

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

武 田 一 文

On the Representations of the Twelve Apostles in *the Dormition of the Virgin* in Byzantine Church Decoration

Kazufumi TAKEDA

Abstract

The *Dormition of the Virgin*, portraying one of the twelve great feasts, is common in Byzantine church decorations. The aim of this paper is to explore the images of the twelve apostles in the *Dormition of the Virgin*. First, based on the discussion of Guillaume de Jerphanion, we organize the difference between the “drawn” twelve apostles and the twelve apostles described in the Bible. Next, we consider the *Dormition* in St. Nicholas Church (in Valosh, Macedonia), respectively, to see whether we can confirm the 12 members that Jerphanion recommended in a 13th century church.

Then, we consider the example in which the number of the symbolic “Twelve” has been changed. In Martorana in Sicily, the *Dormition* has 13 people. Ernst Kitzinger suggested the 13th man could be a bishop, but a comparison with other depictions of the *Dormition*, caused the author to suggest that the 13th man could be the 13th apostle. Two apostles depicted on the right side of the *Dormition* have faces similar to those in the portraits donated by Admiral George to this church. The extraordinary portrait of 13 apostles should be explained to viewers as the result of an addition to the *Dormition*, indicating that church donors have joined this mystical event somehow.

We considered another example of the “not twelve apostles” theory in the monastery of Chola in Istanbul. The *Dormition* in the monastery portrays 11 apostles. It is clear that Thomas is absent in this depiction, but the reason has not been discussed sufficiently. The author suggests that Theodore Metochites, a statesman during the Byzantine Empire, was aware of the rise in worship the holy Girdle of the Virgin in Italy, especially by the city of Prato. The Girdle was one of the most precious relics in Constantinople, but it was lost after the fourth Crusade. Metochites might have felt that the absence of Thomas from the work correlated with the loss (possibly stolen) of the relic and his antipathy for Prato.

本論では、ビザンティン聖堂⁽¹⁾に描かれた「聖母の眠り」⁽²⁾図像を対象として、十二使徒がどのように描かれたかを考察する。聖堂装飾の一部主題に登場する十二使徒は、聖書に記されたキリストの高弟としての十二使徒と必ずしも一致しない。一方キリストと十二使徒を描く主題は、聖堂内でも特に重要な位置を占めているように思われる。マリアの臨終の様子を描く「聖母の眠り」にも、マリアの許に集った十二使徒が描かれる。聖母の臨終を記念する

祝祭日（生神女就寝祭）は正教で最も重要な祝祭である十二大祭の一つ⁽³⁾であり、それを主題とする「聖母の眠り」図は聖堂本堂の西壁扉口上部を定位置とする、ビザンティン聖堂装飾において重要な図像である⁽⁴⁾。まず図像化された十二使徒の構成を先行研究から確認し、「聖母の眠り」の作例にそれを敷衍できるかを見る。その上で十二使徒図像としての「聖母の眠り」の意味を考える。聖堂装飾における十二使徒が主題となる図像は多くないが、その中

の一つとしての重要性を持つことが明らかになるだろう。さらに「12」という象徴的な数字を取って変更した作例を考察する。11人、13人となった使徒を、観者はいかに見たのか。以上の考察によって、単なるマリアの臨終を描いた図像としてだけではない、「聖母の眠り」の持つ重層的な意味を提示したい。

聖書における「使徒」と「十二使徒」について

図像の考察に入る前に、「十二使徒」と呼ばれる概念を整理する。原始キリスト教団の中でも重要な働きをした使徒 apostolos と呼称するが、一方で時に使徒と、狭義の使徒である「十二使徒」との間の境界は曖昧なように思われる。図像の領域においてそれは特に顕著である。聖書に現れる十二使徒と使徒を概観し、その上でイメージ化された十二使徒との差異を確認する。そこでは十二人が意図的に取捨選択される傾向が浮かび上がってくるのである。その上で、次節の「聖母の眠り」における十二使徒図像の考察に移ることになる。

使徒とはキリストの教えを広めるべき存在であり、イエス・キリストの弟子の中でも特に重要とされた人々である。そして十二使徒とはキリストの弟子の代名詞のような呼称であり、当然その成員は固定的なものと思われがちであろう。しかし新約聖書に当たれば、その12人は必ずしも定まっていなかったことがわかる。まず聖書中に、「十二使徒 (δώδεκα απόστολοι)」との呼称は殆ど使用されない。多くは単に「使徒」あるいは「弟子」との表記がなされるのみである。キリストの公生涯が常に12人の弟子を引き連れていたものでないためとも言えるが、ヨハネ福音書は十二使徒に触れつつも12人全員の名前を挙げないなど、そもそも歴史的にはイエスの生前に十二使徒の概念は存在しなかった可能性も考えられるだろう。しかしマルコ、マタイ、ルカの共観福音書には若干のずれがあるものの12人の名前が挙げられるため、極めて早い時期に既にキリストの高弟としての十二使徒概念が存在したと思われる。12は旧約聖書に現れる、ユダヤ人の祖たるイスラエル十二部族に由来するユダヤ人にとって象徴的な数字であり、当然12人の高弟というイメージにそれは反映されているだろう。

そこで各福音書に現れる12人の名を確認する。ヨハネを除く3福音書ではキリストが宣教のために12人を選び、悪霊を払うための権能を授けたと

し、その名を挙げている⁽⁵⁾。マルコ、マタイ福音書は共通しており、シモン・ペトロ、ヨハネ、アンデレ、バルトロマイ、トマス、ゼベダイの子ヤコブ、フィリポ、マタイ、アルファイの子ヤコブ、熱心党のシモン、タダイ、イスカリオテのユダである。ルカ福音書にはタダイの名が見えず、その代わりにヤコブの子ユダが十二使徒として挙げられる。3福音書で唯一入れ替わるタダイとヤコブの子ユダは同一人物とされ、3福音書の十二使徒に異同はないとされる⁽⁶⁾。ヨハネ福音書は12人の弟子がいたことには触れるものの⁽⁷⁾、その具体的な名前を数え上げない。そのため、ヨハネ福音書中に名前が現れた弟子を十二使徒と数えてきたようである。ヨハネの子シモン・ペトロ、イエスに愛された弟子、アンデレ、ゼベダイの子たち、ディディモ・トマス、フィリポ、ナタナエルとイスカリオテのユダの8人がそれにあたる。イエスに愛された弟子はヨハネ、ナタナエルはバルトロマイと同一視されるとされる。以上が福音書に見る十二使徒であり、厳密には十二使徒とは常に前述の12人であるべきということになる。しかし、実際には12人は福音書の記述に必ずしも縛られないのである。

十二使徒以外で最も重要な使徒はパウロであろう。元はキリスト教の迫害者でありながらその後回心し、特にユダヤ人ではない異邦人への伝道を熱心に行ったことから、異邦人教会の基礎を作った人物とも言われる。そのため、使徒言行録において本来使徒はイエスの生前に弟子であったものとの指定があるにも拘わらず⁽⁸⁾、キリスト教会においてパウロも使徒に数え上げられることとなった。正教会においてペテロ、パウロは首座使徒との呼称を持って特別に崇敬を受けている。しかし聖書に基づく限り、十二使徒はあくまでキリストが特別に任命した12人であり、キリスト死後のパウロを始めとして他の人物はその枠に組み込まれないのが原則論と言えよう。例外はマティアであり、使徒言行録の冒頭で、イスカリオテのユダが抜けた後の欠員を埋めるため、くじを引いて十二使徒に加わったのがマティアだとされる⁽⁹⁾。

しかし図像化された「十二使徒」図では時に十二使徒とこれら別の使徒が入れ替わり、聖書由来とは別の12人を構成することがある。マティア選出のエピソードからも、12という数の象徴性が重要視されていたことは明らかである。図像においても、

使徒の集合を描く場合は多くが12人の人物により表わされ、12人にパウロを加え十三使徒にするといったことは選択肢になかった。後に見るように、12人という「約束事」は聖書を超越してイメージを規定することとなる。次節ではジェルファニオンの議論を基に、イメージにおける十二使徒が誰なのかを確認する。

イメージにおける「十二使徒」

始めに、この12人の枠に数えられ得る人物を列挙しよう。福音書からはシモン・ペトロ、ヨハネ、アンデレ、バルトロマイ、トマス、ゼベダイの子ヤコブ、フィリポ、マタイ、アルファイの子ヤコブ、熱心党のシモン、タダイ、イスカリオテのユダの12人が挙げられる。しかしイスカリオテのユダは後にキリストを裏切るため、リストからは外される。ユダの欠員補充であるマティアまでが、聖書に基づく12人である。次に伝統的な解釈として、使徒筆頭のパウロが挙げられる。ジェルファニオンはこれに加え、パウロと共に伝道したバルナバの名も挙げる⁽¹⁰⁾。以上が使徒言行録までを踏まえた活躍を基にしたリストと言える。更に、福音書記者もこのリストに加えられる。ヨハネ、マタイは福音書中の十二使徒に数え上げられるため、残るルカ、マルコが対象となる。よって、候補者はイスカリオテのユダを除いて16人となる。ジェルファニオンによれば、4～6世紀の初期キリスト教時代には、羊や鳩、十字といった象徴的モチーフで十二使徒は表わされ、ここでは12の数が重要であり個々の人物はまだ考慮されていなかった。しかし時代が下り人物として十二使徒が描かれるようになると、時に12人以上描くなど「歴史的十二使徒」と「神学的十二使徒」との間で揺らぎが見られた。そのような時代を経て年齢の表現（若者か老人かなど）、髪の色や髯の有無といった容貌表現が一部の使徒において定型化され、「神学的十二使徒」が図像における十二使徒の標準となる。すなわちシモン・ペトロ、パウロ、ヨハネ、アンデレ、バルトロマイ、トマス、ゼベダイの子ヤコブ、フィリポ、マタイ、熱心党のシモン、ルカ、マルコである⁽¹¹⁾。パウロの他、福音書記者2名が加わり、逆に本来の十二使徒からタダイ、アルファイの子ヤコブ、マティアが欠落している。加えられた理由はその知名度や神学的重要性から明らかと言えようが、欠落した側に関してその理由をジェ

ルフアニオンは詳細に語っていない。しかし恐らくは加えられた理由と表裏一体であろう。マティアは神意によるものとはいえ、籤によって追加された人物である。また言行録でその後登場しない点も重要性がやや低いと言える。同様にアルファイの子ヤコブも、12人の名を挙げるマルコ、マタイ、ルカと言行録でいずれも名前が挙げられるものの、他の節には登場しない。タダイはヤコブの子ユダと同一視されたことが、イスカリオテのユダを連想させる点で不利となったと考えられよう。

ここでイメージにおける十二使徒の一例が提示されたことになるが、このリストはどの程度まで敷衍できるものだろうか。すなわちジェルファニオンが取り上げた一部の比較的古い作例でのみ妥当な選択なのか、後世のより多く遺る時代の作例にも認められるのであろうか。本論で取り扱うビザンティン美術において、十二使徒が12人とも登場する主題はさほど多くない。時に使徒と言えば十二使徒の集合を指すことばのように思われるが、実際には十二使徒の中でもその重要性、知名度に伴って登場頻度に差があり、ペテロやヨハネのように多くの主題で登場する人物がいる一方、十二使徒の集合図像でしか殆ど現れない人物もいる。

キリスト教において重要な十二使徒が、その集合で描かれることがむしろ稀であるのは意外ですらある。聖堂装飾の主題として具体的には、「最後の晩餐」と「使徒の聖体拝領」、「昇天」、「聖霊降臨」、「聖母の眠り」と「最後の審判」となる。主題の絶対数としては多くないが、十二大祭のうち3つ、そして中規模以上の教会ならまず聖堂東端、聖所内のアプシスに描かれる「使徒の聖体拝領」があることを思えば、十二使徒図像は聖堂装飾において重要な位置を占めていると言ってよいと思われる。ただし多くの図像において、ペテロ、パウロ、ヨハネなど一部の人物を除くと、必ずしも人物の同定は容易ではない。聖堂装飾において、観者に近い下段に描かれるイコン的な聖人像を除けば、殆ど個々の人物に銘文は附されない。そのため容貌の表現に伝統的共通性を持つ人物以外は誰であるのか不明であるのが実情である。その中であって例外的作例のひとつがマケドニア、ヴァロシュ Valosh のスヴェティ・ニコラ Sveti Nikola 聖堂であり、この聖堂に描かれたフレスコには物語場面においても個々の人物に銘が附され、同定が可能である。壁画全体の保存状態は概ね

良好であり、特に筆者の研究対象とする「聖母の眠り」図像においては、12人全員の銘が判別可能な状態である。従って、本聖堂の「聖母の眠り」における十二使徒から、図像における伝統的な取捨選択を読むことができるか、また画家は銘以外に積極的な描き分けを試みているかを考えることができよう。

スヴェティ・ニコラ聖堂が建つヴァロシュは、バルカン半島中部、マケドニア共和国第二の都市であるプリレプ Prilep の近郊に位置する。現在は小さな村であるこの地には、ビザンティン時代の聖堂が幾つも遺る。聖ニコラオスに献堂されたスヴェティ・ニコラ聖堂は、単廊式の小じんまりとした聖堂であるが、内部に入ると色鮮やかな保存状態の良いフレスコが壁面全体を覆う⁽¹²⁾。ビザンティン聖堂装飾の定型通り、西壁、扉口上部に描かれた「聖母の眠り」は13世紀末の作例である(図1)。画面中央の横たわるマリアの周囲には、頭部の近くにヨハネ、吊り香炉を振るペテロ、足元にパウロが立つ。彼ら3人は「聖母の眠り」において配置が固定されており、ペテロ、パウロはそれぞれベッドの頭の側と足元の側、ヨハネは多くが胸元であるが、スヴェティ・ニコラのように頭部の側へずれて配置される例も散見される。また容貌も定型化されており、ボリュームのある白髪に短い髯のペテロ、額がはげ上がり、黒髪、長く黒い髯のパウロ、同じく額がはげ上がり、白髪、長い白髯を持つヨハネというイメージである。その他の使徒を銘文から確認する。向かって左には他に5人の使徒が描かれており、最も左の銘文は上部が欠けているもののΘ、Ωでトマス(Θωμάς)、次いでBからバルトロマイ(Βαρθολομαίος)、Λ、Ο、Υの連字でルカ(Λουκάς)、最後の人物はMと記される。右側に移り、Σ、Iは熱心党のシモン(Σίμων)、I、Aはヤコブ(Ίάκωβος)、AとNの連字はアンデレ(Ανδρέας)、Φはフィリポ(Φίλιππος)、最後の人物はM、A、Tの連字である。MおよびM、A、T

は先の候補者リストからマルコ、マタイ、マティアが対象となるが、ここはMはマルコ(Μάρκος)、M、A、Tがマタイ(Ματθαίος)とするのが順当であろう⁽¹³⁾。また、ヤコブについてはゼベダイの子、アルファイの子いずれであるかは銘文では判断できないが、これも先の議論からゼベダイの子ヤコブであるとしてよいのではなかろうか。

スヴェティ・ニコラの十二使徒はその銘文によりおおよそ同定可能であった。マティアが抜ける点や、ヤコブが誰であるのかはやや恣意的な判断ではあるが、ルカとマルコの2福音書記者が加わる点、タダイが抜ける点などはジェルファニオンの指摘と重なる。従って、図像における十二使徒の選択は、初期～中期以降も後期(13世紀から15世紀)に至るまで何らかの形で一致した認識が共有されていたものと思われる。すなわち聖書の記述を墨守するより、より教会において重要な人物に「十二使徒」を担わせることが行われていたのである。

スヴェティ・ニコラの画家は銘を附すことで、「聖母の眠り」に描かれた人物が誰であるのかを明確に示した。しかし図像表現として、十二使徒全てを描き分けようとしたわけではないようである。ペテロ、パウロ、ヨハネの3使徒を除くと、アンデレはこれも伝統的な容貌の描写である乱れた長髪から区別が可能である。一方並んで描かれるバルトロマイとルカは同一の表現であり、若者の姿で描かれることの多いトマスとフィリポも、その点は踏襲されるものの二人の表現に差異はない。

ここから、「聖母の眠り」における十二使徒の表現は、使徒の個別性をさほど要求せず、十二使徒がいるという事実のみが重要であったことが見てとれる。これは典拠となる説話の中でも、十二使徒全ての名には言及がない点と合致する⁽¹⁴⁾。よって銘文のない他の「聖母の眠り」の作例においても、画家は12人全員の区別は特に意識せず、図像を描いたことが多かったと推測される。スヴェティ・ニコラにおいては、他の主題も含め細かく銘文を入れることが意識されており、そのため「聖母の眠り」でも12人を識別することが可能となった作例と言える。

スヴェティ・ニコラの例からは、「聖母の眠り」における十二使徒は特にその個別性まで意識されていないことが示唆された。ではここでの十二使徒は、ペテロ、パウロ、ヨハネとその他脇役の使徒、という捉え方で問題ないだろうか。十二使徒とはそ



図1 スヴェティ・ニコラ聖堂 ヴァロシュ、マケドニア 13世紀末

の個々の使徒の存在もさることながら、12人の集まりであるということが重要となる存在である。しかし、ビザンティン聖堂の壁画主題においては、「最後の晩餐」、「使徒の聖体拝領」、「昇天」、「聖霊降臨」、「聖母の眠り」、「最後の審判」といった少数の主題でしか描かれることがない。従って、「聖母の眠り」は十二使徒図像としての一側面をもち、それは聖堂装飾の中で大きな意味を持ち得るのではないか。

十二使徒図像としての「聖母の眠り」

まず聖堂内の十二使徒図像を再確認する⁽¹⁵⁾。聖堂の中軸図像として⁽¹⁶⁾、聖堂の西壁や東壁のアプシス上部といった位置を占める図像が「昇天」、「聖霊降臨」、「聖母の眠り」である。「使徒の聖体拝領」も、アプシスドーム下部に描かれ、左右対称性の強い構図は中軸図像の一つと言ってもよいだろう。また「聖体拝領」と「聖霊降臨」を除く3主題は、いずれもキリストの神性が強調された図像で、マンデルラ（アーモンド形の全身光背）の中にキリストを描く表現が一般的な図像となり、形態的にも類似する。つまり聖堂内の十二使徒図像は、その絶対数こそ多くないもののそれぞれに共通点を持ち、特に聖堂装飾の中でも重要な位置を占めている図像であると言える。

他の十二使徒図像と「聖母の眠り」の共通点を指摘したが、逆に相違点はどこにあり、そこにどういった意味を読み取れるだろうか。まず、「聖母の眠り」のみは他の主題と比べ時間的に離れたエピソードであることが指摘できるだろう。「最後の審判」を例外とすれば、いずれもキリストの生前もしくは復活後すぐのエピソードであるのに対し、「聖母の眠り」は後年の、マリア晩年の出来事である。よって他の図像と異なり、パウロや福音書記者が描かれていても歴史的事実としての矛盾を持ち得ないのである。

このエピソードがマリアの晩年に起こったということからより重要なのは、説話の観点から見て「聖母の眠り」が最後の使徒の集合であろうという点である。聖母の臨終に際し十二使徒が周囲に待るのは、彼らが常に共に暮らしていたからではない。晩年に天使からその死が近いことを知らされたマリアは、世界中に宣教の旅に出ている使徒たちと最後に再び会いたいと願い、それに応える形で奇跡によっ

て使徒たちはマリアの許に集められたのであった⁽¹⁷⁾。少なくとも聖堂装飾の主題となる説話において、キリストの復活後50日め、使徒に聖霊が降り、さまざまな国の言葉を話せるようになったという「聖霊降臨」が十二使徒の最後の集会であり、その後は「聖母の眠り」まで時間が飛ぶ形となる。そして使徒たちが各地で殉教を遂げることを考えれば、観者が「聖母の眠り」を見、十二使徒の言行に思いをはせる時、これが彼らの最後の集いであり、これから彼らが殉教へと繋がる旅へ出ることをも連想したのではなかっただろうか。マケドニア、オフリド Ohrid のパナギア・ペリブレプトス Panagia Peribleptos 聖堂では、聖堂西壁の上部に「聖霊降臨」が、その下に「聖母の眠り」が描かれる（図2）。上から下へと視点を動かせば、十二使徒の宣教への旅立ちと、彼らの最後の集合が並ぶ。ここでは観者はより自然に、使徒の宣教の旅路と、殉教への道を観想することができるのである。

「聖母の眠り」はマリアの魂が救われることにより、人類の救済が暗示される図像でもある。キリストは人でありながら神でもあるため天へと昇ったが、マリアはまごうことなき人であり、その人がキリストによって天へと上げられたことは、人類全て



図2 パナギア・ペリブレプトス聖堂 オフリド、マケドニア 1294/95年

の救済を期待させる出来事であった⁽¹⁸⁾。教会の説く人類の救済の証がここで示され、その目撃者となったのが教会の礎となった十二使徒である。最後の集合において彼らが説いてきた人類の救済が示されることは、使徒の教え、ひいては教会の教えの正しさを端的に表わしていると言える。

以上のように、「聖母の眠り」は十二使徒を中心とした図像と考えることも可能であり、観者に使徒について多くを想起させるイメージであると考えられる。

「12」のシンボリズムを崩した作例

—シチリア—

「聖母の眠り」が十二使徒図像の一つとして捉えられるならば、その集合は常に12人で描かれるべきであろう。事実、使徒を数え上げることの出来る作例は、ほぼ全てが12人の人物像を描いている。一方、11人、或いは13人の使徒を描く作例も僅かながら存在する。12という象徴的な数字を取って崩したこれらの例は、画家の描き間違い、描き忘れではなく、意図的な選択であったことは先の議論から推察されよう。ここでは13人の使徒が描かれたシチリアの1作例、首都コンスタンティノポリスの11人の作例にどのような意図が込められたのかを検討する。

イタリア半島西南に浮かぶ、地中海最大の島であるシチリア島は中世に西欧、イスラム、ビザンティンの各勢力が覇を競った地であるが、11世紀末にはノルマン人の支配の下シチリア王国が成立した。12世紀半ばには、国王や重臣の寄進により、ビザンティン帝国内の画家を招いてモザイク壁画を持つ3つの聖堂が建立され、多くの修復を経ながらも現在まで遺るこれら3聖堂は中期ビザンティン美術の、しかもモザイクで装飾された貴重な現存作となっている。「聖母の眠り」はその内、サンタ・マリア・デッラミラーリオ Santa Maria dell'Ammiraglio 聖堂、通称ラ・マルトラーナ la Martorana に描かれている⁽¹⁹⁾。中央ドームと身廊西側を結ぶヴォールト天井を、南北に二分し、北側に「降誕」、南側に「聖母の眠り」をそれぞれモザイクで描く。

ラ・マルトラーナの「聖母の眠り」は、湾曲した壁面に、金地のモザイクで描かれる(図3)。中央に寝台に横たわるマリア、その奥に赤子の姿をしたマリアの魂を抱くキリスト、周囲を使徒が囲み、上



図3 サンタ・マリア・デッラミラーリオ聖堂(ラ・マルトラーナ) シチリア 12世紀中頃

空には2天使がマリアの魂を天へ運ぶために飛来する。使徒の上部には、主教が立つ。図像学的には、「聖母の眠り」の伝統的構図を踏襲した図像であり、登場人物は最低限に抑えられている。マリアの魂を高く掲げ、その左右に頭を下にした天使が描かれる構図は、10世紀から11世紀の象牙彫刻にも見られるやや古い構図と言える⁽²⁰⁾。

後期ビザンティンの諸作例は、時に群衆がマリア、キリストと十二使徒を囲み、十二使徒と群衆が必ずしも区別できないものが多い。ラ・マルトラーナの作例は最少の構成人数で描かれているため、マリア、キリストを囲む人々が十二使徒であることは問題ないように見える。しかし画面を注意して見ると、実は使徒と思しき人物は13人描かれていることが分かる。では13人目の人物は何者なのか。

ラ・マルトラーナのモノグラフを著したキッツィンガーは、この人物を「13人目の使徒かもしくは主教」であるとしているが、キッツィンガー自身の支持は主教に傾いている⁽²¹⁾。この主教とはディオニシオス・アレオパギティスらであるとされ⁽²²⁾、通常「聖母の眠り」には白地に黒の十字を意匠した肩衣

(オモフォリオン)を掛けた姿で描かれることからその他の人物と容易に区別される。しかし、ラ・マルトラーナでは聖堂の改修時に画面右端が欠損しており、問題の人物は右端にかろうじて顔のみが覗く。従って使徒、主教いずれとも見ることができるのである。キッツィンガーはイタリアの研究者が挙げるタダイが加わった13使徒説を取り上げつつ²³⁾、13人の使徒が描かれるのはあまりに例外的であるとして主教説を採用する。十二使徒の「12人」という人数そのものが象徴的であることを考えれば、敢えて13人目の使徒をそこに見出すより、定型的な登場人物である主教であるとしたキッツィンガーの判断は妥当なものと言えよう。しかし他の「聖母の眠り」と比較すると、主教の表現とした場合そこには差異が見出せるのである。

「聖母の眠り」において、使徒と主教がどのように区別されているか。通常、主教は上述したように肩衣によって、他の登場人物と明確に区別される。しかしその他にも、主教の配置などでも使徒らと別の人物群であることが示されているのである。使徒がより中央に描かれ、主教は左右や上部、使徒とは違う段に描かれる。逆に中央付近に主教が配され、使徒はベッド左右に描かれる作例も確認される。その他ニンプス(頭光)の有無で区別することもある²⁴⁾。従って一見キリストとマリアの周囲に集った一つの人物群と見える使徒と主教は、服装以外からも判別できると思われる。ラ・マルトラーナでは、画面右端の人物は頭部以外が欠損しており服装は確認できない。使徒、主教共にニンプスを持たないためここでも区別はされない。しかし、画面左の主教は使徒より一段高く描かれているのに対し、画面右の頭部のみ的人物は、その左に立つ人物と同じ高さに描かれており、他の使徒と同一のグループとして描かれている。この配置のずれからは、使徒と主教が明確に区別され、そこから画面右の人物群は全て使徒であると考えることができるのである。

キッツィンガーの言うように13人の使徒表現は特異である。そこに含まれた意図は何か。まず、先のスヴェティ・ニコラで試みたように、使徒それぞれを同定できるかを確認する。主要な人物の入れ替えがあれば、そこに大きな意味が読み取れるだろう。例えば十二使徒から漏れた使徒が加えられた、あるいは使徒の数を増やすということそのものが目的であった可能性などが検討できる。スヴェティ・

ニコラの作例のように、物語画面で一人一人の人物に銘を附すのは特殊な事例であった。ラ・マルトラーナにおいても人物の銘はなく、銘を利用して人物の同定を行うことは不可能である。しかし、聖堂内の銘が附されたイコン的な他図像から、十二使徒を同定することは可能である。既にキッツィンガーがその作業を行っており、以下に引用する。画面左にペテロ、若者がフィリポ(またはトマス)、アンデレ、シモンと壮年の男がバルトロマイ(またはヤコブ)。胸元にヨハネ、画面右には最下段にパウロ、その上部の壮年と若者の男はそれぞれトマス(またはフィリポ)、ヤコブ(またはバルトロマイ)、マタイ、マルコ、ルカともう一人の壮年男性である。

ペテロ、パウロ、ヨハネの定位置を持つ使徒、アンデレやルカ、マルコといった定型的顔貌表現で描かれる使徒を除けば、若者、壮年、老年という年齢ごとの描き分けのみがなされ、13人全員を描き分けようという意思は見られなかった。この点はスヴェティ・ニコラと同様であり、ビザンティン美術における十二使徒図像の全体的傾向と言うこともできよう。キッツィンガーが引くロッコは、茶色の髪をした壮年の人物の一人をタダイであるとし、右端の頭部のみ的人物はヤコブではないかとするが²⁵⁾、銘を持たず、顔貌に区別可能な個性を持たされていない人物が誰であるのかを問うのは困難であると言わざるを得ない。従って13人目が誰か、ではなくなぜ13人なのかを考察することが、本図を理解するうえでより有効であると考えられる。

ビザンティン聖堂を見慣れた当時の人物であれば、「聖母の眠り」も慣れ親しんだ図像であり、キリストとマリアの周囲に集う人々が十二使徒と主教であることはすぐに理解できただろう。しかしよく数えれば、使徒は12人でなく13人である。使徒が13人であるのは、観者に何者かが画面に加わっていることを示唆するための改変だったのではないか。左右の配置から、人物が追加されたのは画面右側としてよいだろう。その右端は、いずれも定型化された白髪白髯の老年の男性(マタイ)と黒髪黒髯の壮年の男性(ヤコブ?)である。ここでラ・マルトラーナのある図像が思い起こされよう。すなわち本聖堂に掲げられた2枚の献堂図である。一つは本聖堂の献堂者である海軍提督ゲオルギオスが、聖堂のタイトル聖人である聖母マリアへ聖堂の雛形を捧げている(図4)。もう一方は、ゲオルギオスの主



(左) 図4 海軍提督ゲオルギオスによる寄進図
(右) 図5 キリストに戴冠されるルツェッロ2世

君であるルツェッロ2世が、キリストから戴冠を受け、彼の権威が神意に叶ったものであることを示す(図5)。2図は彼らの存命中に描かれたが、それほど強い肖像性は有していない²⁶⁾。しかしゲオルギオスの顔貌とマタイのそれは、白髪白髯という定型を共有するとはいえ非常に相似した表現である(図6)。むしろこの場合、ゲオルギオスの顔貌をマタイの定型に合わせて描いたとするのがより適切であろうか。筆者は、「聖母の眠り」に描かれたマタイには、献堂者であるゲオルギオスのイメージが重ね合わされていると考える。それを観者に気付かせるのは、追加された13人目の使徒である。彼の上部に描かれた黒髪黒髯の人物がそれであり、この顔貌はゲオルギオスの献堂図と対をなすルツェッロ2世の戴冠図を想起させる。観者ははじめに使徒が13人いることに気づき、それは誰だろうかと視線を巡らす。そこで、画面の右端に立つ2人の使徒に注目する。白髪の使徒は確かにマタイであるが、同時に観者が入堂する際に眺めた献堂者ゲオルギオスと同じ姿である。その上部にはやはり入口に飾られたルツェッロ2世を思い起こさせる黒髪の男が立つ。献堂図でマリアの庇護を約束され、キリストによって戴冠された2人の男が、マリアの臨終に際しその傍に侍っていることを観者は理解するのである²⁷⁾。これは「聖母の眠り」が持つ意味から重要なことである。まず「眠り」はマリアの生涯を締めくくる主題であり、聖母に捧げられたラ・マルトラーナにおいても最も重要な図像の一つと言えよう。また人の身でありながらキリストに手ずからその魂を迎えられ、天へと上がったマリアの死は、信徒に

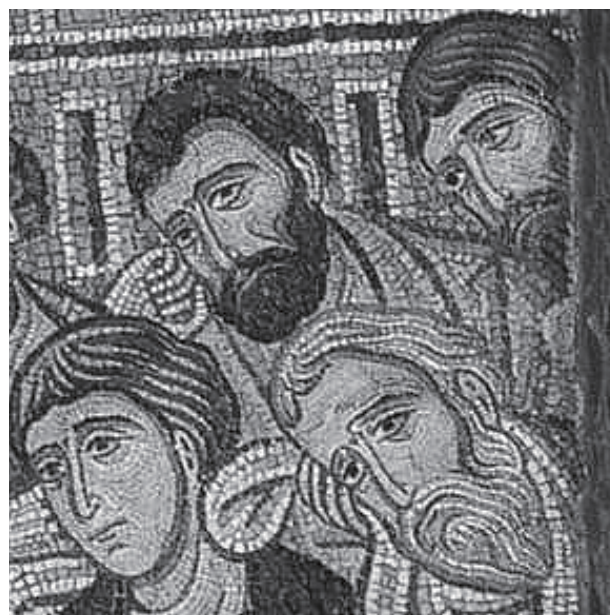


図6 「聖母の眠り」(部分) ラ・マルトラーナ

とつても死後の救済を予期させる物語であり、高らかにマリアの魂を掲げたキリストの姿は、その意味を視覚的に観者へ伝える。マリアの臨終と魂の被昇天という神秘を間近で見送る2人には、やはり救済が約束されるだろう。テサロニキ大主教ヨアンニスの説教には以下のようにある。光り輝くマリアの魂を見、その神秘を喜んだ使徒たちにキリストは語る。善きキリスト者の魂は同じく光り輝いているのだと²⁸⁾。

以上、ラ・マルトラーナにおける「聖母の眠り」の13人の使徒について考察した。服装での判断ができない以上、十二使徒のシンボリズムを崩したとするより、13人目の人物は主教とみた方が一見無理がない。しかし多くの「眠り」図を比較すれば、使徒と主教の間には描き分けが見られ、その観点からは13人目を使徒と見ることも可能である。では敢えて使徒が加えられた理由は何か。観者が「眠り」の中に献堂者と同じ顔貌を持つ使徒を見出した時、献堂者とその主が、この事件を目撃する栄誉に浴していることに気付く。それを促すのが、描き加えられた13人目の使徒である。定型と異なる人数を描くことにより、十二使徒と主教以外に目撃者が加わっていることを、観者へと示唆しているのである。

「12」のシンボリズムを崩した作例 —コンスタンティノポリス—

ラ・マルトラーナでは、本来12人で描かれるべき使徒を13人描くことにより、献堂者の重ね合わ

せをそこに表現した。本論ではもう一つ、逆に11人の使徒のみを描いた作例を取り上げたい。それは首都コンスタンティノポリス、コーラ Chora 修道院ナオスにモザイクで描かれた「聖母の眠り」である²⁹⁾。1453年の首都陥落後、コーラ修道院はカリエ・ジャミィ Kariye Djami と呼ばれるモスクへ改変され、聖堂内のモザイク、フレスコは漆喰に覆われたが、20世紀に入り漆喰がはがされ、現在はカリエ・ミュージアムとして一般に公開されている。ナルテクス（玄関廊）、ナオス（本堂）はモザイク、副礼拝堂はフレスコで飾られ、14世紀前半の首都の洗練された様式を現在に伝える。「聖母の眠り」は縦横2メートルほどのほぼ正方形のパネル状で、ナオス西壁の扉口上部という定型配置を採る（図7）。構成は中央にキリストとマリア、左右に使徒と主教、女弟子、マンデルラの背後と画面右上空に天使、キリストの上方にセラフィムが描かれる。セラフィムが描かれるのは「聖母の眠り」では珍しい作例だが、後期ビザンティンの作例で多く見られる説話の説明的なモチーフや群衆表現は為されず、ほぼ最小構成で描かれていると言えよう。一見単純な「聖母の眠り」図である本作だが、使徒に注目すると12人ではなく11人となっている。この理由は、マリアの臨終の際にトマスだけが間に合わなかったとする一部の説話を引いているものと思われる。説話の一エピソードを絵画化したのであれば、他にも雲に乗る使徒、手を切り落とされるユダヤ人など、珍しいものではない。カリエ・ジャミィのモノグラ



図7 カリエ・ジャミィ イスタンブール、トルコ 1316-21年

フを著したアンダーウッドも、トマス不在のエピソードに触れるのみであり、それ以上の意味を見出していない³⁰⁾。しかしラ・マルトラーナでは12という象徴的な数字が崩された時に、積極的な意図を読むことができた。トマスの不在とその後の腰帯授与のエピソードが「聖母の眠り」に描かれるようになるのは後期ビザンティン期であるが、作例が増加するのはポスト・ビザンティン期（1453年のオスマン朝によるビザンティン帝国滅亡後）に入ってからである。また群衆表現や壁画の剥落などで使徒が何人描かれているのか定かでない作例も多い。しかしオフリドのパナギア・ペリプレプトス（図2）では、上空に腰帯授与のエピソードを描きながら、下部の使徒は12人描かれており、やはり12という数を墨守することを選ぶ。カリエの「11人」には、単にトマスの不在を示すだけでなく、更なる意図があったと考えられる。

ここで想起されるのは、トマスの不在と結び付くマリアの腰帯が、首都コンスタンティノポリスの最重要聖遺物の一つであった一方で、13世紀半ばからイタリアの都市プラートで腰帯が街の聖遺物となり、腰帯伝説が称揚されていたことである³¹⁾。エピソードの概略は以下の通りである。マリアの臨終に一人間に合わなかったトマスは、その3日後に被昇天するマリアを目撃し、その奇跡の証をマリアに求めた。それに応えてマリアが与えたのが彼女の腰帯であったという。これはその後首都コンスタンティノポリスにもたらされ、まずカルコプラティア教会、その後ブラケルネ修道院に収められたとされる。首都の守護聖人であるマリアに由来する腰帯は最重要の聖遺物の一つとして崇敬を集めた。しかし1204年の第4回十字軍による首都の陥落と略奪以降、この聖遺物の行方は知れなくなるとされる。

一方、イタリア中部の一都市国家であったプラートは、街を守護する聖遺物としてマリアの腰帯を手に入れ、これを盛んに称揚したのが13世紀半ばからであった。聖遺物が実際にコンスタンティノポリスからもたらされたものなのかは不明だが、イタリアで語られた由来はより穏当なものであり、コンスタンティノポリスにあった腰帯とは別のものであることが主張されている³²⁾。

筆者は、11人の使徒が示すものはトマスの不在であり、それを描かせたのは首都から略奪された聖遺物と、腰帯を戴くイタリアの都市を想起させた

めであったと考える。その理由として、まずビザンティン美術ではトマスの不在とそれに続く腰帯授与のエピソードは多く描かれず、殆どが西欧の影響によるポスト・ビザンティン期になるものであることが挙げられる。またカリエを14世紀に改修し、モザイクとフレスコで荘厳したのは帝国の宰相テオドロス・メトキティスであり³³⁾、学識の高かった彼がイタリア・プラートでの動きを知っていたとしても問題ない。メトキティスは、首都の失われた聖遺物を想い、それを誇らしげに祀るイタリアの小都市に憤りを感じ、「聖母の眠り」にかつて首都にあった聖遺物を想起させるエピソードを描かせたのではないか。

この考えに立つ場合、なぜ腰帯を受け取るトマスという、より具体的なモチーフを描かなかったのかという問題が残る。カリエと同時期のマケドニア共和国、スタロ・ナゴリチャネ Staro Nagoričane のスヴェティ・ギョルギ Sveti Georgij (聖ゲオルギオス) 聖堂には、マリアから腰帯を受け取るトマスが描かれており(図8)、モチーフは既に確立していたと言ってよい³⁴⁾。考えられる理由は、まずカリエの「聖母の眠り」が登場人物を少なくすることで均整のとれた構図を実現しており、メトキティスの美的感覚が余計な図像の挿入を嫌ったのではないか。オフリド、パナギア・ペリブレプトスのように小さな雲に乗るモチーフであれ、スタロ・ナゴリチャネのようにより大きな図像であれ、画面上部は窮屈になり左右対称性が崩れることは避けられない。説明的であるがゆえに煩雑な画面より、語るところが少なくとも均整の取れた画面構成を選んだの

ではないかだろう³⁵⁾。さらに、被昇天するマリア、すなわち肉体の被昇天を描くことへの忌避があったのではないかと考えられる。西欧ではマリアの臨終の祭日(8月15日)は聖母被昇天祭であり、生神女就寝祭として、聖母の眠りを祝う正教会とは対照をなしている。最大の差異はマリアが肉体を持って天に上がったかどうかであり、正教会は正式にはこれを否定している³⁶⁾。マリアの腰帯が聖遺物となっていた点から、公式見解が実際には揺らいでいたことが推察されるが、首都の要職にあったメトキティスが献堂する聖堂の、しかもナオスの図像にあっては、その見解に従わざるを得なかったのではないかと思われる。そこでメトキティスは、トマスを描かないといういわば消極的な手段によって、マリアの腰帯授与のエピソードを示唆したのだと考えられるのである。ラ・マルトラーナと同じく、十二使徒が12人でないことには、一瞥しただけでは気付かない。だが11人の使徒に気付いた者は、トマスの不在と、彼が授かり、かつて首都が誇った聖遺物である腰帯に思い至ったに違いない。このような控え目な示唆は、正教の教えへの配慮と同時に、人数の欠けに気付く者とだけ共有しようとした学識高いメトキティスの遊びであったと言えるかもしれない。コーラ修道院はキリストに捧げられた聖堂ではあるが、14世紀の改修では多くのマリア伝がモザイクで描き出され、彼のマリアへの信仰が窺える。そのようなメトキティスにあっては、首都が失った腰帯への想いもより強いものであったと想像されるのである。

本論では、ビザンティン聖堂に描かれた「聖母の眠り」を対象として、十二使徒がどのように描かれたかを考察した。「眠り」が聖堂装飾プログラムにおいて重要な位置を占めることは既に指摘されているが、十二使徒図像のひとつとして考えた場合も、「眠り」は大きな意味を持つことが明らかになった。キリスト教会における十二使徒の重要度に比して、聖堂装飾の主題としての十二使徒図像は多くない。「聖母の眠り」はその内の一つであり、同じく十二使徒図像でかつ聖堂内の中軸図像でもある「聖霊降臨」などの他図像との関連性も指摘できる。また「聖母の眠り」はマリアの臨終を描いただけではなく、十二使徒の最後の集いとしての図像とも見ることができた。一方、敢えて十二使徒の人数を変更し



図8 スヴェティ・ギョルギ聖堂 スタロ・ナゴリチャネ、マケドニア 1316-18年

ている作例について、先行研究ではそれほど重視されてこなかったが、筆者はそれぞれ特別の意図を持って描かれたと考えられる理由を提示した。他の聖堂でも信徒が見慣れた図像であるからこそ、1人の人物の増減という差異が意味を持ち得る。一見しただけでは気付かない人数の変更により、観者に隠れたメッセージを示すことに成功している。ラ・マルトラーナではマリアへの帰依ゆえに、献堂者がマリアの臨終とキリストの降臨という神秘の場に加わる。カリエでは献堂者の失われた聖遺物への想いが、正教の教えに対する慎重さを含みながらも示されているのである。

注

- (1) ビザンティン帝国内でのキリスト教信仰は、カトリックではなく正教（東方教会）であった。正教の教会建築は、内部壁面をフレスコ、あるいはモザイクによる壁画で埋め尽くすように荘厳する。本論で「聖堂」と記述する場合、聖堂装飾の支持体としての聖堂一般をさすことを基本とする。
- (2) 「聖母の眠り」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 historico-doctrinale*, Vatican, 1944; <Koimesis>, RBK, Band IV, 1992, cols.136-182; S. Shoemaker, *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*, New York, 2002.
- (3) 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.
- (4) 図像学的研究は未だ多くない。C. Schaffer, *Koimesis: der heimgang Mariens*, Regensburg, 1985. また以下拙稿を参照。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冊、2010年、pp.23-44; 武田一文「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年、pp.92-106.
- (5) マタイ 10: 1-4、マルコ 3: 13-19、ルカ 6: 12-16.
- (6) 次節に引くジェルファニオンは冒頭でこの点に触れたのち、基本的にタダイの名で論を進める。またヨハネ福音書に現れるナタナエルの名には言及しない。G. Jerphanion, "Quels sont les douze Apôtres dans l'iconographie chrétienne?," *La voix des monuments: notes et études d'archéologie chrétienne*, Paris, 1930, pp.189-200. esp., p.189.
- (7) ヨハネ 6: 67-71. この節で直接名前が挙げられるのはシモン・ペトロとイスカリオテのユダのみである。
- (8) イスカリオテのユダの欠員を埋める際にペテロが以下のように語る。「そこで、主イエスがわたしたちと共に生活されていた間、つまり、ヨハネの洗礼のときから始めて、わたしたちを離れて天に上げられた日まで、いつも一緒にいた者の中からだれか一人が、わたしたちに加わって、主の復活の証人になるべきです。(使徒言行録 1: 21-22)」
- (9) 使徒言行録 1: 21-26.
- (10) G. Jerphanion, *op.cit.*, p.189.
- (11) *Ibid.*, p.196.
- (12) 本聖堂に関しては菅原氏の論考が詳しい。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』No.1, pp.43-53.
- (13) 菅原氏は右側の人物の銘を M、A と読みマルコとマタイの双方を同定していないが、筆者はこれを M、A、T の連字と読みマタイであるとする。マルコが黒髪黒髭、マタイが白髪に長い白髭で表わされる伝統的容貌表現にも合致する。菅原、前掲書、p.45.
- (14) 6世紀の偽アリマタヤのヨセフによる『聖母マリアの帰天について』では、逆に15人もの名が挙げられる。しかし福音書記者マルコが含まれず、「ニコデモとマクシミアヌス」などの人物が加えられるなど、その選択の意図は不明である。金原由紀子『プラートの美術と聖帯崇拜—都市の象徴としての聖遺物—』、中央公論美術出版、2004年、p.234.
- (15) なお「最後の晩餐」は例外とする。物語的側面を重視して12人の中にイスカリオテのユダを加えるこの図像は、他の十二使徒図像とはその意味を異にするからである。
- (16) ビザンティン聖堂装飾の枠組みとして、聖堂中軸上の図像群の重要性を明らかにするのが益田氏の論である。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、pp.75-104.
- (17) 教父の説教には使徒が奇跡によって集ったことが語られる。「聖母の眠り」の教父説教については以下を参照。Eg.trans.by B.E. Daley, *On the Dormition of Mary: Early Patristic Homilies*, New York, 1998. 図像としては画面上部に、雲に乗りマリアの許に飛翔する使徒が描かれることがある。
- (18) 「聖母の眠り」と救済の含意については拙稿を参照。武田、前掲論文（2010年）。
- (19) E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington, D.C., 1990, pp.184-189.
- (20) 以下の文献に二十数点の作例が挙げられる。A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen*, Band 2, Berlin, 1979. なおマグワイアは、魂を上に掲げる姿勢から胸の辺りに抱く姿勢が増える理由を、聖堂内で「聖母の眠り」と向かい合う「聖母子」像との結び付きが意識されるようになったためとする。H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, 1981, pp.59-61.
- (21) Kitzinger, *op.cit.*, p.188.
- (22) デイオニシオス・アレオパギティスの著作とされた『神名論』の以下の記述を典拠とする。
「... 神に扱われた我らの聖職者と共に、彼（イエロテオス）と多くの聖なる兄弟たちが集まって来て、生命の原理であり神を受けた肉体を視照したその時に、神の兄弟であるヤコブと、聖書記者の中で最高にして最も尊い頂点に立つペトロも臨席していた。」
生命の原理であり神を受けた肉体を視照した、という記述が、聖母の眠りに立ち会ったことを意味すると捉えられ、デイオニシオスら数人の主教が「聖母の眠り」に描かれるようになった。熊田陽一郎訳、「神名論」『キリスト教神秘主義著作集1ギリシア教父の神秘主義』教文館、

1992年、pp.137-262.

- (23) B. Rocco, "I mosaici delle chiese normanne in Sicilia: Sguardo teologico, biblico, liturgico," *Ho Theologos* I, 1974, pp.173ff. (筆者未見)
- (24) 使徒にのみニブスがつく場合と、逆に主教にのみつく場合がある。これは聖性の差異というより、画面の中央に12個のニブスが描かれることによって他の使徒に重なるなどの表現上の問題を嫌ったものではないか。
- (25) Kitzinger, *op.cit.*, p.188.
- (26) キッツィンガーはルッジェッロ2世の肖像について、肖似性を見るのではなくキリスト像との類似を指摘している。E. Kitzinger, "On the Portrait of Roger II in the Martorana in Palermo," *Studies in Late Antique Byzantine and Medieval Western Art*, Vol. II, London, 2003, pp.1055-1062.
- (27) 聖堂内の物語図像に、寄進者のイメージが重ね合わされる作例は他にも指摘されている。ギリシャ、ネア・モニ修道院の「アナスタシス」図では、キリストによって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当てられた。D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens, 1985, pp.133-139.
- (28) ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΗΣ ΔΕΣΠΟΙΝΗΣ ΗΜΩΝ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΚΑΙ ΔΕΙΠΑΡΘΕΝΟΥ ΜΑΡΙΑΣ ΣΥΓΓΡΑΨΕΙΣΑ ΥΠΟ ΙΩΑΝΝΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, in *Patrologia Orientalis*, Tome XIX Fasc.3 (1974), cols. 257-320 (Eg. trans. by Daley, *op.cit.*, pp.47-70).
- (29) 本聖堂については以下を参照。P. Underwood, *The Kariye Djami*, 4vols, New York, 1966-75; R. Ousterhout, *The Art of the Kariye Camii*, London, 2002.
- (30) Underwood, *op.cit.*, vol. 1, p.166.
- (31) 金原、前掲書、pp.46-58.
- (32) 金原、前掲書、pp.71-92.
- (33) Underwood, *op.cit.*, vol. 1, pp.14-15.
- (34) パナギア・ペリブレプトス、スヴェティ・ギョルギの2聖堂壁画を手掛けたミハイルとエウティキオスは、旧例に囚われない図像を数多く描いているため、2人組の作をもって腰帯授与モチーフが幅広く普及していたとまでは結論できない。しかし画家がビザンティン第2の都市テサロニキの出であったことを考えれば、モチーフが地方的、素人的なものであったとすることもできないだろう。E. I. Kouri, *Die Milutinschule der byzantinischen Wandmalerei in Serbien, Makedonien, Kosovo-Metohien und Montenegro (1294/95-1321)*, Helsinki, 1982.
- (35) モザイクとフレスコという技法の差は考慮されなければならないだろう。モザイクよりフレスコの方が細かく、小さなモチーフを描くことが容易であったと考えられる。ただし後期ビザンティン美術においては、それまでの作例より登場人物、モチーフが数多く画面上に描かれ、より説明的な構図を採用するのは一般的な傾向であった。
- (36) 一方カトリックにおいても、聖母被昇天を描く図像は古くより存在するが、教義としてこれが認められるのは1950年を待たねばならなかった。

図版出典

図3~6 Kitzinger, *op.cit.*.

図1、2、7、8 筆者撮影