

至福直観の媒介装置としての墓碑

— アッシジ下院サン・ニコラ礼拝堂

ジャン・ガエターノ・オルシーニ枢機卿墓碑再考 —

松原知生

序

アッシジのサン・フランチェスコ聖堂は、当時を代表する芸術家たちがこぞって新たな表現を試みた、中世絵画の偉大な実験室である。

二層構造を有するこの聖堂において、最も早い時期に壁画装飾がほどこされたのは下院であり、1260年頃、「聖フランチェスコの画家」と通称される逸名画家が、イエスとフランチェスコの物語を身廊壁面に描いた。その後、作業は上院へと移り、アルプス以北からやって来た、いわゆる「ゴシック工房」の親方たちの仕事場に、フィレンツェやローマ出身の画家たちが加わり、互いに刺激を与え合う国際的な芸術交流の場が現出した。13世紀末、若きジョットによる「聖フランチェスコ伝」壁画連作の完成とともに、上院での作業が一段落着くと、画家たちは再び下院に移り、内陣部周辺から内装作業を再開した。教皇座の設けられた公的な性格の強い上院とは異なり、下院では翼廊や側廊に複数の個人礼拝堂が連なるように設けられ、壮麗なフレスコ壁画で装飾されることになる。その中でも最も早い時期に着手されたのが、右翼廊の突き当たりに位置するサン・ニコラ礼拝堂である。

14世紀以降のイタリアでは、托鉢修道院の付属聖堂に高位聖職者や富裕な商人一族が私的な礼拝堂を設け、内部をフレスコ画で美しく飾り立てる習慣が一般化していくが、サン・ニコラ礼拝堂は、その種の作例としては最初期に属す

る。施主はナポレオーネ・オルシーニ枢機卿であり、同じく枢機卿であった彼の弟ジャン・ガエターノ・オルシーニの墓碑彫刻が、礼拝堂空間の中心を占めている。その周囲には、さまざまな聖者を表したステンドグラスと、聖ニコラウスの生涯を描いたフレスコ連作が位置している。従来の研究史においては、この場所にちなんで「サン・ニコラ礼拝堂の画家」と呼ばれる逸名画家による、フレスコ連作の様式と制作年代が、主な議論の対象となってきた¹⁾。他方、少なくともその構想はジョット自身によるものともされる墓碑の方は、同ジャンルに関する研究の中で言及されることはあれ、その歴史的意義と特異性について十分に掘り下げた研究がなされてきたとは言い難い。

本論では、サン・ニコラ礼拝堂の墓碑装飾において、建築・彫刻・絵画・ステンドグラスという異なる複数の芸術ジャンルやメディアムがどのように協働し、地上から天上へと至る被葬者（および礼拝者）の道程を演出しているのかを明らかにする。加えて、中世後期に確立した新しい死生観、およびそれをめぐる実践や論争が、作品の結構に織り込まれている可能性についても、併せて指摘したい。このような考察はまた、中世イタリア絵画における接触と没入という、より大きな問題系について理解を深めるための手がかりともなるはずである。

1 作品記述

まずは礼拝堂に足を踏み入れてみよう。《受胎告知》の描かれたアーチをくぐって、聖堂右翼廊から礼拝堂に入ると（図1）、聖人立像がペアをなして並ぶアーチ内輪の向こうに、聖ニコラウス伝を中心としたフレスコ連作が天井から壁面にかけて展開している（図2）。さらに奥へと歩を進めると、突き当たりの祭壇上に、ジャン・ガエターノ・オルシーニ枢機卿の墓碑が位置している（図3、4）。

1) サン・ニコラ礼拝堂のフレスコ画をめぐる批評史については、以下を参照。Alessandro Volpe, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Schede*, a cura di Giorgio Bonsanti, Modena 2002, pp. 430-438.

ローマの名門オルシーニ家の出身であったジャン・ガエターノは、1292年から94年にかけての教皇空位期、枢機卿としてペルージャでのコンクラヴェ（教皇選挙）に参加するさなかの1293年、落馬事故により若くして世を去った。やはり枢機卿であった兄のナポレオーネは、悲しみに打ちひしがれてコンクラヴェを欠席し、他の枢機卿たちも若き同僚の死を悼んだ。サン・ニコラ礼拝堂は、夭折したジャン・ガエターノの冥福を祈るために設けられたものだが、そこにはおそらく、1294年にコンクラヴェがようやく終結し、新教皇（ケレスティヌス4世）が無事に選出されたことを祝する意図もあった。礼拝堂建立は、当初はおそらくコンクラヴェに参加した複数の枢機卿たちからの寄進によるものだったが、ナポレオーネ・オルシーニが教皇使節としてウンブリアに滞在していた1300-01年頃、彼個人に権利が移ったものと考えられる。内陣と向かいあったリュネット壁面（図2）に当初描かれていた6名の枢機卿の像が漆喰で塗りつぶされ、兄ナポレオーネと弟ジャン・ガエターノがそれぞれ聖フランチェスコと聖ニコラウスによって救世主キリストへと執りなされる図像に改変されたのは、この際のことであっただろう²⁾。

礼拝堂が聖ニコラウスに捧げられることになったのは、この聖者に備わる慈悲の精神がフランチェスコ会に相応しいものであったからだけでなく、より個人的なつながりも関係していた。実際、ペルージャでのコンクラヴェに参加した枢機卿の多くが、この聖者の名を冠する2人の教皇、ニコラウス3世（在位1277-80年）とニコラウス4世（在位1288-92年）によって任命されていた。のみならず、被葬者ジャン・ガエターノはニコラウス3世オルシーニの甥にあたり、しかも同じ名だったのである。随所に配されたオルシーニ家の紋章（図

2) 塗りつぶされた枢機卿たちの像は、1913年の修復の際に発見された。描き直しの経緯については、以下を参照。Irene Hueck, “Il Cardinale Napoleone Orsini e la Cappella di S. Nicola nella Basilica Franciscana ad Assisi”, in *Roma Anno 1300*, Atti della IV Settimana di studi di storia dell’arte medievale dell’Università di Roma «La Sapienza» (19-24 maggio 1980), a cura di Angiola Maria Romanini, Roma 1983, pp. 187-198; Serena Romano, “Le botteghe di Giotto. Qualche novità sulla cappella di San Nicola nella basilica inferiore di Assisi”, in *Medioevo: le officine*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 22-27 settembre 2009, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2010, pp. 584-596.

5) も含め、ここには、のちに托鉢修道院付属聖堂における家族礼拝堂で一般化していく、一族の榮譽と名声を称揚する意図が早くも認められよう。

なおあどけなさを残す、うら若い姿をとどめた枢機卿の横臥像(図9)は、ウンブリアの逸名彫刻家による1300年頃の作品である³⁾。両脇には2人の天使が立ち、カーテンを開いて死せる枢機卿の姿をわれわれに顕示する。その上には聖母子と聖ニコラウス(左)、聖フランチェスコ(右)が三連アーチの内部にフレスコで描かれている(図8)。さらにその上方には、ステンドグラスによる窓が続く(図5)。最上部には、聖フランチェスコによって救世主キリストに執りなされるジャン・ガエターノの跪拝像(図6)、その一段下には、弟が天上に迎え入れられる様子を見守り祈る兄ナポレオーネと聖ニコラウスの立像が配されている⁴⁾(図7)。のちにアヴィニョンにおけるシモーネ・マルティーニのパトロンとしても知られることになるナポレオーネが、装飾プログラムの立案に関わった可能性は高い。

以上のようにサン・ニコラ礼拝堂、とりわけその核心をなす墓碑は、彫刻・絵画・ステンドグラスという3つの部分からなる、いわばミクストメディアによる複合体である。以下では、従来の批評において別個に扱われることの多かった3者を相互に関連づけながら考察することを目指す、とりわけ詳細な分析を必要とするのが、フレスコ画による聖母子像である。というのも、この部分は、彫刻という物質的・地上的なメディウムとステンドグラスという非物質的・天上的メディウムをつなぐ、墓碑全体の要ともいべき媒介的な結節点として機能しているからである。

3) 墓碑彫刻については以下を参照。Enrica Neri Lusanna, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Schede cit.*, pp. 438-439. 本作についてバルタリーニは、オルヴィエート大聖堂で活動した逸名彫刻家、いわゆる「マエストロ・ソッティエーレ」の初期作品である可能性を指摘している。Roberto Bartolini, “Andrea Pisano a Orvieto” (1988-89), ora in *Id.*, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 349-360 (358-359, n. 10).

4) ステンドグラスについては以下を参照。Frank Martin, *Le vetrate di San Francesco in Assisi. Nascita e sviluppo di un genere artistico in Italia*, Assisi 1998, pp. 108-117; *Id.*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Schede cit.*, pp. 440-444.

2 擬似祭壇画か「天の窓」か — 聖母子像の両義性

絵画部分を詳しく分析してみよう（図8）。コズマーティ様式による石造象嵌を模した装飾をほどこされ、螺旋状の円柱で支えられた三連アーチの向こう、光輝く金地をバックに、聖母子と聖者たちが顕現している。両脇の聖ニコラウスと聖フランチェスコは、下方に位置するジャン・ガエターノの横臥像を指さしながら、マリアに哀願のまなごしを向けており、彼らが被葬者を聖母子へと執りなしていることが分かる。われわれの方を見つめる聖母マリアは、幼児キリストに添えられた右手の人差し指を、さりげなく上方へと向けているが、この指先は、聖者たちによる執りなしが奏功し、礼拝堂最上部のステンドグラス（図6）において、ジャン・ガエターノが無事にキリストに受け入れられていることに、われわれの注意を促している。幼児キリストの方は、被葬者の姿には目もくれず、母の肩に寄りかかり、つかまり立ちをして歩いている。その左足は、絵画空間の内と外を隔てるピンクの縁をわずかにこちらにはみ出るように描かれており、天上と地上が踵を接する稜線上を、おぼつかない足どりで「縦走」していることが分かる。

金地を背景にアーチで分割されたこれらの人物像を目にしてまず想起されるのは、同時代のテンペラ板絵による多翼祭壇画であろう。実際、すでにたびたび指摘されてきたように、その構成と人物表現は、ほぼ同時期にジョットがフィレンツェで手がけた《パディーア祭壇画》（図10）と類似している。おそらくこのような連想から、サン・ニコラ礼拝堂について重要な考察を行なった少なからぬ研究者たちが、この絵画部分をフレスコによる祭壇画、いわゆる「擬似祭壇画（finto polittico）」として記述している⁵⁾。

5) この部分については、「フレスコによる三連祭壇画（trittico affrescato）」、ないし「描かれた三連祭壇画（painted triptych）」といった記述がしばしばなされるが、ヒュックとデ・マルキは擬似祭壇画として明瞭に定義している。Hueck, op. cit., fig. 7 (“il finto trittico sopra l’altare”); Andrea De Marchi, *La pala d’altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Dispense del corso tenuto nell’a.a. 2008–2009, Firenze 2009, p. 70 (“[...] alcuni finti polittici, segnalatamente in quelli affrescati nelle cappelle Orsini [...]”).

擬似祭壇画とは、中世・ルネサンス期イタリア絵画にしばしば見られるもので、本来はテンペラ板絵によるはずの祭壇画とその額縁装飾を、壁面に直接フレスコ画で描いたものである⁶⁾ (図11)。ジョットはすでに、同じ聖堂の上院の壁面に、聖母子像や十字架板絵などの絵画が教会堂の内部に掲げられている様子を描いていたが、サン・ニコラ礼拝堂の聖母子像は、大きなフレスコ壁画の内部に小さなテンペラ板絵を含みこんだ、単なる「画中画」ではない。実際それは、包含する絵と包含される絵が完全に一致しているという意味で、より高度なメタ絵画の手続きを形成しているのである。

しかしながら、このイメージが三連祭壇画の形状を完璧に模倣しているかといえば、決してそうではない。前述のように、アーチ部分は、石造象嵌を模したモチーフで装飾されており、祭壇画を枠づける木造による額縁とは明らかに異なるつくりとなっている。しかも、これらのアーチや、聖者の下半身を隠す仕切りには、仰視遠近法による明瞭な奥行感や突出感が与えられている。だとすれば、この枠は擬似祭壇画の額縁ではなく、むしろ窓やロτζジャ、トリフォリウムなど、建築による枠組みを絵画で表象したものであり、その向こうに、金の光に輝く天上世界とその住人たちが出現しているという見立ても可能である。そのことを管見のかぎり最初に指摘したゴッフェンは、この部分の「アイデンティティ」はあくまで建築であり、かかる「区別」をつけることが重要だと述べている。ゴッフェン以降、最近の論者たちは、この部分をフレスコ画によるトロンプ・ルイユ的な建築イメージとみなす傾向にある⁷⁾。

この部分を構想する画家——それがジョット本人であった可能性も一概には

6) 同ジャンルについては、次の論文を参照。Elisa Camporeale, “Politici murali del Trecento e Quattrocento: un percorso dall’Umbria alla Toscana”, in *Atti e memorie dell’Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria*, volume LXXVI, nuova serie - LXII, 2011, pp. 9-77.

7) Rona Goffen, “Nostra Conversatio in Caelis Est: Observations on the *Sacra Conversazione* in the Trecento”, in *The Art Bulletin*, Vol. LXI, No. 2, 1979, pp. 198-222 (202). 近年ではロマーノが「見せかけのロτζジャ (finta loggia)」、カンボレアールが「見せかけのトリフォリウム (finti trifori)」と、それぞれ記述している。Romano, op. cit., p. 594; Camporeale, op. cit., pp. 26-27.

否定できない——の念頭にはおそらく、チマブーエが聖堂上院の内陣や翼廊にフレスコで描いたロτζジャがあっただろう⁸⁾(図12)。コズマーティ様式を模倣した象嵌模様で装飾されたアーケードの向こうに、半身像の聖母や天使たちが居並ぶという表現は、たしかによく似ている。ただし、チマブーエ作品においてほぼ同寸同形の半円アーチの連なりとして描かれていたロτζジャは、サン・ニコラ礼拝堂では中央のみひときわ大きな尖頭アーチとなっており、同時代の三連祭壇画の形状にいっそう類似している。また、チマブーエ作品において空を思わせる青で塗られていた背景は、サン・ニコラ礼拝堂においては、テンペラ板絵を連想させる不透明な金地となっている。画家が本当にこの部分をトロンプ・ルイユの建築として描こうとしたとすれば、不浸透の金地で背景を閉ざすのではなく、チマブーエのように天空へと開くか、ジョットによるスクロヴェーニ礼拝堂の名高い「空洞」(図13, 14)におけるように、奥行ある室内空間として表現するのが自然であったはずである⁹⁾。

見せかけの擬似祭壇画か、はたまた錯視表現によるイリュージョニスティックな建築空間なのか。その「アイデンティティ」を確定することは、実際には困難であろう。両者の折衷案として、人物部分は板絵祭壇画を、額縁部分は建築を、それぞれ模倣したものとみなす研究者もいる¹⁰⁾。だが、このように作品を「分解」してしまうよりもむしろ、画家はあえて意図的に両者の振幅のあわいにこの絵画イメージを位置づけようとしたのだと、ここでは仮定してみたい。このことは、礼拝堂というコンテキストにおけるその位置づけともかかっている。実際、祭壇の上方に描かれたこの聖母子像は、祭壇画としての機能を担っているが、同時に上方のステンドグラスとも隣接しているため、それと同

8) チマブーエが上院に描いたロτζジャの半身像の意義を考察するにあたっては、ベルティングによる分析の読解から出発しなければならない。Hans Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977, pp. 119-126.

9) スクロヴェーニ礼拝堂の空洞イメージとその機能については、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。

10) Alessandro Volpe, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Schede cit.*, p. 439.

等の窓——ただし天上へと開かれたヴァーチャルな窓——と見なすことも可能なのである。窓というモチーフが、「天の窓 (fenestra coeli)」としての聖母マリアという^{フイグーラ}比喩=形象をなしていることは、改めて言うまでもないだろう¹¹⁾。

3 間メディウムの墓碑と「魂の推挙」図像の系譜

フレスコ画によるこの聖母子像が、見せかけの祭壇画と錯視表現による窓、絵画と建築のはざままで揺れ動く、両義的な存在様態にあるという事実とその意義については、中世後期に制作された他の墓碑と比較することで、より明瞭となるだろう。

教皇の宮廷の置かれたローマとヴィテルボでは13世紀半ば以降、下部に大理石による死者の肉体のリアリスティックな彫像を、上部に聖者に執りなされて天上へと迎え入れられる被葬者の魂の絵画イメージ、いわゆる「魂の推挙 (commendatio animae)」図像をそれぞれ配した、対比的な二重構造をもつ墓碑が成立し流布していった¹²⁾。サン・ニコラ礼拝堂墓碑もこの展開の延長線上に位置するが、そこには大きな革新も含まれている。以下では、これらミクストメディアによる、あるいは間メディウムのな墓碑形態の成立プロセスをたどることで、サン・ニコラ礼拝堂墓碑をその歴史的コンテクストに置き直すとともに、その「規格外」の性格を浮き彫りにしたい。

11) 画中画と「天の窓」の間の揺らぎについては、ベッカフーミ作品をめぐる以下の考察も参照。拙著『転生するイコン——ルネサンス末期シエナ絵画と政治・宗教抗争』名古屋大学出版会、2021年、第6章「天のオクルス——《玉座の聖パウロ》」。

12) 墓碑彫刻の歴史全般については、エルウィン・パノフスキー『墓の彫刻——死にたち向かった精神の様態』若桑みどり・森田義之・森雅彦訳、哲学書房、1996年を参照。中世イタリア、特に教皇庁周辺における同ジャンルの展開については、主に以下を参照。Julian Gardner, *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford 1992; Ingo Herklotz, «Sepulcra» e «monumenta» del Medioevo. *Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Napoli 2001; 岡田温司『デスマスク』岩波新書、2011年、第3章「教皇の身体」; Haude Morvan, «*Sous les pas des frères*». *Les sépultures de papes et de cardinaux chez les Mendians au XIII^e siècle*, Rome 2021。「魂の推挙」図像とその成立プロセスについては、Herklotz, op. cit., pp. 272-281を参照。

間メディウムの墓碑形態の初期段階に属するのは、ローマのサン・ロレンツォ・フォーリ・レ・ムーラ聖堂のファサード内壁に設けられた、グリエルモ・フィエスキ枢機卿（1256年没）の墓碑である¹³⁾（図15）。1943年の爆撃により焼失した絵画部分には、玉座のキリストの足元に、聖ステファヌスの執りなしを受ける枢機卿（右）と、聖ラウレンティウスに執りなされる叔父の教皇インノケンティウス4世（左）が描かれていた。彫刻による石棺と絵画による壁画という異なるメディウムを組み合わせた先駆的な作例として重要であるが、前者は古代の石棺を再利用するという従来への慣習を保持しており、両者の意味論的な関連づけは、いまだ意識されていない。また、被葬者を受け入れるのが聖母子ではなくキリストである点も、のちの定型表現とは異なっている。

これに対し、死者の横臥像を石棺上に位置づけるという新しい表現形式を創始したのは、ピエトロ・ディ・オデリーシオによる教皇クレメンツ4世（1268年没）墓碑である¹⁴⁾。断末魔の苦しみに顔を歪める、いまわの際の教皇の表情（図16）がよく知られた作品であるが、元来その上方に、顕現する聖母子像とひざまずく聖人像が配されていたことは、従来あまり注目されてこなかった（図17）。現存しないこの部分がどのようなメディウムによって表現されていたかについては、彫刻、フレスコ、モザイクなど、さまざまな指摘がなされてきたが、17世紀末の史料より、リュネットの聖母子像が浮彫、その左下にひざまずくシロンスクの聖女ヤドヴィガが絵画（おそらくフレスコ画）によるものであったことが分かる¹⁵⁾。天上に迎え入れられる被葬者の姿を伴わず、また聖母子が浮彫によるものであるため、いまだ十全な意味での「魂の推挙」図像を

13) Karina Queijo, in *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1280 ca.*, La pittura medievale a Roma. Corpus, vol. V, a cura di Serena Romano, Milano 2012, pp. 259-261.

14) Anna Maria D'Achille, "Il monumento funebre di Clemente IV in S. Francesco a Viterbo", in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, Akten des Kongresses «Scultura e monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia» (Rom, 4.-6. Juli 1985), hrsg. von Jörg Garms und Angiola Maria Romanini, Wien 1990, pp. 129-142; Haude Morvan, "Architecture dominicaine et promotion de nouveaux saints: autour de la tombe de Clément IV à Santa Maria in Gradi (Viterbe)", in *Bulletin Monumental*, Société Française d'Archéologie, tome 171-2, 2013, pp. 99-106.

15) D'Achille, op. cit., pp. 130-131.

なしているとは言えないが、顕現する聖母子をフレームで囲むことで、死者や彼を執りなす聖女からは区別された異次元に位置づけようとしている点は、これ以降の展開にとって重要な意味をもつことになる。

他方、聖者による執りなしを介して聖母子に迎え入れられる被葬者という、のちに定型化することになる「魂の推挙」図像を早い段階で導入した作例としては、ヴィテルボのヴィチェドミノ・ヴィチェドミニ枢機卿（1276年没）墓碑や、オクレ（ラクイラ県）のサント・スピリト修道院付属聖堂の墓碑を飾るフレスコ画が挙げられる¹⁶⁾（図18, 19）。いずれの作品においても、死者を受け入れる聖母子像の直下に、葬儀の様子が描かれていることに注目しよう。葬儀における死者の横たわった絵画イメージが、下方の石棺に彫られた横臥像と、上方のひざまずいた被葬者像とを結びつけることで、葬儀の典礼が地上から天上への円滑な移行を約束する媒介であることが示されるわけである。他方、かかる中間項の挿入は、画面の上下における天と地、死と再生の間の意味論的コントラストとその直接性を弱める結果をもたらしてもいる。

これらとは異なり、葬儀や天上における執りなしの場面を絵画ではなく彫刻で表現したのが、アルノルフォ・ディ・カンピオによるギヨーム・ド・ブレ枢機卿（1282年没）や、リッカルド・アンニバルディ枢機卿（1289年没）の墓碑である¹⁷⁾（図20, 21）。墓碑全体が石彫で制作されることにより、モニュメントとしての豪華さと壮麗さが高められ、作品としての完結性や均質性が達成された反面、先行作例に認められた複数のメディウム間の対比的効果は失われることとなった。

以上のような試行錯誤のプロセスを経て、地上的な横臥像の彫刻と天上的な執りなし場面の絵画イメージからなる、完全な意味での間メディウムの二重構

16) これら2つの墓碑と葬儀場面の表象については、主に以下を参照。Herklotz, op. cit., pp. 265-272; Morvan, «*Sous les pas des frères*» cit., pp. 151-170.

17) アルノルフォの墓碑彫刻についての文献は膨大な数にのぼるため、ここでは次の要を得た総括的論考を挙げるにとどめる。児嶋由枝「中世後期における教皇庁の墓碑彫刻 — アルノルフォ・ディ・カンピオの革新」『教皇庁と美術』加藤磨珠枝編、竹林舎、2015年、294-314頁（2人の枢機卿の墓については、それぞれ299-303、306-311頁）。

造を達成したのはおそらく、現存しない教皇ニコラウス3世（1280年没）の墓碑が、最も早い時期のものであったと考えられる。かつてサン・ピエトロ大聖堂の身廊右壁面に設けられていたこの作品は、教皇の横臥像のみ現存するが、かつて祭壇上には、被葬者を（おそらく聖母マリアへと）執りなす聖ニコラウスと聖フランチェスコの姿が（おそらくフレスコ画で）描かれていたことが判明している¹⁸⁾。従来指摘されることはなかったが、絵画と彫刻による対比的構造、および執りなしの2聖者の図像選択において、敬愛する同名の叔父の墓が甥ジャン・ガエターノの墓碑装飾の直接のモデルとなった可能性は高い。

ところで、このような二重構造がはらむ間メディウムの対比は、1290年代、「魂の推挙」図像をフレスコ画ではなくモザイクによって表現した新しいタイプの墓碑がローマに出現することで、さらに強調されることとなった。その嚆矢となったのは、教皇ボンファティウス8世の墓碑である¹⁹⁾。彼が逝去するのは、いわゆるアナーニ事件を経た1303年のことであるが、墓碑制作は生前から着手され、1296年5月にはすでに完成していたことが知られる。この作品も、アルノルフォによる教皇の横臥像とカーテンを引く天使像を除いて現存せず、画家ヤコポ・トッリーティの手になるモザイク部分は、いくつかの断片が残るのみであるが²⁰⁾、17世紀に破壊・撤去される前にタッセリが描いた水彩スケッチ（図22）から、元来の外観を想像することができる。モニュメントの最下方には祭壇、その真上に横臥像を伴う石棺が位置している。教皇の枕元と足元には天使が立ち、両側からカーテンを開いて横臥像をわれわれに顕示している様子がかろうじて確認される。さらに、クレメンス4世墓碑（図17）からの発展形である、イマーゴ・クリペータを思わせる円形のフレームに囲まれて

18) Serena Romano, “Visione e visibilità nella Roma papale: Nicolò III e Bonifacio VIII”, in *Bonifacio VIII. Ideologia e azione politica*, Atti del Convegno organizzato nell’ambito delle Celebrazioni per il VII Centenario della morte, Città del Vaticano - Roma, 26-28 aprile 2004, Roma 2006, pp. 59-76.

19) Michele Maccarrone, “Il sepolcro di Bonifacio VIII nella Basilica Vaticana”, in *Roma anno 1300 cit.*, pp. 753-771.

20) モザイク部分については以下を参照。Alessandro Tomei, *Iacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma 1990, pp. 127-130.

天上の異次元に顕現する聖母子，その下にひざまずく教皇，彼を執りなす聖ペテロ（左）とパウロ（右），両聖者の間に置かれた「ヘトイマシア（空位の玉座）」からなるモザイクが，墓碑の最上部を占めていた。

色彩を欠いた冷たい大理石による横臥像と，その上に位置する，光輝く色鮮やかなモザイクで表された跪拝像の間には，天上と地上，生（あるいは再生）と死，光と闇，垂直と水平，多彩色とモノクロームなど，彫刻とモザイクという2つのメディウム間の相違に立脚するさまざまなコントラストが意図されていたに違いない。サン・ニコラ礼拝堂の上方で輝くステンドグラス（図4）は，こうした対比的効果を，ローマ的なモザイクではなく，北方のガラス職人たちが多く出入りしていたアッシジ固有のステンドグラスという別のメディウムに置き換えたものとみなすことができるだろう。

加えて，天上にひざまずくボニファティウスへと向けられた聖母マリアの手が，円形の枠からはみ出していることにも注意しておきたい。このような細部は，サン・ニコラ礼拝堂において，絵画表面の向こうからこちら側へと滑り落ちそうな様子の幼児キリストの足の表現と比較することができ，いずれにおいても聖なる身体の顕現と現前化，あるいは死者のもとへの「来迎」を演出するイリュージョン効果が意図されているのである。

教皇ボニファティウス8世が創始した，下部の彫刻と上部のモザイクが生み出す間メディウムのコントラストに立脚した墓碑形式は，教皇と深い関係にあった2人の高位聖職者，すなわちマンド司教の典礼学者ギヨーム・デュラン（1296年没），およびゴンサロ・パレス・グディエル枢機卿（1299年没）のための2つのモニュメントに引き継がれ，さらなる洗練を経ることとなった²¹⁾（図23，24）。いずれの作品でも，ボニファティウス8世墓碑（図22）に由来する2人の天使を伴った横臥彫刻が，クレメンス4世墓碑（図17）とともに成立していたバルダッキーノ（天蓋）を戴く建築構造と統合され，新しい墓碑形

21) これらの墓碑の彫刻とモザイクについては，それぞれ以下を参照。Serena Romano, "Giovanni di Cosma", in *Skulptur und Grabmal* cit., pp. 162-166; Valentine Giesser, in *Apogeo e fine del Medioevo 1288-1431*, La pittura medievale a Roma. Corpus, vol. VI, a cura di Serena Romano. Milano 2017, pp. 198-201.

式が生み出されている。これにより、聖者によって聖母子へと執りなされる被葬者の姿を表した上部のモザイクは、ボニファティウス墓碑のように四角い区画ではなく、尖頭アーチを戴くりュネットの中に収められている。その結果、物質的で硬質な彫刻と非物質的な光を放つモザイクという2つのメディウム間の対比に、方形(=此岸)／半円形(=彼岸)というもうひとつのコントラストが重ね合わされ、地上での死と天上における再生の対照性がいっそう強調されることとなった²²⁾。加えて、グディエル枢機卿の横臥像は、枕を2つ重ねることによって頭部がこちらに向けられ、またモザイクによる人物群が遠近法的な台座の上に配されているため、観者に対してイメージをより明瞭に提示しようとする意図が強く感じられる。

可視性に対するこのような配慮は、両作品と形状的に類似するが「魂の推挙」図像をモザイクではなくフレスコで表した、マッテオ・ダックアスパルタ枢機卿(1302年没)の墓碑にも認めることができる²³⁾(図25)。フレスコ画というメディウムと制作時期、フランチェスコ会の聖堂における設置という3点で、サン・ニコラ礼拝堂の墓碑と最も近い関係にある作例である(これらの点に加え、アックアスパルタ枢機卿がサン・ニコラ礼拝堂の当初の発注に関わっていた可能性についても、ここで想起しておこう²⁴⁾)。デュランやグディ

22) イタリア絵画におけるリュネット形式の板絵について概観したシュミットの論考は、こうしたコントラストを十分に意識していないようである。Victor M. Schmidt, "The Lunette-Shaped Panel and Some Characteristics of Panel Painting", in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, ed. by Victor M. Schmidt, Washington 2002, pp. 82-101. 半円形のモザイクを伴う墓碑については、pp. 88-89に手短な言及がある。

23) Rosella Carloni, "Alcune osservazioni sulla tomba del cardinal Matteo d'Acquasparta in S. Maria in Aracoeli", in *Roma anno 1300* cit., pp. 643-654; Serena Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992, pp. 74-76; Valentino Pace, "La committenza artistica del cardinale Matteo d'Acquasparta nel quadro della cultura figurativa del suo tempo" (1993), ora in Id., *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, pp. 151-173; Alessandro Tomei, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000, pp. 108-112; Haude Morvan, "Le tombeau du cardinal d'Acquasparta à Santa Maria in Aracoeli à Rome", in *Arte medievale*, anno VII-1, 2008, pp. 95-104; Serena Romano, in *Apogeo e fine* cit., pp. 214-216.

24) Hueck, op. cit., p. 190; Romano, "Le botteghe di Giotto" cit., p. 591.

エルの墓碑においては、モザイクの両脇に配された執りなしの聖人像が、バルダッキーノの三葉アーチの突出部分によって一部遮られ、見えにくくなっていた。これに対し、ピエトロ・カヴァッリーニの手になる本図の尖頭アーチ型のフレスコ画は、救世主キリストを表した小さなトンドないしイマーゴ・クリペアータ — ボニファティウス8世墓碑（図22）の聖母子像の形状に由来することは明らかである — のある上部と、「魂の推挙」を描いた大きな半円アーチのある下部とに分割されている。この工夫により、枢機卿を聖母子へと執りなす聖者たちの姿がアーチで隠されることなく、明瞭に視認できるようになるとともに、死者の横たわる地上（方形）／死者の復活した天上（半円形）という二項対立に、救世主が顔をのぞかせる最上部のトンド（円形）という新たな要素が加わり、より複雑な三層構造を形成することとなった。

4 錯覚と覚醒の弁証法 — トロンプ・ルイユの宗教的機能

サン・ニコラ礼拝堂におけるジャン・ガエターノ墓碑の構造とその特異性は、以上で概観した、13世紀後半のローマとその周辺における新しい墓碑形式の成立過程に位置づけることで、より明確に理解することが可能となる。

最下部の彫刻部分（図9）は、クレメンス4世墓碑（図16）にはじまる写実的な被葬者の石彫肖像に、ボニファティウス8世墓碑（図22）で採用されたカーテンを引く天使のモチーフが付加されている。横臥像の置かれた空間が奥行きのある墓室を形成している様子は、ド・ブレ枢機卿墓碑（図20）のそれを思わせるが、異なる点もある。それは、薄暗い影 — それは天使たちが開こうとするカーテンによっても強調されている — に覆われた、冷たい彫刻による死の空洞に対比されるかのように、その上部に、光の充溢する色鮮やかな天上空間が、フレスコによって描かれている点である（図8）。そこでは、聖ニコラウスと聖フランチェスコが、聖母子に対して執りなしの身振りをとっているが、先に考察した「魂の推挙」図像の作例群とは異なり、肝心の被葬者ジャン・ガエターノの姿がそこには不在である。だが、このような稀有な図像的逸

脱の理由は明白である。ジャン・ガエターノの魂は、聖者たちの執りなしを経て、すでにこの「闕」を通過して上昇し、さらなる高みへと至っているからである。実際、フレスコ画の上に位置づけられたステンドグラスを見上げると、その頂点には、聖フランチェスコに伴われて救世主キリストの前にひざまずくジャン・ガエターノの姿が認められるのである（図5、6）。その下には、兄ナポレオーネ・オルシーニが聖ニコラウスとともに立ち、弟が天へと迎え入れられる様子を祈りながら見届けている（図7）。第三者による「見守り」がこのように表現されることもたいへん珍しく、夭逝した弟に対する兄の深い愛惜の念を認めることができるだろう。

サン・ニコラ礼拝堂はこのように、従来の墓碑彫刻の二層構造とは異なり、ステンドグラスによる建築部分をも巻き込んだ三層構造を採用しているという点で、画期的といえる。たしかにアックアスパルタ枢機卿墓碑（図25）においても、従来の「魂の推挙」図像の上方に、救世主キリストの姿が位置づけられて、より高次の存在として君臨し、墓碑は全体として三層構造をなしていた。だが、キリスト像がオクルス（天窗）を思わせる枠に囲まれているとはいえ、同じフレスコ技法によって同一平面上に描かれているという点で、従来の墓碑構造から根本的に隔たっているとはいえない。これに対し、サン・ニコラ礼拝堂における救世主キリストは、ステンドグラスという非物質的な光を利用したメEDIUMによって表象されることで、絵画部分からはっきりと峻別された高次元に場を占めている。ここでは彫刻・フレスコ画・ステンドグラスという異なる素材と技法による3つのイメージが隣接し、さらに手前から奥へ、少しずつ横幅が狭まりすぼまっていき、垂直方向へと伸びていくように配置されることで、地上から天上へ、物質界から非物質界へと至る漸次的な移行が、間メEDIUM的なグラデーションを通じて巧みに上演されているのである（図4）。このような魂の上昇プロセスの視覚的演出に、聖ボナヴェントゥーラの神秘神学を特徴づける新プラトン主義思想の反響を見てとることも、あるいは可能かもしれない²⁵⁾。

われわれが中央のフレスコ画（図8）に認めた、擬似祭壇画と「天の窓」の

あわいの曖昧な揺らぎと決定不可能性もまた、このような間メディウムのコンテキストに位置づけて理解する必要があるだろう。絵画部分は一見すると、最下部の彫刻と同様、礼拝堂を飾る物質的な調度品としての祭壇画にすぎないように思われるが、額縁にほどこされたコズマーティ風の象嵌装飾が、上方に隣接するステンドグラスの窓枠のそれと類似しているため、この部分もやはり一種の「窓」として構想され、その向こうに聖母子の非物質的な幻視が垣間見えているような印象を受けるのである²⁶⁾。そして、このイメージが放つ両義的な効力は、当時の観者に特異な視覚体験をもたらしたものと想像される。礼拝堂に足を踏み入れた観者は、板絵祭壇画のように光輝く聖母子像を奥に認め、よく見ようと歩を進める。しかし、祭壇画の額縁と思われたものは、実は窓枠のようだ。だとすれば、これは絵ではなく、窓の向こうに顕現した聖母子と聖者たちの姿なのだろうか？ — しかしさらに接近することで、それが非物質的なヴィジョンではなく、物質的なフレスコ壁画にすぎないことに気づく。このような「錯覚 (inganno)」とそこからの「覚醒 (disinganno)」のプロセスを通じた感覚の揺さぶりによって、被葬者が目の当たりにする天上の光景を、観者も共有することになるのである²⁷⁾。

25) ジョット工房によるマッダレーナ礼拝堂の壁画連作をボナヴェントゥーラの神秘神学と関連づける解釈については、以下の拙論を参照。「[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」『西南学院大学国際文化論集』第36巻1号、2021年、13-65頁。

26) かかる効果は、ラファエロが約2世紀後に手がけることになる《サン・シストの聖母》(ドレスデン、国立絵画館)のそれを先取りしているときさえ言えるかもしれない。

27) 錯覚と覚醒の弁証法については、ヴィクトル・I・ストイキツァ『絵画の自意識 — 初期近代におけるタブローの誕生』岡田温司・松原知生訳、ありな書房、2001年、105-106頁を参照。ストイキツァがここで論じているのは、バロック期のタブロー画における描かれた額縁やカーテンといったモチーフだが、中世絵画におけるトロンプ・ルイユとその宗教的機能にも敷衍して考察する必要がある。この種の試みについては、クリューガーによる一連の論考を参照。Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, Berlin 2001, pp. 52-59; Id., "Mimesis as Pictoriality of Semblance. On the Fictiveness of Religious Imagery in the Trecento" (1993), trans. by Julia and Péter Bokody, in *Renaissance Metapainting*, eds. by Péter Bokody and Alexander Nagel, Turnhout 2020, pp. 13-29.

トロンプ・ルイユとしての迫真性と訴求力、観者にとっての対面性と可視性はさらに、「魂の推挙」図像に不可欠な被葬者の跪拝像が省略され、しかもフレスコ部分の絵画平面に角度がつけられ、手前へと傾けられることによって、いっそう強められている。そして、このような可視性への配慮は、ジャン・ガエターノの横臥彫刻にも同様に認められる（図9）。グディエル（図24）やアックアスパルタ（図25）の墓碑では、すでに指摘したように、枕を2つ重ねて頭部を持ち上げるとともに、像全体を手前に傾かせて配置することで、横臥像が礼拝者からよく見えるように工夫されていた。サン・ニコラ礼拝堂では枕はひとつだけだが、同様に手前に傾斜がつけられ、さらに死者を覆っていたカーテンが天使たちによって今まさに開かれつつあることで、不可視性から可視性への転換がドラマティックに演出されているのである。死者の下に敷かれてこちらに垂れ下がる掛け布の豊かなドレイパリーも、このような「開帳」と現前化の効果を高めるのに一役買っている。

5 死者救済の理論と実践 — 煉獄・至福直観・個別的審判

ジャン・ガエターノ・オルシーニ墓碑の絵画部分と彫刻部分の双方に認められる、このような可視性や訴求力に対するこだわりは、もちろん単なる芸術的な創意工夫に還元されるべきではない。それはまた、墓の前で行なわれる死者のための祈祷や典礼、さらにはそうした宗教的実践の理論的背景をなす、当時の死生観の変容や教義をめぐる議論とも関連づけて解釈する必要があるだろう。

13世紀におけるキリスト教死生観の大きな展開、すなわち天国と地獄の中間領域である「煉獄」の誕生について論じた画期的著作において、ジャック・ルゴフは、煉獄の概念の確立が「2つの重要な結果」をもたらしたと述べている²⁸⁾。第一に臨終の時、死の瞬間の重要性の増大である。天国へ行くために功德を積むのがもはや手遅れであったとしても、いまわの際に臨終の痛悔を果た

28) ジャック・ル・ゴッフ『煉獄の誕生』新装版、渡辺香根夫・内田洋訳、法政大学出版局、2014年、436-439頁。

すことができれば、少なくとも煉獄にすべり込むには間に合い、地獄行きは回避できると考えられたのである。そして第二に、死者の魂が1日も早く煉獄から解放されるために生者が行なう代祷 (suffragio) やミサが重要性を増すことで、「生者と死者の絆」がより堅固なものになったという。従来は親族によって行なわれていた代祷が、中世後期以降、夫婦間や同信会においてもなされるようになる。のみならず、生者から死者に向けられた功德は再び生者へともたらされることで報われるという考え方が成立し、両者の間の連帯と相互交流が確立したのである²⁹⁾。実際、聖トマス・アクィナスは『神学大全』において、葬儀の典礼や代祷ミサがもちうる、煉獄での劫罰を和らげ罪を軽減する力について論じている。ルゴフによるこの指摘は、中世後期イタリアの墓碑彫刻を、その前で行なわれた儀式や典礼と関連づけて解釈するにあたって、意義深い示唆を与えるものである³⁰⁾。

第一の点、すなわち臨終の瞬間の重要性については、ケルナーがすでに、13世紀における写実的な肖像彫刻の成立と関連づけて論じている。彼によれば、クレメンス4世墓碑(図16)に始まる亡骸の迫真的な彫像表現は、臨終時に執り行なわれる「死者ミサ (Missa pro defuntis)」, およびその際になされる「赦免 (absolutio)」の儀式と深い関わりにあるという。クレメンス4世と関係の深い典礼学者ギョーム・デュランは、その著『神聖なる典礼の本義 (Rationale Divinorum Officiorum)』において、死者ミサは「遺骸の前で (praesente cadavere)」なされなければならないと書いている。いまわの際の苦悶に満ちた表情を理想化せず仮借ないリアリズムで表現したクレメンス4世像は、死者ミサがその前

29) 同 548 頁。

30) 煉獄や後述する個別的審判の思想が当時の墓碑彫刻の表現形式に与えた影響については、以下を参照。Hans Körner, “Praesente cadavere”. Das veristische Bildnis in der gotischen Grabplastik Italiens”, in *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, hrsg. von Hans Körner, Constanze Peres, Reinhard Steiner und Ludwig Tavernier, Hildesheim 1990, pp. 41-60. トマス・アクィナスの主張については、同 pp. 48-49 で論じられている。同様の観点からの考察については、以下も参照。藤崎衛「はかなき肉体——中世中期における教皇の死の表象」『死生学研究』第11号、2009年、83-102頁(特に83-85頁); 児嶋前掲文、297-298頁。

でなされる亡骸を石へと凝固させ永続化したものであり、のちに像の前で代祷ミサが挙げられるたびに、臨終の光景が再び現前化=現働化され、それによって赦免も永遠化されて、死者の煉獄からの早期解放につながるわけである³¹⁾。遺体の前で執行される死者ミサの重要性を唱えたデュラン自身、同様の形式をとった墓碑に埋葬されていることは、偶然とは考えにくい(図23)。さらに、ボニファティウス8世墓碑(図22)においては、ミサを行なう司祭のちょうど目の前に教皇の横臥像が来るように安置されていたというが³²⁾、このような設定もまた、「遺骸の前での」死者ミサの状況をとこしえに反復することが目的であったと考えられる。そして、これらのことは、サン・ニコラ礼拝堂におけるジャン・ガエターノ・オルシーニの横臥像(図9)にも、同様にあてはまる。彼の彫像はクレメンス4世のそれほど迫真的なものではなく、リッカルド・アンニバルディ墓碑(図21)のように葬儀そのものを表現しているわけでもないが、吊り香炉(現在では失われている)を振りながら遺体を開帳する2人の天使の存在は、遺骸の前での死者ミサと赦免の様子を観者の眼前に表象=再現前化し、永遠に再上演しようとしたものとみなすことができるだろう。

一方、代祷を通じた生者と死者の相互交流と功德の報酬性という、ルゴフの指摘する第二の点は、サン・ニコラ礼拝堂の聖母子像が、従来の「魂の推挙」図像とは異なり、擬似祭壇画を連想させる錯視表現を採用していることの原因を考えると、貴重なヒントを与えてくれる。劫罰で苦しむ死者の魂を煉獄から早期解放するために生者にできる行為としては、祈り、施し、断食などがあるが、最も有効とされたのはミサである³³⁾。ジャン・ガエターノ・オルシーニの墓の下にはミサを行なうための祭壇が、その上には祭壇画を思わせるフレスコ画がしつらえられている。その祭壇画の中に執りなしを受ける枢機卿

31) Körner, op. cit., pp. 49-50.

32) “Bonifacius papa octavus [...] sepulcrum sibi vivens marmoreum cum insigni eius gentilitio parieti coaptavit ita, ut, dum sacerdos missae sacrum perageret, tumulum ipsius Bonifacii conspiceret” (Giacomo Grimaldi, *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano, Codice Barberiniano latino 2733*, a cura di Reto Niggli, Città del Vaticano 1972, p. 37).

33) ル・ゴッフ前掲書, 459頁。

の姿が不在なのは、代祷の祈りやミサによって死者へと施された功德が、生者＝観者本人へといわば「還流」し、彼自身の死後の魂の救済にも役立つことを示すためではないだろうか。実際、聖母マリアが見つめるのは、被葬者ではなく観者の方であり、聖ニコラウスと聖フランチェスコの執りなしの身振りは、死者の横臥像のみならず、その下で祈る観者にも向けられていると解釈可能なのである³⁴⁾。画中に不在のジャン・ガエターノが頂部のステンドグラスに姿を表していることは、彼が代祷の甲斐あって無事天国に迎え入れられ、今度は絵の前で死者のために祈る生者＝観者自身が執りなしを受ける番であるという、いわば「他人事ではない」印象を生み出し、より積極的な代祷を促したと考えられる。このような演出は、多数の巡礼者が参拝につめかけたサン・フランチェスコ聖堂の礼拝空間に、とりわけ相応しいものであっただろう。

ところで、煉獄の誕生に伴い重視されたこれら2つの実践——死者ミサと代祷——の理論的背景をなしていたのは、ルゴフが「明らさまにはないがしばしば煉獄と関係づけられてきたにちがいないもう1つの関心事³⁵⁾」と述べるトピック、すなわち「至福直観」と、それに深く関わる「個別的審判」をめぐる議論である。

至福直観とは、天上へと迎え入れられた死後の義人の魂が神の姿を直接目の当たりにする経験を指す。聖パウロによる『コリントの信徒への手紙1』の1節、「わたしたちは、今は、鏡におぼろに映ったものを見ている。だがそのときには、顔と顔を合わせて見ることになる」(13:12)が、伝統的にその根拠とされてきたが、13世紀、煉獄の教義の成立と連動して、至福直観をめぐる考え方に大きな変化が生じた。義人が至福直観を享受するにあたっては、従来考えられていたように、復活した肉体と魂が再統合されるこの世の終わり、キリスト再臨の時を待つ必要はもはやなく、死後すぐに可能とされた。つまり、死者が地獄ないし煉獄へと送られるのか、あるいは天国で神と相まみえることが

34) ちなみに、画面の外へと向けられた両聖者の身振りは、ジョットの《オンニッサンティの聖母》の画面下方にひざまずく2人の天使のそれと類似している。この作品においても、天使が絵の外の観者を画中の聖母子へと執りなそうとしているのである。

35) ル・ゴッフ前掲書、461頁。

できるのかが決まるのは、世界の終末における最後の審判すなわち普遍的審判（*giudizio universale*）ではなく、個別的審判（*giudizio particolare*）によってであるとされたのである。

煉獄・至福直観・個別的審判という3項の密接な関連について、ルゴフは次のように端的に指摘している。

[……] 次のことを理解しなければならない。すなわち [……] 天国とは、つきつめれば煉獄における唯一の、しかし本質的な欠如たる至福直観に還元されうること。個別的審判の直後に義人には至福直観が許されるという教理が決定的な形をとるのは、まさしく13世紀の大神学者たちにおいてなのである。煉獄は要するに [……] 最後の審判以前にも至福直観が実在することの証となり得る³⁶⁾。

このような個別的審判の考え方が、煉獄の存在とともに公式に認められたのは、1274年の第2リヨン公会議においてであり、その立役者が、開催を待たずに逝去した教皇クレメンス4世であった。彼は当時教皇の拠点の置かれたヴィテルボにおいて、個別的終末論の思想を練り上げるにあたって中心的な役割を果たしたが、その議論に大きく貢献したのが、教皇が1268年に死去するまでの2年間、同地で活動した聖トマス・アクィナスである。実際トマスは『対異教徒大全』において、魂は死後すぐに報償ないし劫罰を受け取るのであり、魂が肉体と再統合される最後の審判の時を待つ理由はどこにもないと主張している。このような文脈を踏まえるならば、リアリスティックな死者の横臥像を伴う新しい墓碑形式がまさしくこの時期のヴィテルボにおいて成立し、教皇クレメンス4世の墓（図16）がその嚆矢をなしているとしても、決して偶然ではないのである³⁷⁾。

さらに、すでに墓の主として登場した典礼学者ギヨーム・デュランもまた、

36) 同 461-462 頁。

37) Körner, op. cit.

この人脈の中に位置づけられる。同じ南仏出身のクレメンスによりヴィテルボに招聘され、要職を与えられて厚遇されたデュランは、同地で展開した個別的終末論をめぐる議論の「証人あるいは共闘者³⁸⁾」とみなしうる存在である。デュランが『神聖なる典礼の本義』において、死者ミサは「遺骸の前で」なされるべきだと述べていることは、先に見た通りだが、このような主張にも、個別的審判を重視する教皇の考え方が色濃く反映している。この思想の反響はさらに、デュラン自身の墓碑（図23）にも認めることが可能かもしれない。死者ミサにおける遺骸を思わせる石造の横臥像の上方には、光に満ちたモザイクの中に、デュランの魂がマンドの守護聖者プリウァトゥスによって聖母子へと執りなされる光景が表されている。このような彫刻とモザイク、地上と天上の直接的な隣接配置は、善人の魂が死後、最後の審判を待たずに直ちに至福直観に与ることができるとする個別的終末論の直接性と照応するものではないだろうか。

中世後期の墓碑の上部にしばしば表現された「魂の推挙」図像が、個別的審判を経た魂による至福直観の享受を表現したものかどうかについては、研究者の間で意見が分かれる。死者の魂が審判者キリストではなく聖母子の前にひざまずいていること、あるいは、わずかに存在する個別的審判の図像に認められる、天使と悪魔による魂の奪い合いなどの様子が描かれていないことなどを理由に、こうした見方を否定する向きもある³⁹⁾。しかし、仮に図像的に厳密には対応していないとしても、少なくともボニファティウス8世以降の墓碑に認め

38) Ibid., p. 53.

39) ヘルクロッツは、こうした図像が「死の直後の個人の魂に対する審判」を想定したものとする (Herklotz, op. cit., p. 274)。バルタリーニも、この種のイメージが個別的審判とそれにより成就した至福直観の光景を「間接的な仕方ではあれ」表現したものとみなしている (Roberto Bartolini, ““Et in carne mea videbo Deum meum”: Maso di Banco, la cappella dei Confessori e la committenza dei Bardi. A proposito di un libro recente”, in *Prospettiva*, nn. 98-99, 2000, pp. 58-103 [72])。他方、パーチェヤモルヴァンはこうした見方に懐疑的である。Pace, op. cit., pp. 167-168; Haude Morvan, “Il *De consuetudinibus sepelientium* di Boncompagno da Signa: la tematica funeraria in un testo del Duecento tra esempio morale, interessi antropologici, archeologici e artistici”, in *Opera · Nomina · Historiae. Giornale di cultura artistica*, 7, 2012, pp. 31-65 (49-52).

られる、重く冷たい石彫と光輝くモザイクの間のメディウムのコントラストを通じた神々しい天上世界のイメージに関して言えば、個別的審判ののちに義人の魂が目の当たりにする輝かしい至福直観の光景を効果的に可視化したものとみなすことができるのではないだろうか。

至福直観についての議論が同時代の美術に与えた影響については従来、1331年から翌年にかけて教皇ヨハネス22世が行なった説教と、それが惹き起こした論争との関連で論じられることが多かった⁴⁰⁾。ヨハネスは説教の中で、完全な至福直観は、魂と肉体が再結合した最後の審判を経た後にのみ実現すると主張したのである。彼の見解は文字通り物議を醸し、多くの聖職者のみならず世俗の王たちも議論に介入する異例の事態に発展した。ヨハネスの死後、議論を引き継いだ新教皇ベネディクトゥス12世が、1336年の勅書『ベネディクトゥス・デウス』においてヨハネスの主張を否定し、個別的審判後の至福直観を再び公に認めることで、論争はようやく終息に至る。先行研究においては、マーズ・ディ・バンコ（図26）やシモーネ・マルティーニ（図27, 28）が1330年代後半から40年代にかけて手がけた絵画作品に認められる特異な図像表現に、この論争の反響を読み取ろうとする解釈が試みられてきた⁴¹⁾。

だが、至福直観をめぐるのは、煉獄の思想の形成との関連で、すでに13世紀

40) 論争の経緯については以下を参照。Caroline Walker Bynum, *Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, New York 1995, pp. 283-291. この論争と同時代の写本における至福直観図像との関連については、以下を参照。Lucy Freeman Sandler, “Face to Face with God: A Pictorial Image of the Beatific Vision”, in *England in the Fourteenth Century*, Proceeding of the 1985 Harlaxton Symposium, ed. by William Mark Ormrod, Woodbridge 1986, pp. 224-235.

41) マーズ・ディ・バンコがサンタ・クローチェ聖堂バルディ礼拝堂の墓碑上方に描いたフレスコ画を個別的審判と解釈する説については、以下を参照。Enrica Neri Lusanna, “Maso di Banco e la cappella Bardi di San Silvestro”, in *Maso di Banco. La cappella di San Silvestro*, a cura di Cristina Acidini Luchinat e Enrica Neri Lusanna, Milano 1998, pp. 17-50 (18-25). ただしバルタリーニはこの見解に否定的である（Bartalini, ““Et in carne mea videbo Deum meum”” cit.）。晩年のシモーネ・マルティーニがアヴィニョンで手がけた《祝福するキリスト》と《謙譲の聖母》のフレスコ画を同時期の至福直観論争と関連づける解釈については、以下を参照。Beth Williamson, “Site, Seeing and Salvation in Fourteenth-Century Avignon”, in *Art History*, vol. 30, no. 1, 2007, pp. 1-25.

後半より、特に托鉢修道会や大学周辺において活発に議論されていたことに留意する必要がある。とりわけ、個別的審判の後に享受される神の直観の至福が、最後の審判を経てさらに拡張ないし増大するか否かについて、肯定的なフランチェスコ会と否定的なドメニコ会との間で論戦が交わされていたのであり、枢機卿マッテオ・ダックアスパルタもその論者のひとりであった⁴²⁾。ほかならぬ彼が聖別した教皇ボニファティウス8世墓碑を飾っていたモザイク（図22）、あるいは枢機卿自身の墓に描かれたフレスコ（図25）に、至福増大説を採る彼の立場の反映を見てとることまでは、おそらく不可能であろう。だが、これらの「魂の推挙」のイメージが、横隊像の冷たい大理石と明瞭な対比をなす光彩豊かなメディウム（モザイクおよびその代替としてのフレスコ）によって表現されていることを踏まえるなら、至福直観の光景をダイレクトに図像化したものではないにせよ、少なくとも間接的に可視化したものとみなすことは可能だろう。教皇クレメンス4世、典礼学者デュラン、アックアスパルタ枢機卿ら、個別的審判と至福直観をめぐる議論に深く関わった聖職者たちの墓碑に、逼真的な描写の横隊像や色鮮やかな「魂の推挙」図像など、新しい要素が導入されていることは、単なる偶然ではないのである。

ここで改めてサン・ニコラ礼拝堂の墓碑に立ち返ろう（図4）。彫刻による被葬者の横隊像とフレスコによる聖母子像の上方、ステンドグラスによるランセット窓の頂部では、ひざまずくジャン・ガエターノ・オルシーニが、聖フランチェスコによる執りなしを受けて（彼の足が聖者の両足の上に載っていることに注意しよう）、今まさに天上で救世主と「顔と顔を合わせ」、至福直観を享受しているところである（図6）。伝統的なモザイクではなく、当時のイタリアにおいては最新の技術であるステンドグラスで表現された、この光輝く「魂の推挙」のイメージは、通常のように聖母子ではなく救世主キリストが執りなし先になっているという図像的例外性、および天上の至福を表現するのにこの

42) この議論とアックアスパルタ枢機卿の見解については、以下を参照。Christian Trottmann, *La vision béatifique. Des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Rome 1995, pp. 417-425.

上なく適したメディウムの採用という素材の特異性を通じて、当時神学的議論の対象となっていた個別的審判と至福直観の光景を構造的に可視化したものとなっている。そして、礼拝堂に足を踏み入れた参拝者も、こちらを見つめる聖母に促されて死者のために代祷の祈りを捧げることで、マリアという「天の窓」を経て至福直観へと至る道行きの入口に立つことになるのである。

結 語

フレスコ画の内部や近辺に隣接して設けられたガラス窓を絵画表現と関連づけ、窓から射し込む光を天上的な神の現前ないし臨在として解釈しようとする試みは、アンブロジーヨ・ロレンツェッティによるモンテシエーピ礼拝堂の《受胎告知》や、ナポリのドンナレジーナ聖堂の壁画などをめぐって、従来の研究においてもなされてきた⁴³⁾。他方、サン・ニコラ礼拝堂において特異なのは、光源をなすのが単なる窓ではなくスタンドグラスであること、さらに、それがフレスコ画だけでなく大理石彫刻とも関連づけられ、ミクストメディアによる3つ組を形成していることである。これら3者を垂直方向に隣接的に配置し、地上的・物質的領域に属する彫刻、天上的・非物質的領域を表象したスタンドグラス、そして両者を橋渡しする文字通り仲介的な位置にあるフレスコ画メディウムという3者の間メディウムのな差異を通じて、聖ボナヴェントゥーラのいう「魂の神への道程」が礼拝者の眼前に繰り広げられることになる⁴⁴⁾。

彫刻 → フレスコ → スタンドグラスという、物質界から精神界へと至る新プラトン主義的な上昇ベクトルを含意した一方向的・垂直的な間メディウム性を、

43) Daniel Arasse, *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris 1999, pp. 78-83; 谷古宇尚「ナポリ、サンタ・マリア・ドンナレジーナ聖堂の建築と絵画」『美術史』第151号, 2001年, 78-92頁。

44) 複数のメディウム間の差異と非連続性によって観者の想像力を刺激し、聖なるものとのコミュニケーションに導くという、14世紀イタリア絵画の新しい「美的戦略」については、以下を参照。Klaus Krüger, "Medium and Imagination: Aesthetic Aspects of Trecento Panel Painting", in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento* cit., pp. 56-81.

仮に「^{サンタグム}連辞的」なそれと呼ぶことができるとすれば、中心のフレスコー一点に圧縮され結晶化した、アイコン（絵画＝祭壇画／フレスコ画）とヴィジョン（建築＝「天の窓」）の間の双方向的・水平的な揺らぎに根ざす、もうひとつの間メディウム性の方は、「^{パラディグム}範列的」と定義づけることができるかもしれない。これら2つの間メディウム性が画中で交差し交錯することで、礼拝堂の核心に時空の歪み、凹みが生じる。その渦中へと参拝者を招き入れることにより、ジャン・ガエターノ・オルシーニ墓碑は、単なる追悼や代祷のためのモニュメントではなく、死者が天上において目のあたりにするはずの聖なる光景を生者にも共有可能なものとする、^{メディウム}至福直観の媒介装置としても機能したのではないだろうか。

【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。

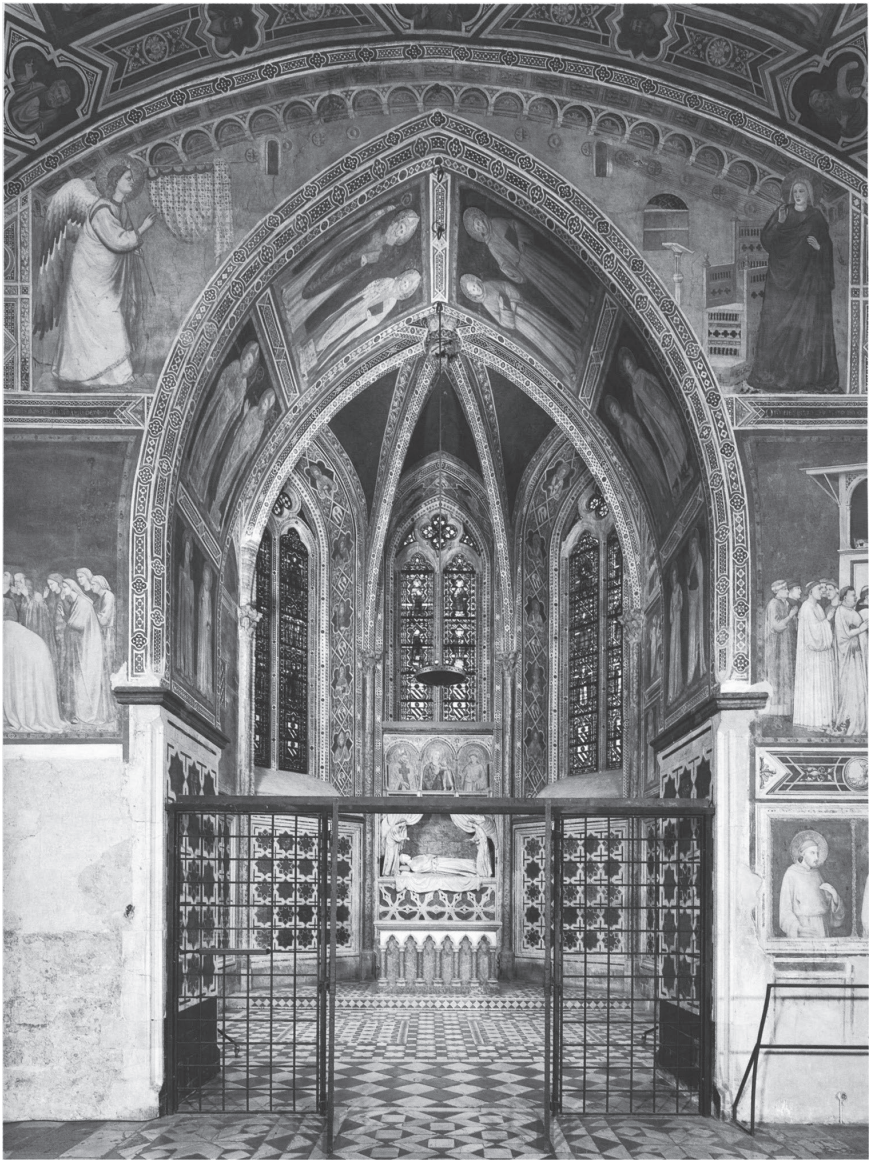


図1 サン・ニコラ礼拝堂, アッシジ, サン・フランチェスコ聖堂下院



図2 サン・ニコラ礼拝堂, 入口周辺のフレスコ装飾



図3 サン・ニコラ礼拝堂, 内陣部

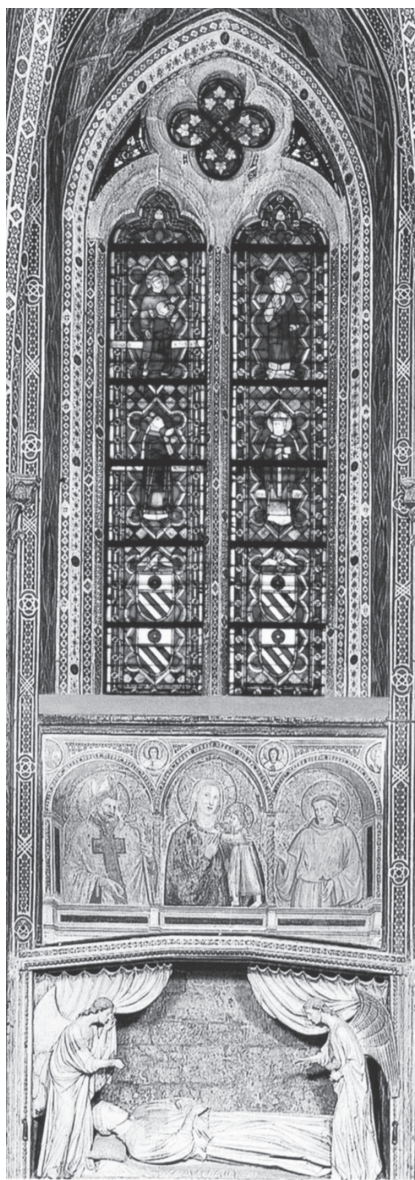


図4 ジャン・ガエターノ・オルシーニ枢機卿墓碑，アッシジ，サン・フランチェスコ聖堂下院，サン・ニコラ礼拝堂



図5 同，墓碑上部のステンドグラス



図6 作者不詳《聖フランチェスコによって贖い主キリストへと執りなされるジャン・ガエターノ・オルシーニ枢機卿》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

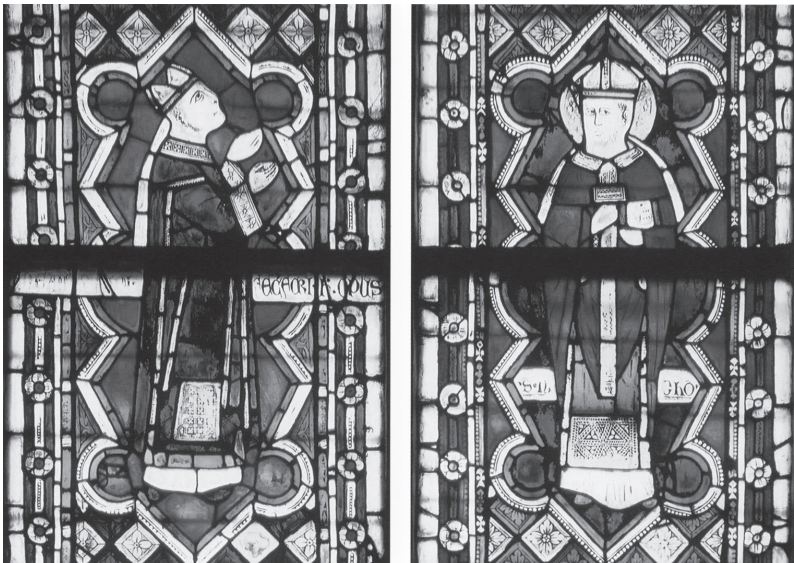


図7 作者不詳《聖ニコラウスとナポレオーネ・オルシーニ枢機卿》1300年頃、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下院、サン・ニコラ礼拝堂



図8 「サン・ニコラ礼拝堂の画家」《聖母子，聖ニコラウス，聖フランチェスコ》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9 作者不詳《ジャン・ガエターノ・オルシーニ枢機卿の横臥像》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10 ジョット《バディーア祭壇画》1295年頃、フィレンツェ、ウフィツィ美術館



図11 リッポ・ヴァンニ《擬似祭壇画》1370年頃、シエナ、サン・フランチェスコ聖堂



図12 チマプーエ《ロッジャの中の半身像》1280年頃、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂上院



図13, 14 ジョット《2つの空洞》1304年頃、パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂

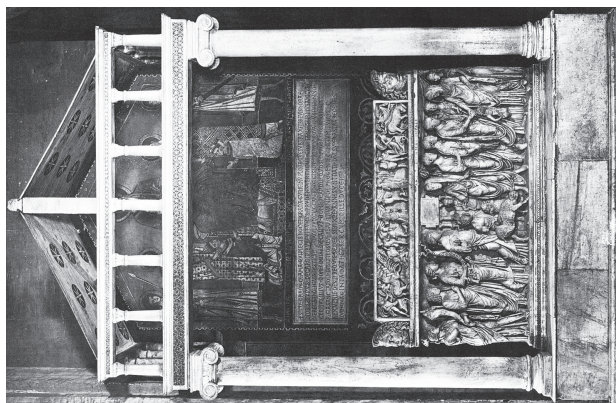


図15 グリエルモ・フィエスキ枢機卿墓碑 (1943年以前の写真), ローマ, サン・ロレンツォ・フォオーリ・レ・ムーラ聖堂



図16 ピエトロ・ディ・オデリーシオ, クレメンヌス4世墓碑, ヴィテルボ, サン・フランチェスコ聖堂, 部分

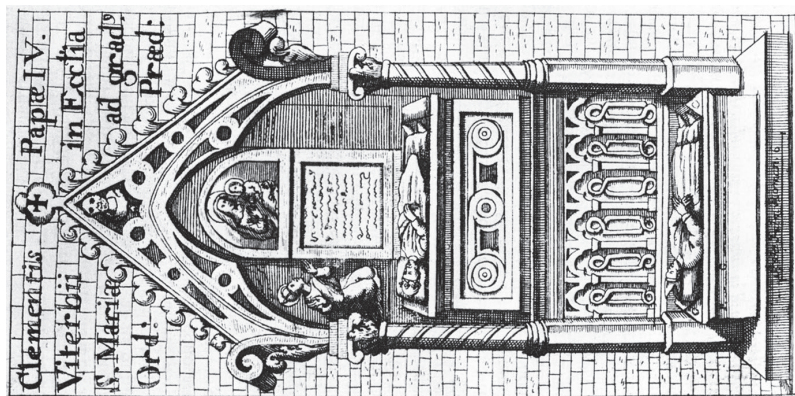


図17 クレメンヌス4世墓碑, 17世紀の版画 (パーペブロッホの著作より)



図18 ヴィチェドミノ・ヴィチェドミニ枢機卿墓碑（1944年以前の写真）、
ヴィテルボ、サン・フランチェスコ聖堂



図19 墓碑，オクレ，サント・スピリト聖堂



図20 アルノルフォ・ディ・カンビオ, ギヨーム・ド・ブレ枢機卿墓碑, オルヴィエート, サン・ドメニコ聖堂

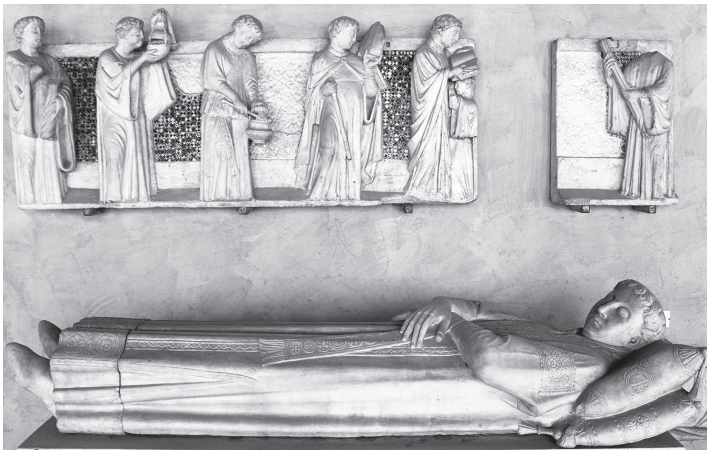


図21 アルノルフォ・ディ・カンビオ, リッカルド・アンニバルディ枢機卿墓碑, ローマ, サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラーノ聖堂

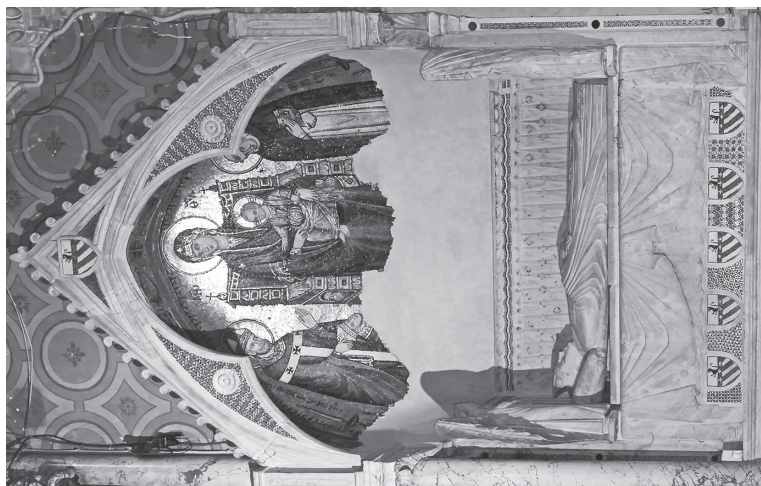


図23 ギヨーム・デュラン墓碑，ローマ，サンタ・マリア・ゾプラ・ミネルヴァ聖堂

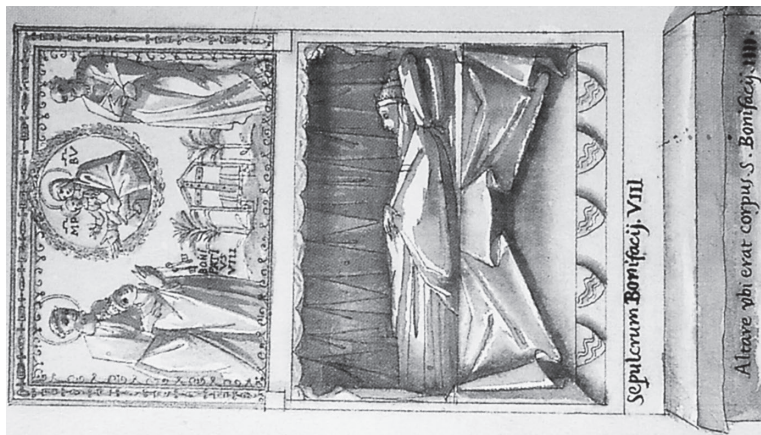


図22 ボニファティウス8世墓碑，タッセツリによる17世紀の水彩スケッチ，部分



図25 マットオ・ダックアスバルタ枢機卿墓碑, ローマ, サンタ・マリア・アラチエーリ聖堂

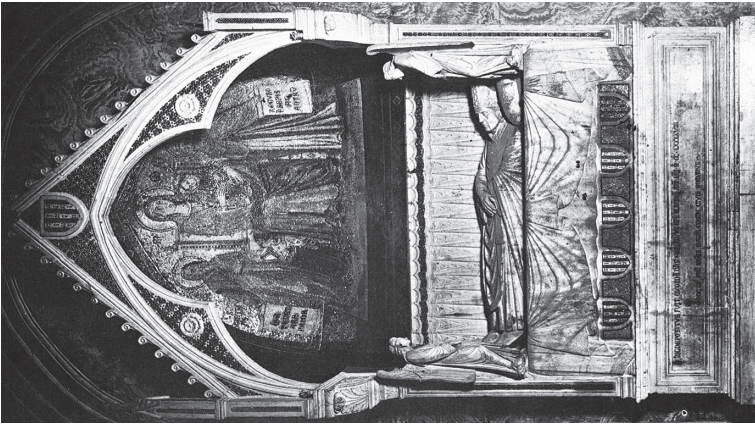


図24 ゴンサロ・ベレス・グデイエル枢機卿墓碑, ローマ, サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂



図26 マーゾ・デイ・パンコ、グアルティエー
リ・デ・バルデイ墓碑、フィレンツェ、
サンタ・クロチエ聖堂バルデイ礼
拝堂



図27 シモーネ・マルティニー《祝福するキリスト》シノピ
ア、1340年頃、アヴィニョン、教皇宮殿



図28 シモーネ・マルティニー《謙譲の聖母》1340年頃、アヴィ
ニョン、教皇宮殿