

聖母のマントとキリストの異性装

水野千依

はじめに

キリスト教文化において、救世主であれ聖母であれ、聖像が実際の衣や布を身にまとうという現象がしばしばみられる。あたかも着せ替え人形のように、聖像に服を着せたり脱がしたりするこの所作にはいかなる意味が込められているのだろうか。従来、造形作品を対象とする美術史研究においては、像の身体を覆う衣に注目することはほとんどない。頻繁に着せ替えられる聖像の衣は、はかない一時の装飾でしかなく、あくまでも付^{パレ}属物としてしかみなされてこなかったのである。しかしながら、絵画であれ彫刻であれ、聖像を演出するうえで、衣は、特別な日にのみ開帳するためのカーテンや額縁、あるいはタベルナクルム等とならんで、像の効力を統制する重要な礼拝装置の一つにほかならない。聖像とその身を覆う衣は、截然と分かれたれるというよりは、むしろ時に一体視され、時に衣のほうが像以上に意味を担って人々に訴えかける場合さえもある。本論では、服飾史と美術史のはざまに身をおき、聖像＝「テキスト」に対していわば「パラテキスト」としてその衣を捉え、近世以前のキリスト教文化において衣に託されたさまざまな意味を具体的な事例を通して考察したい。もともと、その材質自体の脆さや、消耗品としての性格上、残存する当時の聖像の衣服は少なく、文書による記録についての先行研究も希少である。ここではさしあたり以下の二つの視点に絞って分析を試みることにする。

まず第1章で目を向けるのは、中世末以降、格別の崇敬を集めた礼拝像がまとった衣である。14世紀以降、フィレンツェの守護的象徴^{パラディウム}として篤い崇敬を受けたインプルネータの聖母像を覆った七重のマント^{マンテッリーニ}をはじめ、礼拝像には概して豪華な衣装がともなった。それらは、像を物理的損傷から護るとともに、装飾・荘厳化のためにも用いられた。しかし衣に託された役割はそれだけではない。ここでは、像の礼拝価値との関わりにおいて衣がいかなる意味をもっていたのかという点に注目したい。近年、礼拝像を歴史人類学的視座から考察する試みが多角的に進められつつあるが、像のまとう衣を視野に入れることで、当時の聖像受容の様態についてもより深い理解を得ることができるのではないだろうか。

次に第2章で取り上げるのは、中世末からルネサンス期の聖像に観察される「異性装」

と、「性の越境／両性具有化」という現象である。ルッカの木製十字架像（通称「ヴォルト・サント」）や、「主日のキリスト」という特異な図像を例に、キリスト像の異性装を契機に導かれる想像力と、そこから生み出された両性具有的イメージについて考察したい。

第1章 聖母のマント——奉納行為におけるフェティッシュ

フィレンツェから6マイルほど離れた丘陵に聳える都市周辺部インプルネータ教区に、長きにわたり格別の崇敬を集めてきた聖母像がある。通称、インプルネータの聖母（図1）——この像は、本来は田園文化に根ざす土着の聖母信仰のなかで崇敬対象とされてきたが、14世紀半ばにフィレンツェがいわば「^{アプロプリエート}流用」し、都市の「^{パラダイウム}守護的象徴」へと祀り上げていったものとして知られている。当時、像は、安置されているインプルネータではなく、都市フィレンツェに運ばれてはじめてしかるべき奇跡力を発揮するとみなされ、現地ではタベルナクルムに閉ざされ、その潜在力は、フィレンツェが必要とするときまで蓄えられていた。フィレンツェこそが聖母の力の発揮される領域であり、「Signora delle Acque（水を司る女主人）」として雨量を統御するだけでなく、黒死病の緩和、条約締結の祝賀、平和祈願、また正当な政治的選択をする際に政府が示唆を得るためにも、その都度この聖母はインプルネータからはるばる行列を組んで都市へと運ばれ、人々の祈願に答えてきた。この聖像をめぐるルネサンス人の宗教的経験と心理については、リチャード・C・トレクスラーの先駆的研究が今なお説得力ある論を展開している¹。また、筆者も別のところで、この崇敬が田園から都市へと接木され移植されていく複雑な経緯について分析を試みた²。本稿では、この像を覆ってきた七重の^{マンテッリーニ}マントに着目し、像の礼拝価値と衣との関係について一考したい。

可視性と不可視性のあいだで——礼拝像と衣のパラドクス

まずは、本聖像の物理的外観を確認しておこう。現在、インプルネータにあるサンタ・マリア聖堂（図2）のタベルナクルム（図3）に安置される奇跡の聖母像は、画面のほとんどが後世の加筆に覆われており、オリジナルの絵画層を特定することはきわめて困難だとされてきた。12世紀に遡ると考えられる当初の絵画層は、かつては「もはや失われた」とみなされていた³。現在でも、水曜日に行われるミサのあいだ以外はタベルナクルムの扉に閉ざされている本像は、古くから開示されることはまれで、その本来の図像自体につい

ての理解は曖昧なまま、長きにわたって不可視性のアウラに包まれてきた。

現在の画面に目を向けるなら、本像は、正面観で玉座に座り、祝福を受ける幼児キリストを膝上にのせた「荘厳の聖母 (Maestà / Mater Regina)」を示している。これは、当時としては特に厳格な性格をもつローマの聖母像に見られる図像であり、1758 年頃の修復時の改変にほぼ本質的に負っている。この修復を担当したのは、イギリス人の両親を持つピサ出身の画家にしてもっぱら古画の修復家・偽造家でもあったイグナツィオ・エンリコ・ヒュグフォード (1702/03–1778) であり、蒐集家、目利き、美術商としても名高い人物であった⁴。その徹底した修復の経緯について、まず確認しておきたい。ウフィッツィ美術館と協働していた 19 世紀の画家ルイジ・スコッティは次のような記述を残している。

ロレーヌ公にしてトスカーナ大公かつ神聖ローマ皇帝フランツ一世の最高司令官であったリシュクール伯爵は、起こした奇跡や信者が授かった恩寵ゆえにインブルネータ〔の聖母〕が称えられるのを聞きつけ、それを目にしたいという思いを募らせ、教区司祭〔オッタヴィオ・マリア・〕ジューニ公爵に、所定の日にインブルネータに赴く旨を予告した。この訪問は、1758 年に実現された。慎重な司祭は、この訪問の重要性を察知し、あらかじめ像を見ておく必要があると考え（昔から、この像は七重の^{マンテッリーニ}マントを身につけていたため、誰も目にしたこともなければ覆いを取ったこともなかったので）、教会を閉鎖し、秘かに像の覆いを取らせた。すると驚いたことに、絵が描かれていると考えられていた板はほとんど真っ黒で、聖母像の痕跡ひとつ見つからなかった。このような事態にはどうしたらよいのか。もしもリシュクール伯爵がこの板を目にしたら、たちまちのうちに火にくべてしまい、インブルネータの聖母崇敬は金輪際、禁止されることは確実である、最善なのは像をすぐに描き直させることであり、このためにイグナツィオ・ヒュグフォード氏が選ばれた。彼は、当時、優れた画家であっただけでなく、大いなる宗教心と信心を兼ね備えていた〔……〕。彼はインブルネータの教区司教ジューニの邸宅に招かれ、「古い様式 (maniera antica)」で聖母子を描いた。かくして、不祥事を招くことなく窮地を切り抜け、民衆には聖ルカが描いたと信じられている像は、現在もなおこの聖堂に存在しているのだ⁵。 (下線は引用者による)

実のところ、この修復には、最高司令官リシュクール伯爵による聖堂訪問という要因だ

けでなく、民衆的な聖像崇敬に対して懐疑的態度が高まりつつあった当時の状況も影響していたと考えられる。近代化の波を受け、聖母崇敬自体の存続が危ぶまれたなかでの刷新であった⁶。

なかでもこの一節において驚くべきは、かくも篤い崇敬を受けた像が長いあいだ公開されていなかったばかりか、教区司祭さえも目にしておらず、板の上には聖母の痕跡がほとんど残されていない悲惨な状態であったという事実である。そもそも、修復以前の像がいかなる図像を示していたのかという問いについては、様々な説が存在したが、その詳細はすでに別の個所で論じているため省略し⁷、ここではむしろ、像を覆っていたマントの可視性と、礼拝像自体の不可視性に注目しよう。

そもそも、本像の図像を特定する説にかなりの揺らぎがみられたのには、スコッティの記述にあるように、本聖像が数世紀ものあいだ、何重ものマント（図4-7）に覆われてほとんど接近不可能な状態にあったことと深く関わっている。何ゆえ、礼拝像は覆い隠されていたのだろうか。

これは、霊験あらたかな奇跡像によくみられるように、公開を制限することによって礼拝価値を高めるという操作によるところが大きいと考えられる。たとえば、1435年のフィレンツェの法律には次のように記されている。

一般に聖なる物質や神に捧げられた物質は、まれにしか目にできない場合、敬意を表され大いなる崇敬を受ける。そのため、偉大なる修道院長たちは「……」インプルネータの聖母に対する「……」並外れた崇敬が、彼女が頻繁に都市に到来することで減退してしまうことがないようにと望んでいる⁸。

聖母像の公開を制限することで、政府が民衆の崇敬を統御していたことがこの一節から窺える。さらに、1568年に大司教アルトヴィーティが司教区を訪問した際も、「〔像は〕覆いを取られることはけっしてなく、像が保存されているタベルナクルムだけが展覧された」⁹という。カゾッティが伝えるところによれば、18世紀においても、この像はずっと閉ざされていたことが分かる。

古い奇跡を起こす聖母の像は、板ないしは可動式タベルナクルムに納められ、何年も前からそこに閉ざされており、やはり木でできたもう一つ別のタベルナクル

ムに隠されている。[……] 像の前面を覆い、このタベルナクルムを隠している板の上には、いとも雅な白い織物が広げられており、金や真珠のアラベスク模様の刺繍をほどこし、非常に薄いヴェールで覆われており、それを通してこの刺繍の豊かさと優美さが透けて見える。このケース全体は木製の二枚の扉で閉ざされており、扉の内側も外側も金地の上に絵が描かれている。内側には、崇敬したりさまざまな楽器を奏でる身ぶりをした天使の奏楽が素描されており、上方部には二人の聖人が描かれているが、よく判読できない。外側は六つの部分に分割されており、アーチ下の二つの上部には、聖母の受胎告知の奥義が表現されており、中央の二つには聖ゼノビウスともう一人の聖人の像がみえる[……。]。下方の二つには洗礼者聖ヨハネと聖クリストフォルスが素描されている[……。]。これらの絵はおそらく〔教区司祭アントニオ・デリ・〕アーリの時代に制作された¹⁰。

聖像はタベルナクルムに納められ、その上に織物やヴェールが幾重にも重ねられていたわけだが、ここでカゾッティが殊更これらの要素に熱いまなざしを注ぎ入念に記述していることは興味深い。こうした視線は、中世以降に流行した聖遺物崇敬における遺物と容器との関係を髣髴させる。聖遺物は、聖人の遺髪や遺骨、遺体の断片など、それ自体の「もの」としての価値は取るに足りないが、それを納める壮麗な聖遺物容器や造形イメージによって視覚的に価値を保証されていた¹¹。インプルネータをはじめこの種の奇跡像は、18世紀に至っても聖遺物視され、同様のメカニズムによって聖性を保証されていたのである。17-18世紀の版画（図9-11）にも見られるように、聖堂内でも、またフィレンツェまで行列を組んで運ばれる折にも、つねに板やマンテ^{マンテッリーニ}を幾重にも重ねられたこの像の近寄りがたさは、その礼拝価値、アウラを一層増幅させたにちがいない。18世紀にカゾッティが伝えている三連祭壇画を模したモンタージュについては、15世紀初頭に遡るものであることが分かっており、おそらく教区司祭アントニオ・デリ・アーリが聖堂の装飾・壮麗化を推し進めるなかで、古いアルタローロを模した尖塔形式の木製ケースを注文し、二枚の開閉式扉（図8）を描かせたものと考えられている。この扉の装飾の作者については、マーズ・ディ・バンコ、あるいはその弟子「トビアの画家」、さらには「サン・ルッケーゼの画家」などに帰属する説があるが、解決を見ていない¹²。本来は方形であったこの聖母像を14世紀の板絵の「アルカイックな」構造を模倣して尖塔型タベルナクルムに挿入するという手続きは、像の「古さ」を意図的に演出する処理であり、古いイコンがいわば「聖遺物」的

意味を付与されて受けた刷新の一樣態であったと想像される¹³。

ところで、聖像を覆う衣やタベルナクルムは、靈驗あらたかな像にしばしば指摘される図像の不可視性、解読不可能性、表象不可能性と無関係ではないように思われる。たとえば、キリストの最も権威ある真正な像の一つ、アケイロポイエトス（acheiropoietos：人の手によらない〔イメージ〕）たる「マンディリオン」（図 12）は、合法的な皇帝にしかその顔が認識されず、また誰にも見せてはならず、聖遺物箱が開かれるときには災害が起こったり、目にしたものは盲目になるとされ、まさしく可視性と不可視性の間に位置づけられてきた。やはりキリストの「^{ヴェーラ・イコーナ}真の肖像」としての権威を主張したローマのラテラーノ宮殿サンクタ・サンクトールムの《救世主像》（図 13）も同様であり、真正とされる聖像の多くが、見ることを禁じられ、覆われたり隠されたりして人々の視線から遠ざけられてきた。見るものを失明させたり畏怖させるといった伝承や、芸術家がその外観を線と色彩で捉えることに挫折するといったトポスは、本来、不可視の神的存在を地上の人間の姿で被造物たる人間の手が表象することの教義上のタブーを示唆するものであるとともに、人々の崇敬をコントロールする操作でもあった。ヨハネ福音書「私は世の光である」（8, 12）の隠喩に基づいて、キリストを青白い光源や太陽になぞらえて描いたり（図 14）、光り輝き刻々と変容するその顔の不可視性を、芸術家の技ではなくガラス（図 15）や金箔（図 16）で表現したり、あるいは現世における限定された「見神」を暗示してキリストの顔を直視し得ない太陽（図 17）として、あるいは影のごとく暗く描く（図 18, 19）など、不可視性を表象しようとする工夫は枚挙に暇がない¹⁴。否定神学の領域では、形象によって形象を抹消する「反形象化（disfigure）」という自己参照的な試み（図 20）¹⁵や、偽ディオニュシオスの『天上位階論』に基づいて、神にまったく似つかわしくなかったり、形なき形で神を描く「非類似の類似」（図 21、22）といった手法さえみられる¹⁶。神的存在の不可視性や表象不可能性は、像の礼拝価値と分かちがたく結びついていたのである。

一方、貴重な礼拝像が、ほとんどその物理的痕跡すらとどめていないほど損傷を受けているという現象も、必ずしも珍しいことではない。インブルネータの聖母が、悪天候のなかをフィレンツェまで何度も行列に運ばれたり、蠟燭の煤や熱による損耗を被っていたように、一般に奇跡像は、覆いで保護されているものの、礼拝の結果として冠や首飾りや奉納物が直接加えられたり、ラテラーノの救世主像（図 13）の「足の清め」のように儀式に使用されることでも物理的に酷使され損傷を受けてきた。加えて、奇跡像の多くは、物理的保存とは無縁の修復や加筆を幾重にも被った。インブルネータの聖母の場合も、タベル

ナクurmやマントといった壮麗な装具に幾重にも覆われ保護される一方で、崇敬の中心たる像そのものはほとんど判読不可能なほど損傷をきわめ、いわば空洞化していくという逆説を示しているといえよう。聖遺物と聖遺物容器の関係をなぞるがごとく、ここでマントは、不可視の聖母の力をその壮麗さによって保証し顕在化させたと考えられるのではないだろうか。

慈悲のマント——奉納のメカニズム

インプルネータの聖母崇敬において、像そのものが人々の視線から遠ざけられていった一方で、その代わりに示されたのがそのマントだったとして、ではこの衣にはいかなる意味が託されていたのだろうか。

いうまでもなく、聖母のマントといえば、「慈悲の聖母」や「煉獄の聖母」の図像に見られるように、人々を庇護する「慈悲のマント」を思い起こさせる（図 23）。インプルネータの聖母に重ねられていたマントは、おそらく本来は、聖母の慈悲を請うべく祈願のためや、祈願が成就したことへのお礼として、信者たちが聖母に捧げた奉納物に由来した。幾重にも重ねられることで、マントは聖母の庇護力を確かなものとして顕在化させたのではないだろうか。

そもそも聖母にマントを奉納するという習慣は、彫像の場合がほとんどであり、三次元の像はたいてい実際にマントを身につけたが、二次元の板絵の場合は着用することはまれであり、ほとんどの場合はその足元か祭壇上に置かれたようである¹⁷。たとえば、フィレンツェでインプルネータの聖母と同時期に大きな崇敬を集めたオルサンミケーレ聖堂の奇跡を起こす聖母像は板絵であるが、数多くのマントが捧げられた記録が残されている。トレクスラーによれば、こうした奉納物は、受け取り手である聖母よりも送り手である信者のアイデンティティを刻印するものであったという¹⁸。奉納物といえば、ルネサンス期には、蠟で信者の身体部位を型取りした解剖学的エクス・ヴォート（図 24）から、銀や高価な材質の像や、等身大の蠟や多素材の人形（図 25）に至るまでさまざまな類型が生み出され、社会の中上流階層が庇護する比較的大きな聖堂では、夥しい数のエクス・ヴォートの集積のなかにも、送り手の序列をますます明白に可視化することが求められた¹⁹。エクス・ヴォートは種類に応じて階層化され組織化された展示へと分類され、著名な人物の奉納物には優位性が付与された²⁰。奉納用のマントのなかにも金欄のものなどが含まれていたことから、おそらく肖像形式の奉納像ほどに個別性を刻むことはないとはいえ、この種の衣

も、送り手であった個人や信心会や共同体の社会的階層やアイデンティティを明示する記号としての役割を担っていたのであろう。1333年のオルサンミケーレ信心会の規約では、聖母の祭壇画の前に奉納されたマントは、最短でも8日間はそこに安置されなければならないと記されており、その後は販売に供されたようであるが、少なくともその期間は、聖母に自らの感謝の意を知らしめ、また自らの誓願が成就された証を堂内で顕示したのであろう²¹。

ところで、興味深いことに、礼拝像に捧げたり身につけさせたこれらの衣は、しばしば、信者自身がかつてまさに袖を通したものであった。こうした慣習は、他方で、重要な礼拝像に着せていた衣服を病人に着せたり接触させることで健康回復を祈願するという16世紀までみられた慣習をも想起させる²²。後者は、いわば中世に聖遺物として崇敬された聖人の衣服さながら、聖像にそなわる奇跡力が「接触」によって衣へと伝播し効果を発揮すると考えられたと推測される。では、自らの着用した衣服を聖母像に捧げるという行為は、どのように考えられるのだろうか。

これは、自身の顔や手を蠟で型取りして造られた等身大の奉納人形に自らの衣服を着せて奉納する身ぶり、いわば地続きに考察することが可能ではないだろうか。その一例として、ヴァザーリの「ヴェロッキオ伝」が伝えているロレンツォ・デ・メディチの奉納像に目を向けてみたい。1478年4月26日、パッツィ家の陰謀により、フィレンツェ大聖堂のミサ中にジュリアーノ・ディ・ピエロ・デ・メディチが暗殺され、兄のロレンツォが負傷しながらも一命を取り留めた有名な事件直後の話である。

サンタ・マリア・デル・フィオーレ大聖堂でジュリアーノ・デ・メディチが殺害され、兄のロレンツォが傷つけられて危険な状態になったため、ロレンツォの親類縁者は、神に救命を祈願して、多くの場所に彼の像を作るよう依頼した。そこでオルシーノは、アンドレーア〔・ヴェロッキオ〕の援助と指導のもとに、特別に三つの等身大の像を蠟で作った。〔……〕まず木で内側に骨組みを作り、それに割いた芦の茎を網状にかぶせ、蠟をつけた布切れで覆って美しい襞を施し、形を整えると、これ以上のぞみようもないほど本物そっくりに見えた。それから頭部、手、足がさらに粗い蠟で中空で作られた。これらは実物から取られ、髪飾りその他は必要に応じて油で彩色されたが、あまりに自然な出来栄のために蠟の人間とは思えず〔……〕生けるがごとくに見えた。このうちの一つは、現在サン・ガ

ッロ通りの、キアリート尼僧院聖堂の奇跡を行う十字架の前に置かれている。この像はまさに、ロレンツォが負傷した喉に包帯を巻いて家の窓に現れ、願いどおりに生きていれば一目見ようと、死んでいれば復讐しようと待ち受けていた群衆に姿を見せた時に、着ていた服をつけている。ロレンツォの二番目の像は、フィレンツェ人特有の市民服である長衣ルッコをまとい、セルヴィ会のサンティッシマ・アヌンツィアータ聖堂の、蠟燭売りの台の脇の小門の上に据えられている。三番目の像は、アッシジのサンタ・マリア・デリ・アンジェリ聖堂に送られ、聖母像の前に置かれた²³。

ここで目を引くのは、これらの三体の像がそれぞれ異なるロレンツォ自身の装いで異なる聖堂に献納されている点である。しかも装いの差異から、それぞれの像が担ったニュアンスの相違を推測することができる。

キアリート聖堂の像は、暗殺から逃れた直後の、陰謀者のナイフによって引き裂かれ、血に塗れた衣服を身につけた姿で奇跡を起こす十字架像に献納されることで、奉納絵の慣例に従って「奇跡」を強調するとともに²⁴、暗殺の痕跡をとどめたこの衣をつけた奉納像は、ロレンツォのいわば「聖遺物」とみなすこともできるだろう。著名な人物の奉納像は、しばしば、当人がかつて身につけていた職位を示す公的衣装や、記念すべき出来事において用いた衣類で装われることで、自らの社会的階層を誇示したのだ。一方、アヌンツィアータ聖堂に奉納された像は、フィレンツェ市民としてのアイデンティティが重視されており、ルネサンスに流行した「著名人ギャラリー」の一翼を担う肖像としての性格が強いように思われる。もっとも市民服 (*abito civile*) を身にまとったこの像は、奇跡の聖母像の前ではなく、教会空間の外にある回廊に設置された。ロレンツォ像は、蠟燭や、大量生産された蠟製奉納物の売店の上、父が注文した小扉の前の銀製の台に跪いていた²⁵。そうすることで、前世代のメディチ家が築いた名誉の継承性を視覚的に印象づけたものと考えられる。それに対して、アッシジに送られた像の装いは明記されていないが、ファン・デル・フェルデンは、「像による代替巡礼」との関わりを指摘している²⁶。アッシジのサンタ・マリア・デリ・アンジェリ聖堂は、聖フランチェスコが気に入り、最初の修道院を定着させようとしたポルツィウンコラ小聖堂の上に建立されており、この小聖堂は、毎年8月1日の「恩赦」の日に訪れる巡礼者に特別の贖宥を認めていた²⁷。したがって、この聖堂に奉納像を送ることで、パッツィ家による暗殺以後の危機的状況から逃れるよう奇跡を祈願す

るか、あるいは死を逃れた奇跡を感謝するべく、像による代替巡礼を試みるとともに、古くからの当聖堂との縁を更新しようとしたのではないかと推測される²⁸。いずれにせよ、これら三体の奉納像は、ロレンツォ自身の衣装をさまざまに身にまとうことで用途に応じた演出をしていたことが想像されるが、たんに像主のアイデンティティを視覚化するという以上に、「奉納」という特異な文脈における意味も介在したのではないだろうか。

というのも、自らの衣を捧げるという身振りにおいては、「接触」による信者の「痕跡」が重要な意味を帯びていたように思われるからである。そもそも奉納という領域においては、解剖学的エクス・ヴォートであれ等身大の全身肖像であれ、像は、芸術家はその写実的な技によって信者に類似する模倣像を作成するのではなく、あくまでもオートマティックに信者の身体から蠟で型取りしたマスクをもとに造られた、像主の「痕跡」を刻んだ像が用いられた。衣服、奉納像、いずれにも共通して見られるこの特徴は、どのように解釈できるであろうか。

ここで思い起こされるのが、反美学的で人類学的な立場から芸術の問題に対峙したイギリスの人類学者アルフレッド・ジェルの「分配されたパーソン (distributed person)」という概念である。彼は、遺作となった『芸術と作用 (*Art and Agency*)』のなかで、芸術作品を、^{ネグサス}関係性のなかでそれ自身の内と周囲に生み出す^{エージェンシー}作用 という文脈において考察している²⁹。「像魔術 (Vult Sorcery)」(像を介してその人物に危害を加える妖術)について論じるにあたって、ジェルはまず、よく知られるフレイザーの「共感呪術 (sympathetic magic)」の一つである「模倣呪術」と、「感染呪術 (contagious magic)」に言及している。模倣呪術では、プロトタイプである呪術の犠牲者を模倣した似像が制作され、これに釘を打ち込むなどして危害を加えることで、同じ効果が犠牲者にもたされる。一方、感染呪術では、プロトタイプである呪術の被害者の身体の部位、犠牲者の身体から直接分離した髪、爪、血などのいわば「抜け殻」(離脱物 *exuviae*) に危害を加えることで、犠牲者に同じ効果をもたらす。両呪術は組み合わせて用いられることが多く、妖術はしばしば、この「抜け殻」(＝パースの言うインデックス) を用いることでより効果を高める。「抜け殻」とは、犠牲者を換喩的に表象するのではなく、その「分配されたパーソン」——すなわち、身体の境界を超えて環境に分配されたパーソン——の物理的に分離した断片とみなされる。つまり、抜け殻は、プロトタイプを表象するインデックス(「シミュラークラ」)でありながらプロトタイプの(分離した)一部としてのインデックスでもあり、インデックスから導かれるアブダクション(推論)は、「実質的な部分—全体」(あるいは「部分—部分」)の関

係を指定するものとなる（煙は火の「部分」であり、微笑みは親しい人物の「部分」である）。これは、古代のエピクロス主義者たちのエマナティオ（流出）理論——事物のどのイメージもその事物自体の具体的な部分を構成する——とも関わる呪術で、なかでもルクレティウスが唱えた事物の「浮遊するシミュラクラ（flying simulacra）」という概念に照らして理解されるという³⁰。

われわれの文脈に戻るなら、権威ある王侯貴族の大規模な奉納人形は、都市や聖堂のカリスマを高めると同時に、その身体部位の痕跡＝「抜け殻」に基づく迫真的な似姿を通じて信者のパーソンを環境へと「分配」し、聖堂内で自らの影響力を主張しつつ現前したといえる。しかも、奉納者本人が過去に身につけた衣服で装われることで、いっそうこの効果は高められたであろう。同様に、かつて自らが着用した衣を聖像に捧げるという慣習も、この文脈で理解することができるだろう。信者の身体にかつて触れたことでその「痕跡」ととどめる衣服を奉納することは、「分身」として自身を神に捧げる行為に等しく、奉納像と同様、贖罪と死後の救済を祈願した独特の身ぶりだったのではないだろうか。そして聖母像が身につけた衣は、聖遺物と同様に、今度はそれ自体が聖母の力を継承し、ときに病の床にある信者の身体に触れることで「奇跡」を祈願されたのである。衣は像を荘厳化するたんなる装飾物ではない。接触と痕跡を通じて、まさに信者の衣と聖母の衣はフェティッシュとして円環を描く。ここから、身体、および身体を覆うモノ＝衣や布を中心に、それらが単なる道具的価値を超えて欲望の対象となる過程が浮き彫りとなるのだ。

第2章 キリストの異性装と両性具有

聖像の衣という問題圏において次に目を向けるのは、異性装という現象である。とくにここでは、ルッカの「ヴォルト・サント（聖顔）」と呼び慣わされる木製十字架磔刑像と、「主日のキリスト」という特異なキリスト像に絞って考察を試みたい。

ルッカのヴォルト・サントと聖女ウィルゲフォルティス

まずは聖像の衣をめぐる民衆の想像力が契機となってキリストの性が転換し、磔にされた有髭の聖女を生み出したという経緯をもつ「ヴォルト・サント」に注目しよう。

現在、ルッカのサン・マルティーノ聖堂に安置されている木製十字架磔刑像は、そもそもカロリング朝時代（742年）に聖地パレスチナから海路で運ばれ、ルッカにもたらされ

た。現在の像は、おそらくこの古い磔刑像に代わり 1200 年頃に置き換えられた複製と考えられている。磔にされたキリストは、人間的な屈辱に苦しむ神の御子の姿ではなく、畏敬の念を抱かせる王の姿を示している。腰布ではなく長いトゥニカを身にまとい、その顔は面長で、目を大きく開き、二分された長い髭をたくわえ、髪は十字架に沿って両の肩と腕に垂れ下がっている。足元の杯は、このキリスト像の^{モウカリス}聖体の秘蹟としての側面を強調している。

本像は、12 世紀から 16 世紀にかけてヨーロッパ中から巡礼者を集め大いなる崇敬を受けたことで知られている。その理由は、ひとつには大きく目を見開いたその特異な相貌にあると思われる。しかしなによりも 12 世紀に、この像の「アケイロポイエトス（あるいは半アケイロポイエトス）」としての地位を確固たるものとする伝説が練り上げられたことが、国際規模の崇敬へとつながったのであろう。レボイヌス（レオビヌス？）による 12 世紀の伝説によれば、このモニュメンタルな彫像は、イエスの弟子のパリサイ人ニコデムスの手になるもので、彼はキリストの死後にエルサレムでこの像の制作に着手したが、どうしても完成に至らず、ラテラーノ大聖堂の《救世主》（図 13）の場合と同様に、天使によって完成された。キリスト教においては、6 世紀以降、こうした「救世主の像の制作に挑む画家の挫折」というトポスが流行する。本来目には見えないとされる神的存在を視覚化するという根源的なパラドクスを孕み、いかなる像の制作も礼拝も禁ずる偶像否定との葛藤のなかで展開してきたキリスト教礼拝像の問題系において、そのタブーを克服し、像の真正性を保証する重要な論拠のひとつとなったのは、被造物たる「人間の手によらない（アケイロポイエトス）」、むしろキリストとの奇跡的接触に起因するイメージという伝説であった。エデッサのアブガル王の病を癒し、944 年以降はコンスタンティノポリスの皇帝宮殿にもたらされて聖遺物のごとく崇敬を受けたというキリストが顔を拭いた布「マンディリオン」（図 12）や、ゴルゴダの丘への途上、キリストの汗と血を拭った聖女ウェロニカの布に写った顔は、いずれもキリストの顔を濡らした水滴や汗や血の痕跡から生成したがゆえに「真正な」似姿という特権的地位が付与され、さらにその複製の生成過程にも、マンディリオンに接触したタイルに生成したセラミオンや、聖顔布を隠した服の布地に転写されたカムリアナの像など、原型の「痕跡、刻印」の原理が反復された³¹。こうした流れのなか、ルッカのヴォルト・サントもまた、人間であるニコデモの手では完成できず、天使の介入によって生まれたという意味で、「半アケイロポイエトス」的性格が付与され、真正性を要求したのである。

さらにこの像が地位を高めた要因として考えられるのは、ルッカという都市の性格である。像は先にも述べたように、カロリング朝時代に聖地パレスチナから海路で運ばれ、ローマを経由してルッカにもたらされた。聖地由来というこの磔刑像の起源は、もとよりその礼拝価値を確固たるものとしたであろうが、加えてトスカーナ地方の都市ルッカが、その後、第一回十字軍（1096 年以後）において軍隊が集中する場となり、都市に設けられた数多くの商業的拠点、都市を横断する巡礼や流通の経路によっても、崇敬は高揚させられた。

さらに 12 世紀には新たな逸話が形成される。フランスから来た貧しい旅芸人が、キリストに高価な捧げ物をする多くの巡礼者の姿を目の当たりにし、自分には何も献納するものがないため、音楽を奏でて奉納したところ、その代わりに、磔刑像が右足に履いていた銀の靴を授けてくれたという（図 27）。しかし、この旅芸人は人々に泥棒に間違えられてしまう。すると、磔刑像がふたたび左足の靴も授けてくれ、濡れ衣を晴らしたという奇跡譚である。シンデレラ物語とも類似するこのエピソードのインパクトも手伝って、ヴォルト・サントとその伝説は多様な芸術形式で表現された複製によって国際的に普及することとなった。ルッカまで巡礼に訪れることのできないものにとっての代替としてもこうした複製は出回り、その結果、さまざまな都市が、各々、ヴォルト・サントに捧げた礼拝の場を設けるほどであった。13 世紀には、イギリスのある旅行家は、ヴォルト・サントをラテラーノ大聖堂の《救世主》やウェロニカの布と同一平面に位置づけてさえいる。これらのイメージにおけるキリストの顔の類似性は、相互にその真正性を保証しあい、正当性を要請したものと想像される。かくして、新旧のアケイロポイエトスを同一平面に位置づけることで、霊験あらたかな像を有する都市の地位自体も高めようとするルッカのムーネのイメージ戦略は大成功を博すこととなった。

ところで、本稿で注目したいのは、ルッカの木製十字架像の伝承が普及するなかで、その身を覆うチュニカ（長衣）が民衆の想像力をさまざまに刺激した点である。この像は実物の衣を身にまとうのではなく、着衣の磔刑像として彫刻されている。しかも、通常の磔刑像のように腰布ではなく、足元まで覆う長いチュニカを身につけている。この種の着衣の磔刑像は、大司祭の姿でキリストを表現するシリアーパレスチナの伝統を示しており、ビザンティンないし東方の類型に属すると考えられている。古くから女性性を示すその衣のふくらみにより、この像は出産を待つ女性に対する守護力をそなえることで有名であったが、何よりも興味深いことには、そのチュニカが異性装ともいえる女性的な装いである

ために、この像は、14 世紀以降、いわば磔刑のキリストの女性版ともいえる有髭聖女ウィルゲフォルティス（アンカンバー(英)、オントコマー(蘭)、キュムメルニス(独)、リベラータ(英・仏)、リブラダ（西）などの別称を持つ）（図 28-31）の伝説を生み出すにいたったのである³²。壁画、彫刻、ステンドグラス、油絵、印刷物や手稿本の挿絵など、さまざまな媒体で複製されたこの奇跡を起こす着衣の磔刑像は、西はスペインから東はスロベニアまでヨーロッパの大部分を横断して制作された。なかには、ルッカの彫像を忠実に再現したものもあったが、伝統的な髭を生やした顔貌を、貴重な宝石をあしらった女性の衣装を身につけ、丸みのある胸や優雅な腰つきをした女性の身体と組み合わせた表現も存在した。こうした地方独自の変容を受けた両性具有的な磔刑像の普及が、新たな聖女伝説の生成につながる大きな要因となったことは想像に難くない。これら多くの後世のイメージにおいては、ヴォルト・サントとの視覚的なつながりを維持する意図のあるなしにかかわらず、この女性聖人の肖像を描くためにその類型が選択されることもあった。さらに、数多くの男性の磔刑像が、厳密なジェンダーの境界を超越させるために見るからに女性の衣装を身につけ宝石をあしらってウィルゲフォルティスへと変容されることもあった。このように異性装で演出された像は、数世紀を通じて流行し、身体的外観だけでなく十字架上での殉教という点でも、キリストに類する存在とみなされた磔刑の女性聖人へと収斂し、名前や伝承や表現に地方的な差異をとどめつつ、伝説を形成していくこととなった。

その伝説によれば、ポルトガルの若い貴族の女性ウィルゲフォルティスは、父親によって異教の王と婚約させられたが、その婚姻を望まなかったため、処女性の誓願を立て、相手の反感を引き起こすようになりたいと祈った。すると、彼女に髭が生えはじめ、婚約は頓挫したが、父親の怒りをかって磔にされたという。ルッカの由緒ある奇蹟像からさまざまな変容を受けつつ派生したこの聖女は、しかし宗教改革後、そしてさらに啓蒙主義以後、カトリック教会から非難され、その崇敬は抑圧されていった。ヨーロッパ中部のいくつかの地域では、この聖女を描いた壁画は白塗りにされ、彫像や油絵は聖堂の屋根裏や倉庫へと追いやられるか、修道院の天井で朽ちるがまま見棄てられてきた。しかし長いあいだ忘却されてきたこの聖女への民衆の信心は、かつては聖母崇敬と肩を並べるほどにまで高揚し、ヨーロッパの広い地域で息づいていたのだ。

「主日のキリスト」と両性具有

ヴォルト・サントと聖女ウィルゲフォルティスを例に見た性の越境は、もうひとつの、

やはり長きにわたり忘却の淵にあったもうひとつの図像へとわれわれを導く。すなわち、「主日のキリスト」とその女性化、さらに両性具有化という現象である。

「主日のキリスト」とは、日曜日を聖とする戒律を人々に喚起し、この掟を遵守しない罪ゆえに苦悩するキリストを示すもので、「悲しみの人 (Imago Pietatis)」としてのキリストの周りに、「受難具 (Arma Christi)」さながら日曜祝日に禁じられた労働の道具を配し、それによって傷つけられ苦悩する様を描いたきわめて特異な図像である (図 32)。1325 年頃からオーストリア、スロベニア、北イタリア、ボヘミア、イギリスなどに出現し、16 世紀半ば頃まで、さまざまな変容を受けつつ描かれた。

苦悩するキリスト像の周りに、受難具ではなく、日曜祝日に禁じられている活動や労働の道具を配し、それによって傷を負うキリストを示すこの特異な図像は、やはり異端性を指摘されしばしば白く塗り潰されてきた。宗教改革や対抗宗教改革の流れにおいてこの図像が非難された主たる要因は、通常、検閲の対象とされた像の官能性や適正原理^{デコーラム}〔描かれた場と作品の図像や表現の調和・一致〕からの違反という点よりも、遵守すべき戒律を一種の風俗場面に変容させてしまう、この図像固有の「嘲笑力」にあった。

そうした魅力を十全に示す一例として、オルティゼーイ近郊のサン・ジャコモ聖堂南外壁に描かれた《主日のキリスト》を挙げることができる。この像は、連続する装飾枠縁によって隣接する《聖クリストフォルス》と対に構想されている (図 33a, 34a)。《主日のキリスト》では、キリストは「傷の顕示」という図像に倣い五つの傷を強調しつつ「悲しみの人」として造形されている。そのやや右に顔を傾けた大きな全身像は、右側のより巨大な聖クリストフォルス像と呼応する。「聖クリストフォルス」は、12 世紀以降、西洋に普及した巨大な「キリストを担うもの (Christusträger)」という図像である³³。彼の銘文は「Christofori sancti speciem quicumque tuetur illo namque die nullo langore tenetur (聖クリストフォルスの姿を見し者は、その日いかなる怯懦にも負くことなからん)」というものであり、そこから、この聖人の顔を「拝む (見る)」だけで、中世において非常に恐れられていた「告解なしの横死 (male mort)」から保護されるという異教的ともいえる信念が、聖職者から俗人にまで広く普及した。オルティゼーイの作例のように「主日のキリスト」が「聖クリストフォルス」と対で描かれることはしばしばあり、「飴と鞭」「守護と戒め」という意味上の関連性を明示している。ここで、キリストから見て左側に跪く豊かな身なりの男性 (図 33b) は、一見、敬虔に祈りを捧げている様子であるが、下方に記された文面が示すごとく、彼の関心は、背後で寝台に横たわる裸の女性と、その傍らに開

かれた金庫にあり、この像は「邪悪な祈禱」を体現するものと思われる。一方、《聖クリストフォルス》から見て右下の有髭老人（図 34b）は、右手に書物を、左手にロザリオを持ち、おそらく「善良な祈禱」を象徴している。このように、両画面は対幅で教訓的なメッセージを強調しているにもかかわらず、むしろ人々を惹きつけてやまないのは、周囲に緻密に描きこまれた小さなモチーフ群にほかならない。傷を負ったキリストの頭部左右の赤地には禁じられた労働の道具が配され、その下方の緑の地には、キリストの傷から流れる血のごとく、赤い線が、いずれも背に悪魔をとまなう労働場面へと信者を誘っている。生き生きと細やかに描写されたこれらの場面は、対をなす《聖クリストフォルス》にまで及び、聖人の足の右手下方にいる男が釣竿をたらしめている河には、一つ一つ形態の異なる魅惑的な怪物たちが描出されている（図 34c）。その滑稽さはいずれも作品の大きな魅力となっている。本来、傷つけられるキリストと一連の罪の表象によって人々に罪責感を喚起すべき図像が、時にキリストの哀れさが嵩じて容易にパロディーに転じたり、罪と懲罰を示す一連の労働場面の緻密な表現が笑いを誘うものとなったがゆえに、逆にこのテーマを修正や消滅へと導いたのであろう。正統な図像に対して本質的に周縁的で逸脱的かつ冒瀆的な要素を内包しているこの図像が教会権威の検閲の対象となったことは驚くにあたらない。

中世末に固有の宗教性から宗教改革を経て、対抗宗教改革期のローマ・カトリシズムへと移行する文化的・宗教的変容のなかで、この図像は検閲を受け、さまざまに矯正・修正されていくことになる。ここでは、なかでもきわめて不可解な形で変容を被る事例に目を向きたい。すなわち、伝統的な図像からの突発的な違反、冒瀆的ともいえる反転によって、解読を困難にするような例が存在するのである。スイスのグラウビュンデン州ブリゲルス（ブライル）のサンクト・マルティン礼拝堂凱旋アーチ南側に描かれた《主日のキリスト》（図 35）に目を向けよう³⁴。15 世紀中頃に遡る伝統的な「主日のキリスト」は、正確な時期は特定されていないが、後世に描き直されており、その際、指にロザリオが加筆されるとともに、キリストは女性へと変容されている。損傷が激しいものの、相貌には女性的な特徴が看取され、髪も長く、両手を胸元で合わせている。この手の身ぶりは、通常の「主日のキリスト」には珍しい。本図像を体系的に調査したドミニク・リゴーが収集した作例のうち、唯一、オーストリアのカリンティアのサンクト・オズヴァルト聖堂外側内陣北壁に描かれた像（図 36）が同じ手の身ぶりをしたきわめて類似する図像を示しているが、これは問題なく男性の「主日のキリスト」である。ブリゲルスの像は、相貌は女性化されて

いるのに対して、脚はふさわしからぬ逞しさを顕わにしており、両足のあいだに「受難具」のサイコロが描かれているものの、脇腹に傷は見られない。キリストはここで、いわば両性具有的存在へと転じられている。

この意図的な加筆は、どのように理解することができるだろうか。前述のとおり、本来、この図像は、「イマーゴ・ビエターティス悲しみの人」と「アルマ・クリスティ受難具」という二つの伝統的な図像の混淆と変容から生まれたと考えられており、さらに「オステンタティオ・ヴルネールム傷の顕示」や「エウカリスティア聖体」としてのキリスト」、さらにルッカの木製十字架像「ヴォルト・サント」など、伝統的なキリスト像から着想を得たさまざまな図像（図 37）が存在し、本来的に混成的で可変的な性格をそなえている。しかし、「両性具有のキリスト」という変容は、伝統的な枠組みをはるかに超えた振幅を示すものである。一見したところ、アルプス山麓の周縁文化固有の自由放埒な改変、あるいは図像知識の欠如ゆえの荒唐無稽な逸脱にすぎないように思われるとしても、これらの図像になんらかの論理がともなっていた可能性は考えられないだろうか。

たしかに伝統的な「主日のキリスト」という図像の誕生と時を同じくして、1370 年頃から 16 世紀頃まで、その女性版ともいえるべき「さまざまな道具に囲まれる女性」（図 38）の図像が存在した。リゴーが調査した「主日のキリスト」90 例ほどのうち 10 作が女性であることから、けっして珍しい現象であったわけではない³⁵。キリスト像のジェンダー・シフトは、先に見たように、ルッカの木製十字架像の伝承が普及するなかで、その長衣が民衆の想像力を刺激して、有髭聖女ウィルゲフォルティスの伝説を生み出したことを思い起こすなら、必ずしもありえないことではない³⁶。しかも「主日のキリスト」は、ルッカのヴォルト・サントを図像の参照源のひとつとしただけでなく（図 37）、しばしばその女性版である「聖女ウィルゲフォルティス」と組み合わせられて表現される例もみられ、これら一連の図像がある種の関連性をそなえていた可能性が浮かび上がる³⁷。もっとも、「主日のキリスト」の女性版のアイデンティティをめぐっては、聖母とする説から、聖女ドメニカ、アレクサンドリアの聖女カタリナ、さらには田園文化に縁の深い一連の地方聖女、ラッテンベルクのノトブルガ（チロル、1265–1313）、福者パナケア、エセックス（英）の聖女オシス（653 没）などと関連づける説があり、現在のところ特定されていない³⁸。しかし、いずれも衣服を身につけ、光輪と冠をともなった完全な女性像であることに鑑みれば、胸元で両手を合わせる身ぶりを共通して示してはいるものの、腰布を付けただけの裸体の女性を描いたブリゲルス像の特異性は殊のほか著しい。

この問題との関連で示唆的と考えられるもうひとつの稀有な像にも目を向けておこう。

1984 年、ティチーノ州ルガーノ区プレガッソーナのサン・ピエトロ・ディ・ロッリーノ聖堂サンティ・ピエトロ・エ・パオロ礼拝堂の修復作業の際、やはり驚くべき像が発見された³⁹。光輪を付けた像（図 39a, b）は、伝統的な「主日のキリスト」に倣って白い腰布（perizonium）を巻き、（司教杖をのぞく）さまざまな道具で傷つけられ、強靱な脚をした姿で描かれているものの、胸は明らかに若い女性のものであり、髪も長く、まぎれもない両性具有として造形されている。しかもこの作品は、後世の加筆を一切受けておらず、本来的に正真正銘のアンドロギュノスといえる。制作時期が 16 世紀初頭と想定されていることに注目するなら、図像の逸脱に厳しい警戒が寄せられつつあった時期に制作されたことになるこの特異な表現はいかに理解するべきだろうか。1520 年頃以降、宗教改革の潮流に固有の風刺的傾向がグラウビュンデン地方をはじめスイスにも浸透するが、この図像は、もはや当時の精神性に対応しなくなった「主日のキリスト」という図像の無知に由来する突然変異にすぎないのだろうか。残念ながらこの事例についてはただリゴー一人が報告しているだけで、詳細な調査や研究は今後の課題というしかない。しかし、図像変容のプロセス一般との比較において、若干の考察をしておきたい。

そこで、本来的にさまざまな既存の図像から構成されている「主日のキリスト」を理解するために目を向けておきたいのが、時代や地域を越えて残存する図像の変容を、形態学的連続性という観点から再構築しようとした、アビ・ヴァールブルクの「情念定型（Pathosformeln）」を中心とした研究である⁴⁰。同様に、新たな図像が生成する際、往々にして既存の素材が「再利用」されるという現象に着目したサルヴァトーレ・セッティスの研究も示唆に富んでいる⁴¹。いずれの関心も、形態学的分析の域にとどまることはなく、像にそなわる力そのものの残存、その「死後生」にまで及んでおり、新たな図像には複数の既存の図像的要素が蓄積され、それぞれの力が新しい像に備給されるという意味深い視点を提起している。たとえばセッティスは、ニコラ・ピサーノがローマの石棺のヘラクレス像をもとに天使を彫刻した例に注目する際、図像の先例を特定するだけでなく、彫刻家がいかに異教の若きヘラクレスの説得力や情念をとらえ、それをキリスト教の天使に移行させようとしているかを分析している。一方、連続的な力の蓄積を示すこうした例に対して、ヴァールブルクは、より複雑な現象に対峙している。たとえば、ドナテッロの弟子ベルトルド・ディ・ジョヴァンニによるブロンズ浮彫《磔刑図》（1485 年頃、フィレンツェ、バルジェッロ国立美術館）において、イエスの足下で涙に暮れるマグダラの聖女マリアは、ばらばらに食いちぎった動物を振り回す古代のマイナデスと重ねられる⁴²。「オルギア的哀

悼のなかで自分の髪から引き抜いた毛房を痙攣したように握り締める」ルネサンスの聖女の敬虔な哀悼の身ぶりは、ほかならぬ異教のニンフの欲望の身ぶり（戦利品の身体の一部を振り上げる手、乱れた衣服、半裸の身体、爪先立った脚）と混ざり合い、哀悼と欲望という相反する二つの情念を原動化させる⁴³。形態の記憶は、同一方向に力を充当するだけでなく、相反する方向へと反転し「分極化」しながら備給することもありうるのだ。しかし「主日のキリスト」の図像変容は、向かうベクトルに差異はあれ、そうした連続的・漸進的な力や効力の蓄積としてだけでは捕らえられない逸脱を示している。本来的に混成的な「主日のキリスト」にさらに殉教聖女にも似た女性像が混淆したかのごときプレガッソーナの図像、あるいは両性具有化されたブリゲルス（Brigida）の像は、いかに解釈しうるのだろうか。

やや唐突かもしれないが、異なる図像主題の混淆、両極的な意味の分極化、基層にある既存の図像へのいわば対抗や否定ともいえるこの変容は、ヴァールブルクのイメージの記憶にまつわる問題を継承し、西洋キリスト教の造形的伝統のアメリカにおける「残存（Nachleben）」を探究したイメージ人類学者カルロ・セヴェーリが注目したある図像を想起させるように思われる。脱線を承知で、その考察に目を向けてみたい。彼はその著『行程と声——記憶人類学』のなかで、19世紀初頭にアリゾナとニューメキシコのあいだに生まれた二つの祭儀的形象に注目している⁴⁴。一つは、十字架上の蛇の不可解な崇敬に捧げられた予言者にしてシャーマンであるアパッチ族のキリストという形象であり、もう一つは、やはり同時期に生まれたもので、ヒスパニックのある信心会（「聖血信心会（*Confradía de los Hermanos del Santo Sangre*）」、別称「悔悛信心会（*Hermandad de los Penitentes*）」）のもとで、聖週間のキリストの受難劇において信心会の若者が扮した救世主キリストに弓と矢で死をもたらす「ドナ・セバ스티アーナ（*Doña Sebastiana*）」という不吉な女性の死の形象（図 40, 41）である。

ジョージ・クブラーが指摘したように、そもそもニューメキシコの聖堂では、カトリック教会の伝統的な図像が保守的に再利用されたが、その際、異なる図像的主题を単一の形象へと融合・圧縮する「図像の混淆（*iconographical contamination*）」という傾向がしばしば認められる⁴⁵。たとえば、十字架と葬儀前夜に用いられる三角形の燭台（*velorio*）を重ねることで生み出される「カルヴァリオ」のイメージや、聖女ウエロニカと融合された「悲しみの聖母（*Nuestra Señora de los Dolores*）」という形象はその好例である⁴⁶。しかし、「死の勝利」というヨーロッパの主題のアメリカにおける「残存（*Nachleben*）」を示す「ドナ・セバ스티アーナ」では、「異なる図像の混淆」だけでなく、さらに先述のヴァ

ールブルクが「イメージの分極化」と呼んだプロセスも同時に観察される。儀礼的行為が図像に新たな力学をもたらし、そこから異なるイメージ間の新たな関係と新たな意味が生成されるのである。「ドナ・セバスティアーナ」は黒いマントを身にまとうが、それは「哀悼の聖母」という図像的主題との混淆を示唆しており、いずれも「喪」の表象と関わっている。しかし、「哀悼の聖母」が苦悩をみずから引き受けるのに対して、「ドナ・セバスティアーナ」は他者に苦悩をもたらす。既存のイメージの儀礼的利用は、ヴァールブルクが「図像の死後生 (la vie posthume des iconographies)」と呼んだこの次元において機能している「分極的」変容によってその意味を変容させ、受動的形象を能動的形象へと転じている。

しかし、セヴェーリによれば、「ドナ・セバスティアーナ」の場合は、これら「図像の混淆」と「儀礼的意味の分極化」(能動－受動)に加え、それらの結果として「イメージの強化」という第三の特質を獲得しているという。イメージは、予期せぬと同時に複雑なるものと化し、普及性と持続性を得るのである。ここで図像の混淆が起こっているのが、ヒスパニック系カトリック共同体とインディアンとの文化的衝突という文脈においてであることは看過しえない。「ドナ・セバスティアーナ」はたしかに「死」の形象であるが、しかしおそらくその間接的モデルとなったヨーロッパやメキシコの表現のように「鎌」を手にしておらず、ニューメキシコ文化の起源の地、メキシコやスペインではまったく知られていない「弓」と「矢」^{アトリビュート}を持物とする。これは、「弓に貫かれたキリスト」という、かつてこの地を宣教したフランチェスコ会の説教と結びついたアメリカの主題に一貫して見られる死の持物である。さらに「セバスティアーナ」という呼称に注目するなら、従来は聖セバスティアヌスとの純然たる「混同」と考えられてきたが、近年では、一連の意味論的連鎖において次のように再解釈されている⁴⁷。すなわち、「ドナ・セバスティアーナ」は弓を引くが、彼女は柱につながれた殉教聖人のようにその身に弓を受けることはない。一方、聖セバスティアヌスのように柱につながれるのはキリストであり、受難劇では、キリストが聖セバスティアヌスのごとく「ドナ・セバスティアーナ」の弓に射抜かれる。儀礼において部分的に重なり同一視される一連のイメージの連鎖は、聖劇において悔悛信心会の若者が受肉する複雑な形象を生み出す。それは、一方で聖セバスティアヌスのように弓に射抜かれ、他方でキリストを模倣して血を流す。その血はまさしくキリストの聖血となり、若者はキリストさながらに背に十字架の重みを負うだけでなく、殉教の十字架にみずから上るまでに同一化を推し進める。ここで注目されるのは、「ドナ・セバスティアーナ」が、

一方で、こうした悔悛信心会の「キリスト」という儀礼的犠牲の形象との部分的同一化による複雑な一連の表象体系に挿入されているだけでなく、さらに、矢を射ることで、「敵」としてのインディアンの存在とも関連していることである。つまりこの形象は、この儀礼に固有の二つの操作を同時に実現しているのだ。第一には、「死に対するキリストの勝利」を「悔悛信心会員に儀礼的に再現されたキリストに対する死の勝利」へと変容させることで、伝統的な儀礼を逆転させており、第二には、キリストに対する象徴的攻撃の道具としてインディアンの弓矢を喚起することで、相異なる文化間の葛藤の痕跡を儀礼的次元へと挿入しているのだ。死をもたらすインディアンを暗示するこの弓矢の存在は、「ドナ・セバステアーナ」を、未決の闘争の強烈なイメージへと仕立て上げるが、ここには二重の忘却が介在している。一方で、キリストが死に勝利するという聖週間のキリスト教的儀礼の本来の意味がまず忘却され、次に転倒されている。他方で、インディアンとの現在の闘争が忘却されている。新しい、矛盾する、パラドキシカルな形象「ドナ・セバステアーナ」は、セッティスが言うような一連の図像的先例の純粋な蓄積の所産ではない。むしろ一連の図像上の不一致からなり、文化的持続性を掛け金とするというよりは、対立しあう領域間の断層、不和、裂け目、不一致、対決の表象そのものである。「鞭打たれるキリスト」と「聖セバステアヌス」の凝縮、勝利のキリストが犠牲となる転倒、さらに確かな特徴を否定し、表象されないイメージを暗示し、射られた弓というきわめて些細な細部にその暗示を凝縮させている。「キマイラ」とも言うべきこの形象は、儀礼的行為のただなかで、記憶と忘却との不安定な関係性の極限的イメージと化しているのだ。

ここでわれわれの「主日のキリスト」に立ち戻るなら、16世紀後半、カトリック内部に生じた刷新的潮流と、地方独自の民衆的文化とのあいだで、たしかに対立や闘争というコンテクストは存在した。司祭の教区訪問において、「主日のキリスト」は現に批判の対象となり、やがては消滅へと至ることになる。異なる図像的伝統の混淆と逸脱によって生まれた新たな両性具有的キマイラは、こうした状況において、「主日のキリスト」を風刺的に女性化し、解読困難な未知の図像に変更することで、図像の本来の力を無効化 - 空洞化したのだろうか、それとも、表象されざる何らかのイメージあるいは対立・闘争を、「ドナ・セバステアーナ」さながら、伝統的な図像の裂け目を通じて暗示的に示唆しているのだろうか。リゴーも注目しているように、プレガッソーナの図像が聖堂内陣の穹窿部というきわめて重要な場に描かれている以上、必ずしも否定的意味に解消しきれない可能性もある。リゴーは、中世に広まっていた「両性具有は神の王国に近づく重要な条件である」という

思想の反響をこの図像に見いだす余地を残しているが⁴⁸、その像の両義的で衝撃的な特異さは、遠からぬ時期に白い漆喰の下に隠蔽され、20世紀末まで忘却される運命にあったことは忘れてはならないだろう。

しかし、キリストの女性化ないしは両性具有化が、アルプス周辺地域の文化圏でかならずしも否定的な要素を帯びていなかった可能性はさらに掘り下げて考慮する必要がある。先にも見たように、シュニユラーによれば、北ヨーロッパのさまざまな地域の磔刑のキリスト像は、15世紀まで女性服を着用させられることで聖女ウィルゲフォルティス（キウムメルニス）へと変容され、その後ふたたびキリストに戻されたと指摘している⁴⁹。また、アルプス周辺地域には、女性化したキリストを崇敬し、「クリスタ」と女性名称で呼ぶ習慣があったことも知られている⁵⁰。さらにウィリアム・クリスチャンは、中世後期以後、聖像表現において男性性の希薄化・女性化の傾向が見られ、聖セバスティアヌスや福音書記者聖ヨハネの両性具有的表現が増加したことを報告している。なかでもトレント公会議以後、聖母崇敬の有害さが主張される反面、磔刑のキリストへの崇敬が高揚する動きがみられ、その動向が、キリストに女性的特徴を兼ね備えさせるのに一役買ったという説もある⁵¹。両性具有化した「主日のキリスト」の図像変容については、残念ながらいまだ確たる解釈を提示するには至っていない。今後、土着の民間信仰や儀礼なども視野に入れつつ現地調査を重ね、あらためて再考することとしたい。

おわりに

本稿では、聖像の着脱や異性装という、これまで美術史学においても服飾史においても注目されることのなかった現象について考察を試みた。像にとって衣は、交換可能な付属物であり、歴史的価値をもつ聖像に対して、その装具ははかない一過性の消耗品として等閑に付されてきたと考えられる。しかし、聖像の装いは、その時々の人々の像理解のあり方を刻印したきわめて貴重な歴史的証言にほかならない。第一章では、聖像の礼拝価値を演出するとともに、信者自身の身にまとった衣服が聖像に着せられ、またそれが病人の身体を覆うという交換のサイクルのなかで、像だけでなく衣自体が聖遺物化し、「接触／刻印」を通じて力を伝達する重要な媒体として機能したことが浮き彫りとなった。第二章では、異性装が聖像自体の性を曖昧なものとし、両性具有や性を転換させた新たな像を生成させるとともに、その流れを受けて男性の磔刑像を女装させて受容するといった現象もみられた。いずれも宗教改革や対抗宗教改革、そして啓蒙主義のもとで否定・抹消されてきた図

像であるが、白く塗られた教会の漆喰壁の下層や、修道院や聖堂の片隅に放擲され朽ちていったこれらの像は、少なくとも歴史のある一時期、生を享け、息づき、人々の篤い信心を集めたのである。衣が紡ぐ聖像の歴史は、いまだ緒についたばかりである。今後さらに調査を重ね、多角的な視点から掘り下げていくこととしたい。

¹ Richard C. Trexler, “Florentine Religious Experience : the Sacred Image”, in *Studies in the Renaissance*, XIX, 1972, pp. 7-41. さらにこの聖母についての基本的研究としては以下も参照。Giovanbatista Casotti, *Memorie storiche della miracolosa immagine di Maria Vergine dell’Impruneta*, Firenze : Appresso Giuseppe Manni all’insegna di S. Gio. di Dio, 1714; David Herlihy, “Santa Maria Impruneta : A Rural Commune in the Late Middle Ages”, in *Florentine studies : politics and society in Renaissance Florence*, edited by Nicolai Rubenstein, 1968, Evanston : Northwestern Univ. Press, pp. 242-276; AA. VV., *Impruneta. Una pieve, un paese*, Firenze : Libreria Salimbeni, 1982.

² 水野千依『イメージの地層——ルネサンスの図像文化における奇跡・分身・予言』名古屋大学出版会、2011年、第一章。

³ Miklós Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze : Edam, 1975, p. 814.

⁴ ヒュグフォードについては次を参照。John Fleming, “The Hugfords of Florence, II”, in *The Connoisseur*, n. 549, 1955, pp. 197-206; Bruce Cole and Ulrich Middeldorf, “Masaccio, Lippi or Hugford?”, in *The Burlington Magazine*, CXIII, 1971, pp. 500-507, ora in Ulrich Middeldorf, *Raccolta di scritti*, Firenze : Studio Per Edizioni Scelte, 1981, vol. II, pp. 325-336; Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi, dal Vasari ai neoclassici*, Torino : Einaudi, 1964. 現在の画面が18世紀のこの修復に負っていることは、1917年に画家ファブリツィオ・ルカーニが着手した修復以後、ほぼ確証されている。Raffaello Bianchini, *L’Impruneta paese e santuario*, Firenze : Libreria Editrice Fiorentina, 1932, p. 95. 1917年から1925年まで続いたこの修復作業は、絵画表面の洗浄に加え、ほとんどがオリジナルの断片とヒュグフォードの加筆との連結部分に見られる絵具の剥落部分を補修するもので、本質的には古い絵画と18世紀の修復とをつなぎ、像の保存を最大限重視したものであった。たとえば、修復は剥落部分に限定され、オリジナルの断片は、補筆で覆われることはなかったため、注意深く観察すれば特定可能である。さらにこのとき、聖母子の頭部に金の冠が加えられた。本作品はさらに、教会が爆撃された後、1947年にルヴッロとソコロフによってフィレンツェ修復所であらたに修復が行われた。このとき、幸いタベルナクルは無傷であり、介入もわずかに留まった。AA. VV., *Impruneta arte e tradizione*, catalogo della mostra del Tesoro della Basilica di S. Maria Impruneta, Impruneta : Lito Terrazzi, 1977, p. 15. このとき、エクス・ヴォートを付着させるために板絵の縁に取り付けられていた布が除去され、きわめてわずかに補筆が加えられたと考えられている。さらに、現在、板絵が納められているガラスケースもこのときに制作された。

⁵ Luigi Scotti, *Notizie riguardanti Belle Arti edite e inedite ed altre storiche, raccolte per uso e passatempo di Luigi Scotti fornite in quest’anno 1837*, manoscritto presso la Biblioteca della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Firenze, Ins. 56, vol. I, cc. 31-32.

⁶ 実のところ、リシュクール伯爵は1758年にはもはや最高司令官の職にはなく、前年9月27日にマレシャッロ・ボッタ・アドルノに引き継いでいた。Giuseppe Conti, *Firenze dopo i Medici : Francesco di Lorena, Pietro Leopoldo, inizio del regno di Ferdinando III*, Firenze : Bemporad, 1921, p. 399. 一方で、1758年12月1日から6日にかけて大雨が続いた折、教区司祭ジューニが助けを求めるために聖母像を公開するよう摂政団に要請した可能性があり、おそらくこの状況で、崇敬を持続させるためにヒュグフォードに修復が委ねられたと考えられる。Ibidem. p. 410.

⁷ 水野千依『イメージの地層』(前掲書)第一章。

⁸ Archivio di Stato, Firenze, *Provvisioni*, 125, f. 207rv (17 feb. 1434sf) : «Res sacre deoque dicatae raritate ipsa videndi commendari maiorique in reverentia habere solent; ideo magnifici ... priores ... prohibere cupientes ne singulis devotio quam florentinus populus ad tabulum Sancte Marie Imprunetis ... si Florentiam frequentius delata fuerit, aliqua ex parte minuatur ...».

⁹ Raffaello Bianchini, *L’Impruneta, paese e santuario cit.*, p. 145.

¹⁰ Giovanbattista Casotti, *Memorie cit.*, p. 37.

¹¹ 秋山聡『聖遺物崇敬の心性史——西洋中世の聖性と造形』東京、講談社、2009年を参照。

¹² マーゾに帰属させる説は以下を参照。Don Vasco Bianchini (a cura di), *Impruneta. Storia ed Arte del Santuario e del Museo di S. Maria*, Impruneta : Edizioni del Santuario, 2002, pp. 72-73. 「トビアの画家」とする説は次を参照。Miklós Boskovits, *A critical and historical corpus of Florentine painting*. Sect.

- 1 : The thirteenth century. Vol. 1 : The origins of Florentine painting, 1100 – 1270, Firenze : Giunti, 1993. 「サン・ルッケーゼの画家」とする説は次を参照。Giovanna Ragionieri, “La Madonna dell’Impruneta fra tradizione e filologia” cit., p. 110.
- ¹³ 水野千依「イメージの活性化／無効化をめぐる身ぶりの諸相——中世からルネサンスにおけるイメージの力学」、『イタリアにおける美術作品の保存・修復の思想と歴史—欧米各国との比較から—』（科学研究費・基盤研究(B)海外学術調査成果報告書 代表：岡田温司）2007年、130–160頁；同「ルネサンスの芸術家工房——ネーリ・ディ・ビッチの『覚書（Le Ricordanze）』から」、『ジョットとその遺産展』（展覧会カタログ）アートプランニング・レイ、2008年、107–117頁；同『イメージの地層——ルネサンスの図像文化における奇跡・分身・予言』名古屋大学出版会、2011年、第2章参照。
- ¹⁴ Herbert L. Kessler, “Christ’s dazzling dark face”, in Anna Rosa Calderoni Masetti, Colette Dufour Bozzo, Gerhard Wolf (a cura di), *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI–XIV)*, Venezia : Marsilio, 2007, pp. 231–246.
- ¹⁵ Mark C. Taylor, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, Chicago : The University of Chicago Press, 1992.
- ¹⁶ Pseudo-Dionysius Areopagita, *De coelesti hierarchia: De ecclesiastica hierarchia : De mystica theologia : Epistulae*, Günter Heil und Adolf Martin Ritter (hrsg.), Berlin and New York : Gruyter, 1991 [偽ディオニシウス・アレオパギテス「天界階論」「神秘神学」「書簡集」『中世思想原典集成』3、上智大学中世思想研究所編訳、平凡社、1994年]；Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico : Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990 [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]；佐藤啓介「モノを否定する モノが否定する——現代キリスト教形象論からみた「否定的」フェティシズムの可能性」田中雅一編『フェティシズム論の系譜と展望』京都大学学術出版会、2009年、65–89頁。
- ¹⁷ 恩寵の聖母の絵画にマントを捧げる信心会の慣習については以下を参照。Gabriel Llompart, “La Virgen del Manto en Mallorca : Apuntes de iconografía mariana bajomedieval y moderna”, in *Id.*, *Entre la historia del arte y el folklore. Folklore de Mallorca, folklore de Europa*, Palma de Mallorca, Gràfiques Miramar, 1984, pp. 287–335; Luca Landucci, *Diario fiorentino*, Firenze : Studio Biblos, 1969, pp. 199, 308, 337.
- ¹⁸ Richard C. Trexler, “Dressing and Undressing Images : An Analytic Sketch”, in *Id.*, *Religion in Social Context in Europe and America, 1200–1700*, Tempe, Arizona : Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002, p. 381.
- ¹⁹ 水野千依「死と蘇生の〈物 神〉——サンタ・マリア・デッレ・グラーツィエ聖堂奉納像」、『美術フォーラム 21』醍醐書房、2003年、第8号、31–40頁；同「ルネサンスの奉納像——〈痕跡〉と〈分配されたパーソン〉」、『美術フォーラム 21』醍醐書房、2009年、第20号；同『イメージの地層』（前掲書）、第3章を三章。
- ²⁰ ルカ・フェッリーニの奇跡譚集成にこのことは明白である。
- ²¹ Saverio La Sorsa, *La compagnia d’Or San Michele*, Trani : Tipografia dell’Editore V. Vecchi, 1902, p. 203.
- ²² Richard Trexler, “Dressing and Undressing Images : An Analytic Sketch”, in *Id.*, *Religion in Social Context in Europe and America, 1200–1700*, Tempe, Arizona : Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002, p. 381.
- ²³ Giorgio Vasari, *Le vite cit.*, ed. Milanesi, Firenze : G. C. Sansoni, 1906, vol. III, p. 373.
- ²⁴ アウグスティヌス派のキアリーテ女子修道院は1787年にマンテッラータ修道会に委譲され、現在に至っている。Elizabeth and Walter Paatz, *Die Kirchen von Florenz : ein kunstgeschichtliches handbuch*, Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 1940, I, pp. 462–463.
- ²⁵ Archivio di Stato di Firenze, Conventi Soppressi, EU246 c129 27 marzo 1479; Louise Bulman, *op. cit.*, chap. 4, p. 10 and n. 49.
- ²⁶ Hugo van der Velden, “Medivi votive images and the scope and limits of likeness cit.”, pp. 126–137.
- ²⁷ *San Francesco e la Porziuncola : dalla “chiesa piccola e povera” alla Basilica di Santa Maria degli Angeli*, Provincia Serafica San Francisco OFM d’Assisi, a cura di Pietro Messa, S. Maria degli Angeli, Assisi : Edizioni Porziuncola, 2008; Marilyn Aronberg Lavin, “Images of a miracle : Federico Barocci and the Porziuncola Indulgence”, in *Artibus et Historiae*, 27, 2006, 54, pp. 9–50.
- ²⁸ アッシジのエクス・ヴォートは消失しており、近年の資料にも痕跡はない。フィレンツェのサンティッシマ・アヌンツィアータ聖堂とアッシジのサンタ・マリア・デリア・アンジェリ聖堂は崇敬によって関連づけられていたとパンツァネリは推測している。当時の著作物にはしばしば、フィレンツェとアッシジいずれにも信者がエクス・ヴォートを献納した事例が言及されている。Clifford M. Brown, “Little known and unpublished documents concerning Andrea Mantegna, Bernardo Parentino, Pietro Lombardo, Leonardo da Vinci and Filippo Benintendi. (Part Two)”, in *L’Arte*, nos. 7–8, 1969, pp.

182-224; Alessandro Luzio and Rodolfo Renier, *Mantova e Urbino : Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, Torino : L. Roux, 1893, pp. 72, 122 and notes; Louise Bulman, *Artistic patronage at SS. Annunziata cit.* chap. IV, pp. 2-4; Roberta Panzanelli, “Compelling presence. cit.”, pp. 31-32, n. 4.

²⁹ Alfred Gell, *Art and Agency : An Anthropological Theory*, Oxford : Oxford University Press, 1998, chap. 7; Megan Holmes, *op. cit.*, p. 177.

³⁰ Lucretius, *De Rerum Natura*, 4 : 26ff.

³¹ 木俣元一「キリストのイコンにおけるイメージと刻印」『西洋美術研究』第11号、東京、三元社、2004年、87-93頁。

³² Gustav Schnürer und Joseph M. Ritz, *Sankt Kümmeris und Volto Santo : Studien und Bilder*, Düsseldorf : Schwann, 1934; Barbara Gutleben, “‘Volto santo - Hl. Kümmeris’ : eine Arbeit von WTH Regensburger”, in *Das Münster*, 42, 1989, pp. 135-136; Ilse E. Friesen, *The female crucifix : images of St. Wilgefortis since the Middle Ages*, Waterloo, Ontario : Wilfried Laurier University Press, 2001; Britta-Juliane Kruse, “Die bärtige Heilige : Wilgefortis als Identifikationsfigur für Eheverweigerinnen und Helferinnen der Ehefrauen”, in Ulrike Gaebel, Erika Kartschoke (Hrsgg.), *Böse Frauen, gute Frauen : Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Trier : WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, pp. 155-193; Christoph Daxelmüller, “Der Volto Santo und die Heilige Kümmeris : Aspekte einer Metamorphose”, in Michele Camillo Ferrari e Andreas Meyer (a cura di), *Volto santo in Europa : culto e immagini del crocifisso nel medioevo*, Lucca : Istituto Storico Lucchese, 2005, pp. 95-126. 妊婦の守護としてのルッカの聖願については次を参照。Richard C. Trexler, “Dressing and undressing images : an analytic sketch”, in *Id.*, *Religion in social context in Europe and America, 1200-1700*, Tempe, Arizona : Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002, p. 390, n. 58.

³³ アルプス地方における聖クリストフォルスの図像については、以下を参照。Dominique Rigaux, “Une image pour la route : l'iconographie de saint Christophe dans les régions alpines (XII^e – XV^e siècle)”, in *Voyages et voyageurs au Moyen Age*, XXVI Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur, Paris : Publications de la Sorbonne, 1996, pp. 235-266.

³⁴ Erwin Poeschel, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, IV, Basel : Birkhäuser, 1942, p. 368; Robert Wildhaber, “Der «Feiertagschristus» als ikonographischer Ausdruck der Sonntagsheiligung”, in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 16, 1956, pp. 1-34, in part. p. 12; Dominique Rigaux, *Le Christ du dimanche cit.*, pp. 322-323.

³⁵ 女性像にはさらに以下の例がある。オーストリアのカリンティア地方デラッハのサンクト・エギード聖堂主要門上ファサード、スロベニアのザニグラードにあるサン・ドミニク聖堂外壁、モンレガレーゼのヴィッラノーヴァ・モンドヴィにあるサンタ・カテリーナ教区聖堂屋根組み、カモニカ谷のカーポ・ディ・ポンテのチェンモにあるサン・シロ小教区教会身廊北壁、イゼオ湖ビゾーニュのサンタ・マリア・デッラ・ネーヴェ聖堂北外壁、テッセン州ブレガッソーナのサン・ピエトロ・ディ・ロッリーノ聖堂聖ペテロと聖パオロ礼拝室内陣穹窿部、クロアチアのBačvaのサン・ジャック聖堂身廊北壁、シエナの国立絵画館、そして資料のみで確認されるイタリアのレッコ近郊ゲルマネドのサン・チブリアーノ・エ・サン・ジュステイノ聖堂南外壁。

³⁶ Gustav Schnürer und Joseph M. Ritz, *Sankt Kümmeris und Volto Santo : Studien und Bilder*, Düsseldorf : Schwann, 1934; Barbara Gutleben, “‘Volto santo - Hl. Kümmeris’ : eine Arbeit von WTH Regensburger”, in *Das Münster*, 42, 1989, pp. 135-136; Ilse E. Friesen, *The female crucifix : images of St. Wilgefortis since the Middle Ages*, Waterloo, Ontario : Wilfried Laurier University Press, 2001; Britta-Juliane Kruse, “Die bärtige Heilige : Wilgefortis als Identifikationsfigur für Eheverweigerinnen und Helferinnen der Ehefrauen”, in Ulrike Gaebel, Erika Kartschoke (Hrsgg.), *Böse Frauen, gute Frauen : Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Trier : WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, pp. 155-193; Christoph Daxelmüller, “Der Volto Santo und die Heilige Kümmeris : Aspekte einer Metamorphose”, in Michele Camillo Ferrari e Andreas Meyer (a cura di), *Volto santo in Europa : culto e immagini del crocifisso nel medioevo*, Lucca : Istituto Storico Lucchese, 2005, pp. 95-126. 妊婦の守護としてのルッカの聖願については次を参照。Richard C. Trexler, “Dressing and undressing images : an analytic sketch”, in *Id.*, *Religion in social context in Europe and America, 1200-1700*, Tempe, Arizona : Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002, p. 390, n. 58.

³⁷ ドイツのコンスタンツ湖ラーヴェンスブルクのカルメル聖堂では、身廊南壁に15世紀初頭の「主日のキリスト」が、北壁により古い時代の「聖女キュムメルニス」が描かれている。さらに、オーストリアのサンクト・ロレンツェンの同名聖堂でも、身廊北壁に1420年頃の「主日のキリスト」が「聖女キュムメルニス」とともに描かれている。

³⁸ Dominique Rigaux, *Le Christ du dimanche cit.*, chap. III.

- ³⁹ 2009 年冬に行った本聖堂の調査において格別の配慮を賜った本聖堂を管理するジョルジョ・パガーニ氏に心より感謝する。その後、氏が上梓され寄贈くださった本聖堂に関するほぼ唯一の郷土史的文献も参照。Giorgio Pagani e Ely Riva, *San Pietro di Orlino*, Lugano-Pregassona : Fontana Edizioni, 2010.
- ⁴⁰ Aby Warburg, *Gesammelte Schriften : Studienausgabe*, Hrsg. von Horst Bredekamp, Michael Diers, II-1, 2, Bilderatlas MNEMOSYNE, Ausstellungen, Berlin : Akademie Verlag, 1998.
- ⁴¹ Salvatore Settis, “Pathos ed ethos, morfologia e funzione”, in Maria Luisa Meneghetti (a cura di), *Pathosformeln, retorica del gesto e rappresentazione : ripensando Aby Warburg*, Pisa-Roma : Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2006, pp. 23-34 [*Id.*, “Pathos und Ethos : Morphologie und Funktion”, in Jürgen Habermas, *Ernst Cassirer und die Bibliothek Warburg*, Vorträge aus dem Warburg Haus, Berlin : Akademie-Verlag, 1997, pp. 31-73].
- ⁴² Aby Warburg, “Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance”, in Aby Warburg, *Gesammelte Schriften cit.*, pp. 173-176.
- ⁴³ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 265-268 [ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『残存するイメージ——アビ・ヴァールブルクによる美術史と幽霊たちの時間』竹内孝宏・水野千依訳、京都、人文書院、2005 年、277-280 頁] .
- ⁴⁴ Carlo Severi, *Il percorso e la voce : un'antropologia della memoria*, Torino : Einaudi, 2004 [*Le principe de la Chimère : une anthropologie de la mémoire*, Paris : Aesthetica, 2007].
- ⁴⁵ George Kubler, “Introductory essay”, in *Santos : an exhibition of the religious folk art of New Mexico*, Fort Worth : Amon Carter Museum, 1964.
- ⁴⁶ William Wroth, *Images of penance, images of mercy : southwestern Santos in the late nineteenth century*, Norman-London : University of Oklahoma Press, 1991.
- ⁴⁷ *Ibid.*; L. Stark, “The origin of the penitente ‘death cart’”, in *Journal of American Folklore*, 84, 1971, pp. 304-311.
- ⁴⁸ Dominique Rigaux, *Le Christ du dimanche cit.*, pp. 87-89.; Wayne A. Meeks, “The image of androgyne : some use of a symbol in early Christianity”, in *History of Religions*, 13, 1973-74, pp. 165-208. 初期キリスト教文化におけるキリストの両性具有的表象については、以下を参照。Thomas F. Mathew, *The clash of gods : a reinterpretation of early Christian art*, Princeton N. J. : Princeton University Press, 1993, chap. 5 “Christ Chameleon”. さらに以下も参照。Caroline Walker Bynum, *Jesus as mother : studies in the spirituality of the High Middle Ages*, California : California University Press, 1982; Sarah Beckwith, *Christ's body : identity, culture and society in late medieval writings*, London and New York : Routledge, 1993; Barbara Newman, *From virile woman to woman Christ : studies in medieval religion and literature*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1995.
- ⁴⁹ Gustav Schnürer, “Die Kummernis- und Volto Santo-Bilder in der Schweiz”, in *Freiburger Geschichtsblätter*, 10, 1903, pp. 112f, 125f., 149; Gustav Schnürer und Joseph M. Ritz, *Sankt Kummernis und Volto Santo cit.*.
- ⁵⁰ 「クリスタ」については、岡田温司氏より示唆をいただいた。
- ⁵¹ William A. Christian, Jr., *Local religion in sixteenth-century Spain*, Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1981, chap. 6; Richard C. Trexler, “Dressing and undressing images cit.”, n. 17.

図版



図1 12世紀のトスカーナ派（イグナツィオ・エンリコ・ヒュグフォードによる加筆）《聖母子（インブルネータの聖母）》カンヴァス テンペラ 後に板に固定 高さ 1,22m 幅 54cm インブルネータ サンタ・マリア聖堂

図2 インブルネータ サンタ・マリア聖堂（1944年7月28日に爆撃を受け、再建、1950年献堂式）

図3 ミケロッツォとルカ・デッラ・ロbbiea 聖母のテンピエット

インブルネータ サンタ・マリア聖堂（ピエロ・デ・メディチの注文、サン・ミニアート十字架礼拝堂から着想を受け、サンティッシマ・アンヌンツィアータのテンピエットをモデルに作成）



図4 イタリアの手工芸 聖母のマント 17世紀末から18世紀初頭頃 絹 金属糸 亜麻 183×118cm インブルネータ サンタ・マリア聖堂宝物館

図5 イタリア（トスカーナ?）の手工芸 聖母のマント 16世紀 絹 金属糸 187.5×118cm インブルネータ サンタ・マリア聖堂宝物館



図6 イタリア（ヴェネツィア？）あるいはフランスの手工芸 聖母の掛け布 18世紀初頭
絹 金属糸 122×78cm インプルネータ サンタ・マリア聖堂宝物館

図7 イタリア（ヴェネツィア？）の手工芸 聖母の掛け布 18世紀第1四半世紀 絹 金属糸 118×75cm インプルネータ サンタ・マリア聖堂宝物館

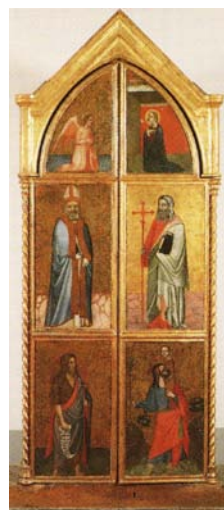


図8 14世紀半ばのフィレンツェ派 可動式扉をそなえた行列用のタベルナクルム 1350-1360年
外側：受胎告知 聖ザノビウス 聖ピリポ 洗礼者聖ヨハネ 聖クリストフォルス
内側：アレクサンドリアの聖女カテリーナ 聖ルカ 奏楽天使

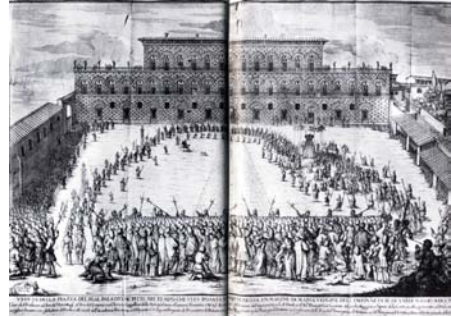


図 9 作者不詳 インブルネータの聖母への祈り 17 世紀末（ヒュグフォードの修復以前） 版画 フィレンツェ マルチェッリアーナ図書館（vol. stampe LXXIV, 84）

図 10 作者不詳 1758 年のチラシ絵 版画 フィレンツェ マルチェッリアーナ図書館（vol. stampe LXXIV, 89） ヒュグフォード型の聖母

図 11 コジモ・モガッリ 1711 年のインブルネータの聖母の行列 版画 89×69cm インブルネータ サンタ・マリア聖堂宝物館



図 12 作者不詳《マンディリオン（コピー）》ジェノヴァ サン・バルトロメオ・デリ・アルメーニ修道院 額縁：14 世紀 鍍金した板にテンペラ

図 13 作者不詳《救世主》6 - 7 世紀 蠟密画 ローマ ラテラーノ宮殿 サンクタ・サンクトールム礼拝堂

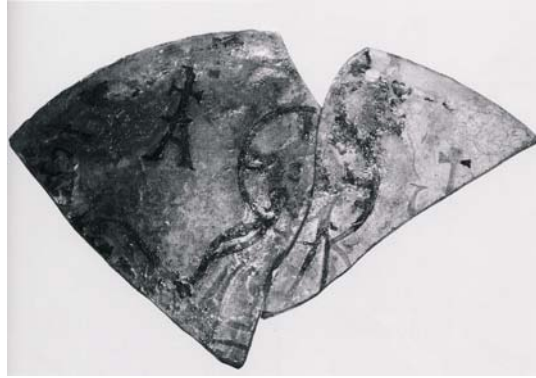


図 14 作者不詳《聖母子》13 世紀半ば ローマ サンタ・ブラッセーデ聖堂 祭壇壁龕

ヨハネ福音書「私は世の光である」(8, 12) の隠喩に基づいて、キリストを、光を発する青白い顔で表現

図 15 作者不詳《キリストの顔》11 世紀前半 ラヴェンナ 考古学博物館 サン・ヴィターレ聖堂出土

キリストを自然光になぞらえる隠喩に基づいた初期のガラス絵に描かれた主の顔



図 16 黙示録写本彩色挿絵 13 世紀半ば ケンブリッジ トリニティ・カレッジ MS R. 16.2.,c. 2r

『黙示録』(1:13-16)「人の子 […] 足まで届く衣を着て、胸には金の帯を締めておられた。その頭、その髪の毛は、白い羊毛に似て、雪のように白く、白はまるで燃え盛る炎、足は炉で精錬された真鍮のように輝き、超えは大水のとどろきのようであった。右の手に七つの星を持ち、口からは鋭い両刃の剣が出て、顔は強く照り輝く太陽のようであった。」に基づき、金で描かれた顔

図 17 ジェームス・ル・パルメー Omne Bonum (百科全書) 写本彩色挿絵 1360-1375 年頃 ロンドン 大英図書館 太陽としてのキリストの顔



図 22 フラ・アンジェリコ《影の聖母》(部分) 1438–1450 年頃 フィレンツェ サン・マルコ修道院

図 23 ピエロ・デッラ・フランチェスカ《慈悲の聖母》1460–62 年頃 油彩 テンペラ 板 134 x 91 cm
サンセポルクロ 市立絵画館



図 24 解剖学的エクス・ヴォート 蠟 クルタトーネ サンタ・マリア・デッレ・グラーツィエ聖堂

図 25 修道士ジョヴァン・フランチェスコ・ダ・アクアネグラ《枢機卿》(修復後) 16 世紀 160×60 cm
クルタトーネ サンタ・マリア・デッレ・グラーツィエ聖堂



図 26 作者不詳《キリスト磔刑像（ヴォルト・サント）》11–12 世紀 木彫 ルッカ サン・マルティノー大聖堂



図 27 作者不詳《ルッカのヴォルト・サントと道化の伝説》15 世紀半ば ランチャーノ 司教区美術館



図 28 作者不詳《聖女ウィルゲフォルティス（キュムメルニス）》16 世紀 フランス ボーヴェイ サン・エティエンヌ聖堂



図 29 ハンス・メモリンク《聖女ウィルゲフォルティスとエジプトの聖女マリア》1480 年 ブリュージュ 聖ヨハネ施療院 メモリンク美術館



図 30 作者不詳《聖女ウィルゲフォルティス（後世に変更）》12 世紀 ブリロン（ドイツ）司教座聖堂



図 31 作者不詳《聖女ウィルゲフォルティス》中世 石像 ロンドン ウェストミンスター大修道院



図 32 マリオット・ディ・クリストーファノ《主日のキリスト》フレスコ 15 世紀前半 フィレンツェサン・ミニアート・アル・モンテ聖堂 身廊南壁



図 33a レオンハルト・フォン・ブリクセン（レオナルド・ダ・ブレッサノーネ）とその工房
《日曜日のキリスト》1452–1460 年 フレスコ 同聖堂 南外壁

18 世紀後半に「キリストの道行き」の留が挿入され、一部破壊された。



図 34a レオンハルト・フォン・ブリクセン（レオナルド・ダ・ブレッサノーネ）とその工房
《聖キリストフォルス》フレスコ 同聖堂 南外壁



図 33b, c 図 33a の細部



図 34b, c 図 34a の細部



図 35 作者不詳《(両性具有化された) 主日のキリスト》15 世紀半ば フレスコ グラウビュンデン州ブリゲルス サンクト・マルティン礼拝堂 凱旋アーチ 南壁

図 36 作者不詳《主日のキリスト》15 世紀初頭 フレスコ 120×97cm カリンティア (オーストリア) バート・クラインキルヒハイム サンクト・オズヴァルト聖堂外壁内陣北壁



図 37 フリウリの画家《主日のキリスト》 14 世紀末 板に移したフレスコ 195×94cm フリウリ州ボルデノーネ サンタ・マリア・デリ・アンジェリ聖堂

図 38 グイドッチョ・コツアレツリ (帰属)《道具に囲まれる女性 (アレクサンドリアの聖女カテリーナ?)》1480-1490 年頃 シエナ 国立絵画館



図 39a ティチーノ州 ルガーノ区 プレガッソーナ サン・ピエトロ・ディ・ロッリーノ聖堂 サンティ・ピエトロ・エ・パオロ礼拝堂

図 39b 作者不詳《(両性具有化された) 主日のキリスト》16 世紀初頭? フレスコ ティチーノ州 ルガーノ区 プレガッソーナ サン・ピエトロ・ディ・ロッリーノ聖堂 サンティ・ピエトロ・エ・パオロ礼拝堂 後陣穹窿



図 40 「ドナ・セバスティアーナ」の受難劇 (ニュー・メキシコのアビクイウでの荷車に乗った死の像) 1930 年頃

図 41 ナザリオ・ロペス《ドナ・セバスティアーナ (あるいは「荷馬車上の死」)》1840-1875 年頃 頭部は死者の頭遺骨 生綿 石膏 革 コロラド・スプリングス テイラー博物館 最古の例