

ビザンティンの単廊式バシリカ聖堂におけるキリスト伝図像の配置

益田 朋幸

ビザンティンの複雑な聖堂建築をどう壁画で飾るか。装飾の原理とでもいうべきものを、3つのキーワードで考える。円環、中軸¹、相称性²である。本稿はそのうち「円環」の原理を具体的に検討する。言ってしまうえば事は簡単で、キリストの生涯を、物語の時間に従って、聖堂壁面に時計廻りに配する、ということである。この傾向は、方形の単純なプランをもつ西欧の聖堂・礼拝堂³に顕著であり、ビザンティンも例外ではない。しかし9世紀以降ビザンティン世界に急速に普及したギリシア十字式（内接十字式）聖堂においては、壁面の構造が複雑で、単純な円環の配列が困難となる。壁画を描くべき区画が、床面に垂直の方形平面に加えて、ヴォールト、リュネット、ドーム、セミドーム、ドラム、ペンデンティヴ／スクィンチといった不規則な形態が多く、視線の方向づけを行ない難いからである。

そのようなギリシア十字式聖堂において、「円環」の原理がどのように展開するのかを考えなければならぬのであるが、その前段階として、西欧同様の単純な平面をもつ単廊式バシリカ聖堂のいくつかを検討することにする。基本原則は、アプシスに「聖母子」、その両側に「受胎告知」を配した上で、そこに隣接する南壁面東端から始まって、時計廻りに⁴北壁面東端まで、円環をなしてキリスト伝図像が並ぶ、というものである。

¹ 「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』2 (2012), pp. 58-78。「ビザンティン聖堂におけるキリストの図像」三宅理一・羽生修二監修『ルーマニアの中世修道院美術と建築—モルドヴァの世界遺産とその修復』西村書店、2009年、138-49頁；「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), pp. 5-20も参照。

² 「ビザンティン聖堂装飾のアイコンとナラティヴ」甚野尚志・益田朋幸編『中世の時間意識』知泉書館、2012年、309-35頁。

³ M.A. Lavin, *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Chicago 1990.

⁴ ビザンティン聖堂において、時計廻りに説話図像が並ばない例外として、セルビアのミレシェヴァ修道院、グルジアのベルトゥバニ修道院を挙げる。K. Koshi, "Über das Bildprogramm der Klosterkirche von Mileševa," *Orient*, 10 (1974), pp. 115-40（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年に日本語版再録）；高畠峻「ダヴィト・ガレジ（グルジア）、ベルトゥバニ修道院主聖堂の壁画についての覚書」『ルクス・アルティウム—越宏一先生退任記念論文集』中央公論美術出版、2010年、92-102頁。中期ビザンティンにおいて反時計廻りに説話が進行する例として、カッパドキア、ギョレメ地区カランルク・キリセを参照。菅原裕文・益田朋幸「カッパドキアの円柱式聖堂群の装飾プログラムと制作順」『美術史研究』50 (2012), pp.45-79.

1. ジョットの場合

以下に論じるいくつかの聖堂と同時代に制作された、ジョットによるパドヴァのスクロヴェーニ家礼拝堂の例をまず確認しよう。南壁上段東端から物語が始まるのは、多くのビザンティン聖堂と同様である。南壁から北壁へと上段を一周して（西壁の「最後の審判」は除く）、東壁の「受胎告知」に接続する。「受胎告知」のマリアの下、東壁南側中段の「ご訪問」に至って、マリア伝はそのままキリスト幼児伝へとつながってゆく。ジョットは堂内を三周することによって、マリアの生涯をキリストの生涯と連続させて描いたことになる。ビザンティンの聖堂であれば、キリスト伝とマリア伝には視覚的に位階の差がつくられる。オフリドのパナギア・ペリブレプトス（1294 / 95）では、上方2段にキリスト伝が描かれた下に、マリアの生涯がフリーズ状に描かれ、両者の物語的な連続性は考慮されない。クチュヴィシュテのスヴェーティ・スパス（救世主）聖堂では、ナオス壁面にキリスト伝が配され、マリア伝は副祭室壁面に描かれる。いずれの場合でも、キリスト伝の重要性が強調されており、マリア伝にはそれより低い地位しか与えられていない。一方ジョットは、母と子の生涯の時間的連続性を重んじている。

ジョットは37場面に互って物語の時間的秩序を尊重し、これを変えることはしなかった⁵。したがって、対面する場面や上下左右に隣接する場面どうしに意味上の連関をつくることは、ほとんど不可能である。これまでに指摘されている、複数の場面間におけるジョットの工夫を見よう。東壁のアプシスを挟む壁面中段には、右（南）に「ご訪問」、左に「銀貨を受けとるユダ」が並んでいる。張り出した建築物、赤と黄色の衣をまとった二人、という構図が両者似通っていることは明らかであるが、両場面に意味上の連関ないし対比を読むことは不可能であろう。ジョットはアプシスを挟む、目立つ2場面を、形態上対応させた。これは視覚上の秩序を求めた結果で、プログラム上の創意ではない。

南壁中段の第2場面は「マギの礼拝」で、その下、下段第2場面は「洗足」である。幼子に跪く老年のマギと、ペテロの足を洗うキリストの、膝をつく姿勢が共通している。しかしこれも、マギとキリストの間に意味的な共通性は考えられず、単なる形態上、構図上の工夫に留まっている。

唯一つ検討しなければならないのは、北壁中段第4場面「ラザロの蘇生」と、その下、下段第4場面「我に触れるな」の関係である。「ラザロの蘇生」は復活祭8日前の「ラザロの土曜」に

⁵ 「最後の晩餐」と「洗足」に関してのみ註記する。「洗足」について語る唯一の福音書であるヨハネ（13章）は、「洗足」の記事ののちに「晩餐」について記す。しかしジョットは「晩餐」、「洗足」の順に物語を展開する。正教典礼の聖木曜日において、朝課（オルトロス）に「晩餐」を語るルカ22:1-39が朗読されたのちに、「洗足の読課」ヨハネ13:3-11が読まれる。このためビザンティン世界では「晩餐」、「洗足」の順に場面を並べることが多い。ジョットもこの伝統に拠ったものだろうか。しかし彼は「晩餐」後に逃げ出してしまったはずのユダを「洗足」に描き込んでいる。

祝われる。キリスト自身が復活するに先立って、謂わば復活の前祝いとも言うべきラザロの蘇りが記念されるのである。ビザンティン美術ではしばしば、この二つの「復活」図像が、共通の証人たるマグダラのマリアによって強調される。「ラザロの蘇生」において、キリストの足下に跪く姉妹のうち、マリアのみは振返って兄弟ラザロの復活を目撃する。ビザンティン世界で「我に触れるな」が描かれることは稀であるが、「復活」を示す「キリストの墓を訪れる聖女たち（空の墓／携香女）」において、マグダラのマリアは先頭で、主が蘇ったとの天使のお告げを聞くのである。二つの「復活」が典礼上も関連していることを、目撃者マグダラのマリアが強調する。したがって、「ラザロ」と「我に触れるな」を上下に配するのはプログラム上の工夫と呼んでもよいのであるが、これはジョットの意図に基づくものであろうか。受難伝諸場面をジョットはかなり省略しているから、この2場面は意図的に上下に並べられたと考えることも不可能ではないが、そうであれば、礼拝堂壁画プログラム全体において、たとえばマグダラのマリアを強調する計画があってもよい。これはジョットの意図ではなく、単なる偶然であるかも知れない。

ジョットが何より重んじたのが、時間の順に物語を語るという原則で、これを乱さない限り、何らかのプログラムを構成することは難しい。とくに37場面を3段に配するという窮屈なレイアウトでは、複数の場面間に意味上の連関をつくることはほとんど不可能であろう。とはいえ、個々の場面の図像学的細部をジョットはビザンティンに学ぶのみならず、聖堂という三次元空間における配列もまたビザンティンから摂取している。天井にメダイヨンの「パントクラトールのキリスト」を置き、四隅に福音書記者像を配するのは、ビザンティンのドームとペンデンティヴの定型プログラムであるし、アプシスを挟んで左右に分割して「受胎告知」を描くのも、ビザンティンの聖堂装飾に由来する。こうした三次元的理解を思えば、ジョットがいかなるメディアによってビザンティン美術を摂取したのかが興味深い。写本やアイコンといった二次元の手本によって、それは可能であっただろうか。

2. 12世紀のクルビノヴォ

以下、ビザンティンの単廊式聖堂をいくつか検討する。場面が説話の通りに配列されていれば問題ないが、そうでない場合に理由を考えなければならない。さらには、対面・隣接する画面において、意味の連関が見られるかどうかビザンティンの聖堂装飾プログラムの考察においては重要である。言葉を換えれば、「円環」の法則と「相称性」の原則は、どのように両立可能かを確かめることになる。その点で、1191年の年記をもつクルビノヴォ（マケドニア）の聖ゲオルギオス聖堂は絶好の作例である（図1）。

テンプロン・アイコン⁶によって中断されるが、全16場面によってキリストの生涯を語っている。

⁶ テンプロン（内陣障柵）に接する壁面に、大理石やフレスコで枠どりして描かれる壁画アイコンで、献堂聖人と、キリストもしくは聖母子が描かれるのが定型。建築の形状によって、テンプロン・アイコンは西を向く場合と、

後期の聖堂は区画を細かく切って場面を増やし、とくに受難を詳細に語る傾向が強いが、中期のクルピノヴォは場面も少なく、受難伝に対する偏りも見られない。アプシス両側の「受胎告知」に続いて、南壁東端の「ご訪問」、そして「降誕」、「神殿奉献」、「洗礼」、「ラザロの蘇生」と南壁は続く。西壁は「エルサレム入城」、「聖母の眠り」、「変容」の順である。「ラザロ」と「入城」の連続は、典礼暦上「ラザロの土曜」と「棕櫚（枝）の日曜」が連続することにちなむ。多くのビザンティン聖堂で、これら2主題は連続して配される。「聖母の眠り」は物語の順でないが、西壁中央、扉口上に「聖母の眠り」を描くのは、ビザンティン聖堂装飾の定型である。対面するアプシスの「聖母子」との間に、東と西、生と死の対比が見られるだけでなく、「マリアがキリストを抱く」場面と「キリストがマリア（の魂）を抱く」場面对照されるという、この2主題以外では不可能な、奇想天外と言ってもよいシンメトリアが成立している。以下に論ずる聖堂で、「聖母の眠り」が西壁中央の位置を占めている場合、改めて触れることはしない。

「変容」がこの場所にあることには説明が必要である。私はかつてクルピノヴォの西壁面のプログラムを論じて、「聖霊降臨」（聖霊）、「日の老いたる者のマイエスタス・ドミニ」（父なる神）、「変容」（イエス・キリスト）というメタレヴェルの「三位一体」が成立していた可能性を述べた⁷。この説の当否はともかくとして、少なからぬビザンティン聖堂で、「変容」が説話の順を無視して、西壁面中央に配されるという原則は、本稿が確認したいことの一つである。「変容」はキリストの公生涯^{テオファニア}にあつて「神の顕現」の重要な主題であるのみならず、左右対称の構図をもち、キリストが円形の光背⁸に配される。「変容」と「聖母の眠り」を上下に配することによって、円形光背のキリストが中軸上に連続して、視覚上も快い。「変容」の位置についてはのちに詳述する。

物語は北壁に移って、「磔刑」、「十字架降下」、「聖母の嘆き」、「キリストの墓を訪れる聖女⁹」、「冥府降下^{アナスタシス}」と続く。残りは東西壁面頂部、破風形区画の「昇天」（東）と「聖霊降臨」（西）である。単廊式聖堂において、説話を円環状に配するにしても、東西壁頂部に2区画が残る。この部分は必然的に円環からはずれることになるが、ここをキリスト伝最終場面の「昇天」と「聖霊降臨」で埋める、というのが一つの代表的パターンである。とくに東壁に「昇天」を配することによって、アプシスの「聖母子」、「受胎告知」との連関が生じる。受肉の生涯の、最初と最後が並ぶのである。加えて「昇天」という主題は、高い壁面への配置に相応しい。ギリシア十字式聖堂においては、アプシスに「聖母子」、ペーマ天井のヴォールトに「昇天」、ドームに「パントクラトール」を描くことによって、受肉したキリストは昇天して、今は天に在る、という大きな流

南北に向き合う場合がある。

⁷ 拙著『ビザンティンの聖堂美術』中央公論新社、2011年、116頁以下。

⁸ 円形の神モチーフが聖堂の中軸上に並ぶ、という原理に関しては、前掲拙稿「ビザンティン聖堂装飾における中軸の図像」参照。

⁹ この主題名は様々に呼ばれるが、ビザンティン時代には女たちが没薬の油を捧げたことからMyrophoros（没薬をもつ者）とされた。日本の正教会ではこれを「携香女」と訳している。

れを語ることになる。西壁の「聖霊降臨」は布教の命令を語る主題なので、出口に相応しい¹⁰。

これ以外に東西破風形壁面を飾る主題の組み合わせとしては、「昇天」と「変容」（プリレプの聖ニコラオス聖堂（図2）、カストリアの聖アタナシオス・トゥ・ムザキ聖堂（図3）がある。「変容」を中軸上に並べるだけでなく、両主題とも「山上での出来事」という共通性がある、高い壁面に相応しい。東壁頂部に教義的な主題（カストリアの聖ニコラオス・トゥ・カスニヅィの「デイシス」（図4）を描く場合は、「昇天」が西壁面に回る。アプシスの「聖母子」との結合は失われるが、西壁面に置かれることによって、受肉の生涯の「終わり」という性格が強調されている。

以上、「変容」を除いて説話の順に問題がないクルビノヴォにおいて、いかなる「相称性」が実現されているか。まず「神殿奉献」と「聖母の嘆き」を対面に配するという工夫を看とることができる¹¹。これによって受難の予告と実現が対比されるに加えて、両主題は「マリアがキリストを抱く」という共通のモチーフで結ばれている。幼児伝においてすでにキリストの受難を示唆するのは、中期以降のビザンティン美術が自家菜籠中とした方法であった。この組み合わせの東に隣接する「降誕」と「聖女たちの墓参り」にも関連が認められる。「降誕」のキリストが飼い葉桶に寝かされるのは、石製の飼い葉桶（＝石棺）と産着（＝屍衣）によって将来の受難を暗示するものであった。「聖女たちの墓参り」においては、石棺の中にキリストの屍衣のみが残されており、キリストが復活したことを天使が告げる。石棺と屍衣というモチーフを対比させつつ、「受難の予告」と「受難後の復活」を対照している。

さらに南北壁面の東端において、「ご訪問」と「冥府降下」が向かい合っている。「ご訪問」はマリアとエリサベトが互いの妊娠を喜び合うだけでなく、キリストと洗礼者ヨハネの初対面の場面でもあった（ルカ1:41）。「冥府降下」の左後方には洗礼者が立つ。キリストの先駆け（プロドロモス）をなしたことをもってヨハネは、一足早くキリストによって天国に導かれるのである。すなわちこれら2場面は、キリストと洗礼者の関わる初めと終わりである。多くのビザンティン聖堂において、「受胎告知」の後には「降誕」が選ばれるが、クルビノヴォの画家があえて「ご訪問」を描いたのは、「冥府降下」との対応を築くことを望んだためであろう。説話の順を入れ替えなくとも、これだけの対面図像の照応が可能である、というのは驚くべきことである。しかしこれは場面の少ない中期の聖堂でこそ実現可能であった。後期聖堂では、このような対面の照応はあまり見られない。

¹⁰ 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.

¹¹ ギリシア十字式のネレヅィ（マケドニア）、聖パンテレイモン修道院においても、ナオス南壁に「神殿奉献」、北壁に「聖母の嘆き」が配されている。

3. 14世紀のヴェリアとテサロニキ

ほぼ同時代に制作された2聖堂を見よう。テサロニキ近くの町ヴェリア Beroia に残る救世主キリスト聖堂¹²と、テサロニキの聖ニコラオス・オルファノス聖堂である。前者は1フリーズによる単純な配列である(図5)。アプシスには「聖母子」に加えて「受胎告知」、「^{マンディリオン}聖顔布」、「インマヌエル・メダイヨン」と受肉を表象する主題が並んでいる。ここでは「変容」が西壁に移動することなく、「洗礼」と「ラザロ」の間に置かれているので、物語の時間はほぼ守られている。この聖堂特有のプログラムとしては、テンプロン・イコンに「磔刑」、「冥府降下」の説話主題が選ばれている点を挙げよう。キリスト自身に献堂されているために、献堂聖者の像を描く必要がなく、説話主題二つによって、救世主の受難と復活を通じての贖罪という教義を強調したものであろう。

このため物語を読む順番は、北壁フリーズの「昇架」からテンプロン・イコンの「磔刑」に下り、再びフリーズの「聖母の嘆き」に上り、南壁テンプロン・イコンの「冥府降下」に移って、また北壁フリーズ「昇天」に戻るといふ、やや錯綜した結果になる。しかしこの程度はイコノグラフィに慣れたビザンティン人には難しくはなかったのであろう。テンプロン・イコンという固有の現象があるにせよ、本聖堂は単純にフリーズを円環状に読めば済む例と言える。クルビノヴォは全16場面中4場面が受難(復活を除く)であったが、ここヴェリアでは全16場面中7場面が受難に属する。受難を詳細に語る、という後期聖堂の特徴をよく見せている。

テサロニキの聖ニコラオス・オルファノス¹³は小聖堂ながら、2段のフリーズでキリスト伝を語っている(図6)。この点で、単廊式バシリカ聖堂とギリシア十字式聖堂をつなぐ様相を示してくれる。アプシスは「オランスの聖母」で、その両側に描かれるべき「受胎告知」の場所に、本聖堂は2分割して「使徒の聖体拝領」を置いている。さらに聖母の下部には小さいながらも「メリスモス」¹⁴を描く。通例アプシス部の大きな聖堂では「使徒の聖体拝領」を選び、小聖堂では「メリスモス」を描くのであるが、本聖堂は両方を採った¹⁵。どちらも「聖餐」の教義を表象する。

¹² S. Pelekanidis, *Καλλιέργης*, Athens 1973; 橋村直樹『アンドロニコス2世帝治下の後期ビザンティン聖堂壁画研究—ヴェリアの救世主キリスト復活聖堂のフレスコ壁画とカリエルギス』博士論文、2010年、岡山大学大学院文化科学研究科。

¹³ A. Xyngopoulos, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Θεσσαλονίκης*, Athens 1964; A. Tsitouridou, *Η εντοίχια ζωγραφική του Αγίου Νικολάου στη Θεσσαλονίκη*, Thessaloniki 1978; Ch. Mavropoulou-Tsioumi, *The Church of St. Nicholas Orphanos*, Thessaloniki 1986; Ch. Bakirtzis, *Agios Nikolaos Orphanos*, Athens 2003.

¹⁴ Chara Konstantinidi, *Ο μελισμός*, Thessaloniki 2008 がこの主題の総合的な研究である。

¹⁵ ミハイルとエウティキオス関わった聖堂、ストゥデニツァ修道院「王の聖堂」、パニャニの聖ニキタ聖堂、スタロ・ナゴリチノ(ナゴリチャネ)の聖ゲオルギオス聖堂でも「使徒の聖体拝領」と「メリスモス」の両主題を採用する点が興味深い。聖ニコラオス・オルファノスはセルビアのミルティン王との関係が近年云々されており、ミハイルとエウティキオスは「ミルティン派」とも呼ばれるように、ミルティンお気に入りの画家であつ

この点については、追って述べる。

「受胎告知」がアプシス左右に分割されなかったために、アプシス上部にフリーズ状に「受胎告知」、「降誕」、「マギの礼拝」の3主題が並ぶこととなった。南壁上段に物語は接続し、「神殿奉獻」、「洗礼」、「ラザロ」、「エルサレム入城」と続く。「入城」は構図の半分が西壁に連続している。「洗礼」と「ラザロ」の間に来るべき「変容」は、西壁の中央に移動させられた。

西壁の「変容」を除いて見れば、「入城」から「磔刑」へと続くことになるが、棕櫚（枝）の日曜と聖金曜の間には、多くのドラマティックな事件が継起する。それがフリーズ下段の役割である。しかし「入城」は北壁西端の「嘲弄」には接続せず、北壁内陣寄りの「最後の晚餐」、「洗足」へとつながる。ここで物語の進行は明らかに乱れており、何らかの説明が必要である。

物語は再度時計廻りの円環に戻って、南壁下段東端の「ゲツセマネの祈り」、「ユダの裏切」、「カイアファの審問」、「手を洗うピラト」と連続する。上段の諸場面には臙脂色の枠が描かれていたが、受難諸場面は枠なしで進行する。時をおかず継起する劇的な緊張を表現するかのようである。「ペテロの否認と後悔」が、西壁「聖母の眠り」の左に挿入されているのは、スペースがなかったせいというよりも、この一連のエピソードが、「カイアファ」や「ピラト」と並行して展開する「脇筋」であることを示しているのかも知れない。後期ビザンティンは「ペテロの否認と後悔」を異時同図的に描くことを好み、それはイタリアのドゥッチョにも影響を与えている。

物語は北壁下段に移り、「キリスト嘲弄」、「ゴルゴタへの連行」、「昇架」と続いたのちに、西壁の「磔刑」に戻ってくる。同じ高さで北壁上段に続き、「十字架降下」、「聖母の嘆き」、「冥府降下」と進む。上段では場面間に枠取りがなされている。次いで東壁頂部破風区画は「ヒエレテ（2人の女弟子へのキリストの顕現）」（マタイ 28:9¹⁶）が占める。中央に窓があるために、キリストと2人の女弟子という左右対称構図が右に寄り、左には復活した単独のキリストが描かれている。この主題を東壁頂部という重要な位置に描く聖堂は、例がない¹⁷。キリスト伝最終場面は、西壁頂部の「昇天」である。

以上見た通り、本聖堂のキリスト伝配置は、いくつかの点で説明を要する。まず「入城」に次ぐべき「晚餐」と「洗足」が、なぜ北壁の内陣付近に移動しているのか。これは無論「晚餐」が「聖餐」の教義の歴史的起源であるからである。「洗足」は典礼において「晚餐」と連続して朗読される事件で、主体は「晚餐」である。つまり本聖堂では、アプシス付近に「使徒の聖体拝領」、「メリスモス」、「最後の晚餐」という「聖餐」に関わる主題を並べたことになる。しかも3主題は典

た。

¹⁶ 新共同訳は「おはよう」と訳し、かつて聖書協会訳が「平安あれ」とした *chairete* は、今日のギリシアでも普通に用いる「こんにちは」「おはよう」の挨拶である。

¹⁷ この図像選択は本聖堂のパトロン意思と関わっていると考えられる。他の細部と合わせて、いずれ別稿で論じたい。「ヒエレテ」のイコノグラフィーに関しては以下参照。P. Konis, "The Post-Resurrection Appearance of Christ. The Case of the *Chairete* or 'All Hail'," *Rosetta* 1 (2006), pp.31-40.

礼的、象徴的（比喩的）、歴史的、と語りのレベルを異にしている¹⁸。聖ニコラオス・オルファノス聖堂は「聖餐」の教義を強調するプログラムをもつ。しかしそれは、ヴェリアの聖堂が「キリストの死と復活を通じての贖罪」を強調していたのと同様、キリスト教の聖堂であればあえて言うほどのことでもない。パトロンの個別の意図と関わるような主題選択ではなく、教義のどの側面に比重を置くか、という程度の問題である。

今ひとつは2段構成のフリーズの問題である。上段には「^{ドデカオルトン}十二大祭」を中心に、重要な主題が並んでいる。東では「マギの礼拝」と「ヒェレテ」を除いて十二大祭。南ではすべて、西では「ペテロ」の小場面を除くすべてが十二大祭に属する。北の十二大祭は「冥府降下」のみであるが、「磔刑」と「冥府降下」をつなぐ「十字架降下」、「聖母の嘆き」は、中期以降聖母の哀しみを軸にビザンティン美術が人間の感情表現を探究した、重要な主題である。十二大祭で欠けているのは「聖霊降臨」のみであるが、これを省略することで「ヒェレテ」を描き、パトロンに関わる何らかの意図を実現したものであろう。

全25場面中過半数の14場面が受難を描く。受難重視の後期聖堂の典型である。物語の順序は犠牲にされ、十二大祭を中心とする重要場面上段に、連続して継起する受難のエピソード群は下段に、という原則が採られている。キリスト伝を2段に互って描く場合は、時間的順序よりも、図像の位階を重視する。すなわち十二大祭を上段に、受難の諸場면을下段に配する、という原則は、ギリシア十字式聖堂においてもおおそ踏襲される。聖ニコラオスは「聖餐」を強調するために、「晚餐」、「洗足」を内陣近くに移動したが、同様の移動はギリシア十字式聖堂にもしばしば見られる現象である¹⁹。

4. 「変容」の位置

これまでにも個々に触れたが、「変容」の位置について、単廊式バシリカという本稿の枠を少し脱して、詳しく見てみよう。文末に挙げた聖堂配置図のうち、説話の順を無視して「変容」を西壁に描く聖堂は、クルビノヴォの聖ゲオルギオス（図1）、カストリアの聖アタナシオス・トゥムザキ（図3）、同聖ステファノス（図7）、プリレプの聖ニコラ（図2）、オフリド近郊レシャニのシ・スヴェーティ（万聖、図8）である。これ以外にも列挙に暇がない。後期聖堂においては、むしろ西壁に「変容」を配することがふつうであるとさえ言える。これにカストリアの聖ニコラオス・トゥ・カスニヅィ（図4）、オフリドの聖ニコラ・ボルニチュキ（図9）を加えることができる。両聖堂は、説話の順を曲げてはいないが、西壁に「変容」を置いている。カストリ

¹⁸ この点については前掲拙稿「ビザンティン聖堂装飾のアイコンとナラティブ」pp. 314-18 において詳しく論じた。

¹⁹ ミハイルとエウティキオスが手掛けた聖堂との類似を註15で述べたが、スタロ・ナゴリチノ（ナゴリチャネ）の聖ゲオルギオス聖堂でも、アプシス下部の「使徒の聖体拝領」右に隣接して「最後の晚餐」が配されている。

アは「ラザロ」を省くことによってこれを実現した。オフリドは受難伝が著しく切りつめられたプログラムをとる。

以上にカッパドキアの事例を加えると、やや異なった相が見えてくる。岩窟聖堂にも単廊式は多いが、天井は木組みでなくヴォールト構造をとる。ギョレメ 2a 番サクル・キリセ（聖ヨハネ）²⁰ は不規則なプランの西壁、扉口の左に「聖母の眠り」、右に「変容」を描く。ギョレメ 7 番トカル・キリセ旧聖堂（図 10）²¹ とソーアナル地区カラバシュ・キリセ²² は、西扉口上部に「変容」を配する。上記作例は、単廊式聖堂西壁上部に「変容」を置くプログラムが、中期から盛んに行われたことを示している。これは単廊式に限らずギリシア十字式プランにも見られる現象で、ギョレメ 1 番エル・ナザール²³、ギョレメ 23 番カラナルク・キリセ²⁴ でも西壁扉口上に「変容」を選択している。しかしカッパドキアには「変容」を西壁でなく、東壁頂部に配する聖堂が複数存在する。チャヴシン地区大鳩小屋の聖堂（図 11）²⁵ とムスタファパシヤのタヴシャンル・キリセ²⁶ では、単廊式東壁面上部に「変容」を描く。両聖堂はカッパドキア岩窟聖堂群中、早い時期の 10 世紀半ばに属する点が興味深い。ビザンティン美術空白期の 9 世紀、ローマの 2 聖堂に同じ配置が認められるのである。サンティ・ネレオ・エ・アキレオ²⁷ では、アプシス勝利門壁面中央に「変容」、左に「受胎告知」、右に「聖母子」という、ビザンティンでは考えられない図像選択を行なう。「受胎告知」というナラティヴな図像と、「聖母子」というイコン図像を相称的に並べるプログラムは、ビザンティンに並行現象を見ない。しかしローマのモザイク作者は、「聖母子」に侍する天使を 1 人とすることで、構図上「受胎告知」とバランスをとっている。今ひとつはサンタ・プラッセーデ聖堂附属サン・ゼノーネ礼拝堂²⁸ で、祭壇上部リュネットに「変容」を配する（アプシス部のオリジナルの図像は逸失）。

ローマのプログラムに関してトゥーノはビザンティンの十字架形聖遺物容器を例に引き、十字架交叉部分の「変容」が、ローマの聖堂装飾に影響を与えたと述べる²⁹ が、聖遺物崇拜のコンテ

²⁰ M. Restle, *Byzantine Wall-Painting in Asia Minor*, 3 vols., Shannon 1969 (Recklinghausen 1967), no.II; C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et des ses abords*, Paris 1991, pp.85-87.

²¹ Restle, no.X; Jolivet-Lévy, pp.94-96.

²² Restle, no.XLVIII; Jolivet-Lévy, pp.266-70.

²³ Restle, no.I; Jolivet-Lévy, pp.83-85.

²⁴ Restle, no.XXII; Jolivet-Lévy, pp.132-35.

²⁵ Restle, no.XXVI; Jolivet-Lévy, pp.15-22.

²⁶ Restle, no.XXXIX; Jolivet-Lévy, pp.182-84.

²⁷ R. Krautheimer et al., *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, 5 vols., Città del Vaticano 1937 ff., vol.3, pp.135-52.

²⁸ R. Wisskirchen, *Das Mosaikprogramm von S.Prassede in Rom. Ikonographie und Ikonologie*, Münster 1990; Id., *Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom*, Mainz 1992.

²⁹ E. Thunø, *Image and Relic. Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, Roma 2002. 以下も参照。E・

クストで「変容」の意味を説明することはできない。キリスト（と2預言者）をメダイオンに収める、という形態的特徴が、十字架交叉部に「変容」を置く最大の理由である。つまり聖遺物容器においても聖堂装飾においても、「変容」の左右対称性、メダイオン構図が好まれて、中軸に配されることになったものであろう。そうでなければ、「変容」が「西壁でも東壁でもかまわなかった」ことの理由が説明できない。しかしビザンティン世界では東壁中軸上には「昇天」との原則が普及し、次第に「変容」は東壁から西壁に場を移すことになる。

「ビザンティン聖堂東壁における『変容』」の残存例として、2聖堂を見ておく。12世紀半ばのプスコフ、ミロズ修道院³⁰はアプシス・コンクの「デイシス」上部に「変容」を描く。キリストと2預言者をヴォールトに配して、倒れる3弟子を垂直の東壁に置く、という巧みな構図を採用する。エティンホフはこれを聖地のトポグラフィーと関連づけ、ドームの「昇天」がオリーブ山を、東壁の「変容」がタボル山を象徴すると述べる³¹が、この解釈は「変容」が東壁に配されることを説明しない。すでに多くの作例に見た通り、単廊式聖堂の東破風に「昇天」、西破風に「変容」を描くのはひとつのパターンと呼んでよい。両図像が堂内の高い位置に相応しいのは確かであるが、「変容」はあくまで聖堂中軸上で移動可能な図像なのである。

もうひとつはペロポネソス半島南端のマニの作例である。ケリア村の聖ディミトリオス聖堂は単廊式の小聖堂であるが、アプシスに「変容」を描いている³²。この稀なプログラムの位置づけについては、二つの可能性を考えねばならない。当初、本聖堂は「キリストの変容」に献堂されたゆえに、アプシスに「変容」を描いた、という単純な理由がまず推測できる。つまりローカルな聖堂の特殊な例に過ぎないと考えるもの。今ひとつは、ラヴェンナのサンタポリナーレ・イン・クラッセやシナイ山聖エカテリニ修道院のような初期6世紀の作例のリヴァイヴァル（ないしサヴァイヴァル）と見做す立場である。マニにはカフィオナ村アギイ・テオドリ³³のごとく、アプシスに献堂聖者のオランズ像を描く、ラヴェンナを思わせるプログラムも複数残るところから、初期イコノグラフィーとの関連も、あながち無視できない。

トゥーノ、秋山聰訳「聖なる欠片からモノ（造形物）へ、あるいはその逆—初期中世の視覚文化における聖遺物とイメージ」『死生学研究』11（2009），pp.417-399.

³⁰ V. Sarabianov, *Transfiguration Cathedral of the Mirozhn Monastery*, Moscow 2002.

³¹ O.E. Etinhof, "Святые места в программе росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове," in: *Древне-русское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения Виктора Никитича Лазарева (1897-1976)*, S.Peterburg 2002, pp. 142-53.

³² 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），図像配置図VII.

³³ N.B. Drandakis, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Athens 1995, pp. 70-100.

5. 図像配置における地方性の問題

いくつかの理由ある変更があるにせよ、単廊式バシリカ聖堂において、キリスト伝は基本的に時計廻りに連続して並べられる。しかしこの原則ではまったく説明のできない作例が、ビザンティンの辺境マニには残っている。前述カフィオナのアギイ・テオドリの説話配置に、何らかの原則が見られるであろうか(図12)。本来は西壁に並んで描かれてよい「聖母の眠り」と「変容」が、それぞれ西壁に接する北壁と南壁に分かれている。「降誕」と対置させられているのは、「神殿奉獻」と「聖母神殿奉獻」の2図像である。ユダヤの神殿に赤子を捧げるといふ主題の類似性はあるものの、キリスト伝にマリア伝を挿入する試みは類例を見ない。

ツォパカ村聖テオドロス聖堂(図13)³⁴は、いっそう不可思議である。説明可能なのは東の「昇天」と、それに接する幼児伝2図像「降誕」と「神殿奉獻」、そして現実の洗礼儀式に用いられたと考えられる南西ニッチの「洗礼」くらいで、他は無作為に説話を散りばめたと思われぬ、何の秩序もない配置になっている。あるいは、私たちには思い及ばない、何らかの意味がここにはあるのだろうか。こうした配列が、首都の何らかの作例の系譜を引いているのか、あるいは画家の無知によるものか、私たちは判断の材料をもっていない。しかし単廊式聖堂の説話配置が単純な原則によるものばかりでない、という事実を忘れてはならないだろう。

【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。

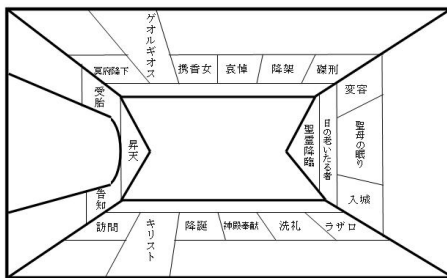


図1 クルピノヴォ(マケドニア)、
聖ゲオルギオス聖堂、1191年

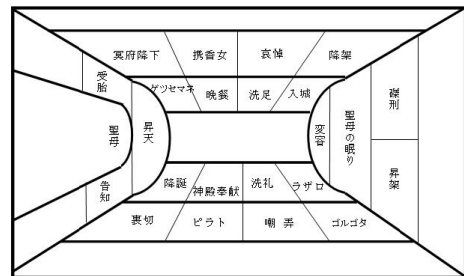


図2 プリレプ(マケドニア)、
聖ニコラオス聖堂、13世紀末

³⁴ Ibid., pp. 29-53.

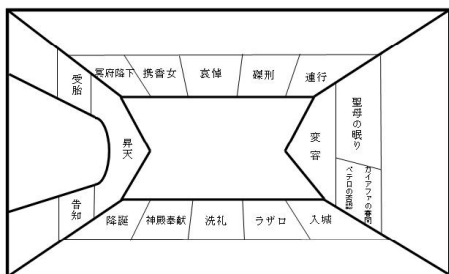


図3 カストリア (ギリシア)、
聖アタナシオス・トゥ・ムザキ聖堂、
1384 / 85 年

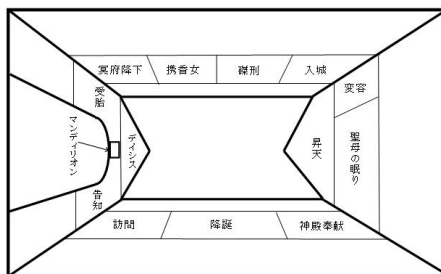


図4 カストリア、聖ニコラオス・トゥ・
カスニヅィ聖堂、12世紀末

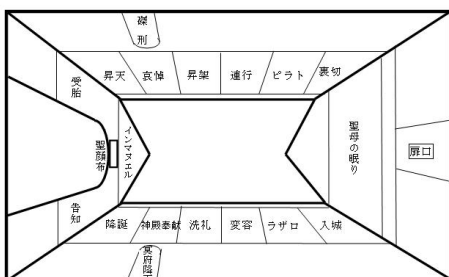


図5 ヴェリア (ギリシア)、救世主キリスト
聖堂、14世紀初頭

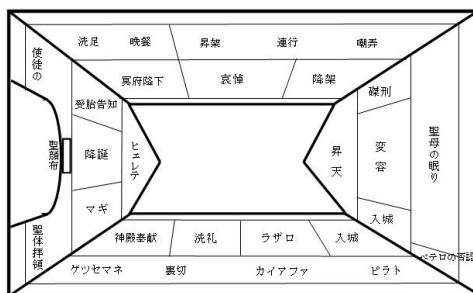


図6 テサロニキ (ギリシア)、聖ニコラオス・
オルファノス聖堂、14世紀初頭

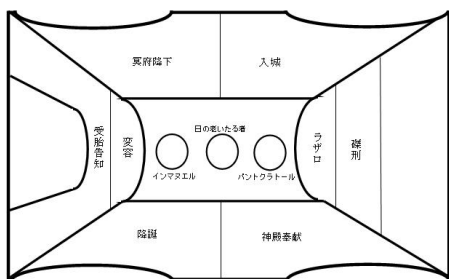


図7 カストリア、聖ステファノス聖堂、
13世紀初頭

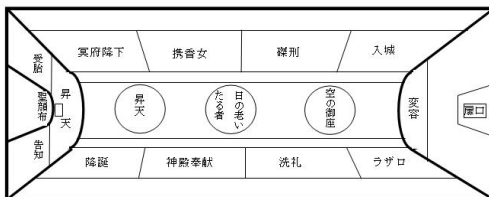


図8 オフリド近郊レシャニ (マケドニア)、
シ・スヴェーティ聖堂、14世紀後半

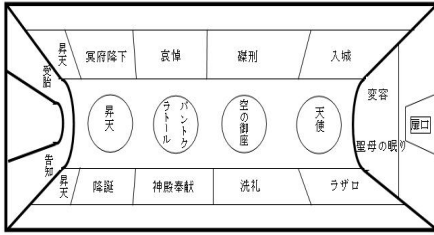


図9 オフリド、聖ニコラ・ボルニチュキ聖堂、14世紀後半

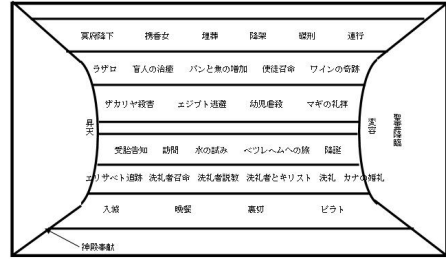


図10 カップパドキア（トルコ）、トカル・キリセ旧聖堂、10世紀半ば

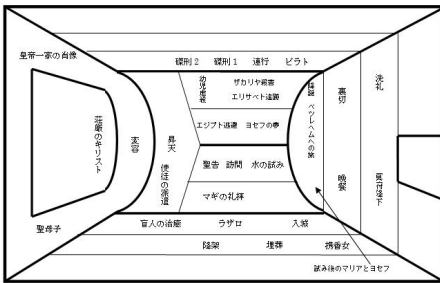


図11 カップパドキア、チャヴシン地区、大鳩小屋の聖堂、965年頃

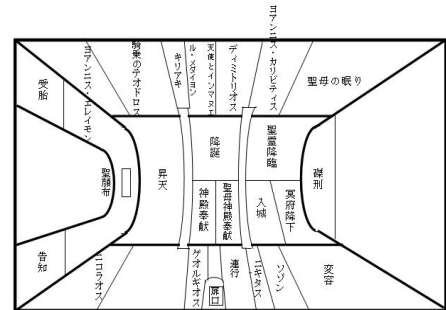


図12 マニ（ギリシア）、カフィオナ、聖テオドリ聖堂、14世紀

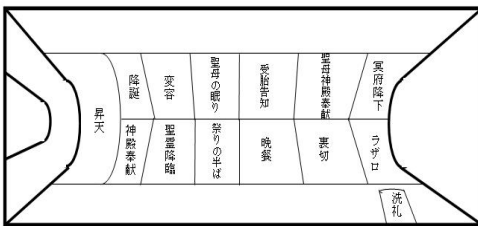


図13 マニ、ツォパカ、聖テオドロス聖堂、14世紀