

聖ゲオルギオスの奇跡伝 —イクヴィ(グルジア)、ツミンダ・ギオルギ聖堂北翼廊の壁画を中心に

高 晟 峻

1. 画像の配置

トビリシ西方、テザミ渓谷沿いに位置するイクヴィのツミンダ・ギオルギ聖堂(図1)に関しては、包括的なモノグラフィーがなく、厳密な測量や図版の公刊をはじめとする基礎作業も十分に行われていないのが現状であり、従ってその研究もほぼゼロ・レベルからのスタートということになる。^(註1) 造営および装飾の年代に関しても、11世紀から13世紀までのあいだで、活字化以前の段階を含む様々な議論があるが、^(註2) 筆者はとりわけその図像学的特徴から12世紀後半の作例であるという意見を採り、その根拠は後述することになる。



図 1



図 2

十字式プランで円蓋を戴くこの聖堂には、剥落が甚だしくはあるが、アプシスに4人の高位聖職者像と2人の補祭、鼓胴に「キリストの昇天」「キリストの磔刑」「十字架降下」「哀悼」の断片、南翼廊の壁面には「キリストの降誕」や「神殿奉献」、西壁には「イェルサレム入城」と大構図の「最期の審判」といった場面が残っている。そして北翼廊(図2)には、本論文で考察の対象とする聖ゲオルギオス伝サイクルが配されている。

ひとまず画像配置を大観的に捉えるならば、聖ゲオルギオス伝サイクルが一つの翼廊にまとまっているという点は、まさにグルジア古来の伝統を継承したものであると指摘可能である。6世紀ムツヘタのジュヴァリ聖堂に始まる、いわゆるジュヴァリ式、すなわち東西南北それぞれ4つのアプシスを持つという建築様式はコーカサス地方の各地に見られるが、^(註3) その最も著名な作例であるアテニス・シオニ聖堂などにおいても、それぞれのアプシスごとに一まとまりの図像サイクルが配されている。例えばアテニス・シオニの場合、その南アプシスは聖母マリア伝サイクルのみで占められているわけである。^(註4) またそのジュヴァリ式の発展形で6つのアプシスを持つものもあり、その代表例の一つと言えるボチョルマのツミンダ・ギオルギ聖堂では、聖ゲオルギオス伝サイクルは西アプシスを中心に展開している。^(註5) アプシスか壁面かという違いはあるが、イクヴィのツミンダ・ギオルギの場合も、やはりそのような画像配置の伝統によるものと十分考えられ、後述する北ギリシア、カストリアのアギイ・アナルギリヤ、マケドニアのスタロ・ナゴリチノ、コソヴォ自治州デチャニのような、ビザンティン世界の他の地方でなされているフリーズ状の画像配置とは異なるということとを、ここでまず強調しておきたい。

2. 先行研究

その逸話と視覚イメージが遥か西ヨーロッパにまで流布している聖ゲオルギオスの竜

(註1)

イクヴィのツミンダ・ギオルギ聖堂を中心に扱っている研究はないが、以下の通史的文献に若干の論考がある。

Н.И. Толмачевская, *Фрески древней Грузии*, Тбилиси, 1931, pp.10-11; Ш.Я. Амиранашвили, *История грузинской монументальной живописи*, Тбилиси, 1957, p.16, 155; В.Н. Лазарев, *История Византийской Живописи*, Москва, 1986 (2nd ed.), p.107. 聖ゲオルギオス伝図像サイクルのカタログを作製したマーク=ウェイナーの情報ソースも、主に上記のラザレフ文献(1967年出版の伊訳)である。

T. Mark-Weiner, *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art* (Ph.D. Dissertation, New York University), 1977, cat. no. 8. イクヴィの聖堂の比較的詳細な記述は、むしろバウニシのツミンダ・ギオルギ聖堂に関する次の文献において見られる。ただし、あくまでも聖ゲオルギオス伝図像が中心であり、聖堂そのものに関してはそれ程言及されていない。

Е.Л. Привалова, *Павлиси*, Тбилиси, 1977, pp.79-81, 136.

(註2)

ティナティン・ヴィルサラゼは、スワネティ地方マツフヴァリシ村のマツホヴァリ聖堂の壁画に関するモノグラフィーの中で、画家ミカエル・マグラケリによって1140年に制作されたこの壁画との様式面での比較から、イクヴィの壁画の制作年代を1100年前後と考えており、エカチエリーナ・ブリヴァローフもほぼそれに従っている。ヴィクトル・ラザレフは単に「12世紀」と述べるのみで、マーク=ウェイナーもその編年を採用。

Т.Б. Вирсаладзе, "Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариси", in: *Ars Georgica*, 4, 1955, pp.160-231, esp. p.196; Привалова, op. cit., p.79; Лазарев, *ibid*; Mark-Weiner, *ibid*.

(註3)

いわゆる「ジュヴァリ式」に関しては次の文献を参照。 В.В. Беридзе, *Грузинская архитектура: С древнейших времен до начала века*, Тбилиси, 1967, p.12, pp.32-33; M. Janjalia, et al., *Mtskheta. Sakartvelos dzeveli kalakebi*, Tbilisi, 2000, pp.85-86.

(註4)

cf. T. Virsaladze, *At'enis sionis mokhat'uloba*, Tbilisi, 1984.

(註5)

Привалова, op. cit., p.82.

(註6)

逐一作例を挙げることは避けるが、筆者がとりわけ念頭においているのはノヴゴロド派のイコン。cf. В. Н. Лазарев, *Новгородская иконопись*, Москва, 1976, pl. 17, 18, 24, 41, 42

(註7)

J. Myslivec, "Svatý Jiří ve východokřesťanském umění", *Byzantinoslavica*, 5 (1933), pp. 304-375; В. Н. Лазарев, "Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве", *Византийский Временник*, 6 (1953), pp. 186-222 [now in: *Русская средневековая живопись*, Москва, 1970, pp. 55-102].

(註8)

Mark-Weiner, op. cit.

(註9)

Привалова, op. cit.

(註10)

N. P. Ševčenko, *Cycles of the Life of Saint Nicolas in Byzantine Art* (Ph. D. Dissertation, Columbia University), 1973. また、この学位論文をもとに次の単行本が公刊された。N. P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicolas in Byzantine Art*, Torino, 1983.

(註11)

cf. Привалова, op. cit., pp. 143-144.

退治の物語は、「キリスト教の聖人が竜すなわち異教・邪悪を倒す」という極めて単純明快な観念的図式を喚起するため、この聖人の伝記を表わした造形芸術の作品の中でも特別な扱いがなされており、実際、とりわけ板絵においては、この場面が単独で、あるいは伝記イコンの中心場面として描かれて続けてきたということは周知の通りである。(註6)

聖ゲオルギオス伝図像の研究も、やはり「竜退治」を強く意識しつつ20世紀前半から始まったが、その草分け的存在であるヨセフ・ミスリヴェツやヴィクトル・ラザレフの研究においては、ゲオルギオスに限らず殉教者には与えられる「とりなし」、すなわちインターセッサーとしての役割が考慮されつつも、それと平行して、「竜退治」図像の東方古代末期以来の騎士像、例えばトラキアン・ライダーやシシニオスなどからの象徴性の継承、並びにそうした騎馬像への物語性の付随という形での発展が包括的に論じられた。(註7)

他方、テミリー・マーク＝ウェイナーは、1977年にニューヨーク大学に提出した学位論文(註8)において、竜退治の場面をもそのうちの1つとする、個別図像ではないひとまとまりのゲオルギオス伝サイクルの起源を意欲的に求め、これを12世紀のコンスタンティノポリスとする仮説を立てた。帝都コンスタンティノポリスの、聖ゲオルギオスに捧げられたマンガナ聖堂に新たに据えられた伝記イコンが、それ以降の時代の聖ゲオルギオス伝サイクルの場面選択の手本となった、という結論に導かれるマーク＝ウェイナーの考察は、その研究方針およびプロセスの必然的な要請によって、すなわち、あくまでも殉教伝を中心とする「サイクル」に固執したために、「竜退治」の象徴性の問題が全く無視される形になった。これまでの研究では、とかく「竜退治」の物語とその他の伝記場面、とりわけ殉教伝が、全く別問題として切り離されて論じられてきたと言えるであろう。

ただし、グルジア美術における聖ゲオルギオス伝サイクルでは、「竜退治」のみに特権的な地位が与えられておらず、象徴性に加え、物語的要素がまさっている面がある。そのような研究対象の特性ゆえに、エカチェリーナ・プリヴァローワは、1977年に出版された、パヴニシの、やはりツミンダ・ギオルギ聖堂に関するモノグラフィー(註9)の中で、この地域の聖ゲオルギオス伝サイクルを、上述のような二者択一、すなわち考察の主たる対象を象徴的な「竜退治」に定めるか、殉教伝を中心とするサイクル全体に定めるかという二者択一に陥ることなく包括的に考察することができたが、しかしながらここに欠けているのは、ナンシー・パッターソン・シェプチェンコが聖ニコラオス伝サイクル研究において行ったような、一般論としての聖人伝サイクル全体におけるゲオルギオス伝、それもとりわけ奇跡伝の位置付けに関する考察(註10)である。

以上のような主たる先行研究とその問題点を念頭において、本論文では、イクヴィ、ツミンダ・ギオルギ聖堂北翼廊の壁画を、ゲオルギオス伝サイクルの発展史上の重要な作例と想定し、次のような方針によって、聖ゲオルギオス伝図像の考察を進める。

すなわち、まず第一に、この聖堂に見られる3つの奇跡伝、「サラセン兵とイコンの奇跡」「レオンの息子の奇跡」「竜退治」の、それぞれの造形上の起源を探る。「サラセン兵とイコンの奇跡」に関してはその画中イコンという形式を、「レオンの息子の奇跡」に関しては異時同図で3度描かれるレオンの息子を、それぞれ手がかりとする。最も厄介と思われる「竜退治」の場面に関しては、ミスリヴェツのいわゆる「単純形式」つまり聖ゲオルギオスが馬上で竜を槍で刺すという象徴的な図式ではなく、その言わば発展形である、王女や街の描写までも含んだ「複合形式」の発祥の地が他ならぬグルジアであるという意見に立脚して、(註11) この図像の仮説上の発展史を構築していく。

そして第二に、イクヴィのツミンダ・ギオルギに見られる構図の最も大きな特徴、つまり「竜退治」と「レオンの息子の奇跡」が上下二段にしかも大構図で併置されているという点を踏まえ、細部描写とりわけその祝祭的な性格に注目して宮廷系の世俗図像との繋がりを考察するプリヴァローフの研究をさらに推進させながらも、言わばアドヴェントゥス・イメージの増幅版として描かれたとも言えるこの一連の図式に関し、政治史からのアプローチを試みる。(註12)

3. デイスクリプション、テキストの問題



図 3

具体的な考察に入る前に、まずはイクヴィのツミンダ・ギオルギ聖堂北翼廊のゲオルギオス伝図像の概略を記しておく。まず北壁には、最下段に「レオンの息子の奇跡」(図3)が描かれている。画面左には右手に槍を持ち、後ろにレオンの息子を従えた

騎馬像の聖ゲオルギオスが配され、その右、画面中央には、再びレオンの息子が左手を挙げる身振りで、葡萄酒を割るための熱湯の壺を右手に持って表わされている。画面の右半分には、レオンとその妻、および聖ゲオルギオスの記念日に集まった親類縁者たちの宴会場面が描かれており、食卓を挟んだ反対側には、またレオンの息子が登場する。

「レオンの息子の奇跡」の上の段には「竜退治」場面(図4)が展開している。画面左には騎馬像の聖ゲオルギオスが、そして中央には、自らの腰布に、頭部に角を持った竜を巻きつけてラシアの街へと入城しようとする王女が描かれている。画面右側には、



図 4

聖ゲオルギオスと王女を迎え入れる身振りでセリノス王をはじめ数人の街の住人が描かれ、かなり剥落してはいるが、街の描写が見て取れる。そしてその上段は、ほとんどは剥落してはいるが、残存部分からプリヴァローフはこれを「ディオクレティアヌス帝による尋問」とみており、(註13)残存部分から類推できる構図から考えるならば、筆者もこの意見

に賛同する(図5)。



図 5

西壁には、まず下段に「サラセン兵とイコンの奇跡」(図6)が描かれている。4つのアーチを伴った神殿風の建造物の内部が描かれ、右側の大きなアーチの中に、武装した正面観の聖ゲオルギオスのイコンが描かれ

(註12)

なお、ここでは、殉教伝の部分に関する個別の考察は行わない。殉教伝場面は、そのほとんどが、ローマ時代にその原型が既に出来上がっていたとされる各種拷問のそれぞれの形態が並べられているのみで、物語性を要求せず、それゆえ、他の聖人の殉教伝との図像面での交換性が生まれるからである。古代の作品においても、例えば最も有名な例でバルテノンの浮彫を考えるならば、物語性を要求する主題である「バナテナイア祭の行列」などは、連続したフリーズに表され、「ケンタウロマキア」は、それぞれがトリグリフで仕切られた正方形のメープに表されている。物語を示すというよりも、個別の戦いの類型表現であるがゆえに、このような配置が可能であったのである。これはまさにビザンティンの聖人伝図像にも言えることで、また、そのように各場面が単体のパーツとして扱えるがゆえに、壁画のみならず伝記イコンや各種工芸品に、どの聖人の殉教場面かを問わず、様々な形で自由自在に応用できたとも言える。極端な例ではあるが、《パリの510番》(Paris, Bibliothèque nationale, cod. gr. 510)の挿絵のマカバイの殉教場面(fol. 340r)は、まるで殉教場面を描くための手本帖のような様相を呈しており、そのうちの「車引きの苦難」の場面などは、既に全く同様の図式で《フルドフ詩篇》(Moskva, Государственный исторический музей, cod. gr. 129d)の挿絵、「聖ゲオルギオスの車引きの苦難」(fol. 44r)として描かれてもいる。各場面の類型化が既に早い段階から進んでいる殉教場面に関しては、それゆえ、それぞれの個別図像を逐次検討してその源泉を求めるといった研究は、その成果を期待することは難しい。もっとも、ある特定地域に限定したローカルな影響関係を探るためには、そうした個別図像研究も有効であり、これに関しては稿を改めて、ウクライナ国立美術館所蔵の伝記イコン(Київ, Національний художній музей, SK285)を主たる考察の対象として、キエフのスヴァターヤ・ソフィヤの壁画との関連で考察する予定である。

(註13)

Приладова, op. cit., p. 136

ている。画面右下には2人のサラセン兵が描かれ、そのうちの1人はまさに床に倒れようとしており、もう1人はこのイコンに向かって矢を放とうとしている。そしてこの場面上段には、かなり剥落が激しいが、



図 6



図 7

殉教伝の一つ「熱した鉄の靴を履かせられる聖ゲオルギオス」と思われる構図が配されている(図7)。東壁には、「岩場の悪魔の奇跡」の場面、すなわち竜退治の後で出会った悪魔との論争に勝ったゲオルギオスが悪魔を岩に閉じ込める説話が見られ(図8)、その上段には、極めて典型的な図式で「車引きの苦難」の場面(図9)が描かれている。

以下、このうちの「サラセン兵とイコンの奇跡」「レオンの息子の奇跡」そして「竜退治」の場面を順に考察していくが、その前にテキストの問題を簡単に概観しておきたい。聖ゲオルギオス伝のテキストで現存最古のものは、ギリシア語の、いわゆる「ウィーンのパリンプセスト」で5世紀のもので、さらに550年から700年辺りには、普及版とでも訳すべき、

クルンバッハーのいわゆる「ノルマルティプス」Normaltypus が成立した。(註14)グルジア語版の聖ゲオルギオス伝がいつ成立したかという問題に答えることは難しいが、コルネリス・ケケリゼの研究によると、ゲオルギオスの殉教伝は、10世紀、おそらくは



図 8

アブハジア王ギオルギ2世の時代に初めて訳されたとのことである。(註15)聖ゲオルギオス伝の popularity が高くなったのは10世紀末から11、12世紀の、豪族が割拠していた時代であり、文学でもこの気風を反映した武勇伝や騎士道系のものが数多くあらわれた。聖ゲオルギオス伝の翻訳も、この時代には既に10ヴァージョン以上あったことが分かっている。(註16)



図 9

殊に奇跡伝に限ってみるならば、アウフハウザーらの研究によって、11世紀のギリシア写本には既に3つのゲオルギオスの奇跡伝(「やめめの柱の奇跡」「サラセン兵とイコンの奇跡」「レオンの息子の奇跡」)が記されていることが判明している。後にさ

(註14)

K. Krumbacher, *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung* (Abhandlungen der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische und historische Klasse, XXV, 3), München, 1911, pp. 284-295.

(註15)

К. С. Кекелидзе, *Этюды по истории древнегрузинской литературы*, II (на груз. яз.), Тбилиси, 1945, p. 8 (cit. in Привалова, op. cit., p. 68).

(註16)

Привалова, op. cit., p. 69. グルジアにおける聖ゲオルギオス信仰に関しては、次の国際シンポジウム報告も参照。
И. Сургуладзе, "Святой Георгий в грузинских религиозных верованиях", in: *Kartuli khelovnebisadmi midzghvili IV saertashoriso simp'oziumi*, Tbilisi, 1983.

らに6つの奇跡伝が加わることになるが、「竜退治」が加わるのは12、13世紀の写本が最初である。^(註17)「竜退治」を含むグルジアにおける最古のゲオルギオス伝写本は、イェルサレム総大主教区図書館所蔵の2番写本であり、ここには奇跡伝のみが記されている。また、これと同一内容のものとして、トビリシ写本研究所が所蔵する11-12世紀の写本があるが、これはギリシア語写本の「定本」、すなわちクルンパッハーのいわゆる「アルティ」*Αρτι*に繋がる系統である。^(註18)

マーク=ウエイナーも指摘しているとおおり、聖ゲオルギオスの受難伝と奇跡伝それぞれの伝統は、テキスト・リセンションとしては確かに全く別のものであって、受難伝に奇跡伝が組み込まれたものは極めて稀である。^(註19)よって、ミスリヴェツの先行研究を踏まえ、改めて受難伝を中心に様々な版のテキストと逐一比較対照して考察したマーク=ウエイナーは、テキストとの関係を重視しすぎたゆえに、受難伝に奇跡伝が組み込まれたグルジアの作例を軽視する結果となっており、またむしろ逆に、グルジアの作例を考察する際には、単にテキストとイメージという問題でなく、より複雑な形での、テキスト以外の要因をも含めた図像生成過程の考察が不可欠となるのである。

4. 「サラセン兵とイコンの奇跡」

ここで最初に考察する「サラセン兵とイコンの奇跡」場面も、参照しうるテキストは確かにあるが、^(註20)同じ図像を表わしたイクヴィの壁画と、イクヴィからそう遠くない所に位置し、プリヴァロフによって1170-80年代に編年されている、パヴニシのツミンダ・ギオルギ聖堂の壁画を比較してみるならば、主な構成要素、すなわち聖ゲオルギオスのイコンと、それに向かって矢を放つ数人のサラセン兵という要素は共通するが、縦長か正方形かという画面構成、イコンが半身像か全身像かという問題、背景の相違、サラセン兵の人数など、テキストにおいて厳密に述べられていない箇所において差があり、イクヴィの方がやや物語性が強く、パヴニシの方はその左右対称の構図からある種の象徴性を読み取れるなど、それぞれの画面から受ける印象も異なっている。筆者の知る限り、この主題を表わした作例はイクヴィとパヴニシの2つだけで、この2つの作例のいずれが早いかという判断はこれのみでは出来ないが、物語的要素が勝っているイクヴィの作例に関しては、その画面構成の源泉を類推することは可能である。

この図像についてまず想起すべき比較作例は、テッサロニキのアギオス・デミトリオス聖堂西壁に描かれた6世紀のモザイク・パネル^(註21)である。風景を伴った背景、そして聖人以外の登場人物がサラセン兵ではなく2人の寄進者であるという違いはあるが、この比較で注目したいのは、聖人の描かれ方である。テッサロニキのモザイクにおいて聖デミトリオスはオランスのポーズで描かれているが、これはイコノクラスム以前の殉教聖人に与えられる「とりなし者」、インターセッサーとしての役割の図式化であり、その後の時代に戦士像・騎馬像で描かれることの多くなる聖ゲオルギオスも、早い時代の作例においては、オランスのポーズで描かれることもあったということは、デイヴィット・ハウエルが既に、バイルト個人蔵の十字架護符などの例を挙げて指摘している。^(註22)よって、この比較の際、イクヴィの壁画の聖ゲオルギオスがオランスのポーズでないことは、時代の相違、すなわちテッサロニキのモザイクが初期ビザンティン、イクヴィの作例が中期ビザンティンという時代の相違によって説明がつくことであり、この点を割り引いて比較

(註17)

J. B. Aufhäuser, *Das Drachenvunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung* (Byzantinisches Archiv, Heft 5), Leipzig, 1911, pp. 1-11, 237-246. ここには、それぞれの奇跡伝の概略も示されている。

(註18)

Krumbacher, op. cit., pp. 192-196.

(註19)

Mark-Weiner, op. cit., pp. 24-26.

(註20)

註17を参照。他の奇跡伝も含め、グルジア語版のテキスト(露訳)に関しては次を参照のこと。Привалова, op. cit., p. 73, 92, 111-112.

(註21)

cf. A. Xingpoulos, *Les mosaïques de l'église de saint Démètre à Thessalonique*, Thessaloniki, 1969, pp. 14-17, pl. 1-3.

(註22)

D. Howell, "S. George as Intercessor", *Byzantium*, 39 (1969), pp. 121-136, fig. 1. オランスのポーズで描かれる聖人像に関しては次の文献も参照。H. Maguire, *The Icons of Their Bodies. Saints and Their Images in Byzantium*, Princeton, 1996, pp. 118-132.

(註23)

キッツィンガー著(辻佐保子訳)『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—』創文社 1971, p.37

(註24)

イコノクラスム以前の聖人伝図像サイクルに関しては、シェプチェンコによるニコラオス伝研究において手際よく整理されている。N.P. Ševčenko, *Cycles of the Life of Saint Nicolas in Byzantine Art*, pp.13-23
その他、トゥールの作例に関しては、T. Sauvel, "Les miracles de Saint-Martin: Recherches sur les peintures murales de Tours au Ve et au VIe siècle", *Bulletin monumental*, 114 (1956), pp.153-179、ミラノ・サンタンブロージョ聖堂のアンテベンディウムに関しては、V.H. Elbern, *Der karolingische Goldaltar von Mailand*, Bonn, 1952、サンタ・マリア・ディ・グラデリス聖堂に関しては、J. Lafontaine, *Peintures médiévales dans le temple dit de la Fortune Virile à Rome*, Bruxelles-Roma, 1959、サン・クリソゴノ聖堂に関しては、加藤磨珠枝「ローマのサン・クリソゴノ聖堂初期中世壁画研究」(Ph.D. Dissertation, Tokyo National University of Fine Arts & Music, 2000)を参照。

(註25)

L. Duchesne (ed.), *Le Liber Pontificalis*, I, Paris, 1886 (reprint: 1981), p.181.

(註26)

cf. G. Fogglari, "La leggenda del martirio dei Santi Quirico e Giulitta in Santa Maria Antiqua", *Bollettino della Società Filologica Romana*, 3 (1902), pp.15-30.

(註27)

J.P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus. Series graeca* (PG), vol.116; P. Lemerle, "La composition et la chronologie des deux premiers livres des Miracula S. Demetrii", *Byzantinische Zeitschrift*, 46 (1953).

(註28)

S. Tomeković, "Les particularités du cycle peint de la vie de David Garezeli", *Revue des études géorgiennes et caucasiennes*, 2 (1986), pp.113-134, esp. p.130-131.

(註29)

PG, vol.116, col.1333c (cit. in: Ševčenko, op cit., p.20, n.31).

する必要がある。むしろここで注目したいのは、両者共に正面観で、周囲の人物の動的なポーズと対照的であること、そして両者ともアーチの中に納まる形で描かれていることである。さらに、地面に足を付けているサラセン兵とは対照的にゲオルギオスは宙に浮く形で描かれており、他方でデミトリオスの方も、寄進者たちより一段高い台座の上に描かれていることが見てとれる。「肉と血からなる人体というよりも針金の枠に衣服を着せつけたように見える」とエルンスト・キッツィンガーも観察しているこのテッサロニキのモザイクは、(註23) その様式からもイコン画特有の要素を感じ取る事ができる。剥落の激しいイクヴィの壁画のゲオルギオスについては様式面での考察をすることが困難ではあるが、形式の面のみからでもテッサロニキのモザイクとの繋がりを見る事が出来るであろう。

無論、テッサロニキのこのモザイクがイクヴィの壁画に直接的な影響を与えたと述べるつもりはない。ただ、ここで強調しておきたいことは、ビザンティン世界における奇跡伝図像の伝統である。西欧においては、460年頃にベリグーのパウリヌスが記したティトゥルスやトゥールのグレゴリウスの『フランク史』の記述によって知られるトゥールのサン・マルタン聖堂の聖マルティヌス伝サイクル、そして558年における同聖堂の火災の後に再建され、フォルトゥナクスのティトゥルスによって知られる聖マルティヌスの奇跡伝、ミラノ、サンタンブロージョ聖堂のアンテベンディウムに見られる聖アンプロシウスの奇跡伝、そして8世紀以降のローマの諸聖堂、サンタ・マリア・ディ・グラデリス聖堂の聖バシリウス伝、サンティ・シルヴェストロ・エ・マルティーノ・アイ・モンティ聖堂の聖シルヴェストル伝、サン・クリソゴノ聖堂の聖シルヴェストル伝および聖ベネディクト伝といったように、奇跡伝が描かれる聖人は、必ずしも殉教聖人ではない。(註24) 殉教聖人の場合、あえて奇跡伝を強調することをせず殉教伝を中心に描くことは、聖ラウレンティウスの墳墓に関する『リーベル・ポンティフィカリス』の記述(註25)や、ローマのサンタ・マリア・アンティキア聖堂サンティ・キリコ・エ・ジュリッタ礼拝堂の壁画(註26)からも明らかであろう。

他方、東方ビザンティン世界においては、イコノクラスム以前の奇跡伝サイクルの代表例としては、やはりテッサロニキのアギオス・デミトリオス聖堂のファサード部分のモザイクが挙げられる。先に検討した西壁のモザイク・パネルとは異なり、残念ながら現存してはいないが、聖堂ファサードの部分に、聖デミトリオスの死後に行われた奇跡が2枚のモザイク・パネルで表わされていたと伝えられている。(註27) デミトリオス聖堂の失われたモザイクは、この聖人が聖ゲオルギオスと同様に元来は殉教聖人であるにもかかわらず奇跡伝が中心となっており、しかも「聖人の死後に行われた奇跡」という点でも、イクヴィの壁画の「サラセン兵とイコンの奇跡」と共通する。よって、先ほど行った「寄進者のとりなし」のモザイク・パネルとの比較も、「奇跡を起こすイコン」という文脈において的外れな比較とは言えないのではないかと筆者は考える。

聖像論争以降のビザンティン世界においては、聖ゲオルギオスに限らず、どの聖人であれ奇跡伝が登場するのは11世紀以降のこととされているが、(註28) イクヴィの壁画の「サラセン兵とイコンの奇跡」の場合、そうした時代の潮流とあわせて、聖デミトリオス伝図像に見られるような、イコン崇拜の文脈での、イコノクラスム以前の古いタイプの「聖人死後の奇跡伝」というものも考えなくてはならないかも知れない。実際、テッサロニキのモザイクの制作より後の時代に成立したテキスト『聖デミトリオスの奇跡伝』には、「もし彼がそれを信じなければ、聖堂の画像がこの話を真実であると知らしめるであろう」(註29)と

いう下りがあり、これが、ゲオルギオス伝の「サラセン兵とイコンの奇跡」の物語のコンセプト、すなわち聖ゲオルギオス伝のイコンが引き起こす奇跡をイスラームの兵士が信じなかったために死に至る下りと近いという点も興味深い。

5. 「レオンの息子の奇跡」

この図像もやはり、ほぼグルジアのみに見られる図像であり、この地域以外のモニュメンタル絵画の作例としては、キプロス共和国プラタニスターサのスタヴロス・トゥ・アギアスマニ聖堂の西壁に1494年に描かれたもののみである。^(註30) もっとも、このキプロスの作例に限らず、グルジアの他の作例においても、イクヴィの壁画のような物語性豊かな描写がなされている作例は稀である。ゼモ・アルツェヴィイやオザアニの壁画においては、騎馬像の聖ゲオルギオスの後ろに熱湯の壺を手にした少年が座す構図のみであり、スワネティ地方アディシの壁画においては出迎える両親、ボチオルマの壁画においてはアマストリダの街を表わすと考えられる建築モチーフが登場するのみである。^(註31)

イクヴィのこの主題に最も近い、物語性に富んだ図式は、またしてもパヴニシの壁画の同場面となる。パヴニシの壁画においては、画面左半分にはイクヴィその他の壁画と同様、後ろにレオンの息子を従えた騎馬像の聖ゲオルギオスが配されているが、右半分には、まず下方に、キリスト伝の「放蕩息子の帰還」を想起させるような図式で少年と両親との劇的な邂逅が配され、その上部には、それを見守る宴席の親類縁者が描かれている。イクヴィの壁画とは異なり、ここでは食卓の配置が縦方向になっており、画面の枠をはみ出す聖ゲオルギオスおよび跳躍の身振りで大きく描かれた馬によって躍動感に富んだ画面となっている。^(註32)

後述する通り、パヴニシの壁画におけるこのような宴席場面のディテールの付与に関しては、ブリヴァローフが世俗絵画との関連で論じている。それに関しては後程検討するが、これと同様の図式で描かれたイクヴィの壁画についても同様に付け加えて論じられることは、キリスト伝の中の奇跡伝、「カナの婚礼」図像の影響という可能性である。宴席場面や葡萄酒を薄めるための熱湯の壺といったモチーフを中心に、この点を検討してみる。

先ほど観察したように、イクヴィの壁画においては、壺を手にしたレオンの息子は、同一背景内に異時同図的に三度に渡って描かれている。これは、単に物語が画面左から右に向かって展開していることを示しているばかりではなく、この少年が捕虜として敵国にいたときの役割であった給仕としての描写であるとは考えられないだろうか。

ビザンティン世界においてはキリストの奇跡伝自体あまり数が多くないが、オットー・デームスは中期ビザンティンの「カナの婚礼」図像を2つのタイプに分類している。それによると、古い伝統を受け継いだタイプは、婚礼の儀式そのものと真水の葡萄酒への変化の奇跡とを分離して描いている作例ということで、デームスはキエフのスヴァターヤ・ソフィヤ聖堂のフレスコを例に挙げているが、^(註33) 地理的にグルジアに近い作例をさらに挙げるならば、カッパドキア、ギョレメのトカル・キリセ新聖堂の壁画^(註34) などがそのグループに属すであろう。それに対してデームスが12世紀ごろ新たに登場したタイプと分類するのは、婚礼の儀式に葡萄酒の奇跡が付け加わっているものであり、モンレアール大聖堂のモザイクがその代表例として挙げられている。^(註35)

(註30)

cf. A. & J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus: Treasures of Byzantine Art*, London, 1985, pp. 186-218, pl. 119.

(註31)

ゼモ・アルツェヴィイ、オザアニ、アディシ、ボチオルマの「レオンの息子の奇跡」場面については、それぞれ次の書き起こしを参照。Привалова, *op. cit.*, p. 106, 108, 93, 95. また、オザアニのアマグレバ聖堂に関しては E. Л. Привалова, "Церковь Вознесение - "Амалгеба" в Озаани", in: *Arts Georgica*, 9-A, 1987, pp. 162-189, esp. p. 151 も参照。

(註32)

cf. E. Л. Привалова, *Павниси*, Тбилиси, 1977, p. 101.

(註33)

O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949 (reprint: 1988), pp. 275-276; Г. Н. Логвин, *София Киевская*, Киев, 1971 [trans. eng. by E. Lenko & A. Bilenko, *Kiev's Higia Sophia*, Kiev, 1971], pl. 225, 226.

(註34)

A. Wharon - Epstein, *Tokali Kilise. Tenth Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington, D. C., 1986, pl. 73, 74.

(註35)

Demus, *ibid.*, pl. 66A.

(註36)

Myslivec, op. cit., esp. p. 370.

(註37)

M. S. İpşiroğlu, *Die Kirche von Achtamar: Bauplastik im Leben des Lichtes*, Berlin, 1963, pl. 56.

(註38)

M. Restle, *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967 [trns. eng. by Gibbons et al., *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, New York, 1967], vol. 3, pl. 436.

(註39)

Σ Πελεκανίδης, et al., *Καστοριά* (Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα), Αθήνα, 1985 [trns. eng. as *Kastoria* (Byzantine Art in Greece), Athens, 1985], pp. 38-49, S. Tomeković, "Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12^e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse", *Зограф. Часопис за средњовековну уметност*, 12 (1981), pp. 25-42.

(註40)

Restle, op. cit., vol. 3, pl. 516. カップドキアには、ウフララのコカル・キリセ、ギョレメ第6窟にも同様な図式があるとされているが、東京芸術大学中世オリエント遺跡学術調査団撮影のコカル・キリセの写真は、下半分が切れており、退治しているのが「竜」かどうかは判断がつかず、またギョレメ第6窟の壁画に関しては、ジェルファニョンの報告 (G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-42, vol. 1, p. 97) があるのみで、筆者はこの図式を確認しておらず、あるいはその後、岩窟修道院聖堂の宿命として崩落してしまったのかも知れない。

(註41)

K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. Vol. 1: From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton, 1976, no. B43-44.

(註42)

V. Beridze, et al., *The Treasures of Georgia*, London, 1984, p. 168.

(註43)

Beridze, et al., op. cit., p. 180.

(註44)

Restle, op. cit., vol. 2, pl. 246, 247.

(註45)

N. Thierry, "Yusuf Koç Kilisesi. Eglise rupestre de Cappadoce", in: *Mansel'e Armağan* (Türk Tarih Kurumu yayınları, 7. dizi, 60), Ankara, 1974, pp. 193-206, pl. 79 [now in: *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux Xe et XIe s.*, London: Variorum, 1977].

イクヴィの壁画との比較においてモンレアーレのモザイクの興味深い点は、アーチ上部に描き加えられた3人の給仕である。キリストの起こした奇跡によって真水から変化した葡萄酒を給仕する少年は、この構図全体に華やかさを与えているが、これと同じことがイクヴィの壁画についても言えないだろうか。もしも「カナの婚礼」場面からの影響が仮にあったとするならば、イクヴィの壁画はデームスの言うところの新タイプからの影響ということになり、イクヴィの壁画の編年に際しての一つのヒントとなるが、そこまで論理を飛躍させなくともここで少なくとも言えることは、モンレアーレの「カナの婚礼」と同様、少なくとも画面上では給仕としての役割を果たしているレオンの息子が、この画面に華やかさを添えているという点である。それはパヴニシの壁画についてプリヴァローワが指摘した「祝祭性」という特質にも関わってくる問題であり、後ほどまとめて検討する。

6. 「竜退治」

この主題に関しては、様々な図式で描かれた古今東西の作例があるため、ここでは話を単純化するために、冒頭で触れた、ミスリヴェツが用いた概念である「単純形式」と「複合形式」(註36)をキーワードにする。ミスリヴェツのいわゆる「単純形式」つまり聖ゲオルギオスが馬上で竜を槍で刺すという象徴的な図式の、年代が分かる最初の作例は、かつてのアルメニア、今日のトルコ領内にあるアクダマルのスルプ・ハチュ聖堂の浮彫であり、915年から921年の制作と分かっている。(註37)次は、カップドキア、ソアンル溪谷のタフタル・キリセの壁画であり、1006年あるいは1021年の作例である。(註38)そして、1180年頃のカストリア、アギイ・アナルギリ聖堂の壁画、(註39)さらに、13世紀のカップドキア、ウフララ溪谷のクルク・ダム・アルト・キリセシ外壁の壁画と続く。(註40)カストリアの作例を除き、これらはサイクルとしてではなく単独図像として描かれているが、ここでは、「単純形式」という言葉を極めて厳密な意味で解釈し、今述べた作例のみを「単純形式」と捉えたい。モニュメンタル芸術に限っては、おそらくこれらの作例が全てで、重大な漏れは無いことと信じる。

逆に言うならば、これまでの研究においては、厳密な意味での「竜退治」場面がかなり拡大解釈され、「聖ゲオルギオスが馬上で竜を槍で刺す」という図式に類似した様々な種類の図式が錯綜しており、全て「竜退治」と扱われていた。例えば、テオドロスが竜を、ゲオルギオスがディオクレティアヌス帝をそれぞれ槍で刺すペアの騎馬像が、シナイ山の7世紀のイコン(註41)をはじめとして、グルジアでもツェベルダのアンテペンディウム(註42)やニコルツミンダ大聖堂タンパン彫刻(註43)などの数多くの作例に表わされているが、これらは今まで全て「竜退治」場面として捉えられていた。ここではむしろそれらを、「単純形式」へ至る前段階の図式として発展的に整理したい。そして次の段階の図式としては、カップドキア、ギョレメ第28窟(註44)や、アヴジュラルのユスフ・コチュ・キリセシ(註45)に見られるような、テオドロスとゲオルギオスが共に1頭の竜を槍で刺す図式、そして最終的に、前述のような、アクダマルのスルプ・ハチュ聖堂やソアンルのタフタル・キリセに代表される「単純形式」が形成されたと考える。

このような仮説上の発展史に則して考えると、驚くべきことにグルジアにおいては、いわゆる「単純形式」の竜退治場面が一切なく、テオドロスが竜を、ゲオルギオスがディオクレティアヌス帝をそれぞれ槍で刺すペアの騎馬像から出発して、「単純形式」を素通りして「複合形式」の図像が突如として登場したということになる。そして、いわゆる「単純

形式」、筆者がここで厳密に再定義したそれが生まれたのは、カッパドキアあるいはアルメニアであると言えるのである。アクダマルのスルプ・ハチュ聖堂の浮彫やソアナルのタフル・キリセの壁画が、とりも直さずこの図像のはじまりであり、それが継承されたのは、少なくともモニュメンタル芸術においてはほぼカッパドキアに限られ、ウフララ溪谷のクルク・ダム・アルト・キリセシ外壁の壁画がその継承者であると言える。

では、「単純形式」の言わば発展形である、王女や街の描写までも含んだ「複合形式」の発祥の地は、他ならぬグルジアなのだろうか。聖ゲオルギオスに捧げられた聖堂が古今を問わず極めて多いグルジアが、この聖人の伝記の絵画化において先導的な役割を果たしたとの考えは、とりわけ東欧の美術史学の伝統では旧来からあるが、^(註46)これはあながち誇張とは言えない。

先に、グルジアに「単純形式」の竜退治場面はないと述べたが、実際、最も早い作例と考えられるアディシの壁画をはじめ、今ここで扱っているイクヴィ、そしてポチョルマ、バヴニシ、ヴァニ、アチの各聖堂の壁画^(註47)においても、構図の中心に来るのは王女であり、ゲオルギオスはむしろ画面の左半分より多く占めることはない。また、画面右端にはそれぞれ個性豊かな建築モチーフが配されている。

もっとも、ロシアのスタラヤ・ラドガ^(註48)、そしてセルビアのジュルジェヴィ・ストウポーヴィにおいても、やはり12世紀に「複合形式」があらわれる。しかしながら、これらの壁画の画面構成は、グルジアの作例とは対照的である。ジュルジェヴィ・ストウポーヴィの壁画は剥落が激しく、1927年に『セミナリウム・コンダクウィアヌム』誌に発表されたオーネフのディスクリプション^(註49)を補って考えなくてはならないが、スタラヤ・ラドガの場合も、槍で竜を刺す場面ではなく、奇跡伝のテキスト通り、従順になった竜を王女が腰紐で巻きつけて街へと連れていく場面であることは確かであるが、街と王女は画面右隅に追いやられ、あくまでも画面の中心となっているのは聖ゲオルギオスであり、その点でグルジアの同時代の作例とは異なる。

筆者は、この、画面上におけるゲオルギオスおよび王女の位置関係、さらに言えば、画面上に占める王女の割合こそが、この「複合形式」の更なる発展段階を考える上でのヒントになるのではないかと考えている。それゆえ、以下では、その点に注目してグルジアを中心とする幾つかの作例を検討する。

11世紀後半から12世紀初頭に編年されているスワネティ地方アディシの壁画、そして1100年頃あるいは12世紀初頭に編年されているポチョルマの壁画の両者において王女は、共に画面中央よりやや右に、いささかダイナミックな身振りで描かれ、その左手は街を表わす建築モチーフにかぶさっている。建築モチーフに注目してみても、この両者はほぼ共通しており、共にギャラリーに3人の人物が、下のアーチに少年と思われる人物が描かれている。筆者は、このアディシとポチョルマの壁画を、グルジアにおける「複合形式」の発展の第一段階と考えている。

そして次の段階と考えられるのが、バヴニシの壁画である。ここにおいては、王女は画面のほぼ中央に描かれ、しかも落ち着いた様子でゲオルギオスの街へと導いていることがわかる。街の描写も先ほどの二例からさらに発展し、画面右上にはチボリウムが見られ、街の門のアーチには胸像で表わされた街の擬人像まで配されている。

では、イクヴィの壁画はどう解釈出来るだろうか。ここで王女は、画面のほぼ中央に立ち、腰布に巻いた竜と共に、画面内で最も目立つ存在となっている。建築モチーフ

(註46)
註11を参照。

(註47)
アディシ、ポチョルマ、バヴニシ、ヴァニ、アチの壁画のそれぞれの「竜退治」場面については、それぞれ次の書き起こしを参照。
Привалова, *op. cit.*, p. 77, 83, 18, 98, 140.
また、アチのツミンダ・ギオルギ聖堂に関しては Д. Г. Иосебидзе, *Ростись Ачи - Памятник грузинской монументальной живописи конца XIII века*, Тбилиси, 1990, pp. 50-63 も参照。

(註48)
cf. В. Н. Лазарев, *Фрески Старой Ладоги*, Москва, 1960, Id., *Древнерусские мозаики и фрески XI-XV вв.*, Москва, 1973, pl. 211-213 [trns fr. as *Mosaïques et fresques de l'ancienne Russie (IXe-XVe siècles)*, Paris, 2000]; А. Н. Кирпичников, et al., *Старая Ладога: Древняя столица Руси*, Санкт Петербург, 1996.

(註49)
Н. Л. Окунев, "Столпы Святого Георгия: Развалины храма XII века около Нового Базара", *Seminarium Kondakovianum*, 1 (1927), pp. 205-246, esp. pp. 242-243.

(註50)

Привалова, op. cit., pp.5-6.

は、剥落のため全ては確認できないが、登場人物は格段に増え、何よりも王冠を被った国王と思われる人物が立像で大きく描かれている。「竜退治」の場面のこうした要素のみで考察するならば、1170年代から1180年代に編年されているパヴニシの壁画と、(註50)編年が揺れているイクヴィの壁画は、ほぼ同時代の作例と考えられるのではないだろうか。画面の複雑さという観点から言えば、両者はほぼ同じ発展段階にあるとも考えられる。そして何よりも、これまで考察してきた三つの画像全てが揃うのがこの2つの壁画のみという点を考えなくてはならない。

パヴニシとイクヴィの両聖堂の壁画が、発展史的にはほぼ同じ段階にあるということを検証するためには、さらに後世の作例を見る必要がある。13世紀末に編年されているアチの壁画では、二場面にわたって竜退治の場面が描かれている。これは、12世紀後半、すなわち前の時代において聖ゲオルギオスよりも王女の方に重点が置かれるようになってしまったために、ゲオルギオス自身が登場する説話を増やそうとしたからではないだろうか。そうした推測をする上で興味深い作例が、ペロポネソス半島に位置するロンガニコスの壁画(註51)である。14世紀後半の遅い作例であるが、ここでは、グルジアのアチのように枠で区切られてはいないものの、竜退治に関する複数のエピソードが並べられている。ロンガニコスの画家は、このように複数場面を描くことによって、物語の主人公たるべき聖ゲオルギオスを画面中央に持ってくることに成功しており、もしもここで画面左の2つの場面を除いて考えるならば、中央に来るのは王女となり、アチの壁画の右半分、あるいはパヴニシやイクヴィの壁画の全体と、ほぼ近い構図になってしまう。

ここまで述べてきた「複合形式」の竜退治とは全く違う発展を遂げたのは、共に14世紀バルカン半島の作例であるスタロ・ナゴリチノとデチャニの壁画(註52)である。両者共に、ゲオルギオスは画面の左半分を占めているが、グルジアの作例と異なり、王女は建築モチーフの重なる形で描かれ、それ程強調されてはいない。また、街の人物像は、より早い時期のものよりも大幅に増えていることは確かであるが、あくまでも屋上のギャラリーにのみ集約され、グルジアの作例のように様々な人物が上下に渡って配されることはない。この両者の壁画は、12世紀ロシアのスタラヤ・ラドガに見られたような図式がまた独自に発展していった結果と言えるであろう。また、冒頭で指摘したように、バルカン半島の壁画においては、ゲオルギオス伝が聖堂内をフリーズ状に展開しており、その点でもグルジアをはじめとする、いわゆる「帝国東方」の伝統とは異なる。

(註51)

Αν. Ορλάνδος, "Βυζαντινά μνημεία των Κλιτύων του Τσιγγέτου Α΄ Λογκανίκος", *Επετηρίς εταιρείας βυζαντινών σπουδών*, 14 (1938), pp.461-485, esp. pp.471-472.

(註52)

スタロ・ナゴリチノの壁画については、高橋久雄「マケドニア聖堂壁画」(ぼる出版1989)に豊富なカラー図版がある。また、スタロ・ナゴリチノをも念頭に置きつつ、デチャニの壁画における聖ゲオルギオス伝の研究を振り返った論考として次のものがある。Ch. Walter, "The Cycle of Saint George in the Monastery of Dečani", in: *Дечани и византијска уметност средњом XV века: Међународни научн скуп новодом 650 година манастира Дечана* (Септембар, 1985), Београд-Приштина, 1989, pp.347-357.

7. 制作年代の問題

最後に、これまで考察してきたことを総合し、聖ゲオルギオス伝の発展史における、グルジア美術史におけるイクヴィの壁画の位置付けを考えてみたい。そしてその際にまず参考になるのは、パヴニシの壁画に関するブリヴェアローワの考察である。ゲオルギオス伝テキストの画家による自由な解釈、例えば「レオンの息子の奇跡」場面における宴席場面のディテール、そして「竜退治」場面における建築モチーフや人物像の自由な配置がイクヴィの壁画に見られ、またこれとほぼ同様の形でパヴニシにも見られたことは、以上で確認してきた通りであるが、このような「祝祭的な彩り」に満ちた画面からブリヴェアローワは、殊にパヴニシの壁画に関し、これを手掛けた画家のメンタリティーは、修道院系の画僧というよりはむしろ、幾度となく宮廷の装飾を手掛け、宮廷の儀式とその壮麗

さを知っていた世俗の画家だった可能性が高いと論じ、その論の補強として、パヴニシの壁画におけるラピスラズリの使用について指摘している。(註53)

実際に比較すべきグルジアの宮廷系世俗絵画の現存作例はないが、プリヴァローワがとりわけ注目したのは、グルジア年代記〈カルトゥリス・ツホヴレバ〉(Kartlis Cxovreba)のうちの一つ、『イストリアニ・ダ・アズマニ・シャラヴァンデドタニ』すなわち「統治者たちの歴史とその賛美の書」(註54)に出てくる次の文章である。

我々が宮殿の壁に再び眼をやると、戦いの図で覆われているのが見て取れた。いくつかの分隊や個別師団、奴隷兵たち、破壊されて荒廃した街や歩哨など。より近づいてみると、ゴルガサリのような胴体とアキレスのような手と顔をした、英雄と呼ぶに値する主要人物が見て取れた。(註55)

ゴルガサリは5世紀のカルトゥリ王ヴァフタン・ゴルガサリを指すが、この部分に関しては既にシャラシゼが、ここで年代記作者はギオルギ3世の戦闘と勝利を描いた壁画について記述していると推定しており、このエクフラーシスにある「ゴルガサリのような胴体とアキレスのような手と顔をした、英雄と呼ぶに値する主要人物」こそギオルギ3世であると述べているが、プリヴァローワはこれを援用し、ここで記述されているような壁画を手掛けた画家が、パヴニシの壁画をも手掛けたと説いている。(註56)

パヴニシのツミンダ・ギオルギ聖堂には、その北壁に寄進者像としてのギオルギ3世の肖像が描かれており、それゆえプリヴァローワが『イストリアニ・ダ・アズマニ・シャラヴァンデドタニ』の一文を引用したというのは十分納得がいくが、筆者は、これがイクヴィの聖堂についても言えないか、すなわち、この聖堂の壁画もパヴニシと同様、ギオルギ3世の時代の作例ではないかと考える。そのように考えるに至ったのは、イクヴィのツミンダ・ギオルギに見られる構図の最も大きな特徴、つまり「竜退治」と「レオンの息子の奇跡」が上下二段にしかも大構図で併置されているという点、言わばアドヴェントゥス・イメージの増幅版として描かれたとも言えるこの一連の図式に、ギオルギ3世の意向が見て取れるからである。

アブハジア王バグラト3世による統一後のバグラト朝グルジア王国における積極外交が本格化するの12世紀以降で、ダヴィト4世建設王、デメトレ1世、ギオルギ3世、女王タマルの4人の国王が、セルジューク族やアルメニアの諸侯の領土を精力的に併合していったことは周知の通りである。アントニー・イーストモンドは、近年ロンドン大学に提出した学位論文において、この時代の王権図像をとりわけ中心として扱っているが、(註57)ここでは、ギオルギ3世が1161年にアニを本拠地とするクルド系豪族シャッタード家を鎮圧した際、自らの呼称にイラン・イスラーム風の称号シルヴァンシャーおよびシャーハンシャーを付け加えていることを、この時代の貨幣の考察から指摘している。(註58)シルヴァン地方は既にダヴィト4世がイスラーム勢力から奪還しているが、ギオルギ3世はシルヴァンのシャーであるのみならずシャーアルマンのシャーでもあるということ、この貨幣に見られる銘文のみならず造形表現で表わしたのが、「竜退治」と「レオンの息子の奇跡」が上下二段に配されたこの壁画であるという見方も出来るのではないだろうか。イクヴィの壁画の「竜退治」と「レオンの息子の奇跡」のそれぞれの構図の要となっているのは王女、そしてレオンの息子であるが、この両者が左手をそれぞれ挙げて、聖ゲオルギオスに重ね合わせたギオルギ3世を城門の中へと、宴席へと導いているという解釈も可能と思われる。

(新潟県立万代島美術館 美術学芸員)

(註53)

Привалова, *op. cit.*, pp. 142-155.

(註54)

Ist'oriani da Azmani Šaravandedtani [trans. eng. by K. Vivian as: *The Georgian Chronicle: The Period of Giorgi Lasha*, Amsterdam, 1991].

(註55)

Cit. rus. trans. in: Хр. Шарашидзе, "Светские "Светские стенные росписи в Грузии XII века", Матне: орган Отделения общественных наук АН ГССР, 5 (1965), pp. 170-171.

(註56)

Привалова, *ibid.*

(註57)

単行本として最近出版された。

A. Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, University Park (Penn.), 1998.

(註58)

Eastmond, *op. cit.*, pp. 91-92.

[附記] 本稿は、花王芸術・科学財団助成(2000年度)による研究成果の一部である。また、現地調査に際しては、日本グルジア文化協会の大澤洗二様と石倉里美様、グルジア国科学アカデミー附属チュビナシュヴィリ記念グルジア美術史研究所のムジア・ジャンジャリア先生とナナ・クブラシュヴィリ先生をはじめ、多くの方々の御協力を頂いた。ここに記して謝意を表したい。