

# 東西の美意識

瀧内 慎 雄

## 第一章 日本の美と叙景

日本人は古来今日にいたるまで一貫して風景を詩歌に歌い、絵画に描き続けてきた。音楽すらしばしば風景を奏でてきた。古来とは曖昧な表現であり、いつ頃からかと問われるなら、むしろそれ自体大問題だが、美意識の覚醒とともにとも、あるいは美意識覚醒以前からとも、言つていいかもしれない。具体的に言つて、最も古く見るなら、美意識覚醒以前の古代歌謡ないし初期万葉の時代からと見ることも決して不可能でなく、確かに古代歌謡に風景はふんだんに語われていることは周知の通りである。慎重を期してその下限を求め、日本民族固有の美意識覚醒の時代として、古今集時代すなわち九世紀中葉以来と言ふこともできよう。そう見るとしても、すでに一千年以上も日本人は風景を歌いつづけてきたことになる。

そうであるから、われわれ日本人のあいだで名歌として久しく歌い継がれてきた歌も、たいてい叙景歌であり、絵画の名品も風景画である。仏画や神道画にすら風景画が少なくない。<sup>(1)</sup>以下に記憶にのこる名歌名品を列挙してみよう。叙景歌については景のほかにもモチーフおよび主題を併記しておく。

## 叙景歌の名歌

## 〔海 景〕

1 「天離る鄙の長道ゆ恋ひ来れば明石の門より大和島見ゆ」(万葉卷三・入麻呂)

〔モチーフ〕島。〔主題〕郷愁(呪詞)。

2 「わたつみの豊旗雲に入日さし今夜の月夜さやけかりこそ」(万葉卷一・中大兄)

〔モチーフ〕夕日。〔主題〕視覚像(呪詞)。

3 「何処にか船泊すらむ安礼の崎漕ぎ廻み行きし棚無し小舟」(万葉卷一・黒人)

〔モチーフ〕舟(写像)。〔主題〕航海安全の祈念か(呪詞)。

4 「若の浦に潮満ちくれば渦を無み葦辺をさして鶴鳴き渡る」(万葉卷六・赤人)

〔モチーフ〕鶴群舞。〔主題〕聴覚視覚像。

5 「住江の松を秋風吹くからに声うちそふる沖つ白波」(古今卷七・凡河内躬恒)

〔モチーフ〕白波。〔主題〕視覚聴覚像。

6 「夕月夜潮満ち来らし難波江の葦の若葉を越ゆる白波」(新古今卷一・藤原秀能)

〔モチーフ〕白波。〔主題〕視覚聴覚像。

7 「箱根路をわれ越え来れば伊豆の海や沖の小島に波のよるみゆ」(源実朝)

〔モチーフ〕白波。〔主題〕視覚像。

## 〔湖沼ノ景〕

8 「淡海の海夕波千鳥汝が鳴けば情もしのに古思ほゆ」(万葉卷三・人麻呂)

〔モチーフ〕千鳥。〔主題〕聴覚像(呪詞)。

9 「水の面に綾織り乱る春雨や山の緑をなべて染むらん」(新古今巻一・伊勢)

〔モチー乙〕春雨。〔主題〕視覚像(色彩)。

10 「花さそふ比良の山風吹きにけり漕ぎゆく舟の跡見ゆるまで」(新古今巻二・宮内卿)

〔モチー乙〕落花。〔主題〕視覚像(色彩)。

〔川ノ景〕

11 「ぬばたまの夜の更けゆけば久木生ふる清き川原に千鳥しば鳴く」(万葉巻六・赤人)

〔モチー乙〕千鳥(夜景)。〔主題〕聴覚像。

12 「ちはやぶる神代もきかず龍田川韓紅に水くくるとは」(古今巻五・業平)

〔モチー乙〕紅葉。〔主題〕視覚像(色彩)。

13 「降り積みし高嶺のみ雪解けにけり清滝川の水の白波」(新古今巻一・西行)

〔モチー乙〕白波。〔主題〕視覚像。

14 「見たたせば山もとかすむ水無瀬川夕べは秋となに思ひけん」(新古今巻一・後鳥羽院)

〔モチー乙〕霞。〔主題〕視覚像。

15 「最上川逆白波のたつまでにふぶくゆふべとなりけるかも」(斎藤茂吉)

〔モチー乙〕白波。〔主題〕視覚聴覚像。

16 「千年の杉みな濡れて落つる滝かがやく水はこずえに高し」(上田三四二)

〔モチー乙〕滝。〔主題〕視覚聴覚像。

〔山 景〕

17 「大和は国の真秀るば 疊なづく青垣 山籠れる大和しうるはし」(古事記)

〔モチーヅ〕山。〔主題〕視覚像（祝詞）。

18 「田子の浦ゆうち出でて見れば真白にそ富士の高嶺に雪は降りける」（万葉卷三・赤人）

〔モチーヅ〕富士。〔主題〕視覚像。

19 「梓弓春の山べを越え来れば道もさりあえず花ぞ散りける」（古今卷二・貫之）

〔モチーヅ〕落花。〔主題〕視覚像。

20 「秋はきぬ紅葉は宿にふりしきぬ道ふみわけてとふ人はなし」（古今卷五・読人しらす）

〔モチーヅ〕紅葉。〔主題〕視覚像（色彩）。

21 「心なき身にもあはれは知られけり嶋立つ沢の秋の夕暮」（新古今卷四・西行）

〔モチーヅ〕鳥。〔主題〕聴覚視覚像。

22 「春かぜの花の吹雪にうづもれて行きもやられぬ志賀の山みち」（西行・山家集）

〔モチーヅ〕落花。〔主題〕視覚像。

23 「さびしさはその色としもなかりけり真木立つ山の秋の夕暮」（新古今卷四・寂蓮）

〔モチーヅ〕林。〔主題〕視覚像（超感覺的）。

24 「富士ひとつ埋みのこして若葉かな」（蕪村）

〔モチーヅ〕新緑。〔主題〕視覚像（色彩）。

25 「さびしさに耐えつつわれの来しゆえに満山明るこの花吹雪」（上田三四二）

〔モチーヅ〕落花。〔主題〕視覚像。

〔落花ノ景〕

26 「ひさかたの光のどけき春の日に静心なく花の散るらむ」（古今卷二・紀友則）

〔モチーヅ〕落花。〔主題〕視覚像。

- 27 「やどりして春の山べに寝たる夜は夢のうちにも花ぞ散りける」(古今卷二・貫之)  
 「モチー乙」落花(写像) 「主題」視覚像。
- 28 「駒並めていざ見にゆかむ故里は雪とのみこそ花は散るらめ」(古今卷二・読人しらす)  
 「モチー乙」落花。 「主題」視覚像。
- 29 「いもやすく寝られざりけり春の夜は花の散るのみ夢に見えつつ」(新古今卷二・凡河内躬恒)  
 「モチー乙」落花(写像) 「主題」視覚像。
- 30 「ちる花のかずかぎりなしことごとく光をひきて谷にゆくかも」(上田三四二)  
 「モチー乙」落花。 「主題」視覚像。
- 31 「秋萩の咲き散る野への夕露に濡れつつ来ませ夜は更けぬとも」(新古今卷四・人丸)  
 「花ノ景」  
 「モチー乙」萩。 「主題」視覚像、恋。
- 32 「見渡せば柳桜をこきませて都ぞ春の錦なりける」(古今卷一・素性法師)  
 「モチー乙」桜、柳。 「主題」視覚像(色彩)。
- 33 「君ならで誰にか見せむ梅の花色をも香をもしる人ぞしる」(古今卷一・友則)  
 「モチー乙」梅。 「主題」恋。
- 34 「願はくは花のもとにて春死なんそのきさらぎの望月のころ」(西行・山家集)  
 「モチー乙」桜。 「主題」抒情。
- 35 「夕光のなかにまぶしく光みちてしだれ桜は輝を垂る」(佐藤佐太郎)  
 「モチー乙」桜。 「主題」視覚像。

## 〔雪 景〕

36 「君がため春の野にいでて若菜つむわが衣手に雪は降りつつ」(古今卷一・仁和帝)

〔モチー乙〕雪。〔主題〕視覚像(色彩)。

37 「白雪の降りしく時はみよしのの山下かぜに花ぞ散りける」(古今卷七・貫之)

〔モチー乙〕雪。〔主題〕視覚像。

38 「山深み春とも知らぬ松の戸にたえだえかかる雪の玉水」(新古今卷一・式子内親王)

〔モチー乙〕水。〔主題〕視覚像。

39 「駒とめて袖うちはらふ陰もなし佐野のわたりの雪の夕暮」(新古今卷六・定家)

〔モチー乙〕雪。〔主題〕視覚像。

## 〔空ノ景〕

40 「白雲に羽うちかわし飛ぶ雁のかずさへ見ゆる秋の夜の月」(古今卷四・読人知らず)

〔モチー乙〕雁。〔主題〕視覚像。

41 「またや見ん交野のみ野の桜狩り花の雪散る春の曙」(新古今卷二・俊成)

〔モチー乙〕落花。〔主題〕視覚像。

42 「大空は梅のほひにかすみつつ曇りも果てぬ春の夜の月」(新古今卷一・定家)

〔モチー乙〕月。〔主題〕視覚像。

43 「春の夜の夢の浮橋とだえして降に別るる横雲の空」(新古今卷一・定家)

〔モチー乙〕雲。〔主題〕視覚像。

44 「花の色にあまぎる霞立ちまよひ空さへにはふ山桜かな」(新古今卷二・長家)

〔モチー乙〕桜。〔主題〕視覚像。

45 「雁もすでに渡らず天の原かぎりもしらに雪降り乱る」(斎藤茂吉)

「モチーフ」雪。 [主題] 視覚像。

46 「東大寺湯屋の空ゆく落花かな」(宇佐美魚目)

「モチーフ」落花。 [主題] 視覚像。

〔嗅覚〕

47 「ひとはいさ心もしらずふるさは花ぞ昔の香にほひける」(古今卷一・貫之)

「モチーフ」梅。 [主題] 嗅覚(回想)。

48 「五月まつ花たちばなの香をかげば昔の人の袖の香ぞする」(古今卷三・読人知らず)

「モチーフ」橘。 [主題] 嗅覚(回想)。

49 「風通ふ寝覚めの袖の花の香にかおる枕の春の夜の夢」(新古今卷二・俊成女)

「モチーフ」桜。 [主題] 嗅覚(夢・回想)。

50 「橘のにはふあたりのうたは寝は夢も昔の袖の香ぞする」(新古今卷三・俊成女)

「モチーフ」橘。 [主題] 嗅覚(回想)。

51 「かへり来ぬむかしを今とおもひ寝の夢の枕に匂ふたちばな」(新古今卷三・式子内親王)

「モチーフ」橘。 [主題] 嗅覚(回想)。

日本絵画名品

海景……「浜松図」 室町時代 東博

「天橋立図」 雪舟筆 国宝 京博

- 湖沼景……「松島図」 俵屋宗達筆 アメリカ フリーア美術館  
「鶴下絵和歌巻」 俵屋宗達筆 重文 京博  
「樓閣山水図」 海北友松筆 重文 MOA美術館  
「蓮池水禽図」 俵屋宗達筆 国宝 京博
- 川景……「宇治川図」 出光美術館  
「山水屏風」 国宝 神護寺
- 山景……「那智滝図」 国宝 根津美術館  
「日月山水図」 重文 金剛寺  
「吉野山図」 渡辺始興筆
- 花景……「桜図襖」 長谷川久蔵筆 国宝 智積院  
「紅白梅図屏風」 尾形光琳筆 国宝 MOA美術館  
「藤花図屏風」 円山応挙筆 重文 根津美術館  
「燕子花図」 尾形光琳筆 国宝 根津美術館  
「四季草花下絵古今集和歌巻」 俵屋宗達・本阿弥光悦筆 重文 畠山記念館  
「花下遊楽図屏風」 狩野長信筆 国宝 東博
- 雪景……「雪松図屏風」 円山応挙 国宝 三井文庫  
空景……「四季山水図」 相阿弥筆 メトロポリタン美術館  
「山水図」 伝周文筆 重文 大和文華館  
「松林図屏風」 長谷川等伯筆 国宝 東博  
「三保松原図」 伝能阿弥筆 重文 兵庫・瀬川美術館
- 紅葉景……「楓図」 長谷川等伯筆 国宝 智積院

〔観楓図〕 狩野秀頼筆 国宝 東博

〔槇楓図〕 伝依屋宗達筆 山種美術館

秋草景……〔藤袴図〕 兵庫 藪本家

〔萬細道図屏風〕 伝依屋宗達筆 重文 兵庫・萬野家

〔秋草図〕 依屋宗雪筆 重文 東博

〔秋草鶉図屏風〕 酒井抱一筆 山種美術館

ここに描かれた世界は、海景、湖沼の景色、川の景色、山景、落花の景色、花の景色、雪景、空の景色、紅葉の景色、秋草の景色などごとく風景であって、この世界には生動する人間は絶えて見当たらない。ときとして描かれることもある人間も、

「君がため春の野にいでて若菜つむわが衣手に雪は降りつつ」

「春の園紅にほふ桃の花下照る道にいで立つ娘子」

「駒とめて袖うちほらふ陰もなし佐野のわたりの雪の夕暮」

の如くに、完全に風景の一点景と化している。

しかも風景を歌うのは主に自然を主題とする四季の歌ばかりではない。恋の歌、賀の歌、離別の歌、哀傷の歌など本来人事や人間の感情を主題とする歌でも風景を歌うのである。

「亀の尾の山の岩根をとめて落つる滝の白玉千代の数かも」(古今集卷七賀歌 紀惟岳)

「春くれば宿にまず咲く梅の花君が千年のかざしとぞ見る」(古今集卷七賀歌 貫之)

右の二首はいずれも長寿の祝歌であるが、相手の人物や長寿それ自体を直接描写しないで、一つの景に移し入れて形象化している。一方は滝の白玉に、他方は梅の花に。すなわち滝の白玉、梅の花は長寿のメタファーへ高められている。

「篝火にあらぬわが身のなぞかくも涙の川に浮きて燃ゆらむ」(古今卷十一恋歌読人知らず)

「しるべせよ跡なき波に漕ぐ舟のゆくへも知らぬ八重の潮風」(新古今卷十一恋歌 式子内親王)

これらの歌では、恋の哀歎を川に浮く篝火、恋の不安を跡なき波に漕ぐ舟という景に置換し、

「すがる鳴く秋の萩原朝立ちて旅ゆく人をいつとかまたむ」(古今卷八離別歌 読人知らず)

「深草の野辺の桜し心あらば今年ばかりは墨染に咲け」(古今卷十六哀傷歌上野岑雄)

では、別離の悲哀をすがる鳴く萩原、喪の哀傷を墨染の桜という景に置換して形象化している。つまり、これらの景はいずれも人事、感情の叙景的メタファーであると言えよう。

「郭公なくや五月のあやめぐさあやめもしらぬ恋もするかな」(古今卷十一恋歌読人知らず)

「春日野の雪間をわけておひいでくる草のはつかに見えし君はも」(古今卷十一恋歌読人知らず)

「水の面にしづく花の色さやかにも君がみかげの思ほゆるかな」(古今卷十六哀傷歌 小野篁)

「あしひきの山下水の木隠れてたぎつ心を堰きぞかねつる」(古今卷十一恋歌読人知らず)

「わが恋は荒磯の海の風をいたみしきりに寄する波の間もなし」(新古今卷十一恋歌 伊勢)

「結ぶ手のしづくににこる山の井のあかでも人に別れぬるかな」（古今卷八離別歌 貫之）

「葦辺より雲居をさしてゆく雁のいや遠ざかるわが身かなしも」（古今卷十五恋歌 読人知らず）

右の七首の歌の傍線部は、序詞と呼ばれ、古来多用されてきた歌の修辭法であることは周知の通りである。序詞は枕詞に似て歌本来の主題を導き出す役割を担っているにすぎず、積極的意味内容はもたないというのが通例の解釈である。だがそれは皮層な解釈であり、無心にこれらの歌を読めば、序詞の部分にこそ、あるいは序詞の部分にしか、詩的世界が構成されていないことは明らかであり、序詞は序どころか詩の精髓をなすと言うべきだろう。いま歌全体を序詞と主題部に二分すると、主題部は人事や感情の叙述である。右の歌では、あやめもしらぬ恋をした、ちらと見た君よ、君のみ影がさやかに彷彿する、わきたつ心を押さえることができない、わが恋には片時も絶え間がない、あきたりない思いでひとと別れてしまった、どこか遠くへ行つてしまひそうなわが身が悲しい、といったことで、それ自体はとるに足らぬ平凡な叙述にすぎない。これらを異次元の世界に移し入れたもの、すなわちそのメタファーこそが序詞であると思われる。そしてわれわれの問題との関係で注目すべきは、この序詞が、右に見るように、ほとんどつねに叙景であるということである。したがってこれらの序詞の本質も叙景的メタファーであると言えよう。

以上のように日本の伝統的詩歌の世界では、本来人事、感情を主題とする歌であっても、人事、感情を直叙することを回避し、それを景に置換ないし移入し、風景として歌う歌が圧倒的に多い。古今集と新古今集を調査したところでは、景を歌いこんでいない無景の歌は両集いづれにおいても二割にも満たず、風景を歌っている歌は全体の八十パーセント以上に及んでいる。山本健吉氏は『詩の自覚の歴史』で「日本の詩歌ほど叙景に執着した詩歌は少ないであろう。あるいは中国の詩と並んで、東洋の詩歌の特色と言ってもよい。万葉集の詩歌の頂点はおそらく叙景を通して自分の思いの隠微なるものを表現する術を発見した人麻呂、黒人の時代なのである。その流れは今日までずっと続いて、短歌や俳句という短詩型の形式で、おびただしい量の叙景詩を制作している。人

麻呂、黒人の時代に、日本人が胸に育てた自然観は、いまだに私たちの中に息づいているとも言える。」と書いているが、人麻呂、黒人が叙景を通して自分の思いの隠微なるものを表現する術を発見したと言えるかどうかは問題が残るとしても、日本詩歌の核心を一貫して流れているのは叙景の伝統であるという氏の指摘は疑いなく正しいと思われる。そしてもちろんこの伝統は日本人の心の内に懐胎されているからには、日本の美術、音楽を含めて、そもそも日本人の美意識の核心に貫流しているに違いない。叙景とは本来文芸ジャンルを表示する概念であろうが、いまこれを一般化し、文芸であれ絵画であれ音楽であれ、はたまたたんに心のうちに於てであれ、風景を美的に捉え形象化する営みを叙景と呼ぶなら、日本民族の美意識の根幹をなすものは叙景的美意識であり、日本の美の核心にあるのは叙景美であるということも可能であろう。

## 第二章 ヨーロッパと風景

一方、西洋ではどうか。ヨーロッパの芸術は風景とどう関わってきたのであろうか。

この間に対してはイギリスの美術批評家ケネス・クラーク卿の『風景画論』が明快な解答を与えている。

「西では風景画は短く気紛れな歴史しかもたなかった。ヨーロッパ芸術の最も偉大な時代 (the greatest age of European art)、すなわちバルテノンの時代にも、シャルトル大聖堂の時代にも、風景は存在しなかったし、存在するべくもなかった。ジオットやミケランジェロにとって風景は恥知らずなもの (impertinence) だった。偉大な芸術家が風景画をそれ自体のために取り上げ、その規則を体系化するのを試みるのは、やっと十七世紀に於てである。風景画が支配的な芸術となり、風景画自身の新しい美学を創造したのは、やっと十九世紀に入ってからである。」

この指摘は、われわれ東洋人にとってはなかなか信じにくいことかも知れぬが、クラーク卿ほどの碩学がこれほど明快に断定している以上、われわれとしては信じるほかない。

確認のために、まずバルテノンの時代すなわち古代ギリシアから一通り見てゆくと、古代ギリシアの美術作品

に風景が描かれた形跡はほとんど皆無と言っているようである。

では彼らは美術作品に何を描いたのか。周知のように古代ギリシア人はもっぱら人体像を壺絵に描き大理石に刻んだ。しかもしばしば裸体像を。もちろん言うまでもなく地中海人が肉体そのものに猟奇的興味を懐いていたからではない。それは、紀元前六世紀には女性裸体像は一点もなく、五世紀にもなお極めてまれであることから知られよう。ギリシア盛期では裸体像は青年像（プロテウス）に限られ、少女像（コレ）は着衣であるのが大原則である。そもそもギリシア人の描く人体は、現実のわれわれ人間の肉体にしてはあまりにも均整がとれ神々しいばかりに美しいことは、エルギン・マールブルの『三女神像』、エレクトイオン神殿の『乙女の露台』、『クニドスのデメテル』、『サモトラケのニケ』など一目でも見るなら、誰しも等しく実感するところだろう。周知のようにギリシアの人体像は、実は人間の像というより、本来、神々や英雄の像である。ということはずなわち古代ギリシア人は、聖なるもの、神的なものを、理想的な人体像を通じて表現しようとしたと言えよう。ちょうど中国人が山水として表現したように。だがそれを山水ではなく、花鳥でもなく、まさしく人体像として表現したという点に、古代ギリシアの芸術形式の独自性があり、ここにわれわれは human values の理想に燃える古代ギリシアの人間主義を明確に認識せねばならない。

なお一言付言しておくべきは、しかしだからといって、古代ギリシア人の目は人間美のみ向けられ、自然美に対しては盲目だったとは言えないだろう。あのように美しい海景に取り囲まれ、あのように美しい人間像を創造した彼らが、こと風景美にのみ無感覚だったとは信じがたい。彼らが自然美に盲目でなかった証拠として、古代ギリシアの文芸作品には風景描写がまったくなく、極めて僅かながらも風景表現がみられるという事実を挙げることもできよう。

この問題に関連してリルケは、

「古代の絵画についてはほとんど知られていない。だが古代の絵画は、後世の画家が風景を見るように、人間を見ていたと仮定しても言い過ぎとはならないだろう。偉大な描写芸術の忘れ難い記憶たる壺絵では、周匝（家

屋や街路)はただ命名され、いわば簡略化され頭文字で示されているだけだが、裸の人間は一切であつて、さながら果実や果実の冠をいただく樹木、花咲く繁み、小鳥の歌う春のようである。当時は人体は、大地のように耕され、収穫のためのように世話をされ、よい地所を所有するように所有されたのであり、それは眺められるもの、美しいものであり、リズミカルな列をなして、あらゆる意味、神々や動物、生命のあらゆる意味が映し出される「画像であつた。」

と述べている。

リルケが詩的に表現したことを取って散文的に言い直せば、ギリシアの裸体像はさながら風景そのものだ。古代ギリシア人が世界の中から読みとつたあらゆる意味、したがつてまた自然美も、すべては裸体像のうちに流れ込み、裸体像として花開いたことであつて、至言と言うべきだろう。もともと古代ギリシア人の宗教も、多くの古代宗教同様、自然崇拜に発する多神教であつて、自然のさまざまな要素や人間界の根源的現象に神格を賦与した。ただ古代ギリシアの宗教の特異性は、これらの神々に人間(アントロポ)の形(モルフエー)を与えたという点、すなわちアントロポモルフイズムにある。かくして宇宙(ゼウス)太陽(ヘリオス)月(アルテミス)空(ウラノス)地(デメテル)海(オケアノス)黄泉(ハデス)風(アイオロス)知(アテナ)運命(モイラ)争い(エリス)勝利(ニケ)復讐(ネメシス)富(ブルトス)靈魂(プシケー)愛(アフロディテ)などみな人間の形をもつて表現されるにいたつたのであつて、彼等は自然に対して盲目だつたわけではない。このことは見落とされてはならない重要な側面である。しかしさればといて、これが古代ギリシアに叙景の美的伝統がなかつたというクラークの指摘をいささかなりとも揺るがす論拠とはもちろんなりえず、むしろ古代ギリシアになぜ叙景の美的伝統が育たなかつたのか、その要因を示唆するものである。

つぎに、“the greatest ages of European art”の第二の時代たるシャルトル大聖堂の時代に入る前に、その間の時代であるヘレニズム・ローマ時代の芸術を一瞥しておく、この時代の美術にはある程度の風景描写の展開がみられたことが確認されている。それは、紀元七九年のヴェスヴィオ山の噴火により土中深く埋没したことによつ

て奇跡的に現代にまで保存されることになったポンペイやその他のローマ都市遺跡のドムスやヴェラの壁面を飾っていた壁画によって確証される。代表的作例としてはローマのエスキリノー丘出土「オデュセウス」連作（図1）、ポンペイ郊外スタビア出土「花を摘むフローラ」（図2）、ローマ近郊プリマ・ポルタ出土リヴィアの別荘の『庭園図』（図3）などが挙げられる。とくに『庭園図』は青い空の下に実をつけたオレンジや柘榴の果樹、松、椰子、しゅろなどの樹木、芥子、薔薇、菊などの草花が鬱蒼と茂り、カケス、ツグミ、頬白、ひばりなどの小鳥が飛びかう図で、人間は小添景としても消滅し完全な風景画となっている。こういう人物のいない風景画は古代から近世に至る西洋美術史に於てほとんど他に例を見ないものであるが、さきのクラークは、これらの壁画については、装飾目的に用いられたものにすぎぬという理由で軽視している。それが正しい扱いであるかどうか疑わしくも思われるが、このヘレニズム・ローマ期の風景画が、クラークの言葉を引用するなら西洋美術史に於る「短く気紛れな歴史」であったことは確かであり、やがてヨーロッパ文明の中心が地中海沿岸からアルプス北方へと移動するとともに、後代の印象派に一脉通じる風景画の芽生えも完全に途絶える。

中世ヨーロッパの絵画世界がヘレニズム・ローマ期の絵画世界からどんなに決定的に変貌したか、それを知るためには『ユトレヒト詩篇』の原作（図4）とそのカンタベリー模本（図5）とを比較してみるにしくはない。

『ユトレヒト詩篇』（ユトレヒト大学図書館蔵）はランス画派によって八三〇年ごろ制作された旧約聖書詩篇の羽ペン素描写本挿絵だが、『ウィーン創世記』とともにヘレニズム・ローマ期の印象主義的作風を色濃くとどめた中世初期作品として知られている。そのうちここに掲げた挿絵は詩篇第十三篇「主よ、いつまでなのですか」の挿絵で、一本の樹木の根元に腰掛けたダビデが、山上彼方の天の主に向かって「主よ、いつまでなのですか」に隠されるのですか。いつまでわたしは魂に痛みを負い、ひねもす心に悲しみをいだかねばならないのですか。」と呼び掛けている情景を描いている。模本の方は中世盛期の十二世紀中葉にカンタベリー修道院のため修道士イードゥインによって制作されたものだが、両者を見較べれば、その違いは一目瞭然だろう。模本からはまず背景風景の山景が消え、その代わりに画面中央の小さな山の指標に置換えられてしまう。そして人物、植物、事物か

ら影が失われる。そのために光と影のコントラストによる奥行感が失われ、画面全体が極めて平面的になってしまう。またダビデがその木陰に腰を下ろしている樹木の樹葉にことのほか顯著に表されているように、光と影のコントラストによって生み出される生き生きとした生命感が失われる。

同じことは、『セント・アルバンス詩篇集挿絵・オリブ山の祈り』、『黄泉に下るキリスト』、『オットー三世の典礼用福音書・ラザロの復活』、『ヒトダの福音書・湖上の嵐』、『キリストの洗礼』など中世美術の代表的諸作品に於て確認できる。最初の『オリブ山の祈り』は『ルカ福音書』第二十二章三九節と四六節の描写である。イエスは捕らえられ十字架に架けられる前に、三人の弟子をつれオリブ山に登り、弟子たちには誘惑に陥らないよう起きて祈れと言い残し、弟子たちから石を投げて届くほど離れたところにまで登り、ひとり神に祈った。イエスは苦しみ悶え、汗が血のしたたりのように地面を濡らしたという。弟子たちはイエスの言葉にも拘らず眠ってしまうが、天使が現れてイエスを励ましたという周知の物語だが、この悲劇的な状況の挿絵としてはいかにも明るく楽天的な絵だが、それは別問題として、この画像の作者はオリブ山を再現しようという意志はまったくもっていないと言うほかあるまい。山もオリブの樹もまるで舞台の道具立てのように、読み取られるべき印<sup>しるし</sup>あるいは指標としてたんにそこに置かれていただけである。つぎに『黄泉に下るキリスト』は十世紀から十三世紀にかけて南イタリアで発達したエクスルテトと呼ばれる縦巻形式の禮拜用典礼書のひとこまである。主題は外典の『ニコデモ福音書』に基づくもので、身光に包まれたキリストがアダムの手を取り暗黒の冥府から光の世界へ引き上げる情景を描いている。アダムの後につき従うのはエヴァだろう。上図は小鳥の群がる生命の樹という指標によって天国を表している。この画像からも天国や地獄の光景を再現しようという意志はまったく読みとれない。『ラザロの復活』は、ポーデン湖の島の修道院ライヒェナウのスクリプトリウムが制作した中世写本画の傑作として名高い『オットー三世の典礼用福音書』挿絵二十九葉のうちの一葉で、『ヨハネ福音書』第十一章一節と四四節の描写である。マルタとマグダラのマリアの弟ラザロが死後四日後にイエスの呼び掛けによって生き返り、白布で包まれた姿のまま墓穴から出てくるところを描いている。古代ユダヤの埋葬慣習では遺体は立ったまま墓

に納められたという。福音書には墓は「洞穴であつて、石がはめてあつた」とあり、後にジョットが描いたように岩山などをえぐつた洞穴だつたと思われるが、周囲の環境はまったく何も描かれていない。『ヒトダの福音書』は十一世紀初頭メッシーエーデ女子修道院長ヒトダのために制作されたケルン画派写本の代表作である。その一葉『湖上の嵐』は『マタイ福音書』第八章二三節〜二七節の描写だが、右記の静的諸作品と比べこの作品は動的躍動感に満ち色彩も華麗で近代的印象が濃いが、やはり周囲の湖の光景の描写はまったく欠いているのである。

『キリストの洗礼』はヒサ大聖堂両扉のプロンズ製浮彫である。キリストの洗礼はキリスト伝中重要な主題の一つであり、ヨハネ以外の福音書家はいずれもこの出来事を具体的に記しているが、マルコ福音書によれば「イエスはガリラヤのナザレから出てきて、ヨルダン川でヨハネからバプテスマをお受けになつた。そして水の中から上がられるとすぐ、天が裂けて聖霊が鳩のように自分に下ってくるのを御覧になつた」(第一章九〜十一節)とある。ところがこの浮彫りでは驚くべきことにもキリストが首までつかつて洗礼を受けたヨルダン川は九本の曲線が刻み込まれた寝袋のような物によつて表されているだけなのである。この作品を後の例えばマソリーノの『キリストの洗礼』などと比較するならば、両者のあまりの隔絶にわれわれは圧倒されずにはいられまい。以上われわれはここで主にキリスト教写本画ばかり取り上げたが、中世の中心的芸術がキリスト教芸術であることは断るまでもないとして、中世絵画とりわけ中世中期までの絵画を代表するのは聖書写本挿絵なのであり、したがつてこの扱いは十分正当なのであるが、ここで中世の数少ない世俗芸術作品についてもみてみよう。『バイユーのタピスリー』はノルマンディ公ウイリアムのイギリス征服の出来事を絵巻物風に描写した現存部分だけでも七十メートルにも及ぶ麻布地の一大刺繍絵巻である。図11はイギリス上陸の部分で、帆柱を倒し、馬を上陸させ、舟を海岸に引上げ、いよいよ戦闘に備える様子がいきいきと描かれている。ところが作者は海を表現するにはたった二本の曲線ですませてしまつてるのであつて、風景は言うに及ばず、周囲の環境を描写することに作者がまったく関心をもっていないことがここにも如実に示されている。

右に見た七つの画像では、作者の目もつばら人物や事物すなわちものだけに注がれていて、ものを取り囲ん

でいるはずの環境や風景、ここではオリヴ山、楽園、岩山、湖、海、ヨルダン川などの景色だったが、それらには目もくれようとしないことはわれわれの見た通りである。自然に対する関心がなかったからか。確かに中世人に自然に対する関心が極めて稀薄だったことは事実である。だが彼らが関心を示さなかったのはただに自然だけではない。自然人工の如何を問わず、そもそもものを取り囲んでいる周囲 *Umgabung* に対してまったく無関心なのである。ものを取り囲んでいる周囲、あるいは、ものとの間とは、まさに空間の謂に他ならず、空間表現に対して彼らはほとんどまったく関心を示さないのである。古代の絵画に豊かな風景描写の展開があったとは言えぬとして、豊かな絵画空間の展開があったことは間違いない。一連のボンベイ壁画や『オデュッセウス』連作などに見られるように、古代絵画ではものとの間と背後の空間は、もの同様に注意深く観察され描写されている。空間の描写にとつてとくに重要なのは光と影と遠近法の絵画技法であろうが、とくに図(1)で示した『オデュッセウス』などの光と影と遠近法の絵画技法は高度な発展段階を示しているのである。ところがそれに続く中世の絵画からは、この空間表現のための絵画技法は驚くほど退化し、右に見た通り背景空間も奥行空間も消え、人物や事物は影すら失い、非現実的抽象空間に浮遊するかのよう表現される。中世芸術に於けるこの非空間化の傾向を造形能力の衰退とみるのは明らかに誤りであり、むしろこれは中世ヨーロッパの積極的芸術意思の表現と捉えねばならず、中世芸術は現実空間の絵画的イリュージョンを生み出そうという意志ないし関心をみずから抛擲したと洞察すべきであろう。そしてもちろん空間の失われた世界に叙景のつけ入る余地などありえぬことは自明である。

失われた絵画空間が漸く再生してくるのは中世も末期に入り、ブルクハルトがプロト・ルネサンス期と呼んだ一三〇〇年前後のイタリアに於てである。絵画空間再生の記念碑的作品が有名なアッシジのサン・フランチェスコ聖堂上堂大壁画連作わけても二十八の場面からなる聖フランチェスコ絵伝と、そのわずか数年後に描かれたバドヴァのアレーナ礼拝堂の壁画連作である。いま後者から『ラザロの復活』(図12)を取り出し、さきに見た

『オットー三世の典礼用福音書』の同じ主題の『ラザロの復活』と較べて見ると、後者では茶褐色一色に塗り潰されていただけのバックに、青い空と数本の樹木の生えた岩山が出現している。サン・フランチェスコ聖堂上堂の壁画からは同じくジオットの作品『聖フランチェスコ、泉を湧かして渴いた者に水を飲まず』(図13)を掲げる。この画像でも濃紺の空と七本の樹木と泉の流れる岩山が、一層大きく描かれている。そのほか一四世紀前半に活躍したシエナ派の画家たち、ドォッチォの『キリストのエルサレム入城』、シモーネ・マルティニの『カルヴァリオへの道』、アンブロージョ・ロレンツェッティ『都市と田園における善政の結果』などの作品を見れば、一四世紀初葉のイタリヤ絵画に現実空間が再生したことをわれわれははっきり認めることができる。ではわれわれの問題である風景はどうかといえば、たしかにジオットの二作品『ラザロの復活』と『聖フランチェスコ、泉を湧かして渴いた者に水を飲まず』には、山の描写はある。しかしこの貧寒たる山の描写をわれわれ、少なくともわれわれ東洋人のだれが風景と呼ぶだろうか。これは確かにたんなる指標以上の描写ではあるが、指標と風景のいずれであるかと問われるなら、未だ指標の範疇に属すると言わねばなるまい。

中世以降のヨーロッパ美術史における風景描写の最初の萌芽は、イタリヤではなくアルプス以北の民族、フランコ・フラマン画派のもとに芽生えたと思われる。フランコ・フラマン画派とは、一三八〇年頃から一五世紀初頭にかけてフランス王族のブルゴーニュ公、ペリー公、アンジユ公の宮廷に招かれ制作したフランドル出身の画家たちを指す。風景描写として重要なのは王侯貴族のために彼らが制作した時禱書の挿絵である。そのうちとくに風景描写の優れた作品として、ランブール兄弟作『ペリー公のいとも豪華なる時禱書』の月曆絵、二月(図14)、六月(図15)、十月(図16)およびブリュージュ出身のジャック・ケース作と推定されている『ブシコー元帥の時禱書』から「エジプト逃避」(図17)を示す。二月は西洋美術史に現れた最初の雪景色であり、十月は、古典古代以来、地面に影が出現した最初の作例であると言われる。これらの作品では画像の主役は明らかに人物から風景に移行しており、これら月曆絵を以てローマ時代以後のヨーロッパにおける最初の風景画の開花と見てよいだろう。この風景画家たちが等しくフランドル出身だったということは、近世風景画の発生を考える上で

見逃すことのできない重要性をもつだろう。こうしたフランコ・フラマン画派の風景描写の流れの中から、その最高の成果として花開いたのが、これまたフランドルのリンベルク出身でブルゴーニュ公の宮廷画家であったファン・アイクの精緻な背景風景 *Hintergrundlandschaft*、『ヘント祭壇画』や『ニコラ・ロランの聖母』の背景風景である。そしておそらくこうしたフランドル絵画の影響のもとにイタリアでもルネサンス期には多数の背景風景が描かれるようになる。その代表的作例としてはウツチュエルロ『サン・ロマーノの戦い』(図18)、ビエロ・デラ・フランチェスカ『キリストの洗礼』、『ゴッツォリ』、『東方三博士の行列』(図19)、マンテーニャ『キリストの磔刑』(図20)、同『聖ゲオルギウス』、同『ゲッセマネの祈り』(図21)、ギルランダイオ『牧者の礼拝』(図22)などを挙げるができる。

だがわれわれ東洋人なら誰しもこの風景は異様だと思わずにはいられまい。もちろんこれらの画像にはいづれも前面に大きく人物が描かれていて、その点ですでにわれわれは違和感をもつに違いないが、いまその点は度外視し、背景風景だけに着目し背景風景だけを風景として見た場合にも、この風景は異様なのである。何故だろうか。思うに風景が余りにも正確緻密に描かれているからではあるまいか。例えばゴッツォリの『東方三博士の行列』などその最たるもので、ごつごつと切り立つたくさんの岩石、樹木、飛び交う大きな怪鳥のような鳥、逃げる鹿、追う狩人、行進する多数の騎士、遠くにある城館などが、まるで望遠鏡を覗いたようにひとつひとつつきつきりと正確に描かれている。物体の描写なら、どんなに正確に描かれようと正確過ぎるとは言えないだろう。しかし風景は違うようである。バーナード・ベレンソンは『ルネサンスのイタリアの画家たち』でつぎのように書いている。

「ヴェロッキオは、少なくともフィレンツェ派の人々の間にあっては、輪郭や形体の忠実な再現のみが風景画ではなく、また自然を描く絵画が人体を描く絵画とは別個の芸術であるということを感じていた最初の人であった。彼はその差異がどこにあるかということをはとんど知ってはいなかったが、しかし光と大気が互いにまったく異なった役割を演じており、そして風景画においてはこれらのものがすくなくとも触覚価値と同様の重要性を

もっていると感じていた。(中略)われわれはかれの『聖告』(ウフィツイ美術館)の前に立つとき、彼が彼以後にはもう一人のトスカーナだけが成功したにすぎないほどの成功をおさめたことを感じるのである。そしてそのトスカーナこそ彼自身の弟子レオナルドにほかならなかつた。<sup>(13)</sup>」

すぐれた背景風景をもつ『聖告』と『キリストの洗礼』はヴェロッキオ工房の作品と見られており、この作品の背景風景へのヴェロッキオの関与をまったく否定し去ることはできないかもしれない。しかし現在では両背景風景はともにレオナルド一人の作と見るのが大勢であり、右のヴェロッキオに対する高い評価はレオナルドの天才にのみ帰せられるべき評価であつて、レオナルドこそ、輪郭や形体の忠実な再現が風景画ではなく、風景画と人体画とは別個の芸術であることを感じていた最初の人であつた、と見るべきだろう。実際レオナルドの背景風景は別格である。ことに『モナ・リザ』(図23)や『聖アンナ』(図24)の背景風景などにいたつては、まるで中国山水画のような幽遠なる風景であつて、ルネサンスの背景風景において別格であるばかりか、西洋美術史上において別格だとさえ思いたくなるほどの優品である。レオナルドは風景画と人体画の違いをはっきり自覚してゐたと思われ、少なくとも絵画技法の上では、彼はその手記に過ぎるように書いている。

「遠近法の三つの性質について——遠近法の三つの性質とはどういふものであるか。第一は縮小の理法に関するもので、眼から遠ざかつてゆく対象を縮小遠近法という。第二の性質は眼から遠ざかつてゆく色彩の変化する方法をば意味する。第三にして最後のものはいかに対象が遠ざかれば遠ざかるだけばやけねばならぬかという証明に関するものである。以上の名称は、線遠近法、色彩遠近法、消失遠近法とでも言おうか。[Ash. I, 18r.]」

空気遠近法について——このほかに私が空気遠近法と称するもう一種の遠近法が存在する。何故かならば一線上に並んでいるように見える種々の建物の相異なる距離が空気の変化によつて識別できるからである。(中略)

御承知のように、「密度の」等しい空気の中では、たとえば山脈のような、その中に見られる最もはるかな物象は、君の眼と山脈との間に介在する大量の空気のために、青く見え、日が出るときにはほとんど空気と同じ色合いを呈する。

従つて君は壁の上に出ている最も手前の建物はそのままの色で描き、それより遠くにあるものはそれだけ輪郭ははっきりしないがそれだけ青く描く、そしてはるかにあるよう見せたいものはそれに比例して青色を濃くしなくてはならない。(後略) [Ash. 1. 25 v]」

線遠近法とは、もともと三次元の物体を二次元の平面に幾何学的に精確に投影する方法であり、どこまでも物体それ自体の形体を捉えるための方法である。イタリア・ルネサンスの芸術家たちを熱狂させたのは周知のように線遠近法であり、彼らにとつて遠近法といえは線遠近法のことであつて彼らの眼中には線遠近法しかなかつたところがレオナルドはそれ以外に色彩遠近法、消失遠近法、空気遠近法があると言つてゐるわけである。これらの遠近法も物体そのもの、ないし物体そのものの属性を再現する方法なのかと言へば、そうではあるまい。色彩遠近法は、物体そのものの固有色ではなく、固有色が眼から遠ざかるにつれ大気空間内ではかへ変化して見える (shenen) を捉えるための方法であり、消失遠近法も物体そのものの固有の形体ではなく、固有の形体が眼から遠ざかるにつれ大気空間内ではかへやけて見えるかを捉えるための方法だといふのだから、これらの遠近法は物体そのものではなく、われわれの側の主観的印象にすぎない光覚現象を捉えるための遠近法だと言えよう。そして、レオナルドは手記のなかでそこまでは語つていないのであるが、線遠近法がヨーロッパの伝統的絵画の技法であるのに対し、色彩遠近法、消失遠近法、空気遠近法こそ新しい絵画たる風景画の絵画技法であると彼が考へていたことには疑念の余地はないと言えよう。ルネサンスの背景風景が異様だつたのは物体を捉える線遠近法感覚によつて風景が捉えられていたからであり、レオナルドの背景風景のみ風景となりえていたのは、レオナルドがひとり時代に先んじて空気遠近法の存在を洞察し空気遠近法に基づいて風景を描いていたからに違いない。

これまでわれわれは叙景を自然を描くことというやうな曖昧な理解のままにはなしを進めてきたが、ルネサンスの背景風景を見ることによつて、風景とは、自然を描けば風景になり人工を描けば風景にならないというやうな単純なものではないことを教えられる。そこで改めて風景とは何かを問い直すなら、風景を定義するものは、

対象の自然人工の如何を問わず、対象に対する一定の見方（視覚）、捉え方にあると思われる。

まず第一に、レオナルドも察知していたように、風景は対象を物体としては捉えていない。物体とは、気体や液体とちがいが、三次元の形体をもち、手で触り掴みとることができるものであると言えよう。風景の中に見える諸対象は、われわれがこれに近づいていって、触り掴みとることができる物であろうか。初めに掲げた叙景歌についてこの事情を見てみよう。

第1歌のモチーフ島（陸地の意味）は、それ自体としては、十分大きな手がありさえすれば、確かにこれを触り掴み取ることができる物体である。しかし明石海峡から海上彼方に遠望される大和島は現実にあるままの大和とは似ても似つかぬ別物であろう。極端な例をもちだせば三日月と物体としての月そのものが違うのと同じ理屈である。視覚像はつねに一つのアスペクトとしてしか与えられようはなく、奥行も裏側ももたない。人麻呂が遠望した大和島は多分レオナルドのいう青味を帯びた空気の色に染まったシルエツトとして（すなわち非物体として）空中に浮かんでいたことだろう。この視覚像は視点の移動とともに刻々と姿を変える。大和島に接近し巨人の手でこれを物体として掴み取ってしまったえば、この視覚像はたちまち跡形もなく消滅してしまうものである。まったく同じことが、同じく山を遠望した17、18、23、24、32歌について言える。この六首のほかに対象が可摺の物体である歌は、3、4、21、40、42の五首あるが、この五首についても基本的には第1歌についてと同じことが言える。3歌は広い海原の中に遠望された小舟、4歌は大空のなかに遠望された鶴群舞、21歌は沢のなかに遠望された鴨、40歌は大空遙かに遠望された雁、42歌は宇宙の彼方に遠望された月であって、いずれも対象は遠望されることによって、三次元的物体性を喪失し、可摺的物体としてではなく二次元的視覚像として捉えられている。このほかの歌四十首（八割弱）はみな対象そのものが掴みとることのできない非物体である。聴覚（8、11）嗅覚（47、48、49、50、51）が掴みとることができないの言うまでもあるまい。一本一本の花、一枚一枚の紅葉、一片一片の雪片は手にとることはできようが、花の色や香り（34、35）、ふりしく紅葉（20）の色彩、乱れ降る雪景色（36、37、39、45）、日本人が多くの名歌を残した落花（19、22、25、26、27、28、29、30、41、

46) は手にとることはできない。あとは水の歌十一首すなわち白波(5、6、7、13、15)、雨(9)水面(10)、12) 雪の玉水(38)、滝(16)、露(31)と、大気空間の光覚現象そのものを歌った歌五首、夕日(2)、雲(43)、霞み(14、44)、光(35)であって、これらが摺みとることのできない非物体であることは申すまでもあるまい。このように見てくれば、風景を見る目とはいかなる目であるか、その視覚的特性をいくつか指摘することができる。第一に、すでにレオナルドが時代に数世紀先んじてはつきり自覚していた通り、風景は大気空間のうち大気空間を媒体として対象を捉える。したがって刻々と光と色彩を変じてゆく大気空間は風景にとって決定的に重要なファクターとなるだろう。第二の視覚的特性として、風景の主題それ自体がしばしば空、曙、夕暮、夕日、光、雲、霞、霧など大気空間のたんなる光覚現象や、白波、湖面、雨、露、雪などの水や落花など摺みとりやうのない非物体、すなわち仮象 *Schein* が非常に多い、ということが挙げられる。第三にまた対象自体は物体である場合でも、右にやや詳しく述べたように、風景を見る目はつねに可摺的物体を非可摺的な視覚的仮象に解体して捉えていると思われる(第二、第三の特性を通じて結局風景の対象は仮象だと言えるだろう)。そのためには対象と観者との間に相応の距離を保つことが必要となり、風景の視覚は第四に原理的に遠隔視であると言つてよい。これに反し風景を見る目と対極に立つもう一つの目は、できるだけ対象に接近し(近接視)、個々の物体そのものを可摺的・可触的に捉える目であって、この目の志向する価値は、先にベレンソンが指摘していたように、触覚価値であるのに対して、風景の目が志向する価値は光覚価値であると言つてことができるだろう。

こうしてわれわれは、叙景をめぐる東西美意識の対立の根底に、対立を根本的に規定するものとして、二つの視覚、すなわち近接視的な触覚的視覚と遠隔視的な光覚的視覚の対立を見出す。もちろんここでいう視覚とは、生理的視覚の意味ではなく、世界を美的芸術的にいかに見、いかに捉えるかという芸術視 *Künstlerisches Sehen* の意味であることは言うまでもない。この二つの視覚については、十九世紀後半から二十世紀前半にかけてヒルデブランド、リーゲル、ヴェルフリン、ケレン、パノフスキーなどドイツの美学者美術史家たちが集中的に注目し興味深い考察を積み上げてきている。つぎにわれわれは、これらの学説を紹介しながら、二つの芸術視につい

て様式の問題と関連させて考える。

(未完)

注

- (1) 仏画では「平等院鳳凰堂壁扉画」「山越阿弥陀図」(京都 禅林寺)、神道画では「那智滝図」(根津美術館)「琴弾宮縁起絵」(香川 観音寺)など。
- (2) 山本健吉『詩の白覚の歴史』(昭和四六年)四三頁。
- (3) Kenneth Clark: *Landscape into art*, London, 1984, P.229.
- (4) Rainer Maria Rilke: *Von der Landschaft*, in: *Prosa 1893-1905*, S.516-7.
- (5) K. Clark, a. a. O., P.1.
- (6) a. a. O., P.1.
- (7) 『セント・アルバンス詩篇集挿絵・オリープ山の祈り』(図6)一一二五年頃。27.6×18.4 cm。イギリス、セント・アルバンス修道院旧蔵。ヒルデスハイム、ザンクト・ゴードハルト教会現蔵。
- (8) 『黄泉に下るキリスト』(図7)十三世紀前半。画卷部分。南イタリア、サレルノ大聖堂図書館。
- (9) 『オットー三世の典礼用福音書・ラザロの復活』(図8)十世紀末。33.4×24.2 cm。ミンヒェン バイエレン国立図書館。
- (10) 『ヒトダの福音書・湖上の嵐』(図9)十一世紀初葉。29×21.8 cm。ヘッセン州立図書館。
- (11) 『キリストの洗礼』(図10)一一八〇年頃。ピサ大聖堂東門扉。ブロンズ浮彫。
- (12) 『バイユーのタピスリー』一〇八〇年頃。バイユー司教区美術館。
- (13) Bernard Berenson: *Italian painters of the Renaissance*, London, 1954, P.63
- (14) 『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』杉浦明平訳・岩波文庫、上巻二二五～六頁。



図4 『ユトレヒト詩篇』原作

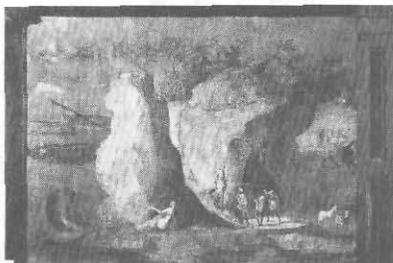


図1 『オデュセウス』連作

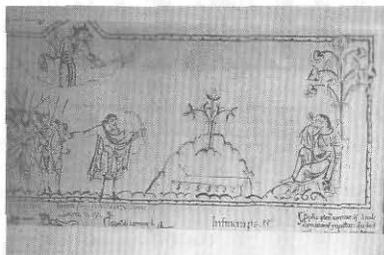


図5 『ユトレヒト詩篇』模作



図2 『花を摘むフローラ』



図6 『セント・アルバンス詩篇集  
挿絵・オリーブ山の祈り』



図3 『庭園 図』



図9 『ヒトダの福音書・湖上の嵐』



図10 『キリストの洗礼』



図7 『黄泉に下るキリスト』

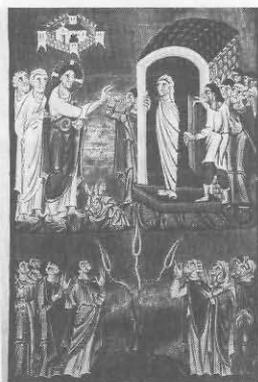


図8 『オットー三世の典礼用福音書・ラザロの復活』



図11 『バイユーのタピスリー』（部分）



図14 ランブル兄弟『ペリー公のいとも豪華な時祷書』二月 写本画  
ジャンティイー コンデ美術館



図12 ジョット『ラザロの復活』  
パドヴァ  
アレーナ礼拝堂壁画



図15 同上 六月



図13 ジョット  
「聖フランチェスコ、泉を湧して  
渴いた者に水を飲ます。」  
アッシジ  
サン・フランチェスコ聖堂上院



図16 同上 十月



図19 ゴッツォリ『東方三博士の行列』フィレンツェ  
パラッツォ・メディチ・リッカルディ礼拝堂



図17 『ブシコー元帥の時祷書』  
「エジプト避難」写本画  
パリ  
ジャックマール＝  
アンドレ美術館



図18 ウッチェルロ『サン・ロマーノの戦い』  
ロンドン ナショナル・ギャラリー



図21 マンテーニャ『ゲッセマネの祈り』  
ロンドン ナショナル・ギャラリー



図20 マンテーニャ  
『キリスト磔刑』パリ  
ルーブル美術館



図23 レオナルド『モナ・リザ』(部分)  
パリ ルーブル美術館



図22 ギランダイオ『牧者の礼拝』  
フィレンツェ  
サンタ・トリニタ聖堂



図24 レオナルド『聖アンナと聖母子』(部分) パリ ルーブル美術館