

アンドレアス・リゾス (リッツォス) 作 「キリスト昇天」イコンの図像プログラム

益 田 朋 幸

上野の国立西洋美術館には、ポスト・ビザンティン (1453年以降の旧ビザンティン帝国圏) のイコンを代表する名品が所蔵されている (inv.no. P.1973-0004)。アンドレアス・リゾス Andreas Ritzos 作の「キリスト昇天」である。「昇天」を中心に3つの説話場面と、10人の聖者を描いたイコンは、本国ギリシア人の研究者にもしばしば引用される。しかし私見では、このイコンの図像学的意味を詳細に検討した研究は、未だなされていない。クレタ派のイコンというジャンルに囚われず、広くクレタの聖堂装飾を見渡したときに、本イコンのプログラムは十全に理解されるだろう。まずイコンの簡単な記述を行なったのちに、クレタの聖堂装飾プログラムの特異性に言及する⁽¹⁾。

1. イコンの記述⁽²⁾

XEIP ANΔPEOY PITZOY との署名から、15世紀クレタ派⁽³⁾を代表する画家アンドレアス・リゾス Ανδρέας Ρίτζος の作であるとわかる。まず作者名 Ritzos の日本語表記について一言。越氏の論文以来、日本では「リッツォス」と発音され、西洋美術館のキャプション等にもそう表記されてきたが、正確には「リゾス」(もしくはリゾォス、リジョス)である。ギリシアには Ritsos との姓もあり、こちらは「リ(ッ)ツォス」との表記で問題ない⁽⁴⁾。リゾスはビザンティン帝国最末期の1421年頃、クレタ島イラクリオン(カンディア)に生まれ、1492年までの活動が確認さ

(1) 同じクレタ派のイコン画家であったエル・グレコの祭壇画とクレタの聖堂装飾の関係については、以下のシンポジウム報告書で簡単に論じた。拙稿「エル・グレコとビザンティン美術—祭壇画とクレタの聖堂装飾」『エル・グレコ没後400年記念公開国際シンポジウム議事録 エル・グレコ再考 1541—2014年：研究の現状と課題』2013年6月、エル・グレコ シンポジウム事務局(早稲田大学)、23-27頁。本稿の議論を踏まえて、いずれエル・グレコのプログラムについても詳述したい。

(2) 越宏一氏による精緻な論文で公表された。「国立西洋美術館所蔵のアンドレアス・リッツォス作のイコン—15世紀クレタ派の作品」『国立西洋美術館年報』7(1973)、pp.8-57(文献を追加して以下に再録。今後言及する際はこの頁数による。越宏一『西洋美術論考：古代末期・中世から近代へ』中央公論美術出版、2002年、pp.175-222)。近年では以下の展覧会に出品された。M. Vassilaki (ed.), *The Hand of Angelos. An Icon Painter in Venetian Crete*, Benaki Museum, Athens 2010, no.51, pp.205-07。アンゲロスはリゾスよりも上の世代の、クレタ派初期を代表する画家で、ヴァシラキはアンゲロスについてもっとも精力的に執筆する研究者(*The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete*, Aldershot 2009参照)。

れる。1503年以前に歿した⁽⁵⁾。イタリア側の文献には Rico、Ricio、Rizo の表記が残る。アンドレアスの息子ニコラオス⁽⁶⁾とトマス⁽⁷⁾も画家で、さらにニコラオスの息子マネアス⁽⁸⁾とトマス

- (3) ポスト・ビザンティンのイコン研究は、現在のギリシアでもっとも盛んな分野であり、リゾスに関する論文、及び本イコンに言及する論文は膨大でここにすべてを挙げることは不可能である。前記カタログと、註5に挙げる研究のビブリオグラフィーを参照のこと。近年開催された大規模なクレタ派の展覧会としては、以下が挙げられる。M. Μπορμπουδάκης (ed.), *Εικόνες της Κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Irakleion 2004. 217点が出品される中、周辺作を含めてリゾス8点出展。アングロス9点、ミハイル・ダマスキノス9点に次ぐ数。網羅的ではないが、私の眼についた近年のリゾス研究の主だったものを挙げておく。M. Αχειμάστου- Ποταμιάνου, “Δύο εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου στο Βυζαντινό Μουσείο,” *DChAE* 4-15 (1989-90), pp.105-17; M. Vassilaki, “Some Cretan Icons in the Walters Art Gallery,” *The Journal of the Walters Art Gallery* 48 (1990), pp.75-92; X. Μπαλτογιάννη, “Η κοίμηση του Ανδρέου Ρίτζου του Λονδίνου και η εξάρτηση της από τη ζωγραφική και τα ιδεολογικά ρεύματα του 14ου αιώνα,” *ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, vol.1, Athens 1991, pp.353-74; Λ. Μπούρα, “Νέο τρίπτυχο Κρητικής σχολής του 15ου αιώνα στο μουσείο Μπενάκη. Προσφορά ανωνύμου δωρητή,” *ibid.*, vol.2, Athens 1992, pp.401-06; K. Czerwenka- Papadopoulos, “Die griechische Ikonen: Ihre stilistische Entwicklung vom 15. bis 18. Jahrhundert,” *exh.cat., Ikonen. Bilder in Gold: Sakrale Kunst aus Griechenland*, Kunsthalle Krems (20 May- 10 October), Graz 1993, pp.85-95; M. Βασιλάκη, “Η αποκατάσταση ενός τριπτύχου,” *ΘΥΜΙΑΜΑ στη μνήμη της Λασκαρίνας Μούρα*, Athens 1994, pp.325-36; X. Μπαλτογιάννη, “Παραλλαγή της Παναγίας του Πάθους σε εικόνα της Θεσσαλονίκης από τον κύκλο του Ανδρέα Ρίτζου,” *ibid.*, pp.23-33; M. Constantoudaki- Kitromilides, “La pittura di icona a Creta veneziana (secolo XV e XVI): Questioni di mecenatismo, iconografia a preferenze estetiche,” G. Ortalli (ed.), *Venezia e Creta (Atti del convegno internazionale di studi, Iraklion- Chanià, 30 settembre- 5 ottobre 1997)*, Venezia 1998, pp.459-507; M. Αχειμάστου- Ποταμιάνου, “«Πορευθέντες μαθητεύσατε πάντα τα έθνη» Εικόνα από τον κύκλο τέχνης του Ανδρέα Ρίτζου,” M. Άσπρα- Βαρδαβάκη (ed.), *ΛΑΜΠΗΛΩΝ. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, vol.1, Athens 2003, pp.83-94; E.G. Zournatzis, “‘Pittura così ottima e perfetta’ Aspects of the Pictorial Technique of Andreas Ritzos,” *ibid.*, vol.2, Athens 2003, pp.901-14; Π.Α. Βοκοτόπουλος, “Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις,” *DChAE* 4-26 (2005), pp.207-26; N. Χατζηδάκη, “Η Δέηση του Αγγέλου στο Μουσείο Κανελλοπούλου και η χρήση του ανθιβόλου της κατά τον 15ο αιώνα,” *DChAE* 4-27 (2006), pp.283-96; A. Lymberopoulou, “The Painter Angelos and Post- Byzantine Art,” C.M. Richardson (ed.), *Locating Renaissance Art*, New Haven/ London 2007, pp.175-210. ギリシアでは新発見のイコンは、『アテネ考古学年報』*Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εζ'Αθηνών*、『考古学報』*Αρχαιολογικόν Δελτίον*等に短報として出た後に、『キリスト教考古協会報』*Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (=DChAE)*等の論文となる。クレタの郷土史誌『クレタ年報』*Κρητικά Χρόνικα*、『クレタ・センター』*Κρητική Εστία*等にも重要な情報・論文が寄せられる。リゾスのビブリオグラフィーは、こうした雑誌を網羅することが不可欠である。
- (4) 20世紀を代表するギリシアの詩人がこの名をもつ。中井久夫訳『括弧—リッツォス詩集』みすず書房、1991年参照。どちらの姓も、アクセントは第一音節。
- (5) M. Χατζηδάκης, E. Δρακόπουλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)*, vol.2, Athens 1997, pp.324-32. ハヅィダキス単独によって1987年に第1巻が刊行され、ドラコプウルウに引継がれて2010年に第3巻が出た『陥落後のギリシア人画家』は、辞典形式によるポスト・ビザンティン画家の基本文献である。越氏は確実なリゾス作品として11点を挙げたが、59点をリゾスに帰属させようと試みる。Google Art ProjectのAndreas Ritzosの項には8点のカラー図版が掲載されている。<http://www.google.com/culturalinstitute/entity/%2Fm%2F0k9bm8s?projectId=art-project&hl=en> (2013年7月18日閲覧)
- (6) Χατζηδάκης- Δρακόπουλου, pp.333-34. 作品9点。
- (7) *Ibid.*, p.332. 署名の残る作品なし。
- (8) *Ibid.*, pp.332-33. 署名の残る作品なし。

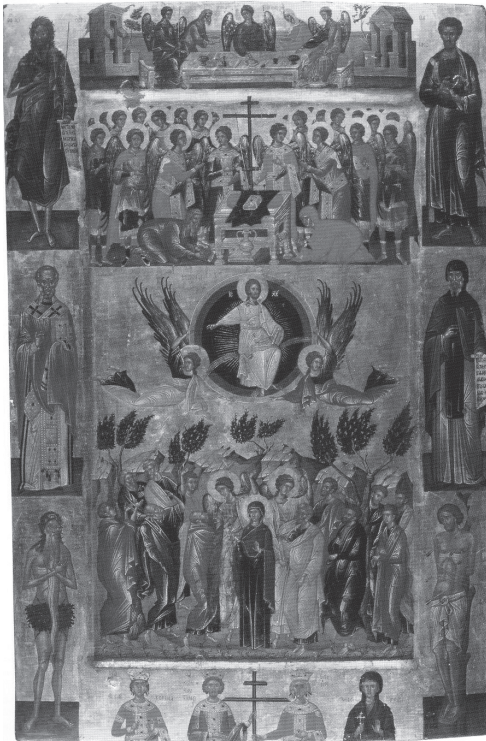


図1 リゾス「昇天」イコン

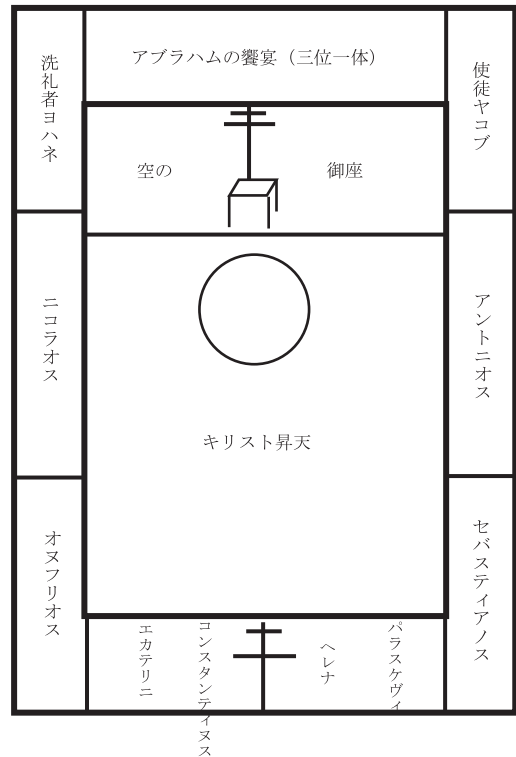


図2 リゾス「昇天」イコン図像配置

の孫マヌイル⁽⁹⁾もまた画家という、芸術家一族であった。

イコンは額縁状の四辺を残して彫りくぼめられ、中央区画の下三分の二に「キリスト昇天」、上三分の一に「空の御座」が配される【図1、2】。「昇天」上方には、2天使に掲げられて昇天するキリスト、下方には十二使徒、二天使、聖母を描く通常の構図であるが、キリストの坐する虹が向かって右肩上がり描かれ、オランズであることの多い聖母の挙措が右に向いている点に、動感を見せる。キリストの光背を支える左右の天使の衣の黄色と赤が、聖母左右のペテロとパウロでたすき掛けに反復されるのも、色彩のリズムを刻んでいる。リゾスの代表作であるのみならず、ビザンティン・イコン⁽¹⁰⁾としても名品で、ギリシア人研究者が上野まで足を運ぶのも故なしとはしない。毎年のように調査のために十数時間の飛行機の旅をしなければならない日本人研究者としては、はなはだ愉快である。

「空の御座」は、ビザンティン時代の呼称は *έτοιμασία του θρόνου* (玉座の準備) で、「最後の審判」に際してキリストが坐す玉座である。椅子の上には受難具と福音書が置かれ⁽¹¹⁾、アダム

(9) *Ibid.*, p.333. 署名の残る作品なし。

(10) リゾスの経歴からしてイコンが描かれたのは1453年以降であろうが、1453年をもって美術が決定的に変化する訳ではない。本イコンは後期ビザンティンの様式をもつ優れた作品である。

とエヴァが礼拝する。大勢の天使たちがこれを囲む。最上部、額縁に当たる部分には「アブラハムの饗宴」(創18:1-15)が置かれた。テーブルに3人の天使が付き、アブラハムとサラの夫妻が給仕する。食卓上にはパンが見える⁽¹²⁾。以上3場面が、本アイコンにおける説話図像である。

残りの部分には聖人のアイコン的図像が配された。額縁の縦には左右各三人、左は上から洗礼者ヨハネ、ニコラオス、オヌフリオス、右は使徒(大)ヤコブ、アントニオス、セバスティアノスである。下端は「真の十字架」を手にする皇帝コンスタンティヌスとヘレナの母子、その向かって左はエカテリニで、右にはパラスケヴィイが描かれる。越氏も述べるようにセバスティアノスは西欧の聖者で、矢を射られて殉教するイコノグラフィーはビザンティン世界にはない⁽¹³⁾。聖者の選択にはおそらくパトロンの意向が関わっており、セバスティアノスを選ぶ点、注文者はヴェネツィアのカトリックであったかも知れない⁽¹⁴⁾。契約書や銘文からパトロンの情報が得られない以上、この点を議論しても不毛なので、説話場面のプログラムのみを論ずることとする。

2. 「昇天」と「空の御座」

「昇天」、「空の御座」、「アブラハムの饗宴」という3図像の配置には、どのような意味が認められるだろうか。まず「昇天」と「空の御座」の組合わせについて考えよう。「昇天」は復活後40日目に、地上の生を終えたキリストが天に戻る場面であるが、同時に「あなたがたから離れて天に上げられたイエスは、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1:11)との天使の言葉によって、キリスト再臨を想起させるイメージとなる。「空の御座」もまた終末論的な図像であり、両者の結合は観者に強く終末を想起させたはずである。越氏は先行研究に拠って、「昇天」と「空の御座」の連結例としてモンテネグロのビェロ・ポリェ Bijelo Polje、聖ペテロ Sveti Petar 聖堂⁽¹⁵⁾と、キプロスのカロパナヨティス Kalopanagiotis、聖

-
- (11) 越氏は先行研究に従って、聖霊の鳩が描かれていないことから、「三位一体」を表象していないと述べる(p.196)。しかしおそらくビザンティン図像は、特定のモチーフの有無によって意味が変化する記号的なものではなかっただろう。同じ場所(たとえば聖堂ドームの「パントクラトル」の下)に描かれた「空の御座」であっても、鳩がいる作とない作が並存する。「パントクラトル」と「空の御座」の結合については後述する。
- (12) 新共同訳では「早く、上等の小麦粉を三セアほどこねて、パン菓子をこしらえなさい」(18:6)であるが、ビザンティン世界で流通したギリシア語訳(七十人訳)では *ἐγκρυφίας* の語を当てている。語釈には議論があるが、炭の灰の中で焼いた小麦粉食品である。民11:8でイスラエル人がマナを粉にして鍋で煮る「菓子」にも同じ語が用いられた。これが聖餐のパンの原型とされた点については後述。
- (13) 以下も参照。X. Proestaki, “Saint Sebastian: the martyr from Milan in post-Byzantine wall-paintings of the sixteenth and seventeenth centuries and the influences from Western painting,” *Byzantine and Modern Greek Studies* 34-1 (2010), pp.81-96.
- (14) 註2のカタログを担当したアヒマストゥ=ボタミアヌウは、パトロンがヤコボスという名であった可能性を述べ、セバスティアノスとパラスケヴィイがペストからの守護聖者であったところから、1468-80年と1489年にカンディアを襲ったペストの際に描かれたとの仮説を提示した。

ヨアンニス・ランバディステイス Agios Ioannes Lampadistes 修道院聖イラクリディオス Agios Herakleidios 聖堂⁽¹⁶⁾の2例を挙げている⁽¹⁷⁾。

前者はメダイオンが二つ上下に配され、下には昇天するキリスト、上には父なる神とその右にある玉座を描く。キリストが天に昇り、父の右に坐す、という構想で、理にかなってはいないが、ビザンティン世界に前例がない。この図像が生成した経緯は以下のようなものであったであろう。バルカン半島（とくにマケドニアのオフリド周辺）には、ヴォールト天井にメダイオンを複数配して、そこに様々な神表象を描く作例が見られる⁽¹⁸⁾。メダイオンに収められる図像は「キリスト昇天」、「キリスト・パントクラトール」、「キリスト・インマヌエル」、「日の老いたる者」、「天使キリスト」、「祭司キリスト」、「空の御座」、「天の扉」等で、メダイオンの数は聖堂の大きさによって自在に変化する。「パントクラトール」、「インマヌエル」、「日の老いたる者」を選択すれば、「キリスト三態」となり、「パントクラトール」、「日の老いたる者」、「空の御座」なら「三位一体」を表象するが、メダイオンの数が4つ以上になると、そこに特定の神学思想はほとんど認められない。単に神表象の列挙と言わざるを得ない。ここで「昇天」、「日の老いたる者」、「空の御座」の3モチーフを選び⁽¹⁹⁾、後二者を一つのメダイオンに収めれば、ピエロ・ポリエの図像となる。つまりピエロ・ポリエは「メダイオンによる神表象」を合理的（説話的）に再解釈した作例と位置づけられる。上野のイコンとは文脈を異にするのである。

聖イラクリディオス聖堂の例は、詳細な検討が必要である。キプロス出身の若い聖者に捧げられた聖ヨアンニス・ランバディステイス修道院は三つの聖堂が南北につながる構成をとり、南側のギリシア十字式（内接十字式）が主聖堂である聖イラクリディオス聖堂である（建築は11世紀）⁽²⁰⁾。フレスコには複雑な段階があるが、主要な部分は13世紀と考えられている。ドームは通常の「パントクラトール」で、その東下に「空の御座」を配する⁽²¹⁾。鼓胴部の旧約12預言者、三角穹隅の4人の福音書記者という構成も、通常のビザンティン聖堂のプログラムであるが、ドームから四方に伸びる腕部の図像が特殊である。

13世紀のオリジナルはドーム、南と西の腕部で、東と北の腕部及びアプシス（ブラケルニティッ

(15) K. Wessel, "Das Himmelfahrtsbild von Sveti Petar in Bijelo Polje," *JÖB* 21 (1972) pp. 295ff. E.I. Kouri, *Die Milutinische Schule der byzantinischen Wandmalerei in Serbien, Makedonien, Kosovo- Metohien und Montenegro (1294/95- 1321)*, Helsinki 1982 はピエロ・ポリエをミハイルとエウティキオス（工房）の作としている。

(16) A. Παπαγεωργίου, *Η μόνη του Αγίου Ιωάννου του Λαμπαδιστού στον Καλοπαριώτη*, Nicosia 2009.

(17) 註2の論文、p.196.

(18) 拙著『ビザンティン聖堂装飾プログラム論』中央公論美術出版、2014年、第12章及び第19章参照。

(19) この三つを選択する聖堂は、オフリドのパナギア・ペリブレプトス聖堂附属聖グリゴリオス礼拝堂他、少なくない。前掲拙著参看。初出論文は以下に掲載されている。https://dspace.wul.waseda.ac.jp/dspace/bitstream/2065/36996/1/BungakuKenkyukaKiyo3_57_Masuda.pdf.

(20) その北（中央）が聖ヨアンニス・ランバディステイス聖堂、その先がアカティストス賛歌礼拝堂となる。

(21) 福音書はなく、聖霊の鳩が描かれる。



図3 カロパナヨティス、聖イラクリディオス聖堂、ドームと南腕の「昇天」

サの聖母子立像)は15世紀の後補となる。東腕はヴォールトが8分割され、幼児伝から受難にいたるキリスト伝が8場面描かれる。北腕も同様に8場面の受難伝を並べ、中央聖堂に至る通路上の半円形壁面には「聖母の眠り」を描く。南腕ヴォールトは「キリスト昇天」単独で、キリストが昇天する先(北側)に「空の御座」がある【図3】。西腕はヴォールトを二分して、「ラザロの蘇生」と「エルサレム入城」を並べ、半円形壁面には「磔刑」を配す。これら3図像は十二大祭^{ドデカオルトン}としても連続し、典礼暦としても「ラザロの土曜」、「枝の日曜」、「聖金曜」と続き、自然な配置である。

「ラザロ」と「入城」は東腕でも繰返し描かれており、15世紀の部分がオリジナルのプログラムを踏襲していないことは明らかで、当初の構想全体を議論することはできない。しかし南腕に「昇天」を描くのは、ビザンティン聖堂として例を見ない。「昇天」は東腕に配されねばならないのである。唯一可能な説明は、この聖堂への主要なアプローチが南扉口である点に求めるしかあるまい。信徒は南から聖イラクリディオス聖堂に入り、北進して聖ヨアンニス・ランバディステイ

ス聖堂へと抜ける。信徒の動線が通常の西から東でなく、南から北であったために、南腕に「昇天」を配し、通常は西壁に置くはずの「聖母の眠り」を北壁に描いたのだろう。これによって南から北への動きは、通常の聖堂であれば東から西へのベクトルと等しいことになる。

この特殊事情ゆえに、他に類を見ないプログラムが成立した。南腕に描かれた「昇天」のキリストは、頭部を北（ドーム側）に向け、その先の「空の御座」（聖霊の鳩あり）がキリストを待つ。もしも通例通り「昇天」が東腕に描かれていれば、ドーム東側に「空の御座」があるのだから、重複して同じモチーフを描く必要はなかった。つまり聖イラクリディオス聖堂における「昇天」と「空の御座」の結合は、聖堂の特殊なアプローチに基づくもので、南腕の「空の御座」はドーム東の「空の御座」と同価値を有していたことになる。私たちが議論しなければならないのはしたがって、ドームにおける「パントクラトル」と「空の御座」の結合なのである⁽²²⁾。

ドームに「パントクラトル」を描き、その東下に「空の御座」を配する作例は、キプロス島を中心に複数存在する。

- ・キプロス、ラグデラ Lagoudera、パナギア・トゥ・アラコス Panagia tou Arakos 聖堂（1192年）⁽²³⁾
- ・キプロス、トリコモ Trikomo、聖母 Panagia 聖堂（12世紀初頭）⁽²⁴⁾
- ・キプロス、リトランコミ Lythrankomi、パナギア・カナカリア Panagia Kanakaria 聖堂（12世紀末）⁽²⁵⁾
- ・キプロス、リシ Lysi、聖テモニアノス Agios Themonianos 聖堂（13世紀初頭）⁽²⁶⁾
- ・キプロス、ペレンドリ Pelendri、聖十字架 Agios Stauros 聖堂（14世紀）⁽²⁷⁾
- ・メガラ Megara（アテネ西方）、聖イエロテオス Agios Hierotheos 聖堂（12世紀後半）⁽²⁸⁾

(22) 拙著『ビザンティン聖堂装飾プログラム論』第4・6・18章、及び『ビザンティンの聖堂美術』中央公論新社、2011年参照。

(23) D. and J. Winfield, *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudera, Cyprus: The Paintings and Their Painterly Significance*, Washington, D.C. 2003; A. Nicolaïdes, "L'église de la Panaghia Arakiotissa à Lagoudera, Chypre. Etude iconographique des fresques de 1192," *DOP* 50 (1996), pp.1-137.

(24) A. and J.A. Stylianos, *The Painted Church of Cyprus*, London 1985 (1964), pp.486-91; <http://ica.princeton.edu/tomekovic/display.php?country=Cyprus&site=128&view=site&page=2&image=1481> (2013年7月18日閲覧)。

(25) A.H.S. Megaw, E.J.W. Hawkins, *The Church of the Panaghia Kanakaria at Lythrankomi in Cyprus: its mosaics and frescoes*, Washington, D.C. 1977.

(26) Stylianos, *op.cit.*, pp.492-95; A.W. Carr, L.J.Morrocco, *A Byzantine Masterpiece Recovered, the Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus*, University of Texas 1991.

(27) Stylianos, *op.cit.*, pp.223-32.

(28) Ντ. Μουρίκη, "Ο ζωγραφικός διάκοσμος του τρούλλου του Αγίου Ιεροθέου κοντά στα Μέγαρες," *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εζ'Αθηνών*, 1978, pp.115ff.; ead., "Αί διακοσμήσεις τῶν τρούλλων τῆς Εὐαγγελιστρίας καὶ τοῦ Ἁγίου Σώζοντος Γερακίου," *Αρχαιολογική Ἐφημερίς* (1970), p.2.

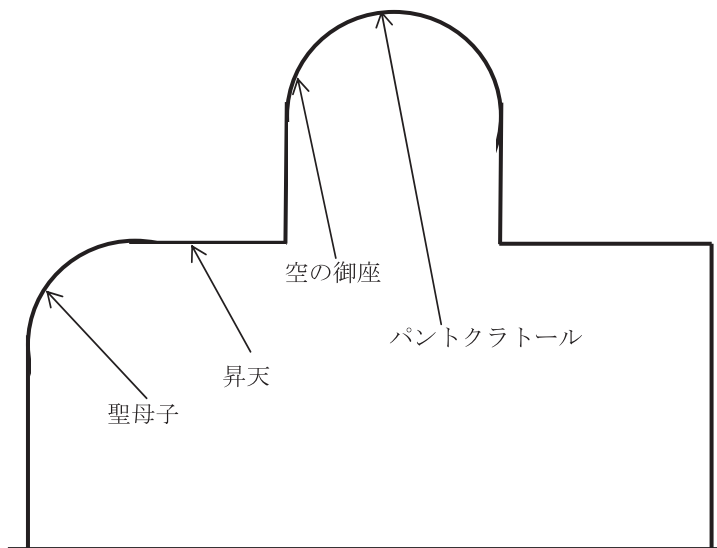


図4 「パントクラトール」と「空の御座」の結合

- ・ イェラーキ Geraki (ペロポネソス半島)、エヴァンゲリストリア Evangelistria 聖堂 (12世紀後半)⁽²⁹⁾
- ・ イェラーキ、聖ソゾン Agios Sozon 聖堂 (13世紀)⁽³⁰⁾

これらの作例は「空の御座」の左右に聖母と洗礼者を置いて「デイシス」とするかしないか、という差はあるが、共通の構想をもっている【図4】。天に在る神を表象する「パントクラトール」の直下に「空の御座」があれば、キリストがいつ審判の座に就くかわからない、という終末の予兆を信徒に与える。しかし「パントクラトール」と「空の御座」の連結は、ギリシア十字式聖堂の東西中軸全体の中で眺められなければならない。すなわちアプシスの「聖母子」（及びその左右の「受胎告知」）が不可視の神の受肉を表し、やがて受肉した神は天に帰る（ペーマ天井の「昇天」）。神キリストは天に在る（ドームの「パントクラトール」）が、「最後の審判」の時に備えなければならない（「空の御座」）。このプログラムの骨格は、受肉から終末にいたるキリスト教史観を語るなのである。

であれば、上野のイコンにおける「昇天」と「空の御座」の結合は、聖イラクリディオス聖堂という特殊な例を引くまでもなく、複数のビザンティン聖堂に見られるプログラムであると言えることができるだろう。上野にいっそう近いプログラムを有する聖堂が、やはりキプロスに残る。ストロヴォロス Strobolos、パナギア・クリセレウサ Panagia Chryseleousa 聖堂 (13世紀末)⁽³¹⁾

(29) N.K. Μουτσόπουλος, Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Thessaloniki 1981, pp.83-136.

(30) Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, pp.171-220.

である。ドームに「昇天」を描き、その下部に「空の御座」を配する。ドームは元来「昇天」の場であったが、9世紀以降「パントクラトール」にとって代われ、「昇天」はペーマ天井に場を移した。ストロヴォロスの作例は、「パントクラトール」―「空の御座」結合が先祖返りして、「昇天」―「空の御座」となったと位置づけることができる。ただしこの場合は「空の御座」が「昇天」の下に配される。

「昇天」―「空の御座」の結合は、ビザンティン聖堂装飾プログラムにおいて例外なものではない。聖堂であればその先に「パントクラトール」が君臨するのであるが、上野のイコンは「アブラハムの饗宴」である。「パントクラトール」が天に在る神の表象であるなら、「三位一体」を予型する「アブラハムの饗宴」も等価値であるとみることも可能かも知れない。越氏を含めた先行研究も、ほぼそのような解釈をとってきた。ここにクレタ特有の聖堂装飾プログラムを導入することによって、いっそう明快な解釈ができる、というのが本稿における私の主張である。

3. クレタの聖堂装飾

アブラハム夫妻が三人の旅人＝天使をもてなす情景は、天使が三人であったという点において「三位一体」を予型し、パンを焼いた点において「聖餐」を予告し、サラの妊娠を告げた点で「受胎告知」を先どりする。旧約の情景がコンテキストによって三つの予型論的解釈をもつという稀な図像である⁽³²⁾。しかし本イコンの構図では、「聖餐」や「受胎告知」の含意を担うとは考え難いので、当面銘文（H AGIA TPIC = 聖三位一体）の通り、「三位一体」を表象するとしておこう。「昇天」がキリストの受肉した地上の世界を表し、その上部が三位一体の神の在る天上界ということになる。イコノクラスム中の議論を経験したビザンティン美術は、不可視の父なる神を描くことを畏れ、旧約の予型論的解釈で間接的に「三位一体」を表象した。このように考えれば、三図像の連結はキリスト教的な意味をなしているし、これまでこのイコンはそう解釈されてきた。

本稿で私が試みたいのは、作品の意味論的解釈ではなく、^{イコノゲネシス}図像生成の経緯である。三図像がどのように配列されているときに、どのような意味が生ずるかではなく、なぜこの三図像はこのように配列されたか、を考えたい。同じ方法は、クレタ派の画家であったエル・グレコの祭壇画にも適用できると考える。どちらの作品に関しても、このような研究がなされたことはない。両者に共通するのは、クレタという環境である。

クレタにはフレスコ装飾の残る聖堂が200以上現存するが、全貌を網羅する研究は未だ存在し

(31) A. Papageorghiou, "The Paintings in the Dome of the Church of the Panagia Chryseleousa, Strovolos," N.P. Ševčenko, Ch. Moss (eds.), *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, Princeton 1999, pp.147-68.

(32) 前掲拙著（註18）第3章参照。

ない⁽³³⁾。私が訪れることを得たのはその半数にも及ばず、撮影を許されたのはそのうちの6割ほどであろうか。したがって統計的にも言うことができないが、おおよその見当でいうなら、建築形式においては1割ほどがドームを有し、残る圧倒的多数が単廊式バシリカである。フレスコの年代は、1割が中期（11、12世紀）、残る多数が後期（14、15世紀）ということになる。すなわちクレタ全体を見渡すときに、何より目立つのは「単廊式バシリカで14、15世紀のフレスコ装飾をもつ聖堂」である。15世紀の人アンドレアス・リズスは、こうした聖堂が次々に建立される環境の中で、画家としての訓練を受けた。

ビザンティン帝国本土にも単廊式バシリカは少なくないが、通常屋根は木造で葺かれる。しかしクレタの単廊式バシリカはヴォールト架構である。規模が小さく、ヴォールト架構が容易であったためであろう。多少大きめの場合には、肋骨ヴォールトを2～3本通すことによって補強とする。「ヴォールト架構の単廊式バシリカ」という建築形式は、クレタの聖堂装飾に本質的な影響をもった。壁面の形状によって、壁画のプログラムの骨格が構想されるからである。木造屋根の単廊式バシリカであれば、アプシスに「聖母子」、その両側に分割して「受胎告知」が配される【図5】。東壁頂部には、比較的大きな破風形区画が生じ、そこに配される図像にはいくつかのヴァリエーションがあるものの、「キリスト昇天」が定型である⁽³⁴⁾。「聖母子」と「受胎告知」が受肉の教義を表象し、「昇天」が受肉の生涯の最後を飾るというプログラムとなる。

クレタではアプシスに「聖母子」が描かれる場合ももちろんあるが、過半の聖堂で「デイス」もしくは「キリスト」が選ばれている。キリストの左右に聖母と洗礼者を配して「デイス」とするか否かは、アプシスの面積によると思われる、本質的な差とは言えない。小型の聖堂アプシスは、キリスト胸像を描くのみで余白がなくなってしまうのである【図6】。アプシスに「デイス」を描く例は、カッパドキア、ゲルジアにも多く見られ、地方的な現象と言われるが、その理由は

(33) K. Kalokyris, *The Byzantine Wall Paintings of Crete*, New York 1973; M. Bissinger, *Kreta. Byzantinische Wandmalerei*, München 1995は主要な聖堂を紹介するもの。後者は、図像学的分析も含む。K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, München 1983は Reise und Studium と称するシリーズの一冊で、旅行ガイドブックの体裁をとっているが、現在に至るまでもっとも網羅的にクレタの聖堂を論じ、質も高い。かつてクレタ大学で教鞭をとっていたスパタラキスは、精力的にクレタの聖堂を論じつつある。I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001は、銘文で年代の定められるクレタの全聖堂をカタログ化した。Id., *Byzantine Wall Paintings of Crete, vol.1, Rethymnon Province*, London 1999; Id., *Byzantine Wall Paintings of Crete, vol. 2, Mylopotamos Province*, Leiden 2010; Id. and T. van Essenbergh, *Byzantine Wall Paintings of Crete, vol.3, Amari Province*, Leiden 2012は、自ら出版社を立ち上げて継続中のシリーズで、該当の地域に関しては聖堂を網羅している。I. Spatharakis, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden 2005はタイトルにクレタを謳っていないが、クレタに多く見られるアカティストス賛歌のフレスコをカタログ化した研究である。Ch. Ranoutsaki, *Die Kunst der späten Palaiologenzeit auf Kreta: Kloster Brontisi im Spannungsfeld zwischen Konstantinopel und Venedig*, Leiden 2011はブロンディシ修道院の図像を中心に、クレタにおけるビザンティンと西欧の関係を論じている。

(34) 前掲拙著、第2・4章参照。



図5 クルビノヴォ、聖ゲオルギオス聖堂東壁面、1191年



図6 アヴドゥ、聖コンスタンディノス聖堂東壁面

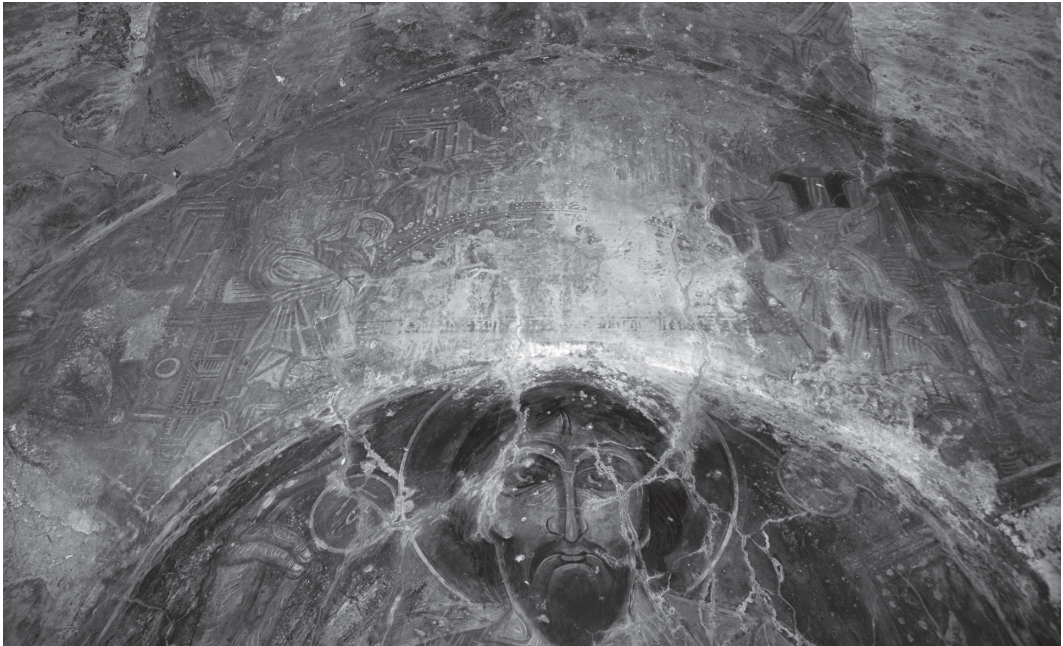


図7 アニサラキ、聖パラスケヴィ聖堂、「アブラハムの饗宴」

不明である⁽³⁵⁾。アプシスの左右に分割して「受胎告知」を描くのは、本土の聖堂と同様である。

東壁頂部に関しては、クレタの「ヴォールト架構の単廊式バシリカ」では、広い区画をとることができず、「昇天」を描くことがかなわない。「昇天」には、キリストと光背を抱える天使（2～4人）に加えて、聖母、上方を示す2天使、十二使徒という大人数を配さねばならないからである。この部分にはドーナッツを四分の一に割ったような形状の狭い区画が生じる。描かれるのは多くの場合「アブラハムの饗宴」【図7】で、若干の聖堂において「^{マンディリオン}聖顔布」が認められる。「聖顔布」は、本土の聖堂においてもアプシス上部に配されることが多いので、クレタ的現象ではないが、「アブラハムの饗宴」はクレタの特色と言えよう⁽³⁶⁾。プログラムとしては例外的ではあるが、その意図は明らかである。「受胎告知」と隣接して配されることによって、神の子受肉の予型であることが示されつつ、何よりも聖餐の秘跡が展開する祭壇の直上であるゆえに、聖餐の予型との意義を担うのである。旧約の主題が二通りの予型と解釈される、東壁の機能（「受肉」と「聖餐」）

(35) 前掲拙著第7章と以下の論考を参照。A.Γ. Μάντας, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)*, Athens 2001, pp.96-112; Id., “Überlegungen zur Deesis in der Hauptapsis mittelbyzantinischer Kirchen Griechenlands,” G. Koch (ed.), *Byzantinische Malerei. Bildprogramme- Ikonographie- Stil, Symposium in Marburg vom 25. -29.6.1997*, Wiesbaden 2000, pp.165-82.

(36) キティラ Kythera 島にも例が見られるが、キティラの作例はクレタの影響下にあると思われる。M. Χατζηδάκης, I. Μπίθα, *Ευρετήριο βυζαντινών τοιχογραφιών Ελλάδος, Κυθήρα*, Athens 1997, nos.6 (pp.102-07), 17 (pp.188-92).

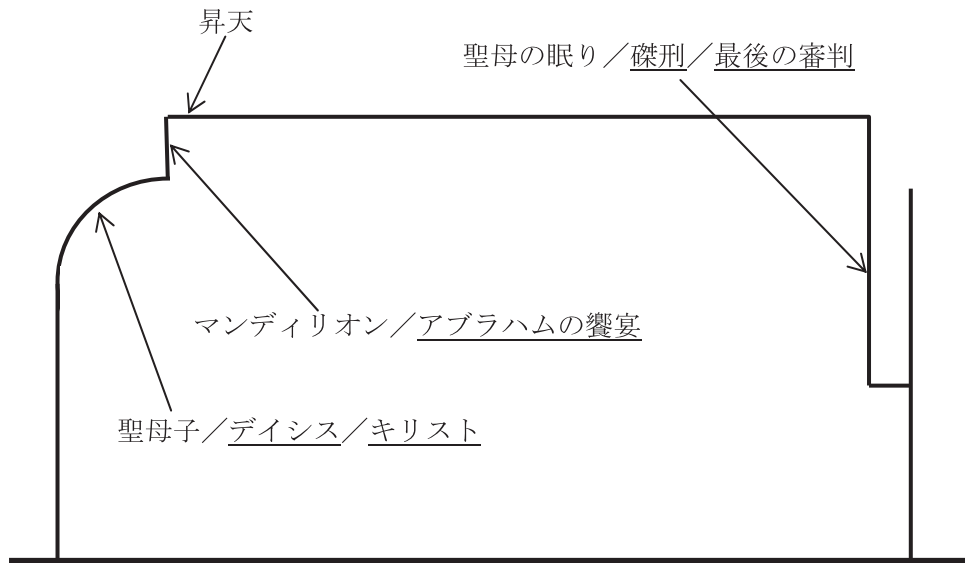


図8 クレタの装飾プログラム（下線部はクレタ的特色）

に相応しい配置である。木造屋根の単廊式バシリカでこの位置に描かれた「昇天」は、クレタではヴォールト屋根の東端に場を占める【図8】。ギリシア十字式聖堂では、東腕（ペーマ）天井が「昇天」の場であるから、クレタの聖堂はむしろこのプログラムを踏襲していると言える。天井に壁画を描けない木造屋根の単廊式聖堂は、やむなく「昇天」を東壁頂部に降ろしたのである。

ビザンティン聖堂西壁面には、ギリシア十字式、バシリカ式を問わず、「聖母の眠り」が描かれるのが定型である。クレタの単廊式聖堂でも、西壁に「聖母の眠り」を選ぶ聖堂は無論のこと多い。しかしクレタには、定型と異なる選択肢が二つあった。「磔刑」と「最後の審判」である。3主題はいずれも死に関わるという意味で、西壁面に相応しいと言えるが、プログラム上意味するところは別である。西壁に「磔刑」を選ぶ例として、たとえばストゥデニツァ修道院（セルビア）主聖堂⁽³⁷⁾を挙げる。東壁の「受胎告知」と対をなすことによって、「生と死」、「受肉と贖罪」を対比させたものと見做すことができよう。西壁に「最後の審判」を描く作例はビザンティン圏にはほとんど現存せず、ナルテクスに配する聖堂⁽³⁸⁾をいくつか挙げるができる程度である。しかしビザンティンの聖堂西壁に「最後の審判」を描く例がかつてあったことは、ビザンティンの影響下に成立したイタリアの聖堂、カプアのサンタンジェロ・イン・フォルミスやトルチェッロ島サンタ・マリア・アッスンタ等から確実である。

(37) 1208/09年。高橋榮一編『ビザンティン美術（世界美術大全集6）』小学館、1997年、図111。

(38) たとえばカストリア（ギリシア）のパナギア・マヴリオティッサ修道院（11世紀）。S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1984, pp.66-83; 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.

クレタの小聖堂西壁面は、おおよそ同じ率で「聖母の眠り」、「磔刑」、「最後の審判」を描く。「聖母の眠り」に統一されたビザンティン本土の聖堂に比べて、クレタ的特色と言える。東北地方の方言に古い都言葉が残ると似た現象であるのかも知れない。作例の現存率のはなはだ低いビザンティン美術において、図像の伝播過程を実例によって検証することはできない。

4. エンパロスの聖ゲオルギオス聖堂

クレタの聖堂装飾の一般的な特色を眺めた眼で、ひとつ具体的な聖堂を検討しよう。イラクリオン県ペディアダ Pediada（もしくはペディアス Pedias）市南方のエンパロス Emparos 村聖ゲオルギオス Agios Georgios 聖堂⁽³⁹⁾である。クレタ派の活動拠点であったイラクリオン（カンディア）の南東、直線距離で30キロ余りであろうか。献堂銘によって、1436/37年の創建、フレスコを描いた画家がマヌイル・フォカス Manuel Phokas⁽⁴⁰⁾であったとわかる。フォカス兄弟は15世紀の30年代から50年代にかけて、イラクリオンを拠点に活動した。我らがリゾスの10代後半から30代にかけてのことである。リゾスは兄弟と面識があったかどうか、史料のない状況で云々しても始まらないが、同時期に同じ町で活動した同業者であった事実のみ確認しておく。中世美術研究では「会った」、「見た」ということを実証できる場合はほとんどない。ともあれ、エンパロスの聖ゲオルギオス聖堂の壁画装飾はリゾスにとって、親しい視覚体験の範疇であったことは間違いない。

アプシスは剝落はなはだしいが、キリストの胸像である。左右に分割して「受胎告知」が描かれ、東壁頂部には「アブラハムの饗宴」が配される。西壁には大構図の「最後の審判」が置かれる。ここまでは前節で論じたクレタの聖堂装飾の範囲に収まる。やや異なるのはヴォールト東部分の図像で、ベーマ（聖域）を二分し、東寄りに「聖霊降臨」、西寄りに「昇天」を描くのである【図9、10】。

「昇天」はキリスト復活後40日目、「聖霊降臨」は同じく50日目の出来事で、典礼曆上連続する祭日である。マヌイル・フォカスは与えられたベーマの天井がやや広かったので、「昇天」のみではなく「聖霊降臨」も加えてプログラムを構成したのであろう。両主題をベーマ天井に並列する試みには前例が少なくない。ミマイルとエウティキオスなる二人組の画家⁽⁴¹⁾が描いたパニャ

(39) Gallas-Wessel-Borboudakis, *op. cit.*, pp.456-58; Bissinger, *op. cit.*, no.209, pp.232-33; Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings*, no.61, pp.185-89 (with bibliography).

(40) ヴェネツィアの影響であろう、クレタには画家の署名が残る例が少なくない。就中重要なのは、Ioannes Pagomenos (14世紀)、マヌイル Manuel とヨアンニス Ioannes のフォカス Phokas 兄弟 (15世紀) である。フォカス兄弟はエンパロスに加えて、アヴドゥ Abdou 村聖コンスタンティヌスとヘレナ Agioi Konstantinos kai Elene 聖堂 (1445年) 【図6】 とアパノ・シミ Apáno Symi 村聖ゲオルギオス Agios Georgios 聖堂 (1453年頃) に署名を残している。兄弟の様式については、以下参照。Th. Gouma-Peterson, "Manuel and John Phokas and Artistic Personality in Late Byzantine Painting," *Gesta* 22 (1983), pp.159-70; Gallas-Wessel-Borboudakis, *op. cit.*, pp.127-31.



図9 エンバロス、聖ゲオルギオス聖堂、ベーマ天井

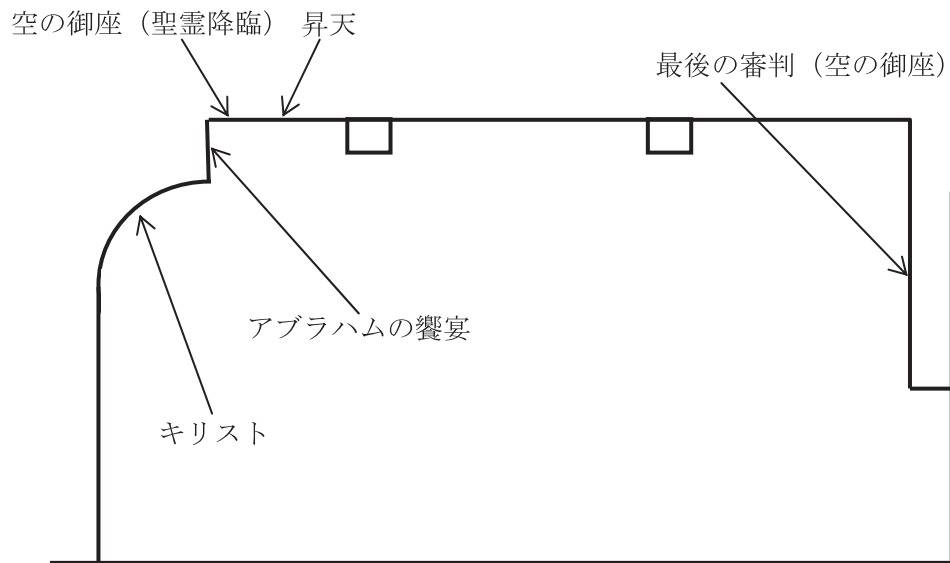


図10 エンバロス、聖ゲオルギオス聖堂画像配置

ニ Banjani (マケドニア) の聖ニキタ Sveti Nikita 聖堂 (14世紀初頭) のペーマ天井は、南北に二分され、北三分の二に「昇天」、南三分の一に「聖霊降臨」を配している。ヴォールトを不均等に分割しているのは、昇天するキリストの光背を中央に配するためである。これ以降、末期ビザンティン聖堂のペーマ天井は、「昇天」単独だけではなく、「昇天」、「聖霊降臨」2図像を配する例が見られるようになる。ヴォールトを分割する向きが南北ではなく東西ではあるが、「昇天」、「聖霊降臨」2図像を並置するマヌイル・フォカスの試みは、本土の作例から理解される。

ヴォールトを南北に分割するか、東西方向に分けるかは、痛し痒しの問題であった。リズスのアイコンにも見るように、「昇天」は中央に光背のキリストと聖母を置く、左右対称性の強い構図である。「聖霊降臨」も、通常は逆U字形のベンチ上に十二使徒を配するシンメトリカルな構図を有する。この対称性を尊重するなら、ミハイルとエウティキオスやクレタの他の聖堂がしたように、ヴォールトを南北に分割して2図像を並べるのがよい。しかしビザンティン聖堂は、東西の中軸上に円形のモチーフを並べて装飾の骨格とすることを好んだ⁽⁴²⁾。ヴォールトを南北に分割すると、中軸性が損なわれてしまう。ミハイルとエウティキオスがとった折衷案は、ヴォールトを不均等に分割し、昇天するキリストの光背を中軸上に配するというものであった。

フォカスはペーマ・ヴォールトを東西方向に二分した。その結果、「昇天」を見送る聖母を北側に置かざるを得ず、キリストと聖母が直線状に並ぶことはかなわなかった。「聖霊降臨」は、ヴォールトの両側に逆U字形のベンチを置き、各6人の使徒を坐らせることになる。通常の「聖霊降臨」構図を二度繰返した訳である。そして中軸上には、聖霊の発出源としての「空の御座」が配される。玉座上には聖霊の鳩がひときわ大きく描かれている。

天井ヴォールトと北壁にはキリスト伝、聖ゲオルギオス伝が配される。上方にキリスト伝を置き、それより下方に献堂聖者の伝記場面を並べるのは、ビザンティン聖堂の通例である。壁面最下段には、聖者のアイコン的な立像が並ぶ。壁面の状態が悪く、かつフォカスが銘文を記さなかったため、同定ができない聖者が多い。イコノグラフィーから確実に同定できるのは、南壁で十字架を手にする皇帝聖者コンスタンティヌスと母后ヘレナである。着衣や持物からエカテリニ、パラスケヴィと推定される女性聖者も含まれている⁽⁴³⁾。

西壁の図像は「最後の審判」である【図11】。半円形区画を用いて、審判のキリストを描くが、とくに中央部分の保存状態が悪い。最上部中央には、玉座のキリスト (漆喰崩落)、左右には執りなしの聖母と洗礼者の「デイシス」を置く。その両側には空を巻きとる天使がいる。その下の

(41) R. Hamann-Mac Lean, H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Gießen 1963; H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Miltin*, Gießen 1963; P. Miljković-Pepek, *ДЕЛОТО НА ЗОГРАФИТЕ МИХАЛО И ЕУТНИЈ*, Skopje 1967; E.I. Kouri, *op.cit.*

(42) 前掲拙著第4章参照。

(43) Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings*, p.186.



図11 エンバロス、聖ゲオルギオス聖堂西壁、「最後の審判」

広い区画には判事席の十二使徒が並び、後方には天使たちが控える。中央は絵具が完全に剥落しているが、「最後の審判」図像の定型から判断すると、ここには「空の御座」、炎の河が描かれていたろう⁽⁴⁴⁾。スペースが許せば、跪くアダムとエヴァ、魂を計量する大天使ミカエルもいたかも知れない。通常「最後の審判」図では、地獄の酸鼻の様を詳細に表すことが多く、クレタの聖堂でも西壁面に隣接する北壁がそれに充てられる。しかし本聖堂では、西扉口の右（北）側に「炎地獄」を描くのみ（南側は大天使ミカエルと献堂銘）で、南壁に地獄の諸場面を配していない。代わって西壁に隣接する南壁に天国の描写を行なうのが、本聖堂のプログラム上の特色である【図12】。

上段（天国の内部）には、天使に囲まれた坐像の聖母、善い泥棒（ルカ23：39-43）、救われた魂を抱くアブラハムが見える。下段（天国の城壁の外）では、ペテロに導かれた者たちが城門を入ろうとしている。旧約の登場人物である族長アブラハムが、アプシス上（「饗宴」）と南壁（「天国」）に二度描かれていることに注目しよう。どちらの図像もクレタ的なプログラムであるから、堂内に二度アブラハムが描かれるのもクレタの現象ということになる。「三位一体」や「聖餐」の教義を予型したゆえに、アブラハムは天国にいち早く迎えられたことが強調された。ここではスペースの都合で、救われた者の魂を抱くのはアブラハム一人であるが、大構図の「最後の審判」

(44) 辻佐保子「中期ビザンティン世界における『最後の審判』図像の定型化と多様化」『ビザンティン美術の表象世界』岩波書店、1993年所収（初出1980年）参照。



図12 エンバロス、聖ゲオルギオス聖堂南壁西側、「天国」

では、息子イサク、孫ヤコブの三人が並んで、赤ん坊を抱く姿で描かれることも多い。アブラハム・イサク・ヤコブの三代は「三位一体」を予型するモチーフ⁽⁴⁵⁾であるから、「饗宴」とともに繰返し「三位一体」が表象されることになる。

聖ゲオルギオス聖堂のプログラムの概略を眺めた。アプシスにキリスト、その上部に「アブラハムの饗宴」、西壁に「最後の審判」を配するのは、クレタ的なプログラムで、本土の聖堂には類例を見ない。ヴォールト天井東（聖域）に「昇天」と「聖霊降臨」の2図像を並置するのは、後期以降のビザンティン美術にしばしば見られるプログラムである【図10】。この聖堂をアンドレアス・リゾスが実見したかどうかは、問えない。しかしイラクリオンでイコン画家としての訓練を積んだリゾスにとって、こうしたプログラムは親しいものであっただろう。エンバロスの聖ゲオルギオス聖堂において、三次元的に展開されている構想を二次元化すれば、上野のイコンとなる。「昇天」の東には、「聖霊降臨」の中央モチーフとしての「空の御座」があり、その東には「アブラハムの饗宴」がある。この3図像の連続は、クレタの聖堂装飾の特異性から説明できるのである。加えてイコンの下端に並ぶ4聖者、コンスタンティヌスとヘレナのペア⁽⁴⁶⁾、パラスケヴィ、エカテリニはエンバロスにも描かれていた。

(45) 拙稿「聖母よ、御腕を支えんーオフリド、パナギア・ベリブレプトス聖堂アプシスの旧約人物像について」『Waseda Rilias Journal』（早稲田大学総合人文科学研究センター研究誌、オンライン・ジャーナル）1（2013）、pp.17-27参照。

「聖霊降臨」の中央モチーフとしての「空の御座」は、聖霊の表象であり、上野のイコンにおけるような終末論的含意はない。しかしエンバロスの西壁には「最後の審判」があって、該当部分は剝落しているものの、「デイシス」下方には「空の御座」があったはずで、天使に囲まれる上野の図像と似た構成をとっている。終末論的含意をもつ「空の御座」としては、「聖霊降臨」ではなく「最後の審判」を採ってもよい。いずれにしても、リゾスのイコンの説話モチーフ（と4聖者）は、すべてエンバロスに見出されるものである。リゾスはエンバロスのような聖堂装飾を前提として、「昇天」イコンを構想した。これまでの議論では、最上部の「アブラハムの饗宴」の位置づけが曖昧であったが、クレタの聖堂ではアプシス上部という要の位置を占める図像なのである。さらに「最後の審判」図の中でアブラハムは、天国にいて、救済された者の魂を抱く存在であるから、「饗宴」もまた間接的に天を表象し得る図像となる。

これまでクレタ派のイコン画家は、イコンという文脈内で論じられることが多かった。しかし上野のイコンは、イコンという二次元の美術だけでは十全に理解することができない。三次元の、聖堂装飾という場にもみ成立し得る図像の組み合わせを含むからである。同じ方法論は、クレタ派の画家であったドミニコス・テオトコプロス、すなわちエル・グレコの祭壇画プログラム解釈にも適用できると思われる。別稿で《サント・ドミンゴ・エル・アンティグオ聖堂主祭壇》を論じ、本稿と併せて^{ディフティク}二部作としたい。

【図版出典】

図1 : M. Vassilaki (ed.), *The Hand of Angelos. An Icon Painter in Venetian Crete*, Benaki Museum, Athens 2010. それ以外は益田撮影・作成。

(46) アンドレアス・リゾスのイコン「聖母子」(アテネ、ベナキ美術館蔵、inv.no. 3051)にも、額縁に相当する下端中央にコンスタンティヌスとヘレナが描かれている。上端には「受胎告知」、「磔刑」、「十字架降下」、「冥府降下」の4説話図像が並ぶ。上野のイコンにもっとも近い構想を有する作である。「聖母子」はアプシス図像であり、クレタではしばしば西壁に「磔刑」を配することを想起すれば、このイコンにも聖堂装飾プログラムとの関わりが考えられる。Vassilaki (ed.), *op.cit.*, no.53, pp.210-11; Αγγελιάστου- Ποταμιάνου, «Πορευθέντες μαθητεύσατε πάντα τα ἔθνη».

