

アギオス・ニコラオス・オルファノス聖堂（テサロニキ）の 献堂者同定の試み

辻 絵理子

Identification of the Patron of Agios Nikolaos Orphanos, Thessaloniki

Eriko TSUJI

Abstract

This article considers the iconography of the Church of Agios Nikolaos Orphanos in Thessaloniki, focusing on the images that are selected or placed irregularly. S. Kissas supposed this edifice was related to the Serbian royal court, possibly of Stephan Uroš II Milutin, because of the epithet of the portrait of St George *o Gorgos*. Nevertheless, this church is noticeable for its emphasis of two women. In the east pediment, replacing the Ascension that is usually located here (but which is squeezed into the west pediment), the *Chairete* is depicted. On the right of the window, Christ is flanked by two women. Such an arrangement of this theme is irregular. On the south wall of the north ambulatory, St Catherine and St Irene are portrayed in royal attire and regalia, resembling that of Simonis, the daughter of Andronicus II Paleologus, and the wife of Milutin, King of Serbia. This feature sustains the presumed participation of not only the Serbian royal court but also Simonis herself. She was also the daughter of Yolanda of Montferrat, who was named Irene on the occasion of her marriage into the Byzantine Empire and lived in Thessaloniki until her death. Another feature of this church is its emphasis on resurrection, such as the expressions of two women witnessing the Raising of Lazarus, the additional old man in the Anastasis, and, of course, the position of the *Chairete*. Considering that the two women of the Orphanos are the figurative comparison of Simonis and her mother, for her prayer for the repose of her mother's soul, it is possible to explain from the participation of the Serbian royal court under the influence of the Byzantine Empire, the emphasis on women and resurrection. Furthermore, the production of the main decoration of the Orphanos is understood to be dated to 1317-21, between the death of Yolanda and the year that Milutin passed away.

1. プログラムの記述と先行研究

1-1. 聖堂名、制作年代、構造

ギリシア第二の都市であるテサロニキには、テルマイコス湾から北へ向かって高くなっていく小さな街の中に、ビザンティン時代のモニュメントが複数残っている。本稿で論じるアギオス・ニコラオス・オルファノス聖堂⁽¹⁾（図1）では、状態の良い14世紀のフレスコ画が見られる。呼称及び壁画の内容から、同聖堂は聖ニコラオスに捧げられた聖堂であると判っている。1648年の史料では、聖ニコラオス・オルファノス聖堂（Ἁγιος Νικόλαος Ὁρφανός）、



図1 アギオス・ニコラオス・オルファノス聖堂 外観

1754年の史料では、「孤児の」聖ニコラオス聖堂（Ἅγιος Νικόλαος τῶν Ὀρφανῶν）と呼ばれている。これら二種類の呼称に対して解釈が試みられてきた。クシゴプロスは、アギオス・ニコラオス・オルファノス聖堂がオリジナルの呼称と考え、オルファノスという姓を持つパトロンを想定した⁽²⁾。しかしその場合、呼称は Ἅγιος Νικόλαος τοῦ Ὀρφανοῦ（オルファノス「の」聖ニコラオス聖堂）となるべきであり、時代が下って属格が主格 Ὀρφανός になってしまったことは奇妙である。献堂聖人である聖ニコラオスが、寡婦と孤児の守護聖人として最も知られていたという事実からくる呼称と考えるのが最も自然であろう⁽³⁾。かつては修道院として用いられ、主聖堂と入口の一部が現存する。以下、同聖堂をオルファノスと記述する。

聖堂そのものの創建時期は明らかではないが、フレスコは1310～20年の間に描かれたと考えられ、後期ビザンティンのパレオロゴス朝美術を代表する作例である。イコノグラフィと様式、図像の配置がマケドニアのスタロ・ナゴリチャネ聖堂（1317～18年）⁽⁴⁾、及びヴェリアの救世主キリスト復活聖堂（1314／15年）⁽⁵⁾の一部と近いことから、上記の年代が割り出された。この10年間はテサロニキにおいて美術制作の盛んな時期であった。同期間内の現存作例として、聖ディミトリオス聖堂内の聖エウティミオス礼拝堂⁽⁶⁾や、聖アポストリ聖堂⁽⁷⁾が挙げられる。ビザンティン美術では、銘文等によって具体的な数字が提示されない場合、制作に関するドキュメントも殆ど現存しないため、他の作例の様式や図像プログラムとの比較検討からその制作年代を類推せざるを得ない。少なくとも聖堂に関しては建造された土地に固定されているとはいえ⁽⁸⁾、ビザンティンの作例におけるあらゆる「想定された」制作年代は、新たな要素によって覆される可能性があることを、常に意識の片隅に置いておかなければならないだろう⁽⁹⁾。

オルファノスは一度もモスクに改造されておらず、17世紀以来、高台にあるイスタンブール総主教座附属ヴラタドン修道院の庇護下にある。現状は、長方形のナオスを、北、西、南から凹字型の周廊が囲む形である。南はナルテクスの一部であり、周廊の東端、南北は小礼拝室となっている。ナオス西側の扉はナルテクスと繋がり、ナオス南北のダブルアーケードから周廊との行き来が可能である。周

廊は差し掛け屋根になっており、一段階天井が低い。当初は三廊式バシリカで、木造屋根にナルテクスがついていたと思われる。彫刻の施された大理石で作られたテンプロンはオリジナルのもので、配置も元々あった場所と変わらない。正教では、聖変化の秘跡を俗人が見ることは許されない。現在は聖域がカーテンで覆われているが、かつては腰ほどの高さの扉もつけられていただろう。ナオスの柱頭は初期キリスト教テオドシウス帝時代のスポリア⁽¹⁰⁾である。

ビザンティンの壁画プログラムの階層についてはデムスが論じているが⁽¹¹⁾、オルファノスでも最下層に正面向きの聖人立像が見られる。その上の狭い層に聖人の上半身のみが描かれ、第3層以上⁽¹²⁾に十二大祭、受難伝、復活及びそれにまつわる場面といった物語性のある主題が置かれる。聖人立像と、物語場面の最下層との間に聖人半身像の層が挟まれるのは、先に触れたスタロ・ナゴリチャネ、ヴェリアに加え、オフリドのパナギア・ペリプレプトス聖堂（1294／95年）⁽¹³⁾も同様である。南廊北壁の最下段には旧約聖書の物語場面と聖ゲラシモス伝、第1、2層はキリストの奇蹟の場面が描かれる。北廊南壁の最下段は聖人立像、第1、2層はアカティストス讃歌に基づく場面が置かれる⁽¹⁴⁾。ナルテクス西壁には聖者暦の聖人たちが一部残存する。ナオスの十二大祭とキリストの奇蹟の場面は、エピソードごとに赤い枠で区切られて独立している。受難伝、アカティストス讃歌、聖者暦、聖人伝の諸場面には区切り線がない。多くの物語場面の背景は建築モチーフで埋められ、空間と奥行の表現が為されている。人体はほっそりとエレガントで、赤、緑、白、紫、茶、淡い黄、紺碧、黒など様々な色が用いられる。全体的に構図はビザンティンの伝統に従いつつ、登場人物が多く動きのあるパレオロゴス朝の特徴を備えている。

1-2. ナオス 内陣の十二大祭（図2）

東壁面から順に、ナオスの装飾を確認する。アプシスでは、ミカエルとガブリエルに挟まれて、立像のマリアが両腕を広げてオランスの姿勢を取っている⁽¹⁵⁾。マリアの銘は ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΟΣ（人の手に扱られぬ神の母）とあり、かつてテサロニキのアヒロピイトス聖堂にあったとされる奇蹟のアイコンとの関係が窺われる。紺碧の背景に、金の星が

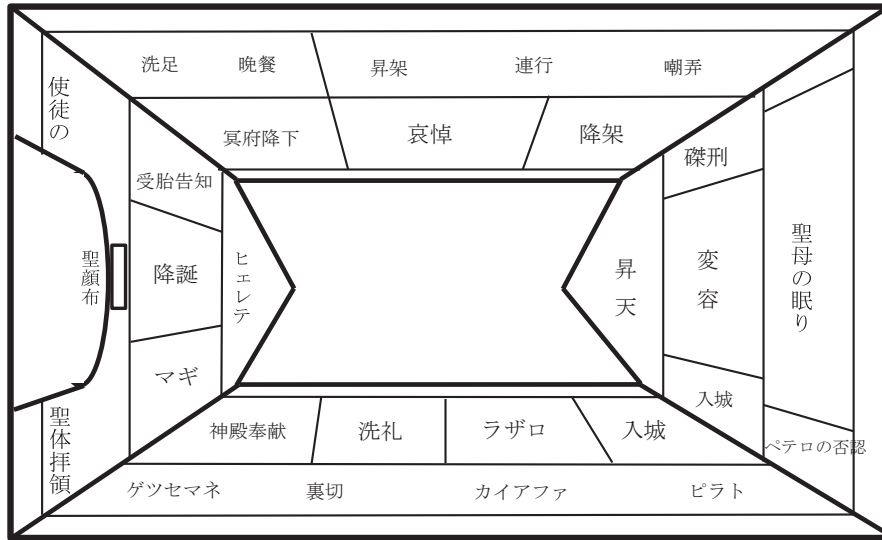


図2 アギオス・ニコラオス・オルファノス聖堂 内陣

散りばめられている例は多くない。コンクの上にマンディリオン聖顔布が描かれ、受肉が強調される。マリアの下で、4人の主教が開かれた巻物を持って、窓の上に置かれた小さなメリスモス⁽¹⁶⁾に体を向ける。メリスモスとは、祭壇に横たわる赤子の姿で描かれたキリストのことで、聖餐を表す象徴的な図像である。小さな聖堂であるため、アプシス左右に設けられた小さな壁龕が、プロテシスとディアコニコンの代わりを果たしている。ニッチの中にも主教の全身像が描かれる。

一般的なプログラムならば「受胎告知」が置かれるアプシスのコンク左右（第3層の位置）には、《使徒の聖体拝領》が描かれている。司祭服姿のキリストが左右の区画に2回描かれ、両側でそれぞれパンとワインを使徒たちに与えている。東壁北側は一部剥落しているが、使徒たちは左右6人ずつに分かれるのではなく、全員が両区画に繰り返し描かれ、パンとワイン両方の聖体に与っているようだ。狭い聖堂の場合、祭壇の後ろにメリスモスを描くだけで聖餐を表すことが多く、使徒の聖体拝領は省かれるが、ここでは重複している⁽¹⁷⁾。

ほぼ定型通り、十二大祭（受胎告知、降誕、神殿奉献、洗礼、変容、ラザロの蘇生、エルサレム入城、磔刑、キリスト冥府降下、昇天、聖霊降臨、聖母の眠り）は最上層に纏められているが、オルファノスには《聖霊降臨》が描かれないほか、一部に物語の順番に従わない配置が見られる。順に確認していこう。物語場面は使徒たちがパンを拝領する場面の上、東壁第2層北端の《受胎告知》から始まる。この図

像は慣例に従ってアプシス左右に分割された形で描かれず、キリスト幼児伝の3場面が東壁のアプシス上部に並べられている。《受胎告知》の大部分は剥落しており、背景の建築モチーフとマリアの体の一部のみが残る。続く場面は《降誕》である。中央にマリアが横たわり、驢馬と牛が布を巻かれたキリストに顔を寄せる。洞窟の背後には、ベツレヘムの星を拝する天使たち、羊飼いやへのお告げ、マギたちの旅の様子が表され、手前に頬杖を突いて一人坐るヨセフと、キリストに産湯を遣わせる乳母たちが描かれる。隣は《マギの礼拝》である。ビザンティンの聖堂で、この主題が単独の場面として描かれることは比較的珍しい。玉座に坐る聖母子を、天使が示している。マギたちは贈り物を手に、左から歩み寄る。背景の山の後ろに馬の手綱を握った馬丁が描かれる。

物語は、直交する南壁の第2層、現存する最上段に続く。《神殿奉献》である。祭壇の前で身を屈めて幼子を受け取ろうとする白髪白髯のシメオン、キリストを抱いたマリア、番の山鳩を持つヨセフ。窓が切られているため、この場に立ち会った女預言者アンナは一人離れて、窓と隣接する場面を区切る赤い枠との間に押し込められている。キリストはシメオンを振り返りながら、マリアの胸にしがみついている。この時、マリアはシメオンから将来受けるであろう息子の死（「あなた自身も剣で心を刺し貫かれます」ルカ2:35）を予告されるが、まだ幼いイエスはこの運命に怯え、逃れようとしているようである。福音書本文で幼子の反応が語られることはな

いが、図像の中には受難の予告のみならず、人間的感情も描かれている。

右隣は《洗礼》で、中央を流れるヨルダン河に、腰布のみを纏ったキリストが立つ。ヨハネが腕を伸ばして洗礼を授ける。天から聖霊の鳩が降り、右側で天使たちがキリストを迎える。足元には有翼のヨルダン河の擬人像が描かれる。イリュージョニスティックな岩山の表現は、後期ビザンティン美術の特徴である⁽¹⁸⁾。

続いて《ラザロの蘇生》が描かれる(図3)。使徒たちを引き連れたキリストは左手に巻物を持ち、右手を前に差し伸べる。足元にマリアとマルタの姉妹が跪く。手前の赤い衣の女性は、衣で覆った両手でキリストの左足を触れんばかりに迎えていることから、マリアと考えて良いだろう。顎に力が入った横顔は、主の足をじっと見つめている。ラザロの姉妹マリアは、中世においてはマグダラのマリアと同一視されていた。すなわちラザロの復活を目撃する「マリア」は、ビザンティンの人々にとっては香油と涙を垂らし自らの毛髪で主の足を拭いた女(ヨハ12:1-8、マタ26:6-13、マコ14:3-9)であり、後にキリストの復活を最初に目撃する女弟子(ヨハ20:11-18、マコ16:9-11)でもある。ビザンティン美術では後者の特性を強調するために、キリストに跪きつつも振り返って、兄弟の復活を目撃する姿で描かれることもある。膝をつく青い衣の姉マルタもキリストを見上げている。棺から身を起こすラザロの頭部は失われている。

ラザロの次に《エルサレム入城》と続くのは定型通りである。南壁と西壁の交わるところに分割して描くことによって、三次元的な構成を作り出している。南壁から驢馬に乗ったキリストが進み、西壁には城門を背後に、主を迎える人々が群がる。直交す



図3 《ラザロの蘇生》

る壁面に、双方から進む人々が表される。現実の壁面の形態を利用した、ビザンティンに良く見られる表現である。この《エルサレム入城》から受難週間(聖週間)に入る。十二大祭として続くのは《磔刑》であるが、《磔刑》に至るまでの連続的なエピソード(枝の日曜日から聖金曜日の受難伝)は、一段下の第3層にまとめて描かれている。聖週間の主題を描くのも後期ビザンティンの特徴である。

《入城》の隣、西壁中央に置かれるのは《変容》だが、このエピソードは本来《洗礼》と《ラザロの蘇生》の間に入るべき主題である。しかし左右の対称性が強く、キリストが円光に包まれて表されるこの図像は、物語の順を無視して聖堂中軸に配されることが多い⁽¹⁹⁾。山頂で旧約の預言者エリヤとモーセに挟まれ、自らの神性を顕かにするキリスト。雲から聞こえた声に、ペテロ、ヤコブ、ヨハネは恐れてひれ伏す。うっすらと楕円の光がキリストを囲んでいる。

続く《磔刑》に許された壁面はやや狭い。キリストの左右で、マリア、女弟子たち、ヨハネ、ロンギノスが嘆く。上空ではふたりの天使が顔を覆って悲しんでいる。十字架の下にアダムの頭骨が覗く。

西壁と接する北壁第2層に移るが、ここには十二大祭に含まれないエピソードが2場面挿入される。まず《十字架降下》である。アリマタヤのヨセフが梯子に上ってキリストの体を支え、ニコデモが足の釘を引き抜く。マリアはキリストの右手を頬に押し当て嘆く。ヨハネはキリストの左手を取る。続く《聖母の嘆き》では、十字架から降ろされたキリストの屍をマリアが抱き締め、頬を寄せる。左手にヨハネが、両足にアリマタヤのヨセフが縋りつく。周囲の剥落がひどく、他の人物は見分けることが出来ない。

窓の横は再び十二大祭の《キリスト冥府降下》である(図4)。中央で金色の衣を纏ったキリストが地獄の扉を破碎し、右手でアダム、左手でエヴァを棺から引き上げる。元々この図像は、キリストがアダムの手を取り、空いた手に十字の杖を持つ姿で描かれていたが、後期になるとエヴァにも手が差し伸べられるようになる。1314年のストゥデニツァ修道院「王の聖堂」が現存初出である。エヴァの後ろでは、アベルが羊飼いの杖を手立っている。窓に区切られているが、東壁との交点までが同主題に含まれる。窓から東壁までの狭い空間には、王冠を



図4 《アナスタシス》 細部

被ったダヴィデとソロモン、義人たちが救いを待っている。ダヴィデは両手を窓へ向けて、その向こうのキリストによる救いを示しているようだ。上部は剥落しているが、アダムで、洗礼者ヨハネが巻物を片手にキリストを指し示していることが判る。その手前に、奇妙な人物が紛れ込んでいる。ニンブス、白く長い髪と髯、宝石の縁飾りのついたマント、頭に小さな帽子のようなものを載せて、少し反った筒状のものを両手に持つ。この場面でニンブスがつけられているのは、キリスト、ヨハネ、ダヴィデ、ソロモン、そしてこの人物のみである。《アナスタシス》に紛れ込む実在の人物としては、11世紀中頃、キオス島ネア・モニ修道院における皇帝コンスタンティノス9世モノマコスが知られている⁽²⁰⁾。修道院建立に尽力した皇帝を讃えて、キリストによっていち早く救済される義人の中に、ダヴィデに重ねてその肖像を描いたものと考えられている。また、同じく11世紀の写本であるディオニシウ・レクショナリー（アトス山ディオニシウ修道院写本587番）⁽²¹⁾の《アナスタシス》には、皇帝イサキオス1世コムニノスの姿が描かれている。皇帝の死後、写本をストゥディオス修道院に献呈した妃と娘が、イサキオスの姿を《アナスタシス》に追加することによって、彼の救済を願ったものであろう。このように、ビザンティン皇帝の肖像を《アナスタシス》の中に、ダヴィデとソロモンとともに（あるいは彼らに代えて）描くのは、一種の伝統であったと考えられる。旺盛な寄進活動で知られたセルビア王ステファン・ウロシュ2世ミルティンが作らせた、前述のストゥデニツァ修道院「王の聖堂」の《アナスタシス》にも、白髪の王が描かれる。ビザンティン皇帝に倣って、セルビア王も同じ図像変更をした



図5 《ヒエレテ》 細部

ものだろう。しかしオルファノスに描かれた老人は、ニンブスをつけて明らかに重要な位置に置かれているにも拘わらず、王冠を被っていない。飾りのついた服を纏っているが、手に持つのはホルンのようなものである。後にこの主題に立ち帰ろう。

これで第2層の壁面は全方位埋まったが、描かれるべき十二大祭はまだ3場面が残っている。続く《昇天》は、西壁《変容》の上の第1層、破風にあたる三角形の壁面に描かれる。上部は剥落し、光背とそれを支える天使の一部を残して、キリストの姿は失われている。中央に開けられた窓の左右に分かれて聖母と天使、使徒たちがキリストを見上げる。

先に触れた通り《聖霊降臨》はこの聖堂に描かれていない。西破風の《昇天》と対になって、東破風に描かれるべきなのだが（または東破風が《昇天》で、西破風が《聖霊降臨》であるべきなのだが⁽²²⁾、実際に東破風、幼児伝3場面の上に描かれているのは《ヒエレテ Chairete⁽²³⁾（二人の女弟子へのキリストの顕現）》（マタイ28:8-10）⁽²⁴⁾、珍しい主題である。中央の窓を挟んで、木々を背景に、赤い線の入った白いヒマティオンを纏ったキリストが2回描かれる。左側のキリストは右手を前に出し窓へ歩み寄っている。右側のキリストは両手両足を広げて立ち、左右に跪いた二人の女弟子を祝福する（図5）。それぞれ赤と青の衣を纏った女性たちは両手を衣で覆い掌を上に向けているが、左で横顔を見せる赤い衣の女性は、キリストの右足を両手で受けている。「イエスが行く手に立っていて、『おはよう』と言われたので、婦人たちは近寄り、イエスの足を抱き、その前にひれ伏した（マタ28:9）」とある通り、《ヒエレテ》では《我に触れるな》と異なり、女たちは「まだ父のもとへ上っていない（ヨハ20:

17)」キリストに触れることを許されている⁽²⁵⁾。

十二大祭最後の主題である《聖母の眠り》⁽²⁶⁾は、西壁が定位置である。《変容》の下、第3層に大きく描かれる。下部は聖人の半身像が置かれる第4層にはみ出す。左に《ペテロの否認》、右に《嘲弄》の副次的人物が描かれる。中軸上にマリアの魂を抱くキリストを置くために、構図の中心がやや左に寄っている。円光の中のキリストと左右対称のイメージを聖堂中軸上に並べることは、先にも触れたようにビザンティンで好まれたプログラムである⁽²⁷⁾。ペテロが香炉を振り、使徒たちが寝台に取り縋る。キリストは天使に囲まれ、幼子の姿をしたマリアの魂を衣手に抱える。飛んできた天使が、両手でマリアの魂を受け取ろうとしている。

1-3. 受難伝

南北壁第3層には、受難伝が区切り線なしで描かれる。例外は、北壁東端、すなわちテンプロンよりも東の聖域内に描かれた《洗足》と《最後の晩餐》である。同じ層に描かれる受難伝とは赤い線で区切られ、異なる扱いであることが示されている。祭壇後ろのメリスモス、コンク左右の使徒の聖体拝領と併せて、歴史的（最後の晩餐）、象徴的（メリスモス）、典礼的（使徒の聖体拝領）と、3種類の聖餐を表す図像が、聖域内に示されていることになる⁽²⁸⁾。

受難伝は第3層南壁東端の《ゲツセマネの祈り》に続く。定型通りキリストが3度描かれる⁽²⁹⁾。眠りこける弟子たちの中、ペテロ一人だけが起きてキリストと話をする。オリーブ山を降りると《ユダの裏切》、祈りを終えたキリストを、ユダが口づけによって兵士たちにそれと示す場面である。一人抵抗したペテロが大祭司の僕マルコスの耳を切り落とす。連行されたキリストは、大祭司カイアフアの前に引き出される（《カイアフアの前のキリスト》）。カイアフアは自ら衣を引き裂き、手前に大祭司のアナスが坐る。福音書の記述では別々に審問を行ったことになっているが、ひとつにまとめられている。更に視線を右に進めると、南壁西端に《手を洗うピラト》が描かれる。盾を持った兵士に囲まれたキリストの血について、自らに責任がないことを示す身振りである。

同じ区画は直交する西壁にまで延びて、《聖母の眠り》の隣に食い込む形で《ペテロの否認》が描かれる。カイアフアとピラトの審問の間に起こってい

た、いわば脇筋のエピソードである。ペテロが4回（3度の否認と号泣）描かれるのは、ミハイルとエウティキオスの聖堂を始めとする後期の聖堂に多く見られる。《聖母の眠り》を飛ばして北壁西端に《嘲弄》が置かれるが、群集の一部は西壁にはみ出している。キリストはアーチの上を引き立てられて（《十字架の道行き》）、自ら足台に昇る《昇架》に至る。ここで枠線が引かれ、東端の《最後の晩餐》、《洗足》で一周する。ナオス第3層以上のナラティブな図像は以上である。《最後の晩餐》とそれに附随する《洗足》を、物語の流れとは切り離して、聖域内に描いたのは、前述の通り聖域における《聖餐》の意味を強調するためであろう。両主題を聖域内に配する例は、オフリドのパナギア・ペリブレプトス聖堂他、多くの後期聖堂で見られる⁽³⁰⁾。

1-4. テンプロン・アイコンと聖人像

聖域を区切るテンプロンの大理石装飾が残っていることは既に述べたが、その左右を守るいわゆるテンプロン・アイコンは、キリストとマリアである。北角柱西面（アプシスに向かって左側）に、右手に開かれた巻物を持つ嘆願のマリア、南角柱西面（同右側）に、左手に開かれた本を持ち、右手で祝福するキリストが描かれる。キプロス島ラグデラのパナギア・トゥ・アラコス聖堂（1192年）では、テンプロン・アイコンに同じくキリストとマリアを描き、またマリアに隣接する北壁に洗礼者ヨハネを配することによって、《デイシス》⁽³¹⁾の組み合わせをつくる⁽³²⁾。オルファノスにおいては、キリストと角を接する南角柱北面（聖域側）に、有翼の洗礼者ヨハネが描かれている。ここにも《デイシス》の含意があることを否定する必要はないだろう。洗礼者は左手に開かれた巻物を持ち、自らの切断された首を抱えている。有翼のヨハネは、後期ビザンティンに創作され、好まれた図像である。ヨハネと対になる北角柱南面には、開いた福音書を手にする神学者（福音書記者）ヨハネが置かれる。

4つあるアーチは頂点で東西に分けられ、東半分には福音書記者たちの肖像、西半分にはライオンの穴の中のダニエル、炎の馬車に乗るエリヤ、衣を受け取るエリシャといった旧約図像が描かれる。

聖堂最下段に描かれる聖戦士のうち、頸を傾ける嘆願のマリアのアーチを挟んだ正面に描かれた聖ゲオルギオスには、「О ГОРГОС オ・ゴルゴス（素早



図6 アギオス・ゲオルギオス・オ・ゴルゴス

き者)」の銘がある（図6）。ビザンティン世界で広く崇敬された聖ゲオルギオスには、様々なエピソードがつくことが少なくない³³⁾。神学上の含意は多くの場合不明である。この聖人の重要性については、北回廊を見た後に触れる。

1-5. 南回廊

南回廊北壁のフレスコが一部現存する。赤い枠線で区切られた上2層はキリストの奇蹟の場面で、最下層は左が旧約聖書の場面、右は聖ゲラシモス伝の物語である。第1、2層には、《腰の曲がった女》、《水腫の男》、《悪魔憑きの男》、《足萎えの男》、《麻痺の男》の癒しの奇蹟が描かれる。第2層は、東側のアーチ左右に分割して《サマリア女》（ヨハ4：1-42）が置かれる。井戸の水を汲み上げるサマリア女のはろは《カナの婚礼》で、祝いの席に就くキリストとマリア、新郎新婦らの姿はあるが、水瓶がないため、18世紀の再建時に破壊された南回廊東壁に物語が続いていたものと考えられる³⁴⁾。西端の第3層は旧約で語られる《モーセと燃える柴》（出エジプト記3：2以下）で、モーセは2回描かれる。燃え尽きない柴という矛盾、そして中から神の声がしたということから、マリアの処女懐胎の予型とされるこの場面だが、柴の中には両手を胸の前で広げるマリアが見える。東端第3層は、聖ゲラシモス伝が枠線の区切りなく2段で展開する。ヨルダン河流域の隠者であった聖ゲラシモスは、前脚に葦の刺さったライオンを助けた。ライオンは死ぬまで聖人

の傍で仕えた。聖ゲラシモス伝が選ばれた理由は不明である。

1-6. 北回廊

北回廊も、ナオスの裏側にあたる南壁の一部が現存する。上2層に描かれているのは聖母を讃えるアカティストス讃歌のサイクルで、枠線による区切りはない。元々は北回廊の北東から始まり、4面を巡っていたはずだが、多くは失われている。第1層の左から右へ、《ご訪問》（第5節）、《妊娠したマリアの前のヨセフ》（6節）、《羊飼いの礼拝》と《降誕》（7節）、《馬上のマギ》（8節）、《マギの礼拝》（9節）、《バビロンへ帰るマギ》（10節）。抽象的な内容の第2層は二重アーチで分断されつつ、司祭たちに囲まれるキリスト（14節）、使徒に囲まれる若いキリストと昇天するキリスト（15節）、天使に囲まれる聖母子（16節）である。二重アーチ中央の細長い柱頭上壁面には、アカティストス讃歌と直接関わりのない《ヨセフの夢》（エジプト逃避に至るエピソード）が挟まれる。ここに描かれていない《エジプト逃避》（11節）の代わりか、それとも単なる充填モチーフか、全体を見ることのできない今日では解らない。

第3層には聖人のイコン的な立像が描かれる。テンプロン・イコンの描かれた角柱北面に、幼いマリアを抱き締めて頬を寄せるアンナが立っている。アーチを挟んで西側の壁面、先に触れた聖ゲオルギオス・オ・ゴルゴスと角を接する面には、皇族の衣装を纏った二人の聖女、聖エカテリニと聖イリニが描かれる（図7）。これはパレオロゴス朝の当世風



図7 聖エカテリニと聖イリニ



図8 ストゥデニツァ修道院「王の聖堂」
ミルティンとシモニス

衣装であり、ストゥデニツァ修道院「王の聖堂」に描かれた、セルビア王ミルティン（在位 1282～1321）の妻シモニスのそれと似ている（図8）³⁵⁾。シモニスはアンドロニコス2世の娘である。

1-7. S・キサス説

テンプロン・イコンの項で触れた聖ゲオルギオス・オ・ゴルゴスは、この北回廊の聖エカテリニと聖イリニと角を接する壁面に描かれている。テサロニキのS・キサスは、特徴的なそのエピソードがセルビア王家の崇敬に基づくことを指摘し、オルファノスはミルティンのパトロネージによるという説を出した³⁶⁾。文献に拠れば、ミルティンが生涯に作ったとされる15の聖堂のうち、ひとつはテサロニキにあったことが判っている³⁷⁾。キルヒハイナーは、「オ・ゴルゴス」銘からセルビア王家との関係を導く説を、このエピソードがコンスタンティノポリス起源であるとして退けた³⁸⁾。しかし元よりこれがギリシア語銘であることは明白であり、ビザンティンに由来する聖人をセルビア王家が崇敬してはいけないというわけではない。加えて彼女も認めている通り、オルファノスにはセルビアのローカル聖人であるオフリド出身の聖クリメントも採用されており、セルビア文化圏との関わりを否定することは難しい。とはいえ、同聖堂が個人的な寄進によるものというキルヒハイナーの考えには筆者も賛同する。この点には後に立ち返ろう。

また、聖ゲオルギオス・オ・ゴルゴスと接する壁面に描かれた聖エカテリニと聖イリニが明らかにパレオロゴス朝期の皇室の女性の格好をしていることを見落とすべきではない。ミルティンの宮廷では、

当時洗練された文化を誇っていたビザンティン帝国の典礼や儀式が採用されていたことが知られている³⁹⁾。皇室の衣装を纏った聖女たちは、セルビアと縁深い聖ゲオルギオスと接した壁面に描かれていることも含めて、ミルティンの王妃の信仰を窺わせるのではないだろうか。

1-8. ナルテクス

ナルテクス東壁の上2層では聖ニコラオス伝が語られる。第1層左から右に、聖人の誕生、母に学校に連れて行かれ、輔祭、司祭と叙階され、やがて主教になる場面が描かれている。第2層には奇蹟の場面が続く。聖ニコラオスはアブラビオスの夢に現れて、無罪で投獄された3人の将軍を解放しよう命じる。隣でもコンスタンティヌス大帝の夢枕に立ち、無罪にも拘らず処刑されようとしている3人を助ける。目隠しをされ手首を縛られた3人が俯き、その背後に立った執行人が振り上げた剣を片手で掴む聖ニコラオスの姿が残る。すぐ隣に場面転換を示す岩が挟まれ、帆の張った船上で聖ニコラオスが瓶を掲げている。彼の墓を訪れようとしていた巡礼者の船が嵐に遭った時、聖ニコラオスが現れて老婆に扮した悪魔に渡された油の瓶を海に捨てるよう求め、船長が従うと、炎と嵐が飛び散ったという説話である。ここでは聖ニコラオス自身が瓶を手にする。聖人伝によれば、小麦を運ぶ船長の夢に現れて金貨3枚を渡し、積み荷を自分の教区であるリキアのミュラに売よう頼んだという。そこは飢饉の只中であつた。最後は死の場面で、横たえられた聖人が司祭たちに囲まれている。

聖ニコラオス伝左右には、縦一列ずつ聖者暦の断片が残っている。メノロギオンメノロギオン図像はナルテクスと、ニコラオス伝の左右も埋め尽くしていたはずだが、現在確認出来るのは僅かである。8月13日の証聖者マクシモス、8月14日の崖から落とされる預言者ミカ、そして香炉を持つペテロと人々の姿は、明らかに《聖母の眠り》（8月15日）の一部である。

第3層、扉口左手には、聖母子、ペテロ、パウロの立像が描かれる。これはマケドニアの諸聖堂と同じ図像配置である。反対側の扉口右手には二人の主教が立つが、剥落が酷い。

2. プログラムの解釈と寄進者

2-1. オルファノスの特異点

以上、オルファノスの装飾を概観した。同聖堂で試みられた図像プログラムの解釈、及び寄進者の意図を探るため、図像学上の定型から外れた箇所を改めて確認しよう。①《ラザロの蘇生》において、マリアとマルタの姉妹のうち、赤い衣の女性がキリストの足に今にも触れようとしていること、②東破風に描かれた《ヒエレテ》の存在、③《アナスタシス》でアダムの後ろに描かれたニンブスがある老人、④十二大祭のひとつである《聖霊降臨》の省略、⑤物語の順番を崩して西破風に配された《昇天》、⑥キサスがセルビア王家との関連を指摘した聖ゲオルギオス・オ・ゴルゴス、⑦それと角を接する位置に置かれた、皇族衣装を纏った聖エカテリニと聖イリニである。

①と②から、オルファノスにおいて二人の女性が重要な位置を占めているのは明らかである。特に②の《ヒエレテ》が置かれた東破風は最も位階の高い方角と層であり、そこに例外的な図像を配することには、寄進者⁽⁴⁰⁾の強い意志が感じられる。④と⑤は《ヒエレテ》の追加に伴う措置と考えて然るべきだろう。《昇天》は聖堂中軸上に置かれることの多い、キリストが円光に包まれた左右対称の図像であり、その内容からも高い位置に配される。《ヒエレテ》によって東破風から押し出された《昇天》が西破風に移されたために、通常《昇天》と対になって西破風を占めるはずの《聖霊降臨》が省略されたのであろう。また《ヒエレテ》と対になるべき図像は《昇天》であったと考えることも出来る。①《ラザロの蘇生》、②《ヒエレテ》、③《アナスタシス》はどれも復活に関わる図像であり、そこに特異点が見られることから、オルファノスのプログラムが定型以上に復活を重視していると解る。破風というふたつしかない貴重な壁面を占める主題を決定する際に、地上の教会の成立を表す図像の優先順位が低かったとしても違和感はない。この聖堂で示されているのは、人間の死とその冥福に関わる、より個人的な祈りである。

⑥の聖ゲオルギオス・オ・ゴルゴスに関しては、キサス説の通り、オルファノスにはセルビア王家と何らかの関わりがあったと考えて問題ないだろう。また、⑦の聖エカテリニと聖イリニの服装からは、

ビザンティン皇室との関係も見取れる。これもまた二人組の女性であることは看過出来ない。ミルティン時代のセルビア王室がビザンティン様式を取り入れていたことは前述の通りなので、キサスの言うようにミルティン本人が制作に関与した可能性もあるが、①と②の女性たちの強調を踏まえて、もう少し考察したい。

いわゆる「聖墳墓参り」の図像において、キリストの墓参りをする聖女たちに自己移入した例は、前述した11世紀のディオニシウ・レクショナリーに例がある。この写本では、皇帝イサキオスの妻と娘が、没薬を持ってキリストの墓を訪ねる聖女たちに、夫であり父である皇帝を弔う自分たちを重ねた。また先にも触れたように《アナスタシス》に皇帝が描かれる例は複数ある。存命の皇帝が描かれる例としてはキオス島ネア・モニ修道院のコンスタンティノス9世モノマコスが、死後描かれた例としてはディオニシウ・レクショナリーのイサキオスが挙げられよう。では、オルファノスも同じようにセルビア王家の妃とその娘が、ミルティンのために献堂した聖堂なのであろうか。《ヒエレテ》に表された二人の女性は、明らかに特権的な位置に描かれている。キリストの復活とその前祝い（ラザロ）に立ち会う二人の女性、そして聖域内外に置かれたセルビア王家との関連を示す聖人と聖女たち。家族の復活を願う図像を残した女性として、ビザンティン皇室からセルビア王家へ嫁いだミルティンの妻、シモニスは完全にパトロネスの条件に一致するように思える。しかし彼女は、生涯子を成さなかった。イサキオスの妻と娘の場合とは異なり、綺麗にパズルのピースが嵌らない。もし仮に彼女が《ヒエレテ》に描かれた女性の一人に自らを擬えていたとして、もう一人の女性は、それでは一体誰なのか。

2-2. 王妃シモニス

アンドロニコス2世の娘シモニス⁽⁴¹⁾は、1294年に首都コンスタンティノポリスで生まれ、5歳でセルビア王ステファン・ウロシュ2世ミルティン⁽⁴²⁾に輿入れした。テサロニキで式を挙げ、1299年4月にセルビアへ発っている。セルビアと和平を結ぶための政略結婚であった。彼女はミルティンにとって4番目の妻であり、歳も親子以上に隔たっていた。ミルティンは寄進好きの王として知られ、精力的に聖堂の修復と建立を行っているが、そのうち1313

／14年のストゥデニツァ修道院「王の聖堂」(図8)と、1311年に着工され、フレスコは1321年以前とされるグラチャニツァ修道院⁽⁴³⁾に、夫妻の肖像画が残っている。後者のミルティンは白髪で描かれており、ビザンティン美術における生身の女性描写の図式性⁽⁴⁴⁾を通してさえも、二人の歳の差が窺える。1321年10月に夫ミルティンが死んだ後は、故国に戻り首都の修道院に入った。1328年には父アンドロニコス2世が退位させられたが、その死までシモニスは父親の良き話相手であったという。1332年に父を見送り、1336年以降に生地で歿した。歴史の中に支配者として実権を握らなかった女性の足跡を辿ることは困難であり、全ては推測の域を出ないが、5歳で別れた父親の零落後に寄り添う姿は、故人を悼んで聖堂を寄進するという振舞いに相応しい女性であるように思える。しかし前述の通り彼女は子を持たなかった。彼女をパトロネスと仮定し、③の《アナスタシス》に挿入された老人の候補として夫ミルティンまたは父アンドロニコスを挙げることは可能だが、反復される二人の女性というオルファノス特有の要素を満たすには、もう一人の女性を確認する必要がある。シモニスの母、ヨランダである。

2-3. ヨランダ(ヴィオランテ)・ディ・モンフェッラート

ヨランダは、別名ヴィオランテ・ディ・モンフェッラート⁽⁴⁵⁾、第4回十字軍の指導者でテサロニキ王国を支配したモンフェッラート侯ボニファチオの子孫であり、アンドロニコス2世の後添いである。その持参金は、テサロニキ王国の宗主権であった⁽⁴⁶⁾。夫との間に3人の息子と娘シモニスをもうけたが、なかなか個性の強い人物であったようで、西欧の封建制度を持ち出して、息子たちに帝国を分割統治させるよう夫に主張した。娘婿であるミルティンにも口出しし、娘夫婦の間に子が出来ないことが明らかになると、ヨランダは自分の息子をセルビアの跡継ぎにしようと目論んだ。ギリシア語を解し、ビザンティンの典礼儀式も理解していたものの、夫との諍いもあったようだ⁽⁴⁷⁾。14世紀初頭には夫と疎遠になり、1310年からテサロニキに居を構えて独自の外交を行い⁽⁴⁸⁾、1317年に同地近郊で歿した。なお、ヨランダが結婚、改宗の際に得たギリシア名は、イリニ・パレオロギナである。

2-4. 《復活》に立ち会う二人の女性

オルファノスの特徴を改めて確認しよう。手本に忠実であることが重視されるビザンティン美術において、定型を外れた箇所には寄進者／制作者による何らかの意図があると考えるのが自然である。該当するのは、①《ラザロの蘇生》でキリストの足に触れる赤い衣の女(図3)、②《ヒュレテ》の存在とやはりキリストに触れる赤い衣の女(図5)、③《アナスタシス》の老人(図4)、④《聖霊降臨》の省略、⑤《昇天》の西破風への移動、⑥聖ゲオルギオス・オ・ゴルゴス(図6)、⑦ミルティン妃シモニスのそれと酷似した皇族衣装の聖エカテリニと聖イリニ(図7)、の7点である。

①はそれ自体が特異な図像ではないが、②と共通する描写であることを踏まえれば、検討に値する。前述の通り④と⑤は、②《ヒュレテ》導入の結果、現在のようになったものであろう。⑥聖ゲオルギオス・オ・ゴルゴスの存在によって、セルビア王家との関係が示される。キサスはこれを根拠にミルティンのパトロネージによるものとしたが、プログラムに見られる女性の強調から、やはり王妃シモニスが主体的に関わっていると考えるべきであろう。①②⑦に二人の女が登場すること、①②③は復活に関わる主題であることから、シモニスが、身分ある女性の弔いのためにオルファノスを寄進したと思われる。二人の聖女に、亡くなった女性及び自らを重ねたのである。それは生母であるヨランダ、イリニ・パレオロギナではなかっただろうか。ヨランダにとってテサロニキは父祖の得た王国であり、晩年を過ごした土地でもあった。⑦皇族衣装を纏った聖イリニは、ヨランダのギリシア名と同名の聖女である。ストゥデニツァやグラチャニツァに描かれたシモニスのそれと良く似た冠を被り、宝石で飾られた装束を纏う聖女たちのもう一人、聖エカテリニとシモニスの間にも判り易い関係があれば理想的だったが、失われた国とその美術の全てが明らかになることはこの先もないだろう。ヨランダは11歳でビザンティンに輿入れし、彼女にとって父祖の土地とはいえ、異国で死んだ。5歳で政略結婚をさせられたシモニスが母にどのような感情を抱いていたか推測するのは感傷が過ぎるが、父アンドロニコス2世の晩年との関わりを思えば、テサロニキで死んだ母の弔いに同地に聖堂を建てる振舞いに大きな違和感は覚えない。

冒頭に述べたように、オルファノスのフレスコ制作年代は様式比較に基づく1310～20年の10年間で挙げられているが、これには具体的な根拠があるわけではない。筆者はこの制作期間を1317～21年、シモニスの母ヨランダの死から夫ミルティンの死に至る4年間で推定する。ミルティンの死後、彼女は生地である首都コンスタンティノポリスの修道院に入り、セルビアは勿論テサロニキからも離れている。オルファノスは母と夫に捧げた聖堂というよりは、母の死を受けて夫の存命中に描かせたフレスコであったと考える方が自然であろう。問題は③《アナスタシス》に追加された老人が、ニンブスこそあるものの、頭部の小さな帽子状のものは王冠ではなく、手にホルンのようなものを持っていることである。王族の姿であったなら、夫ミルティンへの配慮としてここに描き込んだ可能性が高いと言えたが、ここは前述したヴェリアの救世主キリスト復活聖堂を確認すべきだろう。南壁に描かれた《アナスタシス》には、ダヴィデとソロモンの他に、オルファノスの老人と同様の風体で表された人物が二人描かれているのである。グナリスに拠れば、彼らは聖句箱を額に着けて油の瓶を持っており、一人は恐らく若き日のダヴィデに油を注いだサムエルであるという⁽⁴⁹⁾。地域の文脈の中で論ずるべき図像かもしれないが、ネア・モニ修道院ではダヴィデに皇帝が重ねられ、ディオニシウ・レクショナリーでは新たに皇帝の姿が追加された。パレオロゴス朝期に「アナスタシス」に描かれるようになったサムエルに、皇帝を擬えた可能性を否定する積極的な要素はない。

残るは、①と②ふたつの復活において、キリストの足に触れようとする／触れる赤い衣の女性である。ストゥデニツァ修道院主聖堂（フレスコ1208／09年）の《ラザロの蘇生》では、マルタとマリアの姉妹のうち、手前に跪く赤い衣の女がキリストの足先を衣手の両掌に包んで口づけている。対してオルファノスの《ラザロ》のマリアは、触れるか触れないかという風情である。どちらにしろ、同聖堂には復活の奇蹟に立ち会う二人の女性の強調と、そのうち一人のキリストの足への執着が見られる。これがヨランダとシモニスの母娘に擬えられたとして、どちらが赤い衣の女性だろうか。《ヒエレテ》はヨハネ福音書で語られる「我に触れるな」と異なり、婦人たちにキリストの足への接触が許されていることは既に述べた通りである（マタ28：9）。前

祝いであるラザロの復活においてそっと手を伸ばし、キリストの復活においてその足に触れる。それは既にこの世を離れた人間の手ではないだろうか。昇天と同じ有様で再びキリストが地に降り立つ時、それは世界の終わりの時である。キリストと一般信徒が会うことが可能なのは、その死の後なのだ。シモニスは、ヨランダをマグダラのマリアに擬えた特権的な場所でラザロの蘇生に立ち会わせ、更に復活したキリストに触れさせることで、その冥福を祈ったのではないだろうか。

注

- (1) 基本的な研究は以下。A. Ευγγόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Athens, 1964; T. Velmans, “Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d’icônes et la décolation monumentale au XIV^e siècle,” *CahArch* 16 (1966), pp.145-176; A. Tsitouridou, *Η εντοίχια ζωγραφική του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Thessaloniki, 1978; Ch. Mavropoulou-Tsioumi, *The Church of St. Nicholas Orphanos*, Thessaloniki, 1986; K. Kirchhainer, *Die Bildausstattung der Nikolauskirche in Thessaloniki: Untersuchungen zu Struktur und Programm der Malereien*, Weimar, 2001; X. Μπακιρτζής, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, Athens, 2003; X. Μαυροπούλου-Τσιούμι, *Βυζαντινή Θεσσαλονίκη*, Thessaloniki, 2007, pp.137-144; 吉松美香「アギオス・ニコラオス・オルファノス聖堂の内部装飾—『アカティストス聖母讃歌サイクル』を中心に」『民族芸術』第18号（2002）、183-193頁。
- (2) A. Ευγγόπουλος, “Νεώτεροι έρευναι εις τὸν Ἅγιον Νικόλαον Ορφανὸν Θεσσαλονίκης,” *Μακεδονικά* 6 (1964/65), pp.90-98.
- (3) Mavropoulou-Tsioumi, 1986, p.8.
- (4) B. Todić, *Staro Nagoričino*, Beograd, 1993.
- (5) G. Gounaris, *The Church of Christ in Veria*, Thessaloniki, 1991.
- (6) E. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες του παρακκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/03). Έργο του Μαουήλ Πανσελίνου στην Θεσσαλονίκη*, Thessaloniki, 2008.
- (7) G. Velenis, “Οι άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης και σχολή της Κωνσταντινούπολης,” *JÖB* 32/4, Wien, 1982, pp.457-467; C. Stephen, *Ein byzantinisches Bildensemble: Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche*, Worms, 1986.
- (8) 対象が写本である場合、持ち運びしやすい形状であったが故に、制作地とは無縁の所蔵館に収められていることが多い。土地や時代の文脈から切り離されているため、稀に残る基準作例や乏しい現存作例からあらゆる類推を進めていく他ない。以下を参照。辻絵理子「神の足が立つところ—磔刑図像に描かれた礼拝者たちとその時間構造」『ヨーロッパ中世の時間意識』甚野尚志、益田朋幸編、知泉書館、2012年、287-308頁、同『『トラディティオ・レギス』図とCod. Vat. gr. 342のヘッドピース—『法の授与』の予型論的解釈とリヴァイヴアル』『ヨーロッパ文化の再生と革新』、甚野尚志、益田朋幸編、知泉書館、2016

- 年、334-351 頁、同「余白挿絵と本文の重層的な構造—ビザンティン詩篇写本」『聖堂の小宇宙』（ヨーロッパ中世美術論集 4）、益田朋幸編、竹林舎、2016 年、印刷中他。
- (9) 周廊部に描かれたアカティストス聖母讃歌サイクルの分析から、オルファノスの内壁と外壁には制作年代の隔りがあると指摘する研究がある。吉松前掲論文参照。
- (10) Mavropoulou-Tsioumi, 1986, p.13.
- (11) O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London, 1948.
- (12) 現在、南北壁最上段である第 1 層は剥落している。東西壁については後述する。
- (13) 未だ詳細なモノグラフが存在しない。R. Hamann-MacLean, H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Gießen, 1963, pp.160-81 に主要な図版と図像配置図がある。
- (14) 聖母に対する讃歌であるアカティストス讃歌に基づく壁画は、パレオロゴス朝時代に流行した。A. Pätzold, *Der Akathistos- Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1989; M. L. Peltomaa, *The Image of the Virgin in the Akathistos Hymn*, Leiden, 2001; I. Spatharakis, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden, 2005 等参照。
- (15) 益田朋幸『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 9 章（同、辻絵理子「アプシス装飾としての『オランスの聖母』—中期ビザンティン聖堂装飾プログラム論」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』52（2007）、29-42 頁に基づく）。
- (16) Ch. Konstantinidi, *Ο μελισμός*, Thessaloniki, 2008.
- (17) ストゥデニツァ修道院「王の聖堂」など、画家ミハイルとエウティキオスが描いた聖堂も、メリスモスと使徒たちの聖体拝領を共に描くことは注目に値する。アプシス左右のマリア伝と併せて論じた次の論考を参照されたい。益田朋幸「聖母伝の視覚的予型論—ストゥデニツァ修道院（セルビア）の『王の聖堂』」前掲『聖堂の小宇宙』。
- (18) 高橋榮一「最終講義 岩とその変容—ビザンティン絵画の象徴性について」『ミア・エヴィメリア 高橋榮一先生古稀記念論文集』、2002 年、259-328 頁。
- (19) 益田『プログラム論』、97-99 頁。
- (20) D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, 2 vols., Athens, 1985, p.137.
- (21) 益田朋幸「ディオニシウ・レクショナリーの寄進者——11 世紀コンスタンティノポリスにおける女性のパトロン活動」『美術史研究』30（1992）、51-66 頁。
- (22) 益田朋幸『ビザンティンの聖堂美術』中央公論新社、2011 年、110-125 頁、同『プログラム論』、112-130 頁。
- (23) 復活したキリストが女弟子に発したこの言葉は、聖書協会訳では、「平安あれ」と訳されていたが、新共同訳では「おはよう」である。この語は現代ギリシアでも、日常、時間を問わず用いられる挨拶である。
- (24) P. Konis, “The Post-Resurrection Appearances of Christ. The Case of the Chairete or ‘All Hail’,” *Rosetta* 1（2006）、pp.31-40.
- (25) 「ヒエレテ」はソボチャニ修道院ベーマにも見られる。同修道院は、1255 年頃セルビア王ステファン・ウロシュ 1 世によって建立された。フレスコは 1263~68 年とされる。紙幅の制限のため本稿では立ち入らない。
- (26) C. Schaffer, *Koimesis: der heimgang Mariens*, Regensburg, 1985; 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』第 48 冊（2010）、23-44 頁、同「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」『エクフラシス』第 3 号（2013）、92-106 頁、同「ビザンティン聖堂の「聖母の眠り」図における十二使徒の表現について」、『Waseda Rilas Journal』第 2 号（2014）、73-84 頁、同「ビザンティン聖堂における画家ミハイルとエウティキオスの作品について：『聖母の眠り』図像を中心に」『早稲田大学文学研究科紀要』第 3 分冊 61 号（2015）、97-113 頁、同「手を切断されるユダヤ人—ビザンティン聖堂装飾『聖母の眠り』図に描かれた反ユダヤ的モチーフについて」『Waseda Rilas Journal』第 3 号（2015）、143-156 頁。
- (27) 前出註 19 参照。
- (28) 益田『プログラム論』、第 3 章、65-71 頁（同「ビザンティン聖堂装飾のアイコンとナラティヴ」『中世の時間意識』甚野尚志編、知泉書館、2012 年、309-336 頁に基づく）。
- (29) 益田『プログラム論』、第 22 章。
- (30) 前出註 28 参照。
- (31) 「δέησις 祈り」。キリストを挟んで、聖母マリアと洗礼者ヨハネが描かれる三尊図像を示す現代の図像学用語である。最後の審判に臨んで、両者が人類の救済をキリストに執り成す場面だが、大構図の中央モチーフとしてだけではなく、三尊のみが抜き出されて単独の図像ともなる。益田『プログラム論』、165-198 頁。
- (32) 益田『聖堂美術』、173-178 頁、同『プログラム論』、137-162 頁。
- (33) たとえばナクソス島に聖ゲオルギオス・ディアソリティス Diasoretos 聖堂があり、11 世紀のフレスコを残している。「オ・ゴルゴス」銘については B. Κατσαρος, “Άγιος Γεώργιος ο Γοργός: Η αλληγορική ερμηνεία στην εννοιολογική μετάλλαξη του επιθέτου,” *Зборник радова Византолошког института* 50（2013）、pp.505-519.
- (34) E. Thunø, “Thessalonikian Weddings, The Miracle at Cana in the Church of Saint Nicolas Orphanos,” *Synergies in Visual Culture / Bildkulturen im Dialog, Festschrift für Gerhard Wolf*, M. De Giorgi, A. Hoffmann, N. Suthor (eds.), Munich, 2013, pp.315-323.
- (35) Mavropoulou-Tsioumi, 1986, p.45. コソヴォのグラチャニツァ修道院にも夫妻の肖像画が残る。
- (36) S. Kissas, “Srpski srednjovekovni spomenici u Solunu,” *Zograf* 11（1980）、pp.29-43.
- (37) J. S. Allen, s.v. “Stefan Uroš II Milutin,” A. P. Kazhdan (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3vols, New York-Oxford, 1991, pp.1949-50.
- (38) Kirchhainer, op.cit., pp.17-24.
- (39) 前出註 37 参照。
- (40) ビザンティンにおける寄進者／出資者と画家／作者の関係については、手がかりが極めて乏しいため慎重になる必要がある。依頼書や手紙、制作に伴って発生する金銭や材料、人員に関する書類などは一切残されておらず、パトロンや画家が誰であったか銘によって残されている場合も、プログラムや図像の選択にどの程度出資者の関与があったか、作者の工夫があったか、などは証明し得ない。現在残っているものからは、貨賃を提供して制作を依頼した人間の意志は当然反映されているはずだという以上に踏み込むことは出来ないだろう。記述の

際は、便宜的に「献堂者」「寄進者」「画家」「鑑賞者」のような言葉を用いざるを得ないが、それぞれ必要以上の含意はないニュートラルな表現として配慮せねばなるまい。

- (41) J. S. Allen, s.v. “Simonis (Σιμωνίς),” *ODB*, p.1901.
- (42) 前出註 37 参照。
- (43) Ch. Walter, “The Iconographical Sources for the Coronation of Milutin and Simonida at Gračanica,” *L’art byzantin au début du XIV^e siècle*, Belgrade, 1978, pp.183-200; idem, “Marriage Crowns in Byzantine Iconography,” *Zograf* 10 (1979), pp.1-17.
- (44) ミルティンの肖像は時代が下るにつれて老いた描写を見ることが出来るが、コーラ修道院葬礼用礼拝堂のテオドロス・メトキティスの親族などにも見られるように、同時代の女性の描写は卵型の輪郭に眼鼻を置いただけのもので、年齢の表現も殆ど見られない。
- (45) A. M. Talbot, s.v. “Irene-Yolanda of Montferrat,” *ODB*, p.1010; D. M. Nicol, *The Byzantine Lady: Ten Portraits 1250-1500*, Cambridge, 1994, pp.48-58.
- (46) J. W. Barker, “Late Byzantine Thessalonike: A Second City’s Challenges and Responses,” *DOP* 57 (2003), pp.12-14; M. Dąbrowska, “Is There Any Room on the Bosphorus for a Latin Lady?” *Byzantinoslavica* 12 (2008), p.232. 実権は伴わなかったようである。Nicol, 1994, p.49.
- (47) Dąbrowska, 2008, p.234, n.18.
- (48) S. Ćurčić, “The Role of Late Byzantine Thessalonike in Church Architecture in the Balkans,” *DOP* 57 (2003) p.75.
- (49) Gounaris, p.31, Pl. 21. また、同聖堂北壁下部には聖エカテリニと聖イリニの肖像も描かれているが、紙幅の制限のためここでは立ち入らない。Idem, pp.41-42; 47-51, Pl. 41.

【図版出典】 写真は全て、菅原裕文氏の撮影による。図 2 は、益田朋幸『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、図 2-6 を基に作成。

【後書】 本研究は、平成 26 年度科学研究費補助金（特別研究員奨励費 24・2899）の成果の一部である。