



Title	マンテーニャ絵画における空間表現：“突出モチーフ”を中心として
Author(s)	柴田, 純江
Citation	デザイン理論. 1996, 35, p. 43-56
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53154
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

マンテーニヤ絵画における空間表現 —“突出モチーフ”を中心として—

柴田純江

石川県能登島ガラス美術館

キーワード

マンテーニヤ, “突出モチーフ”, 線遠近法, ドナテッロ, スキアッチャート法

Mantegna, “illusory projecting motifs”, perspective, Donatello, schiacciato

1995.9.7.受理

- I. “突出モチーフ”の構造
- II. 絵画における突出表現の系譜
- III. ドナテッロの影響——スキアッチャート法と“突出モチーフ”
- IV. ドナテッロのスキアッチャート法における空間表現の変遷

I. “突出モチーフ”の構造

アンドレア・マンテーニヤ (Andrea Mantegna 1430/31-1506) の絵画を前にするとき, 観者は, 絵画空間に取り込まれたような錯覚にとらわれることがある。こうした錯覚を感じさせる要素として, 絵画空間から現実空間へと突出しているかのように表現されたモチーフに注目したい。例えば, マンテーニヤの最初期の作例であるパドヴァのエレミターニ聖堂内オヴェターリ礼拝堂壁画 (1448-57頃制作)¹⁾の『聖母被昇天』(図1)では, 使徒の1人の半身が現実空間に突き出しているような印象を与えていた。また, 同壁画の『聖クリストフォロ (クリストフォロス) の殉教』(図2)の場面では, 壁面の損傷が激しいために後年の模写 (図3) を論拠とせざるをえないが, 左端と右端に描かれた人物像に同様の表現が認められる。さらに, マントヴァのカーメラ・デッリ・スポージの壁画 (1465頃-74制作)においても, モチーフの一部があたかも突出しているかのような錯覚を誘っているのである。本論では, こうした視覚的錯綜を惹起するマンテーニヤのモチーフを“突出モチーフ”と称し, その構造



図1 『聖母被昇天』

と系譜について考察してみたい。

マンテニヤの“突出モチーフ”についてはこれまでにも言及されてきた。例えば、上記の『聖母被昇天』の使徒についてはR.ライトボーンが「柱に片腕を巻きつけた使徒は、現実の使徒たちの背後に立つ目撃者としての感覚を観者にもたらす²⁾とし、E.カメザスカは

「アーチの支柱を抱くことでわれわれの空間に“入り込み”，観者までも出来事に参加させている³⁾と論じた。また、K.クリスチャンセンは、同礼拝堂の『聖クリストフォロの殉教』の画面につ



図2 「聖クリストフォロの殉教」

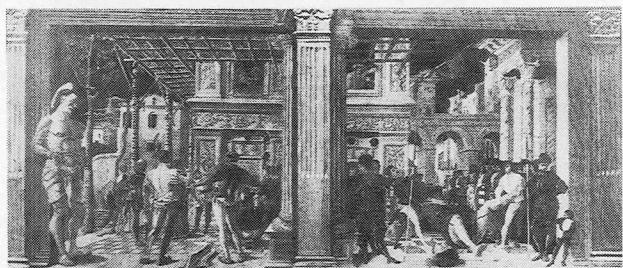


図3 作者不祥「聖クリストフォロの殉教」模写 パリ、ジャクマール・アンドレ美術館

いて「絵画の枠そのものに縛られたように描かれた聖人の体が観者の立つ空間へとイリュージョニスティックに突出」し、「右端の兵士と小姓の姿が絵画面から突き出して、観者の注意を喚起する」としている⁴⁾。これらはいずれも、絵画空間より手前の現実空間を指向する“突出モチーフ”が観者の感情移入を誘うことを指摘するものである。

こうした観者の感情移入を促すマンテニヤの“突出モチーフ”的視覚的効果を分析するために、ここで『聖母被昇天』の画面を詳細に観察したい。左端の使徒は、物語画面を縁取るアーチ形の支柱を抱くように覆っている。このアーチ形支柱は観者にとって、絵画空間と現実空間との視覚的、さらには心理的境界に位置するものと言えるだろう。なぜならば、それは描かれた虚構のモチーフとして物語の世界を縁取るという絵画構成上の役割を果たしながら、同時に、優れた写実的描写と、礼拝堂の建築構造との自然な融和に支えられて⁵⁾、あたかも現実の建築要素のような印象を与えているからである。このように、アーチ形支柱が絵画空間と現実の建築空間との境界に位置する存在として観者に認知されるからこそ、この支柱を覆って（遮蔽して）描かれる使徒の上体は、絵画の基本的な遠近法である《遮蔽法》の原理に基づいて、境界よりも手前の現実空間の方向へと突出しているような錯覚を促すわけである。同様の効果は、マントヴァのカーメラ・デッリ・スポージの『宮廷』の場面（図4）にも確認できる。すなわち、画面左端のロドルフォ・ゴンザーガに話しかける執事とその上部のカーテン、および画面中央で両手を腰に当てて立つ青年が、『聖母被昇天』と同様の効果によって現実性を付与された建築モチーフを覆い、手前へと突出しているかのような錯覚をもたらしているのである。

ところで、上述した建築モチーフは、必ずしも写実的描写と建築構造との融和のみによって現実空間と絵画空間との境界に位置づけられているわけではない。マンテニーヤ絵画における現実空間と絵画空間との境界という概念には、当時の絵画に絶対的な影響を及ぼしていた線遠近法の理論が関与しているのである。1420年代にフィリッポ・ブルネッレスキ (Filippo Brunelleschi 1377-1446) らによって確立された

た線遠近法の方法論が、絵画の中にあたかも三次元空間が拡がっているかのような表現を可能にして、ルネサンス絵画の精神的支柱となったことは周知のとおりである。この線遠近法の基本的法則は、人間の目と目の見る対象とを結ぶ《視覚線》の束としての《視覚ピラミッド》を垂直に切断する断面を絵画の画面とみなすものである⁶⁾。つまり、《視覚ピラミッド》モデルを想定することによって観者の視点と絵画とが連結されたために、絵画のモチーフ相互の位置関係ばかりでなく、絵画空間と現実空間との位置関係も厳密に規定されるようになったのである。こうして、線遠近法の理論に基づいて絵画空間と現実空間とは直結され、絵画の画面は両空間の境界である《視覚ピラミッド》の切断面としてとらえられるに至った。線遠近法におけるこの《視覚ピラミッド》の切断面は「画面」と訳されることが多いが、本論では、物語絵画ないしは浮き彫りの各場面や壁画の分割単位としての画面などとの混同を避けるために、以後はピクチャー・プレインと呼ぶこととする。

マンテニーヤは、1400年代前半のフィレンツェ派の北イタリア流入（後述）と、義父ヤコポ・ベッリーニを通じて⁷⁾、線遠近法の理論を熟知していた。このことは、彼が最初期の制作（オヴェターリ礼拝堂壁画）の中で線遠近法を駆使した事実からも明白である。そして、先に重視した境界上の建築的モチーフは、彼の線遠近法的構図の中でピクチャー・プレインに位置づけられるのである。例えば、画面のほぼ中央に消失点を持つ線遠近法の構図としてまとめられた『聖クリストフォロの殉教』におけるピクチャー・プレインは、中央のイオニア式円柱と左右の柱の最前面を垂直に切り取る面である。すなわち、これら3本の円柱は、線遠近法の理論における現実空間と絵画空間との境界であるピクチャー・プレイン上に位置しているのである⁸⁾。したがって、マンテニーヤの“突出モチーフ”の構造は以下のように整理することが可能である。まず、徹底した写実描写と現実の建築構造との融和によって絵画空間と現実空間とを媒介する枠としての要素と、幾何学的遠近法に従って二次元空間と三次元空間とを媒介する面としてのピクチャー・プレインの要素を兼ね備えることで、両空間のはざまに位置づけられ



図4 「宫廷」(カーメラ・デッリ・スポージ)

た境界上の建築モチーフを設定する。そして、この建築モチーフを遮蔽する人物像などのモチーフが、絵画と現実との境界を越境しているかのような錯覚を促し、“突出モチーフ”が成立するわけである。ただし、当然のことながら、“突出モチーフ”は物理的に現実空間へと突出しているわけではなく、あくまでも二次元の絵画空間に属する存在である。換言すれば、“突出モチーフ”は絵画の最前景部に形成された疑似現実空間とも呼ぶべき領域に存在していると言える。つまり、境界上の建築的モチーフによって設定された理論上のピクチャー・プレインと、絵画の描かれた支持体の物理的な表面とのはざまに拡がる疑似現実空間に位置するのが“突出モチーフ”なのである。したがって、“突出モチーフ”は、描かれた虚構の存在でありながら視覚的には現実空間に存在しているかのように見えるという両義性を備えており、この両義性が絵画と現実の両空間を瞬間的に直結して、観者の主体的な感情移入を惹き起こすのである。

II. 絵画における突出表現の系譜

ところで、マンテニヤ以前にも、二次元の絵画に突出感を付与する試みはなされていた。まず、線遠近法成立以前の段階でモチーフの突出感を追及した画家として、ジョット (Giotto 1267?-1337) がいる。彼は、主にモチーフの量感（ボリューム）表現によって絵画空間に奥行きをもたらし、いわば平面に閉じ込められていた中世の絵画を根底から変化させた。優れた《濃淡法》⁹⁾に負うジョットの量感表現は、絵画面から観者への方向性を持つ点で、突出表現の系譜の初期に位置づけることができる。ただし、彼のモチーフの突出表現はあくまでも線遠近法以前のそれであり、「周囲を取り巻く介在物に本来そなわってそこから個々の事物に分け与えられる性質のものではなく、最初からそのような個々の事物に本来そなわる性質」¹⁰⁾のものだった。すなわち、固定的な視点から眺められた絵画空間全体の迫真性よりも、各モチーフの実在感がその突出表現を支えていたわけである。ここで、ジョットのモチーフの量感表現に用いられる《濃淡法》が、陰影法と異なることを確認しておきたい。つまり、陰影法は事物と光との関係性に立脚して色彩の陰影グラデーションを施す方法であり、《濃淡法》は事物自体に固有の凹凸を色彩の濃淡によって表現する方法なのである。両方法の感覚的効果という点に着目すれば、光の表現である陰影法がまさに視覚に訴えるのに対して、《濃淡法》は触覚の領域とも深い関係を持つものである。触覚との関連性を示唆する《濃淡法》に基づいた量感表現は《リリエーヴォ》(rilievo) と呼ばれることもある。《リリエーヴォ》とはイタリア語で突出部あるいは浮き彫りを意味する名詞だが、絵画の優れた量感表現を指す言葉としても伝統的に用いられてきた¹¹⁾。絵画に浮き彫りのような突出感を付与するジョットのモチーフは、まさに《リリエーヴォ》だったのである。

ジョットが《リリエーヴォ》の表現に力を注いだ背景として、13世紀中葉頃に彫刻の分野において古代の造形精神の復興が試みられ、自然主義的な表現が完成されていた事実があるだろう。すなわち、ニコラ・ピサーノ（Nicola Pisano 1220/30-1278/84）が、古代ローマの石棺浮き彫りから学んだ古典的表現をピサの洗礼堂の説教壇において実現し、彼の弟子であるアルノルフォ・ディ・カンビオ（Arnolfo di Cambio 1245頃-1302）も古代彫刻に匹敵するような作品を制作しているのである。ジョットが、彫刻におけるこうした古典主義復興の先駆的な試みに触発されて三次元芸術の持つ力を絵画の中で追及することを意図し、自らの造形表現に彫塑的因素を取り入れたことは十分に理解できるのである¹²⁾。

ジョットの《リリエーヴォ》は絵画の各モチーフにそれまでにない迫真性をもたらしたが、1420年代前半に確立された線遠近法の理論は、すべてのモチーフを内包する絵画空間そのものの概念を変化させた。既述したとおり、線遠近法によって絵画空間と現実空間との位置関係が明示され、両空間の視覚的な連結が可能となったのである。ところで、この線遠近法の確立から約20年後の1440年代前半に、マンテニヤの“突出モチーフ”を想起させるようなモチーフが描かれている。すなわち、パオロ・ウッチェッロ（Paolo Uccello 1397-1475）が1443年にフィレンツェ大聖堂内の時計装飾として描いた『預言者の頭部』（図5）と、アンドレア・デル・カスター二ヨ（Andrea del Castagno 1419頃-57）がおそらく1449年から1451年頃に描いた『著名人たちの肖像』（図6）の人物モチーフである。これらのモチーフは、マンテニヤの“突出モチーフ”と同様の視覚的效果によって人物像が現実空間へと突出しているかのような印象を与えていているのである。ところで、パオロ・ウッチェッロとアンドレア・デル・カスター二ヨの両者は、いずれも1440年代前半にヴェネト地方で制作活動を行っている。まず、パオロ・ウッチェッロは1425年から1433年にかけてヴェネツィアでモザイク画の制作に従事したほか、1445年にもパドヴァで壁画を制作した記録が残されている¹³⁾。また、アンドレア・デル・カスター二ヨは、1442年にヴェネツィアのサ

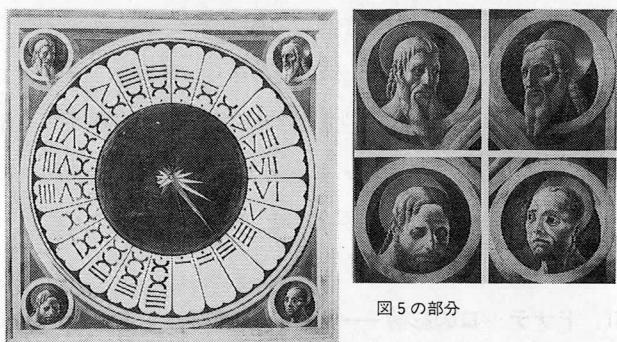


図5 パオロ・ウッチェッロ『預言者の頭部』(フィレンツェ大聖堂の時計文字盤)

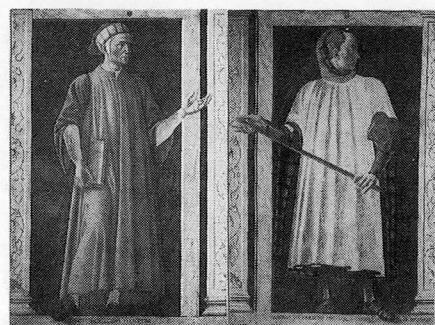


図6 アンドレア・デル・カスター二ヨ『著名人たちの肖像』部分

ン・ザッカリア聖堂で壁画装飾を手がけているのである¹⁴⁾。彼らのヴェネト地方における一連の制作活動は、マンテニヤがオヴェターリ礼拝堂壁画装飾を開始する直前にあたっており、その造形言語がマンテニヤに直接的な影響を与えたであろうことは想像に難くない。事実、サン・ザッカリア聖堂におけるアンドレア・デル・カスターイの造形が、マンテニヤのオヴェターリ礼拝堂壁画に引き継がれていることは、これまでにもしばしば指摘されてきた¹⁵⁾。したがって、本論で問題とするマンテニヤの“突出モチーフ”を、両者との影響関係のもとに考察する試みは無益ではないだろう。ただし、オヴェターリ礼拝堂壁画制作以前に、マンテニヤが両者のフィレンツエにおける突出表現を見た可能性はほぼありえない。マンテニヤがフィレンツエを訪れたのは1466年のことであり¹⁶⁾、それ以前のマンテニヤとフィレンツエ派の接点は、あくまでも北イタリアにおけるフィレンツエ派の制作活動に求めるべきである。ここで問題となるのは、1445年にパオロ・ウッチャッロがパドヴァで制作したとされる現存しない壁画、すなわち、ヴィタリーニ邸に描かれた『巨人たち』である。この壁画をマンテニヤが贊えていたというヴァザーリの証言¹⁷⁾を俟つまでもなく、オヴェターリ礼拝堂での制作の直前に完成されたウッチャッロの作品がマンテニヤに及ぼした影響は重視されてしかるべきである。そして、フィレンツエの『預言者の頭部』の2年後に制作した『巨人たち』において、パオロ・ウッチャッロがやはりイリュージョニスティックな突出表現を試みた可能性は否定できないのではないだろうか。この仮定が成立するならば、パオロ・ウッチャッロの『巨人たち』とオヴェターリ礼拝堂壁画の突出表現とが直接的な結び付きを持つ蓋然性は極めて高いものとなる。だが、パオロ・ウッチャッロの作品が失われているため、両者の影響関係を細部にわたって検討することは現在のところ不可能である。

III. ドナテッロの影響—スキアッチャート法と“突出モチーフ”

前述したとおり、1440年代前半に北イタリアで制作を行ったパオロ・ウッチャッロやアンドレア・デル・カスターイと、マンテニヤの“突出モチーフ”との影響関係については—特にウッチャッロの影響は重視すべきであるものの—現在のところ保留せざるをえない。しかし、マンテニヤの“突出モチーフ”を予期させる表現は別の芸術家に求めることもできる。すなわち、1443年から約10年間、パドヴァに滞在してサンタントニオ聖堂の主祭壇や『ガッタメラータ騎馬像』の制作などに携わった、フィレンツエ派の彫刻家ドナテッロである。

ドナテッロは、パオロ・ウッチャッロやアンドレア・デル・カスターイと同様にフィレンツエ派ルネサンスの北イタリアへの伝播において大きな役割を果たした芸術家のひとりである。彼がマンテニヤに直接的な影響を及ぼしたであろうことは、いくつかの史実から推測される。まず、ドナテッロが制作したサンタントニオ聖堂主祭壇の装飾に関してはマンテニヤの師で

あり養父であったフランチェスコ・スクワルチオーネへの支払の記録が残され¹⁸⁾、スクワルチオーネの同主祭壇制作における主体的な関与を示している¹⁹⁾。さらに、同じスクワルチオーネ一門でマンテニヤの約10歳年長であったニコロ・ピッツォロ (Niccolo Pizzolo 1421-1453) が、この祭壇制作においてドナテッロの助手をつとめていた事実²⁰⁾にも注目すべきである。ニコロ・ピッツォロは、1448年に始まるオヴェターリ礼拝堂の装飾にマンテニヤとともに携わっており、この制作活動の中でドナテッロの造形を反映する表現を行った²¹⁾。これらの事実は、マンテニヤが、師スクワルチオーネや共同制作者ニコロ・ピッツォロを通じて直接的あるいは間接的にドナテッロの創意に触れる機会が豊富であったことを示しており、事実、これまでにもマンテニヤ絵画におけるドナテッロの影響は数多く論及されてきた²²⁾。

これら一連の論及の中で、本論で問題とするマンテニヤの“突出モチーフ”とドナテッロとの影響関係を示唆するのは、K. クリスチャンセンの次の指摘である。すなわち、

(『聖クリストフォロの殉教』における) マンテニヤの激しい造形言語に先行するものとしては、唯一、サンタントニオ聖堂におけるドナテッロの「サンタントニオの奇蹟」を表した浮き彫りパネルがあげられる。マンテニヤがドナテッロの浮き彫りを間近に観察したことは疑いえない。マンテニヤはこれらの浮き彫りから(中略)、ドナテッロの常套手段——画面の枠組を覆って激しい身振りを見せる人物像と急勾配を表す天井部の短縮法——によって画面の奥行きを示す、ドラマティックな効果を学んでいる²³⁾。

上記のクリスチャンセンの論述における「画面の枠組を覆って激しい身振りを見せる人物像」は、マンテニヤの“突出モチーフ”を想起させるものである。だが、クリスチャンセンは、この影響関係に関する考察をサンタントニオ聖堂の主祭壇の『ロバの奇蹟』との比較のみによる簡潔な言及のうちに終えており、突出表現における直接的な関連については触れていない。そこで、以下では、ドナテッロのサンタントニオ聖堂主祭壇のスキアッチャートとマンテニヤの“突出モチーフ”について、さらに詳細に検討してみたい。

サンタントニオ聖堂主祭壇を装飾する4枚の浮き彫りは、聖アントニオの奇蹟の4場面すなわち『新生児の奇蹟』(図7)、『悔悛する息子の奇蹟』、『ロバの奇蹟』(図8)、『吝嗇者的心臓の奇蹟』(図9)を表している。これらはいずれも線遠近法を取り入れた非常に薄肉の浮き彫り；すなわちドナテッロのスキアッチャート法²⁴⁾によるも

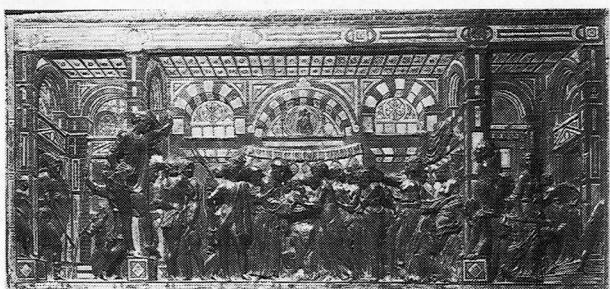


図7 ドナテッロ「新生児の奇蹟」

のである。スキアッチャート法とは石ないしは金属に非常に肉薄の浮き彫りを施す技法で、その中でモチーフの造形を基本的に担っているのは、浮き彫り本来の凹凸というよりも線刻である。上記4つの浮き彫りは、実際のパネルの厚みに比して驚くほどの奥行き感を呈するが、それは幾何学的な線刻に基づく線遠近法的空间構成の中に人物などのモチーフが配されていることに起因している。ところで、これら4つのパネルのうちの3枚までに、マンテーニャの“突出モチーフ”を想起させるような突出表現が認められる。すなわち、

『新生児の奇蹟』、『ロバの奇蹟』、および『吝嗇者の心臓の奇蹟』では、画面全体を垂直に3分割する2本の柱が線遠近法的構図における最前面すなわちピクチャー・プレインの位置に設定され、その柱を覆う人物像が一連の人物群の中でもひときわ強い突出感を見る者に印象づけているのである。こうした人物像の突出感は、浮き彫り本来の物理的な突出や、高さや大きさにおける他の人物像との相違にも基づいているとはいえ、ピクチャー・プレイン上に位置する柱というモチーフを遮蔽することによって増幅されていることは疑いえない。こうしたドナテッロの突出表現は、マンテーニャによる“突出モチーフ”と明らかな類似性を持つ。I. で述べたとおり、マンテーニャの“突出モチーフ”とは『聖母被昇天』におけるアーチ型支柱や『聖クリストフォロの殉教』における左右両端の柱といった現実空間と絵画空間との境界上のモチーフを遮蔽することによって、他のモチーフよりも突出しているかのような錯覚をもたらすものである。そして、ドナテッロのスキアッチャート法による浮き彫りの空間構成は、ピクチャー・プレインに位置する建築的モチーフとそれを遮蔽する突出モチーフという図式においては、マンテーニャのそれと一致しているのである。

マンテーニャがドナテッロのスキアッチャート法からインスピレーションを受け、“突出モチーフ”を生み出したという仮定は、さほど不自然ではないように思われる。既述した美術史的背景から両者の影響関係の必然性が導きだされるばかりでなく、“突出モチーフ”が絵画空間と現実空間、すなわち二次元空間と三次元空間との関係性に立脚する表現であることから、

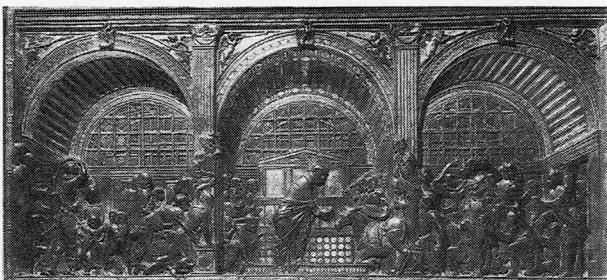


図8 ドナテッロ「ロバの奇蹟」

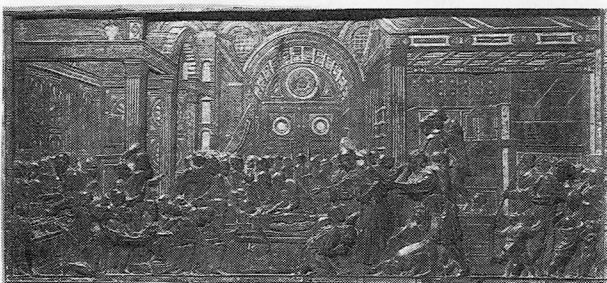


図9 ドナテッロ「吝嗇者の心臓の奇蹟」

まさに二次元芸術と三次元芸術との中間に位置するドナテッロのスキアッチャート法からの影響は軽視できないように考えられるからである。II. の初めに述べたとおり、ジョットが同時代の彫刻に触発されて《リリエーヴォ》の表現を試みたのと同様に、マンテニヤも彫刻家ドナテッロからの直接的な影響のもとに“突出モチーフ”（付言すれば、これもまた《リリエーヴォ》のひとつのヴァリエーションと考えられる）を創出したのではないだろうか。

IV. ドナテッロのスキアッチャート法における空間表現の変遷

前章では、ドナテッロ彫刻のスキアッチャート法の突出表現がマンテニヤ絵画の“突出モチーフ”に影響を与えた可能性に関して推論した。これを受け本章では、ドナテッロのスキアッチャート法の空間表現の変遷を詳しくたどり、マンテニヤ絵画におけるドナテッロの影響についてさらに考察を進めたい。

ドナテッロがスキアッチャート法を用いた最初の例は、オルサンミケーレ教会（フィレンツェ）の『聖ジョルジオ像』の台座を装飾する『竜を退治する聖ジョルジオ』（図10）の浮き彫りで、ここでは線遠近法に従った右端のポルティコの表現によって、浅い浮き彫りにもかかわらず深い奥行き感が示されている。その後、シエナの大聖堂付属洗礼堂の洗礼盤を装飾する浮き彫り『ヘロデの宴』

（1423-1434頃）（図11）において、ドナテッロはより精妙な構成のスキアッチャート法を試みた。すなわち、画面内のモチーフを数グループに分け、各グループをピクチャー・プレインと

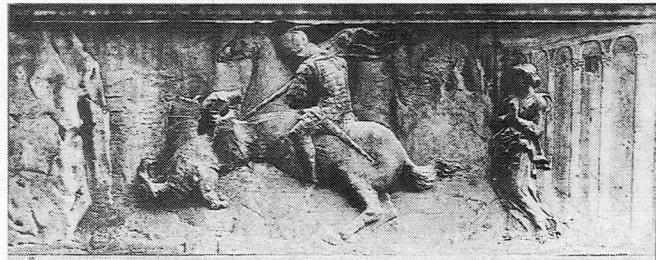


図10 ドナテッロ「竜を退治する聖ジョルジオ」

並行する複数の断面上に配して、

あたかも演劇の書割りが舞台の手前から奥へと何層も並べられているかのような空間構成を行ったのである。これらの断面をスキアッチャート法における“層”と呼ぶことにすれば、『ヘロデの宴』の“層”構造は次のように分析することができるだろう。まず、画面最前部の、ヘロデ王がヨハネの首を見て驚愕する情景が第1の“層”を形成する。そして、アーチ型窓を隔てたひとつ奥の部屋が第2の

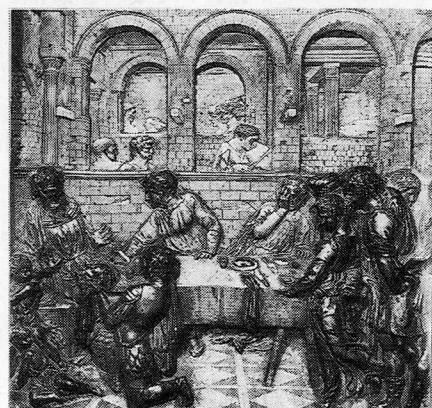


図11 ドナテッロ「ヘロデの宴」

“層”であり、さらに奥の、ヨハネの首を載せた皿

を持つ従者のいる部屋が第3の“層”を形成している

のである。そして、これら3つの“層”相互の遠近関係は、梁や柱などの建築的モチーフが線遠近法によって整合されているために極めて明確なものとなっている。このように、モチーフをいくつかの“層”に整理した上で“層”相互の遠近関係を線遠近法に基づいて処理すれば、“層”と“層”的間に存在するはずの間隙を視覚的に押しつぶしてしまうことが可能となる。この、空間を「押しつぶした」(schiacciato)表現がスキアッチャート法の本質と言えるだろう。

前章で述べたとおり、スキアッチャート法は、ドナテッロが線遠近法という方法論を自らの表現領域の中に採り入れた試みであった。彫刻家ドナテッロが絵画の方法論をこれほどまで意識し、積極的に自らの表現の中に受け入れた事実は、線遠近法によって実現された空間表現の革新性が二次元芸術と三次元芸術の領域を超えてすべての芸術家に大きな影響力を及ぼすものであったことを物語っている。また同時に、新様式の絵画に匹敵する表現を自らの造形において実現しようと決意した、彫刻家としてのドナテッロの自負心をも示すものもあるだろう。絵画と彫刻の優劣論がしばしば戦わされていた当時において、絵画の空間表現が新時代を迎えた事実がドナテッロに与えた衝撃は、容易に想像されるのである²⁵⁾。II. で述べたとおり、ジョットは彫刻の先駆的な試みに触発されて絵画における彫刻的表現である《リリエーヴォ》の表現を試みたが、ドナテッロは逆に、絵画の新しい方法論である線遠近法に触発されて彫刻におけるスキアッチャートを試みたと考えられる。すなわち、彼のスキアッチャート法は、浮き彫りの二次元性を最大に活用することによって絵画の表現をも包摂した、新しい三次元芸術の可能性の追及だったのである。

『ヘロデの宴』において成熟を見せたスキアッチャートの“層”構造は、前章でマンТЕニヤとの影響関係を検討したパドヴァの4面の浮き彫りにも見い出せる。すなわち、4つの画面のいずれにおいても画面最前部に密集する人物群によって第1の“層”が形成され、その奥の空間は、建築モチーフの線遠近法的処理によって整合されているのである。だが、ここで、パドヴァの作例では“層”構造が単純化されている事実に着目したい。すなわち、『ヘロデの宴』において3つの“層”が設けられていたのに対し、『新生児の奇蹟』では“層”は1つに減じているし、『ロバの奇蹟』ではアーチ型の窓に隔てられた2つの“層”が認められるものの、窓にはめられた格子によって第2“層”以奥の空間の印象が薄められているのである。こうした“層”構造の単純化は、奥への拡がりを“閉じる”というドナテッロの意図を感じさせる。さらに、『新生児の奇蹟』、『ロバの奇蹟』、『吝嗇家の心臓の奇蹟』の3場面に見出せる、

顕著なモチーフの突出表現も注目したい。

単なる物理的突出なら『ヘロデの宴』の手前に彫り出された最前部の人物にも認められるが、パドヴァの上記3場面に見い出されるモチーフの突出は、線遠近法と遮蔽法という2種の遠近法を複合してさらに強い視角的效果を狙っている。つまり、パドヴァの作例には、スキアッチャート法の本質を活かしながらもあえて奥行きを“閉じ”た上で、より手前に拡がる空間表現を指向したドナテッロの意思が感じられるのである。

ところで、ドナテッロが、より奥からより手前へと空間表現の指向を移した背景には、彼がスキアッチャート法における奥行き表現の限界に直面した事実があったのではないかだろうか。このことを考えるにあたり、ドナテッロがパドヴァに赴く前に制作した『聖母被昇天』(図12)と『キリストの昇天とペテロへの鍵の引渡し』(図13)の背景の処理を観察してみたい。両作品では、その主題上、空中に浮かぶ人物が主要モチーフとなるために、幾何学的モチーフではなく気体によって充填された背景を設定せざるをえない。ドナテッロは背景を細かい線刻による雲や霞などのモチーフで埋めて陰影グラデーションの表現を試みているのだが、奥行き感という点では視角的效果は薄く、主要モチーフと空間全体との位置関係も曖昧であり、『ヘロデの宴』に見られるような確固とした空間の整合性を得ることには成功していない。これが仮に絵画であれば、タッチと同時に彩色を工夫して豊かな奥行き感をもたらしたにちがいない。だが、大理石の浮き彫りにおいては色彩による描き分けやグラデーション効果を採用できないため、光しか存在しない空間の表現が絵画と比較して著しく平板なものとなってしまうのである。

ドナテッロのスキアッチャート法は、絵画が《濃淡法》によって表現する《リリエーヴォ》を文字通り《リリエーヴォ》である浮き彫りの突出によって活かし、線刻された建築モチーフによって線遠近法をも応用した新しい三次元芸術の試みであった。しかしながら、光だけに満たされた空間を表現する陰影グラデーション、すなわち《陰影法》においては、色彩が重要な

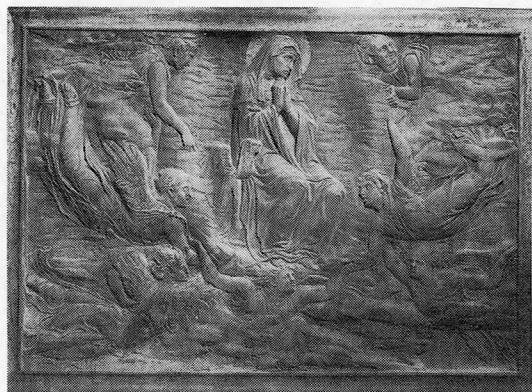


図12 ドナテッロ「聖母被昇天」



図13 ドナテッロ「キリストの昇天とペテロへの鍵の引渡し」

要素となる。したがって、ドナテッロは光の表現において浮き彫りの限界に直面し、その後に制作したパドヴァの浮き彫りではあえて奥行きを遮断する“閉じた”空間を設定したのではないかと推測されるのである。画面の背景を閉じてしまえば、より奥へ拡がる空間を表現する必要はなくなるからである。ただし、奥への拡がりを遮断することによってスキアッチャート法の画面のうちに展開される場面の厚みが減じられるのは避けられないことになる。そこで、ドナテッロは線遠近法を応用しながら浮き彫りの突出感を回復させ、より手前の空間を拡張することによって、視覚的表現の舞台を確保したのではないだろうか。すなわち、サンタントニオ聖堂のスキアッチャート法に見られるピクチャー・プレイン上の建築モチーフとその手前に立つ人物像は、より手前への拡がりを追及した結果、生み出されたものと推測されるのである。

浮き彫りの奥行き表現の限界に直面するに及んで、ドナテッロは再度、三次元芸術本来の突出感を回復させ、より手前の空間を指向するにいたった。換言すれば、ドナテッロのスキアッチャート法は、絵画の線遠近法に触発されて平面的な表現を模索したもの、その模索過程において本来の表現媒体である三次元芸術としての本質と限界を再認識せざるをえなかつたために、必然的に変質したのである。そして、このように変質したドナテッロのスキアッチャート法における空間の表現方法が、マンテーニャの“突出モチーフ”に継承されているのではないだろうか。つまり、ドナテッロが絵画から彫刻へと応用した空間表現が、マンテーニャによって再び絵画へとフィードバックされた結果、マンテーニャ絵画における“突出モチーフ”が生み出されたのではないかと推測されるのである。もちろん、スキアッチャート法では彫刻作品としての物理的な厚み、すなわちモチーフを盛り上げる技術によっても突出感を助長できるが、絵画ではすべてを平面において表現しなければならない。そこで、マンテーニャは精緻な写実によってピクチャー・プレインに位置する境界上のモチーフに確固たる視覚的存在感を付与し、この存在感を基盤として疑似現実空間ともいいうべき空間を形成した上で、“突出モチーフ”を創出したのである。

註

- 1) オヴェターリ礼拝堂の壁画装飾は、最初の契約が結ばれた段階ではマンテーニャを含む4人の画家に委嘱されていたが、制作の過程における共同制作者の相次ぐ離脱や死去により、多くの部分をマンテーニャが担当する結果となった (G. Fiocco, Mantegna — La Cappella di Ovetari nella Chiesa degli Eremitani, p. 19)
- 2) R. Lightbown, Mantegna, 1986, p. 52
- 3) E. Camerata, Mantegna, 1992, p. 4
- 4) K. Christiansen, Andrea Mantegna — Padua and Mantova, 1994, p. 20

- 5) オヴェターリ礼拝堂後陣部には『聖母被昇天』を中心として左右にふたつずつアーチ型に穿たれた窓がある。『聖母被昇天』のアーチ型支柱は、これら4つの現実の採光窓と形態的に相似することによって、礼拝堂の建築構造の中に極めて自然に溶け込んでいる。こうした建築構造との融和については、K. Christiansen の前掲書, p. 22を参照。
- 6) レオン・バッティスタ・アルベルティ著 三輪福松訳「絵画論」中央公論 1971, 第1巻, pp. 13-20
- 7) ヤコポ・ベッリーニが線遠近法の理論に精通していたことは、ルーブル美術館に残された彼の素描帳からも明白である。マンテニャがこの義父から線遠近法の理論を学んだ事実については、E. Bassi が強調している (E. Bassi, Gli Elementi-Classici degli Affreschi di Andrea Mantegna nella Cappella degli Ovetari, Padova, 1940 p. 4) ほか、K. Clark も言及している (ケネス・クラーク著 岡田温司訳『ヒューマニズムの芸術』白水社 1987, pp. 108-110)。
- 8) 『聖クリストフォロの殉教』の場面における画面枠の設定については、若山映子氏が「絵画空間をいっそう舞台空間に近づける」ものと指摘し、アルベルティの戯曲『フィロドッソ』の舞台構想との関係を示唆している (『世界美術代全集 イタリアルネサンス3』小学館 1994, p. 372)。
- 9) 《濃淡法》は、イタリア語でキアロスクーロ (chiaroscuro) と呼ばれる絵画の明暗表現のひとつである。キアルスクーロの訳語としては「明暗法」が一般的だと思われるが、本論では陰影法と明確に区別するためにあえて《濃淡法》とした。
- 10) アーウィン・パノフスキ著 中森義宗訳『ルネサンスの春』思索社 1973, p. 140
- 11) イタリア語の《リリエーヴォ》(rilievo) は「持ち上げる」の意を持つ動詞 rilevare から派生した語である。辻茂氏は、イタリアにおいて絵画の立体効果を表現するために《リリエーヴォ》の語が用いられていることについて、チェンニーニの『絵画術の書』(1400頃) やクリストフォロ・ランディーノによる記述 (1481) などの例をひいて論じている (辻茂著『遠近法の誕生——ルネサンスの芸術家と科学』朝日新聞社 1995, pp. 138-154)。
- 12) R. Longhi, Breve Ma Veridica Storia della Pittura Italiana, 1988, p. 35 参照。
- 13) S. Bettini/L. Puppi, La Chiesa degli Eremitani di Padova, p. 59, A. Paolieri, Paolo Uccello/Domenico Veneziano/Andrea del Castagno, 1991, p. 12
- 14) S. Bettini/L. Puppi, 前掲書, p. 59
- 15) アンドレア・デル・カスター二ニョとマンテニャの造形上の類似について、E. Bassi はオヴェターリ礼拝堂後陣部のヴォールトに描かれた聖人像の怒りを含んだように見張られた目の表現に見出している (E. Bassi, 前掲書, p. 3)。また、G. Fiocco もオヴェターリ礼拝堂の同じ聖人像にアンドレア・デル・カスター二ニョの顕著な影響を認め、パドヴァ派の造形の源泉がフィレンツェ派に求められることの証左とした (G. Fiocco, The Ovetari Chapel and Its Decoration, p. 24)。さらに、R. Lightbown は、固定された視点から眺められることを想定したアンドレ

ア・デル・カスター尼の上記の聖人像が、オヴェターリ礼拝堂壁画の「刑場に引かれる聖ジャコモ」の空間構成に影響を及ぼしたとしている（R. Lightbown, 前掲書, p. 34）。

- 16) S. Bettini/L. Puppi, 前掲書, p. 93
- 17) ジョルジョ・ヴァザーリ著 平川／小谷／田中訳『ルネサンス画人伝』1982, pp. 55-56
- 18) 1449年4月2日および4日に、スクワルチオーネが5リレ16ソルディを受け取ったことが記録されている（V. Herzner, *Regesti Donatelliani*, No. 203）。
- 19) 塚本博氏は、パドヴァにおけるドナテッロの主祭壇制作にスクワルチオーネが参画したことによって、スクワルチオーネの多くの弟子たちがドナテッロ芸術の創造のプロセスにじかに触れえたことを指摘している。（塚本 博『イタリアルネサンス美術の水脈』三元社, 1994, pp. 69-70）。
- 20) オヴェターリ礼拝堂壁画の共同制作者であったニコロ・ピッツォロは、ドナテッロのサンタントニオ主祭壇制作において、浮き彫りパネルのキャスティング作業などに従事していた（S. Bettini / L. Puppi, 前掲書, p. 73）
- 21) G. Fiocco はニコロ・ピッツォロの制作したオヴェターリ礼拝堂の主祭壇（テラコッタ）に見られる造形に、ドナテッロからの影響を読み取っている（G. Fiocco, 前掲書, p. 24）
- 22) マンテーニャ芸術におけるドナテッロの影響については、21) の G. Fiocco による指摘のほかにも、古典古代のモチーフに関する指摘（E. Bassi, 小佐野重利）や、線遠近法を駆使した空間構成に関する指摘（K. Clark, K. Christiansen, E. Camesasca）などがなされている。
- 23) K. Christiansen, 前掲書, p. 20
- 24) スキアッチャートとはイタリア語で「押しつぶす」を意味する動詞 *schiacciare* から派生した語である。スティアッチャートともいう。
- 25) ドナテッロが絵画の線遠近法から強い影響を受けた事実については、Bonnie A. Bennett と David G. Wilkins がその共著書の中で指摘している（Bonnie A. Bennett/David G. Wilkins, *Donatello*, Oxford, 1984, pp. 135-144）。