

マンテーニャ作エレミターニ聖堂

オヴェターリ礼拝堂壁画における遠近法

《キーワード》マンテーニャ オヴェターリ礼拝堂

盛本直美

はじめに

アンドレア・マンテーニャ (Andrea Mantegna, 1431-1506) が、その生涯を通じて線遠近法に対して変わらぬ情熱を注ぎ続けてきたことはよく知られている。アルベルティによって一四三〇年代に理論化された遠近法は、一四四〇年代から相次いでヴェネツィア周辺を訪れたフィレンツェの画家たちによって、オヴェターリ礼拝堂装飾¹⁾ (図1) に従事していた若きマンテーニャのもとへもたらされた。その主だった仲介者たちは、アンドレア・デル・カスターニョ (一四四二年頃)、フィリップ・リッピ (一四三〇年代半ば)、ピエロ・デッラ・フランチェスカ (一四四九年フェラーラに滞在)、パオロ・ウッチェロ (一四四〇年代)、ドナテッロ (一四四三―五三年) などである。本稿では、特にオヴェターリ礼拝堂内の右壁「聖クリストフォルス伝」の最下層に描かれた《聖クリストフォルスの殉教

と遺体の運搬》を取り上げ、マンテーニャが様々な画家たちから受けた影響を消化・再解釈した結果生み出した、彼独自の遠近法について考察したい。

一・マンテーニャとアルベルティ

これまで、マンテーニャの遠近法という議論においては、この画家を特徴づける手法のひとつとして知られる、凝視的遠近法(作品の消失点を通常より低い位置に置くことで、下方から見上げたようなイリュージョンを観者に与える技法)が取り上げられることが多かった。またその際、この若い画家に大きな影響を与え、「トスカーナ芸術とパドヴァ芸術(マンテーニャ)とを結ぶ²⁾」役割を果たしたとされるドナテッロは、マンテーニャと同時期にパドヴァのサントニオ聖堂(サント)で作品を制作していることから、特

にサント主祭壇の浅浮彫り（一四四七年頃）（図2）と本作品との密接な関係が指摘されてきた。

しかし、その議論はオヴェターリ礼拝堂左壁「聖ヤコブ伝」の中層と下層との関わりに終始している。なぜならこれらの作品には、ドナテッロの主祭壇から直接借用したと考えられる人物像（主にそのポーズや衣襲、人物像の彫塑的な様子から）が多く見られると同時に、ドナテッロがこの時期に頻繁に使用している仰視的遠近法も採用されているからである。実際、《聖クリストフォールの殉教と遺体の運搬》（図3）の消失点は、他の礼拝堂内装飾と比べてかなり高い位置に置かれている。つまり、凝視的遠近法が使用されていないのである。そのため本作品は、先行するマンテーニャ研究においても積極的に取り上げられることが少なかった。研究者の中には、凝視的遠近法の使用を重視し、それをマンテーニャの様式発展の目安として考える者もいる。⁴これに従うと、《聖クリストフォールの殉教と遺体の運搬》は、マンテーニャが初めて仰視的遠近法を使用した、サントニオ聖堂のファサード《二聖人の間のキリストのモノグラム》（一四五二年）（図4）以前の作品であり、つまりは「観者の視点を考慮していない」⁵、この画家における遠近法の未発達な段階の作品であることになる。しかし、マンテーニャはすでに本作品においても、観者の視点を十分に考慮していたと考えられる。ではなぜ彼はこの右壁最下層においては仰視的遠近法を使わなかったのだろうか。また、この画家がここで使用した遠近法とどのようなものであったのだろうか。

先ほども述べたとおり、《聖クリストフォールの殉教と遺体の運

搬》の消失点は左画面《殉教》の中央の柱上、こちらに横顔を見せながら矢を引いている人物の頭部の高さであり、これは両壁の他の装飾サイクルと比べ、かなり高い位置にあると言える。このことは、アルベルティの「中心点（消失点）」は、底辺からの高さが描こうとする人物の身長よりもやや低ければ適当である。…それが描かれた人物よりも高いか、あるいは低すぎる場合にこの理論はどんなに有害なことであろう。⁶という考えと関係があるのかもしれない。

マンテーニャとアルベルティとの関係については、ムラーノが《聖クリストフォールの遺体の運搬》（右画面）の画面前方に描かれた聖人の大きな体などについて、『絵画論』の記述と合致する点をいくつか挙げている。⁷しかし、ムラーノもまた、依然として最もアルベルティの影響の強い作品は左壁最下層に描かれた《聖ヤコブの殉教への道行》であるとして、ヤコブ伝の重要性を強調している。また、ライトボーンも一四四九年の九月二十七日以降に制作された「ヤコブ伝」最上層に一点消失点が使われていないことから、一四四九年五月のフェラーラ訪問の際にはアルベルティとの接触はなかったとするなど、この問題をヤコブ伝に関連して考察している。⁸そして、それ以後の記録がないことから、いつどこでマンテーニャがアルベルティ（もしくは彼の著作）に触れたのかということは分からない。しかし前述のとおり、マンテーニャが、アルベルティの影響を受けたフィレンツェの画家たちを介して、間接的にしても一四四〇年代にはすでにその理論を学んでいたことは確かである。

彼らから影響を受けた後、この年青い画家は、以前より不和であった同工房の兄弟子にあたるピゾーロから自由になり、¹⁰アルベルテ

イの遠近法理論を実践しようとした。その結果、クリストフォルス伝最下層においては、左右の壁画装飾の均衡を崩してまでも、礼拝堂内の他の装飾のような画面ではなく、ふたつの区画をつなげたより広い画面を採用した。¹²なぜなら、アルベルティの主張する一点消失点遠近法は、細かく分割された小さな縦長の画面においてよりも横長の画面においての方が、明らかにその高い効果を期待できるからである。

この点に関して、前出のドナテッロによるサンタントニオ聖堂主祭壇の浅浮彫りは、《聖クリストフォルスの殉教と遺体の運搬》とも密接な関係にあると考えられる。ドナテッロは、この横長の画面(57×123cm)において、非常に高い遠近法効果を実現している。マンテーニャは彼から細かなモチーフを援用しているというよりもその空間構成、つまり遠近法によるイリュージョンや画面に統一感を与える手法を学んでいる。特に《悔悛する息子の奇蹟》(図2)においては、画面両端に建築物を置く構図、画面奥の小さい人物像、そして遠近法効果を高めるために多用されたグリッド(マンテーニャ作品においては床とペルゴラの格子で代用されている)などマンテーニャ作品を彷彿させるものが随所に現れている。また、画面中央の右脚を挙げた人物像なども類似している点であろう。唯一の相違点として、《聖クリストフォルスの殉教と遺体の運搬》では、画面の中央を空けるといふ構図が採用されていないことが挙げられる。この構図は、後にマンテーニャの義父になるヤコポ・ペリーニ¹³など、遠近法に卓越しているといわれる画家たちにも多用されているように、高い遠近法効果を実現するものである。マンテーニャが、

なぜこの構図を使用しなかったのかという議論は後にふれるが、いずれにしても彼は、《聖クリストフォルスの殉教と遺体の運搬》において、アルベルティの主張する遠近法理論を実現するべく横長の画面を得、そこに一点消失点を置いた。しかし同時に彼は、ここでアルベルティの遠近法理論の限界をも知ることになる。元来、彼の理論は正面から、画面と直交する視線を前提としており、だからこそ観者の視点と作品の消失点の一致が可能になる。しかし本作品は、礼拝堂内に描かれた壁画装飾である。礼拝堂装飾とは、ひとつには建築物内に、つまりは限られた空間内に描かれるものであり、そしてその礼拝堂とは祈りの空間であって、そのため必然的に観者の視線が主に中央の祭壇へ向かうという、大きな制約を持つものである。後に見ていくように、同時代の壁画画家たちはこの限られた空間を装飾するために様々な問題に立ち向かわなければならなかった。それは、まだ年若いこの画家にも例外ではなく、彼は「聖クリストフォルス伝」最下層において、アルベルティ遠近法の限界を克服し、それを実際の空間に適応させるといふ難題に挑んだのである。

彼が取り組んだ難題として、ひとつには視距離の問題が挙げられる。アルベルティは、作品を眺めるのに「一定の距離がなければ描かれたものは決して実物と同じようには見えない」¹⁴として、作品と観者の距離(視距離)の重要性について触れている。しかし、ここでは具体的な視距離は示されておらず、後の画家たちによって著された遠近法に関する研究書においても、その数値はそれぞれの作者によってまちまちである。例えばレオナルドはその距離を、描かれた対象の大きさの二十倍ないし三十倍、または画面の最大寸法の

二倍から三倍とることを勧めているが、初期の遠近法絵画において想定されていた視距離は、これより短かったようだ。¹⁵しかし大体のところ、理想的な視距離は描かれる画面の最大幅の一・五倍から三倍におさまっている。つまり、大きな画面であればあるほどそれを見るべき距離は長くとられなければならない、礼拝堂など建築物内の壁画においては、あらかじめ作品の描かれる場所が制限されているため、画家にとってその建物の大きさや構造は、非常に大きな問題となってくる。オヴェターリ礼拝堂壁画において(図5)、左右の壁画を六つに区切った一区画の底辺は330cmである。しかし、マンテーニャは、《聖クリストフォロスの殉教と遺体の運搬》では二つの画面をひとつに繋げたために、その底辺は他サイクルの倍の660cmとなっている。そのため理想的な視距離は、この一・五〜二倍の990〜1320cmとなり、これは礼拝堂横幅の885cmを超えるものであった。さらに、作品の下方に視中心が置かれると視距離は短くなる、というホワイトの指摘に従うと、¹⁷本作品は、消失点の位置の低い仰視的遠近法を採用したヤコブ伝最下層よりも、より長い視距離を必要とするのである。この問題を解決するために、つまりは、十分な視距離を確保するために、マンテーニャは観者が作品に向かつて斜めの位置である礼拝堂の入り口に立つこと、言い換えると画面を斜めにみる観者の視点(視線)を想定して描いたとは考えられないだろうか。¹⁸このことはまた、観者が祭壇画を正面に見て立つ場合が多いという礼拝堂空間に特有の事情にも合致する。

視距離と作品が描かれる壁面サイズとの関係に対する画家の関心は、すでにジョットに見られる。彼は、アッシジのサン・フランチ

エスコ聖堂上堂(一二九七―九九九年)(図6)において、スクロヴェーニ礼拝堂(一三〇五―一〇年)(図7)の側壁と同様に画面を細かく分割する手法を使用している。しかし、ひとつの区画のサイズは前者が270×230cmであるのに対し、後者は231×202cmと小さい。これは描かれた空間の大きさと密接な関係にあるように思う。スクロヴェーニ礼拝堂の横幅は842cmで、アッシジに比べると非常に狭いのである。つまり、ジョットは横幅の狭いスクロヴェーニ礼拝堂においてはより小さい画面を採用し、必要な視距離を短くしたと考えられるのである。もちろん、これは、アルベルティによって遠近法理論が整理される以前の作品であり、ジョットが視距離について理論的に考慮していたのかは疑わしいが、経験的にまた感覚的に画面の大きさを選択したということは十分に考えられる。第三章で詳しく見ていくが、それは、後にフィレンツェのサンタ・クロッチェ聖堂のペルッツィ礼拝堂壁画(一二三二〇年)(図8)において、この画家がマンテーニャ作品と同じく、斜めからの視線に 대응するような構図を採用していることから推測できる。¹⁹実際、この礼拝堂は、壁画の底辺が450cmもあるにも関わらず、礼拝堂の幅が600―700cmとオヴェターリ礼拝堂よりも狭いのである。ジョットの作品群においては、単にアーチや建築物の片側を見せることで観者の斜めからの視線に対応させるということに終わっているが、これもまた、作品の置かれる建築物の構造による制限を打破しようとした成果であるという点で、同じベクトル上にあるといえるであろう。

マンテーニャにとって大きな画面を得ることは、フィレンツェか

らの新しい絵画手法である遠近法の効果を増大させ、作品をひとつの窓のように見せるため、さらに進んで考えると、ひとつの統一された空間として構成された礼拝堂を実現する上で必要不可欠であった。彼はその要請に従い、必要な視距離を得るために斜めからの視点を考え出したのではないだろうか。しかし、同時にマンテーニャは、《殉教と遺体の運搬》が、真正面からではなく斜めから見られることによって生じる弊害をもよく理解していたと思われる。彼はその弊害を避け、アルベルティの遠近法を乗り越えるために、作品内の個々のモチーフにある工夫を施している。

二・オヴェターリ礼拝堂の遠近法

《聖クリストフォールの殉教と遺体の運搬》の画面中央には、円柱によって分割された左右の情景にまたがって、葡萄の蔓棚（ペルゴラ）が描かれている。このモチーフは、先行する聖クリストフォールス伝の図像には見られないものである。そもそもペルゴラは、遠近法の流行にもなつて、その効果を高めるための補助的役割を担うべく作品中で多用されたモチーフのひとつであった。遠近法の補助的モチーフとは、室内空間においては格子状天井であり、町の風景においては格子状床であった。しかし、「羊飼いの礼拝」や「降誕」など、荒野を舞台とした主題が描かれる際には、画面に奥行きを与える手段として木の梁が格子状に組み合わされた小屋や葡萄のペルゴラが使われたのである。さらにこのモチーフが描かれ始めた時期は、オヴェターリ礼拝堂の左壁「聖ヤコブ伝」のように壁面を

細かく分割し、それぞれの区画にひとつずつエピソードを描きこむという伝統的な画面分割方式が消え、本作品のようにより大きな統一画面を得た時期（一四二五年前後）²⁰や遠近法の誕生の時期と符合しているのである。レオナルドによって空気遠近法が考案される以前、遠近法が基本的に建築物内部の天井や床の線に頼っていた時期には、ペルゴラは戸外の場面で奥行きを示すのに必要なモチーフであった。マンテーニャ作品においてもまた、ペルゴラの格子柄が中央に置かれた一点消失点を導く働きをしていることは疑いがない。しかし、モチーフの果たしてきたこのような役割を考えると、ここでひとつの矛盾が明らかになる。本作品において、画家が真正面からみた観者の視線を中央の消失点に収束させ、アルベルティの遠近法理論を実現することを意図していたなら、最も目立つ位置にあるペルゴラと城は、完全な左右対称で描かれるべきであったのではないだろうか。²¹ その方がより高い効果をあげることは明らかである（図9）。しかし、マンテーニャはこのペルゴラと城を描く際に、左側の《聖クリストフォールの殉教》画面の比重をやや大きく、つまり左右非対称に表したのである。特にペルゴラにおいては、右画面（《遺体の運搬》場面）のものが途中で朽ち果てて描かれるなど、左右の均衡が崩されていることは明白である。

これは、どのような意味を持っているのだろうか。遠近法は視覚を合理化したものととして、客観的なものの見方を可能にしたと考えられがちであるが、その一方でイリュージョンの世界を構築するという特徴をも有する。つまり、あるものを小さく描くことによって実際には同じ平面にあるものを遠方にあるようにみせかけることも

できるし、その逆に遠くにあるものを大きく描くことによって、事物を実際よりも近くにあるかのように見せることも可能なのである。このような遠近法の特徴に関して、プリニウスはある逸話を伝えている。²² 高い塔の上に建てるミネルヴァ像を制作する際に、フエイディアスは四肢が間延びし、大口で長い鼻の不格好な像を造りあげ非難を浴びたが、その像を所定の位置に置くと、それは喩えようもなく美しく映えたという。つまり、地上から遠い距離にある頭部を、観者により近い距離にある足に比べて長く表したところ、地上から見上げると、長く表された頭部は実際よりも短く見え、その結果観者の近くにある手足と均整がとれ、美しく見えたというのである。この遠近法の手法は、すでにウイトルウィウスによっても紹介されている。²³ さらに、デューラーはこれを図解し（図10）、バルトルシャイテスは、ミケランジェロによるシステイーナ礼拝堂の《最後の審判》において、地表、中間部分、天上という三つの領域がだんだんと大きくなっていく理由としてあげている。²⁴

マンテーニャは、この古来よりの手法を、本作品が礼拝堂入り口から、斜めの視線で鑑賞される際に生じる、ある問題点を克服するために使用した。その問題とは、左画面（つまり礼拝堂入口からみて奥の画面）が、観者から見て手前画面より遠くなる、つまり描かれたモチーフが小さく見えるということである。本作品において、左右の場面は互いに従属することのない別々の独立したエピソードであり、マンテーニャは両者のうちどちらかの場面が小さくなることによって、その印象が薄まる危険を避けたいと思つたにちがいない。そのため彼は、はるか昔にフエイディアスがしたように、²⁵

手前画面のモチーフに比べて、奥画面のそれにより大きな比重がかかるように描いたと考えられるのである。さらに作品中、最も左端に描かれた柱に縛られた聖クリストフォルスは、上の二層に比べて最も大きな体をもっている。この聖人の体の大きさが、壁面の下層にいくに従って大きくなることはすでに指摘されているが、²⁶ 《聖クリストフォルスの殉教と遺体の運搬》の最左端に立つ聖人の体が際立って大きく描かれているのは、作品の見られるべき場所から最も離れているからではないだろうか。そう考えると、右端に極端に小さく描かれた子どもは、前述のムラーノの言うように、横臥したクリストフォルスと対比されているのではなく、左端の聖人と対比されていると言えよう。また、左画面でこちらに後ろ姿を見せているふたりの人物は、右画面の人物像に比べて手前に立っているように描かれている。つまり、マンテーニャは、左画面のモチーフを右画面に比べて手前に大きく描くことで、左画面（奥側）全体が前方にせり出して見えるような効果をつくり出し、斜めからの視線に耐えるべく、左右画面のモチーフの大きさに釣り合いをとったと考えられるのである。さらに、左右画面の空の色の違いは、²⁷ 物語が異なつた日に行われたということを示すためではなく、一般に寒色は画面から後退し、暖色は手前に飛び出して見えるという色彩の特徴を活かし、²⁸ 左画面をさらに手前に押し出す手段として利用したと考えられる。

三・多重空間の構成

これまで述べてきた通り、まだ若いマンテーニャがすでに遠近法に対する非常に強い探究心を持つていたことは明らかである。彼は観者の視線を考慮して、《聖クリストフォールの殉教と遺体の運搬》の絵画面面を一点消失点によって統合し、同時に礼拝堂の建築構造に従って画面に若干の修正を施した。さらに、彼は礼拝堂という限定された建築空間の中で、観者の視線を誘導すべく、言い換えればと礼拝堂中に描かれた物語の中に人々を誘うべくもうひとつの仕掛けを施した。それは、ペルゴラと同じく遠近法効果を強調するためのモチーフとして多用されてきた、床の格子柄である。興味深いことに、本作品において、描かれた床の格子柄は、柱によって二つに分けられた左右の場面で、その大きさが異なっている。これは、マゾリーノによるサン・クレメンテ聖堂サクラメント礼拝堂入り口（図11）の《受胎告知》（一四六一―六二年）に描かれた天井に見られる手法を喚起させる。ここでは、大天使が立つ空間とマリアが祈りを捧げている空間、そしてそれぞれの人物の背後に広がる空間など、その画面は合計四つの空間に分けられている。各空間の関係は複雑で、聖母の後ろの空間は天使のそれよりもやや奥に位置しており、この遠近関係をマゾリーノは天井の格子柄で強調している。一番手前にある格子が大きいのに対して、奥ではやや小さめに描かれているのである。同様の工夫は、ピッテイ宮パラティーナ絵画館所蔵のフィリップ・リッピによるトンド《聖母子と聖アンナの生涯》（一四五二年）や、ゴッツォリの《サロメの舞踏》（一四六一

―六二年）（図12）にも見られる。踊るサロメの奥の部屋では同じサロメが彼女の母親にヨハネの首を差し出しており、ふたつの部屋の天井の模様を替え、奥の格子模様を少し小さく描くことで部屋の前後関係を、つまり、異時同図法で描かれた複数の情景の違いを際立たせている。

マンテーニャ作品において、左画面（奥側）の床の格子が右画面よりも小さいということは、左画面の方を奥に見る、つまり礼拝堂の入り口から見る視点を考慮していたと考える根拠となる。しかし、ここでより複雑な問題が提起されることになる。なぜなら、前述のとおりマンテーニャは、中央に描かれた城やペルゴラにおいては奥側の比重がより大きくなるように描いた。しかし、床面においては奥画面のほうを小さく描き、祭壇の方向へ視線を誘導する線を示唆したのである。彼は土台となる床においては、視線が実際の建築空間に基づいて礼拝堂奥へと進むように、一方で、その床の上に描かれた登場人物や物語の舞台装置については、観者の立つ前方にせり出して見えるように構成したと考えられるのである。つまり絵画空間においては、ペルゴラによって一点消失点を、礼拝堂内の建築空間においては、床の格子柄やその他のモチーフによって祭壇画《聖母被昇天》の方向に消失点を暗示したのである。第一章で触れた通り、本作品の中央に描かれた城は、画面奥方へと向かう視線を妨げるものであり、遠近法効果を低めるものであるとも言える。そのため、作品の広がりやむしる画面の左側の空間によって暗示されている。また、中央や右端の柱の影、人物像の影が右側に落ちていることから光は左方向、つまり実際の礼拝堂内に差し込む光を考慮して

いることが分かる。さらに、画面右上に描かれた赤い旗によって左方向に導かれた視線は、左端に描かれた巨大な聖クリストフォールの体にいたって止まる。つまり、視線は礼拝堂奥の祭壇へ、そしてその背後に描かれた《聖母被昇天》へと導かれるのである。このような部屋の奥に向かう視線の誘導は、「ヤコブ伝」においても見られる。《ヘルモゲネスの洗礼》、《ヤコブの殉教への道行》そして《ヤコブの殉教》においては、大きな建築物を画面左側に置くことで右方に広がる空間がつけられている。また、画面を分ける裝飾枠の上に描かれた少年像(図13)は右側、つまり礼拝堂奥に向かつて体を傾けており、彼の視線もその方向を示唆している。

このような、祭壇画を中心とした観者の立ち位置及びその視線を考慮したと考えられる作品は、マンテーニャ以前にも見られる。ジヨットは、スクロヴェーニ礼拝堂の正面アーチ部分最下層の左右に描いた《小礼拝堂》(図14)において、観者が身廊の中央に、祭壇画を正面にして立つと、左右の作品がやや斜めから見なければならぬことを考慮した。彼は祭壇画の中央に、消失点を仮想し、画中のヴォールトを、左側の作品においては左方が、右側の作品においては右方がそれぞれ見えるように描いている²⁹。また、これと類似した手法は、ブランカッチ礼拝堂の入り口正面祭壇の左右に描かれた壁画下層《己の影を投じて病者を癒す聖ペテロ》(左)と《共有財産の分配とアナニヤの死》(右)(図15)に見られる。この作品において、祭壇画によって左右に分けられた二場面は共通の消失点を有し、その点で《聖クリストフォールの殉教と遺体の運搬》と同様にドナテッロの《悔悛する息子の奇蹟》と結び付けられている³⁰。マザ

ツチヨは、祭壇画で分けられたこの二枚の作品を一枚の画面と見立てたために、各作品を祭壇の真正面から、つまり個々の作品に対しては幾分斜めから眺める視線に対応するように、人物の配置や背景の建物を描いた³¹。さらに、アレツツォのサン・フランチェスコ聖堂のピエロ・デッラ・フランチェスカによる《受胎告知》と《コンスタンティヌス帝の夢》(図16)もまた同様の描かれ方をしている³²。祭壇左側の《受胎告知》に描かれた柱は右方向から、つまり祭壇の背後にある実際の窓からの光を示唆しており、また右からの視線を考慮し、画面上方の窓においては、やや部屋の内側に向いた左側の窓扉だけが観者の方に姿をみせるように描いている。一方、右画面《コンスタンティヌス帝の夢》では、左端の人物はこちらに背中をむけており、逆に右端の人物は観者のいるべき地点、つまり礼拝堂中央の側に体を向けている。これは、《聖クリストフォールの殉教》に描かれた、聖人と後ろ向き的人物との関係によく似ている。もちろん、ここに挙げた数点の作例は礼拝堂の側壁ではなく、祭壇側の壁面に描かれており、マンテーニャ作品と幾分異なっている。しかし、前章で見たジヨットによるフィレンツェ、サンタ・クロッチェ聖堂のペルツツイ礼拝堂壁画のように、側壁に描かれた壁画によって祭壇画への奥行きが示される例もある。

ここまで、マンテーニャがひとつには絵画平面上の奥行きを、もうひとつには礼拝堂の奥に向かう方向性を暗示するために、異なるふたつの消失点(ひとつは想定上のもの)のもとに、礼拝堂壁画を構成したことを明らかにした。ここで、画面に二点の消失点を置くことによって、二つの異なった視線を誘導し、それによって二つの

空間を創造した例を見たい。ウッチェロによる《ノアの泥酔》の上に描かれた《大洪水》（一四四六—四八年頃）（図17—a）において、両画面の主人公であるノアは、画面右奥の鳩を放す老人とその手前の神に祈る人物として二度登場するが、そのふたつの人物像がほぼ重なって描かれているために物語がどこで分かれているのか判別しがたい。しかしふたりのノアは、実は両端の箱舟によって導かれる消失点のもとにそれぞれ立っているのである（図17—b）。³³つまり、ウッチェロは消失点をふたつ設けることによって、物語を中央で分けるのではなく、奥の場面と手前の場面とに分けて描いていることがわかる。後方の場面で方舟の上に立つノアは、前方では洪水が去ったため方舟の外に出ている。物語は奥の方から前方へ語られており、観者は物語を読むために視点を前後に移動させる。ウッチェロがこうした複数の消失点を利用したのは、観者の物理的立ち位置を考慮したからであるということがすでに指摘されている。³⁴さらに彼は、《幼子の礼拝》（一四四六年頃）（図18）においてもふたつの消失点を使用している。ここでは、前景にイエスを礼拝するマリアとヨセフ、左後景に「羊飼いの告知」が描かれている。消失点は左右の画面上部に置かれており、これによってふたつに分割された空間は、マリアを中心としてそれぞれ横方面への広がりを得ている。こうした特徴や、右側面に置かれた消失点を導く馬小屋の格子状の屋根から、この作品もまた《ノアの泥酔》と同様、マンテーニャ作品と非常に類似していることが分かる。一方で、ウッチェロは、同じく旧約聖書伝の一部として描かれた《動物とアダムの創造》（一四三二—三六年頃）では、作品を囲む枠（縁柄）として描かれた白

黒の線によって導かれる一点消失点を、画面中央に置いている。このような、「ノアの物語」と「創造」との間の遠近法の変化は、同じサイクルでありながら両者の制作年代がかなり離れていることに起因するだろう。ウッチェロは、一四三〇年代から一四四六年頃の間、フィレンツェの一点消失点による画面統一を敢えて斥け、消失点を複数設けることで独自の効果を生み出した。もちろんこれらの複数の消失点は、いずれも絵画平面上に置かれたものではあるが、この「常軌を逸するほどに遠近法研究にのめりこんだ」画家による複雑な多重空間の創造は、マンテーニャが自らの様式をアルベルティの遠近法から発展させる際に、大きな影響を与えたことは間違いないだろう。さらに先に述べたウッチェロの様式移行期にあたる一四四〇年代には、この画家がパドヴァに滞在していたことが明らかに³⁵なっており、この事実が示す意味は大きいと思われる。

マンテーニャは、絵画平面上においてはペルゴラを利用し、中央に一点の消失点を置くことで横長の画面を完全に統一し、アルベルティ的遠近法を実践した。一方、舞台の土台となる床の格子には、礼拝堂の実際的な利用の要請に従うために観者の視線を礼拝堂奥の祭壇へと導く役割を負わせた。このことは、本来遠近法を強調するためのモチーフである床の格子以外に、さらに同じ役割を果たすペルゴラをも画面に描きこんだ理由ともなっている。つまり、床とペルゴラは、ともに消失点を導く役割を与えられてはいるが、その導く視線の方向は異なっているのである。この複雑な空間構成は、二点の消失点をもって絵画空間を分けた、《洪水》や《幼子の礼拝》に見られるウッチェロの手法を喚起させるものであるといえよう。

おわりに

オヴェターリ礼拝堂装飾は、当初、数人の画家たちが関わったものであったが、様々な問題を経て、最終的には若きマンテーニャの手に任され、彼によって完成されたものであった。彼は《聖クリストフォールの殉教と遺体の運搬》において、この画家の初期作品に見られる特徴として頻繁に取り上げられる仰視的遠近法から離れ、より大きな横長の画面を得て、アルベルティの説く一点消失点を前提としたフィレンツェ絵画的遠近法を試みた。そしてその結果、この理論の限界や矛盾に直面し、実際の建築空間に適応させるために画面に様々な工夫を凝らした。マンテーニャは、生涯を通じて空間的イリュージョンを探求し続けた画家である。古代研究を通じて古典古代のモチーフを時代錯誤なしに正確に描くことや、遠近法に注いだ情熱は、研究者たちによって再三論じられてきた。彼を特徴づけるそれらの要素は、すべて描かれたものの逼真性を導くものである。彼は、オヴェターリ礼拝堂装飾において人物像や建築物など個々のモチーフに対する関心から発展し、観者の視線を考慮することとで、描かれた作品の設置される空間をも構成することを目指したと考えられる。それは、後の大作、マントヴァのパラッツォ・ドゥカレのカメラ・デリ・スポージ（婚姻の間）装飾（一四六五―一七四年）によって完成される。そこでは、ひとつの空間を統一された作品で覆い、観者のいる現実空間と結び付けるといふ試みが完全な形で実現されている。また、空間構成に対する彼の関心が一生続いたことは、一四七六年にマントヴァの自邸の設計を手掛け、本来壁

画が描かれる器である建築空間さえも自らの手で造りあげたことからもわかるのである。

註

- (1) 本作品は、一九四四年の空爆のため破壊され、一八八〇年頃より修復のため別の場所に保管されていた《聖母被昇天》と《聖クリストフォールの殉教と遺体の運搬》だけがこの被害を免れた。部分的にはあるが残っている《聖大ヤコブの殉教》と《聖大ヤコブの裁判》についても損傷は激しく、作品の詳細については破壊前に撮影された作品をまとめたVittorio Moschini, *Gli Affreschi del Mantegna agli Eremitani di Padova*, Bergamo, 1944. とパリのジャック＝マール・アンドレ美術館に所蔵されているコピーに頼った。
- (2) Giuseppe Fiocco, *L'arte di Andrea Mantegna*, Bologna, 1927, p.8.
- (3) ドナテッロは一四四三―一五三年、マンテーニャは一四五一―一五三年に、ともにサンタントニオ聖堂で制作している。
- (4) Martha Levine Dunkelmann, 'Donatello's Influence on Mantegna's Early Narrative Scene', *Art Bulletin*, LXII, 1980, pp.226-35; E. Tietze-Conrat, *Mantegna*, London, 1955, pp.7-10; Ronald Lightbown, *Mantegna: with a Complete Catalogue of the Paintings and Prints*, Oxford, 1986, pp.47-51など。
- (5) Cesare Badini (a cura di), *Mantegna e la prospettiva*, Mantova, 1983, p.16.
- (6) レオン・バツティスタ・アルベルティ、三輪福松訳、『絵画論』、中央公論美術出版、一九九六年、二二六頁。
- (7) 「ティマントスは、昼寝をしているキュクロプスを描く際にその横にサテュロス巨人の親指ほどの大きさに描いた」（上掲書、二五頁）という記述と《遺体の運搬》前方に描かれた小さな子どもとを関連させている。Michelangelo Murano, 'Mantegna e Alberti', *Atti del VI convegno*

internazionale di studi sul Rinascimento, Firenze-Venezia-Mantova, 1965, pp.103-132.

(8) それ以前は、二人一組で制作していたピゾーロとマンテーニャは、「聖ヤコブ伝」制作に関して、一四四九年九月二十七日付けで制作箇所の分担を定めた。これによって、「聖ヤコブ伝」の制作年代は、一四四九年以降であると考えられている。Erice Rigoni, *L'arte rinascimentale in Padova: studi e documenti*, Padova, 1970, pp.17-20, doc. 6, 10.

(9) Lightbown, *op.cit.*, 1986, p.38.

(10) 一四四八年にマンテーニャをはじめとする四人の画家（ムラーノ島からジョヴァンニ・ダレマーニャとアントニオ・ヴィヴァリーニ、パドヴァのスクアルチオーネ工房からニコロ・ピゾーロとマンテーニャ）に制作依頼がなされた後、一四五〇年の春にダレマーニャが病死、翌年ヴィヴァリーニがヴェネツィアに帰国した。すぐにインペラトリエ・オヴェターリはブオーノ・ダ・フェラーラとアンズイーノ・ダ・フォルリに依頼をしたが、さらに一四五三年にはマンテーニャと共同で制作していたものの、以前から不和であったピゾーロが死亡し、最終的には装飾の指揮は、最も若年であったマンテーニャに任されることになった。Rigoni, *op.cit.*, 1970, pp.17-20, 40, 41; Vittorio Lazzarini, *Andrea Moschetti, Documenti Pittura Padovana*, Sec.XV, *Nuovo Archivio Veneta*, XV, doc.ciii.

(11) 礼拝堂内の向かい合う壁画装飾の対応関係については、Michel Alpatoff, 'The Parallelism of Giotto's Paduan Frescoes', *Giotto: The Arena Chapel Frescoes*, London, 1969, pp.156-66.

(12) オヴェターリ礼拝堂の両壁装飾において、壁面は花輪などの装飾によって上下三段に、さらに左右ふたつに合計六つの部分に区切られ、各区画に聖人伝のエピソードがひとつずつ描かれている。しかし右壁クリストフォルス伝の最下層の《聖クリストフォルスの殉教》と《遺体の運搬》は、中央に描かれた大理石の柱でふたつの画面に分けられてはいるものの、背景は共通であり、ひとつの消失点を共有している。すなわち、ふたつの画面をひとつに合わせ

た横長の単一画面となっている。この問題については、Andrea Moschetti, *Gli "Scrovegni" e gli "Eremitani" a Padova*, Milano, 1934, 初版と1977年途中で礼拝堂装飾に加わったブオーノ・ダ・フェラーラが、《幼児キリストを背負う聖クリストフォルス》において装飾計画を無視し、統一感を崩したために、マンテーニャがクリストフォルス伝の最下層においてさらに秩序を無視するような枠組みをつくったとする説(Lightbown, *op.cit.*, 1986, p.55)、伝説中の出来事の時間的連続性を正確に描き出すためとする説(A. De Nicolò Salmazo, *Il Soggiorno Padovano di Andrea Mantegna*, Padova, 1993, p.78) などがあるものの、いずれも納得のいく説明とは言えない。

(13) Colin Eisler, *The Genius of Jacopo Bellini*, New York, 1988, The sketchbook of Louvre no.39, p.330. など。その他、マンテーニャとヤコブ・ベッリーニとの関係については、Fritz Saxl, 'Jacopo Bellini and Mantegna as Antiquarians', *LECTURES*, 1957, pp.150-60; Erice Rigoni, 'Jacopo Bellini a Padova nel 1430', *Rivista d'Arte*, XI, 1929, pp.261-65; Giordana Mariani Canova, 'Riflessioni su Jacopo Bellini e sul libro dei disegni del Louvre', *Arte Veneta*, vol.26 1972, pp.9-30, 45を参照のこと。

(14) アルベルテイ、前掲書、一九九六年、二七頁。

(15) E. パノフスキー、木田元他訳、『象徴形式としての遠近法』、哲学書房、一九九三年、一七九—一九〇頁。

(16) 辻茂、『遠近法の誕生—ルネサンスの芸術家と科学』、朝日新聞社、一九九五年、一六八—一八〇頁。

(17) John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London, 1957, pp.155-56.

(18) これは、消失点が画面の左端にあるという意味ではなく、筆者はあくまで消失点は画面中央にあると考える。ただ、マンテーニャは礼拝堂の建築構造とアルベルテイの理論との妥協点として、観者の眼が必ずしも画面の中心の消失点に置かれる必要性を認めなかったのではないかと考えるのである。この問題にするのは、観者の視線の導かれる方向である。

- (19) Thomas Puttfurken, *The discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, London, 2000, p.81.
- (20) ペルゴラ及び葡萄の木(挿し木)というモチーフは、本来「ノアの泥酔」主題に登場するものであり、著者が調べたところによると、ヤコポ・デッラ・クエルチアによるボローニャのサン・ペトロニオ聖堂の正面扉に施されたレリーフ(一四二五—三八八年)に初めて表れる。
- (21) 作品中に描かれた建築物の左右対称性については、White, *op.cit.*, 1957, p.189.
- (22) バルトルシャイテスによると、J.F.ニフロンがこの伝説をプリニウスから引用した、ということであるが、実際にはこのような記述は見られない(バルトルシャイテス、高山宏訳、『アナモルフーズ—光学魔術』、国書刊行会、一九九六年、二二頁)。
- (23) ウイトルウィウス、森田慶一訳註、『ウイトルウィウス建築書』、東海大学出版会、一九六九年、一六一—一六五頁。
- (24) 同右、二三頁。
- (25) 注22に示したとおり、筆者はプリニウスの著作の中にこの遠近法の手法についての記述を見つけることはできなかったが、マンテーニャが彼の師であるスクアルチオーネを紹介して、多数の古代の著作に触れていたことはヴァザリによって明らかにされている。ヴァザリ、平川祐弘・小谷年司・田中英道訳、『ルネサンス画人伝』、白水社、一九八二年、一三一頁。(G.Vasari, *Le Vita de' piu eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri...*, 2 vol, Firenze, 1550.)
- (26) Marilyn Aronberg Lavín, *The Place of Narrative: Mural Decoration in Harian Churches 431-1600*, Chicago, London, 1990, p.166.
- (27) Rightbown, *op.cit.*, 1986, p.56.
- (28) 辻茂、前掲書、一九九五年、二六頁。
- (29) Puttfurken, *op.cit.*, 2000, pp.81-84.
- (30) Alessandro Parronchi, 'Prospettiva in Donatello e Masaccio', *Rassegna*

della istruzione artistica, Aprile Giugno 1966, Anno 1, N.2, pp.40-41.

- (31) *Ibid.*, pp.29-31.
- (32) マイケル・バクサンドール、篠塚二三男・池上公平・石原宏・豊泉尚美訳、『ルネサンス絵画の社会史』、平凡社、一九八九年、六三—七〇頁。
- (33) Franco and Stefano Borsi, *Paolo Uccello*, New York, 1992, pp.152-54.
- (34) *Ibid.*, p.153.
- (35) この時期にウッチェロは、パドヴァのヴィタリーニ邸の一室に巨人たちの物語を描いている。この作品は現存していないが、マンテーニャがこれを見て絶賛したという記録が残っている。Giuseppe Fiocco, 'I Giganti di Paolo Uccello', *Rivista d'Arte*, XVII, 1935, p.387.

(本稿は、二〇〇二年に神戸大学大学院文化科学研究科に提出した修士論文を一部抜粋し、訂正、加筆したものである。)

盛本直美 (もりもと・なおみ)
 一九九九年 神戸大学文学部卒業
 二〇〇二年 神戸大学大学院文学研究科修了
 神戸大学大学院文化科学研究科在学中

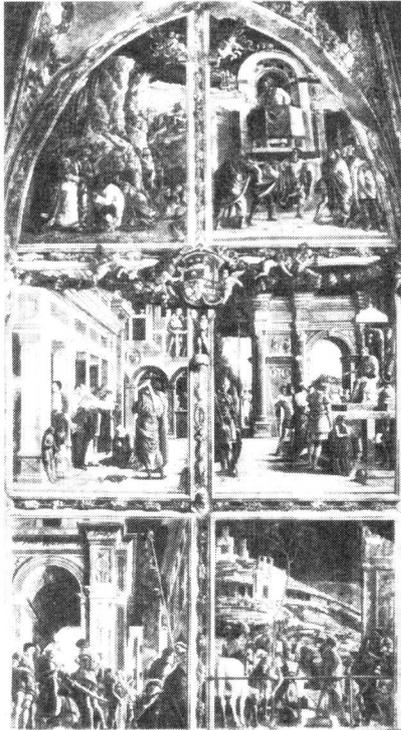


図1-a 「聖大ヤコブ伝」(左壁)、フレスコ、パドヴァ、エレミターニ聖堂オヴェターリ礼拝堂

- (上層左から) アンドレア・マンテーニャ、《聖大ヤコブの召命》、《聖大ヤコブの説教》
- (中層左から) 《ヘルモゲネスを洗礼する聖大ヤコブ》、《聖大ヤコブの裁判》
- (下層左から) 《聖大ヤコブの殉教への道行》、《聖大ヤコブの殉教》

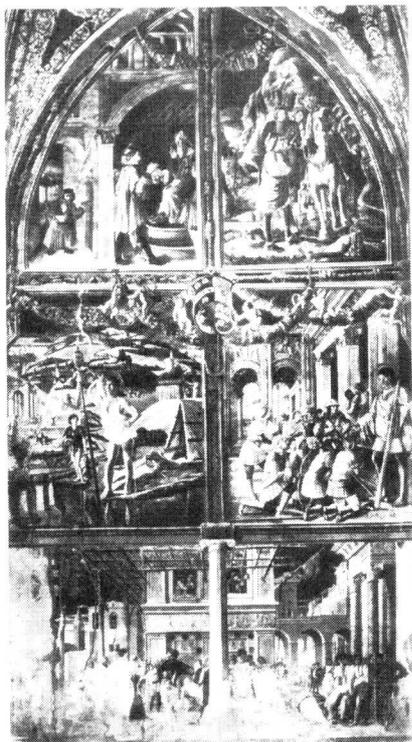


図1-b 「聖クリストフォルス伝」(右壁)、フレスコ、パドヴァ、エレミターニ聖堂オヴェターリ礼拝堂

- (上層左から) アンズイーノ・ダ・フォルリ、《王の前の聖クリストフォルス》、《悪魔に従うことを拒否する聖クリストフォルス》
- (中層左から) フォーノ・ダ・フェラーラ、《幼児キリストを背負う聖クリストフォルス》、《聖クリストフォルスの説教》
- (下層) アンドレア・マンテーニャ、《聖クリストフォルスの殉教と遺体の運搬》



図3-a アンドレア・マンテーニャ、《聖クリストフォルスの殉教と遺体の運搬》、フレスコ、底辺660cm、パドヴァ、エレミターニ聖堂オヴェターリ礼拝堂

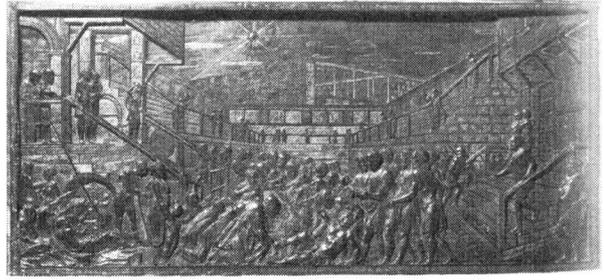


図2 ドナテッロ、《悔悛する息子の奇跡》、1446-50年、ブロンズ、57×123cm、パドヴァ、サントアントニオ聖堂

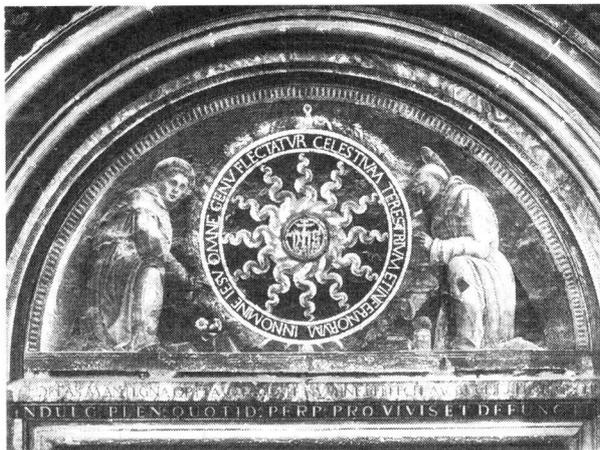


図4 アンドレア・マンテーニャ、《聖アントニウスと聖ベルナルドゥスの間のキリストのモノグラム》、1452年、フレスコ、底辺316cm、パドヴァ、アントニーノ美術館

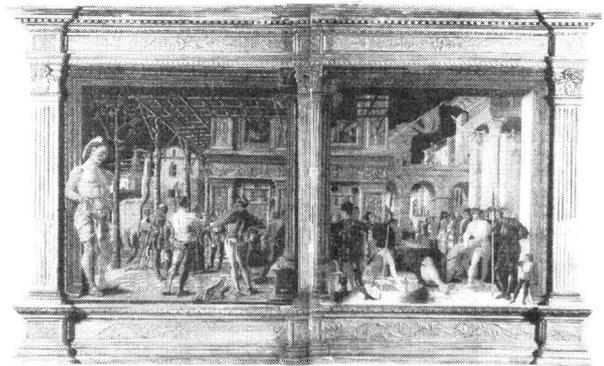


図3-b 作者不詳、アンドレア・マンテーニャに基づく《聖クリストフォルスの殉教と遺体の運搬》(部分)、テンペラ、キャンバス、パリ、ジャック=マール・アンドレ美術館



図6 ジョット、「聖フランチェスコ伝」、1297-1300年、フレスコ、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂上堂、身廊

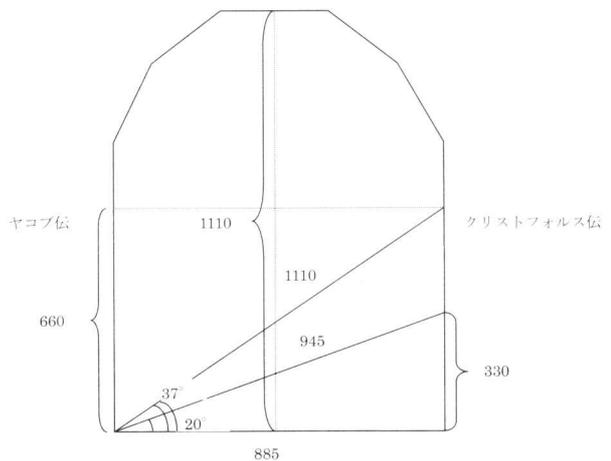


図5 オヴェターリ礼拝堂平面図

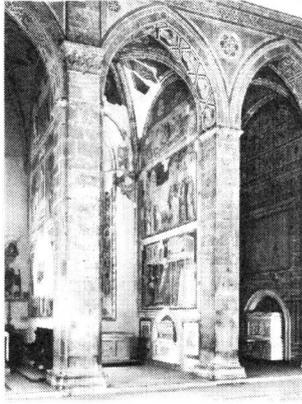


図8 ジョット、「福音書記者聖ヨハネ伝」(右壁)、1320年、礼拝堂：幅600～700cm、作品：各約254×430cm、フィレンツェ、サンタ・クロッチェ聖堂ペルッツィ礼拝堂

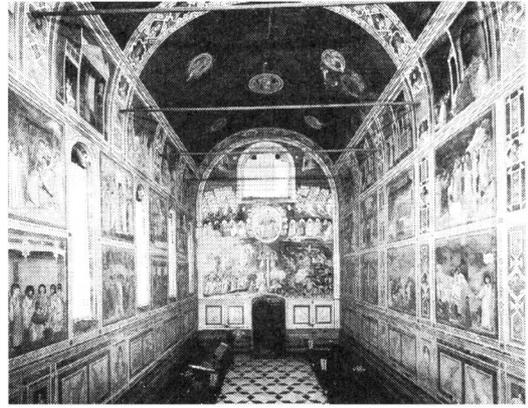


図7 ジョット、「聖母伝」・「キリスト伝」、1305-10年、フレスコ、礼拝堂：奥行2082×高さ1280cm、作品(側壁)：231×202cm、パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂

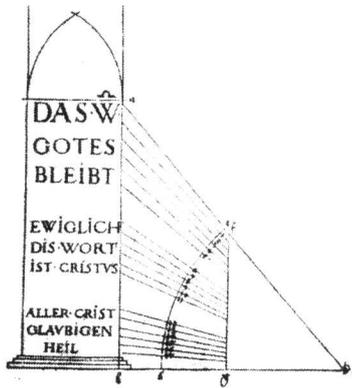


図10 デューラー、(バルトロシャイティス、『アナモルフォーズー光学魔術ー』、1992年、図6より)

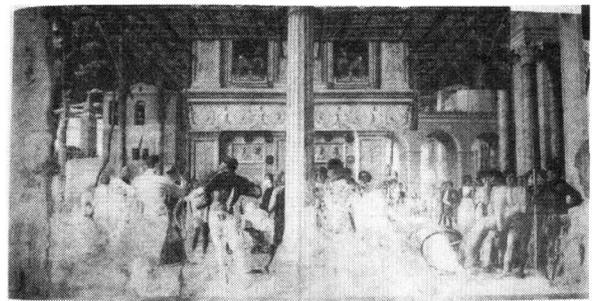


図9 アンドレア・マンテーニャ、《聖クリストフォルスの殉教と遺体の運搬》、左右対称(著者作)

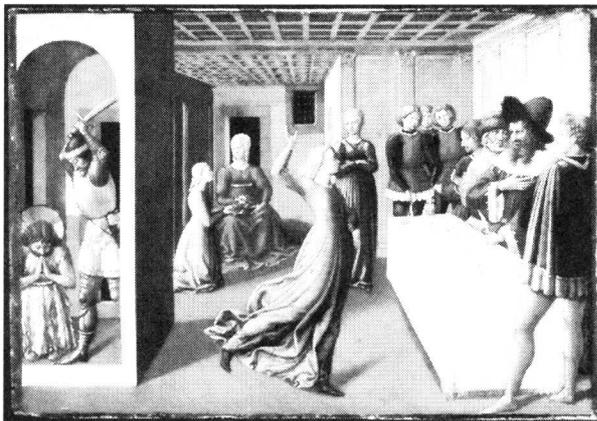


図12 ペノッツォ・ゴッツォリ、《サロメの舞と洗礼者ヨハネの斬首》、1461-62年、テンペラ、板絵、23.8×34.3cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー

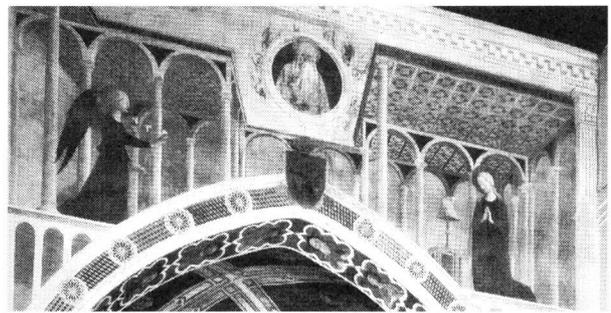


図11 マゾリーノ、《受胎告知》、西壁、1431年以前、フレスコ、ローマ、サン・クレメンテ聖堂サクラメント礼拝堂

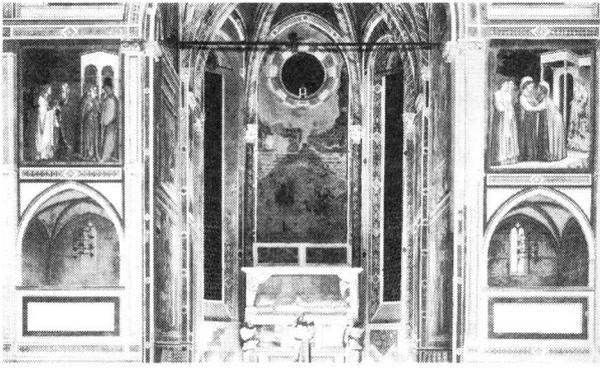


図14 ジョット、《受胎告知》（上層）、《ご訪問》
《ユダの裏切り》（中層）、《小礼拝堂》（下層）、1306年、フレスコ、各150×140cm、パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂



図13 アンドレア・マンテーニャ、「聖ヤコブ伝」枠
装飾（部分）、フレスコ、パドヴァ、エレミターニ聖堂オヴェターリ礼拝堂

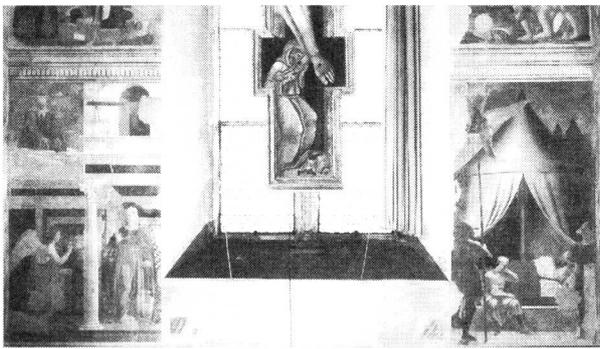


図16 ピエロ・デッラ・フランチェスカ、《受胎告知》（左）《コンスタンティヌス帝の夢》（右）、1452-64年、フレスコ、各329×193cm、アレツォ、サン・フランチェスコ聖堂



図15 マザッチョ、《己の影を投じて病者を癒す聖ペテロ》（左）、《共有財産の分配とアナニヤの死》（右）、1424/25-27年、フレスコ、各230×162cm、フィレンツェ、サンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂ブランカッチ礼拝堂

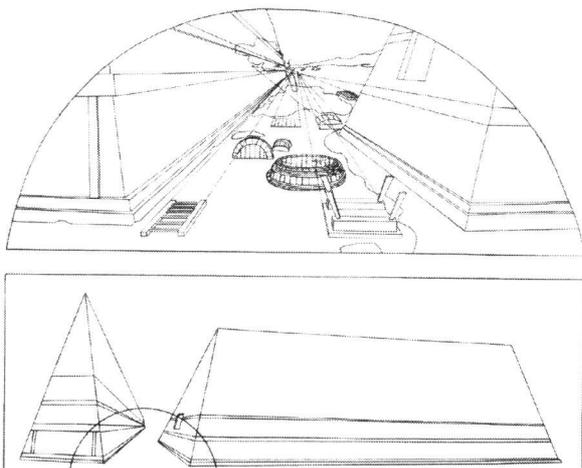


図17-b パオロ・ウッチェロによる《大洪水》の消失点（Franco e Stefano Borsi, *Paolo Uccello*, New York, 1992, p.153.より）

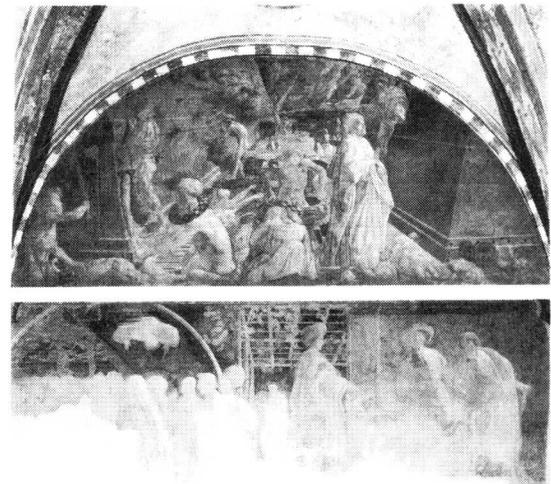


図17-a パオロ・ウッチェロ、《大洪水》、《ノアの燔祭と泥酔》、1446-48年頃、フレスコ、215×510cm、フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェッラ修道院、キオストロ・ヴェルデ

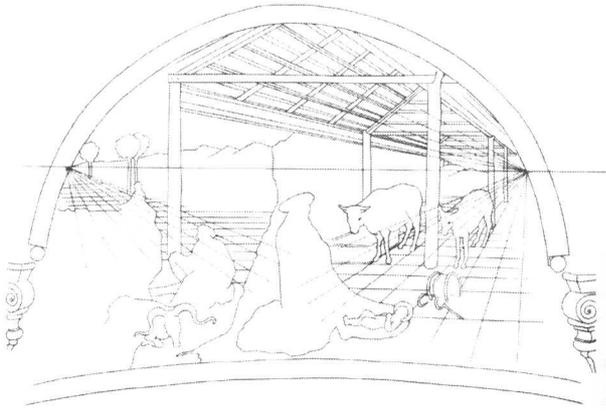


図18-b パオロ・ウッチェロによる《幼児の礼拝》の消失点 (Franco e Stefano Borsi, *Paolo Uccello*, New York, 1992, p.154.より)

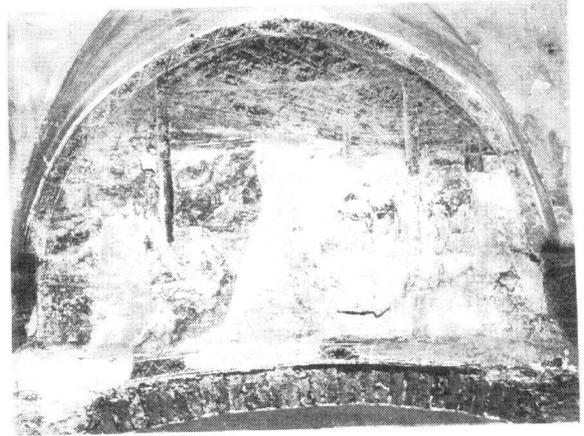


図18-a パオロ・ウッチェロ、《幼児の礼拝》、1446年頃、フレスコから画布へ、140×215cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館