The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	フィラレーテと15世紀イタリアの文化 : ローマ聖ピエトロ大聖堂扉
Author(s)	若山, 映子
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1977, 10, p. 39-60
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48113
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

フィラレーテと15世紀イタリアの文化

ローマ聖ピエトロ大聖堂扉

若　山　映　子

――フィラレーテのブロンズ扉（図版1）――

ヴァザーリに《opera in cosí sciagurata maniera（何ともひどい様式の作品）》と評され、ボッタリからも手厳しく批判されたローマの聖ピエトロ大聖堂のフィラレーテのブロンズ扉が客観的立場で見直されるようになったのは、遠い昔のことではない。[1] 中世の非写実的・反自然主義的様式から脱し、ミケランジェロのそれに至るまでの造形様式の変遷こそ芸術の完成への道程であったと確信するヴァザーリの目には、フィラレーテの扉は、正にこの発展途上に突然変異的に現われた愚作としか映らず、また18世紀の人ボッタリにとっても　論外の作品でしかなかったのである。もしも教皇エウジェニウスⅣ世や彼の側近達に芸術を解する目があったならば、ドナテッロやブルネッレスキを差し置いて、フィラレーテに扉制作を委ねるようなことはしなかったであろうにと、ヴァザーリは嘆いている。

1401年、フィレンツェの洗礼堂第二の扉の制作者を決定するための作品公募の際、首席をギベルティに譲り、以後は建築にのみ専心したと言われるブルネッレスキは別としても、当時、ドナテッロやギベルティは、事実、透視図法を用いることによって、現実空間の奥行きを厚みの限定された浮彫彫刻に視覚的に再現し、そしてまた、人間の内面に揺れ動く感情を、形象、構図といった造形手段をもって具体的に表現すべく、画面の合理的な分割構成を試みて、新しい彫刻の在り方を開拓しつつあった。一方フィラレーテの扉のパネルでは透視図法は無視され、そこに現われるキリスト、

聖母、パウロ、ペトロの正面向きの姿態には人体らしい豊かな肉付けも動的要素もほとんど見られない。顔面にも冷厳そのものと言える固い表現が採られ、顔の皺や頭髪、髭の表わし方、手の甲の血管の隆起などは彫金の文様のように細密に繊細な線で刻み込まれている。ゆったりと幾重にも繰り返し引かれた抛物線状の衣の襞も写実の否定である。これらは図式化されたビザンティン美術的性格を如実に現わしているといえよう。ペトロ殉教図のパネル(**図版3**)では、遠景も近景もただ単に上下左右に分割された一平面上に並列して表わされ、シーモアー氏の指摘するように(p. 37)、群衆の姿はローマのトライアヌス柱に見られる様式にも似て狭い空間に重なりあって表現され、更に建造物と人物像との、そして遠景と近景との物理的・合理的大小の比例関係は無視されている。それは15世紀にようやく確立してきた幾何学遠近構図法を根底から覆す描法である。また十字架に逆さに釘づけられるペトロと釘を打ち込む4人の刑執行人の姿は左右相称の静的構図で処理され、そこには、一人の人間の苦悩のドラマを表現しようとするのではなく、喜怒哀楽を超越した別の世界から淡々と殉教という事実を記録・叙述しようとする作者の意図がうかがえる。

こうした技法、様式を採るこの扉がローマ・カトリック聖庁の大聖堂正面入口に作られたことは、しかし、果たしてヴァザーリが信ずるように、エウジェニウスⅣ世の芸術に対する無頓着さとその側近達の無理解、そして時代の新しい波に乗り得なかったフィラレーテの芸術家としての力量不足が生みだした不祥事であったのであろうか。エウジェニウスⅣ世側近の中には、1403年以来教皇庁直属であった古典文化研究者ポッジョ・ブラッチョリーニを初めとして、ルネッサンス期最初の芸術理論家であり自らも絵画をたしなみ建築設計をし、絵画論、彫像論、建築論を執筆、後世の芸術家活動の指針ともなったレオン・バッティスタ・アルベルティが1431年から、また古代ローマ文化の研究に少なからず貢献したフラヴィオ・ビオンドが1433年からその姿を見せている。15世紀の芸術はこうした人文主義者(ウマニステイ)達と芸術家達との協力によって初めて全盛期を迎えたとも言えるのであ

る。そしてフィラレーテがブラッチョリーニと知己の間柄であったこと、アルベルティとも友情関係にあり、更にギリシア研究にも精通していたフランチェスコ・フィレルフォとも深い親交を結んでいたこと、またラッザローニとムニョスによればフラヴィオ・ビオンドこそこの扉の構想の協力者であったに違いない(p. 70)こと等を、この作品の検討にあたって考慮に入れなければならないであろう。(2)

私はこの扉がエウジェニウスⅣ世の芸術に対する無関心の所産であるとは考えず、むしろ彼の、現実の世界情勢を見極めた政治家としての、そして芸術擁護者としての、明確な態度・信条・主義主張の表出の場であり、彼がその信条を聖ピエトロ大聖堂の入口という場所に可視化するためにフィラレーテを意図的に選び、フィラレーテは会得した図像・表現様式の知識と身についた職人技術とを駆使してこの教会の権威者の意向を的確に具現したものであると確信する。

ここではそれ故に扉に現われた主題を図像と様式の面から検討し、この作品が制作された時代の背景を見、またフィラレーテが後に著した「建築の書」を参考にしながら、この扉が表わそうとするものの解明を図りたい。

15世紀は、古典文化の再発見と再評価とが、当時欧州各地に勃興しつつあった民族独立の気運、ひいては人間個人の偉大さとその果てしない可能性の自覚に結びつくことによって造形創作活動の主軸となり、人間の技を神の創造に対応せしめんとした芸術家達が、時間・空間を超克した表現の探究を志向した時代であった。(アルベルティ「絵画論」参照) この個性の自覚こそ芸術を以前にもまして一層多様なものとする契機であった。そしてこの芸術の多様性はヴァザーリ流の芸術観では到底客観的に捉え得るものではなかった。自然主義的作品を良しとする彼には、フィラレーテの扉がその独特な図像・様式によって、不可視な思想・理念を限られた空間の中で適宜に形象化し、人間の創造の可能性を証明したのが理解できず、その正当な評価もし得なかった。このヴァザーリのフィラレーテ観は今日もなお美術史家に少なからぬ影響を及ぼしているのである。

――扉の図像――

扉は一対でそれぞれに縦に並んだ3つの矩形の額縁の中に主要パネルが配され、中段矩形の上下には帯状にエウジェニウス教皇在位中の出来事が彫られ、[3]その全体が構成する縦長の矩形の周囲は、アカンサスの葉が円形を描く連続文様で飾られ、その間にはローマ時代のメダイヨンやカメオの様式を模する横向きの人頭や、オヴィディウス、リヴィウス、ヴェルギリウスらの作品から採られた神話や、イソップ物語などの小場面が挿入されている。[4]この縁飾りの図像研究は美術史家達により繰り返し試みられた。[5]本研究では、この縁飾の内側の浮彫に焦点をあてて考察を進めてゆく。

まず正面左側の扉の上段矩形内の図像である。獅子の足とアカンサスの葉で飾られた玉座についたキリストが右手で祝福を与え左手では大腿部に開かれた書物を立てて支えている。その姿態はほぼ完全に正面を向き、ただわずかに右肩の方に傾いた頭が動きを示している。その頭の傾斜との均衡を保つように衣文の流れが構成されている。両肩に垂れる長髪、口髭、顎鬚とに囲まれたその顔の表情は年齢を想定し難い。玉座の台座には《SALVATOR MUNDI》と書かれ、この玉座につく者が救世主キリストであることを示している。が、一方、左手で開かれた書物を支え右手で祝福を与える正面向きのキリストは伝統的ビザンティン芸術に見られる一切の支配者「PANTOKRATOR」である。更に年齢を想定し難い顔で表わされたことによって、キリストが永遠なる神「ANTIQUUS DIERUM」(ダニエル書7章)と一なる、全権能を与えられた(ヨハネ福音書10章29-30節)「人の子」であることを示している。彼は死と再生を象徴する獅子とアカンサスが形作る玉座につくことによって[6]復活の勝利者として表わされている。そしてパウロが言うように、この「永遠なる神の似姿であり永遠に存在し全権能を有し教会のかしらであり最初に死者の中からよみがえった」(コロサイ人への書簡1章15節以下)キリストの祝福と恩恵が、その下の矩形内に立つキリストの復活の証人(コリント人への第一の書簡15章12節以下)であるパウロへと直接流

れる。

中段の矩形にはパウロが彼自身の象徴である高杯「VAS ELECTIONIS」の横に殉教の象徴の剣を右手に、左手に書物を抱えて直立している。使徒行録9章15-16節によれば、主キリストは、回心したサウロ(後のパウロ)を受け入れるようにとアナニアに告げた。《彼は私が選んだ器である。私の名を異邦人や王達、イスラエルの子らにもたらすのは彼である。私の名のためにどれほどの辛苦を耐え忍ばねばならないかを私は彼に示そう》と。この器の中では生命をかたどる植物が花咲き、その花には聖霊を象徴する鳩が留まっている。異邦人への宣教の道具として選ばれたパウロは神の導きによりローマへの道をたどり、福音を伝えた後ネロ皇帝の時ローマ市民として斬首刑に処せられた。そして《私のために命を失う者は命を見出すであろう》(マテオ福音書10章39節) とのキリストの約束のとおり永遠の生命を得たのである。

ここに表わされたパウロの剣は大きく、その刃先は確固たる決意を表わすかのように真直ぐ上向きにたてられている。信仰の兵士パウロは、ここでは異端と異教に対決する教会の指揮者である。この意味においてこのパネルの下のレリーフ「シジスモンドの戴冠」との関連が自ずから明らかになる。シジスモンドは教会内分裂の正常化に、また教会と異端者・異教者との戦いに重要な役割を果たした。ハンガリア王シジスモンドは1433年5月31日、キリストの代理者エウジェニウスⅣ世の手で神聖ローマ皇帝の冠を受けたわけであるが、これもまた、「あらゆる権威者は神の聖旨によってたてられるが故に権威者への服従は義務である」というパウロの言葉(ローマ人への書簡13章1-7節) を想起させる。更にキリストとパウロのパネルの間の浮彫は、オスマン・トルコの西方進出を防ぎ、キリスト教世界の東の砦を守り、ローマ教会との400年にわたる分裂に終止符を打とうと、エウジェニウスⅣ世の呼びかけに応じてフェッラーラ公会議に参列すべくイタリアを訪れたビザンティン帝国皇帝とギリシア教会主教の旅及び彼らと教皇との会見を表わしている。ここにもパウロの、キリスト者の内部分裂を戒め、

キリストにおける一致を説く言葉（コリント人への第一の書簡１章10-13節及び３章）が想い起こされるのである。

下段の矩形内にはパウロの殉教に関する一連の場面のパネルが配されている(**図版２**)。左の破風のある建物の中に皇帝が坐し、兵士に指示を与えている。外には捕われのパウロと兵士達が一群を成し、このグループと、右端で跪き合掌するパウロ及び剣を左肩後方に振り上げる首斬役人のグループとが、馬上の数人の役人の姿によって結びつけられている。背景は岩山で、その上方には10羽の鳥の間にパウロが光に包まれて、山上に跪き両手を前方に差しのべるプラウティッラという名の寡婦の前に出現する。山の木々の間には種々の野獣が精緻な描写で表現されている。

対称的に配置されたペトロ殉教図のパネルに比べると、このパネルの空間処理はより合理的であり、パネル下部の表現は非常に薄いレリーフであるにもかかわらず、重なり合う人物間の距離が感じられる。首斬役人の姿勢はアンドレア・ピザーノによるフィレンツェ洗礼堂扉の洗者ヨハネ斬首のパネルのそれとほぼ左右相称の構図をとるが、前に踏み出した右足に重心をかけるフィラレーテのそれはより躍動的である。(7) シーモアー氏はプラウティッラに出現するパウロの部分とギベルティのフィレンツェ洗礼堂の「天国の扉」にみられるアダムとエヴァの労働の画面とを比較して、フィラレーテの浮彫における造形空間の現実味の欠如を指摘した（p. 37）が、ギベルティの空間は、旧約聖書の物語を再現する舞台としてのそれであり、フィラレーテの画面はより観念的空間である。そして15-16世紀の造形空間は、現実空間の模倣が試みられた時でさえ、しばしば観念の形象化の場としてとらえられたことを念頭に置いて作品に対するべきであろう。

フィラレーテは「建築の書」の23章（ff. 179r.-180r.）に、アルベルティの「絵画論」第２章に見られた意見を更に押し進めて、造形芸術において歴史上の人物あるいは神話の場面、鳥獣魚に至る諸物を表わす場合、その人物や形態を的確な図像で表現すべきことを力説しているが、この扉には彼のこうした考え方が余すところなく披瀝されている。

玉座のキリストと対称的位置に、キリストを胎内に宿した聖母マリアが両手を胸に玉座に腰をおろしている。マリアの背後は、キリスト、パウロ、ペトロのそれとは異なり壁龕になっている。台座には《AVE GRATIA PLENA◆D◆[DOMINUS] TECUM》と書かれている。壁龕の前の玉座の聖母は神の「み言葉」キリストを宿す公教会である。そしてその下の矩形には、キリストから直接天国の鍵を手渡され、キリストの代理者としての権能を授けられ、教会の指導者に任じられたペトロが、その右手の鍵を跪くエウジェニウスⅣ世に渡している。エウジェニウス教皇の姿は位階的表現に従いペトロの姿に比して縮少されているが、このパネルがエウジェニウスⅣ世こそペトロの正統な後継者であることを示しているのは明らかである。

中段矩形内のパウロもペトロも、その様式において、現在ラヴェンナの大司教館附属博物館蔵のマクシミリアヌス司教座の前板の、コンスタンティノポリスの彫刻師の手に成ると推測される「洗礼者ヨハネと4福音書家」の象牙製浮彫に近似している。シーモアー氏は、フィラレーテの扉はその図像・様式のみならず扉全体の構図も現在パリ国立図書館蔵の初期キリスト教美術に属する象牙製のアナスタシウスの聖画板等に類似していることを指摘している。(p.38) フィラレーテがこうした前例に着想を得た可能性は大きい。しかし一方、フィラレーテの扉の構図には、これらの作品には見られなかった方法による観念の明確な具現化が試みられている。このことは後で述べることにして、図像の考察を続けよう。

下段はペトロの殉教図パネルである。(**図版3**) 画面はテベレ河の流れによって上下2段に分かたれ、下方左にピラミッドを背に兜をつけた女神ローマが左手に軍神の小像を持ち右手を槍にかけて別の兜の上に腰掛けている。(**図版6**) 川は流れくる盾、鎧、兜で満ちている。川の手前には1本の大木と2棟の建造物が配置されている。画面右上には宮殿内にネロ皇帝と数人の従者の姿が見える。宮殿外の、兵士に囲まれて刑場に引かれてゆくペトロには騎馬の行列が先行し、その行列はパネル左上部のペトロ磔刑の図を

中心にして楕円形を描く一群の兵士へと続いている。この、磔刑のペトロを中にして騎兵と歩兵が楕円を描く行列は、アントニヌス・ピウス帝記念柱の基台の「葬祭行列」の構図[8]を連想させる。先に見た女神ローマの姿もこの記念柱基台の他の一面の浮彫を髣髴させる。フィラレーテはペトロ殉教図制作にあたりこの記念柱の図像を借用したのであろう。彼がこの記念柱を熟知していたことは「建築の書」f.7r. f.57r.によっても明らかである。ネロ皇帝の館の装飾はコンスタンティヌス帝凱旋門に組み込まれたレリーフや、フィラレーテが「建築の書」f.143r.で「悪徳の館」の装飾に用いようとするファウヌス・サテュロスを主題としたパネル、皇帝のメダイヨン、皇帝を表わす鷲の浮彫等である。

残りの2つの帯状浮彫は東方諸教会とローマ教会の一致に関するエピソードによって構成されている。ペトロとエウジェニウス教皇の在るパネルの上には公会議の一集会の様子及びパレオロゴスのヨハンネスⅧ世のヴェネツィアからの帰国の模様が、下にはエウジェニウスⅣ世から教会一致の契約の書を受けるエジプトの聖アントニウス修道院長アンドレア及び彼の1441年のローマ訪門（ラッザローニとムニョス、p.28）が描かれている。

エウジェニウスⅣ世教皇のもとで、久しくローマと袂を分かっていた東方諸教会は、フィレンツェ公会議において、ペトロの後継者たる教皇を首長とする母なるローマ教会への帰属を受諾、ここに両教会の一致が実現したのであった。そしてこの一致は、キリストを信仰する者のキリストにおける一致ということと共に、エウジェニウスⅣ世を唯一人の正統なキリストの代理者としてキリスト教世界が認めたことを示している。コンスタンツ公会議派の司教団がエウジェニウスⅣ世の教皇権の剝奪を宣言し対立教皇フェリックスⅤ世をたて、再び西方教会内分裂を引き起こしたのは、この記念すべき教会一致調印の時を数日遡る1439年6月25日のことであった。そしてフィラレーテの扉が完成した1445年には、フェリックスⅤ世は未だ退位の気配すら見せていなかったのである。

扉の図像に託されたエウジェニウス教皇の意図を的確に把握するために、

14世紀から15世紀にかけての歴史的背景を考察しよう。

――教会の内憂外患と公会議[9]――

15世紀初頭はローマ教会にとってキリスト教世界での精神的権威の回復と政治的・社会的権力基盤の確立の時代であった。

顧みれば、アヴィニョンの教皇捕囚時代を通じて、次第に顕著になった教会内の閥族主義（ネポティズモ）や教皇の統治権の濫用に対して、教会にキリストの福音の実践を呼びかける声は漸次各地にあがり、教皇庁内の刷新と改善を意図する、教皇庁のローマ帰還の希求は、教会に対するフランスの影響力の衰退に比例して高まっていった。かくて1376年、グレゴリウスXI世はようやくローマに聖庁を戻したものの1378年に逝去、次期教皇に選出されたバーリ出身のウルバヌスVI世に不満を持ったフランス司教団はアヴィニョンに対立教皇クレメンスVII世を推し、西方キリスト教会の大分裂時代がここに始まった。欧州世界は2人の教皇をそれぞれ支持する諸国で2分され、政治的混迷に突入してしまった。更に、教皇の統治権に疑問を抱き、民族意識に目覚めた一部の神学者・哲学者達の宗教理念の主張は異端という刻印を押されながらも衰えることなく広まり、ドメニコ会の宗教裁判の実施も異端者回心に効少なかった。異端の主張はオックスフォードの神学者ウイックリフによって代表される。それは教皇の統治権の否定であり、また信仰と宗教的実践とは聖書にのみよるべきであり典礼の伝承や教皇の決定する慣例によるべきでないとする立場であった。彼の理論は他民族の支配下にあったフランドル、ボヘミア地方で広く受け入れられ、中でも、民族独立の精神に基づく社会・経済構想による理想的民主国家の確立を旗印にするプラハ大学学長フスを指導者とした一団は、内部分裂を繰り返す教会の権威を脅かす強大な力となっていた。1414年11月から、1418年にわたり、教会分裂の事態を収拾すべくハンガリア王シジスモンドの尽力によって開かれたコンスタンツ公会議は1415年7月6日フスを異端者として火刑に処してしまった。こうしてカトリック教会と、教会権力の前に無力であった

シジスモンド王とに対するフス支持者の強い抗議の態度は、血の対決の口火となったのである。

コンスタンツ公会議の結果、ようやく教会内分裂に終止符が打たれ、新たに選出されたマルティヌスⅤ世は1420年9月9日にローマに入ったが、この時この「永遠の都」は全く見る影もなく荒廃していた。

マルティヌスⅤ世は直ちにフス派に対する異端制圧部隊の派遣と、教会堂の再建・修復、ローマの整備等をもってローマ教会の指導権の再確立に乗り出した。更に当時強大な勢力をもって西方に進軍・侵略を続け、ビザンティン帝国、神聖ローマ帝国を脅かしていたオスマン・トルコへの対策も急を要する課題であった。シジスモンドの要請のもとに対トルコ十字軍がここに結成されたのである。

コンスタンツ公会議に続くバーゼル公会議開催を前にしてマルティヌスⅤ世は逝去、1431年3月3日教皇に選出されたアウグスティヌス会士ガブリエル・コンドゥルメールこそエウジェニウスⅣ世である。

エウジェニウス教皇の特使、チェーザレ・チェザリアーニ枢機卿を議長として開かれたバーゼル公会議は、いわばコンスタンツ公会議の落とし子であった。3人の教皇連立という事態の収拾のためやむなく、公会議が教皇に優越するとの決議をとったコンスタンツ公会議であったが、この決議内容に固執する司教団は教皇に執拗に対立し続けた。そしてコンスタンツ公会議の提唱者であり、またエウジェニウスの手により戴冠されたばかりのシジスモンド皇帝の尽力にもかかわらず、公会議派司教団のローマ教皇への帰属は実現しなかった。こうした状況のもとで建設的な討議は不可能であった。しかも公会議は東方教会との一致団結を図るという緊急課題を擁していた。そこでエウジェニウスⅣ世は公会議場をローマにも近く、東方教会代表団にとっても交通の便がよいイタリアの町に移すことを決定した。教皇の権威剝奪を図る公会議派司教団によって集会の続けられていたバーゼルを後にした教皇派司教団は、ローマの民衆の暴動を逃れて1434年6月4日以降フィレンツェに滞在していたエウジェニウス教皇と側近のも

とに帰り、いよいよ1438年1月8日をもってフェッラーラ公会議の開会が宣言された。

ビザンティン帝国皇帝パレオロゴスのヨハンネスⅧ世とギリシア教会主教ヨーゼフⅡ世らの一行は3月にフェッラーラに到着したが、彼らの要請で公会議は実際には10月まで開かれなかった。そして間もなくフェッラーラに疫病が流行し、1439年1月10日公会議場はフィレンツェに移された。ここで2教会の教義上の問題点である「聖父(ちち)と聖子(こ)と聖霊」の関係、聖体に関する問題、煉獄の問題、「教皇」の定義等が取り上げられ、「聖霊は本質的に一なる聖父(ちち)と聖子(こ)から永遠に発出する」、また「教皇は、キリストからペトロに与えられた全権の継承者であり、かつ全教会の長にして教父なるペトロの後継者である」等、ローマ教会側の教義にギリシア教会が同意を示すことで両教会の一致が7月6日に成立、そしてギリシア代表団帰国後8月にはアルメニア教会代表団が訪伊、11月22日調印、エジプトのコプト教会の調印は1440年2月4日に、シリア教会は1444年4月30日にと、次々と離散していた兄弟達がエウジェニウスⅣ世をキリスト教会の首長と認めて、ローマ教会に帰属したのである。

1443年9月28日エウジェニウスⅣ世は信仰の勝利者としてローマに凱旋、公会議派司教団やフェリックスⅤ世に対して、はっきりと自分の正統性を謳い、キリストへの信仰と兄弟達との一致に生きた第2のパウロとしての、そして教会の2本の柱であるペトロとパウロの殉教の地ローマの聖庁に在り、ペトロに与えられた全権能を正統に継承する者としての自らの立場を1445年に完成をみたフィラレーテの扉をもって表明したのである。

ジル氏も言っているように、質実剛健なエウジェニウスⅣ世は《ローマの美化よりローマの再建のために尽くした》のであった。

――扉の様式の意味――

私達は今、扉の図像の意味するところを見てきた。それと扉の様式との関連性を解明する必要があろう。

アントニヌス・ピウス帝記念柱基台の「葬祭行列」の図像・構図を借用したと思われるペトロの殉教図の様式解釈には辻成史氏の「イデアの宿り」(新潮社1976年) にみられるこの記念柱基台の解釈を転用することが可能であろう。この浮彫が時間的推移を表わす2場面を1画面に、しかも1瞬の出来事を捉えたかのように表現していることについて、《方形画面という、物語の表現には不適切な形状の画面に物語を押し込んだという事実》を指摘し (p. 142)、このように表現されたものは《1つの歴史的出来事でありながら歴史的ではなく、物語でありながら物語的ではない。なぜなら、歴史とか物語がこの「現」の世界に成立するもっとも基本的な条件は「時」である。その「時」がここでは意図的に不明瞭にされてしまっているからである。時を異にする2つの場面を重ね合せて表わすいわゆる「同時表現」を可能にしているのは、転々する「時」の経過を、永久に静止したこの画面空間に定着させようという、まったく非合理的な努力なのである。――中略―― この奇妙な作品に托された創作者の意図は「時(クロノス)」に対立するところの「永遠(アイオン)」への志向である。》(p. 143) と分析する。そして「時」を背後に追いやり脱時間的「観念」を表現しようとするこの芸術は《強大な超越的皇帝権力の夢と結び合った永遠のイデアへの志向》(p. 144) の所産であると結論づける。

ペトロ殉教は単なる史実として捉えられているのではない。殉教という事実を通してキリストへの信仰、永遠への信頼を示している。そしてこの信仰こそ教会の本質を成すものであり、聖霊によって永遠に養い続けられる教会の生命なのである。

ビザンティン芸術に似て動きが少なく自然らしさを欠いた人体表現、様式化されたキリストや聖母等も、その対称的(シンメトリック)な構図もまた《自然の偶有性、不均衡などをすべて斥けた、永遠に静止する超個性的な》(p. 230) 像(エイコン)の表現であると見ることが出来よう。4大パネルの人像の量感の欠如が意図的なものであることは、その背景の処理方法によっても解る。そこでは錯覚的空間表現は排除され、教会堂を象徴する聖母の背後の壁龕でさえも、故意

に透視図法を避けているのである。[10]

一方、帯状レリーフでは、パネルのビザンティン的様式との極端な違和感を抑え、更に人物の表情の個性を表わすために人物像の頭部は誇張され、身体のプロポーションはくずされてはいるが、空間の表現、人物の動きに比較的自然な表現が採られている。それはこれらのフリーズが、パネルの表わさんとするものと異なり、エウジェニウスⅣ世の偉業を記念するための史実の記録といった性格をより強調しているからであろう。

ジョットーの出現により絵画が人間的な生命に満ち溢れるものとなったという一般的な見方は誤りとは言えない。しかしそのジョットー芸術においてさえ、外典・正典福音書、聖人伝の絵解き的性格の作品に見られる人間味ある表現と、公審判の図やパントクラトールのキリストに見られる図式化された位階的なそして感情を抑えた表現との明確な使い分けがあるのを見落してはならない。宗教芸術におけるこうした二様式の使い分けは15世紀の終りに近づくまでごく自然に行われていた。それ故にキリスト教会の信仰箇条、信仰の奥義、公教会の使命と権能を形象化したフィラレーテの扉が反自然主義的様式を採ったのは何ら不合理なことではなかった。旧約聖書の物語を絵解きするギベルティの「天国の扉」とは全く異った制作意図を持ったこの扉は[11]むしろ、ブロンズ扉にはそれまでは試みられなかった象牙彫刻のあるいは彫金の技法や七宝焼の技術さえも採り入れられた画期的な作品であったと言えるのではないだろうか。[12]小品に用いられた技法は今や扉という大作に応用され、しかもその効果を一段と発揮したのである。それを成さしめたのは人文主義の思想、すなわち人間の技の可能性の誇示以外の何であったろうか。人文主義的な要素、それはこの扉全体の構図にも顕著に現われている。キリストと聖母のあるパネルは、最も調和のとれた矩形としてルネッサンスの芸術家達が好んで構図に用いた黄金矩形である。黄金矩形についてはアルベルティもフィラレーテも著書の中で具体的に述べてはいない。しかしフィラレーテの「建築の書」のグラッシ女史の序論(pp. LXXVII-LXXVIII)も示すように、フィラレーテは黄金矩形を

建築の構想に採用している。パウロとペトロの像の背丈はこの上段パネルの高さに等しい。最も美しい比例を持つ矩形にキリストとその教会とを配することによってその完全性と徳を象徴せしめている。そして教会の2本の柱であるペトロとパウロの姿にこの比例を暗に示すことによって、彼らを包むキリストの恩恵と彼らの聖徳を表わしているのであろう。しかしそれではどのようにしてこの構想はうまれたのであろうか。

1433年、エウジェニウス教皇が未だローマに在った時フィラレーテに扉を依頼したと言われている。事実フィラレーテは同年5月のシジスモンドのローマ訪問に居合わせている。[13] しかしながら扉の図像は明らかに1439年以降に最終構想が練られたことを物語っている。扉が依頼された1433年から1439年までのフィラレーテの行動はつまびらかでない。

「建築の書」第2章 (f. 7v.) にフィラレーテは建築家と依頼者を母と父に譬え、子である建物を造るために両者の協力が不可欠であり、また母が子を胎内に7ケ月あるいは9ケ月宿すように建築家はプランをじっくり練り上げねばならぬと書いている。ニッコロ・フォルテブラッチの反乱がおこり、エウジェニウスⅣ世が余儀なくローマを去る決心をした時は、多分フィラレーテがようやく扉のパネル制作に入った頃であったと思われる。こうして仕事は中断され、エウジェニウス教皇が教会一致の偉業に成功を収めた1439年以降に全く新たな構図の着想が得られたと考えるのが妥当であろう。現在の扉全体の図像に論理的な統一が認められ、それぞれのパネルやフリーズの間に秩序だった関連性が見られることはそれ以外の推論の可能性を否定する。扉の初案は果たしてどのようなものであったろう。

現在の扉を観察すると上二段のパネルは相称的構成である。一方下段パネルは、ペトロ殉教図がパネル全体に小さな人物を上下に重ねて全面に配しているのに対して、パウロ殉教図の人物像は比較的大きくなり、しかもこのパネル上部はパウロと鳥を配した空間で構成されており、両パネルの造形解釈には多少の相違が認められる。またペトロ殉教図のネロの館 (**図版5**) とパウロ殉教図のそれ (**図版4**) との間の着想にも、前者が壁面を広くと

りそこに多数の古代ローマ風の装飾パネルを所狭しとはめ込んでいるのに対し、後者はより簡素にまとめられているというように明らかに差異がみられる。更にペトロ殉教図にはトライアヌス柱、アントニヌス・ピウス柱を初めとして他のローマ遺跡からのモティーフや図像・表現様式の借用が非常に顕著であり、その上他のパネルやレリーフのつくりに比較するなら、このパネルでは馬や人像はやや稚拙な表現で、それらの凸面が際立って丸く、しかも重なり合った像相互間の凹凸が単調であることなどから、このパネルがローマで考え出された初案を継承したのではないかと思われる。そして額縁を含んだこのパネルの高さが現在の上段パネルの額縁上から下段パネルの額縁下までの高さの5分の1に等しいことから、扉の初案は1425年にギベルティが着手した「天国の扉」と同様10枚のパネルから成っていたのであろうと推測される。フィラレーテがギベルティの工房出身であり、更に1436年にはギベルティの扉のパネル鋳造はかなりの段階まで進んでいたことから、聖ピエトロ大聖堂扉制作にあたり、師の考案した扉の新しい構想を借用したとしても不思議ではない。ペトロの墓の上に建てられた聖ピエトロ大聖堂の扉にまずペトロの殉教図が彼の信仰の証しを記念してつくられたのであろう。

この初案はしかし先に見たような時代的背景の中で発酵して、現在の形をとるに至った。従って、多数の同型パネルを並列せしめる従来の伝統的扉の構図からいえば正に画期的な、しかも調和と均衡を保つ構成と、そしてローマ教会本寺聖ピエトロ大聖堂に似つかわしい図像・様式を持った扉をつくらしめたものこそ、ローマで成功裡に終結をみたフェッラーラ・フィレンツェ公会議であったと言うことは過言であろうか。

フィラレーテは、彼の生きた世界の状況を踏まえて、その時代の人文主義者(ウマニスティ)達や芸術家との交遊を通じて修得した見識・創意・技術を総合的に駆使することによってこの扉を完成したのである。パウロ、ペトロの2聖人立像の下には次のような碑銘が刻まれている。

《UT GRAECI:ARMENI : AETHIOPES : HIC ASPICE : UT IPSA

ROMANAM AMPLEXA EST GENS IACOBINA FIDEM》そして《SUNT HAEC EUGENI MONIMENTA ILLUSTRIA QUARTI EXCELSI HAEC ANIMI SUNT MONIMENTA SUI》(《いかにしてギリシア・アルメニア・エティオピアそしてヤコボの信徒達がローマの信仰を抱いたかをここに見よ》《この偉大なるエウジェニウスⅣ世の業(わざ)こそ彼の高貴な魂の記念碑である》。)

── 結び ──

ローマ教会の信仰の具現であり、ローマ教皇エウジェニウスⅣ世の業績の記念碑である扉の制作にあたり、フィラレーテは意図して強大な権力への夢と超時間・空間の真理の可視化を、ローマ美術とビザンティン美術に現われた様式と図像表現とのうちに求めた。更にローマ美術の様式とビザンティンのそれとの融和をもって、扉は視覚的にローマ教会と東方教会の一致という歴史上の事実を具体的に観る者に語りかける。

ギベルティのフィレンツェ洗礼堂扉の流麗な線の構成、国際ゴシック様式特有の軽やかな人物表現とは異質のスタティックな相を呈するフィラレーテの扉は、先に見たように、新しいローマの誕生の壮大な構想を、聖ピエトロ大聖堂を聖櫃に見立てたかのように、工芸的手法・技法により、豊かな装飾性のうちに表現している。この扉も、後に「初期ルネッサンス」と呼ばれる時代のイタリア文化の一面を私達に示してくれるのである。

旧聖ピエトロ大聖堂はユリウスⅡ世の命によりブラマンテの指揮のもとに取り壊された。新聖堂の建立は1506年に開始され、1614年に竣工を見た。フィラレーテの扉は1619年新聖堂中央入口に据えられたのであるが、扉の上下には新しい入口の寸法に合わせてフリーズが付け加えられたのである。

エウジェニウス教皇の業績を描くフリーズをキリストと聖母の物語として解説したヴァザーリは、果してこの扉を充分注意深く観たのであろうか。チマブエから16世紀の芸術家達に及ぶ厖大な「芸術家列伝」を書きあげたヴァザーリの後世に対する貢献は計り知れないものである。しかし、芸術

現象の時代による変貌を、偏に稚拙なものからより完成されたものへの発展の歴史として捉えたところに、ミケランジェロに心酔した彼の芸術観の偏りを認めざるを得ない。フィラレーテの扉が時代を先取りするような斬新な個性に乏しいことは事実である。本稿はしかし、歴史上の特異な状況下に作られたこの扉を、その制作意図を充分的確に表現し得た作品として評価し吟味することを提案するものである。

注

(1) Vasari の Filarete 伝については G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori,* ed. G. MILANESI, Firenze (Sansoni) 1906, vol. II, pp. 453-63. 参照。Filarete に関する著書・論文目録は FILARETE, *Trattato di architettura,* a cura di A. M. FINOLI e Liliana GRASSI con instroduzione e note di Liliana GRASSI, Milano (Ed. Il Polifilo) 1972, vol. I, pp. XCII-CIV. 本書は2巻から成る。本論文中では「建築の書」として引用。本稿に特に関係ある研究は、M. LAZZARONI-A. MUÑOZ, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV,* Roma 1908 ; J. POPE-HENNESSY, *Italian Renaissance sculpture,* London (Phaidon press) 1971[2], pp. 64-5, 317-19; C. SEYMOUR Jr., *Some reflections on Filarete's use of antique visual sources,* "Arte lombarda", 38/39 (1973), pp. 36-47. 本研究は、この Seymour 氏の研究 (p. 38) を出発点とし、扉を構成する図像とパネルのサイズの密接な相互の関係についてより詳しく検討・解明したものである。上記の Pope-Hennessy 氏の著書をはじめ L. H. Heydenreich 氏の *Éclosion de la Renaissance Italie 1400-1460,* Paris (Lib. Gallimard) 1972 (邦訳〈人類の美術〉中の「イタリア・ルネッサンス 1400-1460」前川誠郎訳 (新潮社) 1975, pp. 225-27.) 中の解説もこの扉を高く評価したとは言えない。またイタリア出版のイタリア美術史一般の本でも G. C. ARGAN, *Storia dell' arte italiana,* Firenze (Sansoni) 1968, vol. II のようにフィラレーテの扉について一言もふれていないものさえある状態である。

(2) ここにあげた人文主義者とイタリア・ルネッサンスとの関係については R. WEISS, *The Renaissance discovery of classical antiquity,* Oxford 1969; Filarete の「建築の書」1-2巻参照。Leon Battista Alberti に関しては C. Grayson 氏の多数の研究があるが、最近のものと

しては同氏監修による L. B. ALBERTI, *De pictura,* Bari (Laterza) 1975. をあげておく。

(3) この4レリーフの主題は、そこに表わされた人物の服装などによって推測し得るにもかかわらず、しばしば誤った解説がつけられている。(上記の Pope-Hennessy 氏著書 p. 318; *New Catholic Encyclopedia,* vol. 5, p. 973. の写真説明など。) パネルの図像関係は上から下に向かって解明されるが、1433年のシジスモンドの戴冠の図が1438年のビザンティン皇帝のイタリア到着図の下に位置しているのは、戴冠式がローマで行われたことから、ローマでの出来事を2聖人殉教図の上に配そうとした作者の意図によると考えられる。

(4) 神話に登場する人物像はしばしば《徳》の象徴としてキリスト教芸術に借用されてきた。フィラレーテがこうしたギリシア・ローマ神話のテーマを特に好んだことは、彼の「建築の書」にも明らかに表われている。

(5) 上掲の Lazzaroni-Muñoz, Pope-Hennessy をはじめ Helen ROEDER, *The borders of Filarete's bronze doors of St. Peter,* "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", X (1947), pp. 150-53. 本論文執筆に際し手に入れることが出来なかったものに B. SAUER, *Die Randreliefe an Filarete's Bronzethür von St. Peter,* "Repertorium für Kunstwissenschaft", XX (1897), pp. 1-22. がある。

(6) ローマ時代の石棺にみられたこのモティーフは15世紀に再び記念墓碑につかわれるようになった。その代表的なものは、Desiderio da Settignano の Carlo Marsuppini の墓碑 (Firenze, S. Croce) と Verrocchio の Giovanni と Piero De' Medici の墓碑 (Firenze, S. Lorenzo) である。アカンサスの再生の象徴に関しては G. PESCE, *zoomorfiche e fitomorfiche figurazioni: b) figurazioni vegetali,* in *Enciclopedia Universale dell'Arte,* Venezia-Roma (1966), vol. XIV, p. 926. と「建築の書」f. 55r. も参照。獅子に関しても PESCE, *ibid.*, pp. 923-24. 参照。

(7) フィラレーテの脳裏に鮮明にアンドレア・ピザーノの扉の部分が刻まれていて、ここに再現されたと考えられぬこともないが、後で見るようにこのパネルはフィレンツェで考案されたと考える方が妥当であると思われる。

(8) 辻成史「イデアの宿り」(新潮社) 1976年、130頁、53図参照。

(9) 本論文のために以下の本を参考にした。L. Von Pastor, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo,* Roma 1910, vol. I; E. CAZZANI, *Castiglione Olona nella storia e nell'arte,* Castiglione Olona 1967[3]; G.

FALCO, *La Santa Romana Repubblica,* Milano-Napoli 1968; J. GILL, *Florence, Council of,* in *New Catholic Encyclopedia,* Washington (1967), vol. V, pp. 972-74; *ibid. Eugene IV, Pope,* ibid. pp. 626-27; H. グルントマン「中世異端史」今野國雄訳（創文社）1974年。

(10) フィラレーテがアルベルティによって理論化された透視図法に精通していたことは「建築の書」f. 177r. によって解る。拙稿 *Filarete e il compasso: nota aggiunta alla teoria prospettica albertiana,* "Arte lombarda", 38/39 (1973), pp. 162-71. はこの事実の証明ともなる。

(11) 「天国の扉」もしかし「サロモンとサバの女王の会見」の図をもって東西教会の一致を暗示していることを Krautheimer 氏は指摘している (*Lorenzo Ghiberti,* Princeton 1970[2], vol. 1, pp. 182-88. 本書は2巻から成る)。

(12) 人物像の衣服の布の織目の表現にも細心の注意が払われている。ギベルティがフィレンツェ洗礼堂の北の扉と「天国の扉」の制作にそれぞれ20年以上の年月をかけたことを思えば、フィラレーテの扉は驚くべき速さでつくりあげられたと言わねばならない。細部に極端とも思えるリアリスティックな表現が認められながら全体としては反自然主義的なこの扉は15世紀の作品としては確かに特異な存在である。しかし当時のローマ教会の精神的な立場を考慮に入れる時この様式の必然性が明らかになるのである。

(13) 「建築の書」f. 2v. 及び vol. I, p. 6. 注参照。

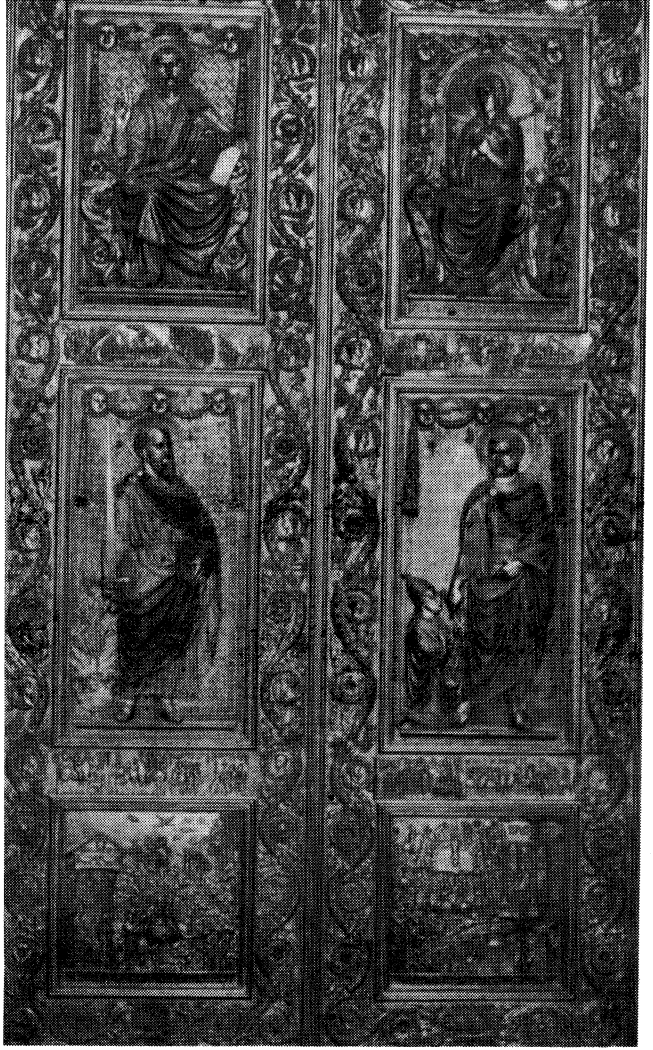
本論文中教皇名には中世ラテン語読みを、また聖人に関してはカトリック教会で採用の読み方を、そしてイタリア人名には原語に最も近い表記の仕方を使用した。なお参考資料の直接引用文は《　》内に、概要引用は「　」内に書いた。聖書の引用文はバルバロ訳を参考に筆者が *La Bibbia concordata,* Verona (Mondadori), 1968版を訳したものである。ラテン語碑文の翻訳はイエズス会士 Pietro Peretti 師に願った。寡婦プラウティッラに関しては、A. AMORE, *Plautilla,* in *Bibliotheca Sanctorum,* Roma (Ist. Giovanni XXIII della Pont. Univ. Lateranense) 1968, vol. X, p. 965 を参照した。

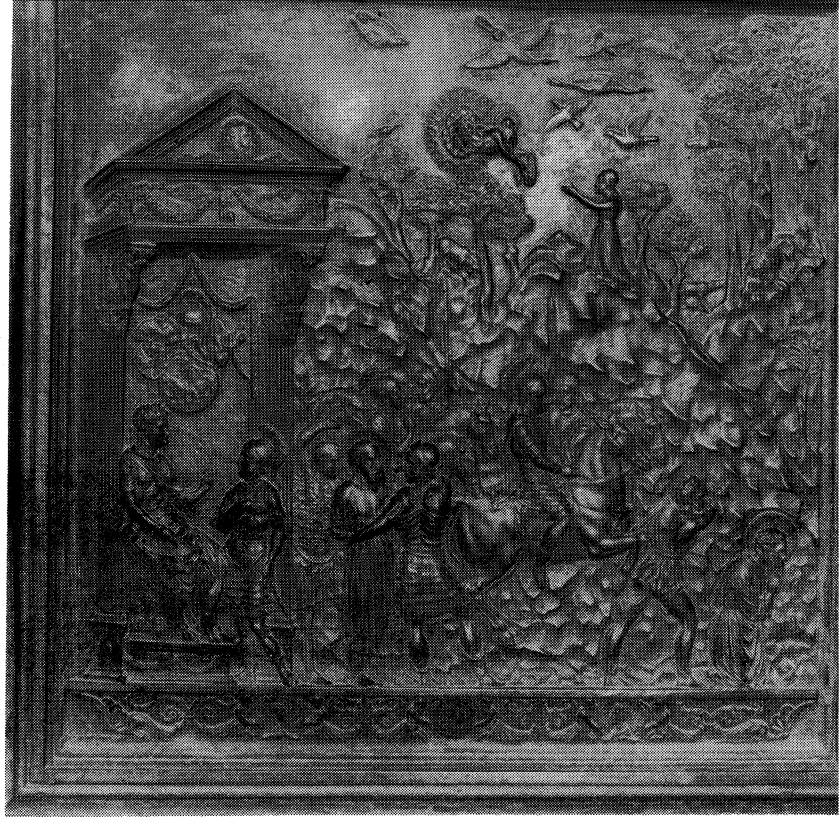
図版

(1)〜(3) Roma, Fotografia Pontificia GIORDANI.

(4)〜(6) ヴァティカン美術館写真資料館

（文学部助手）



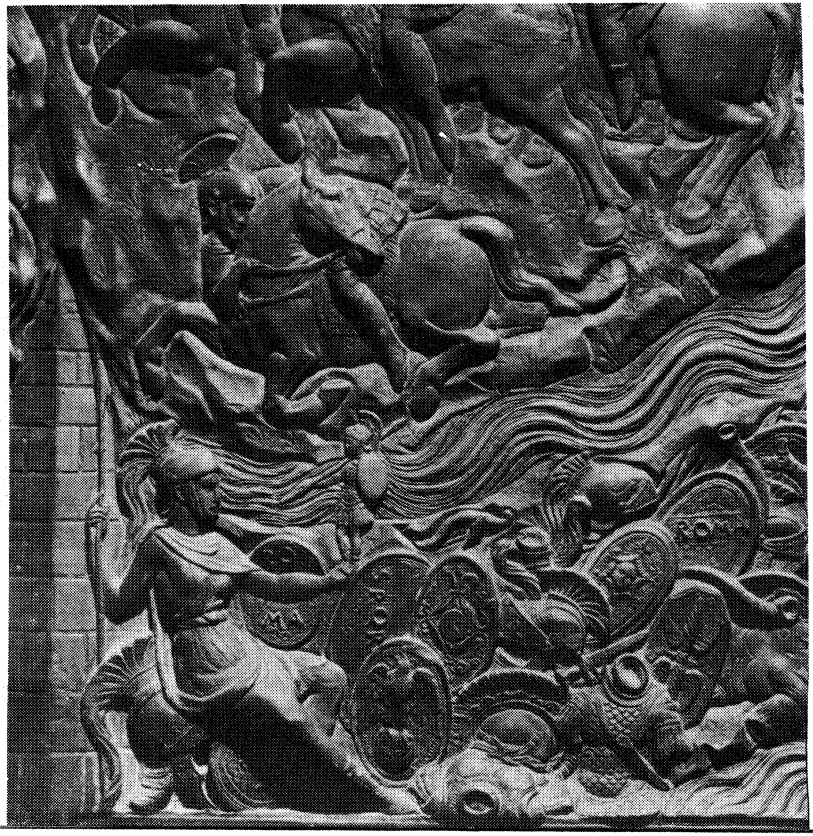


▲(2)：(1)の部分＝パウロ殉教図

◀(1)：ローマ・聖ピエトロ大聖堂扉．フィラレーテ作

(4)：(2)の部分▶

▼(3)：(1)の部分＝ペトロ殉教図

◀(5)：(3)の部分

▼(6)：(3)の部分