

ゴシック末期の画家ジョットにおける創造性と革新性

岡谷 崇史*

Creativity and innovation in the late Gothic painter Giotto

Takafumi OKATANI

要約

ゴシック末期に活躍した画家ジョットは、東方ビザンティン美術の堅固な因襲の呪縛を破り、その底を流れるヘレニズム風の手法をもちキリスト教美術を新しい世界へと導いた。彼によって初めて、ゴシックの迫真的な彫像が絵画の中に昇華されたのである。

彼は、1305年北イタリアのパドヴァにあるサンタ・マリア・デラ・カリタ聖堂（通称スクロヴェーニ礼拝堂）の壁画を制作した。一連のフレスコ壁画は、ヨアキムと聖母マリア、イエス・キリストの生涯を描いたもので、ゴシック絵画の中でも最高傑作の一つといわれている。

本研究は、この壁画から特徴ある作品を5点選び、ジョット芸術の形成と展開、あるいは彼が芸術史を転換させたといわれる所以を、造形に携わる一人として分析・考察したものである。

「キーワード」 サンタ・マリア・デラ・カリタ聖堂、ゴシック絵画、ジョット

[Abstract]

The painter Giotto, who was active in the late Gothic period, broke the curse of the firm invasion of Eastern Byzantine art and led Christian art to a new world with the Hellenistic method that flows underneath. For the first time, he sublimated a magnificent Gothic statue into a painting.

He created a mural painting of the Basilica of Santa Maria de la Carita (commonly known as the Scrovegni Chapel) in Padua, northern Italy, in 1305. The series of frescoes depict the life of Joachim, the Virgin Mary, and Jesus Christ, and are said to be some of the greatest Gothic paintings.

In this research, five distinctive works were selected from these mural paintings, and the formation and development of Giotto art, or the reason why he is said to have changed the history of art, was analyzed, and Giotto is considered as one of the people involved in modeling.

[Keywords] Basilica of Santa Maria de la Carita, Gothic Paintings, Giotto

1. はじめに

ジョット・デ・ボンドーネについては、これまでも多くの画集が刊行され、また研究者らによって論文や著作物も多い。ジョットの先行研究では、当時としては革新的な表現によって後続の画家たちにいかに影響を与えたかを論ずる著作物が多い。すなわち美術史上における東方ビザンティン様式が支配的だった絵画に、現実的、三次元的な空間表現や人物の自然な感情、表情表現と陰影や空間の実在感をもたらした功績が大きいと賛美している。

本稿は、これまでの研究結果からさらに深化させて、著者が造形に携わる一人として具体的に構図や構成を構想する中で、特に造形要素である「均衡（バランス）」と「動き（ムーブマン）」について、壁画を通して画家ジョットの造形心理を考察・検証した。

美術史におけるジョットは、ゴシック末期に類し、「イタリア絵画の父」、「西洋絵画の祖」など最大級の賛辞を連ねる。しかし、名声の高かったジョットも、生年も分からず伝記的事実は、ほとんど知られていない。アントニオ・プッチの『韻文年代記』にみえる1337年に彼が70歳で没したという記述から遡って、1266年もしくは1267年頃に生まれたとされている。一方で、16世紀の画家で著述家であったジョルジョ・ヴァザーリが、著書『芸術家列伝』の中に1276年生まれという記述を根拠にした説があるなど、決定的な史実的根拠はない。他にも数説あるが、結婚した時期や工房形成にふさわしい年齢などを考慮すれば、1266年前後の生まれたとみるのが妥当と考える。生地についてはフィレンツェとする説もあるが、郊外のヴェスピニャーノ村とする見方が一般に承認されている。

ジョットが活躍した時期の美術様式を大別すると、ゴシック美術と東方ビザンティン美術が並存していた。

「ゴシック」という呼称は、元々が蔑称である。15世紀から16世紀にかけて、アントニオ・フィラレーテやヴァザーリらが、ルネサンス前の中世の芸術を粗野で野蛮なものともみなすために「ゴート風の」と呼んだことに由来する。

ゴシック美術というと、尖塔が天空に向かってそびえ立つ荘厳なゴシックの大聖堂を思い浮かべる人は多い。ゴシック三大聖堂と称されるシャルトル大聖堂やランス大聖堂、アミアン大聖堂が代表的な建築物である。イタリアでは、ミラノ大聖堂である。これも、フランスの職人が招かれて建設された。他国よりも遅れて、ロマネスク建築から脱却した教会堂であるといえる。

ゴシック建築の特徴として、飛び梁（フライング・バットレス）、リブ・ヴォールトなどの工学的要素が知られている。イタリアでは、概してゴシック建築への反応はあまり受容されなかった。他地域よりも遅れて、13世紀中期から北部や中央イタリアで導入されるようになった。

彫刻や絵画の分野では、彫刻が先じて新精神を取り入れ、大聖堂の説教壇や支柱の聖者像に素晴らしい表現を達成している。一方、ゴシックの画家たちは、主に写本の挿絵の制作を担っていた。これらの写本の精神は、荘重なロマネスクの書物の挿絵を生んだ精神とは非常に異なっていた。画家たちにとって登場人物の感情を人々に示すことが、重要なことになってきていた。しかし、画家たちは、彫刻家より新精神の受容に遅れをとったといえる。特にイタリアの諸都市の画家たちは、ビザンティン帝国と密接な関係にあり、パリからよりもコンスタンティノポリスから重要な影響や啓示

を受けていた。東方の保守的な様式へのこの固執が、あらゆる変革を妨げたかのように見える。事実、変革が訪れたのは13世紀も末にジョットが活躍する時代にその萌芽がみられる。

一方、東方ビザンティン美術は、紀元前5世紀から4世紀にかけて、アポルドールスとパウシアスとによってそれぞれ明暗法と遠近法とが発見され、ゼウクシスにおいて絶頂に達したギリシアの写実的絵画はローマ時代を経過した後は、328年にビザンティンが東ローマ帝国の首都となり、キリスト教が公認されてキリスト教美術がカタコンベを這い出すと共に、平面的、装飾的な近東の様式と宗教的精神との影響によって漸次変容して東方ビザンティン様式の絵画となった。しかし、8世紀の偶像破壊論争は、ついに画家をひたすら教会に奉仕する技術者と化し、金箔の上に描かれた瞑想的な表情のキリストによって象徴される公式的様式の全盛時代が13世紀まで続いていた。

本稿は、著者が造形に携わる一人としてジョット芸術の形成と展開、あるいは彼が美術史を転換させたといわれる所以を、サンタ・マリア・デラ・カリタ聖堂の壁画の中から、5点の作品を取り上げて分析し解明する。本来なら壁画全てについて考証・論述すべきだが、研究誌面の限界もあり、やむなく特筆すべき5点を選ぶこととなった。選出にあたって考慮したことは、この壁画群は大きく3つの物語によって成り立っている。まず、キリストの祖父である「ヨアキム伝」から始まり、次に母である「マリア伝」が続き、さらに自身の「キリスト伝」からなり、全39点の壁画で構成されている。そのため偏りがないように、「ヨアキム伝」と「マリア伝」から1点ずつ選び、「キリスト伝」から3点を選んだ。いずれの作品も造形上特徴があり、ジョット作品の真髓を伝えるものである。

2. 中世のイタリア社会

13世紀、ジョットが活躍したイタリア、フィレンツェの状況を一瞥しておく。執筆にあたっては、会田雄次著『ルネサンスの美術と社会』（1957）や、E・H・ゴンブリッチ著、友部直（訳）『美術の歩み上』（1983）を参考にした。

古代では、世界の政治的文化的中心であったイタリア、したがって各地の物資を一手に吸収して繁栄を誇ったイタリアの地もローマ帝国の没落とゲルマン人の侵入によって、火の消えたような寂しさに落ち込んだ。5世紀から10世紀ごろまでのイタリアは、一般的に農業経済時代と称されている。それは、古代の商品経済が消滅した自給自足経済の社会であった。

11世紀を迎える頃には、新しい都市文化の胎動が見られるようになる。人々は徐々に農村から、ひと気の少ない荒れ果てた都市へと戻り始める。少しずつ商業が発達し、都市の統治機構が形成され、都市に教会が創設され、初歩的な産業が生まれ、建設事業が勃興する。これらの変化によって、農村からの移住者たちが都市で仕事を得られるようになった。

12世紀から14世紀にかけてのヨーロッパは、いわゆる「商業革命」によって大きく発展した。12、13世紀ではフランス、シャンパーニュの都市、以後はハンザ同盟諸市などのドイツやフランドルの都市とイタリア諸市が隆盛を極めた。とりわけイタリアの諸都市は、これまでの封建的束縛から脱して最も繁栄し、かつてなき経済的文化的豊かさを知った。フィレンツェをはじめローマやミラノ、ルッカ、ピサの都市は、めざましい成長と発展を示し、いわゆる「都市経済」の時代を現出するのである。中でもフィレンツェは、商工業や毛織物工業、金融の中心地として不拔の地位を確立し

たのである。フィレンツェは、文化的主導権を得て他の都市群には見られないような絢爛たる文化の花を咲かすのである。

芸術の分野も13世紀に入ると、個人の名前が相次いで登場する。彫刻では、ピサのニコラ、ジョバンニ父子やアルノルフォ・ディ・カンピオ、絵画ではルッカのベルリンギーリ、フィレンツェのコッポ・ディ・マルコヴァルド、チマブーエ、ジョット、シエナのドゥチオ、そしてローマのピエトロ・カヴァリーニというように芸術における作者顕在化の時代になる。特に繁栄したフィレンツェでは、叙事詩『神曲』を著したダンテ・アルギエーリや、ドゥッチョ・ディ・ブオニンセーニャらを輩出したのである。他にも物語『デカメロン』のジョバンニ・ボッカッチョ、叙事詩『カンツォネーレ』を物したフラチェスコ・ペトラルカなどがいる。

やがてフィレンツェは、15、16世紀においてコシモ・デ・メディチとロレンツォの二人の偉大な指導者を持つことによって、保たれたメディチ家の支配と、そのもとでのフィレンツェの繁栄とルネサンスの文化が開くのであった。

3. 画家ジョット・デ・ボンドーネ

ジョットは、フィレンツェ出身の画家チマブーエに師事したと伝えられているが、定かではない。よって、修行時代についても記録が残っていないのである。当時のチマブーエは、すでに大画家で広く名声を博し、大工房を営んでいたといわれている。チマブーエに師事したというのは、ジョットの稀有の天才に驚嘆した人々が、チマブーエとの師弟関係を案出せずにはいられなかったフィクションと考える。だが両者出会いのきっかけはともかく、チマブーエをもって彼の最初の師とすることは、当時のフィレンツェの状況から見て得心することができる。

一方、ジョットの表現技法にアッシジの初期壁画にローマ派とは異質のチマブーエ的な感情表現の方法が明らかに見出されるために、ジョット研究者の中には、何らかの形でチマブーエとの関わりを指摘する論調が多い。

ジョットについては、前述したように史実的根拠が乏しいために、著者が心腹をおく佐々木英也著『ジョットの藝術』（1989）を参考に執筆した。

絵画がまだ「職人の」手仕事と考えられた時代に、ジョットはその絵画により、社会的に高い地位を得た。彼はフィレンツェの上層中産階級における合理性と能率性を尊ぶ精神の解釈者となっただけでなく、その確固たる支持者でもあった。当時のフィレンツェは経済発展によって繁栄したヨーロッパの最先端の都市であり、ジョットの注文主は、当時のヨーロッパでもっとも重要な銀行家であるフィレンツェのバルディ家とペルッツィ家である。しかしジョットは、フィレンツェ以外にも制作活動を広げるほど名声を馳せ、名誉ある制作依頼をうけて、晩年にいたるまでイタリアの各地を廻り続けた。当時のキリスト教世界でもっとも有名な教会の一つであったアッシジのサンフランチェスコ聖堂や、ローマ教皇、パドヴァのもっとも富裕な有力者、ローマのサン・ピエトロ聖堂の礼拝堂と主祭壇、ナポリ国王などのためにも制作した。イタリアが類を見ないほどの経済発展を遂げたことによって、それぞれの都市が固有の特徴をもった美術の「流派」を形成した時代に、ジョットは美術の地域性を越え、あらゆる流派に対して一つの模範を示し得たのである。

ジョットの芸術が最初に現れるのは、アッシジのサン・フランチェスコ聖堂の上堂装飾である。ただ、ジョットが制作活動を始めた時期を確かめる資料は一つもなく、これに関連する問題については盛んに研究者の間で議論がなされている。しかし、いくつかの状況から、ジョットの初期の制作活動をこのアッシジのサン・フランチェスコ聖堂で見ることができる。

図1は、その聖堂上堂で、ジョットによって制作された「聖フランチェスコ伝」の一つで、題名『聖フランチェスコの死』である。

「聖フランチェスコ伝」は、聖フランチェスコ・ベルナルドネの生涯を28点のフレスコで描いた連作である。聖堂全体の装飾には、チマブーエやドゥッチオ、カヴァリーニ、ローマ派のトリーティなど多数の画家工人によって同時に、また継続的に制作された。若いジョットが、画家としてどのような環境に育ったかを示唆してくれる。

「聖フランチェスコ伝」の壁画作品は、表現が生硬で、ほとんど金属に見えるような透明な色彩効果をもっている。

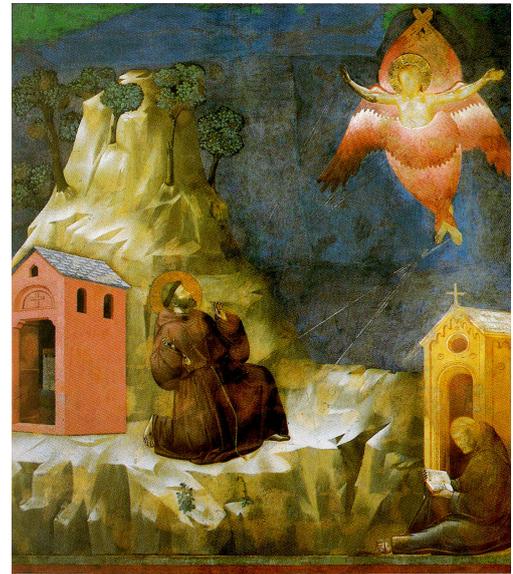


図1 『聖フランチェスコの死』

こうした透明な色彩効果は、チマブーエ絵画の大きな特徴である。チマブーエの弟子であるドゥッチオも透明な色彩感覚から稠密な着色法へと移行する表現の各段階に、ジョットの制作活動も対応している。数年後のパドヴァのサンタ・マリア・デラ・カリタ聖堂の壁画に見られるように、場面の本質を捉えた解釈、簡潔で緊張感あふれる構図、威厳のある人物表現は、この時期に萌芽されていたのである。このようなジョットも、先輩画家やオルランディなど同世代の画家たちの中で、切磋琢磨しながらお互いに成長していった。こうした刺激は、表現技法の進歩のみならず、工房の活気や、聖伝図解における新しい動向を広めることになった。

ボッカッチョは、物語『デカメロン』の中でジョットについて、「ジョットは、知識人の知性を満足させるためというよりも、教養のない人々の目を楽しませるために絵を描くという一部の画家たちの考えにより、何世紀ものあいだに葬り去られていた美術を復興させたのである。」と絶賛している。

また、ダンテは「神曲」の第2部「煉獄篇」11章94節で、一人の画家の言葉を通じてジョットが、同時代に生きる画家の中で偉大な存在であることを語っている。

ジョットは当時、東方ビザンティン様式が支配的だった絵画に現実的、三次元的な空間表現や人物の自然な身振りによる感情表現をもたらした。その絵画描写は、人物を背後の建物や風景との比例を考慮した自然な大きさで表現されている。こうした描写方法は、当時の描写法では革新的なものであった。東方ビザンティン様式は、アッシジのジョットの壁画によって一気に拭き去られた。フォークのような手、3つに分かれた腹部、大きく見開いた目、くちばしのような鼻など、明らかに観念的で、常に実際の世界とは別の現実を示しているような、型にはまった表現がすべて克服されたのである。

ジョット絵画の背景となったのは、都市市民層の勃興、その市民たちの心をとらえた聖フランチェスコ以来の宗教運動、そしてフレスコ画法の発展などをあげることができる。ジョットは、題材こそなお

宗教的であったが、東方ビザンティン様式に生氣と運動感と空間構成とを導入して、ルネサンス・フローレンス派の健全な形体の先駆を成したのである。また、東方ビザンティン様式を止揚して、ジョット独自の造形的様式を創造し、ルネサンスの先駆を成したものと見える。

3.1 画家の工房

当時の画家は、多くの徒弟を抱えた工房を構えていた。工房に関する書物に、14世紀末フィレンツェの画家チェンニーノ・チェンニーニが著したものがある。チェンニーニの手引書は、工房に蓄積された知識や技術の多くを保存し、のちの世代に継承させることを目的としている。よって、ルネサンス画家の制作過程を知るための最も貴重な史料となっている。チェンニーニは、多くの顔料の製法や実制作の技法をはじめ、卵をどこで見つけるかということから、何を食べるかということまで、実際的情報の多くを詳細にしかもきわめて巧みに列挙している。

ルネサンスの芸術家が運営していた工房の外観は、他に多く存在していた職人たちの工房のそれと全く異なることがなかった。また、この総称的な「芸術家」という用語もほとんど用いられることはなく、画家は画家、彫刻家は彫刻家と呼ばれていた。芸術家は特定の職業に従事する者と見なされていただけで、今日のように想像力と靈感を持った特別な人種とは考えられていなかった。彼らは天の啓示や靈感によって、大工職人や鎧を作る職人、時計職人など、他の職人たちとは一線を画するようなもっともらしい特権など、まったく持っていないのである。

画家の工房には、最大の作業効率を上げるために、長年にわたる経験から培われた組織と制作工程があった。その組織の頂点には親方がおり、彼が注文を取りつけたり、工房全体の活動を掌握したりしていた。多くの注文が集まり工房が繁栄するか否かは、まさに親方の評判と力量にかかっていた。現存している作品を見れば、親方が、注文を受けた作品のデザインを決定していたことが明らかである。ジョット、ドナテッロ、ラファエロをはじめ、著名な画家や彫刻家たちのデザインや図像表現に一貫性が見られることは、作品の構想とその制作の最初の段階は、ほとんどの場合、親方自身の意図と手によって行われたことを物語っている。

4. サンタ・マリア・デラ・カリタ聖堂（スクロヴェーニ礼拝堂）壁画

北イタリアの大学都市パドヴァのサンタ・マリア・デラ・カリタ聖堂（通称スクロヴェーニ礼拝堂）は、古代ローマ時代の円型闘技場（アリーナ）の跡地に建てられているところから、アリーナ礼拝堂ともよばれる。

礼拝堂のテーマは救済で、聖母マリアが重要視されており、受胎告知と聖母の慈悲に捧げられている。建立者エンリコ・デッリ・スクロヴェーニは、高利貸レジナルドの息子であり、父の罪劫消滅やら一族の魂の



サンタ・マリア・デラ・カリタ聖堂
出典：ジョットとスクロヴェーニ礼拝堂礼拝堂
株式会社小学館（2005）p.2

救済のために、この堂をつくった。建造が始まった正確な日付は分からないが、1300年頃から1305年だといわれている。ジョットが1303年から1305年までに堂内の壁画を描いたという記録は、リッコバルド・フェラレーゼやフランチェスコ・ダ・バルベリーノによる1310年代前半の記述に負っているが、正確な日付は分からない。

聖堂は、ロマネスク・ゴシック様式で極めて簡素な構造をもち、半円筒穹窿の架された単身廊形式をとっている。内部は、奥行き20.5m×幅8.5m、高さ18.5mあり、天井はドーム型をした一つの空間となっている。

袖廊はなく南面右壁にのみ6つの窓があき、正面奥に内陣壁門そして祭室がつづく。



聖堂内部

出典：ジョット 東京書籍株式会社(1994)p.54

4.1 壁画の構成

図2は、聖堂の両壁面と祭室がある正面ないし、入口の壁を図式化したものである。図中の数字は、壁画作品と物語順に番号を付したものである。

壁画は、左右両壁が相称性（シンメトリ）になり、新約聖書の代表的な物語を凝縮し描いている。壁は上下4段に分割され、

各物語は同じ段で進行するよう構成されている。最上段に「ヨアキム伝」、向壁に「聖母マリア伝」、中央2段に「キリスト

伝」、最下段には、北方の大聖堂の玄関などに設置されたような、「美德」と「悪徳」の擬人像が単色画（グリザイユ）で描かれている。この寓意作品の腕の短縮法、顔や頸の肉付け、衣裳の流れる襷の深い影を見ることができる。このような表現は、一千年もの間、作り出されたことはなかった。

『最後の審判』は、西面壁の入口の上に描かれている。壁画は、南面右壁最上段左の『ヨアキムの追放』（図中1）から始まり、北面左壁下段の『聖霊降臨』（図中39）まで39場面あり、物語の展開は時計回りに配置されている。

ジョットは、聖堂の構造をよく理解し、それを尊重しながら壁画の構図を決定したと思われる。

壁画には、キリスト教の教義がわかりやすく描かれていて、聖堂に入って最初に目に入る内陣側の壁面に「受胎告知」を配置することによって、神による救済のきっかけを描いている。一方で聖堂から出るときに目にする「最後の審判」には、救済プランの完成を描いている。

新約聖書の中から場面を選ぶには、当然、教会や依頼者であるエンリコ・デッリ・スクロヴェーニの意向や趣向も反映され、またジョット自身の宗教観や、イメージの創出に委ねられる部分が多いと考える。

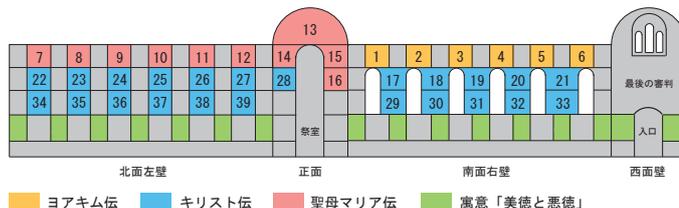


図2 サンタ・マリア・デラ・カリタ聖堂壁面展開図

出典：著者作図

壁画を順々に見ていけば、キリストと両親、祖父母の物語を時間軸に沿って辿ることができる仕組みになっている。各場面は、『偽マタイ伝』その他の新約外典や正典福音書などを典拠としているが、難解な象徴や古伝説につきまとう奇譚・民話の要素が省かれ、制作の照準が主題の本質にぴたりと合わされているため、見る者は、その表わさんとするところを明瞭に汲み取ることができる。ただ、これらの聖伝の数ある物語から、どのような意図のもとに場面が選ばれたかが問題となる。「ヨアキム伝」と「聖母マリア伝」は、聖書の正典には記述がないものの、これらの物語は聖書の外典や「黄金伝説」と呼ばれる聖人伝を通じて、当時の人々にはよく知られていた。「聖母マリア伝」は、ジェノヴァ大司教ヤコブス・デ・ウォラギネが書いた殉教者列伝『黄金伝説』を、キリストの生涯は当時ボナヴェントラが書いたといわれていた追随者たちの著作を元にして書かれている。しかし、一連の壁画は、これのもとになった書物を単に絵画として表しただけでなく、これらの絵画から聖書に対するジョット独自の解釈を多数見出している。

物語は左から右へと進むが、「キリスト伝」は上下の場面もしばしば関連しあっている。例えば、上下に配置された『キリスト降誕』(図中 17) と『最後の晩餐』(図中 29) はどちらも「受肉の神秘」をテーマとしており、『ラザロの蘇生』(図中 25) と『われに触れるな』(図中 37) は、いうまでもなく「復活」というテーマで結びついている。こうした各場面は、一貫した物語を紡ぎ出すとともに、神学的な意味をも見るものに伝えている。

ジョットの壁画に対する意図は、各々の主題の明確な形象化と物語の劇的再現である。幾世紀にもわたって伝えられてきた聖伝という無二の題材を新しく読み直し、自己の持てる資源を傾注してこれを生きた人間のドラマに高めることである。こうした性格は、すでにアッシジのサン・フランチェスコ聖堂上堂の壁画で萌芽のかたちで現れていたものだが、このパドヴァの壁画はきわめて本質的な特性をなすように思われる。ここでは、主題の起承転結が物語の筋ばかりでなく構造的にも一貫した流れをもち、かくて見るものは非可逆的な時間の展開に乗って、劇的な予感や期待が成就されてゆく感情を味わうことができる。

ジョットは、物＝量体と空間との対応について在来の表現を卓越し、きわめて理智的な構成に成功した。ジョットほど量と空間の相互緊張が作り出す劇的、あるいは臨場感に富む舞台的效果に精通した画家はいないであろう。つまり彼の世界では、人物相互のディアレクティックに加えて、量と空間のディアレクティックがあると言える。それをもっともよく示すのは岩山、人、空からなる構図のもので、例えば『ヨアキムの夢』(図中 5) では、空中の天使と地面にうづくまるヨアキムとが、また左方に佇立する羊飼いと右方に突出する岩山とが、ジョットは大きな内部空間の全体的統一性を第一に念頭に置いていた。

ジョットによって、当時の人々は新しい現実を知ったといわれる。せんじつめていえば、彼は古代以来失われていた、東方ビザンティン美術の堅固な因襲の呪縛を破り、その底を流れるヘレニズム風の手法をもちキリスト教美術を新しい世界へと導いた。彼によって初めて、平面上に奥行きを幻影を作り出す芸術を再発見し、ゴシックの迫真的な彫像が絵画の中に昇華されたのである。

なぜ、サンタ・マリア・デラ・カリタ聖堂の壁画が、これほどの魅力を生み出しているのだろうか。

この壁画を検証するには、描画材料や絵の造形性、画面構成、空間表現、人物の表情や身振りなどさ

さまざまな面から究明する必要がある。

絵画を分析するには、まず描かれた描画材料について知る必要があるために、次節でフレスコ画法について述べる。

4.2 描画材料について

サンタ・マリア・デラ・カリタ聖堂の壁画群は、フレスコ画法で描かれている。ジョットが活躍した13世紀は、フレスコ画法とテンペラ画法とが主流であった。画家にとっては、フレスコ画法もテンペラ画法も不自由な絵具で、決して扱いやすい描画材料ではない。現代の絵具のようにチューブから出して、そのまま絵を描くことは出来なかった。当時は、画家の傍らで徒弟たちが、顔料を調合したり、石灰漆喰（モルタル）を作ったりして師である画家をサポートしていた。

当時の描画方法であるテンペラ画法と、フレスコ画法について理解していないと、中世ヨーロッパの絵画を解明することができない。

テンペラ画法のテンペラは、「混ぜ合わせる」を意味するラテン語である。顔料に卵黄や蜜蝋、カゼインなどの乳化作用を持つ物質を展色材として利用した絵具である。油絵具のような黄変・暗変を示さない特徴があり、経年による劣化が少ないこともあり、フレスコ画法とともに中世ヨーロッパで盛んに用いられた。

一方のフレスコ画法のフレスコは、「新鮮な」を意味するイタリア語である。フレスコ画法は、砂と石灰を混ぜて作った石灰漆喰を支持体とし、生乾きの上に水または石灰水だけで溶いた顔料で、絵を描く方法である。フレスコ画法には様々な方法があり、大別すると湿式法と呼ばれるブオン・フレスコ (Buon Fresco) と乾式法のフレスコ・セッコ (Fresco Secco) の2つがある。

湿式法は、石灰漆喰が生乾きの時にしか描けないため、1日に描く仕事量を計算して、壁を区分し塗りついでいく。糊材にあたる展色材を使わないために、顔料の発色が良い。サンタ・マリア・デラ・カリタ聖堂の壁画は、ブオン・フレスコで描かれている。

乾式法は、乾燥した石灰漆喰の上に描くため、石灰漆喰である支持体に顔料を定着させる展色材が必要となる。展色材を使うため、湿式法よりは発色が鈍くなる。石灰漆喰の上に、テンペラ画法で描くようなものである。ジョット以前のフレスコ画法は、乾式法が主流であった。他にも半湿式法と呼ばれるメZZ・フレスコ (Mezzo Fresco)、と掻き落とし法のグラッフィート (Graffito) があるが、いずれも派生したものである。

フレスコ画が他の絵画技法と異なる点は、日本画の膠、水彩画のアラビアガム、アクリル画のアクリルエマルジョン、油絵具の乾性油などの糊材、つまり展色材を一切必要としないことである。必要となるものは、溶剤としての水または石灰水だけである。

フレスコ画の原理は、生乾きの石灰漆喰の上に、水だけで顔料が定着する理由は石灰に含まれる成分にある。生乾きの石灰漆喰の上に水溶きの顔料で描くと、石灰に含まれるガラス質の成分が顔料を包み込み、空気中の二酸化炭素と反応した透明な結晶・炭酸石灰（カルサイト） CaCO_3 となり、顔料を閉じ込めて恒久的な化学結合が起こり定着するのである。

図3は、石灰岩の循環を示したものである。

図中3のところを砂を混ぜて石灰漆喰にし、壁塗りをして水溶性顔料で描くことにより、フレスコ画は成立する。つまり、石灰は石灰岩から作られ石灰岩に戻る性質があり、この循環の途中で顔料を定着させ石灰岩化させるのがフレスコの原理である。消石灰が固まるということは、非水溶性になることでもある。フレスコ画は、消石灰が石灰岩に戻る過程であり、数千年呼吸を続けながら顔料の一粒一粒を石灰の結晶に閉じ込めるため、発色が美しく、耐久性も著しく強く保たれるのである。

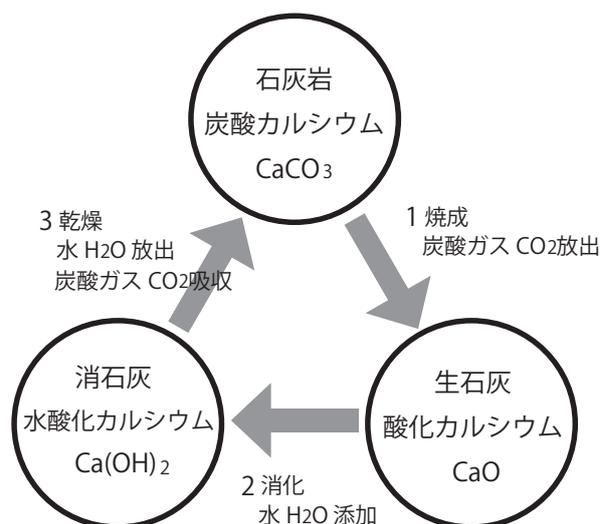


図3 石灰岩の循環

出典：著者作図

フレスコ画は、ゴシックのはるか以前から知られており、ギリシア、ローマ、その他の古代世界です

でに用いられていた。フレスコは、広い連続的な壁面を短時間で経済的に装飾し得る技法で、イタリアの建築がこうした広い壁面を特徴とすることから、特にイタリア半島で好んで採用された。装飾すべき広々とした壁面があったことと、世俗の信者から寄進を受けたことにより、教会は様々なタイプのフレスコ画が描かれる主要な場所となった。

フレスコ画は、私設礼拝堂の装飾に特に適した技法だった。というのは、短時間で装飾することができ、経費も比較的安く済んだからである。礼拝堂のフレスコ画は、14世紀初頭には一般的になった。しばしばフレスコ画の最高の作例とされるサンタ・マリア・デラ・カリタ聖堂の壁画は、私設礼拝堂の装飾としてまさに嚆矢をなす傑作である。こうした最初期の作例をもとにして、壁画の標準的レイアウト法と言うべきものが、その後発展していったのである。

礼拝堂は、多くの場合3つの大きな部分、天井、主要な壁面、壁面最下部に分けて装飾された。まず天井には、青地に金の星の文様などの装飾モチーフや、あるいは聖人や福音書記者の姿が描かれた。一般に礼拝堂の天井には、純粹に装飾的な絵柄が描かれることが多かった。装飾された天井は、壁面の物語場面上部から枠取る一種の蓋としての機能を持っていた。14世紀頃から16世紀にいたるまで、イタリアでは他に類を見ないほどのフレスコ壁画装飾の興隆を見たのである。

徒弟たちの働きは、フレスコ画の制作になくしてはならないものだった。徒弟たちが、制作するための足場を組んだり、顔料を調達して絵具や下地を作ったりして、一つの工房によって成り立っていた。扱いやすい油絵具が、ヤン・ファン・アイクによって発明されるのは、まだジョットの死後150年先のことである。

フレスコ画の制作は、とりわけ礼拝堂全体を描くような大規模な計画を行う場合には、画家の工房全体が動員された。大規模な壁画を実現するためには、大掛かりな設備と、長年の修行を通じてしか得られない優れた技術が必要だった。

まず、壁画を描く以前に、壁の表面を十分に準備する必要がある。最初の作業は徒弟たちによって、足場を組むことから始まる。木組みの上に板をわたし、その上で画家が制作できるようにするのである。大きな壁面に描く場合には、足場板の位置を次々にずらして、壁全体に画家の手が届くようにしなければ

ばならなかった。足場板は、助手を務める徒弟たちや、制作に必要な画筆、絵具壺、バケツ、その他雑多な品々を置くだけのスペースも必要だった。

次に、壁画を描き始めるには、壁面を比較的平らにし、またフレスコ画の大敵である湿気を防ぐことが必要であった。水の侵入を防ぐために、薄い葦のむしろを壁に貼りつけることで、湿った壁体とそれを覆う石灰漆喰の層を隔離することができると考えられていた。あるいは壁に直接に、肌理の粗い石灰漆喰が塗られた。この層は不揃いな石や煉瓦の面を覆い、隙間を埋めた。この最初の漆喰は「アリッチョ」（粗塗り漆喰）と呼ばれ、絵を描くのに適した平坦な壁面を作るのに必要であった。

アリッチョが乾くと、画家はおもりをつけた紐、コンパス、水準器などを用いて、構図の中心を定めたり、正確な水平・垂直線を決めたりした。こうした基本的な方位づけは、描かれる壁面自体の上で直接行われた。こうして画家たちは実際に壁に向かって構想を練ることで、大きさに対する鋭敏な感覚を養っていった。

アリッチョの上に最初に形を描いていくとき、画家が使ったのは木炭である。はじめに大まかに構図をとり、各題材のサイズや相互関係を決める必要があったから、最初の素描はごく概略的になされた。

さらに、こうして空間の中での各対象の位置、人物や建築モチーフの細部、全体の明暗の調子などが木炭で整えられ、これらは次の段階に進むための重要なガイドラインとなる。

木炭で調子が整えられ、満足のいくところまで構図が決まれば、画家は水で溶いたレッド・オーカー（酸化第二鉄）の顔料を筆に取り、既に木炭で描かれた上から描いていった。この筆による素描を「シノピア」と呼ばれる。次に、シノピアの状態から最終的なフレスコ画が描かれる過程について述べる。

シノピアが出来上がると、描こうとする箇所新しい石灰漆喰（イントナコ）が塗られる。1回に塗られる広さは、場合によってさまざまである。イントナコを塗っていく順序は、すでに絵を描いた面に石灰漆喰や絵具が垂れないように、壁面の上部から下部へと進める。サンタ・マリア・デラ・カリタ聖堂の壁画群も、最上部の「ヨアキム伝」や「マリア伝」から描かれていった。イントナコは、1回に描けるだけの面積ずつ塗らねばならなかったから、1日分のイントナコの区画（ジョルナータ）はさまざまな大きさになった。つまり、例えば人物の顔のように細かく描き込むことが必要な箇所では、必然的にジョルナータは小さくなる。反対に、空や山岳風景のように細部を描き込む必要がないなど、より手早く描ける箇所では、広いジョルナータを塗ることができた。湿式法は、石灰漆喰がまだ濡れている状態のみ可能なものである。顔料に水や石灰を混ぜて、筆や刷毛で描いた。ただ、湿式法の難しい点は、石灰漆喰の濁き具合によって、塗った顔料の明度が異なることである。広い空を一度に仕上げるできない場合、どうしてもジョルナーターを小分けにせざるを得ないときに、さっき隣に塗った空の色と、今塗った空の色の明度が異なる時があるのである。石灰漆喰が、同程度に湿っている時を見計らって描かなければならなかった。こうした失敗をした時、唯一の修正法は、イントナコを剥がし、もう一度始めからやり直すことになる。そのために、石灰漆喰を上手に塗る技量、漆喰の乾燥の仕方に対する完全な理解、そして顔料に関する十分な知識が必要なのである。このことは良いフレスコ画を描くために必須の条件であり、フレスコ技法を美術の歴史上最もドラマティックで熟練を要する技術の一つにしている。とにかく画家は、スピードと、徒弟たちとの協調関係を保ちながら制作しなければならなかった。

本稿で取り上げるサンタ・マリア・デラ・カリタ聖堂内部も、20m近い高さをもつ。ジョットとその

徒弟たちは、高い足場の上で石灰漆喰を塗り、それが乾く前に描いていった。フレスコ画法は、常に時間との戦いである。左官ゴテ、石灰漆喰や水を入れたバケツ、絵具皿、画笔等々の置かれた足場の上に立ち、せわしなく作業を進める彼らの喧騒が聞こえるかのようである。

壁画の制作順については、1911年のロムダールの論考以来、様式分析を根拠にキリスト伝や『最後の審判』が先に描かれ、上段の「マリア伝」は最後のものとする見方が近年まで提出され、ほかに制作の際の足場の関係で祭室の側から入口へ向かって両壁を平行して描いて行ったとする説もある。だが空間把握の方法の変化進展、あるいはジョルナータの漆喰上塗りの重ね方からみて上段から逐次描き進められていったという調査結果が出ている。マリア伝の発端から物語順に描かれたとすべきであろう。

ただ『最後の審判』は、堂の建造過程やさきに述べた礼拝堂の模型などを考慮に入れると、最初に描かれた可能性が高いとする論評が多い。

しかし著者は、西壁面上部に『最後の審判』を最初に描きあげると、これから後の作業に支障をきたすと考える。というのは、足場などの資材の運び込みや組み立てなどでの壁画への損傷、漆喰や顔料の汚れなどがあるために、むしろ壁画群の最後に描かれたと考える。著者が考える制作順は、左右上段の両壁面「ヨアキム伝」と「マリア伝」が、ほとんど同時進行で制作したものとする。両壁の足場から、向かい側の壁画の様子を見ながら、制作できるためである。離れたところから、壁画の全体像を一望できることと、空間把握が容易であることである。それとフレスコ技法は、上から描いていくのが常道なので、上段から中段、下段へと進めていったと考える。

使われている顔料で特筆すべきは、建物の天井や壁画の空などに、ラピスラズリ（青金石）を顔料とする高価なウルトラマリンブルーが奢侈に使われていることである。エンリコ・スクロヴェーニの、この聖堂に対する並々ならぬ力の入れようを示している。

ラピスラズリは、古代エジプトの時代から重宝され、アフガニスタン・バダフシャーン州で主に採掘されている。現在は、化学工業によって合成顔料が作られ、一般に普及している。

4.3 壁画の分析

絵画における群像の構成法には、構図の叡智が結集されている。群像構成法は、主題を決定したら、これに対応するいくつかの集団を編成し、それぞれに役割を振り当てて、これらの集団の構成員がその役割を効果的に果たすよう、画面の中で働かすことを考える。集団の役割は、主題を中心としたある意味を表現することにある。したがって、集団には必然的に一定の序列を与えるが、その序列は、末梢的な人物の表情やコスチュームによる説明ではなく、集団をフォルムと色彩のムーブマンへ還元することによって示す。サンタ・マリア・デラ・カリタ聖堂の壁画は、このような現代にも通じる舞台芸術の考え方が凝縮されている。

物語場面の進行の順序にはいくつかの違ったパターンがあったが、物語が壁面を上下して展開していく方式と、物語が横に進行して端に突き当たると向側の壁面が続いていく方式が最も一般的だった。また、これら2つの方式が組み合わされる場合もあった。とはいえ、個々の礼拝堂やその中の物語画装飾はそれぞれ独自の要求に基づいていたので、これらのパターンには多くの例外がある。アッシジの上堂装飾は、個々の人物の表現に物語の語りを任せていたが、この聖堂では画面全体、さらには連作全体で

物語を表現していることである。スクロヴェーニの壁画は、幾何学文様や様式化された葉の文様の縁取りで分割されている。額縁のような化粧枠で一つひとつ区分されているが、明確な物語の流れが存在する。人物と建物の比は、現実的ではないが、画面構成の基本設計がいかにも映画的であるかを具体的に逐一検証していきたい。これは彼の空間構成との激しい闘争を提示しているのである。

壁画に描かれた建物は、基本的に斜投象左面構図をとっていることに注目する。このことは、物語が右へ右へと展開していくことに起因する。左面構図をとれば、前方（左）に見えてくるものを見迎えられるからである。また、左上から右下への斜線が多くなることも、左から右への動きを滑らかに感じさせることができるのである。

物語は、建物や岩を背にした浅い奥行きをもつ前景に配された、ごく少数の人物による場面から始まる。注目すべきは各場面が構図の上でも孤立せず、主題の展開に従って左から右へと動線が上下しつつ静かにリズムを伝えていることである。例えば発端の『神殿から追われるヨアキム』（p.7、図2の1）では神殿の基台が斜めに描かれ、追い出されるヨアキムの前方に空間が不安的に開き、動勢はおのずから続く『羊飼いのもとに赴くヨアキム』に、つまり左から右に進み入るヨアキムと、背後に棚上に延びる岩山に引き継がれる。だが運動は一方向に留まるものではない。岩山は右端に至って空中に突出し、運動を一時停止してのち左方に下降する運動を起こし、それが2人の羊飼いの進行の伴奏となり、こうして2つの運動はバランスを得る。この種の配慮は至るところに働き、見る者に心理的な昂まりをつくっていくわけだが、物語の進展と共に人物の数が増し、構図も特に戸外場面ではしだいに開かれていく。

次に壁画を分析するために、主に2つの分割法を用いた。

- ① 画面を等間隔に分割する「等分割法」と、短辺を1として長辺を $\sqrt{2}$ 、 $\sqrt{3}$ 、 $\sqrt{4}$ (2)、 $\sqrt{5}$ の割合とした長方形の辺同士の比の美しさを画面構成に応用する「ルート比分割法」、美の比率とされる1:1.618の黄金比を用いた「黄金分割法」、また、その他の分割法を用いる。

「等分割法」は、画面全体を格子のように網目ができる。これを“調和の網目”とよび、画面を構成するときの秩序の基本となる。我々は“調和の網目”から平衡感覚を受ける。垂直が深さを、水平が画面の広がりを表す空間表現の原理は、混沌とした対象の存在に秩序と統一を与え、画面にバランスをつくり出す。水平と垂直線は、形式として目に写るものではなく、イメージの展開に対する規矩として働く。

なお、分割法で用いた用語・記号などの凡例は、本稿の巻末に附する。

- ② 画面の諸要素を平面的に表現するために、面の縦横の両軸を示す細い両頭矢印や、画面全体と個々の面との相互関係を示す太い矢印、面の重なりによって生じる空間ないし奥行きを表す矢印を用いる。ムーブマンもまた矢印によって示している。

画面を合理的に考えて構成することは、比例関係の効果的な応用だけでなく、形態と空間の關係に視覚的な調和（秩序）を与えるために、“色彩と形態で考える”ことでもある。しかし、色彩と形態とは異なった機能をもっているため、形態の構成と色彩の構成とが一致するとは限らない。

本稿では、形態の構成を主として取り上げ、構図に関する基本的な事項を述べ、具体的な作例を基にして比例分割の応用を探りながら、主題と表現の意図との關係を考察した。

分析にあたって特に注意したのは、図版の選択である。図版によっては、壁画の隅を無神経に切っている場合があり、原寸の長・短辺の比を計算して、できるだけ合致した図版を選んだ。また、これから取り上げる『ヨアキムの夢』と『マリア誕生』の図版については、壁画上部が聖堂のアーチ型天井にかかっているため、写真撮影すると歪みが生じている。そのために著者が、デジタルで修正・補正していることをご容赦願いたい。

4.3.1 ヨアキムの夢

図4は、南面右壁にある『ヨアキムの夢』(p.7、図2の5)である。右壁最上段にあり、入口の側から奥の内陣壁門に向かって、キリストの祖父ヨアキムを伝えている。ヨアキム伝は、神の意思によって老夫婦にマリアが授かった経過が描かれている。子室に恵まれなかったヨアキムとアンナの夫婦に、マリアが授かる物語である。

ヨアキムがまどろんでいると天使が夢の中に現れ、確かに彼が子を授かるであろうことを告げる。そして、すぐにアンナのもとへ戻るよう促している場面である。

場面設定は、『ヨアキムと羊飼い』(p.7、図2の2)とほぼ同じだが、主題を効果的に表現するために、多少の変化が加えられている。右に屹立する岩山や、ヨアキムの小屋など場面の継続と再現となるが、構成上の相違は大きい。

例えば、ヨアキムと天使とのつながりを強調するために、この場面の岩山には視線を誘導するような傾斜がつけられている。また、ヨアキムが眠っていることを暗示するかのように、彼の後ろの岩山には濃い陰影が付されている。片膝にもたれて眠るヨアキムのポーズは、おそらく同時代の彫刻の表現に学んだものと思われる。

図5は、画面の縦横中心線を波線で、縦7等分、横9等分(緑)や対角線(赤)で、他の分割線(黄)で表している。

画面中央の岩棚が、『ヨアキムと羊飼い』では屏風のように画表面と並行を保って横断していたのに対して、この壁画では、はっきり2つの量塊に分かれている。

左の岩山の頂上は、図中G4、G5のφ分割線にあり、この壁画の重要な基点になっている。

図中A、CとB、Dの対角線が点Pで交わり、複雑な力学的空間をつくり出している。この壁画は、対角線を基盤とするX型の構図を成しているのである。



図4 『ヨアキムの夢』

出典：ジョット 東京書籍株式会社(1994)図版5

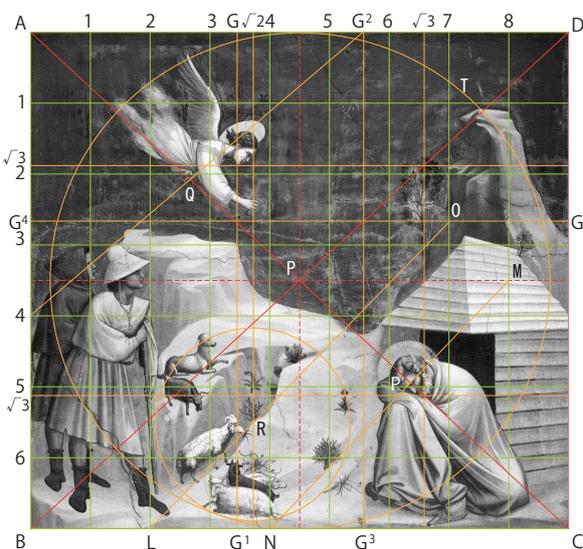


図5 画面の分割

出典：著者作図

対角線の交点 P を中心に A、B の 1/2 を半径とした円の中に、登場人物と岩山の頂上がおさまっている。このことは、主題を効果的に表現することに最も安定したものといえる。

中央の平原に生える植物と犬、羊たちは点 R を中心として円環運動が生まれている。この円も、大きく構成している円 T に内接していることが分かる。

また、対角線 B、D と平行する点 L と点 M との線上の点 P' に、まどろむヨアキムの顔があり、縦 4 と G を結んだ線と対角線 A、C との交点 Q (天使) と点 P と点対象となり、この壁画の緊迫感を増長させている。

右の岩山は、陰影に包まれ、暗部が左から右へ移動している。暗部を作ることによって、手前の岩山や、登場人物たちから後退的ムーブマンを生じさせることによって、見る者を画面奥へと誘う。また、この高い岩山によって、画面の量のバランスが保たれている。

図 6 は、諸要素の力関係を平面的に表したものである。

背景右の岩山は、獣の蹄を想わせる鋭い頂部によって生きもののように貌を帯び、夜の幽暗を暗示しつつ、下で眠るヨアキムを包みこんでいる。小屋の内部も今や闇で満たされ、やはり「夢」と関連づけられる。

岩山の斜面が、交錯する 2 つの量が背後にではなく前方へせり出している点が、深奥感とは方向が逆である。すなわち左方では、前図の天使と等しい高さのところから岩山が延び、右に向かって曲線を描きつつ傾斜、一方右の岩壁は、これと反対の方向から陰しく下降し、前景の端まで裾をひろげてほとんど平らな地面をなさず、左からの岩塊と接合するところで深い亀裂をつくり、動線の交錯を露わに呈示している。

それによって、人物の足場は狭い斜面となり、うずくまるヨアキムは滑り落ちまいとするかのごとく左膝を張って身を保ち、羊飼いは杖を支えに斜面を下りてきている。その不安定なたたずまいは、天使の急降下 (図中 α) によって一層の下降的ムーブマンを帯び、緊迫した沈黙のうちに場面全体は神秘到来の予覚に満たされるのである。

ヨアキムは、画面左上の天使から右下に向かう対角線の末端に位置し、右膝を立て、腕の中に顔を沈め、すっぽりと衣に包まれて眠っている。著者は、描かれたヨアキムの姿態から骨格を想像すると、解剖学的に不自然さがあると感じている。上体からつながる腰骨と、下肢にずれが見られる。著者が考えるに、衣は下肢の配置に従って複雑に起伏し、外への延長と内への凝縮の二契機を含んだ量感豊かな形像をつくっているが、よくみれば左膝はやや極端に張り出していて、うずくまるポーズの単なる再現描写でなく、作者の造形意志のもと構成化されているのである。シノピアをジョットが描き、その後、弟子が仕上げたのではないかと考える。

画面の右の部分には岩山、小屋、うずくまるヨアキムと 3 つのピラミッド的な形像が重なり合い、そ

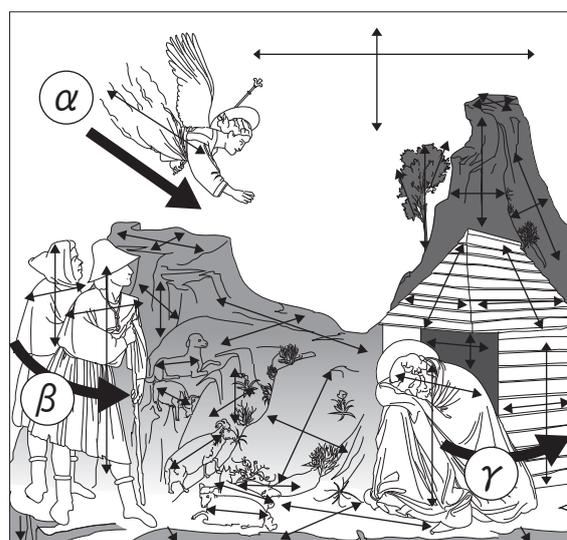


図 6 諸要素の力関係を平面的に表したもの

出典：著作作図

のため全体の重みが右にかしいで、空中から告知する左上の天使をいっそう際立てるとともに、天使が発する動線によって、図中の矢印 γ は収斂しながら、次の場面への連関も示唆している。そのことは、左から登場する羊飼いの動き矢印 β と相まって、矢印 γ のムーブマンを助長している。

左上から降りてくる天使は、クローバーの葉をつけた錫杖を左手にもち、右手を前方に伸ばし、キリッとした横顔で飛来してきたところだが、まさに夢の中なるビジョンにふさわしい鮮烈な出現である。天使の下肢が、ロケットの噴射のようにぼかされて、スピード感が表出されている。この表現から著者は、20世紀に出現した前衛芸術運動“未来派”(Futurism)の画家ジャコモ・バッラの『鎖に繋がれた犬のダイナミズム』の作品を想起させる。速度感を表す流線は、現代のアニメーションならよく見かけるが、ジョット以前の絵画には、このような表現はなかった。ジョットの革新的な表現の試みの一つである。

また、画面中央部にある植物の表現に注目したい。中世を通じて、これほど新鮮な自然描写は存在しなかった。ジョットの自然を客観的に見つめる、新たな時代の眼差しが感じられる。

左下の二人の羊飼いは、一見すると天使の出現を仰いでいるようだが、その視線の方向は右の岩山の頂上を指し、もう一つの対角線をなして天使とヨアキムを繋ぐ視線と直角的に交差する。

この壁画の動的性格は、左から羊飼いたちと降下してくる天使が、ヨアキムへと繋がりムーブマンが生じている。羊飼いの前の斜面や亀裂部には、犬と5匹の羊が縦列に配され、のんびりとしたポーズによって場面の緊迫感をやわらげる存在である。これらの動物はまばらに生えた植物とともに、画面の中央で小さな円環を形成し、左右の岩山から流れ落ちる動線を受け継いで、一方から他方へとリズムカルに転回させる役割を果たしているのである。また、この円環はヨアキムと羊飼いの間に介在する距離の大きさ、この場における両者の近づき難い断絶感を表しているようにもみえる。

天使とヨアキムまた羊飼いの位置関係は、三角形の構図をなして画面の安定に寄与しているが、やや画面中央より左に重心があるため、不安定感が生まれる。そのために背景の岩山の大きさや位置、形状などに留意し構成している。ジョットは、背景の岩山を上手く利用して、画面の不安定感を補償したのである。

水平・垂直線と対角線を軸に、中心からの逆三角形を生かした、骨太でしかも明快な構図となっている。

4.3.2 マリア誕生

図7は、北面左壁にある『マリア誕生』(p.7、図2の7)である。この場面は左壁最上段にあり、入口側から奥の内陣壁門に向かって、マリアの結婚に至るシリーズが展開する。この壁画は、西壁の大窓の近く



図7 『マリア誕生』

出典：ジョットの藝術 中央公論美術出版(1989)図版7にあり、強い西日に晒されたためか、絵具の剥落や退色が他の壁画より酷い。

場面設定は、南面右壁『アンナへの告知』(p.7、図2の3)と同じ家の中の出来事として描かれている。建物の角度や光の投射方向、調度品の有無などの相違があるが、ほぼ同じ図柄が再現されている。

したがって建物を描く際は、『アンナへの告知』と同じ大下図を使い回して、転写したと想像する。マリア伝のシリーズが、南西に面した入口の壁の三葉窓から入る光の方向や物語の進行に合わせて、ヨアキム伝とは逆に左上から光が差すように変更している。アンナは、マフォリオンを着けてベッドに横たわっているところに、産衣に包まれて母親に差し出される図像の作例は、古くから定型化され借用したことが挙げられる。場面設定では、同時異図の連続的表現が用いられていて、嬰兒マリアが二度描かれている。そのため背後に別室のあることを予想させる。この手法もその後長く踏襲され、ジョットの本図にもその余映を認めることができる。[1]

図8は、画面の縦横中心線を波線で、縦横8等分(緑)や対角線(赤)で、他の分割線(黄)で表している。

分割によって、建物の主要な枠組みである棟や壁、屋根の勾配などが、分割線と符合していることが分かる。

縦A、B横3、0の範囲に、訪問者が従者らしい女性に、マリア誕生の贈り物を渡している場面が設定され、次の場面へと誘っている。縦分割4と横分割5の交点にマリアの顔があり、ほぼ同一視線上にアンナの顔が配されている。そして、横3、0とS、S1の範囲にマリアをアンナに受け渡す場面と、従者による沐浴の場面が収まっている。この範囲に2つの場面があることは、画面に安定感をもたらしているといえる。

ϕ 分割G、G1と横分割5の交点P2を中心とした円の中に、一連の場面が収まっていることも興味深い。

さらに、 ϕ 分割G、G1を境界にして、半分下が沐浴の場面としている。そして、横 $\sqrt{2}$ 上にマリアの顔が配されているのである。 $\sqrt{2}$ の分割は、様々な箇所で見られる美しい比率配分になっている。 $\sqrt{2}:1$ は、1.414:1で、この比は“調和の門”(Porte d'Harmonie)と呼ばれ、美しい比率の典型の一つである。

図中の ϕ 分割G2、G3を起点に伸びるNと縦3は、屋根の勾配に沿っている。

図9は、諸要素の力関係を平面的に表したものである。

図中の①、②、③は、同時異図法により左から右へ円環運動をしながら、3つの場面が展開していることを表している。建物の内外で、嬰兒マリアを含めた9人の女性が左から右へ、そしてアンナを折り返し点として右から左への円環運動を形成し、それぞれの所作が密接に全体と連携を保っている。その際、

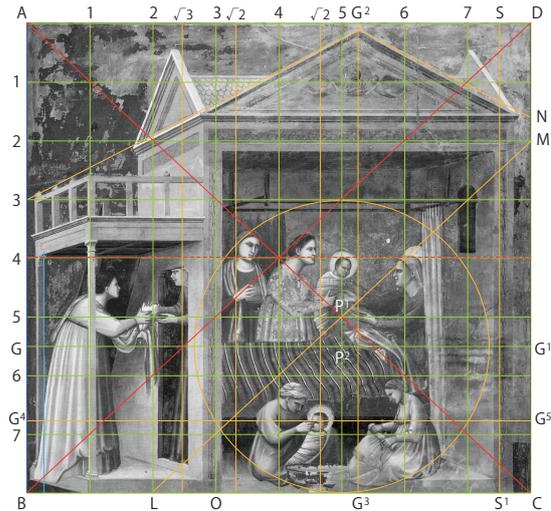


図8 画面の分割

出典：著者作図

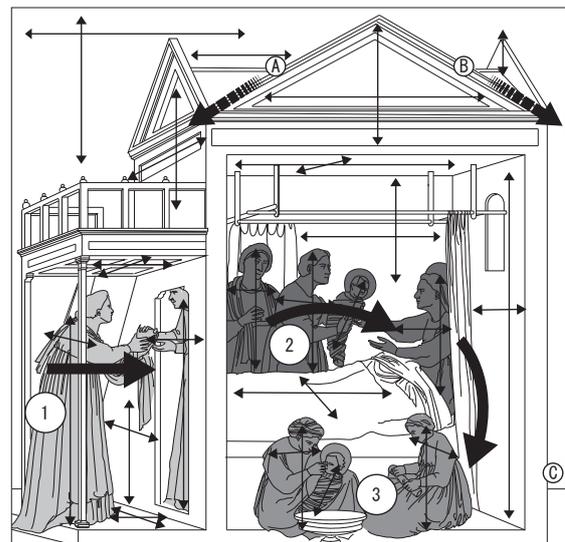


図9 諸要素の力関係を平面的に表したもの

出典：著者作図

各自の身体の向きやポーズもさることながら、手の果たす役割が大きい。すなわち、左の戸口で包みを差し出す女性の手は、それを受け取る入口の内側の者の両手に引き継がれ、その左手がそのまま右上に伸びて室内の赤い衣服の女性の器を持った右手に変じ、その人差し指が折れ曲がって中央の青衣の女性の右手におよび、アンナの両手に達する。ここから下へ向かっての運動は、アンナのポーズのみならず白いベッドカバーの複雑な襞の流れと相待って前景の女性の横向きの輪郭線、そして布を巻く両手に連続し、左の産婆の陰影をつけて強調された腕の大きな湾曲を通過して再び起点へと戻っているのである。我々は画面を見るとときに、視線を左から右へと移していく生理的な傾向があり、その視線は、さらに回転し循環して渦巻状に動くのである。ジョットは、この心理的作用を利用したのである。

それから、沐浴の水盤が建物の床になく、外（手前）に配されていることも違和感がある。おそらく、後になって場面を加筆する際に、やむなく外に出さざるをえなかったのだと著者は想像している。しかし、外に水盤を置くことによって、此岸と彼岸の矛盾撞着を克服しようとする試みが見られる。

また、横向きのアンナの形姿や光輪を隠すようにカーテンがあるのは、従来の図像からは想像できないことであり、宗教的な配慮よりも造形性を重んじ配したものと考える。登場する女性たちの首が、いずれも体軀のわりに太いことが見てとれる。このことは、ジョットが人間の生命に対するリアリズムを追求していることがわかる。

図中のA、Bの矢印は、切り妻屋根の勾配で前画面の『金門の再会』と、次の場面である『神殿へのマリア奉献』への連続性を繋ぐ役目をしている。

また図中のCは、建物の背後に地平線が描かれていて、建物をとりまく空間に一種の永遠性を刻んでいる。ただ、建物左側テラスの床面と地平線との関係は、大勢の人物を配したり、広くみせたりするために逆遠近法を用いている。しかし、建物の上部である屋根や梁は、正対象図法に基づいている。したがって透視図法的には、建物の上下が論理的に捻れている。左側にあるバルコニーは、左端で曲折するために起こる収斂を補償している。

ジョットは、遠近法を稚拙で不思議な解釈をしているため、矛盾撞着の克服にはなっていない。ここでは、少なくとも科学的遠近法は無視されている。統一された遠近法が確立するには、これから200年待たねばならない。

4.3.3 エジプトへの逃避

図10は、南面右壁にある『エジプトへの逃避』（p.7、図2の20）である。

東国のマギたちが帰ってまもなく、主の天使がヨセフの夢に現れて、ヘロデ王が幼児イエスを殺そうと探し求めているからすぐエジプトへ逃げるようにと告げ、聖家族が夜陰に乗じて4人の従者を伴って逃避したという、周知の場面である。

この壁画を一瞥した際、すぐにロバに乗った聖母マリアの姿に目を惹かれるであろう。胸に抱いた神

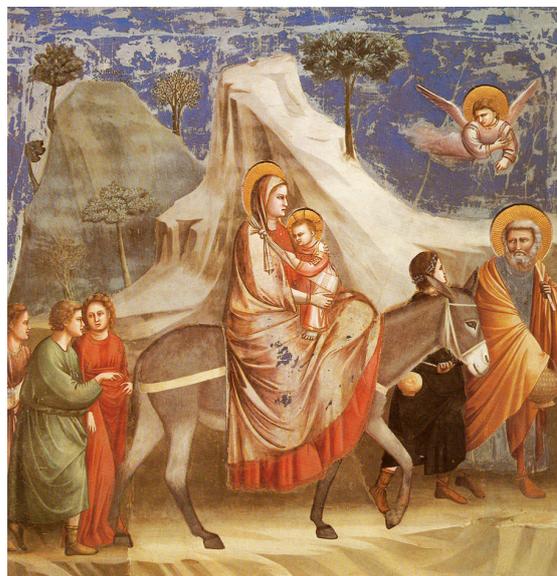


図10 『エジプトへの逃避』

出典：ジョット 東京書籍株式会社(1994)p.43

の御子が受けねばならぬ苦難の運命を予感しつつ、毅然として耐えている姿体と眼光の鋭さは、聖母の孤立性と崇高性を物語っている。

一行の前進運動は、ジョットが得意とする螺旋的な流動のポーズをとった天使に誘導され、やはりジョットが、よく用いる横顔と正面向きの顔のパターンの繰り返しによって漸次上昇し、さらに右へと下降する岩山の稜線と面によって急拍調が助長されている。2つの岩山が中央から左を占め、一行の進行に合わせて右を開き、さらに大きな広がりを獲得する。これにロバの帯、地面の傾斜、人々の細かな仕草が律動している。まさに前進へのムーブマンが連続してくるような進行をみせている。そのただなかで聖母マリアは、確固と不動の姿勢を保ち、そのイメージの超越性また人寄せ付けぬ厳しさのゆえに、彼女のみ現象的世界とは別の次元に在るかにみえる。

図11は、画面の縦横中心線を波線で、縦8等分、横10等分(緑)や対角線(赤)で、他の分割線(黄)で表している。

画面の対角線の交点辺りに、幼児キリストを抱えるマリアを配していることは、物語の趣旨を明快に伝えることができている。

縦4と $\phi G3$ を結んだ線は、一行と坂道の勾配B、Lに準拠している。

ϕG とRを結んだ線分と、横4と縦3、横7の交点Oは、岩山の傾斜に即している。そのことは、横1と縦3、横4との交点Nとほぼ平行で岩山の傾斜になっている。線分 $\sqrt{3}$ 上にマリアの光背があり、その下にマリア一行がおさまっていて、安定感をもたらしている。

分割された縦1とDを結んだ直線と縦4とQ、BとLを結んだ線分の傾きは平行で、地面の傾斜、中景の岩山、2つの岩山の頭頂が、この傾きに即していることが分かる。画面全体に傾斜の構図をとることによって、一行が苦難な山道を進んでいる様子を表現している。そうした中で岩山に立つ4本の樹木が、ほぼ鉛直上に配置されることによって、画面全体の安定感を補完している。

S1、Bの対角線上に、 ϕ 分割Gからの垂直線の交点、点Qに一行を先導している天使が配されている。横1とNを結んだ線分と横4とOを結んだ線分の傾きは、岩山の傾斜と符合している。この傾斜によって、一行の進度が促進されるのである。

$\sqrt{2}$ と横5の線上点Pに、 $\sqrt{3}$ の線分1/2を半径とした円の中にマリアと嬰兒キリストのロバが円環的におさまられ、安定して効果的な働きをしている。

図12は、諸要素の力関係を平面的に表したものである。

背後の岩山は、図中矢印Aの方向へ傾いてみえる。この左方への力は、前述したように聖母マリアの一行矢印Bに推進力を与えている。背後の岩山のうち、前方の山に陽が当たり、後方の山は陰影に包まれている。これは、聖書の記述に従った夜から朝への移行を表したものともいえるし、一方微妙な濃淡

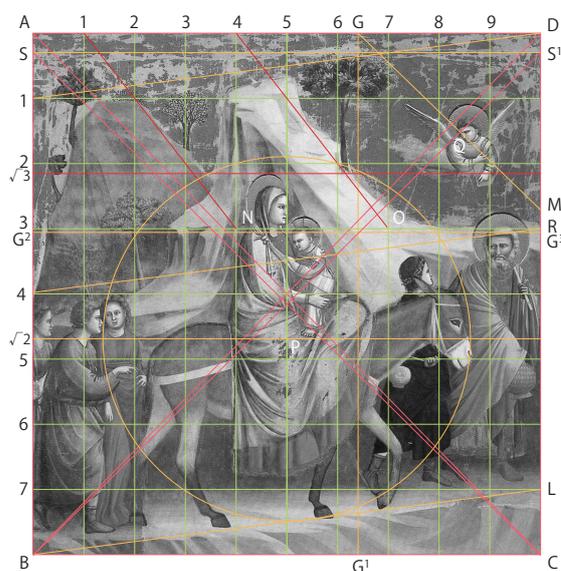


図11 画面の分割

出典：著者作図

による空気遠近法の手法ともいえる。すでにアッシジのサン・フラチェスコ聖堂の『泉の奇跡』で行っていた試みのいっそう意識的な方法化とみることもできる。全体の動きに逆らう小さな動きは、視覚の移動する速度を落とす働きをしている。この働きが画面に緩急のリズムをつくりだし、構図の妙味を生みだしている。

4.3.4 ユダの接吻

図13は、聖堂の南面右壁にある『ユダの接吻』(p.7、図2の31)である。

ゲッセマネで祈りを終えたイエス一行のところに、ユダを先頭に剣や棒を持った群衆が来る。キリストの美しい横顔に恐ろしい顔をしたユダが歩み寄る場面が描かれている。イエスを見つけたユダが、イエスに接吻をする。それを合図に人々は、イエスを捕縛したのである。ここでは、マントを広げてキリストに接吻する裏切り者の弟子のどっしりとした姿が画面を占めている。これは、ジョットが獲得した最も印象的な量感ある身体表現の一つである。

ユダは、初期十二使徒の一人で、使徒たちの会計係をしていた。彼の誤算は、銀貨30枚でイエスをユダヤの祭司たちに売り渡したのである。彼の裏切りは、既に最後の晩餐でイエスに暴かれていた。

この作品は、キリストの一行とユダを先頭にした群衆が対峙していて、両側からの力が画面の中央で拮抗し、緊張感を生んでいる。また、出来事の流れを同時異図の場面で構築している。キリストの後ろで一番弟子のペテロが、大司祭の下男に剣で切りかかり、耳を切り落としたのである。

図14は、画面の縦横中心線を波線で、縦横を7等分(緑)や他の分割線(赤)で表している。等分割を併用した明快で、簡明な構成である。

注目される画面の対角線の交点に、主題であるキリストとユダが目につくように効果的に配されている。左から来るキリストの一行と右から来るユダヤ人たちが、画面の中心で力が衝突をしている。対角線ACとφG5とG6が、空と群衆を分けたり、群衆を二分したりする大きな構成要素となっている。

また、人々が持つ松明や槍、杖や服の連なりが、画面に円形の構図を作っている。動きのある激しい場面であるが、このような円形によって、三角形とは違う、尖ったところのない安定が演出されて

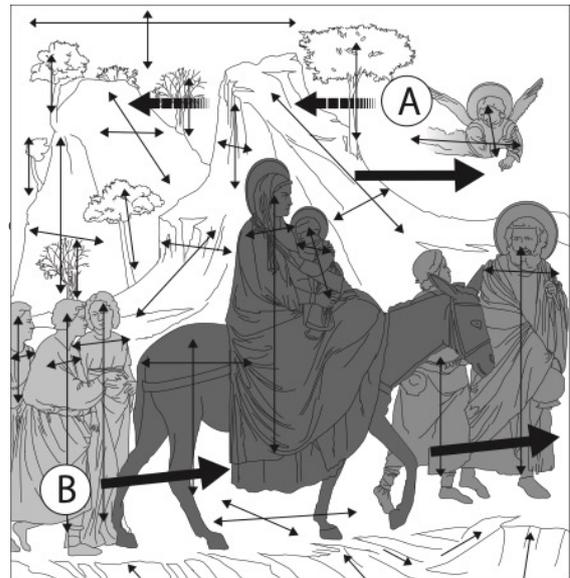


図12 諸要素の力関係を平面的に表したもの

出典：著者作図



図13 『ユダの接吻』

出典：ジョットの藝術 中央公論美術出版(1989)p.47

いる。

この「隠された円」によって、描かれた場面の全体のトーンが醸し出されている。特に、図中の点Pを中心とした円周上に、ユダの衣と照合しながら、キリストを包み込んでいる。

横3とS3を結んだ線を境界に、キリスト側とユダを先頭にした集団の分岐点になっている。

この壁画は、構図の形式として並列式構図が構成されている。横の流れに重きをおいた構図である。原始絵画にしばしば見られる構図で、一列に群像を並べて、中央で主人公と副主人公格の人物とが向かい合い、この両者に視線が集まるように左右の群像が誘導する。

このように、画面の中央を軸として左右が向かい合う構図法を対位法といい、中央からの左右の流れに緩急のリズムと変化をもたせて構成する。並列式の構図は、遠近法による空間表現の確立によって、いっそう複雑な構成へと発展し、複雑な群像構成の基になる。

構図の形式は、並列式であるが、空間的な重なりを持っている。また、キリストとユダとが相対する対位法の形式をとっている。両者の融和を強めながら、顔面には厳しい対立を表すという発想が、この構図の根幹となっている。両者の頭部を、画面の2等分割線と黄金分割線とによって区切った空間の中に位置づけ、対角線上で唇を合わせようとしているが、この対角線は、画面の中心となる。

図15は、この壁画の諸要素の力関係を平面的に表現したものである。

左側の集団は右へ、右側の集団は左へと動き、画面の中央で左右からのムーブマンが衝突し緊張感が生じている。この2つの集団を、キリストとユダへ直接的に集めるわけにはいかない。相互の集団内に、対比的な変化やリズムがあつてこそ、両者の出会いが生きてくるのである。二分したムーブマンの合流点として、ユダの衣をみると、裾が描く円弧の動きが明確である。しかも、キリストの一行は人数が少なく、ユダの側が多いという設定も、表現を強める要素になっている。

キリストの一行は、6人が主な構成員で、そのうちの4人は明らかに中央へ向かっている。特にペテロは、ほぼ全身を描いて、上体は右へ強い動きを示している。このような画面の端に運動感の強い形を設定して、中央へのムーブマンをつくる方法は、群像構成に有りがちである。

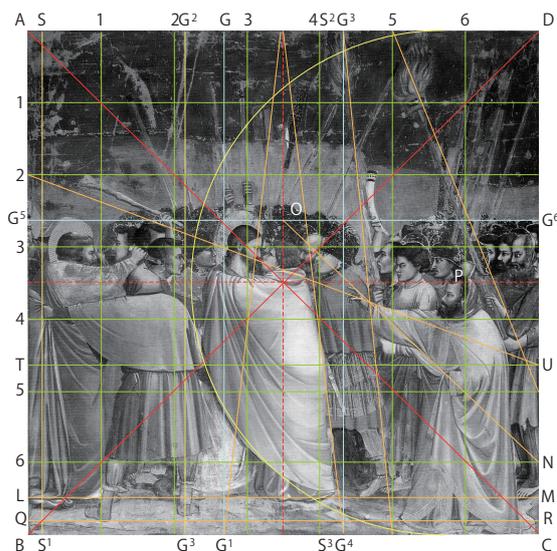


図14 画面分割

出典：著者作図

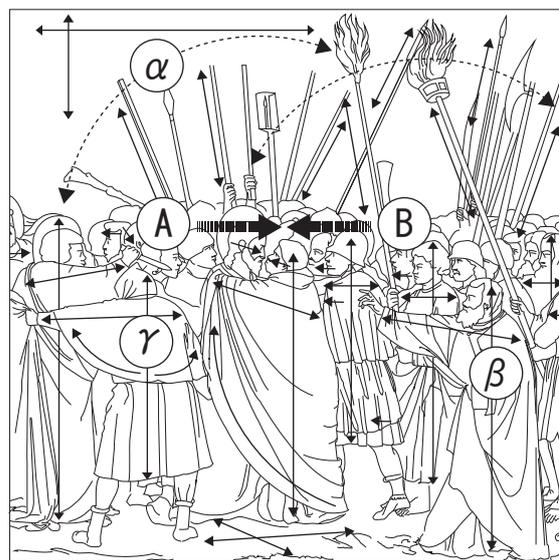


図15 諸要素の力関係を平面的に表したもの

出典：著者作図

ペテロの突き出した右手の動きが、右側の3人へ伝達されていく。ペテロの面前に、左へ逆行する顔が現れて、動きを停止させる。この手法もムーブマンの構成によく利用される。

ペテロの前面で頭巾をかぶって後ろ向きに立ちはだかる世話役といった感じの存在が目立つ。頭部を左へ向けて、ペテロの動きを制するような働きをみせながら、体全体としては右への弱い動きを示している。この人物の形姿は、右から1/3の等分割線の左側の集団の動きを抑えて弱めながら右へと導く働きは、この作品の構成上の要となっている。

これに対して、右側ユダの集団は、左側の一行に比べるとスペースが広いだけに構成員も多く、右から1/3あたりの等分割線を目安にして、群像の流れに切れ目を入れ、全体の連続する動きに変化を表現している。

この切り込みを境にして、左側の、ユダの背後で全身を表している人物は、ユダと同様に体を傾けて左への動きを強め、全体に緩急のリズムをつくり出している。このような設定も、群像構成によく使われる常套手法である。

右側の世話役的な存在は、キリストたちを指差す図中 β の司祭である。左を指示しながらも、体の動きとしては右へ腰を引いている。顔面にはっきりした性格を表現し、その衣装も複雑な描写によって目立つ存在である。

このように図中 γ と β の双方を比較してみると、右の集団は左側よりいっそう複雑な設定がなされ、キリストの一行と対比的な構成法がとられている。押していく力としても右集団が強く、キリストの一行がこの力に対抗するには、キリストの力にすぎるだけではなく、頭巾の人物 γ の踏ん張りに支えられなければならない。 γ の人物が、なぜ左手で衣を引っ張った姿態にしたのかが読み取れる。

画面全体が直線的な要素で構成している中で、衣の弧線は、はっきりアクセントとしての働きをしているし、その円弧は作図によって中心点を定めている。

全体像からみれば、キリストとユダは、左右の流れの合流点にあり、さらに単純化されているだけに表現の力強さを一層強調している。キリストの厳しく崇高な横顔に対し、楕円形の光背が、観る人の視線を強く引きつける視覚的な働きをしているし、キリストの顔の傾斜も表現の力強さを助長している。

人物画の側面像は、正面像に比べると単純で、それだけに表現の目的がはっきりしている場合には、見る者に訴える力が強い。しかもその表現力の強さは、キリストとユダの関係だけではなく、両者を取り巻く集団や空間のもっているムーブマンの調和と、画面のバランスがあるから効果的に生きてくるのである。

図16は、この壁画の同時異図の場面を表そうとしたものである。

図中①のユダが、群衆の中からキリストを見つけ接吻をしようとしているところからドラマが始まる。

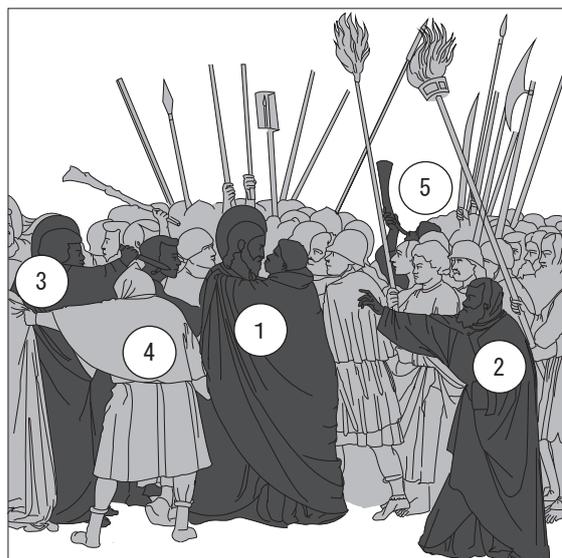


図16 同時異図の場面

出典：著者作図

その後②～⑤は人々が、連鎖的にまた同時多発的に行動を起こしていることを表している。

②は、ユダヤ人の司祭が、キリストを見つけたことを群衆に向かって手で指し示している。

③は、弟子ペテロが、大司祭の下男の耳をナイフで切り落としている。

次に④の背中越しの人物が、隣人の衣を引っ張って右集団からの力を押し戻している。

さらに⑤の角笛を吹く人物が、キリストを見つけたことを群衆に知らせているのである。ただ角笛を吹いたのは、②の直後かもしれない。

それぞれの所作が、密接に関連しあって壁画全体の緊張感へと繋げている。

キリストたち前景の群衆と背後の群衆に、「視点の移行」がみられる。画面奥に黒いシルエットで表現されている集団は、手前のキリストたちとは視点の高さが異なっている。奥側の地面が、少し高いなど様々な条件が考えられるが、ジョットは大勢の群衆を表すために、俯瞰した視点で深い空間をつくっている。よって、この壁画は2つの視点から成り立っているのである。

4.3.5 キリストへの哀悼

図17は、北面左壁にある『キリストへの哀悼』(p.7、図2の37)である。

我が子を抱く聖母マリアをめぐる、キリストの死の哀悼図である。この神聖なテーマを描いた作品は、見るものに哀切の感情を惹起させるために、ジョットはあえて従来の群像を並置したような、ビザンティン風図像学を取り入れている。

ゴルゴタの丘で、ローマ兵によって磔にされたキリストを降架させた場面が描かれている。

裕福なユダヤ人のアリマタヤのヨセフは、ローマ軍の総督ピラトからキリストの遺体を引き取る許可を得た彼は、長老ニコデモとともにキリストの遺体を十字架



図17 『キリストへの哀悼』

出典：ジョット 東京書籍株式会社(1994)p.50

から降ろし、白い布で香と一緒に包んだ。キリストの遺体を膝に抱き、悲しむ聖母マリア、背後で大きく手を広げて慟哭しているのは、十二使徒の中で一番若いヨハネである。また、キリストの足下ではマグダラのマリアが慈しむ様子が描かれている。画面右に立つ二人のうちで、白の亜麻布をもつ老人はアリマタヤのヨセフであり、両手を組み合わせて物思いにふけるニコデモなど、登場人物はそれぞれのしかたで悲しみを表現している。また、天使たちの不穏なムーブマンによって、悲しみが増幅されている。悲しみの感情をこれほどまでに振幅豊かに描いた画家はこれまでいなかった。

図18は、画面の縦を7等分、横10等分(緑)し、縦横中心線を波線(赤)で、対角線など他の分割線(黄)で表している。

図中の対角線の交点Pに、手を大きく広げ嘆き悲しむヨハネが目につくように効果的に配されている。キリストの頭部を抱き抱え、キリストを見つめるマリアの姿は、壁画全体からすると、かなり

左側に位置している。キリストは主役なので、ほぼ中央付近に配されることが多いが、ジョットは、敢えてこのような構成をしている。したがって画面のバランスは、かなり左に比重がかかっている。背景の岩山がないと、画面左右のバランスが不均衡になる危険性を孕んでいた。しかし、ジョットは人物の配置や、岩山の大きさや位置、形によって重心のバランスを保ったのである。

$\sqrt{2}$ 分割に背景の岩山の頂上があり、美しい比率で配されている。 $\sqrt{2}$ の分割は、美しい比率の典型の一つである。

L と縦 $\sqrt{3}$ を結んだ線分は、背景の岩山の稜線に、ほぼ符合している。

正方形 S、S1、B、C に群像が構成され、落ち着いた画面構成になっている。

A、B と横 3 の空間に嘆き悲しむ婦人たちを、横 $\sqrt{5}$ と D、C の両側の空間にニコデモとヨセフを配していることは、画面に安定感をもたらしている。

横分割 $4/10$ を長径とし、縦分割 $2/7$ を短径とした楕円が、キリストやマリアの一团に収まり、また同じ大きさの楕円が上空の天使たちに、ほぼ収まるのである。嘆き悲しむ天使たちが、回転運動の渦のような動きをみてとることができる。円環運動は、宇宙の動きでもある。円や螺旋や、あるいは曲線で何かを描くことは、あたかも動いているように見えるのである。まるでキリストの魂が、天使たちに導かれるように、天国へと上昇する円環的ムーブマンが隠されている。天使たちによって、復帰的ムーブマンも生じているのである。この「隠された円」によって、描かれた場面の全体のトーンが醸し出されている。画面の構成上、一定の律動をもたらしている。

中央ヨハネの両手は、もっとも表現しにくい方向から描かれており、このような表現法を前縮法（ラ・クルシイ）といい、奥行きを表す手段として効果的であり、また画家のデッサン力の見せどころである。

前方にうづくまる二人の女性の後ろ向きの量塊が、動揺する人々を画面にしっかりと嵌め込んで激しい哀哭の感情を客体化している。これまでの絵画手法には、画面の中央に後ろ向きの人物を配することは、かつてなかった。ジョットの空間構成の巧みさが、演出されている。

対角線 BD と縦 3、N の交点 P2 にマリアが、対角線 AC と S と N の交点 P2 にマグダラのマリアが対極的に配され、画面に安定感をもたらしている。

横 ϕ を直径として、縦 4 と S2、S3 の交点から円を描くとキリストの横たわる体躯が重なり、円環運動が生まれている。

このように、空間構成法の問題がいかに重要であるかが明らかである。全ての画家の心得るべき構図上の一定の要素に基づいているということの証明である。

また色彩は、一つの像から次の像へと色合いに明快な変化がつけられ、それぞれは微妙な濃淡の

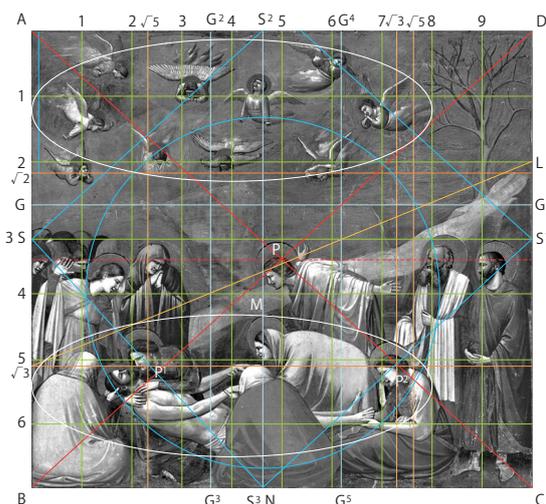


図 18 画面分割

出典：著者作図

推移によって豊かな量感をつくり出し、相互の調和が主題の本質をなす哀傷をわななかさせている。

図 19 は、この壁画の諸要素を平面的に表現したものである。

細い十字形の両頭矢印は、面の縦横の両軸を示す。これらの軸線は、画面全体と個々の面との相互関係を示している。面相互間の緊張関係の大小は、面相互間の距離ないし空間の広さいかんによって左右される。

図中 A の矢印は、キリストを囲む人物群が画面左に配されているために、背景の岩山と枯木を配することによって、均衡を保つために下降する重力を表している。山頂の枯木は、画面左右の不均衡な量のバランス保つために、楔の役割を果たしている。

そして、岩山の画面右が切れることによって観る者に、次の壁画『われに触れるな』の物語に繋がることを想像させる。

図中 B の矢印は、量が空間の中を動く場合に作り出す空間ないし奥行きを示している。矢印が示すように左右両方向に向かったムーブマンがある。ガフロン (Gaffron, M., 1950) は、こうした絵の中の三次元空間で、左下手前から右上へと知覚していく走査経路をグランスカープと呼んだ。

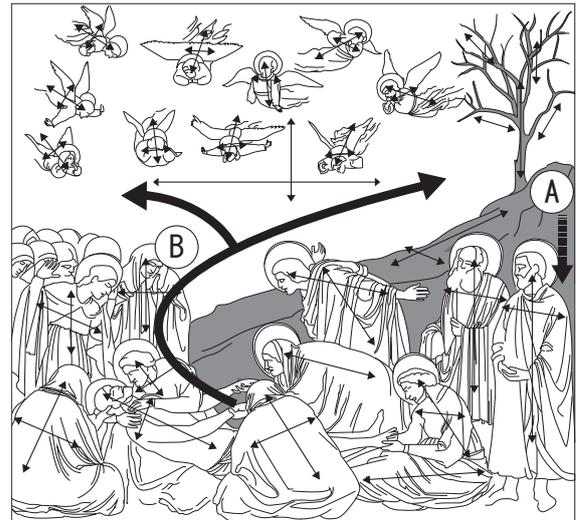


図 19 諸要素の力関係を平面的に表したもの

出典：著者作図

5. 分析結果

ジョットの先輩画家チマブーエの作風が、東方ビザンティン様式とゴシック様式を併せ持った明確な中世様式であるのに対し、ジョットの作風は、彫刻家アルノルフォ・ディ・カンビオの作品のような、立体的で彫塑的である。このような新しい絵画表現は、当時ローマ派に属するピエトロ・カヴァリーニによって既に始められていた。ジョットは、その表現を踏襲し、ジョットなりに高い次元に昇華させたことが分かる。その集大成となるものが、このサンタ・マリア・デラ・カリタ聖堂の壁画であった。

聖堂の壁画群を分析した結果、次のような 6 点の特徴が見られた。

- (1) 新約聖書の物語が、観る側へ明確に伝わる巧みな場面設定と群像の構成力が秀逸である。このことによって、文盲の人でも壁画からキリストの教えをイメージとして汲み取ることができると。
- (2) 登場人物の特徴を汲みした性格描写が、巧みに表現され特に手や顔の表情に卓抜な描写が見られる。
- (3) 画面の均衡のバランスをとるために、人物などの大きさやレイアウトなどの構成はむろん、背景の岩山の大きさや、形態を巧みに使って均衡を保つように力学的な配慮をしている。
- (4) 『ユダの接吻』や『キリストへの哀悼』に見られるように、画面中央に背中越しの人物を配することは、これまでの絵画史上になかった。ジョットの空間構成の先進的な試みであり、現実的で、自然観を肝要にしている現れである。このことによって、画面奥への空間の広がりを一

層感じさせる。

- (5) 『ヨアキムの夢』や『エジプトへの逃避』などに登場する天使の下肢を、ぼかしていることも、かつて絵画史上の表現にはなかった。これまでの画家たちは、天使の下肢をはっきりと描いてきた。

こうした表現は、我国の12世紀後半に描かれた絵巻物『信貴山縁起絵巻』の中にも登場した。疾駆する護法童子が、雲を渦巻かせ、髪や鎧の剣を後ろになびかせてスピード感を表現している場面である。黄金の輪宝が、激しく回転する様子を流線で描かれているのである。流線は、現代のアニメーションの世界では表現の一つである。

このぼかしや流線は、二次元が平面、それに奥行き空間が加わったのが三次元だが、時間軸が加わった4次元的なムーブマンを表している。

- (6) 壁画の中に、同時異図法が巧みに組み込まれている。同一人物が、同一画面に複数回登場する連続的叙述の手法である。限られた空間の中に、時間的シーケンスを設け、見る者の視線をスロモーション的に巧みに誘導する。この手法は、世界中の物語絵に多く見出せ、我国の絵巻物『判大納言絵詞』にも、子どもの喧嘩のシーンが広く知れ渡っている。また、今日のアニメーションでは、珍しいものではない。

ジョットは人間的な空間と時間を壁画に導入し、青地の背景とビザンチン風の厳かな顔つきが示す神の永遠性と対比させようとした。ジョットは、感情、表情、量感、そして拙いながら遠近感が感じられる壁画には、多くの人物が遠近の縮尺を無視して描かれているが、各人の姿態にはそれぞれ特徴がある。代表的な作品に『キリストへの哀悼』に登場する腕を大きく広げている聖ヨハネであり、彼の絶望感が見る側に伝わってくる。

この壁画には、物語に直接関係のないものは何もない。意味をもつ事物だけに対するこの集中は、人物像を単純な背景からより一層はっきりと目立たせている。

ジョットの絵画技術は、生まれもつ自然感や巧みな構成力、卓抜なデッサン力、鮮やかな色彩感覚、フレスコ画法の習熟に裏打ちされ成り立っている。物語の場面決定から物語の区画づけ、構図、形態、色彩は、彼の創造によるもので、装飾と周囲の空間がこれほど美しく調和しているというのは、美術の歴史の上で稀な例といえる。生き生きと描かれた物語にみる人間性と宗教性の融和は、並外れた造形感覚に支えられている。

あの粗野にして無能な時代に、ジョットが制作の諸般に学識深く通曉し、当時の人々が全くもって認識していなかった造形の原理を完全に復活させたのは、大いなる奇跡といえる。

6. おわりに

ジョットは、あたかも聖書の物語が私たちの目の前で起こりつつあるかのような映像を作り出した。このためには、もはや同じ情景についての古い表現を参照し、これらの由緒ある手法を新しい作品に適用するのでは不十分であった。修道士たちが、聖書や聖者伝を読み聞かせる際に、教えを説く方法を見習ったのであろう。読み聞かせる際に、大工の家族がエジプトへ逃避する時はどんな風であったかとか、キリストが十字架に釘打たれた時はどんな風であったかとかを、説教の中で人々に実感させるように熱

心に説いたのである。ジョットは、それをまったく新たに徹底的に絵画として追求したのである。

古代ギリシアの芸術家たちは、美しい肉体の形をどのようにして組み立てるかに主な興味を示した。しかし、ゴシックの芸術家にとっては、これらの手法や秘訣はすべて、聖書の物語を、より感動的に、納得のいくように表すという目的のための一つ的手段にすぎなかった。彼は作品をそれ自体のために表現したのではなく、その内容の伝達のために表したのであり、信者たちがそれから慰めと教えを引き出せるように創り出したのである。紀元6世紀末の教皇グレゴリウスは、教会に属する人々の多くは文盲であること、そして彼らを教導するためには、絵画が、子どもの絵本の中の挿絵と同じように有益であることを説いた。ジョットは、それをまったく新たに徹底的に追求したのである。

ジョットの長い画歴は、イメージの明確化が終始一貫していると同時に、深く考えてはふたたび構想を練り直すといった作業を繰り返すことで、様々な様相を呈した。ジョットの登場によって、過去何世紀ものあいだには見られなかったような急激な変化が、わずか数年の間に起こった。特に衝撃的で決定的な成功を博したアッシジの作品が、それに当たる。アッシジの上堂から、穏やかで古典的な物語のまとまりを持ったピエロ・デラ・カリタ礼拝堂、色彩が豊かで鮮やかになったアッシジ下堂、そして最後に洗練されたゴシックの時期へと移り変わっていった。

ジョッテスキ(Giotteschi)は、ジョット流派といわれるようにジョットの死後、その様式を継承した画家の総称を指す。タッディオ・ガッディ、バルナルド・ダッディ、ディマソ・ディ・バンコなどがあげられる。彼らは、絵画に空間性と写実性を吹き込んで一大変革を成し遂げ、その後のイタリア絵画、そしてヨーロッパ絵画を方向づけたといっても過言ではない。こうしたジョット絵画の背景となったのは、都市市民層の勃興、その市民たちの心をとらえた聖フランチェスコ以来の宗教運動、そしてフレスコ画技法の発展などをあげることができる。

ジョットの最後の状況は、パラッツォ・デラ・ポDESTA内の礼拝堂壁画に反映している。ダンテの肖像と伝承される美しい横顔を含む「天国」と「地獄」などからなるこれらの装飾は、ジョットが亡くなった1337年に完成し、仮にジョットの構想に基づいているにせよ、彼の監督なしに工房の人々が制作したという種類の作品がどんな様相を呈するに至ったかを示してくれる。ガッディやダッディら有能な弟子たちは、おそらくこの頃師のもとを離れ、それぞれ独立して活動を開始していた。

ジョットのアッシジ以降の制作活動が絵画の表現法に与えた影響は、西洋絵画のその後を決定したのである。すでに14世紀の半ば、当時の文化の中に広がっていた現世的で非超越的な傾向に絵画を適合させるジョットの見聞性に人々は、気づいていたのである。事物の量感、現実的で計測可能な空間、自然の外観の特徴、現実の個々の要素の再発見など、これら全てがヨーロッパ絵画にとって大切なものとなった。そして、15世紀フランドル絵画におけるヤン・ファン・アイクの大変革の根は、ジョットを土壌として植え込まれていたのである。

ジョットについてヴァザーリは、その著書で「それまでの洗練されていなかったビザンティン美術を徹底的に打ち壊し、現在見られるような現実味あふれる素晴らしい絵画をもたらした。200年以上にわたって忘れ去られていた絵画技術を現代に蘇らせた画家である」を絶賛している。

まさに彼によって、美術史上が大きく転回する軌跡を残したといえる。

1337年1月8日、ジョットは亡くなった。フィレンツェ共和国主催により盛大な葬儀が営まれたと

いう。現在でもサンタ・マリア・デル・フィオーレ大聖堂の一角にはジョットの顕彰碑があり、その名をとどめている。

引用文献

- [1] 佐々木英也著『ジョットの藝術』, 中央公論美術出版, 1989年, p. 165.

参考文献

- ルチアーノ・ベッローシ著, 野村幸弘 (訳) 『ジョット』, 東京書籍株式会社, 1994年
 ブルース・コール著, 越川倫明 他 (訳) 『ルネサンスの芸術家工房』, 株式会社ペリかん社, 1994年
 横山了平著『絵画の構図』, 理工学社, 1985年
 E・H・ゴンブリッチ著, 友部直 (訳) 『美術の歩み 上』, 株式会社美術出版社, 1983年
 会田雄次著『ルネサンスの美術と社会』, 株式会社創元社, 1957年

表1 分割法の凡例

凡 例			
記号・用語	説 明	記号・用語	説 明
ϕ	黄金比の略記号 (ϕ 分割) 主に線分を分割する際に用いる	$\sqrt{3}$ 分割	長辺と短辺の比が 1.732:1 の長方形と、ある長さを $\sqrt{3}:1$ に分割した点を指す
ϕ 長方形	長辺と短辺の比が 1.618:1 の黄金比長方形	S	正方形の記号 画面の短辺を一辺とした正方形を作図したときに、S1、S2…と順次番号を付す
G	黄金分割の位置を示す 主に面として、分割する際に用いる	等分割	等分割は画面の縦・横に 1、2、3…の目盛りを付す
G、G1	ϕ 分割 (画面の縦横)	対角線	画面の対角線を指す
$\sqrt{2}$ 分割	長辺と短辺の比が 1.414:1 の長方形と、ある長さを $\sqrt{2}:1$ に分割した点を指す	破線	画面の水平・垂直 2 等分線

出典：著者作図