

ハーバート・L・ケスラー 「聖顔の写しによる不可視の形状」(翻訳)

鼓 みどり¹

Herbet L. Kessler, Configuriing the Invisiblity by Copying the Holy Face

Midori TSUZUMI

E-mail: midori@edu.u-toyama.ac.jp

キーワード: 請願, イコン, マンディリオン, 原型, 写し, 予形論

Keywords: Holy Face, Icon, Mandylion, Archetype, Copy, Typology

大多数の中世美術作品は、知られているか破壊された他の作品の複製のように思われる。そこで研究者たちは、どの作品が複製で、どの作品が独立した制作であるのか、議論を続けてきた¹。中世の創造性という概念の主張さえ、推定される手本と絡み合っている²。そして現存する事例のみに焦点を当てようとする研究者たちも、亡霊のような原型から完全に逃れることはほとんど無い。ジョン・ラウデンは良い実例である。近年刊行されたビザンティン『八大書』、すなわち聖書冒頭の創世記からルツ記8書を編纂した緊密に関連する写本群のモノグラフで、ラウデンは実際、失われた原型を再構築するいかなる試みも明らかに却下し、古典的文献学者が現存する版から完全な原本を再構成するのに用いた「写本の系統図 *stemma codicum*」の完成を拒否した³。ラウデンはその代わり「画家」の貢献を強調し、彼らの予測不可能な特質を強調した⁴。しかしながら彼は次のように結論した。「現存する写本は共通の手本から派生し、その原型、おそらくはイコノクラスム以降、1050から1075年頃にコンスタンティノポリスで制作され、(さらに)その原型は当時利用可能だった素材から作り上げられたと考えられる」⁵。しかしレスリー・ブルーベーカーとオットー・クレステンが指摘しているように、原本や、系統図そのものが彼の議論に影を落としている(参考図)⁶。仮定された原

型の年代設定以外、ラウデンの現存する八大書の相互関係についての結論は、事実、半世紀前にクルト・ヴァイツマンによって導き出された結論とさほど相違なかった。ヴァイツマンはラウデンが痛烈に批判した文献学的手法の第一人者であった⁷。コピーはオリジナルの後に来る。

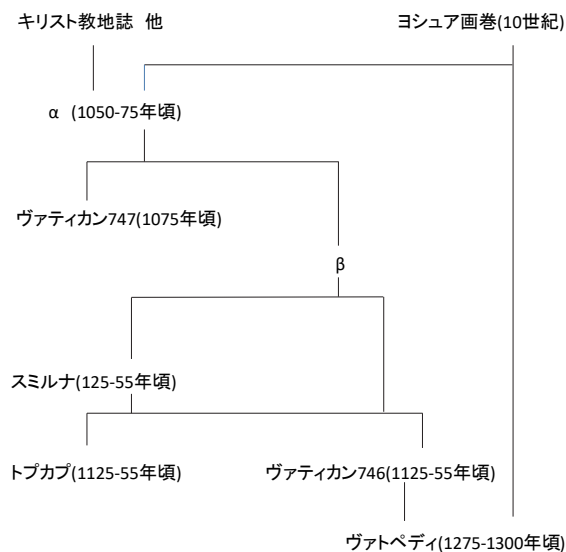
実際に何百とある書挿絵の一つとして、問題を明らかにしない。たとえば11世紀に制作されたヴァティカン本の「アーロンの息子たちを任命するモーセ(ヴァティカン教皇庁図書館, ギリシャ語 747, f.129r, 図1)は、同図書館の12世紀中期の写本(同, ギリシャ語 746, f.271v, 図2)とは、様式、形式、



Figure 4.1. Vatican, Bib. Apost., Cod. gr. 747, fol. 129r.

図1 『八大書』(ヴァティカン教皇庁図書館, ギリシャ語 747, f. 129r).

¹ 富山大学人間発達科学部



参考図 ビザンティ八大書写本の系統図
(ブルーベーカー作成)



Figure 4.2. Vatican, Bib. Apost., Cod. gr. 746, fol. 271v.

図2 『八大書』(ヴァティカン教皇庁図書館、
ギリシャ語 746, f. 271v.)

色彩、衣服の細部、背景が異なっている。しかし人物像の構成は本質的に同一である。挿絵が互いに密接に関係していることは、ほとんど疑いがない。さらにラウデンは入念な分析を行い、ヴァティカン746はヴァティカン747の直接のコピーではなく、同じ源泉から枝分かれしていることを明らかにした。従って、2点のヴァティカン本八大書は、両写本が写した仮説的モデルを生み出している。実際、ブルーベーカーによるラウデンの系統図構成において、2写本は失われた原型「 ν 」を仮定する。コピーの外的特徴から原型の実際の外見を確実に復元することは不可能であろう。たとえば人物像はヴァティカン747のようにすりりとしていたのか、後世

の写本のようにがっしりとしていたのかは分からない。しかし全体の動向は想像できる。

結局、ラウデンとヴァイツマンを区別しているのは、前者が完成した絵画を見てそれぞれの写本画家に帰される独自性を検討しているのに対し、後者は根本的な系譜を探り、原本に帰される本質的な類似点を見いだそうと努めていることだ。2人の学者の間の相違の意義は、絵画を制作するのに用いられた手続きである。写本画家は、まず素材をペンとインクで写す。それはしばしばテキスト筆写の一部となっている。次に原本を参照する必要のなくなった段階で、別の画家が異なった場所で下絵を彩色した⁸。このような下絵は、『746』に残されている(f.267v, 図3)。この部分は決して完成されなかった。挿絵の位置が間違っていたので、数フォリオ後の正しい位置にもう一度描かれたからだ⁹。

68 Chapter 4



Figure 4.3. Vatican, Bib. Apost., Cod. gr. 746, fol. 267v.

図3 同, fl. 267v.

従って下絵が原本の記録と伝達に関連するようになったことは驚くに値しない¹⁰。すでに5世紀に、フォティキアのディオドクスが次のように記した。

「画家たちは、まず1色で輪郭を取り、少しずつ異なった色で塗っていくことによって肖像画をモデルに似せていく¹¹。」

そして下絵と原本、コピーと物質化を結びつけることは、手本帖の使用によって強化された。手本帖はさまざまな手本から採取された要素を輪郭線に省略し、あらたな作品に再利用するために蓄積されている¹²。ビザンティンの手本帖の珍しい例は、12世紀の断片でプリンストンの福音書に挿絵として保存されている(大学図書館, Garret Ms. 7, f. 178r, 図

4)。聖母の説明しがたい位置は、この像が他の作品をコピーしたことを十分に示している。そして聖母がキリストの胸像と奇妙な配置で並んでいることは、失われた原型が、クルト・ヴァイツマンが提唱したデエシス像アイコンか、ロバート・シェラーが示唆したモニュメンタルな大画面であったのかという考察を喚起する¹³。正確なモデルが何であれ、その構成要素は明らかに本来の文脈から抜粋、再配列され、繊細な淡彩素描に省略されてあらゆる寸法、素材、様式への転換が可能になる。そのようなモデルから作られたコピーを見る者は、さらに八大書を研究する学者のように、究極の源泉を理解するかもしれない。しかしそれは本質、すなわち眼に見えない輪郭描写においてのみである。眼が認知しうるすべてのもの、つまり色彩、質感、素材、などはオリジナルとかなり異なっているだろう¹⁴。



図4 『手本貼』プリンストン大学図書館,
Ga rret Ms. 7, f. 178r

原型と物質的な制作物の対比は、ビザンティン世界に遍在する印章とコインの鋳型から機械的に制作されたイメージにおいてさらに強まる。反転して凹み、型の輪郭は実際に読み取ることが難しく、粘土や金属、鐵、5世紀のヒエロポリス出土の印章(リッジモンド、ヴァージニア美術館、図5)¹⁵の場合はパンなどの素材に押しつけられると初めて見えるようになる。その結果、ある批評家は素描を本質と見なし、彩色を偶発で些末なものとさえ考えるようになった。ある者は素描(σκιαγραφία)をアルカイックで未開な段階と結びつけ、美術の発展が個別の作品を制作する段階に要約されているかのようだ¹⁶。他の者は、プラトンから始めて、この表現に別のひねりを加え¹⁷、ラフスケッチは準備であるばかりか

不十分なので、見られるためには彩色による完成を必要とすると考えた。たとえばクレタのアンドレにとって、素描は最初影のようで無言に施される。画像は色彩が加えられて初めて、目に見え、生き生きとする¹⁸。



図5 パン用印章(リッチモンド、ヴァージニア美術館)

聖像論が展開したのは、まさに図式と制作された作品の間であった¹⁹。早くも8世紀に、『聖ステファノス伝』の著者は、印章(η περιγραφή)の型に彫られた輪郭を、不可視の原型を聖像に描出することにとえている²⁰。第2ニカエア公会議(787年)の有名な法令は、画家に物質的な実行のみを規定する。

「従って理念と伝統は(教父たちに帰属し)画家たちに帰属せず、美術(すなわち物質的な実践)のみが画家に帰属する²¹」。

そして3世紀後に、『聖ニコニス・マタノイエテ伝』の著者は、物語において模写と仕上げの区別を明らかにした。聖人伝は、聖人を描こうといらだっている画家が、いかにして肖像をパネルに型押しする奇跡の幻に助けられたかを語っている。しかしこの奇跡は下絵しか提供しなかった。「画家は似姿の輪郭に残っている色を塗り、アイコンを完成させた」²²。

イコノクラスムの時代に、大主教ニケフォロスは聖像を強固に擁護するために、聖像の形象(μορφή)をその図式(σκεματά)と同一視し、形相や色彩(εἶδος/χρῶματα)と厳密に区別した²³。聖像擁護者は、不可視の原型が素材の物質的性質の制約を受けずに、つまり顔料の表面的要素からは独立してコピーを作成する方法を、絵画制作の過程を引き合いに出して説明している。特に印章は、完璧な比喩を提供する。なぜならば同じ像を多様な素材に押印することが可能だからだ²⁴。聖像を「印章と印影像」と呼んで²⁵、ストゥディオスのテオドロスは以下のよ

うに、聖像の制作を受肉そのものにたとえて、古典的な主張を行った。

「印章は一つのものであり、その押印された像は別のものである。しかしながら押印がなされる以前でさえ、押印される像は印章の中にある。何らかの素材に押されない有効な印章は存在し得ないだろう。従ってキリストもまた、人工的な像に登場しない限り、この点において偶像であり無効だ。もし印章とその押印された像を見る者が、その両者に同一で不変の像を見るならば、押印された像は押印が行われる以前から印章の中に存在する。印章は多様な素材に用いられるようになったとき、その名誉への希望を示す。同様に、キリストは人間の姿を持つので彼自身にその象を持つと信じられているが、彼がさまざまな方法で物質に描出されているのを見るとき、私たちは彼の偉大さをより盛大に賞賛する。なぜならば物質的な押印像に向かう誤りは、彼の人間としての存在を軽減する」²⁶。

素描によるモデルと物質的な完成作品との区別は、ビザンティンの真正のイコンである「エデッサの聖顔」の構造に避けがたく入り込んだ²⁷。それは伝説によれば、原型自身から直接作られたものであった。物語が進むと、アブガロス王は写字生兼画家のアナニアスを聖地に派遣し、キリストをエデッサに招くよう命じた。しかしキリストはアナニアスに自身の肖像を提供して、代わりに持ち帰らせた。非常に早い時期の物語『アッダイの教義』では、アナニアスは「絵具を選んでキリスト像を描く」だけであった²⁸。8世紀初頭まで、エデッサの聖顔は、**αχειροποιητον**、すなわち画家の手によって作られたのではなく、キリストが布に顔を押しつけたときに奇跡的に出来たと理解されるものになった²⁹。10世紀の権威ある『エデッサの聖顔物語』を含めた多くのテキストに伝わっている系統の伝説によれば、アナニアスは聖なる顔から発する輝きのため、キリストの肖像を描くことが出来なかった。そして「救世主が御顔をお洗いになり、水気をぬぐわれ、その湿気は主に与えられた手ぬぐいに残った。そして気高く説明できない方法により、主自身の御姿は手ぬぐいに写しとられた」³⁰。

εκμᾰγειον（似姿）という用語は、8世紀から9世紀にかけてエデッサの聖顔をあらわすのに広く用いられ、この不確定性をとりこんだ。プラトンはこの言葉を似姿とその印影像の双方に用いた³¹。そして

ユダヤのフィロは、非物質的存在の物理的な像を記述するのに用いた。たとえばアダムは神の似姿である。

モーセは最初「神の像」と呼び、次に像の写し(**εκμᾰγειον**)と呼んだ。なぜならば彼によると、神は人間を「神の似姿」としてではなく、「神の似姿にならって」創造したからだ³²。6世紀初頭、アレクサンドリアの逸名著者が、キリストと神の関係を記述するために、これを彼のヨハネ福音書註解に導入した。「子は父の似姿(**εκμᾰγειον**)であり印影像(**σφαγιῶν**)である」³³。クレタのアンドレアスによって明らかに初めてエデッサの聖像に適応され、**εκμᾰγειον**はキリストの肉体的な顔立ちを写しとる仲立ちを意味することになった³⁴。

エデッサの聖顔が実際どのような姿であるのかは、不確かなままだ。ジェノヴァのサン・バルトロメオ・デリ・アルメニ教会の例(図6)³⁵とヴァティカンのマティルダ礼拝堂の例(図7)³⁶から判断すると、正面向きの顔に眉、目、鼻、口がはっきりと線描されている。この点で、聖顔は、たとえばパリにある「アンティノーポリスから来た男」(ルーヴル美術館, A. F. 6482, 図8)のように、1世紀から4世紀に麻布に描かれたエジプトのミイラ肖像画に類似している³⁷。石棺や埋葬布に差し込まれて、ミイラ肖像画は等身大よりやや小さく正面向きに描かれている。死者の容貌を正確に記録したと考えられるので、ミイラ肖像画はキリストの肖像に適した枠組みであった³⁸。



図6 マンディリオン、ジェノヴァ、サン・バルトロメオ・デリ・アルメニ 教会堂



図7 マンディリオン,ヴァチカン,
マティルダ礼拝堂



図8 ミイラ肖像画,パリ, ルーヴル美術館,
A. F. 6482),

エジプトの肖像はまた来世を享受している。たとえばモスクワの大画面(プーシキン美術館 Inv.5749)³⁹は、何回か補修された。そして肖像のいくつかは、礼拝の儀式において機能していたという重要な証拠がある⁴⁰。従って布に描かれたキリスト肖像について初期の言及は、「麻の布、そこには救世主の顔がある」と記され、メンフィスにあったことは、単なる偶然ではないだろう。その場所こそ、ミイラ肖像が制作された地域だ⁴¹。さらに初期の文献に記されているが、エデッサの聖顔は特に浅黒く⁴²、エジプトの肖像と共通する際だった特徴だ。しかし聖顔の淡い彩色は、厚く塗られたミイラ肖像とは異なる⁴³。

ジェノヴァの事例もヴァチカンの事例も、純正

のエデッサの聖顔ではなさそうだ。現状ではジェノヴァ本は何世紀にもわたって手が加えられた結果である。そしてヴァチカン本はおそらくジェノヴァ本の写しである⁴⁴。両者は数々の文献に記された聖遺物イコンの厳密な複製であろう。そうした文献の一つ、12世紀の『シリアのミカエル年代記』は、エデッサの人々が奇跡的に作られた聖像を、貴族アタナシクス・バル・ギュマエに租税を支払う借金の担保として献上し、それからアタナシウスが彼らをだまそうとしたいきさつを記している。

アタナシウスは優れた画家を連れて行き、聖像と同じものを描くように命じた。作品が完成したとき、そこには(オリジナルと)ほとんど同じものがあった。なぜなら画家は絵の具を濁らしたので、肖像は古いものに見えた。エデッサの人々は金貨を返し、貴族に聖像の返却を求めた。彼は最近作らせた複製を彼らに渡し、古い聖像は自分で所蔵した⁴⁵。

『聖顔物語』は別の偽物を記述している。その一つは6世紀ペルシャの將軍ホスローの手からキリスト像を守るために作られた。

「(エデッサの人々は)あらゆる点で古い画像と似た新しい画像をつくり、それは可能な限り完全な複製であった。人工の素材を丹念に使って、人の手にならざる似姿に近い物を作り上げた。この複製を、彼らは求めてきた王に送った⁴⁶。」

実際、アブガロスの純正イコンを手に入れ、偽物の一つをつかまされたのではないことを確認するために、皇帝コンスタンティヌス7世は、944年に彼がコンスタンティノポリスに招来した聖像を検分するようサモサタの司教を派遣した。「移動の際に何らかのトリックが仕掛けられ、純正の聖なる品の代わりに、ペルシャ王のために作られたコピーが手渡されたかもしれない」と考えた⁴⁷。司教はオリジナルとホスロー用コピーばかりか、もう1件も確認した。

「さらに別のコピーはネストリウス派の教会で礼拝されており、それはどうやらずっと昔にオリジナルを写したもののようだ。これらのコピーは返還され、一つだけ真の画像が残っていた。」

人の手により「複製」を作ることは、皮肉にも完成した美術作品を必要とする。「人の手によらない聖

像」をまねるために、画家はすべての筆跡を消し、その代わりに画面の中で仕事をしなければならない。

従って原初の起源が何であれ、エデッサの聖顔は下絵σκιαγραφία、字義通りには陰影画として構築された⁴⁸。布に描かれた浅黒い顔は、重ねられた金属枠によってようやく外的に顔の形を取る。エデッサの聖顔は、アナニアスによる光り輝くキリストの顔の不十分なデッサンの置き換えとして伝説になった。そしてジェノヴァとヴァティカンのコピーから判断して、これはビザンティンで好まれた素材、すなわちテンペラ、モザイク、エマイユで仕上げられたアイコンとは、素材の不透明感と手仕事の明らかな証拠が根本的に異なる。原型のコピー自体、他のいかなる表現とも異なり、下絵素描を用いずに制作され、それ自体が「彩色の恩恵」を待つ準備デッサンである⁴⁹。実際クレタのアンドレアスは、これを「色彩を用いた絵画技法とは異なり」⁵⁰、そして『聖顔物語』は「麻布に顔を押しつけ、彩色や画家の技能なしに出来た押印」と記している⁵¹。聖顔の祝日に唱和される讃歌は、画像を「父なる神の無原罪の指がなぞった」⁵²と記述して、やはり図式的特徴を示唆している。

仕上げは聖なる似姿を感覚の世界と霊の領域の間に宙づりのままにし、繊細な彩色は聖像が生成中の段階であることを示す。10世紀の『テオファネスの講話』は、この初期の性質について説明している。それによると、944年に聖なる布がエデッサからブラケルナエ宮殿に招来されたとき、コンスタンティヌス7世だけがそこに描かれたキリストの顔を識別することが出来た。彼の邪悪な継兄弟には何も見えなかった⁵³。そして10世紀の『アンドレアス伝』は、「キリストの神に似た外見、人の手で造られた像ではなく、物質の中に非物質的に作られた」と言及し、明らかに神学的な結論を導き出した⁵⁴。脈状の筋の入った大理石やルネサンスのスフマート絵画に見いだされる顔のように、彩色された像はキリストの可視性のはかなさを固定する⁵⁵。

聖遺物であると同時に美術作品でもあり、エデッサの聖顔は聖像擁護論者に本質的な証拠を提供した。彼らは根拠を持たない像として、異教の偶像を攻撃した。そして同時にこの議論は、キリストの人性を否定するキリスト教の異端論者を論駁した。助祭長グレゴリウスは944年にコンスタンティヌス7世がエデッサから聖遺物的な聖像を招来するとすぐに、

この問題の本質を指摘した。

「キリストの画像は、彼の顔への直接接触により制作された。この聖像が完全な無から作られたとする人々の危険かつ明らかに根拠のない批判は、却下されなければならない⁵⁶。」

さらにトリノの聖顔布のように、この聖像はキリストの輝きを直接素材に取り込んだと信じられた。そしてこれによってエデッサの王のようにキリストを実人生で見ることが不可能な人々にも見られるようにし、受肉を現在にまで引き延ばした⁵⁷。ビザンティンの讃歌はこの点を明らかにしている。

「不変の本質、父なる神の最も正確な表象は、死すべき肉体に宿り、天に帰るときに彼の姿を地上に残された私たちに置いていった⁵⁸。」

実際、ニケフォロスが布に押された聖像を記述するのにὁμοίωμαの語を用いた際、彼はこの像がキリストの外見を表すとともに、その受肉の本質的な摂理(定制)を写していることも示唆していた⁵⁹。受胎告知場面に奇跡的に成立した聖像を描くのも、同じ神学理念の表明である⁶⁰。聖像と物質の融合体として、アイコンはキリストにおける霊と肉体の奇跡の婚姻を要約している⁶¹。イエスが自身の聖なる刻印を施させた粗末なハンカチ(Εκμαγειον)は、聖霊による子を通じた人性の変化を強調している。

この点でエデッサの聖像は、他のキリスト教の聖像、つまりすべてのアイコンを正当化できた。早くも8世紀初頭、クレタのアンドレアスは、キリストの顔から直接押印されたこの聖像によってアイコンを正当化するために、考案したリストをかかげた⁶²。そして彼の同時代人、ヨハネス・ダマスカスは、聖像破壊の攻撃に対し、聖像を擁護する初期の文献的根拠とともにこれを展開した⁶³。教皇ハドリアヌスは、8世紀末に同じ目的でこの聖像を引き合いに出した⁶⁴。そしてニケフォロスはエデッサの聖顔を、聖像が使徒の時代、まさにキリスト自身が活動していた時代にさかのぼる証拠として言及し、次のように主張した。

「もしキリストが御顔を布に押印したものを、それを求めた信徒の一人に送ったのであったら、なぜ

彼の肖像を描いた人々はむなしく仕事をしたと考えられるのだろうか?⁶⁵」

アイコン遷移の祝日が制定されると、エデッサの聖顔は原型のアイコンとして非難の余地のないものとなった。古い時代の文献を18世紀に編纂した広範な『画家の手引き』において、フォウルナのディオニシオスは、エデッサの聖顔をすべての聖像の原点とみなしている⁶⁶。

キリストと彼の像の間の架橋として重要であるにもかかわらず、布は適切ではないアイコンである。顔と布の微妙な融合が神秘的な非人工性を帯びたとき、聖像の発生する性質は、特に聖像論争開始後、像と物質のかなり問題を含んだ混同をつくりだした。このときヨハネス・ダマスカスやテオドロス・ストゥディオスは、聖なるアイコン群を物質の礼拝を発生させたと言う非難から救おうと苦闘していた⁶⁷。有名な聖像がコンスタンティノポリスにもたらされたときから、識別の議論は避けがたかった。すでに確認したコンスタンティヌス7世の物語や、11世紀末のカルケドン司教レオの物語が証言している⁶⁸。レオは皇帝アレクシオス1世を、装飾された教会の祭具を溶かしたことで非難した。その理由は祭具に打ち出し浮彫された像が、それをあらわす素材に少なくとも相対的な聖性を与えるからであると主張した。この異端的主張の根拠として、レオは聖顔をたたえる讃歌の一節を引き合いに出した。そこには布の中の聖像そのものが尊いと彼が解釈した章句があった。「あなたが(聖遺物の中の)あなたの肉体の聖なる特質を授けた者は、あなたに敬意を払う」⁶⁹。それに応じて皇帝は1095年に公会議を召集し、そこでアイコンとは「物質に現れた似姿」であり、もの自体ではないとする正教の立場が確立された。後にレオが初期の議論を否認すると、引用された讃歌は典礼から抹消された。聖像と素材は分離されなければならない。

正教の聖像論が逸脱するのを避けるために、エデッサのマンディリオンは黄金の箱に収められ、帝国の至聖所であるファロス礼拝堂に隠された。他のアイコンとは異なり、このマンディリオンは公の展示や、街路のパレードはほとんど行われなかった。10世紀の典礼用小冊子は、「いかなる人も聖なる似姿に近づいたり、唇や眼で触れたりすることは許されない」と強調し、この結果は「聖なる畏怖が信仰を高

め、気高い対象に払われた敬意を、明らかにより恐れ多く、畏敬の念がわき出るようにさせる」と付け加えた⁷⁰。さらにεχμαγειον(聖像)の語は、有名なキリストの顔の印影をあらわす特権を失った。クレタのアンドレアスが最初にこの言葉を用いたとき、聖像(εχμαγειον)を、それが描かれた布(ρακοί)と区別するよう指示した⁷¹。そして同じ区別は836年の総主教の手紙にも続いた。それはアブガロスの聖遺物を、το εχμαγειον της αγιάς μορφής αυτού εν σουδαριω(手ぬぐいにある彼の聖なる姿の押印)と述べている⁷²。いずれにしても聖像論争直後は、おそらくこの言葉が受け入れがたい中間性を含んでいるので放棄された。ハギア・ソフィア助祭長グレゴリウスは、聖顔の移動の際、説教でεχμαγειονの語を使ったが、ナプキンの意味であった。それはそこに描かれた像をさすよりはむしろ、素材をさしている⁷³。そして一般的に、この言葉はアラビア語でタオルを意味するΜανδύλから派生した名称に取って代わられた。この言葉には隠喩的なほめかしは全くなかった⁷⁴。短い書簡でテオファネス・コンティヌアトウスは、聖なる像(αγιον εχμαγειονεξμαγειον)から布に描かれた像(ητοι μανδηλιον)への変遷を記した⁷⁵。マンディリオンは素材に関心を引き寄せた。そして聖顔が東方でたどった過去をその語源に暗示させ、布の地位を聖遺物に押し上げた。つまりそれ自体が特異な歴史を持つ特別なものとなった。

しかし布に描かれた聖像は、存在論的に慎重であるべきだと考えられた。そしてこの信仰を明らかにする仕事は模写に限定され、そうした写しは聖遺物がコンスタンティノポリスに移動された丁度その時期から出現した。最古の現存例は、シナイ山聖カテリナ修道院所蔵の板絵(10世紀、図9)に描かれ、聖遺物の移動に直接関係があることは驚くに当たらない⁷⁶。これは明らかに三連板の翼部で、元々聖遺物の3番目の模写が描かれていた。板絵にはアナニアスが、コンスタンティヌス7世に似せたアブガロス王にマンディリオンを招来する様子が描かれている。モノクロームの複製とは対照的に、統治者が持つ模写されたマンディリオンは、房のついた白い布に浮かぶキリストの肖像から成り立っている。布のしわや重なった布の上縁に左右されず、顔はその物質的母型から独立し、したがって素材の一部ではないという本質的な特質を持つ。原型的なおそらく本来中央パネルと並置されていた聖像を時間と空間の世界

に導入し、明らかに人の手で作られた両側の模写は、オリジナルの理解不能性を劇的にしただろう⁷⁷。暗く識別しがたい顔を生き生きとしたキリストの肖像に変化させて、素描が完成作品になる過程を再び活気づけるだろう。その効果はジェノヴァのマンディリオンの枠にまだ残されている。豪華な 13 世紀の工芸品は、聖遺物を肉眼に見えるようにしたが、同時に不可視のままにとどめた（図 6）。



図 9 イコン,シナイ山,, 聖カテリナ修道院

1063 年に制作されたモスクワのメノロギオン写本（歴史博物館, Rironn Cod. 382, f.192 v, 図 10）⁷⁸は、左下の場面に描かれた人の手によらない聖像（αχειροποιητον）と右上でアナニアスがアブガロスに招来した象徴（σινδωνα）に同様の区別を行っている。前者は首の部分がない（多少）正面観のキリストの顔で、顔が実際に布に現れていることを示唆する。後者は対照的に黄金の円枠内のキリストの胸像が縁飾りのついた布の上に浮かぶ。言い換えればこれはイコンである。



図 10 『メノロギオン』,モスクワ,
歴史博物館, Co d. 382, fol. 192v.

シナイの板絵に見られる単純な変形は、胸像を包

み込むまでニンプスを拡大し、メノロギオン第 2 場面に描かれたマンディリオンの形式が表現の定型となった⁷⁹。それは全く絵画的な構造物であり、エデッサの聖遺物そのものとは無関係であった⁸⁰。円形の盾に描かれた肖像は、古代以来、空想されたドラマで役者たちに見えない指導者を示すのに用いられた手段で⁸¹、イコノクラスム後の時代でもよく知られていた。たとえば『クルドフ詩篇』（モスクワ, 歴史博物館, Cod.129, f.23v, 図 11）では、円盾型のキリストの顔が真のイコンをあらわしている。上の場面では偉大なる聖像擁護者ニケフォロスがキリスト像を持つ姿で描かれている。一方下の場面では聖像破壊者たちが 815 年公会議の建物でイコンを漆喰で塗りつぶしている。

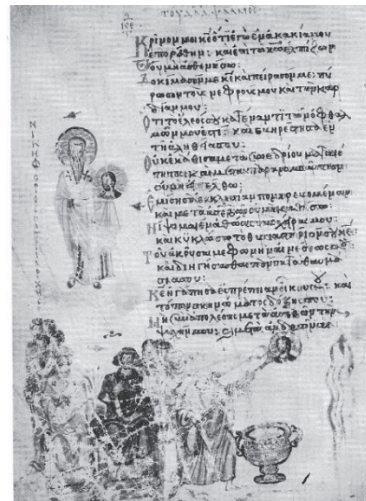


図 11 『クルドフ詩篇』,モスクワ, 歴史博物館,
Cod. 129, fol. 23v

これらのことはすべてこの原初のイコンを、伝説から布であったことが知られているエデッサの聖顔へと変えるために必要であった。シナイ山の板絵とモスクワのメノロギオン写本において、円盾型の肖像が現れる布に際だった特徴はなかった。しかし布は聖像の本質的な部位ではないので、画家たちは望むままに装飾した。従って多くの初期の事例で、布には『キリスト教地誌』⁸²写本に見られるように、ユダヤ教のタバナクルの至聖所と外の部屋を隔てるカーテンの描写から派生した菱形と百合の花で装飾された。キリストが居る天から地上を分かち大空の隠喩として、模様のあるカーテンはイコンの背景に特にふさわしい選択である。他にたとえばサクリ・キリッセでは、縞模様が手ぬぐいを効果的に想起させる⁸³。すべての例において、円盾型肖像と布は、起

源が異なり、別々の神学的機能を果たし、明らかに区別されている。

キプロス島ラグデラの12世紀の教会堂パナギア・トウ・アラコウの壁画(図12)⁸⁴には、模様と房飾りのついた布が聖顔の地を形成して金色の肖像と対比を・なすばかりか、2要素の配列の誤りが、聖像は表現された素材の一部としてみられるべきではないことをさらに強調する。同時にTO AΓION ΜΑΝΔΗΛΙΑΙΟΝ(聖なるマンディリオン)の銘文がエデッサのマンディリオンを想起させる。それは遠く離れたコンスタンティノポリスの皇帝個人礼拝堂に秘蔵された原型であり⁸⁵、一方ΙΧ ΞΧ(イエス・キリスト)は、マンディリオンの背後の生きた「原型」を示唆する。新しいキリストの描写を最も強力なイメージ生成の伝統に組み込むことで、これらのコピーは国外に送り出されることによってエデッサのマンディリオンの権威を獲得した。



図12 ケラミオン、ラグデラ、パナギアトウ・アラコウ教会(ダンパートン・オークス)

しかしながら素材と寸法によってオリジナルとは峻別され、それらは原型のアイコンを不可視にした。

最初のコピーがイコノクラスムの直後に登場したことは決して偶然ではない。その時、理論が聖像と事象の不可分を求めた。作成されたマンディリオンの文様地に配されたキリストの輝く顔は、文献に記述されジェノヴァやヴァティカンの複製に保存された布に融解した顔とほとんど似ていない。それはそうだとしても、模写されたマンディリオンは原型からの印影によって作られ、レプリカではない。母型から鋳造されるコインの比喻は実際意図的であっただろう。なぜならば円盾肖像は、当時のコインに描かれた肖像に大変よく似ているからだ。このような表現に言及して、14世紀のアトス山所蔵マヌエル・パレイオロゴス2世のティピコンはコインに転じたマンディリオン(το νομισμα μετα μανδύλιον)とある⁸⁶。

ほぼ同じ頃に、機械的に作成されたレプリカがエデッサの聖顔の物語に入ってきたことも、偶然ではない。シリアのミカエルらによって記述された画家の作であるという偽物とは異なり、これらのイメージは常に接触によって奇跡的に作られた。コピーの中で最も重要なのは、ヒエロポリスのケラミオンである。900年頃に『アブガロス書簡』⁸⁷で最初に記され、その半世紀後に公式物語集に編纂された挿話によると、ケラミオンはアナニアスが帰路ヒエロポリスにとどまり、「聖なる布片」を安全のためにタイルの山に隠したときに作られた。彼がそれを取り戻しに行くと、

「彼はもう一つの聖顔の似姿のコピー(εκτυπωμα)を発見した。予期せぬことに不可思議に、聖像は描かれることなく布からタイルへうつされた。」⁸⁸

物語が「似姿の中の似姿」と呼ぶものを生み出し、マンディリオンはすでに存在したライバルの聖像の名声を受け入れた。この場合、エデッサからさほど遠くない町で崇敬された独立のアイコンである⁸⁹。すでに首都において、それは再び自らを複製し、第2のケラミオンを作り出した⁹⁰。さらに別の物語によると、アブガロスは布とこれらのタイルを集め、井戸に隠し、そのうちの二つをエデッサに移したが、第3のタイルは残し、水に治癒力をしみこませた。

陶土に奇跡的にうつされたイメージはすぐにマンディリオンの優位とすべてのアイコンの原型であるキリストの代替物を確立した。聖像論を物語に変形させて、その起源の言及は、素描が着彩によって完成する過程や、より正確には印章が素材によって実現する過程と同一視される。マンディリオンは地上的なタイルに押印された。最も重要なのは、ケラミオンの伝説が聖像の素材の無意味を強調したことだ。全く異なる素材に「描かれない顔の描かれない写し」⁹¹と言及することによって、エデッサのマンディリオンと全く等しいコピーを作成した。このコピーとオリジナルの同一化はマンディリオンがコンスタンティノポリスにもたらされた30年ほど後に頂点を迎えた。その時ケラミオンもエデッサから移動され、聖なる布とともにファロス礼拝堂に納められた。実際1200年頃、ノブゴロドのアントニウスがビザンティウムの首都訪問中にマンディリオンと2つのケラミオンを見たと言っている⁹²。

12世紀初めのヨハネス・クリマコス著『天上階梯論』写本（ヴァティカン、教皇庁図書館、Cod. Riss. Gr. 251, f.12v., 図13）⁹³の挿絵は、オリジナルとされるマンディリオンとレプリカであるケラミオンが並べられ、コンセプトを示している。背景は反転している。一方はテラコッタの菱形が白地を引き立てる。もう一方は白の菱形模様がテラコッタ地に描かれている。そして顔は互いに鏡像関係にあり、マンディリオンとケラミオンの本質的な関係を印章と印影としてとらえている。しかし二つのアイコンの寸法と重要度が同じであることを示し、実際にはかなり暗い色のキリストの肖像をポジとネガの効果で捕らえられた布と陶土から自由に保つことにより、挿絵は聖像が素材特有の制約から逃れていることを示している。布であれ割れやすいタイルであれ、印影であれ線刻であれ、キリストの聖なる顔は、その特殊な現れでなく、その不変が示される。アレクシオスとカルケドンのレオを巻き込む論争の直後に描かれ、ヴァティカンの写本挿絵は聖像がアイコンの問題や聖顔の本質的な恐れ多さから独立していることを示している⁹⁴。



図13 ヨアンネス・クリマコス『天の階梯』「マンディリオン」（ヴァティカン、教皇庁図書館、Cod. Ross.251, f.12v.）

天国を象徴する青い淡彩の下、二つの描かれたアイコンの間に、挿絵はわずかに識別できる輪郭線で描かれた不可視の原型を想起させる。二つの頭の合成物はやや大きく上に上げられ、幽霊のような肖像は文字通りσκιαγραφία（線描）で、二つの異なったコピーに実現された下絵である⁹⁵。従って描かれたアイコンはコンスタンティノポリスの原本を想起させるばかりか、それらとすべてのアイコンの背後に完全な原本があることを意識させる。描かれたマンディリ

オンとケラミオンは、「鑑に押された印章が異なった印影に対応し得ない」ように、アイコンは原型の特徴を確立するというニケフォロスの議論⁹⁶を可視化する。それらはすべての物質的コピーが行うのと同様に機能し、翻って不完全に複製している聖なる模範、究極の原型を喚起する。13世紀にファロス礼拝堂の聖具室係ニコラス・メサリテスは、積み上げられた現実の聖遺物について瞑想したとき、

「法を与えた者＝神自身」がここでは目の前にある。模範は、彼の印影がタオルに刷られ、手で引かれたのではない線描によって粘土に刻まれた」⁹⁷

実際、マンディリオンとその奇跡的なレプリカと一緒に描かれる場合、両者はいつも特別な力を使ってその背後の聖なるイメージを呼び起こす。たとえ



図14 ケラミオン、ラグデラ。

ばラグデラで、ケラミオンのコピー（図14）は中央ドーム空間を挟んでマンディリオンと向かい合い、オリジナルと写しが、聖像がその中ではなくそれを通じて存在するので、同じ表現であることを確立している。同時代、ペロポネソスのエписコピにあるハギオス・ヤンナキスは議論をさらに進める。第3のアイコンと（本来）おそらく第4のアイコンも同じ議論に組み込んだ⁹⁸。この事例はマンディリオンとケラミオンを内陣の入り口に互いに並べるばかりか、ケラミオンの下に独立した歴史を持つ「アンティフォニテスのキリスト」アイコンを配した（図15, 16）⁹⁹。繰り返しはすべてのアイコンが直接の派生物のみならず、同じ原型を根源的に描いていることを裏付ける。同時にその原型は、八大書研究に生み出された幽霊じみた原本のように、特定の物質的制作物ではなく本質的な系譜に存在する。アイコンのコピーが作られる素材は多様であり、表面の装飾は白、縞、小さな菱形柄の布、陶土のタイル、フレスコの壁とさまざまである。実際聖なる原型のレプリカや不完全なコピーとして、それらは同じであるはずがない。

多数のテキストが主張するように、真の聖像だけが永遠である。



図 15 マンディリオン, エписコピ、ハギオス・ヤンナキス、



図 16 ケラミオン, 同

不可視のモデルを物質的なかたちに仕上げて、コピーは原初のアイコンをこの世にもたらす役割を果たす。これはアイコンが頻繁に現世と聖なる世界の間の移行を印し作り出す理由である。模様地を通して、クリマコス写本や関連作品の聖顔は至聖所から外庭を隔てるカーテンを想起させる¹⁰⁰。ラグデラではケラミオンが教会堂入口上部に描かれ、マンディリオンはアプシスの上に描かれていた。そしてエписコピの3つのアイコンは、身廊と内陣を区切るアーチを飾っている。それは地上的領域と霊的領域を象徴的に区切っている。ニケフォロスがアイコンを聖堂の玄関にたとえた¹⁰¹。そして8世紀の『聖ステファノス伝』はアイコンを封印と鍵で守られた扉にたとえた。これらのものは締めたり入ることの出来ない内部へ通したりする¹⁰²。この方法でコピーは手本となるイメージを物質と感覚が認知する世界のすぐ後ろにとどめ、プラトンやその模倣者にさかのぼりビザン

ティンの聖像論に入り込んだ主張を表明する。その他ストゥディオスのテオドロスの著作にも見られる。

人工的な聖像は手本に似せて作成され、原本の似姿を物質にし、美術家の思考や彼の手が触れることによってその形に貢献を得る。このことは画家、石彫家、金やブロンズの彫塑家にとって真実である。それぞれ素材を手に取り、手本を見つめ、彼が観相した手本の印影を受け取り、印章のように彼の素材に押す¹⁰³。

美術家の仕事についてビザンティンの概念により明快な言及を採る必要はない。それは原本の形式を素材に描出することであった。もしアイコンが単性論の異端を迂回するためであれば、このような物質化は必要であった。しかしこの素材の特別な性質は重要なものではなかった。実際陶土のようなささやかな素材で、聖像そのもののアウラを帯びているだけであった。

不可視の神を歴史上のキリストにつなげ、マンディリオンは準備に過ぎなかった。それは主の地上における出現の素描を提供するに過ぎなかった。しかしテオドロスの印章が「押印が行われる前に印章に存在する印影」と定義されたように、それは不十分であった。写真のネガが使用されるために焼き付けられなければならないように、それは実現されなければならない。それはコピーの目的であった。それは系譜を修正し、それを完成させ、エデッサの王のようにキリストを直接見ることの出来なかった人に見えるようにした。ビザンティンの *ακειροποιητος* (人の手によらないアイコンの) 讃歌は問いかける。

「いかにして私たちは死すべき眼でこの聖像を観相することが出来るのか。その天的な輝きは、天の軍勢が見るべきでない」と推定したものだ。天上に住まう彼はこの日この尊い像によって私たちのもとに訪れることに同意する。ケルビムの上に坐す彼は画像によって私たちのもとに訪れる。その絵は父なる神が完全な手で描き、恐れ多い方法で作り上げ、私たちはそれを恐れと愛とともに崇敬する」¹⁰⁴。

コピーは回答を提供した。死すべき眼は、制作方法も媒体も大きさも異なったレプリカの中だけに尊

いマンディリオンを見た。言い換えると、これらの人の手による物質的イメージは、恐ろしい源泉を仮定した。「予測できない」美術家に各自の能力を用いて、不可視の原型に生き生きとした現実の形を与える機会を提供し、コピーはマンディリオンの本質的な不可知性を守る。別の見方では、原初のイメージが特別の実現を付与されない限り、コピーの問題は実際に発生しない。すべてのコピーはまた純正のオリジナルである。コピーとマンディリオンの関係は、マンディリオンとキリストの関係である。それらは聖なる原型を物質的な秩序に組み込む。真の聖像を物質、時間、場所に制約されないままにとどめた¹⁰⁵。

解説

本稿は Herbert L. Kessler, “Configuring the Invisible by Copying the Holy Face,” *Spiritual Seeing: Picturing God’s Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia, 2000, pp. 64-87 (初出 Herbert L. Kessler, Gerhard Wolf, eds., *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Villa Spelman Studies, vol. 6), Bologna, 1998, pp. 129-51)の翻訳である。著者ケスラーは2000年頃から盛んになった聖顔研究の中心的存在の一人であり、本論文がその端緒となった。その後展覧会や出版が相次ぎ、人の手によらない画像は美術史より視覚文化研究のテーマとなっている。アイコン研究の長い伝統を基盤としつつ、聖なるイメージの本質を問う。接触による複製という奇跡は、撮影のようでありながら同じではないだろう。

- 1 Gary Vikan, “Ruminations on Edible Icons”, Retaining the Originals, Copies, and Reproductions, *Studies in the History of Art* 20, (Washington D. C., 1989), pp.47 ff; Gordana Babic, “Il modello e la replica nell’arte bizantina delle icone”, *Arte Cristiana* 76 (1988), pp.61ff; James Elkins, “From Original to Copy and Back Again”, *British Journal of Aesthetics* 33 (1993), pp.13 ff; H. L. Kessler, “copia”, *Enciclopedia dell’arte medievale* 5, pp.264 ff.
- 2 最新の研究として Lawrence Nees, “The Originality of Early Medieval Artists”,

Literacy, Politics, and Artistic Innovation in the Early Medieval West, ed. Celia BM. Chazelle, (Lahman, MD., New York and London, 1992), pp.77ff.

- 3 John Lowden, *The Octateuchs: A Study in Byzantine Manuscript Illumination*, (University Park, Pa., 1992); Kurt Weitzmann, Massimo Bernabo, *The Byzantine Octateuchs*, (Princeton, 1999)を参照。
- 4 Lowden 1992, p.122 ff, 他。
- 5 Lowden 1992, p.121.
- 6 Lesrie Brubaker, “Life Imitates Art: Writings on Byzantine Art History, 1991-92,” *Byzantine and Modern Greek Studies* 17 (1993), pp.173ff, Otto Kresten, “Oktateuch-Probleme: Bemerkungen zu einer Neuerscheinung,” *Byzantinische Zeitschrift* 84-85 (1991-92), pp.501ff.
- 7 K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, 2nd ed., (Princeton, 1970), (K. ワイツマン, 辻成史訳『古代・中世の挿絵芸術—その起源と展開』, 中央公論美術出版, 2007); *The Joshua Rotulus*, (Princeton, 1948).
- 8 Tania Velmans, “Le dessin à Byzance,” *Monuments et mémoires* 59, (1974), pp.137ff; J. J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work* (New Heaven, 1992); Imgard Hutter, “The Magdalen College ‘Musterbuch’: A Painter’s Guide from Cyprus at Oxford,” *Medieval Cyprus: Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, ed. Nancy Patterson Sevcenko, Christopher Frederick Moss, (Princeton, 1999), pp.117ff.
- 9 f746 の未完成下絵について, Lowden 1992, pp.22ff.
- 10 Bernhard Degenhart, “Automone Zeichnungen bei Mittelalterlichen Künstlern”, *Münchener Jahrbuch für Bildende Kunst* 1, 1950, pp.93ff.
- 11 *Capita centum de perfectione spirituali*, ed. Eduald des Places (*Sources Chrétiennes* 5), Paris, 1966, pp.149, 9 ff; アリストテレスは受

- 精卵が肉体を与えられる過程を説明するのに言及した。De generatione animalium, 743b, pp.20 ff; Daniel J. Sheerin, Lines and Colors: Painting as Analogue to Typology in Greek Patristic Literature, The 17th Byzantine International Congress: Abstracts of the Short Papers, Washington D. C., 1986, pp.317ff.
- 12 ビザンティンの手法一般について, Hjalmar Torp, The Integrating System of Proportion in Byzantine Art, Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia 8, Rome, 1984.
- 13 Kurt Weitzmann, Icon Painting in the Crusader Kingdom, Dumbarton Oaks Papers 20, 1966, pp.51ff fig.57; Birute Vileisis, The Four Gospels, Illuminated Greek Manuscripts from American Collections, ed. Gary Vikan, Princeton, 1973, p.150 f; Natalia Teteriatnikov, The Four Gospels, Byzantium at Princeton, ed. Slobodan Curic, Arther St. Clair, Princeton, 1986, p.155; R. W. Scheller, Exemplum: Model-Book Drawings and The Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470), Amsterdam, 1995, pp.394 -96.
- 14 Velmans Dessin, 1974.
- 15 George Galavaris, Bread and the Liturgy, Madison, Wis, 1970, 特に p.149f.
- 16 J. J. Pollitt, The Ancient View of Greek Art, New Heaven, 1974, p.247ff; Wesley Trimpi, The Early Metaphorical Uses of ΣΚΙΑΓΡΑΦΙΑ and ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ. Traditio 34, 1978, pp.403 ff; Idem, Muses of One Mind: The Literary Analysis of Experience and Its Continuity, Princeton, 1983, pp.93ff.
- 17 Trimpi, 1978.
- 18 S. Patapium; PG97, 1213.
- 19 Gilbert Dagron, Mots, images, icons, Nouvelle revue de psychanalyse 44, 1991, pp.149f.
- 20 PG 100, 113B.
- 21 John James Yiannias, A Reexamination of the 'Art Statute' in the Acts of Nicaea II, Byzantinische Zeitschrift 80, 1987, pp.348ff.
- 22 第 44 章。翻訳 Denis F. Sullivan, The Life of Saint NIcon, Baltimore, Mass, 1987, p.155; Alexander P. Kazdan, Henry Maguire, Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art, Dumbarton Oaks Papers 45, 1991, pp.8f.
- 23 Adversus Constantium Caballinum, III 21; Marie-José Mondzain-Baudinet, Discours contre les iconoclastes, Paris, 1989, p.206, n.54.
- 24 ウォルター・ベンヤミンの古典的論文を参照。『複製技術時代の芸術』, 晶文社, 1999。ビザンティン時代の人々は, 印章を布のような二次元の表面に印刷できなかったようだ。Richard Forrer, Die Zeugdruck der Byzantinischen, romanische, gothischen, und spätern Kunstepochen, Strasburg, 1894.
- 25 Adversus Iconomachus, Antirrheticus, I.8, P. G. 99; Catherine Roth, Holy Icons, Crestwood, N. Y., 1981, p.28.
- 26 Ibid, III 4, P. G. 99; Roth 1981, p.112. * 訳者補遺 木俣元一, 「印章と刻印: 西欧中世におけるイメージの隠喩」(上), 『名古屋大あがく研究論集(史学 54) (161)』, 2008, pp.45-57, esp. p.53
- 27 Ernst von Dobschutz, Christusbilder: Untersuchungen zur Christlichen Legende, Leipzig, 1899; Steven Runciman, Some Remarks on the Images of Edessa, Cambridge Historical Journal 3, 1929-31, pp.238 ff.; André Grabar, La sainte face de Laon: Le Mandylion dans l'art orthodoxe, Prague, 1931; Carlo Bertelli, Storia e vicende dell'immagine edessena, Paragone 217, 1968, pp.33ff.; Ian Wilson, The Shroud of Turin, London, New York, 1978(I. ウィルソン, 木原武一訳, 『トリノの聖骸布: 最後の奇蹟』, 文芸春秋, 1985; Averil Cameron, The Sceptic and the Shroud, Inaugural Lecture, King's College, London, London, 1980; Idem, The History of the Image of Edessa: The Telling of the Story, Okeanos: Essays presented to Ihor Sevcenko, Harvard Ukrainian Studies 7, Cambridge-Mass, 1983, pp.80ff.; A. -M. Dubarle, Histoire ancienne du Linceul de

- Turin, Paris, 1985; Walther Bulst, Hans Pfeiffer, Das Turiner Grabtuch und das Christusbild, Frankfurt am Main, 1987-91; Hans Belting, Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München, 1990 (翻訳 Edmund Jephcott, Chicago, 1994); Georges Didi-Hubermann, Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art, Paris, 1990, pp.224ff; Ian Wilson, Holy Faces, Secret Places, New York, 1991; Averil Cameron, The Mandylion and Byzantine Iconoclasm, The Holy Face and the Paradox of Representation, ed. H. L. Kessler, Gerhard Wolf, Bologna, 1998, pp.33ff.
- ²⁸ Histoire du roi Abgar et de Jésus, ed. Alain Desreumaux, n. p., 1993, p.59; Han J. W. Drivjers, Abgarsage, Wilhelm Schneemelcher, Neutestamentliche Apokryphen, Tübingen, 1959, 1, p.389ff.
- ²⁹ Andrew of Crete, De sanctarum imaginum veneration, PG 97, p.1301.
- ³⁰ PG 113, p.429, I. Wilson 1979, p.276.
- ³¹ Timaeus 72c, 3-5.
- ³² Who is Heir of Divine Things, xlvii, II, p.228 ff, 翻訳 Francis H. Colson et al, Cambridge, Mass., 1929ff, 4, p.396 ff.
- ³³ Johannes-Kommentare aus der griechischen Kirche, ed. Joseph Reuss. Berlin, 1966, p.246.
- ³⁴ Andrew of Crete, PG 97. P.1301.
- ³⁵ 註 27 と A. Amman, Due immagini del cosidento 'Cristo di Edessa', Atti della pontificia academia romana di archeologia, rendiconti 38, 1965-66, pp.185 ff; Colette Bozzo Dufour, La cornice del AION MMANYION del Genova, Genova, 1967, II "Sacro Volto" di Genova, Rome, 1974; Il 'Sacro Volto' di Genova. Problemi e aggiornamenti, The Holy Face, 1998, pp.55 ff.
- ³⁶ 註 27 と, Heinrich Pfeiffer et al, L'immagine simbolica del pellegrinaggio a Roma; La Veronica e il Volto Santo, L'arte degli anni santi, Milano, 1984, pp.106ff.
- ³⁷ Klaus Parlasca, Mumienporträts und verwandte Denkmäler, Wiesbaden, 1966; Lorelei Hilda Corcoran, Portrait Mummies from Roman Egypt, Chicago, 1995; Euphrosyne Doxiadis, The Mysterious Fayum Portraits, New York, 1995.
- ³⁸ Rainer Warland, Das Brustbild Christi: Spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte, Rome, Freiburg, Wien, 1986, p.35 ff.
- ³⁹ Parlasca 1966, p.180 ff, pl. 35-1.
- ⁴⁰ 使用法の議論の要約について, Corcoran 1995, pp.74-76.
- ⁴¹ Antonini Placentini Itinerarium, ed. Johann Gildemeister, Berlin, 1889, p.32.
- ⁴² 完全に彩色された「ランの聖顔」でさえ, この浅黒さを保持している。Grabar, 1931; Morielle Mrtiriani- Reber, La Sainte Face de Laon, Byzance: L'art byzantin dans collections publiques français, Paris, 1992, p.475. 偽物の問題について, Peter Parshcall, Imago Contrafacta: Images and Facts in the Northern Renaissance, Art History 16, 1993, pp.544 ff.
- ⁴³ 麻布が折りたたまれたとき, エジプト絵画は鑑画かテンペラで彩色される。Doxiadis, 1995, pls.74, 91 ff.
- ⁴⁴ Bozzo Dufour, 1967. ,
- ⁴⁵ Jean-Baptiste Chabot, Chronique de Michel le Syrien, Paris, 1901, 2, pp.476-77.
- ⁴⁶ PG 113, p.444; 翻訳 I. Wilson, 1979, p.284.
- ⁴⁷ PG 113, p.445; 翻訳 I. Wilson, 1979, p.286.
- ⁴⁸ 『聖顔物語』は聖像を skiaokua とする。PG 113, p.429.
- ⁴⁹ Marie-José Baudinet, Visage du Christ foreme de l'Eglise, Du Visage, ed. Marie-José Baudinet, Christian Schlatter, Lille, 1982, p.185.
- ⁵⁰ De sanctum; PG 97, p.1301.
- ⁵¹ PG 113, 423 ff; 翻訳 I. Wilson, 1979, p.235.
- ⁵² Dobschütz, 1899, pp.125*-126**.
- ⁵³ PG 109, 812f; Corpus scriptorium historiae byzantinae, Bonn, 1838, p.750. 同時代の『ラトロスの聖パウロ伝』によれば, 聖人のみが, 「完全に原寸大の麻布をオリジナルの上に置いて作った複製」に, キリストの肖像を見ること

- が出来た。Vita S. Pauli Iunioris, *Analecta Bollandiana* 11, 1892, p.150; Kazdan & Maguire, 1991.
- ⁵⁴ Dobschutz 1899, p.203*.
- ⁵⁵ ジェノヴァとfの複製に移されたエデッサの聖顔は、6世紀シリアの讃歌やイコノクラスム以前の文献が伝える「人の手によらないイメージ」とは区別されるべきであろう。James Trilling, *The Image Not Made by Hands and the Byzantine Way of Seeing, The Holy Face*, 1998, p.109 ff; Anthony Cutler, *The Making the Justinian Diptychs*, *Byzantion* 54, 1984, pp.75 ff; Alexander Nagel, *Leonardo and sfumato*, *Res* 24, 1993, pp.7 ff. キリストを石と見なす古い伝統について, Georges Didi-Hubermann, *Fra Angelico*, Paris, 1990.
- ⁵⁶ Bulst and Pfeiffer, 1987-91, 2, p.135 f.
- ⁵⁷ Kenneth Parry, *Theodore Studites and the Patriarch Nicephoros on Image-Making as a Christian Imperative*, *Byzantion* 59, 1989, pp.164 ff; Charles Barber, *The Body Within the Frame: A Use of Word and Image in Iconoclasm*, *Word and Image* 9, 1993, p.140ff. 7世紀にカムリアーナのキリストイコンに関する著作で, ゲオルギオス・ピシディスは, 布に現れた聖像を精子によらないキリストの受胎にたとえた。Expositio Persica, I.139ff.; ed. and 翻訳 Agostino Pertusi, Ettal, 1959, p.92. ...
- ⁵⁸ Dobschütz, 1899, p.120**.
- ⁵⁹ Antirrhetics, 3, PG 100, p.461; Baudinet, 1982, p.247; Idem, *Relation iconique à Byzance au IX^e siècle*, *Études philosophiques* 1, 1078, p.85 ff.
- ⁶⁰ たとえば11世紀カッパドキアのサクリ・キリッセを参照。Marcel Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, Greenwich, 1967, 1, p.103ff.; Ernst Kitzinger, *The Mandylion at Monreale, Arte profana e arte sacra a bizanzion*, ed. Antoni Iacobini, Enrico Zanini, Rome, 1995, p.575-90; H. L. Kessler, "Thou Shalt Paint the Likeness of Christ Himself": *The Mosaic Prohibition as Provocation for Christian Images*, *Jewish Art* 23-24, 1997-98, p.124 ff (本書第2章)。
- ⁶¹ エデッサのマンディリオンは聖体とも結びつけられている。Sharon Gerstel, *Mandylion and Eucharist*, *Abstracts of Papers: Nineteenth Annual Byzantine Studies Conference*, Princeton, 1993, p.27.
- ⁶² PG 97, 130ff; *Clavis Patrum Graecorum*, III, 8193.
- ⁶³ *De imaginibus oratio I*; PG 94, 1261.
- ⁶⁴ MGH, *Epistolae Karolini aevi*, Berlin, 1899, 3, p.23.
- ⁶⁵ *Antirrheticus I*, 24; PG 100, 260; Paul Julius Alexander, *The Patriarch Nicephorus of Constantinople*, Oxford, 1958, p.244f, p.256.
- ⁶⁶ Athanasios Papadopoulos-Kerameus, *Hermeneia*, St. Petersburg, 1909. 美術制作全般における人の手によらないイメージ (αχειροποιητοι) の重要性について, Hans Belting, Christiane Kruse, *Die Erfundung des Gemäldes*, München, 1994, p.51ff; Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, 1993, p.80ff.
- ⁶⁷ John of Damascus, *De imaginibus oratio I*, 16, II, 19; PG 94, 1246, 1306; Theodore Stoudios, *Adversusu Iconomachos*, *Antirrheticus I* 13, III 14; PG 99, 344, 396.
- ⁶⁸ Pelopidas Stephanou, *La Doctrine du Léon de Chalcédoine et de ses adversaries sur les images*, *Orientalia Christiana Periodica* 12, 1946, p.177ff; Apostolos Glavinas, *Η επι Αλεξίων Κομνηνών (1081-1118) περι ιερών κειμηλίων και αγίων εικονών επι* (1081-1095), Thessaloniki, 1972; Annemarie Carr, *Leo of Chalcedon and the Icons*, *Byzantine East, Latin West: Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, ed. Doula Mouriki, et al, Princeton, 1995, p.579ff.
- ⁶⁹ Venance Grumel, *Léon de Chalcédoine et le canon de la fête du Saint Mandillon*, *Analecta Bollandiana* 68, 1950, p.135ff.
- ⁷⁰ Dobschütz, 1899, p.112; 翻訳 P.146.
- ⁷¹ *Da Sanctarum*, PG 97, 1301.
- ⁷² Heinz Gauer, *Texte zum byzantinischen Bilderstreit*, Frankfurt-am-

- Main, 1994, p.32.
- ⁷³ Bulst and Pfeiffer, 1987-91, p.138.
- ⁷⁴ Franz Rosenthal, A Note on the Mandil, Four Essays on Art and Literature in Islam, Leiden, 1971, p.63ff.
- ⁷⁵ Bk. VI, 48. テオファネス・コンティヌアトゥスの二元性は、ヨハanneス・スキリツェスにも取り上げられている。Ioannis Scylitzae Synopsis historiarum, Berlin, 1977, p.232, 400.
- ⁷⁶ Kurt Weitzmann, The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos, Cahiers archéologiques 11, 1960, p.163 ff; Idem, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons, Princeton, 1976, pp.94 ff; Belting 1990, p.233 ff.
- ⁷⁷ Didi-Hubermann 1990, p.232 ff.
- ⁷⁸ Weitzmann 1960.
- ⁷⁹ もう一つの初期の事例はアレクサンドリアのメノロギオン(ギリシャ総主教図書館, cod.35, p.286)に見られる。Nancy Paterson Sevcenko, The Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menlogion, Chicago, 1990, p.49 ff, chap3 (本書 3 章, 図 3.5)。
- ⁸⁰ Christopher Walter, 'Later -Day' Saints and the Image of Christ in the Ninth Century Byzantine Marginal Psalters, Revue des études byzantines 45, 1987, p.205 ff.
- ⁸¹ コイン状の肖像は、初期イコン絵画においてキリストの純正イコンを意味するものとしてよく知られている。André Grabar, L'iconoclasme byzantine, Paris, 1957, p.218 ff; K. Corrigan, Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalter, Cambridge, 1997, p.74f.
- ⁸² Herbert Kessler, Pictures 'Fertile sith Truth': How Christians Managed to Make Images of God Without Violating the Second Commandment, Journals of the Walters Art Gallery 49-50, 1990-91, p.53ff (Studies in Pictorial Narrative, London, 1994 に再録); Idem, Medieval Art as Argument, Iconography at the Crossroads, ed. Brendan Cassiduy, Princeton, 1993, p.59 ff (本書, 第 3 章)。
- ⁸³ ローマのサンクタ。サンクトルム旧蔵で現 f 美術館蔵の例。Hartmann Grisar, Die Römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz, Freiburg im Brigsau, 1908, p.131f.
- ⁸⁴ Andreas Stylianou and Judith Stylianou, The Painted Churches of Cyprus, London, 1985, p.157.
- ⁸⁵ 原型を示唆する地名に由来する称号の効果について, Babic 1988; Zervou Tognazzi, L'iconografia e la 'vita(delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Balchertinissa e Odighitria, Bolletino della Badia Greca di Grottaferrata 40, 1986, p.215 ff.
- ⁸⁶ Philipp Meyer, Die Haupturkunden für die Geschichte der Athoskloister, Leipzig, 1894, p.201.
- ⁸⁷ Acta apostolorum Apocrypha, ed. Richard Adalbert, Lipsius Braunschweig, 1891, p.281f.
- ⁸⁸ PG 113, 432; 翻訳 p.277.
- ⁸⁹ Belting, 1990, p.53ff; Thomas Raff, Das 'Heilige Keramion' und 'Christos der Antiphonités', Festschrift Leopold Kretzenbacher, München, 1983, p.144ff.
- ⁹⁰ 「物語」によれば、アブガロスの孫が偶像崇拜に戻った後、エデッサの司教は「人の手によらないイコン」を守るために井戸に隠した。数年後、ペルシャ王ホスロー1世が再びキリスト教化した首都を襲撃したとき、新しい司教は壁に埋め込まれたマンディリオンと「それを守るランプの前に置かれたタイルに刻まれた」もう一つのケラミオンを発見した。
- ⁹¹ τηζ μορφιζ τηζ αγραηον η αγραφοζ, PG 113, 432, 翻訳 p.277.
- ⁹² Dobschütz 1899, 145*, 230*.
- ⁹³ Celina Osieczkowska, Note sur le Rossianus 251 de la Bibliothèque Vaticane, Byzantion 11, 1934, p.261ff; John R. Martin, The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus, Princeton, 1954, p.184ff; Grabar 1957, p.19f; Kessler Medieval Art as Argument; Kitzinger 1995.
- ⁹⁴ キッツィンガー (Mandylion, p.578) は、挿絵をカルケドンのレオの逸話に結びつけることで

拙稿(Medieval art as Argument, p.68, n.52)を支持している。

- 95 首の線はマンディリオンの肖像に近い。そして眼は右を見つめている。しかし髪の流れ、唇、口ひげはケラミオンの像に近い。幽霊のような顔は最初に描かれ、2つの空白の四角を残して青い地色が塗り重ねられ、最後にアイコンが下絵を見えるように残して上に描かれた。
- 96 Antirrhetics, I, 38, PG 100.293; Dagron, 1991, p.162.
- 97 Die Palastrevolution des Johannes Comnenos, ed. Augustus Heisenberg, Würzburg, 1907, p.30; 翻訳 Franz Grabler, Die Kreuzfahrer erobern Konstantinopel, p.288.
- 98 Nikolaos B. Drandakes, Βυζαντινὰ τοικογραφία τηῖ Μεσσα Μανη, Athens, 1964, p.86ff.; Raff, 1983.
- 99 「アンティフォニテスのキリスト」はコンスタンティノポリスのカルコプラティア礼拝堂と結びつけられるだろう。Raff 1983.
- 100 Kessler, Medieval Art as Argument; Idem, Gazing at the Future: The Parousia Miniature in Vatican gr.699, Byzantine East, Latin West, p.365 ff(本書第5章)。
- 101 τα τροπυλαιοὶ τῶν ἱερῶν αὐτοῦ (Paris, Bibliothèque nationale, cod. Gr.1250, fol.226). Jean Guillard, Contemplation et imagerie sacrée dans le christianisme byzantine, École pratique es hautes études: Annuaire, Sections des sciences religieuses 86, 1977-1978, p.29ff.
- 102 PG 100, 113; Guillard 1977-1978.
- 103 Adversus Iconomachos, Antirrheticus, 2, 11. PG 99, 357; 翻訳 p.49; Mosche Barasch, The Icon: Studies in the History of an Idea, New York, 1992.
- 104 Dobschütz, 1899, p.125*-126++; 翻訳 Edward Gibbon, History of the Decline and Fall of the Roman Empire, Philadelphia, 1804-5, chap.49. ギボン, 中野好夫訳, 『ローマ帝国衰亡史』, 筑摩書房, 1976-1993, 49章。
- 105 ニケフォロスが指摘したように(Refutio et Eversio), マンディリオンはキリストが範囲を定められないから描出することが出来ないとい

ういかなる主張も拒否する。Jeffrey Featherstone, The 'Refutation of the Council of 815 by the Patriarch Nicephorus', Ph D. dissertation, Harvard University, 1984, p.25; Alexander, 1992, p.244f.

(2019年10月21日受付)

(2019年12月18日受理)