

## ロレンツォ・ギベルティの *quasi tutta la parte di sotto* の解釈について

上田 恒夫

ロレンツォ・ギベルティは、その著述「コンメンタリ」第二書のジョット批評の中で、次のように書いています。

Dipinse nella chiesa d'Asciesi nell'ordine de'frati minori quasi tutta la parte di sotto. (ジョットは)アッシジの聖フランチェスコ教会で、下のほとんど全ての部分を描いた。<sup>(1)</sup>

あらかじめお断りしますと、フィレンツェ国立図書館の写本では、*di sotto* の部分は *di* と *sotto* を分けて、*disotto* つまり一語の形容詞としていますが、この発表ではシュロツァー版に従い、とりあえず二語として検討することにします。

さて、ギベルティがここに言う *quasi tutta la parte di sotto* 「下のほとんど全ての部分」が、上下二院からなるこの教会の、「下院のほとんど全ての部分」と言う意味なのか、あるいは「上院の下のほとんど全ての部分」なのか、この短い文だけでは判断できません。

もし「下院のほとんど全ての部分」だとしたら、ギベルティは下院に描かれたジョットスキの壁画群をジョット作と誤認したか、あるいはこれらの壁画を広くジョット作と認定していたことになります。

反対に、「上院の下のほとんど全ての部分」だとしたら、上院の下の方に描かれた壁画、すなわち聖フランチェスコ絵伝の「ほとんど全ての部分」

をジョットが描いた、と言う意味になりましょう。

このほか第三の解釈として、同じ教会上院の、いわゆる「イサクの画家」による壁画、ないし聖フランチェスコ絵伝中の《泉の発見》や《小鳥の説法》などをあてる説がありますが、これは、ギベルティの言う *sotto* を、「教会の内陣から遠い部分、ないし上の端の方」と解釈する特殊な立場です。これでは、*quasi tutta* 「ほとんど全て」が意味をなさなくなりますから、この解釈を正面から取り上げる人はひとりもいません。<sup>(3)</sup>

したがってギベルティのアンビギュアスな文章の解釈の選択肢は、最初の二つに絞られましょう。事実これまで多くの人は、この二つのいずれかの解釈を主張して来ましたが、ギベルティの問題の文章は、いわゆる《アッシジ問題》、つまり上院の聖フランチェスコ絵伝等は果たしてジョットの作であるか否かを巡る、激しい様式論争とリンクして検討されて来ました。様式上、この壁画をジョット作としない、いわゆるノン・ジョット派、これには、一八二七年のフォン・ルモール、一九一二年のリンテン以降、シレン、オフナー、スマート、スタブルバインらがいます。この人たちは、独自の様式判断を最大の根拠にして聖フランチェスコ絵伝をジョットの作品リストからはずし、その制作時期を遅らせる点でほぼ一致する事は、申し上げるまでもありません。

ここで問題にしたいのは、この人びとが、自ら主張する様式判断に事寄せてギベルティの文章を解釈しようとする姿勢です。いままし、その解釈

がどのようなものであるか見てみましょう。

リンテレンやスマートは、聖フランチェスコ絵伝を最初にジョット作としたのは、ギベルティではなく、ヴァザリーであると言い、ヴァザリーは下院のことを言う場合 *chiesa di sotto* と書いているから、ギベルティの *sotto* も、下院を指すと考えるほかないと判断して、ギベルティの文章の信憑性に疑問を投げかけました。

中でもスマートは、*quasi tutta la parte di sotto* そのものをテーマとする複雑で難解な論文を三度も発表していますが、その内容の基本線に変更はありません。それを要約すると、次のようになります。

一、ヴァザリーは『美術家伝』の第二版で聖フランチェスコ教会上院の聖フランチェスコ絵伝の作者をジョットとしたが、その根拠は、ギベルティの言う *quasi tutta la parte di sotto* にあるのではなく、このアトリビューションはヴァザリー自身の判断によるものである。

二、ギベルティの著述を下敷きにした「ガッディ手稿」には、聖フランチェスコ教会におけるジョットの制作について *nella chiesa de' frati Minori quasi tutta la parte di sotto della chiesa dipinse* と記されるが、ここにいう *chiesa* は下院をさすように思われ「上田注、「思われ」です」、ヴァザリーはこれを拠りどころにして、下院の「フランチェスコ会のアレゴリー」などの壁画をジョットの作としたと判断される。

三、ヴァザリーは、この壁画群の所在を、*nella chiesa di sotto* つまり「下院に」と記している。したがって、ギベルティの「コンメンタリー」と「ガッディ手稿」に言う *sotto* は、いずれも、疑う余地なく下院をさす。

スマートの論旨の核心的部分はこのようなものです。スマートは、「フランチェスコ会のアレゴリー」の所在を下院 *chiesa di sotto* としたヴァ

ザリーの文章をもとにして、ギベルティの *quasi tutta la parte di sotto* を下院の壁画に結びつけ、ギベルティは上院の聖フランチェスコ絵伝をジョット作としたのではない、ヴァザリーが最初にそれを言い出したのだと主張するわけです。

しかし、後世のヴァザリーの文章に照らしてギベルティを読もうとする姿勢は、合理的ではありません。ギベルティ自身 *parte di sotto* と書いているだけで、*chiesa di sotto* と書いているわけではありませんが、スマートはこれについて何も言っていない。「ガッディ手稿」に言う *sotto* についてのスマートの解釈も、右に見たようにまことに根拠薄弱です。求められているのは後世の人の文章からする解釈ではなく、ギベルティ自身の言う *sotto* の解釈であるはずですが、これについてスマートはギベルティのテキストに即してほとんど何もやっていません。スマートの論証は何ら問題の解決にならないと言わざるを得ません。

様式分析が史料情報にまさる最終法廷である、とするスマートらは結局、彼らの様式判断と矛盾を来さないようにギベルティのテキストを解釈しただけであると言つて過言ではないと思います。

その結果彼らは、ギベルティはひとつの判断を表明したのではなく、ジョットは聖フランチェスコ教会で制作したとする古い伝承をもとにして書いたのであろうと推測して、ギベルティの判断をありのままに聞こうとする耳を塞いでしまいました。スマートについて指摘した問題は、リンテレンら、ほかのノン・ジョット派の人々についても、等しくあてはまります。

※ ※ ※

一方、ギベルティの言及するのは上院の聖フランチェスコ絵伝であると  
する論者はどうでしょうか。

ノン・ジョット派の場合と違って、この解釈では、下院のジョットスキの壁画を考慮する必要がなく、また、上院の聖フランチェスコ絵伝をジョット

ト作としたヴァザリーの言明とも矛盾しないと言う強みがあります。

この解釈をとる人に、一九四一年のトエスカ以降、マザー（このマザーについては最後の方でもう一度触れます）、コレッティ、サルヴィーニ、ニューデイ、ジョセッフィ、マレーらがいます。しかし、下院にはジョットに帰すべき壁画は何ひとつないのだから、ギベルティは上院の下の部分の聖フランチェスコ絵伝をさして書いたのであろう、とするトエスカやサルヴィーニの見解も、自らの様式判断をギベルティのテキスト解釈に優先させる点で、つまるところ、先に見たノン・ジョット派と同じ手法によっていると言わざるを得ません。

ただし、マレーはギベルティのテキストを子細に検討し、ギベルティの言う parte は「コンメンタリー」の失われたオリジナルのテキストでは *parete* すなわち「壁」ではなかったか、と推定しました。そして、問題の文を「下の壁のほとんど全ての部分」と読み替え、上院の聖フランチェスコ絵伝がそれであろうと考えました。しかし、ギベルティ自筆のテキストはもはや存在しないのですから、これは推定の域を出ません。

現存する唯一の「コンメンタリー」の写本テキストをもつても言うことは何か。これを我々の課題とすべきでしょう。

※ ※ ※

以上、二つの解釈の試みと、その問題点をざっと見て来ました。

テキスト解釈の前提に様式判断を置く手法は、様式判断を巡って意見が真つ向から対立している状態では、お互いに説得力をもちません。ヴァザリーの著述や「ガッティ手稿」など、後の時代の文献から「コンメンタリー」を逆照射する方法や、失われた原本に遡及するフィロソジカルな推定によっては、適切な解釈が導かれた際の補強材料以上のものを期待することはできません。

また、作品を見る目の確かなギベルティが、リッコバルド・フェラレー

ゼの年代記<sup>(6)</sup>といった、古い伝承だけによって問題の文を書いたとは思えません。

そこで私は、従来のようなアプローチはとらず、まず最初、「コンメンタリー」第二書を美術批評書として取り上げ、問題の文をそのテキストの文脈の中に置いて再検討し、ジョットとジョッテスキに対する著者の判断を聞きたいと思えます。そして、そこから得られた解釈を壁画の現場状況に照らして総合的に判断し、ギベルティの言わんとした意味を明らかにしたいと思えます。

実証的な美術史にはなじみにくからでしょうか、「コンメンタリー」を美術批評書として読もうとする試みは、〈アッシジ問題〉を巡る論争の現場では稀薄でしたが、一九二二年のシュロツサー以来、シニバルディ、モリザーニ、クラウトハイマー、エルコリら<sup>(7)</sup>が以前からやってきたものです。ただしこれらの学者は逆に〈アッシジ問題〉を正面から取り上げることがありません<sup>(8)</sup>。

私がやろうとするのは、「コンメンタリー」を、対象作品に関する情報ソースとしてのみならず、美術批評書としても取り上げ、この二つの側面をあわせもつ本書にふさわしい扱いをするということです。「ガッティ手稿」のように、著者の作品判断らしいものが特に示されないテキストの場合には、対象作品との照合、いわゆる *Autopsie* をもつて、その情報の信憑性の検討は一応達せられましようが、ギベルティの場合には、それで終わらせてはなりません。

※ ※ ※

では、ジョッテスキに対するギベルティの判断から見ることにし、まず彼の言う *gesso* が下院をさすのか、上院の下をさすのかについて検討しましょう。

この問題を考える糸口が、アンブロージオ・ロレンツエッティとシモー

ネ・マルティーニを比較して論じた「コンメンタリー」第二書の第十三節にあります。ギベルティは次のように書いています。

マエストロ・シモーネは非常に立派な画家で、大変、高名であった。シエナの画家たちは、彼こそ最高だったと考えているが、私には、アンブロージオ・ロレンツェッティの方が、はるかに上であり、言い換えれば、ほかの誰よりも学識があったと思われる。

この引用は、実はアンブロージオ・ロレンツェッティを論じた部分ではなく、それに続くシモーネ・マルティーニを論じた部分の出だしです。それだけに、その前の二節でアンブロージオの絵を細やかに論じてきた熱気と余韻がここに感じられ、ギベルティの自主的な批評傾向がはつきりと表れていて、とても印象的です。

この文章を巡って、二つの事を指摘します。ひとつは、アンブロージオについて「ほかの誰よりも学識があった」と言う部分で使われる、「学識ある」と言う形容詞 *dotto* (ないし *docto*) の問題です。

もうひとつは、ギベルティがアンブロージオ批評の中で、この画家の絵の物語主題 *istoria* を細やかに記述している事で、これはエクフランス、ないしデスクリプツィオの問題と言えます。

まず第一の点について言うと、引用した文ではアンブロージオとシモーネの優劣が、ただひとつの形容詞 *dotto* の使用いかんに示されています。ギベルティは、まず、アンブロージオの方が「はるかに上である」とした後、すぐにこれを言い換えて、「ほか誰よりも *dotto* であった」と言い切っています。この形容詞は、ギベルティの批評で最も重要なキーワードですから、この言い換えからして、形容詞 *dotto* には、ギベルティ独自の意味が込められていると言つてよいでしょう。「コンメンタリー」第一書第一節によれば、ギベルティの言う「学識」 *dottrina* には、主な自由学芸のほか、透視遠近法、物語主題 *istoria*、解剖学、素描論が含まれ、それ

らに通曉した優れた画家をさしてギベルティは *dotto* であると判断しています。

ここで注意したいのは、批評用語としてしっくりしない響きをもつこの人文主義的な言葉は、あくまで対象作品に即して使用されているということです。つまり、均整のとれた人体の寸法 *misura* や、正確な対象のデッサン *imitazione della natura* が認められ、それらが透視遠近法に従って正しく配列されていると、その作品は *dotto* であると、判定されます。言い換えれば、フィレンツェ美術の伝統である写実的で知的な表現の側面をあらわすのが、この形容詞であると言えます。

次に、第二の、物語主題の記述の問題です。アンブロージオ批評でギベルティは、描かれた物語を、文字どおり物語するような口調で丹念に記述しています。その引用は煩瑣になるので省略しますが、ともにシエナにあった壁画、つまり、聖フランチェスコ教会の《フランチェスコ会士の殉教》と、サン・タゴステイーノ教会の《聖カタリナ伝》の物語主題の記述だけでも、二節に及ぶアンブロージオ批評の大半を占めるといふ、異例のもんです。

二つの壁画とも現存しませんが、幸いにもギベルティはパラッツォ・プリコに今も残る《善政》 *Buon Governo* などに触れています。特にこの《善政》を思い浮かべるなら、ギベルティがアンブロージオに、どれほど熱い思いを寄せていたかが、容易に想像できます。学識の裏づけがあり、同時にまた物語内容をこまやかに表現したアンブロージオを、非常に高く評価しています。

主題が求める盛りだくさんの情景を正確に描写しながら、それを知的な構成でまとめて行くアンブロージオの絵の成り立ちは、ギベルティ自身の《天国の門》の浮彫りのそれに、似たところがあります。アンブロージオを語ることは、年老いた彫刻家ギベルティのアイデンティティーの証しでもあります。

さて、物語主題に関する知識も、ギベルティの言う「学識」 *dottrina*

の中に含まれていることは、先に示したとおりです。しかしアンブロジーオ批評に見る物語内容に詳しく立ち入った記述は、その方法においても分量からしても、確かに異例であり破格です。こうした点に着目して、私は、ギベルティの意図はともかくとして、「学識」を意味する *dotto* ないしその形容詞 *dotto* の使用と、「物語主題」*istoria* の記述とを、別個の批評基準として分けて考えるのが適当だろうと考えます。

この二つの基準の取捨選択と組み合わせに、ギベルティの判断が非常に鮮明にあらわれています。例えば最も極端な場合、「学識ある」人と判定されなかつたオルカーニャは、物語内容の記述も抑制されますが、この事実から私たちは、ジョットの系譜につらなりながらも、今日「反ジョット」の芸術家と呼ばれるオルカーニャの作風が、しかるべく評価されていることを追認するわけです。

※ ※ ※

少々迂回しましたが、ここで、ギベルティのジョツテスキ批評についての結論です。

第五節のステーフアノ（・フィオレンティノ）、及び、第六節のタツデオ・ガッデイと言ったジョツテスキも、実は、シエナ出身のアンブロージオやバルナ（・ダ・シエナ）らと同等に、この二つの基準の双方にかなう画家として評価されています。つまり、この二人のジョツテスキは、その「学識」を讃えられるとともに絵の物語主題を丹念に記述されて、ほかの画家たちから、はつきりと識別されています。

※ ※ ※

次に、「およそ六百年の間埋もれたままだった多くの学識を創出し、発見した人である」とギベルティが書いたジョットについてはどうでしょう

か。

不思議なことにギベルティは、フィレンツェや、アッシジや、パドヴァ、そのほかの都市でジョットの作品を実際に見ているのに、その物語内容には無関心であるかのごとく一切触れず、ただジョットを「学識ある」第一等の画家として讃えるばかりです。その作品批評が意外に短いのに驚きます。このことから、ギベルティはジョットに無理解ではなかつたか、とするモリザーニの疑問<sup>9)</sup>も出て来ますが、私はそうは思いません。

ジョット批評において物語主題の記述が抑制されたのは、物語にまつわるこまやかな細部描写へと見る者の関心を拡散させず、知的な構想力をもって人間的ドラマの核心へと導くジョットの絵の成り立ちの反映でもありません。実際、スクロヴェニ礼拝堂の壁画を前にして、今日の私たちも、どれほど物語内容そのものに興味を引かれるでしょうか。

この点について私は、アンリ・マチスの言葉を引用したいと思います。自ら壁画を手がけ、また、パドヴァ近郊の温泉地アバノに滞在してスクロヴェニ礼拝堂に何度も通ったマチスは、ジョットの壁画について、こう語っています。二見史郎先生の訳を借りて引用しますと、

作品はそれ自体のうちにすっかりその意味を具えていて、まだその主題を知らぬ観客にすらそれを感じとらせるようなものでないといけません。パドヴァのジョットの壁画を見ると、私は目の前にあるのがキリストの生涯のどの場面であるかを知ろうと気を配ったりしないが、それが発散している感情はすぐに見てとることができる。<sup>10)</sup>

ジョットとマチスとの間には確かに時代の隔たりはありますが、二人はともに時代の転換点に立ち、デッサン家であるとともに色彩家であるというコンジニアルなタイプの芸術家ですから、マチスのジョット批評にはリアリティがあります。

そして、ジョットの芸術を批評するギベルティの目も、マチスのそれに

近かつたのではないでしょうか。ジョット批評があまりに手短かすぎるのは、まず第一にそのような理由によるのでしょうか。同時にまた、アンブロージオや二人のジョッテスキに対するのは違って、ギベルティが相当醒めた目でジョットを見ていたからでもありません。

それは、かつて壮年のギベルティがフィレンツェ洗礼堂第二門扉の制作において創作の源泉としていたに違いないジョットの芸術を、その後の自らの仕事、つまり《天国の門》によって、もはや乗り越えてしまったと信ずるに至った結果ではないかと思えます。

ジョットと同列に扱われた画家がもう一人います。ギベルティは、第二書の第七節でジョッテスキの一人、マーズ（・デイ・バンゴ）について、ジョットに対するのと同様、その絵の主題内容には踏み込まず、もっぱらその「学識」に着目し、

Abbreuiò molto l'arte della pittura. (マーズは) 絵画芸術を大いに簡潔にした。

と書いています。これは、単純で知的な空間の組み立てと、人数を極力抑えたマーズの人物群の構成をさして言っているのだと、私は考えます。つまりギベルティは、マーズの絵を前にして、その物語内容について饒舌に語る必要を感じなかったと言えるでしょう。ギベルティの言及するサンタ・クロッチェ教会の壁画《聖シルウエステルとコンスタンティヌス大帝》を見ると、そのような印象を強くいただきます。

そしてこのような手法で、ギベルティはジョットとマーズを同一のグループにまとめ、ほかの芸術家たちから区別しています。形容詞 *sotto* の単独の適用には、このような判断があったと考えます。

テクストをこのように読むなら、ギベルティは、ジョットの芸術と、ナラティヴな傾向の強まった次の世代、つまりタツデオ・ガッデイ、ステイーファン・フィオレンティーノの芸術との違いを認識できただけでなく、マ

ゾ・デイ・バンコとオルカーニヤの作風の違いもしつかりと見極め、それぞれの画家の作品リストを作っていることがわかります。

※ ※ ※

さて、ここで、ギベルティのいう *sotto* の意味について、一応の結論を出すことができます。

繰り返しになりますが、ジョットとジョッテスキを識別できたばかりか、ジョッテスキの間に芸術傾向の違いがあることさえ指摘できたギベルティが、聖フランチェスコ教会の下院のジョッテスキの壁画群をさして、ジョット作と判定することはなかったでしょうし、広くジョット作と認定していたとも考えられません。

この点について付け加えれば、クラインシュミットは一九二六年の大著で、アッシジの教団の史料の中で、*parte di sotto* が「下院」をさす事例はひとつもなく、下院はあくまで *chiesa di sotto* であると言っています。クラインシュミットはフランチェスコ会士であり、この教団の史料に通曉した人です。クラインシュミットは、ギベルティの問題の文が上院の壁画に結びつくことを示唆しながらも、結局は「第二書」のテクストの史料の価値を認めない例外的な人であり、従ってその解釈を巡って中立の立場にある人ですから、その指摘は信頼に足るものであり、右の解釈の有力な傍証となります。

※ ※ ※

さて、ギベルティの言う *sotto* は下院をさすのではない、という結論は、結果として、一九四三年のマザーの結論と同じです。マザーは「コメントリー」第二書のテクストの文脈の中で *quasi tutta la parte di sotto* を解釈したわけではありませんが、クラインシュミットの貴重な観点をと

りいれながら《アッシジ問題》を検討し、ギベルティの言明について、今一步踏み込んで、大要次のように言っています。

ギベルティがよく識別しえたシモーネ・マルティニーやジョットեսキの壁画もあり、さらに一二〇〇年代の聖フランチェスコ絵伝も存在する下院について、ギベルティが *quasi tutta* と書くことはありえず、上院の聖フランチェスコ絵伝全二十八場面の「ほとんど全て」というのが、この文の真意であって、ギベルティは、今日《サンタ・チェチリアの画家》に帰される三ないし四場面と、残る大部分の場面との違いを識別しえた。<sup>12)</sup>

マザーはこのように書いていますが、*quasi tutta* に着目している点が大切です。この線に沿って、次に、*quasi tutta* 「ほとんど全て」という二語の解釈を補強する新たな事実をつけ加えたいと思います。それは、聖フランチェスコ教会の下院内陣のアプシスを飾っていた、ステーフアノ（フィオレンティーノ）による今は失われた壁画についてです。ギベルティは、ステーフアノを取り上げた第二書第五節で、

*Nella chiesa d'Assisi è di sua mano cominciata una gloria fatta con perfetta et grandissima arte. Aッシジの教会に、彼によって着手され、完璧にして大いなる技をもってつくられた《栄光》の図がある。*

と書いています。ギベルティはこの《栄光》の図の所在を特定していないように見えます。ギベルティは、ただ「アッシジの教会に」と言うだけです。しかし、ステーフアノにかかる記述は、ジョットの弟子たちの筆頭として、言い換えればジョット批評のすぐ後に置かれていますから、聖フランチェスコ教会におけるジョットの制作について先に触れたばかりの

ギベルティは、ステーフアノの絵のある著名な教会の名称を、自明のこととして省略したのではなかったか、と私は考えます。

これは単なる憶測ではありません。なぜなら、「教会」*chiesa* の前に不定冠詞ではなく、定冠詞 *la* が添えられているのみならず、「コンメンタリー」第二書においては、漠然と都市名のみを示す場合は別にして、批評の対象となった絵の所在を示すのに、教会や建物の名称を入れない事例は、ほかにひとつも見いだせないからです。

従ってテクストからすると、ステーフアノの失われた絵は一応、聖フランチェスコ教会にあったと推定されますが、ギベルティよりおよそ一世紀後に、ヴァザリは一五六八年の『美術家伝』第二版で、ステーフアノ・フィオレンティーノについて次のように書いています。

（ステーフアノ・フィオレンティーノは）アッシジに行き、聖フランチェスコ教会下院内陣のニッチに、つまりコロに、フレスコによって《天上の栄光の物語》*Storia della Gloria celeste* の制作に着手した。

ヴァザリはこう言って、問題の絵が下院内陣のアプシスを装飾していたことを教えてくれました。確かにヴァザリの文章にはギベルティの記述に従った形跡があるものの、「美術家伝」第二版執筆のための取材を目的とした一五六六年の旅行で、ヴァザリはアッシジにも行き、十七世紀に問題の壁画が破壊される前にそれを見えていますから、その記述はゆるがせにできません。

また、一九五六年のガブリエリは、同じく問題の絵を実際に見たフラ・ルドヴィーコの詳細な記述とヴァザリの文章にもとづいて、絵の復元を試みています。それによれば、問題の絵は、ほかでもなく、伝統的な《天上の栄光》*Gloria celeste* の図像であることが確認されました。復元のよりどころとなったフラ・ルドヴィーコらの絵の細部に至る徹底した記述か

らして、ガブリエリの復元は信頼できるものです。

この壁画には、ギベルティが挙げるステーファノのそのほかの作品と同じく、充実した細部描写が見られたに違いありません。

なお、ステーファノの作品の同定については、今日の研究をもってしてもはっきりしないところがあります。しかし、それはこの発表の支障とはならないでしょう。なぜなら、ジョットスキの一人でギベルティの言うステーファノの《栄光》の図が、ともかく、聖フランチェスコ教会下院のアップシスにあった、という点が確認されたからです。

※ ※ ※

さて、今は失われたアップシスの壁画を新たなデータに加えて、最後の結論を導きたいと思えます。

聖フランチェスコ教会の下院を裝飾する壁画群の内、ギベルティがジョット作ではない、と判定しえたはずの作品群をリストアップしてみましょう。まず、身廊の両壁を飾る一二〇〇年代の聖フランチェスコ絵伝があります。次にサン・マルティーノ礼拝堂のシモーネ・マルティーニの壁画や、ピエトロ・ロレンツェッティに帰される左袖廊の《キリスト受難伝》について、ギベルティは特に触れていませんが、彼は若いころシエナに滞在しており、シエナ派について熟知していました。だからこそギベルティは、シモーネとアンブロジーオ・ロレンツェッティの優劣を論ずることができましたし、例外的にシモーネの色彩を讃えてもいます。それゆえ、下院のこれらの壁画をギベルティが識別しえたのは当然のことです。次に、ジョットスキによるとされる壁画群があります。すなわち、

一、マッダレーナ礼拝堂の壁画群

二、身廊左壁の奥の説教壇に描かれた《聖母戴冠》図など

三、交差部天井の《フランチェスコ会のアレゴリー》

四、右袖廊の《幼児キリスト伝》をあらわす壁画群  
五、サン・ニコラ礼拝堂の壁画群

そして、上に述べたアップシスを飾っていたステーファノの《栄光》の図を、下院の壁画リストに、新たに加えたいと思えます。

繰り返す必要はないかと思いますが、これまでの検討からすると、これらの壁画はすべてギベルティが、ジョットの作ではないと判定しえたはずの作品ばかりです。これらを除くと、残る下院の壁画は、ほとんどゼロとなります。このような現場の状況を考えるならば、「下院のほとんど全ての部分」にジョットが描いた、とは到底言えません。

これまで私は、下院の壁画の作者を一括してジョットスキとしてきました。スクロヴェニ礼拝堂壁画の様式に近いマッダレーナ礼拝堂の壁画をはじめとして、下院の壁画にジョットの筆を認める説がヴァザリー以来、根強くあることは事実です。しかし、それぞれの画面の構想、ヴィジョンをも含めてギベルティが文句なくジョット作とした作品が、ここに一体どれだけあるでしょうか。私はゼロに近いと思いますが、いかがでしょうか。ノン・ジョット派のリンテレンでさえ、ヘンリー・トーデがジョットの筆とした下院の壁画の総計をもつても、ジョットは下院の「ほとんど全て」に描いたと、かろうじて言えるだけだ、と言わざるを得ませんでした。これは、ノン・ジョット派からするギベルティ解釈が、決して揺るぎないものではないことの、告白でもありましょう。

やはり、ギベルティの問題の文は、「上院の《聖フランチェスコ絵伝》のほとんど全ての部分」と解釈する以外にありません。

マザーの指摘するように、《サンタ・チエチリアの画家》に帰される場面は、それから除外されましょう。確かに、《蘇生した婦人の告白》など、聖フランチェスコ絵伝の最後の三場面（身廊左壁奥の梁間）では、現実の空間に今一歩近づいた、とても広い空間のあちこちに、サイズを縮小した登場人物たちが出来事をめぐって動いています。これを見る人の視線は、



主要な出来事や副次的な出来事のあちこちにジャンプして、私たちは、画面を一度に統一的に見るということがあります。画面全体の表現手段を、ひとつの中心的テーマに結集させようとする意欲はここでは弛緩していて、ナラティブな傾向が強くなっていきます。

聖フランチェスコ絵伝のその他の場面に私たちが認めるのは、それとは異なる表現の質であります。《サン・ダミアーンで神の声を聞くフランチェスコ》《グレッツチヨにおける神秘の降誕》《泉の発見》《小鳥の説法》《聖痕拝受》などに認められるのは、単一の人間のドラマの核心に、あらゆる画面の道具だてを結集しようとする意欲であります。《グレッツチヨにおける神秘の降誕》のごとく多くの群衆が描かれている場面でも、見る者の眼は常に中心的テーマにいざなわれます。

シニバルデイがスクロヴェニ礼拝堂の壁画を念頭に置いて言った「総合の様式<sup>15</sup>」と言う言葉は、これらの画面についてもよくあてはまるのではないのでしょうか。

聖フランチェスコ絵伝におけるこれら二つの質の落差を、ギベルティの眼がとらえていたに違いないことは、これまでの論述からすれば疑えないでしょう。quasi tuttaの二語の意味は、聖フランチェスコ絵伝においてこそ生かされると言うべきでしょう。

これで、発表の結論といたしますが、最後に付け加えるなら、発表の冒頭で触れたように「コンメンタリー」の写本では、di sottoは、ひとつの形容詞であつて二語に分かち書きされていません。これまで誰も指摘しませんでした。この事実も以上の解釈に有力な材料となりました。二語に分かたれた場合と比べて、一語の形容詞di sottoは、下院を示すほどの意味の重さを持たないことは明らかだと思います。

※ ※ ※

以上は、ジョットとジョットেসキを識別しえたギベルティの批評から得

られた知見と、壁画の現場状況とを重ね合わせて導き出された結論であり、「コンメンタリー」第二書のテキストにこれ以上の判断を聞くことはできませんが、この結論に立てば、ギベルティはパドヴァの壁画の構想に近いものを聖フランチェスコ絵伝の文字どおり「ほとんど全ての部分」に認めていたと考えてよいのではないのでしょうか。しかしこれは発表の枠を超える問題なので、これ以上のことは申し上げられません。

※ ※ ※

ともあれ、ギベルティの「コンメンタリー」第二書は初期のジョット文献の中で、上院の聖フランチェスコ絵伝をジョット作とした最初の証言であると断言してよいのではないのでしょうか。

ノン・ジョット派からするギベルティの証言に対する疑いは、これによって取り払うことができますし、スマートが試みたような外在的な手法による複雑きわまりない論述も不要になります。

※ ※ ※

なお、この発表は、筆者が従来発表してきた「ロレンツォ・ギベルティの『コンメンタリー』第二書におけるジョット像」(『日伊文化研究』第二六号)、「ギベルティの“quasi tutta la parte di sotto”はジョットのどの絵をさすか(一)」(『金沢美術工芸大学紀要』第三五号)、「ジョットとギベルティ」(『鹿島美術財団年報』第九号)をもとにして、ここではじめて統一的にまとめたものであります。

并

- (1) J. von Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, Berlin, 1912, *Ibid.*, S. 36.
- (2) Biblioteca Nazionale di Firenze, II, I, 333.
- (3) M. Meiss (*Giotto and Assisi*, New York, 1960), A. Smart (*The Assisi problem and the art of Giotto*, London, 1971), C. K. Fegler, (*Lorenzo Ghiberti's "Secondo Commentario"*, Dissertation of Univ. of Wisconsin, 1974) の各「正確な解説」の語を強うするが、
- (4) キズルチヤは聖フランシスコ祭壇をシモン・レオナルド・ダ・フィッチャの筆によるもので、C. F. von Rumohr, *Italianische Forschungen*, Berlin-Stetin, 1827 (ed. by von Schlosser, Frankfurt a. M., 1929, S. 268) / F. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, München-Leipzig, 1912, S. 178, Ss. 254-256. / O. Siren, *Giotto and some of his followers*, Cambridge, Massachusetts, 1917 (repr., New York, 1975), pp. 23-28. / R. Offner, *Giotto*, non Giotto, in: *The Burlington Magazine*, LXXIV, 1939, p. 259. / A. Smart, *Ghiberti's "quasi tutta la parte di sotto"* and Vasari's attribution to Giotto at Assisi, in: *Renaissance and Modern Studies*, vol. VII, 1963, pp. 5-24. / A. Smart <Quasi tutta la parte di sotto> del Ghiberti e le attribuzioni del Vasari a Giotto degli affreschi d'Assisi, in: *Giotto e il suo tempo*, Roma, 1971, pp. 79-91. / A. Smart, *The Assisi problem and the art of Giotto*, London, 1971, pp. 46-62. / J. H. Stubblebine, *Assisi and the rise of vernacular art*, New York, 1985, pp. 67 ff.
- (5) キズルチヤは聖フランシスコ祭壇をシモン・レオナルド・ダ・フィッチャの筆によるもので、P. Toesca, *Giotto*, Torino, 1941, p. 82. / F. J. Mather, Jr., *Giotto's St. Francis series at Assisi historically considered*, in: *The Art Bulletin*, XXV, 1943, pp. 102-103. / L. Coletti, *Gli affreschi della basilica di Assisi*, Bergamo, 1949, p. 97. / R. Salvini, *Tutta la pittura di Giotto*, Milano, 1952 (English ed., Milano, 1963, pp. 46-47) / P. Murray, *Notes on some early Giotto sources*, in: *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XVI, 1953, pp. 64-65, pp. 66 ff. / C. Gnudi, *Giotto*, Milano, 1958, p. 39. / P. Murray, *An index of attributions made in Tuscan sources before Vasari*, Firenze, 1959, p. 80. / P. Murray, *Ghiberti e il suo Secondo Commentario*, in: *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Firenze, 1980, vol. II, p. 290.
- (6) Riccobaldo Ferrarese, *Compiatio Cronologica* 中「キズルチヤの前の」フアン・レオナルド・エスコダの教会におけるシモンの制作と言及した最初の証書であるが、キズルチヤが同書を参照した形跡は認められず、筆者は管見に基づき両者の関係を指摘した人を知らなう。それはともかく「フアン・レオナルド」の史料の解釈については、フアン・シモン派のシモン派は鋭く対立してはいるが「フアン・レオナルド」を著者とする説は「フアン・シモン派」の主張である。
- (7) 「フアン・レオナルド」を著者とする説は「フアン・シモン派」の主張である。J. von Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, Berlin, 1912. / G. Sinibaldi, *Come Lorenzo Ghiberti sentisse Giotto e Ambrogio Lorenzetti*, in: *L'Arte*, XXXI, 1928, pp. 80-82. / O. Morisani, *Lorenzo Ghiberti 1 Commentari*, Napoli, 1974, prefazione. / R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1970 (2nd printing), vol. I, pp. 306-314. / J. Hurd, *Lorenzo Ghiberti's treatise on sculpture: The Second Commentary (dissertation)*, Bryn Mawr College, 1970. / J. Hurd, *The character and purpose of Ghiberti's treatise on sculpture*, in: *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Firenze, 1980, pp. 293-315. / G. Ercoli, *Il Trecento senese nei Commentari di Lorenzo Ghiberti*, in: *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Firenze, 1980, pp. 317-341. / 山田寛夫「ロマンチック・キズルチヤの『フアン・レオナルド』第一書に就いて」(昭和六十三年『日本文学研究』第三十六号「ヤブー」一〇〇頁)
- (8) ヤブーのフアン・レオナルド (op. cit., Ss. 115-116) はフアン・レオナルドの「キズルチヤ」の著者であるとシモン派を強うするが、
- (9) Morisani, op. cit., prefazione, XI.

- (10) 二見史郎訳『マティス 画家のノート』（みすず書房）四十七頁。
- (11) B. Kleinschmidt, Die Basilika San Francesco in Assisi, II Band, Berlin, Ss. 156-157.
- (12) Mather, op. cit., pp. 102-103.
- (13) M. Gabrielli, La 'Gloria celeste' di Stefano Fiorentino, in: Rivista d'Arte, XXXI, 1956, pp. 3-32.
- (14) Rintelen, op. cit., Ss. 254-255.
- (15) Sinibaldi, op. cit., p. 80.

### 【追記】

本稿は、第四十八回美術史学会全国大会（平成七年五月同志社大学）で口頭発表した原稿をそのまま再録し、最小限の注を新たに加えたものであるが、大会発表後に質疑応答があり、また後日、私的に意見をうかがったので、その要旨を記し、筆者の考えを述べる。

質疑応答ではまず、ギベルティは自主的な判断によって上院の聖フランチェスコ絵伝をジョット作と認定したのではなく、伝承によってそのように書いたのではないかとする質問があった（石鍋真澄氏）。これに答えて筆者（上田）は、ギベルティの作品批評は一貫しており、テクストのどの部分を取り上げても整合性に欠けることなく、とうてい伝承によったとは考えられない。「ギベルティは伝聞によった場合にはその旨を断っている」。それでもなお伝承によったと考えるを得ないような箇所が新たに指摘されるようなら、その時点で検討すればよいが、今のところその必要は認められない。仮に、伝承によって書いたことがありえるとしても、ギベルティは、ジョットを直接知り得た古老から何らかの情報を得ることが可能な世代であるから、その場合には、伝承のもつ意味はむしろ積極的に評価できるはずである、と述べた。

次に、ギベルティの批評を現代の立場からどれだけ公正に客観的に理解することができるのか。例えば、現代の我々は、アンブロジーオ・ロレンツエツティよりもシモーネ・マルティーニを高く評価するが、ギベルティの批評では、この評価が逆転しているのではないかとする主旨の質問があった（野村幸弘氏）。これに対して、筆者は、ギベルティの批評と対象作品とを相互に繰り返し比較し検討するならば、我々がギベルティの批評眼がどのようなものであったかを理解することは可能であり、事実多くの学者が、ギベルティの著述に近代的な様式論に近いものを感じとっている、と述べ、アンブロジーオの芸術は意外に現代的に評価されるべき面をもっており、この点でもギベルティの判断には我々を納得させるものがある、とつけ加えた。

また後日、聖フランチェスコ絵伝に詳しい小野迪孝氏から、同絵伝をジョット作とするギベルティの判断と（現代の）様式分析の結論とは別物である、とする

意見を頂いたが、氏の意見は、筆者が本稿で指摘したノン・ジョット派の「コンメンタリー」解釈の問題点に含まれると思う。

ノン・ジョット派の人々は様式分析が史料情報に勝ると考えるが、筆者は、両者の総合によってこそ、〈アッシジ問題〉に対する適切な解答が期待できると思う。また、一概に様式分析と言っても、様式分析は袋小路に行き当たったとするマレーの認識が示すように、ミクロ的な、あるいは作品を見て芸術を見ないような様式分析では充分ではなく、新しい観点を加える必要があると思う。

その点で、壁画を、建築の条件に制約された装飾ととらえるクラインシュミットやマザーの研究を再評価し、これを発展させることが大切であると筆者は考える。特にマザーは、純粋な様式論の再検討を促し、歴史的事項の重要性を喚起するが、これは、近年いちじるしい成果をおさめてきた聖フランチェスコ絵伝のクロノロジーの再編成とともに、今日の私たちが第一に注目してよい貴重な成果だろう。従来の様式分析のありかたに対する批判から出発して新たな枠組みを提唱する野村幸弘氏の研究も、このような動向と何ら矛盾しないのだから、今後我国で、〈アッシジ問題〉について一応の結論が出るとしても不思議ではないし、これを大いに期待したい。

(平成7年10月20日受理)