

# ラブラ福音書「聖母子」像の研究

辻 佐 保 子

## 序 論

I ラブラ福音書挿絵における単独像としての聖母子立像と、他の説話画面の聖母像

II イコン形式の成立とその影響

III コンスタンティノポリスにおける「ホデゲトリア型」聖母子像の成立

IV イコノクラスム以前の聖母子イコン

## 結 論

## 序 論

ラブラ福音書挿絵に関する研究の一部として、ここでは同福音書のフオリオⅠⅤに位置を占める「ホデゲトリア型」の聖母子像をめぐる諸問題を分析してみたい。<sup>(1)</sup> 四三一年のエフェソス第三回公会議におけるマリアの神性（テオトコス、神の母）宣告を契機として、パレスティナでは聖母の遺蹟、遺物の崇拜が盛んとなり、エフェソス、コンスタンティノポリス、ローマその他の各地では、聖母に捧げた教会堂がつぎつぎと建設されていった。<sup>(2)</sup> 本研究の中心をなすテーマは、以上のよ

うな状況を背景として、この頃からかなり多く制作されはじめたと推定される聖母子を表わす「イコン」と言う新しい画像の形式が、ラブラ福音書の聖母子像にどの程度まで反映されているかを考察することである。<sup>(3)</sup> これに際して、イコンと同じくやはり一種の礼拝像とも言うべき教会堂内のアプシスに配された聖母子像（ラヴェンナ、パレンツォ、バウイト、サッカラ、キプロス島などの作例）をも、同時に考慮しなければならないのは勿論である。<sup>(4)</sup> これ迄に知られていたイコノクラスム以前のごく少数の聖母子イコンの他に、近年シナイ山から発見された一群のイコンの中には、一点であるが、聖母子坐像（617世紀）を表わすものが含まれている。<sup>(5)</sup> また、ローマでは、中世に上塗りされた稚拙な様式の聖母子像をとり除く作業が行われ、その下から神秘的な表情をたたえた美しい聖母の頭部を表わすイコンが再発見された（サンタ・マリア・ヌオヴァのイコン）<sup>(6)</sup>。以上の新発見は、従来たんなる仮説の域を出なかったイコン形式の成立と、イコン以外の領域におけるその反映という問題に対して、一つのより確かな手がかりを与えるものと思われる。ただしこの時期には、イコンだけではなく

——また先述の教会堂アプシスの作例以外にも——、象牙浮彫の福音書装幀板や各種の金工品にも、幾つかの型に属する聖母子像がほぼ同時に姿を現わす。ゆえに、イコンからそれ以外の領域への移行という一方向的な動きのみで、全てが説明されると考えてはならないであろう。写本挿絵がアプシス装飾に暗示されていると思われる場合も、事実、少なくないからである。ともあれラブラ福音書挿絵に見られる「ホデゲトリア型」、すなわち正面をむく聖母立像に斜め横(左腕)に嬰兒イエスを配した全身像の聖母子表現は、他の人物と組合わされた五世紀の一例、すなわち「アレクサンドリア地誌」の挿絵(図8)を除くと、現存するこの型の最古の作例なのである。他はすべて坐像(「玉座の聖母子」型)か上半身像ないし胸像の形式をとっている。七世紀になると、僅かにキプロス島のラルナカ近郊キティの教会堂アプシスのモザイク(図6。七世紀。後述)が、同じ型をとる例としてこれに続くにすぎない。しかし、ここでは聖母子の左右に天使が侍立している。ニカエアのコイメシス教会のモザイク(九世紀。今世紀初頭火災のため消失。図7)は、アプシスに聖母子のみを単独に表わし、立像でもあるが、左腕にではなく正面に嬰兒を抱く「キュリオティッサ型」を採用している。<sup>(7bis)</sup>ラブラの聖母子像と同じ「ホデゲトリア型」に属し、天使を伴わない聖母子像は、一一世紀トルチェルロ大聖堂のアプシスにようやく姿を表わすにすぎない。<sup>(8)</sup>

この意味でも、ラブラ福音書の聖母子像は、極めて貴重な資料であると言わなければならない。この聖母子像は、エルサレム(パレスチ

ナ)ないしコンスタンティノポリスにおける聖母の遺物崇拜、各型の聖母子イコンの成立とその崇拜という背景を無視しては説明しえない形態を示している。また、優雅な気品とメランコリックな情緒をたたえたこの画像の様式も、たんに挿絵の様式としてのみではなく、その背後にイコンの存在を想定した上で、あらためて詳細に分析されるべき性質のものと思われる。

#### I ラブラ福音書挿絵における単独像としての聖母子立像と、他の説話画面の聖母像

この聖母子像は、ラブラ福音書を構成する各種の挿絵のうち、「磔刑」以降の新約聖書の説話的な諸場面を表わす全頁大挿絵のグループ、あるいは対観表頁のグループとは、別個の性格を示しており、単独像ないしは肖像と呼ぶべきグループに属している。このグループには、聖母子像の頁のほか、対観表の作成者であるアンモニオスとエウセビオスの肖像(フォリオ2R)、対観表頁中の二頁を占める四福音書記者像(フォリオ9V、10R)、さらにキリスト坐像を中心とし、左右に四人の修道士ないし修道院長を表わす福音書の「献呈」を描く頁(14R)が含まれる。また、実際には対観表頁の上方左右の空間に位置を占める旧約の著者、豫言者の肖像も、内容的にはこの単独像・肖像の範疇に属するものである。これらの旧約人物の表現については、すでに他の論文で分析を行った(註1参照)。他方、このグループの単独像・肖像は、柱に支えられた半円形壁面、アーチ、ないし天蓋の下

に位置を占めていると言う点では、いわゆる対観表頁の装飾的な画面構成と共通点を有していることになる。

ラブラ福音書挿絵の現在の配列順序は、幾度か製本ないし装幀しなおされたため、本来あるべき順序に全てのフォリオが並んでいるわけではなく、失われた挿絵が無いとも限らない。<sup>9)</sup> 順序正しく並んでいるのは対観表頁のみで、その前後に位置するフォリオ1R・V、フォリオ14R・Vの二葉は殊に問題が多い。ある学者たちは、フォリオ1(表に「マティアスの選出」、裏に聖母子立像)の番号を現在附されている一葉は、後から「爪」を利用してこの写本に加えられたものとみている。<sup>10)</sup> しかし、綴じ目の部分がいんだ羊皮紙に「爪」を加えて再び製本する方法は、広く一般に用いられているものであり、この「爪」は、フォリオ1以外にも、3、14にも同じく加えられている。このフォリオの羊皮紙の質、絵具の色調、柱や半円形壁面の装飾モチーフも、他の大多数の挿絵と少なからぬ共通点を有しており、別個の時期ないし起源のものとは考えられない。<sup>11)</sup> したがってこの聖母子像は、一般に承認されている挿絵の制作年代、すなわち、北メソポタミア、ザグバの修道院におけるシリア語テキスト執筆年(五八六年)と、同時代の作品とみなすことができる。

フォリオ1Vの聖母子像(図1)の枠どりは、外側の二基が太く、内側の二基が細い四基の柱に支えられた二重の半円形アーチと、半円形壁面によって構成されている。アーチの上方には二枚の葉に囲まれた一個の花蕾を中心とし、みごとな尾を垂らした二羽の孔雀が対置さ

れている。内側の二基の柱と半円形壁面によって区切られた空間に聖母子像が位置する。聖母がその上に立つ足台(スベダネウム)は、内側の柱の台座よりもやや上方にあり、そのためごく僅かではあるがこの像が奥の方に位置を占めているような錯覚を与えている。また、外側の柱の台座よりも内側の柱のそれがやや上方に配されていること——対観表頁の柱にはこのような配慮はみられない——も、ある程度の奥ゆきを暗示する役を果たしている。ただし二重のアーチと半円形壁面は、柱頭を経てその下に並ぶ四基の柱のこのような前後関係には全く呼応していない。<sup>12)</sup> 宝石に飾られた足台の右側面を、やや押しつおしたような歪んだ形で表わす不規則な遠近法は、この時期の他の作例と共通するところである。以上のごく些細な奥ゆき暗示のための、殆んど無意識的とも思われる表現を除外すると、背後にはたんに羊皮紙の地があるのみで、周囲の空間は完全に無機質で抽象的な性格を示している。他の説話画面ないし多少とも説話性をとどめる旧約人物像では、背景を埋めるモチーフ(山岳、樹木、空、地面)が描かれたり、地色が塗られたりしている。その点のみでも、この聖母子像は他の挿絵とは性格を異にした「聖像」であることが判る。挿絵画家が、具体的、現実的な空間とは別個の空間に、説明的な要素を一切排除して、この「聖像」を配そうとした意図がうかがわれるのである。ただし、金地を用いて、地色そのものを荘厳化する試みは、ここでは未だ採用されていない。孔雀、虹彩文(外側アーチ)、金地の宝石文等の格別豪華な装飾モチーフが枠どりに施されているが……<sup>13)</sup> 周辺の建築モ

ティーフの枠どりと、聖母子像との比例、上下、左右の余白のとり方の感覚は、安定のよいノーマルな（古典的な）ものと言ってよからう。

次に聖母子像自体を眺めると（図2）、聖母の頭部はごく僅かではあるが嬰兒イエスの方に傾けられており、外縁を青、赤二筋の円で囲んだ大きな金地の頭光を負っている。顔面のデッサンに関しては、眉と眼球、顔と首の輪郭線に黒い絵具が用いられている。ただし、顎の輪郭線のみはかすかな灰水色によって暗示されており、前述の黒い輪郭線の強さをやわらげている。細長い鼻梁（右側面）と、鼻の先端の三角形の部分、さらに眉と眼の間の眼窩、まぶたの下端の線には、元来壁画に特有の賦彩法と思われる、褐色に近い赤い絵具を用いた隅どりがはっきりと施されている。小さな唇も同じ色により簡単に塗られている。顎の輪郭線の淡色による暗示と、赤褐色の隅どりの技法は、同時代の他の女性頭部（例えばバウイトの壁画やラヴェンナのモザイク）にも、より図式化された形で時おり認められるものである。ハイライトや褐色、ローズ色、灰色等を用いて、顔面の凹凸を過度に表現するいわゆるヘレニスティックな技法（例えば同じラブラ福音書のフオリオ13Vの「昇天」の聖母頭部）に較べると、白に淡いピンク（頬、頬、顎）を重ねたこの面長な聖母の顔は、どこか東方的（シリア的？）な雰囲気漂わせており、ユスティニアヌス時代の純ビザンティン様式に特有の壮重で理知的な表現とは質を異にする。聖母の表情には、斜めにかしげた首の動きも加わって、後世のアルメニア写本挿絵やロ

シアのアイコンとも一脈あい通じる、メランコリックな甘美な情緒が溢れている。ただし、形態や具体的細部——面長の顔、鼻梁や眼窩の隅どり——に関しては、ユスティニアヌス時代様式によるラヴェンナのサンタポリナーレ・ヌオヴォ教会左身廊先端の聖母頭部と、ある程度の類似性を示している<sup>14</sup>。もっともラヴェンナでは、玉座に坐す聖母もその膝に坐す幼児も、完全に正面をむくという厳格な構成がとられているため、全体の印象はラブラの聖母子とはかなり異なっている。両者間の細部的な類似性は、幼児の褐色の捲毛（ラヴェンナでは金髪の捲毛）や、頭部の形態、顔のデッサンに関しても指摘しうる。

聖母の顔面の気品ある優雅な表現に較べて、嬰兒の下半身を支える左手、ことに軽く嬰兒に触れている右手は、あまりに大きく武骨すぎる。朱色の下絵の筆線が一部すけて見える上に、赤褐色の隅どりが施され、さらに、輪郭線が暗紫色で描き起こされているため、この印象はいっそう誇張されて感じられる。ヴェレンは、この部分には後世の手が加わっていると見ているが、指や手の輪郭を描き起こした暗紫色は、後述する聖母の着衣の色調と同色であり、その筆線も顔面の輪郭や隅どりのそれと同質と思われる。聖母の着衣の色は、現在、表面の暗紫色が大部分剥脱してしまっているため、全体に黄土に近い橙々色に見え、その一部には金色が混っている<sup>15</sup>。ことに右肩のあたりにはこの色が明瞭に露出している。チェッカーリ、ルロワ共に、聖母は金色のトゥニカ（に紫のパリウム）を着ていると記している。しかし実際は、トゥニカの二本の幅広のクラヴィ（下半身に並ぶ）のみが金色で

彩色されているにすぎず、他の部分は、現在も頭部を覆う被布（マフオリオン）と左肩から垂れ下るパリュムの部分によく残っているように、かつては全体が暗紫色で塗られていたと想像される。二本のクラヴィの中間にも、幾条かの襷線が同色で引かれている。より厳密に言えば、この紫にはローズがかった色と暗紫色とがさらに区別され、濃い方の色調は襷の蔭や隅どりに用いられている。当時の挿絵にしばしば見られるように、紫は反対色や同系色二色（ブルーとピンク、グリーンとローズ、黄土色と青などの組合せがある）を羊皮紙に重ね塗りして得られる場合が多く、この聖母の着衣の黄土がかった橙々色もその複雑なニュアンスを出すための下塗りにすぎないのである。ラブラ福音書の全頁挿絵の他の聖母の着衣は、あらかじめ調合された薄紫か紺が一重に塗られているにすぎず、クラヴィは描かれていない。また対観表頁余白に描かれた「受胎告知」の聖母のそれは、淡いローズと濃い紫を重ねてはいるものの、二本のクラヴィは金ではなく黄土色で代用されている。その意味でも単独像、「聖像」としてのこの聖母子像には、説話画面におけるよりも格別に入念な彩色が施されていると言える。嬰兒の着衣は薄緑と紺で襷を描いた白いトゥニカと金色のパリュム（やはり一部剥脱）が重ねられ、金地の光背の外縁は紺で塗られている。右手の動作は絵具が混り不明であるが、左手にはおそらく巻物を持つ様がかつてはより明瞭に見えたのではないかと思われる。まっすぐなまま斜めに抱かれた嬰兒の姿は不安定であり、キティヤートルチュエロの、聖母の左腕に腰をおろし両足を垂れた幼児のポーズと

ラブラ福音書「聖母子」像の研究（辻）

較べ、いかにもぎこちない。後述する印章の一つにも、「アレクサンドリア地誌」中の聖母子像にも、同じようなぎこちない抱き方が認められ、これが一つの型であったようにも思われる。聖母の額の中心にあたる被布に白い斑点が残り、十字架ないし星を表わしていたと考えられる。足台の上に載る赤い小さな靴（カンパギ）をはいた聖母の足は、右足の方が心もち前方に踏み出されている。単純なシルエットの身体でありながら、ある種の動きが僅かに感じられるのは、この右足の位置と、嬰兒の方に傾斜した頭部のためであろう。なおビザンティン系聖母（子）像に通則の *MP ΘΥ* あるが *HATIA MAPIA* の文字、ないしはこれにあたるシリア語の文字が、この挿絵には記されていない。<sup>(17)</sup>

ラブラ福音書中の説話画面、すなわち「受胎告知」（フォリオ4R）、「降誕」（4V）、「カナの婚礼」（5R）——以上対観表頁余白の小さな挿絵——、「磔刑」と「聖墳墓詣り」（13R）、「昇天」（13V）、「聖霊降臨」（14V）——以上全頁大挿絵——には、各図像の内容に要請された形姿をとる聖母像が描かれている。余白の小挿絵のうちでは、「受胎告知」の聖母のみがほぼ正面をむき（上体は僅かに左方、天使の方にむけられている）、1Vの聖母子単独像とある程度似ている。同じく足台の上に立ち、同様にやや大きすぎる両手を有し、赤いカンパギをはいている（図3）。「昇天」の場面の下半、使徒たちの中央には両腕をあげて正面をむく聖母立像が位置する（図4）。周知のように、このような「オランス型」の聖母単独像は、「昇天」という

史伝的図像やこれと似た典礼的、顕現的図像を構成したり、「教会」の擬人像とみなされたりする（「玉座の聖母子」の型が「マギの礼拝」という史伝的図像と関連をもつように）<sup>18</sup>。その変型はやがて一つの聖母（子）イコンの型ともなる。しかしながら、ラブラ福音書の「昇天」の聖母立像は、この頁の挿絵が古代末期のヘレニスティックな絵画技法を十分に体得した達者な画風によって描かれているため、後世のイコン画像に特有の抽象的、観念的な表現とは全く対蹠的な、強烈な陰影を施した極めて肉感的な女性像の姿をとっている。もっとも、キリストの昇天を見上げる使徒たちの劇的な身ぶりやざわめきの只中において、一人正面をむく超然とした聖母の姿が、ひととき大きな金色の頭光によって、凜然たる気品を放っているのは事実である。これに対し、より温和な様式の「聖霊降臨」の聖母立像は、同じく使徒たちの中央に立った「昇天」のそれよりはるかに抽象的、無機質的であり、紫と紺の衣服の下には肉体が全く感じられない（図5）。しかも右手を胸にあて、掌をむけた左手を下に垂れるという、どこことなく仏像を連想させる彫像的なポーズをとっている。以上の、正面性を保つ説話画面中の聖母像を、それぞれの史伝的な細部や背景から切り離せば、ただちにここで問題にしているフォリオⅤの聖母（子）像が生まれるかと言うと、決してそうではない。何がこの聖母子像をイコンに似た礼拝像たらしめているかという点は、これから行う論証によってしだいに明らかになるであろう。説話的画像と礼拝像とどちらが先に誕生したかを決定するのは、現在の段階では不可能であるが、いず

れにしても両者がしだいに分化してゆくにつれて、様式の領域でもヒエラティックで荘嚴な様式と、説話的、描写的な様式との区別が生じ、時と場合に依じて両者を使いわけ、あるいは混ぜあわせるようになったのは事実である。ラブラ福音書の場合、以上のいくつかの聖母（子）像を描いた複数の挿絵画家たちが、どの程度までこうした形式的（図像の型）、様式的区別を意識したかを判断するのは、かなり微妙な、主観的感想に傾きやすい問題であろう。

## II イコン形式の成立とその影響

現在まで伝えられたイコンには、六世紀以前にさかのぼると推定しうる聖母子像の作例はなく、また写本挿絵においても六世紀以前の礼拝像の性格の聖母子像は皆無である。したがって両者の関連をこれ以前の時期にさかのぼって推論するのは極めて困難である。

ほぼ一〇数年前ほど前から、A・グラバアルとE・キッチンガーにより、六世紀末、七世紀初頭ころから急激に増加しはじめるイコン制作ないし崇拜にまつわる文献の記述、あるいはイコン形式を反映した奉納画形式の単独場面（モザイクないし壁画、時には石造浮彫）の登場について、様々な側面からの興味ぶかい考察が発表されてきた。<sup>20</sup> グラバアルは主として教会堂の壁面装飾絵画の機能の変質という側面から、キッチンガーは、いわゆるヘレニズム様式の系統とは対蹠的な、抽象的様式の表面化、強化という側面から、この問題を捉えている。もちろんこれ以前にも、かつてグラバアルが指摘した通り、遺物崇拜、

聖者崇拜を契機として生まれた「肖像画」や、歴代皇帝、教皇、司教の肖像画を並べる表現形式が存在した。ラブラ福音書のエウセビオスとアンモニオス、福音書記者、旧約人物の画像は、まさにこれと同一の系列に属する「肖像」である。聖者（遺物）崇拜の延長として、画像が特定の保護聖者対信者個人というより親密な私的な関係が必要とするにつれて、先述の個人の信者による奉納画（ないし奉納浮彫）の形式が発展しはじめた。その結果、これまで（5-6世紀）一定のプログラムに従う旧・新約聖書諸場面その他を配置していた教会堂装飾がしだいに統一を失い分散化、断片化してゆくのである。すなわち特定の聖者（時にはその被護者・寄進者像を伴う）を描くアイコンをそのまま壁面に拡大して写したような壁画やモザイクが、この頃しだいに増加し始める。その最も顕著な例が、テサロニケのハギオス・デメトリオス教会の奉納モザイクと、ローマのサンタ・マリア・アンティク<sup>(22)</sup>ア教会の諸壁面に分散する奉納壁画にはかならない。<sup>(23)</sup>殊に、この当時いくつかの聖母子アイコンを有していたと伝えられるサンタ・マリア・アンティクア教会の壁画には、多数の聖母子表現が認められる。なかでも「三人の聖なる母」を描く龕型の奉納画、別個の小室の小壁龕に描かれた胸像形式の奉納画は、アイコンの性格をよく發揮している。この他、プレスビテリウム側壁とカペラ・ディ・テオドト中央下段の「玉座の聖母子」（「マリア・レギーナ型」、六世紀中葉と八世紀中葉）、左側廊手前壁面のペテロとパウロに囲まれた聖母（子？）立像、カペラ・ディ・テオドト入口壁面の「ホデゲトリア型」聖母子（八

ラブラ福音書「聖母子」像の研究（辻）

世紀初頭と八世紀中葉）など、各種の型の聖母子像が散在している。以上のような大画面装飾におけるアイコン形式の反映は、いかに当時の精神世界においてアイコン崇拜が重要な役割を果していたかを傍証し、失われたアイコンの面影を多少なりとも想像せしめるのである。

他方、様式の変質という側面からは、すでに三、四世紀から始まっていた古典様式の抽象化の傾向が、六世紀末、七世紀に至ると一段と意識的、積極的に押し進められることになる。<sup>(24)</sup>しかし、いかに抽象化、図式化されるとはいえ、アイコンの場合、聖像の顔面には、信者の魂に訴え、正面から迫る一種の肖像的な迫真性が備わっていなければならぬ。これは、アイコンはその原型を「鏡のように」忠実に写しだすべきであるという、プラトニズム的発想を基盤とした当時の画像論から導き出される当然の帰結といえよう。<sup>(25)</sup>そのためには、画家は程度の差こそあれ写実主義的な表現技法を体得していなければならぬ。しかしながらそれだけでは外形の模倣、神性と人間性を兼ねそなえた神の人間性、すなわち肉体の再現のみに終ってしまう。これと同時に、神聖な存在の空気のような、不可視的靈性を画面に固定するという困難な仕事画家に課せられる。顔面以外の部分（胴体）の肉體性は注意深く排除され、僅かに衣服の文様や装飾その他の細部が丹念に再現される。このようにして、一方では極めて観念的、抽象的でありながら、他方では妙にリアルな実在感をたたえたアイコン特有の様式が誕生する。しかし、個々の作品の出来ばえはさまざまであり、個性を發揮するのがいかに問題外だったとはいえ、上述の難題を果たしうるかどうか

かは、最終的には画家の技倆いかんにかかっていたのである。

先に述べた大画面構図におけるアイコンの反映、「写し」は、聖母子像の各種の型や、副人物との組合わせなどの形式的な問題に関しては、多くの示唆を与えるが、様式的見地からは受動的な、機械的な繰返しが目立ち、あまり有益な手がかりは期待できない。大構図装飾におけるこの種のアイコンの「写し」と、本論で問題にしているラブラ福音書の聖母子像とを比較すると、後者の方がより純度が高く、いわゆる「アイコン的」な性格に近い。すなわち特定の型の聖母子像のたんなる受動的な「写し」が羊皮紙に描かれたというだけではなく、この画像自体を「聖像」に高めようとする積極的な意図が感じられる。すでに前章で分析したように、殊に顔面のみに集約的に現われる生命感、空間の抽象性、ことさらに念入りの賦彩などが、その具体的な表明といえよう。このことはIV章で行うアイコンクラスム以前の少数のアイコンとラブラ福音書聖母子像との比較によって、さらに明らかにされるであらう。

他方、「ホデゲトリア型」聖母子像がアプシス装飾に適用された例が少ないのは、左右非相称で均衡をとりにくいためとの説明もされている。事実、五、六世紀の象牙装幀板や金工品に表わされた聖母子単独像は、同時代の教会堂アプシスならびにこれに準ずる壁面の聖母子像と同じく、殆んど全て「玉座の聖母子」の型をとっている。立像をアプシスの彎曲した凹面に配する場合、画像が歪んでみえがちなことも、より安定のよい坐像形式を好ませた原因かもしれない。ところ

で、ここで特に注意しなければならない点は、この形式に属する聖母子像の表現は、後世「ホデゲトリア型」、「プラケルニオティッサ型」等の名称で呼ばれることになる、首都の特別に神聖な「アイコン」に起源を有する型の聖母子像（その一つの例がラブラの聖母子像であるが）と比較して、より漠然とした一般的な性格をそなえていることである。すなわち「玉座の聖母子」の型に関しては、特定の著名なアイコン、神秘的（アケイロポイエートス、人間の手で作られたのではない）起源のアイコンとの結びつきが無く、むしろこの型は本来アプシスの中央に位置をしめるのにふさわしい、モニュメンタルな画像として最初に成立したものと思われる。この型が、「昇天」のオランズ像と同じく、「マギの礼拝」という史伝画像をその成立の背後に有することはすでに述べた通りである。この種の史伝画像と無関係な聖母子立像（例えばホデゲトリア型）は、「玉座の聖母子」よりもやや遅れて登場するが、その代りアイコン特有の「聖像」的性格を最初からにっていた。これに対し、「玉座の聖母子」は、つねにモニュメンタルな安定よい構図として丁宝がられたが、たとえアイコンに描かれても（シナイ山のアイコン。図11、後述）当初の説話性のなごりを残し、天使や聖者、時には寄進者の肖像を左右に従えて、アプシスのテーマと共通の状況画、寄進（献呈）記念画としての性格をとどめおり、聖母子像それ自体の神秘性、聖性に力点をおいたものとは性質を異にする。<sup>(26)</sup>「玉座の聖母子」の変型である「マリア・レギーナ」と称される王冠や装身具によって聖母を荘厳化する作例<sup>(27)</sup>がイタリアのみで流行し、首都で



はその後の時代にも見当らないのは、こうした状況を反映していることではなからうか。ただし、「玉座の聖母子」のうち、楕形<sup>イコノミア</sup>光背に全身を包まれた幼児を聖母が提示する型は、その後オランズ型聖母立像にこの形式の幼児の胸像を配したイコン（ニコポリア型）が制作されることから察せられるように、なんらかの特定の意図、神学的配慮をその背後に感じさせるものである<sup>(28)</sup>。

ラブラ福音書の聖母子像と同程度に特定の型のイコンとの親近性を感じさせるのは、同じく「ホデゲトリア型」をとるキプロス島キティのパナギア・アングロクティストス教会のアプシスを飾るモザイクである（図6）。この作品の年代は様式分析による以外に推定の根拠がないが、近年の研究者の多くは七世紀前半とみる説を採用しており、ラブラの挿絵と比較的近い時期の作例ということになる<sup>(29)</sup>。ラブラ福音書の聖母と異なるのは、上体をまっすぐのばし（首を傾けず）厳しく感情を抑制した表情と、幼児（嬰兒というよりは）イエスの安定のよい抱き方である。右足を軽く前に出した聖母のポーズと、頭部のデッサン（黒い輪郭線と赤褐色の隅どり）とは両者に共通している。聖母の顔面が抽象的な硬い様式を示すのに対し、天使がより古典的、自然主義的な様式で描かれるのは、他のほぼ同時代のイコンや壁画と共通する表現である。

こうした「イコン」的性格の源泉となった格別に神聖なイコンとは、どのようなものであったかを次に略述する。

#### ラブラ福音書「聖母子」像の研究（辻）

### III コンスタンティノポリスにおける「ホデゲトリア型」聖母子像の成立

エフェソス公会議後の首都コンスタンティノポリスにおける聖母崇拜の興隆は、パレスティナから運ばれた聖母の遺物や由緒ふかいイコンを収める一群の聖堂がつぎつぎと建設されたことによって十分に推察される。これらの聖遺物の由来、聖堂建設の経緯は、すべて多かれ少なかれ「伝説」化された伝承に基く古文獻の記述によって知られるにすぎない。この種の聖堂のうち殊に名高いのは、ブラケルナイ、カルコプラテア、ホデゴスの諸聖堂である。ブラケルナイ聖堂は、九世紀のテオドロス・レクトールの記述によると、アルカディウス帝の娘、マルキアナス帝の皇妃ブルケリアにより四五一年に献堂され、エルサレムのゲッセマニの教会で発見された聖母の被布（マフォリオ<sup>(30)</sup>）、またはスケペー）を櫃（ソロス）に収めて祀った。その後の伝承は、「ブラケルニオティッサ」（オランズ型）、「エピスケプシス」（「ニコポリア型」）。胸にクリペウスに囲まれた幼児像のある上半身または全身聖母像）の二つのイコンが様々な奇蹟をよびおこしたことを記している<sup>(31)</sup>。カルコプラテア聖堂は、同じくテオドロス・レクトールの記述に従うと、テオドシウス二世の治世の終りころ、皇妹ブルケリアによりハギア・ソフィア大聖堂附近のユダヤ教教会堂跡に建設され、聖櫃に収めた聖母の帯（ゾーネー）を祀ったと伝えられる<sup>(32)</sup>。この聖堂の名高い聖母イコンは、「ハギオソリティッサ」（聖櫃）と呼ばれ、斜

め右を向き両手を差出して祈る姿勢をとる。現存する最も古いこの型の表現として、先に触れたテサロニケのハギオス・ゲオルギオス教会の奉獻モザイクの一つがあげられる。<sup>(35)</sup>最後に、本論の主題である「ホデゲトリア型」聖母子像の誕生の場となったホデゴス聖堂について述べる。他の二つの聖堂には聖母の遺物が祀られ、これらの遺物の効力を媒介として神聖化された特別なイコンが誕生したのに対し、ホデゴス聖堂にはいわゆる聖遺物は存在しなかった。その代り、伝承によると、聖母の生存中に使徒ルカが描いたと称されるより神聖な起源を有するイコンが祀られていた。ただし、テオドロス・レクトールは、このイコンがルカの手になるとは述べておらず、テオドシウス二世の王妃エウドキアがエルサレムで入手したイコンを首都の義妹ブルケリアにあてて送り、後者がホデゴス聖堂を建設したと語っているにすぎない。<sup>(36)</sup>ところが十四世紀のニケフォロス・カリストスの記述は、このイコンは聖母の生存中にルカが描いたものであること、またアンティオキアで求められた各種の聖母の遺物をも同時にブルケリアに送ったことを追加している。<sup>(37)</sup>以上の記述以外にも、ケドレヌスや、ロシア、スペイン、イングランドの多数の有名、無名の巡礼たちの記録が残り、このホデゲトリアのイコンが、ビザンティン帝国滅亡の時にいたるまで、いかにしばしば戦時の危機に首都を護り、皇族はじめ多くの信者、巡礼の崇敬の対象であったかを語っている。

しかし、文献の記述よりも、失われたイコンについてより確実な手がかりを与えるのは、この種のイコンを殊に崇敬した皇帝や総大主教

によって鑄造された貨幣や印章である。より信憑性の高い同時代の証人といふべきこれらの小さな「模作」の価値はすでにコンダコフによって注目され、その後の研究者たちもこれを活用してきた。<sup>(38)</sup>ことに聖母子を表わす印章を用いる習慣は、グラバアルの研究に従うと、マリキウス帝（五八二～六〇二年）からフォカス、ヘラクリウスを経てコンスタンヌス二世（六四一～六六八年）とその長子コンスタンティヌス四世（六六八～六八五年）時代に至るまで継承されていたことが、現存する作例によって証明されている。同じ習慣はユスティヌス二世（六八五～六九五）時代にも守られていたと推定される。これらの印章の多くは幼児イエスを表わすクリベウスを胸の前にかかげた「ニコポリア型」聖母立像を表わしている。これと全く同形の聖母子立像が、ラブラ福音書よりもやや後の時代の同じくシリア語で記された聖書（パリ国立図書館シリア語三四一番）に登場する点は、特に注目に値する。<sup>(39)</sup>「ホデゲトリア型」の聖母子像が初めて皇帝の印章に姿を表わすのは、イコノクラスムの開始者であるレオ三世（七一七～七四一年）の治世、カルケー門のキリスト像破壊（七二六年）に先立つ時期、七二〇年頃のことである。<sup>(40)</sup>表にレオ三世胸像、裏面に二個の十字架の中央に立つ左腕に幼児を抱いた聖母像が表わされている。レオ三世が突如として「ホデゲトリア型」聖母子像を自らの印章に刻ませた理由について、ヴェレンは次のような説明を試みている。すなわちイサウリア朝初代皇帝レオ三世の出身地はシリアであり、前身は小アジア軍管区の司令官であったところから、自らに關係の深い出身地から新ら

しい聖母子像の型を首都に導入したのではないかと推定する<sup>(39)</sup>。ヴェレシンの説明に従えば、シリア語で記されたラブラ福音書に初めてこの型の聖母子像が描かれたという事実が、一段と重要性を帯びることになる。たしかにホデゴス聖堂の「ホデゲトリア型」イコンの「原型」に触れた文献は全てイコノクラスム以降のものであり、それ以前にこのイコンが首都にあったという確証は無い。しかし、ラブラ福音書の聖母子像が、首都に請来される以前にパレスティナ（ないし近隣のシリア）で崇拜されていたこのイコンを写したものは断言できない。逆に、いったん首都にわたったこのイコンが、シリア語福音書の挿絵に逆輸入の形で余波を及ぼしたと考える方が自然ではなからうか。このように考えると、キプロス島にまで伝播した同じ形式の聖母子像の起源に関しても、より妥当な説明が成立つからである。すなわちパレスティナから直接キプロス島ではなく、首都を経由してキプロス島に導入された型と考えられる。

七八七年のニカエア公会議後、聖像表現が許可された一時期に、コンスタンティヌス六世の印章にキリストの胸像が姿を表わすのを除外すると、イコノクラスム時代には当然ながらこの種の聖像を表わす印章は制作されず、わずかに十字架の表現のみが許容された。ところが、この運動が終決し（八四三年）、聖像表現が再開されるや否や、再びミカエル三世（八四二～八六七年）により印章にホデゲトリア型聖母子像を表わす習慣が復活される（図9）。総大主教フォティオス（八五八～八六七、八七九～八八六年）もこれに倣う<sup>(40)</sup>（図10）。すなわち

ラブラ福音書「聖母子」像の研究（辻）

ミカエル三世は、五世紀の質素な聖堂に代り、八五八～六五五年間にホデゴス聖堂の再建工事を行った皇帝にほかならず、フォティオスはその献堂式に際しての説教を残したとも推定されており、両者ともにこの聖堂に祀られたイコンに格別の崇敬の念を示したことが解る<sup>(41)</sup>。五世紀にパレスティナからもたらされたホデゲトリアのイコンは、伝承によると、イコノクラスム時代、パントクラトル修道院の壁の中に埋められ、無事に聖像破壊者の手を逃れて再び新しい聖堂に安置されたと言う。しかし、この時を境として、全身ではなく、上半身像の「ホデゲトリア型」聖母子の表現が登場するのはなぜであらうか。先述のフォティオスの印章の一つにも、聖像表現再開直後の詩篇挿絵（クルドフ詩篇）にも、上半身像が表われる。しかも後世の文献もこのイコンがほぼ方形（即ち半身像にふさわしい）の大きなものであったと記す<sup>(42)</sup>。イコン崇敬の復興と時を同じくして、再建されたホデゴス聖堂にも、ハギア・ソフィア大聖堂にも、新たにモザイクによる大構図装飾が施されたと推定されている<sup>(43)</sup>。聖像表現賛成派の神学的根拠として、キリストの人間性を強調するために、「拙身」の教義を表明する聖母子像がことさら重要な役割を果たした。教会堂装飾においては、聖母に捧げられた教会ではなくともアプシスが聖母の座となる。現在ハギア・ソフィア大聖堂のアプシスを飾っている聖母子坐像のモザイクが、はたしてこの当時のものであるかどうかは疑問である<sup>(44)</sup>。少なくともテサロニケのハギア・ソフィア<sup>(45)</sup>、ニカエアのコイメシス教会のアプシスを飾る聖母子座像と、聖母子立像は、聖像表現の再開に際しての

聖母子画像の重要な役割を物語っている。先に指摘した通り、イコノクラスム以後、「ホデゲトリア型」聖母子像が全身像と半身像の二つに分裂するのは、おそらくその一方が、ホデゴス聖堂ないしはハギア・ソフィア大聖堂のアブシスを飾るモザイクの聖母子像を反映しているからではなからうか。その後のイコンが半身像にふさわしい方形をとるならば、全身像はむしろアブシスの図柄であったと考えるべきかもしれない。五世紀には全身像であったホデゲトリアのイコンが、イコノクラスム期間中に失われ、その後上半身像のイコンが新しく制作されたのではなからうか。先述の「奇跡譚」を疑ってこのように考えた方が、ラブラ福音書の聖母子像に原初の「ホデゲトリア」イコンの反映を探るわれわれには都合がよいのであるが、それはあまりに身勝手な推論かもしれない。

#### IV イコノクラスム以前の聖母子イコン

イコノクラスム期間中に破壊をおそれてローマにもたらされたイコンはかなりの数に達したらしく、当時の歴代教皇録には、これらのイコンを祀る祭壇や礼拝堂の設置に触れた記述が幾つか数えられる<sup>(47)</sup>。これと同時に、迫害をおそれた画家たちもおそらくローマに亡命したであろう。彼らの手によって、あるいは新たに首都から来たイコンを手本とするラテン人画家の手によって、ローマでイコンの制作が以前にもまして盛んに行われたであろうことは容易に想像される<sup>(48)</sup>。サンタ・マリア・アンティキア教会の壁画群が証明するように、すでにギリシ

ア、シリア出身の諸教皇によって促進されていたローマにおけるギリシア化の傾向、ビザンティン様式の浸透は、イコノクラスムを契機として一段と拍車をかけられるのである。

これまで時に応じて触れてきたシナイ山の「玉座の聖母子」型イコン<sup>(49)</sup>、サンタ・マリア・ヌオヴァのイコン(図14。聖母の頭部と左方に幼児の光背を残すのみ)<sup>(50)</sup>以外にも、イコノクラスム以前ないしはその最中の作品と推定される聖母子イコンが三点知られている。そのうち、サンタ・マリア・イン・トラステヴェレ(「マドンナ・デルラ・クレメンツァ」と呼ばれる)のイコンは、「マリア・レギーナ」の型をとり、本論とは直接関係ないので除外し、他の二点の「ホデゲトリア型」イコンを分析してみたい。一つは、19世紀末にカイロ(シナイ山)からキエフにもたらされたイコンである(図12)。エジプトのグレコ・ローマ時代の埋葬用肖像板絵にしばしば見られるように、聖母の頭部の左右にあたる部分の板が斜めに切り落とされている。現在は上半身像であるが、当初からこの形だったのか、それともかつては全身像ないし坐像であったものかを判定するのはむづかしい。青い地色の衣に大きな金色の光背を負い、聖母も幼児もやや左の方に視線をむけている<sup>(51)</sup>。右腕を大きく廻して幼児の胸に手をあて、これを抱く抱き方——左手は描かれていない——は、いわゆる「ホデゲトリア型」のそれとは異なっている。様式的には、シナイ山のイコンや、ラブラ福音書の「昇天」の聖母像と全く同質の、速やかなタッチでハイライトや隅どりを施した画風を示し、六世紀という推定年代は一応妥当と思わ

れる。

他の一点は、「マドンナ・デル・パンテオン」と呼ばれるイコンであり(図13)、パンテオンが六〇九年に「モナステリウム・テムプリ」として献堂されているため、この頃がほぼその制作年代と考えられている。このイコンも、聖母の光背にそった形に板が削りとられており、下端はやや低めの上半身の位置で終っている。ベルテルリはかつては台座に立つ全身像であったのが上半身像に縮められたものとして復原を試みているが、確証があるわけではない。右端の幼児の左肩にあたる部分が一部破損している。ふくよかな幼児の顔に比べ、聖母は細おもての顔だちを示し、長い鼻梁と弓形のはっきりした輪郭の眉とがこの印象を強めている。聖母も幼児も共に正面をむき、相互間の感情の交流は全く表わされていないが、ベルテルリの言葉を借りると「感情表現がより強調され、イコン絵画以外には想像しえない、新しい芸術的な靈性の表現」が認められる。左右から幼児を抱く(左手で幼児の腰を抱き右手は軽くそえられている)聖母の華奢な指先にも、殆んど力が感じられない。前方をみつめる聖母のまなざしに漂う一抹の哀感、ラブラ福音書の聖母の表情と通じるところがある。

ラブラ福音書の聖母子立像は、様式的にみて、先にのべたキエフの聖母子イコンよりもこのパンテオンのイコンにいつそう近いところに位置している。しかし、聖母の靈性の把握という点では、パンテオンのイコンの方がはるかに成功しており、より進んだ段階にあるといわなければならない。ラブラの聖母子には、僅かではあるが傾けた頭部

ラブラ福音書「聖母子」像の研究(辻)

や右足に動きがあり、肉体の重味も多少は感じられる。これに対し、

パンテオンのイコンは、完全に静止的であり、はるかに超越的な雰囲気満ちている。ただし、顔面のみを比較すると、これよりも一段と神秘的な、しかもそれでいて迫真的な強さをもつのは、サンタ・マリヤ・ヌオヴァのイコンであろう(図14)。パンテオンのイコンは、ベルテルリの研究に従うと、コンスタンティノポリスから請求されたイコンを手本としたローマの作品とみなされる。その意味では、おそらく首都と何らかの形で結びつきを有しつつ、シリアで制作されたと考えられるラブラの聖母子像と、同じような条件の下で制作されたイコンということになる。二点とも、かつての状態ともかくとして、やや長目の半身像であるのは、前章で述べた首都における同型の「ホデゲトリア」イコンのイコノクラスム後からの出現とてらしあわせる点、興味ぶかい示唆を与える。以上、簡単な分析ではあったが、ラブラ福音書の「ホデゲトリア」聖母子像の背後には、これに形態、様式の両面から何らかの暗示を与えたイコンがあったという想定が、より明確になったことと思う。

## 結 論

最後に、再び1章の福音書挿絵全体の構成の問題にもどって、後世の福音書挿絵のなかで単独像としての聖母子像が、どのように扱われているかを眺めてみたい。すでに述べたように、ラブラ福音書挿絵の冒頭と終りの配列順序には疑問がある。筆者は、キリストへの「献

呈」で始まり「聖母子」で終るという順序を、チェツケーリの同様の見解が発表されたのを知る以前からやはり考えていたため、ここでも一応この立場に立って考察を進めることにする。同福音書二二九頁の後書きで、書記僧ラブラは、まず「最後の審判」の日に際してのキリストの慈悲を乞い、ついで聖母の祈りによるとりなしを願っている。<sup>(55)</sup>キリスト、ついで聖母という順序は、この種の記載に当然なものといえ、ここに想定した挿絵の配列と一致している。いずれにしても、「聖母子」と「キリスト」(への献呈)のどちらか一方で始まり他方で終るという点は確かであろう。

現在知られている限りのシリア語写本挿絵を集大成したルロワ師の研究によると、同時代の他のシリア語福音書においては、その冒頭に「聖母子」像を置く習慣は殆んどなく、原則として冒頭の頁には十字架が描かれる。事実、組紐文や虹彩文で飾られた十字架の例は多い。<sup>(56)</sup>これに対して、コンスタンティノポリスで制作されたと推定される九・一〇世紀一二世紀の幾つかの福音書には、対観表頁、四福音書記者の肖像、一二祭礼図等と共に、キリストと聖母(子)像がある時は冒頭の見開き頁に、他の時は別個に配されている例が多く知られている。<sup>(57)</sup>プリンストン(ガレット6番)の福音書では、全頁大の冒頭挿絵フォリオ10Vと11Rに、アーチの枠どりに囲まれたキリスト像、聖母像が続き、マケドニア王朝初期の挿絵(九世紀)であるが、イコノクラスム以前のシリア的伝統をとめると解釈されている。メルボリンの福音書では(15図)、フォリオ1Vに「ホデゲトリア型」聖母子立

像と、これに写本を献呈する挿絵画家テオフアネスの肖像が組合わされており、テンピエット風の建築モチーフの二つのアーチ内に両人物が配されている。この挿絵は、いわばラブラ福音書の「献呈」と「聖母子」の挿絵が結合された形式を採用しているといえよう。聖母子の型がラブラ福音書と同じであること、同じくアーチの下に立つことが殊に注目される。

さらに興味ぶかいのは、ビザンティン写本挿絵(ギリシア語の)を手本として、一一一三世紀にシリアで制作された作品に、時おりキリストと聖母(子)像を対置する例が認められることである。メリテーン(マラティア)で一〇五四年に制作されたシリア語福音書では、全挿絵が巻末にまとめられており、「ペテロとパウロの間に立つキリスト」と「聖母」(巻物を持つ立像)の二図が挿絵群の冒頭に位置を占めている。これらの挿絵中の銘文や略文字は全てまずギリシア語で、ついでシリア記で記されており、様式的にも、コンスタンティノポリスの作品のシリアにおける模倣であることが歴然としている。<sup>(58)</sup>また、一三世紀初頭のブリティシュ・ミュージアムのシリア語詩篇では、フォリオ1Vに「ペラゴニティッサ」型と呼ばれる特殊な型の聖母子イコンを写した挿絵が配されている。ラブラ福音書の聖母子像に関して推論してきたのと同様に、首都で誕生し崇敬された著名なイコンを、写本挿絵に写そうとした意図がうかがわれるのである。<sup>(59)</sup>

ラブラ福音書では、「磔刑」の場面にのみギリシア語の文字が認められ、「聖母子」の挿絵には何も文字が記されていない。しかし、メ

リテーネの福音書をはじめとする一一―一三世紀のシリア語写本は、年代の差があるとはいえ、首都とシリアとの関連の深さを十分に立証しており、同じような状況をラブラ福音書に関しても想定せしめるのである。もちろん、直接に特定のアイコンを写したのではなく、その間になんらかの仲介が介入していたに違いないが。

その後のシリア語福音書には、前記の首都の影響を示す例外を除き、「聖母子」像を配した作例がないのに対し、首都のギリシア語福音書には幾つかのこの種の作例が存在することは、これまで様々な側面から分析を試みてきた筆者の仮説をよりいっそう正当化するのではなからうか。北メソポタミア、ザグバのマル・ヤクブ修道院で五八六年に制作されたシリア語によるラブラ福音書は、少なくとも「聖母子」像を描くという点では、シリアにおける慣例に従っておらず、その後の首都における福音書挿絵の構成と共通点を有しているのである。この「聖母子」像は、コンスタンティノポリスで崇敬された「ホデゲトリア」のアイコンを何らかの形で意識し、模倣しているという結論が、この点からやや導き出されるのではなからうか。

# 註

- (1) ラブラ福音書とは、フィレンツェのサン・ロレンツォ教会に附属するラウレンティアナ図書館に保存されたシリア語福音書(Plut. I. 56)のことであり、書記僧の一人ラブラ(Rabbula)の名にちなんでこのように呼ばれている。制作年代に関しては、テキストのコピー完成が五八六年(北メソポタミア、ザグバのマル・ヨハナン修道院において)ということが知られているにすぎない。一般に挿絵もこれと同時代とみなすの

ラブラ福音書「聖母子」像の研究(辻)

が通説である。最近の主要な研究に以下の二著がある。Frulani, G., Cecchelli, C., & Salmi, M., *The Rabula Gospels. Facsimile Edition of the miniatures of the Syriac Manuscript Plut I 50 in the Medicean-Laurentian Library*, Olten-Lausanne, 1957. Leroy J., *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient. Contribution à l'étude de l'iconographie des églises de langue syriaque*, Paris, 1964, p. 139-197. ラブラ福音書挿絵に関して、筆者はすでに以下の三論文を発表した。「ラブラ福音書における預言者その他の旧約人物の表現について」(美術史学会編「美術史」46号、昭和三十七年九月刊、35―50頁)。「福音書対観表頁の装飾について」(日本オリエンツ学会編「オリエンツ」6号、一九六四年、15―50頁)。「対観表頁の文様構成について」(武蔵野美術大学研究紀要、2号、一九六四年、1―80頁)。

- (2) Wilpert, J., *La proclamazione Ehesi e i mosaici della basilica di S. Maria Maggiore (in Analecta Sacra Terragenensis, 7, 1931, p. 197—)*; Grabar, A., *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris, 1946 vol. II, ch. II. *Des reliques aux icônes*, p. 343—357. 参照。

- (3) 聖母子図像一般に関する多数の研究のうち、現在もおおむねに基本となるのは次のコンダコフの大著である。Kondakov, N., *Ikonoграфия Bogomateri*, 2 vol. St. Petersburg, 1914—15. I, pp. 152—162, esp. p. 181—; コンダコフはこの聖母子像が「ホデゲトリア型」の原型(ヘレステイナないしエジプトで創造された)にちかひのぼることを認め、シリア的な美しい女性像と記す。なお、コンダコフの書物に対する批判、訂正としてラザレフの次の論文がある。Lazarev, *Studies in the Iconography of the Virgin* (in *The Art Bulletin*, XX, 1938, pp. 26—65.)。四―六世紀の聖母子図像(キリスト幼年時代の説話的諸場面におけるそれも含め)に関する最近の研究としては、次の著作が優れている。

Wellen, G. A., *Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit*, Utrecht-Antwerpen, 1961. (ラブラ福音書の聖母子については一七七頁に触れており、同じく「ホデゲトリア」イコンとの関連を強調している。チャッキーリ(前掲書四八頁)は、一般に後世「ホデゲトリア」型と呼ばれるイコンは半身像であることを指摘しつつも、両者の関連を否定はしていない。)(ルロワ前掲書一七四—一七五頁)は、ラブラ福音書の聖母子像は「ホデゲトリア」と無関係であるとし、この型の聖母子像がイコンクラスム以前に少ないのは、作品が破壊されたためと見る。

- (4) 初期キリスト教時代のアプシス装飾に関しては、主題別、地域別の簡単な分類を行った次の書物が便利である。Ihm, Ch., *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960. Kap. IV, B: *Die "Marienmaistias"* pp. 55-61.

- (5) G. et M. Sotirou, *Icons du Mont Sinai*, Athens, 1956-58. (キリシタン語) pl. 4-7, pp. 21-22. 75×45 cm. 年代その他の問題については後述。

- (6) Cellini, P., *Una Madonna molto antica* (in *Proporzioni* III, 1950, pl. 1-5, fig. 1-10.) Grabar, A., *Découverte d'une icône de la Vierge à l'encastrique* (in *Cahiers technique de l'Art*, 3, 1, 1954, pp. 5-9; Grabar, A., *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, Paris, 1968, I, p. 529-534. 再録) Analdi (in *Atti dell'VIII Congresso di Studi bizantini*, II, Roma, 1953, pp. 63-72.) Morey, C. R., *The Madonna of Sta Francesca Romana* (in *Studies in Art and Literature for Bell da Costa Greene* Princeton, 1954, p. 118-121.)

- (7) 他の人物と組合わされた五世紀初頭の一例とは、「アレクサンドリア地誌」(モスクワ、プーシキン美術館蔵。Bauer, A., und Strzygo-

wski, *Eine alexandrinische Weltchronik*, Wien, 1906, Taf. VII verso, D. E.) の「ピルス断片の挿絵。洗礼者ヨハネの斬首の場面に立ちザカリヤ、エリザベス等の姿が描かれ、ハギア・マリアの名を記した幼児イエスを左腕に抱く聖母の立像(足と胴の一部損失)が認められる。左の女性立像はエリザベスと思われるが、右の人物(下に垂らした右手と体のごく一部ののみ)が誰であるかは不明。ラブラ福音書以外の例として、ルロワ(前掲書一七五頁、註一一四)は、六〜七世紀と推定される小型十字架、香油瓶、印章、アルメニアの浮彫に認められる聖母子立像をあげている。

- (7a) Schmitt, Th., *Die Koimesis-Kirche von Nikia*, Berlin-Leipzig, 1927, Taf. XX, p. 34. 註20にあげた拙訳によるキッチングの論文の二〇〜二七頁、註三七〜五九、図版二八を参照。

- (8) 同じく一世紀(5)の「ホデゲトリア型」聖母子の例として、リヒャルト・ホルツの象牙浮彫があげられる(Goldschmidt, A., und Weizmann, K., *Die byzantinischen Elfenbeinsculpuren der X bis XIII Jahrhunderts*, Berlin, 1931, II, n. 46, 47.)

- (9) チャッキーリ(前掲書一七頁)は、現在冒頭にあるフォリオ1RVが最後に、終りにあるフォリオ14RVが冒頭に来るべきであると考える。従って、キリストへの福音書「献呈」「聖霊降臨」(使徒による伝道の開始、教会の基礎を示す主題として、史伝的順序に従わず、福音書のはじめに位置してもよい)「マテアスの選出」(13Vの「昇天」に続く)「聖母子立像」の順に本来は配されていたものとみる。ルロワ(前掲書一六〇〜一六一頁)は、フォリオ1の表(マテアスの選出)は後から描かれた挿絵であり、本来は——他のシリア語写本に多いように——この頁は白紙であった。挿絵はフォリオ1Vの「聖母子像」から始まったと考える。また最後のフォリオ14は、現在RVが反対に綴じられており、左右逆にして「献呈」が最終頁に位置したとみるべきであると推定している。



- (10) ヴェレン前掲書一九七頁、註一四一。この問題に関しては、チェックーリ(前掲書二六二七頁)参照。
- (11) 様式上、構図上、異質なものとして問題になるのは、「聖母子」の挿絵よりも、むしろフォリオ13RVの「磔刑」・「聖墳墓まいり」、「昇天」の二挿絵である。この問題については、別の機会に論じたい。
- (12) 左端の柱の台座の中途に、左にむかつて途中までひかれた黄土色の線が見える。これは、他の頁(2R, 3V, 10RV, 11RV, 12RV)では、台座の下に引かれる水平線であり、同じ線は頁によつては柱頭の上方にも引かれている(3V, 10RV, 11R)。あらかじめ枠飾りの位置を指定するために引かれた線を描きおこしたものとも思われる。
- (13) 豪華さの点では、フォリオ2R(エウセビオスとアンモニオスの肖像)の、尾をまるく上げた二羽の孔雀の方が優れている。しかし、ここで注意しておきたいのは、九一〇世紀の、ラブラ福音書と似た対観表アーチ装飾を有するアルメニア、エチオピア、ギリシア語福音書にも、冒頭(ないしこれに準ずる頁)には、しばしば花蕾を中心に尾を垂らした二羽の孔雀と虹彩文アーチを組合わせた装飾が姿を現わすことである(他の頁はこれと異なる装飾であるのに対し)。エチミアジン(二二九番)福音書(1R)、ムルケ女王の福音書(1R)、アバ・ガリマの福音書、ウィーン六九七番の福音書、ヴァティカン、ギリシア語二六番の福音書、ヴェネツィア、ギリシア語、I, 8の福音書がその例として数えられる。以上の福音書対観表に関しては、註1にあげた「オリエント」掲載の論文に詳述した。これはラブラ福音書(ないしはその系列の作品)の影響を示すものなのか、それとも冒頭頁の慣用的な装飾形式なのであろうか。なおルロワ師(前掲書一七四頁)は、アルクルフ、ウィリバルドゥス、エビファネスらの記述にある「エルサレムの聖母の墓にむかう道に建てられた記念碑をおおう天蓋つきの小建築」(テトラコニモン)と、この頁の建築モティーフとの間に、何らかの関係であるのではないかと推定している。

ラブラ福音書「聖母子」像の研究(辻)

- (14) Bovini, G., *San Apollinare Nuovo di Ravenna*, Milano, 1961, tav. IV. 聖母の両手も同じく赤褐色の輪郭線に囲まれている。
- (15) チェッカーリ(前掲書七六頁)は、この挿絵のいたみ方の進行が早いことを指摘している。金がこの聖母の右肩の部分に混っているのは、隣の頁の柱の縁どりの金が附着したためとも思われる。
- (16) たとえば、ラブラ福音書よりやや早い時期(六世紀前半)の作品と推定されるパリ国立図書館シリア語三三番の福音書、対観表頁余白挿絵、フォリオ3Vの「受胎告知」の聖母のバリウム。
- (17) ラブラ福音書の他の挿絵の人物(エウセビオスとアンモニオス、福音書記者、旧約人物)には、全てシリア語により頭上ないしその左右に名前が記されている。また、フォリオ13Rの「磔刑」の場面には、ギリシア文字でロンギノスの名が書きこまれている。
- (18) ヴェレン前掲書一五七頁。一六八頁参照。
- (19) 筆者は、註1にあげたラブラ福音書の旧約預言者、著者の肖像に関する論文において、説話的図像の要素をその一部にとどめつつ、しだいに抽象的・無性格的な「肖像」が形成されてゆく過程を論じた。
- (20) Grabar, A., *Iconoclasm byzantin. Dossier archéologique*. Paris, 1957, pp. 82-84. Id. *Martyrium*, p. 118-; Kitzinger, E., *Byzantine Art in the period between Justinian and Iconoclasm* (in *Berichte zum VI Internationalen Byzantinischen Kongress*, München, 1958, (Beilage, pp. 1-50, esp. 40-45. 同論文は筆者により訳され「ビザンティン美術の二潮流」——ユスティニアヌス大帝からイコノクラスムまで——と題して、昭和46年創文社から出版された。
- Id. *The cult of images in the age before Iconoclasm* (in *Dumbarton Oaks Papers*, XIII, 1954, pp. 85-150). Baynes, H. Norman, *The Icons before Iconoclasm* (in *Harvard Theological Review*, XLIX, 1951, pp. 93-106).
- (21) Grabar, A., *Martyrium*, II, pl. III: *Emplacement des images*

## des saints dans les martyria.

- (22) Sotériou, G. et M., *La basilique de St. Démétrios à Thessalonique*, Athènes, 1952 (キリント語) II, pl. 62, 63, 65, 66, 67, 69. Grabar, A., *Martyrium*, pl. XLVIII, XLIX.
- (23) Grunseisen, W. de, *Ste-Marie-Antique*, Rome, 1911, fig. 84 etc.: *La Vierge considérée comme type monétaire, Etude comparative*, III. Grabar, A., *L'âge d'or de Justinian*, Paris, 1966, fig. 180<sup>1</sup> 182. Weis, A., *Ein vorjustinianischer Monotypus in S. Maria Antiqua* (in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, VIII, 1958, pp. 17-61). イェー・クリヤータ内の幼児像を抱く半身の聖母像(小型壁龕内に描かれた)は、コンスタンティヌス時代のイコンがモデルとみる。ヴェレン前掲書一八三〜四頁。「ホデゲトリヤ型」と推定される一点の壁画断片(そのうち一方は聖者、天使を伴う)について Wilpert, *Römische Malerei und Mosaiken*, IV, 183, 168, 参考。また年代に関しては、ヴェレンの最近の研究に従って Grabar, nelli, P., & Nordhagen, P. J., *S. Maria Antiqua*, Roma, 1964, p. 31-47<sup>2</sup>。
- (24) Grabar, A., *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale* (in *Cahiers archéologiques*, I, 1945, pp. 15-34; *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, Paris, 1968, vol. I, pp. 15-29, 附録)。
- (25) Kitzinger, *The Cult of Images...*, p. 133-139; 筆者は「ヒザンチン美術への旅」(角川書店昭和四一年)第四章「聖像論争」若波講座世界歴史」中世5(昭和四五年)「ヒザンチン表象の世界」において、聖像論争期を中心とする画像論を紹介し、「イコン」の存在の神学的、美学的根拠を明らかにした。
- (26) 教会堂アプシスのプログラムは、元来一つの記号的性格を有しており、キリストないし聖母(子)を中心とし左右に寄進者、設立者(皇族、司教、修道院長その他)の肖像を描いて献堂の行為を記録することを目的としている。ラテン福音書挿絵のうちでは、フォリオ14Rの福音書「献堂」の場面が、キリスト玉座像を中心に、修道院長、修道士を配じ、一種の「記念画」「状況画」を構成しており、同時代の教会堂アプシス装飾との親近性を感じさせる。
- (27) ヴェレン、前掲書一五八〜一六三頁。西ローマン、シナイトロンタメント以前の作例はローランドの認める。Lawrence, M., *Maria Regina* (in *The Art Bulletin*, VII, 1924-25, pp. 150-161)。参照。
- (28) ヴェレン、前掲書一七八〜一八三頁。この種のイェー・クリヤータに描かれたキリスト像(バウイト礼拝堂28の天使に囲まれた聖母子像ほか)の意味については Grabar, *Martyrium*, II, pp. 228-229, 注23にあげたヴァイスの論文を参照。
- (29) イーム、前掲書一八九〜一九〇頁。Megaw, A. H. S., *The mosaics and the church of Panagia Kanakaria in Cyprus* (in *Atti dello VIII. Congresso internazionale di Studi bizantini*, Palermo, 1951, Roma, 1953, p. 200.) A. & J. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, London, 1964, p. 27-31.
- (30) Ebersolt, J., *Constantinople, Recueil d'études d'archéologie et d'histoire*, Paris, 1951, p. 44-53.
- (31) ヴェレン前掲書 図二〇。
- (32) ヴェレン前掲書 五四〜六〇頁。
- (33) Sotirion, G. et M., *La basilique de St. Démétrios*, pl. 66. (聖オドロス立像の横にこの型の聖母が立つ)同じくキオス・サメトリオス教会の身廊モザイク(現存せず)にも、幼児を伴う夫妻像の傍に祭壇の前に立つこの型の聖母が認められる。Grabar, *Martyrium*, pl. XLIX, 1.
- (34) Janin, R., *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, III: *Les Eglises et les monastères de Constantinople*, Paris,

- (35) Nicephorus Callistus, *Ecdl. Hist.*, Migne, P. G. CXLVI, 1061. A; CXLVII, 44, A. などイコン(前掲書一〇八頁)は、クレタのインドレナスなる人物が、七二六年、すなわち聖像論争開始の直前に、ヘルサレムとローマでルカの描いた聖母像を見たところを記録(P. G. 97, 1303-4)である。エドモン・マン(E. von Dobschütz, *Christusbilder*, Leipzig, 1899, p. 275.)と共に、聖像論争を契機として、コンスタンティノポリスの「アケイロホイエーター」イコンとの対抗上、ローマの種の伝説がつけられ始めたのではないかと述べている。
- (36) Kondakov, op. cit., I, pp. 19, 55, 124, 250; Grabar, *Martyrium*, II, p. 348—; id. *Iconoclasm*, pp. 17-18, 36;
- (37) Omont, H., *Peintures de l'Ancien Testament dans un manuscrit syriaque du VII—VIII siècle* (in *Monument Piot*, XVII, 1909, pp. 85-98; Syr. 341, fol. 168 R.
- (38) Lihacëv, N., *Sceaux de l'empereur Léon III l'Isaurien* (in *Byzantion*, II, 1936, pp. 469-482, fig. p. 473). Grabar, A., *Iconoclasm*, pp. 128-129.
- (39) Wellen. op. cit., p. 177.
- (40) Grabar, A., *Iconoclasm*, fig. 55, 59; id. *Martyrium*, pl. LXIII, 4, 5; p. 348.
- (41) 教会堂装飾の配置について触れたこの説教第一〇番(*Corpus Scriptorum historiae byzantinae*, G. Codinus, Bonn, 1843, p. 196-)は、従来から一般にマクドニウス一世による「新しい教会」(ネオ)の獻堂に際してのものと考えられていたが、最近これに異説がとなえられた。マクドニウス一世(Jenkins, R., & Mango, C., *The Date and significance of the 10th Homily of Photios*, in *Dumbarton Oaks Papers*, IX-X, 1955-56, p. 123-40.)は、マクドニウスは宮殿附属のファロスの聖母教会(八六四—八六六年間)に関するものと推定した。これに対しグラバルは、福音書場面の記述についてマクドニウス福音書「聖母子」像の研究(七)
- ス聖像に関するものではないかと推定した(*Iconoclasm*, p. 183-184.)。しかし、アプシスに配された聖母像は、聖母は「汚れたきその御手を拭げ、我らと敵と戦う皇帝の安泰を祈る給へ」(Mango, C. (ed.) *The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople*, Camb. Mass., 1958, p. 188.)と記されているが、「マクドニウス型」の聖母像は「たこじ」従ってホデゴス聖堂のイコンの型、すなわち「ホデゴトリア型」ではないかということになる。この当時の首都における聖母崇拜と聖堂再建、聖母イコンの問題については、Der Nersessian, S., *Two images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection* (in *Dumbarton Oaks Papers*, XIV, 1960, p. 71-73)を参照。
- (42) Bruun, Ph., *Constantinople, ses sanctuaires et ses reliques au commencement du XI<sup>e</sup> siècle. Fragment de l'itinéraire de Clavijo*, Odessa, 1883, p. 18. Ebersolt, op. cit., p. 69-70. クルトン特權(Grabar, *Iconoclasm*, fig. 148)のほかに、クルトン特權(ホデゲトリイ型)イコンを拝する信者を描く id. fig. 1) ニカエア・ロイメンス教会の一〇世紀のサキイク・イコン(Lazarov, V., *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, fig. 188.)なども参照。
- (43) マクドニウス聖堂にモザイクがあったことは、十五世紀のクラウヴィジヨの記述(前註)に残るのみであり、フォティオスの説教一〇番このモザイクを関連づけるグラバルの先述の推論(註41)の推定は確実な同時代の根拠を欠いている。現在ハギア・ソフィア大聖堂のアプシスに見られる「聖母子座像」と手前穹窿の二天使のモザイクは、近年の諸調査や研究により同時に制作されたことが判明し、イコノクラスム終結期(九世紀半ば)のものと見る説が有力である(Mango, C., & Hawkins, E., *The Apsé mosaics of St. Sophia at Istanbul* in *Dumbarton Oaks Papers*, XIX, 1964; 八六十年とみる)など制作年代も制作の経緯が完全に証明されたわけではなく問題が残る(註44参照)。Lafont, J., *Théophanies-visions auxquelles participent les proph-*

tes dans l'art byzantin après la restauration des images (in *Synhronon*, Paris, 1968, p. 134-143.)

- (44) フォティオスの八六七年の説教で、その「汚れたき御手に幼な児の」とくよりかたる創造主を抱き、そのまなちしを心からの愛をこめみじり児の方にむけて」など、ミナヤネ (Mango, C., *The Homilies of Photius*, p. 290; Grabar, *Iconoclasm*, p. 184-185.)。フニコは、以前これは同大聖堂のアヘシスのモザイクに触れたものとする見解をとった (in *Byzantinische Zeitschrift*, 47, 1954, p. 397-; id. *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington, 1962, p. 94-95.)。この「ネキヤント」(Der Nersessian, S., *Le décor des églises du IX<sup>e</sup> siècle*, in *Actes du VII<sup>e</sup> Congrès international des Etudes byzantines*, Paris, 1948, p. 315-20;)。ユグレンブール (*Iconoclasm*, p. 189-97;) は「フォティオスの記載は、明確にその場所に配された画像と何れを材料とする画像とも言いつづない点に注目」、後者はこれを著名な「キヤゲトリア」イコンのコピーを「キヤ・ンフイア大聖堂に飾ったものかもしれないと解釈している。メンコの説は、現在の「王座の聖母子」のモザイクが八六七年(フォティオスの説教の年代)のものとみなすその後の自説と矛盾している。「ホデマトリア型」聖母子は「玉座の聖母子」以前、すなわち八六七年以前のものとみななければならぬからである。

(45) Grabar, *Iconoclasm*, p. 194-196, fig. 132-133.

(46) Grabar, *Iconoclasm*, p. 194, fig. 119. Underwood, P. A., *The evidence of restorations in the sanctuary mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea* (in *Dumbarton Oaks Papers*, XIII, 1959, p. 235-43.)

(47) 教皇グレゴリウス三世(七三一〜四一年)時代には、サン・ジュエロ内に祈禱所を設けここに金、銀、宝石で飾ったイコンを祀ったこと、サント・マリヤ・マジョーレにも同じイコンを奉納したこと (*Libor*

*pontificalis*, éd. Duchesne, I, p. 417-419.) 知られる。ステファヌス二世(七五二〜五五年)時代、母聖母に捧げた教会に聖母イコンを奉納 (*Liber pontificalis*, I, p. 453.)。ハウルス一世(七五七〜六七一年)時代には、サン・ジュエロにマリア礼拝所を設け、鍍金、銀で飾ったイコンを奉納 (*Liber pontificalis*, I, p. 465.)。その他、首都におけるイコンクラスム運動に触れ、著名なイコンが海に流され首都からナヘレ河を経てローマに到着したという伝承も、「聖ルカ伝説」も、このころからローマに播かれた (Wellen, op. cit., p. 208-209.)

(48) 現存するイコンのうち、ほぼ確実にこの時期にローマで制作されたと思われるのは、サンタ・マリア・マッジョレのイコン (Cellini, P., *La Madonna di S. Luca in S. Maria Maggiore*, Roma, 1943. Felicetti-Liebenfels, W., *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Oler-Lausanne, 1956, pl. 33, A) など、サンタ・マリア・マッジョレのイコン (後述、註15) である。

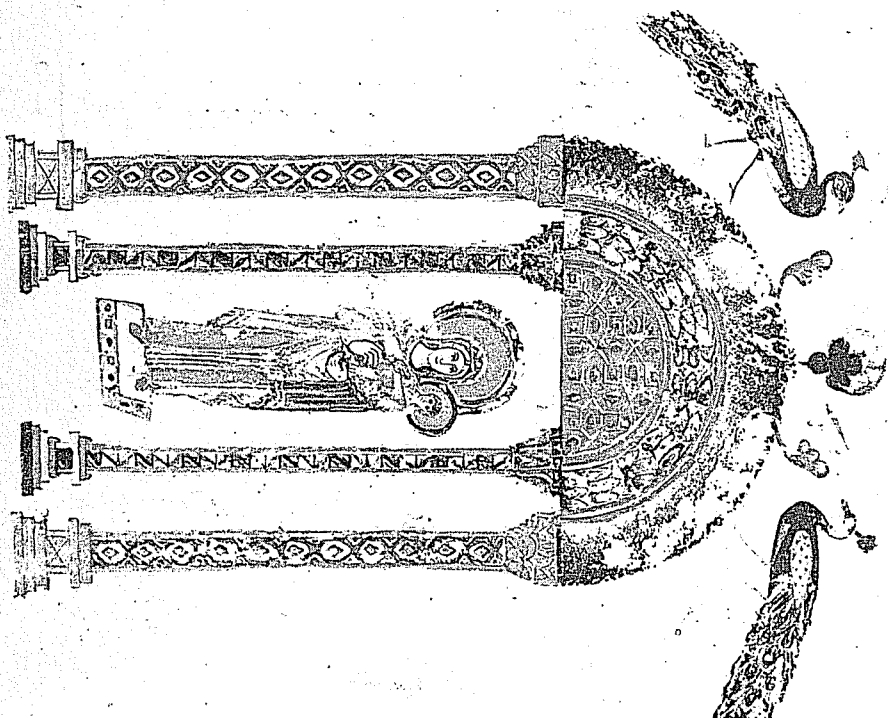
(49) 推定年代は六〜七世紀。ノーティリアー (註9) ならびにハインリッヒ (Weitzmann, K., Chatzidakis, M., Miatov, K., & Radović, S., *Frühe Ikonen*, Wien-München, 1965, pl. IX) の「キチンガー」(*On some icons of the 7<sup>th</sup> century*, in *Late classical and Medieval Studies in Honour of A. M. Friend*, Princeton, 1955, p. 137-150) など七世紀前半とみる。

(50) 註9にあげた文献参照。六〜八世紀。ローマの画家による七世紀の作とみなす説が多いが、キチンガーは八世紀とみなす。なお、聖母が右腕に幼児を抱いている(幼児の光背の部分のみかすかに残る)点に注目して、シランバルは、首都における「キチンガー型」イコンの最も早い反映であり、原型を押しおいて反対向きに写した「奇跡的」写しの方法に触れては (Découverte à Rome d'une icône de la Vierge, in *Cahiers techniques de l'art*, 1954=id. *L'art de la fin de l'antiquité et du début du moyen âge*, Paris, 1968, I, p. 531-33.)

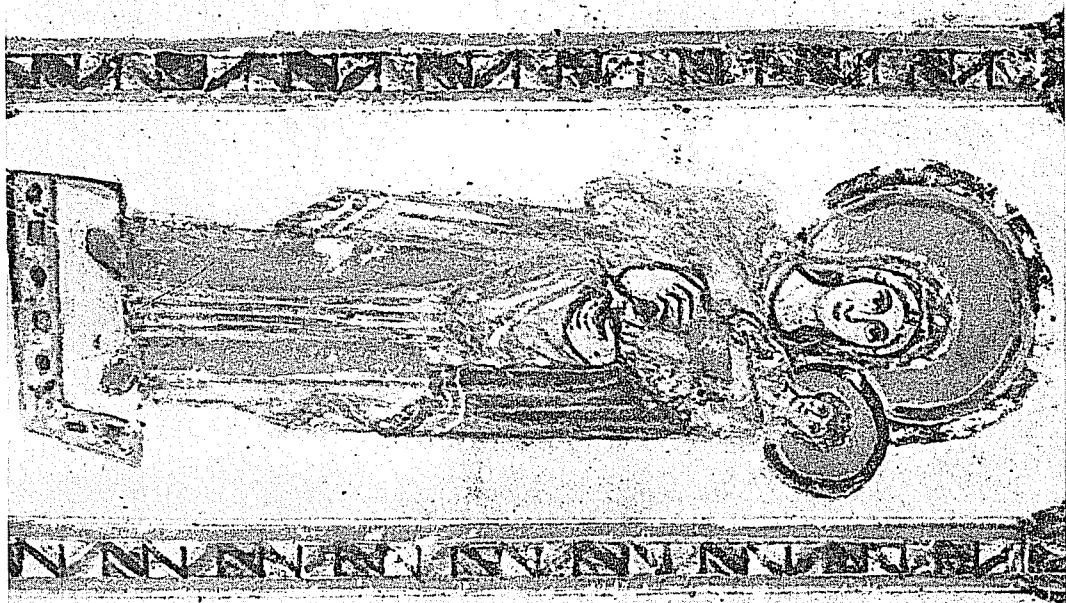
- (16) Bertelli, C., *La Madonna di S. Maria in Trastevere, storia iconografica-stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo*, Roma, 1961. 推定年代は七世紀半ば、八世紀と各説あり。
- (17) Kondakov, op. cit., pl. I; Felcetti-Liebentels, op. cit., Taf 31, C. A. Bank, *Byzantine Art in the collections of USSR, Leningrad-Moscow*, C. 1965, fig. 110. ヘルンリー・ウズベンスキーがシナイ山から持帰り、現在キエフ市立東・西美術館蔵。
- (18) コンダコフがいしその他二三の学者は、斜め横向きに聖母を描くこのアイコン（ならしめの手本）は、「マキの礼拝」の場面中の聖母子像から派生したものであると見てゐる。マクレン（前掲書103頁）は、聖母がマキに背中をむくことになるためこの説は承服しがたいと記す。
- (19) Bertelli, C., *La Madonna del Pantheon* (in *Bollettino d'Arte*, XLVII 1961, p. 24~32, fig. 1, 3, 8.); id. *La Madonna di S. Maria in Trastevere*, fig. 64, 6, 7, p. 53, note 63; id. e Koudelka, P. V., *L'immagine del Monasterium Templi* (in *Archivium Fratrum Praedicatorum*, 1961; c. f. Duchêne, *Liber Pontificalis*, I, p. 317.) Hager, H., *Rückgewonnene Marieniconen des frühen Mittelalters in Rom* (in *Römische Quartalschrift*, 61, 1966, p. 209-16.)
- (20) Cecchelli, op. cit., p. 19-21; Leroy, op. cit., p. 155.
- (21) Leroy, op. cit., pl. I, 3-10, 1.
- (22) フリンストン大学図書館がレナード大番写本の本体は一二世紀、冒頭に九世紀の挿絵を挿入している (K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9 und 10 Jahrhunderts*, Berlin, 1935, Taf LXIII, n. 375. *Art byzantine, art européen. Catalogue de l'Exposition du Conseil d'Europe*, Athènes, 1964, n. 304, p. 311.)<sup>9</sup> メンネン図書館の挿絵書ヤ一〇〇五號（一一〇〇年頃。 *Art byzantine, art européen*, n. 311, p. 315-316.）<sup>9</sup> マナー市図書館 cod.

レナード挿絵書「聖母子」像の研究 (中)

- 204 (Beckwith, J., *The Art of Constantinople*, London, 1961, p. 83, fig. 104).<sup>9</sup> 十世紀半ば、キリストと聖母立像。ベントクラートルの福音書、ホザゲトリア型聖母子像を含む (Weitzmann, op. cit., n. 358). なおこのリストは、資料不足のため極めて不十分であり、他日を期して追加訂正する必要がある。
- (53) ホムス大主教館附属図書館蔵 (Leroy, op. cit., p. 225-; pl. 51, 1-2). 聖母が手にした「マグニフィカート」(ルカ伝一章四六〜四八節)の章句も、まずギリシア語、ついでシリア語で記されている。
- (54) プリティシヤ・シノーゼアム Add. 7154 (Leroy, op. cit., pl. 58, 2, 59, 1; p. 259-261.)<sup>9</sup> 一二〇三年。冒頭に集められた挿絵はこの他キリスト、ダヴィデ、洗礼者ヨハネ、隠修士などを含む。その他、一二〜十三世紀のシリア語写本中、ビザンティン影響を示すものとして次の二例があげられる。マルディンのシリア・オルトドックス司教館の写本（十三世紀 Leroy, op. cit., pl. 140, 2）では所有者アブサハダが聖母立像の足下にひざまずき、聖母はとりなしの祈りをキリスト（右上方に半身）に捧げる様に描かれているが、聖母とキリストの傍らにはギリシア語の略文字があり、祈りの内容はシリア語で記されている。またベルリンの一號教集 (Leroy, p. 342-43, pl. 117, 1-3) では 11V~31R まで三点の聖母子像（一点はホザゲトリア型、一点はオランス型）が描かれているが、最初のすべてがザンティン様式の著しい画像にのみギリシア語略文字 (MP 6Y) があり、他の模倣の画像にはこれが欠けている。



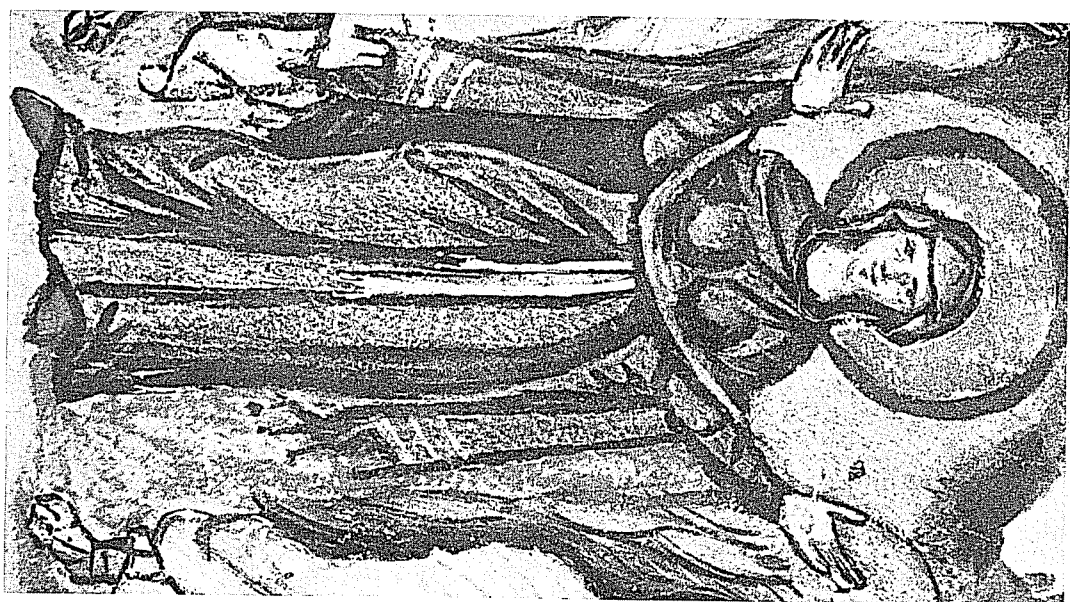
1



2



3



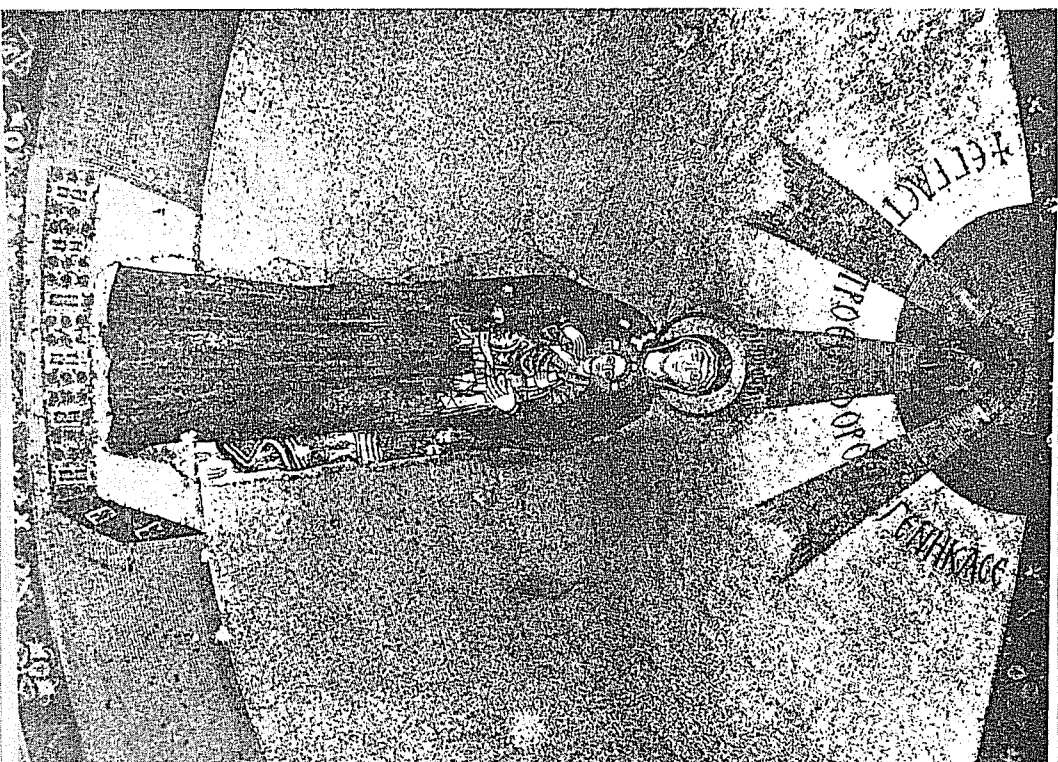
4



5











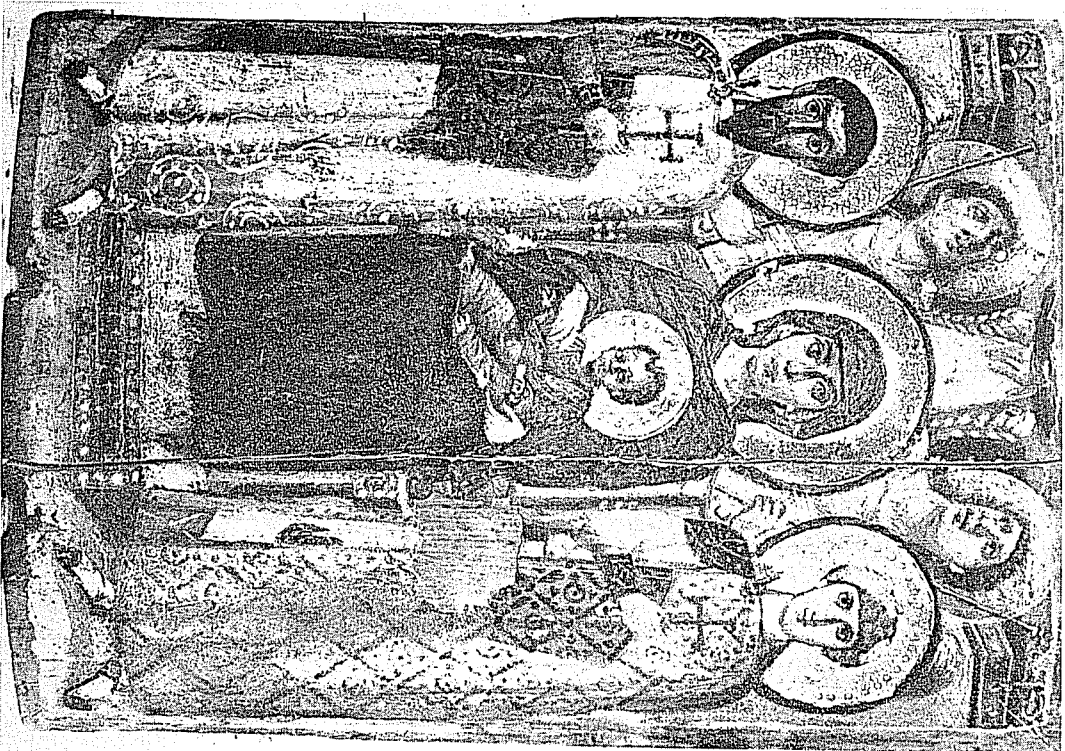
8 ☒



9 ☒



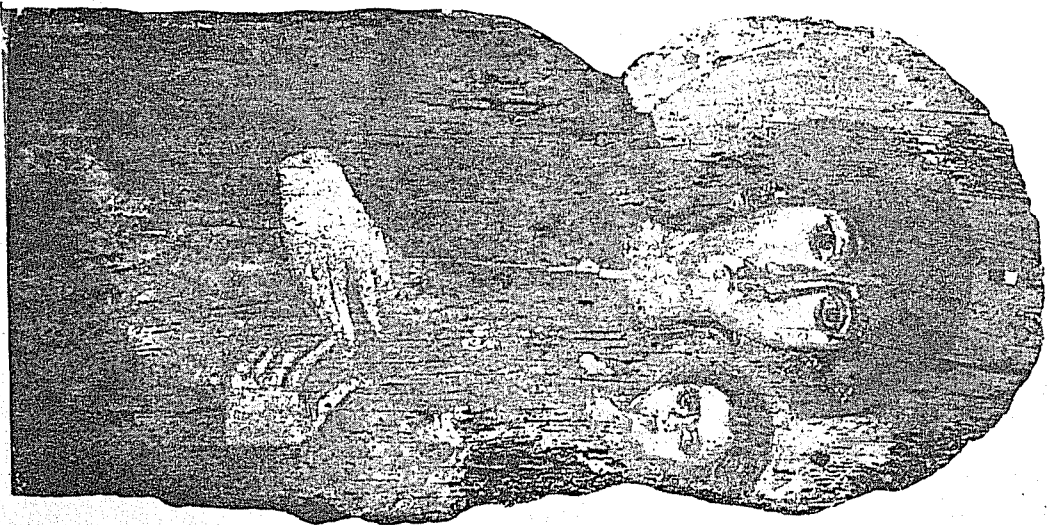
10 ☒



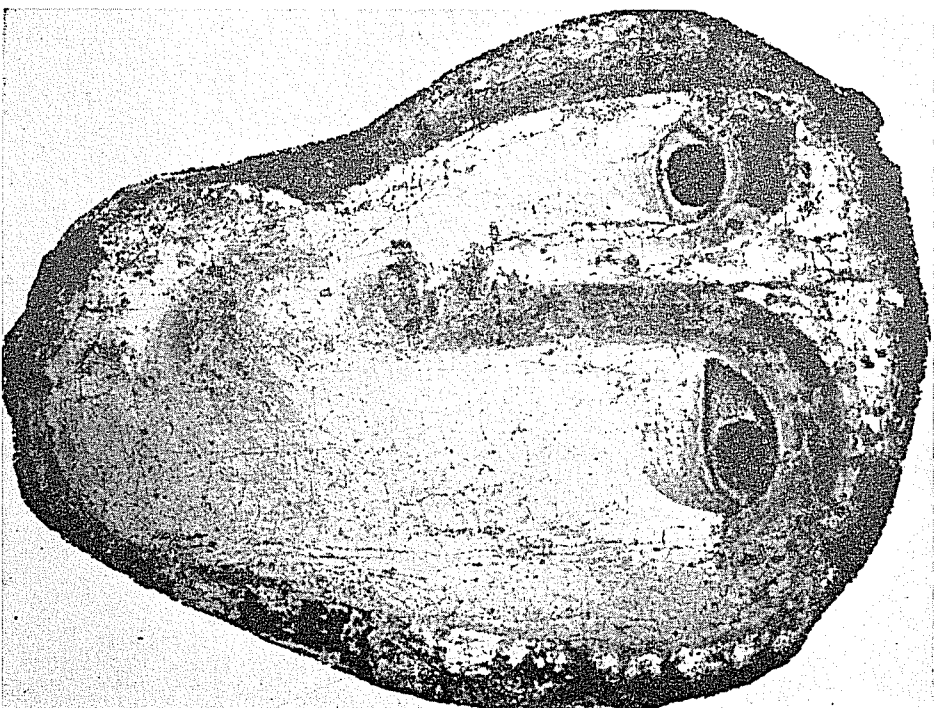
11 ☒



12 ☒



13 ☒



14 ☒

