

ウィータ・ミクスタ
「混合的生」への回路

— ジョットと工房によるアッシジ下院
マッダレーナ礼拝堂のフレスコ連作をめぐる —

松原知生

序

13世紀末から14世紀初頭にかけて、ジョットとその直接的な影響下にある画家たちが手がけた、個人礼拝堂のための3つのフレスコ連作には、これまでの研究において十分に考慮されてきたとはいいがたい、ある重要な共通点が存在する。それは、壁面の下方、観者のまなざしにごく近い場所に、天上世界という異次元空間へと続く開口部ないし「闕」のイメージが位置づけられているという点である。

3作品のうちで最も早い時期に属するのは、アッシジのサン・フランチェスコ聖堂下院右翼廊に設けられた、サン・ニコラ礼拝堂の絵画装飾（1297-1300年頃）である（図1）。ここでジョットの弟子とされる逸名画家は、ジャンガエターノ・オルシーニ枢機卿の石造墓碑の真上に、三連祭壇画を模した「画中画」とも、あるいは窓の向こうに出現した「幻視」ともとれる、聖母子と聖者たちの両義的なイメージを、巧みなトロンプ・ルイユ（錯視表現）によって描いている。光り輝く金地を背に際立った存在感を放つマリアはわれわれを見つめ、彼女につかまり立ちして歩くあどけないイエスの足取りはおぼつかなく、その左足は絵の手前にはみ出している。こうした工夫を通じて画家は、被葬者が天上で相まみえることになる聖母子のイメージを、礼拝者にもヴァーチャルに共有させようとしている。

この光に満ちた「現前」に対し、聖なる空間への開口部を「不在」の空洞として描き出したのが、その数年後にジョットが手がけた、パドヴァのスクロヴェーニ礼拝堂装飾（1303-05年頃）である（図2）。サン・ニコラ礼拝堂のそれとやや類似した、アーチと付柱で枠づけられた薄暗い空間には、人物像はまったく描かれておらず、小さな窓と天井から吊り下げられたランプのみが配されているため、壁の向こうにさらに空間が広がっているかのようなイリュージョンを見る者に与える。顕著な遠近法表現によるこの開口部の意味と役割については、従来さまざまな解釈が提出されてきたが、ここでジョットは、同じ壁面の最上部に設けられた現実の開口部——開閉可能な扉としての機能をもつ《父なる神》の板絵によって塞がれていた——を「吸気口」として、堂内に導き入れられた天上の恩寵の息吹を、地上の観者へともたらず一種の聖なる「排気口」として、この一対の閾を構想したのかもしれない¹⁾。

いずれも卓越したトロンプ・ルイユで表現された、これら2つの閾はしかし、特権的な観者であるはずの被葬者の姿を伴ってはいない。サン・ニコラ礼拝堂に埋葬されたジャンガエターノ・オルシーニ枢機卿も、スクロヴェーニ礼拝堂の注文主である商人エンリーコ・スクロヴェーニも、これらの開口部と同じ壁面ではなく、その向かい側に位置する礼拝堂入口の壁面に、聖人たちに天界へと執り成される姿で描かれている（図21）。このような分離を通じて、トロンプ・ルイユとしての効果がより高められる一方、開口部を介して天上世界を垣間見る特権は、観者のみに取り置かれることになる。

これに対し、本稿の主題をなす第3の作品においては、天上的な存在（聖者）と地上的な存在（注文主＝被葬者）が、閾の内部ではじめて出会い、対話し、触れ合ってさえいることが注目される。それは、パドヴァでの制作直後、ジョットとその工房が、アッシジのサン・フランチェスコ聖堂下院の身廊右側、マッダレーナ礼拝堂に描いたフレスコ連作（1307-08年頃）の下端を占める、

1) この仮説については、拙論「恩寵の出入口——ジョットのスクロヴェーニ礼拝堂壁画における2つの空洞イメージ試論」『西南学院大学国際文化論集』第34巻第2号、2020年、95-136頁を参照。

2つの寄進者像である（図3，4）。

スクロヴェーニ礼拝堂と同様，ここでも2つの開口部のイメージが，壁画の最下方，観者の目線の近くで対をなしているが，同じ平面ではなく，左右の壁面に分割されている。サン・ニコラ礼拝堂と同じく，トロンプ・ルイユによる石工象嵌の装飾帯と螺旋状の円柱によって枠づけられた空間の内部に，注文主であり被葬者でもあるテオバルド・ポンターノがひざまずき，聖者の庇護を受けている。きわめて珍しいことに（とはいえ後述するように，類例がないわけではない），ここでテオバルドは2度にわたり画面に登場し，左壁面では聖ルフィヌスの祝福に恭しくあずかり（図4），右壁面ではマグダラのマリアの手に親しげに触れている（図5）。礼拝堂装飾全体の作者については，ジョットかあるいはその工房作かをめぐって議論が絶えないが²⁾，とりわけマグダラのマリアとテオバルドを描いた部分の完成度はきわめて高く，多くの研究者がジョット本人の手を認め，ベッロージに至っては「ジョットの全作品の中で最も見事な着想のひとつ」と評してさえる³⁾。しかし，特にイタリアでは，議論が作者帰属と制作年代の問題にほぼ限定され，これらのイメージがもつ構造的な特異性について十分に論じられてきたとはいえない。

これに対し近年，従来のキリスト教において支配的であった男性・ロゴス中心主義的な考え方に対する反省を背景に，マグダラのマリアという感性豊かな聖女に対する関心が高まり，その図像表現や思想的・文化史的意義をめぐって，

2) 作者と制作年代をめぐる批評史を概観するにあたっては，以下を参照。Alessandro Volpe, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Schede*, a cura di Giorgio Bonsanti, Modena 2002, pp. 382-383; Sarah Stewart Wilkins, *She Loved More Ardently Than the Rest: The Magdalen Cycles of Late Duecento and Trecento Italy*, Ph.D. Diss., Rutgers, The State University of New Jersey 2012, pp. 145-150. ここではアトリビューションの問題については深入りしないが，いわゆる「サンタ・キアラの表現主義画家」（バルメリーノ・ディ・ガイド？）や「パレンテ・ディ・ジョット」といった助手の介入が広範囲に認められるため，ジョットと工房による作品として捉えておく。

3) Luciano Bellosi, *Giotto ad Assisi*, Assisi 1989 (n. pag.). 壁画全体をジョット作とすることに否定的なボンサンティも，この部分にはジョットの手を認めている。Giorgio Bonsanti, “La pittura del Duecento e del Trecento”, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Saggi*, a cura di Giorgio Bonsanti, Modena 2002, pp. 113-208 (175).

アクチュアルな観点（とりわけジェンダー論的なそれ）を踏まえた考察が進んでいる⁴⁾。その中でマッドレーナ礼拝堂の壁画もまた、特に英語圏の女性研究者たちによって頻繁に論じられるようになったが、2つのテオバルド像の間、そしてそれらと上方に描かれたマグダレーナ伝のフレスコ連作との間にどのような連関性が設定され、それを通じて礼拝堂全体としていかなる意味作用が紡ぎ出されているかについては、なお議論の余地があるように思われる。

そこで本論では、マッドレーナ礼拝堂全体をまず概観した上で、左右の壁面に描かれた寄進者像＝二重肖像の特異性について分析する。さらに、それらを上方に位置する聖女の物語場面と関連づけて解釈することで、壁画全体からどのようなメッセージが読み取れるのかを検討したい。

1 触れ合う聖と俗 ― 作品記述

フランチェスコ修道会の総本山であるアッシジのサン・フランチェスコ修道院の付属聖堂では、上院のフレスコ装飾が13世紀末、ジョットによる「聖フランチェスコ伝」をもって完了したのち、内装作業は下院へと移り、内陣（交差部）の穹窿と翼廊、および身廊のいくつかの礼拝堂に、ジョットとその工房、およびシエナの画家たちによって壮麗な装飾がほどこされた。中世イタリア美術の精華ともいべきこれら一連の壁画のうち、ジョット本人が、しかも最も早い時期に直接関与したのが、ここで考察するマッドレーナ礼拝堂である。

アーチ内輪の左右にそれぞれ3対ずつ、計12体の聖人立像が描かれた入口アーチをくぐって（図7、18）、ほぼ正方形のプランをなす礼拝堂に足を踏み

4) 現代的な意義を踏まえた近年の聖女研究としては、以下を参照。岡田温司『マグダラのマリア ― エロスとアガペーの聖女』中公新書、2005年；*Una sposa per Gesù. Maria Maddalena tra antichità e postmoderno*, a cura di Edmondo Lupieri, Roma 2017. ジェンダー論的な図像研究としては、以下でその都度言及するものに加え、バートによる一連の論考があるが、ここでは次の邦訳論文を挙げるに留める。バーバラ・バート「庭で見つめる ― 「我に触れるな」における身体と身体化 15世紀ネーデルラントを強調しながら」蜷川順子訳、『顔をみること ― 表された顔をめぐる美術史・文化史的断章』蜷川順子編、関西大学出版部、2012年、73-119頁。

入れると、正面壁には簡素な祭壇が設けられ、その上方には、4体の聖女像にはさまれたステンドグラスが位置している（図6）。左右の壁面はそれぞれ3段に分割され（図8，9），下段には注文主テオバルド・ボンターノと聖者の像，中段にはマグダラのマリアの物語より2場面，上段のリュネット内に同じく聖女伝1場面が描かれている。物語は左壁中段の左から右へ，右壁中段の同じく左から右へと展開したのち，同じ壁面の上段リュネットに移り，さらに入口壁面（図7）のリュネットを経て，左壁上段で終結する。下から上へと時計回りに螺旋状に進んでいくこのような物語の展開は，上から下へとやはり時計回りに進行するスクロヴェーニ礼拝堂のそれとは対照的であり，当時のフレスコ連作においてはきわめて珍しいものである。このような方向性を巧みに活用し，壁面最下方つまり観者に最も近い位置に注文主の肖像を，最上方に昇天する聖女像をそれぞれ配することで⁹⁾，ジョットは，地上から天上へ，物質・肉体から精神へと至る上昇のベクトルを巧みに上演し，観者をもその「竜巻」の渦の中に巻き込もうとしているかのようだ。マグダラのマリアの物語は7場面から成り，①《パリサイ人の家での回心》（左壁中段左，図10），②《ラザロの蘇生》（同右，図11），③《ノリ・メ・タンゲレ（われに触れるな）》（右壁中段左，図12），④《マルセイユへの渡航》（同右，図14）と進んだ後，その真上のリュネットへと移行し，⑤《天使たちによって天へと揚げられる聖女》（図15），⑥《隠修士から衣服を受け取る聖女》（入口壁面上段，図16）と続き，⑦《聖女の最後の聖体拝領と昇天》（左壁上段，図17）で終わりを迎える。

一方，フレスコ装飾に先立って制作された正面壁のステンドグラス（1300-05年頃）には，救世主キリストや聖母子を含む聖人像8体と3つの物語場面が左の2列の窓に，8つの物語場面が右の2列の窓に，それぞれ表わされている（図6）。《パリサイ人の家での回心》や《ラザロの蘇生》，《ノリ・メ・タンゲレ》といった聖女の主要エピソードは フレスコ連作と重複しており，両者の

5) Giovanni Previtali, "Le Cappelle di S. Nicola e di S. Maria Maddalena nella Chiesa Inferiore di San Francesco", in AA. VV., *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Assisi 1979, pp. 93-127 (110).

間に密接な連関性が意図されているようには見えない。その下方に設けられた簡素な祭壇には、祭壇画は置かれておらず、その上部と両脇の壁面には、赤みを帯びた斑岩製の石板ないし象眼の施された建築部材が嵌め込まれているが、これらは何らかの古い構造体（内陣障壁？）に由来するスポリアと思われる。

このように、小規模であるとはいえ多様な要素からなる礼拝堂装飾であるが、美術史的に見ても、あるいは「絵に触れる、絵に入る」というわれわれの問題設定からしても最も重要なのが、左右両壁に配された注文主テオバルド・ポンターノと聖者の像である。

身廊から礼拝堂に入っすぐ、参詣者の目をまず引く左壁面の左下には、聖ルフィヌスの足元にひざまずくテオバルドが描かれている（図4）。アッシジの初代司教にして守護聖者でもあるルフィヌスが、司教冠と豪華な衣で身を飾った当代のアッシジ司教テオバルドの頭に触れ、自身の「後輩」を祝福している。他方、これと点対象をなす位置、すなわち向かい側の右壁面のやはり左下、祭壇に近接する場所に、同じくテオバルドが今度はフランチェスコ会士の僧衣をまとい、礼拝堂の献堂聖者であるマグダラのマリアの足下にひざまずき、その左手で聖女の右手に触れている様子が描かれている（図5）。

画中に2度にわたって登場するテオバルドは、近隣トーディの名門ポンターノ（ないしデ・ポンテ）家出身のフランチェスコ会士であり、橋（ポンテ）を象った同家の紋章は、マッダレーナ礼拝堂の壁面にも複数配されている。アンジュー家の支配するナポリ王国に属するカステランマーレ・ディ・スタビア（1282-95年）とテラチーナ（1295-96年）において司教を務めた後、1296年、教皇ボニファティウス8世によってアッシジ司教に任命され、逝去する1329年までの長きにわたり、その地位に留まった⁶⁾。ボニファティウスは9年間の在位期間中、42名ものフランチェスコ会士を司教に任命しているが⁷⁾、テオバル

6) テオバルドの生涯とその時代背景については、シュワーツによる博士論文の補遺を参照。Lorraine Carole Schwartz, *The Fresco Decoration of the Magdalen Chapel in the Basilica of St. Francis at Assisi*, Ph.D. Diss., Indiana University 1980, pp. 221-312.

7) John Moorman, *A History of the Franciscan Order from its Origins to the Year 1517*, Oxford 1968, p. 296.

ドがほかならぬフランチェスコ会揺籃の地アッシジの司教に任命されたことは、教皇からの篤い信頼を物語っている。ボニファティウスはまた、その前年の1295年、南仏エクスサン＝マクシマン聖堂で再発見されたマグダラのマリアの聖遺物が真正であるものと公認し、同地を支配するアンジュー家による聖女崇拜のプロモーションを後押しした人物でもあり、テオバルドが自らの埋葬礼拝堂をマグダレーナに捧げたのは、教皇およびアンジュー家との関係からも説明できるだろう⁸⁾。

左右両壁面に描かれたテオバルドと聖者像の構図と位置関係はほぼ同一である。太くがっしりとした螺旋状の2本の円柱が2人を両側からはさんでいる。礼拝堂の交差リブを支える現実の柱とほぼ同じ太さに見える、これらと同じ円柱は、その反対側に位置する聖女像の両脇にも描かれており、4本の太い柱が上方の聖女伝の物語場面をあたかも「下支え」しているかのような印象を、見る者に与える⁹⁾。このような着想が、同じ聖堂の上院にジョットが描いた「聖フランチェスコ伝」の各場面を枠づける建築モチーフ(図19)に由来することは明らかであるが¹⁰⁾、ここでは新たな諸要素を加味することにより、さらに洗練され複雑化されている。

たとえば、両者を枠づける赤・白・黒の石工象嵌を模した幾何学文様の装飾帯は、フレスコ画の各場面を囲む同様の装飾帯と類似しているため、後者が画中画のように反復されているように見える。このような入れ子状の二重化によって、枠でフレーミングされた現実の壁面＝絵画平面のさらに奥に、それと平行するもうひとつの(仮想的な)面が位置しているかのような印象が生み出

8) Schwartz, op. cit., p. 198; Katherine Ludwig Jansen, *The Making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Age*, Princeton (NJ) 2000, pp. 299, 319.

9) Previtali, op. cit., p. 106.

10) マグダレーナ礼拝堂の建築枠組みに施された装飾が全体として、パドヴァのスクロヴェーニ礼拝堂よりもアッシジ上院の「聖フランチェスコ伝」のそれに近いことは、ヒュックがすでに指摘している。Irene Hueck, "Ein Dokument zur Magdalenenkapelle der Franziskuskirche von Assisi", in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, pp. 191-196 (194).

されている。聖者と注文主が奇跡的な邂逅を果たすのは、この2つの面のあわいに生じた浅い空間——その厚みは理論的には両脇の円柱の直径とほぼ同じはずである——においてなのである。

さらに、このヴァーチャルな平面の内部に広がる青い矩形をよく見ると、白い粒が点々と配されていることに気づく。この表現は、スクロヴェーニ礼拝堂の壁面最下部に描かれた一連の《美徳》と《悪徳》の寓意像に由来するものであるが(図20)、本来は石造浮彫の地をリアルに模すために考案された描写法を転用することで、ここでは物質的なイメージに過ぎないはずの聖人が「賦活」され、フレームの手前に「出て」きたかのように見える。実際、聖者たちの身体は装飾枠の上に重なるように描かれており、特に聖ルフィヌスの足元には装飾枠の下辺が垣間見えているため、聖者がまるで「敷居」をまたぎ越し、観者の側へと歩み寄ってきたかのようなのである。

他方、聖者に向き合う注文主テオバルドの存在様態も、やはり両義的なものである。画中に入り込んだ彼は、聖者と同じ空間を占めているが、やや小さく描かれることで、両者があくまで異なる次元に属する存在であることが示されている。さらに、いずれの画面においても、テオバルドの足先が左隅の円柱の基部に触れていることに注目しておこう。聖者のいるイメージの内部が、彼岸つまり死(ないし永遠の生)の空間であるとすれば、制作当時なお存命中であったテオバルドは、その中に足を踏み入れつつも、現実との接触を保つことにより、自らがなお現世の生の秩序に属していることを示そうとしているかのようだ。円柱に触れた足は、彼を此岸に係留しておくための「命綱」あるいは「もやい綱」のごときものなのである。

ジョットはすでにスクロヴェーニ礼拝堂において、聖母マリアに向き合って礼拝堂を献上する注文主エンリーコ・スクロヴェーニの姿を、《最後の審判》の下方に大きく描き込んでいた¹¹⁾(図21)。宙を浮遊するマリアは、地面にひ

11) スクロヴェーニ礼拝堂におけるエンリーコのイメージについては、以下を参照。
Anne Derbes e Mark Sandona, "Enrico Scrovegni: I ritratti del mecenate", in *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura". I saggi*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Alessandro Tomei, Milano 2009, pp. 129-141.

さまざまエンリーコと同じ水準に位置しておらず、右手を彼に差し伸べつつも、その左手に触れるには至っていない。絵の中に無媒介的かつ無遠慮に入り込んだかに見えるエンリーコであるが、彼岸との接触は、左の聖者（福音書記者ヨハネ？）の衣の先端が彼の膝に触れることによって、間接的にのみ達成されている。一方、彼に代わって礼拝堂のミニチュアを肩にかつぐ聖職者の衣の裾が、礼拝堂扉口上端の装飾帯の上にかかっていることにも注意しておこう¹²⁾。この細部もまた、存命中の彼らを此岸へとつなぎ留めておくための「もやい綱」として機能している。

勇ましくも画中に足を踏み入れたかに見えて、その実マリアとの接触を達成できていないエンリーコの姿と比較すると、マッダレーナ礼拝堂において一見慎ましげにひざまづくテオバルド、そのあいまいで両義的な存在のあり方が、実際にはきわめて大胆なものであることが分かる。枠と円柱によって外界から孤絶した天上と地上の「隙間」において、聖なる存在と一対一で向き合う彼は、ルフイヌスに頭部を触れられるだけでなく、マグダラのマリアの手に自ら触れるという特権を享受しているのである。

聖者に触れる／触れられるというこの際立った表現はしかし、彼岸との直接的なコミュニケーションに対する注文主テオバルドの個人的な願望だけに還元すべきではない。というのも、これらのイメージにおいて触覚性がことさらに強調されているのは、礼拝堂の主がほかならぬマグダラのマリア、すなわちイエスの足に触れることで回心したのみならず、復活直後のイエスの身体にも触れようとした、〈聖〉との接触を誰よりも渴望した聖女だからである。この点を理解するために、われわれはテオバルドに触れる／触れられる聖者のイコン的立像を、その上方に展開する聖女の物語場面というナラティブと結びつけて解釈しなければならない。ここでは聖女の生涯の時間的推移には反するが、まず右壁、次いで左壁を飾るフレスコ画について、順に検討することにしよう。

12) この点についてはジェイカブズも指摘している。Laura Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture & Experience*, Turnhout 2008, pp. 336-337.

2 聖なる模倣の連鎖 — 右壁面と私的観想

まず注目すべきは、画中にひざまずいて聖者に向き合うテオバルドの表情と身振りが、物語場面におけるマグダラのマリアのそれと照応関係にあるということである。マッダレーナ礼拝堂のフレスコ連作において、主人公である聖女はほぼ常に地面にひざまずき、その頭部はほとんどの場合、プロフィールで捉えられている¹³⁾。中世美術において、正面観が天上的存在に相応しい「威厳 (majestas)」を捉えるための定石であったのに対し、プロフィールがより地上的かつ世俗的な表現方法であったことを考えると、このような例外的なアングル選択は、明確な意図に基づくものであることが分かる。これに加えて、左壁面の《パリサイ人の家での回心》(図10) や《ラザロの蘇生》(図11) をよく見ると、ひざまずく聖女の赤いマントの縁が、画面を枠づける黄色の境界線に接し、その上にほとんど覆いかぶさっていることに気づく。こうした表現によって画家は、マグダレーナを地面 (humus) に近い〈謙讓 (Humilitas)〉の徳に満ちた存在として描き出すのみならず、地上の礼拝者にとってより身近な模範として提示しているのである¹⁴⁾。

とりわけ、右壁の《ノリ・メ・タンゲレ》(図12) でイエスに触れようとするマグダラのマリアと、その直下で聖女の手に触れているテオバルド (図5) の間の類似性と対応関係は、注目に値する¹⁵⁾。前者において、力強く表現され

13) ひざまずいた聖女のプロフィールの反復性については、多くの研究者が指摘している。Michael Viktor Schwarz, *Giottus Pictor. Band 2: Giottus Werke*, unter Mitarbeit von Michaela Zöschg, Wien-Köln-Weimar 2008, pp. 373, 377-379, 381; Wilkins, op. cit., p. 185; Penny Howell Jolly, “Gender, Dress, and Franciscan Tradition in the Mary Magdalen Chapel at San Francesco, Assisi”, in *Gesta*, vol. 58, n. 1, 2019 pp. 1-25 (7, 25)

14) 類似した表現は、やはり下院の左翼廊ののちにピエトロ・ロレンツェッティが描くことになる《十字架降下》(1315-19年頃)のマグダラのマリアにも、同様に見出すことができる。

15) 両者の併置については以下も参照。Lisa Marie Rafanelli, *The Ambiguity of Touch: Saint Mary Magdalene and the Noli Me Tangere in Early Modern Italy*, Ph.D. Diss, New York University 2004, pp. 151-152; Erin E. Benay and Lisa Marie Rafanelli, *Faith, Gender and the Senses in Italian Renaissance and Baroque Art. Interpreting the Noli me tangere and Doubting Thomas*, London and New York 2015, p. 67.

た聖女の指先は、イエスの肉体にまで達してはいないが、彼を包む光背に触れることで、間接的ながら接触を達成している。他方、その真下に描かれたテオバルドは、彼女を見倣うかのように、左手で聖女の手をとるのみならず、さらには右手も上に伸ばすことで、両手で聖なる手を握りしめようとしているのである。マグダラのマリアが寛大にも自らの右手を彼に差し伸べてくれているのは、彼女自身が復活を遂げた聖なる身体との接触を熱望した——しかし拒絶された——過去をもつからにほかなるまい。

とはいえ、跪拝とプロフィールの反復と照応はこれに留まらない。というのも、《ノリ・メ・タンゲレ》のさらに上方、壁面最上端に位置するリュネット画面に、ひざまずいて天を仰ぐ聖女の横顔が再び姿を現すからである¹⁶⁾ (図15)。そこには、イエスの昇天ののち南仏に渡り、マルセイユ近郊サント＝ボームの洞窟に30年にわたって隠棲したマグダラのマリアが、毎日7回の聖務日課ごとに天使に導かれて天に昇り、「天上の食べ物」だけで身を養ったという、『黄金伝説』に登場するエピソードが描かれている。長く伸びた髪だけで体を覆った姿で雲に乗り、礼拝堂の最高地点に向かって飛翔する聖女とは対照的に、同じ姿勢をしたテオバルドは、壁面の最下層にあって、床の上にひざまずいている。両画面が天上／地上という分極性を可視化しているとするれば、両者の中間に位置する《ノリ・メ・タンゲレ》は、天と地をつなぐ結節点であると同時に、両者が袂を分かつつ岐点をなしてもいる。天に昇るマグダレーナがキリストの昇天を模倣するように、テオバルドもまた、イエスに触れる聖女の身振りを模倣している。テオバルドの手をとるマグダラのマリアは、復活後まずリンボ（冥府）に下ったイエスが、父祖たちの手をとって天に引き上げた際の姿を彷彿させる (図22)。左壁に描かれた3つの画面はこのように、聖女伝のフレスコ連作としての時間継起とは別に、聖なる模倣を垂直方向に連鎖的に反復することで——「キリストに倣うマグダレーナに倣いて¹⁷⁾」——地上から天上へと至る祈りと法悦の3段階を巧みに上演しているのである。

16) テオバルドとその上方に描かれた諸場面におけるマグダレーナの姿勢の「共振」については、Jolly, op. cit., p. 25 も参照。

ところで、このような霊的階梯のヒエラルキーには、テオバルドの先達であるフランチェスコ会士、聖ボナヴェントゥーラの説く神秘主義的な観想法との形式的・構造的な類似性が見出せるように思われる。

たとえば『三様の道』(1259年)において、ボナヴェントゥーラは聖書の知恵に到達するための道のりとして、3つの「位階的運動」を挙げている。その第1段階である倫理的(moralem)理解には「浄化の道」が、第2段階である比喩的(allegoricum)理解には「照明の道」が、最後の第3段階である神秘的(anagogicum)理解には「完成の道」ないし「一致の道」がそれぞれ対応し、各段階で訓練を積むために、瞑想・祈り・観想という3つの実践が求められる。各実践は3部分に分割され、個々の部分はさらに3つの要素を内包している。観想の体系はこのように、三位一体に由来する3という数字を基礎として組み立てられており、信者は「それらを通して深淵から始め、頂上にまで進んでいくのである¹⁷⁾」。ボナヴェントゥーラの言葉をもじるなら、「入れ子=深淵の中の¹⁸⁾(in abisso)」寄進者テオバルド(図5)は、3段階にわたって展開する壁画イメージという「三様の道」の出発点に位置し、「頂上」へと至る霊的上昇のプロセスをたどろうとしているのである。

このような基本的な構造上の類似に加え、『三様の道』は個別的な記述においても、マッダレーナ礼拝堂における表現を連想させる要素を含んでいる。たとえば、聖ボナヴェントゥーラによれば、瞑想においては「知性の輝き」を自

17) 近年の聖女研究においてしばしば用いられる「マグダレーナに倣いて(Imitatio Magdaleneae)」という表現は、いうまでもなく「キリストに倣いて(Imitatio Christi)」に由来するが、歴史的な語ではなく、次の論文による造語である(この点については Jansen, op. cit., p. 92, n. 109 を参照)。Patrick Macey, “*Infiamma il mio cor : Savonarolan Laude by and for Dominican Nuns in Tuscany*”, in *The Crannied Wall. Women, Religion, and the Arts in Early Modern Europe*, ed. by Craig A. Monson, Ann Arbor 1992, pp. 161-189 (179).

18) ボナヴェントゥーラ「三様の道」、同『観想の道——三様の道・生命の完成』小高毅訳、サンパウロ、2004年、5-68頁(引用は42頁より)。

19) 「入れ子=深淵の中の(in abisso)寄進者像」という表現はシャステルによる。André Chastel, “Le donateur in abisso dans les pale” (1977), in Id., *Fables, formes, figures*, II, Paris 1978, pp. 129-144.

らに「注ぎ、広げ、反射させなければならず」、「知恵の火花」を「集め、燃え立たせ、吹き上げなければならない²⁰⁾」が、このようなきらびやかな光のメタファーは、マッドレーナ礼拝堂正面壁（図6）に設けられたステンドグラスの光、およびそれを「反射」する、《ノリ・メ・タンゲレ》に描かれた天使たちの鍍金表現（図13）とも響き合うものではないだろうか。実際、イエスの墓に座る2人の天使の頭部は、ジェッソによる浮彫で成形したのち鍍金を施すという類例のない技法によって、「その姿は稲妻のように輝き、衣は雪のように白かった」（『マタイによる福音書』28：3）という聖書の記述を巧みに可視化している²¹⁾。のみならず、彼らのひとりも、同様に鍍金された聖なる手をマグダレーナおよび復活したイエスの方に差し出すことで、両者を観想の模範としてわれわれに提示しているのである。

一方、同じく1259年に執筆された『魂の神への道程』において、ボナヴェントゥーラは、聖フランチェスコに聖痕の奇跡をもたらしたセラフィム（熾天使）がもつ6枚の翼にちなんで、神との合一へと至る上昇の過程を6段階に分けて説明しているが、その「道程」は『三様の道』においてと同様、実質的に

20) ボナヴェントゥーラ前掲文、39頁。

21) 天使たちの鍍金されたレリーフ状の頭部が当時、照明に乏しい薄暗く狭い礼拝堂の内部で魔術的な効果を発揮していた可能性については、Schwarz, op. cit., pp. 378-379を参照。この光り輝く天使像の特異性とその意味については、なお掘り下げて考察する余地があるが、さしあたっては以下を参照。Sarah Stewart Wilkins, “Countenances as Lightning: The Materiality of the *Noli me tangere* Fresco in Assisi”, in *Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean*, V/2, 2018, pp. 82-97.

なお、《ノリ・メ・タンゲレ》のちょうど向かい側、やはりステンドグラスに近い壁面に位置する《ラザロの蘇生》（図11）において、イエスの発した「ラザロ、出て来なさい（FORAS VENI LAZARE）」（『ヨハネによる福音書』11：43）という言葉が、同様に鍍金された文字によって表現されていることの意味については、これら天使の頭部と関連づけて検討する必要があるだろう。ウィルキンスは、当時としては類例のないこの画中の金文字についても考察し、ラザロによって象徴される罪人に対して悔悛を呼びかけるための工夫と解釈するが（Wilkins, *She Loved More Ardently Than the Rest* cit., pp. 166-169; Ead., “Adopting and Adapting Formulas: The *Raising of Lazarus* and *Noli me tangere* in the Scrovegni Chapel in Padua and the Magdalen Chapel in Assisi”, in *La Formule au Moyen Âge*, sous la direction d’Elise Louviot, Turnhout 2012, pp. 249-271 [258-260]), 両壁面における鍍金技法の対応関係には触れていない。

3つの過程に分割される。

最初の2つの段階では、「神の痕跡」を通して、あるいはそれにおいて、神が媒介的に観照される。「痕跡」とは、われわれの外にある森羅万象、被造物全体に散りばめられた、物理的・可感的な神の「しるし」であり、不可視の聖なる存在へと至るための手がかりをなしている。この初期段階においては、「痕跡において神を観照するように、われわれは手を取って導かれる²²⁾」。次の2つの段階では、「神の像」を通して、あるいはそれにおいて、神がやはり媒介的に観照される。「像」とは、われわれの内なる「鏡」に反映して光り輝く霊的な神の似姿であり、「痕跡」とは異なり、肉体的な感覚や想像力ではなく、理性と知性によってしか捉えることができない。自身の内面にある「神の像」を刷新し、「霊的感覚」を回復することで、「魂は自分の花婿を見、聞き、香りを嗅ぎ、味わい、抱きしめる」。ボナヴェントゥーラによれば、「この段階に到達するのは、ただ「受ける人のみ」である²³⁾」。そして最後の2つの段階においては、もはや痕跡や像という媒介を経ずに、「在る者」の名を通して、また「善き者」の名において、一なる神および三位一体を直接観照するに至る。至上の存在の光を見つめると何も見えなくなってしまうが、「この暗黒こそ我々の精神にとって最高の照明²⁴⁾」であり、それがディオニュシオス・アレオパギテスのいう逆説的な「輝く闇²⁵⁾」にほかならない。

以上のような神の観想の3段階は、「三様の道」と同様に（あるいはそれ以上に）、マッドレーナ礼拝堂における3段構成を思わせるものがある。最下段においてテオバルドは、聖なる「痕跡」としてのマグダラのマリアに感覚的に触れ、その「手を取って導かれる」（図5）。彼の「範型（*exemplaria*）」である聖女は、その上に描かれた《ノリ・メ・タンゲレ》において、肉体の眼ではなく「霊的視覚」を通じて、復活したイエスすなわち「神の像」＝「花婿」を目の当たりにし、「抱きしめ」ようとしている（図12）。さらに最上段では、今度

22) ボナヴェントゥーラ『魂の神への道程』長倉久子訳註、創文社、1993年、32頁。

23) 同51頁。

24) 同62頁。

25) 同83頁。

は彼女がイエスの昇天を「範型」として模倣することで、天へと飛翔している（図15）。聖女が神秘的な脱我境へと至るのは、サント＝ボームの洞窟の「暗黒」ないし「闇」の中で神の光を観想することを通じてなのである。

このように、地上より発して天上へと至る上昇運動に基づくマッドレーナ礼拝堂の絵画装飾は、新プラトン主義的な位階構造に基づくボナヴェントゥーラの神秘神学を、一対一対応で「図解」しているわけではないにせよ、構造的にみて興味深い照応関係にあることが分かる。そして、このような「反説話的」解釈の妥当性については、礼拝堂入口のアーチ内輪に描かれた一対の聖人像が、さらなる傍証を提供してくれるように思われる。

アーチ内輪には、礼拝堂の外部（身廊）から向かって左側に、上からマタイとペテロ、ロンギヌスと善き盗賊、未同定の2人の聖女が、右側にはパウロとダビデ、銘文が消えかかっているため同定困難な1聖者とアウグスティヌス（図18）、やはり未同定の2聖女が、それぞれ描かれている。ボナヴェントゥーラはその著『ソリロキウム』（1259年）において、画中に場を占める身元が明らかな人物像のうち、アウグスティヌス以外の全員の名前を、罪を犯しながらも神の慈悲により赦された悔悛者のモデルとして、マグダラのマリアとともに挙げているが²⁶⁾、ほかならぬ『告白録』の著者であるアウグスティヌスがこのリストに含まれていないことは、非常に不自然に感じられる。

他方、ボナヴェントゥーラは『三様の道』の中で、三位一体の神秘を観想するためには2つの方法、すなわち「断言（肯定）」と「奪取（否定）」があるとし、その代表的論者として、それぞれアウグスティヌスとディオニュシオス・

26) 聖ボナヴェントゥーラ『ソリロキウム 観想録——靈魂と内なる人との対話』関根豊明訳、エンデルレ書店、1991年、35頁。この指摘は以下の論文による。Janet Robson, “The Pilgrim’s Progress: Reinterpreting the Trecento Fresco Programme in the Lower Church at Assisi”, in *The Art of the Franciscan Order in Italy*, ed. by William R. Cook, Leiden 2005, pp. 39–70 (54)。ただし、同じ悔悛者たち、さらに祭壇壁のアーチに描かれたミリアムとエジプトのマリアの名前は、14世紀のドメニコ会士ルドルフ・フォン・ザクセンの作とされる『人間の救済の鑑』においても言及されており（Schwarz, op. cit., pp. 370–371）、ボナヴェントゥーラのテキストを狭義における図像的典拠として捉えるべきではない。

アレオパギテスの名を挙げている。アーチ内輪においてアウグスティヌスとペアをなす聖者について、シュワーツは、左手に持つ天球儀の存在から、これをディオニュシオス・アレオパギテスと同定しているが²⁷⁾、両者がここで対をなし、しかも他のペアとは異なり、互いの方を見やって議論しているかの様子が描かれている理由は、ボナヴェントゥーラによるこうした主張に照らすことで理解可能となるだろう。生き生きとした身振り鋭いまなざしで弁舌を振るうディオニュシオスに対し、いくぶん硬直した姿のアウグスティヌスが守勢に回っているように見えるのは、ボナヴェントゥーラが前者の否定神学に軍配を上げているからではないだろうか。実際、彼は「肯定の道」よりも「否定の道」の方が卓越しているとした上で、次のように述べている。

実に、[否定は肯定]よりもわずかなことしか語っていないかのように見えるが、[否定は肯定]よりも多くのことを語っている。そして、この上昇の様態はすべてのものを否定することによるのであるが、その否定には次のような秩序がなければならない。すなわち、より下位のものから始めてより上位のものにまで至るのであって、そこには最高に卓越した断言が含まれる。[……]そして、そのとき、自分自身とすべての被造物から抜け出すに依りて、真理を注視することは精神の暗黒のうちに導き入れられ、より高いところへと挙げられ、より深きところへと踏み入れられることになる。そして、これこそ最も優れた上昇の様態である²⁸⁾。

礼拝堂を訪れる参拝者の目にまず入るアーチ内輪の右側に描かれた新プラトン主義者ディオニュシオス、その右手が指さす先に、天界へと上昇するマグダラのマリアを描いたリユネット（図15）が位置しているという事実はおそらく、

27) Schwartz, op. cit., pp. 178-180; Ead., "Patronage and Franciscan Iconography in the Magdalen Chapel at Assisi", in *The Burlington Magazine*, vol. 133, no. 1054, 1991, pp. 32-36 (34). 他方、ウィルキンスは聖アタナシウスではないかと推測している (Wilkins, *She Loved More Ardently Than the Rest* cit., p. 193)。

28) ボナヴェントゥーラ「三様の道」前掲文、64-65頁。

彼女こそ「最も優れた上昇」ないし法悦^{エクスタシー}=脱我の模範にほかならないことを示しているのである。

キリストの受難 (passio) への共苦 (compassio) を重視するフランチェスコ会の修道士たちにとって、キリストの磔刑に立ち会ったマグダラのマリアが受苦への瞑想の理想をなしていたことは、よく知られている。たとえば、上院にチマブーエが描いた《磔刑》(図23) においては、十字架のたもとにいち早く駆け寄り — その速度は力強く前に突き出た片膝により暗示されている — 両腕を伸ばしてイエスの足に触れるマグダラのマリアと、その足元にひざまずき、やはり十字架に触れる聖フランチェスコが対をなしている。他方、マッドレーナ礼拝堂制作直後、隣接する下院翼廊の壁面にジョットと工房が描くことになる同主題の場面 (図24) では、十字架の直下にひざまずいてキリストの足に口づけするマグダレーナ (左) と、両手を伸ばすフランチェスコ (右) のみが、背面観に近いプロフィールとともに、こちらに背中を向ける姿勢で描かれることで、観者にとってのモデルとして提示されている。さらに、フランチェスコの僧衣の裾は、絵の境界線を超えて、現実空間にはみ出んばかりである。かくして両聖者は、ともに十字架の前にひざまずき、絵の中に没入し、主の苦しみへの感情移入を共有するよう、観者をいざなっているのである。実際、聖フランチェスコの背後には、パドヴァの聖アントニオを含む複数の修道士が付き従っているが、フランチェスコの真後ろにいる人物 — 彼の衣が聖者のそれと触れ合っていることに注意しよう — の個性的な相貌は、マッドレーナ礼拝堂のテオバルド像と同様、明らかに肖像画として描かれている。あたかも彼は、マグダレーナの共苦を模倣する聖フランチェスコをさらに熱心に模倣しようとするあまり、絵の中に入り込んでしまったかのようだ。

これに対し、マッドレーナ礼拝堂におけるマグダラのマリアは、キリストの受難に対する具体的で感情移入的な瞑想よりも高次に属する、非感覚的で抽象的な観想の範例として示されている。キリストをもてなすために忙しく立ち働く姉のマルタが「行動的生 (vita activa)」を象徴するのに対し、主の話に聞き入る妹マグダラのマリアが「観想的生 (vita contemplativa)」を体現しているこ

と、自分を手伝おうとしないマリアに不平を漏らしたマルタに対し、イエスが「マリアは良い方を選んだ」(『ルカによる福音書』10:42)と述べ、後者の生のあり方をより高く評価したことは、周知の通りである。そして、マグダラのマリアはこの点においてもまた、聖フランチェスコにとって重要な先達であった。たとえばボナヴェントゥーラは、1267年の聖フランチェスコの祝日に行なった説教において、フランチェスコとマグダレーナを比較し、聖女が天使たちによって天に揚げられたのと同様、聖者も法悦へと高められたのだと述べている²⁹⁾。ボナヴェントゥーラにとっての「完全な観想の模範」たるフランチェスコが、「高い山」すなわちヴェルナ山上で黙想する中で体験した聖痕拝受の奇跡が³⁰⁾、マグダレーナが「きわめて高い岩山³¹⁾ (altissimo monte saxoso)」の上で経験した空中浮遊の神秘体験(図15)とパラレルなものとして捉えられていたことは、マッダレーナ礼拝堂とほぼ同時期にあたる1307年にジュリアーノ・ダ・リミニが制作したボストンの板絵(図25)の上段両端に、2つの場面がペアをなすかたちで描かれているという事実にも現れている。イエスと同じ聖なる傷を受けとったフランチェスコは「第二のキリスト (alter Christus)」であるだけでなく、「第二のマグダレーナ」でもあったのである³²⁾。

以上の考察を踏まえるならば、マッダレーナ礼拝堂の右壁面を飾るフレスコ画が、単に聖人伝の一部をなすだけでなく、フランチェスコ会の重視する「観想的生」への視覚的「手引き」を形成してもいることが理解できる。壁画におけるマグダラのマリアが、能動性や主体性を欠いた、恩寵や秘蹟を一方向的に受

29) Claire Renkins, "A Feast of Love. Visual Images of Francis of Assisi and Mary Magdalene and Late Medieval Mendicant Devotion", in *Poverty and Devotion in Mendicant Cultures 1200-1450*, eds. by Constant J. Mews and Anna Welch, London and New York 2016, pp. 92-104 (93).

30) ボナヴェントゥーラ『魂の神への道程』前掲書、82頁。

31) フランチェスコ会士サリンベネ・デ・アダムによる表現。Jansen, op. cit., p. 137を参照。

32) 中世絵画における聖フランチェスコとマグダラのマリアのペアリング、および「第二のマグダレーナ」としての聖フランチェスコについては、以下を参照。Ibid., pp. 138-139; Renkins, op. cit. 両者の関連づけについては、Schwartz, *The Fresco Decoration* cit., pp. 187-190も参照。

け取るだけの受動的な存在として描かれているのは³³⁾、ボナヴェントゥーラが述べたように、高次の観想へと到達できるのは「ただ「受ける人のみ」」だからではないだろうか。礼拝堂入口アーチ内輪の右側に描かれた、新プラトン主義者ディオニュシオス・アレオパギテスの右手の指先に導かれて（図18）、右壁面のフレスコ画に目を向けると、そこにはボナヴェントゥーラ的な神秘的観想の3段階が、礼拝堂の狭く高い空間を巧みに活かし、垂直方向に展開している。マグダラのマリアに「手を取って導かれ」た画面下方のテオバルドは、ステンドグラスから差し込む神秘的な光、およびそれを煌びやかに反射する天使たちの金の頭部に「照明」され、さらに同様に鍍金された彼らの手によって、マグダレーナおよび復活したイエスという霊的上昇のための至高のモデルを提示される（ひざまづく彼のまさしく頭上にイエスの墓と天使が位置しているのは偶然ではない）。そして今度は礼拝者が、アッシジ司教にして被葬者でもあるテオバルドを模範として、さまざまな形象から成る「魂の神への道程」をたどることが求められるのである。

3 告解・聖体・贖宥 — 左壁面と公的秘蹟

ところで、イエスの足に口づけをすることで回心し、主の受難と復活に立ち会う恩恵に浴した「祝福されし罪人」^{ベアータ・ベッカトリクス} マグダレーナは、フランチェスコ会にとって、感情的共苦と「観想的生」の範例であるだけでなく、あるべき悔悛者のモデルでもあった³⁴⁾。マグダレーナ礼拝堂が、単に観想による〈聖〉との親

33) 画中のマグダレーナに認められる徹底した受動性については、Jolly, op. cit., p. 24 も参照。ただしジョリーは、聖女のこのような「女性的」な「弱さ」を、平信徒である信者側からの投影と同一化を容易にするための工夫とみなしている。

34) 托鉢修道会におけるマグダレーナ崇拜については、以下を参照。Katherine Ludwig Jansen, “Mary Magdalen and the Mendicants: The Preaching of Penance in the Late Middle Ages”, in *Journal of Medieval History*, 21, 1995, pp. 1-25; Ead., *The Making of the Magdalen* cit., part I; 岡田前掲書, 第II章。フランチェスコ会における聖女崇拜とマグダレーナ礼拝堂の関連については、Schwartz, *The Fresco Decoration* cit., pp. 183-193; Ead., “Patronage and Franciscan Iconography” cit. を参照。

密な合一を促すのみならず、悔悛の意義を強調していることは、すでに指摘したように、入口のアーチ内輪に、罪を悔い改めた聖者たちの像が、参拝者を歓迎するかのように立ち並んでいることにも見て取れる（図18）。彼らのマントの裾が枠からはみ出したかのように描かれているのは、これらの人物像が観者にとって做すべき「身近な」模範であることを示している。そして悔悛の重要性は、左壁面における注文主像と物語場面の関係性を検討することで、さらに詳らかとなる。

左壁面最下層の左部分、すなわち身廊から礼拝堂に足を踏み入れた信者の目に最初に入る部分には、アッシジ初代司教ルフィヌスに祝福される司教姿のテオバルドが描かれている（図4）。構図自体はきわめてよく似ているとはいえ、右壁面でマグダレーナに触れる僧衣姿のテオバルド像（図5）とは、さまざまな点对照的である。彼はここでは聖者を熱烈なまなざしで見上げることも、その聖なる手に素手で積極的に触れにいくこともない。恭しく首を垂れ、手袋に包まれた両手を合わせ、聖者の祝福をただ従順に受け入れるのみである。右壁面においては、彼の僧衣の裾が聖女の赤いマントの裾と親しげに触れ合っていたが、ここで両者のまとう司教衣は、その先端において接触し合っているかいないかの微妙な位置関係にあり、しかも前述のように、2人の間に距離があるため、背後の装飾枠の下端がその間から垣間見えている。

このような「よそよそしさ」、あるいはそこまでは言わずとも、右壁の私的な親密さに比べると際立つ公的でフォーマルな雰囲気は、その上方に描かれた聖女伝の諸場面とも照応するものである。実際、右壁面の各場面が、登場人物の数をできるだけ限定し、舞台をひと気の無い荒野や岩山に設定することで、聖なる存在との交わりの秘密性や求道における孤独を演出していたのに対し、左壁面では、いずれの場面にも多くの人物がひしめき合い、奇跡の出来事を取り巻き、衆人環視の中での公的なスペクタクル＝見せ物へと変貌させているのである。

加えて、右壁においてと同様、聖者の足下にひざまずくテオバルドと、その上方の物語場面の間にも、複数の関係性の網目が張りめぐらされている。第一

の接点はやはり、ひざまずく姿勢とプロフィールの反復である。ここでも聖女はテオバルド同様、聖なる存在（イエスおよび聖マクシミアヌス）を前に、常に跪拝している。そして第二に、これまで指摘されなかったことだが、テオバルドもマグダレーナも、聖なる「闕」を前にし、そこをくぐりつつある、ないしはすでにくぐり抜けた姿で表象されている点が注目される。

壁面最下層におけるテオバルドは、現実空間と絵画空間を隔てる境界を超えて画中に足を踏み入れ、聖と俗のあわいの空間をルフィヌスと共有している。一方、その彼のちょうど真上に描かれた《パリサイ人の家での回心》(図10)においては、マグダラのマリアがひざまずき、イエスの足に口づけをしている。うつむくテオバルドがルフィヌスの顔を見ていないのと同様、聖女もイエスを見上げてはいない。テオバルドの足先が、画面の内と外を隔てる円柱に接しているのと同じく、マグダレーナの足先も、画面を取り囲む黄色い境界線に触れている。彼岸と此岸のはざまに身を置くテオバルド同様、聖女もまた、イエスや聖者たちが座を占める聖なる空間の内部に完全に入り込むには至っていない。アナクロニスティックな比喩をあえて弄するなら、その姿は、茶の湯において、ひざまずきつつ躡口をくぐって草庵の茶室という清浄な異空間に入ろうとする客のそれを思わせるものがある。

悔悛するマグダラのマリアが聖なる空間からなおはみ出しているのは、彼女が「後ろから」イエスの足元に近寄ったという、『ルカによる福音書』(7:38)や『黄金伝説』の記述に単に従ったからだけではなく³⁵⁾、マグダラのマリアが聖と俗を分かち「闕」を今まさに通過中の移行状態にあることを、画家が明確に示そうとしたからだと考えられる³⁶⁾。これと隣接した物語場面(図11)において、右端、つまりマグダレーナと対蹠的な位置に描かれたその兄弟ラザロが、奇跡的に復活し、墓という生と死を隔てる「闕」から出てきた姿で描かれているのも、決して偶然ではないだろう。

35) 『ルカによる福音書』の記述との一致については、Wilkins, *She Loved More Ardently Than the Rest* cit., p. 161 を参照。『黄金伝説』の該当箇所は、ヤコブス・デ・ヴォラギネ『黄金伝説2』前田敬作・山口裕訳、平凡社ライブラリー、2006年、476頁。

さらに視線を上に向けると、壁面最上部のリュネットに描かれた《聖女の最後の聖体拝領と昇天》(図17)にも、今ひとつの「闕」を認めることができる。死期を悟ったマグダレーナが、復活祭の日の朝、彼女とともに南仏に渡り初代エクス司教を務めたとされる聖マクシミヌスから聖体を拝領すると、祭壇の前に横たわり、そのまま帰天したという奇跡が描かれている。画面左、その様子を見守る人々の背後には、半円アーチをともなう建築が位置し、左端には扉口が開いている。これは聖マクシミアヌスの教会の入口であり、マグダラのマリアはここから聖堂に入り、中を進み、突き当たりの祭壇で聖体拝領を受けたことが示されている。そして注目すべきは、画中に描かれた教会の入口と祭壇の方向性が、マッダレーナ礼拝堂に実際に設けられている現実の入口および祭壇の位置関係と一致しているという事実である³⁶⁾。つまり、アッシジ司教テオバルドの「肖像」にいざなわれて礼拝堂に足を踏み入れた参拝者は、エクス司教マクシミアヌスのもとで聖体を拝領した聖女をモデルとして、奥の祭壇で挙行されるミサに参列するよう、物語を通じて促されているのである。

《パリサイ人の家での回心》も《聖女の最後の聖体拝領と昇天》も、いずれも〈聖〉とのコミュニケーションを主題とした場面であるが、右壁におけるような私的な観想を通じたものではなく、観衆を伴ったパブリックな性格のものであるという点で一致する。そして、前者の場面がカトリックの7秘蹟のうち「告解」の秘蹟を、後者が「聖体」のそれを、それぞれ象徴していることは、たやすく理解できる。周知のように、この2つの秘蹟こそ、1215年に開催された第4ラテラーノ公会議以降、司牧活動において特に重視されたものにほかならない。同会議の決議文の第21条は、以下のように定めている。

36) ひざまずくマグダレーナの背後には、ほとんど消えかかっているが、退散する悪魔が描かれており、礼拝堂から「出て」身廊方向に逃げようとしている (Donal Cooper and Janet Robson, "Imagery and the Economy of Penance at the Tomb of St. Francis", in *Architecture and Pilgrimage, 1000-1500: Southern Europe and Beyond*, eds. by Paul Davies, Deborah Howard, Wendy Pullan, London and New York 2016, pp. 166-186 [175]; Jolly, op. cit., pp. 23-24)。このような表現も、彼女がなお聖と俗の境界線上にあることを示している。

37) 画中に描かれた祭壇と礼拝堂に設けられた実際の祭壇の位置が対応していることは、Wilkins, *She Loved More Ardently Than the Rest* cit., p. 153 も指摘している。

男女ともに全信徒は分別のつく年齢に達した後は、少なくとも年に一度は自分の〔小教区の〕司祭に、自身のすべての罪を一人で誠実に告白すべきであり、課された贖罪をできる限り遂行することに努めるべきである。それからその者は、万が一自分の司祭の助言によって、何らかの合理的な理由から一時的にその拝領を慎むべきであると考えたのでなければ、少なくとも復活祭には聖体の秘蹟を謹んで拝領する。さもなければその者は生きている間、教会への立ち入りを禁じられ、死後キリスト教徒としての埋葬が行なわれることはない。それゆえ何人も無知による盲目によって弁明のべールをまとうことがないようにし、この救いに関する規定が頻繁に教会において周知されるべきである³⁸⁾。

修道士であると同時に司教でもあったテオバルドにとって、地元アッシジの信者たちのみならず、サン・フランチェスコ聖堂に参詣する多くの巡礼者たちの霊的指導がきわめて重要な公的責務であったことは、言うまでもない。司教姿でヴァーチャルな閼の前にひざまづくテオバルドは、礼拝堂の現実の閼=敷居をまたいで中に入り、やはり聖なる閼をくぐり抜けて秘蹟を受ける姿で描かれた画中のマグダラのマリアの範例に倣うよう、信者たちをいざなっている。公会議の決議文の文言をパラフレーズするならば、左壁面のフレスコ画はいわば、悔悛および聖体の秘蹟の慣例化を推進する「救いに関する規定」の視覚的「周知」をなしているのである³⁹⁾。

とはいえ、左壁の物語場面に認められる司牧的性格を、その1世紀近く前に開催された公会議での決議事項と結びつけて解釈するだけでは十分ではない。というのも、13世紀後半から14世紀にかけては、托鉢修道士の司牧権、とりわ

38) 「第四ラテラノ公会議 (1215 年) 決議文翻訳」藤崎衛監修、『クリオ』第 29 号、2015 年、87-130 頁 (104-105 頁)。

39) マグダレーナ礼拝堂の左壁に描かれた 3 場面がそれぞれ悔悛、告解、贖宥 (ないし聖体拝領) を象徴するという解釈については、Cooper and Robson, *op. cit.* を参照。同論文は、マグダレーナ礼拝堂が巡礼者たちの告解室として使用された可能性についても指摘している (pp. 173, 175)。

け聴罪の是非をめぐって、在俗司祭たちから反発が起き、激しい論争へと発展したからである。

早くも1231年、ドイツの司教たちが、托鉢修道士の司牧活動により自分たちの権利が侵害されていると告発、これを受けて教皇たちは、司教の許可がない限り、修道士たちの説教と聴罪を禁じていた。この方針を大きく転換したのは教皇マルティヌス4世である。彼は1281年の勅書を通じて、修道士たちの説教と聴罪の権利を全面的に認めたのである。特にフランスの司祭やパリ大学の教師がこれに反発するが、フランチェスコ会出身の教皇ニコラウス4世により同地に派遣されたベネデット・カエターニ枢機卿は、彼らを強く論難し、さらなる議論や主張を禁じた。たがその後、カエターニが教皇ボニファティウス8世として即位すると、態度を変化させる。彼は1298年の教令で、たとえ修道士に対してすでに告解を行なっている、年に一度は必ず地元の司祭に対して罪を告白するよう求めた。次いで1300年、勅書を通じて、修道士による聴罪を許可性とし、それには司教からの正式な認可が不可欠であるとした。1303年にボニファティウスが世を去ると、後を襲ったドメニコ会出身の教皇ベネディクトゥス9世は翌年、1300年の勅書を無効とするが、1311年のウィーン公会議において、今度は教皇クレメンス5世が前任者ベネディクトゥスによる措置を無効化し、翌年ボニファティウスの勅書を復活させる。托鉢修道士の司牧権はかくして、最終的に司教の管轄下に置かれることとなったのである⁴⁰⁾。

このような錯綜した議論の経緯、いわゆる「司牧特典論争」を念頭に置きつつ、ほぼ同じ頃に制作されたマッダレーナ礼拝堂のフレスコ画を再び眺めてみるならば、注文主テオバルドが、彼をアッシジ司教に任命した教皇ボニファティウス8世の考えを踏まえていることが理解される。画中の彼が信者を告解および聖体の秘蹟へといざなうのは、修道士としてではなく、あくまで司教という資格^ヴ=衣服^エの下^{ステ}においてである。さらに、リュネットに描かれたマッダレーナの最後の聖体拝領と最終的な昇天(図17)が、その向かい側に位置する

40) Moorman, op. cit., pp. 181-184, 201-203, 339-340; 川下勝『フランシスカニズムの流れ——小さき兄弟会の歴史(1210-1517)』聖母文庫, 1985年, 237-243頁。

一時的な昇天（図15）と対比されていることにも注意しよう。荒野で独り苦行を続け、神との私的な合一化を果たした聖女ですら、あくまで司教という公的教導者の司牧権に服する存在であること、秘蹟という制度を通じて初めて恒久的な魂の平安を得られるということが、両場面の対置を通じてはっきりと示されているのである。

ところで、自らの司牧活動に対するテオバルドの強い意識はまた、マッダレーナ礼拝堂の絵画イメージとともに彼の名を歴史に刻むこととなった文字テキスト、いわゆる「テオバルド文書（Diploma di Teobaldo）」にも表れている。これは彼が1310年、つまりマッダレーナ礼拝堂の絵画装飾とほぼ同じ時期に、ポルツィウンコラ贖宥を擁護するために執筆・公開したものである。

アッシジ郊外に位置するポルツィウンコラは、フランチェスコ修道会発足の地、また聖フランチェスコ臨終の地として、中世以来今日に到るまで、多くの巡礼者の崇敬を集め続けているが、フランチェスコは1216年、同地に立つサンタ・マリア・デッリ・アンジェリ聖堂に詣でた者に対する年一度の全贖宥を、教皇ホノリウス3世より口頭で認められたという。「ポルツィウンコラ贖宥」ないし「アッシジの赦し」とよばれる、この特権的な全贖宥に対しては、同時代の勅書や証書が存在しないこともあり、少なからぬ疑念や批判が向けられることとなった。そのような状況の中、テオバルド・ポンターノが著した「テオバルド文書」は、その信憑性と妥当性を擁護するために執筆された最古のテキストとなっている⁴¹⁾。

文書の中でテオバルドは、ポルツィウンコラ贖宥について聖者本人とその同時代人たちがとった言動を伝える、当時なお存命中であった証人たちの存在に触れるとともに、聖者に随って教皇のいるペルージャに赴いた修道士マッセーオの甥にあたる修道士マリーノが「最近」、すなわち1307年頃に死去したことに言及している。このようにして彼は、口頭で認められたというこの贖宥の歴

41) 「テオバルド文書」のラテン語校訂版は、以下を参照。Stefano Brufani, “Il diploma del vescovo Teobaldo d’Assisi per l’indulgenza della Porziuncola”, in *Franciscana*, 2, 2000, pp. 43-139. ポルツィウンコラの公式サイト (<https://www.porziuncola.org/diploma-di-teobaldo.html>) にイタリア語訳が掲載されている（2021年7月17日最終閲覧）。

史的真正性を証明しようとするのだが、その一方で「テオバルド文書」には、明らかに彼の創作と思われるエピソードやフィクションめいた会話が多数挿入されている。当時の聖人伝を彷彿させるその物語性、生き生きとした語り口には、ジョットのフレスコ画とも共鳴するものがある⁴²⁾。さらに、このテキストにおいて聖フランチェスコが、「この聖堂を訪れ、告解し、悔悛し、さらにはそれが好ましいように、司祭により赦しを得た者であれば誰でも⁴³⁾ (*quod quicumque venerint ad istam ecclesiam confessi et contriti et, sicut expedit, per sacerdotem absoluti*)」贖宥を得られるよう、教皇に嘆願していることに注意しよう。このような発言には、聖者ではなくむしろテオバルド本人の姿勢、すなわち在俗司祭の司牧権を尊重し、聖堂という公的空間における秘蹟の意義を重んずる、彼自身の立場が鮮明に現れているように思われる。

マッダレーナ礼拝堂は、テオバルド・ポントーノの埋葬空間であるはずだが、被葬者の墓が際立った存在感を放つ通常の墓碑礼拝堂とは異なり、彼の亡骸がどこに安置されているのかさえ明白ではない。ここにテオバルドの墓があることは、彼の肖像と紋章の存在に加え、祭壇を両側からはさむように描かれた《ラザロの蘇生》と《ノリ・メ・タンゲレ》の2場面に、墓というモチーフと死への勝利というテーマが含まれている事実が示すのみである。テオバルドの関心は、自身の死後の祈念よりもむしろ、参拝者たちを秘蹟の空間へと迎え入れることに向けられているように見える。礼拝堂入口アーチには、訪問者たちを歓迎し、彼らに模範を示すかのように、天を仰ぎつつ熱烈な表情で悔い改めを行なう聖者たちが居並ぶ(図18)。祭壇壁を囲むアーチにも、悔悛者を含む聖者たちが描かれているが(図6)、これらがすべて女性であるのは、当時マッダレーナの祝日に読み上げられたミサ典礼文に含まれる『詩篇』の一節、「諸国の王女、あなたがめぐる女たちの中から／オフィルの金で身を飾った王妃が／あなたの右に立てられる」(45:10)を踏まえたものと思われる⁴⁴⁾。マッ

42) 「テオバルド文書」とマッダレーナ礼拝堂装飾の関連については、Schwarz, *op. cit.*, p. 370 も指摘している。同じ箇所でもシュヴァルツは、この礼拝堂を「巡礼、告解、注文主の記念が交差する場」として捉えている。

43) Brufani, *op. cit.*, p. 122 (傍点とイタリックは引用者による)。

ダレーナ礼拝堂の絵画装飾には、同じ頃テオバルドが執筆した『テオバルド文書』と同様、信者や巡礼者たちの魂の救済に心を砕く、司牧者としての彼の自覚と責任感が強く現れているといえよう。その意味で、アッシジ司教である彼の自己投影の対象は、マグダラのマリアよりもむしろ、彼女に最後の聖体を与えた司教聖者マクシミアヌスであったかもしれない。

4 二重肖像のキアスム — 2つの生の混合と転換

礼拝堂入口に近い場に描かれた司教としてのテオバルドが、慎ましやかで消極的な姿勢や表情とともに描かれているのに対し、礼拝堂の奥、一段高くなった内陣（一般信徒には立ち入りが禁止されていたはずである）の上方に場を占める修道士テオバルドは、より積極的に聖女との触れ合いを求めている。これと類似した2つの肖像間のコントラストは、ジョットが数年後、ローマのサン・ピエトロ大聖堂の主祭壇のために描くことになる《ステファネスキ祭壇画》にも、同様に認めることができる⁴⁵⁾。

この類いまれな両面形式の祭壇画の表側（図26）では、寄進者であるヤコポ・ステファネスキ枢機卿が、テオバルドの司教衣と類似したフォーマルかつ壮麗な聖衣に身を包み、聖ペテロの足元にひざまずいている（図27）。祭壇画のミニチュアを恭しく聖者へと献上する彼の手は、手袋に包まれ、さらに白い布で覆われることで、二重に隠されている。これに対し、祭壇画の裏面（図28）にもう一度登場するステファネスキは、青と紫の地味な色調の衣をま

44) Schwarz, op. cit., p. 372.

45) 《ステファネスキ祭壇画》と両面に描かれた枢機卿のイメージに関する最近の研究としては、以下を参照。Serena Romano, “Giotto e la Basilica di San Pietro: Il *Polittico Stefaneschi*”, in *Giotto, l'Italia*, catalogo della mostra di Milano, a cura di Serena Romano e Pietro Petrarola, Milano 2015, pp. 96-113 (106-107); *Ricerche sul Polittico Stefaneschi. Giotto nella Pinacoteca Vaticana*, a cura di Antonio Paolucci, Ulderico Santamaria, Vittoria Cimino, Città del Vaticano 2016.

なお、類似したトロンブ・ルイユによる2つの建築的枠組みの間におけるこのようなコントラストは、スクロヴェーニ礼拝堂に描かれた2つの空洞イメージ間のそれを思わせるものがある（図2, 3）。この問題については前掲拙論, 114-116頁を参照。

とい、冠を外してトンスラを露わにした、ややくつろいだいでたちで描かれている(図29)。ここで彼は、左肘を玉座の基台にもたせかけながら、右の素手をキリストの素足に近づけ、今まさに口づけしようとしているところである。

《ステファネスキ祭壇画》の表側においては、人物像がひときわ大きく描かれ、堂内に集った一般信者からの公的な「遠隔視」が想定されているのに対し、小さく描き込まれた細密な人物群がひしめく裏面は、内陣に立ち入ることが許された少数の聖職者たちによる、私的とまでは言えないにせよ、より親密な「近接視」へと供されているが、こうした遠近2つの視覚のあり方は、それぞれ表と裏に描かれたステファネスキの肖像の公的／私的な性格と対応している。これに対し、両面構造をもつ祭壇画ではなく3次元空間を飾るフレスコ連作であるマッダレーナ礼拝堂装飾において、テオバルドは、表／裏ではなく、手前／奥という空間的な極性を利用することで、自己の異なる2つの存在様態を見る者に提示しているのである。

このような両極的かつ対比的な2つの肖像を前にして、果たしてテオバルドはどちらの自己のあり方を好ましいものと考えていたのだろうか、と問うてみたくなるのは自然であろう。というのも、彼はルフィヌスと同じくアッシジ司教として司牧活動を行なう自らの公的な「行動的＝能動的生 (*vita activa*)」を、いささか受動的な様子で引き受けているように見えるのに対し(図4)、マッダレーナを模範として私的な「観想的生 (*vita contemplativa*)」ないし「受動的生 (*vita passiva*)」に向かおうとする自己を、より能動的かつ意欲的な姿とともに描かせているからである(図5)。

「能動的生」への受動性と「受動的生」への能動性——このようなパラドックスあるいはキアスムに根ざした、一見矛盾するかのような両面的な自己表象の背後にあるのは、2つの生のあり方に対して優劣をつけるのではなく、両者のバランスを重視する、「混合的生 (*vita mixta*)」という考え方ではないだろうか。

キリスト教の歴史は古来より、「行動的＝能動的生」と「観想的＝受動的生」の間の葛藤と緊張関係に貫かれている。初期キリスト教時代に多くの殉教者を

出したのち、ローマ帝国の国教として公認されると、いわば生きたまま殉教するための手段として、世俗から隔絶された場所に隠遁し、禁欲と苦行に身を捧げる隠修士たちが登場した。他方、彼らの「観想的生」とは異なり、俗世間と交わる「行動的生」に留まって司牧活動に従事する、司教をはじめとする在俗聖職者たちは、自らの魂の救済を目指すにあたっては、いわばハンディキャップをもつ不利な立場にあるものとみなされることがしばしばあった。聖人伝において、この2つの生の間で引き裂かれて苦悩する存在として頻繁に描き出されるのが、アウグスティヌス、マルティヌス、グレゴリウスという3人の司教聖者である⁴⁶⁾。

13世紀に托鉢修道会が発足したとき、彼らの存在が評価されたのは、都市に居住して布教と修行に従事するその生活様式が、「行動的生」と「観想的生」のいずれをも満たすものとみなされたからでもあった。聖フランチェスコ自身、隠修生活への憧れを抱き、ときおり人里離れた僻地や山奥に籠ることはあっても、その「特権」に甘んじることなく、イエスと使徒たちに倣って、あくまで市井に留まった。すでに述べたように、托鉢修道士による司牧活動については、自らの権利を侵害されたと感じた多くの在俗司祭の反発を招いたが、1274年の第2リヨン公会議において、教皇グレゴリウス10世は、同様の異議を唱えたオロモウツ（オルミュッツ）司教ブルーノに対して、彼らも托鉢修道士と同じように学問を修め、同時に生活の模範を信徒たちに示すならば、同じ成功をおさめることができるだろう、と反論している。実際、教皇によれば、フランチェスコ会士たちは、

[マグダラの] マリアとともに主の足元に座り、しかもマルタとともに、主への数々の奉仕で大忙しなのである⁴⁷⁾ ([...] cum Maria sedent secus pedes Domini et cum Martha satagunt circa frequens misterium eius)。

46) Kenneth Baxter Wolf, *The Poverty of Riches. St. Francis of Assisi Reconsidered*, Oxford 2003, pp. 47-68.

この言葉はいうまでもなく、すでに言及した『ルカによる福音書』の記述に基づいている。これを踏まえたキリスト教の伝統においては、マグダラのマリアが「観想的生」を、その姉マルタが「行動的生」を、それぞれ長らく象徴してきたが、中世後期の托鉢修道士たちにとってマグダレーナは、単に「観想的生」の手本であるだけでなく、「混合的生」の理想ともみなされるようになった。イエスの足元でその言葉に熱心に聞き入る観想者であると同時に、主の復活をいち早く人々に告げ知らせるために遣わされた「使徒たちの女使徒」、南仏に福音をもたらした伝道者であると同時に、その後30年にわたってサント＝ボームの洞窟に籠もった隠修士でもあるマグダラのマリアは、生涯のさまざまな局面において「行動的生」と「観想的生」をともに実践したと考えられたからである⁴⁸⁾。

司牧活動に忙殺され、学究や観想のための静かな時間を十分にとることのできない高位の修道士たちは、彼らが聴罪師を努めた同時代の神秘主義的な聖女たちの伝記を執筆したり、法悦に満ちたマグダラのマリアの隠修生活について説教したりすることで、いわばヴァーチャルなかたちで代替的な「観想的生」にありつこうとした。また、彼らは同じ目的で、マグダレーナの隠棲の場である荒野や洞窟について、文章の中で詳しく記述することを楽しんでいる⁴⁹⁾。司教として多忙な「行動的生」の日々を送ったテオバルドにとっても、マグダレーナ礼拝堂の壁面を占める聖女の物語を目で追い、とりわけ二度にわたって描かれたサント＝ボームの洞窟(図15, 16)を仰ぎ見ることは、同様の代償行為を意味していたのではないだろうか。復活したイエスに遭遇したことを使徒た

47) ラテン語原文は以下の二書に引用されている(いずれも Internet Archive 上で閲覧可能)。*Vie du Bienheureux Innocent V (Frère Pierre de Tarentaise), archevêque de Lyon, primat des Gaules et premier pape de l'Ordre des Frères prêcheurs, par un religieux du même ordre*, Rome 1896, pp. 117-118; Daniel-Antonin Mortier, *Histoire des maîtres généraux de l'Ordre des Frères Prêcheurs, tome seconde 1263-1323*, Paris 1905, p. 98. この発言についてはさらに, Moorman, op. cit., pp. 177-178; Jansen, *The Making of the Magdalen* cit., p. 49 も参照。

48) Ibid., pp. 50-52, 100-102; Wilkins, *She Loved More Ardently Than the Rest* cit., pp. 17, 44-46.

49) Jansen, *The Making of the Magdalen* cit., pp. 125-127.

ちに証言したり、プロヴァンスにおいて説教したりといった、マグダラのマリアの使徒的・伝道的活動すなわち「行動的生」の様子が、マッダレーナ礼拝堂の壁画にはまったく描かれておらず、彼女がほぼ常にひざまずいた「観想的＝受動的生」の状態にあることに注意しよう。想像を逞しくするならば、テオバルドにとってこの薄暗く狭い礼拝堂の内陣空間は、聖女にとっての洞窟と同様、ひととき「観想的生」に身を委ねるための場であったのかもしれない。

とはいえ司教たる者、いつまでも私的観想に浸るわけにはゆかず、早晚公務に戻らなくてはならない。そのような「観想的生」から「行動的生」への転換のスイッチをなすのが、礼拝堂出入口上方のリュネットに描かれた《隠修士から衣服を受け取る聖女》(図16)という、聖女伝では通常ほとんど描かれることのない、奇妙かつ不可解なエピソードであるように思われる。

『黄金伝説』のマグダレーナ伝には、隠修士としての生活を送るべく庵を構えたある司祭が、隠遁中の聖女と偶然出会ったエピソードについて記されているが、衣服の受け渡しについては言及がない。他方、同じ『黄金伝説』に収録された、エジプトの聖女マリア（マグダラのマリアとしばしば混同された）の伝記には、ゾジムスという名の修道院長が砂漠で隠棲する聖女と出会い、彼女と言葉を交わすために、長く伸びた髪だけで体を覆った裸のマリアに自分のマントを投げて貸し与えるエピソードが登場する⁵⁰。マッダレーナ礼拝堂における同場面は、この2つの逸話を融合させ、さらに修道院長のマントをピンクの衣服へと改変したものであるが、ここで注目したいのは、『黄金伝説』のマグダレーナ伝と異なり、壁画においては、この衣の授与が、聖女の最後の聖体拝領のための不可欠な前段階あるいは前提をなしているという事実である。実際、彼女が聖マクシミリアヌスの教会に入り、人々の前で最後の聖体の秘蹟を受けることができたのは(図17)、ピンクの衣を身にまとうことで、長年裸で過ごした洞窟をあとにしたがゆえなのである。

フランチェスコ会の心性において、衣服を脱ぐことは、俗界の秩序から解脱

50) ヤコブス・デ・ウォラギネ前掲書、52頁。

することを意味していた。ジョットによる上院のフレスコ連作にも描かれているように（図19）、アッシジの「非常に単純なある男」は、出家前のフランチェスコが通りかかると、自分の上着を脱いで彼の足元に広げ、敬意を表するのを常としていた。また若い頃のフランチェスコは、自分の着ていた服を脱いで、貧しい身なりをした高位の騎士に与えてもいる。さらに回心した彼は、身につけていた着物や毛織物製のシャツ、さらには下着まで脱いで、父親につき返すことで、天上の父なる神に自らを委ねたのである⁵¹⁾。

他方、聖ボナヴェントゥーラは、私的観想において神への愛を燃え上がらせることと衣服を脱ぐことを重ね合わせて、次のように書いている。

もちろん、燃え立っているなら、わたしたちは裸で裸のキリストに従うはずです。なぜなら、人間は、非常に暑いときには、着物を脱いで裸になるものだからです。それらの現世的なものにそれほどまでにわたしたちが引かれるというのは、わたしたちのうちに大きな寒気があるしるしなのです⁵²⁾。

51) マグダレーナ礼拝堂における衣服の着脱の意義についてジェンダー的な観点から考察したジョリーは、『隠修士から衣服を受け取る聖女』の場面を、ジョットによる上院の聖フランチェスコ伝（図19）およびシモーネ・マルティエニによる下院の聖マルティヌス伝に描かれた、聖者による貧者へのマントの授与のエピソードと関連づけ、これらがいずれもフランチェスコ会の重視した〈慈愛〉の徳を表現したものと解釈する（Jolly, op. cit., pp. 7-16）。だが、ここで聖女が衣を施す側ではなく受け取る立場にあり、しかも彼女が不本意な困窮状態にあったわけではないという点で、前二者と大きく異なることには留意する必要がある。またジョリーによれば、世俗の衣を脱ぐことは霊的変容を意味する一方、衣を受け取るマグダレーナの姿は修道士の着衣式を連想させるといふ。さらに、聖体拝領のためにひざまずく聖女のドレスと露わになった髪は世俗の女性を思わせるとし、これを平信徒による聖女との同一化を促す工夫と見なす（pp. 16-20）。「それらの多義的な意味は、肯定的・否定的な質の両方をあいまいに提起している」（p. 20）というわけだが、かかる多義性を矛盾なく一貫性ある解釈へとまとめ上げるには至っていないように思われる。

52) ボナヴェントゥラ「生命の完成——修道女に宛てて」、同『観想の道』前掲書、69-162頁（引用は104頁より）。

これらのイメージやテキストを踏まえるならば、荒野でなりふり構わず苦行に没頭し、「裸で裸のキリストに従」っていた（図15）はずのマグダラのマリアが、連作の最後で再び衣を身にまとい、長く伸びた髪をまとめ、小綺麗に身なりを整えている（図17）ことは、いささか奇異に感じられる。だがこのような変容は、私的観想の場である洞窟から「出て」、公的秘蹟の場である教会に「入る」ために必要不可欠な前提条件をなしているとみなすこともできる。苦行の中で脱ぎ捨てたはずの衣を再びまとして洞窟から出ようとする聖女の姿（図16）が、礼拝堂の出入口の真上というシンボリックな位置に高々と掲げられているのは（図7）、偶然ではないだろう。このような表現と配置には、私的な祈念（それは教会の教義からの逸脱の危険性を常にはらんでいた）にのみかまけるのではなく、秘蹟という公的な制度を遵守するよう信者に訴えかけるのみならず、プライベートな「観想的生」からパブリックな「行動的生」へと常に立ち戻ることを自らに促す、司牧者テオバルド自身の自戒をも見出すことができるのではないだろうか。

結 論

マッダレーナ礼拝堂の壁面を飾る聖女伝は、「闕」をめぐる物語である。実際、全体として眺めるなら、このフレスコ連作が「闕より入ること／出ること」を軸に展開していることが分かる。マグダラのマリアはイエスたちのいるパリサイ人の家に「入って」悔悛し（図10）、ラザロとキリストは復活して墓から「出て」来る（図11、12）。イエスの昇天後、長い船旅を経てマルセイユに到着し（図14）、町の城門をくぐって中に「入った」マッダレーナは、伝道ののち（画中に描かれてはいないが）町を「出て」、サント＝ボームの洞窟に「入る」ことになる。隠修生活の中、聖女は1日7回洞窟から「出て」空中へと引き揚げられ、天使たちと会話を交わす（図15）。そして、この闕の「出／入り」の物語にドラマティックな転換と結末をもたらしているのが、洞窟を永遠に「出て」聖マクシミアヌスの聖堂に「入り」、最後の聖体拝領を受けて昇

天するマグダレーナの姿である（図16, 17）。

一度は脱ぎ捨てたはずの衣服を再びまとい、伸ばし放題だった髪をまとめ、身なりを整えた上で闕を出／入りする壁面最上方の聖女像には、画面最下方に描かれた立派な身なりの修道士テオバルド像（図5）が対応しているように思われる。イメージの内と外を隔てる闕の前にひざまずいた彼は、同じくジョットの手になる下院右翼廊の《磔刑》においてフランチェスコに従う修道士（図24）や、《ステファネスキ祭壇画》裏面に描かれた枢機卿（図29）とは異なり、トンスラを隠すように頭に被りものをし、フランチェスコ会士としては例外的にゆったりとしたケープを羽織っており、その袖口からは高価な毛皮による裏打ちがのぞいている。

画中の修道士テオバルドが、清貧を旨とするフランチェスコ会士としてはいささか豪華ないでちをしてしていることについて、シュワーツは、これが彼の政治的立場を可視化したものではないかと推測している。当時のフランチェスコ会内部では、教会の位階制度におけるキャリア追求を否定するスピリトゥアーリ（厳格派）と、それを容認するコンヴェントゥアーリ（穏健派）が対立しており、豪華な司教服と贅沢な修道衣をまとったテオバルドの二重肖像はいずれも、後者を支持する彼の立場を視覚的かつ論争的に示したものであるという⁵³⁾。

53) Schwartz, *The Fresco Decoration* cit., pp. 156-160; Ead., “Patronage and Franciscan Iconography” cit., pp. 35-36. 教皇ボニファティウス8世がテオバルドをアシジ司教に任命したのと同じ1296年、反スピリトゥアーリを標榜するボニファティウスの推すジョヴァンニ・ダ・ムッロヴァッレが、フランチェスコ会総長に就任している。2人は保守的な思想で共通しており、両者の人事は関連していた可能性がある（Schwartz, *The Fresco Decoration* cit., pp. 255-257; Schwarz, op. cit., p. 369）。

これに対しヴァンヌッチは、壁画の制作時期を前半（福音書に基づく諸場面）と後半（フランスにおける諸場面）に二分し、前半では聖女への崇敬が篤かったアンジュ一家のカルロ2世を讃えようとしたが、〈清貧〉の徳が強調されているという後半においては、教皇庁をフランスに移すとともにスピリトゥアーリを容認した教皇クレメンス5世が称揚されているとする（Viviana Vannucci, *Maria Maddalena. Storia e iconografia nel Medioevo dal III al XIV secolo*, Roma 2012, pp. 152-160 e pp. 180-181, n. 98）。想像力に富んだこの「順応主義者」テオバルド像は、フレスコ画の制作が一般的に壁面の上方から下方へと進む事実を無視するとともに、様式・図像の分析いずれもアマチュア的で、根拠に乏しい。

興味深い仮説ではあるが、本論で考察してきたような、2つの肖像の間にある両極性や緊張関係を考慮した解釈とはいえない。

他方、ウィルキンスはそこに、教会ヒエラルキーの高位に属する司教であるとともに、清貧に身を捧げる謙虚で慎ましい修道士でもあるという、テオバルド自身の「2つの役割を調停しようとする欲求」を見出している⁵⁴⁾。両者のコントラストを意識した見解ではあるが、修道士テオバルドが質素とはいいがたい身なりをしていることに加え、その上方に展開するマグダレーナ伝の物語画面との照応関係について考察が深められていない点にも不満が残る。

これに対して本論では、二重肖像の間の対照関係を、それぞれが場を占める右壁と左壁のフレスコ連作に認められる、私的な「観想的=受動的生」／公的な「行動的=能動的生」というもうひとつの極性と関連づけて論ずることを試みた⁵⁵⁾。そこから明らかとなったのは、テオバルドが一見前者を渴望しているかに見えて、その実後者の重要性を称揚しているという事実である。しかしこれは単なる矛盾ではなく、司教でもあり修道士でもあるテオバルドにとって

54) Wilkins, *She Loved More Ardently Than the Rest* cit., pp. 150-158.

55) とはいえもちろん、右壁にマグダレーナの「観想的生」のみが、左壁に「行動的生」のみが、それぞれ排他的に場を占めているとまでは極言できない。たとえば、右壁に描かれた《マルセイユへの渡航》(図14)は、聖女と仲間たちによる南フランスでの布教活動すなわち「行動的生」の発端を扱ったものとも言えるからである。ただし上述のように、「マグダレーナの画家」が著名な板絵(フィレンツェ、アカデミア美術館)に描いたような、南仏での説教や伝道(すなわち「行動的生」)の様子それ自体はここではとり上げられておらず、あくまで同地での隠修生活(すなわち「観想的生」)への移行過程としての意味をもっていることに留意すべきである。さらに、ひと気のない自然の風景の中にわずかな数の人物が配された右壁に対し、左壁の諸場面では人工的な建築を舞台に群衆がひしめいているという視覚的なコントラストが、このような読解を正当化するだろう。これに対しウィルキンスは、左右両壁面の中段を占める方形画面に聖女の「行動的生」が、最上段のリユネット画面に「観想的生」が、それぞれ描かれているとしている(ibid., p. 180)。

なお、物語の説話的な方向性と順次性に反するかたちで、ヴォールト→リユネット→方形画面という流れに沿って、各壁面を上から下に読むという神秘神学的・道徳主義的な解釈が、次の論文によって提出されているが、説得力に欠ける。Nurith Kenaan-Kedar, "Emotion, Beauty and Franciscan Piety. A New Reading of the Magdalene Chapel in the Lower Church of Assisi", in *Studi medievali*, 26, 1985, pp. 699-710.

の理想である「混合的生」の規範が、一連の形象的コントラストを通じて視覚化されているとみるべきだろう。マッドレーナ礼拝堂の両壁面に大きく位置を占める特異な二重肖像は、それまでのイタリア絵画にも頻繁にみられた、誓願や奉納の手段としての単なるヴォーティヴな寄進者像とは異なり、注文主テオバルド・ポンターノの社会的地位や道徳的理想、さらにいえばその生き方の規範とも密接に結びついたものといえる。のみならず、それを上方で螺旋状に展開する聖女伝のナラティヴ画面とも関連づけ、いわばメタ・イメージ的に提示することにより⁵⁶⁾、その「渦」の中に参拝者=観者をも巻き込もうとしている。マッドレーナ礼拝堂の壁面下方に位置する2つの闕はこの意味で、注文主という特権的観者に対しても、一般信者に対しても開かれた、「混合的生」へと至る二重の「回路」への入口を形成しているのである。

56) 「ノリ・メ・タンゲレ」という主題がもつメタ・イメージ性については、本稿では十分に掘り下げることができなかったが、以下における重要な観察を参照。Daniel Arasse, “L’excès des images”, in Marianne Alphant, Guy Lafon, Daniel Arasse, *L’apparition à Marie-Madeleine*, Paris 2001, pp. 79-126 (85-86); ジャン=リュック・ナンシー『我に触れるな——ノリ・メ・タンゲレ』荻野厚志訳、未来社、2006年、47-48, 71-72頁。

【附記】本稿は、JSPS 科研費（19K00205）および本学 2021 年度前期国内研究（研究題目「中・近世イタリアの宗教画における「接触」と「没入」に関する研究」）による成果の一部である。訳書からの引用にあたっては、表記などの点でごくわずかに訳文に手を加えさせていただいた箇所がある。



図1 「サン・ニコラ礼拝堂の画家」《聖母子と聖者たち》1297-1300年頃、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下院、サン・ニコラ礼拝堂

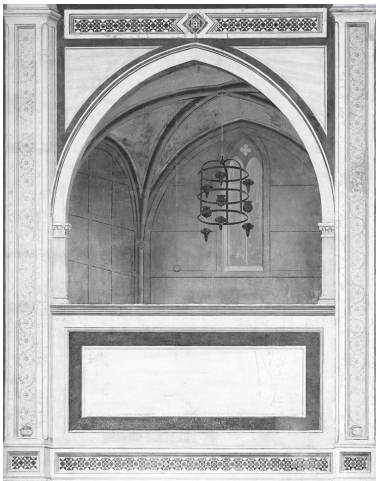


図2 ジョット《左側の空洞》1304年頃、パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂

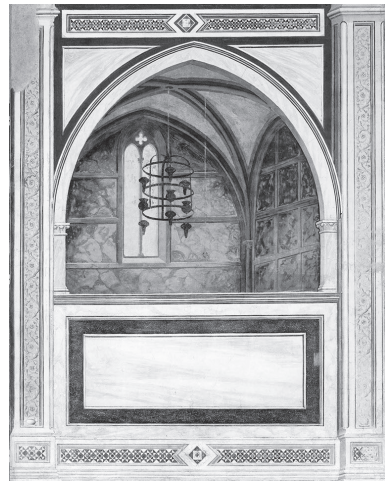


図3 ジョット《右側の空洞》1304年頃、パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂



図4 ジョットと工房《聖ルフィヌスとテオバルド・ポンターノ》1307-08年頃、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下院、マッダレーナ礼拝堂



図5 ジョット《マグダラの聖女マリアとテオバルド・ポンターノ》1307-08年頃、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下院、マッドレーナ礼拝堂



図6 マッドレーナ礼拝堂, 祭壇壁面(北側)



図7 マッドレーナ礼拝堂, 入口壁面 (南側)



図8 マグダレナ礼拝堂, 左壁面(西側)



図9 マグダレナ礼拝堂, 右壁面 (東側)



図10 ジョットと工房《パリサイ人の家での回心》1307-08年頃, アッシジ, サン・フランチェスコ聖堂下院, マグダレーナ礼拝堂



図11 ジョットと工房《ラザロの蘇生》1307-08年頃, アッシジ, サン・フランチェスコ聖堂下院, マグダレーナ礼拝堂



図12 ジョットと工房《ノリ・メ・タンゲレ（われに触れるな）》1307-08年頃、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下院、マッダレーナ礼拝堂



図13 同，部分



図14 ジョットと工房《マルセイユへの渡航》1307-08年頃, アッシジ, サン・フランチェスコ聖堂下院, マッドレーナ礼拝堂



図15 ジョットと工房《天使たちによって天へと揚げられるマグダラのマリア》1307-08年頃, アッシジ, サン・フランチェスコ聖堂下院, マッドレーナ礼拝堂

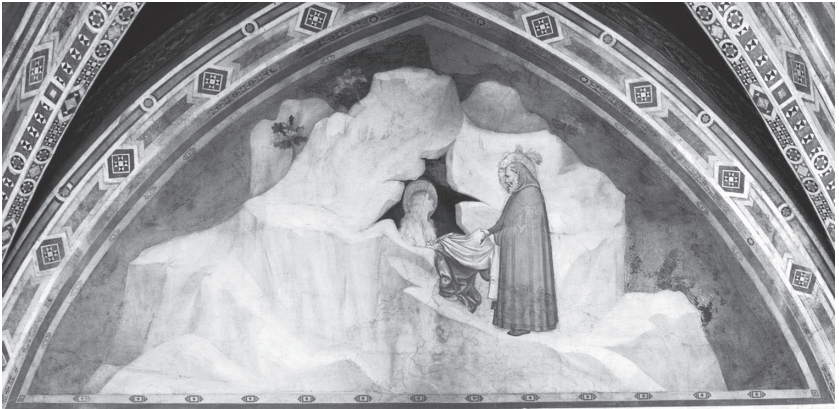


図16 ジョットと工房《隠修士から衣服を受け取るマグダラのマリア》1307-08年頃、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下院、マッドレーナ礼拝堂



図17 ジョットと工房《マグダラのマリアの最後の聖体拝領と昇天》1307-08年頃、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下院、マッドレーナ礼拝堂

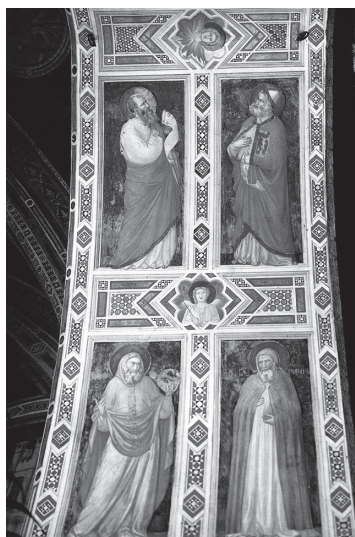


図18 ジョットと工房《聖パウロとダビデ（上）、
ディオニュシオス・アレオパギテスと聖アウ
グスティヌス（下）》1307-08年頃、アッシジ、
サン・フランチェスコ聖堂下院、マッダレー
ナ礼拝堂



図19 ジョット《フランチェスコに敬意を表する素朴な男性》と《騎士に
マントを与えるフランチェスコ》13世紀末、アッシジ、サン・フラン
チェスコ聖堂上院



図20 ジョット《信仰》1303-05年頃、パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂



図21 ジョット《礼拝堂を聖母に献ずるエンリーコ・スクロヴェーニ》1303-05年頃、パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂



図22 ドゥッチョ 《リンボに下るキリスト》1308-11年，シエナ，大聖堂付属美術館



図23 チマブーエ《磔刑》部分，1280年頃，アッシジ，サン・フランチェスコ聖堂上院



図24 ジョットと工房《磔刑》部分, 1310年代前半, アッシジ,
サン・フランチェスコ聖堂下院



図25 ジュリアーノ・ダ・リミニ《聖母子と聖者たち》1307年, ボストン,
イザベラ・スチュワート・ガードナー美術館



図26 ジョット《ステファネスキ祭壇画》表側，1315年頃，ヴァチカン絵画館



図27 同，部分



図28 ジョット《ステファネスキ祭壇画》裏側，1315年頃，ヴァチカン絵画館



図29 同，部分