

## 幻視の遠近法

ベッカフーミ作《シエナの聖女カテリーナの聖痕拝受》再考

松原知生

### 序

16世紀前半におけるシエナ絵画の立役者、ドメニコ・ベッカフーミ（1486-1551年）による《シエナの聖女カテリーナの聖痕拝受》（1514-15年頃、シエナ、国立絵画館、図1）は、初期の真筆として高く評価され、従来とりわけ様式的な観点から詳細に論じられてきた作品である<sup>①</sup>。他方、その図像学的な諸側面についても、近年パイク＝ゴードリーが綿密な分析を行なっている<sup>②</sup>。本論は、こうした先行研究を踏まえながらも、とりわけパイク＝ゴードリーの図像分析において十分に説明されていない2つのモチーフに着目しつつ、本図の形象的・構造的な特異性についての省察を目指すものである。画面中で大きな面積を占めつつ、純粋にイコノグラフィ的な解釈を拒む2つの要素とは、前・中景を飾る遠近法的な舗床装飾、および後景に広がる光に満ちた空である。幾何学的なパターンあるいは純粋な色面に還元された、ほとんど非具象的とさえ言えるこれらのモチーフは、管見によれば、作品のメインテーマである幻視経験を表象するにあたってきわめて重要な役割を果たしている。さらに、結論を先取りして言えば、これらの要素は、絵を前にした観者＝礼拝者に強く働きかけ、そのまなざしを誘導する機能をも担っていると考えられる。それゆえここでは、これまで等閑に付されてきた、本図の受容の場における観者の関与性という問題についても、若干の考察を行ないたい。

### 1. 交差する視線

画面をひとわり眺めてみよう(図1)。屋外へと開かれたロτζャにも、あるいは聖堂の内部にも見える、奇妙に両義的な空間の床の上に、14世紀のシエナ出身の聖女カテリーナがひざまずき、十字架のキリストの手足と脇腹から発した光線によって身体を貫かれ、5つの聖なる傷を授かるという、よく知られた聖痕拝受の場面が描かれている。画面左では聖ベネディクトゥスが聖女を指差してわれわれを画面中へと誘わない、右では聖ヒエロニムスが書物を広げつつ、聖女の奇跡に見入っている。彼らの頭上に位置する付柱のコーニス部分には、二人の天使が

座り、彼らが開く緑のカーテンの向こうには、聖母子と天使たちが雲に囲まれて浮遊しているのが見える。その下方、頬杖を突いて眠る修道女の向こうには、光に満ちた美しい田園風景はるか彼方まで続いている。灰色を基調とした落ち着いた画面には、ヒエロニムスのマントの赤、カーテンと草原の緑、そして、聖母のマントと空の青がアクセントと彩りを加えている。

本図の直前に制作されたベッカフーミ最初期の作品、《三位一体》(図2)と同様、この作品においても、(現実的な)アイコンと(超現実的な)ヴィジョンの間の微妙な関係が視覚化されている。すなわち、すでに別稿において論じたように<sup>9)</sup>、《三位一体》において、福音書記者=幻視者ヨハネが眺める三位一体のヴィジョンは、付柱で枠づけられることにより、一種の画中画のアイコンに

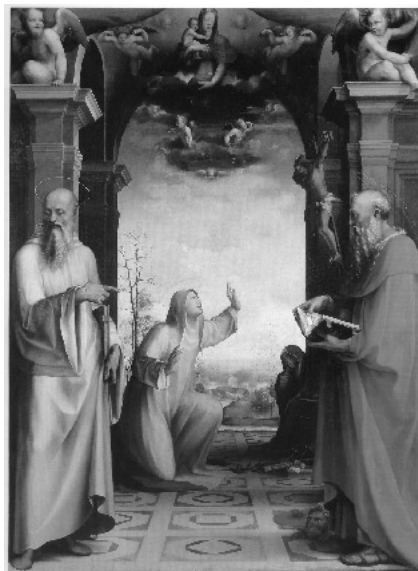


図1 ベッカフーミ《シエナの聖女カテリーナの聖痕拝受》1514-15年頃、シエナ、国立絵画館

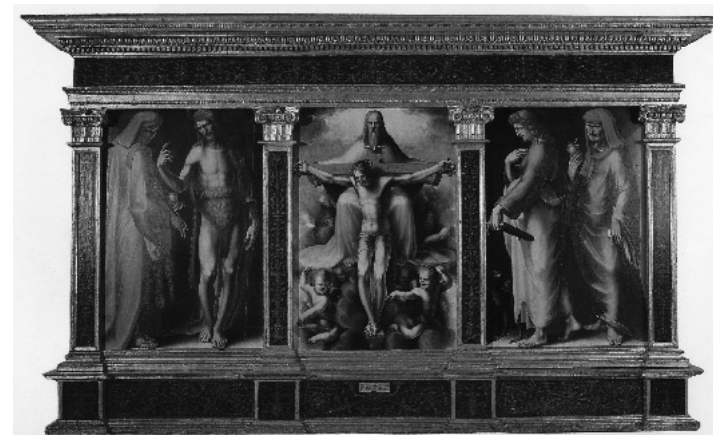


図2 ベッカフーミ《三位一体》1513年、シエナ、国立絵画館

も見えるものであったが、しかし一個のアイコンとして十全に特徴づけられているわけではなかった。一方、《聖痕拝受》において、聖女の仰ぎ見るキリストのヴィジョン(図3)は、祭壇上に置かれた木彫の礼拝像=アイコンであるようにも見えるのだが、よく見ると祭壇自体は、画面右のヒエロニムスに隠されてははっきりと描かれておらず、このキリスト像がどのように立っているのか、あるいはそれがキリスト〈像〉なのか、それとも聖女の前に顕現した〈真の〉キリストなのかどうかさえ、定かではないのである。

これに対し、ベッカフーミ以前にシエナを中心に制作された同主題の絵画において、聖女に聖痕を授けるキリストは、祭壇に置かれたアイコンであるか、祭壇上の像からはっきりと区別されるヴィジョンであるかのいずれかであって、両者の間に混同の余地はない。たとえば、ベッカフーミ作品の画面構成に明らかに影響を与えている先行作例、ベルナルディーノ・フンガイによ



図3 図1の部分(磔刑のキリスト)



図4 ベルナルディーノ・フンガイ《シエナの聖女カテリーナの聖痕拝受》1493-97年、シエナ、聖女カテリーナの家

る作品（図4）と比較すれば、このことは理解される<sup>4)</sup>。それゆえベッカフーミ作品において、ヴィジョンという非物質的なイメージは一見すると、アイコンという物質的なイメージとして表象されているかに思われるが、実は両者は完全に等号で結ぶことができない、戯れと揺らぎに満ちた関係にあるのである。

ベッカフーミ作品と、その直接のモデルであるフンガイ作品を隔てる差異はしかし、これ以外にも存在する。たとえば、後者の作品において、キリストと聖女の頭部は、四分の三面観で表象されているのに対し、前者では完全な側面観へと変更され、二人が誰も立ち入ることのできない内密なコミュニケーションに没入していることが強調されている。さらに、両者ともに、画面上方に聖母子の顕現を表象しているが、フンガイ作品において、聖母子は画面下のカテリーナを優しげに見つめ、さらに側部パネルの聖ヒエロニムスと聖ドミニクスが彼らを見上げているため、聖母子のヴィジョンと他の登場人物の間にまなざしのやりとりが成立している。これに対し、ベッカフーミ作品の登場人物の中

で、磔刑のキリストを見ているのが聖女カテリーナだけであるのと同様に、天上の聖母子の顕現を目にするのは（彼女を取り巻く雲間の天使を別にすれば）観者のみであり、キリストとマリアの方も、画面のこちら側の観者だけをじっと見据えているのである。それゆえ、ベッカフーミ作品では、〈磔刑のキリスト—カテリーナ〉、〈聖母子—観者〉という2組の視線の交換は、非常に親密なものであり、ある意味では排他的でさえあることが分かる。

これを換言するならば、ベッカフーミ作品においては、別々のヴィジョンを眺める2つの異なるまなざし、すなわち、キリストの受難のヴィジョンを仰ぎ見る側面観の聖者のまなざしと、キリストの受肉のヴィジョンを正面から見上げる観者のまなざしとが、画中に並存し交差していることになる<sup>5)</sup>。さらに、画面中央で直交し十字をなす、このような視線の交差は、別のモチーフによって強調されることで、イメージ全体を構造化しているのが分かる。すなわち、画面下方、色大理石によって装飾された舗床の複雑な幾何学文様のうち、一本の長い垂直線だけが人物像によって隠されずに、手前から画面奥の開口部に向かってまっすぐに伸びていくことで、われわれの視線を画面奥の風景、あるいはその上方に顕れた聖母子の幻視へと誘導している。この点で、簡素な装飾のみを付され、しかも垂直線が風景に至る途中で水平の建築モチーフによって中断されているフンガイ作品の舗床とは大きく異なるのだが、しかしベッカフーミにおいても、この線を横切っているモチーフがひとつだけ存在する。それとは聖女カテリーナの持物<sup>6)</sup>、すなわち、祭壇の台座部分と聖女の衣服のへりの両方に触れている白百合である（図5）。奥へと向かう舗床の垂直線が、観者と風景、あるいはその上方に浮かぶ聖母子のヴィジョンを連絡しているとす



図5 図1の部分（舗床と聖女の持物）

れば、この線と直交する百合、そしてそれに添えられた書物は、聖女カテリーナとキリストのヴィジョンを連結しているのである<sup>7)</sup>。

カテリーナの聖痕拝受を描いた作品において通常、キリストと聖女を結びつけるのはもちろん、前者の両手と脇腹から放射される光線であるが、ベッカフーミは、カプアのライモンドゥスによる『大伝記』(1388-95年)における聖女の聖痕拝受についてのくだりを十分に留意していたためであろう、カテリーナの受けた傷も、またその原因となった、キリストの放つ光線も、可視的に表象していない。というのも、聖女はこの神秘体験を次のように証言していたからである。

[...] 主のいとも聖なる傷の5つの口から、血の色の光線が私の方に向けられ、私の手と足と心臓とを打ちました。私はこの神秘を悟り、「ああ、主なるわが神よ、聖痕が私の身体の外面に現れないようお願い申し上げます」と叫びました。私がこのように話している間、光線は私に届く前に、血の色から輝かしい色へと変わり (colorem sanguineum mutaverunt in splendidum), 純粋な光の形で (in forma purae lucis), 私の体の5つの箇所、すなわち、両手、両足、心臓に達しました<sup>8)</sup>(下線は稿者による)。

聖女カテリーナが、アッシジの聖フランチェスコ<sup>9)</sup>と同様、実際に聖痕を受けたかどうかについては、特にドメニコ会とフランチェスコ会との間で長きにわたる論争が展開されたが、その際の争点のひとつが、聖女カテリーナをイメージ化する際に、この不可視の聖なる傷を可視的なかたちで表象すべきか否かという問題であった<sup>10)</sup>。かすかに識別できる光線を画面に描き込んだフンガイとは異なり、ベッカフーミは『大伝記』の記述に忠実に、また同図像の歴史の中でおそらくは唯一、聖痕も光線も目に見えるかたちで描いていない<sup>11)</sup>。だが、これまで十分に注目されてきたとは言いがたい、この驚くべき図像化、いわば〈不可視的な可視化〉を遂行するにあたって、ベッカフーミがさまざまな細部を導入していることに留意したい。たとえば彼は、聖女の両手の掌が見えない

ように手の向きや指の位置を巧みに工夫して描いている(図6)が、これによって、聖痕が実際に〈存在しない〉のか、あるいはただ〈見えない〉だけなのかという判断は、観者自身に委ねられることになる。また、作品中で最も印象的な部分のひとつ、すなわち、磔刑像と聖女を隔てる、澄みきった光に満たされて輝く広い空、ほとんど〈非イコン的〉と言いつつ得るまでに純化されたこの真白色面<sup>12)</sup>

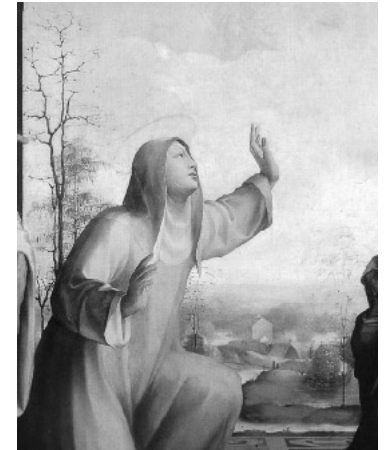


図6 図1の部分(聖女と風景)

は、キリストからカテリーナに向けて放たれた「輝かしい色」の「純粋な光」を暗示し、さらにはその視覚的な換喩をなしているとも考えることもできるのではなかろうか。さらに言えば、画家がキリスト(あるいはその像の置かれた祭壇)と聖女を、白百合という持物によって結びつけたのは、キリストとカテリーナの間で交わされた不可視のコミュニケーションを、可視的な「血の色の光線」を用いることなく表現するためであったと推測される。これら一連の細部によってベッカフーミは、本来は表象不可能な聖女の聖痕拝受の奇跡を、いわば〈省略法<sup>エリプシス</sup>〉によって、〈不在〉を通じて表象することができたのである。

## 2. 幻視の遠近法

ここで、すでに指摘した事実、すなわち、舗床の垂直線と水平に置かれた白百合との交わりを通じて、聖者と観者の視線の交差が強調されているという事実にもう一度立ち返ろう。絵を前にした観者のまなざしが、聖女カテリーナの百合を経て初めて、美しい風景あるいは聖母子の幻視に到達できるということを考えると、ここでは百合によって象徴されるカテリーナの美德である「純潔」こそ、神へと至る観者の霊的な道行きにおける不可欠な条件あるいは〈留<sup>スタティオ</sup>〉で



図7 ヤン・ファン・エイク《宰相ロランの聖母》  
1435年頃、パリ、ルーヴル美術館

あることが示されているのかもしれない。

ところで、〈聖〉の現前を見つめる2つのまなざし（絵画内的な視線と絵画的な視線）の交錯を主題化したのは、実はベッカフーミが最初ではない。時代も地域も大きく異なるが、ヤン・ファン・エイクが1435年頃、ルーヴル美術館の名高い《宰相ロランの聖母》（図7）において、すでに同様の構造を打ち出していた。ここでも同様に、眼前に顕現した聖母子のヴィジョンと対面する画中のロランのまなざしと、舗床の大理石装飾に導かれてアーチの向こうに開けた広大な景色を眺める、絵の外の観者のまなざしが交差しているのである。水平方向に向かうロランのまなざしは、背後に広がる地平線と連動することによって強調されている。一方、何ものにも遮られずに構図の中心を貫く舗床の垂直線は、花の咲き乱れる庭へと一直線に続く（図8）。この線をたどって奥へと進み、壁に突き当たった観者のまなざしは、今度は右に向けた石段を上ってテラスの上に出る。そしてそこから、2人の謎の人物の背中越しに、無限に広がる風景のパノラマを一望の下に眺めやることになるのである<sup>(13)</sup>。

さらに、ベッカフーミ作品と同様、ファン・エイク作品においても、聖母の純潔を象徴する百合が、まなざしの経る〈中継点〉として途中に配されていることは興味深い。この百合の咲く中庭はしばしば、聖母マリアの隠喩である「閉ざされた庭 (hortus conclusus)」と捉えられてきた。加えてここでは、ベッカフーミ作品と同様、構図的に不釣り合いなまでに大きな場を占める光に満ちた天空に向かって開かれた三連アーチが、マリアのもうひとつの隠喩、すなわち「天の窓<sup>(14)</sup> (fenestra coeli)」,あるいは「天の門<sup>(15)</sup> (janua coeli)」を表象している可能性に



図8 図7の部分（庭と風景）

についても指摘しておきたい。このように考えるならば、《ロランの聖母》においては、（パースの記号的意味における）「イコン記号」としての聖母のヴィジョンを見つめるロランのまなざしと、「シンボル記号」としての聖母（百合、庭、窓）を見つめる観者のまなざしが交差していると言えよう。さらに、ベッカフーミ作品の背景（図9）においてと同様、ここで



図9 図1の部分（背景の橋）

も画面奥に〈橋〉という連結／通過の記号が位置づけられているのは、単なる偶然の一致であろうか。とはいえファン・エイクにおいて橋は、キリストの右手から発する恩寵をロランに伝達する役割を担っている。これに対し、ベッカ

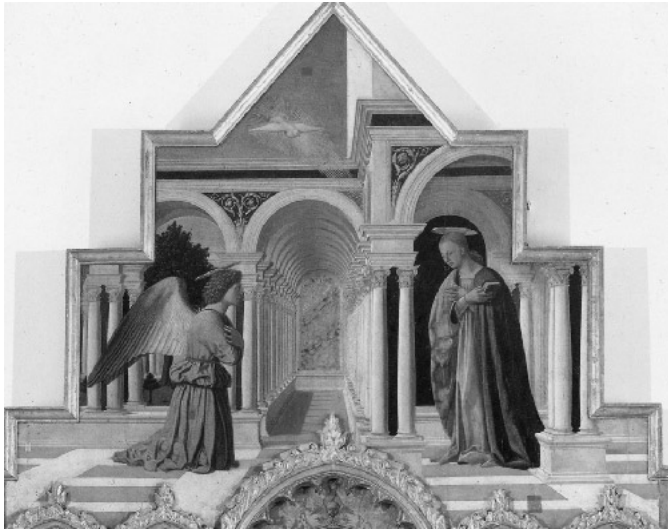


図10 ピエロ・デッラ・フランチェスカ《受胎告知》  
1470年頃、ペルージャ、ウンブリア国立美術館

フーミの場合、すぐ後で見ると、画面手前から出発した礼拝者の神への道程が、橋を越えて、地平線の彼方まで無限に続いていることが暗示されているように思われる。

ベッカフーミとファン・エイクの作品において、〈聖〉へと向かう観者のまなごしのベクトルを方向づけているのは、舗床の遠近法的装飾パターンである。そして、15世紀的な遠近法が、単に外的世界の客観的〈表象〉を可能にする原理であるのみならず、現実を超えた神秘の〈現前化〉を可能にする装置でもあったという可能性は、先行研究によってすでに指摘されている。たとえばバクサンドールは、1972年という早い時点で、次のようなきわめて重要な見解を述べている。

15世紀における受胎告知図や死の場面、幻視の情景などに、これ[ピエロ・デッラ・フランチェスカの《受胎告知》(図10)]に類するもの[巧妙な遠近法構成による物語表現]が多いのは、きわめて注目すべきことである。[…]

遠近法は […] 至福の世界への終末論的な一瞥として解釈される可能性も残されているのである<sup>(16)</sup>。

クワトロチェント的な遠近法がもたらす「直接的で劇的な」効果は、聖なる存在を無媒介に眺めやる「道徳的・精神的な目」、つまり幻視的な至福直観の直接性を示す「視覚上の比喩」ともなるのである。

一方、受胎告知図における遠近法の問題を敷衍したエジャートンは、15世紀の告知図にしばしば見られる厳格な遠近法表現を、「神の無限性の象徴的な計測」を可能にする、パラドキシカルな「霊的幾何学」として捉えている<sup>(17)</sup>。さらに近年では、ルイ・マランやダニエル・アラスが、受胎告知(Annonciation)という主題を、宗教的な言表作用(énonciation)の範例あるいはパラダイムと見なしつつ、告知図における交差状の言表構造について詳細な分析を行なっている。マランの分析によれば、大天使ガブリエルと聖母マリアを結ぶ水平線が、受胎告知の物語という言表内容を構成する「説話的な軸」であるとすれば、それと直交する、画家／観者の眼と遠近法の消失点とを結ぶ垂直線は、言表作用の主体のまなごしを反復する「遠近法的な軸」をなしている。そして、この2本の軸が交差する「空隙」こそ、形象化不可能な受肉の神秘が形象化される「抽象的かつ〈理論的〉な場」にほかならない<sup>(18)</sup>。他方、アラスによれば、観者と消失点をつなぐ垂直線は、神の〈言葉〉の受肉という不可視の神秘——画面中に受胎告知の物語として水平方向に可視化された神秘——が、絵の前の観者へと現前し、文字通り〈言表〉される軸であるという<sup>(19)</sup>。われわれの正面、ガブリエルとマリアの間に位置する遠近法的建築に配された、奇妙なモチーフの数々(扉、柱、壁、窓、庭など)はそれゆえ、表象不可能な神秘の「非類似的形象<sup>(20)</sup>」なのだ。

15世紀の受胎告知図をめぐる以上のような考察は、ベッカフーミ作品と一見無関係に思われるが、両者を比較することは、われわれの議論にとって非常に有益である。たとえば、ベッカフーミ作品と同じように、人物像によって遮られることのない舗床の垂直線を見事に描き出した、通称「ガードナーの受胎告



図11 「ガードナーの受胎告知の画家」《受胎告知》1480年頃、ボストン、イザベラ・スチュアート・ガードナー美術館

知の画家」による作品（1480年頃、図11）を見てみよう。ここでもやはり観者の目は、幾何学的に装飾された舗床の遠近法的消失をたどって、ロτζヤの向こう、画面奥に開いた門——「天国の門」としてのマリアの<sup>フィギュール</sup>比喩=形象——まで否定なく導かれる。ドメニコ・ヴェネツィアーノによる有名な《受胎告知》においてはなお閉ざされていた門——『エゼキエルの書』に登場する「閉じた門」は、言うまでもなく聖母の隠喩である——は、ここでは開け放たれ、その向こうに川の流れる田園風景が広がり、二本の木が立っている（図12）。左の木は葉を落としているが、右

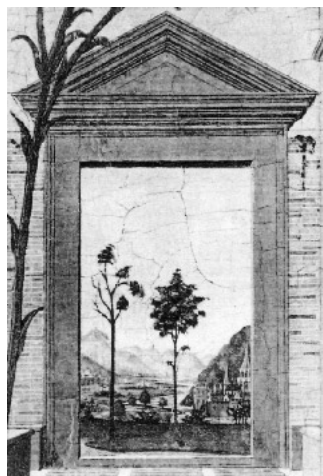


図12 図11の部分（画面奥の門）

の方は青々と茂っていることが分かる。この対比的な樹木には、キリストの死と復活という弁証法的意味が込められていると思われる<sup>(21)</sup>が、同様の木々は、ベッカフーミの作品にも見出すことができるのである<sup>(22)</sup>。このように考えると、ベッカフーミが、カテリーナ（すなわち死すべき人間）の側に枯れた木を、キリストの幻視の側に葉の茂った木（＝「生命の樹」）を位置づけていることも、おそらく偶然ではないだろう（図6）。

ベッカフーミ作品と興味深い照応関係を示す第二の受胎告知図としては、通称「バルベリーニの板絵の画家」（今日ではフラ・カルネヴァーレと同一視される）による作例（図13）が挙げられるだろう。ガードナーの作例のように、遠近法的な舗床の直線が途切れずに画面奥の門まで続いているわけではないが、この作品で興味深いのは、ベッカフーミの場合と同様に、観者=信者の視線を誘導する機能を担った白い直線が、さまざまな象徴的なモチーフによって横切られているという事実である。ベッカフーミ作品において、画面奥に続く線は、聖女の持物である白百合、さらにはキリストが床に投げる影によって横断されている。一方、フラ・カルネヴァーレの《受胎告知》において、白線を奥へとたどる観者のまなざしはまず、大天使ガブリエルが地表に落とす長い影に突き当たる。われわれはこれを、聖母を「覆う」ことで受胎させた神の影<sup>(23)</sup>の換喩と見なすことができよう（影の先がマリアのマントの裾まで届いていることに留意されたい）。さらに少し進むと、今度は紅白の薔薇の生けられた花瓶に会うが、これは、聖母の純潔の象徴であるのみならず、キリストという〈花〉を生けられた〈花瓶〉としての聖母の比喩=形象でもある。こうして、舗床の線をたどる観者のまなざしは、神の影によるマリアの受胎というテーマを、直線的行程において想起することになるのである。

さらに、この観想の果てに行き着く、突き当りの門の向こうの風景には、橋によって川を越えていく一本の道が描かれている（図14）が、やはりこれもベッカフーミ作品に見出すことができる（図6）。パイク=ゴードリーが明らかにしたように<sup>(24)</sup>、聖女カテリーナの思考において、キリストの身体とは、原罪によって絶たれた神への道を再び通行可能にする〈橋〉であり、また、キリスト





図13 フラ・カルネヴァーレ《受胎告知》1450年頃，ワシントンDC，ナショナル・ギャラリー（クレス・コレクション）

の十字架上の死とその後の復活は、天と地とを再びつなぐ「橋」にほかならない。半ば壊れているが、途中から木造で修復されているベッカフーミの橋は、原罪によって墮落した人類の救済への道のりにおける橋としてのキリストという、聖女カテリーナの思想を形象化したものなのである。だがここでは、単に橋がいずれの作品にも登場しているという事実や、その図像学的な意味ではなく、このモチーフが、画面を構造化する遠近法的システムの内部にしっかりと記入されていることに注意したい<sup>(25)</sup>。主題や時代こそ異なれ、ベッカフーミとフラ・カルネヴァーレの作品は、遠近法構図によって、彼岸へと渡された「橋」



図14 図13の部分  
（画面奥の門）



図15 図1の部分（聖母子）

に至る（観者の）魂の道程を視覚化しているという点で、興味深い対応関係にあるのである<sup>(26)</sup>。

### 3. 観者の没入

この道程の果てに観者＝礼拝者が見出すもの、それは前述のように、画面最上方を浮遊する聖母子のヴィジョンである（図15）。カテリーナの背後の空に輝く純白の雲と著しいコントラストをなす、黒々とした暗雲に包まれた彼らは、われわれの方（だけ）を注視している。一見ありがちな構図に見えぬこともないが、少し考えてみただけで、その空間的な位置づけがきわめて不確かで曖昧なものであることが明らかとなる。つまり、一方で聖母子は、戸外に湧き上がる黒雲に乗って天を浮遊しているように見える。しかし他方で、彼らはカテリーナのいる建築の内部に位置し、超自然的な雲によって満たされつつ輝くヴォールトの下を漂っているようにも見えるのである<sup>(27)</sup>。

遠近法的な表象のシステムを超越し、近くと遠く、内と外を自在に往来する、



この神秘的な〈現前〉の両義性はまた、この特異な雲の表象がもうひとつ別のモチーフ、すなわち、緑色の垂れ幕と共働することによって強調されている<sup>(28)</sup>。すなわち一方で、建築の外から内へと侵入する雲は、後景の屋外と中景の屋内とを超自然的に媒介している。他方、角柱の上に座った天使たちによって脇に開かれた緑のカーテンは、聖母子の顕現＝開帳を演出するだけでなく、聖堂内のヴォールトから吊られているようにも、その上の天上世界から直接下がつているようにも見える、その決定不能な位置によって、聖母子の浮遊する中景の超自然的な空間と、前景の現実的な建築空間とを連絡しているのである。雲とカーテンはかくして、後景／中景／前景という遠近法的な空間分節を攪乱し、聖母子のイメージを彼岸と此岸のはざまに宙吊りにすることで、神秘的なヴィジョンの遍在性を可視化しているわけである。

ところで、元来この聖母子の顕現のイメージを間近に仰ぎ見ていたのは実際には誰だったのだろうか。それは、この絵の当初の設置場所、すなわちシエナの城壁の外、トゥーフィ門をすぐ出たところにかつて存在した、モンテオリヴェート派ベネディクト会に属するサン・ベネデット修道院の修道士たちであった<sup>(29)</sup>。この祭壇画に描かれた風景は、今でもトゥーフィ門を出た高台から望むことのできる、シエナ郊外の甘美な田園風景を思わせるものであるが、ベッカフーミが祭壇画の受容者と設置のコンテクストを十分に考慮しつつ制作にあたったことを示す要素が、これ以外にも存在する。第一に、聖女カテリーナのまとう、ドメニコ会第三会の僧服の特異性が挙げられる。すなわちここでは、黒いマントが下にずり落ちることで、白いヴェールとクリーム色の僧服だけが際立っているのである。すでに指摘されているように<sup>(30)</sup>、このような操作を通じてベッカフーミが、聖女カテリーナの服装を、この絵の前で祈るベネディクト会修道士たちの白い僧服——画中で聖ベネディクトゥスが身にまとっている僧服——に〈偽装〉しようとした可能性は高い。そして、もしこれが事実であるとすれば、絵の中でヴィジョンを体験するカテリーナと、絵の外でヴィジョンを仰ぎ見る修道士たちは、まなざしの交差だけでなく、その衣服を通じて、さらに接近することになる。いわば想像的にベネディクト会士へと〈改宗〉し

た聖女カテリーナを、類似した僧服を着た修道会創設者ベネディクトゥスが指差すことによって、聖女は、絵の前で祈る修道士たちにとってのひとつのモデルとして示されているのである<sup>(31)</sup>。

さらに、カテリーナを観者の瞑想の範例として呈示する、もうひとつの工夫についても指摘しておきたい。この祭壇画には、いずれもカテリーナの神秘体験を描いた、3つの物語場面からなるプレデッラが付随している。そのうち、外側に位置する2枚(図16, 17)は、ちょうど左右対称に、建築の入口の前でひざまづくカテリーナを描いている(彼女は、左パネルでは雲間に顕れたキリストから指輪を、右パネルでは聖ドミニクスからドメニコ会の僧服を、それぞれ受け取っている)。いずれの場合も、表象されているのは非現実的な空間で、建築(聖堂?)の扉口の前には、白い床の延長部分が屋外に続いているが、床は途中で突然終わり、その突端の向こうに田園風景の緑が広がっている。そして、ここで注意を喚起したいのは、この曖昧な空間が、主要場面の建築を、ちょうど真横から見た空間を描いたものだという点である。つまり、主要パネルを時計と逆向きに90度回転させると、左のプレデッラに類似した空間が、これに対し時計回りに90度回転させると、右のプレデッラと同じような空間が得られるはずなのである。カテリーナがプレデッラにおいてひざまずいている、建築の開口部の前の場所、それは、中央パネルにおいて聖女の背後、風景の手前に位置する空間にほかならない。仮に観者＝修道士も、想像力によって中央パネルの内部へと〈没入〉し、床の垂直線に沿って奥へと歩くとすれば、プレデッラでカテリーナが幻視を体験している神秘の場に至ることができるに違いない。礼拝者をイメージの内部へと導く、この幾何学的舗床の垂直線を、聖母子のヴィジョンへと向かって助走する〈滑走路〉になぞらえることができるならば、さらにその奥で突然途絶え、その向こうに雲に満ちた神秘的な領域が広がる、聖堂の床の延長部分は、天上的なヴィジョンへと跳躍するための〈スプリングボード〉に喩えることができるだろう。ここでは、聖者と観者のまなざしを交差させるだけでなく、僧服に操作を加えることによるカテリーナの形象的＝比喩的な〈改宗〉、および主要パネルとプレデッラにおける空間の軸回転という、



図16 ベッカフーミ《聖女カテリーナの神秘的結婚》(図1のプレデッラ左部)



図17 ベッカフーミ《聖ドミニクスより僧衣を授かる聖女カテリーナ》(図1のプレデッラ右部)

2つの巧妙な仕掛けによって、観者を絵の中のヴィジョンの世界へと誘い、カテリーナの神秘的体験を共有させることが目論まれているのである。

### 結 語

従来のマニエリスム批評(とりわけドイツにおけるそれ)において、ベッカフーミはしばしば、ほとんどグロテスクなまでの怪奇趣味をもった奇想家あるいは<sup>ヴィジオネール</sup>幻視者として捉えられてきた。さらに、ベッカフーミがシエナのサン・ニコロー・アル・カルミネ聖堂のために制作した《反逆天使を打ち倒す大天使ミカエル》の第一ヴァージョン(現シエナ、国立絵画館)が、注文主に受け取りを拒否されたというエピソードもおそらく手伝って、注文主の要望に拘束されずにその想像力を自由に飛翔させる、ほとんど反体制的な革命家と見なされることさえあった<sup>(32)</sup>。だが、われわれの考察を踏まえるならば、ベッカフーミは決して単なる世俗的・前衛的な実験家だったのではなく、中世シエナの神秘的信心の伝統に深く根ざし、幻視の表象可能性、聖なるイメージの機能、あるいは受容の場における観者=礼拝者の関与性といった問題にも細やかな配慮を示す、語の宗教的な意味における<sup>ヴィジオネール</sup>幻視者であったと言えるのではないだろうか。

### 註

- (1) 本図の基本データと様式に関する最近の論述としては、M. Maccherini, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra di Siena, Milano 1990, pp.110-115; M. Torriti, in P. Torriti et al., *Beccafumi*, Milano 1998, pp.72-74を参照。
- (2) B. Pike Gordley, "A Dominican Saint for the Benedictines: Beccafumi's *Stigmatization of St. Catherine*", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 55, 1992, pp.394-411.
- (3) 拙論「聖母の子宮 — ベッカフーミ作《三位一体と聖者たち》をめぐる試論」『武蔵野美術大学研究紀要』35号, 2004年, 37-48頁を参照。
- (4) フンガイ作品については、P. Bacci, *Bernardino Fungai*, Siena 1947, pp.49-59, 74-83を参照。ベッカフーミ作品との比較については、Pike Gordley, op. cit., pp.408-410も参照。
- (5) この点については、G. Medicus, *Domenico Beccafumi and the Siennese Tradition*, Ph. D. Diss., Indiana University 1992, pp.68, 70, 85も同様の指摘を行なっている。
- (6) 聖女カテリーナのイコノグラフィ全般については、L. Bianchi e D. Giunta, *Iconografia di S. Caterina da Siena. 1. L'immagine*, presentazione di G. Petrocchi, Roma 1988を参照。

- (7) ヴィジョンへの〈媒介〉としての白百合と書物という着想は、フラ・バルトロメオによる《父なる神、マグダラのマリア、シエナの聖女カテリーナ》(1509年、ルッカ、国立絵画館)にすでに見出すことができる。しかしフラ・バルトロメオの場合、トロンブ・ルイユで表象された百合と本は、絵を前にした観者を、絵の中の幻視へと誘う装置となっている。一方、フランチェスコ・ディ・ジョルジョがすでに、シエナ国立絵画館の《聖母の戴冠》(1473-75年)において、カテリーナの白百合を、画面の上部と下部をつなぐ〈蝶番〉として用いていることに留意されたい。
- (8) ライモンド・ダ・カプア『シエナの聖女カタリナ』岳野慶作訳、中央出版社、1991年、188頁(ただしラテン語原著に基づき訳に若干手を加えた)。
- (9) 聖フランチェスコの聖痕とその表象については、C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993を参照。
- (10) シエナの聖女カテリーナの聖痕拝受の図像の系譜、および聖痕をめぐる論争との関連については、以下を参照。D. Giunta, in Bianchi e Giunta, op. cit., pp.79-81; C. Frugoni, "Des stigmates", in *Catherine de Sienna*, catalogue d'exposition à Avignon, Avignon 1992, pp.55-76; D. Giunta, "La questione delle stimmate alle origini della iconografia cateriniana e la fortuna del tema nel corso dei secoli", in *Con l'occhio e col lume*, atti del corso seminariale di studi su S. Caterina da Siena (25 settembre-7 ottobre 1995), Siena 1999, pp.319-347.
- (11) 同主題を描いた作品のうち、光線を描いていない稀少な例としては、ジローラモ・ディ・ベンヴェヌートによる作品(シエナ、聖女カテリーナの家)が挙げられる。一方、聖痕拝受の主題を扱いながらも聖痕を描いていない作例は、稿者の調査した限りでは見つからなかった。
- (12) キリストとカテリーナを隔てるこの「急激な断絶」の特異性については、サンミニアテッリがすでに正当に指摘していた(D. Sanminiatielli, *Domenico Beccafumi*, Milano 1967, p.79)。  
 白く輝くこの色面は、大天使ガブリエルと聖母マリアを隔てる純粋な白い壁面によって神の「御言葉の非類似」を現前化した、フラ・アンジェリコの《受胎告知》(フィレンツェ、サン・マルコ修道院第3僧房、1438-50年頃)、あるいは、光を浴びた画面最奥部の白い壁面によって「表象可能性の限界」を可視化した、フェルメールの《絵画芸術》(ウィーン、美術史美術館、1665年頃)を想起させるものがある。これら2作品の卓抜な解釈については、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『フラ・アンジェリコ——神秘神学と絵画表現』寺田光徳・平岡洋子訳、平凡社、2001年、275頁、およびヴィクトル・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、404-405頁をそれぞれ参照。

- (13) 文脈と視点は異なるが、ストイキツァ、前掲書、68-72頁における考察も参照。
- (14) 「天の窓」としての聖母のイメージについては、以下を参照。S. Ringbom, *Icon Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting* (Åbo 1965), second edition, revised and augmented, Doornspijk 1984, pp.42-45; R. Goffen, "Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas", in *Art Bulletin*, LVII, 1975, pp.487-518 (505); K. Krüger *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, pp.46-59; V. I. Stoichita, "La panchina di Pietro", in AA. VV., *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, atti del convegno di Siena, 12-14 novembre 1998, Cinisello Balsamo 2001, pp.111-118.
- (15) 「天の門」の隠喩については、以下を参照。Goffen, op. cit., pp.512-513; S. Y. Edgerton, Jr., "Mensurare temporalia facit Geometria spiritualis: Some Fifteenth-Century Italian Notions about When and Where the Annunciation Happened", in *Studies in the Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, eds. by I. Lavin and J. Plummer, New York 1977, pp.115-130, passim.; G. Pozzi, "Maria Tabernacolo", in *Italia medioevale e umanistica*, XXXII, 1989, pp.263-326 (306); ディディ＝ユベルマン、前掲書、諸処。
- (16) マイケル・バクサンドール『ルネサンス絵画の社会史』篠塚二三男・池上公平・石原宏・豊泉尚美訳、平凡社、1989年、184-186頁。
- (17) Edgerton, op. cit., 特にp.125を参照。
- (18) L. Marin, "Annonciations toscanes", in *Opacità de la peintre. Essais su la représentation au Quattrocento*, Paris 1989, pp.125-163, とりわけドメニコ・ヴェネツィアーノの告知図について論じたpp.143-148を参照。
- (19) D. Arasse, *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris 1999, pp.29-35.
- (20) ディディ＝ユベルマン、前掲書、諸処を参照。
- (21) Edgerton, op. cit., p.129; Arasse, op. cit., pp.212-215.
- (22) ベックフォーミはたとえば、1522年頃の《キリスト降誕》(シエナ、サン・マルティナーノ聖堂)において、画面左に枯れた木を、画面右に天へと伸びる蔓草を描くことで、キリスト以前の「律法下」の古い世界と、キリスト以後の「恩寵下」の新しい世界とを意識的に対比している。
- (23) 神の影によるマリアの懐妊という問題については、V. I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, London 1997, pp.67-87を参照。なお、前掲拙稿「聖母の子宮」も併せて参照されたい。
- (24) Pike Gordley, op. cit., pp.398-401.
- (25) これまで十分に考慮されてきたことはなかったが、イタリアの受胎告知図において、背景に橋が描きこまれている作例は枚挙に暇がない。たとえば、Arasse, op. cit., figg. 130, 139, 143, 147, 155, 157, 161, 178などを参照。また、異なる文

脈においてではあるが、ベッカフーミは、シエナ市庁舎コンチストーロの間の天井に描いた、共和制ローマの物語画（1536年完成）においても、橋を修辭学的モチーフとしてしばしば巧みに用いている（《エミリウス・レピドゥスとウルウィウス・フラックスの和解》、《ザレウコスの判決》など）。橋の表象がはらむ問題一般については、O. Carablese, *La macchina della pittura*, Roma-Bari 1985, pp.167-195を参照。

- (26) ベッカフーミと過去の芸術との関連全般については、Medicus, op. cit.を参照。ただし、ここでわれわれは、15世紀絵画との関係を、直接的な影響ではなく無意識的なレベルでの照応によるものとして捉えている。
- (27) Medicus, op. cit., p.68. ヴォールト空間を満たす雲間からの神の顕現を描いた先行例としては、註7で言及したフラ・バルトロメオの《父なる神》や、アルベルティネッリの《受胎告知》（1510年、フィレンツェ、アカデミア美術館）などが挙げられる。ベッカフーミがこれら「サン・マルコ画派」の画家たちから着想を得た可能性は高い。
- (28) 西洋美術における幕あるいはカーテンの問題については、J. K. Eberlein, *Apparition Regis-Revelatio Veritatis*, Weisbaden 1982; ヴォルフガング・ケンブ『レンブラント《聖家族》——描かれたカーテンの内と外』加藤哲弘訳、三元社、1992年を参照。
- (29) 本図とその発注主であるサン・ベネデット修道院との関連については、Pike Gordley, op. cit.を参照。同修道院の歴史については、A. Liberati, “Il Convento di Monteliveto presso Siena (notizie e ricordi)”, in *Bullettino senese di storia patria*, XL, 1933, pp.235-247を参照。
- (30) Pike Gordley, op. cit., p.396; Medicus, op. cit., p.83. ベッカフーミがこの操作を意図的に行なったということは、彼の手になるこれ以外の《聖女カテリーナの聖痕拝受》（ニューヨーク、スタンリー・モス・コレクションの小板絵、あるいはシエナ、キージ=サラチーニ邸のフレスコ）において、聖女が図像的伝統に従い、黒いマントをしっかりと羽織っていることから理解される。
- (31) 本図におけるカテリーナの範例化については、Giunta, op. cit., p.338も参照。
- (32) この種のベッカフーミ解釈としてはとりわけ、グスタフ・ルネ・ホッケ『迷宮としての世界——マニエリスム美術（新装版）』種村季弘・矢川澄子訳、美術出版社、1987年、24頁、39頁、および、アーノルド・ハウザー『マニエリスム——ルネサンスの危機と近代芸術の始原』若桑みどり訳、岩崎美術社、1970年、中巻、298頁を参照。なお、マニエリスムの批評史を概観するにあたっては、岡田温司「〈マニエリスム〉論再考——解釈された〈マニエリスム〉」『京都大学総合人間学部紀要』第4巻、1997年、59-82頁を参照。