

## デューラーにおける自画像成立の過程の研究(1)

Study of the Historical Process toward Creation of Self-portrait  
from the 13th century painters to Dürer (1)

美術学科

下村耕史

Koji Shimomura

### はじめに

ヤン・ファン・エイクが15世紀前半に近世肖像画を確立した時期と、デューラーが同世紀末に自画像を成立させた時期の間には、60年が横たわる。肖像画の確立と自画像の成立の間に何故60年の歳月が必要であったのか。この間如何なる状況の変化があり、どのような条件が整って自画像の成立に至ったのか。この問題をつねに念頭におきながら、デューラーにおける自画像成立の過程を、13世紀の古写本の著者像と祭壇画の寄進者像にまで遡って探究する。

### 1. 13世紀古写本の著者像と祭壇画寄進者像

古写本の著者像でしかも自画像という13世紀にしては希有の作例が、『英国史』の巻頭頁にみられる。イギリスの修道士マシュー・パリズ (Matthew Paris) (c.1200-1259) の著者像である。彼は13世紀の前半から中葉にかけて、セント・オールバンズで年代記作家、写字生、写本画家として活躍した人物である。『英国史』は彼の晩年の代表作である。マシューは枠に囲まれた「聖母子像」の真下でひざまづく自画像として自分を描いた(図1)。<sup>(1)</sup> マシューが枠の下で頭部が枠に重ならないように身をかかめている光景は、聖母子の存在空間とマシューの居住空間が完全に区別されることが意図されたものと解される。線描に淡彩の施されたこの像は、中世における自画像の最初期の作例として注目される。

上記の作品とほぼ同時期の肖像画の最初期に属する非常に興味深い作例が、アンティオキアの工房で作られた刊本彩飾画にみられる(図2)。この肖像画はビザンティンの「十字軍戦士の美術家」(Crusader artist) と呼ばれる画家によって制作され

た。フランスの古写本“History of Outremer”の最初の頁を飾るもので、大司教ウィリアム (William of Tyre) の著者像が小禮拜堂の個人祭壇の前で瞑想にふける姿で表されている。1260-1268年頃に描かれ、14世紀後期に描き直された。この像が13世紀か14世紀のいずれに描かれたかは定めがたい。いずれにしてもこの作例は肖像画成立の系譜を辿る上で重要な位置を占める。<sup>(2)</sup>

著者像としての肖像画の出現と歩調を合わせるかのように、ほぼ同じ時期に肖像画は聖画像や祭壇画の寄進者像として画面に登場する。例えばイタリア13世紀中葉の、マグダレーナ・マスター (The Magdalen Master) に帰される、縦長のパネル全面に描かれた「聖ルカ像」(ウフィツィ美術館)の両足の左右には、修道僧と尼僧とみられる男女二人の跪拝者像が描かれる。聖人の足下の暗い床から頭部だけがわずかに上に抜け出るほど、それらが極めて小さく描かれていることが注目される(図3)。<sup>(3)</sup> 寄進者像はこのように最初は目立たない形で画面に登場してくる。<sup>(4)</sup>

同じ13世紀中葉のイギリスのイヴスハム詩篇集 (the Evesham Psalter) の刊本彩飾画「キリスト磔刑」でも、磔刑像の真下で、礼拝の跪拝者像が十字架の基部に頭部を突き出しながらキリストの頭部を見上げるようにして、非常に小さく描かれる(図4)。<sup>(5)</sup> 同時期に描かれた前図(図3)に較べて跪拝者像は小さくはあるが、はっきりと目立つように描かれている。

13世紀後期のビザンティンの刊本彩飾画家たちは、玉座の聖母子の前で跪拝する人物を多く描いたが、これらの像は上記の二作品と同様に最初期の寄進者像として注目される。例えば1274年以前に描かれた刊本彩飾画に登場する、頭に黒い被り

物をした寄進者像は、両手と両膝を床につけながら、聖母子の前で跪拝する(図5)。<sup>6)</sup> 上記の二作品と大いに異なる点は、跪拝者像が聖なる存在と同じ空間を共有すること、また像も大きく描かれ、その大きさは聖母と右手をあげて祝福する幼児キリストの中間にあることである。寄進者の顔が上目ごしに正面の方に向けられているのは、慈愛の眼差しで彼をみつめる聖母子と同じ空間を共有することへの寄進者の大いなる畏れの念が、このような形で表現されているとも解釈される。

ビザンティンの画家たちが13世紀後期に板絵に寄進者を描き始めたとみられることは、寄進者像表現の以後の展開を考える上で重要である。例えば十字軍戦士の美術家によるライヤーソン対幅画(Reyerson Diptych)の左翼画に描かれた寄進者は、幼児キリストの頭部よりも高い位置で、玉座の左側から聖母子に向かってオランテ式に礼拝する(図6)。ここにみられるまるで空中に浮かぶような寄進者像の表現は、これ以降あまりみられない稀な例といえよう。聖母の頭部の左右で、聖母の方に体と顔を向けた上半身みの天使は、寄進者より大きく描かれている。<sup>7)</sup>

同じく十字軍戦士の美術家による1287-1291年頃の板絵「玉座の聖母子」では、10人のカルメル会修道士が聖母の右脚の傍らで跪拝する(図7)。彼らの形姿は聖母に較べてはるかに小さい。上記の刊本彩飾画の跪拝者像(図5)が両手まで床につけているのに対して、この絵では修道士たちは跪きながらも上半身をおこして両手を合わせて祈る。聖母がマントとともに右手を彼らの頭上まで広げているポーズは、「慈悲の聖母」の図像の最初期の表現である。後世の「慈悲の聖母」表現では、聖母は立ち姿で両手でマントを広げ、慈悲を求める人々は聖母をはさんでその両側に配される(シモーネ・マルティーニSimone Martini(?)とメンモ・ディ・フィリップッチオMemmo di Filippuccio(?), シエーナ、絵画館; ピエロ・デッラ・フランチェスカPiero della Francesca, サンセポルクロ美術館、1445-1455年等の作例)。玉座の上では左右に配された天使が聖母子を寿ぐ。<sup>8)</sup>

肖像画、自画像および寄進者が登場する以上の作例のうち、四例(図2、5~7)は13世紀後半のビザンティン美術の画家による作品である。ビザンティン美術から多大の影響を受けながら、イタリアでは13世紀中葉からその後半にかけて聖人図(図3)や祭壇画に寄進者が登場するようになる。1290年頃にシエーナの画家ドゥッチオ(Duccio)が描いた「フランチェスコ会士の聖母」もそのような作例である。そこには聖母と祝福を与える幼児キリストの前で、三人の修道士が聖母の足下に蹲るようにして跪拝する姿で描かれる(図8)。彼らは一般にこの絵の注文主と考えられている。前記の板絵(図7)と同様に、この絵は図像学的には聖母がマントで信者を守るという「慈悲の聖母」のヴァリエーションともいえる。三人の修道士の礼拝の姿勢は、あたかも一人の修道士の左上から右下に連続する動きに見えて興味深い。前図(図7)同様に玉座上の左右では四人の天使が聖母子を寿ぐ。<sup>9)</sup>

## 2. 祭壇画に関するL・R・ジョーンズの見解

ラス・R・ジョーンズは中世とルネサンスにおける祭壇画の寄進者像について興味深い考察をなしている。ジョーンズによれば、神的なものと人間の関係は12世紀を境にして大いに変わり、それが祭壇画における寄進者像の表現に重要な影響を及ぼしたという。即ち、初期キリスト教徒は神的なものと直接的に仲介を通さずに関係することができたが、古代後期から12世紀まで神的なものは遠い存在になったので、人間は聖人、聖遺物等の仲介者に訴えざるをえなくなり、修道院に逃れた者だけが、死後世界の「予兆」を経験することができた。12世紀に神的なものと人間の関係は劇的に変化した。人間の霊魂が肉体的現実を超えて神的なものを神秘的に経験できる理論的根拠が、信仰の伝統的形式を通して得られた。人間と神的なものの神秘的合一というシトー派の観念に基づいて、誰にでも神秘的経験の裡に神的なものを求めることが許された。スコラ哲学は新しい儀式的的方法論を示して、典礼上の信仰、修道士的な霊的読書(lectio divina)、および(文字通りの、道徳的、教義

上の意味により神秘的なものに到達することのできる) 四重の釈義を総合した。第一段階では浄化的な隠棲に始まり、現世的関心の放棄、告白、懺悔により免罪され、第二段階で靈的読書が導入され、第三段階ではテキストの道徳的教義的側面について瞑想がなされ、第四段階では神の恩寵の啓示のために祈られ、第五段階では観想のうちに神的な完全さが神秘的に経験される。<sup>(10)</sup>

美術作品が靈的読書に関する新しい視覚表現に作用を及ぼす過程で、シュゼールの果たした重要な役割を、ジョーンズは指摘する。修道院長シュゼールはサン・ドニ修道院教会の聖エロワの十字架をみて経験したことについて記している。そこには物質的な美が外的な配慮を忘れさせ、宝石で飾られた十字架がテキスト、特にエゼキエル書28:13として読まれたことが語られる。シュゼールは「イメージ-テキスト」について瞑想することで物質的な現実を超えて、仲介的で想像的な領域に至ったというのである。その領域でシュゼール自身が神秘的経験へと運ばれる神の恩寵が期待される。

「... 時として多彩な宝石の美が、私を外界への配慮から引き離し、さらに真摯な観想が、物質的なものから非物質的なものに移行させつつ、多様な聖なる諸徳を追究するように説得した時に、私は私があたかも何処かこの地の外の他の空間にいる思いがした。この空間は、ことごとく地の汚泥の中にあるでもなく、ことごとく天の清浄の中に存在するでもなく、この下の世から上の世へと、神が興え給うて、上昇の方法によって移行させられ得るのである...」(シュゼール、統治記XXXIII)

ジョーンズは更に、このような靈的読書に関する新しい視覚表現の典型的例としてフランス写本の刊本彩飾画を挙げる。それは1300年頃に制作された“La sainte abbaye”として知られる写本にみられる(図9)。四区画に分けられたこの図は内容的に左上から右下へと展開する。即ち、左上：修道女は告白して免罪され、現世から清らかに離れることができる。右上：彼女は瞑想のうちに物質的なイメージ-テキストの前で跪く。左下：物質的

なイメージが描かれないことで、彼女による肉体的現実の超越が表現される。悲しみのひとを彼女が幻視する描写は、右下に描かれた神秘的領域に彼女を運ぶ恩寵を示す。右下：彼女は聖三位一体を経験する。上層の修道女と祭壇の上にある二つの尖頭アーチは、修道女の肉体的領域と彼女が到達することを求める靈的領域の分離を強調し、下層の相互に織り混ざるアーチは、肉体的領域が神的領域と混じり合う領域への修道女の到達を示す。彼女にとって物質的イメージは超越的信仰への契機にすぎず、視覚的な靈的読書の対象ではないからである。<sup>(11)</sup>

ジョーンズはイメージの宿す不思議な力について述べる13世紀前半の、ハイステルバッハのカエサリウス(Caesarius of Heisterbach)の《奇跡に関する対話》(1220年頃)を紹介する。「生きているようなイメージとイメージのもたらす奇跡(image-effected miracles)についての幾つかの話に困惑した感じで、対話の見習い僧は修道士の師に挑戦せざるをえないように感じた。：このように偉大な恩恵が聖人たちのイメージに見いだされようとは、これまで思いもよらなかった。[修道士は答える:]聖人たちは彼らのイメージにおいてまたそれによって多くの驚異をなす。特に彼らが敬われているところではそうである。神聖な聖母のイメージにより免罪を得たフロレスス(Floresse)近くの若い背教者の話を忘れてはならない。そして聖母のイメージから頭に一撃をうけて危険な誘惑を逃れた尼僧についてもそうである。[見習い僧は再び話しかける:]木でできていながら、声をだして話をしたり、手で打ったり、体を折り曲げたり、身を起こしたり、坐ったり、その他命あるもののあらゆることをなすものがあると聞いたとき、奇異の念に打たれたことをよく覚えています。これはバラムの驢馬が話をしたことよりはるかに私を驚かせました。というのも驢馬には動くことのできる命があるからです。しかし木や石や金属には命が少しもないからです。[師は再び答える:]神の霊は本質と権能の両方で、あらゆる被造物に宿る。神には不可能なことではないし、奇跡的なことというものもない。神

は聖人たちの名誉のためにこのようなことを日々なされる。」<sup>(12)</sup>

神的な力が物質的イメージに宿るといふ信仰はかつては無学の庶民のそれとして軽視されたが、1200年代までに社会宗教的講話の一部となり、聖人伝テキストにも頻出するようになり、1300年代初期までに非常に多くの神秘家、福者、聖人に関する伝説にはこのような話が当然のように語られた（例えば聖フランチェスコの聖痕伝説）。

このようにジョーンズは、イメージのなかに神秘的なものが現在するという、民衆から起こり上に浸透した信仰と、釈義者と神秘家から起こり民衆に浸透した靈的読書 (lectio divina) の視覚形式を13世紀以降の宗教的イメージとして挙げる。神秘家は磔刑のキリストを通して聖三位一体の幻視を求めたが、この時代の人々は直接にキリストからでなく、むしろ仲介の聖人や聖母を通して恩恵を求めた。

ジョーンズによれば、中世後期とルネサンスにおける寄進者像表現は、視覚的な靈的読書 (lectio divina) により形成されたという。そのよい作例として「ルバラ・マドンナ」(Ruballa Madonna) と呼ばれる祭壇画が取り上げられる（ベルナルド・ダッディの直弟子の制作、1336の年記、図10）。ここには三つのスペースが認められるが、それは寄進者の瞑想の三段階に対応する。聖母子を聖マティアスと聖ジョルジョから垂直に分ける高座は神秘的精神的スペース、聖人たちの占める下の舞台は寓意的 (allegorical) 啓発的スペースで、そこに聖人と神のご慈悲による仲介が最も明白に現れる。このような仲介は聖ジョルジョの槍先で暗示される。それはこのスペースの敷居を跨ぎながら、聖人の中間的なスペースを下の寄進者の比喩的 (tropological)、瞑想的スペースと結びつける。あたかも画面から排斥されるかのように、画面の正面に押し出されて、この外側の寓意的枠のスペースにいる寄進者は、“La sainte abbaye illumination” の修道女や外の観者のように) イメージそれ自体について瞑想しているようにみえる。画面内に完全に組み込まれながら、中間的、比喩的枠を占める寄進者の諸像は (物質的な現実を超えた “La sainte abbaye illumination” の

修道女のように) 恩寵によるとりなしを期待し、しばしば守護聖人とふれ合う。ベルトルド・ステファネスキのモザイク画 (ピエトロ・カヴァリーニの制作、1290年頃、図11) についても同様である。“La sainte abbaye illumination” で修道女の信仰が聖三位一体の神秘的経験で頂点に達したように、神秘的なものの経験は絵画空間の内奥の神秘的な枠を占めるこれらの寄進者像にとって最も明白である。こうしてフィレンツェの聖レミッジオ聖堂 (San Remigio) における「キリスト哀悼」図 (“Giotto” の制作に帰される、1350年頃、図12) の女性寄進者は、キリストの屍衣の上に跪き、そのため彼女はこの物語の一員のようにさえみえる。<sup>(13)</sup>

### 3. ジョーンズによる「パニョロの聖母」の解釈

ラス・R・ジョーンズは前節の考察に基づいて、ベルナルド・ダッディ (Bernardo Daddi) の直弟子が1335年に制作した「聖アレキサンドリアのカタリナ、聖ゼノビウス、二人の女性寄進者、侍者を伴うパニョロの聖母」(失われた作品「パニョロの聖母」(Virgin of Bagnolo) のコピー、フィレンツェ、大聖堂付属博物館、図13) とその寄進者像について重要な解釈を試みる。

この祭壇画はリヒャルト・オフナーとミクロス・ボスコヴィッツによって「ベルナルド・ダッディの直弟子」 (“the close following of Bernardo Daddi”) の制作とされる。この図には画中画ともいふべき聖母図の下枠を越えて、聖母が右手を下の跪拝の寄進者に差し出すという、非常に興味深い図像が描かれる。上記の寄進者の向かい側に、もう一人の女性寄進者が跪拝する。寄進者たちの跪く床面の上の段上に、左に聖アレキサンドリアのカタリナ、右に聖ゼノビウスが立つ。両聖人は二人の寄進者の守護聖人とみられる。また聖ゼノビウスの足元に、聖母に向かって侍者が跪きながら長い蠟燭をもつ。聖母の上に祝福を与えるキリストの半身像が描かれる。

三連祭壇画ともその再現ともつかないこの祭壇画において、下枠を越えてなされる聖母の女性寄進者への身振りが問題となる。銘文が我々に教え

るように、この祭壇画の中央部分はもはや現存しない奇跡を起こす図像を表している。それは「バニョロの聖母」と呼ばれ、かつて同名の村にあった祭壇画である。そして右側の主要な女性寄進者が彼女の祈りを向けるのは、この「バニョロの聖母」という画中画の図像に対してなのである。その祈りは聖母のもつ書物にイタリア語で次のように記される。

「あなたさまのご慈悲とみ力により、私に必要なお恵みを私に賜るように、あなたさまから主キリストにお頼みして頂きますよう、バニョロ(Bagnolo)のいともしき処女マリアさまにお祈り致します。」<sup>(14)</sup>

ジョーンズは「バニョロの聖母」のコピーとして本図(図13)以外に、ベルナルド・ダッディ制作のポール・ゲッティ美術館の三連祭壇画「聖トマス・アクイナスと聖パウロを伴うバニョロの聖母」(図14)と所謂「ローマ-ベルン三連祭壇画」(図15)を挙げる。後者は、前者のコピーが切断され、ローマとベルンに分蔵されているものがボスコヴィッツの提案に基づいて再構成されたものである(中央パネル:ヴァチカン絵画館(Pinacoteca Vaticana, no.1; 所謂「ヴァチカンのマニーフィカト」)、両翼画:ベルン美術館(Berne Kunstmuseum, no.880))。

以上三つのパネルにおいて聖母は実際のパネルに嵌め込まれた「バニョロの聖母」図として表現される。ただしゲッティ(図14)と「ローマ-ベルン」(図15)の両パネルが実際の三連祭壇画であるのに、大聖堂付属博物館のパネル(図13)は三連祭壇画を再現しているようにみえるにすぎない。このパネルを美術史的に重要ならしめるのは、下枠をこえて手を差し出す「バニョロの聖母」の画像を見る敬虔な寄進者像の表現なのである。<sup>(15)</sup>

ジョーンズは大聖堂付属博物館パネルと前述の「ルバラ・マドンナ」(図10)との絵画空間の類似を指摘するとともに、前者の中間的ステージの空間的曖昧さを強調する。即ち、欄干と内側の枠による神秘的空間において「バニョロの聖母」は隔離される。アレキサンドリアの聖カタリナと聖ゼノビウスはこの聖母の前の中間的ステージを占める。

女性寄進者たちは、「ルバラ・マドンナ」の寄進者像のように、絵画的空間の正面の端に限定される。しかし大聖堂付属博物館パネルでは聖人の実際の位置づけは曖昧である。タイル張りの床と欄干の赤い帯の間の薄色のゾーンについてみれば、侍者の前の空間の細い縞は、このゾーンが実際には前舞台であること、それは女性寄進者たちを「バニョロの聖母」から分離する絵画的空間の深さを示すことを示唆する。しかしその一方でこのゾーンが単に欄干を飾る二つの装飾帯の一つであることを思わせるような処理も目に付く。大理石の水平状の縞模様が欄干の下部の装飾帯のように見えるからである。このゾーンが寄進者と「バニョロの聖母」の間に入る前舞台とみられなければ、女性寄進者たちと聖母を分離するように思われた絵画的空間は崩壊して、画中画は前へと押し出される。ジョーンズはこのようにみて、「バニョロの聖母」が女性寄進者の眼前に現れることを強調する。<sup>(16)</sup>

ジョーンズは上記のような圧縮された絵画的空間を示す祭壇画として、ヴィターレ・ダ・ボローニャ(Vitale da Bologna)制作の「バットゥーティ・ピアンキ家の4人の人物を伴った聖母子」(1340年頃、ローマ、ヴァチカン絵画館)を挙げる(図16)。ここでは観者の注意は物質としての金地に向けられ、装飾的な型押し細工が絵画的深さの感じを消し去る。聖母子はこうして前に押し出され、一見物質的表面の前の空間を占めるように見えるが、それでも自己をむち打つ人たちのまさに後ろにある。彼らは型押し細工の縁の端に描かれ、それで聖母子の前に、従って聖母子を含むイメージの外側に位置づけられているように見える。このパネルは元来、自己をむち打つ人たち(the flagellants)が属した同信会のために制作されたとみられ、フェラーラのバットゥーティ・ピアンキ(Battuti Bianchi)家の施療院(Spedale)の祭壇に置かれていた。それ故ジョーンズは、この自己をむち打つ人たちは、聖母子の実際のイメージ(彼らが絵画空間の外側にいると判読されるとき)と神的な登場人物である彼ら自身(彼らが絵画空間の内側にいると判読されるとき)の双方に祈りを捧げていたと解釈する。

イメージの《内的な》絵画空間とパネルが存在する実際の物理的空間の区別をぼかすだけでなく、敬神のイリュージョンの世界に外的な観者を引き入れるために、如上のように絵画空間を曖昧にするという慣習が利用されているとジョーンズは考える。即ち、内部イメージの前で祈るこれらの自己をむち打つ人たちは、パネルの表面の前におかれたように判読されるとき、(本来同じ同信会のメンバーであった) 実際のイメージの前で祈る外的な観者たちの類比、模範にさえなる。自己をむち打つ人たちの神的な主題についての経験は、この内部イメージの中におかれたように判読されるとき、類比的な外延によって実際の外的な観者たちにとって、彼らもまたこのイメージの仲立ちを通して神的なものの現在を経験することができるという励みになり、証人になる。実際《眼差しの分析》はこの類似を強めるように思われる。外的な観者に面と向かいながら彼らを惹きつける聖母の逃れがたい眼差しは、彼女の現在が認められることを要求するかのよう、この観者を具体化する。同時にキリストの是認するような眼差しと、絵画空間の内側にも、また実際の観者のように、外側にもおかれているこれらの自己をむち打つ人たちにキリストが施す祝福は、これらの《内的な》観者たちの信仰の達成を表現する。ここでキリストは内部イメージであるとともに身体的に紛れもない神的な現在でもある。このような類比は、《三者の規則》(The Rule of Three) という言い方で表される。それはマイケル・バクサンドールが記したように、比例関係を計算し規定するために非常にしばしば使用される。即ち、 $A : B = C : D$ 。《外側の》自己をむち打つ人たちの・内部イメージに対する関係が (A)、実際の観者たちの・物質的なイメージに対する関係(B)に対するのは、《内側の》自己をむち打つ人たちの・内部イメージを通して顕現するキリストに対する関係 (C) が、実際の観者たちの・顕現する聖母に対する関係 (D) と等しい。<sup>(17)</sup>

ジョーンズは、大聖堂付属博物館パネル(図13)におけるタイル張の床の連続帯についてもその曖

昧な表現を指摘して、それが女性寄進者の信仰を外部の観者に関連づけるために利用されていることを強調する。即ち、床の連続帯は前舞台の正面の縁のようにみえるが、背景を示したり三次元的空間を規定するような対応の継ぎ目はなにもない。更に侍者と右側の女性寄進者が欄干の水平な縁を覆うので、聖人たちの正確な位置づけは曖昧なままである。更に逆遠近法で描かれたタイル張りの床の直交模様は、あたかも外的な観者の現在を示すように、実際のパネルの前方に収斂する。それ故これらの直交模様は外的な観者の実際の空間から女性寄進者に占められた絵画空間へと放散するようにみえる。そのため女性寄進者の空間はパネルの外側の実際の観者の空間と密につらなるようにみえるだけでなく、外的な観者も絵画空間に入っていくような意識に潜在的に襲われる。この逆遠近法構成は神的なものの神秘的で精神的な領域を示す絵画空間を創り、それは外的な観者の前で、まるでヴェールが開かれたり物質的現実が幻視的経験に変じたかのように、《開けられている》ように見える。ここで「パニョロの聖母」そのものが、描かれたイメージの仲立ちを通して女性寄進者に顕現する。それによって暗示された類比的領域は、逆遠近法のように再現上の仲立ちを通して、実際の観者に同様に開かれているように思われる。ヴィターレのパネル(図16)のように、大聖堂付属博物館パネルは「パニョロの聖母」の描かれたイメージの前の女性寄進者の信仰を、そのパネル自身を前にした外部の観者に関連づけるように思われる。またそれは顕現する聖母に関する、イメージの仲立ちによる女性寄進者の経験の描写を、物質的イメージの仲立ちを通して身体的に顕現する神的なものについての、外的な観者の潜在意識的経験に関連づける類比を構成するように思われる。このようにこれらの両パネルは、その時代の観者の《自覚》だけでなく、明確な心象を尊ぶ信仰の対象となりまた仲介者にもなる彼ら自身の《自意識》も示す。<sup>(18)</sup>

更にジョーンズは、《新神秘主義》と呼ばれる宗教思想が両パネルの上記のような絵画的特質の

背景にあることを指摘する。即ち、1200年代前半に現れた急進的な神秘主義の実践者は、身体的にも霊的にもはっきりと顕現する神的なものとの合一を求めた。バーナード・マッギンが《新神秘主義》(“New Mysticism”)と呼んだこの思想では、人間の瞑想による上昇が物質的現実における神的なものとの降下と顕現に結びつけられた。信仰深い人間がこの現実において神的なものを顕現させる方法について、幾人かの実践者は明確に述べる。フランチェスコ会士で神秘家プラートのウゴ・パンチエラ(Ugo Panziera)は1320年頃に「完成論」(“Trattato della Perfezione”)を著したが、彼はその書で神的なものがどのようにして信仰上の行為を通して顕現させられるかを記述するために、パネル絵画の隠喩を用いた。

「精神がキリストについて考え始めた最初は、キリストは精神と想像の裡に書かれたようにみえる。次にキリストはスケッチされたようにみえる。第三の時にキリストはスケッチされ陰影を付されたようにみえる。第四の時にキリストは彩色され肉体をもつようにみえる。第五の時にキリストは肉体をもち立体的にみえる。」(“[n]el primo tempo nel quale la mente comincia ...Cristo pare nella mente e nella imaginativa scritto. Nel secondo pare disegnato. Nel terzo pare disegnato e ombrato. Nel quarto pare colorato e incarnato. Nel quinto pare incarnato e rilevato.”)

ジョーンズはこの文の多義的な意味の「立体的に」(‘rilevato’)という言葉に注目する。文字どおりの意味で‘rilevato’は、チェンニーノ・チェンニーニ(Cennino Cennini)の「絵画術の書」(第124章)に「石膏による盛り上げ」(‘rilevare di gesso’)と記されているような、同時代の絵画に広くみられる浮彫に関連する。第二はダンテやボッカチオにみられる慣用表現で、接頭辞ri-が「上げられた」や「高められた」を意味する分詞‘revato’と組み合わせられた意味で‘rilevato’が用いられ、復活したキリストを意味する。第三に‘rilevato’は「神的なものをみせること」、「神秘的にヴェールをとること」、「啓示」を意味する‘revelato’の洒落とし

ての慣用表現である。第四にパンチエラは別の箇所で、あるひとやあるものがある状態から「上げられ、高められ、引っ張られ、移されて」、別の状態におかれる行為を意味するために、‘rilevato’を用いる。以上のことから上記の文をジョーンズは次のように解釈する。即ち、‘incarnato’という言葉は‘rilevato’のそれと一体として解釈され、信仰深い人たちは精神的物質的イメージから神的なものを引き出すことができ、神的なものが彼らに「肉体をもつように」はっきりと顕現すると。

物質的イメージの仲立ちを通して神的なものが肉体的に顕現させられるというこのような諸経験を、ジョーンズは「霊的観想」(‘visio divina’、‘spiritual seeing’)と名付けている。民衆の信仰は物質的イメージに神的なものがつねに現在しているとみるが、霊的観想は神的なものの現在を観者の信仰の結果としてみる。大聖堂付属博物館パネル(図13)はこのような霊的観想の経験を表現する。信仰深い女性-観者たちの観想的努力によるイメージを通して、「パニョロの聖母」の明確な身体的顕現が達成されている。

神秘的現実よりも物質的現実において神的なものを経験する民衆の観念は、霊的観想という観念で合理的に説明され、霊的観想は民衆的に実践されるようになった。1200年代前半に霊的観想と信仰上のイメージの類比的方法を確立した新神秘主義が現れたことは、信仰上の実践の受容可能なモデルに民衆の信仰を吸収しようとする教会の試みだけでなく、その民衆的同化をも同時に示している。明確な心象を尊ぶ信仰は、神的なものが物質的対象に現在できるという信仰に根ざしており、美術家たちはそれを意識していた。<sup>(19)</sup>

#### 4. 14世紀の肖像画と寄進者像

前の2節において、イメージをテキストとして読む霊的読書(lectio divina)、ならびに物質的イメージにより神的なものを肉体的に観る霊的観想(visio divina)、という新神秘主義の二つの重要な信仰方式が、新しい視覚形式を生み出して13世紀以降のイタリア美術に大きな影響を及ぼしたこと、中世後

期のイタリア祭壇画には寄進者の瞑想の三段階が描かれていること、寄進者像は外的な観者と関連づけられていること、これらの点がラース・R・ジョーンズの論考により具体的に確認された。

以上の観点を踏まえながら、14世紀前半の祭壇画と記念碑における寄進者像の展開を更にみることにする。

イタリアの彫刻家ティーノ・ディ・カマイーノ (Tino di Camaino) による1301-1306年制作の浮彫「聖ライネリウス記念碑」(“Saint Raynerius Monument”)には、聖母子の左右の足元にそれぞれ寄進者がプロフィールで跪拝する(図17)。聖母は向かって左下の人物に右手をさしのべ、幼児キリストは右下の人物に祝福を与える。二人の人物を聖母子の前に導く守護聖人はそれぞれ一方の手を寄進者の肩にあて、彼らの罪の軽減を聖母子に嘆願する。聖人の一人は聖ライネリウスである。この記念碑においても、ジョーンズの謂う空間の曖昧さが顕著にみられる。玉座の聖母子像と二人の寄進者像はパネルの最前面に表現されるが、寄進者の背後の守護聖人の立つスペースが極めて曖昧にしか表現されていない。これは敬信のイリュージョンの世界に外的な観者を誘い込むためとみられよう。<sup>(20)</sup>

ティーノ・ディ・カマイーノの浮彫とほぼ同じ時期に制作されたジョットのフレスコ画には、これまで取り上げられた作例よりはるかに個性的に表現された寄進者像が登場する。ジョット (Giotto di Bondone) がパドヴァのスクロヴェーニ礼拝堂 (La cappella degli Scrovegni) に1305-1306年に描いたキリスト伝の「最後の審判」(図18)には画面中央下に、礼拝堂の建造者エンリコ・スクロヴェーニ (Enrico Scrovegni) がベネディクト派修道士の担う礼拝堂模型を献堂する光景がみられる(図19)。プロフィールで描かれた寄進者は左膝を床につけ右膝をあげ、聖母マリアとみられる聖女の手の方に左手をのぼし、修道士の担う礼拝堂の模型を軽く右手で支えながら差し出す。彼を導く守護聖人はここには描かれていない。近世絵画の父といわれるジョットが写実的表現において革新的業績を

遺したことはよく知られており、それがこの寄進者像にもよく表れている。寄進者の個性的表現という点で、スクロヴェーニ像が前述した全ての作品をはるかに越え、「西洋絵画における最初の肖像」と評価されているのも当然であろう。このことはまた肖像画の展開が寄進者像のそれと密接に関連することを示唆する。後世の写実的肖像画につながる道が14世紀初頭のこの像にあるともいえよう。<sup>(21)</sup>

14世紀の最初の四半期にドゥッチオの従兄弟、セーニャ・ディ・ボナヴェントゥーラ (Segna di Buonaventura) が制作した祭壇画「聖グレゴリウスと洗礼者聖ヨハネを伴う玉座の聖母子」には、金地を背景に多くの天使に囲まれた玉座の聖母の足下に、四人の礼拝者がプロフィールで極めて小さく描かれる(図20)。空間的な曖昧さがこの絵にみられるのは、外的な観者を敬信のイリュージョンに誘いこむためであろう。二人の守護聖人と四人の寄進者はその下に名前が記される。聖母の足の床と下枠に沿う銘帯の間の細い带状の面に、四人は極く小さく収められている。寄進者たちは両膝で跪きながら、見上げるようにして上方の聖母子に祈り、彼らの頭部は僅かに玉座の下縁にかかる。寄進者、天使たちと守護聖人、聖母子のそれぞれ属する世界が異なることが、玉座の水平線と垂直線によって示唆される。これは寄進者の瞑想の三段階を表していると思われる。<sup>(22)</sup>

上記と同時期の1313年か1314年頃にフランスの古写本に「フィリップ美麗公とその家族」が描かれる(図21)。この公爵と家族図は輪郭線と明暗の面だけで描かれ、肖像画として個性味に乏しいが、この時期の大貴族の肖像を表すものとして貴重な作例である。<sup>(23)</sup>

シモーネ・マルティーニ (Simone Martini) が1315-1317年頃に制作した「礼拝堂の献堂」では、寄進者のジェンティーレ・パルティーノ・ダ・モンテフィオーレ枢機卿は献堂を受ける聖マルティヌスと対等の大きさでプロフィールで描かれる(図22)。その点で前図と対照的である。枢機卿が跪坐から身を起こせば、聖人より高くなることは明ら



かである。寄進者がこのように大きく描かれた作例は、本稿でいままで挙げた作品のなかにはなかった。後世では15世紀前半のヤン・ファン・エイクの「ロランの聖母」や「ファン・デル・パーレの聖母」にそのような例がみられる。聖人と寄進者の両者ともかなり個性的な容貌で表現されている。<sup>(24)</sup>

フィレンツェの山上で殉教したアルメニアの王子聖ミニアトゥスに捧げられた「サン・ミニアート祭壇画」(ヤコポ・デル・カゼンティーノ作、1315-25年頃、図23)では、金地を背景に聖ミニアートと下の画枠の間に、跪拝する禿頭で黒衣の寄進者が、前図(図22)と対照的に、プロフィールで極めて小さく描かれる。祭壇画の左右には八面に分けて聖人伝が描かれる。本図の絵画空間も曖昧であり、そこに敬信のイリュージョンの世界に外的な観者を誘い込む意図が感じられよう。<sup>(25)</sup>

王位継承の正統性を表現するために寄進者が祭壇画を利用したと推測される例がある。寄進者の容貌はかなり個性的に描かれている。1317年にシモーネ・マルティーニが制作した「サン・ルドヴィコ祭壇画」がそれである。この図で寄進者ロベール・ダンジューは金地を背景に聖ルイの左脚のところで跪拝する(図24)。彼は聖人より一回り小さくプロフィールで描かれる。聖ルイはナポリ王シャルル2世の第2子で、王位を弟のロベール・ダンジューに譲り、フランチェスコ会修道士となり、トゥールーズの司教のとき23歳で他界し、1317年に列聖された。この祭壇画は王位を継承したロベール・ダンジューが兄の列聖を機に、王位取得の正統性を主張するために、シモーネ・マルティーニに制作させたと推測されている。下のプレデッラには聖人の生涯の五つの物語が描かれている。司教冠をかぶりフランチェスコ会の茶色の修道服の上に大外衣をまとい右手に司教杖をもった聖人は、左手に王冠をもって、ロベール・ダンジューの頭にそれをのせようとしている。祭壇画の周囲にはアンジュー家の百合の紋章がちりばめられる。寄進者の頭部は完全にプロフィールで描かれる。彼は聖人を見上げながら両手を合わせる。

聖人が礼拝の対象であるためか、彼を導く聖人は描かれない。聖人は彼をみずに正面をみる。祭壇画の上部には二人の天使が空中に浮かびながら、聖ルイに冠をかぶせようとしている。<sup>(26)</sup>

シモーネ・マルティーニが1320-1330年に制作した「オルシーニ多翼祭壇画」の「キリスト降架」図では、寄進者は梯子の下部で他の登場人物よりはるかに小さく描かれる(図25)。十字架の左右には聖母、福音記者ヨハネを初めキリストの死を嘆く多くの聖人や俗人が描かれる。彼を導く聖人は描かれていない。寄進者像は小さいので容貌に個性的特徴はあまりみられないが、その真摯な眼差しはほぼ真上にあるキリストの閉じられた眼に注がれ、それに応えるように、キリストの眼差しと下げられた左腕が寄進者の方に向けられる。この呼応的表現も外的な観者を敬信のイリュージョンに誘いこむための造形的手段とみなされよう。<sup>(27)</sup>

庇護の福者が寄進者と同程度に小さく描かれ、しかも寄進者と同じく跪拝者像として表現される祭壇画もこの時期にみられる。例えばペルージアで活躍した所謂パチアーノ親方(So-called Paciano Master)と呼ばれる画家が1322年頃に制作した横長の祭壇画(Double-Sided Altarpiece)「聖人を伴った聖母子」では、中央部に玉座の聖母子、その左右に跪拝する俗人の寄進者とフランチェスコ会の福者エギディオ(Beato Egidio)とみられる人物が、完全なプロフィールで描かれる(図26)。福者の頭の周りに放射状の聖なる光がみられる(図27)。二人の跪拝者像は極めて小さい。彼らの上で、はるかに大きく描かれた二人の天使が聖母子に礼拝する。また祭壇画の左部分では左から大天使ミカエル、聖女クララ、聖フランチェスコ、聖ペテロ、祭壇画の右部分では右からエジプトの聖女マリア、パドヴァの聖アントニウス、トゥールーズの聖ルイ、聖パオロが描かれる。寄進者と福者は聖母子をはさんで左右相称に同じ大きさに配置されているので、一見両者は同格のように見える。福者は寄進者の庇護者とみられるが、福者が寄進者同様にあまりにも小さく扱われている理由は不明である。<sup>(28)</sup>

メオ・ダ・シエナ (Meo da Siena) とその工房が1330年に制作した低い横長の正面パネルにも、玉座の聖母子を中心に、12名の聖人が連続する弧帯に整然と描かれる。裏面パネルも玉座のキリストを中心に同様に描かれる。これはペルーシアのベネディクト派聖ペテロ修道院の主祭壇の背後の衝立として使用された。前図 (図26と27) にみられる福者に相当する人物はここには描かれていない。寄進者は正面パネルの聖母の左脚の足元に、跪拝の完全なプロフィール像で極めて小さく描かれる。天使の左手が優しく彼の頭部に触れる。本稿でいままでとりあげた作例中、聖人でなく天使の庇護のもとに跪拝する表現は初めてである (図28~30)。聖母の右には聖堂の守護聖人聖ペテロ、聖パオロ、司教エルコラーヌス (ペルーシアの守護聖人の一人)、マウルス (あるいはプラチドゥス)、ステファヌス、スコラスティカ、聖母の左には、おそらく聖大グレゴリウス、洗礼者ヨハネ、司教コスタンゾ (ペルーシアの守護聖人) (あるいはエミリアヌス)、プラチドゥス (あるいはマウルス)、ラウレンティウス、マリア・マグダレーナが描かれる。上のスパンドレルには王ソロモン、王ダヴィデ、預言者が描かれる。<sup>(29)</sup>

聖母子が寄進者の方をみないで、互いに睦み合う祭壇画もこの時期にみられる。例えばジオットの弟子ベルナルド・ダッディ (Bernardo Daddi) が1333年に制作した三連祭壇画の中央図には、玉座の聖母子の台座下左右に、寄進者夫妻が描かれる (図31)。聖母子は寄進者の方をみず、お互いに見つめ合う。完全なプロフィールで描かれた夫妻は跪拝しながら両手を合わせて聖母子をみつめる。本稿でこれまでとりあげた作例中、この祭壇画は寄進者の夫妻を描いた最初の作品である。以後、夫妻像は祭壇画に頻出するようになる<sup>(30)</sup>。

パオロ・ヴェネツィアーノの1339年頃の制作になるリュネット型パネル「聖フランチェスコ、聖エリザベト、総督フランチェスコ・ダンドーロとその妻エリザベッタ・コンタリーニを伴った聖母子」には、着座の聖母子の前に総督夫妻が聖フランチェスコと聖エリザベトに導かれながら跪拝す

る (図32)。ほぼプロフィールで描かれた夫妻像は聖人よりやや小さい。聖母は敬信のイリュージョンに誘いこむために観者の方を見ながら幼児キリストを指さし、幼児キリストは総督に祝福を与える。聖母の頭部および両聖人の頭部とポーズはリュネットの上の枠に沿って描かれる。この作品は本来総督フランチェスコ・ダンドーロ (Doge Francesco Dandolo) の墓の一部であった。<sup>(31)</sup>

メオ・ダ・シエナの後継者が1340年頃に制作した横長のパネル「聖人たちを伴った玉座のキリスト」(正面)には、キリストの足元に二人の男性が跪拝する (図33)。寄進者像は画面の手前の端に極めて小さくプロフィールで描かれる。キリストの左右には八人の聖人が、連続する弧帯に整然と描かれる。このパネルの裏面にも、玉座の聖母子を中心に同様に描かれる。<sup>(32)</sup>

ウルピノの戴冠のマエストロが1330-1350年頃に制作した「聖トマス・アキナス、聖ヤコブ (大)、聖ドメニコ、聖レオナルドゥス、寄進者を伴った聖母子」には、聖レオナルドゥスの下に跪拝する寄進者がプロフィールで小さく描かれる (図34)。寄進者の高さは聖レオナルドゥスが左手にもつ足枷の長さにも及ばない。幼児キリストは両手で小鳥をもつ。小鳥は寄進者の靈魂の象徴で、幼児キリストに抱かれることで、寄進者の靈魂の救済が意図されている。寄進者の空間は聖人のそれと完全に区別され、聖人の眼差しは観者に向けられている。「パニョロの聖母」の原作かそのコピーの一つに影響された作品とみられる。<sup>(33)</sup>

ヴィターレ・ダ・ボローニャ (Vitale da Bologna) が1345年に制作した「マドンナ・デイ・デンティ」(“Madonna dei Denti”)では、聖母の足元の両側に二人の寄進者が礼拝する (図35)。守護聖人は描かれていない。正面向きに大きく描かれた聖母子像に対して、プロフィールの寄進者像は画面の最前面に極めて小さく描かれる。聖母子は外部の観者を敬信のイリュージョンに誘いこむために、寄進者でなく観者の方に眼差しを向ける。<sup>(34)</sup>

マッテオ・ジョヴァネッティ (Matteo Giovannetti) に帰され、1340~1350年頃に制作された三連祭壇

画には、中央パネルに聖母子、右翼に聖フォルトゥナトゥス、左翼に聖ヘルマゴルスと寄進者が描かれる(図36と37)。現在中央パネルと両翼は切り離されている(中央：以前はパリ、フォードールコレクション、両翼：ヴェネツィア、ムセオ・コレツル)。完全にプロフィールに描かれた寄進者像の大きさは跪坐の姿で聖人の1/4くらいである。聖人は右手を軽く寄進者の頭部に触れ、それに励まされて寄進者は中央の聖母子に熱心に祈る。金地でない画面下部の空間表現は聊か曖昧である。聖人の背後は金地で平面的に覆われているのに、下部の黒い部分が床のように見え、ある程度の奥行きがそこに感じられるからである。マッテオ・ジョヴァネッティはおそらく14世紀初頭前後にヴィテルボで生まれ、同市の1336年の記録にサン・マルティーノ聖堂の小修道院長として記される。彼はほぼ14年ほどアヴィニョンに滞在した。その間彼は教皇庁宮廷から非常に名誉ある幾つかの注文をうけた。

(35)

以上の作例から、14世紀前半の祭壇画における寄進者像について言えることは、例外なくプロフィール像であること、幾つかの例(図18・19と図22)を除いて画面の前面におかれていること、表情に富む頭部表現の例(図18・19、図22、図24、図36)は少なく、多くの場合表情が窺えないほど像全体が甚だ小さく描かれていることである。

次に同世紀後半の同様の例をみる。最初に近世肖像画の先駆的な作品として有名なフランス王とオーストリア大公の肖像画を取り上げる。

ルーヴル美術館の「フランス王ジャン2世の肖像」は、伝統的な金地を背景としながらも、鋭い目と長い鼻にみられるように、個性的で写実的な頭部表現の最初の作例である(図38)。本稿ですでに取り上げた作品(図1、図2、図21)と較べて極めて個性的であり、下記に述べる1350年前後の完成とすれば、本図は独立肖像画として現存する西洋最古の作品である。画面上部に“Jehan Roy de France”(フランス王ジャン)と記され、フランス王ジャン2世(在位1350-1364)の肖像画とみられる。無冠で描かれているので、王太子時代の最末年

1350年前後に完成されたと思われる。<sup>(36)</sup>

ウィーン大聖堂司教区美術館の「オーストリア大公ルドルフ4世の肖像」は、顔の柔らかいモデリングと王冠や衣装の平面的な処理のコントラストが目立ち、「フランス王ジャン2世の肖像」(図38)に較べて個性的表現に乏しい憾みはあるが、当時のドイツ領邦で現存する最古の独立肖像画として貴重な作品である。当初のものと推定される額縁上辺に、“Rudolfus · Archidux · Austrie · et cetri”(ルドルフス、オーストリア等の大公)との銘文があり、1358-65年にオーストリア大公であったルドルフ・フォン・ハプスブルクの肖像画とみなされ、1365年頃に完成されたと考えられる(図39)。<sup>(37)</sup>

中世後期に描かれた記念板絵(Epitaph)には、墓碑銘とともに寄進者像が描かれた。本図(図40)はその作例の一つで、ユトレヒトの画家により1363年に描かれ、ユトレヒトのヨハネ教会にあったが、現在アントウェルペン王立美術館に所蔵される。ゴルゴタの丘の暗い岩の頂きをはさんで、銘文のパネルが示される。聖人たちと寄進者の衣装の端は銘文の赤い枠上に垂れる。地面の背後は跳躍する獅子の紋章が繰り返される大きな正方形の金地が占める。上の両隅には黒い地の上に太陽と月が描かれ、十字架上のキリストから流れた血がアダムの頭蓋骨の上に滴る。教会の守護聖人ヨハネは寄進者に軽く手で触れ、救済をもたらす十字架へと誘う。聖母は書物を持ちながら寄進者を優しくみつめて十字架を指す。ミサ服とシロテンを身につけた寄進者は、完全なプロフィールで十字架の傍で跪き、聖母をみながら礼拝する。

下縁の銘文から、板絵が1363年に亡くなった聖堂参事会員ファン・レインの記念碑であることが分かる。彼はケルン大司教によって1333年に司教管区エンブリュッゲを委任された。1346年にユトレヒトのヨハネ教会参事会の首席司祭のときホラント伯爵に味方したため、司教ヤン・ファン・アルケルにより追放され、1349年に誓文書を入れて恩赦されている。<sup>(38)</sup>

「最後の晩餐」と組み合わされた「生命の木」に寄進者が描かれた作例がみられる。タッデオ・

ガッディ (Taddeo Gaddi) が1360年頃に描いた「生命の木」には、磔刑上のキリストに両手を差し伸べる聖フランチェスコの後ろに、寄進者がプロフィールの跪拝者像として描かれる (図41)。寄進者と向かい合わせに座る聖人は、巻物に筆を走らせる聖ボナヴェントゥーラである。寄進者像は画面上の諸聖人に較べてはるかに小さく描かれ、従って頭部の個性的特徴も目立たない。<sup>(39)</sup>

ジョヴァンニ・ダ・ミラーノ (Giovanni da Milano) が1363-1369年頃に制作した「二人の嘆願者の間の聖母子」では、リュネット型のパネルに夫妻とみられる二人の嘆願者が、聖母子の左右にプロフィールの跪拝者像として描かれる (図42)。幼児キリストは向かって右側の男性の合掌する手を左手で握る。聖母は右手で幼児キリストの腰を支え、左手で百合の花をもつ。嘆願者は聖母と幼児キリストの中間の大きさで描かれ、上の枠に接するように描かれた両者の頭部はかなり個性的に表現されている。<sup>(40)</sup>

アーニョロ・ガッディ (Agnolo Gaddi) が1375年に制作した「聖母子祭壇画」では、中央の聖母子を囲んで6人の聖人と一人の女性寄進者、8人の天使が描かれる。寄進者は画面の左下端にプロフィールで描かれ、聖人の仲立ちにより跪拝する (図43)。その聖人も洗礼者聖ヨハネによって仲介される。寄進者の大きさは天使とほぼ同じである。布で覆われた頭部から個性的表現は窺えない。幼児キリストは右手で祝福を与え、左手に鳥をもつ。その意味は前図におけるのと同じである。<sup>(41)</sup>

ヴェネツィアの聖ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂には1382年頃に制作された総督ミケーレ・モロシーニ (Doge Michele Morosini) の墓があり、そこに十字架上のキリストに仲介される故人とその妻を示すモザイク画が描かれる (図44)。記念墓碑におけるこのようなモザイク画は稀な例である。公爵夫妻は画面の下端にプロフィールで描かれ、公爵は聖母に、夫人は洗礼者聖ヨハネに仲介され、夫妻像は聖人よりはるかに小さく描かれる。

1382年に亡くなったモロシーニの墓は14世紀最大の公爵の記念墓碑であり、当時のイタリアの全ての墓碑のなかで最も贅を尽くしたものの一つであった。それはモザイクだけでなく肖像彫刻、多くの他の彫刻を含み、墓の上の壁には彩色装飾がみられた。<sup>(42)</sup>

1390年頃に匿名のフランスの画家によって制作された『ブリュッセルの時祷書』の「洗礼者ヨハネと聖アンデレによって聖母子に推挙されるベリー公」には、ベリー公ジャン (Jean de Berry, 1340-1416) が寄進者として描かれる (図45)。国際ゴシック様式で描かれた典型的な宮廷芸術の作例で、個性的な容貌をみせる公爵は、ほぼ同じ大きさの使徒アンドレアスと神の子羊を抱く洗礼者聖ヨハネに導かれて、跪きながら聖母子を礼拝する。祈祷台上には本が開かれ、それに“Domine, labia mea apries” (「主よ、私の唇を開き給え」) と“Deus, in adiutorium meum intende” (「主よ、私を守るために急ぎ参らせ給え」) という文字が記される。幼児キリストは長い巻紙に寄進者の祈りに応じる言葉を書く。両翼の深い青の蔓の地と、奏楽と祈祷の天使からなる橙赤色の地を背景に、グリザイユで描かれた人物像は鮮やかに浮かび出る。キリストは観者の方をみるが、それにより時祷書に見入る者は自らが画中の寄進者となる幻視に誘われる。透視図法的に縮小するタイル張り床は聖母子の玉座の下で途切れ、エンブレムと公爵家の紋章が縁を飾る。<sup>(43)</sup>

この刊本彩飾画 (図45) と構図的に極めて類似する板絵が、1395年頃に描かれた「守護聖人たちによって聖母子に紹介されるリチャード2世」である (図46)。現在ロンドンのナショナル・ギャラリーにあるこの祭壇画は、かつてウィルトシャイアーのウィルトン家にあつたので、ウィルトン二連祭壇画 (Wilton Diptych) と称されている。右翼には聖母子と11人の天使が描かれ、その一人が聖ジョージの旗をかかげている。天使たちは英国王リチャード二世の家臣の制服を着て、花の咲く草地に立っている。完全なプロフィールで描かれた王は荒れ地と森の光景のなかで跪いている。王の容貌

はかなり写実的に描かれる。

構図は王権のテーマを強調し、エピファニー（公現日）を暗示すると思われる。リチャードは三博士の一人であるかのように、幼児キリストに向かって跪く。王のローブに刺繍されている雄鹿はエニシダのさやで囲まれている。王はローブのえりにもエニシダのさや飾りを帯びる。天使も同じような簡素なえり飾りを帯びる。エニシダのさやはフランス王の装いであった。彼の最初の妻ボヘミアのアンヌが1394年に他界した後、リチャードは1396年にフランス王シャルル六世の娘と結婚した。仏王は彼にエニシダのさやのえり飾りを与えた。イギリス王はしばしばフランスの王位を要求したが、リチャードは特にそうであった。彼はボルドーに生まれ、ボルドーのリチャードと自称し、印章にフランスとイギリスの王と記した。王たるリチャードの神的な権利は彼を祝福する幼児キリストによって確認され、キリストは彼に聖ジョージの旗を渡そうとしている。

このような王権の正当化とともにこの祭壇画には、リチャードが聖母により天使の仲間に加えられ、天国に受け入れられるという希望が表現されているともとられる。幼児キリストの後光には三つの爪と茨の冠という異常なモチーフが含まれる。リチャード二世は彼に縁の深いウェストミンスター修道院で用いるために、この祭壇画を注文したものである。ほぼ同時期に彼は同修道院のために王座に坐る肖像画と墓碑肖像彫刻、即ち彼の王権と死に関係する記念碑を注文した。極めて繊細なハッチングが天使の巻き毛、頭飾り、鳥の羽翼、聖母の縦溝入りの白いヴェール、聖人た

ちの髭と眉を描きあげる。またキリストの被いのモデリング、後光の茨の冠と三つの爪のモチーフ、冠、掻き絵（sgraffito）でなされた被いの金の模様、左右の翼で異なる模様の背景等の金箔には、全面に亘って点刻が施されている。リチャード二世の宮廷画家は1396年以来ギルバート・プリンス（Gilbert Prince）、次いでトーマス・リトリントン（Thomas Lytlington）であったが、彼らの作品が今日遺されていないので、この作品が彼らによるものと確認することはできない。いずれにしても様式の優雅さと洗練さからフランスの影響を受けたイギリス人画家の手になるものと考えられる。

リチャードは1377年に10歳で戴冠し、1399年に退位させられ、1400年に殺されたとみられている。彼は胸に宝石でできた白い雄鹿を帯びるが、これは1390年に彼の創案したものである。雄鹿はこの二連祭壇画の外側にも描かれ、それに向かい合うのはエドワード告白王の紋章（ベニハシガラス）である。王を聖母子に紹介する三人の聖人—エドムンド、エドワード、ジョン—はリチャードの王権に特に重要である。ウェストミンスター修道院にはこの三人の聖人に献じられた礼拝堂があり、それらは袖廊をはさんで、二連祭壇画の聖人と同じ順序で並んでいる。左端のエドムンド王は、869年に彼を死に至らしめたデンマーク人の射た矢を手にもつ。中央のエドワード告白王（1066年没）は、福音記者聖ヨハネの変身たる巡礼者に王が与えた指輪をもつ。洗礼者聖ヨハネはリチャード二世の肩に触れている。この聖人の祝日の前日にリチャードは王位を継いだ。<sup>(44)</sup>



図1



図2



図3

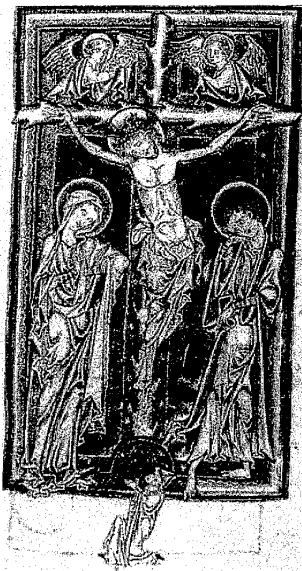


図4



図5



図6



図7



図8

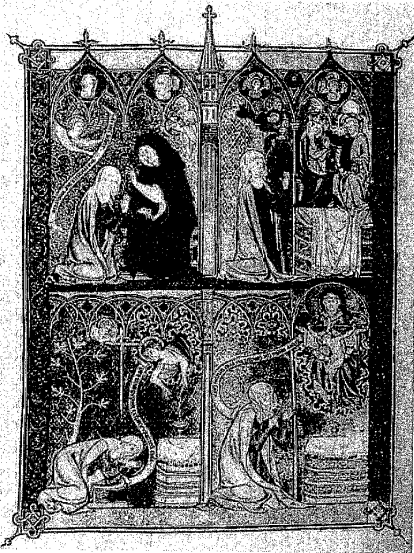


図9



図10



図11



図14

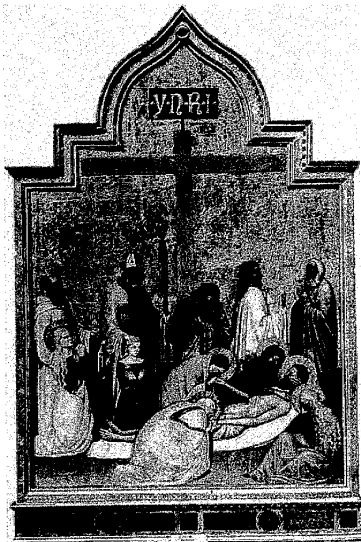


図12

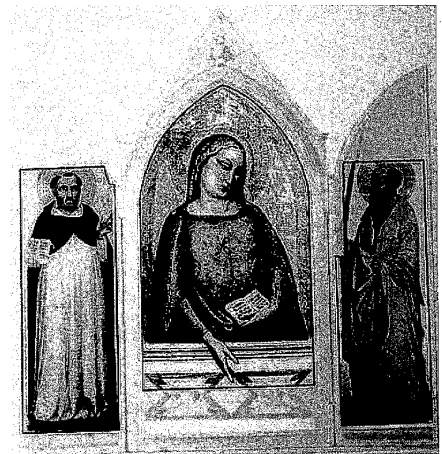


図15



図13



図16



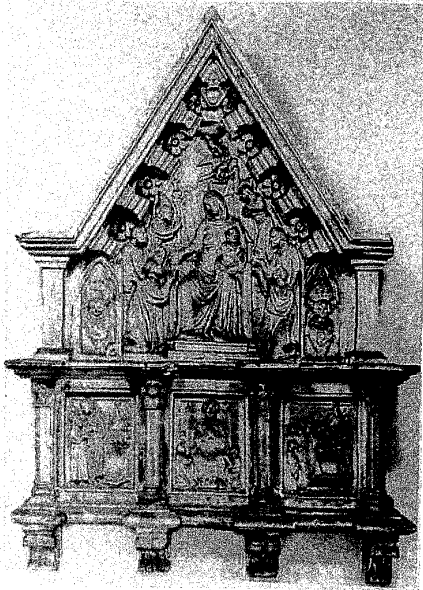


図17

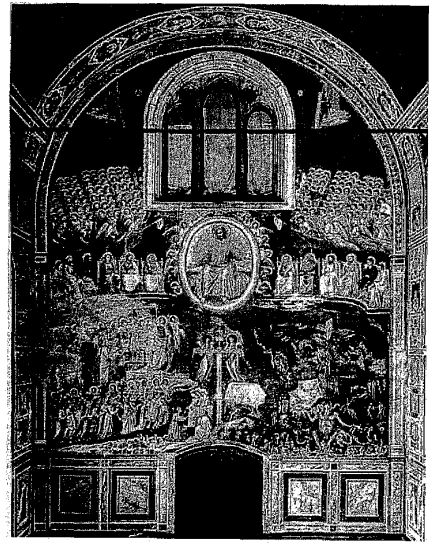


図18

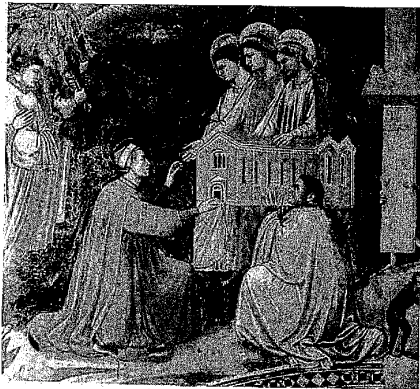


図19



図21



図20

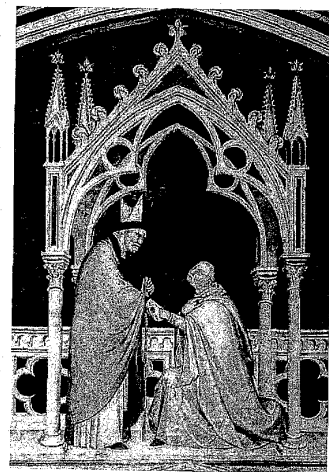


図22



図23

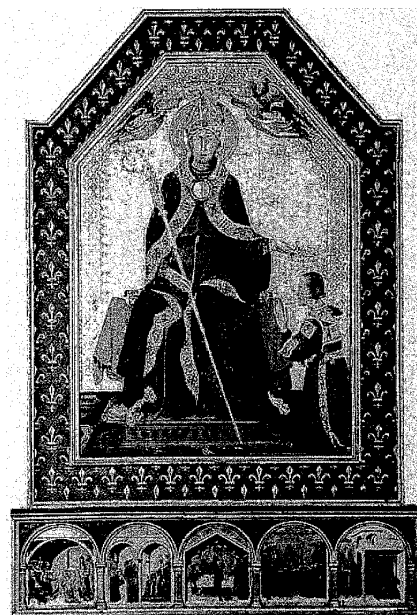


図24



図25



図27

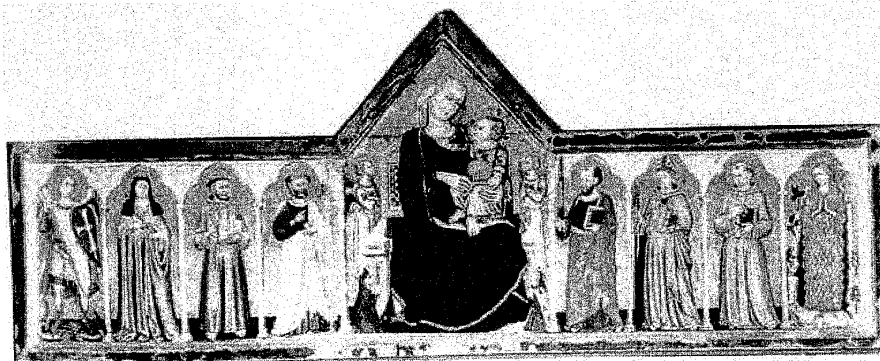


図26

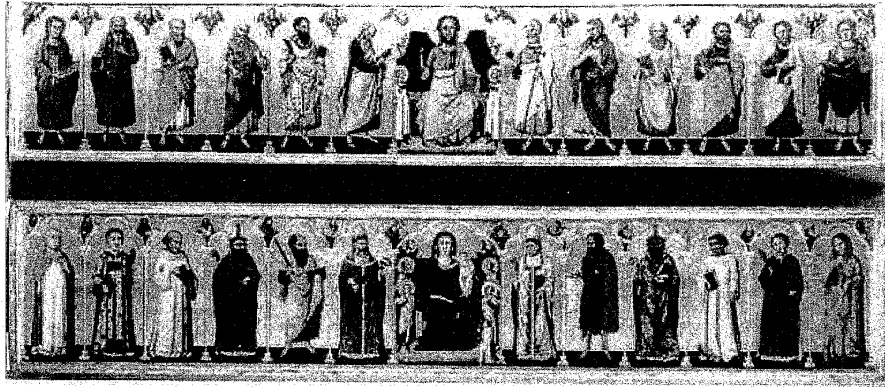


図28



図29



図30



図31



図32



図33



図34



図35



図36

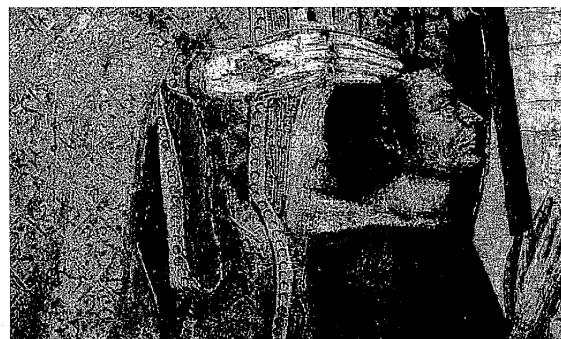


図37



図38



図39

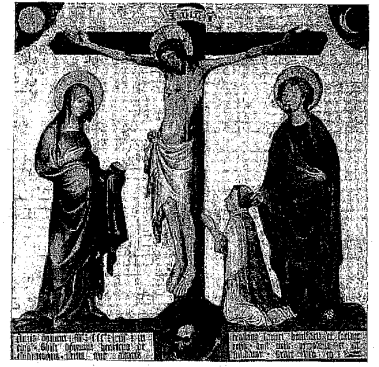


図40

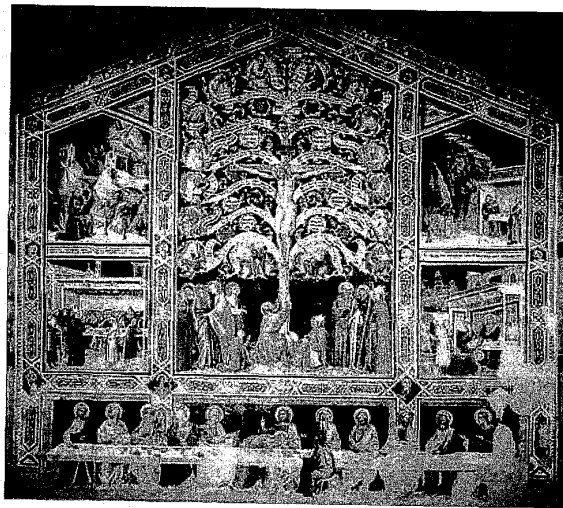


図41



図42



図43

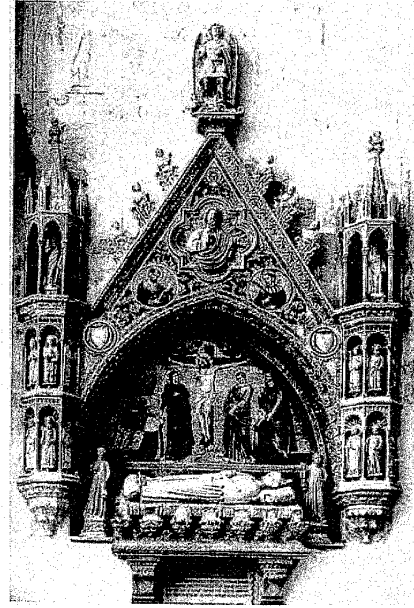


図44

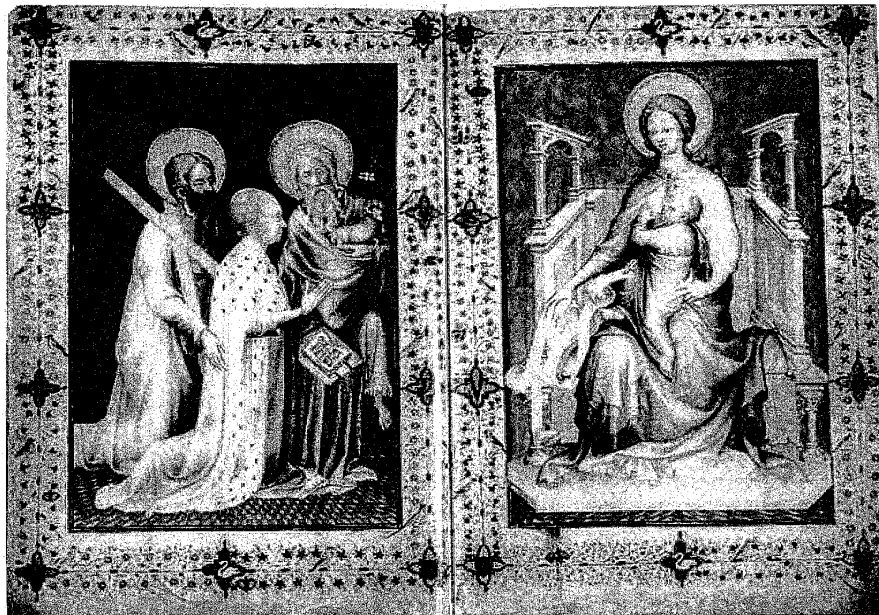


図45



図46

註 (略記は下記参考文献と対応する)

1. 『世界美術大全集10、ゴシック2』、小学館、1994年、287頁、挿図126。
2. William of Tyre, c.1260-1268 and late fourteenth century, manuscript illumination, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rome, MS Palatina latina 1963(William of Tyre, History of Outremer, Old French Translation), folio 1 recto. In:I.P.P.p.133, fig.11.
3. The Light of E.I.P.Paul Hills, p.19, fig.6.
4. 「寄進者肖像」は十三世紀に彩色十字架の基部の小人物という形をとって、イタリア絵画に遠慮がちに侵入してくる」とジョン・ポープ=ヘネシーは述べる。  
John Pope-Hennessy: *The Portrait in the Renaissance*. p.257.邦訳、232頁参照。
5. The Light of E.I.P.p.63, fig.37.
6. I.P.P.p.127, fig.5.
7. I.P.P.p.131, fig.9.
8. I.P.P.p.136, fig.12.
9. *Five Centuries of Sieneese Painting*, p.27. 『世界美術大全集10』、図64、374頁。
10. I.P.P.pp.37-38.
11. I.P.P.p.38. p.39, fig.5. なお本文におけるシュゼールの「統治記」の引用文は、『サン・ドニ修道院長シュゼールルイ六世伝、ルイ七世伝、定め書、献堂記、統治記—森洋訳』304頁による。
12. I.P.P.pp.39-40.
13. I.P.P.pp.40-41.
14. I.P.P.pp.31.R.Offner 1934, pp.50-54. R.Offner 1991, pp.190-204.
15. I.P.P.pp.33-34.
16. I.P.P.pp.41-42.
17. I.P.P.pp.42-43.
18. I.P.P.pp.43-44.
19. I.P.P.pp.44-45.McGinn 1998, pp.31-70.
20. I.P.P.p.332, fig.19, p.333, fig.20.

21. 『世界美術全集1』、図68,69、117頁。『世界美術大全集10』、53頁、図42、364頁。
22. *Five Centuries of Sieneese Painting*, p.32,p.34.
23. Erwin Panofsky 1971, vol.2, fig.3; vol.1, p.29.邦訳、図版篇、図3、本文篇、22頁。
24. 『世界美術大全集10』、129頁、図73、378頁。
25. 『世界美術大全集10』、62頁、図51。
26. 『世界美術大全集10』、127頁、図71。
27. I.P.P.p.394, fig.1.
28. I.P.P.p.233, fig.6.
29. I.P.P.p.65, fig.14, p.236-238, fig.11-14.
30. 『世界美術大全集10』、111頁、挿図58、Robert Oertel:*Die Frühzeit der italienischen Malerei*, S.112, Abb.72, S.121-122.
31. I.P.P.p.84, fig.1 ; The Light of E.I.P.p.87, XVI図。
32. I.P.P.p.240, fig.16-17.
33. I.P.P.p.35, fig.4.
34. Oertel, Abb.118, p.199.
35. *Five Centuries of Sieneese Painting*, p.114.
36. 『世界美術大全集10』、233頁、図143、403頁。
37. 『世界美術大全集10』、232頁、図142、403頁。
38. Hans Belting・Christiane Kruse:*Die Erfindung des Gemäldes*, Taf.1, S.133.
39. 『世界美術大全集10』、69頁、図57、371-372頁。
40. I.P.P.p.92, fig.9.
41. I.P.P.p.205, fig.6.
42. I.P.P.p.94, fig.11.p.88.
43. Belting, *Erfindung*, Taf.2-3, S.133.
44. 『世界美術大全集10』、p.298、挿図143、*Giotto to Dürer, Early Renaissance Painting in The National Gallery*, pp.236-237.

#### 参考文献

- \*Paul Hills : *The Light of Early Italian Painting*. New Haven & London, 1987. (The Light of E.I.P.)
- \*Lars R. Jones: *Visio Divina? Donor Figures and*

*Representations of Imagistic Devotion: The Copy of the "Virgin of Bagnolo" in the Museo dell'Opera del Duomo, Florence*, in: *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, pp.31-55.

\*Berbard McGinn: *The Foundation of Mysticism*, New York 1991.

—: *The Growth to Mysticism*, New York 1994.

—: *The Flowering of Mysticism*, New York 1998.

\*Robert Oertel:*Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1966, S.112, Abb.72, S.121-122.

\*Richard Offner: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Paintings, Section III*, vol.4, Berlin 1934, pp.50-54. *A Critical and Historical Corpus of Florentine Paintings, Section III*, vol.4, ed. Miklós Boskovits, Florence 1991, pp.190-204.

\*Ugo Panziera: "Trattato della Perfezione", *Tavola di questo libro di Ugo Panziera dell'Ordine de frati minori. El quale ha tredici tractati*, Florence 1492.

\**Five Centuries of Sieneese Painting, From Duccio to the Birth of the Baroque*, Giulietta Cherazzi Dini, Alessandro Angelini, Berdarnina Sani, Thames and Hudson, 1998, p.27 (*Five Centuries of Sieneese Painting*)

\**Giotto to Dürer, Early Renaissance Painting in The National Gallery*, New Haven and London 1991, pp.236-237.

\**Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*. Edited by Victor M. Schmidt. National Gallery of Art, Washington, New Haven and London, 2002. p.133, fig.11.(I.P.P.)

\*『サン・ドニ修道院長シュゼール —ルイ六世伝、ルイ七世伝、定め書、献堂記、統治記—森洋訳』、中央公論美術出版、平成14年、304頁による。

\*『世界美術大全集10、ゴシック2』、小学館、1994年

\*『世界美術大全集14、北方ルネサンス』、小学館、



1995年

\* 『世界美術全集1、ジオット』、集英社、1977年

**図版**

\*図1. マシュー・パリス、「聖母子の前でひざまづくマシュー・パリス」、マシュー・パリス作『英国史』より、1250-1259年、写本彩飾、35.8×25.0cm、ロンドン、大英図書館、Ms.Royal 14 C VII, fol6r.

\*図2. ビザンティンのアンティオッキアの工房、「十字軍戦士の美術家」による、「祭壇の前で瞑想するウィリアム」、1260-68年頃と14世紀後半、ローマ、ヴァチカン図書館

\*図3. マグダレーナ・マスターThe Magdalen Master、「聖ルカ」、13世紀中葉、122×45cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館

\*図4. イギリス、13世紀中葉、「キリスト磔刑」、イヴスハム詩篇集the Evesham Psalterから、ロンドン、大英図書館、Add. MS.44874, f.6

\*図5. ビザンティンの刊本彩飾画家、「玉座の聖母子」、1274年以前、シナイ山、聖カタリナ修道院、MS graecus 61(Psalter) , folio 256 verso

\*図6. 十字軍戦士の美術家、ライヤーソン対幅画、「天使と寄進者を伴った玉座の聖母子」、1270-1291年頃、シカゴ、美術研究所、板、テンペラ、黄金

\*図7. 十字軍戦士の美術家、「カルメル会修道士を伴った玉座の聖母子」、1287-1291年頃、ニコシア、ビザンティン美術館、板、テンペラ、黄金

\*図8. ドウッチオ、「フランチェスコ会士の聖母」、1290年頃、シエーナ、国立絵画館、板、テンペラ、24×17cm。

\*図9. 作者不詳、「visual lectio divina」(霊的読書、spiritual reading) の描写、1300年頃、フランス、刊本彩飾画、大英図書館、ロンドン、MS Yates Thompson 11, folio 29 recto、以前はLa sainte abbaye, MS Add.39843として分類

\*図10. ベルナルド・ダッディの直弟子(オルカーニャ?)、「ルバラ・マドンナ」(聖マティアスと聖ジョルジョを伴った玉座の聖母子)、1336の年記、ルバラ、

聖ジョルジョ聖堂、板、テンペラ

\*図11. ピエトロ・カヴァリーニ、「聖パオロと聖ペテロとともにいるベルトルド・ステファネスキに、聖母子が現れる」、1290年頃、ローマ、サンタ・マリア・イン・トラステヴェーレ聖堂、モザイク

\*図12. 《ジョッティーノ》(“Giotto”)に帰される、「キリスト哀悼あるいはキリスト降架」、サン・レミツジョ祭壇画、1350年頃、フィレンツェ、ウフィツィ美術館、板、テンペラ、195×134cm

\*図13. ベルナルド・ダッディの直弟子、「聖アレキサンドリアのカタリナ、聖ゼノビウス、二人の女性寄進者、侍者を伴うパニョロの聖母」(失われた作品「パニョロの聖母」のコピー)、1335の年記(新しいスタイル)、フィレンツェ、大聖堂付属博物館(Museo dell' Opera del Duomo)、板、テンペラ(Bagnoloはこの祭壇画がかってあった村の名前)

\*図14. ベルナルド・ダッディ、「聖トマス・アクイナスと聖パウロを伴うパニョロの聖母」(失われた「パニョロの聖母」のコピー)、1335年頃、ロスアンジェルス、ポール・ゲッティ美術館(J. Paul Getty Museum)、板、テンペラ

\*図15. ベルナルド・ダッディの直弟子、「聖トマス・アクイナスと聖パウロを伴うパニョロの聖母」(失われた「パニョロの聖母」のコピー)、1335年頃、板、テンペラ、図28に基づいて、Miklós Boskovitsによって提案された、所謂「ローマ-ベルン三連祭壇画」のモニタージュ写真による再構成。中央図：ローマ、ヴァチカン絵画館、両翼図：ベルン美術館、影図：ロスアンジェルス、ポール・ゲッティ美術館

\*図16. ヴィターレ・ダ・ボローニャ(署名あり)、「バットゥーティ・ピアンキ家の4人の人物を伴った聖母子」、1340年頃、ローマ、ヴァチカン絵画館、板、テンペラ

\*図17. ティーノ・ディ・カマイーノ、「聖ライネリウス記念碑」、1301-1306年、ピサ、ムセオ・デル・オペラ・デル・ドゥオーモ、大理石

\*図18. ジオット、キリスト伝、「最後の審判」、1305-1306年頃、パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝

堂、フレスコ、1000×840cm

\*図19. 図18の部分図

\*図20. セーニャ・ディ・ボナヴェントゥーラ、「聖グレゴリウスと洗礼者ヨハネを伴う玉座の聖母子」、サン・ジュリアーノ、カステリオン・フィオレンティーノ参事会聖堂、セーニャはドゥッチオの従兄弟で、1298-1326年にシエーナで活動の記録がある

\*図21. パリ、国立図書館、Ms.lat.8504 (『カリナとディムナの書』(通称ピルパイの物語)), fol.1v 《フィリップ美麗公とその家族》、1313年か1314年

\*図22. シモーネ・マルティーニ、「礼拝堂の献堂」、聖マルティヌス伝から、1315-1317年頃、フレスコ、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下院サン・マルティーノ礼拝堂、フレスコ、高さ330cm

\*図23. ヤコポ・デル・カゼンティーノ、「サン・ミニアート祭壇画」、1315-1325年頃、フィレンツェ、サン・ミニアート・アル・モンテ聖堂、板、テンペラ、185×106cm

\*図24. シモーネ・マルティーニ、「トゥールーズの聖ルイとその生涯」(サン・ルドヴィコ祭壇画)、1317年、ナポリ、国立カポディモンテ美術館

\*図25. シモーネ・マルティーニ、「キリスト降架」、1320-1330年頃、アントウェルペン、美術館 Museum voor Schone Kunsten、板、テンペラ、25.1×15.6cm

\*図26. 所謂パチアーノ親方 So-called Paciano Master、「聖人を伴った聖母子」、1322年頃、ペルージャ、ウンブリア国立画廊 Galleria Nazionale dell' Umbria、板、テンペラ、79×191cm

\*図27. 図26の部分図(福者像)

\*図28. メオ・ダ・シエーナとその工房、「聖人たちを伴った玉座の聖母子」(裏面と正面)、1330年、フランクフルト・アム・マイン、シュテーデル研究所美術館、板、テンペラ、59.5×305cm

\*図29. 図28の部分図(正面の中央部分図)

\*図30. 図28の部分図(正面の寄進者像)

\*図31. ベルナルド・ダッディ、三連祭壇画、「玉座の聖母子」(中央図)、1333年、フィレンツェ、

ピガッロ美術館、板、テンペラ、90×82cm

\*図32. パオロ・ヴェネツィアーノ、「聖フランチェスコ、聖エリザベト、総督フランチェスコ・ダンドーロとその妻エリザベッタ・コンタリーニを伴った聖母子」、1339年頃、ヴェネツィア、サンタ・マリア・グロリオザ・デイ・フラーリ聖堂、聖具保管室、板、テンペラ、145×223cm

\*図33. メオ・ダ・シエーナの後継者、「聖人たちを伴った玉座のキリスト」(正面)、1340年頃、ズビアコ、聖ベネデット聖堂、板、テンペラ

\*図34. ウルビノの戴冠のマエストロ、「聖トマス・アキナス、聖ヤコブ(大)、聖ドメニコ、聖レオナルドゥス、寄進者を伴った聖母子」、1330-1350年頃、ファーノ、聖ドメニコ聖堂、リュネットのフレスコ画

\*図35. ヴィターレ・ダ・ボローニャ、「マドンナ・デイ・デンティ」("Madonna dei Denti")、1345年、ボローニャ、ガレリア・ダヴィア・バルゲリーニ (Galleria Davia Bargellini)

\*図36. マッテオ・ジョヴァネッティ (Matteo Giovannetti)、「聖ヘルマゴルス (St.Hermagorus) と礼拝者」、ヴェネツィア、ムセオ・コレッル (Museo Correr)、1340-1350年

\*図37. 図36の部分図(寄進者像の頭部)

\*図38. 「フランス王ジャン2世の肖像」、1350年頃、板、55.6×34.0cm、パリ、ルーヴル美術館

\*図39. 「オーストリア大公ルドルフ4世の肖像」、1365年頃、ウィーン大聖堂司教区美術館、板に羊皮紙貼付、48.5×31cm

\*図40. ユトレヒトの画家、1363年、「ヘンドリック・ファン・レインのゴルゴタの丘」、アントウェルペン、王立美術館

\*図41. タッデオ・ガッディ、「生命の木と最後の晩餐」、1360年頃、フレスコ、1120×1170cm、フィレンツェ、サンタ・クロチェ聖堂美術館

\*図42. ジョヴァンニ・ダ・ミラーノ、「二人の嘆願者の間の聖母子」、1363-1369年頃、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

\*図43. アーニョロ・ガッディ、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂のための聖母子祭壇画、フィレン

ツェ、1375年、板、テンペラ、パルマ、国立画廊  
Galleria Nazionale

\*図44. 総督ミケーレ・モロシーニの墓、1382年  
頃、大理石とモザイク、ヴェネツィア、聖ジョヴァ  
ンニ・エ・パオロ聖堂

\*図45. 『ブリュッセルの時禱書』、「洗礼者ヨハネ  
と聖アンデレによって聖母子に推挙されるベリー  
公」、1390年頃、羊皮紙、27.5×18.5cm、ブリュ  
ッセル、王立図書館、Ms.11060/61、fols.10v.,11

\*図46. 「守護聖人たちによって聖母子に紹介され  
るリチャード2世」、ウィルトン二連祭壇画、1395  
年頃、板、各53×37cm、ロンドン、ナショナル・  
ギャラリー

#### 図版出典

図1. 『世界美術大全集10、ゴシック2』挿図126  
/ 図2. I.P.P.p.133,fig.11 / 図3. The Light of  
E.I.P.p.19,fig.6 / 図4. The Light of  
E.I.P.p.63,fig.37 / 図5. I.P.P.p.127,fig.5 / 図6.  
I.P.P.p.131,fig.9 / 図7. I.P.P.p.136,fig.12 / 図  
8. *Five Centuries of Sieneese Painting* p.27 /  
図9. I.P.P.p.39, fig.5 / 図10. I.P.P.p.40,fig.6 /  
図11. I.P.P.p.41,fig.7 / 図12. I.P.P.p.42, fig.8 /  
図13. I.P.P.p.30, fig.1 / 図14. I.P.P.p.32, fig.2  
/ 図15. I.P.P.p.33, fig.3 / 図16. I.P.P.p.43,fig.9  
/ 図17. I.P.P.p.332,fig.19 / 図18. 『世界美術全集  
1、ジオット』 図68/図19. 同書、図69 / 図20.  
*Five Centuries of Sieneese Painting*, p.32 / 図21.  
Erwin Panofsky:*Early Netherlandish Painting*,  
Vol.2,Fig.3. ; 邦訳、図版篇、図3 / 図22. 『世界  
美術大全集10』、129頁、図73 / 図23. 『世界美術  
大全集10』、62頁、図51 / 図24 『世界美術大全集  
10』、127頁、図71 / 図25. I.P.P.p.394,fig.1 / 図  
26. I.P.P.p.233, fig.6 / 図27. I.P.P.p.234, fig.8.  
/ 図28. I.P.P.p.65, fig.14; *ibid.* p.236-238,  
fig.11-14 / 図29. I.P.P.p.237, fig.13 / 図30.  
I.P.P.p.238, fig.14 / 図31. Robert Oertel:*Die  
Frühzeit der italienischen Malerei*, S.112, Abb.72.  
/ 図32. The Light of E.I.P.p.87, XVI図 / 図33.  
I.P.P.p.240, fig.16-17 / 図34. I.P.P.p.35, fig.4 /

図35. Oertel, Abb.118, p.199 / 図36. *Five  
Centuries of Sieneese Painting*, p.114 / 図37.  
*Five Centuries of Sieneese Painting*, p.114 / 図  
38. 『世界美術大全集10』、p.233、図143 / 図39.  
『世界美術大全集10』、p.232、図142  
/ 図40. Hans Belting・Christiane Kruse:*Die  
Erfindung des Gemäldes*,Taf.1 / 図41. 『世界美術  
大全集10』、69頁、図57 / 図42. I.P.P.p.92, fig.9  
/ 図43. I.P.P.p.205, fig.6 / 図44. I.P.P.p.94,  
fig.11 / 図45. Belting, *Erfindung*, Taf.2-3 / 図46.  
*Giotto to Dürer, Early Renaissance Painting in  
The National Gallery*, pp.236-237。

(※なおこの論考は平成14~17年度科学研究費補助  
金・基盤研究(c)(2)研究成果報告書の第一節~  
第四節までの分である)