

## 【論文】

アリジェの聖アキレウス聖堂  
フレスコ装飾プログラムについて

瀧口 美香

This article explores the fresco cycle in St. Achilles's church in Arilje, Serbia. The church decoration was endowed by Stephan Dragutin, the sixth king of the Nemanjić dynasty. First, an overview of medieval Serbian church architecture is given, thereby clarifying the importance of Arilje. Second, the historical and political situation surrounding Dragutin, from the foundation of the Nemanjić dynasty to the family struggles over the throne, is discussed briefly. Third, the previous studies on Arilje are surveyed and fourth, a description of the mural decorations in the church is given. Fifth, the characteristics and peculiarities of the decorative programme are pointed out to examine how they reflect the donor's intentions.

The fresco cycle in Arilje has many unique features: in the apse, Judas Iscariot is depicted in the Communion of the Apostles; John the Baptist has wings and holds his own head after having been beheaded by King Herod; it includes an image of the Church Conference convened by Serbian Stephan Nemanya (St. Simeon); in the narthex, Balaam, the donkey, and the Archangel Michael have been added to the Tree of Jesse; the Nativity of Christ is also included in the Tree of Jesse, together with the Archangel Michael; an acrostic about the Byzantine emperor Michael VIII Palaiologos; and the Sacrifice of Abraham is the only scene from the Old Testament.

Surprisingly, none of these peculiar features has been examined closely thus far. The author proposes that these singularities are linked together by a particular message which emerges when the meaning of each motif is deciphered. They were interwoven, just like the warp and weft of a tapestry, into a coherent message that conveys the donor's wishes and prayers.

Although the Arilje frescoes were painted toward the end of the 13th century, when the Byzantine Empire had already begun to decline, Byzantine-style churches had blossomed in this remote region of the Empire. The iconography originally created in the Empire left traces in the surrounding areas. In the process of transmission from the centre to remote areas, the iconography was either adopted in accordance with Byzantine norms or transformed to newly forged ones to fit a different context. Both of these examples are not limited to Serbia; they can be found in the northern parts of the Empire as well, namely in Bulgaria, Russia and Romania. The fresco cycle in Arilje represents a typical example of such cultural transmission.

## はじめに

西ヨーロッパのキリスト教美術との対比においてビザンティン美術を論ずる研究は、これまでも数多く刊行されてきた<sup>(1)</sup>。先行研究のタイトルからも明らかであるように、そこでは東（ビザンティン帝国）と西との対比に主眼が置かれる。

一方、ビザンティン帝国の北に目を向けてみると、帝国内には遺されることのなかった、豊かな芸術的遺産が現存している。帝国の北とは、バルカン半島のセルビア、北マケドニア、コソボ、ブルガリア、カルパティア山脈をはさんだルーマニアのワラキア地方とトランシルヴァニア地方、モルダヴィア、ウクライナ、ロシアと広範囲に渡る。帝国が衰退の一途をたどる中で、帝国の北がビザンティウムの芸術的遺産を引き継ぎ、1453年に帝国が滅亡した後には、その遺産をさらに花開かせた。

帝国の北と一括りに言っても、地域ごとに自然や地形、気候は異なり、中世をとおして公国や王国が乱立する中で、異なる歴史が展開した。政治や外交にとどまらず、地域の人口、地域間を結ぶ交易、地域独自の産業が、地誌上の特色を作り出しているために、文化的土壌は互いに大きく異なっていた。それゆえ、同じビザンティン芸術を取り込む際にも、さまざまな差異が

生じたことは想像に難くない。芸術が根付いていく過程において、その場所に合った取捨選択がなされ、ビザンティウムの遺産は変容をとげていった。

中世以降、東欧諸国を始めとする帝国の北の地域は、それぞれ異なる道をたどって現代に至る。国民国家の成立とともに、地域の芸術は、ブルガリア美術史、ルーマニア美術史、ロシア美術史といった一国の歴史の中でとらえられるようになった（ソヴィエト連邦時代、ウクライナの美術はロシア美術史の中に含まれた）<sup>(2)</sup>。芸術が一国史の中で語られる場合には特に、国民性や国家の統一性、一貫性、そして独自性を強調するあまり、それらが実のところ、背後に脈々と流れる大河（ビザンティウムの遺産と正教会の信仰）を共有するものであるという認識が阻まれがちであった。そもそも正教会は、ローマ教皇を頂点に据えたカトリック教会とは異なり、各国の正教会が独立の組織として機能している。つまり正教会には、教皇庁のように、全世界に点在する諸教会を統合する位階構造がない。そのため、正教会美術の体系化や統合的な視点からの研究が遅れがちであった。ビザンティン美術を引き継ぐという視点からの美術史研究は、これまでもなされてきたが、それらもやはり一国史の枠組みの中で語られるものであった<sup>(3)</sup>。冷戦時代の障壁や、ユーゴスラヴィア内戦時代の分断もまた、東欧諸国間の行き来を阻み、この地域に点在する聖堂建築へのアプローチを困難なものとしてきた。今日、状況は大きく変化してきたとはいえ、美術史家にとっての課題はいまだに多く残されている。たとえば、キエフ大公やモスクワ大公、セルビアのネマニッチ王朝など、主要な王侯の寄進であるにもかかわらず、基礎的な研究がなされていない聖堂装飾が複数ある。本稿は、こうした作例の一つ、セルビア南西部アリリエの聖アキレウス聖堂をテーマとする。そして、帝国の北にビザンティン美術が伝播し定着していく過程で、この地の芸術表現が、ビザンティン凶像の中から何を取捨選択し、どのように編成し直し、何を新たに加え、結果としていかなる聖堂を作り上げたのかという点を問うてみたい。帝国の北は、いかにビザンティン美術を変容させたのか。ネマニッチ王朝

は、ビザンティン帝国のみならず、国境を接するハンガリー王国とも婚姻関係を介して結びつき、王家が寄進した数多くの聖堂には、ビザンティン建築の諸要素に加えて、ロマネスク様式、ゴシック様式の痕跡が残されている。聖堂内のフレスコ壁画は、基本的にビザンティン図像に倣うものであるとはいえ、ネマニッチ王朝の王たちの肖像、セルビア正教会大主教らの肖像など、ビザンティン聖堂には見られない独自の図像も含まれている。そこで、セルビアの地において、ビザンティン図像の中から何が選択され、何が新たに創り出されたのかを問うていきたい。

本稿は、一国史の枠組みに限定された美術史を越えて、帝国の北における文化交流の俯瞰図を描き出し、ビザンティウムの遺産を引き継ぐ正教会美術を体系的にとらえることを目指す、大きなプロジェクトの第一歩である。

本稿のテーマである聖アキレウス聖堂は、セルビア南西部のアリリエに位置するセルビア正教会の聖堂である<sup>(4)</sup>。聖堂は、アリリエの町を流れるモラヴィツァ川とルザヴ川の二河川にはさまれた流域に建つ。18メートルの高いドームを有する聖堂は、小高い丘の上にあって遠くからも目を引く。ここはかつて、セルビアの大主教サヴァ(1174年頃～1236年)によって定められた12の主教座のうちの一つ、モラヴィツァ主教座が置かれた地であった。

聖堂は、ラリッサの聖アキレウスに献堂された。聖アキレウスは、カッパドキアに生まれ、後にラリッサの府主教となった人で、325年に開催されたニケア公会議において、アリウス派の思想を退けた。数々の奇跡を行ったことでも知られる聖人である。

建築は、13世紀セルビアの諸聖堂に見られるラシュカ様式で、ロマネスク様式の外観と、ビザンティン様式の聖堂装飾という、二つの要素を兼ね備えた聖堂である。主教座聖堂に必ず付属する鐘塔を持たない点が、本聖堂の特異点としてあげられる。聖堂内部を彩るフレスコ装飾は、1296年セルビア王ステファン・ドラグティンの寄進によって施された。ドーム内に記された銘

文が、フレスコの制作年代を伝えている。

セルビア王（後にセルビア皇帝）ステファン・ウロシュ4世ドゥシャン（1308年～1355年、ドラグティンの弟であるステファン・ウロシュ2世ミルティンの孫）の時代にセルビア正教会の大主教が総主教に格上げされると、それにもなつてモラヴィツァ主教座（アリリエ）は府主教座となった。ところが、ビザンティン帝国の首都コンスタンティノポリスに攻め入り、帝国を滅ぼしたメフメト2世（1432年～1481年）が、セルビアの地にも侵攻したことから、モラヴィツァ府主教座の活動は途絶えることになった。数百年を経た1833年、アリリエの聖アキレウス聖堂は、教区教会として再び信者らの前に門戸を開いた。

聖堂は袖廊付きの单身廊で、縦長の十字架を象っている。アリリエの十字架型平面図は、ビザンティン文化圏に広範に見られる内接十字式とは異なるものの、十字架の交差部にドームを頂く内部構造は、ビザンティン聖堂を思わせる。聖堂は、内陣・身廊・袖廊に加えて、内ナルテックスと外ナルテックスを有する。聖堂外壁を飾るピラスターとブラインド・アーケードは、ロマネスク様式に分類される。

聖堂内部のフレスコ装飾には、ネマニッチ王朝の支配者たちとその家族の肖像、セルビア正教会の創設にかかわった大主教や歴代の主教たちの肖像が描かれている。フレスコの寄進者であるステファン・ドラグティンは、聖堂の模型を両手に抱える姿で、夭逝した息子ウロシツァの墓の上に描かれている。ステファン・ドラグティンとその妻（ハンガリー王イシュトヴァーン5世の娘カタリン）、ドラグティンの弟であるミルティンが並び立つ肖像は、兄弟が仲たがいする以前にフレスコが描かれたことを示している。

王たちの肖像を擁する内ナルテックスのフレスコの保存状態に比べて、身廊のフレスコには損傷を受けた箇所が所々に見受けられる。身廊上層には、十二大祭図像、キリストの受難伝、そして聖母マリアの幼少期の諸場面が描かれている。身廊下層には、聖人やネマニッチ王家の人々、大主教らの姿が

描かれる。ペーマには「使徒の聖体拝領」、ディアコニコンには聖ニコラオス伝の諸場面が見られる。王たちの肖像に加えて、内ナルテックスには「エッサイの木」、「公会議」と「セルビア教会会議」の図像、そして旧約の「アブラハムの犠牲」が描かれている。

本稿では、聖アキレウス聖堂のフレスコ装飾プログラムの全体像を紹介するとともに、プログラム編成に当たって、どのような図像が強調されているのか、それによって寄進者はいかなるメッセージを伝えようとしたのかという点について、筆者の独自の視点から仮説を提示することを試みたい。

第一に、中世セルビア聖堂建築群におけるアリリエの位置づけについて考察し、アリリエのフレスコ壁画を検討する意義について述べる。第二に、ネマニッチ王朝の創設から、王座をめぐる家族内の抗争にいたるまでの、ドラグティンを取り巻く歴史的・政治的状況について概観する。第三に、アリリエの先行研究を紹介する。第四に、聖堂内の壁画装飾を記述する。第五に、装飾プログラムに見られる特異点、あるいは強調点を指摘する。特異な図像の選択や配列には、制作者の意図が反映されていると考えられる。それゆえ、壁画に見られる特異点は、装飾プログラム全体が体現するメッセージについて考察する際、大きな手掛かりとなるように思われる。図像それ自体は、ビザンティン帝国の聖堂装飾の規範に準じて描かれていることから、本聖堂のフレスコも、一見他の多くの聖堂と似通ったものであるように見える。しかしながら、立ち入ってフレスコを検討してみると、本聖堂にしか見られない特異点の数々が浮かび上がる。こうした特異点を繋ぎ合わせながら解読していくことで、本聖堂が独自の意図に基づいて装飾されたことを指摘したい。

## 中世セルビア建築史とビザンティン文化圏の聖堂群における アリリュの位置づけについて

1953年、デロコは、セルビアの国家形成からオスマン帝国による国家崩壊に至るまでの、セルビア建築の展開を概観する書物を著した<sup>45)</sup>。セルビア建築の展開は、国家の変遷と密接に結びついているという。

セルビア人は、6世紀末から7世紀初頭にかけてバルカン半島に移住した。当初、彼らは統一国家を持たず、ラシュカ、ボスニア、ゼタ、ザフムリエ、トレビニェ、バガニアの各部族が共同体を形成していた。9世紀、部族の一つ、ゼタのヴラスティミロヴィッチ家による、初のセルビア人国家が成立した。ところが、後継者をめぐる内紛が勃発、セルビア併合を画策するビザンティン帝国とブルガリア王国のはざまで、セルビアは再び統一国家を持たない時期に入った。

9世紀から10世紀頃、セルビア人のキリスト教化が進んだ。アドリア海沿岸部は、西側に近かったためにカトリックの信仰を受容し、バルカン半島中央部は、ビザンティン帝国に近かったために正教会の信仰を受容した。

11世紀半ば、ゼタのステファン・ヴォイスラフがビザンティン帝国の支配からの脱却をはかり、カトリック教会に接近して教皇から戴冠された。その後、ビザンティン帝国からの反撃によってゼタ地方の力が弱まると、代わってラシュカ地方が力を持つようになった。ラシュカは、ハンガリー王国とビザンティン帝国の領土争いの渦中に置かれていたが、その混乱に乗じて、1166年、ラシュカのステファン・ネマニャが独立王朝を作った。これが、中世セルビア王国の繁栄の礎となったネマニッチ王朝の誕生である。

12世紀から13世紀にかけて、ネマニッチ王朝の王たちはこぞって聖堂を建立した。この時期の代表的な聖堂をあげるとすれば、ジュルジェヴィ・ストゥボヴィ、ストゥヂニツァ、ジツァ、ペーチ、ミレシェヴァ、プリドヴォリツァ、モラツァ、ダヴィドヴィツァ、ソポチャニ、グラダツ、そしてアリリ

ェがある。これらの聖堂は、共通の特徴を有している。たとえば、身廊に比べて天井の高さが低い南北部分を大きな切妻屋根で覆っているために、パンリカのように見える外観であること、身廊の幅と同じ長さの辺を有する正方形を基部として、ドームが立ち上げられていること、当初聖具室として使用されていた小室が、後に内陣に組み入れられたことなどである。時代は異なるものの、14世紀前半に建てられた、バンジスカ、デチャニ、プリズレン近郊のスヴェティ・アルハンジェリ聖堂にも同様のスタイルが見られる（ただし、バンジスカとアルハンジェリは崩壊）。

1282年、ステファン・ウロシュ2世ミルティン（アリリュのフレスコの寄進者ドラグティンの弟）は、ビザンティン帝国の影響下にあったスコピエならびに南東スラブに進出し、1334年には、ミルティンの孫のステファン・ウロシュ4世ドゥシャンがオフリドを支配下に置いた。こうした状況から、セルビア王国はビザンティン帝国の文化に大きく接近し、それと並行してカトリック文化圏であったアドリア海地域との関係が弱まった。この時期のセルビアの聖堂建築は、主にテッサロニキを介してビザンティン聖堂の潮流に触れ、内接十字式というビザンティンに倣った新しい平面図が取り入れられた。それまでセルビア建築に見られたロマネスク様式の要素は失われた。こうした聖堂の数々は、コソボ、メトヒヤ、マケドニアにみられる<sup>(6)</sup>。

中世セルビア末期の建築様式の特徴は、それまでのビザンティンの影響が薄れたことである<sup>(7)</sup>。この様式は、15世紀のセルビア王国滅亡とともにすたれ、以降200年間、聖堂建設は細々と続けられたものの、オスマン帝国の抑圧により、17世紀以降新しい聖堂の建設は行われなかった。

デロコは、以上のように、セルビア王国の歴史と結びつく形で展開していた聖堂建築の歴史を概観している。特に、各聖堂を形づくる諸要素の源泉をたどるとともに、聖堂間の共通要素に注目し、歴史を通じて一貫して見られるセルビア独自の要素を浮き彫りにしようと試みた。

しかしながら、セルビアの独自性を強調する見解は、チュルチッチによっ



て否定された<sup>(8)</sup>。チュルチッチは、ミレヤブレイエら20世紀前半の美術史家が、ビザンティン建築の影響下におけるセルビア建築の独自性を主張したのに対して、あくまでビザンティン建築の範疇の内に含まれるものとして、セルビア建築をとらえている<sup>(9)</sup>。その帰結として、チュルチッチは、セルビア王国の代表的作例であるグラチャニツァを、後期ビザンティン建築の頂点に位置づけている。

チュルチッチによれば、1300年頃バルカン半島で最も力を有していたのは、ビザンティン皇帝ではなく、ステファン・ウロシュ2世ミルティンであった。セルビア王国は、金銀銅鉄などの鉱物採掘や、ドブロヴニクとの交易によって経済的に大きく発展した。財力を軍隊の強化につぎ込んで、ビザンティンの支配下にあったスコピエ、マケドニアに侵攻し、強大な国家へと変容した。一方ビザンティン帝国は、ビザンティン王女とミルティンの政略結婚を交渉、傾き始めた自国の政治経済の立て直しを試みた。とはいえ、帝国の影響力は未だ強力で、ミルティンはセルビアの伝統的文化を捨てて、ビザンティン帝国の社会制度、宮廷儀礼、芸術、建築を模倣した。こうしてセルビア王国は、一気にビザンティン化へと舵を切った。さらにミルティンは、キリスト教会の庇護者となることによって、ビザンティン皇帝の立ち位置を真似た。1300年以降、ビザンティン建築がセルビアに根付いた理由は、しばしばミルティンのマケドニア遠征と結びつけられるが、当時のセルビア建築には、マケドニアのビザンティン建築との共通点よりも、むしろコンスタンティノポリスやテッサロニキのビザンティン建築との類似性が見られる。チュルチッチは、テッサロニキ、テッサリア、エピロスから、建築に携わる人々がセルビアに集められたからであるとしている。

チュルチッチは、セルビア建築をあくまでビザンティンの枠組みの中に位置づけているが、同時に、フレスコの中にはセルビア独自の図像が含まれていることを指摘している。ミルティンは、自らの王位の正当性を表明するために、セルビア正教会の創立者である聖サヴァと、建国者である聖シメオン

(ステファン・ネマニャ)の肖像、そして旧約の「エッサイの木」の図像を用いて、ネマニッチ王朝の起源と家系を表す図像を創作した。

1957年に刊行された、ミレ著『中世ユーゴスラビアの絵画(セルビア、マケドニア、モンテネグロ)』は、ソポチャニ(1260年頃)、グラダツ(1276年以前)、アリリエ(1296年頃)の三聖堂を取り上げている<sup>(10)</sup>。本書は、各聖堂のフレスコ装飾全体を網羅する図版を有している点で有用である。これらの三聖堂は、中世セルビアの聖堂装飾の一段階を示している。ソポチャニが装飾された当時、ビザンティン帝国は、ラテン帝国(十字軍によってコンスタンティノポリスに立てられたカトリック国家)から、首都を奪回したところだった。当時、ビザンティン帝国の後期を彩るパレオロゴス様式は、いまだ帝国の辺境に位置するセルビアには届いていなかった。13世紀末頃、パレオロゴス様式がセルビアにも到達することになるのだが、それ以前に施工されたソポチャニには、古代末期の要素が色濃く残されている(ソポチャニの画家の出自については何も知られていない)。一方、グラダツとアリリエは、フレスコの質という点でソポチャニより劣っているとはいえ、グラダツの聖母マリアの幼少期サイクルや、アリリエの「公会議」の図像に見られるような、特色あるイコノグラフィーを擁している<sup>(11)</sup>。

マンゴは、ミレの上記の著作を書評する中で、次のように述べている。これらの三聖堂は、中世セルビア絵画の展開という文脈のみならず、十字軍時代の地中海地域における聖堂壁画という、より大きな文脈において検討する必要があるだろう。そのためには、アルタおよびカストリアといった近隣の作例のみならず、トラブゾンの聖ソフィア聖堂(1250年頃)、キプロス、エルサレム王国(十字軍によってパレスティナに建立されたカトリック国家)に現存する聖堂装飾を視野に入れた研究が必要とされる。

マンゴの見解に異論はない。が、筆者はここに、本稿冒頭で述べた「帝国の北」という視点を新たなキーワードとして加えたい。セルビアはビザンティン帝国に隣接していたために帝国との交流が深く、帝国の北の諸地域の中

でも特に、パレオロゴス朝美術を色濃く残している。ネマニッチ王朝は、中世セルビアにおいて安定した王朝を最初に築き、セルビア王国最大の領土と繁栄を誇った王朝である。そのため、セルビア聖堂建築は「帝国の北」研究の第一歩としてふさわしいものと考えられる。

セルビアには、王朝の手厚い寄進により、フレスコで美しく装飾されながら、20世紀にセルビアの経験した世界大戦や内戦のために、破壊され、遺構と化した聖堂が少なからず存在している。そのため、制作当時のフレスコを今日に伝えるという点において、アリリエは貴重である。またアリリエのフレスコは、セルビアのネマニッチ王家を巻き込んだ特殊なプログラム形成という点において際立っている。にもかかわらず、フレスコの研究は手薄で、未だに解明されていない点を多く擁している。そこで本稿では、アリリエのフレスコ壁画に焦点を当てて、未解明の点をすべてつなぎ合わせていくと、ある一貫性のもとに編成された聖堂装飾プログラムが浮かび上がるという仮説を立て、考察を進めていく。一見ばらばらに見えるアリリエの特異な図像群は、実は聖堂全体が一体となって体现する大きな物語を成立させるために、それぞれ役割を担ってここに描かれた。こうした仮説に基づいて考察を重ねることで、アリリエのフレスコの背後に横たわるプログラム編成の大本を、これまでにない仕方によって明らかにすることができるだろう。

## ドラグティンの功績と聖堂建設

ここでは、ネマニッチ王朝の創設から、王座をめぐる家族内の抗争にいたるまでの、アリリエの寄進者ドラグティンを取り巻く歴史的・政治的状況について概観する<sup>(12)</sup>。

ネマニッチ王朝は、ステファン・ネマニャにより創設された。その息子ステファン・ネマニッチは、初代戴冠王と呼ばれる。アリリエの献堂者として知られるドラグティンは、ステファン・ネマニャの曾孫、ステファン・ネマ

ニッチの孫にあたる。ドラグティンの生年にかんする記録は残されていない。1276年、ドラグティンは、父ステファン・ウロシュ1世から王位を篡奪する形で王位に就き、1282年に弟のステファン・ウロシュ2世ミルティンに王位を譲るまでの間、セルビア王国の王を務めた。1282年以降は、北セルビアの一部とハンガリー王国の国境地方をおさめ、シルミアの王と呼ばれた。ドラグティンは、ハンガリー王イシュトヴァーン5世の娘カタリン（ベラ4世の孫娘にあたる）と結婚した。二人の結婚は、ドラグティンの父ステファン・ウロシュ1世とカタリンの祖父ベラ4世が、和平交渉を行った1268年に決められたらしい。

セルビア大主教ダニエロ2世によれば、ハンガリー王ら（ドラグティンの義理の父や兄弟たち）がステファン・ウロシュ1世に、セルビア王国をドラグティンに譲るよう要求したことから、父子の確執が始まった。父は、セルビア王国の中央集権化をはかってきたため、父子で王国を分割することに消極的であったが、ドラグティンは、ハンガリー王国の義理の兄弟らに支援を受けて父を退位させ、自ら王位に就いた。父はソポチャニ修道院に入り、1年後に没した。ドラグティンが単に分割を要求したのか、弟であるミルティンに王位が譲られてしまうことに対する恐れから、父に謀反を起こしたのかという点については、不明である。こうして1276年、ドラグティンは王位に就いたが、1282年の狩猟中の乗馬事故により負傷し、退位を余儀なくされた。ドラグティンは、ミルティンに一時的に王位を任せ、負傷が回復したあかつきには王位に戻ることを意図していたとも言われている。ドラグティンの息子が、ミルティンの後に王位に就くという取り決めもなされていた。セルビア大主教ダニエロ2世によれば、ドラグティンは、このできごとを、父を退位に追い込んだことに対する神からの罰ととらえていた。

王位を譲り渡した後の、ドラグティンと弟ミルティンとの関係については、当初協力関係にあったことがうかがわれる。1291年クマン人がブラニチェヴォに侵攻した際、ドラグティンはミルティンに支援を求め、協力してブ

ラニチェヴォを奪取した。また1290年代、ミルティンがビザンティン帝国の支配下にあったマケドニアに侵攻した際、ドラグティンは弟を支援している。ところが1301年、兄弟間で武力による抗争が始まった。ミルティンが、ドラグティンの息子ではなく自分の息子たちにセルビア王位を継承させようとしたためであった。この抗争は10年に渡って続く。1311年(あるいは12年)、ドラグティンの敗北が決定的となり、高位聖職者らの仲介によって二人の間で和平の取り決めがなされた。晩年ドラグティンは修道士となり、ほどなく1316年に没した。没後、曾祖父ステファン・ネマニャの建立したジュルジェヴィ・ストゥポヴィ修道院に葬られた。ドラグティンの建立した聖堂は、アリリエに加えて、ラチャ、リプリエ、トロノシャ、ラドヴァシュニツァ、マラ・レメタ、チェリエ、ベシェノヴォが知られている。

### アリリエの先行研究について

アリリエのフレスコ壁画について、ナルテックスの「公会議」の図像や、ドラムの祭司像など、部分的に論じた先行研究は複数存在するものの、聖堂装飾全体を、プログラムの一貫性という観点から検討する研究は、ほとんどなされてこなかった。

先行研究の第一にあげられるのは、チャナク・メディチによるアリリエのモノグラフ(2002年)で、アリリエ全般を知る上での基本的な情報を得ることができる<sup>(13)</sup>。ただし、考古学的・建築学的な見地から聖堂を研究するもので、内部のフレスコにかんする言及は少ない。

現在聖アキレウス聖堂が建つその同じ場所には、過去の建造物の遺構があり、かつてここには修道院とネクロポリスがあったことが知られている<sup>(14)</sup>。また、ローマ時代の墓碑やトラヤヌス帝時代の貨幣が出土していることから、異教徒の神殿を擁するアクロポリスがあったと推測される。

10世紀後半、ブルガリア皇帝サムイル(958年～1014年)が、聖アキレウ

スの聖遺物をプレスパ湖に移送した。その後、12世紀または13世紀頃に聖遺物がセルビアに運ばれたことをきっかけに、聖アキレウス信仰が広まった。現聖堂のナルテックス南壁のニッチに納められた石棺は、聖アキレウスの墓とされている。12世紀末または13世紀初頭の銘があることから、旧聖堂に設けられていたニッチが、旧聖堂建て替えの際、現聖堂のナルテックスの一部に組み込まれたと考えられる。チャナク-メディチによれば、前聖堂は聖アキレウスの聖遺物を納めた、埋葬と葬礼のための聖堂であったらしい。旧聖堂が建て替えられた理由については、遺構に破壊の痕跡が認められることから、崩壊し瓦礫と化した聖堂を、新たに建て直す必要があったためであるとしている。現聖堂の建立以前、ここには旧聖堂に加えて、主教邸宅や修道士の住居、食堂が建てられていた。発掘調査の成果をもとに、チャナク-メディチは構内の再現図を作成している。現聖堂の外壁は12世紀のロマネスク様式に準ずるもので、チャナク-メディチによれば、アリリエはドブロヴニクの聖マリア大聖堂(12世紀後半~13世紀)を手本としている。

チャナク-メディチのモノグラフには、フレスコについての記述はわずかしか含まれておらず、装飾プログラムの全体像は網羅されていない。ただし、短い記述の中で注目すべきなのは、「キリストの神殿奉獻」場面に描かれた神殿建築に言及している点である。コンスタンティノポリスの総主教ゲルマノスや証聖者マクシモスの著作に記された、神殿についての解釈を引用し、アリリエのフレスコが建築モチーフを象徴的に用いていることを指摘している。筆者もまた、「神殿奉獻」が装飾プログラムを解説する一つの鍵となっていると考えている。

チャナク-メディチのモノグラフには聖堂立面図が含まれておらず、フレスコの各主題の配置を知るためには、1936年のオクネフまでさかのぼらなくてはならない<sup>(15)</sup>。オクネフは、フレスコに描かれた特殊な図像について、次の七つの点を列挙している。①アプシスの「使徒の聖体拝領」にイスカリオテのユダが描かれていること。②有翼の洗礼者ヨハネが、断ち切られた自

らの頭部を聖皿に載せていること。③大天使ミカエルが、剣を手にした戦士の姿でナオス入口に描かれていること。④ステファン・ネマニャ（聖シメオン）が招集した「セルビア教会会議」の図像が、「公会議」の図像とともに描かれていること。⑤地元の主教であったメルクリオスの死が描かれていること。⑥内ナルテックスに描かれた「エッサイの木」に、バラムの姿が描かれていること。⑦「キリストの降誕」の図像に、聖母の方に向かう騎乗の大天使ミカエルの姿が描かれていること。以上七点である。このうち、⑤主教メルクリオスについては、以下に紹介するオグニェヴィッチが、ドラグティンと同時代の主教であり、アリリエ建立に際して大きな働きをした人として言及している。残りの六点については、いずれもアリリエの装飾プログラムを解説する上で重要な手がかりとなるものであるため、プログラム解釈の際、検討することにした。一見ばらばらに見えるこれらの要素は、実は一貫した装飾プログラムを形づくるための一部として描かれており、いずれも一つの大きなメッセージの中に集約されるべく配置されたと筆者は考えている。

現地で入手したオグニェヴィッチ著の小冊子は、ガイドブックの類ではあるが、先行研究が限られている中で、有用な情報を提供している<sup>(16)</sup>。以下に、オグニェヴィッチの解説を要約する。

アリリエは、当時ルドニク山上に引かれていたハンガリー王国とセルビア王国の境界に最も近く、政治・宗教・文化の交差点に位置していた。ビザンティン帝国の建築技術を示す要素が認められることから、聖堂の建設者、修道士らが、帝国からアリリエにやって来たと考えられる。また、遺構に防御壁の痕跡があることから、アリリエがかつてさまざまな征服者たちの標的となっていたことがうかがわれる。クマン人（トルコ人の遊牧民で、モンゴル侵攻後ハンガリー王国に移住した人々）により、ジツァ修道院やミレシエヴァ修道院が焼き討ちにあっていることから、アリリエも彼らの手によって荒らされ、その後、現聖堂が建立された可能性が高い。ただし、ドームのフレ

スコの銘文に1296年と記されている以外に、現聖堂の建立にかんする文書史料は一切残されていないため、創建時の状況は不明である。ドラグティンが聖堂模型とともにフレスコに描かれているものの、セルビア大主教ダニエロ2世の文書や、その他の同時代の史料に、ドラグティンによるアリリエ献堂の記録が残されていないことから、ドラグティンがアリリエ建設当初から全面的にかかわっていたのか、あるいは聖堂完成後のフレスコのみを寄進したのか、という点については不明である。外壁のピラスター、ニッチ、アーケードはいずれもロマネスク様式で、セルビア人の石工の手によるものとは考えにくい。アリリエの細身で高いドームはゴシック聖堂の影響とも言われてきたが、ドラグティンの母イエレナ・アンジュイースカー（フランス出身）の建立したグラダツ修道院にゴシック的要素が皆無であることから、ゴシックの影響とは考えにくい。とはいえ、聖堂の縦幅と横幅の長さに対して、ドームの直径が狭く、細長い筒状であることは確かである。こうしたちぐはぐな上部と下部をスムーズに連結させるために、広い方形のドーム基部から狭いドーム頂点部へと、段階的かつリズミカルにヴォリュームを減じさせて、両者をつなぐ工夫がなされている。

以上、チャナク・メディチとオグニェヴィッチによる2点が、アリリエ全般について書かれた数少ない文献である。この他の先行研究は、アリリエのフレスコ壁画の中から部分的にある図像を取り出し、別の研究対象と比較するという論文である。

たとえばラウデンは、ヴァトベディ修道院所蔵の旧約八大書写本（602番）に描かれたバラムとロバの挿絵に注目し、アリリエの内ナルテックス西壁面で「エッサイの木」の枝間に加えられたバラムとロバの図像を比較対象として検討している<sup>(17)</sup>。ラウデンは、ヴァトベディの画家が直接アリリエの聖堂壁画を見て着想を得たというよりは、現存しないコンスタンティノポリスの13世紀の聖堂が、ヴァトベディ写本挿絵画家とアリリエの画家、両者の着想の源泉となったと推測している。



アリリエの内ナルテックスに見られる「エッサイの木」については、東西の「エッサイの木」の図像を網羅的に研究するテイラーの論文にも、比較作例として引用されている<sup>(18)</sup>。本来、「エッサイの木」に出てくるはずのない（すなわちキリストの家系に属さない）バラムとロバがなぜここに描かれたのかという点については、ラウデンやテイラーの関心に含まれておらず、検討の余地がある。そこで、アリリエの聖堂装飾プログラム全体を論ずる際に立ち戻って考察したい。

ネルソンは、ラウデンと同じく写本挿絵研究にあたって、アリリエのフレスコ壁画を比較作例として取り上げている。ネルソンは、ヴァチカン聖使徒図書館所蔵の13世紀のレクショナリー写本（Ott. gr. 2）の挿絵をソポチャニの壁画と比較し、アリリエをソポチャニよりも遅い時期のパレオロゴス朝美術後期の作例と位置づけている<sup>(19)</sup>。

パパゾトスは、アリリエに記された不可解な文字列（アクロスティック）に言及している<sup>(20)</sup>。アリリエのナオス北壁面に見られる文字列 ΜΑΡΙΟΥΥ は、M[ichael] A[nax] R[omaiōn] P[alaiologos] O[xeōs] Y[mnēthēsetai] と解読されている。テッサロニキの主教マヌエル・ディシュパトスは、アカブニウ修道院で耳にした不可解な文字列（ΜΑΡΙΟΥΥ）が、コンスタンティノポリスに新皇帝が誕生することを予言するアクロスティックであると唱えた。その後、ミカエル8世パレオロゴスが1261年にコンスタンティノポリスにおいて新王朝を開き、マヌエルの解読が正しかったことが証明されたと伝えられる。ただし、パパゾトスの主要テーマは、テッサロニキの預言者エリヤ聖堂であり、アリリエのアクロスティックについては、テッサロニキのアカブニウ修道院に言及する際、短く触れられているだけである。なぜその文字列がアリリエに記されたのか、文字列は装飾プログラム全体といかなるつながりを有しているのかという点については、以下に紹介するヴォイヴォディッチが短く見解を述べているだけで、検討の余地があるように思われる。

アリリエの十二大祭図像もまた、比較の一例として数々の論文に取り上

げられている。たとえば、ヘザリントンはローマのサンタ・マリア・イン・トラステヴェレ聖堂のカヴァリーニ制作のモザイクを検討するにあたって、アリリエの「聖母の眠り」と「キリストの降誕」の図像を参照している<sup>(21)</sup>。

マグワイヤは、「神殿奉献」の図像中に、幼子イエスとともに描かれる祭司シメオンに注目する中で、アリリエの「神殿奉献」を13世紀の一作例として紹介し、頬が接するほどイエスに顔を近寄せているシメオンの動作に注目している<sup>(22)</sup>。アリリエの「神殿奉献」図像は、ドーム下の四つの尖頭アーチ型壁面のうち、聖堂に足を踏み入れた時、真正面に位置する東側に描かれており、図像プログラム全体を読み解くうえで、鍵となる図像であると考えられる。

この他にも、正面観の聖母とキリストを組み合わせた配置<sup>(23)</sup>、騎乗の大天使ミカエルの図像<sup>(24)</sup>、「使徒の聖体拝領」<sup>(25)</sup>、楽器の図像<sup>(26)</sup>など、アリリエのフレスコが部分的に比較作例として参照される論文は複数あるものの、アリリエのフレスコ自体を主要研究対象とするものは、非常に限られている。したがって、ステファン・ネマニャ（ネマニッチ王朝の創始者で、退位後に修道士となってシメオンと改名、没後列聖されて聖シメオンとなった）の「教会会議」の図像に注目するヴォイヴォディッチ<sup>(27)</sup>、ドラム（ドーム下の円形胴部）の旧約の祭司立像に注目するポポヴィッチ<sup>(28)</sup>の二論文は、アリリエのフレスコそのものにかんする希少な研究である。そこで、この2点について立ち入って紹介したい。

ヴォイヴォディッチは、ナルテックスに描かれた、正教会の「公会議」とステファン・ネマニャの「セルビア教会会議」について取り上げ、そこに記された「半信者」という銘について論じている。かつてこの銘は、異端であるボゴミールを指すものと解釈されてきたが、「半信者」が明らかにカトリック教徒を指す語として用いられた文書史料があることから、フレスコに描かれているのはボゴミールではなくカトリック教徒であるという主張がなされるようになった。しかしながら、ネマニッチ王朝の創始者であるステファ

ン・ネマニャ（聖シメオン）は、カトリックに対して友好的な外交政策をとっていたことが知られており、「半信者」をカトリック教徒とする解釈にも疑問がはさまれるようになった。こうした議論をふまえながら、ヴォイヴォディッチは、①ステファン・ネマニャの「セルビア教会会議」の図像が、「公会議」のイコノグラフィを借用して描かれていること、②会議に参列するステファン・ネマニャが、公会議に参列するビザンティン皇帝を模して描かれていることの二点を指摘している。さらに、ヴォイヴォディッチによれば、「教会会議」の図像は必ずしも史実に忠実ではないという。たとえば、壁画に描かれた主教の数が12世紀後半のセルビアの主教区の実数の数よりも多い点、教会会議開催当時、教会間で論争となるような問題は特に生じていなかった点、ステファン・ネマニャがカミラフカを着用しているが、このような帽子の着用は、実際には彼の孫の代からであった点、銘では「王」と記されているが、実際の位は「公」であった点などである。また、アリリエの聖堂を寄進したドラグティンもカトリック教会と友好的であり、カトリック教徒だったハンガリー王女と結婚していることや、母とともにボヤナのカトリック修道院の修復に寄進していることから、「半信者」=カトリック教徒であるという説は退けられる。ヴォイヴォディッチの結論は、「半信者」とは特定の宗教集団に対する非難を指すものではなく、「教会会議」の図像は、史実を伝えているというよりはむしろ、真の信仰の庇護者としての王の姿を体現するものとしてここに描かれた、というものである。

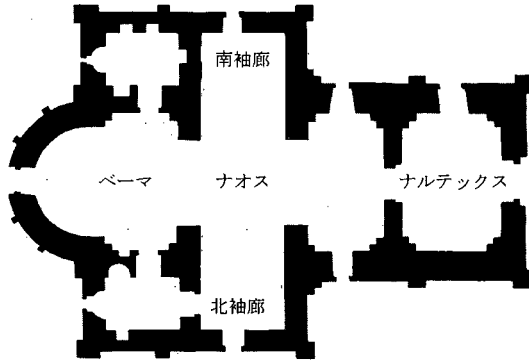
またヴォイヴォディッチは、身廊北壁面に記されたアクロスティック ΜΑΡΠΟΥΥに言及し、この文字列は、ミカエル8世パレオロゴスがビザンティン皇帝の座に就いた際の神の御心と計画を表すものであり、セルビア王がビザンティン皇帝を模倣しようとする意図が壁画から読み取れることを指摘している。

ポポヴィッチは、アリリエのドーム下のドラム部分に描かれた、6人の立像に焦点を当てている。ドームに描かれていたパントクラトールのキリスト

は現存しないが、その下のドラム第一層には6人の立像、第二層には胸像が描かれている。六角形のドラムに合わせて、立像の人数は6人で、これまで彼らは旧約の預言者と考えられてきた(人物を特定する銘は失われている)。しかしながらポポヴィッチは、立像の人物の服装に注目し、フルナのディオニシオスが著した絵画指南書と比較することによって、ドラムに描かれた6人は、旧約の預言者ではなく祭司であると主張する。各人の持物や巻物に記された聖書の箇所を手掛かりとして、ポポヴィッチは、6人を時計回りに、モーセ、メルキセデク、洗礼者ヨハネの父ザカリア、サムエル、フル(イスラエルとアマレクの戦いの時、アロンとともにモーセの腕を支えた人物。出エジプト記17:8以下)、そしてアロンと同定している。

続いてポポヴィッチは、聖堂内における祭司像の配置について検討し、祭司がアプシス近辺に描かれるキエフの聖ソフィア大聖堂、ダフニ修道院、デチャニ、グラチャニツァを列挙している。さらに、ドームにキリストの昇天が描かれ、ドラムにキリストを見上げる使徒たちが描かれる11世紀の作例(キエフ)、ドームにバントクラートルのキリストが描かれ、ドラムに使徒と預言者の両方が描かれる13世紀の作例(トラブゾン)、ドラムに祭司が描かれる作例(パレルモの宮廷禮拜堂)をあげている。またアリリエと共通する人物の選択、服装、持物が見られる作例として、プリレブの聖ニコラオス聖堂(1298年)をあげている<sup>(29)</sup>。一方、制作年代やフレスコの様式は隔たっているものの、カレニッチ修道院はアリリエ同様、ドラムに複数の祭司立像を配している(立像はドラムの八角形に合わせて合計8人で、アリリエの6人にソロモンとダビデの二人の王が加えられた)。こうした類似例をふまえた上で、ポポヴィッチは、これらの人物像が--団となって「キリスト=祭司」という神学的メッセージを体現していると主張する。その根拠として、キリストの祭司性について論じた聖パウロの書簡や、エウセビオス、アウグスティヌスらの著作をあげている。

先に指摘した「神殿奉獻」図像との関連において、祭司像もまた、アリリ



平面図

エの聖堂装飾プログラムを解釈する上で鍵となるように思われる。そのため、ドラムの立像を預言者ではなく祭司と同定した、ポポヴィッチの論文をここで詳しく紹介した。

### アリリエのフレスコ装飾の記述

聖堂は単身廊で、ペーマ、ナオス、内ナルテックス、外ナルテックスから成る（平面図）<sup>(30)</sup>。ペーマは、アプシスを中心として、その南北に二つの祭室を有する三部構成となっている。南側のディアコニコンには、聖ニコラオス伝サイクルのフレスコが見られる。ただし、ディアコニコンは身廊への出入口を持たず、祭壇のある内陣からのみ出入りできる作りとなっている。ナオスは、袖廊をともなって縦長の十字架型を形づくる。内ナルテックスは葬礼の機能を有する。外ナルテックスは、モノグラフの著者チャナク-メディチによれば、後世の付加ではなく、建設当初から計画に含まれていた。ドームは細く高い筒状で、その下のドラムには縦長の狭い窓が設けられている。ドラムは、方形基部の各辺から立ち上がる4つの尖頭アーチ型壁面と、各々のアーチの間を埋めるペンデンティヴの上に据えられ、ここに6人の祭司立

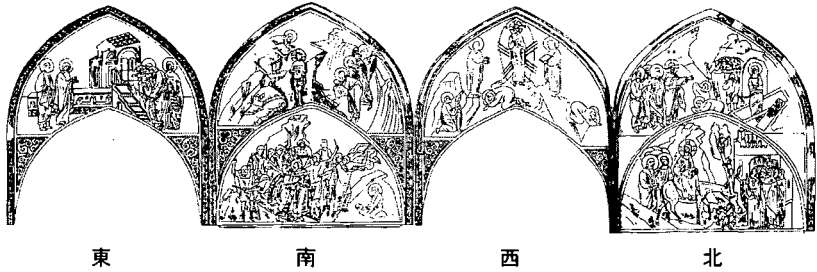


図1 ナオス

- |            |               |
|------------|---------------|
| 東：「神殿奉獻」   |               |
| 南：「洗礼」     |               |
| 西：「変容」     | 南袖廊：「ユダの裏切り」  |
| 北：「ラザロの蘇生」 | 北袖廊：「エルサレム入城」 |

像が配される。祭司の下には、預言者の胸像が描かれている。4つの尖頭アーチ型壁面には、十二大祭の四場面（東：「神殿奉獻」、西：「変容」、北：「ラザロの蘇生」、南：「洗礼」）（図1）、ペンデンティヴには四福音書記者が描かれている。

アプシスには、「使徒の聖体拝領」、その下に「メリスモス」（祭壇に横たわる幼子キリスト）が描かれ、「メリスモス」を礼拝する教父らの列が続く（図2）。ディアコニコンへの入口上、アーチ型壁面には、「キリストの降誕」が描かれる。「降誕」に先立つ「受胎告知」は、南北袖廊の東壁面に見られる（南側に聖母マリア、北側に大天使ガブリエルが配される）。

南袖廊と北袖廊には、キリストの受難伝が配される（南：「ユダの裏切り」、「ゴルゴタへの道」、「洗足」、北：「エルサレム入城」）。南袖廊東壁面下層（「受胎告知」の聖母の下）には、キリスト、聖アキレウス、有翼の洗礼者ヨハネ、主教（名前は不明）の立像が描かれている。その向かい側（南袖廊西壁面）には、ビザンティン皇帝コンスタンティヌスと母ヘレナ、聖クリソストモス、聖母子、殉教者アレクサンドロスの立像が見られる。北袖廊東壁面下層（「受胎告知」の大天使ガブリエルの下）には、聖母、殉教者エテ

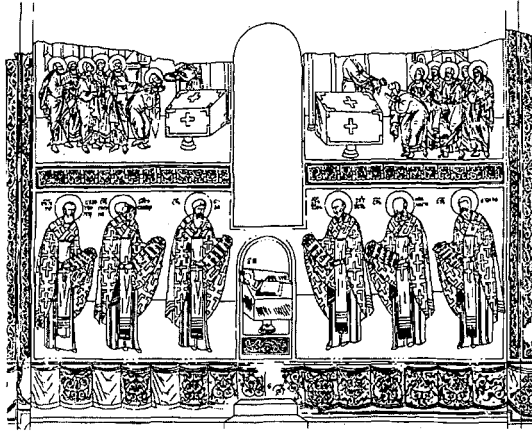


図2 アプシス  
「使徒の聖体拝領」  
「メリスモス」

ィエンヌら、その向かい側（北袖廊西壁面）には、戦士聖人デメトリオス、テオドロスらが並び描かれている。

袖廊を挟んで身廊西側に目を移すと、南壁面に「聖母マリアの誕生」、その下にネマニッチ王朝の王たちの肖像が並ぶ。反対側の北壁面には「聖母マリアの神殿奉獻」、その下にセルビア大主教らの姿が描かれる。西壁面の身廊への出入口上部には、「聖母の眠り」が描かれている。その下には、セルビア大主教らの姿が見られる（図3）。

ナルテックス東壁面には、「公会議」の図像（上）と、旧約の「アブラハムの犠牲」（下）が配され、身廊への出入口を挟んで、北側に大天使ミカエル、南側に聖アキレウスの姿が見られる（図4）。ナルテックス南壁面には、「公会議」の図像（上）、寄進者ドラグティンを挟んで妻と弟の肖像（下）が描かれている（図5）。ナルテックス北壁面には、「公会議」の図像（上）、「セルビア教会会議」（中）、「モラヴィツァ主教メルクリオスの死」（下）が描かれている。ナルテックス西壁面には「エッサイの木」とドラグティンの

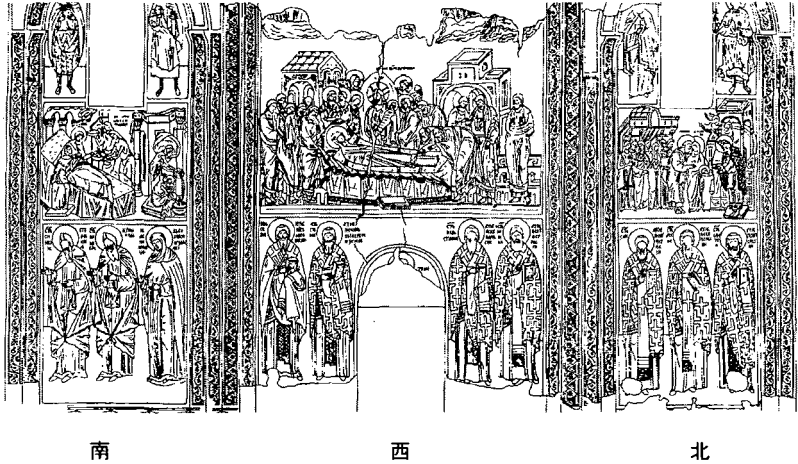


図3 ナオス  
南：「聖母の誕生」  
西：「聖母の眠り」  
北：「聖母の神殿奉獻」

二人の息子たちの姿が見られる (図6)。

### アリリエのフレスコ装飾プログラムの解釈について

先行研究概観の中で紹介したように、オクネフは、フレスコに描かれた特殊な図像について、七つの点を列挙している。これに準拠しつつ、筆者の疑問点を加えて、アリリエのフレスコ装飾をめぐる未解決の点、合計11を以下にまとめておきたい。①アプシスの「使徒の聖体拝領」にイスカリオテのユダが描かれていること。キリストを裏切って自殺したイスカリオテのユダが、聖体に預かる使徒たちの列に加われるとは考え難い。たった一人光背を持たず、横顔で描かれ、他の使徒たちから区別されるこの人物が、使徒たちの先頭に立ってキリストの差し出す聖体を受け取る図像は、いったい何のために描かれたのだろうか。②「有翼の洗礼者ヨハネ」が、断ち切られた自ら



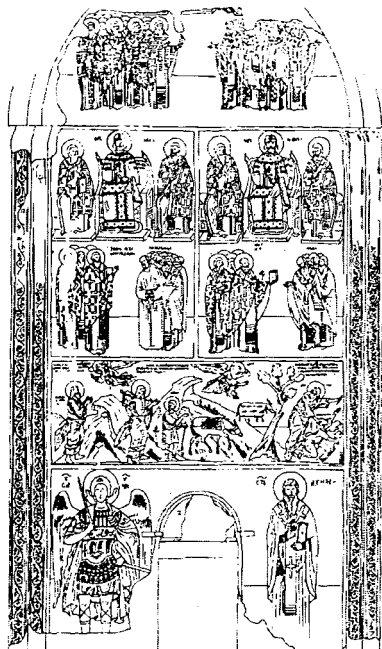


図4 ナルテックス東壁面  
「公会議」  
「アブラハムの犠牲」  
大天使ミカエルと聖アキレウス

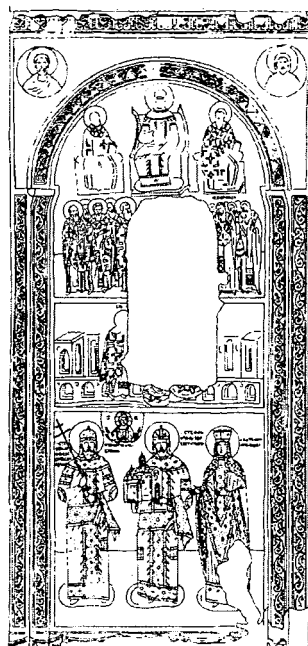


図5 ナルテックス南壁面  
「公会議」  
聖堂模型をささげるドラグティン、  
妻カタリン、弟ミルティン

の頭部を聖皿に載せる姿で描かれていること。洗礼者ヨハネ自体は、「キリストの洗礼」場面や、「デイシス」（中央のキリストの左右に、聖母マリアと洗礼者ヨハネが配される、とりなしの図像）に描かれるため、信者にとっては見慣れた存在である。また、福音書によれば、洗礼者ヨハネはヘロデ王によって捕らえられ、断頭された。洗礼者ヨハネは、このような場面に、ヘロデやサロメとともに描かれることがある。しかしながら、彼が有翼で、断頭された頭部を自ら抱えるという点は、あまりにも奇妙で目を引く。この図像は、いったいなぜここに配され、何を意味しているのだろうか。ここアリジェの図像が、現存する最古の作例であるという点もまた、注目に値する。③



図6 ナルテックス西壁面  
「エッサイの木」

大天使ミカエルが、剣を手にした戦士の姿で、聖アキレウスとともにナオス入口に描かれていること。聖アキレウスは、本聖堂が献堂された聖人であることから容易に説明がつくが、聖堂出入口で聖アキレウスと対になる位置に、大天使ミカエルが描かれたのはなぜだろうか。④セルビアのステファン・ネマニャ（聖シメオン）が招集した「教会会議」の図像が、ビザンティン帝国の皇帝により招集された「公会議」の図像とともに描かれていること。ヴォイヴォディッチの解釈（セルビア王がビザンティン皇帝を模倣しようとする意図）は妥当であると考えられるが、それだけがこの図像の意味であろうか。⑤地元の主教であったメルクリオスの死が描かれていること。⑥内ナルテックスに描かれた「エッサイの木」に、キリストの家系図とは関係のない、旧約のパラムの姿が描かれていること。ロバに乗ったパラムは、大天使

にミカエルによって、行く道を阻まれている<sup>(31)</sup>。聖書の記述によれば、道を阻んだのは神の御使いであり、大天使ミカエルと同定されているわけではない(民数記22:23)。<sup>⑦</sup>内ナルテックスに描かれた「エッサイの木」に、「キリストの降誕」が加えられていること。「エッサイの木」は、キリストの家系図であるため、「降誕」の図像は無関係ではないとはいえ、ナオスには別の「降誕」図像がある(こちらの方が、ナオスの他の場面とともにキリスト伝サイクルを形成する主たる「降誕」となっている)。このことから、ナルテックスにあえて重複して「降誕」が描かれたことの意味を問う必要がある。さらに、そのナルテックスの「降誕」図像に、聖母の方に向かう騎乗の大天使ミカエルの姿が描かれている点も不可解である。大天使ミカエルは本来、「降誕」図像には含まれず、またミカエルが騎乗で表される例は、ここアリリエが、現存する最古の作例である。<sup>⑧</sup>ビザンティン皇帝ミカエル8世パレオロゴスに関するアクロスティック(文字列)が壁面に記されていること。ヴォイヴォディッチの解釈(セルビア王がビザンティン皇帝を模倣しようとする意図)は、穏当なものであるようにも見えるが、聖堂の献堂者であるネマニッチ王朝のドラグティンが、ミカエル8世パレオロゴスに対して、常に変わらず尊敬の念を抱いていたとは考えにくい。彼は、ビザンティン帝国領への侵攻を辞さなかったからである。だとすれば、このアクロスティックはいったい何のためにここに記されたのだろうか。<sup>⑨</sup>「アブラハムの犠牲」が、唯一の旧約場面として採用されたこと。しかも、アブラハムが息子イサクに手をかける、「アブラハムの犠牲」のクライマックス(通常はこの場面がメインとなる)は、場面の右端に寄せられ、神の御使いからお告げを受けるアブラハム、イサクとともに山に向かうアブラハムの合計三場面が、聖堂出入口(大天使ミカエルと聖アキレウスの頭上)に大きく展開している。このような仕方では「アブラハムの犠牲」が強調された理由とは何か。<sup>⑩</sup>ドームを支えるドラム部分に、ビザンティン聖堂に多く見られるような預言者ではなく、旧約の祭司像が配されていること。<sup>⑪</sup>「キリストの神殿奉

献」がナオスに踏み込んだ時に真っ先に目の前に見えるドーム下の東側尖頭アーチ型壁面に描かれていること。また、聖母マリア伝の中から「聖母の誕生」「聖母の神殿奉献」「聖母の眠り」の三場面が選択されたこと。誕生と死は、聖母の生涯を表す主要場面であり、「聖母の眠り」を聖堂西壁面に配するのは、ビザンティン聖堂の定型に倣ったものである。それでは、聖母伝の中から他の場面ではなく「聖母の神殿奉献」が選択されたのはなぜだろうか。聖堂内のキリスト伝サイクルと聖母伝サイクルの諸場面の中で、「神殿奉献」が繰り返し表された点に注目したい。

筆者は、①から⑩の要素のうち、①「使徒の聖体拝領」のユダ、④「公会議」と「セルビア教会会議」の図像、⑨「アブラハムの犠牲」、⑩ドラムの祭司像、⑪「キリストの神殿奉献」と「聖母の神殿奉献」の5点は、いずれもささげものを差し出すという行いを強調する、特別なプログラムの一環として解釈されると考えている。第一に、この点について検討したい。一方、③戦士として扉口に立つ大天使ミカエル、⑥「エッサイの木」のバラムとロバ、⑦「キリストの降誕」の騎乗の大天使ミカエルの3点は、いずれも大天使ミカエルに関連する図像として、また別のまとまりを形づくっている。そこで、第二に大天使ミカエルの図像群を検討したい。その際、アクロスティックの解読(⑧)をあわせて検討し、この文字列が大天使ミカエルに言及するものとして解読されうるといふ仮説を提示する。第三に、②の有翼の洗礼者ヨハネについて考察する。

一見これらの要素は、ばらばらであるように見えるが、自らの頭部を抱える洗礼者ヨハネの姿は、祭司像や「神殿奉献」図像の強調とかかわりを有し、有翼の洗礼者ヨハネは、大天使ミカエルの図像グループへとつながってゆく。各点を個別に検討したうえで、これらの諸要素が全体としてどのようなメッセージを伝えているのかということについて、最後に考察を行う。

## 「アブラハムの犠牲」

内ナルテックスには、「アブラハムの犠牲」と「エッサイの木」が、東西の向き合う壁面に描かれている。それでは、両者の間には何らかのつながりがあるのだろうか。アブラハムといえば、「アブラハムの子ダビデの子、イエス・キリストの系図」（マタイによる福音書1:1）に見られるように、イエスの家系の始まりにその名前が挙げられている。このことから、両者の図像につながりがあることは明らかである。仮にアブラハムの子イサクが本当に犠牲のささげものとして屠られたとすれば、アブラハムの家系（すなわちキリストへと至る家系）は途絶えてしまうところだった。しかしながらイサクは、アブラハムの信仰ゆえに、犠牲のささげものとなることを免れた。つまり、家系図（「エッサイの木」）との関連という観点から見ると、「アブラハムの犠牲」の図像は、神に従う信仰厚き者の家系は存続を約束される、というメッセージを伝えるものと考えられる。従来であれば、「アブラハムの犠牲」は、父が子を犠牲のささげものとする＝父なる神が子なる神キリストを十字架に架ける（罪の贖いのための犠牲とする）という、新・旧約間の予型として解釈されるが<sup>(32)</sup>、内ナルテックスのアブラハムの犠牲には、それに留まらない、家系存続の意味が込められているものといえる。

加えて、「アブラハムの犠牲」が、ナオス扉口の真上で、三つの連続説話場面として展開するという描き方は、明らかにこの図像を強調する意図を持つものと考えられる。この点については、以下で大天使ミカエルの図像グループを検討する際、改めて取り上げる。

## 祭司の役割

「アブラハムの犠牲」は、いけにえをささげるという意味において、祭司の役割を示している。祭司とは、神に供え物といけにえをささげる役割を担う者だからである（ヘブライ人への手紙8:3）。祭司がいけにえをささげるのは、罪の贖いのためである。祭司自身、罪から免れておらず、自らの罪と

民の罪のために毎日ささげものをする。一方キリストは、罪のない永遠の大祭司と呼ばれ、人の罪を贖うために自らをただ一度ささげられた（ヘブライ人への手紙7:27）。聖堂模型を神にささげるドラグティンは、あたかも祭司の役割を繰り返すかのような形で、自らの姿をナルテックスにとどめている（図5）。つまり「アブラハムの犠牲」は、聖堂をささげものとしてささげるドラグティンの模範として、ナルテックスに選択されたとも考えられる<sup>(33)</sup>。

一方、祭司としてのキリスト（ヘブライ人への手紙5:6; 6:20; 7:21）の姿は、アプシスの「使徒の聖体拝領」に見られる。キリストは、神殿のキボリウムの下で、祭司として使徒たちに聖体を配っている（ただし祭壇のキボリウムは剥落）。また、「キリストの神殿奉献」の場面にも、祭司の姿が描かれている。幼いキリストを腕に受け取る祭司シメオンである。祭司の名前は、ネマニッチ王朝の創始者聖シメオンと同じである。ドラグティンが、曾祖父シメオン（「神殿奉献」の祭司シメオンと重ねられる）の子孫として、自らを祭司と見立てたとしても、それほど不自然ではないだろう。縮小された聖堂を手にするドラグティンの姿は、幼子イエスを抱える祭司シメオンを想起させる。

ここで、ナルテックスの「公会議」と「セルビア教会会議」の図像について考えてみたい。これらの図像もまた、「神殿奉献」と結びつくものであるように思われる。アリリエが献堂された聖アキレウスは、ニケア公会議においてアリウス派を断罪したことで知られている。「公会議」の図像に倣う形で、ここに「セルビア教会会議」が描かれたのは、セルビア正教会が公会議の定めに従う正しき信仰を守り引き継ぐ、正統なものであることを示すためであろう。加えて、「公会議」には、また別の含意があったと考えられる。この点を考察するにあたって、アリリエの立地について考えてみたい。二つの川に挟まれた流域で丘の上に立つ聖堂は、エルサレムのヘロデ神殿を想起させる。エルサレムの神殿もまた、丘の上にあって、二つの水路に挟まれた

ところに立っていたからである<sup>(34)</sup>。

エルサレムの神殿の前身はソロモンの神殿であり、箴言の中で謳われている「知恵は家を建て、七本の柱を刻んで立てた」(箴言 9:1) は、ソロモンの神殿の柱を指す。そして、七つの公会議は、しばしば神殿の七つの柱と解釈される<sup>(35)</sup>。アリリュの聖堂をエルサレムの神殿になぞらえようとする意図があったとすれば、ナルテックスに描かれた「公会議」の図像は、まさに神殿(=アリリュ)の柱となるべく、ここに選択されたと考えられる。

寄進者のドラグティンが、自らを祭司になぞらえて供え物(聖堂)をささげた意味とは、当然のことながら罪の贖いのためであろう。ドラグティンの罪とは、父であるステファン・ウロシュ1世を退位に追い込んで自らが即位したことである。ドラグティンは、1276年、ハンガリー王国の支援を受けて、王位を要求する反乱を起こした。父が、自分ではなく弟のステファン・ウロシュ2世ミルティンへの王位継承を考えていることを疑ったせいであると伝えられるが、真相は定かではない。セルビア軍(父)は反乱軍(息子)によって打ち負かされ、ウロシュ1世は退位を余儀なくされた。修道院に退いた父は、翌年に没している。ドラグティンは、後に狩猟中の乗馬事故に遭遇し、その時に負った怪我を、神によって下された罰と考えた。

それでは、ドラグティンの祈りは神に聞き届けられたのだろうか。いいかえれば、彼の罪は赦されるのだろうか。不遜にも彼は、その答えを自らの手によって先取りして描き出しているように見える。それが、アプシスの「使徒の聖体拝領図像」である。

聖体を配るキリストに一番近いところに、使徒の中でただ一人、光背をともしない人物が描かれている。本来ここには使徒たちの先頭に立つ聖パウロまたは聖ペトロが描かれる場所である。彼らが光背なしで描かれることは不自然であることから、この人物は、裏切り者のイスカリオテのユダと同定され、それが現在のところ通説となっている。横顔が醜く描かれるというユダの特徴を備えていることも、理由の一つとしてあげられる。しかしなが

ら、人物を特定する銘はなく、実際のところこれが本当にユダなのか、決める手に欠けている。ここでは、この人物がユダであると仮定した上で、話を進めていく。

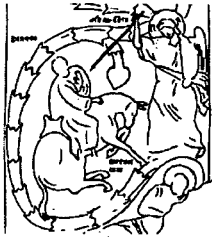
キリストを裏切って自殺したユダに、使徒たちの列に連なる資格はないし、聖体にあずかる資格もない。そのユダが仮にここに描かれたとすれば、それは本来の図像からは大きく外れた描き方である。なぜ、ここにあってユダを入れたのだろうか。父に対する謀反というドラグティンの罪は、師に対する裏切りというユダの罪に酷似している。聖体拝領の列に連なるユダの姿が見る者に伝えるメッセージとは、師を裏切ったユダが許されたように、父を裏切ったドラグティンもまた許されるであろう、というものではなかったか。ユダが聖体に預かるということは、ユダの罪が赦されたことの証となるからである。仮にこれがユダではなかったとしても、使徒たちの列の中で唯一光背のない人物は、王が自らを重ねて見るのに好都合であったと想像される。

### 大天使ミカエルの図像

アリリエの聖堂装飾の特色としてあげられた複数の要素のうち、①④⑨⑩⑪については、ささげものを差し出すという行いの強調という、特定のプログラムの一環として解釈されることを上に示した。それに対して、③⑥⑦は、大天使ミカエルに関連する図像として一つのまとまりを形づくっている。そこで、これらの大天使ミカエルの活躍が、ドラグティンのどのような思いを反映するものであったのか、以下に推論を試みたい。

第一に、⑥と⑦の大天使ミカエルは、「エッサイの木」の両側に描かれた一対とみなすことができるだろう (図 7a・b)。ロバの上のバラムを大天使ミカエルが押しとどめる一方、「キリストの降誕」では、ミカエルが馬に乗って聖母の方へと進みゆく。つまりここでは、立ち止まるロバと進みゆく馬が対比されている。





a. バラムとロバ  
「エッサイの木」部分



b. 騎乗の大天使ミカエル  
「エッサイの木」部分



c. イサクとロバ  
「アブラハムの犠牲」部分

図7 ナルテックス

バラムは、モーセと同時代の占い師で、モアブ人の王バラクから、モーセの率いるイスラエル人を呪うように頼まれた。バラムは王の依頼よりも神の命令の方に従うことを選び、イスラエル人を呪うことを断った。ところが、モアブ人の王バラクは、再度使者をバラムの元に送り込んだ。そのため、バラムはロバに乗って王のもとへと向かった。その道中、神の御使いが表れ、バラムの前に立ちはだかり、ロバが先に進まなくなってしまった。結局バラムは、神に告げられたこと以外は一切行わないという約束のもと、王のもとに向かった。バラムは、七つの祭壇で七頭の雄牛と七頭の雄羊を捧げ、山に登って神意を問うた。バラムはそこで神の言葉を授かったのだが、それは王バラクの望んでいたようなイスラエルの民への呪いではなく、逆にイスラエルの民を祝福するというものであった。(民数記22)。

「エッサイの木」に押し止められるバラムの姿が描かれたということは、キリストの家系を呪おうにも、呪いの力は遠く及ばず、神の祝福が家系を守るというメッセージであろう。つまり、いかなる邪魔が入ろうともイスラエルの民(すなわちキリストの家系)は途絶えることがない。当然のことながら、それはキリストの家系になぞらえられた、ネマニッチ王朝の家系にも当てはめられる。

加えて、ここにはまた別の含意が込められていたとも考えられる。大天使ミカエルに道を塞がれて立ち往生するバラムは、ドラグティンその人の姿を想起させるからである。ドラグティンは、狩りの最中に落馬して怪我を負ったことを、自分が父を退位に追い込んで王位を篡奪したことへの罰であると考えた。イスラエルの民を呪おうとする王バラクのもとへ向かうバラムを、大天使ミカエルが足止めしたように、自らの行く道が誤った道である時、その道に進まずに踏みとどまるよう押しとどめてほしい。バラムの図像は、そのようなドラグティンの願いを反映しているようにも思われる。

一方、「エッサイの木」を挟んで、バラムと対になる「キリストの降誕」の場面では、大天使ミカエルが馬に乗って聖母のもとへと向かう。ここで注目すべき点は、大天使ミカエルが、あたかも王のような服装で描かれているということである。そのため騎乗の大天使ミカエルは、騎乗の王ドラグティン（かつて落馬したが、今や正しい道を進む王）と重ねられているように見える。そして、ミカエル（=王）の向かう道は幼子イエスへと続く。バラムの図像が、かつて辿ってしまった誤りの道を自分が再び進みそうになった時、その道から押しとどめてほしいという願いを表すものであるとすれば、それと対になる形で配された騎乗の大天使ミカエルは、次こそイエスへと向かう道を歩みたいという、ドラグティンの願いを示しているように見える。

ナオスへの扉口に描かれた大天使ミカエルは、戦士の姿で入口を守っている。扉を守り、家系を守るミカエルが、ドラグティンの進み行く道を導く。大天使ミカエルは、ガブリエルとともにドラグティンの守護聖人であったことから、③⑥⑦のミカエル図像の強調は、上のように読み解くことができるだろう。

加えて、ここでナルテックスの「アブラハムの犠牲」に再び目を向けてみたい。「アブラハムの犠牲」が、三場面に渡って展開する特別なものであることは、すでに指摘した。ここで注目したいのは、アブラハムがイサクの頭部めがけて剣を振り上げるクライマックスの場面ではなく、二人が山に向か

う途中の場面が中央に据えられているということである。なぜこのような描き方をしたのだろうか。その意図は、二人に伴って山へと向かう、ロバを強調することであったと考えられる。ロバはナオスへの扉口の真上で、主人公であるはずのアブラハムよりも中央を占めている。そのロバは、犠牲の山に向かって、淡々と歩みを進めている。ロバの真上では、神の御使いが手を差し伸べて、道を示している。すなわち、ここナルテックスでは、明らかにロバ（あるいは馬）の意図的な繰り返しが見られる。このような繰り返しの意図とは、いったい何だったのだろうか。筆者は、「アブラハムの犠牲」のロバもまた、バラムを乗せたロバ、大天使ミカエルを乗せた馬とともに、ドラグティンの願いを代弁するものとしてここに配されたと考えている（図7a・b・c）。犠牲のささげものをささげる山へと、わたしもまたこのロバのように黙々と足を運びたい。それが、自らを祭司になぞらえてささげものを差し出す、ドラグティンの願いだったのではないだろうか。

### アクロスティック解読

大天使ミカエルは、天の軍勢の先頭に立って、戦いを勝利へと導く（黙示録12:7）。ミカエル8世パレオロゴス（ドラグティンと同時代のビザンティン皇帝）にとって、自分と同名の大天使ミカエルが戦いの守護者であったことは想像に難くない。ミカエル8世パレオロゴスの発行したヒペルピロン金貨には、大天使ミカエルに導かれて玉座のキリストの足元にひざまずく自らの姿がはっきりと打ち出されている。またコンスタンティノポリスの聖使徒聖堂前には、大天使ミカエルの前にプロスキネシスの姿勢で、コンスタンティノポリスの都市模型をささげる皇帝ミカエル8世パレオロゴスの像が据えられていたと伝えられる<sup>(36)</sup>。

ここでビザンティン皇帝ミカエル8世パレオロゴスに言及したのは、アリリュに、彼に関連する銘が残されているためである。北壁面に記された文字列 ΜΑΡΙΟΥΥ は、M[ichael] A[nax] R[omaïōn] P[alaiologos] O[xeōs] Y

[mnēthēsetai]と解説される。テッサロニキの主教マスエル・ディシュパトスは、アカプニウ修道院で聞こえてきた不可解な文字列を、コンスタンティノポリスに新皇帝が誕生することを予言するアクロスティックであると唱えた。すると、1261年、ミカエル8世パネオロゴスがコンスタンティノポリスにおいて新王朝を開き、マスエルの解説が正しかったことが証明された。ところが、なぜその文字列がアリリュエに記されたのか、文字列は装飾プログラム全体といかなるつながりを有しているのかという点について、説得力ある仮説を提示する先行研究は見当たらない。そこで、ビザンティン皇帝ミカエル8世パネオロゴスとアリリュエの間にいったいどのようなつながりがあるのかという点について、ここで改めて考えてみたい。

第一の仮説は、テッサロニキを拠点として活動し、同地アカプニウ修道院での一連のできごとを知っていたビザンティンの画家がセルビアに招聘され、アリリュエの聖堂装飾に携わった、というものである。フレスコを見る限り、アリリュエの画家が地元セルビアの出身ではなく、ビザンティンのイコノグラフィーに精通するギリシア人であった可能性は高い。しかしながら、たとえそうであったとしても、なぜミカエル8世パネオロゴスにかかわる文字列がドラグティンの聖堂に書き記されたのか、という点についての説明にはならない。そこで、ドラグティンとミカエル8世パネオロゴスのつながりについて探ってみよう。

ドラグティンの生涯を振り返ってみれば明らかであるように、彼がビザンティン皇帝ミカエル8世パネオロゴスに対して常に変わらず多大な尊敬の念を抱いていた、あるいは彼との堅固な同盟関係を願っていたとは考えにくい。ビザンティン皇帝一族とセルビア王家の婚姻関係をめぐって、ネマニッチ王家の内部で抗争が起きていたし、セルビア側からはビザンティン帝国の支配下にある領土への侵攻が着々と行われていたからである。したがって、ミカエル8世パネオロゴスに対するドラグティンのまなざしが、単純な憧憬であったとは考えにくい。ミカエル8世パネオロゴスの没年(1282年)、ド

ラグティンはセルビア王を退いているが、このような偶然の一致が二人の関係性を強めたという推論は、やや強引であろう。ドラグティンの中に、一国の王としてビザンティン皇帝を理想の範とする意思是、常に変わらずあったかもしれないが、だからといって彼の中にミカエル8世パレオロゴスに対する個人的な強い思い入れがあったかどうか、という点については定かではない。

しかしながら、大天使ミカエルを媒介として考えてみれば、人生を通して数々の戦いに勝ち続けてきた二人（ドラグティンとミカエル8世パレオロゴス）にとって、ミカエルが常に彼らを勝利へと導く守護者であったことは想像に難くない。ヴォイヴォディナのベシェノヴォ修道院、ヴァリエヴォのチェリエ修道院は、いずれもドラグティンにより献堂されたもので、前者は大天使ミカエルとガブリエルに、後者は大天使ミカエルにささげられた。そしてドラグティンは、晩年を大天使ミカエルにささげられたチェリエ修道院で過ごした。

大天使ミカエルの姿を、アリリエのナオス扉口と、ナルテックスの「エッサイの木」に、合計三回繰り返し描いたということは、大天使ミカエルによって、聖堂と家系そして自らの進みゆく道を守られることを願う、ドラグティンの意図を反映するものであることは、すでに述べたとおりである。このことを踏まえた上で推論を押し進めるとすれば、ミカエル8世パレオロゴスの新王朝を告げるアクロスティック ΜΑΡΙΟΥΥ は、大天使ミカエルにかんする文字列として読み替えることができるのではないかと、という仮説にたどり着く。ΜΑΡΙΟΥΥ を、ミカエル8世パレオロゴスとドラグティンとの関係性の中で説明しようとする限り、この文字列がアリリエに記された理由を合理的に説明することは難しい。しかしながら、これをドラグティンの守護者大天使ミカエルへの言及として読むとすれば、アリリエに記されたことの意味を説明することができるかもしれない。

ΜΑΡΙΟΥΥ のうち、まず ΜΑΡ の三文字は、Μ = Μιχαήλ AR = ἀρχάγ-

γγελος (大天使ミカエル) と読むことができる。残りの三文字 ΠΟΥ は、順序を変えることで *ὑπό* (under) という単語とも読める。*ὑπό* は、物理的な位置関係における「下」を意味するとともに、ある者の影響や力のもとにある、あるいはある者のもとに従属しているといった場合に用いられる<sup>(37)</sup>。つまり、ΜΑΡΠΟΥ の銘は、もともとビザンティン新王朝の到来を伝えるアクロスティックであったが、画家の招聘とともにテッサロニキからアリリエへとこの文字列が伝来し、ここアリリエにおいては、大天使ミカエルの庇護のもとにあることを願う、寄進者ドラグティンの意思を代弁するものと読み替えられ、ここに記されたのではないだろうか。このような解読が果たして正しい解であるのか、立証する手立てはないが、仮説の一つとしてここに提示しておきたい。

聖書の中で大天使ミカエルが登場するのは、ダニエル書 (10 : 13; 10 : 21; 12 : 1)、ユダの手紙 (9)、ヨハネの黙示録 (12 : 7) の三箇所だけであるが、ミカエルと特定されず、神の御使いと記される者が、しばしば大天使ミカエルと解釈されてきた<sup>(38)</sup>。たとえば、出エジプト記の「主は彼らに先立って進み、昼は雲の柱をもって導き、夜は火の柱をもって彼らを照らされたので、彼らは昼も夜も行進することができた」(13 : 21) と記される、火の柱は、大天使ミカエルであったとされる<sup>(39)</sup>。コナエに現れて奇跡を起こした大天使ミカエルは、天へと届かんばかりの火の柱のようであったと伝えられる (コナエの奇跡は、聖書中ではなく、大天使ミカエル伝で語られるべきことである)<sup>(40)</sup>。

このように、大天使ミカエルは火とのつながりが深い。アリリエの扉口に立つミカエルが、炎のように赤い衣を身にまとっているのは、偶然ではないだろう。ミカエルの炎は、浄化の炎であり、ドラグティンの犯した罪を焼き尽くす<sup>(41)</sup>。ドラグティンは、一度はまりかけた誤りの道において大天使ミカエルによって押し返されたが (ナルテックスのパラムとロバ)、大天使ミカエルの炎によってその罪は浄化され (扉口の大天使ミカエル)、大天使ミ

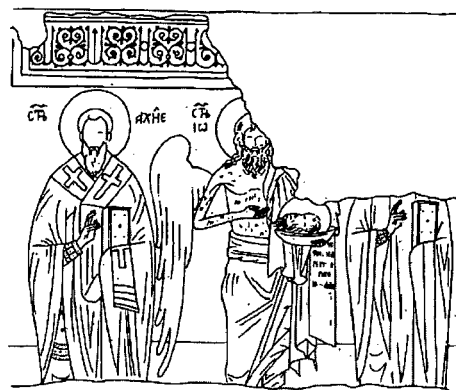


図8 ナオス 有翼の洗礼者ヨハネ

カエルの導きのもと（北壁面のアクロスティック）、今こそキリストへと至る道を進む（ナルテックスの「キリストの降誕」）。それが、ミカエル8世パレオロゴスを導いた大天使ミカエルに、ビザンティン皇帝と同じ栄華を、わたしにももたらせてくださいと祈る、ドラグティンの願いではなかったか。アリリエのフレスコ壁画の特異点は、一見ばらばらの要素のように見えるとはいえ、一貫したメッセージを伝えるために、十二大祭を中心とする聖堂装飾の中に巧みに織り込まれているように思われる。

### 有翼の洗礼者ヨハネ（図8）

オクネフがアリリエの特異点としてあげた②の洗礼者ヨハネの図像について、ここで触れておきたい。アリリエの洗礼者ヨハネは、有翼で、自らの頭部を聖皿に載せた姿で描かれる。この図像は、クレタ島のポスト・ビザンティン美術に多く見られ、15世紀後半の作例2点には、クレタの画家アンゲロスの署名が記されている。図像の源泉は、パレオロゴス朝のビザンティン美術にさかのぼるとされているが、最古の現存例は、ビザンティン帝国ではなく、ここセルビアのアリリエに見られる<sup>(42)</sup>。アリリエの画家は、テッサロニキからやって来たビザンティン画家と考えられるため、最古の作例がアリ

リュに残されているからといって、必ずしもアリリュで初めて創り出された図像ということにはならないだろう。ともあれ、見慣れていない者の目には、有翼で、しかも断頭後の頭部を抱える洗礼者ヨハネの図像は、聖なる者を描くにしては、あまりにも奇怪であるように映る。

この図像の典拠について、リンベロプロウは、大英博物館所蔵のイコンを解説する中で、詳細に論じている<sup>(43)</sup>。第一に、断頭された頭部の描写は、ヘロデがヨハネの首をはねた経緯について語るマタイによる福音書(14:1-12)と、洗礼者ヨハネの頭部が発見されたことを記念する祭日(2月24日)の典礼を典拠としている。洗礼者ヨハネが翼を有している点については、マタイによる福音書の「『見よ、わたしはあなたより先に使者を遣わし、あなたの前に道を準備させよう』と書いてあるのは、この人のことだ」(11:10)が典拠としてあげられる。マタイの記述は、マラキ書の「見よ、わたしは使者を送る。彼はわが前に道を備える」(3:1)や、出エジプト記の「見よ、わたしはあなたの前に使いを遣わして、あなたを道で守らせ、わたしの備えた場所に導かせる」(23:20)、「見よ、わたしの使いがあなたに先立って行く」(32:34)に基づいている。使者とはすなわち神の御使い(天使)のことを指すことから、洗礼者=天使=有翼という図像が生み出された。教父たちは、洗礼者ヨハネが単なるキリストの先駆者なのか、あるいは受肉した天使なのか、ということについて論じてきた。たとえば、7世紀のエルサレム総主教ソフロニオスは、洗礼者ヨハネが本質において天使と類似すると述べている<sup>(44)</sup>。また、洗礼者ヨハネが有翼であることは、キリストの洗礼の図像に、天使が描かれることと関連していると考えられる研究者もいる<sup>(45)</sup>。リンベロプロウが指摘するように、カトリック教会は、洗礼者ヨハネを天使の類型と見なす見解を異端としたために、西ヨーロッパの美術に、有翼のヨハネ図像は見られない<sup>(46)</sup>。

それでは、有翼の洗礼者ヨハネの図像は、アリリュの聖堂装飾においてどのような役割を果たすものだったのだろうか。第一に注目すべき点は、寄進



者の肖像との対比関係である。聖堂の模型を抱えたドラグティンと比較してみると、自らの頭を抱えた洗礼者ヨハネの図像は、寄進者の模範となっているように見える（図5・図8）。洗礼者ヨハネは、自身の抱える頭部によって端的に表されるように、自らの命を神にささげた。それにならって、ドラグティンは、聖堂を神にささげている。ドラグティンの肖像に目を向けてみると、王が頭上に頂く王冠は、腕を伏せた形状の聖堂模型のドームに似ている。つまり、ドラグティンの抱える聖堂は、自分の頭の置き換えと見なすことができるかもしれない。

さらにこの聖堂模型は、頭部にとどまらずドラグティン自身を体現するものとも考えられる。ドラグティンが晩年王の地位を退いて修道院に入った時、テオクティストと改名したことは興味深い。テオクティストとは、ギリシア語の *theós* (*θεός*) (神) + *ktízō* (*κτιζω*) / *Ktisma* (*Κτίσμα*) (作る、建てる、設立する、建造物) を組み合わせたもので、この名前は、神が作られたもの、あるいは神の建造物を意味する。つまり、改名した名前をとおして、ドラグティンは自らを神の建造物にたとえた。上に指摘したように、ドラグティンは、壁画を介して、罪を贖い続ける祭司に自らをなぞらえている。1296年の献堂は改名前のできごととはいえ、彼がささげている聖堂模型が、彼自身（テオクティスト、神の建造物）を表すものとみなすならば、ドラグティンは、頭部を抱えて自らを差し出す洗礼者ヨハネを繰り返しながら、まさに自分自身を神にささげていることになる。

それでは、有翼の洗礼者ヨハネをまねて、自らの頭になぞらえた聖堂（あるいは神の建造物としての自分自身を表象するところの聖堂）をささげるドラグティンは、いったい何を望んでいたのだろうか。当然のことながら、罪の贖いを願ってのことと想像されるが、ここにはもう一つ別の意図が込められているように思われる。それは、有翼の洗礼者ヨハネのように、自分もまた、人に生まれながら翼を有する者（すなわち天使に近い者）になりたい、という願いだったのではないだろうか。大天使ミカエルは、天の軍勢の先頭

に立つ者であり、ドラグティンは、大天使ミカエルに導かれて戦う天の軍勢の一人となることを望み、そのために翼を求めていたのではなかったか。戦いは、大天使ミカエルによって必ずや勝利へと導かれる。ドラグティンは、今や有翼の洗礼者ヨハネに倣って自ら翼を持つものとなり、(アクロスティックによって示されるように) 大天使ミカエルの守護のもと、天の軍勢の一人に加わる。大天使ミカエルを強調する図像群 (③⑥⑦) と、有翼の洗礼者ヨハネの図像は、決して無関係に配置されたものではなく、ドラグティンの願いを端的に示す、聖堂装飾プログラムの核となる図像であったと考えられる。

## おわりに

本稿では、中世セルビア王国六代目の王であったステファン・ドラグティンの寄進による、アリリエの聖アキレウス聖堂フレスコ装飾プログラムについて取り上げた。第一に、中世セルビアの聖堂建築群におけるアリリエの位置づけについて概観した。第二に、ネマニッチ王朝の創設から、王位をめぐる家族内の抗争にいたるまでの、ドラグティンを取り巻く歴史的・政治的状况について紹介した。第三に、アリリエの先行研究を検討した。第四に、聖堂内の壁画装飾を記述した。第五に、装飾プログラムに見られる特異点、あるいは強調点を指摘し、それらがどのように制作者の意図を反映するものだったのか、という点について考察した。祭司と「神殿奉獻」の図像は、聖堂をささげるドラグティンの役割を照らす働きを有していた。大天使ミカエルの姿は、バラムと「キリストの降誕」の図像において繰り返し描かれ、アクロスティックとともに、大天使ミカエルの導きを願うドラグティンの意思を体現するものとして機能していた。頭部を抱える洗礼者ヨハネもまた、祭司の役割を繰り返すドラグティンの模範であり、天使になぞらえられた有翼のヨハネの姿は、ドラグティンの願う理想の姿を表すものであったと考えられ

る。このように、特異点同士を結びつけて解説することによって、アリリエのフレスコに表現された独自のメッセージを浮かび上がらせることができるだろう。

アリリエのフレスコが描かれた13世紀末、ビザンティン帝国が衰退していく中で、かつて帝国の周辺と位置づけられていたセルビアにおいて、ビザンティン様式の聖堂群が花開いてゆく。こうして、もともと帝国で生み出された図像が、帝国内よりもむしろその周辺において、多く痕跡を残すことになった。図像は、伝達の過程において、ビザンティンの規範に沿って採用されることもあれば、別の文脈に置き換えられ、読み替えられることもあった。こうした作例は、セルビアにとどまらず、帝国の北すなわちブルガリア、ロシア、ルーマニアに数多く見られる。アリリエの聖堂装飾プログラムは、その一例と位置づけられよう。壁画が描かれ、聖堂の内部がフレスコで飾られた時点で、聖堂は完成したように見える。が、その後も聖堂は生き続け、建立にかかわった人々の願いや祈りを、今日わたしたちに伝えている。

## 注

- (1) E. Kitzinger, *The Art of Byzantium and the Medieval West* (Bloomington, 1976); K. Weitzmann, *Byzantine East, Latin West: Art-historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann* (Princeton, 1995); E. Konstantinou, *Byzanz und das Abendland im 10. und 11. Jahrhundert* (Köln, 1997).
- (2) A. Grabar, *Bulgaria: Mediaeval Wall Paintings* (New York, 1962); The National Museum of Art of Romania, ed., *Romanian Medieval Art* (Bucharest, 2002); T. Rice, *Russian Art* (West Drayton, 1949).
- (3) A. Văetiși, *The Art of Byzantine Tradition in Romania* (Bucharest, 2008); Z. Gavrilović, *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art* (London, 2001).
- (4) V. I. Djuric, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien* (Munich, 1976), 61-62, note 46.
- (5) A. Deroko, *Monumental and Decorative Architecture in Mediaeval Serbia* (Beograd, 1953). セルビア語、巻末に英語要旨付き。1962年に第二版、1985年

には第三版が出版されたが、巻末の文献一覧にあげられた文献は更新されておらず、近年の研究成果は含まれていない。

- (6) デロコが言及しているコソボ、メトヒヤの作例は以下のとおり。プリズレン (Sv. Bogorodica Ljeviška; Sv. Spas)、ストゥデニツァ (Kraljeva Crkva)、グラチャニツァ、ペーチ (Sv. Dimitrije; Sv. Bogorodica)、プリボイ近郊のバーニャ、ムシュティシュテ (Sv. Bogorodica)。マケドニアの作例は以下のとおり。クチェヴィシュテ (Sv. Nikola; Sv. Spas; Sv. Arhandel)、スタコ・ナゴリチノ (Sv. Đorđe)、リュボテン、シュティプ、ンスノヴォ、マテイチェ、コンチェ、ザウム、スコピエ近郊 (Markov Manastir)、プリレブ (Sv. Arhandeo)、プサチャ、マトカ (Sv. Andreaš; Sv. Nikola)。ブルガリアのキュステンディル近郊 (Spasovica)、アトス山 (Hilandar Monastery) も同じ様式の範疇に含まれる。
- (7) デロコによれば、この様式に属する聖堂群は以下のとおり。ラザリツァ、ラヴァニツァ、リュボステノニャ、ナウバラ、ヴェルチェ、パヴリツァ、シセヴァツ、ルデニツァ、ンサヴァ、ヴラチェヴシュニツァ、スメデレヴォ。
- (8) S. Čurčić, *Gračanica. King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture* (London, 1979).
- (9) G. Millet, *L'ancien art serbe. I. Les Églises* (Paris, 1919); L. Bréhier, "Utisci iz Gracanice," *Starinar IV* (1928), 3-8.
- (10) G. Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, Monténégro)*. Fascicule II. Album présenté par A. Frolow (Paris, 1957).
- (11) C. Mango による『中世ユーゴスラビアの絵画』書評参照。 *The Art Bulletin*, Vol. 41, No. 2 (Jun., 1959), 217-218.
- (12) S. M. Cirkovic, *The Serbs* (Malden, 2004); J. V. A. Fine, *The Late Medieval Balkans: A Critical Survey from the Late Twelfth Century to the Ottoman Conquest* (Michigan, 1994).
- (13) M. Čanak-Medić, *Sveti Ahilije u Arilju: istorija, arhitektura i prostorni sklop manastira* (Belgrade, 2002). セルビア語、巻末に仏語要旨付き。
- (14) オクネフによれば、アリリュの修道院 (現聖堂の前身にあたる) の創建年代は知られていない。が、1219年アリリュにモラヴィツァ主教区が設置された際、修道院はすでに存在していた。N. L. Okunev, "Arilje, un monument de l'art serbe du XIIIe siecle," *Seminarium Kondakovianum*, 8 (1936), 221.
- (15) Okunev, "Arilje," 221-258. なお、B. Živković, *Arilje: raspored fresaka* (Beograd, 1970). は、全16頁の小冊子で、フレスコの描き起こしは有用であるが、図像の解説は一切含まれていない。

- (16) Т. Огњевих, Свети Ахилије у Ариљу—црква на немирној граници (Ариље, 2000). 英文要旨つき。
- (17) J. Lowden, “The Production of the Vatopedi Octateuch,” *Dumbarton Oaks Papers*, 36 (1982), 115–126.
- (18) M. D. Taylor, “The Prophetic Scenes in the Tree of Jesse at Orvieto,” *The Art Bulletin*, 54, No. 4 (Dec., 1972), 403–417; M. D. Taylor, “A Historiated Tree of Jesse,” *Dumbarton Oaks Papers*, 34/35 (1980/1981), 125–176.
- (19) R. S. Nelson, “A Thirteenth-Century Byzantine Miniature in the Vatican Library,” *Gesta*, 20, No. 1, Essays in Honor of Harry Bober (1981), 213–222.
- (20) T. Papazotos, “The Identification of the Church of ‘Profitis Elias’ in Thessaloniki,” *Dumbarton Oaks Papers*, 45 (1991), 121–127.
- (21) P. Hetherington, “The Mosaics of Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33 (1970), 84–106.
- (22) H. Maguire, “The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art,” *Dumbarton Oaks Papers*, 34/35 (1980/1981), 261–269.
- (23) S. der Nersessian, “Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection,” *Dumbarton Oaks Papers*, 14 (1960), 69, 71–86.
- (24) S. Gabelić, “The Archangelos Xorinos, or the Banisher,” *Dumbarton Oaks Papers*, 50 (1996), 345–360.
- (25) C. Havice, “The Marginal Miniatures in the Hamilton Psalter (Kupferstichkabinett 78.A.9.),” *Jahrbuch der Berliner Museen*, 26. Bd. (1984), 79–142.
- (26) *Studia instrumentorum musicae popularis* IV (Stocklohm, 1976).
- (27) D. Vojvodic, “Un regard nouveau sur la représentation du Concile de saint Siméon Nemanja à Arilje,” *Cahiers Balkaniques* 31 (2000), 11–19.
- (28) L. D. Popovich, “The Old Testament High Priests in Arilje: Their Representation, Related Images and Theological Significance,” in R. B. Spence and L. L. Nelson, eds., *Scholar, Patriot, Mentor: Historical Essays in Honor of Dimitrije Djordjevic*. East European Monographs, 320 (New York, 1992), 77–99.
- (29) プリレブの聖ニコラオス聖堂は、ドームとドラムを持たない単身廊で、祭司の配置場所はドラムではなくバレル・ヴォールトである。プリレブの制作年代は、アリジェに近い(1296年)。
- (30) シヴコヴィッチの平面図には、外ナルテックスが含まれていない。
- (31) オクネフによれば、ソボチャニ(1265年頃)の「エッサイの木」にもバラムとロバを押しとどめる天使が描かれているが、破損が激しく全体を確認することが

- できない。Okunev, "Arijlje," 232.
- (32) A. Kazhdan, ed., *The Oxford Dictionary of Byzantium* (Oxford, 1991), vol. 1, 8, s. v. Abraham.
- (33) ドラグティンの末の息子ウロシチ (1285年以前～1316年以前) は、修道士となる誓願を立てた後、夭逝した。誓願の年代や没年は知られていないものの、仮にそれがアリリュに装飾が施される以前のことであったとすれば、子を神にささげるというアブラハムの行為は、ドラグティンにとって自らの立場との親しさを呼び起こすものであったかもしれない。
- (34) バリー・J・バイツェル監修、船本弘毅日本語版監修『聖書大百科』(創元社、2013年)、248.
- (35) A. Tradigo, *Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church* (Los Angeles, 2004), 45.
- (36) I. Drpić, *Epigram, Art, and Devotion in Later Byzantium* (Cambridge, 2016), 111.
- (37) H. G. Liddell, R. Scott, et al., *Greek-English Lexicon* (Oxford, 1996), s. v. ἰπὸ .
- (38) Pantaleon, *Encomium in maximum et gloriossimum Michaelem coelestis militiae principem*, PG 98: 1260-1266.
- (39) G. Peers, *Subtle Bodies: Representing Angels in Byzantium* (Berkeley, 2001), 184.
- (40) Peers, *Subtle Bodies*, 183.
- (41) カッパドキア三教父の一人であるニョッサのグレゴリオスは、「死者について」と題された説教の中で、次のように述べている。「肉体を離れた時、人は善悪についての知識を得、彼の魂のけがれを浄化の炎によって清めなければ、神に近寄れないことを知るようになる。」Gregory of Nyssa, *Sermon on the Dead*, PG 46: 524-525. 浄化の炎については、J. Le Goff, A. Goldhammer, tr., *The Birth of Purgatory* (Chicago, 1986).
- (42) バイエルン州立図書館所蔵のミュンヘン・セルビア語詩篇写本 (14世紀) の挿絵中にも、同図像が含まれている。
- (43) A. Lymberopoulou, "A Winged St John the Baptist Icon in the British Museum," *Apollo* (November 1, 2003).  
<https://www.thefreelibrary.com/A+winged+St+John+the+Baptist+icon+in+the+British+Museum.-a0110735911> (2019年9月10日)
- (44) Lymberopoulou, "A Winged St John the Baptist Icon," note 20; Sophronios of Jerusalem. *Song of Praise to St John the Forerunner*, PG 87: 3321-54.

- (45) Lymberopoulou, “A Winged St John the Baptist Icon,” note 35.
- (46) 断頭された頭部を抱える図像は、アリリュに洗礼者ヨハネが描かれるより以前のカトリック文化圏に見られる。聖ドニ（パリのディオニシウス）を描いた、ヴェローナのサン・ジョヴァンニ・イン・フォンテの壁画（1205年）である。聖ドニは、ガリアへの伝道を行っていたが、異教徒の怒りを買って、モンマルトル（殉教者の丘の意）において斬首刑に処せられた。首を斬り落とされても絶命せず、それを拾い上げて抱えたまま、数キロ歩いたと伝えられる。聖ドニが倒れて息絶えた場所に聖堂が建設され、それが歴代フランス国王の埋葬されるサン＝ドニ大聖堂の始まりとなった。

図版出典：B. Živković, *Arilje: raspored fresaka* (Beograd, 1970).