

ビザンティン聖堂装飾における中軸の図像

益田 朋幸

〇・デムスの「三段階理論」は、ビザンティン聖堂装飾のシステムの本質を簡潔に述べたものとして名高い¹。デムスの慧眼は、比較的装飾面の少ないモザイク壁画をもつ聖堂を採りあげて論じた点でもあろう。壁面全体に図像を描くフレスコ装飾では、プログラムは複雑になり、大きな枠組みを論じることが難しい。すべてのビザンティン聖堂に当てはまる原理を抽出することはほとんど不可能であるが、私は以下に「形態上の原理」とでも言うべきものを提示してみたい。デムスの理論が、聖堂空間の上下のヒエラルキーを規定したものであるとすれば、私の述べる「原理」は、聖堂東西を貫く中軸に関わる。聖堂中軸上にメダイオン（円形枠）の「神」イメージを連ねることによって、装飾の枠組みとする。

「メダイオンの神イメージ」として、初期ビザンティン時代には十字架、光、小羊等の非人像モチーフが多く用いられたが、中期ビザンティン時代にかけて次第に抽象モチーフは姿を消し、キリスト像がほとんどを占めるようになる。説話性のないイコン的図像として「インマヌエルのキリスト」、「パントクラトールのキリスト」、「日の老いたる者としてのキリスト」が挙げられる。説話性を帯びたイコン的図像として「マンディリオン（聖顔布）」、「セラミオン（聖なるタイル）」、「祭司キリスト」があり、キリスト伝に属する説話図像には「昇天」、「変容」、「聖母の眠り」、「聖霊降臨」がいずれもキリストを円形枠に収めて中央に配する。非人像図像として中期以降も用いられ続けたのは「空の御座（エティマシア）」である。

私はこれまで「中期ビザンティン聖堂装飾プログラム論」の副題の下に、これらの図像が聖堂内でどのような意味をもっているかを個々に論じてきた。本稿は一連の論考の序説として、私の考えのおおよそを記すことにする。

初期ビザンティンのメダイオン図像

バシリカ式聖堂では、天井に装飾が行われないので、「中軸上のプログラム」を論じることができない。ドームをもつ集中式の聖堂で、全面に壁画を残す作例は皆無なので、イコノクラスム以前の聖堂装飾プログラムを論じることが困難である。しかし比較的オリジナルの図像を保つラ

¹ O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1948, pp.16-29. 本稿は筆者の聖堂装飾プログラム論の大筋を略述するものであり、紙幅の都合で、聖堂それぞれに関する文献は個別主題の論文に譲ることとする。議論に最低限必要な文献のみ挙げる。

ヴェンナのサン・ヴィターレ聖堂（6世紀）にも、「中軸上にメダイヨンの神イメージを並べる」という発想が見られる（図1）。

アプシス・コンクには青い天球に坐した若いキリストがいる。メダイヨンではないが、キリストと円形モチーフが結合したものである。この図像は、サン・ヴィターレと密接な関係を有すると思われるポレチのバシリカ・エウフラシアーナ²では、勝利門壁面の中央に移動している。6世紀のローマ、サン・ロレンツォ・フオリ・レ・ムーラの勝利門壁面中央も同じ図像である（アプシス図像は現存しない）。所与の条件、建築空間上の制約等によって、図像はしばしば移動する。図像の移動という現象は、本稿の重要なテーマのひとつである。

サン・ヴィターレに戻れば、アプシスのコンクを囲むアーチ頂部には十字架のメダイヨンが置かれる。それに接する勝利門壁面中央には、帝政ローマの記念門装飾を踏襲する「光のメダイヨンを掲げて飛ぶ2天使」が配された。ウィクトリアが天使に形を変え、敵兵の鎧兜（トロパイオン）が神を表象するメダイヨンに置き換えられたことになる。東壁の最上部、天井に接する部分にも、目立たないが十字架のメダイヨンがある。

天井はゆるい交叉ヴォールトの中央に、4天使に支えられた小羊のメダイヨンを置く。まもなくイエリア教会会議によって、ビザンティン側では小羊図像が禁じられるので、ビザンティン美術における小羊の最後のイメージのひとつである。

ベーマ入口をなす大アーチの頂部には、黒髪黒髯のキリスト・メダイヨンが、十二使徒のメダイヨンを従える。アプシスにアポロン型の若いキリスト、聖域入口にはゼウス型の壮年のキリスト、という異なる年齢容貌のキリスト像を中軸上に並べる、というプログラムが見られることに留意したい。大司教館附属サンタンドレア礼拝堂にも、キリスト像と十字架の反復が見られるが、修復部分が大きいので、キリストのタイプの詳細は慎重に考えなければならない。同様に修復の多いサン・ミケーレ・イン・アフリチスコ（現ベルリン国立美術館）は、アプシスの若いキリストと勝利門のゼウス型キリストの二重構成である。

これら中軸上の一連のメダイヨン図像に、何か神学上の意味が認められるとは考え難い。複雑な壁面を装飾するに当たって、中央に円形イメージを並べて骨格としたものであろう。イコノクラスム以前から存在したこのような装飾法は、中期以降のビザンティン世界で、いっそう洗練の度合いを高めてゆく。

デイス³

「デイス」はアイコン性とナラティヴ性を兼ね備えた、ビザンティン特有の図像である。通常「最

² A. Terry and H. Maguire, *Dynamic Splendor : the wall mosaics in the Cathedral of Eufrosius at Poreč*, Pennsylvania 2007.

³ 拙稿「デイス図像の起源と発展Ⅰ・Ⅱ」『女子美術大学紀要』26(1996), pp.1-18; 27(1997), pp.1-20. 上掲論文以降に以下のモノグラフが刊行されたが、図像の配置と分類に終始して、起源には触れない。M.I. Kazamias-Tsernou, *Ιστοριώντας τη "Δέησης" στις βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδος*, Thessaloniki 2003.

後の審判」に際して、聖母と洗礼者が、キリストに人類救済をとりなすとされる。しかしそのような説話性を伴った意味は中期以降に加わったもので、初期ビザンティンにおいては、メダイオンに収められたキリスト、マリア、ヨハネの三者が、アプシス周辺に配されて、聖域を守護・聖化する機能を担っていたと考えられる。主たる配置場所は、壁画であればアプシスに接する勝利門壁面であり⁴、浮彫の形ではテンプロンの楣石^{エピステイリオン}⁵がメダイオンを並べるのに都合がよかった。

古代ローマでは、神殿入口や記念門がメダイオン肖像で装飾された（イマーゴ・クリペアータ）。建築物の規模や形状によって、メダイオンの数は変化する。神殿入口頂部に神像のイマーゴ・クリペアータを掲げる方法は、遺例と文献から知られる⁶。アーチの頂部に空間がなければ、左右のスパンドレルに2つのメダイオンが置かれる⁷。十分な空間があれば、メダイオンは3つとなるだろう⁸。この1～3つのメダイオン図像がキリスト教美術に採用され、神／皇帝はキリスト像となる。メダイオンが2つ以上の場合には女性が一人（皇妃／テュケ）配されるが、国家・都市を守護するという役をタイポロジカルに継承したのが聖母マリアであった。スペースが許せば、キリストの両側に十二使徒のメダイオンを並べることもあった（サン・ヴィターレ、ローマのサンタ・プラッセーデ聖堂サン・ゼノーネ礼拝堂〔図2、9世紀〕、ローマのサンタ・サビーナ聖堂の現存しない勝利門モザイク〔5世紀〕⁹）。西欧に「デイシス」が受け入れられなかったのは、キリストの「脇侍」としてペテロとパウロの筆頭使徒が好まれたせいかもしれない。

起源論的にはしたがって、「デイシス」は必ずしも三者であるに及ばない。中期ビザンティンの聖堂において、聖域入口左右の角柱に、キリストと聖母二者が配され、洗礼者が除かれる場合がある。三者でないから、あるいはとりなしの仕種が見られないから、「デイシス」ではない、という議論は不毛である。「デイシス」という呼称は近代の美術史用語であり、ビザンティン人

⁴ シナイ山聖エカテリニ修道院の6世紀のモザイク。

⁵ パウルス・シレンティアリウスのエクフラシスによる。C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Toronto 1986 (1972), pp.80-96.

⁶ エフェソスのアルテミス神殿。またプリニウス『博物誌』35.12-14.「その盾（イマーゴ・クリペアータのこと）はカピトリウムの神殿が初めて炎上する迄その門に掛けてあった。」

⁷ テサロニキのガレリウス帝小記念門では、皇帝とテュケの像が選ばれている。

⁸ 執政官用象牙二連板に作例が多い。例えば515年の作例（W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz am Rhein 1976³, p.35, Nr.16, Taf.8）では、中央にアナスタシウス帝、向かって右に妃アリアドネ、左にアンテミウス帝のメダイオンが掲げられる。フォルバッハNrs.17-21はメダイオン3つの例、Nrs.15, 31はメダイオン2つ（皇帝と皇妃）、Nr.39はメダイオン1つの作例である。また540年のユスティヌスの二連板（Nr.33, p.41, Taf.17）においては、中央メダイオンがキリストになり、両側にユスティニアヌス帝、皇妃テオドラのメダイオンが並ぶ。皇帝美術とデイシスをつなぐ作例である。長方形の構図上方にメダイオンを配するという図像は、その意味内容とともに初期のアイコンに継承された。K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons*. vol.1, Princeton 1981 所収のシナイ山アイコンでは、メダイオンの数は以下の通り。3つ（B.5）、2つ（B.11）、1つ（B.9）。

⁹ R. Warland, *Das Brustbild Christi*, Roma/ Freiburg/ Wien 1986, p.246, cat.no.D4, fig.39.

はとくにこれと呼ぶ概念をもたなかった。本来はとりなしの含意をもたないメダイオン図像で、
アポトロバイック
 聖域守護という魔除け的な機能を有していた。11世紀のオシオス・ルカス修道院ナルテクスで、
 扉口上リュネットのキリスト像に隣接して、天井の交叉ヴォールトに縦に聖母と洗礼者のメダイ
 ヨンが並ぶのは、初期の起源を想起させる例ということになる（図4）。

説話性のないメダイオン図像であり、「キリスト・マリア・ヨハネ」の三幅対がテキストの保
 証を有してもいないから、サン・マルコ聖堂のように洗礼者に代えてタイトル聖者マルコを選ぶ
 場合も生じる。ナクソス島パナギア・ドロシアニ聖堂（7世紀）では、祭司キリスト（後出）の
 向かって左に聖母、その外側にソロモン、向かって右には同定できない聖女、その外側に洗礼者
アクラマティオ
 が配される¹⁰。ソロモン以外は鑽仰の挙措をとっている。後代のデイスからこの仕種がとりな
 しと誤解されがちであるが、初期のこの作例にはローマ的要素が残っていると考えるべきであろ
 う。

中期の聖堂では、オフリドの聖ソフィア（図3）、フォキスのオシオス・ルカス修道院（図4）
 のアプシスに「デイス」が選ばれている。どちらもメダイオンではなく、左右二者がとりなし
 の仕種をしてはいるが、小型の半身像という点で初期の面影を留めている。カストリアの2聖堂、
 聖ニコラオス・トゥ・カスニヅィ（図12）と聖アナルギリ（図13）の東壁面頂部にも「デイス」
 が描かれる。後者のキリストはメダイオンに収められている。

中期以降のビザンティン聖堂アプシスは「聖母（子）」が定型であるが、カッパドキア、グル
 ジア等帝国周縁部において、アプシスに「デイス」を選ぶ作例が多い。この現象の理由は不明
 である。

建築の制約によって図像は移動する、と述べた。聖アナルギリのキリスト・メダイオンを含む
 「デイス」はしたがって、「アプシス周辺のデイス」という起源の名残と捉えることもできる
 し、また本来ドームにあるべき「パントクラトル」（後出）が東壁に移動したとも考えられる。
 この両義的な解釈は、「デイス」と「パントクラトル」と今日呼び分けることになっている
 2図像の近似性を端無くも暗示している。メダイオンは1つでも2つでも3つでもかまわないの
 である。メダイオン1つの場合、東壁勝利門壁面頂部にキリスト像が置かれるのが相応しい。現
 存する作例ではラヴェンナのサンタポリナーレ・イン・クラッセ（7世紀）、そのヴァリエーショ
 ンとしてポレチのバシリカ・エウフラシアーナ（6世紀）、ローマのサン・ロレンツォ（6世紀）、
 カステルセプリオのサンタ・マリア・フォルス・ポルトス聖堂（9世紀）¹¹を挙げる。ローマ、サン・
 パオロ・フオリ・レ・ムーラ聖堂の勝利門モザイクが5世紀の原型を留めているものなら、これ
 も初期の作例として重要である¹²。

¹⁰ N.B. Drandakis, *Οι παλαιοχριστιανικές τοιχογραφίες στη Δροσιανή της Νάξου*, Athens 1988; M. Chatzidakis, et al., *Νάξος*, Athens 1989, pp.18-29.

¹¹ K. Weitzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton 1951.

¹² Warland, *op.cit.*, pp.212-13, cat.no.B6, figs.30ff..

初期キリスト教時代の教会建築において、バシリカ式と集中式は並行して用いられたが、洗礼堂を除けば、4、5世紀のモニュメンタルなドーム聖堂は現存しない。恐らくはメダイヨンのキリスト像の配置場所として、バシリカ式聖堂の勝利門中央がドームに先行したものであろう。発展の道筋としては、バシリカの勝利門中央のキリスト・メダイヨンがまずあり、これに副次的なメダイヨンが左右に添えられれば「デイス」^{アポトロバイック}となり、集中式建築のドームにキリスト像が移動して、中期ビザンティンの「パントクラトル」となった。カストリアの2聖堂（図12・13）が発展史的に2通りに解釈可能なのは、「デイス」と「パントクラトル」両図像が共通の起源をもっているからである。

「デイス」が本来有していた魔除けの機能は、聖堂ナルテクスや外壁における配置に残響を見ることができる（図4・10・12・13）。聖堂に歩み入る信徒は、頭上に三尊の隣在を感じただろう。

「デイス」について、目下私に説明できない現象を附記する。中央のキリスト像がパントクラトル型であるだけでなく、「日の老いたる者」（図12）、「祭司キリスト」（図17、ナクソス島パナギア・ドロシアニ聖堂〔7世紀〕）、「インマヌエル」（図13の北側廊小アプシス）の図像を採る場合がある。それぞれが異なる意味を有するとは考えられない。「デイス」という「場」において、キリストの様々な態が交換可能であるということだろう。

「デイス」という語で呼ぶと誤解を招きやすいが、あえてもうひとつの範疇を挙げておく。メタレヴェルの「デイス」である¹³。主アプシスと南北の副アプシスにキリスト、聖母、洗礼者の三者を配する。建築の構造上、三者を同時に見ることはできない。したがってこれをひとつの「図像」とすべきでない、という立場が当然あり得る。しかし後世「デイス」と名づけられた図像は、元来メダイヨン形式でアプシス周辺に配されたものであったことを想起するなら、3アプシスを三者によって構成するプログラムは自然でもある。換言すれば、キリスト教世界の重要人物ベスト・スリーによって3つのアプシスを飾った、という単純な事象である。

ただしこのメタレヴェルの「デイス」には2パターンがある。主アプシスに「聖母子」を描くのはすべて共通であるが、オフリドの聖ソフィア（図3、11世紀中葉）、プリズレンのボゴロディツァ・リエヴィシュカ（1310-13年）は南北に洗礼者・キリストを描く。ネレヅィ（図10）、ネレディツァ（図17）、オフリドのペリブレプトス（図18）は南北に洗礼者・聖母を配し、グラチャニツァ修道院（コソヴォ、1320年頃）では南北に聖母・洗礼者を描く。つまり主アプシスの「聖母子」を、キリストととる場合と聖母とする場合があった。「3アプシスにメタレヴェルのデイス」というプログラムは、言語化されるような原則ではなく、キリスト教世界の主要三者によって聖域を飾るゆるい枠組みであったので、このような多様性が生じたものだろう。

¹³ 拙稿「デイスI」pp.14-16においては「デイス・コンビネーション」と呼んだ。

パントクラトール¹⁴

長髪長髯のキリストのメダイオン像、もしくは半身像は、初期キリスト教時代から聖堂アプシスや東壁頂部に配された。中期ビザンティン世界で9世紀以降、ギリシア十字式聖堂の形式が普及するのと軌を一にして、「昇天」に代わって、よりイコン性の強いキリスト像がドームを占めるようになった¹⁵。長髪長髯のキリスト像に「パントクラトール」との銘を付すのは、パレルモのモンレアーレ大聖堂（図9、1176年）が初出で、これはビザンティンのドーム図像を写したものである。狭義の「パントクラトール」は、その銘をもつキリスト像であるが、煩雑なので以後は黒く長い髪と髯をもつパントクラトール型のキリスト像を「パントクラトール」と呼ぶ。

初期キリスト教のバシリカにおいて、アプシス周囲の東壁、もしくはテンプロンが「パントクラトール」の場であり、メダイオンが3つであれば「デイス」となった、という発展の筋道が正しければ、「パントクラトール」と「デイス」は親和性の高い図像である。また「昇天」と「パントクラトール」は、ドームという共通の場をもっていた。イコンとナラティヴという表現上の様態を超えて、「パントクラトール」、「デイス」、「昇天」の3図像は強い連関を有している。

ドームの「パントクラトール」を囲んで鼓胴部には旧約の預言者が配されるのが通例であるが、その中にオランスの聖母が混じる場合がある。これは「昇天」の名残である。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（12世紀）では、ドームの「パントクラトール」坐像の東にオランスの聖母を描く。メガラのアギオス・イエロテオス聖堂（12世紀）もドームに坐像の「パントクラトール」を配するが、脚部側に「空の御座」、頭部側に聖母のメダイオンを置く。聖母によって「昇天」を示唆し、そこに「空の御座」が加わることによって「再臨」の含意を強調するプログラムである。

オランスの聖母が鼓胴部東側でなく、アプシスを飾ることも少なくない。キオス島ネア・モニ修道院（11世紀）はアプシスのオランスの聖母、ドームの「パントクラトール」によって、メタレヴェルの「昇天」を形成している。使徒や天使といったナラティヴな要素が欠ける代わりに、ベーマ天井には「空の御座」が配され、「イエスは、天に行かれるのをあなたがたが見たのと同じ有様で、またおいでになる」（使徒言行録1:11）との記述を想起すれば、終末論的含意がいつそう強まる。ドームの「パントクラトール」は「昇天」の上昇イメージだけではなく、再臨の下降イメージも併せ持つのである。「パントクラトール」、「オランスの聖母」といったイコン的図像によって、メタレヴェルで「昇天」、「再臨」といった説話的な意味をも表象し得るのは、ビザ

¹⁴ 拙稿「キリスト・パントクラトールのコンテクスト」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』48-3 (2003), pp.39-54.

¹⁵ ギョレスは『ビザンティンのドームとその図像プログラム』で初期・中期の67点のドーム図像のカタログを作成している。9世紀の「パントクラトール」は大宮殿内ファロスの聖母聖堂 (no.7)、ネア・エクリシア (no.10)、カウレアス修道院 (no.14)、ステイリアノス・ザウヅアスの聖堂 (no.15)等いずれも現存せず、エクフラシスによってのみ知られる。N. Gkioles, *Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα*, Athens 1990, pp.32-35.

ンティンの聖堂装飾プログラムに特有の現象である。

ただしこれは成文化された類の規則ではないから、アプシスのオランスの聖母が、常に「昇天」の兼担モチーフとして自覚されていたとは限らない。ナクソス島ハルキ村アギオス・ゲオルギオス・ディアソリティス聖堂（11世紀）¹⁶では、アプシスの聖母子半身像（プラティテラ型、すなわちマリアはオランス）に接して、ベーマに「昇天」が描かれるが、2天使と十二使徒のみで「昇天」には聖母がいない。アプシスの聖母が「昇天」の一部を担っている。一方オフリドのパナギア・ペリブレプトス（図18）では、アプシスにオランスの聖母を描き、ベーマの「昇天」にも聖母を反復する。オフリド近郊レシャニ村シ・スヴェーティ聖堂（1451／52年）はヴォールト天井の单身廊聖堂であるが、アプシスのオランスの聖母立像に接する天井東側に「昇天」のキリスト光背を配し、見上げる使徒たちはアプシスの左右に分割して描かれる。明らかにコンクの聖母が「昇天」のモチーフとして用いられている。アプシスの聖母が「昇天」の一部をなすか否かは、個々の聖堂による。

プスコフのミロズ修道院（図11）のドームは「昇天」であるが、鼓胴部東のオランスの聖母に相対して、西側には洗礼者ヨハネが描かれている。ヨハネは「見よ、神の小羊」との巻物を手に、右手でキリストを指す。「昇天」と「再臨」の両義性を示すとともに、「昇天」と「デイス」の図像学的親和性を反映している。

「パントクラトル」と銘が付されることはほぼないが、ナオスに入る扉口上部のリュネットにパントクラトル型のキリスト像が描かれる場合も多い（図2・3・4）。多くの場合、キリストに捧げられた聖堂である。聖なる場所への入口を守護するものであろう。

空の御座

「^{から}空の^{みくら}御座」とは、キリスト教美術において、多くの場合クッションを置いた玉座のモチーフで、上に十字架、小羊、聖霊の鳩、受難具等が配されることもある。簡潔な辞書レベルでは『最後の審判』に際してキリストが坐す玉座」と説明される。「空の御座」との語は近代の図像学用語で、中期ビザンティン時代には *ἐτοιμασία τοῦ θρόνου*（玉座の準備）との銘が付される。したがって「空の御座」を「エティマシア（準備）」と呼ぶ場合もある。「ヘトイマシア」は古代発音で、ビザンティン時代には「エティマシア」と発音された。

エティマシアの語の起源は詩篇にある。「主は永遠の中に在り／裁きにおいて彼の座を準備する」（9：8）、「正義と裁きがあなたの座の準備」（88：15）¹⁷。しかしビザンティン美術において、玉座の図像に「玉座の準備」との銘が付されるのは12世紀のことである（図16）¹⁸。

¹⁶ Chatzidakis, et al., *Náxos*, pp.66-79.

¹⁷ 詩篇番号と訳はセプトゥアギントによる。

¹⁸ ボグヤイは写本装丁板等の工芸品を、銘文付きの12世紀作例として挙げるが、これは年代自体に議論があ

聖なるものを直接描くことを忌避して、椅子によって隣在を表す現象は、初期仏教美術にも見られて興味深い。椅子は、そこに坐る人物の現前と不在を表象し得るモチーフであった。古代ローマの裁判において、空席の皇帝の座は、裁判が皇帝の権威において行われることを表した。すなわちそこに皇帝はいる。同様に公会議ではキリストの座が中央に置かれた¹⁹。しかし中期聖堂において「エティマシア」との銘をもつ玉座の図像は、キリストの不在を表象する。まだキリストはそこにいないが、いつ来たって坐すかわからない。

任意の図像がキリストの現前を表すか、不在を表すかを、二者択一的に解釈するのは恐らく有効ではない。附随するモチーフ、プログラムにおける文脈を考慮して、時には両義的な判断をしなければならない。中期ビザンティンに先立って、ローマ圏にいくつかの例が残る。サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂勝利門（432-40年）、サンティ・コスマ・エ・ダミアノ聖堂（526-30年）とそれを写したサンタ・プラッセーデ聖堂（820年頃）、カステルセプリオにもアプシスに対面する勝利門壁面裏側に玉座のメダイヨンが描かれている（9世紀初）。ローマの3聖堂には、四つの生き物、七つの封印の巻物、小羊等、黙示録に由来するモチーフが描かれている。

玉座には「裁きの座」としての機能以外にも、「聖霊の発出する場」という意味が初期から存在した（ラヴェンナのアリオス派洗礼堂、6世紀）。中期ビザンティンの聖堂では「聖霊降臨」の中央モチーフとして、玉座が描かれることがある（図4）。「聖霊降臨」もまた、左右対称構図をもち、聖堂中軸上に、とりわけ出口の図像として、好んで選ばれた（図9・13・18）。

中期聖堂における「空の御座」の場は、3通りに大別できる。第一はドームの「パントクラートル」像の東側である（図16）²⁰。ドームの「パントクラートル」が、天に在ってすべてを見そなわす神の表象であるなら、それに隣接する下部に「空の御座」があるのは相応しい。観者に終末に近いことを強調する効果をもつだろう。ビザンティン側に残る作例を見る限り、この組み合わせは12世紀に普及したもののように思えるが、すでに9世紀のローマに先例を見ることができる（図2）。サン・ゼノーネ礼拝堂は、玉座をペテロとパウロが礼拝する点でローマ的であるが、基本的にビザンティン由来の図像であると考えられる。

「空の御座」第二の場は、祭壇背後である（図10）²¹。祭壇はキリストによる裁きの座であると

る。Th. von Bogay, "Zur Geschichte der Hetoimasia," *Akten des 11. Internationalen Byzantinistenkongress*, München 1958, pp. 58-61.

¹⁹ Cod.Paris.gr.510, f.355（381年の公会議）。L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium*, Cambridge 1999, pp.240-42, fig.36.

²⁰ これに先立つ作例としてはイエラーキのエヴァンゲリストリアと聖ソゾン、メガラ（12世紀後半）がある。またキプロスには多数の作例が残る。トリコモのパナギア（12世紀初）、リトランコミのパナギア・カナカリア（12世紀末）、カロパナヨティスの聖ヨアンニス修道院聖イラクリディオス聖堂、リシの聖テモニアノス、ストロヴォロスのクリセレーサ（13世紀）、ペレンドリの聖十字架（14世紀）等。

²¹ 加えてヴェリュサ（マケドニア）のエレウサ修道院。P. Miljković-Peppek, *Beajyca*, Skopje 1981, pp.157-163.

の神学思想に基づき、とくに 12 世紀後半の神学論争を背景に成立したと考えられている²²。第三の場は、聖域天井もしくはアプシスのコンク上部である（図 6・8・9・13）。イコノクラスム以前（7 世紀）のニケア、聖母の眠り聖堂^{キミシス}は現存せず、写真によって知られる²³。キオス島ネア・モニ修道院も、モザイクが剥落しているが、ベーマ天井は「空の御座」であったとされる²⁴。第一の場はキリストの下に「空の御座」があるが、この第三の場は逆に主要人物（キリストもしくは聖母（子））の上に「空の御座」が置かれることになる。論理的な説明としては、第一の場のほうが終末論的含意を強く表すことになるのであろうが、第三の場であっても、キリストと玉座を同時に目にすることによって、信徒は終末への備えをした。メダイヨンの玉座は、初期キリスト教ローマの勝利門に始まり、ビザンティン世界では裁きの座としてドーム東側・祭壇背後・アプシス上部に配され、また「聖霊降臨」の中央モチーフとしても内陣や西壁を飾った。

インマヌエル

マタイ 1:23 に引用されるイザヤ 7:14 「見よ、おとめが身ごもって、男の子を産み／その名をインマヌエルと呼ぶ」がこの語の出典であるが、聖地土産の聖油瓶（アンブラ）では「磔刑」、「昇天」、「聖母子」等とともにこの語が銘として用いられており、特定のキリスト像との結合は見られない。シナイ山の 7 世紀のイコンでは、白髪白髯の「日の老いたる者」型のキリストにインマヌエル銘が付されている²⁵。リア地方（トルコ）のゲミレル島第二聖堂には、6 世紀と考えられるパントクラトル型のキリストに「インマヌエル」銘が読める²⁶。

額が秀でた幼児キリストに対して「インマヌエル」との呼称が定着したのは、自身その名をもつ皇帝マヌイル 1 世（在位 1143-80 年）²⁷が硬貨にこの図像と銘を採用して以来のことだっただろう。銘の問題はさておいて、幼児キリストの図像はロゴスの受肉を表象する図像として、中期以降のビザンティン美術に頻繁に用いられた。

受肉を表象する図像であるから、聖堂における主要な場はアプシス近辺ということになる。カストリアの聖アナルギリでは、アプシス・コンク上の三日月形壁面に「インマヌエル」の胸像が

²² G. Babić, "Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII^e siècle. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos," *Frühmittelalterliche Studien*, 2 (1968).

²³ V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, figs.24-25.

²⁴ D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens 1985, esp. p.109; 益田・辻絵理子「アプシス装飾としての『オランスの聖母』」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』52-3 (2005), pp.29-42.

²⁵ Weitzmann, *Icons*, cat.B.16, pp.41-42.

²⁶ T. Masuda, "Church II on Gemiler Ada," Sh. Tsuji (ed.), *The Survey of Early Byzantine Sites in Ölüdeniz Area (Lycia, Turkey)*, pp.62-71, ill.2, fig.38 (『大阪大学文学部紀要』35 (1995)).

²⁷ マヌイル 1 世の硬貨については以下参照。Ph. Grierson, *Byzantine Coinage*, London 1982, pls.64-66.

描かれる（図13）²⁸。コンクの「聖母子」と重複して、ロゴスの受肉を強調する。パレルモのモンレアーレ（図9）では、アプシスを囲む逆U字形壁面の頂部に「インマヌエル」のメダイヨンが置かれる。このアプシスの「パントクラートル」（有銘）が本来ドームの図像であることを勘案すると、その下の「聖母子」とインマヌエル・メダイヨンがやはり重ねて受肉を語ることになる。

後期ではあるが、中規模のギリシア十字式聖堂全面にフレスコを残すオフリドのパナギア・マリブレプトス聖堂（図18）は、アプシス・コンクにオランスの聖母を配し、その上部の逆U字形壁面頂部にインマヌエル・メダイヨンを置く。ここでは幼児キリストの重複が見られない。聖母と「インマヌエル」が未だ離れていることに、受肉の神秘を読みとるべきであろう。というのはこの聖堂のナルテクスに描かれた一連の聖母予型主題において、マリアの懷に半ば隠れ、半ば現れた形で「インマヌエル」が描かれているからである²⁹。

「聖母子」と「インマヌエル」の上下が逆転している例もある。カストリアのパナギア・マヴリオティッサ修道院である（図5）³⁰。アプシスの「聖母子」の下に、「インマヌエル」のメダイヨンが配されている。カッパドキア、ギョレメ地区23番聖堂、カランルク・キリセ（図6）³¹でもアプシスの「デシス」の下にメダイヨンがあり、剥落して図像は不明である。ジョリヴェ＝レヴィは献堂聖者を示唆するが、確かに祭壇背後にタイトル聖人を描く作例はあるものの、マヴリオティッサを考慮に入れるなら、カランルクもまた「インマヌエル」を描いた可能性がある。6ドーム形式の特殊な建築の中軸上には、キリスト像が、反復を恐れずに並んでいる。

受肉を表象する図像であるから、「インマヌエル」は「受胎告知」の中央モチーフとしても用いられた。キプロス島ラグデラ（図16）に加えて、同じ画家テオドロス・アプセウデイスが描いたキプロス島パフォス郊外、聖ネオフィトス修道院（1183年）を挙げる。

これ以外の「インマヌエル」の場としては、先述した聖アナルギリ北小祭室の「インマヌエルのデシス」があり、またロシアの2聖堂（図11・17）におけるバロック的とも言える複雑なプログラムがある。「キリスト三態」（図14）の一部としても「インマヌエル」が登場する（後述）。

²⁸ 拙稿「アギイ・アナルギリ聖堂（カストリア）東壁面のプログラム」『美術史研究』41（2003），pp.65-80.

²⁹ この図像は、オフリドから遠からぬプレスパ湖（現アルバニア領）マリグラード島聖母聖堂のアプシスに受け継がれた。これについては別稿を執筆予定である。

³⁰ この修道院壁画については以下参照。武田一文「パナギア・マヴリオティッサ修道院の聖堂装飾プログラム——「キミシス」と「最後の審判」を中心として」『美術史研究』48（2010），pp.23-44. 年代についてはハヅィダキスが13世紀、ペレカニディスが11世紀を主張する。S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1984, pp.66-83. 本書における壁画年代は、概してペレカニディスが早すぎる主張をすることが多いが、マヴリオティッサに限って、私は11世紀を支持する。「聖母の眠り」等に見られる建築物の表現が平面的で、基準作例となる写本挿絵と照らしても、13世紀の歪んだ三次元性が見られないからである。ただしアプシスには複雑な候補の段階がある。

³¹ C. Jolivet-Levy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, Paris 1991, p.133.

日の老いたる者³²

ダニエル書 7:9-10 「なお見ていると、／王座が据えられ／「日の老いたる者」がそこに座した。その衣は雪のように白く／その白髪は清らかな羊の毛のようであった。その王座は燃える炎／その車輪は燃える火／その前から火の川が流れ出ていた。幾千人が御前に仕え／幾万人が御前に立った。裁き主は席に着き／巻物が繰り広げられた」に由来する図像で、白髪白髯のイメージによって、父なる神を表象する。ただし IC XC（イエス・キリスト）の略号が付され、ニンプスには十字架が組込まれることによって、あくまでもこれはキリストであり、「三位一体」の第一位格・第二位格の同一性によって、間接的に父なる神に言及するという形式をとる。不可視の第一位格を絵画化することを恐れた、イコノクラスム以降のビザンティン人が考案した神学図像である。

「日の老いたる者」に、聖堂における特定の場は見られない。カストリアの聖ニコラオス（図 12）では、ナルテクス東壁の「デイス」に「日の老いたる者」が採用された。同じく聖アナルギリ（図 13）では、東壁の「受胎告知」の中央モチーフとして、「日の老いたる者」が描かれる。「受胎告知」という図像において、「インマヌエル」と「日の老いたる者」が可換モチーフ（マリアを懐胎させる者／マリアに懐胎する者）ということになる。ビザンティン美術では、「受胎告知」中央に「日の老いたる者」を描くのは稀であるが、西欧世界では父なる神が「受胎告知」にいるのはごくふつうのことである。

図に掲げた聖堂以外に「日の老いたる者」を描く例としては、ペロポネソス半島モネンヴァシアの聖ソフィア聖堂（13 世紀）が挙げられる。ペーマの天井が四葉形の複雑な形状をなし、中央に「日の老いたる者」のメダイオンがある。アプシスもドームも、フレスコは現存しないが、恐らく前者が「聖母子」、後者が「パントクラトル」であっただろう。変則的な「キリスト三態」と見なすことが可能である。アルタの聖ニコラオス・ティス・ロディアス聖堂（13 世紀初）ディアコニコン（南小祭室）にも「日の老いたる者」が採られている³³。「キリスト三態」（図 14）の中央モチーフが「日の老いたる者」であり、これと密接に関わる 3 メダイオンによる「三位一体」でも、父なる神の表象としてこの図像が用いられる³⁴。カストリアのパナギア・クベリディキ聖堂ナルテクスの天井には、ビザンティン聖堂としては珍しく、西欧型の「三位一体」が描かれている（13 世紀）。「日の老いたる者」が小さな「パントクラトル」を抱き、「パントクラトル」は鳩のいるメダイオンを抱えている。このように「日の老いたる者」は、「インマヌエル」ととつ

³² モノグラフ的研究は存在しないが、基本的文献は以下の写本を扱った学位論文を参照。G.K. McKay, *Imaging the Divine. A Study of the Representations of the Ancient of Days in Byzantine Manuscripts*, diss., University of Virginia 1997.

³³ N.K. Moutsopoulos, *Οι Βυζαντινές εκκλησίες της 'Αρτας*, Thessaloniki 2002, pp.155-67; B.N. Papadopoulou, *Η βυζαντινή 'Αρτα και τα μνημεία της*, Athens 2002, pp.62-69.

³⁴ 拙稿「オフリド周辺の『キリスト三態』に関する覚書」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』57-3 (2012) (印刷中)。

てのアブシス周辺といった聖堂における特定の場をもたず、また受肉といった神学的コンテキストもない。父なる神を（間接に）表象する図像であるから、「三位一体」を描く場合には、予型的に表すのであれば³⁵、不可欠ではある。

マンディリオン・ケラミオン³⁶

シリアのエデサの王アブガルが篤い病を得た際、手紙を書いてキリストに来てくれるよう求めた。キリストはシリアに出向くことができなかったので、布に自分の顔を押し当て、弟子にもたせてアブガルの下に行かせた。布には奇跡によってキリストの顔が写っており、アブガルは布に触れることによって癒された。

「^{マンディリオン}聖顔布」はペルシアとの戦争のときに聖堂の床下に隠されたが（伝説の細部には異同あり）、床のタイルにもキリストの顔が転写され、「ケラミオン」（聖なるタイル、「ケラミディオン」とも）呼ばれた。どちらも「^ア人^トの手^ロによってつく^レられた^トのではない^ス」奇跡の図像である。

「マンディリオン」は944年、エデサを攻略したヨアンニス・クルクアスによって、コンスタンティノポリスのコンスタンティノス7世ポルフィロゲニトスの下に華々しく届けられ、大宮殿のファロス礼拝堂に安置された。これ以降正教会は8月16日を「マンディリオン」の祭日として祝った。ラテン帝国がコンスタンティノポリスを占領している1247年、ルイ9世によって「マンディリオン」はパリにもたらされ、フランス革命までそこにあった。

「マンディリオン」は、キリストが人としての肉体を備えていた、すなわち受肉した証であり、同時に自らの意思によって肖像を人に与えたことを強調する。聖堂における場は、したがってアブシスのコンク上部、東壁の中央である（図12・16）。「聖母子」や「受胎告知」と合わせて、キリストの受肉を表象し、また聖堂がキリストの姿で飾られることを保証する。図像の型としては、中期は長方形、後期になると2本のフックに掛けられたゆるいM字形をなすことが多い。

「ケラミオン」は「マンディリオン」のペンダント図像であり、単独で登場することはない。両者が転写の関係になることを示すもっとも相応しい場は、ドームの基部である。ペンデンティヴの間、東に「マンディリオン」を置き、対面する西に「ケラミオン」を配す（図11・17）³⁷。

³⁵ 予型的な「三位一体」の表象としては、「アブラハムの饗宴」がビザンティン美術にはふつうである。カラニルク・キリセのナルテクスなど。メタレヴェルの「三位一体」として、クルピノヴォ（1191年）西壁を挙げる。拙著『ビザンティンの聖堂美術』中央公論新社、2011年、pp.116-26。

³⁶ 「マンディリオン」については、近年とくに表象論の立場から研究が多い。一部を挙げる。G. Wolf et al. (eds.), *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, exh.cat., Milano 2004; H. Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2006; A.R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf (eds.), *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI- XIV)*, Venezia 2007; M. Guscini, *The Image of Edessa*, Leiden 2009.

³⁷ これに加えて、セルビアのジュルジェヴィ・ストウポーヴィ（1168年）を挙げる。

ただし両者の顔を鏡像関係にして、転写性を強調するという意識は見られない。聖堂の形状によって、「マンディリオン」と対面する位置に「ケラミオン」を描くことができない場合、別の場所が選ばれる。キプロス島ラグデラ（図 16）の例では、「ケラミオン」は北扉口上に描かれている。キプロス島カト・レフカラの大天使ミカエル聖堂（12 世紀）では「マンディリオン」が南扉口上に描かれており、キプロス島において両図像は副次的な扉口を守護する性格をもたされていたようだ。これはキプロス島に限ることではない。「マンディリオン」の聖堂装飾における初期の用例であるオフリドの聖ソフィアでは、ナルテクスから身廊への扉口上部にパントクラトル型のキリスト像を描き、さらにその上に「マンディリオン」を配す。キリストのイメージによって、二重に聖なる場所を護ったものであろう。バチコヴォ修道院（ブルガリア）上堂では、ナルテクス西壁扉口上に「マンディリオン」を置いている³⁸。

両図像を対にするもうひとつの方法は、聖域入口近辺の柱に南北に配するというものである。ペロポネソス半島南端、マニ地方キタのエピスコピ聖堂（図 15、12 世紀）では、聖域入口の角柱北に「マンディリオン」、南に「ケラミオン」が描かれる³⁹。

ペンダント図像の興味深い用法として、カストリア、聖ニコラオス・トゥ・カスニヅィ（図 12）を挙げる。アプシスを囲む東壁には「マンディリオン」が描かれ、その上部には「デイシス」がある。ナルテクス東壁、扉口上部には「ケラミオン」があり、その上には「日の老いたる者のデイシス」がある。すなわちナオス東壁とナルテクス東壁において、「マンディリオン」と「ケラミオン」が重なり、「パントクラトルのデイシス」と「日の老いたる者のデイシス」が重なっている。前者の対が転写による同一のイメージであるなら、後者もまたイメージの同一性が強調されていることになる。「パントクラトル」と「日の老いたる者」は等しい、つまり「三位一体」の第一位格と第二位格の同一性が、壁面における配置によって表象されている。

カッパドキアでは 2 例、ギョレメ地区 2a 番サクル・キリセ（11 世紀）と同 23 番カランルク・キリセ（11 世紀）において、プロテシスの入口もしくはコンクに「マンディリオン」が配される。聖餐に関わる典礼的な意味があったものと思われる⁴⁰。アルタのアギオス・ニコラオス・ティス・ロディアス聖堂（13 世紀）⁴¹、及びイェラーキのアギオス・ソゾン聖堂（12 / 13 世紀）では、アプシス最下部の窓の下に「マンディリオン」が描かれている。この位置には「メリスモス」の描かれることが多く、「空の御座」が選ばれる場合もあった。

³⁸ E. Bakalova (ed.), *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, Plovdiv 2003, fig.78.

³⁹ N.B. Drandakis, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της μέσα Μάνης*, Athens 1995, pp.151-212. マニにはマンディリオンの作例が多い。長塚安司「ラコニアのビザンツ聖堂とその壁画」『バルカン・小アジア研究』（東海大学文明研究所）9（1983），pp.25-6. pp.33ff. の図像配置図も参照。

⁴⁰ M. Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, 3 vols., Shannon 1969 (Recklinghausen 1967), nos.2, 22.

⁴¹ Papadopoulou, *op.cit.*, pp.62-69.

祭司キリスト⁴²

短い髪のキリストで、顔の輪郭は逆三角形をしている。髯はないか、あっても短い。頭頂を剃髪している場合がある。この奇妙なイコノグラフィーは、6、7世紀のシリア周辺に現れたために、現代の研究者によって「シリア型キリスト」、「東方型キリスト」などと呼ばれた。皇帝ユスティニアヌス2世はその第一統治期（685-695）に、初めて金貨にパントクラートル型のキリストを刻んだことで有名である。クリミア半島に亡命したのち返り咲いた彼の第二統治期（705-711）には、金貨にシリア型キリストが刻まれた。これがビザンティン世界に図像の普及した最大の理由であろう。ナクソス島パナギア・ドロシアニ聖堂（7世紀）、アプシス下部の「祭司キリストのデシス」は、聖堂装飾として残る初期唯一の作例である。

中期以降にこの図像は、聖堂装飾に一定の普及を見るが、図像の典拠・起源はまったく不明である。エルサレム神殿の22祭司の一人としてキリストが選ばれた、との民間伝承が典拠であるというラザレフは主張し⁴³、リドフらもこれに従う⁴⁴が、ユダヤ教の祭司に剃髪する必要はないだろう。緒家に倣って仮にこの図像を「祭司キリスト」と呼んでおく。「祭司キリスト」は、キリストの多様な容貌を描き分ける手段として用いられた側面が強い。ネレヅィ（図10）の南西ドームが「祭司キリスト」で、キリスト五態の一環をなす。

ロシアには中期に2例、作例が残る。キエフの聖ソフィア大聖堂（11世紀）では、ドーム基部東側に、「祭司キリスト」のメダイオンを配する。この場合は、ラグデラ（図16）では「受胎告知」の中央モチーフとして「インマヌエル」を置き、多数の聖堂では「マンディリオン」（図11・17）を選ぶ。ネレディツァ（1199年、図17）は、7世紀のパナギア・ドロシアニと同様に、アプシス最下部に「祭司キリストのデシス」を配する。

キリスト三態⁴⁵

カストリアのアギオス・ステファノス聖堂（図14、13世紀初）は、「インマヌエル、日の老いたる者、パントクラートル」の「キリスト三態」を説話的文脈なしに描く聖堂装飾唯一の作例である。11世紀後半に首都コンスタンティノポリスのストウディオス修道院で制作された2写本、四福音書 Cod.Paris.gr.74 とグリゴリオス説教集 Jerusalem Patriarchate, Cod.Taphou 14 に「キリ

⁴² 拙稿「仏陀の顔をしたキリスト——仏教美術西漸に関する一考察」『佛教藝術』220（1995年5月），pp.15-32.

⁴³ V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, London 1966, p.225.

⁴⁴ A. Lidov, "L'image du Christ-prélat dans le programme iconographique de Sainte Sophie d'Ohrid," *Arte Cristiana* 79 (1991), pp.245-50; I. Sinkevič, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000, pp.41f..

⁴⁵ 前掲拙稿「オフリド周辺の『キリスト三態』をめぐる覚書」参照。

スト三態」が描かれているので、この図像がビザンティン人に何らかの意味を有していたことは間違いない。しかし聖堂装飾においては、与えられた空間の形状、面積によって図像は自在に変化する。メダイオンが4つ、5つ、6つとなると、そこに何らかの神学的意味は読みとれないだろう。

説話的文脈において「キリスト三態」を描くのが、カストリア、アギイ・アナルギリ聖堂（図13）である⁴⁶。「インマヌエル」の胸像がアプシスの聖母子上に配されるのは類例がある。「受胎告知」の中央モチーフとして「日の老いたる者」が描かれるのも自然である。東壁頂部に「デイス」を置くのも、ひとつの型である。それぞれ納得できる配置でありながら、そこにメタレヴェルで「キリスト三態」が成立している。

オフリドのパナギア・ペリブレプトス聖堂（図18、1294／95年）の「キリスト三態」は、半ば文脈を有している。アプシス・コンク上のインマヌエル・メダイオンはカストリアと同様で、ロゴスの受肉を表す。ドームの「パントクラトル」は何ら問題がない。しかし西腕ヴォールト頂部に「日の老いたる者」のメダイオンを配するのは類例がなく、「キリスト三態」を構成しようとする以外の理由が見出せない。画家ミハイルとエウティキオスはカストリアのような抽象的「キリスト三態」を知っており、それをギリシア十字式聖堂の中軸上に展開したものと考えられる。

上記2例を、コンテクストを有する「キリスト三態」とするなら、今一つ興味深い現象を附記することが可能である。カストリアの聖アナルギリ（図13）北側廊アプシスには「インマヌエルのデイス」が配される。同じく聖ニコラオス・トゥ・カスニヅィ（図12）には前述したように通常の「デイス」に加えて、「日の老いたる者のデイス」が描かれている。ノヴゴロド近郊ネレディツァ（図17）アプシス下部には、「祭司キリストのデイス」があり、この先例は7世紀のナクソス島パナギア・ドロシアニ聖堂に求められた。すなわちデイスという場において、「パントクラトル・インマヌエル・日の老いたる者・祭司」のキリスト四態が表される。それぞれの「デイス」が独自の神学的意味をもっていたとは考え難いので、キリストの各態は可換モチーフだったということであろう。

複数のドームそれぞれに、異なる年齢・容貌のキリスト像を配する、というプログラムは普及をみた。首都のプログラムを踏襲していると思われるネレヅィ（図10－2、1164年）は、主ドームのパントクラトルに加え、4つの副ドームに「インマヌエル」、「日の老いたる者」、「祭司キリスト」、洗礼者ヨハネにも似た蓬髪の子を産むキリストを描いている。蓬髪の子を産むキリストは図像として定着せず、我々もまたこれと呼ぶ用語をもたない。ネレヅィから遠からぬヴェリュサのエレウサ修道院（12世紀後半）も、主ドームに「パントクラトル」、ナルテクス・ドームに「日の老いたる者」、南礼拝堂ドームに「インマヌエル」を描く。しかしながら3ドームの聖堂建築は稀で、ドームにおける「キリスト三態」は例外的である。ネレヅィのキリスト五態は、プリズレン（コソヴォ）のボゴロディツァ・リエヴィシユカ聖堂（14世紀前半）、そして恐らくはスタロ・ナゴリチャネ（マケドニア）の聖ゲオルギオス聖堂で模倣された。

⁴⁶ 前掲拙稿「アギイ・アナルギリ聖堂（カストリア）東壁面のプログラム」参照。

ヴォールト天井のビザンティン聖堂は少なく、そこにメダイオンを並べる装飾法も稀であるが、オフリドとその周辺には作例が多く見られる。すべて14世紀以降のものである。オフリド、パナギア・ペリブレプトス聖堂附属聖グリゴリオス礼拝堂（1364／65年）他5聖堂では、ヴォールトに東から「昇天」、「日の老いたる者」、「空の御座」を描いて「三位一体」を構成している⁴⁷。同じくオフリドの聖コンスタンティヌス・ヘレナ（14世紀末?）とボゴロディツァ・ボルニチュカ（15世紀）では、アプシス手前の横断ヴォールトという特殊な建築形式を利用して、「パントクラトル」、「日の老いたる者」、「空の御座」という3メダイオンを並べて、「三位一体」を描いている。横断ヴォールト手前のベーマ天井には「昇天」がある。東西方向のヴォールトにおいて「昇天・日の老いたる者・空の御座」の「三位一体」であった図像が、南北方向横断ヴォールトの形式をとることによって、「昇天」がベーマ天井に移動し、代わって第二位格を表象する「パントクラトル」が採用されたものであろう。

カストリアの聖ステファノスが13世紀初頭であるから、聖グリゴリオス礼拝堂型の「三位一体」図像より発展的に先行した、と我々は考えがちであるが、作例の現存率の極めて少ないビザンティン美術においては、逆の事態もあり得るかも知れない。聖グリゴリオス型の「三位一体」が先行し、そこから横断ヴォールト向けの、「パントクラトル」のいる「三位一体」が派生した。しかし「三位一体」という図像の性格上、どうしても聖霊はシンボリックな表現をとらざるを得ない。「空の御座」に代えて、「インマヌエル」を当てはめれば、メダイオンは3つともキリストの顔を描くことになり、並びが美しい。もとより現存する作例からこれを立証することはかなわないが、論理的、発展的に、このような展開を想定することが可能である。

中軸上の説話図像

これまで聖堂中軸上に展開するイコン的な神の図像を概観してきたが、中軸上にはイコン的でない、つまりナラティヴ図像が配される場合も無論ある。9世紀頃に「昇天」がドームからベーマ天井に移動して以降、そこが「昇天」の場となった（図3・15・16・18）。キリストは円形光背の中に描かれ、メダイオンと同等の視覚的効果をもつ。アプシスの「聖母子」（受肉）とドームの「パントクラトル」（天に在る神）をつなぐ機能を担っている。中期以降のビザンティン聖堂では、西壁が「聖母の眠り」の場であり、マリアの魂を抱くキリストは円形ないし楕円形の光背の中にある⁴⁸（図3・5・10・12・13・18）。これはアプシスの「聖母子」と対をなす。抱く者と抱かれる者が入れ替わって、生（キリストの受肉）と死（マリア）を対照させる。この2図像以外に、聖堂中軸に相応しいとして選ばれるのは、「変容」と「聖霊降臨」である。

⁴⁷ これらの作例に関する詳細な議論は、前掲拙稿「オフリド周辺の『キリスト三態』をめぐる覚書」参照。

⁴⁸ キリストが光背の中にいる聖母の眠りはクルピノヴォ（1191年）が初出である。武田一文の研究による（前掲註30参照）。

「変容」⁴⁹は初期ビザンティン時代にすでに、キリストをマンドルラに収めて（シナイ山聖エカテリニ修道院、6世紀）、あるいはメダイヨン中の十字架という象徴的な形で（ラヴェンナのサンタポリナーレ・イン・クラッセ、6世紀⁵⁰）、アプシスに描かれてきたが、アプシス図像としては定着しなかった。筆者の知る限り、14世紀のマニ地方ケリア村アギオス・ディミトリオス聖堂がアプシスに「変容」を描くのみである。ちなみに近くのカフィオナ村アギイ・テオドリ聖堂（13世紀）のアプシスには、オランスの聖テオドロス半身像が採られている。サンタポリナーレ・イン・クラッセを初めとして、タイトル聖人のオランス像をアプシスに描くのは、初期キリスト教聖堂装飾のひとつのパターンであった⁵¹。後期の辺境マニに、初期キリスト教の図像が残存した、もしくは復興したというのは興味深い問題である。

アプシスのコンクではなく東壁上部に「変容」を配する例は、複数挙げることができる。ローマのサンティ・ネレオ・エ・アキレオ（9世紀）⁵²、カッパドキアではチャヴシン地区大鳩小屋の聖堂（963-69）とタヴシャンル・キリセ（10世紀）⁵³、プスコフのミロズ修道院（図11、12世紀）等。いずれも周辺の図像との関連は見られず、左右対称の構図、キリストの円形（楕円形）光背という形態上の理由で配されたものと思われる。

聖堂西壁中央に「変容」を置く、というのは後期ビザンティン聖堂においては頻繁に行われるプログラムで、作例の列举に暇がない⁵⁴。中期の聖堂は、カッパドキアのみでも5例挙げることが可能である⁵⁵。加えてクルビノヴォ（マケドニア）の聖ゲオルギオス聖堂（1191年）に示唆的な現象が認められる。南壁に「ご訪問」、「降誕」、「神殿奉献」、「洗礼」、とキリスト伝を並べながら、続くのは「ラザロの蘇生」、（ここから西壁に移って）「エルサレム入城」、「聖母の眠り」、「変容」、（ここから北壁）「磔刑」、「十字架降下」、「聖母の嘆き」、「墓を訪れる聖女」、「冥府降下」、の順である。西壁中央に「聖母の嘆き」を置くのは通例であるから、「洗礼」の次に来るべき「変容」を、西壁「聖母の眠り」の隣に移動させたことになる⁵⁶。キリスト伝説話の時間順を無視しても、「変容」を西壁に配置しようとした例である。

⁴⁹ 近年のモノグラフに以下がある。A. Andreopoulos, *Metamorphosis. The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, New York 2005.

⁵⁰ E. Dinkler, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Köln 1964; A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe. Seine Deutung im Kontext der Liturgie*, Frankfurt 2005.

⁵¹ Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992², pp.113-120.

⁵² R. Krautheimer et al., *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, Città del Vaticano 1937ff., vol.3, pp.135-152.

⁵³ Restle, *op.cit.*, nos.26, 39. 年代については前掲Jolivet-Lévyも参照。

⁵⁴ 1例のみ挙げる。カストリアのアギオス・アタナシオス・トゥ・ムザキ聖堂（1383/84年）。Pelekanidis, Chatzidakis, *op.cit.*, pp.106-119.

⁵⁵ ギョレメ地区1番エル・ナザル、同2a番サクル・キリセ、同7番トカル・キリセ旧聖堂、同23番カランルク・キリセ、ソーアンル地区カラバシュ・キリセ。Restle, *op.cit.*, nos.1, 2, 10, 22, 48.

⁵⁶ 前掲拙著『ビザンティンの聖堂美術』pp.116-125.

「聖霊降臨」も対称の構図をもち、中央に聖霊の発出する場が描かれる。十分なスペースがあればそれは「空の御座」として描かれ、それが不可能であれば半円等のモチーフで代替する。オシオス・ルカス（図4）は、ベーマ天井の浅いドームに「聖霊降臨」を描く。中央モチーフは「空の御座」である。とくに「聖霊降臨」は出口図像として、聖堂西側に描かれる場合が多かった（図9・13・18）。祈りを終えて聖堂を出ようとする信徒に対して、「キリストの教をを広める」という使命を鼓舞する役割を担った⁵⁷。ヴェネツィアのサン・マルコ西ドーム、カッパドキアのクルチュラル・キリセ（ギョレメ29番）西壁もこのプログラムを採用する。

以上概観したように、「昇天」、「聖母の眠り」、「聖霊降臨」は教義上の意味があつて、聖堂中軸に配される。「変容」はもっぱら形態上の要請によって、東西軸上に描かれた。4図像とも、中央に神の円形イメージが置かれ、聖堂の謂わば脊髄を構成している。

私は「ビザンティン聖堂装飾におけるアイコンとナラティヴ」において、ビザンティン聖堂装飾における「相称性」の原理を提唱した⁵⁸。メダイヨンもしくは光背という円形モチーフを伴った神のイメージが、東西方向の聖堂中軸上に並んで、装飾の骨格をつくる。南北方向には、意味的、教義的に対照をなす図像が配されて、聖堂空間を充実させる。デムスの三段階理論のみでは、中期・後期の複雑なフレスコ装飾をもつ聖堂のプログラムを把握することができない。私の考えるビザンティン聖堂装飾の原理は、概略以上の通りである。これより先は、各聖堂のプログラムを個別に論じなければならない。

〔後記〕 本稿は科研費基盤研究（B）「バルカン半島中部における文化的多様性の歴史的研究」（代表 益田）の成果の一部である。

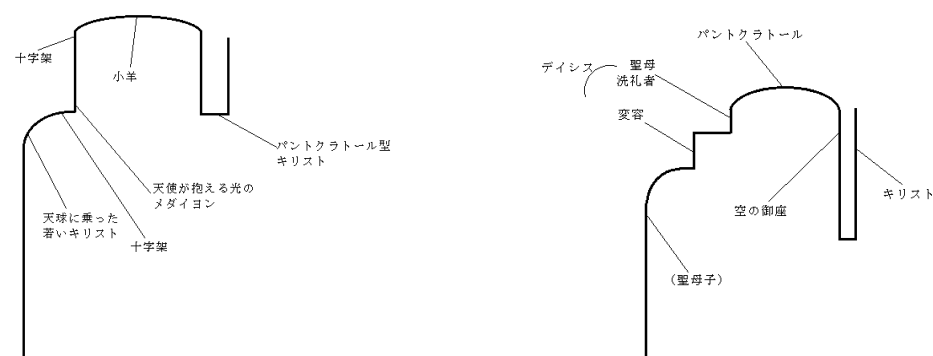


図1 ラヴェンナ、サン・ヴィターレ、6世紀 図2 ローマ、サン・ゼノーネ、817-24年

⁵⁷ 拙稿『『キリストと十二使徒』図像の説話的要素』『早稲田大学大学院文学研究科紀要』56-3 (2011), pp.35-50.

⁵⁸ 甚野尚志・益田朋幸編『中世の時間意識』知泉書館、2012年収録、印刷中。

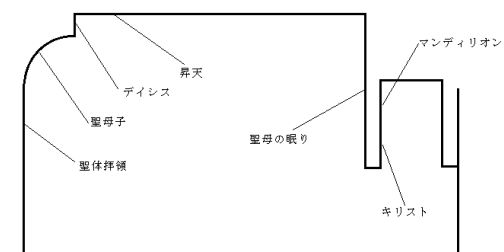


図3 オフリド、聖ソフィア、11世紀中葉

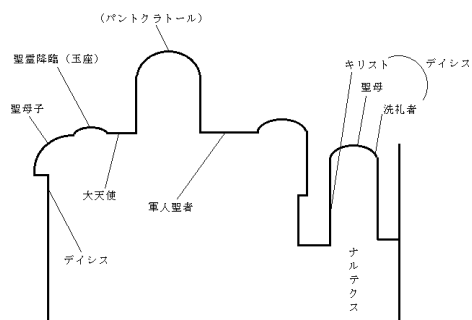


図4 フォキス、オシオス・ルカス、11世紀中葉

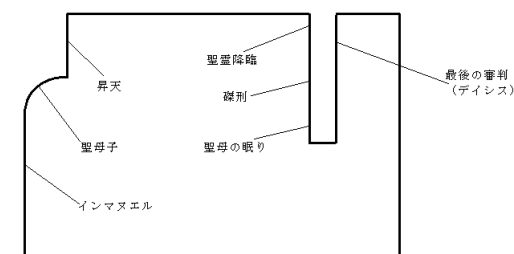


図5 カストリア、パナギア・マヴリオティッサ、11世紀

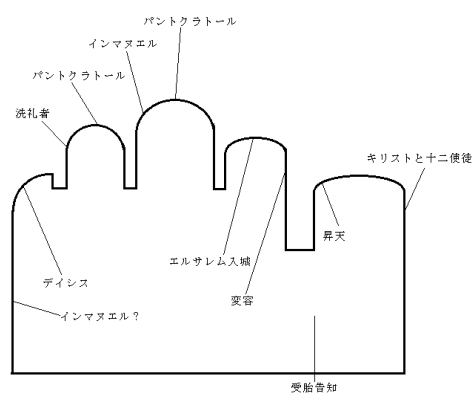


図6 カッパドキア、カランルク・キリセ、11世紀

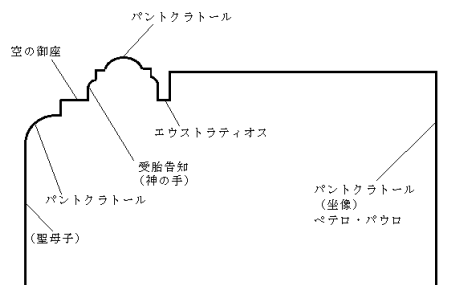


図7 パレルモ、カッペッラ・パラティーナ、1143年

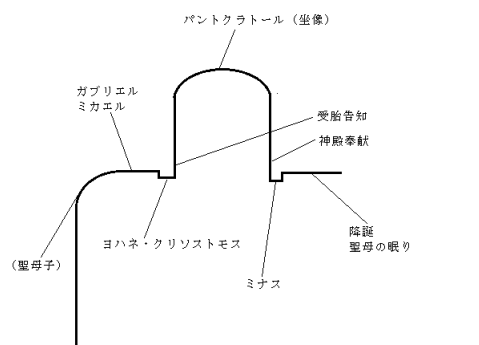


図8 パレルモ、ラ・マルトラーナ、1143-1144年

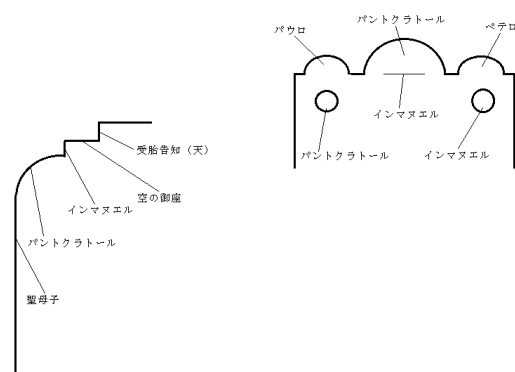


図9 パレルモ、モンレアーレ、1176年

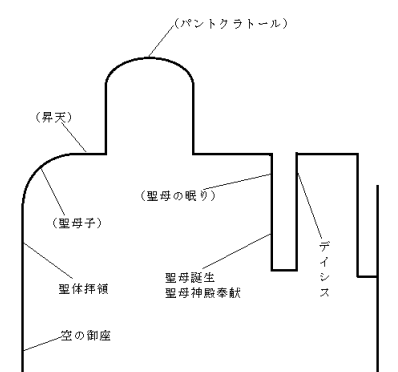


図10-1 ネレヰ、聖パンテレイモン、1164年

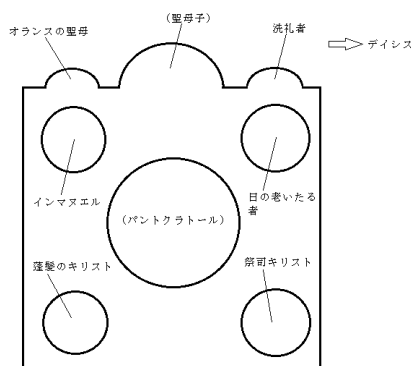


図10-2 ネレヰ、聖パンテレイモン、1164年

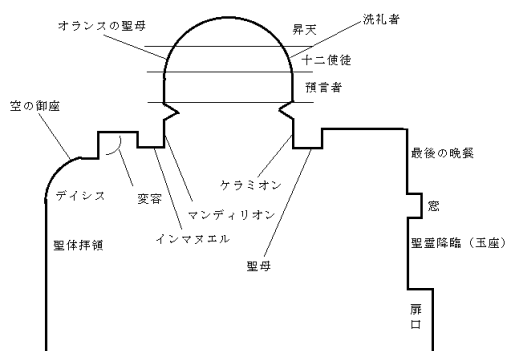


図11 ブスコフ、ミロス、12世紀中葉

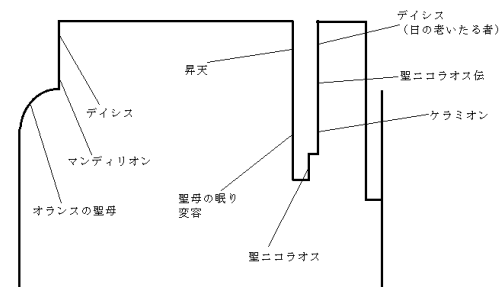


図12 カストリア、アギオス・ニコラオス・トゥ・カスニヰ、12世紀後半

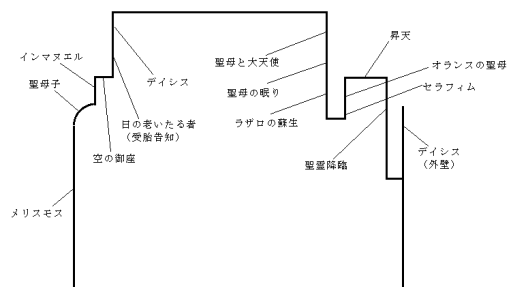


図13 カストリア、アギイ・アナルギリ、12世紀末

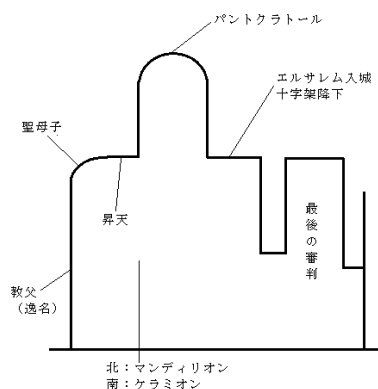
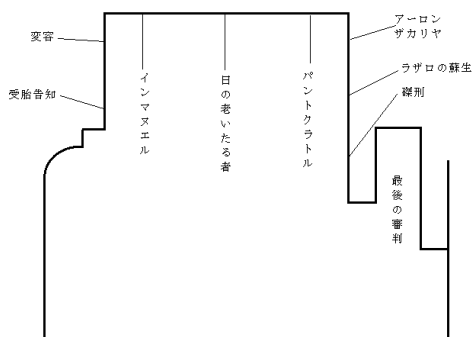


図 14 カストリア、アギオス・ステファノス、13 世紀
図 15 マニ地方キタ、エピスコピ、12 世紀

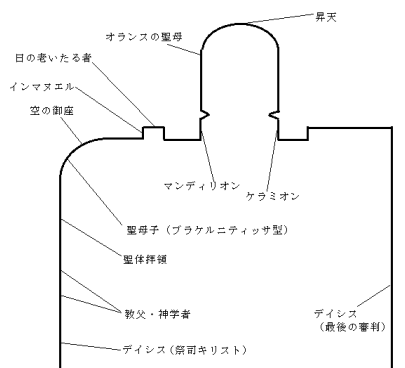
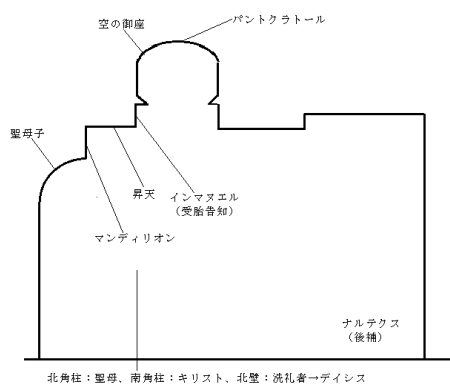


図 16 ラグデラ、パナギア・トゥ・アラコス、1199 年
図 17 ネレディツア、救世主、1192 年

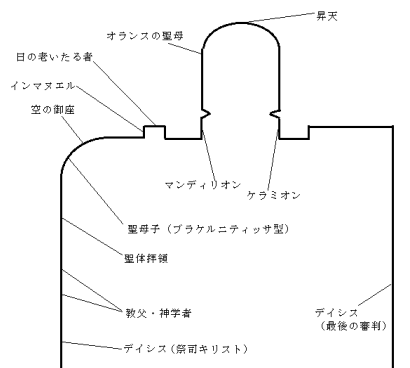


図 18 オフリド、パナギア・ベリプレプトス、
1294 / 95 年