

# エチオピア北部、 ティグレ州の岩窟教会堂壁画

## —マリアム・コルコル修道院教会を例に—

2004年度・国立民族学博物館・特別共同利用研究員 米倉 立子

### はじめに

エチオピアへのキリスト教導入は、早くも4世紀にシリア人商人の息子であり、初代のエチオピア司教になったとされるフルメンティウスを通じて行われたとされ、そのキリスト教文化は独自の発展を遂げている。5世紀には、シリアやパレスティナ方面から「九聖人」と称される修道士たちがやってきて、エチオピア北部の山岳地帯に修道院制度を確立したとされる<sup>1)</sup>。北側に隣接するエリトリアとの国境に近いティグレ州の山岳地帯には、「九聖人」以来、明確な数は不明だが100以上もの岩窟教会堂があるとされる。平均的な標高が2,000m程のティグレ州東部のゲラルタ地域には、アカシアや巨大なリュウゼツラン、サボテンが点在して生える広大な乾いた平原の中に、急峻な岩山が断続的にそそり立つ風景が広がっている。赤褐色の凝灰岩からなる岩山の中腹や頂上近くにこれら岩窟教会堂は位置し、木造や組石造の教会堂に模して山肌を削り貫いた空間として作られる。

エチオピアの木造や組石造の教会堂建築は、矩形のバシリカプランとトゥクル（円形家屋）プランと呼ばれる円形プランに大別される。岩窟教会堂は、矩形プランを基本にしており、一般的にナルテクス、身廊・側廊、内陣と称される空間は、各々キネ・マヘレット、ケデス、マクダスというエチオピア独自の名称を用いている。矩形プランの教会堂では、ケデスとマクダスはカーテン状の布でイコノスタシスのように仕切られ、マクダス内部に入ることができるのは上級聖職者に限られている。聖所マクダスには、モーセの律法の板を納めた聖櫃を模したとされるタボットが置かれている。多くの場合、聖母マリアのタボットを中心にして、大天使ミカエルとガブリエルのタボットが左右を守る形で配置される。

筆者は、ティグレ州の岩窟教会堂の調査に2002年12月から携わっており、史料収集も重ねている。欧米におけるエチオピアのキリスト教絵画に関する既往研究では、チョイナッキに代表されるように主題ごとに壁画、写本挿絵、イコンと表現媒体を問わず横断的に論じる絵画論が主流である。空間的なまとまりの中で、いかなる構想の下で描かれる主題や配置が選択され、全体的な装飾プログラムが組み立てられているかという観点から岩窟教会堂壁画を論じた研究はいまだ数少ない。それは、アクセスの難しい岩窟教会堂が多く、またそうした教会堂の図像資料も非常に限られていることも影響していると思われる。本論において筆者は、ティグレ州の数ある岩窟教会堂の中でも壁画が多く残っている教会堂の一つであるマリアム・コルコル修道院教会を例として、教会堂の立体的空間の中で図像がいかに配置されているかという点に留意し、全体を見渡した壁画装飾プログラムの考察を試みる。

## 1. マリアム・コルコル修道院教会

ティグレ州のゲラルタ地方にあるマリアム・コルコル修道院教会は、麓から1時間半近く、ときに険しい急峻な岩山（図1）を登った標高2580mの山頂に穿たれた岩窟教会堂である。自然の岩山に穿った教会堂なので、教会堂の方角軸は北寄りにずれてはいるが、東側にマクダスを配し、西側が正面入口となる三廊式の矩形のバシリカプランを採っている（図2）。ケデスは、切断面が十字形になるように一本に削り出された角柱によって、三廊に仕切られている。矩形プランを形成する四方の壁面とこれら角柱の間はアーチ状に穿たれた天井で、ベイに仕切られている。筆者は便宜上、これらのベイを東側から順に1から14まで区画ごとに番号をつけた。西側の14の区画は、天井が木材で補強されており、天井の岩肌を直接見ることはできない。さらに14の区画と11、12の区画との境目は地面から垂直の木柱で仕切りがなされ、それ以東の内部領域とは一線を画した玄関の間、キネ・マヘレットとして機能している。外からの入口は13の西側に位置し、そこから入場した13、14の区画は共にキネ・マヘレットであり、それ以東がケデスの領域である。1、2、3の区画はマクダスにあたるが、カーテン状のイコノスタシスに相当する仕切りによって内部が見えないように隠されている。教会堂の横軸の幅は10m、縦軸の奥行きは、東奥のマクダスの状況が不明であるが16m以上、ケデス中央の身廊に当たる部位の天井の高さは6m程となっている。

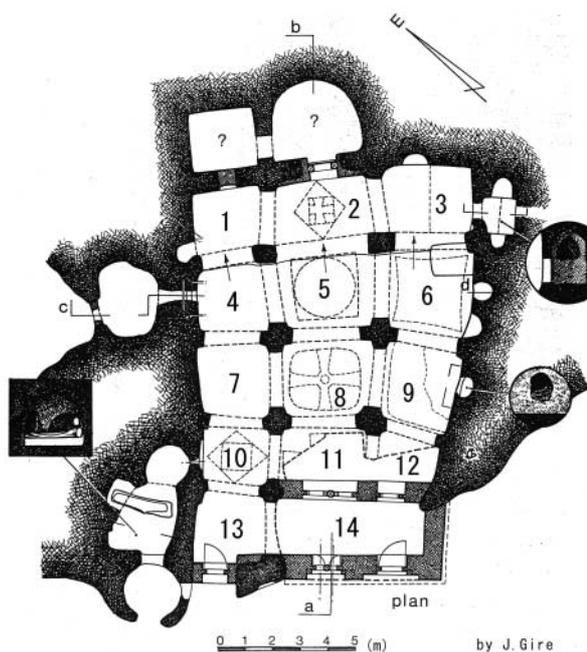
近隣のデブレ・ツィオン教会堂壁画が、白色の地色を塗った上に壁画を展開していたのに対し、マリアム・コルコル教会堂の壁面では、黄褐色の岩肌の上に直接主に茶系統の色彩の壁画が描かれる。ゆえに堂内に届く光も少ないことから全体的に暗い色調の印象を受ける。また、壁面や天井の岩肌を浅浮彫で装飾している箇所が多く、壁画のみならず浮彫によっても堂内装飾がなされている。

この教会堂の建造年代について、ゲルステルは7 - 14世紀の間というかなり幅のある設定を提示して

図1. マリアム・コルコル修道院教会周辺の遠景



図2. マリアム・コルコル修道院教会堂プラン



おり、壁画については建造後に付加されたものとし、建造と壁画装飾が別の時代になされたとみなしている<sup>iii</sup>。一方、建造と壁画装飾の時代には大きな開きがある理由を見出せないとする見解もある<sup>iv</sup>。エチオピア北部の修道院による改革運動の主唱者であったアブナ・エウオスタテウオス（1273-1352）の叔父、あるいは精神的な父とされ、助言者でもあった隠修士アッバ・ダニエルによって、この修道院教会が設立されたと地元では伝えられており、そうなる13世紀後半から14世紀頃、修道院によって改革運動が興隆した際にその建造年代は遡ると考えられる<sup>v</sup>。

1270年にはザグウェ朝の衰退を受けて、アクスム王朝の末裔と称するイエクンノ・アムラクが「ソロモン復興王朝」を打ち立て<sup>vi</sup>、2代目のアムダ・ツィオン王（在1314-1344）は支配権の強化を進め、ティグレ地方にもその覇権の影響が及んでいた。そうした動きに対して、「九聖人」以来の修道士たちの土地であるエチオピア北部では、修道院の自治を守り続け、アムダ・ツィオン王の公私に渡る「非キリスト教教的」行為に反発する運動が起きたのである。王は父王の内縁関係にあった女性と、さらにはその姉妹とも密通の罪を犯したとして糾弾された。また、王は民族的連携を重んじたために宥和政策を講じ、1332年には自らをエチオピアの土地における全てのイスラム教徒たちの皇帝であると主張したのだが、そのイスラム教徒への寛容な政策に対抗しようとする者たちからは、アムダ・ツィオンが非正教的な結婚の儀式を行ったことを理由に、彼自身もムスリムになったのだという噂が流れたのであった<sup>vii</sup>。

そういった時代背景の中で、この修道院教会がエウオスタテウオスに近い人物であるアッバ・ダニエルによって建設されたという伝承は、歴史的事実を反映しているように思われる。以下に見ていくように、この教会堂の図像は、各主題の神学的な意味の関連性を考慮した上に展開する非常によく練られた図像プログラムに基づいていると考えられる。そのことは、この地域における岩窟教会堂としては大規模なスケールであることと共に、神学的知識が豊富で、それを具体化して図像にする際にもその知見を反映できる修道士を抱えた権威ある修道院教会として機能していたことの裏付けとなろう。歴史的経緯を明らかにすることは難しいが、これらのことからマリウム・コルコル修道院教会は、単に修道生活の場としてひっそりと少数の修道士たちが暮らすための人里離れた一修道院だったわけではなく、改革運動の重要な一拠点として機能したと推測されよう。壁画に付された銘文の内容からは壁画の制作年代を明確にすることはできないが、その字体分析なども含めて判断すると、建造からそう経っていない頃、おそらくアムダ・ツィオン王の治世の初期、14世紀の初めか13世紀末にまで壁画の制作は遡るのではないかと一定のコンセンサスに収束しつつあるようである<sup>viii</sup>。

## 2. 主な壁画の配置から読み取れる装飾プログラム

西正面の入口から入ってすぐ左手となる13の区画の北東壁には、樂園におけるアダムとエヴァの原罪の場面が描かれている（図3）。この壁面には、浅浮彫でアーチとそれを支える角柱が刻まれており、その枠組みの中で、アーチの中に動物や鳥、角柱部分に原罪場面が描かれている。このアーチを支える柱という構図や周囲に憩う鳥や動物の姿は、写本挿絵における表現との関連がしばしば指摘される。対観表装飾や「生命の泉」図、アーチと柱のみで象徴される建物内で福音書を記す福音書記者図像が描かれた各福音書の口絵表現などには、建築表現と共に鳥や動物が描かれるのが一般的である。

赤、黄土色、水色で彩色された絡み合った紐が浅浮彫で施されたアーチは、そのティンパニウムの部分に二つの浅浮彫の小アーチが内包されている。アーチの外側左右には、黄土色の地色に線描で背中がこんもりと盛り上がった首の長いダチョウのような鳥が、アーチ側に向かって描かれている。アーチの

図3. ペイ13 楽園における原罪



中には、黄土色の地色の上に水色の体に赤いくちばしを持った、二羽の長い尾の鳩にもオウムにも思われる鳥が向かい合って描かれる。その下の右の小アーチには、黄土色の角の生えたガゼルが二頭向かい合っている。二頭の間には、非常に単純化された灌木の表現であると思われる細かい枝がたくさん生えた細い木が生えており、右のガゼルは右前足を、左のガゼルは左前足をその枝に引っ掛けるように持ち上げた姿で表されている。ゲルステルは、この木を「生命の木」と解している<sup>16</sup>。「生命の木」を意味するには、かなり単純化された、か細い木の表現ではあるが、「生命の木」あるいは十字架を中心に羊や鹿が向かい合う構図は、既に初期キリスト教美術において確立され、広く流布していたことから、モチーフの発想源としての本来の姿にはそうした神学的意味があったはずである。下に描かれる楽園における原罪の瞬間との組み合わせを考慮すれば、動物たちが憩う世界はアダムとエヴァが追放される直前の楽園なのであろう。左の小アーチには、茶色の耳のとがったガゼルとも馬とも知れない動物が後ろを振り向いた形で、それまでとは異なり一頭だけで描かれている。

アーチ下の広い中央部分には、本来は何らかの絵が描かれていたのかもしれないが、薄く画面が剥がされており、かつての状態を推測するのは難しい。角柱周囲に展開する原罪場面が描かれる漆喰層は、上部の二つの小アーチとは同じ画面で繋がっているように思われる。原罪場面を残すように真ん中だけを注意深く剥ぎ取ったような漆喰層と壁面の境目から、いずれかの時代に人為的に中央部分が剥がされたことを推測させる。角柱周辺に現存する壁画において、向かって左上部には、正面向きで立つ裸体の男性がおり、彼の右半身に沿うように大きな蛇が垂直に這い上がっている。ここに描かれる人物たちの顔では、眉から繋がる鼻筋とその両側の小鼻の表現、上目遣いの大きな目という特徴が共通する。両頬には、頬紅のように赤く丸いスポットが描かれている。その下には、右側の人物は特に損傷も多いが、二人の裸体の男性が正面向きで立っている。他方、右上部にはエヴァが傍らの木を左手で掴んで立ち、彼女の耳元に口を寄せる大きな蛇にすでにそそのかされた後であることを示すように右手に持った葉で下腹部を隠している。蛇の頭には角のような突起があり、ムカデのような短い多数の足の表現が腹面に描かれている。まだ神に地を這うように命ぜられ（創世記3、14）、足を無くす前なのであろう。剥落が多いが、木を挟んで向かって右には、アダムが同様に葉で下腹部を隠して立っている。そのアダムとエ

ヴァの下には、両側からそれぞれ二匹の蛇に絡みつかれた裸体で正面向きの人物が二人描かれている。こうした表現は、最後の審判図において、姦淫の罪を犯した女が地獄で蛇に絡まれ苛まされる様子と類似している。ルパージュは、この画面に楽園と地獄の表現というよりも、むしろ創世記から黙示録に至る「世界の歴史」そのものが図示されていると解している<sup>8</sup>。

アダムとエヴァの間、同様に下部の二人の人物の間には画面となる岩肌に段差があり、向かって右側のアダムらの描かれる部分は、柱として一段高く削り残された箇所である。この段差を超えて描かれた原罪場面は、浅浮彫で表現されたアーチとそれを支える柱の表現の枠組みとは無関係に展開している。写本装飾の対観表装飾などでは、柱の部分はいかに様式化されても柱としての機能の表現から外れることはなく、その部分に他の主題の絵が展開することはない<sup>9</sup>。そうしたことからゲルステルは、浅浮彫の枠組みにとらわれずに展開する原罪場面が描かれる以前には、枠組みに沿った別の壁画装飾がなされていたはずで、原罪場面は後に描かれた後世のものと推測している<sup>10</sup>。だが、そもそもこの壁面においては、アーチ部分と柱にあたる浅浮彫の接続部分にずれがあり、柱がアーチを支えるという枠組みとしての構図がすでに崩れていることから、原罪を描いた壁画以前に別の図像が描かれていたとする意見の根拠としては弱いのではないかと筆者は考える。しかも東隣のベイ10の大天使ラファエルが描かれる壁面では、浅浮彫によるアーチと柱の構図が破綻なく接続していることから、技術的な不器用さが原因ではないはずである。するとこのベイ13の壁面では、なぜアーチと柱がずれた形で表現されたのかという疑問が残るが、筆者には現在のところ、その合理的な説明をつけることは難しい。

しかしながら、アーチの浅浮彫と原罪を主題とする壁画がこの入口部分に施されることについては、以下の解釈を読み取ることが出来よう。そこには堂内の装飾プログラムが反映していると考えられる。教会堂の入口であるこの地点は、罪ある外界の「現世」と教会堂の内部の境界なのである。アーチは扉口、あるいは門として機能し、外と中の異なる世界の境目をつなぐ意味を担っていたはずである。建築としてのアーチ本来の役割が、写本装飾でも意味的記号として、その役割を引き継いで用いられていたのは明らかである。辻氏は著書において、「福音書の冒頭にこれらのアーチが描かれていることは、換言すればこれらの入口（扉口）を通して人々は福音書の世界の世界に導かれることを意味する。」と端的に指摘している<sup>11</sup>。このアーチの浅浮彫に関して興味深いのは、もともとは実際の建築要素であったアーチを取り込んだ写本装飾におけるアーチの表現が、ここで再び実際の教会堂建築の中に戻ってくることである。だがその際には、写本装飾で描かれた型に影響され、入口としての意味を担うアーチを採用したものの、本来の建築要素としてではなく、わざわざ壁面に浅浮彫として二次元に彫りだしているのである。この教会堂でベイを仕切るのはアーチの形に彫りだされた天井であるが、その部位を利用するのではなく、写本装飾の二次元表現を再現する場として、入口に一番近い壁面に浮彫で改めてアーチが表される経緯は、その建築的機能と意味的機能が転写されるうちに、ずれていったことを示していよう。

この教会堂に入ってすぐの壁面に原罪が犯された瞬間の楽園の場面が描かれたことは、内と外の境界として入口をみなす象徴的な装飾プログラムが意図されていたと考えられよう。原罪を犯したアダムとエヴァが楽園から追放されて以来、彼らの子孫が暮らす世界というのは、つまりこの修道院教会堂から一歩外へ出た実際の「現世」の世界そのものである。そして失われた楽園の奥には、神へと至る道筋としての修道院教会堂が広がっているわけである。この教会堂プランにおける西側部位を占めるキネ・マヘレットに入ってすぐの壁面に描かれるアーチと原罪場面によって、この修道院教会堂へ入る者は、罪ある「現世」から門＝アーチを抜けて、その奥に待つ神へと近づくことを希求し、俗世における欲望を捨てて修道の道を進むべきことが明示されているのである。

比較例として、筆者が2005年2月に初めて調査を行った、同じゲラルタ地方のヨハネス・マイクンディ教会堂の壁画が挙げられよう（参考図1）。画中にゴンダールに都を開いたファシリダス王（在1632-1667）の姿が描かれることや図像様式から、マリアム・コルコル修道院教会堂壁画より時代は下ると考えられるが、その西壁にもアダムとエヴァの原罪場面が描かれている。この岩窟教会堂は南側が山の斜面として開けているが、岩山の中に穿たれた教会堂自体は東側を聖所とする方向軸に沿って構築されている。南斜面の左手、つまり西寄りに女性用の入口があり、そこから入るとケデスとは異なる空間として北側へと奥行きのあるトンネル状に穿たれたキネ・マヘレットの空間に至る。ここは、白っぽい岩肌天井を格子の形に浅浮彫で穿った装飾がわずかにあるほかは、壁画装飾は全くない。他方、壁画が多数描かれているケデスは三廊共にほぼ同じ幅で区切られており、その中央部分の西壁にキネ・マヘレットのトンネル部分と連結する立派なオリーブの木製の、いわゆるアクスム様式の扉が設けられている。原罪場面は、その西壁の扉の上、向かって右上の壁面に描かれ、その脇には大天使ラファエルが剣を持つ姿も描かれている。ここでは、西側の門＝アーチの浅浮彫ではなく、実際の木製枠の扉であり、既にケデスの領域に入った部位に原罪場面が描かれているのだが、神との約束を破ったエヴァが悪魔に苛まされる場面やキリストを試す悪魔の図、善を象徴するライオンが悪を象徴するハイエナを襲う図などが描かれることから、善悪が混在する部位として、西側の扉口付近にこれらの場面が固まって配置されていることが指摘出来よう。

マリアム・コルコル教会堂壁画の方が、より整理された配置構成であるが、教会堂の中核部分と外界を区切る西側扉口の周辺に描かれるべき壁画主題の選択には、両教会に共通する意図が読み取れる。

マリアム・コルコル教会堂のベイ13と隣の10との境目には、角柱の付け柱が彫りだされている。その上には、両手を胸の前に広げてオランス（祈り）のポーズをとり、頭にはニンブスをつけ、おそらく鎧と思われるうろこ状の衣装をまとった聖人が立像で表されている。彼の背後が楕円状に赤く塗られており、彼が鎧をまとった戦士であるなら盾を表しているとも考えられるが、剥落が激しく細部は不明である。

参考図1 ヨハネス・マイクンディ教会堂  
ケデス、西壁中央部分扉口上部



ベイ10の北東壁には、組み紐の文様が浮彫されたアーチの中に浅浮彫で二羽の鳥が向き合っている様子が表されており、そのアーチを支える両側の角柱の内側に巨大な大天使ラファエルが描かれている(図4)。つまり、楽園のアーチを抜けると、先端に十字架の付いた杖を右手に持ち、パテナを左手に持った姿でラファエルが立ちはだかる展開となっているのである。この巨大な天使がラファエルなのは、付された銘文から明らかである。全体的に茶と黄土色を主とした黄褐色の色使いで、頭にはニンブス、大きな両翼を体の左右に伸ばしている。翼の上部は、先述の角柱に描かれた聖人のうろこ状の衣、あるいは鎧と同類のうろこ状に描かれ、様式化された羽毛の表現と思われる。翼の先端側は長くとがっている。そして、たわむ襷の表現が単純化して楔状の文様と化した長い祭服の上に茶色のマントをまとっている。右手に持つ十字架杖は、現在もエチオピアの司祭が手にし、行列の際に掲げ、信徒に祝福を与えるために使用しているものである。パテナもまた実際使用した聖具を描いたものであろう。ゲルステルは、このラファエル像は、エチオピア同様かつてキリスト教文化が開いたヌビアのファラスの司教座聖堂における10 - 11世紀に描かれた冠をかぶった天使の壁画と類似していると指摘している<sup>xiv</sup>。

大天使ラファエルは、旧約聖書続編におけるトビト記に記される大天使である。そこではラファエルは主の使いであることを隠して旅人トビアを守り、サラの結婚相手となる男たちを次々と殺してしまった悪魔を捕らえ、トビトの目の病を治癒している。そして正体を明かしたラファエルは自らを「栄光に輝く主の御前に仕えている七人の天使の一人」と語っている(トビト記12、15)。この壁画における巨大なラファエル像の存在は、楽園に生じた原罪とその因縁を受けた外界の「現世」における罪悪、つまり悪魔に立ちはだかって悪を塞ぎ止める役割を果たし、自らの存在の奥に広がる神の領域を暗示している。

ラファエルの向かって右側には、足元に銘文を付されることからその名が明らかである聖アントニウスが、アーチを支える柱の浅浮彫の中に収まるように描かれている(図5)。頭にはニンブスをつけ、顔

図4 ベイ10 大天使ラファエル



図5 ベイ10と7の間の付け柱 聖アントニウスと異形の人物



の部分は画面が暗く分かりづらいが、白いフードをかぶっているようである。白い長い祭服の上に茶色のマントをまとい、黄色の円形の小紋が連なるオモフォリオン（頸垂帯）をまとっている。左手には福音書を持ち、右手は祝福、あるいは語りかけの仕草をしているように思われる。アントニウスは、最初のエジプトの隠修聖人であるが、ここでは隠修士の姿ではなく、むしろ自ら形成した修道院コミュニティの指導者としての衣服で描かれている。その姿は、このマリアム・コルコル修道院教会における創始者であり、指導者であったアッバ・ダニエルと重なる<sup>xv</sup>。

そのさらに右側、ベイ10と7を仕切る角柱の付け柱の上には、銘文が付さず誰であるか不明な人物が描かれる。トライブは、衣装などから主教の姿ではないかと見なしているが<sup>xvi</sup>、特徴的なのは、頭から二本の牛のような角が生え、その間の頭上には十字架が載っていることである（図5）。これが身体的特徴なのか、被り物として表されたのか不明である。身に着ける衣に関しては、内側に茶色い長い祭服を着て、アントニウスのオモフォリオンに表されたのと同類の円形の小紋が散ったマントを上羽織っており、オモフォリオンにはハート型の文様が連続している。これは、大天使ラファエルの形状が多少異なるオモフォリオンに描かれた文様と同類のものである。そして胸の前に両手でしっかりと箱あるいは板のような、三角柱の形にも見えるものを抱えている。筆者が2005年2月に行った現地調査で話を聞いた司祭によれば、聖マルコスということであったが、このような特徴的な姿で描かれた人物と一致するような聖マルコスのエピソードに沿ったアトリビュートや図像型が確立されているわけではなく、彼をマルコスと断じる理由は不明確なままであった。筆者はこの人物の姿から見る限りでは、十戒の板、あるいはそれを収めた櫃を抱え、しばしば頭に角が生えているように描かれるモーセの可能性があるのでと考えている。

大天使ラファエル、聖アントニウス、最後の人物の三者はまとっている衣装の形状や文様、衣文表現などが非常に類似しており、ファラスの司教座聖堂の壁画との関連が指摘されている<sup>xvii</sup>。エジプトのコプト同様、ヌビアのキリスト教文化圏との交流や影響関係があったことをうかがわせる。

奥のベイ7には、上部に顕在する神の姿、マエスタス・ドミニ（栄光のキリスト）の図像が描かれる（図6）。神の御前に仕える大天使ラファエルとその奥に描かれるマエスタス・ドミニの配置の関連性が

図6 ベイ7上部 マエスタス・ドミニ



図7 ベイ7下部 キリストのエルサレム入場



読み取れよう。ラファエルは浅浮彫のアーチの下に描かれるが、ここでも原罪場面同様、アーチは境界を仕切る入口（扉口）であり、それを抜けた先に神が顕在する新たな世界が開けるのである。二段構造で壁面が描かれたベイ7では、マエスタス・ドミニ図の下部に、キリストのエルサレム入城が描かれる（図7）。

上部のマエスタス・ドミニ図は、黄土色の縁取りがされる、天空を象徴する水色の地色の円形の「光背・マンデルラ」の中に、ひげの無い若い容貌のキリストが左手に福音書を持ち、右手を祝福のポーズで、非常に長い指を上に向けて掲げている。頭には水色の十字円光のニブスとその外側にさらに金の光を表そうとしていると考えられる黄土色の無地のニブスをつけている。眉から繋がる鼻筋、大きな杏仁形の目の瞳が上向きなのは、この教会堂壁画に共通するものである。袖の部分が黄土色、体の中央部分は茶色の衣を着ており、脚部の辺りは黒ずみと剥落のためはっきりしないがおそらく玉座に座った構図なのであろう。マンデルラの周囲には黙示録の四活物が描かれる。画面左のゲーズ語の銘文は、「イエス・キリストとその玉座を担う四活物」と明記している<sup>xviii</sup>。

マエスタス・ドミニ像におけるキリストの下には、背後に使徒たちを率いてエルサレム入城するキリストが中央の軸線を同じにして配される。ロバにまたがり、茶色の衣をまとったキリストは、ここでも水色の十字円光とその外側に黄土色の無地のニブスをつけ、左手に福音書を持ち、右手を祝福のポーズで上に向けている。画面の左から右へと進むロバの背に乗っていながらもキリストは明確な正面観で描かれ、その上を見上げる瞳も含め、マエスタス・ドミニのキリストと同一のポーズが意図されている。キリストの進む先は、黒ずみや剥落のために細部を読み取ることは難しいが、キリストを先導する二人のニブスをつけた使徒が描かれている。キリストの背後には、上下五人ずつ二列に並んだ残りの使徒たちが正面観で描かれる。前列の使徒たちは、眉から繋がる鼻筋や上目遣いの目の表現は他の人物たちと同様であるが、他の者たちに比べて顔の輪郭が細長く描かれている。

マエスタス・ドミニにおけるキリストの下、エルサレム入城のキリストの上に「イエス・キリスト」と銘文が記され、それは上下のキリストどちらをも指している。この上下二段の分割構図は、上下の場面の密接な繋がりを意図して配されたことが推測される。この二段構図は、辻氏が指摘する「シリア・

パレスティナ起源のいわゆる東方的タイプに属する『昇天』の図像と類似した、上下二段（天と地をかたどる）の構成」<sup>xxx</sup>にあたる。四活物に囲まれるマンデルラの中のキリストは、地上で聖母や使徒たちが見守る昇天図における上半分の表現と極めて近い<sup>xxx</sup>。上下の中心軸を共にする二人のキリストには、どのような相関関係があるのだろうか？

下部のエルサレム入城は、人類の罪の贖いのために父なる神から遣わされ、マリアを通じて受肉したキリストがその役目を果たすために受難へと自ら進む場面を描いたものである。その受難の体験を経て、キリストは地上を離れ、昇天し、やがては再臨のときを迎えるのである。当時この教会堂で行われた典礼に関して、その手順を知ることは難しいが、実際の典礼における大聖入の行進儀式がエルサレム入城に譬えられることとも関係があるのかもしれない<sup>xxxi</sup>。キリストの受肉と受難は、ミサにおけるパンと葡萄酒の聖変化によって、典礼のたびに繰り返し再現されるが、大聖入とは別の場所で用意されたパンと葡萄酒を主祭壇に移すためにミサ中に行われる行進儀式である<sup>xxxii</sup>。このベイ7という東側にさらに教会堂の深奥部が残る、いわばプラン上では「中途半端」な位置と典礼における最も重要な聖変化に至る大聖入の行進儀式とを結び付ける安易な推測は控えるべきだが、この壁面に描かれるマエスタス・ドミニの主題は、本来教会堂を飾る壁画の中でも最も重要な位置を占めるべきものである点は指摘しておきたい。そして仮に典礼の最重要部分がこの壁面と関連して行われるとするならば、そこにはエルサレム入城と大聖入、マエスタス・ドミニとして顕在するキリストの姿と聖変化によって信徒の前に顕在するキリストというパラレリズムを読み取ることが出来よう。

また図像型の起源という点においては、キリストのエルサレム入城図は、古代ローマの皇帝が凱旋入城する際のアドウェントス*Adventus*図に由来し、王としてのキリストのエルサレム凱旋入城を表すにふさわしい図像型として広く浸透していたのである。シチリアのパレルモにおけるノルマン王、ルッジェーロ2世によって作られた、12世紀の王宮礼拝堂全面を覆うモザイクに描かれるエルサレム入城図は、王が王座に座した際に特に見えるように配されている。エチオピアにおいてもキリスト教徒の王たちは、自らの凱旋入城や即位式をキリストのエルサレム入城になぞらえて行っていたことが伝えられている。また、復活週のキリストのエルサレム入城を記念する棕櫚の日曜日においては、棕櫚の枝を人々は手にしてキリストの受難を思い、次の日曜日の主の死に対する勝利、つまり復活を待つのであった<sup>xxxiii</sup>。

ヘルドマンによれば、キリストのエルサレム入城を描いたエチオピア写本挿絵は、見開き2ページにわたって描かれることが一般的で<sup>xxxiv</sup>、マリアム・コルコル教会堂にあるような2つの異なる主題を重ねた上下二段構図ではなく、より叙述的要素を明確にした画面展開を意図していることが分かる。天と地をかたどる意味が上下二段構図には反映されているという上述の辻氏の指摘に従えば、マエスタス・ドミニとエルサレム入城の組み合わせには、地上のエルサレムと神の国たる天上のエルサレムの対比や、イスラエルの王と称された（ヨハネ書12、13）キリストと天上の玉座に座すキリストという対比を読み取ることも出来よう<sup>xxxv</sup>。

この二主題の組み合わせは、同じくゲラルタ地方にあるデブラ・サラム教会堂壁画にも現れるが、ここでは上下二段重ねの構図ではなく両図は離れて配されている。入城図は北側廊の西壁上部に描かれるが、北壁と東側のクーポラの二箇所それぞれ、四活物に支えられた円形のマンデルラの中のキリスト図が描かれている点もマリアム・コルコル教会堂壁画とは異なる点である<sup>xxxvi</sup>。

筆者はこのマエスタス・ドミニとエルサレム入城の二段構図は、同一壁面の上下関係だけでは収まらず、この壁面に対面するベイ9の南西壁の壁画も考慮することにより、一層包括的、体系的に神学的な意図が反映された装飾プログラムが浮かび上がるのではないかと推測している。

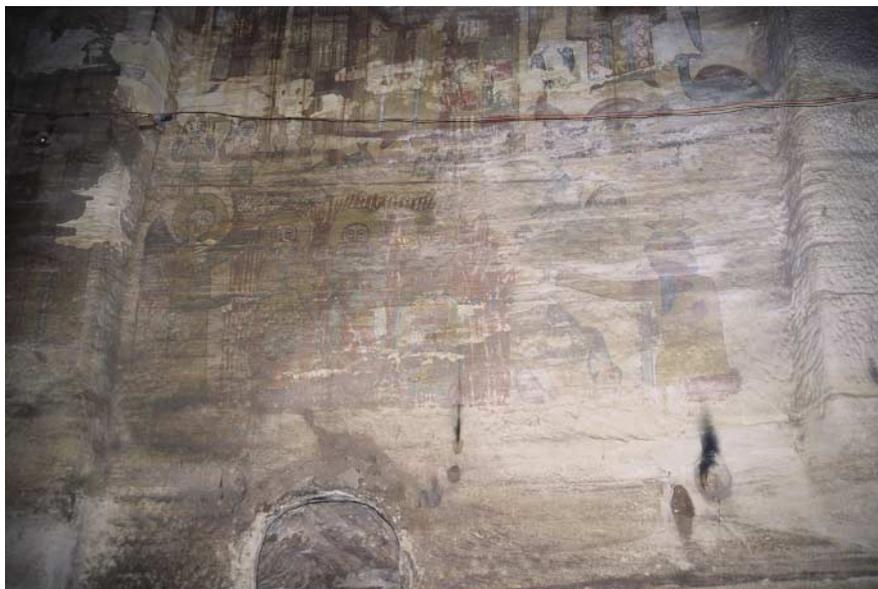
ベイ9の南西壁には、上部に玉座に座す聖母子と彼らを両脇から守護する大天使ミカエルとガブリエルが描かれ（図8）、下部に旧約聖書のダニエル書における炉に投げ入れられた三人のユダヤ人の若者たちのエピソードが描かれている（図9）。つまりここも上下二段の分割構図を採用しているのである。

この聖母子像は、エチオピアにおいて現在知られている中では最も古い例の一つとされ<sup>xviii</sup>、聖母はビザンティン美術起源とされる豪華な玉座に座している。背もたれの部分は斜めの格子状に編まれ、両端には球が載っており、その上に鳩であろうか、水色の鳥が内側を向いてとまっている。非常に二次元的に表された玉座には奥行き感が欠如しており、聖母は直立しているようにも見えるが、様式化されたその図像の型からは赤いクッションの上に座していることが窺える。玉座の下部は四列に矩形の模様が色分けされて並んでいるが、先端に玉座の足が描かれることから、玉座の肘掛に沿って前後に奥行きがあ

図8 ベイ9上部 玉座の聖母子と大天使ミカエル、ガブリエル



図9 ベイ9下部 炉の中の三人のユダヤの若者たち



ることを表そうとしているのであろう。ビザンティン美術の玉座表現に付き物の足置き台は、ここでは描かれていない。聖母は正面観で描かれ、黄土色の長い衣の上に赤茶色のマントを羽織っている。顔の輪郭は丸く、太い眉から一続きに繋がる鼻、杏仁形の大きな目の瞳は上向きである点は、他の人物像と共通する。高い場所に描かれる首の辺りは色がくすんでおり、詳細が不明であるが、顔の周りには水色の層が取り巻いており、その上にマントから繋がっていると思われる赤茶色の衣をフード状に被っているように表現されている。頭の後ろには、金色を表すつもりで用いられている黄土色の大きなニンブスが描かれている。不思議なことにこのニンブスの周りには、孔雀の冠羽のようなものが垂れ下がっている。そして聖母は胸の前で、長い指が印象的な両手で幼子イエスを抱えているのだが、このイエスの表現が特徴的である。ビザンティン美術における聖母子像に見られ、その起源は古代ローマの皇帝美術に遡るとされる円形小盾（クリペウス）の中に描かれる肖像、イマーゴ・クリペアータとして、イエスはクリペウスに包まれたというよりは、むしろそのクリペウスの前に正面観で立って描かれる。この表現は、現在知られているエチオピアの例では唯一のものとされる。ここでは十字円光ではなく、黄土色の単純なニンブスをつけたイエスは、生まれて間もない幼子としてではなく、寸法としては小さいが、より成長した威厳を漂わせた姿で表され、聖母と同様に黄土色の衣の上に赤茶のマントを着て、左手で持った福音書を右手で指し示している。それは、ニンブスや右手の向きが異なるものの、正面のマエスタス・ドミニのキリストを転置したかのようなポーズである。聖母は、クリペウスを背後にまるで宙に自立するかのようなイエスを包む空間そのものを、イエスには直接触れないまま捧げ持つ姿で表されているのである。玉座の左右には、大天使ミカエルとガブリエルが描かれる。彼らのニンブスは14-15世紀に一般的な表現とされる二重線で描かれ<sup>xxx</sup>、両者とも左手にはパテナあるいは球を持ち、右側のガブリエルのみ右手に剣を持っている。聖母やイエス同様に円形の顔には、眉から繋がる鼻筋、上目遣いの大きな目が表され、翼はベイ10に描かれる大天使ラファエル同様、上部がうろこ状の羽毛表現で、先端側が長くとがって描かれる。右側のガブリエルが着ている衣は、ビザンティンの高位の宮廷人が身につけていたような豪華な衣装を意図して描かれているのに対し、左側のミカエルは簡素な長い衣で現される<sup>xxx</sup>。

この聖母の胸の前にイマーゴ・クリペアータの型でイエスが描かれる聖母子表現は、ビザンティン美術においては、「ブラケルニティッサ型」や「ニコポイオス-勝利をもたらす-型」、「プラトゥテラー天国よりも広い-型」と称される聖母の図像型に含まれる。コンスタンティノポリスの城壁外北西に位置する、泉が湧き出るブラケルナイの地にあった、聖母に捧げられた聖母教会は、パレスティナからもたらされた聖母のローブを聖遺物として納め、そこにあった数ある聖母を描いたイコンは様々な奇跡を起こしたことで有名であり、それらは「ブラケルニティッサの聖母」と称された<sup>xxx</sup>。奇跡を起こしたと伝えられるイコンをオリジナルの図像型として多くのイコンが描かれ、各地に図像が広く伝播するのだが、その際に奇跡を起こしたイコンの特別の聖性・奇跡も複製されるイコンに転写され、受け継がれると同時に新たな奇跡を起こすことを期待されるのがイコン画像の特徴であり、ゆえに図像の型が同じものであっても、一律に同一の名称で普遍的に呼ばれるわけではないということが生じる。図像の型が類似するものであっても、新たに起きた奇跡やそれを所有する教会堂を記念する別の名称が派生してくるのである。「ニコポイオス型」のイコンの例をとると、図像型自体は早くも7世紀頃に現れた型を踏襲したもののだが、皇帝ロマノス3世が1030/1031年に、ブラケルナイの聖母教会でイコノクラスム時代の壁面の後ろに見つけたイコンが名称の由来とされ、彼はその姿を自らの印章に用いたとされている。マケドニアのオホリドの大聖堂のアプスには、「ニコポイオス型」の聖母子がフレスコで描かれているが、大主教レオ（在1037-1056）はバルカン地域におけるビザンティン教会の勝利を宣言するものとして、この象

徴的な図像を教会堂の空間的ヒエラルキーにおける最も重要な位置に描かせたのである<sup>xxxii</sup>。

ビザンティン美術における聖母の表現は、庇護者としての役割や処女性を強調するものから、イコノクラスム以降、キリストの人性を強調することと連動して、主の人間としての受肉を実現した母と幼子イエスとの情愛を表す母性を前面へ出すものへと移行していったとカラヴレズウは論じている。そのイエスへの慈愛は、信者と主キリストの間をとりなす仲介者としての役割も強固にするのである。聖母と幼子イエスが見つめあい、二人の仕草にも人間的で私的な情愛が強調される「エレウサ型」に代表される聖母子像が描かれるのは、教会堂内であってもアプスのような空間のヒエラルキーにおける中枢部ではなく、そこから外れた場所や移動可能なイコン画においてである<sup>xxxiv</sup>。その点、「ブラケルニティッサ型」や「ニコポイオス型」と称される聖母子はオホリドの例にもあるように、公的性格の強いアプスにも描くことがふさわしい正面観を強調し、母子の情感は排された表現である。

このマリアム・コルコル教会堂壁画におけるエチオピア唯一のイマーゴ・クリペアータを用いた聖母子表現から、これを描いた画家、あるいはその図像の構想者が、コプト（参考図2）やヌビアの美術、さらにはよりビザンティン美術の中枢に近い場所において具現されていた表現を知っていたことが窺える。そして、非常に様式化された独自の表現に従い、正面観を強調することで、図像のモニュメンタルな性格を強固にしている。そのことは、教会堂の図像配置において、より一層の効果を発揮している。つまり、聖母子像と向かい側のマエスタス・ドミニ像の相似形としての対置関係が明確になり、より両者の意味的繋がりを強調することに巧妙に成功しているのである。その図像としての相似形は、マエスタス・ドミニの玉座に座すキリストと聖母に支えられるイエスが神学的意味の上でも相似形であることを示唆する。聖母は幼子イエスの玉座であるという考え方は、シリアの聖エフェレム派の言説にも見出されるとトライブは指摘している<sup>xxxv</sup>。

さらにビザンティン美術におけるイマーゴ・クリペアータとして描かれる幼子イエスの表現に関して

参考図2 エジプト バウイト 聖アポロ修道院第28礼拝堂  
フレスコ 7世紀



辻氏が述べたように、クリベウスに包まれたイエスを聖母が胸の前に両手で捧持するように提示する形式には、人類の贖罪のため、犠牲としてやがて捧げられる幼子イエスを表そうとする意図を読み取ることも出来よう<sup>xxxvi</sup>。つまりこの聖母子像は、キリストの受肉と同時に受難も強く示唆する図像といえよう。神の子としての最初の降臨であるキリストのマリアを介した受肉は、旧約のエヴァの原罪に始まる人類の罪を贖うためのものであり、その意味において、ベイ13に描かれる楽園での原罪場面とこのベイ9に相関関係が読み取れる。すなわち、贖罪のための犠牲となるべく運命付けられた幼子は、成長し、エルサレムでの受難を経て、死からの復活を実現した後に昇天する。そうした一連の流れに沿って、ベイ9の聖母子像とベイ7のエルサレム入城、マエスタス・ドミニを見るとこのマエスタス・ドミニ像は、時に昇天図として、そしてまた時にキリストの二度目の降臨である再臨図としての意味も担ったのではないかと筆者は考える。つまり、各主題の結びつきの中では、天と地をかたどる上下二段の構図の天上域に位置する不動のマエスタス・ドミニ像に、意味的には天と地を結ぶ上昇や下降の動きが暗示されていると思われる。その解釈を裏付けうる図像が、このマエスタス・ドミニ図の向かって右隣、ベイ7と4の間の付け柱に描かれている。そこには、肉眼では現在殆ど何の図像も認められないのだが、ルパージュの論文における描き起こし図とデジタルカメラによる画像を改めて確認すると、青銅の蛇を掴むモーセとされる人物の像が上部のみ、わずかに残されている。左側に蛇の姿が描かれ、それを両手で掴む頭部に黄土色のニンブスを付した白髪の人物が側面観で右側に描かれる。この図とマエスタス・ドミニ図との組み合わせからは、以下のヨハネ書の言葉が想起される<sup>xxxvii</sup>。

「天から降って来た者、すなわち人の子のほかには、天に上った者はだれもない。そして、モーセが荒野で蛇を上げたように、人の子も上げられねばならない。」(ヨハネ書3、13-14)

だが同時にマエスタス・ドミニ像そのものとして独立してみなす際には、具体的な空間や時間を超越したより抽象化された次元での「顕現」、永遠的臨在を表象していると考えられる<sup>xxxviii</sup>。すなわち、置かれる文脈によって、同一の図像の中に、動と不動、史的事跡と時空を問わない永遠性という相対する意味が浮かび上がるといえよう。

さて、ベイ9の上部左に描かれた大天使ミカエルの足元には、二人の上半身裸の人物が、人が横たわるベッドを頭上に担いでいる様子が小さく描かれる。これはおそらくキリストの病氣治癒の奇跡伝である、中風患者の治癒の場面と思われる(マタイによる福音書9、2-8)。ここに描かれるのは、まだ治癒の奇跡が起こる前の患者が運ばれている様子であろう。

そして玉座の前や右側のガブリエルの足元には、鶏冠の大きな雄鶏やホロホロチョウのように背が盛り上がった鳥を含む四羽が描かれる。これらの鳥や玉座の両脇にとまっている鳥には何らかの象徴的な意味が込められているのかという点に関して、チョイナッキはコプト美術とも共通する「空白恐怖」のため、空白を埋めるために散りばめられたのだと解している<sup>xxxix</sup>。この教会堂壁画において気がつくのは、鳥や動物が主要場面の周囲に散りばめられていることである。筆者は、写本挿絵との関係が深いと考えられるこの教会堂壁画において、写本挿絵の対観表や生命の泉図、テンピエットあるいはトロスと称される小さな円形建築図等の周辺の余白に描かれる動物や鳥たち同様、壁画の余白にもパッチワーク状にはめ込んだのではないかと考える。

そして玉座の聖母子の下段における主要場面として、炉中の三人のユダヤ人が描かれている(図9)。これは偶像崇拜を求めるネブカドネツアル王の命令に背いた三人のユダヤの若者が炉の中に投げ込まれたが、神から天使が遣わされ、無傷で助かったという神の救済の実現を描いたものである(ダニエル書、3)。

画面左側、中風患者の場面下には、金を表象する黄土色のニンブスをつけ、同じく黄土色の長い衣を

着た細身で背の高い天使が立っている。向かって左側の翼は体に沿わせて下ろしているが、右側の翼は燃え上がる炉の炎の上へ若者たちを守るように差し伸ばしている。左側の下ろした翼は、三区画に分かれており、上部は緑がかった灰色で塗られ、中部はうろこ状に様式化された羽毛表現で表される。下部は先端がとがっていることが分かるように輪郭は描かれるが、その中の色づけがされていない。それに対して右側の翼は、二区画となっており、上部が緑がかった灰色、下部は先端までうろこ状の羽毛表現がなされている。おそらく炎の上に差し伸べられた翼がはっきり目立つようにという工夫であろう。若者たちの方へ向いていることを示そうとしたのか、天使の顔の輪郭は右側にやや張り出しているが、目鼻はほぼ正面観で描かれる。一方、体は側面観で表され、右腕しか描かれず、その手には右端の若者より先まで届く長い十字架杖を持ち、炎の中でオランスの姿で立つ若者たちの前へと差し出している。ベイ10の大天使ラファエルが持つ十字架杖同様、この天使が持つ杖も実際の典礼で司祭が用いているブロンズ製の十字架杖を描いたものである。

天使の右側には、自分たちの背よりも高く燃え上がる炎の中に立つ、三人の若者が正面観で描かれる。頭にニンブスを付けた彼らは、胸の前に両手の平を外に向けたオランスをし、衣を着たままである。東方風の装いの若者たちは、細部が分かりづらいがズボンの上にスカートを着ているような、あるいは長いマント状の上着が炎の勢いで膨らみ、その長い裾の裏地が見えているような表現がなされている。ここには、衣服を着けたまま燃え盛る炉に投げ込まれたという聖書の文言が忠実に反映されている（ダニエル書、3、21）。

画面の右端には、ネブカドネツァル王が右手で若者たちを指差し、左手には杓を持って玉座に座している。金色を表象する黄土色で、王がかぶる帽子のような形の冠と長い衣は彩色されている。先のとがった長いひげを生やした王は、若者たちを炉に投げ入れるように命じているのであろう。

王の周りには細部がはっきりせず、正体不明の怪物のようなものが二匹描かれている。王の左上には、狼のような顔つきで大きく口を開き、翼を生やした動物の姿に近い怪物が、地面に倒れた人間を襲っているように思われる。炎のすぐ脇で、王の前にいる者は、青みがかかった灰色の肌をした、上半身裸で赤い腰巻を巻いた人間を横から描いたようにも見える。三人の若者たちを炉へと引いていったところ、炉の炎が激しく燃え上がったため、吹き出る炎に焼き殺されてしまった男なのであろうか（ダニエル書、3、22）。2005年2月の現地調査で話を聞いた司祭によれば、神に従わず偶像崇拜を行ったため、頭部を動物に変えられてしまった者で、悪を象徴する人物とのことであった。

チョイナッキによれば、このユダヤの若者たちに対する崇敬はエチオピアにおいて浸透しており、ザグウェ朝のラリベラ王の時代、つまり12世紀末から13世紀初めにラリベラ王は彼らへの崇敬を表明している。王は彼らを最初のキリスト教殉教者として考え、自らを神へ執り成してもらうように彼らに祈願しているのである<sup>xi</sup>。さらに、この主題のコプトやヌビアでの表現では、天使が若者たちの間に描かれるのに対し、マリアム・コルコル教会堂壁画のように、天使が若者たちの左側に描かれるのは、シリアにおける同主題の表現に見出せるとも指摘している<sup>xii</sup>。

この主題はキリストの復活の予型として見なされ、神がその力で死からの救済を実現した物語として葬礼美術などに初期キリスト教時代から好んで描かれてきた。またラリベラ王が3人の若者たちを最初の殉教者として見なしたように、地上の王の命に背いてでも、「天上の王」に従うという主題は、殉教と関連付けられた。

このベイ9における玉座の聖母子と三人のユダヤの若者たちを描いた上下二段の分割構図には、正面のベイ7のマエスタス・ドミニとエルサレム入城の相関関係ほどの結びつきはないが、対面するベイ9と7

の図像には密接な関係が見出され、上部の主題が具体的な時や場を明示せず、神の顕現が表されるのに対し、下部の主題は史的物語の叙述を意図した場面構成である点は両者に共通している。

### 3. その他の壁画

筆者は上記のベイ7とベイ9に展開する壁画こそが、本来この教会堂の壁画の中で最も重要な位置を占めるべき図像であると考え。入口からすぐのベイ13に展開する楽園における原罪場面からマエスタス・ドミニ図への一連の展開には、図像解釈における関連性と場面配置が対応しており、図像解釈の上では、神の恒常的臨在を表したマエスタス・ドミニ図においてキリスト教的歴史観のクライマックスに至っているからである。

しかし実際の教会堂は奥へと続いており、まだ触れていない壁画も残っているのである。ベイ9と6の南西壁を分ける付け柱には、剥落が激しく詳細は分からないが、ニンブスを付けた聖人が描かれる。

そしてベイ6の南西壁には、三主題が描かれている（図10）。画面右上には、アブラハムのイサクの犠牲が描かれる。左側にニンブスをつけたアブラハムが立ち、右下にはアブラハムに比して非常に小さい上半身裸のイサクが、後ろ手に縛られたような姿で跪いている。白髪で長く白いひげを伸ばしたアブラハムは、黄土色の衣の上に左肩に掛けて着る足元までの円形の小紋柄の長い衣をまとっている。その円形の花柄のような小紋は、玉座の聖母子の右側に描かれる大天使ガブリエルやベイ10と7の間の付け柱に描かれた、頭に角が描かれる異形の人物の衣にも描かれている。年老いたアブラハムは幼い息子イサクを神の犠牲に捧げるべく、右手に剣を持ち、左手はイサクの髪を掴み上げているが、神からの声が聞こえて振り向いたのであろう。顔をイサクから背け、上方に目をやっている。神はアブラハムがイサクを屠ろうとした瞬間、アブラハムの主への忠誠を認め、息子イサクの代わりにそばの茂みで角を取られていた雄羊を犠牲にするよう命じるのである（創世記22）。

この場面は、キリストが人類の贖いのために犠牲になったことの予型とされる。その文脈において、贖

図10 ベイ6 アブラハムのイサクの犠牲、聖テオドロス、戦闘場面



い主キリストの受肉と受難を象徴する聖母子像やエルサレム入城の場面と関連付けることが出来よう。

画面左上には、悪の化身である大蛇を長い槍で貫く、赤茶色の馬に乗った、「テドロス」という銘が付された騎馬聖人テオドロスが描かれている。エチオピアにおいては、白馬に乗った聖ゲオルギオスを始め、多くの騎馬聖人が描かれるが、チョイナツキによれば聖テオドロスは赤い馬に乗るという定型が、コプト美術以来確立されており、エチオピアの画家たちも従っていたようである。この左向きの胸の突き出た、4分の3のプロフィールで両目が描かれた馬の表現は、エジプトの聖アントニウス修道院の図像との類似が指摘されており、そこにもコプト美術の影響が見取れる<sup>xiii</sup>。長くとぐろを巻く大蛇を槍で貫くテオドロスは、ニンブスを付け、長いあごひげを生やしているように見える。戦士である彼は、アブラハムが着ていたような円形の細紋柄を表す意図なのか、あるいは鎖帷子のような鎧を表しているのだろうか、茶色のメッシュに円形の紋が散りばめられた衣を着ている。

そして画面下には、戦闘場面が展開し、左右に二人ずつの騎馬戦士が向かい合っている。彼らは右手に持つ槍を振り上げ、左手に盾を持って、お互い相手に立ち向かっている。ここで描かれる戦士たちは、ニンブスを付けず、キリスト教主題とは思われない。世俗の戦闘場面を描いたのであろうか。この戦闘場面の上にも、キリスト教主題とは無関係と思われる動物が描かれる。狼のような口の大きな動物が二匹描かれ、左側の一匹は鹿のような姿の小動物に頭から食らいついている。

このベイ6の壁画の左下には、壁に沿って土を盛った塚があり、「ダヴィデの墓」と称されている。これが実際の遺物を収めた墓なのか象徴的なものなのか、どのような機能を果たしているのかは、これまでの調査では明らかに出来なかった。しかしカーテンの裏側、マクダスの領域にある東隣のベイ3の南東壁に穿たれたニッチ中には、ミイラが安置されており、教会堂内のマクダス周辺に死者を安置・埋葬することが許されていたのであろう。そうした死者は、この修道院教会において崇敬を集めた聖者、修道士だったのではなかろうか。

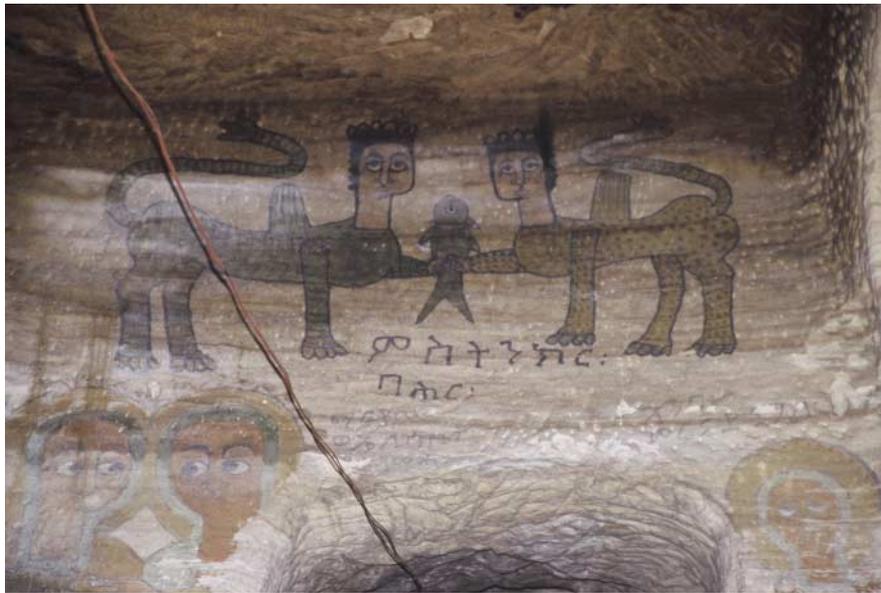
この教会堂には、もう一人騎馬聖人が描かれている。ベイ13の北西壁、向かって入口左側の狭い壁に、描かれた後に窓が穿たれたことから大規模に壊されてしまったが、銘が付されていることから明らかな聖キリアコスが描かれている。彼の背後にあたる左上方には、ニンブスを付けたヴェールをかぶった女性が立っている。この聖女には銘が付されていないが、しばしばキリアコスと共に描かれる、彼の母である聖ユリッタであろう。彼らは、タルソスにおいて共に殉教を遂げたのであった。聖キリアコスの右上には、知恵の輪のように連なった二つの円環と繋がった三角形の不思議な物体が描かれる<sup>xiiii</sup>。破損部分も多く、この象徴的な記号が何を表すのか、騎馬聖人と関連性があるのか等々謎の多い場面であるが、図像様式としては、ベイ13と10の間の付け柱に描かれる聖人やベイ10の大天使ラファエルの顔とこの聖キリアコスの顔は類似している。

ケデスの領域で、最も東奥にあたるベイ4の北東壁に描かれた壁画に移ろう。この壁面には、上部に不思議な怪物が描かれ、左下部には、マリアが洗礼者ヨハネを宿していたエリザベトを訪ねるエリザベト訪問の場面が描かれ、大きく穿たれた穴を挟んで右下部には、ニンブスを付けた聖女が描かれる(図11)。訪問の場面では、寄り添うマリアとエリザベトは、体に比してかなり大きな手で抱擁を交わしている。彼女たちの付けるニンブスの周りには、ベイ9に描かれる玉座の聖母子像の聖母のニンブス同様、孔雀の冠羽のようなものが取り巻いている。この場面は、やがて神の母、テオトコスとして玉座に座し、崇敬を受ける聖母の前段階としての史的叙述であり、聖母子像との関連が見出せる。

右下部のヴェールをかぶった聖女は、銘文から聖女エンバメレーナとされる。

この画面に限らず、この教会堂壁画においてもっともユニークなモチーフと筆者が考えるのが、上

図11 ベイ4 向かい合う怪物、エリザベト訪問、聖女エンバメレーナ



部に描かれる二匹の魚を掴み対面する怪物である。筆者の知る限り、この修道院教会堂壁画の例以外に類例を見たことがなく、非常に特異な図像と思われる。他の壁面にしばしば見られる「空間恐怖」を埋めるために散在していた怪物や動物とは異なり、一場面として壁面上部の広い空間の中央を占めているが、全体的な壁画装飾プログラムに直接組み込まれることのない独立した図像に思われる。二頭の人面獣身の怪物が向かい合い、前足で一匹の魚を掴んでいる。その下には銘文があり、「驚異の海」と記されている。二頭とも首から上が人の姿で、頭には冠のようなものをかぶっているようにも思われる。体は指先が四つに分かれた四脚で、背中にはらくだの瘤のような出っ張りがあり、長い尾の先は蛇の頭となっている。左の獣の体色は緑がかったくすんだ茶色をしており、縞模様がある。右の獣は、黄土色の体色で、豹のような斑点模様をしている。二頭が掴む魚は、左の獣と同じようなくすんだ茶色で、頭を上から見た姿で描かれる。

この不思議な怪物はいったい何であろうか？ 様々な動物が混合したキメラのような怪物であろうか？ 筆者は一見した際に、ヨハネの黙示録をテキストとするいなごの姿と関連があるのではないかと考えた。

「いなごの姿は、出陣の用意を整えた馬に似て、頭には金の冠に似たものを着け、顔は人間の顔のようであった。また、髪は女の髪のように、歯は獅子の歯のようであった。…その羽の音は、多くの馬に引かれて戦場に急ぐ戦車の響きのようであった。さらに、さそりのように、尾と針があって、この尾には、五ヶ月の間、人に害を加える力があった。」（ヨハネの黙示録9、7-10）

この怪物の図像には、スペインの一連のベアトゥス写本をはじめとする黙示録写本挿絵のいなごの描写に通じると思われる点を見出せるからである。

しかしながらこの怪物の図像的な起源に関して、ゲルステルは南アラブのスフィンクスを着想源と指摘している。この怪物たちを、本来は有翼のスフィンクスであったものから、不完全な図像型の伝達の結果生まれた図像と見なしている<sup>xiv</sup>。翼であったものが、ヒトコブラクダの瘤のような、翼と呼ぶには小さすぎる出っ張りに変形してしまい、もともとの図像とは似つかぬ形に変わってしまったのだろう。スフィンクス自体が幻想の動物であることから、人々のイメージの中で自由に變形しやすい対象であり、

時や場所を経てこのエチオピア北部の険しい山中まで辿り着いたときには、かなりその起源とは異なった姿へと変わっていたのだろう。

図像的な起源に関するゲルステルの指摘は説得力があるが、この怪物たちと下に付された銘文、「驚異の海」は何を意味するのだろうか？創世記において、生き物が群がり、産み、増え、満ちるのは海である。「神は水に群がるもの、すなわち大きな怪物、うごめく生き物をそれぞれに、・・・創造された。」(創世記1、20-22)とあるように、海はあらゆる驚異の起源とされ、こうした幻想的な生き物をも生み出す場所であった。確かに険しい山中に暮らす修道士たちにとって、海は遠く、自分たちの知らない世界や生き物が息づく驚異が生まれる場所であったのかもしれない。この図像に創世記の一節の反映を読み取れるのかもしれない。そうしてはるばる辿り着いたこの山中の教会堂においては、蛇の尾を持つこの怪物は邪悪な生き物と位置づけられているのだろうか？「驚異の海」から掴み上げられたと思われる魚については、魚をイエス・キリストの名を表す記号とするキリスト教的解釈をここに読み取るべきなのか？

この場面は謎が多く、現時点で筆者の解釈を明確にすることは難しい。この怪物たちをスフィンクスとした場合、図像型の伝達と同時にスフィンクスが担う象徴的意味も同時に伝えられたかという点をこの図だけで判断するのは困難である。しかしながら、古代エジプトにおいては力と自警の象徴として、また古代ギリシャ人は神秘的知識の宝庫としてこの幻想の生き物を見なしていたことに留意したい。人頭に象徴されるのが知恵とすれば、蛇の尾をした豹のような肉食獣と思われる体には獐猛で制御不可能な自然の力が象徴され、両義的な概念を具現化したのがこの壁画における怪物かもしれない。

さて、これでキネ・マヘレットとケデスの壁面に描かれた壁画に関しては、全体を見渡したことになる。だがまだ触れていない、断面が十字形になるように彫り出された角柱にも絵は描かれており、剥落や傷みが多く、その名を記した銘文もないが、縦長の空間にそれぞれ修道士や聖人が描かれている。そこにはカリスを手にし、ニンブスを付けた祭服の聖人や足元まで伸びた白いひげでその裸体が隠された、両腕を上を広げたオランスの姿の人物などが描かれている。それぞれメルキセデク、ゲブラ・マンファス・ケッドゥスではないかと一説では解されている。それぞれの名前は明示されずとも、彼らはこの修道院教会堂にやってくる修道士や信徒の手本である。

さらに天井にも装飾が施されている。プラン(図2)にも反映されているが、ベイ10、8、5、2の天井は、幾何学形やドーム状に彫られている。ベイ11と8を区切るアーチの11に面した側では、アーチの弧に沿った空間に尾の長い孔雀が描かれている。そして岩窟教会堂の特性を生かし、ベイ8の天井はドーム状に彫られており、交差リブを模して彫り出したアーチで十字架が浮かび上がり、4区画に分けられている。光の乏しい堂内の天井は香の煤で黒ずんでおり、肉眼で見るとは難しいが、各区画にはニンブスを付け、大きな両手を広げてオランスのポーズをしたおそらく四福音書記者と考えられる人物たちが描かれている。こうした天井を幾何学形やドーム状に彫り出す装飾はこの教会堂に限ったことではなく、組石造などの建造教会堂の内部空間を模し、再現しようとする岩窟教会堂にはしばしば見られる工夫である。だが、このケデス部分の天井のちょうど中心となるベイ8に十字架が浮かび上がり、ベイ7と9に壁画として重要な主題が配されることから、マクダスとは別に、ベイ7、8、9の横に連なる空間が、より高いヒエラルキーに位置づけられていたことを読み取ることが出来る。

トライブは、このような険しく急峻でかつ標高もかなり高い山中で、山肌を穿って作られた修道院の周辺環境や風土と、砂漠における隠修士との関連を指摘している。角柱を中心に修道聖人たちが各所に描かれていることから分かるが、厳しい自然環境である砂漠に意図的に身を置き、俗世との接触を最小限に抑え、ひたすらに神に向き合おうとする隠修士の姿に、ティグレの岩山の中で修行をする修道士

たちは自らの理想を見出したのであろう。おりしもアッパ・ダニエルがこの修道院を創設したとされる時代は、ティグレの修道院は、「ソロモン復興王朝」の覇権拡大に影響を受けており、俗世の政争から距離を取り、修道院の自治独立を守ることが彼らの修道生活に一層強く求められていた時期である。ゲーズ語において「神」という語は文字通りの意味では、「大地の支配者、主」であり、空間的広がり概念を含んでいるとのことだが、急峻な山の山頂付近に修行の場を求めた修道士たちは、地上の中でも最も高く、大地を見下ろす位置に、すなわち天に最も近い場所に自分たちの身を置き、神の領域へ少しでも近づこうとしたのだろう。

## おわりに

これでキネ・マヘレットとケデスの領域に関しては一望したわけであるが、教会堂の建築構造に沿えば、より奥の神域であるマクダスこそが最重要な場である。壁画装飾プログラムにおけるヒエラルキーでは、クライマックスに位置すると筆者がみなすマエスタス・ドミニが描かれる場はケデスの領域であり、建築構造におけるヒエラルキーと一致していない。それはなぜなのだろうか？

司祭以外足を踏み入れることを禁じられているマクダスの調査は困難であり、詳細な観察は無理であったが、マクダスを隠しているカーテンを司祭に開けてもらい、中を覗かせてもらったところ、意外にもマクダスの壁面には殆ど装飾はなされていなかった。四角を重ねる幾何学形に削られた天井や周囲に装飾帯のように浅浮彫がなされているアーチはあったが、壁画はほとんどない。唯一認められたのは、ベイ2の南東壁に削られたアーチ上の壁画で、円形の中に顔が描かれる表現が三つ並んでいる。ベイ9の聖母の顔に類似しており、聖母のニンプスについていた孔雀の冠羽のようなものも同様に周辺を取り巻いている。おそらく太陽と思われる表現であるが、三位一体を象徴するのかもしれない。カーテンに遮られており全く見ることができなかったが、ベイ2のさらに奥にはまだ隠れた部屋が続いているようである。その中がどうなっているのかは全く不明のままであるが、ベイ1、3の壁面に関しては、少し離れた距離からの観察では壁画は見出せなかった。

比較例として、近隣のデブレ・ツィオン修道院教会堂においては、マクダスの壁面にマエスタス・ドミニと聖母子が大きく描かれており、建築内の方位と奥行きに沿ったヒエラルキーと壁画のヒエラルキーが一致して同じ場所に収束していることが分かる<sup>xvii</sup>。

このマリyam・コルコル教会堂の建築と壁画のヒエラルキーの不一致に関して、一つの鍵になるであろうと予測される典礼と壁画の関係を解明することは容易ではないだろう。ここで言えることは、この教会堂内に足を踏み入れた者であれば誰でも目に付く範囲の中で、壁画の装飾プログラム全体が見渡せるように構想され、あえてケデスの領域でプログラムが帰結するように意図され、描かれたのではないかという観点である。巧妙に組み立てられた一連の壁画同士の相関関係におけるクライマックスの場面が、観者から見えない場所にあるのでは効果が減ってしまう。装飾プログラムに基づいた壁画の配置が読み取れるこの教会堂において、少なくともそのプログラムに組み込まれていると考えられる場面は、随所で見られた無秩序な「空白恐怖」の感覚とは全く反対に、描かれる場所が明確に指定され、そこに描かれなければならないはずである。東に聖所を配するという教会堂建築の方向軸に従いつつ、その建築空間のヒエラルキーと壁画という視覚媒体のヒエラルキーを共に生かし、効果を両立することの難しさは、マクダスがカーテンで殆ど隠されてしまうエチオピアの教会堂では常に直面する問題である。マリyam・コルコル教会堂壁画は、その装飾プログラムがよく練られており、全容が見渡せることを優

先したのだろう。換言すれば、この教会堂の建築と壁画におけるヒエラルキーの帰結点の不一致は、壁画プログラムの構想者自身が自覚的に選択したものといえよう。隠されることによって、より高いヒエラルキーを示唆するマクダスとは別に、見ることができる範囲でのヒエラルキーが設定され、ケデス中央の横軸となるベイ7、8、9は、そのクライマックスに位置づけられているのである。

筆者は、ティグレ州の岩窟教会堂壁画の画像データベースを作成する構想にも参加しており、そうした機会を利用してより多くの岩窟教会堂の現地調査を行う予定である。今後は、壁画に限らず写本やアイコンといった可動の図像媒体にも目を向け、そうした媒体と壁画の関係なども考慮し、それぞれの教会堂壁画を論じていきたい。各岩窟教会堂がおかれている立地条件や風土といった特質も含めて検討することが、描かれる壁画のより包括的な理解に道を開くものと考えている。

- i Otto F. A. Meinardus, *Christian Egypt: Faith and Life*, Cairo, 1970, pp.370-372.; R. Pankhurst, "Ethiopia Revealed", p.20, R. Grierson (ed.), *African Zion: the sacred art of Ethiopia*, New Haven and London, 1993; H.I. マルー著, 上智大学中世思想研究所編訳/監修, 『キリスト教史2 教父時代』, 平凡社, 1996年, 138-140頁.
- ii T. Tamrat, *Church and State in Ethiopia 1270-1527*, Oxford, 1972, pp.23-25.
- iii G. Gerster, translated by R. Hosking, *Churches in Rock, Early Christian Art in Ethiopia*, London, 1970, p.80.
- iv M. E. Heldman, *The Marian Icons of the Painter Fre Seyon, Wiesbaden*, 1994, p.97.; T. C. Tribe, "The Word in the Desert: The Wall-Paintings of Debra Maryam Korkor (Ger'alta, Tigray)", *Papers of the XIIIth International Conference of Ethiopian Studies*, vol. III, Kyoto, 1997, p.36.
- v S. Chojnacki, "Note on the Early Iconography of St. George and Related Equestrian Saints in Ethiopia" (以下 "Equestrian Saints"), *Journal of Ethiopian Studies*, vol. XIII, no.2, 1975, p.43.; Idem, *Major Themes in Ethiopian Painting* (以下 *Major Themes*), Wiesbaden, 1983, p. 175.; C. Lepage, "Dieu et les Quatre Animaux Célestes dans l'Ancienne Peinture Ethiopienne", *Documents pour Servir a l'Histoire des Civilisations Ethiopiennes*, fascicule no.7, 1976, pp. 90-91.; T. C. Tribe, *art.cit.*, p.36.
- vi T. Tamrat, *op.cit.*, pp.66-68.; M. E. Heldman, "The Early Solomonic Period: 1270-1527", p.141, *African Zion: the sacred art of Ethiopia*.
- vii Otto F.A. Meinardus, *op.cit.*, p.382.; T. Tamrat, *op.cit.*, pp.114-118.; idem, "Church and State in Ethiopia: The Early Centuries", p.41, *African Zion: the sacred art of Ethiopia*.
- viii T. C. Tribe, *art.cit.*, p.36.
- ix G. Gerster, *op.cit.*, pp.81 - 82.
- x C. Lepage, *art.cit.*, pp.102-104.
- xi 対観表における建築モチーフに関しては, 辻佐保子著, 「2『ラブーラ福音書』対観表の文様構成」, 『中世写本の彩色と挿絵一言葉と画像の研究一』 (以下『中世写本』), 岩波書店, 1995年, 45-117頁に詳しい. ; エチオピアの写本における対観表装飾に関しては. 以下を参照. J. Leroy, "Recherches sur la Tradition Iconographique des Canons d'Eusébe en Éthiopie", *Cahiers Archéologiques*, XII, 1962, pp. 173-204. ; 写本装飾における生命の泉の図像表現, 命の水の神学的解釈などに関して網羅的, かつ詳細に論じたのは以下の文献. P. A. Underwood, "The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels", *Dumbarton Oaks Papers*, V, 1950, pp. 43-138.
- xii G. Gerster, *op.cit.*, p.82.
- xiii 辻佐保子著, 「1東方初期の福音書における対観表装飾」, 前掲書 (『中世写本』), 18頁.
- xiv G. Gerster, *op.cit.*, p.80.
- xv T. C. Tribe, *art.cit.*, p.47.
- xvi *Ibid.*, p.47.
- xvii ファラスの司教座聖堂におけるフレスコ壁画に関しては, G. Vantini, "Les Fresques de Faras et L'histoire", *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, tome XXIII (1976-1978), 1981, pp.183-197を参照.
- xviii G. Gerster, *op.cit.*, p.82.; T. C. Tribe, *art.cit.*, p.44.
- xix 辻佐保子著, 「2エゼキエルとイザヤの幻想」, 『ビザンティン美術の表象世界』 (以下『ビザンティン美術』), 岩波書店, 1993年, 56頁.
- xx S. Chojnacki, "The Four Living Creatures of the Apocalypse and the Imagery of the Ascension in Ethiopia", *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, tome XXIII (1976-1978), 1981, pp. 159-181.
- xxi ニコラシオス・カバシラス, 市瀬英昭訳, 「聖体礼儀註解」, 『中世思想原典集成3, 後期ギリシア教父, ビザンティン思想』, 平凡社, 1994年, 908頁.
- xxii 辻佐保子著, 前掲書 (『ビザンティン美術』), 52頁, 101頁.

- xxiii M. E. Heldman, "Christ's Entry into Jerusalem in Ethiopia" (以下"Christ's Entry into Jerusalem"), *Proceedings of the First United States Conference on Ethiopian Studies*, Michigan, 1975, pp. 43-44, 54.
- xxiv M. E. Heldman, *art.cit.* ("Christ's Entry into Jerusalem"), p. 43.
- xxv C. Lepage, *art.cit.*, p.101.
- xxvi デブラ・サラム教会堂における壁画に関しては、以下の論文を参照のこと。C. Lepage, *art.cit.*, pp.83-109.
- xxvii S. Chojnacki, *op.cit.* (*Major Themes*), p.174.
- xxviii *Ibid.*, p.176.
- xxix *Ibid.*, p.175.
- xxx チョイナッキは、エチオピアでは大天使ガブリエルが特に好まれ、テキストの上ではミカエルが担う役割を画像ではガブリエルが担っていることがしばしばあると指摘している。通例ミカエルにふさわしいと考えられる剣を持ち、宮廷の高官のような衣を着ているガブリエルが描かれるのは、そうしたエチオピア独自の「ガブリエル人気」の反映かもしれない。S. Chojnacki, "Les Trois Hébreux dans la Fournaise", *Rassegna di Studi Etiopici* (以下"Les Trois Hébreux"), vol. xxxv (1991), 1993, pp. 35-39.
- xxxi A. Kazhdan et al (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3 vols., New York/Oxford, 1991, p.293, pp. 2170-2178. ブラケルナイと聖母に関する項を参照のこと。
- xxxii H. Belting, translated by E. Jephcott, "9. The Holy Image in Church Decoration and a New Policy of Images", *Likeness and Presence*, Chicago and London, 1994, p.183.
- xxxiii I. Kalavrezou, "Images of the Mother: When the Virgin Mary Became *Meter Theou*", *Dumbarton Oaks Papers*, no. 44, 1990, pp.165-172.
- xxxiv I. Kalavrezou, *art.cit.*, p. 172.
- xxxv T. C. Tribe, *art.cit.*, p. 44.
- xxxvi 辻佐保子著, 「3中期ビザンティン教会堂の装飾プログラムにおける聖体の秘蹟」, 前掲書 (『ビザンティン美術』), 112頁。
- xxxvii C. Lepage, *art.cit.*, p.90.
- xxxviii 辻佐保子著, 前掲書 (『ビザンティン美術』), 56頁.; A. Grabar, *Martyrium*, II, London, 1972, p.211.
- xxxix S. Chojnacki, *op.cit.* (*Major Themes*), p.179.; *Id.*, *art.cit.* ("Les Trois Hébreux"), p. 22.
- xl *Id.*, *art.cit.* ("Les Trois Hébreux"), p. 35.
- xli *Id.*, *op.cit.* (*Major Themes*), p.177.
- xlii *Id.*, *art.cit.* ("Equestrian Saints"), p. 40, p. 44.
- xliiii T. C. Tribe, *art.cit.*, p. 46. トライブは、これが三位一体を表す、グノーシス派の反物質主義の象徴的な記号ではないかと解している。
- xliv G. Gerster, *op.cit.*, p.82.
- xlv T. C. Tribe, *art.cit.*, pp. 37-38.
- xlvi 拙稿, 「エチオピア北部、ティグレ州の岩窟教会壁画の調査報告」, 『人間文化研究年報』第27号 (2003年度), お茶の水女子大学大学院人間文化研究科, 2004年, 63頁。