

ハーバート・L・ケスラー「議論としての中世美術」(翻訳)

鼓 みどり

Herbert L. Kessler, *Medieval Art as Argument*, (translation)

Midori TSUZUMI

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

キーワード：イメージ、聖像、予型論、『キリスト教地誌』、マンディリオン

keywords: Image, Icon, Typology, Christian Topography, Mandylion

中世美術史研究者は、一般にイメージが以下の議論を含むと考える。すなわち彼らが研究している絵画が、理にかなった段階で構築された文書や画像の源泉から引き出されたメッセージを提示する。そして彼らは研究の一部として、議論の説明を受け入れる¹。しかし多くの研究者は、中世の神学者がその註解で美術をどのように扱ったか、あるいは逆に美術の制作過程について書かれた文書がキリスト教美術の形成に及ぼした決定的役割について注意を払っていない²。

初期キリスト教時代に、絵画は神学的論考で言及されるほどの十分な権威を保持していた³。聖書註解者の指摘で特に注目すべきは、一貫した妥当な物語に複数の典拠を見いだす美術の能力である。ここで美術は作品を並べ、多様な物語を融和させることができるからである。アレクサンドリアのキュリロスは、司教アカシウスに予型論的手法を理解させるために画像を提示した。ユダヤ教のタバナクルに供物として求められた「2頭の雄山羊」がどのようにして両者ともキリストをあらわすことが可能かを理解することができず、アカシウスは5世紀の偉大な教父に教示を求めた。キュリロスは司教に次のことを想起させた。「神に靈感を得た聖書の中の事物を深く考察することによってのみ、私たちは隠された真実を発見することができます」。しかし彼は絵画に目を転じて、「(ある種の予型論的)推論は実際にあり得る事象を超えない」ことを示した⁴。画家たちが「イサクの供儀」をあらわす様々な方法を例に挙げ、キュリロスは単一の像が明瞭な動作をあらわすために繰り返し描かれたことに焦点を当てる。それはクルト・ヴァイツマンが「サイクルによる方

法」と呼んだものである。キュリロスは結論を引き出した。「主人公はほとんど異なったポーズで描かれているが、その都度異なったアブラハムではない。むしろ常に主題にあわせて人物を描こうと努める画家の手腕により、すべて同一人物であるだろう」⁵。従ってユダヤの聖書においても、キリストが異なった姿で現れるが常に同一である。

美術の事例はキュリロスに、旧約の特殊性と終結はただ明白であり、ヘブライの聖書は「真実には遙かに及ばず、意味された事物の不完全な示唆である」ことだけが明らかであると主張させた⁶。そしてキュリロスは主張を裏付けるために、『ヘブライ人への手紙』から予型論に関する決定的な章句を引用した。先ず絵画への言及を紹介し、それから再び彼の議論をまとめた。「いったい、律法には、やがて来る良いことの影(σκια)があるばかりで、そのものの実体(εισων)はありません。」(10章1節)。彼は、美術の手法で旧い契約と新しい契約の関係を説明するために、この章句の影とイメージの対比を発展させた。「私たちは次のように主張する。律法は影であり予型である。それは真実を見つめようとする者の前に掲げられた絵画のようなものだ。画家の技能による下描き(σκια)は、絵画の描線の第一要素である。そしてもし色彩の輝きが加えられたら、絵画の美しさが閃光を放つ」⁷。キュリロスにとって、旧約は画家の準備スケッチと同様に、本質に遮断されている。一方キリストの福音はその上に塗られるより貴重で完全な彩色だ。ここでは絵画自体の歴史的発展が要約された。それは線描から始まり、輪郭に彩色することで発展した⁸。

キュリロスは、『ヘブライ人への手紙』テキスト

の理解をヨハネス・クリュソストモスに拠っている。クリュソストモスはキュリロス以前に旧約を下絵の素描に、新約を仕上げられた絵画に喩えた。「絵画のように、輪郭を描くだけにとどまっている限り、それは影に過ぎない。しかし鮮やかな絵の具で彩色すると、それはイメージになる。この種のことは律法にあてはまる」⁹。しかしキュリロスは『魂と真実の礼拝』¹⁰で、想念をさらに進めた。彩色が完成したとき、下絵が消え去ることを記して、彼は新約が旧約を成就するばかりか終了させると主張した。完成したイメージが下絵をすっかり被うことを、下描き(σκια)と像(εικων)よりも素描(σκιαγραφια)と彩色(κρωμα)の語を駆使して強調している。そして彼は蝋型法、つまり熱いブロンズが流し込まれた時に起こる模型の破壊にまで美術の隠喩を進展させ、次のように結論した。「鑄造職人も画家も下絵や不細工なモデルを、役に立たないから破壊したとは言えない。逆にそうすることでその役割が成就された。そのときまで影の中で明確ではなく美しくもないように見えたものが、仕上げられた作品では、より美しくより生き生きとした形をとる」¹¹。

それに続く世紀に、アンティオキアのコンスタンティヌスは、註解を美術の制作過程とする陰喩を再び取り上げた。著書『キリスト教地誌』でコンスタンティヌスは当然のように『ヘブライ人への手紙』を想起した。このテキスト自体が、ユダヤ教の至聖所に関する詳細な註解を含んでいる。コンスタンティヌスが引用した最初の章句は、影(σκια)/像(εικων)の対比であった。これはアレクサンドリアのキュリロス風に仕上げたものであるが、少しひねりをきかせている。「ある人物の姿に似せずとその顔の輪郭を簡略に描くとき、つまり彼の顔立ちや異なった部位を表現しないと、彼が若くても年老いていても、器量が良くても良くななくても、どのような種類の人間であるのかは分かるが、単に彼の身体の輪郭を素描しただけである。像と呼ばれるものは、特徴のある顔立ちを意味する」¹²。コンスタンティヌスにとって、新約の成就是、ユダヤの教典に定められた「ラフスケッチ」を全く曖昧にしなかった。むしろ新約は一般的形体に傑出した細部を加えた。疑いもなく6世紀の地誌学者は、基本テキストには明記されていない特徴を備えることで、予型論を明らかにする挿絵を考案していた¹³。ヴァティカンに所蔵された9世紀のコンスタンティヌスによる著作における

「イザヤの幻視」(教皇庁図書館, Cod. gr. 699, f. 72v)¹⁴は、この非常に一般的な処方法の典型である。そこでは玉座に坐したヘブライの預言における「主」がキリストとして描かれている(図1)。神学的議論において、美術の優位性はまさに旧約の予型とキリスト教的成就を同時に働くよう描き、その文脈で歴史的な真実を示唆できることだ。



図1 『キリスト教地誌』, 「イザヤの幻視」(ヴァティカン, 教皇庁図書館, Cod. gr. 699, f.72v)

コンスタンティヌスにとって大まかに文学的比喩であったことが、その後の世紀において聖像を擁護する積極的根拠として展開された。美術の手法への遠回しな言及は、よく知られた692年のクニセクト・トゥルロ公会議第82条の根底にあり、その条文はキリストの象徴を完全に描かれた肖像に置き換えさせた¹⁵。条文はまさに『ヘブライ人への手紙』で行われたように、影と真実を対比し、キリストにおける律法の成就を絵画に用いられた顔料と同一視した。そして『ヘブライ人への手紙』においてキリストと旧約の関係を記述するためにτελος(完成)の語を繰り返し使用して、「完璧は万人の目に彩色されて提示される」¹⁶と宣言して、美術作品の完成への仄めかしを明らかにする。

聖像論争において、聖像擁護者たちはキリストを着彩絵画と見なす古い連想を有効な防御に変えた。例えば820年代にダマスカスのヨハネスは、聖像擁護の主張にゲルハルト・ラードナーがクリュソストモスの説教の「重要な一節」と正当に述べた部分を組み込んだ。「律法は着彩画を準備するかすかな輪郭であるので、恩寵と真実たる神は着彩画である」¹⁷。1世紀後にメソディオスは以下のように尋ねることができた。「なぜ我らが主イエス・キリストを、インクによるのと同じく、輝かしい色彩で正当に記述できないのか。彼は我々の前にインクで現

れることは決してない。真の人間として顕現し、形と色彩を備えている」¹⁸。そして大主教ニケフォロスは聖像破壊論者を簡潔に「色彩の迫害者、あるいはキリストの迫害者」¹⁹と呼んだ。フェルナンダ・デ・マッフェイは、この絵画とキリストの同一視が聖像への攻撃で色彩が焦点となる理由を説明すると指摘した²⁰。聖像破壊論者にとって、顔料は本質的に死んだ物質であり、神と結びつける価値のないものであった。絵の具がユダヤの聖書によって準備された下絵に塗られ完成させたという美術の過程に基づく主張は、聖像破壊論者の攻撃に対する強力な武器としてこの戦いに登場した²¹。



図2 同、「再臨のキリスト」(同, f.89r)

旧約と新約の関係を最も生き生きと絵画化した事例が理解されるのは、σκια/εικον(影/像)の比喩を聖像擁護論的に再公式化した文脈においてである。それはヴァチカン本『キリスト教地誌』の「天の王国」場面で、そこでは天使に歓呼される玉座のキリスト、「地上の人々」、復活した死者が描かれている(f. 89r, 図2)。この挿絵は「最後の審判」の最古の事例としばしば同定されるが、図像は実際、より特殊な「再臨のキリストへの義人の召命」(マタイ25章34節)である。さらに描写の方法は、先行する世紀に継続した註解を通じて変形されたように、『ヘブライ人への手紙』の隠喩を具現した。

旧約の預言者に幻視された玉座のキリスト(図1参照)と6世紀の原型から継承された三層から成る現世の秩序図²³を統合して、ヴァチカン本挿絵は旧約のスケッチや輪郭画に彩色を施したものだ。厳密に言うと、これは旧約のタバナクルを完成に至らせ、完全にすることだ。コンスタンティヌスがタバナクルを幻視したのは契約の櫃の形であり、矩形の

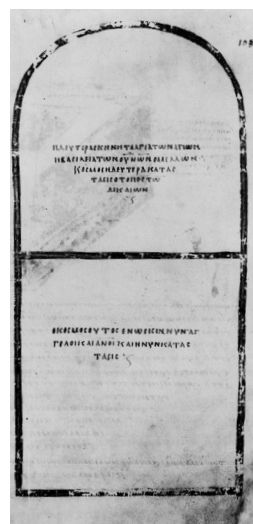


図3 同、「タバナクル」(同, f.108r)

外周とアーチのついた至聖所に分かれている(f. 108r, 図3)。2つの区画は、「再臨」挿絵に描かれた領域と対応して、次のように記入されている。「人間と天使が住むこの世は、すなわち現在の状態である」。そして上部には、「第2のタバナクルである至聖所は、天の王国であり、未来の世界、第2の状態である。そして正しい者の場所である」²⁴。挿絵では、イメージが章句をきわめて逐語的に置き換えている。そして彩色が輪郭線のパターンを分かりにくくしている。さらにキリストと彼の超自然的領域は、挿絵そのものの彩色と一致する。そこでは色彩の変化が下層と上層を区別している。下層では、鮮やかな色彩の形姿像を白い羊皮紙地に配置している。上層では、形姿像を豪華に彩られた金地に濃彩で描いている。これは写本全体に一貫するシステムで、そこでは図表や淡彩が最も頻繁に用いられ、人物像は大抵無彩色のページに配置された。そして濃彩画は通常キリストのイコンに限られた。

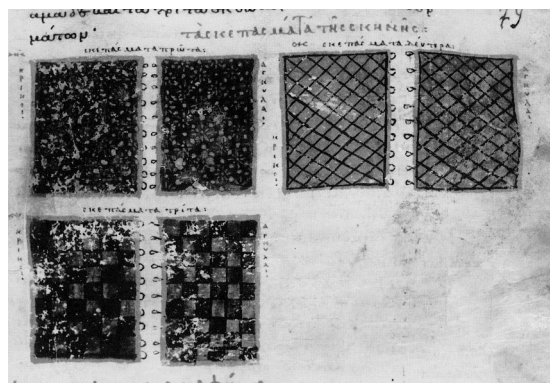


図4 『キリスト教地誌』、「タバナクルのカーテン」(シナイ山, 聖カテリナ修道院, Cod. 1186, f.79r)

ヴァティカン本挿絵は、『ヘブライ人への手紙』に基づく美術制作の過程と予型論の類似を具体化するのみならず、形象を『ヘブライ人への手紙』の中心主題に再導入する。すなわちユダヤのタバナクルを天の構造図式とし、そこで年ごとに捧げられる血の供犠をキリストの受難の予型と見なす。キリストは神殿の破壊の予告から再臨の預言を開始した。「一つの石もここでは崩されずに他の石の上に残ることはない」(マタイ、24章2節)。一方『ヘブライ人への手紙』では、多くの類似を取り上げ、新旧の信仰を対比した。ユダヤ人の物質的聖所とキリストの「人の手によらない」領域²⁵、祭司の儀式と永遠の霊的な供犠、司祭長以外を遮断する至聖所のカーテンとキリスト教の顕示。これらの中で、特に神殿のカーテンは絵画に指標をつける。キリスト教徒がそれを通して至聖所へも到達しうるキリストの肉体という覆いである。図表(図3)では、カーテンは水平線で、単なる内部の要素に過ぎない。「再臨」(図2)では、カーテンはキリストの背後に広がる百合花文で飾られた模様織りの金色の布で、11世紀のシナイ山所蔵『キリスト教地誌』(f. 79r, 図4)²⁶との比較によって認知できる。ヴァティカン本

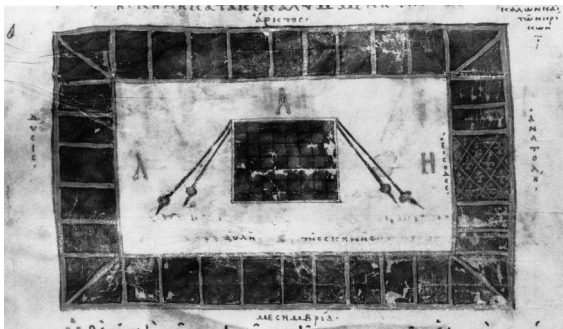


図5 同, 「タバナクル」(同, f.82v)

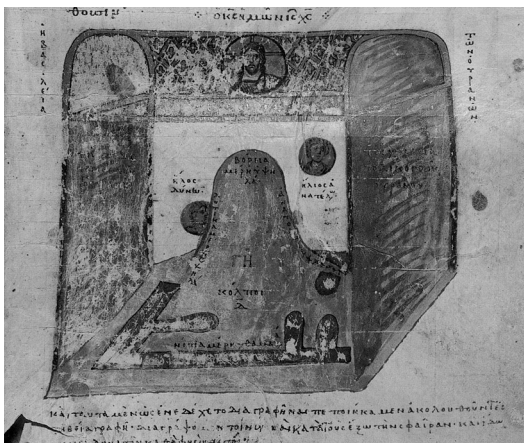


図6 同, 「宇宙図」(同, f.69r)

(f. 46v)²⁷はひどく剥落しているが、シナイ本でははっきりとしており、織り文のカーテンはタバナクルの図式的表現にも登場する。そこでは『ヘブライ人への手紙』8章9節に言及して、入口(εισοδοζ)と記入されている(f. 82v, 図5)²⁸。最後に、菱形文様のカーテンはヴァティカン本の宇宙の記述(f. 43r)に繰り返され、またシナイ本(f. 69r)にも、よりよい状態で登場する。これらの事例では、全世界がタバナクルに図式化され(図6)、大地は下方に、天は上方のアーチ状の区画に置かれる。「再臨」挿絵(図2)のように、天界は装飾のある幕によって地上界と識別される。この幕はここでは天界と地上を分ける天空を象徴し、それにふさわしく青と金色に塗られている²⁹。

『ヘブライ人への手紙』はキリストをタバナクルに喩え、また「入口」として神殿の幕に喩えた。『ヘブライ人への手紙』10章19-20節は以下のように熱弁をふるう。「わたしたちは、イエスの血によって聖所に入れると確信しています。イエスは、垂れ幕、つまり御自分の肉を通して、新しい生きた道をわたしたちのために開いてくださったのです」³⁰。また『ヘブライ人への手紙』6章19-20節は、希望を以下のように記述している。「安定した錨のようなものであり、また、至聖所の垂れ幕の内側に入って行くものなのです。イエスは、わたしたちのために先駆者としてそこに入って行き、永遠にメルキセデクと同じような大祭司となられたのです」³¹。クリュストモスはこれらのテキストを註解して、隠喩を一つにまとめた。「彼がいかにして身体をタバナクル、幕を天と呼んだかを見なさい。天は幕である。なぜならば幕のように至聖所を隠すからだ。肉体は神を隠す幕である。そしてタバナクルは同様に神を納めている。もう一度繰り返す。天はタバナクルである。なぜなら祭司がその中にいる」(『説教』15.4)³²。(クリュストモスが下絵と彩色の隠喩を導入したのは、まさにこのテキストの註解であった)。第5書(これは巻末挿絵になる)で、コンスタンティヌスは予型論をさらに純化させた。「律法は影を含むが真の像を含まない。スケッチ(σκιαγραφια)のように彼は内側のタバナクルによって、肉体を伴ったキリストの昇天と正しい人々の天への入場を示した。『それで、兄弟たち、わたしたちは、イエスの血によって聖所には入れると確信しています。イエスは、垂れ幕、つまり御自分の肉を通して、新しい

生きた道をわたしたちのために開いてくださったのです』(5書29節)。そして後に「そして彼が幕の中にある入口についてどのように語ったかを見なさい。それはキリストが入った、そして私たちが入る天である」(7書16節)³³。

キリスト教テキストに繰り返される主題は、ユダヤ人はキリストを否定したのだから、キリスト教徒に享受されている神の直視を否定したという主張だ。例えば『ローマの信徒への手紙』3章23節でパウロは、「人(ユダヤ人)は皆、罪を犯して神の栄光を受けられなくなっていますが」と言明した。またキュリロスは『アカシウスへの手紙』で、犠牲の山羊について予型論的説明を、「律法の幕を取り除き、聖書のむき出しの真実を見つめること(を私たちに可能にする)」とした³⁴。コンスタンティヌスは以下のようにこれをまとめた。「主の受難の際、神殿の幕が裂けたとき、3つの事柄が示された。第1にユダヤ人が主に対して行った不敬が明らかになった。次にユダヤ教の解体と破壊が近づいていることを示した。そして第3に司祭にとってさえも不可視で近寄りたがたい内部のタバナクルが、万人の目に見えるようになり、中に入れるようになったことだ。王キリストに永遠の栄光を」³⁵。そしてヴァティカン本が描かれた頃の著作で、フォティオスは同様の要点を示した。「その時まで契約の櫃とその中のものは、カーテンに隔てられ隠されていた。このときまで、入口(εἰσοδοῦς)は、人類に対し閉ざされていた。キリストの磔刑によって、カーテンは二つに裂け、全人類に天への入口を告知し、伝えた」³⁶。玉座の救世主を内部の幕の開口部に配し、挿絵自体が、これらのテキストに一致する。神の受肉を通じて、画像を見る者を含む敬虔なキリスト教徒は、天の幕をくぐり、その背後の天界の蒼色を目にすることさえできるようになる³⁷。ヴァティカン本『キリスト教地誌』の裂けた神殿の幕前のキリスト像は、イコンの形姿像と何ら変わらない。

挿絵に記入された註解や関連する解釈をはるかに超えて、ヴァティカン本の挿絵画家は、挿絵を美術そのものに対する議論に変換するために、初期ビザンティン神学で様々な解釈された『ヘブライ人への手紙』の中心となる隠喩を展開した。すなわち影/像(σκια/εικον), 言葉/物, タバナクル/天界, 幕/天空, カーテン/肉体, 大祭司/キリスト。挿絵は明らかにする。イメージはキリスト教徒の自己規定

の一部である。それは神の受肉が可視になりキリストを介して古い分配が廃止されたばかりか、ヘブライの聖書に独特のキリスト教的適用を可能にしたからだ。ユダヤの大祭司は聖書を律法として、閉じた堅牢な文書として読む。キリスト教徒は、アレクサンドリアのキュリオスの言葉「真実に満ちた絵画として」³⁸にあるように、聖書を美術として理解する。

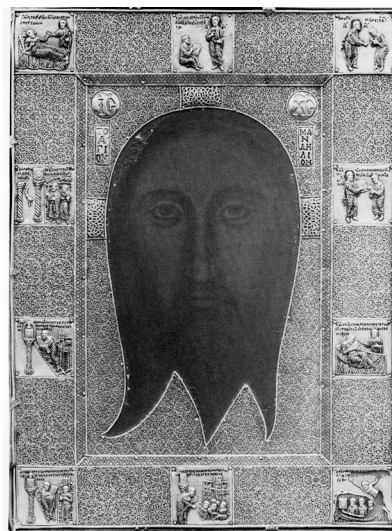


図7 マンディリオン (ジェノヴァ, サン・バルトロメオ・デル・アルメニ修道院)

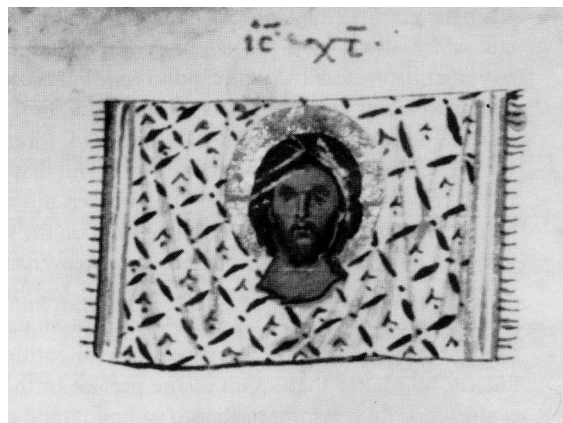


図8 『メノロギオン』『マンディリオン』(アレクサンドリア, ギリシャ大主教公邸, cd. gr.35, f. 142)

この歴史に照らすと、他のキリスト教の聖像を権威づける原型となる画像のマンディリオン³⁹が、同様の絵画と文書の素材から構築されていることは驚くに当たらないだろう。それは実際の聖遺物ではなく、聖像論争後にコンスタンティノポリスで基準となったマンディリオンのイメージ⁴⁰である。最も良好な保存状態の事例2つ⁴¹と様々な記述から判断して、944年にコンスタンティノポリスにもたらされたエデッサの汚れた「人の手によらないイコン」



図9 ヨハネス・クリマコス『天の階梯』「マンディリオン」(ヴァチカン, 教皇庁図書館, Cod. Ross. 251, f. 12v.)

はその成立伝説がそうであったように、布にキリストの顔を保存した(図7)⁴²。全く異なっているのが、アレクサンドリアのメノロギオン(ギリシャ大主教公邸, cd. gr. 35, f. 142, 図8)⁴³と、やや後の時代のヴァチカン本ヨハネス・クリマコス『天の階梯』写本挿絵(教皇庁図書館, Cod. Ross. 251, f. 12v, 図9)⁴⁴における表現である。『キリスト教地誌』写本の天界図(図1, 図2)のように、このマンディリオンの形は、ひだを取ったタバナクルのカーテンと濃彩で描かれたキリストのイコンの融合である。イコンが行うように、このイメージは天と地の境界を分節する。そして最も重要な点は、これが神殿の幕との類似を介して、同様の予型論的特徴を備え、σκια/εικον(影/像)の比喩を喚起することだ⁴⁵。

旧約の律法と崇拜とキリスト像の関係は、この種のマンディリオンに表現される房飾りにも見いだされるだろう⁴⁶。これは『民数記』で権威づけられた房飾りになぞらえられる。衣服の房は、ユダヤ人に「あなたたちがそれを見るとき、主のすべての命令を思い起こして守り、あなたたちが自分の心と目の欲に従って、みだらな行いをしないためである」(『民数記』15章37-40)。物質的な印を記憶手段として用いるよう指示される。房はまた、今日も行われているように、ユダヤ人と異邦人を区別する。マンディリオンに適応されることで、房はヘブライ人に権威づけられた実在の手段を喚起して、聖像を正当化するだろう。そして同時に房はキリスト教徒を古い秩序から区別する。キリスト教徒は、キリストにこそ単なる抽象的な記号ではなく、形式を完全に認知する。要点は第2ニカエア公会議で特に提示された。「もし人々に紫の房をつけるように命令が

下るのであるならば、私たちが聖なる人の画像を持つよう命じられるのはもっともなことである」⁴⁷。確かに、キリストの聖像に十戒に注意を促す訓戒を想起させることで、ある種の皮肉が意図されていた。十戒は結局、画像の絶対的禁止を含んでいた。しかし聖像擁護論者の一貫した議論は、命令がユダヤ人にも適応されるという主張だった⁴⁸。

ユダヤ教の礼拝との関係は、944年にマンディリオンがコンスタンティノポリスの皇帝礼拝堂にもたらされたときに思い出された。皇帝、元老院議員、高位聖職者は、人の手によらぬ聖像(σκειροποιητον)が納められた櫃(κιβοτος)を、「最も神聖で気高く神秘的な契約を納めた他の地位の低い櫃」よりも優れた「第2の櫃⁴⁹」として歓呼した。そして金の額に入ったイコンは、ファロス礼拝堂に納められ、そこにはキリストと聖母の聖遺物に加え、律法の板が収蔵されていた⁵⁰。連想は典礼においても想起される。マンディリオン祝日の晩課における読誦は『申命記』からの長い節を含み、モーセがイスラエル人に律法と十戒の反復を忘れないよう戒告したことも述べられている。要点は明確である。キリストの到来によって、旧約の律法は即座に成就し、無効となり、画像の禁止は改定された。最後に、イコンは正教会に完全にもたらされ、そこでマンディリオンが祭壇の上やディアコニコンの前に、時には聖所を区切るためのカーテンとして描かれ、同時にその内容を見せていた⁵¹。

本質的な予型論は、12世紀のクリマコス写本において特に明らかにされた。そこではまた κεραμιον, すなわちマンディリオンの陶板印影が人の手によらぬ聖像(ακειροποιητος)と並んでいる⁵²。銘文が確定しているように、一对のイコンは律法の板から置き換わったものである。それらは πλακες πνευματικαι, キリスト教徒の「魂の板」である。数十年前に、ジョン・ルパート・マーティンは添え名に『コリントの信徒への手紙二』への参照を発見した。「あなたがたは、キリストがわたしたちを用いてお書きになった手紙として公にされています。墨ではなく生ける神の霊によって、石の板ではなく人の心の板に、書き付けられた手紙です。わたしたちは、キリストによってこのような確信を神の前で抱いています。もちろん、独りで何かできるなどと思う資格が、自分にあるということではありません。わたしたちの資格は神から与えられたものです。神はわたしたちに、

新しい契約に仕える資格、文字ではなく霊に仕える資格を与えてくださいました。文字は殺しますが、霊は生かします」(3章3-6)⁵⁴。シナイ山聖カテナ修道院で執筆しながら、ヨハネス・クリマコス自身をモーセの後継者と考え、自身の註解に『魂の板』と題名をつけた。実際、ヴァチカン本の序文に用いられた書簡で、6世紀のクリマコス伝著者ライトゥのヨハネスは、クリマコスと同じシナイ山で神を瞑想し肉の契約を受け取ったモーセと対比した⁵⁵。このことは、10世紀のプリンストン本クリマコスのこの箇所(大学図書館, Garrett Ms.16)⁵⁶にモーセの律法の板が描かれた理由を説明する。律法の板は簡素な矩形として示され、大理石を示唆する線条が描かれ、キリスト教の置き換えは十字架だけであらわされている(f.8v, 図10)。序文に律法の板をあしろうこの伝統に基づいて、ボッシアヌス本は青い地塗りに矩形の空白を2つ残している。そしてマンディリオンと陶板の下に亡霊が見えるようにしている。キリストの聖なる画像は、その時ユダヤ教の律法の空虚な形式を補填し完全にする。従って旧約の下絵と新約の写本彩飾に似た鮮やかな色彩による完成の形を明確に理解する⁵⁷。



図10 ヨハネス・クリマコス『天の階梯』「律法の板」(プリンストン, 大学図書館, Garrett Ms. 16, f. 8v)

しかしもっと述べる必要がある。書かれた律法と魂の律法の対比を導入した後、『コリントの信徒への手紙二』は続ける。

「ところで、石に刻まれた文字に基づいて、死に仕える勉めさえ栄光を帯びて、モーセの顔に輝いていたつかの間の栄光のために、イスラエルの子らが彼の顔を見つめえないほどであったとすれば、モーセが、消え去るものの最後をイスラエルの子らに見られまいとして、自分の顔に覆いを掛けた 今日に至るまで、古い契約が読まれる際に、覆いは除かれずに掛かったままなのです。それはキリストにおいて取り除かれるものだからです。このため、今日に至るまでモーセの書が読まれるときは、いつも彼らの心には覆いが掛かっています わたしたちは皆、

顔の覆いを除かれて、鏡のように主の栄光を映し出し」(3章7-18)。

神殿の幕のように、ユダヤ教の神秘を象徴化し、モーセの覆いもまた美術に関する議論へ取り入れられる。アレクサンドリアのキュリロスにとって、律法は異教の誤りを示すように制定されているが、キリストは「道であり扉であり」、信徒に「律法の覆いを取り去り、モーセの顔を覆いから解放し、むき出しの真実を見つめることができるようにする」(『書簡』41, 8)⁵⁸。ダマスカスのヨハネスは、『コリントの信徒への手紙二』3章18節を引用して、聖像を擁護するトボスを自分のものにした。「古い契約のイスラエル人は神を見なかった。しかしわたしたちは皆、顔の覆いを除かれて、神の栄光を見つめる」⁵⁹。そしてマンディリオン祝祭のミサ典文は参列者に、神の背中によってモーセの顔が輝いたように、新しき選民はマンディリオンのキリストの顔を見ることで、変化しなければならない⁶⁰。

マンディリオン伝説において、アブガロス王の使者が、エルサレムで群衆に説教するキリストを発見したとき、その輝きで彼の肖像を描けなかったのが重大な局面だ。そこでキリストは顔を覆い、布に彼の顔の印影を残した⁶¹。モーセがイスラエル人にトーラーを読み聞かせたときのように、キリストも信徒に呼びかけるときは顔を覆ったが、ほんの一瞬だった。そして彼の顔から覆いが外されたとき、ヴェールには彼の顔が、持続する啓示の道具として提供された⁶²。従ってマンディリオンはモーセ、すなわち説明を要する神秘に満ちた文字による律法と、キリスト、すなわち神に直接到達させるキリスト像とを調整する。

キリストの顔から奇跡的に印影され、マンディリオンはキリストの両性を裏付け、それによってイコンの可能性を確立した⁶³。中期ビザンティンにおいてマンディリオンは、さらに発展した。それはキリスト教の画像理論に一般的な教義を明らかにする。すなわち美術は、いかに精緻で研究されていても、単なるテキストの絵画化ではない。むしろ神の企図の証拠である。実際、キリストの受肉により、それらは同じ重みを帯びる⁶⁴。σκια/εικον(影/像)註解の意味を明らかにして、キリストの肖像は神殿の天幕に重ねられ、受肉によって古い契約は取って代わられ、神秘の覆いが上げられたことを信徒に想起させる。そして形成された予型論のように、画像はキ

リスト教がユダヤ教の聖書を自身のものにしたばかりか、それを成就し、完成させ、最終的には破滅させたことの証拠を示した。

美術は、それ自体が議論である。

解説

本稿は、Herbert L. Kessler, *Medieval Art as Argument, Iconography at the Crossroads*, ed. B. Cassidy, Princeton, 1993, pp. 59-70, (*Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia, 2000, pp.53-63, 214-218再録)の全訳である。著者 H. L. ケスラーは西洋初期中世写本彩飾から史伝図像の原型を初期キリスト教および中世ローマ美術に探り、ビザンティン美術も中世後期から初期ルネサンスまでも守備範囲とする碩学である。数多くの研究論文、モノグラフを発表し、研究集会や展覧会の企画にも関わり、研究動向の牽引役を務めている。1986, 96, 2011年に来日し、講演や研究集会によって日本の中世美術史研究者と交流している。

ケスラーの関心は、ユダヤ教で不可視とされた神を、キリスト教美術が聖像によって可視化した過程にある。本稿冒頭で、アレクサンドリアのキュリロスやヨハネス・クリュソストモスの言説と『ヘブライ人への手紙』から、旧約と新約が影／像、下絵素描／仕上げ彩色に対比され、キリスト教が美術に肯定的であったことを示唆した。この対比はイメージが言葉をしのぐと解され、聖像論争の際、聖像擁護の強力な武器となった。

ケスラーは、アンティオキアのコンスタンティヌス(インド航海者コスマス)著『キリスト教地誌』挿絵が、「キリストの再臨」、「タバナクル」に影／像の対比を巧みにあらわしていることを鮮やかに解き明かした。さらに「人の手によらない」キリストの肖像、マンディリオンを至聖所の幕との類似から検討し、キリストの到来によって旧約の覆いが除かれ、信徒が神を直視するという註解を、キリスト教美術の基盤と見なした。

ケスラーは本稿発表後、キリストの聖顔を盛んに取り上げ、聖年である2000年にはローマで Il Volto di Cristo 展の企画に参加している。

本稿の一部は、1990年ワシントン D.C. で開催されたダンバートン・オークス・シンポジウム「聖なるイメージ (The Holy Image)」における私の発表「聖像の物質、作成、神秘 (Matter, Manufacture, and the Mysteries of the Holy Image)」で紹介された。それに加え、ダニエル・H・ワイスが草稿を読み、貴重な指摘を行った。

- 1 スザンヌ・ルイスの論文は、優れた例である。Suzanne Lewis, *Tractatus adversus fudaeos in the Gulbenkian Apocalypse*, *Art Bulletin* 68, 1986, p.543ff. 註解は、標題と認識を美術と共有していた。そしてルイスはベレンガウドゥスの黙示録註解、伝説、その他のテキストから、写本の非常に謎めいた絵画的解釈を説明するために自由に根拠を引き出し、同時代の反ユダヤ主義の迫害を支える根拠を発見した。
- 2 テュイのルカスがアルビジョワ派批判で言及した特殊な図像は、注目された。近年の研究を参照。Creighton Gilbert, *A Statement of the Aesthetic Attitude Around 1230*, *Hebrew University Studies in Literature and the Arts* 13, 1985, p.125ff. A. D. カルツォーニス は、17世紀後半の註解に、彼女が呼ぶ単性論者に対する「絵画的論争」を明らかにした。Anna D. Kartsonis, *Anastasis: The Making of an Image*, Princeton 1986, p.40ff. 異端との闘争における美術の役割は、徹底的な研究が待たれる。近年の研究で以下を参照。Michael Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, New York, 1989.
- 3 例えばベエダによるとされる註解は (PL 102, 105-6), 『コリント後書』11章24節でパウロが「39の叱責」を奇妙に解説したことを頻繁に言及している。George Henderson, *Bede and the Visual Arts*, n.p., 1980, p.7. 『申命記』に整備された40の打撃をあげて、テキストは初期キリスト教時代に由来するので著者が権威あるとした写本挿絵を指摘することでその読解を支持する。実際この挿絵はテキストの正しい場所 (“per loca oportuna”) に描かれた多数の場面 (“omnes paene”) を含み、その物語の様相は絵画サイクルと現在呼ばれ、特に説明用に価値がある。つまり

- このサイクルは歴史的信憑性を確立し、そこで旧約聖書から引き出された意味が直ちに明らかにされる (“pictoris sensus facillime patet”)。確かに絵画への参照は文学的トポスではなく、実際の引用である。その図像に非常に近い例は、ローマのサン・パオロ・フオリ・レ・ムーラ教会堂にかつて描かれ今日17世紀の水彩画で知られるパウロの生涯47場面に見いだされる (cf. Stephan Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien, München, 1964, no. 644, fig. 382)。7世紀のテオドルスによる『トリミスの聖スピリドス伝』(ed. Paul van den Ven, Louvain, 1953, p.90)は、描かれた物語場面がテキストの中で口承説話をいかに裏付けるかを報告している。
- 4 Letter 41, PG 77,217; trans. John I. McEnerney, *St. Cyril of Alexandria: Letters*, Washington, D.C., 1987, p.180.
- 5 Ibid., 220; trans. p.181.
- 6 Ibid., 217; trans. p.180.
- 7 Ibid. 217; trans. p.180; Marie-Jose Baudinet, La relation iconique a Byzance au IXe siècle d'après Nicephore le Patriarche: Un destin de l'aristotelisme, *Etudes philosophiques* 1, 1978, p.85ff. この文学的な登場人物についての重要な議論は、Daniel Sheerin, Lines and Colors: Painting as Analogue to Typology in Greek Patristic Literature, *The 17th International Byzantine Congress: Abstracts of Short Papers*, Washington, D.C., 1986, p.317f. 私は、シェーラン教授に進行中の研究のために収集した資料を快く共有して下さったことを感謝したい。
- 8 Cf. Athenagoras, *Legatio pro christianis*, 17-3, ed. and trans. William R. Schoedel, Oxford, 1972, p.35.
- 9 *In Epistolam ad Hebraeos*, 17.5 (PG 63,130); trans. Frederic Gardiner, *Homilies on the Epistle to Hebrews*, Edinburgh, 1890, 48.9.
- 10 PG 68, 140f.
- 11 Ibid., 139ff.
- 12 Wanda Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustes: Topographie chrétienne*, 3 vols. Paris 1968-73, vol. 2, p.15ff.; trans. J. W. McCrindle, *The Christian Topography of Cosmas, an Egyptian Monk*, London, 1897, p.139f.
- 13 5世紀末の『コットン創世記』は、『創世記』の創造主をロゴスとしてのキリストで描いた先行例である。Kurt Weitzmann and Herbert Kessler, *The Cotton Genesis: British Library, Codex Cotton Otho B VI*, Princeton, 1986.
- 14 Cosimo Stornajolo, *Le miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste: codice vaticano greco 699*, Milano, 1908. この写本は9世紀後半にコンスタンティノポリスの写本画家によって制作されたと考えられているが、近年写本そのものがイタリアに帰属された。Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustes*, I, p.45ff.; Jules Leroy, Notes codicologiques sur le Vat. gr. 699, *Cahiers archéologiques* 23, 1974, p.75ff., A. グラバールによる註, p.78ff.
- 15 Giovanni Domenico Mansi, ed., *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, Firenze, 1759ff. vol.11, p.977ff.
- 16 Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, Englewood Cliffs, 1972, p.139f.
- 17 *Orationes pro sacris imaginibus*. PG 94,1361; 翻訳 David Anderson, *On the Divine Images: Three Apologies Against Those Who Attack the Divine Images*, New York, 1980; Gerhart B. Ladner, The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy, *Dumbarton Oaks Papers* 7, 1953, p.18f. (*Images and ideas in the Middle Ages: selected studies in history and art*, Roma, 1983, pp.73-111 再録).
- 18 *Life of Eutlymyius of Sardis*; Jean Gouillard, Le synodikon de l'orthodoxie, *Travaux et Memoires* 2, 1967, p.173.
- 19 *Adversus Iconomachas*, chap. 20, Jean-Baptiste Pitra, ed., *Spicilegium Solesmense*. .. , Paris, 1888, p.282. 9世紀の『クルドフ詩篇』(モスクワ, 歴史博物館, Cod. gr. 129, f. 67r)には、聖像破壊論者がただキリストのイコンに水漆喰を塗って破壊している, M. V. Shchepkina, *Miniature Khudovskai Psaltiri*, Moscow, 1977; Kathleen Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge, 1992.

- 20 *Icona, pittore e arte al concilio Niceno II, e la questione della scialbatura delle immagini, con particolare riferimento agli angeli della chiesa della Dormizione di Nicea*, Roma, 1974, p.54ff.
- 21 聖ニコン伝に現れた奇妙なトポスの侵入について, Mango, *Art of the Byzantine Empire*, p.212f.; Christoph von Schiiborn, *Les icônes qui ne sont pas faites de main d'homme, Image et signification*, Paris, 1983, debat, 309. 聖像擁護論者は, 美術制作から派生したもう一つの隠喩を特に好んだ。すなわち聖像は彫玉印章による押印に似て, 物質としては本質だけで, 押しつけられた素材には存在しない。ストゥディオスのテオドロスはこの議論を『聖像破壊論者への駁論』(3.9)で次のようにまとめた。「印章は一つの物であるように, その印影は別の物である。たとえ押印が行われる以前でも, 印影は印章の中にある。何らかの素材に押印されない有効な印章はあり得ない。従ってキリストもまた人工的な画像に登場しなければ, この意味で無駄で無効である。もし印章と印影を見る人が, 両者に同一で不変の形体を見るならば, 印影は押印がなされる以前に印章に存在した」。(PC 99, 432; 翻訳. Catherine P. Roth, *On the Holy Icons*, Crestwood, N.Y., 1981, p.112).
- 22 ベアト・ブレンクは, この図像をコンスタンティヌス自身の註解に正しく結びつけた。Beat Brenk, *Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung, Byzantinische Zeitschrift* 57, 1964.p. 106, n. 2. Kessler, *Gazing at the Future: The Parousia Miniature in the Vatican Cosmas, Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, ed. Doula Mouriki et al., Princeton, 1995, p.365ff. (本書 5 章)。
- 23 比較例:フィレンツェ, ラウレンツィアーナ図書館, Cod. Plut. 9, 28, fol. 228v, スミュルナ, エヴァンジェリケー・スコレー, Cod. B 8 (焼失), p. 180; Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustes*, I, p.94ff., p.225; Josef Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indicopleustes und Oktateuch, nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna*, Leipzig, 1899, pl. 30. フォティオスは, 天使が天を占有せず, 人類とともに地上に住まうという主張を奇妙だと考えた。(Wolska Conus, *Cosmas Indicopleustes*, I, p.116).
- 24 Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustes*, 3, p.52.
- 25 聖像擁護論者とイコノクラスム後の美術におけるタバナクルの重要性について以下を参照。Suzy Dufrenne, *Une illustration 'historique,' inconnue, du psautier du Mont-Athos, Pantocrator N° 61, Cahiers archéologiques* 15, 1964, p.83ff.
- 26 Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustes*, I, p.47ff. et passim; Kurt Weitzmann and George Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Illuminated Greek Manuscripts*, Princeton, 1990, I, p.52ff., fig. 147. 『キリスト教地誌』写本は, ここで論じたタバナクル挿絵を含んだ6世紀の原本に遡る。Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustes*, 1, p. 158ff.; idem, *La 'Topographie Chnétienne' de Cosmas Indicopleustes: Hypothèses sur quelques thèmes de son illustration, Revue des études Byzantines* 48, 1990, p.155ff.; Elisabeth Revel-Neher, *On the Hypothetical Models of the Byzantine Iconography of the Ark of the Covenant, Byzantine East, Latin West*, p.405ff. 『キリスト教地誌』挿絵は, 契約の櫃のユダヤ教的な形を特に導入することによって, キリスト教がユダヤ教の礼拝を包含するという予型論を再活性化させた。Kessler, *Through the Temple Veil: The Holy Image in Judaism and Christianity, Kairos* 33, 1991, p.53ff. (*Studies in Pictorial Narrative*, London, 1994, p.49ff.再録)。模様織りの神殿カーテンは, ユダヤ教美術の最古の事例に遡りうるだろう。例えばヴァチカン美術館の金彩ガラス。Archer St. Clair, *God's House of Peace in Paradise: The Feast of Tabernacles on a Jewish Gold Glass, Journal of Jewish Art* 11, 1985, p.6ff., esp. fig. 2; Kessler, *Temple Veil*. 模様織りのカーテンは東方キリスト教美術にも類例がある。例えばニューヨークにあるコプト織り: Adele Coulin Weibel, *Two Thousand Years of Textiles: The Figured Textiles of Europe and the Near East*, New York, 1952, p.82f., pl. 22. ベツレヘム, 降誕教会モザイク: Henri Stern, *Les*

- representations des conciles dans l'église de la Nativité à Bethléem, *Byzantion* 11, 1936, p.151ff., fig. 19. マンディリオンの文様は、イアン・ウィルソンが熱心に主張した古代末期の金工とは何の関連も持たない。Ian Wilson, *The Shroud of Turin: The Burial Cloth of Jesus Christ?*, Harmondsworth, N.Y., 1979, p.121f. (I・ウィルソン, 木原武一訳, 『トリノの聖骸布:最後の奇蹟』, 文藝春秋, 1995)。
- 27 文様で残っているのは, 規則正しい織り文ではなく, 青地に配された不規則な色の正方形である。
- 28 ヴァティカン本の該当部分も織り文様のカーテンを描いているが, 複製するにはあまりにもひどく剥落している。
- 29 Cf. Cosmas, 5, 227; Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustes*, 2, p.338. C. Schneider, Studien zum Ursprung liturgischer Einzelheiten östlicher Liturgien, *Kyrios* 1, 1936, p.57ff. 盾型の肖像は, キリストを万物の創造主としてあらわしている。Rainer Warland, *Das Brustbild Christi: Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte*, Roma, Freiburg, Wien, 1986.
- 30 註9と同様, クリュソストモスも参照。PG 63,27; 翻訳 p.375.
- 31 Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustes*, 2, p.359.
- 32 PG 63, 119; 翻訳, p.40.
- 33 5書247節の『ヘブライ人への手紙』6章29節への言及が, ヴァティカン本では「再臨」挿絵の直前に記されている。
- 34 PG 77,207.
- 35 Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustes*, 2, p.47; 翻訳, p.148
- 36 *Fragmenta in Lucam*, PG 101, 1226.
- 37 同様の天界へ至る穴は, ほぼ同時代の『クルドフ詩篇』(fols.22r, 102v.)に見られる。
- 38 PG 77,220; 翻訳, p.181.
- 39 Ernst von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, 1899; André Grabar, *La sainte face de Laon; Le Mandyliion dans l'art orthodoxe*, Prague, 1931; Kurt Weitzmann, The Mandyliion of Constantine Porphyrogenetos, *Cahiers archéologiques* 11, 1960, p.163ff.; Averil Cameron, The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story, *Harvard Ukrainian Studies* 7, 1983, p.80ff.; Hans Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 1990. 232ff. 翻訳 Edmund Jephcott, Chicago, 1994; Isa Ragusa, The Iconography of the Abgar Cycle in Paris, Ms. Lat. 2688 and Its Relationship to Byzantine Cycles, *Miniatura* 2, 1989, p.35ff.
- 40 マンディリオン伝説の複雑な歴史について, Cameron, History of the Image; Han J. W. Drijvers, Abgarsage, Wilhelm Schneemelcher, *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, Tübingen, 1987, I, p.389ff. A.-M. Dubarle, *Histoire ancienne du Linceul de Turin*, Paris, 1985; Averil Cameron, The Mandyliion and Byzantine Iconoclasm, *The Holy Face and the Paradox of Representation*, ed. Herbert L. Kessler, Gerhard Wolf, Bologna, 1998, p.33ff. 7世紀アルメニアの註解は, 神殿のカーテンを最初の聖像擁護として紹介し, そのほとんど直後にマンディリオンを取り上げている。Sirarpie der Nersessian, Une apologie des images du septième siècle, *Byzantion* 17-18, 1944-48, p.58ff.
- 41 Belting *Bild und Kult*, p.235ff. ジェノヴァ, サン・バルトロメオ修道院本: Colette Dufour Bozzo, *II "Sacro Volto" di Genova*, Rome, 1974. ヴァティカン, マティルダ礼拝堂: Heinrich Pfeiffer, *L'iconografia della Veronica, Roma 1300-1875: L'arte degli Anni santi*, ed. Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, Milano, 1984, p.112ff.
- 42 シリアのミカエルは, エデッサの貴族アタナシウスがコピーを作らせたとき, マンディリオンは既に古く見えたと報告した。Cameron, History of the Image of Edessa, p.87f.
- 43 Grabar, *La sainte face de Laon*, p.24ff.; Weitzmann, Mandyliion, p.229, fig. 214; Nancy Patterson Sevcenko, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago, 1989, p.47, fig. 5G2. Dobschütz, *Christusbilder*, p.169, 本書はマンディリオンの描写が聖遺物そ

- のものではなく、テキストに基づいていることを指摘した。
- 44 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. マーティンとその他の研究者は、ヴァチカン本クリマコスをヴァチカン本ギリシャ語 2 番に関連づけ、1125年頃に年代推定した。しかしアンドレ・グラバルは写本を11世紀に位置づけた。André Grabar, *L'icônoclisme byzantin, dossier archéologiques*, Paris, 1957, p.19f. エウティミオス・ジガベノス著『パノプリア・ドグマティカ』(ヴァチカン, gr.666) との様式的類似性が、12世紀初頭を示唆する。Iohannis Spatharakis, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts: To the Year 1453*, Leiden, 1981, p.39ff.
- 45 この古典的なマンディリオンの表現は、8世紀の聖像論争が完全に進み、842年のイコノクラスム終結後に作られたに違いない。クリュソストモスの『ヘブライ書説教』を含む根底にある観念を保持するテキストは、聖像擁護論者によって再流通された。そしてヴァチカン本挿絵が明らかにしているように、10世紀ビザンティンで絵画的要素は利用可能であった。しかし10世紀シナイ山イコン右翼(「マンディリオンを受け取るアブガロス王」, シナイ, 聖カテリナ修道院蔵)は、この点について何のヒントも示さない。Kurt Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons*, Princeton, 1976, 1: p.944ff. pls. XXXVI-XXXVII. ベルティングによるヴァイツマン復元の修正案は、中央パネルの標準的表現タイプをも削除するだろう。Belting, *Bild und Kult*, p.235, fig. 125. シナイ山イコンは、アレクサンドリア本メノロギオンで最初に登場した神殿の幕状マンディリオンに年代の上限を提供しない。これはマンディリオンのレプリカで、標準のイメージが使用されたのと同時に強い物語形式が流通していた。
- 46 シナイ山イコンのマンディリオンは、他の聖画像と同様に房飾りがある。房飾りは10世紀のトカレ・キリッセのアプシス壁画の神殿カーテンにも見られる。Annabel Jane Wharton, *Tokali Kilise: Tenth -Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington, D.C., 1986, fig. 5. グラバルは、房飾りは織り文様と同様、13世紀以降姿を消すと指摘した。Grabar, *L'icônoclisme byzantin*, p.18,
- 47 Mansi, *Sacrorum Conciliorum*, 13, p.113ff.
- 48 Cf., e.g., Nicephoros, *Adversus Iconomachos*, chap. 3 et passim; Theodore of Studios, *Antirrheticus*; PG 99, 334f.; 翻訳 p.24ff.
- 49 Cf. Constantine Porphyrogenetos, *Narratione de imagine Edessena*, PC, 113,419.
- 50 Raymond Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, Paris, 1953, 1.3, p.241ff.
- 51 Grabar, *La sainte face de Laon*, pl. IV, figs. 1, 3; Nichole Thierry, Deux notes á propos du Mandylion, *Zograf* 11, 1980, p.16ff. 優れた事例がキプロスのラゲージェラ近郊, パナギア・トン・アラクー教会に保存されている。マンディリオンがアプシスの聖母子座像上部に描かれている。Andreas Stylianos, Ai toixographiai tou Naoutos Panagias tou Arakou, Lagoudhera, Kupros, *IX Congrès international des études byzantines: Thessaloniki 1953*, Athens, 1955, I, p.459 ff.
- 52 布と陶板に描かれた同じ肖像を示すことで、この絵は聖像が表現される素材とは独立して存在するという正教の信仰を強調している。註21参照。挿絵は11世紀末にカルケドンのレオに主導された聖像に関する論争と関連しているだろう。PG 127, 971ff.; Pelopidas Stephanou, La Doctrine de Léon de Chalcédoine et de ses adversaires sur les images, *Orientalia Christiana Periodica* 12, 1946, p.177ff.; Apostolos Glavinias, *He epi Alexiou Komnenou (1081-1118) peri hieron skeuon, keimelion kai hagion eikonon eris*, Tssaloniki, 1972.
- 53 13世紀初頭の著作で、ニコマコス・メサリテスもまたマンディリオンと陶板の画像を十戒と結びつけ、「法の授与者」の肖像として言及した。Dubarle, *Histoire ancienne du linceul*, p.40ff.
- 54 Martin, *Illustration of the Heavenly Ladder*, p.112.
- 55 PG 88,605.
- 56 1087年。Martin, *Illustration of the Heavenly Ladder*, p.175ff.; *Illuminated Greek Manuscripts*

- from *American Collections*, Gary Vikan, ed., Princeton, 1973, p.98f.; Spatharakis, Corpus, p.32f. 10世紀のシナイ山聖カテリナ修道院本クリマコス (Cod. gr. 417, f. 4r) には、同じモチーフがある。11世紀のパリ本(フランス国立図書館, Cod. Coislin 263, f. 7r) も同様である。Weitzmann and Galavaris, *Monastery of Saint Catherine*, p.28ff., fig. 35; Martin, *Illustration of the Heavenly Ladder*, p.105
- 57 同じ予型論のより直截な絵画化は、キプロス、ガラタのパナギア・ポディトゥ教会の16世紀壁画に導入された。そこではアプシスの上に、燃える芝の前でサンダルを脱ぐモーセと、神の手から律法の板を受け取るモーセが描かれている。マンディリオンは最上部に描かれている。Athanasios Papageorghiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus, Nicosia*, 1965, p.32f. pl. XL. 壁画はシナイ山カテリナ修道院の16世紀モザイクを喚起する。しかしここでは自然光が神をあらわしている。
- 58 PG 77, 208; 翻訳 p.172.
- 59 I, 16; PG 94, 1248; 翻訳 p.25.
- 60 Venanee Grumel, Léon de Chalcédoine et le canon de la fête du Saint Mandilion, *Analecta Bollandiana* 68, 1950, p.145.
- 61 Cf., e.g., John of Damascus, *De fide orthodoxa*, 4, 16; PG 94, 1173; von Schönborn, *Icones*, p.213f. 10世紀の『アブガロス王の手紙』によると、キリストは実際シナゴークにおいて、ユダヤ人の群衆に教示していた。Dobschütz, *Christusbilder*, p.203
- 62 Cf. Louis Marin, *Masque et portrait: Sur la signification d'une image et son illustration au XVIIe siècle, Image et signification*, Paris, 1983, p.163ff. 印象的なことは画像がキリストの顔から布の上に奇跡的に写される情景は、キリストの顔を覆う必要があるので東方ではほとんど描かれない。Ragusa, *Iconography of the Abgar Cycle*, p.41.
- 63 人の手によらぬイコンそのものがコンスタンティノポリスにもたらされる遙か以前に、(John of Damascus, *De fide orthodoxa*, 17; PG 94, 1261; *Letter to the Emperor Theophilus*, 5; PG 95, 352), 第2ニカエア公会議の教父たち (Mansi,
- Sacrorum conciliorum*, 12, p.963), ニケフォロス (*Antirrheticus*, 3, PG 100, 462, *Refutatio et Eversio*, Paul Julius Alexander, *The Patriarch Nicephorus of Constantinople: Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine Empire*, Oxford, 1958, p.244f. 256), そしてその他の著作者もあらゆる聖像を正当化するためにこれを引用した。そして10世紀以降、マンディリオンはイコンを讃える特別の祝祭にまつられた。
- 64 Cf. John of Damascus, *De fide orthodoxa*; PG 94, 1248; 翻訳, p.25; Theodore of Stoudios, *Antirrheticus*; PG 99, 392; trans. 78. ニケフォロス, 『異端反駁論』がマンディリオンの根拠にしたのは、まさにこの文脈であった。

(2011年10月20日受付)

(2011年12月14日受理)

