

「太陽の聖母」をめぐる

—— マリア図像の変容とその意味 ——

福田 淑子

はじめに

現在、ロンドンのナショナル・ギャラリーに所蔵されている《聖母子》(以下、本作品)【図①】は、中央の聖母子像と金文字が刻まれた両翼扉で構成される小型の開閉式三連画である。大きさから判断して⁽¹⁾、邸宅などにおかれる個人用の祈念画である。祈念画とは個人の祈禱の助けとなる私的な図像であり、15世紀以降、ヨーロッパ経済の中心であったブルゴーニュ公の領地に属するフランドル地域で隆盛を極めた⁽²⁾。

中央パネルには祈念画として当時普及していた半身の聖母⁽³⁾が、ロザリオと戯れる幼子と共に画面いっぱい描かれている。両扉にゴシック文字で綴られるのは祈りのテキストであり、図像と祈りのテキストの組み合わせから成る祈念画は、15世紀後半にかけてブリュッセルで多数制作された⁽⁴⁾。本作品には帰属をめぐる議論があり、作者の特定にはなかなか至らなかったが、現在はフーホ・ファン・デル・フース⁽⁵⁾



図① フーホ・ファン・デル・フースの追隨者、《聖母子》、1485年頃、ナショナル・ギャラリー、ロンドン

(c.1440-82年)の追隨者とされ⁽⁶⁾、制作年代は1485年頃と考えられている。

本作品は「無原罪の宿り」の図像が確立していなかった時代に、時の教皇シクストゥス4世(在位1471-84年)(以下、教皇)がその図像成立に深く関与したことを暗示する興味深いものである。それを読み解く1つの手掛かりとなるのが両扉に綴られた祈りのテキストの存在であり、この祈りが「贖宥」に関わっていた事実である。贖宥とは、祈る者に罪の赦しを約束するもので、キリストや聖人の功德に基づき、教会が罪の償いを免除することである⁽⁷⁾。

本作品は、一見して問題を孕んでいるようには見えない。ところが教皇に関わった贖宥との関

係から解釈を試みると、テキストと図像の関係に齟齬が生じる。一方で最近の調査により、中央の図像が19世紀に取り替えられた経緯が明らかとなっている⁽⁸⁾。この報告から、本作品には当初「太陽の聖母 (Virgo in sole)」図像が描かれており、「無原罪の宿り」の祈念画として制作されたのではないかと推論することが可能となる。

なぜ本来の図像は「太陽の聖母」であったと考えるべきなのか、それがなぜ「無原罪の宿り」に結びつくのか、失われた「太陽の聖母」とはどのような図像であったのか、以上の3点について論じるのが本稿の目的である。

1 教皇の「無原罪の宿り」と贖宥への関わりについて

「無原罪の宿り」とは、マリアが母アンナの母胎に宿った瞬間から人間が必然的にもつべき原罪から免れていたとするカトリックの教理である⁽⁹⁾。聖書に記述はなく、正式に教理として宣言されたのは1854年である⁽¹⁰⁾。神の母の原罪についての問題は長きに亘り様々な見解が示されたが、特に13世紀以降、「無原罪の宿り」を認めるフランチェスコ会と、マリアは原罪をもったと考えるドメニコ会の間で活発な議論が繰り返された。

1471年に登位した教皇はフランチェスコ会の出身であり、個人的にも「無原罪の宿り」を強く支持し、教理の擁護に努めた人物である。1477年の教書において12月8日の「無原罪の宿り」の祭日を公認し、レオナルド・デ・ノガロリスが作成した聖務日課とミサを採用、祭日を祝う者に対して贖宥を与えた⁽¹¹⁾。更に1480年には、フランチェスコ会の朗読目的で作成されていたベルナルディーノ・デ・ブスティ (?-1515年) の聖務日課とミサを追採用した。これら一連の行動に対しドメニコ会が強硬な姿勢を見せると、教皇は1483年に教皇令を發布、「無原罪の宿り」の可能性を論じたヨハネス・ドゥンス・スコトゥス (1265/66-1308年) の意見を公認し、マリアのお宿りの祭日を公に祝うことをさだめ、この教えを述べる者を異端として破門とすることを禁じた。

教皇は贖宥を乱発した人物としても知られる。彼が再建したローマのサンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂とサンタ・マリア・デッラ・パーチェ聖堂では、マリアの主な祭日に聖堂を訪れた者に対して無条件に贖宥が与えられた⁽¹²⁾。また、1479年に自らの墓所として建設した旧サン・ピエトロ大聖堂内礼拝堂は、アッシジの聖フランチェスコ、パドヴァの聖アントニウスと処女マリアの懐胎に献じられ、訪れた者に贖宥が与えられた⁽¹³⁾。

これら贖宥の乱発や、付加される有効期間の驚異的な長さは、煉獄にいる死者にも贖宥が有効であるとの考えに応じたものである⁽¹⁴⁾。死者の贖宥について教皇は、1476年の大勅書並びに補足の回勅で認めている⁽¹⁵⁾。

2 聖母子像とテキストについて

左右の扉に記されるのは Ave Sanctissima Maria と呼ばれる祈りのテキストであり、病氣療養

「太陽の聖母」をめぐって

中の教皇自身がパンをとったとされている⁽¹⁶⁾。

(左翼)

Aue Sanctissima Maria m[ate]r Dei Regina Celi porta Paradisi Domina Mu[n]di pura Singularis tu es Virgo Tu sine pec[cat]o o Concepta concepisti Jh[esu]m sine o[m]ni macula
(めでたし、いとも聖なるマリアよ、神の母、天の女王、天国の扉、世界の女主人、比類なき処女。自身が罪なくして身ごもられ、イエスをいかなる汚れもなく身ごもった)

(右翼)

Tu Peperisti Creatorem et saluatorem [m] Mundi In quo non Dubito libera me Ab omni malo Et Ora pro Peccato Meo Amen
(汝は世界の創造者にして救世主を産んだ。その点について疑いはない。私をあらゆる悪から救い出し、私の罪のために祈りたまえ。アーメン)⁽¹⁷⁾

これは先に述べた「無原罪の宿り」の祭日の2つの聖務日課とミサとは別であり、典礼書にもほとんど認められない個人的な祈りとされている。しかし、教皇の在位期以降、テキストに改変が加えられながら多くの時禱書に認められるようになる⁽¹⁸⁾。ブラックバーンの分析から Ave Sanctissima Maria には様々なヴァージョンが確認されるが、本作品に記された「自身が罪無くして身ごもられ (Tu sine peccato Concepta)」の部分には「無原罪の宿り」が読み取れる。また、「私の罪のために (pro Peccato Meo)」と罪に単数形が使われていることから、原罪についての救いを祈願したものであると理解できる⁽¹⁹⁾。

1500年頃の校訂版に認められる Ave Sanctissima Maria は、「無原罪の宿り」の公認について1度は可決されながらも公会議自体の問題により棄却された1439年のバーゼル公会議の「無原罪の宿り」の信条⁽²⁰⁾と、1477年の教書と共に著されている⁽²¹⁾。この事実は、Ave Sanctissima Maria が「無原罪の宿り」に結びつくものであることを暗示していると思われる。

教皇の個人的な聖母崇敬については、1500年頃に制作された時禱書写本の挿絵に確認できる。そこには教皇が寝室で祈禱書を広げて跪き、図像の前で祈る姿が描かれている⁽²²⁾。テキスト部分には Ave Sanctissima Maria と共に、次のように記される⁽²³⁾。

教皇シクストゥスは、「太陽の聖母」のイメージの前でこの祈りを唱えた者に対して、一万
一千年の贖宥を与えた⁽²⁴⁾。

この文言は Ave Sanctissima Maria が個人的な祈りであるにも拘らず、普及した理由の一つに贖宥が関与したことを示唆している。更に、教皇が「太陽の聖母」のイメージの前で祈るという

条件付きで他の祈りにも贖宥を与えていた事実は⁽²⁵⁾、自身にとって「太陽の聖母」がいかに重要なイメージであったかを物語っている。このような事例を踏まえ、「贖宥」の問題を介在させながら本作品を見ていくこととする。

引用した贖宥のコンテキストに従えば、中央パネルの「ロザリオの聖母子」図像と Ave Sanctissima Maria の組み合わせには齟齬が生じる。この点に着目し、論じたのはリングボムであった⁽²⁶⁾。しかし、考察には図像が取り替えられた事実が考慮されていなかったため、リングボムは図像とテキストの組み合わせに違和感を唱えながらも、私的な祈念画ゆえにという苦し紛れな結論を導いている⁽²⁷⁾。

つまるところ、失われた図像が「太陽の聖母」であったと仮定するならば、祈りと図像の組み合わせには整合性が得られる。また、本来 Ave Sanctissima Maria と共に描かれるべき図像が「太陽の聖母」であり、それがまさしく教皇の意図する「無原罪の宿り」図像であったのではないかと想定することが可能となる。制作年代がフランチェスコ会とドメニコ会の「無原罪の宿り」をめぐる議論が最も激しく展開した時期にあたる事実からも、「太陽の聖母」こそが「無原罪の宿り」の視覚化を図る教皇の思惑にかなった図像であったと考えるのが自然である。

3 「太陽の聖母」のルーツについて

教皇の意図した「太陽の聖母」とは、どのような図像であったのだろうか。「太陽の聖母」には、「黙示録」12章と「アウグストゥスの幻視」に由来する図像の流れが指摘される⁽²⁸⁾。「黙示録」12章の女は「太陽をまとう女 (Mulier Amicta Sole)」として、12世紀頃から足の下に月を踏み子を抱く女性の姿で描かれ、やがて聖母のイメージと融合された⁽²⁹⁾。一方、「アウグストゥスの幻視」が聖母と重ねられたのは⁽³⁰⁾1300年頃のイタリアであると指摘されており⁽³¹⁾、少なくとも14世紀後半には、「太陽をまとう女」のモチーフが「アウグストゥスの幻視」の伝説に溶け込んでいたと考えられている⁽³²⁾。

「黙示録」12章の女とマリアの類比はフランチェスコ会が早い時期から取り入れ⁽³³⁾、12の星の冠、太陽、三日月のモチーフを伴う聖母子像が聖堂や写本を飾っていた。しかし、これが「無原罪の宿り」のモチーフとして用いられるようになると、「黙示録」12章に由来する龍などのモチーフは次第に排除されていった⁽³⁴⁾。

一方、立像の聖母子像が1350年頃シエナを中心に教会を模した建物の中に立つ聖母子像絵画として、突然大量に出現したという指摘は興味深い⁽³⁵⁾。立像の聖母は既にビザンティン美術において広く普及していたものであるが、シエナ周辺の一連の事象は、ペストの流行など当時の社会的状況が著しく反映したものであると考えられる。マリア崇敬が高まり、マリアはその保護にすがればあらゆる苦難を免れ、そのとりなしにより願いが聴き届けられる存在として讃えられ、崇められた。マリアはキリストを受け入れ、また、キリストを受け入れた神の民たる教会の母とさ

「太陽の聖母」をめぐる

れ、教会と同一視された⁽³⁶⁾。立像の聖母は、人間のために神に祈り、「とりなし」の役割をもつ聖母のイメージが求められた結果、祈る者 (Orant) としての形象であるオランスの伝統に基づいて取り入れられたものであると考えられている⁽³⁷⁾。

「アウグストゥスの幻視」(もしくは「オクタヴィアヌスの幻視」)とは、初代ローマ皇帝アウグストゥスが神託を受けたティブルのシビュラに導かれ、金の輪に囲まれた太陽の中に現れた「膝の上に子を乗せたとても美しい聖母」を目撃するという伝説である⁽³⁸⁾。東方教会では既に普及していたとされるが⁽³⁹⁾、ローマ教会には12世紀後半頃『都市ローマの奇跡 (Mirabilia Urbis Romae)』を通して伝えられ、『黄金伝説 (Legenda aurea)』や『人類救済の鏡 (Speculum Humanae Salvationis)』を媒介に広く普及し、図像にも影響を与えていった⁽⁴⁰⁾。

図像の着想源とされるのは、アウグストゥスの見た「天の祭壇」が出現したと伝えられるローマのサンタ・マリア・イン・アラチェリ聖堂が、13世紀末に改修された際に描かれたアプシス壁画である⁽⁴¹⁾。この聖堂は、13世紀に前身であるサンタ・マリア・イン・カピトーリオ聖堂がベネディクト会からフランチェスコ会に譲渡され⁽⁴²⁾、それ以降ローマにおけるフランチェスコ会の重要な拠点であったことで知られる。

壁画は焼失してしまったが、同時代の記述に基づき描かれた模写【図②】から、図像上部は光の輪に囲まれた坐像の聖母子である⁽⁴³⁾。1430年以降のフランドルやネーデルランドでは、同様の構図を持つ金色の円をなす光の中に浮かぶ聖母子像が描かれるようになり、ロベール・カンパン《太陽の聖母子》(1435年頃、エクサン・プロヴァンス、グラネ美術館)やロヒール・ファン・デル・ウェイデン《ブラーデリン祭壇画》(15世紀中頃、ベルリン、国立美術館)は、祭壇に坐す聖母子を描いた。

「太陽をまとう女」と「アウグストゥスの幻視」はいずれも幻視に基づくもので、太陽や光の中に幼子を抱く聖母を描くという共通性をもつ。「太陽をまとう女」は「黙示録」12章の「月を足の下にし」という記述から立像の聖母子が連想され、一方で、「アウグストゥスの幻視」は「膝の上に子を乗せた」の件から坐像で描かれる場合が多く、マリアが立像か坐像かという相違点が認められる。

一つの興味深い図像【図③】がある。旧サン・ピエトロ大聖堂内に設置された、教皇が自身の墓を設置するために建設した礼拝堂祭壇の素描である。改築の際に取り壊されてしまったが、実際の祭壇画は教皇の依頼により1479年にピエトロ・ペルジーノが制作した。勝利門を模した入口奥の祭壇画は「聖母子」と「ピエタ」により構成され⁽⁴⁴⁾、マンデルラに囲まれた坐像の「聖母子」



図② サンタ・マリア・イン・アラチェリ聖堂、アプシスの模写(既失)、1285年、エステ図書館、モデナ



図③ ジャコモ・グリマルディによるスケッチ、ピエトロ・ベルジーノ作、サン・ピエトロ大聖堂内礼拝堂、失われたアプシスのフレスコ、1621年、ヴァチカン図書館

を見る限り、「アウグストゥスの幻視」からの流れが強く感じられる。

キリスト教にとっては異教的なモチーフである「アウグストゥスの幻視」を図像の源泉に求めるのは、矛盾するように思われる。しかし『都市ローマの奇跡』が13世紀初頭の準公式文書として教皇庁の蔵書に含まれていた事実⁽⁴⁵⁾や、ルネサンスが古典回帰をめぐっていたことを考え合わせれば、問題視されるというよりは、むしろ積極的に取り入れられた可能性も否定できないであろう。

太陽がもつ意味については、教皇の説教の中に解釈の鍵が存在すると考える。彼は教皇登位以前の1448年12月8日、「無原罪の宿り」の祭日にパドヴァの司教グンドロにより執り行われた説教のための原稿を用意した。それは結果的に、後に自身が公認する2つの「無原罪の宿り」

の祭日用ミサやブスティの著作『マリアーレ (*Mariale*)』に大きく影響を与えたものである。従って、この説教の検討が教皇の意図する「太陽の聖母」を考察する上で有益である。

説教の中で、「無原罪の宿り」は闇と光の分離から説明される。「箴言」8章が引用され、マリアは深淵の闇の中に輝く者と解釈される。更にそれは「創世記」1章の第1日目にあった「光」と結び付けられる。

創世記第1章で「光、あれ」と述べられているのではないのか。そして、かの聖にして汚れなき光は生じたのであり、その光は闇の中で輝いており、この光なしには何ものも生じなかったのである。そして、この光が、かの神的な太陽をわたしたちのために地上に生み出したのであり、この太陽によって人類の救済がなされたのである⁽⁴⁶⁾。

ブスティも、著作の中で以下のように述べている。

しかるに、神は「光、あれ」と言われた。これはつまり祝福された処女のことであり、「彼女の生命は栄光に満ち、この世に光をもたらした」と教会が歌うとおりである。そして、光は生じた。これは、つまり、完全な光輝でありかつ原罪のないマリアのことである。それゆえ、神は光を闇から分けておき、区別したのである。この光は第1の日につくられた。つまり、恩寵の第1の時においてである⁽⁴⁷⁾。

マリアは創造の第1日目に闇と分けられた光に照らされた者であると説かれる。すなわち、マリアは創造の初めにつくられた（太陽の）光に満ちた存在の意味において「太陽の聖母」となる。

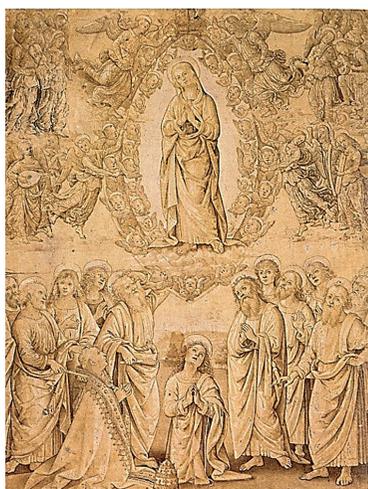
少なくとも太陽の意味からは、教皇の意図する「太陽の聖母」とは、「太陽をまとう女」と「アウグストゥスの幻視」のいずれにも由来するものではないように思われる。

4 システイーナ礼拝堂の《聖母被昇天》について

筆者は、ミケランジェロの《最後の審判》のあるシステイーナ礼拝堂壁面に当初描かれていたとされる《聖母被昇天》のマリア像が、教皇の意図した「太陽の聖母」ではなかったかと考える。

システイーナ礼拝堂は1483年に教皇が寄進し、「聖母被昇天」の祭日に聖母に献堂された。「聖母被昇天」はフランチェスコ会において古くから「無原罪の宿り」の結果として考えられていた教理であり⁽⁴⁸⁾、そこからシステイーナ礼拝堂の《聖母被昇天》のマリア像が教皇の意図した「太陽の聖母」であり、「無原罪の宿り」の含みをもたされていたと推測するものである。

模写【図④】には天使の抱えるマンデルラに立つマリア、下隅には初代教皇ペテロを背後に伴う寄進者である教皇の祈る姿が描き込まれている⁽⁴⁹⁾。この図像がベルジーノの制作したシステイーナ礼拝堂の《聖母被昇天》の模写であることは、模写の作者とされるピントゥリックキオがベルジーノの助手としてシステイーナ礼拝堂壁画装飾に携わっていた事実や、ローマのサンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂内ローヴェレ家礼拝堂内祭壇画に、模写と類似した構図をもつ《聖母被昇天》【図⑤】を描いていることから推察される。更に、ベルジーノは制作の際にパターンを



図④ ピントゥリックキオ、システイーナ礼拝堂壁面の模写、アルベルティーナ素描館、ウィーン



図⑤ ピントゥリックキオとその工房、《聖母被昇天》、1490年頃、サンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂内、ローヴェレ家礼拝堂、ローマ

用いて従来の構図を反復して用いたと伝えられており⁽⁵⁰⁾、ベルギーノが他聖堂内に描いた《聖母被昇天》⁽⁵¹⁾との類比からも明らかとなる。作品に共通するマリア像は、いずれもベルギーノの特徴である複数の天使の顔が描かれたマンデルラに囲まれ⁽⁵²⁾、胸の前で手を合わせた子を伴わない若い処女の立像である。

続いて提示する作例は、いずれも当時教皇領であったウンブリア及びマルケ地方で15世紀後半に制作されたものである。聖フランチェスコの出身地であるアッシジを含むウンブリア地方と隣接するマルケ地方は、土地柄フランチェスコ会の影響が強く、説教活動が活発に行われていた。



図⑥ マットエオ・ディ・ピエトロ、
《処女の系譜》、1497年、市立美術館、グアルド・タディーノ

聖母の懐胎に献堂された礼拝堂祭壇画として制作されたマッテオ・ディ・ピエトロ（1435年頃-1507年頃）の作例を見よう。彼はマッテオ・グアルドとも呼ばれ、ウンブリア地方のグアルド・タディーノを中心に活動していた。

1例目の、1497年にサンタ・マリア・リコマンダーティ聖堂内に制作された《処女の系統樹》【図⑥】は、「イザヤ書」を典拠とする「エッサイの樹」のヴァリエーションである。草花が咲き乱れる大地に横たわったエッサイの胸から生え出た樹には、メダイオン状に描かれたキリストの祖先が並んでいる。左右に伸びた枝の頂点にはマリアの父ヨアキムと母アンナ、中央の樹幹上にマリアの姿が描かれ、その上には神が地上を見下ろす姿が描かれる。



図⑦ マットエオ・ディ・ピエトロ、
《金門の出会い》、1490年代、市立美術館、ノチェッラ

2例目は、1492年頃ノチェッラ大聖堂に制作された《金門の出会い》【図⑦】である。構図上部には神の姿、下部には「ヤコブ原福音書」を典拠とするマリアの両親が金門で出会う図像があり、その間をマリアは浮遊している。2作例とも光を模した金色を背景にし、子を伴わない立像のマリアは結婚前の処女であることを示すように肩まで髪をおろし、手を胸の前で合わせ祈る姿で描かれる。

3例目は、1486年頃に制作された旗幟である【図⑧】。天上から神が見下ろし、1人地上で手を合わせ祈るマリアの頭上には、2天使が巻物を掲げている。2作例との相違は、マリアの姿と共に「無原罪の宿り」を示唆する聖書箇所が図像化されていない点である。図像の主題を判断する

唯一の手掛かりは巻物のテキストであり、「私の思惟の中で最初に懐胎された」⁽⁵³⁾と記される内容からは、この図像が「無原罪の宿り」の含みをもつことが理解できる。

最後に、1492年に制作されたカルロ・クリヴェッリ(c.1430-94年)の作品【図⑨】を見よう。マルケの小都市ペルゴラのサン・フランチェスコ聖堂内の、おそらく「無原罪の宿り」に捧げられた小礼拝堂の祭壇を飾っていたとされる縦長の祭壇画である⁽⁵⁴⁾。金色の背景の中で祈るマリアは子を伴っておらず、頭上の神の姿、巻物をもつ2天使にはマッテオの図像との類似性が認められる。巻物には「シラ書」24章及び「箴言」8章に基づく「私が神の精神の中で、はじめの時から懐胎されていた、そのように、私はなされた」⁽⁵⁵⁾との銘文が綴られ、「無原罪の宿り」が示唆されている。

ここでウンブリアとマルケ地方が、教皇が登位以前に活動の場としていたパドヴァと芸術面において関連が見られた事実も指摘しておかねばならないだろう。15世紀中葉のパドヴァは文化・芸術の発信地として栄え、特にマンテーニャを輩出したスクアルチオーネ工房には多くの芸術家が集い、積極的に活動していた。中には登位以前の教皇と直接関係のあったと伝えられるマルケ出身のジローラモ・ディ・ジョヴァンニ・ダ・カメリーノ(?-1473年)や⁽⁵⁶⁾、マルケを活動の場としたクリヴェッリの存在も認められた。

ヴェネツィア出身のクリヴェッリはアントニオ・ヴィヴァリーニに師事した後、スクアルチオーネ工房において活動した。パドヴァを離れダルマチアを経由してマルケ地方に移った後は、生涯マルケを去ることがなかった⁽⁵⁷⁾。パドヴァではジョヴァンニと同時期に活動し、後にクリヴェッリがカメリーノに滞在した際の2人の交流も伝えられる⁽⁵⁸⁾。

一方、マッテオにパドヴァでの活動歴は認められないが、ジョヴァンニとの関係が指摘される。《金門の出会い》の天使のもつ巻物のテキストと、当時ヴェネツィアのドゥカーレ宮殿大会議の間に飾られていた図像のテキストとの類似性がその理由であるが⁽⁵⁹⁾、ヴェネト地方の文化がジョヴァンニによりウンブリア地方にもたらされたとの事実を間接的に語るものである。



図⑧ マッテオ・ディ・ピエトロ、《ナッシャーノの旗》、1486年頃、市立美術館、グアルド・タディーノ



図⑨ カルロ・クリヴェッリ、《無原罪の宿り》、1492年、ナショナル・ギャラリー、ロンドン

教皇とジョヴァンニの関係、ジョヴァンニとクリヴェッリの交流、ジョヴァンニとマッテオのテキストの関連性、マッテオとクリヴェッリの図像の類似性を統合すれば、「無原罪の宿り」図像の成立には、パドヴァからアドリア海沿岸及びヴェネト地方を經由したウンブリア、マルケ地方への流れが明らかである。また、15世紀半ばからローヴェレ家の管轄下にあったというペルゴラの歴史も見逃せない⁽⁶⁰⁾。

もう一度システーナ礼拝堂の《聖母被昇天》に目を戻そう。神の姿こそ描かれませんが、複数の天使が支えるマンドラに囲まれたマリアの頭上には冠をもつ2天使が描かれ、髪を肩までおろした立像のマリアは子を伴わず、胸の前で手を合わせ祈っている。これらの特徴は、既に見てきたウンブリアやマルケ地方で制作された「無原罪の宿り」図像に認められた特徴に合致する。

ペルジーノがシステーナ礼拝堂の壁画装飾に携わる以前に修業し活動の場としていたフィレンツェでは、当時「聖母被昇天」のマリアは坐像で描かれることが多く、立像で描かれるものは珍しかった⁽⁶¹⁾。しかし、ペルジーノがウンブリア地方のペルージャ出身であり、フィレンツェでの修業を終え、教皇の命によりローマに赴くまで出身地で活動していた事実を考慮すれば⁽⁶²⁾、ペルジーノの《聖母被昇天》のマリア像とマッテオやクリヴェッリの図像との類似は納得の行くものであろう。

以上の考察から教皇の意図した「太陽の聖母」とは、パドヴァからアドリア海沿岸を經由しウンブリア地方とその周辺で完成された、光に囲まれ、胸の前で静かに手を合わせる単独の処女の立像であったと考えられる。

おわりに

本稿は一つの祈念画に着目し、「贖宥」を図像解釈の鍵として失われた「太陽の聖母」について考察を進めてきた。その過程で「太陽の聖母」は「無原罪の宿り」を含意し、その図像成立に教皇が関わっていた可能性を指摘した。同時に、教皇の意図した「太陽の聖母」とは、「創世記」1章の「光」に基づいたマリアのイメージであることを確認した⁽⁶³⁾。光は、神の恩寵との類似において無原罪であるマリアに不可欠であり、「太陽の聖母」の太陽には、アダムが罪を犯さなければ全ての者に与えられるはずであった神の恩寵の満ち溢れという神学的意味⁽⁶⁴⁾が視覚化されているように思われる。

考察を総括すれば、失われた「太陽の聖母」は光の中に一人立つ処女のイメージであったと考えられる。マリアは腕に子を抱かず、両手を胸の前で合わせ祈りを捧げている。マリアは闇の中に輝く光であり、創造の初めにつくられたという教皇の解釈には、マリアは子を伴わず若い処女の姿で描かれるのがふさわしい。また、当時マリアに期待されたとりなしの役割⁽⁶⁵⁾から、祈る者の伝統的な形である立像の聖母が選ばれたのだろう。単に図像の着想源だけを考えるならば、立像という観点から「太陽をまとった女」からの流れが指摘できよう。しかし光の意味を考慮す

「太陽の聖母」をめぐって

れば、失われた「太陽の聖母」は「黙示録」と「アウグストゥスの幻視」のいずれにも源泉をもたない図像であったと考えられる。

最後に、ウンブリアやマルケ地方の「無原罪の宿り」図像に認められた神の姿を重要なモチーフとして指摘したい。神の姿には、「無原罪の宿り」は全能なる神の力によりなされたという意味が強調されている⁽⁶⁶⁾。その神の姿が教皇の意図した「太陽の聖母」と結びついた時、そのイメージこそがまさしく「無原罪の宿り」となり得るものであったのではないだろうか。

「マリアが神の下で純粋に罪無くあることはキリストにおいてあった仕方では理解されうる⁽⁶⁷⁾」、すなわち、無原罪であるマリアだけが人類の救い主たるキリストの協力者となり得るのであり、人類と神をとりなす者としての役割を果たせるのである⁽⁶⁸⁾。「太陽の聖母」は「無原罪の宿り」の意味をもち、マリアは坐像から立像へ、聖母子像から処女の単独像へと変容をとげた。マリア図像の変容からは「荘厳なる神の母」から「とりなしの処女マリア」への役割の変化が読み取れるのではないだろうか。

図版出典：

- ①⑤⑨ 筆者撮影
- ② 今井澄子、『聖母子への祈り—初期フランドル絵画の祈禱者像』、国書刊行会、2015年
- ③④ M. O'Malley, *Painting under Pressure Fame, Reputation and Demand in Renaissance Florence*, London, 2013
- ⑥⑦⑧ V. Francia, *Splendore di bellezza -L'conografia dell'immacolata concezione nella pittura rinascimentale italiana*, Vaticana, 2004

注

- (1) 外枠の大きさは、中央パネルが48.4×38.4cm、両翼扉は48.5×19.5cmと48.6×19.1cmである。中央パネルには、40.1×28.9cmのフレームに入った油彩画が嵌め込まれている。L. Campbell, *National Gallery Catalogues-The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, London, 1998, p.240.
- (2) パノフスキーによれば、フランドルで人気のあった半身の聖母子は、15世紀前半のネーデルランドにおいては人気がなく、ヤン・ファン・エイクも「フレマールの画家」もそうした画像を制作しなかったとされる。蜷川順子「ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの半身の祈念肖像画二連版について」、*美術*、44-3 (1993)、1-11頁；E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting, Its origins and character*, Cambridge, 1953, pp.296-297.
- (3) *Ibid.*, p.297.
- (4) Campbell, *op.cit.*, p.246.
- (5) フーホ・ファン・デル・フース (Hugo van der Goes) については、F. Winkler, *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlin, 1964; C. Thompson, L. Campbell, *Hugo van der Goes on the Trinity panels in Edinburgh*, London 1974; J. Sander, Goes, *Hugo van der [III] Hugo van der Goes: Stilentwicklung und Chronologie*, Mainz, 1992.
- (6) 図像の帰属がフーホ・ファン・デル・フースの追従者とされたのは20世紀後半である。図像の起源は明らかではなく、来歴からは、それまで様々な画家に帰属されてきた事実が判明する。確認される最古の記録は1872年秋、スペイン、マドリッドの画商から、当時マドリッドに駐在していた英国大使ヘンリー・レヤード卿 (Sir Henry Layard) が購入した事実である。当時、レヤード卿は所蔵絵画のほとんどをヴェネツィアに送っ

ており、本作品も、1875年にヴェネツィアに送られた。かかる事情は、レヤード卿が有名なモレッリ (Giovanni Morelli) に送った書簡から明らかとなっている。凶像はレヤード卿の死に伴い、遺産として未亡人が譲り受けたが、1912年の婦人の死に伴い、1916年にロンドンのナショナル・ギャラリーに遺贈された。ナショナル・ギャラリーは、1929年のカタログで本凶像をフランドル派に帰属したが、1953年のカタログではフースに影響を受けたヘラルド・ダーフィット工房に帰属している。Campbell, *op.cit.*, pp.240; M. Davies, *Les Primitifs Flamands: The National Gallery London*, Antwerp, 1953, p.110.

- (7) E・A・リヴィングストン編『オックスフォードキリスト教辞典』、木寺廉太訳、教文館、2017年、827頁；上智学院編『新カトリック大事典』IV、研究社、2009年、983-985頁、「免償」(荒木閑巧、石井祥裕)。
- (8) Campbell, *op. cit.*, p.244. 額に残された釘の跡や、顔料、パネルの厚みの比較などから判断されている。
- (9) カトリック以外のキリスト者は認めていない。特に、プロテスタントは聖書に記述がないとして強く反対の意を示した。上智学院編、前掲書、930頁。
- (10) 1854年12月8日の大勅書「Ineffabilis Deus」において、教皇ピウス9世により宣言された。
- (11) 贖宥は赦された罪に対する一時的な罰の教会による免除であるが、特に中世以降、償うべき当人に代わり他の人が償いを果たすでも十分だとする慣例が生まれた。また、死者のための祈りに関連して、煉獄にいる死者にも贖宥が有効であるとの教えが説かれるようになった。上智学院、前掲書、983-985頁；E・A・リヴィングストン、前掲書、827頁。
- (12) M. Hollingsworth, *Patronage in Renaissance Italy*, London, 1994, p.438.
- (13) B. J. Blackburn, “The Virgin in the Sun: Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV,” *Journal of the Royal Musical Association*, 124: 2, 1999, pp.157-195.
- (14) *Ibid.*, p.182. 贖宥の有効期間の長さについてはブスティも戒めている。
- (15) 死者の贖宥について教皇は、1476年の大勅書『サルヴァートル・ノストル (*Salvator noster*)』並びに補足の回勅『ロマーニ・ポンティフィーキス・プロヴィーダ (*Romani pontifices provida*)』で認めている。上智学院編、前掲書、984頁；デインツィンガー、シェーンメッツァー『カトリック教会文書資料集』、浜寛五郎訳、エンデルレ書店、昭和63年、256-257頁。
- (16) Blackburn, *op. cit.*, p.159, p.173. 証明となる公式な文書は存在しない。
- (17) Campbell, *op. cit.*, p.240; 今井澄子『聖母子への祈り―初期フランドル絵画の祈禱者像』、国書刊行会、2015年、55頁注。
- (18) Blackburn, *op.cit.*, pp.157-195.
- (19) 大罪とは死に至る罪を意味し、その他の欲情を通じて引き起こされる罪など、自由意思による諸々の罪は小罪と考えられた。Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, (以下、ST) III, q.79, a.3-a.4 邦訳は、『神学大全』、第44巻、稲垣良典訳、創文社、2005年を参考にした。
- (20) バーゼル公会議1439年第36会議の決定。「我々は以下のように決定し布告する。神の母にして処女マリアが、神の贈り物により知らされ恵まれる得がたい恩寵から、実際に原罪を担ったことがなく、あらゆる原罪・自罪から免れており、神聖で汚れがなかったとするのは敬虔な教義である。この教義は、教会の崇敬、カトリック信仰、正当な理性、そして聖書に合致するものであるから、あらゆる信者に承認され、受け継がれ、接吻されねばならず、今後は何人も反対のことを説いたり教示したりすることは許されない。」今井、前掲書、112頁。
- (21) Blackburn, *op.cit.*, pp.173-174.
- (22) 大英図書館所蔵、MS 35313, fol. 237r.
- (23) Blackburn, *op.cit.*, pp.180-182; 今井、前掲書、55頁注。
- (24) Papa Sixtus concessit dicentibus hanc orationem ante ymaginem mariae virginis in sole indulgentiam..., MS 35313, fol. 237r.
- (25) Sixtus quartus contulit omnibus orationem subscriptam in statu gratie existentibus eamque coram ymag-

「太陽の聖母」をめぐって

- ine virginis Maria in sole (sic) dicentibus cum uno Pater noster et Ave Maria undecim milium annorum verissimas indulgencias...15世紀末、パリ、国立図書館、MS. lat., 10535, fol. 150v: 今井、前掲書、55頁注。
- (26) S. Ringbom, “Maria in Sole and the Virgin of the Rosary,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25-3/4 (1962), pp.326-330; idem, *Icon to Narrative the Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo, 1984, pp.26-28.
- (27) 教皇は「ロザリオの祈り」にも贖宥を与えていたため、リングボムは2つの贖宥が混合された可能性を指摘している。Ringbom (1962), *ibid.*, p.329.
- (28) 今井、前掲書、105-110頁。
- (29) M. Meiss, “The Madonna of Humility,” *The Art Bulletin*, 27-3 (1936), pp.435-464. 特に、pp.463-464、14世紀までは図像的な融合は見られなかった。
- (30) A. Cutler, “Mulier Amicta Sole and Her Attendants,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29 (1966), pp.117-134.
- (31) *Ibid.*, pp.125-127; 今井、前掲書、p.53注。
- (32) Ringbom (1962), *op.cit.*, pp.326-330.
- (33) Meiss, *op.cit.*, pp.435-464. 特に、pp.462-463、ボナヴェントウラは、「受胎告知」の説教において、マリアと「黙示録」12章の女を結びつけていた。
- (34) Cutler, *op.cit.*, pp.118-119.
- (35) E. W. Rowlands, “Sienese Painted Reliquaries of the Trecento: Their Format and Meaning,” *Konsthistorisk tidskrift/ Journal of Art History*, New York, 2008, pp.122-138.
- (36) M. Meiss, “Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings,” *The Art Bulletin*, 27-3 (1945), pp.175-181. アルプス以北においても、ヤン・ファン・エイクが《教会堂の聖母子》を描いている。教会とマリアを同一視する考え方が造形化されたもので、マリアの姿は教会を擬人化したものである；エバンヘリスタ『マリア論入門 主の母・教会の像』、中央出版社、昭和46年、15-19頁。マリアと教会の同一視については、マリアは教会の秘儀のもっとも完全に純粋な実現であるということ、最も深い意味で教会であるのが実はマリアなのである。すなわち、マリアは、キリストの到来を準備した旧約の教会、キリストの現存を時間的・空間的に継続していく新約の教会の秘儀の実現である。；Rowlands, *ibid.*, p.123. 教会を象徴する建物の空間に置かれた聖母子は、神にとりなす者のイメージを含意し、それ自身、教会であり、神殿であったマリアは、中世において教会と同一視された。
- (37) 矢崎美盛『アヴェ・マリアーマリアの美術』、岩波書店、1954年、31-33頁。祈れる者は代願者、神と人間をとりなす役割をつとめるという解釈から、オランスのマリアは、とりなし役の意義付けを契機として中世において成立する聖母子像の形式を構成する主要な要素となった。；ジャン・クロード・シュミット『中世の身ぶり』、松村剛訳、みすず書房、1996年、60頁。キリスト教の祈りの形式において、祈禱者は、直立し、両手を天に向かって挙げ、腕をまっすぐかわずかに曲げる姿勢をとる。
- (38) 今井、前掲書、105-106頁；伊藤博明「ティブルのシビュラー中世シビュラ文献の紹介と翻訳 (1)」、『埼玉大学紀要 (教養学部)』、45-1 (2009)、1-12頁。
- (39) Cutler, *op.cit.*, pp.124-127; M. Camille, “Visionary Perception and Images of the Apocalypse in the Later Middle Ages,” *The Apocalypse in the Middle Ages*, ed. R.K.Emmerson, B.McGinn, Ithaca and London, 1992, pp.276-289.
- (40) Meiss (1945), *op.cit.*, p.177; 今井、前掲書、105-106頁。
- (41) Cutler, *op.cit.*, pp.126. 本アプシスは、教皇ピウス4世 (1559-65) により取り壊された。ヴァザーリによれば、この壁画はカヴァリーニ二作とされる。本聖堂については12世紀初頭のモザイク存在も指摘されるが、ペトラルカは1350年に著した本聖堂に関する記述において、カヴァリーニの壁画にもモザイクに関しても言及していない。

- (42) 荒本文果「ブファリーニ礼拝堂とカラファ礼拝堂—1480年代にローマで制作された両礼拝堂壁画におけるフランチェスコ会とドメニコ会の競合をめぐる」、『美術史』、62(1)、2012年、16-31頁。
- (43) 今井、前掲書、107頁。
- (44) L. D. Ettliger, “Pollaiuolo’s tomb of Pope Sixtus IV,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16-3/4 (1953), pp.239-274. 特に、pp.268-269.
- (45) Cutler, *op.cit.*, pp.117-134.
- (46) Nonne Genesis ca. pr. Dictum est “Fiat lux” et facta est lux illa sancta et immacolata que lucet in tenebris, sine qua factum est nihil, que divinum illum solem nobis peperit in terris a quo salvatum fuit genus humanum? F. Della Rovere, *L’orazione della Immacolata*, a cura di D. Cortese, Padova, 1985, p.77 (f.2/266r); K.E. Butler, “The Immaculate Body in the Sistine Ceiling,” *Art History*, 32-2 (2009), pp.250-289; H. W. Pfeiffer, *La Sistina svelata. Iconografia di un capolavoro*, Milano, 2010, p.82.
- (47) ‘Dexit deus fiat lux et virgo benedicta cui vita gloriosa luce dedit seculo ut canit ecclesia. Et facta est lux Maria tota lucida ac sine originali peccato. Deus subdit & divisit lucem a tenebris. Et haec facta fuit prima dei’, Bernardino de Busti, *Mariale*, II, iii. cf. Butler *ibid.*, p.285. ブステイの説教において、創世記における光と闇を分けたという出来事は、光であるマリアが原罪の暗さを持っていないということに比せられる。そして、この光が第一の日に造られたとは、恩寵の第一の時にあってであることを意味する。つまりマリアが無原罪として、救済の歴史の最初、創造のはじめから計画されていたということの意味する。邦訳については、立教大学、阿部善彦氏に助言をいただいた。
- (48) 「聖母被昇天」は、マリアの肉体が魂とともに天にあげられたという教理である。不滅の肉体は死に勝利したという意味をもつと、フランチェスコ会は「聖母被昇天」が「無原罪の宿り」の結果であると解釈していた。なぜなら、死は原罪に対する罰であり、無原罪であったマリアは死の罰を免れていたと理解された。ローナ・ゴッフェン『ヴェネツィアのパトロネージ、ベッリーニ、ティツィアーノの絵画とフランチェスコ修道会』、石井元章監訳、木村太郎訳、三元社、2009年、138-142頁。
- (49) 14世紀から15世紀初めまでの間に成立した寄進者像は、「跪き」「両手を合わせる」という崇拝の姿勢を明らかに示しながら、しかも同時代のモードを身につけることによって、宗教的説話場面に登場する祈る人物や祈る聖人から明確に区別される。蜷川、前掲論文、9頁。
- (50) M. O’Malley, *Painting under Pressure Fame, Reputation and Demand in Renaissance Florence*, London, 2013, p.132. ベルギーノは制作の際にパターン化した構図を用いていたとされる。実際、15世紀後半のフィレンツェにおける大工房では、図像上の枠組みや個々の細部描写を繰り返し用いるという現象が認められる。
- (51) ベルギーノがコルチアーノのサンタ・マリア聖堂（1515年）やナポリ大聖堂内カラファ礼拝堂（c.1511年）に描いた《聖母被昇天》は、システーナ礼拝堂祭壇画模写との類似性が顕著である。
- (52) 天使の顔を描いたマンドルラは、《キリストの昇天》（c.1510年、サンセポルクロ大聖堂、サンセポルクロ）や《変容》（1517年、ウンブリア国立美術館、ペルージャ）などキリストの主題にも用いられている。また、ピントゥリッキオが類似したマンドルラを用いた例は、《聖ベルナルディーノの栄光》（1486年、サンタ・マリア・イン・アラチェリ聖堂内ブファリーニ礼拝堂、ローマ）などに見られる。
- (53) V. Francia, *Splendore di bellezza -L’iconografia dell’immacolata concezione nella pittura rinascimentale italiana*, Vaticana, 2004, pp.109-110. «PRIUS CONCEPT FUIT IN MENTE MEA»
- (54) R. W. Rightbown, *Carlo Crivelli*, New Haven, 2004, p.490.
- (55) «UT IN MENTE DEI AB INITIO CONCEPTA FUI ITA ET FACTA SUM»、はじめの時から懐胎されていた部分は、「シラ書」4章9節の「この世が始まる前にわたしは造られた。」及び、「箴言」8章22節の「主は、その道の初めにわたしを造られた。」が典拠となっている。つまり、アダムの墮罪以前にマリアが神の計画のうちにあったという意味で、アダムが罪を犯すことで失った神の恩寵と完全に罪のない肉体をマリアが持ち合わせていた。すなわち、この銘文には「無原罪の宿り」の含みが持たされている。

「太陽の聖母」をめぐる

- (56) Francia, *op. cit.*, p.112; F. Zeri, *Due dipinti la filologia e un nome*, Torino, 1961, p.78.
- (57) Rightbown, *op. cit.*, pp.3-4.
- (58) Francia, *op. cit.*, p.118.
- (59) *Ibid.*, p.116.
- (60) *Ibid.*, p.119.
- (61) G. L. Geiger, *Filippino Lippi's Carafa Chapel. Renaissance Art in Rome*, Missouri, 1986, p.150.
- (62) O'Malley, *op. cit.*, p.45.
- (63) Butler, *op. cit.*, pp.281-282. バトラーは「黙示録」12章に由来するマリアのイメージが「無原罪の宿り」のイメージとして明らかに一貫性をもったのは、トリエント公会議以降16世紀後半であると論じている。
- (64) アダムが罪を犯す以前には、全ての被造物は完全なる神の庇護のもと神の恩寵が与えられ、無垢であり、完全なる正義であった。特に、無原罪であるマリアは神の恩寵を失うどころか無原罪であるためにマリアは最高度の恩寵を持ち得た。Duns Scotus, 『命題集註解 (*Ordinatio*)』, III, d.3, q.1 (以下、*Ord*) ; キリストはマリアから人間本性を受けたのであり、そのため、マリアは人間本性に基づいてキリストに最も近く、他の者にまさってキリストから恩寵の満ち溢れを受けるのがふさわしい。(ST, III, q.27, a.5.) また、恩寵は質であり、従って満ち溢れは量的豊かさを意味するのではない。(ST, II-1, q.110, a.2.)
- (65) Geiger, *op. cit.*, p.135.
- (66) スコトゥスは『命題集註解』の考察において、神の全能性から「無原罪の宿り」の可能性を導いている。
- (67) *posset autem intelligi 'pura innocentia' sub Deo, qualis fuit in Christo.* (*Ord.* III, d.3, q.1) ラテン語引用は、B. Ioannis Duns Scoti, *Ordinatio Liber tertius, a distinctione prima ad decimam septimam*, civitas Vaticana, 2005を使用した。
- (68) 贖いとは、全く罪をもたないものにしかできない業であり、必然的に罪をもって生まれてくるアダムの子孫(人間)には不可能である。アンセルムスは、受肉は人間に代わり罪を贖うためにあったことを『神はなぜ人間となられたか (*Cur deus homo*)』において論じている。トマスは、キリストのみが贖いにより人類と神を和解させられた限りにおいて神と人間の完全な仲介者であり、また、或る他の人々が協働する限りにおいて、限られた意味で神と人間の仲介者と呼ばれることには何の妨げもないと論じている。(ST, III, q.26, a.1.) マリアは最もキリストに近い存在であり、キリストを出産することで全ての者に恩寵をもたらした。(ST, III, q.27, a.5.)

【後記】

本研究は、日本学術振興会特別研究員奨励費(課題番号 16J01321)の助成をうけたものである。