

ピエロ・デッラ・フランチェスカ作《キリストの洗礼》の一解釈 ——15世紀のサンセポルクロにおける「再生」の表象——

内島 美奈子

はじめに

ロンドンのナショナル・ギャラリーに、サンセポルクロの画家ピエロ・デッラ・フランチェスカ (Piero della Francesca) ¹の手による一枚の板絵(167×116cm) (図1)がある。そこには、キリストが洗礼を受ける場面が描かれている。

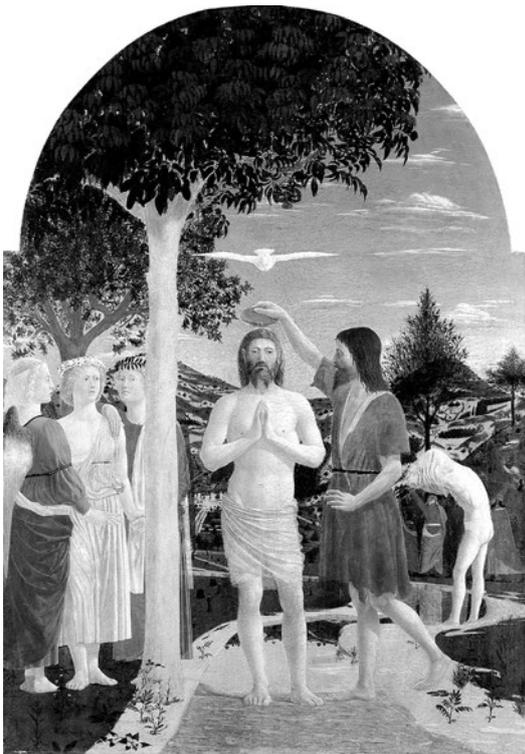


図1ピエロ・デッラ・フランチェスカ《キリストの洗礼》1440年代(?), ロンドン、ナショナル・ギャラリー

本作品がどのような状況で依頼され、制作されたかについては契約書などの資料が残っていないため周辺の情報から推測するほかない。明らかなことは、この作品がサンセポルクロの教会のための祭壇画として15世紀に制作されたということである。そして、

現在のサンセポルクロ市立美術館が所蔵するマッテオ・ディ・ジョヴァンニ作《サン・ジョヴァンニ祭壇画》²の中央パネルを占めていたとされている(図2)。



図2 マッテオ・ディ・ジョヴァンニ《サン・ジョヴァンニ祭壇画》(1460年頃、サンセポルクロ、市立美術館)にピエロ《キリストの洗礼》をはめ込んだ合成写真

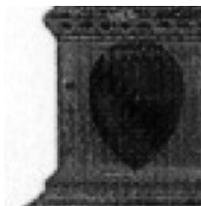


図3 グラツィアー二家の紋章(図2の部分)

もともと、この祭壇画は、ひとつの3連祭壇画としてピエロが着手したものであったが、何らかの理由で中央パネル以外の部分を、後にマッテオが制作したと考えられている。1629年の司教座巡礼記録には、サン・ジョヴァンニ・バティスタ教会にその状態で置かれていたことが記されている³。では、

この祭壇画の所在地、依頼主、制作年代にかんする先行研究をみてみよう。

元来の所在地については、異論はあるものの、サン・ジョヴァンニ・バッティスタ教会の主祭壇を飾っていたという説が有力である⁴。依頼主については、マッテオの祭壇画に家紋(図3)が見てとれるグラツィアーニ家と考えられている。

グラツィアーニ家は、15世紀、16世紀のサンセポルクロにおいてもっとも重要な一族のひとつであり、ピエロにとってはグラツィアーニ家のライバルであるピーキ家とならんで作品の重要な依頼主であった。1433年、グラツィアーニ家のドン・ニコルッチョが教区教会であるサン・ジョヴァンニ・バッティスタ教会の主任司祭となる際に、就任争いがおこり、その解決にピエロの父が関係していたことが指摘されている⁵。この父との関係から、ドン・ニコルッチョがその息子ピエロに祭壇画を依頼したと推測する研究者もいる⁶。多くの資料は残っていないものの、グラツィアーニ家の一族は、1400年後半には大修道院長、1500年前半には町で最初の司教を輩出しているため、彼らが宗教的に高い地位を築いていたことがうかがえる。

制作年代については、おもに様式的な判断から1440年代と考えられている⁷。資料不足のため、この時期にピエロがどのような活動をしていたのかは明らかになっていない。とはいえ、1439年にフィレンツェでドメニコ・ヴェネツィアーノ(1410頃～1461年)とともに働いたことが記録されている⁸。フィレンツェでの滞在期間にかんしては不明であるが、同地のルネサンス期の作品や、それ以前の作品は、ピエロに多大な影響をおよぼしたであろう。

にもかかわらず、ピエロの本作品には、フィレンツェで多く描かれた伝統的な洗礼図とは、いくつか異なる点が見受けられる。その特異な点については多くの研究者がさまざまな解釈を試みてきたものの意見の一致はみえていない。また、これまでの先行研究において、各々の特異な点を作品全体の解釈にまで結び付けようとする試みは、あまりなされてこなかったように思われる。そこで本稿では、その特異

な点を解釈するうえで、サンセポルクロの創建伝説が反映されていると指摘した先行研究に注目する。

したがって本稿の目的は、伝説が語られた15世紀のサンセポルクロの政治的状況、および本作品をとりまく状況をふまえて、伝説と関連があるモチーフについて具体的に検討することにより、この作品が制作された環境において持っていた意味を考察することである。そして、先行研究ではあまり指摘されなかった「洗礼」という主題の意味と、当時の状況との関係について言及する。

1. サンセポルクロの歴史的背景と創建伝説

サンセポルクロの創建伝説⁹によると、サンセポルクロの町は10世紀頃に建てられた礼拝所を起源とする。その礼拝所はアルカーノとエジーディオという2人の巡礼者によって建てられたという¹⁰。彼らはエルサレムとローマでの巡礼を終え、故郷アルカディアへ帰ろうと旅をしていた。その途上でクルミの谷にさしかかった時、神の声を聞き、この地にエルサレムで得た聖墳墓のかけらを祭る礼拝所を建てるようにとの指示を受けた。その礼拝所はやがて大修道院(現在の大聖堂)となったという。さらに、サンセポルクロは日本語で聖墳墓(Santo Sepolcro)を意味することから、それが町の名前の由来であるとされる。

この伝説が公的な文書において確認できるのは15世紀にはいつからである。もっとも早いのは1441年のものであり、それ以前に伝説の内容を示す文書は見つかっていない¹¹。そのため、伝説がこの時期に公的な場で語られ始めたと言われている。そもそも、このような創建伝説はイタリアのほかの町でもみられ、町や教会などによってその地位を歴史的に基礎づけるために創作されたという。サンセポルクロの場合は、もともと修道院でのみ建立伝説として口承で伝わっていたものが、15世紀に町の創建伝説となったと推測される¹²。

では、なぜ15世紀になって町の創建伝説が語られるようになったのであろうか。その背景には当時の

状況が深く関係しており、次の2つの要因が挙げられる¹³。ひとつは、政治的な混乱から脱するため町を統一するものが必要とされたという点である。サンセポルクロでは、1430年から支配者が次々と代わり、1441年のフィレンツェに支配されるまで、政局は安定しなかった。フィレンツェの支配下に置かれた後には、重い税が課せられて自治が制限されたことにより、反フィレンツェ派による内乱が起こった。このような状況から町の統一と自治を取り戻すためにも、町のアイデンティティを形成する必要があると指摘される¹⁴。そして、ふたつめは、宗教的な権威を高める必要があるという点である。13世紀からサンセポルクロと近隣の町チッタ・ディ・カステッロとの宗教的な争いが長く続いていた¹⁵。サンセポルクロは、チッタ・ディ・カステッロの司教区の管轄下にあったが、町の宗教的な中心である大修道院はその支配に抵抗し、その両者の争いは町の住民をも巻き込んだものとなっていった。1454年には、サンセポルクロの修道士が教皇宛に手紙を出している¹⁶。手紙の主旨は、サンセポルクロがチッタ・ディ・カステッロの支配から抜け出すことを嘆願するものであり、その正当性の理由として伝説を語るにより、町の権威を主張している。

よって、本稿で扱うピエロ・デッラ・フランチェスカ作《キリストの洗礼》は、サンセポルクロの町に以上のような政治的背景があった際に描かれたものである。

では次に、このような背景と本作品との関係性について見てみよう。まず、注文主であるグラツィアーニ家と制作者であるピエロは、伝説の喧伝を担ったであろうエリート階層に属していた¹⁷。さらに、グラツィアーニ家が創建伝説のもととなった大修道院の院長や司教を輩出していることから、彼らと伝説との深い関係性が推測される。とりわけ、1480年から1509年の間に大修道院長をつとめたシモーネ・グラツィアーニが、伝説に関する作品を依頼していることは興味深い¹⁸。

そして、本作品がかつて主祭壇を飾っていたとされるサン・ジョヴァンニ・バッティスタ教会(図4)



図4 サン・ジョヴァンニ・バッティスタ教会(外観正面)

は、町のなかにあるもっとも古い教会のひとつで、1126年から資料に登場する¹⁹。当時この町にいくつか存在した教会のなかで、修道士たちが管轄していない教会がふたつ存在した。そのうちのひとつが、本教会であった²⁰。そのため、特定の修道会にしばられることなく、依頼主が祭壇画の図像を選択することができたと思われる。よって、町の創建伝説と本教会は直接的な関係を持たないものの、依頼主であるグラツィアーニ家との関係性から、本作品に伝説の内容が反映されたといえるかもしれない。それは、本作品と同時代に制作されたサン・フランチェスコ修道会の教会の祭壇画には、伝説を反映するのは見受けられないことからもうかがえることである。

では、これらの作品をとりまく状況をふまえて次章で本作品の解釈についてみていきたい。

2. 創建伝説との関連

—前景の木、風景描写、都市について

ではここから、本作品について見ていこう。中央にはキリストと洗礼を授ける洗礼者聖ヨハネ、上方

には鳩の姿をした精霊、そしてその少し奥にはその光景を見守る3人の天使たちが描かれている。ヨハネの後ろには、服を脱ぐ様子で描かれたひとりの洗礼志願者と4人の東方風の服装をした男たちが重なるように描かれている²¹。これらのモチーフは、聖書の記述にもとづいた伝統的な洗礼図を概ね踏襲しているといえる²²。フィレンツェで活動をしたピエロと同時代の画家たちの作品、マゾリーノ・ダ・パニカーレ(1383～1440年)やアレツソ・バルドヴィネッティ(1427頃～1499年)らの手になる作品と比較しても一見大きな違いはないように見える(図5、図6)。

しかし、先行研究では、本作品に伝統的な洗礼図から逸脱する点が3つ指摘されている。ひとつめは、他の洗礼図には見られない前景に描かれた大きな木の存在である。ふたつめは洗礼の舞台として荒野ではなく長閑な風景を描いた点である。伝統的にはヨ



図5 マゾリーノ・ダ・パニカーレ、〈キリストの洗礼〉(ヨハネの生涯)、1430年後半、カスティリオーネ・オロナ、洗礼堂



図6 アレツソ・バルドヴィネッティ、〈キリストの洗礼〉(キリストの生涯)、1451-53年、フィレンツェ、サン・マルコ美術館

ハネが修業をしていたという荒野が描かれていたが、本作品にはそれが描かれていない。そしてひとつめは、天使たちにかんしてである。伝統的な洗礼図において、天使たちはキリストの衣を捧げ持ち、洗礼における助祭の役割を果たしていた。しかし、本作品の天使たちはその役目を果たしていない。以上の特異とされる3点のなかで、ひとつめに挙げた前景の大きな木とふたつめに挙げた風景は、サンセポルクロの創建伝説との関連が指摘されている。

まず、前景に木を置くという構図は、先行例がひとつ挙げられているが、他の洗礼図には見られない珍しいものである。そして、前景の木は主人公であるキリストやヨハネとならび、ひとりの登場人物であるかのように描かれている。よって、この木には重要な意味が付与されていると思われる。先行研究では、この木はその葉の形状からクルミの木であると指摘されている²³。創建伝説において古代のサンセポルクロ周辺に「クルミの木」(現在は無い)が生えていたと語られていることから、ピエロはサンセポルクロの土地の象徴として本作品に描きこんだと推測されている。

長閑な風景については、サンセポルクロ周辺の風景を表したとされている(図7)。そして、この風景のなかに描かれた都市はサンセポルクロであるという。伝説によれば、サンセポルクロはエルサレムの生まれ変わりである。それはエルサレムの聖墳墓教会が破壊された1012年と、サンセポルクロのもととなった教会が建立された時期とが近かったことを根拠としている²⁴。よって、本作品におけるこれらの表現は、サンセポルクロはエルサレムの生まれ変わりであるという伝説の内容を反映して、エルサレム近郊の洗礼の舞台をサンセポルクロへと移し変えていると指摘されるのである。

しかし、風景と都市が創建伝説との関連をもつという点に疑問を呈する研究者もいる²⁵。彼らは、ピエロがサンセポルクロの風景を表現することを意図していたのではなく、一般的な風景を描いたと主張している。ここでいう一般的な風景とは、イタリアの都市と都市周辺の風景を指す。当時フィレンツェ

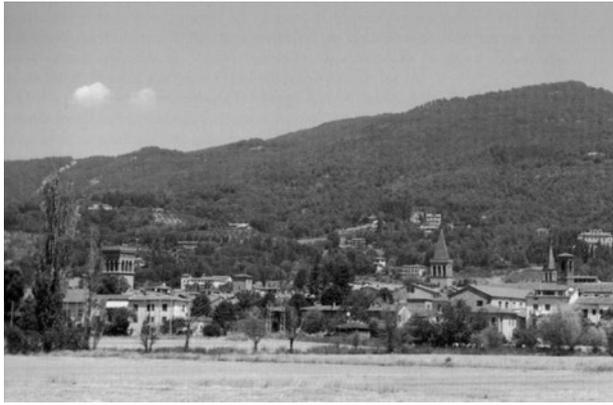


図7 南方からサンセポルクロの鐘樓をのぞむ

では、フランドル絵画の影響により、背景に風景が描かれ始めていた。そこでは主にイタリアの一般的な風景が描かれていた。ピエロはフィレンツェに滞在しており、そこで風景表現を学んだ可能性がある。いくつかの作品において影響関係が指摘されている。たとえば、ドメニコ・ヴェネツィアーノが描いた《東方三博士の礼拝》(図8)と、風景の類似性が挙げられる。また、マザッチョ作《貢ぎの銭》(1425年頃)やフラ・アンジェリコ作《十字架降下》(図9)からの影響も指摘される²⁶。そして、これらの主題、とりわけ《東方三博士の礼拝》や《十字架降下》では、その主題の内容からエルサレムを郊外とした同様の舞台設定がなされ、その周辺には長閑な風景が描かれている。エルサレムが後景に配されて前景と道筋によって結ばれている構図も、ピエロの洗礼図と共通するものである。このことは、ピエロが洗礼図以外の主題の先行例を参考にした可能性を示唆している。

よって、ピエロは他の主題の先行例のようにイタリアの一般的な風景を描き、それが経験的に知っていたサンセポルクロ周辺の風景と類似性をもつこととなったと推測される²⁷。また、ライトボーンによると、この都市の描写が当時のサンセポルクロの外観とは異なるという(図10)²⁸。本作品には、描かれた当時に存在していたはずのサンセポルクロを囲む二重の城壁が描かれておらず、3つ存在したとされる鐘樓が作品の都市にはひとつしか描かれていないという。したがって、聖書の記述にあるようにヨルダン川の近郊であるエルサレムが描かれていると



図8 ドメニコ・ヴェネツィアーノ《東方三博士の礼拝》、1439-1441年頃、ベルリン、国立美術館



図9 フラ・アンジェリコ《十字架降下》、1437~40年頃、フィレンツェ、サン・マルコ美術館

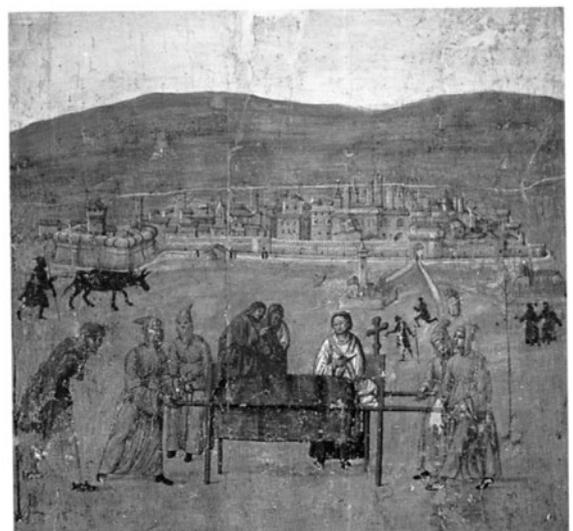


図10 ジョヴァンニ・デル・レオーネ《ロレートへの磔刑同信会の巡礼》、16世紀、サンセポルクロ、市立美術館(部分)

いうことになる。

しかし、このような指摘は本作品と創建伝説との関連性をかならずしも否定するものではない。そもそも洗礼図の伝統から考えると、都市を描き込むこと自体が先例のないことであった。この都市は背景に非常に小さく描かれてはいるものの、画面の中央という目に付く位置に描かれている。それと同時に、キリストに非常に近い位置に描かれており、まるでキリストの恩恵を授かるかのようなのである。このような描写からも、この都市には象徴的な意味が込められていると感じさせる。よって、都市を描き込むという特異性こそが、サンセポルクロはエルサレムの生まれ変わりであると主張する創建伝説との関連を示すと思われるのである。さらに、サンセポルクロの土地の象徴として描かれたクルミの木が存在は、この都市がエルサレムであれサンセポルクロであれ、作品全体のなかで両都市の繋がりを示唆するものであるといえよう。よって、本作品におけるこの都市の存在は、創建伝説との関連をしめすものであると思われる。

以上、先行研究で指摘された本作品における伝説と関連があるモチーフについて具体的に検討した。先行研究では、前景の木と風景について創建伝説との関連がおもに論じられてきたが、本稿では描きこまれた都市の重要性を指摘し創建伝説との関係性について述べた。では、次にこれらの点を作品全体の解釈としてとらえることを試みたい。



図11 背景に描かれた都市(図1の部分)

3. 「洗礼」と「再生」

本章では、2章でみた本作品と創建伝説との関連、そして当時の歴史的背景との関係が、洗礼という主題自体とも関わっていることをみていく。この考察をとおして、特異とされた個々のモチーフが作品全体の解釈と結び付くことを指摘したい。

ホールによると、洗礼は「歴史的には、浄化および再生の行為として考えられ、洗礼盤は聖母の純潔な胎内を象徴し、そこから入信者があらためて生まれるもの²⁹」である。このような「再生の行為」としての洗礼の意味は、しばしば洗礼図において表現されている。たとえば木名瀬は、14～15世紀のフィレンツェで描かれた洗礼図において、中央に流れるヨルダン川の左岸と右岸で旧約と新約の世界が表されていると指摘する³⁰。先に挙げたマゾリーノ(図5)やバルドヴィネッティ(図6)の作品を例に見てみよう。ヨハネがいる左側の川岸には、過ぎ去った旧約の世界が表されている。一方、天使たちがいる右側の川岸には、キリストが洗礼を受けた後に上陸して天使から衣を受け取るであろう新約の世界が象徴されている。つまり、中央で洗礼を受けるキリストは、新旧の世界の生まれ変わりを象徴する存在であるという。

このような旧約から新約への生まれ変わりという考えは、本作品においても指摘されている。木名瀬によると、フィレンツェ絵画の影響を受けたピエロの本作品もまた、左右における旧約と新約の世界の対比が表現されているという。また、レーヴィンは、キリストの足もとで奇妙にも川の水が干上がっている部分が旧約の世界を象徴していると述べている³¹。旧約聖書では神が顕現する際にヨルダン川が干上がるという「ヨルダン川の奇跡」がしばしば語られる。この現象が本作品にも起こっているという。本作品において干上がって描かれた部分が旧約の世界を表し、それに対して洗礼を受けるキリストの存在は新約の世界を示すというのである。

確かに、フィレンツェの作例のように、本作品にはキリストの左右にヨハネと天使たちが描かれてお

り旧約と新約の世界の対比がみてとれる。しかし、2章でみたように、本作品にはフィレンツェ絵画における洗礼図の伝統から逸脱する点がある。フィレンツェの洗礼図の伝統にはない風景や都市が後景に描きこまれており、前景には大きな木が挿入されている。それらには重要な意味が付与されていることを確認した。したがって、前景と後景に重要なモチーフをすえた構図であるといえる。そして、レーヴィンが指摘した干上がった部分については、本作品が奥行き表現に特徴をもつことを考慮するならば、観者にとって奥行きへの導入部分であると考えられるだろう。レーヴィン自身が別のところで次のように指摘している³²。前景の川が干上がった部分は、「現実空間と聖なる空間との境界の領域」である。つまり、この部分は本作品の外である観者のいる「現実空間」と、作品の内部の「聖なる空間」とをつなぐ役割を果たしているという。以上の点は左右というよりむしろ、奥行きで表現された前景と後景において旧約と新約という世界が表されていることを示しているのではないだろうか。この点について、本作品の奥行き表現を詳しくみながら検討してみたい。

本作品では、奥行きは前景から後景へと流れる小川と小道によってゆるやかに表現されている。その流れにともなって、人物像のグループが前景、中景、後景とそれぞれ配され、奥に向かって次第に小さくなっている。木々の配置もまた同様である。これらの表現から、ピエロは巧みに前景から後景へと視線を誘導しているといえよう。レーヴィンは、この前景から後景への流れに象徴的な意味を見出している。前景で行われている洗礼を受難の始まりとし、後景の都市をサンセポルクロの本来の意味である「聖墳墓」、つまり受難の最終地としてとらえている。つまり、前景から後景にかけてキリストの公的な生涯のプロセスが視覚化されているというのである³³。確かに、小川と小道で前景と後景がつながれている表現には、稀な構図であることから、象徴的な意味が付与されている可能性はある。しかし、レーヴィンが述べる「受難のプロセス」の考えには、中景のモチーフが考慮に入れられていない。

まず、中景には洗礼志願者が描かれている。当時の洗礼図にはしばしば、ヨハネに洗礼を志願するものが複数人数で描かれた。一方、ピエロは象徴的に洗礼を志願する者をひとりだけ描いており、キリストと同じように際立った肌の白い様子は、洗礼を受けているものとしてキリストとの共通性を思わせる。前景のキリストは洗礼を受けているのに対して、中景ではこれから受けるという時間的な経過としてみることができよう。

また、中景には奇妙にも複数の切り株が描き込まれている。これは聖書の記述に由来すると指摘される。ヨハネは荒野で悔い改めの洗礼を受けるよう呼びかけていた。そして、集まった群衆に対して「斧は既に木の根元に置かれている。良い実を結ばない木はみな、切り倒されて火に投げ込まれる³⁴」と述べている。本作品における切り株は、すでに切り倒された木を表しているといえよう。よって、これらの切り株は、洗礼を受ける前、つまり生まれ変わる前の古い世界を象徴していると考えられる。一方、洗礼を受けているキリストの側にあり、葉の生い茂ったクルミの木は、生まれ変わった新しい世界を象徴しているといえよう。

したがって、洗礼を生まれ変わりの新約の世界と考えると、中景は生まれ変わる前の旧約の世界とみなすことができるのではないだろうか。さらに奥の後景に描かれた都市をエルサレムとみなすならば、旧約の世界を構成するものと考えられよう。この都市について議論があることは先にみてきたが、次の



図12ピエロ・デッラ・フランチェスカ、《聖ヒエロニムス》、1450年、ベルリン、ダーレム国立美術館

点からもエルサレムとするのが妥当であると思われる。キリストの足元に描かれた干上がった部分が、画面の外にいる観者、つまりサンセポルクロの市民とのつながりを感じさせる。このことから、後景の都市エルサレムと作品の前に立つサンセポルクロ市民は洗礼を受けるキリストをとおして直線的に結ばれているようにも思われる。すなわち、観者であるサンセポルクロ市民も新しい世界にいることが示されているといえよう。それは、創建伝説で語られているように、第2のエルサレムとしてサンセポルクロが生まれたことを物語るようでもある。

このような奥行表現に意味を与えた例として、類似性が指摘される《聖ヒエロニムス》(図12)を参照しておきたい。本作品と同様に、木々の配置、川の流れ、道筋によって奥行が表現されている。カルヴェージは、手前におかれた赤い司教帽から発した道は奥へと目線を導き、前景から中景へと目線を誘導するように描かれていると指摘する³⁵。川によって仕切られた空間をつなぐようにして、描かれた小道には何らかの象徴的な意味があると推測される。また、聖人の背後にある大きな木と川をはさんだ対岸にある切り株は、別の空間にいることを強調するような対比関係にあるといえよう。このような道のつながりという表現や切り株と前景の大きな木の対比という構図は本作品と共通するものであり、ピエロは同様のやり方で象徴的な意味を持たせたと思わ

れる。

そもそも、旧約と新約の表現というのは、他の画家の手になる作品にも予型論(タイポロジー)の表現として表されてきた。タイポロジーとは旧約の出来事を新約の予兆や前提として読み変えようというもので、古くからキリスト教世界において表現されてきた。例としてピエロと同時代の画家フラ・アンジェリコ作《受胎告知》を見よう(図13)。ここでは後景に旧約の出来事であるアダムとエヴァの「楽園追放」が描かれており、前景には新約の出来事である大天使ガブリエルからマリアが受胎の告知を受ける様子が描かれている。アダムとエヴァに追放を告げた天使がマリアを祝福しており、アダムとエヴァが得た原罪を贖う存在として救世主が受肉したことを表している³⁶。

では、本作品にもどろう。以上の点から、キリストの背後では旧約の世界が象徴され、洗礼を受けるキリストを含む前景は新約の世界を象徴していると思われる。この点をふまえて、本作品において特異な点とされた天使たちについて最後に少し考えてみたい(図14)。キリストの洗礼図の伝統では、天使たちは洗礼を受けるキリストの衣を捧げ持つという役割を担っている。しかし、ピエロ作品では衣を持っておらず、この天使たちには何らかの特別な意味が付けられていると指摘されてきた。近年の研究では、右端の天使が肩からかけている赤い衣がキリストの



図13フラ・アンジェリコ、《受胎告知》、1432-33年、コルトーナ、司教区美術館



図14 3人の天使(図1の部分)



図15 女性<アダム之死>(聖十字架伝説)、1452-58年頃、アレツォ、サン・フランチェスコ聖堂(部分)

ものだと指摘され賛同をえているが、意味深な身振りや3人という数字から導き出される解釈は依然として混沌としている。ここではその議論についてひとつひとつみることにはせず、本作品において「再生の行為」としての洗礼が表現されていると考えた時に、天使たちがどのような役割を果たしているといえるのか考えてみたい³⁷。

まず3人の天使のなかで中央に描かれた天使の特異性に注目をしたい。中央の天使は頭に花冠をつけて古代風の衣装を身にまとっている。この点について、ピエロはフィレンツェ、もしくはローマで目にしたであろう三美神や古代のさまざまな女神の姿を参考にしていると指摘されている。そして、衣がはだけて胸があらわとなっている様子は、通常の天使の表象において性別を示すような表現はさけられているため珍しいといえよう。ピエロが描いた他の作品をふくめてもそのような天使像は他に見当たらない。ただし、アレツォの《聖十字架伝説》の一場面「アダムの死」に描かれた左隅の女性(図15)との類似性が指摘されている。

以上のような女性像との類似性や古代風の衣装という点と、本作品における「再生の行為」としての洗礼という主題との関連から考えたとき、この天使の解釈についてメーツケによるフローラ説を支持したい³⁸。フローラは古代イタリアの花の女神であり、かつ春の象徴として描かれてきた³⁹。天使が女神の姿で表されるという特異な表現がなされたのには、春が意味する自然の再生という点を付与するためであったと思われる。また、伝統的な洗礼図に反して、前景には花々が描き込まれていることや、ヨハネが身に着けている腰帯に小花があしらわれていることはそれと呼応するかのようである。これらの描写は、花咲く春を思わせ、洗礼が意味する生まれ変わりを暗示していると思われる。よって、本作品の天使についても、サンセポルクロはエルサレムの生まれ変わりであると主張した創建伝説との関連がうかがえるといえるかもしれない。

おわりに

以上、本作品において指摘される特異性について、制作された地サンセポルクロの歴史的背景から考察を試みた。とりわけ、15世紀に公的に語られ始めた創建伝説との関連を指摘する先行研究に注目し、反論をふまえながら、その可能性について検討した。

先行研究で指摘されたモチーフはおもに前景の木や風景などであったが、本稿では背景に小さく描かれた都市にも創建伝説との重要な関連がある可能性を指摘した。そして、個々のモチーフにおける創建伝説との関連を、作品主題である「洗礼」の意味という視点から作品全体の解釈に関連付けることを試みた。つまり、「再生の行為」という洗礼の本来の意味が旧約と新約の生まれ変わりとして本作品のなかで表されており、個々のモチーフが新約と旧約の世界を表す役割を持つことで、作品全体の解釈として理解されるのである。さらに、エルサレムに象徴される旧約の世界と対比される新約の世界は、作品内部の「洗礼」を通過し、作品外部のサンセポルクロ市民たちをも含んでいる可能性を指摘した。

これらの考察の結果から、本作品における創建伝説との強い関連性がうかがえる。そして、サンセポルクロは第2のエルサレムであるという伝説の主張を、サンセポルクロ市民に印象づける役割を本作品は担っていたといえるであろう。それは15世紀の政治的状況や宗教的な争いから、創建伝説の喧伝のように、アイデンティティの確立と宗教的な権威を高めることが求められていた当時の状況からも推測される。

当時、町の政治的な中心である市庁舎に、ピエロは《キリストの復活》という主題の壁画を描いた。それはキリストが石棺のかたちをした聖墳墓からまきに出ていく様子を描いたもので、のちに町のシンボルの図像ともなった⁴⁰。この主題はサンセポルクロが所有していた聖遺物である聖墳墓のかけらと関係づけられて選択されたと指摘され、創建伝説との関連を見出すことができる。《キリストの洗礼》において本稿で指摘したように、創建伝説の喧伝とい

う役割を担っていた可能性も先行研究において指摘されている。創建伝説との関連という点で共通する両作品の関係は非常に興味深いものの、この点に注

目した研究はあまりないように思われる。よって、この両作品がどのような関連性を持つのかについては、これらからの研究課題としたい。

- 1 中部イタリアの小都市サンセポルクロで生まれる。生年は1412年頃と推定される。サンセポルクロで1430年代に活動をした記録があり、1439年にフィレンツェにいた記録が残る。近隣の中部イタリアの小都市や、リミニやウルビーノの小宮廷、ローマの教皇庁などで仕事をする。1492年にサンセポルクロにて死去。ピエロ・デッラ・フランチェスカの最初の基礎的な研究はR. Longhi, *Piero della Francesca, 1927: con aggiunte fino al 1962*, Firenze, Sansoni, 1980 (池上公平、遠山公一訳『ピエロ・デッラ・フランチェスカ』、中央公論美術出版、2008年)を参照。日本語の基本文献として石鍋真澄『ピエロ・デッラ・フランチェスカ』、平凡社、2005年を参照。また、《キリストの洗礼》についての主な先行研究はM. A. Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, New Haven and London, Yale University Press, 1981.
- 2 中央パネルの左右には聖ペテロと聖パウロの全身像を描いたパネルがある。その左右の側面には、聖人が3人ずつ描かれている。左:聖ステファヌス、聖マグダラのマリア、聖アルカーノ。右:大修道院長聖アントニウス、聖カタリナ、聖エジーディオ。プレデッラには、中央に<キリストの磔刑>があり、その左右に<洗礼者ヨハネの生涯>が右から<ヨハネの誕生><ヨハネの説教(大勢の人々への洗礼)>、中央を挟んで<ヨハネの逮捕、牢獄><ヘロデとの対面>が描かれている。それらの間には、壁龕のなかに聖アウグスティヌス、聖大グレゴリウス、聖ヒエロニムス、聖アンブロシウスなどの教父たちが描かれている。
- 3 J. Banker, *The Culture of San Sepolcro during the Youth of Piero della Francesca*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2003, p.231.
- 4 現在の所在地であるロンドンに売られるまでは、現在の大聖堂に置かれていた。この作品が元来どこにおかれていたのかについて、以下の3つの候補がある。サン・ジョヴァンニ・バッティスタ教会の主祭壇、大聖堂(かつての大修道院)のサン・ジョヴァンニ礼拝堂、サンタ・マリア・デッラ・ピエーヴェ教会の主祭壇。所在地の議論についてはJ. Banker, "Argument against locating Piero della Francesca's Baptism in any church in San Sepolcro other than the church of the same name", in *Ibid.*, pp.253-256を参照。
- 5 *Ibid.*, pp.225-245.
- 6 F. Polcri, "Episodi di committenza attorno al politico dell' 'Assunzione' di Matteo di Giovanni, al 'Battesimo' e alla 'Madonna del Parto' di Piero della Francesca (nuovi documenti e ipotesi)", in ed. D. Gasparotto e S. Magnani, *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino 1450-1500*, Le Balze, Motepulciano, 2002, p.141.
- 7 制作年代の議論には1430年代後半~1440年代説、1440年代説、1450年代説、1460年代説がある。
- 8 E. Battisti, Doc XVIII, *Piero della Francesca*, 2 vols, Milano, Electa, 1971, pp. 608 - 609.
- 9 サンセポルクロの創建伝説についてはM. Sensi, "Arcaico e Gilio santi pellegrini fondatori di Sansepolcro", *Vie di pellegrinaggio medievale attraverso l'Alta Valle del Tevere*, Città di Castello, Petrucci Editore, 1998, pp.17-58を主に参照。
- 10 この二人の巡礼者についてA. Czortek, "La Fondazione dell'Abbazia e la nascita del Burgus", in *La Nostra Storia-lezione sulla storia di Sansepolcro I-Antichità e Medioevo*, Gruppo Graficonsul, Sansepolcro, 2010, p.158を参照。
- 11 センシは創建伝説に言及されたものとして、次の文書を挙げている。フランチェスコ・ディ・ラルギという人物による1441年以降の COMUNE の記録簿。1454年12月3日付のサンセポルクロの年代記。1505年に出版された『都市賛歌(Laudes civitatum)』のテキスト。1515年9月22日の教皇レオ10世による勅書。センシ論文の付録にはこれらの文書がのせられている。Sensi, *op. cit.*, pp.17-58.
- 12 大修道院の建立伝説を記したものとして、1380年6月13日にバルトロメオ大修道院長が、大修道院の建立伝説の内容の場面を祭壇に描くように地元の画家ジャコモ・ディ・バルドゥッチョに依頼したという記録がある。教会の改築にともなって、この装飾は失われた。*Ibid.*, p.27.
- 13 サンセポルクロの歴史についてはA. Czortek, *La Nostra Storia-lezione sulla storia di Sansepolcro I-Antichità e Medioevo*, Gruppo Graficonsul, Sansepolcro, 2010; -, *La Nostra Storia-lezione sulla storia di Sansepolcro II -Età Moderna*, Gruppo Graficonsul, Sansepolcro, 2011を主に参照。15世紀前半、およびピエロ・デッラ・フランチェスカの周辺のサンセポルクロの状況についてはJ. Banker, *op. cit.*, pp.12-56; F. Polcri, "Sansepolcro: la città in cui Piero della Francesca prepara il suo rapporto con le corti", in ed. Claudia Cieri Via, *Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca: Atti del Convegno Internazionale di Studi al Urbino*, Marsilio Editori, Venezia, 1996, pp.97-117を参照。
- 14 A. Czortek, *op. cit.*, p.153.
- 15 この争いは、1203年のCOMUNEの決定により、サンセポルクロ城壁内にチッタ・ディ・カステッロ司教管轄の教会が建設されたことから始まった。F. Polcri, "Il Volto Santo di Sansepolcro: Storia di una devozione", in ed. A.M. Maetzke, *Il Volto Santo di Sansepolcro: Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 1994, p.100.
- 16 註11で挙げた2番目の資料をさす。作者は不明で、年代記という形をとっているが、その構成はサンセポルクロの大修道院長に与えられた特権や勅書に由来する権利をリストのように書き連ねたものとなっている。Sensi, *op. cit.*, pp.31-32.
- 17 A. Czortek, *op. cit.*, p.152.
- 18 大修道院の大規模な改築を手がけたことで知られている。詳しくはA. Pincelli, "La chiesa di San Giovanni Evangelista, da Abbazia a Cattedrale di Sansepolcro", in ed. L. Fornasari, *Duomo di Sansepolcro 1012-2012 una storia millenaria di arte e fede*, Sansepolcro, Aboca, 2012, p.52を参照。シモーネが依頼した大修道院の中央扉と、内部の礼拝堂のフレスコ画の装飾に伝説のモチーフが表されているとされる。Sensi, *op. cit.*, pp.35-37; Polcri, *op. cit.*, p.143. また、主祭壇画としてベルギーに《キリストの昇天》を依頼した。S. Casci, "L'Ascensione di Cristo di Pietro Perugino nella Cattedrale di Sansepolcro: certezze ed ipotesi per la storia del dipinto in margine al restauro", in *L'Ascensione di Cristo del Perugino*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo - Milano, 1998, pp.11-42.
- 19 L. Andreini, *Sansepolcro - guida alle Chiese del Centro Storico*, Edizioni della Cattedrale, Sansepolcro, 2007, p.76.
- 20 Banker, *op. cit.*, p.233.
- 21 これらの4人の人物については研究者によって意見がわかれており、東方の司祭、預言者、東方三博士、ユダヤ人祭司などと推測されて

- いる。
- 22 聖書の記述にもとづく大まかな内容は次のとおりである。キリストがヨルダン川で洗礼を受けているヨハネのもとへ行き、彼から洗礼を受ける。すると天が開け聖霊が鳩のような形で降ってきて、天からキリストを愛しい子と呼ぶ声が聞こえる。記述があるのは、『聖書』「マタイによる福音書」第3章13-17節、「マルコによる福音書」第1章9-11節、「ルカによる福音書」第3章21-22節。
- 23 梨の木、柘榴の木とする研究者もいたが、現在はクルミの木という見解がおおむね受け入れられている。
- 24 Sensi, *op. cit.*, p.33.
- 25 J. P. Hennessy and A. Huxley, *The Piero della Francesca trail with the best picture*, New York, The Little Bookroom, 2002.
- 26 R. Lightbown, *Piero della Francesca*, New York, Abbeville Press, 1992, p.109.
- 27 *Ibid.*, p.109.
- 28 ライトボーンは16世紀の奉納画(図10)を参考に分析をおこなっている。*Ibid.*, p.117.
- 29 J・ホール、高階秀爾他訳『新装版 西洋美術史解説辞典』、河出新書房、2004年、204ページ。
- 30 アウグスティヌス研究が盛んであった当時のフィレンツェにおいて、アウグスティヌスの神学理論からきている左右の位階秩序、つまり「左側に対する右側の優越性」が洗礼図に影響を与えているということを指摘している。木名瀬紀子「14-15世紀におけるフィレンツェの洗礼図の図像形式-アンドレア・ピサーノ以降」『イタリア・ルネサンス美術論-プロト・ルネサンス美術からバロック美術へ』関根秀一編、東京堂出版、2000年、34-47ページ。
- 31 Lavin, *op. cit.*, (1981) p.43: レーヴィン前掲書(2004)、86ページ。
- 32 同書、82ページ。
- 33 同書、85ページ。
- 34 『聖書』「マタイによる福音書」第3章10節、「ルカによる福音書」第3章9節。
- 35 M. Calvesi, *Piero della Francesca : nel XV e nel XX secolo*, Roma, Lithos editrice, 1997, p.22.
- 36 岡田温司「受胎告知 敬虔な信仰を演出する偉大な伝統 フラ・アンジェリコ」、木村重信他監修『名画への旅5初期ルネサンスI天上から地上へ』講談社、1993、96-115ページ。
- 37 1963年にシャルル・デ・トルナイが、ピエロの天使たちの身振りの特異性を指摘し、三美神説を唱えたことから議論は始まった。その後、三位一体説や三美德説などが主張された。
- 38 A. M. Maetzke, *Piero della Francesca*, Cisanello Balsamo, Milano, Sivana Editoriale, 1998, p.38.
- 39 ホール前掲書、290ページ。
- 40 《キリストの復活》がサンセポルクロのシンボルとなった経緯については Gardner, von Teuffel Christa, "Noccolò di Segna, Sassetta, Piero della Francesca and Perugino: Cult and Continuity at Sansepolcro", in *From Duccio's Maestà to Raphael's Transfiguration: Italian Altarpieces in Their Settings*, London, Pindar Press, 2005, pp.399-479を参照。

〔附記〕

本稿は西南学院大学2013年度学内GP「国際文化研究科院生のスキルアップに関する実践取組」における「先進研究奨励の助成」による研究成果の一部である。また、本稿の執筆にあたり西南学院大学大学院国際文化研究科の松原知生先生から貴重なご意見をいただきました。末筆ながら、ここに記してお礼申し上げます。