

14世紀初期フィレンツェ派の フレスコ画の枠取文様の起源について

小野迪孝

アッシジのサン・フランチェスコ聖堂は、1260年代から1310年代にかけての壁画装飾を当初の様子をよく伝えながらしかも豊富に残している聖堂であるが、天井交差穹窿のリブやこれに沿った帯状の穹窿の枠取、また側壁の壁画の枠取の文様を見ると、その特徴は世紀の変わり目を境に大きく変化する。上堂の装飾がほぼ13世紀最後の四半世紀から14世紀の極く初頭にかけてのものであるのに対し、下堂は1260年代初頭の壁画を残す身廊を別にして、内陣、交差廊および両袖廊が14世紀初頭から10年代後半にかけての間に新たに装飾しなおされた。更に付属礼拝堂のうち、北袖廊北端のサン・ニコラ礼拝堂、南袖廊南端の洗礼者礼拝堂、身廊に沿ったマグダレーナ礼拝堂およびサン・マルティーノ礼拝堂の4礼拝堂の装飾もこの時期と考えられる¹⁾。要約すれば上堂は13世紀末の装飾、下堂は身廊を除いて14世紀初頭の装飾ということになる。そして文様は上堂から下堂に装飾が移ると機を一つにしてその様相が変化する。

上堂の天井リブおよび穹窿枠取の文様は、様々の植物文や抽象文等多岐にわたるが、文様はいつでも文様帯の中で間隙を置くことなく続いて行く連続文様である（写真1）。装飾が身廊にかかり、ローマの画家トリーティが装飾にたずさわる様になると、ローマの石工コスマーティ一族の象嵌を模した特徴のあるコスマーティ式文様が現われ、これは身廊の入口寄りの部分を担当した、仮称〈イサク伝の画家〉に引継がれその使用は大幅となる²⁾（写真2）。この画家のコスマーティ式文様は、最も入口寄りの柱間でやや性格を変えるものの、本質的には連続文様の形を守り通しながらその装飾を終える。つまり、リブに描かれた文様や、側壁の旧新約伝壁画の枠取文様が、同一形態が単純にくり返されるものから、左右に菱形を持つ円形と単独の菱形とがやや間隔を置きながら交互に配されるもの（リブ）や、円形の両側に小円形をつけたやや複雑なパターンがここでもやや間隔を置いて並べられるもの（側壁）となり、今までの連続文様には見られなかった一定のリズムを持つ様になっている。

下堂に装飾が移った時、コスマーティ式文様の使用は更に大幅なものになるが、それ以上に上堂とはっきり異なるのは、文様帯が連続のものでは無くなり、人物モチーフや或は抽象的コスマーティ式文様等の中に描いた円または多角形メダリオン等によって等間隔に切断され、リブや穹窿枠取が不連続文様となることである。勿論この特徴は1260年頃の身廊の文様には見ら

れず、こちらは連続文様である³⁾。不連続文様の徴候は、前述の様に既に上堂最も入口寄りの柱間での従来の連続文様帯とは異なるリズムを持った文様帯の出現によってわずかにうかがうことが出来るが、しかしこれを直ちに不連続文様とは呼び難い（写真2）。同一文様、或は2種類の円、菱形、正方形等の単純なパターンが間隔を開けずに交互に連続して行くのとは異なるが、長さの短いパターンが自分の長さと同じ或はそれより短い間隔で次々とつながっており、本質的に未だ連続文様の範疇に居る。これに対して下堂の文様は文様帯が、メダイヨンの直径の数倍以上の長い間隔を置いて等間隔に切断されており、明らかに不連続文様帯である。交差廊では幅広いリブが、天使や聖人の半身像また黙示録のモチーフを描く円形や多角形のメダイヨンで区切られ、リブに沿った穹窿枳取は複式蔓草文の中に天使の半身像を描く菱形で区切られている（写真3）。交差廊よりリブの幅の細いサン・ニコラ礼拝堂、マグダレーナ礼拝堂では不連続の印象はより鮮明であり、コスマーティ式文様の細く長い帯が、別のコスマーティ式文様や組み紐文を描いた、円形、菱形或は花卉形のメダイヨンで等間隔に切断されている（写真4、5、図版）。但しこの両礼拝堂では、天井の穹窿枳取のみは連続の蔓草文である。そして同様のことは、14世紀初頭のシエナ派の装飾の残る2棟の礼拝堂、即ちサン・マルティーノ礼拝堂（写真6）と洗礼者礼拝堂についても言うことが出来る。

但し上堂の壁画に唯一箇処だけ、明確な不連続文様を持つところがある。身廊最下段に描かれた聖フランチェスコ伝壁画の、画面を区切る螺旋円柱に支えられた梁の側面に描かれたコスマーティ式文様帯である（写真7）。細く長い文様帯が、描かれた螺旋円柱のコリント式柱頭の真上で、無地の円形メダイヨンにより切断されている。各場面下の持ち送りの下に置かれた、銘文を記した青の細い帯も同様である。上堂に在って明確に下堂文様への移行を示す文様帯と言える。

下堂で文様帯が不連続となるのは、天井のリブや穹窿枳取に限られない。側壁で画面を上下に分ける水平の枳取についても同様のことが言える。マグダレーナ礼拝堂は、画面の水平枳取垂直枳取共にリブと同種の不連続コスマーティ式文様であるが（写真5、図版M、N）、サン・ニコラ礼拝堂は筒形穹窿の南北袖廊と同種のもので、幅広の帯の中の植物文様の中央が菱形のメダイヨンで区切られ、メダイヨンの中はコスマーティ式文様に囲まれた円形花卉文を描く形態のものと（写真8）、もうひとつはコスマーティ式文で囲まれた中に銘文を記した枳取の中央を、花卉文の中に描いた菱形メダイヨンで区切る形態のものとの2種類である。北袖廊の水平枳は植物文が中央の菱形メダイヨンで切断された上、更にその両側がそれぞれ円形メダイヨンで二等分されるいささか複雑なものであるが（写真9）、性格の本質はサン・ニコラ礼拝堂と同種のものである。メダイヨン内部は菱形のものは天使および聖人で「磔刑」の上のみが「己れの胸を突いて雛に餌を与えるペリカン」、円形のものは円く植物文で囲まれた中に人頭を描いている。遅れて描かれた南袖廊もこの形態に従っており、洗礼者礼拝堂、サン・マルティーノ礼拝堂も簡略になってはいるものの、水平枳の中央を菱形メダイヨンで区切る形式は変らない。上堂の旧新約伝壁画の水平枳取は上下場面を分ける中間のものが蔓草文（写真10）、下段場面下の腰の部分は並列植物文でいづれも連続文様であるのとは対照的に、下堂では幅が広く従って比例的には短い水平枳に成っているにもかかわらず、全体で一体の連続したものに

成ることをせず、メダイオンによって几帳面に2等分乃至4等分されて不連続な文様帯となっている。

14世紀に入った時のフレスコ画の枠取文様が不連続になることは、アッシジの聖堂だけに限って見られた現象では無い。シエナ派の1310年代のフレスコ画であるシエナ市庁舎世界地図の間のシモネ・マルティーニの「マエスタ」は異様に太い枠取を持つが、ここには市の紋章を囲む蔓草文様の間にキリスト、予言者、聖人を描くメダイオンが等間隔に並べられている（写真11）。メダイオンとメダイオンの間隔が未だ狭く、ほぼメダイオンの直径と等しい為、むしろアッシジ上堂の身廊のアーチ正面の文様（写真12）や、アレーナ礼拝堂の天井の文様帯に似たところがあり⁴⁾、植物文とメダイオンが等間隔で交互に交代する未だ連続文の性格も見せてはいるが、メダイオンの外枠が大きく画枠の両縁にかかって完全に画枠を切断していること、そしてメダイオンの枠が太く中の人物は明確に描かれていて植物文様に対してメダイオンの印象が強く、いわばメダイオンと植物文とが図と地の関係を作っている点から、既に不連続文様帯の特徴も同時にはっきりと持った枠取であると認めることが出来る。アッシジの例を見ても、文様帯の中にメダイオンが挿入された時、太い枠取等によってメダイオンが先ず強調され、次いで中に具体的モチーフが描かれている時はこれが観者に印象づけられ、それ迄の文様帯であったコスマーティ式文様や蔓草文はメダイオンの為のいわば地と変わる（写真3, 4, 5, 6, 8, 9）。それ故にこそ不連続の印象が強まるのである。以降シモネ・マルティーニの1328年の「グイドリッチオ將軍騎馬像」をはじめ、ピエトロ、アンブロジオのロレンツェッティ兄弟の壁画もいずれも不連続の枠取文様を持つ様になる。

14世紀初頭、フィレンツェに於てジョットとは異なる絵画を代表する⁵⁾、仮称〈聖女チェチリアの画家〉の壁画がフィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェラ聖堂のルチェライ礼拝堂に残っている⁶⁾。周囲の文様は壁画の保存状態に比して極めて美しい状態にある（写真13）。不連続のコスマーティ式文様のこの枠取が全く新しく描かれたものか、または壁画と同時期の文様が修復によって美しい姿に復元されたのかは不明であるが、少なくとも文様の形態それ自身は、アッシジの下堂の文様を想定する限り14世紀初頭のものとして矛盾の無い文様である。先述のアッシジ上堂の聖フランチェスコ伝の梁の文様は、この画家が担当した祭室寄り柱間のものも他の柱間と全く同じ不連続コスマーティ式文様である（写真7）。若し聖フランチェスコ伝壁画全体をこの画家の一派の手に帰することが出来るのであれば⁷⁾、14世紀初頭に非ジョット系のフィレンツェの画家も壁画に不連続文様帯を用いたことになる。

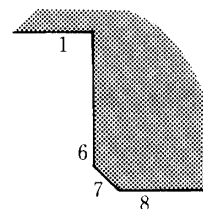
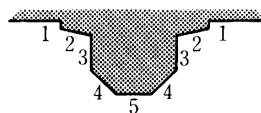
ジョット派についても、1320年代のフィレンツェ、サンタ・クロチェ聖堂のバルディ、ペルッツィ両礼拝堂のジョット自身による装飾、30年頃のタッデオ・ガッディによる同聖堂のバロンチェリ礼拝堂の壁画装飾に於て不連続文様帯の多用を認めることが出来る。そしてバルディ、ペルッツィ両礼拝堂では未だ連続文様であった穹窿枠取の植物文が、バロンチェリ礼拝堂では遂に挿入メダイオンによって不連続になり、更に第二礼拝堂ではここから植物文が消えて、穹窿枠取もリブと同一不連続コスマーティ式文様となっている。

以上見た様に、14世紀に入ってフレスコ画の文様帯がそれまでの連続のものから不連続のものに変化するのは、アッシジのサン・フランチェスコ聖堂にのみ限って見られる現象では無

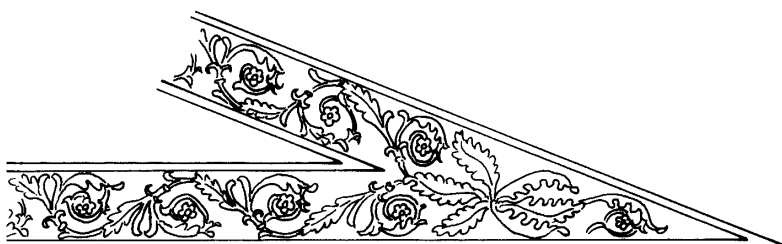
図版 アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下堂サン・ニコラ礼拝堂、マグダレーナ礼拝堂 装飾文様一覧

文様に付したアルファベット（小文字）は、同じ文字の位置で隣接し合うことを示す。またリブおよびアーチの各部呼称は次の通りである。

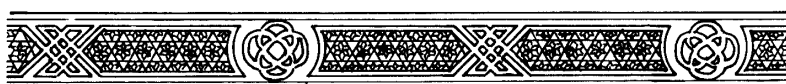
1. 穹窿枠取 2. リブ基部正面 3. リブ側面
4. リブ中正面 5. リブ正面 6. アーチ側面
7. アーチ中正面 8. アーチ正面



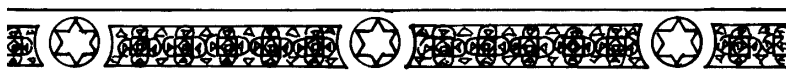
A サン・ニコラ礼拝堂 穹窿枠取



B サン・ニコラ礼拝堂 リブ側面 入口寄側壁縦枠 (但し側壁ではコスマーティ 式文の文様帯の長さが約1.5 倍になる)



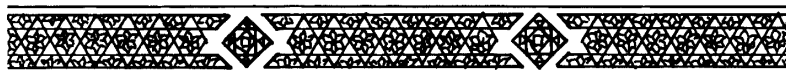
C サン・ニコラ礼拝堂 リブ中正面 (メダイヨン内の星形の中は 剝落等によりパターンが確認 出来ていない)



a

a

D サン・ニコラ礼拝堂 リブ正面



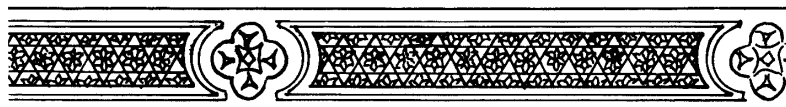
E サン・ニコラ礼拝堂 ルチッタ枠取 入口アーチ正面・側面枠取 (メダイヨン内の星形の中は 剝落等によりパターンが確認 出来ていない)



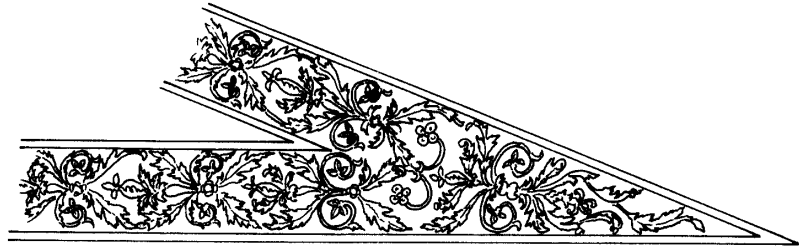
b

b

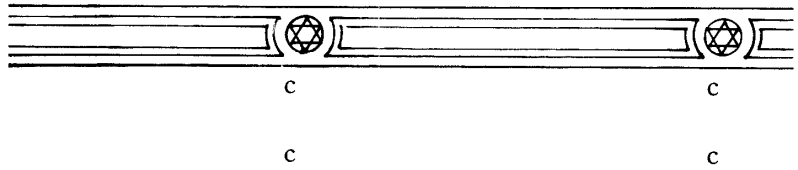
F サン・ニコラ礼拝堂 窓寄側壁縦枠 入口アーチ中正面 (但し入口アーチではコスマー ティ式文の文様帯の長さが 約1/3になる)



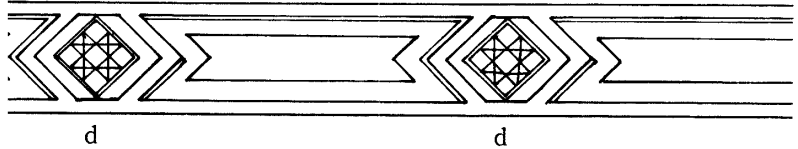
G マグダレーナ礼拝堂
穹窿粹取



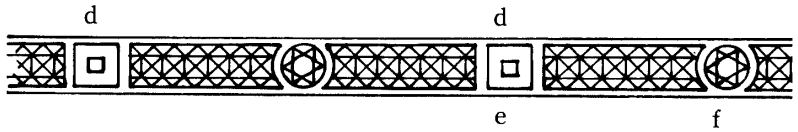
H マグダレーナ礼拝堂
リブ基部正面
入口アーチ中正面



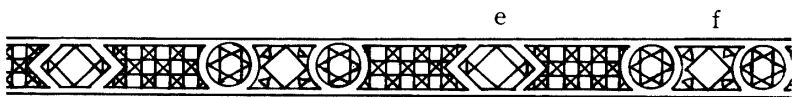
I マグダレーナ礼拝堂
リブ側面
側壁粹取



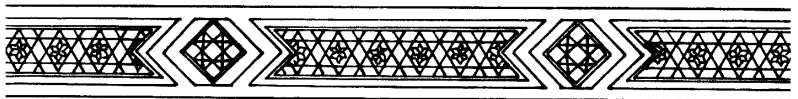
K マグダレーナ礼拝堂
リブ中正面



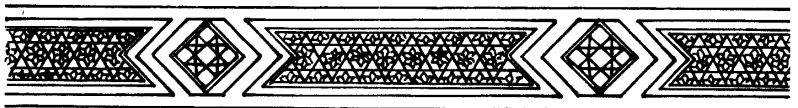
L マグダレーナ礼拝堂
リブ正面
(メダイヨン内の菱形の中は
剝落等によりパターンが確認
出来ていない)



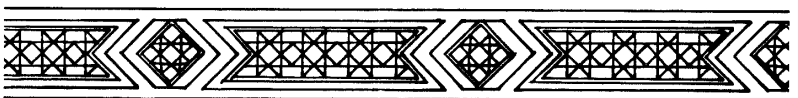
M マグダレーナ礼拝堂
側壁上段画面下粹



N マグダレーナ礼拝堂
側壁下段画面下粹



O マグダレーナ礼拝堂
入口アーチ正面・側面粹取



く、トスカナ地方のフレスコ画文様全体に認められる現象である。アッシジの壁画はその現象を象徴していると同時に、時間的に最も早くこの現象を大規模な形で見せる作例である。

以上は本紀要第26輯で既に筆者が明かにした事実⁸⁾、多少の補足を行なって、14世紀初頭のフレスコ画に見られる不連続文様について概略を述べたものであるが、この不連続文様の起源についていささかの考察を行ないたいのが本小論の目的である。

*

起源の問題に入る前に、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂の14世紀の下堂装飾以前の壁画を一覧して置きたい。

この聖堂の壁画は、下堂身廊が1260年頃に当地ウンブリア地方の〈聖フランチェスコの画家〉と仮称される姓名不詳の画家によって装飾された後、上堂北袖廊の上部がおそらく1270年代後半にアルプス以北の様式を持つ画家によって装飾された⁹⁾。しかしこの袖廊の入口側つまり東壁の階上廊内に描かれた使徒立像のみは異なる様式が認められ、J. ガードナーはヴァチカン宮殿に保存されるサン・ピエトロ旧聖堂ポルティコの壁画断片との様式上の類似を認めている¹⁰⁾。少なくともこの使徒像が対面のものとは別の画家の手によるものであることは、西階上廊では使徒の背景に漆喰を塗り上げた五弁の花文が散らされているのに対し、東側にはその技法が用いられていないことのみを取り上げて明かであろう(写真14, 15)。次に教皇ニコラス3世の時代(1277-'80)にフィレンツェ派のチマブエによって祭室、交差廊、南袖廊および北袖廊下段が装飾された。装飾が身廊へ及ぶとローマの画家が中心となり、内陣寄りふたつの柱間はトリートティを中心とする画家達がこれに当り、続く入口側ふたつの柱間は先述の〈イサク伝の画家〉が引継いでいる¹¹⁾。この画家はフィレンツェのジョットと極めて近い関係にあるとされるが、ローマのカヴァリーニのモザイクからの強い影響が指摘され、また文様の上では先行のトリートティの文様と同系である¹²⁾。更にローマのサンタ・マリア・マジョーレ聖堂南袖廊の壁画との極めて近い様式が指摘され¹³⁾、フィレンツェ派の画家ではあるが、同時にローマと極めて近い関係を持った画家であったと考えられる。そして上堂最後にフィレンツェ派の画家によって身廊最下段の聖フランチェスコ伝壁画が描かれ、この後下堂の装飾がジョット派の手で行なわれ、次いでシエナ派のピエトロ・ロレンツェッティに引継がれて行く。

この聖堂の装飾には多くの流派が関わっているが、下堂身廊から上堂に到る13世紀後半に主として装飾された壁画を見ると興味深いことに気がつく。チェンニーノ・チェンニーニによってフレスコ画には不向きとされた顔料鉛白の使用とそれの黒への変色である¹⁴⁾。ウンブリア派、フィレンツェ派の描いた壁画には鉛白が多く使用されているのに対し、ローマの画家およびこれに深く関わりがあると考えられる画家の描いた画面には、鉛白を使用したことによって起る画面の黒色化が認められないのである¹⁵⁾。

下堂身廊の〈聖フランチェスコの画家〉の壁画では特に北壁の受難伝に変色が激しく、「十字架の前のキリスト」の司祭達の顔や衣、キリストの衣、また「埋葬」のキリストの肉体の変色が著しい。南壁の聖フランチェスコ伝でも「財産放棄」の人物達の衣に多量の変色が認められる。上堂北袖廊上部も、半月壁内の各場面、天井文様、階上廊列柱上に描かれた破風形やメダイオン内の天使に全面的な変色が見られ、祭室側の西壁の階上廊内の使徒達の衣にも随所に

黒色化が認められるが、向いの東階上廊内のサン・ピエトロ旧聖堂ポルティコの壁画に関連を持つとされる画家の手になる使徒像にはこれが認められない(写真14, 15)。逆に、残る内陣袖廊のチマブエの壁画は、ティントーリとミースによって指摘された南袖廊階上廊内の天使像を除いて、ほぼ全面的に鉛白が変色し、さながら白黒のネガフィルムを見るかの様になっている。とりわけて南袖廊下段の「磔刑」(写真16)と黙示録連作、北袖廊西壁下段の聖ペテロ伝にそれが甚しい。

しかし身廊の旧新約伝壁画では、わずかに南壁最も祭室寄りの「カナの婚礼」で中央のテーブル掛けが完全に黒色化した聖母の顔が黒ずんでいるのと、入口から2番目の柱間のやはり南壁上段の「神殿奉献」のシメオンの顔の下半分が黒くなっていることを除いては、鉛白の変色かと思われる黒色化は全く認められない。前半のトリエティを中心としたローマの画家達の作品は勿論¹⁶⁾、後を受け継いだ〈イサク伝の画家〉を中心とする作品群にもこれを認めることは出来ない¹⁷⁾。しかし装飾が最下段の聖フランチェスコ伝にまで進んだ時、内陣や袖廊程に大量には無いが再び鉛白の使用とその変色が確認される¹⁸⁾。各場面を区切る螺旋円柱が、祭室から2番目の柱間の南壁の右側3本を除いて、〈聖女チェチリアの画家〉が描いた壁も含め全て黒く変色している。各場面では随所に小部分だが鉛白の使用による変色が認められ、主だったものは、第2場面の驢馬と地面の下端、第4場面の画中画の十字架形板絵、第5場面の父親が手にする聖フランチェスコの衣、第6場面の聖フランチェスコの衣の下半分と左足(写真17)、第12場面の聖フランチェスコの乗る雲の下側と左側先頭の修道士の衣、第13場面の牛と祭壇天蓋の柱、第15場面の樹の幹、第17場面の宮殿の柱、第22場面の前列右から2人目の男の衣が挙げられる(以上 Tintori & Meiss-St. Francis 記載の調査報告に従う)。身廊上段の旧新約伝壁画には見られなかった大幅な鉛白の使用と変色である。

以上の検討の結果を見ると、サン・フランチェスコ聖堂に於て鉛白の使用が著しいのは、下堂身廊、上堂内陣、両袖廊および身廊下段の聖フランチェスコ伝壁画で、ウンブリア派およびフィレンツェ派に結びつけられる壁画においてであった。これに対して、ローマの画家およびそれに関連の深いと考えられる画家の手になる壁画には鉛白の使用が全く認められないか、認められても極くわずかであった。しかもこのことは、この聖堂だけに限られたことでは無い。同時代ローマで描かれた壁画の中にも鉛白による変色はほとんど認められない様に思われる。

近年修復を終えたローマのサンクタ・サンクトルムのニコラス3世礼拝堂の中の、この教皇在位中のフレスコ画の修復後の写真からは、鉛白の黒色化を指摘することは出来ない。教皇庁美術博物館の東壁および天井の23箇処からの顔料のサンプル調査で、鉛白の存在が確認されたのはわずか4箇処であるが、これは修復前に行なった調査であり、少なくともそのうち東半月壁を上下に分ける水平枠からの2箇処の鉛白は古い時期の修復の際に用いられたものである。そして修復報告に載せられた保存状態の記録にもこの顔料の変色の報告は無い¹⁹⁾。用いられたとしても少量であり、しかも使用に当って変色を来たさない様な配慮があったと考えられる。

サン・パオロ・フォーリ・レ・ムーラ聖堂に残る、ニコラス3世によるこの聖堂修復の際の壁画の遺品である4点の教皇メダイヨンの壁画断片にも、筆者が観察する限り鉛白の変色を認めることは出来ない²⁰⁾。また未見ではあるが、ヴァチカン宮殿に保存される前述のサン・ピエ

トロ旧聖堂ポルティコの壁画の断片である聖ペテロとパオロの頭部も、写真で見る限り鉛白の黒色化を認めることは出来ない。ニコラス3世の時代にローマで制作された壁画の現存するものにはいずれも鉛白の使用は例え在っても少なく、その黒への変色は認められなかった。1290年代初頭のローマ、サンタ・チェチリア・イン・トゥラステヴェレ聖堂正面壁内面に残るカヴァリーニの手になる「最後の審判」の壁画断片にも勿論この変色は認められない²¹⁾。

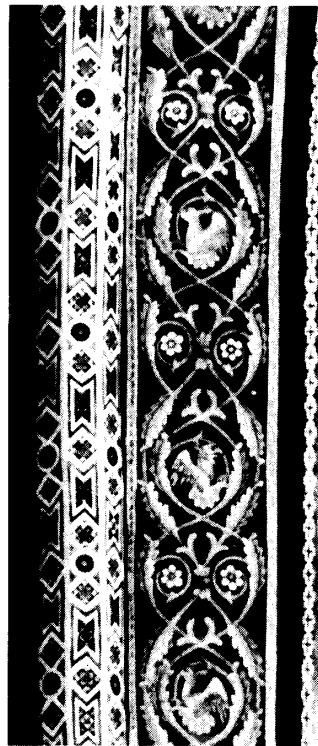
ローマには既に13世紀中頃に、サンティ・クワトロ・コロナーティ聖堂のサン・シルヴェストロ礼拝堂にサン・シルヴェストロ伝の壁画が描かれており²²⁾、更に12世紀にはサン・ジョヴァンニ・ア・ポルタ・ラティナ聖堂の旧新約伝および「最後の審判」の壁画、更にさか登ってはサン・クレメンテ地下聖堂、サン・クリソーニョ地下聖堂に大規模な壁画装飾が存在し、ローマは壁画について長い伝統を持っている。そして13世紀末には教皇ニコラス3世によりサン・パオロ・フォーリ・レ・ムーラ聖堂身廊の5世紀の壁画の大規模な修復が行なわれた²³⁾。これらの壁画伝統と、活発な壁画の修復および制作を通じて、ローマの画家達は壁画に適する顔料とそうでない顔料を比較的早くに識ったと考えられる²⁴⁾。アッシジ上堂でローマの画家が描いた部分に鉛白の使用による変色が認められなかったのはこの反映と思われる。〈イサク伝の画家〉の壁画にも鉛白の使用がほとんど認められないのは、前述の様にこの画家はローマとの結び付きの極めて強い画家であり、壁画の制作の技法についてもローマから仮に全てではなくてもかなりのものを得ていた結果であると考えたい。

フィレンツェ派には、アッシジを除いて13世紀の大規模な壁画装飾は残っておらず、現存のものはいずれも断片である。13世紀最後の30年に属すと考えられる壁画の中で、ピストイア、サン・ドメニコ聖堂参事会室の「磔刑」および同聖堂左袖廊の「聖ドメニコ」断片がコッポ・ディ・マルコヴァルド派とされるが²⁵⁾、このうち「磔刑」の聖母の青いマントの上半身のハイライトであったと思われる部分が黒く変色している様である。同市大聖堂の祭室アーチ左側の柱に残る、コッポの息子サレルノ・ディ・コッポの「聖母子」断片も聖母の青いマントに同様の黒色化が認められる。コッポとほぼ同時期の仮称〈聖女アガタの画家〉に帰せられる、フィレンツェのサン・ミニアート・アル・モンテ聖堂身廊の聖人立像の壁画にも²⁶⁾、衣のハイライトであったと思われる箇所が黒く変色しているのが認められる。ローマの壁画に比して現存の作例の中での変色の割合が多い様に見受けられる。同時に現存作品の中に壁画のしめる割合が少なく、13世紀フィレンツェ派の主流は飽くまで板絵であったと思われる²⁷⁾。

アッシジで壁画を描いたチマブエやまたウンブリア派の〈聖フランチェスコの画家〉も本来的に板絵の画家である。〈聖フランチェスコの画家〉は下堂身廊の壁画を除けば、この画家に現在帰属させられている作品はいずれも板絵である。チマブエも1300年代に入ってからピサ大聖堂の福音書記者聖ヨハネのモザイクを除けば、残る異論の無い作品は全て板絵である²⁸⁾。この状況を考えると彼らがアッシジでの壁画制作を引き受けた時、壁画については少なくとも経験が薄かったと思われる²⁹⁾。そしてその結果彼等はそれまで経験を積んでいた板絵の顔料を用いて壁画を描いたと考えられる。それが多量の鉛白の使用とその変色を生んだのである³⁰⁾。この壁画の顔料についての未経験は更に聖フランチェスコ伝にも、規模を小さくしながら受け継がれたと思われる。先に見た、この壁画の随所に認められる鉛白の変色がそれを物語っている。



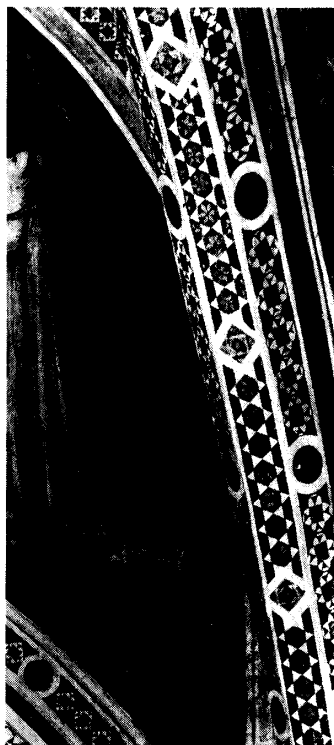
1 交差廊および北袖廊天井装飾文様, アッシジ, サン・フランチェスコ聖堂上堂



2 身廊入口寄第1柱間天井装飾文様, アッシジ, サン・フランチェスコ聖堂上堂



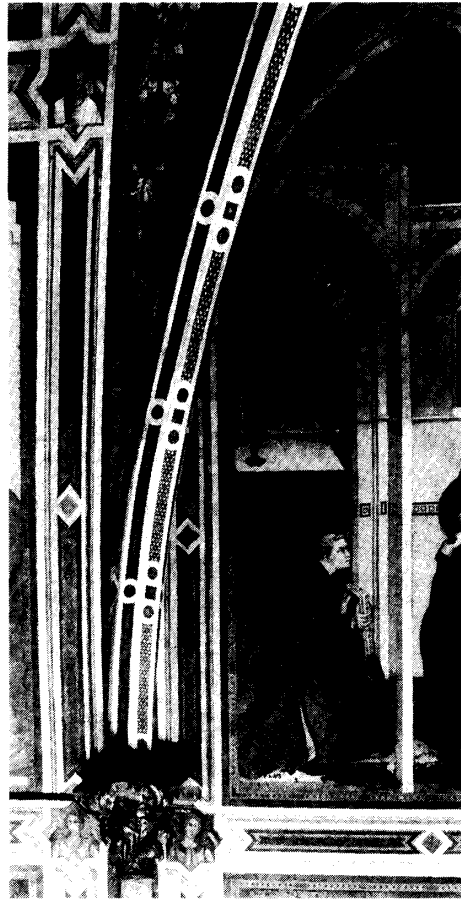
3 交差廊天井装飾文様, アッシジ, サン・フランチェスコ聖堂下堂



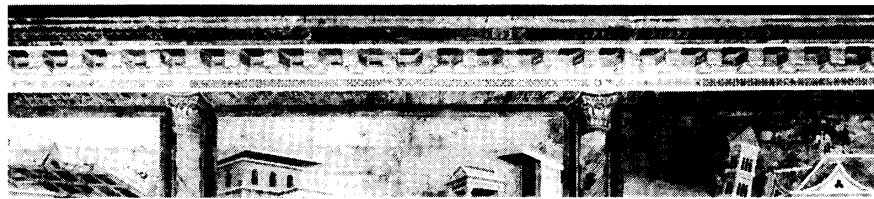
4 サン・ニコラ礼拜堂天井装飾文様, アッシジ, サン・フランチェスコ聖堂下堂



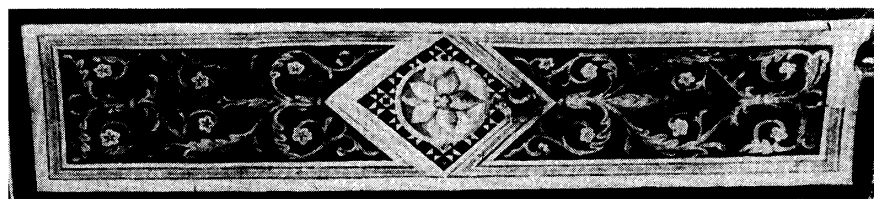
5 マグダレーナ礼拝堂天井および側壁装飾文様，
アッシジ，サン・フランチェスコ聖堂下堂



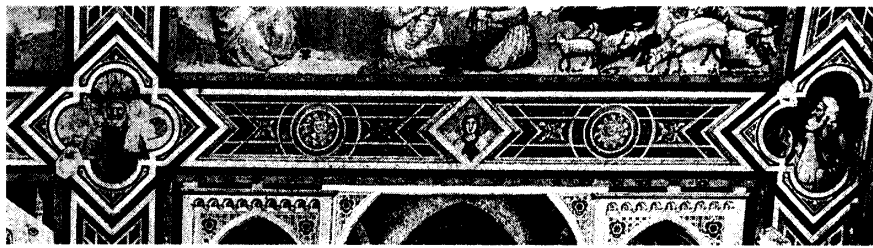
6 サン・マルティーノ礼拝堂天井および側壁装飾文
様，アッシジ，サン・フランチェスコ聖堂下堂



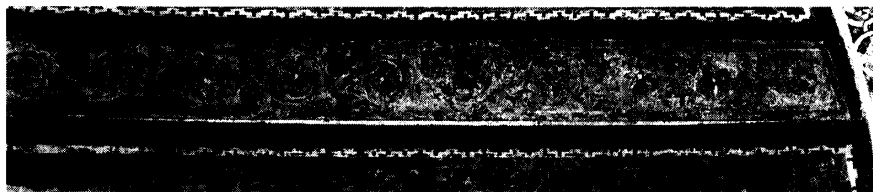
7 聖フランチェスコ伝壁画梁の装飾文様，アッシジ，
サン・フランチェスコ聖堂上堂身廊



8 サン・ニコラ礼拝堂側壁水平粹取，アッシジ，サ
ン・フランチェスコ聖堂下堂



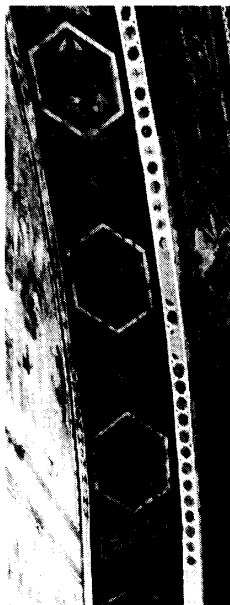
9 北袖廊水平粹取，アッシジ，サン・フランチェスコ
聖堂下堂



10 旧新約伝壁画水平粹取，アッシジ，サン・フラン
ческо聖堂上堂身廊



11 シモネ・マルティーニ，マエスタ粹取，シエナ，
市庁舎世界地図の間



12 身廊入口寄第2柱間アーチ
装飾，アッシジ，サン・フ
ランчесコ聖堂上堂



13 〈聖女チェチリアの画家〉，ルチェライ礼拝堂装飾，
フィレンツェ，サンタ・マリア，ノヴェラ聖堂



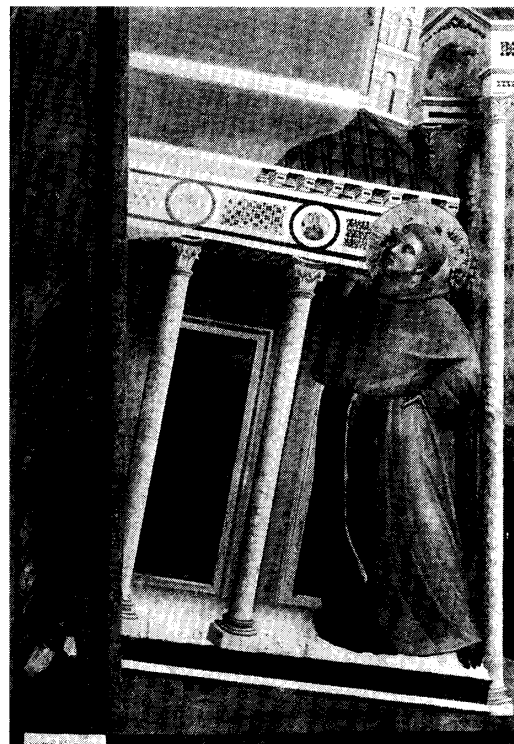
14 使徒立像, アッシジ, サン・フランチェスコ聖堂上堂北袖廊西階上廊



15 聖ペテロ, アッシジ, サン・フランチェスコ聖堂上堂北袖廊東階上廊



16 チマブエ, 磔刑 (部分), アッシジ, サン・フランチェスコ聖堂上堂南袖廊



17 聖フランチェスコ伝第6場面, 教皇イノケンティウス3世の夢 (部分), アッシジ, サン・フランチェスコ聖堂上堂身廊



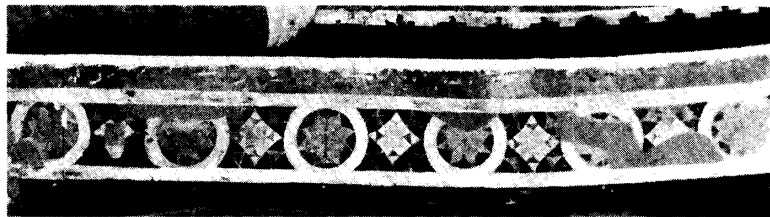
18 ジョット，天使メダイヨン（ナヴィチエルラ断片），ローマ，グロッテ・ヴァティカーネ



19 ローマ，サンタ・マリア・マジョーレ聖堂南袖廊
装飾文様



20 教皇リベリウス伝モザイク梁の装飾文様，ローマ，
サンタ・マリア・マジョーレ聖堂正面



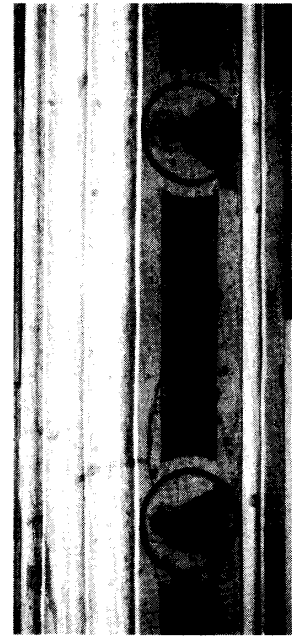
21 旧新約伝壁画垂直粹取，アッシジ，サン・フランチェスコ聖堂上堂身廊内陣寄第1柱間（写真20と比較の便宜の為写真の向きを横方向に変えてある）



22 <バルディ・サン・フラン
チェスコの画家>,聖フラン
チェスコとその生涯伝の祭
壇画 (部分), フィレンツ
ェ, サンタ・クローチェ聖
堂バルディ禮拜堂



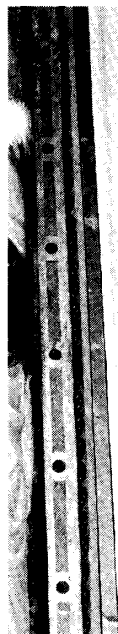
23 チマブエ, サンタ・トリニ
タの聖母額縁, フィレンツ
ェ, ウフィツィ美術館



24 ドウッチオ, ルチェライの
聖母額縁, フィレンツェ,
ウフィツィ美術館 (他の額
縁との比較の便宜の為写真
の向きを縦方向に変えてあ
る)



25 ジョット, オンニサンティ
の聖母額縁, フィレンツェ,
ウフィツィ美術館



26 <聖女チェチリアの画家>,
玉座の聖ペテロ額縁, フィ
レンツェ, サン・シモネ聖
堂



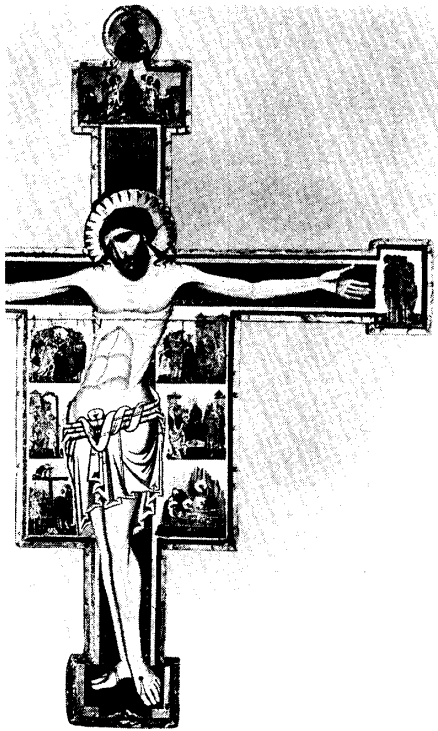
27 <聖フランチェスコの画
家>,聖フランチェスコの祭
壇画額縁, ボルチウクラ
(アッシジ), サンタ・マリ
ア・デリ・アンジェリ聖堂
美術館



28 コッポ・ディ・マルコヴァルドとサレルノ・ディ・コッポ，十字架形板絵（部分），ピストイア大聖堂



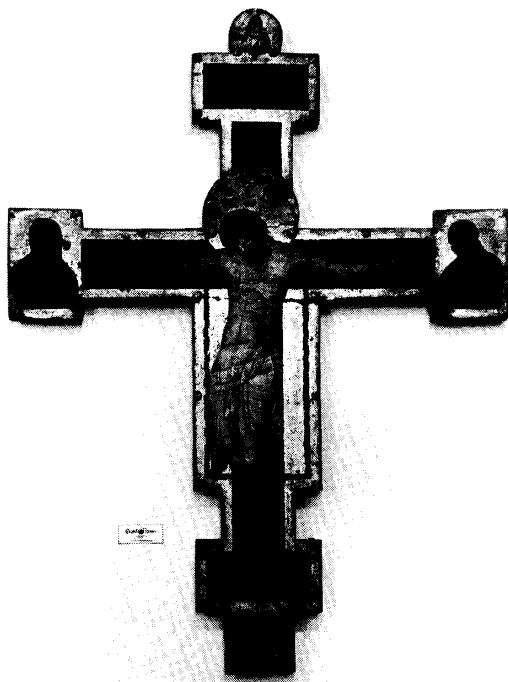
29 コッポ・ディ・マルコヴァルド，ボルドーネの聖母額縁，シエナ，サンタ・マリア・デイ・セルヴィ聖堂



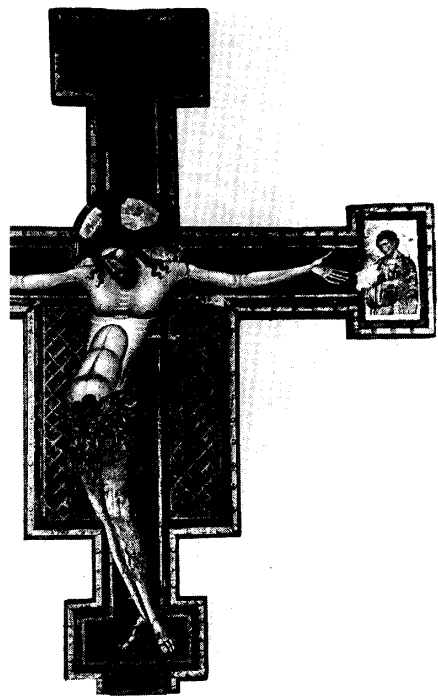
30 コッポ・ディ・マルコヴァルド，十字架形板絵（部分），サン・ジミニャーノ市立美術館



31 ベルリンギエロ・ベルリンギエリ，十字架形板絵（部分），ルッカ，ヴィラ・ジウニジ美術館



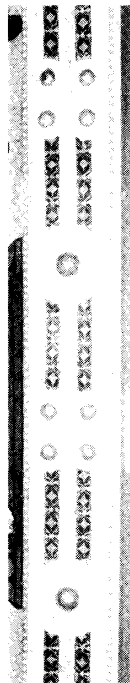
32 ジウンタ・ピサノ，十字架形板絵，ポルチウクラ（アッシジ），サンタ・マリア・デリ・アンジェリ聖堂美術館



33 ジウンタ・ピサノ，十字架形板絵（部分），ボローニャ，サン・ドメニコ聖堂



34 〈ウフィツィ No. 434 十字架形板絵の画家〉，No. 434 十字架形板絵額縁，フィレンツェ，ウフィツィ美術館



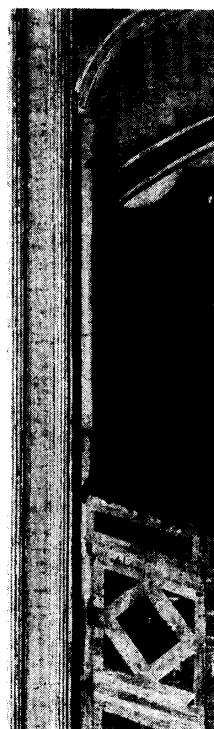
35 〈ビガロの画家〉，聖ゼノビウスとその生涯伝の祭壇画額縁，フィレンツェ，大聖堂付属美術館（他の額縁との比較の便宜の為写真の向きを縦方向に変えてある）



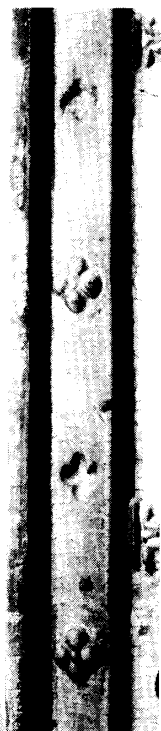
36 〈ウフィツィ No. 434 十字架形板絵の画家〉，聖フランチェスコとその生涯伝の祭壇画（部分），ピストイア市立美術館



37 栄光のキリストと聖十字架にまつわる物語
場面の祭壇画（部分），シエナ国立絵画館



38 グイド・ダ・シエナ，サン・ドメニコの
聖母額縁およびアーチ，シエナ，市庁舎
美術館



39 洗礼者聖ヨハネとその生涯伝の祭壇画額縁，
シエナ国立絵画館（他の額縁との比較の便宜
の為写真の向きを縦方向に変えてある）



40 物語場面を伴う玉座の聖ペテロの祭壇画額
縁，シエナ国立絵画館（他の額縁との比較の
便宜の為写真の向きを縦方向に変えてある）

ローマの画家が旧新約伝を鉛白を用いずに描いた後にこの聖フランチェスコ伝が描かれたことを考えると、フィレンツェ派ではこの時点では未だフレスコ画に鉛白を使用する習慣が残っていたと思われる。結論すれば、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂上堂の壁画装飾の時点では、ローマの画家達は既に壁画技法に習熟していたのに対し、フィレンツェの画家は未だその習熟度が低かったと言える。

しかし、聖フランチェスコ伝壁画と同時期に描かれたと考えられる、パドア、アレーナ礼拝堂のジョットの壁画には鉛白の使用は認められない³¹⁾。このことは少なくとも14世紀初頭にあつて、フィレンツェ派の画家の中でもジョットは既に壁画技法に習熟していたことを物語っている。ジョットの若い時代のローマでの修業が考えられるなら³²⁾、この壁画技法はローマで学んだものということになるだろう。そしてジョットは少なくとも壁画技法に関しては〈イサク伝の画家〉と極めて経歴の似た画家であったことになる³³⁾。

装飾がアッシジの下堂でジョット派の手に移った時鉛白の使用は眼に見えて少なくなる。但し北袖廊のキリスト幼年期伝の建物や風景の中に、鉛白の変色かと思われる唐突な黒色の存在をわずかに認めることが出来る。例えば「エリザベッタ訪問」や「降誕」の風景、「エリザベッタ訪問」と「マギの礼拝」の建物の壁や柱に認められる黒色部分である。しかしこの後この聖堂の装飾はシエナ派のピエトロ・ロレンツェッティの手に引き継がれ、14世紀のこの聖堂装飾にローマの画家が関わることは無くなってしまう。

アッシジの装飾におけるローマの画家からフィレンツェ派、シエナ派のトスカナの画家への流派の交代は³⁴⁾、おそらく偶然のものでは無い。教皇や枢機卿等を強力なパトロンとして13世紀の後半に活発な活動を行なったローマの美術は、教皇ボニファキウス8世の時代(1294—1303)の後半期になると、政治的混乱やアナーニでの教皇捕囚による教皇不在の中で凋落をはじめ³⁵⁾。既に1300年の聖年祭の頃、ローマで制作された重要な作品がローマの画家では無くフィレンツェの画家としばしば関連づけられることが、ローマでの美術活動の衰退を物語っている様に考えられる。既に述べた様に、サンタ・マリア・マジョーレ聖堂南袖廊の装飾が〈イサク伝の画家〉に結びつけられる。サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラノ聖堂に残る、当初は同聖堂のロτζィアを飾っていた「聖年祭を布告する教皇ボニファキウス8世」のフレスコ画断片は、しばしばジョットと結びつけられ、またアッシジの聖フランチェスコ伝壁画との様式的類似を指摘されている³⁶⁾。ジョットによってサン・ピエトロ旧聖堂正面壁に作られた「ナヴィチェルラ」のモザイクは、年代を聖年祭に結びつける考えがある一方で、逆に1310年頃つまりアレーナ礼拝堂の壁画以降とする考えとに分かれている³⁷⁾。若し早い年代が支持出来れば、ラテラノ聖堂の壁画断片と並んで、既にこの頃ローマの画家による美術活動が衰退していたことの証しである。逆に遅い年代であればローマの美術界が既に完全にフィレンツェ派に席卷されていたことを物語る。モザイク本体はサン・ピエトロ旧聖堂の解体とともに破壊され、現在わずかに残る2点の天使のメダイヨンの断片から判断することは困難であるが、グロッテ・ヴァティカーネに保存される断片に見られる強い明暗のコントラストや輪郭線は(写真18)、アレーナ礼拝堂以降のジョットの様式とは異なる様に見受けられる。そしてこのローマでの美術活動の凋落は、1305年の教皇庁のアヴィニョン移転によって最大のパトロンがローマから消えた

ことで決定的になったと思われる。アッシジでの装飾がローマの画家の手からフィレンツェ派の手に移行する時期はちょうどこの年代に符号している。そしてその時、文様もそれまでの連続文様帯から不連続文様帯に変化するのである。

13世紀末、ローマの壁画に不連続文様帯を見出すことが出来る。サンタ・マリア・マジョーレ聖堂の南袖廊上段の描画による持ち送り装飾に支えられた梁の側面に、等間隔に無地のメダイオンを配した帯が見られる（写真19）。しかしこの袖廊の装飾は前述の様に〈イサク伝の画家〉と密接に結びつけられる。従って文様は、全くローマ独自のものというよりフィレンツェ派の流れの入ったものである可能性を想定出来る様に思われる。同じ聖堂の正面壁のモザイク下段は場面と場面の間にイオニア式柱頭を持つ六角柱が立ちこれが梁を支え、この梁には円形と菱形のメダイオンが狭い間隔を置いて交互に並べられ柱頭の上に当たるところには天使の半身を描いたメダイオンが置かれている（写真20）。円形と菱形が交互に並ぶ形は、アッシジ上堂身廊の祭室寄り柱間のトリートティとされる旧新約伝壁画の枠取りに類似のものを見出すことが出来る（写真21）。ローマのものはメダイオン同志の間が開いているがその間隔は狭く未だメダイオンの連続文様の感を強く持っている。柱頭上のメダイオンの存在は同じアッシジの聖フランチェスコ伝壁画の梁を想起させる（写真7）。このモザイクは1297年には完成したとされ聖フランチェスコ伝壁画より早い作品であるが、構図面でも聖フランチェスコ伝との強い類似が指摘され、例えば正面壁の「教皇リベリウスの前のジョヴァンニ」は、左右こそ逆になっているものの聖フランチェスコ伝第7場面の「教団の戒律の認可」と全体の構図は勿論、教皇の姿勢や従属の枢機卿の存在まで共通しており、両者の主題が相違していることを考えればこの2点の壁画は極めて酷似していると言ってよい³⁸⁾。このモザイクの画家と聖フランチェスコ伝の画家の強い結び付きが想起される。更にジョットの「ナヴィチェルラ」モザイクのグロッテ・ヴァティカーネに残る断片にはメダイオンの縁取りと縦枠の痕跡がわずかに残っており（写真18）、当初は画面の縦枠の中に納っていたものであったことが解る。

以上の13世紀末のローマの壁画の中に確認されるメダイオンを持つ不連続の枠取は、いずれもフィレンツェ派との関連が推測されるものである。このことから、これらの文様もアッシジでのローマの画家からフィレンツェの画家への画家の交代に伴う、連続文様から不連続文様への流れの中に置いて考えることが出来ると思われる。そして壁画に見られる不連続文様は、基本的にフィレンツェ派の系統の文様であると認めることが可能である様に考えられる。

*

フィレンツェ派の壁画において、不連続文様の出現は最も古いと考えられるローマ、サンタ・マリア・マジョーレ聖堂南袖廊や正面壁のものを考慮に入れても、1290年代後半より早くは無い。しかしこの派の板絵の枠取には少なくとも13世紀中頃から不連続文様を見出すことが出来る³⁹⁾。

コッポ・ディ・マルコヴァルドに先行するフィレンツェ、サンタ・クロチェ聖堂バルディ礼拝堂の祭壇上の「聖フランチェスコとその生涯伝の祭壇画」（Garrison-Index, no. 405）では、中央の聖フランチェスコ像や周囲の物語場面の枠取の交差部に修道士の横向きの半身像を描いたメダイオンが置かれ、枠取はこのメダイオンで不連続に分割されている（写真22）。年

代が下って、アッシジでの装飾と結びつけられて1280年頃とされるチマブエの「サンタ・トリニタの聖母」(Garrison-Index, no. 182)⁴⁰⁾の額縁は赤の帯を黒の小円形が等間隔で断ち切っている(写真23)。同じチマブエのルーヴル美術館所蔵のかつてはピサ、サン・フランチェスコ聖堂に安置されていた「玉座の聖母子」(Garrison-Index, no. 195)の額縁は、青地に赤と白で描かれた蔓草文を思わせる文様帯を聖人の半身像を描いたメダイオンが切断している。

この枠取文様は1285年のシエナのドゥッチオによる「ルチェライの聖母」(Garrison-Index, no. 186)の額縁に酷似している。ここでも青地に緑と桃で描かれた蔓草文が予言者や聖人の半身像を描いたメダイオンによって切断されている(写真24)。チマブエのルーヴル美術館の「玉座の聖母子」はその年代が諸説分かれるために「ルチェライの聖母」との影響関係の方向は定かには決められないが、全体としてはドゥッチオの作品より後に置かれる場合が多い⁴¹⁾。しかし後述する様に、シエナ派絵画の板絵の額縁装飾にはこの形の不連続文様は極めて稀であり、この板絵が本来フィレンツェのサンタ・マリア・ノヴェラ聖堂のラウデーシ会礼拝堂(現在のバルディ礼拝堂)の為にフィレンツェで描かれたものであることを考慮に入れると、ここではフィレンツェ派絵画の影響をドゥッチオは受けたと考えるに良い様に思われる⁴²⁾。

チマブエが2点の大きな聖母子の板絵で用いた不連続の枠取は、14世紀に入ってジョットの「オンニサンティの聖母」に受け継がれる。額縁の中央と外縁とに2本の文様帯を持ち、内側は「サンタ・トリニタの聖母」と同じ無地の赤の帯に青の小メダイオン、外側の文様帯ではこの色が入れ代っている(写真25)。しかしルーヴル美術館所蔵の「聖フランチェスコの聖痕の奇蹟の祭壇画」は、先述のチマブエの「玉座の聖母子」と同じピサ、サン・フランチェスコ聖堂旧蔵であるにも関わらず額縁に不連続文様は見られない。

ヴァチカン美術館の「ステファネスキ三翼祭壇画」は裏面即ち玉座の聖ペテロの面の縦枠の植物文がメダイオンで区切られている。植物文、メダイオン内の花文が共に金で描かれ、中央画は文様帯が赤でメダイオンが青、翼画はその逆である。ジョットのその他の作品では、「パディア多翼祭壇画」には不連続文様は無く、ボローニャ国立絵画館の署名を持つ多翼祭壇画は枠が剝落してしまっており、わずかに破風部分の枠取が残るが彫形を用いた立体的なもので文様は無い。またフィレンツェ、サンタ・クローチェ聖堂バロンチェリ礼拝堂の「聖母戴冠の多翼祭壇画」は変形された上に額縁が後年取り換えられてしまっており⁴³⁾、いずれの作品にも不連続文様を確認することは出来ない。しかし「ステファネスキ多翼祭壇画」に不連続文様帯が認められることは、ジョットがその晩年まで不連続文様を板絵にも用い続けていた証しとなる⁴⁴⁾。

フィレンツェの非ジョット系の画家である〈聖女チェチリアの画家〉の板絵にも1点不連続文様の枠取を見出すことが出来る。フィレンツェ、サン・シモネ聖堂の「玉座の聖ペテロ」である。1307年の年記を持つこの祭壇画の額縁は、金で斜めの格子文様を描いた赤の帯を黒の小円形が区切っている(写真26)。小円形の中にも金で文様が描かれているがパターンは定かには確認出来ない。しかしこの画家に帰せられる他の板絵には不連続文様は認められない⁴⁵⁾。

アッシジの下堂身廊壁画を描いたウンブリア派の〈聖フランチェスコの画家〉の2点の板絵に不連続文様が認められる。アッシジ近郊のポルチウンクラのサンタ・マリア・デリ・アンジ

ェリ聖堂美術館所蔵の「聖フランチェスコの祭壇画」(Garrison-Index, no. 52)の額縁は金で縁取られた円形メダイオンが等間隔で並び、その間は赤、青、緑の帯で埋められている(写真27)。メダイオンはその形に彫り込まれており、当初はガラスまたは宝石が嵌められていたと考えられるが現在はひとつも残っていない。ペルーシア国立絵画館とアッシジ、サン・フランチェスコ聖堂テゾーロに分散している、両面多翼祭壇画の断片のうち受難伝を描いた面(Garrison-Index, nos. 440-443)の額縁下枠に同様の不連続文様が見られる。ここでは文様帯は紺地の上に白と薄青で菱形の尖頭四葉文を斜めに格子状に並べており、彫り込まれたメダイオンの中は青と赤とに塗られている。おそらくここでも当初は上から無色の透明ガラスが嵌め込まれていたと考えられる。この絵画館が所蔵する同じ画家の1272年の年記を持つ巨大な十字架形板絵(Garrison-Index, no. 533)と同時期の制作と考えられる⁴⁶⁾。

更にウンブリア派の絵画では、この多翼祭壇画の影響を強く受けた、同じペルーシア国立絵画館所蔵の「聖母子と受難伝の祭壇画」(Garrison-Index, no. 422)の枠取に同様の不連続文様帯が見られるが、ここではメダイオンは描かれたものになっている。また、やはり〈聖フランチェスコの画家〉との関連が想定される、アッシジ、サンタ・キアラ聖堂のイコノスタシス上の十字架形板絵(Garrison-Index, no. 542)と同じ聖堂の左袖廊に掛る「玉座の聖母子」(Garrison-Index, no. 5)、右袖廊の「聖女キアラとその生涯伝の祭壇画」(Garrison-Index, no. 393)の枠取に不連続文様を確認出来る⁴⁷⁾。特に十字架形板絵と「玉座の聖母子」は共に中に金の小さな菱形を連ねた細い帯が、中に金の星を描いた大きめのメダイオンで区切られており、帯の色はメダイオンを境に赤と紺とに交互に変わる。全くといって良い程同種の文様である。「聖女キアラとその生涯伝の祭壇画」は中に菱形を連ねた細い文様帯が中に尖頭四葉文を描いた菱形メダイオンで区切られている。しかしこの後ウンブリア派に不連続文様は見られなくなり、わずかに年代の下った1320-'30年代初頭にペルーシアで活躍した、メオ・ダ・シエナのペルーシア国立絵画所蔵の「聖母子半身像」(同館 no. 30)の額縁に、金地にポンチで打ち出しをした文様帯の上に、中に空想上の動物や鳥を描いた角を持つ四弁形を等間隔で配した例が見られるのみである。

またローマの画家の13世紀後半の板絵に2点不連続文様の額縁を認めることが出来る。ローマ、サンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂主祭壇の「聖母子半身像」(Garrison-Index, no. 117)の額縁には、修復後単式蔓草文を描いた文様帯とこれを区切る、当初はガラスが嵌っていたと思われるメダイオンが確認出来る。またティボリのサンタ・マリア・マジョーレ聖堂主祭壇の「取りなしの聖母像」(Garrison-Index, no. 148)の額縁には、紺の帯(中の文様確認不能)を赤のメダイオンで区切って行く不連続文様帯が認められる。

しかしこれらはいずれもフィレンツェ派に見た様に息が長く系統だったものではなく、その主流はやはり13世紀後半のフィレンツェ派に在ると考えることが出来る様に思われる。そしてこのことは、更に他の作例を見て行くことで一層明かにすることが出来ると考えられる。

*

ピストイア大聖堂身廊の右側壁に、フィレンツェ派のコッポ・ディ・マルゴヴァルドと息子サレルノ・ディ・コッポの共作になる十字架形板絵(Garrison-Index, no. 511)が掛ってい

る。この板絵は1274年2人が十字架形板絵を描いたという記録と結びつけられこの時期に制作年が想定されている⁴⁸⁾。この額縁にチマブエの「サンタ・トリニタの聖母」によく似た不連続文様帯を見出すことが出来る(写真23, 28)。チマブエの赤い帯に対し青い帯に変っているが、無地の比較的細い帯が等間隔に区切られる点は同質の文様と言える。しかしチマブエの作品では色彩の帯を切断するのはやはり描かれた小円形であったが、ピストイアの十字架形板絵では青い帯は漆喰を盛り上げた釘の頭がこれを切断している。釘の頭は半球形の単純な形のものと、漆喰で八弁に造った正方形のものと2種類があり、脚部上枠を例外としてこれらが交互に並んでいる。

コッポの作品で枠取の文様帯が釘の頭によって不連続に切断される例は他にも認められる。シエナ、サンタ・マリア・デイ・セルヴィ聖堂の1261年の年記と署名を持つ「ボルドーネの聖母」(Garrison-Index, no. 1)の額縁は、紺地に赤と白で描かれた蔓草文状の文様帯を釘の頭が切断している(写真29)。釘の頭は現在漆喰が剥落してしまっているが、その剥落した形から当初の釘の頭は正方形をしていたと想定される。

かつてはコッポの作と考えられたが今日ではシエナ派の作とされる、オルヴィエート、サンタ・マリア・デイ・セルヴィ聖堂旧蔵で現在同市教皇宮殿収蔵庫に保管されている「玉座の聖母子」(Garrison-Index, no. 25)の額縁は「ボルドーネの聖母」の額縁そのままである。但しここでは釘の頭が残り、ピストイアの十字架形板絵に見られたと同じ八弁を彫り上げた正方形である。この作品はM. ボスコヴィッツによってグイド・ダ・シエナに近い様式とされたが⁴⁹⁾、後述の様に額縁の様式はグイドとは異なっている。グイド自身へのコッポの「ボルドーネの聖母」の影響は時に指摘されるが⁵⁰⁾、仮にこのことを考慮の外に置くとしても、「ボルドーネの聖母」との額縁の余りの類似と両板絵が共に同じセルヴィ教団の聖堂の為のものであることを考慮に入れると、少なくとも枠取はコッポの「ボルドーネの聖母」の影響を強く受けたと考え得る様に思われる。

フィレンツェ、サンタ・マリア・マジョーレ聖堂カルネゼッキ礼拝堂のコッポ乃至はその工房の手になる「物語場面を伴う玉座の聖母子」(Garrison-Index, no. 219)にも額縁に大きな釘の頭が見られる。釘の頭は八弁花文であるが、輪郭が円形のものと正方形のものの2種類が使われ、更に額縁の四隅に当たるところはなめらかな海鼠形である。しかしここでは、釘の頭の間には文様では無く縦枠には聖人立像が横枠には聖人半身像が描かれている。

以上コッポ・ディ・マルコヴァルドに関わるいくつかの作品の額縁は、釘の頭が間隔を置いて並べられ、その間に文様や時に聖人像が描かれ、文様帯は釘の頭によって不連続になるものであったが、比較的初期とされる作品に2点、文様を描かずただ間隔を開けて釘の頭を並べただけの装飾の額縁がある。1点は現存中最も早い、1250年代中頃の作とされるサン・ジミニャーノ市立美術館所蔵の十字架形板絵(Garrison-Index, no. 526)である⁵¹⁾。額縁の上に、腕木の下枠の付け根とエプロンの下枠を例外として、半球形の釘の頭が等間隔で並べられている(写真30)。しかし更によく見るとこれらの釘の間にもっと頭の低い釘がこちらは不規則に並べられているのが認められる。このことについては後でもう一度触れる。同様の等間隔に釘の頭を並べた額縁装飾が、1260年代の作とされるヴィコ・ラヴァーテ、サントンジェロ聖堂の「6

場面の物語を伴う玉座の聖ミカエルの祭壇画」(Garrison-Index, no. 379)にも認められる⁵²⁾。

この釘の頭のみによる板絵の額縁の装飾はコッポの作例より更に早く13世紀初頭から認められる。ルッカのヴィラ・ジウニジ美術館所蔵のルッカの画家ベルリングエロ・ベルリングエリの十字架形板絵(Garrison-Index, no. 476)は、未だ額縁を持たないが、板絵の縁に沿って釘の頭を示す様に金地が等間隔に盛り上っている(写真31)。同じくピサのサン・マッテオ美術館所蔵のベルリングエロの十字架形板絵も同様である⁵³⁾。またピサ派では、同じくピサ、サン・マッテオ美術館所蔵の死せるキリストを描く13世紀初頭のNo. 20 十字架形板絵(Garrison-Index, no. 521)と、13世紀前半の画家ジウンタ・ピサノの2点の十字架形板絵にこの装飾が認められる。アッシジ近郊のポルチウンクラのサンタ・マリア・デリ・アンジェリ聖堂美術館所蔵のもの(Garrison-Index, no. 543)とボローニャ、サン・ドメニコ聖堂のもの(Garrison-Index, no. 546)である。アッシジの作品とピサ美術館の十字架形板絵はベルリングエロの作品と同じ額縁を持たぬ形態のものであるが(写真32)、ボローニャのものは額縁を持ち短い間隔で釘の頭が多数並んでいる(写真33)。頭の形は全て半球形の単純なものである。そしてこれ以降釘の頭を用いた額縁装飾は流派を問わずトスカナから中部イタリアの各地に見られるようになる⁵⁴⁾。

フィレンツェ派では、前述のサンタ・クロッチェ聖堂バルディ礼拝堂の「聖フランチェスコとその生涯伝の祭壇画」の画家(仮称〈バルディ・サン・フランチェスコの画家〉)に帰される、ウフィツィ美術館所蔵の「聖フランチェスコの聖痕の奇蹟」(Garrison-Index, no. 158)の額縁に半球形の釘の頭を並べた装飾が認められる。この画家とほぼ同時代のウフィツィ美術館No. 434 十字架形板絵(Garrison-Index, no. 516)の額縁も同様の装飾であるが、〈バルディ・サン・フランチェスコの画家〉のものが単純な半球形1種類であったのに対し、こちらは釘の頭は五弁花文となり、更にエプロンの隅の計6箇処では四弁の正方形となっており(写真34)、形も複雑になり種類も2種類になって、ピストイア大聖堂のコッポとサレルノの十字架形板絵の釘に近いものとなっている(写真28)。またチマブエとほぼ並行する時期に描かれた、仮称〈マグダレーナの画家〉と〈聖ガッジオの画家〉の共作になる、現在サン・ディエゴ、ピュートゥナム財団所蔵の「受難12場面を伴う聖母子の祭壇画」(Garrison-Index, no. 367, 当時ニューヨークの画商蔵)の額縁がやはり隅が四弁、他が五弁の花文を造った釘の頭で飾られている。

シエナ派の作品では、サン・ジミニャーノ市立美術館所蔵の十字架形板絵(Garrison-Index, no. 490)とグロッセート大聖堂旧蔵で現在同市教区美術館所蔵のグイド・ダ・シエナの「最後の審判」(Garrison-Index, no. 159)にこの装飾が見出される。釘の頭はいずれも単純な半球形1種類であるが、ただ十字架形板絵では額の角に当たるところのもののみやや長円形になっている。またウンブリア派では、〈聖フランチェスコの画家〉の現在ルーヴル美術館所蔵の十字架形板絵に⁵⁵⁾、やはり半球形の釘の頭を使ったこの装飾の額縁が用いられている。

ローマの13世紀後期の板絵にもこの手の額縁が見られる。サンタ・マリア・アル・フォロ・トライアノ聖堂主祭壇の「聖母子」(Garrison-Index, no. 115)である。釘の頭はいずれも半

球形のもの1種類である。更に地方画家の作ではあるがモニュメンタルな作品として、ナポリ、カーポデモンティ美術館所蔵の「玉座の聖母子」(Garrison-Index, no. 229)が在る。ここでは釘の頭は巨大となるが、上部両隅(下部は剥落)が鏃形をしている他は形は唯の半球形である。

この他にも釘の頭による額縁装飾を持つ板絵を指摘することが出来る。Garrison-Indexの番号のみを以下に記す。Nos. 43, 48, 87, 189, 191, 193, 232, 262, 366, 374(破損以前), 450, 469, 482(現在左腕木下枠にひとつ残るのみ), 513。

しかし多くは単純な半球形のものであって、漆喰を盛り上げて花文を形どりかつそれを2種類使いわけるといった、入念な装飾の釘の頭はフィレンツェ派以外には見出されない様である。但しシエナ派の額縁はいささか特殊であり、これについては先にも述べた様に最後に一括して検討を行ないたい。

これらの板絵の額縁の装飾に見られる釘が全て実際に板絵の構造上必要があって使われている釘の頭を飾ったものとは考え難い。例えばボローニャ、サン・ドメニコ聖堂のジウンタ・ピサノの十字架形板絵は釘の間隔が狭すぎ数が多いすぎる(写真33)。おそらくこの作例などは実際に使用した釘とは無関係の純粹に装飾の為の化粧釘の頭と考えてよいのであろう。しかしペツシア、サン・フランチェスコ聖堂の1235年の年記を持つボナヴェントゥーラ・ベルリングエリの「聖フランチェスコとその生涯伝の祭壇画」(Garrison-Index, no. 402)の修復後の写真を見ると、装飾が剥落した額縁の上にこれを板絵に留めるのに使用した釘の痕跡を確認することが出来る⁵⁶⁾。また先述のサン・ジミニャーノ市立美術館のコッポ・ディ・マルコヴァルドの十字架形板絵の額縁装飾の釘の間の不規則に並ぶ頭の低い釘も、こちらは実際にこの額縁を板絵に留める為に用いられた釘ではないかと推察される(写真30)。

板絵は巨大なものになれば勿論1枚の板から造られるわけでは無い。アルターレ(altare)と呼ばれる縦型の祭壇画では縦方向の板を横につなげて行くことで必要な幅を得ており、ドッサーレ(dossale)と呼ばれる水平型の祭壇画の場合は横方向の板を上下につなぐことで高さを得ている。例えばドウッチオの「ルチェライの聖母」では5枚の板が横につながれているのが表面からでもはっきり確認出来、シエナ国立絵画館のNo. 7 ドッサーレ(Garrison-Index, no. 430)は、画面の上から3分の2程の高さのところに板の継ぎ目によって出来た亀裂が水平に走っている。十字架形板絵の背面には補強の為に水平、垂直に角材が取り付けられており、額縁を留める為だけで無く板絵の支持体の製作には釘を必要としたことは疑いの余地が無い。従って釘の頭を用いた額縁や枠の装飾は、本来実際に板絵の支持体製作や額縁の取り付けに使用した釘の頭を飾ることから始った、いわば板絵の構造上必然性を持って生まれた装飾であったと思われる。そしてそれらは次第に、ボローニャのジウンタの十字架形板絵で推察した様に、純粹に装飾の為の化粧釘に変わり、板絵の額縁装飾のひとつの形式を作ったと考えられる。この形態の装飾がある一定の地方だけに限られずトスカナや中部イタリアの各地に見られたのも、これが板絵の構造と密接に結びついた装飾であったが故であろう。

しかし先にコッポ・ディ・マルコヴァルドの作例に見た様に(写真28, 29)、この釘の頭の間に更に装飾文様帯を描くことは専らフィレンツェで好まれた装飾法であった様に認められ

る。そしてこの装飾法は13世紀前半から、釘の頭だけの装飾と並行して現われる。13世紀初期の仮称〈ビガロの画家〉に帰せられる、フィレンツェ大聖堂付属美術館所蔵の「聖ゼノビウスとその生涯伝の祭壇画」(Garrison-Index, no. 363)は画枠に沿って、紺地の中に赤の菱形を囲む様に向き合う白線の蔓草文状の文様を並べた2本の文様帯が釘の頭で等間隔に区切られている(写真35)。釘の頭は半球形で、やや大きな1箇のものと4箇を方形に並べたものが交互に配されている。しかしこの画家に帰せられる幾点かの十字架形板絵には釘の頭の装飾は認められない。

〈ビガロの画家〉とほぼ同時代の作とされる、グレーヴェ、カザーレ廷コラディーニ礼拝堂旧蔵で現在フィレンツェ美術館局所蔵の「グレーヴェの聖母」(Garrison-Index, no. 222)は修復の結果、金の線で画面と分けられた画枠の釘の頭の間の無地であったところから文様帯が出て来た⁵⁷⁾。〈ビガロの画家〉の場合とほぼ同じ文様帯であるが、ここでは帯は1本で、蔓草文の線は金で引かれている。釘の頭は大きくて半球形であるが、板絵の四隅に当たるところのものは海鼠形で角へ向って斜めに置かれている。

この次の世代に属するウフィツィ美術館 No. 434 十字架形板絵の画家の手に帰される、ピストイア市立美術館所蔵の「聖フランチェスコとその生涯伝の祭壇画」(Garrison-Index, no. 409)の額縁にも同様の装飾が見られる。紺地に赤と青で三ッ葉を描いた文様帯が大きめの釘の頭で区切られているが、釘の頭は剥落している(写真36)。板絵の破風部分の装飾全体が剥落しているところでは、実際の釘の位置と思われるところに丸く埋め木が成されているのが解る。しかしこの板絵で最も興味深いのは、画中で聖人像と物語場面を分けている縦枠(横枠は全て剥落してしまっている)が、修道士の頭部を描く円形メダイオンで区切られていることである。メダイオンは物語場面を分ける水平の枠との交点に置かれている。つまりここでは釘の頭による不連続文様帯と、描画のみで造られた不連続文様帯の両方が共存しているのである。画中の修道士のメダイオンで区切られる不連続文様帯の形態は、サンタ・クローチェ聖堂バルディ礼拝堂の祭壇画とよく似ている(写真22)。

ウフィツィ美術館 No. 434 十字架形板絵は釘の頭だけの装飾による額縁を持っていた(写真34)。この画家は従って、釘の頭のための装飾、これに描画の文様帯が入った装飾、描画のみの不連続文様帯の3種類の装飾を行なっていたことになる。〈バルディ・サン・フランチェスコの画家〉も、バルディ礼拝堂の祭壇画で描画による不連続文様帯を描き(写真22)、ウフィツィ美術館所蔵の「聖フランチェスコの聖痕の奇蹟」では釘の頭の装飾を使っていた。釘の頭の間に文様帯が入る形態が見出されないが、ただバルディ礼拝堂の祭壇画は額縁の装飾が完全に剥落してしまっている。画面上の文様帯がピストイアの板絵と極めて類似していることを考慮すると、額縁もピストイアのものと同種の装飾であった可能性を考えることが出来るかと思われる(写真22, 36)。

次の世代のコッポ・ディ・マルゴヴァルドについては前述の通りであるが、この画家とチマブエの間に位置する仮称〈マグダレーナの画家〉にも、ルガーノ、ティッセン=ボルネミッツァ・コレクションの「玉座の聖母子」(Garrison-Index, no. 177, 当時は所在不明)と、パリ、装飾美術館所蔵の「聖ヤコブとアンドレを伴う玉座の聖母子と聖母伝の祭壇画」(Garrison-

Index, no. 368) に釘の頭で区切られる不連続文様の額縁を認めることが出来る。しかしチマブエ以降に釘の頭を用いた額縁装飾は見出せず、描画による不連続文様のみになる。

以上の作例から、チマブエからジョットに受け継がれた板絵の額縁の不連続文様帯は、釘の頭による枠取装飾にその起源を考えて間違い無い様に思われる。13世紀初頭に板絵の構造から必然的に生まれた釘の頭による枠取装飾は、フィレンツェにおいて釘の頭を四弁、五弁、八弁の漆喰彫刻による花文で華麗に飾り立て、しかも1枚の板絵中に数種類を用いるものに発展した。同時に同じフィレンツェでその釘の頭の間に文様を描き込む風習が早くから生まれ、遂には釘の頭も描画のメダイオンにとって代われ、板絵の額縁の不連続文様帯としてチマブエの時に完成を見る。何故立体的な釘の頭が平面的な描画によるメダイオンに変わったのかを完全に明らかにすることは出来ないが、釘の頭を漆喰で造形するのに比べて⁵⁸⁾、描画することで制作時間を短縮出来ることがひとつの大きな理由かと考えられる。

ウンブリア派でも、〈聖フランチェスコの画家〉が釘の頭の装飾の額縁と描画の不連続文様の額縁とを用いていた(写真27)。この装飾の出現には、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂に在って後に破壊してしまった1236年の年記を持ったジウンタ・ピサノの十字架形板絵の存在が極めて暗示的である⁵⁹⁾。しかしこの不連続文様帯は他に〈聖フランチェスコの画家〉と同時代の画家やその後継者には用いられたが、先に見た様に長くは続いていない。ローマも同様であった。これらの事実を考慮すると、不連続文様帯を自らの文様として育て完成させたのはフィレンツェ派であったと考えて良い様に思われる。

フィレンツェと同じトスカナ地方にありながら、シエナで用いられる板絵の額縁はしかし様相が異なっている。シエナ国立絵画館所蔵の1215年の年記を持つ「栄光のキリストと聖十字架にまつわる物語場面の祭壇画」(Garrison-Index, no. 357)とシエナ大聖堂付属美術館所蔵の仮称〈トレッサの画家〉に帰せられる「玉座の聖母子」(通称「大きな眼の聖母」Garrison-Index, no. 377)は釘の頭による装飾の額縁を持っている。大聖堂付属美術館の祭壇画は中央画のみが現在残っていて左右を切り落されてしまっているのに対し、絵画館の1215年の祭壇画は全体が保存されている。釘の頭は周囲の額縁と、中央栄光のキリストと左右物語場面を分ける縦枠および物語場面同志を分ける横枠のそれぞれが交差する場所と、額縁の上下枠の中央とに配されていて、漆喰盛上げによる六弁花文と八弁花文が法則性なく混用されている(写真37)。しかし漆喰の盛り上げはこれにとどまらない。板絵の額縁だけで無く各画面を分ける枠取は全て画面より一段高くなっており、しかも額縁と枠取は一面、釘の頭よりはやや彫の浅い漆喰による同じ八弁花文で余すところなく埋め尽されている。極めて立体性に富んだ装飾性の強い額縁であり⁶⁰⁾、ほぼ同時代と考えられるルッカのベルリングエロのものとは全く印象の異なるものである(写真31)。

シエナ派の額縁はこの後、釘の頭による装飾を発展させるのでは無くむしろ立体性への嗜好を追い求めた様に見受けられる。1270年代になるとシエナ派独特の額縁が現われる。シエナ国立絵画館所蔵の127?年の年記を持つグイド・ダ・シエナによるNo. 7 ドッサーレである。半円形の断面を持つ2本の枠が間に平らな帯を挟んで並行して並ぶ形の立体性の強い額縁である。この板絵の場合には半円形の枠は金、これに挟まれた平らな帯は無地の紺または黒で、下

枠ではここに銘文が記されている。この形態の額縁はシエナで好まれたと考えられ、同じ絵画館 No. 6 ドッサーレ (Garrison-Index, no. 435), シエナ市庁舎美術館のグイド・ダ・シエナの「サン・ドメニコの聖母」(Garrison-Index, no. 297, 写真38), ペルージア国立絵画館のヴィゴローソ・ダ・シエナの1287年の年記を持つ多翼祭壇画 (Garrison-Index, no. 436) にも認められる。

更に画中の聖母や聖人の上になげられたアーチの形も、一段高くした平らな帯上に半円形の断面を持つ枠を1本つける形態のものが上記作品のいずれにも認められ、額縁同様文様よりも彫形による立体的な形態に主眼を置いている⁶¹⁾。

そしてこの形態の額縁は、更にドウッチオの現在所在不明の「ストクレットの聖母」(Garrison-Index, no. 77) にも認められる。似た形態のものは14世紀に入っても、カスティリオーネ・フィオレンティーノ、コレジアータ聖堂のセーニャ・ディ・ボナグイダの「天使と聖人を伴う玉座の聖母子」、シエナ国立絵画館のピエトロ・ロレンツェッティの1328年の年記を持つ「カルミネの祭壇画」(同館 nos. 16, 62, 64, 83, 84, 578, 579), 同じくアンブロジオ・ロレンツェッティの1344年の年記を持つ「聖告の祭壇画」(同館 no. 88) 等にも見出され、シエナ派の額縁の典型となった様に見受けられる。

同じく画中アーチの彫形も、ドウッチオのペルージア国立絵画館所蔵の「聖母子半身像」(Garrison-Index, no. 172) をはじめとして、シエナ国立絵画館のドウッチオ派の多翼祭壇画(同館 nos. 28, 47等) にも用いられている。

そして14世紀に入っても、シモネ・マルティーニのピサ、サン・マッテオ美術館所蔵のもの(同館 no. 40) を始めとする各多翼祭壇画、ピエトロ・ロレンツェッティの前述の祭壇画や、1321年のアレツォ、ピエヴェ聖堂の多翼祭壇画、アンブロジオ・ロレンツェッティの前述の祭壇画や同じシエナ国立絵画館の「聖マグダレーナとドロテアを伴う聖母子の三翼祭壇画」(同館 no. 77) 等数多くの使用例が見られ、ここで全てを挙げることは困難である。

以上見た様に、シエナ派においては板絵の額縁に文様を用いず、彫形をその装飾に用いて額縁の立体感の印象を強めるのがその主流であった様である⁶²⁾。先述のドウッチオの「ルチェライの聖母」の額縁装飾はその点でシエナの傾向からは異質である(写真24)。オルヴィエート教皇宮殿所蔵の先述のシエナ派とされる「玉座の聖母子」の額縁も同様である。しかし「ルチェライの聖母」の額縁は不連続文様帯を用いながらも、ほぼ同時代のチマブエの「サンタ・トリニタの聖母」の額縁(写真23)と比較するとその奥行は約1.5倍厚く⁶³⁾、彫形も複雑で額縁の存在感の印象は圧倒的である。フィレンツェ派の不連続文様の影響を受けながらも、この様なところにシエナ派の立体感の強い額縁への好みがかがわれる様に思われる。

13世紀末のシエナ派絵画の中にやや例外的な額縁を3点見出すことが出来る。いずれもシエナ国立絵画館所蔵のもので、1点は「洗礼者聖ヨハネとその生涯伝の祭壇画」(Garrison-Index, no. 375) で外側に縁を持つ平らで比較的細い額縁に四弁花文が陽刻と陰刻で交互にやや間隔を開けて配されている(写真39)。この時代のシエナ派には類例を見ないものであるが、近年これをシエナ派では無くウンブリア派の作品とする考えがある⁶⁴⁾。若しこの考えが受け入れられるなら、年代的に先に見た〈聖フランチェスコの画家〉と結びつけることが出来よう。

しかし花文を形取る釘の頭は13世紀後半期にはフィレンツェ派以外では外に例が無く、更に漆喰陰刻の花文は他に全く例が見られず、例えシエナ派では無いとしても類例の無い孤立した様式の額縁である。

残る2点は共にグイド・ダ・シエナの一派と関連づけられるもので、「聖フランチェスコとその生涯伝の祭壇画」(Garrison-Index, no. 411)と「物語場面を伴う玉座の聖ペテロの祭壇画」(Garrison-Index, no. 376)である。前者は細い額縁の枠上に描画の四葉形を自分の幅程の間隔を開けながら並べて行く連続文様帯である。後者はシエナの地で描かれたシエナ派の作品にはおそらく唯一の、描画によるメダイオンで区切られた不連続文様帯の額縁である。黒のメダイオンの間を杏仁形連続文がつなぎ、蔓草文の様に思われるが剥落が甚しく杏仁形の中のパターンは確認出来ない(写真40)。文様の色彩はメダイオンで挟まれた間毎に赤と紺または黒とが交互に現われている。正統な不連続文様帯であるが、「ルチェライの聖母」の場合と同様、シエナ派の額縁の系統の中では異質であると考えざるを得ない。何故ならフィレンツェの場合と違って、この形態の額縁が後へ続かないからである。シエナ派には珍しい簡素な額縁と合わせて、チマブエの影響の可能性も考えられよう⁶⁵⁾。

*

アッシジのサン・フランチェスコ聖堂で、壁画装飾がローマの画家からフィレンツェの画家の手に移った時、既に述べた様に壁画の枠取文様は不連続になった。上堂身廊の最も入口寄りの柱間で、不連続文様帯への移行をうかがわせる文様を描いたのも(写真2)、フィレンツェ派の〈イサク伝の画家〉であった。今迄に見て来た板絵の枠取装飾の流れと合わせて考えると、これはフィレンツェ派の板絵の額縁の不連続文様帯の影響と結論づけることが出来る様に思われる。アッシジの下堂のサン・ニコラおよびマグダレーナの礼拝堂には、不連続文様の中にこれを区切るメダイオンやモチーフが2種類で交互に入れ代わるものがある(写真4, 5, 図版B, K, L)。この形態のものは板絵の描画による不連続文様帯には見出されなかったが、釘の頭による装飾の額縁では、その形が一定で無く2種類が用いられる例が何点か見出された(写真28, 34, 35)。特にピストイア大聖堂のコッポ・ディ・マルコヴァルド父子の十字架形板絵では2種類の釘の頭が交互に並べられていた。フレスコ画の不連続文様の起源を13世紀後半期のフィレンツェ派の板絵に求め、その板絵の不連続文様の起源を13世紀前半から始まる釘の頭による装飾に求めるならば、説明は決して困難では無い様に思われる。

アッシジでフィレンツェ派にやや遅れて、1310年代にフレスコ画制作にたずさわったシエナ派の画家達はフィレンツェ派の不連続文様に従っている(写真3, 4, 5, 6)。そしてアッシジを離れても、この文様をフレスコ画の文様として用い続けた様に思われる。先に見た様に、アッシジ以外の地でシエナ派の14世紀の最も早いフレスコ画であるシエナ市庁舎のシモネ・マルティーニの「マエスタ」は画面の枠取に不連続文様を用いている(写真11)。その後のシエナ派がフレスコ画の枠取に不連続文様帯を使い続けたことは、既に筆者が別の場所で指摘した通りである⁶⁶⁾。しかしシモネの「マエスタ」の枠取がアッシジのフィレンツェ派の壁画に比較して異様に太いのは、ドウッチオの「ルチェライの聖母」の額縁の場合と同様、シエナ派の板絵の額縁が立体性に富み存在感が強いものであることの反映である様に思われる。

ローマに於てフィレンツェより早くに発達していたと思われる壁画技法を、フィレンツェ派に伝えるその橋渡しの役割を果たしたのはおそらく〈イサク伝の画家〉である。そしてその壁画技法を、パドアのアレーナ礼拝堂の装飾やアッシジの下堂の装飾を通してフィレンツェに完全に定着させたのはジョットである。若し時折言われる様にジョットが〈イサク伝の画家〉と同一人物であるなら、彼は壁画の技法をローマからフィレンツェへ移入ししかもそれをフィレンツェに根付かせる、この莫大な仕事を一人で行なってしまったことになる。

既に見た様に、13世紀末に向けてのローマでの美術活動の凋落に伴ない、ローマに代ってフィレンツェが壁画制作の主導権を握るに至る。それがシエナでは無くフィレンツェであったことは、フィレンツェの画家のチマブエや〈イサク伝の画家〉そしてジョットがローマとの関わりを見せているのに対し、この時代のシエナの画家とローマの関わりが薄いことに起因しているよう⁶⁷⁾。その時期はちょうど世紀の変わる頃である。アッシジの壁画装飾はこの主導権交代の過程を実に象徴的に見せてくれる貴重な遺品である。そしてその時フィレンツェ派は、少なくとも文様に関してはローマのやり方を踏襲はしなかった。

アッシジにおけるローマの画家の文様は、古代に見られる文様に多くその規範を求めていた⁶⁸⁾。例えば身廊の内陣から2番目の柱間と入口寄り柱間の天井の穹窿枠取の蔓草文の中の人間や動物、鳥の半身像は(写真2)、古代ローマの梁の浮彫文様にしばしば見られるもので、グロッテ・ヴァティカーネに保存されているものや、ローマ、サン・ロレンツォ・フォーリ・レ・ムーラ聖堂内陣の楣石に実例を上げることが出来る。しかしフィレンツェ派が壁画の主導権を握った時、フレスコ画の文様には、自らが板絵の中で釘の頭の装飾から育てて来た、長い伝統を持つ板絵の文様を用いたのである。それが世紀の変わり目を境にフレスコ画に現われる不連続文様帯である。文様という極めて限られた特殊な世界ではあるが、フィレンツェ派において、新しい技法であったフレスコ画に対する、長い伝統を持った板絵の優位性の存在をここにかがうことが出来る様に思われる。

註

使用頻度の高い次の文献は略号で記した。

Gardner-patronage : J. Gardner, 'The influence of Popes' and Cardinals' patronage on the introduction of the gothic style into Rome and the surrounding area 1254-1305.' Ph. D thesis, London University, 1969.

Garrison-Index : E. B. Garrison, 'Italian Romanesque Panel Painting : An Illustrated Index.' Firenze, 1949 ; reissued, New York, 1976.

Gnudi-Giotto : C. Gnudi, 'Giotto.' (English ed.) London, 1959.

小野-下堂文様 : 小野迪孝, "アッシジ, サン・フランチェスコ聖堂下堂の14世紀の天井装飾文様について," 東海大学紀要教養学部, 第26輯, 1995, pp. 35-53.

Previtali-Giotto : G. Previtali, 'Giotto e la Sua bottega.' Milano, 1974

Tartuferi-duecento : A. Tartuferi, 'La pittura a Firenze nel duecento.' Firenze, 1990.

Tintori & Meiss-St. Francis : L. Tintori & M. Meiss, 'The Painting of the Life of St. Francis in Assisi.' New York, 1962.

White-Art and Architecture : J. White, 'Art and Architecture in Italy 1250-1400.' Bartimore,

1966.

- 1) 上堂の装飾は内陣および両袖廊から始められており、装飾がやや先行すると考えられる北袖廊上段部分を除いて（この部分の制作時期については註9を参照）、本格的な装飾は教皇ニコラス3世の時代（1277-1280）に、フィレンツェの画家チマブエの手で開始された。そしてニコラス4世の時代（1288-1292）に身廊の装飾が始まり、全装飾の最後にあたる身廊下段の聖フランチェスコ伝壁画は1307年がその制作の下限とされる。また下堂の14世紀の装飾は、サン・ニコラ礼拝堂が最も早く1305年頃から1307年の間にジョット派の手で装飾され、続いて南へ向う形で、北袖廊、交差部、南袖廊、洗礼者礼拝堂の順で行なわれ、南袖廊からは装飾はシエナ派のピエトロ・ロレンツェッティの手にゆだねられ、その下限は1319年9月である。同じくジョット派による身廊のマグダレーナ礼拝堂、シモネ・マルティーニによるサン・マルティーノ礼拝堂も1310年代の装飾と推定される。詳しくは、小野一下堂文様, pp. 35-36, 47-49, 註3)~14)を参照されたい。なお, Gardner-patronage, p. 301 は、サン・ニコラ礼拝堂にはジョットのアレーナ礼拝堂との類似性と合わせて、それ以前のローマでのジョット作品の影響が見られるとして、装飾がアレーナ礼拝堂以前であった可能性を考えている。しかし Gardner 自身も指摘する様に類似する様式はアレーナ礼拝堂後期のものである。サン・ニコラ礼拝堂がローマの名門オルシーニ家のものであることを考えれば、アレーナ礼拝堂でのジョットの助手と合わせて、ローマでのジョットの助手達も礼拝堂装飾の為にアッシジに派遣された可能性も考えられ、ローマ時代のジョットの様式が認められることをもって、その装飾を直ちにアレーナ礼拝堂以前とすることは困難かと思われる。
- 2) 上堂の天井文様装飾については、拙稿“アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂上堂の天井の文様装飾についての報告。” Matrix. no. 10, 1992, pp. 14-31 を参照されたい。
- 3) 下堂身廊の文様については、長塚安司, “アッシジのサン・フランチェスコ聖堂下堂身廊の紋様装飾について。” 正・続, Matrix. no. 5, 1987, pp. 9-13, Matrix, no. 6, 1988, pp. 5-38 および正編付図を参照されたい。
- 4) 小野一下堂文様, p. 42. アレーナ礼拝堂ではジョットは未だ不連続文様を完成するに至っていない。また, R. M. Toulmin, “L'ornamento nella pittura di Giotto con particolare riferimento alla cappella degli Scrovegni,” Giotto e il suo tempo. Roma, 1971, pp. 178-179. はアレーナ礼拝堂の天井の文様がアッシジ上堂身廊のアーチ正面の文様から示唆を得ていることを指摘している。
- 5) R. Offner, ‘A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting.’ Section III, Vol. I. 2nd ed., Firenze, 1987, pp. 19-20, 22-23. 14世紀初頭のフィレンツェにはジョットに対し, non-Giottesque manner がもうひとつの大きな流れとして存在したとし, その代表が仮称〈聖女チェチリアの画家〉であるとしている。更に E. B. Garrison, “The Oxford Christ Church Library Panel and the Milan Sessa Collection Shutters—A tentative reconstruction of a tabernacle and a group of Romanizing Florentine panels.” Gazette des Beaux-Arts. 6 ser., XXIX, 1946, pp. 330 ff. は, non-Giottesque manner は既に13世紀末に存在していたとし, 今日〈聖ガッジオの画家〉と仮称される姓名不詳の画家をその代表として, 合わせてそこにローマのカヴァリーニの影響を指摘し, 所謂フィレンツェ派の Romanizing を提唱している。ただしこうしたフィレンツェ派への見方に対し, L. Bellosi, ‘La pecora di Giotto.’ Torino, 1985, は, ローマのトリエティは古い伝統の画家であるのに対しカヴァリーニ以下のローマの画家達は逆にアッシジでのジョットの革新から影響を受けた画家であるとし, non-Giottesque manner の存在, Romanizing の認識に真向から反論を試みている。特に pp. 41ff., 103 ff.
- 6) M. Boskovits, ‘A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting.’ Section III, Vol. IX. Firenze, 1984, pp. 133-134, Pls. IV-V が, この礼拝堂の壁画装飾をこの画家に帰している。ま

- た, D. Wilkins, "Early Florentine Frescoes in Santa Maria Novella." *The Art Quarterly*. Summer, 1978, I-3, pp. 159 ff. も, この礼拝堂の壁画の内「嬰兒虐殺」と「聖女ウルスラと仲間達の殉教」の2場面をこの画家に帰し, 1305-'10年頃の作としている。
- 7) 聖フランチェスコ伝の帰属については, 拙稿「アッシジのサン・フランチェスコ聖堂上堂の聖フランチェスコ伝壁画連作の制作時期をめぐって。」*Matrix*, no. 7, 1989, p. 5 に諸説を概観してある。なお更に詳細な研究史は, 野村幸弘「「アッシジ問題」のアポリア。」*岐阜大学教養部研究報告*. 第25号, 1990, pp. 45-56を参照されたい。しかしこの連作の帰属問題は, つまるところ註5) で述べたフィレンツェ派そのものに対する各研究者の考え方の相違に起因するものであり, 容易に見解の一致を見る問題では無い。
- 8) 小野一下堂文様。
- 9) 上堂の天井文様装飾は北袖廊のみが明らかに他と異なる装飾秩序を持っており最も早いと考えられる, 拙稿, *op. cit.*, 1992 (註2), p. 24. また C. Volpe, "La formazione di Giotto nella cultura di Assisi," *Giotto e i giotteschi in Assisi*. Roma, 1969, pp. 23 ff., H. Belting, 'Die Oberkirche von San Francesco in Assisi.' Berlin, 1977, p. 98 も様式の孤立性から北袖廊を早いとする。但し, *White-Art and Architecture*, pp. 119-120 は画家の工房は異なるが内陣や南袖廊と同時期としている。なお作者については, Volpe はイギリス・ゴシックとの結び付きを想定し, ロンドン, ウェストミンスター聖堂南袖廊の画家との関係を指摘している。また, L. Bellosi, "Il pittore oltremontano di Assisi, il gotico a Siena e la formazione di Simone Martini." *Simone Martini, atti del convegno*. Firenze, 1988, pp. 40 ff. は, イギリス・ゴシックやフランス写本との一般的関連を認めながら, 最終的には1253-'70年の間に制作されたフランスの写本『ルイ9世の詩篇』との様式の類似を指摘している。
- 10) Gardner-patronage, pp. 224-225. アッシジの作品はポルティコの壁画の様式の発展したものとして, トリーティの初期作品としている。
- 11) *White-Art and Architecture*, pp. 132-136. 旧新約伝ともに祭室寄りふたつの柱間はローマ, 特に今日失われたサン・ピエトロ旧聖堂身廊の旧新約伝壁画およびサン・パオロ・フオーリ・レ・ムーラ聖堂の旧約伝壁画との関連が強いとする。A. Nicholson, "The Roman School at Assisi." *The Art Bulletin*. XII, 1930, pp. 280-285 は新約伝の壁画の前半祭室寄りのふたつの柱間をチマブエのローマの助手とする。ただし Volpe, *op. cit.* (註9), pp. 36 ff. は〈イサク伝の画家〉以前の旧約伝壁画にトスカナの画家の存在を認め, 「カナの婚礼」はチマブエが連れて来たローマの助手, 「降誕」「神殿奉献」「キリスト逮捕」「十字架道行」を〈聖ガッジオの画家〉に極めて近いとし, また「十字架道行」と「磔刑」にシエナのドウッチオの介在を認めている。Tartuferi-duecento, p. 63 も「キリスト逮捕」の画家と〈聖ガッジオの画家〉の様式の近親性を認めている。
- 12) M. Meiss, 'Giotto and Assisi.' New York, 1960, p. 18, 拙稿, *op. cit.*, 1992 (註2), pp. 25-26.
- 13) Nicholson, *op. cit.* (註11), p. 299. J. Gardner, "Pope Nicholas IV and the decoration of Santa Maria Maggiore." *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Band 36, Heft 1, 1973, pp. 12, 18-20 は, アッシジで〈イサク伝の画家〉のもとで訓練を受けた画家の1295-'97年の間の作としている。一方, Previtali-Giotto, pp. 22, 370-371 は, この画家を若きジョット自身とする。
- 14) Cennino Cennini 'Il libro d'Arte.' capitoli LIX, LXXII, Neri Pozza Editore, Venezia, 1971, pp. 61, 85, 辻茂他訳「チェンニーノ・チェンニーニ絵画術の書」岩波書店, 1991, pp. 34, 50.
- 15) Tintori & Meiss-St. Francis, pp. 8, 11. 上堂のチマブエの作品中に鉛白を用いながら黒く変色していない部分が何箇所かあることを指摘している。従って黒色化が認められないことをもって直ちに鉛白の使用が無いとすることは出来ないが, しかし鉛白が変色しないのはいずれも比較的小さな部分であり, しかもその数も決して多くは無く, その割合を考慮に入れば変色の有無は充分に鉛白使用の有無の目安になると考えられる。

- 16) 変色した場面は、大幅なトスカナ派の介在を認める Volpe によっていずれもチマブエの助手や〈聖ガッジオの画家〉に関連づけられる画面中にあり、「カナの婚礼」については Nicholson もチマブエの助手の手になる作品中に含めている。註11) をあわせて参照。
- 17) Tintori & Meiss-St. Francis, p. 57 は、〈イサク伝の画家〉が「埋葬」の右端人物のハイライト、「エサウを拒絶するイサク」のイサクの腕のハイライトに極めて限定して鉛白を使用していることを指摘している。
- 18) Tintori & Meiss-St. Francis pp. 56-57, 個々の具体的な使用については pp. 85 ff. フレスコ画技法に熟達した〈聖女チェチリアの画家〉が担当した第 1, 26, 27, 28 の各場面にはその使用が認められないとしている。
- 19) 'Sancta Sanctorum.' Milano, non datato. 修復後の壁画について、部分写真を含め鮮明なカラー写真が多数掲載されている。顔料の調査については pp. 270-279, また保存状態の報告は pp. 238-239.
- 20) J. Gardner, "S. Paolo fuori le mura, Nicholas III and Pietro Cavallini." Zeitschrift für Kunstgeschichte. Band 34, Heft 3, 1971, p. 242 もハイライト部分は admixture of white として white lead とは記していない。
- 21) Gardner-patronage, p. 258 は、1293年11月のアルノルフォ・ディ・カンビオの祭壇天蓋の完成をこの聖堂装飾の終了の時と考えている。White-Art and Architecture, p. 102 は、祭壇天蓋の完成は壁画の制作年代決定に何ら有効性は持たないとするが、カヴァリーニのローマでの活動の影響は、既に1295年頃のローマ、サン・ジョルジオ・イン・ヴェラプロ聖堂の祭室壁画に認められるとしている, p. 106.
- 22) Gardner-patronage, p. 193 は、この壁画とアナーニ大聖堂クリプタの壁画をローマにおける13世紀後期の壁画発達の出発点としている。
- 23) Tintori & Meiss-St. Francis, pp. 7-8 は、この5世紀の壁画が、大規模な修復作業を通じてカヴァリーニ等に強い示唆を与えブオンフレスコの技法の完成をもたらしたとする。但しこれに対し、辻茂, "ブオンフレスコの起源." 日伊文化研究. No. 21, 1983, pp. 117-128は、13世紀末に興った新しい自然主義の様式が制作に時間を要するものであった結果、ジョルナータ技法によるブオンフレスコが生まれたとしている。
- 24) フレスコ技法では無いがサン・シルヴェストロ伝壁画にも鉛白の変色は見られない。フレスコ技法で無くとも鉛白が変色する例は、アッシジ下堂身廊の壁画にその実例を見ることが出来る。また上堂のチマブエの壁画も未だポンタータの技法で描かれており、ジョルナータを持つブオンフレスコにはなっていない。
- 25) Tartuferi-duecento, p. 29 は「磔刑」の背景の建物が同市大聖堂のコッポ父子の十字架形板絵の物語場面の建物そのままとしている。
- 26) 帰属は Tartuferi-duecento, p. 40 に従う。
- 27) Tartuferi-duecento が扱う作品もそのほとんどが板絵である。
- 28) シエナ大聖堂祭室上の薔薇窓のステンドグラスにチマブエが関わったとする説がある, White-Art and Architecture, pp. 127-129. またフィレンツェ, サンタ・マリア・ノヴェラ聖堂のバルディ礼拝堂の半月壁の破損の甚しい壁画をチマブエ作とする考えがある, J. H. Stubblebine, "Cimabue and Duccio in Santa Maria Novella." Panteon. XXXI, 1973, pp. 15-21. しかし, Wilkins, op. cit. (註6) は、これをドウッチオ作とし、逆にゴンディ礼拝堂の天井をチマブエの系統の画家としている, pp. 142-159. しかしこれらを仮にチマブエと認め得たとしても、シエナの窓は1287年頃、バルディ礼拝堂壁画は1285年、ゴンディ礼拝堂についても Wilkins はアッシジの壁画より遅いと考えており、いずれもアッシジより後の仕事になる。
- 29) Gardner-patronage, pp. 202, 205-206 は、ローマのサンクタ・サンクトルムの装飾がアッシジ上堂の袖廊の装飾構成に似ながら、アッシジのチマブエの壁画に見る様な全体的統合性を持たな

いのは、この時までチマブエは少なくともローマで壁画制作を行なっていなかったのでは無いかとの推測を述べている。

- 30) Cennino Cennini (註14), capitolo LIX, p. 61, 邦訳 (註14), p. 34. 鉛白は板絵に適した顔料としている。
- 31) Tintori & Meiss-St. Francis, p. 57. 聖フランチェスコ伝壁画の年代については、拙稿, op. cit., 1989 (註7) を参照されたい。年代諸説については pp. 5-6 に要約してある。P. Murray, "Notes on Some Early Giotto Sources." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. XVI, 1953, pp. 66 ff., Bellosi, op. cit., 1985 (註5), pp. 9 ff. 等は1290年代初頭の早い年代を提唱している。仮にこれが受け入れられるなら、その後アレーナ礼拝堂装飾までにフィレンツェ派は壁画技法に習熟したことになる。順序的に聖フランチェスコ伝が旧新約伝壁画の後である限り、上堂でのローマに比較してのフィレンツェ派の壁画技法への未習熟は動かない。
- 32) Gnudi-Giotto, pp. 23 ff., Previtali-Giotto, pp. 17-22 等, ジョットが若年期ローマで修業したと考える研究者は多い。
- 33) Gnudi-Giotto, pp. 39 ff., Previtali-Giotto, pp. 36 ff., 290-291, Volpe, op. cit. (註9), pp. 44 ff. 等, 多くの研究者が〈イサク伝の画家〉はジョット自身と考えている。また, Meiss, op. cit. (註12), pp. 11 ff., A. Smart, 'The Assisi Problem and the Art of Giotto.' Oxford, 1971, pp. 117-125 も, この画家の様式のジョットとの極めて近い類似性を認めている。
- 34) 上堂の本格的装飾の最初に位置するのはフィレンツェの画家チマブエである。しかしこの装飾の構成は教皇ニコラス3世によるサンクタ・サンクトルムの装飾と強い近似性が指摘されている(註29参照)。またチマブエの壁画の中に教皇の出身のオルシーニ家の紋章や同家由縁の建物が多く描き込まれている, Belting, op. cit. (註9), pp. 88-91. このことから上堂の内陣と袖廊の装飾には教皇ニコラス3世が深く関わったと考えられる。更にチマブエは1272年にローマに居たことが解っている, White-Art and Architecture, p. 115. これらを総合すると, チマブエはフィレンツェの画家ではあるが, ローマと何か強い関わりを持っており, 少なくともこの町からアッシジへ派遣されたと考えられる。
- 35) Gardner-patronage, p. 295.
- 36) Smart, op. cit. (註33), pp. 73-74. は, 聖フランチェスコ伝との特に頭部や手のモデリングの一致を指摘する。但し画家については聖フランチェスコ伝と関わりのあったローマの画家としている。一方聖フランチェスコ伝壁画をジョットとする研究者はいづれも, 聖年祭にジョットがローマへ呼ばれその様子を描いたと伝えるヴァザーリの記述がこの壁画に相当するとする。例えば, Gnudi-Giotto, pp. 91-92 は, ジョットが注文を受けた工房作, Previtali-Giotto, p. 369 は, 様式は聖フランチェスコ伝に由来し, ローマの助手を使つてのジョットの作, F. F. d'Arcais, 'Giotto.' New York-London-Paris, 1995, pp. 111 は, ジョット作とする。但し, Gardner-patronage, pp. 292 ff. は, カヴァリーニとの様式の近さを認めている。
- 37) White-Art and Architecture, pp. 217-218 は, カヴァリーニの様式に近いこと, アレーナ礼拝堂で達成された仕種や心理表現の前段階を示していることから1300年の聖年祭の時期と結びつけている。同じく, Volpe, op. cit. (註9), pp. 52-53 も, 様式的にアッシジのイサク伝やまたカヴァリーニに近いとして1300年以前を考え, Gardner-patronage, pp. 276-277 も同意見である。一方 Gnudi-Giotto, pp. 181 ff., Previtali-Giotto, pp. 370-372, d'Arcais, ibid., pp. 244 ff. は, 1313年直前のジョットのローマ滞在の記録と結びつけ, アレーナ礼拝堂以降の1310年頃を制作年代としている。また, H. Belting, "The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: *Historia* and Allegory." *Studies in the History of Art*. vol. 16, 1985, p. 155 は, この壁画に既にアヴィニオンへ移転させられた教皇庁の救済を呼びかける意図が読みとれるとする。なお現存の2点の天使のメダイヨンの断片の間の様式の相違について, Gardner, ibid. は実際に制作に当たった助手が別人であったと推察している, p. 278.

- 38) Gardner, op. cit., 1973 (註13), pp. 39-41. 他に正面壁モザイクの「教皇リベリウスの夢」と聖フランチェスコ伝第6場面「教皇イノケンティウス3世の夢」の右側部分、モザイク「聖堂の創建」の群集と第5場面「財産放棄」の左側の群集の特に2人の子供の存在の類似を指摘する。なお年代はコロンナ枢機卿により教皇ニコラス4世没後の1292-'93年に開始、コロンナ家失脚の1297年までに完成したとする, ibid., pp. 28-33. Bellosi, op. cit., 1985 (註5), pp. 17 ff. は、モザイクの制作年については1297年下限説を支持するが、聖フランチェスコ伝の制作年代を1290年代初頭とする為(註31参照)、影響関係の方向は逆としている。また作者について Bellosi はルスーティとするが、Gardner はルスーティとの様式の近似性は認めながらこの物語場面は別人の手としている, ibid. pp. 27-28.
- 39) 以下特に注記のない13世紀フィレンツェ派絵画の帰属と年代は、Tartuferi-duecento に従う。
- 40) Tartuferi-duecento, p. 45. ただし、Garrison-index, pp. 15, 80 は、ドウッチオの「ルチェライの聖母」より後とし1285-'90年とする。逆に、J. White, 'Duccio.' London, 1979, pp. 39-41 は、アッシジの壁画より古い様式を見せるとしてこれより古い年代を想定している。なお諸説については、L. Marcucci, 'I dipinti toscani del secolo XIII.' Roma, 1958, pp. 42-43 を参照されたい。
- 41) Marcucci, ibid., p. 41 は1301年のチマブエのピサ滞在と結びつけ、J. Gardner, "The Louvre Stigmatization and the problem of the narrative Altarpiece." Zeitschrift für Kunstgeschichte. Band 45, Heft 3, 1982, pp. 217-219 もこの説をとり、ルーヴルの板絵は「ルチェライの聖母」を意識したものとする。White-Art and Architecture, pp. 129-130 も、ルーヴルの板絵の額縁は「ルチェライの聖母」からの影響とし遅い年代を想定している。一方 Tartuferi-duecento, p. 46 は、アルノルフォ・ディ・カンビオの影響を認めて1285年頃とし、Garrison-Index, p. 83 は1285-'95年の10年間としている。
- 42) J. H. Stubblebine, 'Duccio di Buoninsegna and His School.' Princeton, 1979, p. 25 も、他のドウッチオの作品やシエナ派の作品に見られないこの作品のフィレンツェ的な要素のひとつとして、この額縁装飾もチマブエから得たものと推測している。
- 43) Previtali-Giotto, p. 376.
- 44) 1343年のサン・ピエトロ聖堂過去帳のジャコモ・ガエタノ・ステファネス枢機卿の項に記載のあるこの祭壇画は、多くの研究者が1320年代以降に年代づけている。Gnudi-Giotto, pp. 236, 238は1333年にジョットがナポリより戻って以降、Previtali-Giotto, pp. 116, 119は1320年代で1328年のナポリ行き以前、d'Arcais, op. cit. (註36), pp. 308-309は1320年頃としている。これに対し、Gardner-patronage, pp. 283-287は、様式的にアレーナ礼拝堂の早い時期の壁画に結びつくとして、1300年の聖年祭と関連づけている。しかし画面上部の破風や彫り込まれた尖頭アーチは、アレーナ礼拝堂以前とされる「バディア多翼祭壇画」より鋭い角度を持ち、ゴシック化が進んでいる。また裏面翼画中央上部の予言者を描くメダイオンは円形の中に六弁の花形を入れ込んでいる。これはサンタ・クロチェ聖堂バルディ礼拝堂天井のメダイオンではじめて現れる形である、小野一下堂文様, p. 46. 以上を考慮するとこの祭壇画を少なくともアレーナ礼拝堂以前に置くことは困難な様に思われる。
- 45) Offner, op. cit. (註5), Boskovits, op. cit. (註6)の範囲内での確認である。
- 46) D. Gordon, "A Perugian provenance for the Franciscan double-sided altar-piece by the Maestro di San Francesco." The Burlington Magazine, CXXIV, 1982, pp. 70-77. 復元から推定されるこの祭壇画の横幅が、ペルーシアのサン・フランチェスコ・ア・プラト聖堂旧蔵の1272年のこの大十字架形板絵の幅と等しいところから、本来この聖堂でこの十字架形板絵の下に安置されていたとして、十字架形板絵と同時期の制作とする。
- 47) Garrison-Index は no. 393 を Follower of "S. Francesco Master," no. 542 を Related to "S. Francesco Master" として〈聖フランチェスコの画家〉に関連するものとしている, pp. 151,

207. また近年の, A. Tartuferi, 'Giunta Pisano.' Soncino, 1991, pp. 26-27, 88, 90, は, 十字架形板絵と「玉座の聖母子」を共に仮名の画家 Matstro della S. Chiara に帰し前者の年代を1260年代初頭として, ピサのジウンタ・ピサノからの影響下にある作品としている。
- 48) White-Art and Architecture, pp. 108-109, G. Coor-Achenbach, "A Visual Basis for the Documents Relating to Coppo di Marcovaldo and His Son Salerno." The Art Bulletin, XXVIII, 1946, pp. 238-239. Tartuferi-duecento, pp. 28-29 は, この年からピストイアでの最後の記録である1276年の間に描かれたとしている。
- 49) M. Boskovits, "Intorno a Coppo di Marcovaldo." Scritti di Storia dell'arte in onore di Ugo Procacci. Milano, 1977, p. 95. 頭部の様式がシエナ国立絵画館所蔵の「ベルナルディーノの聖母」(Garrison-Index, no. 175) に近いとする。Tartuferi-duecento, p. 28はこの見解を支持している。
- 50) J. H. Stubblebine, 'Guido da Siena.' Princeton, 1964, pp. 8-10. 1262年作とされる「ベルナルディーノの聖母」にコッポの「ボルドーネの聖母」の影響が強く見られるとする。但しこの著者は「ベルナルディーノの聖母」は1270年代のグイドの様式をコピーしたものであるとしている。White, op. cit. (註40), pp. 26-32は, 「ベルナルディーノの聖母」をコッポの系統と認めるが, その一方でシエナ派絵画の独自性を強く主張している。
- 51) Coor-Achenbach, op. cit. (註48), pp. 235-236. フィレンツェがサン・ジミニャーノに勝利した1254年と結びつけて考えている。
- 52) Tartuferi-duecento, p. 28は, シエナでの仕事の後で13世紀の第7の10年の間の作とする。
- 53) Garrison-Index に記載が無く, 第2次大戦後の発見になる板絵と思われる。Tartuferi-duecento, fig. 16.
- 54) Tartuferi-duecento, pp. 12 ff., 25 ff., 37 ff. は, フィレンツェ派において13世紀前半にはルッカのベルリンギエロおよびその息子達の影響が仮称〈ビガロの画家〉や〈バルディ・サン・フランチェスコの画家〉に, 13世紀の第3四半期にはジウンタ・ピサノの影響がコッポをはじめとする画家達に重要であり, その影響はチマブエにまで及ぶとしている。
- 55) Garrison-Index に記載が無く第2次大戦後の発見になる板絵と思われる。L. C. Marques, 'La Peinture du Duecento en Italie Centrale.' Paris, 1987, fig. 64.
- 56) Tartuferi-duecento, fig. 24.
- 57) 修復後の図版は, Tartuferi-duecento, fig. 37.
- 58) ピサ, サン・マッテオ美術館所蔵の No. 15 十字架形板絵 (Garrison-Index, no. 520), ウフィツィ美術館所蔵の No. 432 十字架形板絵 (Garrison-Index, no. 515), ロサーノ, サンタ・マリア修道院聖堂の十字架形板絵 (Garrison-Index, no. 525) 等, 13世紀初頭以前の板絵には釘の頭による装飾は見られない。またコッポの「ボルドーネの聖母」を見ると装飾の釘の頭の剥落した跡に実際の釘の存在を確認することは出来ない。勿論コッポのサン・ジミニャーノ市立美術館の例もあるので全ての板絵にはあてはまらぬが, 多くの場合に実際に支持体組み立ての為に使用した釘は完全に打ち込まれて板絵の表面を平らにされ, 装飾の釘の頭は改めて漆喰で造った場合が多かったと思われる。Cennino Cennini (註14), capitolo CXIII, p. 118, 邦訳 (註14), p. 70に, 板絵の支持体の飛び出している釘は完全に打ち込む様に, との記述がある。
- 59) F. Santi, 'Galleria nazionale dell' Umbria.' Roma, 1969, pp. 26-28. 1272年の年記を持つ〈聖フランチェスコの画家〉の十字架形板絵への1236年のジウンタの十字架形板絵からの影響を論じ, この画家を Seguace di Giunta と位置づけている。また, Tartuferi, op. cit. 1991 (註47), pp. 23 ff. は, 〈聖フランチェスコの画家〉に限らず13世紀後半期のウンブリア派へのジウンタの影響を指摘している。
- 60) H. van Os, 'Sienese Altarpiece 1215-1460.' Vol. I. Groningen, 1988, p. 12 は, この祭壇画は大聖堂付属美術館の「玉座の聖母子」と共に本来は祭壇前飾り (antependium) として描かれたも

ので、貴金属打ち出し細工を模した為はこの様な立体的な形態になったとしている。なおこの2点は画中のキリスト、聖母も浅い浮彫に表現されている。

- 61) 13世紀末のシエナ派の額縁の形態および画中のアーチの刳形の形態については、R. Offner, "Guido da Siena and A. D. 1221." *Gazette des Beaux-Arts*, 6 ser., XXXVII, 1950, pp. 63-65 に詳しく論じられている。
- 62) フィレンツェでも、14世紀のジョットの次の世代であるタッデオ・ガッディは、板絵の額縁に文様を用いず刳形を装飾に用いている。ジョットのバディア、ボローニャの各祭壇画にもその傾向は既にうかがえる。或いは板絵についてはシエナの影響がフィレンツェに及んだ為の結果かとも思われるが、これは別に検討しなければならない問題である。
- 63) 実際にスケールを近づけての計測ではチマブエのものが約15cm 強であるのに対し、ドウッチオのものは約23cm ある。
- 64) P. Torriti, 'La Pinacoteca Nazionale di Siena.' Genova, 1990, pp. 20-22 は、マテリカ、ベアタ・マッテア修道院の「聖母像」を描いた画家に近いとする Fedelico Zeri の説を支持し、シエナ派の絵画としては様式が全く孤立するとしている。年代を1270-'80年に置く。Tartuferi, op. cit., 1991 (註47) pp. 23-24も、ジウンタの晩年の影響を受けたウンブリアの画家の可能性を考えている。
- 65) Stubblebine, op. cit., 1964 (註50), pp. 6-7は、グイド・ダ・シエナへのチマブエの影響を論じ、その最も重要なものとして斜めから見た奥行を持つ玉座表現を挙げている。
- 66) 小野一下堂文様, p. 47.
- 67) チマブエは1272年にローマに居た記録がある, White-Art and Architecture, p. 115, Mrcucci, op. cit. (註40), p. 40. また註34) で述べた様に、チマブエのアッシジでの制作はこの画家の強いローマおよび教皇庁との関係を想定させる。〈イサク伝の画家〉とローマの関係は本文中で述べた通りである。そしてジョットについても註32) で述べた様にローマでの修業がしばしば想定されている。また、小野一下堂文様, p. 42で、アレーナ礼拝堂の装飾文様がローマの系統に近いものであることを指摘している。一方シエナ派については、Stubblebine, op. cit., 1979 (註42), pp. 4, 6-7が、1302年の今日失われたドウッチオのシエナ市庁舎の「マエスタ」にローマからの影響を指摘し、1295-1302年の間にこの画家がローマを訪れた強い可能性はあるとしながらも記録は全く残っていないとしている。しかし、White, op. cit., 1979 (註40) はドウッチオのローマ行について何も触れていない。
- 68) Toulmin, op. cit. (註4), pp. 183-185, 拙稿, op. cit., 1992 (註2), p. 25.

Abstract

An Essay on the Origin of Frame Ornaments
of the Early Fourteenth Century Florentine Frescoes

Michitaka ONO

In the basilica of San Francesco in Assisi, the ornamental order of ribs, margins of vaults and frames of scenes of murals was changed at the turn of the century, from the 13th century to the 14th. When the century changed, these ornamental bands turned from continuous to discontinuous ones divided into regular intervals with medallions and other motives. This fact was already pointed out in my short essay in vol. 26 of this Journal. In this little essay, I intend to make clear the origin of this discontinuous quality of the ornamental bands.

In Assisi, when the ornamental order was changed, painters of frescoes also changed, from Roman to Florentine. And Sienese painters who took over Florentines in this basilica, followed this order. Beyond Assisi, this discontinuous quality of ornaments is also found in the early 14th century Florentine and Sienese murals. So, this would have been a general quality of ornaments in Tuscan murals in the early 14th century. And at the same time, this quality seems to have been a native of Florence.

In panels by Florentine painters of the late 13th century and the early 14th, frames decorated with discontinuous ornamental patterns can be recognised, as those of Cimabue's "Santa Trinita Madonna" and Louvre "Madonna," and of Giotto's "Ognissanti Madonna." But Sienese late 13th century frames had a different quality. Those were generally decorated not with painted patterns but with relief like cornices. So the frame decoration of Duccio's "Ruccellai Madonn" does not seem to have been native Sienese but to have been influenced by Florentine frames.

Since the early 13th century, in Tuscany and central Italy, many examples of such a type of frames of panels had been made, that were decorated with only heads of nails dotted into regular intervals. Nails were of course used to attach frames to panels and to construct carriers themselves. So, this type of the decoration might have necessarily been born in construction processes of panels.

But this way of the decoration was further developed only by Florentine painters. As early as in the first half of the 13th century, Florentine painters sometimes decorated the intervals between nails on frames with painted ornamental bands, for example so called the Bigallo Master's "San Zenobius Altarpice" or Coppo di Marcovaldo's "Bordone Madonna" at the mid-century. So the frame ornaments were divided with heads of nails and became to have a discontinuous quality. And in the last quarter of the century, Cimabue divided the ornamental bands not with nails but with painted medallions. Here a painted discontinuous ornamental frame type was established, and Giotto succeeded this.

At the end of the 13th century when Florentine painters took over a tradition of the fresco technique from Rome, where at this time artistic activities became to decline because of political decays, Florentine might have used their traditional frame type of panels to decorate the frames of frescoes.