれている。マテオの巡礼者姿の聖ヤコブこそこの像の「先祖」であることは確信できるのではないか（PR 265）。この像の味わい方についてあれこれ思いをめぐらせる苦勞など全く必要はない。サンチャゴという地域で親しまれたヤコブ像の優しい表情が、普遍化された例、《美しき神》がこれほど容易く具体化された例が他にあるだろうか。《美しき神》はまさに拡大されたサンチャゴのヤコブ像の表象そのものであると言ってよい。

### I-2 スペインの「マテオ表象」

次にこの拡大されるマテオの地元スペイン、サンチャゴ周辺の表象であるが、ここでの拡大されたマテオ表象の形成のされ方は、すでにフランスでみたそれとはかなり異なっている。スペインでは幾つかのマテオ派の存在が拡大されたマテオ表象の証拠とされる傾向がある。マテオ派、マテオ工房作という呼び方では、それとマテオ原作を比べた際の質的な差異をその存在が前提した括り方が一般に行われており、たとえばオレンセの事例には、サンチャゴのマテオの《栄光の門》と比べて質的に低い評価が下される傾向がある。先にも挙げた長塚に「マテオの工匠は、ガリシア地方で一派をなしたようである」との指摘がある。その証拠として彼はオレンセのサン・マルティン大聖堂のナルテクスの扉口の彫像を挙げ、「マテオの弟子の作とされるこの扉口の装飾」を《栄光の門》の「すべての彫像をプロポーションを短縮して再現したもの」にすぎないと（308-9）。サンチャゴのオリジナルと比べて低い評価を与えている。アストゥーリアス県オビエドにあるサン・サルバドル大聖堂内カマラ・サンタの使徒像（1180年）などの作例は、サンチャゴのオリジナルの「生き生きとした顔の表情にみられる写実性、人物の構成や個々のしぐさにみられる流麗なリズムなどの点で際立つ」比べて劣るとされるのである<sup>6)</sup>。しかし拡大されたマテオ表象をスペインで明らかにしようとしている我々は、その彫塑表現の質ではオリジナルに劣るとされてきたマテオ一派の存在を指摘することで終わる

のではない。ポーターの言い方を借りればオレンセについてはサンチャゴのオリジナルと比べて「これまでさんざんに悪口をたたかれてきた」が、我々はこの地元のマテオ表象をめぐる状況を嘆かざるをえない。ポーターとともにこう言おう。「《栄光の門》から靈感を与えられたことが長年認められてきたオレンセの彫像は、確かにそのオリジナルからは程遠いものだとしても、それらに流行のように浴びせられてきた悪口」(PR 263)には我慢がならないと。

他のスペインのサンチャゴ周辺での拡大されたマテオ表象、たとえばすでにその名を挙げてあるオビエドのカマラ・サンタの使徒像に関しては、ポーターの記述に圧倒的な説得力を感じる。巡礼路のロマネスク彫刻が黄金期を迎えるのに《栄光の門》とともに、一役買ったのが、カマラ・サンタである。これと比べると《栄光の門》でさえ荒っぽさと冷たさが目立つほどであり、しかもマテオはオビエドのことを確かに知っていたという。

「小さな礼拝堂のほの暗い光の中で、超自然的な使徒達の像は二体ずつ、丸天井を支える柱を取り囲むように立っている。ある種のエジプト的な荘厳さに取り囲まれた彫像は、実に見事に、熱情的なスペインの想像力や、抑制の効いたフランス的なものや、ブルゴーニュ地方のデリカシーや、さらにトゥールーズの力強さまでも、中世にしかお目にかかれない高揚感なるものと合体させている」(PR 262)。

カマラ・サンタには汎欧州的な広がりを持つ彫塑的表象が見出されている。実際、カマラ・サンタには全欧州に広がる数々の表象がマイクロコスモスのように備わっている。それはマテオの《栄光の門》とよく似た構造を持っている。ポーターは一時期、カマラ・サンタは若き日のマテオの作ではないかと推測したい誘惑にかられたと言う。しかし多くの類似点が見られるにもかかわらず、スタイルの違いが大きすぎる（この推測を彼は長くは持ち続けられなかった）。「オビエドの工匠は、水平線に特別の輝きをもってパッと現れてはすぐに消えた彗星であった」のだ。それは我々の言うところの「拡大されたマテオの《栄光の門》の表象」の重要な部分を共有したとしても、それ単独で拡大する

大きなうねりとはならなかったのである。

### I-3 ドイツの「マテオ表象」

どこかで見たな、しかしこんなに遠いところまで拡大していたのかと驚くほどの「マテオ表象」がドイツに見られる。拡大されたマテオの《栄光の門》の表象の最も周縁部を支えるもの、それがバンベルクの事例である。しかしスペインの最北西端のサンチャゴから地理的にみてバンベルクが遠ければ遠いほど、この両者が一体何でつながるのが一層明らかである。

バンベルクの会衆席と聖歌隊席の間仕切りにある使徒と予言者の作者である彫刻家が、サンチャゴの抱き柱の彫刻のことをよく知っている。前者のイサイアは、サンチャゴの左扉口の左側の予言者像を思い起こさせる（PR 264）。実際にバンベルク派の顔のタイプの靈感源になっているのは、コンポステーラの予言者像である。しかしバンベルクの彫刻家たちが最も強い影響を受けたのはサンチャゴのダニエルである。バンベルクの「微笑み」がランスを經由してもたらされたと考えるくらいなら、いっそのことサンチャゴからの直接の関連を考えた方がましであるとポーターは述べている。

彫刻内部から見て取れる類似性からもこのことは推測されるが、別の外部的要因からも同様に、バンベルクの工匠はコンポステーラに行ったことがあると推測できる。その十分な根拠もある。まずバンベルクでこの工匠が《恩寵の門》のティンバムに彼自身の肖像を残しており、その上着の袖には十字架が見られることから、ポーターは彼がパレスティナへ行ったことが推測できるといふ。また、このことを考え合わせると、次に彼が多くの人々同様この旅をサンチャゴへ結びつけたと考えてもそれは別段不思議ではない。次の発言（従来のフランス中心の美術史学の大家のもの）にも注目。「十二世紀以降、芸術家たちは絶えず巡礼とともにあった。彼らはおそらく自分自身が巡礼だったのであり、他の人びとと同じようにコンポステーラへ赴き、罪の赦しを求めたのである。そしてその帰りに、彼らは大聖堂の工事現場でその奉仕を捧げたの

だ<sup>7)</sup>。ロマネスク彫刻の先進地域、フランスのランドック地方その他から工匠たちが続々と巡礼者としてサンチャゴに向かった、そして最終目的地でマテオの《栄光の門》の制作に加わった—エミール・マールの推測も、マテオ表象が巡礼路沿いに拡大して行ったという本稿の説には全く矛盾しない、それどころか補強材料となるのである。

この拡大されたマテオ表象は、ロマネスクからゴシックへの転換期における彫刻表現の次元をはるかに超えていたことも確かである。それはイタリアのクワトロチェントのフィレンツエの画家（カスターニョ、ポルライウオーロ）の絵画表現にまで及んでいること、さらに14世紀後半の彫刻家クラウス・スリュートルの自然主義（《モーゼの井戸》1395-1406）をも予感させている（PR 263）という示唆的な記述もある。

## II マテオの「対異教徒大門」

この論文のIIは、マテオの本来キリスト教徒を迎えるための《栄光の門》に、異教徒（しかも巡礼に集う旧約の民、ユダヤ教徒のみならず、巡礼に集う他の異教徒）に「対して」も設けられた巡礼門としての側面を見出すことを意図している。本稿のIにおいて越境するマテオ《栄光の門》表象の汎欧州的拡大の様が跡付けられたとするなら、IIではこの門自体の異教徒の文化領域への拡大傾向と越境可能性が解明される。

ところで本来《栄光の門》がキリスト教徒を迎え入れるための単なる彫塑的装飾であったとすると、一体このような本来の目的を逸脱するような役割をここに見出そうとする試には何の意味があるのだろうか。マテオの《栄光の門》を一種の彫塑的言語テキストに見立てて、この問の答えを探してみたい。この一種の言語的テキストとしての門の本来の目的からの逸脱の本質を、ここでさらに、これとよく似た構造を持つもうひとつの言語テキストと比較してみることので浮かび上がらせてみたい。

II-1 トマス『対異教徒大全』とマテオ「対異教徒《栄光の門》」

当時（13世紀半ば）のやはりイベリア半島の異教徒に与えることを意図して書かれたこのキリスト教神学の書がある。この神学書に見出されるいわば異文化接触の構造をマテオの門の考察に役立ててみたい。この書物の題名は”Summa Contra Gentiles”『対異教徒大全』（1259-1264、聖トマス・アクイナスによって執筆された）<sup>8)</sup>。特に興味深いのが、この書の題名に Summa（というキリスト教神学の大全を表す語）に続いて、Contra（対）、最後に（Summa とは正反対の存在である）Gentiles（異教徒）が掲げられている点である。そこには自己矛盾した構造が見られる。本来のキリスト教徒に語りかけるという目的から外れた異教徒に向けて語りかける言語構造は、我々の関心の的であるマテオの《栄光の門》の場合の参考になる。ちょうどマテオの Pórtico de la Gloria 《栄光の門》をトマスの Summa（大全）の位置に置き、Contra（対）を共通の中間項として、次に Gentiles（異教徒）を置くならば、我々の解釈すべきは、“«Pórtico de la Gloria» Contra Gentiles”（「対異教徒《栄光の門》」）となる。ここでの「対異教徒《栄光の門》」（その他、「対異教徒大門」「対異教徒巡礼門」「対異教徒彫塑感覚」という言い方もある）は、Contra（「対」）の語の解釈にかかっている。特にこの語が《栄光の門》と異教徒の相反する二者をつなぐそのやり方の解釈が問題である。トマスの『対異教徒大全』の場合に Contra（「対」）の語の果たしていた役割を先ず明らかにしなければならない。そうすると我々の《栄光の門》を異教徒に関連させる解釈意図が非常にすっきりとした姿で見えてくる。

トマスにとって「大全」と「異教徒」をつなぐ「対」は、たとえば異教徒に「対して」とか、彼らの信仰に背いてなどの単なる「反」とか「敵対する」を意味したのではない。我々がマテオの門を「対異教徒《栄光の門》」と呼んで解釈する場合にも、この「対」はやはり同じように「反」とか「敵対する」を意味するのではない。ではトマスは、そしてマテオは、「対」にいかなる媒介の意味合いを込め異教徒をそれとは相反するものの中に迎え入れようとしたの

か。二つの側面からさらに論述を進めたい。ひとつは、トマスの『対異教徒大全』の内容に立ち入った異教徒に「対」する内容の分析、もうひとつは、「巡礼門」のマテオ表象にかかわる最近の新しいロマネスクの美術史学研究成果の参照である。

## II-2 新様式成立におけるイスラム的要素の貢献

すでにトマスの『対異教徒大全』について、それが「イベリア半島の異教徒に対して与えられることを意図して書かれた」キリスト教神学書であることを述べたが、これから問題となるであろう「異教徒」がイスラム教徒のことであることをまず断っておこう。最近の新しいロマネスクの美術史学研究成果<sup>9)</sup>からは、イスラム的なものがこの新しい様式の創造においてはたまた重要な役割が明らかになってきている。フランスでよりもこの新しい様式が早くスペインで準備され他というユニークな説で知られるポーターなどは、ロマネスクの新様式が成立するに貢献のあったものの中に「モサラベ的要素」が含まれること、「イスラムからの影響」があった事実を指摘しているが、これまで学会はこの事実に意識的に目を伏せてきたと言われる。ここで美術史学の新しい動向と言われるのは、イスラム的要素が新様式、ロマネスクの成立に重要な寄与をしたという動きに他ならない。しかし我々はここで一旦、この新しい美術史学研究の見解をマテオの《栄光の門》の解釈に特化することが許されるのか、具体的にマテオにイスラムからの影響が見られるのかについての判断手続きを保留したいと思う。

最近の別のキリスト教辞典からの研究成果（岩波キリスト教辞典 2002年）には、編集の基本的考え方の中に、アメリカで起こった2001年のテロの悲劇の教訓を踏まえる新傾向が出ている。イスラム教がキリスト教およびユダヤ教と宗教的に「同根」であることが認識されている。キリスト教の「巡礼」の文化に関する記述では、たとえば「巡礼」項目中のサブテーマ〔音楽〕に注目すべき記述が見られる。「ゴシックの聖堂の彫像装飾などから、イスラーム

からコンポステラの巡礼路伝いにもたらされた楽器の伝播の様子がうかがえる」<sup>10)</sup>。この記述など、サンチャゴ《栄光の門》にこれらの要素が発見できれば、この門のイスラムとの関係が解明されるかもしれない。なお同書の別の項目には、サンチャゴ大聖堂にコンポステラ楽派が存在していたとの指摘もある<sup>11)</sup>。最近になって、やっと同大聖堂内のマテオの《栄光の門》に関してイスラムからの影響が指摘されるようになってきている。マテオが門建設のために教会関係者とともに視察旅行をして得た成果に南スペインのイスラム支配地域の「アル・アンダルススのイスラムの名残」が挙げられている<sup>12)</sup>。

### Ⅱ-3 マテオの《栄光の門》とイスラム的なもの

本稿の執筆を思い立った頃、筆者は、マテオの《栄光の門》に異教徒の文化構造の混在状況を探るため、その背景にある時代精神を求めて当時（13世紀）のキリスト教神学内部に異教徒の思想と関連を持った文献を探そうとしていた時期があった。具体的にウンベルト・エコの『中世美学史』の頁を開いて、そのような文献を探した。そこで発見したのがトマスの『対異教徒大全』の名前である。しかしこのエコの著作にはその名前が注に掲げられているに過ぎず、彼が「異教徒」とキリスト教徒のかかわりに特別関心を持っていたわけではないことも分かった。

このトマスの著作でポイントとなるのが、本稿で繰り返し述べているこの『対異教徒大全』の題名の「対」が異教徒とのどのような関係を意味しているかということであり、筆者はこの関係を大きく二つに分けて考えている。ひとつは、キリスト教徒、ユダヤ教徒は共通のテキストとして聖書を持つが、イスラム教徒は持つことはできない、イスラム教徒は彼らと「信仰の真理」を分かち合うことができない。イスラム教徒の場合の「対」構造の抱えているキリスト教に対する困難な関係がこれである（『対異教徒大全』の第一巻、第二章参照）。これに加えて、このトマスの書物自体が同じ異教徒の思想家（二人の異教徒の思想家の名前、古代ギリシャのアリストテレスとその思想を欧州キリス

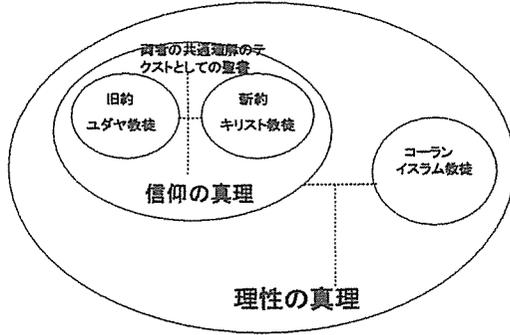
ト教神学に伝えたイスラムの神学者アペロイス) とのかかわりがこの関係を一層複雑なものにしている。もうひとつ述べておかなければならないことは、異教徒に「対」する関係は逆説的に実は当時の新時代的狀況にそぐわなくなっていたキリスト教自体の立場に対する警告の側面が隠されているという点である。したがってこの『対異教徒大全』の「対」は、キリスト教徒と本来対立する異教徒、イスラム教徒に、ある種の共通の思想的基盤を捜そうという問題とともに実は(キリスト教神学の)「大全」自体を新時代に対応させ、なお創造性を持ったものにするための警告的意味を含んだものと言える。

まずトマス『対異教徒大全』でのユダヤ教徒に「対」する関係は、基本的にはマテオの《栄光の門》のユダヤ教徒に対するそれと共通している。トマスの場合、旧約の民と新約の民もいずれも聖書を通じて分かり合うことができるという判断が下されたように、マテオの《栄光の門》は、左半分を旧約聖書とユダヤ教徒に与え、右半分を新約聖書とキリスト教徒に与えている(図で門の構造を参照)。この構造は、マテオの《栄光の門》そのものに内在する「対」のいわば共存の関係から来るものである(この門の制作の第二期 1188-1217 に付け加えられるアーキボルト上の旧約の 12 人の預言者と新約の 12 人の使徒との統一の関係が一応の結末を表していると考えられる。)しかしここにはまだマテオの《栄光の門》の「対異教徒彫塑感覚」のほぼ半分しか解明されていない。

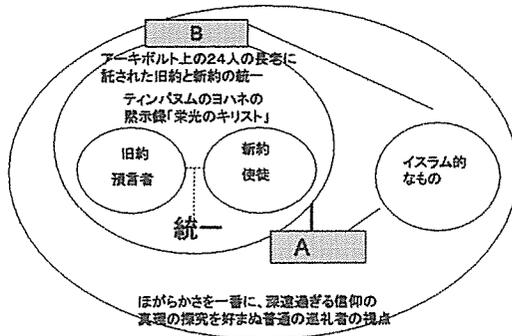
では本稿にとってより本質的なキリスト教と異教徒(イスラム教徒)間の一種の越境的な「対」の関係はどう解明されるのか。トマスの『対異教徒大全』の中にそのヒントがある。下に掲げた二図を参照したい。

トマスは本来この書が与えられるべき異教徒、イスラム教徒が残り二者と理解し合うための共通の基盤として「理性の真理」を提案する(『対異教徒大全』の第一巻、第二章参照)。ではトマスの「理性の真理」に当るものは、マテオの《栄光の門》では何であろうか。またトマスの異教徒、イスラムに当たるものは《栄光の門》の中に実際に存在するのだろうか。図に示したように、

トマス『対異教徒大全』の基本構造



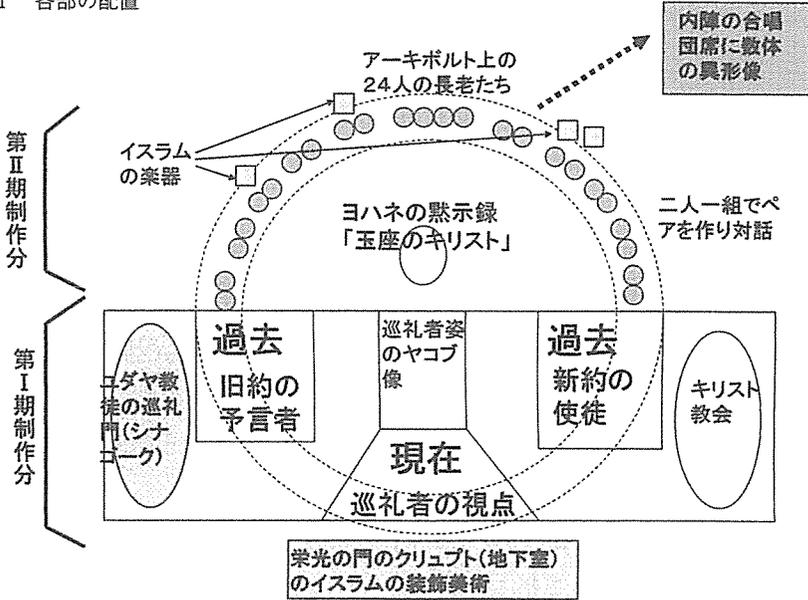
マテオ「対異教徒大門」の基本構造



それらしきものが二箇所で見つかると思われる。ひとつは、図中の記号 A、《栄光の門》地下（クリプト）にあるマテオと工房の作の浮き彫り植物文様（および天井を支える円柱の繊細な透かし彫り）。もしこれがマテオの受けた影響のひとつ、アル・アンダルスのイスラムの名残だとするならば、この門が異教徒の文化と接する例だということになるだろう。もうひとつは、B の玉座に「栄光のキリスト」が座るティンバムの外周部の箇所。ここでは 24 人の長老たちの合唱の光景が繰り広げられる。ここに楽器が登場するが、特に三角形の形状のものは欧州タイプの楽器とは違っている。この三角形のタイプがあのイスラムから巡礼路を経てコンポステラに伝播したイスラムの楽器なら

マテオ《栄光の門》の構造

I 各部の配置



ばこの問題の解明は大いに進むことになる。マテオの《栄光の門》は、閉じられた、つまりイスラム教徒との共通理解の基盤を持たないキリスト教神学のタイプなのか、それとも異教徒に対して開かれた、非聖書的なものをも含み込んだタイプなのか、という問いには一応の回答は出せそうである。たとえばモワサックのサン・ピエール修道院聖堂扉口はこの閉じられた神学テキスト構造にまだ基礎を置いており、一方マテオの方はこの開かれた神学テキストのタイプをすでに内在させていたと結論付けることができるかもしれない。

III 24人の楽士たち、只今チューニング中なり

《栄光の門》に見られる文化的越境行為は、脱宗教教義の域にまで達している。ヨハネの黙示録の造形表現の約束事として踏襲されてきた、栄光のキリス

トの周りで両手に竖琴と香の入った鉢を持ち、あるいは楽器を演奏するパターンからのずれが生じている。彼らは楽器のチューニングそのものに没頭しているように見える。マテオはなぜ彼らのチューニング中に語らい合う姿を描写対象として選んだのだろうか。門の足元からの巡礼者の視点と主要パネル外周部のアーキボルトの24人の長老たちのしぐさに跡付けることから考察をはじめてみたい。

マテオは門下に、(見えない)巡礼者の存在を想定しているように思われる。これまでに彼によってすでに一度、門建設の第一期にも想定されたことがある。しかしその際想定されたのは、普通の朗らかな心を持ち、信仰の真理の深遠さなどあまり好きではない彼らの存在であり、彼らの心の持ち方は、そのような彼らの心の持ち様を受け入れる門彫像の制作を導くことになり、積極的に促す契機になったのである。

マテオの門制作の第2期のコンセプト作りに必要であったのは、もう一度この門の足元に想定されることになる別の、(やはり姿の見えない)新たな巡礼者の存在、特にその視点であった。門制作の第二期には主要パネル上にヨハネの黙示録の栄光のキリストの威厳のある姿、その周囲に無表情な天使たちの姿が現れるが、どこにも巡礼者の視点とのつながりを探すことはできないが、しかしこの時期はもっぱら黙示録の記述の忠実な再現だけに終わったのではない。第二期のフィナーレを飾るものは、むしろ門の足元に新たに想定される巡礼者の視点と、それと一定の関係を持った、主要パネルのさらに上部に位置するアーキボルトの彫像たちの表現である。この新しい視点は、いわば見るものと見られるものとの関係においてのみその存在が確認される。

興味ある二種類の写真がある。どちらにもこのアーキボルト上の24人の長老の彫像の姿が映っている。この全く異なる姿を現している長老の像をいかに理解すべきなのか。

右側の写真では、膝から上、上半身が膨張したように見え、特に首から肩にかけての線がずんぐりと映っている。プロポーションが崩れているように見

右左とも B④



膝から下（すね、足首）までを含め全身がプロポジションよく映っている。袖から覗く手のひら、鉢、クロスする足、特に顔の恍惚とした表情など美しい。門下の位置から撮影

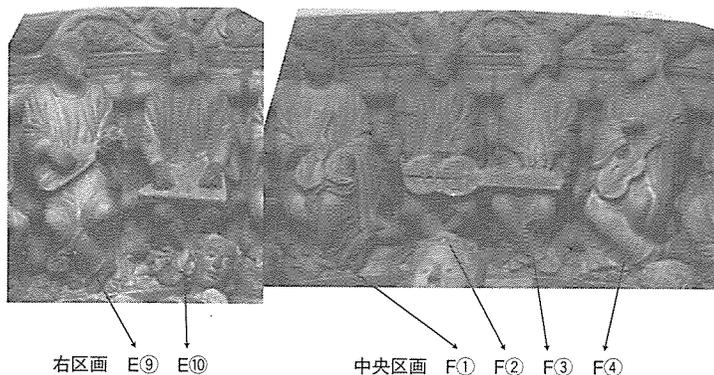


結果的に胸部だけを強調する撮り方に。袖から覗く手のひらを美しく撮る角度が見つけれず、下半身、特に膝の折り曲げ方、足先がごちなく映る。顔から表情がきえている。

え、特に膝から下が短縮、いやほとんどその痕跡すら認められず不恰好である。顔の表情も大きな影響を受けているようだ。顔がこわばって空ろである。それに対して左側の写真では、今度は見違えるように坐像が、曲げた膝を中心に脚部全体を見事に現す。適度に縮小された上半身が椅子に乗り、坐像としてのプロポジションも全く崩れていないようだ。本来二人一組の像の設置のされ方を見ると、両方の彫像の目線の送り方も複雑ではあるが納得できる。ペアを組む相手に語りかける様子も多数見て取れる。見せ場が各所に見られ、顔の表情が生き生きとし右の写真とは全く別の像が存在しているかのようだ。どうしてこんなにも二枚の写真で見え方が違うのだろうか。ヒントがあった。右のずんぐりとした印象の強い写真は、主要パネル中央の玉座のキリストを高い位置から水平に接写するために門前の現場に足場を組み撮られたアングルを使っ

たものだった。中央パネルのほとんどの彫像は、上の足場の位置からでも、見上げられても、上の足場の位置からでも同様の印象で我々の眼に映ずるが、唯一アーキボルト上の24人の楽士たちの像の見え方だけは事情が異なる。モアサックではキリストを取り囲む24人の長老たち全員が角度を変えながら中央に視線を送る。門の足元で巡礼者が見ることを、そして長老が巡礼者から見られるような造形上の形跡は全く見られない。モアサックには門の足元の視点からの見方が存在せず、それはあるとしても観念的に考えられている、長老の送る眼差しに沿って神を孤独にひとりで瞑想する人間である。パネル上でも、そして（見えざる）瞑想する孤独なひとり人間との間でも、すべての視線は中心のキリストに向けて集中する。サンチャゴで新たに想定される巡礼者がひとりで孤独に瞑想するタイプではなく、二人一組であるいは複数で語り合い、対話するタイプであることは、門の足元の定位置から見上げた先の24人の楽士たちの姿から推し量ることができるのではないか。しかも彼らはヨハネの黙示録の楽器と香の入った鉢を単に両手に持つ長老として配置されるのではなく、楽器のチューニング中の姿をひたすら見せている。「只今チューニング中」の姿を一番美しく見せる門足元の定位置を基点とした角度を持つ。

ところでアーキボルト上の一組一組の楽士たちは皆それぞれに違う瞬間のチューニング中であつたり、楽器と鉢の違う両手の持ち方やそれを巡っての意見



の交換に熱中している。なぜマテオはわざわざアーキボルト上でこのような 24 人の楽士たちの「只今チューニング中」を見せるのか。そしてそれを門下に想定された巡礼者の視点の先にある対象にする意図は何なのか。

彫塑表現に現れたのはじめての先駆的な現代アートの技法「只今作業中（ワーク・イン・プロGRESS）」をここに読み取ることにはできないであろうか。この技法はもともと近代以後の現代アートがモダン・ペインティングに代わってあみだしたインスタレーション（仮設的に設置する形での旧状況の新状況への一時的な転換）の新たな段階への突入を示す技法である。それは現場で行われる作業が、インスタレーションの一回的で一時的な仮設置であるにとどまらず、次々に限りなく変化し続けて行くこと、現場が作業中に変化する動態となることを意味する。

《栄光の門》のアーキボルトでは二人一組の楽士がチューニング中の現場が十箇所、四人一組のそれが一箇所（中央部で二人一組の左半分の現場五箇所と右半分の現場五箇所とをつなぐ役割を果たしている）あって、それぞれの作業中の現場は刻々と変化している。しかしその様は、チューニングの準備がまだはじまっていない段階から、チューニングの開始とその終了、そして合唱の開始へと合理的な時間系列に沿って繰り上げられるのではない。中世キリスト教音楽の演奏の意味、楽器を手を持つ教義上の意味が単に近代芸術、近代音楽の意味において時間芸術である音楽の表現形式が描写されたのではないのだ。むしろその時間の遊びを、映像を使ってのように、二十四人の楽士の彫塑表現の不連続ショット表現で見せられているかのようだ。我々がそこに見出そうとするのは、次のことである。すなわち音楽演奏の時間の系列がまだ整わない前の無秩序な断片的な動態そのものとして捉えられており、ジャンルの的にはそれが非常に不得意のはずの彫塑芸術によってそれが試みられているということである。時間軸とは無関係に無秩序に並べられた時間イメージがアトランダムにモンタージュされている。しかしなおその根底に横たわるより一層重要な事柄を忘れてはならないであろう。それは、このような近代以後に属す現代美術の

先駆け「チューニング中（ワーク・イン・プログレス）」を、見るものと見られるものとの関係、見るものとしての門下の巡礼者と見られるものとしての24人の楽士との関係、つまり近代美術的な「観照者と作品」の枠組みで成立させたということである。この妙にねじれた関係の中で、巡礼者は、《栄光の門》上で繰り広げられる「只今作業中」に、ふと参加する普通の通行人であったのかもしれない。想像は限りなく広がるばかりである。

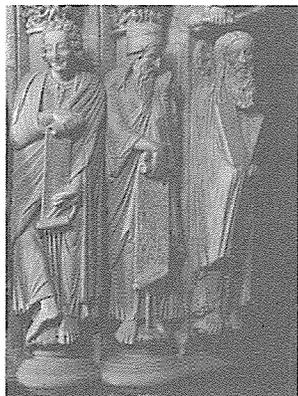
## 結 び

本稿の「拡大するマテオ表象」の考え方と、ロマネスク美術史家ポーターの、巡礼路を通してスペインから欧州全土へ展開するマテオ作品説との関係やいかに。多くのものがまだ不明なままである。トマスの『対異教徒大全』と比べて、マテオの「対異教徒大門」（《栄光の門》）では、前者に見られるようなはっきりとしたイスラムの異教徒とのつながりがテーマとして見つかりにくいことも確かである。またマテオの《栄光の門》では聖書の場面を説明するにはアーキボルト上の楽器の種類があまりにも多過ぎる点も気に懸かっているまたスペインのトロ（Toro）大聖堂の北扉口にもサンチャゴと同型の二人用のひょうたんタイプの弦楽器の存在が確認されるし、さらに同じものはソリア（Soria）のサント・ドミンゴ教会の西扉口にも見られる。巡礼路最大の楽団を擁していたと予想されるコンポステラからは、推測に過ぎないが、周辺の巡礼教会に楽団が派遣されたことがあったかもしれない。しかしトロやソリアで彫塑された楽器を持つ長老の姿には、二人一組で対話する様子が全く見られない。コンポステラ楽派の発展と楽団編成、そこへのイスラム渡来の楽器の参入、そして新しいタイプの巡礼者の想定など重要なファクターが門の各所に散らばっている。コンポステラでは《栄光の門》を巡礼者が通過後、内陣の合唱団席で実際に楽団の演奏が行われていたであろう。そこにはマテオの工房作の三十体余りの（現在、大聖堂裏手の聖なる門の両脇に合計二十四体が移設さ

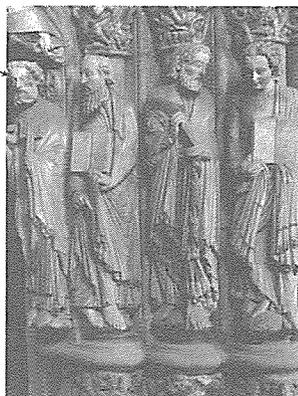
れた) 旧約の予言者と新約の使徒との像があり, その中に注目すべき数体の異形の彫像が含まれることを最後に記しておきたい。

注

- 1) 筆者の知る限り, 「マテオはフランス人フリユシエルの弟子と考えられている」という非常に断片的な辞書的記述があるのみ。新潮世界美術辞典 1985 年「マテオ」の項目 1406 頁
- 2) M. L. Ward: *Studies on the Portico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela*, New York University, Ph. D., 1978, p. 118.
- 3) A. K. Porter: *Romanesque Sculpture of The Pilgrimage Roads*, Boston 1923, p. 265. (ポーターからの引用は本文中に頁数とともに PR と略記) 付け加えれば「シャルトルの大玄関」と円柱人像の成立(1145-50年)はマテオ《栄光の門》第一期の開始(1168年)以前であり, ポーターの後者が前者の靈感源という説には明らかに無理がある。
- 4) 長塚安司「ロマネスク美術の終焉」『世界美術全集第8巻 ロマネスク』小学館 1996年, 所収, 308頁
- 5) A. B. Iglesias and J. S. Otero: *Santiago de Compostela Cathedral*, Leon 2004.
- 6) 世界美術大事典 5 小学館 1989 「マテオの工匠」の項
- 7) エミール・マール『ロマネスクの図像学』下(田中仁彦他), 国書刊行会 1996年, 115頁
- 8) Saint Thomas Aquinas: *Summa Contra Gentiles*, University of Notre Dame Press edition 1975 酒井瞭吉訳『神在す(異教徒に與ふる大要, 第1巻)』ルーベルト・エンデルレ, 1944年, 部分訳
- 9) *The Dictionary of Art*, edited by J. Turner, London 1996 は, スペインロマネスク彫刻の先駆性, イスラム的なものとの関連を指摘したポーターの文献の現代的意義を指摘している。特にその第26巻 Romanesque pp. 604-605 を参照
- 10) 岩波キリスト教辞典 2002年, 557頁
- 11) 岩波キリスト教辞典, 447頁
- 12) A. B. Iglesias and J. S. Otero: *Santiago de Compostela Cathedral*, Leon 2004 p. 49.

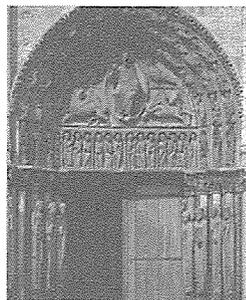
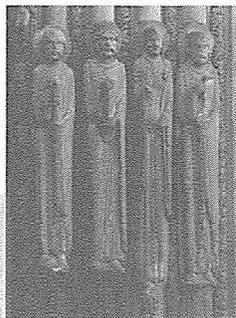


預言者ダニエル、イザヤ、モーセ  
(中央扉口の左脇柱)

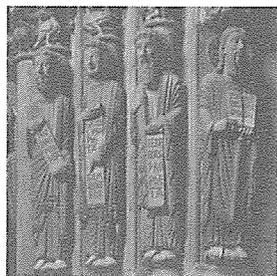


使徒ペトロ、パウロ、ヤコブ、  
ヨハネ (中央扉口の右脇柱)

フランスの拡大されたマテオ  
才表象  
右上、シャルトル大聖堂大  
玄関 左上、同円柱人像  
1145-50年

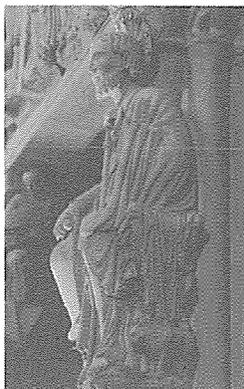


スペインの拡大されたマ  
テオ表象  
右下、オレンセ、円柱人  
像 左下、オビエド、カ  
マラ・サンタ、円柱人像

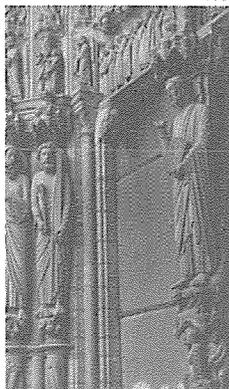




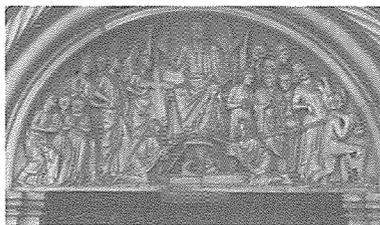
ランス大聖堂 微笑の天使1245~55



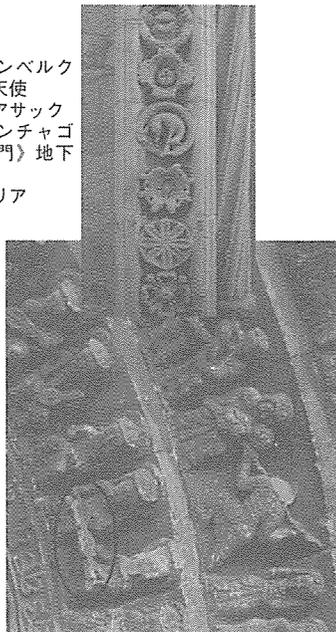
シャルトル、《美しき神》



サンチャゴ大聖堂 工匠マテオ  
《栄光の門》巡礼者姿の聖ヤコ  
ブ像1168-1188年



左上、バンベルク、  
微笑む天使  
左下、モアサック  
右上、サンチャゴ  
《栄光の門》地下  
の装飾  
右下、ソリア



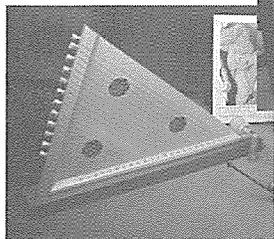


左区画の8人の長老たち A① A② B③ B④ C⑤ C⑥ D⑦ D⑧

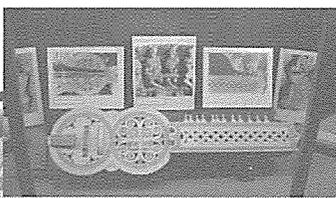


F④ G⑪ G⑫ H⑬ H⑭ I⑮ I⑯ J⑰ J⑱ K⑲ K⑳  
右区画の10人の長老たち

下、三角形型楽器  
(イスラムから伝播?)



左、小型瓜型楽器



左、二人演奏用瓢箪型楽器



左、小型瓢箪型楽器



上、ハープ型楽器