

研究ノート

サンドロ・ボッティチェッリの三連画《キリストの変容》に関する試論
——「アウグスティヌスの幻視」——

平井彩可

序

サンドロ・ボッティチェッリ (1444/45–1510) は、約20年の時を隔てて、似通った二点の《書斎の聖アウグスティヌス》像を描いている。ひとつはフィレンツェのオニッサンティ聖堂にあるフレスコ画、もうひとつはローマのパラヴィチーニ・コレクションに所蔵される小型三連画《キリストの変容》の右翼パネルを飾るものである。本稿では、パラヴィチーニの三連画を読み解くための手がかりとして、この《書斎の聖アウグスティヌス》について考える。

1. パラヴィチーニ・コレクションの《キリストの変容》

現在パラヴィチーニ・コレクションにおさめられているサンドロ・ボッティチェッリの《キリストの変容》(fig. 1)¹は、芸術家の後期様式の特徴が顕著にあらわれる作例のひとつでありながら、様式的な言及を除いては多くの考察がなされておらず、十分に研究が進んでいるとは言えない。これは、19世紀前半にパラヴィチーニ・コレクションに入るまでの記録がなく、制作年代や発注状況が一切不明であることも一因である²。とはいえ本作が非常に小型の祭壇画だということから判断するに、注文主などの来歴は不明としても、個人用の礼拝画として制作されたことは間違いない。



fig. 1 サンドロ・ボッティチェッリ《キリストの変容》1500年頃、テンペラ、ローマ、パラヴィチーニ・コレクション

かつてはフィレンツェ派とされていた本作は、デ・ニコラにより1911年に初めてボッティチェッリの手に帰された³。メニールとサルヴィーニは帰属を否定⁴したものの、アルガンとゼーリがボッティチェッリ自身に再び帰属して以降は、この見解は覆されていない⁵。制作年代に関しても、特に近年の研究史では、中央パネルの色使いや形態の処理が《神秘の降誕》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)や《ゲッセマネの祈り》(グラナダ、王室礼拝堂美術館)と類似していることを根拠に、1500年頃に制作年代を位置付ける見解が広く支持され、今日では疑われていない。

中央パネルには、タボル山におけるキリストの変容が描かれている。白い衣に身を包み、全身から放射状に光を放って輝くキリストが、旧約聖書の登場人物エリヤとモーセを両脇に伴い、ヤコブ(左:緑のローブに赤のマント)、ペテロ(中央:青のローブに黄のマント)、ヨハネ(右:朱のローブに赤のマント)のもとに現れる。積み上がるように急激にせり上がった岩状の丘に立つ贖い主を、狭い前景空間に体をねじ込ませたような三人の弟子がほぼ真上に仰ぎ見、驚きつつ、キリストが発する激しい光から目を守るように手を上げている。ヤコブとペテロの体の曲線は呼応し、右手のヨハネとの差異を生んでいる。背景には数本の木々と、黄味がかかった淡い水色から鮮やかな青へと染まっていくような曙の空が広がっている。

奥行き表現を抑えた平面的構成で、遠近法を無視し変容のヴィジョンそのものにフォーカスするのは、

《神秘の降誕》や《ゲッセマネの祈り》に共通する後期作品の特徴である。近い年代に他の作者が描いた「キリストの変容」と比べてみるならば、岩状の丘という舞台設定は、ジョヴァンニ・ベッリーニの《キリストの変容》(1490年頃、ナポリ、カポディモンテ美術館)にも近い。だが、ベッリーニが遠近法を生かした風景描写の中に登場人物を置き、日常風景のような一場面を生み出しているのに対し、ボッティチェリの作品は明らかに日常のそれではない。一方で、より慣習的な表現がみられるペルジーノの《キリストの変容》(1498年頃、ペルージャ、プリオーリ宮コレジジョ・デル・カンピオ)は、遠景に山が暗示され、雲に乗ったエリヤとモーセがマンドララの中のキリストの両脇に浮かんでいる。パラヴィチーニ作品のキリストは光を放っているものの地に足をつけていて、このペルジーノ作品ほど空想的でない。

特徴的なのは、パラヴィチーニ作品が両翼パネルに聖人を伴っている点だろう。両翼にはそれぞれ、書斎のヒエロニムスとアウグスティヌスが書物机に向かってペンを手にし、中央パネルから差し込む光の筋を見上げるように顔を上げた姿で表されている。格子状の天井、一段のみの本棚が壁にわたされた簡素な室内は両者に共通しており、中央パネルがなければひと続きの空間のようにも見える。赤い衣に身を包んだヒエロニムスの背後には枢機卿帽、白と緑の衣を纏ったアウグスティヌスの背後には司教冠が、それぞれ置かれている。

三人の弟子を伴って山に登ったキリストが祈りの途中で姿を変え、モーセとエリヤと語り合うという「変容」のエピソードは、新約聖書で語られる⁶。三つの共観福音書いずれでもその姿は、「彼らの目の前でイエスの姿が変り、その顔は日のように輝き、その衣は光のように白くなった」(マタイ17:2)、「彼らの目の前でイエスの姿が変り、その衣は真白く輝き、どんな布さらしでも、それほどに白くすることはできないくらいになった」(マルコ9:3-4)、「祈っておられる間に、み顔の様が変り、み衣がまばゆいほどに白く輝いた」(ルカ9:29-31)と記述され、強い光を発する本作のキリストの姿に一致するように思われる。

また本作で特に目を引くのが、キリストの右手に立つ特異なエリヤ像であろう。エリヤは長く伸ばしたままの髪と髭をたくわえ、毛足の長い衣を纏っており、これは荒野で生きる修行者・隠遁者の姿と言える。こういった特徴は、洗礼者ヨハネの表現にしばしば見られるものだ。「変容」は、①キリスト自身の復活の予型、②“終わりの時”を予告する預言者エリヤの復活の予型、と理解される。マタイ、マルコ福音書は、エリヤが洗礼者ヨハネとして既に再来していると暗示しており、特にマタイ福音書は、「『確かに、エリヤがきて、万事を元どおりに改めるであろう。しかし、あなたがたに言うておく。エリヤはすでにきたのだ。しかし人々は彼を認めず、自分かかってに彼をあしらった。人の子もまた、そのように彼らから苦しみを受けることになる。』そのとき、弟子たちは、イエスがバプテスマのヨハネのことを言われたのだと悟った。」(マタイ17:11-13)と述べ、明確にエリヤの再来としての洗礼者ヨハネに言及している。したがって、旧約聖書の預言者エリヤと洗礼者ヨハネを同一視する見方は目新しいものでない。ところが、「変容」に登場するエリヤは、旧約聖書の預言者であることを示すローブを身に着けるのが通例で、パラヴィチーニ作品のエリヤのように隠遁者として描かれることは、きわめてめずらしい例と言える⁷。これはライトボーンやユンギッチが指摘するように、マタイ福音書の言葉に従って、エリヤの再来としての洗礼者ヨハネを示唆するものと考えられる⁸。あるいはツェルナーが指摘するように、フィレンツェの守護聖人である洗礼者ヨハネを描きこむことで、1500年頃のフィレンツェに漂っていた黙示的雰囲気を反映するものかもしれない⁹。

2. オニッサンティ聖堂の《聖アウグスティヌス》

パラヴィチーニ作品右翼パネルの《書斎の聖アウグスティヌス》(fig. 2)は、1925年にヴェントゥーリが既に

指摘しているように¹⁰、ボッティチェッリの先行するフレスコ画《書斎の聖アウグスティヌス》(フィレンツェ、オニッサンティ聖堂、fig. 3)のヴァリエーションのひとつと言える。したがって、オニッサンティ聖堂の《聖アウグスティヌス》の持つ意義は、パラヴィチーニ作品右翼パネルの《聖アウグスティヌス》を理解するための手がかりとして重要と思われる。ここで、画家自身の教区聖堂であり、埋葬地でもあるオニッサンティ聖堂のために描かれた《書斎の聖アウグスティヌス》について、確認しておこう。

ボッティチェッリのこのフレスコ画は、ドメニコ・ギルランダイオ(1449-1494)の《書斎の聖ヒエロニムス》とともに、現在もフィレンツェのオニッサンティ聖堂の左右の側壁を飾っている。当教会のウミリアート同信会のために、ヴェスプッチ家等の依頼で1480年に描かれたフレスコ画である¹¹。オレンジ色のローブを纏ったアウグスティヌスが書物机の前に座し、右手を胸に当てつつ顔を斜め上に上げている。棚には様々な本が並び、司教冠のほかに、時計や幾何学図形の記されたノート、天球儀など多くのモチーフが室内に認められる。アウグスティヌスが見やる先には、ちょうど天球儀を通過するようにして、画面左側から直線状の光が差し込んでいる。

本作品の解釈の歴史は、ヴァザーリに始まる。「ボッティチェッリ伝」においてヴァザーリは、オニッサンティの《聖アウグスティヌス》を記号的な聖画像というよりむしろ聖人の肖像画とし、理想的な学者あるいは賢者の模範的イメージと捉えている¹²。ホーンも、外面的な身体描写のなかに精神の神秘を示したとして、「精神の情熱 (the passions of the mind)」の像と評した¹³。

研究者の多くがこれに倣い、鋭い感性と精神を持つ賢者の像として本作を捉えてきた中で、このフレスコ画の主題をテキスト上の典拠と結び付けたのは、ロバーツとマイスであった¹⁴。このテキストについては次節でくわしく述べるが、アウグスティヌスが自身の幻視について語った書簡として考えられていたものである。先行するロバーツは、長らく「書斎の聖ヒエロニムス」と考えられてきたカルパッチョ(1465-1520)の《書斎の聖アウグスティヌス》(1502年、ヴェネツィア、スクオーラ・ディ・サン・ジョルジョ・デッリ・スキアヴォーニ / fig. 4)を再解釈する論文の中でオニッサンティの《聖アウグスティヌス》を取り上げた。しかし彼女はボッ



fig. 3 サンドロ・ボッティチェッリ《書斎の聖アウグスティヌス》1480年頃、テンペラ、フィレンツェ、オニッサンティ聖堂

fig. 2 サンドロ・ボッティチェッリ《書斎の聖アウグスティヌス》(fig. 1の部分図)



fig. 4 カルパッチョ《書斎の聖アウグスティヌス》1502年、油彩、ヴェネツィア、スクオーラ・ディ・サン・ジョルジョ・デッリ・スキアヴォーニ

ティチェリ作品をこの書簡と関連する作品群から除外しているため、本作の主題を「書簡で語られるアウグスティヌスの幻視」と明確に定義付けたのは、マイルスと言うべきだろう。マイルスの解釈は、ライトボーン、カネーヴァ、ケンブラに支持されている¹⁵。さらにステイブルフォードはこの解釈では解決されないいくつかのモチーフに着目し、特に、本棚に開かれた本にある銘文の読み直しを通して、アウグスティヌスの自伝的著作『告白』、とりわけ、霊肉の闘争と回心を扱う第八章の内容を、本作の主題として提示している¹⁶。数学や天文学など人類の知識と密接につながるマニ教に深く帰依していたアウグスティヌスが、失望を経て、人智を超えたキリスト教の信仰に目覚めていく姿を描くことで、理性と啓示、あるいは、知性と直感との絶え間ない対立を《聖アウグスティヌス》は表現している、と彼は結論付けた。

3. 「アウグスティヌスの幻視」

《書斎の聖アウグスティヌス》に関する解釈の中で、マイルスやロバーツが指摘した書簡が語る「アウグスティヌスの幻視」というエピソードはどのようなものか、確認してみよう。アウグスティヌスの超自然的幻視はヒエロニムスの臨終に際して起こった奇跡で、14世紀以降ヨーロッパ各地に広く流布した三通の書簡によって伝えられる¹⁷。これらはのちに偽書であることが判明するが、16世紀初頭までは本物と信じられていた。三通のうちの一通、アウグスティヌスがキュリロスに宛てたとされる書簡で報告されるのは、以下のような内容である。ヒッポレギウスのアウグスティヌスは、天国の魂に関する論文への助言を求め、イエルサレムのヒエロニムスに手紙をしたためていた。アウグスティヌスはこのときヒエロニムスがベツレヘムで臨終のときを迎えていることを知らなかったが、突然書斎が光で満たされ、崇高な香りとともにヒエロニムスの声が降り注ぎ、三位一体と永遠について、アウグスティヌスに教え諭したという。

書簡で語られるアウグスティヌスが体験した幻視は、もうひとつある。ヒエロニムスが逝去した際の幻視に続き、二度目はその数刻後、アウグスティヌスがヒエロニムスを称賛する文章を書こうとしていた夜半、睡魔に襲われ、天使と二人の人物を見たというものだ。この二人は、洗礼者ヨハネとヒエロニムスであり、ヨハネはヒエロニムスの栄光を示すために神からアウグスティヌスの元へと遣わされたという。ヨハネは自らの身元を明かしたうえで、アウグスティヌスにヒエロニムスを紹介する。このとき、洗礼者ヨハネは三重の冠を頭上に戴くのに対し、ヒエロニムスは殉教者でないがゆえに二重の冠であった。ヒエロニムスに足りない冠を与えたいと思ったことが、彼を称賛しその栄光を高めようとした動機として語られている¹⁸。ふたつの幻視のうち、一度目の幻視では、アウグスティヌスは正確にはヒエロニムスの声を聴いただけで、姿を見てはいない。一方、二度目の幻視では、天使たちと洗礼者ヨハネに伴われたヒエロニムスの姿をはっきりと認識している。

一度目の幻視を表す絵画伝統においては、たとえばジョヴァンニ・ディ・パオロの《聖アウグスティヌスのもとに現れた聖ヒエロニムス》(1465年頃、ベルリン国立絵画館)や、サーノ・ディ・ピエトロの《聖ヒエロニムスの生涯》(1444年、ルーヴル美術館)などに見られるように¹⁹、声の主であるヒエロニムスの姿を描くのが一般的である。その点、カルパッチョの作品のように、ヒエロニムスの姿は描かず、アウグスティヌスが体験した光や芳香を、そしておそらく声までも、静謐な室内に差し込む光の筋によって感じさせる作例は、より典拠に忠実であると言える。その一方で、同主題ではあっても、たとえばベノッツォ・ゴッツォリの《聖ヒエロニムスの声を聴く聖アウグスティヌス》(1464–65年頃、サン・ジミニャーノ、サン・アゴスティーノ聖堂)のように、フレスコ下方に記された銘文によって正しい状況が説明されている例もある。

このように「アウグスティヌスの幻視」とは、基本的には一度目の幻視を指すと解釈されているが、二度目の幻視の内容が暗示される可能性はないのだろうか。オニッサンティの《聖アウグスティヌス》では一度目の幻視が起こった時刻を示す時計などのモチーフがあるが²⁰、バラヴィチーニ作品の《聖アウグスティヌス》には、そういった特定のモチーフは見当たらない。

バラヴィチーニの三連画において、両翼の聖人はほとんど左右対称のように中央パネルを見やっちはいるのだが、厳密には両者の視線の高さは同じではない。左翼パネルのヒエロニムスの視線はかなり上方に向けられていて、明らかに中央パネルのキリストを見ているように思われる。一方右翼パネルのアウグスティヌスの視線は、ヒエロニムスのそれよりかなり低い位置にあり、エリヤとヒエロニムスに向けられているようにも見える。すでに触れたように、ここでのエリヤは洗礼者ヨハネのような姿をしているので、その様子は、アウグスティヌスがヨハネとヒエロニムスに出会う二度目の幻視を想起させるのである。ここにはアウグスティヌスの二度目の幻視に、ある種の言及性があるといえるのではないだろうか。

4. 礼拝的機能における「見る」ということ——外的認識と内的認識

ラファエロの《キリストの変容》について論じたクラインバブは、当時の宗教的議論や出版物の詳細な研究を通して、宗教絵画の表現が、内的認識と外的認識、すなわち異なる次元の「見る」という視点を孕んでいることを指摘した²¹。見るという行為には内的・外的なプロセスがあり、それらは全くの別物ではなく互いに関連し合っていて、また「幻視」というテーマにも深く関わっている。この「見る」という機能は、ポッティチェリィのバラヴィチーニ作品においても重要なキーワードのように思われる。

中世以降、聖像の礼拝的機能は、観者の反応を感覚的次元から神的なものに関する瞑想の次元へと導くことであると捉えられていた²²。肉体の目を通してイメージを認識する「外的認識」から、記憶の中でその事柄を思い起こす段階を経て、その神聖な意味を瞑想する「内的認識」へと変換していくような過程を、アウグスティヌスは「肉体的」「想像的」「知的」の三段階に分類している²³。内的認識は、より高度で、より信仰心が求められる。肉体を介した認識なしに瞑想を可能にすることを最終目標として、絵画は、人々を正しい瞑想へと導く手がかりとしての役割を求められた。特にルネサンス期、「ファンタジア」(fantasia)として、またはラテン語で「イマジナティオ」(imaginatio)として知られた想像的ヴィジョン、すなわち、記憶の中のイメージに関連する心的ヴィジョンは、肉体の目から知覚可能なイメージを受け取り、同時にそれらのイメージを新たな形態に改める場として、重要視された。感覚と知性、あるいは肉体と精神との中間に展開されるこのファンタジアについて、ジローラモ・サヴォナローラ(1452–1498)の追随者ジャンフランチェスコ・ピコ・デッラ・ミランドラ(1469–1533)は著作『想像について』(*De imaginatione*, 1501)の中で、以下のように述べている。「ファンタジアは感覚と共通する。なぜなら、感覚と同様に肉体的で、目の前にあるもの、特定のものを知覚するからである。だが、ファンタジアが感覚より優れているのは、外的刺激無くして、現在のみならず過去・未来のイメージさえも結びうるからであり、また、本来明るみに出ないようなことさえも描きうるからである」²⁴。

ここでピコが述べる「ファンタジア」は、アウグスティヌスの「想像的」視覚の段階に相当すると考えてよいだろう。ジャンフランチェスコ・ピコ・デッラ・ミランドラは、著名な新プラトン主義の哲学者・人文学者ジョヴァンニ・ピコ・デッラ・ミランドラ(1463–1494)の甥にあたる人物で、ジャンフランチェスコ自身も哲学者であった。重要なのは、ジャンフランチェスコがサヴォナローラの熱心な追随者であり、『想像について』は彼

のサヴォナローラへの熱烈な傾倒のもと記された著作であるということである。ジャンフランチェスコとボッティチェリとの間に個人的接触があったか否かは不明にせよ、両者が同時代を生きただけでなく、サヴォナローラという宗教的環境を共有していた点は、大いに考慮すべきことと思われるのである。

新約聖書の「ヘブライ人への手紙」にも、以下のような記述がある。「信仰とは、望んでいる事がらを確認し、まだ見ていない事実を確認することである」(11:1)。信仰の核心とは、目に見えないものを信じられるかどうかである。目に見えないもの、つまり「本来明るみに出ないようなこと」を、ファンタジアで「見る」ことによって、より高度な瞑想へと導かれるのである。

肉体と精神、感覚と知性の中間、心的ヴィジョンとしてのファンタジア。ルネサンス期に重要視されたファンタジアこそ、パラヴィチーニの《聖アウグスティヌス》の「見る」行為を読み解くヒントではないだろうか。パラヴィチーニの三連画には、三つの「見る」がある。第一の「見る」は、弟子たちのそれである。三人の弟子たちは突如神として現れたキリストを「見る」のだが、その激しい光のために目を覆ってしまっている。聖書に「…雲の中から声がした、『これはわたしの愛する子、わたしの心にかなう者である。これに聞け』。」²⁵と記されているとおり、弟子たちは声によって神であることを認識するのであり、肉体の目では見ることができない。これが第一の、「肉体的」認識についてである。これと対照的な「精神的」認識と言えるのは、キリストの真横に立ち、キリストを直視して言葉を交わすエリヤとモーセの「見る」である。彼らは旧約聖書の律法と預言を代表し、ともに神に選ばれし者であるために、神的なものを直視できるのみならず、その場に立ち会いさえる。これを第三の「見る」としよう。その中間にある第二の「見る」が、パネルを隔てた画面から、すなわち異なる空間から、中央パネルの超自然的現象に視線を注ぐヒエロニムスとアウグスティヌスの「見る」である。画面が離れていることによって直接的に見てはいないことが示されるものの、瞑想の修行、いわば心の修行の中で、肉体的認識よりも高度な、より心的な認識を行っている。「書斎のアウグスティヌスの幻視」がそうであるように、肉体を介して受け取った知覚可能なイメージ（絵画）を、ファンタジアを通して新たな形態に改め、神的なものに関する瞑想の次元へと切り替えている。やがて知性の目、精神の目での「見る」に至る段階である。これは、アウグスティヌスの分類の「想像的」認識、そして、ジャンフランチェスコの言うところの「外的刺激無くして、現在のみならず過去・未来のイメージ…また、本来明るみに出ないようなことさえも描きうる」ファンタジアによる認識に、当てはまるだろう。

このように、弟子たち、ヒエロニムスとアウグスティヌス、エリヤとモーセのそれぞれがあらわす三様の「見る」は、「肉体的」「想像的」「知的」という、高度化していく認識の三段階と一致している。それぞれの立場・次元からの「見る」を描き分けることによって、パラヴィチーニの三連画は、ファンタジアをおし「外的認識」から「内的認識」に至る過程をあらわしているのではないだろうか。そのためにボッティチェリが利用したのがアウグスティヌスの二度目の幻視のエピソードであり、これを示すために、中央パネルのエリヤが洗礼者ヨハネの姿で描かれているのではないだろうか。

結びとして

パラヴィチーニの三連画は、慣習的に「キリストの変容」を描いた作品ではない。本作には、ヒエロニムスとアウグスティヌスが両翼パネルとして加えられ、また、エリヤが隠遁者の姿で表されるという特異な点がある。これまで見てきたとおり、これらの特徴にアウグスティヌスの二度目の幻視のエピソードが重ねられているとするならば、パラヴィチーニの三連画は単なる聖書物語の図解を超え、認識に関する指標を観者

に提示していると言える。そしてそこでは、聖人たちの視線を通じて「見る」という行為そのものが焦点となっており、礼拝行為における「ファンタジア（想像）」という当時の概念が問題となっているのである。

個人的な礼拝画としての本作に託されたのは、観者、より厳密には注文主を、より正しい瞑想へと導くという役割であった。両翼の聖人は、変容を描いた中央パネルを、すなわち絵画を「見て」いる。そこに描かれているのは、文字通り彼らの幻視であり、こうして彼らは開示されたキリストの神性を内的イメージとして焼き付けるのである。両翼パネルのヒエロニムスとアウグスティヌスは、観者にとっての手本として作品中に存在している。二人の聖人に倣い、二人と同じ視線をもつように、それによってより高度な認識を実現し、よりよき瞑想へと向かうように、促しているのである。「キリストの変容」というエピソードの史実的側面と超越的側面とを橋渡しすることで、認識の次元を高め、この主題が示す神聖な意味に至ることを、本作は訴えかけているように思われる。

註

- 1 ローマ、パラヴィチーニ・コレクション (no. 67)、テンペラ、中央パネル：27.2×19.4 cm、左翼パネル（聖ヒエロニムス）：27×7.5 cm、右翼パネル（聖アウグスティヌス）：27.1×8.4 cm。基本情報はライトボーンを参照。R. Lightbown, *Sandro Botticelli*, London, 1978, II, p. 99。これ以降、パラヴィチーニの三連画、あるいはパラヴィチーニ作品と表記する。
- 2 ライトボーンによれば、おそろくスカーナにて、Prince Giuseppe Rospigliosi (1754–1832) によって入手されたという。Ibid.
- 3 J. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy*, London, 1911, p. 271.
- 4 メニールはポッティチェリ本人への帰属を否定し、フィレンツェのオニッサンティ聖堂にある《書齋の聖アウグスティヌス》を模写した二流画家の模倣作とした。J. Mesnil, *Botticelli*, Paris, 1938, p. 214, n. 197, p. 233; サルヴィーニは、画家本人への帰属を否定しつつ、ドーイングの快活さを根拠に、画家本人による構成と工房による仕上げという案を提示した。R. Salvini, *Tutta la pittura del Botticelli*, Milano, 1958, II, p. 77.
- 5 G. C. Argan, *Botticelli*, Geneve, 1957, pp. 80–81; F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma: catalogo dei dipinti*, Firenze, 1959, pp. 55–56。その他の研究史については、ライトボーンを参照。Lightbown, *op. cit.*, II, p. 99.
- 6 マタイ 17:1–13、マルコ 9:2–13、ルカ 9:28–36。
- 7 先に挙げたベリーニやベルギー、あるいは比較的時代の近いラファエロの《キリストの変容》（ヴァチカン絵画館）に鑑みても、エリヤは預言者のローブを纏って描かれている。筆者は、ポッティチェリ以前に「変容」のエリヤを隠遁者として描いた先行作例を、今のところ見つけられていない。
- 8 Lightbown, *op. cit.*, II, p. 99; J. Jungić, “Joachimist Prophecies in Sebastiano del Piombo’s Borgherini Chapel and Raphael’s Transfiguration”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 51, 1988, pp. 66–83.
- 9 F. Zöllner, *Sandro Botticelli*, Munich, 2005, p. 265.
- 10 A. Venturi, “Due capolavori del Botticelli nel Palazzo dei principi Pallavicini in Roma; un tondo nella casa Duveen a Parigi”, *L’arte*, vol. 27, 1924, pp. 191–196。確かに聖人の姿はヴァリエーションと言えるだろうが、オニッサンティ作品は巨大なフレスコ画、パラヴィチーニ作品は非常に小型の三連画であり、その圧倒的なサイズの違いのために、両者から受け取る印象は大いに異なるということは、留意すべき点と筆者は考える。
- 11 ギルランダイオ《聖ヒエロニムス》中の書物机わきにある1480年の年号から、ポッティチェリの《聖アウグスティヌス》も同様の制作年と想定されている。当初は、聖堂正面、主祭壇の聖歌隊席に続くドアの左右に配置されていたようだが、1564年に聖歌隊席が取り壊されたのに伴い聖堂側廊部へそれぞれ移動されたことが、ヴァザーリにより記録されている。また、作品上部のアーキトレーヴには、ヴェスプッチ家の紋章が描かれた。よく知られるように、ヴェスプッチ家はヴィア・ヌオヴァのあたりに在ったポッティチェリの家の隣人である。本作品の基本情報は、Lightbown, *op. cit.*, I, pp. 49–52; II, pp. 38–40を参照のこと。
- 12 G. Vasari, *Lives of the Artists*, trans. G. Bull, Harmondsworth and New York, 1965, p. 225.
- 13 H. P. Horne, *Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli, Painter of Florence*, London, 1908 (1980: second edition), pp. 66–73.
- 14 H. Roberts, “St. Augustine in ‘St. Jerome’s Study’: Carpaccio’s Painting and Its Legendary Source”, *The Art Bulletin*, vol. 41, no. 4, 1959, pp. 283–297; M. Meiss, *The Great Age of Fresco*, New York, 1970, p. 170。カルパッチョ作品に関しては以下も参照。森田優子「聖アウグスティヌスの書齋:カルパッチョ作「スラブ人会」連作をめぐって」、『美学』第59号2巻、2008年、72–85頁。
- 15 Lightbown, *op. cit.*, pp. 76–77; M. Kemp, “The Taking and Use of Evidence, with a Botticellian Case Study”, *Art Journal*,

- vol. 44, no. 3, 1984, pp. 207–215; M. Kemp, *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*, ed. J. Levenson, Washington, D. C., 1991, pp. 246–247; C. Caneva, *Botticelli*, Firenze, 1990, p. 58.
- 16 R. Stapleford, “Intellect and Intuition in Botticelli’s Saint Augustine”, *The Art Bulletin*, vol. 76, no. 1, 1994, pp. 69–80.
- 17 この書簡は、13世紀末から14世紀初頭にかけて、おそらく北イタリアのドメニコ会で偽造されたものである。エウゼビウスからダマスとテオドシウス宛て、アウグスティヌスからキュロス宛て、キュロスからアウグスティヌスへの返信という体裁をとる3通からなる書簡群は、聖人の名を借りた書簡形式でヒエロニムスのエピソードを語り称賛するものだが、いずれも偽作である。この書簡とその内容は、ラテン語からイタリア語に翻訳され様々な写本に含まれて徐々に普及していき、1475年にヴェネツィアで出版されたのを皮切りに、1500年までに28もの印刷物が出版されるほどに人気を博した。エラスムスが1516/17年に本書簡の正当性を否定し、その後1570年にフランスの学者J. モラスによって偽書簡と結論付けられたが、1480年の時点では書簡の起源が疑われたことはなく本物と見なされていた。この書簡に関する詳細と本文はロバーツに収録されているほか、執筆年代、執筆状況に関してはライスに詳しい。Roberts, *op. cit.*, pp. 296–297; E. F. Rice, *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore and London, 1985, pp. 218–219, n. 1.
- 18 Roberts, *op. cit.*, p. 286.
- 19 書簡を典拠に描かれたであろうその他の作品はロバーツによってまとめられている。Ibid.
- 20 一度目の幻視は終課の時刻に起こったと偽書簡には明記されている。ライトボーンは、背景の時計が、15世紀イタリアの終課の時刻である夜8時を指している、と指摘している。Roberts, *op. cit.*, p. 297, Appendix II; Lightbown, *op. cit.*, II, p. 39.
- 21 C. K. Kleinbub, “Raphael’s ‘Transfiguration’ as Visio-Devotional Program”, *The Art Bulletin*, vol. 90, no. 3, 2008, pp. 367–393.
- 22 J. F. Hamburger, “Seeing and Believing: The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion”, in *Imagination und Wirklichkeit: Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit*, ed. K. Krüger and A. Nova, Mainz, 2000, p. 47; C. Hahn, “Visio Dei: Changes in Medieval Visuality”, in *Visuality before and beyond Renaissance*, ed. R. S. Nelson, Cambridge, 2000, pp. 169–196.
- 23 特にアウグスティヌスの著作中『創世記逐語註解』(*De genesi ad litteram*)や『三位一体論』(*De trinitate*)などで語られる。なお、アウグスティヌスの言う「想像」とは、今日で言うところの「記憶」とおよそ一致する機能である。Augustine, *De genesi ad litteram libri deodecim*, vol. 28 (sec. 3, pt. 2), of *Corpus scriptorium ecclesiasticorum latinorum adytum consilio et impensis academiae litterarum caesareae vindobonensis*, ed. J. Zycha, Prague, 1894; Kleinbub, *op. cit.*, p. 367. アウグスティヌスの「見る」(*visio*)については特に以下を参照。M. Miles, “Vision: The Eye of the Body and the Eye of the Mind in Saint Augustine’s *De trinitate* and Confessions”, *Journal of Religion*, vol. 63, no. 2, 1983, pp. 125–142.
- 24 Gianfrancesco Pico della Mirandola, *De imaginatione (On the Imagination)*, ed. and trans. H. Caplan, New Haven, 1930, pp. 30–31.
- ジャンフランチェスコ・ピコ・デッラ・ミランドラ…幼少期の記録はほとんど残っていないが、1496年以降多くの哲学書、神学書を出版している。ジャンフランチェスコの哲学的学識を構成する根本的な要素、ならびに彼の熱烈で永続的な宗教心は、1492年に始まるジローラモ・サヴォナローラとの関係、あるいはサヴォナローラ主義への理解に根差すものである。サヴォナローラに捧げられた1496年の著作『キリストの死と正しき瞑想について』(*De morte Christi et propria cogitanda*)は、サン・マルコ修道院の若き修道士たちの指針となることを意図して出版されたほか、サヴォナローラの説教や預言に対する非難に立ち向かうべく弁護に介入するなど、サヴォナローラや彼の追隨者を擁護する活動に熱心に従事した。1498年5月23日にサヴォナローラが処刑された後もジャンフランチェスコは立場を変えることなく、急進的な追隨者らとの交わりに身を置き、ピアニーネの活動を支持して、生涯サヴォナローラを敬愛し続けた。1501年にヴェネツィアで出版された『想像について』は、アリステレスの『靈魂論』(*De anima*)に基づいて記され、認識形而上学を中心に、ファンタジアを通して神性に至るための瞑想について述べたものである。ジャンフランチェスコの詳細については以下を参照。E. Scapparone, “Pico, Giovan Francesco”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 83, Roma, 2015.
- 25 マタイ17:5。

[図版出典]

F. Zöllner, *Sandro Botticelli*, Munich, 2005 (figs. 1–3) / Exh. cat., *Carpaccio : Pittore di storie*, Venezia, Gallerie dell’Accademia, 2004 (fig. 4)