

## 聖心女子大学聖堂内陣の三聖像について

### ～画像プログラムの解釈～

豊田 唯

#### はじめに

聖心女子大学の聖マグダレナ・ソフィア聖堂は、聖心会の創立者である聖マグダレナ・ソフィア・バラ（一七七九～一八六五年）の御名のもと、一九五九年に大学の新キャンパス構想の中核として献堂された。本聖堂は建築家の竹腰健造（一八八八～一九八一年）の設計による三廊バシリカ式のプランをもち、創建時には主祭壇の後方に《聖心のイエス》の彫像（像高約二・五メートル）が掲げられ、内陣と身廊を隔てるアーチ形壁面には《無原罪のお宿りの聖母》と《聖ヨセフと幼子イエス》の彫像（像高約二メートル）が左右に配されていた【図一】。

この三聖像は、彫刻家の上田十米蔵（一九二二～一九九二年）により制作された。いずれも木彫像であり、白膏土塗りにより大理石像であるかのように彩色され、等身大を超える像高とあわせて壮大で清澄な聖堂にふさわしい

威容を誇る。ただし、《聖心のイエス》は一九六五年頃に内陣の奥壁から降ろされ、その後は二〇一一年の東日本大震災により聖像を損失した近隣のカトリック麻布教会に安置されている。

本稿の目的は、本学のキリスト教文化研究所による「献堂六〇周年記念」の調査研究の一環として、これら三点の聖像について西洋美術史学の視座から各像の表現と図像の特徴を整理し、その意味を概観することにある。そして最後に、三聖像がいかなる主題的な関連性をもっており、聖堂の創建時にいかにひとつの装飾プログラムとして成立していたのかを考えてみたい。

## 一 《聖心のイエス》

《聖心のイエス》の像は、もともとは本聖堂の本尊として主祭壇後方の高所から堂内を見守っていた<sup>①</sup>。肩までかかる頭髮とひげを蓄え、厳かな顔つき<sup>②</sup>のイエスは、やや俯き加減ながらもまっすぐに正面を見据えつつ、大きく水平に両腕を広げて手の平を上に向けている。開かれた胸の中央には、本学のシンボルである「イエスの聖心」がはっきりと表されている。像全体の造形も、左右の対称性に基づく古典主義的な様式により丹念に整えられており、まさに広大な聖堂空間を統べるべく生みだされた堂々たる正面向き立像といえよう。

本作におけるイエスのポーズは「オランズ」と呼ばれ、キリスト教世界においてももともと古くから伝わる祈りの身振りのひとつである<sup>③</sup>。初期キリスト教時代ローマのカタコンベ（地下墓所）の壁画にはしばしば聖母や聖人がオランズの姿で描かれたが、紀元一〇〇〇年頃からは両手を合わせる祈り方にとって代わられていく。それで

も一方では、両腕を広げるポーズが十字架上のイエスを連想させるために、オランズの表現は現在まで間断なく継承されてきた。たとえばヴェネツィア・ルネサンスのティツィアーノの《聖母被昇天》(一五一六～一八八年、ヴェネツィア、サンタ・マリア・グロリオザ・デイ・フラリー聖堂)では、死後の聖母が神により天に上げられるという奇跡の図式のなか、画面下部の使徒たちの一部が合掌しているのに対し、マリアは中空で両腕を広げ、恍惚の表情で天を見上げている【図三】。彼女は、より古式的な身振りであるオランズをとおして天国で待つ父なる神に祈りを捧げているのである。

古今の美術においてオランズは、神への祈りを表すがゆえにイエスのポーズとして用いられることは少ない。その場合には、父なる神への「とりなし」を表すと考えられる。本聖堂旧蔵の聖像のイエスは、堂内に集った信徒(会衆)に祈りの手本を示すかのように、大いなる愛をもって人類の救済を神に願っているのである。

本像に明示された「イエスの聖心」も、文字どおりにイエスの心臓であると同時に、イエスの愛の象徴である。<sup>(3)</sup> イエスは十字架上で脇腹を槍で突きさされ、心臓を貫かれた。それは、みずからの命を犠牲として捧げることで人類が背負いつづけてきた原罪をあがなうためであり、まさに究極の愛にほかならない。

イエスの聖心への崇敬は古く中世に起源をもつが、聖心そのものを主題とする美術表現は、ルカス・クラリーナハ(父)の版画《イエスの聖心の礼拝》(一五〇五年、個人蔵)などの例外的な作品を除けば、ながらくあまり発展を見せなかった。この崇敬がカトリック世界全域で高まる契機となったのは、一七世紀フランスのマリア訪問会の修道女マルグリット・マリー・アラコック(一六四七～九〇年)である。一六七五年のある時、彼女は幻視のなかでイエスから心臓を見せられ、当時の人びとがイエスの愛をないがしろにしているという状況を改善する

ように求められたという。アラコックは天啓の実践に邁進し、イエズス会のクロード・ド・ラ・コロンビエール（一六四一〜八二年）やジャン・クロアゼ（一六五六〜一七三八年）とともに聖心崇敬の普及に努めた。この聖心崇敬は、当初は聖俗の各方面からさまざまな抵抗にあいながらも、一八世紀にはドイツを起点としてしだいに西欧諸国に広まり、クレメンス十三世（在位一七五八〜六九年）をはじめとして歴代の教皇にも承認、奨励されるようになった。

美術においても、一八世紀中葉以降、「イエスの聖心」を主題とする絵画や彫刻が継続的に制作される。なかでも、一八世紀イタリアの画家ポンペオ・バトーニがイエズス会士ドメニコ・マリア・サベリオ・カルヴィの注文を受けて制作した《聖心のイエス》（一七六七年、ローマ、イル・ジェズ聖堂）は、その特徴的な表現形式がイエズス会をとおして広くキリスト教世界に波及した作品として知られる【図四】。バトーニは、聖心をイエスから独立させて描くという伝統から離れ、アラコックの幻視に基づき、イエスが正面に目を遣りつつ、みずからの心臓を左手で持ち、それを右手で指し示す姿を表した。聖心に関しては、愛の象徴である炎と十字架を添えるという伝統が踏襲される一方、もつとも膨らみのある部分に受難具のひとつである茨冠が巻きつけられている。一九世紀末に建設されたパリのサクレ・クール聖堂の内陣天井に描かれたモザイク画も、「バトーニ型」の聖心を胸に掲げる図式であり、本聖堂に掲げられていたイエス像も同じ流れのなかに位置づけられる。そこには、聖堂に集う者がイエスの愛をけっして忘れることのないようにという、アラコック以来のメッセージを読みとるべきであるように思われる。<sup>4</sup>

## 二 《無原罪のお宿りの聖母》

本聖堂の創建時、《聖心のイエス》の像は、地上の両親である聖母マリアと聖ヨセフの彫像を左右に従えていた。現在も聖堂に集う人びとと同じ位置から見守る《無原罪のお宿りの聖母》と《聖ヨセフと幼子イエス》の像である。

《無原罪のお宿りの聖母》は、うやうやしく目を閉じ、胸の前で手を合わせて祈る聖母マリアを表した作品である【図五】。立像全体は《聖心のイエス》同様、厳かな祈りの表現にふさわしく、左右の対称性が強く意識された古典主義的な調和をベースにまとめられている。同時に、ゆるく巻かれた長い髪、そしてゆるやかなカーブを描きながら首もとから足もとへと流れるチュニツクのドレイパー（ひだ）は、像にいかにも聖母にふさわしい静淑な優美さを付与している。

マリアは両足で「蛇」を踏み、上弦の「三日月」に乗っている。これらは、典型的な「無原罪のお宿り」を表すモチーフである。「無原罪のお宿り」とは、「聖母マリアが母アナの胎内に宿った瞬間から原罪を免れた存在であった」というカトリックの教理である。<sup>5)</sup> マリアが原罪なしに懐胎されたという思想は、八世紀末頃の東方教会を起源とし、西方教会にも広まった。中世をとおして西欧では、おもにフランシスコ会とドミニコ会の間でその是非をめぐる論争が続いたが、着実に支持者を増やし、一四七七年にはフランシスコ会出身の教皇シクストゥス四世が一二月八日をローマ教区の「無原罪のお宿り」の祝日として定めた。その後は、特に一七世紀にスペ

インをはじめとして各国から歴代の教皇にあて、マリアの無原罪を教理として認める旨の嘆願書がくりかえし提出された。そして一九世紀にマリア崇敬が広く高揚すると、教皇ピウス九世はすべてのカトリック司教にあらためて賛否を問い、一八五四年に「無原罪のお宿り」の教理宣言の断を下したのである。

このような歴史的な経緯のなかで「無原罪のお宿りの聖母」の美術は、スペインの司教たちの提起によりマリアの無原罪が議論されたトリエント公会議（一五四五〜六三年）を契機に、にわかにイタリアとスペインを中心に重要な主題のひとつになった<sup>(6)</sup>。その図式では、マリアが天から地へと中空を下降する姿で描かれ、しばしば原罪の象徴である蛇を踏みつける。また、旧約『雅歌』に登場する「花嫁」とマリアを同一視し、この汚れなき「花嫁」を形容する比喻として歌われた「バラ」や「ユリ」、「ダビデの塔」、「閉ざされた園」などの象徴的なモチーフでもマリアを囲う。「曇りのない鏡」や「閉じられた門」も、旧約聖書（外典）の他書を典拠とする「純潔」の象徴である。

一七世紀には特にスペインにおいて、新約『ヨハネ黙示録』一二章の「女」とマリアを結びつけ、「太陽をまとい、月を足の下にし、頭には十二の星の冠をかぶった」少女のマリアを描く図式が主流となる。たとえば同世紀前半にセビーリヤで活動した画家フランシスコ・デ・スルバランの作品（一六三五年頃、シグエンサ、教区古美術館）では、十二、十三歳のうら若きマリアがやや俯いて両手を胸の前で合わせ、静かに祈りを捧げている<sup>(8)</sup>【図六】。彼女は小さな星々を頭部に頂き、橙色の陽光を背に帯び、三日月に乗って天から降る。その周囲の雲間には「曇りのない鏡」などのモチーフが配され、地上には、セビーリヤの都市風景を重ねた理想的な風景のなかに「閉ざされた園」などが描かれていることも確認できる。

この新たな図式表現は、同じくセビーリヤで「無原罪のお宿りの画家」と称されたバルトロメ・エステバン・ムリーリヨの一連の甘美な作品をとおして極限まで洗練された<sup>9)</sup>。その代表的な一例である通称《エル・エスコリアルの無原罪のお宿りの聖母》（一六六〇～六五年、マドリッド、プラド美術館）では、天上を見上げて祈るあどけなさを残したマリアは幼児タイプの天使の群れに囲まれ、象徴モチーフは足もとの三日月だけを残して描かれていない<sup>10)</sup>【図七】。ムリーリヨの図式タイプによる「無原罪のお宿りの聖母」の造像は、スペイン国内ばかりかフランスでも広く受容された。そして年月を経て、本聖堂の聖像にもたしかに継承されていることが了解される。本像は、「無原罪のお宿り」の教理のもとにマリアのイエスの母としての聖性を明らかにしているのである。

### 三 《聖ヨセフと幼子イエス》

本聖堂の内陣において《無原罪のお宿りの聖母》と対をなして配された《聖ヨセフと幼子イエス》は、左腕で幼子のイエスを抱き、わずかに視線を下げながら右手を胸にあてて静かに神を想う聖ヨセフを表した彫像である【図八】。右手にはアトリビュート（持物）の「花咲く杖」を持つ<sup>11)</sup>。救世主イエスは目を閉じ、あどけない寝顔で眠っている。頭部を飾る十字形の光輪は聖性の証にほかならない。像全体としては、父子とも併せて穏やかさと親しみやすさのなかに神の威厳と真摯な信仰がたくみに表された作品といえよう。

キリスト教美術の伝統において、ヨセフが単独で扱われることは少なかった<sup>12)</sup>。中世までは「キリスト伝」中の幼年時代の場面に「聖家族」の一員として表されたが、画面の中心からは脇役として遠ざけられ、マリアと不釣

りあいな老人として描かれていた。時代が下ると、カトリック各国の美術においてヨセフはイエスの養父として存在を重視されるようになり、また、壮健な男性としての新たなイメージも獲得していく。その背景には、トリエント公会議以降の教会において聖人崇敬が推進され、アビラの聖テレサ（一五二五〜八二年）やイエズス会士たちの思想的な影響を受けながらヨセフ崇敬が民衆の間で高揚したという、歴史的な経緯があった。

ヨセフ崇敬が一七世紀に隆盛を極めたのは、「無原罪のお宿り」のマリア崇敬と同じくスペインであった。スペイン国内では、一六〇〇年頃を境に、ヨセフをイエスやマリアのように重要な存在として扱った絵画がにわか増加しはじめる。<sup>(13)</sup>なかでも、ヨセフとイエスをいわば伝統的な聖母子像に代わる「聖父子像」として表した作品は、エル・グレコやムリーリョを筆頭に画家たちの手でくりかえし描かれた。

最初期の作例であるエル・グレコの《聖ヨセフと幼子イエス》（一五九七〜九九年頃、トレド、サンタ・クルス美術館）では、トレドの町の風景を背に、旅人の姿で描かれたヨセフが幼いイエスをやさしくも力強く抱きよせている【図九】。ここでヨセフはイエスを育て、守る「地上の父」であり、その「イエスの先導者」としての役割は、ヨセフの右手に握られた司牧の象徴である「羊飼いの杖」によっても明らかにされている。<sup>(14)</sup>エル・グレコは同一の構図を使ってほかに少なくとも二点の作品を残しており、このタイプの当時としては革新的なヨセフ像は、スペイン芸術の中心地トレドで評判を得ていたと考えられる。

一方で同時代には、別のタイプのヨセフ像も生みだされた。それは、「眠るイエスを抱く聖母マリア」の図像をモデルとして現れた図式であり、もっとも早い時期の典型的な作例としてはムリーリョの《聖ヨセフと眠る幼子イエス》（一六六八〜七五年頃、セントルイス、ミルドレッド・レーン・ケンパー美術館）が挙げられる【図一〇】。



本作では、さわやかな青空と広大な自然を背に、岩に腰かけたヨセフが膝の上で眠る幼いイエスを抱いている。このようなシーンについては、近世スペインのヨセフ崇敬をアビラのテレサとともにリードしたカルメル会士ヘロニモ・グラシアン（一五四五～一六一四年）が『栄光の聖ヨセフのすばらしさの概要（通称「ホセフィーナ」）』（二五九七年刊）のなかで、「ヨセフは彼（イエス）が眠るのを見守っていたであろう。イエスのうちに宿された神秘を想い、その愛をますます燃えたたせながら」と記している<sup>15</sup>。こうして考えると「司牧」の杖を持たずに眠るイエスを抱く本聖堂の聖像は、ヨセフが幼い我が子のやすらかな眠りを見守るとともに、その悲壮な宿命を瞑想のうちに想い、静かに神への愛を深める様子を表しているといえよう。

### おわりに——三聖像のつながり——

本稿では、聖心女子大学の聖マグダレナ・ソフィア聖堂の創建時に堂内に配置されていた三点の聖像について、キリスト教図像学的方法により各作品の意味内容を探った。最後に、三聖像全体を見渡した総合的な解釈を提示してみたい。

本聖堂においてイエス、マリア、ヨセフの三聖像が一体となって「聖家族」図を構成していたことは疑いえないであろう。聖家族図は、キリスト教美術においてもっともポピュラーな図像のひとつであり、一五世紀から南北ヨーロッパでしばしば描かれるようになったテーマである<sup>16</sup>。特に一六世紀のトリエント公会議以降は、おもにイエズス会が父なる神、イエス、聖霊からなる「天上の三位一体」に対してイエス、マリア、ヨセフからなる聖

家族を「地上の三位一体」と位置づけ、崇敬の対象として積極的に広めた。本聖堂では、たしかに三人の各像が単独の作品として個別の意味内容を与えられている。それでも、イエスを中心として主祭壇を囲むように配され、信徒たちに瞑想を促す三聖像には、聖家族図としてのコンセプトが重ねられていたように思われる。

あらためて振りかえれば、本聖堂において聖家族像がそれぞれに提示していた主題も、すべてイエス像の聖心に帰結する。マリア像は、「無原罪のお宿りの聖母」の図像伝統に則り、蛇を踏みつけることで原罪への勝利を示している。それは、イエスの母であるマリアの聖性を表すとともに、ここではイエスの贖罪も告げているといえよう。その宿命は、まさにヨセフ像が幼子のイエスを抱きながら想いを巡らせていることにほかならない。イエス像の聖心は、ついにイエスが神の計画に抗うことなく人類のために十字架上で捧げた命の象徴であり、その至高の愛こそ聖心女子大学の理念として創建時の本聖堂に掲げられていたものなのである。イエス像はオランダのポーズで、マリア像は両手を胸の前で合わせ、ヨセフ像は右手を胸にあて、それぞれにうやうやしく神を想っている。この三様態ながらも共通して真摯な祈りの姿は、本聖堂が学内における立場を問うことなく人びとに開かれた祈りの場であることを表明するための構想であったのであろう。

### 謝辞

本稿の執筆に際しては、美術史家の安發和彰先生より格別のご助言を賜りました。ここに記して篤く御礼を申し上げます。

図版出典

- 図一 『宗教と文化』第35号、7頁
- 図二、五、八 筆者撮影
- 図三 宮下規久朗『しぐさで読む美術史』ちくま文庫、2015年
- 図四 蛭川順子『聖心のイコノロジ―宗教改革前後まで―』関西大学出版部、2017年
- 図六 Delenda, O., *Francisco de Zurbarán, 1598-1664. Catálogo razonado y crítico*, Madrid, 2009-2010 (cat. 87).
- 図七 Valdivieso González, E., *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, 2010 (cat. 151).
- 図九 一〇 Villaseñor Black, C., *Creating the Cult of St. Joseph: Art and Gender in the Spanish Empire*, Princeton and Oxford, 2006.

註

- (1) 現在、本作はカトリック麻布教会の主祭壇の左右において聖母子の彫像（一九五二年の同教会の献堂時にフランスより到来）と対をなしている。
- (2) 「オランズ」については、『新カトリック大事典』、研究社、1996―2009年、第1巻、960頁（オランズ）。ゲルト・ハインツ・モーア（著）、野村太郎、小林頼子（監訳）『新装版 西洋シンボル事典』、八坂書房、2003年、52―53頁（オランズ）。宮下規久朗『しぐさで読む美術史』、ちくま文庫、2015年、142―146頁。「イエスの聖心」については、『新カトリック大事典』（前掲註三）、第1巻、372―374頁（イエスの聖心）。ハインツ・モーア、前掲書（註三）、94―101頁（キリスト）。蛭川順子『聖心のイコノロジ―宗教改革前後まで―
- (3)

—』、関西大学出版部、2017年。

- (4) 現在、本聖堂の主祭壇後方には、七宝焼きのタイル・モザイク画《勝利の十字架と聖母の七つの悲しみ》が飾られている。「勝利の十字架」もイエスの死と復活と同時にその愛の象徴であることから、《聖心のイエス》の精神はたしかに受け継がれているといえよう。このモザイク画については、《聖心のイエス》から変更された経緯や「勝利の十字架」と「聖母の七つの悲しみ」の複合的な意味内容を含め、稿を改めて考察したい。
- (5) 「無原罪のお宿り」の教理については、『新カトリック大事典』（前掲、註三）、第4巻、929—930頁（無原罪の御宿り）。
- (6) 「無原罪のお宿りの聖母」の美術表現については、『新カトリック大事典』（前掲註三）、第4巻、930頁（無原罪の御宿り）。ジェイムズ・ホール（著）、高階秀爾（監）『西洋美術解説事典』、河出書房新社、2004年（1998年）、189—191頁（無原罪の御宿り）。
- (7) この新たな描き方をセビーリヤの画家フランシスコ・パチエーコ（一五六四—一六四四年）はみずからの絵画理論書『絵画芸術』（一六四九年刊）において詳細に規定している。Pacheco, F. (ed. B. Bassagoda), *Arte de la pintura*, Madrid, 1991 (Seville, 1649), pp. 575-577. フランシスコ・パチエーコ（著）、スペイン・ラテンアメリカ美術史研究会（編・訳）『絵画芸術』、スペイン・ラテンアメリカ美術史研究会、113—117頁。スペインにおける「無原罪のお宿りの聖母」の美術表現については、Stratton, S. L., *The Immaculate Conception in Spanish Art*, Cambridge, 1994.
- (8) スルバランの作品総目録（カタログ・レゾネ）としては、Delenda, O., *Francisco de Zurbarán, 1598-1664. Catálogo razonado y crítico*, Madrid, 2009-2010. 図六の作品はカタログ番号<sup>87</sup>。
- (9) ムリーリョの作品総目録（カタログ・レゾネ）としては、Valdivieso González, E., *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, 2010. 図七の作品はカタログ番号<sup>151</sup>。
- (10) 一七世紀のスペインでは、セビーリヤの彫刻家であるファン・マルティネス・モンタニェス（一五六八—一六四九年）やアロンソ・カーノ（一六〇一—一六七七年）の一連の彩色木彫に代表されるように、彫刻の分野でも「無原罪のお宿りの聖母」の主題は民衆の人気を博したが、その図式表現は絵画におおむね準拠していた。

- (11) このアトリビュートは、『ヤコブ原福音書』（二世紀後半）やヤコブス・デ・ウオラギネの著作『黄金伝説』（一三世紀後半）により伝えられる「マリアの結婚」のエピソードにおいて、マリアの婚約者候補として呼び集められた男たちがエルサレムの神殿に持参した杖のうち、ヨセフのものだけに花が咲いたことに由来する。八木誠一（訳）『ヤコブ原福音書』、荒井献（編）『新約聖書外典』所収、講談社、1997年、30―32頁（8―9章）。ヤコブス・デ・ウオラギネ（前田敬作ほか訳）『黄金伝説』、平凡社、2006年（人文書院、1979―1987年）、第3巻、395―397頁（125「聖母マリアお誕生」）。
- (12) ヨセフの美術表現については、ホール、前掲書（註六）、357頁（ヨセフ）。『新カトリック大事典』（前掲、註三）、第4巻、1157頁（ヨセフ）。益田朋幸、喜多崎親（編著）『岩波 西洋美術用語辞典』、岩波書店、2005年、321頁（ヨセフ）。
- (13) 近世のスペイン帝国（本国および新大陸）におけるヨセフ崇敬の高揚とその美術表現の成立については、Villaseñor Black, C., *Creating the Cult of St. Joseph: Art and Gender in the Spanish Empire*, Princeton and Oxford, 2006.
- (14) この先導者としてのイメージからトリエンツ公会議以降のスペインでは、伝統的な聖クリストフォロスに代わってヨセフが旅人の守護聖人としても崇敬を集めるようになった。Villaseñor Black, op. cit., pp. 97-98.
- (15) Gracían de la Madre de Dios, J., *Josefina. Excelencias de San José, esposo de la Virgen Maria*, Madrid, 1944 (Roma, 1597), pp. 68-69.
- (16) 聖家族の美術表現については、ホール、前掲書（註六）、198―199頁（聖家族）。『新カトリック大事典』（前掲、註三）、第3巻、586頁（聖家族）。