

## 死と生の間で

—ポロシュキ修道院「キミシス」における感情表現について—

武田 一文

### はじめに

ビザンティン美術においては、ある主題が長らく図像学的変化を生まないという事例が見られる。例えば本稿で取り上げる「聖母の眠り」(Κοίμησις τῆς Θεοτόκου 以下キミシスと呼称。なお「キミシス」は絵画作品を、キミシスは説話を示すこととする)は、現存する10世紀頃の作例から現代に至るまで、ほぼ定型を踏襲し続けている。この主題は聖堂装飾プログラムの中心的位置を占める図像の一つとなったことから、ビザンティン時代の作例も少なくない数が現存する。しかしその「変わり映えのなさ」に起因してか、網羅的なカタログ、個別作例の研究ともに不足しているのが現状である。一方、定型と明白に違う表現を持つ図像も、ただ「特異である」という点のみが指摘され、その意義、起源については必ずしも追究されていない。本稿ではバルカン半島、マケドニア共和国の一聖堂に遺る「キミシス」を取り上げる。定型では直立不動の姿勢を採るキリストが、身を屈めてマリアに口づけをするという「特異な」作例である。この表現が先行研究の対象とならなかったのは、ドラマティックな表現のみに注目がなされ、図像と説話の典拠、聖堂の献堂背景といった周辺の情報を統合して検討されることがなかったためであると思われる。図像の特異性を考察すると共に、「キミシス」において感情表現がどのように扱われているのかを整理し、「定型の踏襲」に終わることのなかったビザンティン美術の一側面を明らかにしたい。

### マケドニア、ポロシュキ修道院

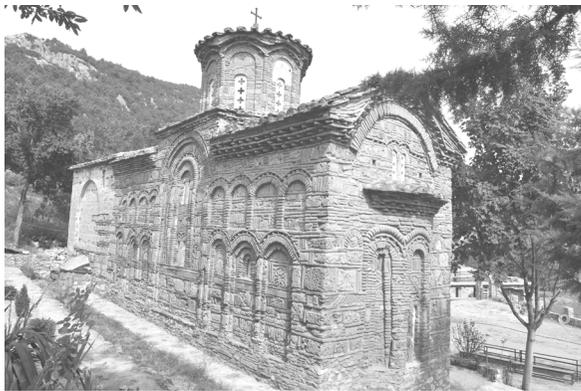


図1 ポロシュキ修道院聖ゲオルギオス聖堂 マケドニア

マケドニア共和国には、ビザンティン帝国時代の聖堂が、フレスコ画と共に数多く遺ることが知られている。本稿では、そのうち14世紀中葉に献堂された、ポロシュキ修道院の主聖堂、<sup>カトリコン</sup>聖ゲオルギオス<sup>スヴェーティ・ギョルギ</sup>聖堂を取り上げる。マケドニア南部の都市、プリレプの東方に、南北に細長く伸びるツィクヴェシュコ湖があり、その西岸に聖堂は建つ(図1)。山地を背負うような立地のため、訪れるにはボートを利用する、山がち

な国土を持つマケドニアの中でも秘境めいた修道院である。聖ゲオルギオス聖堂は1340年代の建築で、壁画は1343年から45年までに描かれたと考えられている<sup>1</sup>。建築はナルテクスを持つ単廊式バシリカで、わずかに南北方向のアーチが形作られ、ドームを載せる。本聖堂は時のセルビア王国国王ステファン・ウロシュ4世ドゥシャン（国王在位1331-1346、セルビア帝国皇帝在位1346-1355）の叔母マリアにより寄進されたことが知られている<sup>2</sup>。1346年にセルビア帝国皇帝として戴冠するドゥシャンの治世は王国の最盛期であった<sup>3</sup>。彼の祖父ステファン・ウロシュ2世ミルティン（在位1282-1321）以降強化したセルビア王国では、幾つもの聖堂が寄進されており、これらに遺るフレスコ壁画はビザンティン美術史上においても重要な位置を占めている<sup>4</sup>。ポロシュキのゲオルギオス聖堂は寄進者マリアの息子であるヨヴァン・ドラグシンの墓所として建てられ、ナルテクスにマリア、ドラグシン、ドラグシンの妻アンナ、ドゥシャンらの肖像が描かれている<sup>5</sup>。ドゥシャンは外征によってビザンティン帝国を大いに圧迫し、現在のアルバニア、マケドニア、北ギリシャ地方までを治めるに至った<sup>6</sup>。セルビア王族の墓所がマケドニア南部に建つことが、当時の王国の拡大の様を伝えている。

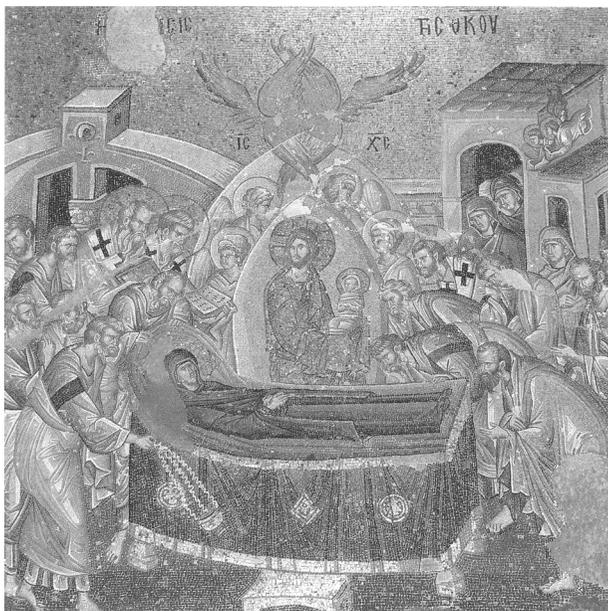


図2 コーラ修道院 イスタンブール、トルコ 1316-21年

<sup>1</sup> 聖堂内のステファン・ウロシュ4世ドゥシャン肖像画に附された銘文による。D. Kornakov, *Poloshki Monastery St. Georgi, Skopje*, 2006, p.39.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp.33-46.

<sup>3</sup> ドゥシャンの死後はその勢力を失い、1389年のコソヴォの戦いの敗北によりオスマン朝へ従属することとなる。

<sup>4</sup> 同地域の聖堂については主に以下参照。R. Hamann-Mac Lean, H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin: Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Band 3-5, Giessen, 1963; D. Kornakov, *Macedonian Monasteries*, Skopje, 2009.

<sup>5</sup> 一聖堂に当時の王族の肖像が多く描かれるのは珍しい作例であるため、グロズダノフは附された銘文と共に検討を加えている。C. Grozdanov, *Живописот на Охридската Архиепископија*, Skopje, 2007, pp.110-177.

<sup>6</sup> J. V. A. Fine, *The Late Medieval Balkans: A Critical Survey from the Late Twelfth Century to the Ottoman Conquest*, Michigan, 1987, pp. 286ff..

## ポロシュキの「キミシス」について

ここで論考の中心となる「キミシス」について簡潔に述べておく。「キミシス」は、ビザンティン美術の、特に聖堂装飾において一般的な主題のひとつである。マリアの臨終の際、天よりキリストが降臨し、マリアの魂を受け取り、その魂は被昇天した、というエピソードは、聖書に記述こそないものの、正教においてマリア伝の最後を語るものとして広まり、やがて最も重要な12の祝祭、十二大祭の一つとなった<sup>7</sup>。聖堂装飾には、11世紀ごろから現れ<sup>8</sup>、聖堂ナオスの西壁、扉口上部を定位置とし<sup>9</sup>、多くの聖堂で描かれる。首都コンスタンティノポリス、14世紀前半のコーラ修道院モザイクを一例（図2）として、図像の確認を行おう。中央にはベッドに横たわるマリアの亡骸、その後方に赤ん坊の姿をしたマリアの魂を抱くキリストが立つ。キリストはマンデルラに包まれ、その周囲に天使が描かれる。マリアとキリストを囲むように十二使徒が描かれるが、このうちヨハネ、ペテロ、パウロは伝統的に配置が定まっている。すなわちベッドそばの頭側で振り香炉を掲げるのがペテロ、足元の側に立つのがパウロ、胸元に縋るように立つのがヨハネである。多くの作例では12人の使徒が描かれるが、コーラの作例では11人であり、これはトマスがこの事件に遅れてしまったというエピソードを示すと思われる。その他、主教やマリアの友人である女性たち、また群衆のように天使や一般の人々が描かれるものもある。マリア、キリストが中央に、その周囲に使徒が描かれるこの構成は「キミシス」の定型である。10世紀のカッパドキアの作例で「ベッドを囲むキリストとマリア」の形式が見られ<sup>10</sup>、10世紀から11世紀にかけて制作された象牙彫刻で定型化がほぼ完成する<sup>11</sup>など、現存する作例では最も古い時期から定型が踏襲され、現在まで大きな変化を生んでいない<sup>12</sup>。

<sup>7</sup> キミシスの伝承の展開や神学的研究は以下を参照。M.Jugie, *La mort et l'assomption de la sainte Vierge: Étude historicodoctrinale*, ST 114, Vatican, 1944; C.Schaffer, *Koimesis: der heimgang Mariens*, Regensburg, 1985; 《Koimesis》, RBK, Band.IV,1992, cols.136-182; S.Shoemaker, *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*, New York, 2002.

<sup>8</sup> 12世紀には十二大祭図像として聖堂装飾に定着したとされる。E. Kitzinger, "Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art," *CahArch* 36(1988), pp.51-71.

<sup>9</sup> H.Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, 1981, pp.60-63.

<sup>10</sup> アイヴァル・キリッセ、913-920年の制作。G. Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin: les églises rupestres de Cappadoce*, I, pp. 532-33; N. Thierry, "De la Datation des Églises de Cappadoce", *BZ* 88.2 (1995), pp.433-437.

<sup>11</sup> 首都コンスタンティノポリスで制作されたと考えられる象牙彫刻群が数多く現存している。いずれも中心のマリアとキリスト、ヨハネ、ペテロ、パウロといった人物の配置が後世のものと同様となっている。A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen*, Band 2, Berlin, 1979.

<sup>12</sup> 聖堂西壁に描かれたものとしては11世紀半ばのマケドニア、オフリドの聖ソフィア聖堂の作例が古いが、これも定型表現で描かれている。

聖ゲオルギオス聖堂の壁面はビザンティン聖堂の通例通りフレスコ画で装飾され、キリスト伝の他、献堂聖人である聖ゲオルギオス伝が主題となっている<sup>13</sup>。「キミス」は聖堂ナオス西壁、扉口の上部に描かれる(図3)。この配置はビザンティン聖堂装飾の定型に則っている。中央にはベッドに横たわるマリア、その背後にはキリストが立ち、赤ん坊の姿をしたマリアの魂を抱く。一見して目を引くのは、身をかがめたキリストが、マリアの亡骸の頬にキスをしていることである。この点が本



図3 聖ゲオルギオス聖堂 ポロシュキ、マケドニア 1343-45年

稿の中心となるため、後に詳細に検討する。定型の登場人物として、周囲に使徒が十二人、天使が二人、主教が二人描かれる。ペテロ、ヨハネ、パウロが立つのも定位置であるが、ペテロは右腕をその形に伸ばしてはいるものの、壁画の状態が悪く香炉を持っているかどうかは定かでない。さらにその左右には二人の人物が描かれる。ポスト・ビザンティンの絵画教本によれば、キミシスの左右には聖人を二人配し、左が8世紀の讃歌作者コスマス、右がダマスカスのヨアンニスとすることと記載される<sup>14</sup>。この教本自体はポスト・ビザンティン期に書かれたものであるが、左の人物にはコスマスの銘が見えることから、左はコスマス、右はヨアンニスの兄弟としてよいだろう。この左右の聖人モチーフは、管見の限りビザンティン期では珍しいイメージであり、おそらく普及はポスト・ビザンティン期になってからと思われる。

マリアのベッド手前には、天使に手を切断されるユダヤ人イエフォニアスが描かれる。上空には、中央にマリアの被昇天とトマスへの腰帯授与のエピソードが、その周りには雲に乗り、天使に導かれてマリアの臨終の時に集合する使徒が描かれる。イエフォニアスもまたビザンティン期には比較的少ないモチーフであり、さらに聖母被昇天と腰帯授与は、大変珍しい作例であるといえる。これらはいずれも西欧の影響を想像できるモチーフだが<sup>15</sup>、同時に現在のマケドニア、

<sup>13</sup> Kornakov, *op.cit.*, pp.19-33. なお本稿では対象画像を「キミス」のみに定め、聖堂内の他の画像については必要な場合を除き触れない。

<sup>14</sup> Trans. by P. Hetherington, *The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fourni*, London, 1974 (Rep. 1996), p.50. (上田恒夫他訳『ディオニシオスのエルミニア: 東方正教会の絵画指書』金沢美術工芸大学美術工芸研究所、1999年。)

<sup>15</sup> イエフォニアス・モチーフについて、一部の作例に第一回十字軍の影響を指摘する研究がある。A.W. Epstein, "Frescoes of the Mavriotissa Monastery near Kastoria: Evidence of Millenarianism and Anti-



図4 聖ゲオルギオス聖堂 スタロ・ナゴリチャネ、マケドニア  
1316-18年

セルビア地域で活躍し、ステファン・ウロシュ2世ミルティンの信頼厚かったミハイルとエウティキオスという2人組の画家によっていち早く「キミス」に導入されたモチーフでもある<sup>16</sup>。一例として2人が描いたマケドニア、スタロ・ナゴリチャネの聖ゲオルギオス聖堂を挙げる(図4)。彼らの手掛けた聖堂は、マケドニア、セルビア、コソ

ヴォに6つ現存する。うち、ユダヤ人、腰帯授与のモチーフ両方が現れる作例はスタロ・ナゴリチャネと、同じくマケドニア、オフリドのパナギア・ペリブレプトス聖堂である。ポロシュキに壁画が描かれたのは彼らの活躍期から20年以上経つが、ここでは西欧の影響と同時に、同地域でのミハイルとエウティキオスの残した作例の影響を考える必要があるだろう。

キリストの表現に戻ろう。通常、「キミス」のキリストは画面中央に直立の状態で立ち、身体に大きな動きはなく、頭をややかしげる表現が見られる程度である。ところがポロシュキのキリストは不自然なまでに体を屈曲させ、マリアの頬に口づけをしている。キリストの身体の表現が画家の稚拙さによるわけでないのは、その右に描かれたヨハネがより自然な表現でマリアにすがりついていることから理解できる。このモチーフは、ポロシュキの作例のみに見られるものである。キリストがマリアにキスをする姿は非常に印象的であるが、このような特異な作例にも拘わらず詳細な先行研究はなく、珍しい表現として触れられるのみである<sup>17</sup>。ポロシュキ

*Semitism in the Wake of the First Crusade*”, *Gesta* 21/1 (1982), pp. 21-29. 稿者はエプスタインの説に肯定的であるが、他聖堂の作例については、13世紀以降の西欧における反ユダヤ主義の影響を認めることができると考えている。東方教会では教義としてマリアの肉体の被昇天を認めていない。対してカトリックでは古くから被昇天が信じられている。東方教会の「聖母の眠り」、カトリックの「聖母被昇天」ともに祝祭日は8月15日である。腰帯授与のエピソードについては13世紀にイタリアの都市プラートを中心にその信仰が広まった。金原由紀子『プラートの美術と聖帯崇拜』、中央公論美術出版、2004年。これら西欧と「キミス」の関係については稿を改めて論じたい。

<sup>16</sup> ギリシャのテサロニキを本拠とした画家で、ミルティン王の求めに応じバルカン半島各地の聖堂を装飾した。E.I.Kouri, *Die Milutinschule der byzantinischen Wandmalerei in Serbien, Makedonien, Kosovo-Metohien und Montenegro* (1294/95-1321), Helsinki, 1982.

<sup>17</sup> S. Korunovski, E. Dimitrova, *Macédoine Byzantine : Histoire de l'Art macédonien du IXe au XIVe siècle*, Paris, 2006, pp.176-179; Kornakov, *op. cit.*, pp.83-85. ただし現状「キミス」の図像学的研究そのものが不足

のモノグラフを著したコルナコフも「全く普通ではない表現」であるとはしながらも、それ以上の言及はしていない。ただしコルナコフは手を切断されるユダヤ人イエフォニアス<sup>18</sup>を「サタン」であるとする<sup>19</sup>など、「キミシス」に大きな関心は抱いていないようであり、それが本モチーフを詳細に論じなかった理由と考えられる。コルナコフの研究はポロシュキの歴史的背景、考古学的知見を含めた聖堂の総合的考察であり、壁画の場面個々のイコノグラフィに立ち入ることが目的ではなかった。

まず通常の「キミシス」では、マリアとキリストはどのように描かれるかを確認する。先に述べたように、通常キリストは直立の姿である。顔と視線の向きは主に二通りに分類でき、やや首をかしげ、マリアの亡骸や天使などに視線を向けるものが一つ。正面を向き、観者に視線を向けるものも一つである。稿者が指摘したように、「キミシス」におけるキリストの視線は、時代が下ると正面観のものが多くなる。これは画中の人物と観者との関係性に変化が生じたことを示している<sup>20</sup>。視線が画中の人物



図5 聖ニコラ聖堂 ヴァロシュ、マケドニア 13世紀末

う説話の登場人物としての側面が強くなる。視線を向けることで、キリストは画中のマリアや使徒と会話を交わしているといえるのである。この時観者は「キミシス」という説話図像の鑑賞者に過ぎない。一方、視線を観者に向けた時、コミュニケーションの対象は画中の人物から観者へと変化する。キリストは「キミシス」の説話からやや切り離されたような状態となり、観者へ「キミシス」の持つ救済の含意を語る。これはそれぞれイコニックな「キミシス」とナラティヴ的な「キミシス」と呼ぶことができよう。ポロシュキが属するのはナラティヴ的なキミシスである。しかし

---

しており、個別作例を詳細に論じたものは他聖堂も含め少ない。

<sup>18</sup> 「キミシス」におけるこのモチーフは伝統的に一人のユダヤ人であり、イエフォニアスの名で呼ばれる。E.Revel-Neher, *The Image of the Jew in Byzantine Art*, Oxford, 1992, pp. 76-83.

<sup>19</sup> Kornakov, *op.cit.*, p.84. ただし教父説教においてユダヤ人にサタンが入り込んだ、と語るものはある。テサロニキ総主教ヨアンニスの説教では、「葬列の賛美歌はイェルサレム全土に響いた。ユダヤの祭司達はそれを聞き(.....)『マリアが死に、使徒達が遺骸を囲んで賛美歌を歌っている』と言った。その瞬間祭司達にサタンが入り込み、彼らは『使徒達を殺し、あのペテン師を産んだ身体を焼き払おう』と言い、剣と盾を取った。」と言う。Eg.trans.by B.E. Daley, *On the Dormition of Mary: Early Patristic Homilies*, New York, 1998, p. 64.

<sup>20</sup> 拙稿「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ー「キミシス」と「最後の審判」を中心として」『美術史研究』48冊、2010年、pp.23-44.

他の作例で、このように大きな身振りを示すものはない。やや近いものとしては13世紀末、マケドニア、ヴァロシュのスヴェティ・ニコラ聖堂の作例が挙げられるだろうか（図5）。この作例では、マリアの口から出た魂をキリストが受け取ろうとしている。しかし、ヴァロシュの作例とポロシュキの作例は大きく違う。その違いは、ポロシュキの作例が、口づけをするという描写によって強い感情を表出する点にある。「キミス」における感情表現とはどのようなものであるかを確認し、そこからポロシュキの特異性を考えたい。

### 口づけするキリスト—「キミス」における感情表現—



図6 「ピエタ」 聖パンテレイモン修道院  
ネレヅィ、マケドニア 1164年

感情表現という問題は多分に主観的ではあるが、ビザンティン美術は、喜怒哀楽の表現に卓越していたとするのは難しい。人物は多くが無表情といえ、例えばキリストの言動に憤る大祭司カイアフアや、キリストを嘲り笑うユダヤ人たちは、物語を知らない人間にとって、彼らがどのような感情を持っているかを伺い知ることは困難である<sup>21</sup>。ビザンティン美術の人物像は、多くの図像において身振りでその感情が表現されている。身振りですら、一種の約束事であり、全く無知の者が読み取ることを想定していない。しかしその中であって、

「悲しみ」の表現が卓越したものであったのはよく知られている<sup>22</sup>。特に「ピエタ」と「エレウサ」の2主題は、マリアの「悲しみ」によって観者の心を打つものとして挙げられるだろう。「ピエタ」は、十字架から降ろされたキリストの亡骸にマリアが縋り付く姿を描いたもので、「キミス」と同じく聖書に典拠を求めない主題である。聖職者の説教により次第に潤色された説話は、冷たくなった我が子の身体を抱く母の嘆きを、劇的に物語る。図像化された「ピエタ」は、画面の水

<sup>21</sup> 大祭司カイアフアは、捕えられたイエスとの問答に怒り、服を引き裂いたとされる（マタイ26:57-65）。「イエスの尋問」には服を両手で引き裂く老人が描かれ、その動作から観者は彼が大祭司カイアフアであることを知る。

<sup>22</sup> 主に以下を参照。K. Weitzmann, "The Origin of Threnos," *De artibus opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, ed. by M. Meiss, New York, 1961, pp. 476ff; H. Maguire, "The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art," *DOP* 31 (1977), pp. 125ff; H. Belting, "An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium," *DOP* 34/35 (1980/81), pp. 1-16; 菅原裕文「ビザンティン世界におけるエレウサ型聖母子像の受容」早稲田大学、2012年、博士論文、pp. 39-54.

平方向にキリストの亡骸が横たわり、それをマリアが抱え、また顔に頬を寄せる描写で描かれることが多い。周囲にアリマタヤのヨセフやニコデモが描かれることもある。神学的にはマリアの悲しみはキリストとマリアの人間の繋がり、すなわち神の受肉を強く表象するものである。その劇的なイメージが好まれ、聖堂装飾にも頻繁に描かれる主題となった。12世紀半ばに描かれた、マケドニアのネレヅィに残る聖パンテレイモン修道院の「ピエタ」は、その代表作と言える(図6)。キリストの亡骸に縋りつくマリアは、強い悲しみに表情を歪ませ、その描写は彼女の慟哭が聞こえるかの如くである。ネレヅィの「ピエタ」は、ビザンティン人が悲しみという感情をいかに巧みに描き得たかを示すものであろう。亡くなった我が子に縋りつく母という情景も、感情表現を容易くする主題であったとも考えられる。

またおびえたような、憂鬱な表情を見せる聖母子像は、「ピエタ」のマリアほど直接的ではないにせよ、やはり観者に彼女の持つ感情を伝えてくる<sup>23</sup>。「エレウサ」型は、数ある聖母子像の種類のなかでも、マリアがキリストに頬ずりをするという、2人の人間の繋がりを強く印象付ける表現である(図7)。元々は慈愛の表現であったものが、典礼の影響により次第に受難のイメージを強く表象するものとなった図像であることが指摘されている<sup>24</sup>。「エレウサ」のマリアは「ピエタ」のように泣き、眉根に皺を寄せるなどといった描写はされない。ただ幼子に頬を寄せるマリアの表情はどこか陰鬱である。それはマリアが、生まれたばかりの我が子を抱きながら、既に彼の将来の受難を憂えているからである<sup>25</sup>。はっきりとした感情描写ではないが、キリストの受難を知る観者は、このような表情に暗いものを感じざるを得ない。さらに「ピエタ」と「エレウサ」は、頬を寄せるという形態により共通性を持つ。両図を見慣れていたであろうビザンティン人は、「ピエタ」を見ながら「エレウサ」を、あるいはその逆を、容易に連想できたと考えられる。聖職者の説教に、キリストの亡骸を抱きながら我が子が幼かった頃を想うマリアの嘆きを語るものがある。菅原氏が挙げるニコメディアのゲオルギオスを一例として見よう。

「[主よ、] ご覧下さい。善良なあなたの摂理が終わりを告げました……。万物に息を吹き込まれたあなたが、今や息もせず亡骸になって横たわっています……。今、不治の病を癒したあなたの傷ついた脇腹に口づけます……。今、目の働きを造られたあなたの閉じた目に口づけます……。今、この前まで最愛の子として腕に抱いた、息もせぬあなたを抱きしめています<sup>26</sup>」

<sup>23</sup> Belting, *op. cit.*, pp.4-9; 菅原, *op. cit.*, pp. 41-47.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp.41-54.

<sup>25</sup> キリストの神殿奉獻の際、マリアは祭司シメオンに「あなた自身も剣で心を刺し貫かれます(ルカ2:35)」と、今は幼いわが子の将来の死と、自らが受ける悲しみを予告された。

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 45-46.



図7 「エレウサ」 モスクワ、  
トレチャコフ美術館 1100年頃

キリストの亡骸を抱きながら、幼かった我が子の姿を悲嘆と共に想うこの対照は、絵画化された「ピエタ」と「エレウサ」に共通すると考えられる<sup>27</sup>。

「キミシス」に戻ってみれば、その登場人物もまた、多くが悲しみの表情を浮かべている。使徒や群衆は、大半の作例で悲しみの表情を浮かべている。キリストは、悲しみの表情を浮かべるものがある一方、無表情、もしくは超然としたとも言える表情を持つものもある。両者の違いについては、先に述べたナラティブ的とイコン的というキリストの表現の違いから生まれたものと解釈される。悲しみの表情を浮かべるキリストは使徒たちと同じ物語の中で彼の感情を示しており、イコン的なキリストはむしろ観者との接触を志向するため、他の登場人物と感情を共にしていない。全体としては、使徒や群衆の浮かべる悲しみの表情から、「キミシス」が与える印象は悲嘆、喪失感といった感情であろう。では「キミシス」もまた、「負」の感情を巧みに表現し得たビザンティン美術の一例として分類される図像

であろうか。しかし「ピエタ」や「エレウサ」のマリアと、「キミシス」の間には、違いを一つ指摘する必要がある。すなわちなぜ悲しみの表情を浮かべているかという点において、両者には相違が認められる。それは特に「ピエタ」との比較の場合に顕著であり、「ピエタ」は十字架から下ろされたキリストの亡骸にすがり、生きていた頃の息子の姿を思いながら嘆くマリアを描く。エピソードと、描かれた内容は一致している。一方「キミシス」は、母の死に際し降臨したキリストが、マリアの魂を受け取る姿を描いているが、この時キリストや使徒は必ずしも悲しんではいなかった。図像の典拠として影響力の大きかった、テサロニキのヨアンニスの説教を要約して例示しよう<sup>28</sup>。死が間近に迫ったことを天使のお告げにより知ったマリアは、ヨハネと彼女の友人たちを集める。お告げを知ったヨハネや友人たちは泣き、悲しむが、天から奇跡により使徒が参集したことで、讃歌を歌いながらその時を待つこととなった。そして使徒や女弟子たちが見守る中、突如として天から天の軍勢とキリストが降臨し、マリアの光り輝く魂を受け取った。この光景を、使徒らは驚きと歓喜の中で眺めたのである。「キミシス」の情景とは、確かにマリアの死の場面ではあるが、同時にマリアにとっては亡くなった我が子との再会の場面であり、使徒にとっては彼らの主との再会の場面であった。よって、この場面をスナップショット的に描いたなら、彼らは喜び、驚きといった表情を浮かべてしかるべきといえる。実際にはビザンティン美術の文法でそれは難しいものと思われ、従って感情を強く表出しない、無表情に近い表現になると

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>28</sup> Daley, *op. cit.*, pp. 47-67.

考えられる。

彼らが悲しみの表情を浮かべている理由は幾つか挙げられよう。まず本図を、キミシスという事件の時間の流れが集約されたものとして捉える見方をとった場合、人々の表情は悲しみであるべきだろう。先に述べたような死の前の人々の嘆き、そして奇跡が終わったのち、遺骸と共に残された人々の悲しみといった、死の瞬間以外の悲しみが、そこに表れていると捉えることができる。また、「キミシス」が持つ葬送図像としての側面も、人々が悲しみの表情を浮かべる理由と考えられる。人が亡くなった図像であるという素朴な意味が、人々を無表情で描くことをせず、悲しみの表情で描かざるを得なくさせるものと思われる。

マリアを囲む使徒は、「ピエタ」のマリアのように強く嘆きを表に出すことはなく、比較的悲しみの表現は抑制されている。しかしマリアの胸元に頭を寄せるヨハネ、足元に縋るパウロらの仕草が伝える彼らの悲しみや喪失感は、「キミシス」もまた、ビザンティン美術の得意とした悲しみの表現に連なる図像であることを示す。この点で、ポロシュキはより先鋭的な作例と言える。すなわち、マリアに頬を寄せるキリストの姿は、見る者に「エレウサ」や「ピエタ」を思い出させずにはいられなかったであろう。かつてキリストに頬を寄せたマリアと、マリアの亡骸に口づけするキリストは、その形態的類似によって相互のイメージを喚起する。「ピエタ」は葬送図像というモチーフの共通性も持つ。そしてビザンティン美術が得意とした「対照」が生み出される<sup>29</sup>。「エレウサ」や「ピエタ」では母が子を、「キミシス」では子が母を抱くのである。同様の対照は聖堂内、「キミシス」と対面する配置となるアプシス・コンクの聖母子と構成されるのが聖堂装飾プログラムの通例であるが<sup>30</sup>、ポロシュキでは配置による対照だけでなく、図像形態と意味からも対照を生み出した<sup>31</sup>。

ポロシュキの「キミシス」は、「悲しみ」という表現において「エレウサ」「ピエタ」図像との関連を持ち、形態を類似させることにより更なる「対照」を作り出した。このようにビザンティン人が聖堂装飾の手法を発展させた作例と位置づけることができるにも拘らず、類例をもたないことは不可解である。その理由は、聖堂装飾としての「キミシス」の持つべき意味にあると思われる。キミシスは<sup>ドデカオルトン</sup>十二大祭の一つであり、聖堂装飾でも西壁扉口上部を定位置とする、特別な地位にある図像である。そのような図像は、まず図像の持つ神学的意味、すなわち受肉と救済について、より簡潔に述べるべきものであっただろう。ポロシュキでは、口づけをするキリストは強い感情のもとにあるが、それゆえ神学的メッセージ性は弱まったとも言える。さらに、キリストがマリアに口づけをするため、極端に屈曲した姿勢をとることにより、イコン的イメージから完

<sup>29</sup> Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, pp.53-83.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> ただし図像の形態として厳密に対応するのはマリアが腕に幼子イエスを抱く「オディグトリア型」と呼ばれる図像であるが、ポロシュキで描かれるのはオランズの姿勢をとるマリアの半身像の胸元に幼子イエスのメダイオンが描かれる「ブラケルニティッサ型」である。

全に逸脱することになった。「キミス」のキリストは聖堂内で対面する聖母子像と強い関係性を持つ。聖母子像は基本的に正面向きのイコン的図像である。「ピエタ」と形態的類似を得ることにより、アプシスの聖母子との関係性は薄れてしまったと考えられる。それは、この対照によりなされる「受肉」という重要教義の強調が弱まってしまったことを意味する。キリストは完全に正面観を捨て去ることができなかつたのか、下半身はほぼ直立で、マンドルラはそのままになっているが、それが本作におけるキリストの奇異な印象を生みだしてしまっている<sup>32</sup>。以上のような理由から、ポロシュキにおける「キミス」のキリストは類例を生まなかつたのだと考えられる。

### 母子の愛情—ポロシュキの「キミス」を生んだもの—



図8 「寄進者マリアによる献堂図」  
聖ゲオルギオス聖堂  
ポロシュキ、マケドニア

ポロシュキの作例は、独創的な表現をなしたがゆえに聖堂装飾として本来「キミス」が担っていた意味を弱めてしまった。しかしこれは、おそらく同時代人も認識できたことであろう。描かれた意図を考えるには、「エレウサ」「ピエタ」との形態的類似を指摘するだけでは不足である。手掛かりとして、本聖堂の成立について簡単に確認したい。ゲオルギオス聖堂は、最初に触れたように寄進者マリアがその息子ヨヴァン・ドラグシンの墓所として献堂したものである（図8、図9）。ポロシュキの地はドラグシンの生前から彼の墓所となる予定であったとされ、コルナコフは、既に聖堂の建設が始まっていたものを、母マリアが彼の死により引き継いだのではとしている。よって聖堂の完成と、聖堂装飾はマリアの献堂によるものになった<sup>33</sup>。また彼女は息子の死後に尼僧となったと伝えられる<sup>34</sup>。本聖堂は一般の聖堂とその成立過程をやや異に

<sup>32</sup> マンドルラは降臨したキリストの神性を示すものとして、12世紀末から「キミス」のキリストに描かれるようになった。前掲註14参照。また「キミス」は聖堂西壁の扉口上部、すなわち聖堂東西方向の中軸に位置することは先に述べたが、その軸上には円形モチーフが種々描かれることを益田氏は指摘する。キリストの神性、中軸上の図像の両方の要請からマンドルラを描かなかつたり、変形させることは出来なかつたものと思われる。しかしマリアに口づけすることでキリストは神性よりむしろ人性を強調しているようであり、また中軸上の図像として重要な左右対称性も失われてしまっている。益田朋幸「ビザンティン聖堂装飾における中軸の図像」『エクフラシス』第2号、2012年、pp.58-78。

<sup>33</sup> Kornakov, *op.cit.*, p.40.

<sup>34</sup> *Ibid.* また洗礼名はマリーナだったものを、尼僧となってからマリアと改名したとされる。コルナコフは彼女がどの修道院の尼僧となったかまでは記していない。

するため、他に見られないポロシュキの「キミシス」は、寄進者マリアの意図によって生みだされた可能性を考慮できるだろう。王族の寄進による聖堂装飾であれば、図像学的無知や画家の個人的裁量に原因を求めるより、寄進者の積極的な関与を考慮しようと思われる<sup>35</sup>。以下その可能性について論ずる。

「キミシス」が母マリアの葬送図像であるのなら、寄進者マリアと子ドラグシンの関係と正反対の立場となる。子を悼む図像としては全く似つかわしくないと言えよう。ではポロシュキの「キミシス」を葬送図として以外に読む余地はないものだろうか。「口づけ」という本図の特徴が、その可能性を示唆する。

「口づけ」に神学的な解釈を与えようとするなら、彼を生んだ、すなわち受肉を成したその肉体に、感謝の意を示すため、等という捉え方が挙げられよう。しかし、おそらくここでは、より人間的な、親愛、愛情の表現が表出されているのだと考えられる。一例としてコンスタンティノポリス総主教ゲルmanos 1世によるキミシスの説教において、マリアの許を訪れた天使はこのようなキリストの言葉を伝える。

「私はあなたを幸せにしたいのです。息子たる者はそうすべきであるように。私を産み、乳を与え育てた、その戴いた愛情の恩返しをしたいのです。<sup>36</sup>」

ここでは、人の子としてのキリストが、母から受けた愛情を返さんがため、死の折に自ら迎へにいくのだということが語られる。また、テサロニキのヨアンニスによる説教では、マリアを迎へに来たキリストに対し、以下のようにマリアが語る。

「『あなたが先に仰っていたことで、私を悲しませることがなかったことを感謝します。あなたは仰いましたね、私の魂は天使達に任せるのではなく、あなたご自身が迎へに来てくれるのだと。主よ、それはお言葉どおり、この身になりました。この端女が、その



図9 「ヨヴァン・ドラグシン」  
聖ゲオルギオス聖堂  
ポロシュキ、マケドニア

<sup>35</sup> 一般にビザンティン美術においてパトロンが存在が現れるのは献堂図であるが、他の主題においても事例は挙げられる。ギリシャ、ネア・モニ修道院の「アナスタシス」図では、救われるソロモン王に皇帝コンスタンティノス9世モノマコスの肖像が組み込まれた。D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens, 1985, pp.133-139.

<sup>36</sup> Daley, *op. cit.*, p.171.

ような栄光に値する身でしょうか?』そう語りながら、彼女はその生涯を終えようとし、笑顔を主へと向けられた。<sup>37</sup>」



図10 「キミシス」(部分)  
聖ゲオルギオス聖堂  
ポロシュキ、マケドニア

以上のような引用からは、一度は悲しみのうちに別れることとなった母子の、愛情あふれる再会が描写されている。このような説教を踏まえると、キミシスが持つ意味は、説話的にはマリアの死と葬送、神学的には受肉と救済であるが、更に母子の愛情、そして母マリアと子キリストの、地上における「物語」の結末を語っているとも言えるのである。神の子イエスを身籠ったマリアは、しかし常に子の死という将来に怯え、ゴルゴタの丘でそれは達成されてしまう。聖書で描かれる母子の物語はそこまでだが、キミシスの説話はその後に奇跡の結末を用意する。先に逝ったはずの息子が、母を迎えに天から降臨する。そして母に暖かい言葉を掛け、その魂を受け取るのである。それは母子の愛情の帰結であり、キリストを育てながら、その亡骸を涙で

濡らすこととなったマリアへの、大きな恩返しであり救いであったと言えるのである。

以上の点から、寄進者マリアの意図が「キミシス」に反映されている可能性を指摘できよう。ポロシュキの「キミシス」が描こうとしたのは、キミシスの説話における、母子の愛情の物語だったのではないだろうか。ビザンティン美術の枠内では、表情や他の図像に見られる身振り手振りでそのような表現を達成することは難しい。またキリストが眉をしかめ、悲しみの表情を浮かべるのは、本図が持つ葬送図としての性質に引きずられてのものだろう。ポロシュキの画家は、「キミシス」図像の制約の中でも、キリストの口づけによって、その愛情を伝えようとしたのだと考えられる(図10)。一方「エレウサ」や「ピエタ」との関係性も、決して失われてはいない。「エレウサ」「ピエタ」では母が子を、「キミシス」では子が母を抱くという対照、悲しみの表現、頬を寄せるという形態的類似で結ばれている点は先述のとおりである。しかしここでは新たな対照が生まれている。「エレウサ」は幼いキリスト、すなわち生を描きながらその根底には将来の受難という死のイメージを持つ。「キミシス」はマリアの死を描くが、赤子の姿をした彼女の魂が天へと昇ることから新たな生でもある。「エレウサ」や「ピエタ」では母子の間にあったものは悲しみであり、別離であったが、ポロシュキでは愛情であり、再会となったのである。ビザンティ

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp.62-63. なおヨアンニスは、ルカ福音書における受胎告知の、以下のマリアの言葉を参考にしたと思われる。「わたしは主のはしためです。お言葉どおり、この身に成りますように。(ルカ1:38)」キミシスの説話では死の3日前に「受胎告知」を思わせる天使による死のお告げがあるなど、説話上でもマリアの生涯の始まりと終わりの対照が作り出されているのである。

ン美術の枠内では、頬を寄せるという非常に親密な行為に、常に「死と別離」のイメージが付きまとうというパラドックスが潜んでいた。ポロシュキではその良く知られたイメージを、一見「死と別離」の図像である「キミシス」に描き込むことにより、説話の語る「生と再会」を表現し得たのである。すなわち「キリストに頬を寄せるマリア」から「マリアに口づけをするキリスト」へのイメージの転換が、このような読み方を可能にした。類似と対照というビザンティン美術の手法は、以上の考察からより複雑にポロシュキで実現されていることが理解できる。特異な表現であるとはいえ、綿密に構成された作例であったと位置づけることができよう。

およそ先に先立たれる親の心情は、古今変わらぬものであろう。寄進者マリアは、それゆえキミシスの説話に強く惹かれたのではなかろうか。そして息子の眠る聖堂に、母子の愛情の結末としての「キミシス」を描かせたのでは、と考えられるのである。

## おわりに

福音書に次のような一節がある。

「さて、イエスのところに母と兄弟たちが来たが、群衆のために近づくことができなかった。そこでイエスに、『母上と御兄弟たちが、お会いしたいと外に立っておられます』との知らせがあった。するとイエスは、『わたしの母、わたしの兄弟とは、神の言葉を聞いて行方人たちのことである』とお答えになった。(ルカ 8:19-21)」

宗教家として歩み始めたキリストにとって、血縁の者と距離を置くのは当然の選択だったのかもしれない。しかし母親にとって、このように無下に追い返されるのは辛いことであっただろう。ヨハネ福音書では、一応の救いが用意される。

「イエスは、母とそのそばにいる愛する弟子とを見て、母に、『婦人よ、御覧なさい。あなたの子です』と言われた。それから弟子に言われた。『見なさい。あなたの母です。』そのときから、この弟子はイエスの母を自分の家に引き取った。(ヨハネ 19:26-27)」

十字架にかけられながら、キリストは母親の後をヨハネに委ねたのである。しかし後世の信者はこの結末に満足しなかった。おそらくキミシスの説話はそのような人々が、マリアの死の伝承を語り継ぎ、次第に潤色していったのだと考えられる<sup>38</sup>。死に際して先立たれた息子が迎えに降臨する、あるいは生きている間に孝行できなかった母親に報いるためにその魂を迎えに行く。キミシスはマリアとキリストという母と子の愛情の帰結であり、マリアの生涯最後に用意された奇

<sup>38</sup> 前掲註7を参照。

跡の物語であった。聖堂装飾一般では強く表現されることのなかったこの側面を、ポロシュキ修道院ではあえて図像化したのである。聖母と同じく息子に先立たれた母マリアの意図がそこにはあった。彼女は、口づけするキリストに息子ドラグシンの姿を重ね、聖堂に眠るドラグシンと、再び邂逅する時が来ることを願った、とはやや感傷的な解釈ではあるが、本聖堂の寄進の背景と、図像の特異性は、その可能性を支持しているように思われる。

[図版出典]

図1 益田朋幸氏撮影

図2 R. Ousterhout, *The Art of the Kariye Camii*, London, 2002, p.22.

図3、10 S. Korunovski, E. Dimitrova, *op. cit.*, p. 178.

図4、5、6 稿者撮影

図7 A. Lidov, "Miracle-Working Icons of the Mother of God," *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Milano, 2000, p.55.

図8、9 Kornakov, *op. cit.*, p.34, p.45.