

Title	ジヨット=アルノルフォ関係論の検証
Sub Title	Examination of studies on the relationship between Giotto and Arnolfo di Cambio (special issueAesthetics now)
Author	末吉, 雄二(Sueyoshi, Yuji)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1993
Jtitle	哲學 No.94 (1993. 1) ,p.205- 224
JaLC DOI	
Abstract	The observation frequently has been made that Giotto's paintings resemble Arnolfo di Cambio's sculptures. Recently, A.M. Romanini has maintained very eagerly that Arnolfo was Giotto's. direct master. She believes, moreover, that the so-called Isaac Master who has been usually identified with the youngest Giotto painter is Arnolfo di Cambio himself. Though I don't share her belief that Isaac Master and Arnolfo was the same person, I stand for her opinion that Giotto should be a direct disciple of Arnolfo. This paper summarizes the history of studies on the relationship between the sculptore and the painter, and reexamines Romanini's opinions on this problem to show the historical situation in which sculpture could have an influence on the birth of a new style of painting.
Notes	特集「審美学百年」記念論文集 美学美術史学の現在
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000094-0205">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000094-0205</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# ジョット=アルノルフォ関係論の検証<sup>(1)</sup>

— 末 吉 雄 二 \* —

## Examination of Studies on the Relationship between Giotto and Arnolfo di Cambio

*Yuji Sueyoshi*

The observation frequently has been made that Giotto's paintings resemble Arnolfo di Cambio's sculptures. Recently, A. M. Romanini has maintained very eagerly that Arnolfo was Giotto's direct master. She believes, moreover, that the so-called <Isaac Master> who has been usually identified with the youngest Giotto painter is Arnolfo di Cambio himself. Though I don't share her belief that Isaac Master and Arnolfo was the same person, I stand for her opinion that Giotto should be a direct disciple of Arnolfo. This paper summarizes the history of studies on the relationship between the sculptore and the painter, and reexamines Romanini's opinions on this problem to show the historical situation in which sculpture could have an influence on the birth of a new style of painting.

---

\* 慶應義塾大学文学部教授 (美学美術史学)

建築家にして彫刻家であるアルノルフォ・ディ・カンビオの彫刻作品とジョットの絵画作品との間に明瞭な近親性があること、両者が似ていることは、かなり早くから指摘されてきた。最近もっとも情熱的にこの関係論を展開しているアンジョラ・マリア・ロマニーニは<sup>(2)</sup>、両者の師弟関係、すなわち、ジョットはアルノルフォの直接の弟子であった。と主張するにいたっている。ロマニーニの結論は、じつはさらに大胆な確信から導かれた。ロマニーニはアッシージのサン・フランチェスコ聖堂上堂の《イサクの物語》二場面（図 1）の作者、多くの研究者がもっとも若いジョットに帰す、便宜上「イサクの画家」と呼ばれる画家が彫刻家アルノルフォそのひとであるという、「アルノルフォ＝イサクの画家同人説」を主張しているのである。筆者は「イサクの画家」がジョットである可能性を捨てきれないので、ロマニーニの「同人説」に積極的に賛成することはできないが、「同人説」が根拠に欠ける憶説だとは思っていない。ただ、ロマニーニの見解の、ジョットがアルノルフォの直接の弟子であったという部分に、より大きな共感を感じるのである。本稿は「ジョット＝アルノルフォ関係論」の歴史を手短に回顧し、ロマニーニの主張の検討を通じて、ジョットとアルノルフォにおいては、彫刻と絵画という異分野間で、着想やモチーフの借用以上の、様式上の影響がありえたことを示そうとするものである。

☆

1905 年に、彫刻家としてのアルノルフォを最初に詳述したアドルフォ・ヴェントゥーリは、アルノルフォとジョットとの近親性を指摘していない<sup>(3)</sup>ので、ジョット没後 600 年を記念して全巻ジョット論に捧げられた 1937 年の「リヴィスタ・ダルテ」誌所収の、ジュゼッペ・フィオッコの「ジョットアルノルフォ」<sup>(4)</sup>が、筆者の知る限りでは、両者の近さ、彫刻と絵画のふたつの分野での両者の対応関係を主張した最初の論文となる。フィオッコは、アルノルフォの彫刻、例えばペルージャの《泉》のための《喉の乾いた女》の彫像（図 2）と、アッシージ上堂の壁画《聖フランチェ

スコ伝》中の《チェラーノの騎士》の画中の女（図 3）といった、よく似た身振りの人物像を指摘して、ジョットがアルノルフォの彫刻を研究し、利用したと述べた。これに対して、ジュスタ・ニコ・ファゾーラは 1941 年の『ニコラ・ピサーノ』<sup>(5)</sup>において、彫刻においてジョットに先駆するのはニコラ・ピサーノであり、その工房の一員であったアルノルフォとジョットの関係は、その師ニコラとの関係に比してむしろ希薄である、と反論した。彫刻において古代とゴシックとの総合によるイタリアの様式を実現したのがニコラであり、絵画の分野でそれを成し遂げたのがジョットなのである。もっとも、ジョットがニコラの彫刻に多くを依存していることは、19 世紀末にすでにカヴァルカセッレが指摘したことでもあった。グイード・ダ・シエナ、チマブーエを始めとして、13 世紀後半期のトスカーナの多くの画家たちは、しばしば、ニコラ・ピサーノに帰されるピサ洗礼堂、シエナ大聖堂の説教壇の彫刻から想を得、そのモチーフを借用している<sup>(6)</sup>。1943 年に、ヴァレーリオ・マリアーニは、アルノルフォのチポリウム（聖体安置祭壇）や墓碑にみられる色彩豊かな装飾に注目し、当時ローマを中心に活躍していた、独特な多色モザイクの幾何学的建築装飾によって知られるコズマーティと呼ばれる石工の集団、建築家でもあり彫刻家でもある集団とアルノルフォとの密接な関係を論じ、さらにジョットが画面の中に描いた建築やチポリウムなどのモチーフにも同じ装飾、つまりコズマーティ風装飾が認められることを指摘した<sup>(7)</sup>。このコズマーティの、多色・幾何学図形モザイク装飾は、アッシージのサン・フランチェスコ聖堂のフレスコ画による壁画装飾にその明瞭な影響を認めることができる。マリアーニはコズマーティ風装飾という中間項を設定することによって、アルノルフォとジョットとの関係を明確化したのである。コズマーティ風建築装飾は、アルノルフォとジョット、およびローマとアッシージを結ぶ紐帯として、今日でも常に重視されるべき、重要な要素である。

☆

1948 年に出版されたチェーザレ・ニューディによるボローニャの《聖ドメニコのアルカ》つまり石棺(図4・図5)の研究によって、アルノルフォ研究は新たな段階に入る<sup>(8)</sup>。この石棺は15世紀の後半にニコロ・デッラルカによってほぼ現在見られる祭壇状の形態に改造されたのだが、当初は、おそらく彫刻を施した石棺を人像柱や円柱で支える単純な形態であったと推定されている。これは、構想はニコラ・ピサーノであっても、制作はニコラ工房の中では凡庸な彫刻家フラ・グリエルモであるとみなされてきたもので、アドルフォ・ヴェントゥーリはこの作品へのアルノルフォの関与を認めていない。ニューディは第2次大戦中に防空壕に保管されていたこの石棺を徹底的に調査し、この石棺が、ニコラ、ラーポ、グリエルモ、アルノルフォ、それに名前の知れない第5の作家によって制作され、とくに裏面と側面の構想と制作の中心者がアルノルフォであったことを示し、さらに、ニコラの作品として知られるピサの洗礼堂とシエナ大聖堂の説教壇におけるアルノルフォの分担部分を指摘した。ニューディはこれらの分析を通じて、「ニコラにおいては自然主義とゴシック美術と古代彫刻とが、分裂したまま互いにせめぎあっているのに対して、アルノルフォではそれらは融合し、古代と現代の間を結ぶ堅固で利用可能な橋が架けられていると主張している。ニコラは、たしかにロマネスク＝ビザンティンの伝統からゴシック＝クラシック的な新しい形式への転換の出発点であるが、ニコラのそのドラマティックな実験はアルノルフォでは最初からすでに前提であり、アルノルフォはその新しい立場から、古代ローマの彫刻ばかりではなく、エトルスク彫刻や伝統的なロマネスク彫刻を見直しているというのである。アルノルフォは「あらゆる種類の経験、文化のあらゆる局面に好奇心をもつ新しい芸術家」なのである。ニューディはアルノルフォが、ニコラの工房の中で、空間表現に対してもっとも明晰で開かれた態度をもって言う。もっとも調和がとれていて、重々しい空間を創出し、ロマネスク的記念碑性に抑制を与え、ゴシックの空間に分節を与える。物語を構

想するとき、ニコラは一場面に大勢の人物を詰め込み、混雑した印象を与えがちであるのに対して、アルノルフォは「物語の核心を、その行為の意味をもっとも明確に示す瞬間に停止した身振りと、単純な形態を与えられた小数の人物によって、できる限り簡潔に、凝縮して物語る」。アルノルフォのこうした特質は、後のジョットの絵画における特質と「かなり似ている *assai simile*」のである。ニュディの研究は、それまでニコラ工房の仕事とされてきた作品の中でのアルノルフォの分担部分を識別する作業であった。ニュディがアルノルフォに与えた、ニコラの仕事を前提としてさまざまな要素を総合し新しい様式を完成させた彫刻家という評価は、ロマーニを始めとする最近のアルノルフォ研究の前提となっている。

1970年にコンスタンツで出版された『ジョット・ディ・ボンドーネ』所収の論文「ジョットとアルノルフォ・ディ・カンビオの関係」<sup>(9)</sup>において、ウイルヘルム・メッセラーは、「関係論」を回顧して、それまでにアッシージの《聖フランチェスコ伝》の中のモチーフとの類似性が指摘されてきた、例えばペルージャの《泉》のための《喉の乾いた女》の形態が、むしろパドヴァのスクロヴェーニ礼拝堂壁画の《ノリ・メ・タンゲレ》のマッダレーナの形態により近いことを指摘し、アルノルフォの影響がジョットの初期ばかりではなく最盛期にも及んでいることを述べ、さらに両者が共通して、凝縮したブロックのような体軀をもち、相互に密接に結合された人物たちが、作品全体のゆったりとしたリズムによって、いわば「精神化された」関係を形成することを指摘した。ジョットは、アルノルフォの半ば建築的な、格子状の空間に組み込まれたグループ構成から出発し、人物相互の結びつきをより強化することによって、かえって人物像の自由な運動を獲得した、とメッセラーは述べている。マッスとして把握された人体と作品全体との関係、人体とそれが位置する3次元空間との関係を、アルノルフォとジョットを繋ぐ根拠として注目しているのである。このメッセラーに先だって、ステーファノ・ボッターリは、1961年に、ボローニャの

《聖ドメニコのアルカ》を論じた論文<sup>(10)</sup>において、ニコラとその息子ジョヴァンニおよびアルノルフォの作品における、彫刻とそれを支える建築的構造との関係を検討している。説教壇にしても墓碑にしても、またチボリウムにしても、単独像ではなく、小さいながらすべて建築的構造物である。ニコラにおいては、個々の彫刻と全体構造としての建築とは、せめぎあいながら同時に並存しているのに対して、息子のジョヴァンニは建築的要素を彫刻に吸収しようとする。一方アルノルフォは、建築を第一に支配的なものとして強調する、とボッターリは述べる。「アルノルフォは、彼の重々しい人物をより確定的な空間に位置づけるために構造を際立たせる。ニコラの記念碑性により豊かな分節と空間性を付与して、新たな次元、新たな秩序を獲得する。この秩序づけられた空間に、ジョットがただちに反応する」のである。メッセラーはこのボッターリの見解を踏まえて、アルノルフォからジョットへの展開を論じたのだった。

1969 年のルネ・ジュリアンの論文「アルノルフォ・ディ・カンビオとピエトロ・カヴァッリーニ」<sup>(11)</sup> はアッシージのサン・フランチェスコ聖堂上堂壁画の作者および制作年をめぐる解決困難な問題、いわゆる「アッシージ・プロブレム」との関連で興味深い。ローマのサン・パオロ・フオリ・レ・ムーラ聖堂のチボリウム（図 6）には、アルノルフォが「ソキオ・ペトロ Socio Petro」とともにこれを作ったという銘（HOC OPUS FECIT ARNORFS CUM SUO SOCIO PETRO）がある。この銘文に記された 1285 年という年に、ローマの画家ピエトロ・カヴァッリーニがこのサン・パオロ聖堂でフレスコ画の制作に従事していたのはほぼ確実であると考えられてきた。アルノルフォのもう一つの署名・年記をもつチボリウムがあるサンタ・チェチーリア・イン・トラスターヴェレ聖堂でもカヴァッリーニは仕事をしているから、当然のことながら、アドルフォ・ヴェントゥーリを始めとして、このソキウス（同僚）ペトロは画家ピエトロ・カヴァッリーニであるという説が古くからあった。ピエトロ・カヴァッリー

ニは、一部の研究者たちによって、アッシージの壁画の真の作者ではなくとも、その複数の作者たちに多大な影響を与えた画家であり、ジョット以上に真のイタリア的絵画の創始者の名に値する画家であると主張されている画家である。カヴァッリーニに対する評価はアッシージのサン・フランチェスコ聖堂壁画の成立、ひいては 13 世紀末イタリア絵画の展開、の理解にとってきわめて重要な問題なのである。ところで、一方ではこの「ソキオ・ペトロ」は、ローマのコズマーティのひとりであり、ヴィテルボのサン・フランチェスコ聖堂にある《教皇クレメンス四世の墓碑》の作者であるピエトロ・オデリーズィオであるとする見解もしばしば表明されてきた。この聖堂にはアルノルフォにアトリビュートしうる《教皇ハドリアヌス五世の墓碑》があり、多くの研究者は、このヴィテルボで、ハドリアヌス五世の没年であるこの年、アルノルフォが墓碑を制作したとされる1276年に、アルノルフォとコズマーティのピエトロ・オデリーズィオとの関係が生まれたと考えている。マリオ・サルミによるエンサイクロペディア・オブ・ワールド・アートのアルノルフォの項目がそうであり<sup>(12)</sup>、実はルネ・ジュリアンもこの立場に立つ。当該論文の主旨は、ソキオ・ペテロが画家ピエトロ・カヴァッリーニである可能性をさまざまな角度から検討した上で、その可能性を否定することであった。カヴァッリーニはビザンティンの伝統に属する旧世界最後の住人であり、一方のアルノルフォはビザンティンとは無縁な新世界を開拓した最初の作家である、というのがジュリアンの結論である。

☆

アンジョラ・マリア・ロマニーニは、1965 年の論文「アルノルフォ・デ・カンビオの〈清新体〉」<sup>(13)</sup>以来、きわめて精力的にアルノルフォ研究を続けてきた。研究は多岐にわたり、そのすべての論点を検討することは困難であるので、ここでは主としてアルノルフォ作品の「空間性」をめぐる議論に限定する。ロマニーニはアルノルフォが建築家でもあった点に注

目し、そこに重大な意義を認めている。アルノルフォの作品は墓碑にしても、チボリウムにしても、彫刻と建築的要素とが一体となっているところにその特徴がある——もっとも、説教壇も一種の小建築であるように、当時の彫刻にはミケランジェロの《ダヴィデ》のごとき独立単身像はまれである——が、現存するアルノルフォの作品は、二点のチボリウムを別にすれば、ほとんど後世に解体され断片として残されているか、かなり恣意的に再構成されたものである。したがってロマニーニの研究は、分解され、誤って組み立てられたアルノルフォの作品のオリジナルな状態を再構成する試みとして展開されてきた。

ロマニーニの研究は、アルノルフォがニコラの工房から独立し、彼独自の様式を充分に開花させた、確実な作品であるオルヴィエートのサン・ドメニコ聖堂の《ギョーム・ド・ブレイ枢機卿の墓碑》(図7・図8)の検討から始まる<sup>(14)</sup>。現在《墓碑》は聖堂の壁体に半ば埋没し、壁体に支えられるように再構成されているが、幾点かの円柱やパネルが使用されずに残っており、当初は壁面を背面として前方に突き出した構築物であったと推定される。ロマニーニはこの基盤となる壁面と、作品全体の構築的な構造、およびその彫刻との関係に注目しつつ、ニコラとアルノルフォの違いを明確にしようとする。ニコラでは、とくにピサ洗礼堂の説教壇では、場面を区切る明瞭な枠が支配的であり、一場面に多数の人物を詰め込むために、その凹凸によって生じる陰影が地の平面を覆い隠し、背後の壁面は流動的な空気のごときものと化しているのに対し、アルノルフォの壁面は色彩鮮やかなモザイクを施され、つねに明瞭な二次元的平面として規定されている。ニコラの場合、全体の建築的枠組みが優先するために、彫刻は結局、構造に対する付加物、装飾にとどまるが、一方アルノルフォの場合、明確に背後を仕切る平面が、全体の建築的構造と同時に塊量的な人物像を支える基盤となり、それによって、鑑賞者の目は少数の人物たちの、そこで営まれる人間的な行為の核心に平易に到達することができる。人物つまり彫

像は、背後を明確な平面で規定された建築的構造で囲まれ、立方体的な空間、箱状の空間の内部に位置づけられることになる。アルノルフォの人物たちは、この立方体的な建築の内部の空間に実際に居住している、とロマネーニは主張している。

墓碑のオリジナルな状態を再構成する作業を通じて、ロマネーニはアルノルフォが、墓碑の観賞者が彫刻を見るべき「視点」を設定していることを発見した<sup>(15)</sup>。つまり、アルノルフォは、彼の作品を見る視点を設定し、その視点から作品を見たときに最高度に効果を発揮するように個々の形態、その相互的位置を調整しているというのである。《ド・ブレイの墓碑》のもっとも高い位置に置かれた聖母の光輪は、現在は頭部の中心もしくはやや下方に位置しているが、部材の細部の形状を考慮し、放置された円柱やパネルをすべて使用して正しく再構成すれば、聖母の頭よりもずっと高い位置にくる。そのようにして再構成された光輪は、設定された視点から見上げるならば、正しく聖母の頭の真後ろにあるかのように見えるのである(図 9)。

ローマのサン・ジョヴァンニ・イン・ラテラーノ聖堂の《リッカルド・アンニバルディの墓碑》は多くの部材が失われ、現状はオリジナルとはかなり異なっていると考えられるが、ロマネーニに先だってジュリアン・ガードナーが詳細な検討を加え、当初の形状を推定している<sup>(16)</sup>。ロマネーニはガードナーの研究を踏まえて、この墓碑のもっとも魅力的な部分である《葬列の人物たちのフリーズ》(図 10)が、当初はかなり高い位置に置かれるものとして構想されたという結論に達した<sup>(17)</sup>。すなわち、葬列の人物たちの脚は下の方では、まるで未完成のように簡略であったり、切られたようになっているのだが、ロマネーニは、これらの人物たちは元来下から見上げる位置にあり、足先は人物が立つことになる床面に遮られて見られないことのない部分であると言う。残された部材から、人物列の前方、人物と人物の間には円柱が配され、円柱列を形成していたという推定が成り立

ち、円柱列を前提とすれば、フリーズの人物たちの、一見粗雑な制作と見える部分は、建築的要素によって覆い隠される部分となる。アルノルフォは、この浮き彫りを見る視点を定め、その視点から見上げるとか、かいま見るといった視覚の効果を考慮して、彫像の形態を矯正し調整しているのである。これは、そこに在るがままの彫刻ではなく、それがいかに見えるかを考慮して制作された彫刻なのである（図 11・図 12）。

☆

ロマニーニは、1980 年の「アルノルフォとアルノルフォ・アポクリフィ」において、彫刻家アルノルフォと「イサクの画家」とが同一人物であると、はじめて明確に主張した<sup>(18)</sup>。ロマニーニによれば、「アルノルフォの全作品は、人物の行為とその環境、すなわち彫刻と建築との関係をめぐって展開する」。アルノルフォにとって、三次元的な空間を規定するのは彫像のヴォリュームであり、その身振りのもつ物理的、精神的なエネルギーである。そして、この空間に充満してそれを規定するエネルギーを測定するのは、観賞者の目なのである。

ロベルト・サルヴィーニは、カヴァッリーニを始めとする 13 世紀のローマの絵画においては、人物は建築物の前方に置かれるのであって、建築物の内部に置かれることはないと述べている<sup>(19)</sup>。イタロ＝ビザンティンと呼ばれる 13 世紀中葉以前のイタリア絵画においても、人物は常に建築物の前方に置かれてきたことは言うまでもない。これらの伝統的な絵画において、人物と建築との関係は、空間的に明確に規定されてはいないのである。一方、アッシージのサン・フランチェスコ聖堂上堂の《イサクの物語》では、人物と建築との空間的な関係が明瞭に意識され、年老いたイサクは、はっきりと建築の内部に置かれたベッドの上に身を横たえている。ここから、アルノルフォの彫刻と「イサクの画家」との関係が問題になることになる。ロマニーニは、作家の署名とも言うべき個人的な特徴として、《イサクの物語》の二場面に描かれた人物たちの、耳、唇、鼻などが、アル

ノルフォの彫刻の人物のそれと同じであることを指摘した後で、こうした「モレッリの」な特徴の一致は、同一の工房、同一の流派においても起こりうるが、アルノルフォの墓碑における空間と「イサクの画家」が描く空間は、ともに居住可能な立方体的な箱型空間であり、この時代、13世紀末におけるもっとも先端的な、他に類例のない空間であるから、二人は別人ではありえないと結論した。「〈イサクの画家〉とアルノルフォとは、単に似た者同士という以上のまさしく同一人物にほかならないという、きわめて示唆に富む可能性、すなわちアルノルフォが自らの手でアッシージの《イサクの物語》二面を描いた可能性は、繰り返して主張されるに値する」というのである。

ロマニーニはこの1980年の論文以降にも、「アルノルフォ＝イサクの画家同人説」を繰り返し主張しているが、研究者たちの反応は概して鈍いと言わざるをえない。「同人説」に同調する論文がないわけではないが、それはロマニーニ教授が監修するローマ大学の紀要「アルテ・メディエヴァーレ」誌その他の論文集に限られているようである。しかし、「イサクの画家」はジョットのもっとも若い姿であるという見解はすでに長い歴史をもち、諍々たる研究者たちがこの見解を補強すべく努力を積み重ねてきたのであるから、それで当然だといえるのかもしれない。1987年の「イサクの目」と題した論文<sup>(20)</sup>で、ロマニーニは自説を強化する有力な根拠を提示した。すなわち、アルノルフォのペルージャの《泉》のための《足なえの喉の乾いた男》の足の表現が、進行性中風による麻痺という病理的診断が可能であるほどの、症状に関する知識に基づいた写実性を有していること、《イサクの物語》の、エソウに対面するイサクの閉じた目は、その瞼の色や形、まつげが抜け落ちた状態の描写などから、今日の医者がトラコーマの最終段階と診断できることを述べ、この時代に、自然観察の鋭さ、その再現のリアリズムにおいて、この両者に匹敵することができるものが他にはいないことを指摘したのである。要約すれば、ロマニーニは以下の諸点を

理由に、「イサクの画家」は彫刻家アルノルフォ・ディ・カンビオその人であるという確信を抱くに至ったのである。①目、耳、鼻など、いわゆる「モレッリの」な特徴がきわめて類似していること。②人物の「抑制された身振り」に共通するものがあり、両者が共有する登場人物相互の「精神化」された関係は、単なる借用の域を越えていること。③従来指摘されてきた、人物像と建築との緊密な関係に加えて、両者ともに当時としてはもっとも革新的だった「箱型」の建築物の内部に人物を明確に位置づけていること。④両者の自然観察の鋭さとその結果を忠実に再現する意志および能力は当時の他の作家には見いだせないこと。

☆

アルノルフォ・ディ・カンビオが「イサクの画家」であるとする、では、アルノルフォすなわち「イサクの画家」とジョットとの関係はどうなるのだろうか。ロマニーニは、当然のこととして、ジョットは「イサクの画家」の弟子であったと主張する。ここで問題は、サン・フランチェスコ聖堂上堂の壁画の作者と制作年の推定という、多くの研究者の見解が錯綜し、解決困難に陥っている「アッシージ・プロブレム」<sup>(21)</sup>の核心に投げ込まれることになる。ロマニーニは《聖フランチェスコ伝》の作者、少なくともその第1のグループ、「聖フランチェスコ伝の画家」と便宜的に呼ばれる画家に帰属する作品群の作家が若いジョットであるとするが、この画家の空間表現、建築表現は「イサクの画家」の革新性、合理性に及ばないと判定する。弟子ジョットは、師匠である「イサクの画家」の空間表現の法則の操作法をこの段階ではまだ充分には理解できず、あれこれと試行錯誤を重ねるうちに、師匠の合理的箱型空間とは異なった、壁の奥に廊下を通したようなトロンプ・ルーイユに到達した、というのがロマニーニの見解である。ロマニーニのこの見解は、ジョン・ホワイトが『絵画空間の誕生と再生』<sup>(21)</sup>において論証しようとした、13世紀末以降、合理的空間表現が1400年代前半期のブルネッレスキ＝アルベルティ的パースペクティ

ヴに向かって段階的に発展するという見解を踏襲するものである。ロマネーニは《聖フランチェスコ伝》における空間表現が《イサクの物語》における空間表現よりも「遅れた」段階にあるとして、《聖フランチェスコ伝》を描いたジョットは「イサクの画家」の空間表現の秘密をまだ充分には理解できていない「駆けだし」の画家だったとしているのである。

だが、もしそうだとするなら、師匠の芸の秘密も見抜けないような若い画家が、たとえ彼が同輩や先輩をはるかに凌駕しているとしても、アッシージのサン・フランチェスコ聖堂で《聖フランチェスコ伝》を描くなどという大役を仰せつかることが、なぜ起こりえたのであろうか。ロマネーニは、ローマ教皇庁の威信がかかったきわめて重要な事業であるアッシージの制作現場は若者の登用を許さないことを一般論として認めた上で<sup>(22)</sup>、ジョットが建築家でもあったことへの注意を喚起する。シャルル・ダンジュ、ニコラウス四世、ボニファティウス八世という最高の権力者たちの特別の庇護を受ける建築家・彫刻家アルノルフォの推薦だけが、建築家・画家ジョットの異例の抜擢を可能にしたというのがロマネーニの見解である。その点では、ジョットは建築家でもあったという、少なくとも画家ジョットの研究においては忘れられていた事実に再び光を当てたジョゼッフィによる研究、『建築家ジョット』<sup>(23)</sup> がロマネーニの「同人説」への道を開拓したのだとも言えるだろう。ジョットがフィレンツェのサンタ・マリア・フィオーレ大聖堂のカーポ・マエストロになる以前に、どの程度建築に関与したかは、まだ決着の着かないむずかしい問題ではあるが、ジョットがアッシージの《フランチェスコ伝》中に描いたチボリウムが、ローマのサン・パオロ・フオリ・レ・ムーラ聖堂とサンタ・チェチーリア・イン・トラステヴェレ聖堂にのこるチボリウムにきわめてよく似ていることを始めとして、ジョットがその生涯のかなり早い段階から、アルノルフォやコズマーティの建築に深い知識をもっていた多くの証拠があることはたしかである。

アルノルフォ・ディ・カンビオはローマで1296年に教皇ボニファティウス八世の墓碑を含む《聖教皇ボニファティウス四世記念礼拝堂》をひとまず完成する（1300年頃に拡張）と、フィレンツェのサンタ・レパラータ大聖堂改築工事のカプート・マギステル（主任建築家）となるために同市に赴く途上、教皇ボニファティウス八世の命によりアッシージに立ち寄り、《イサクの物語》二面を描いた。そして自らの手でこの二面を描くことを条件にかねてより教皇の許可を得ていたとおり、アッシージのサン・フランチェスコ聖堂壁画制作を弟子ジョットに委ねてフィレンツェへと出立した。これがロマニーニの考える結論である。なお、彫刻家アルノルフォ・ディ・カンビオが絵を描くことができたとする可能性を補強する資料として、17世紀前半期に出版されたジューリオ・マンチャーニの『ローマ美術見聞記』に、サンタ・チェチャーリア聖堂の壁画は「ヴァザーリが言うような、カヴァッリーニの絵ではなく、1285年のアルノルフォの絵だ」と記されていることをロマニーニは報告している。

☆

さまざまなレベルでアルノルフォとジョットの「近親性」を指摘してきた長い研究の歴史は、少なくともジョットがアルノルフォから多大な影響を受けたことをすでに証明しえた、と言えるだろう。もっとも、それだけでちに、両者を師弟関係にあるとすることはできないが、その可能性はかなり高いように筆者には思われる。付言すれば、アルノルフォの建築（彫刻における建築的部分を含め）、コズマーティの建築、アッシージの建築装飾は、すべて豊かに着色された建築であったし、アルノルフォの彫刻は、大理石の彫刻であっても衣服などの部分は、着色されていた可能性も高い。彫刻家アルノルフォの工房にも、絵の具を熟知し、彩色された下絵を描ける画家の存在は必要だったはずであり、若い画家ジョットがアルノルフォの工房の徒弟または助手であったとしても、それほど奇異なことではないのである。

さらに、筆者はすでに両者を繋ぐ要素として、ジョットの作品にかなりの頻度で登場する背中を見せる人物というモチーフがアルノルフォの作品から示唆をえた可能性を指摘したことがあるが<sup>(24)</sup>、この点に関して少々付言しておきたい。この斜め、もしくは真後ろから見られた、背中を見せる人物というモチーフは、筆者がすでに指摘したように、アルノルフォの確実な作品である《ド・ブレイの墓碑》におけるカーテンを開く右側の人物に見られるのだが、《聖ドメニコのアルカ》の中の《聖ドメニコに食べ物をもたらす天使》の場面にもすでにあり、ニコラ工房の作ではあるがアルノルフォの関与が指摘される、ピサおよびシエナの説教壇の《最後の審判》の場面にも見出される。一方絵画では、《イサクの物語》の第二場面の、逃れ去るリベカの後ろ姿がおそらく初出であり、筆者を含め大方がジョットに帰すアッシージの《聖フランチェスコ伝》で頻出する以外には、13世紀中の、ジョットに先行するもしくは同時期の画家の作品には、筆者の知る限り、見られない。このモチーフは、作品の奥へと向かう運動を惹き起こすと同時に、空間の中に位置づけられた人物群の精神的・心理的な焦点を指示するものであり、ジョットにとってもアルノルフォにとってもその造形の本質にかかわるきわめて重要な要因である。さらに、このモチーフは観賞者の視線を前提とするという点でも、「ジョット＝アルノルフォ関係論」にとって本質的な要素であると思われる。なぜならば、ロマーニが指摘するように、ひとつの視点を設定し、そこから眺めたときにいかに見えるかということで彫像の形態を調整することがアルノルフォの彫刻の特徴であるとしても、それは13世紀後半期における彫刻の制作および観賞の一般的なあり方とは言えないからである。絵画が3次元的な空間の再現を意識し始めたときに、たとえ本来3次元的な芸術である彫刻から示唆を得ようとしたとしても、たとえば独立した単身像からではうまくいかないだろう。アルノルフォのような、建築的な構造物によって区切られた立方体的な空間の内部に人物像を位置づけ、設定された視点からそ

の彫像と建築的構造およびその空間的關係がどのように「見える」という意識によって制作された彫刻のみが、絵画と彫刻の間を渡す橋となりうるのではないだろうか。「イサクの画家」および「聖フランチェスコ伝の画家」は対象をある視点から——厳密に1画面に1視点ではないにしても——眺めているのである。彫刻と絵画という空間の次元を異にする分野間で、着想やモチーフの借用以上の、様式上の影響がありうるとすれば、それはまさに、両者が「いかに見えるか」という問題意識をはじめて共有したときであるといえるのではないだろうか。

ところでロマネーニは、アルノルフォを「イサクの画家」と同一とみなすことで、「イサクの画家」と「聖フランチェスコ伝の画家」との差異を強調する必要があったのだが、筆者にはその差異は、ロマネーニが言うように同一人ではありえないほど大きいものとは思われない。たしかに、《イサクの物語》の「箱型」の建築表現、空間表現がサン・フランチェスコ聖堂壁画中もっともアルノルフォ的であり、400年代のブルネッレスキ＝アルベルティ的パースペクティヴにより近い近代性を感じさせることは確かである。しかし、《フランチェスコ伝》を描くときに、とくに野外を描く場合には、必ずしも「箱型」の建築表現は有効ではなく、画家は独自に、建築および人物群が「どのように見えるか」を模索する必要があったはずである。400年代のパースペクティヴは、この時点では未だ存在していないのだから、1300年の画家がブルネッレスキ＝アルベルティ的パースペクティヴとは異なる方向へと探求の方向を向けても、それはその画家の後進性、後退を意味しない。1300年前後の絵画における空間表現を400年代のパースペクティヴへの近さをもって計ることはできないし、ましてやそれを制作年推定の根拠とすることはできない、と思われる<sup>(25)</sup>。

#### 註

- (1) 本稿は1991年12月に東京芸術大学で開催された美学会東支部例会における

口頭発表をもとにしている。かなりの部分を削除し、表現などに若干の変更を加えたが、論旨には大きな変動はない。

- (2) Angiola Maria Romanini による Arnolfo di Cambio 研究は以下の通り。
  - 1) Il <dolce stil novo> di Arnolfo di Cambio, 'Palladio, 1956.
  - 2) "Arnolfo di Cambio e lo <stil novo> del Gotico italiano" Milano, 1969.
  - 3) Nove tracce per il rapporto Giotto-Arnolfo in San Gottardo a Milano, in "Scritti in onore di Roberto Pane", Napoli, 1972.
  - 4) <Stil novo> e <maniera greca> nella pittura italiana alla fine del Duecento, in "Il medio oriente e l'occidente nell'arte del 13 mo secolo", Bologna, 1979.
  - 5) Arnolfo e gli <Arnolfo> apocrifi, in "Roma Anno 1300" (Atti della 4a settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma), 1980.
  - 6) Muove ipotesi su Arnolfo di Cambio, 'Arte Medievale', 1983.
  - 7) Gli occhi di Isacco—Classicismo e curiosità scientifica tra Arnolfo di Cambio e Giotto, 'Arte Medievale, 1987.
  - 8) Ipotesi ricostruttive per i monumenti sepolcrali di Arnolfo di Cambio, in "Skulptur und Grapmal des Spätmittelalters in Rom und Italien", Wien, 1990.
- (3) Adolfo Venturi, "Storia dell'arte italiana", tom. 4, Milano, 1905.
- (4) Giuseppe Fiocco, Giotto e Arnolfo, 'Rivista d'Arte' 1937.
- (5) Giusta Nicco Fasola, "Nicola Pisano", Roma, 1941.
- (6) 末吉雄二 チマブーエによる革新, 美学, 1984.
- (7) Valerio Mariani, "Arnolfo di Cambio", Roma, 1943.
- (8) Cesare Gnudi, "Nicola, Arnolfo, Lapo—L'Arca di S. Domenico in Bologna", Firenze, 1948. ニコラ工房におけるアルノルフォに関しては, Enzo Carli, "La Giovinezza di Arnolfo di Cambio", Pisa, 1936. をも参照.
- (9) Wilhelm Messerer, Giottos Verhältnis zu Arnolfo di Cambio, in "Giotto di Bondone", Konstanz, 1970.
- (10) Stefano Bottari, L'Arca di San Domenico in Bologna, in "Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi", Roma, 1961.
- (11) René Jullian, Arnolfo di Cambio et Pietro Cavallini, 'Gazette des Beaux-Arts', 1959.

- (12) Mario Salmi, Arnolfo di Cambio, voce di "Enciclopedia Universale dell'arte" Tom. 1, 1958.
- (13) Il <dolce stil novo> di Arnolfo di Cambio, cf. n. 2.
- (14) "Arnolfo di Cambio e lo <stil novo> del Gotico italiano" cf. n. 2.
- (15) Ipotesi ricostruttive, cf. n. 2.
- (16) Julian Gardner, The Tomb of Cardinal Annibaldi by Arnolfo di Cambio, and Arnolfo di Cambio and Roman Tomb Design, Burlington Magazine, 1972 and 1973.
- (17) Ipotesi ricostruttive, cf. n. 2.
- (18) Arnolfo e gli <Arnolfo> apocrifi, cf. n. 2.
- (19) Roberto Salvini, Nicola Pisano e Arnolfo di Cambio all'Università di Trieste, in "Scritti in memoria di Jean Alazard", Paris, 1963.
- (20) Gli occhi di Isacco, cf. n. 2.
- (21) Alastair Smart, "The Assisi Problem and the Art of Giotto", Oxford, 1971. および末吉, アッシージのサン・フランチェスコ聖堂上堂《聖フランチェスコ伝》におけるジョット, 日吉紀要人文科学3号, 1988年を参照してほしい.
- (22) 聖堂建設の真の発起人であるグレゴリウス九世がすでに 1228 年に, 聖堂はローマ教皇庁のみの管轄下に置かれることを予告し, 1230 年には聖堂は完成次第教皇庁の管轄となり, その上で修道会に委ねられることを宣言した. 聖堂建設, 装飾の資金は教皇庁から出ている.  
Cf. Fonti Francescane, Ed. messaggero padova 3o ed., 1980.
- (23) Decio Gioseffi, "Giotto architetto" Milano, 1963.
- (24) 末吉, アッシージ, 前掲論文.
- (25) 13 世紀における空間表現の理解のためには当時の「視覚学」を検討する必要がある.  
Cf. Eva Tea, Witelo—prospettico del secolo 13mo, 'L'Arte', 1927.; Emma Simi Varanelli, Dal Maestro d'Isacco a Giotto—contributo alla storia della <prospettiva communis> medievale, 'Arte Medievale', 1988.

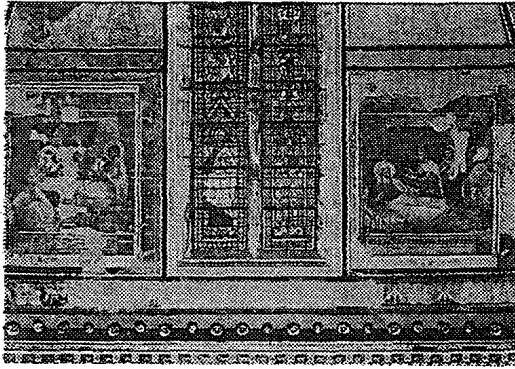


図 1 イサクの物語 2 場面 イサクの  
画家 アッシージ

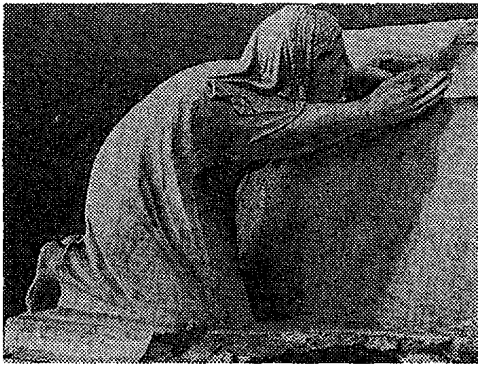


図 2 喉の乾いた女 アルノルフォ  
ペルージャ



図 3 チェラーノの騎士部分 ジョッ  
ト アッシージ

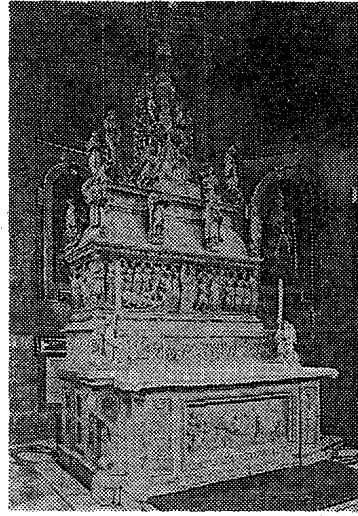


図 4 聖ドメニコのアルカ ニコラ工  
房 ボローニャ

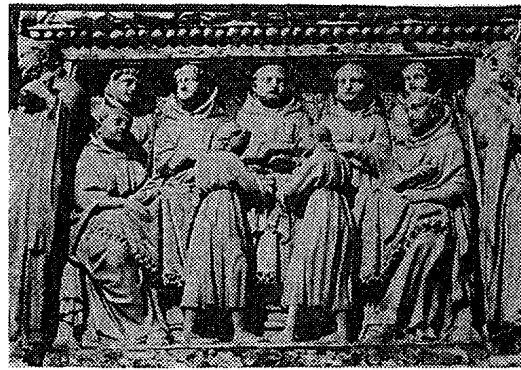


図 5 聖ドメニコのアルカ部分 アル  
ノルフォ ボローニャ

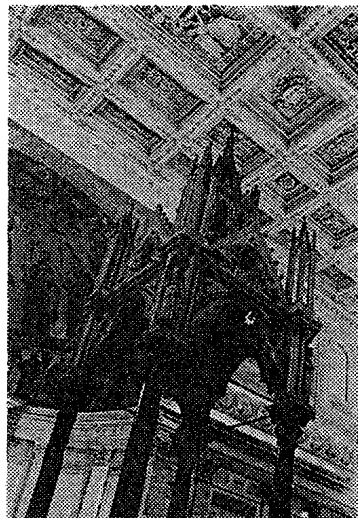


図 6 チボリウム アルノルフォ ロ  
ーマ サン・パオロ聖堂

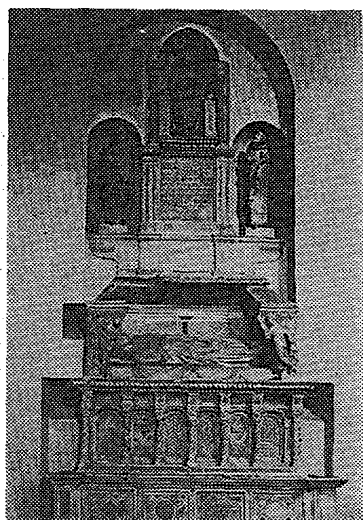


図7 ギョーム・ド・ブレイの墓碑  
アルノルフォ・オルヴィエート

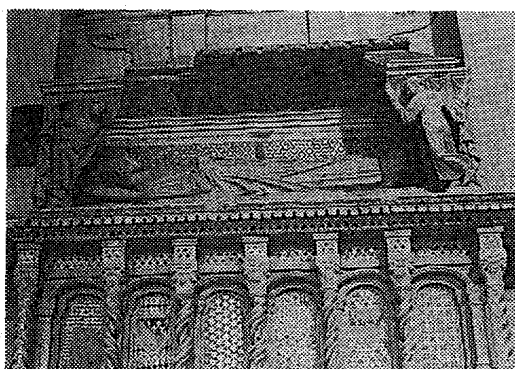


図8 図7の部分 アルノルフォ・オルヴィエート

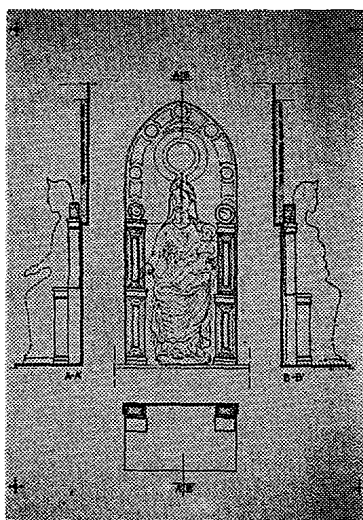


図9 ド・ブレイの墓碑再現図 ロマニーニ

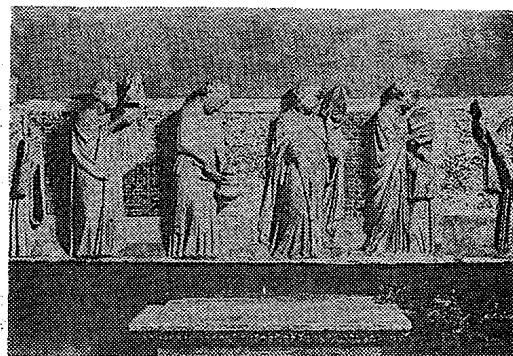


図10 アンニバルディの墓碑の葬列の人物のフリーズ アルノルフォ  
ローマ サン・ジョヴァンニ聖堂

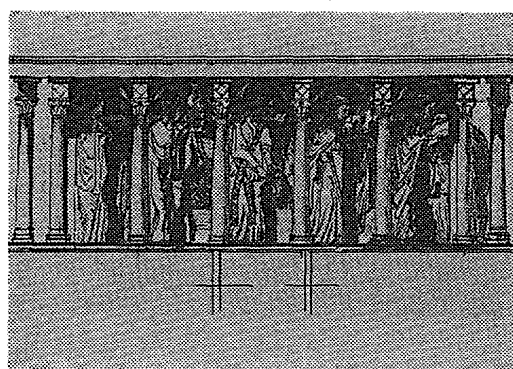


図11 アンニバルディの墓碑再現図  
ロマニーニ

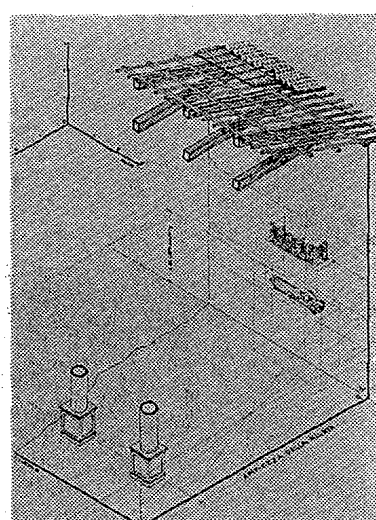


図12 アンニバルディの墓碑再現図  
ロマニーニ