

## ビザンティン美術における「昇架」の図像

太田 英伶奈

### はじめに

キリスト教の信仰にあつてキリストの受難、とりわけ磔刑は欠かすことのできない事件である。受難を描いたニコス・カザンザキスの同名の小説<sup>1</sup>を下敷きに1988年に公開された映画『最後の誘惑』では、キリストはまず地面に寝かされた十字架に釘で打たれたのち、ゴルゴタの丘に十字架ごと立てられた。2004年公開の『パッション』、最近では2014年公開の『サン・オブ・ゴッド』でもキリストの磔刑は上記の手順で執行されていた。マーティン・スコセッシをはじめとした映画監督たちがなぜ磔刑をこのように見せようとしたのかは判らないが、既に11世紀ビザンティンの《バルベリーニ詩篇》(ヴァチカン図書館、Barb. gr. 372, fol. 37v)では大地に横たえられた十字架の上で磔にされるキリストが描かれている。西欧ではシャルル4世紀ジャンヌ・デヴルーが所有していた14世紀にシエナで作られた写本(パリ国立図書館、ms. franc. 9561, fol. 176r)にやはり同様の場面が描かれたのをはじめとして、16世紀に至るまでアルプス以北の画家たちは大地の上で十字架に釘打たれるキリストを好んだ<sup>2</sup>。しかし、13～14世紀のビザンティンのフレスコに目を向けると、キリストがどのように磔にされたのかという点について我々はまた異なった解釈に直面する。ちょうどパレオロゴス朝が帝国を支配していたこの頃の壁画では、キリストは十字架に架けられた梯子を自ら昇っているのである。「昇架」(Christ Ascending the Cross)と呼ばれるこの図像は特に今日のセルビアとマケドニアでよく見られ、イタリアにも伝播していった<sup>3</sup>。15世紀になると昇架はもはやセルビアとマケドニアでは描かれなくなる。したがって、「昇架」がなぜそれほど短い間にしか描かれなかったのかという点は非常に興味深い。

アン・ダーベスが1995年発表の論文<sup>4</sup>でビザンティンと14世紀イタリアにおける「昇架」に触れた以外には目立つ先行研究はなく、ビザンティンにおける「昇架」の作例は未だに検討が不十分である。本稿では、「昇架」の図像が確立された背景を検討したい。まず、図像の簡略なディスクリプションを行う。次に、各作例の詳細な比較を行ったのち、図像の伝播について考察する。最後に、「昇架」の図像の源泉を神学的著作に求めることとする。

<sup>1</sup> 『キリスト最後のところみ』として恒文社1982年、1990年刊。小説では先に十字架が「岩の間に」立てられた後、キリストは兵士に体を掴まれて十字架上に引き揚げられている(431-2頁)。

<sup>2</sup> エミール・マール『中世末期の図像学』上、東京：2000年、40頁。

<sup>3</sup> A. Derbes, "Images East and West: The Ascent of the Cross", in *The Sacred Image East and West*, Urbana 1995, 110-12.

<sup>4</sup> *Ibid.*

## 図像の概要

「昇架」は受難伝サイクルに含まれる図像であり、詩篇などの挿絵として登場することはなかった。詳細な受難伝サイクル自体は10世紀のカップドキアですでに作例が見られるものの、「昇架」は13世紀までは描かれることがなかった。13世紀以前において、磔刑という事件は福音書の記述に従い、磔刑の場面のみで表現された。即ち、磔刑を準備する一切の場面は描かれなかったのである。前後する場面のない単独の磔刑の表現はCod. Paris. gr. 74, fol. 59r (11世紀、図1)のような写本挿絵やチャヴシンの「大鳩小屋の聖堂」(965年ごろ)のフレスコなど、数多く存在する。しかし、管見の限りでは11世紀<sup>5</sup>にはすでに最古の「昇架」の作例がアルメニアの写本(エレヴァン、マテナダラン、Ms. 10780, fol.125v)中に表れている(図2)。《ヴェハパー(Vehapar)福音書》と呼ばれるこの写本における「昇架」では、キリストは十字架に架けられた左の梯子を昇りながらも、十字架の横木につかまった兵士に引き揚げられ、下からは別の兵士に背を押されている。あたかもキリストは梯子を昇るように強いられているかのようなようである。十字架の右の横木につかまって待機している兵士は左の横木の兵士とともにキリストに釘を打つ役目を負っているのかもしれない。十字架の下には原初の間人であるアダムが洞の中に描かれている。《ヴェハパー福音書》においては、「昇架」が磔刑に関連する唯一の図像となっているが、これはおそらくフォリオの逸失によると思われる<sup>6</sup>。



図1「磔刑」、11世紀、Paris. cod. gr. 74, fol. 59r



図2「昇架」、11世紀、《ヴェハパー福音書》(マテナダラン、Ms. 10780, fol. 125v)》

<sup>5</sup> ダーベスによると、この年代は写本のコロフォンに由来する。ただしヘレン・エヴァンズは聖ペテロの描写様式から写本が作られたのは13世紀であると私信中でダーベスに伝えている。Derbes 1995, note13.

<sup>6</sup> 「昇架(fol. 125v)」の直後の挿絵は「ピラトの前のアリマタヤのヨセフ(fol. 127r)」である。つまりこの2つの挿絵の間の1フォリオ分(fols.126r; 126v)が失われており、ここに「磔刑」と「降架」が描かれていた可能性が高い。



図 3 「昇架」、マナスティル、スヴェティ・ニコラ聖堂、1271 年



図 4 「昇架」、オフリド、パナギア・ペリブレプトス聖堂、1294/95 年

《ヴェハパー福音書》は孤立した作例であり、同時期の「昇架」の図像は知られていない。「昇架」が再び現れるのはマナスティルのスヴェティ・ニコラやオフリドのパナギア・ペリブレプトス<sup>7</sup>といった13世紀マケドニアの聖堂壁画においてである。この2聖堂では、それぞれ異なったタイプの「昇架」を見ることができる。壁画の劣化が激しく不鮮明な部分もあるものの、マナスティルではキリストは頭を垂れ、ほとんど不承不承に梯子を昇っているようにも見える(図3)。一方、オフリドのキリストはより威厳を持った態度で、決然と梯子を昇っている(図4)。プリレプのスヴェティ・ニコラ聖堂のフレスコを手がけた画家は、オフリドの例に倣っている(図9)<sup>8</sup>。前者マナスティルの作例では、「ゲツセマネの祈り」にも通ずる自身の死に対する戸惑いと怖れというキリストの人間的な側面が強調されている。反対に後者オフリドの作例においては、キリストの死を自発的な自己犠牲として描くことでキリストの英雄的で超人間的な側面に焦点が当てられている。ダーベスは英雄的な「昇架」(以降「英雄」タイプ)は比較的早期の作例に多く、人間的な「昇架」(以降「人間」タイプ)は後期の作例に多いと主張したが<sup>9</sup>、管見の限りでは2つのタイプはどちらの時期にも混在している。

「昇架」の表現に2つのタイプが認められる理由は明らかでないが、後述するように文学の発展と何らかの関連があることは推定できる。マシューズとサンジアンは《ヴェハパー福音書》の「昇架」が「英雄」タイプに属し、したがってアルメニア人が堂々と死を迎えるキリストの主題を好んでいたと結論づけた<sup>10</sup>が、彼らの主張には賛同しかねる部分がある。《ヴェハパー福音書》の挿絵では、キリストは兵士に背を押されたり腕を掴まれて引き揚げられたりしており、キリストの自由意志と自己犠牲が徹底して表現されているとはいえない。

## 図像の発展

ゲルトロード・シラーは受難の準備を図像化する一連の動きの中で「昇架」の図像が現れたという見解を採り、《クルドフ詩篇》(ロシア国立歴史博物館、gr. 129D, fol. 67r, 9世紀後半)や《テオドロス詩篇》(大英図書館、Add.19. 352, fol. 132r, 1066年)に登場する立てられた十字架で今まさに釘付けにされるキリストの図像、さらに先述した《バルベリーニ詩篇》の寝かされ

<sup>7</sup> 当聖堂は本来聖母に献堂されていたが、オフリドの聖クリメントの不朽体を有していたため2004年までスヴェティ・クリメントと呼ばれていた。しかし、聖クリメントの不朽体が新たな聖堂に移されて以降、再び本来の名称で呼ばれるようになった。

<sup>8</sup> 両聖堂の関係については菅原裕文「ヴァロシュ、スヴェティ・ニコラ聖堂の図像形成：マケドニア南西部のビザンティン聖堂群におけるイメージの借用」『エクフラシス：ヨーロッパ文化研究』5 (2015)、47-61頁を参照。

<sup>9</sup> Derbes 1995, 112-113.

<sup>10</sup> 「磔刑」の図像そのものに関しては、彼らの 'freedom and strength of Christ in his death is one of the chief themes of Armenian reflection on the subject' という主張も正しいであろう。T. Mathews; A. Sanjian, *Armenian Gospel Iconography: The Tradition of the Glajor Gospel*, Washington D.C., 1991, 132.



た十字架上で釘を打たれるキリストの図像を「昇架」の前段階の図像として紹介している<sup>11</sup>。しかし、これらはすべて詩篇 22: 16 (17)<sup>12</sup>の挿絵として描かれており<sup>13</sup>、同時代の受難伝サイクルに同様の図像が含まれることはなかった。また、既に述べたように「昇架」が詩篇に描かれることもなかった。したがって本稿では「昇架」の前段階にあたる図像の系列への言及は避け、各作例の検討からうかがえる図像の発展の様相について述べるにとどめる。というのは、「昇架」は各作例間での差異が激しい図像であるからである。

最古作例の《ヴェハパー福音書》における「昇架」ではキリストと4人の兵士という簡潔な画面構成(図1)だが、そこから200年ほど経ったマナスティル(図3)では

画面の右に十字架を見上げる男性の一群がかすかに見える。そのうち先頭の1人は左手を挙げ



図5「昇架」、パニャニ、スヴェティ・ニコラ聖堂、1298-99年



図6「昇架」、カストリア、タクシアルヒス聖堂、1359-60年ごろ

<sup>11</sup> G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, Greenwich, Connecticut 1971-72, 82-88.

<sup>12</sup> 「子どもがわたしを取り囲み／さいなむ者が群がってわたしを囲み／獅子のようにわたしの手足を砕く。」新共同訳では「砕く」となっているが七十人訳では「ὥρυσαν(掘る、貫通する)」という語が使われており、したがって「磔刑」で手足を釘で貫かれるキリストのイメージは詩篇 22: 16(17)の挿絵として相応しいことになる。

<sup>13</sup> 詩篇 22: 16(17)の挿絵としての「磔刑」については辻絵理子「神の足の立つところ—磔刑図像に描かれた礼拝者たちとその時間構造」『中世の時間意識』甚野尚志、益田朋幸編、東京：2012年、287-308頁に詳しい。



図 7 「昇架」、スタロ・ナゴリチャネ、スヴェティ・ギョルギ聖堂、1313-1318 年

ている。以降、この手を挙げた男性を含む男性群像はオフリドのパナギア・ペリブレプトス（図 4）、プリレプ（図 9）、スタロ・ナゴリチャネ（図 7）など後続の作例に頻出する。マナスティルでは剝落してしまっているが、後続の作例では先頭の男性は単に手を挙げるだけではなく、はっきりと十字

架を指差している。磔刑の場面に居合わせた男性たちといえば兵士、祭司、律法学者、そして長老たちだが、ここで指を指しているのは出で立ちからいっておそらく兵士ではない。ネクタリオス・ザラスはこの人物を祭司と同定した上で、指を指す動作を「キリストに十字架を昇るよう指示している」と解釈した<sup>14</sup>。

バニヤニ（図 5）、カストリア（図 6）およびヒランダルは 2 人の兵士に両側から腕を掴まれるキリストの姿勢や脚立型の梯子に至るまで、ほぼ同じ「人間」タイプの構図である。バニヤニは後述するミハイルとエウティキオスが手がけた作例であるが、彼らに帰される他の 2 作例（オフリドのパナギア・ペリブレプトス、スタロ・ナゴリチャネ）では大幅に異なる「英雄」タイプの構図が採用されているのも面白い。ただし、スタロ・ナゴリチャネの「昇架」十字架の右横で釘の入った籠を持つ老人の姿勢や容姿（図 7）はバニヤニとほとんど一致している。スタロ・ナゴリチャネとオフリドのパナギア・ペリブレプトスでは一部始終を見つめる聖母マリアとヨハネが岩山の陰に描かれており、ミハイルとエウティキオスが多くの人物を配した劇的な画面構成を得意としていたことがうかがえる。

興味深いのはレスノヴォの作例である（図 8）。ここで、キリストは梯子に手足をかけつつ、右手の兵士から大壺に入った液体を飲まされている。キリストが磔刑の直前に飲まれた液体といえ、ば、「苦い（酸い）ワイン」である（マタイ 27: 34、マルコ 15: 23）。オフリドのパナギア・ペリブレプトスでも「昇架」の一つ前に「苦いワインを飲まされるキリスト」が描かれているが、それぞれ別の画面を与えられており、対してレスノヴォの画家は 2 つの場面を統合したイメージ

<sup>14</sup> N. Zarras, 'The Passion Cycle in Staro Nagoričino', *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 60 (2010), 196.

を創り上げている。しかし、こうしたエピソードの混交ないし並置はオフリドでも起きており、「昇架」の画面左下は「キリストの服をくじ引きで分ける兵士たち（マタイ 27:35、マルコ 15:24、ルカ 23:34、ヨハネ 19:24）」に割かれている（図4）。図像化しやすいエピソード数が多い受難伝をどうにか聖堂に収めようとした画家の工夫であろう。

「昇架」は基本的に聖堂の北壁に描かれる場合が多いが、そのこと自体に深い意味はなく、単にキリスト伝の配置上そうだったというだけのことであろう。注意を払うべきはむしろ「昇架」が「磔刑」と「降架」のどちらと並置されるか、という点である。「降架」と並置される場合、「磔刑」は受難伝サイクルから外されて聖堂壁面の一つ上のレベルに描かれる十二大祭サイクルに入れられる。内接十字式の聖堂の場合は聖堂の形状の都合上、特にヴォールトに「磔刑」が来る場合が多い。

ところで、補遺に挙げた 24 作例のうち 8 作

例がギリシア語銘文を伴う。そのうちヴェリアのソティル・クリストス聖堂、カストリアのタクシアルヒス聖堂、枢機卿ベサリオンの聖遺物箱のものは写真からは判読不能であるので除くとして、残り 5 作例の銘文を確認する。年代が最も古いオフリドのパナギア・ペリブレプトス聖堂では、銘文は十字架の左に ...[ἀν]αβέ[νωντος]...、右に ἐν τῷ στα[υ]ρῷ と読める。直訳すれば「十字架に昇る」となる。年代が近接するプリレプでも、ἀναβένωντος ἐν τὸ σταυρὸ と、分詞 ἀναβένωντος を用いたほぼ同じ文面が認められる。では後続の作例における銘文もすべてこの形式を踏襲しているのかというと、そうではなく、スタロ・ナゴリチャネでは ἡ ἐπὶ τὸν σταυρὸν ἄνοδος 「十字架への上昇」と、名詞 ἄνοδος が用いられている。テサロニキでは ἀνάβασις τοῦ Χρ[ιστοῦ] 「キリストの上昇」というまた違った用語がみられる。さらにオフリドの聖コンスタンティノスとヘレナ聖堂では ἡ Ἀποκαθήλωσις 「釘付け」と、「昇架」の場面の説明よりもむしろこれから起こることを銘文の内容としている<sup>15</sup>。このように、付随する銘文が一定しない<sup>16</sup>あたり、「昇架」の図像が定型化していなかったことを示唆している。そして、図像



図 8 「昇架」、レスノヴォ、レスノヴォ修道院、1349 年

<sup>15</sup> Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охридџу*, Beograd 1978, 109.

<sup>16</sup> おそらくこのことが現代の美術史用語における「昇架」の名称が定まっていな一要因なのであろう。日本



の定型化をみないまま、「昇架」は描かれなくなるのである。

## 「昇架」の伝播

「昇架」はビザンティンとイタリアの両地域でほぼ同時期に隆盛した図像<sup>17</sup>であるため、一体どこで最初に描かれるようになったのかという問題については不明な点が多い。現在の定説は図像の起源をイタリアに求める<sup>18</sup>。筆者はこれに反して、図像の起源をビザンティンに求めたい。《ヴェハパー福音書》は孤立した作例ではあるが、14世紀に編纂されたやはりアルメニアの《グラジョール福音書》に「昇架」が再び登場する<sup>19</sup>。イタリアからアルメニアに「昇架」が伝わったというよりは、少なくともアルメニアでは「昇架」が生き残ったと考える方が妥当であろう。おそらく《ヴェハパー福音書》は貴重な残存例であり、ビザンティン帝国のその他の地域でも「昇架」は描かれていたに違いない。「昇架」の初出がアルメニアの写本であるからといって、必ずしもアルメニアが「昇架」の起源であるとはいえない。

「昇架」はコンスタンティノポリスとテサロニキというビザンティンにおける文化の二大中心地では、テサロニキのアギオス・ニコラス・オルファノス聖堂を除いて作例が残っていない。しかし、セルビアとマケドニアの聖堂では7作例が知られている。ダーベスは「昇架」が描かれた聖堂のフレスコ・サイクルは様式の上で互いに似通っていると指摘した<sup>20</sup>。たしかに、「昇架」が描かれた20聖堂（補遺のリストを参照）のうちオフリドのパナギア・ペリブレプトス、パニャニのスヴェティ・ニキタ、スタロ・ナゴリチャネのスヴェティ・ギョルギの3聖堂の壁画がすべてギリシア人画家のミハイル・アストラパスとエウティキオス<sup>21</sup>（1295–1317 ごろ活動）の手に

---

語では「昇架」で統一されているが、英語では‘Ascent of the Cross’‘Christ ascends the Cross’、仏語では‘Mise en Croix’‘Jésus monte à l’échelle pour être cloué sur la Croix’など、表記に揺れがある。さらに G. Millet の *Recherches sur l’iconographie de l’Évangile* (Paris, 1960) 380–395では La mise en Croixが大項目として載せられており、その下位項目として Jésus montant à l’échelleと Jésus mis en Croixがそれぞれ属する。つまり「英雄」タイプと「人間」タイプを別の図像として扱っているのである。

<sup>17</sup> イタリアでの最古作例はコッポ・ディ・マルコヴァルドによる《サン・ジミニャーノの十字架》（1261年ごろ）にみえる。サン・ジミニャーノ、市立絵画館。

<sup>18</sup> Mathews; Sanjian, 131.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 131–132.

<sup>20</sup> Derbes 1995, 112.

<sup>21</sup> そもそもこの画家集団が2人（ミハイルとアストラパスは同一人物）であったのか、3人（ミハイルとアストラパスは別人）であったのかについては、長年議論が闘わされてきた。しかし、オフリドのパナギア・ペリブレプトス聖堂に描かれた聖メルクリノスの剣に「ミハイル・トゥ・アストラパの手[になる]（χειρ τοῦ Μιχαήλ τοῦ ἀστράπα）」とサインされていることから、アストラパスは単にミハイルの二つ名もしくは家名であった可能性が高い。本稿ではミハイルとアストラパスは同一人物とする。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; R. Hamann-Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Gießen 1976; P. Miljković-Peppek,



なることは特筆に値する。彼らの生涯についてはほとんど何も知られていないが、出自はテサロニキであったとされる。というのも、文献学者ディミトリオス・トリクリノス（1300–25 年ごろ活動）が言及する、ミハイル・アストラパスと同じ一族に連なる画家ヨアンネス・アストラパスがテサロニキの出だからである<sup>22</sup>。ミハイルとエウティキオスがテサロニキ出身だったとすれば、画家としての訓練を受けたのもテサロニキもしくはコンスタンティノポリスであったと考えるのが自然だろう。二人は主にセルビア王ステファン・ウロシュ 2 世ミルティン（1253–1321、在位 1281–1321）の下で制作しており、筆者はこれを「昇架」がセルビアとマケドニアに多く残る要因と推測する。他のギリシア人画家や地元の画家たちはミハイルとエウティキオスの作品を目にしただろうし、模倣することもあっただろう。ダーベスは当時テサロニキもしくはコンスタンティノポリスで「昇架」を含む受難伝が流行しており、2 都市いずれかの工房の一員がこの新たな受難伝を地方に持ち込んだとしている<sup>23</sup>。実際、パレオロゴス朝期は「昇架」を含め、「ペテロの否認」、「キリスト嘲弄」など受難伝における新たな図像の隆盛をみた時代である<sup>24</sup>。

### 「昇架」の神学的源泉

福音書は磔刑の直前に起こったことについて何も語っておらず、したがって「昇架」は正典の記述には含まれない主題である。正典に記されていないエピソードを挿入すること自体はビザンティン美術では珍しくなく、例えばマリア伝サイクルにおける受胎告知はその好例である。ビザンティンのマリア伝サイクルにおいて受胎告知は二度描かれる。「糸巻きの受胎告知」と「井戸の受胎告知」のうち、前者は福音書の記述に基づいているが、後者は外典である『ヤコブ原福音書』の記述に拠っている。受難に関連する正典に基づかない図像の代表的なものとしては「降架<sup>25</sup>」と「聖母の嘆き<sup>26</sup>」（ピエタ）を挙げることができる。「昇架」の図像が 13 世紀末までに創出されたことは既に述べた通りだが、特定の画家が突然この図像を考えついたとは思えない。何かしらの着想源となるテキストや思想があったと考えるほうが自然であろう。

ラテン世界においては「昇架」の図像が先に広まり、後に図像の使用がテキストによって補強された。「昇架」はフランシスコ会によって原型論的に「ベテルに昇るエリシャ」（列王記下 2:23）と関連付けられたのである<sup>27</sup>。エリシャはベテルへと上っていく道すがら、子どもたちに

---

ДЕЛОТО НА ЗОГРАФИТЕ МИХАИЛО И ЕУТИИЈ, Skopje 1967; E.I. Kouri, *Die Milutinshule der byzantinischen Wandmalerei in Serbien, Makedonien, Kosovo- Metohien und Montenegro (1294/95- 1321)*, Helsinki 1982.

<sup>22</sup> A. Cutler, 'Michael (Astrapas) and Eutykhios' in *Oxford Dictionary of Byzantium*, v.2, Oxford 1991, 1368.

<sup>23</sup> Derbes 1995, 113.

<sup>24</sup> 菅原裕文「キリスト伝サイクルの変容とスヴェティ・ニコラ聖堂の装飾プログラム —後期ビザンティン聖堂（13–15世紀）における儀礼化の進展—」『WASEDA RILAS JOURNAL』1 (2013)、43–53頁。

<sup>25</sup> 長塚安司「十字架降下について –2–」『美術史』22 (3) (1972)、61–86頁。

<sup>26</sup> K. Weitzmann, *The Origin of the Threnos*, New York 1961.

<sup>27</sup> A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the*

「はげ頭、上っていけ。はげ頭、上っていけ (*ascende calve ascende calve*)」と嘲られるが、クレルヴォーのベルナルドゥスはカルヴァリオをこの '*calve*' と同一視した<sup>28</sup>。ラテン語世界でないためにこの修辞が成立しないビザンティンの「昇架」の場合、図像が先立つのか、テキストが先立つのかは明らかでない。しかし、以下に示す通り主題自体の初出は『ニコデモ福音書』と考えられる<sup>29</sup>。5～6世紀に成立したとみられるこの外典はキリストの受難を主題としており、本文は「ニコデモ注解書」もしくは「ピラト行伝」と呼ばれる前半部分と「キリストの冥府降下」と呼ばれる後半部分に分かれているが、「キリストの冥府降下」は後代に付け加えられたテキストで、本来は「ニコデモ注解書」が独立して存在していた。「ニコデモ注解書」の「発見者」であるアナニアスはヘブライ語のテキストから翻訳したと本文中で主張するが、オリジナルはギリシア語で書かれていたというのが定説である。ただし、想定されるオリジナルのギリシア語は伝わっておらず、現存最古の「ニコデモ注解書」はコプト語やグルジア語のテキストで、いずれも9世紀以降の写本である。これ以外にも「ニコデモ注解書」には様々なヴァージョンが伝わっているが、昇架のエピソードが登場するのはレミ・グネルがグループ M と呼ぶビザンティンで流通していたヴァージョンである。グループ M は推定される成立年代順に M1、M2、M3、M4 と4つのタイプの本文が知られているが、M4を除く全てに昇架の記述が伺える<sup>30</sup>。M1のテキストを完全なかたちで伝える写本は現存しないものの、グネルが M1 に分類される7写本を統合して構成したテキストでは、「[...] 彼ら [兵士たち] は彼 [キリスト] に赤い衣を着せ、[十字架に] 昇らせ、そして十字架に釘づけた [...]」<sup>31</sup>と語られる。この部分が含まれる最古の写本はヴェネツィア、マルチャーナ図書館所蔵の14世紀に帰せられる ms. gr. II, 151, fol. 297v-317v (coll. 1176; olim Nanianus CCX) で、元々クレタ島ハニアのアギア・トリアダ修道院に伝わっていたものである<sup>32</sup>。M1のリライトである M2、および M2 に手が加わったテキストを基に書かれたであろう M3 にもそれぞれ「彼ら [兵士たち] は彼 [キリスト] を十字架に昇らせ、磔にし、釘づけた<sup>33</sup>」、「彼ら [兵士たち] は彼 [キリスト] を昇らせ、釘づけた<sup>34</sup>」とある。M2 はパリ国立図書

---

*Levant*, Cambridge 1996, 155.

<sup>28</sup> *Patrologia Latina*, 184: 752.

<sup>29</sup> Millet 1960, 380.

<sup>30</sup> M4は M1 の後半部分の要約版であり、分類される4写本がすべてアトス山に伝来する19世紀の写本であるためか、グネルの研究からは除外されている。R. Gounelle, *Les recensions byzantines de l'Évangile de Nicodème*, Turnhout 2008, 8.

<sup>31</sup> '[...] αὐτὸν δὲ ἐνέδυσαν ῥάσον κόκκινον καὶ ἀνεβίβασαν αὐτὸν καὶ ἐκάρφωσαν ἐν τῷ σταυρῷ [...]'. *Ibid.*, 232.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 110.

<sup>33</sup> 'Ἀνεβίβασαν αὐτὸν ἐν τῷ σταυρῷ καὶ σταυρώσαντες αὐτὸν καὶ ἐκάρφωσαν.' *Ibid.*, 234.「磔にし、釘づけた」という表現は日本語として不自然だが、原文の意義を解釈すると概ね「十字架に昇らせううえで手足を十字架に沿うように縄などで固定し、釘を打った」ということになるのだろう。

<sup>34</sup> '[...] ἀνεβίβασαν αὐτὸν ἐν τῷ σταυρῷ καὶ ἐκάρφωσαν [...]'. *Ibid.*, 235.

館所蔵 Cod. Paris. gr. 808, fol. 261r–279r (*olim* Regius 23422, 15 世紀前半)、M3 はオックスフォード大学ボドリアン図書館所蔵 Holkham gr. 24, fol. 259r–286v (*olim* 90, 14–15 世紀) がそれぞれ当該箇所を含む最古の写本である。つまり、昇架のエピソードを含むテキストはどれも 14 世紀以前に遡れないのである。ここで、M1、M2、M3 すべての本文で「昇らせた (ἀνεβίβασαν)」という表現が採用されているのは注目に値する。他者から十字架に昇らされるキリストの様子が『ニコデモ福音書』の他ヴァージョンでも語られているのかというと、より古いヴァージョンである通称ギリシア語 A<sup>35</sup> をはじめとして、管見の限りどのヴァージョンでも昇架どころか磔刑の手順すら詳しくは述べられていない。これは、『ニコデモ福音書』に限らず『ペテロ福音書』など、キリストの受難を主題とする他の外典においても同様である<sup>36</sup>。ギリシア語 A は 600 年ごろに成立し、グループ M の底本となったとみられる<sup>37</sup> が、M1、M2、M3 にみられる昇架のエピソードがいつ追加されたのかという問題はおそらく決着がつかないだろう。現時点で推察されるのは、14 世紀のビザンティンでは「人間」タイプの「昇架」を彷彿とさせる文章を含む『ニコデモ福音書』のヴァージョンが流通しており、一部では『ニコデモ福音書』が典礼で読まれる場合もあったらしい、ということのみである。というのは、M3 の冒頭に「聖金曜日の朝課もしくは聖木曜日の晩課に読むこと<sup>38</sup>」という指示書きが残るからである。たしかに聖木曜日と聖金曜日は受難に関する福音書の箇所を奉神礼で読むことが定められてはいるが、このように外典の福音書を読む指示があるのは珍しい。しかし、これはおそらく当該の箇所を含む Holkham gr. 24 の所有者に向けられた指示書きであって、当時のビザンティン世界全体で受難の典礼中に『ニコデモ福音書』を読むことが慣例化していたとは云えないだろう。

とはいえ、『ニコデモ福音書』に登場するような昇架のイメージがある程度後期ビザンティン文学の世界で定着していたらしいことは『キリストス・パスコン』からもうかがえる。この本は伝統的にナジアンゾスのグリゴリオスの著作とされてきたが、今日では 11 ～ 12 世紀に逸名著者によって著されたとされる。13 世紀から 16 世紀にかけて 25 の写本に書写されたという点か

<sup>35</sup> この名称は最初に『ニコデモ福音書』のヴァージョンを整理したティッシェンドルフによって与えられ (K. V. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Leipzig 1853)、以降多くの翻訳版の底本となっているが、恣意的にテキストを選択しているとして近年批判も多い。グループ M はティッシェンドルフの分類ではギリシア語 B にあたる。

<sup>36</sup> 『ニコデモ福音書』も『ペテロ福音書』も田川建三による抄訳が荒井献編『新約聖書外典』に収録されている。『ニコデモ福音書』の磔刑の箇所は「主としてルカ 23・32 以下の焼き直しであるから省略」されているが、『ペテロ福音書』では「そして二人の悪人を連れて来て、その二人の間に主 (イエス) を十字架につけた。」とある (4 章 10 節、55 頁)。

<sup>37</sup> J. K. Elliott, 'The Gospel of Nicodemus or Acts of Pilate' in *The Apocryphal New Testament: A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation*, Oxford 1993, 165. ただし、キム・ハクチンはティッシェンドルフのギリシア語 B、つまりグネルのグループ M に相当するヴァージョンがラテン語版からの意識版だとしている。H. C. Kim, *The Gospel of Nicodemus: Gesta Salvatoris*, Toronto 1973, 2.

<sup>38</sup> 'Ἀναγινωσκότης τῇ μεγάλῃ Παρασκευῇ πρωὶ ἢ τῇ μεγάλῃ ε' ἑσπέρας'. R. Gounelle 2008, 173. 聖金曜日の典礼は一部繰り上げて聖木曜日の晩課に行われることがあった。



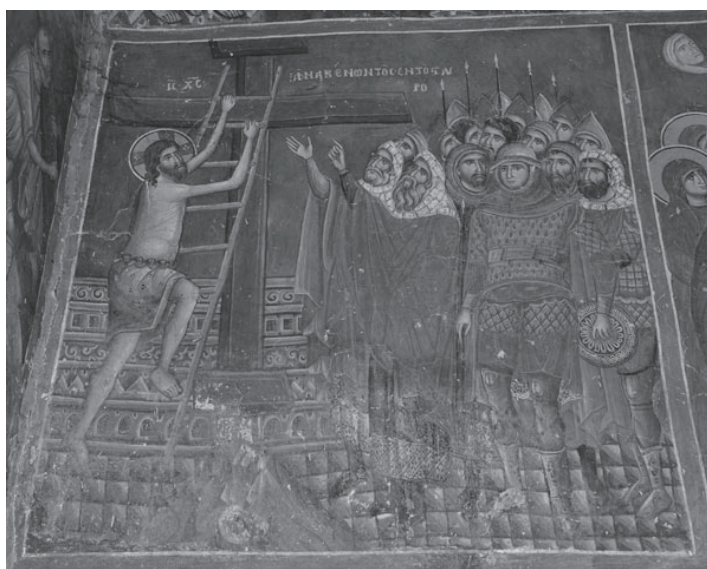


図 9 「昇架」、プリレブ、スヴェティ・ニコラ聖堂、1298-99 年

はいないが、キリストが既に地面に立てられた十字架に引き上げられたか、昇っていったということは一目瞭然である。

『キリストス・パスコン』が成立するはるか以前から、「昇架」の原形となっていそうな思想が既に初期キリスト教期のテキストに散見される。しかし、こうした初期キリスト教期のテキストは『キリストス・パスコン』と異なり、キリストの自発的な自己犠牲に主眼を置いている。アルメニアの歴史家であるアガタンゲロス（5 世紀）はキリストが「峻峰を登るかのごとく打ち立てられた十字架を昇る<sup>41</sup>」と記した。ロマノス・メロドス（555 以降没）の賛歌でも、キリストが自ら進んで苦難を受けたという旨の文言がくり返し現れる<sup>42</sup>。聖金曜日のための典礼では十字架を昇るキリストをより正確に描写している。「主よ、あなたが十字架を昇ったとき、怖れと慄きですべての創造物が動きを止めた [.....]。生ける者と死せる者の審判者よ、あなたは死ではなく命をもたらすためにやって来た<sup>43</sup>」。キリストが十字架に昇る行為を、彼の人類を贖う意志の顕れと解釈する長い伝統があったことがここにかがえる。おそらくこうした伝統がオフリドやプリレブ（図 9）で見られるような「英雄」タイプの「昇架」制作の背景にあるのだろう。

<sup>39</sup> A. Tuilier, *La Passion du Christ: tragedie*, Paris 1969, 75–116.

<sup>40</sup> 『キリストス・パスコン』、663–65 行 (Tuilier 1969, 181)。

<sup>41</sup> アガタンゲロス『アルメニア史』、83 章 (trans. R. Thomson, *History of the Armenians*, Alby 1976, 92–93)。

<sup>42</sup> ロマノス・メロドス『賛歌』35:4; 6 (十字架のものと[母]マリアの賛歌)、36: 1 (「御受難の賛歌」) (家入敏光訳『ローマノス・メロドスの賛歌』、東京：2004 年、301 頁)。

<sup>43</sup> ディオクレティアのカリストス『レンテン・トリオディオン』「十二福音書の奉神礼、第八調」 (Mother Mary; K. Ware, trans., *Lenten Triodion*, London 1978, 599)。

ら、ビザンティン世界で一定の知名度を得ていたことが判る<sup>39</sup>。『キリストス・パスコン』はキリストの受難と復活を聖母の視点から物語る。磔刑の直前の場面は次の通りである。「彼ら〔兵士たち〕はすぐに横木を取りつけ、彼〔キリスト〕の手をそこに打ちつけられるように改造した。そして、彼〔キリスト〕の足を地面に突き刺された木材に釘づけた。<sup>40</sup>」もちろん、この一節は梯子を昇るキリストを描写して

キリストの自己犠牲を謳うテキストとは別に、マシューズとサンジアンは昇架とヤコブの梯子の間に興味深い関連を見出した。ヤコブは夢の中で天国に続く梯子を天使たちが昇り降りしているのを目にする（創世記 28 : 12）。マシューズとサンジアンはキリストが十字架に昇り、そして降りる（降ろされる）という一連の出来事が、ヤコブの梯子を昇降する天使の模倣だと主張する<sup>44</sup>。彼らの意に従えば、偽ヒポリュトスが言うように、ヤコブの梯子は十字架の予型であり、十字架は新たなヤコブの梯子なのである<sup>45</sup>。さらに、ヤコブがイスラエルと名を改め十二使徒に対応するイスラエルの十二支族の始祖となったことから、ヤコブ自身がキリストの予型であると解釈することもできる。マシューズとサンジアンによれば、十字架とヤコブの梯子は早くも 4 世紀にはアンティオキアのエウスタティオス（337 以前没）によって、そして 10 世紀にもモーゼ・バル・ケファ（815 ごろ -903）によって結びつけられていた<sup>46</sup>。十字架とヤコブの梯子の予型論的解釈がパレオロゴス朝期まで存続していたかは不明だが、13 世紀ビザンティンのフレスコに旧約聖書の要素が積極的に取り入れられていることは指摘しておきたい。例えば、オフリドのパナギア・ペリブレプトスではアプシス周囲の逆 U 字型の壁面に旧約聖書の人物を描いたメダイヨンが 29 個も配される。この中にはヤコブと彼の 12 人の息子も含まれる。それまでのビザンティン聖堂装飾では、旧約からはキリストと聖母の予型を予見した預言者たちのみがドームのドラム部分に描かれるにとどまっていた。旧約の登場人物が 29 人も、しかも聖域という重要な場所に描かれた聖堂はかつてなかった<sup>47</sup>。コーラ修道院の外ナルテクスの南ドームにもヤコブと 12 人の息子のモザイクがある。また、コソヴォのグラチャニツァ修道院やデチャニ修道院といったパレオロゴス朝期の 15 聖堂やコーラ修道院では、旧約のモチーフを聖母の予型として描いたフレスコが見受けられる<sup>48</sup>。

## 結論

本稿の目的は「昇架」の図像の成立背景を探ることであつた。結果、「昇架」の最古例は 11 世紀のアルメニア写本に残存すること、そして 13 世紀にはセルビアとマケドニアに広がっていることが確認された。「昇架」には「英雄」タイプと「人間」タイプの二通りの描き方があり、前

<sup>44</sup> Mathews; Sanjian 1991, 132.

<sup>45</sup> 偽ヒポリュトス『復活祭のための説教』、51: 8 (P. Nautin, *Homélies pascales I*, Paris 2003, 177)。ただし、ヤコブの梯子は後に聖母の予型としても解釈された。

<sup>46</sup> Mathews; Sanjian 1991, 132.

<sup>47</sup> 益田朋幸「聖母よ、御腕を支えん — オフリド、パナギア・ペリブレプトス聖堂アプシスの旧約人物像について —」『WASEDA RILAS JOURNAL』1 (2013)、18 頁。

<sup>48</sup> 清水美佐「グラチャニツァ修道院・デチャニ修道院の至聖所周辺における聖母の予型 — マリア伝サイクルとの関係において —」『WASEDA RILAS JOURNAL』2 (2014)、61 頁および同著者「闇と光における神との出会い：コーラ修道院葬礼用礼拝堂《ヤコブの梯子》《モーセの燃える柴》考察」『共生学 *Sapientia convivendi*』9 (2014)、51–76 頁。

者の「英雄」タイプに関してはキリストの自発的な十字架上での死を強調する神学的伝統が着想源となっている可能性がある。『ニコデモ福音書』の M グループと呼ばれるヴァージョンは流通年代がちょうど「昇架」が隆盛した時期にあたり、特に「人間」タイプのより直接的な図像の源泉とされたことも考えられる。これとは別に、ヤコブの梯子を十字架の予型と見る解釈が両タイプの下敷きとなっている可能性もあるだろう。これらはすべて、いかにビザンティン美術において新たな図像が文学の影響を受けて創出されていたかを物語る。ただし、本稿はあくまで試論であり、実際にパレオロゴス朝の画家たちが『ニコデモ福音書』やその他の文学作品を典拠としたという証拠はない。パレオロゴス朝の美術と文学の相互関係については、今後の課題としたい。

### 補遺：「昇架」の作例一覧（年代順）

†：ミハイルとエウティキオスの手になる。

- ・ アルメニア、《ヴェハパー福音書 (Matenadaran, ms. 10780, fol.125v)》、11 世紀。「人間」タイプ。
- ・ マナスティル（マケドニア）、スヴェティ・ニコラ聖堂、1271 年。「人間」タイプ。
- ・ オフリド（マケドニア）、パナギア・ペリブレプトス聖堂†、1295 年。「英雄」タイプ。
- ・ プリレプ（マケドニア）、スヴェティ・ニコラ聖堂、1298–1299 年。「英雄タイプ」。
- ・ アルメニア、《グラジョール福音書》（カリフォルニア大学ロサンゼルス校）、1300–1307 年。  
トロス・タロネチ筆。「英雄」タイプ。
- ・ バニャニ（セルビア）、スヴェティ・ニキタ聖堂†、1314 年。「人間」タイプ。
- ・ スタロ・ナゴリチャネ（マケドニア）、スヴェティ・ギョルギ聖堂†、1313–1318 年。「英雄」タイプと「人間」タイプの折衷。
- ・ アトス山、プロタトン、14 世紀初頭。「英雄」タイプ。
- ・ アトス山、ヒランダル修道院、14 世紀初頭。「人間」タイプ。
- ・ テサロニキ、アギオス・ニコラオス・オルファノス聖堂、14 世紀初頭。「人間」タイプ。
- ・ ヴェリア（ギリシア）、ソティル・クリストス聖堂、14 世紀初頭。「英雄」タイプ。
- ・ デチャニ（セルビア）、デチャニ修道院、1327–1335 年。「英雄」タイプ。
- ・ アルメニア、写本 (Matenadaran, ms. 212, fol. 146)、1340 年。アワグ筆。「英雄」タイプ。
- ・ ポロシュコ（マケドニア）、ポロシュキ修道院、1343–1345 年。「英雄」タイプ。
- ・ レスノヴォ（マケドニア）、レスノヴォ修道院、1349 年。「英雄」タイプ。
- ・ ミストラ、アギア・ソフィア聖堂、1350 年ごろ。「人間」タイプ。
- ・ クルデア・デ・アルジェシュ（ルーマニア）、聖ニコラオス聖堂、1352 年以前。「英雄」タイプ。
- ・ マテイチ（マケドニア）、マテイチ修道院、1356–1360 年。未確認。
- ・ カストリア、タクシアルヒス聖堂、1359–1360 年ごろ。「人間」タイプ。
- ・ スシツァ（マケドニア）、マルコフ・マナスティル、1376 年。「英雄」タイプ。
- ・ マトカ（マケドニア）、スヴェティ・アンドレア修道院、1398 年。「英雄」タイプ。



- ・ 枢機卿ベサリオンの聖遺物箱（ヴェネツィア、アカデミア美術館）、14 世紀後半<sup>49</sup>。「人間」タイプ。
- ・ ミストラ、パナギア・ペリブレプトス聖堂、14 世紀後半–15 世紀初頭。「人間」タイプ。
- ・ オフリド（マケドニア）、聖コンスタンティノスとヘレナ聖堂、14 世紀後半。「英雄」タイプ。

## 図版出典

図 1：‘BnF Gallica’, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10722121j> (2016 年 10 月 20 日閲覧)

図 2：‘Index of Armenian Art: Database of Armenian Manuscript Illuminations’,  
[http://mycms-vs04.rrz.uni-hamburg.de/sfb950/receive/iaa\\_art\\_00002946](http://mycms-vs04.rrz.uni-hamburg.de/sfb950/receive/iaa_art_00002946) (2016 年 10 月 20 日閲覧)

図 3：菅原裕文撮影。

図 4：菅原裕文撮影。

図 5：益田朋幸撮影。

図 6：益田朋幸撮影。

図 7：益田朋幸撮影。

図 8：G. Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, fasc. IV, Paris 1969, Pl. 12

図 9：益田朋幸撮影。

---

<sup>49</sup> 13世紀という見解もある。M. Iwanicka, *et.al.*, ‘On the application of optical coherence tomography as a complimentary tool in an analysis of the 13th century Byzantine Bessarion reliquary’, *Microchemical Journal* 125 (2016), 76.