

パナギア・ファネロメニ修道院 (サラミナ島) 主聖堂の壁画

— 日本とギリシャの共同研究「サラミナ・プロジェクト」—

木戸雅子

はじめに

筆者は共立女子大学に1990年に創設された国際文化学部のヨーロッパ・コースの「ヨーロッパの芸術」を担当する教員として採用されて以来、33年間本学に在職してきた⁽¹⁾。本論は定年最後の年にあたって在職中に力を注いできた研究を紹介し記録する目的で執筆するものである。従って学術的内容とともに筆者の研究の過程や研究方法などいささか学術論文の枠を超えた内容となることを予めお許し頂きたい。

筆者は学生時代にギリシャの国費留学生として約3年間テサロニキ大学とアテネ工科大学(ポリテクニオン)芸術学部で学んだ。研究分野はビザンティン美術史で主に12世紀の壁画や彩飾写本などを研究テーマとしていた。しかし、ここ20年あまりはポスト・ビザンティン(ビザンティン以後の)美術、そして近現代ギリシャ美術へと徐々に新しい時代へと関心を広げてきた。ギリシャへの留学は1972年からの3年間で、すでに半世紀前のことになる。当時ギリシャはパパドプロス将軍率いる軍事専制国家(1967-74年)で、留学中に政権へ反旗を翻した学生や労働者が軍の戦車で多数殺されたポリテクニオン事件(1973年)⁽²⁾、軍事クーデターによるパパドプロスの失脚(1973年)、キプロス紛争(1974年)、ギリシャの民政化、パリに亡命していた元首相のカラマンリスや後に文化大臣になる女優メリナ・メリクーリなどの帰還(1974年)を熱狂的に喜ぶ民衆の姿など、現代ギリシャ史の中でも特に激動の時代を目の当たりにした。こうした経験は戦後世代の身には強烈な記憶となり、自ず

(1) 国際学部新設は1990年であるが、筆者は新学部開設の準備のために2年早く1988年に井出義光先生、渡辺金一先生、城塚登先生とともに着任した。

(2) 1973年11月17日に軍事政権に対して決起した学生や労働者がアテネ工科大学(ポリテクニオン)に立て籠って抵抗したため、その夜に軍の戦車が大学正門から構内に侵入し無差別射撃をした事件で、死者は60人を超えるといわれる。筆者の学んでいた芸術学部はこのポリテクニオン構内にあり、その日午後授業があるはずだったので近くまで行ったが大学構内と周囲に詰めかけた群衆に遮られ仕方なく家に戻った。事件はその夜に起きた。翌日もアテネの中心街を戦車が轟音をたてて走り回り、戒厳令も発令された。

と現代ギリシャという国へ関心を向けさせ、その後のギリシャとの関わり方に大きな影響を与えることになった。そして学生寮で知り合ったギリシャ人学生たちと途絶えることなく数十年交流を続けているうちに、次第にギリシャ人の目を通して研究対象を思考をするという姿勢が身についていった。ここで紹介する「サラミナ・プロジェクト」はその結実だと考えている。

日本人がギリシャの美術史を研究する時、古典古代から東ローマ（ビザンティン）帝国時代に至るまで、まず欧米の研究者の文献を読むところから始める。欧米の研究成果が膨大にあるからでもあるし、ギリシャ語よりも英、仏、独語を学ぶという言葉の問題もある。筆者はギリシャの国費留学制度のごく初期の留学生としてギリシャへ赴いたが、その留学制度は最初の1年はテサロニキ大学で現代ギリシャ語を学ぶというのが条件だった。ギリシャ語でギリシャ人研究者から直接ビザンティン美術を学ぶという第1世代であったこと、そして現代ギリシャの激動の時代を経験したということで、ギリシャへの思い入れは人一倍強くなったといえるだろう。それがなければ、日本人のみならず欧米の研究者が研究対象としないポスト・ビザンティン時代の美術を研究することにはならなかったに違いない。

最初の留学後二度目の長期滞在は、オナシス財団の招聘による2003年の8か月間のアテネ滞在だった。その時の調査・研究で着想を得て立ち上げたのが、「サラミナ・プロジェクト」というギリシャと日本の共同研究事業である。2007年から科学研究費の助成を得て本格的に活動を開始し、2014年に完成させた。本論は、著者の本学で教員としての在職期間後半における研究成果を紹介するものである。このプロジェクトは日本とギリシャの国際的文化交流事業であるが、こうした国を超えた学術共同研究には多くの手続きが必要で、さまざまな困難な問題を乗り越えなければならない。国際文化学部から国際学部へと学部は改変されたが、ここに奉職したために、常に自分の専門分野を超えて「国際的」であることを自分に課してきた、それもこのプロジェクトを推進する原動力になっていたのは確かである。その経験の記録が、今後の国際的な学術・文化交流の継続と、さらに豊かな成果を生み出す学部としてますます発展するために、次代を担う若い研究者の方々の参考になれば幸いである。

第1章 サラミナ・プロジェクト

第1節 サラミナ・プロジェクトの結成

本プロジェクトは、ギリシャのサラミナ（サラミス）島にあるパナギア・ファネロメニ修道院聖堂壁画を修復し、ポスト・ビザンティン時代の代表作といわれる壁画の図像学的研究をするというものである。第1期（2007～2009年）の3年間と第2期（2010～2012年）で

文科省の科学研究費の海外調査 (B), と (A) の研究助成を受けた⁽³⁾。日本の研究資金でギリシャ人と日本の研究者が共同で同等の立場で共同研究をするというプロジェクトで、メンバーは筆者を代表とし、岡山大学の鐸木道剛教授、東京芸術大学大学院保存修復科の木島隆康教授、ギリシャ側は、当時アテネの国立ビザンティン・キリスト教美術館のディミトリス・コンスタンディオス Dimitris Konstandios 館長、及び同美術館のアナスタシア・ラザリドゥ Anastasia Lazaridou 副館長と修復の総監督ヤニス・スパノス Yiannis Spanos 氏である。実際の修復は、アテネの技術大学 TEI (現在の西アッティカ大学) の保存修復科を卒業した若手の修復家たちが延べ 20 人携った。科学研究費で支出できない足場代や修復申請書類のための事前調査報告書代などの費用は修道院が信者たちに寄付を募って補った。聖堂の全壁面の修復を完成させるために 2013 年と 2014 年度に住友財団の「海外の文化財保存修復助成金」の助成も受けた。このプロジェクト全体をサラミナ島の名前をとってサラミナ・プロジェクトと呼んでいる。

EU に加盟以来ギリシャにはさまざまな文化財の修復・保存のための資金が EU から投入されており、大掛かりな遺跡の保存事業が行われるようになった。しかし我々のプロジェクトのようにギリシャの文化財を海外の学術資金で修復して、ギリシャ人研究者と対等な立場で共同研究をするという試みは殆どなく、ギリシャでは貴重な研究成果として高く評価されている。19 世紀以来ギリシャの考古学調査はヨーロッパ各国が主導してきたため、第二次世界大戦後は自らの文化遺産はギリシャ人が守るという強固な意志のもと、調査研究もその成果発表もギリシャ人が主導するという方針がとられている。従って外国人の調査団に対して厳しい制限を課し、日本からもいくつかの研究グループが調査に入ってきたが、その都度調査許可申請、写真撮影許可、出版許可といくつものハードルをクリアしなければならず多くの困難が伴われている。外国の調査団に簡単に許可を与えないというのは当然といえば当然だが、何よりも残念だったのは、日本とギリシャの研究者同士の交流が希薄で、その成果を互いに共有できていないということであった。そうした中でこのプロジェクトがギリシャ人に受け入れられ、修復を完成できたことは大変幸運であった。

第 2 節 パナギア・ファネロメニ修道院とポスト・ビザンティン美術研究

— 修道院の概要とその研究の時代背景 —

パナギア・ファネロメニ修道院は、古代のサラミス湾の海戦で有名なサラミス (現サラミナ) 島の最西端にあり、対岸にはメガラがある。アテネから約 40 km の距離にあり、現在は女子修道院として 10 人ほどの修道女が生活している。【図 1】この修道院の言い伝えによれば、対岸のメガラからたまたまここにやってきたランプロス・カネロス Lambros Kanelos

(3) 基盤研究 (B 海外調査) 2007~2009 基盤研究 (A 海外調査) 2010~2013 研究課題: 『ポスト・ビザンティン図像学的研究とサラミス島パナギア・ファネロメニ修道院聖堂壁画の修復』

という村人が、教会の廃墟で聖母子のイコンを発見し、そこで「ここに修道院を建てよ」という神の啓示を受けたという。ランプロスはその言葉に従って1670年に修道院を創建し後にコンスタンティノポリスの総主教により修道院長に任命されラウレンティオスと命名された⁽⁴⁾。死後は聖堂に併設された礼拝堂に、聖人に列聖され伝説の聖母子像のイコンのもとに埋葬されている。修道院名の「パナイア」は「聖母」, 「ファネロメニ」は「現れた」, つまり「聖母の顕現」を意味し、その主聖堂は「聖母の眠り」に奉献されている。【図2, 3】この修道院は聖母マリア信仰の中心地の一つとしてよく知られ、ギリシャだけでなくセルビアやブルガリアなどからも信者がバスを



挿図1 パナイア・ファネロメニ修道院聖堂
壁画の銘を持つ天使

連ねて訪れ参拝している。宗教的によく知られた修道院でありながら、その内部の壁画群に美術的関心が向けられてこなかったのは、内部が典礼で焚かれる蠟燭や松明の煤で真っ黒に覆われており、肉眼で壁画がよく見えなくなっていたからである。

欧米のビザンティン学者がポスト・ビザンティン美術に関心を持たない一方、近年ギリシャ人研究者たちの間ではポスト・ビザンティン研究が盛んになり、研究成果の発表が相次いでいる。その中にもこの修道院が研究対象として、特に関心をひかなくなったのも壁画がよく見えなかったからである⁽⁵⁾。【図4】【図5】パナイア・ファネロメニ修道院聖堂の壁画は銘文により、1735年にアルゴスの画家ゲオルギオス・マルク Georgios Markou とその弟子たちによって描かれたということが知られている⁽⁶⁾。(挿図1) 18世紀のモニュメントはギリシャの文化遺産としては新しいものとしてその価値が軽く見られる傾向がある。日本

(4) M.X. Γκητάκου, *Η Μονή Φανερομένης Σαλαμίνας*, Αθήνα, 2003, pp. 42-57

(5) 本修道院壁画についての主な文献：M.X. Γκητάκου, *Η Μονή Φανερομένης Σαλαμίνας*, Αθήνα, 2003/
A.Lazaridou, *Les Peinture Murales de la Panaghia Phaneromeni à Salamina (1735): contribution à l'oeuvre du peintre Ghéorghios Marcou (XVIII e siècle)* vol. I~III, Paris, 2002. Η διδακτορική διατριβή από το Πανεπιστήμιο Παρισιού (本プロジェクトの共同研究者の一人で当時アテネビザンティン・キリスト教美術館の副館長であったアナスタシア・ラザリドゥのパリ大学へ提出した博士論文。(未出版)

(6) 銘文の部分は1950年代に中央天蓋を修復した時に洗浄されており、画家と年代は広く知られていた。

だけでなく一般的にギリシャ美術といえば、西欧文明の源と言われる古代ギリシャ文明がまず想起される。近年ではその後の東ローマ（ビザンティン）帝国の美術にも関心が向けられようになり、ギリシャが東方教会（ギリシャ正教）を信奉する国であり、その文化遺産として 11～12 世紀のオシオス・ルカス修道院やダフニ修道院の美しいモザイク壁画や、奇岩で知られるメテオラの修道院群などを通して古代ばかりがギリシャではないということが知られるようになってはいるが、まだまだ関心は低いと言わざるを得ない。

1453 年に首都コンスタンティノポリスがオスマン帝国によって陥落しビザンティン帝国が減びると、ギリシャはオスマン帝国の支配下に入り、近代ギリシャが独立宣言（1822 年）をするまでおおよそ 400 年間はギリシャは異文化のイスラム世界に支配されてしまった。輝かしいビザンティン帝国の美術は終焉し、それ以後の時代は被支配民族として細々とかつての伝統を継承し続けるにとどまり、何ら新たな創造はないとして欧米の研究者はビザンティン以後にほとんど関心を向けず、ポスト・ビザンティン美術史は発展してこなかった。オスマン帝国は異民族、異教徒を比較的鷹揚に支配しており、長い支配時代にあってもギリシャ人はギリシャ正教徒としてキリスト教を信奉していた。トルコ人の支配が厳しくない地方では、ギリシャ正教会の聖堂も建設され、壁画や板絵のイコンも描かれ続けていた。確かに宮廷の喪失とともに美術の中止地がなくなり、次第に地方的、民衆的なものとなり衰退していったという見方はできなくはない。しかし、そこにはギリシャ人のアイデンティティの根幹を成すギリシャ正教の精神が受け継がれて表出されているのは明らかである。2021 年は近代ギリシャ独立 200 周年にあたるが、その間ギリシャは、政治的、経済的に困難な時代を幾つも乗り越えてきた。それも含めてトルコ時代以後の近現代ギリシャについては関心を持たれていない。2010 年のギリシャの経済危機の時には、日本でも俄かにギリシャについて報道が増えたが、古代から近代ギリシャまでの歴史的知識と関心が圧倒的に欠如していることが露呈した。

美術史では、古代ギリシャから古代ローマ帝国、キリスト教化したビザンティン帝国時代までが記述の対象となるが、400 年に及ぶトルコ支配時代は、ポスト・ビザンティン時代として括られ、ギリシャにはイタリアのようにルネサンスがなかったから美術は発展しなかったというのが欧米の美術史家の見方である。ギリシャ人美術史家たちも大戦後は西欧の大学で博士号を取得し、帰国後に大学で教鞭をとる例が多く、西欧の歴史観や研究方法の影響を強く受けていた。徐々にギリシャのモニュメントの調査が進み、西欧の研究対象から外れていたポスト・ビザンティン時代のモニュメントのモノグラムが出版されるようになり、前述のとおり現在ではポストビザンティン美術研究を自国の文化として重要視する傾向が顕著である。しかしビザンティン美術史研究の黎明期の 19 世紀末の段階では、欧米の学者もギリシャ人もコンスタンティノポリス陥落以前と以後を特に区別はしていなかった。

18 世紀のグランド・ツアーでギリシャにも西欧から旅行者が訪れて、スケッチや旅行記を遺しており、同時代の貴重な記録になっているが、彼らは歴史区分に囚われることなく見

たものを記述している。ファネロメニ修道院についても考古学者デイドロン A.N.Didoron がファネロメニ修道院を訪れ、その壁画の数の多さに驚嘆し、その美術的表現力を認めている。プケヴィル F.Pouqueville⁽⁷⁾ もまたこの壁画を傑作と認めている。ギリシャ人のビザンティン美術史の萌芽期（20世紀初頭）の研究者たちは、各地に残るモニュメントを詳細に調査しているが、ここでもビザンティン陥落以前と以後の美術で価値観の差は見られない。この時代の代表的ギリシャ人研究者のランバキス G.Lambakis（1854-1914）や ソティリウ G.Sotiriou（1880-1965）シシリアノス D.Sisirianos（1876-1973）やカロングプロス N.D.Kalogeropoulos（1889-1957）⁽⁸⁾ ともファネロメニの壁画を優れた真に偉大な芸術とみなしている。

ファネロメニ修道院聖堂壁画の歴史的、美術的価値は上記のようにビザンティン美術研究の創生期から指摘されていたにもかかわらず、その後の欧米の研究者の美術的価値観に影響され取り残されていた観が否めない。それだけでなく、ポスト・ビザンティン時代のモニュメントを詳細に研究したクシンゴプロスによって18世紀はポスト・ビザンティン美術史における衰退期である、という見方が定着していたということもある⁽⁹⁾。そうした中で我々のプロジェクトは、聖堂壁画の修復を完成させ、壁画の全貌を明らかにし、この時代の代表的画家とみなされてきた画家マルクとその一派の最高傑作としての再評価に貢献したということと高く評価されている。

第3節 ポスト・ビザンティン絵画史における18世紀絵画

コンスタンティノポリス陥落後、美術の中心はヴェネチアが支配していたクレタ島のカンディア（現在のイラクリオ）に移り、携帯板絵イコンはヴェネチアによって商品として大量に西欧へ輸出された。いわゆる「クレタ派」⁽¹⁰⁾ と呼ばれる様式が形成され、16世紀にはアト

(7) F.Pouqueville, *Voyage de la Grèce*, vol. 4, p501, 1826 / M.Lacroix, *Iles de la Grèce*, p499, 1858

(8) G. Lambakis, *Η Μονή της Φανερωμένης*, Εσπερός 32, pp. 15-27, 1882 ランバキスはアテネ大学のキリスト教考古学の教授であり、1884年にキリスト教考古学学会を創設した。/G.Sotiriou *Η εν Σαλαμίνοι Μονή της Φανερωμένης*, Επετηρίς Εταιρίας Βυζαντινών Σπουδών 1, pp. 109-138, 1924 ソティリウはアテネ大学のキリスト教ビザンティン考古学の教授で、アテネビザンティン博物館を創設した。歴史家 D.シシリアノスは『首都陥落後のギリシャ人イコン画家たち、1450～1880』D.Sisilianos, *Έλληνες αγιογράφοι μετά την άλωση*, Αθήνα, 1935 を執筆。神学者、美術史家で国立絵画館館長も務めた N.D.カロングプロスは、『ポスト・ビザンティンと近代ギリシャ美術』（1926）を執筆している。これら初期のビザンティン学者たちのファネロメニ修道院壁画への評価については Γκρητάκος, M. X. “*Η Μονή Φανερωμένης Σαλαμίνας, εξ απόψεως ιστορικής αρχαιολογικής και αγιογραφικής*”, Αθήνα, 1966 を参照。

(9) A. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα Ιστορίας της Θρησκευτικής Ζωγραφικής μετά την Άλωση*, Αθήνα, 1957 (1999) / 同, *Η παλαιολόγειος παράδοσις εις την μετά την Άλωση ζωγραφικήν*, ΔΧΑΕ (1960-1961), σ. 77-100

(10) クレタ派についての主な文献は以下のとおり。M.Χατζιδάκης, *Η κρητική ζωγραφική η Ιταλική χαλκογραφία*, Κρητικά Χρονικά Α', 1947 pp. 27-46 / 同 *Ο Κρητικός Ζωγράφος Θεοφάνης, οι τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα* Ιερά Μονή Σταυρονικήτα, Αθήνα, 2007 / A.Μπεκιάρης, *Θεοφάνης ο Κρής*

ス山やメテオラの修道院で活躍したクレタ人セオファニス Theophanis o Kris (又はセオファニス・ヴァサス Theophanis Vathas 1490-1559) によりギリシャの各地に広く伝わった。16 世紀第 2 四半期にはミカエル・ダマスキノス Michail Damaskinos (1530/35-1592/93) らが活躍するが、1669 年のトルコとの戦いでヴェネチアがクレタを失うと、美術の中心はペロポネソス半島や、イオニア海のザキントス島、コルフ島に移る⁽¹¹⁾。

18 世紀にはヴェネチアの支配下にあったイオニア海の島々では、ヴェネチア経由でイタリアのマニエリズムやバロック絵画の影響を受け、伝統的ビザンティン絵画と西欧絵画の融合を目指す動きが起こっていた。これをエプタニシア (七つの島) 派と呼んでいる。その指導的役割を果たしたのが画家パナギオティス・ドクサラス Pangiotis Doxaras (1662-1729) である⁽¹²⁾。彼は以下に述べるディオニシオス・エク・フルナと同時代の画家でイタリアの絵画を手本とする「画論」を遺している⁽¹³⁾。18 世紀の絵画の動向は、中央ギリシャからアトス山の地方が伝統的クレタ派でイオニア海の島々では、西欧化したエプタニシア派を主流とするという二つの流派を中心に語られてきた。しかし近年それに加えてペロポネソス半島、キプロスなど含む広範囲の地域を対象とするポスト・ビザンティン美術研究を進めているディミトリオス・トリアンダフィロプロス D.Triantafillopoulos が、18 世紀はルネサンスである一方、伝統からの離脱という矛盾に満ちた過渡期と見做して新たな枠組を提示している⁽¹⁴⁾。17 世紀にはペロポネソス半島のナフプリオを中心にカカヴァス一家⁽¹⁵⁾の活躍があり、それに続いたのが我々のアルゴス出身のゲオルギオス・マルクとその一派である。ポスト・ビザンティン絵画史でまだ十分言及されていないのがペロポネソスの画家たちであり、マルクとその直前の画家たちとの関係など、18 世紀のペロポネソス半島の絵画研究史は他の地域と比較して遅れている。その中で、我々のファネロメニ修道院の壁画が果たす役割は大きい。

στον Αγ. Νικόλαο Αναπαύσα Μετεώρων, Αθήνα, 2010 /Κωνσταντίνος Βαφειάδης, *Περί της εν Αθώ (Κρητικής) Ζωγραφικής -Εικόνες και Τοιχογραφίες της Ι.Μ.Διονυσίου και οι Δημιουργοί τους Β΄μισό 14ου-Β΄μισό 16ου αι.* Αθήνα, 2010

- (11) D. Triantaphyllopoulos, “Byzance après Byzance: Post-Byzantine Art (1453-1830) in the Greek Orthodox World in Post-Byzantium: The Greek Renaissance”, ed. E. Chalkia, D. Zafiropoulou and G. Kakavas, Athens, 2002/ Th. Gouma-Peterson, *The Icon as a Cultural Presence after 1453 in The Byzantine Tradition after the Fall of Constantinople*, ed. J. Yiannisas, pp. 151-180, Virginia, 1991
- (12) Α. Χαραλαμπίδης, *Συμβολή στη μελέτη της Εφτανησιώτικης Ζωγραφικής του 18ου και 19ου αιώνα*, Ιωάννινα, 1978/ S. Bettini, *Il pittore Panajoti Doxara fondatore della pittura greca moderna*, Venezia, 1942/ Angelo G. Procopiou, *La Peinture Religieuse -Dans les Iles Ioniennes Pendant le XVIIIe Siècle*, Paris, 1939
- (13) Παναγιώτης Δοξαράς, *Περί Ζωγραφίας, Χειρόγραφον του, υπό Σπυρίδωνος Λαμπρου*, 1726 / 拙稿「パナギオティス・ドクサラスとエプタニシア派の絵画」, 共立 国際文化, 第 18 号, 2001, pp. 5-31
- (14) Δημήτριος Τριανταφυλλόπουλος, *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική -Ενετοκρατούμενη και Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος*, Αθήνα, 2002 特に pp. 185-194
- (15) Β. Ασημομύτης, *Ο Ζωγράφος Δημήτριος Κακαβάς και η σχολή του Ναυπλίου*, ΙΒ΄συμπόσιο της ΧΑΕ, pp. 7-

第2章 パナギア・ファネロメニ修道院との出会い

— 何故サラミナ島パナギア・ファネロメニ修道院聖堂壁画か —

第1節 ディオニシオス・エク・フルナ著『東方教会絵画指南書 エルミニア』の翻訳

ギリシャに留学してギリシャ語を学び「ギリシャ人の眼差しでものを見る」ということが筆者の研究の姿勢だと先に述べたが、留学後の研究テーマは中期ビザンティン時代の壁画や彩飾写本が主で、他の日本人ビザンティン学者たちと同様ポスト・ビザンティン美術に特に関心を持つということにはなかった。筆者も欧米の研究者の歴史観の中で物を見ていたことになる。

ポスト・ビザンティン時代に関心を持つきっかけは、アトス山の修道士でイコン画家のフルナ村出身のディオニシオス・エク・フルナ Dionysios ek Fourná (1670 頃～1745 頃)⁽¹⁶⁾ がヒオス島出身の弟子のキリロス Kyriros とともに 1728 年から 1733 年頃に編纂執筆した、ギリシャ正教の絵画指南書『絵画技術の解説 (エルミニア)』の翻訳だった⁽¹⁷⁾。本書は 18 世紀の絵画指南書、いわゆるマニュアルだが、ビザンティン時代を通じて同書のような文字による指南書は現存しないため⁽¹⁸⁾、ビザンティン美術研究でもしばしば参考史料として参照され、現在でもイコン画家たちの手引きとして使用されている。内容は、第1章が技法編で下絵 (アンシボロ) の写し方⁽¹⁹⁾、イコン画の下塗り方法から顔料、筆、ニスなどの技法・

(16) George Kakavas, *Dionysios of Fourná (c.1670–1745) -Artistic Creation and Literary Description*, Leiden, 2008 / K.Θ. Δημαρά, *Θεοφάνους του εζ' Αγράφων Βίος Διονυσίου του εκ Φουρνά*, Ελληνικά 10, 1937-1938 pp. 213-271

(17) Διονύσιος εκ Φουρνά “*Η Ερμηνεία της Ζωγραφικής τέχνης*”, 1728～1733 頃, 上田恒夫, 寺田栄次郎, 中澤敦夫, 木戸雅子訳『東方正教会の絵画指南書 ディオニシオスのエルミニア』金沢美術工芸大学美術工芸研究所。以下同書を『エルミニア』と表記する。原典については「エルミニア」と表記する。

(18) 言葉で図像を指示する伝統はかなり早くから存在していたとみられる「タヴロメニオスの聖パングラティオスの生涯について」という聖人伝がその一例。図像の手引書として知られているのは、ローマのエルピオスによるテキストで、そのわずかな断片がパリ国立図書館蔵の写本 Coislin 296, fol. 68r から 71v までに含まれている。M. Χατζηδάκης, *Εκ του Ελπίου του Ρωμαίου*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 14, Αθήνα, 1938, 393-414/ M. Chatzidakis, *Studies in Byzantine Art and Archeology*, Variorum Reprints, London, 1972

(19) ロシアイコンでいうところのプロリシにあたり、イコンの原寸大の下絵と図像の参考例としての絵手本とどちらをも指す。16世紀から広範囲に普及したとみられる。コンスタンティノポリス陥落後の美術の中心地クレタでは輸出用の大量のイコンの注文があり、画家たちはこうしたアンシボロを工房で所有していたとみられる。アテネ国立ビザンティン美術館やパナキ美術館にはこうしたアンシボロのコレクションが収蔵されている。M. Βασιλάκη, *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων*, Αθήνα, 1995 / *Σχέδια Εργασίας των Ζωγράφων μετά την Άλωση. Ο Φάκελος Ανδρεά Εγγόπουλου του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα, 2015 / R.Scheller, *Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages ca.900-ca.1470*, Am-

材料について記述されている。第 2 章から 5 章は図像編で、旧約篇、新約篇、譬え話篇、祭日篇、画像配列篇と続く。教会の大祭、キリスト伝、聖人伝、聖人の単身像など、さまざまな主題についての指示が記述される、いわば言葉による図像の目録である。この翻訳の底本はババドプロス・ケラメウスによる 1909 年のペテルブルグ版を使い⁽²⁰⁾、筆者がギリシャ語の翻訳をし、イタリア語、ロシア語、ドイツ語を専門とする研究者とそれぞれの翻訳と対比させながら研究し出版にこぎつけたものである。

この書物は、1839 年に東方教会の建築と写本を調査するためにギリシャを訪れたフランスの考古学者アドルフ＝ナポレオン・ディドロ (1806-1867) がアトス山で発見し、1845 年にその一部をフランスで出版してから西方に知られるようになった⁽²¹⁾。ディドロはギリシャの各地を旅する間にどこでも東方教会のイコン画家たちが同じような絵を描いていることに疑問を抱いたが、その理由がこのマニュアルにあると確信し、フランス語訳を出版した。それにより西欧にこの書物の存在が知られることになった⁽²²⁾。ディドロはアトス山に行く前にファネロメニ修道院を訪れており、聖堂内部は 3500 以上の画像で埋め尽くされていると記している⁽²³⁾。

この本の歴史的意義はまず、言葉による聖像画の技法書としてほとんど唯一のものであること。第二に、序言でディオニシオスが画家を志す若い人々への助言として、手本とすべきは巨匠エマヌエル・パンセリノスであると記していることである⁽²⁴⁾。このパンセリノスはまだ異論はあるものの、13 世紀のマケドニアやアトス山に作品を残したテサロニキの画家エマヌエル・パンセリノスと同定されている。アトス山にあるプロタトン修道院聖堂の壁画を描いたとされており、ディオニシオスがアトス山の自分の僧坊に描いた壁画とプロタトン修道院の壁画との比較から、ディオニシオスがこの画家に傾倒していたことは明らかである⁽²⁵⁾。この記述によってディオニシオスの執筆目的がビザンティン時代の絵画伝統、特に

sterdam, 1995/*Der Nersessian, Copies de peintures byzantines dans un carnet arménien de 'Modèles', Cahiers Archeologiques*, 18, 1968, pp. 111-20

近年のポストビザンティン研究ではアンシボロとイコンの同定研究が進んでいる。Ανδρομάχη Κατσελάκη, *Ανθίβολα από τους Χιονιάδες, Επιστημονικός Κατάλογος*, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, 2009

(20) *Διονυσίου του εκ Φουρνά Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμευς*, B. Kirschbaum, St-Petersboyrg, 1909

(21) *A.N. Didron, Manuel d'Iconographie Chrétienne Grecque, Paris, 1845 / P. Hetherington, The Painter's Manual of Dionysius of Fourna*, 1974, London, 序文参照

(22) 『エルミニア』はバルカン半島一体に伝わったとみられる。G. カカヴァスの調査では、この手書き写本は断片も含めてアトス山やギリシャの島々、そしてブルガリアなどバルカン半島に 69 点残っているという。前掲書 Kakavas. 「エルミニア」の研究史については前掲書『エルミニア』pp. 410-415 参照。

(23) Δ. Μ. Χ. Γκετάκου, *Η Μονή Φανερωμένης Σαλαμίνας*, Αθήνα, 2003 pp. 159-160

(24) 『エルミニア』p. 39

(25) この壁画の様式の類似がパンセリノスとプロタトン壁画を結びつける根拠となっている。パンセ

現在マケドニア派と呼ばれる 13 世紀の絵画表現への回帰にあると一般的に解釈されている。

技法編は、アトス山にあった何等かの文献を典拠としているとしても、まとまった技法書としてはほぼ唯一である。記述は簡潔であり、取り上げられている顔料などの同定など不明な点も多い。技法書としては西欧中世のテオフィロスによる『さまざまな技能について』（12 世紀）やイタリア・ルネサンスの 14 世紀のチェンニーノ・チェンニーニ⁽²⁶⁾ などが有名であり、そうした文献はディオニシオスの時代のアトス山にも当然伝わっていたとみられる。このディオニシオス指南書へ向けられる関心は主に、こうした西欧の絵画技法書との比較であり、この書物のほとんどを占める図像編が注目されることはなかった。

18 世紀のギリシャ語であることや、技法材料などが具体的にわからないなど翻訳自体困難ではあったが、筆者が翻訳する過程で抱いた最も大きな疑問は図像編にあった。翻訳書のページ数で技法編 50 ページに対し、図像編は 300 ページに及ぶ。翻訳することがなければ筆者もその図像編の一部を参照することはあっても、すべてを読むことはなかっただろう。そこには旧約聖書や新約聖書にかかわるさまざまな主題のみならず、教会暦に連なる聖人たち 1 人 1 人について、持ち物、髪や髭の長さやその形状の記述が延々と続き、単調な翻訳作業の部分も少なからずあった。そもそもビザンティン美術史で壁画、イコン、彩飾写本などにこれほど多くの主題は出てこない⁽²⁷⁾。翻訳しながら実に非現実的な指南書であり、いたいこの図像編の目的は何かという疑問が膨らんできたのである。

第 2 節 『エルミニア』図像編の記述の実例を探して

— ファネロメニ修道院との出会いと共同研究の立ち上げ —

翻訳出版の後 2003 年に、オナシス財団に招聘されて 8 か月間ギリシャで研究する機会を得た。その機会にディオニシオスの記述に符号する壁画が描かれた聖堂があるに違いないと、北のアルバニアとの国境からマケドニア、イピロス、テサリア地方と南下して、アッティカ地方の教会を調べて回った。その時のギリシャ滞在のほとんど最後に訪れたのがこのパナギア・ファネロメニ修道院聖堂だった。一步この聖堂内に足を踏み入れた瞬間に、「探していたものはこれだ」という強いインスピレーションを受け、その時の何かが上から降りてきたような感覚は今も忘れられない。堂内は暗く、壁面は煤で覆われてはいたが、大きな

リノスは、マケドニア朝ルネサンスを代表する画家と見做されている。

(26) テオフィルス著 森洋編訳『さまざまな技能について』中央公論美術出版社、1996 / チェンニーノ・チェンニーニ著、辻茂編訳『絵画術の書』岩波書店、1991 「エルミニア」の技法編の特徴については、前掲書『エルミニア』pp. 404-407 参照。

(27) 聖人の殉教や教会の大祭で成り立つ教会暦に従う聖人伝（シナクサリオン）の彩飾写本には当然多くの聖人の単身像や、殉教場面が描かれているものがある。代表的なものは『バシリオス 2 世のメノロギオン』。拙稿『「バシリオス二世のメノロギオン」の八人の画家』、『美と宴・西と東——美術史考古学論叢』瑠璃書房、1997、pp. 103~126、実際ディオニシオス・エク・フルナもシナクサリオンを参考にせよと記している。前掲書、『エルミニア』p. 340

聖堂の内部が膨大な数の図像で埋め尽くされており、エルミニアの図像編にあるような壁画はやっぱりあったのだ。

この壁画は銘により 1735 年に制作されたことがわかっており、ディオニシオスの「エルミニア」の執筆時期（1728～33）とほとんど同時代である。ディオニシオスの記述と実際の壁画とを比較することで、エルミニアで未だ解明されていないさまざまな問題が解決できるのではないか。これが、パナギア・ファネロメニ修道院聖堂との出会いであった。その日、かなり長い時間を修道院で過ごし修道院長の好意で写真も撮らせてもらったが、蠟燭の煤で黒く覆われた壁面に僅かにその主題が読み取れるだけで、どうしてもここの壁画をすべて見たいという思いがつのるばかりだった。

1950 年代に大円蓋の部分が修復されているが、同時に西壁入口脇の壁面の銘文の部分が洗浄されている。そのわずかな壁画だけでもここの壁画の質が決して低いものではないことはわかった。長年の蠟燭の煤や埃に覆われ、一部は外部から浸み込んだ水によって表面に石灰が浮き出ていたりする。探していたものが目の前にあるのに、見えないというもどかしさが募り、とにかく全体をどうしても見たいという強い思いがこの研究の原点となった。

その時にふと思いだしたのは、ここに至る前に訪れた北部ギリシャのイピロスの山岳地帯にあるツェベロヴォという大変美しい小さな村の教会、聖ニコラオス聖堂であった。この聖堂には 1786 年の壁画があり、ちょうど修復が終了したところで、聖堂内は実に美しく鮮やかな色彩で輝いていた。この地方には 16 世紀から 18 世紀に活躍した画家集団がいて、小規模ながらポスト・ビザンティン時代の壁画のある教会が多数存在する。サラミナプロジェクトのギリシャ側の代表のディミトリス・コンスタンディオス氏が、この画家集団の博士論文を書いている⁽²⁸⁾。2003 年の調査はこの本を片手に、まず北ギリシャのイピロス地方から始め、険しい山道を何日も車で教会巡りをした。

その時に終了したばかりの修復が個人の寄付によるもので、費用は約 1500 万円くらいと神父から聞いたことを思いだし、夕刻のファネロメニ修道院の庭に腰かけて「修復をすればよい」、「できるかもしれない」と思い至ったのである。ツェベロヴォの聖堂はファネロメニ修道院のそれよりも小規模だが、その費用は科学研究費で賄える規模の金額に思えた。ファネロメニ修道院の聖堂が 18 世紀の代表的作例であることは確信していたし、何よりもディオニシオスの「エルミニア」と同時代である。ディオニシオスの記述を実際の教会壁画で検証するという計画は大いに魅力的であった。

そこで、アテネに戻りビザンティン美術館の館長を訪ね、私のそれまでの研究の経緯やこれからの計画を提案した。すなわち日希の研究者同士で共同研究グループを作り、日本の学

(28) Dimitrios Konstantios, *An approach to the work of painters from Kapesovo in Epirus*, 1997, Ioannina University / 同 *Καπεσσοβίτες ζωγράφοι-Painters from Kapesovo and Religious Painting in Epirus During the 18th and the Fall of the 19th Centuries*, Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη, Αθήνα, 2002

術研究助成金を申請し、まず壁画を修復し研究を進めるという計画である。コンスタンディオス館長はほとんど面識のなかった私の話を熱心に聞いた後に、「ギリシャでもまだマイナーなポスト・ビザンティン美術史研究で、さらにほとんど関心が向けられていない18世紀美術にそれほど熱心な外国人研究者がいるとは奇跡だ、心を動かされた」と言われた。前述のとおりポスト・ビザンティン美術に欧米の研究者が関心を持たないだけでなく、ギリシャ人研究者もポストビザンティン研究が進んだといっても主に15～17世紀が中心で、ヴェネチアが支配していたクレタ島やイオニア海のコルフ島、ザキントス島などのイコン画がその対象であった。18世紀には、アトス山以外では、求めに応じて教会装飾をしたりイコンを描く旅する画家集団が各地方に存在し、美術的中心地が拡散する傾向にあった。ペロポネソス半島にはカカヴァス一派、北西ギリシャにはフランゴス・カタラノスやコンダリス兄弟、さらにアルバニアとの国境近くにはヒョニアデスという画家集団の存在が認められている。コンスタンディオス館長の研究はその先駆けで、18世紀美術史研究の中心的存在であったからこそ筆者の計画を理解し全面的に協力を約束してくれたのである。

これまでも、日本の科学研究費によってギリシャで現地調査が行われてきている。調査にあたってギリシャの文化省の考古局に許可申請をするので、当然日本の研究団の動向はギリシャ人研究者に知られている。しかし今まではそれぞれの研究成果の発表や、出版をしようとすると、未出版のモニュメントの場合は写真の掲載が禁じられたり、調査自体が許可されないこともあった。膨大な時間と労力を費やしても、その成果が評価されないどころか発表することすらできないこともあるのは、大変残念なことだと常々考えていた。実際ギリシャ側にしてみれば、調査許可を出しても彼らにあまりメリットはない。しかし日本の科学研究費による助成でギリシャの文化遺産が修復・保存できれば、それはギリシャ側のメリットとなり、我々外国人研究者にとってもギリシャ人研究者と対等な関係でオリジナル研究ができることが意義深いことになる。相互にメリットのある計画であり、コンスタンディオス館長は「これを断る理由はない、何故今まで誰もそういうことを考えなかったのだ」と喜んでくれた。若い時から常に調査許可の壁を乗り越えながらやってきた身にとっては、ギリシャ人と一緒に研究の自由を手に入れることができるのは有難く、期待に胸が膨らんだ。

さらにこの研究にとって幸運だったのは、ビザンティン美術館の当時の副館長のアナスタシア・ラザリドゥ氏がこのファネロメニ修道院の壁画を含む画家マルクとその弟子たちの研究でフランスで博士論文を執筆したばかりだったことである⁽²⁹⁾。当時はまだ、博士論文執筆に登録制があったので、モニュメントの調査研究を申請しても、既に研究登録者がいる場合はその同意が得られなければ許可が降りなかった。しかしラザリドゥ氏はその数年前にパリ大学に博士論文を提出してはいたが、まだ出版していなかったため、壁画の洗浄・修復後の写真を出版に使えるのは願ってもかなわないことと喜んでくれた。このようにいくつか

(29) 前掲書 A.Lazaridou, 参照。

の幸運で 3 人の共同プロジェクトを立ち上げることができたのである。協力関係はできたものの、その時点で科学研究費が下りるかどうかは全く未知数であった。

第 3 節 修復事業推進に伴われた困難

その後も驚くような困難な出来事を経験しながらも、広い視野と実行力のあるコンスタンディオス氏のおかげで多くの障害を乗り越えて修復にまでこぎつけられた。通常文化財の発掘や修復の許可申請を得るためには、ギリシャの文化省が管轄する地方の考古局の審議を経て、本省の審査委員会 (ΚΑΣ) が組織され、その審議を経て正式に許可が下りる仕組みになっている。申請から許可が降りるまでに数年かかることもあると言われていたが、迅速に修復許可が下りたのは一重にコンスタンディオス館長の力によるものであった⁽³⁰⁾。

この申請にあたっては修復資金の証明が必要なため、科学研究費の助成が正式に降りなければ申請手続きに入れない。科学研究費初年度の 2007 年度中にはその許可が間に合わず、2007 年度分の助成金を次年度に持ち越し、実際に修復に着手したのは 2008 年の春になってからだった。第 1 期は北側廊と聖域のプロテシス (聖体準備室) の修復が 8 月に終了した【図 6】。しかしその年に、コンスタンディオス館長が突然病気で逝去されるという悲劇に見舞われ、その時に我々のプロジェクト推進にどれほど同氏が大きな力を発揮していたか思い知らされることになった。

第 1 期の修復が終わった時点でギリシャの研究仲間から、よくこんなに早く許可が降りたと不思議がられていた。実際にコンスタンディオス氏がどのような手段で修復許可をとったのかは未だに不明だが、氏が亡くなった後に、管轄の地方考古局から本来あるべき書類が不足しているため修復は中止し、新たに申請書を提出し、審査委員会も通さなければならないという難題がつけつけられた。すでに次期の修復場所に足場を組み上げ修復作業も進行中だったが結局中断を余儀なくされた。このような大規模の修復は、モニュメントをいくつかに区切り、その都度申請書を出し、審査委員会にかけて許可を得なければならないというシステムであることをその時やっと理解した。申請書には、修復するすべての壁面の状況を正確な書き起こし図に目視で書き込んだ大部の調査報告書を添付しなければならない。この事前調査にかかる費用は、我々の費用では補えないので、修復監督のヤニス・スパノス氏の尽力で修道院が負担したが、第 1 期の時はこの詳細な調査書を出さずに簡単な事前調査報告書だけを提出していたのである。科学研究費の年度ごとの支出に間に合わせるために、コンスタンディオス氏が何等かの方法で審査委員会を通過させたに違いない。しかし第 2 期にはその

(30) コンスタンディオス氏は、優れた研究者であるだけでなく、その広い視野と並はずれた実行力で多くの業績を上げ新規事業を次々に実現していく稀有な存在だった。以前は小さな館でしかなかったアテネのビザンティン・キリスト教美術館は近年地下を有効利用し、新しい博物館学の成果を取り入れた、大規模な美術館へと変貌をとげた。この大事業はコンスタンディオス氏によって推進されたもので、サラミナ・プロジェクトはその最も忙しい時期にあっていた。

方法は通らず、最初からやり直すしかなかった。もともと我々の資金は、事業規模に対して決して十分ではなかったため、その事前調査費用も壁画修復の必需品である足場のリース代も補えなかった。足場の費用は、修道院の信者からの寄付で賄っていたが、作業が遅れば足場のリース代も増えてしまう。修復事業の一時中断はかなり痛手であった。資金不足は結局修道院の努力で補われていたが、2010年の経済危機のあおりで修復事業の後半は資金繰りには困難が付きまとった。

またコンスタンディオス氏逝去後、正規のルートで修復を進めるということになってからは、修復の意義、せっかく作った日本とギリシャの協力体制の継続と資金の意義などについて考古局の所轄の出張所や、本省の局長クラス、事務次官などとその都度面会をして何度も熱弁を振るわざるをえなかった。時には2時間近く話すこともあったが、最初は事務的で硬い表情をしていた責任者たちが、最後にはすっかり心を動かされたという様子で、協力を約束してくれて和やかに握手を交わして別れ、安心して帰国する。しかしそれもおつかの間、ギリシャのメンバーから今度はどこそこへ説明に行っていきたいという連絡が入る。文化省の責任者が替わる度にギリシャに出向かなければならないという繰り返しがしばらく続き、せっかく順調に進んでいた修復作業の中断により、科学研究費の研究代表者としての責任が重くのしかかってきていた。結局半年の中断後に修復が再開され、その後は修復スタッフの素晴らしい集中力で作業を一気に進めることができた。修復家たちは、アテネの技術大学の壁画修復科を修了した若手で修道院の信者用の宿泊施設に住み、週末だけアテネに帰るという生活を続けていた。【図7, 8, 9】

共同研究者の修復の専門家木島隆康氏は、この修復家たちの技術や知識を高く評価していた。修復作業にあたっては、ここが実際に生きた修道院聖堂であるがゆえの問題も起きた。修復家の大半は女性だったが、教会の定めで聖堂の聖域、特に至聖所の中央祭壇のある空間に女性が足を踏み入れるはもちろん、上に組んだ足場に女性が登ることも許されないことなので、至聖所の修復のためには新たに男性の修復家を探さなければならなかった。

第3章 パナギア・ファネロメニ修道院聖堂の壁画

第1節 画家について

聖堂内部の西壁の北側に天使が広げている巻物の上にこの聖堂の銘文が描かれている。(挿図1) それによると「アルゴス出身のゲオルギオス・マルクとその弟子たちによって1735年に制作された」ことがわかる⁽³¹⁾。ゲオルギオス・マルク(活動時期1719-1746)は

(31) ゲオルギオス・マルクについては以下参照 M. Χατζηδάκης, Ευ. Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)* Αθήνα, 1997, pp. 173-174 / Ευάγγελος Ανδρέου, *Γεώργιος Μάρκου ο Άργειος το μέγιστο της αιογραφίας σχολείο στο 18ο αιώνα σαν μυθιστόρημα*, 2012, Αθήνα

18 世紀前半を代表する画家のひとりで、アルゴスの画家集団⁽³²⁾を率いて、アテネの中心部にあるペトラキ修道院の聖堂壁画 (1719) をはじめ主にアッティカ地方にその作品を残している。その間にアトス山を訪れたり、アルゴスとナフプリオンの主教ペトロスに伴われてヴェネチアにも滞在している (1729)。ヴェネチアで絵の修行をした形跡はないが、前述のエプタニシア派の画家たちのように、ヴェネチアにあるギリシャ正教会の聖ゲオルギオス修道院に滞在し、そこで 15~16 世紀のクレタ派のイコンや西欧の絵画に触れているのは明らかである。ファネロメニ修道院の壁画はイタリアから帰還後に描いた最晩年の作品で、その規模においても、主題の豊富さ聖人の単身像の数の多さ、そして作品の質においても重要である。これほどの規模の聖堂の内部を画像で埋め尽くすための手本となるような作例は、ポスト・ビザンティン時代のみならずビザンティン時代にも例を見ず、彼自らがそれまでの経験による知識を基に独自の聖堂装飾の理念で空間を作り出さなければならなかったものであり、この聖堂壁画は画家としてのマルクの集大成だといえよう。

第 2 節 聖堂装飾プログラムとその特徴

バナギア・ファネロメニ修道院の主聖堂は三廊式バシリカ形式である。聖域は、中央至聖所 (ベーマ)、左にプロテシス (聖体準備室)、右にディアコニコン (聖具室) の 3 部屋に分かれており、それぞれ半円蓋の屋根が架かる。身廊は、至聖所から続く東側穹窿天井と西側穹窿天井から成り、中央に大円蓋が架かり、南北の側廊はそれぞれ 4 つのクーポールと 1 つの交差穹窿天井で覆われている。聖堂の南側の壁に沿って聖ヨハネ礼拝堂が併設されている。修道院の創設者で献堂者の聖ラウレンティオスの遺骸が収められ、奇蹟のイコンも奉納されている。【図 3】

(1) 祭 室

① 至聖所

至聖所のコンクには鮮やかな色彩で描かれた「玉座のプラティテラの聖母子と二大天使」【図 10】が配されている。

コンクの縁をなすアーチの内側に、「エッサイの樹」が 12 預言者の胸像で描かれている。

アプスの下部には、列をなしてキリストの遺体を運ぶ天使による「聖体の秘儀」【図 11】、その下に「キリストから聖体を拝領する 12 弟子」【図 12】が描かれている。中央の聖体 (メリズモス) が描かれた祭壇を挟んで左右にキリストが背中合わせに二回登場し、カーブする壁面にそれぞれ 6 人ずつの弟子たちが並ぶ。祭壇に向かって左端のユダが、キリストたちに背を向けて逃げ出そうとしているのが特徴的である。ユダの顔の表情と肩にのった悪魔の表

(32) 弟子たちとして、弟のアンドニス・マルク、アテネの名家出身のニコラオス・ベニゼロス、ヨルゴス・キプリオティス、ディミトリオスが知られる。

現が独特である⁽³³⁾。【図 13, 14】

至聖所を覆う穹窿天井には、アカシストス（聖母讃歌）の 24 のスタンツェを主題にする図の 18 場面が描かれている⁽³⁴⁾。【図 15】

② 北側プロテシス（聖体準備室）

プロテシスの小円蓋には「日の老いたる者」⁽³⁵⁾、コンクには「大天使の姿のキリスト」【図 16】その下部に「聖三位一体」が描かれている。玉座に座るキリストは福音書を開き、父なる神は巻物を持ち、その間に聖霊の鳩がいる。プロテシスに「日の老いたる者」と「エマニュエル・キリスト」が描かれる例は中期ビザンティン時代の特にキプロス島の聖堂やバルカン半島の聖堂の穹窿天井にしばしば描かれている。「聖三位一体」の図には西方の図像の影響がみられ、この時代の板絵イコンの主題にも選ばれている。両脇の壁面には旧約聖書の出エジプト記に基づくモーゼの「十戒」の場面と「キリストの弟子の召命」が描かれている⁽³⁶⁾。

③ 南側のディアコニコン（聖具室）

ディアコニコンの小円蓋に「先駆者（プロドロモス）ヨハネ」とコンクに旧約の「大祭司メルキセデック」【図 17】が堂々と描かれ、その下の曲面に「幼い聖母マリアを両側から支える母アンナと父ヨアキム」【図 18】が大きく描かれているのが印象的である。これは、祭室に描かれる主題としてだけではなく図像的にも稀であり、聖母信仰の聖堂であることが強調されている。両側の壁面には先駆者ヨハネの生涯が描かれている⁽³⁷⁾。この壁面の画像は他の壁面に比べて緻密さに欠けており、助手の仕事ないし最後に急いで仕上げたものと推察される。至聖所周辺にマリア伝やアカシストスと並んで洗礼者ヨハネの生涯を描くことは、バルカン半島のポスト・ビザンティン時代の伝統となっている。先駆者ヨハネは救世主の到来を預言し、聖母マリアの受肉と結びつけられている。メルキセデックは最初の大祭司であ

(33) ユダが左端で皆に背を向けて立ち去ろうとする同様の構図は 16 世紀の壁画に見られる。ガラタ（キプロス）にあるパナギア・ポデイス聖堂の祭室（1502）他、『エルミニア』IV42 の「キリストの聖体と血が使徒たちに渡される」の項目の最後に「使徒たちの背後にユダがおり、後ろに身を引き、その口に悪魔が入ろうとしている」と記述されている。

(34) 続く 6 場面は至聖所を区切るイコン障壁の上の穹窿天井の下部に描かれている。アカシストス図像については以下参照。Ioannis Spatharakis, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden, 2005

(35) 「日の老いたる者」は通常、ダニエル書 7:9 「日の老いたる者」がそこに座した。「その衣は雪のように白く、白髪は清らかな羊毛のようであった。」に従って描かれる。ここでもその慣習に従っているが、円蓋にそって大きく両手を広げているのが特徴的である。

(36) 「キリストの弟子の召命」図はこうした聖域の一部によく描かれる主題で、同時代の伝統的な図像に従って網で魚を引き、その下で泳ぐベトロなどは生き生きとした表現である。

(37) 至聖所周辺の壁面にアカシストス讃歌の各場面と先駆者ヨハネの生涯が描かれる例は、16 世紀以降のバルカン半島の聖堂によくみられる。

り、祭祀を司るための部屋に描かれているが、ここの図像サイクルの意味はまだ明確にはなっていない。

(2) 聖堂身廊中央部

① 中央大円蓋 【図5】

中央大円蓋には、ギリシャ十字形プランの聖堂の定型であるパントクラトールのキリストが描かれている、顔の半分が剥落しており、1950年代のフォティス・ザハリウ Fotis Zaxariou の修復⁽³⁸⁾で後補の手が入っている。大円蓋のキリストを取り巻く天使たちの下のタンブールには、伝統に従って窓の間の壁に旧約の預言者たちが描かれている。特徴的な点は預言者たちの衣服の形や布はバラエティに富んだデザインで手の込んだ文様が描かれており、同時代のテキストイルの文様を反映しているとみられ、預言者像に現実感を与えている。

中央大円蓋下部には「ニケーア信条の12ヶ条」⁽³⁹⁾が12に区切られて描かれている【図19】。この主題は、聖堂の図像選択としてはビザンティン時代、ポスト・ビザンティン時代を通じてほとんど他に例をみない。マルクは、西方を起源とするフランドルの版画などを手本としたと考えられる。共同研究者のアナスタシア・ラザリドゥは、ネーデルランドの16世紀の画家マルティン・デ・フォス Martin de Vois (1532-1603)の原画によるヤン・サデラー Jean Sadeler の銅版画などが直接の手本であると指摘している⁽⁴⁰⁾。

(挿図2)はヤン・サデラーの銅版画「ニケーア信条」の第1場面「エヴァの創造」であるが、この図のみならず他の場面においても構図や個々のモチーフから、こうした西方の銅版画が手本になっているのは明らかである。ギリシャ正教会の聖堂内部にこのテーマを採用することが稀なだけでなく、聖堂中央大円蓋の真下という重要な位置に信仰告白の図を配置していることから、聖堂装飾プログラムに教会の教義を視覚化しようとする画家の意図が明確に読み取れる。しかし手本がありながら、画家は表現様式は模倣せず、絵画的に稚拙な印象を与えている。手本となったであろう版画には、16世紀の西洋絵画として人物像にはボ

(38) 1950年代に修復家のフォティス・ザハリウによる壁画修復が行われており、中央大円蓋の上部の補修を行ったことがタンブールの窓の縁に記録されている。その時に聖堂入り口の銘文を持つ天使の部分も洗浄されたと考えられる。

(39) ニカシア信条とも表記する。325年に作られたキリスト教の基本信条。ビザンティン世界でもニケーア信条を主題にしたアイコンもあるが、通常ニケーア信条が作られた公会議の場面として1場面で見られる。本聖堂では「第1回ニケーア公会議」図が、プロテシスの壁面に描かれている。

(40) A. ラザリドゥはポスト・ビザンティン絵画へ与えたフランドル絵画の影響についてのG. リゴブросの研究に則して比較している。しかしそうした銅版画を直接写したものは限らず、クレタ派のセオドロス・プラキスなどがすでに同図を銅版画を基に描いていることから、クレタ派アイコンの図像を基にしている可能性も高い。Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, Αθήνα, 2006 / I. Κ. Ρηγόπουλος, *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η Φλαμανδική χαλκογραφία*, Αθήνα, 1979.

リウム感が、風景には遠近感がある。そうした正教会の美術表現にとって異質な要素をそのまま正教会の聖堂内部に取り入れることを躊躇して、あえて稚拙な表現をしたのではないだろうか。ポスト・ビザンティン美術においてイコン画家たちは、アンシポロと呼ばれる絵手本を利用して、西欧の銅版画もそうした用途として使っても、この画家は、このサイクルではその利用を構図の参考に留めているといえる。



挿図2 「ニケーア信条」の第1場面
マルティン・デ・フォス原画によるヤン・サデラーの銅版画

② 中央大円蓋を支える四つのペンダンティブ

大円蓋と下部正方形の空間の間のできる曲面（ペンダンティブ）には、伝統に従ってそれぞれ四福音書記者像が描かれている。聖ルカは、直接聖母を描いたという伝承に基づいて、画架に立てかけた携帯用イコンに聖母子像を天使に促されて描いている。【図20】一方聖ヨハネは、パトモス島の洞窟で弟子とともに黙示録を書いたという伝承に即した場面であり、洞窟と弟子、やはり靈感を与える天使も一緒に描かれている。【図21】大円蓋を支えるペンダンティブに四福音書記者像を配することは古くからのビザンティン美術の伝統であり、聖マルコと聖マタイは伝統に従って靈感を与える牛と人のシンボルが描かれている。【図22】【図23】福音書家のニンプス（光輪）は、ストッコを肉厚に塗って文様をレリーフ状に掘り出しその上に金箔が貼られている。この手法は西方の伝統である。

③ 大円蓋下部のタンパン（半円壁面）

南側タンパン：大円蓋を支える列柱の間のアーチに縁どられる半円形の壁面（タンパン）には「聖母の眠り」図が描かれている。【図24】この主題は、コンスタンティノポリスのコーラ（カリエ・ジャミ）修道院にその完成形があるが、それを基本として、15世紀以降のクレタで頻繁にイコンの主題に用いられている⁽⁴¹⁾。この主題に聖母の昇天を含む画像は、ヴェネ

(41) バルカン半島の諸聖堂ではこの主題が盛んに描かれ、聖母の周りを取り巻く人々やキリストとともに聖母の魂を運ぶ天使の数があふれかえるように増えた名作が多い。

チアのヘレニック・インスティテュート所蔵のアンドレアス・リツォス Andrea Ritsos のイコンがクレタ派の典型的な作例である⁽⁴²⁾。【図 25】 この主題は、ビザンティン絵画の伝統では、聖堂身廊の西壁に配される十二祭礼の一つである。同聖堂の他の場面と同様に多数の人物像が描かれているが、図像的な特徴としては、上部に「聖母マリアの昇天」が描かれ、聖母がトマスに腰帯を渡すシーンも含んでいる。これはシロス島で近年発見されたクレタ出身のドメニコス・セオトコプロス (エル・グレコ) によるイコンにも描かれている。【図 26】 アンドレアス・リツォスのイコンでは、画面中央の両側に雲に乗った使徒たちがモノクロームで描かれており、ファネロメニでもその雲の上に乗る使徒たちのモチーフが挿入されている。【図 27】 ファネロメニも、リツォスと同様に、左右の雲に乗るのは 6 人と 5 人で、上方の聖母の足元にいるトマスを足すと弟子の数は 12 人となっている。しかしセオトコプロスでは雲に 6 人ずつ乗っており、上方のトマスは別に再度現れるという違いがある。細部の違いではあるが、ヴェネチアへ移る前のドメニコス・セオトコプロスはすでにクレタでイタリア絵画の影響を強く受けており、伝統的な図像にあまり忠実ではなかったようである。それと比べるとマルクは 15 世紀末のクレタ派の古い手本により忠実だといえよう⁽⁴³⁾。

北側タンパン：聖母礼讃の「エピ・シ・ヘリ *Επί σοι Χαίρει* (万物はあなたを祝す)」が配されている。【図 28】

「聖母礼讃 (エピ・シ・ヘリ)」の主題⁽⁴⁴⁾ は、ポスト・ビザンティン美術の板絵イコン画に独特な主題で、これもポスト・ビザンティン時代のクレタ島で 16 世紀に発達したが、聖堂装飾に選ばれた例は少ない⁽⁴⁵⁾。セオドロス・プラキス Theodoros Poulakis によるベナキ美術館所蔵のイコン (1650-1699) が有名である。多くの場合聖母子像を中心に同心円状にモチーフを細かく埋め込む構図がとられているが、ここでは半円形の壁面に合わせて、聖母の足元の空間を帯状に区切って女性聖人、女性修道聖人、男性の殉教聖人、修道聖人、教父たちなどのグループを上下に並べている。玉座の背後には大天使とそれに率いられている使徒たちが集合してしている。それぞれの群衆を分ける三角形の岩のモチーフが装飾的であり

(42) Ed. by Maria Vasilaki, *The Hand of Angelos, An Icon Painter in Venetian Crete*, Athens, 2010, pp. 202-203, pp. 230-231

(43) この図のトマスと使徒たちの意味は『エルミニア』V 6 の「聖母の眠り」参照「あなたは死すべき女、しかし使徒たちは奇蹟的にあなたを汚れなき神の母として見た。純潔なる者よ」に相応する。クレタ派の「聖母の眠り」については以下参照。Ναυσικα Πανσελήνου, *Κρητική Εικόνα του 1636, Έργο του Ρεθυμνιού Ζωγράφου Γεωργιλά Μαρούλη*, Ευφροσύνη, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, Αθήνα, 1992, pp. 469-483

(44) 『エルミニア』V 11, 「万物はあなたを祝す」に登場人物の構成や銘文など詳しく指示されている。

(45) イピロスのツェペロボ村の聖ニコラオス聖堂 (1786) ではこの図像が小円蓋に鮮やかな色調で描かれている。中央に座るマリアの背景で四人の天使が赤い布を広げている。Καπεσοβίτες Ζωγράφοι, *Ημερολόγιο 2003* 参照。

画面にリズムを作り出し、向き合う「聖母の眠り」のタンパンとともに聖母礼讃のイメージを強調している⁽⁴⁶⁾。

(3) 身廊の穹窿天井

身廊の穹窿天井は、東西に3ブロックに分かれており、それぞれ北側、南側に9画面が赤い線で区切られた18場面構成され、マリア伝の一部からキリスト伝までを54の画面に収めている。

東側の第1穹窿天井【図29】にはキリスト伝の幼児伝から公生涯の場面とアプシスの穹窿天井から続くアカシストス讃歌の6場面が挿入されている⁽⁴⁷⁾。特徴は、穹窿天井の北側の区画に「キリストの昇天」図と「聖霊降臨(ペンテコステ)」図が挿入されていることである⁽⁴⁸⁾。どちらも聖堂装飾の主題としては祭壇付近の上部に独立した画像として配される重要な主題であるが、ここでは他の主題と同じ枠組みの中に組み込まれ、物語の時間的順序にも従っておらず突飛な印象を受ける。

その理由として考えられるのは、西側の第2【図30】、第3穹窿【図31】との関係である。西側の第2穹窿と第3穹窿には、キリストの公生涯で行った奇蹟が9場面、北側には受難伝が15場面、南側に西壁面上部の「キリストの磔刑」図に続く、キリストの復活以後の主題が11場面描かれている。そのうちキリストの復活を表す主題が9場面があり、その中には、長老たちに金を返しに行く「ユダの悔恨」図や「キリストの遺体を埋葬する許可をピラトに願い出るアリマタヤのヨセフ」図などの説話的場面が含まれている。前述の東側穹窿天井の2図も復活後の主題であり、それを含む13場面は、『エルミニア』に「キリストの復活以後」として選ばれている主題と一致している⁽⁴⁹⁾。これは、画家マルクとディオニシオスの主題選択が明確に一致しているところである。この一致は多分偶然ではなく、同時代の二人にとどまらず、一般的な共通認識だったとも考えられるが、興味深い一致である。

キリストの死後の主題のうち「我に触れることなかれ(ノリ・メ・タンゲレ)」(挿図3)では、マグダラのマリアが修道女の服装で聖書を載せた書架の前で跪いており、その前に半裸に衣をまとったキリストが十字架の旗を持って現れている。もともと「ノリ・メ・タンゲレ」の主題は西方キリスト教会で発達したが、一般的にはマグダラのマリアが、キリストの

(46) 画面下半分は、クロンザス G.Klontzas による16世紀の同主題のイコンの下部の群衆の列の部分に類似している。ここでも17世紀のセオドロス・ブラキスの円環状の構図よりも、ファネロメニの同図はクレタ派の古い図像を手本にしていることがわかる。

(47) アカシストス讃歌については以下を参照。Ioannis Spatharakis *The Pictorial Cycles of The Akathistos Hymn for Virgin*, Leiden, 2005

(48) キリストの復活後の複数のエピソードを壁面に描くのはパレオロゴス朝時代後期以後のバルカン半島の聖堂装飾によくみられる。Νεκτόριος Ζάππας, *Ο Εικονογραφικός Κύκλος των Εωθίνων Ευαγγελίων στην Παλαιολογεία Μνημειακή Ζωγραφική των Βαλκανίων*, Θεσσαλονίκη, 2011

(49) 『エルミニア』III 99~111 参照。

前に跪きキリストの衣に触れようとする構図である。ファネロメニの図像タイプは比較例を今のところみつけれられていないが、極めて特徴的な図像であり、マルクの創造というよりも、何等かの手本があるはずである⁽⁵⁰⁾。

穹窿天井の個々の主題は、建物や床の大理石模様や、人物の表情まで細部にわたって描き込まれている。例えばキリストの奇蹟の一つ「悪魔付きの治癒」【図 32】では、病人の身体から出て猪に乗って逃げてゆく悪魔の顔に白い小さな点で



挿図 3 ノリメ タンゲレ

目が描かれている。足場に乗って接見すると、悪魔がそれぞれ異なる表情をしているのが興味深かった、地上からは到底その細部は見えない⁽⁵¹⁾。穹窿天井の最上部の装飾帯にはメダイオン（円環）が連なり、それぞれに旧約の預言者たちの胸像が描かれている。それも預言者の人相や表情がそれぞれ細密に描かれており、預言者の性格までも読み取れそうなほど描き分けられている。それはコンクのアーチに描かれた「エッサイの樹」の預言者たちにも共通した特徴である。【図 33, 34】地上から約 11 メートルほどの高さにあるこれらの図をこれほどまでに細部にわたり描いたとしても、細部どころか何が描かれているのかその主題さえ見分けるのも困難である。この細部へのこだわりは、ファネロメニの壁画全体に見られる特徴である。画家は壁画を描くというよりも、携帯イコン画を描いているようである。マルク一派の画家たちにとって壁画を描くことは、崇敬対象のイコン画を一つ一つ仕上げるようにして制作することであったのではないだろうか。このことは足場の上でそれぞれの画像を間近で見るときに常に感じたことである。

(4) 身廊内側の列柱をつなぐアーチがつくる三角形の壁面（メトープ）

身廊内部の列柱がつくる上部のアーチに区切られた三角形の壁面（メトープ）が東西に 4 面づつある。ここは他と異なり 1 つの主題に対して広い壁面が用意されている。そのためか画家マルクは、ここでは前述したイコン画の手法を取らずに広い画面に独特な構図を生み出して、伸び伸びと描いている。とはいえ、殆どは 17～18 世紀のクレタ派のイコンに描かれ

(50) 半裸でわずかに衣を巻いたキリストの姿はフランドルの版画に類似例がみられる。

(51) 『エルミニア』III 28 でディオニシオスもこの主題を「悪魔憑きたちを癒し、悪魔を豚の中に追い出すキリスト」「～略～多くの悪魔が二人の口から出てきて、近く豚の放牧地へ行く。あるものは豚の背に乗り、ある者は豚の口に入る。豚は湖になだれ込み、牧者は振り返りながら都城へ帰る」と、他の奇蹟の場面よりも情景を細かく記述しているのは興味深い。

る主題であり、手本となったイコンを特定できる場面もある。南側の各メトープには祭壇から「聖母の宮入り」「先駆者ヨハネの斬首」【図 35, 図 36】「炉の中の三人の少年たちと大天使ミカエル」⁽⁵²⁾、【図 37】「エリコの陥落」、【図 38】西端に「洞窟のユダの遺体」。【図 42】

北側には「聖母の誕生」「嬰兒虐殺」「生命を与える泉」【図 39】「紅海を渡るモーセとヘブライ人」【図 40】が続き、西端に「ユダの縊死」【図 41】が南側の「洞窟の中のユダの遺骸」【図 42】と向き合って配されている⁽⁵³⁾。

祭壇に近いメトープに「聖母の誕生」と「聖母の宮入り」が向き合って配されているのは、祭室の壁面から続く聖母マリア伝の一部であるとはいえ、連続する主題として対をなしているとみられる。他の向かい合う壁面の主題も、それぞれ何等かの意図を持って選択されたのではなかろうか。向き合うメトープの主題が対だとすると、以下のように解釈できる。「嬰兒虐殺」と「先駆者ヨハネの斬首」は、どちらもヘロデ王による虐殺である。「炉の中の三人の少年たち」と「生命を与える泉」はどちらも死から救われて永遠の生命を得る信者の希望である。「エリコの陥落」と「紅海を渡るモーセとヘブライ人」は、ユダヤ民族救済のために神が行った奇蹟の出来事として対をなしている。特に「エリコの陥落」の主題は聖堂壁画のみならずイコン画でも描かれることはない。向き合う「紅海を渡るモーセとヘブライ人」のどちらも独特で大胆な構図でのびのびと描かれており、画家の独自の表現が発揮されている。前述の緻密なイコン的制作と正反対な手法がみられて、興味深い。これらのメトープの壁画は主題選択においても、また図像的にも本聖堂の中で最も特徴的サイクルとみられ、画家マルクの聖堂装飾に対する理念を探るための重要な要素である。

(5) 南側廊

①南側廊の4つのクーポール（小円蓋）と1つの交差穹窿天井には、旧約聖書の『創世記』の「天地創造」から「ノア方舟」までの物語が描かれている。ビザンティン時代の伝統では『創世記』は正典に選ばれておらず、聖堂の壁面に描かれることはなかったが、西欧の影響からポスト・ビザンティン時代にはアトス山の聖堂などに描かれるようになった。バシリカ式教会堂建築は、多数の壁面がありそれを埋める主題を見つけなければならないため、創世記のサイクルは壁面を埋めるために格好な主題である。

4つのクーポールの中央には神が天空に浮かぶように半身像で描かれている。

第1クーポール【図 43】：天地創造の最初の場面として、闇の中を飛ぶ聖霊の鳩が神とともに描かれている。周囲の円環には黄道十二宮のシンボルがモノクロームで描かれ、その下の円環状の帯にはケルビムや大天使たちが描かれたメダイヨンが並んでいる。

(52) 『エルミニア』II 113「三人の少年たちは偶像を拝まないために炉に投げ込まれ、天使によって冷やされる。」

(53) A. Semoglou, *La pendaison de Judas. Essai d'interprétation de la scène aux XV et XIII siècles et la littérature extra canonique*, Cahiers Balkaniques 27, 1997, pp. 13-23

第2クーポール【図44】：中央の神は「太陽と月と星の創造」をしており、海と陸の創造、植物、動物の創造と人間（アダム）の創造までが描かれている。海の生き物には魚とともに二股人魚、陸の動物も一角獣など西欧中世の動物譚の彩飾写本の挿絵に見るようなファンタジーに満ちたモチーフが多数描かれている。

第3クーポール【図45】：「アダムによる動物の名づけ」、「楽園のアダム」、「エヴァの創造」、中央のメダイヨンの中にある神は、楽園にいるアダムとエヴァに向かって手を差し伸べ、二人に話しかけている。禁断の実を食することを禁じていることがわかる。

第4クーポール【図46】：「禁断の実を食べるアダムとエヴァ」、「神に問われて枝で身を隠すアダムとエヴァ」、ここでも中央メダイヨンの中の神がアダムとエヴァに話す仕草をしている。神によって楽園を追放される二人、楽園を追われたアダムとエヴァが荒野で労働と生みの苦しみを負うという原罪の物語が円環状に展開されている。

第5の交差穹窿天井【図47】：「カインとアベルの犠牲」、「アベルを殺すカイン」、「神から方舟の命を受けるノア」、「大洪水」、「犠牲を捧げるノア」までの主題が時間経過にそって描かれている。

ビザンティン時代にはこの主題はもっぱら彩飾写本で知られており、それを基に西方のパシリカ聖堂の壁面を埋めるサイクルとして発達した。それがアトス山に伝搬しており、アトス山にも行っているマルクはそうした作例をヒントにこのサイクルを描いたとみられる。モノクロームで黄道十二宮を描いているところも西方図像の影響が顕著であるが、場面や場所を仕切る岩山や建物のモチーフは独特な形態で、クーポールの円を一巡して展開するナラティブなサイクルをこの抽象絵画のような形態のモチーフを入れることで、神を中心とする半球を一つの空間にまとめる効果を出している。

(6) 北側廊

北側の側廊の4つのクーポールと穹窿は旧約聖書の『詩編』の最後148章から150章の神を讃美する詩句「エノス」で構成されている。主題としては古くから彩飾写本の挿絵として発達したが、壁画に描かれるようになるのは後になってからのことで、ポスト・ビザンティン時代、特に16～17世紀以降には修道院聖堂のナルテクス（玄関間）や側廊によく描かれている。しかしそれらは通常、北ギリシャのヤネナの湖にある小さな島のフィランソロピノン修道院などのように、天井を飾る一つの図として円環状にまとられている。著者がサラミナ・プロジェクトを立ち上げるきっかけとなったイピロスの寒村ツェベロボの聖ニコラオス聖堂の中央円蓋もこの主題である。【図48】⁽⁵⁴⁾

この主題の図像研究のモノグラフの著者メランザス Ch.Merantzas は多くの作例を集めて

(54) Ministry of Culture 8th ephorate of Byzantine Antiquities, *The Church of Agios Nikolaos in the Village of Tsepellovo*, Epirus, 2000 / 同 *Καπεσοβίτες Ζωγράφοι*, Ημερολόγιο, 2003

いるが、我々の聖堂は取り上げていない⁽⁵⁵⁾。ファネロメニ修道院聖堂のように、このテーマを詩編の詩句ごとに分けて広範囲の壁面を、多くのモチーフで埋めて詳細に描いている作例は見当たらない。これにメランザスが言及していないのは、一重にファネロメニ修道院の壁画がまだ闇の中にあったからであり、今回の修復の成果はこの図像サイクル研究にも貢献することになった。

この北側廊のエノスの図像は類似の手本がないがゆえに、画家は自由な創意工夫で描くことができた部分であり、先に見たメトープとはまた別の絵画的魅力がある。

第1クーポール【図49】：海や陸、そこに住む生き物が描かれ、詩編148篇の最初の「天において主を賛美せよ」で始まる天と地が描かれ、日、月、星、天の水それぞれに「主を讚美せよ」という1節から6節までの詩句に対応している。

第2クーポール【図50】：「地において 主を賛美せよ」(7節)に続き「海に住む竜よ、深淵よ、火よ、雹よ、雪よ、霧よ、御言葉を成し遂げる嵐よ、山々よ、すべての丘よ、身を結ぶ木よ、杉の林よ、野の獣よ、すべての家畜よ、地を這うものよ、翼のある鳥よ、」(148：7～10)の詩句に沿って、そこに出てくるものをすべて描いている。想像の動物は地上で蠢き、雹や雪の自然現象は色分けをしてデザイン化し、自然までもがこぞって神を讚美する情景を描いている。

第3クーポール【図51】：北側廊の中央にあたり、中央にキリストが座すマンデルラの周りにケルビムやセラフィムなどを含む9の位階の天使の軍団が描かれ、その下をモノクロームで描かれた黄道十二宮が一巡し「主の御名を讚美せよ。主の御名はひとり高く、威光は天地に満ちている。主はご自分の民の角を高くあげてくださる。それは主の慈しみに生きるすべての人の榮譽。主に近くある民、イスラエルの子らよ。ハレルヤ」(148：13～14)の詩句に相応している⁽⁵⁶⁾。この中央部分は同主題の壁画の図像的伝統に従っている。

第4クーポール【図52】：第13節の「主の御名を賛美せよ」を北側廊の中央のクーポールに配置するために、第4クーポールは詩編の節の順番を入れかえて11節から12節の「地上の王よ、諸国の民よ、君主よ、地上の支配者よ、若者よ、おとめよ、老人よ、幼子よ。」に対応する人物の群れが描かれている。

第5交差穹窿【図53】：「新しい歌を主に向かって歌え。主の慈しみに生きる人の集いで賛美の歌を歌え。イスラエルはその造り主によって喜び祝い、シオンの子らはその王によって喜び躍れ、踊りをささげて御名を賛美し、太鼓や堅琴を奏でてほめ歌をうたえ。」(149：

(55) Χρήστος Μεράντζας, *Η Εικονογράφηση των Αινών στη Μεταβυζαντινή Μνημειακή ζωγραφική του Ελλαδικού Χώρου (16ος -18ος αι.)*, Ιωάννινα, 2005

(56) 『エルミニア』では、IV 43に「息するものはこぞって」として詩編150章6節の部分だけを記述し、それぞれの銘文の典拠を詳しく述べているだけである。ディオニシオスは、同主題を聖堂の天井に詩編の記述に従って描いたファネロメニ修道院のような作例を念頭においていないことがわかる。

1~3) の詩句に従って、豎琴や笛を奏でるグループ、あるいは太鼓やバイオリン、笛を奏でる男たちの音楽に合わせて踊る乙女たちが描かれ、「主はご自分の民を喜び、貧しい人を救いの輝きで装われる。主の慈しみに生きる人は栄光に輝き、喜び勇み、伏していても喜びの声をあげる」と画面全体が賑わいに満ちあふれている。この第五場面は 149 章と 150 章の詩句をまとめて表現しており、最後の句「息あるものはこぞって 主を賛美せよ。ハレルヤ」(150:6) で、祭壇から続くこのサイクルの最後に、神への賛美が高らかに歌い上げられて西壁で終わる。そしてその西壁には使徒たちが集まって正面向きで立ち、中央のペテロとパウロが聖堂の模型を持つ「使徒たちの集い」が描かれている。【図 54】この使徒たちもまた「ハレルヤ」と主を讃えているのである。祭壇近くのファンタジーに富んだ動植物の自然表現に始まり、西壁に向かうに従って、人々の群れの動きや衣装や持ち物などに生き生きとした現実感が醸し出され、ここで神を讃美する人々の声が大きく高まるような視覚的演出となっている。詩篇 148 から 150 までの詩句を描く「エノス」図はどこの聖堂でも「息あるものがこぞって主を讃える」という言葉にふさわしく生き生きとしているのは、何よりも現実の人間が多数登場し、時代を写す服装、楽器などのモチーフによって現実感を醸し出すからである。

(7) 西壁 【図 54】

信者が聖堂から出て行く際に見上げる西壁面には、「最後の審判（キリストの再臨）」【図 54】、その上に「キリストの磔刑」【図 56】が描かれている。南北の側廊の西壁にはそれぞれ「天使の集団」【図 57】と「使徒たちの集い」【図 58】が描かれている⁽⁵⁷⁾。身廊西壁と両側廊の西壁は外部から染み込んだ水により表面が傷み、修復後もあまり良い状態ではない。西壁面に「最後の審判」図を配するのは、ポスト・ビザンティン時代の聖堂壁画の特徴でバルカン半島の諸聖堂に多くの作例がある⁽⁵⁸⁾。

最上部の「キリストの磔刑」図は、中央の明り取りの窓の左右に聖母マリアと愛弟子ヨハネ、それに続く使徒や兵士がぎっしりと並んで描かれている。右端にはキリストの衣を分ける兵士のモチーフも挿入され、ゴルゴタの丘にキリストと二人の盗人の 3 本の磔刑が描かれている。ポスト・ビザンティンの「キリストの磔刑」図には一般的に多くの人物やモチーフが描かれるが、この聖堂では特に画面全体が多くの群衆で溢れかえり、この画家の絵画的力量と制作に向けるエネルギーが強く表れている。最前列で地面に立つ人物の体が大きく引き伸ばされているのに対して、磔刑のキリストは小さく、水平に見れば遠近が意識されている

(57) 「天使の集団」の図像はクレタ派のイコンの主題として知られる。南側廊の西壁に大きく描かれており、大型のイコンがはめ込まれたような強い印象を与える。壁面の多い本聖堂だからこそ可能な主題選択であるが、同時代の他の聖堂では稀な図像である。

(58) 『エルミニア』では「預言書および福音書より」の IV 69 にキリストの万人に対する公正な審判（最後の審判）として各モチーフの典拠を示しながら細かく記述されている。

ともいえるが、下からこの図を見上げる視線を意識して、人体比例を視覚的に補正しているともみられ、ここにも画家の独自の工夫があるといえよう。

「最後の審判」図と「キリストの磔刑」図の間の横長の壁面と、同じ高さにある両側廊のタンパンには、「徴税人とファリサイ派の譬え話」「放蕩息子の譬え話」「金持ちと貧しいラザロの譬え話」「塩の譬え話」「十人の乙女の譬え話」「ブドウの木の譬え話」「良い木と悪い木の譬え話」等の譬え話の画像が描かれている⁽⁵⁹⁾。

中央大円蓋から西壁までの穹窿天井の南側に描かれた受難伝サイクルの各場面は西壁の磔刑図方向に向って順に並べられており、反対に北側では「磔刑」以後「キリストの復活」までの各場面が西壁から中央へ向かって順に配されている。従って身廊の西半分の穹窿天井と西壁（磔刑図）は、キリスト伝の時間的経過に従った連続した一つの空間を構成していることがわかる。

(8) 両側廊の外側の壁面 【図 59】

両側廊の外側の壁面や、アーチの内側などには聖人たちの殉教の場面が105図も描かれ、さまざまな殺人方法のカタログのような様相を呈している。教会暦による聖人の記念日（祭日）にかかわる図像ではあるが、ポスト・ビザンティン時代の聖堂のナルテクスや側廊にはこのような殉教場面が多数描かれているため、一般的には当時異民族、異教徒のオスマン帝国に支配されるものとしての正教徒（ギリシャ人）たちの苦難を受難ととらえ、聖人の殉教に重ね合わせていたという解釈もされる。側廊の最下段は聖人が全身像で描かれている。【図 60】重要な聖人が選択されており、ボリュームのある身体表現と手の込んだ織物模様の服装で堂々と描かれ、地上に立つ信者たちの間近でひととき強い存在感を醸し出している。このエリアの人物表現は、天井の最も高い位置に描かれている預言者たちと比較すると、明確に異なる表現様式で描かれていることが指摘できる。【図 61】

第3節 図像学的な特徴

以上のようにプログラムの主題選択を概観しただけでも、ここにはポスト・ビザンティン美術史のみならず、キリスト教美術全体における主題、図像学的系譜、影響関係など興味の尽きない考察材料がふんだんに備わっていることがわかる。上述のように全般的には16世紀のクレタ派の図像学的伝統を継承しているといえるが、聖堂装飾のアンサンブルとしてはクレタにもまたその他の地域にもこれほど大規模の聖堂がないため、ここにどのような理念が隠されているかを検証する必要がある。画家マルクは、独自のキリスト教教義にふさわしい装飾プログラムを生み出そうと意欲的に取り組んだに違いない。注目すべき点は、以下の

(59) 譬え話の主題はポスト・ビザンティン時代のバルカン半島の諸聖堂に多く描かれている。『エルミニア』IV 1~40でも譬え話編で40のテーマを記述している。

とおりである。

まず図像選択をみると第 1 の特徴は、「聖母マリアの眠り」に捧げられた聖堂であるために、聖母崇拜にかかわる主題が多いだけでなく、それぞれが有機的に結びついて堂内全体で一つのまとまった聖母崇拜のイメージを生み出し、聖母への讃歌を視覚化している点である。

第 2 の特徴は、中央大円蓋下に「ニケーアの 12 か条の信条」のサイクルが配されていることである。すでに述べたように、西方の図像を借用していることと、聖堂の中心をなす大円蓋の「パントクラトールのキリスト」のすぐ下の重要な位置にこれが配置されていることが特異である。聖堂内のさまざまな神を讃美する図像がここに集まり、この神への信仰告白のサイクルを通して人々は天上界へと導かれるのである。

第 3 の特徴は、北側廊の 4 つの小円蓋と交差穹窿からなる天井全体を、旧約聖書の詩編（エノス）で埋めつくしていることである。各小円蓋で「神を讃美せよ」というメッセージが繰り返され、その讃美は中央の第 3 クーポールの天使の軍団に取り巻かれたキリストへ集約され、さらに上方のパントクラトールへと向けられるのである。

以上の三つの図像選択の目的は一重に「神への讃美」にある。第 1 の聖母崇拜の視覚化も「セオトコス（神を生みしもの）」としての聖母マリアへの讃美であり、結局は神へむけられる讃美にほかならない。

ギリシャ正教では天地創造と黙示録は正典に含まれなかったため、伝統的にビザンティン時代には聖堂装飾にそのサイクルが選ばれることはなかった。ファネロメニでは「天地創造」のサイクルが南側廊全体に配される一方で、「黙示録」サイクルは「最後の審判」以外は選択されていない。16 世紀以降になるとアトス山の修道院の壁画やイコンの主題には黙示録主題が現れる。ディオニシオスは「エルミア」では天地創造の 1 週間を記述せず「アダムの創造」以後の主題を取り上げている。一方、黙示録サイクルは記述している。これはディオニシオスとマルクにおける主題選択の相違点である。

では、こうした図像サイクルや個々の画像の手本はどこにあるのだろうか。一つの画家集団が描いてはいても、そこに統一的な手本は見えてこない。主題によって手本の系譜が明確に指摘できるものもあれば、複合的あるいは折衷的な場合もある。ビザンティン時代以来の伝統的な図像を基本にしなが、そこに付け加えられたモチーフなどから、手本を辿ることができる図像の例をいくつか取り上げてみよう。

(1) 至聖所（アプシス）の大天使を伴う「プラティテラの聖母子」【図 62】はポスト・ビザンティン時代の聖堂の至聖所の中央コンクに配される伝統的の主題だが、ここで特徴的なのは、聖母が座る玉座の細部である。聖母の玉座には複数の小さな人物が描かれ、手にする巻物と銘により「聖母の眠り」を讃えた主教たちであることがわかる。この図像と類似した 16 世紀のイコンがコルフ島のセオトコス・アンディヴニオティサ修道院に収蔵されてい

る⁽⁶⁰⁾。【図 63】類似点は椅子の上の主教たちだけでなく、玉座の形も柱頭彫刻を施した棧の形状も酷似し、聖母子の姿勢やドラパリーによって暗示される身体的特徴も共通している。このイコンの源泉はクレタにあるとみられ、「全ての者たちの希望 η Πάντων Ελπίς」を示す図像と考えられる。類似した作例は複数存在するが、このコルフ島のイコンが最も近い。描かれた主教らはクレタのアンドレアス、ダマスカスのイオアニス、イオシフ、聖歌作詞家の聖コズマスである。【図 64】彼らは、聖母就寝祭の 8 月 15 日の典礼で歌われる句の冒頭部分を書かれた巻物を持っている。この聖堂が「聖母の眠り」に捧げられていることの証である。

(2) メトープの「先駆者ヨハネの斬首」【図 35】⁽⁶¹⁾ もまたクレタ派のイコンが手本である。16 世紀のクレタで活躍したミカエル・ダマスキノスによる「先駆者ヨハネの斬首」(1590 年)【図 36】を手本にいくつもイコン画が描かれている。本聖堂の壁画は板絵イコンよりもスケールが大きく、イコン画とは違い大胆な筆さばきが見られる。しかし画面の建物や人物の構図、登場人物の衣装やポーズなどを見ればダマスキノスのイコンそのままと言っても良い。図像学的類似のみならず、この聖堂の他の壁面の画像と異なる空間表現やボリューム感のある肉体系現も、西欧絵画の影響を受けたクレタ派のダマスキノスの様式そのものである。しかしダマスキノスのイコンを写した同主題のイコンは複数現存しており、画家マルクがダマスキノスのイコンを直接見た可能性は低い。しかし二次的な匿名の画家のイコンを参考にしたにせよ、それよりも本来のダマスキノスのイコンに近く、画家の力量が発揮されている画像といえる⁽⁶²⁾。

(1) メトープの「紅海を渡るモーゼ」【図 40】や「エリコの陥落」【図 38】は、携帯イコンの中心的主題として選ばれることはなく⁽⁶³⁾、手本の系譜は今のところ不明であるが、表現様式的には「先駆者ヨハネの斬首」の場面と同様、絵画的モニュメンタリティがあり、西方のバロック美術の影響が反映されている。マルクは、ヴェネチアにあるギリシャ正教会の聖ゲオルギオス修道院に滞在しており、そこに収蔵されているクレタ派のイコンのみならず、ヴェネチアでマニエリズムやバロック絵画などの西欧の作品を見ていたであろう。しか

(60) Εικόνες της Κεφαλονιάς τομ. 2, Κεφαλονιά, 2003 ポスト・ビザンティン時代の壁画の類似例としてはイオアニナ湖の小島のフィランソロピノ修道院やディリウ修道院に見られる。Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα, 1983

(61) 『エルミニア』V 43, (7) デイオニシオスが比較的細かくモチーフの細部を記述しているのも、すでにこうしたイコンを見ていたからだと考えられる。

(62) ダマスキノスのイコンを手本にした同主題のイコンはザキントスやケルキラ島などに作例がある。マルクはこれらの同主題のイコンを参考にしたとみられる。Z. A. Mylona, *The Zakyntos Museum*, Athens, p. 286/Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Μιχαήλ Δαμασκηνός 1530/5-1592/3. Συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1988 スクフォス・フィロセオスによるケルキラのパナギア・スピレオティサ聖堂のイコン (1665) やセオドロス・ブラキス (1675, アテネビザンティン美術館蔵) などが参考例。

(63) 「エリコ陥落」の主題は『エルミニア』にも記述されていない。

し西欧絵画の様式と伝統的なイコン画を融合させようとしたドクサラスを中心とするエプタニシア派とは異なり、あくまでも伝統的ポスト・ビザンティンのイコン画の手法を保持している⁽⁶⁴⁾。手本がなかったからこそ自らの絵画的アイデアで表現できた部分でもあり、マルクの画家としての素養が垣間見えるところとして興味深い。

メトープの西端に向き合っている「ユダの縊死」【図41】「洞窟のユダの遺体」【図42】の主題選択と表現にも画家マルクのオリジナリティを読むことができる⁽⁶⁵⁾。これらは西壁の「最後の審判」図に隣接する位置に配されており、壁面同士に関連性をもたせよう意識された主題選択だといえる。この独特な主題は、北西ギリシャの諸聖堂で活動した16世紀の画家フランゴス・カタラノスやコンダリス兄弟の系譜に由来する図像であり、北西ギリシャのモニュメントに限定的に見いだせる。それは、画家マルクがテサリアから北西ギリシャ地域の図像にも精通していたことの証でもある。

ファネロメニ修道院聖堂のごとく壁面を隙間なく画像で埋め尽くすという手法は、テサリアのメテオラ修道院聖堂群に共通してみられる傾向である。しかし奇岩の上に建つメテオラの修道院聖堂は小規模であり、ヴァシリカ式聖堂のファネロメニ修道院の壁面の広さとは比較にならない。これを埋め尽くすためには、従来にない図像をとりこまなければならず北側廊の詩編のエノスのように手本を拡大して新たなモチーフで画面を埋める必要があった。南側廊のように西方ではよく描かれる旧約の創世記のサイクルを採用したのも同じ理由であったであろう。それには画家マルクが、イコノグラフィーについて膨大な知識を持っていないとできないことであった。

第4節 表現様式上の特徴

聖堂内部の壁画の様式は一様ではなく手の違いがあるが、それぞれの壁面を担当した画家は同定されていない。そもそも仕事の分担方法も不明である。比較的聖堂の中心部分の高い位置の壁画の描き方が緻密で洗練されている。多分そこには画家マルクが大きくかかわっていただろう。聖堂の心臓部分をマルクが担当するのは当然である。前述のとおりメトープの壁画には手本を逸脱した独創性が見られ、手本に従うイコン画家という枠組みを超えた画家の個性に触れられる部分である。弟子たちは下部の装飾帯に並ぶメダイオンに描かれた聖人の胸像や殉教伝の各部分を担当したのではないだろうか。こうした繰り返される類似図案に

(64) クシゴプロスは、画家マルクは16世紀のクレタ派のイコン画を手本にしていると指摘し、ハジダキスはマルクの16世紀クレタ派のイコンを基本として同時代の典型を生み出そうとしたとしている。前掲書 *Ευγγόπουλος*, pp. 284-290 M. Χατζιδάκης, *Ἑλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, Αθήνα, 1987, pp. 114-116

(65) 『エルミニア』III 85には「ユダの悔恨と縊死」が一項目にまとめられており、縊死については「神殿の外に山々があり、ユダは木につるされている。その枝はたわみ、ユダの足の爪先は地面についている。」と記述されており、ファネロメニの表現と類似している。しかし、洞窟の中に倒れる蛆のわいたユダの遺体についての記述はない。

は、ディオニシオスの技法編の冒頭に取り上げられているアンシボロ（下絵）の利用が考えられる⁽⁶⁶⁾。

マルク一派の画家の手の同定は、アッティカ地方の彼らが描いた聖堂壁画が手がかりになるはずだ⁽⁶⁷⁾。中でも代表的のはアテネの中心地にあるペトラキ修道院聖堂の壁画であるが、様式的には明らかにファネロメニ修道院聖堂のほうがより緻密であり、また大胆でもある。ファネロメニ修道院聖堂は画家の晩年作であり、それまでにアトス山やヴェネチアにも滞在し、当時のヴェネチア絵画にもふれ、ヴェネチアにあるギリシャ正教会の聖ゲオルギオス修道院付属のヘレニック研究所で、そこに所蔵されているクレタ派やエプタニシア派のポスト・ビザンティンイコンなどを見ていたのは確かである。しかしその中で彼が選択したのは、アトス山やヴェネチア支配時代のクレタ派の絵画であり、西欧化したエプタニシア派の影響はさほど多くない。

明らかにマルクが主導したとみなされる壁画は、至聖所内の諸場面である。「日に老いたる者」「大天使の姿のキリスト」「プラティテラの聖母子」「先駆者ヨハネ」「大祭司メルキセデック」などは特に、堂々としたポーズとバランスの良い身体表現が際立っている。「プラティテラの聖母」においては、前述したとおり構図や細部のモチーフなどはクレタ派のイコンを下敷きにしつつ、祭壇の「聖体の儀式」や「キリストから聖体を拝領する12弟子」の横長の大規模な図像とともに、全体のバランス、天使たちの衣服の細密な文様や洗練された色調などで絵画的力量をみせている。彼自らがそれまでの経験と知識に基き、伝統的な表現を踏襲しつつも聖堂壁画の位置やサイズ、形態などに合わせて主題の表現方法を選択しており、マルクは実直なイコン画家であると同時に、大胆な絵画的表現能力をも備え持つ画家であったといえよう。この聖堂壁画は、多くの知識を持ち大胆に改変する先見性も合わせもつ画家による聖堂装飾の集大成とみてよいだろう。

結 論

今ここで図像的特徴をさらに詳細に検討することは紙面の都合上できないが、それぞれの図像に過去の手本が存在し、それを時には画家の創意で変更したり付け加えたりしているので全体として折衷的な図像体系のようにみえるが、図像プログラムの構成には明確な画家の意図が示されていると考えられる。それは聖母礼讃と祈りを通して「神を賛美」することで

(66) 修復では、アンシボロの使用を示す転写の線が見つかった。近年アンシボロの研究が進んできて、ポスト・ビザンティン時代ではその使用が確かめられている。各画家集団はこうしたアンシボロを相当数持っていたに違いない。

(67) 前掲書、A.Lazaridouの博士論文の後半はマルク一派による各聖堂のディスクリプションであるが、各壁画の画家の同定のための様式分析は行っていない。修復前のファネロメニの壁画状態では到底精密な画家の同定はできないし、筆者の調査では、各聖堂の壁画は、ファネロメニほどの完成度はなく、傷みも酷く、画家の表現様式の研究は困難である。

ある。画家は単に決められた聖堂装飾の規範に従うだけでなく、独自に聖堂全体を支配する体系化された教義的理念を視覚化しようとしていたといえるだろう。

最も印象的でまず人々の目を引く至聖所のコンクの「プラティテラの聖母子」から始まる聖母を讃える「アカシストス」の図像サイクル、ディアコニコンの「アンナとヨアヒムに支えられて立つ聖母マリア」、そして身廊中央の南北の壁面に向き合う「聖母の眠り」と「聖母礼讃（エピ・シ・ヘリ）」これらすべてが聖母礼讃の図像である⁽⁶⁸⁾。一方北側廊に並ぶ5つのクーポール全体を埋め尽くす画像は、ナラティヴな図像とは異なり、ただひたすら「主を賛美せよ」という旧約の詩編の詩句の繰り返しである。その神への礼讃は、北側廊の中央のクーポールの「天上界の神とそれを取り巻く天使の軍団」へ集約される。このクーポールから斜め上方を見上げれば、その先に聖堂の最も高い位置を占める中央大円蓋のパントクラトールが堂々と出現する。南北の側廊の西壁の「天使の集団」と「使徒たちの集い」もまた聖堂中央に向かって神を讃える集団としての役割を担っている。聖堂の四方から中央大円蓋に集められる神への崇敬の眼差しは、さらに「ニケーア信条の12か条」の信仰告白を通して中央の大パントクラトールへと向かうのである。

A. リドフは、正教会のイコン（聖像画）は、その周囲に生み出される空間のコンテキストと不可分であり、奇蹟は崇敬をうけるイコンの板絵の内側ではなく、その手前で引き起こされるとして、そこに創出される聖なる空間に対して「ヒエロトピー」という概念を導きだした⁽⁶⁹⁾。そして聖堂内の壁画や板絵イコンは、そこで行われる典礼で焚かれる香や詠唱などすべてのものとともに唯一無二の聖なる空間的環境を形成する重要な要素なのだという⁽⁷⁰⁾。まさにファネロメニ修道院聖堂の壁画は壁面全体のみならず、聖域と身廊を分かちイコノスタシス（イコン障壁）も含めてリドフのいうヒエロトピーを作り出していると言えよう。各壁面の図像プログラムも、画家が無作為にさまざまな源泉から借用して埋め尽くしたのではなく、聖堂にいかにして聖なる空間（ヒエロトピー）を創出するかに心を砕いた結果であることは十分読み取れる。このように考えるとすでに指摘したように、たとえ双眼鏡を使ったとしても地上からは決して見えない高い天井部分の図像が、細部を省略されることなく、緻密に描かれた板絵のイコンのごとく丹念に描かれている理由もわかる。

ポスト・ビザンティン時代は何世紀にもわたってビザンティンの伝統を精神的基盤としつつも、時代ごとに同時代の新たな精神的、社会的状況に応じて変化を遂げている。美術上衰

(68) 聖母マリアのイコンに向けられるべき礼讃について『エルミニア』V1 13では「ヴァシリオスが言うように、イコンに与えられる賞讃はその原型へともたらされるのである。同様に、聖母の画像を見るとき、わたしたちはマリアが神から多くの恩恵を受けて神の母となり、出産の前にも処女、出産の時にも処女、出産後にもなお処女であったことを想起するのである。」と記述されている。

(69) イコンへの崇敬について『エルミニア』では「わたしたちはどこからイコンの描写とそれに対する崇敬を受け継いだのか」V 13に詳しくイコンに向けるべき崇敬の意味を説いている。

(70) アレクセイ・リドフ（秋山聰訳）「空間的イコンーコンスタンティノポリスにおけるホデゲトリア・イコンにおける奇蹟の儀式」西洋美術研究 No. 15, 2009, pp. 40-63

退期といわれる18世紀に、なぜこれほどまでに大規模で質の高い聖堂が作れたのだろうか。これだけの規模と内容をもった聖堂を建設するためには、それだけの経済力をもったパトロンがいなければ不可能である。実際トルコ時代ではあっても、すでにこれほどの教会装飾を可能にする財力をもった社会階層が出てきており、ファネロメニ修道院聖堂もそうした富裕層に支えられて建設されたとみられる。通常宗教美術の注文主といえば教会や修道院だが、コンスタンティノポリス陥落以後、美術の中心地となったクレタ島をはじめとするヴェネチア人やラテン人が支配していた地方においては、教会とは異なる財力を持った階層が注文主として存在していた。17世紀以来アテネを中心とするアッティカ地方にはその土地固有の芸術活動はなく、ペロポネソスのアルゴスを本拠地とするマルクー派の画家たちがアッティカ地方に呼ばれて活躍した。

ヴェネチアはトルコとの戦いでペロポネソスを征服（1685年）するが、その後アテネを攻撃し、1687年から1年間はアテネも支配した。この際アテネの市民は近隣のサラミナ島、エギナ島やイドラ島に避難した。サラミナ島が彼らの経済力によって潤ったということも、この聖堂建設に影響したとみられる。また18世紀前半の総主教ガブリエル三世は、修道院の管轄を総主教座から地域の府管区に移したが、それによって修道院の収入が増え、経済力をつけることができたとも言われている。歴史的にサラミナ島はトルコ人に支配されたことはなかった。地理的にも西方のイエズス会とコンスタンティノポリスの総主教座との往來の拠点でもあったと知られる。18世紀は西欧からの旅行者たちや貿易活動で西欧と行き来するギリシャ人たちを通して、啓蒙思想などの西欧の同時代の思想の影響を受けていた。そうした思想に触れたギリシャ人の間に、新たな思想的指導者も生まれ、徐々に100年後の独立戦争へ向う精神的基盤ができ始めていた時代でもあった。

実際独立戦争では、アテネ周辺の島の裕福なギリシャ人が蓄えた富が大きな役割を担っている。特に海戦用の船舶を備えたイドラ島が有名だが、サラミナ島もまた独立戦争で戦った志士たちの拠点となった。ファネロメニ修道院にもその足跡が遺されており、聖堂入口脇には独立戦争の英雄の一人の墓があり、宝物庫には英雄カライスカキスが使用した武器や道具、手紙等が保存されている。このような歴史的背景を考慮すると、この聖堂の壁画はまだ体系的研究がなされていない17～18世紀のペロポネソス半島、アッティカ地方の絵画史に多くの情報を提供するだけでなく、東西教会の交流や、典礼との関わり、コンスタンティノポリスの総主教座との関係、独立戦争前夜のギリシャ人の精神的なアイデンティティのよりどころなどについてを考えさせるモニュメントとして重要な意義を持っているといえる。

最後に、このプロジェクトの契機となったディオニシオス・エク・フルナの「エルミニア」の言葉による記述と、実際の聖堂装飾との比較についてまとめておこう。ディオニシオスの「エルミニア」執筆の目的は、手本とすべきは13世紀のマケドニア派の画家パンセリノスだと記された序文を根拠に、ビザンティンの伝統に戻そうという復古的意図があるとされてきた。しかしここで見たように「エルミニア」の図像編は明らかにそれとは異なり、ビ

ザンティン美術にはない図像がふんだんに記述されている。それ1つをみても、マケドニア派を手本にすることが目的だという説明はできない。18世紀のアトス山にはポスト・ビザンティン時代の壁画やイコンが膨大にある。アトス山に住んでいたイコン画家としての彼は、ビザンティンの図像学的伝統とポスト・ビザンティン時代のそれとを明確に区別して価値判断をしていたのだろうか。銅版画によって西欧の図像にも触れていたことも確かである。ビザンティン美術に戻すのは多くを削りとらなければならない、しかし彼は反対に図像を大幅に増やしており、より豊かな図像体系を作ろうとしていた可能性が高い。

今回の修復によってファネロメニ修道院聖堂に描かれている図像のモチーフや人物の容姿が明らかになり、聖人が手に持つ巻物の銘文も読めるようになったので、ディオニシオスが記述している「書くべき銘文」とファネロメニの場合を比較できる。本論では両者の比較のごく一部しか紹介できなかったが、この比較で浮かび上がったことは、ディオニシオスの記述とこの壁画に克明な類似は見られず、直接的な関係はなかったということである。それにもかかわらず多くの共通点も指摘できる。ファネロメニの画家とディオニシオスのどちらにも言えることは、西欧との往来によって知り得る西方の図像を、限定的ではあるが借用していることである。利用できるものは取り入れてでも正教会の教義的理念を網羅する図像体系を作り出そうとする圧倒的な意欲がどちらにも見て取れる。

両者に共通する特徴は、それぞれの手本や典拠を辿ると16世紀のクレタ派に行き着くことである。彼らはそこに従うべき古典を見出していたといえる。この結論は従来中央ギリシャから北の地方の作例で漠然と言われてきたことだが、この研究プロジェクトによってペロポネソスやアッティカ地方の代表作として具体的に示すことができるようになったことは意義深い。

両者を比較する上で重要な手がかりは、画像に書くべき銘文であり。ディオニシオスの指示とマルクが実際に書いた銘文である⁽⁷¹⁾。多くの場合、両者が選ぶ聖書の箇所は異なっている。それを克明に比較してゆけば、さらに両者の教義的理念を導きだせるはずだが、まだその研究は道半ばである。ディオニシオスは修道僧のイコン画家として、言葉でこの長い伝統に基づく絵画の技法と図像を記述した。一方マルクは世俗の画家ではあるものの、キリスト教の教義に通じており、膨大な画像を作り出した。両者は異なる手段ではあるが、同じ方向をめざしていたのではないだろうか。

上記のように18世紀には100年後の独立に向かう精神的萌芽が見られる⁽⁷²⁾。ギリシャ人のアイデンティティの核はギリシャ正教という宗教的精神にある。この画家にこれほどまで膨大な数の図像で聖堂を埋め尽くすことを求めたパトロンにも画家自身にも、ギリシャ正教会の宗教的精神を人々に示そうとする宗教的情熱と啓蒙的意図が読み取れる。膨大な数の図

(71) 『エルミニア』VI 17~25

(72) Δ.Τριανταφυλλόπουλος, *Αναγενήσεις της βυζαντινής ζωγραφικής στη μεταβυζαντινή και νεοελληνική τέχνη*, Σύνταξη τευχ.60 Αθήνα, Οκτώβριος Δεκέμβριος, 1996, pp. 49-57

像の系譜や図像のアンサンブルについての検証はまだ不十分であるが、画家が統一的な理念で聖堂を埋め尽くしたとするならば、細部はそれぞれのメッセージである。アトス山が聖堂装飾理念の重要な発信地であったことはディオニソスの「エルミア」を見ても明らかである。ディオニシオスは、晩年は故郷エヴリタニアのフルナ村に戻り、地域の教育に力を注ぎ、女子教育のための学校まで作ったことが知られており、やはり啓蒙的意識が高かった。本稿で見たようにアトス山にもマルクにも絵画における西方からの影響がみられるが、両者の情報源には違いがある⁽⁷³⁾。18世紀にはイエズス会とコンスタンティノポリスの総主教座との交流も頻繁であった。サラミナ島は東西の教会の交流における交通の要衝であり、マルクはその関係で西方の図像を入手できたとも考えられる。このように、ディオニシオスとマルクを核に読み解いてゆけば絵画史にとどまらず、ギリシャ人の独立へ向かう精神的世界や各地方との相互関係、政治社会的な西欧世界との関係⁽⁷⁴⁾などに新たな歴史的知見が得られると考える。ディオニシオスと画家マルクのどちらにも共通しているのは、次世代へ引き継ぐべきことを明確に持ちそれを発信したことである⁽⁷⁵⁾。

追記

このプロジェクトでは、東京は共立女子大学、アテネでは国立ビザンティン・キリスト教美術館で何度かシンポジウムを開催した。ギリシャではこの修復の成果と意義が理解され一般紙にも大きく取り上げられ、壁画を見るために修道院を訪れる人々も増えている。このプロジェクトのことが、イスタンブールのヴァルトロメオス首座主教に伝わり、2013年にはイスタンブールの首座主教庁に招待され、サラミナ・プロジェクトのメンバーと、著者がこのプロジェクトと並行して進めていた「近現代ギリシャ絵画研究」の研究グループとともにヴァルトロメオス I 世首座主教との面会の機会を得た。世界各国から訪れる信者たちは謁見の間で面会するが、我々は総主教の執務室に通され、大変和やかに予定を超えて1時間以上歓談させて頂いた。我々がポスト・ビザンティン美術や独立以後の近現代ギリシャ美術と西欧絵画の関係などマイナーなテーマを研究対象としていることに大いに興味を示され、熱心に我々の話に耳を傾けてくださった。ヴァルトロメオス I 世主教も大学では専攻がビザンティン考古学だったということで、特に関心がおありだった。現在のトルコにも崩壊寸前の貴重な教会建築などがあり、それらの保存修復や地球の自然環境問題などに心を砕いて活動

(73) M. P. Μηλιδιώτης, *To Άγιον Όρος και Δύση, 963-1963, Αγνώστες πύχες Αθωντικής ιστορίας*, Αθήνα, 2013, pp. 232-240 / K. Τσίρκα, *Οδοιπορικών ενός ιησουλίου ιεραποστόλου εις την Ελλάδα κατά το 1712-24*, Μακεδονικά, τομ. 8ος, 1968, p. 371

(74) S. Davies and J. Davis, *Greek, Venice, and the Ottoman Empire*, Hesperia Supplements, vol 40 Between Venice and Istanbul: Colonial Landscape in Early Modern Greece, Athens, 2007 pp. 25-31 /

(75) K. Δανούσης, *Ο Αργεΐος αμοιγράφος Γεώργιος Μάρκου στο πλαίσιο της Μετα-Βυζαντινής Παραδόσης*, Αργιακή Γη, Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αργούς, Τεύχος 2, Δεκέμβριος, 2004

をされているとのことだった。会議での来日経験もあり親日家であり、最後に沢山の書物を頂戴した。

また、修復事業が終了した 2014 年には、筆者はギリシャの外務大臣と文化大臣から表彰され、ギリシャの名誉市民（サラミナ島）という称号も授与された。国が認定する名誉市民はなかなか与えられず、大変名誉なことだとギリシャ人たちから説明されたが、あまり実感はなかった。しかし私の半年ほど前にヴァルトロメオス総主教も名誉市民（テサロニキ）の称号を授与されていたことや、ロシアのプーチン大統領がスパルタで名誉市民になっていたことなどを知り、有難いことだと思うようになった。日本では 2 人目で女性では初めてだそうである。

ギリシャに留学して以来すでに長い時が経ち、ギリシャ語と美術史を通じて常にギリシャと関わってきて今思うことは、ギリシャは国としてさまざまな困難を抱えるヨーロッパの小国であるが、西欧文明の基礎を作った古代ギリシャの末裔であるという意識もあるせいか、学術、教育に大変手厚い国だということだ。筆者は長くその恩恵に浴してきたのだから、できる限りそれに答えなければいけないという思いで今までやってきた。この研究プロジェクトもその一つであるが、これからも地道に研究を続けて、さらにその成果を発表してゆくのが今の目標である。この研究を通して、真摯に向き合えば必ず相互理解が生まれ強い絆で結ばれるようになることを学んだ。その絆を次の世代に受け継いでもらい、こうした国を超えた学術的交流が途切れることなく、ますます発展していくことを願っている。

美術史を専門とする者が長く国際文化学部、国際学部で教員を勤められたことは大変幸運なことだった。自分の専門分野の学部であつたら別の研究の道を歩んでいたかもしれない。異なる専門領域の研究者とここで出会えたことで自分の視野を広げ、関心対象や考え方が変わったと思う。まさに国際学部自体が異文化体験だった。ここに紹介した研究プロジェクトも本学での経験なくしてはあり得なかった。いろいろな局面で助けてくださった方、支え、励ましてくださった多くの方々にこの場をお借りして心から感謝いたします。



図1 パナギア・ファネロメニ修道院 外観



図2 パナギア・ファネロメニ修道院
主聖堂の西正面

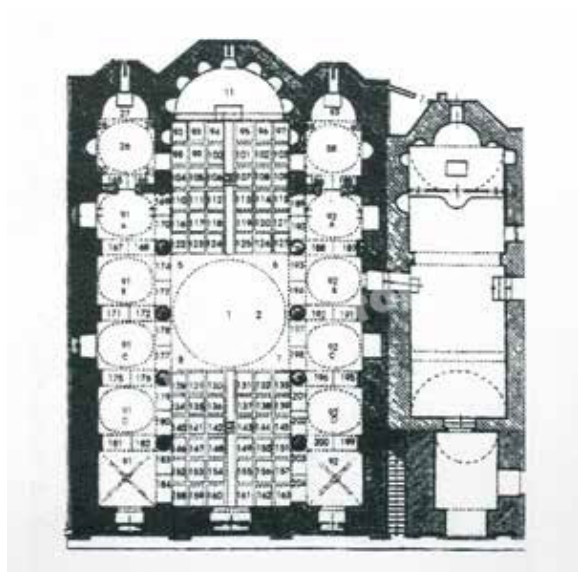


図3 主聖堂と聖ヨハネ付属礼拝堂平面図
(出典 A. Lazaridou 注 (5))



図 5 身廊中央部 (修復後) P. ファアネロメニ修道院



図 4 身廊中央大円蓋 (修復前) P. ファアネロメニ修道院



図6 第1期修復終了後の調査, 北側廊西側部分
P.ファネロメニ修道院



図7 修復作業 プロテシス天井部分 P.ファネロ
メニ修道院



図8 修復作業 北側側廊の足場 P.ファネロメ
ニ修道院



図9 プロテシス下段の聖人のメダイヨンの
修復前と後 P.ファネロメニ修道院



図 10 「ブラティテラの聖母子と二大天使」, アプシスのココンク P. ファネロロメニ修道院



図 11 「聖体の秘儀」 アプシスのコンクの下部, P. ファネロメニ修道院



図 12 「聖体礼儀」中央部分, 「聖体の秘儀」(図 11)の下部, アプシス P. ファネロメニ修道院



図 13 「立ち去るユダ」「聖体礼儀」の部分 P. ファネロメニ修道院



図 14 「聖体礼儀」, 左側部分アプシス P. ファネロメニ修道院



図 15 「アカシストス (24 の聖母讃歌)」 サイクル, 至聖所内側の穹窿天井南側 P. ファネロメニ修道院



図 16 「日に老いたる者」「大天使姿のキリスト」「聖三位一体」他、プロテシス内部 P. ファネロメニ修道院



図 17 「先駆者ヨハネ」「大祭司ギデオン」「アンナとヨアヒムに支えられて立つ聖母マリア」,
ディアコニコン内部 P. ファネロメニ修道院



図18 「アンナとヨアヒムに支えられて立つ聖母マリア」, ディアコニコン P. ファネロメニ修道院



図19 「ニケア信条の12か条」第1場面, 中央大円蓋下部 P. ファネロメニ修道院



図 20 「福音書記者ルカ」中央大円蓋下部の
ペンダンティブ P. ファネロメニ修道院



図 21 「福音書記者ヨハネ」
P. ファネロメニ修道院



図 22 「福音書記者マルコ」
P. ファネロメニ修道院

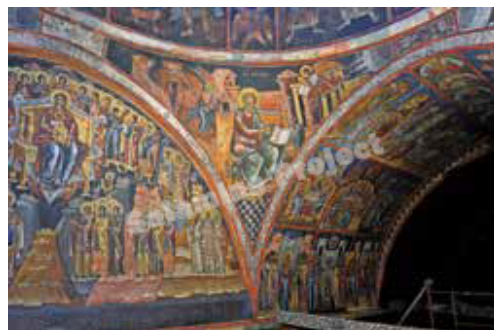


図 23 「福音書記者マタイ」
P. ファネロメニ修道院



図 24 「聖母の眠り」中央大円蓋下部の南側タンパン P. ファネロメニ修道院



図 28 「聖母礼讃（エピ・シ・ヘリ）」中央大円蓋下部の北側タンパン P. ファネロメニ修道院



図 25 アンドレア・リツォス「聖母の眠り」,
板絵イコン, ヘレニック・インスティ
テュート所蔵, ヴェネチア, 16 世紀



図 26 ドメニコス・セオトコプロス (エル・
グレコ)「聖母の眠り」聖母の眠り聖堂,
エルムポリ, シロス島, 16 世紀後半



図 27 「聖母の眠り」部分 使徒トマスへ帯を渡す聖母マリア, P. ファネロメニ修道院



図 29 身廊の第1穹窿天井 P. ファネロメニ修道院

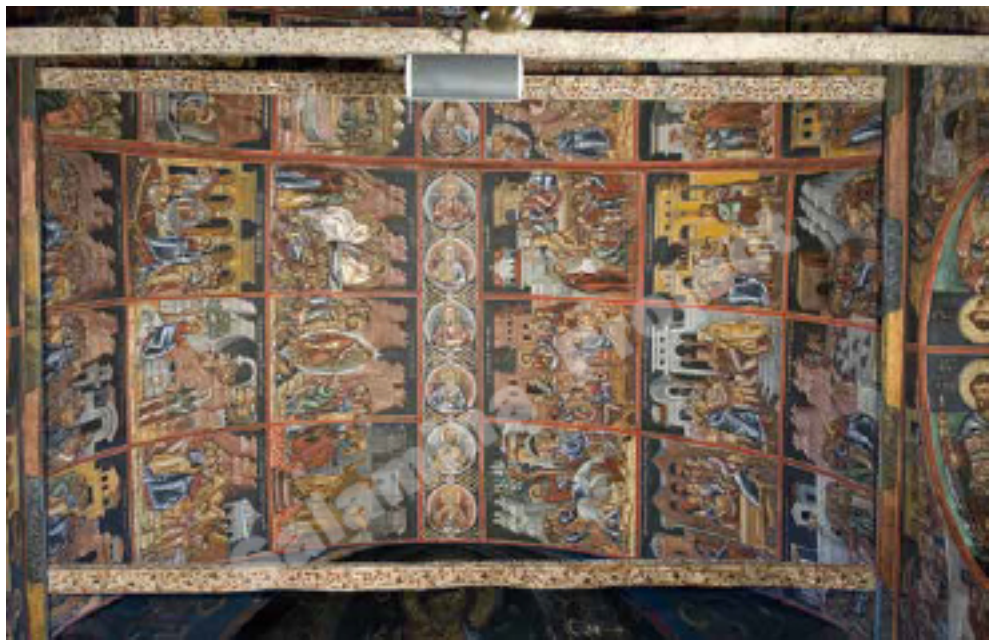


図 30 身廊の第2穹窿天井 P. ファネロメニ修道院



図 31 身廊の第 3 穹窿天井 P. ファネロメニ修道院



図 32 「悪魔憑きの治癒」 身廊・第2穹窿天井
P. ファネロメニ修道院



図 33 「ソロモン王」コンクの大アーチ内側の「エッサイの樹」部分 P. ファネロメニ修道院



図 34 「ダヴィデ王」 P. ファネロメニ修道院



図 36 ミカエル・ダマスキノス「先駆者ヨハネの斬首」
公立基地、ケルキラ、1590



図 35 「先駆者ヨハネの斬首」身廊メトープ
P. ファネロメニ修道院



図 37 「炉の中の三人の少年と大天使ミカエル」身廊メトープ P. ファネロメニ修道院



図 38 「エリコの陥落」身廊メトープ P. ファネロメニ修道院



図 39 「生命を与える泉」身廊メトープ P. ファネロメニ修道院



図 40 「紅海を渡るモーセとヘブライ人」身廊メトープ P. ファネロメニ修道院



図 41 「ユダの縊死」身廊メトープ
P. ファネロメニ修道院



図 42 「洞窟の中のユダの遺骸」身廊メトープ
P. ファネロメニ修道院



図 43 「天地創造の1日目から3日目まで」, 南側廊の第1クーポール P. ファネロメニ修道院



図 44 「天地創造の4日目から7日目まで」南側廊の第2クーポール P. ファネロメニ修道院



図 45 「エヴァの創造」他南側廊第3クーポール P.ファネロメニ修道院



図 46 「原罪」南側廊の第4クーポール P.ファネロメニ修道院



図 47 「カインとアベルの犠牲からノアの方舟祭まで」 南側廊西端交差穹窿 P. ファネロメニ修道院



図 48 「詩編のエノス」 聖ニコラオス聖堂身廊天井, 1786, ツェペロヴォ ギリシャ



図 49 「詩編のエノス」- 北廊の第 1, 第 2, 第 3 穹窿天井 P. ファノロメニ修道院



図 50 「詩編のエノス」北側廊の第2穹窿天井 P. ファネロメニ修道院



図 51 「詩編のエノス」北側廊の第3穹窿天井
P. ファネロメニ修道院



図 52 「詩編のエノス」北側廊の第 4 穹窿天井
P. ファネロメニ修道院



図 53 「詩編のエノス」北側廊西端の交差穹窿 P. ファネロメニ修道院



図 54 「最後の審判」身廊西壁面 P. ファネロメニ修道院



図 55 「最後の審判」中央部分，身廊西壁面 P. ファネロメニ修道院



図 56 「キリストの磔刑」身廊西壁最上部 P. ファネロメニ修道院



図 57 「天使の集団」南側廊西壁面 P. ファネロメニ修道院



図 58 「使徒たちの集い」北側廊西壁面 P. ファネロメニ修道院



図 59 「殉教者たちの殉教場面」北側廊北壁面 P. ファネロメニ修道院



図 60 「聖コンスタンティノスと聖ヘレナ，聖カテリナ」，南側廊南壁面 P. ファネロメニ修道院



図 61 「旧約の預言者たちのメダイヨン」身廊の第2穹窿天井の最上部 P. ファネロメニ修道院



図 62 「プラティテラの聖母子」アプシスのコンク
P. ファネロメニ修道院



図 63 「プラティテラの聖母子」セオトコス・アンディヴニオティサ修道院,
コルフ島, 16 世紀



図 64 「プラティテラの聖母子」の玉座の部分 P. ファネロメニ修道院



附 00 サラミナ・プロジェクトのメンバーたち，聖堂正面にて P.ファネロメニ修道院



附 01 身廊最上部の穹窿天井の調査 P.ファネロメニ修道院



附 02 中央大円蓋の調査, 修復家との打ち合わせ P. ファネロメニ修道院



附 03 イスタンブールのギリシャ正教会の首座主教ヴァルトロメオス I 世との面会



附 04 ヴァルトロメオス I 世首座主教と「サラミナ・プロジェクト」と「ギリシャ近現代絵画研究」の共同研究者とともに



附 05 名誉市民の称号の授与式にてサラミナ市長と市議会議長、アルゴスの司教とともに、
(ファネロメニ修道院聖堂壁画修復修了式典後に開催された。)



附 06 文化大臣から表彰され、執務室でサラミナ・プロジェクトの詳細を報告する。