

キリスト・パントクラトールのコンテキスト

——中期ビザンティン聖堂装飾プログラム論⁽¹⁾

益 田 朋 幸

はじめに

中期ビザンティン時代（9世紀半ば～13世紀半ば）の聖堂装飾における、所謂「パントクラトールのキリスト」*ὁ Χριστός ὁ Παντοκράτωρ* 図像を論ずる際には、しばしば論理的な混乱が見られる。通常図像学上の名称と図像とは、一対一の対応をするべきであるが、ビザンティン図像学においてはしばしばそうならない。パントクラトールはその最もはなはだしきものである。稿を起すに当たって、まず混乱の現状を概観しなければならない。

簡便な図像学辞典であれば、パントクラトールを定義して以下のごとくに言うであろう。「黙示録に典拠をもつキリストの尊称で、ビザンティン聖堂ドームに描かれる長髪長髯のキリスト胸像。右手で祝福をし、左手には福音書を持つ。」「パントクラトール」は新約では黙示録に9回用いられる神の尊称で、邦語訳新約聖書の多くが「全能者」と訳す語である⁽²⁾。この語自体に関しては、聖書学上の研究も多く、神学文献における意味も探究されてきた⁽³⁾。これ以上詳細な図像の定義説明を行おうとするときに、問題となるのは以下の諸点である。1) 聖堂における配置場所：ドーム以外に、ナルテクスからナオスへの扉口上テュンパヌム等さまざまな場所に配され得る。2) キリストのタイプ：配される壁面の形態と密接に関わるが、胸像のみならず、半身像、坐像、立像、頭部像等のヴァリエーションが存在する。3) 名称：ドームのキリスト胸像に「パントクラトール」との銘が附される現存最古の作例は、アテネ、オモルフィ・エクリシア（「13世紀最後の20年間に制作」⁽⁴⁾）に過ぎない⁽⁵⁾。ドームのキリスト胸像を「パントクラトール」と呼ぶのは、後期ビザンティンの作例に基づいた現代の図像学用語である。従って「パントクラトール」の狭義の定義として、「パントクラトールとの銘をもつ作例がパントクラトールである」との立場が存在する⁽⁶⁾。同一のキリスト類型に対して、「パントクラトール」との銘が附される場合もあれば、他の異なる銘が書かれることもある⁽⁷⁾。

「パントクラトール」なる言葉の神学的研究は無論重要であるが、それは私の任ではなく、本稿では触れない。銘文に固執すると、聖堂装飾における図像の意味を見失いかねないので、その立場も採らない。本稿が論じようとする「キリスト・パントクラトール」は、胸像・半身像・坐

像・立像の形式を問わない。長髪長髯が原則であるが、それ以外のフィジオノミーをも射程に収めることによって、「中期ビザンティン聖堂装飾プログラム論」を構成してゆく各論文が有機的につながってゆくであろう。銘文に固執しない点で、私の立場はヴァーラントの『キリストの胸像』⁽⁸⁾に近いが、坐像立像も含めることが、私の考える聖堂装飾プログラム論には不可欠である。物語的な文脈をもたない、非説話的なキリスト像が、聖堂内に「場」を獲得し、他の図像と組合せられることによって、どのような意味が生成するのかを検討する。

聖堂東西軸上の図像配置

中期のビザンティン聖堂は、ギリシア十字式のプランを基本とするが、単廊式を含めたバシリカ式も多く建造された。ギリシア十字式であっても、構造や壁面構成は一様でなく、同一のビザンティン聖堂は一つもない。多様な建築に描かれる壁画が、常に同一の神学思想を表明する、ということは無論あり得ない。画家と聖職者は自らの経験知識に基づいて、所与の壁面を装飾する。伝統にない図像は許されないが、壁面の形状に応じて図像の配置を変更することはしばしば行われた。ある神学思想を実現するために、図像の配置が構想されるのがふつうの手続きではあるが、壁面の形状に強制された図像配置が新たな意味を生成することもあるだろう。パントクラトールがそれぞれの聖堂でいかなるコンテクストにおかれ、そこにどのような含意が生じるかを考察するのが本稿の目的である。

イントロダクションを兼ねて、三つの聖堂の図像配置を簡単に比較検討する⁽⁹⁾。標準的なプログラムとして、キプロス島ラグデラのパナギア・トゥ・アラクウ聖堂（1192年）を見よう（図1）⁽¹⁰⁾。デムスが分析した、ギリシア十字式のビザンティン聖堂装飾における三つの位階的構造⁽¹¹⁾

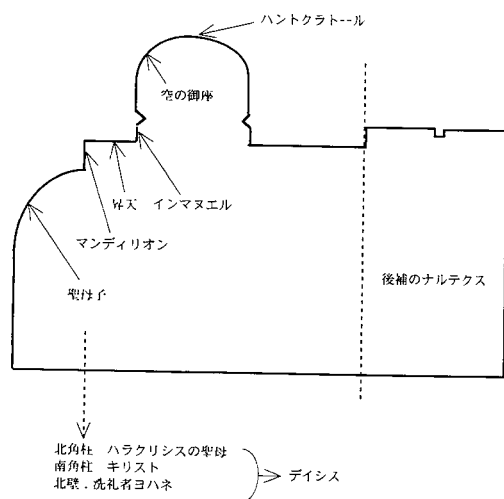


図1 キプロス島 ラグデラ パナギア・トゥ・アラクウ聖堂

は、フレスコ装飾においてもおおかた当てはまる。ドーム（パントクラトール）とアプシス（聖母子）の位階が最も高く、次いで壁面の高い部分にはキリスト伝の説話的図像が配される。我々の目の高さとはほぼ等しい低い壁面には、イコニックな正面観の聖人が並ぶ。しかしデムスが扱ったモザイク装飾の聖堂は、モザイクで覆われる部分が限られているが、フレスコで装飾される場合は、壁面限なく描かれるのがふつうである。従ってフレスコ装飾は、モザイク装飾に較べて複雑な図像構成をとる。ラグデラでは、アプシスに聖母子、ドームにパントクラトールを配した上で、アプシス・コンク上の東壁面に「マンディリオン」⁽¹²⁾を描く⁽¹³⁾。ペーマの天井は「昇天」で、中期聖堂では一般的な配置である。かつて「昇天」は聖堂ドームを飾ったが、9世紀前後を境として、パントクラトールにとって代わられた⁽¹⁴⁾。「昇天」はドームからペーマ天井に、謂わば「格下げ」された訳である。ドームという最重要箇所には、「昇天」という一度限りの物語場面よりも、恒常的な、神の遍在を表すパントクラトールが好まれた⁽¹⁵⁾。中期の聖堂は概して、背景を廃して非説話的な表現をとる傾向がある。しかしそれがすなわち非説話性を意味するのではなく、イコニックな表現の下層に観者は説話的な要素を読みとるのである。

ドーム基部の東側（北東と南東のペンデンティヴの間）には、メダイオン内に幼児キリスト（インマヌエル銘）の胸像が置かれる⁽¹⁶⁾。これは「受胎告知」の中央モチーフでもあり⁽¹⁷⁾、ロゴスの受肉を表す図像として相応しい。東壁面に「受胎告知」を描くことができれば、自ずとアプシス・コンクの聖母子が「受胎告知」の中央モチーフを兼ねることになるが、ラグデラの「受胎告知」は東側のペンデンティヴという、ややアプシスから離れた位置に置かれたために、あえてロゴス受肉を表象するインマヌエルをアプシスに重ねて描いたものであろう。

ドームのパントクラトールの周囲には、天球を手にしたメダイオンの大天使が10人並び、東側にはメダイオンの「^{エンティマノア}空の御座」（有銘）が配される⁽¹⁸⁾。聖域入口の南角柱にはパラクリシス（嘆願）の聖母を描き、対となる北角柱にキリストを置く。聖域入口近辺に聖母とキリストを対に配するのは、イコノスタシスのイコニック配列に見るように定型であるが、ここでは加えて北壁に祭司シメオンと並べて、右手を挙げた洗礼者ヨハネを描いている⁽¹⁹⁾。ここにメタレヴェルのデシシスが構成されることになる⁽²⁰⁾。

ドームをもたない小規模な、単廊式ないし三廊式のバシリカ聖堂も、ビザンティン世界の周縁部では多数建造された。その場合のプログラムの例として、カストリアのアギイ・アナルギリ聖堂（フレスコ1180年代?）を概観する（図2）⁽²¹⁾。本来ならギリシア十字式の聖堂に相応しいプログラムを長堂式に適用する際、画家は何を試みようとして、時に成功し、時に失敗したのだろうか。アプシス・コンクは聖母子で通常の図像だが、その上部、下向きの三日月形壁面には、インマヌエルのキリスト半身像（有銘）が描かれている⁽²²⁾。東壁面の「受胎告知」からは前後にやや距離があるので、その中央モチーフとは看做し難い。コンクで聖母に抱かれる幼子を反復するものである。この位置にインマヌエルを描くことが必然となるには、コンクにオランスの聖母

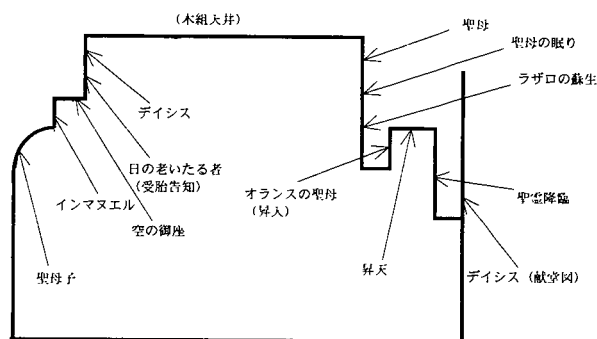


図2 カストリア アギイ・アナルギリ聖堂

立像を描く方法がある⁽²³⁾。聖母子を分割して、オランスの聖母とメダイヨンのインマヌエルとして表すものである⁽²⁴⁾。しかしカストリアの画家はそうせずに、ロゴスたるインマヌエルの反復を選んだ⁽²⁵⁾。

ベーマの天井には「空の御座」を置く。ラグデラのようにパントクラトールの近くに「空の御座」を配するなら、終末論的含意が強調されるが、カストリアのエティマシアはやや宙に浮いた感がある。上方にキリスト像があつてこそ、「やがてキリストが坐す椅子」との意味が明らかになるが、近接するインマヌエルは上方ではなく下方にある。東壁面上部には、「デイス」の中央モチーフとしてパントクラトールがあるが、間に「受胎告知」を挿入したために、「空の御座」との結びつきは弱くなってしまった。

東壁面下部（アプシスの上）には「受胎告知」を描き、中央上には半円形の天に「日の老いたる者」⁽²⁶⁾を配する⁽²⁷⁾。東壁面上部には「デイス」がある⁽²⁸⁾。「デイス」中央のキリストのみがメダイヨンに収められているのは、本来ならドームを飾るべきパントクラトールの名残である。聖域周辺を飾る聖母子を除く4図像は、「インマヌエルー受胎告知」、「空の御座ーデイス」と結びつけられれば本来の神学的含意を十分に発揮したところである。しかし与えられた壁面の形状は、それを許さなかった。「デイス」中央のパントクラトールは、ドームがない以上、東壁面のなるべく高い位置に置かれなければならなかったし、「受胎告知」を描くには広い壁面が必要である。

西壁面の上部には、大天使に囲まれたオランスの聖母がメダイヨン形式で置かれる⁽²⁹⁾。この聖母は破風状壁面の頂点に位置し、東のパントクラトールと対の形をとっている。これはドームにおける「昇天」図像の名残であるとは私は考える。後述するように、ドームにおいて「昇天」に替わってパントクラトールが選ばれるようになってからも、オランスの聖母が鼓胴部に残る場合がある。従って東壁面メダイヨンのパントクラトールは、マリア・ヨハネと組合せられることによって、「デイス」としてエスカトロジカルな意味を獲得し、西壁面のマリアと対になること

によって、「昇天」をも示唆することになる。「昇天」もまた「再臨」という終末論的ニュアンスをもつことを忘れてはならない⁽³⁰⁾。

西壁面、聖母メダイヨンの下には、「聖母の眠り」、「ラザロの蘇生」が描かれる⁽³¹⁾。聖堂東西軸上の説話図像配置については後述するが、「聖母の眠り」は規範通りであるものの、ラザロは例外である。これは壁面中央部に二連アーチの窓が開いており、構図が左右に二分されざるを得なかったことに由来するものであろう。

ナルテクス東壁面にはオランスの聖母半身像が置かれるが、これは天井を占める「昇天」の一部をなしている⁽³²⁾。ナルテクス西壁面には「聖霊降臨」が描かれる。聖堂西正面の外壁には、献堂図としての「デイス」が配されるが、保存状態がはなはだ悪い。

ギリシア十字式聖堂からもう一つ、プスコフのミロズ修道院（1130-40年）を見よう（図3）⁽³³⁾。ラグデラが標準的な図像配置をとっていたのに対して、ミロズ修道院は例外的なプログラムである。しかし例外的であるということ、それ自体が標準形の特色を浮かび上がらせるであろう。アプシス・コンク下部は「使徒の聖体拝領」で通常通りであるが、コンクには「デイス」、そしてキリストの頭上にメダイヨンの「空の御座」が置かれている⁽³⁴⁾。アプシスに「デイス」を配するのは、ペチ総主教座聖使徒聖堂⁽³⁵⁾、カッパドキアの多数の岩窟聖堂⁽³⁶⁾、グルジアのいくつかの聖堂⁽³⁷⁾等、ビザンティン世界の周縁部に多いプログラムである⁽³⁸⁾。

ベーマ天井には「変容」が配される。「昇天」をドームに採用したことに伴う措置である。驚く3弟子の部分のみを垂直壁面に描き、キリストと2預言者を天井に置くことによって、「デイス」、「変容」という「三尊図像」を並べるプログラムがいっそう強調されている。ドームを支える4つのアーチのうち、東アーチ中央にはインマヌエルのメダイオン、西アーチ中央には両手を胸の前に挙げた聖母のメダイオンがある。アプシスに聖母子を置かなかった代わりに、二分割してマリアとイエスをこの位置に配したものであろう。ドーム基部、ペンデンティヴの間には東

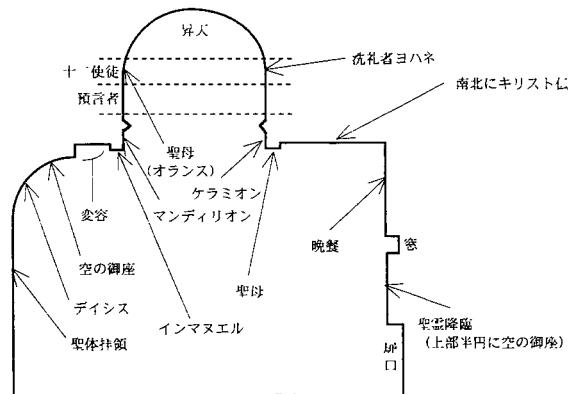


図3 プスコフ ミロズ修道院

に「マンディリオン」、西に「ケラミオン」の対図像が描かれる。ペンデンティヴの四福音書記者を含めて、ドーム基部の図像配置は中期・後期の定型と言ってよい。

ドームには「昇天」という古いプログラムを採用した。キリストの円形光背が8人の直立する天使によって支えられている。飛翔していない天使の立像は、サン・ヴィターレのペーマ天井等を想起させる。鼓胴部の上半部には、昇天を見送る十二使徒が並ぶが、東のオランスの聖母に相對して、西には右手を挙げた洗礼者ヨハネが立っている。これによって聖堂東西軸上に「デシス」の三者が登場することになる。無論ここに終末論的な、とりなしの意味は見出されないが、前稿で述べたとおり「デシス」における終末論的含意は後から附け加わったものに過ぎず、本質的ではない⁽³⁹⁾。ここでヨハネは「見よ、神の子羊」(ヨハネ1:29)と記した巻物を手に、昇天するキリストを指さす。マリアとヨハネはともに、「昇天」の現場、「テオファニア」の証人となっているのである⁽⁴⁰⁾。鼓胴部下半部には旧約の預言者が並ぶ。ドームがパントクラトールである場合、鼓胴部は預言者が定型である。従ってミロズ修道院のドームには、「昇天」―「デシス」―「パントクラトール」の3図像が重層化して表されている。この3図像はアプシスからドームにかけて、密接に関わりつつ展開するものである。

西腕部には東西軸を境界線とし、南北にキリスト伝が描かれる。西壁上部は「最後の晩餐」である。リュネット形の壁面と同心円を描くようにシグマ形のテーブルが置かれ、その下の窓(現在は塞がれている)のアーチと併せて弧のリズムを反復する。窓の下は「聖霊降臨」で、画面が横長であるために、使徒たちの坐すベンチが通常とは異なるゆるい弧を描いている。中央モチーフとして、上部半円の中に「空の御座」が置かれる⁽⁴¹⁾。

ミロズ修道院のプログラムはビザンティン本土には現存しない特異なものであるが、キリスト伝説話図像の配置原則に光を当ててくれる。ビザンティン聖堂における説話図像の配置にはこれといった原則が見られず、十二大祭を中心に重要な場面は上部の目立つ壁面に配し、それ以外の図像はより低い壁面に、という程度のことが考えられてきた。しかし東西軸上には左右対称の構図で、しかも円弧モチーフを中央にもつ図像が意識的に選ばれるのである。弧モチーフとしては「最後の晩餐」(机)や「聖霊降臨」(椅子)、円モチーフとしては「変容」、「昇天」、そしてミロズには描かれていないが「聖母の眠り」もここに加えることができる。「聖母の眠り」は通常西壁面に配され、マリアの魂を抱くキリストは円形の光背に包まれている⁽⁴²⁾。

パントクラトールのコンテキスト

ビザンティン聖堂の現存率は著しく低い。「偶々」残ったに過ぎない数パーセントの作例を年代順に並べても、そこに装飾プログラム発展の筋道がたどれる訳でないのが、西欧中世美術研究と異なる点である。したがって中期聖堂プログラムを論じるために、ときには初期の作例を参照し、また後期の聖堂を引用することも不可欠である。「中期聖堂装飾におけるパントクラトール」

を論じる前提となる2点を、初期聖堂の例から記しておく。

すでに初期から、聖堂東西軸上に、異なる相貌（年齢／顔）のキリストやその象徴表現（十字架、子羊、光）を反復して配置する傾向が見られた。ボレチのバシリカ・エウフラシアーナ⁽⁴³⁾では、コンクに聖母子坐像を配し、コンクのアーチ部分には子羊のメダイオンを置く。勝利門壁面中央は十二使徒に囲まれ、天球に坐す無髯の若いキリストである。南北の小アプシスにもそれぞれフィジオノミーの若干異なる無髯のキリストが選ばれている。これを謂わば「シャッフル」したのがラヴェンナのサン・ヴィターレ⁽⁴⁴⁾である。コンクには天球に坐す無髯の若いキリスト、コンクのアーチ部分は十字架のメダイオン、勝利門壁面頂部には天使に掲げられた光のメダイオン、東壁最上部には再び十字架のメダイオン、ベーマ天井中央には直立する天使に支えられた子羊のメダイオン、ベーマ西アーチ頂部には有髯のキリスト・メダイオン、と都合6回のキリスト・イメージが反復されている。単純なところではラヴェンナ、サン・ミケーレ・イン・アフリシスコ（現ベルリン国立美術館）⁽⁴⁵⁾は、コンクに若い無髯のキリスト立像を配し、勝利門壁面頂部に有髯のキリスト坐像を選んでいる。特殊な例としてはナクソス島のバナギア・ドロシアニ聖堂（7世紀）⁽⁴⁶⁾を挙げることができよう。ドームを南北に二分して、異なる容貌のキリストを描いている。主アプシスは「昇天」、北アプシスは聖母子半身像（キリストはメダイオン）で、その下段に「デイス」のヴァリエーションがある。これらのキリスト・イメージは、南北方向に組合せられる副次的な人物・要素によって意味が特定、説明される場合が多いが、「様々な姿のキリストを並べたい」という欲求が根底にあるのではないだろうか。

今ひとつの前提は、アプシス周辺にはキリストのメダイオン・イメージが置かれる場合が多いという点である。上引の作例に加えて、勝利門壁面の例としてラヴェンナ、サンタポリナーレ・イン・クラッセ⁽⁴⁷⁾、ローマ、サン・パオロ・フオリ・レ・ムーラ⁽⁴⁸⁾、コンクの例としてローマ、サント・ステファノ・ロトンド内サンティ・プリモ・エ・フェリチアーノ礼拝堂⁽⁴⁹⁾、テンプロンの例としてコンスタンティノポリス、アギア・ソフィア⁽⁵⁰⁾、同アギオス・ポリエウクトス⁽⁵¹⁾等を挙げる。

聖堂東西軸はテオファニアの場に相応しい。神性顕示の記号的手段が、ニンブス、マンドルラ、天球、円形光背、メダイオン等の円形モチーフであった。キリストは円形モチーフに包まれて、様々な文脈で聖堂東西軸上に現れる。しかし先に述べたように、円形モチーフや半身像といった形式に固執すると、少なからぬ作例が排除されて、装飾プログラムの実相が見えにくくなるきらいがある。東西軸上のキリストは、組合せられるモチーフによって、時に聖母子となり、また「昇天」や「黙示録的顕現」、「預言者幻想」、「デイス」等を構成する。その多様な様相を以下、中期の聖堂に探ることにする。

「昇天」と「パントクラトール」

中期のプログラムの特性として、位階化、非説話化、分節化といったキーワードを挙げることができる。ドームを飾った「昇天」は「パントクラトール」にとって替わられる。しかし「昇天」に属するモチーフであった聖母や天使が鼓胴部にイコン的な形で残ることがある。元来「預言者幻想」の一部をなしていたセラフィム、ケルビム等⁽⁵²⁾も、鼓胴部やペンデンティヴといった分節化された壁面に独立して描かれる⁽⁵³⁾。したがって中期の壁画を見る際には、一つの壁面だけで主題を解釈するのではなく、関係性のネットワークを読みとることによって、様々な含意を復元しなければならない。タブロー形式の絵画では、方形の画面内に物語の要素がすべて出揃っている。人物、背景、構図等が説話的な要素によって規定される。しかし聖堂装飾においては、壁面の各区画に描かれた人物像が複雑な関係性を構築して、メタレヴェルの説話性を獲得し得るのである。その場合、背景や道具立ては不要で、人物の組合せのみで事足りる。説話場面であれば不可欠な身振り、仕種でさえ必要でない。この現象は、比較的非説話的な図像の並ぶ聖堂東西軸上においてはなほだしい。「昇天」そのものが描かれていなくとも、「パントクラトール」にマリア（オランズであれば尚可）が組合せられることによって、「昇天」が示唆される。「昇天」という主題自体が「再臨」と不可分であることはつけ加えるまでもない。聖堂東西軸上には、終末論的な主題が重層化して現れる。

そもそもそれ自体「再臨」の含意を強く含んだ「昇天」と、「パントクラトール」を截然と区別することが可能であろうか。後者の概念とその内包が、ビザンティン図像学においては曖昧であるという点を措いても。キリストの光背を天使が抱えて飛翔し、下にはそれを見送る十二使徒、聖母、天使らが描かれていれば、確かにそれは「昇天」であろう。^{アナリプシス}「昇天」と銘に記されていれば、それが「昇天」だとの原則論もあり得る。しかし銘がなく、飛翔する天使、十二使徒、聖母等のモチーフが欠けていれば、それはもう「昇天」ではなく、単なる「パントクラトール」に過ぎないのだろうか。あるいはそれは「再臨」と呼ばれるべきだろうか⁽⁵⁴⁾。「昇天」―「パントクラトール」―「再臨」の主題群は境界の曖昧な概念で、置かれる場所、附随するモチーフ等の文脈によってニュアンスを異にする。

初期のバウイトやサッカーラの修道院小アプシス壁画は、おおかた二段構成をとり、上のコンクには福音書記者の象徴や大天使を従えたキリストが円形光背の中に描かれ、下部には聖母や使徒がテオファニアの証人として並ぶ⁽⁵⁵⁾。コンクのキリストは有髯のパントクラトール・タイプであることもあるし、無髯の若い姿で描かれる場合もある。下段の中央モチーフは、聖母子坐像、オランズの聖母立像、横向きで昇天を見上げる聖母、聖母胸像のメダイヨン等である⁽⁵⁶⁾。横向きで昇天を見上げる聖母がいれば、それは明らかに史伝的な「昇天」であるし、オランズの聖母立像も通常の「昇天」図像の枠内に収まる。しかし聖母メダイヨン、あるいは聖母子坐像で

すら観者が「昇天」を想起するには十分であったに相違ない⁽⁵⁷⁾。

ラテラノのサン・ヴェナンツィオ礼拝堂アプシス⁽⁵⁸⁾では、コンク上方の雲間にキリストと二天使の半身像が浮かんでいる。下部にはオランスの聖母を中心に、ペテロ、パウロ、洗礼者ヨハネ、記者ヨハネ、殉教者、教皇等が並んでいる。無論これは非史伝的な「再臨」であるが、オランスの聖母には「昇天」の名残が看とれる。このプログラムの中期における変奏が、グルジア、アテニのシオニ聖堂（11世紀後半）⁽⁵⁹⁾である。アプシス・コンクには二天使に囲まれた立像の聖母子を描き、ペーマ天井頂部にはメダイヨンのパントクラトールを配する。パントクラトールを囲むのは洗礼者ヨハネ、ザカリア、ダヴィデ、アロンである。「昇天」の要素は極めて薄い。サン・ヴェナンツィオと同様、「デイシス」を構成する三者が含まれることが興味深い。「デイシス」については、次節で触れるだろう。

クレタ島レティムノン近郊ミリオケファラ村パナギア聖堂（11世紀初め）⁽⁶⁰⁾では、ドームに坐像のパントクラトールを選んでいる。鼓胴部東には大天使に囲まれた聖母を描き、周囲には7預言者を並べた。一般に「昇天」の歴史的証人（聖母、十二使徒）が減り、キリストの形式が坐像から胸像になるほど、「昇天」の説話性は消えて、抽象性、恒常性が昂まるが、ここではキリストが坐像であり、聖母が鼓胴部に残る点に「昇天」的要素を見ることができる。

メガラのアギオス・イエロテオス聖堂（12世紀）⁽⁶¹⁾ドームのキリスト像も坐像である。鼓胴部東には胸の前に両手を挙げた聖母のメダイヨン、西には「空の御座」メダイヨンが配されて、それぞれ2人の天使に礼拝されている。通常ドームのパントクラトールは頭部を西に向けるが、メガラでは逆向きであることに注意したい。聖母メダイヨンには「昇天」の余韻があるが、「空の御座」を組合せることで新たな終末論的意味を生み出している。パントクラトールと「空の御座」の結合はイエラキの2聖堂等にも見られる。エヴァンゲリストリア聖堂（12世紀第3四半期）⁽⁶²⁾はドームにパントクラトール、東に「空の御座」を配する他、大天使、セラフィム、12預言者等を具えている。アギオス・ソゾン聖堂（12世紀後半）⁽⁶³⁾ドームのパントクラトールは失われているが、西に「空の御座」、東に聖ソゾンの他、大天使、セラフィム、12預言者を描いている。

カッパドキアの聖堂群にも、パントクラトール/マイエスタス・ドミニに「昇天」の名残があるものが多数ある。ウフララ溪谷エスキ・バジャ・キリセ⁽⁶⁴⁾のアプシス・コンクには二天使に囲まれたオランスの聖母がいるが、マリアの頭上にはパントクラトールのメダイヨンがある。聖母の両側に描かれた樹木は、「昇天」の説話的要素であろう。ユランル・キリセのアプシス・コンクはキリスト光背を支える天使のみの「昇天」で、下段中央に坐像の聖母子、両側に使徒が配される点で、バウイトのプログラムを想起させる。チャヴシン地区カヴァクルデレのバデム・キリセシ⁽⁶⁵⁾はアプシスに円形光背のキリスト、神の手、四つの生き物といった典礼的「主の荘厳」^{リトルギンシェ・マイエスタス}に加えて、下段にオランスの聖母と十二使徒(?)を描いている。ベリスルマ村のディレクリ・

キリセ⁽⁶⁶⁾ はアプシス・コンクに「デイシス」を描いた上で、下段中央にオランスの聖母を立てている。この組合せは意味をなさないが、「デイシス」が「昇天」と通底することを考えれば、プログラム成立の所以は納得できる。ウフララ溪谷ピュレンリ・セキ・キリセシ⁽⁶⁷⁾ では、天使がキリストの光背を抱えて飛ぶのみの教義的^{ドグマティック}「昇天」をコンクに描き、それに接する馬蹄形壁面頂部にはキリスト坐像メダイオン、飛翔する二天使、月と太陽のメダイオンを配している。「天に^{のぼ}りし此のイイススは、爾等が其天に升るを見し如く、是くの如く復来らん」(使徒言行録1:11)の通り、「昇天」と「再臨」が同一軸上に反復されている。同時に馬蹄形壁面の図像は、帝政ローマの記念門においてウィクトリアが勝利の徴を掲げて飛ぶ構図を復興してもいる。

「昇天」の天使はキリストの光背を抱えて飛翔するのが常であるが、天使が立像である場合も少なくはない。そもそも天井の対角線に立像を配し、中央にメダイオンを置くのは、古代以来の装飾法である⁽⁶⁸⁾ が、パントクラトールにこれが適用される現存最古の作例はローマ、サンタ・プラッセデ聖堂サン・ゼノーネ礼拝堂天井(817-24年)である⁽⁶⁹⁾。ここに説話的な「昇天」の含意を読みとれるか否かには立ち入らないが、イコノクラスム以前のビザンティン世界に「天使が支えるパントクラトールのメダイオン」図像があったことの傍証となるだろう⁽⁷⁰⁾。アッテイカ地方コロピの変容聖堂(11-12世紀)⁽⁷¹⁾のドームでは、パントクラトール、記者象徴、セラフィム、ケルビムを含む大メダイオンを、鼓胴部の8天使立像が両手を挙げて支えている。ナクソス島カラミ村アギオス・ヨアンニス聖堂(13世紀後半)⁽⁷²⁾のドームでも、キリスト胸像を立像の4天使が両手で支えている。このタイプのヴァリエーションとして挙げられるのが同じくナクソス島ハルキ村のプロトロニ聖堂(ドームは11世紀末/12世紀初)⁽⁷³⁾で、パントクラトールを描くドームの鼓胴部に、4人の大天使を並べ、その間に4人の聖者(新約世界)と6人の預言者(旧約世界)を配するものである。

「デイシス」と「パントクラトール」

前稿「デイシス(II)」で述べた点をやや言葉を換えて繰返せば、「デイシス」はそもそもその起源において終末論的な図像ではなく、テンプロンや東壁等アプシス周辺を装飾するメダイオン図像であった。聖堂の東西軸を中心として、「3」という数が選ばれば「デイシス」となり、「2」であるなら聖域入口左右を飾る「キリストと嘆願^{パレクリン}の聖母」ともなり、「1」すなわちキリスト単独の場合が「パントクラトール」の淵源である。様々な壁面でメタレヴェルの「デイシス」が登場するのは、「デイシス」がそれ自体で意味をなす図像ではなく、所与の状況に応じて「とりなし」や「顕現」等、種々の含意を載せ得る「器」的な組合せであった故であろう⁽⁷⁴⁾。パントクラトールもまた四つの生き物、セラフィムとケルビム、使徒や預言者と結合して、様々な意味を生成する。オランスの聖母が附随すれば「昇天」を指示し、洗礼者がそこに加われば「デイシス」とも呼ばれる。この場合の洗礼者はとりなし役ではなく、顕現の証人(ヨハネ1:29)と

して右手で天を指している。

ドームという場において、「パントクラトール」、「デイスス」、「昇天」の3主題は交錯する。アッティカ地方アギオス・ニコラオス・ハリドウ聖堂（12世紀末）⁽⁷⁵⁾では、ドームのパントクラトールの周囲にメダイオンでマリア、洗礼者、大天使4、ケルビム2を配している。カッパドキア、ギョレメ地区カランルク・キリセ（ギョレメ23番）⁽⁷⁶⁾の東腕ドームのパントクラトールには、鼓胴部東に洗礼者ヨハネのメダイオンがあり、それを囲んでヨアキムとアンナのメダイオンが置かれている。後二者が聖母を間接的に示唆するものなら、ここにも「デイスス」の組合せが登場することになる。ちなみに中央ドームのパントクラトールには「インマヌエル」銘が附され、6人の大天使に囲まれている。

聖堂東西軸上に配される図像の多くは、円形モチーフを伴うキリスト像を中心にすえている。附加的なモチーフによって我々が呼び分ける呼称を、表にまとめれば以下ようになる（表1）。ここにはビザンティン時代の図像名称と、現代の便宜的な呼称が混在していることを忘れてはならない。登場人物が増え、特定の仕種をとり、背景に建築や樹木が描かれるほど、説話性は増すのが原則である。しかし中期聖堂では、説話性の少ないイコン的な人物の組合せによって、しばしば終末論的な含意が構成される。終末思想にも、未来のある一点で実現する限定的なものもあれば、恒常的な終末論もあり得よう。終末論の質を云々することが本稿の目的ではなかった。複雑な壁面構成をもつ白壁の聖堂が与えられたとき、画家は自分の経験を駆使して、正教の伝統か

表1 キリストと組合せられる人物による主題図

主題 \ モチーフ	天使	預言者	マリア	洗礼者	(十二)使徒	空の御座
パントクラトール	△	○				
昇天	○		○		○	
デイスス			○	○		
マイエスタス・ドミニ (再臨)	○	△				
使徒の派遣					○	
聖霊降臨(キリストなし)					○	○
変容		○			○	
聖母の眠り	○		○		○	
最後の審判	○	○	○	○	○	○
ミロズ修道院	○	○	○	○	○	

ら逸脱しないように制作を行った。今日我々が便宜上呼ぶ細分化された図像の名称は、ビザンティン人のそれではない。キリスト像は様々に姿形を変え、聖堂東西軸上に顕れる。附加されるモチーフや隣接する図像によって、コンテキストが形成され、私たちはそこに説話性/非説話性、教義、重層化された終末論を読むのである。

註

- (1) 本稿は、共通の副題をもつ連作論文の一である。前稿は以下の略号で引用する。「デシス(I)」:「デシス図像の起源と発展(I)―中期ビザンティン聖堂装飾プログラム論」『女子美術大学紀要』26(1996), 1-18;「デシス(II)」:「デシス図像の起源と発展(II)」『女子美術大学紀要』27(1997), 1-20.
- (2) 黙示録1:8, 4:8, 11:17, 15:3, 16:7, 16:14, 19:6, 19:15, 21:22。「パントクラトル」は明らかに「すべてを(παν)統治する(κρατῶ)者」、すなわち「万物の統治者」が原義であるが、近代ヨーロッパ語訳や邦語訳聖書においては、おそらくラテン語訳のomnipotensにひきずられて、「全能者」との訳が一般的である。私はかつて最新の岩波書店版「黙示録」の訳者、小高毅氏に、「万物の統治者」としない神学的根拠があるのか、うかがったことがある。氏のお答えは、「言語学的にパントクラトルを『全能者』と訳すことは誤りではない」旨であった。本稿の文脈でさしあたって誤解を招くのは、異なるギリシア語に対して、同一の「全能」なる語を当てる翻訳である(以下新共同訳に基づく。[]内にはあえて直訳を掲げる)。「全能の主はこう仰せられる」(2コリ6:18) κύριος παντοκράτωρ。[主である万物の統治者];「全能者である神、主」(黙4:8他) κύριος ὁ θεός παντοκράτωρ。[主であり、神であり、万物の統治者];「人の子が全能の神の右に座り」(マタ26: 64; マコ14: 62; ルカ22: 69) τῆς δυνάμεως[力ある者の、力である者の]。聖書原文はNestle-Aland27版に拠る。
- (3) 神学的な研究については以下を参照。C. Capizzi, *Pantokrator Saggio d'esegesi letterario-iconografica*, Roma 1964; F. Buri, *Der Pantokrator. Ontologie und Eschatologie als Grundlage der Lehre von Gott*, Hamburg 1969.
- (4) A. Βασιλάκη-Καπακατοάνη, *Οι τοιχογραφίες της Ομορφης Εκκλησίας στην Αθήνα*, Athens 1971, 113.
- (5) ただしシチリア島パレルモのモンレアーレ大聖堂では、アプシスのコンクを飾るキリスト半身像に「パントクラトル」との銘がある(1180年代)。O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, New York 1988 (London 1949), 114f.. これはビザンティンのドーム図像を写したものと考えられるので、「パントクラトル銘をもつドームのキリスト胸像」が中期ビザンティン時代に存在したことは確実である。
- (6) マシューズ(J. T. Matthews, *The Pantocrator: Title and Image*, diss., New York University 1976; ead., "The Byzantine Use of the Title Pantocrator," *Orientalia Christiana Periodica*, 44 (1978), 442ff.)とヴェッセル(K. Wessel, "Das Bild des Pantokrator," *Polychronion. Festschrift für F. Dölger*, Heidelberg 1966, 521ff.)が基本的にこの立場をとる。マシューズの、作例を網羅する学位論文は、狭義のパントクラトル図像の問題を包括する重要な業績である。
- (7) 1例のみ挙げる。キプロス島アギオス・ネオフィトス修道院蔵キリスト・イコンには ὁ Φιλανθρώπος [人間を愛する者]との銘がある。S. Sophocleous, *Icons of Cyprus, 7th-20th Century*, Nicosia 1994, 138, no. 14.
- (8) R. Warland, *Das Brustbild Christi Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte*, Freiburg 1986.
- (9) 本稿で扱う図像学上の主題、パントクラトル、インマヌエル、日の老いたる者、マンディリオン、デシス、空の御座、使徒の聖体拝領、アムノス等については、『岩波キリスト教辞典』(岩波書店 2002年)に筆者による簡単な定義があるので参照されたい。インマヌエル、日の老いたる者、マンディリオン、空の御座の聖堂装飾における位置については、別稿を準備したい。
- (10) パナギア・トゥ・アラカとも。D. Winfield, C. Mango, "The Church of the Panagia Arakos, Lagoudera: First

- Preliminary Report,” *DOP* 23-24 (1969-70), 377ff.; T. Malmquist, *Byzantine 12th-Century Frescoes in Kastoria*, Uppsala 1979, 141f. (with bibliography); A. and J. Stylianos, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, 157ff.; E. Hein et al., *Cyprus. Byzantine Churches and Monasteries. Mosaics and Frescoes*, Ratingen 1997, 71ff..
- (11) O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, New York 1976 (London 1948), 16ff..
- (12) 「マンディリオン」に関する最近の文献は以下。Σ. Παπαδάκη-Oekland, “Το Άγιον Μανδήλιον ως νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα,” *ΔΧΑΕ* ser.4, 14 (1987-88), 283 ff.; E. Οικονομίδου, *Το Άγιον Μανδήλιον*, Athens 1992; T. Velmans, “Valeurs sémantiques du Mandylion selon emplacement ou son association avec d’autres images,” *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift für H. Hallenleben zum 65. Geburtstag*, eds. by B. Borkopp et al., Amsterdam 1995, 173ff..
- (13) 聖堂装飾において「マンディリオン」に一定の場はないとバターソン＝シェヴチェンコは述べる(*ODB*, p. 1283)が、比較的多いのがドーム基部、北東ペンデンティヴと南東ペンデンティヴの間である。この場合対面する北西ペンデンティヴと南西ペンデンティヴの間には、ペンダント図像である「セラミオン(セラミディオン)」が配されるのが通例である。この構成をとるのが、中期は後出ミロズ修道院、後期ではスヴェティ・クリメント(オフリド)、スタロ・ナゴリチノ等作例が多い。ラグデラでは対の位置に置くことができないので、「セラミオン」は北壁窓上に献堂銘とともに配されている。Stylianos, *op. cit.*, 182, figs. 84, 100.
- (14) 「昇天」図像の最も詳細な研究は、ギョレスの学位論文である。N. Γκιολές, *Η ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α' χιλιετηρίδος*, Athens 1981. ギョレスの研究はここからドーム図像のカatalog化に向かった(後述註53)。
- (15) 辻佐保子「ビザンティン美術の表象世界」(『ビザンティン美術の表象世界』岩波書店 1993年) 21ff.参照。この論文集に収録された特に第1~4論文は私にとって、中期ビザンティン聖堂装飾プログラム論への「バツレヘムの星」のごときものである。日本語で書かれたこと自体がすでに奇跡的なこれらの論文を、以下いちいち引用することはしないが、神学思想の裏づけに関しては、私はこれにつけ加えるものをもたない。後進たる私にできるのは、この20年ほどの間に学界に知られるようになった新しい作例や文献を紹介し、神学的よりは形態的な原理を強調することのみである。
- (16) ドーム基部東側(北東と南東のペンデンティヴの間)にその他のメダイヨンが描かれる例として、以下がある。キエフ、聖ソフィア大聖堂(司祭キリスト、1043-6年。V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, London 1966, 225, fig. 4; H. Logvin, *Kiev's Hagia Sophia*, Kiev 1971, pl. 32)。ペロポネソス半島マニ、エパノ・ブラリイ村、アイ・ストラティゴス(大天使ミカエル)聖堂(大天使、12世紀末。ペンデンティヴは四福音書記者。N. Β. Δρανδάκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Athens 1995, 392ff., fig. 5)。
- (17) 「受胎告知」の中央モチーフとして、「インマヌエル」以外に「日の老いたる者」が描かれることもある(後出カストリア、アギイ・アナルギリ)。この場合は父なる神の表象である。
- (18) ドームにパントクラトールと組合せて「空の御座」が描かれるのは、たとえばイエラキのエヴァンゲリストリア(12世紀末)。N. K. Μουτσόπουλος, Γ. Δημητροκάλλης, Γεράκι. *Οι εκκλησίες του οικισμού*, Thessaloniki 1981, 84ff., fig. 169. それ以外の「空の御座」の配置場所としては、アブシス下部(ネレヅィ)、ペーマ天井(後出カストリア、アギイ・アナルギリ)等がある。
- (19) Stylianos, *op. cit.*, fig. 90.
- (20) 「デイシス(I)」no. 103.
- (21) Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά I. Βυζαντινά τοιχογραφία*, Thessaloniki 1953, pls. 1ff.; Malmquist, *op. cit.*; K. M. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982, 171f., cat. no. 47; S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1984, 22ff..
- (22) Πελεκανίδης, *op. cit.*, pl. 6b.
- (23) 第二次大戦で焼失した、ノヴゴロド郊外ネレディツァ村スヴェティ・スパス聖堂(1199年)。Malmquist, *op.*

- cit., 154ff. 後期の作例ではオフリドのスヴェティ・クリメント聖堂(1294/5年)。
- (24) オランスの聖母とメダイヨンの「インマヌエル」を「合成」すると、ブラケルニティッサ型(ないしプラティテラ型)の聖母子となることに注意。
- (25) アギイ・アナルギリに従事した画家は、その後1191年にクルビノヴォのスヴェティ・ジョルジェにフレスコを描いた。L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975. クルビノヴォのアプシスを飾る聖母子は、カストリアとはほぼ同一動作をとっている、これが画家のレパートリーだった可能性がある。
- (26) 「日の老いたる者」の最新の文献は以下だが、写本挿絵を扱っている。G. K. McKay, *Imaging the Divine: A Study of the Representations of the Ancient of Days in Byzantine Manuscripts*, diss., Univ. of Virginia 1997.
- (27) *Πελεκανίδης*, op. cit., pl. 14a.
- (28) *Ibid.*, pl. 1a. 同様に東壁面上部に「デシス」を配する作例として、カストリア、アギオス・ニコラオス・トゥ・カスニヅィを挙げる。
- (29) *Πελεκανίδης*, op. cit., pls. 1b-2.
- (30) 後述ミロズ修道院では、ドームを支える西アーチ頂点に聖母のメダイオンが配される。ここではドームにすでに「昇天」が描かれていることに加え、東アーチのインマヌエルと対になっていることから、「聖母子」を表象するものとする。
- (31) *Ibid.*, pls. 14b, 19a.
- (32) Pelekanidis, Chatzidakis, op. cit., 49, fig. 29.
- (33) Malmquist, op. cit., 157f.; В. Д. Сарабянов, *Фрески древнего Пскова*, Moscow 1993; Id., *Спасо-Преображенский собор Мирожского Монастыря*, Moscow 2002.
- (34) アプシスに「デシス」、その上部に「空の御座」のメダイオンという組合せは、メッシーナ大聖堂に見出される。時代がやや遅れる(1330-40頃)が、中期の図像を踏襲していると考えられる。V. Lazarev, "Early Italo-Byzantine Painting in Sicily," rep. in: *Studies in Byzantine Painting*, London 1995, 96, fig. 6.
- (35) 「デシス(I)」 no. 40; G. Subotić, *Spätbyzantinische Kunst. Geheiligt Land von Kosovo*, Zürich 1998, 29, pls. 13-15.
- (36) 「デシス(I)」 nos. 44-96.
- (37) T. Velmans, "L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin, I-II" *CA* 29 (1981), 47ff.; 31(1983), 129ff.; T. Velmans, A. Alpago Novello, *Miroir de l'invisible Peintures murales et architecture de la Géorgie*, Paris 1996, 31ff..
- (38) なぜ周縁部において、アプシスに「デシス」が採りあげられるのか。地域の特殊な事情によるものか、首都にもかつては存在した図像なのか。この問題について、私はいまだ明確な解答をもち得ていない。聖母(子)と併せて「デシス」をアプシスにおくことは珍しくない。キエフの聖ソフィア、オフリドの聖ソフィア、オシオス・ルカス修道院等。
- (39) 「デシス(II)」 pp. 4, 11.
- (40) ラグデラにおいて、聖域入口の角柱と壁面に分割されてデシスが描かれていた。そこでもヨハネはミロズ修道院と同じ仕種をとっている。
- (41) オシオス・ルカスの浅いドームをなすペーマ天井に描かれた「聖霊降臨」にも、中央モチーフとして「空の御座」が配される。N. Chatzidakis, *Hosios Loukas*, Athens 1997, fig. 11. カストリア、アギイ・アナルギリのナルテクス西壁面に描かれた「聖霊降臨」でも同様。ポスト・ビザンティンの作例(1500年頃)ではあるが、ブルガリアのボガノヴォ修道院では、「聖霊降臨」の中央モチーフとして、「マンディリオン」が採用されている。Velmans, art. cit. (n. 12), 180, fig. 9.
- (42) この「原則」は無論成文化されたものではなく、画家が理解していない場合も見受けられる。カストリア、アギオス・ニコラオス・トゥ・カスニヅィの西壁面では、上部に昇天が配されるのはいいが、下部を左右3対

2に分割し、左の広い画面に「聖母の眠り」を、右の狭い区画に「変容」を描いている。その結果、壁面構成の左右相称性がくずれてしまった。さらに画家は「聖母の眠り」のキリストに光背を描いていない。

Pelekanidis, Chatzidakis, *op cit.*, 62, fig. 14.

- (43) C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei. 4-8. Jahrhundert*, 1992², 167ff., pl. XV-2.
- (44) *Ibid*, 163ff., pl. VII-1.
- (45) *Ibid*, 161ff., pl. VIII-2.
- (46) N. B. Δρανδάκης, *Οι παλαιοχριστιανικές τοιχογραφίες στη Δροσινή της Νάξου*, Athens 1988; N. Δρανδάκης, M. Χατζηδάκης, *“Παναγία η Δροσινή,”* in: *Νάξος (Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα)*, Athens 1989, 18ff..
- (47) 左右に四福音書記者の象徴。Ihm, *op cit*, 165ff., pl. XX-2; Warland, *op cit.*, C20. これがドームにおけるパントクラトール図像の起源となるものであるが、奇しくもカストリア、アギイ・アナルギリではドームがないために謂わば「先祖帰り」して、キリスト・メダイオンが東壁頂部に配された。
- (48) 左右に四福音書記者の象徴と天使、殉教者。Ihm, *op cit*, 135ff.; Warland, *op cit.*, B6.
- (49) 十字架上のメダイオン。Ihm, *op cit*, 143f.. Cf. Warland, *op cit*, E1-20.
- (50) 「デシス(I)」 no. 1.
- (51) L. Nees, “The Iconographic Program of Decorated Chancel Barriers in the Pre-Iconoclastic Period,” *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (1983), 15ff..
- (52) 辻前掲論文「ビザンティン美術の表象世界」 23.
- (53) コンスタンティノポリス、ステイリアノス・ザウーゾイス聖堂(現存せず。N. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα*, Athens 1990, no. 15)、同アギア・ソフィア大聖堂南階上廊小ドーム(C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St Sophia at Istanbul*, Washington, DC. 1962, 29ff., fig. 22ff.; *Die Hagia Sophia in Istanbul. Bilder aus sechs Jahrhunderten und Gaspare Fossatis Restaurierung der Jahre 1847 bis 1849*, exh. cat., Bern 1999, 173f., no. 15)。
本稿と類似のテーマを扱うマシューズ(註6)は「パントクラトール」との銘をもつ作例に限定し、ヴァーラント(註8)はキリストの胸像という形式に固執する。上掲ギョレスはドームという場を限定する。三者の業績は基礎作業として重要ではあったが、本稿で私の採る立場は以下の通りである。聖堂における場は東西軸上とし、メダイオンを起源論的に重要な形式と考えるが、必ずしもメダイオンや胸像には固執しない。銘の有無よりも、図像のおかれるコンテクストを重視する。
- (54) 「再臨(デウテラ・パルーシア)」との銘は、我々が通常「最後の審判」と呼ぶ図像に附されることが多い。
- (55) 辻佐保子「エゼキエルとイザヤの幻想」、前掲『ビザンティン美術の表象世界』所収、59.
- (56) Ihm, *op cit*, pls. XXIII-XXV; Γκιολές, *op cit.*, figs. 11-17.
- (57) 史伝的「昇天」の聖母と、聖母メダイオンや聖母子坐像が可換モチーフであるという限りにおいてである。コンテクスト抜きにキリスト像と聖母(子)の組合せが「昇天」を示唆するものなら、パレルモのアプシス装飾におけるコンクのパントクラトールと、下段の聖母子すら「昇天」ということになってしまう。
- (58) Ihm, *op cit*, 144f..
- (59) R. Mepisaschwili, W. Zinzadse, *Die Kunst des alten Georgien*, Berlin 1977, pl. on p. 169; Velmans, Novello, *op cit*, 55.
- (60) M. Bissinger, *Kreta*, München 1995, 29ff., cat. no. 1; I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete*, vol.1, London 1999, 141ff., no. 14.
- (61) Skawran, *op. cit*, 169, no. 44, fig. 229; Δ. Μουρίκη, *“Ο ζωγραφικός διάκοσμος του τρούλλου του Αγίου Ιεροθέου κοντά στα Μέγαρα,” Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών*, 1978, 115ff.; E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington, D.C. 1990, 124ff..
- (62) Skawran, *op. cit.*, 168, no. 42; Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης, *op. cit*, 83ff., fig. 168.
- (63) Skawran, *op. cit.*, 169, no. 43; Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης, *op. cit*, 178ff., fig. 334.

- (64) C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, Paris 1991, 310f..
- (65) *Ibid.*, 63f..
- (66) *Ibid.*, 323ff.; 「デイシス(I)」 no. 47.
- (67) Jolivet-Lévy, *op. cit.*, 303ff..
- (68) 辻佐保子『古典世界からキリスト教世界へ』(岩波書店 1982年) 329ff..
- (69) 「デイシス(I)」 no. 98; R. Wisskirchen, *Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom*, Mainz 1992.
- (70) 文献によって知られる最古の「パントクラートル」は、首都ファロスの聖母聖堂(864年)やネア・エクリシア(880年)等、9世紀後半のものであるが、天使の所作は定かではない。N. Γκιολές, *op. cit.*, nos. 7, 10.
- (71) Skawran, *op. cit.*, 154f., no. 15, fig. 45.
- (72) Νάξος, *op. cit.*, 90ff..
- (73) アプシスの「デイシス」は13世紀と考えられている。*Ibid.*, 70ff.; Skawran, *op. cit.*, 160, no. 23.
- (74) 「デイシス(I)」 nos. 97-110.
- (75) Skawran, *op. cit.*, 173, no. 51, fig. 283.
- (76) Jolivet-Lévy, *op. cit.*, 132ff.; H. Yenipinar, S. Sahin, *Paintings of the Dark Church*, Istanbul 1998, 58-9, 96-7.