



Title	『リンディスファーン福音書』における本文文字について
Author(s)	石橋, 道大; Ishibashi, Michio
Citation	メディア・コミュニケーション研究, 69, 71-98
Issue Date	2016-03-25
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/61062
Type	departmental bulletin paper
File Information	03_Ishibashi.pdf



『リンディスファーン福音書』における 本文文字について

石橋道大

1 序

『リンディスファーン福音書』は今日のグレート・ブリテン島（以下本稿では現在の国名・地名で地理的な場所を示すことにする）の北東部、スコットランドとイングランドの境より少し南にあるアイルランド系のリンディスファーン修道院で、698年頃に制作されたと言われる。アイルランド系修道院は六世紀に影響力を拡大し、グレート・ブリテン島の一部（リンディスファーンを含む）、さらには大陸にまで布教活動の範囲を拡大し、スイスのザンクト・ガレン、イタリアのボッピオなどに拠点を確立していった。伝道に必要な福音書などの写本も数多く制作された。そうした中で磨かれた技術は『リンディスファーン福音書』を生み出した。

かつてはケルト語圏だったイングランドは43～410年の間ローマ帝国に支配されて文化もかなりローマ化し、さらにローマ軍撤退後はアングロ・サクソン族が定住したのに対して、アイルランドは侵入を免れ、ケルト語圏だったアイルランドにはケルト文化その他の古い文化が強く残っていた。それがアイルランドの写本の性格に大きな影響を及ぼしたと考えられる。

ローマ系とアイルランド系の写本には、大きな違いがある。大まかにいえば、ローマ系の格式の高い写本は地中海文化の影響を受けた聖人画などの挿絵と、同じく地中海沿岸に生まれたと思われるアンシアル体の本文文字で構成されてきたのに対して、アイルランド系写本は、ケルトの影響も感じさせる装飾文字とインシュラー・ハーフ・アンシアル体の本文文字で構成されているのである。装飾文字に関しては、『ダーラム福音書 A. II. 10』、『ダロウの書』、『エヒターナーハ福音書』、『リンディスファーン福音書』、『ケルズの書』など代表的な福音書写本の装飾文字が、華麗で力強く、飛びぬけた表現力があり、しかもケルトの影響も感じられることから注目を集め、数多くの研究が行われてきた。

1980年代になってケルト文化は注目され、ギリシア・ローマ文化およびキリスト教と並ぶもう一つのヨーロッパ文化の基層としての位置づけが試みられた。こうした観点からすれば、福音書写本の装飾文字は、渦巻き模様など紀元前四世紀前後にラ・テーヌでひとつの頂点を迎えたケルト文化の古いモチーフの復活が確認できるため、ある意味扱い易いともいえる。それに対して本文文字は、この観点からは扱いが厄介である。そもそも最盛期のケルト文化は、日常

生活ではあまり文字を使わず、固有の文字文化と言えるほどのものを十分に形成してきたとは言えない。そのため、渦巻き模様など美術的側面の研究に倣って、最盛期ケルトの文字文化の復活した姿を写本に探すという手法を取ることができない。本文文字を問題にするとすれば、それは装飾文字の場合のような大陸の最盛期ケルト美術の復活・再生ではなく、アイルランドという地理的、歴史的条件下での新たな出発・創造という扱い方を基本とすべきであろう。当時とケルト文化最盛期との間には長い時代の隔たりがあり、その間にアイルランドは他の様々な文化の影響も受けてきた。地理的にもアイルランドは最盛期ケルト文化が開花した大陸からは離れた島である。とりわけリンディスファーンは、アイルランド島ではなくグレート・ブリテン島にあったため、ローマ文化やアングロ・サクソン文化の影響も強い。本稿では、そもそも本文文字の書体がローマ系の写本に源を持つということ、および上に述べた事情から、ケルトとの関係に限定せず、インシュラー系写本（アイルランド島やグレートブリテン島などの島で、ケルト文化、ローマ文化、アングロ・サクソン文化などの影響を受けながら制作された写本）という枠組みの中で考察していくことにする。

インシュラー系写本の本文文字に関しては、早い時代の資料は極めて限られているため、由来や形成過程に関しては十分に解明されたとはいえないものの、古文書学の成果が一定程度上がってはいる。しかし各写本文字の詳細な分析、および写本を構成する他の要素との関係づけと全体の評価はこれからである。本稿は古文書学の研究成果を利用しながら、『リンディスファーン福音書』の本文文字に特有の現象を、文字の形に即して分析することを主要な目的とする。

2 今日の英字と『リンディスファーン福音書』の文字

『リンディスファーン福音書』を含めて多くのインシュラー系福音書写本で使われた書体はインシュラー・ハーフ・アンシアル体と呼ばれる。ハーフ・アンシアル体自体はもともとローマ系の書体で、大文字書体のアンシアルよりも手軽に書ける小文字書体として使われていた。特に当時は、アンシアル初期の素朴な形態から発展して、アーティフィシャル・アンシアルという技巧的なアンシアルが多く使われるようになってきていて、逆により手軽な書体の需要も増大していた。異教の地アイルランドに伝道する時に宣教師たちが携えていった写本は、アンシアル体、ハーフ・アンシアル体、カーシヴ・ハーフ・アンシアル体などで書かれていた。その後アイルランド島、そしてグレート・ブリテン島などの島で、基本的にはハーフ・アンシアル体の性格を持ちながらも、アンシアル体やカーシヴ・ハーフ・アンシアル体の影響も受けて形成されたのが、インシュラー・ハーフ・アンシアル体である。生まれたのはアイルランドだと思われるが、やがてグレート・ブリテン島にも普及し、『リンディスファーン福音書』の制作につながった。

今日英文などの書籍で最も普通に使われているのは、ローマン体と呼ばれるタイプの活字である。それは活版印刷揺籃期のイタリアに生まれた。そのモデルとなったのは当時のイタリアの人文主義者が作った手書き字の人文主義者体である。その人文主義者に強い影響を及ぼしたのは、八世紀に始まるカロリング体であった。そのカロリング体はローマ系ハーフ・アンシアル体とも密接な関わりがあり、形に類似性がある。このように系統が繋がっているため、ローマ系ハーフ・アンシアル体に今日の我々はそれほど強い違和感を感じないのではあるまいか。図1は5～6世紀頃のローマ系ハーフ・アンシアル体で、今日のローマン体と比べれば確かに古く、時代の隔たりは感じるものの、全体としては、今日の私たちの感覚からすると、くせが少なく、簡明で読みやすく、抵抗感は少ないのではないだろうか。

図1¹⁾ ローマ系ハーフ・アンシアル体

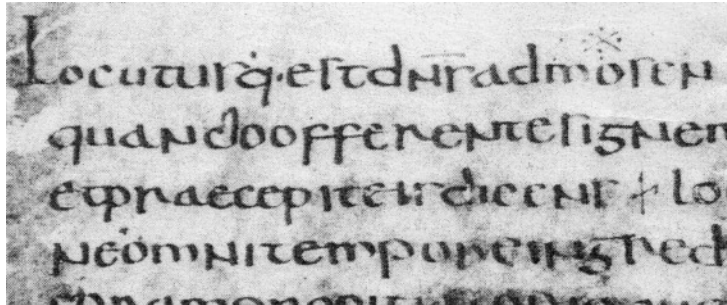
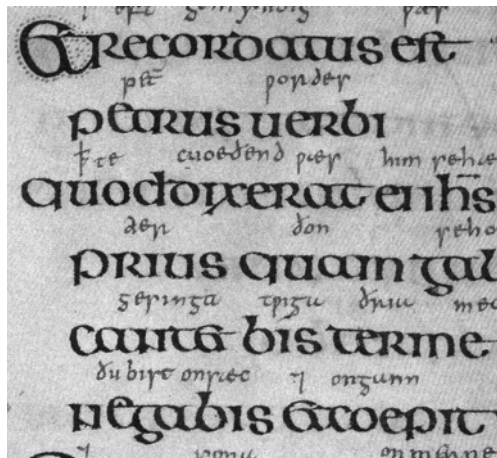


図2 『リンディスファーン福音書』(126v)



一方図2の『リンディスファーン福音書』の方はどうであろうか。ここには我々が親しんできたアルファベット文字とは異質な何かを感じないだろうか。違う感覚、異なる風土を感じな

いだろうか。ローマ系のハーフ・アンシアルに由来する書体であるはずなのに、アイルランドに入ると、この書体は強く変質した。ごろごろとした奇妙な形の文字がねっとりくっつきあって浮かび上がる縞模様のほそ長いおびは、時に芋虫の体表の模様に見えることさえある。肉声を放棄し、情報を伝達するメディアに徹した文字が持つ明確な形と読みやすさ、乾いた質感とは何か違う、異教徒の湿った呼気のようなものを感じないだろうか。

図3 『リンディスファーン福音書』

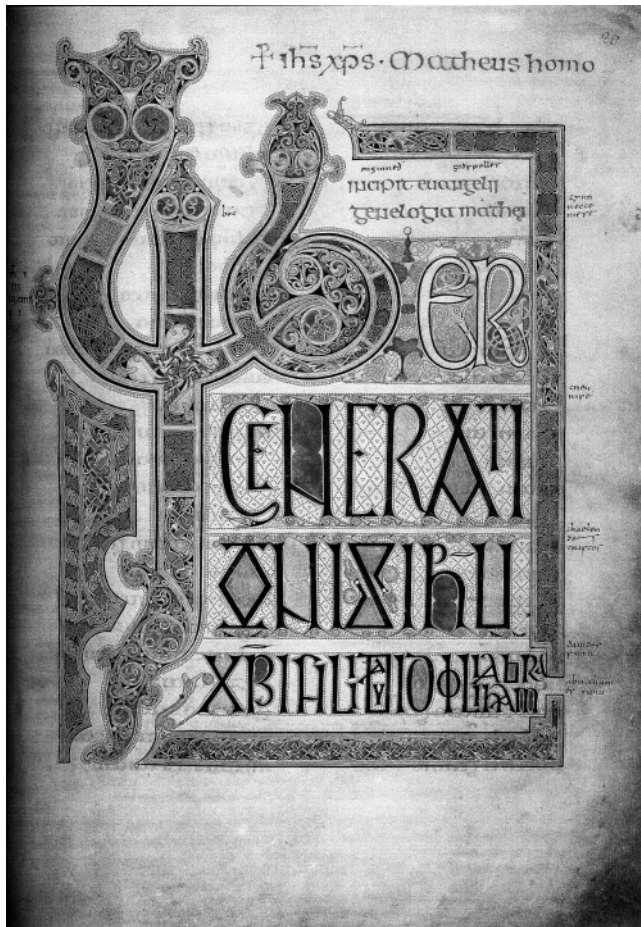


図3は『リンディスファーン福音書』中の「マタイによる福音書」の扉である。こうした大きな装飾文字はもともとアイルランド系福音書の特徴で、やがてグレート・ブリテン島にも広まった。それに対して、ローマ系は巻頭に巨大文字は置かないか、せいぜい石碑文字に源を持つ大文字を控えめに使う程度であり、装飾としては挿絵が中心だった。

巨大な装飾文字‘Liber’がまず目に飛び込んでくる。‘Liber’のLibは石碑文字系ではなく、本

文と同じ書体なのがアイルランド系の特徴である。er は文字の末端が鳥に変身している。鳥の頭部は単なる装飾として、字の外側に付加したのではなく、字と融合し、字の一部になっている。‘Liber’のL・bの上部の「鎌首」の頭部のようなふくらみ部分の位置には、字体上の必然性がある。頭部はセリフ(図4のlindisのlの起筆部の三角形のような部分)の変形なのであり、位置を任意で決めたわけではない。字体という枠組みによって、その位置取りが保障されているのである。

iは本文文字ならばl(エル)に接するが(例として図3の右やや上部のevangelii参照)、文字が大きいと、lとiの間のスペースが目立ちすぎてバランスが悪いので、両者を重ねてバランスをとっている。また字を重ねるのはモノグラムの構成方法でもある。iは非常に長い、これは必ずしも装飾文字のゆえに自由に描いたのではなく、よく見ればevangeliiのiも長い。インシュラー・ハーフ・アンシアル体に影響を及ぼしたニュー・ローマン・カーシヴやカーシヴ・ハーフ・アンシアルには、長いi(特にlとの組み合わせにおける)が見られ、インシュラー・ハーフ・アンシアル体もその書き方を踏襲してきた。またL・bの下半分が真円に近く丸いのも本文文字の特徴である。このように装飾文字は本文文字の基本的枠組みを堅持しながら、その枠に沿って表現を展開したと言えよう。

文字内部の渦巻きと組みひもは、いつ果てるともしれずうねうねとまがりながら絡まり、鳥の首もいつのまにか組みひもにも変わる。有機体に似た増殖と変容は古いケルトの芸術や観念の影響を受けていると言われる²⁾。

それに対して本文文字の方は、装飾文字と同じ人が書いたとも言われるが、本文文字というものの機能は装飾文字のそれとは異なる面もあり、ただちに装飾文字と同次元で考えることは難しい。以下、本稿では上述した事柄も忘れずに、しかし本文文字をまずは虚心に見つめ、ローマ系の文字との比較、および文字史の中に位置づけることにより、このインシュラー系書体の独自性について考えていきたい。

3 『リンディスファーン福音書』のインシュラー・ハーフ・アンシアル体

図4で筆写を再現してみた。当時、筆写の道具は羽ペンだった。ペン先は尖らず、『リンディスファーン福音書』の場合、約0.75ミリの幅だったと考えられる。ペン先角度³⁾は0度か、又は僅かな傾きを持つ。ここでは最初の文字l(エル)のペン先角度は約5度の傾きで、nの右縦線起筆部も僅かに角度があるが、他はほぼ0度である。「水平でも良いが、できれば極めて僅かの角度を付ける」といった意識で書いていたと思われる。アセンダー⁴⁾起筆部で角度が若干きつくなることが多いかもしれない。ペン先角度が数十度になると軽快感が強まるが(例として、図2で、後の時代に行間に付された小さな字の英語訳)、0度前後だと重々しい安定感がでる。

約3ミリの間隔で二本のガイドライン⁵⁾を横に引き、その間に字を正確に収める。ローマ教会

系のアンシアル写本の影響から秩序感が重視され、線からはみ出さないように写字生は注意を払った。ただし文字によっては、l (エル) のように上に突き出たり、g のように下に突き出るものもあり、また図の n の左縦画のように、僅かに下に突き出たり、d の槍の穂先のような小さな三角もラインの上に出ている。しかし基本的には背の低い文字は、二本のガイドラインの内部にきれいに収めることになっている。『リンデイスファーン福音書』をよく見ると、二本のガイドラインが薄く引かれているのがわかる (図9 参照)。

図4 『リンデイスファーン福音書』の文字はどう書くか



背の低い文字 (indis) の高さは、ペン先幅⁶⁾の3.7倍前後である (図左端の長方形の長い辺はペン先幅)。『リンデイスファーン福音書』はアイルランド系の流れをくむ本文文字としては、非常に文字の線が太い。背の高い文字 (図の l のほか、b、h など) は、文字によって若干の違いはあるが、ペン先幅の1.7倍前後の長さだけ上に突き出る。p、q、f など下に突き出る文字も、文字によって (g は例外的に大きく突き出るが) 若干の違いはあるが、下に突き出る程度は上とほぼ同様である。

大文字しかなかったギリシア文字を取り入れた古代ローマでは、やはり最初は大文字しかなかったが、ニュー・ローマン・カーシヴやローマ系ハーフ・アンシアルから小文字の形になっていった。大文字は背丈の同じ文字から成るのに対して、小文字は上または下に長く伸びる線を持つ文字を含む。図1のローマ系ハーフ・アンシアルを見ると、dなどは上に線が長く伸び、p、fなどは下に線が長く伸びており、小文字の性格が強いことがわかる。一方『リンデイスファーン福音書』は上・下に伸びる線を持つ文字はあるが、その長さは小文字とみなすには、やや物足りなく、また斜めの傾きが小文字的な直立性を弱めている。また t は大文字タイプであり、b、n、d、r、sなどは小文字タイプのほか、大文字タイプも併用している。そのため通常大文字に分類され、'Insular majuscule' と呼ばれることもある。つまりローマでは小文字書体だったものを大文字書体化したのである。それはアンシアルの堂々とした風格に対抗しうるグレードの高い福音書の制作を目的として、文字の格式を上げるためだった。小文字は簡易で、時に

速書き文字であり、フォーマルな文書に用いるものではなかった。格式を上げるために、大文字化のほかにも細かな工夫が文字の細部でなされた。例えば、o は縦幅よりも横幅が僅かに広い。o と共通する線を部分的に持つ c、e、b、d、p、q も同様である。他の文字も概してゆったりと幅広く、線の太さと相俟って、重みのある形になっている。また行間が広く取られたことも、落ち着いた風格を作り出す要素である。なお、格式を求めるのならば、何故アンシアルから出発しなかったのかという疑問もわくかもしれない。おそらくは、地中海文化の古典古代的エートスを漂わせるアンシアルの典雅な形には違和感があり、独自の書体を創り出す上で、より好都合なものを選択したということなのであろう。

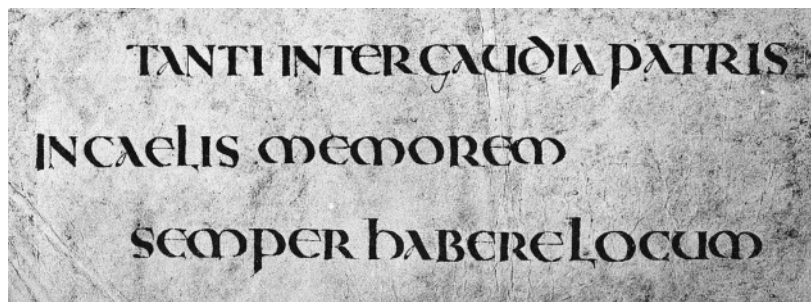
4 文字の丸み

a は o と c が合体したような形で、文字が丸く見える（図2 一行目、& recordatus の a を見よ）。この形はアイルランドで発達した。そもそも『リンディスファーン福音書』の文字は丸い形のものが多い。a の形もそれらと調和させるために丸く形成されたのであろう。ただし文字の丸み自体は地中海沿岸で生まれたと思われるローマ系のアンシアル体に始まる。リンディスファーンの修道院があったノーサンブリア王国では、ウィットビー教会会議以降、ローマ教会の勢力が拡大し、ウェアマス/ジャロウのローマ系両修道院がリンディスファーンから遠くないところに創設されて、リンディスファーン修道院とは深い関わり、交流があった。ローマ教会の写本、例えば『コーデクス・アマティーンヌス』（の底本）の挿絵は『リンディスファーン福音書』に強い影響を及ぼしたというが、この本も含めてローマ教会の写本においては、アンシアル体が重要な書体であった。最古の福音書諸写本は地中海周辺で広く使われていたコイナー・ギリシア語で書かれたが、その書体はギリシア・アンシアルであった。やがて地中海周辺を中心として広がったローマ帝国内で広く使われたラテン語で福音書が制作されたが、その書体はラテン・アンシアルであった。アンシアルはキリスト教の書体というイメージさえある。そうした経緯でローマ教会は、異教ローマの代表的写本書体だったルスティカ体ではなく、主にアンシアル体を使用した。

図5のように、アンシアル体は丸い文字が多い。O は円形であり、また O と共通する曲線を持つ C、E、P、Q も丸みが強い。D（一行目 GAUDIA）、M（二行目 MEMOREM）の特徴的な形は丸みが目立つ。H（三行目 HABERE）のアーチから内巻きに降りる線、U（一行目 GAUDIA）の左の線も丸みを帯びている。このように、アンシアル体は従来の書体と比べて非常に丸みのある書体なのである。

o と c が合体したような形の『リンディスファーン福音書』の a はアンシアルではなく、ある程度丸みのあるハーフ・アンシアル系統であろう。しかし『リンディスファーン福音書』はガイドラインに沿った字の配列その他の点でアンシアルの影響を受けており⁸⁾、a の文字の丸み自

図57) アーティフィシャル・アンシアル体 (Codex Amiatinus)



体の点でも何らかの間接的影響を受けた可能性がある。aのほかc、e、b、d、p、q、l、tにも丸みがある。例えば先ほどの図2のrecordatusのdのアセンダーは、ペン先角度0度で横に引くため細い線となり、ボウル（文字の丸い部分）に滑らかに合流し、ボウルの丸みが損なわれないようになっている。一方図1一行目のふたつのdは、アセンダーが縦線のため、ペン先角度0度で縦に引くと太い線となり、それが「弦」となってボウルの丸みを削る結果になった。図2二行目末尾のverbiのbも、アセンダーを傾けることによって、ボウルの欠損を防いでいる。lもアセンダーを傾け、bのボウルをなぞるような形にした(四行目末尾gal-)。lとbはアセンダーが傾くことで、文字が一層丸みを帯びて見える。この二つの文字の丸さはインシュラー系の創造である。tも縦線がボウル形だが、これはローマ系ハーフ・アンシアルにも多い。g(四行目gal-)の独特の形にも丸い部分がある。

このように丸い形はアンシアルなどの継承のほか、独自のものもあることがわかる。それ以前のアイルランド系写本では、ボウルはやや歪んだ形だったが、アンシアルなどの影響で滑らかに丸いボウルに変化したといえる。そしてさらに、独自に丸い形の文字を増やしたといえる。

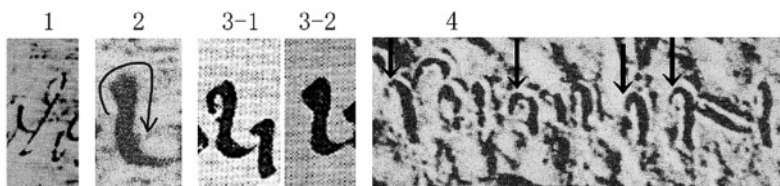
5 特徴的セリフ

丸みと並ぶもうひとつの特徴は、大きな三角形のセリフ⁹⁾である。上の辺がほぼ水平で、「くさび形セリフ」(wedgeserif)と呼ばれる。丸みにはローマの影響が大きかったのに対して、「くさび形セリフ」はローマ系写本には例がなく、インシュラー・ハーフ・アンシアル体独特の形である。このセリフはその独特の形、および飛びぬけた大きさにおいて、ローマ系と大きく異なっている。字丈の割には大きなセリフは文字の頭を重くする。足を控えめに強化してバランスを取ろうとしているが(この試みはローマ系の発想なのかもしれない)、十分ではない。このようなバランス感覚は、頭に比重がかからない、バランスのとれたローマ系の諸書体と違って

アイルランドで書かれた可能性があるとも言われる『コーデクス・ウッセリアーヌス・ブリー

ムス』(成立は7世紀始め頃か)のセリフ(図6の3-1、3-2)は一種の三角形だが、形は「くさび形セリフ」ではなく、ローマ系である。図6に比較のため、1(エル)の形を示した。3の形は2(6～7世紀)のような速書きのローマ系カーシヴ・ハーフ・アンシアル体の系統である。2は書き順を矢印で示したが、3-1はかすれのお蔭でループが見え、書き順が2と同じであることがわかる。1は4世紀初頭に書かれたニュー・ローマン・カーシヴで、中央の縦長の、すこし右に傾いた字がエルである。ペン先が細いためループになっている。これも書き順は同じである。こうしたループが、カーシヴ・ハーフ・アンシアル体では三角形や棍棒形、あるいはペン先が細い場合はループが見えることもある。その影響を受けて、4のようなアイルランド系の七世紀始め頃の最も古い文字資料のひとつにも類似したループが見られる。ワックス板に尖筆で引っ掻いて書かれたもので、矢印部分がループである。

図6¹⁰⁾ 1(エル)のセリフ



ループはやがて消え、アイルランドではもっぱら三角形が使われた。図7はループから三角への変化の構造を説明するための図である(わかりやすくするために、ペン先幅が広いペンを使用した)。書き順は先ほどと同じである。1を見ると、三角セリフの左部分と右部分はインクが薄く、中央はインクが濃い。左の薄い部分は上昇時に、右の薄い部分は下降時に書かれたが、中央は上昇時にも下降時にもペンが通るため濃くなっている。2は、起筆時のペンの位置を示している。ペン先角度は、(あくまでこの図ではだが)約20度。書き順としては、このペンの位置から始めて、3に矢印でごく大まかな軌道を示したが、矢印のように左上に上がり、少し右に移動しながら(棍棒状の)ループを描き、最後に下降する。(下降の途中、ペンは2の位置まで戻り、さらに下降を続けることになる。)4は、この順序で書いた場合の、ペン先左角と右角の軌道がそれぞれループになることを示している。(ループに囲まれた領域は、さきほど見たインクの薄かった部分と重なる。)すなわち、ペンの動き自体は図6の1番のローマン・カーシヴと似ているにもかかわらず、セリフはループではなく、三角形を呈するのである。仮にペン先左角だけ(尖ったペン先に等しい)で書くとするならば、ループを描くが、右角もある場合は、つまりペン先に幅がある場合は、結果として三角の形になると言える。ニュー・ローマン・カーシヴは先を削って、ほとんど幅のない簡単な道具で書き散らしたのに対して、ハーフ・アンシアルはペン先幅を大きくすることで、文字の形をよりフォーマルなものにして、写本として保存しようとした。文書の目的と道具の形の違いが、セリフの形をループから三角形へと、ほと

んど自然に変化させたのである。

図7 ループから三角セリフへ

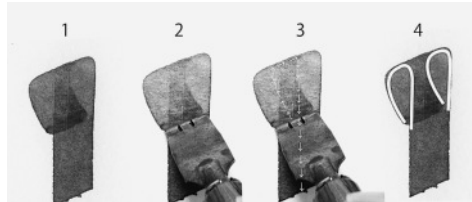


図8¹¹⁾ 『聖コロンバのカタック』

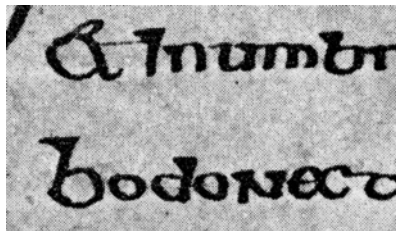


図8はアイルランド系の非常に古い、六世紀後半～七世紀始め頃の写本のひとつ『聖コロンバのカタック』である。I、n、b、d、Nなどのセリフの上の辺が斜めでなく、水平になったのがわかる。原因はペン先角度の変更にある。『ウッセリアーヌス』はローマ系カーシヴ・ハーフ・アンシアル体に似て30度前後の角度で全体が書かれたため、セリフ上辺も30度前後に傾いた。それに対して、『カタック』はより水平に近いペン先角度で全体が書かれたため、セリフ上辺もより水平に近くなり、インシュラーらしい「くさび形セリフ」がほぼ出来上がった。ただし『カタック』のペン先角度はやや不安定で、高めの角度なることもあり、そのためセリフ上辺はやや傾斜することもある。

図9のように『リンディスファーン福音書』では、全体としてペン先角度が水平ないしは極めて浅い角度で安定し、ばらつきが少なくなった。こうしたペン先角度に対応して、セリフ上辺も水平ないしは極めて緩い傾斜になり、くさび形セリフが完成した。

図9 『リンディスファーン福音書』(131r)

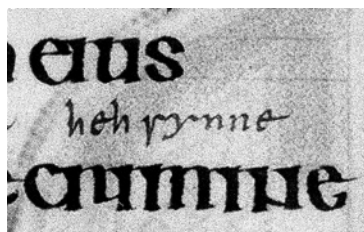
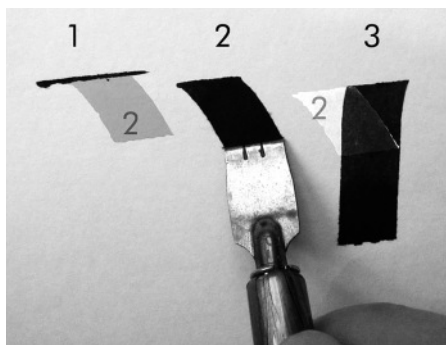


図10 『リンディスファーン福音書』のセリフの書き順



セリフは図10のような書き順によったと思われる。1・2・3の順で書く。まず1でペンを横に動かして細い線を引く。2でセリフの飛び出し部分を書く。1の線との位置関係は1の下部に薄く示す通りである。2を1の左端からではなく、この位置から始めることにより、セリフ左に細い線が飛び出るようにして、字の本体が前の字と接近しすぎることなく、前の字と繋がり易くなる。3は2の上辺と一部重なる位置から始めて下に引く。以上の書き順は、図7と違っている。ペン先角度の変更によって初めて1の工程が可能になり、さらに1は字を繋ぐという機能も獲得した。

この書き順は『聖コロンバのカタック』にすでに見られた。図11の左の図 (Cla-) の l (エル) のセリフは真ん中の空白の存在のお蔭で、書き方がわかる。セリフ左端から極めて短い線が棘のように飛び出ている。同じものは、右図 (Qui habitat) の u の起筆部にもある。また h 右上端にもある。こうした短い飛び出しは、そこが起筆部だったことを示している。「押上げ-スライド-下降」方式では、これは書きにくい。特に h 右上端の飛び出しは極めて書きにくい。なお、この l, u, h はインクの色が同じで、タッチも類似しているので本文文字と同じ人が書いたと思われるが、本文文字における棘のような飛び出しも、図8 二行目行頭の b に見られる。

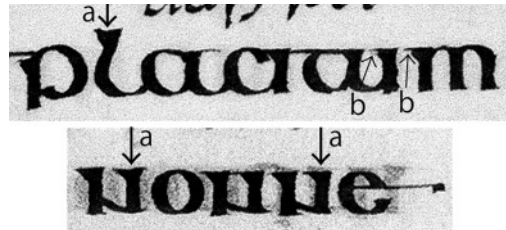
図11¹²⁾ 『聖コロンバのカタック』



図12の a の部分は、よく見ると、小さな陥没がある。陥没は図10の2と3の継ぎ目に当たる部分が埋まらなかったためである。この点からも、2を書いた後、一旦ペンを紙から離し、次に3を書いたことがわかる。図10の2に相当する部分を図7では左上へ押上げて書き、続いて

右へスライドさせ、最後に下降させて図10の3に相当する線を引いていた。こうした書き方だと、陥没は生じにくい。図12の陥没は、書き順の変更から生じたと言える。

図12 『リンディスファーン福音書』(236v, 48v)



また図12のbの部分ではどちらもセリフの先が欠けている。先ほどから述べている「押し上げ-スライド-下降」方式だったならば、まず欠けることはない。図10の工程1を書いたあと、一旦ペンを紙から離して、2でペンを紙に付けた時に、押しつけが不十分で欠けたのである。なお、欠けたお蔭で、1という工程の存在が明確に見て取れる。

以上のように、書き順は、図10の順であることは間違いない。そしてこの書き順のお蔭で1の工程を入れることができ、細い線が左に出し易くなり、字の本体が前の字と接近しすぎることなく、前の字と繋がりがやすくなったと言えよう。図9では多くの字が繋がっている。こうした字の繋がりは、『リンディスファーン福音書』に頻繁にみられる。一行目の eius の u は、一本目の縦線の起筆部が左の i と繋がっているだけでなく、二本目縦線起筆部も一本目と繋がっている。u は上部が開かないと、文字として判別性が低下するにもかかわらず、敢えて細い線をセリフ先端から左に伸ばして意識的に繋げているのがわかる。こういった点は、『リンディスファーン福音書』以前の福音書や、ややのちの『ケルズの書』と比べても、非常に目立つ。

このようにして上部で繋がやすくなったのだが、この繋げ方は、字の高さが揃っていることが前提である。字を高すぎる位置に書いてしまうと、伸ばした細い線は前の字と接触しないし、低すぎる位置に書いてしまえば、前の字のかなり低いところで接触することになる。こうした事態を回避するために、『リンディスファーン福音書』は、ガイドラインを薄く引いた。図9の一行目右に二本の横線が見えるが、この範囲に収まるように書き、字の高さを揃えたのである。

以上のように、三角形のセリフの書き順としては、二通り考えられた。押し上げる書き方の方は、ペンの動きとしてはループ系である。ループは速く書くために生まれたカーシヴの形であった。このカーシヴ性は図6の2などでも、ループの動きを内蔵することにより、一定程度維持されてきた。それに対して、図10の書き順はループの動きを排除し、一画一画をしっかりと書いてフォーマルな性格を付与するものであると言えよう。こうしたセリフは『リンディスファーン福音書』全体のフォーマルな性格に寄与しているといえる。このしっかりと書かれたセリフに呼応するのが、縦画終筆部の形である。終筆部付近で重ね引きして縦線を太くし、細

く短い横線のセリフも付けることで、下降してきた動きをそこでしっかりと受け止めて終止性を強め、カーシヴ性を排除して一画一画がきちりとしたフォーマルな字形を形成している。それに対して、図6の3-1のliのiのように、何十度かのペン先角度があると、iの縦画末尾でセリフがその角度で右上に跳ねやすくなる(僅かな跳ねに注意)。跳ねのベクトルは次の字に繋がるリズムを生む。このように、『リンディスファーン福音書』のセリフ上辺の水平化(くさび形セリフ化)は、単なる意匠上の問題ではなく、ペン先角度がほとんど零度になったことによる、言わば楷書化に伴う現象でもある。そしてこうしたセリフは、字を結びつけるが、それは速書きにおける字の自然な流れによる連続ではなく、粘着を意図した極めて意識的な操作である。

6 その他の字の繋がり

字の繋がりについては、他にも様々なものがある。ローマ系の楷書的でフォーマルなハーフ・アンシアル体も繋がることはある程度はあるものの、たとえ繋がっても各文字の形態ははっきりと保たれていて、繋がりをあまり感じさせない。ローマ系のカーシヴ・ハーフ・アンシアル体は、速く書くために流れで繋がることが多い。一方、『リンディスファーン福音書』の方は、文字の形態が許す限り、意識してできる限り繋げようとしているように見える。その点でカーシヴ・ハーフ・アンシアル体に似ているようにも見えるが、繋がる原因は、カーシヴ・ハーフ・アンシアル体のように、速く書くためではない。『リンディスファーン福音書』の文字は、楷書的にしっかりとした作りである。速書き文字ではない。繋がっていると言っても、流れで自然に繋がったのではなく、字を相互に粘着させようとする操作の結果である。様々な手段を駆使して、字が意識的に繋がられている。

図13 c、eはoに似ているが…… (256v)

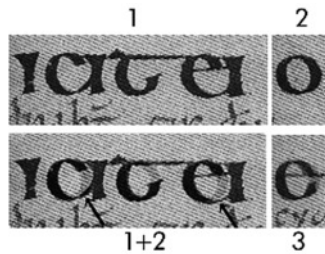


図13の1のcとeの文字としての形は2のoと類似している。漢字は幾つかのエレメントなしい部主、字の組み合わせで構成されるが、アルファベットにも類似した構成法が存在する。書体によって多少の違いはあるが、例えばoの形が基本となって、cやeができていたり、b・d・p・qなどのボウルもoと係わりがあることが多い。nとその逆さの形をしたu、またh、m

などアーチを持つ文字は互いによく似ている。b・d・l・hなどのアセンダーの形にも共通性がある。共通する型があることで、テキスト全体に均質性と調和が生まれるのである。この種の調和の追及は、由来や性質の異なる漢字と仮名が混じった日本語文の場合と異なり、今日の欧文活字テキストにおけるタイポグラフィの基本となっている。

1のcとeに、2のoを重ねてみたのが1+2である。薄く背景に見えるのがoである。cおよびeの6時から14時にかけてはoの軌跡とよく一致しているのがわかる。ところが、矢印が指す4～5時付近はoから外側に外れている。一方3は語末のeだが、oとよく一致している。これがeの形の基本である。(ちなみに、1+2のtも語末で、oとよく一致している)。しかし、1+2のc・eは語中のため、次の字に繋げようとして、4～5時付近でoの軌跡から大きく外して、iに向って意図的にペンを操作して伸ばしていることがわかる。oに似たボウルを持つlやtも、語中ならば同様の操作がなされる。通常書き手は、文字が互いに調和して、テキスト全体が均質になるように、常に一定の型を念頭に置きながら書くので、oを基本にしてc、eも同じ形にした方が書きやすい。その方が書くりズムも一定になる。oの型から大きく外れる部分は、粘着を目的として意識的に外すペン操作によって書かれたものである。

図14の語頭のtからeへ、またaからmへは自然な流れで一気にかかれたのではない。一応tないしaを書いた後、eないしmから線をtないしa方向に伸ばして繋げたことが、形から観取できる。つなぎ目がはっきりと存在しているのである。自然な流れで、t・aの底部から続けてそのまま上昇してe・mに一気に繋がったのではなく、ストロークを分けて(手段を選ばず)意識的に繋げたといえる。双方から「触手」を出しての粘着である。

図14 手段を選ばず繋げる (34r)

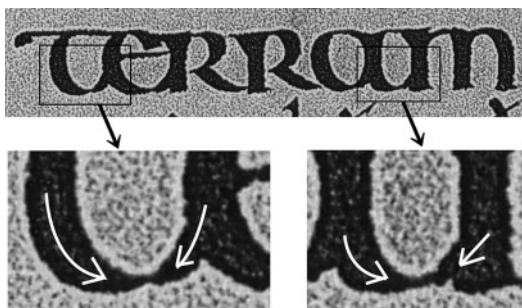


図15、二行目の矢印dのアセンダーは横に寝ているが、既に一世紀に傾斜した例がある。その後のローマ系ハーフ・アンシアル体ではアセンダーは垂直線、または傾斜線だった。大陸の拠点で書かれた可能性のあるアイルランド系統の古い写本‘Isidorus, Etymologiae’では強く傾斜している。その後、福音書諸写本で傾斜は定着した。『エヒターナーハ福音書』では水平に書かれることもあったが、ペン先角度があるため、線は太かった。『リンディスファーン福音書』

では完全に水平化し、ペン先角度がほとんどないため線は細く、前の字から伸びる細い線と繋げやすかった。『リンディスファーン福音書』の場合、単に意匠としての傾きの問題ではなく、完全に倒れたアセンダーは、左方向への横線となって、前の字との繋がりを形成するという機能の面からも新しい意味を獲得した。なお、アセンダー起筆部の投げ槍形セリフは、もともとは単純な短い線だったものが、七世紀になってから投げ槍形に形成されたものである。極めて特徴的な形姿をしており、インシュラー系写本に特有のセリフである。同じものは g と t にもみられる。

図15 横線で前に繋げる (141r)

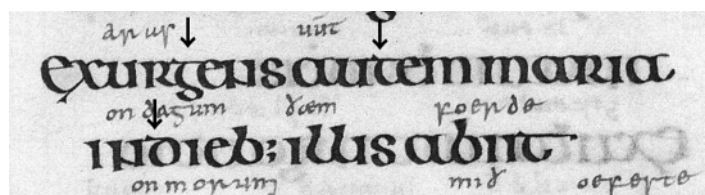
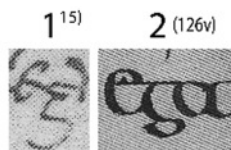


図15のように、g、t も d と似た横線を持つ。図16の2は『リンディスファーン福音書』だが、g は次の a と繋がっているだけでなく、前の e とも繋がっている。e は背が高いため、アーム¹³⁾が g と同じ高さで g に繋がるという点は、ニュー・ローマン・カーシヴやローマ系カーシヴ・

図16 g と前後の字の繋がり



ーフ・アンシアルの影響である。1はローマ系カーシヴ・ーフ・アンシアルの eg だが、やはり e の背が高く、そのアームは g のバー¹³⁾に繋がっている。アームからバーへは流れで繋がっており、境目はわからない。それに対して2は、g のバー左端にセリフがあることで、どこまでがバーなのかを明確に示している。しかしまた、そこは明らかに e のアームでもあるから、これはフュージョン¹⁴⁾と呼ばれる、一部の線を共有する合字である。e から g へ流れで繋がるのではなく、e と g のそれぞれが構造を明確にした上で繋がりが組立られていると言える。

図17に示すように、a は独特の形態を持つ。矢印が指す右肩から出る細い線の存在が、ローマ系ーフ・アンシアル体との大きな相違点である。この線の狙いは、次の字の上部との結合である。また右下から出る丸い弧は次の字の下部と結合する。従来も下部は比較的結合しやすかったが、上部の結合は、a の形上、容易ではなかった(従来の例として図1の二行目 quando を見よ)。それがこの右肩の小さな線によって実現したのである。この線は、実は巧妙に引かれてい

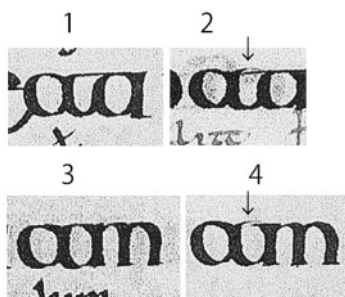
図17 a は次の字と繋がる



る。a は o と c の結合したような形だと言われている。だとすれば右肩の弧は右下の弧と同様に丸みを帯びているはずなのに、よく見ると右下の弧よりも丸みを抑えている。それによって、次の字のセリフや細い線と高さを合わせ、きれいに繋ぐことに成功しているのである。図18の1 (at) と3 (am) が次の字とうまく繋がった例、2、4 は a 右肩の弧が丸すぎて、矢印が指す個所で次の字との接点がずれてしまった例である。図13で述べたように、右肩の弧は c と同じ丸い形にした方が書きやすい。だからこそ、このように時に失敗する。しかし1、3ではしっかりと意識して、ほとんど水平方向に出すことによって成功している。一方下部は次の字の本体に自然に合流すればよいので、弧の丸みを抑える必要がない。a はここに挙げた n・t・d 以外の文字ともしばしば繋がり、字を連ねるために重要な働きをしている。

以上のように、様々な手段によって字が繋がれているのである。大文字書体におけるこうした現象は、記念碑大文字体、オールド・ローマン・カーシヴ、ルスティカ体、アンシアル体その他の大文字書体でも見られなかったことで、まさに新奇である。小文字体であるニュー・ローマン・カーシヴやカーシヴ・ハーフ・アンシアルの影響を受けたのであろう。例えば & と次の字の結合、a と次の字の結合、ti、fi、li、to、eg、といった結合などがこれらに共通して見られる。

図18 a を次と繋げる線 (34r, 235r)



7 読みにくい文字

a は右肩から出る細い線を持つ。そのため o に c が結合したような形になり、o、c と類似した線を持つ他の文字との類似性も増す。例えば t である。

図19 aはどこに (5v, 109r)

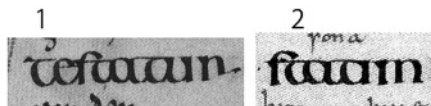
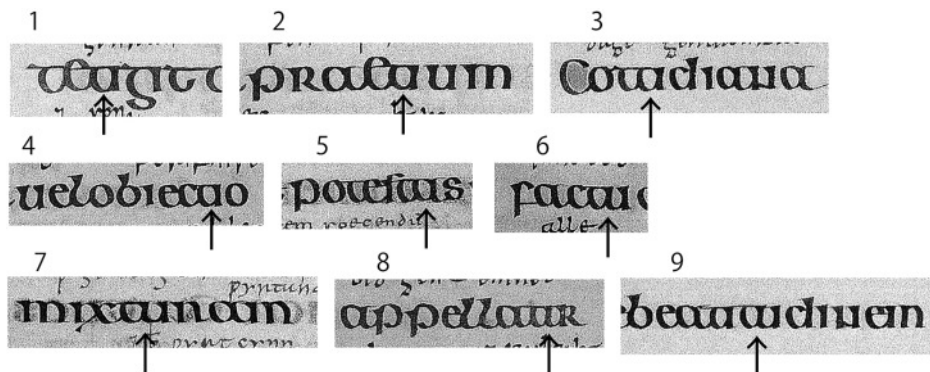


図19はどこが a なのか一瞬迷わないだろうか。文字の中には、カウンター・スペースと呼ばれる空間を持つ文字もある。線によって取り囲まれた空白部分のことである。例えば o・b・p などにはそれがある。文字の形というものは、線の走る方向と線の瘦肥で形成されるが、その結果として線の内部にカウンター・スペースが生まれることがある。逆に言えば、カウンター・スペースがあれば、それを取り囲む線を我々の目は文字として認識しようとする。ところが字を繋げると、字と字の間にある空間が閉じられることがあり、そこに我々の目は瞬間的に「文字」を幻視してしまう。実在する文字と幻視された「文字」が隣りあい、どれが実在する文字なのか判断に一瞬躊躇が生じる。図の左は‘testatur’なのだが、tとuの左の線で囲まれた空間は文字のカウンタースペースに見えないか、また右の‘statim’のtとiとで囲まれた空間も文字のカウンタースペースに見えないだろうか。原因のひとつは、tとaが類似した画を持つためである。むろん良く見れば区別は可能である。しかし見た瞬間に判断に迷いが生じることは避けられない。

判別しにくい a は、t との関係で生ずることが多いが、t はその他の文字との関係でも、読みにくさを引き起こす。図20にいくつかの例を挙げた。

図20 読みにくい繋がり (68r, 85r, 24r, 91r, 131r, 91r, 255v, 91r, 24r,)

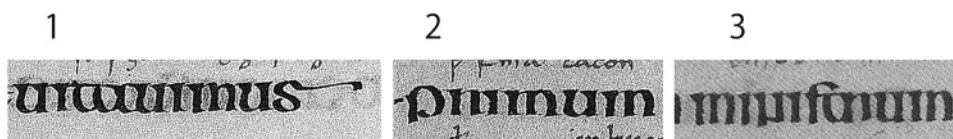


1～4の矢印部分はどれも ti である。しかし 1 (tetigit) では、t と i に囲まれて「カウンター・スペース」が発生し、一つの文字に見えてしまう。2 (praetium) も同様で、e の次がひとつの文字に見えてしまう。3 (cottidiana) は二つの t が繋がっているため一層わかりにくい。4 (velobiectio) は t のバーが左に十分伸びていないため、ほとんど t に見えない。5 (potestas)

の ta を 3 の tti と比べてほしい。よく似ている。6～9 (factu, mixturam, appellatur, beatitudinem) の矢印部分は tu である。t が c など他の文字と似た線を持つことが、判別を難しくしているのである。それは a も同様であった。さらに字が繋がっていることが、判別を一層難しくしている。8 の appellatur の ur は行末のスペース不足のためフュージョンにされ、それが tu をわかりにくくしている。

図21のような横に圧縮された字は各福音書の前書きに見られる。そうした頁では、i やそれに似た縦線を主要画線とする文字が並ぶと、縦線が林立して読みにくい。制作当時の修道院は、今日のように十分な照明はなく薄暗い部屋だったので、一層読みにくかったであろう。

図21 読みにくい縦線の連続 (131v, 203r, 136v)



1 はやはり t や a のところが読みにくい。vitavimus である。2 は pm-や pni-ではなく、pri-である。r は右の画線がほとんど真っ直ぐ下に長く垂れさがり、n に見えてしまう。この部分はおもともとニュー・ローマン・カーシヴやローマ系ハーフ・アンシアルでは斜めの短めの線だった(図1、3行目 et prae-参照)。写本によってはロング s (3 の ministrum の s) に似ることはあっても、n との混同のおそれはなかったはずだ。しかしアイルランドに入ってから変わった。r の右画線が斜めで短いと軽快ないし不安定な感じになる。垂直に近い線で下まで充分下したほうが、落ち着きが出て、他の文字と調和しやすい。『リンディスファーン福音書』はそれを極限にまで押し進めた。斜めというよりは、はほとんど垂直に近い角度であり、しかも長いため、n に見えてしまうことが多い。区別のポイントは、『リンディスファーン福音書』の場合、僅かに斜めの角度があること、n の右縦線よりも僅かに短いこと、そして最後にセリフが右上に伸びることである。しかしいずれも僅かな差であり、見逃すと n と読んでしまう。もともとローマ系ハーフ・アンシアルでは、斜めにする、短めの線にする、混同しやすい小文字型 n は使わないなどの手段があったのに、『リンディスファーン福音書』はそれを拒んだ。

3 は inistnuin などと読めそうな感じもするが、実は ministrum である。m については、in に見えることがよくある。次の図22の m も同様である。

図22は一瞬 aniina かと思ってしまうが、よく見れば anima である。m の最初の縦線が形態上 i と区別できないのが原因の一つである。図23を見ると、i と m の最初の縦線は、完全に同じ形をしていることがわかる。アーチ1はアーチ2ほど深いカーブでなく、非常に浅いカーブである。浅いカーブだと、ペン先角度が0度に近い場合、非常に細い線になる。原寸では極めて細く見えにくいため、最初の縦線が分離して'i'に見えやすい。またアーチ1起筆位置が右へ僅か

図22 (240v)

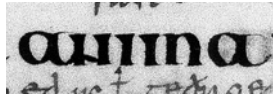
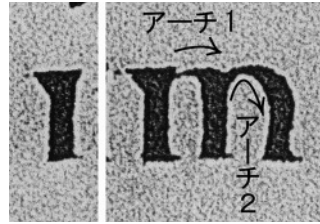


図23



にずれたり、起筆時のインクの出が悪い場合にも、最初の縦線とアーチ1は分離する。アーチ2のように下から押し上げるのならば、決して分離しないし、分岐線はペン先角度0度であってもかなり太くてよく見えるのだが。このように、mの紛らわしきは構造上の特性なのである。

図24の1の箇所の行末の字はtである。行末は行中と違って右にスペースがあるため、バーが長く伸ばされることがある。長く伸ばす喜びという点では、隷書の波磔に通じるものがあるかもしれない。バーの右端・左端にはセリフが付いている。これがtの基本的な形のバーである。それに対して、2 (ti)・3 (te) のように右端が次の字と繋がる場合は、セリフは消える。では、今日の‘&’の形の原形である4 (ただしここは「そして」ではなく、habet という動詞の語尾である。ニュー・ローマン・カーシヴ以来、短音eとtが隣り合えば、「そして」でなくとも、この文字が使われてきた。) のようなeとtの合字ではどうなのか。& (et) のt部分のバーの両端にセリフがあるのは、1と同じである。しかし、tの「縦線」(この書体では、1のように丸まった形をしているはず)はどこにあるのだろうか。バーの下には、何もないようにも見える。

tの「縦線」のありかについては、ニュー・ローマン・カーシヴに遡るとわかる。図25の左が4世紀初頭のニュー・ローマン・カーシヴである。eは半円状の下部と、右上方向にまっすぐ伸びる上部、そして継ぎ目から右に水平に短く伸びるアーム(Eの真ん中のアームに相当)の三つで構成されている。アームはすぐにtのバーの左半分となり、下降してtの縦線に入る。次に

図24 tと& (68r)

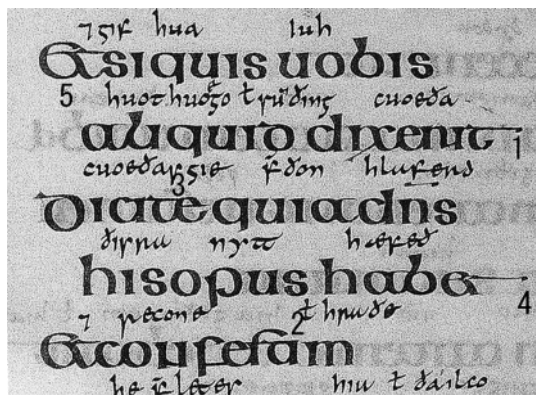
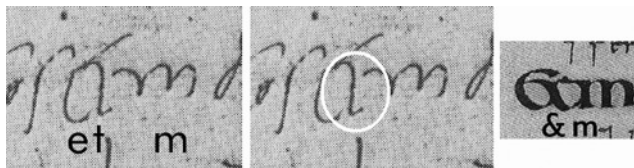


図25¹⁶⁾ 古い‘&’の形

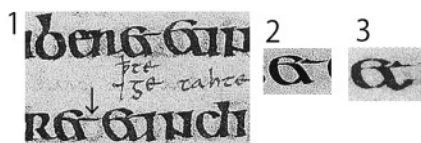


バーの右半分を書く(図ではそれはさらに m に続いていく)。中央の図の円内が t である。t は大文字型で、バーは横一本ではなく、左半分と右半分からなり、夫々が山形である。バーはこのパピルスでは基本形は横一本だが、この個所は e → t → m という流れから左右に分割され、移行を円滑にするために山形にされた。

図の右の『リンディスファーン福音書』では、t の縦画が斜めだが、こうした傾きはニュー・ローマン・カーシヴでもよく見られる。問題はバーの右半分(アームというべきか)である。右半分の左端にだけ三角セリフがある。右端は次の文字(m)に繋がるため、セリフは消えたが、この現象は先ほど確認した。しかし、ここでよく考えてみたい。そもそもセリフというものは、主要な画線の始めないし終わりに付いて、ストロークの起動の切っ掛けを作ったり、停止させたりするものである。いま t のバーの右半分は、左端にセリフがあるわけだが、それはそこが右半分のストロークの開始部だからなのであろうか。そういう理屈もあるのかもしれない。しかし、違和感はある。もともと t のバーは古代ローマの大文字では一本の横画だった。ニュー・ローマン・カーシヴでも基本的には一本の横画である。ただし、続け字のために書き順が変わることがあり、e に t が続く場合は、t のバーの左半分から縦画に入り、最後に欠けていた右半分が付加されることになった。この方が m にも続け易い(一本の横画を始めに引いてしまうと、m に続けにくい)。その場合、書き手としては、右半分は独立した部分としてセリフを付けて起筆するというよりは、書き残り部分として補うという意識ではなかったろうか。欠けていた部分を埋めただけなのに、それが独立した部分としてセリフで始まってよいのか。違和感の原因はここにあるように思う。

バーの右半分のこの奇妙な形はどのようにして成立したのだろうか。図26には、『リンディスファーン福音書』からいくつかの形を拾い出した。1 の四つの&は、バーの右半分を比較的単純に出していて、ニュー・ローマン・カーシヴに近い。矢印で示した三つめは、多少うねりが

図26 (240v, 34r, 131r)



あり、線の太さが変化していく点で、ほとんど単純な細い横線だった上の二つと少し違っている。2はそういう線の太さの変化をやや様式化し、開始部にアクセントを置いて、微かに湾曲させて一気にしっかりと引いたものである。そして3の投げ槍セリフは、1の変形というよりは、おそらく通常の t や d、g の投げ槍セリフの方向に2のような中間的な形を一層様式化して形成したものであろう。3は書き順も1とは異なっており、運筆の微妙な変化などの結果ではなくて、もっと断固とした意識に基づく変化である。先ほどこのセリフの存在の違和感を指摘したが、やはりもともとはセリフではなかったものが、類似構成要素の共有によるテキストの調和というアルファベットのタイポグラフィが作用して、セリフ化したと考えられる。

こうした紛らわしい「セリフ」は、読みにくさの原因にもなる。図27の1は&とoの単純な接触である (&omnem)。一方2は、よく似た形ではあるが、&とdのフュージョンである (&dixit)。区別が非常に難しい。紛らわしい「セリフ」を&に使わなければ、こうした問題は起こらなかったはずである。1は背の高いd(4のd参照)を使うことでも、容易にoと区別できるし、実際背の高いdを使って、&dixitと書いた箇所もある(193r, 256v等)。しかし、ここは敢えて投げ槍のdを使ったため、oと区別しにくくなった。意図的にわかりにくくしているように見える。&のこの投げ槍アームが、次の字の一部を兼ねているかもしれないと思うと、&を読む場合、どちらなのか心理的に常に迷いの気持ちを抱いてしまう。それは読みの快適なリズムを崩す。&はかなりの頻度で使われるので、なおさらである。こうした&のある意味自在性は、&の形が固定化し、一個の文字として独立する前、すなわちニュー・ローマン・カーシヴやカーシヴ・ハーフ・アンシアルに淵源があると考えられる。

3 (&tu) および4 (&tradiderunt) は、&とtのフュージョンである。しかし&tuはフュージョンではなく単に&aにも見えるし、&cuにも見える。5、6、7は&の次がtに似て見えるが、tではない。5 (&ambulans)、6 (&credatis)、7 (&qui) であり、視覚を混乱させる。

こうした紛らわしさも、字の粘着の上に成り立っている。粘着はフュージョンなど様々な局

図27 &と次の文字との微妙な繋がり (33v, 202v 126v, 126v, 205r, 236r, 122r)



面で読みにくさを引き起こす。

ちなみに、図28は読みにくい例ではないが、gのバー左端の投げ槍セリフがeを貫いて&まで達して、&eg三字のフュージョンとなっているように見える(通常のegの例として、図16を参照)。むろん錯覚であり、我々の視覚が写字生の術策にはまったにすぎない。この投げ槍はgではなく&の一部である。gの投げ槍は、eのアームと繋がる場合、消えることもあるので、この場合も消えたのであろう。しかし印象としては、写字生が戯れにgの投げ槍セリフをeを貫いて&まで伸ばしたように見える。読む上での困難はないが、読み手の意識は言葉の意味よりも字の形へ向かうのではないか。

図28 (202v)



以上、主として字の粘着に着眼して述べてきた。粘着は自然な流れの中での字の繋がりではなく、意識的な操作であること、またそれはどのような技術によって可能にされたのか、さらに粘着はどのような作用を読者の視覚に及ぼすか等を論じてきた。

視覚の混乱と読みにくさは文字の形が一因ではあるが、文字の形がどうであろうと、粘着が仮に解ければ読みやすくなるのは間違いない。粘着が意識的な操作であるならば、視覚の混乱と読みにくさもその延長線上にあり、意図的であった可能性がある。ここには、文字の判別性の向上に抗しあらがうものがある。福音書は本来伝道に不可欠の実用性の高い書物であり、読み易く理解しやすい必要があるはずなのに。

むろん『リンディスファーン福音書』が読めなくてもよいと思っていた訳ではあるまい。実際、例えば図27の1.&omnem、2.&dixitを、dmnem, oixitと読んでしまう可能性は、ラテン語の知識があり、確実に読むならば、ほとんど皆無である。符丁としては十分に通用する。本文文字としては機能すると言ってよい。写字生は神に仕える修道士としてそれを不可欠の前提としているだろう。しかし、にもかかわらず快適な読みのリズムを阻む要素へのこだわりがあるように見える。

個々の文字の形のほか、字を均等に並べること、語間スペースを設けることも、読者が引っかけからずに一定のペースで読み進み、文意を速やかに理解するための重要な要素である。しかし『リンディスファーン福音書』は、実はこの点で常に読み易いという訳ではない。『リンディスファーン福音書』は基本的には‘Per cola et commata’という古代の表記法に従って書かれたので、読み易いとも言われる。古代の大文字テキストでは、‘Scriptura continua’という表記法がむしろ普通で、単語間に切れ目を入れず、字をどこまでも連続的に並べていくもので、読

み易いとは言えなかった。それに対して『リンディスファーン福音書』は、‘Per cola et comata’ という方式に従い、センテンス、語句の句切りを明確にすることでテキストを読み易くしたと言われる。確かに単語間にスペースを設けるなど、読み易くする工夫が一方では見られる。しかし他方、意図的に読みにくくしているように感じられる個所にしばしば遭遇するのも事実である。

図29 (122r)

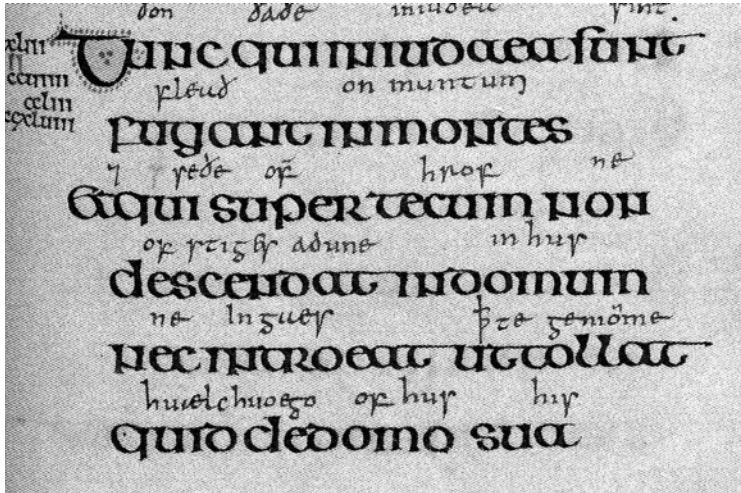


図29の文章を分析してみよう。一見単語間にはしっかりとスペースが設けられている。しかし実際に読んでみるとどうなのか。

Tunc qui in iudaea sunt
 fugiant in montes
 Qui super tecum non
 descendat in domum
 nec introeat ut tollat
 quid de domo sua

一行目中央付近はどこが語間がわかりにくくて、読みづらい。Iudaea(ユダヤ)のIがiになっていて、しかも前のinと繋がっていて読みにくい。Tuncのuとnも何となく似ていて、速く読もうとすると判別が負担となる。また筆者はsuntが、ほんの一瞬だがfui…に見えた。どちらも英語のbe動詞にあたるもので、suntは現在形、fui…は完了形である。二行目、fugiantは、一瞬fugantに見えた。先に述べた「カウンター・スペース」の幻視である。fugiantなら「逃げよ」、fugantなら「逃走させる」となる。上のsuntもそうだったが、読み間違えても、そう

いう単語が存在し、しかも意味が似ているのが紛らわしい。三行目、tecum は tectum の書き間違えだろうが、tecum という表現も存在する。四行目、in domum は「家の中に」だが、前置詞とその後ろの名詞や代名詞、形容詞の間はスペースを置かないのが普通である。二行目 in montes もそうだった。

三回立て続けだったので、五行目の in- もつい同じと筆者はうっかり思い込んでしまったが、今度の in はそういう in ではなかった。一般的に、語間スペースが設けられた今日の小文字活字の単語ならば、前から一字一字読み進まなくても、何という単語かが一瞬で視覚的に把握できる（それは黙読、速読を可能にする）。小文字活字の introeat を見たならば、その in を先の三回の in と同じだと思ひ込むことは考えられない。それに対して大文字単語というものは、視覚的な瞬時の単語把握が難しく、しばしば語間スペースが設けられていないことと相俟って、前から一字一字読み進むしかないもので、読書といえば音読（一字一字読むものであり、黙読のように飛ばし読みをしない）と決まっていた時代の表記法だったと言える。そうした事情から、また文字の形およびその繋がりや読みにくさも加わって、今回の in も、先を見通せず、三回立て続けの後だったこともあって、誤った先入観に一瞬陥ったように思う。

ut は接続詞だが、次の動詞 tollat と繋がっている。tollat の語頭の t は薄暗い場所で見れば c に見えそう。しかも coll- で始まる単語も存在する。六行目、de domo は ded omo という切り方に見えて、読むペースをくずす。e は次の字が丸系だと、下部のみならず上部も繋げるのがリンディスファーンの方式で、ed がひとつの塊に見える。それとの対比で d と o の間には実際以上に離れて見えてしまう。ded omo では意味が通じないから、そのような迷いはありえないと考えるとしたら、それは語句の全体を視覚的に把握しやすい小文字活字を読む時の発想である。大文字は順番に読み、先が見えにくいいため、字と字の間隔の微細な変化の影響を受けやすい。意味を誤解することはないとしても、読むリズムは乱れやすい。以上のように、'Per cola et commata' であるとはいっても、実際には字間、語間その他の要素が作用して、読みにくいこともあると言える。

今日、本文用活字を制作する場合、読み易さは極めて重要な要素である。訴えかける表現力を帯びた大きなディスプレイ文字とは違って、活字自体は表に立って自己主張せずに、裏方に徹して言葉を読み易く、テキスト内容を理解しやすくし、伝達に奉仕する。そのような本文用活字が多い。本文は量が多いため、自己主張しすぎる活字は読者を疲れさせ、場合によっては読者が理解するテキスト内容と活字の齟齬が読者を苛立たせかねない。写本時代は書き手のリズムで書かれたため、読み手にとっては思うに任せぬ面があったが、「書き手」が存在しない活字は、揺籃期からすでに、読者が乗りやすいリズムに字形が改められて¹⁷⁾、大部の本を読み通すのが楽になった。こうして急速に知識が増大する時代の要請に応じていったのである。

活字全盛時代にあつて、近代カリグラフィーの祖ジョンストン (1872-1944) は、どのような字を書けば、読者は文章の意味を容易に理解できるかについて述べている。「テキストの字の形

が揃っているならば、読者は支障なく言葉の意味に注意を向けることができる。一方、むらのある、あるいは変貌するテキストにおいて字の形がヴァリエーションすると、注意が言葉の意味以外にそれてしまう。（〔注〕文字の一部分のつくりが変わった形をしている場合など、（例えば全ての y や t の末端がそうだと、目を引いて頁の中で浮き上がってしまう）…〕¹⁸⁾

ひとつの文字が全体として均整がとれていること、均整を乱す部分がひとつの文字の中にないこと、さらにアルファベット各文字がそのようであって、しかも互いに調和していて、特定の文字だけが調和を乱すことがないこと、そうした条件が整えば、読者は特定の箇所ではひっかかったり、注意が言葉の意味以外に逸れたりせずに、言葉の流れに乗り、文の意味を理解することに注意を集中できる。それに対して『リンディスファーン福音書』には、読みが停滞する箇所、視覚を惑乱させる箇所がある。そうした箇所にかかった時、読者の注意は福音書の文章の意味から、文字の形に向かい易くなる。テキストと向かい合った時、私たちはまずはその意味内容を理解しようとするが、それがうまくいかない場合は、テキストの無意味性に耐えられず、ほとんど本能的に別の面からの把握を試みる。一般的に読み易い文字のテキストでは、意識はほとんど自動的に文字を透過して、直ちにテキスト内容に向かう。文字はテキスト内容に係る情報を伝達する記号にすぎないとすれば、それも当然ということになる。それに対して意味を解しえない外国語テキストの場合だと、文字は存在感を増し、少しでも変わった形をしていれば、模様に見えてくることもある。『リンディスファーン福音書』の文字はテキストの情報を伝達する、言わば半透明の、見えはするがほとんど見ていない媒体、テキスト情報を伝えるだけの目的に特化して打ち出されたアルファベット記号に終始徹するのではなく、通過点としての文字からテキスト内容へとという自動化をしばし押しとどめ、文字の形へと読み手を誘導しようとしているのではないか。

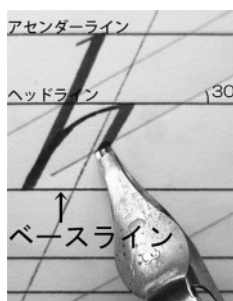
福音書の内容と文字の形とは、読み手の親近感に質的差があったのではないだろうか。福音書テキストの原本は限定されており、北方に住む者にとっては、この分野に関わるのは困難だったであろう。『リンディスファーン福音書』の底本については、イタリアのヴィーヴァーリウムから来た写本が、リンディスファーンから遠くない、しかしローマ教会系のウェアマウス／ジャロウ修道院にあり、その写しの一つである『コーデクス・アマティーンヌス』のテキストは、『リンディスファーン福音書』のテキストと類似しているという¹⁹⁾。北ヨーロッパという地理的制約から、テキスト原本に関してはローマ教会から伝わったものを使うしかなかったであろう。それに対して、装飾文字や本文文字の形には、島の美意識、文化を反映させる余地がある。そうした文字の感触を残存させ、「透明化」に制動を掛けてテキスト内容から文字に読者の視線を誘導する装置として、読みのリズムを停滞させる諸手段を捉えることができるのではないだろうか。

【注】

『リンディスファーン福音書』からの引用は以下の版によった。

Das Buch von Lindisfarne. Cotton MS Nero D. iv der British Library, London. Faksimile Verlag Luzern 2002.

- 1) E. A. Lowe, ed. *Codices Latini Antiquiores*. Oxford: Clarendon Press, 1934-1972, Vol. 4, 479.
- 2) 鶴岡真弓『ケルト美術』筑摩書房、2001年、210頁/鶴岡真弓『ケルト/装飾的思考』筑摩書房、1999年、90頁
- 3) 「ペン先角度」 先端を一定の幅にカットしたペン先(注6参照)は、ベースライン(下図のように文字の底部を横に走る仮想のないし現実の線)に対して一定の角度(例えば30度とか)を保つのが原則である。その角度を「ペン先角度」という。角度は書体によって、またどのような字を書くかによって違うが、角度の設定は字の基本的性格を左右する。なお一旦決めた角度は、一つのテキスト内では、どの字のどの部分を書くときも、原則として変えない。一定の角度を保つことで、文字が互いに調和する。写本における整然と並んだ字は、ペン先角度を一定に保つことから生まれる。途中で理由なくみだりに変えると、変えた個所だけ線が不自然に太く、あるいは細くなって文字の「肉付け」が変わり、互いに調和しにくくなり、頁全体も雑然とした印象になりやすい。(ただし実際には、然るべき理由から部分的に角度を変えることがある。『リンディスファーン福音書』にもそうした個所はある。)



- 4) 「アセンドー」 h、b、d などにおける、上に長く伸びた線。
- 5) 「ガイドライン」 字の整列を目的とした作業線。注3のベースラインや、その上のヘッドライン(n、x などの背の低い文字の高さや、h、b などのアーチの高さをそろえる)、さらに上のアセンドーライン(h、b などのアセンドーの高さをそろえる)など。字を書きあげた後、削除可能な場合は削除することがある。図9ではベースラインとヘッドラインが引かれている。
- 6) 「ペン先幅」 写本制作に使用されたペンは通常先端を尖らせず、一定の幅(例えば1 mm とか)にカットされている。
- 7) E. A. Lowe, *English Uncial*. Oxford: Clarendon Press, 1960, Plate 8.
- 8) T. Julian Brown. *The Irish Element in the Insular System of Scripts to circa A. D. 850. Die Iren und Europa im früheren Mittelalter*. Hrsg. von H. Loewe. Stuttgart 1993. S. 108.
- 9) 「セリフ」 セリフとは、文字の主要な画線の始めや終わりにあるフック状その他種々の形の短い線。



- 10) 1) *Paläographie der lateinischen Papyri*. Hrsg. von Richard Seider. Anton Hiersemann, Stuttgart 1972, Bd. 2, Tafel XXIX 2: *Codices Latini Antiquiores*, Supplement, Plate 1740, 3: J. J. G. Alexander, *Insular*

- Manuscripts 6th to 9th Century*. London: Harvey Miller, Plate 1. 4: *CLA*, Supplement, Plate 1684.
- 11) J. J. G. Alexander, *Insular Manuscripts 6th to 9th Century*. Plate 4.
 - 12) J. J. G. Alexander, *Insular Manuscripts 6th to 9th Century*. Plate 4, 5.
 - 13) 「アーム」「バー」 F、E の二・三本の横線のように、縦線の片側にだけ腕のように出る線を「アーム」という。また T の横線のように、縦線に接して左右に伸びる横線は「バー」という。
 - 14) 「フュージョン」 二つの字が結合した「合字」のうち、線の一部を二つの字が共有する場合は、特に「フュージョン」と呼ばれる。例 æ (a+e)
 - 15) *CLA*, Vol. 3, Plate 397a
 - 16) *Schrifttafeln zur Erlernung der lateinischen Palaeographie*. Hrsg. von Wilhelm Arndt und Michael Tangl. Hildesheim 1976, 2. Heft, Tafel 32A.
 - 17) 石橋道大『人文主義者の書字のリズムとローマン体活字』北海道大学大学院「メディア・コミュニケーション研究」58、2010。
 - 18) Edward Johnston, *Writing & Illuminating & Lettering*. Dover Publications: New York p. 218. (邦訳 エドワード・ジョンストン著 遠山由美訳『書字法・装飾法・文字造形』朗文堂 2005)
 - 19) *Das Buch von Lindisfarne*, Kommentarband I von Michelle P. Brown. Faksimile Verlag Luzern 2002, S. 20.

(2015年11月4日受理、2015年11月4日最終原稿受理)

《SUMMARY》

Lindisfarne Gospels Text Characters

Michio ISHIBASHI

The Lindisfarne Gospels produced at the end of the 7th century in England are famous for the initials on the opening pages with its splendid illumination but this study deals with the actual text of the gospels. The main text is plain in comparison to the initials but the different and special shape of the continental text characters is an important element of these gospels. It is called Insular Half Uncial script, an alteration of the Half Uncial script used by the Roman Catholic Church, influenced by the culture of Ireland and Great Britain.

The biggest feature of this script is wedge serif. However, this is not simply a design issue; it also has the function of mutually joining the characters. This is different from the natural joining of characters in cursive writing and, despite it being in formal hand, characters were consciously joined. A number of other ways of joining characters apart from serif can be observed. Of course, the main objective of joining characters is the unique impression of the text that this creates. However, joined-up writing is difficult to read, sometimes it makes vision blurry and it can cause the uniform rhythm of reading to break down. The per cola et commata style is basically easy to read, readers are not particularly conscious of the text and it is easy to concentrate on the contents of the text but, in reality, there are some parts that are difficult to read and that cause the vision to blur. When you come across these passages, it becomes easy for the consciousness to look at the characters themselves. Under the geographical conditions of the north, in contrast to the fact that people had no choice but to use texts received from the Roman Catholic Church as they were, it is possible to differentiate with continental Roman Catholic Church characters in script design. Difficulty of reading and innovations that blur vision were a device to draw the consciousness of readers directly to characters that they would not normally notice and sometimes impede this.