

身体の遠近法—ジョットからミケランジェロまで

Scorcio: Perspective of the bodies in the Paintings from Giotto to Michelangelo

野村幸弘
NOMURA Yukihiro

はじめに

ヨーロッパの絵画史では、三次元の現実の世界を二次元の平面にいかにかに写し換えるかという問題が、長らく大きなテーマのひとつとなっていた。そして三次元から二次元への変換方法として、遠近法という解決策をはじめて見出したのは、おそらく古代ローマであった。古代ローマでは、同時に陰影法も併用されていた。それらが中世を経て、ふたたび使われるようになったのが、13世紀の後半以降である。とくにジョットの作品から、少しずつ遠近法と陰影法の使用が始まり、それは15世紀のルネサンスでさらに整備されることになる。したがってルネサンスは、遠近法と陰影法の復活でもあった。

しかし、かつて古代ローマになく、この時、新たに考案された三次元から二次元への変換法が、もうひとつある。それが短縮法 *scorcio* である。

短縮法とは、ひと言でいうなら、人間の身体の遠近感を出す方法である。空間全体の奥行きを表現するのが遠近法なら、人体そのものの遠近感を表すのが、短縮法だ。つまり短縮法は、身体の遠近法なのである。

たとえば、真横に伸ばした腕を平面に写し換えることは、さほどむずかしくないだろう。あるいは真横から見た鼻も同じことだ。しかしこれらを真正面から見て描こうとした場合、たいてい困難を覚えるはずだ。古代エジプトの画家がこの困難さを巧みに回避していたことは、すでに周知のことだろう。前に突き出した腕を正面から描く場合、数十センチの長さをもつ腕は、どうしても短く描かざるを得ない。いや、短く描くからこそ、そこに遠近感が醸し出される。このように、実際の長さを短縮して描き、そこに遠近感を生じさせる技法が、短縮法なのである¹⁾。

14世紀—短縮法の成立

ジョットとシモーネ

古代ローマでは、空間の遠近法は使われていたが、身体の遠近法、すなわち短縮法が使われた形跡は、今のところ見つかっていない。それがはじめて絵の中で使われたのは、おそらく14世紀の初め、パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂にあるジョットの壁画においてだろう。

スクロヴェーニ礼拝堂壁画の一場面である《嬰兒虐殺》の画面下部には、死屍累々とした嬰兒が描かれているが、よく見ると、そのうちの嬰兒のひとりが、目鼻口の距離が縮められて表現されている。ほとんど目立たないが、あきらかにここには短縮法が用いられている(図3)。

同じように、短縮法で顔を捉えた表現は、《我に触れるな》の中の、眠りこけるローマの兵士にも見られる。ここでもやはり、仰向いた顔をあごの下から捉えているため、目鼻口の間がつつまって描かれている(図1)。

しかしもっと劇的な短縮法を、ジョットはパドヴァの壁画で使っている。それは《キリストの死への哀悼》の場面においてである。

この絵で目を引くのは、キリストではなく、むしろその死を嘆く人々のほうである。とくに絵の中心で上半身を屈め、両手を広げて全身で悲しみを表している福音書記者聖ヨハネの姿は非常に印象的だ(図7)。

ヨハネの左手は、その長さの分だけ絵に表されているが、右手は手首から先しか描かれていない。肩から手首までの腕の長さは、ヨハネ自身の身体と衣服で隠れ、短く描かれているわけではないので、厳密に言うと、これは短縮法ではない。しかし、それでも、ジョットはあきらかにヨハネの身体の右半分の奥行きを感じさせる表現方法の糸口を、直観的につかんでいたと言っていいだろう。

ジョットのこうした表現がいかに新しかったかは、同時代のシエナの画家ドゥッチョの作品と比較すると、さらに明確になるだろう。たとえば、ドゥッチョの《キリストの埋葬》でも悲しみを全身で表している人物が描かれているが、両手をほぼ左右均等に高々と上げるといふ表現になっている(図11)。つまり広げた両手を平面的に処理しているわけだ。もちろん、これで十分この人物の感情表現は達成されている。しかしジョットはもっとリアルな表現を求め、広げた両手を絵の中の「左右」ではなく「前後」で表すことで、遠近感を出そうとしたのである。

我々が描かれたヨハネの姿に心を打たれるのは、その感情表現だけではなく、じつは彼自身の肩ごしに見える右手の表現のせいでもある。ジョットの革新的表現のひとつは、まさしくこの右手に集約されている。これが短縮法の萌芽的な表現だからである²⁾。

しかし、ジョットは、この困難な課題にそれほど果敢に取り組んだわけではない。ヨハネの右手に見られるような表現は、例外中の例外と言っていい。たとえば、後にアッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下堂壁画の《嬰兒虐殺》や《キリストの磔刑》でも、ヨハネと同じように腕を広げて悲しみを表す人物が登場するが、この場合、身体の向こう側の手はまったく描かれていない(図9・図10)。もっとも、それをもって、これらの壁画にジョットがそれほど関わっていなかった証拠と見なすこともできるだろう。だが、いずれにしても、彼の関心は、やはり空間全体の奥行きを表現する方にあつたと言わなければならない。人物はまず彫刻のように立体的であることが重要で、それこそが彼にとっての身体の遠近法であり、したがって短縮法の探求は部分的なものにとどまったのである。

ところで、ジョットのこうした新しい表現を、同世代、または後世代の画家は、果たしてどれだけ理解していただろうか。ジョットの新しさにもっとも敏感だったのは、タッデオ・ガッディやマーズ・ディ・バンコといったジョットの弟子たちよりも、むしろシエナ派のシモーネ・マルティーニであった。アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂下堂サン・マルティーノ礼拝堂にあるシモーネの壁画《蘇生した子供の奇蹟》では、ジョットが顔の表現に用いた短縮法がしっかり習得されている(図4・5)。いや、同礼拝堂の《聖マルティヌスの死》では、ジョット以上に巧みな短縮法が使われていると言っていい(図6)。しかしそのシモーネにしても、やはり短縮法の使用は限定的なもので、それを自由に駆使するところまでは行かなかった。

15世紀—短縮法の発展

短縮法が技法的にさらに成熟するのは、マザッチョが絵画に数学的遠近法を導入した1420年代以降のことである。しかしマザッチョ自身は、短縮法をほとんど用いていない。しいて言えば、ブランカッチ礼拝堂壁画《貢の銭》(1425-26年)でキリストの向かいに立っている男の左腕に短縮法が使われているくらいで、それが絵の中でとくに際立った効果を上げているとは思われない。マザッチョもまた、人物像に関しては、ジョットと同様に、そのモニュメンタルな立体感がまず重要であったのだろう。

そのようなマザッチョの造形感覚を受け継いだ画家に、ピエロ・デッラ・フランチェスカがいる。彼もまた遠近法空間の確立に深く関わったが、短縮法はそれほど多用していない。しかし面白いのは、それが14世紀のジョットによる短縮法の試みを正確に敷衍している点だ。ピエロの《ミゼリコルディア祭壇画》(サンセポルクロ、ピナコテーカ・コムナーレ)の「キリストの磔刑」の場面に登場するヨハネ像を見ると、彼がジョットの萌芽的な段階にあつた短縮法を確実に押し進めているのがよく分る(図7と8を比較)。ピエロが描くヨハネの両腕は、ともに短縮して描かれ、左手の指にもそれが適用されているからである。ま

た、ピエロはジョットと同じく、《キリストの復活》(サンセポルクロ, ピナコテーカ・コムナーレ)で、仰向いて眠るローマの兵士の顔を短縮法で描いている(図1と2を比較)。短縮法の使用という点にかぎって言えば、ピエロはジョットの直系の継承者だと言えるだろう。

ウッチェッロ

もうひとり、遠近法の探求に没頭したと伝えられている画家にパオロ・ウッチェッロがいる。しかしその割には、たとえば、マザッチョの《聖三位一体》に見られるような、建築表現による明快で統一的な数学的遠近法を使った絵を、彼はあまり描いていない。むしろウッチェッロの絵で魅力的なのは、身体に使った遠近法、すなわち短縮法の方なのである。

ウッチェッロは、フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂のキオストロ・ヴェルデにある壁画《ノアの洪水》の画面右下に描かれている溺死体に短縮法を使っている(図12)。これはおそらく短縮法を使って人間の全身を表現した最初の例だろう。デッサンはかならずしも正確とは言えないが、それでも足の裏をこちらに見せて倒れている溺死体の形態は、画面の隅に描かれているにもかかわらず、非常に目を引く存在となっている。

この場面のすぐ下には彼の《ノアの犠牲》がおかれているが、その画面左上から出現した神の姿がやはり短縮法で描かれ(図13)、上の溺死体と造形上の対をなしているため、とくに視覚的な効果をもたらす表現となっている。そしてこれらは、絵全体の奥行きを示すのにも、重要な役割を果たしている。

ウッチェッロの短縮法は、画面の中の一部にしか使われていないが、それが絵全体に与える影響は非常に大きい。《ノアの洪水》と《ノアの犠牲》で彼が見せたみごとな短縮法の効果は、「サン・ロマーノの戦い」にも確認できる。ロンドン、ナショナル・ギャラリーの《サン・ロマーノの戦い》では、画面左下に倒れた兵士に短縮法が使われている(図14)。この絵では、かならずしも厳密な数学的遠近法が適用されているわけではないが、短縮法で描かれた兵士の存在によって、空間の奥行きを巧みに暗示している。フィレンツェのウフィツィ美術館にある《サン・ロマーノの戦い》では、今度は画面右隅に兵士が倒れており、同じような効果を上げている(図15)。ここではさらに、倒れた馬にも短縮法が用いられ、それが地面に散乱する折れた槍の描写とうまく組み合わせあって、戦闘という混乱状況に視覚的な秩序を与えている³⁾。ウッチェッロのこうした作品を見ていると、私は、彼が遠近法というより、むしろ短縮法に魅せられていたのではないかという気がしてならない。短縮法の歴史は、ウッチェッロから新しい段階に入ったと言えるべきだろう。

マンテーニャ

アンドレア・デル・カスターニョの《聖ヒエロニムスと三位一体》(フィレンツェ、サンティッシマ・アンヌンツィアータ聖堂コルボリ礼拝堂)にも、顕著な短縮法の使用が認められる(図16)。これは十字架に磔になったキリストが神に支えられ、ウッチェッロの《ノアの犠牲》とは反対に、画面の奥からこちらに向かっていくところがほぼ真正面から描かれている。下半身は描かれていないが、胸部から腹部にかけての筋肉の表現による短縮法が非常に巧みで、キリストがこちらに向かって飛来して来る様子が的確に捉えられている。

カスターニョのこの作品とほぼ同じ時期⁴⁾、パドヴァでは、マンテーニャが、ウッチェッロの短縮法をさらに技術的に発展させようとしていた。マンテーニャは、パドヴァにあったウッチェッロの作品を見ていただろうし、また1466年にフィレンツェに行った時には、おそらくウッチェッロの《サン・ロマーノの戦い》や《ノアの物語》を目にしていたにちがいない⁵⁾。

じつさい、マンテーニャのエレミターニ聖堂のオヴェターリ礼拝堂壁画《聖クリストフォルスの運搬》では、短縮法の使われた聖人の身体が、これみよがしに画面の中心に大きくおかれ(図17)、マントヴァ、パラッツォ・ドゥカーレにある「結婚の間」の天井に描かれた3人のプットーに施された短縮法は、非常に完成度が高い(図18)。《オリーブ山での祈り》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)でも画面の手前に短縮法の使われた印象的な聖人像が描かれているが(図19)、このように人間の身体を足下から捉えた短縮

法は、マンテーニャの《死せるキリスト》(ミラノ、ブレラ美術館)で、ひとつの頂点に達する(図20)⁶⁾。

この絵は、当時からその短縮法が際立っていることが認識されていたようで、事実、マンテーニャの死後、彼のアトリエに残されていたこの作品を、息子のルドヴィコ・マンテーニャはフランチェスコ・ゴンザーガ侯に書き送った1506年10月2日付けの手紙の中で、まさしく“Cristo in scurto”, すなわち「短縮法で描かれたキリスト」と呼んでいる。

死体安置所のような暗い殺風景な部屋の板の上に仰向けに寝かされ、あたかも死者の身元確認をしているかのような場面設定をし、その状況を足下から私情をはさまずに眺めているマンテーニャの視線。ここで使われている短縮法は、その冷徹さを表しているようだ。しかも足の裏と手の甲をこちらに見せているのは、キリストの聖痕を示すためだが、それは死因を明確にする目的で、医学的な見地から写真を撮影するために取らされているポーズのようにさえ見える。

この作品が衝撃的なのは、マンテーニャ以前のどの画家も、キリストをこのような角度から描かなかつたからだが、彼はこの絵をいったいどのように着想したのだろうか。たしかに、彼の素描《石板の上に横たわる男》(ロンドン、大英博物館)や「結婚の間」天井画のプットーを見れば、そこから《死せるキリスト》に至るまでの距離はそう遠くないように思われる⁷⁾。このイメージは相当鮮烈だったのだろう、ドイツの画家デューラーが似たようなポーズの死せるキリスト像を素描で残している。

アントネッロ・ダ・メッシーナ

マンテーニャの描くキリストが、外科医のような沈着冷静な視線、あるいはカメラのような光学的、自然科学的な視線で捉えられているとしたら、アントネッロ・ダ・メッシーナの《聖告を受ける聖母マリア》(パレルモ、国立美術館)は、聖母の受胎を告げにきた大天使ガブリエルの目に映る主観的、心理的なイメージだと言えるだろう(図21a)。

このアントネッロの作品のように、「受胎告知」の物語を天使の視点から描いた先例は存在しない。ふつう「受胎告知」と言えば、画面の右に聖母マリア、そして左側から大天使ガブリエルが登場して、聖告を行う。その時のマリアの反応が、シモーネ・マルティーニ以来、画家の腕の見せどころであった。

しかしアントネッロは天使を描かず、しかもマリアの反応をほとんど右手ひとつで表そうとしている。というのは、マリアの顔には、告知を受けたことに対する感情があまり表れておらず、どちらかと言うと、内省的な表情をしているからである。この絵で雄弁なのは、やはりマリアの右手であり、そしてまさにその右手に短縮法が用いられているのだ(図21b)⁸⁾。

胸元から天使の方に向けて出された右手を真正面から捉えているその表現は、絵を見る私たちにストレートに届く。ここには客観的な状況は存在しない。ガブリエルの目を通してマリアと真向かいに向き合った私たちの、主観的で、情緒的、心理的な反応が生じて来るのだ。それはマリアの右手が私たちに向けて直接前に突き出されているように見えるからである。それが短縮法の最大の効果である⁹⁾。

もともとマリアの右腕の短縮法が巧みだとはけっして言えない。腕はマントで覆われ、短縮法の技術的な困難さを隠蔽している。しかしアントネッロはそれを手のひらと指の短縮法で補っている。

それはアントネッロの《救世主キリスト》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)にも確認できる(図22a)。ここでも腕は机の下に隠れているため、その部分に短縮法は適用されていない。しかしアントネッロは、その代わり、果敢にも指の短縮法に取り組むのだ。このキリストの指は、描き直しの跡が肉眼でも認められるが(図22b)、赤外線写真で見ると、当初は、手の指がもっと垂直に立っていたことがはっきりと確認できる。つまり最初、アントネッロは手の指に短縮法を用いていなかった。そしてその後、4本の指をそれぞれ下げることによって、指が前に突き出るように変更され、そこに短縮法が用いられたのである。この描き直しは、アントネッロにとって、私たちの目の前に突き出されているように見える手の短縮法表現がいかに重要であったかの証左であろう。

アントネッロは、このように、ことのほか、絵の中のこまかな部分に短縮法を用いることを好んだようだ。たとえば、《キリストの磔刑》(アントワープ、王立美術館)の刑死者の右足、《サン・カッシャーノ祭壇画》(ウィーン、美術史美術館)のマリアの右手、《聖セバスティアヌス》(ドレスデン、国立絵画館)の

広場でねそべる男、横倒しになった円柱、聖セバスティアヌスを射抜いた弓矢など、かなり自由に短縮法を駆使しているのが分かる（図23a-e）¹⁰⁾。

16世紀—短縮法の完成

ミケランジェロ

アントネッロと同じように、手の表現のもつ豊かさを熟知していたはずのレオナルド・ダ・ヴィンチは、意外にも短縮法をほとんど使っていない。《最後の晩餐》で統一的な遠近法の頂点を示し、《モナリザ》でスマート技法という新しい陰影法を考案したレオナルドも、短縮法に関しては、不思議なほど何も貢献していない。あえて言えば、《岩窟の聖母》のマリアの左手にそれが少し見られるくらいである。

対照的なのが、ミケランジェロである。アントネッロ以後の、短縮法の技術を飛躍的に発展させ、それを完成に導いたのが、ミケランジェロだった。それはほとんど短縮法の全カタログといった観を呈している。しかしそれでも、ミケランジェロの《トンド・ドーニ》や、コピーから伺える《カシーナの戦い》には、短縮法はほとんど使われていない。

それが頻出するようになるのは、ヴァチカン、システイナ礼拝堂壁画の、それも後半あたりからである。まず《エヴァの創造》の場面の四隅にいるイニューディ（青年裸体像）のひとりの左太腿に短縮法が用いられているのを皮切りに、次の《アダムの創造》におけるアダムの右腕、そして続く《地と水の分離》の創造主の右腕、その場面を取り囲むイニューディのひとりの両腕、預言者ダニエルの左腕、《天体の創造》の神の右腕、《光と闇の分離》の回りにいるイニューディの腕、預言者リビカの両腕、ヨナの右太腿、そして天井画の最後にいたって、ミケランジェロの短縮法は、《青銅の蛇》と《アマンの刑罰》で最大限の効果を発揮する。

じっさい、この最後の両場面に使われている短縮法は、ヨーロッパ絵画の表現の中でも特筆に値するものである。ミケランジェロはすでに彫刻の分野で、人体を左右にねじる「セルペンティナータ（蛇状曲線）様式」を作り上げていたが、《青銅の蛇》では、驚くべきことに、その様式で表現された人体を下から見たところが表されている（図24a）。両足は右に、手と顔はその反対にねじれている。そして顔は鼻と口しか見えていない（図24b）。

これは、短縮法の歴史上、マンテーニャの《死せるキリスト》を受け継ぐものではあるが、それにしても両者の表現意図はまったく異なっている。マンテーニャの絵では、たしかに視点が斬新であり、もちろんそこに短縮法が使われているのだが、それでも、肩などの一部を除いて、身体をできるだけ全部見えるように再現している。そのための努力の結果が独特の表現になったと言える。しかしミケランジェロの場合、きつく折り畳まれた両足とそれによって半分以上隠された胴体は、もはや人間の輪郭を完全に失っている。人体のシルエットだけから、これがいったいどんな格好をしているのか再構成するのがむずかしいと思われるほど、この短縮法はラディカルである。

また《アマンの刑罰》に見られる、樹木に磔にされた両腕は、衝撃的な表現となっている（図25a・b）。なぜなら、両腕を左右に広げて磔にされたところを正面から捉えることがふつうであった図像伝統に、ミケランジェロはこれを横から捉える視点を導入しているからである。これは劇的な視点の転換である。横向きの磔刑像を描いたアントネッロ・ダ・メッシーナでさえ、短縮法は足だけで、腕には適用していない。

この《アマンの刑罰》には習作がいくつか残っているが、それを見ると、とくに短縮法が施されている前後に広げた両腕と左足は、全体像とはそれぞれ別に描き直している。またアントネッロの《救世主キリスト》と同じように、最初の習作では、左腕は高く上にあげられ、前に突き出してはいない。それがおそらく次の習作で変更されているのが分かる。試行錯誤しながら、短縮法が完成していく過程を垣間見ることができるといえるのだ¹¹⁾。

ミケランジェロがこのように自在に短縮法があやつれるのは、それは端的に言うと、彼が彫刻家だったからだろう。人体をつねに三次元的に観察し、表現する彫刻家にとって、折り畳んだ足を下から見ることも、広げた両腕を横から見ることも、容易に想像できたにちがいない。あるいはもっと具体的に、自分自

身の作った彫刻作品を参考にすることもできたはずである。じっさい、フィレンツェ、サント・スピリト聖堂にある彼の《十字架のキリスト》は、顔こそ俯いているものの、下半身は右横を向いており、このねじれた身体は《アマンの刑罰》によく似ている。また《青銅の蛇》は、ミケランジェロが繰り返し彫刻にした「ピエタ」のキリストのポーズに非常に近い。ただ見る視点が異なるだけである。

ミケランジェロは同じシスティナ礼拝堂壁画の《最後の審判》でも、短縮法を多用しているが、それらはもはや《青銅の蛇》や《アマンの刑罰》を超える短縮法とはなっていない。それはもちろん《最後の審判》が下から見上げる天井壁画ではないことも関連しているだろう。マンテーニャの「結婚の間」の天井画における短縮法が、ミケランジェロのシスティナ礼拝堂天井壁画で、さらに発展したのである。

おわりに

このあと、ミケランジェロの短縮法は、いわゆるマニエリスト＝模倣者に受け継がれ、多くの亜流的表現を生み出した。しかしティントレットは別として、ポントルモ、ブロンズイーノ、ロツソ・フィオレンティーノ、パルミジャーノといったマニエリスムの画家は、短縮法にさほど興味をもたなかったようだ。彼らの関心はすでに、三次元から二次元への変換方法にはなかったのである。彼らはむしろ絵画が二次元であることを、最大限に利用しようとしたのである。

しかし次のバロックの時代では、短縮法は、主に天井壁画に多用され、コレッジョやアンドレア・ポッツォなどの壁画に完成度の高いものを見いだすことができる。つまりミケランジェロにおいて技法的に完成した短縮法は、もはや三次元の人体を二次元の平面にいかにか置き換えるかという絵画上の問題ではなくなり、イリュージョン空間を作り上げるためのひとつの小道具になったのだ。

例外は、おそらくカラヴァッジョである。彼の《エマオのキリスト》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)において、キリストの出現に驚く男の大きく広げた手は、非常に印象的な短縮法で捉えられている。そして彼の天井壁画《ジョーヴェ、ネットゥーノ、プルトーネ》(ボンコンパーニ・ルドヴィシ、カシーノ・デッラウローラ)では、性的な表現に短縮法が用いられている。そこでは、胴体を極端に圧縮して、股間から左手が突き出ているように見えたり、股間から肛門が見えるような角度からの視点が取られている。カラヴァッジョが、短縮法の大成者ミケランジェロに付け加えたのは、そのようなエロティックな視点だったと言えるだろう。

註

- 1) 「短縮法 *scorcio*」の辞書による記述は、「遠近法 *prospettiva*」に比べて、極端に少ない。「観者から見て斜めに配置された人物像を表現するさいに、身体のある部分は近く、ある部分は遠く描く遠近法の技巧。そうして描かれた人物は、短く縮まったように見えるため、こう呼ばれる」(*Enciclopedia dell'Arte*, Terza edizione, Garzanti, 2002, p.1125.)
- 2) アッジジ、サン・フランチェスコ聖堂上堂壁画《イサクに拒否されるエサウ》におけるエサウの右手薬指の第1関節に短縮法が用いられている。ほとんど目立たないが、手のひらの中の空間を表して見ごとである。もしジョットが短縮法を用いた最初の画家だとしたら、「イサクの画家」とされることもあるこの壁画は、ジョット作ということになる(L.Bellosi, *Giotto e la Basilica Superiore di Assisi*, in *Giotto, bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, a cura di A.Tartuferi, Firenze 2000, pp.33-54. 参照)
- 3) ピサネッロにも、みごとな短縮法を使った馬の素描があり(パリ、ルーヴル美術館)、これは彼の壁画《聖ゲオルギウス》(ヴェローナ、サン・タナスタシア聖堂ジュスティ礼拝堂)にも登場する。ピサネッロの《戦闘》(マントヴァ、パラッツォ・ドゥカーレ)には、ひとりの兵士に短縮法が用いられているが、ウッチェッロのような効果は上げていない。
- 4) カスターニョの《聖ヒエロニムスと三位一体》の制作年は1453-4年頃(M.Horster, *Andrea del Castagno*, Oxford 1980, p.35.)
- 5) F.Frangi, *Cristo morto di Andrea Mantegna*, Milano 1996, p.40.
- 6) F.フランジは、マンテーニャの短縮法に影響を与えた人物として、画家のヤコポ・ベッリーニやフランチェスコ・スクワルチオーネ、あるいは遠近法の研究者ジョヴァンニ・デッラ・フォンターナ、そしてジョヴァンニとジェンティーレ・ベッリーニ兄弟の遠近法の師ジェロラモ・マラティーニらの名前を挙げている(F.Frangi, *op.cit.*, p41-42.)。しかしヤコポ・ベッリーニの素描帳(パリ、ルーヴル美術館)を見ると、たしかに身体を足下から捉えた表現がいくつか散見

されるものの（《キリストの磔刑》(fol. 7) 《キリストの昇天》(fol. 26) 《マリアの死》(fol. 27) 《3人の遺体》(fol. 70) など）、短縮法が成功しているとは言えない。

- 7) H. トーデは、この素描が《死せるキリスト》の習作だと考えているが(H. Thode, *Mantegna*, Bielefeld-Leipzig 1897, p.115.), A. E. ポーパムとP. パウンシーは、素描に表された男は生きていたので、それを否定 (A.E. Popham, P. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London 1950, p.94.), また、描く視点も異なり、短縮法があまり使われていないとして、1992年の「マンテーニャ展」のカタログでも否定されている (*Andrea Mantegna*, ed. by J. Martineau, New York 1992, p.209.). ただ直接の準備デッサンではなくとも、板の上に横たわり、下半身にシーツが掛けられている点など、両者が関連していることは確かである (F. Frangi, *op. cit.*, p.38.)
- 8) R. ロンギは、アントネッロの描くマリアの右手を、芸術の中で「私の知っているもっとも美しい手」と書いているくだりで、ピエロ・デッラ・フランチェスカのアントネッロに対する影響を指摘しているが (R. Longhi, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in *L'Arte*, XVII, 1914, p.220.), しかしピエロの描く手に短縮法は用いられていない。
- 9) この効果は、現代で言う「立体映画」に盛んに取り入れられている。
- 10) フランチェスコ・ディ・ジョルジョも、《父なる神と天使たち》(1470年頃, ワシントン, ナショナル・ギャラリー, クレス財団) や《聖母戴冠》(1472-73年, シエナ, ピナコテカ・ナツィオナーレ) で、短縮法を試みているが、成功しているとは言えない。短縮法のむずかしさが実感できる例である。
- 11) ベッカファミは《反逆天使を追放する聖天使ミカエル》(シエナ, ピナコテカ・ナツィオナーレ) において、この磔刑のポーズをほとんどそのまま引用している。

図版

- 図1 ジョット《我に触れるな》(部分) パドヴァ スクロヴェーニ礼拝堂
- 図2 ピエロ・デッラ・フランチェスカ《キリストの復活》(部分) サンセポルクロ ピナコテーカ・コムナーレ
- 図3 ジョット《嬰兒虐殺》(部分) パドヴァ スクロヴェーニ礼拝堂
- 図4 シモーネ・マルティーニ《蘇生した子供の奇蹟》(部分) アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂サン・マルティーノ礼拝堂
- 図5 シモーネ・マルティーニ《蘇生した子供の奇蹟》(部分) アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂サン・マルティーノ礼拝堂
- 図6 シモーネ・マルティーニ《聖マルティヌスの死》(部分) アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂サン・マルティーノ礼拝堂
- 図7 ジョット《キリストの死への哀悼》(部分) パドヴァ スクロヴェーニ礼拝堂
- 図8 ピエロ・デッラ・フランチェスカ《ミゼリコルディア祭壇画》(部分) サンセポルクロ ピナコテーカ・コムナーレ
- 図9 ジョット工房《嬰兒虐殺》(部分) アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂
- 図10 ジョット工房《キリストの磔刑》(部分) アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂
- 図11 ドウッチョ《キリストの埋葬》(部分) シエナ 大聖堂付属美術館
- 図12 ウッチェットロ《ノアの洪水》(部分) フィレンツェ サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂 キオストロ・ヴェルデ
- 図13 ウッチェットロ《ノアの犠牲》(部分) フィレンツェ サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂 キオストロ・ヴェルデ
- 図14 ウッチェットロ《サン・ロマーノの戦い》(部分) ロンドン, ナショナル・ギャラリー
- 図15 ウッチェットロ《サン・ロマーノの戦い》(部分) フィレンツェ ウフィツィ美術館
- 図16 アンドレア・デル・カスターニョ《聖ヒエロニムスと三位一体》(部分) フィレンツェ サンティッシマ・アンヌンツィアータ聖堂 コルボリ礼拝堂
- 図17 マンテーニャ《聖クリストフォルスの運搬》(部分) パドヴァ エレミターニ聖堂 オヴェターリ礼拝堂
- 図18 マンテーニャ《円窓》(部分) マントヴァ パラッツォ・ドゥカーレ「結婚の間」
- 図19 マンテーニャ《オリヴ山での祈り》(部分) ロンドン ナショナル・ギャラリー
- 図20 マンテーニャ《死せるキリスト》 ミラノ プレラ美術館
- 図21a アントネッロ・ダ・メッシーナ《聖告を受ける聖母マリア》 パレルモ 国立美術館
- 図21b アントネッロ・ダ・メッシーナ《聖告を受ける聖母マリア》(部分) パレルモ 国立美術館
- 図22a アントネッロ・ダ・メッシーナ《救世主キリスト》 ロンドン ナショナル・ギャラリー
- 図22b アントネッロ・ダ・メッシーナ《救世主キリスト》(部分) ロンドン ナショナル・ギャラリー
- 図23a 《キリストの磔刑》(部分) アントワープ 王立美術館
- 図23b 《サン・カッシャーノ祭壇画》(部分) ウィーン 美術史美術館
- 図23c 《聖セバスティアヌス》(部分) ドレスデン 国立絵画館
- 図23d 《聖セバスティアヌス》(部分) ドレスデン 国立絵画館
- 図23e 《聖セバスティアヌス》(部分) ドレスデン 国立絵画館
- 図24a ミケランジェロ《青銅の蛇》(部分) バチカン システイナ礼拝堂
- 図24b ミケランジェロ《青銅の蛇》(部分) バチカン システイナ礼拝堂
- 図25a ミケランジェロ《アマンの刑罰》(部分) バチカン システイナ礼拝堂
- 図25b ミケランジェロ《アマンの刑罰》(部分) バチカン システイナ礼拝堂



図1 ジョット《我に触れるな》(部分)
パドヴァ スクロヴェーニ礼拝堂



図2 ピエロ・デッラ・フランチェスカ《キリストの復活》
(部分) サンセポルクロ ピナコテーカ・コムナーレ



図3 ジョット《嬰兒虐殺》(部分)
パドヴァ スクロヴェーニ礼拝堂

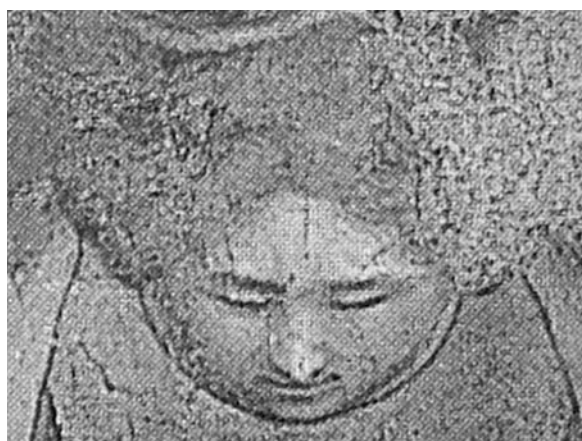


図4 シモーネ《蘇生した子供の奇蹟》(部分)
アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂



図5 シモーネ《蘇生した子供の奇蹟》(部分)
アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂

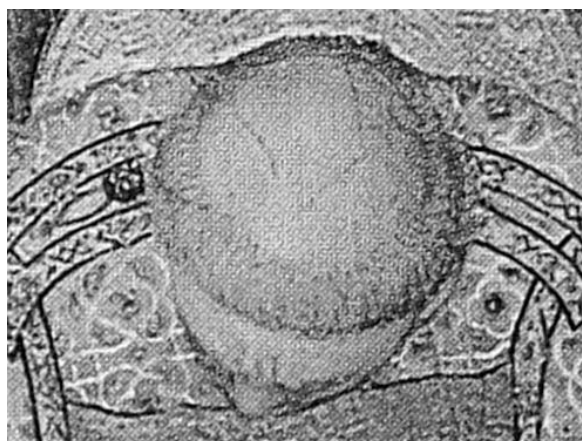


図6 シモーネ《聖マルティヌスの死》(部分)
アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂



図7 ジョット《キリストの死への哀悼》(部分)
パドヴァ スクロヴェーニ礼拝堂



図8 ピエロ・デッラ・フランチェスカ
《ミゼリコルディア祭壇画》(部分)
サンセポルクロ ピナコテーカ・
コムナーレ



図9 ジョット工房《嬰兒虐殺》(部分)
アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂



図10 ジョット工房《キリストの磔刑》(部分)
アッシジ サン・フランチェスコ聖堂下堂



図11 ドゥッチョ《キリストの埋葬》(部分)
シエナ 大聖堂付属美術館



図12 ウッチェッロ《ノアの洪水》(部分)
フィレンツェ サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂



図13 ウッチェッロ《ノアの犠牲》(部分)
フィレンツェ サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂



図14 ウッチェッロ《サン・ロマーノの戦い》(部分)
ロンドン ナショナル・ギャラリー

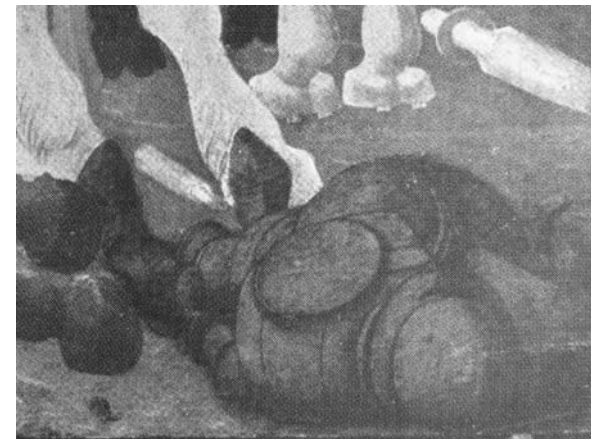


図15 ウッチェッロ《サン・ロマーノの戦い》(部分)
フィレンツェ ウッフィツィ美術館



図16 アンドレア・デル・カスターニョ《聖ヒエロニムスと三位一体》
(部分) フィレンツェ サンティッシマ・アンヌンツィアータ
聖堂



図17 マンテーニャ《聖クリストフォロスの運搬》(部分)
パドヴァ エレミターニ聖堂



図18 マンテーニャ《円窓》(部分)
マントヴァ パラッツォ・ドゥカーレ



図19 マンテーニャ《オリーブ山での祈り》(部分)
ロンドン ナショナル・ギャラリー



図20 マンテーニャ《死せるキリスト》
ミラノ プレラ美術館



図21a アントネッロ・ダ・メッシーナ
《聖告を受ける聖母マリア》
パレルモ 国立美術館



図22a アントネッロ・ダ・メッシーナ
《救世主キリスト》 ロンドン
ナショナル・ギャラリー



図21b アントネッロ・ダ・メッシーナ《聖告を受ける聖母マリア》
(部分) パレルモ 国立美術館



図22b アントネッロ・ダ・メッシーナ《救世主キリスト》
(部分) ロンドン ナショナル・ギャラリー



図23a アントネッロ・ダ・メッシーナ《キリストの磔刑》(部分) アントワープ 王立美術館



図23d アントネッロ・ダ・メッシーナ《聖セバスティアヌスの殉教》(部分) ドレスデン 国立絵画館



図23b アントネッロ・ダ・メッシーナ《サン・カッシャーノ祭壇画》(部分) ウィーン 美術史美術館



図23c アントネッロ・ダ・メッシーナ《聖セバスティアヌスの殉教》(部分) ドレスデン 国立絵画館

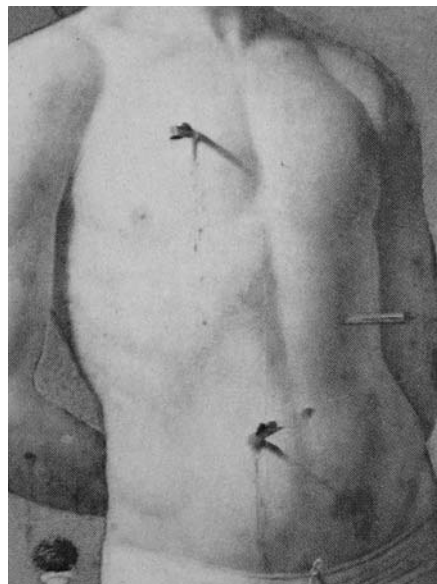


図23e アントネッロ・ダ・メッシーナ《聖セバスティアヌスの殉教》(部分) ドレスデン 国立絵画館



図24a ミケランジェロ《青銅の蛇》(部分) バチカン
システйна礼拝堂

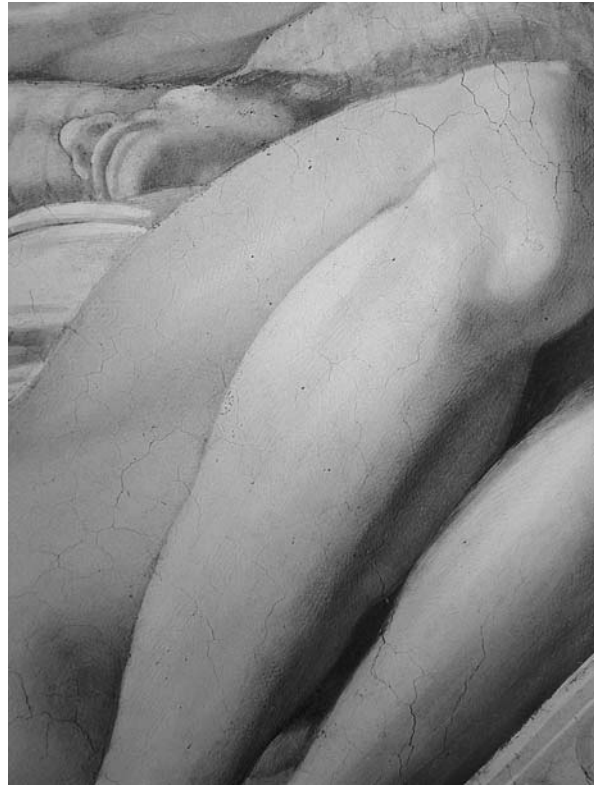


図24b ミケランジェロ《青銅の蛇》(部分) バチカン
システйна礼拝堂

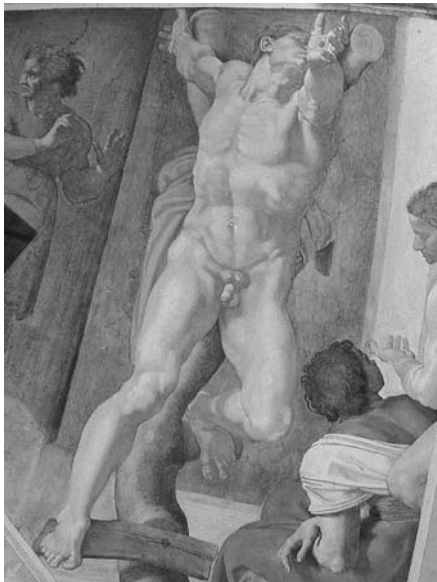


図25a ミケランジェロ《アマンの刑罰》(部分)
バチカン システйна礼拝堂



図25b ミケランジェロ《アマンの刑罰》(部分) バチカン
システйна礼拝堂