

恩寵の出入口

— ジョットのスクロヴェーニ礼拝堂壁画における
2つの空洞イメージ試論 —

松原知生

序論 — 秩序と乱調

14世紀初頭にジョットが手がけたパドヴァのスクロヴェーニ礼拝堂壁画は、西洋美術史において最も名高いフレスコ連作のひとつであるとともに、ジョット芸術の特質を最もよく示す傑作として、あまねく知られている。

ジョット自身によって設計されたとされる礼拝堂建築の内部は、やはり彼の手になる壁画によってくまなく覆い尽くされている（図1、2）。フレスコ連作は3段に分割され、上段の右側には聖母マリアの両親ヨアキムとアンナの物語が、左側にはイエスを身ごもるまでのマリアの物語が、そして中段と下段には、イエスの生涯と受難、そして復活と栄光の物語が並ぶ。ストーリーは上段から下段へ、左から右へというように、同じ方向に沿って展開し、観者は時計回りに螺旋状に視線を進めることで、救済の発端から完遂までの経緯を、首尾一貫した流れのもとにたどることができるようになっている。それぞれの場面は、幾何学模様で装飾された枠によって截然と区別され、あたかも額縁に収められた1幅のタブローであるかのように自己完結しており、時と場と筋の単一性というアリストテレス的な「三一一致の法則」を忠実に厳守したかのごとき統一感を帯びている。このように、スクロヴェーニ礼拝堂壁画は、一貫性、完結性、統一性という、ジョットが新たに打ち立てた造形表現の特質を典型的に示すものといえよう。

しかしながら、空間全体を特徴づけるこうした均衡に内部から揺さぶりをかけるような、奇妙な部分が存在する。それは、礼拝堂内部でまさしく最も神聖な場にあたる、内陣アーチ（勝利門）の壁面を飾るフレスコ群である（図3）。

壁画は4段に分割されている。最上段では、大天使ガブリエルをマリアのもとに派遣する父なる神が天上に座し（図4）、その下には、ガブリエルがマリアに懐妊のお告げをもたらす《受胎告知》の場面が描かれている（図5、6）。神の姿はフレスコ画ではなく、板にテンペラ技法で描かれ、それが壁面に穿たれた開口部に直接はめ込まれることで、周囲から「浮く」かのような特異な存在感を帯びると同時に、空間全体の均質性と一貫性を乱してもいる。神が大天使を派遣する天上と、同じく大天使がマリアにお告げをもたらす地上とは、他の物語場面におけるように、枠装飾によってはっきりと分割されてはおらず、2つの場面は曖昧に連続しているように見える。これに対し、《受胎告知》の場面には内陣アーチが「割り込み」、同じ建築の中にいるはずのガブリエルとマリアは左右に分断されているため、物語空間の統一性と完結性は著しく破綻している。さらに、彼らが身を置く建築の2階部分のテラスは、前方へと極端に突出し、絵画平面を取り囲む枠から「はみ出して」いるようにさえ見え（図18）、枠装飾にきっちり収まった他の場面とは大きく異なる、奇妙な非完結性を見せている。このように、通常であれば秩序と均衡の感覚を決して失わないジョットが、内陣アーチ壁面に限っては、明らかに「取り乱して」いることが分かるのである¹⁾。

そして、こうした一連の（おそらくは意図的な）無秩序あるいは「乱調」とどめを刺すのが、壁面のさらに下方にほぼ左右対称に描かれた、2つの奇妙な空洞のイメージである（図7、8）。

天井の交差ヴォールトの頂部からはランプが吊り下がり、その向こうには縦

1) ボコディはこれを「空間性のさまざまなレベルを対比させる絵画的実験」とみなしている（Péter Bokody, *Images-within-Images in Italian Painting (1250-1350). Reality and Reflexivity*, Farnham 2015, p. 40）。他方ここでは、その多様性と非一貫性をもつ宗教的意義を重視する。

長の二連窓が開いている。上下の端にはコスマーティ様式によるモザイクの装飾帯が走り、下部には大理石の仕切り板が設けられているため、内部はよく見えない。礼拝堂の中央に立って向き合うと、あたかも壁面に実際に「穴」が穿たれ、そこだけ奥に引っ込んだように薄暗く見えるこの建築イメージは、これまで多くの研究者たちを当惑させてきた。そもそもこれらが何であるのかについてさえ、見解は一致していない。実際、単なる「描かれた部屋 (painted chambers)」から、「秘密の小礼拝堂 (cappellette segrete)」あるいは「見せかけの翼廊礼拝堂 (fictive transept chapels)」、 「小聖歌隊席 (coretti)」、 「フレスコ画による壁龕 (frescoed tabernacles)」など、呼び名からしてまちまちなのである。さらに、それらが何のために描かれたのか、その目的や機能に至っては、説得力ある解釈がまだまだなされていないのが実情である。それゆえここでは、この一貫性を欠いた「乱れた」壁面、およびその最下方に位置する奇妙な空洞のイメージの意義について、それが描かれた場や文脈をも踏まえた上で、できるだけ一貫性のある解釈を試みたい。そのためにまず、従来の説を3つに分類して紹介し、それぞれの妥当性について検証することから始めよう²⁾。

1 従来の解釈

1-1 解釈① クワドラトゥーラの先駆?

第一の説は、ロベルト・ロンギをはじめ、主にイタリアの研究者たちに共有されているもので、この空洞表現を「クワドラトゥーラ」の遠い起源をなす、純粋な遠近法表現の実験とみなす考え方である³⁾。

クワドラトゥーラとは、ルネサンス期に成立し、特にバロック期に流行したもので、本物の建築が実際に目の前にあるかのようなイリュージョンを生み出

2) これらのイメージをめぐる批評史については、以下を参照。ロベルト・ロンギ「洋々たるジョット」(1952年)拙訳、『ロベルト・ロンギ芸術論叢Ⅱ』岡田温司監訳、中央公論美術出版、1999年、188-194頁；Irene Hueck, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova. Testi*, a cura di Davide Banzato, Giuseppe Basile, Francesca Flores d'Arcais, Anna Maria Spiazzi, Modena 1995, pp. 229-231.

す、錯視的な壁画や天井画表現を指す。早い時期の壁画としてはマザッチョの《聖三位一体》(図9)を、最盛期の天井画としてはポツツォの《聖イグナティウス・デ・ロヨラの栄光》(図10)を、それぞれ挙げておけば十分であろう。マザッチョ作品では、ルネサンス様式の礼拝堂建築が実際に壁面に設けられ、その奥に広がる暗がりには三位一体が顕現したかのような印象が生み出されている。ポツツォ作品においては、教会の建築が絵画によって天井を越えて延伸し、その向こうにまばゆい天上空間が広がっているかに見える。礼拝堂の壁面あるいは教会の天井全体を覆い尽くす、これら後世の壮大なフレスコ装飾に対し、ジョットが描いた2つの空洞は、たしかにごくささやかなものではある。しかし、特定の位置に立って見た場合、実際に建築がそこに存在するかのようないリュージョンを生み出すというトロンプ・ルイユ(錯視表現)の点で、のちのクワドラトゥーラの出発点をなすものとみなされるわけである。他の物語場面とは異なり、この部分に人物像がまったく描かれていないことも、この解釈の裏づけとなるかもしれない。

しかし、この考え方は、いくつかの点で承服しがたい。第一の問題点としては、ジョットによる2つの空洞とそこに描かれたモチーフが、実際に錯視をもたらしうるほどのリアルなスケール感を欠いていることが挙げられる。両空間にはランプが吊り下がり、その背後にはゴシック風の尖頭アーチを戴いた二連窓が設けられているが、いずれもミニチュアのように、実際にその場にあると想定するにはあまりに小さいのである。また、先に述べたように、この空間は「小礼拝堂」あるいは「小聖歌隊席」と呼ばれることもあり、ロンギは、「その中に入れるのではないかと想像されるほど」だと述べているが³⁾、実際に人が入れるほどの十分な広さを具えた礼拝堂や聖歌隊席のような建築空間にはとも見えないのではないだろうか。

3) この解釈については、ロンギ前掲文に加え、主に以下を参照。Luciano Bellosi, “La rappresentazione dello spazio,” in *Storia dell’arte italiana*, vol. IV, Torino 1980, pp. 5-39 (14-15); Id., *La pecora di Giotto*, Torino 1985, p. 55; Francesca Flores d’Arcais, *Giotto*, Milano 1995, p. 143.

第二に、このような構造体を実際に伴った当時の宗教建築は知られていないという事実も無視できない。たとえば、ピエトロ・ロレンツェッティによる有名な長椅子（図11）や、ジョットの弟子であるタッデオ・ガッディによる壁龕のイメージ（図12）は、実際にこれらが設けられる壁面下方の位置に、原寸大に近いスケールで描かれているため、トロンプ・ルイユとしての条件を満たしている⁴⁾。これらと比較した場合、より高い位置に描かれたジョットの空洞は、当時の建築の中に類似した構造物を見出すことはできないのである。

そして最後の問題点として挙げるべきは、この解釈が前提としている近代主義的な歴史観である。ジョットが中世に描いた2つの空洞に遠近法的イリュージョンの先駆的表現を求める考え方は、イリュージョニズムや自然主義が近代ヨーロッパ絵画の基礎をなしたという「過去」をすでに知っている「現在」の立場から、ジョットをその「未来」の起源とみなす遡及的・事後的な歴史観の産物であって、中世の宗教イメージを近代アートのパラダイムに当てはめて捉えようとするアナクロニズムに陥っている。ジョットが活動した中世後期は、宗教的な建築や事物がいまだ聖なるものの寓意あるいは比喩形象^{フィグーラ}としての意味をもった時代なのであり、2つの空洞も、純粋な芸術的実験の産物としてではなく、こうした事実を考慮して解釈する必要があるだろう⁶⁾。

4) ロンギ前掲文、191頁。近年でもトメーイが同じことを述べている。Alessandro Tomei, “Dalla Cappella Scrovegni di Padova: Dio Padre in trono”, in *Giotto, l'Italia*, catalogo della mostra di Milano, a cura di Serena Romano e Pietro Petrarola, Milano 2015, pp. 76-83 (82).

5) これらのイメージについては、それぞれ以下を参照。ヴィクトル・I・ストイキツァ「ピエトロ・ロレンツェッティの長椅子」（1998年）松原知生・内島美奈子・坂本環訳、『西南学院大学国際文化論集』第31巻1号、2016年、155-170頁；Andrew Ladis, *Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*, Columbia and London 1982, pp. 35-36.

6) Alessandro Volpe, “La condizione estetica e storiografica delle cornici architettoniche giottesche”, in *INTRECCI d'arte*, Dossier N. 1, 2016, pp. 121-133. とはいえヴォルペは、2つの空洞イメージに関する特定の比喩形象的な解釈を提案するには至っていない。

1-2 解釈② 描かれた墓碑？

第二の解釈は、この2つの空洞を、施主エンリーコ・スクロヴェーニとその父ライナルド（レジナルド）あるいは妻の墓を描いたものとみなす考え方である。ロンギの論文と同じく1950年代に、ウルスラ・シュレーゲルによって最初に提唱されたこの説は、特に英語圏とドイツ人の研究者の間で広く支持されている⁷⁾。

シュレーゲルによれば、尖頭アーチを戴いた空洞部を含むこのような墓碑は、中世イタリアにおいてしばしば見られたものであり（図13）、空洞の下に位置する仕切りのような横長の大理石板は、実は石棺の正面を表しているのだという。この説を補強するために、彼女は、空洞のプランが正方形ではなく実際には横長の長方形であるという事実にも注意を促している。さらに、ヴォルトの交差部から吊り下がるランプもまた、死と墓を連想させる道具立てと解釈される。この説にのっとるならば、2つの薄暗い空洞は、一族の墓所としてのスクロヴェーニ礼拝堂がもつ葬礼機能を強調するとともに、「死を想起せよ」（メメント・モリ）というメッセージを観者に向けて発信していることになる⁸⁾。

この説は、先に述べた宗教建築としての寓意的・象徴的な意味を想定した唯一の解釈といえるが、首肯しがたい点が少ない。たとえばシュレーゲルは、天井から吊り下がった鉄製ランプの3層構造を、悔悛の3段階のシンボルとみなし、鉄という素材を、火の試練を経て天国へと導かれる選ばれた魂を表すも

7) Ursula Schlegel, "On the Picture Program of the Arena Chapel" (1957), in *Giotto: The Arena Chapel Frescoes*, ed. by James Stubblebine, New York 1969, pp. 182-202. シュヴァルトは、左右の空洞の上方に位置づけられた《ユダの取引》（図31）および《マリアのエリザベツ訪問》（図32）の場面との関連から、左をエンリーコ、右をその妻の墓と解釈している。Michael Viktor Schwarz, unter Mitarbeit von Michaela Zöschg, *Giottos Pictor. Band 2: Giottos Werke*, Wien 2008, pp. 57-59.

8) 「メメント・モリ」の意味を強調する解釈としては、ダーブズとサンドーナによる一連の研究を参照。Anne Derbes and Mark Sandona, "Barren Metal and the Fruitful Womb: The Program of Giotto's Arena Chapel in Padua", in *Art Bulletin*, vol. LXXX, n. 2, 1998, pp. 274-319 (286); Id., "Reading the Arena Chapel", in *The Cambridge Companion to Giotto*, eds. by Anne Derbes and Mark Sandona, Cambridge 2004, pp. 197-220 (214-219); Id., *The Usurer's Heart. Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*, University Park (PA) 2008, pp. 8, 146-147.

のと解釈するが、このような過度に象徴主義的な解読それ自体、恣意的なものに思われる。また、父ライナルドは礼拝堂建造の時点ですでにパドヴァ大聖堂に埋葬されており、エンリーコの遺体もいずれ礼拝堂の内陣に設けられた実際の墓碑に埋葬されること、シュレーゲルが比較例として挙げた墓碑は屋外に設置されたものであること、ランプが用いられるのは墓所に限らないことなど、一連の説得力ある根拠に基づく反論を、すでにフルゴーニが行なっている⁹⁾。

さらに付け加えるならば、仮にこの空洞を墓碑と見立てた場合、そこに記名も銘文も紋章もなく、被葬者の肖像も付されていないのは、たとえ家族礼拝堂の内部であったとしても、やはり非常に不自然であり、誰のものかも分からないような、このような「のっぺらぼう」の墓は、当時としてはあり得なかっただろう。以上の点からも、シュレーゲルの説は受け入れがたい。

1-3 解釈③ 実現しなかった翼廊の代用？

最後に、第三の解釈として、この2つの空洞を、設計されるも実現しなかった翼廊部分の絵画による「代理＝表象 (representation)」と見なす説が挙げられる。

礼拝堂の西壁面全体に大きく描かれた《最後の審判》の下方には、聖母マリアに礼拝堂を献上するエンリーコ・スクロヴェーニの姿が描かれているが、彼が手にするスクロヴェーニ礼拝堂には、身廊から突出する翼廊が具わっている(図14)。礼拝堂は当初、身廊と単一の祭壇のみからなる簡素な構造だったが、エンリーコは建造中、翼廊を具えたより豪華で複雑なプランに変更しようと思いついた。この増築案が《最後の審判》に描かれているものである。だが1305年、近隣に住むエレミターニ修道院の僧たちがこの拡張案に反対したため、日の目を見ないまま終わる(図15)。修道士たちは、単なる私的な礼拝堂だったはずの建築が公的な聖堂へと格上げされることによって、自分たちの布教活動の妨げとなるのではないかと恐れたのである。そして、実際の建築としては実

9) Chiara Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino 2008, pp. 92-93, nn. 53 e 54.

現しなかった翼廊を絵画として描いたのが、この2つの空洞であるという。主としてイタリアの研究者たちがこの説を採っているが、2つの空洞を「虚構による翼廊の礼拝堂」と呼ぶジェイカブズもまた、同様の見解を採用している¹⁰⁾。

だが、先に述べたのと同じ理由から、この説にも賛同しがたい。というのも、2つの空洞イメージに描かれた交差ヴォールトによる天井は、翼廊のものともみなすには低すぎるからである。加えて、これらが仮に翼廊であるとすれば、身廊の奥へと水平方向に広がっていなければならないが、空洞の左右が壁面によって閉ざされていることは、このことと矛盾するのである¹¹⁾。

1-4 先行研究の問題点

以上、先行研究による3つの解釈を検討してきたが¹²⁾、すべての説に共通するのは、これら2つの空洞を、当時現実に存在した何らかの建築（礼拝堂であれ、聖歌隊席であれ、墓碑であれ、あるいは翼廊であれ）をリアルに描いたイメージとみなす考え方である。だが、すでに確認した通り、実際には、当時の宗教建築に正確な対応物を見つけることは難しく¹³⁾、これらを現実の建築を描いた表象と見なす立場にこだわる限り、生産的な議論は期待できそうにない。

10) Claudio Bellinati, *La Cappella di Giotto all'Arena (1300-1306). Studio storico-cronologico su nuovi documenti*, Padova 1967, p. 19; サンドリーナ・バンデラ・ビストレッティ『ジョット』(1989年)尾形希和子訳、京都書院、1995年、70頁; Giotto, *La Cappella Scrovegni*, a cura di Giuseppe Basile, Milano 1992, p. 271; Laura Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture & Experience*, Turnhout 2008, pp. 113-114. なおジェイカブズは、2つの空洞イメージの案出はジョット自身によるものではなく、彼の意図に関係なく付け加えられた後補とみなし、元来は同じ場所に別の2つの物語場面が描かれていたとしているが (ibid., pp. 114-115, 124-126)、十分な根拠が挙げられておらず、説得力に乏しい。

11) こうした点については、Frugoni, op. cit., pp. 41-45を参照。

12) これらに加え、2つの空洞イメージを「メタ絵画」の先駆とみなすペリーコロによる最近の論考も挙げておく (Lorenzo Pericolo, "What is Metapainting? The Self-Aware Image Twenty Years Later" in Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Metapainting*, New, Improved and Updated Edition, London 2015, pp. 11-31 [20])。

13) ボコデイは、これらの空洞を、空間としての明確な定義づけを拒む「空虚な (empty)」ものとしている (Bokody, op. cit., p. 40)。この点については、Gary M. Radke, "Giotto and Architecture", in *The Cambridge Companion to Giotto* cit., pp. 76-102 (40)も参照。

先行研究のもうひとつの問題点は、いずれの論者も従来、2つの空洞だけを周囲から切り離し、単独で論じることがほとんどであったということである。だが、これらのイメージが、内陣アーチ壁面という礼拝堂の中で最も神聖な場所を飾るものであること、また、その中でも最も低い、つまり観者に最も近く、その視覚や触覚に強く訴えかけてくる水準に位置していることも、忘れるべきではない。すでに見たように、均質性と一貫性を特徴とする礼拝堂空間の中で、この壁面は唯一、強い「乱調」にある特異な平面なのであり、そのような壁面装飾全体のコンテキストに位置づけ直して初めて、2つの空洞の意味は十全に明らかとなるはずである。

これに関連して、最後にもう一点指摘しておくべきは、礼拝堂全体、特に内陣アーチの絵画装飾が、受胎告知というテーマと深い関係にあるという事実である。スクロヴェーニ礼拝堂がローマのアレーナ（競技場）跡地に建設される以前より、この場所では3月25日の受胎告知の祝日に聖史劇が上演されていたことが分かっている。「慈悲の聖母マリア」あるいは「受胎告知の聖母マリア」に捧げられた礼拝堂は、1303年のまさしく3月25日に献堂され、毎年同日には盛大な典礼が挙行された。受胎告知およびそれに先立つ天使の派遣の場面は、内陣アーチの最上部という最も神聖な場を占め、他の場面に比して人物のプロポーションもひと回り大きく、際立った重要性が与えられている。したがって、同じ壁面の最下方に描かれた2つの空洞もまた、受胎告知あるいは受肉という主題と結びつけることで、新たな解釈が可能となるだろう。

2 多孔質の聖域 — 内陣アーチ壁面における複数の開口部

これらのことを踏まえて、改めて内陣アーチの壁面装飾を全体として見渡してみると（図3）、それがいわば「多孔質」な空間であることに気づく。実際、そこには扉や窓など、多くの開口部が位置しており、身廊左右の壁面に描かれた物語場面の完結性や密閉性とは異なる「開放性」あるいは「通気性」を認めることができるのである。ここでは、壁面に穿たれたこれら一連の「穴」（物

理的なものもあれば描かれたものもある)を、上部から下部へと視線を移しつつ検討しよう。

2-1 開口部①《父なる神》のテンペラ板絵とステンドグラス

まず内陣アーチの頂点に位置する《父なる神》に注目したい(図4)。すでに述べたように、彼を取り巻く天使たちの群れがフレスコ画で描かれているのに対し、この神の像はテンペラ技法による板絵であり、壁面に実際に設けられた開口部にはめ込まれている。周囲とは異なるメディウムで描かれることにより、この神の「現前」は、周囲のフレスコによる「表象」とは異なる次元に属するものであることが示されていたはずである¹⁴⁾。さらに、板絵の左側に蝶番が2つついていることから分かりますとおり、この板絵は実際の扉として開閉が可能であった。その機能をめぐっては、3月25日の受胎告知の祝日に、このテーマで聖史劇が上演された際、扉が開かれ、聖霊を象徴する鳩がそこから堂内に放たれたとする説¹⁵⁾や、何らかの崇拜対象がここから顕示されたとする説¹⁶⁾が、これまで提案されている。

他方、内陣アーチにおける神のイメージについては、ローラ・ジェイカブズが新しい仮説を提示している。それによれば、この開口部はもともと屋外に開いた窓であったが、内陣上部の増築と高層化により、屋根裏部屋のような空間

14) Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000, p. 19. さらにケスラーによれば、この板絵は、ラテラーノにある教皇の個人礼拝堂(サンクタ・サンクトールム)で崇拜を集めていた「人の手によらざる」(アケイロポイエートス)キリストのイコンを明白に参照することで、聖性を強調しているという (Id., “Giotto e Roma”, in *Giotto e il Trecento. I saggi*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Alessandro Tomei, Milano 2009, pp. 85-99 [91-92])。

ちなみに、板絵によるイコンを別のメディウムで描かれたイメージの中にはめ込むことで、その現前性を強調しようとする点は、近世以降に流行する「絵画タベルナクルム」と比較が可能かもしれない。同ジャンルについては、次の拙論を参照。「タブローの中のイメージ——16・17世紀シエナにおける「絵画タベルナクルム」の展開」『西洋美術研究』第3号、2000年、112-125頁。

15) Flores d'Arcais, op. cit., p. 171; Frugoni, op. cit., pp. 145-146.

16) イレーネ・ヒュックによる発言として以下で紹介されている。Davide Banzato, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova. Testi cit.*, pp. 182-188 (182).

の内部へと包含され、窓としての機能をもたない単なる開口部となったため、まずフレスコ画、のちにテンペラ板絵の《父なる神》の像によって塞がれることになったのだという。この部分が当初は窓であったという仮説が正しいとすれば、周囲の天使たちとの物語上のつながりから考えて、そこには父なる神を表したステンドグラスがはめ込まれていたはずであるというのが、彼女の推測である¹⁷⁾(図16)。

受胎告知図に窓を組み込んだ作例は、14世紀シエナの画家たちによってしばしば制作されたことが知られるが、その原型となったのは、アンブロージョ・ロレンツェッティが、モンテシエーピのサン・ガルガーノ礼拝堂に描いた作品である¹⁸⁾(図17)。スクロヴェーニ礼拝堂においてと同様、ここでも大天使ガブリエルとマリアが左右に分断されているが、両者を隔てるのは、ジョット作品のような内陣空間ではなく、ひとつの窓である。この縦長の窓は、急激な遠近法によって際立った奥行感が与えられたモルディングに囲まれ、さらにモザイクを伴う窓枠が、天使と聖母のいる部屋からはみ出すかのように、より高く描かれているため、あたかも天上から唐突に現前した光としての神が、両者の間に暴力的に「割って入り」、その力で空間を満たしているかのような印象を与える。窓から光が差し込むと、天使とマリアの姿は逆光によって見えにくくなったと想像されるが、こうした効果も画家の想定したものであったかもしれない。というのも、『ルカによる福音書』によれば、神の「力」は、マリアを

17) Laura Jacobus, "Giotto's Design of the Arena Chapel, Padua", in *Apollo*, vol. 142, 1995, pp. 37-42; Ead., *Giotto and the Arena Chapel* cit., pp. 105-113. ただしその場合、ステンドグラスがいつ、誰によって《父なる神》の板絵に取り替えられたのかという問題は残る。この板絵が14世紀末にジュスト・デ・メナブオイによって描かれたとするジェイカブズの見解 (ibid., p. 109, n. 8) は受け入れがたい。他方、もともとこの部分に開いていた窓を塞ぐために板絵が描かれたとする見解については、以下を参照。バンデーラ・ピストレッティ前掲書、64頁；Basile, in *Giotto. La Cappella Scrovegni* cit., p. 73; Andrea De Marchi, in *Giotto e compagni*, catalogue de l'exposition a Paris, Paris 2013, pp. 102-104 (102).

18) このフレスコ画についての最新の研究としては、以下を参照。Max Seidel, Serena Calamai, "Il ciclo di affreschi di San Galgano a Montesiepi", in *Ambrogio Lorenzetti*, catalogo della mostra di Siena, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Max Seidel, Cinisello Balsamo 2017, pp. 198-227.

「影で覆う (obumbrabit)」ことによって、彼女の胎内にイエスを宿らせたのであり¹⁹⁾、逆光を受けて「影」の中に沈むマリアの姿は、聖書の記述をある意味で具現化するものだったにちがいないからである。ジョットの板絵の位置にもともと窓が穿たれていたとすれば、これと同様の光と影がもたらすコントラストの効果によって、「受肉」の神秘が劇的に演出されていたはずである。

内陣アーチの頂部に当初位置していたのが窓あるいはステンドグラスにあったにせよ、あるいは現在と同様にテンペラ板絵の扉で塞がれていたにせよ、最も神聖な父なる神の「現前」が、開口部における物理的支持体の「不在」によって支えられていたという逆説にはかわりない。また、その「空洞」が、神を象徴する光あるいは聖霊の鳩を堂内に招き入れ、空間の完結性と閉鎖性をつき破る聖なる「風穴」として機能していた点も、同様に共通している。

2-2 開口部②《受胎告知》におけるマリアの家のテラス

ここで今一度《父なる神》を描いたテンペラ板絵(図4)に目を向けると、受胎告知のメッセージを託す神は、玉座の側壁に設けられた窓のような空洞を介して、天使とコミュニケーションをとっていることが分かる。つまり、開口部に姿を現した神が聖なる言葉を伝達するのをもまた、やはり開口部を通じてなのである。それでは、神の言葉と「力」がその下に位置するマリアのもとに至るのは、どのような経路によってなのだろうか。

神のメッセージをマリアに伝えるのは画面左の大天使ガブリエルのはずだが、ここで両者は内陣アーチによって隔てられている。マリアのもとには、神が位置する左斜め上から光が直接降り注いでいることが分かる(図6)。その光の先には、尖頭アーチを戴く2つの窓のついたテラスが設けられている。同様のテラスは、マリアの側と天使の側に左右対称に2つずつ描かれ、その存在が強調されている。神の方へと内向きに強く突出したこれらのテラスは、画面を縁づける枠からはみ出し、物語画としての完結性や均質性に画面内部から揺さぶ

19) 受胎告知における神の「影」の問題については、ヴィクトル・I・ストイキツァ『影の歴史』(1997年)岡田温司・西田兼訳、平凡社、2008年、87-108頁を参照。

りをかけるかのようなのである。テラスの正面壁は際立って明るく描かれ、天上の神が放つ強い光に照らされていることが暗示されている。

ここで注目したいのは、神に近い側のテラスに描き込まれた奇妙な細部である(図18)。木の竿のようなものが窓際に立てられ、そこに2枚の白い布が掛けられて(あるいは結びつけられて)いる。大きい方の布はテラスの窓に到達し、そのまま室内へと垂れている。フルゴーニによれば、これは可動式の竿であり、そこに布を掛けるのは、日除けのための中世の習慣であるという²⁰⁾。同時代の絵画から類例を探してみると、ジョットがアッシジに描いた聖フランチェスコ伝の《素朴な男の尊崇》、ピエトロ・ロレンツェッティによる同じくアッシジの《キリストのエルサレム入城》、その弟アンブロージョによる《善政の効果》(図19)などに、テラスの竿に掛けられた布のモチーフを見出すことができる。特にアンブロージョの作品では、背後から顔を出す女性の存在からも、日除けとして用いられていることが推測される。

フルゴーニは、この布がもつ日除けとしての機能を指摘しながらも、なぜそれが際立った位置に描かれているのか、その理由については踏み込んでいないが、このようなモチーフがことさらに大きく描かれたのはやはり、神から到達する光の強さを暗示するためであると思われる。しかし、神の「力」は日除けという障害をもともせず、マリアのいる薄暗い室内にやすやすと入り込み、まばゆい光で満たしている。つまりこのテラスは、日光という物理的な光線を日除けで遮断しつつ、神の霊的な光にだけは開かれた、特別な採光口なのである。その窓に日除けの布が掛けられているのとは対照的に、天使とマリアの背後のカーテンが横に引かれ、天から到来した光を受け入れていることは、たいへん示唆的である。

さらに、この窓に光が射し込んだ「結果」が、別の画面において暗示的に先取りされていることも、最後に指摘しておこう。《マリアの婚礼行列》(図20)の場面には、《受胎告知》におけるそれと同一のテラスを具えたマリアの家が

20) Frugoni, op. cit., p. 145. これに対してシュレーゲルは、マリアの純潔のシンボルとみなしている (Schlegel, op. cit., pp. 195-196)。

描かれているが、同じ窓からは、葉を青々と繁らせた、生命力に満ちた1本の枝が突き出しているのである。これは当時の婚礼時の習慣を反映するのみならず、おそらくマリアの将来の受胎と出産を暗示するモチーフであろう²¹⁾。

2-3 開口部③《受胎告知》におけるマリアの部屋の格子窓

次に、同じ建物の1階部分に視線を移してみると、ほの暗い軒下に、小さな正方形の窓が開いていることに気づく(図18)。鉄格子がはめられたこの窓もやはり、一見すると取るに足らないもののように見えるが、特に15世紀、受胎告知図にしばしば描かれた重要なモチーフである。世紀前半では、ドメニコ・ヴェネツィアーノ(図21)——格子窓の真下に天使がひざまずいていることに注意しよう——や、フラ・アンジェリコ(図29)らの作品が直ちに思い浮かぶが、とりわけ特徴的な作例として、世紀後半にフィリッポ・リッピがスポレート大聖堂に描いたフレスコ画を見てみよう(図22)。マリアの家の建築の2階部分には、ジョット作品のテラスと類似した二連窓が並んでいる。他方、1階には、やはりジョット作品におけるそれと似通った、小さな格子窓が設けられている。画面左上に父なる神が顕現し、その右手から放射された光線が、この窓を介して室内に入り込み、マリアのもとへと到達している。元来は不審者の闖入を防ぐべく高い位置に設けられた、明かり取りあるいは通気のためのごく小さな窓であるが、鉄格子まで具えているにもかかわらず、偏在する神の「力」の侵入まで防ぐことはできない、というわけである。

これに類似したものとしては、15世紀後半のシエナ画家によるものとされる写本の細密画を挙げるができるだろう(図23)。同作についてカルラ・ゴットリーブは、旧約聖書『雅歌』の「おとめの歌」における次のような一節(2:8-9)と結びつけて解釈している²²⁾。

21) Bruce Cole, *Giotto. The Scrovegni Chapel, Padua*, New York 1993, p. 65; Derbes and Sandona, *The Usurer's Heart* cit., p. 92.

22) Carla Gottlieb, "A Sienese Annunciation and its *Fenestra Cancellata*", in *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e série, 83, 1974, pp. 89-96.

恋しい人の声が聞こえます。

山を越え、丘を跳んでやって来ます。

恋しい人はかもしかのよう

若い雄鹿のようです。

ごらんなさい、もう家の外に立って

窓からうかがい

格子の外からのぞいています。[新共同訳、傍点引用者]

これを歌う「おとめ」が聖なる処女マリアを、「恋しい人」が神を、それぞれ象徴するとすれば、「格子」のある「窓」を越えてマリアのもとへと到達する光は、神の「力」によるマリアの処女懐胎を暗示するものといえよう。

格子窓が描かれた受胎告知図としては、ピントゥリッキオによるスベッコのフレスコ画（図24）もまた、格子が壁に影を落とす窓の際立った存在感と、その背後に置かれた壺によって、とりわけ重要な作例である（図25）。格子で守られた壺が、イエスを宿す「器」としての聖母マリアを象徴するならば、格子の濃い影は、マリアのもとへの神の訪れを示すものと推測されるのである。

これらの点を踏まえて、再びジョット作品に描かれた小窓に目を向けてみると（図18）、ごく控えめなモチーフであるとはいえ、それらが天使やマリアの目線とほぼ同じ高さに描かれていることからしても、神の恩寵のみがそこから入ることのできる特別な経路をなしていることが理解されよう。

2-4 3つの開口部の共通点

ここまで《父なる神》を描いた板絵（図4）あるいはスタンドグラス（図16）、および《受胎告知》に描かれたマリアの家の2つの窓（図18）について考察を加えたが、これら3つの開口部に共通するのは、いずれも霊的存在にとってのみ通行が可能で、物理的・肉体的な存在は決して通ることのできない、半ば開かれ半ば閉ざされた出入口であるという点である。内陣アーチ最上部に設置された《父なる神》の板絵あるいはスタンドグラスは、実際の開口部とし

て存在していた（いる）が、そこを通過できるのは、典礼において放たれたとされる聖霊の鳩、あるいは神の光のみである。マリアの家の2階のテラスに開いた窓は、日除けによって物理的な太陽光を遮ることはできるが、天上から発する聖なる光がマリアのもとに到来するのを妨げることはできない。さらに1階の窓もまた、格子の存在とその小ささから、人間が通り抜けることは不可能だが、神の「力」には開かれている。このように、内陣アーチ上部の壁面には、神的存在だけが通行可能な両義的な開口部が複数場を占め、聖なる空間を閉ざしつつ開き、神の「力」をマリアのもとへと、あるいはさらにいえば、観者のいる現実の堂内へと招き入れようとしているのである²³⁾。

3 恩寵に満たされゆく空虚——ジョットの空洞イメージ再考

3-1 受胎告知図における半開きの闕

ここまでの考察を踏まえた上で、視線をさらに下方へと向け、われわれの主題である2つの空洞イメージへと立ち返るならば（図7，8），以上で検討した扉や窓の図像と複数の点で関連していることに気づく。

まず《父なる神》のイメージとの関連で指摘すべきは、これが元来ステンドグラスであった場合（図16）、実際に屋外へと開かれた窓として機能していたのと同様に、空洞イメージの奥にもまた細長い二連窓が開き、外へと通じた開口部として描かれているという点である。窓を2つに隔てる円柱や窓枠を照らす「空からの外光」について指摘したロンギは、その現実感について、「ほど近いエレミターニの聖堂の軒から飛んできた燕の姿さえ、そこに認めることが

23) ちなみに、このような内陣アーチ壁面（東壁面）の「開かれ」に対し、反対側の西壁面において「閉ざされ」が強調されていることは、注目に値する。実際、この壁面全体に描かれた《最後の審判》の上方では、スクリーンを片づけて仕舞うかのように天を「閉ざす」天使たちが描かれているのである。これが、「天は巻物が巻き取られるように消え去り、山も島も、みなその場所から移された」（傍点引用者）という、『ヨハネの黙示録』の一節（6：14）を可視化したものであることは、いうまでもない。

できるのではないかと思われるほどだ²⁴⁾」と評している。

次に、《受胎告知》の場面における窓との関連では、同一の形状をした一对の開口部が左右対称に、きわめて正確な遠近法で描かれている点が共通している。マリアの自宅には、1階と2階にそれぞれ格子窓とテラスの窓が、両側の建築に対称的に位置づけられており、さらに向かいにいる大天使の背景においても同様の構造が反復されていた。《受胎告知》におけるマリアが、シンメトリカルに配された開口部に臨み、それらを通じて神の恩寵を受け取っていたのと同様に、堂内の観者もまた、左右対称に描かれた2つの空洞の前に立ち、その奥に設けられた二連窓から射し込む光を感受することになるのである。この意味で、絵の中のマリアと絵の外の観者の立場は相似関係にあるといえよう。

さらに注目すべきは、マリアの家の窓がいずれも神の訪れにのみ開かれていたのと同様に、これら2つの空洞もまた、半ば開かれ半ば閉ざされた開口部であるという事実である。実際、これらの空洞の下方3分の1ほどは、緑の縁取りのある白い大理石板の仕切りによって隠され、われわれにはその中に「入る」ことはもちろん、内部がどうなっているのかを「覗き込む」ことも許されていない。つまり、この2つの空洞は、きわめて精緻な遠近法によるイリュージョニズムによって、堂内の観者の注意を惹きつけ、内部へと引き込もうとする一方で、下方を仕切り壁で閉ざすことによって、われわれの視線を遮り、その侵入を拒む、両義的な開口部をなしているのである²⁵⁾。

ジョットの影響のもと同時代に描かれたトロンプ・ルイユ(図11, 12)に、このような曖昧さを認めることはできない。これらに類似した半開きの「罅」のイメージはむしろ、中世からルネサンス期にかけて描かれた受胎告知図に、頻繁に見出すことができる。

たとえば、ほぼ同時代にドゥッチョが、シエナ大聖堂主祭壇に設置された《マエスタ》の一部として描いた場面を見てみよう(図26)。天使から告知を

24) ロンギ前掲文、191頁。

25) この開口部が観者の視線を引きつけつつ内部に入り込むことを拒む点については、Radke, op. cit., p. 89も参照。

受けるマリアは、右手の人差し指で背後を指差しているが、その先には、彼女の左肩に接するように、背の高い扉が位置している。扉は右側だけが閉ざされ、左側は開いているが、その先は真っ暗で、奥の様子をうかがい知ることはできない²⁶⁾。さらに、ジョットによる開口部の下方が大理石板で隠されていたように、右の石造りによる壁面の下方がマリアの方へと伸び、この扉の下半分——ちょうどマリアの下半身に対応する部分——を覆い隠していることは、注目に値する。同時代の絵画や建築に、このような奇妙な形状の壁面を認めることはできず、これは明らかに、受胎告知によるマリアの処女懐胎と結びつけて解釈すべき細部である。マリアの人差し指は、「私はこれである」、つまり「私の身体は、人に対しては閉ざされているが、神にのみ開かれ、神だけがくぐることのできる扉である」と、彼女のもとを訪れた大天使に、そしてわれわれ観者に告げているのだ。

ドゥッチョが描いた扉に類似した開口部は、15世紀半ばにピエロ・デッラ・フランチェスカが、アレツォのサン・フランチェスコ聖堂に描いたフレスコ画にも見出すことができる²⁷⁾(図27)。画面の最上部には、左上に顕現した父なる神と対をなす(しかしそれよりも高い)位置に、ドゥッチョによる半開きの扉とよく似た窓が大きく描かれている。やはり半ば閉ざされ、開いた空間もまた同様に真っ暗で、内部はよく見えない。下方は壁で仕切られ、さらに太い横木がその正面にさし渡されており、くっきりとした影を窓の向こうへと投げかけている。マリアのちょうど真上に位置し、マリアの身体がそのアーチ型の形状を相似的に反復しているこの窓もまた、彼女が神にだけ開かれた存在であることを告げる形象なのである。これほど目立った形ではないが、すでに見たフィリッポ・リッピによる《受胎告知》(図22)にも、画面右上、マリアの真

26) Daniel Arasse, *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris 1999, pp. 63-64.

27) ピエロによるアレツォの《受胎告知》における窓については、以下を参照。Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris 1989, pp. 115-117; Arasse, op. cit., p. 51. カラブレーゼはこれをアルベルティの窓の「引用」という知的操作として捉え、宗教的な意味には踏み込んでいない (Omar Calabrese, *Come si legge un'opera d'arte*, Milano 2006, pp. 41-47)。

上という同じ位置に、やはり半開きの窓が配されていることが注目される。

さらに、ジョットの描く空洞と同様、観者の真正面に、観者だけに向かって（半分だけ）開かれた扉を描いたものとしては、1500年頃にフラ・バルトロメオが手がけた、いわゆる《デル・プッリエーゼのタベルナクルム》が挙げられるだろう²⁸⁾ (図28)。元来ドナテッロによる浮彫の聖母子像を納める聖龕（タベルナクルム）として制作されたとされるこの絵は、それ自体が開閉可能な「扉」をなしているが、画面に描かれた受胎告知の場面の内奥には、作品自体の構造を入れ子状に反復するかのように、ひとつの扉が位置している。大天使がひざまずく左側は閉ざされているのに対し、マリアのいる側は開いている。その奥は、ジョットによる空洞と同様、薄闇に覆われているが、目を凝らすと、そこには恭しく胸に手を当ててこちらを向いた天使の姿を認めることができる。つまり観者はここで、神的存在にのみ開かれた神秘的な扉から、恩寵が自らの方へともたらされるさまに立ち会っているのである。

以上、14世紀から16世紀にかけての受胎告知図の分析を踏まえた上で、みたびジョット描くところの空洞に議論を戻すならば（図7、8）、これら2つの奇妙なイメージを、上方に描かれた受胎告知図、およびそこに場を占める複数の「闕」と切り離して解釈することは、もはや困難であろう。壁面下方、観者の目の高さに近い場所に位置し、そのイリュージョニズムで注意を惹きつつも、下方が大理石板で覆われているために、中に入ることも覗き込むこともできないこの開口部は、当時の礼拝堂空間に実在した建築モチーフ（聖歌隊席、翼廊、壁龕、墓碑など）を描いた単なるトロンプ・ルイユではない。それらは現実の建築に対応物をもたない寓意的なイメージなのであり、神の恩寵にのみ開かれ、純潔を保ったままイエスをみごもったマリアの両義的な存在様態をわれわれに開示しているのである。

28) この作品については以下を参照。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『フラ・アンジェリコ — 神秘神学と絵画表現』（1990年）寺田光徳・平岡洋子訳、平凡社、2001年、166-167頁；Arasse, op. cit., p. 254.

3-2 2つの空洞の並置と対比 — 受肉の経緯の可視化

ただしその場合、なぜ空洞イメージがひとつではなく2つあるのか、という問いに答えなければならない。もちろん、礼拝堂建築の内陣アーチ両側に対称的かつバランスよく図像を配置するため、あるいはすでに述べたように、《受胎告知》のマリアの自宅におけるシメトリカルな窓の配置を反復するため、という答えもありうるだろう。だがここでは、2つの空洞イメージの差異に注目することで、いっそう踏み込んだ解釈の可能性を模索してみたい。

実際、両者は一見するとほとんど同一だが、注意して比較してみると、さまざまな違いがあることに気づく。たとえば、左の開口部における窓の外がより濃い青で塗られているのに対し、右の窓はより明るい水色である。これに対応して、窓からの光に照らされたヴォールト天井もまた、左の方がより暗く、右はより明るい。ヒュックは、このような相違について、左の空洞は北側、右の空洞は南側に位置しているので、実際に自然光が外から射し込む方向を意識した結果であろうと推測している²⁹⁾。だが、左右の窓の明るさは相違が著しく、方角の違いだけで説明することは難しいだろう。

さらに、左の空洞の壁面が平板に塗られ、その隅が影に沈んでいるのに対し、右の空洞の方は、斑入り大理石のむらむらとした模様がはっきりと壁全体に浮かび上がっていることも、注目に値する。この斑模様についてフルゴニは、左の空洞はまだ大理石板が貼られておらず、壁の下地がなおむき出しになっている状態と見なし、礼拝堂を改築してより美しいものにしたいという施主エンリーコ・スクロヴェーニの欲求の現れをそこに見ている³⁰⁾。だが、この解釈はさすがに穿ちすぎであろう。むしろ、まだ薄闇に沈んでいた左側の空洞が、右では窓からのまばゆい光に照らされることで、壁面を覆う大理石の斑模様が露わに浮かび上がってきたとみなす方が、より自然であるように思われる。

ところで、ディディ＝ユベルマンは、偽ディオニシオス・アレオパギテス以来の否定神学的な神秘思想の伝統をたどることによって、中世・ルネサンス

29) Hueck, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova. Testi cit.*, pp. 229-230.

30) Frugoni, *op. cit.*, p. 93, n. 53.

期の受胎告知図における「不定形」な斑入り大理石のイメージを、表象不可能な神の恩寵の「非類似的」な現前として解釈した³¹⁾。彼の説を敷衍するなら、色彩を欠いているとはいえ、ジョットの空洞を満たす雲のような斑模様についても、同様の考察が可能であるように思われる。やはり15世紀の作例ではあるが、マリアの部屋の床だけでなく壁面全体が斑入り大理石で覆われた受胎告知図としては、フラ・アンジェリコ（図29）やポツライウォーロ兄弟（図30）による作例が挙げられる³²⁾。マリアの部屋全体を包み込む斑入り大理石が、彼女のもとに到来し充満した神の「力」を示すものであるのと同様に、窓からの光によって斑模様が露わになったジョットによる空洞もまた、恩寵によって満たされた状態であることが暗示されているのではないだろうか。

このような仮説が正しいとすれば、左右の空洞それぞれの真上に位置するのが、《ユダの取引》（図31）と《マリアのエリザベツ訪問》（図32）という場面であるのも、偶然ではないのかもしれない。類似した構図のもとで左右対称に位置づけられた両主題は、一見無関係なものに思われるが、ダーブズとサンドーナは、これらが並置されている理由について、次のように説明している。施主エンリーコの父ライナルドは、ダンテの『神曲』において地獄に墮ちた者として登場するほど悪名高い高利貸であり、礼拝堂が建造されたのは、父（および同業であったエンリーコ自身）の贖罪が目的であった。ところで中世において、高利貸という職業はしばしばユダヤ人が営んでおり、イエスを銀貨30枚で裏切ったユダのイメージは、暴利を貪るユダヤ人高利貸と重ね合わされた。また、アリストテレスにさかのぼる考え方によれば、高利貸とは、無生物である貨幣に同じ貨幣を産ませるという意味において、いわば「反自然的な生殖」に携わる者であり、同性愛や売春とも関連づけられることがあった。これに対し、神の「力」によるマリアとエリザベツの懐妊は「超自然的な生殖」の結果であり、男性のみからなる《ユダの取引》と女性のみからなる《マリアのエリザベツ訪問》が内陣アーチの下で対置されているのは、2つの正反対の生殖行為を、い

31) デイデイ=ユベルマン前掲書。

32) 同 245-246 頁。

わばテーゼとアンチテーゼとして示すためであるという³³⁾。

ダーブズとサンドーナの説が正しいとすれば、《ユダの取引》の真下に薄暗い（いまだ神の光が到来していない）空洞が位置し、《マリアのエリザベツ訪問》の下に明るい（すでに神の光に満ちた）空洞が描かれていることにも、特定の意味を見出すことができるかもしれない。時間的な順序が逆転しているとはいえ、人類の原罪（＝反自然的生殖の原因）がイエスの受肉（＝超自然的生殖の結果）によって贖われるプロセスが、明暗の対比によって示されていることになるのである。他方、ダーブズとサンドーナの説を仮に採らないとしても、礼拝堂身廊の最下段に描かれた一連の寓意的擬人像の存在が、われわれの解釈を補強してくれるだろう。というのも、7体の悪徳像は、薄暗い空洞が描かれているのと同じ左側に（図1）、同じく7体の美德像は、明るい光に満ちた空洞と同じ右側に（図2）、それぞれ場を占めているからである。

結論—— ジョットの聖なる凹凸

スクロヴェーニ礼拝堂の身廊壁面にずらりと並んだ物語画の一貫性と完結性に揺さぶりをかけるかのように、内陣アーチの壁面に（一見）無秩序にひしめいているのは、神的存在のみに開かれ、人間には閉ざされた、両義的な「閼」の数々であった。それは、聖霊の鳩（あるいは神の光）しか通過することのできない扉（図4）あるいはステンドグラス（図16）であり、マリアの自宅に設けられたテラスの日除け窓や格子窓（図18）であり、さらには、視線を引きつけつつよく見えない、中に入れそうで入れない、秘密の小部屋（図7、8）である。

中世の神学的・信仰的伝統において、マリア自身がこれらと同様の両義的な開口部あるいは空洞に喩えられていたことは、よく知られている。神の「力」に貫かれてイエスを産み落としても純潔を失うことのなかったマリアは、「天

33) Derbes and Sandona, "Barren Metal and the Fruitful Womb" cit; Id., *The Usurer's Heart* cit., pp. 54-61.

の扉 (porta coeli)』あるいは「天の窓 (fenestra coeli)」の比喩で呼ばれた。また、受胎告知図の背景には、ベッドのあるマリアの寝室がしばしば描かれるが、マリアそれ自体、イエスがいわば着床する「部屋 (thalamus)」とみなされた (この語には「新婚の床」あるいは「夫婦の床」という意味もある)。シエナの聖バルナルディーノは、胎内に神の子を宿したマリアを「イエスを納める聖龕 (tabernacolo di Iesu)」, 「主の神殿 (Tempio del Signore)」, あるいは「聖霊の棲み家 (Abitacolo de lo Spirito Santo)」になぞらえている。さらに、彼と同時代を生きたフィレンツェ大司教の聖アントニーノによれば、神が棲まう「良心の家 (domus conscientiae)」としてのマリアには、4つの「テラス (solaria)」が設けられており、それぞれが節制・賢明・正義・美德を象徴するという³⁴⁾。ジョットが観者の目の高さ位置づけた2つの空洞イメージあるいは秘密の「部屋」もまた、マリアの受肉の^{フイグーラ}比喩形象としての一連の両義的な開口部に属するものであるといえよう。

とはいえ、内陣アーチの壁面、その最上部から観者の眼前に到るまで、まっぴんなく散りばめられたこれらの形象は、聖母の処女懐胎を象徴した単なるシンボルではない。というのは、いずれのイメージも、説話画面の秩序ある表象システムから逸脱するような、強烈な現前性を帯びているからである。

板絵に描かれた《父なる神》(図4)がもつ特異な存在感については、すでに指摘した。ここで最後に検討したいのは、《受胎告知》におけるテラスと、2つの空洞イメージの間にある、奇妙な対比あるいは矛盾である。前者が内向

34) 聖母マリアの建築的比喩については、ディディ=ユベルマンの前掲書が多くの考察を含んでいるが、とりわけ158-159, 163-164, 222-223, 226-227, 231, 234-235頁を参照。聖バルナルディーノと聖アントニーノによる比喩については、Arasse, op. cit., pp. 55-56を参照。シュレーゲルによれば、《受胎告知》に描かれた4つのテラスは、マリアが具える4つの枢要徳を象徴するものであるという (Schlegel, op. cit., p. 195)。

なお、聖母マリアの身体を建築的な比喩で捉えるこうした考え方には、覚えるべき事柄の「イメージ」を建築的な「場」に配することで脳裏に刻もうとする、記憶術の長き伝統も絡んでいたものと推測される。聖母崇拜と記憶術の関わりについては、次の拙論も参照。「復興」・間メディア性・記憶術 — 近世シエナにおけるロザリオ信心と古画崇拜『西南学院大学国際文化論集』第32巻第1号、2017年、11-49頁。

きの収斂的な逆遠近法で描かれ、絵画平面から極端に突出しているように見えるのに対し、後者は外向きの拡散的な遠近法で捉えられ、見事なイリュージョニズムによって壁の奥へと引っ込んでいるかのように描かれている。これら2つの「凹凸」が示す不一致と非一貫性は、これまでも研究者たちを当惑させてきたが³⁵⁾、ここでは宗教的な観点からの解釈を試みたい。

ジェイカブズによれば、ジョットが観者のいる空間へと「侵入」するかのようなテラスを描いたのは、受胎告知の祝日に堂内で行なわれた聖史劇の臨場感をより高めようとしたためであるという³⁶⁾。だが、このテラスの向かう先が、観者のいる現実空間ではなく、父なる神が顕現する天上の方向であることは明らかである。すでに指摘したように、これらのテラスは、あたかも太陽に向かって茎を屈折させるひまわりのように、父なる神という聖なる光源の方向へと屈曲し、強い光をいっぱいに浴びて、ひときわ明るく輝いている。これと同様に、2つの空洞イメージの上下を閉ざすアーチのスパンドレルと仕切り板もまた、壁面から浮き上がるように白く輝き、両側に描かれた付柱の立体感ともあいまって、観者の目の前へと迫って来るかのようなようである。スパンドレルは、他の物語場面を枠づけているのと同じ赤い装飾帯に囲まれているが、アーチそのものはこの帯によって枠づけられていないため、観者へと迫り来る「開かれ」がより強調されている。つまりこの空洞は、奥に凹むと同時に手前に凸^{つぼく}んでもいるという、アンビヴァレントな存在なのである。こうした両義的な凹凸感^{つぼく}は、神の方へと突出して輝きつつ複数の薄暗い空洞を抱えたテラスにも、同様に見出すことができるだろう。

観者が足を踏み入れることを許されない一対の空洞イメージは、受胎告知のマリアに捧げられた礼拝堂の内陣アーチ壁面全体に展開する、イエスの受肉の^{フイグーラ}比喩^{フイグーラ}形象の体系に属しており、それらがオイルランプの人工光ではなく、窓か

35) この点については、Alessandro Volpe, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova. Testi cit.*, pp. 189-190 (190) における総括を参照。

36) Laura Jacobus, "Giotto's *Annunciation* in the Arena Chapel, Padua", in *The Art Bulletin*, Vol. LXXXI, N. 1, 1999, pp. 93-107 (103-104); Ead., *Giotto and the Arena Chapel cit.*, pp. 325-329.

ら射し込む天上の聖なる光によって照らされ満たされていくさまに、われわれは立ち会っている。絵の中のマリアがシメトリカルに配された開口部（日除け窓と格子窓）に向き合っているのと同様に、絵の外にいるわれわれ観者もまた、左右対称に描かれた聖なる闕に相對している。上方のテラスと下方の空洞イメージのいずれにおいても、大胆な遠近法表現が、現実空間の客観的表象のためではなく、恩寵の到来を可視化するために用いられている³⁷⁾。神の「力」がテラスを通じてマリアのもとに下ったように、2つの空洞を介してわれわれ観者へと下る。内陣アーチ頂点の開口部から礼拝堂の内部へと「吸気」された聖なる息吹が、テラスの窓からマリアの家の内部に「通気」されたのち、それがさらに下降し、2つの開口部から観者の方へと「排気」されるとみなすことができる。とすれば、テラスと空洞は連動し、恩寵あるいは聖靈の通り路^{パサージュ}の出入口をなしているとも考えることもできる。これら2つの「効力あるイメージ (imago agentis)」は、聖史劇のスペクタクル感を高めるための単なる道具立てであるよりもむしろ、恩寵の到来そのものを観者の眼前に現前化し上演するための、相互補完的な視覚装置を形成しているのである。

37) 中世・ルネサンス期イタリア絵画における遠近法が不可視の神秘を可視化するための手段でもあった点については、次の拙論を参照。「幻視の遠近法——ベッカフーミ作《シエナの聖女カテリーナの聖痕拝受》再考」『西南学院大学国際文化論集』第20巻第1号、2005年、93-114頁。

なお、ジョットと同時代のロレンツェッティ兄弟が手がけた説話祭壇画《マリアの誕生》や《キリストの神殿奉献》（いずれも1342年）、《受胎告知》（1344年）などにおける舗床、つまり祭壇の前に立つ観者の視点に最も近いモチーフが、やはり極端な遠近法で描かれていることも、ジョットの空洞イメージにおけるイリュージョニズムと関連づけて解釈すべきかもしれない。この問題については別稿を期したい。

【附記】本研究は、JSPS 科研費 (JP19K00205) の助成を受けたものである。



図1 スクロヴェーニ礼拝堂内観（北東壁面）



図2 スクロヴェーニ礼拝堂内観（南西壁面）



図3 スクロヴェーニ礼拝堂、内陣アーチ壁面



図4 ジョット《父なる神》1303-05年, パドヴァ, エレミターニ市立美術館



図5 ジョット《受胎告知》1303-05年，パドヴァ，スクロヴェーニ礼拝堂，部分（大天使ガブリエル）



図6 同，部分（聖母マリア）

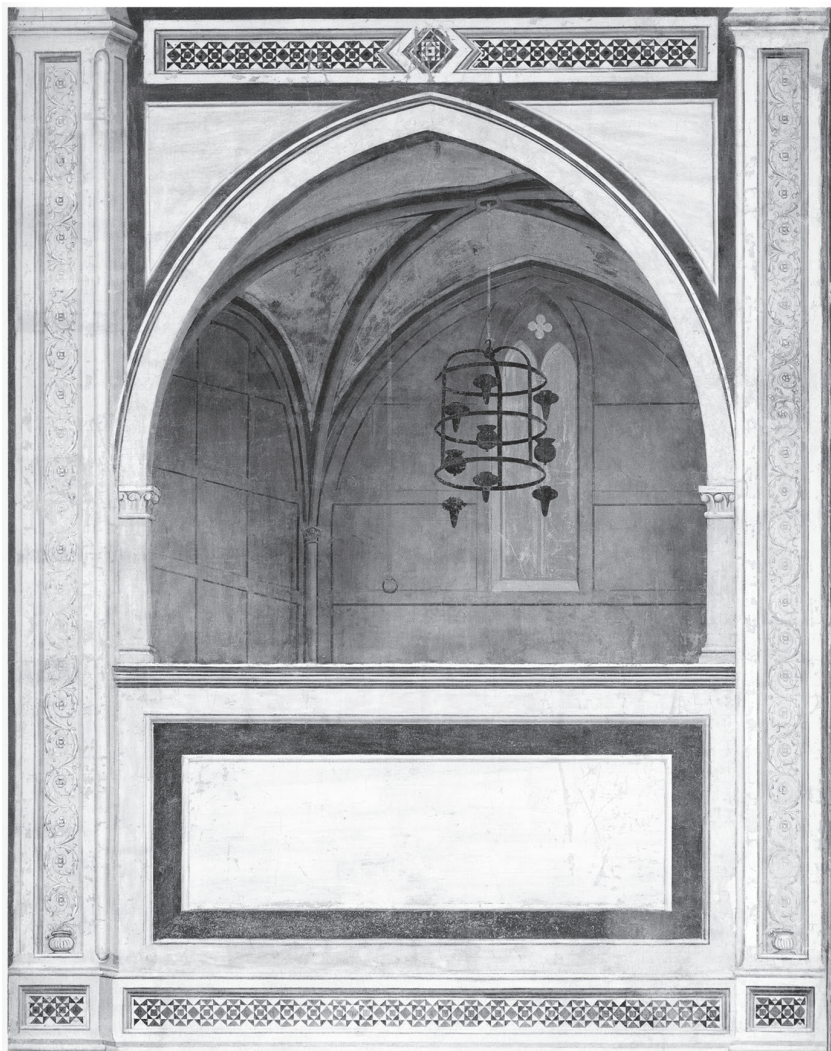


図7 ジョット《左の空洞》1304年頃，パドヴァ，スクロヴェーニ礼拝堂



図8 ジョット《右の空洞》1304年頃、パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂

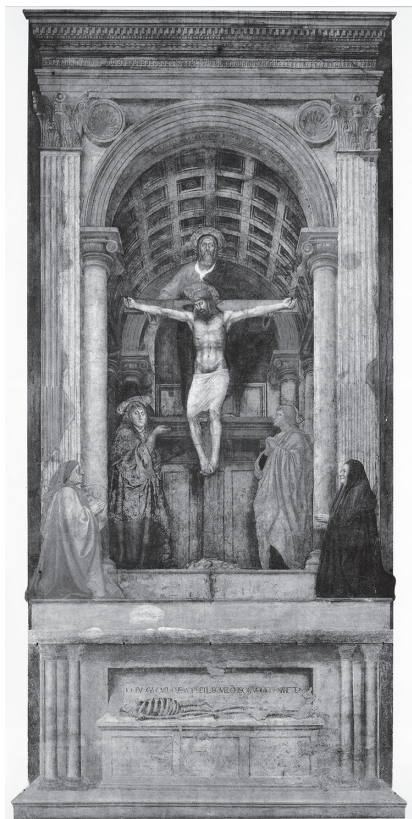


図9 マザッチョ《聖三位一体》1427-28年、フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂



図10 アンドレア・ポッツォ《聖イグナティウス・デ・ロヨラの栄光》1685-94年、ローマ、サンティニャーツイオ聖堂

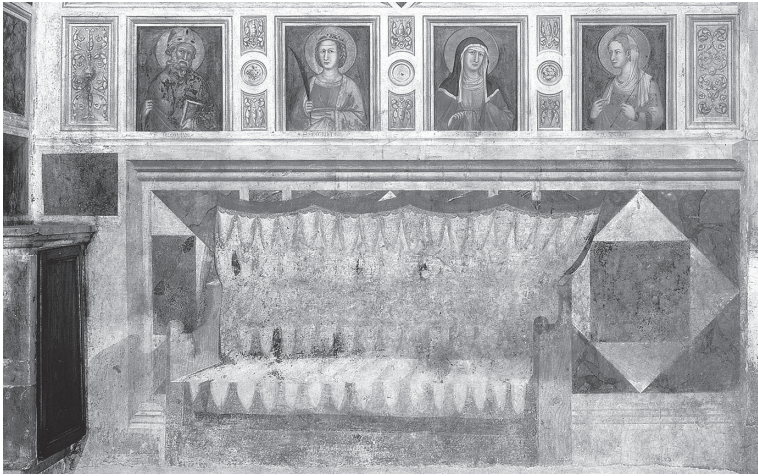


図11 ピエトロ・ロレンツェッティ《見せかけの長椅子》1320年頃、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下院

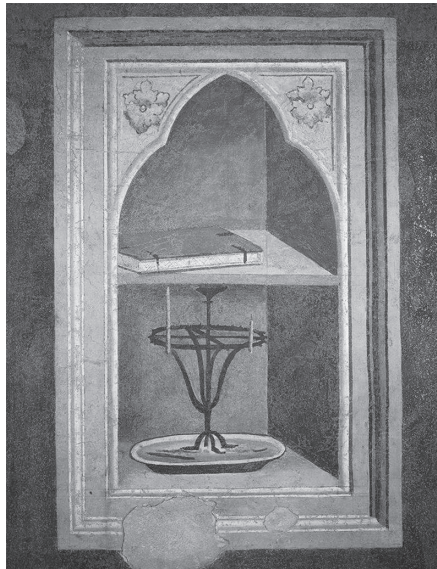


図12 タッデオ・ガッディ《見せかけの壁龕》
1328-30年、フィレンツェ、サンタ・ク
ローチェ聖堂、パロンチェッリ礼拝堂



図13 外壁に付された墓碑, フィレンツェ, サンタ・マリア・ノヴェッラ修道院



図14 ジョット《最後の審判》1303-05年, パドヴァ, スクロヴェーニ礼拝堂, 部分 (エンリーコ・スクロヴェーニによって奉納される礼拝堂)

図15 スクロヴェーニ礼拝堂外観 (南壁面と内陣)





図16 内陣アーチのステンドグラス復元案 (Jacobus 2008, p. 106, fig. 4.3)



図17 アンブロジーノ・ロレンツェッティ《受胎告知》1335年頃, モンテシエーピ, サン・ガルガーノ礼拝堂



図18 ジョット《受胎告知》部分（マリアの家のテラスと格子窓）



図20 ジョット《マリアの婚礼行列》
1303-05年，パドヴァ，スクロヴェーニ礼拝堂



図19 アンブロジー・ロレンツェッティ《善政の効果》1338-39年，シエナ，パラッツォ・プブリコ，ノーヴェの間，部分



図21 ドメニコ・ヴェネツィアーノ《受胎告知》1445年頃、ケンブリッジ、フィッツウィリアム美術館



図22 フィリッポ・リッピ《受胎告知》1466-69年、スポレート大聖堂



図23 作者不詳（シエナの画家？）《受胎告知》15世紀後半、プリンストン美術館



図24 ピントゥリッキオ《受胎告知》1500-01年頃、スペッコ、サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂、パッリオニ礼拝堂



図25 同, 部分 (格子窓と壺)



図26 ドゥッチョ《受胎告知》1308-11年, ロンドン,
ナショナル・ギャラリー



図27 ピエロ・デッラ・フランチェスカ
《受胎告知》1455年頃, アレッツォ,
サン・フランチェスコ聖堂



図28 フラ・バルトロメオ 《デル・ブッリエーゼのタ
ベルナクルム》1500年頃, フィレンツェ, ウフィ
ツィ美術館



図29 フラ・アンジェリコ《受胎告知》1430-33年頃, サン・ジョヴァンニ・ヴァルダ
ルノ, サンタ・マリア・デッレ・グラ
ツィエ聖堂付属美術館



図30 アンтониオおよびピエロ・ポッライウォーロ《受胎告
知》1470年頃, ベルリン, 国立絵画館



図31 ジョット《ユダの取引》1303-05年、パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂



図32 ジョット《マリアのエリザベツ訪問》1303-05年、パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂