



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	ペルシー・レ・フォルジュの扉口とクリュニー周歩廊柱頭彫刻の年代について
Author(s)	ダーリング 常田, 益代
Citation	美術史, 48(1), 116-135
Issue Date	1998-10
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/76171
Rights	初出 : 美術史 48(1)
Type	journal article
File Information	Tokita1998.pdf



ペルシー・レ・フォルジユの扉口と

クリュニー周歩廊柱頭彫刻の年代について

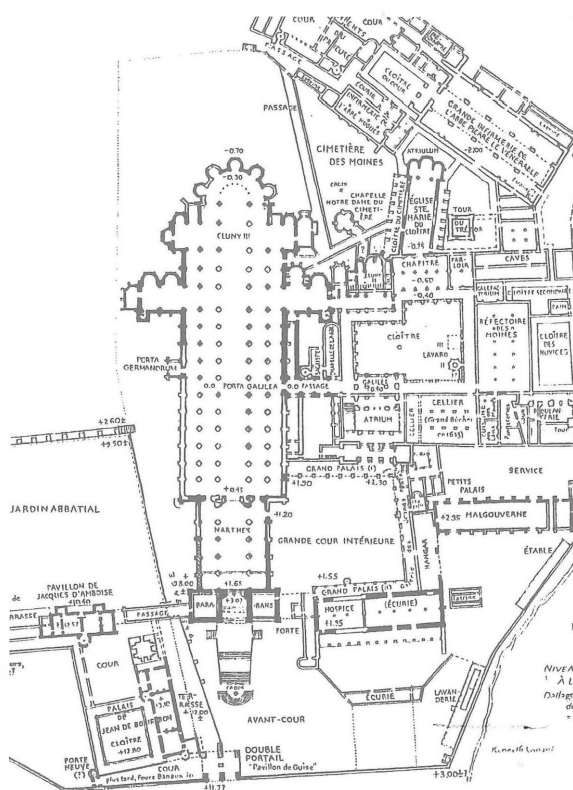
ダーリング常田益代

はじめに——年代に関する問題点と研究の現状

ブルゴーニュ地方のロマネスク美術の形成と展開を年代的に跡づけようとするとき、大きな障害になるのは、その中心であったと考えられる第三次クリュニー大修道院の全貌が明確に掴めないことである。中世ヨーロッパ最大の規模を誇った第三次クリュニーはフランス革命の後、執拗に爆破され、教会自体に関しては南大翼廊とその周辺部を残すのみになってしまった。⁽¹⁾ その第三次クリュニー（以下クリュニーと記す）の建設工事は六代修道院長ユージ（在位一〇四九—一〇九）の下で一〇八八年に始まった（*foundation*）。⁽²⁾ ベネディクト会クリュニー派の総本山として宗教界のみならず政治的にも外交的にもその頂きに達していた時期である。⁽³⁾ 建設の進行に関しては、一〇九五年一〇月二五日に法王ウルバヌス二世により東端部の祭壇が五つ奉獻（*consecration*）されたという記録（*Bibliotheca Cuniacensis*, col. 518）と一三〇年に献堂（*dedication*）されたという史料（*Bibliotheca Cuniacensis*, col. 1380-81）が伝わる。しかし工事がどこから着手され一〇八八年から一三〇年までの四〇余年間にどのように進行し、巨大な建造物のどの部分がいつ頃完成されていたかというクリュニー自体の編年は明らか

かにされていない⁽⁴⁾（挿図1）。

一世紀末からの四〇余年という期間は、ブルゴーニュ地方のロマネスク建築と彫刻を、最晩期のものを除き、ほぼすべて包括してしまう時間的枠組みに相当する。したがってブルゴーニュ地方の作品を論ずる場合、クリュニーより前だと



挿図1 第三次クリュニー修道院平面図
(Conant, *Cluny*, fig. 8 による。)

か後だとかとするのは殆ど意味のないことである。クリュニーの建設が進行し続ける一方で、ブルゴーニュ地方の小規模な教会は着工され完成されていた。問題はこれらの教会がクリュニーの建設工事のどの段階、どの部分とどのように関連していたかである。この問題を明らかにしていくためには、建築と彫刻の両方から調査していく必要があるだろう。まずクリュニー自体での展開の跡付けで、さまざまな建築部分に属する彫刻と彫しい数の彫刻断片の相互比較が不可欠である。ついでこれらの彫刻とクリュニーに関連する教会の彫刻との比較、さらに比較の対象となつたすべての彫刻の位置する建築母胎の比較、また関連する教会の方から得られる史料の検討など、多視点からの精査を総合していく研究方法が必要と思われる。いわばクリュニーという長い線上に、複数の短い線や点に喩えられる他の教会建築を位置づけていくプロセスを踏んで、初めてクリュニーの全貌とクリュニー自体での展開、またクリュニーの影響のありようとその範囲もより明確になるだろう。

クリュニーの全貌に関するこうした大きな問題は言うまでもなく、一九二〇年代以来論争の中心になってきた名高い周歩廊柱頭の年代さえ未だ確立されていない(挿図2-5)。それは従来の研究方法が限られたものだったからではないだろうか。方法は主に(一)柱頭様式の描写と評価、(二)文献解釈、(三)周歩廊柱頭の制作場所と設置の時点(建設現場の足場の上で制作したとする説と工房で制作してから設置したとする説)を抛り所としていた。今ここで七〇年余りに及ぶ周歩廊柱頭論争の経過を辿る余裕はないが、年代に関しては大きく三つの説が出された。⁽⁵⁾第一は一〇九五年にウルバヌス二世が祭壇を奉献したとき周歩廊柱頭はすでに彫刻され設置されていたとする説、⁽⁶⁾第二は周歩廊柱頭はその優美な完成された様式からして一一三〇年頃の作品であるとする説、⁽⁷⁾第三は教会の東端部は一一二〇年までに完成されていたから周歩廊柱頭はその少し前であるとする説である。したがって一〇九五年から一一三〇年以降とする説までは四〇年の開きが

でている。周歩廊柱頭の年代的位置付けは、単にクリュニーの問題にとどまらず、ブルゴーニュ地方のロマネスク彫刻の様式展開の鍵となる大きな問題である。周歩廊柱頭を初期の様式とするか帰結とするかにより、クリュニーの影響力の大きさと周辺作品との関係、さらには図像の形成とその伝播の見方まで変わってくる。編年は、形体の歴史と精神活動との年代的照合を理解する上にも一つの基礎になるものであるから、等閑視されてはならないだろう。

クリュニー研究は一九六八年に出されたコナントとサレの相容れない二つの研究により、解決を見ないまま休止してしまつたかに見えた。しかし、一九八三年に出版されたアーミの『ロマネスク期ブルゴーニュ地方の石工と彫刻家』(*Masons and Sculptors in Romanesque Burgundy*)が一種の活性化になり、ここ十余年クリュニー研究はかなり活発になっている。⁽⁸⁾一九八四年にはストラットフォードとソルニエによるカタログ『ヴェズレーの忘れられし彫刻』(*La sculpture oubliée de Vézelay*)⁽⁹⁾が編まれ、続く一九八六年にはアメリカで、一九八八年にはフランスでクリュニーの国際学会が開催された。⁽¹⁰⁾またコナントの発掘した彫しい彫刻断片のカタログづくりがストラットフォード、ワルシュ、モリス、ブラン、サルヴェックの共同作業により一九八六年から進行し、その第一巻の出版も間近と伝えられている。さらに五〇年来中断していた発掘もフランス文化省の助成により一九八八年から再開した。ルーク・ミレの下で行われた今回の発掘はナルテックスに重点が置かれ、西正面扉口の彫刻断片が出土した。⁽¹²⁾一方クリュニー自体の研究に並行して、ベルシー・レ・フォルジュ、バレ・ル・モニアル、モンソー・レトワール、マコンなどの個別研究が博士論文のかたちで進められてきた。⁽¹³⁾こうしたクリュニー自体の研究と周辺作品の基礎的研究からクリュニーの全貌とブルゴーニュ地方のロマネスク美術の全体像が少しずつはつきりしてきている。

本論はクリュニーの周歩廊柱頭をこうした一連の新しい研究状況のなかで捉え直す試みである。その際、周歩廊柱頭を一応問題の核に据えながら、核の内部か



挿図3 クリュニー周歩廊、第五柱頭、「春」の彫師、「春」



挿図2 クリュニー周歩廊、第七柱頭、「グレゴリオ聖歌」の彫師、「第四音」



挿図5 クリュニー周歩廊、第六柱頭、「グレゴリオ聖歌」の彫師、「天国の川」



挿図4 クリュニー周歩廊、第四柱頭、「希望」の彫師、「希望」

らだけではなく、様式的に緊密なつながりを示すペルシー・レ・フォルジュの玄関扉口の彫刻に光をあてる。そしてペルシーとの比較をもとに、クリュニーとブリヨネの工房、さらにヴェズレーとの関係を検討し、ブルゴーニュ地方のロマネスク彫刻の展開とその編年を再考するものである。

一 ペルシーの扉口彫刻

ペルシー・レ・フォルジュ（ソーヌ・エ・ロワール県）はベネディクト会サン・ブノワ・シュール・ロワールに属する最も重要な小修道院の一つで、地理的には東にクリュニー、南にパレ・ル・モニアル、南西にブリヨネ地方を控えた南ブルゴーニュのほぼ中央に位置する。現存するバジリカは十一世紀初頭の建造で、ロマネスク期に入りバジリカの西前方に玄関間ポーチが増築された⁽¹⁴⁾。玄関間の保存状態は良く、扉口彫刻を同時代の建築母胎の中で捉える事のできる貴重な例である⁽¹⁵⁾（挿図10a）。また、玄関間の彫刻はクリュニーともブリヨネ地方の諸教会ともヴェズレーとも様式上緊密な関連を示し、複数の作品を一挙に考察することを可能にしてくれる。

（1）扉口の構成

ペルシーの彫刻様式を個々に分析する前に、まず扉口全体について石質分析、損傷部の観察、測量、扉口構成の比較を行なった（挿図9a-d）。その結果、次の点が明らかになった。

一、扉口を構成する石塊のうち、まぐさのみ粒子の極めて細かく白色がかった石灰石が用いられ、しかもその両端に同じような損傷がある。まぐさに用いられたこの良質の石灰石はクリュニーの南翼廊に接する塔の内部にあるガブリエル祭室の柱頭の石質に近いという報告を受けた⁽¹⁶⁾（挿図9a）。

二、まぐさの長さと半円形壁面の直径が一致しない（挿図10b）。

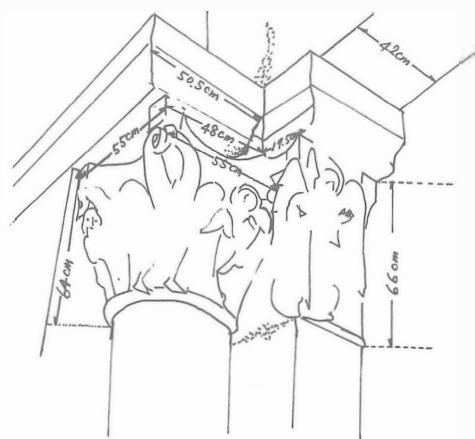
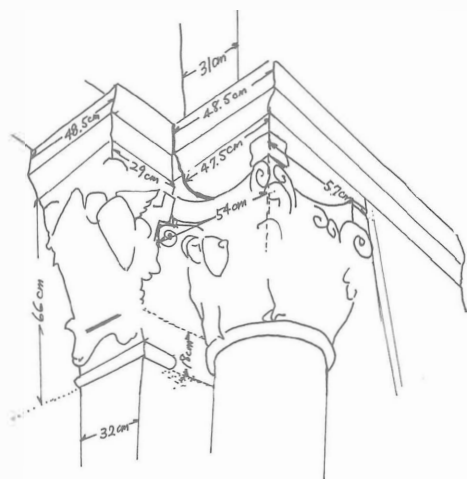
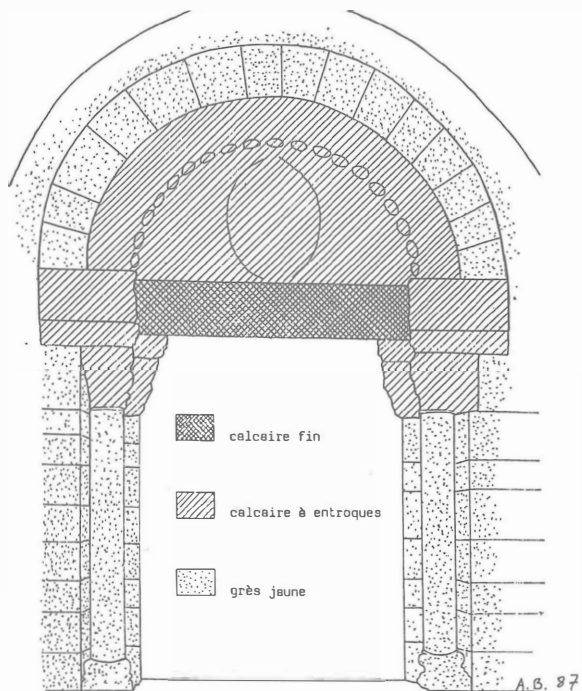
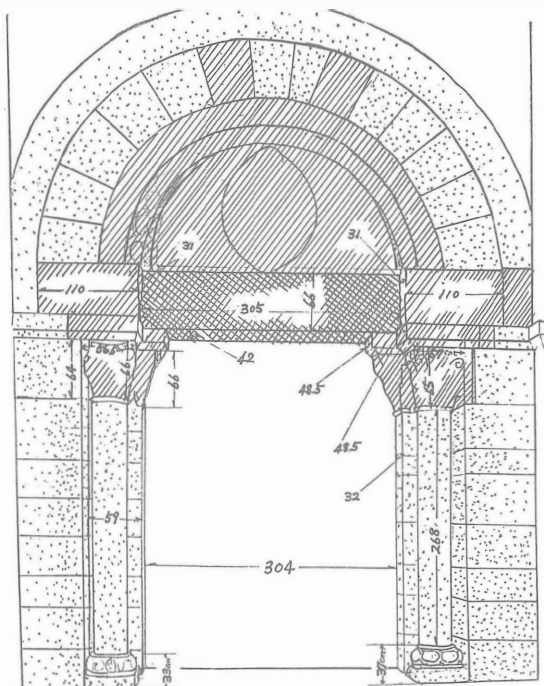
三、扉口の左右脇壁柱頭とまぐさを支える左右のコーベルに人為的な切断の跡が見られる。測量と観察の結果、柱頭の奥行きが脇壁の奥行より大きいため、柱頭の角を約6cm切断し、コーベルの後ろに重ねるように押し込んだことが判る（挿図9c-d、12a）。

四、脇壁柱頭の高さ（64―65cm）はまぐさの高さ（66cm）にはほぼ一致する。（挿図9b）

五、ペルシーの扉口を彫刻様式の上から関連のあるブリヨネ地方の伝統的な扉口形式と比較すると、ペルシーではまぐさの両端には柱頭がなく、代わりにまぐさの延長部を加えるという稀な形式を示している（挿図6、10a）。

六、まぐさ延長部と半円形壁面を囲む飾迫縁（archivolt）の石組、さらに飾迫縁とその上部の壁体の石組は一致している。

以上の点を総合して考えると、ペルシーの扉口構成には工事の途中で変更があったことが推察される。すなわち、はじめはアンジー・ル・デュックの西正面（挿図6）に見られるようなこの地方の伝統形式に従い、まぐさの両端に柱頭を配し、両柱頭を起点として半円形壁面を囲む飾迫縁を立ち上がらせるといった構成だったと思われる。ところが扉口構成の変更（拡張案？）により、柱頭をコーベルの位置まで下げた。コーベルに連続する脇壁は本来柱頭を想定していなかったため、柱頭を受け入れるだけの奥行きがなかった。そのため柱頭の渦巻き文の角を約6cm切断し、さらにコーベルの厚さを削り柱頭を押し込むような形で現在の位置に配したと考えられる。現在のまぐさは扉口変更案が出た時点で制作され置き換えられ、このまぐさに合わせて左右に延長部が加えられたのだろう。（あるいは逆に、「受難伝」を示す現在のまぐさとその延長部を導入せんがため、扉口の構成が変更されたと言えるかもしれない。）半円形壁面の直径は新しいまぐさより幾分短いため左右の間隙をうめて弧を整え、まぐさと延長部に合う偏平な飾迫縁を組み、



工事は上部の壁に進行していったと推察される。この推論が正しければ、その制作過程からして、まぐさとその延長部は半円形壁面、コーベル、柱頭よりわずかに遅れて制作が始まったことになる。

この推論は図像の上からも傍証されるだろう。すなわち、この時代のまぐさの主題と構図は、半円形壁面の主題と構図に支配されるのが普通である。ところがベルシーでは「玉座のキリストとセラフィム」を表す半円形壁面と「キリストの受難伝」からの説話場面を示すまぐさとの間には、図像の上からも構図の上からも主と従の関係が認め難く、各々別々に構想されたもののように見えるからである(挿図10b)。

考古学的な観察をもとに得られたベルシーの扉口の制作過程に関する推論は、扉口の彫刻に見られる様式の違いと、その各々に緊密に関わるブルゴーニュ地方の彫刻の前後関係を考える時の手がかりになるだろう。

(2)「手」の分析

一九一三年、フォン・リュッケンはベルシーの扉口彫刻に二人の彫師、すなわち半円形壁面を彫った人とまぐさを彫った人を認めた(挿図10b)⁽¹⁷⁾。七〇年後、アーミは前者をアヴナスの彫師、後者をベルシーの彫師と名付け、この二人がブルゴーニュ地方の主だった彫刻作品を殆ど手掛けたという説を出した。⁽¹⁸⁾アーミ説によれば、アヴナス祭壇でキャリアをはじめたアヴナスの彫師はアンジー西正面扉口とマコンのナルテックス扉口(以下マコン扉口と略称)を彫った後、ベルシーに赴き、そこでもう一人の彫師、ベルシーの彫師に出会う。アヴナスの彫師は半円形壁面をベルシーの彫師はまぐさを彫り、二人のチームワークが始まる。ベルシーでの制作後、二人はヴェズレーに向かい、互いに影響しあい様式を発展させながらナルテックス扉口を分担し、さらにクリュニーで周歩廊柱頭を彫る。ベルシーの彫師はその後ヴェズレーに戻り中央半円形壁面の「聖霊降臨」を制作した。

従ってアーミ説によれば、アヴナス、アンジー、マコン、ベルシー、ヴェズレーはクリュニー周歩廊柱頭の影響下で作られたものではなく、すべて年代的に先行することになる。

これに対しベンダーガストとザウエルレンダーはアンジー西正面扉口(まぐさを除く)とベルシーの半円形壁面がクリュニーの西正面扉口を手本として制作された比較的遅い一一二五―一一四〇年頃の地方作品と考える。⁽¹⁹⁾一方ウルセルとコナントはクリュニーの周歩廊柱頭を一一〇九五年以前とし、ベルシーの半円形壁面にも一一〇〇年頃という早い年代を付けている。⁽²⁰⁾またヴェズレーの視点から問題を捉えるサレとディーマーはベルシーのまぐさをクリュニーとヴェズレーで活躍した彫師の後期の作品とし一一三〇―一一四〇年に位置づける。⁽²¹⁾クリュニーの周歩廊柱頭の場合同様、ここでも四〇年以上の開きが出ている。

ある特定の地域の特定の工房が示す一つの集合的な様式の中で、個人の様式「手」を区別していくことは厄介なプロセスである。⁽²²⁾彫師自身の内的要因(才能、美的感覚、癖、性格、成熟度、出身地)と外的条件(建築的条件と枠組み、大きさ、石質、図像的要請、工房の中での地位と役割など)とのさまざまな組み合わせがまず考えられよう。しかし「手」を区別する時もっとも難しい問題は、中世の彫師がそのキャリアのなかでどれほどの様式の幅を持っていたか、また意識的に持とうとし、使い分けようとしたかという点にある。この難題に対する答えは得られようもないが、筆者はロマネスク彫刻の「手」を区別する際の據として主に次の諸点を考慮した。その際の大前提はフランスのロマネスク彫刻は、原則として、三次元の空間を占める丸彫りではなく、建築の一部に組み込まれた方向からの視点を想定して制作された浮き彫りであるという点である。⁽²³⁾

- (一) 彫刻技法(彫りの深さと断面の形、鑿が石の表面にあたる時の角度)⁽²⁴⁾
- (二) 彫刻された対象物の三次元性(像が地からどの程度解放されているか)
- (三) 像の重量感・存在感(宙ずり、浮遊、立脚など)

- (四) 衣文(衣文の扱い、身体と衣との関係)
- (五) 顔および身体の部分の表現法
- (六) 細部(服のデザイン・装飾、髪型、持ち物、建築モチーフなど)
- (七) 人像のプロポーション
- (八) 動作の自然らしさ(spontaneity)の度合い
- (九) 形体とその表面の質感との関係
- (一〇) 構成と空間の密度
- (一一) 対象物と興行きとの関係
- (一二) 身振りと動きの演出度、ドラマ性
- (一三) 表現方法(mode)と調子(tone)
- (一四) 質(形体の強さ、生命度)

右の基準を考慮しつつペルシーの扉口彫刻を精査した結果、筆者は四人の「手」を認めた。半円形壁面の「玉座のキリストとセラフィム」を彫った手、左右のコーナー「悪魔を退治する大天使ミカエル」を彫った手、まぐさの「キリストの受難伝」を彫った手、そして「ゲッセマネの場面」を含む左右のまぐさ延長部を彫った手である。これら四人の彫師を各々の図像に因み、セラフィムの彫師、ミカエルの彫師、受難伝の彫師、ゲッセマネの彫師と名付けることにする。

(3) ペルシーの四人の彫師

セラフィムの彫師

半円形壁面を彫ったセラフィムの彫師の人物像は、アヴナス祭壇、アンジー西正面扉口、マコンのナルテックス扉口などで活躍した工房の様式を即座に想起させる(挿図6、7 a-b, 8 a-b, 10 b)。筆者はこの工房をブリヨネ第二工房と呼ぶことにする。それはほぼ同じ頃、ブリヨネを中心にブルゴーニュの広範な地域で活動していたもう一つの工房(ブリヨネ第一工房)があったからである。⁽²⁵⁾ア

ヴナス祭壇、アンジー西正面扉口、マコン扉口の人像様式とペルシーのそれを比較すれば、共通点として小さい目、高い位置の耳、小さい口といった顔の特徴がまず指摘できる。衣文は人体の動きと関係なく、平坦な表面をほぼ九〇度の角のある浅い彫りの曲線が規則的に概念的に分割していったできたものだ(挿図8 a, 10 b)。衣の細部の特徴としては、V字形の襟とトランペット状に広がった袖口などが共通項として挙げられよう(挿図7 a-b, 10 b)。

しかしペルシーのキリストとアヴナス祭壇のキリストを比較すると、後者が玉座からずり落ちてしまいうるのに対し前者は深く坐し、マンドララの端にしっかりと足をおろしている(挿図7 a, 10 b)。どちらの像も観る者の視点を正面に想定した像でありながら、空間の中に占める像の重量感・存在感に違いが認められる。

人物像と空間の関係はマンドラを支えるアンジーの天使とペルシーのセラフィムにより端的にみられる(挿図6、10 b)。アンジーでは天使の翼が半円形壁面の地に張り付けられているようで、天使は地の表面上でのみ移動できる。ペルシーでは、セラフィムは地からは解放され斜め前方を向き、その三対の翼は半円形壁面の深い龕の中であらゆる方向に伸びている。ここには浮き彫りから丸彫りに近づいていく過程であらわれる空間把握の違いが認められよう。このセラフィムに様式上もっとも近いのはマコンの扉口右脇壁柱頭「キリストを誘惑する悪魔」のキリスト(挿図8 b)と半円形壁面「最後の審判」最下段左側の天国へ入る人々であろう。

ペルシーでは彫刻技法もわずかながら複雑なっている。例えばペルシーのキリストの両脚の間にながれる襷は左右からたたまれその中央部にはさらに稜線が加わる。一度たたんだ襷の表面にもう一度細い糸をいれるという二重の彫刻プロセスだ(挿図10 b)。この彫刻技法はアヴナス祭壇をはじめ、アンジー西正面やマコン扉口(以下これらをアヴナス祭壇グループと略称する)にはないが、クリュニ



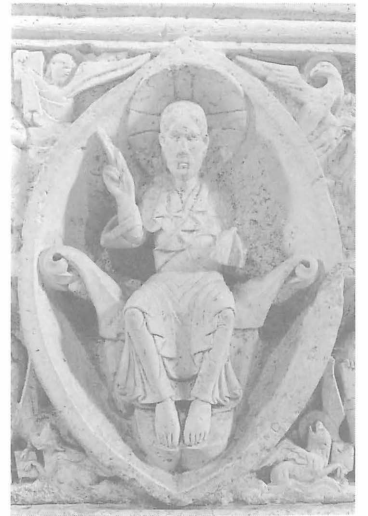
挿図10 b. ベルシー、玄関間扉口



挿図8 b. マコン、ナルテックス扉口、南脇壁柱頭「キリストを誘惑する悪魔」部分



挿図8 a. マコン、ナルテックス扉口、北側コーベル「悪魔を退治する大天使ミカエル」部分



挿図7 a. アブナス祭壇、正面部分、キリスト像



挿図7 b. アブナス祭壇、正面部分、使徒像

1の周歩廊柱頭「春」の擬人像の右脇をおおう衣文に僅かにあらわれる(挿図3)。二重の彫刻プロセスはベルシーとクリュニーでは初歩的な段階にすぎないが、いったん導入されると稜線の加った襷の扱いはさらに精緻になり、ヴェズレーのナルテックス中央扉口とオータンで好んで用いられた衣文に発展する。

ミカエルの彫師

まぐさを支える左右のコーベルを彫ったミカエルの彫師もその基本的な造形言語をブリョネ第二工房に負っている(挿図12 a・b)。それは両脚の間でV字形を繰り返す襷、平らな面をなす襷山、そして衣のデザイン等に見ることができ。

しかしこうした共通点を示

す一方で、ミカエルの彫師

はセラフィムの彫師ともブ

リョネ第二工房とも微妙な

違いを示している。セラフ

ィムの彫師のセラフィムの

動きがどこかぎこちないの

に対し、悪魔を退治するミ

カエルは両脚でしっかりと

身体を支え、右腕を振り上

げ、内からの力で動いてい

るようだ(挿図12 a)。ま

た、ミカエルの彫師はアヴ

ナス祭壇グループにはなく

クリュニーの周歩廊柱頭に

見られる細部を共有してい



挿図12 a. ベルシー、扉口、南側コーベル、大天使ミカエル
(Photo: James Austin)



挿図12 b. ベルシー、扉口、北側コーベル、大天使ミカエル

る。大きく低い位置の耳、瞳を穿ったくっきりした目、わずかながら丸みを帯び始めた襷の断面、風に靡くように彫り出された衣、膝の後ろにまとまっていく上向きと下向きになった規則正しい襷などである。

これらの細部が彫師個人の特徴なのか、あるいは「手」の違いを越え幾つかの工房に共通して現われた彫刻技術の段階的推移を示す現象なのかを区別しておくことは、年代的前後関係を確立する上に大切であろう。ここで指摘した幾つかの特徴(瞳を穿った目や衣文の表現)はクリュニーの周歩廊柱頭すべての人物像に共通するばかりでなく、ヴェズレーのナルテックス扉口、クリュニー西正面扉口の人像でいっそう顕著になっていく。したがってこれらの特徴は技法の段階的推移を示すものであると思われる。

受難伝の彫師

半円形壁面の「玉座のキリスト」という厳粛なテーマに対し、まぐさとその延長部はキリストの受難伝から連続する五つの出来事を説話手法で表わしている。

すなわち向かって左から右へ、「ゲッセマネの園で眠る使徒」(挿図13)、「ユダの

接吻」(挿図11 a)、「キリストの逮捕」(挿図11 b)、「マルコスの耳を切るペテロ」

(挿図11 b)、「大祭司の前のキリスト」(?)、「まぐさ右端、損傷のひどい部分」

(「ペテロの官邸へ連れて行かれるキリスト」(?)「(右延長部)」(挿図10 b)であ

る。セラフィムの彫師と受難伝の彫師との著しい相違いは、教義と説話という図

像の要求する表現モードの使い分けだけでは説明できないだろう。衣文の捉え方、

石の上を動く鑿のスピード、プロポーション、顔の造作などに見られる二人の違い

いは各々の個性の違いとそれぞれの彫刻様式の進展段階の違いによるものと思わ

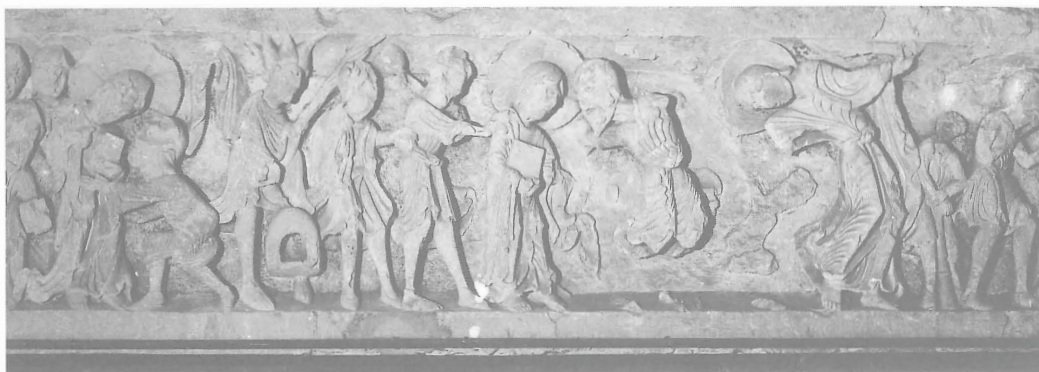
れる。セラフィムの彫師の様式がブリョネ第二工房の最後の段階を示すのに対し、

受難伝の彫師の様式は進行中のものである。この彫師の斬新さはまぐさを半円形

壁面に従属する均質で静的な空間という従来の扱いから解放し、あたかも絵巻を



挿図11 a. ペルシー、扉口、まぐさ、受難伝 (Photo: James Austin)



挿図11 b. ペルシー、扉口、まぐさ、受難伝



挿図15 ヴェズレー、ナルテックス、南扉口柱頭、「最後の審判の天使」



挿図14 ヴェズレー、ナルテックス、南扉口、「幼児伝」



挿図11 c. ペルシー、扉口、まぐさ、受難伝部分右から五人目の使徒 (Photo: James Austin)

繙くようにまぐさに方向性を与え、時間の推移のなかで説話を劇的に展開している点にある。⁽²⁹⁾ 受難伝の彫師はまた統一された空間という概念に縛られず、人物の大きさとプロポーションを任意に変えてもいる。ナイフを振り上げるペテロは師キリストより大きく、その脇に立つ人物はペテロの半分もない(挿図11b)。またまぐさを占める二四人の人物は不規則に重なり合って配置されている。早い鑿の動き、自在に変わる密度とリズム、肩、胸、腰、脛、袖の上を平行あるいは放射状に走る衣文、大胆な動きとその動きを増幅するかのようには深く彫り込まれた階段状の襞。この彫師の表現はこの受難伝の画像の一部にさえなっている(挿図11a-c)。そしてこのまぐさにのみ用いられた粒子の細かく柔らかな石灰石は鑿の動きを助けたにちがいない。鋭角の断面をつくるペルシーの階段状の襞は、アヴナス祭壇グループ、クリュニー周歩廊

柱頭が示す浅い階段状の襷と、その急速なリズムにおいて著しく異なる⁽²⁷⁾。この受難伝の彫師の手はアヴナス祭壇グループには確認できない。

サレはペルシーの受難伝の彫師をヴェズレー・ナルテックス南扉口の「幼児伝」(挿図14)の作者と同一人物とし、この人はヴェズレーに先立ち、クリュニーの周歩廊柱頭「グレゴリオ聖歌」の大部分を彫った人であるとした⁽²⁸⁾。換言すれば、まずクリュニーで仕事をし、そこからヴェズレーを経てペルシーで活動したことになる。これはアーミ説と全く逆の流れである。一方ディーマーはペルシーの受難の彫師とヴェズレーの「幼児伝」の作者を別の手に帰している⁽²⁹⁾(挿図11a・b、14)。

前述したように中世の一彫師がそのキャリアを通じてどれほどの様式の幅を持っていたかは難問である。ペルシーの受難伝の彫師に一番近い作例は、ヴェズレーの「幼児伝」(ただし「お告げ」を除く)、同扉口柱頭「最後の審判の天使」(挿図15)、中央扉口北側脇壁柱頭(Salet II)、そして同じく中央扉口中間層の「聖ペテロ立像」であろう。これらの類似を認めた上でペルシーの受難伝とヴェズレーの「幼児伝」の扉口に見られる微妙な違いを個人の幅とみなすか、別の「手」とするかは極めて難しい。少なくとも受難伝の彫師はどこかでヴェズレーに関わっていたはずである。

受難伝の彫師とクリュニーとの関連については、受難伝を表すまぐさのみ石質が異なり、その石質がクリュニーのガブリエル祭室のものに近いことから何らかの繋がりを考えてもよいかもしれない。人像を比較すればペルシーのまぐさ左から五人目の本を胸の前に持つ斜横向きの人像(使徒ヨハネ?)⁽³⁰⁾(挿図11c)はクリュニーの「春」(挿図3)を下敷きにしていたかも知れない。しかし、今のところクリュニーの東端部から出土した彫刻断片には受難の彫師のものと断定できるものはない。



挿図13 ペルシー、扉口、まぐさ北側延長部、ゲッセマネの園

ゲッセマネの彫師

四人目のゲッセマネの彫師(挿図13)は受難伝の彫師の周辺にいた人であろう。この二人の違いはキリスト像を比較するとよくわかる。受難伝の彫師のキリストは丸顔で背が低い。延長部のキリストは面長で他の人物と釣り合うプロポーションを保っている。またゲッセマネの彫師はキリストの光背を枠組みの上縁に重ねることによって、まぐさのキリストより背を高くしている。様式はやや凡庸だが、衣文の扱いにはブリヨネ第二工房からすでに離れ、クリュニー周歩廊柱頭以降の衣文の特徴がみられる。

以上見てきたペルシーの四人の彫師とクリュニー、ブリヨネ第二工房、ヴェズレーとの関係をまとめると、半円形壁面とコーベルを彫ったセラフィムとミカエルの彫師はアヴナス祭壇グループを基礎としながらも周歩廊柱頭の特徴も共有している。一方まぐさとその延長部を彫った受難伝の彫師とゲッセマネの彫師はヴェズレーに最も近く、部分的にクリュニーの特徴も示している。ここで留意すべきは、アヴナス祭壇グループとヴェズレーとの間には直接の繋がりが認めがたいが、ペルシーの扉口はそのどちらの様式にも繋がっていることである。ペルシーの扉口の制作過程で見た半円形壁面とまぐさとの多少の時間的ズレは、結果として、アヴナス祭壇グループとヴェズレーを結ぶ様式の橋渡しになったといえる。この観察結果はクリュニー周歩廊柱頭の年代に何を示唆しているだろうか。

二 クリュニー周歩廊柱頭と ブルゴーニュ地方のロマネスク彫刻

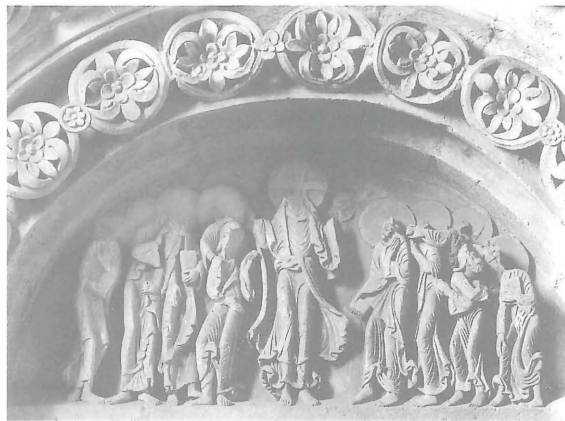
(1) 周歩廊柱頭の三人の彫師

この問題を再考するには、周歩廊柱頭そのものの様式をあらためて観察する必要があるだろう。周歩廊に沿って配置された八基の円柱に冠する柱頭を、コナントの呼称に従い、北側から南側へ時計回りに一番から八番とする。⁽³⁰⁾ 筆者はこれらの柱頭に三人の「手」を識別する。第一の彫師は葉飾り(一番)、「体育」(二番)、「天国の川」(六番)(挿図5)、「グレゴリオ聖歌」(七番と八番)(挿図2)の五つの柱頭を、第二の彫師は「四方の風」(三番)と「春」(挿図3)「夏」(慎しみ)(五番)を、第三の彫師は「希望」(挿図4)「慈善」(四番)を彫ったと思われる。⁽³¹⁾ 主題にちなみ「グレゴリオ聖歌」の彫師、「春」の彫師、「希望」の彫師と呼ぶことにしよう。

周歩廊柱頭の過半数を彫り、質的にも卓越した「天国の川」や「グレゴリオ聖歌」を彫った人はクリュニーの仕事現場で彫刻部の筆頭に立った人だろう(挿図2、5)。この彫師の人物像は全体としてはアヴナス祭壇グループに近い。しかし同時に「グレゴリオ聖歌」の人像は低い位置の大きな耳、瞳を穿ったはつきりした目などを示す。これらの特徴はベルシーのミカエルの彫師(挿図12 a-b)に共通するがアヴナス祭壇グループ(挿図6、7 a-b、8 a-b)には見られなかったものだ。「グレゴリオ聖歌」の彫師の「手」に一番近い作品はブリヨネ地方モンソー・レトワールの扉口「昇天」の左側に立つ使徒であろう。石質の違いこそあれ、衣文のイディオムは同じだし、モンソーの「昇天のキリスト」を囲むモンドルは「グレゴリオ聖歌」の第一音から四音までの人物像が立つアーモンド形の背景を連想させさえる。もし仮にモンソーの扉口を彫った人がその技量を認められ、クリュニー彫刻部の頭として迎えられたとしても不思議ではない。少なくとも

ともこの仮定を打ち消す決定的な材料は今のところない。⁽³²⁾

「グレゴリオ聖歌」の彫師と「春」の彫師を比較すると、石の表面に対する鑿の角度と彫りの深さはほとんど同じだが、衣文において相違が明らかになる(挿図2、3)。「春」の彫師は、「グレゴリオ聖歌」の彫師の人像には見られなかった二の腕と大腿部と脛をおおう上向きと下向きの平行放物線をはじめ、途切れず流れる襷、風に靡くような衣の扱い、深く抉った複雑な裾線などを好んで用いるようになる。そして「春」の人像の膝の後ろに纏められていく上向きと下向きの放物線の衣文はヴェズレーで一層顕著になる(挿図16)。この衣文の扱いは「グレゴリオ聖歌」の人物像では部分的に見られるが、アヴナス祭壇グループの人像には見られない。逆にアヴナス祭壇グループにしばしば見られた平行V字形衣文や襷をたたんだ反復的なジグザグパターン(挿図7 a)は「春」の彫師にも「希望」の彫師にもない。



挿図16 ヴェズレー、ナルテックス、北扉口、「昇天」
(Photo: Marburg)

「希望」の彫師はクリュニーの仕事現場ではアシスタント的存在だったのか、質的にやや劣る。この彫師の特徴は「希望」(挿図4)の柱頭にみられるようにパターン化した衣文、小さなボタンのような円のある単純な耳、四角い顔の輪郭にみられる。

「春」の彫師と「希望」の彫師の様式はヴェズレー、ナルテックス扉口の第一期工事(以下ヴェズレー、ナルテックス扉口と略す)、すなわち南扉口の「幼児伝」(挿図



挿図17 ヴェズレー、ナルテックス、中央扉口、まぐさ
(Photo: Marburg)

14)と北扉口の「昇天」(挿図16)、そして中央扉口のまぐさと脇壁の使徒立像彫刻の主流になる。

「春」で見た人像は、規模と壁面形態の違いもあるが、ヴェズレーの「昇天」で長身化し衣文はさらに流動的になる(挿図16)。ヴェズレーの「昇天」が「春」の彫師自身のものか周辺の人のものかはわずかしいが、この彫師の特徴の延長上にあることは明らかである。

ナルテックス中央扉口のまぐさ(挿図17)と左脇壁の聖パウロ立像は「希望」の彫師自身のものだろう。ヴェズレーで発展した「春」と「希望」の様式はアヴナス祭壇グループには認められない。

以上、ペルシーの扉口とクリュニーの周歩廊柱頭を彫った人達の「手」を分け、各々の「手」がアヴナス祭壇、アンジー西正面、マコン扉口を請け負ったブリヨネ第二工房およびヴェズレー、ナルテックス扉口の彫刻にどのように関連しているかを見た。ここまでの結果をまとめると次のようになる。

一、ペルシーのセラフィムの彫師とミカエルの彫師はブリヨネ第二工房出身と思われるが、アヴナス祭壇グループの作品には見られなかった新しい彫刻技法が加わる。この技法はクリュニーの周歩廊柱頭に共通する。

二、ペルシーの受難伝の彫師とゲッセマネの彫師はブリヨネ第二工房からはなれ、ヴェズレーのナルテックス扉口と直接関連があった。おそらくクリュニーの東端部の彫刻にも関わっていただろう。

三、クリュニーの周歩廊柱頭には三人の手が認められ、この中で「グレゴリオ聖歌」の彫師が基本的な技法と形体・衣文表現においてアヴナス祭壇グループの様式にもっとも近い。しかし顔の細部や衣文表現にはアヴナス祭壇グループには見られなかった彫刻技法が認められる。

四、周歩廊柱頭の「春」の彫師と「希望」の彫師の衣文表現はヴェズレーのナルテックス扉口の主流となり、さらに発展する。ペルシーの受難伝の彫師の様式も「春」の彫師の様式をもとに、個人の特徴が加わったものと考えられる。

五、ヴェズレーとペルシーで展開をみせた「春」の彫師と「希望」の彫師の特徴はアヴナス祭壇グループには見られない。

右の五つの結果を総括できる様式展開はどのようなものになるだろうか。

(2) 周歩廊柱頭様式の形成と展開

アンジー西正面扉口、アヴナス祭壇、マコンのナルテックス扉口の年代に関しては様々な説が出されてきたが、いまだ定説はない。先に述べたように、ザウエルレンダー、ベンダーガスト等はアヴナス祭壇グループとペルシーをクリュニー様式の影響下で制作された地方作品であると位置づけた。⁽³³⁾これに対しアーミはこれらすべての作品をクリュニーに先行させ、クリュニー周歩廊様式の源とした。筆者はアーミ説をブリヨネ地方の工房の作品がクリュニーの彫刻の前身であったとする限りにおいて支持するが、ペルシーとクリュニーとヴェズレーとの関係、また本論で問題としているすべての作品の年代的位置づけに関しては以下にみるようにアーミと異なる立場をとる。⁽³⁴⁾

筆者がここで問題にしたいのは、もしアヴナス祭壇グループの作品がクリュニー様式の影響下で制作された地方作品であるならば、これらはなぜクリュニーの「グレゴリオ聖歌」の様式のみを反映し、ヴェズレー扉口で主流となった「春」と「希望」の彫師の様式を示していないのかという点、そして、もしクリュニー

周歩廊柱頭がアヴナス祭壇グループの手本になっていたのなら、なぜ周歩廊柱頭の顔の特徴や髷の二重プロセスの技法は模倣されなかったのだろうかという点である。様式を真似る時は、その様式と切りはなせない技法も一緒に学ぶのが普通である。手本となる作品の醸し出す雰囲気と精神を真似ることは難しいが、彫刻技法と表面上の特徴やモチーフは地方の彫師にも模倣できたはずである。にも拘わらず、アヴナス祭壇グループの人像には周歩廊柱頭に見られ、ペルシーやヴェズレーさらにオータンで好んで用いられるようになった技法上の特徴が見られない。

逆に、アヴナス祭壇グループはクリュニー周歩廊柱頭様式の基礎を形成したと仮定すると、先の五つの結果は矛盾なく説明されうる。すなわち一〇八八年に着工したクリュニーの建設は地下の基礎工事にはじまり、石の截出、木枠の制作、地上での石組み、柱礎・柱身の準備と進み、柱頭とりわけ人物像を含む柱頭の多い東端部に工事が進んだ時、腕利きの彫師が多数必要とされ、ブルゴーニュ地方の工房の幾つかがクリュニーの仕事現場に加わったのではないかと推察される。東端部から出土した彫刻断片に見られる様式の多様性は複数の工房の参加を裏づけている。そうした工房の一つにユーク修道院長の故郷であるブリヨネ地方を中心に活動していたブリヨネ第二工房があり、その彫師達が指導的立場でクリュニーの仕事現場に加わったとしても不思議ではない。クリュニーの周歩廊柱頭を請け負った有能な彫師達は、アヴナス祭壇、アンジー西正面、マコン扉口などを代表作とするブリヨネ第二工房に萌芽していた様式を基礎としつつ個々の造形言語を展開し、石そのものの美しさと形体の動きの優雅さをもっとも洗練した様式に発展させていったと考えられる⁽³⁵⁾。

アヴナス祭壇グループの彫刻が周歩廊柱頭に先行したとするこの推察は、柱頭と柱身の接合方法と図像の点からも傍証できる。すでに別のところで論じたように、ブルゴーニュ地方の柱頭接合方法は、連続式（柱頭と柱身を繋ぐネッキング

(necking) を柱頭と同じ石塊から彫りだす方法) から分離式（ネッキングを柱頭から分離し、柱身と同じ石塊の最上部に彫りだす方法）へと移行する⁽³⁶⁾。フランスのほぼ全土に流布していた連続式は、ブルゴーニュ地方においてはクリュニーの建築様式が確立する以前の伝統的な教会建築の柱頭に見られ、ブリヨネ第一工房も第二工房も連続式をとっている。これに対し分離式は元来ギリシャ・ローマのコリント式柱頭に用いられていた接合方法で、中世では古代の伝統の強い地域に分布していた。ブルゴーニュ地方では第三次クリュニーがその建築立面に古典風建築要素（擬コリント式柱頭、溝付け柱、卵形裝飾帯など）をとり入れた時、この接合方法も一緒に導入されたと考えられる。クリュニーでは周歩廊柱頭をはじめ身廊、回廊、西正面扉口にあった柱頭はすべて分離式に移行しているが、南翼廊とその塔の中にあるガブリエル祭室ではまだ二つの接合方法が並存している。一方、クリュニーの建築をモデルとして一二〇年以降建造された教会の柱頭はすべて分離式になっている。モンソーとペルシーはネッキングの形状からしてブルゴーニュ地方における連続式の晩期の例で、移行期に作られたものだろう。ヴェズレーでは身廊の再建にもなって再利用された「アダムとイヴ」の柱頭とブリヨネ第一工房様式の柱頭 (Sautet, nos. 35, 38) が、連続式から分離式に作り直されたことを立証している⁽³⁷⁾。

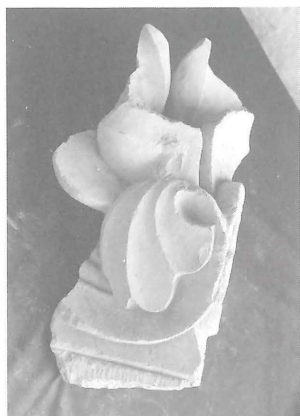
図像に関してはクリュニーで生まれ、ペルシー、ヴェズレー、オータンに伝わったと考えられる「三頭鳥」の図像や、ヴェズレーとオータンでも見られる「グレゴリオ聖歌」の図像はブリヨネ第二工房の彫刻には未だ見られない⁽³⁸⁾。無論、図像のみで年代の前後関係を推すことは危険だが、ある特定の地域の特定の時期にのみ見られる図像で、正典や外典を出典としないロマネスク期の図像には、その地域内での図像の分布が工房の活動範囲に関連する場合がしばしばある。様式が彫師の移動とともに伝播したように、こうした特種な図像もまた地域内の彫師の往来が媒体になっていたのだろう。

ブリヨネ第二工房、なかでもアヴナス祭壇グループの様式を基礎としてクリュ

ニー周歩廊で開花した彫刻様式はまずベルシーとヴェズレーに伝播したと推察される。もしこれをクリュニーの影響の第一波と呼ぶなら、この影響は彫刻部門の数人の彫師の移動という最も具体的な形で伝わったことになる。そしてこの時期は比較的早かったのではないか。クリュニーの人物像彫刻断片が教会の東端部とその周辺に集中していることから推して、筆者は東端部が一応完了した時点で人物像を彫れる技量のある彫師たちはクリュニーを去り、責任者としてベルシーとヴェズレーに赴いたと考える。この中には受難伝の彫師も、「春」の彫師も、「希望」の彫師もいたであろう。「グレゴリオ聖歌」の彫師の様式がヴェズレーで主流にならなかったのは、この人がクリュニーに残り彫刻部門の総指揮にあたっていたからではないだろうか。そして南翼廊と側廊の交差部にある美しい葉飾り柱頭



挿図18 第三次クリュニー南交差部、柱頭C175



挿図19 第三次クリュニー彫刻断片2302 (30 IV 31)

(挿図18) や東端部から発掘された彫刻断片2302 (30 IV 31) の彫師の手が見られることは、この推察を裏付けするものだろう(挿図19)。

以上、クリュニー周歩廊の柱頭彫刻はブリヨネ第二工房に萌芽していた様式を基礎として開花し、ベルシーとヴェズレーにまず伝播したと考察した。ここでブリヨネ第二工房の作品群をクリュニー周歩廊柱頭彫刻の形成期とし、周歩廊柱頭とベルシーおよびヴェズレーを開花期とするならば、本論で

扱った作品群は年代的にどこに位置づけられるだろう。

(3) ベルシー扉口およびクリュニー周歩廊柱頭彫刻の編年の試み

ブルゴーニュ地方のロマネスク建築と彫刻の年代的位置づけを考える時、基本的なものとしては、一〇八八年第三次クリュニー着工、一〇九四年シャルリュの奉献式、一〇九五年クリュニーの奉献式、一〇九六―一〇四年アルトール修道院長のヴェズレーの建設と献堂、一一〇六年アルトール修道院長の暗殺、一一〇九年ユーク修道院長逝去、一一二〇年ヴェズレーの大火、一一二二年クリュニー身廊(?)の穹窿落下、一一三〇年クリュニー献堂式がまず挙げられる。さらに編年の参考になる史料が幾つかある。その第一は、ブリヨネ地方のマルシーに残る公文書に、マルグリータと言う婦人がベルシーのガラヤ(*Galaga*)ポーチ、ナルテックスなどの女関間を総称した中世用語で自分の土地をマルシーに譲渡したと言う記録である。⁽⁴⁰⁾ この文書には日付が記されていないが、この婦人は譲渡後まもなく次のボンヌ修道院長の時(一一〇九―一一二二) 尼になったとある。また一一〇八年の日付のあるクリュニー文書三八七四番にこれと似た記録があり、ここには土地譲渡が始めクリュニーで行なわれ、ついでベルシーで行なわれたとある。歴史学者ジャン・リシャルは、マルシー文書をクリュニー文書の補足的なものとして一一〇八年に位置づけている。とするとベルシーのガラヤは一一〇八年から遅くともその数年後に存在していたことになる。

第二は柱頭と柱身との接合方法が連続式から分離式へ移行した時期に関する年代で、これには二つの参考年代が考えられる。一つは連続式と分離式の柱頭が混在するガブリエル祭室(クリュニー南翼廊の塔内)で、移行期を示すこの祭室はパンブローナ、ローダのペテロにより奉献されたものである。この人は一一五⁽⁴¹⁾年トゥールーズで暗殺されているから、祭室はそれ以前に完成されていたことになる。もう一つは、ヴェズレー身廊の交叉部寄りのベイには、アルトール修道院長

の下で一〇九六年から一一〇四年にかけてブリヨネ第一工房により制作された柱頭がいくつか残る。これらの柱頭接合部を観察すると、もともと連続式であったものを新しい柱頭との統一をはかるため接合部のネッキングを削り分離式に作り直した跡がある。⁽⁴³⁾作り直しの時期は、身廊が再建（もしくは改築）された時と思われる、それがサレの説くように一一二〇年の大火の直後とするならば、分離式はこの頃までに一般的になっていたと推察される。

第三に、ユীগ修道院長の年代記者であったジロンが第三次クリュニーの内陣の美しさに驚嘆した記録を一一二〇年頃残していることと第二次クリュニーの身廊とガラヤの取り壊しがボンヌ修道院長（在位一一〇九―一一二二）の下で始まったこと。⁽⁴⁴⁾これらの記述は少なくとも第三次クリュニーの東端部がこの頃完成し、祭壇と周歩廊周辺が使えるようになったことを示唆している。

こうした史料に合わせ見逃せないのは、ベルシーとヴェズレーに伝播したクリュニーの最初の影響は彫刻様式に限られ、建築様式には及んでいないことである。クリュニーの周歩廊柱頭様式に関連する彫刻は、ブリヨネ第二工房作品はもとよりベルシーでもヴェズレーでも、すべてクリュニーの建築様式が導入される以前に南ブルゴーニュに流布していた伝統的な建築様式のヴァリエーションの中にのみ見い出される。換言すれば、クリュニーの最初の影響がベルシーとヴェズレーに伝わった時点で、クリュニーの建築はまだ東端部と南翼廊・交差部の中層部に限られ、クリュニーを特徴づける三層構成の立面と尖塔アーチを十分示すまで建設工事は進行していなかったのだろう。ヴェズレーでは溝付き柱や分離式柱頭などの要素が部分的に入り始めるが、建築全体としてはまだブリヨネ地方の伝統によっている。クリュニーの建築がいつ頃からモデルとなったのか定かではないが、一一二五年に穹窿が落ちるという事故が生じているから、⁽⁴⁵⁾少なくとも一一二〇年頃までに工事は上部構造に達していたと見てよいだろう。

ここに挙げた参考年代とクリュニー彫刻と建築との関係は一一〇五―一一二〇

年の枠に符号する。これらを総合し、筆者はアヴナス祭壇グループに代表される形成期を一〇九〇―一一〇五年頃、クリュニー彫刻の開花期を一〇五―一一二〇年頃、そして周歩廊柱頭を一〇五―一一一〇年ごろと推定する。すなわち一〇八八年の着工式から数え二〇年前後のこととなる。

結び

本論では従来ほとんど研究の対象とされてこなかったベルシーの扉口彫刻に光をあて、それに様式的関連を示すクリュニー周歩廊柱頭、ブリヨネ第二工房の作品群、ヴェズレー扉口第一期工事の彫刻との比較から、ブルゴーニュ地方における周歩廊柱頭前後の編年の確立を試みた。またアヴナス祭壇、アンジール西正面、マコン扉口などに代表されるブリヨネ第二工房の作品群をクリュニーの周歩廊彫刻様式の形成期とし、この形成期がそのままクリュニー周歩廊彫刻様式へと開花していくのを見た。開花期にはモンソー扉口、クリュニーの東端部、翼廊交差部、南翼廊、ベルシー扉口、ヴェズレー扉口第一期工事をまとめることができるだろう。ここで扱った形成期と開花期は連続的な内的展開とも考えられるが、ブルゴーニュ地方の彫刻様式がすべてこのような連続的展開を遂げたものではない。

以下結論に代えて、今後の研究指針としてブルゴーニュ地方のロマネスク教会の大きな編年とクリュニーの影響のあり方との関係について簡単にふれておく。まず形成期と開花期に前後するブルゴーニュ地方の主だった彫刻を幾つかの大きな段階にまとめるなら（図式化に伴う程度の危険性を認めた上で）、シャルリュとアンジールの身廊柱頭を代表とするブリヨネ第一工房の活躍した時期を草創期（一一〇七―一一一〇）とし、⁽⁴⁶⁾形成期・開花期に続く段階をクリュニーの建築様式の伝播期（一一二〇―一一四〇年、オートン、ソリュウ、ムチエ・サン・ジャン、ヴェズレーのナルテックス第二期工事）とすることも可能だろう。さらに最

晩期を入れるなら、サン・ジュリアン・ド・ジョンジーやシャルリュ北扉口がその代表作として挙げられる。形成期と開花期を含めたこれらの五つの段階的ままりは、けっして単線的に進行した発展段階ではない。実際は重複・平行しながら連綿と移り変わっていく個々の現象を彫刻様式と建築様式にもとずいてグルーピング化したものにすぎず、このグルーピング化から外れてしまう工房や小さな教会も多い。なかでも形成期から開花期にかけて南ブルゴーニュでユニークな図像と様式で活躍したドンジョン工房はその代表的なもののだろう。またここで言う形成期から開花期への移行が連続する内的展開であったのに対し、草創期と形成期は重複期間をもって併存した二つの工房に代表され、各々は異なる様式を示している。

編年とクリュニーの影響について見れば、影響の第一波が彫刻を主としたものであったのに対し、影響の第二波は建築に見られる。一一二〇年頃から一一四五年にかけてクリュニーの建築様式（尖塔アーチ、三層構成の立面、擬コリント式柱頭、分離式柱頭、溝付柱身、刳型柱礎）をモデルとしてオートン、ソリュウ、シャロン・シュル・ソーヌ、シュミール・アン・ブリヨネなどで教会が建てられた。ここで注目すべきは、これらの教会の彫刻には周歩廊柱頭に代表されるクリュニーの彫刻様式がもはや見られないことである。⁽⁴⁶⁾これらの教会の彫刻群は技法的に複雑になり、装飾性が加わり、彫刻断面は丸みを帯び、各々の彫師は個性豊かな様式を示すようになる。オートンやソリュウはその好例であろう。換言すれば、クリュニー東端部の彫刻様式を共有する教会はクリュニーの建築様式をもたず、クリュニーの建築様式を示す教会にはクリュニー周歩廊柱頭の人物像様式はないという現象である。

クリュニーの彫刻様式と建築様式にみられる影響の時間的ズレは彫刻と建築の本質的な違いに因る。それは一つの彫刻を彫りあげるのに要する時間と一つの建築が完成するのに要する時間の違いばかりではない。教会堂に見る彫刻群は、彫師一人ひとりの作品の集合体であるのに対し、建築は一つの共通の計画（設計）

にそって多くの人が部分的に参加し作っていく一つの作品である。クリュニーに関していえば、ここでみたクリュニーの周歩廊柱頭彫刻様式とは実は四〇余年間にクリュニーの仕事現場で生まれた様々な様式の一つにすぎない。しかしそれがあたかもクリュニー彫刻様式の代名詞になってしまったのは、爆破を逃れ比較的状态もよくまとまって今日に伝わったためである。そしてクリュニーにおける彫刻様式の影響は、具体的には、個人単位にせよ、工房単位にせよ、彫師の移動という最も直接的な経路でおこったと思われる。この点、経済的、社会的、技術的、象徴的、儀礼的条件を伴う建築様式の伝播とは、伝播のしかたそのものが異なっていたのだろう。

註

- (1) 第三次クリュニーの人為的爆破の経緯については Bruno Marguery-Melin, *La destruction de l'abbaye de Cluny, 1789-1832*, Centre d'études clunisiennes (Cluny, 1985) を参照。
- (2) *Bibliotheca Cluniensis*, col. 1621, eds. M. Mariet and A. Quercetanus [Duchesne] (Paris, 1614; rpt. Macon, 1915). ナンテはじつに一〇八八年を建設開始の年、または最初の石を置く儀式の年と見なす。Kenneth J. Conant, "Medieval Academy Excavations at Cluny," *Speculum*, V (1930), pp. 77-94, esp. p. 79. 以下、Kenneth J. Conant, *Cluny, les églises et la maison du chef d'ordre* (Macon, 1968), pp. 82-83 and n. 26 以下。一〇八四年頃から建設準備は始まり、東部の基礎工事が完了した時、地上部の最初の石を置く儀式(fundatio)が一〇八八年九月三〇日に行われたと見なす。Joseph Talobre, *La construction de l'abbaye de Cluny* (Macon, 1936), pp. 113-116 は一〇八八年をめぐって工事開始とする。
- (3) ユーグ修道院長の下でのクリュニーについては下記の文献を参照された。*Cluny, Le gouvernement d'Hugues de Semur* Cluny, *Actes du Colloque scientifique international, Cluny, 14-17 septembre, 1988* (Cluny, 1990); Noreen Hunt, *Cluny under Saint Hugh, 1049-1109* (London, 1967); *Clunian Monasticism in the Central Middle Ages*, N. Hunt, ed. (London, 1971).
- (4) "Consecration" (奉獻) と "dedication" (献堂) の違いについては Francis Saut, "Cluny II," *Bulletin monumental*, 126 (1968), pp. 237-241 を参照。建設工

- 事の進行に関しつゝ、そのプロットは意見を異にする。サレトサなだけ、建設上事だ南翼部から着手する、基礎部から水平に漸次積み上げる方法 (tranches horizontales) をとりだ (Salet, "Cluny III," pp. 235-292, esp. 249)。⁹ じつは校訂プロットにたづねの縦断面よりこの程度より建設は東から西に、すなわち南から北に順に、だより (K. J. Conant, *Cluny*, p. 83, n. 26; idem, "La chronologie de Cluny III, d'après les feuilles," *Cahier de civilisation médiévale*, 14 (1971), p. 344, fig. 1.)⁹
- (5) マンタリーがせだし認める説は C. Edson Armi, *Masons and Sculptors in Romanesque Burgundy: The New Aesthetic of Cluny III* (University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1983), pp. 22-23 を参照。
- (6) Arthur Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads* (Boston, 1923), pp. 10-12, 82, 101-107; K. J. Conant, "The Dates of the Ambulatory Capitals of Cluny," *Speculum*, 5 (1930), pp. 77-94; idem, "The Third Church at Cluny," in *Medieval Studies in Honor of Arthur Kingsley Porter* (Cambridge, 1939), pp. 327-38; idem, *Cluny*, p. 101; Pierre Quarré, "La date des chapiteaux de Cluny et la sculpture romane de Bourgogne," *Annales de Bourgogne*, 39 (1967), pp. 157-162. J. Virey, Schapiro, Zarnecki のプロット説は排じよう。
- (7) André Michel, *Histoire de l'art* (Paris, 1905), p. 190; Paul Deschamps, "Notes sur la sculpture romane en Bourgogne," *Gazette des Beaux-Arts*, 64 (1922), II, p. 69; Deschamps, "L'âges des chapiteaux du chœur de Cluny," *Revue de l'Art* (novembre-décembre, 1930), p. 210; Henri Focillon, *L'art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes* (Paris, 1931), pp. 146-149, 日本語訳『ロマネスク彫刻』(中央公論美術出版、一九七五)、一五八-一六二頁。
- (8) Francis Salet, *Cluny et Vézely: L'œuvre des sculpteurs* (Paris, 1995), pp. 12-13. 彼のこの種にたづねるより、その具体的な年数を考へよう。この種に、一〇世紀後半に位置する彫刻より次のものが有名。W. S. Stoddard with F. Kelly, "The Eight Capitals of the Cluny Hemicycle," *Gesta*, 20/1 (1981), pp. 51-58; Eliane Vergnolle, "Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny," *Revue de l'art*, 15 (1972), pp. 95-101.
- (9) Armi, *Masons and Sculptors in Romanesque Burgundy: The New Aesthetic of Cluny III* (University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1983).
- (10) Lydwine Saulnier and Neil Stratford, *La sculpture oubliée de Vézely*, Bibliothèque de la société française d'archéologie 17 (Paris, 1984).
- (11) "Current Studies on Cluny," International Congress of Medieval Studies,

- Kalamazoo, Michigan, May (1986), organized by Ilene Forsyth and Carl Barnes. この報告を発表するは出版の中心より一冊のマンタリー特集号より、*Gesta*, 27/1 & 2 (1988) から出版された。また第三のマンタリーの建設者となる数人、すなわちそのマンタリーと関係するは国総報告より出版した *Cluny, Le gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny, Actes du Colloque scientifique international, Cluny, 14-17 septembre, 1988* (Cluny, 1990)。その前にこの関係するは通説の、すなわち Musée Ochier, *Cluny III-La maior ecclesia* (Cluny, 1988)。
- (12) Luc Francoise dit Miret et al., *Cluny, un nouveau regard, recherches archéologiques 1988-1995, Cahiers du Musée d'art et d'archéologie de Cluny*, 1 (1996)。
- (13) Masuyo Tokita Darling, "The Romanesque Architecture and Sculpture of Perrecy-les-Forges," Ph. D. diss., The University of Michigan, 1994 (以下「集解」, "Perrecy," を参照); William J. Travis, "The Romanesque Sculpture of Montceaux-l'Etoile: Crossroads of Cluny and the Brionnais," Ph. D. diss., Institute of Fine Art, New York University, 1994; J. Minott Kerr, "The Former Cluniac Priory Church at Paray-le-Monial: A Study of Its Eleventh- and Twelfth-century Architecture and Sculpture," Ph. D. diss., Yale University, 1994. Macon よりより Lesley Cavel の博士論文は未だ出版されていない。
- (14) 集解, "Perrecy," pp. 18-24, nn. 34, 36, 47-50.
- (15) マンタリーの通説は、そのより M. Selmerstein, "Rapport sur l'état de l'église, le 23, février, 1883," dossier no. 1140, Paris, Archives des Monuments Historiques; 集解, "Perrecy," Appendix: Restoration Records, pp. 322-326.
- (16) 石質分析をたづねるより、その Monuments Historiques の調査報告「マンタリー・ノットン博士の報告書」より。
- (17) Gottfried Von Lücken, "Burgundische Skulpturen des XI. und XII. Jahrhunderts," *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1 (1923), p. 115.
- (18) Armi, *Masons and Sculptors*, pp. 85-104.
- (19) Carol Pendergast, "The Romanesque Sculpture of Anzy-le-Duc," Ph. D. diss., Yale University, 1974, pp. 358-362; Willibald Sauerländer, "Gislebertus von Autun: Ein Beitrag zur Entstehung seines künstlerischen Stils," in *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik*, Festschrift Theodor Müller (München, 1965), pp. 18, 27, nn. 10-11.
- (20) Raymond Oursel and Anne-Marie Oursel, *Les églises romanes de l'Autunois et du Brionnais* (Macon, 1956), pp. 98, 260; K. J. Conant, "Theophany in the History of Church Portal Design," *Gesta*, 15/1 and 2 (1976), p. 131.

- (12) Peter Diemer, "Stil und Ikonographie der Kapitelle von Ste Madeleine, Vézelay," Ph. D. diss., Heiderberg, 1975, pp. 200-203; Francis Salet, *La Madeleine de Vézelay* (Metz, 1948), pp. 163-167.
- (23) Meyer Schapiro, "Style," *Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory*, ed. A. L. Kroeber (Chicago, 1953). Reprinted in M. Schapiro, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, Selected Papers, vol. IV (New York, 1994), pp. 51ff.
- (23) 厳密には身体の一部もしくは大部分が地から離れ丸彫りに近い状態になっているものであるが、その場合でも視る者が像を四方から見ることができない。完全な丸彫りの早い例としては、オースタン・サン・ラザールの墓標の彫刻残存部（ロマン美術館蔵）が挙げられる。B. Rupprecht and Hirner, *Romanische Skulptur in Frankreich* (München, 1975), Pl. 272 参照。
- (24) 彫りの断面は次の書の図版を参照。R. Oursel, *Floraison de la sculpture romane* (La Pierre-qui-Vire, 1976), vol. II, pp. 319-343, figs. 74-87; Armi, *Masons and Sculptors*, vol. II, pls. 96-114.
- (25) 筆者がつけたブリヨネ第一工房、ブリヨネ第二工房という呼称は主と副の関係を示すものでも作品の優劣を示すものでもない。第二工房は一〇七〇年頃から南ブルゴーニュで活動を開始したと考えられ、年代的に第二工房より少し先行する。第一工房の特徴はアンジール・ル・デュックやシャルリュの身廊に見られる上下二段構成のデザインをもつ柱頭で、この柱頭デザインはブリヨネ地方をはじめモン・サン・ヴァンサン、グルバン、トゥールニャ、ヴェズレー、オースタンなど広範囲な地域に及び、一〇一五年ごろまで続いたと思われる。従って一〇一〇年前後にはブリヨネ第一工房とブリヨネ第二工房は共栄していたことになる。ヴェズレーのアルトール修道院長が一〇九六年に建設を始めた時、ヴェズレーの身廊を飾ったのはこの工房の柱頭である。第一工房がヴェズレーに従事していたためか、この工房の柱頭はアンジールにもクリュニーにもない。第二工房の柱頭分析は「Eliane Vergnolle, "Recherches sur quelques séries des chapiteaux romans bourguignons: I. Le bloc et son décor," *L'information d'histoire de l'art*, 20 (1975), pp. 55-79 を参照せよ。この工房の活動開始に関する年代については John Cameron, "Cluny III, Notre-Dame at Beaujeu and the Chronology of Burgundian Romanesque Sculpture," *Gesta*, 27/1 and 2 (1988), pp. 63-71 を参照。
- (26) アンリ・フォション著、辻佐保子訳『ロマネスク彫刻』第四章、アーチ列に並ぶ人衆の項参照。
- (27) 彫刻断面の細部は次の図版を参照。Armi, *Masons and Sculptors*, vol. II, pls. 98a-c.

- (28) Salet, *Vézelay*, pp. 63-166.
- (29) Diemer, "Stil und Ikonography," pp. 91-98.
- (30) 周歩廊の始めと終わりと異なる基柱におかれている「マダムとイブ」および「マリアの犠牲」の二つの柱頭は、様式の点からも図像の点からも周歩廊に属するか論議を呼んでいたが、一九八七—一九八八年に行なわれた石質分析の結果、これらの柱頭は周歩廊柱頭に属することが判明したのでここでは除外する。石質分析の報告は「Annie Blanc, Claude Lorenz and Jean-Denis Salveque, "Les différentes carrières exploitées lors de la construction de Cluny III," in *Le gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny, Actes du Colloque scientifique international, Cluny, 14-17 septembre, 1988* (Cluny, 1990), pp. 335-345.
- (31) これら八つの柱頭の「一」番「三」番「四」番「五」番の柱頭の主題が最近再考されているが、本論では混乱を避けるため便宜上従来の主題名に従っている。主題の再考については「P. Diemer, "What does Prudentia Advise? On the Subject of the Cluny Choir Capitals," *Gesta*, 27/1 and 2 (1988), pp. 49-173; Salet, *Cluny et Vézelay*, pp. 30-42. 新解に由来する二番柱頭は「養蜂家」から「四季」「三番は「体育」から「四方の風」「四番と五番は「自由学芸」(四番の「慈善」「信仰」「希望」はそれぞれ「算数」「天文学」「幾何」に、五番の「慎重」「春」「夏」は「修辭」「文法」「叡知」「弁証法」に改められた。
- (32) モンソー・レトワールの「昇天」の使徒と「ベレリオリオ聖歌」の擬人像の類似は、アーミがすでに図版で示している。Armi, *Masons and Sculptors*, vol. II, figs. 95b, 96. キュニーの年代に関する諸説については同書, vol. I, p. 23 または Travis, "Monteaux-1'Etoile," pp. 188-190; Albert Mayeux, "Le tympan du portail de Montceaux-1'Etoile," *Bulletin monumental*, 80 (1921), pp. 239-45. キュニー扉口全体の図版は B. Rupprecht and Hirner, *Romanische Skulptur in Frankreich* (München, 1975), fig. 190 を参照せよ。
- (33) Pendergast, "Anzy-le-Duc," pp. 331-339, esp. pp. 332-334. 以下の本論註(19)を参照。
- (34) 本論註(81)参照。またアーミの以下の論文も参照の値。Edison Armi, "The Charlier Clerestory and the Brionnais Sources for Cluny III," *Gesta*, 25/1 (1986), pp. 49-60; idem, "The Context of Cluny III Sculpture," *Gesta*, 27/1 & 2 (1988), pp. 39-50. これらの論文では柱頭装飾に用いられたいくつかの共通モチーフと彫刻技法に基づきブリヨネ工房のクリュニーへの貢献を論じている。アーミは *Masons and Sculptors* の中では具体的な年代付けをしていないが、一九八二年二月ハーバード大学で開かれたキングスレー・ポーターを記念する学会で「クリュニーの周歩廊柱頭を一〇九五年以前とするコナント説を受け入れると述べた。従ってアーミ説

によれば、アンジー・マコン、アブナヌ、セルシー、ヴェズレーの扉口（「聖霊降臨図」を除く）はすべて十一世紀の作品になってしまふ。教会の個別研究になりがちなブルゴーニュ地方のロマネスク研究を、細部拡大写真を駆使した石組みと彫刻技法の比較をもとにブリヨネ地方の工房の貢献をその流れの中に位置づけたアーミの功績は大きい。しかし、あまりにケレリアン的な方法による「手」の判断には多くの問題が残る。

(35) この編年で考えれば、アンジーとセルシーの扉口はクリヤニーの西正面扉口の影響下で制作された地方作品とする説は否定されねばならぬ。See R. Oursel, *Les églises romanes*, pp. 85-88 and pp. 149-151. Sauterländer, "Gislebertus von Autun", p. 27, n. 11. P. Quarré, "La date des chapiteaux de Cluny et la sculpture romane en Bourgogne," *Annales de Bourgogne*, 39 (1967), p. 160. Pendergast, "Anzy-le-Duc," pp. 335-339, 358, 367 and 369. クリヤニー西正面扉口周辺から出土した断片は本論で問題になっている周歩廊柱頭様式およびブリヨネ第二工房の様式をほぼ示している。クリヤニー西正面の彫刻断片は次の図版を参照されたい。Conant, *Cluny*, pp. figs. 187-199 and 203-208; *Cluny III-La maior ecclesia* (Cluny, 1988), pp. 72-90. クリヤニー西正面の彫刻様式はむしろ現在フォック美術館にあるマティ・サン・ジャン (Motier-Saint-Jean) の柱頭群と比較されるべきであろう。クリヤニーのマティ・サン・ジャンの図表を引くのは拙著 "Percy-les-Forges," pp. 176-177; 拙著 "Sculptors of Motier-Saint-Jean," (unpublished research paper, May, 1978, The University of Michigan).

(36) 「連続式」および「分離式」という用語は、それぞれ筆者が名付けた造語である。"attached-necking structure" の "detached-necking structure" の和訳である。マキナンはトメントガマン図。Masuyo Tokita Darling, "The Foliate Capitals of Percy-les-Forges: Implications for Cluny," *Gesta*, 27/1 and 2 (1988), pp. 77-80.

(37) Rupprecht and Hirner, *Romanische Sculptur in Frankreich*, Pl. 162 参照。

(38) Masuyo Tokita Darling, "A Sculptural Fragment of Cluny III and the Iconography of Three-Headed Bird," *Animals and the Symbolic in Medieval Art and Literature*, ed. by L. Houwen, Mediaevalia Groningana 17 (1996), pp. 209-223.

(39) 図版 24. Musée Ochier no. inv. K. J. Conant, 2504 の複製断片。Cluny III-La maior ecclesia (Cluny, 1988), p. 107, fig. 118.

(40) Jean Richard, ed., *Cartulaire de Marcigny (1045-1144): essai de reconstruction d'un manuscrit dispersé* (Dijon, 1957), pp. 171-172, n. 290: "Factum solenniter in galilaia monasterii Particiaci in manu domni Seguni prioris

Marciniacensis.." also J. Richard, Marcigny, 172, "Illa [Margarita] non multo post saeculum reliquit tempore domni Poncii abbatibus."

(41) Conant, *Cluny*, pl. 93-94; 拙著 "The Foliate Capitals of Percy," p. 79.

(42) 拙著 "The Foliate Capitals of Percy," pp. 77-79, fig. 10. この図の柱頭の図版は Salet, *Vézelay*, pp. 39-40, Pl. 13 を参照。

(43) Salet, *Cluny et Vézelay*, p. 12.

(44) J. H. Pignot, *Histoire de l'ordre de Cluny depuis la fondation de l'abbaye jusqu'à la mort de Pierre le Vénérable (909-1157)*, 1868, vol. III, p. 69, "Ingens basilicae navis, quae nupur edita fuerat, corruit." (筆者は本書を参照する機会をほとんど持つた。) 新く建設された大教会の "navis" の位置は図 2. J. Virey (*Les Églises romanes de l'ancien diocèse de Macon: Cluny et sa région*, Macon, 1934, p. 186, n. 1) は、聖職隊席の西側を、Conant (*Cluny*, pp. 99-100) は身廊の西側 Salet (*Cluny et Vézelay*, pp. 13-14, n. 10) は北翼廊周辺と解釈する。しかし "Ingens basilicae navis" という記述からだけでは位置を確定するのは難しいだろう。(45) 註 25 を参照。本論ではジャン・シモン・サン・ベニットの地下祭室の柱頭、トゥール・ヌのサン・フーリベールの階上間の柱頭など十一世紀初頭のもものは除外した。(46) 第三次クリヤニー建築の小型版とまで言われる Parray-le-Monial とは、柱頭彫刻および扉口の装飾帯はクリヤニーの周歩廊および交差部の彫刻と異なる。

【附記】

本稿は一九九四年一月東京芸術大学で開催された東支部例会での口頭発表をまとめたものである。内容は一九九四年シンガン大学に提出された博士論文 "The Romanesque Architecture and Sculpture of Percy-les-Forges," の第三章二節に基づいている。博士論文のフィールドワークと調査はシンガン大学ラッカム博士論文研究助成金と鹿島美術財団国際研究助成金をはじめ、ハーバード大学キングスレー・ポーター写真資料室、クリヤニー資料室の助力と寛大さにより可能になった。また論文執筆中、Ilene Forsyth, Raymond Oursel, Edison Armi からの教示を頂いた。ここに記し、深く感謝の意を表したい。