

## ジョットの説話的絵画における風景

石 塚 晃

## Landscapes in Giotto's Narrative Paintings

Akira ISHIZUKA

## 序

『風景画論』においてK.クラークは、ジョットの絵画における風景に考察を加えている。彼によれば、フィレンツェ絵画の伝統においては、風景は何の役割も果たしては、ジョットの作品においても、風景はそれほど重要なものとしては意識されていない。彼の作品において背景をなす裸で無駄のない岩は、モチーフ群に見事な造形的均衡をもたらしているが、人間の動作や表情の観察者としては偉大であったジョットも、草や木の観察の結果を絵に残すことは蔑視した。その結果、彼の作品において人間と自然との結合の精神が明らかになるということはなかった<sup>1</sup>。この考察は、ジョットの絵画における風景の造形性を評価しながらも、彼の作品における風景の意義を十分にとらえているとは言えず、むしろ重要な側面を見落としているように思われる。本稿は、説話的絵画における風景の役割という視点でジョットの作品を考察し、その特質を明らかにすることを目的としている。

## アッシジ、聖フランチェスコ聖堂上堂「聖フランチェスコ伝」における風景

ジョットによる風景についての考察は、アッシジ、聖フランチェスコ聖堂上堂の「聖フランチェスコ伝」の壁画連作から始めよう。

アッシジの聖フランチェスコ聖堂は、聖フランチェスコを追悼し、その生涯を記念するために、聖人の生地<sup>2</sup>に建立された教会堂である。1228年、聖人の列聖の翌日に定礎され、上下2層の聖堂建築が一通り完成すると、聖堂は、聖人の創立した修道会の総本山として、そして当時最も敬愛された聖人の墓所の上に建つ聖堂として、人々の崇敬を集めた。1253年に聖堂を献堂した教皇インノケンティウス4世は、同年、聖堂の造営監督に勅書を発し、聖堂を優れた作品群で装飾するために、修道院への布施を装飾工事に用いることを許可した。勅書には、「アッシジの崇敬措くあたわざるサン・フランチェスコ聖堂はふさわしい体裁にはまだ十分に仕上がっていないゆえ、…（中略）…聖堂を、気高い構造で完成し、真に卓越した作品で飾るべく、…（中略）…、同聖堂の祭壇において、あるいは他の方法によって、同

じ目的で集められる賽銭をことごとく、かつ誠実に、その工事のために使うことを許可するものである。」<sup>2</sup>（中略は筆者）と述べられている。また、続いて発せられた勅書によって、同聖堂の修道士が高価な聖器具や衣装を所有し、使用することも許可された<sup>3</sup>。前者の勅書の内容は、聖堂に装飾を施すことを直接的に擁護するもので、後者の勅書の内容も、ものを所有するという点に関して、修道士たちの意識に少なからぬ影響を与えたと推察される。修道会の内部には、全ての所有を放棄した聖人の生き方に固く留まろうとする厳格派と呼ばれた一派があり、これに穏健派が対立していた。勅書の内容は、厳格派の勢力が退潮し、穏健派が主導権を握るようになった修道会政治の転換を示すもので<sup>4</sup>、やがて修道会が聖堂を美しく飾るよう促すこととなった。

清貧な修道と福音の伝道に献身し、キリストに倣って生き、遂には聖痕を受けるにいたった聖フランチェスコとその生涯は、13世紀のイタリア美術において最も人を感動させる力をもつ新しい主題となり、聖人の像を、聖人の生涯を表す小画面とともに描いた板絵が制作されるようになった。1263年、フランチェスコ修道会総長ボナヴェントゥラは、『大伝記（レゲンダ・マヨル）』<sup>5</sup>を著し、修道会に提出した。聖フランチェスコへの崇敬が広まり、聖人の祝日が各地で祝われるようになるにつれて、聖人に関する公式の伝記が新たに1つ書かれる必要が生じたためである<sup>6</sup>。『大伝記』は、その内容の多くを、チェラーノのトマスによる『第一伝記』（1229年）や『第二伝記』（1244年）<sup>7</sup>等の、それ以前に著された伝記に負っていたが、『大伝記』が完成すると、それが唯一の正統な伝記と定められ、その他の伝記は全て否定され、焚書された。

聖フランチェスコ聖堂では、丘を登ってきた巡礼者たちが最初に入る空間である下堂の身廊側壁に、「聖フランチェスコの画家」の仮称で呼ばれる画家によって、聖人の生涯に取材した連作が描かれている。それは聖堂内の壁画としては最も古いもので、1265年頃には完成していたと推定され<sup>8</sup>、下堂の身廊側壁において「キリストの受難伝」連作と向かい合い、聖人の生涯をキリストの受難に関連づけて表現したものである。イタリア・ロマネスク様式のこの壁画連作は、豊かな詩情性と、素朴な説話性、晴朗な表現性をそなえた、魅力にあふれる作品である。しかしおそらくは、下堂の身廊内部は暗くて絵を観づらかったことと、連作は《財産の放棄》、《インノケンティウスの夢》、《小鳥への説教》、《聖痕拝受》、《聖フランチェスコの死》のわずか5場面からなる短いものであったことなどの理由によって、下堂の「聖フランチェスコ伝」連作は、聖人の生涯を称賛し、権威づけて世に伝える目的を果たすには不十分と考えられたようだ。

やがて上堂において、教皇庁の後援のもと、ローマやトスカーナその他の地方から著名な画家たちを召集して聖堂内部を装飾するという、壮大な事業が推進されることになった。その事業は、1270年代末頃に開始され、祭室、南北翼廊、交差部天井、身廊側壁上段などが、順次壁画で覆われていった。1290年前後から1290年代に着手されたと推定される<sup>9</sup>身廊側壁

下段の「聖フランチェスコ伝」連作は、上堂の装飾構想の最終段階をなすものである。それは装飾の量的拡大にとどまらず、聖フランチェスコ会のプログラムの拡張という質的な価値の付加をもたらすものであり<sup>10</sup>、ボナヴェントゥラによる『大伝記』を新たに図像の典拠とし、聖人の生涯の記録を絵画においても定式化するという課題を担うものであった。身廊側壁の下層帯は、窓の開けられた層よりも下に位置するため、聖堂入口のある東壁を間に挟みつつ、身廊の両側壁全体にわたって、開口部によって中断されることのない、横に連続する帯状のスペースが確保されている。長大な壁画連作を最も構成しやすく、観賞もしやすいこのスペースが、「聖フランチェスコ伝」のためにあてがわれ、28場面からなる連作が描かれていった。

この連作の作者について突き詰めようとするれば、「アッシジ問題」と呼ばれている、上堂装飾の制作年代と作者をめぐる議論<sup>11</sup>に加わることになる。しかし本稿は、様式判定等を試みてこの問題に深く入っていくことを目的とせず、本稿で扱う壁画については、ジョットが主導的役割を果たしたとする多数意見を容れて、考察を行いたい<sup>12</sup>。本論題にとっては、帰属に関して問題のないスクロヴェーニ礼拝堂壁画の様式こそ重要であると判明する、ということもある。

「聖フランチェスコ伝」連作の中には、聖フランチェスコの生涯で起こった出来事が、自然の風景をともなって描かれる壁画が4点あり、それらの作者はジョットであるとする見解が有力である。聖人が、自然を、神が創造して人間に授けた恩寵として、深く愛し、賛美した<sup>13</sup>ことを思うと、連作の中で自然の事物が描かれた絵は、必ずしも多いとは言えない。このような図像選択には、自然を愛して生きたフランチェスコの生き方を理想とする厳格派の力が弱まっていたという、修道会内の情勢が反映しているのかもしれない。

身廊北壁の、内陣から数えて第1径間にある、連作の第2場面《外套の施与》(図1)は、連作中最初に描かれたと推定される絵である<sup>14</sup>。若い頃のフランチェスコは、自分に対する神の計画をまだ知らず、富裕な織物商人の息子として見栄を張った派手な生活を送り、遊びや人目を引く衣装にあり余る金を浪費していた。その一方で、他人の世話をよくする親切さと、洗練された作法と、貧しい人々への寛大さも持ち合わせており、「神の愛のために」と言って施しを求めてくる者には、誰にでも与えることを決意していた<sup>15</sup>。そんな彼の肉体を神は長患いをもって苦しめ、彼の魂を精霊による塗油にふさわしく準備した。やがて健康の回復したフランチェスコが、いつものように高価な衣服を身に付けて外出すると、身分は高いが身なりの貧しい1人の騎士に出会った。若き聖人はその騎士の貧窮ぶりに同情し、即座に自分の着物を脱いで、哀れな騎士に着せ与えた<sup>16</sup>。

壁画においては、聖人と騎士の2人の登場人物は、前景に張り付くように配され、背景には、城壁に囲まれたアッシジの町<sup>17</sup>と聖堂がそれぞれ建つ2つの大きな岩山が、画面の広い面積を占めて描かれている。後年ジョットの優れた様式的特徴となる、緊密な画面構成や、

対象の三次元的な実在感は、この絵においてはまだあまり認められず、画面構成はむしろ単調である。

ところで、身廊北壁第2径間の上段には、「旧約聖書伝」連作の1図像として、『創世記』第22章に基づく《イサクの犠牲》<sup>18</sup>が描かれている。この壁画は、身廊北壁において《外套の施与》の斜め右上に位置しており、1280年代末から1290年代初頭の作と考えられる。この壁画の構図には、かつてローマ郊外、サン・パオロ・フオリ・レ・ムーラ聖堂の身廊側壁を飾り、今は失われて、17世紀の水彩画による模写を通して知られる壁画からの影響が明らかで、おそらくローマ派の画家によって制作されたものと推定されている<sup>19</sup>。この絵において、アブラハムとイサク、祭壇、雄羊などの主要なモチーフは、前景に配されている。イサクは後ろ手に縛られ、石造りの祭壇の上のせられている。父アブラハムは、トゥニカとヒマティオンをまとい、左手でイサクの頭を押さえつけ、右手に持った刀を高く振りかざして、今まさに一人息子を屠ろうとする瞬間にある。その時彼に主の使いの言葉があり、アブラハムが天を見上げると、その方向には天圏から出る神の手があり、彼に燔祭の犠牲の中止を命じている。この絵に見出される人物の服装、動作、構成と、その他のモチーフの選択と構成は、初期キリスト教時代に、カタコンベ壁画や石棺レリーフ等の葬礼美術の領域で発生して普及し、表現類型が確立したものである。カタコンベの壁画としては、ヴィア・ラティエーナのカタコンベ墓室Cの壁画<sup>20</sup>、石棺としては、ヴァティカーノ美術館蔵《二兄弟の石棺》や、ヴァティカン、サン・ピエトロ大聖堂宝物室蔵《ユニウス・パッススの石棺》<sup>21</sup>の他、多数の作例を挙げることができる。その後6世紀第2四半期に、ラヴェンナ、聖ヴィターレ聖堂の内陣北側壁のティンパヌムに《イサクの犠牲》のモザイク画<sup>22</sup>が制作されて以来、その図像は葬礼美術のコンテクストを離れ、神への奉獻を表す図像として、地上の美術においても類型を確立していた。アッシジにおける《イサクの犠牲》は、人物の動作と構成に関しては、伝統的表現類型を忠実に踏襲しつつ、そこに自然の事物に対する新しい感性によって、大きな山を描き加えた作品と位置づけることができる。褐色系の色だけでなく、緑色の賦彩もまじえながら、大きな山が2つ描かれ、左右に配されている。それらのうち左の山の中腹には、町が築かれている。

「聖フランチェスコ伝」の《外套の施与》を制作するに際し、画家として本格的に活動を開始してから間もなかったジョット<sup>23</sup>は、背景の風景表現に関しては、先行して描かれていた《イサクの犠牲》の壁画を参考にしたと考えられる。両図の山々は、図式的なビザンティン様式よりも自然主義的な様式で描かれ、豊かな量塊性をそなえている。それぞれの図像で主要な登場人物である聖フランチェスコとアブラハムは、いずれも各画面の中央部に立ち、彼らの背後では、2つの山の稜線が下降して背景が開けている。両図において、左の山の上に町が築かれている点と、その山が3-4段の大きな段差を刻みながら左上へ迫り上がっていく形態も、共通しており、ジョットが《イサクの犠牲》の壁画から強い影響を受け

たことが推定される。ただし《イサクの犠牲》では、2つの山が画面に躍動感を生み出しているのに対し、《外套の施与》においては、2つの山は安定した対角線構図を造り、稜線は画面のほぼ正確に中央で交わり、構図は静的である。また、前者の壁画では、山の細い頂がやや唐突に突き上がってビザンティン絵画の名残も若干とどめているのに対して、後者の壁画にはそのような特徴は見られない。

《外套の施与》において、画面の左にある山の最上部に築かれているのは、アッシジの町であり、建物の輪郭が上方に積み上っていく様は、アッシジのような丘の上の町を下の平野から眺めた景観通りの描写である<sup>24</sup>。2つの山の稜線が交差する位置には、若き聖フランチェスコの顔が置かれている。このような構図は、連作の最初の段階において、壁画サイクルの主人公を明確に提示することを意図したものと考えられる。ただ、このような構図の主要線による提示なら、平面的な様式においても可能なことであって、背景の山によって造られた深い空間性を、主題の表現にどのように関わらせるのか、必ずしも明確に意識されていなかったように思われる。アッシジの町を示すこと以外には、背景と、前景に張り付く人物たちとの空間的關係が、物語の表現上どのような意味をもつのか、必ずしも明らかでない。三次元的な奥行きのある空間そのものの造形には優れているが、その空間の表現の可能性の追究は、まだ本格的に始まっていないと判断される。

聖堂入口のある東壁に描かれる第14場面《泉の奇跡》<sup>25</sup>（図2）は、夏のある日の出来事を主題としている。その頃身体が弱っていた聖フランチェスコは、ある貧しい人のロバを借りて山の中の隠遁所におもむいた。ロバの飼い主は、聖人とロバの後に付いて長い間険しい山道を登らなければならなかったため、へとへとに疲れ、焼けつくような渇きに襲われて、目的地に着く前に1歩も歩けなくなってしまった。そこで聖人が、ロバから降りて、地面に跪いて祈り続けると、それまで水の流れていなかった固い岩から水が湧き出し、ロバの飼い主は喉を潤すことができた<sup>26</sup>。『兄弟なる太陽の歌』において、聖人が水を贅えて、「たたえられよ わが主 姉妹なる水によって それは みなを生かし おごることなく 貴く また 清らかに澄む」<sup>27</sup>と歌ったことを想起させる、聖人に相応しい主題である。

壁画においては、聖人の一行が入っていった山が画面いっぱい描かれて、説話のための空間の造形が試みられている。主たる岩山は画面の右上に向けて聳り立ち、頂の下の勾配が緩くなった場所で、聖人が跪き、両手を天に向けて差し伸べて祈っている。聖人のこの姿に、礼拝の務めに恍惚を見出すフランチェスコ会の宗教性<sup>28</sup>の表現を見ることもできよう。喉を渇かせた男は、右下の狭い平坦な場所で腹這いになり、岩から湧き出した水に驚きつつ、それを飲んでいる。彼が身を伏せている場所から小さな段差で区別された、前景の最も低い位置に、2人の修道士とロバが配される。この山には、当初の色彩はほとんど失われているが、数本の灌木が、聖人を囲むように生えている。このようにして、山によって、登場人物のそれぞれに必要な舞台が巧みに造られている。画面を満たす岩山は大きな量塊性をそなえる一

方で、細かな起伏まで強調され、岩山自体が強い存在感を有している。起伏部の縁にハイライトを置く描法が一貫して用いられ、その結果、起伏部の縁は鋭く、岩肌は生硬になり、普段は1滴水も出ない岩山の固さが表現されている。反面、後のスクロヴェーニ礼拝堂の壁画と比較して、同じような形状の浅い段差が目立ち、賦彩はやや平板で、風景の細部の情趣には乏しいきらいがある。この作品の風景表現に関しては、画家のその後の様式に比較して、よりアルカイックな自然への感受性が現れている段階のものにとらえる立場もある<sup>29</sup>。物語の描写の迫真性は、かつてヴァザーリを感嘆させ、彼は『列伝』の中で、特にこの絵のことを書き記した<sup>30</sup>。

この絵と、続く第15場面《小鳥への説教》<sup>31</sup> (図3)が、聖堂入口を挟んで配置されている。《泉の奇跡》において山が右上に迫り上がり、聖人も右上を仰ぎ見ることによって生じる右上がりの方向性は、《小鳥への説教》において、画面左に立つ聖人が、右下に群がる小鳥たちを見下ろして説教することによって生まれる右下がりの方向性と相まって、東壁において、両画面にまたがる三角形の基本構図を生み出し、同時に、物語の進行を促している<sup>32</sup>。

次に《小鳥への説教》について、まず『大伝記』に記された出来事を確認しよう。聖フランチェスコはベヴァーニャと呼ばれる場所の近くまで来た時、いろいろな種類の鳥が群れをなして集まっているのに出会った。彼が鳥たちに向かって、彼らが理性をそなえたものであるかのように挨拶をすると、鳥たちはみな彼に注意を向け始めた。そこで聖人が、「兄弟なる鳥たちよ」と呼びかけて、神の恩寵について話し出すと、鳥たちは喜びを表すように、首をのばし、翼を広げ、くちばしを開いて、彼のほうを見つめた。話を終えると、聖人は、鳥たちの真ん中に入っていき、彼らに祝福を与えた<sup>33</sup>。

《小鳥への説教》の壁画においては、描かれる大地としては、前景に平坦な地面が帯状にあり、登場人物の足場となっているだけである。背景は青一色に塗られて風景は描かれず、前景での出来事に描写を集中している。この絵の中で重きをなす自然の事物は、画面の右に立つ1本の大きな木である。それは「聖フランチェスコ伝」連作を通して最も大きく描かれた木であり、前景の地面にしっかりと根を下ろし、葉を生き茂らせ、小鳥たちの憩う場所となっている。東壁の2点の壁画にまたがる構成において、この木は、《泉の奇跡》の画面左の背景に描かれる陰った岩塊に対応するモチーフである。《小鳥への説教》におけるその木の存在は、聖人と小鳥たちの視線の交わりによって画面を斜めに結んでできる構図の主要線を妨げはしないが、画面右の大きな空間を占めて、この絵の中においても、《泉の奇跡》との関係においても、バランスある構図を生み出している。身をわずかに前にかがめて小鳥たちに話しかける聖人に対して、木はわずかに聖人のほうに傾き、聖人と小鳥をともに包み込む三角形構図が形成されかけている。木の傾きはわずかであるため、その構図が完成されるには、聖人はもう少し歩を進めて鳥たちほうに近づいていく必要がある。『大伝記』には、

説教を終えた聖フランチェスコは、鳥たちの真ん中に入っていったと記されている。この絵は、物語の経過を精密に読み分け、聖人が小鳥たちに説教する段階を選んで絵画化したものと考えられる。聖人の右方向への動きを暗示しつつ、実際の形態上の変化は観者の意識の中に託される。その潜在的な構図の推移を感取した観者は、連作の右方向への進行に誘われていくのである。物語の推移を形態に内包させた巧妙な構図と言えよう。

身廊南壁第4径間に描かれる第19場面《聖痕拝受》(図4)は、聖フランチェスコが晩年に、トスカナ地方のラ・ヴェルナ(アルヴェルナ)山で体験した奇跡を表したものである。1224年の初秋のある日の夜明け頃、聖人が寂しい山で祈っていると、火のように輝く翼をもった熾天使が、天の高みから降りてきて、聖人の眼前の空中に止まった。そして羽の間に、十字架につけられた形に手足を伸ばしたキリストの姿が現れた。フランチェスコは圧倒され、彼の心は、キリストが彼に出現し、優しく見つめたことの喜びに満たされ、その磔られた姿への悲しみに刺し貫かれた。その驚くべき幻が消えたとき、聖人の両手両足と右胸の脇には、キリストの受難の聖痕と同じような傷が刻まれていた<sup>34</sup>。

壁画においては、ラ・ヴェルナ山は画面左に描かれ、右の上空には、キリストが熾天使の赤い翼に包まれて出現している。聖人が祈りを捧げていた山腹には隠棲所が置かれ、聖人はキリストの顕現に驚愕しつつ、聖痕を拝受している。聖フランチェスコのこの神秘的体験は、聖人がキリストに最も近づいた、生涯の頂点として、格別の意義が見出され、象徴的な解釈が加えられるようになった。ボナヴェントゥラは、この出来事を、聖人が十字架につけられた救い主との合一を経験するという特別な恩寵を受けたのだと解釈し、その考えを『大伝記』の構成を通して明らかにした。すなわち、聖フランチェスコの徳について記した『大伝記』の中心部分を、霊的生活の3段階に分け、その最終段階である「一致」の成就として、聖痕拝受を位置づけた<sup>35</sup>。アッシジ上堂における《聖痕拝受》は、当該の壁画サイクルの連続(sequence)の中では、《アルルの修道院における聖フランチェスコの出現》の次に置かれ、アルルの場面では両腕を左右に広げて出現した聖人が、本場面では磔られた者の姿に肉体的に変化する、つまり、前場面において予兆されたことが、本場面において実現するという意味構造をもっている<sup>36</sup>。《聖痕拝受》においては、聖人とキリストのそのような一致は、両者の対応する手と足と右胸の脇の間をそれぞれ線で結ぶことによって表現された<sup>37</sup>。山の上方には葉を茂らせた木々が描かれているが、岩壁の所々に木の生える様子は、ラ・ヴェルナ山の断崖の岩場の景観の特徴をよくとらえている。ラ・ヴェルナ山はアッシジから北西に約100km程隔たった所にあるが、この絵を描くにあたって画家は、その場所か、同じような景観の場所を、自分の目で見て、制作に生かした可能性が高い。壁画に描かれた木々や枝先の微妙な傾きによって喚起されるざわめきは、この奇跡の劇的性格と、聖人の動揺する精神を受けとめて包み、伝えるとともに、その場所が瞑想を誘う山中の潜みであったことを想起させる。

以上のように、「聖フランチェスコ伝」連作において描かれた風景は、様式的特徴、主題との関わり、説話上の表現効果において、図像によってやや異なる様相を呈している。ジョットの絵画における風景の意義をより明らかにするには、パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂の壁画連作を検討しなければならない。

### パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂「マリア伝」、「キリスト伝」における風景

スクロヴェーニ礼拝堂は、パドヴァの名士エンリコ・スクロヴェーニが、高利貸しによって巨富を築いた父レジナルドの贖罪のために建立し、1305年に献堂した礼拝堂である。単廊式の建築内部は、ジョットによる壁画で装飾された。身廊の南北両側壁と、奥に内陣の置かれた東壁は、上下4層に分けられ、そのうち側壁の上から3層と、東壁の中間の2層に、聖母マリアとキリストの生涯を表す壁画連作が描かれた。連作は南壁最上層の東端の区画から始まって、壁に向かって右方向に進行し、西壁を飛び越えて北壁の同じ高さの層に続くというようにして、聖堂を3周（東壁では2周）して描かれている。その結果、各図像サイクルの壁面における位置はおおよそ次のようになる。「マリア伝」の最初の部分をなすのは、マリアの父ヨアキムに関する「ヨアキム伝」の6場面であるが、それらは南壁の最上層に並んでいる。次に、「マリア伝」のうち、《マリアの誕生》から、ヨセフとの婚約後の《マリアの帰宅》までの6場面が、北壁の最上層に並ぶ。これらの絵と同じ高さの東壁上には、この礼拝堂にとって最も重要な図像である《受胎告知》が描かれる。これは「キリスト伝」の最初の図像でもある。25場面からなる「キリスト伝」は、この後東壁で1つ下の層に移行して《マリアのエリザベツ訪問》が描かれ、以後、側壁の第2層と第3層をめぐる、北壁第3層東端の「聖霊降臨」図にいたる。「マリア伝」と「キリスト伝」の壁画の制作年は、およそ1303-1305年の間と考えられている<sup>38</sup>。これらの壁画は、制作技法、図像構成、絵画様式において高度の統一性を示しており、ここにおいてジョットの様式が完成したとされ、彼の芸術を考える場合の基準作と見なされている。

連作の冒頭の「ヨアキム伝」<sup>39</sup>のうち、マリアが誕生する以前の物語を表した《ヨアキムと羊飼い》、《犠牲を捧げるヨアキム》、《ヨアキムの夢》の3図像に、自然の風景が描かれている。これらの絵は、それぞれ連作の第2、第4、第5場面であり、第3場面《アンナへの告知》を間に挟むだけで、南壁上で横に並んでいる。空間関係が緊密に保たれ、説話の連続性が視覚的にも維持されていることが、個々の図像を観察する際に重要な前提になる<sup>40</sup>。

ヨアキムは、富裕で敬虔なユダヤ人であったが、マリアを授かる前には、イスラエルのために子孫を残していないことを神殿で咎められ、妻を避けて荒野に入るといふ苦難を経験した<sup>41</sup>。妻のアンナもまた、人々の嘲りを受けて、主の宮から追い出された<sup>42</sup>。《ヨアキムと羊飼い》（図5）は、荒野に入ったヨアキムが羊飼いに会う様子を表したものである。ヨ



アキムは悲しみに打ちひしがれ、沈鬱な面もちで頭をうなだれて、画面左方から現れる。2人の羊飼いは、詳しい事情はわからないが、ヨアキムの身边に何か異変が起こったことに感づいて、こっそりと目配せしながら、困惑した表情で、ヨアキムを迎えている。ヨアキムの足元には犬がまとわりつき、軽やかな足取りの犬の見上げる視線は、ヨアキムの重く下降する視線と対照をなし、これを引き立てている。画面右の家畜小屋からは、多くの羊が外へ出て来ているが、羊たちのヨアキムに対する無関心さは、彼の孤独感を一層深めている。当惑する羊飼いたちと、事情を解せぬ無邪気な犬と、無関心な羊たちが、それぞれ、ヨアキムの精神の様相を異なる角度から浮き上がらせ、その表現に陰影を加えている<sup>43</sup>。これらのモチーフを前景として、背景に岩山が描かれているが、この背景は、物語表現を補佐する重要な役割を担っていると考えられる。ヨアキムがたたずむ付近の岩は、陰りをもって、彼の苦悩する精神を映し出し、稜線の右下がりの傾斜は、静かに彼を右方へと導いていく。山に生える木々は、主人公をその場に迎え入れるように、左方に微妙に傾いている<sup>44</sup>。一方、画面の右端には岩山が急角度で聳え立ち、鋭角的な凹凸の刻まれた荒い岩肌を露わにして、疎外されたヨアキムの孤絶感を象徴している。

荒野に入ったヨアキムは、そこに幕屋を張り、神が彼を顧みてくれるまで、断食をして、祈りを捧げる決心をした<sup>45</sup>。やがてヨアキムの前に主の使いが現れて、彼の祈りが聞きとどけられたことと、アンナが娘を生むことを告げた<sup>46</sup>。天使の指示に従って、ヨアキムは、神に子羊を犠牲として捧げた<sup>47</sup>。《犠牲を捧げるヨアキム》(図6)では、《ヨアキムと羊飼い》におけると同様の高く聳える岩山が画面の左端に置かれ、第2場面からの物語の継続性を視覚的に明らかにしている。またこの岩は、ヨアキムとともに祈りを捧げる羊飼いに対して恰好の衝立となり、彼らの輪郭が目立ってしまうことを防いでいる。その他のモチーフも、それぞれ巧妙に形造られた岩山の起伏の上に配されている。犠牲を捧げて跪拝するヨアキム、築かれた祭壇、ヨアキムの前に現れる天使といった主要なモチーフは、背後に岩山を置かず、輪郭が際立つように配置される。一方、羊飼いや家畜といった副次的なモチーフは、岩山の輪郭の中に収まるように工夫され、主たるモチーフと対照的な扱いをされている。両端を天使と聳り立つ岩で囲まれたその場所は、天から現れた神の手によって、1つの祭儀的<sup>48</sup>な空間にまとめられている。左の岩塊の祭壇に向いた面は、祭壇上の犠牲を焼き尽くす炎を反映して、かすかに暖色系の色合いを帯びており、この絵を注視していると、描かれた狭い場所一帯に、ヨアキムの祈りの声や、祭壇の炎の揺らめきや、薪の燃える音が、反響しているような感覚をいただく。ヨアキムの目は、そのような空間の中心に位置している。この絵における風景には、モチーフを適切に配置して、物語を効果的に表現するための舞台を形成する役割が顕著である。

続く《ヨアキムの夢》(図7)においては、膝を枕に眠るヨアキムに主の使いが現れ、妻が身ごもることを告げている<sup>49</sup>。画面左に立つ羊飼いの、杖を脇の下に当てて立つ印象的な

ポーズは、初期キリスト教時代の石棺の羊飼いに着想を得たものとも推定されている<sup>50</sup>。羊小屋と背景の岩山の形態によって、この場所が、第2場面《ヨアキムと羊飼い》に描かれたと同じ場所であることがわかる。ただし、主題の変化に即応して、山の形態に変化がつけられて、表現効果を上げていることに注意すべきである。この絵において岩山が造る空間は、より深くなり、岩山は画面左の背地の中からやや陰りをもって現れる。画面右端に聳える岩は、《ヨアキムと羊飼い》では光を浴びて荒々しい形態を露わにしていたが、ここでは主人公の眠りを包むように、夜陰の中に沈んでいる。表面の細かく鋭い凹凸は見えなくなり、大きな凹凸の輪郭も柔らかくなっている。また、第2場面では険しい崖を造っていた岩の中央部が、この場面では羊小屋の左側においてなだらかな傾斜をなしていることも、ヨアキムの眠りという主題に対応した形態の変化ととらえることができよう。天使たちは左の上空に現れている。第2場面で岩に生えていた木々は描かれず、天使の形態との交錯が避けられている。山の左方から中央にかけての稜線は、ヨアキムが羊飼いと出会う場面ではほぼ水平だったが、ここでは左から右へ、眠るヨアキムの頭の高さに向けて緩やかに下降していき、夜の静けさの中で、天使をヨアキムへ、あるいは天使の言葉をヨアキムの耳元へと導いている。

次に、「キリスト伝」連作では、《降誕》、《マギの礼拝》、《エジプトへの逃避》、《キリストの洗礼》、《ラザロの蘇生》、《哀悼》、《ノリ・メ・タンゲレ（我に触れるな）》の諸図像において、風景が描かれている。これらの絵の中から重要な作例を選んで考察を加えてみたい。

南壁第2層の《降誕》(図8)には、ベツレヘムの簡素な家畜小屋におけるキリスト降誕の情景が、野宿していた羊飼いたちへの天使によるお告げをともなって、深夜の山間に描かれている。裸の岩山が、背景のほぼ全体を占めている。画面右部に描かれる羊飼いたちへのお告げの情景の背後にある山は、岩肌を清澄な寒色系の灰白色に塗られ、表面の形態は穏やかで、冬の夜の山中の冷たい空気と静寂を感じさせる。この出来事と降誕とが隔たった場所で起こっていることは、1つには登場人物の顔と身体の向きによって表される。つまり、羊飼いたちは天使の現れる画面の奥の方を向いていて、降誕における登場人物との間に視線を交わらせていないことによって、暗示的に表現される。2つの場面を分けるもう1つの要素は、背景の山である。それぞれの場面の背景にある岩山は、互いにつながりながらも異なる頂をもち、画中空間の異なる深さに場所を占め、降誕の情景を前景に押し出し、羊飼いたちへのお告げの情景を中景に引き込んでいる。ここでも風景は、物語の舞台の設定に効果を上げている。

《マギの礼拝》(図9)は、降誕直後の出来事として、《降誕》図におけると同様の岩山と小屋をともなって描かれる。前場面で羊飼いたちのいた場所は削除され、聖母子のいる小屋が画面右に描かれて、画面左にはマギの一行が到着している。聖母子を右に配することによって、博士の1人は右向きに跪いてキリストを礼拝することになり、その姿勢は、この絵

の真下に位置する《洗足》図におけるキリストの姿勢と呼応するものになっている。《降誕》図では、小屋の周囲の岩山に寒色系の灰白色が用いられていたのに対して、この絵における地面には暖色系の薄い黄褐色が用いられていて、地面がより明るくなっている。このような塗り分けが施されたのは、本図においては聖母子のいる場所が、マギが東方で発見し、彼らをベツレヘムまで導き、今や小屋の上に留まる星の栄光に照らされていることを明らかにするためと考えられる。

南壁第2層は「キリストの幼少伝」にあてられており、《エジプトへの逃避》(図10)もここに描かれている。ヘロデ王が生まれた子を捜し出して殺そうとしていることを主の使いから告げられたヨセフが、主の使いの指示に従って、幼な子とマリアを連れて、夜のうちにベツレヘムを脱出し、エジプトへ逃れていく様子を表したものである。壁画において道はわずかに右上がりになっている。外典テキストと美術の伝統において老人として描写されるヨセフ<sup>51</sup>だけでなく、同行の若い者たちも、身をやや前方に傾けて歩いているため、これは山のり坂を舞台としているのであり、ヨセフたちのおかれた猶予のない状況を、難儀な旅路を通して表しているものと考えられる。身を前に傾けて歩く人々に対して、画面中央で幼な子キリストを抱き、ロバに乗って行くマリアは、背筋を伸ばし、前方を見据えて、毅然として進んでおり、他の人物と際立った対照をなしている。背景を見ると、左の山はまだ明けきらぬ夜の薄暗がりの中にあるのに対し、中央に聳える岩山には夜明けの陽が当たり始めており、この絵には、夜明け前後の時間の推移が含まれていると考えられる<sup>52</sup>。陽を浴び始めた背景中央の岩山は、堂々たる形姿を明らかにしている。その輪郭は聖母子の輪郭を反復しており、聖母の崇高な姿を強調している。この山の右側の斜面に立つ1本の木と、左の山の最も右に立つ木は、描かれた木々の中で聖母の顔に最も近い位置にあるもので、2本とも垂直方向にまっすぐに立ち、聖母の姿勢に呼応している。聖母の背後の山の右側の稜線は、前縁部が直線的に力強く下降し、避難する人々にとって頼もしい道標となっている。稜線はまた、右方向への急角度の下降によって、彼らの旅路を急がせてもいる。ヨセフはマリアの前方に立って歩いていくが、聖母子より画面の奥に置かれ、崖が造る陰に囲まれて、脇役として位置づけられている。

北壁第3層の《哀悼》(図11)は、「キリスト伝」連作の中でと言うよりも、ジョットによる風景の表現の中で、最も重要な作例であると考えられる。「哀悼」は、聖書には直接的な記述が見出されないが、「キリストの埋葬」図像では十分に表現し尽くせなかった聖母の哀哭を表現するために、11世紀以降の中期ビザンティン美術において生成し、イタリアにも伝播した図像である。聖母の悲嘆が、十字架から降ろされたキリストとその周りに集まった人々をともなって表現される。この主題に関しては、西欧において多様な表現が試みられるようになり、聖母は、死した我が子を抱擁したり、イエスの顔に頬を寄せたり、イエスに接吻する姿で表されるようになった。スクロヴェーニ礼拝堂における《哀悼》では、聖ヨハ

ネが両腕を後ろに広げる大きな身振りで慟哭する一方、アリマタヤのヨセフとニコデモは、画面右で哀しみをこらえて黙して立ち、また、観者に背を向けて座すジョットに特徴的な背面像が前景に置かれ、彼女たちは身動きせずにくままっている。上空には多勢の天使が現れ、激しく身もだえ、泣き叫んで、絶望を表現している。登場人物のこのような多様な身振りによって“情調の重層化”<sup>53</sup>がはかられ、絵は、激情から沈黙までの様々な哀悼表現を含みつつ、厳粛で荘重な気分を満たされている。絵の情緒的な中心は、キリストと聖母にある。形の上でも、2人の顔が構図の焦点となっている。他の登場人物の視線と身振りは全てそこに向けられ、観者は絵のどの部分を見ても、イエスの顔と彼を抱き寄せるマリアの顔に導かれていくように構成されている。

このような構図において、背景の岩は極めて重要な役割を果たしている。それはまず人物群との関係において、作品に見事な造形的均衡をもたらしている。更にこのモチーフは、人々の悲しみの表現にも大きな効果を上げている。岩の上に1本だけ生えている樹は枯れており、キリストの死を象徴している。他に植物の全く生えていない殺伐とした岩肌は、情景にやり場のない寂寥感をかもし出している。岩の太い稜線が画面の右上から左下にかけて斜めに走っているが、これは上昇する形態ではなく、下降する形態を意図しているにとらえるべきである。ここで留意すべきは、岩の動勢はこの絵の中だけで発生しているものではないということである。礼拝堂の身廊北壁において、この絵の右上には《ラザロの蘇生》が描かれており、それは次に論じる《ノリ・メ・タンゲレ》の真上に位置していて、キリストの復活の予兆の意味ももっている。その絵においては、ラザロの墓が掘られた岩山が背景にあって、画面右上に頂を見せ、岩山の稜線は、画面の対角線のわずかに上を、右上から左下に下降している。その稜線のちょうど延長線上に、《哀悼》図の岩の稜線が始まっているのである。2つの画面にまたがる下降によって、下にある《哀悼》図の岩塊には、一層の重さと動勢のエネルギーが蓄積されており、岩塊は稜線の屈曲に、救世主の死という出来事の抗いがたい重苦しさを内包しつつ、キリストとマリアの顔に向けて落ちていく。そのことによって、キリストの死によって世界が体験した悲嘆と絶望の重さを、象徴的に形象化しているのである。

《哀悼》の右に続く《ノリ・メ・タンゲレ（我に触れるな）》（図12）は、一転して静穏に満ちた情景となる。この絵の岩山の輪郭は、前場面の右端で岩山が途切れたのと同じ高さにおいて画面の左端から始まっていて、前場面との連続性が維持されている。画面左には、白い衣を着た2人の天使が、空になったピンク色の美しい石棺の縁に座り、画面右では、復活したキリストが、彼に触れようとするマグダラのマリアを制止しつつ、芽生えた草を踏みながら、静かに歩き去っていく。説話は左から右へ進行するが、岩山はその流れに伴うように右下に下降していき、最後にキリストのもとに下りている。その結果、画面右部においては、青を背地としてキリストの姿がはっきりと立ち、主題の焦点と一致した造形上の焦点と

なっている。前場面の岩山にあった、暗く陰った崖の垂直面はほとんどなくなり、墓の向こうの山は、手前に向けてなだらかに傾斜し、形態はより穏やかに、色彩はより明るくなっている。キリストの指先が岩の稜線に軽く触れるような重なり of 微妙さは特筆される。それらの形態相互の関係における繊細さ、感触の優しさが、この絵の情趣の根源の1つになっている。墓の上方には2本の木が生えており、これらの上部は消えてしまったが、元来は葉を生い繁らせていたと推定される<sup>54</sup>。復活したキリストが歩む地面に新しく芽生えている草や若木は、種類の違いを描き分けられ<sup>55</sup>、植物の描写にも、救世主の復活の喜びが込められている。

## 結び

スクロヴェーニ礼拝堂の壁画連作の様式的特徴として、絵の中に建築物を描き入れる場合は、物語を表現するのに必要最小限の構造物だけが選ばれていることが指摘されている<sup>56</sup>。連作においては、《嬰兒虐殺》を除く全ての図像で、建築物が1つだけ選択され、奥行き限定された空間が造られている。同様のことが、自然の風景を舞台とする作品についても言うことができ、その場合も空間は、浅く、狭く、限定され、厳選された少数のモチーフによって集中度の高い主題表現が試みられている。後のアンブロージョ・ロレンツェッティと違って、風景によって深い空間性を獲得し、その中に人物や建築物、動植物、その他の多くの事物を描き入れて、多元的な内容を含む作品を造るという発想は、ジョットには見られず、簡潔な説話空間の創造が試みられている。そのような画面に選ばれて導入された自然の事物は、自ずと重要な役割を担うものであった。

ジョットの描く自然の風景において主要なモチーフは岩である。岩肌を露わにした風景自体は、既存の絵画の表現類型を受け継いだものであるが、彼の作品において風景は、彼が受け継いだものをはるかに超えるものとなった。彼の描く岩は、優れた造形性をそなえている。岩の斜面は様々な形状をなし、稜線は水平と上昇・下降、傾斜の緩急を使い分け、時には岩山が屹立し、崖が切り立つ等、岩は多彩な形態を画面の中に造り出している。そして、人物像との造形的関係や、画面における対象の間の造形力学とも言うべき関係性が、熟慮して構築され、一貫した空間のイリュージョンが獲得されている。

風景は物理的な造形を担っているだけではない。画面には、雄弁な身振りをする人物と感情の表出を抑制した人物が、主題に応じて巧みに取り合わされて登場し、印象深いドラマが繰り広げられるが、その際に、岩と木からなる風景は、ヨアキムが身を隠した荒野の岩場や、キリストの死と復活のための埋葬場所の周辺のような、並外れて印象的な説話空間を造り出している。ジョットの作品においては、岩は生命をもっているかのようなのである。風景は、その形態と、色彩および明暗のニュアンスによって、登場人物の行為や内面ときめ細かに関わっている。本論では、そのことを、アッシジ上堂の「聖痕拝受」や、スクロヴェーニ礼拝堂の壁画から選んだ作品で観察した。物語が進行して状況が変化すると、同じ場所にある風景

も変容していく。そのさまは、あたかも、主題に応じて登場人物が表情や身振り変えていくかのようなものである。本論では、「ヨアキム伝」の一連の場面における岩場の形態と色彩と明暗の階調の変化、《降誕》と《マギの礼拝》の両場面に描かれた同じ場所における岩肌の色調の変化、《哀悼》から《ノリ・メ・タンゲレ》への推移における岩と植物が造る場の基本的な情調の変化などに注目した。スクロヴェーニ礼拝堂では、アッシジの「聖フランチェスコ伝」におけるよりも個々の壁画の中に造られる空間の大きさが限定されており、その結果、人物が絵画空間に対して相対的に大きくなり、人物と岩山の大きさが接近している。そのことがまた、岩に人間と同じような存在感を与える要因の1つとなっていると考えられる。岩に生える樹木も説話表現に参加している。葉を茂らせて微妙に傾く木々が、奇跡的な幻の出現に驚愕する聖フランチェスコや、孤独なヨアキムとともに物語空間にあり、出来事の目撃者となっている。

風景は今や、登場人物の内面の表現に関わりうるものとなった。スクロヴェーニ礼拝堂における「ヨアキム伝」の3点の壁画と、「キリスト伝」における《エジプトへの逃避》、《哀悼》、《ノリ・メ・タンゲレ》の壁画は、ジョットの画業の中で、自然の風景による表現の可能性が最も深く追究された作品と言える。ヨアキム伝における主人公の沈鬱な精神、苦悩と孤独、祈りの一心不乱さ、夢の中のお告げの幻想性、《エジプトへの逃避》におけるマリアの決意、《哀悼》におけるマリアとその他の人々の悲嘆、《ノリ・メ・タンゲレ》における平穏と復活の喜び等、主題の精神的内容は、登場人物の表情や身振りだけでなく、岩と植物によっても表現されている。

自然の風景は建築物よりも自由に形造ることができ、色彩と明暗の変化も様々に施すことができるため、風景は建築物よりも豊かな表現の可能性をもっている。ジョットはそのことを知り尽くしていた。ジョットの説話的絵画において、自然の風景は、多面的な機能を果たしている。それは、一貫した空間のイリュージョンを構築し、人物の肉体の動きと形態的に調和するという、造形的な要求を実現するとともに、登場人物の行為に適合した場を造り、人間の内面の諸相の表現にも関わって、ドラマを明快に、かつ豊かな陰影をつけて表現するという、説話に関する要求をも実現している。ジョットの説話的絵画において、空間を造形する原理と物語を表現する原理を統合する自然の風景という、新しい表現領域が明らかにされている。

---

## 註

- 1 K. Clark, *Landscape into Art*, London, 1953, p.9.
- 2 摩寿意義郎監修、辻茂、茂木計一郎、長塚安司著、『アッシジのサン・フランチェスコ聖堂：建立初期の芸術』岩波書店、1987年、p.30。

- 3 上掲書、p.123。
- 4 上掲書、p.41。
- 5 Bonaventura da Bagnoregio, *Legenda major S. Francisci*, 1263, 邦訳、『聖ボナヴェントゥラによるアシジの聖フランシスコ大伝記』（聖フランシスコ会監修、宮沢邦子訳）、あかし書房、1981年。以下『大伝記』と略記。
- 6 上掲書、p.4。
- 7 チェラーノのトマスは、聖フランチェスコと同年代のフランチェスコ会士で、聖人から直接聴いたことや、聖人が書いたもの、聖人の列聖のために集められた証言等に基づいて、伝記を著した。『第一伝記』は、聖フランチェスコに関する最初の伝記である。本論で論じる壁画に描かれた出来事についてのトマスによる記述は、『大伝記』の基礎となっている。邦訳は、チェラーノのトマス、『聖フランシスコの第一伝記』（石井健吾訳）、あかし書房、1989年；チェラーノのトマス、『アシジの聖フランシスコの第二伝記』（小平正寿、F. ゲング訳）、あかし書房、1992年。
- 8 摩寿意、前掲書、図版1-23、90-128、p.98-101。
- 9 L. Bellosi, *Giotto: The Complete Works*, Firenze, 1981, p.3 (邦訳、『ジョット』（野村幸弘訳）、東京書籍、1994年）；J. White, *Art and Architecture in Italy 1250-1400*, 3rd ed., New Haven and London, 1993, p.207；佐々木英也、『ジョットの藝術：スクロヴェーニ礼拝堂壁画を中心として』中央公論美術出版、1988年、p.19。
- 10 H. Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi: Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin, 1977, pp.81-82.
- 11 「アッシジ問題」をめぐる議論のうち、新しいものを要約すると以下ようになる。上堂内部の装飾におけるジョットの関与を最も積極的に認める立場をとるのは、L.ベッローシで、身廊北壁上段の「旧約聖書伝」のうち、《イサクの祝福》以降の諸場面と、身廊南壁上段から聖堂入口のある東壁の上段にかけての「新約聖書伝」のうち、《哀悼》を含む数場面に、ジョットの関与を認め、更に、聖堂入口に最も近い交差部ヴォールトに描かれた《教父たち》と、身廊側壁下段の「聖フランチェスコ伝」の全ての場面を、ジョットと彼の工房が制作したと考えている。そして、これらの連作の中でも特に「聖フランチェスコ伝」は、ジョットの作品にのみ見出される構想と外観の統一性をそなえているとしている。Bellosi, *op.cit.*, pp.3-9, 14-24. 一方、アッシジ上堂内部の装飾におけるジョットの関与を最も慎重に考える研究者としては、J.ホワイトを挙げるができるが、少数派である。White, *Italy 1250-1400*, pp.207-15, 218-24, 344-48. 当時の工房の作業形態では、作者として1人の名が銘記されても、実際の制作は工房の師匠と助手たちがチームを組んで行っており、そうした中でジョットがどの程度実作に関与したかということは、判断するのが難しい問題である。「アッシジ問題」の概要は、S. ビストレッティ、『ジョット』（尾形希和子訳）、京都書院、1995年、p.26-28 にもまとめられている。
- 12 見解の例として、ベッローシは、《外套の施与》、《泉の奇跡》、《小鳥への説教》、《聖痕拝受》ともジョットの作とし、特に《泉の奇跡》と《小鳥への説教》は確実にジョットの自筆であるとしている (Bellosi, *op.cit.*, pp.13,18)。また佐々木は、第2-15図まではジョットを中心に制作が進められ、第16-19図はジョットが下絵を描き、助手がかなりの部分の実作を担当したと考えている (佐々木、前掲書、p.20)。一方ホワイトは、第

- 2-19場面の画家に「聖フランチェスコ伝の画家」の仮称を与え、第2-19場面が同じ手になることは認めている (White, *Italy 1250-1400*, pp.207-15, 218-24)。また、C.ハリソンは、ジョットの作品を通覧する場合は、「聖フランチェスコ伝」連作の考察が重要な位置を占めるべきであると考え。D. Norman, ed., *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280-1400*, vol.1, New Haven and London, 1995, p.85.
- 13 聖フランチェスコは、『兄弟なる太陽の歌』において、主が創造したものとして、とりわけ太陽、月と星、風と大気と雲、様変わる天候、水、火を贅えた後、大地をわれらの母、姉妹と呼び、美しい彩りの草花とくさぐさの果実をほめ贅えた。『兄弟なる太陽の歌』の邦訳は、フランシスコ会監修編、石井健吾訳、『聖フランシスコの小さき花』あかし書房、1982年、p.241-45。
- 14 Bellosi, *op.cit.*, p.13.
- 15 『大伝記』第1章1；『聖フランシスコの第一伝記』2、3。病気になる前のフランチェスコの世俗的な生活については、聖人の生涯を神学的な隠喩と連想で統合している『大伝記』よりも、チェラーノのトマスによる『第一伝記』に、愚かな行いの具体例をまじえた直截な記述を見出すことができる。
- 16 『大伝記』第1章2。
- 17 Bellosi, *op.cit.*, p.13.
- 18 『ゴシック2』（『世界美術大全集』第10巻）、小学館、1994年、図版21、p.353-54（佐々木英也）。
- 19 White, *Italy 1250-1400*, p.202.
- 20 A.グラバール、『キリスト教美術の誕生』（辻佐保子訳）、新潮社、1967年、p.225-35、図252；A. Grabar, *Christian Iconography, A Study of Its Origins*, Princeton, 1968, p.95, fig.239.
- 21 《二兄弟の石棺》と《ユニウス・バスの石棺》については、グラバール、『キリスト教美術の誕生』p.243-49、図271-74；E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making*, Cambridge, Massachusetts, 1980, pp.25-27, figs.42-43；『西欧初期中世の美術』（『世界美術大全集』第7巻）、小学館、1997年、図版55-56、p.98-106（宮坂朋）；J. Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford, 1998, pp.193-97, fig.130.
- 22 A.グラバール、『ユスティニアヌス黄金時代』（辻佐保子訳）、新潮社、1969年、p.154-57、図169；J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, 2<sup>nd</sup> ed., Middlesex, England, 1979, pp.111-16, fig.91.
- 23 Bellosi, *op.cit.*, p.3.
- 24 *Ibid.*, p.14.
- 25 H.ベルティングは、ボナヴェントゥラのテキストでは、泉の奇跡がグレッッチョでの降誕祭よりも前に記されているのに対して、壁画連作では順番が逆になっていることに言及し、その意義について、壁画連作は絵画の形式をとった神学的論述であり、ボナヴェントゥラの著作の内的な論理を視覚化している、とする立場から考察を加えている。Belting, *op.cit.*, pp.80-84.
- 26 『大伝記』第7章12。
- 27 フランシスコ会監修編、『聖フランシスコの小さき花』、p.243。



- 28 Belting, *op.cit.*, p.15.
- 29 ビストレッティ、前掲書、p.34。
- 30 ヴァザーリ、『ルネサンス画人伝』（平川祐弘、小谷年司、田中英道訳）、白水社、1982年、p.21。
- 31 この場面と、次の《チェラーノの騎士の死》は、『大伝記』のテキストにおける記述の順と逆になっている。壁画連作におけるこのような図像の並べ方に、聖人による説教の意義についての修道会の見解が表明されていると解釈する試みは、Belting, *op.cit.*, p.84。
- 32 ホワイトは、この絵の構図は自己完結的なものでなく、聖フランチェスコは画枠を超えて、入口の上に描かれる《聖母子像》に向かって礼拝しているのであると解釈している (White, *Italy 1250-1400*, p.215)。ホワイトは、この絵に限らず、各壁画の構図は、それぞれの画枠を超えて、その絵の属する径間など、より大きな建築的枠組みにおける要請にも応えながら構成されている、と適切に考えている (Ibid., pp.211-15)。ただ、この場面の聖フランチェスコは、言及された《聖母子像》よりも上方を見つめており、東壁最上部にあって光の射し込む円窓を仰ぎ見るか、東壁上部に描かれる《キリストの昇天》図像における右上がりの上昇性に連なるか、あるいは、他に《聖霊降臨》も描かれている東壁の上部全体に関連しているように思える。
- 33 『大伝記』第12章3。
- 34 『大伝記』第13章3。
- 35 『大伝記』p.8-10。
- 36 Belting, *op.cit.*, p.85.
- 37 聖人が聖痕を受けた奇跡を最も重視するボナヴェントゥラの解釈は、ルーヴル美術館所蔵のジョットによる祭壇画において完全な形を得た。この板絵では、それまで主パネルに描かれてきた聖フランチェスコの立像に代わって、《聖痕拝受》の絵が主パネルに描かれている。H. van Os, "The Earliest Altarpieces of St. Francis," *Studies in Early Tuscan Painting*, London, 1992, p.276. 14世紀になると、聖フランチェスコの生涯の意義に関する神秘思想が展開し、それに呼応して美術の分野でも、聖フランチェスコをキリストを想起させる姿で表現した作品が制作されるようになる。H. van Os, "St. Francis of Assisi as a Second Christ in Early Italian Painting," *Studies in Early Tuscan Painting*, London, 1992, pp.203-32.
- 38 Bellosi, *op.cit.*, p.31; 佐々木、前掲書、p.24; ビストレッティ、前掲書、p.63。ホワイトは、壁画が完成した年を1312-13年まで下げて、制作年を1304年から1312-13年としている (White, *Italy 1250-1400*, p.311) が、礼拝堂内壁画に見られる高度の様式的統一性を考えると、制作期間が長過ぎると思われる。
- 39 「ヨアキム伝」の文献的典拠としては、『ヤコブ原福音書』や、同書から派生した『偽マタイ福音書』、また、この物語を13世紀に再説話して急速に普及した『黄金伝説』などが考えられている。『ヤコブ原福音書』の邦訳は、日本聖書学研究所編、『聖書外典偽典6新約外典Ⅰ』 教文館、1976年; 荒井献編、『新約聖書外典』 講談社文芸文庫、1997年。『偽マタイ福音書』の本論に関係する部分の邦訳は、佐々木、前掲書、p.77、91、122-23、134-35。『黄金伝説』のマリア誕生に関するテキストの邦訳は、ヤコブス・デ・ウォラギネ、『黄金伝説』（前田敬作、山中知子訳）、第3巻、人文書院、1986年、p.362-85。本論

- の註では、『ヤコブ原福音書』と『偽マタイ福音書』のテキストについては、その章節番号を示し、章節番号のない『黄金伝説』に関しては、邦訳のページ番号を示した。
- 40 佐々木、前掲書、p.232-34では、「マリア伝」連作に関して、横に並ぶ壁画を緊密に関係づける、人物と建築物と風景の輪郭と動線について、考察が試みられている。
- 41 『ヤコブ原福音書』1:1-4、『偽マタイ福音書』2:1、『黄金伝説』第3巻、p.366。
- 42 『ヤコブ原福音書』3:1。
- 43 スクロヴェーニ禮拜堂「ヨアキム伝」の説話表現において、動物がもたらす効果については、A. Ladis, “The Legend of Giotto’s Wit and the Arena Chapel,” *Art Bulletin* 68 (1986), p.593。
- 44 J. White, *Duccio: Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London, 1979, p.165.ヨアキムの背中の後方に立つ木についてホワイトが指摘する左方への傾きは、羊飼いの後方に立つ木と、その右に立つ木についてもあてはまり、描かれた場所一帯が、彼の登場に反応していると言える。
- 45 『ヤコブ原福音書』1:4。
- 46 『偽マタイ福音書』3:1-2、『黄金伝説』第3巻、p.366-68。
- 47 『偽マタイ福音書』3:3。
- 48 佐々木、前掲書、p.128。
- 49 『ヤコブ原福音書』4:2、『偽マタイ福音書』3:4、『黄金伝説』第3巻、p.366-68。天使がヨアキムの夢に現れたことを記すのは、『偽マタイ福音書』だけである（佐々木、前掲書、p.135）。
- 50 A. M. Telpaz, “Some Antique Motifs in Trecento Art,” *Art Bulletin* 46 (1964), p.373.トレチェント絵画の人物像の手本を古代に求めたこの論考において、テルパズの判断基準は必ずしも一貫していない。テルパズ自身が、スクロヴェーニ禮拜堂の《ヨアキムと羊飼い》のヨアキム像のモデルを古代の壺のレリーフに求めつつ、ジョットがモデルの形態を変更して、自身の絵に相応しいヨアキム像を完成したと考えているように、この場合も、画家がモデルの形態を厳密になぞったと考える必要はないであろう。したがってこの羊飼いの場合も、モデルとなったのは、必ずしもキリスト教徒の石棺とは限らず、牧者の像を彫った異教徒の石棺であった可能性もある。
- 51 スクロヴェーニ禮拜堂におけるヨセフの描写と、新約聖書外典や『黄金伝説』におけるヨセフに関する記述、および14世紀の聖史劇におけるヨセフの役柄についての考察は、Ladis, *op.cit.*, pp.589-93。
- 52 White, *Duccio*, pp.165-66。
- 53 佐々木、前掲書、p.308。
- 54 White, *Italy 1250-1400*, p.331; 佐々木、前掲書、p.311。
- 55 ジョットによる植物の描写の特質については、O. Pächt, “Early Italian Nature Studies and the Early Calender Landscape,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 13 (1950), p.3。
- 56 Bellosi, *op.cit.*, p.32。
- [図版出典： 図1-5,9,10,12; 『ゴシック2』（「世界美術大全集」第10巻）、小学館、1994年。図6-8,11; S. ビストレッティ、『ジョット』（尾形希和子訳）、京都書院、1995年。]